**امید بی‌نیاز**

# نگاهی به مجموعه داستان «اژدهاکُشان»

**نوشته یوسف علیخانی**

**اینجا میلک است؛ پاتوق رئالیسم بومی ایران**

اژدهاکشان، دومین مجموعه داستان یوسف علیخانی، نویسنده نسل نو داستان‌نویسی ایران است. این مجموعه به تازگی توسط انتشارات نگاه چاپ شده است. اژدهاکشان اثری است که در تداوم مجموعه پیشین این نویسنده قدم بخیر مادربزرگ من بود به نگارش درآمده و مهمترین ویژگی‌هایی نوشتاری اثر پیشین را با خود حفظ کرده است. منتهی در این اثر شیوه نوشتاری پخته‌تر شده و نویسنده با به کارگیری استعارات و نمادهای بومی منطقه به شیوه‌ای از مکانیسم زبانی پر رمز و راز پناه آورده است. مجموعه اژدهاکشان را در یک تحلیل ماکروسکپی می‌توان اثری تولیدی در ژانر «رئالیسم بومی ایران» جای داد؛ ژانری که همواره می‌کوشد دستمایه‌های بومی منطقه را که شاید ریشه‌ای کهن و هزارران ساله دارد، مدرنیزه کرده و در حد باورهای مخاطب امروز ارائه دهد. این امر اگرچه از یک زاویه و به تاویل بعضی از منتقدان نوعی عقب‌گرد به زندگی روستایی و گریز از سوژه‌هایی است که از دغدغه‌ها زندگی شهری در ذهن و زبان نویسنده کنونی تراوش می‌کند، اما از زاویه دیگر مطرح کردن ایده‌های فرامدرن است. اصولاً آنچه از بازخوانی ادبیات داستانی جهان در چهار، پنج دهه گذشته برمی‌آید، گرایش بیش از حد به ادبیات بومی و صادر کردن آن به عنوان یک کالای فرهنگی منحصر به فرد است. «ادبیات پست کلونیالیستی» که قطب اصلی آن در

آمریکای لاتین قرار دارد، نمونه‌ای از این حرکت‌های بومی و اورژینال است. ادبیات پست‌کلونیالیسم که نه یک مکتب ادبی بلکه مصطلحی رسانه‌ای و از ادبیات تحلیل‌گران و منتقدان ادبی می‌آید، به تولیدات ادبی بعد از استعمار اشاره دارد. نمونه چنین تولیداتی هم ظهور نویسندگانی است که همواره شهرتی جهان‌گستر پیدا کردند و جهان ناگزیر از تقدیر و ستایش آنان بود. بنابراین آنچه که رمان‌نویسی به ویژه کوتاه‌نویسی غرب از «گی دو موپاسان»، «ادگار آلن‌پو»، «همینگوی» و یا «اُ. هنری» به عنوان متدهای علمی داستان‌نویسی قرار گرفته و صدها تئوری را به خود اختصاص داده بود، مقهور نه تنها داستان کوتاهی از «بورخس»، «کورتاسار»، «خوان رولفو»، «فوئنتس» یا هر غول ادبی آمریکای لاتینی شد، بلکه داستان گمنام‌ترین نویسندگان این قاره محروم و مستضعف، عقل از سر نویسندگان و منتقدان پیشرو غربی می‌برد. زیرا در چنین داستان‌هایی دیگر بحث از «شروع همینگوی وار» یا «پیچ آخر» نبود. اینجا شکل دیگری از روایت، مکانیسم‌های زبانی دیالوگ، منولوگ و سیلولوگ را درهم می‌تنید که خوانندگان غربی را مقهور کلامی بومی می‌کرد. بی‌شک گاهی در تک داستانی از آمریکای لاتین ظرافت‌هایی تکنیکی می‌بینیم که همواره در قالب هیچ یک از مولفه‌های ساختاری و تئوریزه داستان کوتاه نمی‌گنجد و در عین حال برای خود به منزله یک تئوری نو و بنیان ساختاری جدید است.

