

## عجز از بیان: قرائتی روانکاوانه از داستان «سه قطره خون»

دکتر حسین پاینده

دانشیار نظریه و نقد ادبی دانشگاه علامه طباطبایی

(از ص ۶۷ تا ۸۸)

تاریخ دریافت: ۹۰/۰۶/۰۷

تاریخ پذیرش: ۹۰/۱۲/۰۹

### چکیده:

«سه قطره خون» در زمره‌ی شناخته‌شده‌ترین آثار صادق هدایت قرار دارد و داستانی است که هم توجه عام بسیاری از خوانندگان علاقه‌مند به ادبیات را به خود معطوف کرده و هم توجه خاص عده‌ی زیادی از پژوهشگران و منتقدان ادبی را. راوی و شخصیت اصلی داستان که در آسایشگاهی روانی بستری شده است، توصیفی از سایر بیماران و نیز شرحی از رویدادی آسیب‌زا در زندگی گذشته‌ی خود به دست می‌دهد که از هر حیث روایتی نامنتظم و نامنسجم به نظر می‌رسد. در مقاله‌ی حاضر استدلال می‌شود که فقدان انتظام منطقی در روایت، حکایت از تعارض بین دو ساحت آگاه و ناخودآگاه در روان گسیخته و نامنتظم شخصیت اصلی دارد، تعارضی که نظریه‌ی روانکاوی مناسب‌ترین ابزار (مفاهیم و روش‌شناسی) را برای بررسی آن در اختیار منتقد ادبی می‌گذارد. نویسنده‌ی مقاله با به‌کارگیری مجموعه‌ای از مهم‌ترین مفاهیم روانکاوانه (از جمله «مقاومت»، «جابه‌جایی»، «نمادپردازی»، «رانه»، «کنش‌پریشی»، «هم‌هویتی»، «ضایعه‌ی روانی»، «سواس» و غیره)، جزئیات متن را با اتخاذ روش‌شناسی روانکاوی (تحلیل «محتوای آشکار» برای به دست دادن «محتوای نهفته») به منظور پرتوافشانی بر انگیزه‌ها و هراس‌های ناخودآگاه شخصیت اصلی بررسی می‌کند و داستان ناگفته‌ای را معلوم می‌سازد که به دلیل فشار بازدارنده‌های ناخودآگاه در گفتار راوی مکتوم مانده است. این مقاله ضمن اجتناب از کاویدن روان صادق هدایت، بر تمایزگذاری بین هویت نویسنده‌ی داستان و هویت شخصیت اصلی تأکید می‌گذارد و استدلال می‌کند که رویکرد معطوف به نویسنده در نقدهای روانکاوانه، پیشبرد مطالعات ادبی را در کشور ما با موانع متعدد و نیز سوءتفاهم‌ها و واکنش‌های زبان‌بخش مواجه کرده است. در بخش پایانی مقاله، نویسنده همچنین پیشنهادهایی در خصوص سمت‌وسوی مطالعات روانکاوانه‌ی بیشتر درباره‌ی این داستان تأثیرگذار مطرح می‌کند، پیشنهادهایی که سوبه‌ی متن‌محورانه‌ی این مقاله را به سوبه‌ی خواننده‌محور تغییر می‌دهند تا زمینه‌ای برای بررسی واکنش خوانندگان و تبیین علت اقبال به این داستان در فرهنگ مردسالارانه‌ی ایرانی از منظری روانکاوانه فراهم آورده شود.

**واژه‌های کلیدی:** «سه قطره خون»، ناخودآگاه، مقاومت، جابه‌جایی، نمادپردازی.

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: h.Payanndeh@yahoo.com

## مقدمه

در میان همه‌ی داستان‌های کوتاهی که صادق هدایت از خود به جای گذاشت، «سه قطره خون» بی‌تردید جایگاهی ویژه دارد و در زمره‌ی شناخته‌شده‌ترین آثار او قرار می‌گیرد. «سه قطره خون» داستانی است که هم توجه‌عام بسیاری از خوانندگان علاقه‌مند به ادبیات را به خود معطوف کرده و هم توجه‌خاص عده‌ی زیادی از پژوهشگران و منتقدان ادبی را. کسانی که در مقام خواننده‌ی عام آثار هدایت را خوانده‌اند، غالباً این نویسنده‌ی صاحب‌نام را با «سه قطره خون» (و البته *بوف کور*) می‌شناسند و درونمایه‌ی این داستان و حال‌وهوای حاکم بر رویدادهایش را با مضامین و فضای سایر داستان‌های او قابل قیاس می‌دانند. به طریق اولی، کسانی هم که در مقام پژوهشگر ادبیات یا منتقد ادبی آثار او را از منظری تخصصی بررسی کرده‌اند، این داستان را نمونه‌ای تمام‌عیار از سبک‌وسیاق خاص هدایت در داستان‌نویسی می‌دانند، سبک‌وسیاقی که در صنعت‌مندترین و تأمل‌انگیزترین آثار او خودی می‌نمایاند و تکرار می‌شود (از جمله در داستان کوتاه «زنده‌به‌گور» و داستان بلند *بوف کور*).

نظریه‌ی روانکاوی چه پرتو روشنگری بر داستان «سه قطره خون» می‌تواند بتاباند و چرا به‌ویژه این داستان خاص (از میان همه‌ی داستان‌های کوتاه هدایت) خود را به نقد روانکاوانه تسلیم می‌کند؟ برای دادن پاسخی مقنع به این پرسش، می‌بایست به دو نکته‌ی مهم توجه کرد. نخست این که هدایت برای روایت این داستان، منظر درون‌رویداد (intradiegetic) شخصیتی روان‌پریش (psychotic) را اختیار کرده که به سبب ابتلا به بیماری حاد روانی در تیمارستان بستری شده است. اهمیت این انتخاب را از برجسته شدن عنصر مکان در نخستین جملات راوی (میرزا احمدخان) می‌توان دریافت: «دیروز بود که اتاقم را جدا کردند. آیا همان‌طوری که ناظم وعده داد من حالا به‌کلی معالجه شده‌ام و هفته‌ی دیگر آزاد خواهم شد؟ آیا ناخوش بوده‌ام؟» (هدایت ۱۳۴۱: ۱۰).<sup>(۱)</sup> برگزیدن این مکان و این راوی خاص، هم حکم نوعی براعت استهلال برای ورود به دنیای به‌غایت آشفته‌ی ذهن راوی را دارد و هم این که موضوع بیماری روانی را از ابتدای داستان در کانون توجه خواننده قرار می‌دهد. دو دیگر این که راوی روان‌پریش این داستان خود از دلالت آنچه بیان می‌کند به‌کلی بی‌اطلاع است و گفتار به‌ظاهر مغشوش

و بی‌معنای او، همچون گفتار هر بیمار روانی دیگری، برای معنادار شدن نیازمند تحلیل توسط روانکاو است. در واقع، می‌توان گفت آنچه راوی این داستان بیان می‌کند بیشتر به کابوسی آشفته می‌ماند تا به روایتی منسجم و منطقی. توصیف راوی از شخصیت‌های مختلف (ابتدا ناظم و بیماران بستری در آسایشگاه روانی، سپس همکلاس و دست‌آخر نامزد خودش) همان‌قدر نامرتبط و گسیخته است که بازگویی‌اش از اپیزودهای پیرنگ (کشته شدن «گربه‌ی گل‌باقالی» به دستور ناظم، آمدن رخساره — نامزد راوی — نه برای ملاقات با شخصیت اصلی بلکه برای معاشقه با یکی دیگر از بیماران بستری در تیمارستان، ...). فقدان انتظام منطقی در روایت حکایت از تعارض (conflict) بین دو ساحت آگاه و ناخودآگاه در روان گسیخته و نامنتظم شخصیت اصلی دارد، تعارضی که نظریه‌ی روانکاو مناسب‌ترین ابزار (مفاهیم و روش‌شناسی) را برای بررسی آن در اختیار منتقد ادبی می‌گذارد. در نوشتار حاضر، استدلال می‌کنیم که نقد روانکاوانه‌ی داستان «سه قطره خون» می‌بایست با هدف کاویدن همین تعارض مستأصل‌کننده بین بازدارنده‌های سر برآورده از ضمیر آگاه از یک سو، و هراس‌ها و اضطراب‌های ناخودآگاه شخصیت اصلی از سوی دیگر صورت بگیرد. قرائت روانکاوانه‌ی این داستان همچنین می‌بایست پرتو روشنگری بیفکند بر ربط‌وبست‌های حذف‌شده یا سرکوب‌شده بین شخصیت‌های مختلفی که راوی از آن‌ها نام می‌برد و رویدادهایی که سامان روان او را دچار فروپاشی کرده‌اند. به این منظور، مجموعه‌ای از مفاهیم روانکاوانه (بویژه سه مفهوم «مقاومت (resistance)»، «جاب‌جایی (displacement)» و «نمادپردازی (symbolisation)») را همراه با روش‌شناسی نظریه‌ی روانکاو (تحلیل ضمیر ناخودآگاه از طریق تداعی‌ها و ایماژهای رؤیاگونه، استخراج «محتوای نهفته (latent content)» از «محتوای آشکار (manifest content)»، و ... ) برای بررسی جزئیات متن به کار خواهیم گرفت.

