ارتباط زاویه دید و لحن در داستان‌های ابراهیم گلستان

اول‌شخصِ دانای کل

کیهان خانجانی

از منظر روایت‌شناسی سیزده نوع زاویه دید برای داستان‌نویسی برشمرده‌اند. ابراهیم گلستان زاویه دید چهاردهمی را برساخته و به کار بسته است؛ اول‌شخصِ دانای کل. تاکنون در رد و قبول آثار داستانی این نویسنده و حتی گفته‌هایش از منظرهای گوناگون بحث شده است، ازجمله سطح زبان، شیوه نگرش به شخصیت‌ها، لحن اثر، درونمایه و مضمون، رابطه سینما و ادبیات و...؛ این‌بار از طریق زاویه دید اول‌شخص در آثارش، نقبی بزنیم به لحن به‌درآمده از سبک این نویسنده.

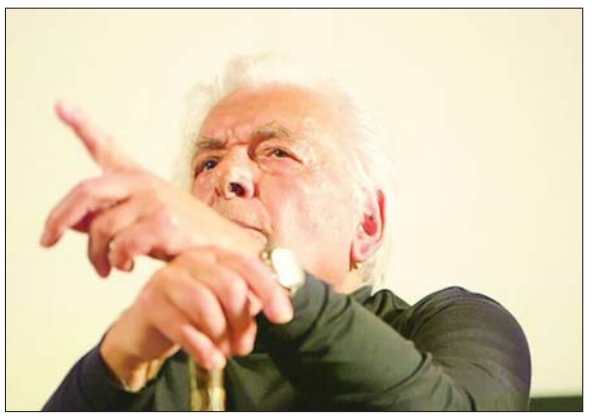
در گفته‌های ابراهیم گلستان پیداست از همان دوران که منابع بحث‌های روایت‌شناسی در ایران تقریبا هیچ بود، از ابزار کار داستان شناخت داشت؛ همین بس که در هیچ داستانی با زاویه دید محدود به ذهن (سوم‌شخص) و حتی محدود به چشم (کانونی‌شده)، خروج از قرارداد نویسنده با خواننده نمی‌بینیم.

به‌جز کتاب «اسرار گنج دره جنی» که مورد بحث این مقال کوتاه نیست، از بیست‌وشش داستان کوتاه و بلند نویسنده در شش کتابش، پانزده داستان با زاویه دید سوم‌شخص نوشته شده‌اند و یازده داستان با زاویه دید اول‌شخص. اما منظور این مقال کوتاه، آن دسته از داستان‌های اوست با زاویه دید اول‌شخص و از میان این نمونه آماری، بهترین داستان‌های کوتاهش با این زاویه دید انتخاب شده است؛ «مد و مه»، «طوطی مرده همسایه من»، «با پسرم روی راه» و برای تکمیل بحث، دو داستان بلند «خروس» و «از روزگار رفته حکایت» که بی‌شک، سخت‌ترین منتقدان آثارش نیز بر کیفیت این پنج اثر با زاویه دید اول‌شخص صحه می‌گذارند. پس ماجرای مناقشه سالیان بر سر آثار او و گفته‌های او و لحن او در چیست؟ در اینکه لحن زاویه دید اول‌شخص آثار و گفته‌هایش، اول‌شخص درگیر و اول‌شخص ناظر نیست، و اول‌شخص دانای کل است. زاویه دیدِ تعریف‌نشده‌ای که در مصاحبه و سخنرانی و داستان و مقاله و حتی نامه از آن بهره می‌گیرد و برخی را برمی‌آشوبد.

از دو زاویه کاملا متفاوت به انتخاب و کیفیت و لحن این زاویه دید ابداعی می‌توان نگریست:

در تکذیب زاویه دید اول‌شخصِ دانای کل:

۱- این زاویه دید کذایی، ریشه در نگاه متفرعن نویسنده‌اش دارد. نه اول‌شخص درگیر است، نه اول‌شخص ناظر. اول‌شخص درگیر، فاعل است، قضایا بر او رخ می‌دهد یا که او قضایا را رقم می‌زند و در داستان مدرن قهرمان نیست و ضدقهرمان است، با تمام تناقض‌هایش. اما اول‌شخص دانای کل در داستان بلند «خروس» در گوشه‌ای از اتاق، یا ایوان، یا حیاط ایستاده است به نظاره «اکثرُهم لا یعقلون»،



گویی راوی/ نویسنده، تافته‌ای جدابافته، می‌گوید «ده مرو، ده مرد را احمق کند/ عقل را بی‌نور و بی‌رونق کند». راوی/ نویسنده داستان «مد و مه» نیز به همین‌گونه. او نه در زمان حال به طور مستقیم درگیر ماجراهاست و نه در گذشته و کودکی. حوادث در گذشته نزدیک بر (عباس و مخترع) یا در گذشته دور بر (پیرمردی که سوخت و قزی) رقم می‌خورد و راوی منفعل است و به طور غیرمستقیم تشریح و تفسیر و تقبیح می‌کند. در داستان «با پسرم روی راه» نیز به همین شکل؛ شخصیت پسربچه به‌مراتب فاعل‌تر است از پدر که راوی است. در داستان «طوطی مرده همسایه من» راوی/ نویسنده علی‌رغم میل باطنی‌اش فاعل است، همسایه تریاکی را بر دوش حمل می‌کند و به بیمارستان می‌برد و برمی‌گرداند؛ اما نگاه او مانند سایر داستان‌های اول‌شخص دانای کل این نویسنده، نگاهی عاقل اندر سفیه است.

