



گفتارهایی در
سبک پلیسی - جنایی

تالیف و ترجمه

یاسمن منو

سرشناسه: منو، یاسمن، ۱۳۳۳-

عنوان و نام پدیدآور:

ادبیات سیاه: گفتارهایی در سبک پلیسی - جنایی / یاسمن منو
مشخصات نشر:

تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری جهان کتاب، ۱۳۹۴.

مشخصات ظاهری:

۱۲۸ ص: ۵/۱۴ x ۵/۲۱ س.م.

فروست: هزارتوی نوشتن: ۷

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۷۳۲-۵۳-۴

وضعیت فهرست نویسی: فبیای مختصر

یادداشت:

فهرستنویسی کامل این اثر در نشانی: <http://opac.nlai.ir> قابل دسترسی است

شماره کتابشناسی ملی: ۳۸۳۳۶۰۶

ادبیات سیاه

گفتارهایی در سبک پلیسی - جنایی

تألیف و ترجمه

یاسمن منو

انتشارات مؤسسه فرهنگی - هنری



ادبیات سیاه

گفتارهایی در سبک پلیسی - جنایی

تألیف و ترجمه یاسمن منو

چاپ اول: ۱۳۹۴

شمارگان: ۵۵۰ نسخه

همه حقوق محفوظ است.

تهران. صندوق پستی ۷۷۶۵-۱۵۸۷۵

تلفن: ۷۷۶۴۲۵۱۹-۲۰

email: info@jahaneketab.ir

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۶۷۳۲-۵۳-۴

۸۰۰۰ تومان

فهرست

یادداشت	۷
رمان سیاه	۹
انتقام رمان پلیسی - جنایی / یان پلوگستل	۲۵
رویکردی جدید به رمان پلیسی / کریستین فرنیو	۳۱
هفت شیوه غالب در سبک پلیسی / کریستین فرنیو	۳۹
پلیسی‌نویسان مشهور معاصر	۴۷
زنان پلیسی‌نویس / الیزابت لوگرو شاپوی	۷۷
داستان‌های پلیسی از سرزمین وایکینگ‌ها	۸۳
دویست‌سالگی ادگار آلن‌پو/ فیلیپ سولرز	۹۳
تقدیر نویسندگان از ژرژ سیمنون / ژروم دوپویی	۹۷
گفت‌وگو با جیمز ال‌روی	۱۰۳
شخصیت‌های زن در رمان‌های پلیسی - جنایی	۱۱۵
شخصیت‌های رمان‌های سیاه	۱۲۱

یادداشت

مقالاتی که در این مجموعه گردآمده، چه ترجمه و چه تألیف، به جز چندتایی، در طول سال‌های گذشته در نشریهٔ جهان کتاب چاپ شده است. تجدید چاپ آن‌ها به صورت یک مجموعه، گامی است برای آشنایی خواننده با سبک ادبیات سیاه که در کشور ما کمتر به آن پرداخته می‌شود.

ترجمهٔ مقالات از مجلات معتبری چون *نوول*، *آبسرواتور*، *لیر و لوموند* است. در مقاله‌های تألیفی از کتاب‌ها یا مقالاتی استفاده شده است که در پایان یا در متن نام‌شان ذکر شده است.

از آن‌جا که این مقالات در سال‌های مختلف نوشته و چاپ شده است، به برخی مطالب به طور مکرر اشاره شده است یا چند نویسنده برخوردی مشابه به موضوعی داشته‌اند، ولی برای آن‌که به اصل متن خدش‌های وارد نشود، از حذف آن‌ها اجتناب شده است.

رمان سیاه

«رمان سیاه»، سبکی که با تحقیر به آن نگریسته می‌شد و در مجلات ادبی چند سطر رقت‌انگیز را به خود اختصاص می‌داد، فراگیر شده است و اکنون دیگر فقط فرانسوی و انگلوساکون نیست، بلکه جهانی شده: روسی، کوبایی، اسپانیایی، فنلاندی. در سال‌های دههٔ هفتاد، ژان پاتریک مانشیت^۱ فرانسوی سد را شکست و سبک رفتارباوری دشیل همیت را به اوج رساند. الکساندر فیلون، منتقد کتاب هفته و خانم فیگارو، مانشیت را بزرگترین سدشکن می‌داند، ولی همچنین به جیمز الروی اشاره می‌کند. این دو پدرخوانده راه را برای بسیاری از نویسندگان پس از خود هموار کردند. امروز او مبرتو^۲ اکو کسرشان خود نمی‌بیند که «رمان سیاه» بنویسد. سینما نیز در این اقبال بی‌سابقه به رمان سیاه شریک است. به روی پرده آمدن بسیاری از این رمان‌ها همچون رودخانهٔ مرموز^۳ دنیس لهان^۴ یا طلب خونین مایکل کانلی^۴ به کارگردانی کلینت ایستوود به فروش رمان‌های سیاه کمک می‌کند. کارگردانان بنامی چون تارانتینو یا برادران کوهن همان قدر از سینمای سیاه گذشته الهام می‌گیرند که از رمان‌های جدید سیاه؛ چرا که این دو شکل بیان هنری هر دو از شیر تلخ مدرنیسم صنعتی و شهری تغذیه می‌کنند.

