

## نگاهی به شگردهای شخصیت‌پردازی و تفاوت‌های آن در دو داستان ملکوت و مسخ

سمیه صادقیان\*

دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

اسحق طغیانی\*\*

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۴/۰۸/۲۲، تاریخ تصویب: ۹۵/۰۳/۰۱)

### چکیده

ملکوت بهرام صادقی و مسخ فرانتس کافکا، با بُعد زمانی نیم قرن، پوچ‌گرایی و نگرش آگزیستانسیالیستی نویسندگان خود را فریاد می‌زنند. این دو اثر اگرچه دارای ژرف‌ساختی بسیار نزدیک به هم هستند، در مواردی از جمله در شخصیت‌پردازی، از یکدیگر فاصله می‌گیرند. شخصیت، یکی از عناصر مهم داستان است که نخستین بار، ارسطو آن را مطرح کرد و مورد توجه قرار داد. نظریه‌پردازان و منتقدان داستان، شخصیت را در پیوندی بی‌واسطه و عمیق با عناصر دیگر داستان می‌دانند؛ طبق این نظریه، شیوه‌های شخصیت‌پردازی در هر داستان نیز، با توجه به چگونگی دیگر عناصر آن داستان انتخاب می‌شود.

با مقایسه شیوه‌های شخصیت‌پردازی در دو داستان ملکوت و مسخ، در پی آن هستیم که مصداقی برای این نظریه، در دو داستان جاودانه جهان بیابیم و اثبات کنیم که علی‌رغم نزدیکی مضمون و لایه‌های زیرین داستان، تفاوت در رو‌ساخت و عناصر داستان، باعث تفاوت در شخصیت‌پردازی می‌گردد. بدین منظور انواع شیوه‌های شخصیت‌پردازی را در هر اثر مورد مطالعه قرار داده و بسامد هریک از این شیوه‌ها را معلوم کرده‌ایم.

واژه‌های کلیدی: شخصیت، بهرام صادقی، شخصیت‌پردازی، فرانتس کافکا، مسخ، ملکوت.

\* E-mail: drssadeghian@gmail.com

\*\* E-mail: etoghiani@yahoo.com

#### مقدمه

یکی از اشکال رایج ادبیات داستانی در قرون اخیر، رمان است که البته با وجود تعاریف متعددی که از آن ارائه داده‌اند، تعریف جامع و مانعی ندارد. یکی از تعاریفی که برای آن داده شده، چنین است: «رمان، نثری است روایی در قالب نوشتار با حجم نسبتاً زیاد که خواننده را به دنیای واقعی - خیالی می‌برد و چون این دنیا را نویسنده آفریده، تازگی دارد» (لور، ۱۳۸۱: ۱۹).

در هر داستان، اجزاء و عناصر گوناگون، کلیت آن را تشکیل می‌دهد و نویسنده توانمند باید این عناصر را هماهنگ و همسو با یکدیگر در داستان به کار گیرد. عناصر داستان عبارت است از: پیرنگ یا طرح، شخصیت، درون‌مایه، موضوع، زاویه دید، زبان، لحن، فضا و ... اما مهمترین عنصری که ساختمان داستان بر پایه آن بنا می‌شود، شخصیت است.

«عامل شخصیت، محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد. کلیه عوامل دیگر، عینیت، کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی را از عامل شخصیت کسب می‌کنند و مگر می‌توان قصه‌ای یافت که در آن دگرگون شدن شخصیت، موجبات دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را فراهم نیورد و آیا قصه می‌تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمان در طول زمان باشد» (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۴۲).

در این مجال، ناگزیر از تعریف برخی عناصر دیگر داستان هستیم که در این مقاله از آن سخن خواهیم گفت.

پیرنگ: پیرنگ یا طرح نقل حوادث با تکیه بر موجیبت و روابط علت و معلول و «ترکیبی از رشته حوادث یا رویدادهایی است که داستان را تشکیل می‌دهد» (پرین، ۱۳۷۸: ۲۰). پیرنگ در ارتباط دو سویه با فرم و محتوای داستان قرار دارد. از یک سو، نظم و سازمان خاصی به فرم و شکل اثر می‌دهد و از دیگر سو، به محتوای اثر جنبه عقلانی و منطقی می‌بخشد. درون‌مایه: درون‌مایه یا تم، «فکر اصلی و مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد (ر.ک میرصادقی، ۱۳۶۴: ۴۲)

زاویه دید: شیوه روایت داستان است که از طریق آن، نویسنده با خواننده ارتباط می‌یابد و موضوع خود را نقل و مطرح می‌کند.

در این مقاله برآنیم تا دو اثر مسخ از فرانتس کافکا و ملکوت از بهرام صادقی را از منظر شخصیت‌پردازی، مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم و از این طریق، ارتباط عمیق شخصیت را با عناصر دیگر داستان، در دو اثر مشهور جهان به اثبات رسانیم.

فرانتس کافکا و بهرام صادقی، با بعد زمانی نیم قرن، محصول دورانی از ازدگی بشر از جامعه صنعتی و نمونه انسانی گرفتار در دام کشمکش تناقض‌های درونی هستند؛ انسانی که قادر به جمع بین زندگی و مرگ نیست و این عجز، گاه او را آگاهانه به سمت مرگ سوق می‌دهد تا پوچی و نیستی آنچه را دیگران، «هست» می‌پندارند، نشان دهد. شخصیت‌های مسخ و ملکوت، در تنهایی و انزوای اگزیستانسیالیستی فرورفته‌اند و هر لحظه خود را در گرداب مرگ، بی‌پناه‌تر می‌یابند. احساس این لحظه، چنان پوچ است که همه وجود را در نظر فرد بی‌معنا جلوه می‌دهد. «ظاهراً دنیای کافکا چهره‌ای کج و معوج دارد؛ اما به واقع او صورت ظاهر عادی دنیای ما را کج و معوج می‌نمایاند تا آشفتگی آن را بر ملا کند» (حداد، ۱۳۸۵: ۶۱۹). او با جهان خود بیگانه است؛ نه بیگانگی زبانی یا اعتقادی، بلکه آن نوع برخاسته از ادراک تنهایی انسان نامأنوس با جهان خارج و «مسخ، داستان تنهایی انسان معاصر است؛ انسانی که فریب ظواهر را خورده و در نظام اجتماعی مستحیل شده و توانایی هیچ‌گونه اقدامی را ندارد» (مقدادی، ۱۳۶۹: ۱۱۲). بهرام صادقی نیز نویسنده درگیری‌های درونی نسل شکست‌خورده از هر قشر، با هر آرمان است. «صادقی با ارائه طنزآمیز جنبه‌های دردناک زندگی، ضمن آن‌که نشان می‌دهد جهان ما چقدر کهنه و رنج‌بار است، آرزوی خود را به برقراری عدالت اجتماعی ابراز می‌کند. بدین ترتیب، طنز او نفی زندگی نیست؛ افشای تمام عواملی است که باعث حقارت و خواری زندگی می‌شوند» (عابدینی، ۱۳۶۶، ج ۱: ۲۱۸). ملکوت، قصه همیشگی درماندگی بشر در جدال با مرگ و زندگی است. اما این‌بار بر خلاف قبل که انسان به تخیل پناه می‌برد تا از مرگ نجات یابد، یکباره به آغوش آن می‌رود؛ زیرا آن را واقعیتی گریزناپذیر یافته است که سرانجام زندگی را به بند می‌کشد؛ پس چاره را در تسلیم می‌بیند. مضمون یأس، تنهایی و درماندگی انسان، در شروع و خاتمه‌ای کم و بیش یکسان، فضای دو داستان را به یکدیگر نزدیک کرده است.

در زبان فارسی، مقالات متعددی در باب شخصیت‌پردازی در آثار داستانی ایران و جهان نوشته شده و گاه دو اثر داستانی از این منظر مورد مقایسه قرار گرفته است. از سوی، کافکا و بهرام صادقی، تا کنون بارها مورد توجه منتقدین و صاحب‌نظران قرار گرفته‌اند و آثارشان چه به صورت جداگانه و چه به صورت کلی، بررسی شده است. به عنوان نمونه، بهرام مقدادی در

مقاله‌ای با عنوان نقد اسطوره‌ای نوشته‌های کافکا، اساطیر را در آثار وی مورد توجه قرار داده و یا در کتابی با عنوان شناختی از کافکا، عمده داستان‌های کافکا از جمله مسخ را نقد و بررسی نموده است. مسخ به عنوان مهم‌ترین اثر کافکا و نیز در ردیف یکی از آثار سوررئالیستی مطرح در جهان، تأویل‌های متفاوتی یافته است. والتر زکل<sup>۱</sup> از جمله کسانی است که به آن پرداخته و آن را در مقام مقایسه با دیگر آثار کافکا شرح و بسط داده است. بهرام صادقی در مقام نویسنده توانا و پیشرو در عرصه داستان معاصر، به عناوین مختلف مورد نظر قرار گرفته است. غلامحسین ساعدی در مقاله‌ای با عنوان هنر داستان‌نویسی بهرام صادقی، از او و قلمش تجلیل نموده است. با وجود آثار اندک وی، بیشتر این آثار مورد دقت و تأمل قرار گرفته و از سویی در نگرش‌های کلی به داستان امروز و در کنار نویسندگان دیگر ایران، همچون هوشنگ گلشیری و تقی مدرسی، از او نام برده شده است.

پرداختن به به این جنبه از داستان‌نویسی، علاوه بر آشکار نمودن گوشه‌ای از هنر این دو نویسنده بزرگ، الگوهای ارزشمندی در کار نویسندگی به پیروی از نویسندگان بزرگ، در پیش روی علاقمندان قرار می‌دهد.

