آرمان ملی
armanmeli.ir
سال هشتم
شماره ۲۲۷۰
یکشنبه
۱۶ • ۰۹ • ۱۴۰۴
۱۶ جمادی‌الثانی ۱۴۴۷ / ۰۷ دسامبر ۲۰۲۵

یادداشت

نقدینه‌ای بر «ذوزنقه‌های گیج»

فیض شریفی
منتقد و پژوهشگر

«ذوزنقه‌های گیج» دربرگیرنده هشتاد شعر سپید است و یک مقدمه: «من خسته است از غمی محیط که چهار میخ کرده است چاره را به بایدها/ من خسته است... و این چنین است برهان غمنامه‌ای به وسیع من/ و اما آن چه نکوست و نیک، آغاز و انجام‌تان». بهناز عباسی رشتی را ندیده‌ام اما شعرهایش را در اینستاگرام تعقیب می‌کنم. او انحراف از فرم و سبک معمول بسیار دارد: «لیلی شهود مرغوب/ بلبلی در سینه‌ام/ چونان رستاخیزان در سپیده دمان ناله/ من را به من/ رستگاران بفرسا». در این شعر کوتاه چند ترکیب نامتداول داریم: شهود مرغوب، سپیده دمان ناله، یک تغییر فعل دعایی «بفرسا» به جای «کناد»، یک کار زبانی و جناس «لیلی» و «بلبلی» که به معنی وسوسه و اندوه است، و چند «ان» در «رستاخیزان» و «سپیده دمان» و «رستگاران» که مفهوم زمان می‌دهد و یک بعد هنجارگریزانه دارد. شاعر از تضادگونه‌هایی چون حس‌آمیزی و پارادوکس بسیار کار می‌گیرد.

به این ترکیب‌ها نگاه کنیم: بزاق قیرین، باله‌های متحرک صدا، حلول آجر، حجمی تهی، رکعت کبوتر، تنفس صاعقه، عنفوان یوغ، ذوالفقار شکیب و... این ترکیب‌سازی‌های به تقریب نامعمول میان شاعر و خوانندگان شعرش فاصله انداخته است و از سویی دیگر گنجینه‌ی واژگانی شاعر را گسترده کرده. ترکیب‌های تصویری که شاعر به کار برده شعرش را به عالم انتزاع نزدیک و نزدیک‌تر می‌کند و به خاطر توالی اضافات و کسره‌ی مضاف از حرکت شعر جلوگیری می‌کند. کجتابی در سروده‌های عباسی به همینجا پایان نمی‌پذیرد. عب۱اسی با شجاعت بسیار هر کلمه‌ای به صورت فعل مجهول درمی‌آورد، به «می‌اضلاعم» در این شعر کوتاه نگاه کنید: «عضله/ بر اشک/ می‌اضلاعم تنفس صاعقه را/ و از پی تنور/ زال ناله می‌شوم».

ارجحیت کلمه بر مفهوم: شاعر همزیستی مسالمت‌آمیز کلمات را گاهی بر مفهوم ترجیح می‌دهد: «هزاران ماهی ملایم در گوش‌های مبتلای من/ به راستی فرشته که از هجای منیرت/ منظومه‌ی شب قدر را/ به ابد نیایش/ می‌حافظمت». بازی با هجا و صامت‌های «م، ش» باعث شده است که مفهومی فرخنده بسته شود. در حرکت مداوم عاشقانه‌ی شاعر بر سطور، شاعر بدون آن که قصد خودنمایی داشته باشد به ترکیب‌های دلپسندی دست یافته است. از شاخصه‌های دیگر شاعر این است که او واژگان مذهبی و آیینی را در معنای دیگری مصرف می‌کند. این کلمات در بخشی از اشعار عباسی در مفهوم عاشقانه و اروتیک به کار گرفته می‌شوند: «در میان دو کتف روناس و همیشه بهاریت/ تا بوسه/ مکان الف لام میم آوندهای رام عین باشد...»