گاهی یک روح در کنار شخصیت‌های عینی و واقعی به روایت داستان می‌پردازد و بی‌شک این شکل ذهنی روایت تنها و تنها می‌تواند از یک باور بومی منطقه در اصل باورپذیری مخاطب جای گیرد. بنابراین از مهم‌ترین مولفه‌های چنین تولیداتی می‌توان به شکل نامتعارف روایت داستانی، شخصیت‌پردازی کپی برابر اصل و ساختار داستانی ناهمگون با مولفه‌های رایج در داستان‌نویسی نام برد. چنان که گاهی داستانی از خورخه لوئیس بورخس، ساختاری از ژانر مقاله به خود می‌گیرد و این امر بی‌شک از توجه یک نویسنده به جنس مخاطب خود و دقت او به بعضی از ژانرهای رسانه‌ای و ژورنالیستی خبر می‌دهد.

مجموعه داستان اژدهاکشان نیز سعی دارد با نقب زدن و درون‌یابی ریشه‌های زبانی منطقه به نوعی روایت نامتعارف دست یابد. چنان که گاهی جمله‌های مردم‌شناسی اثر تا حدی پر از داده و اطلاعات قوم‌شناسی است که جنبه مستند و تحقیقی آن بر عنصر قصه‌پردازی روایت برتری می‌یابد. این امر هم اگرچه هرازگاهی به حذف کشمکش‌های داستانی یا عنصر طرح و توطئه قصه می‌انجامد، اما در ذات خود برانگیزاننده حس

کنجاوی مخاطب است و سردرآوردن از دنیا و باورهای آدم‌های عجیب و غریب داستان، خود نوعی کشمکش نامتعارف را در ذهن مخاطب به وجود می‌آورد.

با این تفاسیر می‌توان از ژانری خبر داد که بیش از هرچیزی صددرصد بومی است و هستی داستانی را از ریزترین باورهای جغرافیایی داستان کسب می‌کند؛ جغرافیایی که نه یک اتمسفر خیالی بلکه یک منطقه واقعی مه‌آلود است؛ دهکده، روستا، یا قصه‌ای که در آن آدم‌هایی نفس می‌کشند که تفاوت چندانی با طبیعت و درختان آن نواحی ندارد زیرا افکار آن‌ها همواره بکر و دست نخورده مانده است.

## روایت

مجموعه داستان اژدهاکشان شامل ۱۵ داستان است. آنچه که در اولین برخورد یک منتقد یا مخاطب حرفه‌ای داستان نظر را جلب می‌کند، شیوه کلی بیان و به تعبیری شکل عینی و ذهنی روایت است؛ روایتی که می‌تواند به راحتی یک قصه ساده و قابل تعریف بر سر میز شام یا نیمکت یک پارک را به اثری جذاب تبدیل کند. یوسف علیخانی در اکثر داستان‌ها شکل عینی و ذهنی نامتعارفی را اساس بیان نوشتاری خود قرار نمی‌دهد. بی‌شک آنچه در ترسیم نوشتاری بیان اصل و ضروری است، زاویه‌ای است که نویسنده نسبت به خود و مخاطب تنظیم می‌کند. او جغرافیای نوشتاری‌اش را براساس زاویه قرار گرفتن خود نسبت به مخاطب و در کل جهان پیرامون تعیین می‌کند. برای مثال «ارنستو ساباتو» غول ادبی مکزیک و آمریکای لاتین در اثر بلند آوازه خود تونل که به تازگی در ایران ترجمه شده است، این گونه زاویه خود را نسبت به مخاطب تنظیم می‌کند: «کافی است بگویم من خوان پابلوکاستل هستم؛ نقاشی که ماریا اریبارنه را کشت. تصور می‌کنم، جریان دادرسی را همه به یاد می‌آورند و توضیح اضافی درباره خودم ضرورتی ندارد.» (ص ۱۱، رمان تونل، برگردان مصطفی مفیدی)

