عنوان مقاله: درباره ریموند چندلر

فردریک جیمسن

مترجم : اسلامی، مازیار

آثارشان را پیرامون یک جنایت سامان داده‏اند.مثلا به خانهء قرار ملاقات و چشم چران،یا لولیتا و آتش رنگ باخته فکر کنید.این نویسندگان و معاصران هنرمندشان،نوعی موج دوم‏ مدرنیست و جنبش فرمالیستی را نمایندگی می‏کردند که حاصلش مدرنیسم بزرگ و با شکوه‏ دو دههء اول قرن بیستم بود.اما در آثار اولیه،مدرنیسم نوعی واکنش علیه روایت بود؛علیه‏ طرح و توطئهء داستانی؛اینجا رویداد تزئینی و تهی جنایت همچون شیوه‏ای برای سازماندهی‏ مصالح اساسا بدون طرح درون یک توهم حرکت عمل می‏کرد،درون آرابسک به لحاظ فرمان ارضاء کنندهء معمایی که حل می‏شود.با این حال محتوای این کتابها تقریبا صحنه‏ای‏ است:مهمانسراهای بین راه و شهرهای دانشگاهی چشم انداز امریکایی،جزیرهء چشم‏چران، شهرهای کوچک و ملال آور پاک کنها یا در اندرون هزار تو.

به همین ترتیب،چندلر را می‏توان همچون این نویسندگان،نقاش زندگی امریکایی‏ قلمداد کرد؛نه همچون سازندهء آن الگوهای در مقیاس بزرگ تجربهء امریکایی که ادبیات‏ بزرگ ارائه می‏کند،بلکه بر ع کس در تصاویر قطعه قطعه شدهء مکانها و زمینه‏ها و دریافت‏ تکه پاره شده‏ای که از طریق پارادوکسی فرمال برای ادبیات جدی قابل حصول نیست.

برای مثال چند تجربهء روزانهء نه چندان مهم را در نظر بگیرید،مثل مواجههء شانسی دو آدم‏ در راهروی یک ساختمان.من متوجه می‏شوم که همسایه‏ام صندوق پستی‏اش را باز می‏کند؛ من پیشتر او را ندیده‏ام،ما نگاه کوتاهی به همدیگر می‏اندازیم.چنین لحظه‏ای با کیفیت‏ بریده بریده‏اش،حقیقتی عمیق دربارهء زندگی امریکایی را بیان می‏کند.در دریافتی که این‏ لحظه از فرشهای رنگی دارد سلف دانهای پر از شن و خاک و درهای شیشه‏ای بسته؛همهء اینها بر یک گمنامی رنگ و رو رفته‏ای دلالت می‏دهند که محل ملاقات میان زندگیهای خصوصی‏ پر تجملی است که در کنار همدیگر همچون موناد بسته ایستاده است،پشت در آپارتمان‏ خصوصی؛ملال‏آوری اتاقهای انتظار و ایستگاههای اتوبوس عمومی و مکانهای‏ فراموش شدهء زندگی جمعی که شکافهای میان اجزاء محرمانه زندگی طبقهء متوسط را پر می‏کند.به نظر من،چنین دریافتی در ساختارش متکی بر شانس و گمنامی است،مبتنی بر نگاهی مبهم به هنگام عبور است،مثل وقتی که سوار اتوبوس در حال حرکت از پنجرهء آن‏ به بیرون نگاه می‏کنیم در حالی‏که ذهنمان جای دیگری مشغول است؛جوهرهء آن قرار است‏ غیر اساسی باشد.به همین دلیل،داستان کارآگاهی از ابزار ثبت کنندهء ادبیات بزرگ پرهیز می‏کند؛برخی از اپیفانی( ynahpipe )جویس را درک می‏کند و خواننده مجبور می‏شود این لحظه را همچون مرکز این جهان در نظر بگیرد،همچون چیزی که مستقیما با معنای نمادین‏ پرورانده می‏شود؛و ناگهان گرانبهاترین و ظریفترین ویژگی دریافت برای همیشه زیان‏ می‏بیند،ریزنقشی آن از دست می‏رود،و دیگر نمی‏تواند هم بی اعتنا،هم با اعتنا باشد.

حالا چنین تجربه‏ای را در چارچوب داستان کارآگاهی قرار دهید،همه چیز تغییر می‏کند: من متوجه می‏شوم که مردی که من دیدم حتی در ساختمان من زندگی نمی‏کند،این که او در واقعیت در حال باز کردن صندوق پستی زن به قتل رسیده است،نه صندوق پستی خودش؛و ناگهان توجه من به این ادراک فراموش شده جلب می‏شود و آن را در شکل تجدید شده و تشدید شده‏اش می‏بینم بی آن‏که به ساختار آن آسیبی برسانم.در واقع گویی به نظر می‏رسد لحظات خاصی در زندگی وجود دارد که تنها به بهای فقدان تمرکز روشنفکرانه،قابل‏ حصول و دسترس‏اند.مثل اشیائی در کنار حوزهء دید من،که هنگامی که سر می‏چرخانم تا به آنها خیره شوم،ناپدید می‏شوند.پروست این نکته را عمیقا حس کرده بود.کل زیباشناسی‏ او مبتنی بر چند تضاد میان خودانگیختگی و خودآگاهی بود.برای پروست،پس از واقعیت‏ خود تجربه،می‏توانیم تنها مطمئن باشیم که زندگی کرده‏ایم،درک کرده‏ایم،برای او طرح‏ آگاهانه برای دیدار رو در روی تجربه در زمان حال همیشه محکوم به شکست است.در شیوه‏ای فرمی،ساختار موقت بی همتای بهترین داستان پلیسی یک پیش متن( erp txet ) است،یک چارچوب صرفا سازمانی برای چنین دریافت جداشده‏ای است.

در پرتو چنین بحثی است که تفاوت و تمایز شناخته شدهء میان داستان کارآگاهی انگلیسی‏ و امریکایی فهمیده می‏شود.گرترود استاین در سخنرانیها در امریکا،مشخصهء بنیادی ادبیات‏ انگلیسی را توصیف خستگی‏ناپذیر«زندگی روزمره»می‏بیند،توصیف عادات و یکدستی‏ زیسته شده که در آن داراییها هر روز شمرده و ارزیابی می‏شوند و ساختار اساسی در آن‏ چرخه و تکرار است.از سوی دیگر،زندگی امریکایی،محتوای امریکایی،بدون فرم است و همیشه از نو ابداع می‏شود،گستره‏ای ناشناخته که در آن لحظاتی برگشت‏ناپذیر،انفجاری و تعیین کننده در تقابل با آن قرار گیرند.بنابراین جنایت در یک روستای انگلیسی یا در باشگاه مه گرفته‏ای در لندن همچون نشانه‏ای از یک وقفه و اخلال در یکدستی و پیوستگی‏ آرامبخش زندگی انگلیسی قلمداد می‏شود؛در حالی که خشونت گنگستر مآبانهء شهر بزرگ‏ امریکایی همچون تقدیری رازآلود تعبیر می‏شود،نوعی مکافات که در زیر ظاهر فرصتهای به سرعت به دست آمده شهری به هم ریخته و زندگیهای خصوصی بدون ثبات تنیده شده‏ است.در هر دو این داستانها،لحظهء خشونت که ظاهرا لحظهء مرکزی است،چیزی نیست مگر یک سرگرمی و مشغولیت.کارکرد جنایت در روستای آرام بسیار نیرومندتر احساس‏ می‏شود و تأثیر اصلی خشونت داستان کارآگاهی امریکایی به آن اجازه می‏دهد به شکل‏ معکوس در اندیشه‏ای ناب تجربه شود،بدون خطر همچون منظری تأمّلی که نه توهم زندگی‏ را همچون توهمی می‏بخشد که زندگی واقعا آن را زیسته است،بلکه توهمی که ما هنوز هم با مأخذ باستانی آن در تماس هستیم،تجربه‏ای که امریکاییها همیشه از آن فتیش ساخته.

ما با چشمان کاملا معصوم دو تا فروشندهء ماشینهای مستعمل به هم نگاه کردیم؟

(ریموند چندلر)

ادبیات اروپایی،متافیزیکی یا فرمالیستی است،چرا که ماهیت جامعه و ملت را حقّ مسلّم‏ خود می‏پندارد و به همین دلیل در فراسوی آن کار می‏کند.ادبیات امریکایی هرگز به نظر نمی‏رسد که به فراسوی تعریف نقطهء شروعش برود:هر تصویری از امریکا محکوم است‏ به این که در پرسش و پیش فرض دربارهء ماهیت واقعیت امریکایی طرح شود.ادبیات اروپایی‏ می‏تواند موضوع و گسترهء عدسی‏اش را انتخاب کند؛ادبیات امریکایی احساس می‏کند که‏ مجبور است که همه چیز را درون آن فرایند تعریف قرار دهد،چرا که فکر می‏کند به خاطر کاری که انجام می‏دهد،باید حساب پس بدهد.

آخرین دورهء با شکوه ادبیات امریکا،که کمابیش در حد فاصل دو جنگ جهانی قرار می‏گیرد،امریکا را از منظر جغرافیایی تعریف و تبیین کرد،همچون مجموعه‏ای از آداب و رسوم محلی جدا از هم،همچون وحدتی داخلی در مرز بیرونی یک مجموعهء ارگانی.اما از زمان جنگ به بعد،تفاسیر ارگانیک از یک منطقه به منطقهء دیگر به شکل فزاینده‏ای و از طریق‏ فرایند استاندارد سازی از بین رفتند و وحدت ارگانیک اجتماعی هر منطقه‏ای به طور فزاینده‏ای توسط زندگیهای بسته جدید واحدهای خانوادگی فردی و همچنین از طریق آشفته شدن شهرها و غیر انسانی شدن سیستم حمل و نقل و رسانه‏هایی که از یک موناد به موناد دیگر رهنمون می‏شد،قطعه قطعه و منفک شدند.ارتباط در چنین جامعهء جدیدی‏ رو به بالاست،یعنی از طریق حلقهء پیوند دهندهء انتزاعی به بالا متصل می‏شود و سپس دوباره‏ به پایین می‏آید.واحدهای مجزا همه تحت تأثیر این احساس‏اند که مرکز چیزها،زندگی، نظارت،جای دیگری است و در فراسوی تجربیات زیسته شدهء بی واسطه قرار دارد.

تصاویر اصلی روابط درونی در این جامعهء نوین،هم‏نشینی‏های مکانیکی است:خانه‏های‏ پیش ساختهء مشابه در پروژه‏های خانه‏سازی که روی تپه‏ها بنا می‏شوند،بزرگراه‏های‏ چهار باند مملو از ماشین که سپر به سپر پشت سر هم قرار گرفته‏اند و از بالا به شکلی انتزاعی‏ به نظر می‏رسند.اگر در حال حاضر در ادبیات امریکا بحرانی وجود داشته باشد،باید در برابر پس زمینهء این مصالح اجتماعی حق نشناسانه‏ای درک شود که در آن صرفا نماهای قلایی‏ می‏توانند توهم زندگی را خلق کنند.

