پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)

شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۷)، بهار ۱۳۹۱، صص۱۱۷-۹۷

برجسته‌سازی در داستان کوتاه سه قطره خون

دکتر علی تسلیمی،[۱] لیلا محمّدپور[۲]

چکیده

"بر جسته‌سازی" یکی از اصطلاحاتِ مرتبط با مکتب " فرمالیسم" است. بر اساس این نظریه، دریافتِ ما از زندگی، همواره در اثر عادت، ملال‌آور می‌شود، چرا که جریان خودکارسازی، همه چیز را فرسوده می‌کند، بنابراین نویسندگان از طریق صناعات زبانی و هنجارگریزی‌های خلّاقانه می‌توانند زبان را رو به جلو هدایت کرده، از وضعیت پس‌افتادگی، ایستایی و رکود بیرون آورند.

در این مقاله داستان کوتاه "سه قطره خونِ" "صادق هدایت" از منظر بر جسته‌سازی مورد بررسی قرار گرفته، نشان داده‌شده‌است که چگونه هدایت با استفاده از شخصیّ ت‌پردازی تازه و تحلیل روانی شخصیّت‌ها همراه با زبان نمادین، تکرار و شبیه‌سازی، بر جسته‌سازی نوشتاری، بر جسته‌سازی معنایی، عدول زمانی، لحن طنز آمیز و ایجاز، زبان داستانش را بر جسته کرده‌است.

کلیدواژه‌ها: داستانِ کوتاه، بر جسته‌سازی، صادق هدایت

---

۱. استادیار دانشگاه گیلان.

۲. دانش‌آموختهٔ دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت.

تاریخ وصول ۹۰/۰۲/۳۰ تاریخ پذیرش ۹۱/۰۳/۲۴

مقدّمه

"برجسته‌سازی" (foregrounding) یکی از مفاهیمِ اساسی نقدِ فرمالیستی محسوب می‌شود که در نظریه و تحلیلِ داستان، بسیار حائز اهمیّت است. برجسته‌سازی در واقع مجموعه شگردهایی از قبیل صدا، صورخیال، آهنگ، نحو، وزن، قافیه و فنونِ داستان‌نویسی است که نویسندگان بنا به آگاهی خود، از آن بهره می‌برند. بر اساس نظریهٔ فرمالیسم[۱]، فصلِ مشترکِ تمام این مؤلّفه‌ها، تأثیرِ غریبه‌کننده یا آشنایی‌زداینده آن‌ها است. یعنی نویسنده باید از قواعد و قوانینی که زبان ادبی را احاطه کرده به‌در آید تا ذهنِ خواننده را از مفاهیم و تکنیک‌های آشنایی که ارزشِ زیبایی‌شناسی خود را بر اثر کثرت استعمال از دست داده‌اند، دور سازد. برآیندِ آشنایی‌زدایی[۲] (defamiliarization) کُندی ادراک‌است که از این طریق، سهم کنشگرِ مخاطب و درنتیجه تلذّذ او حفظ خواهدشد. بر اساس نظریهٔ برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی نیز باید دَم‌به‌دَم تازه شود تا از حالت کلیشه‌ای خود به‌در آید و اگر شیوه‌ای برای نخستین‌بار در پیش گرفته‌نشود، خودبه‌خود حرف‌های گذشته از پس‌زمینه به پیش‌زمینه می‌آید. به بیانی دیگر، شیوه‌های آشنایی‌زدایانه بر اثر تکرار به آشناگردانی و عادت‌زدگی بدل می‌گردند که فرمالیست‌ها نام آن را "خودکار شدگی" می‌گذارند.

برجسته‌سازی و داستان کوتاه مباحثی هستند که در نقد ادبی ایران، کم‌تر بدان پرداخته‌شده‌است. شواهد حاکی از آن است که منتقدان ایرانی، به‌ندرت ذهن خود را با برجسته‌سازی و روش‌های مرتبط به آن و به‌طور کلّی اصول مکتب فرمالیسم درگیر کرده‌اند. نتیجه آنکه تحقیق‌های جدّی با رویکرد برجسته‌سازی، در ایران کم‌تر صورت پذیرفته‌است. در مورد داستانِ کوتاه نیز که از پُرخواننده‌ترین انواعِ ادبیِ مدرن شمرده‌می‌شود، به‌ندرت توجّه شده‌است. معمولاً در دید و اذهان عموم، داستانِ کوتاه

در مقابل رمان، فرزند آن به حساب می‌آید. کتاب‌های بسیار زیادی دربارهٔ رمان نوشته‌شده، امّا کتاب‌های پرمحتوا دربارهٔ داستانِ کوتاه به غایت اندک هستند. بر این اساس سیر تکاملی و حرکت رو به رشد داستان کوتاه در ایران، به لحاظ برجسته‌سازی‌جای تأمّل دارد و بررسی این سیر، بی‌شک در جستجوی آثاری نهفته‌است که از این رهگذر بر جای مانده‌اند.

در این مقاله تلاش شده تا یکی آثار "هدایت"، از این منظر مورد مطالعه قرار گیرد. داستان کوتاه "سه قطره خونِ" "صادق هدایت" که به نظر می‌رسد در آن تکنیک برجسته‌سازی پُررنگ است، به عنوان زمینهٔ تحقیق انتخاب و مورد تحلیل قرار گرفت؛ بدین شیوه که پس از ذکر اجمالی نظریهٔبرجسته‌سازی و شگردهای آن، شگردهایی چون شخصیّت‌پردازی خلّاقانه، تکرار و شبیه‌سازی، نماد و سمبل‌ها مورد نقد واقع شد.

بحث و بررسی

الف) برجسته‌سازی

مرحلهٔ اوّل فرمالیسم با ظهور "ویکتور شکلوفسکی"[۳] مشخّص می‌شود که نظریّاتش تحت تأثیر نهضت آینده‌گرایی،[۴] زنده و سنّت‌شکنانه بود. "شکلوفسکی" یکی از جذّاب‌ترین مفاهیم خود را آشنایی‌زدایی (غریبه کردن) نامید. به گفتهٔ او دریافت‌های ما از زندگی، همواره در اثر عادت، ملال‌آور می‌شود. او معتقد بود که «ما هرگز نمی‌توانیم تازگی دریافت‌هایمان از اشیا را حفظ کنیم. الزام‌های وجود متعارف، ایجاب می‌کند که آن‌ها تا حدود زیادی "خودکار" شوند و هدفِ اثر هنری، دگرگون کردن شیوهٔ ادراک خودکار و عملیِ ما، به شیوه‌ای هنری است» *(سلدن، ۱۳۷۷: ۴۷)*.

