

نقد «سه قطره خون» صادق هدایت

آذر نفیسی

در آثار صادق هدایت نیز مانند زندگیش می‌توان نشانه‌هایی از یک معما یا تناقض را دید. در این آثار هم کشش به انتقاد اجتماعی، طنز و واقع‌گرایی در سبک وجود دارد، و هم تمایل به انزواطلبی و بکارگیری شیوه ذهنی داستان‌نویسی. داستان‌های هدایت از نظر ترتیب زمانی سیر تکاملی خاصی را طی نمی‌کنند، و این دو گرایش به ظاهر متضاد را می‌توان در آثار او از زمان چاپ اولین مجموعه داستان‌های کوتاه هدایت، «زنده‌به‌گور»، در سال ۱۳۰۶ تا چاپ آخرین داستانش، «توب مرواری»، پس از مرگ او در سال ۱۳۳۴ دنبال کرد. گرچه اوج داستان‌نویسی هدایت «هوف‌کور» است که به سال ۱۳۱۵ منتشر شده است.

از این رو اغلب منتقدان بنا بر گرایش‌ها و سلیقه‌های سیاسی، ادبی و

فردی خود نه فقط نظریات متفاوت که متضادی، دربارهٔ هدایت ارائه داده‌اند که در اغلب این نظریات هم نشانی از واقعیت دیده می‌شود. تنها زمانی می‌توان به حل این معما نزدیک شد که این دو نوع کشش را دو روی یک سکه ببینیم و بدینی فوق‌العادهٔ هدایت را نسبت به اجتماع و دنیا در کنار انزواطلبی و درون‌گرایی او بررسی کنیم.

در هدایت بدترین و بهترین خصیصه‌های داستان‌نویسی فارسی را نیز می‌توان یافت. در کمتر نویسندهٔ معاصر دیگری آثار بسیار بد و بسیار خوب اینگونه آرام و بی‌اعتنا در کنار هم قرار گرفته‌اند. با این همه کمتر منتقدی است که هدایت را پیش‌کسوت داستان‌نویسان معاصر ایران و پایه‌گذار داستان‌نویسی مدرن ندانند.

پیش‌کسوتی هدایت را باید پیش از هر چیز در توجهش به درونیات و خصوصیت‌های فردی شخصیت‌هایش دانست؛ گرایشی که بخصوص در مقایسه با جمالزادهٔ بارز می‌نماید. حتی در داستان‌های سطحی و بدی مانند «علوبه خانم» یا «حاجی آقا»، ویژگی‌هایی که شخصیت‌ها را از تیپ به فرد بدل می‌کنند، از نظر هدایت دور نمانده‌اند.

هدایت در داستان «زنده‌به‌گور» بیش از هر داستان دیگری به دنیای فردی درون شخصیت توجه دارد. این داستان احتمالاً تحت تأثیر نوع داستان‌های «زیرزمینی» نوشته شده است که معروف‌ترین آنها «یادداشت‌های زیرزمینی» داستایوسکی است. در این داستان هدایت دنیای بیرون را برای تبیین دنیای درونی فرد به خدمت می‌گیرد. واقعیت چیزی نیست بجز آنچه را وی می‌بیند، یا به ما می‌گوید، این واقعیت بیشتر از آنکه اطلاعاتی در مورد جامعه و جهان را وی بدهد خود او و دنیای درون او را مشخص می‌کند. مکان داستان از چار دیواری اتاق راوی تجاوز نمی‌کند. زمان فاقد اهمیت تاریخی و تقویمی است. گفتگو و کنش بدل به

تک گفتار می‌شود، کشمکش و تنش نیز تنها به صورت تنش درونی راوی منعکس می‌شود. داستان دارای طرح مشخصی نیست و نویسنده نه به ابعاد مختلف شخصیت فرد که به یک خصلت مشخص او، و به وسوسه دائمی ذهن او یعنی خودکشی می‌پردازد.

اما ساختار «زنده به گور» نه انسجام داستان‌های واقع‌گرایانه را دارد و نه لغزندگی داستان‌های ذهنی را. داستان بیشتر گزارش گونه‌ای است از تجربه‌ای درونی. اهمیت آن بیشتر در کوشش هر چند ناموفق نویسنده است برای ارائه این تجربه.

