# نخستین رمان‌های پلیسیِ ایران

حسن میرعابدینی*

یکی از انواع ادبیِ محبوبِ سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، «داستان پلیسی و جنایی» است. شاید بتوان توجه به این نوعِ ادبی را در حیطهٔ ایده‌های رایج در میان روشنفکران آن دوره گنجاند، و میان فرارسیدن کارآگاه برای به کیفر رساندن تبهکاران و تبرئهٔ بیگناهان - در قصّهٔ پلیسی- با انتظارِ ظهور منجی برای اصلاح اجتماع- در رمان تاریخی- به نوعی نظیرسازی دست زد. از سوی دیگر، ساخت پرحادثه و تعلیقِ این داستان‌های سرگرم کننده در برانگیختن اشتیاق خوانندگان نسبت به آنها تأثیر داشته است. زیرا داستان پلیسی سرشتی جستجوگرانه دارد و براساس طرح و توطئه‌ای (plot) معمایی شکل می‌گیرد. نویسنده با طرح این نکته که «مجرم کیست؟» تعلیق داستان را ایجاد می‌کند. تعقیب و جستجو برای بازگشایی و حل معمّا شروع می‌شود و شور و هیجانی خاصّ به داستان می‌بخشد. طرح و توطئهٔ داستان مبتنی بر حل معمّا، به ابتکار کارآگاهی است با حسّ تشخیصی عمیق. بنابراین، هرگاه رازی پیش آمده و کارآگاهی برای کشف آن از راه استنطاق و استدلال کوشیده است، با مایهٔ داستان پلیسی مواجهیم. چه، اساس رمان پلیسی بر مشاهده و استدلالی مبتنی است که در پیرنگی متکی بر استنتاج پرورده می‌شود.

نوع ادبیِ پلیسی بیش از آنکه رئالیستی باشد، متکی بر فانتزی‌های ناشی از تعقّل و تخیّلِ نویسنده برای طرح معمّا و نهایتاً، حل آن با استدلالی باورپذیر است.

داستان پلیسی از سویی داستان تعقیب و گریز و جستجوست، و از سوی دیگر داستان کشف جرم و جنایت. استفاده از صناعت پلیسیِ تعقیب و گریز، در برخی از رمان‌های تاریخی مثل *لازیکای* حیدرعلی کمالی به چشم می‌خورد. او داستان خود را بر مبنای دو دسیسهٔ عاشقانه و سیاسی- پلیسی پیش می‌برد و بخش عمده‌ای از آن را به کشمکش بهرام و فرشید اختصاص می‌دهد که مبیّن مبارزهٔ روحانیون و سرکردگان نظامی است، و به نوعی کشمکش سیاسی- فرهنگی سال‌های ۱۳۰۰ شمسی را هم بازتاب می‌دهد. ربیع انصاری، نویسندهٔ رمان اجتماعی *جنایات بشر یا آدم‌فروشان قرن بیستم* (۱۳۰۸)، پیدایش گانگسترهای آدم‌ربا را با وسعت شهرها و پیچیده‌تر شدن زندگی شهری مقارن می‌داند؛ و انتقاد اجتماعی خود را ضمن توصیف اقدامات این گروه‌ها بیان می‌کند. برخی از نویسندگان رمان اجتماعی، متأثر از آثاری چون *اسرار پاریسِ* اوژن سو، دلهرهٔ خود از گسترش فساد و تباهیِ زندگی شهری را در قالب داستان‌های پلیسی و جنایی بازتاب می‌دهند؛ و شهر را به عنوان محل رشد جرم و تبهکاری مطرح می‌کنند.

---

* حسن میرعابدینی (متولّد ۱۳۳۲)؛ منتقد و تاریخ‌نگار و مدرّس ادبیّات داستانی.

پلیسی نتوانستند با بهره‌گیری از شیوه‌های جنایی‌نویسانِ غربی، آثاری خلّاق پدید آورند. حتّی پاورقی‌های پلیسی و جنایی در بین خوانندگان به اندازهٔ پاورقی‌های تاریخی و عشقی محبوبیت نیافتند.

