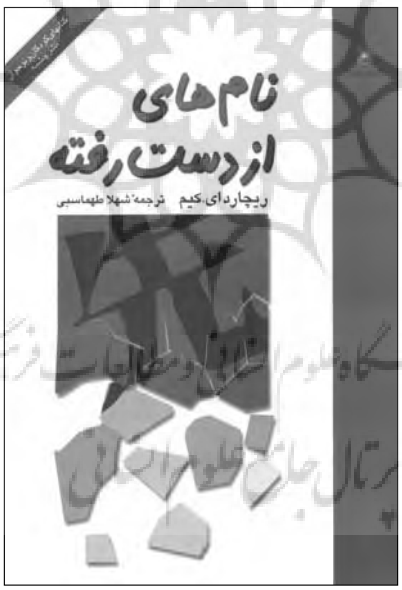
یک بخش با شکوه

O سیدمهدی یوسفی



O عنوان کتاب: نام‌های از دست رفته
O نویسنده: ریچارد ای.کیم
O مترجم: شهلا طهماسبی
O ناشر: نشر چشمه، کتاب ونوشه
O نوبت چاپ: اول - ۱۳۸۱
O شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه
O تعداد صفحات: ۲۳۳ صفحه
O بها: ۱۷۰۰ تومان

ادبیات زبانی مخفی دارد. این را همه ما، می‌دانیم. گاهی اما چیزهایی هست که با این زبان پنهانی گفته نمی‌شود. به زبان نمی‌آید. نه اینکه نخواهیم، نمی‌شود: چیزی مثل تعصب، عشق، میهن پرستی گاهی زبانی غیرپنهانی لازم است. اسمش را می‌گذارم رمانتی‌سیسم.

نام‌گذاری‌ها ثابت نیستند. نامی روی چیزی می‌گذاریم و بعد کم‌کم نام و مصداق آن نام، از جای اصلی خود درمی‌روند. وقتی می‌گوییم اثری رمانتیک است، شاید آن قدرها به نامگذاری کهنه‌ای متعهد نباشیم که از گسست کهنه ادبی بین دو قطب رایج کلاسیک ـ رمانتیک برخاسته است. گاهی منظورمان بیشتر سانتی منتال است و گاهی لیریک ـ تغزلی و گاه اثری که نگاهی عقلی به بسیاری چیزها ندارد و به موضوع اصلی خود، احتمالاً نگاهی ارزشی، نگاهی شخصی و احساسی دارد. این شاید شبیه‌ترین مورد استفاده کلمه «رمانتیک» باشد با آن چه رمانتیک نامیده‌ام. اما باز به تعریف اول خود باز می‌گردم. در مورد بعضی کتاب‌ها، وقتی از اصطلاح فرّار رمانتی سیستی استفاده می‌کنم، منظورم همان تعریف ابتدایی است: نام‌های از دست رفته.

ریچارد ای. کیم، نویسنده‌ای کره‌ای الاصل و (باتکیه بر «فیپا») احتمالاً ساکن آمریکاست. کتاب درباره جنگ است؛ تصرف کره و تجاوز به چین توسط امپراتوری ژاپن، در نیمه ابتدایی قرن؛ تصرفی که با دخالت ژاپن و جنگ دوم جهانی و شکست ژاپن و متحدینش به پایان رسید. شهلا طهماسبی، مترجم کتاب است. ترجمه او گرچه بی اشکال نیست، روان و ساده به نظر می‌رسد. ترجمه‌ای که به تصریح ناشر، کتاب ونوشه، وابسته به نشر چشمه، ویراست نشده است. شاید بیشترین مشکل ترجمه، همین باشد، اما به هرحال، اشکالات دیگری نیز وجود دارد؛ بعضی لغات نه چندان مناسب برای گروه سنی مخاطبین یا بعضی ساخت‌های عجیب نحوی، مثل آوردن دو فعل با زمان‌های مختلف، اما معطوف به هم. متن اصلی کتاب در دست نیست تا داوری کاملی کنیم، اما واقعاً آوردن چهار «که» در دو خط یا ساخت‌های مختلف دیگری که هر کدام به صورتی کتاب را خسته کننده‌تر از آن چه هست، می‌کنند، به نظر تأکید نویسنده نمی‌رسد. به هر صورت، علی رغم این‌ها و چیزهای دیگر، ترجمه قابل قبول است و حتی اگر قابل قبول هم نبود، چاره‌ای نداشتم جز این که متن منتشر شده به فارسی را بررسی کنم. پس فعلاً اصل متن را در نظر نمی‌آوریم و همین کتاب را نقد خواهیم کرد؛ بی توجه به این که ترجمه چقدر صادق و چقدر بی اشکال است. پس این نقد، نقدی است بر نام‌های از دست رفته و نه lost names. نکته آخر، در مورد تفاوت‌های چاپ فارسی و انگلیسی و این که نام فرعی کتاب (با تکیه بر «فیپا») در چاپ فارسی ذکر نشده است.