### شخصیت و شخصیت‌پردازی

عنصر شخصیت، معادل واژه انگلیسی کاراکتر، نخستین بار، توسط ارسطو به عنوان جزئی از تراژدی، موجودیت مستقل یافت و با تکامل انواع ادبی از قرن هفدهم، به ویژه رمان مورد توجه قرار گرفت (ر.ک: اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۷). برای شخصیت، تعاریف متعددی وجود دارد؛ با جمع‌بندی همه این تعاریف می‌توان گفت: شخصیت‌های داستان، اشخاص مخلوقی هستند که در قالب یک هویت پیچیده و از طریق دربرداشتن مجموعه‌ای از مؤلفه‌های معنایی، در داستان، نمایش و ... ایفای نقش می‌کنند. شخصیت‌ها داستان را به پیش می‌برند؛ بنابراین همه عناصر داستان، بازیچه شخصیت‌های داستان است. «مهم‌ترین عنصر منتقل‌کننده تم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است» (یونسی، ۱۳۶۵: ۲۵).

شخصیت‌پردازی، مصداق توانایی نویسنده است و نویسنده بدون انتخاب شیوه‌ای برای ظهور شخصیت در داستان هماهنگ با طرح، موضوع و فضای آن، در همراه نمودن خواننده با خود درمی‌ماند. ایان وات<sup>۲</sup>، تمایز قطعی رمان از انواع دیگر ادبی را در فردیت بخشیدن به

1. walter zokel

2. Ian Watt

شخصیت‌ها و توصیف مشروح محیطشان خلاصه می‌کند (ر.ک: ایان وات، ۱۳۷۴: ۲۵). نویسنده، شخصیت مصور در ذهن خود را با دستاویزهای گوناگون، بر صفحه داستان ترسیم می‌کند. نظریه‌پردازان، شیوه‌های شخصیت‌پردازی را به گونه‌های مختلف تبیین نموده‌اند. به عنوان نمونه، در کتاب هزار توی داستان، شیوه‌های شناساندن شخصیت را از طرق مختلف نشانه ظاهری، ویژگی شخصیتی، تاریخچه زندگی، ارتباط و پیوند با دیگر شخصیت‌ها، کشمکش و تغییر و دگرگونی معرفی می‌کند (ر.ک سی، کلارک و غیره، ۱۳۷۸: ۷۷-۷۶) و یا ابراهیم یونسی، آن را چنین توضیح می‌دهد: «شخصیت داستان را می‌توان با مقابله یا مقایسه با سایر شخصیت‌ها، با مقابله با صحنه وقوع حوادث، با توصیف مستقیم، با تجزیه و تحلیل انگیزه‌ها یا وضع و حالت روحی یا با سنجیدن سایر شخصیت‌ها ارائه کرد.» (همان: ۲۷). میرصادقی آن را به سه شکل تقسیم می‌کند: توصیف مستقیم، ارائه شخصیت از طریق گفتگو و عمل، و معرفی آن از طریق بازتاب خصوصیات درونی و پیچیده یک انسان (ر.ک، میرصادقی، ۱۳۶۴، ۱۸۷-۱۹۲) در یک جمع‌بندی، همه این شیوه‌های مطرح شده، به دو دسته اصلی تقسیم می‌شود: توصیف مستقیم و توصیف غیرمستقیم.

در توصیف مستقیم «نویسنده، با صراحت، با شرح یا با تجزیه و تحلیل می‌گوید شخصیت او چگونه آدمی است و یا به طور مستقیم از زبان کس دیگر در داستان، شخصیت را معرفی می‌کند» (لارنس، ۱۳۶۹: ۴۸). پس توصیف مستقیم یا از طریق نویسنده صورت می‌گیرد و یا از زبان دیگر شخصیت‌های داستان و حتی گاه، شخصیت، خود را بی‌پرده در داستان معرفی و توصیف می‌کند. توصیف مستقیم از وجوه مشترک در انواع داستان کوتاه و بلند، از گذشته تا کنون بوده است. ذکر این نکته ضروری است که حتی در آنجا که قهرمانان داستان در گفتگو با یکدیگر به سخن آیند، در صورتی که خود را به مخاطب معرفی کنند، در واقع، خود را به خواننده داستان به صورت مستقیم عرضه می‌نمایند؛ حال آنکه اگر در پی توصیف خود نباشند و در حین گفتگو، اوصاف و درونیات گوینده آشکار شود، نویسنده از شیوه گفتگو برای ترسیم شخصیت سود جسته است و نمی‌توان آن را توصیف مستقیم به شمار آورد.

توصیف غیر مستقیم به شیوه‌های مختلفی صورت می‌گیرد که مجال پرداختن به همه این شیوه‌ها و حتی اشاره به آنها، از سوی منتقدان، فراهم نشده است. پرکاربردترین و مهمترین شکل توصیف غیرمستقیم، توصیف از طریق گفتار و رفتار است. اما عوامل دیگری، همچون شیوه نامگذاری، نمادپردازی، توصیف مکان، لحن نویسنده و ... نیز در نمایاندن شخصیت به خواننده می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد.

### خلاصه مسخ

گرگور زامزا بازاریابی از یک خانواده متوسط است که با پدر، مادر و خواهرش زندگی می‌کند. وی مجبور است به جای پدر پیر، مادر مریض و خواهر کوچکش کار کند تا علاوه بر تأمین مخارج خانواده، ورشکستگی پدر را جبران نموده، بدهی‌هایش را با رئیسش صاف کند و به این دلیل عمر خود را در سفر به شهرهای مختلف برای جذب مشتری می‌گذراند. یک روز صبح پیش از یک سفر دیگر، هنگامی که با اضطراب از خواب بیدار می‌شود، خود را مبدل به حشره‌ای عظیم، با پشت محدب و سخت و پاهای متعدد می‌یابد. وی در تلاش است که وضعیت خود را نادیده گرفته خود را به قطار بعدی برساند. خانواده گرگور در پی درماندگی در برابر سرپرست شرکت که شخصاً برای بررسی علت دیرکرد گرگور به منزل آنها رفته است، با اضطراب و نگرانی جویای احوال گرگوری می‌شوند که نمی‌دانند پشت در بسته، چه هیأتی یافته است؛ اما پس از مواجه شدن با ترکیب مسخ شده بدن وی، هر یک عکس‌العملی متفاوت نشان می‌دهد: مادر از هوش می‌رود، پدر به گریه می‌افتد و پس از چند لحظه او را با خشونت و ضربه به اتاق می‌راند و خواهر، غروب آن روز برایش غذا می‌آورد. خانواده، گویا پس از تشنج چند دقیقه اول برخورد با گرگور، به وضعیت عادت می‌کند و آنچه آنها را به فکر مشغول می‌دارد، تأمین مخارجشان است که تا کنون به عهده گرگور بوده است. لذا هر سه با این که پیش از این قادر به کار نبودند، با آمادگی کافی، به کار در بیرون منزل مشغول می‌شوند و از طرفی یکی از اتاق‌ها را به سه نفر اجاره می‌دهند. سه مستأجر نیز زمانی که گرگور را با آن وضعیت مشاهده می‌کنند که از نوای ویولن خواهر با اشتیاق از اتاق بیرون آمده است، ادعای خسارت می‌کنند. پس از عکس‌العمل مستأجرها، خواهر گرگور که تا کنون وظیفه مراقبت از برادر مسخ شده‌اش را داشت و گرگور پیش از مسخ، با او بیش از سایرین صمیمی بود، از وضعیت موجود اظهار خستگی می‌کند و از پدر و مادر می‌خواهد که از شر این موجود خلاص شوند؛ در حالی که با هیچ اعتراضی روبرو نمی‌شود. گرگور با شنیدن این سخنان، فقط تا دیدن سپیده صبح بعد، امید به حیات دارد و پس از آن برای همیشه به خواب می‌رود. مرگ وی هیچ‌کس را آزرده نمی‌کند؛ بر عکس، گویا زندگی جدیدی به اعضای خانواده‌اش بخشیده است.

### خلاصه ملکوت

در اواخر یک شب تابستانی، دوستان آقای مودت که شامل جوانی منشی، مردی چاق و نیز فرد ناشناسی است - که در سراسر کتاب فقط دو سه جمله سخن می‌گوید- به دکتر حاتم

مراجعه می‌کنند تا جن حلول کرده در آقای مودت را از بدن وی بیرون کند. در حین معالجه، دکتر از مردی به نام م. ل سخن می‌گوید که همه اعضای بدن خود را با عمل جراحی قطع کرده و اکنون برای قطع آخرین عضو ممکن بدن، یعنی دست راستش، همراه با نوکرش به خانه او آمده است. سپس از آمپول‌هایی می‌گوید که عمر و میل جنسی را افزایش می‌دهد و وی به دلیل حس انسان‌دوستی، آن را به مردم شهر تزریق کرده است. منشی جوان نیز با علاقه خواستار تزریق آن می‌شود. جن خارج شده از بدن مودت به زبان رمز، به دکتر می‌نویسد که مودت بر اثر بیماری مهلکی به زودی خواهد مرد؛ لذا دکتر آمپول‌های کشنده خود را به منشی و مرد چاق تزریق می‌کند و ناشناس را که همکار خود می‌داند، از آن معاف می‌دارد. در آن شب طبق سنت خود، همسر دیگرش را نیز پیش از سفر دیگر خود به قتل می‌رساند. م. ل که برای انتقام مرگ پسرش از حاتم، به وی مراجعه کرده است و قصد دارد ته‌مانده عطش ناامیدی‌اش را با قطع آخرین عضو تسکین دهد، ناگهان امید تازه‌ای می‌یابد و از جراحی منصرف می‌شود، کینه را در خود می‌کشد و اکنون که دیگر از مرگ نمی‌ترسد، آماده است تا یک بار دیگر، لذت تزریق آمپول به انسان امیدوار به زندگی را به حاتم بچشانند. دکتر در اواخر شب، به گروه دوستانی که پشت در باغ مودت، زمان استراحت خود را سپری می‌کنند، می‌پیوندد و آنان را از حقیقت آمپول‌های کشنده آگاه می‌کند. از منشی جوان می‌خواهد که در این یک هفته فرصت، تمام بهره یک عمر خود را از زندگی ببرد؛ چرا که عمر نیز چیزی نیست جز تکرار هر روز زندگی. مرد چاق از وحشت سگته می‌کند و مودت خوشحال است از این که به او آمپول زده نشده؛ غافل از اینکه خود به زودی خواهد مرد. منشی جوان در برابر هجوم مرگ آن‌چنان خود را درمانده می‌بیند که زندگی را یکسره بی ارزش می‌یابد و تصمیم می‌گیرد که حتی اگر گفته حاتم حقیقت نداشته باشد، خود به استقبال مرگ رود تا مبادا روزی به اجبار، آن را در پیش روی خود ببیند.