طبیعتاً در عصر رضاشاه، با آن نظمیهٔ مخوف، قصّهٔ پلیسی نمی‌توانست رشدی در خور داشته باشد. زیرا در محور داستان‌های نویسنده‌ای مثل کانن دویل، یک کارآگاه خصوصی به نام شرلوک هلمز جای گرفته است، که باهوش سرشار خود در تقابل با ذهنیّت بسته و کلیشه‌شدهٔ پلیس رسمی قرار می‌گیرد. پلیسی‌نویسانِ ایرانی برای درگیر نشدن با مسائلی که حسّاسیّت نظمیه را برمی‌انگیزد، از پرداختن به مضمون‌هایی که انتقادی را متوجّه عملکرد پلیس کند، پرهیز می‌کردند. نویسندگانی چون عباس خلیلی و لطف‌الله ترقّی مکان داستان‌های خود را در کشوری بیگانه قرار می‌دهند و کاظم مستعان‌السّلطان زمان ماجرای داستان خود را تا عصر ناصرالدین شاه، عقب می‌کشد.

ترجمهٔ داستان‌های پلیسی، که از اواخر دورهٔ قاجار شروع شد، در تشویق نویسندگان ایرانی به خلق آثار پلیسی-جنایی مؤثّر بود. شاید بتوان *پلیس لندن* اثر «گونان دویلی» ترجمهٔ عبدالحسین میرزا مؤیّدالدوله از عربی (۱۳۲۲ق/۱۲۸۳ش) را نخستین داستان پلیسیِ ترجمه شده دانست. سال بعد (۱۳۲۳ق) میراسمعیل (موسوی) عبدالله‌زاده، جلد اوّل کتاب *شرلوک خومس* را از منابع روسی ترجمه کرد؛ و در سال ۱۳۰۶ ش، محمّدحسین میرزا جهانبانی مجموعه‌ای با عنوان *شرلوک هلمس* به چاپ رساند. با تداوم انتشار ترجمهٔ داستان‌های کانُن دویل، می‌توان گفت: «دو سه نسل مترجم و نویسندهٔ ایرانی در ترجمه و اقتباس بعضی از داستان‌های او به فارسی شرکت داشته‌اند». (امامی، ص۷) در سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۰۰، مترجمانی مانند نصرالله فلسفی و عنایت‌الله شکیباپور داستان‌های شرلوک هلمز یا آرسن لوپن، قهرمان داستان‌های پلیسیِ موریس لبلان و نمونهٔ یک دزد آقامنش- را به فارسی برگرداندند. بریانی شبستری ناشری بود که داستان‌های تات پنکرتون، کارآگاه خصوصی امریکایی، عملیات جینگوز رجایی، یا داستان‌های پلیسیِ نیک کارتر و آرسن لوپن را هر هفته به صورت جزوه‌های ۱۶ صفحه‌ای منتشر می کرد.

در سال ۱۲۸۸ش مجلهٔ *نظمیه* ترجمهٔ *مهارت یک پلیس آمریکایی* [از زبان ترکی] را چاپ می‌کند. روزنامه ها نیز انتشار پاورقی‌های پلیسی را در دستور کار خود قرار می‌دهند؛ مثلاً در روزنامهٔ *گلشن* (۱۲۹۶ش) رمان‌هایی چون *مرد سابقه‌دار* به ترجمهٔ میرزا باقر معلّم تبریزی چاپ می‌شود و در روزنامهٔ *صدای ایران* (۱۲۹۵ش) *پلیس سرّیِ امریکا* به ترجمهٔ میرزا اسحق کرمانی. روزنامهٔ *امید* (۱۳۰۸) *دوسیهٔ نمرهٔ یک پلیس امریکا* نات پنکرتون را به ترجمهٔ عطاءالله دیهیمی منتشر می کند. سلطان علی پارسا، مدیر *ماهنامهٔ شهربانی* (۱۳۱۴) نیز سلسله‌ای از رمان‌های پلیسی و جنایی را ترجمه می کند: *مهمانخانهٔ مرگ*، *دست جنایتکاران*، *شبح مرموز* و...

در سال‌های پس از ۱۳۰۰ شمسی چاپ داستان‌های پلیسی در نشریات رونق چشمگیری می‌یابد. نصرالله فلسفی با ترجمهٔ رمان موریس لبلان، *آرسن لوپن مجادله با شرلوک هلمز* (در روزنامهٔ *مردِ آزاد*: ۱۳۰۲؛ علی‌اکبر داور، از نظریه‌پردازان ایدهٔ نیاز جامعه به «دیکتاتور عالِم») و چند رمان دیگرِ او، گرایش رمان پلیسیِ فرانسوی را به خوانندگان ایرانی، که به سنّتِ پلیسی نویسیِ انگلیسی خو کرده بودند، معرّفی می کند.