مضامین برخی دیگر از داستان‌های هدایت چون «آفرینگان»، «تخت ابونصر»، «گجسته دژ»، یا «س. گ. دل» غیرواقعی و ماوراءالطبیعی است، اما در اساس همان ساختار داستان واقع‌گرای سنتی حفظ شده است.

داستان «سه قطره خون» یکباره ما را با پدیده‌ای شگفت و غریب مواجه می‌کند. پدیده‌ای که آن را یکبار دیگر در «هوف کور» مشاهده می‌کنیم. غرابت «سه قطره خون» نه در مضمون نامتعارف داستان که در ساختار آن نهفته است، ساختاری که قوانین حاکم بر دیگر داستان‌ها را می‌شکند. «سه قطره خون» آغازی است دیگر در تاریخ داستان‌نویسی فارسی. «سه قطره خون» از نظر داستانی همچنان که در پایان این مقاله خواهیم گفت نزدیکترین ساختار به «هوف کور» است، و اولین داستان سمبلیک در تاریخ داستان‌نویسی معاصر فارسی.

هنگام خواندن داستانی چون «داش آکل»، «عروسک پشت پرده»، یا حتی «زنده به گور» خواننده به نوعی احساس راحتی می‌کند، چون فضایی که نویسنده آفریده آشناست. مضمون این داستان‌ها هر چند هم نامتعارف باشند باز در قالبی متعارف گنجانیده شده‌اند، مانند آنکه حیوانات وحشی جنگل را در درون امنیتی که قفس‌های باغ وحش فراهم می‌آورند تماشا

کتیم، اما خواندن «سه قطره خون» شبیه قدم گذاشتن به جنگلی شگفت‌آور اما بیگانه است که در آن هر اتفاقی ممکن است، و هر لحظه ممکن است از پشت شاخ و برگ درختی، حیوانی وحشی ما را غافلگیر کند. اگر بخواهیم با منطقی که در مورد داستان‌های سنتی بکار می‌بریم دست به کشف و شناخت «سه قطره خون» بزنیم راه به جایی نمی‌بریم.

منطق «سه قطره خون»، مانند دیگر داستان‌های سمبلیک مدرن، بیشتر به منطق شعر غنایی نزدیک است تا منطق داستان‌های متعارف. در داستان واقع‌گرای سنتی منطق داستان به شکل جریان‌ی است که همواره رو به بیرون دارد، مانند رودخانه‌ای که در جریان است و شفافیت آب آن سنگریزه‌ها را به نمایش می‌گذارد، گرچه رودخانه پیچ و خم دارد ولی مسیر آن مشخص است.

اما داستانی چون «سه قطره خون» نه حرکتی رو به جلو دارد و نه از آن شفافیت برخوردار است. این جا دنیای بسته‌ای است که مدام به درون خود بازمی‌گردد، با حرکتی رو به پایین و به عمق، مانند چاهی که در انتهای آن روشنایی آبی کورسو می‌زند. از این رو ساختار این نوع داستان به جای آن که بر خط زمانی خاصی قرار گیرد مستقل از زمان حرکت می‌کن. در این داستان هیچ گونه تسلسل زمانی، ترتیب وقایع، یا تکامل شخصیت، یعنی عناصر بیانی داستان‌های سنتی، وجود ندارد. علنی بودن وقایع و کنش نیز که یکی از اصول داستان‌نویسی سنتی است در «سه قطره خون» نفی می‌شود. به جای اینها «هدایت» ساختاری ارائه می‌دهد که از دو بخش مکمل و نه تکاملی تشکیل شده است، مانند دو بخش یک مربع که از وسط به دو نیم شده باشد، یا دو بخش یک شعر.

همچنین در داستان واقع‌گرا کوشش این است که داستان هر چه بیشتر واقعیت ظاهری را ملموس و قابل رویت کند، یعنی نوع ملموس بودن آن

در توجه به جزئیاتی است که مربوط به شکل ظاهری واقعیات است. ولی در شعر بیشتر تجرید حاکم است، مثلاً تشبیه دهان باز به غنچه عینیت دهان را برای ما مجسم نمی‌کند بلکه احساسی می‌دهد از نوع زیبایی آن، یعنی آنچه شعر برای ما ملموس می‌کند بیشتر حالت یا احساسی است از آنچه مضمون شعر است. مانند بوی گلی که شب در فضا پخش می‌شود، ما گل را نمی‌بینیم، ولی وجود آن را تنها از راه بوی آن احساس می‌کنیم.

