سنخ‌شناسی رمان پلیسی

تزوتان تودوروف
انوشیروان گنجی موحد

ژانر پلیسی قابل تقسیم به گونه‌های مختلف نیست، بلکه تنها شکل‌هایی را ارائه می‌دهد که از لحاظ تاریخی گوناگون‌اند.
بوآسو ـ نارشراک*

اگر این کلمات را بر پیشانی جستاری می‌گذارم که دقیقاً به «گونه‌ها» در ژانر «رمان پلیسی» می‌پردازد، برای آن نیست که بر اختلاف نظرم با نویسندگان‌شان تأکید کنم، بلکه به‌این خاطر است که این نوع نگرش بسیار رایج است و بنابراین، این موضوع اولین چیزی است که باید موضع خود را در قبال آن روشن ساخت. این قضیه ربطی به رمان پلیسی ندارد: از نزدیک به دو قرن پیش، در مطالعات ادبی واکنش شدیدی به چشم می‌خورد که حتی نسبت به مفهوم ژانر اعتراض دارد. درباره‌ی کلِ ادبیات بنویسند یا درباره‌ی یک اثر، قراردادی ضمنی وجود دارد که براساس آن گردآوری چندین اثر در یک ژانر مساوی با بی‌اعتبارکردن آنهاست. این تلقی توجیه تاریخی خوبی هم دارد: تفکر ادبی دوران کلاسیک که به ژانر بیش از خودِ اثر بها می‌داد، حاکی از گرایشی تأدیب‌گر نیز بود ــ اگر اثر به‌قدر کافی با قواعد ژانر منطبق نبود، به‌عنوان اثری بد ارزیابی می‌شد. بنابر این نقد نه‌تنها در پی ارائه‌ی تعریف از ژانرها بود، بلکه آنها را تحمیل نیز می‌کرد؛ حصار ژانرها به‌جای آن که از آفرینش ادبی تبعیت کند، بر آن مقدم بود.

واکنش به این امر شدید بود: رمانتیک‌ها و اَخلاف‌شان نه‌تنها تبعیت از قواعد ژانرها را رد می‌کردند (چیزی که کاملاً حق داشتند)، بلکه از به‌رسمیت شناختن وجود این مفهوم سر باز می‌زدند. به این ترتیب تا روزگار ما، به‌طرز بی‌سابقه‌ای نسبت به نظریه‌ی ژانرها کم توجهی شده است. با این حال، امروزه در پی واسطه‌ای هستند میان مفهوم بسیار کلیِ ادبیات و موضوع‌های خاص آن، یعنی آثار. تأخیر در این امر بدون شک از آنجا ناشی می‌شود که سنخ‌شناسی مستلزم نظریه‌ی عام متن بوده و هست؛ و این نظریه هنوز تا جاافتادن و رسیدن به دوران بلوغ فاصله دارد، یعنی هرچقدر هم که نتوان ساختار اثر را توصیف کرد، می‌بایست به تطبیق دادن مؤلفه‌هایی که

قابل سنجش‌اند ــ مثل وزن شعر ــ اکتفا کرد. به‌رغم فوریت پژوهش درباره‌ی ژانرهای (که بنا به تذکر تیبوده مسئله‌ای است عام و فراگیر)، نمی‌توان این پژوهش را جدا از پژوهش درباب نظریه‌ی گفتار، پیش برد. تنها نقد کلاسیسیسم می‌توانست به خود اجازه دهد که ژانرها را از دل چارچوب کلی و منطقی انتزاعی استنتاج کند.

دشواری مضاعف درخصوص مطالعه‌ی ژانرها مربوط به خصلت ویژه‌ی هر هنجار زیبایی‌شناختی است. یک اثر بزرگ، به‌لحاظی یک ژانر جدید خلق می‌کند و همزمان از قواعد ژانری که پیش‌تر از آن برآمده بود، تخطی می‌کند. ژانر **صومعه‌ی پارم**، یعنی هنجاری که این رمان بدان تعلق دارد، فقط رمان فرانسوی ابتدای قرن نوزدهم نیست؛ این ژانر «رمان استاندال‌وار» است که دقیقاً به‌واسطه‌ای این اثر و چند اثر دیگر خلق شده است. می‌توان گفت هر کتاب بزرگی بر وجود دو ژانر و تحقق دو هنجار صحّه می‌گذارد: یکی ژانری که از آن تخطی می‌کند و بر ادبیات متقدّم سیطره داشته و دیگر ژانری که خود خلق می‌کند. با این همه حوزه‌ی مطلوبی وجود دارد که در آن از این بازیِ میان اثر و ژانرش خبری نیست: حوزه‌ی ادبیات عامه‌پسند. شاهکارهای ادبی رایج، از جهاتی در هیچ ژانری الاّ ژانر خودشان نمی‌گنجند؛ اما شاهکار ادبی عامه‌پسند دقیقاً کتابی است که بهتر از هر اثر دیگر در ژانر خود می‌گنجد. رمان پلیسی هنجارهای خودش را دارد؛ کسی که می‌خواهد رمان پلیسی را «زیبا» بنویسد به «ادبیات» می‌پردازد، نه به رمان پلیسی.

