



Analysis of the Novel ‘Elephant in the Darkness’ from the Perspective of Genre Conventions

Seyed Rasoul Saadat Rad¹, Mohammad Parsanasab^{*2}, Taghi Pournamdarian³

Received: 02/10/2025
Accepted: 07/12/2025

* Corresponding Author's E-mail:
Parsanasab@khu.ac.ir

Abstract

Genre studies question the structural function of literary forms in reproducing dominant discourses. This analytical framework reveals the author’s fidelity to or deviation from conventional traditions at a fundamental level; neglecting it diminishes the understanding of a work’s relationship with literary tradition. This is especially significant in the detective novel, a genre bound by strict conventions, where exploring structural and generic patterns enables differentiation between the mere repetition of clichés and the author’s structural innovations. Through such an approach, one can assess how the author employs form as a foundation for a deeper comprehension of the work. *The Crime Thriller Elephant in the Darkness* by Ghasem Hasheminejad is among those detective novels that meticulously observe the conventions of the genre and, therefore, merits precise

1. PhD Student in Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.
<https://orcid.org/0009-0005.2507.5636>
2. Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.
<https://orcid.org/0000-0002-3161-8709>
3. Professor of Persian Language and Literature, Research Institute of Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.
<https://orcid.org/0000-0002-4555-7254>



Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.



scholarly analysis. In this article, adopting a genre-analytical approach, we seek to demonstrate the harmony between the novel's components and its overall form in conveying meaning and concept. In this work, the coordination between generic features and thematic content is handled with mastery, as the explicit and implicit elements of the text interact in a coherent system. Moreover, Hasheminejad meticulously adheres to the conventions of the crime-thriller genre, such as the creation of archetypal characters, arrangement of clues, characterization of the detective, depiction of violence and fatalism, and sequences of pursuit, so as to transmit a unified theme and message to the reader. The author also employs genre-specific elements, atmosphere, descriptive details, and confirming objects to emphasize particular themes and guide the reader through the progression of the narrative.

Keywords: *Elephant in the Darkness*, crime thriller, genre elements, Persian novel, Ghasem Hasheminejad.

Extended Abstract

Introduction

Genre studies serve as a structural mechanism for questioning the role of literary forms in reproducing or critiquing dominant discourses. In the realm of crime fiction, which is governed by rigorous conventions, exploring generic patterns allows researchers to distinguish between the repetition of clichés and the author's structural innovations. Ghasem Hasheminejad's *Elephant in the Darkness* stands as a seminal work in Persian literature that meticulously adheres to the rules of the crime thriller while weaving in local cultural nuances. This study aims to analyze how the harmony between genre-specific components and narrative form in this novel facilitates the conveyance of its underlying themes. The central problem is to determine how the work



functions within the boundaries of the “crime thriller” and to what extent it incorporates elements of “Noir” to depict the socio-political anxieties of 1970s Iran.

Methodology

This research adopts a descriptive-analytical and qualitative approach within the framework of genre theory. The corpus is the novel *Elephant in the Darkness*, which is examined line-by-line to identify specific genre markers. The theoretical foundation draws upon the works of Tzvetan Todorov, John Scaggs, and Raymond Chandler to evaluate the text’s adherence to the “Crime Thriller” sub-genre. The analysis focuses on five key dimensions: 1) Character archetypes (The Hero, Femme Fatale, Detective, and Victim); 2) The representation of violence and fatalism; 3) The arrangement of hermeneutic clues; 4) The semiotics of time and space (urban vs. rural); and 5) The metaphorical function of objects (specifically the automobile).

Statement and Findings

The findings indicate that *Elephant in the Darkness* is a sophisticated manifestation of the crime thriller, characterized by a seamless integration of genre conventions and thematic depth. The analysis reveals several critical findings:

1. Protagonist Archetype: Jalal Amin represents a hybrid hero—a “Luti” (traditional man of honor) who embodies the traits of a Noir protagonist. His pragmatism, physical prowess, and fundamental distrust of the police force reflect a shift from institutional justice to individual action.
2. Character Dynamics: The novel effectively employs the “Femme Fatale” archetype through the character of Mahasti, whose linguistic and physical allure serves as a catalyst for the protagonist’s descent into the criminal underworld.



مؤسسه تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



Conversely, the official detective (Shirazi) is relegated to a secondary, marginal role, emphasizing the “thriller” aspect where the layman must solve the mystery.

3. Narrative Structure and Clues: Hasheminejad utilizes a precise arrangement of clues, classified into “promising,” “deceptive,” and “ambiguous”, to maintain suspense and drive the causal logic of the plot. The death of the victim (Hussein) acts as the primary motivation for revenge, aligning the text with the “revenge tragedy” tradition within modern thrillers.
4. Spatial and Object Semiotics: The urban setting of Tehran is depicted as a masculine, violent, and corrupt space, contrasted with the idealized rural memory of Taleghan. Furthermore, the automobile is treated not merely as a prop but as a “beast-like” metaphor for social status, moral decay, and the hidden evil (smuggled drugs) that disrupts the protagonist’s world.

Conclusion

The results demonstrate that *Elephant in the Darkness* is a rare and successful example of a Persian crime thriller that transcends mere entertainment. By aligning the “Elephant in the Dark” allegory with the fragmented nature of truth in a criminal investigation, Hasheminejad creates a multi-layered narrative. The novel’s fast-paced rhythm, achieved through daily episodic chaptering and sharp dialogue, reinforces its genre identity. In conclusion, the work does not merely follow Western templates; it domesticates the crime thriller by merging its global conventions (violence, pursuit, and fatalism) with Iranian social realities and traditional ethics. This study confirms that the novel’s structural unity and its innovative use of genre conventions provide a profound lens through which the chaos and corruption of its historical era can be understood.

مقاله پژوهشی

تحلیل رمان تریلر جنایی فیل در تاریکی از منظر قواعد ژانر

سید رسول سعادت راد^۱، محمد پارسانسب^{۲*}، تقی پورنامداریان^۳

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۰ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۶)

چکیده

مطالعات ژانری، کارکرد ساختاری قالب‌های ادبی را در بازتولید یا نقد گفتمان مسلط مورد پرسش قرار می‌دهد. این چارچوب تحلیلی، وفاداری یا گسست نویسنده از سنت‌های معمول را در سطح بنیادین آشکار می‌سازد و بی‌توجهی به آن، فهم رابطه اثر با سنت ادبی را تقلیل می‌دهد. به‌ویژه در رمان جنایی، که مبتنی بر قراردادهای سخت‌گیرانه است، کاوش در ساختارهای گونه‌شناسانه امکان تفکیک میان تکرار کلیشه‌ها و ابداعات ساختاری نویسنده را فراهم می‌آورد، تا از این رهگذر، بهره‌گیری او از فرم به‌منزله زیربنایی برای فهم عمیق‌تر اثر

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.

https://orcid.org/0009-0005_2507_5636

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

*Parsanasab@khu.ac.ir

<https://orcid.org/0000-0002-3161-8709>

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکده ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.

<https://orcid.org/0000-0002-4555-7254>



Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

سنجیده شود. رمان تریلر جنایی *فیل* در تاریکی نوشته قاسم هاشمی نژاد از جمله رمان‌های پلیسی مطرحی است که قواعد ژانر را به درستی رعایت کرده، و از این حیث، شایستگی مطالعه و تحلیل علمی دقیق را داراست. در این مقاله کوشیده‌ایم با رویکرد تحلیل ژانری این اثر، هماهنگی میان اجزا و فرم را در راستای القای مفهوم و معنا نشان دهیم. در این رمان، هماهنگی میان مشخصه‌های ژانری و درون‌مایه داستان به شکلی چیره‌دستانه و با مهارت صورت گرفته است و اجزا و عناصر آشکار و پنهان متن با یکدیگر در تعامل و تفاهم قرار دارند. به علاوه، هاشمی نژاد، قواعد ژانر تریلر جنایی مانند خلق شخصیت‌های ژانری، چینش سرنخ‌ها، شخصیت‌پردازی کارآگاه، نمایش خشونت و تقدیرگرایی و تعقیب‌وگریز را به خوبی رعایت کرده است تا درون‌مایه و پیامی واحد را به خواننده القا کند. هم‌چنین نویسنده برای تأکید بر درون‌مایه‌ای خاص، عناصر ژانری، فضا سازی، توصیفات و اشیای تأییدکننده را در داستان جا می‌دهد تا خواننده را در پیشبرد داستان با خود همراه کند.

واژه‌های کلیدی: *فیل* در تاریکی، تریلر جنایی، مؤلفه‌های ژانر، رمان فارسی، قاسم

هاشمی نژاد.

