ساختارهای روایی در فلمینگ

امبرتو اکو

مترجم : یوسفی، حامد

عوام بوده است و هم مرهون فهم و درک خوانندگان فرهیخته‏تر.در این‏جا من قصد دارم این‏ دستگاه روایی را با جزئیات مورد بررسی قرار دهم تا دلایل موفقیتش مشخص کنم.

تقابل شخصیتها و ارزشها

به نظر می‏رسد رمانهای فلمینگ بر مجموعه‏ای از تقابلها بنا شده‏اند که در آنها معدودی‏ جابه‏جاییها و تعاملها مجاز است.این دوگانه‏ها گونه‏های ثابتی) stnairavni (برمی‏سازند که‏ حول محور آنها جفتهای فرعی به عنوان گونه‏های) stnairav (آزاد می‏چرخند.من چهارده‏ جفت را مشخص کرده‏ام که چهارتای آنها شخصیتهای مقابل هم هستند و بقیه ارزشهای‏ متقابلی که چهار شخصیت اصلی به صور گوناگون آنها را تجسم می‏بخشند:

1-باند- m $

2-باند-تبهکار) nialliv (؛

3-تبهکار-زن؛

4-زن-باند؛

5-جهان آزاد-اتحاد شوروی؛

6-بریتانیای کبیر-کشورهای غیر انگلو ساکسون؛

7-وظیفه-فداکاری؛

8-طمع-آرمان؛

9-عشق-مرگ؛

10-بخت-برنامه‏ریزی؛

11-تجمل-شرایط سخت؛

12-افراط-میانه‏روی؛

13-انحراف-پاکدامنی؛

14-وفاداری-خیانت.

این جفتها نه نمایندهء عناصری«مبهم»بلکه نشانگر عناصری«ساده»اند که بی‏واسطه و عام‏ هستند و اگر دامنهء هر جفت را در نظر بگیریم می‏بینیم که این گونه‏ها) stnairav (در واقع‏ اجازه می‏یابند تا تمامی شگردهای روایی فلمینگ را دربر گیرند.رابطهء تحت سلطه-مسلط میان باند- m از ابتدا محدودیتها و امکانات شخصیت باند را مشخص می‏کند و رویدادها را به جریان می‏اندازد.از میان منتقدان خاصه کینگزلی ایمیس) yelsgnik sima (در خصوص‏ نگرش باند نسبت به m از منظر روان‏شناسانه و روانکاوانه بحث کرده است.حقیقت آن است‏ که حتی بر طبق کا رکردهای داستانی محض هم، m از نظر باند کسی است که دیدی جهانی‏ نسبت به رویدادها دارد،و تفوق او بر«قهرمان»به همین سبب است؛قهرمانی که به او وابسته‏ است و در شرایطی راهی مأموریتهای گوناگونش می‏شود که نسبت به رئیس همه چیز دانش‏ در موقعیت پایین‏تری است.رئیس باند او را متناوبا به ماجراهایی می‏فرستد که نتیجهء آنها از اول برایش بی‏اهمیت است.به همین سبب باند اغلب قربانی حیله می‏شود-و مهم هم نیست‏ که فراتر از محاسبات سرد و خشک m چه اتفاقی برای باند می‏افتد.این‏که m نسبت به باند حالت سرپرست دارد-او را مجبور می‏کند برخلاف میلش به ملاقات دکتر برود،به درمان‏ طبیعی تن بدهد(تاندربال)و سلاحش را عوض کند(دکترنو)-اقتدار رئیس را هر چه‏ بیشتر موذیانه و مغرورانه می‏کند.به این ترتیب می‏توانیم ببینیم که m ارزشهای خاص‏ دیگری نظیر وظیفه،میهن و روش را بازنمایی می‏کند.اگر باند قهرمان است و از این رو واجد خصایصی استثنایی،آن وقت m نمایندهء معیار) erusaem (است که شاید به عنوان فضیلت‏ ملی از سایر فضایل مستثنا شده است.اما باند آن‏چنان که خواندن سرسری کتابها(یا تفسیر تماشایی‏ای که فیلمها از کتابها ارائه می‏دهند)ممکن است به ذهن متبادر کند،استثنایی‏ نیست.فلمینگ همیشه تأکید می‏کرد که باند را شخصیتی مطلقا عادی می‏داند؛و در واقع در تقابل با m است که اعتبار واقعی 007 پدید می‏آید،دو صفر هفتی که برخوردار از صفات‏ فیزیکی خاص،شجاعت و توانایی واکنشهای سریع است،اما نه این خصوصیات و نه‏ هیچ یک از خصوصیات دیگرش استثنایی نیست.در عوض نیروی اخلاقی خاصی،یعنی‏ وفاداری سرسختانه نسبت به کار-تحت فرمان m همواره به صورت اخطار-به او اجازه‏ می‏دهد بدون اعمال هیچ توان فراانسانی بر آزمونهای دشوار فراانسانی فائق آید.

پیش‏فرض رابطهء باند- m ناهمخوانی‏ای روان‏شناختی است،عشقهنفرت متقابل.در آغاز مرد تپانچه طلایی،باند که دارد از یک فراموشی طولانی بیرون می‏آید و شورویها شرطی‏اش کرده‏اند،با شلیک تفنگی سیانوری به m می‏کوشد دست به نوعی پدرکشی آئینی‏ بزند؛این حرکت مجموعهء دیرپایی از تنشهای روایی را می‏گشاید که هر وقت m و باند با هم‏ روبه‏رو می‏شوند تشدید می‏شود.

باند پس از این‏که m او را راهی انجام وظیفه(به هر قیمتی)می‏کند،وارد کشمکش با تبهکار می‏شود.این تقابل ارزشهای متعددی را فعال می‏سازد که بعضی از آنها فقط گونه‏هایی‏ ) stnairav (از جفتهایی هستند که در بالا فهرست شد.باند در مقابل تبهکار که اغلب شبیه‏ هیولا و(از نظر جنسی)ناتوان است،مبین زیبایی و مردانگی است.هیولایی بودن تبهکار نکته‏ای است تغییرناپذیر،اما برای تأکید بر آن ما باید مفهومی روش شناختی را پیش بکشیم‏ که در بررسی جفتهای دیگر نیز به کار خواهد آمد.از میان گونه‏ها) stnairav (باید به وجود شخصیتهای جانشین) suoiraciv (نیز توجه کنیم که کارکردشان فقط وقتی درک می‏شود که‏ آنها را«واریاسیونهایی») snoitairav (از یکی از شخصیتهای اصلی بدانیم که برخی ویژگیهای‏ آن شخصیت اصلی را دارا هستند.نقشهای جانشین اغلب برای زن و برای تبهکار کارکرد دارد؛می‏توان واریاسیونی از m را در برخی از همکاران باند مشاهده کرد-مثلا ماتیس در کازینو رویال که با منش خاص m دربارهء وظیفه موعظه می‏کند(هرچند با حال و هوای‏ کلبی مسلکانه و فرانسوی‏مآب) cillag ().

در مورد ویژگیهای تبهکار،اجازه بدهید آنها را به ترتیب بررسی کنیم.در کازینو رویال‏ لو شیفر ضعیف و چاپلوس است،با انبوهی از موی سرخ،دهانی تقریبا زنانه،دندانهای‏ مصنوعی گران‏قیمت،گوشهایی کوچک با نرمه‏های بزرگ و دستان پر مو.او هرگز نمی‏خندد. در زندگی کن و بگذار بمیرد) evil dna tel eid (آقای بیگ) gib (که اهل هائیتی است،سری‏ شبیه توپ فوتبال دارد،دو برابر اندازهء طبیعی و تقریبا کروی.«پوست خاکستری تیره،کشیده‏ و براق بود،شبیه قیافهء جنازه‏ای که یک هفته‏ای در رودخانه مانده باشد.مو نداشت،مگر چند کرک خاکستری-قهوه‏ای بالای گوشها.ابرو و مژه‏ای در کار نبود و چشمها به شکلی‏ غیرعادی از هم دور بودند،به طوری که همزمان نمی‏شد به جفت‏شان نگاه کرد،مگر به یکی...چشمانی حیوانی بودند،نه انسانی،و به نظر شعله‏ور می‏آمدند.»لثه‏هایش به رنگ‏ صورتی مرده‏اند.

در الماسها ابدی‏اند) sdnomaid era reverof (تبهکار در سه نقش جانشینی متفاوت‏ ظاهر می‏شود.دو نقش جانشینی اول جک و سرافیمو اسپانک هستند که اولی گوژپشت و موسرخ است(«باند یادش نیامد که قبل از این موسرخی گوژپشت دیده باشد»)،با چشمانی‏ که احتمالا از یک پوست آکن‏1قرص گرفته است،گوشهای بزرگی با نرمه‏های کمابیش‏ (1). tsimredixat ،کسی که درون پوست حیوانات را خالی و آنها را طی مراحلی خشک می‏کند.

بزرگ،لبهای قرمز خشک،و تقریبا گردن ندارد.سرافیمو چهره‏ای به رنگ عاج دارد،ابروهای‏ سیاه درهم،مویی انبوه و پوزی دراز و بی‏رحم؛اگر این را هم اضافه کنیم که سرافیمو سابقا روزهایش را در یکی از اسپکترویل‏های الد وست می‏گذرانده،لباس چرمی سیاهی‏ می‏پوشیده که با مهمیزهای نقره‏ای تزئین شده،و هفت‏تیرهایی با قنداق عاج روی کمربند سیاهی با جای فشنگ می‏بسته-به علاوه،یکی از قطارهای عتیقهء سال 1870 را می‏رانده که با واگنی ویکتوریایی مبله شده-آن وقت تصویر کامل می‏شود.سومین چهرهء جانشین،سنور وینتر است که با چمدانی سفر می‏کند که روی برچسب آن نوشته شده«گروه خونی‏ام f است» و قاتلی واقعی است که از اسپانگز حقوق می‏گیرد.او زمخت و سخت‏جان است،زگیلی روی‏ دست دارد،چهره‏ای آرام و چشمانی وغ‏زده.

در مون‏راکر) rekarnoom (هوگو دراکس صد و هشتاد سانت قد دارد،شانه‏هایی«زیادی‏ پهن»،سری بزرگ و چهارگوش و مویی سرخ.نصف راست صورتش بر اثر جراحی‏ پلاستیک ناموفقی حالتی براق و چروکیده پیدا کرده،چشم راستش با سمت چپی فرق می‏کند و بزرگتر است و«وحشتناک و خون‏آلود».سبیل کلفتی دارد که تا نرمهء گوشها می‏رسد و تکه‏های مو روی استخوانهای گونه:سبیلها در پوشاندن آروارهء بالایی و جلو آمدگی واضح‏ دندانهای بالا موفق نیست.پشت دستانش را مویی پوشانده که به سرخی می‏زند. روی هم رفته شبیه رهبر سیرک به نظر می‏رسد.

