

## بررسی برخی از مؤلفه‌های ادبیات کارآگاهی در «ذکر بر دار کردن امیرحسنگ وزیر»

دکتر محمدعلی آتش‌سودا \*

رضا نکویی \*\*

### چکیده

داستان‌های کارآگاهی هر چند حضور قابل توجهی در ایران ندارند اما یکی از گونه‌های موفق ادبیات عامه‌پسند در دوران معاصر محسوب می‌شوند. هدف اصلی این مقاله واکاوی و بررسی برخی از مؤلفه‌های ادبیات کارآگاهی در داستان کارآگاهی مانند «ذکر بردار کردن امیر حسنگ وزیر» در «تاریخ بیهقی» می‌باشد. در بررسی انجام شده مشخص می‌گردد که داستان بیهقی نیز مانند داستان‌های کارآگاهی معاصر، دارای مؤلفه‌هایی است مانند: ثنویت یا دو مجموعه‌ی زمانی در ساختار داستان، حضور یک کارآگاه و یک مجرم و حداقل یک قربانی، پرده برداشتن از لایه‌های یک معما، اهمیت شخص منفی، توجیه به شیوه‌ای عقلانی با ارائه‌ی پی‌رنگ منطقی، توجه عظیم به جزئیات و عدم حضور وهم. در نتیجه با توجه به حضور این مؤلفه‌ها و هم‌چنین استفاده از برخی شگردهای ادبی، مانند: کنجکاوی و تعلیق، گفت‌وگو، توصیف، راوی اول شخص و گرایش به حرف زدن در قالب تک‌گویی بیرونی که به تدریج از عناصر مهم این گونه از داستان‌ها شده‌اند، این داستان را به نمونه‌ای ابتدایی از داستان‌های کارآگاهی مدرن تبدیل می‌کند.

دانشگاه دامغان

واژگان کلیدی: ادبیات کارآگاهی، ابوالفضل بیهقی، ذکر بردار کردن امیرحسنگ وزیر، حسنگ وزیر

## مقدمه

خاستگاه ادبیات کارآگاهی یا پلیسی را می‌توان مصادف با تغییر و تحولات اجتماعی و ورود صنعت‌های جدید در دوران معاصر اروپا دانست. همزمان با شکل‌گیری و توسعه‌ی پلیس در قرن نوزدهم، که همچون واکنشی طبیعی به بزرگ‌تر شدن شهرها و افزایش و جرم و جنایت محسوب می‌شد، پی‌ریزی بنیادهای این نهاد را بر علم و آگاهی اجتناب‌ناپذیر کرد. برای مثال تنظیم و گردآوری سوابق و پیشینه‌ها در سازمان پلیس بریتانیا و به موازات آن در فرانسه، مدیون اختراع عکاسی در سال ۱۸۳۹ بود که تکمیل سوابق عمومی با ثبت شواهد به شکل عکس را میسر ساخت و به روند تعیین هویت، مثل تعیین هویت از راه اثر انگشت را استحکام بخشید، و در همین دوران بود که اولین داستان‌های کارآگاهی که در آن توانایی استدلال و استقرای یک فرد، گره‌گشای معمای جنایت‌های دشوار و به ظاهر توضیح‌ناپذیر می‌شود، شروع به انتشار کردند. هر چند عده‌ای از محققان ریشه‌های ادبیات کارآگاهی یا پلیسی را به عنوان مثال به نمایش‌نامه‌ی «ادیپ» سوفوکل یا بعضی از قصه‌های «هزار و یک شب» می‌رسانند و عده‌ای دیگر نیز با تخفیف بیشتر به نمایش‌نامه‌ی هملت شکسپیر و یک دست نوشته‌ی چینی متعلق به آغاز قرن هجدهم نسبت می‌دهند اما «قتل‌های خیابان مورگ» نوشته‌ی ادگار آلن پو به عنوان اولین داستان کوتاه کارآگاهی شناخته می‌شود، که در سال ۱۸۴۱ منتشر شد، و دو داستان شوالیه دوپن که از پی آن آمد، تبدیل به الگوی داستان‌های جنایی و کارآگاهی قرن‌های بعد شناخته شدند. اما الگوی رمان کارآگاهی به شکل تمام و کمال با انتشار «اتود در قرمز لاک» (۱۸۸۷) توسط آرتور کانن دوویل شکل گرفت (نک: ثابتی، ۱۳۹۱، ۹۶-۹۵؛ هویدا، ۱۳۹۵، ۱۹-۱۳). در واقع رمان پلیسی یا کارآگاهی «رمانی است که در آن جرمی روی داده باشد و کارآگاهی با فرض‌های منطقی و تفسیرها و تعبیرهای معقول، مرتکب و گناهکار را شناسایی کند» (میرصادقی، ۱۳۸۸، ۱۴۲).

رمان پلیسی با خلق و چینش درست شخصیت‌ها و ماجراها و گره‌ها، با رعایت الگوهای استاندارد پلیسی و کارآگاهی ذهن قصه دوست ما را به دنبال خود می‌کشند.

کارشناسان و منتقدان ادبی، در ابتدا، گونه پلیسی را ادبیات جدی و یا خوبی به حساب نمی‌آوردند و تعبیر آن‌ها از گونه پلیسی ادبیات بد و یا ادبیات عامه‌پسند بود و آثاری از این دست را، ادبیاتی می‌پنداشتند که بیشتر جنبه‌ی سرگرمی دارند. کتاب‌هایی که خیلی دوست نداریم کسی آن‌ها را دستمان ببیند و ممکن است موقع بلعیدشان ناگهان از خودمان بپرسیم: چرا دارم و قتم را صرف خواندنش می‌کنم؟ اصلاً چرا دارم از خواندنش لذت می‌برم؟ انگلیسی‌ها برای توصیف این مفهوم در سطحی کلان‌تر، اصلاح لذت‌گناه‌آلود را به کار می‌برند. عذاب وجدان از این که چنین کاری در شأن من نیست (کریستال، ۱۳۹۱، ۱۷۱). اما با پدید آمدن صنعت سینما و ساخت فیلم‌های پلیسی، این‌گونه رفته رفته به اوج خود رسید و امروز در اروپا و آمریکا از آن به عنوان فرا داستان یاد می‌کنند که به طور حرفه‌ای چه در روزنامه‌ها، چه در سینما و چه به صورت کتاب‌های بزرگ و کوچک در ویتترین کتاب‌فروشی‌ها دنبال می‌شوند. به طور کلی داستان‌های پلیسی و جنایی و انواع متنوع آن در آمریکا جنبه‌ی احساسی‌تر و پرتحرک‌تری داشت. داستان‌های پلیسی و جنایی نویسنده‌گان انگلیسی از پی‌رنگ و سبک و شیوه‌ی نگارش ظریف‌تری برخوردار بود.

معروف‌ترین نویسندگان رمان‌های پلیسی و جنایی عبارتند از: آرتور کانن دوویل نویسنده‌ی انگلیسی خالق «ماجراهای شرلوک هلمز»، موریس لوبلان نویسنده‌ی فرانسوی آفریننده‌ی «آرسن لوپن»، آگاتا کریستی نویسنده‌ی انگلیسی خالق «کارآگاه هرکول پوآرو و خانم مارپل»، ژرژ سیمون نویسنده‌ی بلژیکی آفریننده‌ی «کارآگاه مگره»، دشیل هم‌ت نویسنده‌ی آمریکایی و گراهام گرین نویسنده‌ی انگلیسی نیز در این زمینه آثاری آفریده‌اند که معروفیتی برای آن‌ها آورده است (میرصادقی، ۱۳۸۸، ۱۴۳).

این داستان را در شمار یکی از نمونه‌های ابتدایی و موفق ادبیات کارآگاهی محسوب کرد.

### پیشینه و ضرورت تحقیق

به موازات حضور کم‌رنگ داستان‌های کارآگاهی یا پلیسی در ایران، نقد و بررسی این گونه‌ی ادبی نیز چندان مورد توجه محققان قرار نگرفته است. با این حال می‌توان به چندین کتاب، مقاله و مطالب نشریه‌ای در این باره، به ترتیب زیر اشاره کرد.

