کارکرد راز و رمز در ادبیات کودکان (۴)

داستان پلیسی کودکان و جنایت بی‌نقص بزرگسالان

نویسنده: کریستوفر روتلج
Christopher Routledge
مترجم: شهناز صاعلی
منبع:
Mystery in Chlideren's literature

داستان پلیسی یکی از پرطرفدارترین انواع ادبی و نیز رایج‌ترین فرم داستان راز و رمزی در ادبیات کودکان و نوجوانان است. با وجود این، روی موضوع راز و رمز در داستان پلیسی کودکان، پژوهش چندانی انجام نشده است و معدود کارهای موجود، «طرح صوری داستان» را پایه کار خود قرار داده‌اند. البته تحقیق روی شکل صوری داستان کارآگاهی، در داستان پلیسی کودکان، امکان پژوهش روی دیگر گونه‌های راز و رمز را نیز فراهم کرده است؛ راز و رمزهایی که در دوران کودکی و مسائل مرتبط به آن، نظیر: هویت، قدرت اقتصادی و جایگاه اجتماعی، آشکار می‌شود. داستان پلیسی کودکان، اغلب به گونه‌ای خاص تفاوت و تنش‌های بین بزرگسالی و دوران کودکی را بررسی می‌کند.

این مقاله، کتاب «امیل و کارآگاهان» را به عنوان متن اولیه در نظر گرفته است و ارتباط بین دوران کودکی و بزرگسالی، به ویژه این موضوع را بررسی می‌کند که در داستان پلیسی کودکان، چگونه گفتمان بزرگسالی می‌کوشد گفتمان دوران کودکی را محو و نابود سازد. تلاش مذکور در صورت موفقیت، یک «جنایت بی‌نقص» یا معادل آن است؛ زیرا پشت سر نه قربانی بر جای می‌گذارد و نه می‌توان نکوهشی را متوجه کسی کرد.

در ادبیات کودکان، رویارویی مکرر کودکان و بزرگسالان را می‌توان تعامل و رقابت بین دو گفتمان و دو برنامه کار متمایز، تلقی کرد. در داستان پلیسی کودکان، کودکان و دوران کودکی، نه فقط از سوی تبهکاران بزرگسال، بلکه در جریان فرآیند عقلانی عملیات تجسس بچه‌ها که در خدمت ضرورت حاکمیت و سلطه بزرگسالان برای ایجاد نظم و هماهنگی است، تهدید می‌شود.

لذا گفتمان دوران کودکی را می‌توان نوعی «گفتمان بنیاد ستیز» نیز در نظر گرفت: داستان پلیسی کودکان در مقابل ساختارهای طبقاتی بزرگسالان عرض اندام می‌کند. «موفقیت» کارآگاه بزرگسال کلیشه‌ای داستان بزرگسالان، حاصل پی بردن به چیزهایی است که پلیس آن‌ها را نادیده گرفته، کودک کارآگاه نیز به چیزهایی توجه می‌کند که از نظر بزرگسالان پوشیده مانده یا برای آن‌ها «نادیدنی» است.

یکی از موضوعات اصلی داستان کارآگاهی کودکان، مانند مجموعه پنج جلدی انیدبلیتون (blyton)، علاقه پی‌گیر کودک کارآگاه، به تجسس درباره مشکل یا خطری است که بزرگسالان، مدت‌ها پیش آن را نادیده گرفته‌اند. توجه به جزئیاتی که از نگاه بزرگسالان مخفی مانده و به طور کلی غیبت کودکان و دوران کودکی از گفتمان بزرگسالان، به کودک کارآگاه در پرس و جوی بنیادی، هم در مورد راز و رمز بزرگسالی و هم دوران کودکی، کمک می‌کند.

لذا می‌توان تصور کرد که کودک کارآگاه، در موقعیتی منحصر به فرد، بین دو گفتمان، عمل می‌کند. کسی که بازیگوشی و شیطنت دوران کودکی و روش عقلانی بزرگسالی را برای حل راز و رمز به هم می‌آمیزد. معهذا در داستان پلیسی، اغلب وضعیت کارآگاهان و جنایتکاران نامعلوم است. مثلاً شخصیت فلمبو (flambea) در داستان‌های پلیسی جی. کی چسترتون (chesterton)،

ابتدا به صورت یک تبهکار شرور، ظاهر می‌گردد و بعداً دوست پدر براون (brown) و معاون او می‌شود. در حالی که نبوغ شرلوک هولمز، در توانایی‌های عقلانی دشمنش، پرفسور موریارتی (Moriarty) منعکس شده است. در داستان پلیسی کودکان، این تمایز باز هم نامشخص‌تر است؛ زیرا کودک کارآگاه، می‌بایست به شیوه‌های عقلانی بزرگسالان رفتار کند.

این در حالی است که جنایت و تبهکاری بزرگسالان اغلب بی‌خردانه، غیرعقلانی و کودکانه نشان داده می‌شود. عملیات تجسس بزرگسالانهٔ کودکان، برای برملا ساختن مسئله جنایی و دستگیری یک تبهکار معمولاً بزرگ‌تر از کودکان قهرمان داستان، گرایشی در جهت برملا ساختن، مجازات و سرانجام از میان برداشتن کودکی و رفتار کودکانه از جامعه است.

در داستان پلیسی بزرگسالان، «جنایت کامل»، یعنی اقدام موفقیت‌آمیز بزرگسالان برای «محو و نابودی کودکی و دوران کودکی» صورت گرفته است. بدین گونه که کودکان و دوران کودکی، معمولاً به کلی از جنبه‌های گوناگون زندگی بزرگسالی غایبند. کارآگاهی مانند فیلیپ مارلو (Marlowe) آفریده ریموند چاندلر (chandler) و هرکول پوآرو، اثر آگاتا کریستی، به ندرت از گذشته خود یاد می‌کنند و دوران کودکی آن‌ها، به صورت یک راز باقی می‌ماند.

در داستان‌هایی که کودکان نقش کارآگاه بزرگسال را ایفا می‌کنند، عموماً در دو وضعیت هستند: یا به خاطر این که قربانی یک جنایت یا یک بیماری شده‌اند، باید از آن‌ها حمایت و برای‌شان دلسوزی کرد یا این که مانند کارآگاه بزرگسال، جایی در گوشه و کنار جامعه بزرگسال را اشغال می‌کنند. آن‌ها مانند کارآگاه بزرگسال دروغ می‌گویند، حصول به چیزهایی مطمئن و قطعی را انکار می‌کنند و نظرشان، اغلب از سوی مردم عادی و نه پلیس، نادیده گرفته می‌شود.

کتاب لورنس بلاک (Block) به نام «قدم زدن در گورستان» از این نظر که دو وضعیت مذکور کودکان را ترسیم می‌کند، عجیب و منحصر به فرد است: «کودکانی که نیازمند حمایت و دلسوزی‌اند» و «کودکان کارآگاه حاشیه‌ای». مثلاً در این داستان، کودکی دزیده شده است و پیش از آن که کارآگاه خصوصی بتواند نجاتش دهد، مُثله می‌شود و موضوع جالب این که یک بچه خیابانی، به نام تی. جی (T. J) در قسمت عمده‌ای از داستان می‌کوشد تا کارآگاه خصوصی شودر (Schuder) را قانع سازد که او نیز می‌تواند مانند یک کارآگاه بزرگسال عمل کند. «تی. جی» از این موضوع به خود می‌بالد که هنگام مواجهه با خطر، می‌تواند طوری عمل کند که او را نبینند:

«ـ من که نمی‌توانم همان دقیقه فریاد بزنم: آهای یارو، مجبورم آن مرتیکه را تعقیب کنم.

ـ تو تعقیبش می‌کنی؟

ـ فکر می‌کنی وقتی ببینم داره می‌آد، چه‌کار می‌کنم، می‌زنم بچاک؟ من بازو به بازوی مردک راه نمی‌رم، بلکه به اندازه یک دقیقه که ازم دور بشه، بعد دنبالش راه می‌افتم.

ـ این کار خطرناکه «تی. جی» آن مرد یه قاتله.

ـ مردک، به نظرت روی من تأثیری داره؟ تقریباً هر روز زندگی‌ام را دنبال مردک بودم. نمی‌شه توی خیابان راه بری، بدون این که یک قاتل یا یک کس دیگه دنبالت نباشه.» (ص ۲۴۹)

قابلیت و توانایی «تی. جی» در این که مورد سوءظن قرار نمی‌گیرد، او را دستیار مفیدی برای «مت شودر» می‌کند. «تی جی» بچه، برای انجام کارهایی هم‌چون تعقیب یک تبهکار، بدون برانگیختن سوءظن کسی، بسیار بهتر از «شودر» است.

