بررسی برخی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه صادق چوبک و ادگار آلن‌پو

افسانه صحتی *
شادمان شکروی *
مسعود نوروزیان **

چکیده

صادق چوبک ازجمله بنیانگذاران داستان کوتاه در ایران است. نقش ادگار آلن‌پو نیز به‌عنوان بنیانگذار اصول و مبانی ساختاری داستان کوتاه در جهان انکارناپذیر است. چوبک نخستین کسی بود که شعر مشهور «غراب» از آلن‌پو را ترجمه کرد.

در مقالهٔ حاضر، برخی وجوه شباهت و تفاوت درونمایه و ساختار داستان‌های کوتاه دو نویسنده بررسی شده است. نتایج نشان داده است که صادق چوبک، همانند صادق هدایت، از آلن پو تأثیر گرفته است.

اما تفاوت‌هایی نیز میان دو نویسنده وجود دارد. عمده‌ترین این تفاوت‌ها، به مضامین و زمینهٔ داستان‌های دو نویسنده برمی‌گردد. برخلاف آلن‌پو، صادق چوبک نویسنده‌ای با حال و هوای عمیق اعتراضی است.

ویژگی مهم ساختاری پو، بدعت‌های او در به‌کارگیری حوادث فرعی و تصویرسازی است.

کلیدواژه‌ها: ادگار آلن‌پو، صادق چوبک، داستان کوتاه، درونمایه، ساختار.

---

*. دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد گرگان.
**. دفتر گسترش و تولید علم، سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی ـ تهران.

تاریخ دریافت: ۸۸/۶/۵، تاریخ پذیرش: ۸۸/۶/۸

مقدمه

ادگار آلن‌پو نه‌تنها به‌عنوان یک نویسندهٔ صاحب سبک، بلکه به‌عنوان یک شخصیت جهانی، خود را در دنیای امروز تثبیت کرده است. امروز، شهرت او از مرزهای ادبیات داستانی گذشته و وارد فرهنگ عامه شده است. می‌توان به‌جرأت ادعا کرد که آلن‌پو یک شخصیت مردمی به‌معنای واقعی است و فقط یک نویسندهٔ نوآور قرن نوزدهم. (نیمویه، ۱۳۸۷)

صادق چوبک نیز از بنیانگذاران داستان کوتاه مدرن در ایران است. از این نظر، ادبیات ایران، مدیون طبع‌آزمایی‌های او در شیوه‌های مختلف و گرته‌برداری‌های او از نویسندگان متفاوت غرب است. به‌ویژه اینکه اکثر این نویسندگان پیش از آن برای جامعهٔ ادبی ایران ناشناخته بوده‌اند. بدین‌ترتیب، بعد از صادق هدایت، این چوبک بود که باب ورود ادبیات غنی غرب را (در زمینهٔ داستان‌نویسی و به‌ویژه داستان کوتاه) برای جامعهٔ ایرانی باز کرد و سبب تولد نسل جدید نویسندگان ایرانی شد. علاوه بر این، منتقدان و علاقه‌مندان ادبیات داستانی ازطریق مطالعهٔ داستان‌های چوبک، به‌سوی استادان غربی وی هدایت شدند و از این طریق باب مطالعه و تجزیه و تحلیل در داستان‌های افرادی مانند آنتوان چخوف، ادگار آلن‌پو، گای دو موپاسان، جان دوس پاسوس، گرترود استاین، شروود اندرسن، د. اچ. لارنس و دیگر استادان داستان کوتاه گشوده شد. عده‌ای چوبک را یک ناتورالیست صرف می‌دانند. شواهد زیادی می‌تواند این ادعا را تقویت کند، ولی حداقل در بُعد ساختاری، چوبک به نویسندگان غیرناتورالیست، نظیر ادگار آلن‌پو، آنتوان چخوف و ارنست همینگوی، عنایت خاص داشته است، شاید به همان اندازه که به موپاسان و استادان مکتب فکری او مثلاً امیل زولا. (صحتی، شکروی، و نوروزیان، ۱۳۸۷)

صادق چوبک با شایستگی، شعر مشهور *کلاغ (غراب)* آلن‌پو را ترجمه کرده است. علاوه بر این، داستان‌هایی مانند *آنما*، *سگ من* را نوشته است که تبعیت کامل از فضاهای وهم‌انگیز خاص آلن‌پو را نشان می‌دهد. این گرته‌برداری مستقیم بیش از هر چیز نشان از پیشروبودن چوبک دارد.

ادبیات ضعیف داستانی در آن زمان، با چنین خلاقیت‌هایی سازگار نبوده است. تردیدی نیست که وجود فردی مانند هدایت، در آشنایی امثال چوبک با نویسندگانی مانند یو کاملاً

مؤثر بوده است؛ به‌ویژه اینکه صادق هدایت نه یک مقلد صرف، بلکه یک کارشناس توانمند در درک و تحلیل شیوه‌های نویسندگی خلّاق غرب بوده است. به هر حال، استفاده از آنچه پو به‌عنوان اساس داستان‌های کوتاه شایسته ــ که بعدها رفته‌رفته با بدعت‌های چخوف و شروود اندرسون و گرترود استاین به‌سمت داستان‌های مدرن گرایش یافتند ــ به‌شکل نظریات قابل دفاع تدوین کرد، در عمدهٔ موارد توسط چوبک رعایت شد. وحدت موضوعی، وحدت درونمایه، یکپارچگی فضا، نقطهٔ آغازهای مناسب، انقطاع‌های حساب‌شده و هنر به‌کارگیری ضرب‌آهنگ و حوادث فرعی، ازجمله آموزه‌هایی بودند که چوبک مستقیم یا با واسطهٔ هدایت، از پو آموخت.

بدین‌ترتیب، صادق چوبک و ادگار آلن‌پو، وجوه اشتراک و افتراقی پیدا می‌کنند که اشاره به برخی از آنها، موضوع این تحقیق است. هریک از بخش‌های مذکور می‌تواند موضوع یک تحقیق کامل قرار گیرد؛ اما از آنجاکه تاکنون در بایگانی ادبیات ایران، مقایسه‌ای میان دو نویسنده صورت نگرفته[1]، در این مقاله، به‌عنوان آغاز به بیان کلی ویژگی‌ها اکتفا شده است. به‌هرحال، جای تعجب دارد که علی‌رغم تأثیرپذیری چوبک از آلن‌پو و برخلاف اشتهار دو نویسنده در جهان و ایران، تاکنون مقایسهٔ شایسته‌ای از این دست انجام نشده است[1]؛ مقایسه‌ای که صرفاً به همین مقوله اختصاص داشته باشد و بتوان برمبنای آن وارد جزییات شد. به‌ناچار این بررسی، کلیات را دربر می‌گیرد و جزئیات را تا آنجا مدّ نظر قرار می‌دهد که چهارچوب مقاله ازنظر محتوا و به‌ویژه حجم حفظ شود. بدیهی است که مطالب زیادی باقی خواهد ماند که اگر این سنخ مقالات ادامه داشته باشند، در مقالات بعدی به‌تدریج به آنها توجه خواهد شد.

۱. تأثیرپذیری مستقیم و غیرمستقیم چوبک از آلن‌پو

چوبک به دو شکل از آلن‌پو تأثیر گرفته است: یکی، تأثیر مستقیم که مربوط به

1. www.Irandoc.ac.ir

داستان‌هایی است که همانند سلف خود، صادق هدایت، به شیوهٔ ادگار آلن‌پو نوشته است؛ دیگری، تأثیری غیرمستقیم که به جریان‌سازی جهانی پو در داستان کوتاه بازمی‌گردد[۲]، جریانی که البته ادبیات منثور خلّاق ما را هم تحت تأثیر قرار داده است.

درخصوص مورد اول، توجه به نمونه‌های زیر می‌تواند بیش از هر توضیح دیگری مفید فایده باشد:

الف ـ دو تن به از یک تن‌اند؛ زیرا پاداش نکویی برای رنجشان خواهند یافت. چون هرگاه یکی از پای افتد، دیگری وی را برپای دارد. اما وای بر آن‌که تنها افتد، زیرا کسی را نخواهد داشت که در برخاستن، وی را یاری کند. (*همراه*، مقدمه)

ب ـ و حالا دیگر آفتاب پاییزی داشت کم‌کم می‌چسبید. تابستان هرم و شیرهٔ آن را مکیده بود و رنگ و رخش را لیسیده بود و ولش کرده بود. همان چنار و افراهایی که از دیوارهای باغ، ردیف راه افتاده بودند و گرداگرد استخر عظیم آن به هم رسیده بودند و در تابستان یک سکه از نور خورشید را به زمین راه نمی‌دادند، اکنون رنگ‌پریده و تنک‌برگ، خسته و ناکام، زیر زرک آفتاب بامداد پاییزی، کرخت و بی‌حس، به دیوار آسمان لم داده بودند و هرم ولرم آن را مک می‌زدند و توانایی آن را نداشتند که زیر تابش نور بی‌رمق آن، چادر برگی پهن کنند. (*روز اول قبر*)

ج ـ دیشب خواب دیدم که به مرادم رسیده‌ام و تو را زده‌ام. این‌جور بود که تو، توی اداره پشت میز کارت نشسته بودی که من غفلتاً در اتاق را بازکردم و آمدم تو و با شش‌لولم سه تیر پشت سر هم توی تنت خالی کردم. از جلو سرت روی میز افتاد و خون شفاف جوشانی از شقیقه و دهنت بر شیشهٔ بزرگی که روی میزت هست پخش شد. کاغذها و پرونده‌ها دیدنی بودند. تا نزدیکت آمدم و سرت را که روی شیشهٔ میز افتاده بود بلند کردم، چشمان بستهٔ خونینت ناگهان باز شد و از حدقه درآمد و مثل دو گلولهٔ آتشین توی صورت من پرید و از سوزششان از خواب پریدم. از این خواب هیچ خوشم نیامد. وقتی بیدار شدم، خیس از عرق بودم و از زندگی بیزار شده بودم ... (*دسته گل*)