## بحث و بررسی

### ۱. «مقاومت» برای به یاد نیاوردن

روانکاو را اصطلاحاً «شفا از راه گفت‌وگو» نامیده‌اند، به این معنا که بیمار با سخن

گفتن از رویدادهای گذشته، ضایعه‌ای روانی (trauma) را برملا می‌کند که خود وقوفی آگاهانه به آن ندارد. بازگویی وقایع حادث‌شده در گذشته، حکم «باززیستن» یا از سر گذراندن دوباره‌ی تجربیات مشوش‌کننده و بیماری‌زا (pathogenic) را دارد. ابزار روانکاو برای نیل به این مقصود، تداعی آزاد است، فرایندی که خاطرات سرکوب‌شده یا واپس‌رانده‌شده به ضمیر ناخودآگاه را احیا می‌کند. هنگام به یاد آوردن این خاطرات همچنین افکاری به ذهن بیمار متبادر می‌شوند که او می‌بایست آن‌ها را بدون احساس شرم و بدون سانسور بیان کند. به زبان آوردن این خاطرات و افکار با تشویش و اضطرابی همراه می‌گردد که ناگزیر کلام بیمار را مختل می‌کند. ویژگی بارز گفتار بیماران روانی (بویژه بیماران روان‌پریش)، فقدان ضبط و ربط منطقی بین اجزاء کلام است. آنچه بیمار بیان می‌کند، روایتی از امر حادث‌شده است؛ لیکن این روایت را نمی‌توان به سهولت دنبال کرد یا فهمید زیرا حلقه‌های واسطی که اپیزودهای این روایت را به هم پیوند می‌دهند، در گفتار بیمار غایب هستند. اما کلیدی که در را به روی دنیای نامکشوف درونی بیمار می‌گشاید نیز دقیقاً همین غیاب است. سکوت، انقطاع و گسیختگی، کارکردی دوگانه دارند: از سویی روایت بیمار را مغشوش و ناهمبندی می‌کنند و از سوی دیگر نشانه‌های مهمی از سمت‌وسویی به دست می‌دهند که تحلیلگر روان برای فهم آن روایت می‌بایست در پیش بگیرد. بیمار چیزی را (خاطره‌ای، احساسی، هراسی، آرزویی یا میلی) را سرکوب کرده است که دائماً راهی برای بازگشتن به ضمیر آگاه او می‌جوید. از جمله بزرگ‌ترین کشف‌های فروید درباره‌ی سازوکارهای ذهن بشر این بود که امر سرکوب‌شده به انحاء مختلف بازمی‌گردد و به شکل وسواسی (obsession) مزمن ذهن آدمی را به خود مشغول می‌دارد. آنچه بیمار ظاهراً به فراموشی سپرده است و خود از آن اظهار بی‌اطلاعی می‌کند، در «کنش‌پریشی»های (parapraxis) او سر برمی‌آورد و عرضه اندام می‌کند. بدین سبب، گفتار بیمار کارکردی متناقض‌نمایانه (paradoxical) دارد: هم برملا می‌کند و هم پنهان؛ هم راهنماست و هم گمراه‌کننده.

ویژگی بارز گفتار راوی «سه قطره خون»، همین تنش دائمی بین گفتن و نگفتن یا بیان و سکوت است. میرزا احمدخان، راوی روان‌پریش و در تیمارستان بستری‌شده‌ی «سه قطره خون»، روایت داستان را با تأکید بر عجز و سردرگمی خویشتن آغاز می‌کند.

میل آگاهانه‌ی او به این‌که مکنونات خود را بر روی کاغذ آورَد و با این کار قدری بر زخم‌های واردشده بر روانش التیام گذارد، با نیروی روانی به‌مراتب قوی‌تری به پس رانده می‌شود که از هراس‌ها و اضطراب‌های انباشته‌شده در ساحت ناخودآگاهِ روان او سرچشمه گرفته است. اولین نشانه‌ها از این کشاکش دردآور بین میل و هراس در روان شخصیت اصلی را در پاراگراف آغازین داستان می‌توان یافت:

یک سال است، در تمام این مدت هر چه التماس می‌کردم کاغذ و قلم می‌خواستم به من نمی‌دادند. همیشه پیش خودم گمان می‌کردم هر ساعتی که قلم و کاغذ به دستم بیفتد، چقدر چیزها که خواهم نوشت ... ولی دیروز بدون این‌که خواسته باشم، کاغذ و قلم را برایم آوردند. چیزی که آن‌قدر آرزو می‌کردم، چیزی که آن‌قدر انتظارش را داشتم ... ! اما چه فایده — از دیروز تا حالا هر چه فکر می‌کنم چیزی ندارم که بنویسم. مثل این است که کسی دست مرا می‌گیرد یا بازویم بی‌حس می‌شود. حالا که دقت می‌کنم مابین خط‌های درهم‌وبرهمی که روی کاغذ کشیده‌ام تنها چیزی که خوانده می‌شود این است: «سه قطره خون.» (۱۰)

از ظاهر امر چنین برمی‌آید که راوی می‌خواسته مطلب مهمی را حتماً ثبت کند زیرا، به گفته‌ی خودش، یک سال تمام مکرراً درخواست قلم و کاغذ کرده بوده است. پرسش این‌جاست که با این وصف، چرا او پس از برخورداری از قلم و کاغذ نتوانسته است آنچه را در ذهن داشته بر روی کاغذ ثبت کند؟ این تناقض هم نشانه‌ای از تعارض بین میل برآمده از ضمیر آگاه و بازدارنده‌های ناخودآگاه است و هم بر ملاکننده‌ی ناتوانی راوی از بیان امری که سامان ذهن او را به کلی مختل کرده است. در واقع، وقتی کاغذ و قلم در اختیار میرزا احمدخان قرار می‌گیرد، نه فقط میل وافر او به بیان، جای خود را به سکوت می‌دهد، بلکه همچنین نشانه‌هایی از «مقاومت» (به مفهوم روانکاوانه‌ی این اصطلاح) در او بروز می‌کنند، به این ترتیب که هم دچار عارضه‌ی روان‌تنی (psychosomatic) می‌شود (بی‌حسی بازو) و هم احساس می‌کند که کسی «دست [او] را می‌گیرد» و از نوشتن باز می‌داردش.

«مقاومت» جزو بنیادی‌ترین مفاهیم نظریه‌ی روانکاوای است و فروید در کتاب مشترکش با یوزف بروئر (Joseph Breuer)، *پژوهش‌هایی درباره‌ی هیستری* (چاپ