کارآگاهان کودک در داستان‌های پلیسی کودکان، به جای این که نقش دست دومی مثل «تی. جی»، در داستان «بلاک» ایفا کنند، در مرکز روایت هستند. علاوه بر این که کارآگاهان کودک، بایستی مکرراً با پلیس مخفی یا پلیس عادی، در حل رمز و رازها رقابت کنند. مثلاً در رمان آنتونی هوروویتس (horowitz)، به نام «the falcons malteser» (۱۹۸۰)، برادر سیزده‌ساله «هربرت سمپل»، مشهور به تیم دایمون (dimond) که به طور شگفت‌انگیز و خاصی از چشم بزرگسالان، بی‌لیاقت و ناتوان است، در حالی دست به کار حل راز و رمز می‌شود که برادر بزرگ‌ترش که در مظان قتل است، در زندان به سر می‌برد. کودک کارآگاه در این مورد، ابتدا با برادرش و بعداً با پلیس، برای حل معما رقابت می‌کند. کارآگاهان کودک، به جای این که در پروسه‌های قانون، عدالت، قضاوت و کشف و شناسایی بزرگسالان، نقش فرعی و تابع ایفا کنند، به سختی می‌کوشند تا نشان دهند که در ساختن و به وجود آوردن، سهیم هستند؛ زیرا «نیکلاس سمپل»، معروف به «نیکی دایمون» چون کودک است، می‌تواند مسئله را پی‌گیری کند و کوچک‌تر از آن است که مانند برادرش، زندانی شود.

در داستان پلیسی کودکان، به نادیده انگاشتن یا حذف دوران کودکی، به طور ظریف‌تری پرداخته شده است تا در داستان پلیسی بزرگسالان؛ زیرا برای کودکی که می‌خواهد به عنوان یک کارآگاه به موفقیت دست یابد، اغلب رفتار کردن طبق رفتار و سلوک بزرگسالان، مهم و محوری است. مثلاً در نقیصهٔ هوشمندانهٔ هوروویتس از رمان پلیسی سرد و خشک آمریکایی، یعنی از رمان داشیل هامت (hammet) که نام «falcons masteser» براساس نام آن رمان روی کتاب گذاشته شده، «نیکی دایموند» کودک، پیش از سم اسپاید (Spade)، متحمل مجازات و تنبیه بدنی می‌شود. در حقیقت این کارآگاه جوان، بیشتر هم‌چون کارآگاهان بزرگسال رفتار می‌کند و هوروویتس با آوردن تذکرهای طنزآمیز، نشان می‌دهد که او یک کودک است:

«ـ این سالن عطرهاست. آن‌ها تمام انواع عطرهای دنیا را در انبار نگه می‌دارند و تو می‌توانی تمام‌شان را یکباره ببویی.

ـ می‌خواهی این یکی را امتحان کنی؟

ـ دختر زیبایی روی پیشخوان خم شد و شیشه ادوکلنی را به طرف من گرفت، من سر تکان دادم. او صورت دلنشینی داشت، اما ده دوازده‌سالی بزرگ‌تر بود.» (ص

کتاب «امیل و کارآگاهان» اغلب به عنوان اولین کتابی که ویژگی‌های یک کودک کارآگاه را بیان می‌کند، درنظر گرفته می‌شود. داستان، قصه پسرکی به نام امیل تیش بتین (tisebtein) را می‌گوید که برای ملاقات بستگان خود، به تنهایی به برلین سفر می‌کند و موقع خواب در قطار، جیب او را می‌زنند. امیل با این شناخت که پلیس حرف او را باور نخواهد کرد و ترس از این که خودش نیز بازداشت شود، تصمیم می‌گیرد دزد را شناسایی کند ـ مردی با کلاه لگنی ـ و پولش را پس بگیرد

حذف کتاب‌های کودکان از گفتمان ادبی آکادمیک بزرگسالان را می‌توان با حذف دوران کودکی از گفتمان بزرگسالان در داستان پلیسی کودکان قیاس کرد. اخیراً ارزیابی مجدد جایگاه ادبیات کودکان در دانشگاه، چنان که هانت متذکر می‌شود، شبیه توجه مجدد به نویسندگان زن قرن هجدهم است که موجب ارزیابی نویسندگان و انواع آثار ادبی شده که تاکنون در مطالعات ادبی تفوق داشته‌اند. کودک کارآگاه هم باید به همان طریق بتواند دوران بزرگسالی و دوران کودکی را با مشاهده آن دو از منظری نو، زیر سؤال برد

۱۵۹)

کمی بعد، او در حال تعقیب، وارد غار مصنوعی کریسمس در شلفریج (Selfridge) می‌شود؛ جایی که مجبور می‌شود روی زانوی بابانوئل بنشیند. بعد کامل این گسستگی و جدایی بین بچگی «نیکی» و نقش بزرگسالانهٔ او، بعداً هنگامی آشکار می‌شود که مرد مسلحی که در پی «نیکی» است، به مرده بابانوئل شلیک می‌کند. «نیکی» مبارزه می‌کند تا به عنوان یک بزرگسال پذیرفته شود و به این پذیرش دست می‌یابد و شاید بتوان طرد و نفی یا «نابودی» دوران کودکی را که تلویحاً بیان می‌شود، هدف واقعی کودک کارآگاه درنظر گرفت.

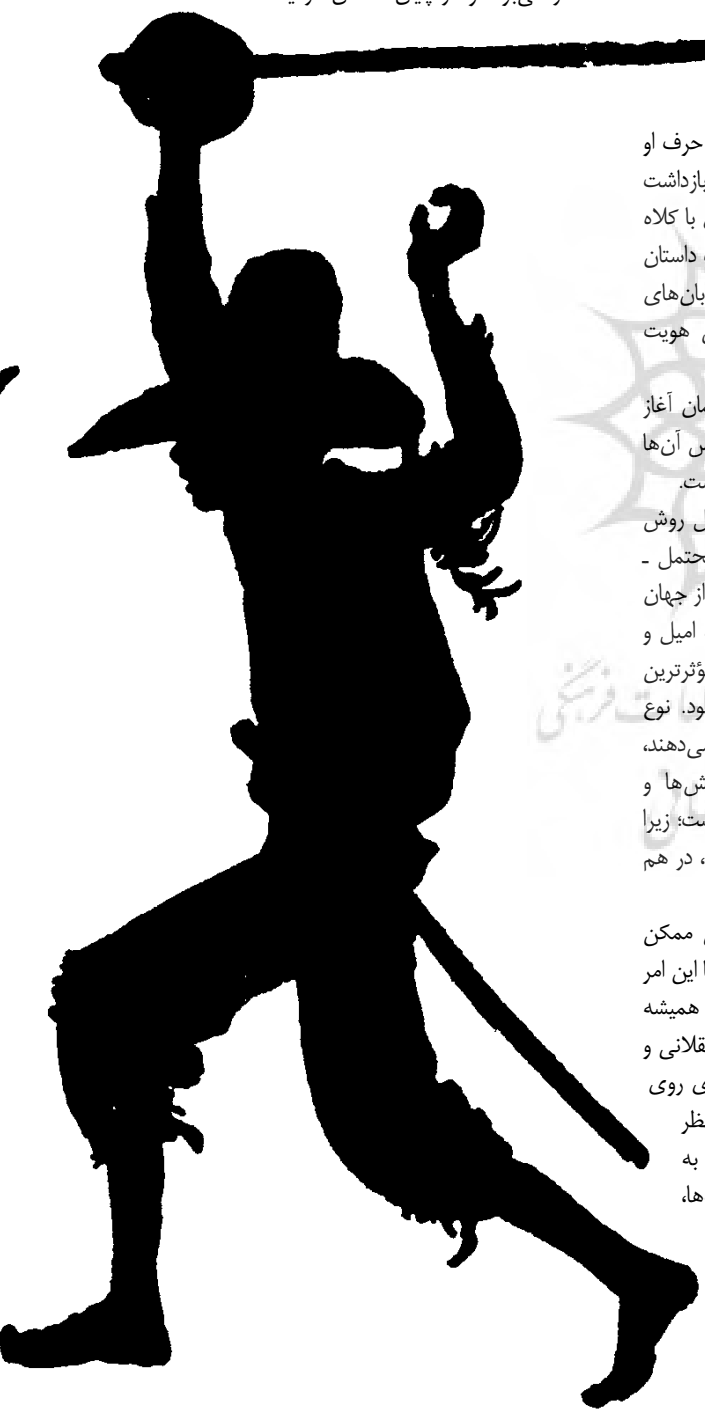
کتاب «امیل و کارآگاهان» اغلب به عنوان اولین کتابی که ویژگی‌های یک کودک کارآگاه را بیان می‌کند، در نظر گرفته می‌شود. داستان، قصه پسرکی به نام امیل تیش بتین (tisebtein) را می‌گوید که برای ملاقات بستگان خود، به تنهایی به برلین سفر می‌کد و موقع خواب در قطار، جیب او را می‌زنند. امیل با این شناخت که پلیس حرف او را باور نخواهد کرد و ترس از این که خودش نیز بازداشت شود، تصمیم می‌گیرد دزد را شناسایی کند ـ مردی با کلاه لگنی ـ و پولش را پس بگیرد. اگر چه داستان یک داستان جنایی و پلیسی است، امیل و دوستانی که او در خیابان‌های شهر برای خود فراهم کرده، مجبور به شناختن هویت تبهکار نیستند.