"شکلوفسکی" در کتاب "هنر به مثابهٔ صناعت" (۱۹۱۷م) این نکته را روشن می‌سازد که هدف هنر، احساس مستقیم و بی‌واسطهٔ اشیا است، بدان‌گونه که به ادراکِ حسّی درمی‌آیند نه آن‌گونه که شناخته‌شده و مألوفند. صناعتِ هنری، عبارت است از

آشنایی‌زدایی از موضوعات، دشوارکردن قالب‌ها، افزایش دشواری و مدّت زمان ادراک حسی؛ زیرا فرایند ادراک حسّی، فی‌نفسه یک غایت زیبایی‌شناسانه است و باید طولانی شود. هنر، شیوه‌ای است برای آن که هنری‌بودن یک موضوع، به تجربه درآید؛ خود موضوع اهمیّتی ندارد(*رک. همان: ۴۱*).

به‌طور کلّی می‌توان گفت فرمالیست‌ها معتقدند که آنچه حوزهٔ تحلیل ادبی را شکل می‌دهد، متن نیست، بلکه تمهیداتِ[۵] معینی است که در متن به کار رفته‌اند. این تمهیدات در زبان ادبی از وزن و قافیه تا صورخیال و روش‌های دیگر را شامل می‌شود که میزان استفاده از این تمهیدات، وابسته به ذوق و آگاهی هنرمند از آن‌ها است.

نکتهٔ مهم در مورد تفکّر "شکلوفسکی" و فرمالیست‌های اوّلیه، این است که آن‌ها متن را محدود به صناعات و تمهیدات صوری و ایستا می‌کردند و از عمر کوتاه شگردهای آشنایی‌زدایانه غافل بودند. آنان به دلیل نبودن در گذر زمان و نداشتن تجربهٔ آشنایی‌سازی‌ها به خودکار شدن زبان آن طور که باید توجّه نداشتند. فرمالیست‌های بعدی پس از تجربهٔ بسیار به دریافت خودکار شدن شگردهای ادبی رسیدند. از این رو "موکاروفسکی" (Mukarovski) به تأثیر از "عنصر غالب" "یاکوبسن" (Jackobson)، "برجسته‌سازی" را در برابر آشنایی‌زدایی پیشنهاد کرد. بدین ترتیب "نظریهٔ تمهید" به "نظریهٔ کارکرد"[۶] بدل شد.

اینک می‌توانیم برای تبیین بهتر مطلب از چنین نموداری استفاده کنیم:

فرمالیست‌های اوّلیه	فرمالیست‌های اخیر
↓	↓
نظریهٔ تمهید	نظریهٔ کارکرد
↓	↓
آشنایی‌زدایی	برجسته‌سازی

برجسته‌سازی زبان، ناظر به نوعی تلقّی از زبان است که به پیش خود نظر دارد. این اصطلاح در لغت به معنی "پیش‌زمینه" به کار می‌رود؛ یعنی گونه‌ای از زبان ادبی و غیرِ

معیار که می‌کوشد زبان روزمره را به زبانی "رو به جلو" هدایت کند و آن را از وضعیت پس‌افتادگی، ایستایی و رکود بیرون آورد.

برجسته‌سازی به گونه‌ای همان "هنجارگریزی" زبانی است که نویسنده را از زبانِ خودکار و کلیشه‌ای دور می‌سازد. استعاره‌های مدرن و همهٔ صناعات چشمگیر زبانی در فرایند برجسته‌سازی قرار می‌گیرند. صناعت و شگردهایی که به نحوی موجب می‌شوند تا خواننده از محتوای پیام – اینکه چه چیزی گفته‌شده – روی بگرداند و توجّهش را به خود پیام – اینکه چگونه گفته‌شده – معطوف گرداند. به زبان دیگر در برجسته‌سازی، آنچه عنصری از طریق برجسته‌شدن به دست می‌آورد، همان است که عناصر دیگر از طریق رانده‌شدن به پس‌زمینه از دست می‌دهند، امّا در آشنایی‌زدایی اجزای غریبه‌گردان با عناصر آشنایی که به صورت مکانیکی و ایستا در کنار هم چیده‌شده‌اند، پیوستگی ساختاری ندارد. در یک کلام می‌توان گفت برجسته‌سازی همان آشنایی‌زدایی است امّا از نوع پویای آن.

ب) شگردهای برجسته‌سازی

برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: هنجارگریزی و قاعده‌افزایی؛ هنجارگریزی بدان معنا که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد و قاعده‌افزایی آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده‌شود.

پ) هنجارگریزی

هنجارگریزی انحراف از قواعدِ حاکم بر زبانِ هنجار است . البتّه منظور از این تعریف، هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، زیرا در گروهی از این انحرافات، خلّاقیّتِ هنری وجود ندارد. "شفیعی کدکنی" در این مورد معتقد است که میان دوگونه انحراف مستعمل و خلّاق تمایز وجود دارد؛ هنجارگریزی مستعمل، انحرافی است که بر

اثر کثرتِ استعمال، مبتذل شده، به‌تدریج در زبانِ هنجار نیز به کار گرفته‌شده‌است. او لوبیای چشم‌بلبلی را نمونه می‌آورد و به این نکته اشاره دارد که این ترکیبِ تشبیهی بر اثر کثرت استعمال، برجسته‌سازی خود را از دست داده‌است، در حالی که در آغاز نوعی بدعتِ هنری به‌شمار می‌آمد *(رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۵)*. «بنابراین می‌توان گفت که فرایند برجسته‌سازی با گذر از زبان به ادبیات، تحقّق می‌یابد و عکس آن، یعنی استعمال موردی از ادبیات در زبان خودکار، تحت فرایند خودکارشدگی مطرح می‌گردد» *(صفوی، ۱۳۷۳: ۴۹)*.

نمونه‌ای از هنجارگریزی‌ها بدین قرار است:

۱. هنجارگریزی واژگانی؛

۲. هنجارگریزی صرفی و درهم‌ریختگی نحوی؛

۳. هنجارگریزی نوشتاری؛

۴. هنجارگریزی معنایی؛

۵. هنجارگریزی زمانی؛

۶. هنجارگریزی در زاویهٔ دید؛

۷. هنجارگریزی در شخصیّت‌پردازی و... .