هرچند ترجمه رمان‌های پلیسی از دههٔ ۱۲۸۰ش با آثار کنان دویل شروع شد اما در دورهٔ بیست ساله (۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰) مهمترین نویسندهٔ این نوع ادبی، موریس لبلان- خالق آرسن‌لوپن -است. نصرالله فلسفی در سال‌های ۱۳۰۲ تا ۱۳۰۶، پنج اثر او -مثل *سرِ تنگِ بلور*، *تودهٔ طلا*- را به چاپ می‌رساند. پس از او می‌توان از مترجمانی چون عنایت‌الله شکیباپور، عطاءالله دیهیمی، محمد علی گلشائیان و رشید امانت یاد کرد که تا ۱۳۱۰ بیش از ده رمانِ غالباً دو جلدیِ او را

منتشر می‌کنند. امّا ترجمهٔ آثارش در دههٔ ۲۰-۱۳۱۰ از رونق می‌افتد – تنها دو رمان او ترجمه می‌شود- و انبوهی از آثار کم ارزش پلیسی- جنایی با ترجمهٔ ذبیح‌الله منصوری و دیگران جایگزین آن می‌شود. مهمترین آثار پلیسیِ ترجمه شده، داستان‌هایی از ادگار آلن‌پو است که به ترجمهٔ مسعود فرزاد و پژمان بختیاری در گاهنامهٔ *افسانه* چاپ می‌شود.

گذشته از تأثیر آثار ترجمه شده بر پلیسی نویسان ایرانی، می‌توان منشاء داستان پلیسیِ ایرانی را در گذشته‌های دور، در قصّه‌های معمّایی و یا در سرنوشت قهرمانان داستان‌های *هزار و یک شب* هم جستجو کرد. بخشی از قصّه‌هایی که شهرزاد زیر سایهٔ وحشت‌انگیز مرگ می‌گوید، از نوع داستان‌های کارآگاهی و جنایی و تبهکاری‌های راهزنان و دغلبازهاست.

مهمترین داستان پلیسیِ عصر رضاشاه- *داروغهٔ اصفهان، شرلوک هلمس ایران* (۱۳۰۴)- ضمن بهره بردن از ساخت مدرن داستان‌های کانن دویل، متأثر از قصّه‌های ماجراییِ کهن است و ساختی تو در تو و قصّه در قصّه دارد. کاظم مستعان‌السّلطان «هوشی دریان» (جستجوهای ما برای دستیابی به زندگینامهٔ کاظم مستعان السلطان «هوشی دریان» به جایی نرسید. یعقوب آژند، *داروغهٔ اصفهان* را جزو آثار حسینقلی مستعان فهرست کرده است ← *ادبیات داستانی*، ص۱۵۸، که درست به نظر نمی‌آید) توانسته است در یک پیرنگ نَقلی، داستانی پلیسی را در بافت شرقیِ قصّه در قصّه، و با حضور شخصیت‌هایی ایرانی- داروغه، شبگرد، فراشباشی- جای دهد. او از قصّه‌های عیّاری، مثل *اسکندر نامه* بهرهٔ زیادی برده است. مثلاً از تغییر چهرهٔ شخصیت‌ها، که در این گونه قصّه‌ها بسیار رایج است، بارها استفاده می‌کند. البتّه تغییر چهره از بن‌مایه‌های داستان پلیسی و معمّاییِ جدید هم هست. صحنهٔ بیهوش کردن مخالفان- با داروی ریخته شده در خوراکی یا از طریق بویایی- چندبار تکرار می‌شود. کارآگاهی که معمّا را حل می‌کند، همانند سمک *عیّار*، برخوردار از مروّت و جوانمردیِ عیاران است. استفاده از عنصر تصادف- مثل ظاهر شدن ناگهانی داروغه در صحنهٔ جرم- نیز نقشی کلیدی در باز شدن گره‌های داستان ایفا می‌کند در عین اینکه از جنبهٔ مناسبات علّت و معلولیِ حوادث در پیرنگ داستان جدید، و پیوند درونیِ ماجراهای آن می‌کاهد.