### شیوه پردازش شخصیت در ملکوت و مسخ

در دو داستان مسخ و ملکوت، از هر دو شیوه توصیف مستقیم و توصیف غیرمستقیم استفاده شده است. آنچه این دو اثر را در حیطه شخصیت‌پردازی از یکدیگر متمایز می‌سازد، بسامد کاربرد شگردهای فوق است که یکی از آنها (ملکوت) را بیشتر توصیفی کرده و دیگری (مسخ) را به مرز نمایشنامه نزدیک می‌کند.

### توصیف مستقیم

توصیف به شیوه مستقیم در داستان مسخ، چه زمانی که نویسنده، خود در داستان حضور می‌یابد و چه هنگامی که توصیف را به شخصیت اول داستان محول می‌کند، هم‌تراز با کنش در ترسیم اشخاص داستان دخالت دارد. با در نظر داشتن شخصیت دو بعدی «گرگور»، نویسنده، ناگزیر است که علاوه بر بیان روحیات و خصوصیات انسانی، به بعد حیوانی او نیز پردازد و توصیف مستقیم از ظاهر سوسک برای عرضه نیمه از هویت گرگور، دستاویزی مناسب برای اوست. بدین جهت، بیشترین توصیف از زبان نویسنده، مربوط به هیأت سوسک است و داستان با تصویر این جانور آغاز می‌شود:

«یک روز صبح، گرگور زامرا از خوابی آشفته بیدار شد و فهمید که در تختخوابش به حشره‌ای عظیم بدل شده است. بر پشت سخت و زره‌مانندش خوابیده بود و سرش را که کمی بلند کرد، شکم قهوه‌ای گنبدی شکل خود را دید که به قسمت‌های محدب و سفتی تقسیم می‌شد و چیزی نمانده بود که تمام رواندازش بلغزد و از رویش پس برود. پاهای متعددی که در قیاس با ضخامت باقی بدنش از فرط لاغری رقت‌انگیز بودند، بی اختیار جلو چشمانش پیچ و تاب می‌خوردند» (کافکا، ۱۳۶۸: ۷).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، داستان با یک «وضعیت کافکایی» (اصطلاح کنایی در زبان انگلیسی)، آغاز می‌شود. در داستان، چنین وانمود می‌شود که او از این وضعیت خود ناراضی نیست؛ زیرا «این یافت در عین حال، آگاهی از وجه حقیقی یا آرزوی نهفته گرگور است؛ این که سر کار نرود، نان‌آور نباشد و بالاخره از مسئولیت مهره بودن و وجود وانمودین و پرده‌پوش خود خلاص شود و خودش باشد» (پاینده، ۱۳۸۴: ۳۸).

اگرچه حدود نیمه از توصیفات مستقیم در «مسخ» مربوط به ظاهر اشخاص است، هیچ یک به گستردگی توصیف حشره قهرمان داستان نیست.

«به جای دست و پا، چندین پای کوچک داشت که یک‌ریز به این طرف و آن طرف می‌جنبیدند و اصلاً به فرمان او نبودند. وقتی تلاش می‌کرد یکیشان را خم کند، درست همان یکی اول از همه سیخ می‌ایستاد و وقتی هم که بالاخره موفق می‌شد آن پا را وادار به اطاعت کند، بقیه پاها بیش از پیش در هم می‌لولیدند و تکان می‌خوردند.» (کافکا، ۱۳۶۸: ۱۱)

بعد انسانی شخصیت اول داستان، چه در گذشته و چه در حال که در درون انسانی خویش فرورفته و بیش از پیش به خود و اطرافیانش می‌اندیشد، با توصیف نویسنده ارائه می‌شود:

«در آن زمان هم و غم گرگور این بود که همه چیزش را بدهد تا خانواده هرچه زودتر فاجعه ورشکستگی را که به نومی‌مطلق کشانده بودشان، فراموش کنند و برای همین، با شور و شوقی وافر، کار را شروع کرده بود و تقریباً یک‌شبه از یک شاگرد تجارت‌خانه به بازاریاب شهرستان‌ها ارتقا یافته بود که البته، امکانات کاملاً متفاوتی برای پول درآوردن برای او ایجاد می‌کرد و موفقیت‌های کاریش، بلافاصله به صورت حق‌العمل به پول نقد تبدیل می‌شد که می‌توانست در خانه روی میز جلو خانواده حیرت‌زده و شادمانش بگذارد.» (همان: ۳۱)

شخصیت‌های دیگر داستان، از طریق تک‌گویی‌های درونی شخصیت اول، معرفی می‌شوند. بنابراین، راوی اصلی، خود در کناری می‌ایستد و میدان را به شخصیت اول داستان می‌سپارد؛ خواه قضاوت او در مورد افراد صحیح باشد و خواه نادرست و این خواننده است که در سرتاسر داستان، باید داوری برای این قضاوت باشد:

«پدرش البته سالم بود؛ اما سنی از او می‌گذشت و این پنج سال گذشته، هیچ کاری نکرده بود و به هر حال چندان انتظاری از او نمی‌رفت؛ در این پنج سال که تنها سال‌های استراحت او در این زندگی پر از زحمت اما ناموفق بود، خیلی چاق و کند و سنگین شده بود و مادر پیر گرگور که به آسم مبتلا بود و حتی راه رفتن در آپارتمان هم، خسته‌اش می‌کرد و یک روز در میان را با اختلال تنفسی‌اش روی یک کاناپه کنار پنجره باز سر می‌کرد، چطور می‌توانست پول درآورد؟ و مگر می‌شد خواهرش خرج خودش را دریاورد که هنوز تازه یک دختر بچه هفده ساله بود و تا آن زمان زندگی بی‌دغدغه‌ای داشت که منحصر می‌شد به پوشیدن لباس‌های قشنگ و خوابیدن تا دیروقت صبح و کمک به کارهای خانه و شرکت در تفریحات معقول و مختصر و از همه مهم‌تر نواختن ویولن؟» (همان: ۳۳)

«این مستخدم هم نوکر دست به سینه رئیس بود؛ از آن آدم‌های بی‌عرضه و احمق.» (همان: ۹)

«پزشک بیمه هم که تمام ابنای بشر را بدون استثنا افرادی می‌داند کاملاً تندرست اما از زیر کار دررو.» (همان)

البته این نکته را نباید از نظر دور داشت که نویسنده، در جایی که از فهم و درک گرگور مسخ شده دور است، خود دخالت می‌کند. به طور مثال وقتی ناگزیر است افکار مستخدم را شرح دهد:

«فکر کرد مخصوصاً تکان نمی‌خورد و وانمود می‌کند که قهر است. اعتقاد داشت که  
گرگور از هر جور ذکاوتی بهره‌مند است» (همان: ۶۶)

همچنین درونیات شخصیت اول، علاوه بر تک‌گویی‌های درونی او، از طریق نویسنده، به تصویر کشیده می‌شود؛ چه در آنجا که قصد دارد، اوضاع را با همه‌ی وخامتش، به حال اول برگرداند و تنها دغدغه‌اش، برخاستن از بستر و رسیدن به ایستگاه قطار است و چه در آنجا که وضعیت جدید خود را می‌پذیرد، نگران خانواده است، از آینده‌نگری و پس‌انداز پدر سرشار از شوق می‌شود، از ویولن خواهر، ذوق زده می‌شود و در نهایت پی می‌برد که زندگی‌اش پوچ و بی‌سرانجام است و او با وجود همه‌ی احساسات انسانی‌اش، تنهاست.