۲- زاویه دید اول‌شخص دانای کل، جدای از منزه‌طلبی راوی/ نویسنده، ریشه در امر تقیه دارد و بازتولید این نگرش است که «کتمان گناه، ثواب است». ادبیات معاصر ایران در درخشان‌ترین آثار خود نوعی اعتراف و خودآشکارگی را در مقابل تقیه قرار داده است. این ویژگی هم بر لزوم فردیت و اومانیسم صحه می‌گذارد، هم از قهرمان‌پروری و اسطوره‌سازی و دیکتاتوری بری بوده است و هم کاتبان و دبیران اریکه‌نشین را بدل می‌کند به نویسندگانی از جنس انسان بماهُو انسان، با تمام ضعف‌ها و قوت‌ها. نه اینکه در روایت، سهم خود را از مردمان جداسازی کند. جالب اینکه راویان داستان‌های اول‌شخص گلستان، مانند نویسنده، هرچه سن‌شان بالاتر می‌رود، بدل به اول‌شخص دانای کل می‌شوند؛ مثلا از «از روزگار رفته حکایت» تا «عشق سال‌های سبز» تا «از صندوقی در سرداب خانه قدیمی ما» و الی آخر.

۳- مشابهت گلستان به همینگوی فقط در نثر و ساختار و تکنیک نیست، در ویژگی‌های فردی نیز هست. همینگوی منتقدانش را می‌تاراند. در حق دوستانی مانند «فیتزجرالد» و «گرترود استاین» بد کرد. گویی چون اهل سینما بود، با دوربینی از بالا به شخصیت‌ها نگاه می‌کرد و نثرش نیز چنان است که ریموند کارور در مورد دیالوگ‌هایش می‌گوید: هیچ‌کس در آمریکا آن‌طور حرف نمی‌زند! نثر در آثار گلستان از آنچه می‌گویند «دکلماسیون طبیعی» چنان فاصله می‌گیرد که آدم‌ها و سوژه‌هایش نیز از او و خواننده فاصله می‌گیرند؛ مثلا در دو داستان اول‌شخص «درخت‌ها» و «بعد از صعود».

در تأیید زاویه دید اول‌شخص دانای کل:

۱- چرا نویسنده ایرانی حتما باید از قانون شیخ ابوسعید ابوالخیر پیروی کند؟: «مرد آن بُود که در میان خلق بنشیند و برخیزد و بخورد و بخسبد و بخرد و بفروشد و در بازار در میان خلق ستد و داد کند و زن خواهد و با خلق درآمیزد». چرا نویسنده ایرانی چند پله بالاتر نایستد تا بهتر ببیند؟ چرا به ناآگاهان نتوپد؟ چرا به دیدگاه خود اطمینان نداشته باشد؟ آیا غیر از این بودن، نوعی بازتولید جهل نیست؟

۲- اول‌شخص دانای کل نمی‌تواند بخنداند یا بگریاند؛ چراکه خواننده نمی‌تواند با او احساس همذات‌پنداری کند. اما طنز گلستان که یا ریشه در نگاه او دارد، یا ریشه در طنازی شیرازی دارد، یا ریشه در طنز ظریف سعدی و حافظ دارد، از بر اریکه نشینی راویانِ اول‌شخص خود می‌کاهد، مثلا در «طوطی مرده همسایه من» و «خروس» و «با پسرم روی راه». این طنز در بسیاری از آثار او جاری است، به‌ویژه در داستان‌های کتاب «جوی و دیوار و تشنه»، ازجمله «صبح یک روز خوش»، «بودن، یا نقش بودن» و «ماهی و جفتش». همچنین نمی‌توان از خواندن صحنه مواجهه راوی داستان «از روزگار رفته حکایت» با «زن‌بابا» که رو به احتضار است، چراکه جنازه «بابا» در پستوست، لااقل بغض نکرد؛ یا از خواندن صحنه زجری که «قزی» می‌کشد در مواجهه با «سید» در داستان «مد و مه».

