شیوه‌های شخصیت پردازی

شیوه‌های شخصیت پردازی در داستان متعدد است. نویسنده با توسل به ابعاد مختلف شخصیت او را به خواننده معرفی می کند و در جریان داستان به نقطهٔ اوج و پایان داستان راهنمائی می کند. شخصیت داستانی مانند انسانی واقعی است؛ دارای ابعادی متفاوت که بعضی از آنها از چشم انسان پوشیده اند و بعضی در معرض چشم همه قرار دارند. بعد اصلی و زیربنائی شخصیت، اندیشه و روان است و طبیعی است که روان افراد قابل درك و لمس نیست ولی اعمال و رفتار و گفتار و حتی قیافهٔ ظاهری افراد نشاندهندهٔ ابعاد پنهانی و درونی آنهاست. بنابراین ما با درون افراد از طریق گفتار و رفتار و قیافهٔ شان آشنا می شویم. اگر انگیزهٔ شخصیت روشن و مشخص نباشد، اعمال او غیرقابل توضیح یا باورنکردنی است. انگیزه شخصیت اساساً از دو منبع ناشی می شود:

۱ـ از طبیعت درون شخصیت که قبل از شروع رمان شکل گرفته است.

۲ـ از سلسله ای از حوادث بیرونی که بعد از شروع رمان، نیازها و انتظارهای خاص برای شخصیت ایجاد می کند[۱].

رفتار و گفتار به خاطر روان و شناخت آن است که اهمیت دارد و شناخت روان از هر نظر ضروریتر از شناخت خود کردار است[۲].

اشتاین بک دربارهٔ رمان «شرق بهشت» می گوید: در این رمان درون خیلی از آدمها را برملا کرده ام، تا آنجا که بعضی از آنها دارند از دستم عصبانی می شوند اما چاره ای ندارم... گاهی شخصیت انسانها مثل جنگلی متعفن و تاریک به نظرم می آید که پر از هیولا و دیو است و عین تونلهای جزیرهٔ کانی که همه چیز در آن می جهد و جیغ می کشد، آنقدر ترسناك است که جرأت ندارم در آن قدم بگذارم. اغلب مرا متهم می کنند که اشخاص داستانهایم آدمهائی معمولی نیستند. وقتی اشخاص داستانهایم را به حال خود رها کنم و آنها را در انتظار بگذارم، وضع خیلی مسخره ای بوجود می آید. اگر آنها مرا با قلندری به راهی بکشانند و کاری که خودشان می پسندند انجام بدهند، من با قلم از آنها پذیرائی می کنم، اما من تا مدادم را برندارم، آنها نمی توانند از جایشان جنب بخورند، چون منجمدند و همان طور که روی یک پایشان یخ زده اند و همان لبخندی را بر لب دارند که دیروز وقتی دست از کار می کشیدم، داشتند[۳].

شخصیت پردازی به چند طریق انجام می شود که هر کدام از این ابعاد، یک بُعد از شخصیت را نشان می دهند. باید توجه داشت که شخصیت پردازی کامل، با بستن همهٔ این ابعاد ممکن می شود. روشهای شخصیت پردازی را در یک تقسیم بندی کلی به دو دسته می توان تقسیم کرد: روش مستقیم و روش غیرمستقیم.

شخصیت پردازی مستقیم

در شیوهٔ ارائهٔ مستقیم، نویسنده بطور مستقیم با طبقه بندی و تشریح به ما می گوید که شخصیت شبیه چیست؟ یا کس دیگری در داستان هست که به ما می گوید قهرمان شبیه کیست؟ در روش غیرمستقیم نیز نویسنده شخصیت را در حین عمل به ما نشان می دهد و ما براساس آنچه او انجام می دهد یا می گوید یا فکر می کند، می توانیم استنباط کنیم که او شبیه کیست.

در روش مستقیم نویسنده دربارهٔ شخصیت خود صریح نظر می دهد: «او عادل است، هیچ حسادتی ندارد و ...» ولی در روش غیرمستقیم رفتار شخصیت باید نشاندهندهٔ عدالت و ایثار باشد. هنگامی که توانائی انجام کاری دارد، به نفع خود از قدرت استفاده نکند و به حقوق ضعیفان حساسیت داشته باشد یا به رقابت در فضائی سالم علاقه مند باشد و... روش ارائه مستقیم بدلیل واضح بودن و صرفه جوئی، لازم است اما هرگز به تنهائی نباید از آن استفاده کرد. شخصیتها تا وقتی که وجود دارند، باید عمل کنند. وقتی که شخصیتها عمل نکنند، داستان به یک مقابله شبیه تر خواهد شد، افزون بر این، روش مستقیم به تنهائی هیچ وقت متقاعدکننده نیست[۴].

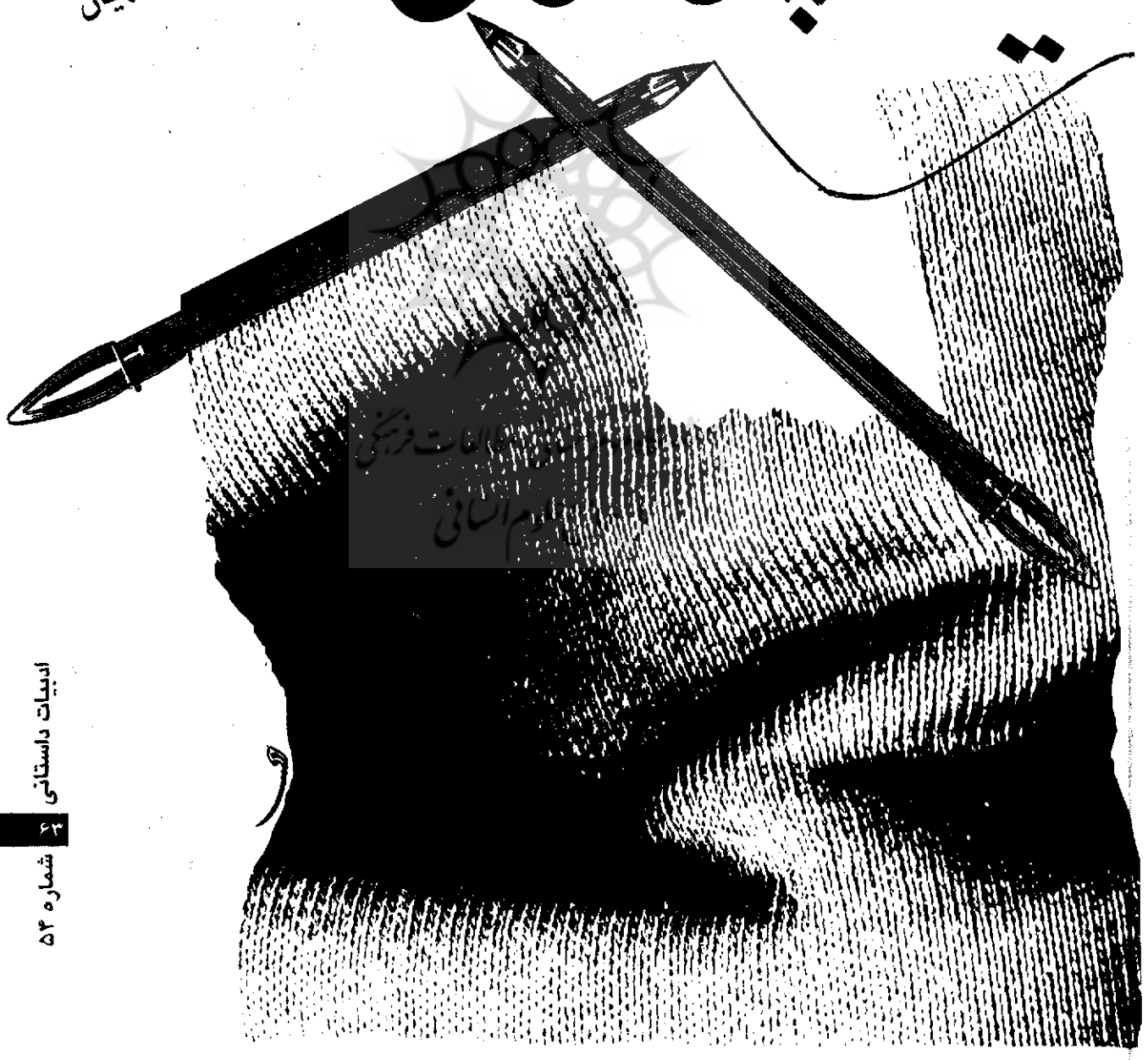
آبرامز همین دو روش را به شیوه ای دیگر «توصیفی و نمایشنامه ای» می نامد. در روش نمایشنامه ای نویسنده فقط شخصیتش را وادار به صحبت و عمل می کند و خواننده اش را رها می کند تا استنباط کند که چه وضعیت و خلق و خوئی پشت آنچه شخصیت انجام می دهد، پنهان است. در روش توصیفی نویسنده خودش آمرانه مداخله می کند تا وضعیت و ویژگی اخلاقی شخصیتهایش را توصیف و ارزیابی کند. برای مثال، در بخش آغازین و زیبای «غرور و تعصب»، *جین آستین* ابتدا آقا و خانم نسبت را به ما نشان می دهد در حالی که با یکدیگر دربارهٔ مرد جوانی سخن می گویند که پارك ندرفیلد را اجاره کرده