د ـ در دم غریزهٔ حفظ جان مخمل بر تمام میل‌های دیگرش غلبه یافت. هراسان از جایش پرید و روی دو پا بلند شد. خطر را حس کرده بود. گویی دیوانه شد. نیش دندان و چنگال‌هایش برای دفاع باز شد. دست‌هایش را بالای سرش بلند کرد و دندان‌های نیرومندش بیرون زد. اما زنجیر مزاحمش بود... شاهین به‌تندی از بالای سرش گذشت و

کوهی از ترس و تهدید بر سر او ریخت و به همان تندی که یله شده بود، اوج گرفت...
(*انتری که لوطی‌اش مرده بود*)

مورد اول، مقدمهٔ داستان‌های مشهور پو، نظیر *برنیس*[1]، *لیجیا*[2] و *ویلیام ویلسن* را به‌یاد می‌آورد؛ داستان‌هایی که پو، آنها را با نقل یک مضمون فلسفی و یا اشاره به یک گفته از شخصیت‌های بزرگ و مشاهیر آغاز می‌کند. این شیوه را صادق هدایت نیز به‌کار گرفت و در مقدمهٔ داستان‌هایی مانند *زنی که مردش را گم کرد* و یا *سایهٔ مغول* استفاده کرد.

نمونه‌های دوم و سوم، لحن مشهور پو را در نگارش داستان‌های گوتیک وی در ذهن تداعی می‌کند؛ لحنی شاعرانه و محکم ولی برگرفته از حال و هوای ادبیات کلاسیک که ابهت خاصی در کلمات آن هست و به‌ویژه برای روایت داستان‌های تاریخی گوتیک کاربرد شایسته‌ای دارد. آلن‌پو داستان‌های مشهور خود مانند *زوال خاندان آشر*، *نقاب مرگ سرخ* و *قلب سخنگو* را به‌طور کامل با چنین لحنی نوشته است.

نمونهٔ سوم، به‌ویژه در عمدهٔ داستان‌های گوتیک پو مشاهده می‌شود. یک قاتل نیمه‌دیوانه، بسیار باهوش ولی روان‌پریش که در داستان‌هایی مانند *بشکهٔ آمونتیلادو* و *قلب سخنگو*، وجدان خود را زیر پا می‌گذارد و از طرفی با آن درگیر است و در این کشاکش به طرزی فجیع انسان دیگری را کینه‌توزانه به‌قتل می‌رساند.

در خصوص مورد چهارم، نثر آلن‌پو، به‌طور شایسته، خود را از ورای توصیف چوبک به‌معرض مشاهده گذاشته است.

داستان *انتری که لوطی‌اش مرده بود*، بسیار ساده آغاز می‌شود[3]، اما در لابه‌لای آن، قطعات نابی از شگردهای توصیفی آلن‌پو وجود دارد که التهاب‌آفرین و در عین حال، تأثیرگذار است. بحث برسر این نیست که چوبک با به‌کارگیری این شیوه توانسته است اثر موفقی بیافریند یا نه، بلکه برسر تأثیرپذیری او از آلن‌پو است و ازجمله از بدعت پو در

1. *Brenis* 2. *Lijia*

به‌کارگیری توصیفات مستقیم کلامی هنگامی که هدف، التهاب‌آفرینی و به‌هیجان‌آوردن خواننده است.

اما درخصوص تأثیرپذیری غیرمستقیم، بی‌تردید ادگار آلن‌پو ازجمله بنیانگذارانِ داستانِ کوتاهِ مدرن، ازنظر ساختاری است. کشف و شهودهای آلن‌پو سبب شد که زمینه برای شکل‌گیری داستان کوتاه به‌عنوان یک قالب اصیل هنری فراهم شود. تأکید آلن‌پو بر وحدت به‌عنوان رکن رکین داستان کوتاه، و استفاده از طرح‌های حساب‌شده در مهندسی داستان، سبب شد که بدعت‌های موپاسان ازمیان نرود و تحت‌تأثیر گرایش جامعهٔ ادبی قرن نوزدهم به رمان‌های قطور و نگارش مفصل و توأم با اطناب رنگ نبازد. (شکروی و عباسپور اسفدن، ۱۳۸۲)

درواقع آلن‌پو با تأکید بر ضرورت مهندسی داستان از یک سو و در عین حال، سیالیت‌بخشیدن به مضامین، باب ورود جریان‌های متعدد و متنوع بعد از خود را گشود[۴]. آنچه در موج نو داستان‌نویسی دهه‌های آخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم درقالب بدعت‌های شروود آندرسن و گرترود استاین، وارد دنیای ادبیات شد، و درمقابل آنچه در دهه‌های بعد از این سبب شد که زمینه برای ساختارشکنی پسامدرنیست‌هایی مانند دونالد بارتلم فراهم شود، و درنهایت، آنچه به‌صورت داستان‌های کاملاً ادبی ولی با مضمون پلیسی درقالب نوشته‌های ریموند چندلر، این نوع ادبیات را به شکوه رساند، ازجمله شاخه‌هایی بود که از درخت اندیشهٔ آلن‌پو رویید (شکروی، ۱۳۸۷).

صادق چوبک نویسنده‌ای صاحب سبک یا مکتبی خاص (ازنظر ساختاری) نبوده است (صحتی، شکروی و نوروزیان، ۱۳۸۷). در آثار او، گرته‌برداری از جریان‌های مذکور وجود دارد. داستانی مانند *عدل* و رمان‌هایی مانند *تنگسیر* کاملاً به شیوهٔ همینگوی نوشته شده که برآمده از مکتب آندرسن و استاین بوده است (همان). درکنار اینها، چوبک داستان‌هایی مانند *سنگ صبور* دارد که با نوشته‌های فراداستانی دههٔ شصت قرن بیستم همخوان است. علاوه

بر این، داستان‌هایی مانند *آنما*، *سگ من* در فضای گوتیک خاص آلن‌پو نوشته شده است.

۲. داستان کوتاه، نقطهٔ مشترک سلیقهٔ ادبی پو و چوبک

به‌رغم آنکه ادگار آلن‌پو دوست داشت به‌عنوان شاعر در یادها زنده بماند، امروز از او به‌عنوان یک کوتاه‌نویس حرفه‌ای یاد می‌شود (تامپسون، ۱۹۶۹). پو شصت‌وهشت داستان کوتاه منتشر کرده که برای یک نویسنده کمیّت قابل‌توجهی است. پو کار ادبی خود را به‌عنوان شاعر و در سن هجده‌سالگی، با انتشار *تیمور و شعرهای دیگر*، آغاز کرد. پو بعد از پانزده سال، با انتشار *کلاغ و شعرهای دیگر* (۱۸۴۵)، دومین مجموعه شعر خود را منتشر کرد. وی در مقدمهٔ این کتاب ادعا کرد که اگر نیازهای دنیوی ناچارش نمی‌کرد نیروی خود را صرف فعالیت‌های سودآورتر ویراستاری، نقدنویسی و قصه کند، شاعری نخستین انتخابش بود (تامپسون، ۱۹۶۹). به‌هرحال، چه نیازهای مادی و چه ویژگی‌های شخصیتی (که این دومی معقول‌تر می‌نماید)، امروزه پو را به‌عنوان پدر داستان‌نویسی مدرن امریکا و یکی از استادان بلامنازع داستان کوتاه جهان معرفی می‌کند.

چوبک و پو هر دو در طول حیات خود داستان‌های بلندی نوشته‌اند. چوبک به‌جز یکی دو قطعهٔ به‌ظاهر آهنگین در انتهای *سنگ صبور*، شعری ندارد. درمقابل، پو رمان‌نویس نبوده و چوبک یکی دو رمان مانند *تنگسیر* و *سنگ صبور* نوشته است. اما وجه تشابه هر دو نفر در کار ادبی، به حوزهٔ داستان کوتاه برمی‌گردد. هردو نفر به‌طور عمده داستان کوتاه را محور اصلی کار هنری خود قرار داده‌اند. داستان‌های کوتاه پو که سبب شهرت او در دهه‌های بعد شد، از *گربهٔ سیاه* تا مجموعهٔ *زوال خاندان اشر* و *نقاب مرگ سرخ* و *داستان های دیگر*، مشهور هستند. چوبک تعداد زیادی داستان کوتاه، چند داستان کوتاه بلند (*چراغ آخر*، *چرا دریا طوفانی شده بود*، *انتری که لوطی‌اش مرده بود*، *روز اول قبر*، *آنما*، *سگ من*، *اسب چوبی*) و یکی دو داستان کوتاه کوتاه (*عدل* و *یحیی*) دارد.