در «سه قطره خون» نیز هدف اصلی تجرید وقایع به صورت سمبلیک است تا آن حالت و تجربه 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 مانند «بوف کور» اساساً استعاره‌ای است و در آن از اشاره، تکرار و ایجاز نیز استفاده می‌شود. همان طور که خود داستان از دو بخش تشکیل شده که هر یک تکرارکننده دیگری است، شخصیت‌ها و اشیاء نیز - چون درخت کاج، سه قطره خون، اتاق آبی‌رنگ با کمرکش کبود، تار، تصنیف و گریه - در بخش دیگری تکرار می‌شوند.

خصلت اصلی استعاره نشان دادن جوهر و ماهیت خاصی از یک پدیده از طریق جایگزین کردن آن با پدیده‌ای متفاوت است، مثل نرگس برای چشم، از این رو همانقدر که عنصر تشبیه در استعاره مهم است جدایی میان دو بخش آن نیز اهمیت دارد. چنین شگردی برخلاف قیاس (analogy) نوعی ابهام و چندگانگی در توصیف ایجاد می‌کند.

به این دلیل استعاره برآزنده ساختار داستانی چون «سه قطره خون» است. بنای داستان به گونه‌ای است که ابهام و شک جزئی از بافت آن محسوب می‌شود، مثلاً از همان چند جمله اول متوجه می‌شویم این شک بخشی از روان راوی است، و همه حکایت او نیز بر شک او به اطراف و اطرافیانش بنا شده است. در همان جمله اول داستان راوی می‌پرسد: «آیا

همانطوری که ناظم وعده داد من حالا به کلی معالجه شده‌ام. و هفته دیگر آزاد خواهم شد؟ آیا ناخوش بوده‌ام؟»

با جلو رفتن داستان درمی‌یابیم که «میرزا احمدخان» نه به «ناظم» اطمینان دارد و نه به دکتر؛ همانطور که بعدها در حکایت «سباووش کسی حرف او را باور نمی‌کند، و طبعاً هیچ کس نیز حرف «میرزا احمدخان» را باور ندارد. برخلاف داستان متعارف که در آن هدف راوی از بیان روایت کشف حقیقت است، در این جا هدف روشن‌تر کردن نوع و ماهیت شک است.

استفاده از استعاره علاوه بر آنکه داستان را مبهم و چند جانبه می‌کند، خود وسیله‌ای است برای ایجاز. «هدایت» در مقدمه‌اش بر «گروه محکومین» درباره کافکا می‌نویسد:

«دنیای کافکا عالم خواب است که با وحشت و دقت کابوس‌هایش بخت (یقه) انسان را می‌گیرد. زیرا می‌داند که رویاها با وجود لغزندگی ظاهری صرفه‌جویی بزرگی از لحاظ توصیف دارد.»

«هدایت» در «سه قطره خون» از این «صرفه‌جویی» به نهایت سود جسته است، یعنی به جای پراکندگی وقایع، همه چیز به گونه‌ای فشرده عرضه می‌شود.

این فشردگی از طریق خلاصه کردن همان بیرون در ذهن راوی به دست می‌آید. «هدایت» به جای آنکه مانند اغلب داستان‌های سنتی و حتی برخی از داستان‌های ذهنی راوی را در درون دنیای وسیع‌تر قرار دهد، کل دنیای خارج را در ذهن او می‌گنجاند. مثلاً در زمانی چون «خشم و هیاهو» ذهن «بنجی» دیوانه در تقابل و ارتباط با دنیای خارج و ذهن دیگر شخصیت‌ها فرار می‌گیرد، از این رو روایت «بنجی» و تصویری که از اطراف خود می‌دهد تعدیل می‌شود. ولی در «سه قطره خون» ما تنها با

ذن «میرزا احمدخان» مواجهیم، و تنها از طریق اشارات و سمبل‌های داستانی به مسایلی پی می‌بریم که در تقابل با حرف‌ها و اعتقادات راوی است. محیط خارج از ذهن «میرزا احمدخان» محدود است به تیمارستان و اتاق «سیاووش» که اتاقی شبیه اتاق راوی در تیمارستان است. اما همه این‌ها به توصیفات (یعنی همراه با تغییرات، حذف، یا تأکید و تکراری‌ها) راوی از آنها محدود شده‌اند.