در ملکوت، توصیف مستقیم پرکاربردترین شیوه‌ی شخصیت‌پردازی است و به طور کلی، حدود نیمی از توصیفات در مورد شخصیت‌های داستان، در این قالب ارائه شده است. ابتدای داستان نیز همچون «مسخ»، با توصیف مستقیم از یکی از شخصیت‌های داستان آغاز می‌شود:

«در ساعت یازده شب چهارشنبه آن هفته، جن در آقای «مودت» حلول کرد. میزان  
تعجب آقای مودت را پس از بروز این سانحه با علم به اینکه چهره‌ی او به طور طبیعی  
همیشه متعجب و خوشحال است، هر کسی می‌تواند تخمین بزند.» (صادقی، ۱۳۵۳: ۵)

همه‌ی شخصیت‌های داستان، غیر از شخصیت اول به شکل بسیار مختصر، توصیف می‌شوند که به ذکر دو نمونه از آن بسنده می‌کنیم:

«یکی از دوستان آقای مودت که جوان‌تر از همه بود و می‌خواست تا سرحد امکان،  
مفید و مؤثر باشد، پیشنهاد کرد که هرچه زودتر آقای مودت را به شهر برسانند...» (همان)  
«یکی از سه نفر که بی‌اندازه چاق بود و چشم‌هایش به همین علت، در میان صورت  
گرد و فربه‌اش پوشیده می‌ماند، گفت...» (همان: ۶)

اما توصیف شخصیت اصلی داستان یعنی «دکتر حاتم» کامل است تا بدین وسیله دوگانگی موجود در او به خواننده انتقال یابد:

«دکتر حاتم مرد چهارشانه قد بلندی بود که اندامی متناسب و بانشاط داشت، به همان چالاکي و زیبایی که در جوان نوبالغی دیده می‌شود؛ اما سر و گردنش ... پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردن‌هایی که ممکن است در جهان وجود داشته باشد؛ موهای انبوه فلفل نمکیش به موازات هم و در دو دسته مجزا از دو سوی سر بزرگش به عقب می‌رفت؛ در حالی که آن قسمت از سرش که میان این دو دسته مشخص مو قرار داشت، طاس و براق و یکدست بود.» (همان: ۹)

در داستان مسخ، توصیف به شیوه مستقیم، هم از طریق نویسنده صورت می‌گیرد و هم از طریق اشخاص داستان؛ با این تفاوت که در مسخ، فقط به شخصیت اول این اختیار داده شده است تا چند شخصیت فرعی را به خواننده بشناساند؛ اما در ملکوت، این دایره وسیع‌تر است و چند شخصیت در توصیف خود و شخصیت‌های مقابلشان در داستان ایفای نقش می‌کنند. برای نمونه، منشی جوان، خود و دوستانش را به صورت مقایسه با یکدیگر توصیف می‌کند:

«همین آقای مودت مالک است؛ ولی به او حسد نمی‌برم؛ زیرا خوشبخت نیست. خودش نمی‌خواهد خوشبخت باشد و به مفهوم زندگی خیلی پیچ و تاب می‌دهد. معلوم است که آن را نخواهد فهمید! یا آن رفیقمان که در حیاط است و شما به او تنومند لقب داده‌اید، تاجر معتبری است و پولش از پارو بالا می‌رود؛ ولی گمان می‌کنید در چه خیالاتی است؟ همیشه در عذاب است. همه‌اش همین که مبادا رنگ صورتش ببرد یا تیره شود و زبانش بار پیدا کند و شکمش بیس بماند. از این جهت دست به سیاه و سفید نمی‌زند و همیشه در حال استراحت است و هیچ فکر ناراحت‌کننده‌ای را به مغزش راه نمی‌دهد؛ به فکر هیچ کس نیست؛ همه چیز غیر از خودش برایش بی‌معنی است... اما من، درست است که خیلی جوان و بی‌تجربه‌ام؛ نه فیلسوفم و نه می‌خواهم باشم؛ ولی زندگی را خیلی سهل و ساده می‌فهمم و می‌گذرانم و آن را در سادگیش دوست می‌دارم. اگر فرض کنیم که زندگی کلاف نخی باشد ... من آن را باز می‌بینم. کاملاً گسترده و صاف. پیچ و تابش نمی‌دهم و رشته‌هایش را به دست و پایم نمی‌بندم. برای همین است که عده‌ای را دوست دارم و عده‌ای را دوست نمی‌دارم؛ اما به کسی کینه ندارم. آماده‌ام که به دیگران کمک کنم؛ زیرا دلیلی نمی‌بینم که از این کار سر باز زنم. هوا و آفتاب و عشق و غذا و علم و مرگ و حیات و کوه‌ها را می‌پسندم و به آن‌ها دل می‌بندم. به هر چیز قانعم؛ اما قناعتی که نتیجه تصور خاص من از زندگی است.» (همان: ۱۶-۱۵)

«دکتر حاتم» از زبان خود وی و نیز از طرف «م. ل.» معرفی می‌شود:

«خیلی چیزها را فهمیده‌ام: بعد از ظهرها او را عذاب می‌دهد. نمی‌داند چه کار کند و چطور این همه لحظه‌های پوچ و خالی را تحمل کند؛ شب‌ها خوابش نمی‌برد و وقتی هم به خواب می‌رود، کابوس‌های وحشتناک به سراغش می‌آید...» (همان: ۳۵)

«م. ل.» نیز از زبان دیگران از جمله «حاتم»، به تصویر کشیده می‌شود:

«دیوانه نیست یا لاف‌لاقی حالا دیوانه نیست. او مرد با ذوقی است؛ سواد دارد؛ خاطرات می‌نویسد؛ کتاب می‌خواند و گاهی هم مرا مجاب می‌کند.» (همان: ۱۴)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، شخصیت‌ها در ملکوت، افراد مقابل خود را توصیف می‌کنند. توصیف حاتم و م. ل. به عنوان شخصیت‌های اصلی و مرموز داستان، بیش‌تر بدین‌گونه یعنی توصیف مستقیم است. سرتاسر داستان، این اشخاص هستند که با صحبت و گفتگو، چه به شکل دیالوگ و چه در قالب مونولوگ، داستان را به جلو می‌برند.

#### توصیف غیر مستقیم

همان‌گونه که گفته شد، توصیف غیرمستقیم، به اشکال متفاوتی صورت می‌گیرد. یکی از تفاوت‌های دو داستان مورد بحث، شیوه‌ی توصیف غیرمستقیم است. در مسخ، توصیف غیرمستقیم بیش از توصیف مستقیم، ابزار دست نویسنده قرار می‌گیرد و اشخاص از طریق گفتگو، کنش، نام‌گذاری برای شخصیت‌ها، توصیف مکان و نمادپردازی نویسنده به تصویر کشیده می‌شوند؛ ضمن اینکه، کنش در این بین، کارکرد بسیار بالایی دارد. در ملکوت، توصیف غیرمستقیم، نسبت به توصیف مستقیم، کمتر به چشم می‌خورد و اگرچه عنصر گفتگو، از مواد اصلی این داستان است، غالباً شخص، در حال صحبت، خود یا شخصیت‌های مقابلش را به طور مستقیم توصیف می‌کند. علاوه بر گفتگو، کنش نیز، به میزانی اندک از شگردهای شخصیت‌پردازی در این داستان است.

#### گفتگو

گفتگو در داستان گفتار شخصیت‌هاست که ممکن است میان اشخاص داستان رد و بدل شود و یا در ذهن شخصیت واحدی تحقق یابد» (داد، ۱۳۷۸: ۲۵۴). بنابراین گفتگو به دو شکل

دیالوگ (گفتگوی بیرونی) و مونولوگ (گفتگوی درونی) به کار می‌رود. البته تقسیم‌بندی دقیق‌تری، برای تک‌گویی در مقابل گفتگوی چند طرفه وجود دارد که گفتگوی درونی، بخشی از آن است. در این تقسیم‌بندی، سه نوع تک‌گویی، در نظر گرفته می‌شود: ۱- تک‌گویی درونی، ۲- تک‌گویی نمایشی ۳- حدیث نفس (ر.ک میرصادقی، ۱۳۶۴: ۳۳۷). در تک‌گویی درونی، خواننده به طور غیرمستقیم، با افکار شخصیت روبرو می‌شود. این همان جریان سیال ذهن است که افکار، پیش از آن که در بیان و گفتار شخصیت شکل بگیرند، در لایه‌های ذهنی او غوطه می‌خورند. در حدیث نفس، این افکار به زبان در می‌آیند و شخصیت با خود حرف می‌زند و این افکار را واگویه می‌کند؛ اما این شیوه با تک‌گویی نمایشی که در آن شخص غایب مورد خطاب قرار می‌گیرد، متفاوت است؛ زیرا در حدیث نفس، مخاطب، خود شخص است و در تک‌گویی نمایشی، مخاطب فرد دیگری است.

شیوه گفتگو اگرچه به طور کلی بسیار کم‌تر از دو شیوه دیگر شخصیت‌پردازی در مسخ مورد استفاده قرار گرفته، در معرفی بعد انسانی قهرمان داستان، نسبت به توصیف مستقیم، بسامد بالایی داشته است. این شیوه، غالباً به شکل حدیث نفس است و در اوایل داستان، بسیار، به چشم می‌خورد:

«فکر کرد که خدایا چه شغل طاقت‌فرسایی انتخاب کرده‌ام! هر روز باید در سفر بود. در دسرهای این کار خیلی بیشتر از کار در وزارتخانه آدم را عذاب می‌دهد و تازه سختی سفرهای مداوم، دلواپسی عوض کردن قطار، آن غذاهای بد و نامنظم، آشنایانی اتفاقی که هر بار عوض می‌شوند و هرگز نمی‌شود با آنان صمیمی شد. مرده شویش بیرندا!» (کافکا، ۱۳۶۸: ۸)

اما تک‌گویی درونی شخصیت گرگور نیز، میزان قابل ملاحظه‌ای دارد. زمانی که از زبان قهرمان داستان، اشخاص فرعی توصیف می‌شوند، گوشه‌ای از دغدغه‌های ذهنی گوینده به نمایش گذاشته می‌شود که به شکل تک‌گویی درونی است. غیر از این شیوه ذهنی در مورد شخصیت اصلی، گفتگو و مکالمات بینابین در مورد شخصیت‌های دیگر داستان، یکی از شیوه‌های توصیف به شمار می‌رود:

