مجلهٔ زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، دانشگاه فردوسی مشهد، علمی- پژوهشی، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شمارهٔ پیاپی ۱۸

DOI: 10.22067/lj.v10i18.65005

بررسی رابطهٔ قدرت : تحلیلی انتقادی از گفتمان نمایشی مرگ فروشنده

محبوبه رستمی(کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)[۱]
دکتر محمودرضا قربان صباغ (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسنده مسئول)[۲]
دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقبه (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)[۳]

چکیده

مرگ فروشنده اثر آرتور میلر[۱] نمایشنامه‌ای است با محوریت ماتریالسمِ دوران بعد از جنگ در آمریکا و همچنین سرخوردگی ویران‌گر رویای آمریکایی. مقالهٔ حاضر به‌طور کلی بر بازنمایی مفاهیم ایدئولوژیک در یکی از مکالمه‌هایی[۲] که بسیار مورد توجه قرار گرفته است، متمرکز است. این مکالمه بین شخصیت‌های ویلی و هوارد صورت می‌گیرد. درگیری‌های این دو شخصیت در ویژگی‌های زبانی این مکالمه نمایان است.با به‌کارگیری تحلیل مکالمه[۳] در دو سطح تحلیل گفتمان[٤] و کاربردشناسی[٥]، مطالعهٔ حاضر به بررسی روابط قدرت پنهان بین این دو شخصیت می‌پردازد. از طریق تحلیل عینی مکانیسم نوبت‌گیری در مکالمه[٦] و قواعد مشارکت زبانی[۷]، هدف مقالهٔ پیش‌رو آشکارسازی تأثیر روابط فرامتنی شخصیت‌های اثر بر رفتار مکالمه‌ای[۸] آنها است. نتایج بررسی این‌گونه نشان می‌دهد که برخلاف این‌که انتظار می‌رود نوبت‌گیری در گفت‌وگو و قواعد گرایس[۹]مستقیماً

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Arthur Miller
2. Conversation
3. Conversation Analysis
4. Discourse Analysis
5. Pragmatics
6. Turn-Taking Mechanisms
7. Cooperative Principles
8. Conversational Behavior
9. Gricean Maxims

تاریخ دریافت :۱۳۹۶/۰۳/۲۱ تاریخ پذیرش : ۱۳۹۶/۱۲/۱۴

پست الکترونیکی : 1. mahboobeh.rostami@gmail.com 2. mrg.sabbagh@um.ac.ir
3. asgar@um.ac.ir

تحت تأثیر جایگاه اجتماعی و قدرت اقتصادی شخصیت‌ها باشد، روند ثابتی ندارند و دستخوش عوامل دیگری قرار دارد.

واژگان کلیدی: روابط قدرت، تحلیل مکالمه، مکانیسم نوبت‌گیری در گفت‌وگو، قواعد مشارکت زبانی، کاربردشناسی.

۱. مقدمه

آرتور میلر(۱۹۱۵-۲۰۰۵) یکی از نمایشنامه‌نویسان بزرگ آمریکایی است که آثارش عمدتاً بازتابی از مسائل سیاسی اجتماعی زمان خویش است. آثار او نمایانگر نابرابری‌های اجتماعی است که ریشه در قدرت نابرابر موجود در ساختار جامعه دارد. با تأثیرپذیری از جنگ‌های جهانی و جو حاکم بر جامعهٔ آمریکا بعد از جنگ، شخصیت‌های آثار آرتور میلر به دنبال هویت خود در جامعه‌ای هستند که از نظر نویسنده چیزی به آن‌ها ارزانی نکرده است. اغلب شخصیت‌هایی که میلر خلق کرده است مانند همان‌هایی که در *مرگ فروشنده* می‌بینیم، بین دو غایت گرفتار آمده‌اند: فشار جامعه که ریشه در تفکرات و معیارهای ایده‌آلیستی زمان دارد و روابط خانوادگی. میلر از دسته نویسندگانی شناخته شده‌ای است که« همگی، سرنوشت انسان را در خانواده و یا در جامعه بررسی می‌کنند و عمدتاً بر تعادل بین رشد شخصی و مسئولیت پذیری نسبت به گروه و جمع تمرکز می‌کنند(ونسپانکرن[1]، ۱۹۹٤: ٦۹). به عنوان یک نویسندهٔ پرکار او چند نمایشنامه، مقاله وحتی یک رمان را به رشته تحریر درآورده است ، با وجود این او را همیشه با تراژدی معروفش *مرگ فروشنده* یاد می‌کنند.

نقطه عطف کاری آرتور میلر، *مرگ فروشنده*(۱۹٤۹)، زندگی یک خانواده معمولی آمریکایی را به تصویر می‌کشد که در آن ویلی به همراه همسرش لیندا و دو پسرشان بیف[2] و هپی[3] زندگی می‌کنند. در این نمایش، میلر سقوط شخصیت اصلی،ویلی را به تصویر می‌کشد که در دام جامعه‌ای گرفتار آمده است که مسحور توهم رویای آمریکایی است و همه چیز در آن جامعه تحت‌الشعاع آن درآمده است. ویلی یک انسان معمولی است که روابط نامطلوب او با

1. VanSpanckeren
2. Biff
3. Happy

خانواده‌اش که در اثر ناتوانی او در انجام نقش خود به عنوان پدر خانواده حاصل شد، سرانجام به خودکشی غمگین او در پایان اثر می‌انجامد.

تلاش ویلی در این راستا که پسران خود را در قالب تصویر خود ببیند نه تنها یک شکست نبود، بلکه به موفقیت منجر شد. آن‌ها دقیقا شبیه ویلی هستند. آن‌ها در واقع دو جنبه از یک شخصیت را نشان می‌دهند، شاید هپی بیشتر ویژگی‌های مادر خود را به ارث برده است اما هردوی آن‌ها نقایص اخلاقی پدر را به ارث برده‌اند. آن‌ها هیچ کاری را درست انجام نمی‌دهند (فیلد[1]، ۱۹۷۲:۲٤).

محققان بسیاری به دلیل شهرت و اهمیت این اثر، آن را مورد بررسی قرار دادند که در پیشینهٔ تحقیق به بخشی از آن‌ها اشاره خواهد شد. با این حال در این میان مطالعات سبک‌شناسی و زبانی سهم کمی را به خود اختصاص دادند. در گذشته سبک شناسان بر این باور بودند که راه مشخصی برای مطالعهٔ متون نمایشی وجود ندارد. آن‌ها ترجیح می‌دادند که بر روی متون کوتاه‌تر مثل قطعه‌ای از یک شعر کار کنند(جفریز و مک‌اینتایر[2]، ۲۱۰). اما با ورود علم کاربردشناسی، خیلی از باورها در این رابطه تغییر کرد؛ سبک‌شناسان تغییر عقیده دادند و به این باور رسیدند که متون نمایشی نیز می‌توانند هستهٔ اصلی یک مطالعهٔ سبک‌شناسی عینی و دقیق باشند (بوسه[3]، ۲۰۱۱: ۱۰۵). در نتیجه از آنجایی که این نحله از پژوهش متون نمایشی از جانب منتقدان کمتر مورد توجه قرار گرفته است، انجام چنین مطالعه‌ای ضروری و مهم به‌نظر می‌رسد. *مرگ فروشنده* نیزانتخاب خوبی است تا از آن طریق روابط قدرت نهادینه شده در فرامتن اثر و انعکاس آن در متن، مورد بررسی قرار گیرد.

۲. پیشینه تحقیق

تا امروز، مطالعاتی که این اثر را مورد بحث قرار داده‌اند، شامل حوزه‌های مختلفی از جمله موارد زیر شده‌اند: مفاهیم ایدئولوژیک، مشکلات اقتصادی، خوانش مارکسیستی اثر، جادوی کار و شغل و ناامیدی از رویای آمریکایی.از این دست می‌توان به این موارد اشاره کرد: «سوسیالیست ضد اجتماعی: خوانش انتقادی اثر مرگ فروشنده آرتور میلر»(امامی، ۲۰۱۱:

1. Field
2. Jeffries and McIntyre
3. Busse

۳۵۳-۳۵۸)،«راز چیست؟ ویلی لومن به عنوان یک دستگاه آرزو و خواستن»(بابکُک[1]، ۱۹۹۲: ۵۹-۸۳)، «مرگ فروشنده و رهبری آمریکا: زندگی از هنر تقلید می‌کند»(شاکلی[2]، ۱۹۹٤: ٤۹-٥٦) و« مرگ فروشنده: قلع و قمع و ملالت‌های آن»(ناویک[3]، ۲۰۰۳:۹۷-۱۰۷).

