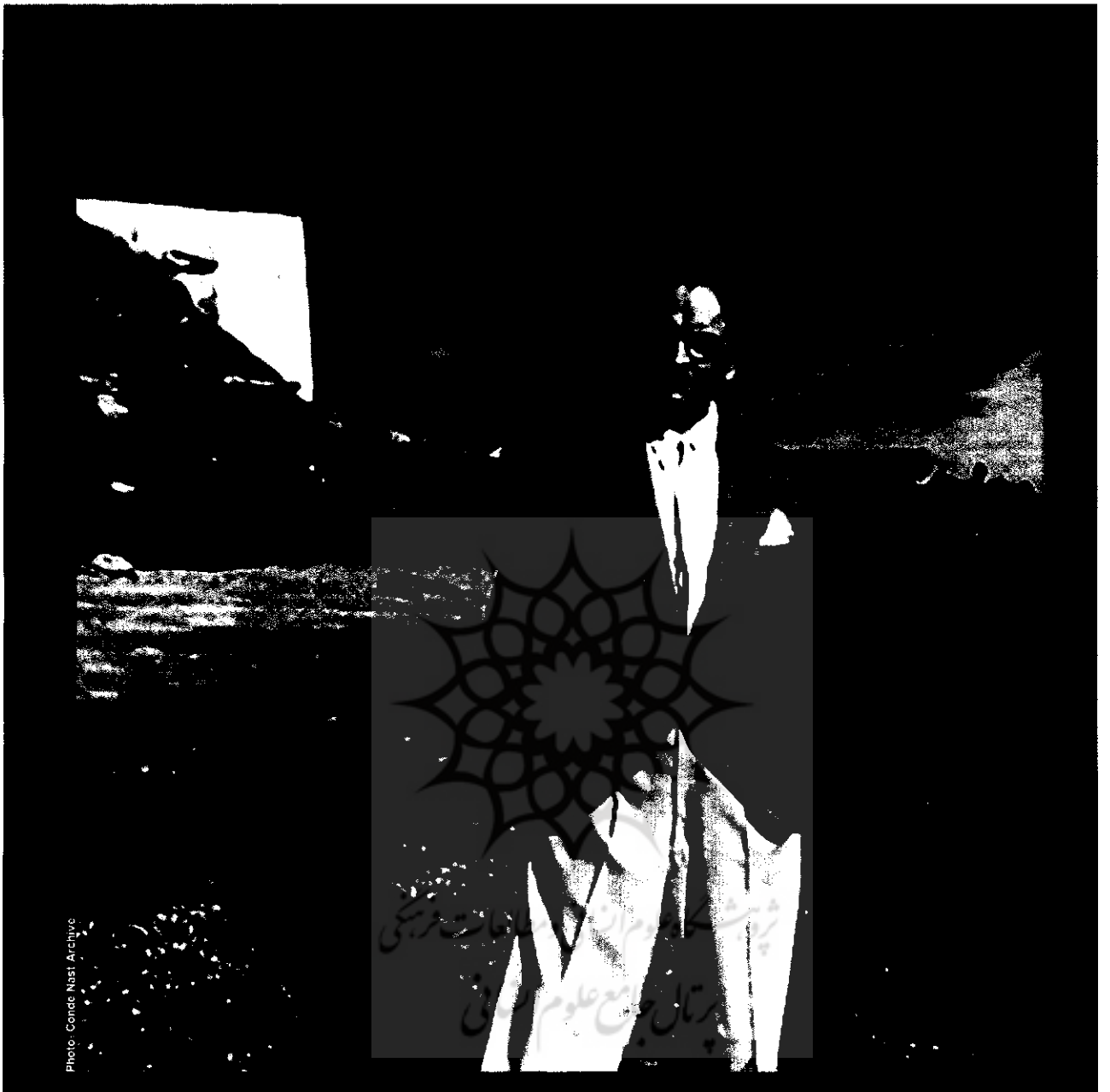

Photo: Conde Nast Archive

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ریموند چندلر و فیلیپ مارلو در سه پرده