برخلاف نویسندگانی مانند همینگوی که ذاتاً کوتاه‌نویس بودند، یعنی در حوزهٔ داستان‌های با حجم محدود (شاید مینیمال) خلاقیت شایسته‌تری از خود بروز می‌دادند، درخصوص چوبک و پو، داستان‌های بلند برجسته‌ترند. *پو بشکهٔ آمونتیلادو* را به استادی تمام نوشته و چوبک داستان‌های *عدل* و *آخر نسب* را خوب ازکار درآورده است. با این‌همه، در محدودهٔ داستان کوتاه، هردو نفر به‌سمت داستان‌های کوتاه بلند گرایش بیشتری داشته‌اند. هرچند جامعهٔ ایران، چوبک را بیشتر به‌سبب رمان *تنگسیر* یا *سنگ صبور* می‌شناسد، برجسته‌ترین نوشته‌های او داستان‌های کوتاه (بلندتر) او هستند؛ داستان‌هایی که به *انتری که لوطی‌اش مرده بود* ختم می‌شود. اما سوای کیفیت و جایگاه ادبی آثار، با دید کمّی نیز گرایش هردو نفر به داستان کوتاه بیشتر بوده و حداقل از این نظر می‌توان آنان را کوتاه‌نویس یا نویسندگانی با گرایش به داستان کوتاه دانست.

این به شخصیت و ذوق هر نویسنده بازمی‌گردد. چخوف یک کوتاه‌نویس ذاتی بوده است؛ ایساک بابل نیز همین‌طور. تولستوی هیچ‌گاه داستان‌های کوتاه خوبی ننوشته است. وی یک رمان‌نویس ذاتی بوده است؛ داستایوفسکی نیز همین‌طور (شکروی، ۱۳۸۶ الف). این نکتهٔ مهمی است که وجوه تشابه و افتراق دو نویسنده را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. مسئلهٔ اقتصاد کلام، با وقوف به این نکته و با درنظرگرفتن این واقعیت است که دو نویسندهٔ برجستهٔ مورد نظر، هر دو به‌تبع اینکه ذاتاً و یا ضرورتاً کوتاه‌نویس بوده‌اند، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در رعایت حذف و گزینش به‌عنوان رکن رکین داستان کوتاه داشته‌اند (شکروی، ۱۳۸۵).

۳. چوبک و پو، تفاوت در مضامین داستان کوتاه

مفهوم هنر برای هنر در حوزهٔ داستان کوتاه، از بدعت‌های آلن‌پو بوده است[۵]. نمی‌توان گفت که پو در داستان‌های کوتاه خود، به نوعی تعهدگرایی یا رسالت پایبند نبود؛ اما رسالت

هنری او به‌طور کامل متفاوت از چوبک متفاوت است. در این‌باره، در بخش زمینهٔ داستان‌ها به‌تفصیل بحث خواهد شد. آنچه در اینجا مورد تأکید است، آن است که قصه‌های پو، علی‌رغم مهندسی ساختاری وحدت‌گرای خود، به دو دسته تقسیم می‌شوند: در یک‌سو قصه‌های گوتیک و در سوی دیگر قصه‌های کمیک (تامیسون، ۱۹۶۹).

برخی منتقدانِ پو، این دوگانگی را ناشی از دگرگونه‌نمایی[1] او می‌دانند که در کلّیت آثار او به‌عنوان رکن رکین محسوب می‌شود. برخی دیگر، برعکس، تفکر پو را نوعی تفکر خاص وحدت‌گرا تلقی می‌کنند که از نوعی نیهیلیسم فلسفی تبعیت می‌کند و ازاین‌رو در هر دو وجه، این پوچ‌گرایی را با دگرگونه‌نمایی پنهانی به‌نمایش گذاشته است. به‌هرحال، آنچه از این هردو، دست خواننده را می‌گیرد، با مضامین داستان‌های چوبک شباهت‌ها و البته بیش از آن، تفاوت‌هایی دارد.

چوبک داستان‌های سرگرم‌کننده و با مضامینی که به‌طور نسبی به مضامین مورد علاقهٔ پو شباهت دارند، نوشته است. ازجملهٔ این داستان‌ها می‌توان به یحیی و یا *آخر شب* اشاره کرد. اما عمدهٔ داستان‌های چوبک، از نوعی مضمون واحد اعتراضی تبعیت می‌کند. اعتراض چوبک به ارکان تشکیل‌دهندهٔ اجتماع ایران، در بیشتر داستان‌های او رکن رکین است. اعتراض سیاسی، اعتراض اجتماعی و اعتراض مذهبی، اساس تفکر ادبی او را تشکیل می‌دهد. چوبک نویسنده‌ای معترض است و این بن‌مایهٔ اعتراضی، تنوع و تلون ادبی او را در ساختار به نوعی وحدت می‌رساند.

شاید بتوان پو را نیز نویسنده‌ای معترض دانست. اما حوزهٔ اعتراض او به‌طور عمده، متفاوت از چوبک است. اگر بپذیریم که در بطن داستان‌های پو، نوعی تفکر فلسفی والا وجود دارد (ادعایی که مورد تردید است)، این فلسفه، پوچی انسان را شامل می‌شود نه حقّانیت او و ستم دستگاه آفرینش و قدرت‌های سیاسی و اجتماعی بر او. در مضامین داستان‌های پو،

1. Irony

البته نوعی ریشخند انسانیت وجود دارد (چه درقالب گوتیک، چه درقالب کمیک)؛ اما این ریشخند به نفس انسانیت است (← تامپسون، ۱۹۶۹). انسان‌ها به‌سبب انسان‌بودنشان، درمقابل، مضامین داستان‌های چوبک، در دفاع از انسان است و به قدرت‌های حاکم بر او حمله می‌کند، به نظام سیاسی حاکم، به نظام اجتماعی فاسد، به تفکرات تخدیرکننده و مخرب. طبیعی است که مضامین داستان‌های او، پیرامون این تفکر سامان می‌یابند.

دیدگاه دیگری نیز وجود دارد که به حوزهٔ ادبیات صرف بازمی‌گردد. پو در داستان‌هایی مانند چگونه *می‌توان یک مطلب بلک‌وودی نوشت*، به معاینه مرزهای ریشخند خود را به‌جای حوزهٔ فلسفی انسانیت به حوزهٔ ادبیات صرف می‌کشاند. پو دوران عمدهٔ زندگی هنری خود را به نقدهای کوبنده و سخت علیه جریان روز ادبی زمان خود گذراند؛ و به‌طور عمده معترض کج‌فهمی‌ها و عدم درک در شاکلهٔ هنر مدرن بود تا درونمایهٔ داستان‌ها و شعرها (← آل‌پو، ۱۳۸۶: مقدمه). از این نظر شاید بتوان مدعی شد که تفکر پو به‌طور عمده حول و حوش ادبیات به‌معنی اصیل دور می‌زد تا به‌عنوان ابزار بیان اعتراض‌های اجتماعی و سیاسی (کنت، ۱۳۸۷).

به این ترتیب، مضامین داستان‌های پو با نوعی هنرنمایی ادبی (ادبیات واقعی آن‌گونه که خود قصد به‌نمایش‌گذاشتن آن را داشت) آمیخته است. برعکس، چوبک هرچند در چهارچوب مکاتب و سبک‌های نویسندگی مدام تغییر کرده و طبع‌آزمایی‌های ساختاری متفاوت انجام داده، مضامین داستان‌های خود را با هدف هنرنمایی‌های ادبی برنگزیده است. به‌نظر می‌رسد برای وی، تفاخر ادبی در مرحلهٔ بعد از بیان دغدغه‌های فکری و سیاسی و اعتراضی خود قرار داشته است.

۴. تشتت سبک چوبک و وحدت نسبی سبک پو

ادگار آلن‌پو، برخلاف ارنست همینگوی، نویسنده‌ای نبود که درقالب چوب گردویی خود

اسیر شود. همینگوی تا آخر عمر خود نتوانست از سبکی که در دورهٔ جوانی بنیانگذاری کرده بود، خارج شود. خوب یا بد، داستان‌های کوتاه همینگوی در یک سبک و سیاق نوشته شده‌اند و رمان‌ها، به‌نوعی تکرار طویل‌شدهٔ داستان‌های کوتاه هستند. آلن‌پو مابین طنز و گوتیک درتضاد بود؛ و او را نویسنده‌ای نیمه به نیمه دانسته‌اند: نیمی در طنز و نیمی در گوتیک. اما سوای این، در حوزهٔ داستان کوتاه، آلن‌پو ازنظر سبک ادبی متلون نبوده است. در سبک‌های متداول، مانند موپاسان و هاوثورن، طبع‌آزمایی نکرده است. عده‌ای او را با کولریج مقایسه کرده‌اند، اما به‌واقع آلن‌پو در داستان‌های خود صرفاً شیوهٔ فنی خاص خود را داشته است؛ شیوه‌ای که می‌توان آن را در زمان خود بدیع و منحصربه‌فرد دانست (شکروی و عباسپور اسفدن، ۱۳۸۲).

برعکس، صادق چوبک هیچ‌گاه سبک واحدی را به‌طور کامل و مطلق در حوزهٔ کار ادبی خود نپذیرفت. داستان‌های او مدام فرم عوض می‌کنند. چوبک، سوای داستان‌هایی که به شیوهٔ همینگوی نوشته است، چوبک داستان‌هایی با سبک ادگار آلن‌پو، جیمز جویس، هنری جیمز، چخوف و دیگر نویسندگان بزرگ دارد که از جهاتی به‌طور کامل متفاوت از سبک یکنواخت و غیرقابل انعطاف همینگوی هستند (صحنی، شکروی، و نوروزیان، ۱۳۸۷).