نخست کتاب «بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره حکایت» (۱۳۸۸) از تودوروف و ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور که در بخش اول آن با نگاهی ساختارگرایانه به سنخ‌شناسی رمان پلیسی پرداخته است. دسته دیگر، کتاب‌های «معمایی برای یک جنایت: تکنیک داستان‌پردازی پلیسی از نوع معمایی» (۱۳۹۰) از محمدمهدی نحوی‌فرد، «ادبیات جنایی» (۱۳۹۰) نوشته‌ی جان اسکالز با ترجمه‌ی حسین شیخ‌الاسلامی، «داستان‌های پلیسی» (۱۳۹۴) از جمال میرصادقی، «تاریخچه‌ی رمان پلیسی» (۱۳۹۵)، از فریدون هویدا با ترجمه‌ی مهستی بحرینی و مقاله «نخستین رمان‌های پلیسی ایران» (۱۳۸۷) از حسن میرعابدینی و در نشریات کشور نیز: پرونده‌ی یک موضوع «ادبیات کارآگاهی، کارآگاهان و سینما» (اردیبهشت ۱۳۹۱) در ماهنامه‌ی سینمایی «فیلم»، جستار «شرلوک هولمز علیه اولیس / آیا باید از خواندن داستان‌های پرفروش خجالت بکشیم؟» (آبان ۱۳۹۱) از آرتور کریستال با ترجمه‌ی احسان لطفی در ماهنامه «داستان همشهری» و «کارآگاه وارد می‌شود: پرونده چند و چون داستان پلیسی» (هفته اول اردیبهشت ۱۳۹۶). در هفته‌نامه «کتاب هفته خبر» آثاری هستند که از منظر تاریخی-تکوینی به بررسی این نوع ادبی پرداخته‌اند. هم‌چنین مقاله‌ی «قدرت و ژانرهای ادبی» (نگاهی تبارشناسانه به پیدایش داستان‌های جنایی/کارآگاهی در دوره‌ی معاصر) (۱۳۹۴) که با نگاهی متفاوت و با استفاده از رویکرد تبارشناسانه کوشیده است

داستان‌های کارآگاهی هیچ کدامشان دنبال کشف راز طبیعت یا جامعه نبوده‌اند؛ فقط دلشان می‌خواست داستان‌هایی را که قبلاً کسی نشنیده تعریف کنند. این نوشته‌ها تنها در مقام الگوهای ادبیات واقعیت‌گریز است که لباس هنر می‌پوشند. هر کسی به این گریزهای هر از گاه نیاز دارد.

هم‌چنین به نظر تودوروف و ژاک دوبوا، رمان معما، رمان سیاه، رمان مهیج و رمان بازجویی، مهم‌ترین گونه‌های ادبیات کارآگاهی از نظر ساختار روایت، شخصیت و رفتارهای خاص، ارائه‌ی شکل‌های جذاب و برجسته کردن نقش کارآگاه یا متهم محسوب می‌شوند (امن‌خانی و زواریان، ۱۳۹۴، ۱۵).

### بیان مسئله

مسئله اصلی در این مقاله واکاوی و بررسی برخی از مؤلفه‌های ادبیات کارآگاهی در داستان کارآگاهی مانند «ذکر بردار کردن امیرحسنک وزیر» در «تاریخ بیهقی» نوشته‌ی ابوالفضل بیهقی (۴۷۰-۳۸۵) می‌باشد. این مقاله به دنبال ارائه پاسخ مناسب برای سؤالات زیر است:

- با توجه به بررسی داستان «ذکر بردار کردن امیرحسنک وزیر» بر اساس معیارهای ادبیات کارآگاهی، کدام یک از مؤلفه‌های این گونه‌ی ادبی در این داستان وجود دارند؟

- در صورت وجود برخی از مؤلفه‌های ادبیات کارآگاهی در داستان «ذکر بردار کردن امیرحسنک وزیر»، نوع کارکرد آن‌ها در این داستان چگونه است؟

- آیا با توجه به حضور برخی از مؤلفه‌های ادبیات کارآگاهی و نوع کارکردشان در این داستان، می‌توان آن را به عنوان نمونه‌ای ابتدایی از داستان‌های کارآگاهی مدرن به شمار آورد؟

هم‌چنین با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی در تحقیق حاضر فرض بر این است که با توجه به حضور پررنگ برخی از مؤلفه‌های ادبیات کارآگاهی در این داستان و هم‌چنین استفاده از برخی شگردهای روایتی، می‌توان

برای چرایی پیدایش ژانر جنایی/کارآگاهی در دوره‌ی معاصر پاسخی بیابد و از ارتباط آن با نظام معرفتی مدرن و کارکرد آن سخن بگوید. با این حال، هیچ یک از آثار مذکور، مانند مقاله‌ی پیش رو به بررسی برخی از مؤلفه‌های ادبیات کارآگاهی در متون فارسی نپرداخته‌اند. بدین ترتیب این مقاله از این منظر درک ضرورت و اهمیت مطالعه‌ی مؤلفه‌های ادبیات کارآگاهی در متون فارسی کلاسیک و معرفی نمونه‌ای ابتدایی و ایرانی برای داستان‌های کارآگاهی مدرن در نوع خود بی‌نظیر می‌باشد.

### چارچوب نظری تحقیق

یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های داستان‌های کارآگاهی و به خصوص گونه‌ی داستان پلیسی معمایی وجود دو مجموعه‌ی زمانی در ساختار داستان است. «در بنیاد رمان معمایی به ثنویتی برمی‌خوریم، و همین ثنویت است که برای توصیف این نوع رمان به کمک‌مان می‌آید. این رمان نه یک، بلکه شامل دو داستان است: داستان جنایت و داستان بازپرسی. داستان اول، یعنی داستان جنایت، پیش از آن که دوّمی (و بنابراین کتاب) شروع شود به پایان رسیده. اما در دومین داستان چه اتفاقی می‌افتد؟ اتفاقات کمی» (تودوروف، ۱۳۸۸، ۱۳-۱۲). ساختار «ذکر بردار کردن امیرحسنک وزیر» نیز از دو مجموعه‌ی زمانی کاملاً متفاوت تشکیل شده است: داستان گذشته و داستان حال. در این روایت، اثری از داستان اول که از نظر توالی زمانی، روزگار وزارت و جرم احتمالی امیرحسنک وزیر در زمان امیرمحمود است موجود نیست و داستان واقعی عملاً از زمان بازداشت حسنک آغاز می‌شود که در واقع پایان داستان اول و شروع داستان دوم می‌باشد: «چون حسنک را از بُست بهرات آوردند، بوسهل زوزنی او را به علی رایض چاکر خویش سپرد، و رسید بدو از انواع استخفاف آنچه رسید،... و چون امیرمسعود، از هرات قصد بلخ کرد علی رایض حسنک را به بند می‌برد» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۸-۲۲۷). «هر گزارش

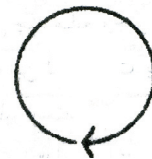
روایی از موقعیت مفروضی آغاز می‌شود که آن را وضعیت پایدار نخست می‌خوانیم، و به سوی موقعیت پایدار دیگری پیش می‌رود. این حرکت، بنیان روایت است. گاه در جریان پیش‌رفت روایت از موقعیت‌های گذشته نیز باخبر می‌شویم که منجر به وضعیت پایدار نخست شده‌اند» (احمدی، ۱۳۹۲، ۳۱۰). داستان گذشته، مهم‌ترین مشخصه‌اش این است که نمی‌توان فوراً و در همان لحظه در کتاب حاضر باشد. راوی برای آگاهی خواننده از حوادث داستان اول لزوماً به یک شخصیت دیگر که در داستان دوم، شنیده‌ها و دیده‌هایش را بازگو می‌کند، متوسل شود (نک: تودوروف، ۱۳۸۸، ۱۴). بیهقی نیز برای پویایی پی‌رنگ و آگاهی خواننده از گفت‌وگوها و حالات شخصیت‌های درگیر در داستان، از اشخاص مورد اعتماد کمک می‌گیرد: «هر چند می‌شنودم از علی پوشیده وقتی مرا گفت» (بیهقی، ۱۳۷۸، ۲۲۸). «و نصر خلف دوست من بود، از وی پرسیدم که چه رفت؟ گفت که...» (همان، ۲۳۱). «و (پس از آن شنیدم از ابوالحسن حربلی کهن دوست من بود و از مختصان بوسهل» (همان، ۲۳۶-۲۳۵). در این داستان، بیهقی نه بار به صورت گسترده، که نزدیک به نیمی از حجم داستان را شامل می‌شود گفته‌ها و شنیده‌های اشخاص مورد اعتماد خود را اساس کارش قرار داده است.