رمان پلیسی تمام‌عیار رمانی نیست که از قواعد ژانر تخطی می‌کند، بلکه رمانی است که با این قواعد مطابقت دارد: **دوشیزه بلاندیش** ارکیده‌ای ندارد تجسم ژانر است، نه فرارِ وی از آن. اگر ژانرها ادبیات مردمی را به‌خوبی پیاده کنند، دیگر جایی برای سخن گفتن از شاهکارهای آن باقی نمی‌ماند، زیرا هر دو یک چیزاند؛ بهترین نمونه همانی است که درباره‌اش هیچ حرفی برای گفتن نداریم. این چیزی است که خیلی کم به چشم آمده و نتایجش تمامی مقولات زیبایی‌شناختی را تحت تأثیر قرار داده است: امروزه شاهد شکاف میان دو نمود اساسی این مقالات هستیم. در جامعه‌ی ما نه‌تنها یک هنجار، که دو هنجار زیبایی‌شناختی وجود دارد؛ نمی‌شود با یک نوع سنجه هم هنر «بزرگ» را سنجید و هم هنر «مردمی» را.

نشان دادن ژانرها در درون رمان پلیسی به‌نسبت ساده می‌نماید. اما برای این منظور باید از تشریح «گونه‌ها» شروع کرد، که این خود به‌معنای تعیین حدود و ثغورشان نیز هست. من به‌عنوان نقطه‌ی عزیمت، رمان پلیسی کلاسیک را در نظر می‌گیرم که در سال‌های میان دو جنگ جهانی دوران اوج خود را سپری کرد و می‌توان آن را «رمان معمایی» نامید. پیش‌تر چندین‌بار تلاش شده تا قواعد این ژانر مشخص شود (بعدها به بیست قاعده‌ی «وان‌دین» باز خواهم گشت)؛ اما به‌گمانم بهترین مشخصه‌ی عام برای این نوع رمان همانی است که میشل بوتور در رمانش، کاربرد زمان، ارائه می‌دهد. ژرژ بورتون، شخصیت رمان که نویسنده‌ی چندین و چند رمان پلیسی است، برای راوی توضیح می‌دهد که «تمام رمان‌های پلیسی براساس دو قتل بنا شده‌اند که اولین قتل ــ که کار قاتل است ــ تنها مجالی است برای دومی که در آن همین قاتل قربانی آدم‌کشی بالفطره و توبیخ‌ناپذیر به‌نام "کارآگاه" می‌شود.» و این که «حکایت ... دو مجموعه‌ی زمانی را بر روی هم قرار می‌دهد: روزهای بازپرسی که از زمان جنایت شروع می‌شود، و روزهای درام که به آن ختم می‌شود.»

در بنیان رمان معمایی به ثنویتی برمی‌خوریم که همین ثنویت برای توصیف این نوع رمان به کمک‌مان می‌آید. این رمان شامل دو داستان است: داستان جنایت و داستان بازپرسی. این دو داستان در ناب‌ترین

شکل‌شان هیچ نقطه‌ی مشترکی ندارند. نخستین سطرهای چنین رمان «نابی» از این قرار است:
«روی کارت سبز کوچکی، این سطور را که با ماشین تایپ شده می‌خوانیم:

اُدل مارگاره
شماره‌ی ۱۸۴، کوچه‌ی شصت و نهم، خیابان اُوسُست. قتل. حدود ساعت بیست و سه خفه شده، آپارتمان به هم ریخته، جواهرات دزدیده شده، جسد توسط خدمت‌کار ــ آمی‌جیسون ــ پیدا شده.»
(اس. اس. وان دین، قتل در سواحل قناری)