اکثر این مطالعات به بررسی شخصیت ویلی و مشکلات روحی و روانی او پرداخته‌اند. مباحث زبان‌شناختی اثر نیز تا حدی مورد توجه محققان پیشین قرار گرفته است. از میان آن‌ها به چند مورد که به مطالعهٔ حاضر مربوط هستند اشاره می‌شود. «استفاده شاعرانهٔ میلر از حروف انگلیسی در نمایش مرگ فروشنده» (آردولینو[4]،۱۹۹۸: ۱۲۰-۱۲۸)، «گفتمان کاپیتالیسم و فردگرایی: بررسی اجتماعی اثر مرگ فروشنده آرتور میلر» (اسواتی[5]، ۲۰۱۳: ۱-۷)، در این مقاله نویسنده با استفاده از ساختار گفت‌وگوها به بررسی اثر می‌پردازد. در مقاله‌ای دیگر، «خیال و واقعیت: ریتم نمایشی در اثر مرگ فروشنده» هیدومی[6](۱۹۹۸) «ساختار ریتمیک» (۱۵۷) اثر را در سه سطح شخصیت‌پردازی، شاخهٔ نمادین و طرح مورد بررسی قرار داده است. «مرگ فروشنده؟ مطالعه‌ای بر تولید گفتمانیِ هویت فروشندگان» (وچانی[7]، ۲۰۰٦: ۲٤۹-۲٦٤) مقاله‌ای دیگر است که در آن نویسنده با استفاده از نظریهٔ تفاوتِ ایرگیری[8] به بررسی «روابط وهویت» (۲٤۹) اجتماعی می‌پردازد. مقالهٔ نام‌برده عمدتاً به مطالعه تغییر هویت در میان فروشندگان می‌پردازد و در بررسی خود برخی ویژگی‌های زبانی را به‌کار می‌گیرد.

اگر چه که مقالات نام برده در بخش بالا به‌طور جزیی مسائل سبک‌شناسی را در کارهای خود مورد بررسی قرار داده‌اند اما هیچ کدام از آن‌ها به طور جامع به بررسی عینی متن با به‌کارگیری رویکردهای سبک‌شناسی نپرداخته‌اند. از آن‌جا که ماهیت اثر نمایشی بر پایهٔ مکالمه استوار است، تحلیل گفت‌وگو انتخاب مناسبی به نظر می‌رسد تا به وسیلهٔ آن پس‌زمینه‌های ایدئولوژیک که در ویژگی‌های زبانی نمود خارجی پیدا می‌کنند مورد ردیابی قرار گیرند. تمرکز

1. Babcock
2. Shockley
3. Novick
4. Ardolino
5. Aswathi
6. Headomi
7. Vachhani
8. Irigaray

اصـلی پژوهش حاضـر بر گزیده‌ای از اثر *مرگ فروشنده* است که بسیار بار ایدئولوژیک دارد و به این علت می‌تواند با استفاده از زیرشاخه‌های تحلیل مکالمه مورد بررسی قرار گیرد.

۳. روش‌شناسی

مبحث تحلیل مکالمه ریشـه در کارهای امانوئل شـگلف[1](۱۹٦۷)، هاروی سـاک[2](۱۹۷۲) و جفرسون[3] (۱۹۷٤) دارد. تحلیل مکالمه، غالباً به بررسی استفاده زبان در حین مکالمه می‌پردازد:« تحلیل مکالمه به عنوان یک شیوهٔ نظری و تجربی در سراسر جهان شناخته شده است که محور اصـلی آن درک عینی مسائل اجتماعی و تحلیل مکالمه است» (سیندل و استیورز[4]، ۲۰۱۳: ۱۱). تحلیل مکالمه از بسـیاری از علوم اجتماعی مانند فلسـفه، جامعه‌شـناسـی، مردم شـناسـی و زبان‌شناسی برای مطالعهٔ زبان مورد استفادهٔ گوینده و مخاطب در یک مکالمه بهره می‌گیرد و در دسـتهٔ مطالعات بینارشـته‌ای قرار گیرد. انتخاب نام تحلیل مکالمه از باور پیش‌گامان این عرصـه مبتنی بر تحلیـل « مکـالمـه‌ی طبیعی روزمره» می‌آید. به عقیدهٔ پیش‌گامان این عرصـــه مکالمه طبیعی روزمره یک حوزهٔ منحصـــر به فرد اســـت که مشـــارکان آن برای آن‌که فهمیده شـــوند نوبت‌گیری‌های خود را سـازمان‌دهی می‌کنند. این شیوه همچنین در متون نمایشی با زیرساخت مکالمه و یا ساختار نوبت‌گیری در مکالمه قابل استفاده است(لمبرو[5]، ۲۰۱٤: ۱۳٦–۱۳۸).

همان‌طور که اشـاره شد، بر اساس گفته‌های جفریز و مک‌اینتایر (۲۰۱۰)،در گذشته بسیاری از سـبک‌شـناسـان برای بررسـی سبکی شعر را انتخاب می‌کردند. احتمالا این انتخاب به خاطر طول این آثـار بود: شـــعر کوتـاه‌تر اســـت و به راحتی می‌توان آن را مدیریت کرد. اما با ورود کاربردشـناسی در سال‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ ، مطالعهٔ سبک‌شناسی آثار منثور با لایه‌های چندگانه گفتمانی ممکن شـد. به این طریق، در خصـوص بررسی متون نمایشی، سبک‌شناسان از تحلیل مکالمه بهره برده و از آن در تحلیل و بررســی مکالمه اســتفاده کرده‌اند. نکته کلیدی در تحلیل مکالمه، مفهوم نوبت و نظام نوبت‌گیری اســت که طبق آن هر کدام از گویندگان حق صـــحبت دارند. با وجود این ، تحلیل مکالمه تنها به بررســی فرآیند تولید بحث نمی‌پردازد، بلکه بر روی

1. Schegloff
2. Sacks
3. Jefferson
4. Sidnell and Stivers
5. Lambrou

مطالعهٔ ماهیت تعاملی نوبت در مکالمه متمرکز می‌شود. واضح است که در این مبحث عناصر فرامتنی برای بررسی یک متن بسیار ضروری به نظر می‌رسد. به علاوه، مفاهیمی مانند معنای ضمنی[1] در این قسمت مطرح می‌شود. این بدین معناست که گاهی اوقات معنای یک جمله به سادگی از «عناصر ساختاری» (جفریز و مک‌اینتایر ،۲۰۱۰: ۱۰۵) آن به‌دست نمی‌آید، بلکه از کاربرد منحصربه‌فرد آن جمله در بافتی خاص حاصل می‌شود(جفریز و مک‌اینتایر، ۲۰۱۰: ۱۰۰-۱۱۰).

طبق گفتهٔ میک شُرت[2](۱۹۹۶)، علی‌رغم تفاوت بسیارِ بین مکالمه‌ی طبیعی روزمره و نمایشنامه، شباهت‌های زیادی بین این دو وجود دارد. این شباهت‌ها امکان بررسی متن نمایشنامه را با همان راهکارهایی که برای تحلیل مکالمه‌ی طبیعی روزمره به‌کار می‌رودممکن می‌سازد.از این اشتراکات می‌توان به این موارد اشاره کرد: الگوی نوبت‌گیری در مکالمه، اجرای کنش گفتاری، فرضیه‌های وابسته به فرامتن، معنای ضمنی آنچه آدا شده است وتفاوت موجود بین آنچه که گفته می‌شود و مقصود مورد نظر گوینده(شُرت،۱۹۹۶: ۱۷۹-۱۸۱). به علاوه، در مقاله‌ای دیگر با نام «از متن نمایشی تا اجرای نمایش»(۲۰۰۲)، شُرت مسئلهٔ استقلال متن نمایشنامه از اجرای آن را بیان می‌کند. با معرفی لیستی شامل هشت مورد، او منطق خود را در زمینهٔ کفایت متن نمایشنامه در جایگاه خودتوجیه می‌کند. او این‌گونه استدلال می‌کند که متون نمایشی نشان‌های بسیاری در خود دارند و خوانندگان می‌توانند با خوانشی ساده کاملا متوجه مفاهیم آن شوند. او به وسیلهٔ تحلیل سبک‌شناسی متن نمایشنامه نشان می‌دهد که با تحلیل و بررسی دقیق متن، خوانندگان به درک درست و بهتری از نمایشنامه می‌رسند(شُرت، ۲۰۰۲: ٦). در حالی‌که شُرت هیچ‌گاه ضرورت رفتن به سالن نمایش را رد نکرده، همواره وابستگی و محدود کردن فهم متون نمایشی به اجرا و سالن نمایش را تکذیب کرده است.به نظر او، اجرای هر متن نمایشی برابر است با متن به‌علاوهٔ تفسیر آن متن، از این رو هر تولید نمایشی با دیگر تولیدات به سبب تفسیر متفاوتی که کارگردان‌های مختلف دارند فرق دارد. در نهایت او اظهار می‌دارد که متون نمایشی در جای خود چنان غنی هستند که زمینه‌های فهم و تفسیر کامل را برای خوانندگان اثر فراهم می‌کنند(همان: ۷-۹).