در این جا برخلاف داستان‌های ذهنی روانشناختی هدف ارائه ابعاد و زوایای مختلف ذهن نیست، بلکه نویسنده خود ذهن «میرزا احمدخان» را نیز تا حد مشغله ذهنی او خلاصه می‌کند که سمبل آن «سه قطره خون» است.

بدین ترتیب همه چیز مبدل می‌شود به سمبل‌هایی مشخص که بارها و هر بار با تغییری کوچک تکرار و توصیف می‌شوند. خود تکرار وسیله‌ای است برای خلاصه کردن همه چیز در یک دایره محدود و مانعی است در برابر بسط و گسترش داستان به بیرون.

در چنین ساختاری برخورد با واقعیت از بنیاد متفاوت است. به زبان دیگر در اینجا نیز همچون «بوف کور» با دنیایی مواجهیم که در آن میان واقعیت و خیال، بیداری و رویا، خودآگاهی و ناخودآگاهی فاصله‌ای نیست، و ذهن تجربیات عینی را به شیوه‌ای سمبلیک ترکیب و بازآفرینی می‌کند. آیا گربه‌ای وجود داشته، آیا قتلی رخ داده، آیا سه قطره خونی پای درخت کاج ریخته شده است؟ هیچ یک از اینها، که هر یک به تنهایی می‌توانند محور یک داستان واقع‌گرا شوند، اهمیت چندانی ندارند. نویسنده قصد ندارد به ما بگوید چه اتفاقی رخ داده است. او می‌خواهد تأثیر ویرانگر اتفاق را بیان کند. به این دلیل اگر در داستان‌های واقع‌گرا تخیل و رویا در چارچوب واقعیت عرضه می‌شود، در این جا واقعیت در قالب رویا و تخیل

به نوشته درمی آید.

در «سه قطره خون» همه شخصیت‌ها زائیده ذهن و تخیل راوی‌اند. مقصود ما از این سخن نفی وجود آنها در عالم خارج نیست، بلکه می‌خواهیم بگوئیم ممکن است در عالم خارج موجود باشند، اما ذهن راوی یکبار آنها را به طور واقعی تجربه کرده است و به هنگام دیوانگی نیز بار دیگر خلقشان می‌کند. آنها به جای آنکه به شخصیت‌های واقعی زندگی نزدیک شوند، به صورت مخلوقات هنری درمی آیند، و در حقیقت نقاب‌هایی هستند که راوی به صورت خود می‌زند. نه تعریفی از ظاهر آنها به دست می‌دهد و نه شرحی از درونیات و خلیاتشان. آنچه مهم است نقش آیینی و سمبلیکی است که تکرار می‌کنند.^۱

از این رو «سه قطره خون» مانند دیگر داستان‌های مدرن از جهان واقعی فاصله می‌گیرد و به جهان مخلوق هنر رو می‌آورد. در این داستان

عمل آفرینش دو بار انجام می‌گیرد. بار اول نویسنده با آگاهی بر کاری که می‌خواهد بکند، عناصری از واقعیت را می‌گیرد و با ترکیبی نو در کنار یکدیگر می‌گذارد و اثری هنری می‌آفریند. اما مخلوق هنری او یعنی راوی، «میرزا احمدخان»، نیز در درون روایت خود همان عمل را تکرار می‌کند، یعنی او نیز داستانی را می‌سازد که مخلوطی است از آنچه به راستی بر او رفته است، و آنچه ذهن او از آن وقایع استنتاج کرده.

با یکبار خواندن «سه قطره خون» آنچه در ذهن خواننده باقی می‌ماند، بیشتر دریافت و تجربه‌ی احساسی غریب است تا درک معنی داستان، تجربه‌ی غریبی که در آن خواننده اول با طعم داستان آشنا می‌شود، بی آنکه آن را چشیده باشد. ولی با دقت بیشتر، با خواندن و بازخواندن داستان، خواننده از طریق اشارات راوی، و نیز به کمک سمبل‌ها و بخصوص نوع ربط این سمبل‌ها با هم و قطع و تکرار همه اینها، به دریافتی عمیق‌تر از «ماجرا» می‌رسد. مانند آنکه یکبار خوابی ببینیم، و آنگاه برای بار دوم و در بیداری عناصر آن را بررسی کنیم تا برای آن معنایی بیابیم.