«مادر ادامه داد: باور کنید جناب سرپرست حالش خوب نیست. وگرنه چطور ممکن است گرگور خود را به قطار نرساند! پسر بیچاره فکر و ذکرش کار است و کار. بس که

شب‌ها در خانه می‌نشیند و هیچ‌جا نمی‌رود، اوقاتم را تلخ می‌کند... مثلاً دو سه شب تمام نشست و یک قاب عکس کوچک درست کرد؛ نمی‌دانید چقدر قشنگ شده است! توی اتاقش آویزان کرده؛ الآن که گرگور در را باز می‌کند، خودتان خواهید دید... سرپرست گفت: خود بنده هم سرکار خانم، عذر موجه دیگری نمی‌بینم؛ امیدوارم ناخوشی‌اش جدی نباشد. البته این را هم باید بگویم که ما اهل تجارت - خوشبختانه یا بدبختانه - خیلی وقت‌ها مجبوریم به لحاظ کارمان به نگاهت‌های جزئی خود محل نگذاریم.» (همان:

(۱۵)

نکته قابل توجه در این است که خواهر گرگور که پویاترین شخصیت داستان و منشأ تحول در شخصیت‌های دیگر و یا لاقبل منشأ آشکار کردن این تحول است، غالباً در قالب گفتگو نمایانده می‌شود؛ چه در ابتدای داستان که خواهری دلسوز و مهربان است و چه در انتها که با سخنان خود، داستان را به نقطه اوج می‌برد و همه آنچه را گرگور باید در این تغییر هویت، بدان دست می‌یافت، به او هدیه می‌دهد؛ در آنجا که می‌گوید:

«پدر و مادر عزیز، این وضع را نمی‌توان ادامه داد. شاید شما متوجه نباشید، اما من هستم. اصلاً حاضر نیستم اسم برادرم را در حضور این جانور به زبان بیاورم؛ پس فقط می‌گویم که باید سعی کنیم از شر این خلاص شویم. ما در حد توان انسانی سعی کرده‌ایم از او مراقبت کنیم و تا به حال، تحملش کرده‌ایم و گمان نکنم که از این بابت مستحق کم‌ترین سرزنشی باشیم... آخر چطور ممکن است این گرگور باشد؟ اگر این گرگور بود خیلی پیش‌تر از این‌ها می‌فهمید که آدم‌ها نمی‌توانند با یک چنین جانوری زندگی کنند و خودش به پای خودش می‌رفت. آن وقت دیگر برادری نداشتیم؛ اما دست کم می‌توانستیم زندگی‌مان را ادامه بدهیم و خاطره‌اش را عزیز بداریم ... معلوم است که می‌خواهد تمام این خانه را غصب کند و ما را بفرستد گوشه خیابان بخوابیم.» (همان: ۵۶-۵۷)

در ملکوت گفتگو بین اشخاص داستان در مرتبه دوم اهمیت پس از توصیف مستقیم، قرار دارد. اگرچه افراد، بیش از نویسنده، به سخن می‌آیند، اغلب، مستقیماً به توصیف شخصیت خود یا دیگران می‌پردازند و بدین جهت، توصیف مستقیم بیش از ابزار گفتگو به کار می‌آید. شیوه گفتگو بیش‌تر برای شخصیت‌های فرعی داستان از قبیل منشی، مرد چاق و مودت به چشم می‌خورد:

«مرد چاق خودش را جلوتر کشاند... مگر من به تو چه کرده‌ام که حسادت می‌کنی و زخم زبان می‌زنی؟ از مال تو خورده‌ام یا گوشت بدنت را دزدیده‌ام؟ آقای مودت با لحنی جدی جواب داد: کاش مالم را خورده بودی. تو شاید هم بدون آنکه خودت بخواهی، خواه و ناخواه با دشمنان ما در یک طبقه جا می‌گیری؛ دشمنان ما سه نفر و آدم‌های دیگری که لاغر و استخوانی‌اند. این یک نظریه علمی جدید است که همین چند روز پیش ثابت شده است. می‌گویند مجموع وزن بدن مردم دنیا همیشه عدد ثابتی است؛ منتهی نسبتش بین چاق و لاغرها نوسان می‌کند. می‌فهمی؟ ... به این حساب مقداری از عضلات و پیه و گوشت و دنبه من بیچاره هم‌اکنون در بدن توست و یا در بدن افراد هم‌وزن و هم‌طبقه‌ات... مرد چاق زیر لب غرغر کرد: نگاه کن! خودشان می‌گویند نظریه است و می‌دانند ناقص است و آن وقت سر به سر من بیچاره می‌گذارند؛ آن‌هم برای چیزی که همین فردا ممکن است در روزنامه‌ها بنویسند باطل و رد شده است. منشی جوان حرف او را تأیید کرد: آخر از این علما همه چیز برمی‌آید!» (صادقی، ۱۳۵۳: ۷۸)

دو شخصیت اصلی یعنی دکتر حاتم و م. ل تنها در چند مورد به شیوه غیر مستقیم و در خلال سخن، عرضه می‌شوند. «م. ل» از خود سخن می‌گوید و نیز غالباً در خلال خاطراتی که روزانه می‌نویسد، پرده از درون خود می‌اندازد. حتی آن زمان که یکباره دگرگون می‌شود، بی‌درنگ آن را به قلم می‌آورد تا خواننده را در جریان پویایی شخصیت خود قرار دهد:

«چه فایده‌ای دارد که بنشینم و گذشته‌های سیاهم را به روی کاغذ بیاورم؟ این حالت بی‌حوصلگی و بی‌تفاوتی ناگهان به من دست داده است و تعجب می‌کنم که دیگر از دکتر حاتم هم کینه‌ای به دل ندارم. حتی به حالش افسوس و دروغ می‌خورم و برایش متأسفم. علاقه‌ام را به مسافرت و جراحی نیز از دست داده‌ام و برعکس دلم می‌خواهد از این دخمه کثیف آزاد شوم و بیرون بروم و با مردم حرف بزنم و بگویم و بخندم و آسوده و راحت زندگی کنم...» (همان: ۳۹)

دگرگونی شخصیت منشی در «ملکوت» همچون شخصیت خواهر در «مسخ»، در شکل گفتگو نشان داده می‌شود:

«چرا تا کنون نفهمیده بودم که مرگ خواهد آمد؟ سالها به خوبی کار کردم و حرف زدم، راه رفتم؛ زندگی معتدل و پاکی داشتم؛ مال کسی را نخوردم و به همه کمک رساندم؛

اما احمق بودم. در تمام آن سال‌ها که من مثل معصومان و مقدسان زندگی می‌کردم و به خیال خود نمونه‌ی کامل یک فرد انسانی بودم در حقیقت خودم را فریب می‌دادم و گول می‌زدم و احمق بیچاره‌ای بیش نبودم، زیرا برای هیچ و پوچ زحمت می‌کشیدم و یخه می‌دراندم. اگر جز این بود، چرا می‌بایست به این سرنوشت کثیف دچار شوم؟ چرا می‌بایست محکوم به مرگی باشم که مایه‌خنده و شوخی است؟ درست مثل مرگ حیوانی بی‌زبان و ابله. (همان: ۸۹)

### کنش

یک شخصیت، خود را در خلال عمل و عکس‌العمل‌هایی که در برابر حوادث و اشخاص دیگر داستان دارد، نشان می‌دهد. باید توجه داشت که کنش، غالباً با گفتگو همراه است و در آثار مورد بحث نیز این امر مصداق می‌یابد.

معرفی شخصیت‌ها از راه کنش اگر نه بیش‌تر، به اندازه‌ی توصیف مستقیم در مسخ کاربرد داشته است. در کنار توصیف مستقیم از خصوصیات ظاهری سوسک، کنش این موجود، خواننده را با ترکیب بدنش آشنا می‌کند؛ حال آنکه کم‌تر نویسنده‌ای در این شیوه از توصیف، موفق به ترسیم شکل ظاهری شخصیت داستان خود می‌شود:

«شروع کرد به تکان دادن گهواره‌وار و منظم تمام جثه‌اش و فکر کرد که این‌طوری خودش را از تخت بیرون بیندازد. اگر به این شکل خودش را پرت می‌کرد، می‌توانست وقت افتادن سرش را به شکلی نگه دارد که آسیب نبیند. پشتش ظاهراً سخت بود و بعید بود از سقوط روی فرش صدمه‌ای ببیند. بیش‌تر از این نگران بود که نمی‌توانست جلو صدای بلند برخوردش را با زمین بگیرد ... وقتی گرگور تقریباً تا نیمه از تخت بیرون آمده بود - این روش تازه بیش‌تر شبیه بازی بود تا زحمت و تلاش؛ فقط کافی بود با لنگر برداشتن به جلو و عقب خود را به این طرف بجهاند - ناگهان به فکر افتاد که اگر کسی کمکش می‌کرد چه راحت می‌شد همه‌ی این کارها را کرد ... فقط می‌بایست دستشان را زیر پشت محدبش بکنند؛ از روی تخت بلندش کنند؛ با بارشان خم شوند و بعد کمی حوصله کنند تا خودش وارونه روی زمین بپرد.» (کافکا، ۱۳: ۱۳۶۸-۱۲)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، نویسنده با ابزار کنش، ترکیب بدن سوسک را به شکل محدب، بلند و عظیم‌الجثه ترسیم کرده است.