### کنجکاوی و تعلیق

در گونه‌ای از داستان‌های کارآگاهی به نام رمان تعلیق دو نوع علاقه کاملاً متفاوت با مرکزیت داستان دوم وجود دارد. «کنجکاوی برای دانستن نحوه تبیین وقایع گذشته و نیز تعلیق: چه بر سر شخصیت‌های اصلی می‌آید؟» (تودوروف، ۸۵/۹/۱۶). بیهقی در داستان حسنک با محور قرار دادن داستان دوم و بازگشت به داستان اول به این عناصر برجستگی خاصی بخشیده است. بازگشت به پس (فلاش بک)، یکی از تکنیک‌هایی است که بیهقی برای ارضاء حس کنجکاوی در خواننده استفاده می‌کند. «در برخی

از داستان‌ها یا نمایش‌نامه‌های جدید یا سناریوهای سینمایی، از تکنیک یا بازگشت به پس استفاده می‌کنند، یعنی حوادثی را که قبل از آغاز اثر اتفاق افتاده است به انحاء مختلف مثل ذکر خاطره‌ای یا اعتراف یکی از شخصیت‌های اثر، مختصراً مرور می‌کنند و بیننده یا خواننده را در جریان موضوع اصلی قرار می‌دهند» (شمیسا، ۱۳۸۶، ۸۰-۷۹). استفاده از بازگشت به پس جریان داستان را از روایت شفاهی صرف به روایتی بصری تبدیل می‌کند. بیهقی در مجموع حداقل شانزده بار از این تکنیک استفاده می‌کند. نمونه‌هایی از این درهم شدن زمانی روایت در کل ساختار روایی «ذکر بردار کردن امیرحسنگ وزیر»، یعنی در همان طرح روایی حرکت از وضع پایدار نخست به وضعیت دوم جای می‌گیرند. «این مقدار شنوده‌ام که یک روز (بوسهل) به سرای حسنگ شده بود. به روزگار وزارتش پیاده و بدرّاعه، پرده‌داری بر وی استخفاف کرده بود و وی را بینداخته» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۹). و «من (بونصر مشکان) در ایستادم و رفتن بحج تا آن‌گاه که از مدینه به وادی القری بازگشت بر راه شام، و خلعت مصری بگرفت، و ضرورت شدن و از موصل راه گردانیدن و بی‌غداد باز نشدن، و خلیفه را بدل آمدن که مگر امیر محمود فرموده است، همه به تمامی شرح کردم» (همان، ۲۳۰).

میچل ویلسون اشاره می‌کند که «داستان جنایی و پلیسی بیشتر بر اصل کنجکاوی است تا تعلیق» (بورردول، بی‌تاریخ). بیهقی با اشاره به بردار کردن حسنگ در ابتدای داستان با کنار گذاشتن عنصر غافلگیری و رمزگشایی به نفع کنجکاوی و تعلیق عمل کرده است. با توجه به این شگرد ادبی، بیهقی شکل داستان را به صورت زیر ترسیم می‌کند.



یعنی «داستان دایره‌ای است، که ما پایان را می‌بینیم و دوباره به اول برمی‌گردیم. شخصیت را در قسمتی گیر می‌اندازیم و تا پایان رهایش نمی‌کنیم» (نایت، ۱۳۸۸، ۷۸-۷۷). نویسنده در تعلیق با ارائه‌ی اندک اندک اطلاعات و علت‌ها خواننده را به سمت معلول (اجساد) پیش می‌برد. در «ذکر بردار کردن امیرحسنگ وزیر» تعلیق همزمان با شروع داستان و نگرانی خواننده از بازداشت امیرحسنگ، تا آوردن او به جلسه‌ی دیوان و فروش همه‌ی اموال حسنگ به سلطان، رفتن بوسهل نزد خواجه احمد حسن، آن شب که دیگر روز حسنگ را بردار می‌کردند برای جلوگیری از شفاعت او از حسنگ نزد امیر و در نهایت حکم به بردار کردن حسنگ، لحظه لحظه به وجود خواننده تزریق می‌شود.

تعلیق هم بر اساس هم‌ذات‌پنداری خواننده با قهرمانی شکل می‌گیرد که در معرض مخاطره شدیدی قرار گرفته است و زمانی اوج می‌گیرد که کنجکاوی خواننده با نگرانی درباره شخصیت اصلی داستان ترکیب شود. ویلسون معتقد است: «خطر کشته شدن و قتل محوریت این نوع تعلیق است. دورنمای مرگ» (بورردول، بی‌تاریخ). دورنمای مرگ با پنج بار اصرار مستقیم و غیرمستقیم بوسهل زوزنی به بردار کردن حسنگ بر فضای داستان سایه انداخته و همواره بر قدرت تعلیق داستان می‌افزاید. «و به بلخ در امیر می‌دمید که ناچار حسنگ را بردار باید کرد» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۸). یا «(بوسهل) گفت: خداوند را کرا کند که با چنین سگ قرمطی که بردار خواهند کرد بفرمان امیرالمؤمنین چنین گفتن؟» (همان، ۲۳۲). «و این شب که دیگر روز حسنگ را بردار می‌کردند، بوسهل نزدیک پدرم (خواجه احمد حسن) آمد نماز خفتن. پدرم گفت: چرا آمده‌ای؟ گفت نخواهم رفت تا آن‌گاه که خداوند بخشید که نباید رُفتی نویسد به سلطان در باب حسنگ بشفاعت. پدرم گفت: بنوشتمی، اما شما تباه کرده‌اید» (همان، ۲۳۳). این شواهد غیر از شش بار اشاره‌ی بیهقی در باب گذشته‌ی حسنگ است که

به امیر مسعود گفته بود «... وقتی تخت ملک بتو رسد، حسنگ را بردار باید کرد (همان، ۲۲۷).

### حضور یک کارآگاه و یک مجرم و حداقل یک قربانی

یک نویسنده‌ی رمان پلیسی به نام اس. اس. وان دین، در سال ۱۹۲۸ بیست قاعده اعلام کرد که هر نویسنده‌ی درست و حسابی رمان پلیسی باید خودش را با آن‌ها هم‌آهنگ کند. یکی از این قواعد، وجود یک کارآگاه و یک مجرم و حداقل یک قربانی بود (تودوروف، ۱۳۸۸، ۱۸). در داستان بیهقی نیز حداقل یک کارآگاه، یک مجرم و یک قربانی وجود دارد. در نگاه اول، شخص بیهقی را می‌توان به درست، کارآگاه این داستان نامید. زیرا به گفته‌ی خودش و شواهد موجود، نگاه کنجکاو او همواره در جستجوی واقعیت‌ها و علت و معلول حوادث است. «و در تاریخی که می‌کنم سخنی نرانم که آن بتعصبی و تزئیدی کشد و خوانندگان این تصنیف گویند: شرم باد این پیر را، بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندرین موافقت کنند و طعنی نزنند» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۶). حسنگ نیز تنها مجرم و قربانی داستان است که در آخر داستان با جسد وی روبه‌رو می‌شویم. اما با یک نگاه ساختارشکنانه می‌توان بوسهل زوزنی را کارآگاه اصلی داستان و بیهقی را دست‌یار وی نامید. یک: زیرا در واقع این بوسهل است که به دنبال تفحص در کار حسنگ و مجازات وی می‌باشد.

دو: هنر بیان‌گر نیست. با توجه به این که نثر بیهقی به نسبت ادبی و هنری است و از نظر هگل (فیلسوف آلمانی) «در گوهر نایبانگر هنر این نکته نهفته است که هر حکم قطعی، معقول و منطقی را حکمی کند نسبی و مبهم» (احمدی، ۱۳۹۲، ۱۰۵). هم‌چنین «حقیقت در هنر چیزی است که مورد متضادش نیز حقیقت باشد» (همان، ۵).

سه: در ساختارشکنی ساختار ظاهری و به اصطلاح منطقی متن شکسته می‌شود ساختار دیگری در ذهن شروع به شکل یافتن می‌کند. ساختار شکنی اوج دیگر

گونه فهمیدن است حتی می‌توان متنی را درست بر خلاف آن‌چه به ظاهر به نظر می‌رسد فهمید. روش ساختارشکنان در اصل این است و می‌گویند باید سلسله مراتب بین جفت‌ها مثلاً خیر و شر، راست و دروغ از بین برود و سلسله مراتب جدیدی آفریده شود و لذا همواره با عدم قطعیت مواجهیم (نک: شمیسا، ۱۳۸۳، ۱۹۰-۱۸۹). با این نوع نگاه نسبی و ساختارشکن، بوسهل زوزنی به کارآگاهان جریان هاردبویل (ادبیات پلیسی واقع‌گرا)، شباهت‌های زیادی دارد. آن‌ها نیز ابایی از دست زدن به خشونت و تلاش برای حل معما از طریق خشن‌ترین روش‌ها ندارند. حتی می‌توان گفت که کارآگاه در این آثار حد فاصل بین پلیس و جانی است. نه تنها دیگران را می‌زند، که خود نیز بسیار کتک می‌خورد. مجبور است که همیشه خشن و کج‌خلق و مهاجم باشد و تا آستانه‌ی مرگ پیش می‌رود. گاهی حتی از اعمال خشونت لذت می‌برد. گستاخ است و در برابر برخورد با آدم‌ها جانب ادب را نگه نمی‌دارد (ثابتی، ۱۳۹۱، ۹۷). بیهقی درباره‌ی بوسهل می‌گوید: «اما شرارت و زعارتی در طبع وی مؤکد شده و با آن شرارت دلسوزی نداشت و همیشه چشم نهاده بودی تا پادشاهی بزرگ و جبار بر چاکری خشم‌گرفتی و آن چاکر را لت زدی و فروگرفتی، این مرد از کرانه بجستی و فرصتی جستی و...» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۶). یا «چون همه بازگشتند و برفتند، خواجه بوسهل را بسیار ملامت کرد و وی خواجه را بسیار عذر خواست و گفت با صفرای خویش برنیامدم. و این مجلس را حاکم لشکر و فقیه نبیه بامیر رسانیدند، و امیر بوسهل را بخواند و نیک بمالید که گرفتم بر خون این مرد تشنه‌ای، وزیر ما را حرمت و حشمت بایستی داشت» (همان، ۲۳۳). البته نقش کارآگاهی و رئیس و یا حتی کارکرد کنش‌یاری پلیسی امیر مسعود نیز کم‌رنگ نیست و قابل بررسی است. به خصوص که رمان پلیسی استفاده‌ی فراوانی از چنین واحدهای گمراه‌کننده‌ای می‌کند (بارت، ۱۳۹۲، ۲۹). بیهقی نیز از آن جهت که داستان را اکثراً یکی از



دوستان کارآگاه نقل می‌کند و خودش صراحتاً اقرار می‌کند مشغول نوشتن یک کتاب است (تودوروف، ۱۳۸۸، ۱۳) می‌تواند دستیار بوسهل زوزنی باشد.

