

ساختار کاوی قصه‌هایی از پو

دکتر معصومه حامی دوست * M_Hamidoost@yahoo.com

دکترای زبان و ادبیات فارسی

دکتر علی تسلیمی

دانشیار دانشگاه گیلان

واژگان کلیدی

* پراپ

* پو

* داستان

* ساخت‌گرایی

* کارکرد

چکیده

ساخت‌گرایی و روایت‌شناسی از رویکردهایی است که در بررسی‌های ادبی به کار می‌رود. معمولاً ساخت‌گرایی به شیوه‌پرایی و کلاسیک خود برای متون کهن، اسطوره‌ها و قصه‌های عامیانه به کار می‌رود، اما در برخی از آثار نویسندگان دو سده اخیر نیز می‌توان آن رهیافت‌ها را، به کار بست. آثار ادگار آلن پو از جمله این آثار است.

پراپ سی و دو کارکرد مشابه را در همه قصه‌های عامیانه روسی به گونه‌ای تکرار شونده پیشنهاد می‌کند. شیوه‌ی کار این مقاله پرایی و متاثر از روش اوست و به بررسی کارکردهای مشابه در قصه‌های پو، بویژه چهار قصه «قلب رازگو»، «گربه سیاه»، «گودال و آونگ» و «بشکه‌آمونتیلا دو» می‌پردازد و کارکردهای بنیادی این قصه‌ها را معرفی می‌کند: نفرت، قتل، جنایت و پنهان کردن جنازه درون ساختمان، همرا با برخی از کاهش‌ها و گسترش‌ها، در این داستان‌ها به صورت الگویی تکرار می‌شود.

پروژه‌های علمی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

با توجه به اینکه نظریه‌های ساختارگرایانه از آغاز برای قصه‌های عامیانه ارائه گردیده بسیاری از آثار ادبی امروز هنوز ظرفیت بررسی‌های ساختاری و روایت‌شناسی را دارند. این آثار می‌توانند با بررسی‌های ساختارگرایانه ارزش‌های بیشتر خود را نشان دهند. یکی از نظریه‌های پیشگام ساختارگرایی، ریخت‌شناسی یا روایت‌شناختی ولادیمیر پراپ است. کتاب برجسته «ریخت‌شناسی قصه» (پراپ 1928) او به بررسی تشابه ساختارهای صوری و فرمی قصه‌های روسی می‌پردازد. باید گفت این جریان «به نوعی رویاروی شیوه مکتب فنلاند (که حرکت خود را از محتوا آغاز می‌کرد) قرار می‌گیرد.» (مکاریک، 1384: 24).

ادگار آلن پو Edgar Allan Poe (1809-1849) آمریکایی، شاعر و نویسنده داستان کوتاه جنایی و انتقادی است. «سقوط خانه آش»، «قلب رازگو»، «گربه سیاه»، «بشکه آمونتیلا دو» و «گودال و آونگ» از قصه‌های سورئالیستی و در عین حال گوتیک، مضحک و گروتسک اوست که در مجموعه‌ای به نام «قصه‌ها» (Tales) جمع شده است (ousby، 1996: 306) او «در به کارگرفتن موضوع‌هایی بیمارگون و ترسناک همچون مرگ، دیوانگی، جنایت، بیماری و زوال شخصیت، استاد بود و در خلق آدم‌های از پا افتاده و دیوانه مهارت داشت. قهرمانان آثار او اغلب گرفتار وسوسه‌های ذهن و گناهند.» (گلشیری، 1368: 436)

به نظر می‌رسد که قصه‌های پو بیشتر از قصه‌های نویسندگان دیگر دو قرن اخیر ظرفیت برابری‌های ساختاری را داراست. بویژه که آنها را بیشتر قصه (Tale) می‌نامند تا داستان (Fiction). چرا که به ساختارهای کلاسیک نزدیک‌تر است. نظریه‌ی پراپ و کارکردهای وی با برداشتی آزاد در این مقاله به کار رفته است. چنانکه حتی می‌توان گفت که این نظریه گریمایی نیز به شمار می‌رود. زیرا نظریه‌ی گریم و دیگران درباره‌ی کارکردها و کنشگران به گونه‌ای آزاد پراپی و ادامه‌ی کار اوست. در این مقاله چند کارکرد بنیادی که معمولاً در داستانهای پو تکرار می‌شوند، معرفی شده‌اند.

ساختارگرایی و روش آن

ساختارگرایی به بررسی نظام می‌پردازد. به زبان دیگر دغدغه اصلی ساختارگرایی نظام است. نظام حتی گاه با ساختار برابر دانسته شده است. (Jelisiv، 2002: 241) ساختارگرایی با پافشاری به بررسی‌های نظام‌مند تلاش می‌کند نقد ادبی را به شاخه‌ای از پژوهش‌های علمی تبدیل کند. (Bain، 1991: 1395) برای نمونه به بررسی چگونگی رابطه‌های منظم و الگوهای

مکرری می‌پردازد که نه در یک اثر و مجموعه آثار یک نویسنده خاص، بلکه گاه در سرتاسر ادبیات پدیدار می‌شود و براساس این رابطه‌ها می‌توان به نحوه خاص عملکرد ذهن نویسنده پی برد. در حقیقت سخن اصلی ساختارگرایی این است که هر اثری در توازی و تقابل یک الگو آفریده می‌شود و «در گسترده‌ترین معنای خود روشی است که واقعیت را نه در چیزهای یگانه، بلکه در روابط میان آنها جستجو می‌کند.» (Guerin, 1992: 285)

بر این اساس می‌توان پدیده‌های ادبی را علیرغم تفاوت در ظواهر جزئی آن براساس ظاهر متشابهشان مشترکاً مورد مطالعه قرار داد و در اساس با هم تطبیق داد و از آن جا که چنین مطالعه‌ای بیش از آن یک واقعیت عینی و ملموس باشد، مطالعه‌ای انتزاعی است در این شیوه با دشواری‌هایی روبه روییم. چرا که «معیار کاملاً عینی برای جدا ساختن یک مضمون از مضمون دیگر وجود ندارد و آن جا که پژوهنده فکر می‌کند با مضمون جدیدی روبه روست، پژوهنده دیگر آن را فقط گونه‌ای از مضمون قبلی می‌انگارد و بالعکس.» (پراب، 1368: 33)

با این حال هر پدیده ادبی با دارا بودن عناصر ثابت و طرح بنیادینی که اثر براساس آن شکل گرفته می‌تواند ذهن منتقد را بر آن دارد تا آثار را علیرغم عناصر متغیرشان، به عنوان الگویی مشترک مورد بررسی قرار دهد.