همچنین خصوصیات رفتاری این موجود را علاوه بر توصیف مستقیم، به این شیوه نشان می‌دهد:

«با ولع تمام به مکیدن پنیر پرداخت که زودتر از باقی خوراکی‌ها و با شدت تمام به طرفش جلب شده بود. با سرعت و در حالی که چشمانش از اشک رضایت نمناک بود، اول پنیر و بعد سبزیجات و سس را بلعید؛ در عوض غذاهای تازه به مذاقش خوش نمی‌آمدند؛ حتی نمی‌توانست بویشان را هم تحمل کند و چیزهایی را که می‌خواست بخورد کمی آن طرف‌تر کشاند.» (همان: ۲۸)

در تجسم شخصیت‌های پررنگ داستان، کنش، نقش مهمی ایفا می‌کند. به عنوان نمونه، در واکنش‌های پدر، مادر و خواهر نسبت به موجود جدیدی که با آن روبرو هستند، می‌توان به ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها پی برد. از ورای کنش، چهره پدر خشن، مادر ناشکیبا و خواهر جسور و خواهان توجه نمایان می‌شود:

«مادرش دست به دست مالید و به پدرش نگاه کرد. بعد دو قدم رفت و در میان دامن‌های پر و پخش شده‌اش، نقش زمین شد و سرش کاملاً در سینه فرو رفت. پدر با چهره‌ای خشمگین مشتش را گره کرد، انگار می‌خواست با یک ضربه گرگور را به اتاقش برگرداند؛ بعد با دودلی دور و برش را نگاه کرد؛ با دو دست چشم‌هایش را گرفت و آن قدر گریه کرد که سینه سبزش تکان تکان خورد.» (همان: ۲۰)

در مورد شخصیت‌های فرعی دیگر نیز، کنش در کنار گفتگو بسیار کاربرد دارد:

«یک بار صبح زود... وقتی که خدمتکار دوباره آن حرف‌ها را شروع کرد، گرگور چنان خشمگین شد که به ظاهر به قصد حمله، ولی آهسته و با ضعف تمام، به طرفش چرخید؛ اما زن مستخدم به عوض آن‌که بترسد، فقط صندلی را که نزدیک در بود، به هوا بلند کرد و طوری با دهان باز آنجا ایستاده بود که معلوم بود می‌خواهد تنها پس از آن‌که صندلی را که در دستش بود بر پشت گرگور کوبید، دهانش را ببندد. وقتی گرگور دوباره برگشت، گفت: خوب، پس نزدیک‌تر نمی‌آیی؟ و آرام صندلی را دوباره در گوشه اتاق گذاشت.» (همان: ۵۰)

نکته‌ای که لازم است به آن توجه کنیم، این است که آکسیون شخصیت‌ها را نمی‌توان به اعمال فیزیکی آنها که در مواجهه با صحنه یا رویدادی از خود نشان می‌دهند، محدود کرد؛ از

آن جهت که گاه واکنش شخص در برابر رویدادی در ذهن او پدید می‌آید. نمونه بارز آن را می‌توان در مسخ مشاهده نمود؛ حشره در درون خود احساس هیجان می‌کند و به موسیقی خواهرش واکنش نشان می‌دهد؛ اما به دلیل موقعیت خاص خود، این واکنش را به درون ارجاع می‌دهد:

«می‌خواست همزمان پشت تمام درهای اتاقش نگاهی دهد و با خرنش هر مهاجمی را بتاراند؛ اما نمی‌بایست خواهرش را مجبور کند؛ می‌بایست به میل خود پیش او بماند، کنارش روی نیم‌تخت بنشیند، سرش را به طرفش خم کند و گرگور درگوشی به او بگوید که واقعاً قصد داشته او را به هنرستان عالی بفرستد و اگر این اتفاق ناگوار نمی‌افتاد، می‌خواست کریسمس قبل که حتماً دیگر گذشته است، این خبر را اعلام کند؛ بی‌آنکه به هیچ اعتراضی اعتنا کند. خواهرش پس از این اعتراف او از فرط رقت قلب، به گریه می‌افتد و آن وقت گرگور خودش را بلند می‌کند تا به شانه او برسد و گردنش را که از وقتی کار پیدا کرده بود، دیگر رویان با یخه دورش نمی‌بست، می‌بوسد.» (همان: ۵۴)

کنش در ملکوت در مقابل مسخ و همچنین در برابر شیوه‌های دیگر شخصیت‌پردازی در اثر مورد بحث (ملکوت) بسیار اندک است. از سویی، این نکته قابل توجه است که با وجود میزان اندک آن، در اوج داستان، کنش شخصیت‌های مطرح داستان یعنی م. ل و حاتم، نقشی تعیین‌کننده دارد. زمانی که م. ل از کشتن فرزندش به دست خویش می‌گوید و یا حاتم از کشتار انبوه انسان‌ها برای ناشناس حرف می‌زند و یا هنگامی که گلوی ساقی را در زیر دستان خود فشار می‌دهد، خواننده، بیش از هر زمان دیگر به شخصیت‌های اصلی نزدیک می‌شود. بنابراین، کنش در داستان ملکوت اگرچه از لحاظ کمی قابل ملاحظه نیست، از جنبه کیفی کارایی بالایی دارد. در مورد شخصیت‌های دیگر، کنش، بسامد بسیار پایینی دارد:

«مرد چاق برخاست و کینه‌توز و خشمناک، در میان گریه و فریاد و ناسزاهای درشت، به سوی دکتر حاتم دوید؛ اما ناگهان بر زمین افتاد.» (صادقی، ۱۳۵۳: ۸۶)

البته، کنش، اغلب به همراه گفتگو مورد استفاده قرار گرفته است؛ به عنوان نمونه از همین راه، شخصیت منشی جوان به عنوان فردی نوع‌دوست نشان داده می‌شود که حتی در لحظه‌ای که می‌داند خواهد مرد، به فکر دیگران است:

«منشی جوان نشست و بار دیگر نبض مرد چاق را در دست گرفت و گفت: باید برسانیمش به دکتر، اما نه به دکتر حاتم. ممکن است هنوز دیر نشده باشد. این حالت در او سابقه دارد. شاید هم نجاتش دادیم.» (همان: ۸۸)

### مکان

همان‌گونه که گفتیم، توصیف غیرمستقیم به شیوه‌های متعددی صورت می‌گیرد که نظریه‌پردازان، مجال تفصیل و تشریح همه این شیوه‌ها را نداشته‌اند. یکی از این شیوه‌ها توصیف محیطی است که یک شخصیت در آن قرار دارد. در ابتدای مسخ، توصیف مکان پیرامون گرگور، به خواننده کمک می‌کند تا دریابد این شخصیت در زمان زندگی انسانی‌اش، چه ویژگی‌های درونی داشته است.

«اتاقش که گرچه کم و بیش کوچک بود، اما اتاق خواب معمولی یک انسان بود؛ آرام در میان چهار دیوار آشنا قرار داشت. بالای میزی که مجموعه‌ای از نمونه‌های پارچه رویش پر و پخش شده بود، تصویری آویزان بود که کمی پیش از یک مجله مصور چیده و با یک قاب طلایی زیبا، قابش کرده بود. عکس زنی بود؛ کلاهی پوستی بر سر و کاپی پوستی بر شانه‌ها، راست نشسته بود و دستپوش پوستی بزرگی را که تمام ساعدش را می‌پوشاند، رو به بینندگان دراز کرده بود.» (کافکا، ۱۳۶۸: ۷)

نمونه‌های پارچه، حکایت از شغل او به عنوان یک بازاریاب پارچه دارد و عکس قاب شده، نشانگر یکی از ابعاد درونی او، یعنی کشش فطری به جنس مخالف است که در درون او سرکوب شده و حالا تنها در قالب یک تصویر سربرآورده است.

### نماد

گاهی نویسنده از عناصر نمادین که در فضای پیرامون یک شخصیت در داستان، قرار دارد، بهره می‌گیرد تا شخصیت را توصیف کند. «نماد در داستان با تأکید، یا تکرار یا وضعیت و موقعیت، کلید خود را به دست می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۴۲۴). یکی دیگر از روش‌هایی که بُعد شخصیتی گرگور را نشان می‌دهد، استفاده از نماد ساعت با تأکید و تکرار آن است. گرگور در ابتدای داستان که هنوز از زندگی گذشته خود فاصله نگرفته است، پی‌درپی عقربه‌های

ساعت را دنبال می‌کند و در زمزمه‌هایش، هراس از گذشت زمان شنیده می‌شود؛ هراس از نرسیدن به قطار و توییخ:

«به ساعت شماطه‌دار نگاه کرد که روی قفسه تیک‌تاک می‌کرد. واویلا! ساعت شش و نیم بود و عقربه‌ها به کندی جلو می‌رفتند؛ حتی از شش و نیم هم گذشته بود؛ چیزی به هفت‌ربع کم نمانده بود» (کافکا، ۱۳۶۸: ۹).

او چندین بار دیگر نیز حرکت عقربه‌ها را دنبال می‌کند و از شنیدن صدای زنگ آن می‌ترسد. حتی وقتی در مورد مه در هوا نظر می‌دهد، آن را با زمان می‌سنجد: «ساعت هفت شده و هنوز چنین مهی در هواست» (همان: ۱۲). ساعت، نماد یک ویژگی شخصیت گرگور، یعنی پایبند بودن به زمان و داشتن زندگی منظم و در بند مقررات است. تصویری از زندگی یکنواخت گرگور است که او قادر به تغییر آن نیست و حتی از فکر تغییر و تحول در آن می‌ترسد. ناگفته پیداست، که چنین زندگی، بر اثر جبر محیط ایجاد شده است.