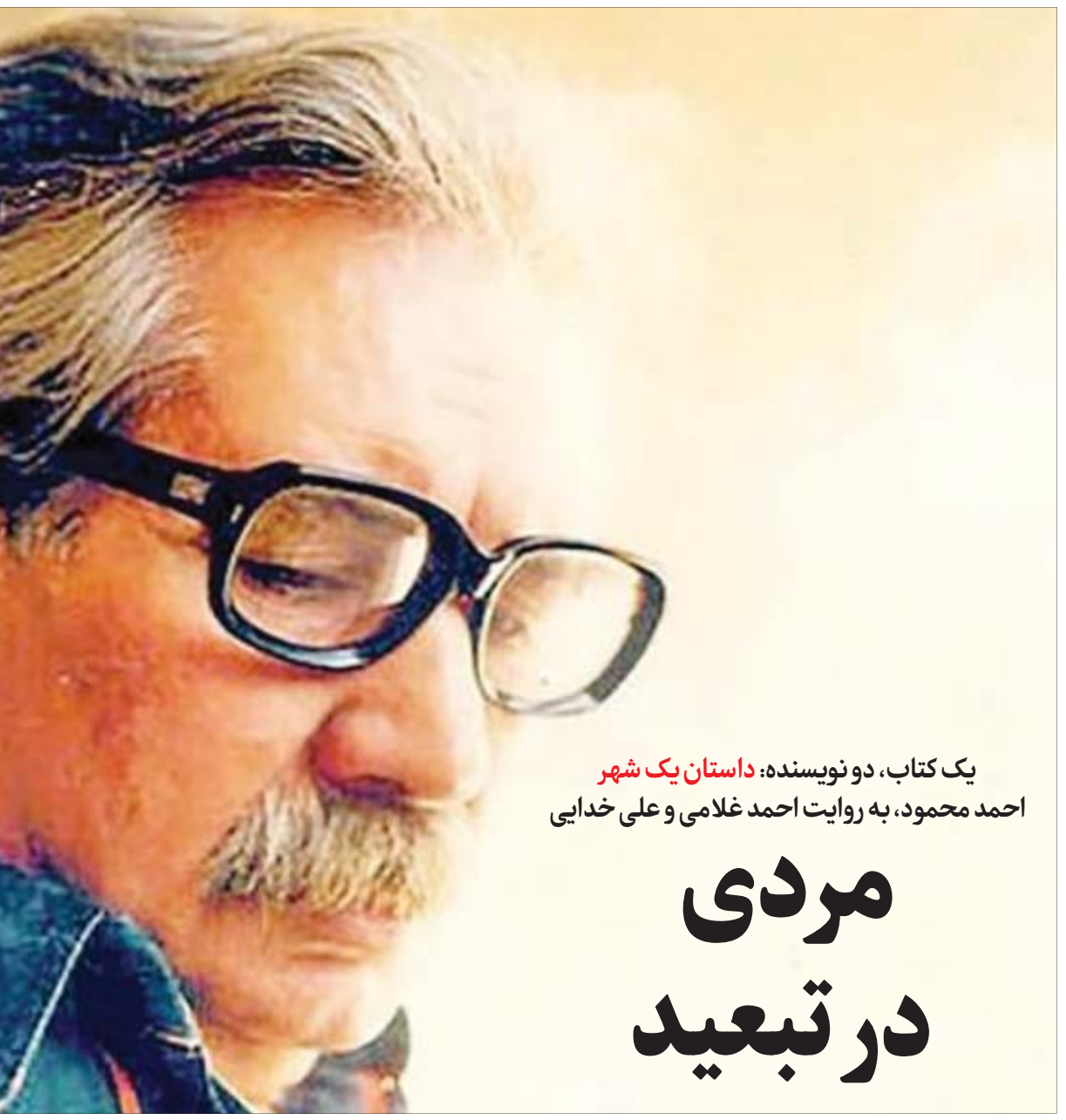
۳- این موضوع که بسیارانی سبک گلستان را کاملا منشعب از همینگوی می‌دانند، چندان صحیح نیست و لااقل در درخشان‌ترین آثارش چنین نیست. شاید جز آثاری چون «در بار فرودگاه» که یادآور «یک گوشه پاک و پرنور» است. بیشترین تأثیر همینگوی که می‌توان بر آن صحه گذاشت، در نوع آغاز و پایان جملات است با سجایای نگارشی چون نقطه و ویرگول و استفاده از «واو» عطف؛ که این جملات کوتاه و افعال پی‌درپی و «واو»ها در متون کهن فارسی ازجمله «عجایب‌المخلوقات» سبقه داشت و گلستان اهل خواندن این متون بود. جدا از اینکه نوع صحبت‌کردن گلستان نیز همین‌طور است؛ گاه مقطع و گاه با جملات بلند.

این درست است که به لحاظ سبک، گلستان متأسی است از داستان‌نویسان درخشان اوایل قرن بیستم آمریکا، اما نه لزوما همینگوی یا فاکنر (که گلستان چندان اهل بینامتنیت با متون مقدس و ریخت‌وپاش افکار به صورت جملات سیال ذهن نیست و اگر بخش‌هایی از فصل اول داستان «مد و مه» جریان سیال ذهن است، نویسنده افسار زبان و روایت را محکم در دست دارد). شاید بهتر باشد در برخی آثار روایی‌ترش مانند «از روزگار رفته حکایت» و «عشق سال‌های سبز» و «از صندوقی در سرداب خانه قدیمی ما» سبک او را با شروود اندرسن قیاس کنیم در «واینزبرگ، اوهایو». گویی گلستان شهرهایی داستانی مانند «تهران - جنوب» را می‌نوشت و این جنوب بزرگ بود، تا شیراز. راوی آثار شروود اندرسن در داستان‌های این کتاب سوم‌شخص است اما در برخی از دیگر آثارش اول‌شخص ناظر است یا اول‌شخص درگیر و گاه گستره اِشرافش به مکان‌ها و آدم‌ها، از او اول‌شخص دانای کل می‌سازد، البته در کنار آدم‌ها، نه چون راوی گلستان که بر چند پله بالاتر ایستاده‌اند و گاه از فیلترهای غلیظ زبانی استفاده می‌کنند که فیلترهای عروض شعرند، نه داستان.