ت) قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی (Extra regularity) برخلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اِعمال قواعدی اضافی بر قواعدِ زبانِ هنجار محسوب می‌شود.

ث) صادق هدایت

«"هدایت" نخستین نویسنده‌ای است که مدرنیسم را در حیطهٔ ادبیات داستانی، در برخی از آثارش به نمایش گذاشت و شکل‌های غیر خطی و زمان‌های به هم ریختهٔ

داستان‌نویسی مدرن را در چند داستانِ کوتاه واقع‌گرایانه و سوررئالیستی خود، چون "سه قطره خون"، "زنده به گور"، "بوف کور" و... به کار برد» *(میرصادقی، ۱۳۸۱: ۱۶)*.

آنچه در این بخش از مقاله مدّ نظر است، زندگی "هدایت"، اندیشهٔ فلسفی و یا بینش او در مورد زندگی و مرگ نیست، بلکه تلاشی است در کشف تکنیک‌ها و شگردهای داستانی و درنهایت تأثیری که از آن طریق، نویسنده بر داستان‌نویسی معاصر ایران گذاشته‌است. ساختار نمادین "سه قطره خون" و استفاده از تکنیک‌های مدرنیستی نویسنده، این اثر را به یک "متنِ باز" تبدیل کرده و شاید تا امروز تفسیری که به ذهن خالق اثر نزدیک باشد، ارائه نشده‌است. درواقع استفادهٔ آگاهانهٔ نویسنده از تکنیک، سبب چندصدایی شدن متن گردیده‌است. بر این اساس، داستانِ کوتاه "سه قطره خون" برای مطالعه و تحقیق انتخاب شده‌است. غرابت این داستان نه در مضمون نامتعارف داستان، بلکه در ساختار آن نهفته‌است؛ ساختاری که قوانین حاکم بر دیگر داستان‌ها را می‌شکند. همین است که با یک‌بار خواندن این اثر، آنچه در ذهن باقی می‌ماند، بیش‌تر دریافت و تجربهٔ احساسی غریب است تا درک معنی داستان. تجربهٔ غریبی که در آن خواننده اوّل با طعم داستان آشنا می‌شود، بی‌آنکه آن را چشیده‌باشد. سپس با دقّت بیش‌تر، با خواندن و بازخواندن داستان، مخاطب از طریق تمهیداتِ خاص نویسنده که برجسته‌سازی شده، به دریافتی عمیق‌تر از این ماجرا می‌رسد، ضمن اینکه از فرم اثر لذّت می‌برد. از این‌رو در این داستان، فقط باید با خواندن دقیق – توجّهٔ شایسته به متن که به معنای تفسیر تحلیلی نیز هست – با آن ارتباط برقرار کرد.

ج) خلاصهٔ داستان

راوی "سه قطره خون" که نامش در آخر داستان، "میرزااحمدخان"، معرّفی می‌شود، یک سال است که در تیمارستان به سر می‌برد و دیری است که می‌خواهد قلم به دست بگیرد، ولی به جز "سه قطره خون" نمی‌تواند چیز دیگری بنویسد. در تیمارستان

تیپ‌های متفاوتی زندگی می‌کنند: روشنفکر (راوی و تقی)، ناظم، دکتر، شاعر (عبّاس)، عوام، (محمّدعلی)، (حسن) و بیگانه‌ای که قصّاب خوانده‌می‌شود و نیز "رخساره".

همهٔ این افراد به‌ویژه آن‌هایی که در تیمارستان به سر می‌برند، دیوانه‌اند، حتّی خود راوی که کلّ روایتش هذیان است. راوی عاشق دختری به نام "رخساره" است. "سیاوش" بهترین دوست راوی و نیز پسر عموی "رخساره"، قرار است با خواهر "رخساره" ازدواج کند، امّا راوی در پایان داستان از سَر و سِرّ "رخساره" با "سیاوش" یاد می‌کند. "سیاوش" یک گربهٔ ماده به نام "نازی" دارد که جفت نرِ او را، با ششلول می‌کشد و بعد از آن، هر شب صدای آن گربهٔ نر، او را آزار می‌دهد. «از آن شب تاکنون خواب به چشمم نیامده، هر جا می‌روم، هر اطاقی می‌خوابم، تمام شب این گربهٔ بی‌انصاف با حنجرهٔ ترسناکش، ناله می‌کشد و جفت خودش را صدا می‌زند». بدین ترتیب کلّ داستان بر پایهٔ سه قطره خونِ ریخته‌شدهٔ گربه، در زیر درخت کاج شکل می‌گیرد. "ناظم"، "عبّاس" و راوی نیز به‌نوعی قاتل گربهٔ نرند. البتّه تا آخر داستان مشخّص نمی‌شود که چه کسی این کار را انجام داده‌است. درواقع ذهن شخصیّت‌های اصلی داستان با گربه و خونِ ریخته‌شدهٔ او درگیر است. قاتلان، معمولاً گربه را مجرم می‌دانند، امّا می‌گویند سه قطره خون مال گربه نیست، مال "مُرغ حق" است.

چ) برجسته‌سازی در داستان سه قطره خون

هدایت در داستان "سه قطره خون" تکنیک‌هایی را برجسته نموده که عبارتند از:

۱. شخصیّت‌پردازی خلّاقانه؛

۲. برجسته‌سازی نامِ شخصیّت‌ها؛

۳. تکرار و شبیه‌سازی؛

۴. هنجارگریزی‌های نوشتاری؛

۵. هنجارگریزی‌های معنایی؛

۶. عدول زمانی؛

۷. استفاده از لحن و توصیفات طنزآلود و تمسخرآمیز؛

۸. ایجاز.