## گفت‌وگو

گفت‌وگو یکی از عناصر مهم در ادبیات کارآگاهی است، به طوری که «داستان‌های کارآگاهی بیشتر بر دیالوگ تکیه دارند» (رهبر، ۱۳۹۱، ۱۰۱). در خلال گفت‌وگوهاست که می‌توان به بسیاری از ویژگی‌های روحی و روانی شخصیت‌های داستان پی برد. هم‌چنین «گفت و گو پی‌رنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و عمل داستانی را به پیش می‌برد» (میرصادقی، ۱۳۸۷، ۶۳). ریموند چندلر که با آثاری مثل «بدرود محبوبم»، «بانوی دریاچه» و «خداحافظی طولانی» شناخته می‌شود با معطوف کردن توجه خود به گفت‌وگوها در داستان: «بنا به روایت خودش پیشیزی به فرم رمان کارآگاهی سیاه و سخت اهمیت نمی‌داد اما می‌خواست داستان‌های سیاه و سخت خوبی بنویسد و برای رسیدن به این مقصود، فنیله‌ی پی‌رنگ را پایین کشید و تمرکزش را روی آزمودن دیالوگ دراماتیک (داستان جالب توجه و مهیج) گذاشت» (کریستال، ۱۳۹۱، ۱۷۹). توجه بیش از حد بیهقی به گفت‌وگو، داستان حسنگ را به رمان سیاه نزدیک می‌کند. خواسته و لحن و زبان بیهقی در گفت‌وگوهای سر راست و بی‌حاشیه‌اش این است که ما با متن و شخصیت‌های داستان احساس راحتی کنیم و بیشترین رابطه را با آنان برقرار سازیم. «و خواجه گفت: دل شکسته نباید داشت که چنین حال‌ها مردان را پیش آید، فرمان‌برداری باید نمود بهر چه خداوند فرماید، که تا جان در تن است، امید صد هزار راحت است و فرج است. بوسهل را طاقت برسید، گفت: خداوند را کرا کند که با چنین سگِ قرمپی که بردار خواهند کرد بفرمان امیرالمؤمنین چنین گفتن؟ خواجه بخشم در بوسهل نگریست. حسنگ گفت: سگ ندانم که بوده است، خاندان من و آنچه مرا بوده است از

آلت و حشمت و نعمت جهانیان دانند. جهان خوردم و کارها راندم و عاقبت کار آدمی مرگ است، اگر امروز اجل رسیده است، کسی باز نتواند داشت که بردار کشند یا جز دار که بزرگ‌تر از حسین علی نیم» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۳۲-۲۳۱). در این گفت‌وگوی کوتاه، بیهقی روحیات سه نفر از شخصیت‌های اصلی داستان را در بهترین شکل از زبان خودشان معرفی می‌کند: شرارت و تندخویی بوسهل، پذیرفتن مرگ و دل به قضا و قدر دادن حسنگ و روحیه‌ی اعتدال‌گرا و میانجی‌گر خواجه احمد حسن. سمت و سوی اکثر گفت‌وگوها در این داستان بیش‌تر متوجه بی‌گناهی حسنگ، از دست خارج شدن میانجی‌گری خواجه احمد حسن و چهره‌ی منفور و افراطی‌گر بوسهل و هر چه بیش‌تر دور از دست‌رس قرار دادن امیرمسعود است. بدین صورت که مسعود بیش‌تر آمرانه و بیش‌تر با حضور یک شخص واسطه با افراد داستان در تماس است. «یک روز خواجه احمد حسن را، چون از بار باز می‌گشت. امیر گفت که خواجه تنها بطارم بنشیند که از سوی او پیغامی است بر زبان عبدوس» (همان، ۲۲۸). و نمونه‌های متعدد دیگر.

## توصیف

یکی دیگر از مؤلفه‌هایی که داستان بیهقی را به ادبیات کارآگاهی نزدیک می‌کند توصیف و توجه عظیم به جزئیات است. این عنصر در رمان سیاه نقش به‌سزایی دارد. ریموند چندلر از بزرگ‌ترین غول‌های آمریکایی این سبک از عنصر توصیف در داستان‌های خود بیش‌ترین استفاده را کرده است. «توصیف‌های ادبی شگرف چندلر از موقعیت‌ها و ظاهر شخصیت‌ها به رمان‌های او ارزش ادبی خارق‌العاده‌ای می‌بخشد» (خوش‌خو، ۱۳۹۱، ۹۹). بیهقی نیز با استفاده از توانایی بی‌نظیر خود در توصیف به منظره‌سازی می‌پردازد. او سعی دارد «با استعمال جمله‌های پی در پی مطلب را کاملاً روشن سازد و بیان واقعه را به طریقی بیاراید که خواننده را در برابر آن واقعه قرار دهد و به تمام

اجزاء واقعه رهنمونی کند» (بهار، ۱۳۸۶، ۸۶). این توصیف‌ها به وسیله‌ی نگه داشتن زمان در محور افقی داستان به نفع محور عمودی انجام می‌شود و بیهقی این فرصت را به دست می‌آورد تا احساسات عمیق خود را - به خصوص نسبت به حسنگ - بیان کند. بیهقی وضع آوردن حسنگ را به جلسه‌ی دیوان این گونه توصیف می‌کند: «حسنگ پیدا آمد بی بند، جبّه‌ی داشت حبری رنگ با سیاه میزد، خَلَقِ گونه، دُرّاعه و ردائی سخت پاکیزه و دستاری نیشابوری مالیده و موزه‌ی میکائیلی نو در پای و موی سرمالیده زیر دستار پوشیده کرده اندک مایه پیدا می‌بود، و والی حَرَس با وی و علی رایض و بسیار پیاده از هر دستی» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۳۱).

یا توصیف وضع حسنگ در پای دار: «حسنگ را فرمودند که جامه بیرون کش. وی دست اندر زیر کرد و ازار بند استوار کرد و پایچه‌های ازار را ببست و جبّه و پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، برهنه با ازار بایستاد و دست‌ها در هم زده، تنی چون سیم سفید و رویی چون صد هزار نگار. و همه خلق بدرد میگریستند» (همان، ۲۳۴). با توصیف موقعیت و واکنش شخصیت داستان به آن، نویسنده می‌تواند ترس را مستقیماً به خواننده القا کند. عمومیت ترس به صورت حس بشری به خواننده توانایی درک واکنش قهرمان را می‌دهد: یا بی‌اختیار به دل خطر می‌زند یا از آن می‌گریزد. بیهقی با این توصیفات واقع‌بینانه، مفصل اما بدون زیاده‌گویی و حاشیه‌روی و با گوشه چشمی به ادبیات خاص خود جزئیات صحنه را می‌چیند و لحن خود را تثبیت می‌کند و هنگام تأثیرگذاری خواننده حس می‌کند هیچ چیز بین او و داستان حایل نیست.