1. Conversational Implicature
2. Mick Short

این مقاله بر اساس اصول تحلیل مکالمه در دو شاخهٔ نوبت‌گیری و قواعد مشارکت زبانی ترتیب داده شده است. در نوبت‌گیری مکالمه، مطالعهٔ حاضر از الگوی معرفی شده توسط میک شُرت(۱۹۹۶) و مجموعه سؤالاتش بهره می‌برد؛ این سوالات در نهایت منجر به شناسایی روابط قدرت بین گویندگان در مکالمه می‌انجامد. هدف اصلی شُرت بررسی روابط قدرت بین شخصیت‌های اثر و چگونگی ظهور و بروز آن در استفاده‌های زبانی آن‌هاست؛ به طور مثال چگونه روابط قدرت بر تعداد نوبت‌گیری و طول نوبت‌ها تأثیر می‌گذارد، چه کسی مکالمه را شروع می‌کند، چه کسی حرف دیگری را قطع می‌کند،کدام یک از طرفین مکالمه بیشتر مورد احترام قرار می‌گیرد(شُرت، ۱۹۹۶: ۲۰۵-۲۱۰). در بخش قواعد مشارکت زبانی، مطالعهٔ پیش رو از مدل گرایس با در نظر گرفتن قواعد پیشنهادی او بهره می‌برد. او چهار قاعده با نام‌های قاعدهٔ کیفیت، مقدار،موضوعیت و نحوهٔ بیان را معرفی می‌کند(گرایس[1]، ۱۹۷۵: ٤١-٥٨).

در این راستا، مطالعهٔ پیش رو در ادامه با بهره‌گیری از روش‌های معرفی شده توسط سبک‌شناسان به نقد و تحلیل متنی ادبی می‌پردازد. این بررسی با هدف دسترسی به روابط قدرت نهادینه در دیالوگ‌های نمایش *مرگ فروشنده* آرتور میلر صورت می‌گیرد.

٤. بحث و بررسی

در این بخش، گزیده‌ای(۱) از متن انتخاب شده است که به لحاظ ایدئولوژیک بسیار قابل توجه است؛ در این مکالمه ویلی و رئیس‌اش هوارد که از دو طبقه مختلف جامعه هستند، باهم صحبت می‌کنند. این متن گزیده‌ای از نمایش است که در آن ویلی خسته از پنجاه سال فعالیت و کار فروشندگی به سراغ هوارد رفته و تقاضای موقعیت شغلی بهتری دارد. هوارد با سی و اندی سال از ویلیِ شصت ساله شخصیت قدرت‌مندتری دارد. با به‌کارگیری تحلیل مکالمه، مقالهٔ حاضر بر آن است تا از طریق بررسی عینی و نظام‌مند، یک بازخوانی مجدد از متن نمایشنامه داشته باشد. در نهایت هدف این بررسی ارائهٔ بینشی جدید به روابط قدرت بین مشارکان در مکالمه‌ها به خوانندگان است. برای این کار دو زیرمجموعه از تحلیل مکالمه انتخاب شده است: در قلمرو تحلیل گفتمان تمرکز این پژوهش بر مکانیسم نوبت‌گیری در

1. Grice

مکالمه است و در قلمرو کاربردشناسی بر قواعد مشارکت زبانی. با تکیه بر دو شیوهٔ کمی وکیفی تفسیر، تغییرات روابط قدرت در این گزیده بررسی می‌شود.

٤. ١. تحلیل گفتمان

با ارائهٔ تحلیلی کمّی برای نوبت‌های یک مکالمه، شُرت (١٩٩٦) راه نوینی را برای تفسیر روابط قدرت بین گوینده و مخاطب معرفی می‌کند. اگر محققان بر گزیده‌ای از اثر متمرکز شوند، ویژگی‌های کمّی نوبت‌گیری‌ها حقایق زیادی را در خصوص روابط فرامتنی مشارکان برای خواننده آشکار می‌سازد(شُرت، ٢٠١٤: ٣٤٧-٣٤٨).شُرت مجموعه‌ای از سوالات را معرفی می‌کند که با جواب دادن به آن‌ها،او مشارکان در مکالمه را به دوگروه قدرتمند و ضعیف دسته‌بندی می‌کند. بر اساس شُرت (١٩٩٦: ١٩٥-٢١٥) وقتی مکالمه‌یی با حضور بیش از دو گوینده صورت می‌گیرد، در شرایط عادی و یکسان این‌طور انتظار می‌رود که تعداد نوبت‌گیری‌ها بین آن‌ها تقریباً یکسان باشد، اما در شرایطی که روابط قدرت بین گویندگان حکم‌فرماست، این تعادل رعایت نمی‌شود؛ در یک مکالمه‌ی دونفره تعداد نوبت‌گیری‌ها کمک چندانی به بررسی متن و درک روابط قدرت بین آن‌ها نمی‌کند، با وجود این عوامل برجستهٔ دیگری وجود دارد که تغییرات آن می‌تواند به چنین مطالعه‌ای کمک کند. تعداد کلماتی که هر گوینده استفاده می‌کند و بلندی یا کوتاهی نوبت‌ها نسبت به همدیگر یکی از راه‌های آشکارسازی روابط قدرت در یک مکالمه است. به علاوه، این‌که چه کسی مکالمه را شروع می‌کند و چه کسی آن را با پاسخ دادن ادامه می‌دهد نیز بسیار مهم است. گوینده‌ای که بیشترین تعداد آمار در شروع کردن مکالمه‌ها را دارد به نظر می‌رسد شخصی است که از امتیازات بیشتری برخوردار است و نسبت به دیگر مخاطبان محترم‌تر شمرده می‌شود[٢]. حذف و قطع کلام از موارد دیگری است که نشان‌دهندهٔ روابط قدرت بین مشارکان است. در مکالمات، گوینده‌ای که موضوع بحث را کنترل می‌کند و نوبت‌گیری‌ها را در کلام مدیریت می‌کند شخص مهم‌تری به نظر می‌رسد(به جدول شماره ٢ در ضمیمهٔ مقاله مراجعه شود).

در این گزیده خوانندگان با دو شخصیت اصلی روبرو هستند؛ ویلی و هوارد که حضور و نوبت‌گیری‌هایشان بسیار مهم است. همچنین در این گزیده، صداهایی از دختر، پسر و همسر هوارد می‌شنویم که اگر چه موضوع بحث این مطالعه نیستند، اما از آنجایی که هوارد از صدای

آن‌ها استفاده می‌کند، کلمات و نوبت‌گیری این شخصیت‌ها برای هوارد درنظر گرفته می‌شود. از آنجایی که در این مکالمه دو گوینده صحبت می‌کنند، تعداد نوبت‌گیری‌ها کمک چندانی به محاسبات نمی‌کند، اما تعداد کلماتی که هریک از گویندگان استفاده می‌کنند قابل توجه است. در این گزیده، به طور متوسط هوارد در هر نوبت ۱۰/٤ کلمه صحبت کرده است و ویلی در هر نوبت ۸/۸ کلمه. در مجموع نوبت‌ها حضور هوارد با ٤۰٦ کلمه بر حضور ویلی با ۲۵۷ کلمه غالب است. در این گزیده، ویلی به دفتر هوارد می‌آید تا درخواست ارتقاء شغلی خود را بیان کند، اما بیشتر بحث آن‌ها مربوط به ضبط صوتی است که هوارد به‌تازگی خریده است. اگر کل این گزیده به دو بخش کلی تقسیم شود، بخش اول مربوط به نوبت‌های ۱ تا ٤۲ است که در آن، بحث حول محور ضبط صوت هوارد می‌چرخد و بخش دوم مربوط به نوبت‌گیری ٤۳ تا ٦۸ است که در آن راجع به موضوع شغلی ویلی صحبت می‌کنند.

از مجموع نوبت‌ها، ٦۱/۷٪ به موضوع ضبط صوت اختصاص دارد. در ٤۲ نوبت اول ویلی تنها ۹۵ کلمه صحبت می‌کند، در حالی که هوارد با ۲۹۰ کلمه بسیار فراتر از ویلی می‌رود. موضوع مورد بحث هوارد ، ضبط صوت، ویلی را ناچار می‌کند که طرح موضوع خویش را به تعویق بیاندازد. هر بار که ویلی سعی می‌کند موضوع کار را به میان آورد، هوارد با برگشتن به موضوع مورد بحث خود مسیر نوبت‌گیری ویلی را تغییر می‌دهد. هرمان[1] (۲۰۰۲، ۲۲) می‌گوید: «[...]پرش از نوبت زمانی اتفاق می‌افتد که یک گوینده به سمت دغدغهٔ گویندهٔ دیگر پیش نمی‌رود، بلکه به سمت موضوعی که خود از پیش به میان آورده است حرکت می‌کند؛ این کار با تغییر مسیر نوبت طرف مقابل صورت می‌گیرد». با تغییر مسیر موضوع مورد بحث به سمت ضبط صوت، هوارد طولانی ترین نوبت را در اختیار دارد؛ ٤٦ کلمه در نوبت شماره ۳۵ که در آن از ضبط صوت خویش تعریف می‌کند. در سمت دیگر، کوتاه‌ترین نوبت متعلق به ویلی است؛ ۱ کلمه در نوبت شماره ٤٤که در آن ویلی سعی دارد بحث مورد نظر خود را بیان کند، اما هوارد حرف او را قطع می‌کند(به جدول شماره ۱ مراجعه شود). برخلاف رابطهٔ کارفرما و کارمند که بین ویلی و هوارد برقرار است، ویلی هیچ‌گاه هوارد را با کلماتی که نشان‌دهنده فاصلهٔ اجتماعی این دو شخصیت باشد، مورد خطاب قرار نمی‌دهد. او تنها هوارد را با نام کوچکش مورد خطاب قرار می‌دهد. در طرف مقابل، هوارد هم با ویلی چنان رفتار نمی‌کند که

