گفتگو در «داستان» و «واقعیت»

نورمن پیج[1]
ترجمهٔ روبرت صافاریان

در برخورد باسبکِ نوشتاری «محاوره‌ای[2]» یا«کلام‌وار[3]»، حتی درمورد نوشته‌های معاصر، باید بیشترین احتیاط را روا بداریم : این قبیل اصطلاحات بی معنی نیستند، امّا معنی شان بیشتر نسبی است (مثلاً می‌توان گفت سبک فلان نویسنده نسبت به نویسنده‌ای دیگر، «محاوره‌ای» تر است ، هرچند نثر هردو کماکان از گفتار معمولی فاصلهٔ بسیار دارد) . وقتی سروکار ما با متونی است که بیش از یکی دو نسل باآنها فاصله داریم، این گونه مقایسه‌ها باید از این هم کلیترباشند؛ چرا که نمی توانیم به گونه‌ای معقولانه مدعی مقایسهٔ یک سبکِ نوشتاری با زبانی گفتاری باشیم که از آن، بنابر ماهیتش ، تنها اطلاعات بسیار ناقصی داریم. امّا به دلایل گوناگون ،بسیار محتمل است که هیچ گفتگویی در رمان یانمایشنامه، به تمامی، یا حتی عمدتاً، مرکب از ثبت حرف به حرف کلام خود جوش آدمها نباشد. پافشاری به این نکته بسیارمهم است، چه همواره شکافی اجتناب ناپذیر میان کلام، به ویژه در موقعیتهای غیررسمی، و «واقعگراترین» گفتگو در یک اثر ادبی وجود دارد؛ این شکاف ممکن است در زمانهای گوناگون باریکتر یا عریضتر شود، امّا هرگز از میان نمی‌رود.

این شکاف، دست کم سه علت دارد: خصوصیات عادی زبان گفتار، حتی گونهٔ استاندارد آن، هرچند در گفتار کاملاً پذیرفتنی است ، در رسانهٔ نوشتاری رمان پذیرفتنی نیست. با نگاهی به ثبت یک مکالمهٔ خود جوش روی کاغذ، با تردیدها و تکرارها، سکوت پرکنها، نشانه‌های خودمانگی و اشتباهات عادی ، عدم انسجام دستوری ، کاستیها و تغییر جهتهای مکررش ، این موضوع بلافاصله روشن می‌شود. این تفاوتها، با توجه به سرشت متفاوت رسانه‌های گفتاری و نوشتاری، چیز شگفت انگیزی نمی‌تواند باشد. بدیهی است ، گوینده‌ای که واژه‌های تمرین نشده را می‌پراکند تا شنونده‌ای نه چندان دقیق و حواس جمع آنها را بشنود، نسبت به نویسنده‌ای که هنگام بیان مقصود خویش فرصتِ اندیشیدن و بازنگری نوشته‌اش را دارد و می‌داند نوشته‌اش را خوانندهٔ فرضی با تأمل و چند بار خواهد خواند ، احتمالاً از زبان به گونه‌ای متفاوت استفاده می‌کند. رالف کویرک[4]، با اشاره به این موضوع که «ماعادت نداریم گفتاررا چنانکه واقعاً روی می‌دهد در شکل نوشتار ببینیم » ، به منظور آموزش و همچنین تفریح، قطعهٔ زیر را نقل می کند که گفتگوی پیاده شدهٔ لفظ به لفظ دانشجویان انگلیسی است:

اون ـ البته ظاهراً اون یک جور ... إ ... إ... شمالی که نیستی ... به هرصورت داشتم می‌گفتم یک جور شکاکیت ... إ ... شمالی یا دست کم ذهنی جستجوگر که إ...البته ظاهرش گمراه کننده بود. احتمالاً...إ ... همچنین تاثیری روآدم می‌ذاشت که اون فقط إ... می‌دونی همچین تاثیری رو آدم می‌ذاشت که ... شکاک وگاهی اوقات شکاک و فقط شکاک ...