هنر بسیار سادهٔ تنهاماندن

حمیدرضا صدر

نام ریموند چندلر با ادبیات کارآگاهی عجین شده است. چندلر در کنار دشیل همت در ارتقای این نوع ادبی بسیار کوشید و نامش بر سر زبان‌ها افتاد. در مقام فیلم‌نامه‌نویس چندلر با شاهکار بیلی وایلدر، غرامت مضاعف پا به عرصهٔ سینما گذاشت و پس از آن با موفقیت خواب بزرگ (هوارد هاکس) براساس رمانی از او و اقتباس‌های دیگری که از آثارش صورت گرفت، نام چندلر با سینما عجین شد. در سال‌های اخیر دو ترجمه از آثار چندلر به فارسی درآمده که اولی خداحافظی طولانی (ترجمهٔ فتح‌الله جعفری جوزانی، نشر روزنه‌کار) و دیگری خواب گران (ترجمهٔ قاسم هاشمی‌نژاد) [همان خواب بزرگ یا خواب ابدی] گام تازه‌ای‌ست برای خوانندگان فارسی‌زبان در شناخت این ژانر و نویسندهٔ شاخصی چون ریموند چندلر.

در این مجموعه پس از تحلیل اجمالی از کار چندلر، گفت‌وگویی از بیلی وایلدر را می‌خوانید که با همان طنز همیشگی‌اش تصویری از چندلر ارائه می‌دهد، سپس مقاله‌ای از چندلر که چشم‌انداز قابل توجهی‌ست از مراسم اسکار در اواخر دههٔ پنجاه، و بعد مقاله‌ای که به شخصیت «فیلیپ مارلو»، قهرمان مشهور داستان‌های چندلر، می‌پردازد، و بعد به اصطلاحات رمان‌های پلیسی در زبان انگلیسی اشاره خواهیم کرد. مجموعه‌ای مختصر و مفید که تصویری چندبعدی از این نویسندهٔ صاحب‌سبک ارائه می دهد.

[illegible]

چگونگی حضور ریموند چندلر در عرصهٔ آثار پالپ (قصه‌های بازاری عامه‌پسند) و سن و سال‌اش از او شخصیت یگانه‌ای میان نویسندگان این قصه‌ها ساخت. اکثر آن‌ها پرکار بودند و برای کسب درآمد سالی ده‌هزار دلار حداقل یک‌میلیون کلمه طی دوازده ماه تحویل می‌دادند و ابایی از ورود به دنیای آثار عاشقانه و وسترن با نام خود یا نام‌های مستعار -مثل ارل استنلی گاردنر خالق پری میسون- نداشتند. در کنار همه این‌ها به‌ندرت خود را جدی گرفتند.

نویسنده‌های پرشماری در آمریکای دههٔ ۱۹۳۰ که رکود اقتصادی همه‌راله کرده بود و سینمای گنگستری تماشاگران مشتاقی داشت، در نشریات پالپ به نوشتن قصه‌های کارآگاهی پرداختند، اما تعداد اندکی از آن‌ها مثل دشیل همت که مدتی برای آژانس کارآگاهی پینکرتن کار کرده بود، اطلاعات درستی از مقولهٔ جنایت، قتل و چگونگی فعالیت کارآگاهان داشتند. معلومات آن‌ها در مورد تپانچه، تفنگ و فشنگ اندک بود و وقتی پای جزئیات به میان می‌آمد - که در قصه‌های جنایی جزئیات اهمیت بسیاری دارد - کاستی‌های‌شان برای خوانندهٔ نکته‌بین عیان می‌شد. چندلر هم اطلاعات چندانی در مورد جنایت نداشت. ادعا می‌کرد پیش از ورود به این قلمرو سه‌چهار قصهٔ کارآگاهی بیش‌تر نخوانده و برای امتحان خود، طی چند روز قصه‌ای را بر مبنای آن‌چه از یکی از قصه‌های گاردنر در ذهن داشته روی کاغذ آورده تا دریابد به چه نکاتی توجه کرده و چه چیزهایی را در حاشیه قرار داده.