تبهکار ـ آقای گروندیز (grundies) از همان آغاز برای‌شان شناخته شده و در عوض، عملیات تجسس آن‌ها شامل تعقیب کردن و عاقبت در دام انداختن دزد است.

همان‌گونه که لازمهٔ عملیات تجسس، حداقل روش تعقلی است ـ یعنی مشاهده و حذف کلیدهای محتمل ـ نیازمند سازمان، نقشه و طرح‌ریزی و درک معقول از جهان نیز هست. به معنای دقیق کلمه، راز و رمزی که امیل و دوستانش در پی کشف آنند، به خود جهان و مؤثرترین روش درک و توضیح حوادث جهان مربوط می‌شود. نوع عملیات تجسس که امیل و دیگر کارآگاهان انجام می‌دهند، آن است که مورد قبول عمیق‌ترین پژوهش‌ها و بررسی‌های مربوط به جهان و رازو رمزهای آن است؛ زیرا نظریه‌پردازی را با آزمایش آن نظریه‌ها در واقعیت، در هم ادغام می‌کند.

روش کشف و شناسایی عقلانی، به تنهایی ممکن است معماها یا راز و رمزهای خاصی را حل کند، اما این امر منوط به نظریه‌های خاصی درباره واقعیت است که همیشه دربردارنده حقیقتی باشند. ترکیب یا ادغام روش عقلانی و درگیری و فعالیت بدنی با جهان، در عملیات نظری روی واقعیت، امتحان می‌شود و اگر ناقص و نامناسب به نظر برسد، در آن تجدید نظر و بازاندیشی می‌شود. به عنوان مثال، بی‌اعتمادی اولیه «امیل» به غریبه‌ها، دچار یک بازنگری پیچیده می‌گردد. او این موضوع را کشف می‌کند که در همان حال که به آقای «گروندیز» (دزد) نمی‌شود اعتماد و اطمینان کرد، دیگر غریبه‌ها به او لطف و مهربانی و از او حمایت می‌کنند.

علاوه بر گفتن داستان دستگیری آقای «گروندیز»، در مرحله بعد رمان کستنر، بازگوکننده کشف و شناسایی جهان به وسیله امیل و تجربه کردن و چشیدن طعم بزرگسالی برای اولین بار است. راز مربوط به چیزی که در پشت خانه‌اش در شهر نوستات (neustadt) وجود دارد، «امیل» را در ابتدای رمان محتاط و مردد می‌کند، اما در پایان داستان، راز و رمز از طریق مواجهه با ترس‌های عقلانی و فیزیکی، حل می‌شود. البته چنان که والتر دولامر (Walter delamare) در مقدمه ترجمه انگلیسی رمان خاطرنشان می‌کند، امیل در رمان بزرگ نمی‌شود و در انتهای رمان، به اندازه ابتدای داستان، کودک است و او و کارآگاهانش در عملیات تعقیب و گریز عقلانی خود، شور و شوق و حرارت کودکانه‌ای را به کار می‌برند و در پایان داستان در یک



مهمانی قدردانی، این شور و شوق سرریز می‌کند.

این توانایی و قابلیت کارآگاهان کودک که بدون جلب توجه بزرگسالان، دوروبرشان پرسه بزنند، شاید مهم‌ترین موهبت و امتیاز آن‌ها برای حل اسرار باشد. برای خوانندگان آغاز قرن بیست و یکم، شاید یکی از عجیب‌ترین ویژگی‌های رمان کستنر، توصیف او از گروه‌های بزرگ بچه‌های سرگردانی باشد که آزادانه در خیابان‌های برلین می‌پلکند.

ظاهراً امیل و دوستانش، از نظر بزرگسالان، به عنوان افرادی بی‌اهمیت تلقی می‌شوند؛ کسانی که تصور نمی‌رود خطری ایجاد کنند. از این نظر داستان پلیسی کودکان، هم‌چون داستان پلیسی رایج، موجودات و زندگی‌های حاشیه‌ای را توصیف می‌کند، به آن‌ها مشروعیت می‌دهد و حتی امتیاز یا مزیت می‌بخشد و این در حالی است که اعمال کارآگاهان منفرد را اغلب به عنوان اعتبار بخشیدن به ایدئولوژی‌های محافظه کار یا بورژوازی می‌انگارند. در مورد کارآگاهان چند نفره نیز شخصیت حاشیه‌ای کسانی که جایگاه اجتماعی‌شان به عنوان «خارجی‌ها» در ارتباط با جامعه‌ای است که جرم و جنایت در آن رخ می‌دهد، آن‌ها را برای شرکت و مساعدت در کشف و شناسایی جرم و تبهکاران، یاری می‌کند.

جریان حاشیه‌نشینی و در حاشیه بودن و نیاز برای ارزیابی دوباره گفتمان‌ها، برای جایگاه داستان پلیسی کودکان نیز به عنوان یک نوع ادبی، مشکل‌ساز و مسئله‌آفرین است. خود ادبیات کودکان تقریباً تا همین اواخر، به عنوان یک حوزه حاشیه‌ای پژوهش برای متخصصان ادبیات تلقی می‌شد. پیتر هانت (hunt) این ادعای ناخوشایند را مطرح می‌کند که:

«کتاب‌های کودکان... به ندرت به وسیله مؤسسات و بنیادهای ادبی معرفی می‌شوند. این کتاب‌ها در جهان ادبی ناپیدا هستند؛ بیشتر به همان طریقی که نویسندگان زن، در بین رمان‌نویسان قرن هجدهم ناپیدایند و هنوز هم هستند.»

حذف کتاب‌های کودکان از گفتمان ادبی آکادمیک بزرگسالان را می‌توان با حذف دوران کودکی از گفتمان بزرگسالان در داستان پلیسی کودکان، قیاس گرفت. اخیراً ارزیابی مجدد جایگاه ادبیات کودکان در دانشگاه، چنان که هانت متذکر می‌شود، شبیه توجه مجدد به نویسندگان زن قرن هجدهم است که موجب ارزیابی نویسندگان و انواع آثار ادبی شده که تاکنون در مطالعات ادبی تفوق داشته‌اند. کودک کارآگاه هم باید به همان طریق بتواند دوران بزرگسالی و دوران کودکی را با مشاهده آن دو از منظری نو، زیر سؤال برد.

در آن‌چه از پی می‌آید، نزاع بین گفتمانِ دوران بزرگسالی و دوران کودکی، به طور موجزتر در ارتباط با داستان پلیسی، به عنوان یک نوع ادبی و به‌ویژه نمونه‌های آن برای کودکان، مورد بررس قرار می‌گیرد.

رمان «امیل و کارآگاهان»، به‌خصوص نمونه هر دو تلاش را به دست می‌دهد؛ تلاش بزرگسالان برای سرکوبی یا محو گفتمان دوران کودکی و شیوه‌هایی که خود کودک در محو و نابودی خودش، در آن تبانی و شرکت می‌کند. این همدستی قربانی با مجرم است که جنایت را کامل می‌کند.

داستان کستنر، اهمیت وضعیت کودک کارآگاه را در بین دوران کودکی و بزرگسالی، آشکار می‌سازد. موفقیت امیل منوط به این نیست که او به این یا آن گفتمان مقید باشد، بلکه جایگزین کردن یکی به جای دیگری است، موفقیت او به عنوان یک کارآگاه، منوط به توانایی او در این است که به شیوه‌های عقلانی بزرگسالان رفتار کند و این در حالی است که ویژگی‌های کودکانه خیال‌پردازی و سادگی و آسمانی بودن خود را حفظ کرده است.

پیش از آن که به بحث روی شیوه‌هایی بپردازیم که دوران کودکی و دوران بزرگسالی، در داستان پلیسی کودکان، به این طرق در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، لازم است به طور خلاصه، کارکرد حاشیه‌نشینی یا در حاشیه‌بودن را به عنوان ابزاری برای حل راز و رمز در داستان پلیسی، کلاً مورد توجه قرار دهیم. گواه این که چگونه چهره کارآگاه حاشیه‌ای در ساختار داستان‌های پلیسی، محور و کانون داستان است، در دو نمونه کارآگاه کاملاً متفاوت بزرگسال، هرکول پوآرو و فیلیپ مارلو (marlowe) دیده می‌شود.