نخست، ۱۸۹۵)، توضیح می‌دهد که چگونه کشف این سازوکار مهم ذهنی و تدوین و تبیین علمی مفهوم آن، راه او را از راه بروئر در مطالعات روانشناختی جدا کرد. بروئر برای درمان بیماران مبتلا به هیستری از خواب مصنوعی (هیپنوتیزم) استفاده می‌کرد، یعنی همان شیوه‌ای که ژان مارتین شارکو (Jean Martin Charcot) استاد فروید در بیمارستان سالپتیر (Salpêtrière) پاریس) به فروید آموخته بود. در این شیوه، روان‌درمانگر بیمار تحت خواب مصنوعی را برمی‌انگیخت تا اولاً آسیب‌های روانی فراموش‌شده‌ی خود را به یاد آورد و ثانیاً با بیان بی‌محابا و شورمندانه‌ی احساساتش به آن آسیب‌ها واکنش نشان دهد.<sup>(۲)</sup> به عبارت دیگر، شالوده‌ی رویکرد بروئر عبارت بود از القای خواب مصنوعی در بیمار به منظور پرسش از او و احیاء خاطرات فراموش‌شده‌اش. فروید پس از پایان دوره‌ی همکاری با بروئر این روش را در درمان بیماران روانی کنار گذاشت، از جمله به این دلیل که به رغم گذراندن یک دوره‌ی آموزشی چنددهفته‌ای به استادی ایپولیت برنهایم (Hippolyte Bernheim) در بیمارستان نانسی (Nancy) در سال ۱۸۸۹، چنان‌که خود نیز اعتراف می‌کند هرگز نتوانست چندان تبحری در القای خواب مصنوعی در بیماران به دست آورد (فروید ۱۳۸۲ الف: ۶). به رغم این ناکامی حرفه‌ای، تلاش فروید برای استفاده از خواب مصنوعی به منزله‌ی یکی از شیوه‌های راه بردن به ضمیر ناخودآگاه بیماران روان‌رنجور (neurotic) و روان‌پریش منجر به کشف مهمی شد که مسیر تحقیقات بعدی او را تغییر داد. فروید دریافت که بیماران روانی غالباً می‌کوشند تا تلاش‌های روانکاو برای هیپنوتیزم کردن آن‌ها را بی‌ثمر کنند و بسیاری از ایشان را اساساً نمی‌توان به خواب مصنوعی فرو بُرد. در این وضعیت، روانکاو با «مقاومت» مواجه می‌شود، یعنی با «نیروی روانی در بیماران که با آگاهانه شدن افکار بیماری‌زا (یعنی با به یاد آمدن آن‌ها) مخالفت می‌کند» (فروید و بروئر ۱۹۹۱ الف: ۳۵۲). پس در واقع بیمار می‌کوشد تا با ممانعت از خواب مصنوعی، خاطرات خاصی را به یاد نیارد و بدین ترتیب از باززیستن تجربه‌های آسیب‌زاد امتناع ورزد.

تعریفی که لاپلانچ (Laplanche) و پُنتالیس (Pontalis) از مفهوم روانکاوانه‌ی «مقاومت» به دست می‌دهند، پرتوی روشن‌گر بر رفتارهای شخصیت اصلی داستان «سه قطره خون» می‌افکند. به گفته‌ی این دو پژوهشگر روانکاو، «مقاومت» دربرگیرنده‌ی

همه‌ی تمهیدهایی است که بیمار، خواه در گفتار و خواه در رفتار، برای جلوگیری از دسترس‌پذیر شدن مفاد ضمیر ناخودآگاهش به کار می‌برد (لاپلانز و پنتالیس ۱۹۸۸: ۳۹۴). این گفته‌ی راوی که «همیشه پیش خودم گمان می‌کردم هر ساعتی که قلم و کاغذ به دستم بیفتد، چقدر چیزها که خواهم نوشت ... کاغذ و قلم را برایم آوردند ... اما چه فایده ... چیزی ندارم که بنویسم» (۱۰)، بیش از آن که مبتین عجز میرزا احمدخان از نوشتن باشد، مقاومت «خود» (ego) او (مظهر مآل‌اندیشی و تعدیل‌کننده‌ی تحریکات غریزی) از برملا کردن زمینه‌های روان‌پریشی‌اش را نشان می‌دهد. موضوعی مشوش‌کننده در اعماق ضمیر ناخودآگاه راوی روان او را آشفته کرده است، اما درست زمانی که امکان بیان آن موضوع برای راوی فراهم می‌شود حوزه‌ای از روان او که بیان این موضوع را نمی‌تواند برتابد واکنش نشان می‌دهد و مانع از نوشتن می‌شود. فروید «مقاومت» را سازوکاری واکنشی و مرتبط با «خود» می‌داند: «فکری به "خود" بیمار متبادر می‌شود که از قرار معلوم با آن ناسازگار است و [در نتیجه] نیروی دفع‌کننده‌ای را برمی‌انگیزد، نیرویی که وظیفه‌اش دفاع از "خود" در برابر این فکر ناسازگار است» (فروید و بروئر ۱۹۹۱ الف: ۳۵۳). بنابر این دیدگاه، می‌توان گفت مقاومت میرزا احمدخان سازوکاری روانی است که بخش سرکوب‌شده‌ی «خود» او چونان سلاحی دفاعی مورد استفاده قرار می‌دهد تا وضعیت روانی او را همان‌گونه که هست حفظ کند و مانع از ورود امیال یا خاطرات ناخودآگاهانه‌ی وی به ضمیر آگاهش شود.

هرچند مقاومت بیمار (یا «تحلیل‌شونده» (analysand)) کار روانکاو (یا منتقد ادبی روانکاو) را دشوار می‌کند، اما با توجه به این‌که مقاومت و «سرکوب» (واپس راندن امیال منع‌شده یا آرزوهای کام‌نیافته یا خاطرات اضطراب‌آور (repression)) خاستگاه مشترکی دارند، این قبیل تشبث‌ها نهایتاً تلاش برای راه بردن به ژرف‌ترین لایه‌های ناخودآگاه ذهن بیمار و پرتوافشانی بر زمینه‌های بیماری او را تسهیل می‌کنند. به عبارتی، توفیق روانکاو در تشخیص و درمان بیماری روانی، همانا عبارت است از تحلیل موشکافانه‌ی مقاومت‌های بیمار و سپس فائق آمدن بر آن‌ها به منظور آشکار کردن سرچشمه‌ی روان‌رنجوری یا روان‌پریشی او (تجربه‌های روانی آسیب‌زاد (traumatic)). فروید در واپسین اثر خود پیش از مرگ (رساله‌ای با عنوان *رئوس نظریه‌ی روانکاوی*)

که تکوین یافته‌ترین تقریر او از نظریه‌ی روانکاو‌ی نیز هست، باز هم بر اهمیت بررسی «مقاومت» تأکید می‌کند و در فصل ششم می‌نویسد: «فائق آمدن بر مقاومت‌های بیمار، آن بخشی از کار ما است که مستلزم بیشترین صرف وقت و دشوارترین زحمات است» (فروید ۱۳۸۲: ۱۳۳). این گفته‌ی راوی که «هر چه فکر می‌کنم چیزی ندارم که بنویسم» و نیز اشاره‌ی او به این که بعد از دریافت قلم و کاغذ فقط توانسته است «خط‌های درهم‌وبره‌می» روی کاغذ بکشد، بی‌شبهت به امتناع بیمار از پاسخ دادن به پرسش‌های روانکاو نیست. فروید در کتاب **پژوهش‌هایی درباره‌ی هیستری** می‌نویسد: وقتی بیمار مبتلا به هیستری در پاسخ به پرسش مطرح‌شده از سوی روانکاو می‌گوید «نمی‌دانم»، در حقیقت «نمی‌خواهد که بداند» (فروید و بروئر ۱۹۹۱ الف: ۳۵۳). بیماری که در مطب روانکاو تحلیل می‌شود، با دادن پاسخ‌های نامشخص و گفتن سخنان دوپهلوی می‌کوشد از پرداختن به موضوعی که ناخودآگاهانه به مشغله‌ی ذهن او تبدیل شده است طفره رود، غافل از این که همین پاسخ‌های مبهم دلالت‌مندترین نشانه‌ها از وضعیت روانی او هستند. به طریق اولی، نادانستگی ادعایی راوی داستان «سه قطره خون» یا ناتوانی او از بیان، صرفاً حاکی از مقاومت در برابر «رانه» (drive) یا «سائق» است که به رغم بازدارنده‌های «خود» در پی آشکار ساختن نشانه‌ای از علت بیماری اوست.