چ – ۱) شخصیّت‌پردازی‌های[۷] خلّاقانه

داستان کوتاه به دلیل کوتاه بودن، باید گل‌چینی از خصوصیات یک شخصیّت را در تعامل با یک یا چند شخصیّت فرعی و یا در طرز تفکّر و عملِ فردیِ همان شخصیّت ارائه دهد. بنابراین در این نوعِ ادبی مهارتِ نویسنده در شخصیّت‌پردازی بسیار حائز اهمیّت است. از همین روست که بنیاد اغلب داستان‌های کوتاه موفّق و معتبر را بر شخصیّت‌پردازی آن‌ها می‌گذارند. یکی از شاخص‌ترین شگردهای نویسندگی هدایت، ایجاد و خلق شخصیّت‌های ناآشنا و بی‌سابقه است. به عنوان مثال در داستانِ "سه قطره خون" راوی که شخصیّت اصلی داستان است، در تیمارستان بستری شده و داستان، تقابل و درگیری ذهنی او با نیروهای درون و بیرون است. عموماً حرف‌هایی که راوی در طول داستان می‌زند، بر جوانب شخصیّت‌ها روزنه‌ای می‌گشاید، امّا در این اثر سئوال این است که یک راوی بیمار می‌تواند برای مخاطب خود، روزنه‌ها را برای درک اثر بگشاید؟ خلق چنین شخصیّت سه بُعدی که به دلیل پیچیدگی روحیاتش، پیش‌بینی‌ناپذیر و غیر قابل اعتماد است و قرار دادن او به عنوان راوی همراه با زاویهٔ دید اوّل شخص اعترافی، فضایی آشنایی‌زدایانه را در داستان رقم می‌زند؛ فضایی که در آفرینش شخصیّت‌های جانبی اثر نیز بی‌تأثیر نیست.

در این اثر فضاسازی بکر با شخصیّت‌پردازی خلّاقانه، مطرح کردن احساسات پیچیدهٔ شخصیّت‌ها و تحلیلِ روانی آن‌ها صورت می‌گیرد. در این میان روحیّات بیمارگونهٔ راوی در پیشبرد داستان بسیار تأثیرگذار است. به شکلی که مخاطب، فضای داستانی را بسیار دهشتناک و هراس‌آمیز احساس می‌کند.

چ – ۲) برجسته‌سازی نامِ شخصیّت‌ها متناسب و یا متضاد با آن‌ها

مجال اندک داستانِ کوتاه، سبب می‌شود تا نویسنده بـه مـعنادار بـودن واژه‌هـا و گزینش آن‌ها بیش‌تر توجّه نماید، چرا که هر کلمه مهم و دلالت‌گر است. بر این اساس انتخاب نامِ شخصیّت‌ها می‌تواند مجالی باشد برای بازگویی روحیات شخصیّت. حال اگر با خوانش دقیق به اسامی شخصیّت‌های این داستان بنگریم، درخواهیم یافت که در"سه قطره خون" هیچ اسمی بی‌ربط و بی‌دلیل انتخاب نشده‌است و به لحاظ تکنیکی با هم در تعامل یا تقابل‌اند. مثلاً:

"صغراسلطان": صغرا به معنی کوچک‌تر و سلطان به معنی پادشاه که معنای بـزرگ بودن را به ذهن متبادر می‌کند. اولاً تضاد بین این دو واژه طنزِ موجود در این شخصیّت را می‌سازد و ثانیاً بر وجهِ ماهیّت "صغراسلطان" دلالت دارد که پیرزن است، امّا خود را کوچک می‌داند.

"تقی": در واژه به معنی پرهیزگار و در این داستان، کسی است که از زن‌ها پرهیز دارد امّا سرانجام عاشق "صغراسلطان" می‌شود.

"سیاوش": در اساطیر باستان کسی است که خونش به‌ناحق ریخته‌شده، امّا در این اثر خونِ گربه را به‌ناحق می‌ریزد.

"میرزا احمدخان": اسمی سه‌جزئی که بزرگی راوی را به ذهن مـتبادر مـی‌کند. در حالی که او اکنون در تیمارستان بستری است.

این اثر به مثابهٔ جورچینی است که هر کدام از قطعات آن، درست و حسابی، کنار هم قرار گرفته‌است و مخاطب از این طریق به چندلایگی زبان و عمق اثر پی می‌برد.

چ – ۳) تکرار و شبیه‌سازی

ساختارِ "سه قطره خون" متّکی بر تکرار و شبیه‌سازی است. «هر کدام از آدم‌های

داستان، عکس‌برگردان دیگری است. شگردی که عیناً در "بوف کور" هم به کار رفته‌است» *(بهارلو، ۱۳۷۹: ۲۲)*. به عنوان نمونه "میرزا احمدخان"، ناظم دارالمجانین تا اندازه‌ای عکس‌برگردان اوست؛ "عبّاس" نیز عکس‌برگردان دیگری از "میرزا احمدخان" است. "سیاوش" مشابهٔ دیگری از "میرزا احمدخان" است و "عبّاس" مشابه "سیاوش" و... گویی تمام شخصیّت‌ها در هم استحاله شده‌اند.

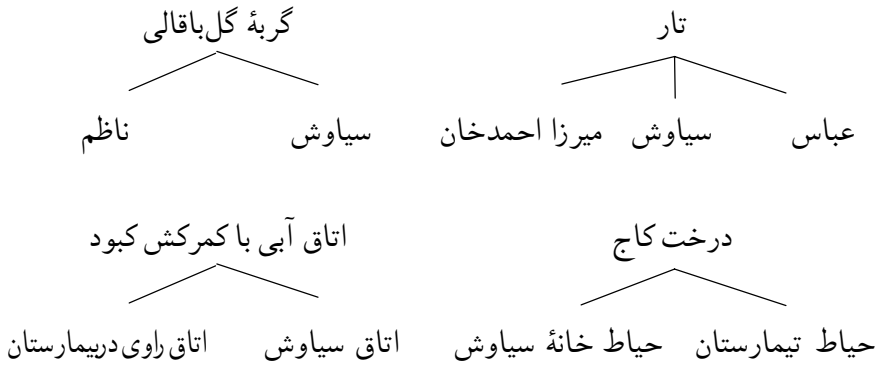
خانهٔ راوی: «کتاب‌هایم را با چند تا جزوهٔ مدرسه روی میز ریختم» *(هدایت، ۱۳۸۳: ۱۶)*.

خانهٔ سیاوش: «چند جلد کتاب و جزوهٔ مدرسه هم روی میز ریخته‌بود» *(همان: ۱۷)*.

راوی: «شب‌ها تا صبح از صدای گربه بیدارم» *(همان: ۱۲)*.

سیاوش: «شب‌ها از دست "نازی" خوابم نمی‌برد» *(همان: ۲۰)*.

نه فقط میان مردهای داستان، بلکه میان دخترها – نامزدِ عبّاس، "رخساره" و خواهرش، – وجوهِ شباهتِ خیره‌کننده‌ای وجود دارد. تکنیک "عکس‌برگردانی" سبب دولایگی و گاهی اوقات چندگانگی نقش در داستان شده‌است. این دوگانگی نه تنها در انسان‌ها، بلکه در مورد حیوانات، اشیا، مکان و زمان داستان نیز یافت می‌شود.