در داستان با دو دنیا مواجهیم که هر یک تصویری تحریف شده از دیگری است. یعنی تیمارستان و اتاق «سیاوش». راوی دو بار داستان را نقل می‌کند، بار اول ماجرای خود را در زمان حال و در تیمارستان شرح می‌دهد و «ناظم» و «عباس» را معرفی می‌کند. بار دوم به گذشته می‌رود و از دوستی‌اش با «سیاوش» و از خود «سیاوش» می‌گوید. در هر دو بخش عناصر مشخصی مرتب و با کمی تغییر تکرار شده است. به سبب ماهیت سمبلیک داستان، خواننده آن را دو بار تجربه می‌کند، اول با آنچه راوی گفته و دوم با آنچه در اشارات راوی مستتر است، یعنی آنچه راوی ناگفته گذاشته است.

از گفته‌های «میرزا احمد خانه» به ظاهر چنین برمی‌آید که او همواره

ناظر آگاه اعمال: بگرن و تا حدی خودش بوده است و از طریق نسبت، دادن بخشی از خود به «ناظم» و «عباس» و «سیاوش» از خودش فاصله می‌گیرد، و خود را به عنوان شخص سوم مشاهده می‌کند، و در عین حال نیز فاصله خود را با آنها با محو کردن هویت مستقل آنها در خود از بین می‌برد.

او تصور می‌کند که شاهد کشته شدن گربه به دست «ناظم» بوده است و در ضمن درباره «ناظم» چیزی می‌داند که دیگران از آن بی‌خبرند، علاوه بر این در بخش اول او شنونده تار و تصنیف «عباس» است و ناظر بوسیده شدن دختری است که در خیال او راوی را دوست دارد نه «عباس» را. در بخش دوم باز او شنونده داستان «سیاوش» است که مانند «عباس» خود را «رفیق» و «همسایه» راوی می‌داند و همچنین ناظر بوسیده شدن «رخساره» که گویا نامزد اوست.

آنچه در داستان «میرزا احمد خان» غریب جلوه می‌کند، نحوه ترکیب وقایع و شخصیت‌هاست. هر یک از شخصیت‌های مذکور یعنی «ناظم»، «عباس» و «سیاوش» کاری انجام می‌دهند که در اعمال دیگری یا راوی تکرار می‌شوند. «ناظم» و «سیاوش» دست به قتل گربه می‌زنند، «عباس» و «سیاوش» دختری را که قرار است به راوی علاقمند باشد می‌بوسند. «عباس» تار می‌زند و راوی به «سیاوش» مشق تار می‌دهد. هر دو تصنیف «سه قطره خون» را که ادعا می‌کنند خود ساخته‌اند می‌خوانند و گویا از نظر دیگران این تصنیف سند دیوانگی آنان است. هم اتاق راوی و هم اتاق «سیاوش» آبی است و کمرکش کیود دارد. «سیاوش» و راوی داستانی را نقل می‌کنند که برای دیگران باورکردنی نیست. دیگران «عباس»، «سیاوش» و راوی را دیوانه می‌پندارند در حالی که خود اینها این مسئله را قبول ندارند.

پس همه این شخصیت‌ها سایه و همزاد یکدیگرند و به نوعی در کشتن گربه دست داشته‌اند. البته گربه‌ای که فرار است کشته شده باشد به نظر «سیاووش» گربه نری است که با «نازی» گربه ماده عشقبازی می‌کند. و راوی و «سیاووش» شبها از صدای ضجه گربه خواب راحت ندارند. در کنار این شخصیت‌ها «رخساره» و مادر او هستند، و دختری که همراه با مادرش به ملاقات «عباس» می‌آیند. «رخساره» فرار است نامزد راوی باشد ولی «سیاووش» را می‌بوسد، دختر فرار است به راوی چشم داشته باشد ولی «عباس» را می‌بوسد و به موازات این، گربه ماده یعنی «نازی» است که درست مثل یک معشوقه افسونگر برای «سیاووش» عشوه‌گری می‌کند ولی با گربه نری جلو چشم «سیاووش» پای پنجره اتاق او عشقبازی می‌کند.