بی‌شک این آغاز داستانی حیرت‌انگیز به نظر می‌رسد. نویسنده می‌داند که کجا قرار دارد، جغرافیای نوشتاری‌اش چه قلمروی را می‌پیماید و مخاطب نیز از کدام زاویه به او می‌نگرد. یکی مهم‌ترین ویژگی این شکل روایت، نوعی پولی‌فونی منعکس شده از سیستم زبانی منولوگ است؛ پولی‌فونی که در خود چند شخصیت مجرم، دیوانه، قاتل، هنرمند و ... را همزمان با هم و تصویر توامان خود ترکیب می‌کند و تصویرسازی مخاطب را از خود به شکل شبکه از صداها و چهره‌های گوناگون درهم می‌تند و این شکل ذهنی روایت دقیقاً شبیه به صدای «اکو» است؛ یعنی طنین دنباله‌دار صدایی که در ذهن

● یوسف علیخانی

هرلحظه بلند و بلندتر می‌شود، رنگ می‌بازد و به اشکال و انواع گوناگون درمی‌آید. یعنی دقیقاً معلوم نیست فردی که پشت این صدا با ما سخن می‌گوید کیست. در عین حال او زاویه‌اش دقیق و غافلگیرکننده است. راوی در چنین روایتی انگار به گوشه‌ای از مغز ما شلیک می‌کند که همواره چاره‌ای جز درگیری با صدای شلیک او نداریم. این روایت آنقدر باز و گسترده است که همواره مکان‌ها را هم در ذهن ما ادغام می‌کند و صدای خود را به صورت همزمان در چند جغرافیای نوشتاری منعکس می‌سازد. به راستی جایی که او در آن قرار دارد، کجاست؟ پشت میز محاکمه دادگاه؟ پشت میز پلیس و در حال اعتراف؟ در خانه یک دوست قدیمی که عذاب وجدان او را به فاش سازی یک ماجرا واداشته است؟ یا این که وی در کلینیک یک بیمارستان روانی یا با پزشک یا خود و یا دیوانه دیگری صحبت می‌کند؟ بی‌شک این شگردی است که نویسنده بزرگ در زاویه قرارگیری خود نسبت به هستی نوشتاری و رو به مخاطب تنظیم می‌کند و به این شکل ذهن ما را با خود درگیر می‌سازد. با این حال این شکل روایت چندان هم پیچیده و تازه نیست. اگر خوب دقت کنیم درمی‌یابیم که ساباتو از مکانیسم زبانی خطابه استفاده می‌کند؛ مکانیسمی که یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های روایتی بشر بوده وابلاغ پیام به یک جمع است و هم‌اکنون شاید در کنفرانس یا سخنرانی نظیر آن را دیده شود؛ به تعبیری نویسنده می‌داند که برای جمع صحبت می‌کند. همان طور که گاهی تشخیص خواهد داد باید برای یک نفر فرامتنی، درون متنی و یا حتی با خودش صحبت کند و به روایتی از نوع حدیث نفس روی بیاورد.

آنچه که از بازخوانی مجموعه اژدهاکشان برمی‌آید این وسواس خاطر برای تنظیم زاویه روایتی نویسنده با خود، مخاطب و وسعت دادن به جهان نوشتاری حس نمی‌شود. به تعبیری نویسنده گاهی مدل شماتیک بکری دارد اما اگر شکل عینی و ذهنی نوشتاری را بر مبنایی از جنس رئالیسم بومی تنظیم می‌کرد، داستان در حد غیرمنتظره‌ای جذاب می‌نمود. او در داستان نخست از بزی صحبت می‌کند که انگار در روالی که طی می‌کنیم، تاثیری روی ذهن ما ندارد اما زمانی که این بز تلف می‌شود به حدی برای ما ترحم‌برانگیز است که انگار یکی از وسایل شخصی خود را گم کرده‌ایم. این امر نشان می‌دهد که نویسنده چیره‌دستی خاصی در شکار سوژه‌هایی دارد که خود آن را داستانی می‌کند. او در این داستان مردم ساده و بی غل و غش روستا را به حدی ارتقا می‌بخشد که انگار آن‌ها در یک نهاد مدنی قرار دارند و در یک انجمن حمایت از حیوانات برای حفظ و بقای این موجودات زبان‌بسته تلاش می‌کند. چنین پرداختی هم بی‌شک تحسین‌برانگیز