*داروغهٔ اصفهان* از این نظر در سنّت قصّه‌گوییِ ایرانی می‌گنجد، امّا عناصر تازه‌ای به آن افزوده شده است که آن را به رمان امروزی نزدیک می‌کند. ایجاز داستان، در زمانهٔ نوشته شدن رمان‌های چندجلدی، از ویژگی‌های مثبت آن است؛ زیرا ریتم داستان را تند می‌کند و بر هول و ولای آن می‌افزاید، و هیجان و جذابیّت لازم- به عنوان یک داستان پلیسی- را پدید می‌آورد.

برخلاف اکثر داستان‌نویسان آن روزگار که نثری احساساتی و آکنده از تعابیر مصنوع داشتند، مستعان‌السّلطان داستان خود را به نثری روان و واقع‌گرایانه نوشته که طنین گفتار عامهٔ مردم در آن حس می‌شود.

وقایع گاه غلوآمیز است، امّا از چارچوب واقع‌گرایانه خارج نمی‌شود. نویسنده به جای خیال‌پردازی‌های نامعقولِ قصّه‌های عامیانه، به واقعیّت عصر قاجار توجّه می‌کند- و مثلاً شمّه‌ای از ظلم ظل‌السّلطان را به نمایش می‌گذارد. در این داستان سحر و جادویی در کار نیست و داروغه معمّا را به نیروی هوش خود حل می‌کند. چند داستان فرعی که در دل داستان اصلی می‌آید، ضمن بازنماییِ ترفندها و تیزهوشیِ داروغه، صحنه‌هایی از واقعیّت تلخ جامعهٔ ایرانی را آشکار می‌سازد. به واقع، نویسنده به بهانهٔ پرداختن به عصر ناصرالدّین شاه، روزگار رضاشاه را مدّنظر دارد. او تغییر حکومت‌ها را به تغییر مجالس تعزیه تشبیه می کند که «اگر آن مجلس تمام شد، آنان [شبیه‌های تعزیه] لباس‌ها را تغییر داده با اسم دیگر و لباس دیگر شروع به بازی می‌کنند منتها قدری شدیدتر و بدتر و ظاهرالصّلاح‌تر ... من در عمر خود آنچه به خاطر دارم

زودی از شدت فشار دستهٔ بعد، آرزوی دستهٔ قبل را می‌کرده‌اند ولی دیگر محال بود». (مستعان‌السّلطان، ص۸۶و۸۷)

صادق ممقلی، داروغهٔ اصفهان، ضمن گفتگو با همکارش محمود- یادآور رابطهٔ شرلوک هلمز و دکتر واتسن-، از اینکه نتوانسته راز چند سرقت و آدم‌ربایی را کشف کند، ناراحت است. کاکاسیاهی به نام فولاد، به بهانهٔ دادن اطلاعاتی، او را به قلعهٔ ویرانه‌ای فرامی‌خواند و گرفتار می‌کند. امّا دزد و داروغه رابطهٔ خوبی با هم دارند و داروغه پس از اینکه، برای گذران وقت و تاریک شدن هوا، چند چشمه از شیرینکاری‌های خود را تعریف می کند، آزاد می‌شود.

شیوهٔ این کارآگاه، توجّه به جزئیاتی است که بعداً در سیر داستان به کار می‌آیند. او، هم از گزارش‌های خبرچین‌ها استفاده می‌کند و هم از جاسوسانی که با لباس و هیئت مبدل سرِ راه مجرمان قرار می‌دهد. برخلاف داروغه‌های دیگر، که شکنجه می‌کنند و پیشکشی می‌خواهند، می‌کوشد «از طریق مردانگی... برای حلّ هر معمّایی» خارج نشود و با گفتگو و نصیحت، خطاکاران را به راه راست آورد و کارها را «مطابق میل طرفین» تمام کند. از این رو در تقابل با حکمرانِ اصفهان و فراشباشی طمّاع و رشوه‌گیرِ او قرار می‌گیرد.

این نکات نشان می‌دهد که مستعان‌السّلطان داستان پرماجرای خود را فقط برای سرگرم کردن خواننده ننوشته است او با نگاهی انتقادی و اصلاح‌طلبانه و خوشبینانه به امور اجتماع می نگرد و بر آن است که درستکاریِ داروغه می‌تواند برای مردم منشاء خیر باشد؛ همانطور که فساد شاهزاده، سرتیپ و دیگر مأموران حفظ نظم، سبب رواج دزدی و آشوب می‌شود.