تمثیل‌های نوین: «آن دسته قوهای وحشی/ که سکوت را از تداعی آسمان ربوده‌اند/ و کتف‌های تو/ کنام‌ش آن جاست/ فواره‌ای کوچکی از کلمات‌اند...» عباسی کتف‌های معشوق را به قوهای وحشی تشبیه کرده است. همان گونه که قوهای وحشی سکوت را از آسمان سلب می‌کنند، کتف‌های معشوق عاشق را به تلاطم در می‌آورند. این تشبیه و تمثیل نوین پسانه‌ی تاریخی در ادبیات ما ندارد. این شیوه تشابهات برساخته یک ذهن پیچیده و یک تخیل فرهیخته است. این فاکت‌ها و قرائن شعر شاعر را به عالم سوررئال می‌برد.

میان متنیت‌ها: استفاده از متن‌های کهن و نوین و تخمیر کردن وقایع و داستان‌ها و سطرها و کلمات و اشارات و تلمیحات در شعر و داستان و تحلیل و تخمیر کردن آنها باعث ایجاد میان متنیت می‌شود در شعر چهل و دو، شاعر اشارتی به رمان «دلبرکان غمگین من» از گارسیا مارکز کرده است: «چشمانت/ دلبرکان غمگین/ انگشتانت/ اجاقی کور/ و پوست تو که حیوان نجیبی است/ اهلی کدام نسیم گشته است/ در این شب که پایانش ناپیداست/ و ماه را لکاته تاریکی بلعیده است...» عباسی در این جا نیز با تمثیل و تشبیه و اشارتی ما را به آن رمان نزدیک کرده است. همین استفاده‌ها از آیات و احادیث و روایات نوعی میان متنیت است: «من که‌ام، چه‌ام/ لااله الااو/ من همه او/ او همه من» این شعر وحدت وجودی با تغییر «هو» به «او» سخن ما را به توقیع موکد می‌کند.

این نگارنده شعرهای بهناز عباسی رشتی را به غایت دوست دارد و دوست دارد که به او بگوید که سرخاب سفیداب بسیار اصل زیبایی را دچار خدشه می‌کند. شاید اگر بیدل دهلوی با آن تخیل پیچیده کمی از صورخیال و تزیینات صوری صرف نظر می‌کرد و در تعادل می‌رفت اکنون بیشتر از او سخن می‌گفتند. بهناز یک بیدل ایرانی است. باید که در زبان خود از تعقیدات کم کند و خود را به تعادل نزدیکتر کند.

غلامرضا رضایی در گفت‌وگو با «آرمان ملی»:

سرچشمه شک و وهم در وجود انسان‌هاست

آرمان ملی- نعمت مرادی: غلامرضا رضایی (۱۳۴۱- مسجدسلیمان) دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه است. او داستان‌نویسی را از قریب به چهار دهه قبل آغاز کرده و تاکنون آثاری چون «پشت برج»، «عاشقانه‌ی مارها» و «شب بی‌مهتاب» به قلم او انتشار یافته است. خلق اماکن و فضاهای داستانی سوررئال با گرایش به سبک گوتیک و شخصیت‌هایی برآمده از واقعیت با چاشنی اسطوره و روایت‌های بومی از روابط اجتماعی و فرهنگی در جامعه، از خصایص آثار اوست. رضایی در پاسخ به سوالی ناظر بر شخصیت‌هایی که در داستان‌های خلق می‌کند، می‌گوید: «سرچشمه‌های شر در شخصیت داستان‌های گوتیک بیشتر از وحشتِ برآمده از روح آدمی است که مبانی روان‌شناسانه دارد و حتماً محیط بیرونی در آن دخیل است».