1. Jean-Patrick Manchette

2. *Mystic River*

3. Dennis Lehane

4. Michael Connelly

رمان سیاه امروز نیز همچون اسلاف سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰ خود انعکاسی از وضعیت جامعه است. از این‌رو بسیاری عناصر رمان‌های سیاه گذشته در نوشته‌های امروزی یا کم‌رنگ شده یا تغییر کرده‌اند. برای مثال در سال‌هایی که زنان مبارزه برای حقوق برابر و ورود به عرصهٔ جامعه را آغاز کردند، جامعهٔ مردسالار که به زن به صورت موجودی لطیف و فرشتهٔ خانه می‌نگریست، این تحول رانمی‌پذیرفت. از این‌رو در رمان سیاه سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰ ما زنان فتنه‌گری را می‌بینیم که چونان وارثان حوای اغواگر، مردان را بازی می‌دهند. از دیدگاه نویسندگان مرد آن دوران، مبارزه‌طلبی زنان، کنار رفتن ظاهر ظریف، مهربان و شکننده و ظهور درنده‌ای خشمگین است. همت دربارهٔ پرنسس زوکوفسکی در کتاب *چپاول کوفین‌یال* می‌گوید: «هیكل بلند و قدرتمندش به شکل بدن حیوانی باریک و کمین کرده درآمد. صورت سفیدش تبدیل به صورت حیوانی خشمگین شد. دستش که اکنون چون چنگال حیوانی بود در جیب سنگینش فرو رفت.»... امروز بسیاری از قهرمانان رمان‌های سیاه زن هستند (آن‌جی در آثار دنیس لِهان و یا زنانی که نقش‌های ثانوی مهمی در ادارهٔ پلیس بازی می‌کنند) و رمان‌های سیاه دیگر در انحصار نویسندگان مرد نیست (الیزابت جورج، لیندا لاپلانت...). فتانه‌ها نیز اگر حضور دارند بیشتر قربانی نظم موجودند تا جنایتکاران خوفناک.

دیگر آن‌که سبک رفتار گرایانهٔ صرف جای خود را به تحلیل شخصیت‌ها و عمق‌یابی موقعیت‌ها داده و ذهن‌گرایی جایگزین عینی‌گرایی شده است. شخصیت‌های داستان چون گذشته عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی نیستند و انگیزه‌های آن‌ها زیر انبوهی از کارهای پی در پی پنهان نمی‌ماند؟

و سرانجام این‌که در اکثر رمان‌های سیاه امروزی، مأموران پلیس جایگزین کارآگاهان خصوصی شده‌اند (البته برخی از نویسندگان مانند لِهان کارآگاه خصوصی را در بعضی از آثار خود حفظ کرده‌اند)؛ چرا که به گفتهٔ جیمز الروی: «کارآگاهان خصوصی بیشتر در ذهن رمان‌نویسان جای دارند تا در زندگی واقعی». اما در این گفتار به وجوه اصلی مشترک در رمان سیاه پرداخته شده و از ذکر اختلافات دوره‌های مختلف پرهیز شده است.

۱. تفاوت «رمان سیاه» با رمان پلیسی معمایی

ژوزف شاو، سردبیر ماسک سیاه در دهه ۱۹۲۰ پیدایش سبک «مردان خشن»^۱ را چنین توضیح می‌دهد: «من و همکارانم تصمیم گرفتیم نوع جدیدی از داستان پلیسی را خلق کنیم متفاوت از داستان‌های گوباریو، پو یا کنان دوئل. این داستان‌ها مانند جدول یا پازل استنتاجی بودند و فاقد احساسات انسانی.

ریموند چندلر، که همراه دشیل همیت از پایه‌گذاران این سبک محسوب می‌شود، در مقاله‌ای در سال ۱۹۴۹ با عنوان «چند نکته درباره رمان پلیسی» قواعد این سبک را چنین تعریف می‌کند: ۱. انگیزه قابل باور (داستان‌های پیچیده آگاتا کریستی را رد می‌کند)، ۲. دقت در شیوه تحقیق، ۳. واقعی بودن شخصیت‌ها و محیط، ۴. صداقت نویسنده در قبال خواننده. قهرمان داستان ایده‌آل از نظر وی مردی است تنها و فسادناپذیر که تنها حربه‌اش شوخ طبعی اوست و همواره در «جست و جوی حقیقت پنهان» است.

مخاطب رمان معمایی به سبک کنان دوئل، بورژوازی قرن نوزدهم بود و هدفش رفع تشویش و اضطراب ناشی از دنیای متلاطم انقلاب صنعتی و اعتراضات کارگری از خواننده. «رمان سیاه» روی سخنش با انسان از خود بیگانه قرن بیستم است و خواننده را در مقابل تاریخ و جامعه شهری جذاب، پرزرق و برق امانگران‌کننده قرار می‌دهد. رمان پلیسی معمایی به گذشته تعلق دارد و «رمان سیاه» محصول دنیای حاضر است.