چندلر در آثارش به تکنیک جنایت توجه زیادی نکرد و معمولاً پس از سپری‌کردن یکی‌دو فصل از قصه‌هایش درمی‌یافتیم یافتن قاتل هم -اگر کسی کشته شده بود- چندان اهمیتی نداشت. او تکلیف خود را در قبال این قالب روشن کرده بود. خود را نویسندهٔ بزرگی می‌دانست و اعتقاد داشت نادیده‌گرفتن این اصول، خدشه‌ای به آثارش وارد نمی‌آورند. کلام‌نیش‌دار و نگاه تیزهوشانه به آدم‌ها و عناصر، او را ورای دنیای تک‌بعدی نویسندگان پالپ برد.

همیشه به دفاع از آن‌چه نوشت پرداخت و آثار پالپ را حقیر و کوچک نخواند. شاید هیچ‌کس مثل او در توصیف وجوه زیبایی‌شناسانهٔ آثار کارآگاهی تلاش نکرده باشد. قصه‌های کارآگاهی را با تراژدی‌های یونان مقایسه کرد و آثارش را تراژدی‌هایی خواند که برای آدم‌های معمولی نوشته، نه روشنفکرها. او همان‌قدر از مجله‌های پالپ نفرت داشت که از روشنفکرها. نویسندگان آثار پالپ با احترام فراوان به او نگریستند. یک سال از گاردنر بزرگ‌تر بود و شش سالی از همت. چندلر منزوی و خجالتی برای همه در این عرصه ارج و قرب به ارمغان آورد.

قصه‌های او بسیار ساده و پیش‌پاافتاده شروع می‌شد و مارلو در یکی‌دو فصل اول کتاب کار خاصی انجام نمی‌داد - جز این‌که قهوهٔ تلخی بنوشد و با کسی حرف بزند - اما ناگهان او را در کشاکش درگیری، رقابت و حسادت ده‌ها نفر می‌یافتیم. سادگی اولیهٔ چندلر ما را به دنیای پیچیده و پرازتنش می‌کشاند و اخلاقیات ظاهری را نقد می‌کرد.

بخشی از این ویژگی برگرفته از خصائص انگلیسی‌اش بود. شخصیت آنگلوآمریکن (انگلیسی‌آمریکایی)او، آثارش را در مرتبتی دیگر با همتایانش قرار داد. تشریح جزئیات فضا و ظاهر و حرکات آدم‌ها کیفیتی کاملاً انگلیسی داشت. می‌گفت اگر به چگونگی حرف‌زدن انگلیسی‌ها بنگرید درمی‌یابید واژه‌ها را با چه تأکید و آهنگ بالا و پایینی بر زبان می‌آورند، درحالی‌که آمریکایی‌ها همان واژه‌ها را بسیار یکنواخت و بدون فراز و نشیب ادا می‌کنند. در حقیقت بخشی از تلاش او به اعمال محاورهٔ غنی انگلیسی‌ها با ادای یکنواخت همان واژه‌ها از زبان شخصیت‌های آمریکایی بازمی‌گشت.

توصیف او از آدم‌ها حیرت‌انگیز بود، مثل «... آن زن از فاصلهٔ سی فوتی پر از وقار بود و از ده فوتی چیزی بود که متقاعدتان می‌کرد باید از همان فاصلهٔ سی فوتی به او نگاه می‌کردید.» نیش و نوش‌های بسیاری از او آموختیم که گاهی یادآور جمله‌های گروچو مارکس بود.

