رمان سیاه

یاسمن‌منو

«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 و جهانی شده: روسی، کوبایی، اسپانیایی، فنلاندی. در سالهای دهۀ هفتاد، ژان پاتریک مانِشت فرانسوی سد را شکست و سبک رفتارباوری داشیل هَمِت را به اوج رساند. الکساندر فیلون منتقد***کتاب هفته*** و ***خانم فیگارو***، مانشت را بزرگترین سدشکن می‌داند، ولی همچنین به جیمزالروی اشاره می‌کند. این دو پدرخوانده راه را برای بسیاری از نویسندگان پس از خود هموار کردند. امروز اومبرتو اکو کسرشأن 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 «رودخانۀ مرموز» دنیس لِهان یا «طلب خونین» مایکل کانلی به کارگردانی کلینت ایستوود به فروش رمانهای سیاه کمک می‌کند. کارگردانان بنامی چون تارانتینو یا برادران کوهن همان‌قدر از سینمای سیاه گذشته الهام می‌گیرند که از رمانهای جدید سیاه؛ چرا که این دو شکل بیان هنری هر دو از شیرتلخ مدرنیسم صنعتی و شهری تغذیه می‌کنند.

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 عرصۀ جامعه را آغاز کردند، جامعۀ مردسالار که به زن به صورت موجودی لطیف و فرشتۀ خانه می‌نگریست این تحول را نمی‌پذیرفت. از این‌رو در رمان سیاه سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰ ما زنان فتنه‌گری را می‌بینیم که چونان وارثین حوّای اغواگر، مردان را بازی می‌دهند. از دیدگاه نویسندگان مرد آن دوران، مبارزه‌طلبی زنان کناررفتن ظاهر ظریف، مهربان و شکننده و ظهور درنده‌ای خشمگین است. هَمِت دربارۀ پرنسس زوکوفسکی در کتاب ***چپاول کوفینیال*** می‌گوید: «هیکل 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 فرورفت»... امروز بسیاری از قهرمانان رمانهای سیاه زن هستند (آنجی در آثار دنیس لِهان و یا نقشهای ثانوی مهمی در ادارۀ 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 رفتارگرایانۀ صِرفْ 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 لهان کارآگاه خصوصی را در بعضی از آثار خود حفظ کرده‌اند)؛ چرا که به گفتۀ 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 دهۀ ۱۹۲۰ پیدایش سبک (Hard Boiled) «مردان خشن» را چنین توضیح می‌دهد: «من و همکارانم تصمیم گرفتیم نوع جدیدی از داستان پلیسی را خلق کنیم متفاوت از داستانهای گوباریو، پو یا کنان دویل. این داستانهای مانند جدول یا پازل استنتاجی بودند و فاقد احساسات انسانی.

ریموند چندلر که همراه داشیل هِمَت از پایه‌گذاران این سبک محسوب می‌شود در مقاله‌ای در سال ۱۹۴۹ با عنوان «چند نکته دربارۀ رمان پلیسی» قواعد این سبک را چنین تعریف می‌کند: ۱. انگیزۀ قابل باور (داستانهای پیچیدۀ آگاتا کریستی را رد می‌کند)، ۲. دقت در شیوۀ تحقیق، ۳. واقعی‌بودن 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 دویل بورژوازی قرن نوزدهم بود و هدفش رفع تشویق و اضطراب ناشی از دنیای متلاطم انقلاب صنعتی و اعتراضات کارگری از خواننده. «رمان سیاه» روی سخنش با انسان از خود بیگانۀ قرن بیستم است و خواننده را در مقابل تاریخ و جامعۀ شهری جذاب، پرزرق و برق اما نگران‌کنندۀ او قرار می‌دهد. رمان پلیسی معمایی به گذشته تعلق دارد و «رمان سیاه» محصول دنیای حاضر است.

ژان پاتریک مانشت 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 درصدد تخریب او بود. وجه منفی‌ای که در پی از بین بردن جهان بود تا مدتی به‌وسیلۀ نیروهای مسلح و پلیس، و تلاش رهبران سیاسی شکست خورد. پس از این «رمان سیاه» با سردی و به تندی، نظم مسلط سالهای ۶۰ـ۱۹۲۰ را توصیف کرد. نظمی که بحرانها، جنگها، اتاقهای گاز، هیروشیما، وِسپا 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 غیر فاخرش 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 نقایصی 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 طریقهٔ 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 اسلحه به دست را وارد صحنه می‌کنیم. گاهی احمقانه به نظر می‌آید اما بنا به دلایلی اهمیتی ندارد.» (مقدمه‌ای بر هنرسادهٔ 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 گیرهٔ 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 بازشدن در راهم نمی‌شنود. گیرهٔ 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 معماییِ انگلیسی خلق می‌کند و به این وسیله استقلال نهایی خود را علیه استعمار گران قدیم اعلام می‌دارد.