ژان پاتریک مائیت تفاوت این دو سبک را چنین توضیح می‌دهد: «می‌دانیم که رمان پلیسی معمایی، رمان پلیسی کشف جنایت زمانی باب شد که بورژوازی ارباب جهان شد و در عین حال نگران وجه منفی جامعه‌اش که در صدد تخریب او بود. وجه منفی‌ای که در پی از بین بردن جهان بود تا مدتی به وسیله نیروهای مسلح و پلیس، و تلاش رهبران سیاسی شکست خورد. پس از این «رمان سیاه» با سردی و به تندی، نظم مسلط سال‌های ۶۰ - ۱۹۲۰ را توصیف کرد. نظامی که بحران‌ها، جنگ‌ها، اتاق‌های گاز، هیروشیما، و سپا و

کوکاکولا زینت بخش آن بودند. از یک طرف هرکول پوارو و از طرف دیگر بوگارت؛ از یک طرف قدرت ذهنی و از طرف دیگر شور و احساس.

بسیاری از منتقدان در گذشته رمان سیاه را به خاطر خشونت، ضرباهنگ سریع و زبان غیرفاحرش محکوم می‌کردند، آن را عامه‌پسند و غیرمتفکرانه می‌انگاشتند و از این‌که آن را به عنوان سبک ادبی بشناسند ابا داشتند. ساده‌انگاری است اگر فرض کنیم نقیصی که به رمان سیاه نسبت می‌دادند همگی ناشی از بدسلیقگی نویسندگان این سبک بوده است. همان‌گونه که شواهد زیر از زبان نویسندگان رمان سیاه نشان می‌دهد، آن‌ها آگاهانه و به عنوان سبکی نو، این طریقه نگارش را برگزیدند. چندلر می‌گوید: «اساس تکنیکی داستان به سبک "ماسک سیاه" تقدم را نه به قصه، بلکه به صحنه‌پردازی می‌دهد. یک طرح داستانی خوب باید صحنه‌های خوبی داشته باشد. داستان جنایی ایده‌آل باید به نوعی باشد که خواننده حتی بدون کنجکاوی برای پایان داستان آن را بخواند... باید مرتباً ماجرا خلق کنیم. اگر لحظه‌ای برای تفکر درنگ کنیم داستان خراب می‌شود... با تردید مردی سلاح به دست را وارد صحنه می‌کنیم. گاهی احمقانه به نظر می‌آید، اما بنا به دلایلی اهمیتی ندارد.» (مقدمه‌ای بر هنر ساده قتل).

و در جایی دیگر در نامه‌ای به تاریخ ۷ مه ۱۹۴۷ می‌نویسد: «زمانی فرا می‌رسد که بین ضرباهنگ داستان و عمق آن، مابین وقایع و شخصیت‌ها، بین طنز و دلهره باید یکی را انتخاب کرد... مهم این نیست که مردی کشته می‌شود، بلکه این است که هنگام مرگش در تلاش است تا یک گیره کاغذ را از سطح صیقلی میزکارش بردارد. گیره لیز می‌خورد و او موفق نمی‌شود. چهره‌اش از تلاش منقبض شده و دهانش نیمه باز است. اصلاً به مرگ فکر نمی‌کند، حتی صدای باز شدن در را هم نمی‌شنود. گیره لعنتی از لای انگشتانش می‌لغزد».

در نگارش رمان سیاه، ملت جوان امریکا با استفاده از واژه‌ها و اصطلاحات رایج در بین قشرها و صنف‌های مختلف و جنایتکاران و به واقع زبان کوچه و بازار، زبانی متفاوت از زبان رمان‌های معمایی انگلیسی خلق می‌کند و به این وسیله استقلال نهایی خود را علیه استعمارگران قدیم اعلام می‌دارد.

در سال ۱۹۲۳ همزمان با انتشار اولین داستان کوتاه دشیل همت در ماسک سیاه، نهادهای امریکایی دچار نوعی تب ملی‌گرایانه شده بودند. فرانک رایان، سناتور شیکاگو (ایلینویز) قانونی را به تصویب می‌رساند که متن آن چنین است: «از آن‌جا که دولت، قوانین، رسوم، آرمان‌ها و زبان ما به طور اساسی با انگلستان تباوت دارد، لذا بند ۱: مجمع عمومی به مثابه نماینده مردم ایالت ایلینویز مقرر می‌کند که زبان رسمی ایالت ایلینویز از این پس «امریکایی» و نه «انگلیسی» نامیده شود». این در واقع آرزوی دیرینه تمامی وطن‌پرستان امریکایی بود، چنان‌که نوا وِیستر، مؤلف *دائرةالمعارف امریکایی زبان انگلیسی* در سال ۱۷۸۹ نوشته بود: «به عنوان ملتی مستقل، شرف و آبروی ما ایجاب می‌کند که نظامی از آن خود داشته باشیم، چه در دولت و چه در زبان. بریتانیای کبیر که مافروزدانش هستیم و به زبانش صحبت می‌کنیم نباید‌الگوی ما باشد، چرا که سلیقه نویسندگانش فاسد شده و زبانش رو به افول است». چندلر زبان انگلیسی بریتانیا را مانند «زبان صاحب‌منصبان قدیم چین» می‌داند. از این‌رو نویسندگان رمان سیاه پس از جنگ جهانی اول زبان مردم کوچه و بازار را وارد آثار خود می‌کنند و زبان «امریکایی» را مرسوم می‌کنند. چندلر درباره سبک همت می‌گوید: «این سبک نه متعلق به همت است و نه به هیچ‌کس دیگر. این زبان امریکایی است». جیمز م. کین نیز در این باره می‌گوید: «هرگز از یاد نمی‌برم که مردم متوسط، در مزارع، کوچه‌ها، قهوه‌خانه‌ها، ادارات و حتی راه‌آب‌های زیرزمینی این کشور چنان بیان جوان و پرشوری دارند که پیشرفته‌تر از هر آن چیزی است که من بخواهم خلق کنم. اگر به این میراث، این علائم خاص و این چشم‌انداز بسنده کنم با تلاشی بسیار کم نهایت بازده را خواهم داشت».