*داروغهٔ اصفهان* داستان تعقیب و جستجوست و براساس مبارزه‌ای بین گروه داروغه و گروه سارقان پیش می رود. حوادث متعدّدی که پیش می‌آید و حیله‌ها و تمهیداتی که هر یک برای غلبه بر دیگری می‌اندیشد، سبب افزایش تدریجیِ تنش داستان و پدید آمدن هیجان و تعلیق آن می‌شود. داروغه براساس نوعی استنتاج منطقی از دیده‌ها و شنیده‌ها، مرحله به مرحله پیش می‌رود و پرده از راز داستان برمی‌دارد: رئیس دزدان دختری جوان و زیبا به نام خان‌کوچک است که برای انتقامگیری از ظلم و طمع عوامل حکومت، طغیان کرده است. جاذبهٔ داستان در این است که مجرم، بزهکاری حرفه‌ای نیست و جرم توسط کسی انجام می‌شود که خواننده انتظارش را ندارد. یکی از جنبه‌های نوگرایانهٔ داستان، نقش متفاوتی است که نویسنده برای زن قائل می‌شود. خان کوچک، چهار برادر بزرگ دارد؛ امّا چون هیچ یک را قابل نمی‌داند، زمام امور سواران طایفه را خود به دست گرفته است؛ درست مثل زنان قصّه‌های عامیانه که گاه با لباس پهلوانان، سر از صحنهٔ نبرد درمی‌آوردند.

از دیگر داستان‌های پلیسیِ این دوره می‌توان به *خانم هندی* (۱۳۰۹) اشاره کرد که یک داستان جنایی- دادگاهی است، چون لطف‌الله ترقّی محور داستان را بر جستجوی مستنطقین برای حلّ معمّای قتل گذاشته است. ماجرا با راپورت ادارهٔ انتظامات کلکته آغاز می‌شود و جستجوی مأموران تحقیق برای کشف هویّت زنی که رفتاری سوءظنّ برانگیز دارد، تعلیق داستان را پدید می‌آورد.

امّا نویسنده از پیرنگ قصّه پیش می‌افتد و یکی از یادداشت‌های زن را که پس از دستگیری‌اش به دست مدّعی‌العموم افتاده مطرح می‌کند. زن، که ساباج نام دارد، تحصیلکرده است و خانواده‌ای سرشناس دارد، امّا پس از فریب خورده از جوانی هوسران، بدکاره شده؛ و حالا به کلکته بازگشته تا فرزند گمشدهٔ خود را بیابد. بدین‌سان، ترقّی، ملودرام احساساتیِ متداول روزگار را در قالب داستان پلیسی بیان می‌کند. امّا این قصّهٔ از فرط تکرار دلازار را با ظرافت‌هایی در ساختار، روایت می‌کند و همین جنبه در کار او اهمّیّت دارد.

قصّه از چند منظر روایت می‌شود: نخست گزارش ادارهٔ نظمیه است، سپس سرنوشت ساباج در قالب مقاله‌ای از روزنامه نقل می‌شود، بعد روایت نویسندهٔ دانای کل است که در بازگشت به گذشته، حادثهٔ قتل سه جوان در روسپی‌خانه را مطرح می کند. اینان فرزندان بزرگان هند و مستشاران انگلیس‌اند. نویسنده مکان داستان خود را در هند قرار داده و اشاراتی به مبارزات ضد استعماری مردم آن کشور دارد. البتّه ردّ این مضمون، و همچنین شخصیت «خانم هندی»، را می‌توان در رمان جناییِ *روکامبول* (اثر پونسون دوترای، ترجمهٔ علیقلی سردار اسعد، ۱۳۲۳ ق) دنبال کرد.

