رمان پلیسی

خورخه لوئیس بورخس

مسعود قارداش‌پور

وان ویک بروکس[1] کتابی دارد به نام «شکوفایی انگلستان جدید»[2]. او در این کتاب به واقعه‌ای شگفت‌انگیز اشاره می‌کند که شاید تنها بتوان با اخترشناسی توضیحی برایش یافت: پیدایی نوابغی چند در منطقه‌ای کوچک از ایالات متحده در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم. من علاقه‌ام را به این انگلستان جدید که به «انگلستان قدیم»[3] می‌ماند، به دفعات نشان داده‌ام. به‌دست‌دادن سیاهه‌ای از نام این نوابغ کار دشواری نیست، که از آن جمله می‌توانیم از امیلی دیکنسون[4]، هرمان ملویل[5]، تورو[6]، ویلیام جیمز[7]، هنری جیمز[8] و البته ادگار پو[9] یاد کنیم که در بوستون و به گمانم در سال ۱۸۰۹ به دنیا آمد. همه می‌دانند که تاریخ‌های من دقیق نیست. اگر بخواهیم از رمان پلیسی حرف بزنیم، باید از ادگار پو بگوییم که پایه‌گذار این ژانر ادبی بود؛ اما قبل از صحبت از این ژانر ادبی مشخص، به مسئله‌ای مقدم‌تر بپردازیم؛ آیا اصلاً ژانرهای ادبی وجود دارند؟

می‌دانیم که کروچه[10] در «کتابچه‌ی زیباشناخت» خود - «کتابچه‌ی زیباشناخت» باارزشش - این‌طور می‌گوید: «این‌که بگوییم کتابی رمان، حکایت‌نامه یا رساله‌ای زیباشناختی است، مثل این است که بگوییم جلدش زرد است و در طبقه‌ی سوم کتابخانه سمت چپ پیدایش می‌کنیم.» به بیان دیگر، او ژانرها را به نفع ویژگی‌های فردی اثر کنار می‌گذارد. مسلماً باید اضافه کنیم که ویژگی‌های

فردی به این معنا وجود ندارد و ما وقتی که ویژگی‌های آثار را بازمی‌شناسیم، به این ترتیب آن‌ها را - به هر حال - در یکی از ژانرها دسته‌بندی می‌کنیم. این‌طور صحبت کردن خود نوعی تعمیم دادن است که شاید آن‌قدرها مجاز نباشد.

اندیشیدن به چیزها خود نوعی تعمیم است و سرنمون‌های افلاطونی [که به نوعی تعمیم محسوب می‌شوند] برای درک مسائل بسیار راه‌گشا هستند. پس چرا نباید وجود ژانرهای ادبی را بپذیریم؟ [که آن‌ها نیز تعمیم ویژگی‌های فردی آثار هستند.] نظر شخصی‌ام را هم به این نکته اضافه کنم: ژانرهای ادبی شاید کم‌تر به خود متون وابسته باشند تا به شیوه‌ای که این متون خوانده می‌شوند. واقعیت زیباشناختی برای رخ نمودن به برخورد خواننده و متن نیاز دارد. تصور این‌که یک کتاب چیزی بیش از یک کتاب است، خیالی باطل است. کتاب وقتی پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارد که خواننده آن را باز کند. آن‌وقت است که پدیده‌ای زیباشناختی رخ می‌دهد و می‌تواند یادآور لحظه‌ی خلق اثر باشد.

امروزه خواننده‌های رمان پلیسی را می‌توان به‌عنوان دسته‌ای مجزا در میان خواننده‌ها به حساب آورد. این خواننده‌ها که در تمام کشورهای دنیا پیدا می‌شوند و شمارشان به میلیون‌ها می‌رسد، پرورده‌ی ادگار پو هستند. بیایید فرض کنیم این نوع خواننده اصلاً وجود ندارد، یا فرض جالب‌تری بکنیم: یکی را در نظر بگیریم که از ما بسیار دور است. مثلاً یک ایرانی، یا مالیایی، یا کشاورز و یا کودکی را در نظر بگیریم. به او بگوییم که «دُن کیشوت» رمانی پلیسی است؛ فرض کنیم که این فرد تا به‌حال رمان پلیسی هم خوانده باشد و حالا شروع به خواندن کتاب سروانتس کند. اولین سطوری که می‌خواند چیست؟ «در یکی از قصبات ولایت مانش که نمی‌خواهم نام آن را به یاد آورم، دیرزمانی نیست که نجیب‌زاده‌ای، [...]، زندگی می‌کرد...»[11] و این خواننده اکنون وجودش را شک فرا می‌گیرد، زیرا خواننده‌ی رمان پلیسی خواننده‌ای شکّاک است که با بدگمانی کتاب می‌خواند، و با نوعی بدگمانی خاص. مثلاً وقتی می‌خواند: «در یکی از قصبات ولایت مانش ...» با خودش می‌گوید که پس داستان در خود «مانش» نمی‌گذرد. و بعد می‌خواند: «که نمی‌خواهم نام آن را به یاد آورم...» چرا سروانتس نمی‌خواهد اسم منطقه یادش

بیاید؟ حتماً برای این‌که خود او قاتل بوده، خودش دست به جنایت زده. و بعد: «دیر زمانی نیست...» شاید آن‌چه قبلاً اتفاق افتاده وحشتناک‌تر باشد از آن‌چه از این به بعد تعریف می‌شود.

