کسب‌وکار نمایش و کتاب «سرگرمی تا سرحد مرگ»

حق با هاکسلی بود

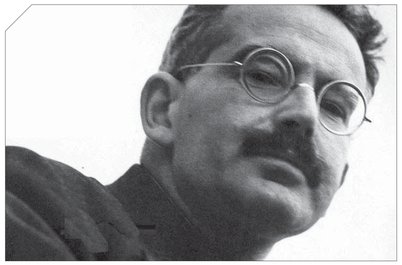
شرق: «چشم‌براه سال ۱۹۸۴ بودیم. هنگامی که این سال از راه رسید و خبری از تحقق پیش‌بینی‌ها نشد، آمریکایی‌های اندیشمند با لحنی ملایم در سالیان خویش آواز سر دادند. ریشه‌های لیبرال‌دموکراسی دست‌نخورده باقی مانده بود. در هر کجا دیگری از دنیا رعب و وحشت تاخت و تاز می‌کرد. حال آنکه دست‌کم ما اهالی آمریکا آمار کابوس‌های اورولی قرار نگرفته بودیم. منتها از خاطر نبرده بودیم که در کنار این تصور تاریک اورولی، تصور دیگری نیز در کار هست - تصوری اندکی قدیمی‌تر. اندکی کم‌آوازه‌تر، اما همسنگ آن هراس‌آور: دنیای فشنگ نو به قلم آلدوس هاکسلی. برخلاف این باور رایج حتی در خیلی فرهیختگان، هاکسلی و اورول بینشوکی یکسانی نداشتند. اورول هشدار می‌دهد که سرکوب تحمیل‌شده از بیرون بر ما استیلا خواهد یافت. لیکن در تصور هاکسلی حاجتی به هیچ برادر بزرگی نیست تا مردم را از خودمختاری، بااندکی و تاریخ‌شان محروم ساخت. در نگاه وی، مردم دست آخر دلباختهٔ سرکوب‌شان، و پرستندهٔ آن فناوری‌هایی خواهند شد که توانایی‌های‌شان را برای اندیشیدن تباه می‌کنند». این جملات بخشی از مقدمه نیل پُستمن در کتاب «سرگرمی تا سرحد مرگ» است که چندی پیش با ترجمه وحید طباطبایی در نشر نیلوفر منتشر شد. پستمن برای تصویرکردنِ دنیایی که در آن همه چیز تحت سلطه رسانه و سرگرمی و نمایش است، دوگانهٔ اورول و هاکسلی را پیش می‌کشد تا با تحلیل دو دیدگاه متفاوت نسبت به آینده مسئله خود را صورت‌بندی کند: او می‌نویسد آنچه اورول هراسش را داشت کسانی بودند که کتاب‌ها را ممنوع می‌کنند، اما مابه هراس هاکسلی این بود که اصلا عتنی برای ممنوعیتِ کتاب‌ها در کار نباشد. چراکه احدی را نمی‌یابید مشتاق خواندن یک کتاب. اگر اورول از کسانی در هراس بود که اطلاعات را از ما دریغ می‌کنند، هاکسلی برعکس، از آنانی می‌هراسید که چنان با دست و دل باز اطلاعات را در اختیار ما قرار می‌دهند که از ما هیچ باقی نمی‌ماند جز انفعال و خویش‌گامکی. اورول از کتمان حقیقت بیم داشت اما هاکسلی ترس آن داشت که حقیقت در اقیانوسی از امور نامربوط غرق شود. اورول از فرهنگ اسارت سخن می‌گفت و هاکسلی واهمه داشت از فرهنگ بیش‌ابافتگی که در «دنیای قشنگ نو» آن را تصویر کرده بود: «آن‌طورکه هاکسلی در دنیای قشنگ نو بازبینی‌شده اشاره می‌کند، لیبرتاریین‌های مدنی و عقل‌گرایان، که همواره مترصد مخالفت با جباریت‌اند، در لحاظ‌کردن اشتیاق کمابیش بی‌پایان آدمیزاد برای حواس‌بریِ ناکام مانده». پستمن معتقد است در زمان «۱۹۸۴» مردم را از طریق ابزار درد کنترل می‌کنند، اما در «دنیای قشنگ نو» آنان توسط لذت کنترل می‌شوند. «مخاطب کلام اینکه اورول هراس داشت که ما، با استعاره‌های‌مان محتواهای فرهنگمان را بدید می‌آورند. هاکسلی می‌هراسید که آنچه آماج عشق‌مان است مایهٔ تباهی‌مان شود». پستمن این دو تلقی را مطرح می‌کند تا نقشه راه کتابش، «سرگرمی تا سرحد مرگ» را ترسیم کند: «این کتابی است در باب این احتمال که حق با اورول، بلکه با هاکسلی باشد». کتاب «سرگرمی تا سرحد مرگ» در دو بخش و یازده فصل تدوین شده است: بخش نخست که پنج فصل دارد، «رسانه استعاره است»، «رسانه در جایگاه معرفت‌شناسی»، «آمریکای تایپوگرافیک»، «دهن تایپوگرافیک» و «دنیای دانی مونسک». بخش دوم نیز شش فصل دارد، «عصر کسبوکار نمایش»، «اکنون... این»، «رهسپار شوید به سوی بیت‌اللحم»، «دست دراز کن و کسی را انتخاب کن»، «آموزش به‌مثزله کشتی سرگرم‌کننده» و «هشدار به سبک هاکسلی». پستمن در فصل نخستِ کتاب می‌گوید زبان طبیعت با رابطات نگاشته شده است. طبیعت فی‌نفسه سخن نمی‌گوید. نیز ادعاهای‌مان با ترن‌های‌مان، اجتماعات سیاسی‌مان دهانی برای سخن‌گفتن ندارند. مکالمات ما در باب طبیعت و درباره خودمان در قالب هر آن زبانی انجام می‌شود که ما استعمالش را ممکن و مناسب بیابیم: ما طبیعت با هوش یا ایدئولوژی یا انگیزه انسانی را نه همچون «آنچه هست»، بلکه صرفا آن‌طورکه زبان‌های‌مان هست، می‌بینیم. وزنِ‌های ما رسانه‌های مایند؛ و رسانه‌های‌مان استعارات ما؛ و استعاره‌های‌مان محتواهای فرهنگمان را پدید می‌آورند.