در سال ۱۹۲۳ همزمان با انتشار اولین داستان کوتاه داشیل هَمِت در ***ماسک سیاه*** نهادهای آمریکایی دچار نوعی تب ملی‌گرایانه شده بودند.» فرانک رایان، سناتور شیکاگو (ایلینویز) قانونی را به تصویب می‌ساند که متن آن چنین است: «از آنجا که دولت، قوانین، رسوم، آرمانها و زبان ما به طور اساسی با انگلستان تفاوت دارد، لذا بند ۱: مجمع عمومی به مثابه نمایندهٔ مردم ایالت ایلینویز مقرر می‌کند که زبان رسمی ایالت ایلینویز از این پس «امریکایی» و نه «انگلیسی» نامیده شود». این در واقع آرزوی دیرینهٔ تمامی وطن‌پرستان امریکایی بود، چنان‌که نوا وِبستر، 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 ما فرزندانش هستیم و به زبانش صحبت می‌کنیم نباید الگوی ما باشد چرا که سلیقهٔ 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 اوّل زبان مردم

مخاطب رمان معمایی به سبک کنان دویل، 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 بیگانهٔ قرن بیستم است و خواننده را در مقابل تاریخ و جامعهٔ شهری جذاب، پرزرق و برق اما نگران‌کنندهٔ او قرار می‌دهد. رمان پلیسیِ معمایی به گذشته تعلق دارد و «رمان سیاه» محصول دنیای حاضر است.

کوچه و بازار را وارد آثار خود می‌کنند و زبان «امریکایی» را مرسوم می‌کنند. چندلر دربارهٔ سبک هَمِت می‌گوید: «این سبک نه متعلق به هَمِت است و نه به هیچکس دیگر. این زبان امریکایی است». جیمز م. کین نیز در این‌باره می‌گوید: «هرگز از یاد نمی‌برم که مردم متوسط، در مزارع، کوچه‌ها، قهوه‌خانه‌ها، ادارات و حتی راه‌آب‌های زیرزمینی این کشور چنان بیانِ 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 افشاکنندهٔ کاستیهای اجتماعی

دنیس لِهان یکی از نویسندگان بنام رمان سیاه معاصر، نویسندهٔ ***رودخانهٔ مرموز*** می‌گوید: «در دوران شکوفایی اقتصادیِ امریکا رمان سیاه به عرصهٔ ادبیات بازمی‌گردد. به ظاهر همه در رفاه و خوشبختی به سر می‌برند اما واقعیت چیز دیگری است. از این‌رو لزوم "رمان سیاه`` احساس می‌شود تا کاستیهای جامعه‌ای را نشان دهد که در آن اختلاف بین دارا و ندار هر روز زننده‌تر 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 بِ (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 مخرّب به امریکا نگریسته شود... ولی از آنجا که در چارچوب ادبیات عامه‌پسند جاداشت در مبارزه‌ای رو در رو و معلم‌مآبانه غرق نمی‌شد و از دل داستان نقد اجتماعی ــ سیاسی را بیرون می‌کشید... واژهٔ "سیاه`` دیدی بدبینانه و سردرگم از مسائل ارائه می‌دهد... این دید شوم و اگزیستانسیالیستی با نگرش 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

قهرمانان «رمان سیاه» قهرمانان مدرنیته‌اند: تنها. اریش فروم می‌گوید: «جامعهٔ 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 استفادهٔ متقابل، با هم مرتبط می‌شوند». قهرمانان رمان سیاه یا کاملاً تنها و بی‌کس‌اند یا اگر خانواده‌ای دارند در میان آن احساس بیگانگی می‌کنند، چه از روی بدبینی و چه به خاطر درون‌گرایی خود.

حتی معمای جنایی حلّ 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 عمل‌کردن نمی‌شناسند. اگر رحمتی وجود دارد و اگر رستگاری‌ای هست، تنها در این شرافت در رفتار ممکن می‌شود...»