در آخر بخش دوم همه «سایه‌های» راوی به گونه‌ای در یک نقطه جمع می‌شوند و در هم می‌آمیزند. زمانی که «رخساره» و مادرش وارد اتاق می‌شوند، «سیاووش» راوی را به آنها به عنوان یک بیگانه معرفی می‌کند. راوی در توضیح و توجیه داستان «سیاووش» در مورد «سه قطره خون»، توجیحات «ناظم» را درباره مرغ حق می‌آورد، و با خواندن تصنیف و زدن تار نقش «عباس» را برعهده می‌گیرد، و زمانی که «سیاووش» قهقهه‌زنان دست «رخساره» را می‌گیرد، از اتاق خارج می‌شود و در را به روی راوی می‌بندد، «سیاووش» نقش «ناظم» را برعهده می‌گیرد و «میرزا احمد» نقش «سیاووش» را بازی می‌کند. یعنی مریضی روانی که دکتر ممنوع ملاقاتش کرده است.

در کنار شخصیت‌های داستان، سمبل‌های غیرانسانی قرار دارند، از آن جمله‌اند: گربه، درخت کاج، تصنیف، تار و مهمتر از همه سه قطره خون که همه این سمبل‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. همانطور که در میان

خطوط درهم و برهم یادداشت‌ها تنها سه قطره خون مشخص است، در میان اعمال پراکنده؛ شخصیت‌ها «سه قطره خون» مرکزی است که آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. «سه قطره خون» همواره در پای درختی می‌ریزد که همیشه سبز است یعنی کاج، خون هم نشانی از روح جاودانه دارد، هم سمبل استحاله و تناسخ است، و هم در این جا جنایت را تداعی می‌کند. تصنیف نیز بیان مجرد حالات و عواطف راوی است. همه این سمبل‌ها مدام تکرار می‌شوند تا خواب راوی و همزادهای او را آشفته کنند و صلح و آرامش درونی را از آنها سلب کنند.

چه چیز سبب می‌شود تا این عناصر چنین قدرتی یابند، و چه عاملی است که «عباس»، «سیاوش»، «ناظم» و راوی را به گربه نر، و «رخساره» و دختر را به «نازی»، گربه ماده، ربط می‌دهد؟ به نظر می‌آید که گناهی مبهم رخ داده است، گناهی که مدام به قالب گربه و سه قطره خون درمی‌آید، گربه پس از مرگ نمی‌میرد، و «سه قطره خون» هیچگاه خشک نمی‌شود، برای آنکه گناهکار جنایت خود را از باد نبرد. به زبان دیگر، حادثه‌ای، یا فاجعه‌ای رخ داده است و از آنجا که ذهن راوی نمی‌تواند در واقعیت با آن روبرو شود، آن فاجعه را به شکل سمبل یا استعاره درمی‌آورد، و با دادن نقش خود به همزادهایش بار گناه را با آنها تقسیم می‌کند.

گناه «ناظم»، «عباس» و «سیاوش» شاید نه کشتن گربه، بلکه بنا به اشاراتی که در خلال حکایت راوی می‌آید، کشتن اعتماد راوی به آنهاست. «ناظم» بیمارستان، سمبل رابطه میان راوی و دنیای خارج است، عنصری که باید حافظ جان و روان راوی باشد، و حافظ امنیت او در دنیایی که زندگی می‌کند، اما از دید راوی همه چیزها «زیر سر ناظم است»، و او خود از سایر دیوانگان دیوانه‌تر است.

«سیاووش» نزدیکترین دوست راوی، «رفیق» و «همسایه» اوست، یعنی نمایانگر روابط شخصی و درونی راوی. اما «سیاووش» در روایت «میرزا احمد خان» با نامزد او عشق‌بازی می‌کند و در را بر روی او می‌پنجد و تنه‌ایش می‌گذارد. «عباس» نیز به نوعی تکرار کمرنگ شخصیت «سیاووش» است.

در واقعیت، در زمانی و در جایی که ما نمی‌دانیم، جنایتی رخ داده، فاجعه‌ای که راوی تاب تحمل آن را نداشته و آن را از یاد برده است، تا بر پایه‌ی الگوی آن «فاجعه‌ای» خیالی بسازد. احساس راوی به «سیاووش» و دیگر همزاده‌های خود، مانند احساس «سیاووش» است به گریه‌ نر. ولی راوی آنها را قاتل می‌کند، ششلول به دستشان می‌دهد. تا خود آنها خود دیگرشان را بکشند و ما می‌دانیم که راوی بدون اشاره به نقش خودش در قتل گربه، به طور اتفاقی در اول داستان تذکر می‌دهد.