۱. درآمد

طبقه‌بندی ژانری، در ذات خود، سازوکاری است برای نظم‌بخشی به الگوهای پایدار و تکرارشونده‌ای که در متن‌ها و قواعد هنری ایفای نقش می‌کند. محتوای درون‌مایه‌ای در هر ژانر، نقشی از پیش تعیین شده ایفا می‌کند؛ کنش‌های شخصیت‌ها، حادثه محوری، ترتیب وقایع و شمایل‌ها، مجموعه‌ای از فضاها و ساختارهایی که سطحی از پیش‌بینی‌شدگی را به همراه دارد و عناصر تکرارشونده شکلی معین از ادبیات یا هنر را پیش روی مخاطب می‌گذارند. تودوروف ژانر را نه ایستا، بلکه «نیروی محرکه تغییر در حوزه ادبیات» می‌داند و آن را عرصه تلاقی شاعرانگی عام و تاریخ رویدادمحور ادبیات

معرفی می‌کند (Todorov, 1990: 19-20). از این منظر، هر تعریف کارآمدی از ژانر باید آمیزه‌ای از این دو مقوله باشد: نوعی شاعرانگی تاریخی که در آن اجزای ساختاری، نه صرفاً تابع منطق صوری، بلکه حامل ویژگی‌های تاریخی‌اند (فرو، ۱۳۹۸: ۹۷). به علاوه، ژانرها در بستر فرهنگی - تاریخی خاص خود تعریف می‌شوند و روابطشان با یکدیگر، مخاطبان و زمینه‌های گفتمانی تولید، و مصرفشان، از همین بافت نشئت می‌گیرد. رویکردهای مبتنی بر واکنش خواننده، ژانر را ابزاری برای تفسیر متن می‌دانند؛ مثلاً ادنا رزمارین در این باره می‌نویسد: «ژانر چیزی جز ابزار منتقد برای کشف لایه‌های پنهان متن نیست که به منتقد کمک می‌کند تا جنبه‌هایی از متن را که ممکن است در نگاه اول دیده نشوند، کشف کند و درکی عمیق‌تر به خوانندگان منتقل سازد. هم‌چنین، ژانر به ما نشان می‌دهد که چگونه یک متن با دیگر متون مشابه خود ارتباط دارد و از نظر سبک نگارش، چه شباهت‌هایی با آنها برقرار می‌کند» (Rosmarin, 1985: 25).

تودوروف در کتاب «*Genres in Discourse*» بر این نکته اشاره دارد که ژانرها ساختارهای ثابت و از پیش تعیین‌شده‌ای نیستند، بلکه محصول تعاملات و تفسیرهای تاریخی و اجتماعی ما در طول زمان هستند و می‌نویسد: «ژانرها صرفاً دسته‌بندی‌هایی هستند که در طول تاریخ برای متن‌ها تعریف شده‌اند؛ آنها موجودیت‌هایی تاریخی هستند، نه صرفاً نظری. با این حال، آنها کاملاً فراگفتمانی نیستند؛ نام‌هایی قراردادی‌اند چراکه ویژگی‌های قابل تعریفی دارند. اساساً، ماهیت وجودی ژانرها ماهیتی اجتماعی دارد» (Todorov, 1990: 17-18). او تصریح می‌کند که در هر جامعه، تکرار برخی ویژگی‌های گفتمانی نهادینه شده است و هر متن در پرتو این کدگذاری تولید و تفسیر می‌شود. از این رو، هر ژانری (ادبی یا غیرادبی) چیزی نیست جز کدگذاری

ویژگی‌های گفتمانی. این وجود تثبیت شده است که ژانرها را به مثابه «افق انتظاری» برای خوانندگان و «الگوی نوشتاری» برای نویسندگان تبدیل می‌کند. نویسندگان در تابعیت از نظام ژانری موجود می‌نویسند و خوانندگان نیز در تابعیت از همین نظام می‌خوانند (فرو، ۱۳۹۸: ۹۸). اما زرقانی رابطه ساختار و موقعیت را مد نظر قرار می‌دهد: «ژانر امر پیچیده ساختمندی است که ماهیتی راهبردی دارد و متناسب با نیازهای محیط عمل می‌کند» (زرقانی، ۱۳۹۹: ۱۲). کمبل و جیمسون نیز ژانر را «مجموعه‌ای از صورت‌های مشخص است که با نیرویی درونی پیوند دارد؛ این نیرو از ترکیب عناصر سبکی و موقعیتی بنیادین شکل گرفته و همچون دامنه‌ای از واکنش‌های راهبردی ممکن، متناسب با اقتضای موقعیت عمل می‌کند.» (Campbell & Jamieson, 1978: 146) می‌دانند.

مفهوم ژانر، از منظر ساختارگرایانه، بیش از یک برچسب صرف، حکایت از مجموعه‌ای از محدودیت‌ها و هنجارهای الزام‌آور دارد. دریدا، با اشاره به این محدودیت، تعریف ژانر را به مثابه «قانون تعلق» می‌داند؛ قانونی که تعیین می‌کند آیا یک اثر، به جهت رعایت یا عدم رعایت قواعد بنیادین، در مجموعه مورد نظر جای می‌گیرد یا خیر (ر.ک. زرقانی، ۱۳۹۹: ۲۹۲). لیزی نیز ژانرها را فراتر از آثار منفرد، به منزله الگوها، فرم‌ها و ساختارهایی تعریف می‌کند که هم بر فرایند آفرینش هنری و هم بر نحوه خوانش مخاطب تأثیر می‌گذارند (Lacy & Nick, 2000: 132).

در ماهیت ژانر جنایی، عنصر غیرمنتظره بودن و رمزآلودگی درهم تنیده شده است. در این گونه، ممکن است منطق خطی علیت یا استنتاج قیاسی، تحت الشعاع معیاری دیگر برای چینش اپیزودها و ایجاد ریتم قرار گیرد. چندلر معتقد است که در سبک‌شناسی، رضایت مخاطب از طریق ارائه چیزی «بهتر از آنچه او می‌خواهد» حاصل

می‌شود؛ این «چیز دیگر» در رمان‌های کارآگاهی، می‌تواند به پیچیدگی معما تبدیل شود (جیمسون، ۱۳۹۹: ۸۹).

از منظر تفکیک خرده‌ژانرها، تحلیل اسکاگز^۱ از تفاوت تریلر جنایی و ادبیات کارآگاهی حائز اهمیت است. او تفاوت تریلر جنایی و ادبیات کارآگاهی را فهرست‌وار چنین می‌شمارد:

۱. تریلر جنایی مبتنی بر روان‌شناسی شخصیت‌ها یا وضعیتی غیر قابل تحمل است که منجر به خشونت می‌شود.
۲. برخلاف ادبیات کارآگاهی یا کارآگاهی خشن، در تریلر جنایی اغلب هیچ کارآگاهی وجود ندارد یا اگر هم وجود داشته باشد، نقشی ثانویه دارد.
۳. همانند ادبیات کارآگاهی خشن، محیط در فضای کلی داستان نقش محوری دارد و اغلب با سرشت خود جنایت هم‌بسته است.
۴. چشم‌انداز اجتماعی داستان اغلب رادیکال است و برخی از جنبه‌های جامعه، قانون یا عدالت را زیر سؤال می‌برد.
۵. شخصیت‌ها مبنای داستان هستند. براساس نظر سیمونز: «زندگی شخصیت‌ها پس از وقوع جنایت به‌طور پیوسته نمایش داده می‌شود، چراکه رفتار بعدی آن‌ها در تأثیرگذاری داستان نقش مهمی دارد (اسکاگز، ۱۳۹۷: ۱۵۸).

فریدون هویدا نیز بر کارکرد سرگرم‌کننده رمان پلیسی (پدرخوانده تریلر جنایی) در مواجهه با ریتم شتابان زندگی مدرن تأکید دارد؛ این ژانر با ایجاد تعلیق و اضطراب، مخاطب را درگیر کرده و با ارائه توضیحات منطقی در پایان، حس رهایی و آرامش را تقویت می‌کند (ر.ک. هویدا، ۱۳۹۵: ۵۹) درنهایت، تحلیل قهرمان در فرم نوآر اهمیت می‌یابد. اسلامی، قهرمان نوآر را فرمی «پست‌تراژدی» می‌داند که با آگاهی کامل از پیامدهای ویرانگر اعمال خود دست به کنش می‌زند، اما قادر به مقاومت در برابر اغوا (مثلاً زن افسونگر) نیست و دچار لغزش اخلاقی می‌شود. این شکاف، تفاوت جوهری میان قهرمان نوآر و قهرمان تراژدی سنتی است (ر.ک. کوپژک، ۱۳۹۱: ۴).

ژانر از زمره مفاهیمی است که در عین سادگی ظاهری، در بنیان خود بسیار پیچیده و سیال است. آنچه در نگاه نخست، نوعی از ادبیات تلقی می‌شود، در پژوهش‌های نوین ساختاری چندوجهی یافته است. به بیان دیگر، تعریف ژانر از چارچوب تاریخی «نوع ادبی» فراتر رفته و اکنون به دستگاهی تحلیلی بدل شده است که در قلمرو نگره‌های معاصر قرار دارد. با در نظر گرفتن این چارچوب‌های نظری، رمان فیل در تاریکی هم‌زمان به‌عنوان یک تریلر جنایی و اثری با رگه‌های آشکار نوآر قابل تحلیل است. شخصیت جلال امین، به‌دلیل درگیری‌های درونی، موقعیت اخلاقی خاکستری، و درک نهایی از تباهی پیرامون خود، به‌وضوح در قالب قهرمان نوآر جای می‌گیرد.