در حالی که پوآرو در حوادث اجتماعی طبقه

در داستان‌هایی که کودکان نقش کارآگاه بزرگسال را ایفا می‌کنند، عموماً در دو وضعیت هستند: یا به خاطر این که قربانی یک جنایت یا یک بیماری شده‌اند، باید از آن‌ها حمایت و برای‌شان دلسوزی کرد یا این که مانند کارآگاه بزرگسال، جایی در گوشه و کنار جامعه بزرگسال را اشغال می‌کنند. آن‌ها مانند کارآگاه بزرگسال دروغ می‌گویند، حصول به چیزهایی مطمئن و قطعی را انکار می‌کنند و نظرشان، اغلب از سوی مردم عادی و نه پلیس، نادیده گرفته می‌شود

متوسط شرکت و به ایشان در بازیافتن نظم و انضباط، کمک می‌کند، به جایگاه حاشیه‌ای او از طریق خارجی بودنش و آن‌چه به‌ویژه در انگلستان قابل توجه و خود بدان معترف است، جایگاهش به عنوان یک روشنفکر، اشاره می‌شود. ملیت بلژیکی پوآرو که با آن‌چه در نظر تبهکاران، جلوه‌فروشی روشنفکرانه تلقی می‌شود، آمیخته شده و علی‌رغم این که به عنوان یک کارگاه معروف است، وی را در نظر خلاف‌کاران، بی‌اهمیت و غیرقابل توجه کرده است. پوآرو در جریان تحقیقات خود، ظاهراً به جزئیات حاشیه‌ای بیشتر علاقه‌مند است تا خود موضوع. چنان که جولین سیمونز (symons)، در کتاب قاتل خونخوار (bloody murder) خاطرنشان می‌کند:

«پوآرو در بهترین سبک شرلوک هولمزی، سوالات گنگ و مبهمی می‌پرسد که بعداً معلوم می‌شود معنادار است؛ مانند علاقه او به رنگ چکمه‌های مظنون.» (در داستان قتل راجر آکروید، ص ۹۸)

در نوع دیگر داستان پلیسی، «فیلیپ مارلو» اثر ریموند چاندلر (chandler)، از نظر طبقاتی، از جایگاهی که با هر گروهی غریبه و بیگانه است، عمل می‌کند و جایگاه حاشیه‌ای او، وی را قادر می‌سازد تا با طیف وسیعی از گروه‌های اجتماعی، برخورد داشته باشد. فردریک جیمسون (Jamson) درباره سرشت متفرق، پراکنده و کلی رمان‌های چاندلر چنین اظهار می‌کند:

«مارلو از یک نقطه لس‌آنجلس، به نقطه دیگر می‌رود، مرزهای طبقاتی و ثروت و دارایی را به اندازه مرزهای جغرافیایی زیر پا می‌گذارد، اما با این که او قادر است در طیفی از زمینه‌های اجتماعی و جغرافیایی عمل کند، قادر نیست به طور کامل با هیچ یک از ایشان خود را درگیر کند و به نوعی زندگی در انزوا را ادامه می‌دهد.»

هم پوآرو و هم مارلو، هر دو به طرق مختلف، موقعیتی را اشغال کرده‌اند که هم بخشی از جوامعی است که در آن عمل می‌کنند و هم در چالش با این جوامع است؛ پوآرو به علت قابلیت‌های روشنفکری و خارجی بودن خود و مارلو به سبب فردگرایی یا انفراد رمانتیکی‌اش. حاشیه‌ای بودن آن‌ها به معنای دقیق کلمه، کاربردی مثبت دارد و بخشی از هویت قابل احترام ایشان است که به درجات مختلف، خودنمایی و جلوه‌فروشی نیز هست.

برعکس، کودک کارگاه از یک موقعیت یا وضعیت حاشیه‌ای مرتبط با دوران بزرگسالی، کار را شروع می‌کند؛ موقعیتی که به انتخاب خود او نیست و همیشه آرزوی رهایی از آن را دارد. به عنوان مثال، ماجراهای کتاب «پنج نامدار»، اثر انید بلیتون، به این علت اتفاق نمی‌افتد که بچه‌ها یک موقعیت حاشیه‌ای را انتخاب کرده‌اند تا از آن جا جهان بزرگسالان را ببینند ـ برعکس، به نظر می‌رسد که آن‌ها مصمم‌اند تا آن‌جا که ممکن است، به شیوه بزرگسالان رفتار کنند ـ بلکه به این علت است که بزرگسالان، آن‌ها را به حاشیه رانده‌اند. در جایی که کارآگاهان بزرگسال، از شاخص‌هایی استفاده و شاخص‌هایی را کسب می‌کنند که از آن‌ها چهره‌های حاشیه‌ای مثبت می‌سازد، کارآگاهان کودک از روند کشف و شناسایی استفاده می‌کنند تا بر حاشیه‌ای بودن خویش فائق آیند و در گفتمان بزرگسالان، نمایان و مشهود گردند.

به نحوه تناقض‌آمیزی کارآگاهان کودک، هم‌چون همتایان بزرگسال خود، در روند کشف و شناسایی، بر وضعیت حاشیه‌ای خویش متکی‌اند. کارآگاه کودک در فضایی بین کودکی و بزرگسالی عمل نمی‌کند. به عبارت دیگر، وضعیت حاشیه‌ای کودک کارآگاه و پیوندی که او بین دوران بزرگسالی و دوران کودکی به وجود می‌آورد، از بنیاد بی‌ثبات است.

ارتباط بین دو گفتمان می‌باید پیوسته از طریق ماجراهای این کودکان کارآگاه، بازنگری و بازاندیشی شود. مثلاً یک نمونه از این بازنگری را شاید بتوان در جلد اول مجموعه «پنج نامدار» اثر انید بیلتون یافت. در این کتاب (پنج نفر در جزیره گنج ۱۹۴۲)، طرح داستان مبتنی بر جدایی و دوری تحمیلی بچه‌ها از علایق بزرگسالان است. والدین جولین (Julian) آن (Anne) و دیک (Dick)، آن‌ها را نزد عموی‌شان می‌فرستند تا خود به تعطیلات بروند و عمو و زن عمو هم به آن‌ها توجه و اعتنایی ندارند؛ زیرا بزرگسالان می‌اندیشند در مشکلاتی و سختی‌هایی که متحمل می‌شوند، بچه‌ها نمی‌توانند کمکی به ایشان بکنند. در نظر ایشان، بازی‌های کودکانه، تعطیلات تابستانی، سفر با قایق و پیک‌نیک، هیچ ربطی به دل مشغولی بزرگسالان درباره کسب

درآمد و زندگی دانشگاهی ندارد. در پایان داستان، عمو کوئینتن (Quentin)، زیر بار قبول این موضوع نمی‌رود که پنج بچه گنج را یافته‌اند:

«ـ می‌دانید چرا آن مردها می‌خواهند جزیره و قصر را بخرند؟ برای این نیست که می‌خواهند این‌جا هتل یا چیز دیگه‌ای بسازند، بلکه برای اینه که آن‌ها می‌دانند گنج گمشده این جا پنهان شده.

عموی جولین گفت:

ـ این چرت و پرت‌ها چیه که می‌گید؟

جورج با عصبانیت فریاد زد: چرت و پرت نیست پدر.

پدر جورج حیران و رنجیده نگاه کرد. او خیلی راحت، حتی کلمه‌ای [از حرف‌های آن‌ها] را باور نکرد.» (ص ۱۴۹)

خطرناک‌ترین و آشتی‌ناپذیرترین اختلاف بین کودکان و بزرگسالان در این رمان، درقسمت پیش‌تر داستان رخ می‌دهد ـ وقتی پنج نامدار مانع این می‌شوند تا تبهکاران با شمش‌های طلا بگریزند ـ و بچه‌ها محبوس و با تفنگ تهدید می‌شوند. این تهدید فیزیکی کودکان کارآگاه از سوی بزرگسالان در رمان، جلوه یک تهدید کلی‌تر در داستان پلیسی کودکان، برای محو کردن یا حداقل حذف دوران کودکی از زندگی و گفتمان بزرگسالان است.