در از روسیه،با عشق) morf aissur , htiw evol (تبهکار سه چهرهء جانشین ایجاد می‏کند.رد گرانت قاتل حرفه‏ای که مزدبگیر اسمرش‏1است،مژه‏هایی کوتاه و حنایی رنگ‏ دارد؛چشمانی کم‏رنگ و به رنگ آبی مات؛دهانی کوچک و بی‏رحم؛بی‏شمار کک‏مک روی‏ پوست سفید شیری‏اش؛و منافذی عمیق و گشاد.کلنل گرویوزا بویشیکف،رئیس اسمرش، صورتی باریک و تیز دارد؛چشمانی گرد همچون دو مرمر براق که دو پف آویخته به پائین‏ می‏کشدشان؛دهانی گشاد و عبوس و سر تیغ انداخته.در پایان،رزاکلب،با لبی مرطوب و رنگ پریده که رنگ نیکوتین به خود گرفته،صدایی نخراشیده،بی‏روح و عاری از هیجان، قدش حدودا یک متر و نیم است،بدون قوز،بازوهای خپل،گردن کوتاه،مچهای زیادی‏ تنومند پا،و مویی خاکستری که به شکل«زشتی»محکم پشت سرش بسته شده است.او (1). hsrems ،بخش ضدجاسوسی ک.گ.ب.،مشابه m 16 در سازمان جاسوسی انگلستان.

چشمانی براق به رنگ قهوه‏ای-زرد دارد،عینک کلفتی به چشم،و دماغ تیزی با سوراخهای‏ بزرگ که پودر سفید به آن می‏زند.و«دهن خیسی که همچنین باز و بست می‏شه انگار با یه سیم‏ از زیر چونه کار می‏کنه»ظاهر آدمی را کامل می‏کند که به لحاظ جنسی خنثی است.

در از روسیه،با عشق گونه‏ای) tnairav (ظاهر می‏شود که فقط در معدودی از دیگر رمانها قابل تشخیص است.آن‏جا،علاوه بر تیپهایی که تا این‏جا برشمردیم،موجود شدیدا تکیده‏ای وارد صحنه می‏شود که بسیاری از خصایل اخلاقی تبهکار را دارد،اما در نهایت آنها را در راه خیر به کار می‏گیرد،یا این‏که حداقل در جناح باند مبارزه می‏کند.این شخصیت در از روسیه،با عشق دارکوکریم،مأمور ترک،است.همتراز او تایگر تاناکا،رئیس سرویس‏ مخفی ژاپن در شما فقط دوبار زندگی خواهید کرد،دراکودر در خدمت سرویس مخفی‏ علیا حضرت) no reh ytsejam ' s terces ecivres (،انریکو کلمبو در«ریسیکو»(قصه‏ای در فقط به خاطر چشمان تو)،و-تا حدی-کارل در دکتر نو) on.rd (هستند.آنها همزمان هم‏ نمایندهء تبهکارند،هم نمایندهء m و ما بایستی آنها را«نمایندگان مبهم»بنامیم.باند با اینها همواره در نوعی اتحاد رقابتی می‏ماند:آنها را دوست دارد و همزمان از آنها متنفر است،از آنها استفاده می‏کند و آنها را می‏ستاید،بر آنها غلبه دارد و بردهء آنهاست.

در دکتر نو مشخصهء تبهکار،علاوه بر قد درازش،نداشتن دست است که به جای آنها دو چنگال فلزی گذاشته است.سر تیغ انداختهء پهن و مثلثی دارد؛پوستش تمیز و بدون چروک‏ است؛استخوانهای گونه‏اش مثل عاجی ظریف،اطیف‏اند،ابروهایش چنان سیاه‏اند که انگار نقاشی شده‏اند؛چشمانش مژه ندارند و به نظر«شبیه دهانه‏های دو رولور کوچک»می‏آیند؛ بینی باریک‏اش جایی بسیار نزدیک دهانش تمام می‏شود و این فقط نشانگر بی‏رحمی و قدرت است.

در گلدفینگر) regnifdlog (شخصیتی که همه تبهکارها زیردست او هستند هیولای‏ کتاب درسی است-به عبارت دیگر،مشخصهء او فقدان تناسب است:«کوتاه بود،بیشتر از یک و نیم متر قد نداشت،و در بالای بدن پهن و پاهای زمخت دهاتی،سر بزرگی که کاملا گرد به نظر می‏رسید،تقریبا مستقیما روی شانه‏ها نصب شده بود.چنان بود که انگار گلدفینگر از سر هم کردن اجزای بدنهای افراد دیگر ساخته شده است.هیچ چیزش به نظر مال خودش‏ نمی‏آمد.»چهرهء جانشین او آدجاب کره‏ای است که با انگشتانی شبیه کاردک و سرانگشتانی‏ شبیه استخوان سفت،می‏توانست به یک ضربهء کاراته نردهء چوبی راه‏پله را خرد کند.

در تاندربال برای نخستین‏بار ارنست استاورو بلوفلد ظاهر می‏شود که بار دیگر در در خدمت سرویس مخفی علیاحضرت و شما فقط دوبار زندگی خواهید کرد هم ظاهر می‏شود و در پایان این قصه می‏میرد.مانند تجسدهای جانشین‏1بلوفلد،در تاندربال هم‏ کانت لیپس و امیلیو لارگو ظاهر می‏شوند.هر دو خوش ظاهر و خوش قیافه،اما جلف و سنگدل هستند،و هیولایی بودنشان منحصرا ذهنی است.در در خدمت سرویس مخفی‏ علیاحضرت،ایرما بلانت،یار قدیمی بلوفلد،ظاهر می‏شود که صورت تناسخ یافتهء محوی از رزاکلب است،به علاوه مجموعه‏ای از تبهکاران به طور کلی وارد می‏شوند که به شکل‏ تراژیکی جان خود را از دست می‏دهند،یا بهمن می‏کشدشان یا قطار.در شما فقط دوبار زندگی خواهید کرد نقش اصلی را بار دیگر بلوفلد به دست می‏آورد که قبل از این در تاندربال‏ توصیف شده بود:مردمکانش نگاهی بچگانه داشت و شبیه دو آبگیر عمیق بود؛«مثل‏ مردمکهای موسولینی»سفیدی شفافی آنها را احاطه کرده بود،چشمها متقارن بودند و مژه‏های سیاه لطیفی داشتند که تداعی چشم عروسک می‏کرد؛دهانی شبیه زخمی که بد شفا یافته زیر بینی پهن داشت؛روی هم رفته نمود ریاکاری،ستم و سنگدلی،در سطح شکسپیری‏ قصه بود.بلوفلد صد و سی کیلو وزن دارد و همان طور که در در خدمت سرویس مخفی‏ علیاحضرت دیده‏ایم،گوشهایش نرمه ندارد.موهایش مجعد،سیاه و کوتاه است.

برای محکمتر شدن رابطهء باند-تبهکار،همهء تبهکارها علاوه بر سایر خصوصیات، به طور معمول خصلتی نژادی هم دارند.تبهکار در منطقه‏ای قومی به دنیا آمده که از اروپای‏ مرکزی تا کشورهای اسلاو و دریای مدیترانه امتداد دارد:معمولا دو رگه و نسبش پیچیده و مبهم است.به سکس مطلقا بی‏اعتنا یا همجنس خواه است،یا در هر صورت به لحاظ جنسی‏ وضع بهنجاری ندارد.او قوهء ابتکار و سازماندهی استثنایی دارد که به کمک آنها ثروت‏ عظیمی به دست می‏آورد و از آن غالبا برای کمک به روسیه استفاده می‏کند.او برای رسیدن‏ به این هدف نقشهء بلندپروازانه‏ای می‏کشد که تا کوچکترین جزئیات آن را حساب کرده است‏ و می‏خواهد مشکلاتی جدی هم برای انگلستان و هم برای جهان آزاد به طور کلی ایجاد کند. در واقع در چهرهء تبهکار ارزشهایی منفی گرد آمده‏اند که ما در برخی تقابلها آنها را مشخص کرده‏ایم،در اتحاد شوروی و سایر کشورهای غیرآنگلو ساکسون‏[که طرفهای بد این تقابل در دو جفت متفاوت‏اند](براساس سنتی نژادپرستانه که خصوصا یهودیان، آلمانیها،اسلاوها و ایتالیاییها را نژادی دورگه محسوب می‏کند و خوار می‏شمارد)حرص و طمع تا مرتبهء پارانویا ارتقا پیدا می‏کند،برنامه‏ریزی به مثابهء روش‏شناسی تکنولوژیک،تجمل‏ فرمانروایانه،افراط فیزیکی و روانی،انحراف فیزیکی و اخلاقی،و خیانت بالفطره دیده‏ می‏شود.

لو شیفر،که جنبشهای برانداز را در فرانسه سازمان‏دهی می‏کند،از اختلاط نژادهای‏ مدیترانه‏ای و پروسی یا لهستانی می‏آید و خونی یهودی دارد که گوشهایی کوچک با نرمه‏های بزرگ این نکته را آشکار می‏کند.به عنوان قماربازی که از اساس خیانتکار نیست، هنوز به رؤسایش خیانت می‏کند و با ابزارهای جنایتکارانه می‏کوشد پولی را که در قمار از دست داده دوباره به دست آورد.او مازوخیست است(دست‏کم آن‏طور که پروندهء سرویس‏ مخفی نشان می‏دهد).زنجیرهء طویلی از فاحشه‏خانه‏ها را به وجود آورده،اما ارثیه‏اش را به واسطهء شیوهء زندگی آقامنشانه‏اش از دست داده است.

آقای بیگ سیاه‏پوستی است که با سولیتر همبستر می‏شود و رابطهء آنها رابطه‏ای مبتنی بر بهره‏کشی مبهم است(بیگ هنوز علاقهء سولیتر را به خود جلب نکرده است).او با سازمان‏ قدرتمند جنایتکارانه‏اش که بر اساس آیین وودوو1) oodoov (بنا شده،به شوروی کمک‏ می‏کند.این سازمان گنجهایی را که در قرن هفدهم مخفی شده‏اند پیدا می‏کند و در ایالات متحده می‏فروشد،کلاهبرداریهای متعددی را در کنترل دارد و آماده است تا از طریق‏ ارائهء شمار زیادی سکه‏های کمیاب در فروشگاههای سیاه،اقتصاد آمریکا را منهدم کند.

هوگو دراکس شخصیتی را به نمایش می‏گذارد که ملیتی نامعین دارد-انگلیسی است چون‏ خانواده‏ای انگلیسی او را به فرزندخواندگی قبول کرده‏اند،اما در واقع آلمانی است.او کنترل‏ کلومبایت،ماده‏ای اساسی در ساخت راکتور،را در اختیار دارد و ابزارهای ساخت قویترین‏ راکت را به پادشاهی بریتانیا می‏دهد.با این حال هنگام آزمایشی اتمی در لندن نقشه می‏کشد که راکت را سرنگون کند و بعد به روسیه می‏گریزد(یکی شدن کمونیستها و نازیها).او اغلب‏ به کلوپهای سطح بالا می‏رود و با تمام وجود دلباختهء بریج) egdirb (است اما فقط از تقلب‏ لذت می‏برد.حساسیتی که دارد باعث می‏شود کسی دربارهء فعالیت جنسی او فکر و خیالات‏ نکند.

