ساختارگاوی 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
* ساخت گرایی
*کارکرد

چکیده

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

پراپ سی و دو کارکرد مشابه را در همهٔ قصه‌های عامیانهٔ روسی به گونه‌ای تکرار شونده پیشنهاد می‌کند. شیوهٔ کار این مقاله پراپی و متاثر از روش اوست و به بررسی کارکردهای مشابه در قصه‌های پو،به‌ویژه چهارقصهٔ«قلب‌رازگو»،«گربهٔ سیاه»،«گودال‌وآونگ»و«بشکهٔ‌آمونتیلادو»می‌پردازدو 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 می شود.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۳/۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۳/۱۲

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 برجستهٔ«ریخت‌شناسی قصه»(پراپ۱۹۲۸) او به بررسی تشابه ساختارهای صوری و فرمی قصه‌های روسی می‌پردازد. باید گفت این جریان«به نوعی رویاروی شیوهٔ مکتب فنلاند(که حرکت خود را از محتوا آغاز می‌کرد) قرار می‌گیرد.»(مکاریک،۱۳۸۴: ۲۴).

ادگار آلن پو Edgar Allan poe (۱۸۰۹-۱۸۴۹) آمریکایی، شاعر و نویسندهٔ داستان کوتاه جنایی و انتقادی است.«سقوط خانهٔ آشر»، «قلب رازگو»، «گربهٔ سیاه»، «بشکهٔ آمونتیلادو» و «گودال و آونگ» از قصه‌های سورئالیستی و در عین حال گوتیک، مضحک و گروتسک اوست که در مجموعه‌ای به نام «قصه‌ها» (Tales) جمع‌شده‌است(ousby،۱۹۹۶: ۳۰۶) 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، ۱۳۶۸: ۴۳۶)

به نظر می‌رسد که قصه‌های پو بیشتر از قصه‌های نویسندگان دیگر دو قرن اخیر ظرفیت برابرسازی-های ساختاری را داراست. به ویژه که آنها را بیشتر قصه (Tale) می‌نامند تا داستان (Fiction). چرا که به ساختارهای کلاسیک نزدیک‌تر است. نظریهٔ پراپ و کارکردهای وی با برداشتی آزاد در این مقاله به کار رفته است. چنانکه حتی می توان گفت که این نظریه گریمایی نیز به شمار می رود. زیرا نظریه گریما و دیگران درباره کارکردها و کنشگران به گونه‌ای آزاد پراپی و ادامه کار اوست. در این مقاله چند کارکرد بنیادی که معمولا در داستانهای پو تکرار می شوند، معرفی شده اند.

ساختار گرایی و روش آن

ساختارگرایی به بررسی نظام می‌پردازد. به زبان دیگر دغدغهٔ اصلی ساختارگرایی نظام است. نظام حتی گاه با ساختار برابر دانسته شده است.(Jelisiv ،۲۰۰۲: ۲۴۱) ساختارگرایی با پافشاری به بررسی‌های نظام‌مند تلاش می‌کند نقد ادبی را به شاخه‌ای از پژوهش‌های علمی تبدیل کند.

(Bain،۱۹۹۱: ۱۳۹۵) برای نمونه به بررسی چگونگی رابطه‌های منظم و الگوهای مکرری می‌پردازد که نه در یک اثر و مجموعه آثار یک نویسندۀ خاص، بلکه گاه در سرتاسر ادبیات پدیدار می‌شود و براساس این رابطه‌ها می‌توان به نحوۀ 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،۱۹۹۲: ۲۸۵)

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، پژوهندۀ دیگر آن را فقط گونه‌ای از مضمون قبلی می انگارد و بالعکس.»(پراپ،۱۳۶۸:۳۳)

با این حال هر پدیدۀ 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،۱۳۶۸: ۱۲۹). 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 می یابند.» می‌باشد(نوریس،۱۳۸۵:۸۷)