رمان فیل در تاریکی را می‌توان ذیل ژانر تریلر جنایی بررسی کرد. همین گزاره خود نیازمند اثبات است که با بررسی مؤلفه‌های ژانری در این اثر و پاسخ گفتن به پرسش‌های زیر، ممکن می‌شود: کدام مؤلفه‌های «تریلر جنایی» در آن حضور دارند؟ چرا این اثر رمان پلیسی - جنایی نیست؟ چرا نمی‌توان آن را در ژانر کارآگاهی یا تماماً نوآر گنجانند؟ آیا تداخل ژانری در آن صورت گرفته است؟ می‌بینیم که پاسخ به نخستین پرسش، در گرو پاسخ به مجموعه‌ای از پرسش‌های بعدی است. در واقع، تعیین زیرژانر هر اثر یعنی تحلیل آن براساس قواعد خاص خودش؛ همان کاری که جان اسکاگز در ادبیات جنایی و ریچارد بردفورد^۲ در کتاب مقدمه‌ای کوتاه بر ادبیات جنایی انجام داده‌اند. از همین رو، ژانر مفهومی پیچیده است، زیرا هر آبرژانر در درون خویش ده‌ها زیرگونه با مؤلفه‌ها و سازوکارهای مستقل دارد. هر عنصر روایی، هنگامی که از زیست‌بوم ژانری خود فراتر می‌رود، کارکردی تازه می‌یابد. به بیانی دیگر، اثبات تعلق یک رمان به ژانری خاص، مثلاً «تریلر جنایی»، به همان اندازه دشوار است که تحلیل عناصر آن براساس قواعد همان ژانر.

۲. پیشینه پژوهش

تاکنون، رمان *فیل در تاریکی* از منظر تحلیل ژانری، مورد واکاوی نظام‌مند دانشگاهی قرار نگرفته است، اما در ساحت مطبوعات عمومی، نقد و تحلیل‌هایی درباره آن انجام شده، که مروری بر آن‌ها خالی از فایده نیست. جعفر مدرس صادقی ضمن یادداشتی در روزنامه *آیندگان*، با عنوان «رمانی که هم پلیسی هست و هم نیست»، ضمن تحسین اثر، معتقد است که فرم پلیسی برای هاشمی‌نژاد صرفاً یک بهانه بوده و نویسنده خویش را مقید به رعایت تمامیت قواعد ژانر ندانسته است. در مقابل، در نشست نقد و بررسی مورخ ۲۲ خرداد ۱۳۹۸ (به گزارش خبرگزاری ایبنا)، منتقدانی چون محمدحسن شهسواری و علیرضا محمودی ایرانمهر، ضمن اشاره بر جنایی بودن اثر تأکید کرده‌اند که پاورقی‌نویسان دهه ۱۳۵۰، در تلاش برای فاصله گرفتن از فضای رمانتیک آن دوران، به سمت توصیفات واقع‌گرایانه‌تر و پایان‌بندی‌های اندیشیده‌تر روی آورده‌اند. بهادر امیرحسینی (۱۳۹۷: ۱۰۹ - ۱۱۱)، ضمن مقاله‌ای ترکیب «بنز و افیون» را به‌مثابه عنصر کنشی موتور محرکه وقایع و عامل قربانی‌گیری و قتل در داستان معرفی کرده است. رضا اسکندری در ویژه‌نامه قاسم هاشمی‌نژاد (فرم و نقد، تابستان ۱۳۹۷) با اشاره به شکست‌های هوشمندانه فرمی، این موارد را منطبق با محتوای آشوبناک کتاب می‌داند و از طنز به‌کاررفته در آن نیز سخن می‌گوید؛ و نهایتاً، کاوه میرعباسی (۱۳۹۵: ۱۰)، با تفکیک دقیق میان ادبیات پلیسی اصیل و پاورقی‌های رایج، *فیل در تاریکی* را به‌عنوان یک خرده‌ژانر واجد اهمیت، اثری موفق در زیرگونه تریلر جنایی ارزیابی می‌کند و با تسامح، آن را نخستین تجربه رمان پلیسی ایرانی می‌خواند؛ استدلال وی آن است که پیش از این، ادبیات جنایی ما محدود به متونی فاقد عمق بوده‌اند. میرعباسی، با ملاحظه نشانه‌هایی از سبک نوآر در اثر، دغدغه‌های اجتماعی نویسنده را برجسته

ساخته و نگارش این رمان را تجربه‌ای پیشگامانه در ادبیات ایران تلقی می‌کند. چنان‌که پیداست سوای ملاحظات انتقادی مختصر این منتقدان، هیچ‌یک از آنان به‌طور خاص به بررسی وجوه ژانری این اثر و تعیین زیرگونه آن، نپرداخته‌اند و اساساً ورودی در بررسی مؤلفه‌های ایرانی ژانر نداشته‌اند. از این رو، کاوش در دلالت‌های ساختاری قواعد ژانر و تحلیل الگوی تریلر جنایی، دریچه‌ای بر فهم عمیق‌تر معنا و کارکرد این اثر خواهد گشود.

۳. معرفی و خلاصه رمان

جلال امین، شخصیت اصلی رمان *فیل* در تاریکی، مردی چهل‌ویک‌ساله است که سال‌ها پیش، از طالقان به تهران آمده و توانسته با همراهی پدرزنش، حاجی عوض‌پور، گاراژی را در خیابان ری بخرد و آن را به تعمیرگاه اتومبیل تبدیل کند. در جوانی اهل زورخانه بوده و از نظر شخصیتی فردی متعصب به‌شمار می‌آید. با این حال، دیگر نه مانند جوانی عاشق ماشین است و نه هوس زن می‌کند؛ دنیا برای او رنگ‌ورورفته است. حسین، برادر جلال، پس از اتمام تحصیلاتش در رشته کشاورزی در آلمان، به ایران بازگشته و برای جلال ماشینی آخرین مدل و باب میل او هدیه آورده است: بنز سبز موردی. با ورود ماشین جدید به گاراژ جلال، آدم‌های مختلفی پایش تعمیرگاه باز می‌کنند که هرکدام به روش خودشان سعی می‌کنند ماشین را از چنگش درآورند. این اتفاق باعث می‌شود جلال به ماشین مشکوک شود و درنهایت تصمیم بگیرد راز این معما را کشف کند. جلال امین ناخواسته وارد بازی خطرناک قاچاقچیان شده است. پس از تماس‌های مشکوک، سرقت بی‌نتیجه‌ای که از تعمیرگاهش می‌شود، و مشتری‌های جورواجوری که برای ماشین پیدا می‌شوند، به ماهیت آن شک می‌کند.

ماشین را جایی مخفی می‌کند و دست به جست‌وجوی تمام زوایا و قطعات آن می‌زند. در این بین متوجه می‌شود که در ماشین، مواد مخدر جاسازی شده است. تلاش برای کشف این راز، با وقوع یک تراژدی خونین همراه می‌شود: حسین، بی‌گناه به دست تبهکاران به قتل می‌رسد. این واقعه موجب می‌شود جلال با انگیزه انتقام خون برادر وارد میدان شود و برای دستگیری قاچاقچیان اقدام کند. در نقطه اوج، درگیری میان دسته‌های تبهکار به نابودی یکدیگر می‌انجامد و جلال امین از این ورطه خطرناک رهایی می‌یابد. روایت رمان با زاویه دید سوم شخص محدود شکل گرفته است.

۳-۱. جایگاه فیل در تاریکی در کالبد ژانر تریلر جنایی

رمان *فیل در تاریکی* را می‌توان یکی از تجربه‌های داستان‌گویی معاصر در ایران دانست که در قالب گونه تریلر جنایی حرکت می‌کند. این اثر، ضمن آن‌که درون‌مایه‌های واقع‌گرایانه را با دغدغه‌های اخلاقی و اجتماعی دهه ۱۳۵۰ درهم می‌آمیزد، موفق می‌شود ساختاری معماگونه و پرتعلیق را نیز حفظ کند؛ بدین‌سان در قلمرو آثاری قرار می‌گیرد که از سطح روایت حادثه فراتر رفته، باندهای فساد و قدرت را سبب اضطراب و سوءظن جمعی معرفی می‌کند.

در میان منتقدان، حسن میرعبدینی بر وجوه زیباشناختی و ساختاری اثر انگشت می‌گذارد. چنان‌که او در بررسی تحولات رمان‌نویسی پس از انقلاب بیان می‌کند، *فیل در تاریکی* در بازنمایی وضعیت پلیسی و اجتماعی دهه ۱۳۵۰، از قالب صرفاً اجتماعی فراتر می‌رود و تصویری تلخ، گانگستری و آمیخته با خشونت و ماجراجویی پدید می‌آورد. از دید میرعبدینی، نویسنده در این رمان با بهره‌گیری از عناصر بنیادین ژانر جنایی. هیجان، طنز، سکس و تعقیب و گریز توانسته است ساختاری تعلیق‌زا و

سینمایی بسازد که بر حفظ «راز» و کشش تا لحظه اوج مبتنی است. بدین ترتیب، وحشت برخاسته از واقعیت روزمره که در تار و پود اثر تنیده شده، جنبه‌ای اجتماعی می‌یابد و در عین حال، کارکرد سرگرم‌کنندگی خود را نیز از دست نمی‌دهد. در چنین بستری است که تمثیل مولوی، یعنی «فیل در تاریکی»، به مثابه استعاره‌ای از ناتوانی شناخت و پراکندگی حقیقت در نگاه شخصیت‌ها جلوه‌گر می‌شود (ر.ک. میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۸۲۷، ۸۲۵).