رمان پلیسی گروه خواننده‌های خاصّی به وجود آورده است. این مسئله‌ای است که هنگام قضاوت درباره‌ی آثار ادگار پو به فراموشی سپرده می‌شود؛ زیرا اگر می‌پذیریم که ادگار پو خالق رمان پلیسی است، باید بپذیریم که هم او خواننده‌ی رمان پلیسی را هم به‌وجودآورده است؛ و اما برای درک روایت پلیسی ابتدا نگاهی به زندگی ادگار پو داشته باشیم.

به گمان من پو شاعر رمانتیک خارق‌العاده‌ای بود؛ و باز به گمانم او در مجموعه آثارش خارق‌العاده‌تر است تا در خاطره‌ای که ما از صفحه‌صفحه‌ی کتاب‌هایش در حافظه داریم؛ و بالاخره این‌که، نثرش شگفت‌انگیزتر از شعرش است. ما با خواندن شعرهای ادگار پو به چه می‌رسیم؟ با خواندن شعرهای او به تأیید نظر امرسون می‌رسیم که پو را شاعر شعرهای ضربی[۱۲] و شاعر ترجیع‌بند می‌نامید. در هر حال، ادگار پو «تنیسون»[۱۳] ای کوچک است، هر چند تعدادی شعر بسیار خوب هم برای ما به جا گذاشته است. پو چهره‌های کثیری داشت. چه چیزها که از او به ما نرسیده است!

می‌توانیم بگوییم دو نفر هستند که ادبیات کنونی بدون آن‌ها آن‌چه هست نمی‌توانست بود. این هر دو آمریکایی‌اند و در قرن پیش زندگی می‌کرده‌اند: والت ویتمن که آن‌چه «شعر متعهد» می‌نامیم با او شروع می‌شود، شعرهای نرودا مثلاً، و خیلی چیزهای خوب و بد دیگر؛ و دیگری ادگار پو، که سمبولیسم بودلر به او برمی‌گردد، بودلری که پیرو سرسخت او بود و شبی را بی یاد او صبح نمی‌کرد. در ادبیات دو چیز با ادگار پو شروع می‌شود که این دو به ظاهر با هم بسیار فاصله دارند و در حقیقت می‌توان گفت همسایه‌اند. یکی ادبیات به مثابه امری فکری و دیگری، رمان پلیسی. اولی - یعنی ادبیات هم‌چون امری نه الهامی بلکه فکری - بسیار مهم به حساب می‌آید؛ و دیگری را ثانوی به شمار می‌آورند، با این‌که الهام‌بخش نویسندگان بزرگی هم بوده است. (به استیونسن[۱۴] فکر می‌کنم و دیکنز و چسترتون[۱۵]- بهترین وارث پو.) این دومی را می‌توان از

درجه‌ی دوم به حساب آورد و در واقع نیز در حال حاضر به افول نزدیک شده است؛ اکنون داستان علمی-تخیلی جای آن را گرفته که ادگار پو را می‌توان یکی از پدرهای ممکن آن نیز دانست.

برگردیم به آن‌چه در شروع می گفتیم، به این‌که شعر نوعی محصول اندیشه است. این با تمام سنّت‌های پیشین که شعر را امری الهامی می‌دانست، در تضاد است. کتاب شگفتی داریم به نام «کتاب مقدس» که از یک رشته متون نوشته‌ی نویسنده‌های مختلف در اعصار مختلف و با موضوع‌های مختلف تشکیل شده است و با این حال، همه به یک شخص ناپیدا نسبت داده شده‌اند: «روح‌القدس». می گویند که روح‌القدس، خدا یا موجودی با هوشِ بی‌نهایت، آثار مختلفی را به کاتبانی مختلف در سرزمین‌هایی مختلف و در اعصاری مختلف دیکته کرده است. مثلاً گفت‌وگویی مابعدالطبیعه‌ای در «کتاب ژاب»[16] داریم؛ در «کتاب شاهان»[17]، تاریخ و در «سِفرِ پیدایش»، روایت پیدایش خدایان و پیش‌گویی‌های پیامبران را داریم. این آثار همه با هم فرق دارند، ولی ما آن‌ها را طوری می‌خوانیم که انگار همه را یک نفر نوشته است.