چندلر،جایی میان این دو موقعیت ادبی قرار می‏گیرد.تمام پس زمینهء او شیوهء تفکر و نگرش به چیزها،ریشه در دورهء دو جنگ دارد.اما از سر تصادف،محتوای اجتماعی او واقعیتهای دههء پنجاه و شصت را پیش‏بینی می‏کند.چرا که لس آنجلس نوعی جهان کوچک و پیشگویانهء کل کشور است:یک شهر بدون مرکز،که در آن طبقات مختلف ارتباطشان با یکدیگر را از دست داده‏اند،چرا که هر یک در جزء جغرافیایی خودشان منفک و مجزا شده‏اند.اگر نماد انسجام و پیوستگی اجتماعی توسط خانه‏های آپارتمانی پاریسی قرن‏ نوزدهم تدارک دیده شده بود(در رمان elliuob-top امیل زولا دراماتیک شده است)با فروشگاههایی در طبقهء هم کف و ساکنان ثروتمندی که در طبقات دوم و سوم این آپارتمانها می‏زیستند،خرده بورژوازی در طبقات بالاتر می‏زیست و اتاق کارگرها نیز در آخرین طبقهء ساختمان در جوار پیشخدمتها قرار داشت.اما لس آنجلس نقطهء مقابل این تصویر است،شهر به شکل افقی گسترش یافته بود،یعنی جدایی و تفکیک عناصر ساختمان اجتماعی به شکلی‏ روان و ناملموس رخ داده بود.

از آنجا که هیچ تجربهء ممتازی که در آن تمامی ساختار اجتماعی به چنگ آید وجود ندارد،بنابراین باید شمایلی ابداع شود که بتواند بر کل جامعه منطبق باشد،جامعه‏ای که‏ الگوهای زندگی و روزمره‏اش به نوعی این بخشهای منفک را به هم پیوند می‏زند.معادل آن، رمان پیکارسک است،جایی که یک شخصیت از یک پس زمینه به دیگری حرکت می‏کرد و تصاویر را به هم پیوند می‏زد،اما ذاتا قادر نبود ماجراهای مختلف را به هم مرتبط کند. به همین منظور کارآگاه بار دیگر طلب و اشتیاق کارکرد دانش به جای تجربهء زیسته را محقق‏ می‏کند:از طریق کارآگاه ما قادریم کل جامعه را ببینیم و بشناسیم،اما در عین حال این کارآگاه‏ به هیچ عنوان مظهری برای نمای نزدیک واقعی از تجربهء زندگی نیست.البته کارآگاه ادبی در خلق پلیس حرفه‏ای ریشه دارد،که علت سازماندهی آن نه مقابله با جرم و جنایت،بلکه‏ معطوف به ارادهء دولت مدرن برای شناخت و در نتیجه نظارت بر عناصر مختلف مناطق‏ اداری‏شان بود.کارآگاهان بزرگ اروپایی(مگره،لکاک)معمولا پلیس هستند،اما در کشورهای آنگلوساکسون،جایی که نظارت حکومتی به شکل نامحسوس‏تری بر شهروندان‏ اعمال می‏شود،کارآگاهان خصوصی،از هولمز گرفته تا فیلیپ مارلو جایگزین نقش‏ کارکردی حکومت شدند.

مارلو،همچون کاشف ناخواستهء جامعه به بازدید آن مکانهایی می‏رود که یا شما نمی‏بینید یا نمی‏توانید آن را ببینید:مکانهای ناشناس یا اسرارآمیز و پر تجمل.هر دو اینها از همان‏ غرابتی برخوردارند که چندلر با آن ادارهء پلیس را توصیف می‏کند«یک گزارشگر پلیس‏ نیویورک یک بار نوشت که وقتی شما وارد محدوده‏ای می‏شوید که در آن سوی حوزهء اختیارات پلیس است،در واقع شما از محدودهء قانون خارج شده‏اید».از یک سو آن بخشهای‏ صحنهء امریکایی که به اندازهء اتاقهای انتظار،عمومی و مملو از جمعیت هستند،ساختمانهای‏ اداری نیمه خراب،آسانسور با سلف دان و مأمور آسانسوری که در کنار در آن ایستاده است، راهروهای گرفته و تاریک اداره،به خصوص دفتر کار مارلو،که در همهء ساعات روز دیده‏ می‏شود،حتی در آن زمانهایی که ما فراموش کرده‏ایم دفترهای کار وجود دارند،در اواخر بعد از ظهر،وقتی که دفترهای دیگر تاریک هستند،در اول صبح پیش از آن‏که ترافیک شروع‏ شود؛مرکز پلیس،اتاقها و راهروهای هتل،با نخلهای توی گلدان و صندلیهای راحتی، پانسیونها و مدیرانشان که در جوار پانسیون داری کارهای غیر قانونی هم می‏کنند.همهء این‏ مکانها طوری توصیف می‏شوند گویی به همهء توده‏ها تعلق دارند؛مکانهایی که توسط آدمهای بی چهره اشغال شده‏اند،آدمهایی که هیچ نشانی از هویتشان را در آن مکانها بر جای‏ نمی‏گذارند؛در یک کلام،بعد قابل جانشین و نامعتبر.

بیرون آپارتمان زنانی می‏آیند که باید جوان باشند،اما چهره‏هایی مثل آبجوی مانده دارند.مردانی با کلاههای پایین آمده با چشمانی که خیلی سریع خیابان را می‏پایند و دستان فرزی که در آنی کبریت را روشن می‏کنند.روشنفکرهای له و لوردهء سیگار به لب که هیچ پولی در بساط ندارند،پلیسهای‏ مگس،چهره‏های سنگی و نگاههای خیره،فروشنده‏های مواد مخدر،آدمهایی که هیچ چیز خاصی‏ ندارند و خودشان هم این را می‏دانند و هر از چندگاهی سر کار می‏روند.اما آنها همه زود سر و کله‏شان پیدا می‏شود،وقتی که پیاده‏روهای عریض خالی‏اند و هنوز روی کفشان شبنم نشسته‏ است.

نمایش این نوع مصالح اجتماعی در هنر اروپایی به مراتب بیشتر از هنر امریکایی متداول‏ بوده است:گویی ما می‏خواستیم هر چیزی را دربارهء خودمان بدانیم،حتی بدترین رازها را تا آنجا که بدون چهره و عنوان نبوده باشد.اما لازم است تا چهره‏های بازیگران و اشخاص در فیلمهای اروپایی و امریکایی را با هم مقایسه کنیم،تا آن غیابی را در فیلمهایمان متوجه‏ شویم که حاصل تفاوت اساسی میان آدمهای درون فیلم و آدمهایی است که هر روزه در خیابان می‏بینیم.آنچه که این موضوع را برای مشاهده دشوار می‏کند،دیدگاه ما نسبت به زندگی است که توسط هنری که می‏شناسیم مشروط شده است؛هنری که ما را تربیت کرده تا بافت معمولی چهرهء مردم را نبینیم،بلکه در عوض،با افسوس و برق عکاسی‏ آن را بیاراییم.

سویهء دیگر زندگی امریکایی که مارلو با آن در تماس است،عکس سویهء بالاست:طبقه‏ای‏ بزرگ،با ملازمان و پیشخدمتان،شوفرها و منشیهایش و پیرامون آن انواع و اقسام نهادهایی‏ که به آن سرویس می‏دهند و رازهایش را حفظ می‏کنند،باشگاههای شبانه،که در جاده‏های‏ خصوصی در دل کوه بنا شده‏اند و چند پلیس خصوصی از آن محافظت می‏کنند تا فقط اعضا به داخل آن راه یابند،درمانگاههایی که در آن مواد مخدر موجود است،کشتیهای خصوصی‏ مخصوص قمار که در محدودهء سه مایلی لنگر انداخته‏اند،و یک مقدار آن طرفتر،پلیس‏ محلی قمار که در محدودهء سه مایلی لنگر انداخته‏اند،و یک مقدار آن طرفتر،پلیس‏ محلی فاسد که شهر را تحت عنوان یک مرد یا خانواده اداره می‏کند و انواع و اقسام فعالیتهای‏ غیر قانونی که برای پول بیشتر و برطرف کردن نیازها صورت می‏گیرد.

اما تصویر چندلر از امریکا واجد محتوایی روشنفکرانه هم هست:واقعیت عینی این‏ تصویر تضاد توهم روشنفکرانه نسبت به امریکاست.نظام فدرالی و نهاد فدرال باستانی‏ تصویری مضاعف از واقعیت سیاسی امریکاییها را در آنها متحول کرد،نظام دوگانهء اندیشه‏های سیاسی که هرگز در کار هم تداخل ایجاد نمی‏کردند.از یک سو،سیاست ملی مفتون کننده‏ای که چهره‏های پیشتازش با کاریزما و کیفیتی غیر واقعی آراسته شدند و به فعالیتهای سیاست خارجی وابسته بود و ایدئولوژیهای مناسب لیبرالیسم یا محافظه‏کاری‏ ظاهری روشنفکرانه به برنامه‏های اقتصادی آنها بخشیده بود.از سوی دیگر سیاست محلی با فساد و نفرت همیشگی‏اش که درگیر معاملات و بده و بستانهای همیشگی با مسائل نه چندان‏ جذابی مثل پیمانکاری فاضلاب،تقسیم اراضی،مالیات بر درآمد و غیره بود.دولتمردان در میان این دو جهان در حال آمد و شد بودند،اما برای مثال،یک شهردار برای این که تبدیل‏ به یک سناتور شود باید یک استحالهء کامل را از سر می‏گذراند،تغییر از یک گونه به گونهء دیگر.در واقع کیفیات درک شده در جهان بزرگ سیاسی صرفا کیفیاتی توهمی و غیر واقعی‏ هستند،برون افکنی تقابل دیالکتیکی ویژگی واقعی جهان کوچک است:همه نسبت به فساد سیاستمداران و سیاست در سطح محلی متقاعد شده بودند و هنگامی که همه چیز در پرتو منافع معنا می‏یافت،فقدان حرص و طمع مشخصه‏ای مبهوت کننده و عجیب می‏نمود. همچون پدری که ناتوانیهایش برای فرزندانش قابل رؤیت نباشد،سیاستمداران ملی،ظاهرا به چیزی بیش از منافع شخصی‏شان فکر می‏کردند و این به فعالیتها و مناسبات حرفه‏ای‏شان، شأن و اعتباری خودکار می‏بخشید و آنها را به سطح بلاغی کاملا متفاوتی بالا می‏کشید.