است، زیرا نویسنده از یکْ مدل «ناداستانی» داستان می‌سازد. این داستان ساختن هم تنها به اتفاق نهایی و تلف شدن «قشقابل» ربط ندارد، بلکه نویسنده روح جمعی و آدم‌هایی مرتبط با جغرافیای نوشتاری را به حدی ارتقاء بخشیده است که از بین رفتن یک بز را مانند فاجعه و بحرانی عجیب و غریب مطرح می‌کنند. به راستی از بین رفتن این حیوان زبان‌بسته تکان‌دهنده است زیرا منطق پرداخت داستانی ظریف و مو به مو ذهن را تا این بحران هدایت می‌کند و این داستان‌سازی از «ناداستان» شگردی است که در توان هر کسی نیست. اما اگر شکل عینی و ذهنی روایت بر زوایه بیان و لحن و نویسنده و از سوی دیگر جایگاه وی منطبق بود، با یک سادگی جادوکننده روبه‌رو بودیم. علیخانی در اکثر داستان‌هایش این دغدغه محوری را با وسواس دنبال نکرده است. شاید در همین داستان، همه، قشقابل را دوست دارند اما انگار زمانی زاویه روایت بر ذهن و زمان مخاطب منطبق می‌شد، که بالاترین فرد علاقه‌مند به قشقابل و در گوشه‌ای دنج و مرموزتر به این سوژه داستانی می‌پرداخت. علیخانی در بسیاری از داستان‌هایش فقط تعریف می‌کند، به تعبیری حتی به توصیف نامتعارف هم روی نمی‌آورد و این امر به آغاز اکثر داستان‌های وی کیفیتی قصه‌پردازانه با شروع‌های مقدمه‌وار بخشیده است.

در داستان «نسترنه» با شخصیتی به همین نام روبه‌رو می‌شویم؛ شخصیتی که در نوع خود جالب و خیره‌کننده است. به اعتقاد نگارنده این سطور نسترنه آنقدر جذاب و بکر می‌نماید که همواره مثل یک باران غافلگیرکننده بر فکر و ذهن ما فرود آید. او انگار شخصیتی گمشده در هزارتوهای مه و افسانه‌های رفته بر باد است. اما به راستی نحوه ورود او به قلمرو ذهن ما از جانب نویسنده با تعارف صورت می‌گیرد! علیخانی این‌گونه داستان را آغاز کرده است: «آتش برق که بزنه، قارچ درمیاد، دخترای میلکی میرن صحرا. قارچ و سیرکوهی و سبزه جمع می‌کنن و وقت باران برمی‌گردن.» صفحه ۲۹

این زبان اگرچه از ظرافت و شگردهای سیالیت بیانی خالی نیست اما مانع از ورود شخصیت بکر داستان به قلمرو ذهن ماست. نویسنده زبان معیار را به نفع زبان محاوره کنار گذاشته است. این امر صمیمت خاصی به شکل روایت او می‌بخشد اما بی‌شک از کلیت جاذبه‌های مبهوت‌کننده و جادویی زبان خالی است. با این حال نویسنده در داستانی مانند «گورچال» در تنظیم شکل روایتی خود حساسیت خاصی پیدا می‌کند. او در این داستان می‌کوشد به سوژه مرگ یک پسربچه سه ساله، شیوه‌ای از روایت مینیاتوری را به کار بگیرد. راوی در چنین داستانی با دستمایه‌ای از افسوس و تقدیر و شک و گمان و حال و محال به بازگویی انفجاری و در عین حال سرد و سهمناک مرگ این

بچه ترحم‌برانگیز می‌پردازد: «پسرک سه ساله چه می‌دانست آن که پا از چپر داخل گذاشته و آمده و رسیده بالای سرش، پدرش است.»