است. سپس به ما دربارهٔ آنها توضیح می دهد و رمان ادامه می یابد. بعدها به خاطر نظر و عمل *فلوبر* و *هنری جیمز*، «گفتن» تخلف از هنر تلقی شد و تنها «نشان دادن» مورد توجه قرار گرفت[۵]. به طوری که *پراین* عقیده دارد: «داستان وقتی موفقیت آمیز خواهد بود که شخصیتها نمایشی شوند. یعنی در حال عمل و صحبت همچون یک نمایش نشان داده شوند. برای این که خواننده باور کند که شخصیتی واقعاً خودپسند است باید رفتار خودپسندانهٔ او را ببینیم. بنابراین نویسندهٔ موفق باید اساساً بر ارائه غیرمستقیم و استفاده آن مخفیانه تکیه کند[۶]. هنری *فیلدینگ* می گوید: «تنها راههائی که از راهگذار آنها می توانیم دربارهٔ آنچه در ذهن دیگران می گذرد، اطلاع حاصل کنیم، همانا گفتار و کردار خود آنان است و در آن میان این دومی است که جنبهٔ فرزانه تر هستی آدمی بیشتر بر آن تکیه کرده و آن را مطمئن و تزلزل ناپذیر دانسته است[۷].

ویژگی دیگری که برای این دو نوع برشمرده اند، این است که در شیوهٔ مستقیم نویسنده معمولاً با کلی گوئی، تعمیم دادن و تیپ سازی فرد مورد نظر خود را به خواننده معرفی می کند، اما در شیوهٔ غیرمستقیم معمولاً زاویهٔ دید راوی محدود است و نحوهٔ

یت پردازی

دکتر حمید عبداللهیان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بیان داستان هم به طور معمول نمایشی است، یعنی اگر نویسنده بخواهد شخصیتی را مستقیماً بازسازی کند، معمولاً دوربینی جلو او می گذارد و او را فیلم برداری می کند، نه اینکه ویژگیهای او را شرح دهد. در این شیوه که با جزء نگاری (مثل توجه به ناخنهای فرد، یک خال کوچک، حالت انگشتها و نظایر آنها شرح دهد) سر و کار دارد، جزء دلالت بر کل می کند. از کشیدن انگشتان می توان به شخصیت عصبی و ناراحت فردی پی برد.

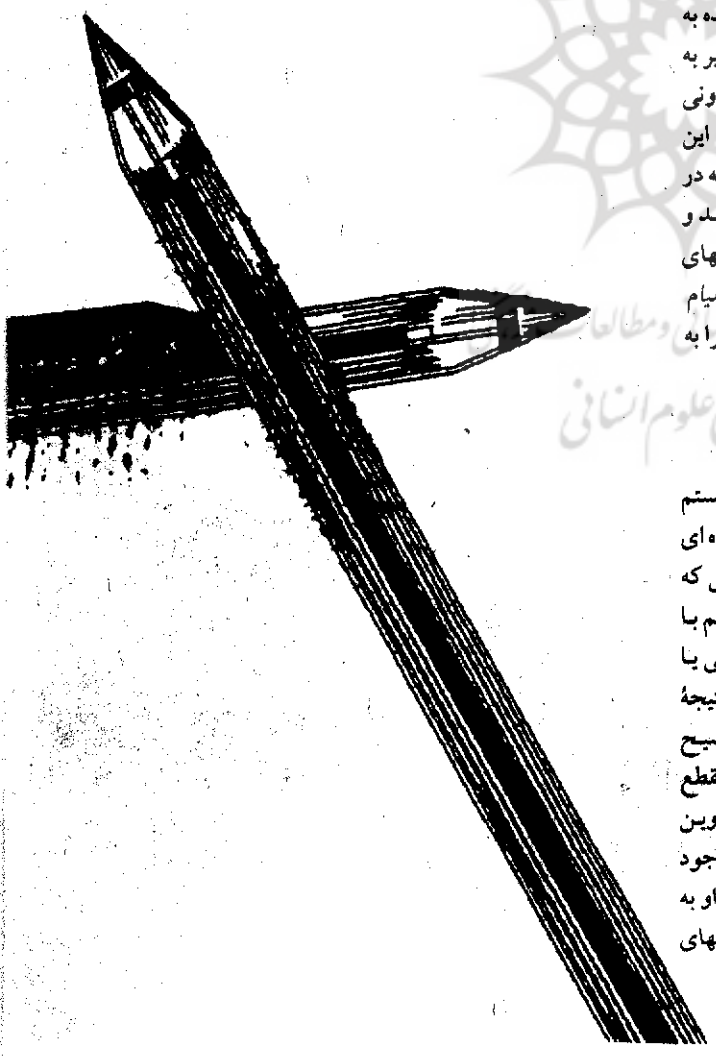
برای شخصیت پردازی غیرمستقیم از این عوامل می توان سود جست: ۱ـ کنش ۲ـ گفتار ۳ـ نام ۴ـ محیط ۵ـ وضعیت ظاهری[۸].