هدف پستمن در این کتاب نمایاندن این واقعیت است که در آمریکا تغییری کلان در استعاره رسانه‌ای رخ داده و حاصلش عنده ابنه که محتوای بخش عمده گفتمان همگانی به مرخرافتی خطرناک تبدیل گشته است. پستمن کتاب را با بازخوانی ایده هاکسلی در نسبت با جهان معاصر تمام می‌کند. او از راه هاکسلی‌وار سخن می‌گوید که در آن فرهنگ به «نمایندی بورلسک» (نمایشی خنده‌دار) تبدیل می‌شود. او معتقد است آنچه هاکسلی می‌آموزاند این است که در روزگار فناوری‌های پیشرفته، تباهی معنوی به احتمال فراوان از جانب دشمنی با زُخی خندان بر سرمان هوار می‌شود، نه از سوی کسانی که وجنات‌شان جلوه‌گاه ظن و بیزاری است. «در پیشگویی هاکسلی‌وار، برادر بزرگ ما را نمی‌باید. آن‌هم به خواستِ خودش. این مایم که او را می‌یابیم. آن‌هم به اختیار خویش. نیازی به حضور زندان‌بان یا دروازه یا وزارتخانه‌های حقیقت نیست. آن‌هنگام که حواس مردم به‌واسطه امور پیش‌پاافتاده پرت می‌شود، آن‌گاه که حیات فرهنگی همچون چرخه تاکستنی سرگرمی‌ها بازتعریف می‌گردد... کلت خطر را بیخ گلوی خود خواهد یافت؛ و مرگ فرهنگی امکانی عیان خواهد بود».