این تکرارها علاوه بر واژه‌ها و جملات، حتّی در اعداد به کار رفته در متن نیز وجود دارد.

«امّا چه فایده؟... ولی چه فایده؟ همهٔ این‌ها زیر سر ناظم است... همهٔ این‌ها زیر سر ناظم خودمان است» *(همان)*.

«یک سال است، یک ساعت دیگر، یک دکتر، دو ماه پیش، دوسه بار می‌خواست بگریزد، دوهفته نیست که او را آورده‌اند، پنج مرتبه است که می‌آید، یک روز غروب که به خانه برگشتم، دوسه‌بار به احوال‌پُرسیت آمدم، دو تا چشم درشت روزی هشت‌بار برایم می‌خواند» *(همان)*.

اعداد نیز در "سه قطره خون" معنای خاصی دارند. شاید از شخصیّت بیمارگونهٔ راوی نشأت می‌گیرد که دچار وسواس است و خود را به گفتن اعداد، آن هم به‌تکرار ملزم می‌داند. به لحاظ تکنیکی آنچه مهّم به نظر می‌رسد، دقّت نویسنده در نگارش است. آغاز داستان با "یک" شروع می‌شود و یک‌سال، یک‌ساعت، یک دکتر و بعد دوماه، دوسه‌بار، دوهفته و بعد پنج مرتبه و....

تمامی مسایل مربوط به گربه و خون، با عدد "سه" به نمایش درمی‌آید.

«شب سوّم باز ششلول را برد، در سه قدمی نشانه رفتم، سه چکّه خون تازه روی

زمین چکیده‌بود، این سه قطره خون مال گربه است، مرغ حق سه قطره از مال صغیر خورده، سه قطره خون از گلویش بچکد» *(همان)*.

چ – ۴) هنجارگریزی‌های نوشتاری

هنجارگریزی نوشتاری بدین معنا است که هر کلمه شکل دارد و علاوه بر گوش دادن باید چشم نیز در روندِ خواندن تلاش نماید. پدید آمدن "شعر دیداری" از درونِ شعر نو، حاکی از وجود این جریان در شعر است. در این گونه شعرها، هیئت فیزیکی و صوری واژه‌ها تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست. شاعر به جای آن‌که معنا را بنویسد، تصویری از آن را ترسیم می‌کند. تصویرهای نوشتاری به وسیلهٔ بازی با واژگان، گذاشتن صفحات خالی در داستان و هم‌چنین سفیدخوانی، بزرگ و کوچک نوشتن کلمات، وارونه‌نگاری و کشیدن تصویر واژه به جای استفاده از زبان و... خلق می‌شود.

«سه قطره خون تا حدود زیادی مبتنی بر سفیدخوانی است؛ به این معنی که در میان بندهای داستان و پاره‌ای از بین‌السطور و حتّی در لابه‌لای برخی از گفت وگوها، سفیدخوانی‌هایی وجود دارد که خواننده باید آن‌ها را با فراست بخواند به‌ویژه خواننده‌ای که به خواندن دقیق عادت دارد» *(بهارلو، ۱۳۷۹: ۲۸)*.

«چیزی که آن‌قدر انتظارش را داشتم...! امّا چه فایده!» *(هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱)*.

در این سطر به راوی کاغذ و قلم داده‌اند و او نمی‌تواند چیزی بنویسد، بنابراین "چه فایده" را در داخل دو علامت قرار می‌دهد و بعد علامت فاصله می‌گذارد و این به تصویر کشیدن ذهن راوی است که با نشانه‌ها بیان می‌شود. واژه‌ای آورده نمی‌شود، بلکه درست همانند یک نوار مغزی که صاف شده همه چیز به نمایش درمی‌آید. «هیچ وجه اشتراکی بین ما نیست، من از زمین تا آسمان با آن‌ها فرق دارم» *(همان: ۱۲)*.

نویسنده برای تأکید بر فاصلهٔ بین او و دیوانگان، دیگر از توصیف‌های پُراطناب استفاده نمی‌کند و به جای توصیف‌های ممتد از یک خطّ فاصله بهره می‌برد.

گفت: «این دیوانه است» *(همان: ۲۳)* دیوانه، در داخل دو علامت پرانتز محفوظ شده و به فضایی که راوی در آن قرار دارد (تیمارستان) بی‌شباهت نیست.

قسمی از سفیدخوانی‌ها در این داستان، مرتبط به معنا است که نویسنده از طـریق ابهام، آن را به وجود آورده و به آن شاخ و برگ بخشیده‌است.

چ – ۵) هنجارگریزی‌های معنایی

حوزهٔ معنایی به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این گونه برجسته‌سازی، نویسنده با نثر روایی، رفتاری شاعرانه دارد و از آرایه‌های معنوی چون تشبیه، استعاره و... سود می‌جوید که بیش‌تر به کار شاعران می‌آید. به‌طور کلّی "هدایت" در اغلب آثارش، از عناصر زبانی شعر چون تشبیه، استعاره، ایجاز، پارادوکس، تشخیص و... بهره می‌گیرد و از هنجارهای زبانی عدول می‌کند. «از همین روست که دولایگی زبان که باختین آن را ویژگی‌های رمان می‌داند در داستان‌های هدایت به شیوه‌ای ملموس و روشن جلوه می‌کند» *(دانایی برومند، ۱۳۷۷: ۲۶۷)*. ساختار "سه قطره خون" نیز شعرگونه است. نثری است که از مصالح شعر سود می‌جوید تا همان تأثیر شعر را نیز باقی بگذارد.

عموماً در داستان واقع‌گرا، کـوشش بـر ایـن است کـه داسـتان هـر چـه بـیش‌تر واقعیت‌های ظاهری را ملموس و قابل رؤیت کند، یعنی، نوع ملموس بودن آن در توجّه به جزئیاتی است که مربوط به شکل ظاهری واقعیات است. این در حالی است که در شعر بیش‌تر "تجرید" حاکم است. مثلاً در ایـن تشـبیه «از آفـتاب و نـفس / چـنان بریده‌خواهم‌شد /که لب از بوسهٔ ناسیراب» شاعر عینیّت بریده‌شدن از آفتاب و نفس را برای ما مجسّم نمی‌کند، بلکه احساسی می‌دهد از نوع زیبایی آن؛ یعنی آنچه شعر برای ما ملموس می‌کند، بیش‌تر حالت یا احساسی است از آنچه در مضمون شعر نهفته‌است. در "سه قطره خون" نیز هدف اصلی، تجرید وقایع به صورت سمبلیک است تا آن حالت

و تجربهٔ خاص، حاصل آید. به این دلیل است که در "سه قطره خون" عناصر ساختاری اصلی نیز همان عناصری است که در شعر به کار می‌رود. یعنی این ساختار نیز مـانندِ "بوف کور" اساساً استعاری است و در آن از کنایه، تکرار و ایجاز استفاده می‌شود.