داستان اول، یعنی داستان جنایت، پیش از آن که دومی (و بنابر این کتاب) شروع شود به پایان رسیده است. اما در دومین داستان چه اتفاقی می‌افتد؟ اتفاقات کمی. شخصیت‌های این داستان دومی، یعنی داستان بازپرسی، کاری نمی‌کنند، آنها مطلع می‌شوند. ممکن نیست هیچ بلایی سرشان بیاید: یکی از قواعد ژانر ایجاب می‌کند که کارآگاه مصون بماند. نمی‌توان تصور کرد که هرکول پوآرو یا فیلووانس را خطر حمله، جراحت، و بالاتر از آن، قتل تهدید کند. صدوپنجاه صفحه‌ای که میان کشف جنایت و لو رفتن جانی قرار گرفته، صَرف اطلاع یافتنِ اندک‌اندک شده است: ردّها و سرنخ‌ها یکی پس از دیگری بررسی می‌شوند. به این ترتیب رمان معمایی به سمت یک معماری کاملاً حساب شده و ریاضی‌وار گرایش دارد: مثلاً جنایت در قطار سریع‌السیر شرق، اثر آگاتا کریستی، دوازده شخصیت مظنون دارد؛ کتاب عبارت است از دوازده، و باز دوازده‌تای دیگر بازجویی، مقدمه و مؤخّره (یعنی کشف جنایت و کشف جانی).

بنابراین داستان دوم، داستان بازپرسی، از اهمیت و جایگاه خاصی برخوردار است. بی‌خود نیست که این داستان اکثراً توسط یکی از دوستان کارآگاه نقل می‌شود، که خودش آشکارا اقرار می‌کند که مشغول نوشتن یک کتاب است: کلاً داستان عبارت است از شرح این که چگونه خود این حکایت به وجود آمده، و چگونه خود این کتاب نوشته شده است. داستان اول به‌کلی وجود کتاب را منکر می‌شود، یعنی این که هیچ‌وقت یک کتاب ساختگی‌بودن خودش را بروز نمی‌دهد (هیچ نویسنده‌ی رمان پلیسی نمی‌تواند به خود اجازه دهد، چنان که در «ادبیات» پیش می‌آید، خصلت تخیلی داستانش را برملا کند.) در عوض داستان دوم نه‌تنها قرار است واقعیت کتاب را در نظر داشته باشد، بلکه خود نیز دقیقاً داستان همین کتاب است.

همچنین برای توصیف این دو داستان می‌توان گفت که داستان اولی، یعنی داستان جنایت، به تعریف «چیزی که عملاً اتفاق افتاده» می‌پردازد؛ اما داستان دوم، داستان بازپرسی، شرح می‌دهد که «چگونه خواننده (یا راوی) از آن اتفاقات با خبر شده است». با این وصف، این تعریف‌ها دیگر به دو داستان موجود در رمان پلیسی تعلق ندارند، بلکه دربرگیرنده‌ی دو جنبه از هر اثر ادبی هستند، دو جنبه‌ای که فرمالیست‌های روس در سال‌های دهه‌ی بیست آشکار کردند. در واقع آنها میان سرگذشت و درون‌مایه‌ی یک حکایت فرق گذاشتند: سرگذشت چیزی است که در زندگی روی داده، اما درون‌مایه شیوه‌ی تعریف این سرنوشت توسط نویسنده است. مفهوم اول با واقعیتِ ذکر شده و رویدادهایی که شبیه رویدادهای جاری در زندگی ما هستند مطابقت دارد، و مفهوم دومی ــ یعنی درون‌مایه ــ مطابق خود کتاب، حکایت و اسلوب‌های ادبی به‌کار گرفته‌شده توسط نویسنده

است. در سرگذشت، از به هم ریختن زمان خبری نیست و کنش‌ها ترتیب طبیعی‌شان را دنبال می‌کنند؛ در درون‌مایه، نویسنده می‌تواند نتایج را پیش از دلایل و پایان را پیش از آغاز ارائه کند. پس این دو مفهوم بیانگر دو بخش از داستان، یا دو داستان مختلف نیستند بلکه دو جنبه از یک داستان واحدند ــ دو نظرگاه نسبت به یک چیز. پس چگونه رمان پلیسی موفق می‌شود هر دوِ اینها را یک‌جا و در کنار هم عرضه کند؟

