



شماره هفتم و هشتم

بهار و تابستان ۱۳۸۸

صفحات ۱۸۸-۱۷۱

#### واژگان کلیدی

سه قطره خون

صادق هدایت

جامعه‌شناسی

ساخت‌گرا

ایدئولوژی

## تحلیل سه قطره خون با رویکرد جامعه‌شناسی ساخت‌گرا

دکتر علی تسلیمی\*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

### چکیده

جامعه‌شناسی ساخت‌گرا یکی از رویکردهای اساسی نقد ادبی معاصر است. جامعه‌شناسان ساخت‌گرا چون گلدمن آلتوسر و ماشری گاه متون سمبولیستی و سوررئالیستی را مورد بررسی قرار می‌دهند. داستان سه قطره خون صادق هدایت دارای ظرفیت‌هایی است که می‌تواند قرائت‌های متفاوتی داشته باشد. معمولاً داستان سه قطره خون را از دیدگاه روان‌شناختی تحلیل کرده‌اند، اما این مقاله داستان حاضر را با رویکرد ادبی متفاوت، یعنی بر اساس نظریات جامعه‌شناسان ساخت‌گرا بررسی می‌کند. بررسی نموده است. جامعه‌شناسان ساخت‌گرا، بازتاب ایدئولوژی و ساختارها و صورت‌بندی‌های اجتماعی را در متن جستجو می‌کنند و آنگاه توانایی نویسندگان و فردیت آنها را در تحولات اجتماعی نشان می‌دهند. داستان سه قطره خون واقعیات اجتماعی زمان خود را بازتاب می‌دهد و ناتوانی شخصیت‌های آن را در زیر سیطره ایدئولوژی آشکار می‌سازد.

\*taslimy1340@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۸/۱/۱۹

نشانی پست الکترونیکی نویسنده:

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۰/۱۰



## ۱. مقدمه

درباره داستان سه قطره خون تفسیرهای فراوانی ارائه گردیده اما تفاوت اساسی این مقاله با آنها، جستجوی نظریات جامعه‌شناسان ساخت‌گرا در قرائت این داستان است. به زبان دیگر، اگرچه برخی از جزئیات این مقاله به برخی از مقالات نزدیک باشد اما مقصود ما جداسازی مرزهای ساخت‌گرایی از سخنان دیگر است. ساخت‌گرایی در جامعه‌شناسی اگرچه در بر دارنده نظریات فراوانی است، اما همگی پیرامون واقعیت‌های ایدئولوژیک و براندازی آن چرخ می‌خورد و ما برای سامان‌دهی گفتار خود به همین ویژگی‌های دوگانه پرداخته‌ایم که چونان یگانه‌ای دو دیدگاه و دو گروه رودررو را گرد هم آورده است. مشهورترین نظریه‌پردازان ساخت‌گرا عبارت‌اند از گلدمن، آلتوسر، و ماشری. این صاحب‌نظران تأثیر ساختارها، صورت‌بندی‌های اجتماعی و در یک کلام ایدئولوژی را در فردیت و نیز شخصیت‌های داستانی یادآور می‌شوند و بازتاب‌های مستقیم و نامستقیم واقعیت‌های اجتماعی را در اثر ادبی نشان می‌دهند. مارکسیسم کلاسیک این واقعیت‌ها را در آثار رئالیستی جستجو می‌کرد. چنانچه مارکس<sup>۱</sup> و انگلس<sup>۲</sup> بر این باور بودند که «هنر رئالیستی با نمایش طبقات واقعی جامعه و جهان‌بینی‌های آنها، با به تصویر کشیدن مبارزه طبقاتی و با پیش بردن مواضع سیاسی ترقی‌خواهانه جامعه را در تمامیت آن بازتولید می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۱۱). لوکاک<sup>۳</sup> (۱۹۷۱-۱۸۸۵) این اندیشه را گسترش می‌دهد و می‌گوید نویسندگان رمان‌های رئالیستی چون بالزاک و تولستوی، نه تنها حقایق کلی و ساختاری جامعه خود را بازتاب می‌دهند، یعنی واقعیت‌های استثمار طبقاتی و ستم‌های اجتماعی را منعکس می‌سازند، بلکه خود به خود به روشنگری طبقه کارگر می‌پردازند و به بینش انتقادی آنها دامن می‌زنند (زیم، ۱۳۷۷: ۱۶۳) و در نتیجه روش تولید اقتصادی و روابط طبقاتی را تغییر می‌دهند و در یک کلام بر زیربنا اثر می‌گذارند. لنین به این رابطه دوسری و دیالکتیکی واقف است و می‌گوید: «نویسنده نمی‌تواند عبارتی ساده را بدون صنعت و بدون تشبیهات توده‌ای و تکیه‌کلام‌های مردمی

<sup>۱</sup>-Karl Marx

<sup>۲</sup>-Friedrich Engels

<sup>۳</sup>-Georg Lukacs



بازگو کند» (Lenin, 1936:18). این سخن از نظرگاه جامعه‌شناسانی چون باختین، برشت و بنیامین که گاه عملاً در گوشه‌ای از آثار خود به فرمالیسم وفادار مانده‌اند، بسیار عامیانه می‌نماید، اما هوشیارانه است، زیرا هم‌زمان بیانگر تأثیرپذیری نویسندگان از جامعه و تأثیرگذاری آنها بر جامعه است. می‌دانیم که لنین و مارکسیست‌های کلاسیک، تأثیر نویسنده و هنرمند را بر جامعه نادیده نمی‌گیرند و نیز بالعکس. این سخن لنین نشان می‌دهد که زیبایی‌شناسی و سخن مردمی هم بر منش نویسنده اثر می‌گذارد و هم مردم را به رمان و هنر مشتاق‌تر و آگاه‌تر می‌گرداند. مگر نه این است که مقصود مارکس دگرگونی در منش طبقه کارگر است که اکثریت مردم را شکل می‌دهند؟ می‌بینیم با آنکه مارکسیست‌ها معتقدند که نویسنده نابعه می‌تواند بر ساختارهای اجتماعی اثرگذار باشد، همچنان تأثیر ساختارهای اجتماعی و تاریخی را بر نویسنده و منش فرد نیرومندتر قلمداد می‌کنند. «مارکس بدین باور بود که ساختار طبقه اجتماعی تأثیر اساسی‌تری بر منش فرد در جامعه دارد. او معتقد بود که تاریخ انسان به مثابه داستان کشمکش جبری و حتمی بین طبقات مختلف جامعه است، طبقاتی که بر اثر عوامل اقتصادی شکل گرفته‌اند» (popenoe, 1971: 258).