### راوی اول شخص

بسیاری از نویسندگان ادبیات کارآگاهی مانند آرتور کانن دوئل در «شرلوک هلمز»، ریموند چندلر در «بدرود محبوبم» و «خداحافظی طولانی» و میکی

اسپیلن در «بوسه‌های مرگ‌بار» از راوی اول شخص برای روایت داستان‌های خود استفاده کرده‌اند. تا جایی که استفاده از راوی اول شخص به عنوان یکی از مؤلفه‌های ادبیات کارآگاهی شناخته شده است. از این میان ریموند چندلر با ویژگی‌های منحصر به فرد نثر روایی‌اش راه را برای نویسندگان تجاری پشت سرش باز کرد. در این شیوه، «نویسنده در جلد یکی از اشخاص داستان می‌رود و وقایع داستان را انگار خود شاهد و ناظرشان بوده و در آن‌ها شرکت داشته است برای خواننده تعریف می‌کند» (یونسی، ۱۳۸۴، ۶۹). در زیبایی‌شناسی امروز هنر و ادبیات کنش‌هایی ارتباطی هستند. این نظریه را رومن یاکوبسن زبان‌شناس برجسته‌ی روسی طرح کرده است. در طرح زبان‌شناسانه‌ی یاکوبسن «اگر ما از زاویه‌ی دید فرستنده بحث کنیم توجه خود را متمرکز بر جنبه‌ی عاطفی زبان کرده‌ایم» (احمدی، ۱۳۹۲، ۴۸). در «ذکر بردار کردن امیر حسنگ وزیر»، راوی خود بیهقی است و با زبان خودش حرف می‌زند: «از این قوم که من سخن خواهم راند» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۶). و «من که بوالفضل و قومی بیرون طارم بدگان‌ها بودیم در انتظار حسنگ» (همان، ۲۳۱). و در مواردی هم که حضور راوی کم‌رنگ می‌شود این ضمایر هستند که به صورت دوم و سوم شخص بیان و از دید اول شخص مورد اشاره قرار می‌گیرند: «و پس از این مجلسی کرد (امیرمسعود) با استادم. او (بونصر مشکان) حکایت کرد که در آن خلوت چه رفت. گفت: امیر پرسید مرا...» (همان، ۲۳۰-۲۲۹). این نوع راوی در داستان بیهقی معمولاً چند کارکرد دارد، مثلاً «هم‌چون یک دستگاه ضبط، نه فقط داستان، که اطلاعات مادی و محیطی که توانایی‌های کارآگاه بسته به آن‌هاست را جمع‌آوری می‌کند، و هم‌چنین تجسم جامعه و ایدئولوژی معمول دوره‌ی خویش است» (ثابتی، ۱۳۹۱، ۹۵). هم‌چنین کمک می‌کند تا راحت‌تر، به نوع تأثیرگذاری مطلوب خود بر خواننده برسد. «او تأثرات خود را از وقایع داستان بازتاب می‌دهد و خواننده را به اعماق افکار و



احساسات خود راه می‌دهد» (مستور، ۱۳۸۷، ۴۳). در این صورت زاویه‌ی دید آن را زاویه‌ی دید درونی می‌نامند. برخلاف نظر جهان‌دیده که معتقد است اکثر نوشته‌های بیهقی از دید خود بیهقی است و دانای کل اوست (جهان‌دیده، ۱۳۷۹، ۱۴۲). «بیهقی ندرتاً بر مسند دانای کل داستان‌ها می‌نشیند و اگر هم بر حسب ضرورت در چنین جای‌گاهی قرار گیرد، از قضاوت درباره‌ی اشخاص و اخبار تا حدامکان دوری می‌کند» (مسعودی‌نیا، ۱۳۹۰، ۳۸). زیرا نویسنده‌ای که در مقام دانای کل می‌نویسد درباره‌ی شخصیت‌های داستان داوری می‌کند و این خارج از حیطه‌ی تاریخ‌نگاری است بیهقی با نقل دیدگاه‌های گوناگون سعی می‌کند ماجرا را از چند زاویه‌ی دید بررسی کند و قضاوت نهایی را به خواننده وانهد. «هر چند می‌شنودم از علی پوشیده وقتی مرا گفت» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۸). «پس از این هم استادم حکایت کرد از عبدوس» (همان) و «از خواجه عمید عبدالرزاق، شنودم» (همان، ۲۳۳). و این یکی دیگر از شاه‌کارهای بیهقی در این روایت است زیرا مانند نویسندگان امروزی به جای استفاده از من-راوی سستی از من-راوی نو استفاده می‌کند چون خیلی وقت‌ها او را راوی دانا به حادثه داستان نیست و مانند اول شخص امروزی حقیقت را نسبی و واقعیت را غیر قطعی می‌داند (مندنی‌پو، ۱۳۸۹، ۱۰۸-۱۰۰).

**گرایش به حرف زدن در قالب تک‌گویی بیرونی**  
یکی از ویژگی‌های بارز کارآگاه مارلو در داستان و اقتباس سینمایی «بدرود محبوبم»، اثر ریموند چندلر و هم‌چنین شرلوک هلمز «گرایش به حرف زدن در قالب تک‌گویی‌هایی طولانی می‌باشد» (رحمتی، ۱۳۹۱، ۱۰۶). «شرلوک هلمز» نوشته‌ی آرتور کانن دوپل، یکی دیگر از کارآگاهانی است که بر اساس شخصیت او تاکنون ده‌ها اقتباس کوتاه و بلند سینمایی و تلویزیونی تولید شده است. بیهقی نیز به خصوص در ابتدای داستان، قبل از نقل بازداشت حسنک و در آخر داستان، بعد از ذکر بردار کردن حسنک از تکنیک

تک‌گویی بیرونی استفاده می‌کند. تک‌گویی بیرونی که از شاخه‌های زاویه‌ی دید اول شخص است افکار و اندیشه‌های من-راوی را منعکس می‌کند در این شیوه مخاطب که می‌تواند خواننده هم باشد و راوی او را مورد خطاب قرار دهد صرفاً ساکت است و به حرف‌های راوی - نقل روایت - گوش می‌دهد. طبیعی است در چنین وضعیتی به دلیل وجود مخاطب، راوی بر گفتار خود کنترل کامل دارد (مستور، ۱۳۸۷، ۴۴). نمونه‌ای قبل از بازداشت حسنک: «... بونصر مردی بود عاقبت نگر، در روزگار امیر محمود، رَضی اللهُ عَنْه، بی‌آن‌که مخدوم خود را خیانتی کرد، دل این سلطان مسعود را، رَحْمَةُ اللهِ عَلَيْهِ، نگاه داشت به همه چیزها، که دانست تخت ملک پس از پدر وی را خواهد برد. و حال حسنک دیگر بود، که بر هوای امیر محمد و نگاه داشت دل و فرمان محمود این خداوند زاده را بیازرد و چیزها کرد و گفت که اکفاء آن را احتمال نکنند تا به پادشاه چه رسد، ... و چاکران و بندگان را زبان نگاه باید داشت با خداوندان، که مُحال است روباهان را با شیران چخیدن» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۷). یا بعد از بردار کردن حسنک: «این است حسنک و روزگارش. و گفتارش، رَحْمَةُ اللهِ عَلَيْهِ، این بود که گفتمی مرا دعای نشابوریان بسازد و نساخت. و اگر زمین و آب مسلمانان بغضب بستند نه زمین ماند و نه آب، و چندان غلام و ضیاع و اسباب و زر و سیم و نعمت هیچ سود نداشت. او رفت و این قوم که این مکر ساخته بودند نیز برفتند. رَحْمَةُ اللهِ عَلَيْهِم. و این افسانه‌یی است با بسیار عبرت» (همان، ۲۳۵). و حتی ابیاتی از رودکی را در باب تأکید گفته‌هایش می‌آورد. در این تک‌گویی‌ها نشانه‌های توجه به عبرت‌انگیز بودن داستان‌ها، اعتقاد به خرد، حکم تقدیر و مکافات عمل چه در این جهان و چه در آن جهان به وضوح دیده می‌شود، و هم‌چنین بی‌اعتباری جهان که این برجسته‌ترین نوع خصوصیت جهان‌بینی بیهقی است. او نیز مانند فردوسی، در پایان هر حادثه‌ی عبرت‌انگیز، در پایان کار هر یک از قهرمانان کتابش به

اظهار نظر حکمانه می‌پردازد. نتیجه‌گیری‌اش این است که دنیا جای دل بستن نیست (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۰، ۱۸-۱۰). با توجه به محتوای چنین قسمت‌هایی در داستان حسنک، بیهقی به دلایلی جانب حسنک را گرفته و با زبانی شیرین از او جانب‌داری و با بیانی بی‌پروا از بوسهل بدگویی کرده و شخصیت اصلی مخالف حسنک یعنی امیرمسعود را چنان که باید و شاید وارد این ماجرا نمی‌کند و خواننده را در این امر با خود هم عقیده کرده، تردیدی وجود ندارد و همین می‌تواند حقیقت‌گویی و بی‌طرفی او را خدشه‌دار کند. هر چه در تاریخ‌نویسی به هنر و شگردهای ادبی بیشتر بها دهیم این حقیقت است که به کنار می‌رود. «شاید بهتر باشد هم‌چون هیدگر بگوییم هنر حقیقت را کشف نمی‌کند، بل نسبتی با آن را می‌آفریند» (احمدی، ۱۳۹۲، ۶).