از میان شخصیتهای درجه دوم در از روسیه،با عشق فرماندهان اهل اتحاد شوروی‏ هستند که برای پیشبرد کمونیسم می‏کوشند و از قدرت و آسایش بهره‏مندند؛رزاکلب،خنثی‏ به لحاظ جنسی،«شاید به لحاظ فیزیکی از عمل لذت ببرد،اما وسیله‏اش اهمیتی ندارد»؛ ردگرانت،گرگ-آدمی که برای لذت آدم می‏کشد،به طرز باشکوهی به هزینهء حکومت‏ شوروی در ویلایی با استخر شنا زندگی می‏کند.پیرنگ علمی-تخیّلی تشکیل شده است از طرح کشاندن باند به تله‏ای پیچیده،استفاده از زنی به عنوان طعمه،و وسیله‏ای برای‏ رمزگذاری و رمزگشایی پیام،و آن وقت مات کردن و کشتن ضدجاسوس انگلیسی.

دکتر نو دورگه‏ای چینی-آلمانی است که برای روسیه کار می‏کند.او هیچ تمایل جنسی‏ مشخصی بروز نمی‏دهد(با این‏که هانی چایل را زیر کنترل خود دارد،نقشه می‏کشد که با خرچنگهای کرب‏کی این زن را قطعه‏قطعه کند).صاحب کارخانهء پر رونق کود مرغی است و نقشه می‏کشد تا موشکهای هدایت‏شونده‏ای را که آمریکاییها پرتاب کرده‏اند از مسرشان‏ منحرف کند.او در گذشته ثروتش را با دستبرد زدن به سازمان جنایتکارانه‏ای که به عنوان‏ صندوقدارش انتخاب شده بود،افزایش داده است.وی در جزیره‏اش در قصری با جاه و جلال افسانه‏ای زندگی می‏کند.

اصل و نصب گلدفینگر احتمالا از بالتیک است،اما خونی یهودی نیز دارد.از راه تجارت و قاچاق طلا هم زندگی باشکوهی می‏گذراند و هم بودجهء طرحهای کمونیستی در اروپا را تأمین می‏کند.او برای سرقت طلا از فورت ناکس نقشه می‏کشد(نه آن‏طور که فیلم نشان‏ می‏دهد برای آلوده کردن طلاها به رادیو اکتیو)و برای پیروزی بر مانع آخر،نقشهء حمله‏ای‏ اتمی به تأسیسات ناتو را می‏کشد و تلاش می‏کند آب آشامیدنی فورت ناکس را مسموم کند.با زن تحت امرش رابطهء جنسی ندارد،اما خود را وقف به دست آوردن طلا کرده است.در بازی‏ ورق با استفاده از شگردهای پرهزینه نظیر دوربین دوچشمی و بی‏سیم تقلب می‏کند؛تقلب‏ می‏کند تا پول به دست آورد،حتی وقتی که به شکلی افسانه‏ای ثروتمند است و همیشه با محموله‏ای از طلا در چمدانهایش سفر می‏کند.

بلوفلد از پدری لهستانی و مادری یونانی است.از موقعیتش به عنوان تلگرافچی بهره‏ می‏برد تا در لهستان تجارت پر رونق اطلاعات مخفی را آغاز کند و رئیس گسترده‏ترین سازمان مستقل جاسوسی،باج‏خواهی،غارت و اخاذی شود.در عوض،با ظهور بلوفلد دیگر روسیه دشمنی همیشگی نیست-به خاطر تنش‏زدایی بین‏المللی عمومی-و آن بخش از سازمان بدجنس که اسپکتر مسئولیت آن را به عهده گرفته،تمام ویژگیهای اسمرش را دارد،از جمله به کار گرفتن عناصر اسلاو-لاتین-آلمانی،استفداه از شکنجه،نابود کردن خیانتکاران‏ و دشمنی خونی با تمام قدرتهای جهان آزاد.از نقشه‏های علمی-تخیّلی بلوفلد در تاندربال‏ سرقت دو بمب اتمی از ناتو و باج‏خواهی از انگلستان و آمریکا به وسیلهء آنها است؛بلوفلد در در خدمت سرویس مخفی علیاحضرت طرح تربیت دخترانی را در درمانگاهی کوهستانی‏ می‏دهد که بتوانند قابلیت حمل و شیوع ویروس مهلکی را به دست آورند که هدف از پخش‏ آن انهدام کشاورزی و دامداری انگلستان است؛و خود او در شما فقط دوبار زندگی‏ خواهید کرد،تحت تأثیر جنونی مرگبار باغی عجیب و غریب برای خودکشی حوالی ساحل‏ ژاپن ساماندهی می‏کند.این باغ انبوهی از وارثان کامیکازه‏ها را که مصرّانه خواستار مسموم کردن خود با گیاهان شگفت،پرورشی و مرگ‏آور هستند به سمت خود می‏کشد،لذا آسیبی پیچیده و مهلک به ماترک انسانی دموکراسی ژاپن می‏زند.تمایل بلوفلد به جاه و جلال‏ عظیم،خودش را در نوعی زندگی که او در کوهستان پیزگلوریا می‏گذراند،نشان می‏دهد و خصوصا در جزیرهء کیوشو که آن‏جا در استبدادی قرون وسطایی زندگی می‏کند و در میان باغ‏ دلگشایش پوشیده در زره فلزی گردش می‏کند.قبل از این بلوفلد خود را تشنهء القاب(آرزو داشت به عنوان کنت بلنویل شناخته شود)،استاد برنامه‏ریزی،و نابغهء سازماندهی نشان‏ می‏داد،به اندازهء لازم خائن و به لحاظ جنسی ناتوان-با ایرما بلوفلد ازدواج کرده بود،زنی که‏ به مسائل جنسی بی‏اعتنا و از این رو مشمئز کننده بود.به قول تایگر تاناکا،بلوفلد«شیطانی‏ است که قالب انسان به خود گرفته.»

فقط شخصیتهای شرور در الماسها ابدی‏اند ارتباطی با روسیه ندارند.گانگستریسم‏ بین‏المللی اسپنگز به یک معنا نسخهء اولیهء اسپکتر به نظر می‏رسد.در مورد بقیهء ویژگیها،جک‏ و سرافیمو همهء ویژگیهای معیار را ارائه می‏کنند.

خصلتهای نوعی تبهکار در تقابل با ویژگیهای باند است،خصوصا وفاداری در برابر انجام وظیفه،میانه‏روی آنگلو ساکسون در مقابل افراط دورگه‏ها،انتخاب شرایط سخت و فداکاری کردن در مقابل تجمل متظاهرانهء دشمن،بداهه‏پردازی نبوغ‏آمیز(بخت)در مقابل‏ برنامه‏ریزی خونسردانه‏ای که دست آخر بداهه‏پردازی نبوغ‏آمیز آن را نقش برآب می‏کند، حس آرمان در مقابل مال‏اندوزی(باند در موارد متعدد در قمار بر تبهکار پیروز می‏شود،اما همهء آنچه را که می‏برد،به دولت یا دختری که آن لحظه همراه اوست،می‏دهد).برخی تقابلها نه فقط در رابطهء باند-تبهکار بلکه در رفتار خود باند هم دیده می‏شود.به این ترتیب که باند بنا به قاعده وفادار است اما اکراهی هم ندارد که با ترفندی فریبکارانه بر دشمن متقلّب پیروز شود و از او باج‏خواهی کند(نگاه کنید به مون‏راکر،گلدفینگر).حتی افراط و میانه‏روی،بخت‏ و برنامه‏ریزی در اعمال و تصمیمهای باند در تقابل با هم هستند.وظیفه نیز در تقابل با فداکاری‏ هر وقت که ب اند می‏فهمد باید با به خطر انداختن زندگی‏اش مانع نقشهء تبهکار شود-یا در مواردی که آرمان میهن‏پرستی(بریتانیای کبیر و جهان آزاد)دست بالا را دارد-به عناصری‏ بدل می‏شوند که او درون خود بر سر آنها جدل می‏کند.به علاوه او هر وقت که شرایط ایجاب‏ کرد از نشان دادن برتری نژاد بریتانیایی کوتاهی نمی‏کند.از نظر باند نیز تجمل و قبول شرایط سخت در تقابل با هم هستند:تجمل در قالب انتخاب غذای خوب،دقت در لباس پوشیدن‏ ترجیح هتلهای مجلل،عشق به میزهای قمار،درست کردن کوکتل،و نظار آن؛و قبول شرایط سخت به این شکل که باند همیشه آمادهء کنار گذاشتن زندگی آسوده است-حتی وقتی این‏ زندگی در کسوت زنی ظاهر می‏شود که خود را بر او عرضه می‏کند-تا با جنبهء تازه‏ای از سختی روبه‏رو شود که حادترین نقطه‏ای شکنجه است.

ما به تفصیل از دوگانهء باند-تبهکار بحث کردیم زیرا در حقیقت این دوگانه تجسم تمامی‏ ویژگیهای تقابل میان اروس و تاناتوس،اصل لذت و اصل واقعیت،است که در لحظهء شکنجه به اوج خود می‏رسد(در کازینو رویال این مسأله به وضوح در شکل نوعی رابطهء اروتیک میان شکنجه و شکنجه‏شده نظریه‏پردازی می‏شود).این تقابل در قالب رابطهء میان‏ تبهکار و زن تکمیل می‏شود:و سپر تحت ظلم و اخاذی شورویهاست،و در نتیجه تحت ظلم و اخاذی لو شیفر.سولیتر بردهء آقای بیگ است.تیفانی کیس را اسپانگز زیر سلطه دارد.تاتیانا بردهء رزاکلب و به طور کلی حکومت شوروی است.جیل و تیلی مسترسون،به میزانهای متفاوت، زیر سلطهء گلد فینگر هستند.و پوسی گالور زیر فرمان اوست.دومینو ویتالی مطیع تمنیات آقای‏ بلوفلد،از طریق چهرهء جانشین امیلیو لارگو است.دختران انگلیسی کوهستان پیز گلوبریا تحت کنترل افسونگرانهء بلوفلد و مراقبتهایی هستند که ایرما بلانت از باکرگی‏شان به عمل‏ می‏آورد.هانی چایل،که فارغ‏البال و بی‏دغدغه در سواحل جزیرهء نفرین شده‏اش پرسه‏ می‏زند،رابطهء نمادین نابی با قدرت دکتر نو دارد،صرف‏نظر از این‏که دکتر نو تن برهنهء او را به خرچنگها می‏سپارد.هانی چایل از طریق تلاش جانشینی) suoiraciv troffe (مندر درنده‏خو تحت سلطهء تبهکار است و با تحریک عقربی به کشتن مندر،بحق،او را مجازات‏ می‏کند و انتقام نو را-که به عقربها متوسل شده بود-پیش‏بینی می‏کند.و در پایان،کیسی‏ سوزوکی،که در جزیره‏اش در قصر نفرین شدهء بلوفلد زندگی می‏کند،مورد ظلم تمثیل‏گونهء نابی است که مردم آن منطقه نیز آن را متحمل می‏شوند.در موقعیت میانی،گالابرند حضور دارد که مأمور سازمان جاسوسی انگلستان است اما منشی و مطیع هوگوراکس می‏شود.در بیشتر موارد رابطهء تبهکار-زن به شکنجه‏ای ختم می‏شود که زن به همراه باند آن را تحمل‏ می‏کند؛در این موارد جفت عشق-مرگ نیز واجد کارکرد است:به معنای یگانگی اروتیک‏ صمیمانه‏تر این دو از خلال مصیبتی که مشترکا از سر می‏گذرانند.