گلستان در داستان‌هایش بیش از اینکه عصاقورت‌داده باشد، دوربین قورت داده است. ویژگی دوربین و کسی که با آن یگانه شده همین است. برای دیدن باید فاصله بگیرد، نه‌فقط برای نمای لانگ‌شات و کلوزآپ که حتی برای نمای اینسرت. دوربین از خود احساس ندارد، احساس در فضا و شخصیت مقابل اوست. دوربین حتی اگر با سطح زمین مماس شود باز برخی چیزها را نمی‌بیند اگر از بالا نگاه نکند. و وقتی نویسنده می‌خواهد این نگاه دوربین را به زبان مکتوب درآورد، فاصله کانونی دوربین را با فاصله زبان از زبان معیار، جبران می‌کند. زبان گلستان زبانِ دوربین معابر نیست، زبان دوربینی است که فیلتر دارد؛ آن‌گونه که می‌خواهد، می‌بیند، نه آن‌گونه که نشان می‌دهند. و اینجاست که از رئالیسم فاصله می‌گیرد به نفع مدرنیسم. شاید از همین است که هیچ‌گاه به شیوه رئالیسم سوسیالیستی داستانی ننوشت.

در پایان اینکه نیازی به این توضیح واضح نیست: اول‌شخص در داستان راوی است، نه نویسنده. اما اگر به رابطه پنهان و آشکار این زاویه دید و نویسندگانش بپردازیم، کسانی چون جمال‌زاده، چوبک و ساعدی چندان ارتباطی با راوی اول‌شخص داستان‌های خود نداشته و نویسندگانی چون هدایت و گلشیری بیشترین ارتباط را با راوی اول‌شخص خود داشتند و دراین‌میان با ویژگی‌هایی که از گفتار و کردار و پندار ابراهیم گلستان سراغ داریم، بالطبع باید از آن دسته نویسندگان باشد که هیچ ارتباطی با راوی اول‌شخص خود ندارند؛ اما چنین نیست، گلستان لااقل در پنج داستان کوتاه و بلند که گفته شد، ارتباط تنگاتنگی با راوی اول‌شخص خود دارد، از حیث تجربه‌های فضا و مکان راوی، شغل راوی، زبان راوی، سطح آگاهی راوی و... .

سبک مجموعه زبان‌ورزی نویسنده است و زبان، موجود زنده‌ای در موجود زنده‌ای به نام نویسنده. زبان و سبک و درونیات نویسنده تفکیک‌ناپذیرند، از نهاد او به در می‌آیند. این داستان‌ها بدون چنین راوی‌ای و چنین نویسنده‌ای نوشته نمی‌شدند. پس انتخاب کنیم: یا چند داستان درخشان تاریخ ادبیات داستانی، البته به همراه زاویه دید اول‌شخصِ دانای کل، یا هیچ‌کدام. کدام؟