۲. رمان سیاه: افشاکننده کاستی‌های اجتماعی

دنيس لِهان یکی از نویسندگان بنام رمان سیاه معاصر، نویسنده رودخانه مرموز، می‌گوید: «در دوران شکوفایی اقتصادی امریکا رمان سیاه به عرصه ادبیات باز می‌گردد. به ظاهر همه در رفاه و خوشبختی به سر می‌برند اما

واقعیت چیز دیگری است. از این رو لزوم "رمان سیاه" احساس می‌شود تا کاستی‌های جامعه‌ای را نشان دهد که در آن اختلاف بین دارا و ندار هر روز زنده‌تر می‌شود. نقش رمان سیاه به صحنه آوردن کسانی است که ترجیح می‌دهیم فراموششان کنیم. کسانی که در رشد اقتصادی جایگاهی ندارند و تقریباً دورنمایی برای آینده‌شان متصور نیست. کسانی که خواستِ بحق‌شان برای دستیابی به سعادت به طرز جبران‌ناپذیری پایمال شده است. به بیان ساده، رمان سیاه صدای وجدان معذب جامعه است».

روبرت کوور، استاد رمان نو در امریکا، دربارهٔ آخرین کتابش با عنوان فرانسوی "Noir" (سیاه) می‌گوید: «... کتاب من از نقدهای فرانسوی پس از جنگ جهانی دوم الهام گرفته است که با دیدن فیلم‌های امریکایی سری ب (ردهٔ ۲) آن‌ها را "فیلم سیاه" نامیدند... البته من این نقدهای فرانسوی سال‌های ۵۰-۱۹۴۰ را خوانده بودم. آن‌ها توانسته بودند در فیلم‌های سیاه سوی تاریک امریکای غیرهالیوودی را کشف کنند... این جریان ادبی در دورهٔ رکود بزرگ به میدان آمد و باعث شد تا با دیدی نقادانه و تا حدی مخرب به امریکا نگریسته شود... ولی از آن‌جا که در چارچوب ادبیات عامه‌پسند جا داشت، در مبارزه‌ای رو در رو و معلم‌مآبانه غرق نمی‌شد و از دل داستان نقد اجتماعی - سیاسی را بیرون می‌کشید... واژهٔ "سیاه" دیدی بدبینانه و سردرگم از مسائل ارائه می‌دهد... این دید شوم و اگزیستانسیالیستی بانگ‌رَش کارآگاه خصوصی مرتبط است و این برای رمان‌نویس ایده‌آل است. در جست و جوی پاسخ‌هاست، سعی می‌کند گره از معمایی بگشاید» و در جای دیگر می‌گوید: «آن‌چه در رمان سیاه جالب است این‌که اغلب اوقات موقعیت آشفته است و گاه حتی معمای جنایی حل نمی‌شود، اما مفهوم شرافت اصل است و به طور تلویحی بیان می‌شود. قهرمانان دربارهٔ رفتار خود توضیحی نمی‌دهند و دلیل آن را نمی‌دانند، ولی راه دیگری هم جز شرافتمندانه عمل کردن نمی‌شناسند. اگر رحمتی وجود دارد و اگر رستگاری‌ای هست، تنها در این شرافت در رفتار ممکن می‌شود...»

این شرافت در رفتار قهرمانان رمان سیاه را چه در آثار رمان‌نویسان

در گذشته و چه نزد رمان‌نویسان جدید آشکارا می‌بینیم. مارلوی چندلر با وجود بدبینی زیاد، و لندر^۱ بدخلق مانیکل، هیرونی موس بوش^۲ منزوی و تلخ کانلی، آدامسبرگ^۳ رویایی و بی تفاوت به سنت‌های اجتماعی وارگاس، پاتریک کِنزِیِ دنیس لِهان همگی گرچه نسبت به نظم موجود اجتماعی دلسرد و بدبین‌اند، اما کماکان با فساد، جنایت و دورویی دستگاه‌های اجرایی و سیاسی مبارزه می‌کنند.