از این رهگذر می‌توان گفت ساختارگرایی «به ساختارهایی می‌پردازد و آن دسته قوانین کلی را بررسی می‌کند که بر ساختارها حاکمند.» (ایگلتون، 1368: 129). دریدا معتقد است «ساختارگرایی همواره در جستجوی شکل یا کارکردی سازمان یافته برحسب یک قانون‌مندی درونی که مولفه‌ها در قالب آن فقط در همبستگی با متحد و متضاد خود معنا می‌یابند.» می‌باشد (نوریس، 1385: 87)

از آن جا که از دشواری‌های مطالعات ساختارگرایی در چند معنا بودن اصطلاح آن نهفته است، مقاله حاضر به ساختارهای مشترک داستان‌های آلن پو براساس واحدهای منفرد ادبی آن می‌پردازد و می‌کوشد پدیده‌های داستانی پو را به قوانین محدود تقلیل دهد. پدیده‌هایی که علیرغم اجزاء یگانه و جدا از هم، به دلیل مناسبات خاصشان در ارتباط با یکدیگر معنا می‌یابند و به صورت الگویی تکرار می‌شود. بر این اساس می‌توان داستان‌ها را به رغم تفاوت‌های آن از لحاظ ترکیب بندی و ساختارهایشان مقایسه کرد و بدین ترتیب شباهتشان را در پرتو تازه‌ای نشان داد: یعنی همچنانکه - به گفته پراب - ورسیون‌های گوناگون یک قصه چون «اندروی

کرتی (Andrew of crete) با یک پیش‌بینی آغاز می‌شود و شباهت‌های دیگر آن دنبال می‌گردد (Propp : 60، 1994)، قصه‌های گوناگون نیز به مثابه ورسیون‌های متفاوت یک قصه با کارکرد ساختارگرایانه متعدد قابل ارائه‌اند. روایت‌شناسی ساختاری با اتکا به نظریه پراپ به سازه‌ها و ریخت‌های مشترک، مشابه و تکرار شونده (اگرچه با عناصر متغیر، حذف‌ها و جانشینی‌هایی چند) اشاره دارد: معمولاً در همهٔ قصه‌ها 1- شخصی‌خانه را ترک می‌کند، 2- قهرمان از انجام کار منع می‌شود، 3- ممنوعیت نادیده گرفته می‌شود، 4- تبهکار در پی به دست آوردن اطلاعات است... 30- تبهکار مجازات می‌شود، 31- قهرمان ازدواج می‌کند. (پراپ، 122-1368:121) بدین ترتیب قصه‌های بسیاری از آلن پو به مثابه ورسیون‌های مختلف از یک قصه ارائه می‌شود که به گونهٔ شگفت‌آوری دارای مشابهت‌ها و توازی‌های فراوان با هم‌اند. ولی مشابهت داستان‌های پو را در جاهای دیگر کمتر می‌توان یافت. (تسلیمی، 1388:76)

قصه‌های آلن پو و خلاصهٔ آن‌ها

در یک نگاه کلی بعضی از قصه‌های پو، با وجود تنوع در مضمون، که به طور کلی شامل دو دسته ترسناک و پلیسی هستند، دارای ساختاری مجزایند که در چند داستان به صورت متوالی تکرار می‌شود. الگوی مکرر این داستان‌ها به شکل زیر جلوه می‌نماید:

اعتراف راوی به کشتن شخصی، سپس سعی بر پنهان کردن او و در نهایت لو رفتن جسد به صورت احمقانه‌ای توسط خود راوی. داستان‌های «قلب رازگو»، «گربهٔ سیاه»، «بشکهٔ آمونیتلادو» و «گودال و آونگ» موضوع بررسی این مقاله است. ما ابتدا به بیان خلاصه‌ای از این داستان‌ها می‌پردازیم و سپس ساختار آن‌ها را از این منظر مورد بررسی قرار می‌دهیم.

قلب رازگو: این داستان در سال 1843 به چاپ رسیده‌است و روایت مردی است که پیرمردی را به خاطر چشم‌های کرکس گونه‌اش به قتل می‌رساند. او با مهربانی خود را وارد دنیای پیرمرد می‌کند و پس از یک هفته زیر نظر گرفتن او، در شب هشتم در حالی که چشم‌های پیرمرد باز است او را به قتل می‌رساند.

راوی جسد را پس از تکه تکه کردن در کف اتاق جاسازی می‌کند و هنگامی که افسران پلیس برای پیگیری مسئله به تفتیش ساختمان می‌پردازند به آنان اطمینان می‌دهد که اتفاقی رخ نداده است. این ظاهرسازی چندان دوام ندارد چون صدای قلب پیرمرد بار دیگر آزارش می‌دهد. او می‌کوشد با سر و صدا کردن و کوبیدن صندلی بر کف اتاق، صدای قلب پیرمرد را از

افسران پنهان کند اما صدا بلندتر و بلندتر شده و راوی را وامی دارد تا تخته‌ها را از روی جسد کنار بزند و به قتل اعتراف کند.

گربه سیاه: این داستان در سال 1843 چاپ شده‌است. شرح پشیمانی و اعتراف مردی است که تحت تأثیر مشروبات الکلی گربه‌ای را به دار می‌کشد. این اندوه چندان طول نمی‌کشد چون راوی می‌کوشد گربه دیگری را که شباهت زیادی به گربه اولش دارد، بکشد. گرچه در این امر ناکام می‌ماند. آن چه بر نفرت راوی نسبت به گربه دامن می‌زند علاقه بیش از اندازه گربه به اوست. بدین ترتیب روزی که جانور به پاهایش پیچیده، تبری برمی‌دارد تا بر کله جانور فرود آورد اما با دخالت زنش تبر را در مغز او (زن) فرود می‌آورد و سپس جنازه زن را لای جرز دیوار سردابه‌ای که در خانه هست مخفی می‌کند. دیوار آجری را با سیمان و گچ می‌چیند به گونه‌ای که هیچ چشمی قادر به تشخیص آن نباشد. وقتی مأموران برای بازپرسی به خانه او می‌آیند، او همه جای خانه، از جمله سردابه را به آنان نشان می‌دهد و هنگامی که مأموران مجاب می‌شوند تا خانه را ترک کنند، او برای نشان دادن استحکام دیوارها با عصا چند ضربه به دیواری که جسد زن در آن قرار دارد می‌زند، که متعاقب آن صدای خوفناکی در سردابه می‌پیچد. دیوار فرو می‌ریزد و مأموران، جسد تجزیه شده زن را به همراه گربه‌ای بر بالای سرش کشف می‌کنند.