در پایان داستان، این که عمو کوئینتن با محبت بسیار حقیقت داستان بچه‌ها را می‌پذیرد، نشان‌دهنده بازنگری او در رابطه‌اش با دخترش و شاید کلاً با بچه‌ها باشد. در کتاب‌های دیگر «پنج نامدار» نیز کنایه‌ای که ماجراهای داستان با آن پایان می‌یابد، بر این اشاره دارد که این بازنگری و بازاندیشی بین دوران بزرگسالی و دوران کودکی، نوعی فرایند در حال تکوین است. برای بررسی هر چه دقیق‌تر این فرایند بازنگری و مقایسه تعارض بین دوران بزرگسالی و دوران کودکی، با نزاع ملی، چیزی که‌ای.ای. ریچاردز (Richards)، در کتاب «اصول نقد ادبی»، آن را زبان علمی و احساسی می‌نامند، ارزشمند خواهد بود. دو رویکرد عمومی ریچاردز به زبان‌شناسی و سبک توصیفی او، اکنون به نظر می‌رسد که منسوخ شده، اما مورد توجه قرار دادن نظر او این جا ارزشمند خواهد بود؛ زیرا توصیف او را از آن چه در چارچوب زبان رخ می‌دهد، می‌توان تقریباً با تجربیات کارآگاهان کودک (با نظر به این که آن‌ها بین دوران بزرگسالی و دوران کودکی به توافق می‌رسند)، قابل قیاس دانست.

زبان علمی و احساسی که ریچاردز شرح می‌دهد، دو نوع کاربرد از زبان هستند. استفاده علمی را می‌توان به عنوان زبان ارجاعی توصیف کرد؛ یعنی شکلی از استفاده از زبان که در آن ارجاعات، حقیقی هستند. برعکس، ریچاردز استدلال می‌کند که برای زبان شعری یا «احساسی» تفاوت‌های شدید در ارجاع اهمیتی ندارد. به عبارت دیگر زبان علمی، عملی و فایده گرایانه است. ممکن است این زبان مثلاً یک گیلاس شراب را به عنوان «یک نوشیدنی الکلی تخمیر شده که از آب انگور درست شده است»، توصیف کند. در مقایسه با آن، زبان کیت (keat) بسیار احساسی است که همان گیلاس را به عنوان «یک پیاله سرشار از گرمای جنوب» توصیف می‌کند (قصیده‌ای برای یک بلبل).

نزاع ارایه شده بین دوران بزرگسالی و دوران کودکی را نیز که جی.ام. باریه (Barrie)، در کتاب «پیتر و وندی» (Peter and Wendy) ترسیم کرد، می‌توان با دیدگاه‌های ریچاردز درباره زبان علمی و زبان احساسی قابل قیاس دانست. پیترپن (Peter Pen) بین زندگی خیالی احساسی خود و علایق و دل مشغولی‌های جدی و علمی بزرگسالان، ارتباط برقرار می‌کند. در پایان داستان، «پیتر پن» علت خودداری از بزرگ شدن را فرار از گرایش‌های سرکوب گرایانه بزرگسالان بیان می‌کند:

«ـ منو می‌فرستی مدرسه؟

ـ بله.

ـ بعد به یک دفتر کار؟

ـ گمان می‌کنم.

ـ به زودی یک مرد می‌شوم؟

ـ خیلی زود.

ـ من نمی‌خواهم بروم مدرسه و چیزهای جدی یاد بگیرم. نمی‌خواهم یک مرد بشوم». (صص ۲۱۷ـ۲۱۶)

ترس پیتر این است که دوران بزرگسالی، خصوصیات دوران کودکی را که او از آنها لذت می‌برد، از بین ببرد؛ همان طور که آقای دارلینگ (darling) خوب می‌داند که دنیای بشاش و سرزنده معصومیت و مهربانی، با دنیای مدارس و محیط‌های کار و محیط اجتماعی، قابل قیاس نیست. خلاف پیتر، فرزندان دارلینگ، باید بیاموزند سائقه‌های کودکانه خویش را فرونشانند تا چون بزرگسالان رشد کنند، اما این خاطرات کم رنگ «وندی» از سرزمین رویاهاست که بعدها از «وندی» مادری مهربان و با محبت می‌سازد. ریچاردز به همین قیاس، شعر را که شکل متعالی زبان احساسی می‌نامد، به عنوان بهترین روش سازمان دادن واکنش‌های احساسی مطرح می‌کند.

تری ایگلتون (eagleton)، در کتاب تئوری ادبی، رگه‌ای از ایدئولوژی را که در رویکرد ریچاردز وجود دارد، نشان می‌دهد که شاید در رُمان باریه [پیتر پن] نیز حضور داشته باشد:

«سازمان بندی سائقه‌های بی‌قاعده پست‌تر، به طور مؤثرتر و کارآمدتر، سائقه‌های ادامه حیات بالاتر و بهتر را حفظ می‌کند و این چندان دور از باور و عقیده دوره ویکتوریایی نیست که سازمان بندی طبقات پایین‌تر، ادامه حیات طبقات بالاتر را تضمین می‌کند و در واقع، به طور معناداری با آن مرتبط است.»

بنابراین «پیترپن»، سائقه‌های کودکانه و غیر ارجاعی را صورت بندی می‌کند و تجسم می‌بخشد سائقه‌هایی که اگرچه در تمام بزرگسالانِ کتاب «باریه» سرکوب شده، در آن‌ها وجود دارد.

هم چون طبقات پست‌تر دوره ویکتوریایی، «پیتر» در همان حال که نمی‌تواند خود را با زندگی محترمانه و عقلانی بزرگسالان طبقه متوسط تطبیق دهد، اما تا حدی با درک و پذیرش، کنترل می‌شود. هر چند سرانجام، «پیترپن» فقط با بستن پنجره کودکستان، می‌تواند مقاومتش را نشان

در داستان پلیسی کودکان، به نادیده انگاشتن یا حذف دوران کودکی، به طور ظریف‌تری پرداخته شده است تا در داستان پلیسی بزرگسالان؛ زیرا برای کودکی که می‌خواهد به عنوان یک کارآگاه به موفقیت دست یابد، اغلب رفتار کردن طبق رفتار و سلوک بزرگسالان، مهم و محوری است

به نحوه تناقض آمیزی کارآگاهان کودک، هم‌چون همتایان بزرگسال خود، در روند کشف و شناسایی، بر وضعیت حاشیه‌ای خویش متکی‌اند. کارآگاه کودک در فضایی بین کودکی و بزرگسالی عمل نمی‌کند. به عبارت دیگر، وضعیت حاشیه‌ای کودک کارآگاه و پیوندی که او بین دوران بزرگسالی و دوران کودکی به وجود می‌آورد، از بنیاد بی‌ثبات است

دهد. درست همان طور که ریچاردز استدلال می‌کند، برای نوعی پذیرش احساسی، به عنوان شیوه متعادل کردن ضرورت ارجاعی بودن، باریه بازی گوشی «پیترپن» را به عنوان عامل تعادل برای «چیزهای جدی و خشک» که بزرگسالان باید درگیر آن شوند، درمرکز توجه قرار می‌دهد. اگر چه این امر برای اکثر بچه‌ها یک جایگزین نیست. در حالی که ریچاردز نگران است که ناکامی در بذل توجه به نیازهای احساسی مردم از طریق شعر، احتمالاً یکدستی و پیوند اجتماعی را مورد تهدید قرار می‌دهد.

اخیراً ژان بودریار (baudrillard)، در کتاب «جنایت بی نقص»، نظر متضادی را مطرح ساخته که در حقیقت، ارجاعیت یا «واقعیت» از سوی یک خروار ساختار زبان‌شناسیِ غیر ارجاعی در خطر است. بنابراین، برای هدف ما، گفتمان دوران کودکی شدیداً با زبان احساسی برابر دانسته می‌شود (چیزی که بودریار، بازی ساختاری ارزش می‌نامد) و دوران بزرگسالی را می‌توان به عنوان معادل زبان ارجاعی یا علمی دانست.

در همان حال که روایت‌های کارآگاهی کودکان مبتنی بر نزاع بین دو گفتمان است، آن‌ها نمی‌کوشند یکی را با دیگری به خاطر «ثبات» متعادل سازند؛ چیزی که ریچاردز معتقد است در مورد زبان احساسی و زبان علمی، بایستی چنین باشد بلکه درداستان پلیسی کودکان، چنان که دیدیم، کارآگاه کودک، بین گفتمان دوران بزرگسالی و دوران کودکی، عمل می‌کند. کودک کارآگاه در این نظام، نقطه ملاقات بین این دو است و به طرز تعیین کننده‌ای می‌تواند از هر دو توضیح بخواهد و هر دو را استنطاق کند.

در تقابل با تضاد دوران بزرگسالی و دوران کودکی که رمان باریه مبتنی بر آن است، کارآگاهان کودک باید بیاموزند مؤلفه‌هایی از هر دو گفتمان را در عملیات کشف وشناسایی خود، به هم بیامیزد. در داستان پلیسی برای بزرگسالان و کودکان، کودک اغلب در نظر بزرگسالان دیده نمی‌شود و بزرگسالان ترجیح می‌دهند که کودک به شیوه‌ای ناپیدا باقی بماند. این ناپیدایی کودک، هنگامی متوقف می‌شود که اعمال او، گفتمان بزرگسالان را مختل یا به صورتی دیگر با آن برخورد کند. مثلا در آغاز رمان کستنر، امیل نگران است تا مبادا پلیس او را شناسایی کند.