دشیل هِمِت در رمان معروف خود محصول سرخ، شهر پرسونویل را که به طنز "Poisonville" (شهر زهرآگین) می‌نامد، توصیف می‌کند. از پلیس گرفته تا سیاستمداران، ثروتمندان و متنفذین، همه در این شهر در فساد غرق‌اند، حتی روابط عاشقانه نیز به صورت تار عنکبوتی با فساد در هم تنیده شده است. کارآگاه خصوصی بی‌نام (راوی داستان) از مؤسسه کُنتینانتال آپ به این شهر فراخوانده می‌شود تا راز جنایتی را کشف کند. در مواجهه با فساد و تباهی حاکم بر شهر، او یک راه بیشتر نمی‌یابد. برای پاکسازی شهر باید همه را به جان هم بیندازد. این دید کلبی مسلکی به مذاق بسیاری خوش نمی‌آید، اما هِمِت که خود در دوران مک‌کارتیسم و شکار مخالفان، به جرم کمونیست بودن به زندان افتاد، به خوبی می‌داند که در مقابل سیستم پیچیده فاسد، رعایت اخلاقیات جایی ندارد.

۳. قهرمانان رمان سیاه: شوالیه‌های تنها

قهرمانان رمان سیاه قهرمانان مدرنیته‌اند: تنها. اریش فروم می‌گوید: «جامعه مدرن از اتم‌ها (اگر این واژه را مترادف «فرد» در زبان یونانی بگیریم) درست شده است. اجزای کوچکی که نسبت به یکدیگر بیگانه‌اند اما به خاطر مصلحت فردی و از روی الزام در استفاده متقابل، با هم مرتبط می‌شوند». قهرمانان رمان سیاه یا کاملاً تنها و بی‌کس‌اند یا اگر خانواده‌ای دارند در

1. Wallander

2. Bosch

3. Adamsberg

میان آن احساس بیگانگی می‌کنند، چه از روی بدبینی و چه به خاطر درون‌گرایی خود. ولی مسلّم این است که از این تنهایی در رنج‌اند و گاه برای گریز از آن، همچون کارآگاه و لَندِر منکل، به صورت رقت‌انگیز و ساده‌لوحانه به دام زنی می‌افتند که خود جزو جنایتکاران است. چندلر از زیان کارگاه خصوصی خود، مارلو، این تنهایی را چنین بیان می‌کند:

«پشت میز تحریرم نشستم و بانوک انگشتان خاک روی میز را حس کردم. پیپ‌ام را پُر کردم، تکیه دادم و به اطراف نگاه کردم. گفتم: سلام. من صرفاً با وسایل دفتر کارم حرف می‌زدم؛ با سه جعبهٔ سبز پرونده‌ها، با قالی نخ‌نما، با صندلی مشتری که روبه رویم قرار داشت، با چراغ سقفی که سه شاپرک حداقل شش ماه بود در آن جا مرده بودند. من با قباب شیشه‌ای خاک گرفته، با چوبکاری‌های دوده گرفته، با مجموعهٔ قلم‌های روی میز و با تلفن ملال‌آور ملال‌آور حرف می‌زدم. من با فلس‌های یک تمساح حرف می‌زدم. اسم تمساح مارلو بود. یک کارآگاه خصوصی در جامعهٔ شکوفای کوچک ما. خیلی باهوش نیست، ولی دستمزدش ارزان است. در شروع کار ارزان بود و حالا در پایان ارزان‌تر شده است.... حالا می‌خواهی به کی تلفن کنی؟ آیا جایی دوستی سراغ داری که بخواهد صدایت را بشنود؟ نه، هیچ‌کس. خدایا خواهش می‌کنم تلفن زنگ بزنند. خدایا کسی تلفن کند و مرادوباره به بشریت وصل کند. حتی یک مأمور پلیس، حتی کسی مثل ما گلاشان. لزوماً نباید دوستم داشته باشد، فقط می‌خواهم از این ستارهٔ منجمد پایین بیایم» (خواهر کوچولو).

یا و لَندِر مَنکِل با خود می‌پندارد:

«در یک هفته تعطیلی‌اش در ماه نوامبر چه کار کند؟ با دخترش لیندا در میان گذاشته بود که به کشوری آفتابی سفر کنند. حتی حاضر بود خرج سفرش را بدهد. اما دخترش که در استهکلم زندگی می‌کرد و معلوم نبود در چه رشته‌ای مشغول تحصیل است، جواب داده بود که با وجود تمایل به سفر نمی‌تواند از کار و درسش غیبت کند. سپس فکر کرده بود به کس دیگری پیشنهاد دهد. ولی هیچ کس نبود. تعداد دوستانش کم بود، تقریباً دوستی نداشت» (دیوار نامرئی).

یا در جای دیگر دربارهٔ محل کارش می‌گوید: «در ادارهٔ پلیس هیچ کس

درباره دیگری اظهار نظر نمی‌کند. گویی واقعاً یکدیگر را نمی‌بینیم. با هم کار می‌کنیم، ولی برای هم نامرئی باقی می‌مانیم».

مایکل کانلی درباره هیرونیموس بوش، پلیس میان‌سال که سال‌های متمادی در اداره پلیس هالیوود خدمت کرده و می‌خواهد آن‌جا را برای همیشه ترک کند، چنین می‌گوید:

«دیروقت یکشنبه شب بود. تصمیم گرفته بود زمانی که هیچ کس در اداره نیست دفترش را تخلیه کند. هنوز یک روز دیگر به پایان خدمتش مانده بود و میل نداشت آن روز را به بسته‌بندی لوازمش و وداع‌های متظاهرانه با همکارانش بگذراند... صرفاً می‌خواست با دو سه نفری که برایش اهمیت داشتند خداحافظی کند و سپس از در پشت، بدون این‌که کسی متوجه شود، فلنگ را ببندد» (خیابان واندرلند).