اینکه این ضعف یا قوت محسوب می‌شود، به نظر شخصی بستگی دارد. اگر تشتت سبک را ناشی از تشتت اندیشه بدانیم، در این‌صورت، چوبک نتوانسته است اندیشهٔ واحدی را بر آثار خود حاکم کند. از سویی، زمینهٔ آثار او در کنه خویش به نمایش زشتی انسان‌ها و جامعه و به نوعی بدبینی به دستگاه آفرینش برمی‌گردند. بدین‌ترتیب، وحدتی بر اندیشهٔ او حاکم می‌شود که آثار آن در سبک کاری او نمود می‌یابد (رجوع شود به بخش زمینه)، هرچندکه این سبک در ظاهر مواج و پرفرازونشیب باشد. بنابراین، زاویهٔ دید منتقد، نقشی اساسی در این بررسی ایفا می‌کند.

علاوه بر این، مسائل دیگری هم هست که به حوزهٔ خارج از شخصیت نویسنده،

برای مثال، به جامعهٔ پیرامون او و سلیقهٔ عمومی جامعه بازمی‌گردد. چوبک هنگامی کار داستان‌نویسی جدی را آغاز کرده است که جامعهٔ ایرانی ازنظر درک قالبی به‌نام داستان کوتاه، هنوز دوران کودکی را می‌گذراند. درک جامعه و حتی اهل ادب، از مقوله‌ای به نام «ادبیات منثور» به‌طور اعم و «ادبیات خلّاق» به‌طور اخص، متفاوت از معیارهای یک نویسنده در حدّ درک و اندیشهٔ چوبک است و فاصلهٔ میان این دو در مواقعی سبب بروز دو جریان جداگانه می‌شود. در این موقعیت اجتماعی، تمرکز روی یک سبک واحد و سعی در تکرار آن، هرچند فی‌نفسه ازنظر هنری فعالیت پسندیده‌ای است، عدم درک جامعه و کم‌سوشدن آثار نویسنده را به‌دنبال دارد. شاید به همین دلیل است که در آثار صادق هدایت نیز نوسان مضمونی و ساختاری زیاد مشاهده می‌شود. داستان‌هایی مانند *حاجی مراد*، با داستان‌هایی مانند *هوسباز* و *اسیر فرانسوی*، قابل قیاس نیستند.

هدایت نیز چون چوبک، سبک واحدی را بر کار خود حاکم نکرد و این سوای مسائل دیگر به وضعیت جامعه‌ای بازمی‌گشت که هنوز در کودکی به‌سر می‌برد و به‌ناچار تنوع‌طلب بود و تکرار را ولو درجهت رسیدن به کمال نمی‌پذیرفت (← شکروی و صحتی، ۱۳۸۶). حتی جامعهٔ امریکا با همهٔ فرهیختگی و بلوغ ادبی، همینگوی را وادار کرد که از نگارش داستان‌های کوتاه بسیار خوب خود دست بردارد و برای ارضای تمایلات جامعه، رمان‌هایی بنویسد که ازنظر ارزش ادبی با داستان‌های کوتاهش برابری نمی‌کنند. به‌هرحال، این نوعی فرضیه است؛ فرضیه‌ای که حداقل رجوع به تاریخ و به‌ویژه تاریخ معاصر، آن را تأیید می‌کند. علی‌رغم گسترش ادبیات در ایران، و ورود مداوم جریان‌های ادبی غرب، امروزه نیز کمتر نویسندهٔ صاحب سبکی در ایران وجود دارد که همواره روی شیوهٔ ثابت و برگزیدهٔ خود پیش برود. جامعه از این سنخ نویسندگان استقبال نمی‌کند و آثار آنان را نوعی تکرار مکررات می‌داند (شکروی، ۱۳۸۴).

۵. وحدت‌گرایی در مهندسی داستان، نقطهٔ مشترک چوبک و پو

همینگوی به‌صراحت ادعا می‌کند که داستان کوتاه، مهندسی در نثر است[۶]. این سخن پیش از همینگوی از استادان او (شروود آندرسن و گرترود استاین) نقل شده است؛ و پیش از آن، از استاد آنان، یعنی آلن‌پو. تصور می‌شود که این تأکید بر تجربه‌گرایی و نزدیک‌کردن ساختار نثر به مهندسی، جزیی از عادت ذهنی تجربی رایج در فرهنگ امریکایی در قرن نوزدهم بوده باشد. هنگامی که پو نخستین داستان‌های استدلالی کارآگاهی خود را می‌نوشت (اوایل دههٔ ۱۸۴۰)، ذهن تجربه‌گرای او کاملاً جدا از ذهن رمانتیک او، مهندسی نثر را به‌کار می‌گرفت. بدین‌ترتیب، نقد سال ۱۸۴۲ پو از داستان‌های بازگفتهٔ هاوثورن، که در آن دربارهٔ اصل وحدت و تمامیت کامل اثر ادبی بحث کرده است، نشان از تلاش او برای نظام‌بخشیدن به یک صورتبندی داستان کوتاه دارد، و *فلسفهٔ سرایش* (۱۸۴۶) که در آن پو با واژه‌هایی تقریباً مکانیکی چگونگی سرودن گام به گام و عقلانی شعر *غراب* را شرح می‌دهد، بیانگر آن چیزی است که به ادعای پو، ذهن تحلیلگر دوپن، کارگاه فرانسوی خردگرای داستان‌های *قتل‌های خیابان مورگ* (۱۸۴۱)، *رازهای ماری روژه* (۱۸۴۱) و *نامهٔ ربوده‌شده* (۱۸۴۴)، به خود او تعلق دارد. هرچندکه در نگرش طنزآمیز و دگرگونه‌نما به داستان‌های گوتیک، پو ازنظر شخصی از این مهندس خشک محاسب ــ به‌ظاهر ــ فاصله می‌گیرد، حتی در این داستان‌ها نیز وحدت حرف اول را می‌زند (تامپسون، ۱۹۶۹)؛ وحدتی که کمابیش رکن رکین داستان‌های شایستهٔ چخوف را تشکیل می‌دهد: حذف کلیهٔ عناصری که به‌نحوی در درک احساسی و ادراکی داستان خلل ایجاد کنند و برداشت خواننده را دچار اغتشاش و تشتت سازند (← شکروی، ۱۳۸۴).

صادق هدایت، در داستان‌های کوتاه شایستهٔ خود (*شب‌های ورامین*، *هوسباز*، *سامپینگه*، *آخرین لبخند*، *زنی که مردش را گم کرد*)، مهندسی نثر پو را متجلی کرده است. صادق چوبک به‌عنوان یکی از شیفتگان و در عین حال پیروان هدایت، از کرته‌برداری‌های هدایت

از نویسندگان غرب و به‌ویژه پو، تأثیر گرفت و البته با مطالعات و کشف و شهودهای شخصی به آن عمق بخشید.

ازجمله مهم‌ترین اصلی که در مهندسی داستان، گرته‌برداری چوبک از پو را متجلی می‌کند، به‌کارگیری وحدت‌هایی است که پو در بدعت ادبی خود بر آن تأکید داشت. داستان‌های چوبک با همهٔ ایرادهایی که ــ امروزه و نه در زمان خود ــ بر آنها وارد می‌دانند، داستان‌هایی هستند که مهندسی وحدت‌گرای نسبتاً منسجمی دارند. برخی از داستان‌های او مانند *یک دسته گل* و *یا اسب چوبی*، دارای نوسان‌های ساختاری‌اند و مهندسی ضعیف‌تری دارند، اما داستان‌هایی مانند *عدل*، *بچه‌گربه‌ای که چشمانش وا نشده بود*، *چرا دریا توفانی شده بود*، و *چراغ آخر*، دارای وحدت‌گرایی شایسته‌ای هستند. یکپارچگی در مهندسی آنها رعایت شده است و طراحی حساب‌شده‌ای در آنها وجود دارد. در داستان‌هایی مانند *بعدازظهر آخر پاییز* و یا *روز اول قبر* که ازنظر ساختار ــ امروزه ــ داستان‌های ضعیفی به‌نظر می‌رسند، باز هم این وحدت به شایستگی مشاهده می‌شود؛ و در داستان‌هایی مانند *انتری که لوطی‌اش مرده بود* ــ که از زمرهٔ داستان‌های بلند چوبک محسوب می‌شوند ــ این وحدت به اوج خود می‌رسد.

۶. شخصیت‌های داستان‌های چوبک و پو، افتراق کامل دو نویسنده

شخصیت‌های داستان‌های پو در عمدهٔ موارد با داستان‌های چوبک تفاوت جدی دارند. چنان‌که عنوان شد، آلن‌پو داستان‌نویسی را برای هنر داستان‌نویسی می‌نگریسته است. سوای این، پو از تفکرات انجمن ادبی مورگ پیروی می‌کرده که لاجرم انسان‌های خاص و به‌نوعی غیرعادی (ازنظر ذهنی) را می‌طلبیده است[۷]. این هردو سبب می‌شود که شخصیت‌ها، رنگ و لعاب شخصیت‌های گریزان از اجتماع و به‌نوعی کاملاً منحصربه‌فرد را پیدا کنند؛ شخصیت‌هایی ذهن‌گرا، نیمه‌دیوانه، مالیخولیایی و روانی.

ادبیات انگلیسی به‌شمار می‌آید.» (ایجدیان، ۱۳۷۱: ۱۶۷)[1].

«جفری چاوسر، تنها شاعر عمدهٔ این عصر است» (همان، ص ۱۹۳). در قرن چهاردهم، آنقدر به این شاعر توجه می‌شود که «او را پدر شعر انگلیس نامیده‌اند». همچنین، جان میلتون[1] در منظومه‌ای با نام «غم‌انگیز»[2] از او به بزرگی یاد کرده و دریدن[3] ــ نویسنده و شاعر قرن هفدهم ــ او را «پدر شعر انگلیس» لقب داده است.

