۱. اشیاء به سوژه تبدیل می‌شوند، به فاعل شناسنده. در طی زمان حرکت می‌کنند. بر محیط اثر می‌گذارند. بر آدمها و شخصیتها و بر ماهیت‌های اطراف خود، بر چیزهایی که نقش واقعی خود به عنوان بی‌جانهای اثرپذیر را انجام می‌دهند: تشخص پیدا کردن اشیاء. این شیوه، هم سنگی اشیاء و شخصیتها در انجام کنش داستانی به عنوان گونه‌ای تکنیک آشنایی‌زدایی عمل می‌کند و براساس این سیاق داستانها پیش می‌روند و ما هر لحظه در انتظار این هستیم که چیزهای دم دستمان، میز، چراغ، پنجره و... کاری انجام دهند، کاری که روایت را پیش می‌برد: «... برگی که تازه از شاخه‌ای افتاده بود مثل دستی که از مچ بریده شده باشد هوای اطرافش را چنگ می‌زد و پایین می‌آمد بی آنکه بتواند چیزی را مشت کند...» از داستان «خال» و یا «چاقو هوای پیاده‌رو را پاره کرد» از داستان «آرنایرمان و دشنه و کلمات در بازوی من» و یا «باران چند قدم دورتر از قالی، با قد کوتاهش اندازه شیشه‌های پنجره می‌بارید» و یا «پشت این در پله‌های آجری آنقدر می‌پیچید و پایین می‌رفت تا به رطوبت دیواری برسد...» از داستان «روان رها شده اشیاء».

این کنش فعال اشیاء گاهی به پدیده‌ها نیز تسری می‌یابد، پدیده‌های به چشم نیامدنی مثل باد و آفتاب و صبح و... «بخار نرم خودش را به تیغه‌های آفتابی که از دایره‌های رنگی سقف پایین آمده می‌مالد»، از داستان «خال» یا «غروب همیشه از آنجا شروع می‌شود، از پشت پاشویه، بعد خودش را می‌مالد به علف، به دیوارها، به سفال» از داستان «تاقچه‌های پر از دندان» یا «آفتاب تا شیرین کردن خرما پایین آمده بود» از داستان «زمان نه در ساعت» و یا «... صبح تا آخرین لحظه‌اش با وانت‌بارها و کامیونهای لکنته میدان را دور زد...» از داستان «بی فصل و نادرخت» وگاهی حتی یک کلیت چنین عمل می‌کند، یک مکان داستانی: «... کوچه بدون آنکه آخرین درخت را با خودش ببرد پیچ می‌خورد» از داستان «تاقچه‌های پر از دندان».

۲. تصویرها سراسر متن را آراسته‌اند. متن موزه‌ای است که در آن به گشت و گذار می‌پردازیم. زمانی که در پیچاپیچ موزه پیش می‌رویم یک مرتبه تصویری را به چشم می‌بینیم که دوست داریم بنشینیم و تماشایش کنیم. انگار که ما را به یاد چیزی می‌اندازد، پاسخی است به ندای درونی ما: متن. شاید به همین دلیل این متون بیش از اینکه خواندنی باشند دیدنی‌اند: «یکی از بالشها به اندازه ساعتها خوابیدن گود بود و تشک هنوز فرورفتگی قدبلند خانمی را داشت» از داستان «خال» و «.. با کف دستهایش صورتش را بغل می‌کرد انگار کسی با انگشتانش پرنده‌ای را در هوا گرفته باشد» از همین داستان. و یا «آنقدر سرش پایین بود که انگار پیاده‌رو چنگ انداخته بود و موهایش را می‌کشید» از داستان «آرنایرمان و...». گاهی یک تصویر به جای اینکه مستقیم شرح داده شود از راه توصیف اتفاقهای همزمان رنگ‌آمیزی می‌شود: «روز به لحظه‌ای رسیده بود که همه تردید دارند چراغ اتاقشان را روشن کنند یا نکنند» و یا «مفصل تمام انگشتانش خمیدگی غم‌انگیز رماتیسمی کهنه را داشت و یا خمیدگی سالها نشا کردن برنج در مزرعه».