ایـن شـرافت در رفـتار قـهرمانان رمـان سـیاه را چـه در آثـار رمان‌نویسان درگذشته و چه نزد رمان‌نویسان جدید آشکارا می‌بینیم. مارلویِ چندلر با وجود بدبینی زیاد، وَلندر بدخلق مانکِل، هیرونیموس بوشِ منزوی و تلخ کانلی، آدامسبِرگِ رویایی و بی‌تفاوت به سنتهای اجتماعی وارگاس، پاتریک کِنزیِ دنیس لهان همگی گرچه نسبت به نظم موجود اجتماعی دلسرد و بدبین‌اند امّا کماکان با فساد، جنایت و دورویی دستگاههای اجرایی و سیاسی مبارزه می‌کنند.

داشـیل هـمت در رمـان مـعروف خـود ***محصول سـرخ*** شـهر پرسونویل را که به طنز "Poisonville" (شهر زهـرآگـین) مـی‌نامد توصیف مـی‌کند. از پـلیس گـرفته تـا سـیاستمداران ثـروتمندان و منتقدین همه در این شهر در فساد غرقند، حتی روابط عاشقانه نیز به صورت تار عنکبوتی بـا فسـاد در هـم تـنیده شـده است. کـارآگـاه خصوصی بی‌نام (راوی داستان) از مؤسسهٔ کونتینانتال اُپ به این شهر فراخوانده می‌شود تا راز جنایتی را کشف کند. در مواجهه با فسـاد و تباهی حاکم بر شهر، او یک راه بیشتر نمی‌یابد. برای پاکسازی شهر باید همه را به جان هم بیندازد. این دید کلبی مسـلکی بـه مـذاق بسیاری خوش نمی‌آید، اما هِمت که خود در دوران مک کارتیسم و شکار مخالفین، به جرم کمونیست بودن به زندان افـتاد، بـه خـوبی می‌دانست که در مقابل سیستم پیچیدهٔ فـاسد، رعـایت اخـلاقیات جایی ندارد.

۳. قهرمانان رمان سیاه: شوالیه‌های تنها

قهرمانان رمـان سـیاه قـهرمانان مـدرنیته‌انـد: تـنها. اریش فـروم می‌گوید: «جامعهٔ مدرن از اتم‌ها (اگر این واژه را مترادف «فرد» در زبان یونانی بگیریم) درست شده است. اجـزای کـوچکی کـه نسـبت بـه یکدیگر بیگانه‌اند اما بـه خـاطر مـصلحت فـردی و از روی الزام در استفادهٔ متقابل، با هم مرتبط می‌شوند».

قهرمانان رمان سیاه یا کاملاً تنها و بی‌کس‌اند یا اگر خانواده‌ای دارند در میان آن احساس بیگانگی می‌کنند چه از روی بدبینی و چه به خاطر درون‌گرایی خود. ولی آنچه مسلّم است این است که از این تنهایی در رنج‌اند و گاه برای گریز از آن همچون کارآگاه وَلَندِر منکل به صورت رقت‌انگیز و ساده لوحانه به دام زنی می‌افتند کـه خـود جـزو جنایتکاران است. چندلر از زبان کارگاه خـصوصی خـود، مـارلو ایـن تنهایی را چنین بیان می‌کند:

«پشت میز تحریرم نشستم و با نوک 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 شاهپرک حداقل شش ماه بود در آنـجا مـرده بودند. من باقاب شیشه‌ای خاک گرفته، با چوبکاریهای دوده گرفته، با مجموعهٔ قلمهای روی میز و با تلفن ملال‌آورِ 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 مُزدش ارزان است. در شروع کار ارزان بود و حالا در پایان ارزانتر شده است... حال می‌خواهی به کی تلفن کنی؟ آیا جـایی دوسـتی سراغ داری که بخواهد صدایت را بشنود؟ نه، هیچ‌کس. خدایا خواهش می‌کنم تلفن زنگ بزند. خدایا کسی تلفن کند و مرا دوباره به بشریت وصل کند. حتی یک مأمور پلیس حتی کسی مثل ماگلاشان. لزوماً نباید دوستم داشته باشد، فقط می‌خواهم از این ستارهٔ منجمد پایین بیایم» (***خواهر کوچولو***).

یا وَلندِرِ 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 نـبود. تـعداد دوستانش کم بود تقریباً دوستی نداشت» (***دیوار نامرئی***).