با گذر از تحلیل ساختار و فضا، می‌توان شخصیت‌پردازی در رمان را از منظر گونه‌شناسی ژانر جنایی نیز واکاوی کرد. منتقدانی چون شهسواری کوشیده‌اند نقش قهرمان حل‌کننده معما را در چنین متونی طبقه‌بندی کنند تا تفاوت میان کنشگری فردی و نهاد رسمی روشن شود. چنان‌که شهسواری در تقسیم‌بندی خویش (ر.ک. زارع، ۱۳۹۷: ۸) چهارگونه از شخصیت‌های معماگشا را برمی‌شمرد و «جلال امین» را در گروه «مردم عادی با انگیزه‌های شخصی» قرار می‌دهد. این طبقه‌بندی، به نحوی ظریف، ذهن مخاطب را متوجه یکی از بنیادهای رمان می‌کند: تنش میان فرد و نظم اجتماعی؛ جایی که آدمی نه به پشتوانه اقتدار، بلکه با انگیزه شخصی به جست‌وجوی حقیقت برمی‌خیزد.

محمد راغب (۱۳۹۹: ۱۶۵) با تمرکز بر جنبه‌های فنی و شگردهای روایی، *فیل* در تاریکی را اثری فراتر از استانداردهای داستان‌نویسی زمانه خود می‌داند. او معتقد است که هرچند در نثر، گاه نشانه‌هایی از سادگی و زبان محاوره‌ای دیده می‌شود، اما ساختار کلی اثر به سبب پیچیدگی پی‌رنگ و طراحی هوشمندانه فضا، به مراتب غنی‌تر از آثار مشابه است. راغب بر آن است که محور قدرت اثر در میانه داستان تمرکز یافته و تمثیلی بودن عنوان، همراه با کاربرد نام‌های تاریخی و فصل‌بندی براساس روزهای هفته، نشانه‌هایی از تلاش نویسنده برای ایجاد ریتم و شبکه‌ای استعاری در روایت

است. تلاشی که پس از این رمان نیز مورد تقلید نویسندگان دیگر قرار گرفت. بدین ترتیب، مجموعه دیدگاه‌های منتقدان نشان می‌دهد که فیل در تاریکی نه فقط به لحاظ مضمونی، بلکه از حیث تکنیک و گونه‌شناسی، الگویی مؤثر برای تریلر جنایی به‌شمار می‌آید؛ الگویی که تنش میان ترس، کنجکاوی و جست‌وجوی حقیقت را بازتاب می‌دهد.

۴. تحلیل رمان از منظر قواعد ژانر

۴-۱. تحلیل شخصیت قهرمان

بررسی و تحلیل شخصیت مرکزی رمان، جلال امین، به‌مثابه نقطه تلافی میان دو گفتمان ژانری تریلر جنایی و نوآر، نشان‌دهنده موفقیت فرمی نویسنده در بازتولید یک الگوی کلاسیک در بافتی مدرن است که در ادامه به تبیین آن پرداخته می‌شود:

۴-۱-۱. لوطی‌گری و عمل‌گرایی

جلال امین با ویژگی‌های کلیدی قهرمان نوآر هم‌خوانی دارد: او یک «لوطی» از جنوب شهر تهران است که ناخواسته در چرخ‌دنده‌های یک توطئه گرفتار می‌شود. خاستگاه او، یعنی تعمیرگاهی در خیابان بوذرجمهری، نه تنها یک مکان، بلکه نمادی از فضای مردانه، خشن و ناانسانی است که زمینه‌ساز مرگ و تباهی (مرگ برادرش، حسین) می‌شود. تأکید بر مذکر بودن قهرمانان نوآر توسط گرانت (ر.ک. ۱۳۹۱: ۵۷) حائز اهمیت است؛ این ویژگی اغلب بازتابی از تغییرات در نقش‌های سنتی مردانگی پس از بحران‌های اجتماعی و جنگی است. جلال نیز این ویژگی‌ها را داراست: او از نظر فیزیکی قوی (با سابقه ورزش زورخانه‌ای)، عملگرا و دارای ریشه‌هایی در اخلاق

سستی است. نویسنده بر این وجه شخصیت او تأکید می‌کند: «جلال فکر کرد چه بلایی سر همه آمد؟ یادش آمد در همین زورخانه اول دفعه لخت شد و به میدان رفت و چرخ زد و عظمت عضله و ستبری سینه و گرم کردن پهلوان‌ها را تماشا کرد و از تن لاغر استخوانی‌اش شرم کرد و عرق ریخت و با خودش عهد کرد یک جفت میل بخرد و از فردا ورزش کند و کرد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۹: ۴۲). چندلر (۱۹۸۸: ۲۰) کارآگاه/جست‌وجوگر ایدئال در داستان‌های خشن شهری را این‌گونه ترسیم می‌کند: فردی قوی، فاقد ترس و خشونت ذاتی غیرضروری، جوانمردی غریزی و اصیل که در عین عامی بودن، فردی شایسته در هر دنیایی محسوب می‌شود. محوریت تحلیل چندلر، بر جنبه‌های اخلاقی استوار است؛ جوانمردی او باید در تمامی ابعاد شخصیت جاری باشد. جلال این اصول را رعایت می‌کند: او توهین را بر نمی‌تابد و غرور و عزت نفس بالایی دارد که عدم رعایت احترام متقابل را برای دیگران پرهزینه می‌سازد. از منظر زبان، او با همسالان خود هم‌زبان است و با حاضر جوابی، انزجارش را از دورویی و ریاکاری محیط اطراف نشان می‌دهد. این توصیف نیز گویای شخصیت اوست: «اما او که نقل علی نبود. او جلال امین بود و قد بود و سرِ نترس داشت و محکم جواب آمده بود» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۹: ۴۲).

۴-۱-۲. بی‌اعتمادی به نهاد پلیس

در این رمان، هاشمی‌نژاد بر بی‌اعتمادی بنیادین جلال به پلیس تمرکز دارد (ر.ک. شیروانی، ۱۳۹۸: ۳۶). تجربیات ملموس جلال، ترجیح منفعت شخصی بر وظیفه توسط افسر پلیس، و مشاهده زدوبند پلیس با مارگیر، این باور را در او نهادینه می‌کند که پلیس نه تنها یاری‌رسان نیست، بلکه خود بخشی از مشکل است. این بی‌اعتمادی، جلال را به پذیرش ریسک و ورود به عرصه خطرناک حل مسئله وادار می‌کند.

هاشمی نژاد در گفت‌وگو با شیروانی (همان: ۱۳۳) اشاره می‌کند که جلال «همه چیز را از دست رفته می‌بیند»؛ اخلاقیات و آرمان‌هایش شکسته است. با این حال، شخصیت او در برابر این فروپاشی منفعل نمی‌ماند. پس از مرگ برادرش، جلال گذار از رنج به مصمم بودن را تجربه می‌کند. او «وصیت‌نامه» اش را می‌نویسد (هاشمی نژاد، ۱۳۹۹: ۱۶۸). این امر نشانگر بلوغ یک قهرمان نوآر است: فردی که چیزی برای ازدست دادن ندارد، آماده عمل است. این گذار، شباهت بنیادینی با قهرمانان ریموند چندلر و داشیل همت دارد. «جیمسون معتقد است که ورود کارآگاه، نظم پیشین را برهم می‌زند؛ او از مرزها عبور کرده و به دنبال دردسر می‌گردد، که نتیجه‌اش معمولاً رشته‌ای از قتل‌ها و شکست‌هاست» (ر.ک. جیمسون، ۱۳۹۹: ۴۲). جلال نیز، هرچند بهای سنگینی (از دست دادن برادر) می‌پردازد، اما درنهایت برای حفظ شرافت و کشف حقیقت، معما را حل می‌کند. درنهایت، تقابل اخلاقی در دیالوگ با گلباد به‌خوبی جایگاه جلال را نشان می‌دهد: درخواست گلباد برای معامله‌ای «شرافتمندانه» در ازای پول، مستقیماً جلال و خواننده آگاه به ژانر را متوجه می‌کند که این پول و معامله، در تضاد کامل با اخلاقیات مورد نظر قهرمان است. این تقابل درونی، به همراه خاطرات پراکنده طالقان، عمق روانی شخصیت جلال را تکمیل می‌نماید. گلباد می‌گوید: «آقای امین! من و شما در اصول معامله با هم توافق کردیم. من آن را رعایت می‌کنم و توقع دارم شما هم چک را قبول کنید. یک معامله شرافتمندانه» (هاشمی نژاد، ۱۳۹۹: ۱۰۲).