گودال و آونگ: این داستان با عنوان پاندول و چاه نیز شناخته شده و در سال 1842 به چاپ رسیده است. راوی داستان مردی بی نام است که از سوی دادگاه به دلیلی که در داستان عنوان نمی‌شود محکوم به مرگ می‌شود و در مکانی تنگ و تاریک می‌افتد که به گمان راوی گوری است اما در حقیقت درون یک سلول است. او می‌کوشد دیوارهای زندان را اندازه‌گیری کند اما بیهوش می‌شود. وقتی دوباره به هوش می‌آید پایش به مانعی گیر می‌کند و می‌افتد. در این هنگام درمی‌یابد که در میان اتاق، گودالی وجود دارد که ممکن است با سقوط در آن بمیرد. سپس خود را می‌بیند که با طناب به تخته‌ای چوبی بسته شده و نزدیک است آونگ داس ماندی او را بکشد. غذاهایی را که در سلول دارد به طناب‌ها می‌مالد. بدین ترتیب موشها قبل از فرود آمدن آونگ، او را از مرگ نجات می‌دهند. پس از آن دیوارهای سلول به سمت مرکز به حرکت درمی‌آیند. او به درون گودال می‌نگرد و چنان به وحشت می‌افتد که به هر مرگی رضایت می‌دهد جز افتادن درون گودال. و درست هنگامی که نزدیک است به درون گودال سقوط کند، دیوارها به عقب کشیده می‌شوند و دستی او را می‌گیرد.

بشکۀ آمونتیلاادو: این داستان در سال 1846 به چاپ رسیده است و روایت انتقام راوی از دوستش، فورچوناتو است. راوی به خاطر ریشخندها و دشنام‌های او طرح موفقیت‌آمیزی برای انتقام‌جویی از او به عمل می‌آورد و با خونسردی به روایت این انتقام می‌پردازد. بدین ترتیب به بهانهٔ چشیدن شراب او را به سرداب خانه‌اش می‌کشاند و سپس در دخمه‌ای به طول 120 و عرض 90 سانتی‌متر و ارتفاع 2 متر به زنجیرش می‌کشد و با آجر و ماله به تیغه‌کردن دخمه می‌پردازد. سپس برای آرام کردن جیغ‌ها و ناله‌های بلندش که از درون دخمه شنیده می‌شود به تقلید صدای او می‌پردازد و کار تیغه‌کردن دیوار اتاق را تا نیمه‌های شب به پایان می‌رساند. بدین ترتیب کارش را چنان با موفقیت پایان می‌دهد که پس از گذشت نیم قرن هم کسی از جایگاه فورچوناتو مطلع نمی‌شود.

بررسی ساختاری داستان‌ها

همان‌گونه که پیش از این نیز مطرح شد، نگاهی به درونمایه تکرارشوندهٔ داستان‌ها نشان می‌دهد که در آن‌ها ساختار زیر به کار رفته‌است

روایت (اعتراف) ← قتل ← پنهان کردن جسد ← لو رفتن (راوی خودش را لو می‌دهد).

از این نقطه نظر اهمیتی ندارد که راوی چرا و چگونه مقتول را به قتل می‌رساند. در حقیقت توضیحات، شاخ و برگ‌های زیباشناسی و روایی داستان هستند. داستان‌ها روایت اعتراف‌گونه کسی است به قتل و در همهٔ موارد، انتقام عنصری ثابت است که به قتل می‌انجامد. بنابراین نتیجه همیشه ثابت است. در حقیقت بخش آغازین داستان‌ها شرح این نفرت می‌باشد و همین امر راوی را به واکنش‌های بعدی سوق می‌دهد. راوی به بیان رویدادهای گذشته و به گونه‌ای اعتراف بدان می‌پردازد.

داستان با شرح درگیری راوی با یکی از نزدیکانش پیش می‌رود. در همهٔ داستان‌ها نیز عوامل متفاوتی وجود دارد که کینه و نفرت راوی را نسبت به طرف مقابل برانگیزد و باعث شود تا از او انتقام بگیرد. به طور مثال در داستان «قلب رازگو» آن چه سبب کینهٔ راوی می‌شود چشم‌های کرکسی پیرمرد است:

«فکر می‌کنم چشمش بود! آری همین بود! چشمش مانند چشم کرکس بود: چشم زاغ کمرنگ با غشایی بر رویش» (باسمنجی، 1376: 175)

و راوی به بیان تلاشش برای انتقام، از آن چه مایهٔ آزارش بوده می‌پردازد:

هر شب درست در نیمه شب، اما چشم همیشه بسته بود. غیر ممکن بود بتوانم نقشه‌ام را عملی کنم. پیرمرد نبود که آزارم می‌داد چشم شیطانیش بود. چشم باز بود. باز باز. همان طور که به آن زل زده‌بودم غیظم بیشتر می‌شد. (همان: 178)

در «گربه سیاه» دلیل انتقام عنصری متضاد است آن چه او را به خشم می‌آورد، اندوهی است که در جان راوی رسوخ کرده و او را بر آن می‌دارد تا انتقام بگیرد.