برای توضیح این تناقض، اول باید جایگاه ویژه‌ی این دو داستان را به خاطر آورد. داستان اول، داستان جنایت، در واقع داستان غیاب است: مهم‌ترین مشخصه‌اش این است که نمی‌تواند فوراً و در همان لحظه در کتاب حاضر باشد. به عبارت دیگر، راوی نه می‌تواند بگومگوی شخصیت‌های درگیر در داستان را مستقیماً به ما منتقل کند و نه می‌تواند حالات‌شان را برایمان ترسیم کند: برای این کار، او لزوماً باید به یک شخصیت دیگر (یا همان شخصیت) که در داستان دوم، شنیده‌ها و دیده‌هایش را بازگو می‌کند، متوسل شود. دیدیم که داستان دوم نیز از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است ــ داستانی که به‌خودیِ خود هیچ اهمیتی ندارد و فقط حکم میانجیِ میان خواننده و داستان جنایت را دارد. نظریه‌پردازان رمان پلیسی پیوسته بر سر این موضوع اتفاق نظر داشته‌اند که سبک در این سنخ از ادبیات باید کاملاً شفاف و نامرئی، و به‌گونه‌ای ناموجود باشد؛ تنها توقعی که از آن می‌رود این است که ساده، روشن و سرراست باشد. حتی سعی کرده‌اند ــ این خیلی پرمعناست ــ که داستان دوم را یکسره حذف کنند: یک بنگاه انتشاراتی پرونده‌های واقعی را که شامل گزارش‌های خیالی پلیس، بازجویی‌ها، عکس‌ها، آثار انگشت و حتی رشته‌های موی سر می‌شد، منتشر کرده بود. این اسناد «دستِ اول» می‌بایست خواننده را به سوی کشف مجرم سوق دهند (در صورت ناکامی، پاکتِ دربسته‌ای که به صفحه‌ی آخر الصاق شده، پاسخ بازی را دربر دارد: مثلاً حکمِ قاضی را).

پس در رمان معمایی با دو داستان مواجه می‌شویم که یکی غایب اما واقعی، و دیگری حاضر ولی بی‌معناست. این حضور و غیاب، وجود دو داستان در تداومِ حکایت را توجیه می‌کند. داستان اول بی‌نهایت تصنعی و انباشته از قوانین و شگردهای ادبی است (و این‌ها چیزی نیستند مگر جنبه‌ی «درون‌مایه‌ای» حکایت) که نویسنده هیچ کدام‌شان را بدون ارائه‌ی توضیح و توجیه نمی‌تواند رها کند. ناگفته نماند که این شگردها اساساً از دو سنخ‌اند: وارونگی‌های زمانی و «دیدهای» خاص؛ بدین معنا که مفاد هر خبر به شخصیتی بستگی دارد که آن خبر را نقل می‌کند، و هیچ مشاهده‌ای بدون شاهد نیست. نویسنده اصولاً، چنان که در رمان کلاسیک می‌بینیم، نمی‌تواند دانای کُل باشد. اما داستان دوم حکم جایی را دارد که تمام این شگردها توجیه و «خنثی» می‌شوند: نویسنده برای این که حال و هوایی «طبیعی» به آنها بدهد باید توضیح دهد که در حال نوشتن یک کتاب است! و از ترس این که مبادا خود این داستان دوم گنگ بشود و سایه‌ی ناسودمند خویش را روی اولی بیندازد، این همه به حفظ سبک خنثی و ساده و نامحسوس کردن آن توصیه می‌شود.

حالا به سراغ ژانر دیگری در درون رمان پلیسی برویم؛ ژانری که در آمریکا اندکی پیش، و به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم، ابداع شده و در فرانسه در «مجموعه‌ی سیاه» منتشر شده است. می‌توان این ژانر را «رمان سیاه» نامید، گرچه این اصطلاح معنای دیگری هم دارد. رمان سیاه رمانی است پلیسی که دو داستانی را که پیش‌تر گفتیم با هم درمی‌آمیزد، یا به‌عبارت دیگر داستان اول را حذف و دومی را احیا می‌کند. دیگر جنایتی مقدّم بر لحظه‌ی حکایت در کار نیست که تعریفش کنند، حالا دیگر حکایت و کنش هم‌زمان اتفاق می‌افتند. هیچ

رمان سیاهی به‌شکل خاطره‌نویسی ارائه نمی‌شود: نقطه‌ی مقصدی وجود ندارد تا راوی از آن نقطه بتواند به رویدادهای گذشته نظری بیندازد، و اصلاً نمی‌دانیم که آیا او زنده به پایان داستان می‌رسد یا نه. نگاه به گذشته جای خود را به نگاه به آینده می‌دهد.

داستانی برای حدس‌زدن وجود ندارد، چنان‌که در رمان معمایی نیز از معما و راز خبری نیست. اما با این همه علاقه‌ی خواننده کاهش نمی‌یابد. بنابراین متوجه می‌شویم که دو شکل جذابیت وجود دارد که اساساً با هم متفاوت‌اند. نخستین شکل را می‌توان **کنجکاوی** نامید که از معلول به سمت علت گام برمی‌دارد، یعنی با توجه به نتیجه‌ای (یک جسد و چند سرنخ) باید علت آن را یافت (مجرم و انگیزه‌ی او برای جنایت). شکل دوم **تعلیق** است که در این حالت از علت به سمت معلول می‌رویم، یعنی نخست داده‌های اولیه (تبهکارانی که برای نزاع‌های سخت مقدمه‌چینی می‌کنند) را نشان‌مان می‌دهند و منتظر آن چیزی می‌مانیم که پیش خواهد آمد ــ معلول‌ها (اجساد، و جنایت‌ها و زد و خوردها). این قسم جذابیت در رمان معمایی جایی نداشت چون شخصیت‌های اصلی آن (کارآگاه و دوستش که همان راوی باشد) اصولاً مصونیت داشتند، یعنی هیچ بلایی سرشان نمی‌آمد. در رمان سیاه وضعیت وارونه می‌شود، بدین معنا که همه‌چیز ممکن است و اگر زندگی کارآگاه در خطر نباشد، سلامت او در خطر خواهد بود.