در سطح اندیشهء انتزاعی،تأثیر ثبات از پیش تعیین شدهء قوانین،مانعی بر سر راه هر نوع‏ تحول نظریه‏پردازی سیاسی در این کشور و همچنین جایگزین کردن آن با پراگماتیسم‏ درون سیستم،محاسبهء تأثیرات مخالف و امکانات مصالحه و سازش می‏شود.همیشه نوعی‏ احترام در این دیدگاه انتزاعی وجود دارد،نوعی خوش‏بینی نسبت به واقعیات عینی. همان گونه که در انواع خاص وسواسها و تقسیم بندیهای ذهنی،فرد امریکایی قادر است‏ بی عدالتی،نژادپرستی،فساد،نابرابریهای آموزشی محلی را با نگاهی عینی مشاهده کند، در حالی که او همزمان مردم را با خوش بینی بی حد و مرز ساده لوحانه‏ای سرگرم می‏کند.

کنش و ماجرای کتابهای چندلر در این جهان کوچک رخ می‏دهد،در تاریکی جهان محلی‏ بدون مزایای قوانین فدرال،در جهانی بدون خدا.شوک ادبی بر عادت معیار دوگانهء سیاسی‏ در ذهن خواننده متکی است:به این دلیل که ما عادت داریم به ملت همچون یک کل و در پرتو عدالت بیندیشیم،ما معطوف به مردمانی شده‏ایم که گرفتار قدرت تسلط یک کشور محلی‏ شده‏اند،درست مثل این‏که گرفتار یک قدرت خارجی شده‏اند.ابزار قدرت محلی در فراسوی جاذبه و کشش این ظاهر فدرالیسم قرار می‏گیرند:قاعدهء نیروی عریان و پول کامل است و توسط آرایه‏های نظری در توهمی هذیانی آشکار می‏شود،همچون جنگلی که در قالب زندگی شهری ظهور می‏کند.

در این مفهوم،صداقت کارآگاه را می‏توان همچون یک اندام دریافت و ادراک کرد؛پوسته‏ و غشایی که عصبانی است و وظیفه‏اش نشان دادن طبیعت و ماهیت جهان پیرامون است.چرا که اگر او صادق نباشد،شغل او به مشکل تکنیکی«چگونه در قراردادهای کاری می‏توان‏ موفق شد»محدود خواهد ماند.اگر او صادق باشد،قادر خواهد شد تا مقاومت چیزها را احساس کند و می‏تواند به بینش روشنفکرانهء چیزی اجازه ظهور دهد که از خلال آن به سطح‏ ماجراها وارد شود.سانتی‏مانتالیسم چندلر،که در شخصیتهای صادق رمانهای اولیه‏اش دیده‏ می‏شود(که قویترینشان شاید خداحافظی طولانی باشد)عکس و مکمل این بینش است، آرامشی گذرا از این صداقت حاصل می‏شود و البته تاوانی هم برای آن است:جایی که‏ همه چیز در پرتو تنها یک نور دیده می‏شود،امکان چندان زیادی برای ظرافت گونهء احساسات باقی نمی‏ماند تا متحول شود،تنها چیز موجود مایهء زمینه و نقطهء مقابل آن است.

سفر کارآگاه،به خاطر طبیعت قطعه قطعه و ذره ذرهء جامعه‏ای که از آن گذر می‏کند، اپیزودیک است.در کشورهای اروپایی برای مردم چندان مهم نیست چگونه تنهایی و انزوا همچنان درگیر جوهرهء اجتماعی است،تنهایی مردم اجتماعی است؛هویت آنها به طور جدایی ناپذیری با هویت همهء آدمهای دیگر و از طریق نظام طبقاتی گره و توسط یک‏ زبان ملی گره خورده است،یا به تعبیر هیدگری، niestim ،یعنی«با هم بودن با دیگران».

اما فرم کتابهای چندلر نوعی جدایی و تفکیک امریکایی مردم از آدمهای دیگر را به نمایش می‏گذارد.اگر آنها قرار است به همراه هم و به عنوان بخشی از معمای‏ تصویر باشند،پس نیاز دارند تا از طریق نیرویی خارجی به یکدیگر مرتبط شوند(در این مورد این نیروی خارجی کارآگاه است)و این جدایی به خود فضا برون افکنی شده‏ است.مسأله این نیست که خیابانها چه قدر پر جمعیت هستند،تنهایی‏های مختلف هرگز واقعا درون یک تجربهء اشتراکی و جمعی فرو نمی‏روند،همیشه فاصله‏ای میان آنها وجود دارد.هر دفتر تاریکی از دیگری جدا می‏شود،هر اتاق پانسیونی از اتاق دیگر منفک شده است.برای همین است که بیشتر مایه‏های مشخص کتابهای چندلر که تنها از یک جهان به همه چیز می‏نگرد،به شکلی مبهم و با دقت زیاد به آدمهای دیگر می‏نگرد. آن ور خیابان،خانهء فیونرال ایتالیایی بود،تمیز و آرام با آجرهای سفید،همتراز با سطح پیاده‏رو.پیتر و پالرمو فیونرال پارلورز.نوشتهء سبز رنگ روی نئون بر سر در خانه می‏درخشید.یک مرد بلند با لباس سیاه از در جلویی خارج شد و جلوی دیوار سفید خم شد.خیلی خوش تیپ بود.پوست‏ سیاهی داشت و موهای خاکستری-نقره‏ای اش را به عقب شانه کرده بود.او از داخل جیبش چیزی‏ درآورد که از آن فاصلهء دور مثل قوطی سیگار نقره‏ای به نظر می‏رسید،با بی حالی در آن را باز کرد و با دو انگشت بلند قهوه‏ای اش یک سیگار از داخل آن بیرون آورد.قوطی را دور انداخت و با فندکی که از جیبش درآورد آن را روشن کرد،فندکی که ظاهرا ست قوطی سیگار بود.آن را هم‏ کناری انداخت و با چشمان نیمه‏بازش به خلأ خیره شد.

در چارچوب روانشناختی و تمثیلی این شمایلی که در درگاه ایستاده است مظنون به نظر می‏رسد و مظنونها در این جهان در همه جا هستند،از پشت یک پرده به جایی خیره‏ می‏شوند،از پاسخ دادن طفره می‏روند،حرمت موناد را در برابر جاسوسان و متجاوزان حفظ می‏کنند.تجلی خاص این آدمهای مشکوک هم پیشخدمتهایی هستند که از در پشتی وارد سالن می‏شوند،مردی که در ماشین صدای زیادی می‏شنود،سرایدار مزرعه‏های پرت،مدیر پانسیون که نگاه دیگری به طبقهء بالا می‏اندازد،و محافظانی که در درگاه ظاهر می‏شوند.

بنابراین ارتباط عمدهء کارآگاه با مردی که او ملاقات می‏کند یک مورد بیرونی دیگر است، آنها خیلی کوتاه در درگاه خانه و محل کارشان دیده می‏شوند و شخصیتهایشان در واکنشهای‏ خصمانه،عصبی و لجوجانه‏ای تجلی می‏یابد که در برابر سؤالات کارآگاه انجام می‏دهند.اما صحنه‏های دیگری نیز از مواجههء کارآگاه با این آدمها وجود دارد که در آن این شخصیتها رفتاری با ظرافت و هنرمندانه از خود نشان می‏دهند؛چرا که شخصیتها خودشان پیش متنی‏ برای کلام هستند و طبیعت تخصصی شدهء این کلام به نوعی است که خارجی،عینی است و گفتگوها مثل توپ رد و بدل می‏شود.

چشمانش گود رفته بود و گونه‏هایش هم.سخت سرفه می‏کرد.

با لحن سردی گفت:لیکور خوردی؟

دندونم را کشیدم.دکتر به من لیکور داد.

چندان علاقه‏ای به لیکور ندارم.

من گفتم:چیز خوبی نیست،مگر این‏که به عنوان دارو استفاده کنی.

به عنوان دارو هم علاقه‏ای بهش ندارم.

گفتم:فکر کنم حق با تو باشه.آیا برای او پولی باقی گذاشته؟شوهرشو می‏گم؟

«نمی‏دونم».دهانش به اندازه و نرمی یک آلو بود.چیزی گیرم نیومده بود.

این نوع دیالوگ‏نویسی یادآور آثار اولیهء فاکنر است،و تفاوت آشکاری با سبک‏ دیالوگ‏نویسی همینگوی دارد،سبکی به غایت شخصی و روان،که از درون می‏جوشد و به نظر می‏رسد توسط خود مؤلف تجربه شده است.اینجا کلیشه‏ها و الگوهای کلامی‏ قراردادی بخشی از زندگی می‏شوند.در ورای این کلیشه‏ها شکل خاصی از عواطف و احساسات وجود دارد که شما در گفتگو با غریبه‏ها دچارش می‏شوید؛نوعی ستیزه‏جویی، بی اعتمادی،شاید هم مطایبه کل ارتباط شما با دیگری را تحت تأثیر خود قرار می‏دهد.هرگاه‏ دیالوگهای چندلری،که در کتابهای اولیه‏اش بسیار عالی‏اند،از این سطح به سطحی‏ صمیمانه‏تر و بیانگرتر منحرف می‏شوند،دچار لکنت و لقوه می‏شوند؛چرا که تخصص‏ چندلر الگوهای کلامی ناموثق و بیرونی است که از منطق ارگانیک درونی مصالح خودش‏ می‏جوشد.

اما،در هنر دههء 1920 و 1930،چنین دیالوگی ارزش طرح وارهء اجتماعی داشت.یعنی‏ مجموعه‏ای از گونه‏ها و مقولات اجتماعی تثبیت شده زیر بنای آن را تشکیل می‏داد،و خود دیالوگ شیوه‏ای برای نمایش انسجام و سازماندهی عجیبی بود که جامعه از آن برخوردار بود و به نوعی دیالوگ شیوهء درک و شناخت مینیاتوری جامعه بود.هر کس که فیلمهای‏ نیویورکی دههء 1930 را دیده باشد می‏داند که چگونه مشخصه‏های زبانشناختی درون‏ تصویر شهر همچون یک کل رخنه کرده‏اند:خرده فرهنگهای نژادی،انواع مشاغل،شوفرها، گزارشگرها،و غیره هر یک دارای مشخصه‏های زبانی خاص خود هستند.نیازی به گفتن‏ نیست که زوال این فیلمها حاصل زوال چنین تصویری از شهر بود،که دیگر برای‏ سامان بخشیدن به واقعیت متقاعد کننده به نظر نمی‏رسید.اما هنوز لس آنجلس چندلر،یک‏ شهر ساختار نیافته بود و اینجا گونه‏های اجتماعی چندان آشکار و بارز نبودند.از سر تصادفی‏ تاریخی،چندلر قادر بود از بقای یک شیوهء سنخ شناسی و زبانشناختی برای خلق شخصیتهایش بهره ببرد،آن هم پس از آن‏که نظام گونه‏هایی که او را تأیید می‏کردند از بین رفته بود.پیش از آن‏که حاشیه‏های محو شدهء جامعه این گونه‏های زبانشناختی را از بین ببرد،رمان‏نویسان با مشکل غیاب معیارهایی مواجه شدند که طبق آن می‏شد دیالوگها را رئالیستی یا غیر رئالیستی‏ قلمداد کرد(مگر در موقعیتهای خیلی خاص).