1. Herman

یـک رئیس بـا کـارمنـدش.رابطهٔ قدرتی که از کارفرما و کارمند انتظار می‌رود، در بســیاری از بخش‌های این گزیده بین این دو شـخص مشـاهده نمی‌شود. این به‌خاطر رابطهٔ نزدیک آشنایی بین این دو شـــخص اســـت: آن دو ســـالیان درازی اســـت که با هم در ارتباطند و هم‌دیگر را می‌شـناسند؛ پیشینهٔ این رابطه به جایی می‌رسد که در یکی از نوبت‌ها ویلی خاطره‌ای از روز به دنیا آمدن هوارد برای او می‌گوید. با وجود این ، در نهایت زمانی که هوارد از اصـــرار ویلی بر مبنای موقعیت شـغلی خود عصـبانی می‌شـود، برای نخسـتین بار از کلمهٔ متفاوتی برای خطاب دادن ویلی اســـتفـاده می‌کند،او ویلی را «بچه» خطاب می‌کند. از آنجایی که هوارد رئیس ویلی اسـت وشـخص قدرتمندتری نسـبت به اوست، می‌تواند آزادانه نظر و نگرش خود را نسبت به ویلی تغییر دهد و برای این‌کار هرگز بازخواســـت نمی‌شـــود. اگرچه ویلی برای خطاب کردن هوارد از تعبیری اسـتفاده نمی‌کند که مسـتقیما نشـانگر فاصلهٔ اجتماعی بین آن دو باشد، اما در عین حال با بیان غیر مسـتقیم درخواسـت خود سـعی دارد تا جایی که می‌شود مؤدبانه صحبت کند. وقتی هوارد از او می‌پرســد که آیا نباید الان در بوســتون[1] باشــد، ویلی در نهایت به جای پاســخ مســتقیم می‌گوید «راســتش من متوجه شــدم که دیگه نباید ســفر کنم» (میلر، ۱۳۹۵: ۱۰۵).سـخن ویلی عکس‌العمل خاصـی از سمت هوارد را به دنبال ندارد؛ باوجود اشارهٔ ویلی ، او چیزی را در مورد ویلی و شـرایط کاری‌اش به خاطر نمی‌آورد. پس از آن ویلی برای متقاعد کردن هوارد بار دیگر سـعی در یادآوری خاطرات سال‌های دور با هوارد وحتی با پدرش دارد؛ خاطرات مشترک برای ویلی راهی است تا از طریق آن احساسات هوارد را برانگیزد و در نتیجه او را وادار بـه پـذیرش درخواســتش کند. همانطور که در بالا اشـــاره شـــد، ویلی برای بیان درخواســت تثبیت موقعیت شــغلی خود ســراغ هوارد آمد، اما هوارد مدام نگرانی‌های ویلی را نادیده می‌گیرد و آن‌ها خیلی دیر به موضـوع اصـلی می‌پردازند؛ در نوبت ٤٣. قبل از این، بارها ویلی ســـعی می‌کند که در رابطه با موضـــوع کارش صـــحبت کند، اما هوارد با بی‌توجهی به اوموضـــوع را عوض می‌کند. در واقع هوارد مســـتقیما بحث را کنترل می‌کند و به ویلی اجازه نمی‌دهد که صحبت کند، بلکه با بی‌توجهی به او، هر وقت که بخواهد موضوع را تغییر می‌دهد. در چنـد نوبت از جمله نوبت‌های ۳، ۷، ۱۳، ۳۳ ویلی می‌خواهد درخواســتش را بیان کند اما هوارد (در جواب در نوبـت‌هـای ٤، ٨،١٤، ٣٤) این اجـازه را به او نمی‌دهد و هر بار با نادیده

1. Boston

گرفتن او و یـا یـک جواب نـامطلوب حرف زدن او را ناتمام می‌گذارد. بعد از نوبت ٤٢، وقتی ویلی سـرانجام موفق به شـروع صـحبت در مورد درخواسـت خود می‌شـود، مکالمه‌ی آن‌ها جهت‌گیری متفاوتی پیدا می‌کند. ویلی برخورد جدی‌تری نسـبت به هوارد و درخواستش نشان می‌دهد. در این‌جا شـاید خوانندگان اثر با رابطهٔ قدرتی روبرو می‌شـوند که از نخست انتظارش را داشـتند. هوارد رابطهٔ نزدیک خویش با ویلی را به‌کلی از یاد می‌برد و وقتی که در نوبت ٦٧ ویلی با ناامیدی سعی دارد پلی به گذشته بزند تا از این طریق هوارد را بر سرمهر بیاورد، هوارد خـارج از این دایره و بسـیـار جدی به او پاسـخ می‌دهد که «تو باس قبول کنی که تجارت، تجارته» (همان: ١٠٦). این کلمات نه تنها طنین انداز رابطهٔ صمیمی و نزدیک بین ویلی و هوارد نیسـت، بلکه خیلی رسـمی و جدی به نظر می‌رسـد. قبل از نوبت شـماره ٤٣، برخلاف رابطهٔ قدرت بین کارفرما وکارمند هوارد چنان صـمیمیت ونزدیکی با ویلی از خود نشـان می‌دهد که ویلی هرگز تصـورش را هم نمی‌کند که درخواسـتش از سـوی هوارد به این شـکل رد شـود. اگرچـه با درنظر گرفتن روند مکالمه‌ی این دو شـخص از نظر نوبت‌گیری‌ها و مدیریت بحث همه چیز برتری و غالب بودن هوارد در مکالمه را نشـان می‌دهد، اما با این حال شکست ویلی در متقـاعـد کردن هوارد در قبول تثبیـت موقعیـت شـغلی‌اش برای خواننده اثر قابل پیش‌بینی نیست؛ و این تنها به‌خاطر رابطهٔ قوی وصمیمی خانوادگی ایندو فرد است که از ابتدای اثر و در این گزیده نشان داده شده است.

جدول ١-بررسی مکالمه (نوبت) ویلی و هوارد[1]

	هوارد	ویلی	موضوع مکالمه (درصد)
تعداد کلمات	٤٠٦	٢٥٧	–
متوسط کلمات در هر نوبت	١٠/٤	٨/٨	–
کلمات مربوط به موضوع «ضبط صوت»	٢٩٠(تا نوبت ٤٢)	٩٥(تا نوبت ٤٢)	٪٦١/٧
کلمات مربوط به موضوع «شغل»	١١٦(از نوبت ٤٣تا ٦٨)	١٦٢(از نوبت ٤٣تا ٦٨)	٪٣٨/٣

١. نسبت تمامی آمار ارائه شده با متن انگلیسی برابری می‌کند؛ بدین صورت که برای مثال در هر دو فرم یعنی متن زبان اصلی و ترجمه تعداد کلمات هوارد از ویلی بیشتر است و یا تعداد کلمات مربوط به موضوع ضبط صوت و شغل. با توجه به تناسب مذکور، امکان ارائه چنین آماری و بررسی متن نمایشنامه از روی متن ترجمه‌شده برای محققان فراهم است.

٤. ۲. کاربردشناسی و قواعد اصل مشارکت گرایس

پُـل گرایس(۱۹۷۵: ٤۱–۵۸) نظریاتی در مورد قواعد مشـــارکت زبانی معرفی می‌کند؛ طبق نظریات او لازمهٔ یک مکالمه‌ی عادی این اسـت که این قواعد در آن رعایت شود. او این قواعد را بـا نـام‌های قاعده کیفیت، مقدار ، موضـــوعیت و نحوهٔ بیان معرفی می‌کند(۳). در هر مکالمه چنین انتظار می‌رود که از جانب گویندگان این قواعد رعایت شـــود، اما این قواعد بنا به دلایل متعددی در مکالمه‌ها توسـط گویندگان نقض می‌شود. به دنبال نقض این قواعد، معانی جدیدی از جملات در یک بافت خاص حاصـــل می‌شـــود. گرایس نقض قواعد مشـــارکت زبانی را در گروه‌هـای زیر دســـته‌بندی می‌کند: نقض[1]، تخطی زبانی[2]، برخورد زبانی[3] و اجتناب کردن[4]. در مورد نقض، گویندگان آشکارا قواعد را رعایت نمی‌کنند و شنوندگان نیز آگاه به این امر هستند. در نقطهٔ مقابل، در تخلف زبانی گویندگان عمدا قواعد را رعایت نمی‌کنند اما سـعی دارند آن را از چشـم شـنونده پنهان کنند. مشـارکان یک مکالمه زمانی با برخورد زبانی مواجه می‌شوند که قواعد مشـارکت به‌طور غیرعمدی و بنا بر دلایل فرامتنی رعایت نمی‌شود. روابط قدرت موجود بین طرفین مکالمه می‌تواند یکی از این عوامل باشـد. در این موارد، گویندگان ناخودآگاه قواعد مشـــارکت را نادیده می‌گیرند. اجتناب کردن اشـــاره به مواردی دارد که در آن گویندگان ســـعی می‌کنند از جواب دادن به طرف مکالمه طفره بروند. در این شـرایط ممکن اسـت شخص سوال فرد را با ســـوال دیگری پاســـخ دهد و یا با اســـتفاده از روش‌های مختلف از اطلاعات دادن به شخص مقابل جلوگیری کند(گرایس، ۱۹۷۵: ٤۱–۵۸).