درمورد زندگی شاعر نمی‌توان به‌طور دقیق اظهارنظر کرد، زیرا «مطالبی که گویای شرح‌حال دقیق و زندگی او باشد، وجود ندارد.» (همان، ص ۱۹۵). بنابراین، جزییات زندگی او کم‌وبیش در پردهٔ ابهام است.

چاوسر در اکتبر ۱۴۰۰م. روی در نقاب خاک کشید. جسدش را در کلیسای وست مینیستر[4] در قطعهٔ شاعران[5] به‌خاک سپردند.

روزگار چاوسر

چاوسر، شاعر درباری است؛ بنابراین نمی‌تواند از آنچه در دربار و پیرامون او می‌گذرد، بی‌خبر باشد. زندگی او با حوادث بسیاری همراه بود. نامش نخستین‌بار در سال ۱۳۵۷م. جزو ملازمان زوجهٔ دوک او کلارنس[6] ذکر شده است. چاوسر در طول زندگی با مشکلات فراوانی مواجه بوده است. در سال ۱۳۵۹م.، در جنگ بین فرانسه و انگلیس، به‌دست فرانسویان اسیر شد و یک سال بعد (۱۳۶۰م.)، ادوارد سوم با پرداخت فدیه، او را از بند اسارت آزاد ساخت و جزو خدام خاص خود درآورد و برای او مقرری درباری معلوم کرد. «او مشاغلی چون سفیر چند کشور را به‌عهده داشته است.» (همان)

علی‌رغم مزایایی که چاوسر در دربار نصیبش می‌شد، حوادث بسیاری هم در کمین او بود

1. J. Milton
2. Il Pensoroso
3. Driden
4. West Minister
5. Poets' Corner
6. Duke of Clarence

برعکس، شخصیت‌های چوبک، برگرفته از اجتماع هستند[۸]. رسالت هنری چوبک ایجاب می‌کرده است که وی شخصیت داستان‌های خود را از افراد عادی و به‌نوعی طبقات پایین اجتماع بگیرد. البته در داستان‌هایی مانند *انتما*، *سنگ من* و یک *دسته گل*، چوبک در پیروی از آلن‌پو، شخصیت‌هایی عجیب و به‌نوعی خاص و منحصربه‌فرد خلق کرده است که با بدنهٔ اجتماع نمی‌خوانند ولی در عمدهٔ موارد شخصیت‌های او بیشتر به تیپ شخصیت‌های همینگوی شبیه هستند تا پو؛ شخصیت‌هایی که می‌توان آنان را غیرفرهیخته و به‌نوعی غیرخاص دانست: روسپی‌ها، کبوتربازها، دزدها و قاچاقچی‌ها، گردانندگان خانه‌های فساد و نظیر اینها (صحتی، شکروی، و نوروزیان، ۱۳۸۷).

اما آنچه شباهت شخصیت‌پردازی را در دو نویسنده نشان می‌دهد، خالی‌کردن صحنهٔ داستان از به‌اصطلاح قهرمان‌ها و تکیه بر ضدقهرمان‌ها است؛ هرچندکه ضدقهرمان‌های پو شخصیتی خاص خود دارند که متفاوت از ضدقهرمان‌های چوبک است. آلن‌پو به‌طور مطلق مبتکر ضدقهرمان‌ها در داستان کوتاه نیست؛ پیش از او، نویسندگانی مانند موپاسان، در مواردی انسان‌های دارای خصایص عادی و حتی زیر عادی را محور داستان‌های خود قرار داده‌اند. در داستان‌های پو، قهرمان‌پروری، به‌معنی عام کلمه، یعنی دادن میدان جولان به ابرانسان‌ها (به‌تعبیر مثبت)، جایگاهی ندارد. می‌توان گفت وی در این زمینه بنیانگذار شیوه‌ای شد که به‌تدریج تغییر کرد و استحاله یافت و با درک شاکلهٔ زندگی واقعی پیوند خورد و از این طریق داستان کوتاه مدرن را بنیاد گذاشت؛ تحولی که ازطریق نویسندگانی مانند شروود اندرسن، گرترود استاین، و البته نویسندهٔ سترگ روس، آنتوان چخوف، در رگ و پی اندیشهٔ هنری قرن بیستم سیلان یافت. بدین‌ترتیب، از زمانی که داستان‌نویسان دریافتند که نقاشان زندگی به معنی واقعی هستند نه پاورقی‌نویسان روزنامه‌ها و مجلات مردم‌پسند، انسان‌های عادی محور داستان‌ها قرار گرفتند و قهرمان‌ها به انسان‌های عادی بدل شدند. (← شکروی، ۱۳۸۶ الف؛ نوروزیان، شادمان و صحتی، ۱۳۸۶)

چنان‌که عنوان شد، همینگوی بسیار کوشیده است از ورود قهرمان‌ها در داستان‌های خود پرهیز کند. کوشش او در عمدهٔ موارد با موفقیت همراه بوده است. شخصیت‌های داستان‌های او، انسان‌های عادی جامعه هستند و در این تردیدی نیست. با این‌همه، در *داشتن و نداشتن*، به‌نوعی در شخصیت محوری داستان، یک قهرمان را با قهرمان‌بازی‌های خود به‌منصهٔ ظهور گذاشته است. همینگوی که خود بیش از هر فرد دیگر به این امر آگاه بوده، کوشیده است ازطریق خلق حوادث حاشیه‌ای و حتی اروتیک، این قهرمان‌پروری را کمرنگ جلوه دهد، با این‌همه، *داشتن و نداشتن* نوعی تکرار تراژدی‌های قدیمی تاریخی است. (← شکروی، ۱۳۸۵)

چوبک نیز از نخستین نویسندگانی بوده که قهرمان‌ها را از صحنهٔ داستان حذف کرده است. اگر شخصیت‌های مورد علاقهٔ پو، روانی‌ها، شیدایی‌ها، نوابغ دیوانه، یا تبهکاران بسیار بااستعداد بوده‌اند، شخصیت‌های مورد علاقهٔ چوبک، ولگردها، کارگرها، اوباش، کفتربازها، فاحشه‌ها و جهودهای مال‌پرست بوده‌اند. چوبک به‌تقلید از هدایت، داستان را به‌میان مردم برد و ازاین‌رو قهرمان‌ها را به‌طور کامل از داستان‌های خود کنار گذاشت، با این تفاوت که در داستان‌های هدایت، روشنفکران و متفکران به‌هرحال جایگاهی داشتند (*اسب‌های وراسین*، *تجلی*، *تاریکخانه*، *آخرین لبخند*، *مادلن*، *آتش‌پرست*، ...) و در عمدهٔ داستان‌های چوبک (شاید جز معدودی مانند *اسب چوبی* و *آتما*، *سگ من*) نه. (← شکروی و صحنی، ۱۳۸۶)

۷. شباهت و تفاوت زمینه‌ای داستان‌های چوبک و پو

تفاوت زمینه‌ای داستان‌های چوبک و پو می‌تواند موضوع تحقیق ادبی کاملی باشد. در اینکه بن‌مایهٔ اندیشهٔ آلن‌پو ــ حداقل آن‌گونه که آثارش نشان می‌دهد ــ به‌صورت یک آرمان یا اگر نگوییم یک ایدئولوژی، حداقل یک پیام برای جامعهٔ بشری تجلی یافته باشد، جای تردید وجود دارد. دگرگونه‌نمایی که در آثار پو وجود دارد و منتقدان را در کشف زمینهٔ

داستان‌های او که به‌طور طبیعی به اندیشهٔ ادبی او بازمی‌گردد، دچار تردید ساخته، هنوز به نوعی عقیدهٔ منسجم درمورد شخصیت ادبی وی ختم نشده است.

آلن‌پو در مرز میان طنز و گوتیک، نوسان می‌کند؛ گاه به این سو می‌غلتد و گاه به آن سو. داستان‌های اضطراب‌آور او، استادانه نگاشته شده‌اند؛ اما در لابه‌لای آنها می‌توان نوعی طنز یا ریشخند به خود و زندگی یافت که با ظاهر مهیب این داستان‌ها درتعارض است (تامپسون، ۱۹۶۹). در عین حال، طنزهایی مانند چگونه *می‌توان یک مطلب بلاک‌وودی نوشت*، بن‌مایه‌های اعتراضی آشکاری دارند اما نه به آن حد که بتوان در ورای اعتراض، به نوعی ارادهٔ منسجم و قوام‌یافته و آهنین پی برد.

دوگانگی زمینهٔ داستان‌های آلن‌پو، مشهور است و ازاین‌رو نمی‌توان به‌طور مطلق درمورد زمینهٔ آثار او به‌بحث نشست. اما درخصوص صادق چوبک، زمینهٔ آثار او عصیان است؛ عصیان به آنچه هست. این عصیان به‌شکل اعتراض نمود می‌یابد؛ اعتراضی که فاقد مرز و پیام خاصی است و اگر پیام خاصی در آن نهفته باشد، اعتراض به هستی هستی است. قصد این نیست که هستهٔ تفکر چوبک به فلاسفهٔ بدبین ارتباط داده شود؛ اما اعتراض به کلّ مجموعهٔ شکل‌دهندهٔ انسان و سرنوشت او، آن هم به‌شکل اعتراضی شدید ولی فاقد یک پیام صریح و شفاف فکری، تاحدی او را به متفکران بدبین نزدیک می‌سازد، با این تفاوت که برخی از آنها در بدبینی خود عمیق و مستدل بوده‌اند (شوپنهاور و یا ابوالعلا معری) و برخی صرفاً روحیهٔ اعتراض داشته‌اند، اعتراضی که بیشتر از نوعی احساس یا شهود حسی برمی‌خیزد تا اینکه پایهٔ استدلالی داشته باشد (صحتی، شکروی، و نوروزیان، ۱۳۸۷).