کم‌تر کسی مثل چندلر، لس‌آنجلس عصر نو - به قول سوزان سونتاگ این آمریکای آمریکا - را توصیف کرد و سایهٔ بلندش بر رمان‌هایی مربوط به لس‌آنجلس هنوز هم سنگین باقی ماند. او در قوام‌گرفتن فیلم‌های گنگستری، که کنار موزیکال‌ها و فیلم‌های وسترن، یکی از سه ژانر کلیدی سینمای آمریکا را شکل داد نقش اساسی بازی کرد.

[illegible]

پرسشی که طی خواندن آثار چندلر در ذهن‌مان جرقه می‌زند این است که منطق، نجابت‌بخش ما است یا شعر؟ تپانچه ما را زنده نگاه می‌دارد یا کلامی پراحساس؟

فیلیپ مارلو مرد زخم‌خورده و رمانتیکی یافتیم که در کشاکش احساس و واقعیت و در فاصلهٔ منطق و تپانچه دست و پا می‌زد. کارآگاه خسته‌ای بود که جای مشت‌زدن نهیب می‌زد که در چه دنیای نکبتی زندگی می‌کنیم. او بیش از آن‌که اهل تپانچه باشد، مرد کلام و واژه‌پردازی بود. جملهٔ «... آدم در این خیابان‌های کثیف چاره‌ای جز جلو رفتن ندارد» در قصهٔ **هنر ساده کشتن** را فراموش نمی‌کردیم.

فیلیپ مارلوی او نوعی احساساتگرایی به قصه‌های کارآگاهی بخشید که نمونه‌اش را در شرلوک هلمز و هرکول پوارو ندیده بودیم. پیچیدگی قصه‌ها و پاسخ به پرسش «قاتل کیست و چگونه قتل را انجام داده؟» را نادیده گرفتیم و پا به دنیای مرد رمانتیکی گذاشتیم که از بد روزگار کارآگاه شده و باید جسدها را جابه‌جا می‌کرد. آن هم برای روزی بیست دلار دستمزد.

فیلیپ مارلو برای چندلر یادآور شولیه‌ها بود. چنان‌که قصد داشت نام او را مالوری - برگرفته از نام سر تامس مالوری - بگذارد. قهرمانی در خدمت دیگران که آخر راه از مخاطراتی که به جان خریده توشه‌ای به‌دست نمی‌آورد. مالرو شش فوتی و صدونود پوندی، متولد ۱۹۰۶ در سانتاباربارا بود. میان‌سال به‌شمار می‌رفت و با موها و چشمان قهوه‌ای‌اش چهره‌ای مردانه داشت. در هیچ‌یک از قصه‌ها اشاره‌ای به پدر و مادر او نشد. تنها بود و تنها هم باقی می‌ماند. نمی‌دانستیم دفتر کار و آپارتمانش کجاست. اتاق کارش در طبقهٔ ششم ساختمانی قرار داشت با دوسه صندلی و پنج کابینت برای پرونده‌ها و یک تقویم روی دیوار مارلو، شریک یا منشی نداشت تا گاهی سر به‌سرشان بگذارد. تنهای تنها بود.

در گوشهٔ آپارتمان کوچکش یک دستگاه رادیو، چند جلد کتاب، چند دفتر خاطرات و یک‌دست شطرنج به چشم می‌خورد. شیفتهٔ موسیقی کلاسیک بود، اما به‌ندرت فرصتی برای دل‌سپردن به آن‌ها می‌یافت. موشکافانه به اطراف می‌نگریست. با دقت جمله‌های دیگران را به‌خاطر می‌سپرد و با حوصله آن‌ها را برای‌مان تعریف می‌کرد. در توصیف دیدگاه اجتماعی‌اش باید می‌گفتیم: علیه طبقهٔ متوسط آمریکا و معیارهای‌شان حرف می‌زد. اما نمی‌توانست بدون دستمزدی که از آن‌ها می‌گرفت روزگار بگذراند. احتمالاً امروزی‌ترین آدمی بود که در آن دنیا می‌یافتیم.