۴-۲. تحلیل شخصیت زن اغواگر، کارآگاه و قربانی

براساس چارچوب ژانری تریلر جنایی/نوآر، شخصیت‌های مکمل رمان *فیل* در تاریکی نقش‌های از پیش تعیین شده‌ای را ایفا می‌کنند که به عمق ساختار روایی می‌افزایند.

۴-۲-۱. زن اغواگر^۳

شخصیت «فم فتال» یا زن اغواگر در مقابل زنان معصوم قرار دارد، او از زیبایی و جذابیت خود برای اغوای مردان تنها و به‌کارگیری آنان در نقشه‌های شوم استفاده می‌کند. شخصیت مهستی در ساختار ژانر نوآر به‌تمامی، صورتِ مثالی زن اغواگر را عینیت می‌بخشد؛ زنی که حضورش مرز میان فتنه و فریفتگی را درهم می‌آمیزد.

مهستی به‌خوبی نقش «زن اغواگر» را در چارچوب نوآر ایفا می‌کند.

کوپژک دو سناریوی اصلی را برای این تیپ زنانه در ژانر نوآر قائل است: زن ریاکارِ افسونگر یا زن منفعلِ عاشق، که لذت حاصل از هر دو برای قهرمان مرد، ماهیتی «خودآزارانه» دارد. این مجازاتِ خشونت‌آمیز مرد علیه زن اغواگر، نه صرفاً ایدئولوژی مردسالار، بلکه واکنشی به تضعیف اقتدار مرد است، زیرا زن با تحریک میل، مرد را در موقعیتی آسیب‌پذیر قرار داده است. هیرش نیز زنان نوآر را عاملی برای نابودی توانایی مردانه از طریق بی‌اخلاقی می‌داند (ر.ک. کوپژک، ۱۳۹۱: ۱۵۳).

در پیکره شخصیت مهستی، تکنیک اغوا با چیره‌دستی بر عناصری استوار است: او لحن نرمی دارد، اندام زیبا و دلفریبی‌اش را به نمایش می‌گذارد و حرکاتش حساب‌شده است و از همه حيله‌گرانه‌تر به بی‌پناهی و ستم‌دیدگی تظاهر می‌کند. شگردی که به‌واسطه آن می‌کوشد عاطفه جلال را تسخیر کند. جلال در برابر این نمایش رقت‌انگیز، در انفعال رمانتیکی فرو می‌گلتد و رابطه‌ای گذرا و مبهم میان عشق و میل شکل می‌گیرد؛ رابطه‌ای که چون نقابی، انگیزه اصلی زن را پنهان می‌سازد. در بخشی از رمان چنین می‌خوانیم: «صدای زن، زنگ‌دار و بی‌محابا، در گوش ریخت: تو یه مرد خودخواه بدادای بدگل بدترکیب خودخواه، بدادای بدگل بدترکیب هستی» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۹: ۷۶) و همین‌طور در صحنه دیگری از رمان چنین می‌خوانیم:

زن با تلق تلق پاشنه صندلش از پله‌ها می‌چرخید و پایین می‌آمد. پیراهن گلدار سرخانه پوشیده بود و دامن در حاشیه پاهای، موج خوشی برمی‌داشت و جلال فکر کرد زن آن قدرها هم لاغر نیست. اما می‌دانست که زن ظریف بود و حالا می‌دید که زن زیباتر از روز پیش بود و گونه‌ها گل کرده بود و موها روی شانه رها بود. گفت: «خوش آمدین آقای امین.» وقتی می‌نشست گفت: «اسم کوچیکتون راستی چیه آقای امین؟» «جلال» (همان: ۵۲).

پیوند مهستی با شر نیز در همان مسیر معنا می‌یابد. او نه از سر عاطفه بلکه به قصد تصاحب بنز و محموله مواد، جلال را به صحنه بازی خود می‌کشاند. چنان‌که یاسمن منو نیز در تحلیل خود از چهره «زن فتانه شرور»، این تصویر را تا اسطوره کهن حوا و مار امتداد می‌دهد و نقش او را همان «فریب دادن قهرمان مرد و نابودی او» می‌داند (ر.ک. منو، ۱۳۹۴: ۱۱۵). بدین‌سان، مهستی در بطن روایت، بازتابی از همان اسطوره گناه نخستین است که این بار در جامعه نوآر تکرار می‌شود. جلال زن را چنین توصیف می‌کند:

جلال فرصت کرد براندازش کند. زن پاهای ظریفی داشت که در جوراب نایلن مشکی پانما کشیدگی قیامتی داشت و کمر باریک‌تر از آن بود که جلال می‌توانست تصور کند. شاید حدود بیست و پنج، شش سال داشت. کت و دامن سیاهش چسب تنش بود و رنگ رخ را پریده‌تر می‌نمود و گردن ظریف و کشیده بود، و صورت بی‌نقص بود (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۹: ۳۲).

اما برجسته‌ترین ابزار قدرت او در زبان پنهان است. لحن گفت‌وگوها، به‌ویژه در تماس‌های تلفنی، هنگامی که جلال را «خودخواه بدنهاد» می‌خواند، گواه نیرومندی کلامی زنی است که سخن را به سلاح بدل کرده است. از رهگذر همین زبان و تظاهر به آسیب‌پذیری، او بر ذهن و احساس جلال نفوذ می‌کند و با مهارتی روان‌شناسانه، مسیر حرکت او را به سوی مقصود خویش هدایت می‌سازد. در این تصویر، صدای زن

اغواگر نه فقط عنصر صوتی، بلکه ابژه‌ای معنایی است که همچون ماری نرم‌خیز، به درون جان مرد راه می‌یابد و تعادلش را برهم می‌زند.

همچنین در توصیف صدا و اطوار زن اغواگر چنین می‌خوانیم: «صدای زن زنگدار و گله‌آمیز گفت: «آدم جون به سر می‌شه تا بات دو کلمه حرف بزنه...» صدای زن نوک‌زبانی شد. «اصلاً بات قهرم» و قطع کرد» (همان: ۷۴) مهستی با لحن عتاب‌آلود و دلبرانه و رفتاری حاکی از بی‌پناهی، سعی در جلب حمایت و اعتماد جلال دارد:

زن تو لب رفت. به سیگارش آخرین پک را زد و آن را با غیظ در زیرسیگاری خاموش کرد و گفت «جلال فقط تو نیستی داری منو می‌چزونی. همه دنیا انگار دست به یکی کردن سر به سر من بینوا بذارن؛ اما تو فقط مثل اونا نباش. لااقل تو یکی با من روراست باش، منو به بازی نگیر. ظالم نباش. فقط یه بار به من بگو نه اگه واقعاً دلت نمی‌خواد. اما اگه آره گفتی همیشه آره. بگو یه رو باش اگه تو هم بخوای مثل اونا رفتار کنی دیگه معلوم نیست من به کی باید پناه ببرم (همان: ۵۴).

سرانجام، جسارت جلال امین در کشف این فریب و عبور از «عنصر رمانتیک گذرا» رابطه او را به مسیر اصلی انتقام و کشف حقیقت بازمی‌گرداند. جلال می‌فهمد در دام زن اغواگر به نیت به دست آوردن ماشین و محموله مواد گرفتار شده است. جسارت و شجاعت جلال در بافت داستان برای یافتن حقیقت مؤثر است.

۲-۲-۴. کارآگاه: تیپ ثانویه و خارج از مرکز

کارآگاه شیرازی که تاکنون در دستگیری این باند تبه‌کار ناکام بوده است بدون اقدام مستقیم، برای حل معما قدم برمی‌دارد. او مشخصات کارآگاه سنخی داستان‌های پلیسی را ندارد. چاشنی طنز و موقعیت آبرونی‌دار او به ناشناخته ماندنش کمک می‌کند.

هاشمی نژاد بقیه شخصیت‌ها را در حد تیپ نگه می‌دارد. حل معما همچنان در دست کاراکتری خارج از کارآگاه باقی مانده است. کارآگاه، صرفاً یکی از نیروهای رمان است و فاقد جایگاهی ممتاز از راوی داستان و یا شخصیت جلال امین. مرد شیرازی با مراجعه مکرر به تعمیرگاه این تردید را در جلال به وجود می‌آورد که او قاچاقچی است یا آدمکش؟ با مفقود شدن برادر جلال و پیدا شدن جنازه‌اش، ابهام برداشته و معلوم می‌شود او یک پلیس است که درگیر پرونده قاچاقچیان است که مواد را در اتومبیل‌ها جاسازی می‌کنند. در انتهای رمان اتحاد میان جلال و مأمور شیرازی (علی میرزاده) به دستگیری قاتلان و قاچاقچیان منجر می‌شود. کارآگاه شیرازی (علی میرزاده) از منظر ژانری، در تضاد با کارآگاه ایدئال چندلر قرار می‌گیرد. او نه محور اصلی داستان است و نه نیروی محرک حل معما، اگرچه در انتهای رمان اتحاد میان جلال و مأمور شیرازی (علی میرزاده) به دستگیری قاتلان و قاچاقچیان منجر می‌شود. هویت واقعی میرزاده پس از مرگ حسین روشن می‌شود. نقش او در نهایت، یک کارکرد روایی خدمتمانی است: ایجاد اتحاد غیرمنتظره با جلال برای دستگیری باند تبهکاران. در این رمان، حل معمای اصلی همچنان در دست شخصیت خارج از نهاد رسمی (جلال امین) باقی می‌ماند.