ژانری که برای مجموعه داستان «پشت برج» اتخاذ کرده‌اید، یا در مجموعه‌های دیگرتان، چه ژانری است؟

بعید می‌دانم نویسنده‌ای پیش از شروع کار به این قبیل چیزها فکر کند. نویسنده اگر کارش را تا حدودی بلد باشد، خلق داستان برایش مکانیزمی دارد. بدین صورت که اگر موضوع و سوژه‌ای روح و جانش را تسخیر کرده باشد، می‌نشیند و می‌نویسدش. بدیهی است آنچه روی کاغذ می‌آورد، حاصل مطالعات و اندوخته‌های ذهنی و تجربه‌های زیستی‌اش است؛ بارگه‌ای از واقعیت بیرونی و آنچه حول‌وحوشش می‌گذرد با چاشنی تخیل. حداقل برای من این‌جور است. اما اینکه از ابتدا به ژانری فکر کنم، نه، برایم پیش نیامده.

آیا در مجموعه داستان «عاشقانه مارها و سایه تاریک کاج‌ها» تحت‌تأثیر نویسنده خاصی مثل ادگار آلن پو نبوده‌اید؟

نویسنده مثل هر آدم دیگری در خلأ زندگی نمی‌کند و ظرف میان‌تهی نیست؛ به همین خاطر نوشته‌هایش متأثر از خوانده‌ها، محفوظات، مشاهدات و زیستش است، یعنی آنچه دیده و شنیده و از سر گذرانده. بدین لحاظ نمی‌شود از نویسنده به خصوصی نام برد. می‌توانم بگویم معجونی از نویسنده‌های متعدد و عوامل مختلف در خلق اثر دخیل‌اند. شدت و ضعف این تأثیر را قبول دارم. بالاخره هرکدام از ما با برخی از نویسندگان مأنوس‌تریم و قدرت تأثیرگذاری‌شان بیشتر است. آلن پو هم طبیعتاً از آن دسته نویسندگان بزرگی است؛ مثل چخوف، فاکنر، کافکا و... که می‌شود ازش تأثیر گرفت، به خصوص در ساختن فضا و حال‌وهوایی که بر داستان سایه می‌اندازد یا در خلق و ایجاد راز و معما، وحشت یا گروتسکی که بر برخی داستان‌هایش وجود دارد و یا ترکیبی از اینها.

نقش معماری برای ساخت مکان در داستان‌های وهمناک در آثار شما پیداست. این رویکرد از کجا می‌آید؟

قبول دارم، خیلی‌های دیگر هم گفته‌اند. نه‌تنها به مکان، بلکه به زمان و مکان و اتمسفر در داستان توجه دارم. یعنی اوایل نمی‌دانستم و بعدها پی بردم به این قضیه. در مورد مکان، همین حالا هم که می‌روم جایی، بیشتر از هرچیزی اول مکان و فضای آنجا جلبم می‌کند. معماری و بافت خانه‌ها، شهرها، کوچه و خیابان، به خصوص آنها که قدیمی‌ترند و انگار رازآمیزی بیشتری دارند. فکر می‌کنم استیونس بود که گفت: «بعضی مکان‌ها انگار با آدم حرف می‌زنند». دلیلش را نمی‌دانم. شاید به خاطر اینکه تقریباً همه‌ی استان‌ها را دیده‌ام جز یک استان، شاید به خاطر اینکه در زادگاهم مسجدسلیمان، که شهر شرکت نفتی بود، معماری خانه‌ها متنوع و با هم فرق داشت. یعنی خانه‌های کارگری، کارمندی، کارکنان خارجی و منازل شخصی غیرشرکتی هرکدام با هم معماری متفاوتی داشتند؛ فضای داخل و بیرونشان.

ضمن اینکه امکان دیدن منازل شرکتی کارمندهای عالی‌رتبه و کارکنان خارجی یا مکان‌های مذهبی مثل کلیسا و کنیسه یا حتی باشگاه‌های شرکتی و مدارس خارجی را نداشتیم و همین ممنوعیت‌ها کنجکاوی‌مان را بیشتر برمی‌انگیخت؛ تاآنجاکه مجبور می‌شدیم فضای داخلی‌شان را تخیل کنیم. به همین خاطر وقتی جایی را نبینی و با رازآمیزی و معما تخیلش کنی شاید از دلش توهمی هم شکل بگیرد.