۳. این داستان و به خصوص سایر داستانهای مجموعه سرشار از به کارگیری مجازند: «چادرهای مشکی هنوز به فلکه نرسیده بودند» در داستان «مانیکور»، مثلاً در اینجا چادرهای مشکی در یک مجاز کل به جزء جانشین زنهای با چادرهای مشکی شده است. نوعی مناسبت هم‌نشینی در زبان (با تلقی سوسوری آن) یا به عقیده یاکوبسن، ارتباط دو موضوع با یکدیگر به این علت، که آن دو موضوع به طریقی در زمان و مکان با هم هم‌جوارند. مجاز از اصل مجاورت نشأت می‌گیرد که در آن یک وجه از شیء جایگزین کل آن می‌شود، یا علت به جای معلول می‌نشیند و یا بخشی به جای کل یا برعکس قرار می‌گیرد: «ترکمن روی گریه‌اش عینک دودی زده» از داستان «آرنایرمان و...» و یا «یک خلط سینه، یک آسم، یک سرفه گفت...» از داستان «بی فصل و نادرخت». با پذیرش این پیش‌فرض شاید بتوان این متون را به نوعی متن آنتی‌مدرنیستی نامید، متنی که بیشتر به محتوا اصالت می‌دهد تا شکل. اما در عین حال کارکرد استعاره نیز در این داستانها کم نیستند. جایگزینی لغات براساس اصل مشابهت، اصل جانشینی، انگاره‌ای از متن مدرنیستی: «تکه‌ای از آفتاب به اندازه سفره صبحانه روی علف می‌افتاد» یا «صدایش مثل همان درد به زیر بغلم که رسید دو شاخه شد» در داستان «خال»، یا «عالیه خودش را مثل ملافه انداخته بود روی تشک...» در داستان «آرنایرمان و...» یا «... زنی عالیه را بیدار کرد و گریه‌ای را با قنداق به عالیه داد» از داستان «روان رها شده اشیاء».

۴. برپایه رمزگان هرمنوتیک (و نیز معناشناسانه) ورود شخصیت زن داستان به روایت علاوه بر سویه رویایی و نمادینش به چیزی شبیه خیالبافی راوی (نویسنده) و حتی پروسهٔ برساختن طرح شخصیت در ذهن نویسنده شباهت دارد: «هنوز صورت نداشت» یا «گاهی یک درخت بود گاهی یک خانم...» و هنگامی که راوی به کاوش در مورد شخصیت برساخته ذهنش می‌پردازد همچون زنی کهن الگویی از او یاد می‌کند: «نصف تنش خسته به نظر می‌آمد و نصفهٔ دیگرش می‌توانست مادربزرگم باشد یا زنی که فقط یکبار از خواب آدم می‌گذرد... سن و سال مشخصی نداشت» انگار آنیمای مرد راوی باشد (نیمهٔ زنانه‌اش): «حالا دیگر شبیه هیچ زنی نبود، کسی نمی‌توانست او را خواب ببیند. نباید اسمی می‌داشت... کسی هم او را نزاییده بود. مادرم نبود...» و همانطور که داستان پیش می‌رود خود مرد نیز به شخصیت کهن الگویی (آرکه تایپ) تبدیل می‌شود: «اسم من مرتضی نیست... جایی، کسی به اسم مرتضی مرده بود و من می‌شناختمش و این زن می‌توانست، مادر و رویا همسر همان مرتضی باشد».

راوی به مرتضی تبدیل می‌شود، کسی که زن زمانی می‌توانسته با او زندگی کرده باشد. و انگار همه شخصیتهای مرد داستان به یک مرد تبدیل می‌شوند: «حالا دیگر یادم نیست کدام قاب عکس را برداشته‌ام پسرم شوهرم؟...» و در انتها همه شخصیتهای زن و مرد به گونه‌ای وحدت می‌رسند: «حالا من و آن خال‌کوبی آبی پنجره توی متن مادر مرتضی بودیم یا زن مرتضی