این نگاه تاریخی خاطر نشان می‌سازد که طبقات در یک فرایند تاریخی و جبری شکل می‌گیرند: تقابل دو طبقه برده و برده‌دار در جامعه برده‌داری و ارباب و رعیت در جامعه فئودالی، جای خود را به تقابل کارگر و سرمایه‌دار در جامعه سرمایه‌داری می‌دهد. سراسر تاریخ بشری میدان نبرد طبقات بوده است که تا بدینجا رسیده است. طبقات فرودست برای رسیدن به آزادی و رفاه بیشتر پیوسته در تلاش بوده‌اند و طبقات فرادست پیوسته بر سرکوب آنان پای می‌فشرده‌اند. بنابراین نوعی خاص از ایدئولوژی در این فرایند تاریخی شکل می‌گیرد که قطعاً اگر جامعه بشری عصر طلایی، اتوپایی و عدالت اجتماعی را می‌پیمود، ایدئولوژی‌های دیگری در جوامع شکل می‌گرفت یا دست‌کم ایدئولوژی حاضر پدید نمی‌آمد. این فرایند تاریخی و ایدئولوژیک به طور خزنده و ناپیدا، منش فرد را شکل می‌دهد. اما این تفکرات طبقه حاکم است که ایدئولوژی‌ها را به نحوی بارزتر تولید می‌کند، هرچند ممکن است برخی از عناصر طبقه کارگر به واسطه واقعیت انضمامی اندیشه‌های انقلابی و تضاد طبقاتی و نیز واکنش‌های مسالمت‌آمیز سرمایه‌داری

در این جوامع رخنه کند. ولی اگر طبقه کارگر در مقابل طبقه حاکم قرار نمی‌گرفت، این شیوه خاص از اندیشه بورژوازی یعنی استثمار، بهره‌کشی، سلطه و فخر فروشی طبقه برتر رخ نمی‌نمود. به هر روی، این طبقه حاکم و به تعبیر گرامشی<sup>۴</sup> سلطه (هژمونی) است که حرف آخر را می‌زند. مارکس می‌گوید: اندیشه‌های طبقه حاکم در همه زمان‌ها اندیشه‌های حاکمانند؛ یعنی طبقه‌ای که در عین حال نیروی مسلط مادی است، نیروی مسلط روشنفکری نیز می‌باشد (Marx, 1971: 93). جوامع بشری محصول واقعیات تاریخی، و واقعیات تاریخی محصول زیربنایی تحت عنوان روش تولید اقتصادی است. به طور کلی از دیدگاه مارکسیست‌ها چه بسا این فرد نیست که برای خود دارای ایدئولوژی است، فکر می‌کند و تصمیم می‌گیرد، بلکه او محصول روند تاریخی، اجتماعی و مادی است (Bain, 1402: 1402) و اندیشه‌هایش مبتنی بر همین فرایند ماتریالیستی است. اندیشه «تک‌ساحتی» بودن انسان را که مارکوزه<sup>۵</sup> ارائه می‌دهد، ناظر بر بنیان همین روابط مادی است: تکنولوژی و کار در کارخانه، فرصت تفکر و آزادی را از انسان گرفته و او را از فردیت خود دور ساخته و به شیء بی اراده و از خود بیگانه بدل ساخته است (مارکوزه، ۱۳۶۲: ۳۷ و ...). این رهیافت‌ها به‌ویژه رهیافت کل‌نگرانۀ لوکاچ به آثار رئالیستی بالزاک و دیگران (نک. زرافا: ۱۳۸۶) بود که سبب شد جامعه‌شناسان ساخت‌گرا قرائت منسجم‌تری از بازتاب واقعیت ارائه کنند. گلدمن<sup>۶</sup> برای همین منظور «ساخت‌گرایی تکوینی»<sup>۷</sup> را مطرح ساخت.

## ۲. جامعه‌شناسی ساخت‌گرا و نظریه «بازتاب»<sup>۸</sup>

مهمترین نظریه مربوط به لوکاچ و بازتاب واقعیت را در آثار گلدمن (۱۹۷۰-۱۹۱۳) می‌توان دید. او در روش ساخت‌گرای تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات می‌گوید: «ساخت‌گرایی تکوینی پیش از هر چیز، دیدگاهی به‌تمامی یکتا انگار است. در نتیجه همان‌گونه که با هر نوع جدایی تاریخ و جامعه‌شناسی مخالف است، نمی‌تواند بپذیرد که قوانین بنیادین

4-Antonio Gramsci

5-Herbert Marcuse

6-Lucien Goldmann

7-Genetic structuralism

8-Reflection



حاکم بر رفتار آفرینشگران در عرصه فرهنگ از قوانین حاکم بر رفتار روزانه همه افراد در زندگی اجتماعی و اقتصادی قاطعانه جدا باشد. این قوانین ... هم در مورد فعالیت کارگر، پیشه‌ور یا بازرگان، به هنگام انجام کار یا در زندگی خانوادگیشان صادق است و هم در مورد راسین و کلودل به هنگام نوشتن آثارشان» (گلدمن، ۱۳۷۷: ۲۰۱). ساخت‌گرایی گلدمن نویسنده را پرورده تولیدات فرهنگی جامعه می‌داند و فردیت او را با جبرگرایی اجتماعی خلع سلاح می‌کند. این تاریخ و جامعه است که اندیشه‌های افراد را صورت‌بندی می‌کند. فرد بی آنکه بداند، از آنها اطاعت می‌کند. بی‌راه نیست که بگوییم داستان را نویسنده می‌آفریند اما ارزش‌ها و قانون‌ها در زبانی نهفته است که از آن او نیست، بلکه از آن اجتماع اوست و این ارزش‌ها به‌طور تاریخی شکل گرفته‌اند. «ساخت‌گرایی تکوینی، به طور فشرده، بررسی منش تاریخی- اجتماعی دلالت‌های عینی زندگی عاطفی و عقلانی فرد آفریننده است» (گلدمن، ۱۳۸۳: ۱۱). آلتوسر<sup>۹</sup> ساختارهای زندگی فردی را که منش تاریخی- اجتماعی دارند، «صورت‌بندی اجتماعی»<sup>۱۰</sup> نام می‌نهد و می‌گوید این ساختارها از طریق «دستگاه‌های ایدئولوژیک حکومت»<sup>۱۱</sup> بر مردم به شیوه‌های گوناگون تحمیل می‌گردد.