نویسنده آنقدر رندانه با این تراژدی اقلیمی برخورد می‌کند که انگار پرداخت شخصیت کودک سه ساله را وارد قلمرویی از ناخودآگاه تاریخی و اسطوره‌ای می‌کند. به راستی که روایت مردن این پسربچه سه ساله چندان تفاوتی با مردن سهراب و ظهور رستم بر بالین او ندارد. این جاست که دستمایه‌های روایت از خود جنس جغرافیا متبلور می‌شود و علیخانی با اندکی وسواس می‌توانست گام‌هایی را برای بیان نامتعارف و مبهوت‌کننده بردارد. با این حال وی در داستان «اژدهاکُشان» نیز که به نوعی درخشان‌ترین اثر این مجموعه است، به شیوه‌ای حسی و شهودی ضرورت روایت را به عنوان مهم‌ترین مؤلفه رئالیسم بومی یا به تعبیر منطقه آمریکای لاتین «رئالیسم جادویی» درک می‌کند. داستان اژدهاکشان گلِ سرسبد داستان‌های علیخانی است؛ داستانی پر رمز و راز و اساس مهم‌ترین قصه‌ها و باورهای بومی منطقه که همان جنگ با اژدهاست. گویی جنگ با اژدها خود سوژه‌ای هزاران ساله است. به تعبیری این سوژه مختص ژانر حکایت است و حتی در قصه هم نخواهد گنجید اما بی‌شک جذاب، زیبا و افسون‌کننده است. یوسف علیخانی در بیان چنین سوژه‌ای که باوری خرافی می نماید، تعاملی تحسین برانگیز دارد. او در داستان اژدهاکشان، این سوژه را چنان به ترسیم نوشتاری درمی‌آورد که به ذهن مخاطب مجال راست و دروغ آن را نمی‌دهد و این شکل روایت نمونه تام و تمام آن چیزی است که در تعریف شکل روایتی رئالیسم خاص یک منطقه اقلیمی آمد. معمولاً نویسندگانی همچون خوان رولفو، مارکز و بسیاری از قلمفرسایان رئالیسم جادویی برای بیان سوژه‌های غیرقابل باور مقدمه‌چینی و توضیح به کار نمی‌برند، آن‌ها کوچکترین فرصتی برای راست و دروغ بودن مساله به مخاطب نمی‌دهند. انگار نویسنده داستان اژدهاکشان نیز این ضرورت را به‌خوبی دریافته است. ما اندک ثانیه‌ای برای فکر کردن به اژدها نداریم. نویسنده بی‌مقدمه پا به قلمرو ذهن و حواس می‌گذارد: «این هم نیست که زرشکی‌ها سوار گاوهاشان نگاه کرده باشند به جنگ حضرتقلی با اژدهایی که کوه‌ها را خط انداخته بود تا برسد به میلک. این هم مهم نیست که حالا سنگ شده‌اند و هرکسی، وقتی از گردنه نرسیده به زرشک رد می‌شود می‌تواند ببیند سنگ‌هایی روی کوه دست چپ مانده و کوه راست، خون‌آلوده اژدهایی است که حضرتقلی کشته.» صفحه ۴۳

اژدهاکشان با این شکل روایت نه‌تنها کمپوزسیونی از نماد و تصویر و توتم و خطوط را در جغرافیای داستان می‌آفریند، بلکه از همان ابتدا ما را با اثری با استاندارد ادبی و در واقع

درجه یک روبه‌رو می‌کند. اثری که دستمایه روایت خود را انگار از تکه‌پاره‌های کابوس اقتباس می‌کند و فضا و مکان را با تصاویری درهم و برهم از گذشته و حال درهم می‌تند. شاید با تمام نقدهایی که به شکل روایتی نویسنده در اکثر داستان‌ها داریم، جنس این روایت تاثیرگذار و خیره‌کننده است. ما در چنین صحنه‌پردازی‌هایی با جنسی از زبان روبه‌رو می‌شویم که مرموز و منحصر به فرد است و قابلیت‌های شنیداری و دیداری آن گسترده و تودرتو می‌نماید. از این رو از داستان بسیار کوتاه «اژدهاکشان» که کل مجموعه هم به همین نام است، به سادگی نمی‌توان گذشت.