یک کتاب، دو نویسنده: داستان یک شهر

احمد محمود، به روایت احمد غلامی و علی خدایی

مردی در تبعید

داستانِ هر نویسنده‌ای بی‌شباهت به زندگی‌اش نیست. در اغلبِ داستان‌های رضا براهنی، آدم‌هایی هستند که به فراموشی دچار می‌شوند و روشن است که فراموشی، یکی از وسوسه‌های ذهنی براهنی است. نویسنده‌ها و داستان‌های‌شان بی‌شباهت به یکدیگر نیستند. نویسنده‌ای مانند هدایت که «بوف کور» او، عصاره تجربه زیسته او در دوران پرفرازونشیب تاریخ معاصر ایران است و ماحصل نگاه او به زندگی. جلال آل‌احمد و دیگران نیز از این قاعده مستثنا نیستند. اما احمد محمود بیش از هر نویسنده دیگری شکلِ داستان‌هایش است، انگار هرکدام از رمان‌هایش، گوشه‌ای گسترش‌یافته از شخصیت و زندگیِ اویند. زندگی‌ای که محمود آن را زیسته و طعمِ تجربیاتش را می‌توان در تک‌تک واژه‌هایش پیدا کرد. احمد محمود با رمان «همسایه‌ها» به شهرت رسید اما بهترین کارهایش پس از این رمان به دنیا آمدند: رمان «مدار صفردرجه» و رمان بی‌نظیر «درخت انجیر معابد». در این میان، «داستان یک شهر» از جایگاه متفاوتی برخوردار است، نه روایتِ استعاری «درخت انجیر معابد» را دارد و نه همچون داستان «همسایه‌ها» آرمانی است. «داستان یک شهر» همچون جزیره‌ای در میان دیگر آثار احمد محمود است، چیزی شبیه خودش در میان جمع روشنفکران، مردی در تبعید. «داستان یک شهر» رمان تبعید است. مردی که آرمان‌هایش و مقاومتش در تبعید رقم می‌خورد، درست همان‌گونه که احمد محمود در زمانه خودش محک می‌خورد و سربلند از آن بیرون می‌آید. تبعیدیِ «داستان یک شهر» این بار در یکی از محله‌های پرجمعیت تهرانپارس به تبعیدِ خودخواسته رفته است. ازهمین‌رو است که تبعید در «داستان یک شهر» معنای موسع‌تری پیدا می‌کند. این فقط خالد نیست که در تبعید است، تمام اهالی جزیره در تبعیدند. گویا معنای باطنی «داستان یک شهر» این است که خواننده هم به‌نوعی در تبعید به سر می‌برد. شاید این انسان است که به‌ناچار روی زمین تبعید شده است و رؤیای رسیدن به خدا را در سر می‌پروراند و آدم‌ها در این نگاه، انگار بیرون از جهانی‌اند که به‌ناچار درون آن‌اند. با علی خدایی به گفت‌وگو نشسته‌ایم درباره «داستان یک شهر» اثر احمد محمود که می‌خوانید.

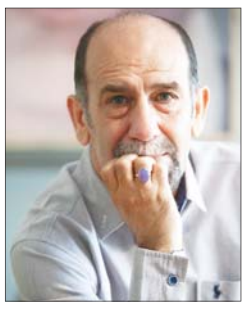
احمد غلامی: بیان این نکته که «داستان یک شهر» داستانِ تبعید است حامل هیچ ایده تازه‌ای نیست. اما شاید با پرداختن به این مفهوم بتوانیم به زوایای دیگر رمان و مناسبات و روابط بین آدم‌ها پی ببریم. به تعبیر مارکس مناسباتِ اجتماعی مستقل از خواست افرادی است که در آن روابط زندگی می‌کنند. و شهر مرزی بندر لنگه نیز از این قاعده پیروی می‌کند. جغرافیایی که بدون حضور خالد هم جغرافیایی تبعیدی است. درواقع می‌توان گفت در اینجا، تبعیدگاه مهم‌تر از تبعیدی است. اهمیت تبعیدی در حافظه تاریخی اوست. وقایعی که به شیوه یادآوری روایت می‌شود، از نحوه مبارزه مبارزان تا دستگیری‌شان. باز به تعبیر مارکس، انسان‌ها تاریخ خود را می‌سازند اما نه آن‌طور که دوست دارند. آنها تاریخ خود را تحت شرایطی که خودشان انتخاب کرده‌اند نمی‌سازند. مناسبات اجتماعی به‌واسطه پول و سرمایه شکل گرفته‌اند، مناسباتی که خارج از کنترل آنهاست. تبعیدگاه «بندر لنگه»، این جغرافیای تبعیدی، ثمره این مناسبات است. پس باید آدم‌های بندر لنگه و خالدِ تبعیدی را در یک مناسبات گسترده دید؛ مناسبات اجتماعی مادی که هنوز به مرحله مناسبات اجتماعی ایدئولوژیک نرسیده است، یعنی مناسباتی که به‌واسطه آگاهی شکل می‌گیرد. اینجا خالد، یک تبعیدیِ صرف نیست، مثل تبعیدی‌های فیلم «ناخدا خورشید». خالد، تصوری از مناسبات اجتماعی ایدئولوژیک دارد و در بستری که بر مناسبات مادی قوام یافته است در دو تبعید به سر می‌برد و ناگزیر برای تحملِ شرایط تن به تبعید واقعی خودش می‌دهد. و در دل این روابط، آگاهانه غرق می‌شود. غرق‌شدن در این روابط، چیزی از سنگینی جغرافیای تبعیدگاه کم نمی‌کند. اینجا درواقع تبعیدگاهی است که در سکون و سکوت، در کنج تاریخ، در رخوت و پوسیدگی در حال متلاشی‌شدن است. و زمان، همچون موش کوری در این فضای تهی‌شده در حال جویدنِ زندگی و زمانه آدم‌های آن است. ما در «داستان یک شهر» با خالد، تبعید، تبعیدی، تبعیدگاه و تهی‌بودگی سروکار داریم که باید به آنها بپردازیم.