شاید از منظری وحدت وجودی، این‌که ما در حال حاضر اشخاص مختلفی هستیم را نباید زیاد جدی بگیریم: ما اعضای پراکنده‌ی الوهیتی یک‌پارچه هستیم. به بیان دیگر، روح‌القدس تمام کتاب‌ها را نوشته، هم‌چنان‌که هم او تمام کتاب‌ها را می‌خواند، چرا که او به درجات گوناگون در هر یک از ما وجود دارد.

اما به ادگار پو برگردیم: همان‌طور که می‌دانیم او زندگی ناگواری داشت. در چهل‌سالگی فرسوده از الکل و مالیخولیا و روان‌رنجوری از دنیا رفت. نمی‌خواهیم وارد جزئیات این روان‌رنجوری بشویم، کافی است همین‌قدر بدانیم که پو بسیار تیره‌روز بود و با پیشانی‌نوشت تیره‌بختی زندگی را سر کرد. برای خلاصی از این سرنوشت، توانایی‌های ذهنی‌اش را بی‌شک بیش از اندازه به‌کار گرفت. پو خودش را یک شاعر بزرگ رمانتیک، شاعری رمانتیک و نابغه می‌دانست، به‌خصوص وقتی نه به نظم که به نثر می‌نوشت، مثلاً هنگام نوشتن «ماجراهای آرتور گوردون پیم». در اسم این شخصیت، قسمت اول ساکسون است: آرتور، ادگار؛ دومی اسکاتلندی: گوردون، آلن؛ و بالاخره، پیم که همان پو است. پو خودش را متفکر می‌دانست و پیم

به خود می‌بالید که قادر به بحث و قضاوت درباره‌ی همه‌چیز است. پو شعری دارد که با این‌که از بهترین شعرهایش نیست، همه بسیار خوب می‌شناسیمش: «کلاغ». بعدها او در بوستون در یکی از سخن‌رانی‌هایش چه‌گونگی نوشتن این شعر را توضیح می‌دهد. پو ابتدا قالب ترجیع‌بند را برای شعرش انتخاب کرده و بعد سراغ آواشناسی زبان انگلیسی رفته بود. سپس با خود گفته بود که در زبان انگلیسی دو حرف «o» و«r» مؤثرترین حروف هستند که به آسانی هم در ذهن می‌نشینند؛ و بلافاصله اصطلاح never more (دیگر هرگز) را یافته بود. تمام آن‌چه در شروع کار داشت، همین بود. مسئله‌ای که در ادامه مطرح شد، این بود که او باید توجیهی برای تکرار این کلمات می‌یافت، چرا که غیرعادی به‌نظر می‌رسید یک انسان در پایان هر بند never more را تکرار کند. آن‌وقت با خود گفته بود که مجبور هم نیست که خیلی منطقی باشد و به این ترتیب ایده‌ی پرنده‌ای سخن‌گو به ذهنش رسیده بود. اولین پرنده‌ای که به فکرش آمده بود، طوطی بود. ولی طوطی زیاد به درد شعر نمی‌خورد؛ آن‌وقت به کلاغ رسیده بود. در حقیقت، همان‌موقع او رمان چارلز دیکنز، «بارنابی روج»[۱۸] را هم می‌خوانده که در آن حرف از کلاغی در میان بوده است. پس حالا او کلاغی داشت به نام «never more» که مدام اسم خودش را تکرار می‌کرد. این تمام چیزی بود که ادگار پو در ابتدا داشت.

پرسش بعدی پو این بود که غم‌انگیزترین و اندوه‌بارترین حادثه‌ها چه می‌تواند باشد؟ باید مرگ زن جوان زیبایی باشد. چه کسی از این حادثه بیش‌تر از همه متأثر می‌شود؟ مسلماً عاشق این زن. پس مرد عاشقی را در نظر گرفته بود که تازه معشوقه‌اش را از کف داده و اسم معشوقی را برای این‌که با never more هم‌قافیه باشد، Leonore گذاشته بود. حالا عاشق کجا باشد؟ با این پرسش پو به این فکر افتاده بود که کلاغ سیاه است، اما کنار چه رنگی جلوه‌ی بیشتری دارد؟ بدون شک کنار سفید؛ پس سفیدی نیم‌تنه‌ای را در نظر بگیریم، و امّا این نیم‌تنه از چه کسی باشد؟ خوب فرض کنیم نیم‌تنه‌ی پالاس آتنه[۱۹] باشد؛ و در چه محلی می‌تواند قرار داشته باشد؟ فرض کنیم در یک کتاب‌خانه. پو توضیح می‌دهد که برای حفظ یک‌پارچگی شعرش به مکان بسته‌ای نیاز داشته است. پس پو نیم‌تنه‌ی مینرو[۲۰] را در کتاب‌خانه‌ای قرار داده بود. جوان عاشق