این تنهایی کلافه‌کننده ناشی از چیست؟ محور زندگی این مأموران پلیس یا کارآگاهان خصوصی شغلشان است. لذا حتی اگر خانواده‌ای تشکیل داده‌اند نمی‌توانند به آن بپردازند و همسر و فرزندان خود را فدای دلمشغولی و سواس گونه‌شان برای مبارزه با شرّ می‌کنند. لیندا دختر والاندر منکل که خود نیز عاقبت تصمیم گرفته است راه پدرش را ادامه دهد، هنگامی که با پدر در یک تحقیق جنایی همکاری می‌کند، دلیل رفتارهای او را در می‌یابد و با خود می‌گوید: «ناگهان فهمیدم چرا پدر تا آن حد به من و مونا (مادرش) بی‌اعتنا بوده است. مسئله ساده بود. در زندگی‌اش جایی برای ما وجود نداشت. وقتی همه چیز تمام شود باید با او در این باره حرف بزنم و بگویم که من و مونا را قربانی کرده است» (دیوار نامرئی).

آیا این قهرمانان تنها در ازای از دست دادن خانواده، رابطه عاطفی دیگری را جایگزین آن می‌کنند. آیا همکاران جایگزین خانواده می‌شوند؟ به هیچ وجه! چرا که در دنیای امروز بوروکراسی موجود فرصت ایجاد روابط عاطفی میان انسان‌ها را نمی‌دهد. اریش فروم در مقاله «از خودبیگانگی در جامعه سرمایه‌داری» می‌گوید: «نظر به عظمت دستگاه اداری و نیز انتزاعی شدن آن، رابطه بوروکرات‌ها با مردم رابطه‌ای کاملاً از خود بیگانه است. کسانی که باید

اداره شوند اشیائی هستند که بوروکرات‌ها نه با عشق و نه با نفرت، بلکه کاملاً غیرشخصی، به آن‌ها برخورد می‌کنند. مدیر بوروکرات تا آن‌جا که به شغلش مربوط می‌شود نباید احساس داشته باشد. باید مردم را چون اشیاء و صور به بازی بگیرد.»

رمان‌نویسان سیاه با خلق این قهرمانان تک‌رو که در محیطی بی‌تفاوت و از خود بیگانه حامل نوعی بشر دوستی غریزی هستند، دغدغه مبارزه با فساد و شر دارند و در مقابل رؤسای خود که چون مدیران بنگاه‌های اقتصادی دغدغه‌ای جز ارائه نتیجه هرچند کاذب ندارند، قدهلم می‌کنند، روزه امیدیه به سوی رستگاری نوع بشر باز می‌کنند. از این‌رو، این نوع رمان در دل خواننده مأیوس‌جا باز کرده و قهرمانانش با تمامی کاستی‌ها و ضعف‌هایشان مقبول می‌شوند. برخی از رمان‌نویسان سیاه، همچون مانثیت فرانسوی، تنهایی سرنوشت انسان مدرن را در نهایت عمق فاجعه‌بارش توصیف می‌کنند. در رمان آهنگ بلوز در ساحل غربی، مدیر میانی بخش بازرگانی یک شرکت ناخواسته شاهد جنایتی می‌شود. جنایتکاران او را تعقیب می‌کنند تا از بین ببرند. هنگامی که با همسر و فرزندانش برای تعطیلات به کنار دریا می‌رود و همسرش در ساحل به کتاب خواندن مشغول است، او برای شنا به دریا می‌رود. جنایتکاران سعی می‌کنند او را در آب خفه کنند. هر چه دست و پا می‌زند و سعی می‌کند توجه کسی را جلب کند - با این‌که دوروبرش شلوغ است - کسی متوجه نمی‌شود. اما عاقبت خود را نجات می‌دهد و به ساحل بر می‌گردد، ولی چیزی به همسرش نمی‌گوید:

«بثا (همسرش): گردنت چه شده؟ چرا این قدر قرمزی؟

ژرفو با دلخوری می‌گوید: چیزی نیست! چیزی نیست!

بثا ابروهایش را بالا می‌اندازد و دوباره در کتابش غرق می‌شود.»

ژرفو برای نجات از دست جنایتکاران فراری می‌شود. به جنگلی می‌رود و در کلبه‌ای زندگی می‌کند. پس از دو سال با جنایتکاران روبه‌رو می‌شود، آن‌ها را می‌کشد و به خانه باز می‌گردد. اما در مقابل سؤالات پلیس و همسرش خود را به نسیان می‌زند. تمامی ماجراهایی که ژرفو از سرگذرانده از نظر دیگران مانند

یک پُرانتز خالی در زندگی اوست. اُدیسه ژرفو در سکوت و انزوا پایان می‌یابد. اما او زندگی دوگانه‌ای می‌یابد. یک ژرفوی کارمند با زندگی آرام و دیگری ژرفویی که در سفری حماسی هفت خوان را از سرگذرانده و فقط در تنهایی‌اش امکان بروز می‌یابد.