سرچشمه وهم، در مجموعه داستان «پشت برج» و دیگر داستان‌هایتان، آیا ناشی از خلق وهم درونی شخصیت‌هاست یا از فضاسازی تاریک نویسنده می‌آید؟

در جهانی که زندگی می‌کنیم - به‌ویژه در اینجا- مشکلات و سختی‌های زیادی بر سرمان آوار است. هرچند به آینده بسیار امیدوارم، ولی خب؛ آنچه در صحنه اجتماع می‌بینم، نگرانی، دلهره و موج دشواری هرروزه‌ای است که بر سر مردم تلنبار می‌شود، صبوری زیادی می‌خواهد و گاه طاقت‌فرساست؛ آن‌قدر که بعضی اوقات رئالیته‌ها قوی‌تر از آنچه در داستان‌ها می‌بینیم وجود دارند. این یک وجه قضیه. از یک طرف، سرچشمه‌ی شک و وهم، دلهره، اضطراب در وجود یا اگزیستانس هر انسانی هست. وقتی این جور نگاه می‌کنیم، طبعاً همه‌ی این مسائل به درون کاراکترها هم راه پیدا می‌کنند. نویسنده هم از این اجتماع منفک و دور نیست. تازه فکر کنم حساس‌تر هم باشد. به طبع همه‌ی این‌ها دست به دست هم می‌دهند و در ارکان داستان خودشان را نشان می‌دهند. هنرمندی نویسنده در این است که در چنین موقعیتی که شخصیت کنش می‌کند، آن را در وضعیتی زمانی- مکانی قرار بدهد و فضایی متناسب با همین موقعیت در داستان ایجاد کند. در واقع از دل این موقعیت جز توهم و شکست و این قبیل مسائل، چیزی بیرون نمی‌زند. یعنی اگر شخصیتی که خلق می‌کنیم واجد این قضایا نباشد، به نظرم پایی در زمین ندارد.

مجموعه داستان «پشت برج» برای من خیلی جالب بود. در داستان چتر و پوکه توانسته بودید فضای برخورد کودکان را به شماره‌ی نوزده، به‌شکل کاملاً ملموسی دربیاورید. درمورد برخورد شما با لحن، قبلاً روی آن فکر کرده بودید یا حین نوشتن لحن‌ها درآمد؟

لحن همان طور که می‌دانید تابعی از شخصیت و نیات اوست که با موضوع داستان اقتضاء دارد. به یک معنی شخصیت‌پردازی را تکمیل می‌کند. بدین خاطر که ما را با وضع، موقعیت و خلقیات شخصیت آشنا می‌سازد. همین طور که دیالوگ این کار را می‌کند و لهجه هم تا حدودی. اگر اینطور که می‌گویید توفیقی حاصل شده باشد، برمی‌گردد به پردازش شخصیت، چون لحن امری انتزاعی نیست و اگر شناخت خوبی روی شخصیت‌هامان داشته باشیم به‌راحتی به دست می‌آید.