«خانه درهم‌شکسته» هورست کروگر به روایت مترجمش

همه یکی بودیم

«خانه درهم‌شکسته» هورست کروگر، زندگی‌نامه خودنوشت این روزنامه‌نگار آلمانی است که پس از شکست در جلسات محاکمه رسیدگی به جنایات آشویتس در سال ۱۹۶۴ تصمیم می‌گیرد به‌عنوان آخرین بازمانده از خانواده خود، تجربه خود از جنگ و جدایی و فقدان و دوران هیتلر را روایت کند. کروگر در کتاب خود از زخم‌هایش در دوران جنگ جهانی دوم در برلین می‌نویسد: از خانواده غیرسیاسی‌اش و از آلمانی‌های بی‌آزاری که «هیچ‌وقت نازی نبودند، اما نازی‌ها بدون آنها هیچ‌وقت نمی‌توانستند به قدرت برسند». او از ناباوری‌اش از رفتن هیتلر می‌نویسد: «شبیه معجزه است که زبان آلمانی بدون هیتلر هم وجود دارد؛ که علیه او هم می‌تواند وجود داشته باشد؛ اینکه می‌توان چنین کاری کرد... اما آیا هیتلر رفته است؟ او هنوز درون ما وجود دارد؛ او هنوز در تاریکی و زیرزمین فرمانروایی می‌کند... هیتلر... فکر می‌کنم او با ما می‌ماند؛ تا ابد!». مینو لعل‌رومن، دانش‌آموخته فلسفه از دانشگاه تهران و دانشگاه فرایبورگ آلمان و مترجم «خانه درهم‌شکسته» (نشر طرح نو) در نشستی که در مؤسسه شهرکتاب به مناسبت انتشار این کتاب برگزار شد، این کتاب را مشهورترین اثر هورست کروگر می‌داند و می‌گوید: «وقتی یکی از دوستانش در سال ۱۹۶۴ از کروگر دعوت می‌کند تا در دادگاه آشویتس شرکت کند، گزارشی از این دادگاه می‌نویسد که بخش آخر این کتاب است. کروگر، زندگی‌نامه خودنوشت این روزنامه‌نگار آلمانی است که پس از ۱۶۲۱ روز در جلسات محاکمه رسیدگی به جنایات آشویتس در سال ۱۹۶۴ تصمیم می‌گیرد روایت کند. کروگر در کتاب خود از زخم‌هایش در دوران جنگ جهانی دوم در برلین می‌نویسد: از خانواده غیرسیاسی‌اش و از آلمانی‌های بی‌آزاری که «هیچ‌وقت نازی نبودند، اما نازی‌ها بدون آنها هیچ‌وقت نمی‌توانستند به قدرت برسند». او از ناباوری‌اش از رفتن هیتلر می‌نویسد: «شبیه معجزه است که زبان آلمانی بدون هیتلر هم وجود دارد؛ که علیه او هم می‌تواند وجود داشته باشد؛ اینکه می‌توان چنین کاری کرد... اما آیا هیتلر رفته است؟ او هنوز درون ما وجود دارد؛ او هنوز در مناسبات زندان می‌نویسد و در فصلی بسیار کوتاه به سرنازی خودش اشاره می‌کند. در واقع، در این بخش از سرنازی چیزی نمی‌گوید، بلکه فقط بر تسلیم‌شدن در سال‌های پایانی جنگ تمرکز می‌کند. لعل‌رومن «خانه درهم‌شکسته» را نمادی از آلمان می‌داند. هرچند به گفته کروگر در ابتدا نمی‌خواسته این خانه درهم‌شکسته را نمادی از کشور یا جامعه آلمان بگیرد. «حضور در دادگاه آشویتس و مشاهده محاکمات کروگر را به یاد دوران کودکی و نوجوانی‌اش می‌اندازد و وامی‌دارد که در گفتشه به دنبال چیستی‌ها و چرایی‌ها بگردد. این امر به تصویر تعیین‌کننده‌ای در دادگاه آشویتس برمی‌گردد. کروگر می‌گوید وقتی وارد دادگاه آشویتس شدم از ظاهر دادگاه نمی‌فهمیدم قاضی کیست، شاکی کیست، متهم کیست. حتی نمی‌فهمیدم چه کسانی و تا کجا تماشاگرند. وحدت شاهد و تماشاگر و قاضی از بین رفته بود. در ذهن او زنده می‌کند که ما همه جا کسی هستیم؟ ما همه همدست هستیم و همه در اتفاقی که در زمان هیتلر افتاد یکی بودیم. بنابراین، کروگر با متهم همدات‌پنداری می‌کند و سؤالش این‌گونه دگرگون می‌شود که چطور ما همه زمانی شبیه هم بودیم؟ درست است که الان جاهلیان در این صندلی‌ها تغییر کرده، اما ما در زمان جنگ، وقتی این جنایات در جریان بودند همه یکی بودیم. همه ملت آلمان بودیم. مترجم کتاب با بیان اینکه کروگر به دنبال واکاوی هیتلر نیست و او از «ما» می‌داند و از کرستی «ما» می‌نویسد، معتقد است این دیدگاه یکی از جذابیت‌های اثر کروگر است. «کروگر با این کار روشنفکری می‌شود که انگشت اتهام را به سمت خودش و مردمش می‌گیرد تا بفهمد چرا این دیکتاتور موفق می‌شود. او می‌گوید ما از دیکتاتورمان جدا نبودیم، بلکه همدست دیکتاتور بودیم. او از خودش، از ملت خودش، از خانواده‌های به‌ظاهر شریف و بی‌آزار انتقاد می‌کند. به نظرم یکی از دلایل اهمیت فراوان نگاه کروگر امروزی‌بودن آن است و دیگری اینکه ما در هر انتقادی به وضعیت عمومی جامعه‌مان خودمان هیچ‌وقت بدون باد انگشتمان را به سمت خودمان بچرخانیم. لعل‌رومن زبان کتاب را اعتراف‌گونه می‌خواند و می‌گوید کروگر درباره خانواده‌های آلمانی چنان صادقانه‌آمیز سخن می‌رانند که گاهی گمان می‌کنیم بدگویی و سیاه‌نمایی می‌کند. همچنین او می‌گوید: ابراهای تراژیک و بدفرجام را (چه در زبان آلمانی چه در زبان ایتالیایی) که از نظر نتاری خیلی معروف بوده و در زمانی او دیده می‌شدند، با اتفاقات زندگی خودش (زندگی فردی، خانوادگی، جامعه) شبیه‌سازی کند و جنگ را تراژدی می‌بیند اما همزمان می‌گوید همه افسار این جامعه در حال سرپوش گذاشتن بر روی این تراژدی بودند و می‌خواستند آن را همچون یک حماسه به ما نشان بدهند. «کروگر در آغاز کتاب بندی کوتاه از برشت می‌آورد و می‌نویسد: دروغ کلی و بلندمرتبه و مبهم است. و همین عالی‌مرتبگی، همین کلی‌گویی و ابهام چیزی بود که هیتلر را به خانه آلمانی‌ها راه داد. شاید در کل بتوان گفت که تمنای آویختن به چیزی برتر در آلمانی‌ها چیز بدی نباشد. ولی شاید آنجایی کشنده و غلط و مسموم بشود که خودش را در سیاست نشان بدهد.