البته گاه قهرمانان رمان سیاه، سرخورده از روابط خانوادگی، نوع دیگری از سلول عاطفی را تشکیل می‌دهند. همچون کارآگاه خصوصی پاتریک مک کنزی دنیس لهان که با دوست دوران نوجوانی‌اش خانم آنجی که پدر بزرگش از رؤسای مافیا است و دیگر دوست دوران کودکی‌اش بوبا که در معاملات اسلحه و فعالیت‌های مشکوک دست دارد، گروهی سه نفره تشکیل می‌دهند که تنها تعهدشان نسبت به یکدیگر و برای مبارزه با شرّ است. آن‌ها لزوماً با کشف حقیقت پلیس را در جریان نمی‌گذارند، چرا که قوانین و اصول خاص خود را برای تعیین مرز بین خیر و شرّ دارند.

۴. شهر - کشور در رمان سیاه

دنیس لهان می‌گوید: «رمان سیاه همچنین رمان شهری است. کسانی که در من میل به نوشتن را برانگیختند نویسندگان بزرگ آمریکایی رمان سیاه بودند؛ مانند ریچارد پرایس، پیت دکستر، دشیل هَیمِت... وجه اشتراک تمامی این نویسندگان استعداد «عکس‌برداری» از شهرشان است. آن‌ها بلد بودند چگونه داستان شهرشان را تعریف کنند. مثلاً وقتی برای اولین بار به لُس‌آنجلس رفتیم، خیابان‌هایش را به واسطه کتاب‌های جیمز آلروی بازشناختم. رابطه قهرمانان رمان سیاه با شهرشان رابطه‌ای دوگانه است. از سویی به آن دلبسته‌اند و از طرف دیگر این آبر شهرهایی که جنایت، تضاد، درگیری، خشونت، بی‌عدالتی و تبعیض را زیرظاهر پرزرق و برق خود پنهان کرده‌اند مورد نفرتشان است. برخلاف رمان‌های پلیسی معمایی انگلیسی که معمولاً صحنه جنایت دهکده یا شهر کوچکی است، در رمان سیاه شهرهای بزرگ و توصیف آن‌ها یکی از عناصر اصلی داستان هستند. مایکل کانلی که در داستان‌هایش گوشه و کنار شهر لُس‌آنجلس را با دقت توصیف می‌کند، در رمانش رودخانه لُس‌آنجلس از زبان

بوش، قهرمانش، دو شهر لاس وگاس و لس آنجلس را چنین با هم مقایسه می‌کند: «... مانند اختلاف ظریفی است که بین امید و هوس وجود دارد. لس آنجلس بر پایه امید عمل می‌کند و هنوز در آن خلوص وجود دارد و این باعث می‌شود که فرای آلودگی هوا را ببینیم. اما لاس وگاس چیز دیگری است. از نظر من این شهر بر پایه هوس عمل می‌کند و در نهایت قلب انسان در آن جامی شکند». او سابقه محلات مختلف چون ونیس و تاریخچه‌اش را می‌نویسد و یاد در رمانش آخرین کویوت (گرگ چمن‌زار) تمامی مسیر بازگشت به خانه‌اش از بولوار سانست تا لورل کینون را با وسواس توضیح می‌دهد.

ولندِر هنینگ مانکل کشور سوئد را چنین توصیف می‌کند: «سوئد کشوری شده که همه از آن می‌گریزند. آن‌ها که امکانش را دارند می‌روند و آن‌هایی که برایشان میسر نیست، سعی می‌کنند به اندازه کافی پول جمع کنند تا بتوانند کشور را ترک کنند... همه می‌روند و عاقبت فقط من و جنایتکاران باقی می‌مانیم».

جان روبو، قهرمان رانکین، نویسنده اسکاتلندی، نیز رابطه خود با ادینبورگ را چنین بیان می‌کند: «احساس می‌کردم شهر با تمام وزن تاریخی خود خفه‌ام می‌کند. ادینبورگ، شهر شورشی، شهر عقل‌گرایی و روشنگران...» (قاتل ادینبورگ) و سپس هنگامی که در پی یک جنایتکار به تونل‌های زیرزمینی شهر وارد می‌شود، با شهر دیگری مواجه می‌شود که صدسال پیش و در پی یک زلزله آن زیر مدفون شده و ادینبورگ کنونی بر روی آن ساخته شده و در واقع نمودی از حقیقت است. او چنین می‌گوید: «نمی‌توانیم به آن چه می‌پنداریم می‌دانیم اعتماد کنیم. ممکن است بر روی حقیقتی دیگر راه برویم، بدون آن‌که هرگز با آن برخورد کنیم».