به هر تقدیر زن در آثار فلمینگ تحت سلطهء تبهکار است و از قبل به گونه‏ای تربیت شد ه که‏ این سلطه را بپذیرد؛زندگی برای او نقش تبهکار را بر عهده گرفته است.طرح کلی به این‏ ترتیب است که 1)دختر زیبا و خوب است؛2)به سبب تحمل آزمونهای طاقت‏فرسا در نوجوانی،سردمزاج و اندوهگین شده است؛3)این مسأله او را واداشته به خدمت تبهکار درآید؛4)بر اثر برخورد با باند متوجه بحثهای انسانی مثبت خویش می‏شود؛5)باند وی را تصاحب می‏کند اما در پایان رهایش می‏کند.وپسر،سولیتر،تیفانی،تاتیانا،هانی چایل و دومینو در قالب این طرح می‏گنجند؛گالا و سه زن جانشین در گلدفینگر(جیل،تیلی و پوسی)تا حدی در این طرح می‏گنجند؛گروه دختران پیزگلوریا در این طرح جای چندان مشخصی‏ ندارند؛اندوه کیسی سوزوکی نیز نتیجهء تجربه‏ای هالیوودی است که او را در خصوص زندگی‏ و مرد محتاط کرده است.

در تمام موارد باند،زن را یا به ارادهء خودش یا به ارادهء دیگری رها می‏کند.به این ترتیب که‏ زن درست در لحظه‏ای که تقابل با تبهکار را برطرف می‏کند و با باند وارد رابطهء طاهر-مطهر، نجات‏دهنده-نجات‏یافته،می‏شود،به زیر سلطهء امر منفی بازمی‏گردد.تمام زنها نزاعی‏ درونی بین جفت انحراف-پاکدامنی را به نمایش می‏گذارند(گاهی این نزاع درونی است، مثل رابطهء رزاکلب و تاتیانا)که این مسأله آنها را شبیه باکرهء تحت تعقیب ریچاردسون می‏کند. زنی که پاکدامن است،با این حال و به رغم داشتن انحراف و اشتیاق برای تبدیل شهوت و شکنجه به یکدیگر،به نظر می‏رسد که بتواند تقابل میان نژاد برتر و دورگه بودن‏ غیرآنگلو ساکسون را-از آن‏جا که اغلب به نژاد پست تعلق دارد-حل کند؛اما باند از آنجا که رابطهء اروتیک همواره با شکلی از مرگ،واقعی یا نمادین،خاتمه می‏یابد،خواه‏ناخواه‏ پاکدامنی خود را به عنوان مرد مجرد آنگلو ساکسون بازمی‏یابد.نژاد،نیالوده باقی می‏ماند.

ایدئولوژی مانوی) naehcinam (

رمانهای فلمینگ به طور غیرمستقیم متهم به مک‏کارتیسم،فاشیسم،پرستش افراط و خشونت،نژادپرستی و نظایر آن شده‏اند.پس از تحلیلی که انجام داده‏ایم،سخت است ادعا کنیم فلمینگ تمایلی به برتر دانستن نژاد بریتانیایی بر اقوام شرقی یا مدیترانه‏ای ندارد یا این‏که فلمینگ از صمیم قلب به ضدیت با کمونیسم اعتراف نمی‏کند.با این حال این نکته نیز از اهمیت خاصی برخوردار است که او همزمان با کاهش تهدیدات روسیه از سوی افکار بین‏المللی دیگر افراد شرور را با روسیه یکی نمی‏داند.همچنین مهم است که در حین معرفی‏ دارودستهء آقایبیگ،فلمینگ در تأیید ملتهای جدید آفریقا و کمک آنها به تمدن معاصر سخاوت به خرج می‏دهد؛زمانی که تصور می‏رود مرد تبهکار خون یهودی دارد،فلمینگ‏ همواره منصفانه قضیه را در ابهام نگه می‏دارد؛او هرگز چیزی بیش از شورونیسمی محتاط و طبقه متوسطی از خود بروز نمی‏دهد.به همین دلیل این سوءظن پدید می‏آید که نویسندهء ما مخلوقاتش را به فلان و بهمان شیوه که حاصل اعتقادی ایدئولوژیک باشد توصیف نمی‏کند، بلکه هدف او از این توصیفات صرفا اهداف بلاغی) lacirotehr (است.منظور من از«بلاغت» هنر اقناع است که در axodne نهفته،یعنی اعتقاد مشترکی که اکثریت خوانندگان در آن‏ سهیم‏اند.

به عبارت دیگر،فلمینگ دارد کلبی مسلکانه دستگاه روایی مؤثری می‏سازد که برای‏ ساختن آن تصمیم گرفته روی مطمئن‏ترین و عام‏ترین اصول حساب کند،یعنی همان عناصر کهن‏الگویی را دقیقا به کار گیرد که در قصه‏های جن و پری موفقیتشان ثابت شده است.اجازه‏ بدهید برای لحظه‏ای جفتهای مربوط به شخصیتهای متقابل را یادآور شویم؛ m شاه است و باند شوالیه‏ای که مأموریتی به او محول شده؛باند شوالیه است و تبهکار اژدها؛بانو و تبهکار مظهر زیبایی و حیوانیت‏اند.باند کمال معنوی و عقلانی بانو را احیا می‏کند،او شاهزاده‏ای‏ است که زیبای خفته را نجات می‏دهد؛رابطهء جهان آزاد و اتحاد شوروی،انگلستان و کشورهای غیرآنگلو ساکسون،همان رابطهء میان نژاد برتر و نژاد پست‏تر،سفید و سیاه،خوب‏ و بد در حماسهء باستانی است.فلمینگ به این معنا نژادپرست است که هر هنرمندی که بخواهد شیطان را بازنمایی کند،او را با تعصب خاص خود توصیف می‏کند،به این معنا که‏ پرستار هم برای ترساندن بچه از لولوخرخره،لولو را سیاه نشان می‏دهد.عجیب است که‏ فلمینگ به دلیل فقدان همان قوهء تمیزی ضدکمونیست می‏شود که ضدنازی و ضدآلمانی. این‏طور نیست که در یک مورد او ارتجاعی باشد و در مورد دیگر دموکرات.او به سادگی و به دلایلی عملی،مانوی) naehcinam (است.او جهان را حاصل کشمکش نیروهای خیر و شرّ می‏داند.

فلمینگ به دنبال تقابلهای ابتدایی است:او برای تجسم بخشیدن به نیروهای اولیه و عام‏ به معیارهای عامیانه متوسل می‏شود.زمان تنشهای بین‏المللی،مفاهیم عامیانهء«کمونیسم‏ شرور»در کنار مفاهیم عامیانهء جنایتکار نازی مجازات نشده قرار دارد.فلمینگ از هر دوی‏ اینها به شیوه‏ای گسترده و غیرانتقادی استفاده می‏کند.

او حداکثر انتخابش را با استفاده از کنایه تعدیل می‏کند،او این کنایه کاملا پوشیده است و فقط از طریق اغراقهای باور نکردنی آشکار می‏شود.در از روسیه،با عشق مردان اهل‏ شوروی چنان هیولایی و به طرز غریبی شرّند که جدّی گرفتنشان ناممکن می‏شود.از این رو، فلمینگ در مقدمهء مختصری اصرار می‏کند که تمام فجایع روایت شده کاملا حقیقت دارند.او راه حکایت) elbaf (را برگزیده است و حکایت اگر بنا نیست به قصهء جن و پری مضحک بدل‏ شود،باید به عنوان چیزی حقیقی پذیرفته شود.اغلب به نظر می‏رسد که نویسنده کتابهایش‏ را برای دو سطح از عموم خوانندگان نوشته است:آنانی که کتابها را حقیقت منزل قلمداد خواهند کرد و آنان که شوخ‏طبیعی آن را مد نظر دارند.این کتابها البته برای آن‏که به عنوان‏ متونی مبهم عمل کنند،باید اصیل،باورکردنی،بدیع و آشکارا پرخاشگر باشند.کسی که‏ چنین شیوهء نوشتنی را انتخاب می‏کند نه فاشیست است نه نژادپرست،او فقط کلبی مسلک‏ ) cinyc (است و استاد مهندسی قصه.

به هر حال اگر فلمینگ مرتجع است،به سبب آن نیست که او چهرهء«شرّ»را با روسی یا یهودی یکی می‏داند.او مرتجع است چون از شخصیتهایی در آثارش بهره می‏برد که از قبل‏ در انبار حکایات موجود بوده‏اند.نفس استفاده از چنین شخصیتهایی(دوگانهء مانوی، سیاه و سفید دیدن چیزها)است که همیشه جزم‏اندیشانه و متعصبانه است-به اختصار، ارتجاعی است-در عوض کسی که از این شخصیتهای مجموعه‏ای اجتناب می‏کند،کسی‏ است که تفاوتهای جزئی و تمایزات را می‏شناسد و نیز کسی است که می‏پذیرد تضادها امری دموکراتیک هستند.فلمینگ محافظه‏کار است چون اساسا حکایت-هر حکایتی- محافظه‏کار است؛محافظه‏کاری او،محافظه‏کاری راکد،ذاتی و جزمی قصه‏های جن و پری و اسطوره‏هاست و این قصه‏ها و اسطوره‏ها ناقل خردی ابتدایی هستند که سازنده و منتقل کنندهء آنها بازی سادهء سایه و روشن،و کهن الگوهای بی چون و چرایی است که اجازهء تمایز گذاری‏ انتقادی نمی‏دهند.اگر فلمینگ«فاشیست»است،به سبب عدم توانایی او در گذار از اسطوره‏ به عقل است.

نامهایی که فلمینگ بر شخصیتها می‏گذارد،با تثبیت ایماژی یا ایهامی،شخصیت را از ابتدا محصور می‏کنند،بدون این‏که امکانی برای تغییر و تبدیل بدهند.این نامها حکایت از ماهیت‏ اسطوره‏ای قصه‏ها دارند.مرد شروری که با قمار روزگار می‏گذراند؟اسمش می‏شود لو شیفر1( el erffihc ).برای روسها( eht sder )کار می‏کند؟اسمش می‏شود رد( der )-و نام‏ گرانت( tnarg )با ولخرجی به کسی داده می‏شود که به دنبال پول است.قاتل حرفه‏ای کره‏ای‏ که با ابزارهای عجیب آدم می‏کشد،اسمش باشد ادجاب( bojddo ).کسی که همیشه به فکر طلاست،اوریک گلدفینگر( cirua regniflog )است.مردی شرور اسمش نو( on )است. شاید صورت نیمه زخمی هوگو دراکس( oguh xard )با آوای نامش در ذهن تداعی شود. سولیتر( riatilos )که زیبا،صریح و دارای قدرت تله‏پاتی است سرمای الماس را به خاطر می‏آورد.تیفانی کسیس( ynaffit esac )که شیک و علاقه‏مند به الماس است، جواهر فروشهای عمدهء نیویورک و مانکنهای زیبا را به خاطر می‏اندازد.اسم هانی چایل‏ ( ynnoh elihc )تداعی مهارت و استادی می‏ند و اسم پوسی گالور( yssup erolag )تداعی‏ وقاحت.مهرهء پیاده در بازی‏ای اهریمنی؟دومینو( onimod )این طور است.عاشق نازک‏دل‏ ژاپنی که مظهر شرق است؟کیسی سوزوکی( yssik ikuzus )این چنین است.از روی چنین‏ زنی که دللی از کسی نمی‏برد به سرعت می‏گذریم،مثلا ماری گودنایت( yrram thgindoog )یا میس تروبلود( ssim doolbeurt )؛و اگر نام باند،آن طور که فلمینگ هم بر آن تأکید دارد،اتفاقی‏ انتخاب شده،برای آن است که به شخصیت ظاهری مطلقا معمولی بدهد،تا بعد از روی بخت‏ و البته راهنمایی،الگوی منش و موفقیتش ناز و نعمت خیابان باند( dnob teerts )یا اوراق بهادار رسمی را در خاطر زنده کند.