در چندلر،نمود واقعیت اجتماعی مستقیما وابسته به معضل زبان بود.او خودش را نویسنده‏ای سبک مدار می‏پنداشت و شکی نیست که او نوع متمایزی از زبان را خلق کرد، زبانی مملو از طنز و تخیل،اما بارزترین مشخصهء سبک او،استفاده‏اش از زبان عامیانه‏ ( gnals )است،و اینجا ذکر گفته‏هایی از چندلر در باب این موضوع بسیار آموزنده‏ است:

من باید زبان امریکایی را مثل یک زبان خارجی یاد می‏گرفتم.برای یاد گرفتنش باید آن را مطالعه و تجزیه و تحلیل می‏کردم.در نتیجه وقتی از زبان عامیانه،محاوره‏ای کنایه‏آمیز و هر زبان غیر عادی‏ دیگری استفاده می‏کنم،آن را عامدانه به کار می‏برم.کاربرد ادبی زبان عامیانه،یک مطالعهء فی نفسه‏ است.من متوجه شدم که تنها دو نوع زبان وجود دارد که به هر حال خوب‏اند.زبان عامیانه که خود را در زبان تثبیت می‏کند و زبان عامیانه‏ای که خود شما می‏سازید.

و تفسیر چندلر بر استفاده انیل در namecl htemoc از عبارت«خواب بزرگ»مبتنی بر این‏ باور است که«این یک عبارت زیرزمینی پذیرفته شده است.اگر چنین باشد،دوست دارم‏ ببینم چگونه حاصل می‏شود،چرا که من این عبارت را ابداع کردم».

اما زبان عامیانه تا حد زیادی ماهیتش سریالی است.وجودش مثل یک لطیفه است، از این دست به آن دست می‏چرخد،همه جا هست.از این جنبه،مشکل ادبی زبان‏ عامیانه،تعادلی در جهان کوچک سبک با مشکل عرضهء خود جامعه سریالی ایجاد می‏کند، و هرگز به طور کامل در تجلیاتش نمود نمی‏یابد،فاقد یک مرکز است،گزینهء ناممکن‏ میان یک دانش کلامی انتزاعی و عینی آن را همچون یک کل و همچون یک تجربهء عینی‏ زیسته ارائه می‏کند.

بخشی از جذابیت رمانهای چندلر برای ما،لحن نوستالژیک آن است.آنها در میان رده‏ای از ابژه‏ها قرار می‏گیرند که ما آن را« pmac »می‏نامیم؛ابژه‏هایی مثل:فیلمهای همفری بوگارت، کتابهای مصور،داستانهای کارآگاهی خشن و فیلمهای هیولایی.پاپ آرت تجلی معاصر اصلی این گزارش نوستالژیک است.این سبک،بر خلاف هنر برای هنر نیست،چرا که با وجود سادگی‏اش،از دو سطح برخوردار است که درون آن قرار می‏گیرد،یک بیان بیرونی‏ ساده شده،و یک فضای تاریخی درونی که ابژهء آن است و توسط گفتارهای ابری پدیدار می‏شود،نقاط بزرگ شدهء چاپ روزنامه‏ها،صورتهای محو شخصیتهای مشهور و ستایش شده.به جای هنر برای هنر،بهتر است بگوییم که این هنری است که محتوایش‏ تجربهء مستقیم نیست،بلکه محصولات هنری ایدئولوژیک است.

با این حال لازم است که تا تجربهء نوستالژی توضیح داده شود.نوستالژی،تجربهء ثابت‏ همهء دوره‏ها نیست و هنگامی که این تجربه پدیدار می‏شود،معمولا توسط ضمیمهء مقطعی از گذشته مشخص می‏شود که کاملا با دورهء ما متفاوت است،و نوع پیچیده‏ای از تسکین و آرامش را باعث می‏شود.برای مثال رمانتیکها در برابر رشد جامعهء صنعتی با یادآوری‏ نمونه‏هایی از جامعهء روستایی و جوامع سلسله مراتبی از تاریخ یا سفر واکنش نشان می‏دادند. برای مثال،بخشهای محدودی از جامعهء ما این نوع نوستالژی را نسبت به امریکای دورهء جفرسن یا اوضاع و شرایط زندگی مرزی دارند.یا این‏که برخی دیگر نوستالژیشان را به شیوه‏های عینی‏تری مثل سفر به کشورهایی که زندگی و شیوه‏های زندگیشان معادل دوران‏ پیش سرمایه‏داری یا توسعهء صنعتی است ابراز می‏کنند.

اما نوستالژی‏ای که اجازهء ظهور به پاپ آرت داد،ابژه‏هایش را مبتنی بر دوره‏ای کرد که‏ درست پیش از ما وجود داشت،دوره‏ای که اگر از چشم‏انداز تاریخی گسترده‏تری دیده شود، تفاوت چندانی با دورهء ما نداشت؛ابژه‏های آن حاصل دورهء زمانی هستند که معمولا از دههء 1930 شروع می‏شود و سپس گسترش می‏یابد و در حد فاصل جنگ جهانی دوم و آغاز جنگ سرد قرار می‏گیرد.این دوره توسط جریانهای سیاسی و ایدئولوژیک نیرومندی‏ مشخص می‏شود و با احیای زندگی سیاسی در دههء 1960،این جریانها با ستایش و حس نوستالژیک مورد توجه قرار می‏گیرند.اما این جریانها خود معلول‏اند نه علت،و به هیچ وجه‏ مهمترین مشخصه‏های آن نیستند.

فضای یک دورهء مشخص قبل از هر چیز در ابژه‏های آن تجلی می‏یابد:لباسهای‏ مدل جدید،مدل موهای کپه‏ای و مدلهای ماشین.اما نوستالژی ما نسبت به این زمان خاص از یادآوری اشیاء متعلق به گذشته در موزه‏ها متمایز است،در موزه‏ها ما به این دلیل به دنبال‏ اشیاء نمی‏رویم تا سبک زندگی موجود در این اشیاء را تکرار کنیم.در حالی که هدف‏ نوستالژی جهانی است،شبیه به دنیایی که در آن زندگی می‏کنیم،جهانی در سیطرهء صنعت، بازار،سرمایه‏داری تولیدات انبوه و غیره.نوستالژی در واقع کشش به مقاطع تاریخی است، کشش به مقطعی زمانی آن هم به خاطر خودش؛مثل نگاه کردن به عکس خودمان در لباس‏ مدل قدیمی آن هم به قصد داشتن یک احساس مستقیم نسبت به تغییر،تاریخیت(و بدون شک وجود سینما به عنوان یک فرم هنری توضیح دهندهء این حس قوی عجیب ما نسبت به توستالژی است.ما نمی‏توانیم تنها گذشته را به شکل زنده در برابر خود ببینیم، بی آن‏که به تخیلمان نسبت به آن متکی نباشیم،ما این گذشته را به شکل شخصی و از طریق‏ جوان دیدن بازیگران احساس می‏کنیم،بازیگرانی که ما خودمان به آنها همچون شمایلهایی‏ پیرتر آشنا شده‏ایم،حتی از طریق تماشای فیلمهایی که به طور نامشخصی از گذشتهء شخصی‏مان به خاطر می‏آوریم)؛اما این تاریخیت خودش یک چیز تاریخی است.این‏ تاریخیت به همان اندازه که همچون چرخش آیینی فصلها است،همچون چرخش مدلهای‏ لباس نیز هست.تغییر سریعی است که با محصول و بازاریابی ابژه‏ها برای فروش نیز تناسب‏ نزدیکی دارد.

چرا که شروع جنگ سرد با شروع رونق اقتصادی همراه است و به همراه آن نیز گسترش‏ فزایندهء تبلیغات روی می‏دهد،به خصوص استفاده از تلویزیون همچون شیوه‏ای آشکارتر و اغواکننده‏تر برای فروش کالاها در رقابتی بی پایان-تلویزیون این کالاها را به مراتب بیش از رادیو و روزنامه وارد زندگی شخصی ما کرد.

محصولات قدیمی‏تر ثبات مشخصی دربارهء آنها داشتند،پایداری مشخصی در هویت که‏ می‏تواند همچنان اینجا و آنجا در روستا مورد توجه قرار بگیرند،جایی که تعدادی نشانه‏های‏ پراکنده حکایت از علاقه به محصولاتی حیاتی دارند.اینجا نام تجاری کالا،مترادف با خود ابژه می‏شود:یک ماشین همان«فورد»است،یک فندک همان«رانسون»است و یک کلاه همان«استتسون».در این مرحلهء اولیه بازاریابی محصولات صنعتی،نام تجاری کالا به یک‏ هویت ثابت و تا حدودی بدون تغییر نیاز دارد تا عامهء مردم آن را بشناسند و بپذیرند و تبلیغات اولیه و تا حدودی ساده شده،شیوه‏ای برای یادآوری یک کالا توسط مردم و آشنا شدن خریدار با نام کالا است.مطمئنا تبلیغات گرایش به این دارد که با تصویر نام‏ تجاری کالا متناسب باشد.اما در دورهء جدید تبلیغات دچار تحولاتی شده است و واجد نوعی ثابت در خودش شده است،بنابراین انواع قدیمی‏تر محصولات نسبتا در چشم‏انداز ابژه‏های طبیعی تلفیق می‏شود؛آنها به سادگی نیازهای قابل تشخیص را محقق می‏کنند،امیالی‏ که احساس می‏شود طبیعی‏اند.در نیمه راه میان طبیعت(آب و هوا،زمین)و واقعیت‏ انسانی قرار دارند،منطبق با جهانی هستند که در آن فعالیت اصلی همچنان غلبهء مقاومت طبیعت و چیزهاست،جهانی که در آن نیاز و میل انسانی همچون کارکرد آن نزاع‏ سر بر می‏آورد.

اما با رونق اقتصادی پس از جنگ،ارزش خاصی به تغییرات سریع و تکامل محصولات‏ بخشیده شد،در حالی که پیشتر به ثبات و هویت کالاها توجه می‏شد.در ماشینها،در سیگارها،در صابون،در میان چیهزای دیگر،این تکثیر و تغییر وحشی و افسارگسیخته‏ ابژه‏های بازار را می‏توان مشاهده کرد.هیچ پیشرفت علمی و تکنولوژیک را نمی‏توان مسئول‏ آن قلمداد کرد(ابداع فیلتر سیگار،انتقال خودکار،و ضبط با مدت طولانی)؛بر عکس،بیشتر این ابداعات تکنیکی پیشتر امکان‏پذیر بود ولی هنگامی که این تغییرات سبکی مطلوب و الزامی شد،این ابداعات ظهور کردند.علت این تغییر همه جانبه در محیط قابل خرید ما مضاعف است:یکی ثروت رو به رشد و تنوع فزایندهء کمپانیهای تولید کننده که دیگر متکی‏ به صرفا یک کالای تجاری نبودند،کمپانی‏هایی که می‏توانستند کالاهای تجاری جدیدی را ابداع کنند یا از بازار حذف کنند؛دوم استقلال رو به رشد تبلیغات که قادر بود هر تعداد از ابژه‏های تازهء آشنا را به سرعت در خود ببلعد-با سرعتی که در آن مد و الگوی کندتر و قدیمی‏تر توسط انگیزه‏های شبانه‏روزی باز تولید می‏شود.