من هنوز آن قدر از مایه‌دل سابق در وجودم باقی مانده‌بود که از این نفرت و ترس حیوانی که روزگاری مرا آن چنان دوست داشت به اندوه درآیم اما این احساس اندوه کم کم جای خود را به خشم و عصبانیت داد. سرانجام جنون بر من مستولی شد و یکسره مرا در چنگ خود گرفت. (همان: 186)

نشانه‌های کاذب

در داستان «گربه سیاه» راوی درباره دلیل انتقام می‌گوید: به دارش کشیدم چون می‌دانستم مرا دوست دارد و به من آزاری نرسانده است. و یا در «بشکه آمونتیلا دو» دلیل خشم راوی نسبت به دوستش فورچوناتو، زخم زبان‌ها و ریشخندهای اوست که با لبخندهای راوی همراه است. اگر چه دلیل این انتقام و کینه از حیث ساختاری چندان اهمیت ندارد. نگاهی به راوی در همه داستان‌های مورد بررسی این مقاله نشانگر آن است که او صفات «لبخند و نفرت»، «نفرت و مهربانی» و «اندوه و نفرت» را با هم دارا است. مسئله‌ای که می‌توان تحت عنوان نشانه‌های کاذب از آن نام برد. برای مثال در «قلب رازگو» می‌گوید: «در طول هفته پیش از آن که او را بکشم با پیرمرد مهربان‌تر از همیشه بودم. و یادر «گربه سیاه» می‌گوید:

اما در خود من به زودی احساس تکدر و نفرت خفیفی به گربه تازه ایجاد شد. نمی‌دانم دلیلش چه بود. به نظر می‌رسید که علاقه و توجه شدید جانور به من عصبانی و ناراحتی می‌کرد. به کندی و تدریج این احساس تکدر و ناراحتی من، نسبت به گربه تازه، تبدیل به تلخی و نفرت شد. (همان: 188)

همچنین مسئله‌ای که تحت عنوان حس‌های متضاد در «بشکه آمونتیلا دو» مطرح است، در جزئیات، تطابق جالب توجهی با نشانه‌های کاذب دارد. در این داستان لبخندها در توازی با انتقام می‌آید. انتقامی که انگیزش اصلی آن ریشخندها و زخم زبان‌های فورچوناتو است.

من نه با زبان و نه با عمل خود بهانه‌ای به دست فوجوناتو نداده بودم تا در حسن نیت من

تردید کند همان‌گونه که خلق و خوی من بود در برابر او لبخند از لب‌هایم محو نمی‌شد.
(همان: 239)

بر این اساس می‌توان گفت انگیزش رایج، انتقام است که با نشانه‌های کاوی چون لبخندزدن و اندوه آمیخته می‌شود و الف همواره براساس یک انگیزش پیچیده روانی از ب انتقام می‌گیرد.

پارالل در ساختمان داستان‌ها

مسئله حائز اهمیت دیگر در زمینه مطالعات ساختاری داستان‌ها، هماهنگی داستان‌ها در آغاز، میانه و پایان بندی آنهاست که می‌توان آن را به شکل پارالل مطرح کرد. بنابراین ما با در نظر گرفتن اجزا منفرد داستان‌ها نظم و توالی‌های جالب توجهی را مشاهده می‌کنیم. همه داستان‌ها با شرح راوی آغاز می‌شود. سه داستان «قلب رازگو»، «گربه سیاه» و «بشکه آمونتیلا دو» شرح به همراه اعتراف است. اما در «گودال و آونگ» راوی فقط اتفاقات گذشته را شرح می‌دهد و اعترافی در کار نیست (به طور کلی در داستان «گودال و آونگ» به گونه‌ای که نشان داده خواهد شد ظاهراً با ساختاری متفاوت از سه داستان دیگر مواجه‌ایم).

پس از این مرحله، آرامش ابتدایی و آغازین صحنه داستان، با عمل انتقام‌گیرنده از بین می‌رود. در «قلب رازگو» راوی پیرمردی را می‌کشد، تکه تکه‌اش می‌کند و جسدش را کف اتاق دفن می‌کند. در «گربه سیاه» راوی زنش را می‌کشد و لای جرز دیوار پنهان می‌کند. در «بشکه آمونتیلا دو» راوی دوستش را به درون سرداب می‌برد و لای دیوار پنهان می‌کند. تنها در «گودال و آونگ» است که اعتراف و در نتیجه انتقامی در کار نیست و راوی شرح می‌دهد که چگونه در محاصره دیوار و کف سلول قرار می‌گیرد و نزدیک است به درون گودالی که کف سلول وجود دارد سقوط کند و بمیرد.

ناگفته پیداست که در همه داستان‌ها با عنصر ثابت دیوار مواجه هستیم. عنصر مشترک و مکرری که ما را به محتوای زیرساختی داستان‌ها رهنمون می‌کند. در حقیقت محتوا مسئله‌ای است که هیچ‌گاه ساختارگرایی در پی روشن ساختن آن نیست. اساساً ساختارگرایان هیچ‌گاه بر معنا به طور اخص، تأکید نمی‌کنند «توجه آنان عمدتاً معطوف به این است که متون چگونه معنا می‌دهند نه این که چه معنایی می‌دهند.» (برسلا، 1386: 137) کشف معنا همواره از طریق قواعد مشتمل بر آثارست چنان که باید گفت «در ساختارگرایی مسئله قرائت یک متن باید با یافتن راه‌هایی رضایت بخش برای ادغام بعد معنایی در بررسی ساختارها همراه باشد.» (اسکولز، 1379: 208)

به همین جهت برای ارایه تفسیری دقیق اشاره‌ای هر چند گذرا به بعد محتوایی عناصر می‌تواند راه‌گشا باشد و می‌توان گفت: سست بودن دیوارها در داستان نشانگر آن است که دیوار امنیت راوی، چندان محکم نیست و نگاه پو را به اساس دیواره‌های هستی منعکس می‌کند. دیوارهایی که بنیان آن نامطمئن، سست و لرزان است.

جزء دیگر این ساختار پاراللی که می‌توان آن را به صورت منفرد و متوالی مورد مطالعه قرار داد مرحله انتقام است. راوی با پنهان کردن جسد می‌کوشد بار دیگر همه چیز را به حال اولش برگرداند اما بدان آرامش دست نمی‌یابد. در «قلب رازگو» می‌کوشد جسد را از مأموران پلیس پنهان کند اما با سر و صدای قلب مقتول آرامشش را از دست می‌دهد. صدای قلب مقتول راز او را افشا می‌کند و آرامشش را بر هم می‌زند.