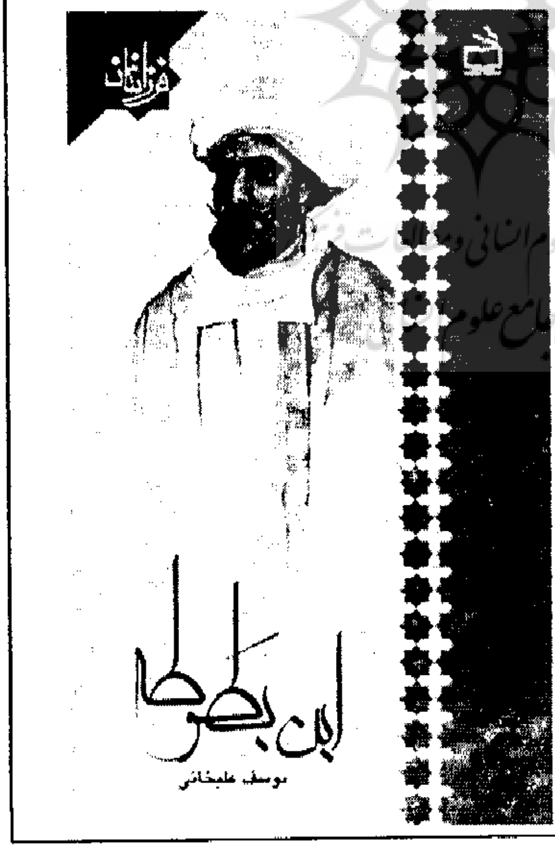
## شخصیت

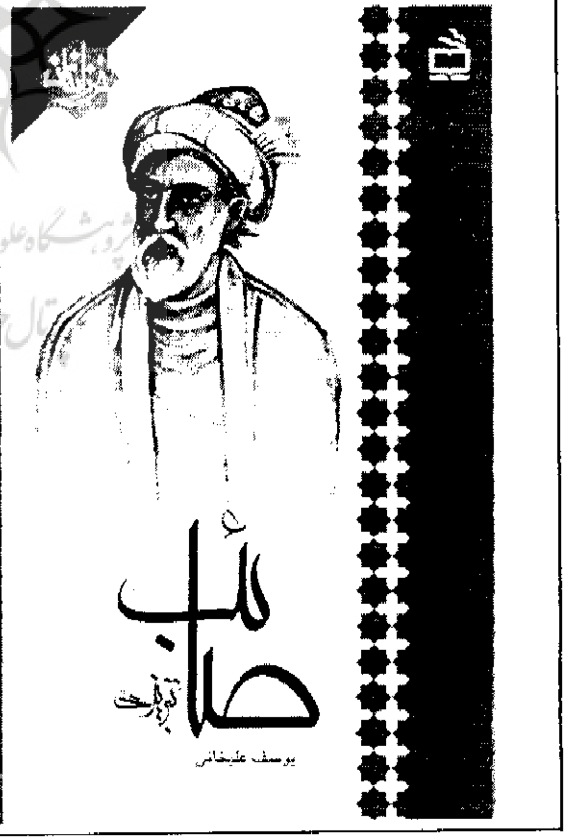
غیر از شخصیت حضرتقلی در داستان اژدهاکشان، ما با جامعه‌ای همقد و همردیف به لحاظ پرداخت شخصیتی در داستان‌های علیخانی روبه‌رو می‌شویم. شخصیت‌هایی همچون کبل رجب، رمضانعلی، مشدی سکینه، بمانعلی، کبلایی قشنگ، علی‌خان، کبلایی عاتقه، کبلایی عیسی، میرزاعلی، علی نجات، مشدی فیروزه، کبلایی قربانعلی، حسن، قدم بخیر، کبلایی یاقوب، مشدی دوستی، شیخ امین، مشدی رعنا، مشدی اکبر، غلامرضا، مشدی گلپری، مشدی گلجهان، چراغعلی و ده‌ها شخصیت دیگر جامعه داستان‌های این مجموعه به شمار می‌روند که هیچ کدام از جانب نویسنده اصرار و اجباری به پرداخت عمیق ندارند. آن‌ها همچنان که از نام‌شان برمی‌آید، آدم‌هایی ساده، بی‌غل و غش و روستایی‌اند که از دل فرهنگ ملی و مذهبی ما می‌آیند. بنابراین اسم آن‌ها نیمی از ابعاد شخصیتی‌شان را پرداخت کرده است. از این رو ما انتظار نداریم که با یک شخصیت قهرمان و افکار فلسفی و هستی شناختی وی روبه‌رو شویم.