تضادهای میان رمان معمایی و رمان سیاه را به‌مثابه تضادی میان دو داستان و یک داستان واحد ارائه کردم؛ و این کار یک طبقه‌بندی منطقی است نه یک توصیف تاریخی. رمان سیاه نیازی ندارد تا برای تحقق خویش این تحول و دگرگونی دقیق را اعمال کند. برخلاف آن چیزی که منطق حکم می‌کند، ژانرها این‌طور نیستند که تنها هدف‌شان تحقق بخشیدن به امکاناتی باشد که نظریه عرضه می‌کند؛ ژانر جدید حول مؤلفه‌ای شکل می‌گیرد که در ژانر قبلی الزامی نبوده است: بدین معنا که هر دو مؤلفه‌های نامتقارن را ضابطه‌مند می‌کنند (آنها را الزامی می‌سازند). به‌همین خاطر بوطیقای کلاسیسیسم در طبقه‌بندی منطقی ژانرها ناموفق است. رمان سیاهِ مدرن نه حول یک شگردِ اجرا، بلکه پیرامون حال و هوایی که بازنموده شده، پیرامون شخصیت‌ها و خُلقیاتی خاص شکل می‌گیرد؛ به‌عبارت دیگر مشخصه‌ی سازنده‌ی این رمان مضمون‌مدار (تماتیک) بودن آن است. از این روست که مارسل دوآمل، سردمدار این نوع رمان در فرانسه، در سال ۱۹۴۵ آن را چنین توصیف می‌کند: در این رمان «به خشونت ــ تحت تمامی اشکالش و مخصوصاً منفورترین آنها ــ و بی‌رحمی و کشتار» برمی‌خوریم. «بی‌اخلاقی نیز، درست به‌همان شدت احساسات پسندیده، در آن هست. عشق ــ ترجیحاً نوع حیوانی آن ــ و شور و شیدایی وافر و نفرت وحشیانه ... نیز هست.» در واقع رمان سیاه حول این چند مبنا شکل می‌گیرد: خشونت، جنایتی که غالباً شنیع است و بی‌اخلاقی شخصیت‌ها. به‌همین ترتیب «داستان سوم»، داستانی که در حال حاضر جریان دارد، ضرورتاً در مرکز این نوع رمان قرار دارد. اما حذف داستان اول چیزی نیست که الزامی باشد: نخستین نویسندگان «مجموعه‌ی سیاه» یعنی داشیل هَمِت و ر. چَندلر حافظ معما و راز هستند؛ مهم این است که معما در اینجا کارکردی فرعی و ثانوی می‌یابد و دیگر، چنان که در رمان معمایی مشاهده می‌شود، مرکزیت ندارد.

این محدودیت در حال و هوای ترسیم شده، رمان سیاه را از رمان حادثه‌ای متمایز می‌سازد، حتی اگر این دو حد و مرز روشنی نداشته باشند. می‌توان چنین برداشت کرد که اگرچه خاصیت‌هایی که تا به حال برشمردیم ــ

خطر، تعقیب و نزاع ــ در یک رمان حادثه‌ای نیز در کنار هم حضور دارند، رمان سیاه نیز استقلال خود را حفظ می‌کند. می‌توان دلایلی چند را برشمرد: حذف نسبی رمان حادثه‌ای و جایگزین شدن رمان جاسوسی، تمایل این نویسندگان به عنصر شگفت‌انگیز و بیگانه که از طرفی این نوع رمان را به «سیاحت‌نامه» نزدیک می‌کند، و از سوی دیگر به رمان‌های علمی ـ تخیلی کنونی، و سرانجام نوعی گرایش به توصیف که کاملاً با رمان پلیسی بیگانه است. تفاوت در حال و هوا و خُلقیاتِ توصیف شده را نیز باید به تفاوت‌های دیگر افزود؛ و دقیقاً همین تفاوت است که به رمان سیاه مجال شکل‌گیری داده است.