## ۲. «جابه‌جایی» و «نمادپردازی» برای نگفتن / «نه» گفتن

اگر بپذیریم که کارکرد مقاومت‌های راوی عبارت است از ممانعت از بیان، آن‌گاه باید گفت قرائت روانکاوانه‌ی داستان «سه قطره خون» مستلزم بازسازی روایتی جز آنچه در داستان می‌خوانیم است. آنچه در سطح این داستان بیان شده، در واقع روایت نامنسجمی از رویدادهای به ظاهر نامرتب است که شخصیت‌های ایضاً به ظاهر نامرتب را شامل می‌شود. میرزا احمدخان نخست به عجز خود از نوشتن اشاره می‌کند و سپس، بی‌هیچ مقدمه‌ای، به «آسمان لاجوردی، باغچه‌ی سبز و گل‌های روی تپه» که «نسیم آرامی» بوی‌شان را به مشام او می‌رساند (۱۰). پس از شرح کوتاهی درباره‌ی رنج و عذاب بستری بودن در تیمارستان، راوی برخی از بیماران را معرفی می‌کند، از جمله حسن که «قد کوتاه، خنده‌ی احمقانه، گردن کلفت، سر طاس و دست‌های



گُمُخته‌بسته» دارد (۱۱)؛ محمدعلی که عضو دیگری از این «دنیای ... ورای دنیای مردمان معمولی» است (۱۲)؛ «یک دیوانه» در «زندانی پایین حیاط» که «با تیله‌شکسته شکم خودش را پاره می‌کند و روده‌هایش را بیرون می‌کشد» (همان‌جا)؛ و بالاخره پیرزنی به نام صغرا سلطان که «صورتش را گچ دیوار می‌مالد و گل شمعدانی هم سرخابش است» (همان‌جا). علاوه بر این بیماران، شخصیت‌های دیگری هم توسط راوی معرفی می‌شوند که مهم‌ترین‌شان عبارت‌اند از «ناظم» (مدیر تیمارستان)، عباس (بیماری که شعر می‌گوید) و سیاوش (دوست و هم‌کلاس سابق میرزا احمدخان)، به همراه دختری به نام رخساره و گربه‌ای به نام نازی. راوی همچنین از کشته شدن «گربه‌ی گل‌باقالی» به دستور ناظم (۱۳)، تیراندازی سیاوش به جفت نازی، نامزد بودن خودش با رخساره، و آمدن دختری جوان به ملاقات عباس در تیمارستان سخن می‌گوید. از همین شرح مختصر درباره‌ی شخصیت‌ها و رویدادهای «سه قطره خون» پیداست که پیرنگ این داستان بر مبنای خط روایی مشخصی شکل نگرفته است. به بیان دیگر، پیرنگ این داستان به اندازه‌ی خطوطی که شخصیت اصلی بر روی کاغذ می‌کشد «درهم‌وبرهم» به نظر می‌رسد. اما می‌توان استدلال کرد که این ساختار ظاهراً نامنسجم روایی به اقتضای سبک‌وسیاق مدرنیستی داستان به کار رفته و، در واقع، از منطقی کاملاً هنری (البته هنر ضد‌رنالیستی مدرن) پیروی می‌کند. این وضعیت عیناً درباره‌ی گفتار بیمار در مطب روانکاو مصداق دارد. تحلیل‌شونده‌ای که بر روی کاناپه‌ی روانکاو زنجیره‌ی تداعی‌های ذهنی یا رؤیاهایش را بیان می‌کند، به طریق اولی مطالب ظاهراً نامنسجم («درهم‌وبرهمی») را بر زبان می‌آورد، اما این عدم انسجام اقتضای ذهن بیمار است و، برحسب مفروضات نظریه‌ی روانکاو، از منطقی خاص (سازوکارهای روان) پیروی می‌کند. پس بررسی داستان «سه قطره خون» منتقد ادبی را در وضعیتی قرار می‌دهد که بی‌شبهت به وضعیت روانکاو در مواجهه با بیمار نیست: در هر دو حالت، یک تحلیلگر می‌کوشد تا متنی را نقادانه قرائت کند، متنی که در لایه‌ی مشهودش گسیخته و حتی بی‌معنا جلوه می‌کند، اما در سطح نامشهود و ژرف‌تری حکایت از موضوع مهمی — جز آنچه در خودِ متن بیان شده است — دارد.

منتقد ادبی روانکاو که در پی پرتوافشانی بر این سطح نامشهود در لایه‌های زیرین ضمیر ناخودآگاه شخصیت اصلی داستان است، به یک مفهوم همان کاری را می‌کند که باستان‌شناس با کنار زدن لایه‌های سطحی خاک و یافتن ویرانه‌ها در اعماق زمین انجام می‌دهد. منتقد روانکاو و باستان‌شناس هدف واحدی دارند: هر دو می‌خواهند روایتی از گذشته به دست دهند و به این منظور می‌بایست شواهد و باقیمانده‌هایی از زمانی سپری‌شده را با چیدمانی متفاوت در کنار هم قرار دهند تا روال یا رویداد یا وضعیتی را که پیشتر حادث شده بوده است بازسازی کنند. پل ریکور (Paul Ricoeur) در فصل دوم از جلد سوم کتاب خود با عنوان **فروید و فلسفه**، روانکاوی را «باستان‌شناسی سوژه» توصیف می‌کند. در گذشته باستان‌شناسان به این بسنده می‌کردند که اشیاء به جا مانده از ادوار گذشته را از زیر خاک بیرون بکشند و با کنار هم قرار دادن و ترمیم و چسباندن اجزاء جداشده‌ی آنها تاریخ ساخته شدن‌شان را معین کنند. امروزه باستان‌شناسی حیطة‌ی گسترده‌تری یافته و علاوه بر اکتشاف اشیاء می‌کوشد تا نحوه‌ی زندگی مردمانی را که آن اشیاء را ساخته بودند یا از آنها استفاده می‌کردند نیز تبیین کند. به عبارتی، باستان‌شناسی امروزه دانش یا روش‌شناسی‌ای علمی برای بازسازی تمدنی مضمحل‌شده است. ایضاً روانکاوی نظریه‌ای است برای تبیین گذشته‌ی بیمار، گذشته‌ای که زیر انبوهی از خاطرات و هراس‌ها و امیال ناخودآگاه مدفون و به ظاهر مضمحل شده است. کار روانکاو عبارت است از کنار زدن این لایه‌ها برای راه بردن به گذشته‌ای که بیمار خود نمی‌تواند (نمی‌خواهد) به یاد آورد. به منظور نیل به این هدف، روانکاو «محتوای آشکار» رؤیاهای بیمار را رمزگشایی می‌کند و بر جنبه‌های مبهم (نمادین) و تاریک آن پرتوی روشنی‌بخش می‌افکند تا به «محتوای نهفته‌ی» آن دست یازد.

اگر مطابق با مفروضات نقد روانکاوانه‌ی متأخر متن را معادل نوعی رؤیا تلقی کنیم، آن‌گاه می‌توان گفت منتقد ادبی‌ای که رویکردی روانکاوانه در قرائت داستان «سه قطره خود» در پیش می‌گیرد، می‌بایست «محتوای آشکار» روایت را (آنچه راوی تصریح می‌کند) به منظور رسیدن به «محتوای نهفته‌ی» آن (آنچه راوی نمی‌خواهد/ نمی‌تواند به بیان آورد) تحلیل کند. منطلق حاکم بر ساختار روایی «سه قطره خون» در واقع

منطق تداعی است. راوی با نام بردن از ناظم و ذکر گربه‌گشی او، به یاد شرحی می‌افتد که سیاوش (دوست و همکلاس سابقش در دارالفنون) از کشتن جفت گربه‌ای به نام نازی به او داده بوده است. پس شالوده‌ی این روایت، همان سازوکاری است که رؤیا (اعم از رؤیاهایی که شب‌ها به خواب می‌بینیم و یا خیال‌پروری‌ها و رؤیاهای زمان بیداری (day-dream)) بر اساس آن شکل می‌گیرد. فروید در کتاب دوران‌ساز خود، *تفسیر رؤیا*، می‌نویسد که «تعبیر رؤیا شاهره رسیدن به شناختی از فعالیت‌های ناخودآگاهانه‌ی ذهن است» (فروید ۱۹۹۱: ۷۶۹). به عبارتی، رؤیا صورتی دگرگون‌شده از هراس یا آرزویی است که رؤیابین در بیداری آن را سرکوب کرده است، یعنی در زمان سیطره‌ی ضمیر آگاه بر ذهن و اعمال شدن سانسور بر ضمیر ناخودآگاه. از این رو، تحلیل رؤیاها یا خیال‌پروری‌ها یا تداعی‌های بیمار و رمزگشایی از اجزاء تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ها، حکم راه بردن به هزارتوی پُرپیچ‌وخم و تاریک ضمیر ناخودآگاه را دارد.