میرصادقی بر این تقسیم بندی نوع سومی هم قائل شده است و آن التقاطی از این دو نوع است. تقسیم بندی میرصادقی به این شرح است: اول: ارائه صریح شخصیتها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم. به عبارت دیگر، نویسنده با شرح و تحلیل رفتار و اعمال و افکار شخصیتها، آدمهای داستانش را به خواننده معرفی می کند. دوم: ارائه شخصیت از طریق عمل او با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن. این روش عرضه کردن شخصیتها جزء جدائی ناپذیر روش نمایشی است زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیتهاست که آنها را می شناسیم. در صحنهٔ تئاتر هنرپیشه با رفتار و گفتار خودش را به ما معرفی می کند و در رمان نیز از طریق اعمال و گفتار شخصیتهاست که خواننده به ماهیت آنها پی می برد. سوم: ارائه شخصیت بی تعبیر و تفسیر به این ترتیب که با نمایش اعمال و کنشهای ذهنی و عواطف درونی شخصیت خواننده، غیرمستقیم شخصیت را می شناسد. این روش رمانهای «جریان سیال ذهن» را به وجود آورده است که در این نوع اعمال و حوادث در درون شخصیتها رخ می دهد و خواننده غیرمستقیم در جریان شعور آگاه و ناآگاه شخصیتهای داستان قرار می گیرد. *ویرجینیا وولف*، *جیمز جویس*، و *ویلیام فاکنر* در آثارشان از این روش بهره برده اند و استادانه نیز آنرا به کار بسته اند[۹].

توصیف:

توصیف و دخالت نویسنده در داستانهای قبل از قرن بیستم چیز متداولی بود و بعد از آن نیز در رمان تاریخی و پاره ای داستانهای جدید نمونه هائی از آن دیده می شود. بدین معنی که نویسنده به خواننده اجازه نمی دهد که به طور مستقیم با شخصیتها ارتباط برقرار کند. حتی گاه پس از هر فصلی یا حادثه ای نویسنده داخل داستان شده، با مطالبی شعارگونه نتیجهٔ اخلاقی اجتماعی و فلسفی داستان را برای خواننده توضیح می دهد. یا علناً می گوید که ما شخصیت خود را در این مقطع رها کرده، سراغ شخصیت دیگری می رویم و با عناوین مختلف، و در هر حال همیشه در طول داستان، خواننده وجود نویسنده را احساس می کند و مجبور است که از زاویهٔ نگاه او به داستان بنگرد. سلیقهٔ نویسنده در رفتار و گفتار شخصیتهای داستان کاملاً مشخص است. در این نوع از رمان، نویسنده نمی تواند نفرت و بیزاری خود را از شخصیت منفی اثر خود کتمان کند. باید توجه داشت که توصیف ظاهر صرف قناعت نکند، بلکه باید به شخصیتها زندگی ببخشد[۱۰].

هیچ گاه توصیف نویسنده به تنهائی نمی تواند کارساز باشد، بلکه باید در کنار توصیف ویژگیهای شخصیت نشان داده شود. باید دائم از طریق رویدادها، ویژگیهای اشخاص را اثبات کرد. با گفتن اینکه شخصیتی شوخ، زیرک، پلید، دست دلباز، تنبل و بداخلاق است، شخصیتی خلق نمی شود بلکه باید توصیف توأم با عمل باشد[۱۱]. *سارتر* عقیده دارد: «موضوع مورد بحث در داستان بر اثر طول و کثرت توصیفات که از آن می کنند، جسمیت و موجودیت نمی یابد بلکه به سبب پیچیدگی و تعدد روابطی که با اشخاص مختلف داستان دارد، به عمق هستی می رسد و آن گاه واقعی تر می نماید که به دفعات بیشتری آنرا لمس کنند، بچرخانند، بردارند، بگذارند و خلاصه اشخاص داستان از حد آن برگذرند و به سوی هدفهای خاص خود فرا روند. همچنین است جهان مخلوق داستان، یعنی مجموعهٔ اشیاء آدمیان، برای اینکه به حداکثر نقل خود برسند، باید «آفرینش آشکارگر» که از طریق آن خواننده جهان داستان را کشف می کند نیز در حین عمل التزام مخیل باشد و به عبارت دیگر هرچه علاقهٔ خواننده به تغییر و تبدیل جهان مخلوق داستان



پرتال جامع علوم انسانی

بیشتر باشد، آن جهان زنده تر می شود.[۱۲]»

شخصیت پردازی غیرمستقیم آن است که نویسنده از طریق رفتار و اندیشه ها و گفتار و حتی نام شخصیت اطلاعاتی را بطور غیرمستقیم در اختیار خواننده قرار دهد. گفتیم که انگیزه و هدف شخصیتهای داستانی بر ما پوشیده است و حتی گاه بر خود شخصیتها هم پوشیده فرض می شود. ولی این قسمتهای نهفته در رفتار نشان داده می شود. عمل کسی که در داستان دروغ می گوید، یا جنایت می کند، از روانی آشفته و صدمه دیده حکایت می کند که خود می تواند علل متفاوت داشته باشد. در اینگونه داستانها ممکن است نویسنده هیچ گاه نگوید که این شخصیت داستان، فردی قاتل یا دروغگوست و لازم هم نیست که بگوید، اما با اولین دروغ یا اولین جنایت بر ما بدرستی روشن خواهد شد که با چه نوع شخصیتی مواجه ایم. این شخصیتها در اعمالی که انجام می دهند، درون خود را نشان می دهند. روح و انگیزه و روان افراد تنها در اعمال بخصوص نشان داده نمی شود، بلکه در جزئیات رفتار و گفتار خود را نشان می دهند که با دقت و موشکافی می توان به آنها پی برد.

یک فرد عصبی در همه حالات و رفتار خود، پریشانی و اضطراب خود را نشان می دهد. بنابراین در داستان انسان عادی بدون سابقهٔ قبلی نباید بطور ناگهانی شروع به انجام رفتاری عجیب کند. بلکه از همان آغاز، اگر نه به تصریح، به گونه ای مبهم شخصیت غیرطبیعی او بیان شود یا لااقل خواننده به نکته ای مرموز در شخصیت او پی ببرد، وگرنه اگر در موقعیتی قهرمان بدون سابقه قبلی شروع به انجام رفتاری غیرعادی کرد از دید خوانندگان پذیرفته و باورکردنی نیست. شخصیت پردازی غیرمستقیم به چند طریق انجام می شود که عبارتند از: ۱ـ اعمال ۲ـ گفت و گو ۳ـ نام ۴ـ قیافهٔ ظاهری ۵ـ توصیف حالات و ویژگیهای روانی.

۱ـ رفتار

در مقدمهٔ این بحث گفتیم که عمل در کنار شخصیت و گره خورده با آن است، اینها یکدیگر را تکمیل می کنند. کارهای هر کسی مستقیماً از اندیشهٔ او سرچشمه می گیرد و کسی که دارای طبعی سخاوتمند است، رفتارش نیز سخاوتمندانه است. کسی که به همهٔ اطرافیان خود بدبین است، در رفتارش هم به وضوح این بدبینی نمایان است.