هم آن‌جا بود، تنها، در میان کتاب‌هایش و عزادار مرگ معشوقه‌اش، so lovesick more؛ اکنون کلاغ وارد می‌شود. دلیل ورود کلاغ به کتاب‌خانه چیست؟ از آن‌جا که کتاب‌خانه مکان آرامی است، باید چیزی یافت که در تضادّ با این آرامش باشد: پو طوفان را انتخاب کرده بود، شبی طوفانی که در آن کلاغ وادار به ورود به کتاب‌خانه می‌شود. جوان از او نامش را می‌پرسد و کلاغ در جواب می‌گوید: «never more». بعد جوان، خود آزارانه، از کلاغ سؤالاتی می‌کند و در جواب هیچ نمی‌شنود جز never more، never more never more و با این حال به پرسیدن ادامه می‌دهد. آخر سر، به کلاغ حرفی می‌زند که می‌توان به‌عنوان اولین استعاره‌ی شعر در نظرش گرفت: «منقارت را از قلبم بردار و گورت را از اینجا گم کن»؛ و کلاغ (که نماد خاطره است، خاطره‌ای متأسفانه فراموش‌ناشدنی) در جواب می‌گوید: never more. مرد می‌داند که محکوم است باقی زندگی‌اش را، زندگی واهی‌اش را، به صحبت با کلاغی بگذراند که چیزی جز never more ندارد در جواب بگوید، و به پرسیدن سؤالاتی که از پیش جوابشان را می‌داند. به بیان دیگر، ادگار پو می‌خواهد به ما بقبولاند که شعری معقول نوشته است؛ اما کافی است به شعر کمی از نزدیک‌تر نگاه کنیم تا متوجه شویم که این‌طور نیست. پو می‌توانست غیرمنطقی‌تر عمل کند و به‌جای کلاغ، دیوانه‌ای یا مرد مستی بگذارد؛ آن‌وقت ما شعری کاملاً متفاوت و دشوارتر و دیرفهم‌تر می‌داشتیم.

به گمانم پو به هوش خود می‌بالید. او هم‌زاد خودش را در شخصیتی آفرید که بسیار دور از او زندگی می‌کرد - کسی که همه‌ی ما می‌شناسیمش و مطمئنا دوست همه‌ی ماست، بی‌آن‌که خودش بخواهد: او نجیب‌زاده‌ای فرانسوی است به نام اگوست دوپن[۲۱]، اولین «کارآگاه» تاریخ ادبیات، اشراف‌زاده‌ای بی‌چیز که در محله‌ی پرتی در پاریس با دوستش زندگی می‌کند.

در این‌جا با سنّتی دیگر در رمان پلیسی روبه‌رو هستیم: معما باید با هوش و کوشش فکری حل شود. مرد بسیار باهوشی که معما باید به دست او حل شود، این‌جا دوپن نام دارد، که بعدها شرلوک هولمز نامیده می‌شود و بعدتر پدر براون، نام‌های معروف دیگری نیز خواهد داشت. اولین کارآگاه، چارلز اگوست دوپن، الگو و سرنمون همه‌ی کارآگاهان است. او با یکی از دوستانش زندگی می‌کند و هیچ

دوست اوست که داستان را تعریف می‌کند. این هم یکی دیگر از سنّت‌های رمان پلیسی است که مدت‌ها بعد از مرگ ادگار پو نویسنده‌ی ایرلندی، کانُن دویل[۲۲]، آن را ادامه می‌دهد. کانُن دویل این تمِ دوستی بین دو شخص متفاوت را که به خودی خود تمِ جذّابی است، تکرار می‌کند، تمی که به نوعی یادآور دوستی دون کیشوت و سانچو پانزا است و دوستانی را نشان می‌دهد که هیچ‌وقت به دوستی کامل نمی‌رسند. این تم را در کیم[۲۳] هم بازمی‌یابیم، که در آن دوستیِ پسری جوان و راهبی هندی مطرح است و در دون سگوندو سومبرا[۲۴] با دوستی بین دام‌دار و مردی جوان. این تم در ادبیات آرژانتین بسیار رایج است، و تمِ دوستی را در بسیاری از کتاب‌های گیترز[۲۵] هم می‌توانیم بیابیم.

کانن دویل شخصیتی نه‌چندان باهوش می‌آفریند که هوشش کمتر از هوش خواننده است و اسمش را می‌گذارد دکتر واتسون؛ شخص دیگر فردی است بسیار کمیک و در عین حال بسیار محترم: اسم این یکی شرلوک هولمز است. کانن دویل کاری می‌کند که دل‌آوری‌های فکری شرلوک هولمز را دوستش واتسون تعریف کند، واتسونی که همیشه در حیرت است و مدام از روی ظواهر قضاوت می‌کند و همیشه زیردست هولمز است، چون که خودش دوست دارد زیردست باشد.