صدای زنگ آشکارتر شد. ادامه پیدا کرد. مشخص‌تر شد. صدایم را بلندتر کردم تا از شرش خلاص بشوم اما زنگ ادامه یافت و واضح‌تر شد... بی شک حالا رنگم خیلی پریده بود اما با صدای روان‌تر و بلندتر حرف می‌زدم با این حال صدا بیشتر شد. چکار می‌توانستم بکنم؟ صدای فرو خورده خفه تندی بود که درست مثل ساعت جیبی که توی پارچه پیچیده شده باشد. (باسمنجی، 1376: 182)

در «گره سیاه» نیز راوی می‌کوشد جسد زن را از مأموران مخفی کند اما صدای پشت دیوار، به عنوان کنش مقتول، مانع این آرامش می‌شود. در «بشکه آمونتیلا دو» هم، راوی می‌کوشد با ساختن دیواری از آجر، جسم دوستش را پنهان کند که کنش - یعنی فریاد و ناله‌های شخصیت دوم داستان: فورچوناتو- آرامش ایجاد شده موقتی را بر هم می‌زند. در این داستان لو دادنی در کار نیست چنان که در «گودال و آونگ» هم پنهان کردن و لو رفتنی وجود ندارد (مسئله‌ای که بعداً تحت عنوان مقوله کاهش از آن یاد می‌شود). و در نهایت صحنه پایانی، بازیافتن آرامش آغازین داستان‌هاست. بدین ترتیب در داستان‌های مورد مطالعه، پس از همه هول و هراس‌ها، آرامش به صحنه داستان باز می‌گردد.

علیرغم سه بخش اساسی داستان‌ها که در بالا ذکر شد. عناصر مشترک و ثابت دیگری نیز در آن‌ها حضور دارند که ارتباط ساختاریشان را آشکارتر می‌کند. در ادامه به چند مورد از این عناصر اشاره می‌شود:

کنش و واکنش

کنش مقتول - که معمولاً جیغ و فریادها در داستان است - اوج تشویش راوی را رقم می‌زند که

با واکنش راوی از میان می‌رود. ما در این داستان‌ها توازی کنش مقتول و واکنش راوی یا قاتل را داریم. توازی این کنش و واکنش، داستان را به سوی آرامش نهایی صحنه داستان - چنان که با آن آغاز گشته - سوق می‌دهد برای مثال در «قلب رازگو» آن چه باعث اعتراف راوی پس از جلب اطمینان افسران پلیس، راجع به رخ ندادن قتل می‌شود، صدای سوت مانند، قلب پیرمرد است که از کف اتاق شنیده می‌شود. کنش از سوی مقتول دفن شده به واکنش راوی می‌انجامد. او برای آن که افسران پلیس به راز اوپی نبرند، با صدای بلندتر حرف می‌زند و صدای او را تکان می‌دهد تا مانع رسیدن صدای قلب پیرمرد به افسران پلیس شود.

دهنم کف کرده بود. پرت و پلا می‌گفتم. فحش می‌دادم، صدای او را که رویش نشسته بودم تکان می‌دادم روی تخته‌ها می‌کشیدم اما صدا مافوق همه چیز بود و پیوسته بیشتر می‌شد. بلندتر و بلندتر... (همان)

در داستان «گربه سیاه» کنش وجود دارد اما واکنش راوی حذف شده است. صدای بلند و ضجه‌واری از پشت دیواری که جسد زن در آن پنهان شده، شنیده می‌شود که پلیس را متوجه جسد می‌کند، اما جوابی از سوی راوی یا قاتل به عنوان واکنش وجود ندارد. کنش در «بشکه آمونتیلا دو» فریاد، ناله، ارتعاش زنجیر و جیغ‌های تیز و بلند و واکنش، تقلید صدای آن توسط راوی است.

«صدای او را تقلید کردم. صدا در صدای او انداختم. بلندتر و محکم‌تر از او صدا زدم. (همان: 240) بدین ترتیب با پارالل کنش و واکنش مواجه هستیم. پاراللی که در همه داستان‌های مورد بررسی این مقاله به عنوان عنصری ساختاری به چشم می‌خورد.

مکان

عنصر ثابت دیگری که در همه داستان‌ها با تفاوت‌های کم و بیش جزئی تکرار می‌شود، مکان است. مکانی که واقعه در آن شکل می‌گیرد و راوی می‌کوشد، جسد را در آن پنهان کند. در «قلب رازگو» مکان، کف زمین و اتاقی است که پیرمرد در آن زندگی می‌کند. در «گربه سیاه» این مکان سرداب و لای دیوار است. در «بشکه آمونتیلا دو» هم سرداب و لای دیوار جایی است که روای دوستش فورچوناتو را در آن حبس می‌کند و در داستان «گودال و آونگ» مکان سلولی است که گودی کف اتاق و دیوارهایش می‌خواهد راوی را در خود فرو برد. بدین ترتیب الگوی ثابتی از مکان ارائه می‌شود و آن چه مشترکاً در آن‌ها به چشم می‌خورد سه عنصر ثابت است که به صورت الگویی تکرار می‌شوند و عبارتند از:

1. ابهام از چیستی دیوارها

2. مباهات به ساختن دیواری محکم

3. سسستی و ریزش دیوارها.

1. وجود و هویت دقیق دیوارها در داستان مطرح می‌شود. چنان که در «گربه سیاه» و «بشکه آمونتیلا دو» از عناصر اصلی داستان، دیواری از آجر و یا سیمان است تا جسد در آن مدفون شود که مبهم بودن وجود چنین دیواری به طور واضح از سوی راوی، مورد اشاره قرار می‌گیرد. به طور مثال در «گربه سیاه» آمده است:

سرانجام تصمیم گرفتم آن را در دیوار سرداب مخفی کنم. در یکی از دیوارها یک حفره ساختگی وجود داشت که لابد در ابتدا به منظور دودکش اجاق یا بخاری ساخته شده بود. «همان، 191»

چیزی که دقیقاً در «بشکه آمونتیلا دو» نیز مشاهده می‌کنیم:

دخمه درونی دیگری دیدیم به طول تقریباً 120 و عرض 90 سانتی‌متر و ارتفاع 2 متر ظاهراً برای هیچ منظور خاصی ساخته نشده بود و تنها فضای میان دو ستون گول پیکری را تشکیل می‌داد که سقف سردابه‌ها را نگه می‌داشت. (همان: 244)

در «گودال و آونگ» نیز کوشش راوی برای کشف چیستی و اندازه دیوارها می‌تواند طرح دیگری از ابهام از چیستی دیوار در داستان باشد.