ناصر ایرانی می گوید: «آنچه تعیین کننده است عمل شخصیتهاست. شخصیتها اگر زنده خلق شوند، با عملشان عیار وجود خود را آشکار می سازند. بویژه با گفتارشان که نوعی عمل است[۱۳].»

به این ترتیب ایرانی گفتار را نیز جزء اعمال قرار می دهد، ولی ما به دلیل اهمیت گفتار آنرا جدا کردیم. دیگران نیز بر اهمیت عمل تصریح کرده اند اولین و ساده ترین نقش یک شخصیت، نقش کنشگری اوست. از این لحاظ می توانیم بگوئیم که شخصیت فاعل یا نهادی است که کاری را انجام می دهد یا گزاره ای را به او نسبت می دهند. بنابراین از این نظر شخصیت از زمرهٔ بازیگران قصه است[۱۴]. *پراپ* نیز در تحلیل افسانه های پریان بر عمل به عنوان محوری ترین اصل داستان تأکید می کند[۱۵]. اعمال انسان در تقابل سه حالت پدید می آید:
۱ـ در پیوند با کیفیات روحی و اخلاقی خود شخص ۲ـ در پیوند با همنوعان ۳ـ در پیوند با محیط مادی یعنی چیزهای بی جانی که وی را احاطه کرده اند[۱۶]. بیشتر از همه فرد در رابطه با محیط اجتماعی و همنوعان خود است که داستان را پدید می آورد. اشخاص داستان ممکن است با محیط داستان سازگار یا با آن در تباین باشند اما در هر حال باید در مقابل محیط خود، یا به قول و فعل خود که از آن متأثر گشته اند، عکس العمل نشان دهند. محیط در تغییر و تحول شخصیت عامل نیرومندی است و اشخاص داستان حتی اگر بطور موقت هم در محیط معین قرار گیرند، از تأثیر آن برکنار نیستند. این تأثیر را باید به نحو محسوس و مشهودی نشان داد. نادیده گرفتن و منعکس ساختن این تأثیر سبب می شود که داستان خلاف واقع جلوه کند. اشخاص داستان هر قدر هم حقیقی باشند، چنانچه در جائی مانند سرزمین پریان قرار گیرند، جز اشباح عجیب و غریب نخواهد بود[۱۷].

دکتر *ادیبی* می گوید: «کنشهای فردی، با توجه به کنشهای افراد دیگر صورت می گیرد، یعنی شخص با توجه به رفتارها و ایستارهای دیگر، کنش خود را شکل می دهد. می توان بین من فاعلی و من مفعولی تمایزی قائل شد. از آنجا که افراد مجبورند از طریق تفسیر و تعبیر مستمر رفتارها و ایستارهای دیگران، رفتار خود را شکل دهند و انتخاب کنند، این من مفعولی است که می آموزد چگونه رفتاری باید داشته باشد و پاسخهای من فاعلی مبهم است[۱۸].»

موجوداتی که رمان نویس ساخته، باید طوری باشند که خواننده به شخصیت تک تک آنها توجه کند و کارهای آنها باید از خصوصیات روحی و فکری و اخلاقی آنها ناشی شود. رمان نویس هرگز نباید به خواننده اجازه دهد که بگوید «فلان و بهمان آدم هیچ وقت این طور رفتار نمی کنند» بلکه برعکس خواننده باید مجبور شود که بگوید «این رفتار درست همان رفتاری است که من از فلان آدم انتظار داشتم» فکر می کنم اگر قهرمانها خودشان جالب باشند، خیلی بهتر است[۱۹].»

اعمال شخصیتها را نیز به دو دستهٔ عادتی و غیرعادتی تقسیم کرده اند. «کنش عادتی عملی است که مرتب تکرار می شود، در صورتی که کنش غیرعادتی آن است که فقط یک بار اتفاق می افتد و از همین تکرار و اتفاق می توان به روحیهٔ شخص پی برد[۲۰].»

۲ـ گفت و گو

یکی از طبیعی ترین نیازهای انسان است. انسان در هر حالتی باید سخن بگوید، در خوشحالی، غم و حتی هنگام

کار. گفت و گو به عنوان ابزاری مهم و ظریف از چند جنبه در داستان رعایت می شود. شخصیت در داستان بدون گفت و گو معنی ندارد. مگر اینکه کاملاً تنها باشد و در آن صورت هم نیاز به گفت و گوی درونی با یادآوری گفت و گوها در ذهن شخصیت هست، ولی اگر شخصیت در محیطی اجتماعی باشد، مجبور است که با دیگران ارتباط داشته باشد، زیرا گفت و گو نیز مانند عمل و حتی بیشتر از عمل نشان دهنده ویژگیهای روحی شخصیت داستان است. کلمات به کار رفته، تأکید بر هجاهای خاص، موضوع و مضمون گفت و گوها، مکثها، پستی و بلندی صدا، تلفظهای نادرست یا غلط و لغزشهای زبانی، همه نشان دهندهٔ پیشینهٔ ذهنی، تجربی و روانی افراد داستان است. درست همانطور که رفتار هر قهرمان باید ناشی از خصوصیات روحی و فکری و اخلاقی او باشد، حرف زدن او هم باید همینطور باشد. یک لیموناد فروش مثل یک لیموناد فروش و یک وکیل عدلیه مثل یک وکیل عدلیه. گفت و گوها نه باید پرت و پلا باشد و نه باید فرصتی به دست نویسنده بدهد تا عقاید خود را تبلیغ کند. صحبتها باید برای نشان دادن خصوصیات اخلاقی و روحی و فکری کسانی که حرف می زنند و برای جلو بردن داستان به کار رود[۲۱]. یکی از اشتباهات نویسندگان بخصوص در آغاز کار همین استفادهٔ نادرست از شخصیتها برای تبلیغ اندیشه های خود است، یعنی همان اشکالی که بسیاری از نویسندگان دارای اندیشه و دیدگاه فلسفی یا اجتماعی، گرفتار آنها می شوند.

هدایت در بعضی از نخستین داستانهایش از شخصیتهای داستان برای تبلیغ اندیشه های خود استفاده می کند و درنتیجه آنها حرفهائی می زنند که هیچ با روحیهٔ خودشان و محیط اطرافشان تناسب ندارد. همچنین است مجموعه «از رنجی که می بریم» *جلال آل احمد*.

گورکی نیز در داستانهای ابتدائی خود گرفتار همین مسأله بود بطوری که *تولستوی* به او یادآور شده بود: «روزی تولستوی به گورکی گفت: تو خودت بیش از حد صحبت می کنی. کمتر به اشخاص داستان مجال صحبت می دهی، به همین دلیل قهرمانانی که می سازی، مردمی حقیقی نیستند و خیلی به هم شبیهند و در خاطر آدم نمی مانند[۲۲].»

