

(۱) رمان تهرانی‌ها با ترمز رنوی گوجه‌ای پیش پای شاپور صبری که سر بلوار کشاورز ایستاده شروع می‌شود. شاپور کاراکتری است که غالباً روایت‌گری معطوف به ذهن او پیش می‌رود. بیست سی صفحه آغازین رمان، شاپور شبیه به فلانور سرد و جدی رمان‌های رئالیستی قرن نوزدهم است که در معیت دخترخانمی خوش مشرب و شوخ‌طبع، روزی زمستانی را به شب میرساند. در این صفحات شاپور، هم به جای خود و هم به نمایندگی از نویسنده، آدم‌ها و اطراف را می‌بیند. این فصل شامل مجموعه‌ای از رخدادهای جزئی، گذشته نگر و لحظه‌پردازی متراکم است، نمونه‌ای از بافت رئالیستی‌ای که بیشترین سهم را در میان بافتهای رمان دارد. بافتی مدرنیستی که در آن رویکرد نشان دادن بر نقل توفیق دارد. در مقابل این بافت میتوان مثلاً به ماجرای درست کردن خرک طراحی توسط رحمت اشاره کرد که نقل، بافت آن را شکل می‌دهد. هرچند، این دوگانه تنها آشکال روایی رمان نیستند، بلکه متعارف‌ترینشان هستند.

(۲) اوضاع عادی است تا به سرشبی زمستانی در اوایل دهه هفتاد شمسی می‌رسیم. در این روز بخصوص که تاریکی هوا مثل هرروز غیرمنتظره است. سرود بوی گل سوسن و یاسمن از رادیو پخش می‌شود که تنظیم و اجرایش توسط آندره انجام شده است. ناگهان چشم‌انداز شاپور لغو میشود و طنین لحن و صدای زبانی نهادی به عوض آن شنیده می‌شود. رمان به تشریح افسون‌زده و ارزش‌گذاری رسمی بر ورسیون آندره از این آهنگ می‌پردازد. پس از اتمام قطعه موزیک است که آن «اتفاق» روی می‌دهد، یا بنابر متن «حادث» می‌شود. بعد مثل هر رویداد طبیعی یا فراطبیعی، کانال‌های اطلاع‌رسانی بالا و پایین می‌شوند و از قول نهادهای رسمی و غیررسمی، مسئول و غیرمسئول و... شرح و اشاراتی درباره آنچه به وقوع پیوسته گزارش می‌شود، آن چیز حتی در آثار هنری زمان، نمود می‌یابد. گرچه روشنایی ده ثانیه‌ای نام‌ناپذیر باقی می‌ماند، اما انبوه اشارات و کنایه‌های رمزی نهادهای گوناگون با زبانی که گویا بر فراز سر کاراکترها چرخ می‌زند «واقعیه بودن» آن اتفاق را قطعی می‌کند- این اولین فلاش نور است که از «غیب» می‌آید، لحظه‌ای چشم خواننده را می‌زند و صحنه را ترک می‌کند.

(۳) بازگشت امر گنگ یا تکرار وقایع نام‌ناپذیر یکی از عوامل شکل‌دهنده روایت رمان است. تکراری که بالاتر از جابه‌جایی‌های مکانی و زمانی قابل‌ملاحظه موجود در رمان مستقر است. تکراری که مشرف بر جهان پیش و پس از حادث شدن است. تکراری که گاهی در آسمان، گاهی پشت پنجره، گاهی پشت دوربین مداربسته، گاهی کمی بالاتر از کاراکتر در فکر فرورفته و حتی گاهی درون ذهنیت کاراکتر مستقر است تا در حاکمیتش خللی وارد نیاید.

(۴) به عنصر تکرار در سرگذشت دلدادگان رمان نگاه کنید. شاپور، رحمت، کریستین، بیک در عشق ناکام می‌مانند زیرا در کلام گنگ هستند، علت گنگی چه جدا شدن و دوباره شدن صوت از حنجره در تماس تلفنی باشد، چه وضع و موقعیت اجرام آسمانی و ستارگان اینطور مقدر کرده باشند، چه نقابی در مهمانی بالماسکه و چه ناتوانی عاشق در سلیس سخن گفتن به زبان آلمانی. درست در لحظات عریان شدن و انتقال حسی است که مکانیسم تکرار وارد عمل می‌شود. کاراکترها در بزنگاه سرگذشت خویش، آنجا که باید از قواره شخصیت به قهرمان استحاله پیدا کنند یا دستکم عاملیت کنش داستانی را به طور کامل بپذیرد، به عوض پیش رفتن، به جای مستقیم به سمت ابژه میل خود حرکت کردن، در جهت عکس جاذبه زمین، بالا می‌روند، به آسمان چشم می‌دوزند، بال درمی‌آورند، پرواز می‌کنند، انگار بخواهند به خاستگاه تیر غیب خیره شوند- اما چندانکه کریستین، وقتی پس از مواجهه با ناکامی عشقی روی چمن سقوط می‌کند و نور خورشید چشمش را می‌زند، به این فکر می‌افتد که تنها ستاره مرئی روز را برخلاف بی‌شمار ستاره شب اصلا نمی‌توان نگاه کرد- برای دیگران هم خیره شدن به منبع نور که در این رمان مطلقا معنای عرفانی یا استعلایی ندارد، محال است- چرا که نور کورکننده است! پس اینطور به نظر می‌آید که کاراکترها به دور شدن کامیابی خیره می‌مانند.