مفتّشین به ساباج ظنین می‌شوند و پس از توقیف او، داستان به صورت استنطاق مستنطق «پیش می‌رود که در پی دستیابی به پاسخی مشخص برای حل راز است. با پخش اعلامیه‌ای از سوی کمیتهٔ مخفیِ ضدّ استعماری، که ساباج را بیگناه می‌داند، معمّای قتل‌ها ابعاد دیگری می‌یابد. در توصیف محاکمهٔ ساباج و دفاع وکیل مدافع او، نویسنده، که خود تحصیلکردهٔ رشتهٔ حقوق است، فرصت می‌یابد ضمن محکوم کردن مدّعیان عدالت، انتقاد اجتماعی را با شرح مظالم انگلیسی‌ها در هند درآمیزد و به قصّهٔ جنایی خود بنیانی اخلاقی بدهد. او علّت جرم را جبر سرشت انسان و محیط اجتماعی می‌داند: انسان اختیاری ندارد و قانون به جای عدل، ظلم را اِعمال می‌کند.

*پیرچاک هندی* (۱۳۱۵) نوشتهٔ عباس خلیلی هم از داستان‌های جنایی پرفروش آن روزگار است. خلیلی نیز، به تقلید از ترقّی، مکان داستان خود را در هند قرار می‌دهد و می‌کوشد ماجرا را از چند نظرگاه روایت کند.

داستان با دستگیری قاتلی که مرتکب چند قتل شده آغاز می شود. او پیرچاک نام دارد و دکتر در حقوق و صاحب‌نظر در فلسفهٔ ادیان است. نویسنده ضمن پرداختن به باورهای مردم هند، اشاراتی هم به آرای گاندی و تاگور دارد. او پیام اخلاقی سیاسی خود را به صراحت بیان می‌کند.

پیرچاک در جلسات دادگاه، انگلیسی‌های استعمارگر را محکوم می‌کند، قدرت سیاسی و مالی را نکوهش می‌کند و اصولاً نوع بشر را شقیّ و سیاهکار می‌داند؛ و از جنایات خود به عنوان راهی برای تطهیر زمین از لوث آدمی یاد می‌کند. صادق چوبک می‌توانسته است هنگام خلق «سیف‌القلم»، جانیِ رمان *سنگ صبور*، شخصیّت پیرچاک را مدنظر داشته باشد.

پیرچاک به دار آویخته می‌شود، امّا قتل‌ها ادامه می‌یابد. چند تن دیگر دستگیر می‌شوند که عضو یک کمیتهٔ انقلابیِ ضدّ انگلیسی‌اند. آنان به قتل‌ها اعتراف می‌کنند و پیرچاک را بی‌گناه می دانند.

نویسنده، داستان را از چند زاویه پیش می‌برد: هم گزارش سوم شخصِ دانای کل را می‌آورد و هم صورت جلسات استنطاق از پیرچاک را. طیّ این جلسات، پیرچاک فرصت بیان افکار خود را می‌یابد. لابه‌لای استنطاق‌ها و گزارش‌های نویسنده، خبرهای روزنامه‌های انگلیس دربارهٔ جنایت‌ها، مکتوب رئیس نظمیهٔ بمبئی و بخش‌هایی از دفتر خاطرات پیرچاک آورده می‌شود.

هیجان و جذّابیت *داروغهٔ اصفهان* را مقابلهٔ پلیس و مجرم پدید می‌آورد. امّا خلیلی، برای ایجاد تعلیق، از شیوهٔ تغییر دادن سمت‌وسوی سوءظّن‌ها استفاده می‌کند. چند تن در مظّانِ ارتکاب قتل قرار می‌گیرند، امّا تا به آخر نیز پرده از راز برداشته نمی‌شود و قاتل واقعی مشخّص نمی‌گردد. نویسنده با طرح ابهام‌ها در این مورد که «قاتل کیست؟» هسول و ولای داستان را حفظ می‌کند. داستان با داده های متناقض در مورد قاتل یا قاتلان، حال و هوایی معمّایی، و پایانی «باز» می‌یابد.

جز اینان، نویسندگان دیگری نیز طبع خود را در زمینهٔ نوشتن داستان پلیسی می‌آزمایند؛ از جمله محمد مسعود داستان جناییِ «قاتل کیست؟» (*افسانه*، ۱۳۰۹) را در سی و چند صفحه می‌نویسد و در آن از رمّالی و کیمیاگری هم سخن

به میان می‌آورد. او به قتلی می‌پردازد که در هاله‌ای از ابهام می‌رود و قتل‌های دیگری برای پنهان نگه‌داشتن آن اتفاق می‌افتد.