با وقوف به این امر که تا وقتی کاری نکنند که قواعد گفتمان بزرگسالان را به مبارزه بطلبد و مورد توجه قرار نگرفتن از سوی بزرگسالان برای امیل و دیگر کارآگاهان ـ که بعداً در رمان و جاسوسیِ مرد کلاه لگنی ـ دزد پول امیل ـ را می‌کنند، مفید است. آن‌ها در همان حال که پی می‌برند بایستی مراقب باشند هنگام تعقیب دزد دیده نشوند، متوجه این نیز می‌شوند که در مقام کودک، ناپیدایی متداول و همیشگی، موجب می‌شود هر از گاه که در حیطه دید بزرگسالان قرار می‌گیرند، بسیار عجیب جلوه کند. مثلا وقتی آقای «گروندیز» از پنجره طبقه بالای هتل می‌بیند که پسرها در مقابل هتل او جمع شده‌اند، بی‌اعتنایی و بی‌توجهی می‌کند و اگرچه بچه‌ها از او بیزارند، قادر نیست درک کند که بچه‌ها چگونه روی او تأثیر می‌گذارند:

«گروهی از بچه‌ها روی زمین چمن فوتبال بازی می‌کردند و تعدادی نیز در گروه‌های چهار پنج نفری گوشه خیابان، بیرون ورودی مترو ایستاده بودند. آقای «گروندیز» با تنفر فکر کرد: فکر کنم امروز روز تعطیله.»

اما همین جماعت شلوغ بچه‌هاست که در جای دیگر، برای دستگیری او، وی را محاصره می‌کنند:

«طولی نکشید که آقای «گروندیز» کاملاً محاصره شد. او با تعجب و حیرت به دور و برش نگاه می‌کرد. پسرها در حالی که می‌خندیدند و با هم حرف می‌زدند، همدیگر را هل می‌دادند، دور او حلقه زده بودند، اما به او نزدیک نمی‌شدند. بعضی از بچه‌ها، چنان به او زل زده بودند که او نمی‌دانست به کجا نگاه کند.» (صص ۲ـ۱۵۱)

وضع ایستادن بچه‌ها و به ویژه زل زدن تک تک آن‌ها به آقای «گروندیز» که باعث می‌شد در دیدرس او قرار بگیرند، ناگهان آقای «گروندیز» را متوجه حضور بچه‌ها کرد. آقای «گروندیز» به این شناخت خجالت‌آور می‌رسد که جماعت یکدست بچه‌ها، متشکل از تک تک بچه‌هایی است که می‌توانند چون یک بزرگسال، برای او خطر آفرین باشند. پیش از این، این دیدگاه مطرح شد که داستان پلیسی، عموماً تجسم تلاش‌هایی انگاشته می‌شود که انسان‌ها برای پر کردن خلأ دانش خویش، یاحل راز و رمزها انجام می‌دهند، اما در این داستان پلیسی که تبهکار بزرگسال، به وسیله کودک، کشف و شناسایی می‌شود، داستان، نه داستان یک تبهکار خاص، بلکه تبهکاری بزرگسالان است.

در داستان «امیل و کارآگاهان»، بزرگسالی به صورت یک گفتمان حاکم و اسرارآمیز، حضور دارد. بزرگسالان علی‌الظاهر روی همه چیز کنترل دارند و این امر، هر آن چه را که به جای حقیقت قلمداد می‌شود، نیز دربرمی‌گیرد. تا جایی که امیل پس از سرقت پولش، تصمیم می‌گیرد نزد پلیس نرود؛ زیرا می‌داند آن‌ها حرف او را باور نمی‌کنند. اگر امیل در شروع رمان، از بزرگسالان و شیوه‌ای که شاید مجازات شود یا او را بشناسند، می‌ترسد، اما زمانی که تصمیم می‌گیرد به پلیس مراجعه نکند، به وضوح لحظه اعلام وجود اوست. از این لحظه به بعد، امیل و دیگر کارآگاهان، سلطه و حاکمیت بزرگسالان را رد و کنترل و فعالیت خودسرانه را شروع می‌کنند.

این رویکرد، در همان حال که برای تک تک بچه‌ها، نوعی طغیان و عملی است که «خودیت»شان را آشکار می‌سازد، برای ارزیابی تضاد و تعارض بین گفتمان بزرگسالان و گفتمان دوران کودکی قابل توجه است. هماوردطلبی کودکان کارآگاه، در برابر تبهکار بزرگسال، قابل مقایسه با چالش بنیادی هنرمندان «آوانگارد»، در عرصه هنر است. در چارچوب دیدگاه ایهاب حسن (Ihab hassan) درباره پست مدرن یا ضد ادبیات که در کتاب «ادبیات سکوت» بیان شده، کارآگاه کودک، گفتمان حاکم دوران بزرگسالی را همان طور به مبارزه می‌طلبد و در برابر آن عرض اندام می‌کند که «ضد ادبیات»، «برتری گفتمان ادبی کهن» را. آقای «گروندیز»، برای این که دستگیر نشود، به همین «برتری کهن» جایگاه خود در مقام یک بزرگسال، متوسل می‌شود تا اعتراض «امیل» را غیر قابل قبول و نادیده بینگارد. «امیل» که دلیلی ندارد تا ثابت کند پول مال

اوست، ظاهراً لحظه‌ای درمانده می‌شود:

«دزد گفت: آقایان من به شما قول شرف می‌دهم که این پول مال من است. آیا شبیه کسی به نظر می‌آیم که از یک بچه دزدی کند؟ ناگهان امیل از جا پرید، فریاد زد: یک دقیقه صبر کن، چیزی یادم افتاد. من پاکت را با پول‌های توی آن به جیبم سنجاق کردم، پس حالا باید هر اسکناس، یک سوراخ جای سوزن داشته باشد.» (صص ۱۶۴ ـ ۱۶۳)

با اشاره ضمنی به این موضوع که کشف و شناسایی تبهکار بزرگسال به وسیله کودکان کارآگاه حکایت ازسرشت اصلی گفتمان دوران کودکی دارد، توجه به این موضوع نیز ارزشمند است که خود روند عملیات کشف و شناسایی، با آن که کودک به عنوان کارآگاه عمل می‌کند، به نظر می‌رسد که عمدتاً بزرگسالانه باشد. امیل پی می‌برد که سوراخ سنجاق در پول، احتمالاً به معنای چیزی است که برای اشتیاق حاکمیت بزرگسال نسبت به روش‌های عقلانی و ارجاعی بودن، جالب توجه خواهد بود. شاید مبارزه‌طلبی پیشین امیل در مقابل حاکمیت بزرگسالان یعنی خراب کردن مجسمه ـ بیشتر بر هم زننده حاکمیت بزرگسالان باشد تا عملیات کارآگاهی او؛ زیرا عملیات کارآگاهان کودک مانند «امیل»، عاقبت مورد رضایت بزرگسالان با مسئولیت و مطیع قانون است.

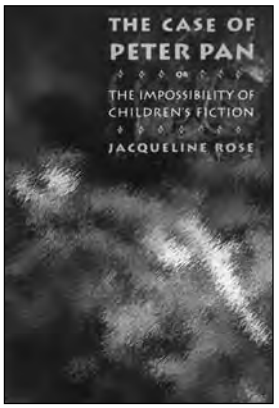
این تناقض آشکار در دیدگاه ما نسبت به کارآگاه کودک را می‌توان در چارچوب آن چه پیش از این به طور خلاصه از ریچاردز و بودریار ذکر کردیم، توضیح داد. هر دو ایشان این موضوع را ناشی از تغییر تعادل بین «زبان احساسی» و «زبان ارجاعی» یا بین «ارزش کاربردی» و «ارزش ارجاعی نشانه» می‌دانند. به نظر می‌رسد که روند عقلانی عملیات کشف و شناسایی را در این فرمول‌بندی، بیشتر بتوان هم سنخ «زبان علمی» دانست که ریچاردز مشخص کرده است و به عکس، بازی گوشی «امیل» در خط خطی کردن مجسمه را هم سنخ زبان احساسی. در واقع، شباهت بین کار امیل، یعنی «سبیل گذاشتن روی مجسمه» با کار مارسل دوشان (Ducham) «یعنی دستکاری در تابلوی» مونالیزا (Monalisa)، حاکی از آن است که طرح «داداییسمی» (dadaist) خود امیل (سبیل گذاشتن برای مجسمه) و تأثیرپذیری از این موضوع باشد که با ریشخند چیزها، رابطه بین نشانه‌ها و ارجاعات آن‌ها را بغرنج و پیچیده می‌ساخت. حداقل این که عمل خرابکاری «امیل»، مجسمه و معنای فرهنگی آن را مضحک و پوچ می‌نمایاند.