تحولات داستان گوتیک را چطور می‌بینید؟

سعی می‌کنم خیلی خلاصه پاسخ بدهم. اگر سرآغاز ادبیات گوتیک را این‌جور که گفته‌اند یا خوانده‌ایم، «قلعه‌ی اوترانتو» از هوراس والپول بدانیم، تا امروز همان طور که گفتید دستخوش تغییر و تحولات زیادی شده و هر دوره هم مسائل جدیدی مطرح شده است. با ظهور آلن پو و خلق داستان‌هایی مثل «زوال خاندان آشر» و چند داستان دیگر، داستان گوتیک حال‌وهوای دیگری پیدا کرد. هرچند با همان درون‌مایه‌های قبلی مانند: مرگ و جنون و...، منتها این بار با پیرنگ‌هایی محکم‌تر و منسجم‌تر و شخصیت‌هایی با اختلالات عصبی. بعدها در خلق آثاری مثل: دکتر جکیل و مستر هاید، دراکولا، آرزوهای بزرگ، بلندی‌های بادگیر یا تنگ اهریمنی از هنری جیمز، سوژه‌های جدیدتری درخصوص مسائل مربوط به اشباح و فضاهای ترسناک رونق بیشتری گرفت و روابط عقلانی حاکم بر داستان‌ها مد نظر قرار گرفت، یعنی علاوه بر طرح و پیرنگ‌های سنجیده‌ی آلن پویی و شبکه‌ی استدلالی مترتب بر آن‌ها، توی این دوره یا مرحله فضای داستان‌هایی که ماوراءالطبیعی بودند هم توجیه عقلانی پیدا می‌کنند. خب بعدتر هم با آرا و نظریات روانکاوانه فروید و طرح مسائلی ازجمله عقده ادیپ، مسأله ناخودآگاه فردی و جمعی، کشمکش درونی شخصیت‌ها و زخم‌های روحی-روانی، ژانر گوتیک تعمیم‌پذیری بیشتری پیدا کرد. نمونه عالی آن را در آثار فاکنر مانند: حریم، آبشالوم آبشالوم، گل سرخی برای امیلی و داستان‌های دیگرش، یا در دیگرنویسندگان آن دوره می‌بینیم. با حفظ توجه به زمان و مکان، فضا و اتمسفر داستان و شخصیت‌هایی که در قالب تحریف واقعیت و هول و هراس و توهم خود را نشان می‌دهند. تا امروز که به علت‌های بی‌شماری از قبیل تعدد جنگ‌ها، سلاح‌های پیشرفته کشتار جمعی، رقابت‌های تسلیحاتی و هسته‌ای و اثرات آن بر کاراکترهای داستانی در قالب شخصیت‌های پاره‌پاره بدون انسجام روحی-روانی و بازتاب همه‌ی این مسائل، ژانر گوتیک ظرفیت‌های بیشتری پیدا می‌کند که نمونه‌اش در آثاری از استیفن کینگ پیداست.

ایده کتاب «شب بی‌مهتاب» در نقد آثار بهرام صادقی، چطور شکل گرفت؟

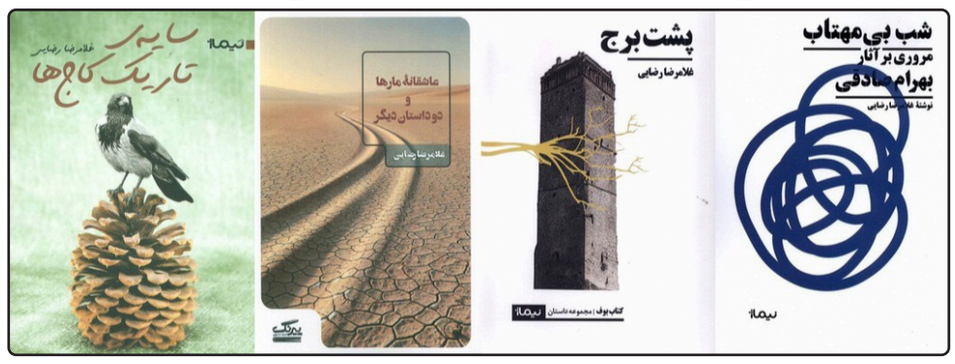
قبل از آنکه کتاب‌های بهرام صادقی را بخوانم، عنوان کتاب‌هاش، سنگر و قمقمه‌های خالی و ملکوت خیلی برایم جذاب بود. در مقدمه کتاب مفصل نوشته‌ام بعدها که چندین بار کتاب‌ها را خواندم و صادقی را بهتر شناختم، داستان‌های کوتاهش را در کارگاهی که داشتم تجزیه و تحلیل می‌کردم، دیدم بازخورد خیلی خوبی دارد، نشستم و حاشیه‌نویسی روی داستان‌ها را پیاده کردم برای چاپ کتاب.