امر حادث‌شده‌ای که شخصیت اصلی را دچار فروپاشی روانی کرده («محتوای نهفته‌ی» خیال‌پروری‌های او)، در پس روایت مغشوشی که در داستان می‌خوانیم («محتوای آشکار» خیال‌پروری‌هایش) ناگفته و پنهان مانده است. منتقد روانکاو از جمله و بویژه می‌بایست خاطرات مشوش‌کننده‌ی مربوط به این امر حادث‌شده را از لابه‌لای «خط‌های درهم‌وبرهمی» که راوی ترسیم می‌کند بیرون بکشد تا در فرایندی معکوس، «محتوای آشکار» این داستان را به «محتوای نهفته‌ی» آن تبدیل کند. فروید پنج سازوکار (یا «مکانیسم») را در تبدیل ساختمایه‌های نهفته‌ی روانی به رؤیای آشکاری که به خواب می‌بینیم دخیل می‌داند که در این جا مصداق‌های دو مورد مهم آن‌ها یعنی «جاب‌جایی» و «نمادپردازی» را در داستان هدایت بررسی می‌کنیم.<sup>(۳)</sup>

#### الف. «جاب‌جایی»

مهم‌ترین سرنخی که از رویدادی آسیب‌زاد در کلام راوی می‌توان یافت، عبارتی است که نه فقط در طول داستان چندین مرتبه تکرار می‌شود، بلکه همچنین عنوان داستان هم هست: «سه قطره خون». راوی نیز خود ناخواسته به اهمیت این نشانه اشاره می‌کند: «تنها چیزی که خوانده می‌شود این است: "سه قطره خون"» (۱۰). میرزا احمدخان نخستین بار زمانی به چکیده شدن سه قطره خون اشاره می‌کند که از ناظم آسایشگاه

سخن به میان می‌آورد: «همه‌ی این‌ها زیر سر ناظمِ خودمان است ... دیروز بود دنبال یک گربه‌ی گُل‌باقالی کرد؛ همین‌که حیوان از درخت کاج جلوی پنجره‌اش بالا رفت، به قراول دم در گفت حیوان را با تیر بزند. این سه قطره خون مال گربه است» (۱۳). اما در بخش دیگری از داستان، تیراندازی به طرف گربه کاری است که سیاوش انجام می‌دهد و ماجرایش را راوی به نقل از او چنین روایت می‌کند: «من یک گربه‌ی ماده داشتم، اسمش نازی بود ... از این گربه‌های معمولی گُل‌باقالی بود» (۱۷-۱۶)؛ «با همین شش-لول که دیدی، در سه قدمی نشان رفتم. شش‌لول خالی شد و گلوله به جفت نازی گرفت» (۱۹). در این دو اپیزود، دو عنصر مشترک مهم هست که نباید از نظر دور بداریم: نخست این‌که گربه‌ای که ناظم دستور شلیک به آن را می‌دهد و همچنین گربه‌ی سیاوش، هر دو با صفت «گُل‌باقالی» توصیف شده‌اند (موهایی شبیه به هم دارند یا نقش‌های کوچک و بزرگ مشابهی در موهای‌شان دیده می‌شود). دو دیگر این‌که به دستور ناظم به طرف درخت کاج شلیک می‌شود و سه قطره خونی که پس از تیراندازی بر جای مانده، زیر درخت کاج چکیده است و ایضاً سیاوش هم برای کشتن گربه به طرف درخت کاج تیراندازی می‌کند و پس از این کار، سه قطره خون زیر درخت کاج باقی می‌ماند: «شب سوم باز شش‌لول را برداشتم و سرهوایی به همین درخت کاج جلوی پنجره‌ام خالی کردم ... صبح پایین درخت سه قطره خون چکیده بود» (۲۰). طرفه این‌که راوی نیز به طرف درخت کاج تیراندازی می‌کند: «امروز عصر آمدم که جزوه‌ی مدرسه از سیاوش بگیرم، برای تفریح مدتی به درخت کاج نشانه زدیم» (۲۱). این همسانی‌ها حکایت از «جابه‌جایی» دارند، سازوکار یا مکانیسمی در ساحت ناخودآگاه روان که هویت سوژه را با هویت شخصی دیگر عوض می‌کند تا از این طریق از اضطراب بیمار بکاهد. فروید در کتاب خود با عنوان *درس‌گفتارهای مقدماتی جدید درباره‌ی روانکاوی* متذکر می‌شود که «افکار رؤیایانگیز» (dream-thoughts) ضمیر ناخودآگاه می‌بایست از راه «سانسور» تحریف شوند تا بتوانند به صورت رؤیا درآیند و کاراترین ابزار برای نیل به این تحریف، «جابه‌جایی» است (فروید ۱۹۹۱: پ: ۵۰). میرزا احمدخان کاری را که خود کرده است، به ناظم و سیاوش انتساب می‌دهد تا خویشتن را به ناظری بی‌گناه (و برخوردار از سلامت روان) تبدیل کند. بی‌جهت نیست که او منشأ همه‌ی عذاب‌هایی

را که خود و سایر بیماران در تیمارستان می‌کشند، در شخص ناظم می‌بیند («همه‌ی این‌ها زیر سر ناظم خودمان است»). جابه‌جایی به شخصیت اصلی داستان امکان می‌دهد تا بار یک گناه (یا اضطراب ناشی از احساسی ناخودآگاه) را به دوش دیگری بیندازد و از این طریق التیامی بر زخم روانی خویش بگذارد.

از این منظر، می‌توان گفت که ناظم و سیاوش، پاره‌هایی از شخصیت خودِ راوی هستند، شخصیتی که بر اثر شدت ضایعه‌ی روانی واردآمده بر او، چندپاره یا انشقاق یافته شده است. شواهد متعددی در متن بر این هم‌هویتی (identification) صحه می‌گذارند. پیشتر بر یکسانی کار ناظم و سیاوش و میرزا احمدخان (تیراندازی به طرف گربه و درخت کاج) اشاره کردیم؛ اکنون می‌توانیم وجه دیگری از این یگانگی را برشمریم: اتاقی که میرزا احمدخان در بخشی از داستان آن را اتاق خود می‌نامد و در بخشی دیگر اتاق سیاوش. نخستین اشاره‌ی راوی به اتاق، زمانی صورت می‌گیرد که از هراس پارانویایی خود در تیمارستان سخن به میان می‌آورد: «اول که مرا این‌جا آوردند همین وسواس را داشتم که مبادا به من زهر بخورانند، دست به شام و ناهار نمی‌زدم ... شب‌ها هراسان از خواب می‌پریدم، به خیالم که آمده‌اند مرا بکشند ... همیشه همان آدم‌ها، همان خوراک‌ها، همان اتاق آبی که تا کمرکش آن کبود است» (۱۲). اما راوی در بازگویی اپیزود گربه‌کشی سیاوش، توصیفی از اتاق همکلاس و دوست قدیمی‌اش به دست می‌دهد که یادآور اتاق خود اوست: «[سیاوش] بعد مرا برد در اتاق خودش، همه‌ی درها را بست ... اتاق او ساده، آبی‌رنگ و کمرکش دیوار کبود بود» (۱۶).

تلاش ناخودآگاهانه‌ی میرزا احمدخان برای انکار احساسات یا اعمال خودش همچنین منجر به جابه‌جایی هویت او با شخصیتی به نام عباس می‌شود که به گفته‌ی راوی «غریب»ترین بیمار بستری در این آسایشگاه است (۱۳). جالب است که راوی عباس را «رفیق و همسایه»ی خود می‌نامد — «از همه‌ی این‌ها غریب‌تر، رفیق و همسایه‌ام عباس است» (همان‌جا) — اما این دقیقاً همان رابطه‌ای است که سیاوش با میرزا احمدخان دارد: «سیاوش بهترین رفیق من بود. ما با هم همسایه بودیم» (۱۵-۱۴). اگر عباس در واقع همان سیاوش است و سیاوش هم خودِ راوی، پس می‌توان گفت عباس (یکی دیگر از) دگرخوشتن(های) میرزا احمدخان است. این همسانی نیز با

نشانه‌هایی متعدد در متن داستان القا می‌شود. برای مثال، راوی می‌گوید که عباس خود را «شاعر» و «تارزنِ ماهر» می‌داند (۱۳ و ۱۴)؛ اما در پایان داستان، سیاوش عین همین توانایی‌ها (شعر گفتن و تار زدن) را به راوی نسبت می‌دهد: «میرزا احمدخان ... خوب تار می‌زند و خوب شعر می‌گوید» (۲۱). تار زدن، اما، کاری است که سیاوش هم انجام می‌دهد و به همین دلیل در اتاقش یک تار نگه می‌دارد: «کنار اتاق یک تار گذاشته بود» (۱۶). همچنین «تصنیف غربی» که به گفته‌ی راوی عباس سروده است و «گویا برای همین شعر او را به این‌جا آورده‌اند» (۱۴)، در صحنه‌ی پایانی داستان توسط خودِ راوی خوانده می‌شود. (ضمناً این شعر که راوی آن را «تصنیف تازه»ی خود می‌نامد (۲۲)، واجد نکته‌ی درخور توجهی هم هست: در این شعر نیز به سه قطره خون اشاره می‌شود که «در آن گوشه در پای کاج، / چکیده است بر خاک.») در نتیجه‌ی «جابه‌جایی»، هویت راوی و سیاوش و عباس چنان در هم تنیده می‌شود که تمیز دادن آن‌ها از یکدیگر کاری بسیار دشوار است.