این به چالش طلبیدن نظام ارجاعی ارزش‌ها، ناظر به آن چیزی است که بودریار، به عنوان «بازی ساختاری نشانه‌ها» توصیف می‌کند. در نظر ریچاردز، منفعت کاربردهای احساسی زبان، مثل شعر، این است که نیازی به داشتن هدف سیاسی، یا ارتباط با واقعیت، ورای مرزهای ساختاری خویش ندارند. مع هذا، در نظر بودریار، فقدان چنان نظام کاربردی یا ارجاعی از تبادلات زبانی، امکانی برای اعتراض و مخالفت نمی‌گذارد. از این روی، سبیل گذاشتن برای مجسمه، همان طور که خود «امیل» نیز بعداً می‌فهمد، این موضوع را ثابت می‌کند که اصلاً هیچ تهدیدی برای گفتمان حاکم بزرگسالان نیست؛ زیرا انتقادِ «امیل» چیزی بیش از در کنار هم قرار دادن سبیل و مجسمه ـ یک کار بی خطر ـ نیست.

بنابراین «امیل» برای کارآگاه شدن، از گفتمان معنای قابل جا به جایی و ارزش نسبی نشانه‌ها، از یکی به دیگری دور می‌شود؛ گفتمانی که رفتار کودکانه را در داستان، ترسیم و توصیف می‌کند. گفتمان دوران کودکی، چنان که دیدیم، وقتی به صورت خرابکاری جلوه کند، در حقیقت نشان‌دهنده این است که «امیل» برای اعتراض به حاشیه‌ای بودن خویش، دیگر قدرتی ندارد. آن «نظام کارکردی که او خود را در نقش یک کارآگاه با آن وفق داده، روابط ارزشیِ در آن مطلق و قابل تطبیق به نظر می‌آیند و نشانه‌ها ارزش ارجاعی دارند. او برای انجام کاری جز «بازی کردن» آزادی ندارد؛ زیرا برای کشف و شناسایی به این شیوه، بایستی «نظام ارزشی»ای را بپذیرد که مستقل از او و از پیش مقدر شده است. متأسفانه، آزادی ظاهری که «امیل» از طریق حل راز و رمز، به دست می‌آورد، به بهای پذیرشِ در جای مجسمه قرار گرفتن، در درون نظامی ارجاعی که قدرت سیاسی را در جای دیگری قرار می‌دهد، از دست می‌رود (چیزی که از نوعی اشراف سالاری امپریالیستی طرفدار استفاده از زور، تجلیل می‌کند).

داستان کارآگاهی «امیل و کارآگاهان»، به شکل سرد و خشک آمریکاییِ داستان کارآگاهی نزدیک است تا داستان علمی استنتاجی، مانند داستان‌های دویل (doyle) و آگاتا کریستی. دشوار بتوان روش داستان «امیل و کارآگاهان» را روشی علمی توصیف کرد؛ زیرا مانند کارآگاهان سرد و خشک آمریکایی، عملیات کشف و شناسایی امیل و دوستانش، بیشتر به شکل تعقیب دزد، زیرنظرگرفتن و سرانجام دستگیری اوست تا تعبیر و تفسیر کلیدها. راز و رمزی که امیل و دیگر کارآگاهان مانند او، درباره‌اش تحقیق و بررسی می‌کنند، بیشتر به کشف سرّ هویت و جایگاه ایشان در جهان مربوط است تا دستگیری کسی که مرتکب جرم شده. آن‌ها به طور خاص، شگردهای رفتاری بزرگسالان، مانند صبر و شکیبایی و سازمان‌دهی را می‌آموزند و در طول راه، سرّ ارتباط بین تبهکاری و بچگی یا رفتار کودکانه را نیز نشان می‌دهند.

رمان کستنر نیز مانند دیگر رمان‌های کارآگاهی خاص کودکان که در آن، کارآگاهان کودک جنایتی را که بزرگسالان مرتکب شده‌اند، حل می‌کنند، یک نظام ارجاعی مبادله را مشروعیت می‌بخشد؛ یعنی دوران کودکی را با بزهکاری، معادل می‌گیرد. تبهکاران شخصیت‌هایی هستند که خارج از این گفتمان ارجاعیتِ بزرگسالان، عمل می‌کنند. مثلاً «گروندیز» با معیار ساختارهای اخلاقی متداول و مشروع، خطاکار است، اما این خطاکار دانستن او، به این علت نیز هست که درصدد براندازی نظام مبادله ارجاعی بزرگسالان برای کار و پرداخت است؛ نظامی که ساختارهای اخلاقی، برای محافظت از آن خدمت می‌کنند. این که «گروندیز» زیر بار دزدیدن پول امیل نمی‌رود ـ پولی که مادرش به سختی آن را جمع کرده ـ قابل مقایسه با «پیترپن» است که زیر بار کارکردن نمی‌رود. «گروندیز» نیز



کارآگاهان کودک در داستان‌های پلیسی کودکان، به جای این که نقش دست دومی مثل «تی. جی»، در داستان «بلاک» ایفا کنند، در مرکز روایت هستند. علاوه بر این که کارآگاهان کودک، بایستی مکرراً با پلیس مخفی یا پلیس عادی، در حل رمز و رازها رقابت کنند

مانند «پیترپن» کودکانه رفتار می‌کند. وی زندگی و وجودِ خشک و سردِ اکثر بزرگسالانی را که مجبورند کار کنند، نمی‌پذیرد، او خوب می‌خورد، با تاکسی این ور و آن ور می‌رود و در هتل‌ها اقامت می‌کند. درست مانند تصمیم «پیترپن» برای بزرگ نشدن که باعث می‌شود برای همیشه همراه پسران گم شده، در سرزمین آرزوها بماند. تصمیم «گروندیز» نیز برای دزدی، به جای این که خود کسب درآمد کند، به دستگیری و زندانی شدنش منجر می‌شود. از این روی است که در چنان فرمولی، کارآگاه کودک، به جای آن که از بنیاد، دوران بزرگسالی را زیر سؤال ببرد، خود دوران کودکی یا حداقل سائقه‌های آن را درباره ارزش نسبی و مبادله ساختاری، شناسایی و ملامت می‌کند. نمونه آن، باز هم «امیل» است که به گردن می‌گیرد که سبیل گذاشتن برای مجسمه، یک جنایت است و او باید به خاطر این عمل بازی گوشانه خود، تنبیه شود. مسئولیت کارآگاه کودک، برای تحویل تبهکار بزرگسال به حاکمیت بزرگسالان، خیانت به گفتمانِ بنیاد ستیزانه و ضدّ سیستم دوران کودکی خود اوست.

بنابراین کودک کارآگاه، نه تنها گفتمان دوران بزرگسالی را زیر سؤال نمی‌برد، بلکه درصدد آن برمی‌آید تا مشخصه‌های تعیین کننده دوران کودکی را محو و نابود یا حداقل آن‌ها را رها کند. «امیل» آشکارا رفتار کودکانه اولیه خود را کنار می‌گذارد و در صدد یافتن راه حلی برای «گناه» خود برمی‌آید:

«امیل دل به دریا زد و اعتراف کرد که:

ـ من با گچ قرمز برای مجسمه «گراند دوک چارلز»، دماغ و سبیل گذاشتم، پس بهتره منو دستگیر کنند، آقا. با کمال تعجب پنج مرد به جای این که ناراحت شوند ـ چیزی که انتظارش را داشت ـ زدند زیر خنده.

مرد بزرگ با تعجب گفت: منو ببخش! ما نمی‌توانیم یکی از کارآگاهان عالی را دستگیر کنیم.»

تا این نقطه داستان، تعجب امیل از این که به سبب «جرم» خود مجازات نمی‌شود، حاکی از آن است که او به معنای کامل عملیات کشف و شناسایی خویش، آگاه نیست. او فقط برای دستگیری دزد پاداش نمی‌گیرد، بلکه به سبب طرد نظام رفتاری کودکانه، از طریق خرابکاری تشویق می‌شود. «امیل» در قسمت بعدی داستان، باز هم شراکت خود را در گفتمانِ بزرگسالان و نظام‌های مبادله‌ای نشان می‌دهد و آن وقتی است که آقای کستنر (Kastner) ـ روزنامه‌نگاری که هزینه قطار او را هنگام تعقیب دزد پرداخت کرده ـ به قهوه و کیک مهمان می‌کند. اشتیاق او برای شرکت در فعالیتِ اقتصادی بزرگسالان، به نظر «کستنر» و دیگر بزرگسالان نشانه استقلال است، اما می‌توان آن را نشانه تسلیم شدن در مقابل گفتمان ارجاعی مسلطِ بزرگسالی، قلمداد کرد. این حقیقت که امیل پیشنهاد خریدن کیک می‌دهد، نه خوراکی دیگری، شاید حاکی از آن باشد او علی رغم حل راز و رمز بزرگسالی، هنوز ذائقه کودکانه خود را دارد.