آنچه در این آگهیهای تبلیغاتی خلق می‏شود نه یک ابژه یا یک چیز فیزیکی تازه،بلک یک‏ نیاز یا میل مصنوعی و ساختگی است،نوعی نماد ذهنی و ایدئولوژیک که نیاز مصرف کننده‏ به خریدن آن را نوع خاصی از بسته‏بندی و طراحی آن تعیین می‏کند.مشخصا در موقعیتی که‏ اساسی‏ترین نیازها ارضا می‏شود،لازم است تا نیازهای تازه‏تر و تخصصی‏تری پرورانده شود تا بتوان محصولات را فروخت.اما تغییر واجد بعد روانشناختی هم هست و منطبق با گردش و چرخش از اقتصاد تولید به اقتصاد خدماتی است.مردمان کمتری ذهنشان مشغول‏ ابژه‏ها به مثابهء ابزار یا مواد خام ابژه‏ها است،در عوض بیشتر مردم ذهنشان مشغول بازاریابی‏ و مصرف محصولات است.آنها توجه چندانی به مصالح و مواد خام به کار رفته در این ابژه‏ها ندارند.در چنین جهانی نیازهای مادی به ارضاهای نمادین‏تری ارتقا می‏یابد؛میل اولیه‏ راه حل یک مشکل مادی نیست،بلکه سبک و معانی نمادین محصول باید به دست آید.

مشکلات زندگی در چنین جهانی به مراتب متفاوت است با آن نوع مشکلاتی که در جهان سادهء نیازها و مقاومتهای فیزیکی متقدم بر آن وجود دارد.مشکلات این جهان نزاع‏ در برابر نظام بدون انعطاف قدرت نیست،بلکه در برابر ایدئولوژی و همچنین قطعات‏ مادی شده و تقاضاهای انواع مختلف نیازها و سرابهای رؤیاگونه است،زندگی قدرت دوم که‏ قادر نیست نشانه‏ای در واقعیت چیزها بیابد.

چنین جهانی دشوارترین مشکلات را برای هنرمندی که کوشش می‏کند آن را ثبت کند به وجود می‏آورد.این جهان مملو از مشکلات روحی یا به تعبیر مرسوم و امروزی‏ روانشناختی است که به نظر نمی‏رسد در رابطهء قابل مشاهدهء مستقیمی با واقعیات عینی‏ جامعه قرار گیرد.در محدودهء فوقانی‏تر،این مشکلات خودشان را در تأمّل ظریفتری رها می‏کنند؛در حالی که عرضهء واقعیت عینی خوانندهء مدرن را همچون یک آدم قدیمی و کهنه‏ بدون هیچ ارتباطی با تجربهء زیسته‏اش تحت تأثیر قرار می‏دهد.

اما سریع‏ترین و دیدنی‏ترین تأثیر این موقعیت،سبک مدارانه است.در زمان بالزاک، ابژه‏ها و محصولات تولید شده واجد یک گرایش رمان‏وارهء بی واسطه و باطنی بودند،نه تنها به این دلیل که آنها به مثابهء تمهید سلیقه و شخصیت صاحبانشان را ثبت می‏کردند.در این‏ دورهء ابتدایی سرمایه‏داری صنعتی،محصولات توسط معاصرانشان در فرایند ابداع شدن و [روانهء]بازار شدن قرار دارند،و جایی که برخی کتابها داستان تکامل و بهره‏برداری آنها را می‏گویند،برخی دیگر به آنها اجازه می‏دهند تا پیرامون خود شخصیتها ساکت باقی بمانند، همچون گواهی برای طبیعت جهانی که در لحظه خلق شده است و گواه صحنه‏ای که‏ انرژیهای انسانی قادر به رسیدن به آن شده‏اند.در دورهء محصولات ثابت،که کتابهای چندلر به آن تعلق دارد،دیگر خبری از احساس انرژی زایای تجسم یافته در یک محصول نیست. حالا وظیفهء مؤلف این است که ابداعی از این ابژه‏ها ارائه کند،یا این‏که آنها را نمایش دهد.او باید شناخت کاملی از چگونگی جهان ماشینها و محصولات ماشینی داشته باشد و در همین‏ مفهوم است که توصیف چندلر از اسباب خانه و توصیفش از مدل لباس زنانه کارکردی‏ همچون نامگذاری این کالاها و نشانه‏ای از تخصص و همه چیزدانی او دارد.و در محدودهء این نوع زبان،خود نام کالاهای تجاری:«من به دنبال او به اتاق زیبایی رفتم که با قالی چینی‏ گران قیمتی مفروش شده بود،صندلیهای راحتی،تعدادی آباژور سفید و یک کاناپه در گوشهء اتاق».«من یک بطری نیمه خالی الدتایلر از توی کشوی میز درآوردم.بوی شیرین فاتیما،هوا را برای من مسموم می‏کرد».(همینگوی نیز دیگر نمایندهء اصلی این سبک استفاده از نام‏ تجاری کالاهاست،اما این سبک در ادبیات دههء 1930 رواج یافت).

حالا می‏رسیم به ابداع چند ملیتی که ناباکوف در رمان لولیتا به آن دست یافته است.در این‏ رمان گرایش به ابژه‏ها به شکل مهم و معناداری تغییر یافته است.ناباکوف در به کار بردن نام‏ تجاری کالاها تردید به خرج می‏دهد.دلیل زیباشناسی این است که چنین زبانی از ماهیتی‏ متفاوت با زبان روایت برخوردار است و نمی‏تواند به شکل لجام گسیخته‏ای وارد آن شود. این زبان بخشی از یک تحقق عامتر است که خود حاصل فیزیکی همچون یک استمرار محو شده است؛همچون جوهره‏های فلسفه،ریاضیات،علوم فیزیک،اساس و ذات خودش را از دست داده است و به مکان هندسی فرایند تبدیل شده است؛محل دیدار مداخلهء اجتماعی و مصالح خام انسانی-جایی که ناباکوف گه گاه از نامها استفاده می‏کند،نامهایی که عناوین‏ تجاری کالاهایی هستند که به تقلید از کالاهای واقعی ابداع شده‏اند.کاربرد ناباکوف شیوه‏ای‏ برای نمایش نه محصول،بلکه فرایند پیشنهاد است.اما در کل او بازار محصولات تجاری در چشم‏انداز امریکایی را از بیرون توصیف می‏کند،اما در کل او بازار محصولات تجاری در چشم‏انداز امریکایی را از بیرون توصیف می‏کند،چرا که در فرهنگ امریکای جدید دههء 1950،کاربرد عملی ارضای نیاز و میل،دیگر از اهمیت چندانی برخوردار نیست.

پاپ آرت مشهور،جعبهء بریلو،نوع دیگری از گرایش به ابژه‏ها را عرضه می‏کند:کوشش‏ برای به دست آوردنشان،آن هم مصالح و مواد تشکیل دهندهء آن را در واقعیت تاریخشان، همچون لحظه‏ای خاص و سبکی از گذشته.این یک فتیش است که ارادهء بازگشت به دوره‏ای‏ را بازنمایی می‏کند که همچنان دارای استحکام خاص بوده است.جعبهء بریلو شیوه‏ای است‏ که باعث می‏شود ما به یک محصول تجاری خیره شویم،با این امید که بینش ما نسبت به همهء چیزهای پیرامونمان تغییر خواهد کرد،این‏که نگاه خیرهء تازه‏مان آنها را با عمق و ثباتش‏ خواهد انباشت،با معنای ابژه‏ها و محصولات به یاد آمده،بنیاد فیزیکی و ابعاد جهان قدیمی‏تر نیازها.

کمیک استریپها نیز همین نقش را برای جهان فرهنگ ایفا کردند،مملو از تکه داستانها و شخصیتهای تخیّلی و فانتزیهای پیش‏پا افتاده،به طوری که باعث شدند حتی روزنامه‏ها،و حقایق تاریخی نیز خود را با محصولات صنعت سرگرمی همگون کنند.ناگهان همهء شمایلها و شکلهای سیال،آسان و ساده مملو از اغراقهای پیش‏پا افتاده شدند و تا حد رؤیاهای‏ کودکانه فرو غلتیدند.تغییر به ابژهء ثابتی که با تقلید نقاشی از مواد مصرفی در کتابهای مصور کودکان رخ داد.

نوستالژی نسبت به این جهان قدیمی همان‏قدر که در عرصهء فرمها نیرومند بود در حوزهء محتوا نیز قدرتمند بود.برای مثال،همفری بوگارت،جایگزین و مدل قهرمانی می‏شد که‏ می‏دانست چه‏گونه راهش را در میان این بی‏نظمی خطرناک حاکم بر جهان دههء 1930 و 1940 بیابد.او از دیگر ستاره‏های دورهء خودش متمایز بود و این تمایز در این ریشه داشت که او می‏توانست ترس و هراس خود را نشان دهد و این ترس عاملی بود برای کشف و درک سویهء تاریکی که در اعماق او وجود داشت.در مقام یک تصویر،او یادآور فیلیپ مارلو بود(نقش‏ مارلو را در فیلم خواب بزرگ هم‏بازی کرد)؛همچنین یادآور قهرمانان همینگوی در همان‏ دوره بود،قهرمانانی که آگاهی فنی‏شان مشخصهء بارز شخصیتشان بود.

از سوی دیگر،ایحیای او واجد بعدی فرمال هم هست،چه ما به این بعد آگاه باشیم،چه‏ نباشیم.چرا که شناخت ما از همفری بوگارت به عنوان قهرمان فرهنگی،شامل تأسفی برای‏ فیلمهای نود دقیقه‏ای سیه و سفید هم هست،فیلمهایی که او در آنها حضور داشت، فیلمهایی متعلق به دوره‏ای از تاریخ سینما که ساخت فیلمهای جمع و جور و کوچک رواج‏ داشت،فیلمهایی که فرم ثابت و داستانهای مشابه داشتند و تفاوت فراوانی با محصولات‏ عظیم،گران و گزاف فعلی داشتند(تکامل صنعت فیلمسازی به موازات جدایی ادبیات جدی‏ از فرم ثابت قرن نوزدهم و ابداعات شخصی‏تر و فرمهای خودآگاهانهء فردی قرن بیستم‏ صورت گرفت).