مقاله‌ای از والتر بنیامین

دربارهٔ «برلین، الکساندرپلاتس»، آلفرد دوبلین

بحران رمان

ترجمه محسن ملکی

مقدمه مترجم: این مقاله بنیامین را فقط برای نور تاباندن بر رمان دوبلین ترجمه نکرده‌ام؛ بلکه می‌خواستم مسئلهٔ بحران رمان فارسی را برجسته کنم که براهنی مکرراً بدان اشاره کرده است. براهنی در «گزارشی به نسلی بی‌سر فردا» می‌نویسد: «به نظر من کلیدر بحران رمان را نشان می‌دهد تا این‌که دوبه‌ندگی یک رمان بزرگ را داشته باشد». حول این رمانِ بحرانی و مسئله‌دار، یکی از مهم‌ترین تنش‌های انتقادی ادبیات معاصر شکل می‌گیرد که مقالات مربوط به آن در «رؤیای بیدار» و «باغ در باغ» منتشر شده است. براهنی و بنیامین به‌مبانجی لوکاچ به مفهوم «بحران رمان» می‌رسند. دو موتور اصلی نقادی براهنی بیش از دریدا، لوکاچ و تروتسکی است. از اولی «بحران» (با «تشنت») و از دومی «نامؤرونی» را به عاریت می‌گیرد تا به استقبال مدرنیسمی برود که نقش لرزه‌نگار مدرنیته‌ای از حادرفته و نابهنگام را دارد، مدرنیته‌ای بیشایش از زراه رسیده و هنوز درراه. آجل و عاجل. بنیامین «برلین، الکساندرپلاتس» را نمایندهٔ بحران رمان، به طور خاصی بحرانی‌شدن رمان ناب، می‌داند. و براهنی، «کلیدر» را تجسم بحران رمان فارسی. لوکاچ لولایی می‌شود که بحران رمان آلمانی را به هم متصل می‌کند. تحشیه‌ای مفصل نوشته‌ام بر تنش میان گلشیری و براهنی بر سر «کلیدر» و اینکه چگونه هر دو از فهم وجوه حماسی و اهمیت سنت نقالی و قصه‌گویی در بوطیقای «کلیدر» و بحرانی‌شدن فرم رمان فارسی به مبانجی مکانیزم‌های حماسی عاجز بوده‌اند، براهنی از آن جهت که نقدهای لوکاچ به زولا را بدون خلاقیت و مو به مو درمورد دولت‌آبادی تکرار و میان حماسه و رمان نمایزی قاطع و غیردیالکتیکی برقرار می‌کند، بی‌آن‌که موتور اصلی بوطیقای دولت‌آبادی، یعنی بازگشت مکانیزم‌های حماسی و نقالی درون فرم رمان را درک کند؛ و گلشیری از آن جهت که مکانیزم‌های رمان را به بندبازی زبانی تقلیل می‌دهد و هرگز نمی‌تواند به قول براهنی از مکانیزم‌های قصهٔ کوتاه به سمت مکانیزم‌های رمان حرکت کند. این تحشیه، جداگانه. در هفته‌های آتی در همین صفحه منتشر خواهد شد.