یک نویسنده‌ی رمان پلیسی، به‌نام اس. اس. وان‌دین، در سال ۱۹۲۸ بیست قاعده را اعلام کرد که هر نویسنده‌ی درست و حسابیِ رمان پلیسی باید خودش را با آنها هماهنگ کند. از آن موقع غالباً از این قواعد تقلید شده است (برای مثال، نگاه کنید به کتاب یاد شده از بوآلو و ناشراک) و به‌ویژه خیلی مورد اعتراض قرار گرفته‌اند. از آنجا که قصد ندارم دستورالعملی صادر کنم، بلکه می‌خواهم به تشریح ژانرهای رمان پلیسی بپردازم، فکر می‌کنم بد نباشد لحظه‌ای بر این قواعد درنگ کنیم. این قواعد، در شکل اصلی خود، خیلی اضافات دارد و می‌توان آنها را در هشت بند زیر خلاصه کرد:

۱. رمان باید حداکثر یک کارآگاه و یک مجرم داشته باشد، و حداقل یک قربانی (یک جسد).

۲. مجرم نباید یک تبهکار حرفه‌ای یا یک کارآگاه باشد؛ او باید به‌خاطر دلایل شخصی دست به قتل بزند.

۳. عشق در رمان پلیسی جایی ندارد.

۴. مجرم باید آدم موجهی باشد:

الف) در زندگی: مستخدم یا خدمت‌کار نباشد.

ب) در کتاب: یکی از شخصیت‌های اصلی باشد.

۵. همه چیز باید به‌شیوه‌ای عقلانی توجیه شود؛ فانتزی بودن در این نوع رمان مجاز نیست.

۶. برای توصیف‌ها و نیز برای تحلیل‌های روان‌شناختی جایی نیست.

۷. در مورد اطلاعات مربوط به داستان، این معادله باید برقرار باشد: «نویسنده: خواننده = مجرم: کارآگاه».

۸. باید از موقعیت‌ها و راه‌حل‌های پیش پا افتاده و دست‌کاری شده حذر کرد.

اگر این سیاهه را با توصیف رمان سیاه مقایسه کنیم، متوجه نکته‌ی جالبی خواهیم شد. بخشی از قواعد وان‌دین ظاهراً به تمام رمان‌های پلیسی مربوط می‌شود، و بخشی دیگر به رمان معمایی. این تقسیم‌بندی به‌طرز عجیبی با حوزه‌ی به‌کارگیری این قواعد هماهنگ است، بدین معنا که قواعد مربوط بـه مضامین و زندگیِ بازنموده شده («داستان اول») به رمان معمایی محدودند (قوانین ۱ تا ۴–الف)، و قواعد مربوط به گفتار و کتاب («داستان دوم») به‌همان میزان در مورد رمان‌های سیاه نیز معتبرند (قواعد ۴–ب تا ۷؛ قاعده‌ی ۸ به‌مراتب کلیتِ بیشتری دارد). به‌واقع در رمان سیاه اکثراً با بیش از یک کارآگاه (مانند **ملکه‌ی سیب‌ها**، اثر چستر هایمز) و بیش از یک جرم (مانند **راحت‌الحلقوم!**، اثر ج. هـ. چیس) مواجه هستیم. جانی ضرورتاً یک حرفه‌ای است و به‌خاطر دلایل شخصی دست به قتل نمی‌زند («آدمکش حرفه‌ای») و تازه بیشتر وقت‌ها یک پلیس است. عشق ــ ترجیحاً عشق حیوانی ــ نیز در این رمان جایگاه خاص خود را دارد. اما شرح‌های فانتزی، توصیفات و تحلیل‌های روان‌شناختی به این رمان راه ندارد و جانی همیشه باید یکی از شخصیت‌های اصلی باشد. اما در

مورد قاعده‌ی ۷ باید گفت که این قاعده با از میان رفتن داستانِ دوگانه، موضوعیت خویش را از دست داده است. و این همان چیزی است که نشان می‌دهد تحول و دگرگونی پیش از هر چیز و بیش از آن که ساختار خود گفتار را تحت تأثیر قرار دهد، دامن‌گیر بخش مصنوعی شده است (وان‌دین به ضرورت معما، و به‌تبع آن داستان دوگانه، اشاره‌ای نکرده و بدون شک آنها را بدیهی فرض کرده است).