کتاب، داستان بلندی است در هفت بخش، رئال (به معنای اصطلاحی) با راوی اول شخص و زندگی نامه وار. این هفت بخش، به طرز واضحی از لحاظ قوت و سبک روایتگری، به دو بخش تقسیم می‌شوند: بخش اول با زمانی درهم ریخته، منظم و خوش ساخت، به وضوح برتر از بخش‌های بعدی قصه

است. در فصل اول، تمهیدات نویسنده همه رو می‌شوند و در فصل‌های بعدی، شاهد تکرار بدون‌خلاقیت همین ساخت‌ها هستیم. این جریان مضاف بر مشکلات دیگر، بخش‌های دوم تا هفتم کتاب را خسته کننده می‌کند. مهم‌ترین این تمهیدات، زمان روایتگری است. راوی، داستان را از زمان نامعلومی آغاز می‌کند؛ احتمالاً سال‌ها پس از پایان جنگ مادر برای راوی، جریان روزی را می‌گوید که با پدر او مجبور به ترک کره و رفتن به چین شده‌اند تا آن‌جا به تدریس در مدرسه مذهبی مسیحیان بپردازند. بخش‌های بعد نیز هرکدام برشی از زندگی راوی هستند که با تکیه راوی بر خاطرات، شرح می‌شوند، اما در آغاز کتاب، راوی یک ساله و طبیعی است که نیاز به مادر دارد تا قصه مسافرت به چین را بازگو کند. جمله آغاز کتاب را می‌خوانیم.

«مادرم لحظه‌ای چشم‌های خود را می‌بندد و می‌گوید: «و غروب، بله، غروب. می‌دانی خورشید در شمال خیلی زود غروب می‌کند. مخصوصاً در زمستان و با به یاد آوردن طلوع و غروب خورشید... کمی مکث می‌کند... (ص ۹) این افعال مضارع، با حرف‌های مادر شکسته می‌شوند. در حرف‌های او، زمان ماضی است.

«آن غروب پوشیده از برف بود.» (ص ۹)

و وقتی راوی می‌کوشد صحنه‌های آن روز را بازسازی کند، باز از زمان ماضی استفاده شده است:

«فکر می‌کنم در آن موقع یک سال داشته‌ام.. اوراق هویت پدرم را از او گرفتند.» (صص ۱۰-۹)

تا این جا هیچ مسئله‌ای در زمانبندی نیست و روایتگری، به صورتی منطقی پیش می‌رود. اما ناگهان راوی زمان روایتش را تغییر می‌دهد و برای شرح گذشته، از زمان حال استفاده می‌کند. این شیوه تا پایان کتاب حفظ می‌شود و هر برشی از زندگی راوی، با زمان حال روایت می‌شود؛ انگار یادداشتی روزانه: «اولین روزی است که به مدرسه‌ی جدید می‌روم.» (ص ۳۳)

تا پایان کتاب، هیچ‌گاه اشاره دیگری به زمان گفت‌وگوی آغازین مادر و راوی نمی‌شود و نیز هیچ‌گاه گفته نمی‌شود که راوی، درچه زمانی، در حال روایت کردن است، اما آگاهی او از سرنوشت شخصیت‌ها یا بعضی جملات او، به ما می‌فهمانند که زمان روایت، سال‌ها پس از جنگ است. البته باز روایتگری لحظه‌های زمان جنگ، با فعل‌های زمان حال ادامه می‌یابد.