در زمینهٔ گفتار و پیروی آن از نهاد، *میخائیل باختین* منتقد روسی نظر مستدلی دارد. به نظر او، گرچه اشخاص داستان و آدمهای روزمره برای بیان امیال درونی خود از نشانه های عمومی (زبان) استفاده می کنند (نشانه هائی که در اختیار همه هست) ولی نحوهٔ استفاده از آنها کاملاً مشخص است. به سخن دیگر، هر شخصیتی دارای زبان مخصوص خود است. به اعتقاد باختین نویسنده باید به تقلید از انسان روزمره، شخصیتی را خلق کند ولی این شخصیت بنا به نسبت به روزگار خود نمی تواند تا آخر ساکت بماند و باید حرف بزند. این اولین نقش اوست. باختین پا را فراتر می گذارد و می گوید: «نویسنده شخصیت را برای گفت و گو خلق می کند. شخصیت در درجهٔ اول برای سخن گفتن خلق می شود؛ سخن گفتنی که با آن هستی او پدیدار می شود. سخن گفتن منجر به کنش می شود پس هر سخن کنشی است و هر کنش برابر با سخن گفتن. بنابراین شخصیت داستانی در درجهٔ اول یک انسان سخنگوست. از سوی دیگر هر شخصیتی دارای زبان مخصوص به خود است. زبانی که اگر چه متأثر از زبان عمومی است اما با آن تفاوت دارد. پس زبان شخصیت داستانی نیاز به ترجمه دارد. شخصیت موجودی است که با آنچه می گوید شناخته می شود[۲۳].

تودوروف تحت تأثیر نبونیستها «ذهنیت زبان» را مطرح می کند. هر گفتاری نشانه هائی از گویندهٔ آن دارد، نشانه هائی از طبقهٔ اجتماعی، گویش، وجهه، میزان تحصیلات و نظائر اینها. هنگامی که ما با چیزی مخالفیم و مخالفت خود را به زبان می آوریم، این عمل تا حدود زیادی معرف خاستگاه فکری و ذهنیت ماست[۲۴].

از نخستین تحلیلهائی که دربارهٔ داستان شده است، به اهمیت گفت و گو و ویژگیهای آن نیز پرداخته شده است. *ارسطو* می گوید: «هرچه اشخاص به زبان می آورند، نماینده فکر آنهاست. هر گاه که بخواهند چیزی را نفی یا اثبات کنند یا انفعالاتی چون رحم و ترس و خشم و غیره را برانگیزند یا امور کوچکتر و بزرگتر جلوه دهند[۲۵].»

اهمیت گفتار گاه به حدی است که آنرا بر دیگر شکلهای شخصیت پردازی ترجیح می دهند. بعد از جنگ جهانی اول داستانهای متعددی پیدا شدند که تنها بر گفت و گو تکیه داشتند. گفت و گوی متقابل که تمامی بار شخصیت پردازی و حتی حادثه و اوج و فرود قصه را در خود گنجانده اند. ازجمله مهمترین این داستانها می توان به قسمتهائی از «خشم و هیاهو» یا در زبان فارسی به داستان «شوهر آمریکائی» *آل احمد* اشاره کرد. در بعضی از داستانهای *هدایت* مانند «علویه خانم» یا رمان «حاجی آقا» زبان محاوره و گویشهای گوناگون افراد داستان نقش عمده ای در شخصیت پردازی دارند، بعضی حتی اهمیت شخصیت پردازی از طریق گفت و گو را بیشتر از سایر شکلهای شخصیت پردازی می دانند، زیرا در داستان هرچه نویسنده از روشهای غیرمستقیم استفاده کند، عمق اثر بیشتر شده، داستان قوی تر می شود. بنابراین، استفادهٔ غیرمستقیم از گفت و گو برای شخصیت پردازی و نشان دادن درون افراد از طریق گفتار، کاری مفید برای عمق بخشیدن داستان است. البته به کار بردن گفت و گو کاری بسیار ظریف است و استفاده از آن بسیار دشوار. گفت و گو باید صحت توصیفهای نویسنده را تأیید کند. اگر نویسنده با استفاده از توصیف به خواننده بگوید که قهرمان او از فردی متنفر است، صرفاً عقیدهٔ خود را بیان کرده است، اما اگر شخصیت تنفر خود را از طریق گفت و گو ابراز کند، واقعیتی قانع کننده بیان شده است[۲۶].

شوپنهاور گفته است: «سبک گفتار فیزیونومی فکر است

و حتی از چهرهٔ آدم برای درك شخصیت وسیله مطمئن تری است. اگر سخن نتیجه و زائیدهٔ روانی زبانی باشد که شخص به کار می برد، می توان گفت که به وسیلهٔ سخن به وضع و موقعیت و خلقیات اشخاص بیشتر پی می بریم تا مثلاً توصیف عینی ظواهر او. یک فرد نجیب به زبانی با نجابت سخن می گوید حتی اگر کریه ترین چهره ها را داشته باشد.

سخن تا حدی شناسنامهٔ شخصیت است. منتها از یک سو با سبک و زبان عمومی یک عصر ارتباط پیدا می کند و از سوی دیگر با خلق و خوی شخصیت و حرکات و سکنات او و اعمالی که در یک وضع روانی خاص از شخصیت سر می زند[۲۷].

باید توجه داشت که گفت و گو را نباید به شکل کاملاً طبیعی و آن گونه که مردم به کار می برند، در داستان آورد. اگر به گفتار عادی توجه کنیم، چیزی غیر از بعضی کلمات جویده، بدون فعل، پر از مکث و وقفه و اغلاط تلفظی نیست. علاوه بر این، ما برای تلقین گفتار خود از حرکات سر و دست و چهره استفاده می کنیم که اینها را نمی توان در داستان آورد. به همین جهت لازم است که سخن عادی تا حدود زیادی تغییر کند. شخصیتها باید در مجموع اغلب کم حرف باشند تا حرّاف و باید آنچه که می خواهند بگویند، بیشتر واضح و گیرا باشد تا حرفهای تصادفی[۲۸]. در سخنهای شخصیتها باید از فضل فروشی و آوردن کلمات مغلق و ناخوشایند به گوش، و بالاخره بزك کردن کلمات «فسیلی» و استفاده از آنها جداً پرهیز کرد، زیرا در ادبیات کسل کننده تر از این نیست و چیزی تا این پایه ناسازگار با واقعیت زندگی وجود ندارد. گفت و گو باید چنان باشد که خواننده احساس کند با مردم زنده سر و کار دارد. مردم عادی در زندگی روزمرهٔ خود، جملات کوتاه و گویا به کار می برند و این جملات حتی در بین طبقات تحصیل کرده نیز اغلب از نظر دستوری درست نیست[۲۹].

نکتهٔ دیگر این که مردم در سخن گفتن خود معمولاً لهجه دارند و بعضی از کلمات و ساختار جملات را به نحو خاصی ادا می کنند و در بعضی از لهجه ها شکستن کلمات و تکیهٔ کلامها به قدری است که فهمیدن آن برای شنوندهٔ ناآشنا بسیار دشوار است. حال اگر به این نحو نویسنده بخواهد در داستان نیز کلمات را بشکند و از لهجه بطور کامل استفاده کند، فهمیدن عبارات برای شنونده دشوار خواهد بود و اگر هم خواننده بتواند بخواند به جدی بودن و استواری اثر صدمه می زند. در این موارد توصیه کرده اند که تنها چند تکیه کلام بخصوص و سایه ای از لهجه کافی است. لازم نیست نویسنده تمامی کلمات و جملات را بشکند بلکه اگر فضای لازم را به وجود بیاورد، خواننده کلمات را با لهجهٔ شکسته خواهد خواند و گفت و گو تأثیر خود را خواهد گذاشت، بدون این که از استواری و فخامت آن کاسته شود.