این نوشته، گفتگویی است که بی تردید «واقعی» است ؛ امّابعید به نظر می‌رسد که یک رمان نویس چنین چیزی را به عنوان «گفتگو» به خورد خوانندگانش بدهد (خوشبختانه تعداد کمی از رمان نویسها می‌دانند که گفتگوی خود جوش تا این حدّ می‌تواند آشفته باشد و غالباً چنین است) . اینکه ما هنگام برخورد با چنین چیزی، به شکل نوشتار، شگفت زده می‌شویم، گواهی است بر نامأنوس بودن این تجربه؛ هر چند ممکن است هر روز به نمونه‌های مشابهی از آن گوش دهیم یا خود به زبان آوریم. بیشتر رمان نویسها، بدون اینکه حرفی در این باره بزنند، از هر گونه تلاشی برای بازسازی خصوصیت زبان گفتار، به شکل واقعی آن، صرف نظر می‌کنند؛ هر چند ممکن است گزیده‌ای

توماس هاردی

محدود و سنجیده از این خصوصیات را در گفتگوهای اثر خود بگنجانند یا صریحاً اذعان کنند که نویسنده (یا گوینده) دور اندیشانه هر چه را که امکان داشته ملال آور و مبهم باشد، حذف کرده است. بدینسان، داستانگوی مدرن اعتراف می‌کند که در جریان عرضهٔ گفتگوها به خواننده، به منظور دستیابی به روشنی مطلب، تصمیم گرفته است «اصل» گفتگوهای شخصیتهای داستانش را «ویرایش» کند.

سر میز شام گفتگوی زیادی نشد. صرفِ غذا، جدی و در کمال آدابدانی صورت گرفت. و بهتر است به جای اشاره به تک تک جملاتی که در کار دست به دست شدن دیسهای غذا گم می‌شدند و کلماتی که در دهانهای پُر می‌غلتیدند و قواعد دستوریی که در جریان پر کردن قاشقها و افتادن لقمه‌ها و بلعیدن غذا مثله و فراموش می‌شدند، همهٔ چیزهایی را که گفته شد، یکجا بر کاغذ بیاوریم.

(فیلیپ رات[5]، خداحافظ کلمبوس[6]، ۱۹۵۹)

زبانی که این طور در دهانها «می‌غلتد» و «مثله» می‌شود، همان بهتر که توصیف شود تا اینکه دقیقاً به نوشتار برگردانده شود. نامفهومی لهجه‌ها هم ممکن است انگیزه‌ای شوند برای احتراز نویسنده از سپردن لفظ به لفظ گفتار شخصیتها به کاغذ، چنانکه

● خصوصیّات عادی زبان گفتار، حتی گونهٔ استاندارد آن، هرچند در گفتار کاملاً پذیرفتنی است، در رسانهٔ نوشتاری رمان پذیرفتنی نیست.

ویلکی کالینز[7] از زبان یکی از راویان خود در رمان «سنگ مروارید نما[8]» دربارهٔ آدمی که بالهجه حرف می‌زند، می‌گوید:

(تبصره-حرفهای خانم یولاند[9] را از زبان یورکشایری به زبان انگلیسی ترجمه می‌کنم. وقتی به شما می‌گویم آقای کاف[10] همه چیز دان گاهی بدون کمک من در درک مقصود او گیج می‌شد، ببینید اگر حرفهای او را به زبان محلیش نقل می‌کرد، حال و روز خودتان از چه قرار می‌بود.)

نکتهٔ طنز آمیز آن است که هرگز «اصل» پیش ساخته‌ای که این گفتگوها ترجمهٔ آن باشد، وجود خارجی نداشته است.

اما اشاره به خصوصیاتِ گفتاریِ فلان شخصیت معین هم برای خواننده و هم برای نویسنده مزایا و همچنین محدودیتهایی دارد. شق دیگر این انتخاب، اعم از اینکه نویسنده آشکارا بدان اذعان داشته یا نداشته باشد، گفتگویی است که هر چند از گیرایی و رسایی خاص خود بی‌بهره نیست، امّا در صورت استفاده از آن، همواره بیم آن می‌رود که توجه خواننده از مضمون، به شیوهٔ بیان آن منحرف شود؛ و همچنین، با الزامی کردن کُند و دقیق خوانی، به ریتم فصل مربوطه خدشه وارد کند.

بنابراین، کاملاً محتمل است که رمان نویس خود را به سر یک دو راهی بیابد: وفاداری به شکل «واقعی» گفتگو، با اغراض عامهٔ داستانپردازی، اهمیت ثانوی می‌یابد. هاردی[11]، با

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بیان این مطلب که «نویسنده‌ای که می‌کوشد لهجه‌ای را به نوشته برگرداند، بیش از هر چیز، در برابر رمان، به عنوان یک اثر ادبی، تعهد دارد تا در قبال وسواسهای آواشناختی یا لفظی دیگر»، این موضوع را پذیرفت. به قول خودش، هدف اصلی او این بود که «عمدتاً شخصیت گوینده را بنمایاند و از ویژگیهای زبانی او، فقط تصوری کلّی به دست دهد».