دست‌های گشوده‌ام سرانجام به مانعی سخت برخورد. دیواری بود ظاهراً از سنگ بسیار صاف و لژ و سرد. در حالی که با تمامی سوءظنی که حکایت‌های قدیمی در من القاء کرده بود گام برمی‌داشتم. دیوار را دنبال کردم. این کار به هیچ روی نمی‌توانست ابعاد واقعی اتاقم را مشخص کند. (همان: 165)

2. عنصر مشترک و ثابت دیگر درباره مکان، مباهات راوی به ساختن دیواری محکم و مخفی داشتن مقتول در آن در داستان‌های «قلب رازگو»، «گربه سیاه» و «بشکه آمونتیلا دو» است. به طور مثال در «قلب رازگو» راوی پس از مخفی کردن جسد و جاسازی آن می‌گوید: «هیچ چشمی حتی چشم پیرمرد نمی‌توانست چیز مشکوکی در آن ببیند.»

و یا در «گربه سیاه» نظیر چنین مباهاتی را درباره کشیدن دیوار در برابر جسد مشاهده می‌کنیم: «به طوری که هیچ چشم تیزی نمی‌تواند اختلافی در آن دیوارها مشاهده کند.» و در «بشکه آمونتیلا دو»:

آخرین آجر را با فشار در جای خود گذاشتم. رویش ساروج کشیدم. جلوی تیغه‌تازه، استخوان‌ها را بر هم چیدم تا روکش دیوار به صورت گذشته درآید. نیم قرن است که هیچ آفریدگاری دست به آن‌ها نگذاشته است. (همان: 246)

3. سرانجام سومین عنصر، ریزش و سستی دیوارها است که به عنوان عنصری ثابت و مشترک مطرح است و که داستان را به مرحله بعدی یعنی لو رفتن راوی سوق می‌دهد و به افشای راز وی می‌انجامد. تا بدینجا ما طرح اصلی داستان‌ها را آشکار کردیم. عناصر مشترکی که در داستان‌ها وجود دارد و به مثابه روابطی بر آنها حاکم است. مسائلی که می‌توان مشترکاً آن‌ها را مورد مطالعه قرار داد و بر اساس آن الگوی زیر را برای داستان‌های مورد بررسی پیشنهاد کرد:

A اعتراف: (صحنه آغازین) راوی به اعتراف می‌پردازد. (بخشی که حاوی اطلاعات اولیه درباره شخصیت‌های داستان و پذیرش ذهن خواننده بر قبول انجام انتقام است).

B نفرت: یک عامل بیرونی باعث عدم تعادل می‌شود. کشمکش درونی و بیرونی شکل می‌گیرد و کشمکش با قربانی آغاز می‌گردد. (کینه)

C انتقام: وقتی قربانی همداری را نادیده می‌گیرد یا ممنوعیتی را زیر پا می‌گذارد، راوی از قربانی انتقام می‌گیرد که حرکت واقعی قصه از این مرحله به بعد آغاز می‌شود و راوی شخصی را به قتل می‌رساند.

D پنهان ساختن جسد: راوی جسد قربانی را پنهان می‌کند و پیروزی و آرامش موقتی در داستان شکل می‌گیرد.

G لو رفتن توسط خود راوی: راوی به روشی احمقانه خودش را لو می‌دهد و داستان پایان می‌یابد.

عناصر متغیر

در میان تمامی شباهت‌های موجود در داستان، عناصری وجود دارند که تأثیری بر عملیات داستان ندارند. بدین معنا لازم نیست به خاطر هدف‌های ریخت‌شناسی آن‌ها را تحت نظم و ضابطه درآوریم. فقط کافی است مهم‌ترین موارد را در داستان یاد کنیم و بقیه را تعمیم دهیم. عناصری که می‌توان آن را عناصر متغیر نامید؛ چرا که ابزارهایی هستند که در داستان به کار گرفته می‌شوند و می‌توانند خارج از عملیات داستانی جانشین یکدیگر شوند. در حقیقت آن چه درباره‌ی چنین جانشینی‌هایی می‌توان گفت نظیر چیزی است که رامان سلدن در کتاب «

راهنمای نظریه ادبی معاصر» ذیل عنوان روایت‌شناسی ساختگرا مطرح می‌کند. او می‌نویسد: «نظریه روایتی ساختگرا از پاره‌ای قیاس‌های زبانی و مقدماتی آغاز می‌شود. نحو، مدل اساسی قوانین روایتی است. تودوروف و دیگران از نحو روایتی صحبت می‌کنند. نخستین تقسیم بندی نحوی واحد جمله، تقسیم آن به نهاد و گزاره است. شوالیه (نهاد) اژدها را با شمشیر خود کشت (گزاره) بدیهی است که این جمله می‌تواند هسته یک قصه حتی یک قصه کامل باشد. اگر به جای شوالیه، یک اسم خاص دیگر یا به جای شمشیر تبر بگذاریم، همان ساخت را همچنان حفظ کرده‌ایم. «(رامان سلدن، 1372: 107) اما آن چه این جا مدنظر ماست، ارتباطی به مسائل نحوی و زبانی ندارد و در یک نگاه کلی می‌توان از آن تحت عنوان عناصر متغیر نام برد. به طور مثال می‌توان از ابزارهایی متفاوتی نام برد که برای پنهان کردن جسد در داستان‌ها به کار گرفته می‌شوند. در «قلب رازگو» ابزارها، تخته پوش کف اتاق، توفال و تشت آب هستند که در «گربه سیاه» جای خود را به آجر، گچ، دیلم آهنی، سیمان و آهک می‌دهند و در «بشکه آمونتیلا دو» ابزارها عبارتند از استخوان، آجر، ساروج، ماله و زنجیر.

در داستان‌های «قلب رازگو» و «گربه سیاه» عناصر و ابزارهایی که راوی راز خود را توسط آن افشا می‌کند به ترتیب صندلی و عصا هستند و در «بشکه آمونتیلا دو» که لو دادنی در کار نیست، شمشیر دودم قرون وسطایی جلوه می‌نماید.

حتی می‌توان گفت سرمایه سردابه در «بشکه آمونتیلا دو» می‌تواند جانشین انزوا، تنهایی و بیم و هراس محیط بر سایر داستان‌ها شود و جز عناصر متغیر به حساب آید. بر این اساس همواره در میان تمام مشترکات می‌توان از تغییرات و حتی حذف‌هایی سخن گفت که تأثیر چندانی بر روابط کلی داستان ندارند.