علی خدایی: تبعیدی و تبعیدگاه، در یک دوره تاریخی یکی از ارزش‌هایی است که کتاب «داستان یک شهر» نوشته احمد محمود به آن پرداخته است و اتفاقا به تبع آن سعی کرده - نمی‌خواهم بگویم فقط در یک دوره تاریخی- ما را با روایتی برساخته از یک دوره روبه‌رو کند. شما به قسمت خیلی مهم یا شاه‌بیتِ این کتاب اشاره کردید. من با شما خیلی موافقم در موردِ تبعید و تبعیدی. شاید حس‌هایی هم که من هم‌زمان با خواندن این کتاب داشتم بدون اینکه به این دو کلمه برسد، این تصویر را در من می‌ساخت. اما بگذارید صادقانه‌تر بگویم که خواندن دوباره این کتاب هم خودش یک داستان است. یعنی در فاصله زمانیِ جوانی و پیری. من این کتاب را سه دهه قبل خوانده بودم و حالا دوباره خواندم. یادم است که بار اول این کتاب پرحجم را لحظه‌ای نمی‌توانستم رها کنم، یعنی نمی‌توانستم کتاب را زمین بگذارم، اما این بار نه. شاید فقط دنبال خاطراتِ آن روزها می‌گشتم. آن موقع من هم مثل همین کتاب که از یک جهان آرمانی می‌گوید، دنبال جهان آرمانی می‌گشتم و من را پر از سؤال می‌کرد. پس یک قصه، هم‌زمان با خواندن این کتاب در من شروع می‌شود و این خیلی اتفاق خوبی است که می‌تواند از یک تجربه زیسته من بیاید. بعد، اتفاقا به این نکته رسیدم که آن موقع کدام بخش‌ها در این کتاب، شور و نگاهِ مشتاق من را برمی‌انگیخت و این، دقیقا نکاتی بود که این بار اتفاق نمی‌افتاد. این دفعه اتفاقا مسئله خالد بود که من را در یک سکون با خودش می‌برد. مثل اینکه اینها آن ریتمی را که من دنبالش بودم دیگر به من نمی‌داد و این کتاب با یک ریتم دیگر داشت جلو می‌رفت. تجربه تبعیدی و تبعیدگاه که اشاره می‌کنید و تاریخ حادثه، این بار مسئله اصلی من بود. چیزهایی که در این کتاب نشانه است، نشانه یا علامتِ بیماری است که ما براساس آن نشانه می‌توانیم داستان بسازیم و همین است که این بار این تکه‌ها مرا مجذوب می‌کند. من وقتی در تکه تبعیدی دنبالِ خالد می‌رفتم، در حقیقت آن نشانه‌ها در من پررنگ می‌شد که ببینم بعد از آن حادثه‌ای که سی سال قبل وقتی این کتاب را می‌خواندم و آن تکه‌ها من را روشن می‌کرد، چه اتفاق‌هایی بر من افتاد و چه اتفاق‌هایی بر خالد افتاد.

طبعا من دنبال چیزهای دیگری هم می‌گشتم، یعنی این نشانه‌ها این‌قدر مهم بودند که من فکر می‌کردم باید با چیز دیگری هم غیر از چیزی که داستان به من می‌دهد راضی‌تر شوم، مثلا یک کتاب دیگر که آن حادثه تاریخی یا روایت تبعیدی را به نوع دیگری برای من بیان کند، که یادم افتاد به کتاب «چهارده ماه در خارکِ» کریم کشاورز یا حتی فیلم شیرین نشاط. طبعا کتاب «چهارده ماه در خارک» و «داستان یک شهر» از یک بستر می‌آیند. آنها به خارک تبعید می‌شوند، خالد به بندر لنگه. تجربه جالب من در دوران خواندن این کتاب، کشیدنِ ریتم زندگی و حادثه در بندرِ لنگه و خالد، و خارک و گروه تبعیدی‌هاست. یعنی اگر ما این ریتم را روی کاغذ رسم کنیم، می‌بینیم که ریتمِ خالد چقدر کُند، بدون ضربان و لَخت است. درحالی‌که ریتمِ خارک و تبعیدی‌هایش ریتمی تند دارد و کار در آن هست و زندگی، به شیوه‌ای که آنها تعریف می‌کنند نه الزاما زندگی عادی، که این البته به طبقه اجتماعی روایت‌کنندگان یا کسانی که در این بازی شرکت دارند هم برمی‌گردد. این من را راضی می‌کرد که قرار نیست همه چیز تمام شود. از این نظر تبعیدیِ «داستان یک شهر»، برای نشان‌دادن پایان‌نیافتن، یک ترفند می‌زند و تکه‌هایی از شکنجه، تکه‌هایی از پایان کار سرهنگ‌ها را در داستان نشان می‌دهد که به کتاب حجم می‌دهد و خالد را اگرچه در گرمای بندر لنگه ذوب می‌کند، اما سرپایش نگه می‌دارد. نکته دیگرِ این دور خواندنِ پس از سال‌ها، زنده‌ماندن کلمه تبعیدی و تبعیدگاه در این کتاب است. به‌خصوص در خالد که در «داستان یک شهر» تبدیل به یک داستان بلند می‌شود. بعدا دراین‌باره حرف می‌زنم که چرا قسمت‌های بندر لنگه و خالد، در این دور خواندن، دارای نکات مهمی است که در وهله اول آدم را خسته می‌کند، این‌قدر که در آن سیگار هست، بی‌حرکتی هست، درازکشیدن و فلان و فلان هست. و این تکه‌های دیگر به نظرم تکه‌هایی هست که به داستانِ این رمان اضافه می‌شوند.