#### پرده برداشتن از لایه‌های یک معما

رانلد ناکس یکی دیگر از نظریه‌پردازان ادبیات کارگاهی است که در سال ۱۹۲۹ قواعدی را برای این گونه‌ی ادبی وضع کرد. «طبق نظر ناکس مهم‌ترین مسأله‌ی یک داستان کارآگاهی باید پرده برداشتن از لایه‌های یک معما باشد و در این مسیر لازم است عناصر معما در همان مراحل اولیه به صورت شفاف برای خواننده تشریح شود» (رهبر، ۱۳۹۱، ۱۰۱). از ابتدای روایت بیهقی، ذهن مخاطب همواره درگیر این معما است که، جرم حسنک وزیر چیست؟ یا، چرا باید او را بردار کنند؟ بوسهل زوزنی برای پاسخ دادن به این سؤالات و ثابت کردن جرم حسنک و لزوم بردار کردن او از یک استدلال استقرایی - شیوه‌ای که در گفتمان مدرن و نظام معرفت‌شناختی آن بر سایر شیوه‌های استدلال اولویت و برتری می‌یابد - استفاده می‌کند و در آن از چندین مقدمه به یک نتیجه‌گیری کلی می‌رسد. «در استدلال استقرایی ما از یک جزء به کل می‌رسیم و به همین دلیل درستی نتیجه بر پایه‌ی شک و تردید قرار دارد. در این نوع استدلال، پس از بررسی چند

مورد از اجزاء یک مجموعه به عنوان مقدمه، نتیجه را به کل آن مجموعه تعمیم می‌دهند. از مشکلات این نوع استدلال‌ها این است که حتی اگر مقدمه‌های آن نیز درست باشند، ممکن است نتیجه‌ی به دست آمده درست نباشد» (جعفر اقدمی، ۸۵/۱۱/۳؛ امن‌خانی و زواریان، ۱۳۹۴، ۱۳ و ۴). در این مقدمات، بوسهل به امیرمسعود تأکید می‌کند: هر کس خلعت مصری بگیرد قرمطی است. ← حسنک هم خلعت مصری گرفته بود. ← پس حسنک قرمطی است. ← به دستور خلیفه‌ی عباسی قرمطیان را بردار می‌کنند. ← پس حسنک را باید بردار کرد. بر این اساس «و ببلخ در امیر می‌دمید که ناچار حسنک را بردار باید کرد... امیر بوسهل را گفت: حجتی و عذری باید کشتن این مرد را. بوسهل گفت: حجت بزرگ‌تر که مرد قرمطی است و خلعت مصریان است تا امیرالمؤمنین القادر بالله بیازرد... فرمان خلیفه درین باب نگاه باید داشت» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۸). اما بیهقی در تحقیقات خود دلایلی می‌آورد که در بنیاد این استدلال خلل وارد می‌کند. مثلاً در تحقیقات امیرمسعود از بونصر مشکان نشان می‌دهد که اگر حسنک در بازگشت از حج، از راه شام به موصل می‌رود و خلعت مصری می‌گیرد و از راه بادیه به بغداد برای اظهار بندگی و اخلاص نزد خلیفه نمی‌رود به خاطر این است که عبور از راه صحرا موجب هلاک حاجیانی می‌شد که هم‌راه وی بودند و صرفاً نشان قرمطی بودن وی نیست. «امیر گفت: پس از حسنک درین باب چه گناه بوده است که اگر به راه بادیه آمدی، در خون آن همه خلق شدی؟» (همان، ۲۳۰). یا به این نکته اشاره می‌کند که حسنک، وزیر محمود بوده است و از زبان او می‌گوید: «...من از بهر قدر عباسیان انگشت در کرده‌ام در همه جهان و قرمطی می‌جویم و آنچه یافته‌ام آید و درست گردد، بردار می‌کشند... وی [حسنک] را من پرورده‌ام و با فرزندان و برادران من برابر است، و اگر وی قرمطی است من هم قرمطی باشم» (همان). از نظر بیهقی یکی دیگر از دلایل بردار کردن امیرحسنک

این بود که در زمان وزارت محمود «..عبدوس را گفت: امیرت (مسعود) را بگویی که من آنچه کنم بفرمان خداوند خود می‌کنم، اگر وقتی تخت ملک به تو رسد، حسنگ را بردار باید کرد» (همان، ۲۲۷). هر چند بیهقی علت اصلی بردار کردن حسنگ را همین امر می‌داند: «لاجرم چون سلطان پادشاه شد، این مرد بر مرکب چوبین نشست و بوسهل و غیر بوسهل درین کیستند؟ که حسنگ عاقبت تهور و تعدی خود کشید» (همان). که دلیلی است بر مسئولیت مسعود در این قتل، اما در آخر داستان این مسأله را از زبان امیرمسعود منتفی می‌کند و دلیل اصلی را شاید اتهام قرمطی بودن حسنگ می‌داند. «و درین میان احمد جامه‌دار بیامد سوار و روی به حسنگ کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می‌گوید: این آرزوی توست که خواسته بودی و گفته که چون تو پادشاه شوی، ما را بردار کن. ما بر تو رحمت خواستیم کرد، اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای، و بفرمان او بردار می‌کنند» (همان، ۲۳۴). بیهقی با ترسیم درست توالی حوادث توانسته است هم موقعیت‌های فیزیکی و انسانی مربوط به داستان را شرح دهد و هم شناسه‌های شخصیتی آدم‌های داستان را به تدریج مطرح کند. هر چند بیهقی جهت افزودن بر بار تعلیق داستان در ابتدا رمزگشایی کرده و با اشاره به بردار کردن حسنگ برخی از لایه‌های معما را روشن ساخته اما در کل این چیدمان به گونه‌ای است که حس کنجکاو خواننده اقناع نمی‌شود و تا انتها نمی‌تواند مطمئن باشد که علت چیست. به خصوص در عصری که افراد خردگرایی چون فردوسی، ابوریحان بیرونی و ابن سینا نیز در امان نبوده‌اند و از اتهام قرمطی بودن فقط به عنوان ابزاری در جهت از میان برداشتن مخالفان و حتی کسب درآمد و منفعت مالی سود می‌جسته‌اند و این شیوه‌ی رایجی بوده است. «و دو قباله نوشته بودند همه اسباب و ضیاع حسنگ را بجمله از جهت سلطان، و یک یک ضیاع را نام بر وی خواندند و وی اقرار کرد بفروختن آن بطوع و رغبت، و آن سیم که معین کرده بودند، بستند، و آن کسان گواهی نبشتند، و حاکم

سجل کرد در مجلس و دیگر قضاہ نیز» (همان، ۲۳۲). حتی در زمان سلطان محمود، پدیریان بوسهل را به اتهام قرمطی بودن بازداشت کرده بودند، چنان که حسنگ در جلسه‌ی دیوان در دفاع از خود درباره‌ی او می‌گوید: «اما حدیث قرمطی، به ازین باید، که او را بازداشتند نه مرا، و این معروف است، من چنین چیزها ندانم» (همان، ۲۳۲).

در نهایت با توجه به کینه و نفرت شدید بوسهل از حسنگ: «از آن ناخویشتن شناسی که وی با خداوند در هرات کرد در روزگار امیرمحمود یاد کردم، خویش را نگاه نتوانستم داشت» (همان، ۲۳۳). شاید حسنگ نیز یکی از قربانیان دعوای معروف پدیریان و پسریان در زمان امیرمسعود شده باشد.

### اهمیت شخصیت منفی

در بسیاری از اقتباس‌های سینمایی از ادبیات کارآگاهی وجود شخصیت منفی نقش بسیار مهمی دارد. آلفرد هیچکاک کارگردان فیلم سینمایی «سرگیجه» که از شاه‌کارهای سینمای پلیسی دهه‌ی ۱۹۵۰ محسوب می‌شود، می‌گوید: «فیلمی خوب است که شخصیت منفی‌اش بهتر پرداخت شده باشد» (سیفی، ۹۱/۵/۱۱). پرداخت شخصیت منفی اما پیچیده‌ی بوسهل نیز، شاید جذاب‌ترین و مهم‌ترین بخش فرایند داستان‌پردازی بیهقی است چرا که چنین شخصیتی در حاشیه و بیرون از ساختارهای ارزشی ما زندگی می‌کند. وقتی که نویسنده اصطکاک‌های میان او و اجتماع به وجود می‌آورد جرقه‌ای به وجود می‌آید، و خواننده در آن صورت است که می‌تواند شاهد یک درگیری نامعمول باشد. پرداخت چنین شخصیتی، ابزاری نامتعارف برای روایت کردن یک داستان خارق‌العاده است.