به طور کلی طبق قواعد حاکم بر مطالعات ساختارگرایانه، می‌توان در داستان‌ها سلسله تغییرات زیر را داشته باشیم:

جانشینی (که پیش از این درباره‌اش سخن گفته شد) کاهش، افزایش و معکوس‌سازی که در ادامه مفصلاً به توضیح هر یک می‌پردازیم. این مباحث اگر چه خارج از بحث ساختاری به نظر می‌رسد، با اشاره به تغییرات و جانشینی‌ها و شاخ برگ‌های داستانی، ما را در آشکار ساختن طرح بنیادین داستان یاری می‌دهد و به آن جلوه‌ای ویژه می‌بخشد.

کاهش و گسترش

ولادیمیر پراپ در مقاله «دگرگونی قصه‌های پریان» می‌نویسد: «اگر یک عنصر اضافی را به

داستان بیفزاییم آن وقت گسترش یا افزایش داریم و در مورد عکس آن کاهش و کاربرد این روش‌ها برای کل قصه‌ها در مطالعه موضوعات مهم است. « (تودورف، 1385: 287)

بدین ترتیب مقوله گسترش و کاهش از یکدیگر جداناپذیرند و در ارتباط با هم معنا می‌یابند و برای درک مفهوم هریک ناگزیر از بیان دیگری خواهیم بود. در داستان‌های «قلب رازگو» و «گربه سیاه»، «بشکه آمونتیلا دو» و «گودال و آونگ» ما می‌توانیم کاهش و گسترش را در عناصر و قسمت‌های مختلف داستان ببینیم. در صحنه آغازین داستان‌های «قلب رازگو»، «گربه سیاه» و «بشکه آمونتیلا دو» اعتراف به قتل وجود دارد؛ اما در «گودال و آونگ» قتل و در نتیجه اعترافی در کار نیست که براساس فرم سه داستان دیگر، با کاهش الگو مواجه‌ایم. می‌توان وجود این کارکرد (اعتراف به قتل) را در سه داستان دیگر به صورت گسترش مطرح کرد. (شایسته یادآوری است با تغییر رویکرد و زاویه دید یعنی در نظر گرفتن کنشگرها و مشارک‌ها، الگوی کنشی صورتبندی دیگری به خود خواهد گرفت)

همچنین راوی در پایان داستان‌های «قلب رازگو» و «گربه سیاه» به شکل احمقانه‌ای خودش را لو می‌دهد که این بخش در «بشکه آمونتیلا دو» و «گودال و آونگ» کاهش یافته است. ما کاهش را در مبحث راوی نیز مشاهده می‌کنیم که در جای خود بدان خواهیم پرداخت.

معکوس سازی

معکوس سازی هم از جمله مسائلی است که بر طرح اصلی داستان خدشه وارد نمی‌کند. « فرم بنیادین اغلب به متضاد خود تبدیل می‌شود. » (همان: 279) به کارگیری مرد به جای زن و بالعکس در داستان‌هایی که دارای الگوی واحدی هستند می‌تواند نمونه‌ای از معکوس سازی باشد. به طور مثال ما در ارتباط با راوی و مقتول این تضاد را مشاهده می‌کنیم و راوی در داستان‌ها همیشه مردی است که به قتل اعتراف می‌کند. در داستان «قلب رازگو» راوی، پیرمردی را به قتل می‌رساند. در داستان «گربه سیاه» عنصر راوی ثابت است اما این بار مقتول به جای پیرمرد، زن راوی است. در «بشکه آمونتیلا دو» آن که رودرروی راوی است مرد جوانی است به نام فورچوناتو و چیزی که در «گربه سیاه» ما از آن به عنوان گسترش یاد می‌کنیم، تقابل راوی است با دو نفر (گره و زن) که در «گودال و آونگ» به یک نفر تقلیل می‌یابد (کاهش).

چنین کاهش‌هایی در «گودال و آونگ» می‌تواند حائز اهمیت باشد چرا که با گذشتن از لایه ظاهری داستان فرقی میان مقتول و راوی نمی‌بینیم و این همانی بین راوی و مقتول ذهن را

مجاوب می‌کند که این داستان را به رغم تفاوت‌هایی که با سه داستان دیگر دارد الگوی کاهش یافته‌ای از ساختار همان سه داستان بداند. ساختارهایی که دقیقاً از یک الگوی خاص پیروی می‌کنند. که می‌تواند الگوی گسترش یافته داستان «گودال و آونگ» به حساب آید. به طور مثال، این همانی پیرمرد و راوی که در «قلب رازگو» وجود دارد و راوی بدان اشاره می‌کند:

همین موقع ناله ضعیفی شنیدم و فهمیدم ناله‌ای است از وحشت آدمی. ناله از درد یا اندوه نبود. ته صدای فروخورده خفه‌ای بود که از اعماق روح آدمی بالا می‌آمد که از وحشت بلند شده باشد. این صدا را خوب می‌شناختم. شب‌های بسیاری درست نیمه شب‌ها وقتی دنیا به خواب رفته بوداز دل خودم درمی‌آمد. با انعکاس هولناکش وحشتی که همه وجود مرا برمی‌آشت گفتم که آن صدا را خوب می‌شناختم و می‌دانستم که پیرمرد چه احساسی دارد. (باسمنجی: 179)

بنابراین عجیب نخواهد بود اگر «قلب رازگو» را نیز همچون «گودال و آونگ» تقلاها و شکنجه‌های روح راوی بدانیم. به همین گونه، با مطرح کردن این همانی زن و گربه در داستان «گربه سیاه» می‌توان گسترش دو شخصیت در تقابل با راوی را توجیه کرد و آن را به یک نفر تقلیل داد. «این همانی» این دو شخصیت مسئله‌ای است که به شکل کنایی از سوی راوی مورد اشاره قرار می‌گیرد:

زنم که کمی خرافاتی هم بود اغلب این گفته قدیمی را به زبان می‌آورد که گربه‌های سیاه همه عجزه‌هایی هستند که تغییر شکل داده‌اند. البته نه اینکه زنم این حرف را جدی گفته باشد و من هم این نکته را بی اختیار نوشتم شاید به این دلیل که تصادفاً یادم افتاد. (همان: 184) که می‌توانیم آن را به صورت الگوی توازی راوی و مقتول و حتی الگوی کاهش یافته آن یعنی وجود یک شخصیت در داستان چنان که در «گودال و آونگ» با آن روبه‌رویم، مطرح کنیم. بنابراین می‌توان بسیاری از داستان‌ها را بر اساس روش پیشنهادی فوق مورد مطالعه قرارداد. روشی که ما را در بدست دادن الگویی از طرح اصلی داستان یاری دهد و بتوان براساس آن ساختار اصلی داستان‌ها را کشف کرد.