(۵) «چه بسیار کلمه‌ها در یک حرف می‌خوانی اگر گیج و به ویژه منتظر باشی و این تصور را مبنا بگیری که نامه را شخص معینی فرستاده است، چه بسیار واژه‌ها در یک جمله. با حدس چیزهایی می‌خوانی، از خودت چیزهایی درمی‌آوری، و این همه بر اساس یک اشتباه آغازین است. اشتباه‌های بعدی (که فقط به خواندن نامه‌ها، تلگرام‌ها و خواندن به طور عام محدود نمی‌شود)- اشتباه‌های بعدی بسیار طبیعی است. هرچقدر هم که به نظر کسی که آن مبنا آغاز نکرده شگرف بنماید. بخش بزرگی از چیزهایی که صادقانه باور داریم و بر آن‌ها حتی تا مرحله نتیجه‌گیری نهایی پا می‌فشاریم، حاصل اشتباهی آغازین درباره مبناهاست (گریخته، مارسل پروست، مهدی سحابی، نشر مرکز، ص

۶) رمان تهرانی‌ها براساس نظم و ترتیبی استفرار یافته که بیشتر به پیشنهادی می‌ماند و نه انتظامی ضروری، یکی از پیشنهادهای محتمل برای جفت و جور کردن این سازه کاغذی. پیشنهادی غالباً زیبایی‌شناسانه، زیبایی‌شناسی‌ای، یادآور معماری موزه هنرهای معاصر تهران. ساختمانی که در آن نقطه آغاز و پایان یکی است. سالن‌های موزه با شیب‌راهه‌هایی مارپیچی، هماهنگ با معماری کلی ساختمان به یکدیگر وصل می‌شوند، مارپیچ فرمی است که در ذات از تکرار به وجود می‌آید، تکراری که تماشاگر را آرام آرام به دل زمین می‌برد و در این سیر با سالن‌هایی مواجه می‌کند که کمابیش مشابه یکدیگرند. در فضای بالایی، در سقف ساختمان یک نورگیر بزرگ و در فضای میانی تهی بین مارپیچ‌ها، در کف موزه، حوض روغن هاروگچی قرار دارد، انعکاسی که به شکل آینه‌ای بزرگ به چشم می‌آید، جایی پر از نور و انعکاس، مکانی مستعد خطای دید. پس عجیب نیست که در رمان هم اولین بار مرز میان وهم و واقعیت در همین نقطه میشکند. وزآن پس هرجا مرزی مورد تردید قرار بگیرد، به آن تعارض شود، نادیده گرفته شود، تکرار ناکامی محتمل است و پس از آن سرنوشتی کافکایی در انتظار کاراکترهای اصلی رمان است: در تهرانی‌ها زمانی به مرزبندی‌ها تعرض می‌شود که کاراکتر رمان در خانه خود، احساس در خانه بودن کند.

۷) «به عنوان حالتی از تولید، تکرار می‌تواند جلوه‌های گوناگون داشته باشد. می‌تواند یک چیز همسان یا چیزی متفاوت را تکرار کند. مثلاً می‌تواند کپی کند یا تغییر دهد {...} یک مارپیچ متحدالمرکز محصول تکراری است که با تغییر همراه است. مجموعه‌ای است که عنصر فردی نه به شکل همسان بلکه به شکلی مشابه تکرار می‌شود، قطرش تغییر می‌کند و به فضا اجازه می‌دهد که سطوح مجزا را دونیم و جدا کند. علی‌رغم این فاصله فضایی، محال است که بتوان مارپیچ را به عناصر مجزا تقسیم کرد. امر تکرارشونده در فرایند تکرار حل می‌شود و مجموعه حاصل به عنوان چیزی نو از بستری قدیمی تکامل می‌یابد.» (جونوا کنوا، مدرسه نظریه رسانه‌ها شیکاگو)

۸) در هر زیرمجموعه از مجموعه بزرگ رمان، چشم‌انداز روایت به سمت و سوی ذهنیت یکی از کاراکترهای اصلی رمان یا نویسنده ضمنی بازتابنده می‌شود. اما جا به جا رمان از چشم‌انداز کاراکتر دور می‌شویم و زبانی نمایان می‌شود که ظاهراً بر فراز سر کاراکتر چرخ می‌زند اما درواقع از زبان همسرایان دهکده نشأت گرفته است. (جیمز وود نام سبک آزاد غیرمستقیم مجهول را بر آن گذاشته است). ملغمه‌ای از زبانی که چه‌بسا انتظار داشتیم اجتماع پیرامون کاراکتر برای قصه گفتن استفاده کنند: زبانی سرشار از مثل و تکه کلام، نقطه نظر بدیهی و تشبیهات ساده و زبانی که عامدانه متضمن حاکمیت تکرار است و ایدئولوژی سرکوبگر محیط پیرامون را یادآور می‌شود. شاید به همین دلیل است که هنگام خواندن رمان، به شکاف ایرونیکی بین راوی/ نویسنده و جمعیت

همسرایان برمی‌خوریم که توجهمان را به فاصله میان ذهنیت و جایگاه کاراکترها و جامعه‌ای که در آن زیست می‌کنند جلب می‌کند- بیرون از خانه بودن کاراکترهای اصلی رمان.