بنابراین درک محصولاتی که جهان پیرامون ما با آن خود را مجهز می‏کند،متقدم بر درک‏ خود چیزها و شکل دادن آن است.ما ابتدا ابژه‏ها را استفاده می‏کنیم سپس تنها یاد می‏گیریم که‏ از آنها فاصله بگیریم و با بیطرفی در باب آنها تأمّل کنیم و در این وضعیت است که طبیعت‏ تجاری تأثیرات پیرامونمان حاصل تصاویر ادبی‏مان را شکل می‏بخشد و آنها را با شخصیت یک دورهء خاص معین می‏کند.در سبک چندلر،دورهء خودش را در خاصترین مؤلفه‏اش نشان‏ می‏دهد،قیاس اغراق‏آمیز،کارکرد چیزی که در عین حال جدا کردن و تبیین ابژه و تعیین‏ ارزش آن است:«آنجا یک میز و یک فروشندهء نوبت شب بود با یکی از آن سبیلهایی که زیر ناخن انگشتتان گیر می‏کرد».

همچون فیلمهای ارزان‏قیمت،صدای راوی در هماهنگی کامل با چیزهایی است که‏ می‏بیند.او با واکنش به اشیا شکل ذهنی جلوهء آنها را تشدید می‏کند،از طریق قیاسهای‏ شاعرانه‏ای که میان آنها برقرار می‏کند و این‏که می‏گذارد آنها بار دیگر به آن واقعیت‏ پیش‏پا افتاده و سطحی بازگردند و البته او این کار را با ریشخند و تمسخر بی‏روح و سرد خاص خودش انجام می‏دهد.اما جایی که سینما ساختار شقه شدهء تصویر و صدا را وا می‏دارد تا با هم رقابت کنند،اثر ادبی باید متکی بر تقسیم‏بندی عمیقتر در مصالح خودش باشد.چنین‏ لحنی تنها در برابر پس‏زمینهء یکدست قابل تشخیص ابژه‏ها ممکن است،در میان چیزهایی‏ که این مقایسه‏های عجیب،همچون یک وقفه عمل می‏کند و به شکل موقت حلقه‏ای پیرامون‏ یکی از آنها می‏کشد و باعث می‏شود این ابژه همچون نمونه‏ای از یکی از دو قلمروی محتوای‏ داستان خود را نشان دهد.این مقایسه از یک سو از لحن روایتی تخت و بی‏روح پرهیز می‏کند و از سوی دیگر به ورطهء تشبیه‏های شاعرانه و غیرواقعی نیز فرو نمی‏غلتد.و از آنجا که شرح‏ کلامی در نابترین شکلش است،همچون گواهی(مثل صفحه‏های ترانه‏های قدیمی یا کمدینهای قدیمی)در باب زندگی روزمره عمل می‏کند؛زندگی روزمره‏ای که همان‏قدر به ما نزدیک است،که دور و با فاصله به نظر می‏رسد.

نظر من این بود که خواننده تصور می‏کند که تنها به عمل آدمها اهمیت می‏دهد و بس.اما چیزی که‏ برای من و خوانندگان اهمیت دارد-اگرچه خوانندگان آن را نمی‏دانند-خلق احساسات از ورای دیالوگ و توصیف است.برای مثال چیزهایی که خوانندگان به خاطر آوردند و آنها را مسحور و مفتون کرد،کشته شدن یک مرد نبود،این بود که مثلا در لحظهء مرگش او سعی کرده بود که‏ یک سنجاق کاغذ را از روی سطح لیزیک میز بردارد و،خب،نتوانسته بود چون سنجاق از دستش‏ سر خورده بود.بنابراین روی صورتش دردی دیده می‏شد و دهانش نیمه باز بود و یک نیشخند عذاب‏آور هم روی آن دیده می‏شد و می‏شود که این مرد توی اون لحظه به آخرین چیزی که ممکن‏ بود فکر کند مرگ بوده.او حتی نمی‏شنید که گفت مرگ در می‏زند.اون سنجاق کاغذ لعنتی از دستش سر خورده بود.

رمانهای ریموند چندلر صاحب یک فرم نیستند،بلکه از دو فرم برخوردارند،یک فرم‏ ابژکتیو و یک فرم سوبژکتیو؛ساختار خشک بیرونی داستان کارآگاهی از یک سو،و ریتم‏ متمایز شخصی‏تر رویدادها از سوی دیگر که طبق یک زنجیرهء مولکولی ایدئال در سلولهای‏ مغز سازمان یافته‏اند،آثارش همان‏قدر که همچون یک اثر انگشت شخصی هستند،انباشته از توهمات متناوب،شخصیتهای مسأله‏دار،و بازیگران یک درام روانی فراموش شده‏اند که از خلال آن جهان اجتماعی همچنان تفسیر می‏شود.دو فرم هیچ تضادی با هم ندارند،برعکس‏ فرم دوم به نظر می‏رسد که حاصل فرم اول باشد آن هم از طریق تناقضهای درونی خودش.در واقع حاصل نوعی فرمول چندلری است:

غالبا به نظر این نویسندهء خاص چنین می‏آید که تنها راه معقولانه و صادقانهء فریب خواننده این‏ است که باعث شویم او به مشکلات و مسائل عوضی فکر کند؛باعث شویم که معمایی(چرا که‏ خواننده تقریبا مطمئن است که چیزی را حل کرده است)را حل کند که او را به یک راه فرعی‏ می‏کشاند،چراکه این معما،در برابر مشکل اصلی،بسیار حاشیه‏ای است.

چرا که داستان کارآگاهی،صرفا شیوهء روشنفکرانهء بیان رویدادها نیست،بلکه معمایی است‏ که در آن،استعدادهای تجزیه و تحلیل و استدلال امتحان می‏شوند و چندلر در اینجا به سادگی تکنیک فریب دادن خواننده را تعمیم می‏بخشد.به جای ابداعی که تنها یک بار کارگر می‏افتد(مشهورترین ابداع متعلق به آگاتا کریستی در جنایت راجر آکروید است، جایی که قاتل خود راوی داستان است)چندلر،اصلی را ابداع می‏کند که برای ساختن خود طرح داستان مؤثر است.

البته این نکته در ساختار طرح داستانی تمام کتابهایش وجود دارد،اصرار بر این نیت‏ روشنفکرانهء تثبیت شده که دلیل وجودی مشابهت این کتابها در فرمهای آنها است.از آنجا که‏ این دو جنبه به سختی قابل مقایسه‏اند،به نظر می‏رسد که درگیر ابعاد متفاوتی‏اند که همدیگر را نادیده می‏گیرند:نیت روشنفکرانه،نیتی گذرا و موقت است،و هنگامی که موفق است خودش را کنار می‏کشد و هنگامی که خواننده پی می‏برد که گمراه شده است راه‏حل درست‏ برای این جنایت را باید جای دیگر یافت.از سوی دیگر،فرم در شخصیت مکان‏مندتر است، حتی پس از آن‏که خوانش گذرای کتاب به پایان رسید،احساسی از پیوستگی داریم که‏ پیش روی ماگسترانده شده است و آن راه‏حل قبلی که باعث گمراهی شده بود،برای تخیل‏ فرم همچون بخش مکمل این سفر باقی می‏ماند.بنابراین در کتابهای چندلر،ما با پارادوکس‏ چیزی مواجه می‏شویم که غلظت و طنینی اندک دارد اما در منبع توپر عظیمتر قرار دارد،در نوعی«هیچ».مثل این می‏ماند که یک ابژه یا نیتی عملی طراحی شده است،ماشینی که‏ ناگهان به سطح متفاوتی از ادراک علاقه‏مند می‏شود،برای مثال به سطح زیباشناسی؛برای‏ خواننده،تمهید تکنیکی منفی،فرمول کمّی برای فریب روشنفکرانهء ناب که چند سطر پیش‏ چندلر به آن اشاره کرد،مسئول نوعی تصادف دیالکتیکی برای ماهیت کیفی مثبت این‏ فرمهاست،حرکتهای اپیزودیک و نامتعادلشان،جلوه‏ها و عواطف مشخص به آنها مرتبط می‏شوند.

نخستین فریب در سطح کتاب همچون یک کل رخ می‏دهد،این فریب خودش را همچون یک معمای جنایی نشان می‏دهد.در واقع داستانهای چندلر،بیش و پیش از هر چیز توصیف جستجوهاست.جستجو برای جنایت،و غالبا با کشته شدن آدمی همراه می‏شود که‏ دنبال حل این معماست.نتیجهء سریع این تغییر فرمال این است که کارآگاه دیگر در این فضای‏ اندیشهء ناب به سر نمی‏برد،فضایی که به حل معما می‏انجامد و راه‏حلی برای مجموعه‏ای از این عناصر معین است.برعکس او به سمت فضای جهان خودش حرکت می‏کند و مجبور می‏شود که از نوعی واقعیت اجتماعی به واقعیت اجتماعی دیگر حرکت کند و می‏کوشد کلیدی برای مشکلات مشتریانش بیابد.

هنگامی که جستجو شروع می‏شود،نتیجه‏ای نامنتظر به همراه دارد.مثل این می‏ماند که‏ جهان آغاز کتاب،کالیفرنیای جنوبی تخیّلی چندلر،دچار نوعی عدم تعادل عذاب‏آور است،توان نظامهای کوچک و بزرگ فساد.با ظهور کارآگاه این تعادل شکسته می‏شود و زنگ‏ مکانیسمهای مختلف شک و ظن به صدا درمی‏آید،آن هم به محض این‏که کارآگاه مرزها را درمی‏نوردد و عرصه‏های آرام و بی‏دغدغه را دچار مشکل می‏کند.نتیجهء این برهم خوردن‏ تعادل،تعدادی قتل و ضرب و شتتم است.مثل این است که این فساد و انحراف به شکل بالقوه‏ وجود داشته‏اند،تنها عمل کارآگاه است که باعث فعلیت یافتن آن می‏شود،مثل مواد شیمیایی که آمادهء ایجاد یک واکنش است و تنها منتظر یک عنصر دیگر است تا به آن افزوده شود تا واکنشی به وجود آورد که غیرقابل توقف است.حضور کارآگاه در حکم همان عنصر است. اما همان‏طور که در توصیف چندلر از ساختار طرح داستانی خودش مشخص شده است،این‏ ردّ خون یک نشانهء کاذب است و طراحی شده است تا توجه خواننده را به گناه در نقطه‏ای‏ غلط معطوف کند.این سرگرم کردن خواننده،غیرصادقانه نیست،گناه به هر حال در خلال‏ شیوه‏ای کشف و آشکار می‏شود که به اندازهء کافی واقعی است.این راه همانی نیست که در شروع کتاب درگیرش می‏شویم.بنابراین ماهیت اپیزودیک طرح داستان انحرافی یعنی‏ شخصیتهایی که روزیشان تأکید می‏شود و با جزئیات توصیف می‏شوند،آنهایی هستند که‏ دیگر قرار نیست ببینیمشان.تمام ماهیت آنها در یک دیدار کوتاه توصیف می‏شد.این دیدار در سطح متفاوتی از واقعیت نسبت به آنچه که در طرح اصلی داستان کتاب است،رخ می‏دهد. این صرفا به این علت نیست که کارکرد روشنفکرانهء ذهن ما مشغول است و آنها را(آنها مرتبط به شیوهء جستجو هستند یا نه؟)در مجموعه‏ای از عملکردها انتخاب می‏کند که قرار نیست در مصالح طرح اصلی داستان دیده شوند(مشتری یا نماینده‏اش،آدمی که دنبالش‏ هستید یا رابطش)خشونت و جنایت خودشان در سطح متفاوتی درک و فهم می‏شوند؛چرا که آنها برای ما اهمیتی ثانویه و حاشیه‏ای دارند،ما به آنها در وضعیتی نه واقع‏گرایانه اهمیت‏ نمی‏دهیم،بلکه آنها را در سطحی داستانی،مشابه آنچه در روزنامه‏ها می‏خوانیم،مورد توجه‏ قرار می‏دهیم.علاقهء ما به آنها کاملا داستانی است،و نوعی فاصله را با آنها برقرار می‏کنیم.چه‏ ما آن را بدانیم چه ندانیم،این شخصیتهای طرح داستانی ثانویه برای ما در بعدی کاملا متفاوت وجود دارند،همچون نگاهی گذرا از ورای یک پنجره،و صداهایی که از ته‏ فروشگاه شنیده می‏شوند.