تمام این عناصر پیش‌تر در اولین داستان پلیسی که ادگار پو نوشت، بدون این‌که بداند ژانری ادبی را پایه‌گذاری می‌کند، وجود داشته است. داستان «جنایت‌های خیابان مورگ» نام دارد. ادگار پو نمی‌خواست که ژانر پلیسی ژانری رئالیستی باشد، او می‌خواست ژانری ذهنی باشد، شاید بتوان گفت ژانری «فانتاستیک»[۲۶]، ولی ژانر فانتاستیکی برخاسته از عقل و نه تخیل تنها؛ یعنی مسلماً برخاسته از هر دو، ولی به‌خصوص از تعقّل.

او می‌توانست محل جنایت‌ها و کارآگاه‌هایش را در نیویورک قرار دهد، اما در این صورت خواننده ممکن بود از خود بپرسد آیا حوادث واقعاً این‌طور اتفاق افتاده‌اند، آیا پلیس آمریکا واقعاً همین‌طور عمل می‌کرده است؟ برای ادگار پو راحت‌تر این بود و تخیلش بیش‌تر به فرمانش بود که ماجرا را در پاریس تصور کند، در محله‌ای خلوت در ساحل سن، «ژرمن دِپره». به همین دلیل، اولین کارآگاه رمان‌های پلیسی «خارجی» است، اولینِ کارآگاهی که در ادبیات ثبت شده «فرانسوی» است. حالا چرا فرانسوی؟

برای این‌که نویسنده‌ی اثر آمریکایی است و به شخصیتی احتیاج دارد که جای دیگری زندگی می‌کند و او برای عجیب‌تر جلوه‌دادن شخصیت‌هایش کاری می‌کند که زندگی آن‌ها نیز با افراد عادی متفاوت باشد. با سپیده، آن‌ها پنجره‌هایشان را می‌بندند و شمع روشن می‌کنند و غروب که می‌شود، در خیابان‌های خلوت پاریس به پیاده‌روی می‌روند و به قول ادگار پو، به جست‌وجوی آن «آبی بی‌کران» درمی‌آیند که فقط شهر بزرگی که در خواب است با خود دارد؛ به یک‌باره هم احساس در جمعیت بودن و هم احساس تنهایی داشتن چیزی است که به تحریک فکر خیلی کمک می‌کند.

این دو دوست را در تخیّلم می‌بینم که خیابان‌های خالی پاریس را، شبانه، می‌پیمایند و بحث می‌کنند، درباره‌ی چه؟، درباره‌ی فلسفه و موضوعات ذهنی بحث می‌کنند. ناگهان جنایت رخ می‌دهد، جنایتی که اولین جنایت ادبیات فانتاستیک است: قتل دو زن. من **the murders** را به «جنایت» ترجمه می‌کنم، جنایت‌های خیابان مورگ. «جنایت» قوی‌تر از قتل است. داستان از این قرار است: دو زن در اتاقی به قتل رسیده‌اند که ورود به آن غیرممکن بوده است. ادگار پو در این‌جا برای اولین‌بار معمای اتاق قفل‌شده را مطرح می‌کند. یکی از زن‌ها خفه شده و دیگری را با تیغی سر بریده‌اند. مقدار زیادی پول در اتاق هست که روی زمین پخش شده، همه چیز به هم ریخته و از دیوانگی خبر می‌دهد. ما با آغازی خشن و هولناک مواجه‌ایم و کم‌کم معمّا حل می‌شود.

معمّا برای ما روشن است، چون که ما قبل از خواندن داستان کوتاه ادگار پو موضوع آن را می‌دانیم. این امر، مسلماً، خیلی از قدرت داستان کم می‌کند. (این در مورد «داستان عجیب دکتر جکیل و مستر هاید» نیز صادق است: ما می‌دانیم که این هر دو یک شخص بیش نیستند. خوانندگان استیونسن، یکی دیگر از شاگردان ادگار پو، این را خوب می‌دانند (وقتی او از داستان عجیب دکتر جکیل و مستر هاید حرف می‌زند، از همان ابتدا یک دوگانگی شخصیتی را مطرح می‌کند.). اما در زمان ادگار پو کی فکرش را می‌کرد که قاتل، یک اورانگوتان، یک میمون، باشد؟

معمّا با ترفندی حل می‌شود: شهادت افرادی که قبل از کشف جنایت وارد اتاق شده بودند. همه صدایی دورگه شنیده‌اند، یکی از ایشان که حتی بعضی کلمه‌ها را هم

تشخیص داده، ادعا می‌کند که صدای مردی فرانسوی را شنیده، صدای کسی که کلمات را واضح تلفّظ نمی‌کرده، و بعضی دیگر می‌گویند که صداهایی عجیب و غریب شنیده‌اند. یک اسپانیایی خیال می‌کند که صدای فردی آلمانی را شنیده بوده، آلمانی خیال می‌کند صدای یک نفر هلندی بوده و هلندی می‌گوید صدای یک ایتالیایی را شنیده و الی آخر؛ صدا در نهایت صدای غیرانسانی یک میمون بوده است. جنایت کشف می‌شود، ولی ما از پیش جواب معمّا را می‌دانیم.