از آن جا که از دشواری‌های مطالعات ساختارگرایی در چند معنا بودن اصطلاح آن نهفته است، مقالۀ 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 گفتهٔ پراپ- ورسیون های گوناگون یک قصه چون«اندروی کرتی(Andrew of crete) با یک پیش بینی آغاز می‌شود و شباهت‌های دیگر آن دنبال می‌گردد (Propp : ۱۹۹۴ ،۶۰)، قصه‌های گوناگون نیز به مثابه ورسیون های 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 قصه ها ۱- شخصی خانه را ترک می‌کند، ۲- قهرمان از انجام کار منع می‌شود، ۳- ممنوعیت نادیده گرفته می‌شود، ۴- تبهکار در پی به دست آوردن اطلاعات است...۳۰-تبهکار مجازات می‌شود، ۳۱- قهرمان ازدواج می‌کند.(پراپ، ۱۲۱:۱۳۶۸-۱۲۲) 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 می توان یافت.(تسلیمی،۷۶:۱۳۸۸)

قصه‌های آلن پو و خلاصهٔ آن ها

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 ۱۸۴۳ 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 زیرنظرگرفتن 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.

گربهٔ سیاه: این داستان در سال ۱۸۴۳ 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 گربهٔ دیگری را که شباهت زیادی به گربهٔ اولش دارد، بکشد. گرچه در این امر ناکام می‌ماند. آن چه بر نفرت راوی نسبت به گربه دامن می‌زند علاقهٔ بیش از اندازهٔ گربه به اوست. بدین ترتیب روزی که جانور به پاهایش پیچیده، تبری برمی‌دارد تا بر کلهٔ 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 خانهٔ 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 شدهٔ 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 ۱۸۴۲ 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 مانندی 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.

بشکهٔ آمونتیلادو: این داستان در سال ۱۸۴۶ 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 دخمه ای به طول ۱۲۰ و عرض ۹۰ سانتی‌متر و ارتفاع ۲ 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 تیغه کردن 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 نمی شود.

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 اعتراف گونه 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 می کنم چشمش بود! آری همین بود! چشمش مانند چشم کرکس بود:چشم زاغ کمرنگ با غشایی بر رویش» (باسمنجی ،۱۳۷۶: ۱۷۵)

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. بازِ باز. همان طور که به آن زل زده‌بودم غیظم بیشتر می‌شد. (همان: ۱۷۸)

در «گربهٔ 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 مایهٔدل 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: ۱۸۶)

نشانه‌های کاذب

در داستان «گربهٔ سیاه» راوی درباره دلیل انتقام می‌گوید: به دارش کشیدم چون می‌دانستم مرا دوست دارد و به من آزاری نرسانده است. ویا در «بشکهٔ آمونتیلادو» 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 همهٔ 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 می توان 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 «گربهٔ سیاه» می‌گوید:

اما در خود من به زودی احساس تکدر و نفرت خفیفی به گربهٔ تازه ایجاد شد. نمی‌دانم دلیلش چه بود. به نظر می‌رسید که علاقه و توجه شدید جانور به من عصبانی و ناراحتم می‌کرد. به کندی و تدریج این احساس تکدر و ناراحتی من، نسبت به گربهٔ تازه، تبدیل به تلخی و نفرت شد. (همان: ۱۸۸)

همچنین مسئله‌ای که تحت عنوان حس‌های متضاد در« بشکهٔ آمونتیلادو » 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 فوچوناتو 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: ۲۳۹)