۴-۲-۳. قربانی

شخصیت حسین (برادر جلال) نقش سنتی «قربانی» را در ژانر ایفا می‌کند و مرگ او نیروی محرکه اصلی جلال است. سرنوشت محتوم حسین، که ناآگاهانه به ابزاری برای قاچاق مواد تبدیل شده و آرزوهایش (رفتن به طالقان) بر باد می‌رود، نمودی از تقدیرگرایی است که یکی از مشخصات اصلی ژانر نوآر محسوب می‌شود. اسکاگز

(۱۳۹۷: ۱۷۵)، اشاره می‌کند که تریلر جنایی مدرن گاه حاوی نشانه‌هایی از «تراژدی انتقامی» است. در رمان مورد بحث، غم از دست دادن حسین، مستقیماً حس انتقام را در جلال بیدار کرده و او را به مصمم‌ترین حالت عملگرایی سوق می‌دهد.

۴-۳. تحلیل مفاهیم خشونت و تقدیرگرایی

نویسنده رمان «فیل در تاریکی» الگوی تریلر جنایی را با افزودن مایه‌های ایرانی به کار می‌گیرد، بدون آنکه به چارچوب محدودکننده ژانر تسلیم شود؛ بدین ترتیب، تاروپود اثر با مضمون خشونت و نمودهای آشکار عنصر جنایی درهم تنیده می‌گردد. مواجهه با جسد مثله‌شده حسین، نمونه بارز افسون‌زدایی از مرگ خشونت‌بار است و یادآور آثار چندلر. اگرچه نویسنده از توصیف مستقیم جسد پرهیز کرده و آگاهی ما از مرگ حسین را منوط به واکنش درونی جلال می‌سازد. این واقعه، تقابل جلال درستکار را با گروه تبه‌کاران، نه صرفاً یک تضاد موقعیتی، بلکه تضادی غریزی با نظم موجود ترسیم می‌کند. همان‌طور که منتقدی اشاره کرده است: «قاسم هاشمی‌نژاد در رمان *فیل* در تاریکی رمان پلیسی را برای نشان دادن آشفتگی‌های اجتماعی به کار گرفت... هاشمی‌نژاد خشونت باندهای بین‌المللی قاچاق مواد مخدر را با احساس شاعرانه‌ای درباره زندگی درمی‌آمیزد» (ر.ک. میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۲۱۱). این پدیده عدم بازگشت جهان به حالت پیشین پس از بحران، که لروی ال پینک درباره داستان پلیسی آمریکایی پس از جنگ تأکید می‌کند، در اینجا با یک تفاوت بنیادین همراه است: برخلاف هاردبویلدها، قهرمان عدالتی به دست نمی‌آورد و به ندرت وارد هستی‌شناسی جرم می‌شود (Priestman, 2003: 165). خشونت نه تنها در پایان، بلکه در سراسر متن جاری

است؛ از جلوه‌های درد در درگیری جلال امین و افراد گلباد، تا صحنه تیراندازی نهایی. در وصف این نزاع، نویسنده تصویرسازی عمیقی از درد فیزیکی قهرمان ارائه می‌دهد:

اولین ضربه یک لگد بود که به ران پایش خورد. همین قدر جلال توانسته بود نیم‌چرخ بزند و ایستاد به دفاع. دید سه نفر بودند ... درد در سر پخش می‌شد و پیله می‌کرد و سرخ بود و دنیا و مانتوی دخترک و زن و مشتی که می‌آمد سرخ بود. دید زمین دهن واکرد، زیر پاش خالی شد... (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۹: ۶۱).

این توصیف دقیق از نزاع، عمق درد شهری و مرارت تحمل‌شده بر قهرمان را به نمایش می‌گذارد و زمینه‌ساز کنش‌های بعدی او می‌گردد. درنهایت، در صحنه رودرویی گلباد و مهستی، خشونت با هفت تیرکشی آمیخته می‌شود؛ عنصر اسلحه، نمادی برای تشدید خشونت و سوق دادن رمان تریلر جنایی به سوی خشونت‌های عریان است. این حضور مرگ‌آفرین در دو موضع کلیدی رخ می‌نماید: نخست، در تبادل کلامی که نشان از آگاهی ضمنی شخصیت‌ها از نقشه‌های پنهان دارد: «جلال گفت: «بگیر!» و کلت سنگین چهل و پنج را شیرازی با دو دست گنده‌اش در هوا قاپید. حالا می‌دانست که شیرازی می‌دانست او یک هفت‌تیر داشت و به رویش نیاورده بود» (همان: ۱۷۹). و صحنه دوم، در لحظات پایانی توسط جلال: «دید دست چپ زن یک چیزی بود که برق نیکی داشت... سر لوله کلت را زیر دماغ گرفت، بو کرد. بعد با عجله خشاب را کشید؛ سه تا گلوله داشت» (همان: ۱۷۸).

۴ - ۴. چینش سرنخ‌ها و مسیر کشف معما

روایت رمان به گونه‌ای پیش می‌رود که جلال امین با هر ناسازگاری یا مغایرتی که در پیرامون خود به آن مشکوک می‌شود، گامی تازه به سوی حل معما برمی‌دارد. هر سرنخ،

به جای رفع ابهام، لایه‌ای تازه از پیچیدگی به داستان می‌افزاید. ساختار ترتیب سرنخ‌ها در رمان چنین است:

۱. خالی کردن محتویات ماشین جلال امین دم در خانه‌اش. ۲. بریدن قفل گاراژ با گاز انبر. ۳. حضور مهستی در تعمیرگاه با آلفا رومئوی زرد و دلبری از جلال امین. ۴. حضور دوباره مرد هیکل‌گنده شیرازی با فولکس‌واگن (کارآگاه شیرازی). ۵. پیام گلباد به جلال درباره خطر مهستی. ۶. تعقیب و گریز با بلیزر و درگیری فیزیکی میان جلال و افراد گلباد. ۷. اصرار مهستی بر خرید بنز. ۸. پیشنهاد گلباد برای خرید همان بنز به مبلغ پانصد هزار تومان و همچنین پیشنهاد شراکت در نمایشگاه اتومبیل و کارواش.

با تأکید بر انواع سرنخ‌ها و طبق الگوی قاسم‌زاده و خدادادی (۱۳۹۹: ۳۱۶) در خوانش ساختاری این رمان، سرنخ‌های *فیل در تاریکی* را می‌توان در چهار دسته جای داد، که سه نوع از آن در رمان هاشمی‌نژاد به روشنی دیده می‌شود:

الف. سرنخ‌های نویدبخش پاسخ‌گویی: این سرنخ‌ها مفیدترین نوع سرنخ‌ها در کشف معما هستند؛ حتی در انتهای روایت نیز نقش راهگشا دارند و به نوعی عناصر مثبت برای گره‌گشایی محسوب می‌شوند. نمونه بارز آن، پیشنهاد گلباد برای خرید بنز به مبلغ ۵۰۰ هزار تومان است.

ب. سرنخ‌های فریبنده: این دسته با هدف ردگم‌کنی کارآگاه و گیج کردن مخاطب ساخته می‌شوند تا جذابیت و تعلیق تقویت شود. حضور مهستی با آلفا رومئوی زرد در گاراژ جلال از همین نوع است.

ج. سرنخ‌های ابهام‌آمیز: این نشانه‌ها نسبت به دو نوع پیشین در حل جنایت کارگشایتر هستند و مخاطب را امیدوار به گره‌گشایی می‌کنند؛ مانند پیام هشدارآمیز گلباد به جلال درباره خطر مهستی.

برآیند این رخدادها جلال را به کشف این موضوع می‌رساند که باید بنز را بررسی کند؛ به احتمال قوی چیزی مهم در آن مخفی شده است. این منطق علی در روایت‌های پلیسی - جنایی و زیرژانرهای آن، عنصری تکرارشونده و بنیادین به شمار می‌آید. هوشمندی جلال و فهم انگیزه واقعی ارتباط مهستی و گلاباد با او برای دستیابی به بنز و محتوای درون آن، نشانه کشف تدریجی یک طرح جنایتکارانه است. رفتار متناقض گلاباد پس از دعوی کله‌تخم‌مرغی با جلال، آشکارا نشان می‌دهد که هدفش به دست آوردن بنز و راز پنهان در آن است. تحول درونی قهرمان، زمانی رخ می‌دهد که او با جسد حسین روبه‌رو می‌شود و همکاری با علی میرزاده آغاز می‌گردد.