شخصیت اصلی داستان به جابه‌جایی هویت خود با هویت دیگران بسنده نمی‌کند، بلکه هویت نامزدش (رخساره) را نیز به همان میزان جابه‌جا می‌کند. میرزا احمدخان در معرفی رخساره می‌گوید «رخساره دخترعموی سیاوش ... نامزد من بود» (۱۵)؛ اما به گفته‌ی او، رخساره رفتاری خیانت‌کارانه در پیش گرفته بوده است. در واپسین صحنه‌ی داستان، رخساره نامزد خود را «دیوانه» خطاب می‌کند و تنها می‌گذاردش تا با سیاوش خلوت کند: «در حیاط که رسیدند زیر فانوس من از پشت شیشه‌ی پنجره آن‌ها را دیدم که یکدیگر را در آغوش کشیدند و بوسیدند» (۲۲). در داستان همچنین صحبت از «دختر جوانی» می‌شود که با یک دسته‌گل به ملاقات عباس آمده است و این دختر البته یادآور رخساره است که با یک دسته‌گل به اتاق سیاوش می‌آید و با راوی مواجه می‌شود: «رخساره یک دسته‌گل در دست داشت» (۲۱). به این ترتیب، می‌توان گفت «دختر جوان» شخصیتی است که راوی او را با رخساره جابه‌جا کرده است. عجیب این‌که راوی مدعی می‌شود گرچه دختر جوان / رخساره برای ملاقات با عباس به تیمارستان آمده است، اما در حقیقت می‌خواسته است تا با او (راوی) دیدار کند: «آن دختر به من می‌خندید، پیدا بود که مرا دوست دارد، اصلاً به هوای من آمده بود، صورت

آبله‌روی عباس که فشنگ نیست» (۱۴). شگفت‌آورتر این که گرچه راوی مدعی است که دختر جوان / رخساره او را دوست دارد و نه عباس را، اما باز هم سناریوی خیانت تکرار می‌شود و این بار عباس (به جای سیاوش) معشوق راوی را از چنگ او بیرون می‌آورد: «دیدم عباس دختر جوان را کنار کشید و ماچ کرد» (همان‌جا). یک سناریوی واحد (داستان خیانت) چندبار تکرار می‌شود و هر بار شخصیتی جای خود را به دیگری می‌دهد تا چرخه‌ی ثابتی از نقش‌ها در این داستان غمبار و بیماری‌زا ایفا شود. به این ترتیب، روایتی که راوی روان‌پیش داستان به دست می‌دهد، همان‌قدر مصداق «گفتن» است که مصداق «نگفتن»، یا «نه گفتن» به میل ناخودآگاهانه‌ی بیان.

#### ب. «نمادپردازی»

نمادپردازی در رؤیا راه دیگری برای ایجاد یا استمرار پارادوکس «گفتن در عین نگفتن» است. ضمیر ناخودآگاه رؤیابین می‌خواهد موضوعی را برملا کند که با ملاک‌های ضمیر آگاه همخوانی ندارد و از این رو به جای این که خود آن موضوع (مثلاً میل به پناه‌جویی یا مصون بودن از تهدیدهای عاطفی) مستقیماً بیان شود، نمادی که مبین آن احساس است (مثلاً گشودن چتر) جایگزین آن می‌شود. نماد یکی از جلوه‌گاه‌های خلاقیت شگفت‌آور ذهن آدمی است. هم بدین سبب است که فروید در آثار خود (بویژه در کتاب *تفسیر رؤیا*) مکرراً هشدار می‌دهد که نمادها را نمی‌توان بدون تحلیل وضعیت خاص یک بیمار و به‌طور همه‌شمول تفسیر کرد. به بیان دیگر، هر بیمار معینی با توجه به تعارض‌های درونی خودش می‌تواند دلالت‌هایی کاملاً قائم‌به‌فرد برای اشیاء یا رفتارهایی که به خواب می‌بیند ایجاد کند. این دلالت‌ها را صرفاً در پیوند با سایر اطلاعات و داده‌ها درباره‌ی بیمار می‌توان مشخص کرد. فروید در مقاله‌ی نخست از «دو مقاله‌ی دانشنامه‌ای» راجع به نظریه‌ی روانکاوی، در خصوص نمادپردازی در رؤیا چنین می‌نویسد:

در ضمن تحقیق درباره‌ی اشکالی که عمل رؤیا باعث آن می‌شود، به این حقیقت شگفت‌آور پی بردیم که برخی از اشیاء یا چیدمان یا روابط، به واسطه‌ی «نمادها»، به عبارت دیگر به‌طور غیرمستقیم، بازنمایی می‌شوند. بیمار این نمادها را بدون این که خود بفهمد مورد استفاده قرار می‌دهد و معمولاً درباره‌ی آن‌ها تداعی نمی‌کند. این نمادها را روانکاو باید ترجمه کند و البته شخص او نیز صرفاً به روشی تجربی و از راه آزمایش و

خطا در قرار دادن این نمادها در زمینه‌شان می‌تواند این کار را انجام دهد. بعدها دریافتیم که بیشترین مشابهت با نمادهای رؤیا را در تعبیرات زبانی، اسطوره‌ها و فرهنگ عامه می‌توان یافت. (فروید ۱۹۹۳: ۱۴۰-۱۳۹)

تأکید فروید بر «روش تجربی» و «آزمایش و خطا» در رمزگشایی از نمادها، حاکی از احتیاطی است که در این کار باید ملحوظ کرد. با این همه و به رغم دشواری بررسی نمادپردازی در رؤیا، قاعده‌ی عام نظریه‌ی روانکاوی این است که رابطه‌ی نماد با امر ناخودآگاه، یا از نوع استعاره است و یا از نوع مجاز مرسل (خواه مجاز جزء به کل و یا کل به جزء). در حالت اول (استعاره)، مشابهت بین نماد و امر ناخودآگاه باعث نمادپردازی می‌شود و در حالت دوم (مجاز مرسل) مجاورت. در هر دو حال، نمادپردازی مفردی برای گریز از سانسوری است که به مواد و مصالح ناخودآگاه ذهن اعمال می‌شود.

نمادی که در سرتاسر داستان «سه قطره خون» پیایی و در پیوند با شخصیت‌های مختلف مطرح می‌شود، گربه است. در فرهنگ ایرانی، گربه نماد گذرا بودن حیات این جهانی (وفا نکردن این جهان به میل انسان به جاودانگی و نامیرایی) است، چندان که در ادبیات کلاسیک و نوین ایران اشارات متعددی به این صفت منفی گربه شده است که زاده‌های خود را می‌خورد. نمونه‌ای از این کارکرد نمادین گربه در شعر کهن ایران را از دیوان اشعار ناصر خسرو می‌توان ذکر کرد:

گیتیت گربه‌یی است که بچه خورد  
من گرد او ز بهر چه دوران کنم

در ادبیات متأخرتر، نمونه‌ی دیگری از همین کارکرد نمادین گربه را در شعری از عبدالحسین آیتی (مندرج در نشریه‌ی *نمکدان*، شماره‌ی شهریور ۱۳۰۸) می‌توان دید (هر دو نمونه به نقل از شمیسا ۱۳۸۷: ۱۰۳۵):

جهان چون گربه ماند بی کم و بیش  
که زاید پس خورد خود بچه‌ی خویش

این دلالت‌های نمادین، گربه را همچنین به نمادی از شهوت‌طلبی مفرط و نیز ناپایداری جنسی تبدیل کرده است. «بی‌صفت» نامیدن گربه در فرهنگ ایرانی، ترجمان زبانی همین باور عمومی است. در باورهای فرهنگ عامه، گربه در فصل بهار پس از جفت‌گیری به جفت خود وفادار نمی‌ماند و حتی بچه‌های خود را رها می‌کند. تحلیل