#### نقد و بررسی

با نگاهی به دورنمای دو اثر در هر دو ساحت مضمون و ساختار، ردپای ذهنیتی کافکایی بر قلم بهرام صادقی به وضوح نمایان می‌گردد. اگر چه دو داستان ملکوت و مسخ، زاینده فرهنگ و اندیشه‌ای متفاوتند، ژرف‌ساخت و درونمایه، این دو را بسیار به هم نزدیک ساخته است. هر دو اثر، بیانی اکسپرسیونیستی از مانیفست نویسنده خود به شمار می‌رود. این دو داستان، توصیفی جادویی از فضای رئالیستی زمان نویسنده هستند.

کافکا از شرایط خانوادگی مساعد و ایده‌آل برخوردار نبود. وی همچون قهرمان داستان، با مادر و پدری بسیار سخت‌گیر و متعصب زندگی می‌کرد. در روابط عاطفی نیز، مردی سرخورده و ناموفق بود و این سرخوردگی را به گرگور مسخ شده نیز انتقال داد. او اثر خود را زمانی به نگارش درآورد که از نامزدش هیچ نامه‌ای دریافت نکرده و از او بی‌خبر بود. فضای اجتماعی نیز کافکا را از خود طرد می‌کرد. «در امپراطوری بزرگ اتریش - مجارستان، جزو چک‌ها بود و در جامعه چک‌ها او را یهودی می‌شناختند و در میان یهودیان و نیز چک‌ها، جزو اقلیت آلمانی زبان شمرده می‌شد. نتیجه آنکه این تبعه اتریشی مجارستان را که چکی یهودی و آلمانی زبان بود، چه اتریشی‌ها، چه چک‌ها، چه یهودی‌ها و چه آلمانی‌ها از گروه خود ندانستند. تنها افتادگی و احساس در اقلیت بودن، از همان کودکی تأثیر تلخ خود را بر کافکا

تحمیل کرد. رنج و هراسی که کافکا به سبب وابستگی‌اش به اقلیتی زیر فشار و توهین حس می‌کرد، ضربه کمرشکنی بر اعتماد به نفس و امیدهای وی وارد کرد» (نجفی ۱۳۷۹: ۲۳). کافکا در نامه‌ای این‌گونه خود را توصیف می‌کند: «من احساس می‌کنم با یک لگد از دنیا بیرون انداخته شده‌ام» (شلتنس، ۱۹۹۹: ۲۳). شاهکار مسخ از دل ناکامی‌ها و تیرگی‌های زندگی کافکا تولد یافته است.

صادقی نیز از نسل نویسندگان سرخورده بعد از کودتای ۲۸ مرداد است. کودتایی که «نه تنها در حوزه سیاست و اقتصاد بلکه در تمامی حوزه‌های فرهنگی و اجتماعی نیز سخت مؤثر افتاد و گسستی عمیق در جریان رو به رشد تحولات اجتماعی و فرهنگی ایران به وجود آورد. نویسندگان و روشنفکرانی که دل به قیام ضد استعماری و ضد استبدادی در اواخر دهه بیست سپرده بودند، با شکست آن، تمامی آمال و آرزوهای خویش را بر باد رفته دیدند و شرنگ تلخ شکست و حرمان، کامشان را به گونه‌ای تلخ کرد که جز تیره‌اندیشی و تاریک‌بینی و رفتن در لاک خویشتن چاره‌ای نداشتند. ایجاد فضای بسته سیاسی که هر گونه جنبش و فعالیتی را در هم می‌کوبید، بر این تیره‌اندیشی افزود (طاهری، ۱۳۸۱: ۸۱-۸۰). داستان ملکوت بازتابی است از نگرانی‌ها و سرخوردگی‌های ذهنی که در طوفانی عظیم گرفتار شده و بیهوده برای نجات خود تلاش می‌کند. «این طوفان مرگ، منجلاب، اعتیاد و روند تباهی و شکست یک نسل، واقعیت‌های جامعه نابسامانی بود که بهرام صادقی در آن زندگی می‌کرد و می‌نوشت و او با آن روح حساس، هوش سرشار و نگاه تیزبین، کسی نبود که بتواند این موارد را نادیده بگیرد» (اصلائی، ۱۳۸۴: ۵۶).

ملکوت و مسخ عصیانگری انسان معاصر است به شکلی کاملاً سمبلیک، در فضایی سرشار از رعب و وحشت و تنهایی. تک تک شخصیت‌های ملکوت، حتی دکتر حاتم، همچون گرگور مسخ شده، در انتهای داستان، تنهایی خود را در حضور خواننده فریاد می‌زنند.

شباهت در معنا، در ساختار کلی دو داستان نیز تأثیر گذاشته است. هر دو اثر با واقعه‌ای هولناک آغاز می‌شوند؛ اما چنان با آن برخورد می‌کنند که گویی، آن نیز حادثه‌ای است همچون حادثه‌های روزمره و پس از بیان آن، به توصیف مستقیم شخصیت حادثه دیده می‌پردازند:

«یک روز صبح گرگور زامزا از خوابی آشفته بیدار شد و فهمید که در تختخوابش به حشره‌ای عظیم بدل شده است. بر پشت سخت و زره‌مانندش خوابیده بود و سرش را که کمی بلند کرد، شکم قهوه‌ای گنبدی شکل خود را دید که به قسمت‌های محذب و سفتی

تقسیم می‌شد و چیزی نمانده بود که تمام رواندازش بلغزد و از رویش پس برود. پاهای متعدّدش که در قیاس با ضخامت باقی بدنش از فرط لاغری رقت‌انگیز بودند، بی‌اختیار جلو چشمانش پیچ و تاب می‌خوردند.» (کافکا، ۱۳۶۸: ۷)

«در ساعت یازده شب چهارشنبه آن هفته، جن در آقای مودت حلول کرد. میزان تعجب آقای مودت را پس از بروز این سانحه با علم به این‌که چهره او به طور طبیعی همیشه متعجب و خوشحال است، هرکس می‌تواند تخمین بزند.» (صادقی، ۱۳۵۳: ۵)

هر دو داستان در نهایت به مرگ منجر شده و گریز به آن، پایان دغدغه دو نویسنده است. گرگور زامزا و دکتر حاتم، شخصیت‌های اصلی دو داستان، از بُعد انسانی و غیر انسانی، به طور همزمان برخوردارند. دکتر حاتم شیطانی است در قالب انسان که نیمی از بدنش او را به زندگی می‌خواند و نیمی از آن او را به مرگ می‌کشاند:

«دست‌ها و پاهای من چالاکند، قوی و تازه؛ اما سرم پیر است به اندازه سال‌های عمرم. من اغلب اندیشیده‌ام که آن دوگانگی که همیشه در حیاتم حس کرده‌ام، نتیجه این وضع بوده است. یک گوشه بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشه دیگری به مرگ. این دوگانگی را در روح کشنده‌تر و شدیدتر حس می‌کنم.» (همان: ۱۸) و گرگور انسانی است در قالب حشره و جنبه انسانی آنگاه که در او به یأس می‌رسد، بر جنبه حیوانی سلطه یافته و آن را با خود به سمت مرگ می‌برد.

با وجود این نزدیکی و تأثیر و تأثر، قطعاً تفاوت‌های تعیین‌کننده‌ای در قلم و ذهن دو نویسنده پدیدار است که هر یک را به عنوان نویسنده‌ای پیشرو و مطرح در بین هم‌عوان خود معرفی می‌کند. شخصیت پردازی از جمله مشخصه‌های ساختاری متفاوت در دو داستان است. بنا بر آنچه پیش از این مشاهده شد، کنش در ملکوت، پایین‌ترین میزان اهمیت را دارد؛ در مقابل، توصیف مستقیم، بیشترین کاربرد را یافته است. در مسخ، کنش و توصیف مستقیم در یک کفه ترازو قرار دارد و از گفتگو بسیار کمتر استفاده شده است. علاوه بر آن، نویسنده مسخ، از طریق توصیف محیط پیرامون و نیز نمادپردازی، ویژگی‌های انسانی شخصیت اول را که در گذشته داشته است، به تصویر می‌کشد.

این امر در مورد شخصیت‌های اصلی مصداق بارزی می‌یابد. اگرچه هر دو به یکسان دو جنبه انسانی و غیر انسانی را در خود دارند، هریک از این دو بُعد، توسط نویسندگان، به

شیوه‌ای متفاوت از هم عرضه و با بُعد دیگر تلفیق شده است. همان‌گونه که پیش از این گفته شد، گرگور مسخ شده، علاوه بر توصیف نویسنده، شکل کنونی خود را به عنوان یک حشره، به وسیله کنش به خواننده نشان می‌دهد؛ اما دکتر حاتم به وسیله نویسنده و نیز از زبان خود و «م. ل»، مستقیماً توصیف می‌شود.

علت تفاوت در شیوه شخصیت‌پردازی این دو نویسنده را می‌توان در دو عنصر داستانی، یعنی طرح داستان و زاویه دید جستجو کرد.