بنابراین نقطهء اوج داستان باید بازگشتی به نقطهء آغازش داشته باشد،به طرح و شخصیتهای اولیه.مشخصا،آدمی که دنبالش هستیم باید پیدا شود.اما شاید در شیوه‏ای‏ نامشخص‏تر.گروه گناهکار(چرا که یک جنایت،یک قتل همیشه سوژهء مورد تحقیق است) باید حتما یکی از اعضای خانواده یا همکاران مشتری باشد.رمانهای چندلر،همگی‏ واریاسیونهایی بر روی این الگو هستند و تقریبا به شکلی ریاضی تلفیق قابل پیش‏بینی این‏ امکانات اساسی و اصلی هستند:شخص گمشده مرده است و خود مشتری عامل قتل بوده‏ است،یا شخص گمشده گناهکار است و جسد پیدا شده متعلق به شخص دیگری است،یا این‏که مشتری و عضو گروهش گناهکار هستند و شخص گمشده اصلا گم نشده است و غیره.

به یک مفهوم،این الگو در موارد خیلی اندک و ناچیزی به این ترتیب ساماندهی می‏شود که خود گناهکار،بخشی از گروه مراجعه کنندگان به کارآگاه باشد،چرا که خب خیلی بی‏معنا است که یک جنایتکار پس از عمل جنایت نزد کارآگاه برود و از او بخواهد پیگیر ماجرای‏ جنایی باشد که خود او یا یکی از اعضای گروهش در واقعیت انجام داده است.پس یک شوک‏ ثانویه و اجتماعی وجود دارد:قیاس میان همهء قتلهای ثانویه و نهادینه شده(مثل قتل توسط جنایتکاران گنگستر یا پلیس فاسد)و جنایتهای خانوادگی و شخصی که رویداد اصلی و مرکزی کتاب هستند.

اما توضیح اصلی این الگوی بازگشت به شروع در آیین کشف خود جنایت ریشه دارد. نوعی ارضای روشنفکرانه ممکن است از نمایش ضرورت فلان و بهمان کاراکتر فرعی ناشی‏ شود که قرار است قاتل باشد،اما ما متوجه شده‏ایم که جنبهء احساسی آشکار شدن جنایت‏ متکی بر یک آشنایی خاص با نقاب بی‏گناه آن است؛و تنها شخصیتی در چندلر که ما با او به اندازهء کافی می‏مانیم تا این آشنا بودن بیشتر شود،کسی که ما به هر طریق تحلیلی که شده با عمق شخصیت او آشنا می‏شویم،کسی است که در شروع آنچه که داستان اصلی خوانده‏ می‏شود حضور دارد.

(در داستانهای کارآگاهی صریح و متافیزیکی همچون sel semmog نوشتهء آلن‏ رب‏گریه،امر ذاتی و منطقی در این موقعیت به نتیجه‏اش منتهی می‏شود و جنایتکار از قرار معلوم خود کارآگاه از آب درمی‏آید،در آن تساوی انتزاعی 1-1 که هگل همچون‏ مأخذ همهء هویتهای خودآگاه می‏دید.به شیوه‏ای فرویدی‏تر،مقلدان چندلر،با موقعیتی کار می‏کردند که در آن پس از یک جستجو درون زمان و همچنین مکان،جنایتکار و قربانی،یا مشتری و جنایتکار از قرار معلوم با هم مرتبط بودند،آن هم رابطه‏ای اودیپی.در حالی که در همهء این داستانهای کارآگاهی،طرح تنها از جهت‏گیری اساسی همهء طرح یا تعلیقهای ادبی‏ پیروی می‏کند که توسط راه‏حل چندگانه بازگشت به وحدت اولیه مشخص می‏شود،یعنی‏ توسط بازگشت به نقطهء آغاز اولیه،مثل ازدواج قهرمان مرد و زن و خلق واحد سلولی‏ خانوادگی اصیل یا کشف و آشکار شدن ریشه‏های اسرارآمیز قهرمان و غیره.

از سوی دیگر،این اشتباه خواهد بود که به داستانهای چندلر همچون تطابق تأثیر نهایی‏اش با توصیفی که ما از آشکار شدن جنایت در داستان کارآگاهی کلاسیک ارائه کردیم بیندیشیم.چراکه کشف جنایت در اینجا تنها نیمی از یک آشکار شدن پیچیده‏تر است و نه‏تنها همچون نقطهء اوج یک راز جنایت رخ می‏دهد،بلکه همچون یک تحقیق خودش را نشان می‏دهد.جستجو و جنایت همچون کانونهای متناوب برای جلب توجه ما بر طبق نوعی‏ الگوی گشتالت عمل می‏کند:هر کدام جنبهء ضعیفتر و کمتر متقاعدکنندهء دیگر را آشکار می‏کند،هر یک ابهام دیگری را به یک امر نمادین و جادویی تبدیل می‏کند و بر روی آن با وضوح مشخص‏تری تأکید می‏کند.وقتی که ذهن ما به دنبال مایهء جنایت است،این جستجو در حد یک تکنیک ادبی متوقف می‏ماند،پیش‏متنی که مجموعه‏ای از اپیزودها و ماجراها بر آن مبتنی می‏شود و با نوعی مرگباری افسرده کننده آرایش می‏شود.هنگامی که برعکس،مابر جستجو همچون کانون سامان‏بخش رویدادهای توصیف شده تمرکز می‏کنیم،جنایت تبدیل‏ به تصادفی بدون قصد و نیت می‏شود،وقفه‏ای بی‏معنا در زنجیره و رشته.

در واقع،زیاد به این نکته اشاره نشده است که در رمانهای چندلر،از مرگهای خشونت‏بار راز و رمزدایی شده است.واقعیت جستجو میل به جلوگیری از تغییری دارد که در آشکار شدن جنایت وجود دارد.در ورای این آشکار شدن،آن نامحدودی امکانات بشر دیگر وجود ندارد،آن بی‏فرمی که در ورای یک نقاب معین و مقدر قرار دارد.یک‏ شخصیت به سادگی به دیگری تغییر می‏یابد،یک نام،یک نشان سست شده است و سپس‏ خودش را در شخص دیگری تثبیت می‏کند.برای این‏که جنایتکار شدن نمی‏تواند دیگر همچون مظهر شیطان ناب عمل کند،هنگمی که خود جنایت کیفیتهای نمادینش را از دست‏ داده است.

راز و رمزدایی چندلر،درگیر انتقال نیت از رخداد جنایت است.داستان کارآگاهی‏ کلاسیک همیشه جنایت را از خلال چشم‏انداز صوری‏اش با نیت می‏آراید.جنایت، همان‏گونه که دیده‏ایم،نوعی نقطهء انتزاعی است که ساخته شده تا حامل معنا و دلالت از طریق‏ همگرایی همهء خطوط مبتنی بر آن باشد.در دنیای داستان کارآگاهی کلاسیک هیچ چیزی که‏ مرتبط به جنایت مرکزی نباشد،رخ نمی‏دهد:در نتیجه،هر چیز نیت‏مند،اگر حتی هیچ‏ دلیلی برای سامان بخشیدن به همهء مصالح خام پیرامون خودش نداشته باشد(نیت واقعی، انگیزه و علت پس از روشن شدن این واقعیت و توسط مؤلف ساماندهی می‏شود).

اما در داستانهای چندلر،خشونت تصادفی طرح داستانی ثانویه برای آلودن جنایت‏ مرکزی مداخله می‏کند(و تا آن لحظه ما به توضیح آن نیز دست یافته‏ایم).ما باید تمام خشونت را در پرتو نوری ثابت احساس کنیم و این خشونت ما را هم همچون چیزی صرفا پیش‏پا افتاده و کم‏ارزش،همچون وقفه‏ای فیزیکی جذب می‏کند.

جنایت به نظر می‏رسد که در جوهره و ذاتش تصادفی و بی‏معناست.این بصیرت داستان‏ کارآگاهی کلاسیک بود،تحریف چشم‏انداز فرمال آن باعث می‏شود که جنایت همچون‏ نتیجهء تقریبا عاری از روح یک فرایند برنامه‏ریزی و پیش‏بینی شدهء ذهنی به نظر می‏رسد،مثل‏ یادداشت کردن روی کاغذی که حاصل عملکردهای ریاضی پرورانده شده در ذهن است. به هر حال شکاف میان نیت و عمل بسیار آشکار است:مسأله این نیست که این برنامه‏ریزی‏ چگونه انجام شده است،جهش به عمل فیزیکی،ارتکاب خود جنایت،همیشه منقطع است و هیچ توجیه منطقی از پیش تعیین شده‏ای در جهان واقعیت ندارد.بنابراین ذهن خواننده‏ همچون عنصری در یک فریب زیباشناختی پیچیده مورد استفاده قرار می‏گیرد.او ساخته شده تا منتظر راه‏حل یک معمای روشنفکرانه باشد،کارکردهای روشنفکرانهء ناب او عملکردی پوچ و بی‏معنا دارد.در تدارک آن،و در جایگاهش،او مرگ را هنگامی در همهء ابعاد فیزیکی‏اش به خاطر می‏آورد که فرصت کافی برای آماده کردن خود برای آن مرگ به شکل‏ شایسته ندارد،و مجبور می‏شود احساسات نیرومندی را بر اساس ملاکهای خودش جذب‏ کند.