[illegible]

سینما به همهٔ آثار چندلر جز «Playback» چنگ زده و ده‌ها بازیگر روی پرده، در تلویزیون و رادیو نقش فیلیپ مارلو تلخ‌اندیش و تنها را بازی کردند. هر یک از استودیوها با کارآگاهان خود جلو می‌رفتند. در دههٔ ۱۹۳۰، فیلو ونس کارآگاه استودیوی وارنرز بود، شرلوک هلمز و ویلیام کرین در یونیورسال به‌سر می‌بردند، فالکن در آرک‌اُ، چارلی چن، آقای موتو و مایکل شین در فاکس، و ویلیام پاول و میرنالوی زوج کارآگاهی مترو -نیک و نورا چارلز- به‌شمار می‌رفتند. استودیو آرک‌اُ با پرداخت چند هزار دلار حقوق ساختن **خداحافظ زیبای من** را در اختیار داشت که براساس آن **فالکن حاکم می‌شود** (۱۹۴۲) را با بازی جرج ساندرز در ترکیب با قصه‌ای دیگر ساخت. اما توفیق **غرامت مضاعف** (۱۹۴۳) - که چندلر و بیلی وایلدر فیلم‌نامهٔ آن را نوشتند - و **شاهین مالت** ساختهٔ جان هیوستن با بازی هامفری بوگارت عصر طلایی کارآگاهان سینمایی را رقم زد.

دیک پاول چهل ساله بود که نقش مارلو را در قصهٔ **خداحافظ زیبای من** ساختهٔ ادوارد دمیتریک بازی کرد. پاول با این فیلم مسیر بازیگری‌اش را تغییر داد. چهرهٔ اصلاح‌نشده‌اش تناسبی با گذشته‌ها نداشت و در اکثر صحنه‌ها با ضربهٔ مردان بد قصهٔ درد کشید. استودیوی آرک‌اُ در آخرین لحظه‌ها نام فیلم را به **بکش عزیزم** (۱۹۴۴) تغییر داد. فیلم همهٔ عناصر فیلم نوآرها - سایه‌های اکسپرسیونیستی، سایه‌روشن‌ها، زوایای نامتعارف دوربین -

Photo: Conde Nast Archive

پرسشی که طی خواندن آثار چندلر در ذهن‌مان جرقه می‌زند این است که منطق، نجات‌بخش ما است یا شعر؟ تپانچه ما را زنده نگاه می‌دارد یا کلامی پراحساس؟

را داشت و با فلاش‌بک آغاز می‌شد. توفیق اثر، آرک‌اُو دمیتریک را تا مدت‌ها در قلمرو این آثار نئواکسپرسیونیستی نگاه داشت.

خواب بزرگ ساختهٔ هوارد هاکس در سال ۱۹۴۴ ساخته شد و تا ۱۹۴۶ روی پرده نرفت. هامفری بوگارت که در **شاهین مالت** نقش سام اسپید را بازی کرده بود، بدل به فیلیپ مارلو شد (ولو آن‌که از مارلوی ساخته و پرداختهٔ چندلر کوتاه‌تر بود که بدل به یکی از شوخی‌های روز شد. هاکس هم مثل دمیتریک فیلمش را در استودیو ساخت، ولی مایه‌های اکسپرسیونیستی را کنار گذاشت و توجه ما را بیش از فضا و نور به رابطهٔ بوگارت و لورن باکال جلب کرد. و فیلم‌نامه‌نویسان‌اش -لی براکت و ویلیام فاکنر- جزئیات قصه را تا آن حد رها کردند و سرانجام با چندلر تماس گرفتند تا دریابند چه کسی رانندهٔ ژنرال استرن‌وود را به قتل رسانده (که چندلر هم نتوانست پاسخ روشنی به آن‌ها بدهد). همهٔ این‌ها از **خواب بزرگ** یک کالت ساخت و گفت‌وگوهای گزندهٔ چندلر بخش کلیدی در آن بازی کردند. (بوگارت در تیزر فیلم به کتابفروشی می‌رفت و می‌گفت: دنبال قصهٔ راز‌آلودی مثل **شاهین مالت** می‌گردم و دختری کتاب **خواب بزرگ** را به دست او می‌داد و جملهٔ چه فیلم خوبی می‌توان از آن ساخت را به زبان می‌آورد).