در اوایل قرن حاضر نویسندگان سعی می کردند برای نوشتن گفت و گوهای واقعی و تحت اللفظی، لهجهٔ اقلیتهای قومی را بازآفرینی کنند. اما امروزه دیگر نیازی به این نوع تقلید لهجه نیست بلکه برای ایجاد حس لهجهٔ واقعی اقلیتهای قومی می توان تنها کلمات را جابجا کرد یا از تلفظ یکی دو کلمه استفاده کرد تا خواننده به نحوی صمیمی آنرا بخواند[۳۰].

البته نویسندگانی بوده اند که از لهجه در گفتار قهرمانان بسیار قدرتمندانه و بجا استفاده کرده اند. *توواین* در «هاکلبری فین» با به کارگیری لهجهٔ مرزنشینان کوشیده از طریق گوش و واژه گزینی روحیهٔ زمانه و دورهٔ خود را از زبان انسانهای معاصر خود بازگو نماید. با وجود این، بعضی ویراستاران او مطالب و قطعاتی را که به نظر آنان از دید خوانندگان دورهٔ ویکتوریا بسیار مبتذل و ناموزون به نظر رسیده اند، حذف و تعدیل کرده اند[۳۱]. یا لحن شخصیت استیون در داستان «تصویر هنرمند در جوانی» اثر جویس، در اوایل قصه همچون کودکی است که دارد ادای حرف زدن پدر و مادرش را درمی آورد. بعد لحنش کمی پیچیده تر می شود و تبدیل به زبان یک کودك دبستانی می شود که به دنبال ساختن دنیای کلامی خاصی برای خویش است و چون این دنیا هنوز زیاد فرهنگی و فکری نیست، او از زبانی استفاده می کند که در آن افعال و تکرار پی در پی افعال نقش اساسی دارند. بعدها، در وسطهای قصه، لحن متعلق به آدمی می شود که دچار عمیق ترین هیجانهای فلسفی و معنوی و عاطفی است: لحن مردی که اولین گناهش را علی رغم آن همه تبلیغات مذهبی مرتکب شده و سپس، علی رغم لذتی که برده،

به سوی محل اعتراف کشیده شده است؛ کسی که علی رغم اعتقادش به اعتراف، بعدها به کلی عمل اعتراف را مسخره دانسته و به این رسم مذهبی کاتولیکها خندیده است. مرد جوانی که به او پیشنهاد کرده اند کشیش شود و او به دلیل صمیمی بودنش با زندگی، آن را رد کرده است. استیون در هر موقعیتی از لحن سازگار با آن موقعیت استفاده می کند همین دلیل اگر سکوتی باشد، در زبان است و اگر هیجانی وجود داشته باشد، لحنش را نیز پر از شور و هیجان می کند[۳۲].

تقریباً همه نویسندگان از دشواری ساختن گفت و گو سخن گفته اند، ازجمله *فلوبر* در دفتر خاطرات خود، هنگام نوشتن «مادام بوواری»، می گوید: «چه دشوار است، گفت و گو نوشتن، بخصوص وقتی آدم می خواهد هر گفت و گوئی شخصیت خاص خودش را داشته باشد: کاری است بزرگ و سنگین آدم بخواهد از گفت و گو به عنوان ابزاری برای ترسیم چهره ها و شخصیتها بهره جوید و در عین حال نگذارد چیزی از حیات و سرزندگی و دقت خود آن گفت و گو کم شود، یعنی به گفتگوئی برجستگی و اعتبار ببخشد که بر سر مسائل پیش پا افتاده، ادامه می یابد. من هیچ کس را نمی شناسم که توانسته باشد در هیچ کتابی از پس این کار برآمده باشد[۳۳].»

۳ـ نام

یکی دیگر از راههای شخصیت پردازی استفاده از نام است. هر شخصیتی لاجرم باید نامی داشته باشد. نویسنده براحتی می تواند برای القای هدف خود در شخصیت پردازی از نام استفاده کند. تنها نویسندگان خیلی مبتدی از این فرصت برای شخصیت پردازی استفاده نمی کنند. اگر به فهرست داستانها بنگریم، همیشه در نامگذاری شخصیتها تعمدی بوده است تا نام در راستای ویژگیهای فرد باشد، ولی سبک نامگذاری نویسندگان با یکدیگر متفاوت است.

اهمیت نامگذاری را حتی نویسندگان دورهٔ رمانس و افسانه نیز می فهمیدند. در ادبیات کهن فارسی داستانهای بسیاری داریم که نام قهرمانان آنها خیر و شر است و هر کدام از آنها متناسب با نام خود عمل می کنند (برای مثال «هزار و یکشب» و «هفت پیکر»). در کمدی قرن هجدهم نام تمثیلی یا شبه تمثیلی به چشم می خورد که به جای نامگذاری مستقیم، از عناوین و القاب استفاده می کردند و این عنوان حالت کلی پیدا می کرد و در آثار دیگر نیز تکرار می شد، به حدی که نام، خود جنبهٔ نمادین می یافت.

در داستانهای دورهٔ رمانس و افسانه نامگذاری به طریقهٔ مستقیم یا تمثیلی بود. یعنی نام عنوانی بود که به طور مستقیم به ویژگیهای شخصیت اشاره می کرد اما در دورهٔ جدید متناسب با پیچیده تر و فنی تر شدن داستان نویسی، نامگذاری شخصیتها نیز پیچیده و کنائی شده است.

فیلیپ هامون نشانه شناس فرانسوی در مقالهٔ «نشانه شناسی شخصیتهای داستانی» می گوید: اسم یک شخصیت می تواند به چهار صورت، ویژگیهای او را بیان کند:

۱ـ ارتباط بصری: *هامون* در این باره O و I را مثال می زند که اولی می تواند در اسم شخصیتی که چاق است، به کار رود و I برای فردی که بلندقد است.

۲ـ ارتباط آوایی: در این مورد می توان به نام آواها اشاره کرد که ارتباط میان دال و مدلول از طریق موسیقی کلام انجام می شود.

۳ـ ارتباط از طریق تولید آوا: گاهی نویسنده برای شخصیت خود نامی انتخاب می کند که تلفظ آن مشکل است و می خواهد از طریق موسیقی کلام احساس را به خواننده منتقل کند.

۴ـ استفاده از اسمهای نمادین: گاهی اسم یک شخصیت اشاره به بعضی از مفاهیم اساطیری و ادبی بیرون از داستان می کند[۳۴].

توجه به تداعی معانی اسم شخصیتها از آغاز قرن بیستم شروع شد. نویسندگان و همین طور شاعران سمبولیست، متوجه ارتباط شکل ظاهری کلمات و بار عاطفی آنها، آهنگ کلام و تداعی توأم با آن شدند. پروست معتقد بود که اسم

خاص دارای جادوست و در رمان «در جست و جوی زمان از دست رفته» بخصوص به تداعی و بار عاطفی و رابطهٔ نامها با مضمون داستان توجه کرده است. حدود هفتاد سال پیش بوریس *آیخن باوم*، منتقد بزرگ روس، فرم شکافی جالبی درباره داستان «شنل» *گوگول* انجام داد. اهمیت این فرم شکافی در این بود که نشان می داد میان آوا و طنین اسمهای خاص این داستان با مضمون مورد نظر گوگول ارتباط تنگاتنگی وجود دارد[۳۵].