ترجمه این مقاله را به دوستم یوسف انصاری تقدیم می‌کنم که علاقه‌اش به ادبیات آلمان و دوبلین مسری است.

از منظر حماسه، زندگی یک افتابوس است. هیچ چیز حماسی‌تر از دریا نیست. البته که می‌توان عکس‌العمل‌های متفاوتی به دریا نشان داد. من باب مثال، دارکشیدن در ساحل. گوش‌سپردن به غلغاطت موج‌ها. جمع‌کردن صدف‌هایی که دریا با خود به ساحل می‌آورد. این است کار نویسندهٔ حماسه. نیز می‌توان بادبان برافراشت و به دریا زد. به هزاران هزار هدف. به هیچ هدفی. می‌توانی سوار بر کشتی هاوانا شوی و آنگاه که در میانهٔ دریا هستی، با کشتی در دریا کشت بزنی یی‌اینکه سرزمینی در دیدرس تو باشد. هیچ جز دریا و کشد آسمان. این است کار رمان‌نویس. اینست شخص حقیقتا خلوت‌نشین و خاموش. انسان حماسی مشغول آسودن است و بس. در حماسه‌ها، بس کار از روز پس می‌آسایند. کوهی می‌سازند و وقفهٔ و جمع می‌کنند. رمان‌نویس خیز از مردم و مشغولیات‌های آنها منزوی گرده است. مسافرالرأس رمان فردی است منزوی. فردی که کسی نمی‌تواند از دغدغه‌های خود به شیوه‌ای عبرت‌آمیز سخن بگوید. هموکه نه بند و اندرزی در چنته دارد و نه پند و اندرزی نثار دیگری تواند کرد. رمان نوشتن یعنی برزخی بودن آنکه در برابرنمایی نایدیر است به ستیلهٔ منتهای فنی. نمایش در نظر اودرش آنقدر هموره و دانه کافی است تا نقطهٔ تمایز رمان و حماسهٔ حقیقی را احساس کنیم. جنس متن شفاهی، یعنی مواد و مصالح حماسه، زمانی است آسمان فرق دارد با مازومات و لوازم و ابزار رمان. مواد و مصالح حماسه که عاشق دیگر نیز در کار هست - تصوری اندکی قدیمی‌تر. اندکی کم‌آوازه‌تر، اما همسنگ آن هراس‌آور: دنیای فشنگ نو به قلم آلدوس هاکسلی. برخلاف این باور رایج حتی در خیلی فرهیختگان، هاکسلی و اورول بینشوکی یکسانی نداشتند. اورول هشدار می‌دهد که سرکوب تحمیل‌شده از بیرون بر ما استیلا خواهد یافت. لیکن در تصور هاکسلی حاجتی به هیچ برادر بزرگی نیست تا مردم را از خودمختاری، بااندکی و تاریخ‌شان محروم ساخت. در نگاه وی، مردم دست آخر دلباختهٔ سرکوب‌شان، و پرستندهٔ آن فناوری‌هایی خواهند شد که توانایی‌های‌شان را برای اندیشیدن تباه می‌کنند». این جملات بخشی از مقدمه نیل پُستمن در کتاب «سرگرمی تا سرحد مرگ» است که چندی پیش با ترجمه وحید طباطبایی در نشر نیلوفر منتشر شد. پستمن برای تصویرکردنِ دنیایی که در آن همه چیز تحت سلطه رسانه و

در باب باستان‌شناسی ادبی در تریلوژی امیرحسن چهلتن

تاریخ اخلاقی شهر

شیما بهره‌مند

ما به تاریخ نیاز داریم؛ اما نه بدان‌گونه که ولگردهای لوس پرسه‌زن در باغ معرفت بدان نیاز دارند.