لذا موفقیت یک کارآگاه کودک، چندان به سبب دستگیری یک تبهکار و نیز نجاتِ دوران کودکی و دستیابی به حق تعیین سرنوشت خود نیست یا چیزی که «پیترپن» آن چنان مبالغه‌آمیز و به طرز تناقض‌آمیزی آن را انکار می‌کند. به علاوه کسب آزادی حق تعیین سرنوشت، به این صورت بیان می‌شود که امیل از امتیاز شرکت در کارهای اقتصادی یا مبادلات ارجاعی، آگاه است. مثلاً در پایان داستان «امیل و کارآگاهان»، بخشی از پاداش امیل این است که اجازه دارد برای مادرش یک کت بخرد؛ یعنی شرکت در مبادله ارجاعی یا کارکردی پول در ازای کالا.

به همین شکل، در پایان داستان هورواویتس (the falcons maltese)، دو برادر، یکی از الماس گم شده را دریافت می‌کنند و بدین ترتیب، به مجادلات خود پایان می‌دهند و در پایان رمان «پنج نفر در جزیره گنج»، جورج شرح می‌دهد که گنج را بین چهار بچه تقسیم می‌کند.

چنان که دیدیم، از هنگامی که امتناع از شرکت در چنان نظامی، کودکانه یا حتی بزهکارانه قلمداد می‌شود، میزان آزادی که نسبت به این پیشنهاد داده می‌شود، بسیار محدودتر از آن است که به نظر می‌رسد. در رمان کستنر، اگرچه تصمیم امیل برای خریدن کت برای مادرش، نشان‌دهنده شرکت او در گفتمان بزرگسالان است، برعکس رابطه قدرتِ اقتصادی بین کودک مذکر و مادرش است که رمان با بیان آن آغاز می‌شود:

«پدر امیل مرده بود، بنابراین خانم «تیچ بین» مجبور بود خودش و او را تأمین کند... او باید آن قدر درآمد می‌داشت تا کرایه خانه و قبض گاز و زغال سنگ را بپردازد. شهریه مدرسه و هزینه کتاب‌های امیل نیز بود.

مواقعی می‌شد که مریض می‌شد و باید می‌رفت پیش دکتر... در چنین مواقعی امیل از او مراقبت می‌کرد و حتی غذا می‌پخت.» (ص ۲۳)

امیل در ابتدای داستان، در ارتباط با مادرش، نقش «مونث» را ایفا می‌کند و در پایان داستان با کسب درآمد، در نقش درست خود، مذکر عمل می‌کند. این موضوع نه یک نزاع، بلکه یک مصالحه و سازش است. امیل در عین مذکر بودن، کارهای خانه را انجام می‌دهد و به ما گفته می‌شود که به او نخندیم؛ زیرا او برای مادرش یک پسر خوب است. لذا این جالب توجه است که جا به جایی موقتی «امیل» از رفتار کودکی به رفتار بزرگسالی و نظام‌های مبادله‌ای، باید به موازات انتقال او از نقش زنانه به نقش مردانه که کسب قدرتِ اقتصادی است، صورت گیرد. اما با وجود تمام اشارات ضمنیِ ترسیم شده در رمان، رمان در امتیاز دادن زبان ارجاعی بر زبان احساسی، محافظه کارانه عمل می‌کند. شخصیت امیل که در طول داستان، در طرح داستان پنهان می‌ماند مدام از دوران کودکی به بزرگسالی یا از حالت احساسی به ارجاعی، جابه‌جا می‌شود. او به علت سن خود، بایستی به وضعیت یک کودک بازگردد. درسی که مادر امیل از ماجراهای او می‌گیرد، این است که به بچه‌ها نباید اجازه داد به تنهایی مسافرت کنند.

چنان که دیدیم، به نظر می‌رسد که امیل از طرف دزد واقعی، کم‌تر در معرض خطر باشد تا از سوی بزرگسالانی که او را به سمتِ رفتار بزرگسالانه سوق می‌دهند و احتمالاً این «بزرگ شدن» امیل است که مادرش را بسیار نگران کرده. لذا داستان پلیسی کودکان، ظاهراً کشف و شناسایی همه جانبه دوران بزرگسالی، از طرف یک کارآگاه کودک یا شبه‌کودک نیست، بلکه نزاع برای شرکت در گفتمان بزرگسالی است. شرکت موقتی در گفتمان بزرگسالی که موجب موفقیت کارآگاه کودک می‌شود، منوط به این است که کارآگاه کودک، بتواند بین دوران بزرگسالی و دوران کودکی جا به جا شود و بین این دو گفتمان عمل کند.

همان گونه که بابی ماسون (mason)، در کتاب «پیشاهنگی دختران» (۱۹۹۵)، خاطر نشان می‌کند، اگرچه کارآگاهان دختر در چارچوب داستانی خودشان، جلو رشدشان گرفته می‌شود تا به دوران بزرگسالی و زنانگی نرسند، برعکس، امیل در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد که موقتاً به قدرت بزرگسال مذکر دست می‌یابد. به رغم این که در جا به جایی نهایی او از دوران کودکی به دوران بزرگسالی ـ خارج از مرزهای رمان ـ وی تحت کنترل مادر و دیگر اقوامش قرار می‌گیرد.

این نوع توانایی و قابلیت عمل کردن در یک وضعیت بین گفتمان‌های رقیب، مشخصه بسیاری از داستان‌های پلیسی است. آن چه این موضوع را در داستان پلیسی کودکان جالب توجه می‌سازد، این است که روند کشف و شناسایی در این داستان‌ها، متضمن پرس و جو درباره راز آن‌چه اکنون هست (یک کودک) و آن چه در آینده خواهد شد (یک بزرگسال) است. مضافاً این که رفتار تبهکارانه را کودکانه انگاشتن، حاکی از آن است که کارآگاه کودک، در مواردی نه تنها می‌کوشد تبهکار بزرگسال را دستگیر کند، بلکه می‌خواهد این اطمینان را بدهد که خود دوران کودکی، بازداشت و دربند شده است. آن چه موجب تشخیص و تمایز کارآگاه کودک بزرگسال نما و تبهکار بزرگسال کودک نما، از یکدیگر می‌شود، قابلیت هر دو در جابه‌جایی بین دو گفتمان رقیب است که هر یک در نظر دیگری غایب است، مثلاً در رمان کستنر، نزد بسیاری از بزرگسالان که دزد پول نیز گاهی در زمره آن‌هاست، بچه‌ها و دوران کودکی عملاً ناپیدا هستند؛ چنان ناپیدا و نامرئی که کودکان به راحتی می‌توانند تحت پوشش کارآگاه، فعالیت می‌کنند.

شاید این جا سخن به گفتمان سومی کشیده شده باشد؛ گفتمان حاشیه‌ای کارآگاهِ کودک بزرگسال نما و تبهکار بزرگسال کودک‌وار. بنای این گفتمان، براساس «غیبت» است؛ گفتمانی که در شکل شورشی ضد سیستم پدیدار می‌شود و از گفتمان غالب بزرگسالی و دقیقاً خود مفهوم گفتمان‌های رقیب شکل می‌گیرد. آن چه موجب می‌شود کارآگاه کودک بتواند خود را از صورتِ «ناپیدایی»، به شکل «مرئی» و «پیدا» درآورد، وضعیت حاشیه‌ای اوست. اگر این موضوع را از نگاه آقای «گروندیز» در تجربه محاصره‌اش به وسیله بچه‌ها بیان کنیم، کارآگاه کودک، از عضو بودن در یک جماعتِ بی‌شکل، خارج می‌شود و به صورتِ یک صورت رعب‌آور زل زده، درمی‌آید؛ چهره یک قربانی که نمی‌خواهد به کسی آزار برساند.

این توانایی و قابلیت کارآگاهان کودک که بدون جلب توجه بزرگسالان، دوروبرشان پرسه بزنند، شاید مهم‌ترین موهبت و امتیاز آن‌ها برای حل اسرار باشد. برای خوانندگان آغاز قرن بیست و یکم، شاید یکی از عجیب‌ترین ویژگی‌های رمان کستنر، توصیف او از گروه‌های بزرگ بچه‌های سرگردانی باشد که آزادانه در خیابان‌های برلین می‌پلکند