نویسنده رمان، گزارش‌گر طبقات واقعی جامعه است، طبقات دوگانه‌ای که منش بورژوازی و ضد بورژوازی را نمایش می‌دهد. از همین رو ساختار رمان با ساختار جامعه پیوند می‌خورد، یعنی بین رمان و واقعیت اجتماعی شباهت ساختاری وجود دارد. اثر هنری اما با گزینش‌های خاص خود از واقعیت، می‌تواند دارای نظم بیشتری باشد. «یک اثر داستانی یک ساخت کل است. این ساخت خود یک سلسله ساخت‌های اجتماعی، اقتصادی، تاریخی، روانی، فلسفی و جز آن را در خویش دارد که چهره این یا آن جامعه و چگونگی‌های این یا آن دوره را به ما نشان می‌دهند» (م. ایرانیان، ۱۳۵۸: ۶۶).

ساخت‌گرایی مارکسیستی با ساخت‌گرایی زبان‌شناختی سوسوری تفاوت دارد. برای نمونه آلتوسر به لحاظ جامعه‌شناختی ساخت‌گراست و به بازتاب‌های اجتماعی و قدرت ایدئولوژی نظر می‌کند و به لحاظ زبان‌شناختی پس‌اساخت‌گرا و شالوده‌شکن است و از

<sup>۹</sup>-Louis Althusser

<sup>۱۰</sup>-social formation

<sup>۱۱</sup>- ideological state Apparatuses

زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسوری فاصله گرفته است. همین‌طور گلدمن درباره تفاوت میان جامعه‌شناسی محتواها و جامعه‌شناسی و مارکسیسم ساخت‌گرا می‌گوید: «جامعه‌شناسی محتواها، بازتاب آگاهی جمعی را در اثر هنری می‌بیند ولی جامعه‌شناسی ساخت‌گرا، برعکس، اثر هنری را یکی از مهمترین عناصر سازنده آگاهی جمعی به شمار می‌آورد. یعنی عنصری که به اعضای گروه امکان می‌دهد تا به اندیشه‌ها و اعمالشان - که معنای واقعی و عینی آنها را نمی‌دانند - آگاهی یابند» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۳۲۲).

گلدمن همچون لوکاچ به تکنیک‌ها و جنبه‌های هنری مدرن چندان توجه نمی‌کند، اما بنیامین و برشت به تکنیک‌های هنری فرمالیستی یعنی «فاصله‌گذاری»<sup>۱۲</sup> اهمیت می‌دهند و بر خلاف ساخت‌گرایان که به بازتاب مستقیم واقعیت در رمان قائل‌اند، به بازتاب نامستقیم واقعیت معتقدند و بیش از آنها به هنر تأکید می‌ورزند (نک. سلدن، ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۱۰ و ۱۱۳). تئودور آدورنو نیز در زمره ساخت‌گرایان به شمار نمی‌رود اما به هر روی، از آنجا که وی به بازتاب نامستقیم واقعیت در داستان نظر دارد، می‌توان نظریاتش را مطرح ساخت؛ یعنی از آنجا که نظریات وی در تقابل با جامعه‌شناسی ساخت‌گرا قرار دارد، در مباحث مربوط به ساخت‌گرایی نیز قابل بررسی است.

### ۳. جامعه‌شناسی ساخت‌گرا و ایدئولوژی

مارکسیست‌ها، ایدئولوژی حاکم یعنی مجموعه‌ای از ارزش‌هایی که طبقه حاکم آن را به وجود می‌آورد و طبقه فرودست (اکثریت مردم) باید آن را دستور کار زندگی خود قرار دهند، هژمونی و سلطه نامیده‌اند. آلتوسر (۱۹۹۰-۱۹۱۸) مرکزیت سلطه را از طبقه حاکم سلب می‌کند و آن را به روابط پیچیده‌تر نسبت می‌دهد. او می‌گوید ایدئولوژی و هژمونی، یک شیء مشخص نیست که بتوان به‌دقت آن را نشان داد و از منشاء و سرچشمه اصلی آن سخن گفت. بلکه عوامل پیچیده گوناگون چرخه نیرومند ایدئولوژی را در سمت و سوی منافع طبقه حاکم به حرکت وا می‌دارد. او از این عوامل پیچیده تحت عنوان «صورت‌بندی اجتماعی» یاد می‌کند. به عبارت دیگر هیچ نهاد مشخصی وجود ندارد که بر انسان‌ها نظارت کند، بلکه همه نهادهای فرهنگی و حکومتی (کلیسا، مدرسه، حزب،

<sup>12</sup>- distancing

رسانه و...) تحت عنوان «دستگاه‌های ایدئولوژیک حکومت» به گونه‌های نامرئی و نامستقیم و نیز پراکنده ایدئولوژی ما را شکل می‌دهند. ایدئولوژی شامل جریان‌گفتمان‌ها، تصاویر و ایده‌هایی است که در همهٔ زمان‌ها ما را احاطه کرده‌اند (فتر، ۱۳۸۷: ۱۰۷). رفتار و اعمال ما بخشی از وجود ما در یک دستگاه ایدئولوژیکی‌اند و اینکه فرد به آگاهی جمعی می‌پیوندد و آزادی و استقلال خود را از دست می‌دهد. او در یک صورت‌بندی اجتماعی و جبر تاریخی، بیهوده گمان می‌کند که خود در رفتار و پندارش تصمیم می‌گیرد، و این خود اوست که ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی را ارزشمند می‌داند، حال آنکه ارزش‌ها در یک فرایند پیچیده به او القا شده‌اند. «ایدئولوژی می‌تواند نه تنها تمایلات خودآگاهی از قبیل وفاداری عمیق من به سلطنت را شامل باشد، بلکه شیوهٔ لباس پوشیدن، نوع اتومبیل و تصویرهای کاملاً ناخودآگاه من از دیگران و خودم را نیز در بر بگیرد» (ایگلتن، ۱۳۶۸: ۱۲۳۷). این طرز تلقی یأس‌آمیز آلتوسر به‌طور فرارونده‌ای ادامهٔ «صنعت فرهنگ» آدورنو و خواست قدرت نیچه است و بیش از همه به "قدرت" فوکو نزدیک می‌شود.