۴ - ۵. زمان و مکان

در ژانر تریلر جنایی، زمان و مکان فیزیکی دقیق و مشخص‌اند؛ به‌گونه‌ای که مکان، اعتباری مضمونی پیدا می‌کند. تقابل اصلی میان شهر بزرگ، با فم‌فنتال‌های زیبا و تبهکارانش چون گلاباد و مهستی، و روستای طالقان هم‌چون قلمرو روستازاده‌ها دیده می‌شود. گاراژ، یکی از موتیف‌های تکرارشونده در رمان‌های پاورقی و فیلم‌فارسی‌ها، به‌ویژه در گونه‌های جنایی است و بار معنایی خاصی می‌یابد. رمان تریلر جنایی مورد بحث، تماماً ماهیتی شهری دارد؛ در جهان جلال، پس از کنار رفتن روکش روزمرگی، دنیایی توطئه‌آمیز و پر از قتل و باندهای تبهکاری رخ می‌نماید، جوهره‌ای که به‌روشنی، مؤلفه ژانر تریلر جنایی است. تعمیرگاه جلال امین فضایی کاملاً مردانه دارد؛ بوی فلز، روغن، و صدای ماشین‌ها میزان خشونت را افزایش می‌دهند. حضور زن اغواگر در این محیط تضادی نمایان ایجاد کرده و گره اصلی داستان را رقم می‌زند. نویسنده این چنین بر مردانه بودن فضا چنین آمده است:

تعمیرگاه امین به خاطر موقعیت محلی اش یک تعمیرگاه مردانه بود. تعمیرگاه تقریباً اصلاً مشتری زن نداشت. چرا، یک خانم معلم بود که با شوهرش می آمد پیکانش را برای سرویس می گذاشت و با شوهرش برمی گشت پیکانش را تحویل می گرفت (هاشمی نژاد، ۱۳۹۹: ۳۱).

در این رمان، مکانها دست کم به اندازه انسانها گویا هستند؛ آنها سطح طبقاتی شخصیتها را آشکار می سازند. خانهها و اتومبیلها به معیار اصلی تمایز اجتماعی بدل شده اند. تهران در مقام صحنه اصلی وقایع، نماد فساد و گناه است؛ قلمرو تبهارانی چون گلباد، افندی و زنان فریبکاری نظیر مهستی. در چنین بستری، قهرمان جایی برای پنهان شدن نمی یابد و همان گونه که کوپژک بیان می کند: «این خود قهرمان است که از فقدان مکانی که بتواند در آن پنهان شود رنج می برد» (کوپژک، ۱۳۹۱: ۲۱۸).

۶-۴. تعقیب و گریز و استعاره اتومبیل

نمایش تعقیب و گریز در *فیل* در تاریکی چهره خشونت آمیز شهر را برجسته می کند. در این صحنهها، ماشینها به استعاره ای از آدمی در حال فرار بدل می شوند. تعقیب نیکلا یکی از فرازهای اثر است که شهر را به مثابه محل درگیری و خشونت به تصویر می کشد: «عین فیلم پلیسی بود. جلال. مان دار می رفتم، اونا می آمدن. مان قیقاج می دادم، اونا قیقاج می دادن» و دستهایش گویی یک فرمان خیالی را به دست داشت» (هاشمی نژاد، ۱۳۹۹: ۶۷) همچنین در گفت و گوی مهستی و جلال می خوانیم: «صدای زن گفت: "ماشینی که تعقیب می کرد." جلال گفت: "یه پیکان بدرنگ بود. از اون تُفی هاش"» (همان: ۸۷) به علاوه، اتومبیلها در این رمان چیزی بیش از یک وسیله حمل و نقل سرگرم کننده اند؛ آنها بخشی از ساختار معنای اثرند. ریچاردز اتومبیل را

واجد جنبه‌ای جنسی می‌داند و می‌نویسد: «انواع اتومبیل همگی به امیال جنسی مربوط می‌شوند. البته طبق گزاره‌هایی قالبی، اتومبیل ابژه‌ای نرینه است و در برخی زمینه‌ها این گزاره‌های قالبی بی‌شک حقیقت دارند» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۳۳). بر این اساس، نقش اتومبیل در روایت جنایی نه تنها در پیشبرد داستان، بلکه در شناخت کنش شخصیت‌ها اهمیت دارد. ماشین‌ها در این اثر معرف بخشی از هویت افرادند. انتخاب گاراژداری به‌عنوان شغل جلال بر محوریت همین عنصر تأکید دارد. در جهان شهری مدرن تهران دهه ۱۳۴۰، اتومبیل‌ها نمایانگر تحول زیباشناختی و اجتماعی‌اند و هم‌زمان فضا را دگرگون می‌کنند. آغاز رمان با دزدی از خودروی جلال و مخفی بودن مواد مخدر در بنز حسین (ماشینی که از آلمان آمده بود) بر این پیوند میان جنایت و خودرو مهر تأیید می‌زند.

ریچاردز در *روان‌کاوی فرهنگ عامه* درباره مفهوم اتومبیل می‌نویسد: «جاذبه قوی اتومبیل صرفاً از زیبایی شهوت‌انگیز آن ناشی نمی‌شود، بلکه از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که اتومبیل می‌تواند برخی از بنیانی‌ترین جنبه‌های فردیت مدرن را متبلور کند و موجب رشد روانی و استقلال ما در جهان اجتماعی بشود...» (همان: ۱۳۱). بدبینی هاشمی‌نژاد به اتومبیل‌ها و جانورگونگی آن‌ها به‌عنوان ابژه شر، در تعبیر استعاره آشکار است: «ماشین‌ها مثل جانورهای گنده چارچنگول در تاریکی به خاک چسبیده بودند» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۹: ۲۵) و در توصیفی دیگر: «به ماشین که در حیاط مثل یک حیوان آرام خفته بود، اشاره می‌کرد» (همان: ۱۸). در این بافت، ماشین آرام خفته، استعاره‌ای از شر پنهان است؛ حیوانی که بیداری‌اش شور و شری در داستان به پا می‌کند و همه چیز را به هم می‌ریزد. نویسنده در ادامه، درباره آلفارومئوی مهستی چنین می‌نویسد: «این ماشین دیگر به او وصال نمی‌داد و زن باید فکری به حال خودش می‌کرد» (همان: ۳۱). در اینجا ماشین نمادی از مردی رام‌ناشدنی است؛ تجلی

مردانگی و بی‌وصالی در تصویر زن اغواگر. در مقابل، در وصف ماشین کارآگاه می‌خوانیم: «ماشین صبور کوچک به خاک چسبید و دو سه بار تاب خورد» (همان: ۳۸) که صفت «صبور» از ماشین به کارآگاه منتقل می‌شود و نمود سستی پایداری و انتظار در دام انداختن تبهکاران را دارد.

۵. نتیجه

طبقه‌بندی آثار ادبی براساس الگوهای ثابت و قابل تشخیص، ژانرهای معین را به مخاطبان معرفی می‌کند. نقش ژانرها در حرکت ادبیات امری انکارنشدنی است. منتقدان و علاقه‌مندان ادبیات طبق عادت آثار را براساس ژانر مورد علاقه‌شان مطالعه و بررسی می‌کنند و همین تقسیم‌بندی افق انتظار خواننده را شکل می‌دهد. در مطالعات ژانر، انواع داستان کارآگاهی و جنایی حول یک ساختار معمایی شکل می‌گیرد که در انتهای داستان حل خواهد شد و نویسنده محیط اجتماعی خاصی از بزه‌کاری و جنایت را پیش روی مخاطب می‌گذارد. مطالعات ژانر زوایای پنهان جنایت روایت‌شده و ساختار معمایی داستان را آشکار می‌کند و اصول تثبیت‌شده ژانر را بررسی می‌کند و آن را به چالش می‌کشد. در رمان *فیل* در تاریکی، نویسنده از همان صحنه آغازین خواننده را وارد فضای داستان می‌کند و با دلالت‌های ضمنی، ظرافت‌ها و پرداختن به جزئیات، داستان را برای خواننده باورپذیر می‌سازد. استفاده از تمهیداتی مانند انتخابِ فضا، اشیاء، تشخیص بخشی به اشیاء، هم‌پیوندی میان عناصر در پیشبرد داستان مؤثر است. نویسنده از شخصیت‌های ژانری (قهرمان، زن اغواگر، قربانی و کارآگاه)، عنصر خشونت و قتل، چینش سرنخ‌ها، تعقیب و گریز برای خلق رمان با مشخصه‌های ژانری رمان تریلر جنایی بهره می‌گیرد. انتخاب فضای مناسب برای رمان نیز به‌طور نامحسوس به روند داستان