چه کسی باور می‌کرد؟ حال به ما می‌گویند که در پای هربرج، بوشهرهای جدید، تو گویی از خود زمان به خشم آمده‌اند. به عقربک‌ها شلیک کردند تا روز را متوقف کنند.

- نیچه، در باب فواید و مضار تاریخ

- بنیامین، ترجمه‌ی درباره مفهوم تاریخ

ساختن شهر براساس نخاله‌ها یا پس‌مانده‌های تاریخ. احضار ارواح شهر برای به بیان درآمدن خاطرات. سیاست روایی امیرحسن چهلتن در سه‌گانه تهران است. در این سه رمان، گذشته تاریخی در فرایند به یادآوری با همان فرایند خلاقه خاطره ساخته می‌شود. خاصه در «تهران شهر بی‌آسمان»، که شاید معروف‌ترین اثر چهلتن دست‌کم در این رسته باشد. در «تهران شهر بی‌آسمان»، نویسنده تکه‌ای بحرانی از تاریخ معاصر، کودتای ۲۸ مرداد را فراسی‌خواند و با روایت سرنوشت یکی از آبادی شعبان بی‌مخ به نام کرامت، مدالیته «رجالگی» در تاریخ را پیگیری می‌کند و نشان می‌دهد رسم رجالگی اگرچه بعد از کودتای ۲۸ مرداد و طنین‌انداختن «یا مرگ یا مصدق» و سروخ باور آن در ذهن و ضمیر آگاه مردم، چندی به محاق می‌رود؛ اما به شکل و شمایل دیگر در تاریخ معاصر دوام پیدا می‌کند. چهلتن روحیه رجالگی را در مبدانی از نیروها ترسیم می‌کند و آن را به خصلتی فردی یا اجتماعی در دورانی، بلکه به‌مثابه مجموعه‌ای از امکان‌پذیری‌ها می‌داند که در هر دوره تاریخی به نوعی ظاهر می‌شود. همین شخصیت‌ها از داستان «تهران. خیابان انقلاب» هم سر درمی‌آورند. گیرم در دوره‌ای دیگر و به رسم و نشانی تازه! اما همه در پی پول و شهرت و شهوت. تازه به دوران رسیده‌هایی که بر اثر جرخشی اجتماعی و سیاسی، فرصت عرض‌اندام یافته‌اند. تصویر تهران دهه هفتاد در رمان «تهران. خیابان انقلاب» در قلب تهران، در خیابانی ساخته می‌شود که انقلاب ۵۷ و تجمعات سیاسی مختلف را به خود دیده است و با اینکه داستان خطی عاشقانه‌ای دارد، اما در لایه روایی دیگر، شهر را به شکل کالبد سیاست بازشناسی می‌کند. و «تهران. آخرالزمان»، با قتل رابرت ویتنی ایمبری، نایب‌کنسول سفارت آمریکا و عامل شرکت نفت سینکلر در یک روز داغ تابستان جمعه ۲۷ تیر ۱۳۰۳ به تحریک مشکوک جمعی از مردم عادی کوچه و بازار همزمان با روی کار آمدن رضاشاه آغاز می‌شود و داستان آن تا اواخر دهه شصت ادامه پیدا می‌کند. در این رمان نیز، چهلتن، باورها و مدالیته حاکم بر توده مردم و نیروهای سیاسی صدساله اخیر را با دید انتقادی نشانه می‌رود.