نقد داستان خال

علی مطلق

یـا زیـر پـوست یک مـعشوق مـادر کـه روی پـل راه می‌رفت...» شاید پاسخ این پرسش را کـه مـرتضی و راوی و زن کیستند، بتوان در داستان «آرنایرمان...» پیدا کرد، داستانی که انگار ادامه همین داستان است: گونه‌ای بینامتنیت بین داستانهای یک مجموعه. وجود پـنجره نیز در داستان شاید بر پایه رمزگان هرمنوتیک قـابل تأویل باشد. پنجره در بقیه داسـتانهای مـجموعه نـیز تکرار شده است. مثلاً این توصیف: «... توانسـتم ایـن پنجره آبی را روی بازویم در اتـاقی کـه اصـلاً پـنجره نداشت راه ببرم...» از داستان «خال»، به گونه‌ای مشابه در داستان «بی فصل و نادرخت» تکرار می‌شود، زمانی که مردی پنجره چوبی را در شهر حمل می‌کند: «حالا، و تنها اتاق دنیا بود که می‌توانست با پنجره‌اش از خیابانها و کوچه‌ها بگذرد» و این تأکید بر حضور پنجره زمانی پررنگ‌تر می‌شود که می‌فهمیم راوی سالهای زیادی در اتاقی زندگی کرده که پنجره نداشـته: در زنـدان. ایـن مفهوم در داستانهای «آرنایرمان و...» و «روان رها شدهٔ اشیاء» نیز تکرار می‌شود.

پنجره زنـدان را مـی‌توان در رمـزگان فـرهنگی و ارجاعی داسـتان نـیز قـرارداد: زمـینه اجـتماعی بـروز داستان. زنانی که مردانشان را از دست داده‌اند. زندانیان سـیاسی. زن داسـتان «خـال» هـمان عـالیهٔ داسـتان «آرنایرمان...» است که شوهر تبعیدی‌اش یعنی مرتضی در خاش می‌میرد و او هیچگاه جسـدش را نـمی‌بیند و حالا هـمیشه دنـبال اوست حـتی در خـوابـهای راوی: گونه‌ای از دلالت متن به متون دیگر و نه به واقعیت.

برپایه رمزگان نمادین، داستان در مرز میان خیال و واقعیت روایت می‌شود: گونه‌ای خواب. و حتی در دنیای خواب نیز از تعلیق روایی بـرخوردار است: «.. اکـر راه مـی‌رفتم، مـثلاً در یکـی از پیاده‌روها اصـلاً دیـده نمی‌شد...» و تأکید بر قیود شرطی. و از این پس تا یک صفحه بعد، داستان بـه نـوعی خـیال در خـیال روایت می‌شود. حتی در خود داستان نیز به این سویه رؤیایی تأکـید مـی‌شود، انگـار شـخصیتها نـیز مـی‌دانـند کـه نقشهایی را در خواب ایفا می‌کنند: «نه فکر نکن تا وقتی که می‌توانیم خیالبافی کنیم چرا باید فکر کنیم» و همین شاید به داستان منشی پسامدرنی ببخشد.

۵. نظرگاه داسـتان اول‌شـخص است. در داسـتان دست‌کم به سه دلیل می‌توان پـذیرفت کـه راوی اول شخص از موقعیتهایی روایت کند که بـه طـور مـعمول نمی‌تواند از آنها آگاهی داشته باشد (مثلاً نمی‌تواند در آن واحد در دو مکان داستانی باشد):

الف ــ راوی اطلاعاتش را در لحظهٔ روایت از جایی دیگر تکمیل کرده باشد ولی به آن اشاره نکند. مثلاً از کسی پرسیده باشد که وقتی خود در موقعیت A بوده در موقعیت B چه کنش داستانی رخ داده، اما در متن داستان به آن اشاره‌ای نشود. به عنوان مـثال در داسـتانی کـه خط‌مشی گزارشی دارد در لحظهٔ ثابت از چند موقعیت روایت کند. (البته این مورد در این داستان صادق نیست)

ب ــ راوی بدون اینکه اطلاعاتش را از موقعیت B از شخصیتی دیگر دریافت کند خودش به طور ذهنی آنرا در لحظهٔ روایت بازسازی کند و با استفاده از قیود تأکید بر این منش ذهـنی صحّه بگـذارد: «صـدای پـایش می‌آمد که بعد از هر سه قدم لحظه‌ای شنیده نمی‌شد و باز سه قـدم دیگـر. حـتماً داشت زیـر قـاب عکس راه می‌رفت.» حتی می‌توان پذیرفت که از قیود تأکید نیز استفاده نکند.