احمد غلامی: به نظرم کُندی، ذاتِ این رمان است. جان‌مایه و قدرت «داستان یک شهر» در همین کندی و تخمیرشدگی است. داستان در دو سطح متضاد روایت می‌شود. دو سطحی که درهم‌تنیده‌اند: آهستگی (کندی) و سرعت (شتاب). زبان «داستان یک شهر» روان، و جملات، کوتاه و پرشتاب است. این زبان کوتاه و پرشتاب روایت کُندی و تخمیرشدگی آدم‌های بندر لنگه است. اگر بخواهیم از رمانی نام ببریم که هم در زبان و هم در رویدادها به شیوه آگاهانه کند است، بهترین نمونه یکی از رمان‌های رمان نو، رمان «ژلوزی» رب‌گری‌یه است. نویسنده در دو سطح اصرار بر کندی دارد. همه چیز از پشت یک ذره‌بین روایت می‌شود. نویسنده «ژلوزی» نگران خسته‌شدن خواننده نیست. با خواننده این قراردادِ نانوشته را منعقد کرده است که اگر خسته شدی رمان را ادامه نده، اما از درک و اهمیتِ اثری همچون «ژلوزی» بی‌نصیب خواهی ماند. احمد محمود، دوره‌ای را نشان می‌دهد که دستگاهِ قدرت در حال تصفیه خود، یعنی دستگاه نظامی خود است. دستگاهی که قرار است تکنولوژی انضباطی و نظارتی را به نحو احسن انجام بدهد. خالد و افسرانِ انقلابی، هریک به بیرون از این دستگاه پرتاب شده‌اند چون خللی در مبدأ فرمان ایجاد می‌کنند یا ایجاد می‌کردند. شک نکنید که مبدأ فرمان، آن دوره فکر می‌کرده به کار بزرگی دست زده است: یکپارچه‌سازیِ فرمان‌بران. اما احمد محمود نشان می‌دهد این دستگاه در حال فروپاشی است. زمانه به‌قدرت‌رسیدنِ سرگرد عاصی و استوار متین، و ازکارافتادگیِ سرهنگ‌هایی همچون سرهنگ مهربان است. بازجویی احمقانه سرهنگ عاصی از خالد و فساد او و استوار متین، و حماقت‌بار بودن رفتارِ آنان در فرمان‌راندن و فرمان‌بردن، نوعی کاریکاتوریزه شدنِ قدرت است. قدرتی که توان پیشگیری از رخداد را ندارد. اینها فرمانبردارانِ نافرمان هستند که در انقلابِ مبدأ فرمان را غافلگیر می‌کنند. احمد محمود، نفاقِ درونی و اضمحلال این ماشینِ نظامی را به‌خوبی نشان می‌دهد. خالد، به شیوه‌ای شهودی درمی‌یابد همه چیز در حال تخمیرشدن است و همه روابط و مناسبات اجتماعی درهم‌ریخته و بی‌بنیاد شده است. گروهبان مرادی و دوستی‌اش با ممدوح، صریح‌ترینِ این نشانه‌هاست. نشانه‌ای که شاید بیماری این دستگاه نظامی و مناسبت اجتماعی جامعه را نشان می‌دهد.