یا در جای دیگر دربارهٔ محل کارش می‌گوید: «در ادارهٔ پلیس هیچ کس دربارهٔ دیگری اظهار نـظر نـمی‌کند. گـویی واقـعاً یکـدیگر را نمی‌بینیم. با هم کار می‌کنیم ولی برای هم نامرئی باقی می‌مانیم».

مایکل کانلی دربارهٔ هیرونیموس بـوش، پـلیس مـیانسالی کـه سالهای متمادی در ادارهٔ 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 بـه پـایان 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 کـند و سـپس از در پشت، بدون اینکه کسی مـتوجه شـود، فـلنگ را بـبندد». (***خـیابان واندرلند***). این تنهایی کلافه‌کننده ناشی از چیست؟ محور زنـدگی این مأموران پلیس یا کارآگاهان خصوصی شغلشان است. لذا حتی اگر خانواده‌ای تشکیل داده‌اند نمی‌توانند بـه آن بـپردازنـد و هـمسر و فرزندان خود را فدای دلمشغولی وسواس گونه‌شان برای مبارزه با شر می‌کنند. لیندا دختر والاندِر منکل که خود نیز عاقبت تصمیم گرفته است راه پدرش را ادامه دهد، هنگامی که بـا پـدر در یک تـحقیق جنایی همکاری می‌کند، دلیل رفتارهای او را در می‌یابد و بـا خـود 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 این‌باره حرف بزنم و بگویم که من و مونا را قربانی کرده است». (***دیوار نامرئی***)

آیا این قهرمانانِ تنها در ازای از دست دادن خانواده، رابطهٔ 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 مقالهٔ «از خود بیگانگی در جامعهٔ سرمایه‌داری» می‌گوید: «نظر به عظمت دستگاه اداری و نیز انتزاعی شدن آن، رابطهٔ 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 شغل‌اش مربوط می‌شود نباید احساس داشته باشد. باید مرم را چون اشیاء و صور به بازی بگیرد.»

رمان‌نویسان سیاه با خلق این قهرمانان تک رو که در محیطی بی‌تفاوت و از خود بیگانه حامل نوعی بشردوستی غریزی هستند، دغدغهٔ مبارزه با فساد و شر دارند و در مقابل رؤسای خود که چون مدیران بنگاههای اقتصادی دغدغه‌ای جز ارائهٔ نتیجهٔ هر چند کاذب ندارند، قدعلم می‌کنند، روزنهٔ امیدی به سوی رستگاری نوع بشر باز می‌کنند. از این‌رو این نوع رمان در دل خوانندهٔ مأیوس جاباز کرده و قهرمانانش با تمامی کاستیها و ضعفهایشان مقبول می‌شوند.

برخی از رمان‌نویسان سیاه همچون مانشِت فرانسوی تنهایی سرنوشت انسان مدرن را در نهایت عمق فاجعه‌بارش توصیف می‌کنند. در رمان ***آهنگ بلوز در ساحل غربی***، کارمند عالی‌رتبه ژرفو 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 ـ با اینکه دوروبرش شلوغ است ـ کسی متوجه نمی‌شود. امّا عاقبت خود را نجات می‌دهد و به ساحل بر می‌گردد ولی چیزی به همسرش نمی‌گوید:

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

ژرفو با دلخوری می‌گوید: هیچ چیز نیست! هیچ چیز!

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 پرانتز خالی در زندگی اوست. ادیسهٔ 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 هفت‌خان 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 کنزیِ 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 شر است. لزوماً با کشف حقیقت پلیس را در جریان نمی‌گذارند چرا که قوانین و اصول خاص خود را برای تعیین مرز بین خیر و شر دارند.