این داستان‌ها هم، مثل رمان‌های اجتماعی عصر رضاشاه، فضایی تیره و بدبینانه دارند، و شهر را به عنوان کانون اضطراب مطرح می‌کنند. امّا نویسندگان آنها، در قیاس با نویسندگان رمان‌های اجتماعی، گامی به پیش می‌گذارند، و به جای محکوم کردن شیوهٔ زندگی شهری، انحطاط نظمیه و عدلیه را عامل ایجاد عدم امنیّت قلمداد می‌کنند. «پایان خوش» رمان پلیسی، با تنبیه یا دستگیری خلافکاران، نوعی حسّ امنیت در خواننده پدید می‌آورد. امّا در این رمان‌ها یا داروغه یا سارقان به تفاهم می‌رسد، یا قاتل کسی نیست که پلیس بر مجرم بودنِ او یقین داشته باشد. بدین سان، نویسنده نومیدی خود را از سیاست‌های رسمیِ ایجاد نظم به نمایش می‌گذارد.

داستان پلیسی به نوعی حسّاسیّت هر عصر و دوره را بیان می‌کند. در *داروغهٔ اصفهان*، از ورای رابطهٔ داروغه و مجرمان، نوعی خوشبینی و اعتماد به انسان احساس می‌شود. امّا داستان های پلیسیِ منتشر شده پس از قدرتیابیِ رضاشاه، فضایی پیچیده‌تر و آمیخته با آشفتگی و دلهره دارند. حسّ شک و تردید در برابر پیچیدگیِ واقعیت، شخصیّت‌های داستان‌ها را فراگرفته و بدبینی و بی‌اعتمادی نسبت به انسان در آنها محسوس است.

سرشت جستجوگرایانهٔ ژانر پلیسی، در آثار نویسندگان پیشرو نیز بازتاب‌هایی یافته است. البتّه در میان این آثار، کمتر به اثر پلیسی، به معنای متعارف آن برمی‌خوریم. امّا بعضی از نویسندگان از صناعت پیچیدهٔ داستان پلیسی برای نوشتن آثار خود بهره برده‌اند. صادق هدایت در رمان *بوف کور* میجان داستان جنایی را با کابوس های فردی و تاریخی تلفیق می‌کند. کارآگاه در داستان *بوف کور* در پی یافتن مرتکب جنایت نیست، بلکه در جستجوی حل معمّایی به نام مرگ است (فیلیپ سوپو، ص۷۴). هدایت در داستان «سه قطره خون» نیز به درگیری ذهنی یک راوی آشفته‌حال با ماجرای قتلی معمّایی می‌پردازد. او در هر دو داستان، به شکلی هنرمندانه مرز میان قاتل و مقتول را محو می‌کند.

بزرگ علوی که همزمان با هدایت شروع به داستان‌نویسی کرد، ساختار داستان‌های خود را براساس جستجوی راوی برای کشف راز شکل داد. طرح داستان‌های کوتاه او مبتنی برتعلیقی مدام است. به هنگام خواندن آن‌ها، همهٔ حواسّ خواننده متوجّه درک این نکته است که مسبّب ماجرا کیست؟ نویسنده موفّق می‌شود با حفظ «راز»، خواننده را تا لحظهٔ گره‌گشایی نهایی، در حالت تردید و تحیّر نگه دارد.

## منابع:


۱- آژند، یعقوب: «حسینقلی مستعان»، *ادبیات داستانی*، ش ۵۲، تابستان ۱۳۷۸، ص ۱۵۴-۱۵۸.
۲- ترقی، لطف‌الله: *خانم هندی*، مؤسسهٔ خاور، ۱۳۰۹.
۳- خلیلی، عباس: *پیرچاک هندی*، کتابخانه و مطبعهٔ اقبال، طبع چهارم، آذر۱۳۱۵.
۴- کانن دویل، آرتور: *ماجراهای شرلوک هلمز، کارآگاه خصوصی*، ترجمهٔ کریم امامی، ج۱، طرح نو، ۱۳۸۱. «پیش گفتار» مترجم.
۵- مستعان السلطان «هوشی دریان»، کاظم: *شرلوک هلمس ایران، داروغهٔ اصفهان*، بنگاه مطبوعاتی فهم، ۱۳۰۴.
۶- مهرین، مهرداد: *صبح صادق* (مقالهٔ فیلیپ سوپو)، انتشارات آسیا، بی‌تا.