پیر ماشری<sup>۱۳</sup> مارکسیست ساخت‌گرای دیگر می‌گوید: هنر و ادبیات زیر سیطرهٔ ایدئولوژی‌اند. او در کتاب *نظریه‌ای دربارهٔ تولید ادبی*<sup>۱۴</sup> (۱۹۶۶) به مباحثی پرداخت که از جهتی با نظریهٔ بازتاب در ارتباط است و از جهتی با ایدئولوژی. از دیدگاه او ایدئولوژی با ناخودآگاه ما سروکار دارد و بی‌آنکه به فکری که می‌کنیم آگاه باشیم، در متن حضور می‌یابد. فردیت و آزادی ما در این باره ناچیز است. متن چنان تحت تأثیر ایدئولوژی است که گویی آنچه به نوشتار درآمده، واقعیت را عیناً و بی‌کم و کاست بازتاب داده است. در حالی که می‌دانیم تاریخ یا یک رمان تاریخی و اجتماعی طبقات مختلف و زوایای گوناگونی از جامعه را نادیده گرفته است و از او سخن نمی‌گوید. برای مثال در هنر قدیم بیشتر از طبقات اشراف سخن گفته می‌شود و حذف طبقات پایین و یا بیان اندک دربارهٔ آنان نشان می‌دهد که از دیدگاه ایدئولوژی، بیان زندگی اشرافی و اخلاقیات نجیب‌زادگان یک مدل ارزشمند است. یا به قول کاترین بلزی<sup>۱۵</sup> در روش نقد (۱۹۹۰) دربارهٔ داستان‌های

13- Pierre Macherey

14- A Theory of Literary Production

15- Catherine Belsey

پلیسی شرلوک هلمز که می‌گوید زنان در سایه به سر می‌برند و گاه حذف می‌شوند، نشانه حاکمیت مدل پدرسالاری است (برتز، ۱۳۸۲: ۱۲۶۰)، یعنی با دقت در این حذف‌شده‌ها درمی‌یابیم که پدرسالاری و اخلاق اشرافی به عنوان یک ایدئولوژی درمتون گذشته ناخودآگاه، خودنمایی می‌کرده، و اخلاق طبقات دیگر و نیز زنان پست قلمداد می‌گردیده است. ماشری اصطلاح «افق ایدئولوژیک» را در این کتاب (نظریه‌ای درباره تولید ادبی) به کار برده است. افق ایدئولوژیک توصیفی است که منتقد از ایدئولوژی‌ای که متن را شکل می‌دهد، اما هیچ‌گاه به‌طور کامل در آن ظاهر نمی‌شود، به دست می‌دهد. مثلاً می‌توان یک رمان اکتشافی کانادایی را که هیچ اشاره‌ای به مردم بومی نمی‌کند، در پرتو این غیاب بررسی کرد<sup>۱۶</sup> (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۰). بنابراین ایدئولوژی به شکل مادی و عینی خود را نشان می‌دهد، چون چیزهایی هست که نباید درباره آنها سخن گفت. در مقابل نویسنده و منتقد ادبی باید همچون یک روانکاو عمل نماید و به آنچه که به ناخودآگاه متن رانده شده و سرکوب گردیده توجه کند. و وضعیت زنان و طبقات دیگر را در خلال بی‌توجهی‌ها یا کم‌توجهی‌ها افشا نماید: از راه سکوت‌ها، حذف‌ها و شکاف‌ها تناقضات متن را کشف کند و دریابد که متن چه چیز را باید به ما بگوید اما نمی‌گوید. از همین روست که ایگلتون در رهایی از ستم به نقد مارکسیستی خوش‌بین است (نک: ۱۳۸۳: ۱۰۷).

#### ۴. درباره داستان سه قطره خون

راوی «سه قطره خون» که نامش در آخر داستان میرزا احمد خان معرفی می‌شود، یک سال است که در تیمارستان به سر می‌برد و مدتی است که می‌خواهد قلم به دست گیرد ولی غیر از «سه قطره خون» چیزی نمی‌تواند بنویسد. در تیمارستان تیپ‌های مختلفی به سر می‌برند: روشنفکر (راوی و تقی)، ناظم، دکتر، شاعر (عباس)، آدم‌های عوام و رجاله مثل محمدعلی، حسن و بیگانه‌ای که قصاب معرفی شده و نیز رخساره. همه این افراد به‌خصوص آنهایی که در تیمارستان به سر می‌برند دیوانه‌اند، حتی خود راوی که کل روایتش هذیانی است، و همچنین زمانی که درباره دختری جوان که با یک زن و مرد به ملاقات عباس آمده بود، آن استنباط نا منطقی را بیان می‌دارد: «آن دختر به من

<sup>16</sup>- ideological Horizon





می‌خندید، پیدا بود که مرا دوست دارد، اصلاً به هوای من آمده بود، صورت آبله‌روی عباس که قشنگ نیست» (هدایت، ۱۳۴۴: ۱۸).

سیاوش، رفیق راوی و نیز پسر عموی رخساره، نامزد راوی است، کسی که راوی در پایان داستان از سر و سرش با رخساره یاد می‌کند. ناظم که از همه دیوانه‌تر است و به‌ظاهر عاقل می‌نماید قاتل اصلی گربه است. البته دو تیپ دیگر، عباس (شاعر)، و راوی (روشن‌فکر) نیز قاتل گربه‌نرند. از جمله به این دلیل که هر دو شعر سه قطره خون را سروده و خوانده‌اند. راوی می‌گوید:

حالا صبر کنید تصنیف تازه‌ای که درآورده‌ام بخوانم، تار را برداشتم و آواز را با ساز  
جور کرده این اشعار را می‌خواندم:  
«دریغا که بار دگر شام شد؛  
«سراپای گیتی سیه‌فام شد،  
«همه خلق را گاه آرام شد،  
«مگر من، که رنج و غم شد فزون.  
«جهان را نباشد خوشی در مزاج،  
«به‌جز مرگ نبود غم را علاج،  
«ولیکن در آن گوشه در پای کاج،  
«چکیده است برخاک سه قطره خون».

به اینجا که رسید مادر رخساره با تغییر از اطلاق بیرون رفت، رخساره ابروهایش را بالا کشید و گفت: «این دیوانه است». بعد دست سیاوش را گرفت و هر دو قه‌قهه خندیدند و از در بیرون رفتند و در را به رویم بستند.  
در حیاط که رسیدند زیر فانوس من از پشت شیشه پنجره آنها را دیدم یکدیگر را در آغوش کشیدند و بوسیدند.

اما افراد ناشناس دیگری نیز قاتل این گربه‌اند که صدایش در عشق‌بازی با نازی (گربه ماده) گوش‌خراش است. قاتلان معمولاً گربه‌ها را مجرم می‌دانند، اما می‌گویند «سه قطره خون» مال گربه نیست. مهم‌تر از همه، فقط آدم‌ها نیستند که قاتل گربه‌اند بلکه عشق و هوس نیز مایه مرگ گربه است.