هنجارگریزی که بیش‌تر در "سه قطره خون" جنبهٔ برجسته‌سازی می‌یابد مرتبط با استعاره‌ها و نمادهاست. استعاره به مفهوم امروزینش یعنی تخیّل، پیچیدگی، ابـهام و نمادهای تودرتو. دربرابر تمثیل، خیالی ساده، ناپیچیده و نامبهم است. مثلاً در داستانِ "سرگذشت کندوها" اثر "جلال آل احمد" که مشخّص است منظور از کندوها، نفتِ ایران است. از دیدگاهِ "کولریج" می‌توان همهٔ استعاره‌ها و تمثیل و تشبیهات کهن را، خـیال ساده و تمثیل دانست نه تخیّل و استعاره. یعنی سرو، گل و... تمثیل و خیال سـاده‌ای برای محبوب محسوب می‌شوند نه استعاره. با این شرایط استعاره بـه مـعنای تـخیّل، گونه‌ای آشنایی‌زدایی در زمان خود است. بنابر آنچه گفته‌شد به تفسیر و تحلیل نماد در "سه قطره خون" می‌پردازیم.

چ – ۵ – ۱) نماد[۸]

نمادِ گربه در این داستان، بسیار حائز اهمیّت است. گربه بارِ اصلی داسـتان را بـه دوش می‌کشد. طوری که وصف گربه بیش از یک سوّم حجم داستان را در برمی‌گیرد. بر اساس خط و ربط‌های معنایی، گربه نماد زنی است که اگرچه مثل شـخصیّت‌های زنِ داستان خائن نیست، امّا خود نیز ظالم است؛ قناری را شکـار مـی‌کند و یـا خـروس خون‌آلودی اگر به چنگش بیفتد، تمدّن مصنوعی خود را فراموش می‌کند. نازی کاملاً خصایص انسانی و زنانه دارد؛ در همان حالی که اظهار دوستی می‌کند، وحشی و تودار است. اسرار زندگی خودش را فاش نمی‌کند. خاصیت انعطاف‌پذیری و دغل‌کاری دارد، چرا که صدای موقع لوس شدنش با صدای دعوا و گرسنگی‌اش فرق می‌کند. مکّارتر، مهربان‌تر و حساس‌تر از مرد است و از گربه‌های دزدِ لاغرِ ولگرد و گرسنه که پوست

آن‌ها بوی اصلی نژادشان را می‌دهد، بیش‌تر خوشش می‌آید. «هدایت در این داستان و داستان بوف کور از درد انسانی سخن می‌گوید که تمامی و یا بسیاری از رنج‌ها و شاید "رنجش‌های" او از سوی زنان لکاته است» *(تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۷۹)*.

اگر خواسته‌باشیم به عنوان گیرنده، این نماد را به شکل دیگری برجسته کنیم، قطعاً دستمان باز است. چون فرستنده – هدایت – پیچیده‌تر عمل کرده‌است. اگر خواننده در زمانی سیاسی به سر بَرَد، نمادِ ایران را برای گربه بیش‌تر می‌پذیرد. نشانه‌هایش هم یکی همین شکل نقشهٔ جغرافیایی ایران که به شکلِ گربه است، سکوت، ناظم، ترس از گفتن، سه قطره خون و اینکه در باورهای عامیانه نباید گربه را کشت و کشتنش تابو است. ایران هم هرچه باشد وطن است، امّا اگر در زمان دیگری باشیم، ممکن است گربه را نماد هوسرانی و زشتی بدانیم. نشانه‌های این هم ناله‌های ترسناک گربه، حنجرهٔ خراشیده و هوسبازی با دیگر گربه‌هاست که سبب قتلش می‌شود. بنابراین در آن زمان ایران به پیش‌زمینه می‌آید و هوسرانی به پس‌زمینه می‌رود و در زمانی دیگر هوسرانی برجسته شده، به پیش‌زمینه می‌آید.

بر این اساس درمی‌یابیم که یک داستانِ تکنیکی، می‌تواند تفسیرهای متعدّدی را در برگیرد. همان‌طور که دیدیم یک نماد با توجّه به نشانه‌های متفاوتی که در اثر است و با توجّه به زمان، می‌تواند معنای چندگانه‌ای برای خود کسب کند و از آنجا که مقولهٔ برجسته‌سازی به تأویل و احساس خواننده در متن احترام می‌گذارد، تفاسیر مختلف را بر اساس شواهد منطقی می‌پذیرد.

چ – ۶) عدول زمانی

نمودِ دیگر برجسته‌سازی در متن، عدول زمانی (time distortion) یا تغییرِ سریعِ عقربهٔ‌زمان از اکنون به گذشته است. در این حالت، خواننده غافلگیر می‌شود و نیاز به درنگ پیدا می‌کند. اساساً استفاده از صحنهٔ مبهم یعنی داستان به جای اینکه بر خطّ

زمانی خاصی قرار گیرد، مستقل از زمان حرکت می‌کند و ساختار داستان را شگرف می‌سازد. در "سه قطره خون" هیچ گونه تسلسل زمانی، ترتیب وقایع، تکامل شخصیّت، یعنی عناصر بیانی داستان‌های سنّتی وجود ندارد. به جای آن، "هدایت" ساختاری را ارائه می‌دهد که از دو بخش مکمل نه تکاملی تشکیل شده‌است؛ مانند دو بخش یک مربّع که از وسط به دو نیم شده‌باشد یا دو بخش یک شعر *(رک. نفیسی، ۱۳۶۶: ۲۲-۲۵)*.