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

پارالل در ساختمان داستان‌ها

مسئلهٔ حائز اهمیت دیگر در زمینهٔ 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. همهٔ داستان‌ها با شرح راوی آغاز می‌شود. سه داستان «قلب رازگو»،«گربهٔ سیاه»و«بشکهٔ آمونتیلادو» شرح به همراه اعتراف است. اما در «گودال و آونگ» راوی فقط اتفاقات گذشته را شرح می‌دهد و اعترافی در کار نیست (به طورکلی 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 صحنهٔ داستان، با عمل انتقام گیرنده از بین می‌رود. در «قلب رازگو» راوی پیرمردی را می‌کشد، تکه تکه‌اش می‌کند و جسدش را کف اتاق دفن می‌کند. در «گربهٔ سیاه» راوی زنش را می‌کشد و لای جرز دیوار پنهان می‌کند. در«بشکهٔ آمونتیلادو» راوی دوستش را به درون سرداب می‌برد و لای دیوار پنهان می‌کند. تنها در «گودال و آونگ» است که اعتراف و درنتیجه انتقامی در کار نیست و راوی شرح می‌دهد که چگونه در محاصرهٔ 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 همهٔ 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 هیچ گاه 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.» (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۷) کشف معنا همواره از طریق قواعد مشتمل بر آثارست چنان که باید گفت «در ساختارگرایی مسئلهٔ قرائت یک متن باید با یافتن راه‌هایی رضایت بخش برای ادغام بعد معنایی در بررسی ساختارها همراه باشد.»(اسکولز،۱۳۷۹: ۲۰۸)

به همین جهت برای ارایهٔ تفسیری دقیق اشاره‌ای هر چند گذرا به بعد محتوایی عناصر می‌تواند راه گشا 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 قرارداد مرحلهٔ انتقام است. راوی با پنهان کردن جسد می‌کوشد بار دیگر همه چیز را به حال اولش برگرداند اما بدان آرامش دست نمی یابد. 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 واضح تر 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 خوردهٔ خفهٔ تندی بود که درست مثل ساعت جیبی که توی پارچه پیچیده شده باشد. (باسمنجی،۱۳۷۶: ۱۸۲)

در «گربهٔ سیاه» نیز راوی می‌کوشد جسد زن را از مأموران مخفی کند اما صدای پشت دیوار، به عنوان کنش مقتول، مانع این آرامش می‌شود. در «بشکهٔ آمونتیلادو» هم، راوی می‌کوشد با ساختن دیواری از آجر، جسم دوستش را پنهان کند که کنش- یعنی فریاد و ناله های شخصیت دوم داستان : فورچوناتو- آرامش ایجاد شدهٔ 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 مقولهٔ کاهش ازآن یاد می‌شود). و در نهایت صحنهٔ پایانی، بازیافتن آرامش آغازین داستان‌هاست. بدین‌ترتیب در داستان‌های مورد مطالعه، پس از همهٔ هول و هراس‌ها، آرامش به صحنهٔ 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 صحنهٔ 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 او پی نبرند، با صدای بلندتر حرف می‌زند و صندلی‌اش را تکان می‌دهد تا مانع رسیدن صدای قلب پیرمرد به افسران پلیس شود.

دهنم کف کرده بود. پرت و پلا می‌گفتم. فحش می‌دادم، صندلی 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 «گربهٔ 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 «بشکهٔ آمونتیلادو» 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:۲۴۰)

بدین ترتیب با پارالل کنش و واکنش مواجه هستیم. پاراللی که در همهٔ داستان‌های مورد بررسی این مقاله به عنوان عنصری ساختاری به چشم می‌خورد.

مکان

عنصر ثابت دیگری که در همهٔ 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 «گربهٔ سیاه» این مکان سرداب و لای دیوار است. در«بشکهٔ آمونتیلادو» 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:

۱. ابهام از چیستی دیوارها
۲. مباهات به ساختن دیواری محکم
۳. سسستی و ریزش دیوارها.