٤. شهر ـ کشور در رمان سیاه

دنیس لهان می‌گوید: «رمان سیاه همچنین رمان شهری است. کسانی که در من میل به نوشتن را برانگیختند نویسندگان بزرگ امریکایی رمان سیاه بودند؛ مانند ریچارد پرایس، پیت دکستر، داشیل هَمِت... وجه اشتراک تمامی این نویسندگان استعداد "عکس‌برداری`` از شهرشان است. آنها بلد بودند چگونه داستان شهرشان را تعریف کنند. مثلاً وقتی برای اوّلین بار به لوس‌آنجلس رفتم، خیابانهایش را به واسطهٔ کتابهای جیمز اِلْروی بازشناختم. رابطهٔ قهرمانان رمان سیاه با شهرشان رابطه‌ای دوگانه است. از سویی به آن دلبسته‌اند و از طرف دیگر این ابر 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 صحنهٔ 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 لوس آنجلس را با دقت توصیف می‌کند، در رمانش ***رودخانهٔ لوس آنجلس*** از زبان بوش، قهرمانش دو شهر لاس و گاس و لوس آنجلس را چنین با هم مقایسه می‌کند: «... مانند اختلاف ظریفی است که بین امید و هوس وجود دارد. لوس آنجلس برپایهٔ 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 برپایهٔ هوس عمل می‌کند و در نهایت قلب انسان در آنجا می‌شکند». یا سابقهٔ محلات مختلف چون ونیس و تاریخچه‌اش را می‌نویسد و یا در رمانش ***آخرین کویوت*** (گرگ چمن‌زار) تمامی مسیر بازگشت به خانه‌اش از بولوار سانست تا لورل گنیون را با وسواس توضیح می‌دهد.

والاندرِ 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 اندازهٔ کافی پول جمع کنند تا بتوانند کشور را ترک کنند... همه می‌روند و عاقبت فقط من و جنایتکاران باقی می‌مانیم».

جان روبو، قهرمان رانکین، نویسندهٔ اسکاتلندی نیز رابطهٔ خود با ادنبورگ را چنین بیان می‌کند: «احساس می‌کردم شهر با تمام وزن تاریخیِ خود خفه‌ام می‌کند. ادنبورگ، شهر شورشی، شهر عقل‌گرایی و روشنگران...» (***قاتل ادنبورگ***) 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 ادنبورگ کنونی بر روی آن ساخته شده و در واقع نمودی از حقیقت است. او چنین می‌گوید: «نمی‌توان به آنچه می‌پنداریم می‌دانیم اعتماد کنیم. ممکن است بر روی حقیقتی دیگر راه رویم 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 سیاه هر یک با دقتی وسواس‌گونه شهر خود را توصیف می‌کنند و از این نظر نیز رمان سیاه شاهدی 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 سالهٔ اخیر دانست. جیمز الروی، که خود زندگی بسیار تراژیکی داشت (مادرش به قتل رسید و هرگز قاتل پیدا نشد، مدتی به الکل و مواد مخدر پناه برد...) می‌گوید: «می‌خواهم برداشت خود از تاریخ امریکای قرن بیستم را بنویسم و در کتابهایم تاریخ را به صورت سیّال نشان دهم. با ارائهٔ 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». و 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 اسکاتلندیار لینلی است. این پسربچهٔ 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 قهرمانِ کوچکِ تنها صرفاً به عقل و منطق خود تکیه می‌کند. نه خیّرینی 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، هیچ یک نمی‌توانند او را از چنگال جنایتکارانی که خود نوجوانند برهاند. قربانی کیست؟ همسر لرد لینلی ثروتمند یا این مرد کوچک؟ داستان با دستگیری 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 آنچه دو کارآگاه پلیس می‌گفتند موافق بود بلکه می‌دانست آنچه بعد اتفاق خواهد افتاد از خیلی پیشتر در دنیای غیرقابل تغییری که او در آن زندگی می‌کرد معین شده بود».

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

مالرو دربارهٔ 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 انسانِ عادیِ بدون بیننده و همسرایان. شخصیتهای رمان سیاه نه در مرتبه و نه در منش در حد اودیپ یا مِدآ نیستند بلکه موجوداتی هستند که از بدو زندگی محکوم به تباهی‌اند. همان‌گونه که مونا، شخصیت نیهیلیست و واقع بین 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 بگزیری. هیچ‌گونه مفرّی وجود ندارد.»

به گفتهٔ چندلر: «این دنیا رایحهٔ خیلی خوشی ندارد اما دنیایی است که در آن زندگی می‌کنیم و نویسندگانی با روحیهٔ سرسخت و برخوردی سرد و بی‌تفاوت قادرند از آن شکلهای جالب و گاه خنده‌دار بیرون بکشند. اینکه مردی کشته شود مضحک نیست ولی گاه مضحک است که برای چیزی بی‌ارزش کشته شود و مرگش بهای آنچه ما تمدن می‌نامیم باشد. (هنر سادهٔ قتل)

منابع

_ *Le Polar AmÅricain: La modernitÅ et lemal Benoit*, TadiÅ (Presses Universitaires de France, 2006).