استفاده از تداعی معانی به نویسنده امکان می دهد که با یک کلمه، چندین نکته و مفهوم خاص را به طور همزمان به خوانندهٔ خود القا کند. در چارچوبی که قبلاً برای قدرت داستان برشمردیم، یعنی «هرچه غیرمستقیم تر، قویتر»، در نامگذاری شخصیت هم هرچه از راه پیچیده تر و مخفیتری وارد شویم، اثر آن عمیقتر خواهد بود و غیرمستقیم ترین راه، استفاده از همین روش تداعی معانی است.

در میان رمان نویسان گذشته، دیکنز و *بالزاك* بر سر انتخاب نام قهرمانان وسواس خاصی داشتند. برای مثال، دیکنز در اسامی ای که ذکر می کند، سعی کرده بیشتر از تداعی صوتی و معنوی مفهوم مورد نظر خود را القا کند. *پامبل چوك* (Pumblechook) به تنهائی تداعی کنندهٔ تصویر مرد مبتکر بزرگی است که من من می کند Mumbles، با طمطراق سخن می گوید (Fumble)، له می کند (Dummie)، نفس نفس می زند (Chokes) و می لرزد (Shukes). خودخواهی این خیّر دروغین از نام چندهجائی و عریض و طویلش فهمیده می شود. همچنین نام ومیک (Wemmick)، بوالهوسی را (Whimesically) یادآوری می کند[۳۶].

هر نامی از چند طریق، کلمات، حالات، خاطرات و افراد دیگری را به ذهن مخاطب می آورد که از فرهنگی به فرهنگ دیگر فرق می کند. کاملتر از همه، *سارتر* با شکافتن واژهٔ «فلورانس» به دقت تمامی تداعیهای آنرا برای خود یادآور می شود.

«فلورانس» نام شهر است و نام گل و نام زن، پس می تواند در آن واحد هم گلشهر و زن شهر و هم گلدختر باشد و شیء عجیبی که بدین گونه رخ می نماید، سیلان شط را دارد (شط = Fleure) و حرارت ملایم و سرخ طلا را (طلا = Or) و در آخر خود را با شرمگینی و آراستگی تسلیم می کند (عفت و آزرم = decence) و با فرود آمدن و محو شدن تدریجی و مداوم صفت «س» آخر کلمه شکفتگی پرآزرم خود را تا بی نهایت ادامه می دهد. بر این مجموع، تأثیر خفی و مکنون زندگی خصوصی شخص نیز افزوده می شود. مثلاً برای من فلورانس علاوه بر اینها زنی است، یک زن بازیگر آمریکائی که در فیلمهای صامت دوران طفولیت من بازی می کرد و من از او هیچ به یاد ندارم جز اینکه بلند بود، مانند دستکشهای بلند سفیدی که در بعضی رقصها به دست می کنند و همیشه کمی خسته بود و همیشه عفیف و پاکدامن بود و همیشه شوهردار و همیشه قدرناشناخته بود و من او را دوست می داشتم و نام او فلورانس بود[۳۷].

در رمانهای اخیر، دیگر به نام شخصیت نیز توجه نمی شد و بعضی از شخصیتها را می بینیم که در داستان نام مشخصی ندارند، بلکه با صفت یا ضمیر معرفی می شوند. این شیوه بخصوص در رمانهائی که به شیوهٔ سیال ذهن نوشته شده اند، دیده می شود. نام نبردن از شخصیت می تواند دلایل بسیاری داشته باشد. از جمله اینکه نویسنده علاقه ای به شخصیت ندارد، یا نام بردن او برایش مهم نیست یا نام او را بدرستی نمی داند یا در ذهن راوی داستان چند نفر با یکدیگر ادغام شده و برای راوی جداکردن آنها دشوار است و شاید به دلیل آشنائی زدائی و وادار کردن خواننده به تفکر، نویسنده نامی را برای شخصیت خود انتخاب نمی کند، یا به خاطر بی هویتی شخصیت داستان یا ترس و نفرت راوی از شخصیت مورد نظر و دلایل متعدد دیگر که به انگیزهٔ راوی بستگی دارد. برای مثال در «بوف کور» هیچ گاه نام زن راوی یا پیرمرد خنزر پنندری برده نمی شود و راوی از زن خود با عناوینی چون: او، دخترعمه لکاته و... یاد می کند و پیرمرد خنزر پنندری هم با ویژگیهای شخصی، گاه نعش کش، گاه عمو، پدر لکاته و... می شود.

۴- قیافهٔ ظاهری

توصیف ظاهر، یکی از ابعاد شخصیت پردازی است که اهمیت آن از قدیم الایام مورد توجه بوده است. یعنی به مشخصات و ویژگیهای ظاهری فرد در راستای داستان توجه می شده است. ظاهر پیشتر از گفتار به عنوان یک وسیلهٔ نشان دادن انسانها شناخته شد. قهرمانان حماسه ها همه از ظاهری متناسب با رفتارهای خاص خود برخوردار بودند، یعنی دارای جثه ای بزرگ و تقریباً همه موصوف به صفت زیبائی بودند.

در مکتبهای مختلف ادبی نیز به قیافه از چشم انداز خاصی نگریسته می شد. رمانتیسیم به ظاهر افراد با اندکی مبالغه می نگریست و زیبائی شخصیتها با تفصیل بیشتری شرح داده می شد. در ناتورالیسم نیز زشتی و ناپاکی طبقات پائین اجتماع و توصیف ظاهر شخصیتها را که معمولاً از طبقات پائین بودند، با رنگهای زنده تری نشان داده می شد و در رئالیسم به واقعی بودن قیافه و خصوصیات طبیعی پرداخته می شد. در هر حال، همهٔ مکتبها به قیافهٔ ظاهری همچون یکی از مجالهای اظهار دیدگاههای خود می نگریستند. نویسندگانی مثل *اسکات*، *الیوت* و هوگو هنگام معرفی شخصیت خود یک پاراگراف تمام را به توصیف قیافهٔ شخصیت خود اختصاص می دادند و گاه جزئیات ظاهری را تک تک و به ترتیب توصیف می کردند. در آثار این نویسندگان بخصوص شخصیتهای شرور بسیار بدقت توصیف می شدند و نویسندگان سعی می کردند ویژگیهای ظاهری آنها را براساس جدیدترین نظریات روانشناسی و قیافه شناسی توصیف کنند. نویسندگانی چون هوگو و بالزاك برای یافتن شخصیتهای خود به محله های بدنام ومحل تجمع افراد شرور پاریس می رفتند و بعضی از قیافه های افراد داستان

خود را از تبهکاران بزرگ به وام می گرفتند و *داستایوسکی* سعی داشت وضعیت روانی شخصیتهای داستانش را در قیافهٔ آنها نیز نشان دهد.