۱.وجود و هویت دقیق دیوارها در داستان مطرح می‌شود. چنان که در «گربهٔ سیاه» و «بشکهٔ آمونتیلادو» 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 «گربهٔ سیاه» آمده است:

سرانجام تصمیم گرفتم آن را در دیوار سرداب مخفی کنم. در یکی از دیوارها یک حفرهٔ ساختگی وجود داشت که لابد در ابتدا به منظور دودکش اجاق یا بخاری ساخته شده بود». (همان ، ۱۹۱)

چیزی که دقیقاً در «بشکهٔ آمونتیلادو» نیز مشاهده می‌کنیم:

دخمه درونی دیگری دیدیم به طول تقریباً ۱۲۰ و عرض ۹۰ سانتی‌متر و ارتفاع ۲ متر ظاهراً برای هیچ منظور خاصی ساخته نشده بود و تنها فضای میان دو ستون غول پیکری را تشکیل می داد که سقف سردابه‌ها را نگه می‌داشت. (همان: ۲۴۴)

در «گودال و آونگ» نیز کوشش راوی برای کشف چیستی و اندازهٔ 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 لزج 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 نمی توانست ابعاد واقعی اتاقم را مشخص کند. (همان: ۱۶۵)

۲. عنصر مشترک و ثابت دیگر دربارهٔ مکان، مباهات راوی به ساختن دیواری محکم و مخفی داشتن مقتول در آن در داستان‌های«قلب رازگو»،«گربهٔ سیاه» و «بشکهٔ آمونتیلادو» 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«گربهٔ سیاه» نظیر چنین مباهاتی را دربارهٔ کشیدن دیوار در برابر جسد مشاهده می‌کنیم: «به طوری که هیچ چشم تیزبینی نتواند اختلافی در آن دیوارها مشاهده کند.»

و در«بشکهٔ آمونتیلادو»:

آخرین آجر را با فشار در جای خود گذاشتم. رویش ساروج کشیدم. جلوی تیغهٔتازه، استخوان‌ها را بر هم چیدم تا روکش دیوار به صورت گذشته درآید. نیم قرن است که هیچ آفریدگاری دست به آن‌ها نگذاشته است.(همان: ۲۴۶)

۳. سرانجام سومین عنصر، ریزش و سستی دیوارها است که به عنوان عنصری ثابت و مشترک مطرح است و که داستان را به مرحلهٔ 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 می توان مشترکاً آن‌ها را مورد مطالعه قرارداد و بر اساس آن الگوی زیر را برای داستان‌های مورد بررسی پیشنهاد کرد:

A اعتراف:(صحنهٔ آغازین) راوی به اعتراف می‌پردازد.(بخشی که حاوی اطلاعات اولیه دربارهٔ 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 هشداری 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 وراوی شخصی را به قتل می رساند.

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 درباره چنین جانشینی‌هایی می‌توان گفت نظیر چیزی است که رامان سلدن در کتاب«راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر» ذیل عنوان روایت‌شناسی ساختگرا مطرح می‌کند. او می‌نویسد:«نظریهٔ 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 هستهٔ یک قصه حتی یک قصهٔ کامل باشد. اگر به جای شوالیه، یک اسم خاص دیگر یا به جای شمشیر تبر بگذاریم، همان ساخت را همچنان حفظ کرده‌ایم.»(رامان سلدن،۱۳۷۲: ۱۰۷) 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 می توان 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 «گربهٔ سیاه» جای خود را به آجر، گچ، دیلم آهنی، سیمان و آهک می‌دهند و در «بشکهٔ آمونتیلادو» ابزارها عبارتند از استخوان، آجر، ساروج، ماله و زنجیر.