فرد وارگاس فرانسوی و الیزابت جورج امریکایی که شهرلندن را برای داستان‌هایش انتخاب کرده و دیگر رمان سیاه‌نویسان هریک با دقتی وسواس‌گونه شهر خود را توصیف می‌کنند و از این نظر نیز رمان سیاه‌شاهدی

است بر تاریخ شهرها. همان‌گونه که رمان‌های بالزاک بهترین گواه تاریخ اجتماعی قرن نوزدهم به حساب می‌آیند، رمان‌های سبک سیاه را می‌توان شاهدان تاریخ اجتماعی هفتاد ساله اخیر دانست. جیمز لروی، که خود زندگی بسیار تراژیکی داشت (مادرش به قتل رسید و هرگز قاتل پیدا نشد، مدتی به الککل و مواد مخدر پناه بُرد...) می‌گوید: «می‌خواهم برداشت خود از تاریخ امریکای قرن بیستم را بنویسم و در کتاب‌هایم تاریخ را به صورت سیال نشان دهم. با ارائه واقعیات دنیا از ورای شخصیت‌های بسیار فاسد، اما در جست و جوی نوعی رستگاری، می‌خواهم خوانندگان را تکان دهم. می‌خواهم کتاب‌هایم را با وسواس بخوانند و وحشت، غم، عشق و ترحم را تجربه کنند». او در جواب کسانی که رمان سیاه را خشن و خونین می‌خوانند می‌گوید: «غالباً به استفاده از خشونت افراطی در کتاب‌هایم متهم می‌شوم. اگر می‌خواهید داستانی واقع‌گرا را در امریکای قرن حاضر روایت کنید، نمی‌توانید از خشونت چشم‌پوشی کنید، راه دیگری ندارد».

الیزابت جورج در آخرین اثرش، *آناتومی یک قتل*، داستان زندگی نوجوان دوازده ساله‌ای به نام جوئل را روایت می‌کند که متهم به قتل همسر قهرمان داستان‌هایش، کارآگاه اسکاتلندیارد، لینلی^۱ است. این پسر بچه دو رگه در محله‌ای فقیرنشین و تحت تسلط باندهای پخش مواد مخدر و فحشا تلاشی بی‌پایان می‌کند تا خود، برادر کوچکش که دچار اختلالات روانی است و خواهر بزرگ‌ترش را از گزند حوادثی که به طور روزمره در آن‌جا جریان دارد حفظ کند. این قهرمان کوچک تنها، صرفاً به عقل و منطق خود تکیه می‌کند. نه خیرینی که داوطلبانه در این محلات کار فرهنگی می‌کنند، نه مددکاران اجتماعی که دستشان به خاطر بار مسئولیت سنگین و امکانات کم بسته است و نه دستگاه اجرایی و پلیس، هیچ‌یک نمی‌توانند او را از چنگال جنایتکارانی که خود نوجوان‌اند برهانند. قربانی کیست؟ همسر لرد لینلی ثروتمند یا این مرد کوچک؟ داستان بادستگیری و بازجویی جوئل چنین خاتمه می‌یابد: «جوئل به

نشان موافقت سر خود را تکان داد. تکان سر، همین و بس! نه به این خاطر که با آن چه دو کار آگاه پلیس می‌گفتند موافق بود، بلکه می‌دانست آن چه بعد اتفاق خواهد افتاد از خیلی پیشتر، در دنیای غیر قابل تغییری که او در آن زندگی می‌کرد، معین شده بود».

قربانی دوازده ساله ناامید و مأیوس و بی‌پناه. این بسیار سیاه است. اما چشم‌انداز جامعه امروز ما نیز بسیار سیاه و تاریک است و رمان‌نویسان سیاه راه دیگری جز بیان واقعیات نیمه پنهان و زشت جامعه مدرن را ندارند.

مالرو درباره رمان پناهگاه فاکنر می‌گوید نویسنده تراژدی یونانی را وارد رمان سیاه کرده است. اما رمان سیاه بیشتر منطبق با تفکر جبری کالون است تا سرنوشت انسانی در تراژدی یونانی: تراژدی انسان عادی بدون بیننده و همسرایان. شخصیت‌های رمان سیاه نه در مرتبه و نه در منش، در حد ادیب یا مدآ نیستند، بلکه موجوداتی هستند که از بدو زندگی محکوم به تباهی‌اند. همان‌گونه که مونا، شخصیت نیهیلیست و واقع‌بین مک کوی در کتاب می‌بایست خانه می‌ماندم می‌گوید: «فکر می‌کنم که سرنوشت تو از روزی که به دنیا می‌آیی و یا حتی نطفه‌ات بسته می‌شود رقم خورده است و هر قدر تلاش کنی نمی‌توانی از آن بگریزی. هیچ‌گونه مفری وجود ندارد».

به گفته چندلر: «این دنیا رايحه خیلی خوشی ندارد، اما دنیایی است که در آن زندگی می‌کنیم و نویسندگانی با روحیه سرسخت و برخوردی سرد و بی تفاوت قادرند از آن شکل‌های جالب و گاه خنده‌دار بیرون بکشند. این که مردی کشته شود مضحک نیست، ولی گاه مضحک است که برای چیزی بی‌ارزش کشته شود و مرگش بهای آن چه ما تمدن می‌نامیم باشد» (هنر ساده قتل).

منابع

- *Le Polar Américain: La modernité et le mal* Benoit, Tadié (Presses Universitaires de France, 2006).

- *Dictionnaire du roman Policier*, Jean Tulard (Fayard, 2005).