ادبیات داستانی گوتیک و ژانر وحشت در ادبیات داستانی ایران چه جایگاه و پیشینه‌ای دارد؟

واقعیتش اینکه در ایران بعد از دهه آغازین و ظهور نویسندگانی مانند جمالزاده و هدایت و چوبک، به دلیل اوضاع اجتماعی-سیاسی و خفقان ناشی از آن و تأسیس و رونق حزب توده، ادبیات داستانی بیشتر در ساحت سیاسی نقش‌آفرینی کرد تا در عرصه ادبیات. در دهه چهل هم به‌تبعیت از فضای روشنفکری در غرب، مباحثی مثل ادبیات متعهد و غیرمتعهد رواج پیدا کرد و اگر هم تلاش‌هایی در زمینه خلق آثار ادبی صورت گرفته، فضای غالب نبوده جز معدود نویسندگانی مانند: صادقی و ساعدی و گلشیری. البته منظور این نیست که ادبیات بیرون از حیطه اجتماع و در فضایی انتزاعی نفس بکشد یا بازتاب‌دهنده مسائل و مشکلات اجتماعی نباشد؛ بلکه مقصودم تقلیل دادن اثر ادبی است در قدوقواره رئالیسم سوسیالیستی و چیزی توی این مایه‌ها. توی دهه شصت و هفتاد البته وضعیت فرق کرد و تنوعی از جریان‌های هنری-ادبی را داریم مثل رئالیسم جادویی، هنر و ادبیات پست‌مدرن و گرایشاتی دیگر. به همین مناسبت در زمینه‌هایی ازجمله ادبیات داستانی گوتیک و ژانر وحشت، تلاش‌های پیگیری نشد. هرچند دلایل خودش را دارد و امروزه اوضاع در این خصوص کمی متفاوت است. با این حال رگه‌هایی قوی از ادبیات داستانی گوتیک در یکی دو کار از ساعدی و گلشیری و صادقی پیداست و بعدتر در تک داستان‌هایی از رضا دانشور، فرخفال، کلباسی یا در کتاب «سایه‌های غار» مندنی‌پور نشانه‌هایی می‌بینیم.

در پایان می‌خواهم که با هم یک جمع‌بندی از بحث داشته باشیم و هم از لحاظ فلسفی در مورد نقش خیر و شر در ادبیات گوتیک توضیحاتی ارائه دهید؟

بحث خیر و شر مربوط به امروز و دیروز نیست و سابقه طولانی دارد؛ پیش از آراء فلسفی در جهان اسطوره هم آن را می‌بینیم. در اسطوره‌های ایرانی، نبرد ظلمت و روشنایی یا اهورا و اهریمن و کشمکش آنها در تمام دوره دوازده‌هزار ساله ادامه دارد که در آخر به پیروزی اهورا منجر می‌شود. در اندیشه زروانی هم به شکل دیگری مطرح می‌شود. در عالم دین و فلسفه هم با طرح برهان خیر و شر و دلایل باورمندی و ناباوری سروکار داریم. طبیعی است با این پیشینه تاریخی، نگرش‌های این چنینی به داستان‌هایی مثل دکتر جکیل یا دراکولا و در ادبیات خودمان دکتر حاتم در ملکوت بهرام صادقی یا آثار نمایشی مانند دکتر فاستوس و فاوست برمی‌خوریم به شخصیت‌هایی که روحشان را با شیطان معاوضه می‌کنند و یا تسلیم آن می‌شوند. قساوت، بی‌رحمی و رذالتشان بیشتر در برهان شر از جنس شر اخلاقی است تا طبیعی. امروزه هم صاحبان و کاسبان جنگ و کشت‌وکشتار از همین دست‌اند؛ مثل آیشمن یا نتانیاهو و دیگرانی که به کشت‌وکشتار و قتل و اعدام‌های دسته‌جمعی دست می‌زنند و اگر بخواهم تعبیر هانا آرنت را در مورد اینها به عاریه بگیرم، شر را عادی و معمول می‌کنند. در نهایت سرچشمه‌های شر در شخصیت داستان‌های گوتیک بیشتر از وحشتِ برآمده از روح آدمی است که مبانی روان‌شناسانه دارد و حتماً محیط بیرونی در آن دخیل است.