کمک کرده است. انتخاب لحن مناسب در دیالوگ‌ها نیز دلالت دیگری بر تناسب و پیوند میان عناصر رمان دارد. ضرباهنگ تند و دلهره‌آور داستان متناسب با ژانر تریلر جنایی انتخاب شده است و قواعد ژانری بر اساس رمان تریلر جنایی است که رگه‌هایی از نوآر در آن مشاهده می‌شود. حضور نامحسوس کارآگاه، بهره‌گیری از تعلیق و عنصر انتقام و نام‌گذاری فصول کتاب به نام یکی از روزهای هفته و روایت ماجرا در یک هفته نیز نشان از ریتم تند داستان دارد. با بهره‌گیری از رویکرد مطالعات ژانر، ابعاد پنهان شخصیت‌های رمان و سبک رمان برای خواننده آشکار می‌شود و وحدت اندام‌وار عناصر داستان و قواعد ژانر مورد توجه قرار می‌گیرد. تراکم پُرنقش‌ونگار جزئیات و طرح، پرسونای ابداعی و خوش‌پرداخت جلال امین و زن اغواگر این رمان را کتابی مطلوب و پُرطرفدار ساخته است. تقابل زنی وسوسه‌گر در مقابل مردی درستکار، تعقیب‌و‌گریز در فضای شهری، خلق شخصیت یگانه جلال امین به‌عنوان شخصیتی عمل‌گرا که معمای مواد مخدر مخفی‌شده در بنز و قتل برادر را حل می‌کند، رمان را در یک نظام تفسیر و نقد ژانری قرار می‌دهد و می‌توان متنی تمام و کمال از رمان تریلر جنایی در نظر گرفت. فضای تهران به‌عنوان شهری متفاوت در نظر گرفته شده است؛ کلان‌شهری در آستانه ورود به دنیای مدرن که این آرایش شهری، تبهکارانی را زیر پوست خود پنهان کرده است. درستکاری و حقیقت‌جویی جلال امین که با منفعت‌طلبی باندهای خلافکار در تضاد است، عنصر حرکت و پیش‌روی داستان را تقویت می‌کند و درکی غنی و عمیق از قهرمان به‌بار می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

1. John Scaggs
2. Richard Bradford

3. Femme Fatale

منابع

- اسکاگز، جان (۱۳۹۷). *ادبیات جنایی*. چاپ سوم. ترجمه مؤسسه خط ممتد اندیشه (زیر نظر حسین شیخ‌الاسلامی). تهران: نشانه.
- امیرحسینی، بهادر (۱۳۹۷). «افیون بنز». *فرم و نقد*. ش ۴. ۱۰۹ - ۱۱۰.
- اسکندری، رضا (۱۳۹۷). «این مرسدس - پیکان سبز - آبی». *فرم و نقد*. ش ۴. ۱۰۶ - ۱۰۸.
- پاینده، حسین (۱۳۹۸). *نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه میان‌رشته‌ای*. چاپ دوم. تهران: سمت.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۵). *بوطیقای نثر (پژوهش‌هایی درباره حکایت)*. ترجمه انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نی.
- جیمسون، فردریک (۱۳۹۹). *ریموند چندلر (در جستجوی کلیت)*. ترجمه شاپور بهیان. تهران: نیلوفر.
- خدادادی، فضل‌الله و قاسم‌زاده، سیدعلی (۱۳۹۹). «تحلیل فرآیند تعلیق به‌واسطه رمزگان هرمنوتیکی - معمایی در روایت پیش‌رونده (مطالعه موردی روایت پلیسی)». *روایت‌شناسی*. ش ۸. ۳۰۱ - ۳۳۳.
- راغب، محمد (۱۳۹۹). *مدخل داستان معاصر فارسی*. تهران: فاطمی.
- ریچاردز، بری (۱۳۸۲). *روانکاوی فرهنگ عامه (نظم و ترتیب نشاط)*. ترجمه حسین پاینده. چاپ اول. تهران: طرح نو.
- زارع، لاله (۱۳۹۷). *جمجمه جوان*. چاپ دوم. تهران: هیلا.
- شیروانی، علی‌اکبر (۱۳۹۴). *راه‌نوشته: با قاسم هاشمی‌نژاد درباره کتاب‌هایش*. چاپ سوم. تهران: هرمس.
- فرو، جان (۱۳۹۸). *ژانر*. ترجمه لیلا میرصفیان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- کوپژک، جوآن (۱۳۹۱). *سایه‌های نوآر*. ترجمه مازیار اسلامی و همکاران. تهران: مینوی خرد.
- گران، بری کیت (۱۳۹۲). *ژانرهای سینمایی از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی*. ترجمه شیوا مقاللو. تهران.
- مدرس صادقی، جعفر (۱۳۵۸). «رمانی که هم پلیسی هست و هم نیست». *آینده‌گان*. صفحه ششم. چهارشنبه ۲۷ تیر.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. چاپ سوم. تهران: آگه.
- منو، یاسمن (۱۳۹۴). *ادبیات سیاه، گفتاری در سبک پلیسی-جنایی*. تهران: نشر جهان کتاب.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صدسال داستان‌نویسی ایران*. تهران: چشمه.
- میرعباسی، کاوه (۱۳۹۵). «سنت‌شکنی‌های قاسم هاشمی‌نژاد». *اعتماد*. سال سیزدهم. ش ۲۵۵۶. ۲۳ فروردین. ص ۱۰.
- هاشمی‌نژاد، قاسم (۱۳۹۹). *فیل در تاریکی*. چاپ سوم. تهران: هرمس.
- هویدا، فریدون (۱۳۹۵). *تاریخچه رمان پلیسی*. ترجمه مهستی بحرینی. تهران: نیلوفر.

References

- Amirhosseini, B. (2018). "Afyun . e Benz". *Form va Naqd*. No. 4. pp. 109 . 110. [in Persian]
- Campbell Karlyn Kohrs., & Jamieson, Kathleen (1978). *Form and Genre: Shaping Rhetorical Action*. Falls Church, VA: Speech Communication Association.
- Chandler, Raymond (1988). *The Simple Art of Murder/An Essay*. Vintage Crime/Black Lizard.
- Copjec, J. (2012). *Sāye . hā . ye Noār*. Trans. Māziyār Eslāmi et al. Tehran: Minu . ye Kherad Publication. [in Persian]
- Eskandari, R. (2018). "In Mercedes Peykān . e Sabz Ābi". *Form va Naqd*. No. 4. pp. 106 . 108. [in Persian]

- Frow, J. (2019). *Zhānr*. Trans. Leila Mirsafiyān. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [in Persian]
- Grant, B.K. (2013). *Zhānrhā . ye Sinemāyi az Shamāyel . shenāsi tā Ide'olozhi*. Trans. Shiva Moghanlou. Tehran. [in Persian]
- Hasheminezhad, Q. (2020). *Fil dar Tāriki*. 3rd ed. Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Hoveyda, F. (2016). *Tārikhche . ye Romān . e Polisi*. Trans. Mahasti Bahreyni. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Jameson, F. (2020). *Reymond Chandler (Dar Jostaju . ye Koliyat)*. Trans. Shāpur Behiyān. Tehran: Nilufar Publication. [in Persian]
- Khodadadi, F. & S.A. Ghasemzadeh (2020). “*Tahlil . e Farāyand . e Ta'liq be Vāsete . ye Ramzgān . e Hermonutiki . ye Mo'ammāyi dar Ravāyat . e Pishravande (Motāle'e . ye Mowredi . ye Ravāyat . e Polisi)*”. *Ravāyatshenāsi*. Vol. 4. No. 8. pp. 301 . 333. [in Persian]
- Lacy, N. (2000). *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. Bloomsbury Academic.
- Makaryk, I.R. (2009). *Dāneshnāme . ye Nazariye . hā . ye Adabi . ye Mo'āser*. 3rd ed. Tehran. [in Persian]
- Manu, Y. (2015). *Adabiyāt-e Siyāh, Goftāri dar Sabk-e Polisi-Jenāyi*. Tehran: Nashr-e Jahān-e Ketāb. [in Persian]
- Mir . Abbasi, K. (2016). “*Sonnatshekani . hā . ye Qāsem Hāsheminezhād*” in *E'temād*. No. 2556. p. 10. [in Persian]
- Mir . Abedini, H. (2007). *Sadsāl Dāstān . nevisi . ye Irān*. Tehran: Cheshmeh Publication. [in Persian]
- Modarres Sadeqi, J. (1979). “*Romāni ke Ham Polisi Hast o Ham Nist*” in *Āyandegān*. July 18. [in Persian]
- Payandeh, H. (2019). *Nazariye va Naqd . e Adabi: Darsnāme . ye Miyān . reshteyi*. 2nd ed. Tehran: SAMT Publication. [in Persian]
- Priestman, M. (2003). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge University Press.
- Ragheb, M. (2020). *Madkhal . e Dāstān . e Mo'āser . e Fārsi*. Tehran: Fatemi Publication. [in Persian]

- Richards, B. (2003). *Ravānkāvi . ye Farhang . e Āmme (Nazm o Tartib . e Neshāt)*. Trans. Hossein Payandeh. Tehran: Tarh . e No Publication. [in Persian]
- Rosmarin, A. (1985). *The Power of Genre*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Scaggs, J. (2018). *Adbiyāt . e Jenāyi*. 3rd ed. Trans. Mo'assese . ye Khat . e Momtad . e Andishe. Tehran: Neshāne Publication. [in Persian]
- Shirvani, A.A. (2015). *Rāh . e Nāneveshte: Bā Qāsem Hāsheminezhād Darbāre . ye Ketābhāyash*. 3rd ed. Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Todorov, T. (1990). *Genres in Discourse*. Trans. Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press
- Todorov, T. (2016). *Butiqā . ye Nasr (Pazhuhesh . hāyi Darbāre . ye HEKĀYAT)*. Trans. Anushiravān Ganjipur. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Zare, L. (2018). *Jomjome . ye Javān*. 2nd ed. Tehran: Hila Publication. [in Persian]