دقیق آنچه راوی داستان «سه قطره خون» درباره‌ی نازی روایت می‌کند، نشان می‌دهد که همین تلقی از گریه، یا همین کارکرد نمادین، در این داستان بازتولید شده است. نازی گریه‌ی ماده‌ای است که در بهار دچار «شورِ عشق» می‌شود و «نال‌های غم‌انگیز» می‌کشد و «همه‌ی تنِ او» به تکان و لرزه می‌افتد (۱۹). از نظر سیاوش، «گریه‌ی ماده مکارتر ... از گریه‌ی نر» (۱۷) و در عشق‌ورزی بی‌ثبات است. بی‌اعتمادی و بدبینی بسیار ریشه‌دار سیاوش/ راوی به زنان را از این گفته‌ی او می‌توان دریافت: «گریه‌های لوس خانگی و پاکیزه در نزد ماده‌ی خودشان جلوه‌ای ندارند. برعکس، گریه‌های روی تیغه‌ی دیوارها، گریه‌های دزدِ لاغرِ ولگرد و گرسنه که پوست آن‌ها بوی اصلی نژادشان را می‌دهد طرف توجه ماده‌ی خودشان هستند» (۱۹). اگر بخواهیم قاعده‌ی عامی را که پیشتر در خصوص رابطه‌ی نماد با امر ناخودآگاه ذکر کردیم (استعارگی یا مجازی بودن نسبت نماد با آنچه نماد جایگزینش شده است) را در خصوص نازی در این داستان اعمال کنیم، آن‌گاه باید بگوییم که نازی در ذهن بیمارگونه‌ی سیاوش/ راوی کارکردی نمادین از نوع استعارگی دارد زیرا این شخصیت روان‌پیش مشابهتی بین بی‌وفایی زنان (به زعم خودش) و دلالت‌های نمادین گریه می‌بیند. نازی در داستان درست مانند زنی توصیف شده که سیاوش/ راوی با او رابطه‌ی عاشقانه داشته است: «با دوتا چشم درشت مثل چشم‌های سُرْمه‌کشیده ... نازی جلوم می‌دوید، ... خودش را به من می‌مالید، وقتی که می‌نشستم از سر و کولم بالا می‌رفت، پوزه‌اش را به صورتم می‌زد، با زبان زبرش پیشانی‌ام را می‌لیسید و اصرار داشت که او را ببوسم» (۱۷). اساساً چشمان نازی و طرز نگاه کردنش، به چشمان و نگاه خیره‌ی زنی فریبنده شباهت دارد: «نگاه‌های نازی از همه چیز پرمعناتر بود و گاهی احساسات آدمی را نشان می‌داد، به طوری که انسان بی‌اختیار از خودش می‌پرسید: در پس این کله‌ی پشم‌آلود، پشت این چشم‌های سبز مرموز چه فکریایی و چه احساساتی موج می‌زند!» (۱۸). این هم‌هویتی نمادین به قدری در داستان برجسته می‌شود که خواننده گاه تصور می‌کند که آنچه توصیف می‌شود (مثلاً جفت‌گیری نازی)، حرکات و سکناات یک زن است: «تن نرم و نازکِ نازی کِش و واکش می‌آمد، در صورتی که تن دیگری مانند کمان خمیده می‌شد و ناله‌های شادی می‌کردند. تا سفیده‌ی صبح این کار مداومت داشت. آن وقت نازی با موهای ژولیده،

خسته و کوفته اما خوشبخت وارد اتاق می‌شد» (۱۹). آنچه ذهن سیاوش/ راوی را آشفته می‌کند، فکر خیانت نازی است. رنج و تألم روانی او از زمانی آغاز شد که صدای آنچه خود «عشقبازی نازی» می‌نامد را شنید: «شب‌ها از دست عشقبازی نازی خوابم نمی‌برد، آخرش از جا دررفتم، یک روز ... عاشق و معشوق را دیدم که در باغچه می‌خرامیدند. من با همین ششلول که دیدی، در سه قدمی نشان رفتم. ششلول خالی شد و گلوله به جفت نازی گرفت» (همان‌جا).

بر راوی داستان «سه قطره خون» چه گذشته که سامان روان او را یکسره فروپاشانده است؟ گفتار هیچ بیمار روان‌رنجور و نیز - بویژه - هیچ بیمار روان‌پریشی هرگز نمی‌تواند شرح مستقیمی از ضایعه‌ی روانی تجربه‌شده باشد. آنچه بیمار بر زبان می‌آورد صرفاً روایتی سانسورشده، نمادین، تحریف‌شده و استعاری از امر حادث‌شده است، روایت‌گریزنده‌ای که جزئیاتش به دلالت مستقیم تن در نمی‌دهد و ناچار می‌بایست با در نظر گرفتن قرائن بازسازی‌اش کرد. این بازسازی حکم همان «ترجمه»‌ای را دارد که فروید (در نقل‌قولی که از او آوردیم) متذکر می‌شود. به طریق اولی، منتقد ادبی روان‌کاو حکم مترجمی را دارد که روایت پریشان و نامنسجم راوی را بر اساس شواهد و قرائن موجود در داستان، به متنی فهمیدنی (مطابق با سازوکارهای معناشناختی رایج و نه سازوکارهای هنجارگریز) تبدیل می‌کند. به این سبب، باید نمادهای دیگری را هم در پیوند با نماد گربه در نظر گرفت. بی‌تردید مهم‌ترین این نمادهای مکمل، خود درخت کاج (نماد قضیب) است. چکیده شدن سه قطره خون زیر این درخت (ازاله‌ی بکارت)، بویژه از این منظر که شلیک با تفنگ یا ششلول در این داستان می‌تواند نماد جماع باشد، واجد معنایی است که در این‌جا نیازی به شرح آن نیست. به ذکر این نکته‌ی مرتبط و راهنما بسنده می‌کنیم که راوی در سناریوی بیمارگونه‌ای که خود درانداخته است، خویشتن را قربانی خیانتی فراموش‌ناشدنی می‌داند. اشاراتی که در داستان به «مرغ حق» می‌شود، مرغی که «سه گندم از مال صغیر خورده» (۲۱)، از این حیث دلالت‌مند است: «حق» میرزا احمدخان به نامزدش توسط دیگری‌ای به یغما رفته که، همچون «گربه‌های دزدِ لاغر و لگرد و گرسنه»، دون و سفله است.

## نتیجه‌گیری

قرائت روانکاوانه‌ی داستان «سه قطره خون» حکم همان کاری را دارد که پل ریکور آن را «باستان‌شناسی سوژه» می‌نامد. در این نوع نقد، هدف کاویدن روان نویسنده‌ی داستان نیست. اساساً هم‌هویت پنداشتن نویسنده و شخصیت اصلی مستلزم شواهد زندگی‌نامه‌ای و بالینی فراوانی است که در مورد صادق هدایت دست‌کم تاکنون به شیوه‌ای علمی گرد آورده نشده است. گمانه‌زنی درباره‌ی احتمال گرایش‌های مشابه روانی بین نویسنده و راوی، صبغه‌ای غیرمستند به نقد ادبی می‌دهد و با روح نقد که همانا استدلال و برهان و احتجاج است سازگاری ندارد. این رویکرد نه فقط هیچ کمکی به پیشبرد مطالعات و پژوهش‌های ادبی (یا روانکاوانه) نمی‌کند، بلکه حتی با ایجاد سوءتفاهم و واکنش، عملاً مانعی هم در راه انجام چنین تحقیقاتی ایجاد می‌کند. صادق هدایت و آثار او، در زمره‌ی مشهورترین قربانیان این رویکرد غیرادبی — غیرروانکاوانه در ایران هستند.