در داستان‌های کارآگاهی «قهرمان‌ها باید به مصاف ضدقهرمان‌های نفرت‌انگیز یا قابل درک بروند» (کریستال، ۱۳۹۱، ۱۷۴). اما نویسندگانی مانند بیهقی گاهی پیش‌تر می‌روند و هم‌زمان با روایت داستان، زندگی شخصیت‌های منفی خود را برای ما

تشریح می‌نمایند و به ما کمک می‌کنند که از چند و چون اعمال خبیث‌شان سر در بیاوریم، مایکل مان معتقد است که «شناخت ویژگی‌های فردی یک آدم برای ساختن و پرداختن شخصیت منفی اهمیت زیادی دارد. باید دانست که نظام ارزشی او از چه قرار است؟ جامعه‌ی خود را چگونه می‌بیند؟» (کیت، ۹۳/۱/۶). شخصیت بوسهل زوزنی نیز ریشه در واقعیت ملموس اندیشه و جامعه‌ی متصعب عصر غزنوی دارد: جامعه و حکومتی در ستایش خشونت آشکار و پنهان بر علیه فاطمیان مصر و تمام معتقدان به آن. برخی از مهم‌ترین اعتقادات بوسهل که او را رو در روی حسنگ وزیر قرار می‌دهد عبارتند از: اصل تبعیت مطلق از امیرمسعود و خلیفه‌ی عباسی و مخالفت با هر نوع اندیشه‌ی ضد هنجارهای مورد قبول آن‌ها و افراطی بودن در این عقاید و البته کینه و نفرت شدید بوسهل از حسنگ که حتی واکنش خواجه احمد حسن را نیز در پی دارد: «این مقدار شکر را چه در دل باید داشت؟» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۹). و «وزیر بوسهل زوزنی با وزیر حسنگ معزول سخت بد بود که در روزگار وزارت بر وی استخفاف‌ها کردی، تا خشم سلطان را بر وی دائمی می‌داشت و ببلخ رسانید بدو آنچه رسانید» (همان، ۵۳). بوسهل درباره‌ی بردار کردن حسنگ به امیر مسعود می‌گوید: «حجت بزرگ‌تر که مرد قرمطی است و خلعت مصریان استند تا امیرالمؤمنین القادر بالله بیازرد و نامه از امیر محمود بازگرفت و اکنون پیوسته ازین می‌گوید» (همان، ۲۲۸). این احساسات از او آدمی متفاوت می‌سازد و همین است که در نهایت انزجار خواننده را برمی‌انگیزد. «شخصیت بدون رفتارهای خاص خود، هویت نمی‌یابد. ممکن است فردی به عنوان شخصی نیکوکار یا شرور هویت یابد یا معرفی شود. شهرت نیکوکار بودن یا شرور بودن شخص بدون عمل کرد وی تثبیت نمی‌شود» (خسروی، ۱۳۸۸، ۱۰۳). بیهقی در عین نقب زدن به ریشه روحيات غریب این آدم، درباره‌ی بوسهل حس گذشته و آینده را نیز به مخاطب انتقال می‌دهد. از گذشته‌ی او که زمانی

پرده‌دار حسنگ او را خوار داشته بود و از آینده‌ی او، که پس از بردار کردن حسنگ سر بریده‌ی او را در طبقی نزد مهمان خویش می‌آورد و از شادی، شراب بر گل‌ها ریخته و نعره‌ها می‌زند و می‌گوید: «سر دشمنان چنین باید» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۳۶). این شخصیت منفی با آن چه بیهقی در ابتدای داستان درباره‌ی «امام‌زاده و محتشم و فاضل و ادیب» (همان، ۲۲۶). بودن بوسهل می‌گوید در تضاد است. اما این تناقض در وجود تمامی انسان‌ها هست. یا «آن که خصوصیت کنش‌های متناقض از خصایص شخصیت او باشد و نویسنده قصد داشته باشد عدم ثبات روانی او را بازسازی کند» (خسروی، ۱۳۸۸، ۱۰۳). مایکل مان نیز درباره اهمیت تناقض شخصیت منفی می‌گوید: «دلم می‌خواهد یک انسان پیچیده‌ی سه بعدی بسازم. معتقدم تمام شخصیت‌ها وقتی جان می‌گیرند که به همان پیچیدگی خود ما باشند. منظورم این است که پر از تناقض باشند. چرا که همگی ما موجوداتی پر از تناقض و تضاد هستیم» (کیت، ۹۳/۱/۶). در زمانه‌ای که شخصیت غالب داستان‌ها به دو بخش خیر و شر مطلق تقسیم می‌شده‌اند هنر بیهقی در آفریدن شخصیتی با این ویژگی‌های متناقض یکی از شاه‌کارهای اوست. در ضمن بسیاری از وجوه شخصیت منفی بوسهل در مؤلفه‌های قبل آمده است که جهت پرهیز از تکرار از ذکر مجدد آن‌ها در این قسمت خودداری شده است، هم‌چنین تکرار و تکرار سی بار نام بوسهل در برابر پنجاه و یک بار نام حسنگ در این داستان نشان از اهمیت نقش منفی بوسهل دارد؛ زیرا با این تکرارها و همواره دوشادوش نام حسنگ قرار گرفتن نام بوسهل، غیر مستقیم ناخودآگاه خواننده این دو شخصیت را در برابر یک‌دیگر قرار می‌دهد.

### برخی مؤلفه‌های دیگر

با آن که بیهقی به شغل دبیری اشتغال داشته است و اندک زمانی بعد از وی نظامی عروضی در چهارمقاله، دبیری را حرفه‌ای در بزرگ جلوه دادن کارها و حقیر

وانمودن شغل‌ها می‌داند (نظامی عروضی، ۱۳۸۰، ۲۰). اما بیهقی در «ذکر بردار کردن امیرحسنگ وزیر»، در بیان حوادث داستان جانب انصاف را نگه می‌دارد و همه چیز را به شیوه‌ای عقلانی توجیه می‌کند. و همین یکی دیگر از مؤلفه‌های داستان کارآگاهی است؛ البته وهم نیز در این نوع داستان‌ها مجاز نیست (تو. دوروف، ۱۳۸۸، ۱۹). بیهقی با اشاره به واقعیت‌گویی محض و عدم دخالت نظرات شخصی خویش در ابتدای داستان تأکید می‌کند: «و در تاریخی که می‌کنم سخنی نرانم که آن به تعصبی و تزیدی کشد» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۲۶). زیرا در این گونه داستان‌ها یا واقعیت‌های تاریخی، چون و چرایی حوادث باید بر اساس علت و معلول‌های منطقی باشد تا مورد پذیرش مخاطب واقع شود. در داستان بیهقی، علاوه بر نویسنده، شخصیت‌های داستان نیز به علت و معلول حوادث اعتقاد راسخ دارند. به عنوان مثال حتی امیرمسعود نیز با وجود قدرت پادشاهی در گفت‌وگو با بوسهل زوزنی در امر بردار کردن حسنگ دلایل قانع‌کننده می‌خواهد. هر چند بوسهل نیز برای قانع کردن امیر مسعود به ارائه‌ی استدلال‌هایی می‌پردازد: «...امیر بوسهل را گفت: حجتی و عذری باید کشتن این مرد را. بوسهل گفت: حجت بزرگ‌تر که مرد قرمطی است و خلعت مصریان است تا امیرالمؤمنین القادر بالله بیازرد» (همان، ۲۲۸). و این در ارتباط مستقیم با یکی دیگر از مؤلفه‌های این گونه داستان‌ها یعنی پی‌رنگ می‌باشد. بسیاری از نویسندگان این سبک معتقدند: «ما پی‌رنگ می‌خواهیم و زیاد هم می‌خواهیم» (کریستال، ۱۳۹۱، ۱۷۴). «تاریخ بیهقی» [و به تبع آن «ذکر بردار کردن امیرحسنگ وزیر»] هر چند از جنبه‌های قوی ادبی خالی نیست، اما از نظر ماده جزو تاریخ محسوب می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۶، ۲۶). همین امر در چیدمان شبکه‌ی حوادث و باورپذیر ساختن آن‌ها تأثیر فراوان داشته است. وهم، الهام و شهود نیز کوچک‌ترین جای‌گاهی در آن ندارد. بیهقی با آن که بر اساس روایت هوراس داستان را از میانه آغاز می‌کند

(مارتین، ۱۳۸۹، ۵۹). برای توالی و انسجام پی‌رنگ از منطق دقیق غافل نبوده است. و حوادث را برای تبدیل شدن به داستان (پی‌رنگ) در دو گزاره‌ی از نظر زمانی متفاوت  $t+n$  و  $t$  بیان می‌کند. آن‌چه در  $t+n$  رخ می‌دهد، در واقع تحقق‌توانی است که در  $t$  وجود داشته است (احمدی، ۱۳۸۹، ۱۶۷).

از دیگر خصوصیت‌های کارآگاه مانند بیهقی می‌توان به خویش‌تن‌داری و امساک در ابراز احساسات اشاره کرد. ارتباط بیهقی با خارج از دنیای فردی اغلب در چارچوب شغل دیوانی انجام می‌شود و فقط ارتباط عاطفی نزدیکی با استاد خود بونصر مشکان دارد و همواره سعی می‌کند در برابر ابراز احساسات به شخصیت‌های داستان خویش‌تن‌داری کند. هر چند خواننده در پایان کار حسنگ، درد دل بیهقی را از زبان دیگران می‌شنود: «و آن روز که حسنگ را بردار کردند، استاد بونصر روزه بنگشاد و سخت غم‌ناک و اندیش‌مند بود، چنان که به هیچ وقت او را چنان ندیده بودم، و می‌گفت: چه امید ماند؟ و خواجه احمد حسن هم برین حال بود و بدیوان نشست» (بیهقی، ۱۳۸۷، ۲۳۶).