ج ــ داستانی که در مرز بین خیال و واقعیت می‌گذرد گاهی می‌تواند از نظرگاه تخطی کند. پس به طور کلی می‌توانیم بپذیریم که راوی حین راه رفتن از اتـفاقات درون پنجره روی بازویش باخبر باشد بی آنکه سر خود را خم کند تا درون پنجره را ببیند.

۶. موضوع دیدار زن و مـرد بـه دو صـورت روایت می‌شود، یکبار از زبـان مـرد و دیگـر بـار از زبـان زن: روایتهای چندگانه، گونه‌ای گسست در انگارهٔ ابر روایت، روایت برتر. ایـن دو روایت فـقط یکـدیگر را تکـمیل می‌کنند. با وجودی که هر دو راوی بر ذهنی بودن ایـن دیدار تأکید می‌کنند اما روایـتهای آنـها مشـابه است: گذشتن زن از روی پل و بـعد از دالان پـر از درخت و پرسیدن آدرس مسافرخانه‌ای از مرد. اگر این موقعیت و گفتگوهای رد و بدل شده در ذهن دو راوی ساخته شده پس چطور می‌توان پذیرفت که هـر دو روایت مشـابه باشند. اگر این دو روایت در تـقابل بـا یکـدیگر قـرار می‌گرفتند زمینه‌ای برای گفتگوی دو شخصیت داستان پدید می‌آمد و مـهمتر از آن زمـینه‌ای بـرای گـفتگوی درونی متن، دوپاره متن: چندآوایی.

۷. زبان داستان، زبان فقر است، زبان از دست‌دادگی: «این جور دردها مثل خون در تمام متن راه می‌رود...» و یا «خانم از بازویم بیرون رفت، مادرم دوباره مُرد...» یا «... ممکن است یکی از مشتریها رگش را با آن زده...» این نوع نگاه در بقیه داستانهای مجموعه نیز جـاری است. در داستان «آرنایرمان...» از دست‌دادگی مرتضی، در «تاقچه‌های پر از دندان» از دست‌دادگی فردوس، در «مـانیکور» از دست‌دادگـی مـلیحه، در «زمـان نـه در ساعت» از دست‌دادگی مادربزرگ و در «روان رهـاشده اشیاء» از دست‌دادگی شوهر عالیه.

این زبان، نویسنده را فقط در موقعیتهای خاص قرار می‌دهد و او را از آزمون تـجربه‌های نـوتر بـازمی‌دارد. آزمون خلاقیت، فراهم آوردن امکان زیست شخصیتها در جهانی که پیش از آن تجربه نشده، امکان زیستی که ما را برای ورود به ساحتی دیگر از هستن آماده می‌کند. وقتی راوی با شـخصیتهایش در مـوقعیتی ویـژه قـرار می‌گیرد هستن خویش را تا آن موقعیت گسترده است و هستن خوانندهٔ متن راکه حالا دیگر فقط مال او نیست. زیستن در دنیای یک متن، زیستن در ساحتی یگـانه است، از تمامی ساحتهای ممکن و نامحدود زیسـتن. گونه‌ای پاسخگویی به نـدای درونـی مـخاطب بـرای تجربه‌ای دست نیافتنی. متون به ما لذت می‌دهند چون بیرون از ما هستند و ما از رابطهٔ با آنها لذت می‌بریم، گفتگوی متن با خواننده: لذت متن.

به گفته باتای شاید ادبیات گـونه‌ای خـطر کـردن باشد، گونه‌ای وضعیت ناممکن، پرکنندهٔ شکاف آگاهی و تجربه.

با وجود این داستان «خال» هر دو گـونه خـوانـدن بارتی متن را ارضا می‌کند، خواندن به قصد لذت بردن (زندگی با تمامی عناصر متن، انسان، شیء، شخصیت و موقعیت) و خواندن نمادین (از راه ارتباط بـین عـناصر داستان برای کشف معنای درونی متن، زیستن در افق دلالتهایش، از نو نوشتنش): گونه‌ای گذر از اثر به متن.