(۹) توجه به وجه ایرونیکی نام رمان می‌تواند برای پیدا کردن سنخ جهان‌بینی روایت مفید باشد. آخر، این رمان اگر به اثبات حکمی مصر باشد آن حکم این است که هویتی به نام تهرانی‌ها وجود ندارد. با خواندن رمان به این درک می‌رسیم که جمعیت غالب همسرایان، همواره از نام‌گذاری طفره رفته است. پس نام تهرانی‌ها را اقلیت مغلوب رمان بر خود گذاشته است. آن‌ها هستند که در روایت خود زبان را به نحوی به کار می‌گیرند تا به مثابه سپر دفاعی در برابرشان باشد. در نقاط حساس، زبان از سوی نویسنده در اختیار ذهن راوی گذاشته می‌شود تا از فروپاشی روانی او جلوگیری شود، همان‌طور که نام تهرانی‌ها قرار بود خانه‌ای امن برای کاراکترهای بی‌خانمان رمان فراهم آورد.

(۱۰) «بیک در بیابان تمرین و مشق پرواز می‌کرد. ممارست و مداومت اگر داشت، حتماً می‌توانست به ارتفاعات بالا برسد و در آسمان شناور شود و پروازش تداوم داشته باشد. فعلاً نمی‌توانست. مهارت نداشت. حریرچی اگر با غبیشاوی همراه نبود، همان‌جا توقف می‌کرد. سراغ بیک می‌رفت. راننده برای پارک دوبل به فرمان دادن یکی دیگر احتیاج دارد، چطور است که بیک برای پرواز به راهنما و پیر دیر نیاز نداشته باشد؟»

(۱۱) «کریستین با خود فکر کرد اگر ده سال جوان‌تر بود می‌توانست هنرپیشه تلویزیون باشد. این نظر را در پایان جلسه اصلاح کرد. اندرها مثل زنان جنوبی درشت‌اندام بود.» «کاترین دوچرخه را به دیوار تکیه می‌داد، بعد نیم‌چرخ می‌زد و با احتیاط زبانه گیره پشت زین را برمی‌داشت تا جعبه سیاه سازش آزاد شود.» «اگر بیک ورزیده بود، نوشین زیبا بود.» «دخترهای دیگر، طعمه‌های دیگر، برخی‌شان از افروز زیباتر بودند. دیگر زیباتر نیستند.» غالب کاراکترهای زن رمان، نخست، با واسطه و با نقل آزاد غیرمستقیم نزدیک به کاراکترهای مرد به ما شناسانده می‌شوند، توصیفاتی یادآور نگاه چشم‌چران عکاسان. اما در نگاهی دقیق‌تر به سیر داستان‌ها می‌توان دریافت که این اشراف نظر بازانه، توهم ذهنی مردان رمان است. به عکاسان زنهار داده می‌شود که از آن خود کردن سوژه داخل قاب با گرفتن عکس آن سوژه ممکن نخواهد شد. در واقع، کاراکترهای تهرانی‌ها حتی در حال شکار عکاسانه زنان رمان نیستند، بلکه عملاً به دنبال آنها کشیده می‌شوند و تحت تسلط آنها قرار دارند و نگاه‌های خیره‌شان تنها به امید ادامه یافتن

آنچیز است که مشغول تماشایش هستند. هرچند، خود این نگاه مانند حضور دوربین بین عکاس و سوژه‌اش لاجرم وجود یک فاصله را اجباری می‌کند و انفعال را نیز توجیه. « سگِ سمجِ پوزه‌اش را پیش آورده بود. شاپور عقب پرید. میرفت توی ماشین و در را میبست؟ محکم؟ پوران داشت برایش دست تکان میداد. منظورش این بود که بیاید بالا؟ یک نگاه به سگ انداخت و بعد به پوران. هرچه باد آباد. تصمیم گرفت برود طرف پوران»، « کاترین، دوچرخه را رها کرد. مثل کودکی از کوره‌راه پایین دوید. به ساحل رسید. باد موهای طلایی کاترین را برمی‌آشفته. از جایی که رحمت نگاهش می‌کرد مثل آتش بود. کاترین چند قدم رفت. بالا را نگاه کرد. رحمت، دوچرخه کاترین را هم کنار دوچرخه خودش به درختی تکیه داد. بعد با احتیاط از سراسیمه‌پایین رفت و آخرش هم سر خورد و کاترین خندید.»، « نوشین بیک را دنبال خود کشید. ریتم دیوانه بود. قلبش تند میزد. اینجا خانه نوشین بود. مهمانی جشن تولد. پس نوشین اختیار هر کاری را داشت.»