## ۵. ساختار اجتماعی داستان سه قطره خون

بازتاب‌های این داستان به طور مسلط به شیوه رئالیستی و لوکاجی نیست. هدایت با زبان فنی و سمبولیستی دلخواه برشت، آدورنو و دیگران، چه بسا از اندیشه بازتاب مستقیم واقعیت فاصله گرفته است: او تلاش کرده تا با زبان نو و طرح تازه از یک واقعیت با تکنیک‌های تازه هنری، نمایش تازه‌ای از غربت و بیگانگی انسان در دنیایی از وحشت و اضطراب ارائه کند. همان‌طور که برشت در نظریه «فاصله‌گذاری» خود شخصیت‌های عجیب داستان را در بازنمایی نامستقیم حقایق اجتماعی مؤثر می‌داند، آدورنو نیز با گرایشهای فرمالیستی بدین باور است که هنر به جای بازگویی مستقیم واقعیات، باید حقایق را با عکس‌برگردان‌های خود، فرمی زیبایی‌شناختی بدهد. «مخالف‌خوانی هنر در برابر جهان واقعی در قلمرو شکل قرار دارد؛ ولی به بیانی کلی، این امر به شیوه‌ای وساطت‌یافته رخ می‌دهد. یعنی بدین راه که شکل زیبایی‌شناختی در حکم تهنشت محتواست» (آدورنو، ۱۳۸۴: ۹۲).

از سازوکارهای گرایش به فرم و تکنیک، تکه‌تکه ساختن جهان بیرونی در متن و نشان دادن ذهنیات آشفته شخصیت‌هاست. تکه تکه ساختن و گسیخته نشان دادن جهان بیرونی با زبان همخوان با آن یعنی زبان مدرنیستی، سوررئالیسی و سیلان ذهنی به‌گونه‌ای گرایش به پیش‌کسوتان مارکسیسم را به رخ می‌کشد. آنان بدین باورند که می‌توان با زبان مدرنیستی، فرمالیستی و نیز غیررئالیستی، حقایق اجتماعی را بازتاب داد. برشت در شخصیت‌پردازی آدم‌های نمایشنامه و داستان، آشنایی‌زدایی را مطرح می‌سازد: آفرینش شخصیت‌های آشفته و پوچ‌گرا می‌تواند از گسیختگی‌ها و بی‌عدالتی‌های حاکم بر اجتماع حکایت کند؛ به زبان دیگر ضرورتی ندارد که از مبارزه مستقیم کارفرما و کارگر، یا از طبقات حاکم و مردم سخن گفت. بیماری، جنون، پوچی و شخصیت‌های سرخورده و عصبی از پیامدها و نتایج همین نابرابری‌ها و ستم‌های اجتماعی است.

راوی از دنیای ساده‌لوحانه لذت «شاعرها و بچه‌ها» که اکثر آدم‌ها با زندگی سرخوشانه خود آن را تا زمان مرگ با خود به همراه دارند، عبور می‌کند و با «صدای گربه»، «این ناله‌های ترسناک»، «این حنجره خراشیده» به دریافت پوچی می‌رسد و



برخلاف رجّاله‌ها، کسانی که «هیچ وجه اشتراکی» با آنها ندارد، به آگاهی متفاوتی دست می‌یابد.

آسمان لاجوردی، باغچه سبز و گل‌های روی تپه باز شده، نسیم آرامی بوی گل‌ها را تا اینجا می‌آورد. ولی چه فائده؟ من دیگر از چیزی نمی‌توانم کیف بکنم، همه اینها برای شاعرها و بچه‌ها و کسانی که تا آخر عمرشان بچه می‌مانند خوب است. یک سال است که اینجا هستم، شب‌ها تا صبح از صدای گریه بیدارم، این‌ناله‌های ترسناک، این حجره خراشیده که جانم را به لب رسانیده، صبح هم هنوز چشممان باز نشده که انژکسیون بی‌کردار! چه روزهای دراز و ساعت‌های ترسناکی که اینجا گذرانیده‌ام، با پیراهن و شلوار زرد. روزهای تابستان در زیرزمین دور هم جمع می‌شویم و در زمستان کنار باغچه جلو آفتاب می‌نشینیم، یک سال است که میان این مردمان عجیب و غریب زندگی می‌کنم. هیچ وجه اشتراکی بین ما نیست؛ من از زمین تا آسمان با آنها فرق دارم. ولی ناله‌ها، سکوت‌ها، فحش‌ها، گریه‌ها و خنده‌های این آدم‌ها همیشه خواب مرا پر از کابوس خواهد کرد.

هراس تاریخی راوی با «فاصله‌گذاری» هنری و نمادین در گوش طنین‌انداز می‌شود، با صدای کابوسناک گریه‌ای که بی‌شک تأثیر عینی‌تری از واقعیت، اگرچه نامستقیم، بر خواننده می‌گذارد. در بیان وحشت، هراس و از خود بیگانگی انسان، ضروری نیست که قطعاً از شرایط واقعی و یا عوامل بیرونی سخن گفته شود. خواننده با درک شرایط اجتماعی زمان نویسنده در آغاز دهه ۱۳۱۰ حرف‌هایی که به واسطه جوهر ابهام هنری و یا شاید استبداد، مسکوت گذاشته شده، درمی‌یابد که ناهماهنگی و تقاطع زیرساخت‌های تولید سنتی و صنعتی در روساخت‌های اجتماعی، سیاسی و روانی افراد اثر نهاده است. چنانچه به زبان دیگر گفته شد، خواننده همیشه نیازمند خواندن علت‌ها نیست، بلکه می‌داند نویسنده گاه با برخی از شیوه‌های هنری دست به این کار می‌زند و یکباره به گونه‌ای غریب از نتایج سخن می‌گوید، نتایج فرهنگی، اخلاقی، جنسی، روانی و رفتاری. گاه لازم است که از معلول‌ها به علت‌های زیربنایی یا نسبتاً زیربنایی راه بجوییم: شرایط استبداد دوباره پس از مشروطیت، دخالت سیاسی بیگانگان، تأثیر غرب بر شیوه‌های تولید داخلی، نابودی مذاهب و اساطیر ایرانی، از بین رفتن عدالت و وحدت ملی و اصالت ایرانی و مجموعاً مرگ ارزش‌های هویت ملی و در پایان ستیز میان حاکم (ناظم) و مردم