در گزیـدهٔ انتخابی این مقاله، قواعد گرایس و رعایت یا نقض آن از اهمیت بالایی برخوردار اسـت. در این بخش تمرکز اصلی بحث را بر کاربردشناسی و قواعد گرایس قرار می‌دهیم. طبق آن‌چه در بخش بالا گفته شـد، در حالت کلی، قواعد زبانی گاه عمداً و گاه سـهواً شـکسته و یا نادیده گرفته می‌شوند. از ابتدای مکالمه در این گزیده بنا به دلایل متعددی بارها قواعد مشارکت بیشـتر از سوی موارد نادیده گرفته شده است. در نوبت ۵ ویلی از موارد راجع به ضبط صوت ســـوال می‌کند و در نوبت ٦ موارد با نقض قاعده مقدار با توضـــیح اضـــافه‌ای جواب ویلی را

1. Flouting
2. Violating
3. Facing clash or infringing
4. Opting out

می‌دهد. بر اساس قاعده مقدار در این جمله جوابِ سوالِ ویلی می‌توانست تنها دو کلمه باشد «ضبط صوت» اما هوارد با سوالی غیرضروری جواب ویلی را می‌دهد: « مگه تا حالا ندیدی» (میلر، ۱۳۹۵: ۱۰۲). از طرف دیگر به دلیل اطناب در پاسخ‌گویی، هوارد قاعده نحوهٔ بیان را نیز نادیده گرفته است. این شکستن قواعد و نادیده گرفتن آن نشان از آن دارد که ویلی در سن شصت سالگی تجربه استفاده از تکنولوژی را به اندازه هوارد ندارد. هوارد به عنوان رئیسِ ویلی با آخرین تکنولوژی روز آشناست، این در حالی است که ویلی به همان رادیوی قدیمی در ماشینش که حتی آن را روشن هم نمی‌کند بسنده می‌کند. از این نوبت به بعد،ویلی بارها سعی می‌کند راجع به مسئلهٔ کاری صحبت کند اما هوارد هر بار با شکستن قواعد مشارکت ویلی را نادیده می‌گیرد. در نوبت هفت ویلی می‌پرسد که آیا می‌تواند با هوارد دقیقه‌ای صحبت کند، اما هوارد با شکستن قواعد مقدار و موضوعیت دوباره در مورد ضبط صوت توضیح می‌دهد. این مورد تا نوبت‌های ۱۳ و ١٤ ادامه پیدا می‌کند؛ جایی که هوارد با نقض قواعد مقدار، موضوعیت و نحوهٔ بیان حرف ویلی را قطع می‌کند و صدای دخترش را برای او پخش می‌کند. در نوبت‌های ۷ و ۸ هر دو شخصیت یعنی ویلی وهوارد با گذر از موضوع موردبحث هم‌دیگر را نادیده می‌گیرند. در ابتدا ویلی که مشتاق است راجع به موضوع کار خود صحبت کند، سعی می‌کند حرف هوارد راجع به ضبط صوت را ناتمام بگذارد. همان‌طور که بررسی‌ها در بخش تحلیل گفتمان نیز نشان داد، شناخت طولانی‌مدت خانوادگی این دو شخصیت تا حدودی به ویلی آزادی برخورد با رئیس‌اش را می‌دهد و در بخش‌های زیادی از مکالمه، ویلی طوری با هوارد برخورد نمی‌کند که از یک کارمند در مقابل کارفرمایش انتظار می‌رود. سپس هوارد ویلی را نادیده می‌گیرد و مدام در خصوص ضبط صوت خود توضیح می‌دهد. این امر را می‌توان بر اساس تفسیر وبر از تعریف مفهوم « هویت‌های موقعیتی[1]» که توسط وست و زیمرمن[2](۱۹۸۵)بیان شده است،توجیه کرد. « هویت موقعیتی به جایگاهای اجتماعی خاص مربوط می‌شود؛ این هویت‌ها دائمی نیستند مانند رابطهٔ استاد ودانشجو» (وبر[3]، ۲۰۰۲: ١١٤). قدرتی که هوارد به پشتوانهٔ شرایط اجتماعی و موقعیت مالی خود نسبت به ویلی دارد به او این

1. Situated identities
2. West and Zimmerman
3. Weber

اجازه را می‌دهد که آزادانه با ویلی برخورد کند. در نتیجه برخلاف رابطهٔ نزدیک خانوادگی این دو شـــخص، هوارد به‌طور ناخودآگاه به کرات این حق را برای خود قائل می‌شـــود که حرف ویلی را قطع کند؛ برای هوارد موضوع ضبط صوت از نگرانی‌های ویلی مهم‌تر است.

در نوبت ١٦ ویلی هوارد را تحسـین می‌کند، «صـدات خیلی خوبه» (میلر، ۱۳۹۵: ۱۰۳)، اما این جملهٔ تحسین‌آمیز به چشم هوارد نمی‌آید و او حتی جواب ویلی را هم نمی‌دهد و در ادامه در نوبت ۱۷ این‌گونه بحث را دوباره به سـمت ضـبط صوت می‌برد، «حالا اینو گوش کن، این صـدای پسـرمه» (همان:۱۰۳). در تصویری مشابه در نوبت‌های ۲۳ و ٢٤ هوارد بار دیگر حرف ویلی را در حالتی که از پسرش تمجید می‌کند، قطع می‌کند. گویی هوارد از کلام ویلی خسته و عصـبی می‌شـود و از او خواهش می‌کند که سـاکت شود. «هیس، تورو خدا حرف نزن»(همان: ۱۰۲). قطع کلام بعدی در نوبت‌های ۲۳ و ٢٤ به همین دلیل مشـابه اتفاق می‌افتد. قطع کلام‌های متعدد از سـمت هوارد که در نتیجه آن ویلی در هر نوبتش نمی‌تواند بیش از پنج یا شـش کلمه صـحبت کند، نشـان از غالب بودن حضور و کلام هوارد دست کم در این بخش از مکالمهٔشان اســت. از آنجایی که ویلی برای بیان درخواســت خود نزد هوارد می‌آید، مخاطبان این اثر و یا بینندگان آن توقع سـاختار درخواست/پاسخ را از این گزیده دارند، اما تا این نقطه مکالمه‌ی این دوشـخص یک شـخصیت محوری و غالب دارد وآن هوارد است. در نوبت ۳۳ ویلی بار دیگر از هوارد می‌خواهد که با او راجع به موضـوعی صـحبت کند؛ اما هوارد باز هم با بی توجهی به او حرفش را قطع می‌کند و به موضوع خود برمی‌گردد. در نوبت ۳۹ ویلی قواعد مقدار و نحوهٔ بیان را نقض می‌کند. وقتی هوارد دربارهٔ رادیو در ماشـینش از او سوال می‌پرسد، ویلی به جای اینکه در یک کلمهٔ بله یا خیر جواب هوارد را بدهد، با ارائهٔ اطلاعات اضـــافه این‌گونه پاســـخ هوارد را می‌دهد: «داره، اما کی به فکر بازکردن رادیو می‌افته!»(همان: ۱۰۵). در واقع، با اسـتفاده از این کلمات ویلی نگرانی و خســتگی خود از کار ســخت و زیاد را نشــان می‌دهد. او آنقدر خسته است که حتی حوصلهٔ روشن کردن رادیو را هم ندارد.

آن‌ها بلاخره در نوبت‌های ٤٢ و ٤٣ به موضوع اصلی نزدیک می‌شوند. وقتی در نویت‌گیری ٤٣ ویلی از هوارد دوباره می‌پرسـد که آیا اووقت دارد تا در خصـوص موضوعی با او صحبت کند، هوارد در پاسـخ به او قواعد مقدار، نحوهٔ بیان و موضوعیت را نادیده می‌گیرد. در واقع این پاسخ دادن سوال با جواب نمایان‌گر نگرانی هوارد برای شرایط ویلی است. این شکل از مکالمه

تـا نوبـت‌های ٤٧ و ٤٨ ادامه دارد و در واقع برخلاف قاعدهٔ رابطهٔ کارفرما/کارمند اســـت. این شکل از مکالمه وتوجه هوارد به موقعیت ویلی در واقع به دلیل رابطهٔ نزدیک خانوادگی این دو شـخص اسـت. وقتی در نوبت ٤٨ هوارد مستقیما از ویلی می‌پرسد که مشکل اوچیست؟ ویلی بنا به دلایلی شـــیوهٔ غیرمســـتقیم پاســـخگویی به هوارد را انتخاب می‌کند. ویلی می‌خواهد که به‌جای درخواســت مســتقیم کمی مؤدب‌تر برخورد کند، بنابراین، غیرمســتقیم پاســخ هوارد را می‌دهد:« راســـتش من متوجه شـــدم که دیگه نباید ســـفر بکنم» (همان: ۱۰۵). به علاوه، او با غیرمسـتقیم صحبت کردن بر آن است تا اتفاقی را به خاطر هوارد بیاورد؛ این موضوع که هوارد قبلـا بـه او قول شـــغلی ثـابت در نیویورک را داده بود. در واقع ویلی توقع دارد که هوارد این موضـوع را به‌خاطر آورد اما همان‌طور که در نوبت‌های بعدی می‌بینیم، هوارد این موضوع را به یـاد نمی‌آورد. در نوبـت بعدی جایی که هوارد از ویلی می‌پرســـد که چه کار می‌خواهد بکند، ویلی قاعدهٔ مقدار را رعایت نمی‌کند و با بیان توضـیحات اضـافه در مورد شـب کریســمس صحبت می‌کند که ظاهرا در آن شب در رابطه با شرایط کاری ویلی باهم صحبت کرده‌اند. همهٔ این صحبت‌های غیرمستقیم به این علت است که شرایط کاری برای ویلی و خانواده‌اش بسیار مهم اســت و ویلی از این طریق ســعی دارد که هوارد را قانع کند تا به او شـــغل مناســـبی در نیویورک بدهد.