و اما شهر تهران که در این آغاز قضایی است برای به یادآوری خاطرات و نه تجربه‌ها جنان‌که تجربه شدند. از دید چهلتن، شهری ناتمام است که از دو قرن پیش با نفرین و بلا رو به گسترش نهاد و «اگر سلطان محمود غزنوی در شهر باستانی ری کتابخانه‌ها را نمی‌سوزاند، خانه‌ها را ویران نمی‌کرد و کشتارهای جمعی بدید نمی‌آورد و اگر مغولان در این شهر کشتار نمی‌کردند و زلزله‌های متناوب و ویرانی‌های بزرگ نبود، مردم آنجا شاید هرگز باعث رونق روستاها و قریه‌های اطراف و ازجمله تهران نمی‌شدند و شاید امروز نامی از تهران در پهنه کتابی نبود». در دیابی دریافتی چهلتن در متون ادبی و اسناد تاریخی، پیشینه تهران به سال ۱۲۲۱ میلادی می‌رسد که یاقوت حموی، سیاح بزرگ عرب به وقت فرار از دست مغولان از تهران می‌گذرد و آن را «هی بزرگی می‌خواند که در زیر زمین نیا شده و «کسی را بدان‌جا جز به خواب نیندیشد». تهران هم زیست زیر زمینی و نامرئی داشت که جرازجنداها با دگرگونی ساختاری و شکل زندگی، مرئی می‌شود. تصاویری که چهلتن در رمان‌هایش می‌سازد، به پیشینه تاریخی تهران مربوط می‌شود که «شبکه تودرتوی خیابان‌ها و نقب‌ها و مخابره»، بود که ساکنان قریه و اهوالشان را از دیگر مهاجران و باخوجهان جدا می‌کند؛ اما اهمیت این سکانه تنها در دیابی تاریخی یا روایتی خلاق و نه از برهه‌های تاریخی و تاریخ معاصر به نیکیه برخاسته است که نویسنده، را در مقام ساشن‌باس به کار می‌گیرد. در فقر خاکان‌باس که می‌برد تا واقعیت بس پشت شهر و صداهای تهران خاموشی را به صحنه بیاورد. نویسنده همراه با ساکنان دو قرن پیش به لایه‌های پهان این قریه نقب می‌زند، و همان‌طور که حفاری حفاری شهر برای ساخت قنات و رساندن آب از کوهپایه به بایتختی در دو قدمی کویر، در دو قرن پیش چهره دیگر قریه را رو می‌آورد، رمان‌های چهلتن نیز با نفبزدن به خاطرات و پس‌مانده‌های تاریخ شهر، ویرانه‌هایش را می‌سازد. «در زیر بغل دخمه‌های بی‌در و پنجره من از اسکلتی رخم سکه‌ای را بغل کرده و حفره خالی چشمانش هنوز بر اضطراب حقوق ناگهانی بغلم‌اش بود» و «سرداب‌های که بر از پسوندهای خاموش و جمجمه مردگان بود»؛ اما کشف شهر تهران هنوز نتانم بود تا اینکه حق‌طوق‌های متوری شهر بلند بین لایبرینت زیرزمینی و ملاقات اروح را مسکن است.

جاماندهها، در خزیرنزدها و خرابه‌های به‌ظاهر بی‌ارزش تاریخ و جاماندهها و سرداب‌ها و دخمه‌های نامکشوف، مجالج تهران برای ساخت دادساختن‌های است که تاریخ (خاطره) و مکان (شهر) به ناروبود آن دگرگون می‌شد. با این اوصاف، تهران در این رمان‌ها تنها یک شهر نیست، بلکه به قول نویسنده‌اش کارت‌پستالی کاملا ذهنی است که وجود خارجی ندارد و برساخته ذهن‌هایی است که این شهر را از تهران آن حادرند تا از نو ساخته کنند. چهلتن از شهری سخن می‌گوید که آینده از آن درنیاد شده و کوری نداد. جز آنکه به گذشته خود بیاویزد. چون از جنس نوستالژی که ترکیبی است از عکس‌ها و خاطره‌ها و دخمه‌های کهنه‌دار و کتاب‌ها و نوآهی میان طوب و بیداری. نویسنده سه‌گانه تهران، معتقد است شهری که او در آنار نخستین خود آن را تصور کرده است. دیگر موجود نیست و شاید هم هرگز موجود نبوده است. اما متهمان تاریخ‌ها، چهلتن، جهان تاریخ‌ها را چون دخمه‌ها و مخابره‌ها می‌داند. «شهری که ما در آن زیستیم، شهری بود که هیچ‌وقت نبود