نقش‌ها و شخصیت‌ها

پراپ نقش‌ها و شخصیت‌های قصه را به تبه‌کار، بخشش‌گر، مددکار، دختر شاه و پدرش، اعزام کننده، قهرمان و قهرمان دروغین (پراپ، 1386: 122) تقسیم می‌کند که گریم و لوی

استراوس بر پایه تفاوت‌ها و تقابل‌های شخصیتی، تقابل‌های دوتایی را طرح می‌کنند. (نک: مقدادی، 1378: 60-62، تسلیمی، 1388: 69). این تقابل‌ها در شخصیت‌های داستان‌های پو به صورت قاتل (جنایت کار) و قربانی خودنمایی می‌کند. معمولاً قاتل و جانی، شخصیتی روان پریش و بیمار دارد و قربانی توانایی بیش از گناهش پس می‌دهد: چشم‌های کرکسی پیرمرد در داستان «قلب رازگو» علت نفرت راوی است. گربه در «گربه سیاه» بدون علت خاصی نفرت راوی را برمی‌انگیزد و زن راوی بی‌هیچ گناهی مگر به دفاع از گربه کشته می‌شود، و دوست راوی در «بشکه آمونتیلا دو» تنها به خاطر یک تمسخر به قتل می‌رسد. همچنین است داستان‌های دیگر پو.

نتیجه بحث

ساختارگرایی از یک سو با پرداختن به روابط بین اجزاء یک پیام ادبی و بررسی ساخت آن و از دیگر سو با مطالعه آثار به صورت الگویی مشترک، سبب بروز دشواری‌هایی در توضیح این مبحث از نقد ادبی شده است. آن چه دامنه کار ساختارگرایی را در مقایسه با فرمالیست‌ها، که اساس کارشان را بر فرم و ساختار بنا می‌نهند، وسعت می‌دهد بررسی اجزای ثابت و الگوهای مشترک متشکله آثار ادبی است. براساس یک تعریف کلی ساختارگرایی مدعی است که همه الگوهای آثار ادبی را می‌توان به یک الگو تقلیل داد و برحسب قانونمندی‌های خاصی همچون تقابل و توازی و هماهنگی‌ها بررسی و از آن جا که بهترین عرصه، برای چنین مطالعاتی روایت است. ساختارگرایی می‌کوشد با بررسی عناصر ثابت، طرح‌های اصیل داستان‌ها را نشان دهد به گونه‌ای که بتوان ادعا کرد که همه روایت‌ها از یک الگو و طرح شکل گرفته‌اند و با کاهش‌ها و گسترش‌هایی ذیل یک الگو قابل بازیابی‌اند.

گرچه این امر بسته به دیدگاه و نوع نگاه کسانی که آثار را مورد مطالعه قرار می‌دهند متغیر و سیال خواهد بود. با این حال می‌توان داستان‌های همه نویسندگان را از این منظر به عنوان روایتی ساختارگرایانه مورد بررسی قرار داد.

در این میان داستان‌های کوتاه آلن پو را می‌توان براساس توالی‌ها، حذف‌ها، جانشینی‌ها و معکوس‌سازی‌ها به الگویی واحد تقلیل داد و به طرح بنیادین و ویژه‌ای دست یافت. طرحی که علاوه بر داستان‌های «قلب رازگو»، «گربه سیاه» «بشکه آمونتیلا دو» و «گودال و آونگ» که مورد مطالعه این مقاله هستند در بیش از نیمی از داستان‌های پو همچون «برنیس»، «دست نوشته‌ای دریک بطری» «زوال خانه آشر»، «تدفین پیش هنگام»، «ویلیام ویلسن» و... تکرار می‌شود. داستان متفاوت «گودال و آونگ» را نیز می‌توان بر اساس همین الگوی واحد با سه

قصه (قلب راز گو، بشکۀ آمونتیلا دو و گربۀ سیاه) منتها با کاهش‌ها و گسترش‌هایی مورد بررسی قرار داد.

بنابراین اگر نتوان چنین ادعایی را درباره ساختار داستان‌های همه نویسندگان پذیرفت دست کم می‌توان مصداق آن را در داستان‌های پو مشاهده و آن‌ها را براساس الگوی پیشنهادی فوق مطالعه کرد و به الگوی مشترک دست یافت.



منابع و مآخذ

- آلن پو، ادگار (1376) مجموعه داستان. ترجمه کاوه باسمنجی. تهران: روزنه کار.
- اسکولز، رابرت (1379) درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- ایگلتون، تری (1368) پیش درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
- برسلر، چارلز (1386) درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.
- پراپ، ولادیمیر (1368). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه م. کاشیگر، تهران، نشر روز.
- تسلیمی، علی (1388). نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی). تهران: کتاب‌آمه.
- تودوروف، تزوتان (1385). نظریه ادبیات. ترجمه عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
- سلدن، رامان (1372). راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر. تهران: طرح نو.
- گلشیری، هوشنگ (1368)، داستان و نقد داستان. اصفهان: سپاهان ج 1
- مقدادی، بهرام (1378)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر). تهران: انتشارات فکر روز
- مکاریک، ایرنا ریما (1384)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران: آگه.
- نوریس، کریستوفر (1385)، شالوده شکنی. ترجمه پیام یزدان جو. تهران: مرکز.
- Bain, Carl E., Jerome Beaty, J. Paul Hunter (1991), The Norton Introduction to literature, New York: W. W. Norton and Co, Inc.
- Guerin, Wilfred, Earle G. Labor, Lee Morgan, John R. Willingham (1992), A Hand book of critical Approaches to Literature, Arak, college
- Jelisiv, I. A., L. G. Poliakova (2002), Slovar, Literaturovedcheskikh terminof, Rostof N/D: Feniks.
- Ousby, Ian (1996), Literature in English, Cambridge university Press.
- Propp, Vladimir (1944), Oedipus in the Light of Folklore, in Martin Mcquillan (ed.), The Narrative reader, London and New York, Routledge [2000]