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

حتی می‌توان گفت سرمای سردابه در «بشکهٔ آمونتیلادو» 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 می پردازیم. این مباحث اگر چه خارج از بحث ساختاری به نظرمی‌رسد، 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 مقالهٔ«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 مطالعهٔ موضوعات مهم است.» (تودورف،۱۳۸۵: ۲۸۷)

بدین ترتیب مقولهٔ 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«گربهٔ سیاه»،«بشکهٔ آمونتیلادو»و«گودال و آونگ» ما می‌توانیم کاهش و گسترش را در عناصر و قسمت‌های مختلف داستان ببینیم. در صحنهٔ آغازین داستان‌های«قلب رازگو»،«گربهٔ سیاه» و «بشکهٔ آمونتیلادو» اعتراف به قتل وجود دارد؛ اما در «گودال و آونگ» قتل و درنتیجه 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 تغیر 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 «گربهٔ سیاه» به شکل احمقانه‌ای خودش را لو می‌دهد که این بخش در «بشکهٔ آمونتیلادو»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

معکوس‌سازی هم از جمله مسائلی است که بر طرح اصلی داستان خدشه وارد نمی‌کند. «فرم بنیادین اغلب به متضاد خود تبدیل می‌شود.»(همان: ۲۷۹) به کارگیری مرد به جای زن و بالعکس در داستان‌هایی که دارای الگوی واحدی هستند می‌تواند نمونه‌ای از معکوس‌سازی 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 می کند. در داستان«قلب رازگو» راوی، پیرمردی را به قتل می‌رساند. در داستان «گربهٔ سیاه» عنصر راوی ثابت است اما این بار مقتول به جای پیرمرد، زن راوی است. در «بشکهٔ آمونتیلادو»

آن که رودرروی راوی است مرد جوانی است به نام فورچوناتو و چیزی که در «گربهٔ سیاه» ما از آن به عنوان گسترش یاد می‌کنیم، تقابل راوی است با دو نفر (گربه و زن) که در «گودال و آونگ» به یک نفر تقلیل می‌یابد.

(کاهش).

چنین کاهشی در «گودال و آونگ» می‌تواند حائز اهمیت باشد چرا که با گذشتن از لایهٔ ظاهری داستان فرقی میان مقتول و راوی نمی بینیم و این همانی بین راوی و مقتول ذهن را مجاب 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 یافتهٔ داستان «گودال و آونگ» به‌حساب آید.

به طور مثال، این همانیِ پیرمرد و راوی که در « قلب رازگو» وجود دارد و راوی بدان اشاره می‌کند:

> همین موقع نالهٔ ضعیفی شنیدم و فهمیدم ناله‌ای است از وحشت آدمی. ناله از درد یا اندوه نبود. ته صدای فروخوردهٔ 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 همهٔ وجود مرا برمی‌آشفت گفتم که آن صدا را خوب می‌شناختم و می‌دانستم که پیرمرد چه احساسی دارد.(باسمنجی: ۱۷۹)

بنابراین عجیب نخواهد بود اگر«قلب رازگو» را نیز همچون «گودال و آونگ» تقلاها و شکنجه‌های روح راوی بدانیم. به همین‌گونه، با مطرح کردن این همانی زن و گربه در داستان «گربهٔ 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 گفتهٔ قدیمی را به زبان می‌آورد که گربه‌های سیاه همه عجوزه‌هایی 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 : ۱۸۴) که می‌توانیم آن را به صورت الگوی توازی راوی و مقتول و حتی الگوی کاهش یافتهٔ آن یعنی وجود یک شخصیت در داستان چنان که در«گودال و آونگ» با آن روبه‌روییم، 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،۱۳۸۶: ۱۲۲) تقسیم می‌کند که گریما و لوی استراوس بر پایهٔ تفاوت‌ها و تقابل‌های شخصیتی، تقابل‌های دوتایی را طرح می‌کنند.(نک: مقدادی،۱۳۷۸ :۶۰-۶۲، تسلیمی،۱۳۸۸: ۶۹) .این تقابل‌ها در شخصیت‌های داستان‌های پو به صورت قاتل(جنایت کار) و قربانی خودنمایی می‌کند. معمولا قاتل و جانی، شخصیتی روان پریش و بیماردارد و قربانی تاوانی بیش از گناهش پس می‌دهد: چشم‌های کرکسی پیرمرد در داستان«قلب رازگو» علت نفرت راوی است.گربه در «گربهٔ سیاه» بدون علت خاصی نفرت راوی را برمی‌انگیزد و زن راوی بی‌هیچ گناهی مگر به دفاع از گربه کشته می‌شود،ودوست راوی در«بشکهٔ آمونتیلادو» تنها به خاطر یک تمسخر به قتل می‌رسد.همچنین است داستانهای دیگر پو.