«در داستان‌هایی که با حوادث زنده سروکار دارند و آکسیون داستان قوی و سریع است، اشخاص از ناحیه داستان کنترل می‌شوند. این امری است اجتناب‌ناپذیر. در داستان‌هایی نیز که طرح قوی دارند، باز وضعیت به همین منوال است. از سوی دیگر در داستان‌هایی که نمودن صفات و خصوصیات برجسته اشخاص مورد نظر است، از آنجایی که طرح داستان لزوماً ضعیف است و اساس کار بر نشان دادن نحوه واکنش‌های اشخاص استوار است، سلطه اشخاص داستان کامل است و داستان را در اختیار دارند.» (یونسی، ۱۳۶۵: ۲۶۵)

در مسخ، از آن رو که اشخاص به ویژه شخصیت اصلی مغلوب حادثه‌اند و در آن حل می‌شوند، کنش، نقش اساسی دارد. در ملکوت اشخاص، داستان را به دست دارند و داستان، آینه تمام‌نمای درون آنهاست؛ زیرا اساس داستان بر نحوه برخورد اشخاص با مسأله مرگ و زندگی است. بنابراین، شخصیت، عنصر اصلی است و بر داستان سلطه دارد. حاتم، م. ل و منشی جوان هر یک با استقلال در داستان عمل می‌کنند و تحول می‌یابند.

از سویی، آنچه در شخصیت‌پردازی اهمیت دارد، زاویه دید است. انتخاب زاویه دید بیرونی و درونی، بسته به ذهنیتی است که نویسنده نسبت به شخصیت‌های داستانش در خواننده ایجاد می‌کند. «در داستان روانشناختی معمولاً نویسنده کم‌تر به چشم می‌خورد و خواننده ناگاه خود را کنار پنجره‌ای می‌بیند که از ورای آن می‌تواند درون شخصیت‌ها را ببیند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۴). داستان‌های بهرام صادقی مصداق آشکار داستان درون‌نگرا و روانشناختی است. «صادقی در داستانهایش کمتر جهان بیرون را توصیف می‌کند؛ بلکه در وهله نخست به بیان کشمکش‌های درونی و تناقض‌های روانی آدمیان می‌پردازد» (رهنما، ۱۳۷۲: ۳۷۴) و این همان چیزی است که در ملکوت مشاهده می‌شود. اشخاص ملکوت از درون خود سخن می‌گویند و به این ترتیب خواننده را با خود هم‌دل می‌سازند. نمونه بارز آن در خاطرات م. ل

به چشم می‌خورد؛ چه آن زمان که گذشته‌اش را به قلم می‌آورد و چه هنگامی که آخرین قطره‌های ناامیدی را به روح خود تزریق می‌کند و یا لحظه‌ای که به رستاخیز روح می‌رسد و یکباره دگرگون می‌شود.

در مقابل، خالق مسخ جز در مورد گرگور که دیگر قادر به سخن گفتن نیست و نویسنده ناگزیر به نشان دادن جنبه انسانی اوست، کمتر به درون افراد می‌رود. حتی در نقطه اوج داستان که گرگور پی می‌برد به طور کامل از طرف خانواده طرد شده است، کوچک‌ترین گریزی به درون او نمی‌شود و هر گونه ادراک، به عهده خواننده گذاشته می‌شود؛ چه از طریق کنش شخصیت و چه با توصیف محیط اطراف و نماد پردازی. انتخاب دیدگاه بیرونی دلایل مختلف دارد؛ از جمله اینکه: «شخصیت یا فضای داستان واقعاً معمای است و یا دست کم، راوی این‌طور وانمود می‌کند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۵). پس به جای توجه به درون و واکنش‌های روانی شخصیت‌ها، آن‌ها را در هاله‌ای از ابهام فرو می‌برد؛ تا جایی که احساس می‌شود شخصیت‌ها با خود نیز بیگانه‌اند. این بیگانگی از روح نویسنده به شخصیت‌های داستانش تزریق می‌شود. «لحظه‌هایی که کافکا در خود فرو می‌رفت و نگران درون خود می‌شد، لحظه‌هایی نبود که بر اثر جریان‌های ذهنی برایش پیش آمده باشد. دچار شدن به این حالت، در مورد او یک نوع بیماری بود. یک جور دغدغه‌خاطری بود که مرتباً فزونی می‌گرفت و به عذاب وحشتناکی تبدیل می‌شد؛ عذابی که به مرور جدایی میان او و جهان واقع را بیشتر می‌کرد. وی جایی در یادداشت‌هایش می‌نویسد: تنهایی مرا به کجا خواهد برد؟ احتمالاً به سوی جنون؟ کافکا با دنیای خویش بیش از دنیای انسانها آشنا بود و آنچه از دنیای آدمیان می‌نوشت، چیزهایی بود که تنها برای نمایاندن دنیای خویش به کار می‌برد» (فری برگ، ۱۳۳۸: ۵۸۹-۵۸۸). فرو رفتن در جهان رویا و دوری گزیدن از آنچه کافکا آن را دنیای انسانها می‌نامد، شیوه نویسنده‌گی او را سخت احاطه کرد؛ تا آنجا که فضای داستان همچون رویایی مبهم جلوه می‌کند.

### نتیجه‌گیری

در یک جمع‌بندی مجمل، این مقاله نشان داد که شخصیت در قلم کافکا و صادقی، در تعامل مستقیم با دیگر عناصر داستان قرار دارد و شیوه پردازش آن به عوامل متعددی از جمله طرح داستان و زاویه دید بستگی دارد. شخصیت‌پردازی متفاوت دو نویسنده در دو اثری که کم و بیش با یکدیگر در پیوندند، نشان از دنیای متفاوت هر یک و فضای داستانی متمایزی است که در پی خلق آن هستند. اثر سوررئالیستی کافکا سیل تأویلات و برداشت‌های مختلفی به

همراه آورد و علت آن را باید در جنبه معماگونه و رمزگرای آن جستجو کرد. نویسنده بیش از آن‌که خود بگوید، خواننده را به تکاپو وا می‌دارد تا پرده‌ها را کنار زند، شاید ردپایی از او بیابد. بنابراین داستان از دیدگاه بیرونی نقل می‌شود و به تبع آن، شخصیت وارد عمل می‌گردد. در این راستا، فضای پیرامون و نماد نیز، به کمک خواننده می‌آید. ملکوت قسمت اعظم آنچه را در ژرفای خود دارد، به سطح می‌آورد و کمتر جای تلاش برای یافتن مفهوم پنهانی خود باقی می‌گذارد. نویسنده در صدد است درونیات افراد را به عنوان انسان، در برابر یک مسأله هستی نشان دهد و ناگزیر، به درون آنان گریز می‌زند و آنان را بی‌پرده در پیش چشم خواننده به نمایش می‌گذارد. بنابراین، بیش از آنکه شخصیت را غیر مستقیم به نمایش بگذارد، او را مستقیماً توصیف می‌کند.

#### منابع

- اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، کتاب، فردا، اصفهان.
- اصلانی، محمدرضا، (۱۳۸۴)، بازمانده‌های غریبی آشنا، کتاب، نیلوفر، تهران.
- براهنی، رضا، (۱۳۶۲)، قصه نویسی، کتاب، نشر نو، تهران.
- پاینده، حسین و حسین سنایور، (۱۳۶۲)، داستان‌نویسی امروزی عناصر داستان، هنر، ش ۴، ۵۸-۴۰.
- پرین، لورانس، (۱۳۷۸)، ادبیات داستانی، ساختار، صدا، معنی، ترجمه سلیمانی و فهیم‌نژاد، رهنما، تهران.
- حداد، علی‌اصغر، (۱۳۸۵)، داستان‌های کوتاه کافکا، کتاب، ماهی، تهران.
- داد، سیما، (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، کتاب، چ ۳، مروارید، تهران.
- رهنما، تورج، (۱۳۷۲)، طنز در داستان کوتاه امروز، مقاله، چیستا، ۳۷۵-۳۷۰.
- سی، آنور و کلارک و غیره، (۱۳۷۸)، هزار توی داستان، کتاب، ترجمه نسرین مهاجرانی، چشمه، تهران.
- صادقی، بهرام، (۱۳۵۴)، ملکوت، کتاب، کتاب زمان، تهران.
- طاهری، قدرت‌الله، (۱۳۸۱)، بررسی و تحلیل جریان‌های داستان‌نویسی معاصر (۴۲-۱۳۳۲)، مقاله، پژوهش زبان و ادب فارسی، ش اول، ۹۰-۷۷.
- عابدینی، حسن، (۱۳۶۶)، صد سال داستان‌نویسی در ایران، کتاب، تندر، تهران.

فری‌برگ، سلما، کافکا و جهان وهم‌انگیز و رویایی او، مقاله، ترجمه ایرج نیا، سخن (دوره نهم)، ۵۹۴-۵۸۸.

کافکا، فرانتس، (۱۳۶۸)، مسخ، کتاب، ترجمه فرزانه طاهری، نیلوفر، تهران.

لارنس، پرین، (۱۳۶۹)، تأملی دیگر در باب داستان، کتاب، چ ۵، ترجمه محسن سلیمانی، حوزه هنری، تهران.

لور، کاترین، (۱۳۸۱)، شناخت هنر رمان، ترجمه محمد قلیچ‌خانی، روزنه، تهران.

مقدادی، بهرام، (۱۳۶۹)، شناختی از کافکا، کتاب، گفتار، تهران.

میرصادقی، جمال، (۱۳۶۴)، عناصر داستان، صفا، تهران.

نجفی، رضا، (۱۳۷۹)، نامه‌هایی از جهان دیگر، مقاله، کتاب ماه، ش ۲۳: ۲۷-۲۳.

وات، ایان، (۱۳۷۴)، نظریه رمان، کتاب، ترجمه حسین پاینده، نظر، تهران.

یونسی، ابراهیم، (۱۳۶۵)، هنر داستان نویسی، کتاب، سهروردی، تهران.

Scholz, Ingeborg, (1999), *Franz Kafka, Erzählungen I. Königs Erläuterungen und Materialien*, (Franz Kafka, Stories) 6. Auflage. Hollfeld, C. Bange Verlag.