طنزی سیاه در مدار جاذبه

مروری بر «قانون جاذبه» نوشته ژان تولی

مریم طباطبائیها
منتقد و مترجم

قبل از هر مواجهه‌ای با داستان‌های ژان تولی خوب است بدانیم که شرایط سخت و دشوار انسان‌ها در مواقع خاص، همیشه برای او به عنوان یک نویسنده، نقطه مهم و قابل تعمقی بوده است که پرداختن به آن توانسته تبدیل به اثری درخور باشد. تولی داستان‌های زیادی به سبک طنز سیاه، تراژیک و گاهی رئال نوشته است که در همه آنها انسان‌ها و چالش‌های نفس‌گیر زندگی‌شان بسیار مورد توجه قرار گرفته و همین خصیصه می‌تواند نویسنده‌ای چون ژان تولی را در دنیای ادبیات از بقیه متمایز کند. داشتن نگاه متفاوت از زوایای دید مختلف به معضلات و مشکلاتِ غیرقابل حل زندگی روزمره هم به نظر من می‌تواند ویژگی خاصی در تبحرات یک نویسنده به حساب بیاید.

رمان قانون جاذبه، نمادی از یک فضای بسته، تاریک، پر رمز و راز و معماگونه است که در آن تنها دو صدا شنیده می‌شود. صدای زنی خمیده از بار گناه و افسری که تبدیل به نماد وجدان پرسشگر او می‌شود. نمادی از مواجهه دو حس کاملا متفاوت. زن با چمدانی وارد کلانتری می‌شود. چمدانی سنگین که بیشتر بارش گناه است. شاید همین تصویر آغازین تمام آن چیزی است که رمان به خواننده عرضه می‌کند. جاذبه، این المان مورد توجه نویسنده، نه تنها نیرویی طبیعی برای کشش اجسام به سوی زمین، بلکه استعاره ایست از قدرتی که وجدان را از اعماق تاریک روح صدا می‌زند، پایین می‌کشد و او را مجبور به اعتراف و سقوط می‌کند. زن داستان، پس از ده سال سکوت، تصمیم می‌گیرد که قاطعانه بایستد و به گناهش اعتراف کند: او همسرش را از پنجره به پایین پرتاب کرده. اما آنچه در این اتاق رخ می‌دهد، بیش از یک بازجویی ساده است؛ نمایش سقوطی است که هم یک جسم را می‌تواند در بر بگیرد و هم ذهن را. ژان تولی در قانون جاذبه تمام جهان را به اتاق بازجویی می‌کشاند. جایی که اگرچه تنها دو صدا در آن شنیده می‌شود اما صدای سومی که نشان می‌دهد هیچ چیز نمی‌تواند تا ابد راز باقی بماند هم آنجاست. نویسنده، ناظری منصف را به شکلی نامرئی در بطن داستان قرار داده و تجسم و فرم دهی آن را تماما به خواننده سپرده است.