گفتار، در زندگی واقعی (و تا حدودی روی صحنهٔ نمایش)، بخش عمده‌ای از معنای خود را از زمینه و موقعیت گفتگو و رابطهٔ زبان با همهٔ آن خصوصیات فرازبانی می‌گیرد؛ که در رمان باید آگاهانه بازسازی شود و به یاری رسانهٔ زبان، فقط تا حدودی می‌تواند بازسازی گردد؛ یعنی، در حالی که یک گوینده از عناصر «داده شده»ی موقعیتی که در آن زبان را به کار می‌برد، بهره‌مند است، و هر چند ناآگاهانه، آنها را به کار می‌گیرد. نویسنده‌ای که واژه‌ها را در دهان شخصیتهای داستان می‌گذارد، باید آن خصوصیات ویژهٔ موقعیت داستانی را برگزیند و توجه خواننده را به آنها جلب کند، که برای پیشرفتِ آن لحظه از داستان مناسبت دارند. به هررو، در موقعیتِ واقعی، معمولاً گوینده و شنونده در لحظهٔ گفتگو در مکان واحدی هستند. (موارد خاص، مثل گفتگوهای تلفنی و رادیویی، از این نظر که برای جبران جدایی فیزیکی و عدم امکان دیدن متقابل طرفهای گفتگو، او چه خصوصیات زبانی معینی استفاده می‌کنند، بحث جالبی است که در اینجا به آن نمی‌پردازیم.)

امّا رمان نویس، هر چند ممکن است سخت مشتاق باشد حسی از اینجا و این زمان را به یاری گفتگو در رمان خود بازآفرینی کند، ولی پس زمینهٔ پیش ساخته‌ای در اختیار ندارد، بلکه باید چنین پس زمینه‌ای را به مدد زبان در متن رمان خود بسازد. به همین دلیل، محتمل است که گفتار داستان بیش از گفتگوهای روزمره، از جزئیات حاوی اطلاعات انباشته باشد، اگرچه بخشی از این بار را عناصر دیگر داستان به دوش می‌کشند. روشنی و توجه بیشتر به عناصر پس زمینه‌ای معین، ممکن است گفتگوی داستانی را از بخشی از ظرافت و ابهام معنادار یک گفتگوی معمولی واقعی محروم سازد؛ امّا در عوض روشنی و دقّتی را تضمین می‌کند که به یاری آنها گفتگوی «ادبی» خصلتاً از گفتگوی «روزمره» متمایز می‌شود. گفتگوی «ادبی» خودش را توضیح می‌دهد و خود بسنده است، همچنین تأثیر نافذتر و استوارتری دارد و کمتر تابع اضطرارهای لحظه‌ای زمان و مکان قرار می‌گیرد و در نتیجه به یاد ماندنی‌تر و استعداد آن برای بقا افزونتر است.

در گفتگویی که بر زبان جاری می‌شود، چه در زندگی واقعی و چه در نمایشی که بر صحنه اجرا می‌شود، اطلاعات بسیاری از طریق عناصر آوا شناختی منتقل می‌شود؛ در حالی که قرار دادهای جا افتادهٔ زبان نوشتار، برای انتقال این عناصر، بسیار ناقص است. کسانی که دست به تجربهٔ نشان دادنِ خصوصیات تلفظی زده و حقیقتاً برای دستیابی به دقت و کمال کوشش کرده‌اند، به این موضوع معترف‌اند. نمونهٔ مشهور، لهجهٔ کاکنی[۱۱] الیزا دولیتل[۱۲] در «پیگمالیون[۱۳]» است، که نویسنده پس از ارائهٔ سه گفتار، از آن صرف نظر می‌کند. علاوه بر این، ابزارهایی چون «نقطه گذاری»، هر چند کاملاً از امکانات بیانی تهی نیست، امّا صرفاً تلاش خام و گاه مبهمی است برای انتقال خصوصیات معنی‌داری از زبان گفتار، مانند: مکث، تأکید، سرعت، بلندی صدا و افت و خیز آن. به هر رو، آشکار است که بیست و شش حرف زبان انگلیسی، هر چند هم ماهرانه با سایر نشانه‌های گرافیکی ترکیب و تکمیل شوند، مشکل بتوانند تنوع و ظرافت بی پایان گفتار را بنمایانند. امّا همهٔ این حقایق مانع از این نشده است که نویسندگان بکوشند با یاری گرفتن از امکاناتی که در اختیار دارند، زبان نوشتار را با بیان خصوصیات آوایی گفتار توانا سازند. مثلاً، رمان نویسها، از قرن هیجدهم به بعد، چه بسا برای دلالت بر تلفظهای غیر استاندارد واژه‌ها، آنها را با املای متفاوتی نوشته‌اند. کم