اعم از روشنفکر و عوام (به منزلهٔ تقابل اساسی دو طبقهٔ متضاد که جامعه‌شناسان ساخت‌گرا و کل‌نگر چون لوکاچ و گلدمن بیش از همه به بازتاب این تقابل اشاره می‌کنند). از جمله ساختارهای اساسی این دوره است که در شکل جنون و از خود بیگانگی خود را بازتاب داده است. در این شرایط اجتماعی روشنفکران همگی دچار جنون و خودزنی شده‌اند. صدای گربه شکل دیگر از آوای درونی آدم‌هاست که با واپس رانی و سرکوب، فریاد هراس از زمانه را محو می‌کنند، فریادی از اعماق درون آدم‌هایی که به شدت از عدم آزادی ناشی از کارهای طاقت‌فرسا، بی‌هویتی ناشی از نابودی ارزش‌ها و خطرات مربوط به تمامیت ملی و بی‌ریشگی نسلی (انتخاب همسران متفاوت از سوی نازی) در رنج است. اما سرکوب فریاد امیال و آرزوها (حتی شاید فریادهای غریزی جفت‌جویی) همیشه نتیجه‌بخش نیست. گربه به مثابه میل در ناخودآگاه ذهنی آدم‌ها پس از سرکوب و نابودی، دوباره ناله و فریاد سر می‌دهد (چنانچه در بحث ایدئولوژی خواهیم گفت، همهٔ آدم‌های داستان در سرکوبی گربه شریک‌اند).

مارکسیست‌ها بازتاب حقایق اجتماعی را تنها در شکل رئالیستی و غیر تمثیلی داستان پیشنهاد نمی‌کنند بلکه حقایق را در جنبه‌های سمبولیک شخصیت‌ها، پرسوناژها و روایت‌ها جستجو می‌کنند. پرسوناژ «گربه» دو جنبه دارد: جنبهٔ درونی و بیرونی. جنبهٔ درونی‌اش به ناخودآگاه فردی بازمی‌گردد. امیال سرکوفته به ناخودآگاه رانده شده‌اند. آیا این امیال باید رخ نشان دهند؟ از دیدگاه متن اینچنین نیست با این نشانه که صدای گربه چندش‌آور است. از سویی انتخاب همسران متفاوت از جانب نازی، با انتخاب سیاوش از سوی رخساره، نامزد راوی متوازی است. فروید نیز آزادی جنسی را پیشنهاد نمی‌کند. او معتقد است که سرکوب بسیاری از آزادی‌های جنسی نهاد (id) توانی است که آدم‌ها باید برای متمدن بودن خود پرداخت نمایند (فروید، ۱۳۰۷: ۹۹). جنبهٔ بیرونی «گربه» ناخودآگاه جمعی است. ناخودآگاه جمعی نیز به ناخودآگاه مردم ایران باز می‌گردد. بی‌سبب نیست که شکل جغرافیایی ایران را هم‌شکل این گربه دانسته‌اند (نک. تسلیمی، ۱۳۸۳: ۶۱ به نقل از محمدرضا قربانی). همهٔ مردم ایران غرق در غریزه‌اند: غریزهٔ جنسی، غریزهٔ معاش و کار که به تعبیر مارکوزه آنها را به انسان‌های تک‌ساحتی بدل ساخته است. آنها فرصت بیرون آمدن از غریزه را ندارند و نمی‌توانند در اندیشهٔ



آزادی‌های فردی و به‌ویژه اجتماعی باشند. مارکسیست‌ها، سوسیالیست‌های شوروی و نیز حزب توده ایران بدین باور بودند که آزادی‌های جنسی، راه رشد آزادی واقعی را مسدود می‌سازد. پیشرفت اندیشه‌های مردمی در تقابل با ساختار قدرت (مهم‌ترین اصل بازتاب) به وسیلهٔ رو آوردن به غرایز سرکوب می‌شوند. می‌خواهم بر پایهٔ این اندیشه‌ها این نتیجه و نظر شخصی را ابراز کنم: تنها این غرایز نیستند که سرکوب می‌شوند بلکه اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی راستین نیز با آزادی‌های بی‌اندازهٔ غریزی به ناخودآگاه واپس رانده می‌شوند و انسان را از تمدن و پیشرفت فردی و اجتماعی و در نتیجه دوساحتی شدن باز می‌دارند. نمونهٔ آن کشور روسیهٔ امروزی است که با افسارگسیختگی‌های غریزی‌اش در مجموع توان اندیشیدن در آن سلب گردیده و آزادی‌های بیان و مخالفت‌های بشری در این کشور سرکوب می‌شود (این سرکوب‌ها تنها دولتی نیست بلکه خود گرایش‌های نامتمدنانهٔ غریزی، فرصت اندیشه‌های اجتماعی را سلب می‌کند).

نمی‌توان سمبول‌های این قصه را یک به یک ارائه کرد. «گرچه» ممکن است تمامی آدم‌های سرگرم‌گریزه و کار باشد که طبقهٔ حاکم (ناظم) آنان را به نابودی و روشنفکران را در شکل‌های ظاهری و یا به صورت‌های پیچیده به بند می‌کشد و واقعیت اجتماعی آن در زمان پس از مشروطه از جمله همان به توپ بستن‌های مجلس که نمادی است از ایران، باشد. شاعران نیز یا دیوانه می‌شوند، یا به قتل می‌رسند و یا متواری می‌گردند (نسیم شمال، عارف قزوینی، فرخی یزدی، میرزاده عشقی، لاهوتی، دهخدا و...). یا آنکه شاید این مضمون سخن صنعتی (نک. ۱۳۸۰: ۹۴). درست باشد که: «سه قطره خون» سه قطره خون راوی است که بر خاک چکیده است. به زبان دیگر، سه قطره خون گربه همان ناکامی راوی است که در عشق‌بازی شکست می‌خورد. و نیز به‌گونهٔ پیچیده‌ای عشق‌بازی گربه با گربه‌ای دیگر یادآور عشق‌بازی نامزد راوی با سیاوش است که راوی می‌گوید: «شب‌ها از دست عشق‌بازی آنها خوابم نمی‌برد. آخرش در رفتم». و یا آنکه گربه‌های نر نشانهٔ بیگانگان متجاوزند و ناظم که نشانهٔ استبداد داخلی است، گاه با آنها در ستیز است.