به منظور اجتناب از این سوءتفاهم‌ها و واکنش‌ها، در مقاله‌ی حاضر رهیافت دیگری در پیش گرفتیم که مطابق با آن، مفاهیم و روش‌شناسی روانکاوی می‌تواند در بررسی شخصیت‌های آثار ادبی به کار گرفته شود تا بدین ترتیب شناختی از انگیزه‌های ناپیدای رفتار آن‌ها به دست آوریم. اتخاذ این رویکرد روانکاوانه سازوکارها و صناعات متن را در کانون توجه منتقد قرار می‌دهد. در بررسی متن از این منظر، به معضل «بیان و در عین حال سکوت» پرداختیم و نشان دادیم که راوی مستأصل این داستان، هم خود را ناگزیر از سخن گفتن می‌بیند و هم به دلیل کارکرد مهارکننده‌ی بازدارنده‌های ناخودآگاه مجبور به اجتناب از بیان است. راه برون‌رفت از این مخمصه و فائق آمدن بر مقاومت‌های ناخودآگاهانه‌ی روانی، به کارگیری مکانیسم‌هایی مانند «جاب‌جایی» و «نمادپردازی» است که به راوی امکان می‌دهند تا داستانی استعاری - نمادین را جایگزین روایت پُر درد و رنج خیانت کند. فرض یکی بودن سازوکارهای روایی داستان و رؤیا زمینه‌ای فراهم کرد تا با بررسی روانکاوانه‌ی روایتی که راوی در لایه‌ی مشهود داستان به دست می‌دهد («محتوای آشکار»)، روایتی ناگفته («محتوای نهفته») در ژرف‌ترین و تاریک‌ترین ساحت روان او را بازسازی کنیم. استناد به جزئیات گفتار و تداعی‌های راوی برای نیل به

این مقصود، گذشته‌ای دردناک را آشکار کرد، گذشته‌ای که به گفته‌ی استنلی لیوی (Stanely Leavy) در کتاب *گفت‌وگوی روانکاوانه*، پرتوی روشنگر بر پیشینه‌ی زندگی کابوس‌وار بیماران روانی می‌افکند:

هر آنچه بیمار بیان می‌کند، نه فقط اشتغال ذهنی او به موضوعی در زمان حال، بلکه همچنین گذشته‌ی او را در سطوح مختلفی از وضوح آشکار می‌سازد ... سخن گفتن زمینه‌ای تاریخ‌مبنا به کلام می‌بخشد؛ این کار باعث می‌شود تا تجربه‌ی از سر گذرانده‌شده عملاً به پیشینه‌ی روانی وضعیتی در زمان حال تبدیل شود ... عمل سخن گفتن گذشته را هویدا می‌کند، خواه گوینده به این موضوع وقوف داشته باشد یا نداشته باشد، زیرا در این مرحله همه‌ی ساختارهای واژگانی، معنایی و نحوی‌ای که بیمار به کار می‌برد به بخشی از پیشینه‌ی او تبدیل شده‌اند ... این پیشینه می‌تواند همچون وضعیت استیون ددالوس (Stephen Dedalus) [شخصیت اصلی رمان جیمز جویس (James Joyce) با عنوان *چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی* که در رمان دیگر جویس با عنوان *اولیس* نیز نقش آفرینی می‌کند] نوعی «کابوس» باشد، اما کابوسی نیست که بتوانیم به آن پایان دهیم و بیدار شویم. (لیوی ۱۹۸۰: ۱۰۵-۱۰۴)

روایتی که راوی «سه قطره خون» به دست می‌دهد، در واقع تبیینی استعاره‌ی و نمادین از گذشته یا پیشینه‌ی روانی وضعیتی است که زندگی امروز او را به کابوسی دهشتناک تبدیل کرده است. مشکل او، همانا ناتوانی از پایان دادن به این کابوس و بیدار شدن از آن برای از سر گرفتن زندگی به‌هنگار است.

و سرانجام به عنوان آخرین ملاحظه‌ی روانکاوانه درباره‌ی «سه قطره خون» و تکمله‌ای بر کاربرد نظریه‌ی روانکاوی در نقد این داستان می‌توان به این موضوع اشاره کرد که شیوه‌ای بدیل در قرائت روانکاوانه‌ی «سه قطره خون» که اصولاً در مباحث نقد ادبی در کشور ما هنوز به قدر کفایت معرفی نشده، عبارت است از عطف توجه از متن به خواننده و واکنش‌های او. چنان‌که می‌دانیم، «سه قطره خون» تأثیری بسزایی در شکل‌گیری داستان کوتاه به منزله‌ی ژانری جدید در ادبیات نوین ایران داشته و بسیاری از نویسندگان نسل‌های متأخر را به پیروی از سبک و سیاق هدایت ترغیب کرده است. نوشتن داستان‌هایی از منظر راوی اول شخص روان‌پریش بدبین و عزلت‌گزینی که قادر به تمرکز

در روایت نیست، هویت اشخاص را در هم می‌آمیزد، تصویری پارانویایی درباره‌ی اطرافیانش دارد و حتی از بیان آنچه بر خود او گذشته عاجز است، یقیناً از جمله میراث ادبی هدایت در ادبیات داستانی ایران محسوب می‌شود. محبوبیت این داستان در نزد خوانندگان و نویسندگان ایرانی به این معناست که با بررسی دقیق جزئیات «سه قطره خون» و تبیین علت اقبالی که به آن شده است، همچنین می‌توان شناختی روانکاوانه از مخاطبان این داستان به دست آورد. پرسشی که می‌بایست در پایان این مقاله به عنوان اشارتی بر سمت‌وسوی تحقیقات ادبی - روانکاوانه‌ی بعدی درباره‌ی این داستان مطرح کرد این است که: چرا این داستان خاص از میان همه‌ی داستان‌های هدایت تا به این حد مورد توجه مصرف‌کنندگان و تولیدکنندگان ادبیات قرار گرفته است؟ پاسخ پیشنهادی اما غیرقطعی پژوهشگر حاضر این است که علت اقبال خوانندگان به این داستان و نیز پژواک یافتن مضمون و شخصیت‌هایش در ادبیات داستانی را باید در گفتمان مردسالارانه‌ی فرهنگ ایرانی درباره‌ی ناپایداری عاطفی زنان جست. به بیان دیگر، این داستان دست به کالبدشکافی فرهنگ مردسالارانه‌ی جامعه‌ی ما می‌زند و پرتوی روانکاوانه بر هراس‌ها و اضطراب‌های ناخودآگاهانه‌ی مردان ایرانی می‌افکند. این البته برنهادی است که می‌بایست از راه پژوهش‌های روانکاوانه‌ی خواننده‌محور میزان صحت آن را سنجید.

### پی‌نوشت‌ها:

- ۱- ارجاعات بعدی به متن داستان «سه قطره خون» صرفاً با ذکر شماره‌ی صفحه صورت خواهند گرفت.
- ۲- برای خواندن شرحی درباره‌ی شیوه‌ی به‌کارگیری خواب مصنوعی در درمان هیستری، مراجعه کنید به مقاله‌ی بسیار روشنگرانه‌ی فروید با عنوان «شرحی کوتاه درباره‌ی روانکاوی» (فروید ۱۳۸۲ الف).
- ۳- مکانیسم‌های پنجگانه‌ای که فروید در کتاب *تفسیر رؤیا* راجع به «عمل رؤیا» (dream-work، یا عملیاتی که «محتوای نهفته‌ی رؤیا» را به «محتوای آشکار رؤیا» تبدیل می‌کنند) برمی‌شمرد، علاوه بر «جاب‌جایی» و «نمادپردازی» شامل «نمایش‌دهی» (dramatisation)، «ادغام» (condensation) و «تجدیدنظر ثانوی» (secondary revision) می‌شود.

## منابع:

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷) *فرهنگ اشارات*، ویراست دوم. تهران: نشر میترا.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲الف) «شرحی کوتاه درباره‌ی روانکاوی». ترجمه‌ی حسین پاینده. فصلنامه‌ی *ارغنون*، ۲۱: ۲۳-۱.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲ب) *رئوس نظریه‌ی روانکاوی*. ترجمه‌ی حسین پاینده. فصلنامه‌ی *ارغنون*، ۲۲: ۷۳-۱.
- هدایت، صادق (۱۳۴۱) «سه قطره خون»، در مجموعه‌ی *سه قطره خون*، چاپ ششم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

- Freud, Sigmund, and Joseph Breuer (1991A) *Studies on Hysteria*. Trans. James and Alix Strachey. London: Penguin Books.
  - Freud, Sigmund (1991B) *The Interpretation of Dreams*. Trans. James Strachey. London: Penguin Books.
  - Freud, Sigmund (1991C) *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Trans. James Strachey. London: Penguin Books.
  - Freud, Sigmund (1993) "Two Encyclopaedia Articles", in *Historical and Expository Works on Psychoanalysis*. Trans. James Strachey. London: Penguin Books.
  - Laplanche, J. and J.-B. Pontalis (1988) *The Language of Psychoanalysis*. Trans. Donald Nicholson-Smith. London: Karnac Books and the Institute of Psycho-Analysis.
- Leavy, Stanely A, (1980) *The Psychoanalytic Dialogue*. New Haven: Yale University Press.