از نوبت ۵۵ تا پایان این مکالمه، سـه وقفه در کلام پیش می‌آید که مسبب دوتای آن ویلی و یکی از آن‌هـا هوارد اســـت. ویلی در نوبـت‌هـای ٥٦ و ۵۹ حرف هوارد را قطع می‌کنـد و بـا عصـبانیت راجع به موضوع شغل خود صحبت می‌کند تا هوارد را قانع کند. در این نقطه مجدداً خوانندگان با شـکلی از ارتباط روبرو هسـتند که بر خلاف تصـور آن‌ها از رابطهٔ کارفرما/کارمند اسـت؛ ویلی خشـم خود را به رئیس‌اش نشـان می‌دهد و با عصبانیت و خشونت با او صحبت می‌کند و نویسـنده این را در راهنمای صـحنه به خواننده نشـان می‌دهد. در نهایت در نوبت٦٨ هوارد حرف ویلی را قطع می‌کنـد تـا به او یادآوری کند که «تجارت، تجارت اســـت» و به او خـاطرنشـــان می‌کنـد که روابط خانوادگی بین آن‌ها نمی‌تواند در تصـــمیمات کاری او تاثیری بگذارد.

همان‌طور که از بررســی‌ها برمی‌آید، بیشـــتر وقفه‌های هوارد ناخودآگاه اســـت، درحالی که بیشـتر وقفه‌های ویلی آگاهانه و به دلیل تمایل او به بیان غیرمسـتقیم اسـت. در شکستن قواعد

گرایس، هوارد بیشتر با مورد برخورد زبانی روبرو است ؛ چراکه نادیده گرفتن قواعد از سوی او عمدی نیست بلکه ناخودآگاه است. او بخشی از طبقه برتر جامعه است و به سبب موقعیت اقتصادی‌اش می‌تواند سرنوست ویلی را به راحتی با قبول یا رد درخواستش تغییر دهد؛ درحالی که شاید اصلاً از اهمیت این قضیه در سرنوشت ویلی و خانواده‌اش آگاه نباشد. از سوی دیگر این احتمال را نیز می‌توان در نظر گرفت که هوارد از تاثیر این تصمیم بر سرنوشت خانواده ویلی آگاه است، اما جایگاه و قدرت برتر اجتماعی او نسبت به ویلی این اجازه را به او می‌دهد که در هنگام تصمیم‌گیری جدی ناگهان روابط خانوادگی را جدای از روابط کاری در نظر بگیرد و بسیار جدی برخورد کند.این موضوع که هوارد رئیس ویلی است برای هوارد امری مسلم است؛ اگر هوارد به نگرانی‌های ویلی توجه نکند و حرفش را گوش ندهد هیچ اتفاقی نمی‌افتد؛ چرا که ویلی از نظر جایگاه اجتماعی و سلسله مراتب قدرت از هوارد پایین‌تر است. از طرف دیگر، اغلب قواعد توسط ویلی سهواً شکسته می‌شود که این تردید و ترس ویلی در مقابل پاسخ هوارد به درخواستش را نشان می‌دهد، چرا که این درخواست برای او و خانواده‌اش بسیار مهم است؛ افرادی که همهٔ امید به آیندهٔ بهتر خود را در گرو به‌وجود آمدن این موقعیت کاری برای پدر می‌بینند. در نهایت همهٔ این‌ها این حقیقت را نشان می‌دهد که دو شخصیت در این اثر، ویلی و هوارد، به دو طبقه مختلف اجتماع تعلق دارند و بین آن‌ها روابط قدرت نابرابر حکم‌فرماست. برخلاف این‌که اختلاف طبقاتی بین این دو شخص مستقیماً تبادل کلامی‌شان را تحت تاثیر قرار می‌دهد، رابطهٔ قدرت بین آن‌ها همچنان نسبی است. در بسیاری از بخش‌های این گزیده ویلی به مثابهٔ یک کارگر با هوارد که کارفرمایش است برخورد نمی‌کند و از سمت هوارد نیز همین است.با این‌حال وقفه‌های کلامی از سوی هوارد نمایان‌گر اطمینان او از جایگاه شغلی خویش و موقعیت اجتماعی ضعیف ویلی است.

وست و زیمرمن[1] (نقل در وبر ۱۱٤:۱۹۸۸) سه وجه هویتی را برای فرد قائل می شوند که می تواند رابطه قدرت بین افراد را تحت تاثیر قرار دهد: "هویت‌های اصلی"[2] ، "هویت‌های موقعیتی"[3] ، "هویت‌های گفتمانی"[4]. هویت اصلی ماهیتی ثابت‌تر دارد و مقولاتی چون سن،

1. West and Zimmerman
2. master identities
3. situated identities
4. discourse identities

جنسیت و طبقه اجتماعی را در بر می‌گیرد. در رابطه ویلی و هاوارد اگر چه ویلی از نظر سنی در موضع قدرت قرار دارد، اما از نظر طبقه اجتماعی از هاوارد پایین تر است و همین موضوع چالشی را بین این دو به وجود می آورد و کفه قدرت را گاه به نفع ویلی و گاه به نفع طرف مقابل سنگین می‌کند. هویت موقعیتی به شرایط اجتماعی خاصی اشاره دارد که افراد به طور موقت در آن قرار می‌گیرند و همین امر رابطه قدرت بین آن‌ها را در آن موقعیت تعریف می کند، مانند رابطه بین ویلی و هاوارد به عنوان کارمند و کارفرما در این بخش از نمایش. در این رابطه البته هاوارد در موضع قدرتمندتری قرار می‌گیرد و برای خود این حق را قائل می‌شود تا درخواست ویلی را نادیده بگیرد. هویت گفتمانی، هویتی است موقتی‌تر از مورد قبلی که ضمن صحبت شکل می‌گیرد و جریان قدرت را گاه به سویی و گاه به طرف دیگر سوق می‌دهد و ماهیتی سیال دارد. به عنوان مثال عذرخواهی فرد را در موقعیت ضعیف‌تری تصویر می کند اما فرمان دادن به طرف مقابل قدرت فرمانفرما را مفروض تلقی می کند. این که فرمان مورد پذیرش طرف مقابل قرار گیرد یا نه خود امری دیگر است که در صورت اجابت نشدن می تواند قدرت مفروض را به چالش بکشد. رابطه بین ویلی و کارفرمایش نمونه‌های متعددی از این نوع بازی‌های قدرت را به نمایش می‌گذارد. در عمل می‌توان دید که جدا کردن تمام مصادیق کشمکش کلامی همواره ممکن نیست، اما آن چه مسلم است این است که در نهایت این کارفرماست که با رد تقاضای ویلی ثابت می کند هویت موقعتی، دیگر انواع هویت را تحت الشعاع خود قرار می‌دهد؛ امتناعی که در ادامه داستان سرنوشت تراژیک شخصیت اصلی را رقم می زند.

۵. نتیجه‌گیری

این مقاله، با به‌کارگیری تحلیل مکالمه به بررسی روابط ضمنی قدرت در فرامتن و بافت جامعه و تاثیر آن بر رفتار زبانی گویندگان می‌پردازد. این مطالعه نشان می‌دهد که بررسی هر متن ادبی بدون اشارتی به فرامتن و بافت اثر غیرممکن است؛ هیچ متنی از بافت خود جدا نیست. طبق نتایج این مطالعه، قدرت یک ساختار اجتماعی است که در جامعه به سبب قدرت اقتصادی و جایگاه اجتماعی افراد بین آن‌ها ساخته می‌شود. چنان‌چه در بخش‌های این مقاله به آن پرداخته شد، هوارد جوانی است که شرایط اقتصادی و جایگاه شغلی‌اش به اواین امتیاز را

می‌دهد که در مقابل ویلی،مردی با بیش از پنجاه سال تجربه کاری، برتری داشته باشد. در این مطالعه تأکید بر نمود خارجی این روابط قدرت در زبان مورد استفاده مشارکان مکالمه است. در بخش تحلیل گفتمان، مطالعه از روش نوین میک شُرت برای بررسی مکالمه استفاده می‌کند و نتایج نشان می‌دهد که بین دو شخصیت اصلی این گزیده، هوارد میانگین ۱۰/٤ کلمه و در مقابل ویلی میانگین ۸/۸ کلمه را در هرنوبت استفاده می‌کنند. در مجموع حضور هوارد با ٤۰٦ کلمه بر ویلی با ۲۵۷ کلمه غالب است. هوارد با ٤٦ کلمه در نوبت ۳۵، طولانی‌ترین نوبت و در مقابل ویلی با ۱ کلمه در نوبت ٤٤ کوتاه‌ترین نوبت را در اختیار دارد و در نهایت این هوارد است که ترتیب نوبت‌ها را کنترل می‌کند چراکه ٦۱/۷٪ از بحث مربوط به ضبط صوت هوارد است و تنها ۳۸/۳٪ از بحث به موضوع تغییر شغل ویلی مربوط می‌شود.