علی خدایی: من به صحبت‌هایت در مورد کُندی، تکرار را هم اضافه می‌کنم. یعنی تکرار در اینجا در عینِ بی‌واقعه‌بودن، می‌تواند برای ما داستان را بسازد. ما در این قسمت یک داستانِ مستقل داریم. یعنی ما صحنه‌ها را انگار بی‌تغییر می‌بینیم. هیچ اتفاقی نمی‌افتد. ضمن اینکه در این بی‌تغییری، ما کوچه پشت دریا را می‌سازیم، قهوه‌خانه، روابط بین آدم‌ها را می‌سازیم و حتی جایگاه قدرت را در بندر لنگه، پاسگاه و جایی که نیروهای انتظامی هستند. در مقابلش، حرکت را داریم: حرکت، تبعید، سفر، بازجویی، شکنجه. اینها را داریم، چیزهایی که برای نشان‌دادنِ قدرت در این کتاب به کار می‌رود. یعنی هم حرکت، هم تبعید، هم سفری که در فصل‌های مختلف می‌خوانیم، هم بازجویی‌ها، شکنجه‌ها، حتی غذاخوردن‌ها و مزاج‌های مختلف آدم‌ها، حتی دستشویی‌ها. اینها برای نشان‌دادنِ آن بخش قدرت به کار می‌رود. کتاب را که می‌خوانیم، در آن قسمتی که به قول تو کاریکاتوری از قدرت نشان می‌دهد، انگار همه چیز را بارها دیده‌ایم، انگار همه چیز را بارها شنیده‌ایم. من تحت تأثیر واقع می‌شدم اما اصلا نیازی نمی‌دیدم که با متن، برای دریافتِ بیشتر این محتوا چالش داشته باشم. یعنی وقتی کسی شکنجه می‌شود، قدرت در شکنجه‌ها، در چیدمان آدم‌ها، در کامیون‌ها، در بردن اسیرها یا زندانی‌ها، احساس می‌شود انگار که بارها دیدمش و انگار از روی یک چیز مشترک نوشته شده باشد. یعنی انگار مغز تمام شکنجه‌گرها، پر از فحش و کمربند و چوب و وزنه و اینهاست که یکی‌یکی به طرف زندانی و زندانی‌های این داستان دارد، پرتاب می‌شود. انگار قدرت، فقط در این حد مغز این آدم‌ها را پُر می‌کند که این کارها را بتواند انجام دهد و در مقابل با این پرتاب آنها را چروکیده، خموش، مجروح و آش‌ولاش کند. همه چیز انگار در اینجا در تابلوهای مشخصی به خواننده ارائه داده می‌شود. نتیجه می‌گیرم که این مغزِ قدرت چیزی هست که نه براساس رابطه‌های معقول بلکه براساس رابطه‌های نامعقول که قدرت را قوی‌تر، پرصلابت‌تر، پرهیبت‌تر و درعین‌حال ترسناک‌تر نشان دهد فراهم شده. این بحث‌ها مربوط به آن بخش حرکت بود. اما در کندی و تکرار و تبعید، با شکل دیگری روبه‌رو می‌شویم. درواقع در بندِ نویسنده داستان و راوی او، خالد واقع می‌شویم. این یک توفیق است که این بخشِ داستان علی‌رغم پرتکراربودن و بی‌تغییر بودنش، اجازه نمی‌دهد از آن فرار کنیم. مدام باید با این متن کنار بیاییم و سازش کنیم، برای دریافتنِ موقعیت تبعید. آن وقت اینجاست که ما گرما را می‌فهمیم. اینجاست که قهوه‌خانه را می‌فهمیم و اینکه، چرا این آدم‌ها در طول شبانه‌روز راجع به چهار، پنج تا مطلب بیشتر با هم صحبت نمی‌کنند، چرا رابطه آدم‌ها این‌شکلی است، چرا رابطه دوستی و صمیمانه به این اَشکال خلاصه شده؟ حتی زندانی‌شدن و حبس‌های موقتِ خالد که از آنجا صدای دریا و دیگر صداها را می‌شنود و این، یک تغییر در آن حرکتِ کُند است. و نوع سیگار کشیدنش و آن پشته، جایی که اینها هر شب می‌رفتند برای من جالب بود، حتی سیگار کشیدن‌شان، نوشیدن‌شان، مخدر استفاده کردن‌شان و روابط‌شان، ما را توی بند می‌کند. نویسنده این قدرت را دارد که دست و پای ما را ببندد و ما را بکشاند به مطالبی که خودش می‌خواهد بگوید و دارد یک تجربه را بیان می‌کند. درحالی‌که در بخشِ دیگر رمان، به نظر می‌آید نوعی شور پنهان وجود دارد تا ما آنها را یک مقدار درک کنیم، اینکه فشار چه شکلی است و حتی به این فشار گاهی وقت‌ها حالتی فرازمینی می‌دهد. ولی اینجا، ما در بند نویسنده هستیم. به همین دلیل است که من در این دور خواندن، به دو جور داستان می‌رسم: داستانِ علی و خالد در بندر لنگه، و داستان‌های سفرهای مجازات. داستان اول به‌شدت مرا غرق می‌کند.



احمد غلامی: در «داستان یک شهر» احمد محمود، تبعیدگاه مهم‌تر از تبعیدی است. اهمیت تبعیدی در حافظه تاریخی اوست. وقایعی که به شیوه یادآوری روایت می‌شود، از نحوه مبارزه مبارزان تا دستگیری‌شان. انسان‌ها تاریخ خود را می‌سازند اما نه آن‌طور که دوست دارند. آنها تاریخ خود را تحت شرایطی که خودشان انتخاب کرده‌اند نمی‌سازند. مناسبات اجتماعی به‌واسطه پول و سرمایه شکل گرفته‌اند، مناسباتی که خارج از کنترل آنهاست. تبعیدگاه «بندر لنگه»، این جغرافیای تبعیدی ثمره این مناسبات است. پس باید آدم‌های بندر لنگه و خالدِ تبعیدی را در یک مناسبات گسترده دید؛ مناسبات اجتماعی مادی که هنوز به مرحله مناسبات اجتماعی ایدئولوژیک نرسیده، یعنی مناسباتی که به‌واسطه آگاهی شکل می‌گیرد. خالد یک تبعیدیِ صرف نیست، تصوری از مناسبات اجتماعی ایدئولوژیک دارد و در بستری که بر مناسبات مادی قوام یافته است در دو تبعید به سر می‌برد و ناگزیر برای تحملِ شرایط تن به تبعید واقعی خودش می‌دهد و در دل این روابط، آگاهانه غرق می‌شود