اگر همهٔ داستان‌های چوبک، از سنخ *انتری که لوطی‌اش مرده بود*، و یا نمایش *توپ لاستیکی*، نگاشته شده بود، می‌شد نوعی مرزبندی در عصیان او کشف کرد و وی را به‌نوعی نویسنده‌ای با بن‌مایهٔ نفرت از ترس و انگیزش انسان‌ها به غلبه بر ترس‌های خود و حرکت درجهت یک تحول درونی و اجتماعی دانست. بااین‌همه، چوبک در داستان‌هایش

مدام مرزهای اعتراض را عوض می‌کند، همه چیز را زیر سؤال می‌برد و نه مذهب قشری و ارتجاعی بلکه دستگاه آفرینش را به‌سخره می‌گیرد. بدین ترتیب، تحلیلگر در مرزبندی اعتراض او دچار سرگشتگی می‌شود. اگر وحدتی باشد، همان عصیان است؛ و اگر برون‌دهی اعتراض، که این یکی نمی‌تواند در چهارچوب مشخصی جای گیرد.

۸. حذف و گزینش و اقتصاد کلام، وجه تفاوت دو نویسنده

از این عنوان، این شبهه به ذهن می‌رسد که واقعاً پو و چوبک ازنظر به‌کارگیری حذف و گزینش و تسلط به قواعد اقتصاد کلام در داستان کوتاه، در دو مسیر مختلف سیر می‌کرده‌اند. این سخن در عمق معنی صحیح نیست و ارزیابی انتزاعی کار دو نفر قویاً خلاف این را ثابت می‌کند. تنها درمقام مقایسه و به‌صورت ظاهری می‌توان این ادعا را ــ آن‌هم تاحدی ــ موجه دانست. در مقایسه با پو که به‌عنوان یک شاعر و بازیگر ماهر، کلمات خود را به‌طور وحشتناکی به فشرده‌کردن داستان‌ها و رعایت وسواس‌گونهٔ حذف و گزینش مقید می‌کرده، چوبک آزادانه‌تر عمل می‌کرده است، نه در همهٔ موارد، که در مواردی به سیلان قلم روی آورده است و از الگوی نویسندگانی که به ناخودآگاه تکیه می‌کنند، پیروی کرده است (← شکروی، ۱۳۸۶الف؛ نوروزیان، شکروی، و صحتی، ۱۳۸۶). اگر برخی داستان‌های او مانند *عدل یحیی*، *آخر شب*، و *بچه‌گربه‌ای که چشمانش وا نشده بود*، شاخص تسلط او بر قواعد کوتاه‌نویسی و فشرده‌سازی هستند و نسبت به زمان خود در ایران پیشرو محسوب می‌شوند، در برخی داستان‌ها مانند *چرا دریا توفانی شده بود* و *آنها*، *سگ من* و البته در داستان‌های کوتاه‌تر نظیر *گل‌های گوشتی* و *زیر چراغ قرمز*، مختصری اضافه‌نویسی مشاهده می‌شود؛ مختصری عدم تراش‌خوردگی و سطحی‌گرایی که معمولاً نویسندگان هنگامی به آن دچار می‌شوند که عنان قلم را به ضمیر ناخودآگاه می‌سپرند (هرچند که این ادعا در همهٔ موارد صادق نیست و داستان مشهور *لاتاری* از شرلی جکسن، نمونهٔ بارز داستان کاملی است که

براساس یک الهام و در یک نشست نوشته شده است) (← مدرس صادقی، ۱۳۷۱: مقدمه).

در این تردیدی نیست که چوبک فنون کوتاه‌نویسی را خوب می‌دانسته است. درواقع او استادان خوبی برای خود برگزیده بود. چخوف، همینگوی، آلن‌پو، جویس، فرانتس کافکا (کوتاه‌نوشته‌هایش)، نویسندگان امریکایی دهه‌های بیست و سی و مبتکران فنون جدید نگارش داستان‌های کوتاه، ازجمله استادان وی بوده‌اند؛ به‌ویژه فرانسوی‌های دههٔ پنجاه که ازنظر نگارش داستان‌های کوتاه شایسته، جایگاه قابل‌توجهی داشته‌اند. باتوجه به تسلط وی بر فرانسه و با درنظرگرفتن شیفتگی او به ادبیات این کشور، بعید است که داستان‌های افرادی مانند رومن گاری، آلبرکامو و البته ژان پل سارتر از محک نقد و تحلیل چوبک نگذشته باشد.

سنخ کوتاه‌نویسی پو با پیروان خود و ازجمله موج نو داستان کوتاه در قرن بیستم (شروود آندرسن، گرترود استاین و مکتب شیکاگو) تفاوت دارد. هرچند افرادی مانند فلوبر و موپاسان در فرانسه، تاحدی هاوثورن در انگلستان و تا حدودی تولستوی و گوگول در روسیه می‌توانسته‌اند انگیزش‌های نخستین را در او پدید آورده باشند، و هرچند جلسات هفتگی بلک‌وود می‌توانسته است اندیشهٔ پو را به‌مرور سامان داده باشد، با این‌حال، اقتصاد به‌شدت منقبضی که در کلام چخوف به‌چشم می‌خورد، در آثار وی (به‌جز داستانی مانند *بشکهٔ آمونتیلادو*) وجود ندارد (← شکروی، ۱۳۸۶الف).

پو، علی‌رغم ظاهر سیال داستان‌هایش، و علی‌رغم اینکه به‌نظر می‌رسد انسان‌های نیمه‌دیوانهٔ مورد علاقهٔ او، هذیان‌وار و ورای یک چهارچوب خاص و منضبط سخن بگویند و رفتار کنند، بسیار کوشیده است تا عنان قلم خود را ازدست ندهد. اگر *بشکهٔ آمونتیلادو* را به‌عنوان اوج هنر حذف و گزینش پو قلمداد کنیم (و نه داستان‌های اولیه‌اش مانند *منسنگرشتاین* را)، مرزهای او به چخوف نزدیک می‌شود[۹].

همانند چخوف که نوشتن را نوعی کار مکانیکی و به‌دور از هرگونه شور و جذبه و الهام

می‌داند و معتقد است نویسنده باید خیلی سرد و حرفه‌ای با مقولهٔ نوشتن برخورد کند. آلن پو نیز بسیار کوشیده است شور و هیجان وحشتناک شخصیت‌ها و مضامین داستان‌های خود را به تکنیک خود سرایت ندهد. داستان‌هایی مانند *نقاب مرگ سرخ*، چندان خوب نوشته نشده‌اند و این به‌سبب تأکید پو بر نوعی انضباط ساختاری بوده است (تامپسون، ۱۹۶۹)؛ کمااینکه اگر میدان بیشتری به خود می‌داد، و بر سیالیت درونی (نه ظاهری) داستان می‌افزود، باورپذیری و گیرایی داستان به‌مراتب بیشتر می‌شد.

در کل، داستان‌نویسی پو نشان از نوعی عقل‌گرایی دارد. برخلاف ظاهر داستان‌ها، به‌نظر می‌رسد که وی داستان‌های خود را از روی شور و الهام ننوشته است. شیوهٔ کار وی، پیروی از یک انضباط خشک و تاحدی خشن و بی‌روح بوده است؛ انضباطی که البته احساسات برانگیزندهٔ نویسنده را سد می‌کند و به‌طور عمده تعقل و ارادهٔ او را به‌کار می‌گیرد: تفکر روی هر واژه، دقت روی هر توصیف، بازنویسی مکرر، بازخوانی گفت‌وگوها به‌طور دائم برای خود و درنهایت، حذف و پیرایش شدیدی که ناشی از وقوف به مرزهای جدیدی از چگونگی انتقال اطلاعات است. (← شکروی و نوروزیان، ۲۰۰۴)

چوبک در برخی داستان‌های خود، نظیر *عدل*، این انضباط را رعایت کرده است؛ اما داستان‌هایی که وی به‌طور کلی براساس یک انضباط یکسان و بی‌انحنا و اعوجاج پیش برود، اندک است. آثار فراز و نشیب‌های ساختاری در داستان‌های او زیاد مشاهده می‌شود؛ و در مواردی، انگار که عنان فکر به‌طور کامل به دست قلم داده شده باشد، نوشته به نوعی بیان درونیات و یا توصیفات خاص ناشی از شرح ناخودآگاه بدل می‌شود. این شیوه به‌طور مطلق منسوخ نیست. چه بسا در بسیاری موارد، قدرت قلم و یا ناخودآگاه به‌مراتب از یک انضباط خشک و بی‌روح، برون‌ده قابل‌توجه‌تری داشته باشد؛ اما غرض، تفاوت شیوهٔ دو نویسنده است.