● اگر گفتگوهای داستانِ بیش از اندازه به گفتار واقعی نزدیک باشند، خواننده محتملاً عصبی و خسته می‌شود. و اما اگر گفتگوهای داستان از گفتگوهای واقعی خیلی دور باشد، حس واقعیت‌جویی خواننده خدشه‌دار می‌شود.

زحمت‌تر از این، گاهی راهنماییهای لازم خارج از متن گفتگو، حتی صرفاً به کمک فرمولهای ساده‌ای مثل «نجوا کرد» یا «بالحنی سرزنش آمیز گفت»، به خواننده داده شده است.این گونه اشارات، چه در متن گفتگو و چه بیرون از آن، می‌توانند تواُماً مورد استفاده قرار گیرند، مانند نمونهٔ زیر به قلم نویسنده‌ای معاصر:

«معلومه اینجا شه خبره؟... شی شده؟» ادوین متوجه کامی شدن تُفکی هر دو واج سایشی لغوی شد.

(آنتونی برجس، دکتر پیمار است، ۱۹۶۰)

امّا همهٔ این راه حلّها جزئی هستند. گفتگوهای رمان، که معمولاً برای این نوشته می‌شوند که در سکوت خوانده شوند، ضرورتاً نوعی توزیع مجدد بار معنایی را ایجاب می‌کنند که در آن واژه‌ها باید حامل بخش ـ حتی الامکان ـ بزرگتری از معنایی باشند که در زبان گفتار، به کمک ویژگیهای آوایی منتقل می‌شود. (فعلاً همین قدر بپذیریم که نویسنده نسبت به طبیعتِ ویژه و متمایزِ کلام و دشواریهایی که در راهِ ارائهٔ آن روی کاغذ وجود دارد، بی اعتنا نیست). بنابر این، گفتگوی داستانی، احتمالاً کاملتر و روشن‌تر خواهد بود. همچنین، گزاره‌های آن فاقد آن اشارات تلویحی و معانی ضمنی و لایه‌های معنایی زیرینی خواهد بود که جزء مهم و حتی پیش پا افتاده‌ترین اظهارات ما هستند. مارک تواین[۱۵] در یکی از نامه‌هایش

رابرت لویی استیونسون

چارلز دیکنز

اشاره‌ای داردکه «به محض اینکه حرف روی کاغذ چاپ می‌شود، متوجه می‌شوید که دیگر همان چیزی نیست که وقتی آن را شنیدید، بود! می‌بینید که چیز مهمی از آن ناپدید شده است.» رمان نویسی که در پی بازسازیِ حسِ زبان گفتار از طریقِ رسانهٔ متفاوت خود است، سر و کارش با به چنگ آوردنِ مجدد همین چیزِ مهم است و هر چند ممکن است هرگز به موفقیت کامل دست نیابد، امّا از اینجا نمی‌توان نتیجه گرفت که مطالعهٔ تلاشهای او بی ثمر است.

بنابراین، معمایی که پیش روی نویسندهٔ گفتگوی داستان قرار دارد چنین است: او می‌خواهد با استفاده از یک رسانه، جلوه‌ای بیافریند از زبانی که در رسانه‌ای دیگر به کار می‌رود. و اگر برای رسیدن به این مقصود، هر چند به گونه‌ای ناقص، راهی وجود داشته باشد، این راه مسلماً بازسازی مطیعانهٔ خصوصیات گفتار واقعی نیست. با وجود این، نویسندگانی هستند که در برگردان لفظ به لفظ گفتار معمولِ زندگی واقعی، یا گوشه‌هایی از زندگیها که به میل خود برگزیده‌اند، تجربه‌هایی کرده‌اند. مثلاً، کریستوفر ایشروود[۱۶] گفته است که هنگام نوشتن داستانش «عصری در خلیج[۱۷]» اعتقادی خرافی به قوتِ گزارشِ لفظ به لفظ گفتار داشته است: «گوشه‌هایی از گفتگوی عادی و پست، به خصوص حرفهای غریبه‌ها، را فوری یادداشت می‌کردم و مثل گنجی نگه می‌داشتم. در نظر من، اینها مثل ساحری بودند که می‌توانستند روح حیات را در هر صحنه‌ای بدمند.»