تا اینجا روشن شد که چگونه رمانهای فلمینگ به چنین موفقیت گسترده‏ای نایل آمده‏اند: آنها برای دستیابی به چیزی اصیل و پر مغز،شبکه‏ای از تداعی معانیهای بنیادین می‏سازند.

علاوه بر این فلمینگ خوانندگان فرهیخته‏تر را هم راضی می‏کند؛یعنی کسانی را که،با حسی از لذت زیباشناختی،در این کتابها می‏بینند که خلوص حماسهء باستانی به شکلی‏ گستاخانه و مغرضانه به مفاهیم امروزی ترجمه شده است و آن وقت فلمینگ را به این دلیل‏ تحسین می‏کنند که او به نظرشان یکی از خود آنها می‏آید که طبیعتا زیرکتر و بلندنظرتر از همه‏ است.

فلمینگ شایستهء چنین ستایشهایی بود اگر وجه دومی را موذیانه‏تر پیش نمی‏برد:بازی‏ تقابلهای سبکی؛بازی‏ای که به واسطهء آن خوانندگان فرهیخته،وقتی به ساز و کار قصهء جن و پری در رمان فلمینگ پی می‏برند،خود به قربانی بدل می‏شوند زیرا بدان سو کشانده شده‏اند که بدعتهای سبکی را کشف کنند اما برعکس،همان طور که نشان خواهیم داد،می‏فهمند که‏ این ساز و کار چیزی نبوده است مگر مونتاژ تازه‏ای از آنچه قبلا دیده‏ایم( ajed uv ).

تکنیکهای ادبی

فلمینگ«خوب می‏نویسد»،به پیشس پا افتاده‏ترین و صادقانه‏ترین معنای کلمه.او ریتم،تراش‏ و نوعی حس جسمانی نسبت به کلمات دارد.این البته به معنای آن نیست که فلمینگ هنرمند است؛بلکه با هنر می‏نویسد.

ترجمه احتمالا مچ او را باز می‏کند.شروع نسخهء ایتالیایی گلدفینگر-«جیمز باند در سالن خروجی فرودگاه میامی نشسته بود.تا اینجا دو بوربون دوبل خورده‏ بود و حالا داشت دربارهء زندگی و مرگ فکر می‏کرد»-مثل اصل انگلیسی نیست:

< SC > عبارت انگلیسی فقط یک جمله است:تجلی ظرفیت ظرافت طبع( satinnicnoc )؛همین.و فلمینگ این استاندارد را حفظ می‏کند.

او داستانهایی خشن و دور از ذهن تعریف می‏کند.اما برای تعریف کردن همین داستانها هم راههای متعددی وجود دارد.در یک شب تنها میکی اسپلین کشتاری را که مایک هامر به راه انداخته این طور توصیف می‏کند:

فریاد مرا شنیدند و غرش هولناک تپانچه و صفیر و زوزهء گلوله‏ها را و دیگر هیچ چیز نشنیدند. طوری پائین رفتند انگار سعی می‏کردند فرار کنند.احساس می‏کردند پاهایشان از زیرشان کنده‏ تشود.من قبل از آن‏که ژنرال به زمین بلغزد و پشت سر هم غلت بخورد،لرزش و تکانهای سرش‏ را دیدم.مأمور مترو سعی کرد با دست جلو گلوله‏ها را بگیرد.اما به نظر نمی‏رسید از عهدهء این کار برآید و کف زمین به ژنرال ملحق شد.

وقتی فلمینگ مرگ لوشیفر را در کازینو رویال توصیف می‏کند،ما با تکنیکی مواجهیم که‏ بی شک ظریفتر است:

«پوف»تیزی به گوش رسید که صدایش بلندتر از صدای حباب هوایی که از تیوپ خمیر دندان‏ بیرون می‏زند نبود.هیچ صدای دیگری نیامد و ناگهان لو شیفر چشم دیگری باز کرد.چشم سومی‏ در ردیف دو تای دیگر،درست حد فاصل بالای دماغ و پایین پیشانی.1این چشم،چشم سیاه‏ کوچکی بود،بدون مژه و ابرو.برای لحظه‏ای هر سه چشم از این سر به آن سر اتاق را نگریست و بعد تمام صورت انگار خم شد و به زانو افتاد.دو چشم اصلی با تشنج به سقف دوخته شدند.

نسبت به فوران نافرهیختهء خشم اسپلین،اینجا شرم بیشتر،توداری بیشتر و احترام بیشتری‏ به چشم می‏خورد؛البته ایماژ احساس باریکتری هم القا می‏کند.کل ایماژ ارائه شده،منهای‏ هر نوع اظهارنظر عاطفی،و واژه‏ها به گونه‏ای به کار گرفته شده‏اند که امور را به دقت منعکس‏ می‏کنند.این طور نیست که فلمینگ انفجارهای ترس و وحشت را منکر شود؛او اتفاقا در خلق آنها بی نظیر است و آنها را در سر تا سر رمانهایش پخش می‏کند.اما او وقتی که امر ترسناک را در گستره‏ای وسیع تنظیم می‏کند،حتی در این مورد،بسیار بیش از اسپلین‏ زهر ادبی می‏ریزد.

صحنهء مرگ آقای بیگ در زندگی کن و بگذار بمیرد را در نظر بگیرید.باند و سولیتر را با طناب بلندی به پشت کشتی این راهزن بسته‏اند تا بر اثر برخورد با صخره‏های مرجانی خلیج‏ تکه تکه شوند.در پایان،کشتی که باند آن را ساعتی قبل زیرکانه مین‏گذاری کرده،منفجر می‏شود و دو قربانی،که حالا نجات یافته‏اند،سرانجام فلاکت بار آقای بیگ را می‏نگرند که‏ (1).استعاره‏ای است برای سوراخی که گلوله ایجاد کرده است.

کشتی‏اش شکسته است و ماهیان باراکودا دارند او را می‏خورند:

سر بزرگی بود و حجابی از خون،که از بریدگی سر تاس بزرگ او به پایین صورت جریان داشت... باند توانست دندانها را در دهانی که محتضرانه و دیوانه‏وار باز و بسته می‏شد،ببیند.خون نصف‏ چشمهایی را که باند می‏دانست از حدقه بیرون خواهند زد،پوشانده بود.او تقریبا می‏توانست‏ صدای قلب مجروح را هم بشنود که زیر پوست خاکستری تیره می‏زد...آقای بیگ روی آب آمد. شانه‏هایش لخت بود،انفجار لباسهایش را کنده بود.به نظر باند رسید کراوات ابریشمی سیاه سالم‏ باقی مانده و دور گردن کلفت او پیچیده و پشت سرش مثل موهای دم اسبی مرد چینی تاب‏ می‏خورد.کمی آب چند قطره خون را از جلو چشمها پاک کرد.کاملا باز بودند و دیوانه‏وار به باند زل زده بودند.این چشمها درخواست کمک نمی‏کردند،فقط نگاه خیرهء جنبشی جسمانی بودند. همین که باند به آنها،که فقط ده یارد با او فاصله داشتند،نگاه کرد،یک مرتبه بسته شدند و صورت‏ بزرگ،یکپارچه درد شد.از دهان کج و معوج صدایی بیرون آمد:«ااه».هر دو بازو از حرکت‏ افتادند و سر به زیر آب رفت و دوباره بالا آمد.توده‏ای خون بالا زد و سطح دریا را پوشاند.دو شبح‏ لاغر قهوه‏ای دو متری عقب عقب از تودهء خون بیرون پریدند و دوباره به وسط آب پرتاب شدند. بدن در آب از پهلو تکان تکان می‏خورد.نصف بازوی چپ بیگ از آب بالا آمد.نه دست داشت،نه‏ مچ،نه ساعت مچی؛اما کلهء گندهء کمبوزه‏ای و دهان عقب رفته پر از دندانهای سفید،که تقریبا از وسط دو نیم شده بود،هنوز جان داشتند...سر دوباره به روی آب آمد.دهان بسته بود.چشمان زرد هنوز انگار به باند نگاه می‏کردند.بعد پوزهء کوسه مستقیما از آب بیرون آمد و طرف سر حمله کرد، آروارهء خمیدهء پائینی طوری باز شد که نور روی دندانها برق زد.صدای قرچ قروچ وحشتناکی آمد و گردابی به پا شد.و بعد سکوت.

چنین نمایشی از امور هولناک سابقه در قرون هجدهم و نوزدهم دارد:قتل عامی که در پایان‏ رمان و پس از شکنجه و زندانهای دردناک(ترجیحا با باکره‏ای)روی می‏دهد،نمونهء ناب‏ سبک گوتیک است.پاراگرافی که اینجا نقل شد،تلخیص شده،و گرنه در اصل رمان،آقای بیگ‏ رنج و مشقت بیشتری تحمل می‏کند.مانک لویس‏1هم به شیوهء مشابهی چندین روز با تن‏ مجروحش روی صخره‏های شیب‏دار جان می‏کند.اما فلمینگ این هراسهای گوتیک را با توجه بیشتری به جسم توصیف می‏کند،روایت با ایماژها بیان می‏شود و در اغلب بخشها ایماژها با چیزها.فقدان ساعت روی مچکی که کوسه آن را دریده،صرفا نمونه‏ای از نیش و کنایهء ترسناک نیست،بلکه تأکیدی است بر امر ضروری از طریق امر غیر ضروری؛حرکتی که‏ نمونهء بارز مکتب دیدن( eloce ud drager )است.

در اینجا اجازه بدهید تقابل دیگری را مطرح کنیم که به اندازهء تقابلهای موجود در سبک‏ فلمینگ ساختار پیرنگ را چندان تحت تأثیر قرار نمی‏دهد:تمایز میان روایتی که کنشهای‏ شرورانه و خشن را در هم می‏آمیزد با روایتی که پیش درآمد آن کنشهای پیش پا افتاده‏ای‏ است که با چشمانی توهم زدوده مشاهده شده‏اند.