۹. هنر استفاده از حوادث فرعی

آلن‌پو نخستین کوتاه‌نویسی نبوده که به کاربرد حوادث فرعی در داستان‌های مبتنی بر طرح و توطئه پی برده است. پیش از او، موپاسان تحت‌تأثیر آموزه‌های گوستاو فلوبر، این شگرد را به‌ویژه در داستان‌های بلند خود، مانند *تپلی*، *مرده‌ریگ*، *مادموازل فی‌فی* و داستان‌های کوتاه‌تر خود مانند *آن مورین خوک*، به‌طور کامل به‌نمایش گذاشته است. تفاوت آلن‌پو با موپاسان در این است که آلن‌پو حوادث فرعی را درخدمت روایت رویدادهایی به‌کار گرفته است که کاملاً باورنکردنی به‌نظر می‌رسند و به‌ویژه باورپذیرکردن آنها در حجم داستان کوتاه، دشوار و بلکه بدون استفاده از حوادث فرعی تقریباً غیرممکن است؛ درصورتی‌که موپاسان از حوادث فرعی به‌عنوان مقوم داستان‌های خود استفاده کرده است. تقریباً داستانی از موپاسان وجود ندارد که ازنظر باورپذیری، بدون استفاده از حوادث فرعی با اشکال جدی مواجه شود (شاید به‌استثنای داستان‌های سطحی، مانند *نشان افتخار*) (← شکروی، ۱۳۸۷)؛ اما تقریباً تمامی داستان‌های پو، به‌طور کامل مبتنی بر حوادث فرعی هستند. استفادهٔ پو از سیالیت زمانی و پرسپکتیوهای روایتی، تنها درصورتی به باورپذیری کامل داستان‌ها در ذهن خواننده منتهی می‌شود که با ترکیب‌کردن حوادث اصلی با حوادث فرعی همراه باشند. در غیر این صورت، داستان به‌شدت ضربه خواهد خورد. گواه این مدعا اینکه کافی است از داستان‌هایی مانند *گربهٔ سیاه* و یا *قلب سخنگو*، بخش‌های فرعی را حذف کنیم، آنگاه به معاینه خواهیم دید که داستان حرفی برای گفتن ندارد و خواننده به‌عنوان اثر هنری با آن برخورد نمی‌کند.

چوبک در داستان‌های خود که مبتنی بر طرح و توطئه هستند، به‌خوبی از حوادث فرعی استفاده کرده است. یکی از شایسته‌ترین داستان‌های چوبک در این زمینه، داستان *دوست* است. *دوست* از مقولهٔ داستان‌های مبتنی بر درونمایه قابل تأمل نیست. می‌توان گفت داستانی سرگرم‌کننده است ولی خوش‌ساخت نگاشته شده است. ساختار نیرومندی نیز ندارد

و تنها هنر چوبک در استفاده از حوادث فرعی است که داستان را روی‌هم‌رفته قابل قبول ساخته است. به‌ویژه از زمانی که راوی داستان، با طرح ماجرای خدمت سربازی و مانور نظامی خود، خواننده را از سیر حوادث قبلی جدا می‌کند و به فضای دیگری می‌برد. در این وقفه، خواننده مجال پیدا می‌کند که بخش آخر داستان را بپذیرد. واقعیت این است که بدون این وقفه و تکیهٔ صرف بر حوادث فرعی، خواننده به‌راحتی انتهای داستان را حدس می‌زند و چون داستان صرفاً بر گره‌افکنی انتهایی استوار است، دیگر انگیزه‌ای برای ادامه ایجاد نمی‌کند.

سوای این، چوبک در داستان‌هایی مانند *چرا دریا توفانی شده بود* و نیز *آتما*، *سگ من*، استفادهٔ شایسته‌ای از حوادث فرعی کرده است. در این داستان‌ها، چوبک تقریباً به‌طور کامل، شگرد آلن‌پو در ایجاد انقطاع‌های کوتاه و بلند با استفاده از حوادث فرعی و دادن پیچ‌های حساب‌شده به داستان را مدّ نظر قرار داده است. او در داستان‌هایی مانند *روز اول قبر* نتوانسته است هنر پو را به‌طور شایسته به‌کار گیرد و داستان روی‌هم‌رفته ازنظر استفاده از حوادث فرعی، چشمگیر نیست.

۱۰. هنر به‌کارگیری تصاویر و گره‌برداری چوبک از پو

صادق هدایت، از نخستین نویسندگان ایرانی بود که رمز اثربخشی داستان‌های پو یعنی هنر استفاده از تصاویر را دریافت (شکروی و صحتی، ۱۳۸۶). داستان‌هایی که هدایت در فضاهای کمابیش وهمناک نوشته است (*شب‌های ورامین*، *تجلی*، *تاریکخانه*، و *سامپینگه*)، تقریباً به‌طور کامل بر تصاویر مبتنی هستند. تصاویری که هدایت در داستان‌هایی نظیر عروسک پشت پرده ارائه کرده، سبب شده است که سستی‌ها و کاستی‌های شبکهٔ داستانی بر خواننده پوشیده بماند و داستان روی‌هم‌رفته قابل قبول به‌نظر برسد. کمتر کسی در شرایط عادی می‌پذیرد که فردی آنقدر در یک عروسک استحاله شود که درنهایت به او چند گلوله

شلیک کند (*عروسک پشت پرده*) و یا اینکه بعد از دیدن یک خواب و مقداری پرسه‌زدن در فضاهای درونی و بیرونی وهمناک دیوانه شود (*نسب‌های وراجین*). استفادهٔ شایستهٔ هدایت از تصاویر، سبب مقبولیت این داستان‌ها ــ به‌ویژه در زمان خود ــ شده است؛ شگردی که عمدهٔ آثار پو برپایهٔ آن استوار است (شکروی و صحتی، ۱۳۸۶).

چوبک در استفاده از تصاویر، بیشتر به همینگوی و چخوف گرایش داشته است. تصاویر او در برخی داستان‌های برجسته‌اش (*عدل*)، به شیوه‌ای عینی و بدون دخل و تصرف به خواننده منتقل می‌شوند. در داستان‌هایی مانند *تنگسیر* (نبرد زارمحمد با ورزا) نیز تصاویر کاملاً حال و هوای همینگوی را دارند (← صحتی، شکروی، و نوروزیان، ۱۳۸۷). اما داستان‌هایی از چوبک وجود دارد که به حال و هوای داستان‌های هدایت نوشته شده است، حال و هوایی که رد پای آلن‌پو به‌وضوح در آن مشاهده می‌شود؛ به‌عنوان مثال، داستان‌هایی مانند *چراغ آخر*، بخش‌هایی از تصاویر *انتری که لوطی‌اش مرده بود* و *مردی در قفس*، حال و هوای تصویرهای آلن‌پو را دارند، تصاویری مبتنی بر برداشت‌های ذهنی نویسنده، دستچین‌شده، غیرعینی و با تکیه بر عناصری خاص نظیر رنگ و نور.

۱۱. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

صادق چوبک، همانند صادق هدایت، از آلن‌پو تأثیر گرفته است. این تأثیر به‌ویژه در برخی داستان‌های چوبک به‌طور کامل خود را نشان می‌دهد. نگارش داستان‌هایی به شیوهٔ گوتیک، استفاده از شخصیت‌های روان‌پریش، به‌کارگیری وحدت‌های حساب‌شده در داستان کوتاه، و سپردن عرصهٔ داستان به ضدقهرمان‌ها، ازجمله گرته‌برداری‌های چوبک از پو بوده است. سوای صادق هدایت، شاید صادق چوبک را بتوان از نخستین نویسندگان ایرانی معرفی کرد که قدرت درک و تشخیص بدعت‌های نابغهٔ نویسندگی قرن نوزدهم امریکا و جهان را داشته‌اند.

اما تفاوتی نیز میان دو نویسنده وجود دارد که در مواردی به‌طور مشخص خود را نشان می‌دهد. عمده‌ترین این تفاوت‌ها، به مضامین و زمینهٔ داستان‌های دو نویسنده برمی‌گردد که به‌طور بدیهی در درونمایهٔ داستان‌ها نمود می‌یابد. در اینکه آلن‌پو، نویسنده‌ای با یک مکتب نیرومند فکری باشد که از نوعی اندیشهٔ به‌سامان‌رسیده برخاسته باشد، تردید وجود دارد. برخی می‌کوشند ریشخند و طنز او را ناشی از اندیشهٔ عمیق او در کنه زندگی بدانند؛ اما نمی‌توان روی این عقیده مستدل بحث کرد. برخلاف این، صادق چوبک نویسنده‌ای با حال و هوای عمیق و اصیل اعتراضی است. این اعتراض، مرز مشخصی ندارد و اعتراضی فراگیر است؛ اما به هرحال، نفس اعتراض در داستان‌های او شاخص است.

ازنظر ساختاری، آلن‌پو تا پایان عمر بر سبک خود باقی ماند و همواره به شیوهٔ خاص و آشنای خود نوشت، درصورتی‌که چوبک هیچ‌گاه نتوانست در شیوهٔ نگارش خود به سبک یا استیل واحدی برسد.

ازنظر درونمایه، هرچند شباهت‌هایی میان تفکر دو نویسنده مشاهده می‌شود، طیف نگرش دو نویسنده گستردگی متفاوتی دارد. آن‌گونه که چوبک به اعتراض صاف و صریح به سیاست، مذهب و نظام آفرینش پرداخته، پو در هیچ‌یک از داستان‌های خود عمل نکرده است. واردکردن شخصیت‌های مجنون و زندگی‌های خاص، دورکردن داستان‌ها از زندگی واقعی و شاید به بیانی، بردن ادبیات در شکل دیگری از زندگی و محبوس‌کردن آن در جزیرهٔ انسان‌های خاص و منحصربه‌فرد، نوعی شیوهٔ مألوف پو در نوشتن داستان بود که با نفس هنر چوبک درتضاد است. چوبک هرچند در مواردی به این مرز نزدیک می‌شود، در عمدهٔ موارد از آن فاصله می‌گیرد و با کشاندن داستان به فضای زندگی، به‌ویژه زندگی طبقات پست و تحقیرشدهٔ جامعه، به تبیین جهان‌بینی اعتراض‌گرا و به‌نوعی آنارشیستی خود روی می‌آورد.