همان طور که یک نویسندهٔ قرن نوزدهم، رابرت لویی استیونسون[۱۸] (در نامه‌ای به هنری جیمز[۱۹])، مؤکداً اظهار می‌دارد که مردم «فکر می‌کنند موقعیتهای کوبنده یا گفتگوهای خوب از طریق مطالعهٔ زندگی به دست می‌آید، آنها نمی‌دانند که این صحنه‌ها و گفتگوها، با صنعتگری آگاهانه فراهم می‌آیندو با کارِ سخت است که بر جستگی می‌یابند». در مورد بیشتر رمان نویسها (جز کسانی که هر گونه تلاشی برای واقعنمایی را وا نهاده‌اند)، راه حل عبارت بوده است از خلق مجموعه‌ای از قراردادها، یا اخذ چنین قرار دادهایی از دیگران، و رعایت آگاهانه یا ناخودآگاه آنها؛ قرار دادهایی که در رمانهای مختلف، از نظر ماهیت و میزان اهمیتشان، متفاوت خواهند بود. گفتگوی واقعی عموماً توأم با حیف و میل و سازمان نایافته است، امّا رمان نویس واژه‌ها را با امساک بیشتری به کار می‌برد، حتی زمانی که هدفش القای حس خرافی ملال آور است. در زندگی واقعی، هیچ آدم کسالت آوری ، مثل دوشیزه پیتس[۲۰] در رمان

«اما[۲]»، کلامی چنین هدفمند و مملو از اطلاعات به زبان نمی‌آورد، و هیچ پیرزن مستی مثل خانم گامپ[۲۲] دیکنز، خطابه‌های با نظم و نسق ایراد نمی کند. بار سنگینتر هدفمندی، خوش ترکیب بودن و داشتن الگویی منظمتر، به نویسنده یاری می‌رساند تا به آن «معانی گسترده‌تری» که شورر[۲۳] در گفتگوی داستانی پیدا می‌کند، دست یابد. گفتگوی داستانی با فشردگی افزونتر خصوصیاتی متمایز می‌شود که می‌توان آنها را به گونه‌ای رقیقتر در کلام واقعی یافت؛ بنابر این، ممکن است گاهی حاصل کار، از دید خوانندهٔ خرده‌گیر، حاوی عناصری از اغراق باشد، هر چند این اغراق ضروری و عمدی است.