«یکسال است که اینجا هستم، شب‌ها تا صبح از صدای گربه بیدارم، این ناله‌های ترسناک، این حنجره‌ خراشیده جانم را به لب رسانیده...»
پس قتلی رخ داده، همه گناهکارند. «سیاووش»، «ناظم» و «عباس» ایمان و اطمینان راوی را می‌کشند و به کفاره‌ این جنایت راوی در تخیل ششلول به دست آنان می‌دهد تا کاری را انجام دهند که خود او می‌خواهد، یعنی قتل خودشان از طریق قتل سمبلیک گربه‌ نر. طنز تلخ ماجرا در این است که در ذهن راوی همه هم قاتلند و هم مقتول. همه گناهکارند، و این گناه وسوسه‌ای است موزی به صورت سه قطره خون در پای درخت کاج، و ضجه‌ گربه‌ای در تاریکی که سبب می‌شود تا قاتل دوباره و چندباره قربانی‌اش را هدف قرار دهد و بکشد.

با بررسی «سه قطره خون» بهتر می‌توان ساختار «بوف‌کور» را درک کرد، چرا که هدایت در این دو داستان از ساختاری واحد سود جسته است.

توالی وقایع «بوف کور» مانند «سه قطره خون» بر اساس علت و معلول نیست، تسلسل زمان رعایت نمی‌شود و شخصیت‌ها هم تکامل پیدا نمی‌کنند، پس در مجموع ساختار این دو داستان با ساختار داستان‌های سنتی متفاوت است. و در اینجا ساختار در اساس شعرگونه است، نثری است که از مصالح شعر سود می‌جوید، تا همان تأثیر شعر را نیز باقی بگذارد. دو بخش این دو داستان نه تکاملی که مکمل یکدیگرند، بخش اول زمان حال راوی و بخش دوم شرح گذشته اوست، اولی در عین حال تکرار بخش اول، البته با تفاوت‌ها یا تغییراتی است.

این ساختار نیز مانند عنوان کتاب بر اساس استعاره بنا شده است و به کمک ایجاز، تکرار، و اشاره به پیش می‌رود. شخصیت‌ها، اشیاء و مکان از بعدی سمبلیک برخوردارند، و راوی مانند «میرزا احمدخان» دنیای خیالی خود را واقعیت می‌نمایاند و دیگر شخصیت‌ها را به صورت سایه‌های خود معرفی می‌کند.

اما اهمیت «سه قطره خون» تنها به دلیل شباهت آن به «بوف کور» نیست، بلکه هر دو داستان اوج تجربه ادبی «هدایت» اند، نقطه اوجی که او هرگز نتوانست باز بدان دست یابد.

«هنر» هدایت در «سه قطره خون» انتخاب و خلق ساختاری است که در عین ارائه احساسات و عواطف پیچیده و گره خورده فردی اجازه نمی‌دهد تا فردیت نویسنده یا احساسات او بر آن سایه افکند.

شاخص «موضع» بی‌طرف نویسنده در یک اثر ادبی نه نوع مضمون فردگرایانه و شخصی شده یک اثر که فاصله زیباشناختی نویسنده با آن است. از این رو در برخی از آثار واقع‌گرایانه «هدایت»، حتی در اثری چون «حاجی آقا» که هدایت هیچ‌گاه با شخصیت داستان مشتبه نمی‌شود، ساختار داستان بر پایه تعصبات و «حرف‌های» نویسنده شکل گرفته است.

در حالی که در «سه فطره خون» یا «بوف کور» هدایت با دریافت حس و جوهر یک تجربه ذهنی نوانسته است این تجربه را به گونه‌ای عینی و هنری ارائه دهد و فاصله خود را با داستان از طریق شکل و ساختار حفظ کند.

در این جا آن حرف «فلویر» صدق می‌کند که در داستان شکل با فرم مانند لباسی نیست که پوست و گوشت را در بر می‌گیرد بلکه خود پوست و گوشت است که هم شکل می‌دهد و هم جان می‌بخشد، بدون شکل، داستانی وجود ندارد.

در داستان واقع‌گرا همواره بر اهمیت واقعیت تأکید می‌شود، به نظر می‌آید که «هدایت» در «سه فطره خون»، مانند «بوف کور»، خواسته است، اشاره‌وار هم که شده، یادآوری کند که تخیل نیز به اندازه واقعیت حقیقت دارد و کیست که نداند که تخیل یکی از ارکان هنر، حتی هنر واقع‌گراست؟