آنچه در آثار فلمینگ شگفت‏آور است،دقت موشکافانه و با طمأنینه‏ای است که او بر اثر آن صفحه به صفحه چیزها،مناظر و حوادثی را توصیف می‏کند که به ظاهر در جریان داستان‏ بی اهمیت‏اند،بر عکس ایجاز مهیجی در کارش هست که بر اثر آن پاراگرافهای مختصری را به غیرمنتظره‏ترین و باورنکردنی‏ترین اتفاقات اختصاص می‏دهد.نمونهء بارز این مسأله را باید در گلدفینگر دید که در آن دو صفحهء طولانی به تأملی اتفاقی دربارهء قاتلی مکزیکی‏ اختصاص یافته است،پانزده صفحه به یک بازی گلف و بیست و پنج صفحه به سفری‏ طولانی با اتومبیل در طول فرانسه؛در حالی که فقط چهار یا پنج صفحه به رسیدن‏ برنامه‏ریزی نشدهء قطار حمل مجروحان جنگی به فورت ناکس و چرخش ناگهانی مسیر داستان اختصاص یافته که منجر به شکست نقشهء گلدفینگر و مرگ تیلی مسترسون می‏شود.

در تاندربال یک چهارم کتاب توصیف دوران استراحت و بهبود باند در درمانگاه است؛ یعنی حوادثی که اینجا اتفاق می‏افتند دلیل موجهی برای کش دادن جزئیات رژیم غذایی، ماساژ و سونای بخار نیستند.کلافه کننده‏ترین قطعهء کتاب شاید بخشی است که در آن دومینو ویتالی پس از این‏که قصهء زندگی‏اش را در بار کازینو برای باند تعریف کرد،درست‏ پنج صفحهء کتاب را با جزئیات تمام به توصیف جعبهء سیگار قماربازی اختصاص می‏دهد. این قطعه در تاندربال نوعی انقطاع است و ترسیم روحیهء رؤیاپرداز دومینو از طریق تصویر گرایش او به«پدیدار شناسی»بی هدف-آن هم با چنین توجه وافری به تفاوتهای جزیی- به نظر غیر ضروری می‏رسد.

نمونهء دیگر این«بی هدفی»:بحث از قاچاق الماس در جنوب آفریقا در الماسها ابدی‏اند با توصیف عقربی آغاز می‏شود که انگار از پشت ذره‏بینی دیده می‏شود و به اندازهء هیولایی‏ ماقبل تاریخی بزرگ شده است و همچون قهرمانی در قصهء زندگی و مرگ در سطح حیوانات تصویر می‏شود،و تصویر با ظهور انسانی ناگهانی به پایان می‏رسد که عقرب را له می‏کند.پس‏ از این است که اکشن کتاب آغاز می‏شود،گویا آنچه تا اینجا گذشته صرفا تیتراژ ماهرانهء فیلمی‏ است که پس از تیتراژ به قصهء دیگری می‏پردازد.

نمونهء بارزتر این تکنیک نگاه بی هدف شروع رمان از روسیه با عشق است که در آن یک‏ صفحهء استادانه تماما به بدن مردی می‏پردازد که مثل مرده حرکتی نمی‏کند و در حالی که کنار استخری دراز کشیده سنجاقکی سبز آبی منفذ به منفذ و مو به مو می‏کاودش.در همان لحظه‏ که نویسنده حس ظریفی از مرگ به صحنه القا می‏کند،مرد به حرکت در می‏آید و سنجاقک را دور می‏کند.مرد حرکت می‏کند چون زنده است و قرار است ماساژ داده شود.این حقیقت که‏ مرد چون روی زمین دراز کشیده به نظر مرده می‏آید،هیچ ربطی به هدف روایتی که در ادامه‏ می‏آید ندارد.

فلمینگ چنین قطعه‏هایی که مهارت تکنیکی زیادی در آنها اعمال شده فراوان دارد.این‏ بندها ما را وا می‏دارد آنچه را که او توصیف می‏کند و در آنها رغبتی به امور غیر ضروری‏ وجود دارد،ببینیم.ساز و کار روایی پیرنگ نه تنها نیازمند این قطعه‏ها نیست بلکه عملا از آنها فاصله می‏گیرد.وقتی داستان به اکشن اصلی خود می‏رسد،تکنیک نگاه بی هدف قاطعانه کنار گذاشته می‏شود.به نظر می‏رسد لحظات توصیفهای دقیق-که خصوصا چون از پرداخت و زبان تأثیرگذاری برخوردارند،جذاب‏اند-بر قطبهای تجمل و برنامه‏ریزی مهر تأیید می‏زنند،در حالی که اکشنهای شتابزده مبین لحظات سختی و بخت‏اند.

به این ترتیب تقابل این دو تکنیک(یا تکنیک این نوع تقابل سبکها)اتفاقی نیست.اگر هدف تکنیک فلمینگ قطع تعلیق حاصل از درگیریهای حیاتی،مثلا غواصانی که به سمت‏ مهلکه‏ای مرگبار شنا می‏کنند،و کش دادن توصیف جانداران زیردریایی و اشکال مرجانی‏ است،آن وقت این تکنیک شبیه تکنیک غیر معمول سالگاری‏1خواهد بود که قادر است‏ قهرمانانش را درست در لحظه‏ای که در جریان تعقیب و گریز پایشان به ریشه‏های بزرگ‏ درخت سکویا گیر می‏کند رها کند تا به توصیف منشأ،خواص و پراکندگی سکویا در قارهء آمریکای شمالی بپردازد.

در آثار فلمینگ خارج شدن از موضوع به عوض این‏که شبیه مدخلی از یک‏ (1).امیلیو سالگاری( oilime iraglas )،نویسندهء ایتالیایی(1911-1863)و معروف به ژول ورن ایتالیا.

دائرةالمعارف باشد که بی مناسبت آورده شده،شکلی دولایه به خود می‏گیرد:اول این‏که‏ خارج شدن از موضوع به ندرت در قالب توصیف امری غیر عادی روی می‏دهد-آن طور که‏ در آثاری سالگاری و ژول ورن می‏بینیم-و بیشتر توصیف امری است که از پیش آن را می‏شناسیم؛دوم این‏که خارج شدن از موضوع به دست دادن اطلاعات دائرةالمعارفی نیست‏ بلکه نوعی صناعت ادبی با هدف نوعی تبلیغ ادبی است.اجازه بدهید این دو موضوع را مورد بررسی قرار دهیم،چون راز تکنیک سبکی فلمینگ را افشا می‏کنند.

فلمنیگ درخت سکویا را که خواننده هرگز بخت دیدن آن را نداشته توصیف نمی‏کند.او بازی کاناستا با ورق،اتومبیلی معمولی،صفحهء کنترل هواپیما،واگن راه آهن،صورت غذای‏ رستوران یا قوطی نوعی سیگار را که در هر سیگار فروشی پیدا می‏شود،توصیف می‏کند. فلمنیگ حمله به فورت ناکس را مختصرا توضیح می‏دهد چون می‏داند هیچ یک از خوانندگان‏ هرگز امکان دستبرد زدن به فورت ناکس را نخواهند داشت؛اما تشریح شور و شوقی را که در چرخش فرمان یا بازی گلف می‏تواند وجود داشته باشد،کش می‏دهد،چون اینها کارهایی‏ هستند که هر کدام از ما آنها را انجام داده‏ایم،می‏توانیم انجام دهیم یا دوست داریم انجام‏ دهیم.فلمنیگ زمان زیادی صرف می‏کند تا امور آشنا را با دقتی عکاسانه به خواننده منتقل‏ کند،چرا که از طریق امور آشناست که می‏تواند ظرفیت اطلاعاتی ما را جویا شود.ما نه با کسی که بمبی اتمی می‏دزدد،بلکه با کسی همذات پنداری می‏کنیم که قایق موتوری مجللی را می‏راند؛نه با کسی که راکتی را منفجر می‏کند،بلکه با کسی که از یک سراشیبی طولانی با اسکی پایین می‏آید؛نه با کسی که الماس قاچاق می‏کند،بلکه با کسی که در رستورانی در پاریس غذا سفارش می‏دهد.آثار فلمنیگ زودباوری ما را می‏جویند،با چرب‏زبانی آن را جذب می‏کنند و به حوزهء چیزهای ممکن و مطلوب سوق می‏دهند.اینجا روایت واقع‏گرایانه‏ است و توجه به جزئیات شدید؛در بقیه موارد،تا آنجا که به امور باور نکردنی مربوط است، صفحاتی اندک و اشاره‏ای ضمنی از گوشهء چشم کفایت می‏کند.هیچ کس مجبور نیست این‏ چیزها را باور کند.

و باز،لذت خواندن کتابهای فلمنیگ نه ناشی از مواجهه با امور باورنکردنی و ناآشنا،بلکه‏ ناشی از مواجهه با امور واضح و معمولی است.بی شک فلمنیگ برای کاوش در امور بدیهی از استراتژی لفظی‏ای استفاده می‏کند که بسیار نادر است،اما این استراتژی به عوض آن‏که ما را مسحور اطلاعات کند،شیفتهء حشو و زوائد می‏کند.زبان همان کارکردهایی را ایفا می‏کند که پیرنگها.بیشترین لذت را نه هیجان که آرامش برمی‏انگیزد.

توصیفات موشکافانه اطلاعات دائرةالمعارفی نیستند،بلکه تجدید خاطرهء ادبی‏اند. بی شک اگر شناگری زیر دریا به سوی مرگ خود شنا کند و من با نگاهی اجمالی به بالا او دریای آرام و شیری و اشکال مبهمی از ماهیان فسفری را ببینیم که در کنار شناگر داستان شنا می‏کنند،کنش او در متن طبیعت مبهم و مطلقا بی اعتنایی قرار می‏گیرد که برانگیزندهء نوعی‏ کشمکش ژرف و اخلاقی است.وقتی کوسه غواصی را می‏خورد،معمولا ژورنالیسم این‏ جملهء خبری را به اطلاع می‏رساند و همین کافی است.حال اگر کسی همین مرگ را با سه صفحه توصیف مرجانها شاخ و برگ بدهد،آیا کارش ادبیات نیست؟

این تکنیک-که بعضا آن را با فرهنگ میانه( tlucdim )یا با کیچ( hcstik )یکی می‏دانند- در آثار فلمنیگ به کارآترین شکل متجلی می‏شود،به گونه‏ای که چون با کمال مهارت و آسانی‏ هدایت شده،خواننده را عصبی نمی‏کند؛هر چند این صناعت بیش از آن‏که خواننده را به تحسین شرح و بسط هوشمندانهء داستانهای مختلف در آثار فلمنیگ وادارد،او را بدان سو می‏راند که آنها را پدیده‏ای ادبی بداند.

ادبیات به مثابهء کولاژ

تا اینجا دیدیم که فلمنیگ پیرنگهایی بدوی و خشن طراحی می‏کند که این پیرنگها با استفاده‏ از تکنیک رمانهایی که«برای توده‏ها»نوشته می‏شوند،در نقطهء مقابل افسانه( suolubaf )قرار می‏گیرند.او به کرّات زنان و مناظر،اعماق دریا و اتومبیلها را با تکنیک ادبی گزارشگری‏ توصیف می‏کند.تکنیکی که بسیار به کیچ پهلو می‏زند و بعضا شکست سختی می‏خورد.او با مونتاژی سیال عناصر روایی خود را در هم می‏آمیزد،ترس و وحشت و رمان نو را متناوبا به جای یکدیگر می‏نشاند،با چنین بلندنظری که در انتخاب مواد کار متعدد دارد،به دلایلی‏ خوب یا بد،اگر در بین نویسندگان مبدع نباشد،لااقل در میان زیرکترین کسانی است که از تکنیکی تجربی بهره می‏برند.هنگام خواندن رمانهای فلمنیگ پس از این‏که تأثیر سرگرم کنندهء آنها از بین رفت،به دشواری می‏توان فهمید که او تا چه حد از طریق تظاهر به نوشتن ادبیات ادای ادبیات را در می‏آورد و تا چه حد با رغبت کلبی مسلکانه و تمسخرآمیزی که به مونتاژ دارد،آتش‏بازی ادبی به راه می‏اندازد.