این انتقادی است که به ادگار پو وارد است، این‌که طرح داستان‌های او آن‌قدر ساده است که شفّاف به‌نظر می‌رسد. اما این طرح‌ها برای ما ساده است که از قبل با آن‌ها آشنایی داریم، وگرنه برای اولین خواننده‌های داستان‌های پلیسی این‌طور نبوده، خوانندگانی که تجربه‌ی ما را از رمان پلیسی نداشته‌اند و ذهنشان هنوز به وسیله‌ی داستان‌های ادگار پو آن‌طور که ذهن ما شده، تربیت نشده بود. وقتی ما رمان پلیسی می‌خوانیم، خود ما نوعی «ابداع» ادگار پویی هستیم. کسانی که اولین‌بار این داستان کوتاه را می‌خواندند، بسیار هیجان‌زده می‌شدند و پس از آن بود که داستان‌های دیگر آمدند.

پو برای ما پنج مدل رمان پلیسی به جا گذاشته است که یکی از آن‌ها «دیو تباهی» نام دارد: این ضعیف‌ترینِ همه است، اما بعدها اسرائیل زانگویل [۲۷] در Big Bow Murder از آن تقلید کرده و ایده‌ی جنایت در اتاق دربسته را تکرار کرده است. در این‌جا شخصیتی داریم، همان شخصیت قاتل، که در داستان «راز اتاق زرد» نوشته‌ی گاستون لورو[۲۸] هم او را باز می‌یابیم: در واقع در این‌جا قاتل خودِ کارآگاه است. بعد از این داستان، «نامه‌ی ربوده شده» و «سوسک طلایی» نوشته می‌شوند که هر دو شاه‌کار هستند. در «نامه‌ی ربوده شده» ماجرا بسیار ساده است، دعوا بر سر نامه‌ای است که وزیری آن را دزیده و پلیس می‌داند که نامه پیش اوست. دو بار در خیابان به او حمله می‌کند و بعد خانه‌اش را می‌گردد؛ برای این‌که هیچ چیز از قلم نیفتد، تمام هتل، اتاق‌به‌اتاق، وارسی می‌شود؛ پلیس به ذره‌بین و میکروسکوپ مجهّز است؛ کتاب‌های کتاب‌خانه را ورق‌به‌ورق می‌گردد، جلد کتاب‌ها را وارسی می‌کند، حتّا از ردّ گرد و خاک روی کف‌پوش هم نمی‌گذرد. بعد از این همه، دوپن مداخله می‌کند و می‌گوید که پلیس اشتباه کرده است، و مثل کودکی استدلال کرده که خیال

می‌کند همیشه چیزها را در جایی دور از ذهن مخفی می‌کنند. ولی واقعیت چیز دیگری است. دوپن به دیدن وزیر مورد نظر -که از دوستانش است- می‌رود و روی میز کار او متوجه‌ی پاکتی پاره می‌شود. حدس می‌زند که این همان نامه‌ای است که همه دنبالش می‌گردند. نامه طوری مخفی شده که دیده شود، طوری که آن‌قدر جلوی چشم باشد که هیچ‌کس متوجه‌اش نشود. ادگار پو برای این‌که به ما بفهماند تا چه اندازه رمان پلیسی را ژانری فکری می‌داند، اول هر داستانش حاشیه‌روی‌های تحلیلی، بحثی درباره‌ی شطرنج، یا درباره‌ی فضایل whist یا خانم‌ها می‌آورده است.

بدین‌ترتیب، ادگار پو این پنج داستان کوتاه را برای ما به جا گذاشته و بعد از این‌ها داستان «راز ماری روژه» که یکی از عجیب‌ترین قصه‌های اوست، و در عین حال از خسته‌کننده‌ترین قصه‌هایش. موضوع این داستان جنایتی است که در نیویورک رخ داده: دختری جوان به نام ماری روژه به قتل رسیده است. دخترک، به گمانم گل‌فروش بوده. ادگار پو خبر این حادثه را از روزنامه درآورده بود. او محل حادثه را به پاریس منتقل می‌کند و نام دختر جوان را ماری روژه می‌گذارد و بعد شیوه‌ای که جنایت می‌توانسته رخ بدهد را در ذهن بازسازی می‌کند. در واقع، چندین سال بعد که قاتل را یافتند، همه چیز با آن‌چه پو نوشته بود، مطابقت می‌کرد.