ازنظر ساختاری، در داستان‌هایی از چوبک که به شیوهٔ پو نوشته شده است، درک نسبتاً

کاملی از شیوهٔ نویسندگی آلن‌پو مشاهده می‌شود. عمده‌ترین نمودهای این درک، هنگامی است که ظرایف توصیف‌ها و نوع نگاه خاص پو مطرح می‌شود. چوبک وحدت‌های مورد نظر پو را به‌طور نسبی خوب رعایت کرده است. برخی داستان‌های او، نقاط شروع شایسته‌ای دارند. استفاده از لحن در برخی داستان‌های او، براساس قواعدی است که پو روی آن تأکید داشته است. درمقابل، چوبک داستان‌هایی دارد که با انضباط و دقت سختگیرانهٔ پو سازگار نیست. داستان‌های کوتاه کوتاه، داستان‌هایی با گرته‌برداری از همینگوی و داستان‌های سیاسی، شیوه‌هایی هستند که پو هیچ‌گاه آنها را تجربه نکرده است.

دو ویژگی مهمّ ساختاری دیگر که باید به آنها توجه شود، بدعت‌های پو در به‌کارگیری حوادث فرعی و تصویرسازی است. عمدهٔ مقبولیت داستان‌های پو، از این دو ویژگی منشأ می‌گیرند؛ و چوبک این را خوب درک کرده است. داستان‌های بلندتر چوبک تقریباً هنر استفاده از حوادث فرعی را به‌خوبی به‌نمایش می‌گذارند؛ به‌خصوص داستان‌هایی که صرفاً بر محور طرح و توطئه ساخته شده‌اند. هرچندکه در برخی داستان‌ها، چوبک نتوانسته است درحدّ آلن‌پو از ظرافت‌های حوادث فرعی استفاده کند، ازنظر تصویرسازی، باورپذیری داستان‌های پو به‌طور عمده مدیون نوع خاص تصویرهای او است که با لحن درتعامل هستند و برپایهٔ بازی با رنگ و نور و استفاده از عناصر طبیعی استوارند. چوبک در داستان‌هایی که به‌ویژه همانند برخی داستان‌های هدایت، ازنظر شبکهٔ داستانی سست‌تر بوده و یا حال و هوای وهم‌انگیز داشته، از شیوهٔ تصویرسازی پو برای باورپذیری داستان استفاده کرده است؛ هرچند که عمدهٔ گرایش او به تصاویر، از نوع چخوف و همینگوی بوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. علاوه بر www.Irandoc.ac.ir، از کاوش‌های شبکه‌ای و گفت‌وگو با صاحبنظران نیز استفاده شد. باید دقت داشت که در برخی منابع نظیر *قصه‌نویسی* (رضا براهنی، ۱۳۶۲)، به این وجوه شباهت و تفاوت اشاره شده است، اما نه بدان حد که موضوع یک تحقیق مستقل قرار گیرد.

۲. رجوع شود به *داستان کوتاه، جادویی که از تو باید بدان نگریست* (ادگار آلن‌پو و بشکهٔ *امونتیلادو*). در عین حال، مؤخرهٔ شایسته‌ای بر *نقاب مرگ سرخ و هجده داستان دیگر* از آلن‌پو وجود دارد که می‌تواند تا حدّی مختصر برای آشنایی (و نه مقایسه) به‌کار آید.

۳. راست است که می‌گویند خواب دم صبح، چرتی سنگین است!

۴. در این زمینه می‌توانید رجوع کنید به شکروی، شادمان، دی گراسو، *گلستانه*، شمارهٔ ۱۰۰، صفحات ۵۵ـ۶۸. (در منابع نیامده است)

۵. این ادعا به‌صورت مستند در منابع ذکر نشده است؛ اما اشاره‌هایی غیرمستقیم در این‌باره وجود دارد، ازجمله در کنت، ۱۳۸۷.

۶. رجوع شود به *خاطرات همینگوی از جنگ‌های داخلی اسپانیا* (شکروی، ۱۳۸۶ب).

۷. به‌نظر می‌رسد که جلسات هفتگی انجمن مورگ به‌گفتهٔ خود آلن‌پو، تأثیری جدی بر تفکرات وی گذاشته است. (← تامپسون، ۱۹۶۹)

۸. منظور، آن دسته از شخصیت‌ها است که در شیوهٔ گوتیک آلن‌پو بازسازی نشده است؛ شخصیت‌هایی مانند قاضی در داستان *آنما*، *سگ من* از این گروه جدا هستند.

۹. رجوع شود به «ادگار آلن‌پو و *بشکهٔ امونتیلادو*» در شکروی و عباسپور اسفدن، ۱۳۸۲.

منابع

آلن‌پو، ادگار. ۱۳۸۷. *نقاب مرگ سرخ و هجده قصهٔ دیگر*. ترجمهٔ کاوه باسمنجی. چاپ دوم. نشر روزنه.

ـــــــــ . ۱۳۸۶. *هفت داستان از ادگار آلن‌پو*. ترجمهٔ سیدحبیب گوهری‌راد. شهر خورشید.

تامپسون، جی. آر. ۱۹۶۹. *ادگار آلن‌پو، داستان‌سرای گوتیک یا شاعر رمانتیک؟ هیچ‌کدام*. ترجمهٔ کاوه باسمنجی. (ضمیمهٔ *نقاب مرگ سرخ و هجده قصهٔ دیگر*. چاپ دوم. نشر روزنه)

جانسون، دایان. ۲۰۰۹. *رؤیاهای ادگار آلن‌پو*، http//www.americangov.com.

چوبک، صادق. ۱۳۷۷. *تنگسیر*. چاپ ششم. انتشارات جاویدان.

ـــــــــ . ۱۳۷۸. *داستان‌های برگزیده*. گزینش و تحلیل روح‌الله مهدی‌پور عمرانی. چاپ سوم. نشر روزگار.

ـــــــــ . ۱۳۸۴. *روز اول قبر*. مجموعه‌داستان‌های صادق چوبک. نشر جامه‌دران.

ـــــــــ . ۱۳۸۵. *انتری که لوطی‌اش مرده بود و چند داستان دیگر*. مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

ـــــــــ . ۱۳۸۷. *گزیده‌داستان‌ها*. داستانکده، خانهٔ داستان صادق چوبک،

.http://aliaram.com
شکروی، شادمان. ۱۳۸۴. «چخوف، ایونیچ و تحولی در پرداخت یک مضمون ساده»، *گلستانه*، شمارهٔ ۶۸، صفحات ۷۵-۷۱.
_____ . ۱۳۸۵. «مروری بر زندگی و آثار ایساک بابل»، *گلستانه*، شمارهٔ ۷۴، صفحات ۶۸-۶۰ .
_____ . ۱۳۸۶الف. «الگوهای حذف و گزینش در داستان کوتاه مدرن»، *گلستانه*، سال هفتم، شمارهٔ ۸۱، صفحات ۵۵ـ۴۸.
_____ . ۱۳۸۶ب. «روایت جاودان پروانه‌ها و تانک‌ها؛ یادداشتی درمورد داستان‌های همینگوی از جنگ‌های داخلی اسپانیا»، *گلستانه*، سال هفتم، شمارهٔ ۸۳، صفحات ۴۶-۳۷.
_____ . ۱۳۸۷. «هنر آغاز داستان و مهندس مویاسان در بندهای نخست»، ماهنامهٔ *گلستانه*، سال هفتم، شمارهٔ ۸۵، صفحات ۶۸ـ۶۲.
شکروی، شادمان و صحتی، افسانه. ۱۳۸۶. «مقایسهٔ وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه آنتوان چخوف و صادق هدایت»، *فصلنامهٔ پژوهشی علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*، شمارهٔ ۵۴، صفحات ۳۳۰ـ۳۱۳.
شکروی، شادمان و عباسپور اسفدن، حسنعلی. ۱۳۸۲. *داستان کوتاه، جادویی که از تو باید بدان نگریست*. چاپ اول. نشر فره.
صحتی، افسانه؛ شکروی، شادمان؛ نوروزیان، مسعود. ۱۳۸۷. «بررسی وجوه اشتراک و افتراق داستان‌های کوتاه صادق چوبک و ارنست همینگوی»، *فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی*، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، سال پنجم، شمارهٔ ۲۰، صفحات ۱۵۵ـ۱۲۴.
کنت، لیون کوئیست. ۱۳۸۷. «ادگار آلن‌پو، شاعری درمقام منتقد»، ترجمهٔ آرش طهماسبی، *گلستانه*، شمارهٔ ۹۱، صفحات ۵۷ـ۴۹.
مدرس صادقی، جعفر. ۱۳۷۱. *لاتاری چخوف و داستان‌های دیگر*. چاپ اول. نشر مرکز.
نوروزیان، مسعود؛ شکروی، شادمان؛ صحتی، افسانه. ۱۳۸۶. «هنر شروع داستان در حکایات سعدی و داستان‌های کوتاه غرب»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ هفتم، پاییز و زمستان، صفحات ۵۹ـ۳۵.
نیمویه، مارک. ۱۳۸۷. «ادگار آلن‌پو و فرهنگ عامه»، ترجمهٔ آرش طهماسبی، *گلستانه*، شمارهٔ ۸۹، صفحات ۶۲ـ۴۸.
Shokravi, Shadman and Norouzian, Masuod. 2004. "Analysis of Technical Developments of A. Chekhov in His Famous Short Stories", *27th International Conference of Literature and Psychology*, Arles France.