در این اثر، شکست زمان، بازگشت به گذشته و فشردگی آن قابل تعمّق است. زمان در این داستان در میان گذشته و حال در تعلیق است. همانطور که می‌دانیم، مایایی به معنی زمان فشرده، بدان معنا است که حادثه‌ای چندین ساله در خیال و خواب و در دقیقه‌ای جمع می‌شود. مثلاً یک دقیقه می‌خوابیم و احساس می‌کنیم خوابی طولانی به اندازهٔ پانزده دقیقه دیده‌ایم. در "سه قطره خون" نیز دقیقاً بدین شکل است. در همان لحظه‌ای که راوی می‌خواهدبنویسد، زمان، حالت مایایی و فشردگی می‌یابد. یک‌دفعه راوی که نمی‌توانست دست به قلم ببرد، خاطرات گذشته‌اش مرور می‌شود و خودِ خاطرات گذشته، به جلو و عقب می‌رود. یک‌بار از پریروز و یک‌بار از دیروز سخن به میان می‌آید. بی‌شک این گونه عدولِ زمانی در دورهٔ خود، آشنایی‌زدایی داشته‌است.

چ ـ ۷) استفاده از لحن و توصیفات طنزآلود و تمسخرآمیز

"هدایت" به‌خصوص در بیان و توصیف شخصیّت‌های این داستان، از این تمهید بهره‌برداری می‌کند.

– «او "حسن" یکی از آدم‌های خوشبختِ اینجاست. با آن قد کوتاه، خندهٔ احمقانه، سر – طاس و دست‌های کمخته‌بسته که برای ناوه‌کشی آفریده‌شده» *(هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲ـ۱۳)*.

– «دکتری که قدرتیِ خدا چیزی سرش نمی‌شود» *(همان: ۱۳)*.

– «صغراسلطان پیرزن است، امّا خودش را دختر چهارده ساله می‌داند؛ اگر معالجه

شود و در آیینه نگاه بکند، سکته خواهدکرد» *(همان: ۱۴)* (در ترکیب اسم صغراسلطان خود طنزی‌غریب نهفته‌است).

– «تقی که می‌خواست دنیا را زیرورو بکند، عاشق همین صغراسلطان شده» *(همان)*.

چ – ۸) ایجاز

ایجاز، فشردگی در زبان یا به تعریف صورت‌گرایان روسی، رعایتِ اقتصاد در کوشش‌های خلّاق است. الکساندر وسه‌لوسکی (Alexander Veselousky) منتقد، محقق و فرمالیست معروف روسی ایجاز را اسلوبی می‌داند که بیشترین اندیشه را با کمترین واژگان ارائه می‌دهد. در داستان کوتاه، ایجاز بدان معنا است که نویسنده باید با حدّ اقل واژگان، روایت داستان را ارائه کند، چرا که این نوع ادبی، مانند رمان، مجالی فراخ برای بازگویی روایت ندارد. از این رو در این داستان صحنه‌ها، حادثه‌ها و دیالوگ‌ها مختصر و فشرده و در حال فرارند. استفاده از کلمات و جملات مُقطع و واگذاری متن به هنجارگریزی‌های معنایی، نوشتاری و... سببِ برآیند موجزنویسی شده‌است. عموماً «استفاده از استعاره علاوه بر آنکه داستان را مبهم و چندجانبه می‌کند، خود وسیله‌ای برای ایجاز است. هدایت در "سه قطره خون" از این صرفه‌جویی به‌نهایت سود جسته‌است؛ یعنی به جای پراکندگی وقایع، همه چیز به گونه‌ای فشرده عرضه می‌شود. بدین ترتیب همه چیز مبدّل می‌شود به سمبل‌هایی مشخّص که بارها و هر بار با تغییری کوچک تکرار و توصیف می‌شوند. خودِ تکرار وسیله‌ای است برای خلاصه کردن همه چیز در یک دایرهٔ محدود و مانعی است در برابر بسط و گسترش داستان به بیرون» *(هدایت، ۱۳۸۰: ۵۳-۵۴)*.

علاوه بر برجسته‌سازی‌های ذکر شده، بهره‌گیری از تکنیک‌هایی چون پایانِ ضربه‌دار اثر، پیچیده کردن کاراکترهای داستان از طریق ابهام، نفی علنی بودنِ وقایع و کنش که یکی از اصول داستان‌نویسی سنّتی است و درنهایت استفادهٔ بهینه از زبان و

برجسته‌سازی آن، سبب شده تا یک داستان با مضمون تکراری یعنی خیانت، به لحاظ شکلِ ظاهری تازه و شگرف جلوه کند و بعد از هزاران بار خوانش و تفسیر، باز هم گوشه‌های پنهانی داشته‌باشد که قابل تأویل باشد. در اینجا این حرف "فلوبر" صدق می‌کند که «در داستان شکل یا فرم مانند لباسی نیست که پوست و گوشت را دربرگیرد. بلکه خود، پوست و گوشت است که هم شکل می‌دهد و هم جان می‌بخشد» *(همان: ۶۳)*.

نتیجه

بنیادِ نظریهٔ برجسته‌سازی از درونِ یکی از جذّاب‌ترین مفاهیمِ "شکلوفسکی"، یعنی آشنایی‌زدایی به وجود آمد. بر اساس این نظریه، آشنایی‌زدایی ممکن است در گیرودار حضور و غیبت عنصرِ مسلّط و تکرار، ارزش زیبایی‌شناختی خود را از دست بدهد، بنابراین نویسندگان همواره نیاز به تمهیدات و شگردهای تازه‌ای دارند تا با آن تازگی دریافت‌های مخاطب از اشیا را حفظ و زبان را از خطر خودکار شدن و کلیشه بودن دور سازند. این شگردها از هنجارگریزی واژگانی، صرفی و نحوی، نوشتاری، معنایی و زمانی گرفته تا هنجارگریزی در عناصر داستان چون زاویهٔ دید، شخصیّت‌پردازی و... را شامل می‌شود.