عناصری که در نگاه نخست بی‌معنا به نظر می‌رسند، ممکن است در این یا آن سنخ از رمان پلیسی نظم و نسق یابند. به‌عبارت دیگر یک ژانر ویژگی‌هایی را که در سطوح مختلف عمومیت قرار گرفته‌اند، گرد هم جمع می‌کند. به‌این ترتیب رمان سیاه، که با هرگونه تأکید بر شگردهای ادبی بیگانه است موارد غافل‌گیرکننده‌اش را برای آخرین سطرهای فصل نگاه نمی‌دارد؛ در صورتی که رمان معمایی که به قراردادِ ادبی ــ با تصریح به آن در «داستان دوم» ــ مشروعیت می‌بخشد، فصل را غالباً با یک افشاگری بی‌نهایت غافل‌گیرکننده تمام می‌کند (پوآرو در قتل راجر آکروید به راوی گفت «قاتل شمایید»). از طرف دیگر، بعضی عناصر موجود در رمان سیاه، به‌صورت خاص بدان تعلق دارند. توصیف‌ها، حتی اگر چیزهای مخوفی هم تعریف می‌شود، بی‌تکلّف‌اند و بی‌آلایش. می‌توان گفت که این توصیف‌ها، اگر نه با وقاحت، با خونسردی بیان می‌شوند مقایسه‌ها نوعی سبعیت را نشان می‌دهد (توصیف دست‌ها: «احساس می‌کردم که اگر یک وقتی این دست‌ها گلویم را بفشارند، خون از گوش‌هایم بیرون می‌زند»، لگّاته‌ها!، ج. هـ چِیس). کافی است چنین تکه‌ای را بخوانیم تا مطمئن شویم که یک رمان سیاه در دست داریم.

تعجبی ندارد که میان این دو شکلِ تا این حد متفاوت، شکل سومی سر برآورد که خصوصیات آنها را با هم تلفیق سازد؛ این شکل «رمان تعلیق» است. از رمان معمایی معما و دو داستان، داستان گذشته و داستان حال حاضر، را حفظ می‌کند؛ اما از تقلیل دومی به تفحص ساده‌ی حقیقت سرباز می‌زند. این داستان دومی است که مانند رمان سیاه در اینجا هم مرکزیت دارد. خواننده نه‌تنها به چیزی که پیش‌تر روی داده علاقه‌مند است، بلکه نسبت به آن چیزی که پس از این اتفاق می‌افتد نیز کنجکاو است. او درباره‌ی آینده، همچون گذشته، از خودش سؤال می‌کند. بنابراین دو نوع علاقه و جذابیت اینجا در کنار هم قرار می‌گیرند: «کنجکاوی» نسبت به این که رویدادهایی که قبلاً اتفاق افتاده‌اند چه توجیهی دارند و نیز «تعلیق» (یعنی این که چه بر سر شخصیت‌های اصلی خواهد آمد؟). به یاد داریم که این شخصیت‌ها در رمانِ معمایی از مصونیت برخوردار بودند؛ اما اینجا مدام زندگی‌شان در خطر است. معما کارکردی غیر از آنچه که در رما معمایی داشت، پیدا می‌کند؛ یعنی چون جذابیت اصلی در داستان دوم و همانی است که در زمان حال جریان دارد، معما حکم نقطه‌ی عزیمت را می‌یابد.

به‌لحاظ تاریخی، این شکل از رمان پلیسی در دو برهه پدیدار شده است، و حکم گذار از رمان معمایی به رمان سیاه را داشته و هم‌زمان با این رمان وجود داشته است. این دو دوره با دو «زیرسنخ» از رمانِ تعلیق هم‌زمان هستند. اولین زیرسنخ که می‌توان آن را «داستان کارآگاه آسیب‌پذیر» نامید، خاصه با رمان‌های هَمِت و چندلر باب شد. ویژگی اصلی این زیرسنخ آن است که کارآگاه مصونیت خویش را از دست می‌دهد، «کتک می‌خورد»، زخمی می‌شود و دائم زندگی‌اش در خطر است؛ خلاصه به‌جای آن که شاهد و نظاره‌گری بی‌تفاوت مثل آنچه که خواننده هست، باشد به دنیای دیگر شخصیت‌ها ملحق می‌شود (معادله‌ی کارآگاه ـ خواننده‌ی وان‌دین را به‌یاد بیاوریم). این رمان‌ها معمولاً مانند رمان‌های سیاه، از روی حال و هوایی که ترسیم می‌کنند طبقه‌بندی شده‌اند،

اما در اینجا می‌توان مشاهده کرد که ترکیب‌بندی‌شان بیشتر آنها را به رمان‌های تعلیق شبیه می‌سازد.