شاید این موارد و موارد دیگر همگی به صورت‌های تودرتو و پیچیده پذیرفتنی باشد، اما آنچه برای جامعه‌شناسان ساختگرا در بیان «ایدئولوژی» اهمیت دارد این

است که گریه‌ها به مثابه یک جمع، رفتاری همسان دارند و آدم‌ها به مثابه یک جامعه پنداری یکسان. آدم‌های متفاوت کم و بیش دیوانه‌اند و رفتاری مشابه از آنها سر می‌زند و کاری واحد می‌کنند. برای مثال آنها گریه را کشته‌اند و مانند هم سخن می‌گویند: راوی و ناظم هر دو در هنگام اتهام به قتل گریه می‌گویند سه قطره خون «مال مرغ حق است» و شاعران آن هم (عباس و راوی) فقط یک شعر سروده‌اند. راوی، شعر عباس را تکرار می‌کند و گمان می‌کند که خود این شعر را گفته است. مانند بسیاری از شاعران سنتی که یک شعر را سروده یا بازتولید کرده‌اند (همان بازتولیدی که آلتوسر آن را مایه ماندگاری نظام حاکم می‌داند (نک. ۱۹۷۱: ۱۳۷) و با اندکی تغییر سطحی گمان می‌کنند که این شعر از آن خود آنهاست. حتی تمام شاعران سیاسی مشروطه بی آنکه بدانند یک شعر را نوشته‌اند. گویندگان شعر نو هم علی‌رغم استقلال نسبی نمی‌توانند چندان از بار ایدئولوژی حاکم بر شعر سر باز زنند، چون ناچارند از همین زبان که محصول تاریخی ایدئولوژی است، استفاده کنند. مانند راوی که می‌گوید من «هیچ وجه اشتراکی» با دیگران ندارم و می‌خواهد «فردیت» خود را در مقابل این «صورت‌بندی اجتماعی» به رخ بکشد، ولی فراموش می‌کند و شعر سه قطره خونی را که عباس گفته است، به خود نسبت می‌دهد. بنابراین «وجه اشتراکی» را که او به طور خودآگاه انکار می‌نماید، ناخودآگاه در اینجا اقرار می‌کند. راوی دیوانه است و با ذهنی ساده و در عین حال گسیخته واقعیات اجتماعی و عمومی را بازگو می‌کند. ذهن راوی لوحی صاف است که بازتابنده چیزی مشخص به مثابه یک «ایدئولوژی» یا «صورت‌بندی اجتماعی» است: فرد به آگاهی جمعی می‌رسد و فردیت و استقلال خود را از کف می‌نهد. او چیزی جز «سه قطره خون» را نمی‌تواند به قلم آورد، آنچه همه اشخاص داستان به‌گونه‌ای جمعی با او هم‌صدا هستند و نمی‌توانند کلمه‌ای دیگر بگویند یا بنویسند. ریختن این سه قطره خون چنانکه گفته‌اند، گناه همگان است، اگرچه ممکن است دست همگان به‌ظاهر آلوده نباشد، اما ایدئولوژی آن را به نام همگان ثبت می‌کند: راوی بر پایه این اجبار اجتماعی یا می‌پذیرد که گناهکار است و یا پس از نوشتن «سه قطره خون» به جای آنکه چیزها بنویسد، سکوت می‌کند و گناهش را انکار نمی‌کند:



یک سال است، در تمام این مدت هرچه التماس می‌کردم کاغذ و قلم می‌خواستم به من نمی‌دادند. همیشه پیش خودم گمان می‌کردم هر ساعتی که قلم و کاغذ به‌دستم بیفتد چقدر چیزها که خواهم نوشت... ولی دیروز بدون اینکه خواسته‌باشم کاغذ و قلم را برابم آوردند. چیزی که آنقدر آرزو می‌کردم، چیزی که آنقدر انتظارش را داشتم...! اما چه فایده. از دیروز تا حالا هرچه فکر می‌کنم چیزی ندارم که بنویسم. مثل این است که کسی دست مرا می‌گیرد یا بازویم بی‌حس می‌شود. حالا که دقت می‌کنم ما بین خط‌های درهم و برهمی که روی کاغذ کشیده‌ام تنها چیزی که خوانده می‌شود این است: «سه قطره خون».

جبرهای اجتماعی و تاریخی خواسته‌های فردی را نادیده می‌گیرد: شخصیت، فردیت و منش فرد در مقابل ساختارهای اجتماعی رنگ می‌بازد و در داستان نیز به تیپ و ساختار کلی بدل می‌شود. او دیگر کالای فرهنگی تولید نمی‌کند بلکه به بازتولید هنر می‌پردازد و شعر و افکار دیگران را تکثیر می‌نماید. لوکاچ می‌گوید: «فرد نمونه‌وار است نه از آن جهت که میانگین آماری خصوصیات فردی قشر یا طبقه‌ای است، بلکه بدان سبب که در وجود او، در شخصیت و سرشت او، ویژگی‌های واقعاً نمونه‌وار سرنوشت عام طبقه، در عین حال به شیوه صحیح عینی و نیز همانند سرنوشت فردی او نمودار می‌شود» (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۳۷۱).

اما گلدمن این مطلب را موقعی به فال نیک می‌گیرد که جامعه در زیر سیطره مارکسیسم باشد و بر اساس حرکت دیالکتیکی تاریخی نوبت ایدئولوژی مارکسیستی فرا رسد. به نظر گلدمن «عشق جز دردل اجتماع و اتحاد راستین امکان‌پذیر نیست» (زیم، ۱۳۷۷: ۱۸). فراروی از فرد به سوی اتحاد انسانی به معنی جهان‌وطنی، از مفاهیم مارکسیستی و تروتسکیایی است که خود ادامه همین منظر است. اما هنوز حکومت مارکسیستی ایجاد نگردیده و خاصیت ایدئولوژی که از دیدگاه جیمسون سرکوب انقلاب است، در کمون و ناخودآگاه سیاسی و اجتماعی قرار دارد و روزی سر بر می‌آورد.

شاید جاهای «مسکوت» و «حذف» شده داستان، زبان زنانه داستان است که برخاسته از ایدئولوژی پدرسالارانه‌ای است که هدایت بی‌آنکه توجه کند، اسیر آن گردیده است. ماشری ایدئولوژی را حذف‌کننده برخی از واقعیت‌های اجتماعی قلمداد می‌کند که نویسنده یک متن ممکن است با بی‌توجهی یا کم‌توجهی‌اش از آن غافل بماند که منتقد

با انگشت‌گذاری بر آنها واقعیات را بازتاب می‌دهد. تصاویر زنان در این داستان از جمله رخساره و مادرش جاذبه ندارد به‌ویژه آنجا که رخساره نامزد راوی در تصویر ماده گربه‌ای هوس‌ران فرا افکنده می‌شود. این اندیشه به مثابه یک ایدئولوژی همگانی گریبانگیر پندار شخصیت‌های دیگر داستان نیز می‌باشد و زنان تنها مایه عشق و هوس‌رانی مردان‌اند و ارزش دیگری ندارند:

بدتر از همه تقی خودمان است که می‌خواست دنیا را زیرورو بکند و با آنکه عقیده‌اش این است که زن باعث بدبختی مردم شده و برای اصلاح دنیا هرچه زن است باید کشت، عاشق همین صغرا سلطان شده بود.