نتیجهٔ 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 شده‌است. آن چه دامنهٔ 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 متشکلهٔ آثار ادبی است. براساس یک تعریف کلی ساختارگرایی مدعی است که همهٔ الگوهای آثار ادبی را می‌توان به یک الگو تقلیل داد و برحسب قانونمندی‌های خاصی همچون تقابل و توازی و هماهنگی‌ها بررسید و از آن جا که بهترین عرصه، برای چنین مطالعاتی روایت است. ساختارگرایی می‌کوشد با بررسی عناصر ثابت، طرح‌های اصیل داستان‌ها را نشان دهد به‌گونه‌ای که بتوان ادعا کرد که همهٔ 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 سیّال خواهد بود. بااین‌حال می‌توان داستان‌های همهٔ نویسندگان را از این منظر به عنوان روایتی

ساختارگرایانه مورد بررسی قرارداد.

در این میان داستان‌های کوتاه آلن‌پو 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»،«گربهٔ سیاه»«بشکهٔ آمونتیلادو»و«گودال و آونگ» که مورد مطالعهٔ این مقاله هستند در بیش از نیمی از داستان‌های پو همچون «برنیس»،«دست نوشته‌ای دریک بطری» «زوال خانهٔ آشر»،«تدفین پیش هنگام»،«ویلیام ویلسن» و... تکرار می‌شود. داستان متفاوت «گودال و آونگ» را نیز می توان بر اساس همین الگوی واحد با سه قصه(قلب رازگو، بشکهٔ آمونتیلادو و گربهٔ سیاه) منتها با کاهش‌ها و گسترش‌هایی مورد بررسی قرار داد.

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

منابع و مآخذ

آلن پو، ادگار(۱۳۷۶) *مجموعه داستان*. ترجمهٔ کاوه باسمنجی. تهران: روزنه کار.

اسکولز،رابرت(۱۳۷۹)*درآمدی برساختارگرایی درادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری.تهران:آگه.

ایگلتون، تری(۱۳۶۸) *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

برسلر، چارلز(۱۳۸۶) درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.

پراپ، ولادیمیر(۱۳۶۸).*ریخت شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ م.کاشیگر، تهران، نشر روز.

تسلیمی، علی(۱۳۸۸).نقد ادبی(نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی). تهران: کتاب آمه.

تودوروف، تزوتان(۱۳۸۵). نظریه ادبیات. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

سلدن، رامان(۱۳۷۲). راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر. تهران: طرح نو.

گلشیری،هوشنگ(۱۳۶۸)، داستان و نقد داستان. اصفهان: سپاهان.ج ۱.

مقدادی،بهرام(۱۳۷۸)،فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی(از افلاطون تا عصر حاضر).تهران: انتشارات فکر روز.

مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۴)، دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران: آگه.

نوریس، کریستوفر(۱۳۸۵)، شالوده شکنی. ترجمهٔ پیام یزدان جو. تهران: مرکز.

Bain,carlE.,JeromeBeaty, J.paul Hunter(1991),The Norton Introduction to literature, new York: w.w.norton and Co,Inc.

Guerin,Wilfred,EarleG.labor, Lee Morgan,JoHnR.willingham (1992), A Hand book of criticalApproaches to Literature, Arak, college

Jelisiv ,I. A., L. G. poliakova(2002). Slovar Literaturovedcheskikhterminof, Rostof N/D: Feniks.

Qusby, 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 [۲۰۰۰]