فضای داستان به شدت مینیمال است: یک اتاق، دو صندلی، چراغی که نورش مستقیم آن بر چهره‌ها می‌افتد. همین محدودیت اشیا، متن را به یک نمایش تک پرده‌ای بدل می‌کند. تولی با حذف جزئیات، خواننده را وادار می‌کند تا خلأها را خودش پر کند؛ در روایت او سکوت‌ها و مکث‌ها به اندازه کلمات معنادارند. این ایجاز، داستان را از سطح یک روایت پلیسی ساده به سطحی فلسفی می‌برد. به بازآفرینی ویژه‌ای در ذهن خواننده. نویسنده سعی دارد تا حقیقت را به عنوان شاکله اصلی داستانش مد نظر داشته باشد. حقیقتی که علیرغم ده سال پنهان ماندنش نمی‌تواند تا ابد در محاق باقی بماند. زمان در داستان تقریبا متوقف شده است. فضایی تاریک و سرد با زمانی که نمی‌گذرد و شبی که صبح نمی‌شود. سکوتی که ده سال به طول انجامیده و خفقانی که دیگر تاب ماندن ندارد و ساعت‌هایی که در اتاق بازجویی کش می‌آیند و به نمادی از گناه و تنهایی بدل می‌شوند.

قانون جاذبه هم چون دیگر کارهای ژان تولی ترکیبیست از طنز سیاه، مینیمالیسم روایی و فضایی تقریبا دراماتیک. راوی سوم شخص است و همین موضوع دست نویسنده را برای پر و بال دادن به داستان باز می‌گذارد. روایتی دیالوگ محور با اجتناب از جزئیات اضافی. مکان، زمان، گذشته شخصیت‌ها و توضیحات شخصی فقط به اندازه لازم آشکار می‌شوند. طنز سیاه تولی در اینجا نه برای خنداندن خواننده، بلکه برای برجسته کردن آن حس پوچی است. زن با آرامشی عجیب از قتل همسرش حرف می‌زند و افسر کشیک، نماینده قانون، کم‌کم به شنونده‌ای درمانده تبدیل می‌شود. جاذبه در این متن استعاره‌ای دوگانه است: نیرویی طبیعی که جسم را پایین می‌کشد، و نیرویی روانی که انسان را به سمت اعتراف، گناه و حقیقت سوق می‌دهد. یکی دیگر از نقاط قوت این اثر، تمرکز بر روان‌شناسی اعتراف گونه است. تولی نشان می‌دهد که اعتراف نه صرفاً بازگویی حقیقت، بلکه بازسازی و بازآفرینی آن است. زن در هر جمله، حقیقت را تغییر می‌دهد؛ گویی سقوطی که یک بار رخ داده، در کلمات و جملات او بارها و بارها تکرار می‌شود. این بازی با حافظه و زبان، داستان را به تجربه‌ای فلسفی درباره ماهیت حقیقت بدل می‌کند. همانطور که می‌بینیم نمادها برای تولی اهمیت ویژه‌ای دارند. مثلا، نماد چمدان شن به عنوان بار سنگین گذشته، تبدیل به یکی از خلاقانه‌ترین عناصر داستان شده است. شن، چیزی است که وزن دارد اما شکل ندارد؛ درست مثل خاطرات و گناهان. زن با حمل این چمدان، نشان می‌دهد که سقوط فقط یک لحظه نبوده، بلکه باری است که سال‌ها او را با خود به پایین کشیده است. سنگینی گناهی که حالا او را تبدیل به انسانی شکننده، آزرده و مستاصل کرده. این نماد، داستان را از سطح فردی به سطحی جهانی می‌برد: همه ما چمدانی از شن با خود حمل می‌کنیم. گاهی کوچک‌تر و گاهی بزرگ‌تر. قانون جاذبه بیش از آنکه داستان یک قتل باشد، روایت سقوط انسان در برابر نیرویی است که از درون و بیرون او را می‌کشد. تولی در این رمان نشان می‌دهد که هیچ‌کس از جاذبه گریزی ندارد؛ چه جاذبه زمین، چه جاذبه گناه. این کتاب یادآور می‌شود که سقوط همیشه یک لحظه نیست، گاهی تمام زندگی یک انسان است.