هدایت در این داستان و داستان بوف کور از درد انسانی سخن می‌گوید که تمامی و یا بسیاری از رنج‌های او از سوی زنان لکاته است، لکاتگانی که به هر رجاله‌ای تن می‌دهند. آیا زنانی که در آثار او سایه‌ای کم‌رنگ دارند و یا به صورت زشت تصویر می‌شوند، تمامی آن چیزی است که هدایت جداگانه و به‌گونه فردی تجربه کرده است یا بسیاری از داورهای او مرده‌ریگ ایدئولوژی پدران است؟ ماشری و بلزی در این‌گونه متون علاقه‌مند بررسی برخی از جنبه‌های نادیده گرفته زنان‌اند به‌ویژه در «سه قطره خون» که زنان به حاشیه بلکه به سایه رفته‌اند.

#### ۶. نتیجه‌گیری

داستان «سه قطره خون» با آنکه داستانی رئالیستی نیست، ظرفیت بررسی‌های مارکسیستی و جامعه‌شناختی از جمله دو نظریه بازتاب واقعیت و ایدئولوژی را داراست. لوکاج که پیش از گلدمن به ساختارهای اجتماعی در رمان توجه داشت، به این داستان‌ها که نامستقیم به واقعیت‌های ساختاری اجتماعی نظر می‌کند، روی خوش نشان نمی‌داد. اما مارکسیست‌های ساخت‌گرا کم و بیش به جنبه‌های نامستقیم بازتاب‌های اجتماعی در رمان توجه داشتند. اگرچه این داستان‌ها در سبک‌های سوررئالیستی، سمبولیک و روان‌شناختی نوشته شود. ساخت‌گرایان از آنجا که به «صورت‌بندی اجتماعی» و قدرت ایدئولوژی نظر داشتند، فردیت و آزادی فردی را در برابر آن ناچیز می‌شمردند، با این همه معتقد بودند که نویسنده‌های نابغه گاه می‌توانند به عنوان افرادی خلاق و مبتکر عمل کنند. اما به‌طور کلی در مصاف میان ساختارهای ایدئولوژی و فردیت این ایدئولوژی



است که پیروز است. همان‌طور که در داستان سه قطره خون نشان داده شد: در این داستان نه تنها صدای زنان شنیده نمی‌شود، صدای متفاوت مردان هم کمتر به گوش می‌رسد و اگر مردانی دیده شوند که یک شعر، یک سخن و یک اندیشه را بازگو کنند، چه تفاوتی می‌توان در صداهای آنان ادعا نمود؟ بنابراین فردیت و هویت او در این میان ناپیداست. یکی از اندیشه‌های ایدئولوژیک، این باور خرافی است که یک‌دست در عوام پذیرفته شده و «سه قطره خون» به‌خوبی این باور را بازتاب داده است: «مرغ حق سه گندم از مال صغیر خورده و هر شب آنقدر ناله می‌کشد تا سه قطره خون از گلویش بچکد». نغز آنجاست که راوی، ناظم و قراول همگی برای شستن دست‌های آلوده خود از اتهام قتل گربه و ریختن سه قطره خونس این سخن را بازگو می‌کنند:

آن سه قطره خون مال گربه نیست، مال مرغ حق است. می‌دانید که مرغ حق سه گندم از مال صغیر خورده و هر شب آنقدر ناله می‌کشد تا سه قطره خون از گلویش بچکد.

## منابع

- آدورنو، تئودور (۱۳۸۴) *نظریه زیبایی‌شناختی*، در امید مهرگان (گردآوری و ترجمه)، *زیبایی‌شناسی انتقادی*، تهران: گام نو، چاپ دوم.
- ایلگتون، تری (۱۳۶۸) *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- ایلگتون، تری: ۱۳۸۳، *مارکسیسم و نقد ادبی*، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر دیگر.
- برتنز، یوهانس ویلم: ۱۳۸۲، *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: آهنگ دیگر.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۳) *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران* (داستان)، تهران: نشر اختران.
- زرافا، میشل (۱۳۸۶) *جامعه‌شناسی ادبیات داستانی* (رمان و واقعیت اجتماعی)، ترجمه نسرين پروینی، تهران: سخن.
- زیما، پیر، و ... (۱۳۷۷) *جامعه‌شناسی رمان از دیدگاه یان وات*، لوکاج، ماشری، گلدمن، باختین، در *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
- سلدن، رمان، ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷) *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۰) *تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات*، تهران: مرکز
- فرتر، لوک (۱۳۸۷) *لویی آلتوسر*، ترجمه امیر احمدی آریان، تهران: مرکز.

- فروید، زیگموند (۱۳۵۷) *آینده یک پندار*، ترجمه هاشم رضی، [بی جا]: انتشارات آسیا.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۱) *جامعه‌شناسی ادبیات* (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمه محمد پوینده، تهران: انتشارات هوش و ابتکار.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۷) *روش ساخت‌گرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات*، در *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
- گلدمن، لوسین (۱۳۸۲) *نقد تکوینی*، ترجمه محمد تقی غیائی، تهران: انتشارات نگاه.
- لوکاچ، جرج (۱۳۷۷) *درباره رمان*، در *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
- مارکوزه، هربرت (۱۳۶۲) *انسان تک‌ساحتی*، ترجمه محسن مؤیدی، تهران: امیرکبیر.
- م. ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸) *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*، تهران: امیرکبیر.
- مکاریک، ایرنا. ریما (۱۳۸۴) *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی*، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.
- هدایت، صادق (۱۳۴۴) *سه قطره خون*، تهران: کتاب‌های پرستو.
- Althusser, Louis: 1971, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, translated by B. Brewster. London, New Left Books.
- Bain, Carl, E., Jerome Beaty, J. Paul Hunter: 1991, *Critical Approaches*, in "Norton Introduction to literature", New York: W.W. Norton and Co., Inc., 1991.
- Popenoe, David: 1971, *Sociology* New York, Meredith Corporation.
- Lenin, V.A.: 1936, *The Journal SVaboda, Bolshevik* (Magazine), No.2. eds. Bottomore and Maximilien Rubel, Pelican Books.
- Marx, Karl: 1971, *Selected Writings in Sociology and Social Philosophy*, Bottomore and Maximilien Rubel, Pelican Books.