در این مقاله بررسی نمودِ عینی برجسته‌سازی در "سه قطره خون هدایت"، نشان داد که "صادق هدایت" از عناصر و شگردهایی چون: شخصیّت‌پردازی خلّاقانهٔ همراه با تحلیل روانی آن‌ها، برجسته‌سازی نامِ شخصیّت‌ها، تکرار و شبیه‌سازی، هنجارگریزی‌های نوشتاری، هنجارگریزی‌های معنایی، عدول زمانی، استفاده از لحن و توصیفات طنزآلود و تمسخرآمیز و ایجاز استفاده کرده‌است. مطالعهٔ موردی داستان، از یک سو جایگاه و قدرت نویسنده را در فضای داستان‌نویسی کوتاه مشخّص ساخت و از سوی دیگر نشان داد که نظریهٔ برجسته‌سازی چگونه می‌تواند معیار و شاخصی برای ارزیابی نویسندهٔ پیشرو و خلّاق از نویسندهٔ متوسط باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. شکل‌گرایی (Formalism): از دیدگاه شکل‌گرایان روس، نویسنده، وسیله‌ای است که کار او صرفاً فراهم آوردن‌شگردها و قراردادهای ادبی است. مهم‌ترین اصلی که شکل‌گرایان به آن تکیه می‌کردند، تقسیم کاربرد زبان به دو روش عادی و ادبی است؛ بنا به نظر آن‌ها، در کاربرد عادی زبان، کلمات مصداق‌های معیّن دارند، در حالی که در کاربرد ادبی، کلمات بار معنایی وسیع‌تر و عمیق‌تری دارند و چه بسا هر کدام، مفاهیم دیگری را نیز تداعی کند. این نوع کاربرد، زبان را از حالت کاربرد اعتیادی بیرون می‌آورد و باعث برجسته شدن خصوصیت‌های آن می‌شود.

۲. آشنایی‌زدایی: یعنی غریبه کردن مفاهیم آشنا و عادی‌شده تا بتوان به آن‌ها تازگی دوباره بخشید و از آن لذّت بیش‌تری برد. این مفهوم را نخستین بار، "ویکتور اشکلوفسکی" در مقالهٔ "هنر به مثابهٔ تمهید" به‌کار برد. او بر این باور بود که معنای هنر در توانایی هنرمند، در نشان دادن چیزها به شیوه‌ای نو و نامنتظر نهفته‌است. هنر با اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و زمان فرایند ادراک، فی‌نفسه غایتی زیبایی‌شناختی دارد. بعدها "موکاروفسکی" این نظریه را کامل کرد و آن را به "نظریهٔ برجسته‌سازی" تبدیل نمود.

۳. ویکتور اشکلوفسکی (viktor v. chklovski): نویسنده و منتقد ادبی، سازمان‌دهندهٔ "اوپویاز" (موسّسهٔ مطالعهٔ زبان شعر) و هستهٔ تشکیل‌دهندهٔ فرمالیسم بود.

۴. آینده‌گرایی (futurism): نهضتی آوانگارد و کم‌دوام بود که در اوایل قرن بیستم در هنر و ادبیات اروپایی به وجود آمد. آن‌ها در مرام‌نامهٔ خود، خواهان سنّت‌شکنی در ادبیات بودند و هدفشان رسیدن به شکل‌های جدید، موضوع‌های تازه و روش‌هایی نو بود که درخور عصر ماشین باشد. مکتب‌های ادبی چون اکسپرسیونیسم، دادائیسم و سوررئالیسم تحت تأثیر این نهضت به وجود آمد.

۵. تمهید یا صناعت (device): یکی از اصطلاحات فرمالیسم و به معنای فرمِ شکل‌بندی وقایع زندگی و زبان به گونهٔ زیبایی‌شناختی است. اصطلاحاتی چون دغدغهٔ بوطیقا، بی‌نظمی صوری، عدم ارجاع به واقعیت، ادبیّت، عریان‌سازی و آشنایی‌زدایی، زیبایی‌شناختی فرمالیستی را سامان می‌بخشد که فرمالیست‌های اوّلیه با عنوان نظریهٔ تمهید از آن‌ها بهره می‌بردند. بعدها نظریهٔ تمهید به کارکرد مبدّل شد.

۶. نظریهٔ کارکرد: "موکاروفسکی" معتقد است که کارکردهای زیبایی‌شناختی عناصر یک متن، در زمان‌ها و مکان‌های مختلف و حتّی با توجّه به مخاطب، در نوسان است. اثری که زمانی دارای ارزش زیبایی‌شناختی است، در زمان دیگر این ارزش را از دست می‌دهد. بنابراین هر آشنایی‌زدایی با توجّه به کارکرد خود، ارزش زیبایی‌شناختی دارد. یعنی چنان‌چه آشنایی‌زدایی با کارکرد تازه و خلّاقانه صورت گیرد، برجسته‌سازی است و اگر تمهیدات به صورت ایستا و مکانیکی باشد، دیگر اصطلاح برجسته‌سازی را به خود نمی‌گیرد و فقط آشنایی‌زدایی ساده محسوب می‌شود.

۷. شخصیّت‌پردازی (Characterization): خلق تصویری اشخاص تخیّلی در نمایش‌نامه، فیلم‌نامه، شعر روایتی، قصّه، رمان و داستان کوتاه است.

۸. نماد (symbol): در ادبیات به معنی چیزی است که معنای خود را بدهد و هم‌چنین معنای متعالی‌تر و پیچیده‌تر دیگری را نیز القا کند. مثلاً "کبوتر" نماد صلح، "شب" نماد خفقان، "آب" نماد تطهیر و "تاج" نماد قدرت است. آثار نمادگرایان به علّت عدم وضوح، سرشار از ابهام است و هر خواننده به لحاظ درک و شناخت خود، ممکن است بُعدی از ابعاد آن را دریابد.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. بهارلو، محمّد. (۱۳۷۹). **عشق و مرگ در آثار صادق هدایت**. تهران: قطره.

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

۳. دانایی برومند، مریم. (۱۳۷۷). **صادق هدایت در بوتهٔ نقد و نظر**. تهران: بوم.

۴. سلدن، رامان. ویدسون، پ. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. ترجمهٔ عبّاس مخبر. تهران: طرح نو.

۵. شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۶۸). **موسیقی شعر**. تهران: آگاه.

۶. صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). **از زبان‌شناسی به ادبیات**. ج۱. تهران: چشمه.

۷. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۱). **جهان داستان (ایران)**. تهران: اشاره.

۸. هدایت، جهانگیر. (۱۳۸۰). **صادق هدایت: سه قطره خون (نقدها و نظرها، متن داستان، ترجمهٔ انگلیسی داستان)**. تهران: چشمه.

۹. هدایت، صادق. (۱۳۴۴). **سه قطره خون**. چ ۸. تهران: پرستو.

ب) مقاله:

۱۰. نفیسی، آذر. (۱۳۶۶). "**سه قطره خون: نخستین داستان سمبولیک ایرانی**". در مجلّهٔ مفید. شمارهٔ ۵.