در بخش کاربردشناسی، این بررسی از نظرات گرایس در خصوص قواعد مشارکت زبانی(قاعده کیفیت، مقدار ، موضوعیت و نحوهٔ بیان) بهره برده است. هوارد در موارد بسیاری ویلی را در مکالمه نادیده می‌گیرد وتوجه زیادی به علت حضور او در دفتر کارش و نگرانی‌هایش در خصوص امنیت شغلی ندارد. طبق بررسی‌ها، هوارد شخصی است که در بیشتر موارد مکالمه را آغاز می‌کند و ویلی پاسخ می‌دهد؛ او موضوع را کنترل و ویلی موضوع را دنبال می‌کند. به علاوه هوارد به کرات مکالمه را قطع می‌کند و در مقابل ویلی کلامش قطع می‌شود. در سمت دیگر، قدرت در این بستر خاص تحت تأثیر عوامل دیگری مانند روابط خانوادگی دو گوینده قرار گرفته است؛ ویلی نیز سخن کارفرمای خود را قطع می‌کند، با خشم با او سخن می‌گوید و او را با نام کوچکش مورد خطاب قرار می‌دهد. این مقاله امکان بررسی یک متن ادبی با استفاده از روش سبک‌شناسی را یادآور می‌شود. به این طریق با استفاده از ابزارهای زبانی می‌توان رد روابط قدرت را در استفاده‌های زبانی دنبال کرد؛ حال چه از طریق مکالمه‌ی عادی روزمره و یا از طریق بررسی یک متن ادبی. حوزهٔ وسیع مطالعات زبان‌شناسی و سبک‌شناسی ابزارهای زیادی در اختیار محققان قرار می‌دهد تا از آن طریق پیچیدگی‌های یک متن ادبی برای آن‌ها از میان برداشته شوداما لازمهٔ این امر آن است که محقق آگاه به روش‌ها بوده و در این زمینه محتاط و با دقت پیش رود.

ضمیمه

جدول ۲- گویندگان قدرتمند/ضعیف بر اساس مجموعه سوالات میک شُرت(۱۹۹٦)

سوالات	هوارد	ویلی
چه کسی طولانی‌ترین نوبت را دارد؟	×	
چه کسی کوتاترین نوبت را دارد؟		×
چه کسی مکالمه را آغاز می‌کند؟	×	
چه کسی پاسخ می‌دهد؟		×
چه کسی موضوع بحث را کنترل می‌کند؟	×	
چه کسی موضوع را دنبال می‌کند؟		×
چه کسی حرف دیگری را قطع می‌کند؟	×	
چه کسی حرفش قطع می‌شود؟		×
چه کسی از عناوین خطابی استفاده می‌کند؟	–	–
چه کسی از عناوین خطابی استفاده نمی‌کند؟	×	×

یادداشت ها

(۱). (۱)ویلی: آقای...

(۲)هوارد: سلام ویلی. بیا تو.

(۳)ویلی: هوارد، می‌خوام باهات حرف بزنم.

(٤)هوارد: معذرت می‌خوام که منتظرت می‌ذارم.چند دقیقه صبر کن. بعد باهم حرف می‌زنیم.

(۵)ویلی: هوارد، این چیه؟

(٦)هوارد: ضبط صوت، مگه تا حالا ندیدی؟

(۷)ویلی: اوه، فهمیدم. می‌تونیم با هم حرف بزنیم؟

(۸)هوارد: حرفامونو ضبط می‌کنه، تازه دیروز برام رسیده. داشت منو دیوانه می‌کرد. عجیب‌ترین ماشینهٔ که در عمرم دیدم. دیشب همش سرگرم این دستگاه بودم.

(۹)ویلی: باهاش چیکارا می‌کنی؟

(۱۰)هوارد: من اینو برای دیکته کردن دستورام خریدم. ولی همه کاری میشه باهاش کرد. اینو گوش کن: دیشب بردمش خونه، اینارو باهاش پر کردم. اولیش صدای دخترمه. گوش کن...(ضبط صوت را روشن می‌کند. از ضبط صوت صدای آهنگی که با صوت زده می‌شود شنیده می‌شود.) گوش کن، دخترمه،داره صوت می‌زنه.

(۱۱)ویلی: مثل این‌که خودشه.

(۱۲)هوارد: دخترم هفت سالشه. صدای قشنگی داره.

(۱۳)ویلی: بله،بله، آمدم ازت خواهش کنم یه لطفی در حق من بکنی...

صدای سوت تمام می‌شود و صدای دختر شنیده می‌شود.

(۱٤)دختر هوارد: باباجون، حالا نوبت توئه.

(۱۵)هوارد: دخترم خیلی منو دوست داره (دوباره همان آهنگ با صوت زده می‌شود.) این صدای منه (چشمک می‌زند.)

(۱٦)ویلی: صدات خیلی خوبه.

دوباره صدای صوت تمام می‌شود و صدای دختر شنیده می‌شود.

(۱۷)هوارد: حالا اینو گوش کن. این صدای پسرمه.

(۱۸)پسر هوارد: مرکز آلاباما، مونتگمری. مرکز آریزونا، فوئه‌نیکس.مرکز آرکانزاس،لیتل‌راک. مرکز کالیفرنیا، ساکرامنتو...(و به‌همین ترتیب)

(۱۹)هوارد: (پنج انگشتش را نشان می‌دهد.) ویلی، پسرم پنج سالشه!

(۲۰)ویلی: یه روزی گوینده میشه!

(۲۱)پسر هوارد: (ادامه می‌دهد.)... مرکز...

(۲۲)هوارد: گوش کن، به ترتیب الفبا می‌گه...(ماشین ناگهان خاموش می‌شود.) دخترم پریز رو کشیده.

(۲۳)ویلی: حتما.

(۲٤)هوارد: هیس! تورخدا حرف نزن!

(۲۵)پسر هوارد: ساعت نه شده.من می‌رم بخوابم.

(۲٦)ویلی: واقعا دستگاه...

(۲۷)هوارد: یه دقیقه صبر کن، بعدش صدای زنمه. (منتظر می‌ماند.)

(۲۸)صدای هوارد: خُب بگو. یه چیزی بگو(مکث) خُب، می‌خوای حرف بزنی؟

(۲۹)زن هوارد: من چیزی به نظرم نمی‌رسه.

(۳۰)صدای هوارد: خُب، حرف بزن.ماشین داره کار می‌کنه.

(۳۱)زن هوارد: (با کمرویی و دست‌پاچگی) الو! (سکوت) آه، هوارد من نمیتونم توی این دستگاه حرف بزنم.

(۳۲)هوارد: (ماشین را خاموش می‌کند.) این زنم بود.

(۳۳)ویلی: ماشین عجیبیه، حالا می‌تونیم باهم...

(۳٤)هوارد: ویلی ببین چی میگم. دوربین عکاسی، اره مویی و تمام سرگرمی‌هامو میندازم‌شون دور، این ماشین از همشون جالبتره.

(۳۵)ویلی: مثل اینکه من هم باید یکی بخرم.

(۳٦)هوارد: حتما بخر قیمتش فقط صدوپنجاه دلاره. خیلی لازمت می‌شه. فرض کن می‌خوای آواز جک بنی روگوش کنی، اما نمی‌تونی خودتو به موقع به خونه برسونی. به کلفت میگی وقتی جک بنی برنامه داره رادیو رو باز کن. اون قسمت صدا مستقیما از رادیو ضبط می‌شه..

(۳۷)ویلی: وقتی هم اومدی خونه می‌تونی..

(۳۸)هوارد: می‌تونی ساعت دوازده، یک، هر وقت که دلت خواس بیای خونه، واسه خودت یه گیلاس مشروب بریزی و بشینی روی صندلی، کلیدش رو بزنی و نصفه شبی آواز جک بنی رو گوش بدی!

(۳۹)ویلی:من که مصمم شدم یکی بخرم. چون خیلی وقتا که دارم تو جاده می‌رم با خودم فکر می‌کنم که خیلی برنامه‌ها رو نشنیدم.

(٤۰)هوارد: مگه ماشینت رادیو نداره.

(٤۱)ویلی: داره اما کی به فکر بازکردن رادیو میفته!

(٤۲)هوارد: راستی مگه تو الان نباید بوستون باشی؟

(٤۳)ویلی: هوارد، آمدم همین رو بهت بگم. فرصت داری؟ (یک صندلی را نزدیک میز می‌آورد.)

(٤٤)هوارد: چه خبر شده؟ تو این‌جا چه‌کار می‌کنی؟

(٤۵)ویلی: اومدم...

(٤٦)هوارد: دوباره ماشینو چپ کردی؟

(٤۷)ویلی: آه، نه، نه!

(٤۸)هوارد: تو منو نگران کردی، خُب، گرفتاریت چیه؟

(٤۹)ویلی: راستش من متوجه شدم که دیگه نباید سفر بکنم.