پس رمان پلیسی را به‌عنوان ژانری فکری در نظر گرفتیم؛ راز جنایتی به وسیله‌ی کسی فاش می‌شود که به‌صورت نظری استدلال می‌کند، نه براساس جاسوسی‌ها و ناشی‌گری‌های جنایت‌کاران. ادگار پو می‌دانست کاری که می‌کند رئالیستی نیست، برای همین پاریس را به‌عنوان فضای داستان‌هایش انتخاب می‌کند؛ و برای همین، مرد متفکرش یک اشراف‌زاده است نه یک پلیس؛ و برای همین، پلیس را در موقعیتی هجوآمیز قرار می‌دهد. به بیان دیگر، پو عنصر عقلانیت را وارد داستان کرده است. بعد از مرگ ادگار پو چه اتفاقی افتاد؟ به گمانم او در سال ۱۸۴۹ درگذشت؛ والت ویتمن، نویسنده‌ی معاصر او، ترحیم‌نامه‌ای نوشته است که در آن می‌گوید: «پو نوازنده‌ای بود که فقط بلد بود نت‌های بم پیانو را بنوازد، پو را نمی‌توان نماینده‌ی دموکراسی آمریکایی دانست.»، و این چیزی بود که پو هرگز قصد انجامش را نداشت. ویتمن، درست مثل امرسون، در حق او بی‌انصافی کرده

است. برخی منتقدین ادبی امروزه او را دست کم می‌گیرند؛ اما به گمان من، آثار پو - در مجموع - نوشته‌ی یک نابغه است، حتّا اگر داستان‌های کوتاهش، به‌جز «ماجراهای آرتور گوردون پیم»، ضعف‌هایی داشته باشند. با این همه، این داستان‌ها در کل شخصیتی را خلق می‌کنند که فرای تمام شخصیت‌هایی که پو خلق کرده است، فرای چارلز اگوست دوپن است، فرای تمام جرم و جنایت‌ها و تمام راز و معماهایی است که از این پس دیگر ما را نمی‌ترسانند.

در انگلستان، کشوری که ژانر پلیسی سمت‌وسویی روان‌شناختی به خود گرفته، ما بهترین رمان‌های پلیسی را که تا به امروز نوشته شده، داریم: رمان‌های ویلکی کالینز[۲۹]، «زن سفیدپوش» و «سنگ ماه»؛ و نیز چسترتون، بزرگ‌ترین وارث پو. چسترتون می‌گوید که هیچ‌کس تا به حال داستان‌های کوتاه پلیسی به خوبی داستان‌های پو ننوشته است. اما - به‌نظر من - خود او از پو فراتر رفته است. پو داستان‌هایی کاملاً فانتاستیک نوشته است، مثلاً «نقاب سرخ» یا «بشکه‌ی آمونتیلاندو»، و داستان‌هایی استدلالی مثل پنج داستان پلیسی که صحبتشان را کردیم. اما چسترتون کاری متفاوت کرده است، او داستان‌هایی فانتاستیک نوشته که مثل داستان‌های پلیسی تمام می‌شوند. یکی از آن‌ها «مرد نامرئی» است که در سال ۱۹۰۵ یا ۱۹۰۷ چاپ شده است. موضوع این داستان به‌طور خلاصه چنین است: صحبت از مردی است که ربات درست می‌کند - ربات‌های آشپز، سرای‌دار، مستخدم و مکانیک- و در خانه‌ای بالای تپه‌ای پربرف در لندن زندگی می‌کند. به او پیام‌های تهدید به مرگ می‌رسد، او مردی کوچک‌جثّه است و این در ادامه‌ی داستان بسیار اهمیت دارد. او با خدمت‌کاران مکانیکی‌اش تنها زندگی می‌کند، که خودش تا همین‌جا امر هولناکی است. مردی که تنها زندگی می‌کند و ماشین‌هایی دوره‌اش کرده‌اند که حرکات انسانی را تقلید می‌کنند. در یکی از نامه‌هایی که به دستش می‌رسد، برایش نوشته‌اند که بعدازظهر همان روز خواهد مرد. او دوستانش را خبر می‌کند و دوستانش پلیس را خبر می‌کنند. او را با آدم‌آهنی‌هایش تنها می‌گذارند، ولی از سرای‌دارش می‌خواهند که مواظب باشد کسی وارد ساختمان نشود. علاوه بر این سرای‌دار، یک پلیس و یک فروشنده‌ی