واپسین عنصر فرم خاص چندلر این است که جنایت اصلی همیشه قدیمی است و همیشه تا حدودی در گذشته‏های شخصیتها،یعنی در آن دوره‏هایی که داستان کتاب شروع‏ می‏شود.او فرض می‏کند که این جنایت بخشی از رمان حاضر است،از رویدادهایی که‏ در برابر او در جهان روایت شده حضور دارند.در عوض این جنایت در گذشتهء ان جهان‏ دفن شده است،در زمان،در میان مردگانی که در صفحات پایانی به یادماندنی خواب بزرگ‏ احضار می‏شوند.

و ناگهان تأثیر روشنفکرانهء فرمول ساختاری چندلر به نتیجه سوژهء زیباشناختی غیرقابل‏ اشتباهی تبدیل می‏شود.از نظر کنجکاوی انتزاعی،ما ممکن است انتظار داشته باشیم خواننده‏ واکنشی نشان دهد که در کل متغیر است.رضایت به خاطر حل معما،و ناراحتی به خاطر گمراه شدن از خلال مصالح بیرونی و انرحافی که هیچ نتیجه و اهمیت واقعی نداشتند،و در سطح زیباشناختی ناراحتی همچنان باقی می‏ماند اما تغییر شکل هم می‏دهد. در پایان،همهء رویدادهای کتاب در نوری تازه و افسرده کننده دیده می‏شود؛همهء آن‏ انرژی و فعالیت در یافتن کسی که در واقعیت برای مدتی طولانی مرده بوده،به هدر می‏رود، برای کسی که زمان حال اندکی بیش از یک فرایند زوال فیزیکی آرام است.و ناگهان،در فکر آن زوال،و بی‏توجهی به هویت شخص گمشده،نمود خود زندگی و زمان در حال حاضر،و فعالیت پر تکاپوی جهان خارج محو شده است و ما در جای خالی آن حضور آرامگاه را زیر آفتاب درخشان حس می‏کنیم.زمان حال به چیزی بیش از یک ذره خاک محو می‏شود،لحظهء زیسته‏ای که به سرعت جایش را در سالهای گذشته یک پروندهء روزنامه پیدا می‏کند.و سرانجام دلمشغولی فرمال ما قصد بنیادین‏اش را انجام می‏دهد.با منحرف کردن ما از طریق‏ داستان کارآگاهی که هدفش کشف جنایت است و باعث می‏شود که بدون هیچ‏گونه تأکیدی‏ ما را در برابر واقعیت خود مرگ قرار دهد.

ساختارهای روایی در فلمینگ

نوشتهء امبرتو اکو

ترجمهء حامد یوسفی

در سال 1953 یان فلمینگ) nal gnimelf (کازینو رویال) onisac elayor (را منتشر کرد، اولین رمان از مجموعهء 007.در مقام کار اول این رمان تحت تأثیر ادبیات آن ایام است.در دههء 1950،یعنی دورانی که رمان کارآگاهی سنتی جای خود را به رمانهای کارآگاهی خشن‏ ) deliob-drah levon (داد،غیر ممکن است که حضور میکی اسپلین) yekcim enallips (را نادیده بگیریم.

کازینو رویال بی‏شک دست‏کم دو مشخصهء بنیادی را مدیون اسپلین است.اول این‏که‏ دختر(وسپرلیند)،که عشق سرشار از اعتماد باند را برانگیخته،در پایان معلوم می‏شود مأمور دشمن است.در رمانهای اسپلین قهرمان چنین دختری را می‏کشد،اما در رمان فلمینگ زن این‏ شعور را دارد که خودش دست به خودکشی بزند؛با این حال واکنش باند خصلتی اسپلینی‏ دارد؛تبدیل عشق به نفرت و عطوفت به سنگدلی.باند به دفترش در لندن تلفن می‏زند و به این ترتیب به رمانس خویش خاتمه می‏بخشد:«پتیاره حالا مرده».

دوم این‏که ایماژی ذهن باند را به خود مشغول کرده است:ایماژ مردی ژاپنی که متخصص‏ رمز است و باند او را خونسردانه در طبقهء سی و ششم ساختمان acr در مرکز راکفلر با شلیک‏ گلوله‏ای از پنجرهء طبقهء چهلم آسمانخراش روبه‏رو کشته است.اگر مقایسه کنیم می‏بینیم که‏ این امر به هیچ وجه اتفاقی نیست؛مایک هامر1نیز گویی درگیر خاطرهء ژاپنی ریزاندامی‏ (1).شخصیت رمانهای گارآگاهی میکی اسپلین.

بود که او را در خلال جنگ کشته بود؛هرچند با درگیری عاطفی بیشتر.(آدم‏کشی‏ باند-که چون لقب و صفر دارد رسما به او اجازهء آدم‏کشی داده شده-زاهدانه‏تر و بوروکراتیک‏تر است.)خاطرهء ژاپنی سرآغاز اختلالات عصبی قطعی مایک هامر است‏ (سادوماز و خیسم او و ناتوانی جنسی مشکوک‏اش)؛خاطرهء اولین آدم‏کشی می‏تواند منشأ روان رنجوری جیمزباند نیز باشد،جز این‏که در حال و هوای رمان کازینو رویال یا شخصیت یا نویسنده مسأله را با ابزارهایی غیردرمانی) cituepareht-non (حل می‏کنند: فلمینگ روان‏رنجوری را از امکانات روایی کنار می‏گذارد.این تصمیم ضرورتا ساختار یازده‏ رمان بعدی فلمینگ را تحت تأثیر قرار می‏دهد و قاعدتا بنیان موفقیت آنها را شکل می‏بخشد.

باند پس از کمک به نابودی دو بلغاری که تلاش کرده بودند از دست او خلاص شوند،پس‏ از شکنجه شدن وحشیانهء بیضه‏هایش،پس از خوشحالی ناشی از نابودی لو شیفر به دست‏ مأمور روسی که دست خود او را هم با خونسردی،در حالی که او بهوش است،زخمی می‏کند و پس از به خطر انداختن زندگی عشقی،در حالی که دوران نقاهت پرافتخار خود را روی‏ تخت بیمارستان سپری می‏کند،شک رعب‏آوری را با همکار فرانسوی‏اش،ماتیس،در میان‏ می‏گذارد.آیا آنها به دلیل موجهی مبارزه کرده‏اند؟لو شیفر،که هزینهء جاسوسان کمونیست‏ میان کارگران فرانسوی را تأمین کرده-آیا او«در خدمت هدف خوبی نبوده است،هدفی‏ واقعا حیاتی،شاید بهترین و ولاترین هدف ممکن»؟تفاوت میان خیر و شرّ-آیا می‏توان‏ این دو را واقعا از هم بازشناخت،آن‏طور که آیین‏نامهء مقدس ضدجاسوسی چنین تمیزی را تجویز می‏کند؟در این لحظه باند آمادهء بحران است،آمادهء شناخت سودمند ابهام فراگیر؛و او رهسپار همان راهی می‏شود که قهرمان لوکره‏1) el errac (قبلا آن را پیموده است.اما در همان لحظه که باند از خود دربارهء ظهور شیطان می‏پرسد و ضمن همدردی با دشمن میل دارد او را«برادر از دست رفته»بداند،ماتیس وی را تسکین می‏دهد:

وقتی به لندن برگشتی می‏بینی که آنجا لو شیفرهای دیگری به دنبال نابودی تو و دوستان تو و میهن‏ تواند. m به تو دربارهء آنها توضیح خواهد داد.و حالا که انسان واقعا شروری را دیده‏ای،خواهی‏ دانست چه‏قدر آنها می‏توانند شرّ باشند و به تعقیب آنها خواهی رفت تا برای حفاظت از خودت و مردمی که دوستشان داری،آنها را نابود کنی.اکنون می‏دانی آنها چگونه‏اند و با مردم چه می‏توانند بکنند...خودت را تسلیم انسانها کن،جیمز عزیزم.مبارزه برای آنها آسانتر از مبارزه برای اصول‏ است...اما من را هم مأیوس نکن و خودت انسان شو.وگرنه ما دیگر ماشینهای خوب و کارآیی که‏ اکنون هستیم نخواهیم بود.

فلمینگ با این عبارت ظریف حدود و ثغور شخصیت باند را برای رمانهای بعدی معین‏ می‏کند.از کازینو رویال مشخصاتی که با باند می‏مانند چنین‏اند:جای زخمی بر صورت او، لبخندی نسبتا خشن،علاقه‏مندی به غذای خوب و خصوصیات فرعی فراوانی که جزء به جزء در متن همین مجلد اول طرح‏ریزی شده‏اند؛اما باند تحت تأثیر پندهای ماتیس‏ می‏بایست دست از زندگی خائنانه به حرفه بردارد و تأملات اخلاقی و خشم روان‏شناختی را کنار بگذارد؛چرا که این دو خصوصیت خطراتی عصبی در پی دارند.باند دیگر مریضی‏ تحت درمان روان‏پزشکی نیست و حداکثر موضوعی است روان‏شناسانه(مگر در رمان آخر مجموعه،مرد تپانچه طلایی) eht nam htiw eht nedlog nug (،که از سایر رمانها مستثناست و در آن باند مجددا به بیماری روانی مبتلا می‏شود)،یعنی ماشینی عالی،ماشینی‏ که نویسنده،خوانندگان و ماتیس،در آرزوی آن‏اند.باند از زمانی که دیگر دربارهء حقیقت و عدالت،دربارهء حیات و مرگ تأمل نمی‏کند،مگر در لحظات نادر ملال،آن هم عموما در بار فرودگاه،و همیشه به شکل خیالبافی سطحی،هرگز به خود اجازه نمی‏دهد که تردید در او رخنه کند(حداقل در رمانها؛وگرنه در داستانهای کوتاه به این تجملات شخصی میدان‏ می‏دهد).

از منظر روان‏شناختی این تغییر کیش کاملا آنی اتفاق افتاده،آن هم تحت تأثیر چهار عبارت سنتی که ماتیس ادا کرده است.اما آن را نباید در سطحی روان‏شناختی توجیه کرد.در واقع فلمینگ در آخریک صفحهء کازینو رویال هر نوع روان‏شناسی را به عنوان انگیزهء روایت‏ کنار می‏گذارد و تصمیم می‏گیرد شخصیتها و موقعیتها را به سطح استراتژی ساختاری عینی‏ منتقل کند.فلمینگ ناآگاهانه دست به انتخابی می‏زند که نظامهای معاصر با آن آشنایند:او از روش روان‏شناختی به روشی فرمالیستی گذر می‏کند.

در کازینو رویال تمامی عناصر ساختمان ماشینی از پیش وجود دارد که اساس بر مبنای‏ مجموعه‏ای از واحدهای دقیق کار می‏کند که قواعد ترکیبی دقیقی بر آنها حاکم است.حضور آن قواعد،موفقیت«افسانهء 007»را تعیین می‏کند.