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

_ *La CrÅme du Crime*, Michel Lebrun _ Claude Mesblede (L'atalante, 1995).

_ *Nouvel Observatevr*, (Juiller, 2005).

_ *Nouvel Observatevr*, (Juiller, 2008).

_ Jean - Patrick Manchetle, *Romans noirs*, (gallimard, 2005).

مؤسسهٔ پژوهشی و انتشاراتی کومش

ناشر کتابهای تاریخ و فرهنگ و عرفان و هنر ایران، جدیدترین پژوهشهای خود را تقدیم می‌کند:

۱. آزاداندیشی و مردم‌گرایی در ایران / تألیف دکتر عبدالرفیع حقیقت
۲. تاریخ جنبشهای مذهبی در ایران (۴ جلد)
۳. سهروردی شهید فرهنگ ملی ایران
۴. مکتبهای عرفانی در دوران اسلامی
۵. جنبش زیدیه در ایران
۶. مقامات ابوالحسن خرقانی
۷. تاریخ سنگسر سرزمین دلاوران سرسخت
۸. تاریخ پانصد سال حکومت اشکانیان
۹. مولانا از بلخ تا قونیه
۱۰. قهرمانان ملّی ایران (از کاوهٔ آهنگر تا دکتر محمد مصدق (در ۳ جلد)
۱۱. تاریخ نهضتهای ملّی‌ایران (ازنفوذ اروپاییان تا استقر ارمشروطه در ایران)
۱۲. خدمات ایرانیان به اسلام
۱۳. شاعران بزرگ ایران (از رودکی تا بهار)
۱۴. شاعران بزرگ معاصر (از دهخدا تا شاملو)
۱۵. تاریخ روابط خارجی ایران از کهن‌ترین زمان تاریخی تا عصر حاضر
۱۶. هفت هزار سال تقویم تاریخ ایران (از آغاز تاریخ تا عصر حاضر)
۱۷. شهیدان قلم و اندیشه (شامل شرح احوال ۴۶ تن شهید قلم و اندیشه)
۱۸. فرهنگ هنرمندان ایرانی از آغاز تا امروز
۱۹. فرهنگ تاریخی و جغرافیایی شهرستانهای ایران
۲۰. مجموعه کامل غزلهای سعدی به خط استاد حسن سخاوت
۲۱. ترانه‌های رفیع (دومین مجموعه شعر رفیع)
۲۲. جلوه‌های جهانی مهاجرت‌های تاریخی ایرانیان
۲۳. جنبش شعوبیان (آزادمردان ایرانی) تا قرن پنجم هجری
۲۴. نگین سخن، شامل شیواترین آثار منظوم ادبیات فارسی (جلد یازدهم و دوازدهم)
۲۵. حکومت جهانی ایرانیان (از کورش تا آریو برزن)
۲۶. تاریخ قومس (سمنان، دامغان، شاهرود، بسطام و جندق)
۲۷. عارفان بزرگ ایرانی در بلندای فکر انسانی
۲۸. نقش ارتش در تحولات تاریخی ایران
۲۹. دیرپایی مغز (ضدپیری)
۳۰. زندگینامه دکتر حسین فاطمی
۳۱. تاریخ هنرهای ملی و هنرمندان ایرانی (از مانی تاکمال‌الملک)
۳۲. احسن التقاسیم/مقدسی، ترجمه دکتر علینقی منزوی
۳۳. تاریخ نهضتهای ملی ایران (جلد پنجم: از جدال مشروطه تا سقوط جبهه ملی)
۳۴. خمخانه وحدت شیخ علاءالدوله سمنانی
۳۵. وزیران ایرانی (از بزرگمهر تا امیرکبیر)
۳۶. حکومت دینی ساسانیان
۳۷. حافظ رفیع (با مقدمهٔ تحقیقی عبدالرفیع حقیقت)
۳۸. پیام جهانی عرفان (متن سخنرانی عبدالرفیع حقیقت در دانشگاههای امریکا)
۳۹. حاج ملاعلی الهی، مردم‌پناه نامدار سمنانی

تلفن مرکز پژوهش: ۸۸۰۴۸۰۰۴
مرکز پخش: مؤسسهٔ گسترش فرهنگ و مطالعات. تلفن: ۱۹-۸۸۷۹۴۲۱۸