(۵۰)هوارد: سفر نکنی؟ خُب پس چه کار کنی؟

(۵۱)ویلی: یادت می‌آد موقع کریسمس این‌جا جشن گرفته بودی؟ به من قول داده بودی که توی نیویورک برام کار پیدا می‌کنی.

(۵۲)هوارد: همین‌جا توی نیویورک؟

(۵۳)ویلی: خُب، آره.

(۵٤)هوارد: آره، آره یادم می‌آد. اما ویلی باید بگم من نتونستم کاری بکنم.

(۵۵)ویلی: هوارد ببین چی می‌گم! می‌دونی که بچه‌ها دیگه بزرگ شدن، من پول چندان زیادی احتیاج ندارم. اگه می‌شد هفته ای شصت‌وپنج دلار گیر بیارم، خرجم در می‌اومد.

(۵۶)هوارد: آره ویلی، اما خوب ببین چی می‌گم...

(۵۷)ویلی: هوارد، اینجا کسی غریبه نیس. فقط من و تو هستیم. بذار همه چیز رو بگم. من دیگه پیر شدم، از کار افتاده شدم.

(۵۸)هوارد: می‌فهمم چی می‌گی. اما تو دوره‌گردی، ما هم کارمون دوره فروشیه. شش هفت تا فروشنده توی نیویورک هست.

(۵۹)ویلی: خدا شاهده که من تا حالا به هیچ‌کس رو نزدم، اما من از وقتی که بابات تورو بغل می¬کرد و می‌آورد اینجا، با این شرکت کار می‌کردم.

(٦۰)هوارد: می‌دونم ویلی، اما...

(٦۱)ویلی: روزی که تو دنیا اومدی پدر خدابیامرزت اومد و از من پرسید چطوره اسمشو بذارم هوارد؟

(٦۲)هوارد: ویلی از این بابت ممنونم. اما ما این‌جا برای تو کار نداریم. اگه یه جای خالی داشتم، فوری می‌ذاشتمت اونجا. اما اصلا جای خالی ندارم.

دنبال فندکش می گردد. ویلی که فندک را در دست داشت آن را به او می‌دهد. سکوت

(٦۳)ویلی: (با عصبانیت زیاد) هوارد، من فقط هفته ای پنجاه دلار لازم دارم تا زندگیم بگذره.

(٦٤)هوارد: آخه تورو کجا بذارم؟

(٦۵)ویلی: ببینم، نکنه خیال می‌کنی من نمی‌تونم این‌جا فروش کنم؟

(٦٦)هوارد: نه مسئله تجارته، هر کس باید کار خودشو پیش ببره.

(٦۷)ویلی: (ناامیدانه) بذار داستانی رو واست تعریف کنم.

(٦۸)هوارد: تو باس قبول کنی که تجارت، تجارته.

(میلر،۱۳۹۵:۱۰۲ -۱۰٦).

(۲). وقتی در مکالمه‌ای، پادشاهی با خدمتکار خود صحبت می کند، به طور طبیعی انتظار می رود تا پادشاه بیشتر صحبت کند و خدمت کار شنونده باشد؛ اما گاهی می ینیم که خلاف این قاعده صورت می گیرد. البته این اتفاق بستگی به شرایط فرامتنی دارد که بین پادشاه و خدمتکار رخ داده است. برای مثال اگر خدمتکار بخواهد مسئله ای را برای پادشاه اثبات کند، در این شرایط محتمل است که او از تعداد کلمات بیشتری استفاده کند.

(۳). قاعده کیفیت از نظر گرایس برابر است با درستی و نادرستی کلام؛ گویندگان باید تنها راجع به مسئله ای که به درستی آن اطمینان و یا شواهد کافی برای اثباتش دارند صحبت کنند.او قاعده مقدار را این

گونه تعریف می‌کند: میزان اطلاعاتی که طرفینِ مکالمه ردوبدل می کنند نباید بیشتر و یا کمتر از حدی باشد که شنوندهٔ مکالمه به آن احتیاج دارد. در قاعده موضوعیت او اظهار می‌دارد که سخن هر گوینده باید به سخن گوینده یا گویندگان دیگر مرتبط باشد. در نهایت، در قاعده نحوهٔ بیان گرایس، مکالمه‌ای را عادی و درست می‌داند که در آن گویندگان مختصر، منظم و واضح(به دور از ابهام در کلام) صحبت کنند(گرایس، ۱۹۷۵: ٤١–٥٨).

کتابنامه

۱. میلر، آرتور. *مرگ فروشنده*. (۱۳۹۵). ترجمهٔ عطاالله نوریان. چ۱۸. تهران: نشر قطره.

2. Ardolino, F (1998)".Miller's Poetic Use of Demotic English in *Death of a Salesman*".*Studies in American Jewish Literature* , 120-128.
3. Aswathi, M.P (2013)".Capitalistic Discourse and Individual: A Social Study of Arthur Miller's *Death of a Salesman*".*The Criterion: An International Journal in English*,Vol. 4, No. 2, 1-7.
4. Babcock, G. (1992). " " What's the Secret?" Willy Loman as Desiring Machine". *American Drama*, *2*(1), 59.
5. Busse, B (2011), "Teaching the Stylistics of Drama". Lesley Jeffries and Daniel McIntyre eds, *Teaching Stylistics*, England: Palgrave, 152-178.
6. Emami, K. K. (2011). "An Anti-social Socialist: A Critical Reading of Arthur Miller's *Death of a Salesman*". *Journal of Language Teaching and Research*, *2*(2), 353-358.
7. Field, B. S. (1972)".Hamartia in *Death of a Salesman*". *Twentieth Century Literature* Vol.18, No.1, 19-24. doi: 10.2307/440691
8. Grice, H. P (1975)".Logic and Conversation". Peter Cole and Jerry L. Morgan, eds. *Syntax and Semantics* 3*: Speech Acts*, New York, NY: Academic Press, 41-58.
9. Headomi, L (1988)".Fantasy and Reality: Dramatic Rhythm in *Death of a Salesman* ".*Modern Drama*, Vol.31, No.2, 157-174.
10. Herman, V (2002)".Turn Taking Management in Drama". Janathan Culpeper and Mick Short and Peter Verdonk Eds. *Exploring the Language of Drama: From Text to Context*, New York: Routledge, 19-34.
11. Jefferson, G (1974)."Error Correction as an Interactional Resource". *Language in Society* Vol.3, No.2, 181-199.
12. Jeffries, L and Daniel McIntyre (2010). *Stylistics*, New York: Cambridge University Press.
13. Juan, Z. (2010). "Corruption of the" American Dream". In *Death of a Salesman*: A thematic analysis of Arthur Miller's *Death of a Salesman*"/"LA corruption de «Reve American» dans Mort d'un Commis Voyageur: Une analyze thematique de Mort d'un Commis Voyageur D'arthur Miller". *Cross-Cultural Communication*, *6*(3), 122.

14. Lambrou, M (2014)".Stylistics, Conversation Analysis and the Cooperative Principle". Michael Burke ed, *The Routledge Handbook of Stylistics*. New York :Routledg.
15. Miller, A (1998). *Death of a Salesman*. New York: Penguin Books.
16. Nilsen, H. N. (1994). "From honors at dawn to *Death of a Salesman*: Marxism and the early plays of Arthur miller". *English Studies, 75*(2), 146-156. doi: 10.1080/00138389408598906
17. Novick, J. (2003). "*Death of a Salesman*: deracination and its discontents". *American Jewish History, 91*(1), 97-107.
18. Sacks, H (1972)".An Initial Investigation of the Usability of Conversational Data for Doing Sociology". *Studies in Social Interaction*, 31-74.
19. Schegloff, E. A (1967).*The First Five Seconds: The Order of Conversational Opening*. Berkeley: University of California.
20. Shockley, J. S. (1994). "*Death of a Salesman* and American leadership: Life imitates art". *The Journal of American Culture, 17*(2), 49-56.
21. Short, M (1996), *Exploring the Language of Poems, Plays, and Prose*, London: Taylor and Francis.
22. Short, M (2002). "From Dramatic Text to Dramatic Performance". In JanathanCulpeper, Mick Short and Peter Verdonk eds. *Exploring the Language of Drama from Text to Context*, London New York: Routledge, 6-18.
23. Short, M (2014)."Analyzing dialogue". Peter Stockwell and Sara Whitely eds. *The Cambridge Handbook of Stylistics*, United kingdom: Cambridge University Press, 344-360.
24. Sidnell, J and Tanya Stivers (2013), *The Handbook of Conversation Analysis*. New Jersy: John Wiley and Sons.
25. Vachhani, S. J. (2006)."The Death of a Salesman? An Exploration Into the Discursive Production of Sales Identities."*Culture and Organization* Vol.12, No.3, 249-264.
26. VanSpanckeren, K (1994), *Outline of American literature*, United State: United States Information Agency, 97.
27. Weber, J (2002), "Three Models of Power in David Mamet's Oleanna". In JanathanCulpeper, Mick Short and Peter Verdonk eds. *Exploring the Language of Drama from Text to Context*, London New York: Routledge, 112-127.
28. West, C and Don H Zimmerman (1985)."Gender, Language, and Discourse" .*Handbook of Discourse Analysis*, 103-124.