چندلر پیش از به پرده‌رفتن **خواب بزرگ** چند ماه روی فیلم‌نامهٔ **زنی در دریاچه** برای استودیو مترو کار کرد -یگانه تلاش او برای نوشتن فیلم‌نامه‌ای براساس یکی از کارهای خود- و سپس ادامه و تکمیلش را به استیو فیشر واگذار کرد. مارلو این فیلم افسرده‌تر و آشفته‌تر از قصه بود و در هتل کوچکی اقامت داشت و از آپارتمان کوچکش هم نشانی به چشم نمی‌خورد. رابرت مونتگمری کارگردان و بازیگر نقش مارلو از تمهید جسورانهٔ نمایش همه‌چیز از دریچهٔ چشم مارلو -که خود او را فقط در لحظه‌هایی که در آینه به خود می‌نگریست می‌دیدیم- بهره برد. چنان که فیلم با جملهٔ «شما آن‌چه را که من می‌بینم، می‌بینید» آغاز شد، اما فیلمش ملال‌آور بود.

جیمز گارنر در **مارلو** (پل بوگارت ۱۹۶۹) سرخوش بود، رفیقه‌ای داشت و بروس لی هم در صحنه‌ای کنارش قرار می‌گرفت. او اولین - و احتمالاً آخرین - مارلویی بود که پیپ می‌کشید و کلاهی به سر نداشت. فیلم در صف مارلوهای خوب سینمایی قرار نگرفت، ولی برای ساخته‌شدن مجموعهٔ تلویزیونی **پرونده‌های راکفورد** با بازی گارنر به نقش یک کارآگاه خصوصی کافی بود.

الیوت گلد با شیطنت آشنایش در **خداحافظی طولانی** (رابرت آلتمن ۱۹۷۳) از نوستالژی دنیای چندلر فاصله گرفت و با سیگاری که هرگز از لبش جدا نشد، ترکیب بیمارگونه‌ای از مارلو ارائه داد (بعدها برادران کوئن در **لبووسکی بزرگ** شخصیت جف بریجز به نقش دود را شبیه گلد در قالب مارلو ساختند).

این دایره با بازی رابرت میچام به نقش مارلو در **خداحافظ زیبای من** (دیک ریچاردز ۱۹۷۵) کامل شد. میچام پنجاه‌وهشت ساله پیرترین مارلوی سینما بود، اما چروک‌های صورت، صدای خش‌دار و حرکات آرام او تصویر کاملی از مارلویی که چندلر توصیف کرده بود ساخت. از همان نمای اول با پن دوربین، او را در طبقهٔ دوم اتاق کوچکی یافتیم که چراغ‌های نئون چهره‌اش را رنگ‌به‌رنگ می‌کردند. کلاهی به سر و لیوانی در دست داشت. به ادارهٔ پلیس زنگ می‌زد تا قصهٔ محبت‌زایی را برای‌شان تعریف کند. حکایت عشق بی‌سرانجام سوز مالوی غول‌پیکر و احساساتی به ولما زن خیانت‌پیشه‌ای که او را می‌کشت.

همه آمدند و رفتند. پلیس‌ها، تبهکاران، زنان خودفروخته، میلیونرها و بچه‌های بی‌پدرشده. کارآگاه رمانتیک ما ماند و تپانچهٔ کوچکش که دیگر نیازی به شلیک نداشت. ▶