شخصیت‌های مجموعه اژدهاکشان در هستی داستان تعریف می‌شوند. اگر بخواهیم آن‌ها را تک تک بیرون بکشیم، تنها با یک آدم ساده و بی‌ریای روستایی روبه‌رو می‌شویم و همین امر نسخه‌ای برای پرداخت شخصیت‌هایی نامتعارف است که شاید بتوان براساس مدل‌های گذشته شخصیت‌پردازی آن‌ها را نوعی شخصیت «ننوچخوفی» نامید. شاید یکی از مهم‌ترین بحث درباره شخصیت‌پردازی داستانی، مقوله تیپ و شخصیت است اما شخصیت‌های مجموعه اژدهاکشان در مرحله قبل از تیپ قرار دارند. به عنوان مثال شخصیت داستان گورچال به خاطر دزدیدن «یک بغل علف» به زندان افتاده است. اما آیا می‌توان وی را در تیپ اجتماعی دزد جای داد. زیرا عمل او آنقدر ساده و ابلهانه و در عین حال بچگانه است که زشتی کارش تنها خنده را بر لب‌های ما می‌نشاند. احتمالاً

نسل سوم
داستان نویسی امروز
یوسف علیخانی

یوسف علیخانی
عزیز و نگار
بازخوانی یک عشقنامه


فرزانگان
ابن بطوطا
یوسف علیخانی


فرزانگان
صائب تبریزی
یوسف علیخانی

معلول چنین عملی هم سیر کردن الاغ، گاو یا بزی است که بی‌علف مانده است! و در این میان منفعت خاصی نصیب این شخصیت نمی‌شود.

اما آنچه که در کل به شخصیت‌پردازی آدم‌های داستان منجر می‌شود، موقعیت داستانی است. داستان موقعیتی را در پی موقعیتی دیگر پشت سر می‌گذارد و به این ترتیب شخصیت‌ها از بی‌رنگی و بی‌فکری به حس محوری و رنگ و لعاب خاص خود دست می‌یابند. شاید مهم‌ترین نقدی که بتوان بر ساخت چنین شخصیت‌هایی داشت، بدیل حسی و عینی آن در زمان و موقعیت ماست. باید از یوسف علیخانی بپرسیم آیا چنین شخصیت‌هایی نه این که قابلیت زندگی در شهری مدرن و پر از دود و بوق ماشین‌ها و ترافیک تهران را دارند بلکه آیا قادر هستند با مترو از جنوب شهر به شمال شهر بروند. یا این که شمردن طبقه‌های ساختمان‌های بلند آن‌ها را به سرگیجه و تب‌ولرز خواهد انداخت؟

با این حال اگرچه چنین شخصیت‌هایی که به هیچ وجه از جنس آدم‌های پیرامون ما نیستند و مثل دوروبری‌های ما فکر نمی‌کنند، اما برای خود شخصیتی به‌شمار می‌روند، شخصیتی که طبق الگوها و انگارهای یک روستا فکر می‌کند و هنگام از بین رفتن یک حیوان زبان‌بسته به تأسف و تأثری ژرف دچار می‌شود. یا این که به قول داستان «تعارفی» شهریار عصایی را طرف خاک مشدی هادی می‌برد و مشدی هادی از دل خاک بلند می‌شود و شهریار هم بی‌آن که از دیدن روح یا مرده بترسد شروع به خندیدن می‌کند و زن‌ها فاتحه می‌خوانند!

و صد البته چنین شخصیتی هم نه تنها در اتوبوس و متروی تهران بلکه در میان آسمانخراش‌ها هم قابل کشف نیست، زیرا انگار او متعلق به روستای مه‌آلود و اسرارآمیز به نام میلک است و طبق ساختارهای رایج در آن روستا تعریف می‌شود.