امّا در عین حال، نیاز به خلق جلوه‌ای از واقعگرایی به جای خود باقی است؛ و به این هدف احتمالاً از طریق استقرار توازنی ظریف میان به کارگیری برخی از خصوصیات چشمگیر کلام واقعی از یک سو و گنجاندن رمزگان کمابیش ساختگی قراردادهای سبکی از سوی دیگر، می‌توان دست یافت. گفتگوهای همینگوی را به خاطر خلق «توهمی از واقعیت که خود واقعیت نمی‌توانست بیافریند» ستوده‌اند، و این بیانِ به ظاهر متناقض، جمعبندی خوبی است از آن عنصر تصنعی که در بیشتر گفتگوهای به اصطلاح واقعگرا، تصنع را می‌پوشاند. چنین ستایشی به خاطر کامیابی نویسنده در برقراری توازن پیش گفته است: استفادهٔ بیشتر از قراردادها و شگردهای سبکی باعث می‌شد گفتگو به عنوان «ادبی» و «مصنوعی» رد شود و استفادهٔ کمتر از این عناصر باعث می‌شد که گفتگو استحکام خود را از دست بدهد. در این صورت، موفق بودن آن و وفاداریش به «اصل»، به دشواری می‌توانست مخدوش شدن تأثیر عمومی را جبران کند. ظاهراً درک ارزش حقیقی این مصالحهٔ لازم، برای فهم سرشت حقیقی گفتگو در داستان، ضرورت تام دارد و لذا باید با کسانی که در میزان وابستگی گفتگوی داستانی به کلام واقعی اغراق می‌کنند، مخالفت کرد؛ همان طور که با گردآورندهٔ «کتاب گفتار انگلیسی آکسفورد[۲۴]»، آنجا که می‌گوید، «هنگام خواندن رمان عموماً نمی‌دانیم کجا چیزی واقعی نصیبمان می‌شود و کجا با گفتگویی ادبی فریبمان می‌دهند»، توافق داشت. در برابر هم نهادن «چیز واقعی» و «گفتگوی ادبی»، با این لحن تحقیر آمیز، بی تردید گمراه کننده است. همهٔ گفتگوهای داستان کوتاه، رمان و نمایشنامه، گفتگوی ادبی هستند، هر چند برخی از آنها بیشتر ادبی‌اند و برخی کمتر؛ و بیشتر خوانندگان چنان به وسیلهٔ تجربهٔ طولانی خواندن و شنیدن انواع گوناگون گفتگوی داستانی و نمایشی شرطی شده‌اند که احیاناً اگر «چیز واقعی» را می‌دیدند یا می‌شنیدند، آن را به جا نمی‌آوردند یا به هر حال اهمیت چندانی به آن نمی‌دادند. مسئلهٔ انتخاب میان «چیز واقعی» ـ که گویی از روی نوار ضبط صوتی که زیر میز پنهان بوده روی کاغذ پیاده شده است ـ و خطابه‌ای مصنوعی که با فاصلهٔ آشکارش از کلام طبیعی آزار دهنده است (به هر رو، این نوع دوّم هم وجود دارد)، نیست. آنچه مطرح است، مسئلهٔ بسیار ظریف، نوع و کم و بیشِ شگرد ادبی اتخاذ شده و مناسبت آن با لحن و شیوهٔ عمومی رمان به عنوان یک کُل است. به این ترتیب، آن نمونهٔ نسبتاً افراطی که ساتوند[۲۵] برای اثبات دعوی خود از «جین ایر[۲۶]» نقل می‌کند، نشان دهندهٔ نادرستی حسابهای شارلوت برونته است (و این تنها اشتباه برونته در آن رمان نیست). اشتباهات برونته احیاناً از این دو دلی او مایه می‌گرفتند که برای او کاملاً روشن نبود که آیا در یک نوع (ژانر) واقع گرایانه می‌نویسد یا غیر واقع گرایانه. اگر گفتگوهای داستان بیش از اندازه به گفتار واقعی نزدیک باشند ـ همان طور که «هَنْسارد[۲۷]» و نشریات دیگر گواهی می‌دهند، در شکل نوشتاری، اغلب آدم را همچون چیزی تخت و کهنه و بی‌فایده، تکان می‌دهند ـ خواننده محتملاً عصبی و خسته می‌شود. یعنی، فن نوشتن گفتگو، به همان میزان که توجه را به خودش جلب می‌کند، ناکام می‌ماند. امّا از سوی دیگر، اگر گفتگوهای داستان از گفتگوهای واقعی خیلی دور باشد. حس واقعیت جویی خواننده خدشه‌دار می‌شود. درست نیست که فلان زن شیر فروش اهل وِسِکْس[۲۸] عین یک روستایی حرف بزند؛ امّا اگر طرز صحبت کردن او شباهتی به یک دوشس[۲۹] یا مدیرهٔ مدرسه داشته باشد، از این هم بدتر است. (البته در تمامی این بحث، مقولهٔ گستردهٔ نوع گفتگوهایی را که اغلب با اغراض مضحکه یا هجو، هیچ کوششی برای جلب باور خواننده نمی‌کنند، مستثنی کرده‌ایم.)[۳۰]

□

پانوشت

۱. Norman Page، دارای درجهٔ پروفسوری ادبیات مدرن انگلیس از دانشگاه ناتینگهام.

2. Colloquial
3. Speech- based
4. Randolph Quirk
5. Philip Roth
6. *Goodbye Columbus*
7. Wilkie Collins
8. *The Moonstone*
9. Yolland
10. Cuff
11. Hardy
12. Cockney
13. Eliza Doolittle
14. *Pygmalion*
15. Mark Twain
16. Christopher Isherwood
17. *An Evening at the Bay*
18. R.L.Stevenson
19. Henry James
20. Miss Bates
21. *Emma*
22. Mrs. Gamp
23. Schorer
24. *Oxford Book of English Talk*
25. Sutherland
26. *Jane Eyre*
27. *Hansard*
28. Wessex
29. duchess

۳۰. آنچه خواندید، ترجمه‌ای است از صفحه‌های ۶ ـ ۱۲ کتاب «کلام در رمان انگلیس» (*Speech in English Novel*) نوشتهٔ نورمن پیج.