در رمانهای جدید رفته رفته از ارزش توصیف ظاهری کاسته شد و در رمانهای بسیاری بخش توصیف ظاهر حذف شد، مانند «بیگانهٔ» *کامو* و «درجست و جوی زمان از دست رفتهٔ» پروست. در بعضی داستانها حتی قهرمانانی بی چهره می بینیم، قهرمانهائی که تنها وجود آنها یا عمل آنها مهم است وقیافهٔ شان هیچ اهمیتی ندارد، مانند «پیرمرد و دریا» و «خشم و هیاهو».

می توان گفت، چون توصیف ظاهری یکی از روشهای مستقیم شخصیت پردازی است و رمان در مسیر خود همیشه به سوی روشهای غیرمستقیم رفته است، بنابراین از اهمیت توصیف ظاهر رفته رفته کاسته شده است تا شکل جدید خود را یافته است. چنان که حتی داستانهائی می توان یافت که هیچ اثری از توصیف ظاهر در آنهاست.

شخصیت پردازی در شیوهٔ جریان سیال ذهن

این شیوه، شیوهٔ جدیدی است که در آن زمان و مکان واقعی در هم ریخته می شود و زمان اثر گاه در گذشته و گاه در آینده است. در این شیوه نیز سیر توالی زمان و مکان در هم ریخته می شود و به خاطر همین خیلی از ابعاد شخصیت پردازی تغییر پیدا می کند. گفتار در داستانهای قبل از قرن بیستم همواره منطقی و دارای سیر خاص خود بود؛ یعنی بین دو شخصیت به صورت سوال و جواب طرح می شد و ادامه پیدا می کرد، اما در داستانهای سیال ذهن ممکن است سوالی چندین بار تکرار شود یا اول جواب و بعد سوال طرح شود یا هر شکلی دیگر ممکن است برای نقل گفتار به کار آید. اعمال نیز در داستانهای سیال ذهن همینطورند. یعنی ممکن است عملی که پیامد عمل دیگری است، در داستان قبل از آن بیاید و ذهن راوی از پیامد به عمل نخستین برسد در حالی که در رمان منطقی این امر ممکن نیست.

نام به دلیل گذرا و کوتاه بودنش در داستانهای سیال ذهن بکار برده می شود اما باز آن هم دچار ویژگیهای این شیوه می شود. یعنی اسامی ممکن است بر چند شخصیت اطلاق شوند، همچنان که در «خشم و هیاهو» کونتین و کدی و در «شازده احتجاب» فخرالنساء و فخری با یکدیگر درآمیخته می شوند یا گاه ممکن است از نام استفاده نشود و به جای آن ضمیر آورده شود که با دقت بتوان مرجع آنرا پیدا کرد.

توصیف قیافهٔ ظاهری نیز در شیوهٔ جریان سیال ذهن دچار تشتت است. متمرکز کردن ذهن بر قیافهٔ فردی به اندازهٔ یک پاراگراف، کار دشواری است. به همین دلیل، توصیف قیافه در داستان سیال ذهن به صورت گذرا و مختصر است و در هر موردی که به قیافه پرداخته شود، یکی یا دو جنبه از آن توصیف می شود یا شاید ذهن راوی به دلیل نزدیکی، در پی توصیف قیافه ظاهری برنیاید؛ به همین دلیل گاه قهرمانهائی بی چهره در این شیوه می بینیم یا تنها یکی از اجزایشان مثل گردن یا هر عضو دیگر که فکر راوی را به سمت خود بکشد، توصیف شود و آن هم بصورت بسیار گذرا و مختصر. □

■ **پانویسها:**

۱ـ *بیشاب لئونارد*: «درسهائی دربارهٔ داستان نویسی»، ص ۱۹۵.
۲ـ *آلوت. میریام*: «زمان به روایت رمان نویس»، ص ۴۷۶.
۳ـ *سلیمانی. محسن*: «فن داستان نویسی»، ص ۳۲۹ـ۳۲۸.
4- Prine Laurence: "Litrature", V1, P.21.
5- Abrams. M. H: Aglossary of litrary Term, opcit, P. 21.
6- Prine Laurence: Litrature, opcit, P. 69.
۷ـ *آلوت میریام*: رمان به روایت رمان نویس، ص ۴۷۶.
۸ـ *اخوت احمد*: دستور زبان داستان، ص ۱۴۱.
۹ـ *میرصادقی جمال*: عناصر داستان، ص ۱۸۷.
۱۰ـ *بیشاب لئونارد*: درسهایی درباره داستان نویسی، ص ۱۴۴.
۱۱ـ *بیشاب لئونارد*: درسهایی درباره داستان نویسی، ص ۱۹۱.
۱۲ـ *سارتر ژان پل*: ادبیات چیست؟ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، اول، بی تا، زمان، ص ۹۱.
۱۳ـ *ایرانی ناصر*: داستان، تعاریف، ابزارها و عناصر، اول، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۶۴، ص ۲۰۰.
۱۴ـ *اخوت احمد*: دستور زبان داستان، ص ۱۳۰.
۱۵ـ *پراپ ولادیمیر*: ریخت شناسی قصه های پریان، فریدون بدره ای، اول، تهران، توس، ۱۳۶۸، ص ۵۴ـ۴۹.
۱۶ـ *یونسی ابراهیم*: هنر داستان نویسی، ص ۲۷۲.
۱۷ـ *یونسی ابراهیم*: هنر داستان نویسی، ص ۴۱۵.
۱۸ـ *ادیبی حسین*: زمینه انسان شناسی، اول، تهران، توس، ۱۳۵۳، ص ۱۹۳.
۱۹ـ *موام سامرست*: درباره رمان و داستان کوتاه، ص ۱۱.
۲۰ـ *اخوت احمد*: دستور زبان داستان، ص ۱۴۳.
۲۱ـ *موام سامرست*: درباره رمان و داستان کوتاه، ص ۱۱.
۲۲ـ *یونسی ابراهیم*: هنر داستان نویسی، ص ۳۲۳.
۲۳ـ *اخوت احمد*: دستور زبان داستان، ص ۱۲۶.
۲۴ـ همان، ص ۱۹۱.
۲۵ـ *ارسطو*، هنر شاعری، ص ۱۳۳.
۲۶ـ *بیشاب لئونارد*: درسهایی درباره داستان نویسی، ص ۱۹۷.
۲۷ـ *براهنی رضا*: قصه نویسی، ص ۲۲۷.
۲۸ـ *سلیمانی محسن*: فن داستان، ص ۳۶۵.
۲۹ـ *یونسی ابراهیم*: هنر داستان نویسی، ص ۳۷۸.
۳۰ـ *بیشاب لئونارد*: درسهایی درباره داستان نویسی، ص ۱۹۷.
۳۱ـ *گورین ویلفردال* و دیگران: راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ص ۶۶.
۳۲ـ *براهنی رضا*: قصه نویسی، ص ۳۵۴.
۳۳ـ *آلوت میریام*: رمان به روایت رمان نویس، ص ۵۲۳.
۳۴ـ *اخوت احمد*: دستور زبان داستان، ص ۱۳۲.
۳۵ـ *احمد اخوت*: دستور زبان داستان، ص ۱۶۶.
36- Lawrence Karen & others: The MC Graw- Hill guilde to English Litrature, New Yourk, 1985, MC Graw- Hill, V2. P 211.
۳۷ـ *سارتر ژان پل*: ادبیات چیست؟ ص ۲۱.