## زبان

منظور از زبان در این قرائت، کیفیت زبان‌شناختی آن است؛ به تعبیری محورهای مجاورت و مشابهت، محورهای همنشینی و جانشینی و جایگزینی و استعاری زبان مدنظر است. در این قرائت «سوسوری» آنچه که در کار نویسنده مجموعه اژدهاکشان جای تأمل دارد، گزیر از ساختارهای رایج زبانی، جمله‌بندی و استراکچر ظاهری و روساختی به نفع زیرساخت و بن‌مایه و به تعبیری ذات زبان است. اصولاً علیخانی در پردازش به زبان داستانی خود مقید به قاعده خاصی نیست. نویسنده همان طور که با

سوژه راحت است، همانطور هم می‌گوید و می‌نویسد و داستان را پیش می‌برد. گاهی داستان به یک بیان شفاهی شبیه است. گاهی نثر محاوره بر نثر جدی برتری می‌یابد و به این شکل شالوده‌شکنی و گریز از منطق نثری و صف‌بندی فاعل و مفعول و فعل به هم ریخته و منطقی وارونه یا پازلی بر جمله‌بندی‌ها حاکم می‌شود. اما آنچه که مهم و حیاتی می‌نماید ریتمی است که از کنش نوشتاری به روساخت زبان دیکته می‌شود و به این ترتیب نوعی حرکت خاص را بر داستان‌ها حاکم می‌کند. این امر به محتوا بستگی دارد و از همان داستان اول نمود دارد داستان نخست، یک بز دغدغه آدم‌های داستانی است، فروش آن، حنا گذاشتن سر آن، قربانی کردنش پای امامزاده اسماعیل و... تمام کنش و واکنش‌های آدم‌های داستانی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. نویسنده در این داستان منطق خاصی را بر روابط دالی و مدلولی حاکم بر داستان ترسیم می‌کند؛ منطقی که از نوعی از حرکت صفر به صفر داستانی تبعیت دارد و در واقع ریتمی ملایم و کند و کشدار را به لحاظ جوهره زبان نوشتاری و نه شکل نوشتار به داستان دیکته می‌کند. اصولاً آنچه که از زبان نوشتاری یوسف علیخانی برمی‌آید، وفاداری به نوعی مکانیسم زبانی مینی‌مالیسم از نوع بومی و خودمانی آن است؛ اتکا به جملاتی موجز، گاه بریده بریده، سرکش و مسلسل‌وار که به لحاظ شکل عینی زبان، شیوه‌ای از دگرگون‌سازی زبان معیار و منطق متعارف زبان معیار است. به تعبیری نویسنده گاهی فعل را در ابتدای جمله قرار می‌دهد و به این وسیله ساختاری ظاهری از زبان شعر را ایجاد می‌کند. این امر همیشه هم یک روال و یک وضعیت فرمولیزه و تعریف شده را در پی نمی‌گیرد و در واقع در همان جمله که فعل در ابتدا ساختار نثری زبان قرار گرفته است، فعل بعدی سر جای خودش است. طوری که زبان نوشتاری شیوه‌ای کاملاً مدرسه‌ای و مطابق با زبان معیار را در پی می‌گیرد. اما آنچه که در این فرآیند قابل اشاره است، دو نوع ریتم ایجاد شده در زبان به شمار می‌رود که همواره در نوع خود منحصر به فرد و از سوی دیگر آشنایی‌زدایانه و گاهی هم عصبی‌کننده است. برای مثال اگر با این شیوه نوشتاری داستانی پلیسی و به تعبیری پراز عنصر کشمکش داستانی به‌نگارش درمی‌آمد، ما شاهد ریتمی نفس‌گیر ازجانب نویسنده بودیم؛ نویسنده‌ای که با گریز و شکستن شیوه متعارف و تخت زبان معیار به جملاتی روی می‌آورد، که جز خود وی کسی قادر به این نوع چیدمان لفظی و معنوی زبان نیست. با این حال عاملی که به این نثر نامتعارف و در عین حال جنبشی و در تکاپو، توقف و کندی غیرمنتظره‌ای بخشیده است، خود ذات زبان و جوهره درونی نوشتاری است. زیرا گاهی به شکلی غیرمنتظره، عنصر «اتفاق» از داستان حذف شده به چشم می‌آید.