دومین سنخ از رمان تعلیق اصولاً قصد داشته از محیط قراردادیِ جنایت‌کاران حرفه‌ای فاصله بگیرد و با پیروی از ساختاری جدید، به جنایت شخصی در رمان معمایی بازگردد. حاصل این کار رمانی بوده که می‌توان آن را «داستان مظنون ـ کارآگاه» لقب داد. در این حالت، در اولین صفحه‌ها جنایتی روی می‌دهد و پلیس به شخصی مظنون می‌شود که شخصیت اصلی است. این شخص برای این که بی‌گناهی خود را ثابت کند، باید خودش مجرم حقیقی را پیدا کند، حتی اگر برای این کار زندگی‌اش به خطر بیفتد. می‌توان گفت که در این حالت، شخصیت هم‌زمان کارآگاه، مجرم (از نظر پلیس) و قربانی (قربانی بالقوه‌ی قاتلانِ اصلی) نیز هست. بسیاری از رمان‌های ایرلندی ــ رمان‌های پاتریک کوئنتین و چارلز ویلیامز ــ براساس این الگو ساخته شده‌اند.

طرح این سؤال که «آیا اشکالی که تشریح کرده‌ام به‌مثابه مراحلی از یک تحول و دگرگونی‌اند یا این که می‌توانند هم‌زمان با هم وجود داشته باشند؟» خیلی سخت است. این که می‌توانیم این اشکال را نزد نویسنده‌ی واحدی که زمینه‌ساز شکوفایی عظیم رمان‌پلیسی بوده، مشاهده کنیم (همچون کونان دایل یا موریس لوبلان) ما را به راه حل دوم راقب می‌کند ــ به‌ویژه که این سه شکل امروزه کاملاً هم‌زمان با هم وجود دارند. از طرف دیگر، به‌وضوح می‌شود دید که تحول رمان پلیسی در جهات اصلی خود بیشتر با توالی این اشکال همراه بوده است. می‌توان گفت که از برهه‌ای، الزامات و قیدوبندهایی که برسازنده‌ی ژانرِ رمان پلیسی بوده‌اند، همچون وزنه‌ای اضافی بر دوش آن سنگینی می‌کنند و از این قیدوبندها فاصله می‌گیرد تا معیارهای تازه‌ای را برای خود طراحی کند. قاعده‌ی ژانر از لحظه‌ای که با ساختار کلی یک اثر هماهنگی ندارد حکم قیدوبند و اجبار پیدا می‌کند. به‌این ترتیب در رمان‌های هَمِت و چندلر معمای کلی به بهانه‌ای صِرف بدل می‌شود، و رمان سیاه که جایگزین آن شده، این بهانه را وامی‌نهد تا هر چه بیشتر این شکل از جذابیت (یعنی تعلیق) را بپروراند و حول توصیف محیط و حال‌وهوا متمرکز شود. رمان تعلیق که پس از سال‌های پرشکوه رمان سیاه متولد شد، این حال‌وهوا را بیهوده می‌دانست و تنها خودِ تعلیق را حفظ کرد. اما باید طرح و توطئه تقویت و معمای سابق از نو احیا می‌شد. رمان‌هایی که سعی کرده‌اند تا از معما نیز، به‌همان اندازه که از حال‌وهوای خاص «مجموعه‌ی سیاه» درگذشته‌اند، بگذرند؛ مثلاً **تدارکات**، اثر فرانسیس یال، یا آقای ریپلی، اثر پاتریشیا های‌اسمیت، چنان انگشت‌شمارند که نمی‌توان آنها را به‌عنوان شکل‌دهنده‌ی ژانری جداگانه در نظر گرفت.

اینجا به آخرین پرسش می‌رسم: با رمان‌هایی که در طبقه‌بندی‌ام نمی‌گنجد چه کنم؟ به‌نظرم، اتفاقی نیست اگر خواننده رمان‌هایی را که پیش‌تر از آنها یاد کردم، به‌عنوان آثاری در حاشیه‌ی ژانر و به‌عنوان شکلی واسط میان رمان پلیسی و رمان صِرف ارزیابی می‌کند. با این حال، اگر این شکل (یا شکلی دیگر) در حکم نطفه‌ی ژانر جدیدی از کتاب‌های پلیسی باشد، دلیلی بر علیه طبقه‌بندی پیشنهادیِ ما نخواهد بود؛ چنان که گفتم، ژانر جدید ضرورتاً از قِبَلِ نفی شاخصه و ویژگی اصلی ژانر سابق ساخته نمی‌شود، بلکه از رهگذر اجتماع خصوصیات متفاوت نُضج می‌یابد، بی آن‌که دغدغه‌ی شکل‌دهی به مجموعه‌ای را داشته باشد که منطقاً هماهنگ باشد.

* این مقاله ترجمه‌ای است از فصل اول کتاب زیر:
Todorov, Tezveton. Poétique de la prose, Paris, Editions du Sevil, 1971.