### نتیجه‌گیری

داستان‌های کارآگاهی یکی از گونه‌های موفق ادبیات عامه‌پسند در دوران معاصر است که بیش‌ترین پیشرفت را در آمریکا و اروپا داشته است. هر چند در ابتدا آثار این سبک به عنوان نهایت بد نوشتن و قسر در رفتن محسوب می‌شدند اما با آثاری از ریموند چندلر، داشیل همت، فیلیپ کی. دیک، اچ. پی. لاوکرافت، المور لئونارد و دیگران جای‌گاه و منزلت ادبی پیدا کردند.

«تاریخ بیهقی» و به تبع آن «ذکر بردار کردن امیر حسنگ وزیر» هر چند از جنبه‌های قوی ادبی خالی نیست، اما از نظر ماده جزو تاریخ محسوب می‌شود. این مقاله نیز در صدد تحمیل گونه‌ای نگاه هویتی به این داستان نبوده و تنها در پی بررسی و کشف برخی

از مؤلفه‌های مشترک این داستان با ادبیات کارآگاهی بوده است. در بررسی انجام شده مشخص می‌شود که داستان بی‌هقی نیز مانند اکثر داستان‌های کارآگاهی دارای مؤلفه‌هایی مانند: ثنویت یا دو مجموعه‌ی زمانی در ساختار داستان، حضور یک کارآگاه و یک مجرم و حداقل یک قربانی، پرده برداشتن از لایه‌های یک معما، اهمیت شخص منفی، توجه به شیوه‌ای عقلانی با ارائه‌ی پی‌رنگ منطقی و ریاضی‌وار، توجه عظیم به جزئیات و عدم حضور وهم می‌باشد. در نتیجه با توجه به حضور این مؤلفه‌ها و همچنین استفاده از برخی شگردهای ادبی که به تدریج از عناصر مهم این‌گونه داستان‌ها شده‌اند، مانند: کنجکاوی و تعلیق، گفت‌وگو، توصیف، راوی اول شخص و گرایش به حرف زدن در قالب تک‌گویی بیرونی این داستان را به شدت به داستان‌های کارآگاهی معاصر نزدیک می‌کند. به گونه‌ای که می‌توان این داستان را به عنوان نمونه‌ای عالی از اولین داستان‌های کارآگاهی مدرن محسوب کرد که با توجه به نمونه‌های غربی خود، حتی از فیلتر ادبیات عامه‌پسند نیز عبور نکرده است.





## فهرست منابع:

- احمدی، بابک (۱۳۸۹)، **ساختار و تأویل متن**، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز
- احمدی، بابک (۱۳۹۲)، **حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر**، چاپ بیست و ششم، تهران: نشر مرکز
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۵۰)، «جهان‌بینی ابوالفضل بیهقی»، یادنامه‌ی بیهقی: مجموعه سخنرانی‌های مجلس بزرگ‌داشت بیهقی، محمدجعفر یاحقی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، صص ۱-۲۷
- اسکاگز، جان (۱۳۹۰)، **ادبیات جنایی**، ترجمه زیر نظر حسین شیخ‌الاسلامی، تهران: نشانه
- امن‌خانی، عیسی و زواریان، معصومه (۱۳۹۴)، «قدرت و ژنرهای ادبی (نگاهی تبارشناسانه به پیدایش داستان‌های جنایی/ کارآگاهی در دوره‌ی معاصر)»، **ادبیات پارسی معاصر**، ۵۵. ش ۳. صص ۱-۱۹
- بارت، رولان (۱۳۹۲)، **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**، ترجمه‌ی محمد راغب، چاپ دوم، تهران: رخداد نو
- بوردول، دیوید (بی‌تا)، «فرهنگ قتل: ریشه‌های تعلیق در هالیوود دهه‌ی چهل»، منبع: [www.aftabnetmagazine.com](http://www.aftabnetmagazine.com)
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۶)، **سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوّر
- بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین (۱۳۸۷)، **تاریخ بیهقی**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مهتاب
- تودوروف، تزوتان (۸۵/۹/۱۶)، «نوع‌شناسی داستان پلیسی»، منبع: [www.dibache.com](http://www.dibache.com)
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸)، **بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره‌ی حکایت**، ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور، چاپ اول، تهران: نشر نی
- ثابتی، مسعود (۱۳۹۱)، «نگاهی گذرا به ادبیات کارآگاهی، از آغاز تا رمان پلیسی واقع‌گرا: زنده باد مرگ»، ماهنامه‌ی سینمایی فیلم، سال سی‌ام، شماره ۴۴۲، صص ۹۵-۹۷
- جعفر اقدمی، مریم (۸۵/۱۱/۳)، «استدلال استقرایی: فلسفه روزمره»، منبع: [www.magrian.com/n1329957](http://www.magrian.com/n1329957)
- جهان‌دیده، سینا (۱۳۷۹)، **متن در غیاب استعاره: بررسی ابعاد زیباشناسی تاریخ بیهقی**، چاپ اول، رشت: انتشارات چوبک
- خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸)، **حاشیه‌ای بر مبانی داستان**، چاپ اول، تهران: نشر ثالث
- خوش‌خو، آرش (۱۳۹۱)، «نگاهی به جریان اقتباس‌های سینمایی از ادبیات کارآگاهی: مارلو، اسپید و بقیه‌ی شرکا»، ماهنامه‌ی سینمایی فیلم، سال سی‌ام، شماره ۴۴۲، صص ۹۸-۱۰۰
- رحمتی، شهزاد (۱۳۹۱)، «هلمز و پوآرو، شباهت‌ها و تفاوت‌ها: بر بلندترین قله»، ماهنامه‌ی سینمایی فیلم، سال سی‌ام، شماره ۴۴۲، صص ۱۰۳-۱۰۷
- رهبر، جواد (۱۳۹۱)، «از دنیای ادبیات تا پرده‌ی سینما و قاب تلویزیون: کارآگاهان هرگز ما را تنه نگذاشته‌اند»، ماهنامه‌ی سینمایی فیلم، سال سی‌ام، شماره ۴۴۲، صص ۱۰۱-۱۰۲
- سیفی، امیر (۹۱/۵/۱۱)، «جذاب‌ترین کاراکترهای منفی تاریخ سینما»، منبع: [www.cihemakhabar.ir/newsDerails.aspx](http://www.cihemakhabar.ir/newsDerails.aspx)
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **نقد ادبی**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، **انواع ادبی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس
- کریستال، آرتور (۱۳۹۱)، «شرک هولمز علیه اولیس: آیا باید از خواندن داستان‌های پر فروش خجالت بکشیم؟»، داستان همشهری، سال دوم، شماره ۱۸، صص ۱۷۱-۱۸۱

- کیت، زوریانا، (۹۳/۱/۶)، «اهمیت شخصیت منفی از دیدگاه مایکل مان»، منبع: [www.cinemaclass.ir](http://www.cinemaclass.ir)
- مارتین، والاس (۱۳۸۹)، نظریه‌های روایت، ترجمه‌ی محمد شهباء، چاپ چهارم، تهران: هرمس
- مستور، مصطفی (۱۳۸۷)، مبانی داستان کوتاه، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز
- مسعودی‌نیا، علی (۱۳۹۰)، «تاریخ به مثابه‌ی رسانه‌ی ملت: عبور از ژانر در تاریخ بیهقی»، ماهنامه ادبی، هنری، فرهنگی، اجتماعی تجربه، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲، ص ۳۸
- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۹)، کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستانی نو، چاپ سوّم، تهران: انتشارات ققنوس
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۷)، عناصر داستان، چاپ ششم، تهران: سخن
- (۱۳۹۴)، داستان‌های پلیسی، تهران: سخن
- و میرصادقی، میمنت (۱۳۸۸)، واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، چاپ دوّم، تهران: کتاب مهناز
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷)، «نخستین رمان‌های پلیسی ایران»، اندیشه و هنر، د ۱۰، ش ۱۳ و ۱۴، صص ۱۳۲-۱۳۷
- نایت، دیمون (۱۳۸۸)، داستان‌نویسی نوین، ترجمه‌ی مهدی فاتحی، چاپ دوم، تهران: نشر چشمه
- نحوی‌فرد، محمدمهدی (۱۳۹۰)، معمایی برای یک جنایت: تکنیک داستان‌پردازی پلیسی از نوع معمایی، تهران: آموت
- نظامی، احمدبن عمر بن نظامی عروضی سمرقندی (۱۳۸۰)، چهار مقاله، به اهتمام محمّد معین، چاپ دوازدهم، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر
- هویدا، فریدون (۱۳۹۵)، تاریخچه‌ی رمان پلیسی، ترجمه‌ی مهستی بحرینی، تهران: انتشارات نیلوفر
- یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴)، هنر داستان‌نویسی، چاپ هشتم، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات نگاه