بلوط را هم مراقبش می‌گذارند. هر سه قول می‌دهند مواظب او باشند. وقتیِ دوستان مرد با پلیس برمی‌گردند، متوجه‌ی ردِ پاهایی روی برف می‌شوند. ردِ پاهایی که به طرف خانه می‌رود سطحی‌اند و رد پاهایی که از طرف خانه می‌آیند عمیق‌تراند، انگار که بار سنگینی به دوش صاحبشان بوده است. همه به داخل خانه می‌روند و می‌بینند که مرد ربات‌ساز ناپدید شده است. مقداری خاکستر در شومینه می‌بینند. این‌جا قوی‌ترین جای داستان است: شک به این‌که مرد به دست ربات‌های خودش نابود شده است. این قسمت بیش‌ترین تأثیر را روی ما می‌گذارد. این مسئله بیش از آگاهی از حقیقت بر ما تأثیر می‌گذارد. اما حقیقت ماجرا این است که قاتل وارد خانه شده است. بلوط‌فروش و پلیس و سرای‌دار هم او را دیده‌اند، اما به او شک نکرده‌اند، زیرا او همان پستچی‌ای بوده که هر بعدازظهر در ساعتی معین به آن‌جا می‌آمده است. پستچی قربانی‌اش را کشته، در کیسه‌ی نامه‌ها انداخته و نامه‌ها را سوزانده و راهش را کشیده و رفته است. پدر براون او را می‌بیند، با او حرف می‌زند، اعترافاتش را می‌شنود و رهایش می‌کند، چرا که در داستان‌های چسترتون نه دستگیری وجود دارد نه خشونت.

امروز ژانر پلیسی در ایالات متحده افول کرده است و به ژانری رئالیستی و پر از صحنه‌های خشونت و خشونت جنسی تبدیل شده است. در هر حال، ریشه‌های فکری روایت پلیسی فراموش شده و کاملاً از بین رفته است. در انگلستان این ژانر دوام آورده است و هنوز رمان‌های خالی از جنجالی نوشته می‌شود که ماجراشان در روستایی انگلیسی می‌گذرد؛ آن‌جا همه چیز در فضایی منطقی، آرام، بی‌خشونت و بدون خون و خون‌ریزی جریان دارد.

خود من هم در ژانر پلیسی دست به تجربه زده‌ام، ولی خیلی از نتیجه راضی نیستم. من ژانر پلیسی را به جهان نمادینی کشانده‌ام که شاید جای آن نبوده است. یکی از داستان‌هایی که نوشته‌ام، «مرگ و قطب‌نما» است. چند داستان پلیسی با بیوی کاسارِس[۳۰] کار کرده‌ام که داستان‌هایش از مال من بهتر است. ما با هم «شش مسئله برای دون ایزیدور پارودی» را نوشته‌ایم که داستان یک زندانی است که از داخل زندان معماهای پلیسی را حل می‌کند.

در دفاع از رمان پلیسی چه می‌توانیم بگوییم؟ یک چیز مسلّم و کاملاً روشن است: ادبیات ما میل به آشوب[۳۱] کرده است. گرایش به شعر آزاد بیش‌تر است، چرا که نوشتنش آسان‌تر از شعر قاعده‌مند است که در واقع هم، این شعر گفتن بسیار دشوار است. نویسنده‌ها به حذف شخصیت‌ها و منطق داستان گرایش پیدا کرده‌اند. همه چیز مبهم است. در این دوره‌ی پرآشوب، یک چیز، بی‌هیچ ادعا، ارزش‌های سنّتی خود را حفظ کرده، و آن رمان پلیسی است. در واقع، رمان پلیسی که شروع، وسط و پایان نداشته باشد، مورد قبول واقع نمی‌شود. رمان‌های این‌چنینی به دست نویسندگان درجه دوم نوشته شده‌اند، مگر بعضی رمان‌هایی که به قلم نویسندگان بزرگی چون دیکنز، استیونسون، و مخصوصاً ویلکی کالینز نوشته شده‌اند. در دفاع از رمان پلیسی آن‌چه می‌توانم بگویم این است که رمان پلیسی نیازی به دفاع ندارد، و با این‌که امروزه با تحقیر از آن نام می‌برند، در زمانه‌ی بی‌نظمی برای ما نظم به ارمغان می‌آورد، و این کار بزرگی است که قدرشناسی ما را می‌شاید و از شایستگی خالی نیست.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

* Borges, Jorge Luis, *Conferences*, Gallimard, 1985 , pp.188- 202.
1- Van Wyck Brooks.
2- Flowering of New England.
3- Old England.
4- Emily Dickinson.
5- Herman Melville.
6- Thoreau.
7- William James.
8- Henry James.
9- Edgar Poe.
10- Croce.

۱۱ – سروانتس، دن کیشوت، محمد قاضی، انتشارات نیل، ۱۳۴۹، ص۱۳.

12- The Jingleman.
13- Tennyson.
14- Stevensen.
15- Chesterton.
16- Livre de Job.
17- Livre de Rois.
18- Barnaby Rudge.
19- Pallas Athenee.
20- Minerve.
21- Auguste Dupin.
22- Canon Doyle.
23- Kim.
24- Don Segundo Sombra.
25- Gutierrez.
26- Fantastique.
27- Israel Zangwill.
28- Gaston Leroux.
29- Wilkie Collins.
30- Bioy Casares.
31- Chaos.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی