

تحلیل فرایند تعلیق به واسطهٔ رمزگان هرمنوتیکی - معمایی در

روایت پیش‌رونده

(مطالعهٔ موردی روایت پلیسی)

سیدعلی قاسم‌زاده*^۱، فضل‌الله خدادادی^۲

(دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۱۴ پذیرش: ۱۳۹۹/۲/۳)

چکیده

در نگاهی کلی، روایت‌ها به دو دستهٔ پیش‌رونده (درحال حرکت) و ایستا (ثابت) تقسیم می‌شوند. روایت‌های پیش‌رونده، متون زبان‌بنیادِ تعلیق‌واری هستند که ابزارهای روایی مختلفی باعث ایجاد انتظار و کشش روایت در آن‌ها می‌شود. یکی از نمونه‌روایت‌های پیش‌رونده رمان پلیسی است که هماهنگی و یک‌پارچگی میان عناصر شکل‌دهندهٔ متن معیار مناسبی برای فهم و لذت مخاطب است و مراد از یک‌پارچگی، استفاده از الگوهای خوانا و طبیعی برای آشناسازی آن نزد مخاطب است. بر همین اساس، در این جستار تلاش شده است ضمن واکاوی سازه‌های روایی دو گونهٔ روایت (پیش‌رونده و ایستا) به مطالعهٔ زیربنای عنصر تعلیق در رمان پلیسی پرداخته شود. برای اعتبار علمی یافته‌ها، نظریهٔ رمزگان هرمنوتیکی رولان بارت اساس تحلیل قرار گرفت و با ردگیری رمزگان هرمنوتیکی - معمایی در رمان پلیسی با بررسی نمونهٔ موردی چند اثر، فرایند شکل‌گیری، انسجام و معناسازی طرح در این گونه روایت بررسی شد. نتایج پژوهش نشان داد ساختار تعلیق منحصراً در رمان پلیسی متشکل از انسجام عناصر روایی

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران (نویسندهٔ مسئول)

* s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

- معنایی (رمزگان روایی) شامل «بازشناسی معما»، «پراکندن سرنخ‌ها»، «به تأخیر انداختن پاسخ»، «ارائه راهنمایی‌های دروغین» و «بازنمایی حقیقت» است.
واژه‌های کلیدی: تعلیق، رمان پلیسی، روایت پیش‌رونده، رمزگان هرمنوتیکی، رولان بارت.

۱. مقدمه

روایت‌شناسان در مطالعه زیربنای روایت‌ها به واکاوی سازه‌ها و عناصر زیرین متون پرداخته‌اند. نتایج این واکاوی‌ها در تقسیم‌بندی انواع ادبی و مطالعات روایت‌شناسی^۱ و نقد ادبی بسیار ثمربخش بوده است؛ به طوری که اقتضای پژوهش‌های علمی جدید نیز بر همین ژرف‌نگری، و نه سطحی‌نگری و کلیشه‌گرایی، استوار است. بر همین اساس، مسئله پژوهش حاضر نخست این است که آیا روایت‌های پیش‌رونده^۲ (روایت‌هایی که از نقطه‌ای آغاز و به نقطه‌ای ختم می‌شوند) و روایت‌های ایستا^۳ (روایت‌های ثابت مثل داستان‌های درون قاب، کاریکاتورها و تابلوهای نقاشی) در میزان و دخالت عناصر روایی^۴ یکسان هستند؛ دوم اینکه از منظر بنیادین و عمیق آیا در گونه‌های روایی ذیل هریک از دو طرز روایت نام‌برده (پیش‌رونده و ایستا) ابزارهای روایت، قاعده و ساختار^۵ منحصر و مخصوص دارند. طرح سؤالاتی از این دست نگارندگان را به انجام این پژوهش ترغیب کرد و از آنجایی که بررسی تمام انواع و تمام عناصر ساختاری - روایی آن‌ها از حوصله این مقال خارج است، ضمن تحدید دایره پژوهش، فقط بر روایت‌های پیش‌رونده و منحصرأ عنصر تعلیق^۶ در ساختار یکی از گونه‌های این نوع روایت‌ها، یعنی روایت پلیسی، تأکید شد. بنابراین تمرکز اصلی پژوهش پاسخ به این دو پرسش است:

- ساختار روایی روایت‌های پیش‌رونده و ایستا چگونه است؟

- عنصر تعلیق در داستان‌های پلیسی^۷ (ذیل نمونه‌روایت‌های پیش‌رونده) چگونه باعث ایجاد متنی منسجم شده است؟

مطالعه روایت‌ها و زیربنای آن‌ها دستاوردهای مهم و نتایج ثمربخشی به‌همراه دارد. چارچوب پژوهش حاضر نشان می‌دهد تاکنون واکاوی عنصر تعلیق در روایت‌های پیش‌رونده مغفول مانده است. جستار پیش‌رو دامنه وسیعی دارد و در آن با مطالعه انحصاری روایت‌های پیش‌رونده - صرف‌نظر از روایت‌های ایستا - فقط عنصر تعلیق را در روایت پیش‌رونده (رمان پلیسی) بررسی و تحلیل می‌کند.

۱-۱. پیشینه تحقیق

پیشینه پژوهش در چند حوزه قابل ردگیری است؛ چنان‌که از پژوهش‌های روایت‌های پیش‌رونده تا رمزگان هرمنوتیکی بارت را دربرمی‌گیرد. تاکنون در حوزه روایت‌های پیش‌رونده، در ایران پژوهشی مستقل انجام نشده یا حتی‌الامکان با این نام به‌چاپ نرسیده است؛ اگرچه به‌طور ضمنی آثاری پژوهشی در قالب عناصر روایی، کشش، تعلیق و انتظار درباب متون مختلف روایی نوشته یا ترجمه شده که اهم آن‌ها به شرح ذیل است:

ابوالفضل حری در کتاب *روایت‌شناسی: راهنمای درک و تحلیل ادبیات داستانی*، مجموعه ۱۵ مقاله (۱۳۹۱)، انتشارات لقاء نور) به برخی از ویژگی‌های روایت پیش‌رونده اشاره کرده است. حسین صافی در کتاب *داستان از این قرار بود* (۱۳۸۸)، انتشارات رخداد نو) به عنصر کنش و انواع آن در روایت‌های پیش‌رونده پرداخته است. ویژه‌نامه *روایت و ضدروایت* زیر نظر محمدحسن پزشکی (۱۳۷۷) مقالاتی درباب ویژگی‌های متن روایی و روایت رو به جلو دارد. *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی* (بامشکی، ۱۳۹۱) نیز درباره متون روایی (پیش‌رونده) مطالب مفیدی دارد.

باوجود مطالب کلی و پراکنده یادشده، درباب روایت پیش‌رونده پژوهشی درخور و جامع صورت نگرفته است و به‌طور مستقل مقاله یا کتابی به زبان فارسی با عنوان «روایت‌های پیش‌رونده» یافت نمی‌شود. اما کتاب‌ها و مقالاتی که درباب ویژگی‌های

روایی متن نوشته شده باشد، فراوان است؛ ولی تمرکز کمتر منبعی صرفاً بر عنصر تعلیق در روایت پیش‌رونده است.

در باب نظریه هرمنوتیک بارت و نقش آن در ایجاد تعلیق در روایت، می‌توان از این آثار نام برد: کتاب *رولان بارت*^۸ اثر آلن، ترجمه پیام یزدانجو (۱۳۸۵)، *ساختار و هرمنوتیک* اثر بابک احمدی (۱۳۸۱) و *ادبیات داستانی - بوطیقای معاصر اثر شلومیت ریمون - کنان*، ترجمه ابوالفضل حری (۱۳۸۷). پژوهش‌هایی که مشخصاً به کاربرت نظریه بارت در اثری خاص روی آورده باشد، اندک‌شمار است؛ مانند مقاله «توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان پنج‌گانه رولان بارت با نمونه عملی از نمایشنامه فیزیکدان‌ها اثر فریدریش دورنمات» (۱۳۹۰) که نویسندگان با استفاده از رمزگان روایی بارت به تحلیل نمایش‌نامه *فیزیکدان‌ها* پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که رمزگان این نمایش‌نامه به دو دسته تقسیم می‌شود: رمزگان روایی که فرم روایت را نشان می‌دهد (معنایی و پروآیرتیک) و رمزگانی که معنا را دربرمی‌گیرد (معنایی و فرهنگی). پژوهش دیگر «تحلیل روایی داستان نخجیران و شیر مثنوی معنوی با رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت» (اسپرهم و دیگران، ۱۳۹۶) است که با وجود کاربرت رویکرد نظری بارت، به نتیجه‌ای آشکار و بدیهی رسیده‌اند که «داستان شیر و نخجیر متنی خواندنی و دارای رمزگان تمثیلی نمادین است».

حقیقت آن است که با وجود شمار اندک این‌گونه مقالات قالبی، تقلیل‌گرایانه و سطحی، رمان‌پلیسی به سبب ساختار ماهوی آن، بیش از هر نوع داستان یا سبک نوشتاری خاص، شایستگی و قابلیت بازخوانی از منظر رمزگان پنج‌گانه روایتگری بارت را دارد. جستار پیش‌رو ضمن تأیید سخن پیتر ویدوسون^۹ که معتقد است: «نظریه تا زمانی که به کار گرفته نشود، بی‌ارزش است» (به نقل از برسلر، ۱۳۹۶: ۶۳)، بر آن است تا ضمن نشان دادن اهمیت سازگاری نظریه با متن در واکاوی فرضیه و مسئله،

محوریت رمزگان هرمنوتیکی را در شکل‌گیری معنا در ساختار رمان‌های پلیسی تبیین کند.

۲. مبانی نظری

۲-۱. روایت‌های پیش‌رونده و ایستا

روایت‌ها را برحسب کنش^{۱۰} به دو گونهٔ روایت‌های پیش‌رونده (حرکتی) و ایستا (ثابت) تقسیم می‌کنند. روایت‌های پیش‌رونده به روایت‌هایی گفته می‌شود که از نقطه‌ای آغاز و به نقطه‌ای ختم می‌شود. به زبان ساده‌تر می‌توان روایت پیش‌رونده را روایتی دارای ابتدا و انتها دانست؛ به طوری که از آغاز تا انجام روایت براساس متنی زبان‌بنیاد، قاب عکس‌هایی به هم پیوسته و یا ترکیبی از این دو باشد (نودلمن، ۱۳۸۷: ۳۹). اما دربارهٔ روایت‌های ایستا نوشته‌اند: «تمرکز آن‌ها بر پیامی نهفته در متن اعم از عکس، کاریکاتور، تابلو نقاشی و یا تابلویی تبلیغاتی باشد» (Nikolayva, 1987: 49). در روایات ایستا، برخلاف روایت‌های پیش‌رونده، شاهد متنی زبان‌بنیاد از آغاز تا انتها نیستیم و فقط «تمرکز ما بر روی پیامی براساس اتفاقی خارج از متن، ولی وابسته به آن، است» (نودلمن، ۱۳۸۷: ۴۲). مثلاً وقتی کاریکاتوری با مضمون مرغی درحال پرواز می‌بینیم، سریع به پیامی مبنی بر افزایش بیش از حد قیمت گوشت مرغ در جهان خارج از متن پی می‌بریم:



این متن یا نشانه (کاریکاتور) روایتی ایستا اما پرمعناست که اگرچه داستان گران شدن مرغ را در قالب متنی زبان‌بنیاد از ابتدا تا انتها (روایت پیش‌رونده) بیان نکرده، مخاطب در ذهن خود عوامل دخیل در این امر را با نگاه به کاریکاتور به صورت گذرا مرور می‌کند و به معنای متن پی می‌برد. باید گفت در روایت‌های ایستا نیز شاهد عناصر روایی، همچون تعلیق، زمان^{۱۱}، مکان^{۱۲}، شخصیت^{۱۳} و درون‌مایه^{۱۴} هستیم. مثلاً ممکن است برای کسی که انتظار ناگهانی افزایش قیمت مرغ را نداشته است، دیدن کاریکاتور مرغ در حال پرواز تعلیقی ناگهانی باشد؛ اما در روایت پیش‌رونده، چون نویسنده قدرت مانور دادن بر روی عناصر مختلف روایت را دارد، می‌کوشد به خوبی کاراکترهایی مناسب خلق کند، زمان و مکان را پروراند و با تمسک به کشش و انتظار، تعلیق روایت را در نزد مخاطب افزایش دهد. یکی از این گونه‌های ادبی تعلیق‌وار رمان پلیسی است. در ساختار منحصربه‌فرد رمان پلیسی به دلیل وجود گره‌های فراوان شاهد تعلیق و کشش هستیم؛ به طوری که رولان بارت در نظریهٔ رمزگان هرمنوتیکی خود به بحث تعلیق در ساختار رمان پلیسی پرداخته است. در این مقاله نیز ضمن بیان مختصر نظریهٔ بارت، عنصر تعلیق در روایت پیش‌روندهٔ پلیسی بررسی شده است.

۲-۲. نظریهٔ رمزگان روایی^{۱۵}

رولان بارت از جمله جسورترین نظریه پردازان فرانسوی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ است. رابرت اسکولز^{۱۶} (۱۳۷۹: ۲۰۸) دربارهٔ او معتقد است وی نویسنده‌ای فاقد نظام، اما عاشق نظام است؛ ساختارگرایی است که ساختار را دوست ندارد و ادیبی است که از ادبیات بیزار است؛ وی چندین بار مسیر نظری خود را تغییر داد، اما یک مضمون اصلی را همواره حفظ کرد و آن قراردادی بودن تمام اشکال بازنمایی بود. رولان بارت بر مبنای نظریات سوسور^{۱۷} تجزیه و تحلیل متن را به طور علمی آغاز کرد. وی در مقاله «مرگ مؤلف» توضیح می‌دهد که تولد خواننده به معنای مرگ مؤلف است و بدین ترتیب، خواننده می‌تواند متن را بدون در نظر داشتن نیت اصلی مؤلف بنابه سلیقهٔ خود

تفسیر کند. کتاب *اس/زد* چشمگیرترین کار پس‌اساختارگرایی بارت است. وی این کار را با اشاره به بلندپروازی‌های روایت‌شناسان ساخت‌گرا آغاز می‌کند که می‌کوشند همه قصه‌ها^{۱۸}ی جهان را در چارچوب ساختاری واحد قرار دهند.

از نظر بارت، کوشش برای آشکار کردن ساختار کاری عبث است؛ زیرا هر متن واجد امری متفاوت و متمایز است. متفاوت از نوع منحصر به فرد بودن نیست؛ بلکه نتیجه خود متن‌وارگی است. هر متنی به گونه‌ای متفاوت به دریای بی‌پایان نوشتارهای پیشین بازمی‌گردد. بعضی نوشتارها سعی می‌کنند با تأکید بر معنا و دلالتی خاص، خواننده را از مرتبط ساختن آزادانه متن با نوشتارهای پیشین بازدارند (Barts, 1974: 5). بازنگری در اندیشه‌ها و آثار بارت نشان می‌دهد که او همواره نه در پی کشف حقیقت پنهان آثار، بلکه در جست‌وجوی کشف شناخت زبان آن‌ها در عرصه ادبیات بوده است. به زعم بارت، روایت‌شناس باید بازگفت‌های همانند را منتزع کند و از روابط منطقی و معنایی میان رخداد‌های موجود طرحی پیوسته ارائه دهد و متنی زمانمند بیافریند که بتوان آن را خواند و اگر قرار است بررسی شود، باید از منظر چشمان خواننده به آن نگریست.

مفهوم رمزگان روایی را نخستین بار رولان بارت هنگام خوانش دقیق داستان کوتاه «سارازین» بالزاک در *اس/زد* مطرح کرد. جاناتان کالر^{۱۹} این رمزگان را فرایندی برای عادی‌سازی و طبیعی کردن متن نزد مخاطب دانسته است؛ به این معنا که «طبیعی کردن متن عبارت است از پیوند زدن متن به نوعی سخن یا الگو که از جهاتی برای خواننده طبیعی و خوانا می‌نماید» (Culler, 1975: 220). فرایند رمزگذاری متون به صورتی که نزد مخاطب خوانا و آشنا جلوه کند، نزد نظریه‌پردازان مختلف عناوینی مجزا دارد. بارت (1974: 47) آن را رمزگان، اکو^{۲۰} (9: 1979) چهارچوب‌های بینامتنی و پری^{۲۱} (1979: 44) ساختار کوچک می‌نامند. عناوین مذکور با وجود تفاوت‌های جزئی، به اعتبار محتوا و معنا اغلب مشابهت مفهومی دارند.

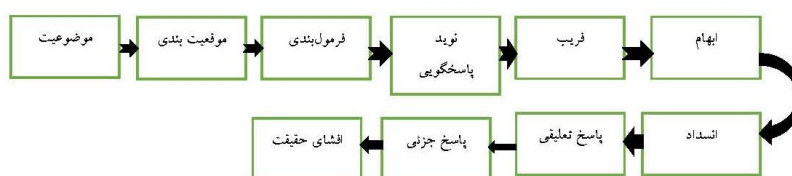
اگرچه بارت از نظریه‌پردازان پساساختارگرا به حساب می‌آید و پساساختارگرایان بیشتر بر واحدهای تمایزدهنده و نه واحدهای ساختاری و ثابت تمرکز داشته‌اند، در این پژوهش وقتی سخن از ساختار طرح رمان پلیسی به میان می‌آید، منظور رمزگان متغیری است که در نظریه بارت با عبور از آن می‌توان به معنای متن رسید. همچنین باید گفت بارت پس از پراپ^{۲۲}، گرمس^{۲۳} و برمون^{۲۴} که همگی ساختارگرا بودند و بر ساختار و واحدهای ثابت متون تمرکز داشته‌اند، اولین نظریه‌پردازی بود که درباره واحدهای تمایزدهنده متون از جمله رمزگان و معنا تحقیق کرد و پس از او نظریه‌پردازانی همچون دریدا^{۲۵}، لیوتار^{۲۶} و ژولیا کریستوا^{۲۷} این روند را ادامه دادند و به تکامل رساندند (ر.ک: مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۸۲-۲۹۶). بنابراین از آنجایی که مطالعات بارت در مرز بین ساختارگرایی و پساساختارگرایی معلق است، هنوز سایه‌هایی از مطالعات ساختار و واحدهای ثابت در نظریه او دیده می‌شود و این جستار ضمن نظر داشتن بر این حلقه اتصال (ساختار و معنا) در پی واکاوی رمزگان طرح و ایجاد معنا در رمان پلیسی است. رمزگان مجموعه‌ای از فرایندهاست که افراد وابسته به چارچوب فرهنگی خاص، قادر به درک آن هستند. بنابراین وقتی نشانه‌شناسان فرایندهای فرهنگی را بررسی می‌کنند، با واکنش‌های معنادار اعضای یک فرهنگ به منزله نشانه روبه‌رو می‌شوند و می‌کوشند تا در چارچوب نظام‌های دلالتی رمزها، فرایندهای تولید معنا در فرهنگی خاص را درک کنند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۳). بارت معتقد است در فرایند تولید معنا در متن روایی، نقش پنج رمزگان آشکار است:

۱. رمزگان پروآیروتیک یا رمزگان کنشی:^{۲۸} کنش‌های شخصیت‌ها را به صورت پی‌رفت‌های روایی مطالعه می‌کند.
۲. رمزگان هرمنوتیکی یا معمایی:^{۲۹} واحدهای معنایی معما را ارزیابی می‌کند.
۳. رمزگان معنایی:^{۳۰} مشخصه‌های معنایی تکرارشونده متن را بررسی می‌کند.

۴. رمزگان نمادین: ^{۳۱} موجودات و رخداد‌های خاص را به مفاهیم مجرد و عام پیوند می‌دهد.

۵. رمزگان ارجاعی یا فرهنگی: ^{۳۲} به بررسی ارتباطات فرد و جهان واقعی می‌پردازد (بارت، ۱۳۸۷: ۲۰۵؛ مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۳۸).

هاوکس ^{۳۳} در تعریف رمزگان هرمنوتیکی می‌گوید: همه واحدهایی که نقششان عبارت است از طرح پرسش و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی که ممکن است سؤالی را صورت‌بندی کنند یا پاسخ به آن را به تأخیر بیندازند یا حتی چیستان‌ها را مطرح کنند و ما را به سوی آن رهنمون سازند. این درواقع همان رمزگان داستان‌گویی است که به واسطه آن در روایت سؤالاتی طرح می‌شود، تعلیق به وجود می‌آید و سرانجام به آن پاسخ داده می‌شود (به نقل از سجودی، ۱۳۸۷: ۵۴). خود بارت کارکرد این رمزگان را تبیین گوناگون یک پرسش و پاسخ آن و انواع رخداد‌های تصادفی می‌داند که با طرح آن‌ها می‌توان پاسخ را به تعویق انداخت یا حتی معمایی مطرح کرد و راه‌حل آن را نشان داد (به نقل از آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۷). درواقع رمزگان هرمنوتیکی یا رمزگان معمایی واحدهایی معنایی را گرد می‌آورد که به نحوی برای طرح و حل مسئله مناسب هستند. بارت (1970: 215-216) در رمزگان هرمنوتیکی ده مرحله را برای طرح و حل معما شناسایی کرده است:



شکل ۱. مراحل ده‌گانه رمزگان هرمنوتیکی

(Bowman, 2000: 63)

۳. بحث و بررسی

۳-۱. تعلیق و معماگونه‌گی در رمان پلیسی

یکی از بارزترین ویژگی‌های متون روایی ایجاد انتظار و تعلیق در مخاطب است؛ به طوری که وجود این ویژگی سبب جلب توجه مخاطب و جذابیت متن می‌شود. این عنصر در هر متنی به عوامل زبانی - روایی بسیاری وابسته است که گاه پوشیده و گاه آشکارا در ایجاد متن جذاب نقش دارد؛ چنان‌که رویکرد اعترافی تزوتان تودوروف^{۳۴} در باب هزارویک شب گویای همین واقعیت و نشانه اهمیت آفرینش داستان متناسب با افق انتظار روایی مخاطب^{۳۵} است: «در هزارویک شب انتظار روایی مساوی با زندگی و قطع آن ناقوس مرگ شهرزاد است» (Todorov, 1981: 38).

سخنان شکلوفسکی^{۳۶} درباره رابطه روایت و برانگیختگی حس تعلیق مخاطب نیز در همین راستا قابل تأمل است:

اگر متن به سرعت به فهم خواننده درآید، پایانی غیرمترقبه خواهد داشت. بنابراین متن باید برای حفظ موجودیت خود با ایجاد جذابیت و گیرایی از سرعت فرایند ادراک خواننده نسبت به خود بکاهد. به این منظور متن پای عناصری ناآشنا را به میان داستان می‌کشد و در خط سیر داستان، گره‌ها و موانعی ایجاد می‌کند (1964: 12).

این گره‌ها در متن از طریق زبان ایجاد می‌شود.

زبان نشانه‌ها و داده‌های متن را به شکل خطوط پی‌درپی به‌نمایش درمی‌آورد. زبان نه فقط حروف، کلمات و جملات و سایر موارد متن را به صورت زنجیره‌ای متصل کنار هم می‌چیند، بلکه ادراک اطلاعات متن را نیز ذره‌ذره به خورد خواننده می‌دهد و حتی وقتی اطلاعات به صورت هم‌زمان ارائه شوند، از ماهیت خطی زبان برای طرح و تشویق خواننده استفاده می‌کند. متن روایی این توان را دارد که با ردیف کردن یکی پس از دیگری بخش‌های معین متن، به فهم و نگرش خواننده جهت بدهد و هدایت آن را به دست‌گیرد (Perry, 1979: 43).

هر متن مجموعه‌ای به هم پیوسته از زنجیره‌های متصل است که قوام و پایداری آن را موجب می‌شود. در رمان پلیسی، «معما» اساس رمان را تشکیل می‌دهد؛ به گونه‌ای که کنش اصلی روایت در این سبک حول یک یا چند سؤال پیچیده می‌چرخد. با این وصف، در این نوع از رمان‌ها، نه تنها انتظار و تعلیق وجود دارد، سؤالاتی معماگونه نیز خودنمایی می‌کند که باید در انتهای روایت برای مخاطب روشن گردد. این فرایند (کشف معما و معناسازی) فقط به واسطه طبیعی و خوانا نمودن رمزگان نهفته در متن میسر است و این فرایند را نخستین بار رولان بارت در کتاب *اس/زد مطرح کرد*. وی از پنج رمزگان اساسی و بنیادین در فرایند شکل‌گیری روایت سخن گفته است. البته در دستگاه نظری بارت، واژه رمزگان در معنای دقیق و علمی آن به کار گرفته نمی‌شود؛ بلکه رمزگان در نظر وی، صرفاً حوزه‌های تداعی‌گر است؛ یعنی سازمانی فوق‌متنی متشکل از مفاهیمی که تصور خاصی از ساختار را به ذهن متبادر می‌کند و جنبه‌های هم‌نشینی معنایی متن؛ یعنی نحوه ارتباط یافتن اجزای آن باهم و نحوه ارتباط آن‌ها با جهان بیرون (ر.ک: زبردست، ۱۳۹۲: ۱۱-۱۳). یکی از مهم‌ترین رمزگان‌های پنج‌گانه بارت، رمزگان هرمنوتیکی - معمایی است که به عقیده او، با تجمیع و اتصال واحدهای روایی مختلف به ایجاد فضایی معمایی کمک می‌کند؛ فرایندی که پس از تأنی‌ها و تأخیرهای مداوم، با رمزگشایی از معنا، مخاطب را با شیرینی حل معما سرخوش می‌سازد (Barthes, 1970: 16).

۲-۳. بازخوانی ساختار رمزگان هرمنوتیکی و نقش آن در ایجاد تعلیق در رمان‌های

پلیسی

شناخت گونه‌های سبکی در رمان‌نویسی، راهی برای ژرف‌اندیشی و بازنگری در جریان‌های داستان‌نویسی معاصر است. «آگاهی از ویژگی‌های خاص هر ژانر به روایت‌شنو این پیش‌آگاهی را می‌دهد که با چه حوزه ادبی سروکار دارد و افق انتظارات خواننده را از اثر مشخص می‌کند» (عبادیان، ۱۳۷۹: ۳۳). رمان پلیسی در زیرمجموعه

رمان، یکی از این سبک‌های جذاب برای انسان معاصر به‌شمار می‌آید. سابقه پیدایش رمان پلیسی به قرن نوزدهم بازمی‌گردد. «این سبک بیانگر دلهره‌های جدید بشر ناشی از گسترش فقر شهری است» (منو، ۱۳۹۴: ۴۷). رمان پلیسی یا معمایی از آنجا که حول یک «سؤال و معما» در حرکت است، به رمان معمایی نیز مشهور شده است. در این‌گونه از رمان‌ها، نقش شخصیت ایجاد نظمی منطقی در مجموعه‌ای از اتفاقات پیچیده است. نویسنده باید شخصیت را قدم‌به‌قدم و به‌طور منطقی در موقعیت‌هایی قرار دهد که بتواند پایه‌پای خود مخاطبان را نیز از مازهای راز خارج سازد؛ چنان‌که به‌قول شرلوک هولمز،^{۳۷} «انسان دارای منطق می‌تواند از یک قطره آب به اقیانوس اطلس یا آبشار نیاگارا پی ببرد، بدون اینکه هیچ‌کدام را دیده باشد» (همان، ۴۸).

رمان پلیسی رمانی معماگونه با ساختاری منحصربه‌فرد از گره‌ای محوری (راز قتل یا جنایتی خاص) و همراهی کاتالیزوروار گره‌های فرعی بسیار است. وجود سه شخصیت اصلی قاتل، کارآگاه و مقتول فضایی خاص به رمان می‌بخشد. مقتول منفعل است؛ اما داستان و کنشگری‌های دو قطب دیگر حول وی در جریان است. قاتل و کارآگاه در تلاش‌هایی موازی یکی در پی مخفی کردن و پوشاندن حقیقت و دیگری در پی کشف و برملا کردن آن است.^{۳۸} برای پی بردن به فرایند تولید معنا و چگونگی رمزگشایی، با تکیه بر بافت چند رمان پلیسی و کاربست مراحل ده‌گانه رمزگان هنرموتیکی تلاش می‌شود معنا و مفهوم نمادین رمان‌ها روشن شود.

۳-۳. رمان اول: قتل‌های خیابان مورگ، نوشته ادگار آلن پو

نقش نظریه بارت در ایجاد تعلیق روایی در ژانر پلیسی

کاربست نظریه بارت و عناصر آن در تحلیل ساختار تعلیق‌وار روایت‌های پلیسی هم جزئیات ساختار پی‌رنگ در این ژانر را برجسته می‌کند و هم سازه‌های سازنده تعلیق را از شکل تعریف کلی خارج و به‌صورت علمی آن را واکاوی می‌کند. علاوه بر آن،

بوطیقای روایت رمان پلیسی را بازنمایی می‌کند. در اینجا عناصر نظریه بارت و نقش آن در ایجاد تعلیق در ژانر پلیسی بررسی می‌شود.

۳-۳-۱. بازشناسی معما (موضوعیت^{۳۹}، موقعیت‌بندی^{۴۰} و فرمول‌بندی^{۴۱})

ادگار آلن پو^{۴۲} ساختار این رمان را با معمای پیچیده درآمیخته است. کلیت معمای این داستان حول قتل لسیپانای^{۴۳} در گردش است. به دنبال طرح این معما، سؤالات فراوانی درباره مقتول، قاتل، انگیزه وی و چگونگی کشف قتل و دستگیری قاتل به وجود می‌آید. بارت اولین مرحله در کشف رمزگان روایی رمان پلیسی را بازشناسی معما دانسته است. بازشناسی معما در نظریه بارت به نوعی «بازتعریف روایت پلیسی و مشخص کردن حادثه و کنش اصلی روایت است» (Lancer, 1986: 94). بنابراین در گام اول، معما به قصد بازشناسی بازخوانی می‌شود.

الف. موضوعیت

معمای این رمان چگونگی و چرایی قتل دختری جوان و مادرش در یک آپارتمان و ماهیت قاتل است:

ساعت سه صبح امروز، ساکنان محله سن روش با جیغ‌های بلند و متوالی‌ای که از طبقه چهارم به گوش می‌رسید، از خواب پریدند. در این آپارتمان خانم لسیپانای و دخترش دوشیزه کامیل لسیپانای زندگی می‌کردند. طبق معمول، متعاقب باز نشدن در و کمی معطلی در ورودی ساختمان با دیلم شکسته شد و هشت الی ده نفر از همسایگان به همراه پلیس وارد ساختمان شدند [...] آپارتمان وحشیانه به هم ریخته بود. اثاثیه شکسته، به اطراف پراکنده شده بود. از روی تنها تختخواب موجود تشک برداشته شده، به وسط اتاق پرتاب شده بود. روی صندلی یک تیغ اصلاح آغشته به خون دیده می‌شد. روی شومینه دوسه دسته موی انبوه و بلند خاکستری انسان، خاکستری و از ریشه کنده شده به چشم می‌خورد [...] از خانم لسیپانای کوچک‌ترین اثری نبود؛ اما بیش از حد معمول دوده توی شومینه جمع شده بود.

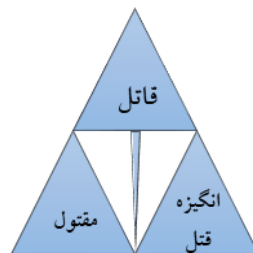
پس از باز کردن لوله بخاری - بازگو کردنش هم وحشتناک است - جسد دختر را که سروته تا ارتفاع زیادی با فشار توی لوله بخاری فرورفته بود، بیرون کشیدند. پس از تفتیش تمام خانه، این گروه به حیاط پشت خانه رفت و در آنجا با جنازه خانم لسپینای روبه‌رو شد (آلن پو، ۱۳۹۵: ۲۲۳).

ب. موقعیت‌بندی

بارت معماها را بسته به موضوع و حساسیت آن‌ها، به دو دسته معماهای موقعیتی سفید و معماهای موقعیتی سیاه تقسیم کرده است. این تقسیم‌بندی او دستاورد دیگری نیز داشت؛ بدین شرح که می‌توان به رمان‌های با موقعیت سفید - که حساسیت کمتری دارد و بیشتر حول سرقت می‌چرخد - «رمان معمایی» گفت و به رمان‌های با موقعیت سیاه - سازه‌پی‌رنگی داستان و گره محوری آن بر قتل استوار شده است - «رمان پلیسی جنایی» خطاب کرد (ر.ک: شکلوفسکی، ۱۳۸۳: ۵۹). بر این اساس، از موقعیت این رمان به تناسب موضوع چنین برمی‌آید که می‌توان آن را از تبار داستان‌های معمایی سیاه یا پلیسی دانست. رمان، مانند همه داستان‌های پلیسی، بر سه رکن شخصیتی قاتل، مقتول و کارآگاه و پی‌رنگی با محوریت تلاش برای کشف انگیزه قتل و کشف قاتل پیکربندی شده است؛ لذا می‌توان فرمولی ساختارگرایانه برای داستان ترسیم کرد.

ج. فرمول‌بندی

در رمان معمایی سیاه به سبب جنایت انجام‌شده، با مثلث سه‌ضلعی قاتل، مقتول و انگیزه قتل یا جنایت مواجهیم:



شکل ۲. مثلث رمان معمایی سیاه

در این ساختار، با مجموعه‌ای از کنش‌های به‌هم‌پیوسته نیز روبه‌رو هستیم. در این مثلث فقط یک ضلع مشخص است و آن مقتول است. هرچند هویت وی شاید در ابتدای داستان مشخص نباشد، دو ضلع دیگر، یعنی هویت قاتل و انگیزه وی، نامشخص و مبهم است و همچنان معمولاً تا نزدیکی‌های انتهای روایت، همچنان نامعلوم باقی می‌ماند. نویسنده این معمای سه‌ضلعی را با تمام ابهامات و اندک سرنخ‌هایی که دارد، به کنشگری به‌نام «کارآگاه» واگذار می‌کند تا اعمال وی ادامه روایت را شکل دهد. این همان چیزی است که به‌زعم بارت، پیش‌زمینه‌ای برای شکل‌گیری دیگر رمزگان روایی در طرح رمان‌های پلیسی است. برای مثال در قتل‌های خیابان مورگ، دو مقتول، یعنی لسیپنای کوچک و مادرش، شناخته‌شده هستند و از قاتل و انگیزه وی تا انتهای روایت خبری نیست و دراصل کنش‌های شخصیت دیگری به‌نام کارآگاه ادامه روند روایت را شکل می‌دهد:



شکل ۳. نمودار کنش‌های کارآگاه

اما درنهایت این کارآگاه خبره است که به کمک استیلائی خداگونه نویسنده - که اطلاعاتش در خدمت کارآگاه قرار داده می‌شود - پس از کشف اضلاع مبهم مثلث روایت معمایی سیاه، موفق به حل آن می‌گردد. اما تحقق این فرایند به‌زعم بارت، نیازمند عناصری دیگر از جمله وجود سرنخ‌هاست.

۳-۲-۳. پراکنش^{۴۴} سرنخ‌ها

دومین گامی که رولان بارت در رمزگان روایی رمان پلیسی به آن اشاره کرده، «پراکندن سرنخ‌ها» توسط قاتل (فاعل) است. از همان ابتدای شکل‌گیری روایت‌های پلیسی،

سرنخ‌هایی کوچک و اندکی وجود دارد که گام‌به‌گام کارآگاه را در شناسایی و دستگیری قاتل کمک می‌کند. بارت معتقد است: «سرنخ‌ها در ژانر معمایی همیشه به نتیجه درست نمی‌رسد. گاه نوید پاسخی را می‌دهد و گاه فریب و ابهامی بیش نیست» (1974: 73).

الف. نوید پاسخ‌گویی

سرنخ‌های نویدبخش پاسخ‌گویی، مثبت‌ترین و مفیدترین نوع سرنخ‌ها در کشف معماست. این سرنخ‌ها حتی در انتهای روایت نیز نقش دارد و به‌نوعی عناصر مثبتی برای گره‌گشایی است. مثلاً در داستان *قتل‌های خیابان مورگ* سرنخ‌های نویددهنده وجود دارد: «روی صندلی یک تیغ اصلاح آغشته به خون به‌چشم می‌خورد. روی شومینه دوسه دسته موی انبوه و بلند خاکستری انسان، خون‌آلود و از ریشه کنده‌شده دیده می‌شد» (آلن‌پو، ۱۳۹۵: ۲۲۲). تیغ اصلاح خون‌آلود و موهای از ریشه کنده‌شده نشان نزاع و درگیری است که خود می‌تواند سرنخی برای کشف معمای روایت باشد و در انتهای داستان نیز مشاهده می‌شود که این دو سرنخ کارآمد واقع می‌شوند. علاوه‌بر اینکه سرنخ‌های نویددهنده در روایت‌های معمایی وجود دارد، «نویسنده حل معما را به‌تأخیر می‌اندازد و برای اینکه متن را تبدیل به متنی خواندنی کند، این عمل را با تعلیق ادامه می‌دهد» (Barthes, 1970: 52) و گاه برای نیل به این عمل از سرنخ‌های فریبده و ابهام‌آمیز استفاده می‌کند.

ب. سرنخ‌های فریبده

سرنخ‌هایی است که برای فریب دادن یا رد گم کردن کارآگاه در مرتبه اول و در مرتبه بعدی گیج کردن مخاطب و افزایش جذابیت داستان و اشتیاق مخاطبان استفاده می‌شود. این سرنخ‌ها را به این دلیل فریب‌دهنده می‌گویند که عامدانه یا اتفاقی روند بازگشایی معما را با مشکل مواجه کرده است. در داستان *قتل‌های خیابان مورگ*، قاتل یک گوریل وحشی است. سرنخ‌های فریب‌دهنده و عامدانه ایجادشده طوری طراحی شده که

موجب برانگیختن حس کنجکاوی کارآگاهان و گنجی بیشتر آن‌ها شده است؛ زیرا گوریل همچون انسان قدرت تفکر و پاک کردن رد و نشان خود را ندارد. اغلب این سرنخ‌های فریبنده چنان طبیعی درج شده که گاه خواننده هیچ حس عامدانه‌ای به آن نداشته باشد و این خود نشان از قاتلی با ضریب هوشی کم است:

مأموران پلیس به دلیل عدم دستیابی به انگیزه ظاهری نه در وقوع قتل، بلکه در وحشی‌گری آن سردرگم شده‌اند. با وجود شنیده شدن صداهای درحال مشاجره، هیچ‌کس جز جسد دوشیزه لسانی در اتاق پیدا نشده! امکان ندارد کسی از پله‌ها فرار کرده باشد و مردم او را درحال فرار ندیده باشند. این مسئله نیز بر گنجی پلیس افزوده است. علاوه بر این، به هم ریختگی وحشیانه اتاق، فروکردن جسد آن‌هم سروه توی لوله بخاری، مثله شدن هولناک پیرزن و... همه از دلایل گنج شدن پلیس است (آلن‌پو، ۱۳۹۵: ۲۳۴).

ج. سرنخ‌های ابهام‌آمیز

علاوه بر سرنخ‌های فریب‌دهنده، سرنخ‌های ابهام‌آمیزی نیز در رمزگان روایی رمان‌های پلیسی دیده می‌شود. خاصیت این سرنخ‌ها این است که «از سرنخ‌های فریب‌دهنده به کشف جنایت نزدیک‌ترند و به نوعی دلخوش‌کننده خواننده جهت نوید کشف معما به حساب می‌آیند» (Barthes, 1970: 81). سرنخ‌های ابهام‌آمیز را می‌توان نوعی مقدمه‌چینی و تأیید یا رد ادعاهای شاهدان یا کسانی دانست که به نوعی به ماجرا نزدیک بوده‌اند و یا مقتول را می‌شناخته و با او رفت‌وآمد داشته‌اند. در داستان *قتل‌های خیابان مورگ* شاهدانی که برای پاسخ به سؤالات کارآگاه احضار می‌شوند، هرکدام پاسخی می‌دهند که بر ابهام ماجرا می‌افزاید. برای مثال خانم پائولین دو بورگ، زن رخت‌شوی، این‌گونه اظهار می‌کند:

از سال‌ها پیش مقتولین را می‌شناخته و در این مدت رخت‌هایشان را می‌شسته است. بانوی سال‌خورده و دخترش انسان‌های خوبی به نظر می‌آمدند و با همدیگر

مهربان بودند [...] وقتی برای آوردن و بردن رخت‌ها به خانه‌شان می‌رفته، هیچ‌وقت کسی را آنجا ندیده است و اطمینان داشته که هیچ مستخدمی نداشته‌اند (آلن پو، ۱۳۹۵: ۲۲۴).

این اظهارات خانم رخت‌شوی نه تنها منجر به حل معما نشده، بلکه ابهام‌هایی نیز ایجاد کرده و بر تعلیق روایت افزوده است. اینکه خانم لسپنای و دخترش انسان‌های خوبی بوده و هیچ‌وقت با هم نامهربانی نکرده‌اند، نشان می‌دهد خودشان مشاجره‌ای نداشته‌اند و حتی‌الامکان خلق و خوی آنان نیز مؤید وجود دشمنی در زندگی آنان نیست. علاوه بر این، اطمینان خانم رخت‌شوی مبنی بر نداشتن مستخدم و همچنین نداشتن تردد افراد دیگر به خانه آن‌ها نیز بر ابهام‌آمیز بودن ماجرا افزوده و این سؤال را ایجاد می‌کند که پس قاتل چه کسی ممکن است باشد. پاسخ دیگر همسایگان نیز بر ابهام ماجرا می‌افزاید:

ایزیدور موسه، ژاندارم اظهار داشته حدود ساعت سه صبح به این خانه فراخوانده شده و دیده بیست‌سی نفر جلوی در جمع شده‌اند و تلاش می‌کنند وارد خانه شوند [...] او اظهار می‌دارد دو بار صدایی از داخل خانه شنیده است. یکی صدایی خفه و خشن، دومی صدایی گوش‌خراش. از صدای اول فهمیده بود که طرف فرانسوی است و یقین داشت که صدای یک زن نیست. او کلمات مقدس و شیطان را تشخیص داده بود (همان، ۲۲۶).

همان‌گونه که از اظهارات دو همسایه برمی‌آید،^{۴۵} تنها به مدد این اظهارات بر ابهام‌آمیز بودن بیشتر متن افزوده می‌شود. این سرخ‌های ابهام‌آمیز و فریب‌دهنده برای به تأخیر انداختن حل معما و کشف راز بسیار مفید است.

د. انسداد^{۴۶} یا به تأخیر انداختن پاسخ

از رمزگان تعدیلی^{۴۷} در رمان پلیسی است. آن‌گاه که روایت از تمام جوانب به بن‌بست می‌رسد و کارآگاهان به نتیجه نمی‌رسند، نویسندگان با زیرکی راه‌حل‌ها را به گونه‌ای نقل

می‌کند که روایت‌شنو را مجاب سازد معما قابل گشایش نیست و ارائه راهکارها فقط موجب انسداد معما می‌شود. بارت معتقد است: «در این مرحله معما قابل حل نیست» (1974: 64).

آن دسته از رمزگانی که در روایت‌های معمایی پس از بررسی تمام راه‌حل‌ها و جزئیات باعث می‌شود تا باور کنیم معما حل‌شدنی نیست، رمزگان هرمنوتیکی انسدادی است. برای مثال در داستان *قتل‌های خیابان مورگ*، پس از سنجیدن راه‌حل‌های فراوان، کارآگاه دوپن و همکارش به این نتیجه می‌رسند:

خانم و دوشیزه لسنای به دست ارواح کشته نشده‌اند. عاملان این واقعه وجود مادی داشته‌اند و با وسایل مادی نیز فرار کرده‌اند. خب چطوری؟ [...] واضح است که وقتی گروه از پله‌ها بالا می‌رفته‌اند، قاتلان توی اتاق بوده‌اند، جسد دوشیزه لسنای پیدا شد. اما آن‌ها از کجا فرار کرده‌اند؟ هیچ راه مخفی‌ای کشف نشده است! هر دو دری که از اتاق‌ها به راهرو باز می‌شد نیز از داخل قفل بود و کلید توی قفل قرار داشت! (آلن‌پو، ۱۳۹۵: ۲۳۷).

همان‌طور که در این بند از داستان مشاهده می‌شود، نویسنده زیرک روایت را به انسداد کشانده است: اینکه چگونه قاتل یا قاتلان از طبقه چهارم آپارتمان فرار کرده‌اند، درحالی که تمام درها قفل بوده و کسی در راهرو پس از ایجاد سروصدا نیز آن‌ها را مشاهده نکرده است! در اینجا علاوه بر نامشخص بودن قاتل و انگیزه‌های وی، انسداد دیگری نیز به وجود آمده و آن چگونگی فرار قاتلان است.

در رمان‌های معمایی سیاه پس از آنکه تمام راه‌حل‌ها بی‌نتیجه می‌ماند، ناگهان کارآگاه با تکیه بر کوچک‌ترین جزئیاتی که کسی به آن‌ها فکر نکرده، به سرنخ‌هایی می‌رسد؛ چنان‌که در *قتل‌های خیابان مورگ* پس آنکه انسدادی در روایت پیش می‌آید، ناگهان کارآگاه از دوستش سؤالی می‌پرسد که باعث تعجب وی می‌شود:

گفته بودم که دوستم تخیلات عجیب و غریبی دارد. ظهر فردا بی‌مقدمه از من پرسید: آیا چیز خاصی در صحنه جنایت دیده‌ام؟ کلمه خاص را طوری ادا کرد که

لرزه بر اندامم افتاد [...] جواب داد به گمانم روزنامه اصلاً به جنبهٔ سبعیت و غیرعادی قضیه نپرداخته است (همان، ۲۳۳).
این سخن کارآگاه سرنخ‌هایی برای آخرین رمزگان روایی رمان پلیسی، یعنی «آشکار شدن حقیقت»، به دست می‌دهد.

۳-۳-۳. آشکار کردن حقیقت

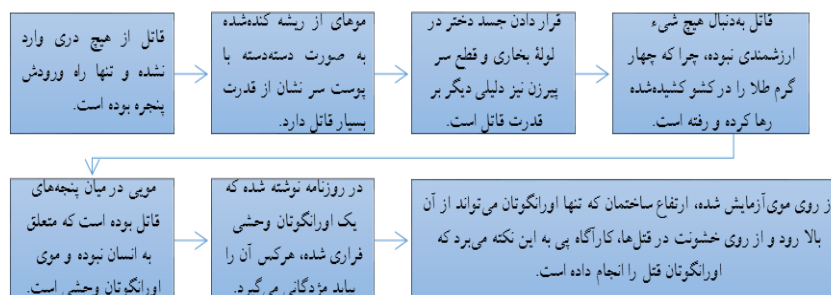
در رمان‌های معمایی پلیسی، مرحلهٔ آشکار کردن حقیقت یک‌باره و آنی انجام نمی‌شود. نویسنده درصدد است تا اندک‌اندک حقیقت را برای مخاطب آشکار کند و او را همچنان به دنبال تعلیق ایجادشده بکشانند. «در رمان‌های معمایی اوج هنر نویسنده ایجاد تعلیق‌های هنرمندانه بدون لو دادن پیش از موعد ماجراست» (تامپسون، ۱۳۹۶: ۱۳). بنابراین نویسنده با ارائهٔ گام‌به‌گام و با بیان ادله و شواهد جزئی کم‌کم به روشن کردن ماجرا می‌پردازد و به قول شرلوک هولمز، «نویسنده در رمان پلیسی، آن‌قدر آرام و باوقار به کشف جنایت می‌پردازد که گویا رودخانه‌ای آرام و ایستا ذره‌ذره به جلو درحال حرکت است» (اسمیت، ۱۳۹۸: ۲۷). رولان بارت پاسخ جزئی را آن قسمتی می‌داند که «برخی از وجوه حقیقت آشکار می‌شود» (Barthes, 1970: 49).

در رمان *قتل‌های خیابان مورگ* کارآگاه پس از سنجیدن روش‌های مختلف و بی‌نتیجه بودن تلاش‌ها، با حضور در محل این‌گونه از پاسخ‌های جزئی به نتیجه می‌رسد:

شواهد کاملاً نشان داده که صداهای درحال مشاجره که گروه درحال بالا رفتن از پله‌ها شنیده‌اند، مال خود آن دو زن نبوده. پس تردید ما دربارهٔ اینکه پیرزن اول دخل دخترش را آورده و بعد خودش را کُشته از بین می‌رود. [...] قوای جسمی خانم لیسپانای اجازه نمی‌داده جنازهٔ دخترش را به آن شکلی که پیدا شد توی لولهٔ بخاری فروکرده باشد. شکل جراحات‌های خودش هم احتمال خودکشی را به کلی رد می‌کند. پس قتل کار نفر سومی بوده که صدای مشاجره‌اش شنیده شده [...] تو نکتهٔ خاصی در آن نمی‌بینی؟ (آلن‌پو، ۱۳۹۵: ۲۳۵).

۳-۴. پاسخ‌های جزئی^{۴۸}

فرایند حرکت از جزء به کل در ادامه روایت، روندی متوالی و آرام دارد تا اینکه به ثمر می‌نشیند و از روی قرائنی که کارآگاه پیدا می‌کند، به نتیجه می‌رسد. بارت برخلاف ساختارگرایان به دنبال واحدهای ثابت متن نیست؛ «اما راه رسیدن به مطالعه واحدهای متغیر را منوط به وجود واحدهای ثابت دانسته و تحقیقات خود را منوط به معنای متن و واحدهای دخیل در تولید معنا و خوانش متن متمرکز نموده است» (Eco, 1979: 71). یکی از مراحل رمزگان روایی - ساختاری در نظریه بارت وجود پاسخ‌های جزئی در طرح رمان پلیسی است. بارت این رمزگان را مجموعه سرنخ‌هایی دانسته است که منجر به حل معما می‌شود. نمودار ذیل فرایند کشف این توالی را نشان می‌دهد:



شکل ۴. فرایند کشف از طریق پاسخ‌های جزئی

۳-۴. رمان دوم: چمن خونین نوشته آگاتا کریستی^{۴۹}

۳-۴-۱. بازشناسی معما

الف. موضوعیت

در رمان مشاهده می‌کنیم که مستر رنولد خود را در خطر مرگ احساس می‌کند و نامه‌ای به کارآگاه پوارو می‌نویسد و از وی درخواست کمک می‌کند. پوارو به سرعت

خود را به ویلای او در مرلین ویل می‌رساند و به محض رسیدن با صحنه قتل مستر رنوالد روبه‌رو می‌شود! کارآگاه جست‌وجو برای یافتن قاتل را آغاز می‌کند و درمی‌یابد که گویا دست‌های همسر آقای رنوالد (مادام رنوالد) در هنگام قتل از پشت بسته شده بود و قاتل، مستر رنوالد را با خود برده و در زمین گلف پشت خانه به قتل رسانده و یک چاقو نیز در پشت وی فرو کرده است:

مستخدمه جوان مادام رنوالد مثل همیشه برای نظافت به اتاقش می‌رود و او را بیدار می‌کند؛ اما با دیدن دست و پای بسته او وحشت می‌کند. درست در همان لحظه خبر می‌رسد که جسد مسیو رنوالد که از پشت به او چاقو زده‌اند پیدا شده (کریستی، ۱۳۹۰: ۷۸).

این قتل بسیار شبیه به پرونده دیگری با نام خانم برولدی است که پیش‌تر پوارو با آن درگیر بود. پوارو آن دو را بسیار شبیه به هم می‌یابد و ماجراجویی را آغاز می‌کند. بیست سال پیش خانم برولدی به همراه شوهر و دختر خردسالش از لیون به پاریس آمدند. مسیو برولدی سهام‌دار کارخانه شراب‌سازی بود. همسر آقای برولدی عاشق مردی به نام جورج کانو می‌شود و نقشه قتل آقای برولدی را با کمک معشوقه‌اش طراحی می‌کند. جورج کانو بعد از قتل مستر برولدی، به مرلین ویل فرار کرده، در آنجا با نام مستعار مستر رنوالد زندگی جدید خود را آغاز و با زن دیگری ازدواج می‌کند و صاحب پسری به نام جک می‌شود. سال‌ها بعد از فرار جورج کانو، خانم برولدی (زن خیانتکار آقای برولدی) به همراه دخترش به مرلین ویل فرار می‌کند و نام مستعار مادام دوبریل (خانم برولدی) را برای خود و نام مارتا دوبریل را برای دخترش انتخاب می‌کند. از قضا آن‌ها همسایه جورج کانو (مستر رنوالد جدید) می‌شوند. روزی جورج کانو و خانم دوبریل یکدیگر را به صورت اتفاقی ملاقات می‌کنند و همدیگر را می‌شناسند؛ اما حرفی بر زبان نمی‌آورند. مادام دوبریل برای اینکه گذشته مستر رنوالد (جورج کانوی گذشته = قاتل) را برملا نکند، درازای سکوتش از او مبلغی هنگفتی اخاذی می‌کند. در این میان، جک و مارتا عاشق یکدیگر می‌شوند. جورج با ازدواج

جک و مارتا مخالفت می‌کند، بدون اینکه دلیل آن را بیان کند. مستر رونالد ماجرای گذشته‌اش را برای همسرش تعریف می‌کند و از او می‌خواهد که در نقشه قتل صوری او را همراهی کند. نقشه آن بود که آقای رونالد با یک ولگرد خیابانی درگیر شود، او را به قتل رساند، لباس‌های خود را بر او بپوشاند و با میله‌ای سربی چنان صورت او را متلاشی کند که قابل شناسایی نباشد و دست‌های همسر خود را نیز از پشت ببندد. تمام این نقشه برای ردگم‌کنی مستر رونالد و فرار او به شهری دیگر است. مارتا که تمام مدت نقشه پدر را از پشت بوته‌ها گوش می‌داده، به محض اجرای آن، به او حمله‌ور می‌شود و به دلیل کدورتی که از مخالفتش با ازدواج او و جک دارد، او را با چاقویی از پشت به قتل می‌رساند. در انتها پوآرو وارد شد، از روی سرخ‌های فراوان ماجرای دو قتل را موشکافی می‌کند (کریستی، ۱۳۹۰: با تلخیص).

ب. موقعیت‌بندی

در این رمان نیز به سبب مواجهه با سه جنایت، یعنی قتل مسیو رونالد، مستر برولدی و جورج کانو، با رمان سیاه سروکار داریم:

«مسیو پوآرو این دیگر خیلی عجیب است. جسد در یک قبر روباز افتاده بود [...] من جسد را ساعت ده صبح امروز معاینه کردم و ظاهراً قتل باید هفت الی ده ساعت قبل اتفاق افتاده باشد» (همان، ۷۹).

حادثه دیگری که موقعیت سیاه رمان را نشان می‌دهد، راز گشته شدن مرد دوره‌گرد است که ابتدا فکر می‌کنند کسی او را گشته، اما بعداً مشخص می‌شود که بیماری صرع عامل مردن او بوده است:

«از سر میز بلند شدم. کلاهم را برداشتم و شتاب‌زده به طرف ویلا به راه افتادم. یک قتل دیگر» (همان، ۲۰۷).

جنایت دیگر کُشته شدن مسیو برولدی و داستان قتل جورج کانو به دست مارتا است. سه جنایت هولناک در یک رمان، کارکرد رمزگان روایی بارت را در بازخوانی رمان پلیسی نشان می‌دهد.

ج. فرمول‌بندی

در این رمان نیز، مانند دیگر رمان‌های کریستی، با طرحی ظاهراً پیچیده اما منسجم مواجهیم. کریستی، برخلاف آلن‌پو، طرح را پیچیده و چندلایه ترسیم می‌کند؛ به گونه‌ای که گاه حالت داستان‌درداستان به خود می‌گیرد و هنوز ماجرا پایان نیافته، ماجرای دیگر آغاز می‌شود و یا چندین قصه پیچیده با کمترین ارتباط به یکدیگر ادامه می‌یابد. با تکیه بر دیدگاه بارت، فرمول رمزگان روایی در داستان‌های آگاتا کریستی پیچیده‌تر از الگوی داستان‌های آلن‌پو است.

۳-۴-۲. پراکنش سرنخ‌ها

الف. سرنخ‌های نویدبخش پاسخ

در رمان‌های پلیسی، ساختار روایت طوری طرح‌ریزی می‌شود که رمزگان هرمنوتیکی آن تنها با کشف سرنخ‌های متعدد و پراکنده قاتل توسط کارآگاه باتجربه رمزگشایی می‌شود. در رمان پیچیده‌ای چون چمن خونین به محض وقوع جرم سرنخ‌ها نیز شناسایی می‌شود که بعضی از آن‌ها نویدبخش است. برای مثال در ماجرای قتل مسیو رونالد اولین سرنخی که به دست می‌آید، گودالی است که جسد در آن کشف می‌شود و کارآگاه کندن چنین گودالی را کار یک زن نمی‌داند:

«اما فکر می‌کنی که کندن گودال هم کار یک زن است؟ این کار از یک زن

بر نمی‌آید. کار سختی است. بدون شک کار یک مرد است» (همان، ۹۱).

یا در ماجرای قتل جورج کانو، کشف نامه‌ای در جیب کت مقتول اولین سرنخ نویدبخش به حساب می‌آید:

«این همان نامه‌ای است که در جیب کت مقتول پیدا کردیم. پوارو نامهٔ مچاله‌شده را گرفت و آن را باز کرد» (همان، ۸۸).

ب. سرخ‌های فریبنده

در اکثر رمان‌های پلیسی، رمزگان فریب‌دهنده باعث ایجاد گره‌افکنی و تعلیق در روایت می‌شود. در چمن خونین، شخصیت جورج کانو پس از مرگ مستر برولدی برای فریب کارآگاه، عنوان مستعار مستر رونالد را برای خود انتخاب می‌کند:

جورج کانو از دست قانون فرار می‌کرد. به کانادا رفت و با نام مستعار رنوالد زندگی جدیدی را شروع کرد. در امریکای جنوبی ثروت کلانی را به جیب زد [...] تصمیم گرفت برای گذراندن تعطیلات تابستان به فرانسه بیاید و در مرلین ویل با مادام دوبریل روبه‌رو شد! (همان، ۲۷۳-۲۷۴).

همچنین در جایی دیگر از رمان، قاتل برای فریب کارآگاه، با تغییر چهرهٔ جسد مردی دوره‌گرد و پوشاندن لباس‌های خود بر تن او تلاش می‌کند تا کارآگاه را به اشتباه اندازد و سرگرم ماجرای دیگری کند:

زن و شوهر لباس‌های ولگرد را با لباس‌های رنوالد عوض کردند و چون جرئت نداشتند کت و شلوار کهنهٔ ولگرد را به خانه ببرند، آن را همان‌جا پشت در انداختند و چاقویی را که جک رنوالد به مادرش داده بود در پشت جسد فروکردند (همان، ۲۷۶).

ج. سرخ‌های ابهام‌آفرین و تأخیری یا انسدادی

از سرخ‌هایی که حل معما را با تأخیر مواجه می‌کند و تعلیق روایت را به‌درازا می‌کشد، رمزگان هرمنوتیکی است که بر ابهام داستان می‌افزاید و نویسنده می‌کوشد با درافکندن آن در رمان موجب به‌تعویق انداختن پاسخ و تأخیر در کشف حقیقت گردد. در رمان چمن خونین، نویسنده بارها بر ابهام رمان و روایت می‌افزاید. یکی از آن

موارد پرسشی است که می‌خواهد نقش خانم دوبریل و میزان همکاری دخترش را در ماجرای قتل آقای رنوالد دریابد:

«هستینگز به پوآرو گفت: خانم دوبریل به قدری زیرک است که نمی‌توان فهمید آیا در ماجرای قتل رنوالد با مارتا همکاری داشته یا خیر؟» (همان، ۳۲۰).

آگاتا کریستی استاد به تأخیر انداختن سرنخ‌هاست و همین امر در رمان‌های او باعث پیچیده‌تر شدن اوضاع و توقف روایت می‌گردد. در رمان چمن خونین، جک رنوالد، پسر جورج کانو را به دلیل مظنون بودن به قتل پدر، دستگیر می‌کند؛ اما چون پدر مخالف ازدواج جک و مارتا بود، از خود هیچ دفاعی نمی‌کند و این منفعل بودن باعث انسداد روایت می‌گردد:

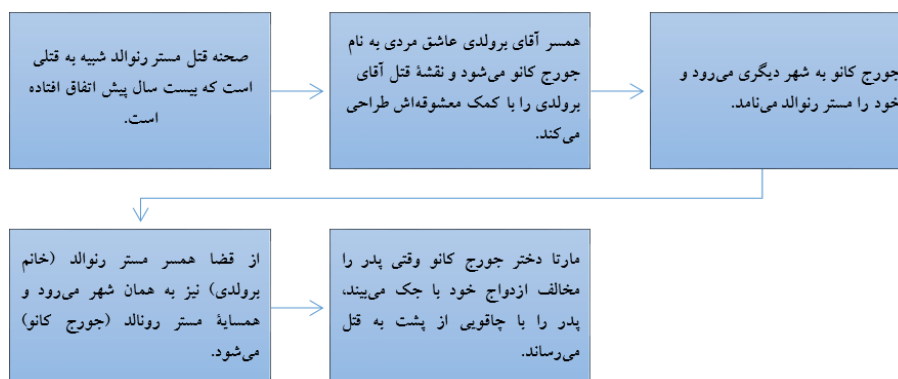
«ژیرو گفت: چه جنایت بی‌سروته و مزخرفی! عجیب است که از خود هیچ دفاعی نمی‌کند!» (همان، ۳۰۳).

۳-۴-۳. آشکار شدن حقیقت

آخرین رمزگان روایی هرمنوتیکی در ساختار طرح رمان پلیسی «آشکار شدن حقیقت» است. در رمان چمن خونین نیز پس از حرکت موشکافانه به سمت حقیقت که معمای قتل برملا می‌شود و تمام گره‌های داستان بازمی‌گردد، پوآرو از روی شباهت قتل‌ها - باوجود فاصله بیست‌ساله - به پرسشی واحد می‌رسد و اگرچه قاتل مقتول اول کشف می‌شود، قبل از دستگیری، توسط دخترش مارتا به قتل می‌رسد و درواقع مارتا در پایان روایت دستگیر می‌گردد و روند پریپچ‌وخم داستان با رمزگان روایی متعدد به‌تمام می‌رسد.

۳-۴-۴. دادن پاسخ‌های جزئی

در تحلیل رمزگان روایی رمان چمن خونین نیز همچون مورد قبل پس از کنار هم گذاشتن پاسخ‌های جزئی، ساختار طرح رمان قوام می‌یابد و شکل منسجمی پیدا می‌کند. در رمان چمن خونین نیز با مجموعه‌ای از این پاسخ‌ها روبه‌رویم:



شکل ۵. فرایند کشف از طریق پاسخ‌های جزئی

۴. نتیجه

روایت‌ها بسته به نوع کنش و ابزار زبانی به دو دستهٔ روایت‌های پیش‌رونده (حرکتی) و روایت‌های ایستا (ثابت) تقسیم می‌شود. در روایت‌های پیش‌رونده، تجلی عناصر روایی ملموس‌تر و پررنگ‌تر است. یکی از گونه‌های روایت پیش‌رونده، رمان پلیسی است. تعلیق از عمده عناصر تمایزبخش روایت‌های پیش‌رونده و ایستاست. در ژانر پلیسی که حاصل تجمع رمزگان متفاوت و گاه متعارض است، نویسنده برای ایجاد شگفتی، تعلیق، هراس و برانگیختن حس کنجکاوی مخاطب از این عنصر بهره می‌گیرد. بررسی رمزگان رمان‌های پلیسی نشان می‌دهد ساختار تقابلی پیچیده یا به‌ظاهر پیچیده و رمزناکانه در آن فقط یک ضلع آشکار یا شبه‌آشکار (مقتول) دارد که باید کارآگاه و به تعبیری مخاطب در پی رازگشایی از وجوه پنهان اضلاع دیگر این ساختار مثلث‌گونه باشند. فرایند کنشگرانهٔ کارآگاه تلاشی برای دستیابی به معنا و گره‌گشایی از انسداد معنایی روایت است. از منظر بارت، نکتهٔ اصلی متون روایی، در رمزگان است نه در پیام آن‌ها؛ لذا متن حاصل تعامل رمزگان‌هاست. یکی از رمزگان‌های مطرح در نظریهٔ او رمزگان هرمنوتیکی - معمایی است که یکی از وجوه نحوی روایت به‌شمار می‌آید و آن

مجموعه‌ای از توالی است که اساس داستان‌های معمایی را شکل می‌دهد و به کمک آن‌ها می‌توان معما را مطرح و حل کرد. این رمزگان دارای طرح‌هایی معنایی همچون بازشناسی معما، پراکنش سرنخ‌ها، به تأخیر انداختن پاسخ، راهنمایی‌های دروغین (ابهام و فریب) و آشکار کردن حقیقت است. نتیجه کاربست نظریه رمزگان پنج‌گانه بارت در دو رمان منتخب پلیسی در این مقاله، گویای این است که همپوشانی قابل تأملی بین رمزگان معمایی با ساختار و پروراندن عنصر تعلیق در رمان‌های پلیسی وجود دارد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان با ردگیری رمزگان، به‌ویژه رمزگان هرمنوتیکی و مراحل رمزگشایی از آن، به معنا یا حقیقت مکتوم نویسنده دست یافت.

دستاورد دیگر پژوهش حاضر این است که در روایت‌های ایستا، برخلاف روایت‌های پیش‌رونده، تمرکز مخاطب نه بر تعلیق، بلکه بر پیام روایت خارج از متن است و آنچه در این روایت برجستگی دارد، بیشتر پیام و مضمون روایت است؛ اگرچه دیگر عناصر روایی نیز در این‌گونه روایت وجود دارد و می‌تواند مبنای پژوهش‌هایی علمی و مستدل قرار گیرد. تعلیق در روایت‌های ایستا، برخلاف روایت‌های پیش‌رونده، آنی و لحظه‌ای است و آن‌گونه که بارت ابراز می‌کند، دارای فرایندی چندمرحله‌ای نیست.

پی‌نوشت‌ها

۱. narratology
2. auxesis Narration/ progressive narrative
3. static narrative
4. narrative elements
5. structure
6. suspense
7. police-criminal narrative
8. Roland Barthes
9. Peter Vidosun
10. action
11. time
12. locus

13. character
14. them
15. narrative code
16. Robert Scholes
17. Ferdinand de Saussure
18. tales
19. Jonathan Culler
20. Eco
21. Perry
22. Vladimir Propp
23. Grimas
24. Brumon
25. Jacques Derrida
26. Lyotard
27. Julia Christova
28. actional code
29. hermeneutic Code
30. semic Code
31. symbolic code
32. cultural code
33. Hawks
34. Tzvetan Todorov
35. narratee
36. Shklovsky
37. Sherlock Holmes

۳۸. برای مطالعه ساختار پی‌رنگ رمان‌های پلیسی مراجعه شود به مقاله «معمای ریاضی‌وار داستانی از تاریخ هرودوت با تکیه بر نظریه تزوتان تودوروف» (قاسم‌زاده و خدادادی، ۱۳۹۷).

39. relevance/ subjectness
40. situationality
41. formulation
42. Edgar Allen Poe
43. Lespanaie
44. diffusion

۴۵. البته نزدیک به ده تن از همسایگان مقتولان، اظهارات خویش را بیان کرده‌اند که برای جلوگیری از تطویل و خارج بودن از حوصله پژوهش از بیان آن‌ها خودداری شد.

46. blockage
47. balancing code
48. partial answers
49. Agate Christy

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). *رولان بارت*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
- آلن‌پو، ادگار (۱۳۹۵). *داستان‌های کوتاه*. ترجمه زیبا گنجی. تهران: نگاه.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- اسمیت، دانیل (۱۳۹۸). *چگونه مثل شرلوک هولمز فکر کنیم؟* ترجمه مریم رفیعی. تهران: ایران بان.
- بارت، رولان (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمه محمد راغب. تهران: فرهنگ صبا.
- برسler، چارلز (۱۳۹۶). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمه حسین پاینده. تهران: نیلوفر.
- پزشکی، حسن (زیر نظر) (۱۳۷۷). *فصلنامه روایت و ضدروایت*. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تامپسون، لارا (۱۳۹۶). *آگاتا کریستی*. ترجمه بهادر میثاقیان. تهران: روزنه.
- زبردست، شریفه (۱۳۹۲). *بررسی ساختار روایی خانه ادیسی‌ها، جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان براساس رویکرد رولان بارت*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه کردستان.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر علم.
- شکلوفسکی، ویکتور (۱۳۸۳). «زیر چتر معما - ساختار پیچیده رمان جنایی». ترجمه مبینا ساداتی. *مجله ادبیات داستانی*. ش ۳۲. صص ۳۱-۴۹.
- عبادیان، محمود (۱۳۷۹). *انواع ادبی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- قاسم‌زاده، سیدعلی و فضل‌الله خدادادی (۱۳۹۷). «معمای ریاضی‌وار داستانی از تاریخ هرودوت با تکیه بر نظریه تزوتان تودوروف». *فصلنامه ادبیات معاصر جهان*. د ۲۳. ش ۱. صص ۸۱-۱۰۰.
- کریستی، آگاتا (۱۳۹۰). *چمن خونین*. ترجمه بهرام افراسیابی. تهران: نگاه.

- مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰). فرهنگ توصیفی نقد و نظریه ادبی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مه‌رمان مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- منو، یاسمین (۱۳۹۴). ادبیات سیاه - گفتارهایی در سبک پلیسی - جنایی. تهران: جهان کتاب.
- نودل‌من، پری (۱۳۸۷). «داستان‌های مصور (از ایده تا متن)». ترجمه سپیده خیرخواه. ادبیات داستانی. ش ۶۹. صص ۳۵-۵۱.
- Allan Poe, E. (2016). *Short stories* (translated into Farsi by Zibo Gangipour). Tehran: Negah Publication.
- Allen, G. (2006). *Roland Barthes* (translated into Farsi by Payam Yazdanjoo). Tehran: Markaz Publication.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Richard Howard & Richard Mille (Trans.). New York: Hill & Wan.
- _____ (1974). *Introduction to structural analysis of narratives: Image-music-text*. London: Fontana Press.
- _____ (2008). *An introduction to structural analysis of narratives* (translated into Farsi by Mohamad Ragheb). Tehran: Farhange Saba Publication.
- Besler, Ch. (2017). *An introduction to theories and methods of literary criticism* (translated into Farsi by Hossain Payandeh). Tehran: Niloufar Press.
- Bowman, P.J. (2000). *Theodor Fontana's Cécile: An Allegory of Reading*. German Life & Letters 53:1 January.
- Bowman, Ph. (2000). *Theodor Fontana's Cécile: an allegory of reading, German life & letters*. London: Penguin Press.
- Christie, A. (2011). *Bloody grass* (translated into Farsi by Bahram Afrasiyabi) Tehran: Negah Press.
- Culler, J. (1975). *Structuralist poetics*. London: Routledge Press.
- Ebadian, M. (2000). *Literary types* (in Farsi). Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art Press.
- Eco, U. (1979). "Notes on narrative embedding". *Poetics Today*. Vol. 2. No. 2. pp. 41-59.
- Lancer, S.S. (1986). *The narrative act: point of view in prose fiction*. Princeton: Princeton UP.
- Makaryk, I.R. (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theories* (translated into Farsi by Mehran Mohajer & Mohamad Nabavy). Tehran: Agah Press.

- Menu, Y. (2015). *Black literature - discourses in a crime fiction style* (in Farsi) Tehran: Jahane Ketab press.
- Modarressi, F. (2011). *Descriptive culture of literary criticism and theory* (in Farsi) Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies Press.
- Nikolayva, M. (1987). *The Narrative & Stractur*. Paris: Panguan prss.
- Nodelman, P. (2008). "Comic strips: from idea to text" (translated into Farsi by Sepideh Khairkhah). *Journal of Fiction*. Vol. 69. pp. 35-51.
- Perry, M. (1979). "Literary dynamics: how the order of a text creates its meanings". *Poetics Today*. Vol. 1 & 2. No. 35 & 64. pp. 311-361.
- Pezeshk, H. (1998). *Narrative and narrative quarterly* (in Farsi). Tehran: Farabi Cinema Foundation Press.
- Qasemzade, S.A. & Khodadadi, F. (2018). "The mathematical riddle is a story from the history of Herodotus based on the theory of Tzutan Todorov". *Journal of Contemporary World Literature*. Vol. 23. No. 1. pp. 81-100.
- Scholes, R. (2000). *An introduction to structuralism in literature* (translated into Farsi by Farzaneh Tahery). Tehran: Agah Press.
- Shklovsky, V. (1964). *Stendhal et les problems du roman*. Paris: Corti.
- Shklovsky, V. (2004). Under the riddle - the complex structure of a crime novel (Translated into Farsi by Mobina Sadati). *Journal of Fiction*. Vol. 32. pp. 31-49.
- Smith, D. (2019). *How to think like Sherlock Holmes?* (translated into Farsi by Mariyam R). Tehran: Iranban Press.
- Sujudi, F. (2008). *Applied semiotics* (in Farsi) Tehran: Elm Press.
- Thompson, L. (2017). *Agatha Christie* (translated into Farsi by Bahador Misaghiyan). Tehran: Rozaneh Press.
- Todorov, T. (1981). *Introduction to Poetics*. Brighton: Harvester.
- Zabrdast, Sh. (2013). *Investigating the narrative structure of the House of the Idrisians, the Wandering Island and the Wandering Sarban based on Roland Barthes's approach*. MA Thesis of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Iran.

Analyzing Suspension through the Hermeneutical-Riddle Codes in the Progressive Narrative: The Case of Crime Fiction Narrative

Seyyed Ali Qasemzadeh^{* 1}, Fazlollah Khodadadi²

1. Associate Professor of Imam Khomeini International University (IKIU), Qazvin, Iran.
2. Assistant Professor of Imam Khomeini International University (IKIU), Qazvin, Iran.

Received: 01/04/2020

Accepted: 22/04/2020

Abstract

Narratives are generally divided into two categories: progressive (moving) and static (fixed). The progressive narratives of the suspense-based texts embody various narrative tools that create the expectation and elaboration of the narrative. One example is the progressive narrative of the crime fiction novel, the harmony and unity of which, among the elements of the text, is an appropriate measure of the audience's understanding and enjoyment. Accordingly, this study attempts to investigate the narrative constructs of two types of narrative (progressive and static) while analyzing the underlying element of suspense in a crime fiction novel. The study is also based on Roland Barthe's theory of hermeneutics, in which the hermeneutical-riddle codes in a crime fiction novel are examined, and the process of formation, coherence, and meaningfulness of the plot in this kind of narration are sketched out. The results show that the structure of suspense - exclusively - in a crime fiction novel has coherence so far as the semantic narrative elements (narrative codes) such as riddle recognition, clue dispersion, response delay, false tips, and truth representation are concerned.

Keywords: Suspension; crime fiction novel; progressive narrative; hermeneutic codes; Roland Barthes.

* Corresponding Author's E-mail: s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