فلمنیگ ادیب‏تر از آن است که بروز می‏دهد.او فصل نوزدهم کازینو رویال را این‏طور شروع می‏کند:«وقتی خواب می‏بینید که دارید خواب می‏بینید،در آستانهء بیدار شدن‏اید.»این‏ ایده،ایدهء آشنایی است،اما به علاوه جمله‏ای از نوالیس( silavon )هم هست.در فصل اول از روسیه،با عشق ملاقات طولانی روسهای پلیدی که برای کشتن باند نقشه می‏کشند،یکی از مقدمه‏های فاوست( tsuaf )در دوزخ را به یاد می‏آورد.

ممکن است فکر کنیم چنین تأثیراتی که نوعا تشخیص آنها بخشی از قرائت جنتلمنهای‏ با اصل و نسب است،در ذهن نویسنده صیقل یافته‏اند بدون آن‏که در آگاهی او ظاهر شوند. شاید فلمنیگ هنوز در محدودهء جهان قرن نوزدهم مانده و ایدئولوژی نظامی‏گری و ملی‏گرایی،استعمارگری نژادی و انزواطلبی ویکتوریایی میراث او از این قرن هستند. عشق او به سفر،به هتلهای بزرگ و قطارهای مجلل همگی متعلق به«دوران زیبا» ( al elleb euqpoe )است.خود کهن الگوی قطار و سفر با قطار سریع‏السیر شرق(که در آنجا عشق و مرگ انتظار او را می‏کشند)از تولستوی و از طریق موریس دکوبرا و بلس سندرا به فلمنیگ رسیده است.زنان در رمانهای او همان طور که گفته شد،«کلاریسا»های‏ ریچارد سونی هستند که با کهن الگویی که فیدلر( reldekf )کشف کرده،انطباق دارند(نگاه کنید به عشق و مرگ در رمان آمریکایی).

اما آنچه بیشتر به چشم می‏آید علاقه‏مندی به امور عجیب و غریب است که حتی اگر بتوان امروزه با جت به جزیرهء رؤیا دست پیدا کرد،باز این علاقه‏مندی خصلتی امروزین‏ نیست.در شما فقط دو بار زندگی می‏کنید،باغی برای شکنجه هست که بسیار به اثر میربو ( uaebrim )که در آن گیاهان به تفصیل توصیف شده‏اند،مربوط است که خود چیزی شبیه‏ درسنامهء سموم( etiart sed snosiop )نوشتهء اورفیلا1را به خاطر می‏آورد که نسب‏ این نیز خود احتمالا به تأملات هویسمان‏2( snamsyuh )در آن‏جا( al sab )می‏رسد.اما شما فقط دوبار زندگی می‏کنید به لحاظ میزان عجیب و غریب بودن(سه چهارم کتاب به ورودی‏ تقریبا رازآلود به شرق اختصاص یافته است)و به لحاظ علاقهء وافرش به نقل قول از شاعران‏ باستان،کنجکاوی بیمارگونهء جودیت گویته( htiduj reihtuaj )را نیز به خاطر می‏آورد که در (1).ماتئو اورفیلا( uetam alifro.b.j )،شیمی‏دان و داروساز اواخر قرن هجده و نیمهء اول قرن نوزده‏ (1853-1787)و صاحب کرسی پزشکی قانونی سوربن بود.اورفیلا نوشته‏های مهمی در سم‏شناسی دارد که‏ مهمترینش«درسنامهء سموم»است و در این کتاب تقسیم بندی‏ای از انواع سموم ارائه کرده است.

(2).ژوری کارل هویسمان( lrak-siroj snamsyuh )،رمان نویس فرانسوی نیمهء دوم قرن نوزده. سال 1869 خواندگان کتاب اژدهای شاهی( el nogard lairepmi )را با کشف چین آشنا کرد؛ و اگر این مقایسه بعید به نظر می‏رسد،خب پس اجازه بدهید به یاد آوریم که کو-لی-تسینی، شاعر انقلاب گوتیه،از زندان پکن با چسبیدن به یک کایت فرار کرد و باند نیز برای فرار از قصر شوم بلوفلد به بالنی آویزان شد.درست است که باند هنگام آویزان شدن از بالن به یاد کاری بود که داگلاس فیربنکز کرده بود،اما فلمنیگ قطعا از شخصیتش با فرهنگ‏تر است. مسأله این نیست که به جست و جوی مقایسه‏ای برآییم و ادعا کنیم فضای وهم‏آلود و شیطانی‏ کوهستان پیزگلوریا المثنای کوه جادوی توماس مان است:همهء آسایشگاههای مسلولان در دل کوهستان‏اند و کوهستان هم سرد است.مسأله این نیست که هانی چایل را-که از میان‏ امواج دریا بر باند ظاهر می‏شود-دختر پرنده مانند جیمز جویس بدانیم:دو پای عریان که‏ امواج آنها را می‏شویند همه جا شبیه هم‏اند.اما بعضی مواقع مقایسه صرفا معطوف به فضای‏ روان‏شناختی نیست.بعضی مقایسه‏ها ساختاری‏اند.به همین خاطر است که در«اندکی‏ آرامش»( mutnauq fo ecalos )،یکی از داستانهای کتاب فقط به خاطر چشمان تو،باند را می‏بینیم که روی مبل پارچه‏ای حاکم باهاما نشسته است و به او گوش می‏دهد که پس از مقدمه‏چینی‏ای مطلول و بی سر و ته،در فضایی که از شدت تنش آن کاسته شده،داستان‏ طولانی و ظاهرا نامنسجم زنی زناکار و مردی انتقامجو را تعریف می‏کند؛داستانی بدون‏ خونریزی و بدون اکشن دراماتیک،داستانی مربوط به فعالیتهای شخصی و خصوصی،که‏ باند پس از شنیدن آن خود را به شکل غریبی نگران می‏یابد و احساس می‏کند فعالیتهای‏ خطرناک او در قیاس با آن زندگی پیش پا افتاده و خصوصی کمتر رمانتیک و پر حرارت‏اند. اینک،ساختار این قصه،تکنیک توصیف و معرفی شخصیتها،عدم تناسب میان مقدمه و خود داستان،نامنسجم بودن داستان و تأثیری که پدید می‏آورد-همه و همه به طرز غریبی جریان‏ معمولی بسیاری از داستانهای باربی دورویلی( yebrab d ' ylliverua )را به خاطر می‏آورد. شاید هم ما به یاد ایدهء تن پوشیده از طلای انسان در آثار دمیتری مرژکوفسکی‏ ( irtimid jikswokzerem )بیفتیم(با این تفاوت که در این مورد مجرم گلدفینگر است،نه‏ لئوناردو داوینچی).

شاید فلمنیگ به دنبال چنین خوانش متنوع و باریک بینانه‏ای نبوده است و در این مورد فقط باید فرض کرد که او،چون به واسطهء تعلیم و تربیت و خلق و خوی روان‏شناختی‏ به جهان امروز محدود بوده،پاسخها را کپی کرده است،بدون این‏که آنها را بشناسد.او فقط شگردهایی را که در فضا استنشاق کرده بازآفرینی کرده است.اما نظریهء مناسبتر آن است که‏ فلمنیگ با همان کلبی مسلکی مؤثری که پیرنگها را از روی تقابلهای کهن الگویی ساخته،بر آن شده است که راه آفرینش برای خوانندهء معاصر می‏تواند به صفحات لایی( notelliuef ) بزرگ روزنامه‏های قرن نوزدهم برگردد و به همین خاطر او،در تقابل با سادگی خانگی‏ -نمی‏گویم سادگی خانگی هرکول پوآرو،بلکه سام اسپید و مایکل شین،یعنی کشیشان‏ خشونت متمدن و قابل پیش‏بینی-فانتزی و تکنیکی را مورد بازنگری قرار می‏دهد که باعث‏ شهرت روکامبول و رولتابیل،فانتوما و فومنشو شده است.

در هر حال این جا به دنبال تفاسیر روان‏شناسانه از شخص خود فلمنیگ نیستیم اما می‏خواهیم ساختار متن او را تحلیل کنیم.بر آنیم تا رابطهء میان میراث ادبی و وقایع‏نامهء خام، میان سنت قرن نوزدهمی و داستان علمی-تخیّلی،میان هیجانهای ماجراجویانه و هیپنوتیزم‏ را بشناسیم که در رمانهای فلمنیگ به منظور ایجاد چهل تکه‏ای ناپایدار،بریکو لاژی‏ شوخی آمیز،در هم آمیخته می‏شوند؛چهل تکه‏ای که اغلب ماهیت حاضر آمادهء خود را با عرضهء خود به عنوان نوآوری ادبی پنهان می‏کند.آثار فلمنیگ تا آنجا که امکان خوانشی‏ افسون زدوده را فراهم می‏کنند،ابزار موفقی برای گذران اوقات فراغت‏اند و نتیجهء صنعت‏گری‏ای ماهرانه.تا آنجا که در هر کس شور هیجان بوطیقایی ایجاد می‏کنند،آخرین‏ مصداق کیچ‏اند؛تا آنجا که واکنشهای روانی ابتدایی‏ای ایجاد می‏کنند که در آنها فاصله‏گیری‏ کنایی غایب است،فقط نمونهء ظریفتر،اما نه کمتر رمزآلوده‏تر،نمایشهای آبکی‏اند.

از آنجا که رمزگشایی پیام به دست مؤلف نمی‏تواند صورت گیرد و این کار به شرایط انضمامی دریافت آن پیام بستگی دارد،حدس و گمان دربارهء این‏که خوانندگان چه برداشتی‏ از فلمنیگ دارند یا خواهند داشت،دشوار است.وقتی عملی ارتباطی واکنشی در افکار عمومی بر می‏انگیزد،اثبات قطعی نه در محدودهء کتاب که در جامعه‏ای روی می‏دهد که آن‏ کتاب را می‏خواند.

این مقاله ترجمه‏ای است از:

دیالکتیک ترس‏ نوشتهء فرانکو مورتی‏ ترجمهء جواد گنجی‏ دراکولا

کنت دراکولا تنها بر حس نام یک اشرافی(اریستو کرات)است.جاناتان هارکر-مشاور املاک لندن که در قصر او می‏ماند و دفتر خاطراتش آغازگر رمان استوکر است-با حیرت‏ مشاهده می‏کند که دراکولا دقیقا فاقد آن چیزی است که مردی را«نجیب زاده و اشرافی» می‏سازد:خدمتکاران.دراکولا به راندن درشکه،طبخ غذا،مرتّب کردن جای خواب و نظافت‏ قصر،تن می‏دهد.کنت،آدام اسمیت را خوانده است:او می‏داند که خدمتکاران،کارگرانی‏ غیر تولیدی‏اند که از درآمد شخصی که آنان را نگاه می‏دارد،می‏کاهند.همچنین دراکولا فاقد مصرف عیان و آشکار اشراف است:او چیزی نمی‏خورد،چیزی نمی‏نوشد،عاشق نمی‏شود، لباسهای پر زرق و برق را دوست ندارد،به تئاتر و شکال نمی‏رود،میهمانی و ضیافتی‏ برگزار نمی‏کند و بناهای مجلّل و باشکوه نمی‏سازد.حتّی هدف خشونت او نیز لذّت و عیش‏ نیست.دراکولا(بر خلاف ولاد به سیخ کش یا همان دراکولای تاریخی و همهء خون‏آشامان‏ پیش از خود)خون ریختن را دوست ندارد.او به خون محتاج است.هدف غایی او این نیست‏ که زندگی دیگران را بنا بر هوی و هوس ویران و تباه ساخته و به هدر دهد،بلکه هدف او استفاده کردن از زندگی آنهاست.به عبارت دیگر،دراکولا یک صرفه‏جو،ریاضت‏کش و حافظ و حامی اخلاق پروتستان است.در حقیقت او بی بدن است،یا به تعبیری او سایه‏ای‏ ندارد.قدر مسلّم این‏که بدن او وجود دارد،امّا این بدن چنان که مارکس در مورد کالا نوشته‏ است«غیر مادّی»-«به طرزی محسوس فراحسی»-است و چنان که ماری شلی هیولا را در سطور اول مقدمه‏اش‏[بر فرانکنشتاین‏]توصیف می‏کند،این بدن«در مقام واقعیتی‏ جسمانی،ناممکن»است.در واقع،انسانی را«به شکل جسمانی»از خود بیگانه ساختن و غیر انسانی کردن او،امری غیر ممکن است.ولی کار بیگانه شده در مقام رابطه‏ای اجتماعی‏ آن را ممکن می‏سازد.از این رو محصولی اجتماعی نیز وجود دارد که بی بدن است، محصولی که دارای ارزش-مبادله است امّا ارزش-مصرف ندارد.می‏دانیم که این محصول‏ پول است.و وقتی هارکر در قصر به جستجو می‏پردازد،تنها یک چیز می‏یابد:«توده‏ای عظیم‏ از طلا...طلا از همهء انواع،رومانیایی،بریتانیایی،استرالیایی،مجارستانی،و پول یونانی و ترکی،که با پرده‏ای از گرد و غبار پوشیده شده است،گویی مدتی مدید در زمین پنهان‏ بوده‏اند».پولی که در زمین مدفون بود به زندگی باز می‏گردد،به سرمایه بدل می‏شود و به فتح‏ جهان دست می‏یازد:این داستان و نه هیچ چیز دیگر،داستان دراکولای خون‏آشام است.

«سرمایه،کار مرده است که همانند خون‏آشام تنها به واسطهء مکیدن کار زنده می‏زید،و هر چه بیشتر زندگی می‏کند،کار بیشتری می‏مکد»( xram :6791 a ,243).قیاس مارکس، استعارهء خون‏آشام را عیان می‏کند.چنان که همه می‏دانند،خون‏آشام مرده است و در همان حال مرده نیست:او غیر مرده( nu daed )است،شخص«مرده‏ای»که هنوز قادر است‏ به لطف خونی که از زندگان می‏مکد،زندگی کند.قدرت و توان آنها به قدرت و توان او بدل‏ می‏شود.هر چه خون‏آشام قویتر می‏شود،زندگان ضعیفتر می‏گردند:«سرمایه‏دار همانند شخص خسیس در ازای کار شخصی و مصرف محدود شده‏اش،ثروتمند نمی‏گردد،بلکه‏ ثروتمند شدن او به میزانی است که قدرت کار را از دیگران بیرون می‏کشد و کارگر را وادار می‏سازد تا از همهء لذّات حیات چشم بپوشد.»دراکولا به سوی رشد بی وقفه و بسط نامحدود قلمروش به پیش رانده می‏شود:انباشت،جزء ذاتی سرشت و طبیعت اوست.هارکر می‏گوید:«این»،«موجودی بود که برای انتقالش به لندن کمک می‏کردم،جایی که او می‏توانست تا قرنها بعد،در میان جمعیت میلیونی آن،حرص و شهوتش به خون را سیراب‏ کند و محفلی جدید و همواره رو به گسترش از شبه اهریمنان بیافریند تا از این مردمان‏ درمانده تغذیه کنند»(تأکید از من است).ون هلسینگ چندی بعد می‏گوید«و بدین ترتیب این محفل به طور همواره رو به گسترش ادامه می‏یابد»؛و سوارد نیز دراکولا را«پدر یا پیش برندهء نظم جدید موجودات»توصیف می‏کند(تأکید از من است).فی الواقع هدف نهایی همهء اعمال‏ دراکولا خلق این«نظم جدید موجودات»است،نظمی که مساعدترین زمینه را به شکلی‏ کاملا موجّه در انگلستان می‏یابد.و سرانجام درست به همان صورت که سرمایه‏دار«مظهر و تجسّم سرمایه»است و باید وجود شخصی‏اش را تابع حرکت انتزاعی و بی وقفهء انباشت‏ سازد،دراکولا نیز نه به واسطهء میل به قدرت بلکه به واسطهء نفرین قدرت و التزامی که وی را از آن گریزی نیست،به پیش رانده می‏شود.ون هلسینگ شرح می‏دهد که«توأم با این تغییر، نفرین جاودانگی رخ می‏دهد؛آنها نمی‏توانند بمیرند بلکه باید سال پشت سال سپری کنند در حالی که بر قربانیان جدید می‏افزایند و شیاطین جهان را تکثیر می‏کنند».بعدا دربارهء این‏ خون‏آشام اشاره می‏شود که«او توان انجام همهء این امور را دارد،امّا با این حال آزاد نیست»(تأکید از من است).درست همان طور که سرمایه‏دار وادار به انباشت می‏شود،نفرین‏ او نیز وادارش می‏سازد تا حدّ ممکن قربانیان بیشتری بگیرد.سرشت و طبیعتش بر او اجبار می‏کند که برای نامحدود بودن مبارزه کند و بر کلّ جامعه استیلا یابد.به این دلیل نمی‏توان با خون‏آشام«همزیستی»داشت.یا باید در برابر او سر تسلیم فرو آورد و یا باید او را کشت تا از این طریق جهان را از حضور او و او را از نفرینش آزاد ساخت.لحظهء پیش از مرگ دراکولا، هنگامی که دشنه در قلبش فرو می‏رود،«نگاه آرامی در چهره‏اش بود که هرگز تصوّر دیدنش‏ را نمی‏کردم».در اینجا ایدهء ناب سازی( noitacifirup )سرمایه پدیدار می‏شود،ایده‏ای که بدان‏ بازخواهیم گشت.

اگر خون‏آشام،استعاره‏ای است برای سرمایه،بنابراین خون‏آشام استوکر که خون‏آشام‏ سال 1897 است،بایستی سرمایهء سال 1897 باشد.سرمایه‏ای که پس از مدفون شدن به مدّت‏ بیست سال دراز رکود،دوباره سر بر می‏دارد تا در مسیر برگشت ناپذیر تمرکز و انحصار،راه‏ خود را در پیش گیرد.و دراکولا انحصارگری حقیقی است:تنها و مستبد است و رقابت را نخواهد پذیرفت.همانند سرمایهء انحصاری،خواست او استیلا یافتن بر آخین نشانه‏ها و بازمانده‏های عصر لیبرال و از میان بردن همهء اشکال استقلال اقتصادی است.او خود را به ادغام کردن(در معنای حقیقی)توان جسمانی و اخلاقی قربانیانش محدود نمی‏سازد،او بر آن است تا آنها را برای همیشه از آن خود کند.وحشت ذهن بورژوازی از همین جاست. محکومیت آدمی در برابر دراکولا نظیر محکومیتش در برابر شیطان،«نه برای دوره‏ای معین» بلکه برای تمامی حیات است،به طوری که می‏بینیم در قرارداد بورژوازی کلاسیک هدف‏ حفظ و بقای آزادی طرفهای قرارداد تصریح می‏شد.خون‏آشام،نظیر انحصار،این امید را که‏ استقلال آدمی می‏تواند روزی بازگردد،از بین می‏برد.او ایدهء آزادی فردی را تهدید می‏کند. به همین سبب است که بورژوازی قرن نوزدهم قادر است انحصار را تنها در سیمای کنت‏ دراکولا،اریستو کرات،چهرهء گذشته،بازماندهء سرزمینهای دور و اعصار تاریک،تصویر کند. چرا که بورژوازی قرن نوزدهم به تجارت آزاد باور دارد و می‏داند که به منظور استقرار یافتن،رقابت آزاد باید استبداد انحصار فئودالی را از بین برده باشد.از این رو انحصار و رقابت آزاد،برایش غیر قابل جمع‏اند.انحصار،گذشتهء رقابت یعنی قرون وسطی‏ است.او باور ندارد که انحصار می‏تواند آیندهء او باشد و این‏که خود رقابت نیز می‏تواند انحصار را در اشکال جدید تولید کند.و امّا،«انحصار مدرن...سنتزی حقیقی است...این‏ انحصار،تا جایی که متضمّن نظام رقابت باشد،نفی انحصار فئودالی است و تا جایی که‏ انحصار باشد،نفی رقابت است.»

از این رو،دراکولا هم محصول نهایی قرن بورژوازی و هم نفی آن است.در رمان استوکر تنها این جنبهء دوم است-یعنی جنبهء منفی و ویرانگر دراکولا-که به چشم می‏خورد.برای‏ این امر،دلایل بسیار خوبی وجود دارد.در اواخر قرن نوزدهم در بریتانیا،تمرکز انحصاری‏ بسیار کمتر از سایر جوامع سرمایه‏داری پیشرفته(به دلایل گوناگون اقتصادی و سیاسی) توسعه یافته بود.بنابراین انحصار می‏تواند به عنوان امری بی ارتباط با تاریخ بریتانیا قلمداد شود:در مقام تهدیدی خارجی.به همین خاطر است که دراکولا بریتانیایی نیست،در حالی که‏ دشمنان و مخالفان او(چنان که خواهیم دید،به جز یک استثناء و به اضافهء ون هلسینگ که در دیگر سرزمین مادری تجارت آزاد یعنی هلند زاده شده است)کاملا بریتانیایی هستند. ناسیونالیسم-دفاع در برابر مرگ تمدّن بریتانیایی-حائز نقشی محوری در دراکولا است. محوری بودن ایدهء ملّت به دلیل جمعی بودن آن است:این ایده انرژیهای فردی را تنظیم و هماهنگ می‏کند و قادرشان می‏سازد تا در برابر تهدید مقاومت کنند.بنابراین هنگامی که‏ دراکولا آزادی فرد را تهدید می‏کند،فرد به تنهایی فاقد توان مقاومت در برابر او یا شکست‏ اوست.در حقیقت،پیروان فردگرایی اقتصادی ناب،آنانی که در پی سود و منفعت شخصی‏ خودند،بی آن‏که بدانند،بهترین متحدین دراکولا هستند.فردگرایی سلاحی نیست که با آن‏ بتوان دراکولا را شکست داد.