به این ترتیب، نویسنده توانسته حس همذات پنداری مخاطبان خود را بیشتر بیدار کند، اما سؤالی که پیش می‌آید، این است که نویسنده چطور دست به چنین کاری زده است؛ بدون اینکه خواننده، حتی لحظه‌ای هم سردرگم شود؟ برای توضیح این مسئله کافی است نگاهی به لحظه آغازین تغییر زمان بیندازیم:

[مادر: «توی قطار خیلی سرد بود. بخاری ما کار نمی‌کرد و جوراب‌های من نازک بود.»

او جوراب‌های نازک و کفش ورنی به پا دارد و تنها زن کره‌ای کوپه است که لباس اروپایی پوشیده است کودکی در بغل دارد و با وحشت، در سکوت می‌بیند که ژاپنی‌ها شوهرش را از قطار پیاده می‌کنند.

من چه کار می‌کردم؟ خواب بودم؟ نه، بیدار بودم بیدار بیدار و آن منظره را تماشا می‌کردم «دلم می‌خواست که گریه می‌کردی و ژاپنی‌ها پدرت را رها می‌کردند تا مواظب من و تو باشد، اما آن‌ها این کار را نکردند.»

با لبخند ادامه می‌دهد: «تا غروب توی قطار بودم تا بالاخره راه افتاد. کوپه نیمه خالی و سرد بود. یک ورقهٔ کلفت‌یخ پنجره ما را پوشانده بود و بیرون دیده نمی‌شد.»

... قطار در محوطهٔ بیرونی راه آهن هو هو می‌کشد. دود می‌کند و نعره زنان روی ریل می‌لغزد. بعد تکانی می‌خورد و به راه می‌افتد. مادرم مرا با دو دست بلند می‌کند و می‌پرسد: «ما کجا هستیم. پدرم می‌گوید: «ایستگاه قبل از مرز، این آخرین شهر کره‌ای پیش از منچوری است. «یک لایه کلفت یخ روی پنجره نشسته است. پدرم یخ را باناخن شستش می‌تراشد، به پنجره ها می‌کند و با کف دست کمی پنجره را پاک می‌کند.» (ص ۱۰)]

سطرهای یاد شده، از صفحهٔ دوم متن از درخشان‌ترین سطرهای ادبیات داستانی نوجوان و بدون شک، نقطه عطف قدرت نمایی «کیم»، در حیطه ساختار روایی است. ابتدا به بحثی که پیش از این آغاز کرده‌ایم، پایان می‌دهیم. دلیل سردرگم نشدن خواننده در لحظه تغییر زمان، این است که نقل قول ابتدایی از مادر ، به سرعت به تغییر زمان وصل می‌شود. اولین نقطه‌ای که راوی برای روایت گذشته، از زمان حال استفاده می‌کند، همین لحظه است. نویسنده به زیبایی از پاساژی کلاسیک استفاده می‌کند. جمله مادر درباره جوراب نازک، با توصیف راوی از لباس‌های او قطع می‌شود و تکرار عنصر جوراب نازک، ما را مجبور می‌کند که زمان اتفاق افتادن روایت را، علی‌رغم افعال مضارع، ماضی بدانیم. به این ترتیب، چرخش زمانی، درست در لحظه‌ای صورت گرفته است که عنصری یکه ـ جوراب نازک ـ در حرف‌های مادر و روایت‌گری راوی، ذهن مخاطب را مجبور به درک صحیح از زمان قصه می‌کند. البته، بحث همین جا تمام نمی‌شود؛ گرچه شاید همین لولای ساختاری ـ جوراب نازک، برای درک خواننده کافی باشد، «کیم» کار خود را با اجرای مناسب این چرخش تکمیل می‌کند. لحظه پاساژ در واقع آغاز استفاده از فنی کلاسیک در دیالوگ است؛ دیالوگ مادر و این خود به ساده فهم‌تر شدن متن کمک می‌کند. طبیعی است که اگر به جای حرف‌های مادر، حرفی از راوی با تغییر زمانی قطع می‌شد، احتمال سردرگمی بیشتر بود. به این ترتیب، نقل قول از مادر، با دورکردن خواننده از زمان روایتگری راوی، به نویسنده اجازه می‌دهد تا بهتر این چرخش را انجام دهد. نکته دیگر در جمله مکمل پاساژ است. نویسنده می‌نویسد: «او جوراب‌های نازک و کفش ورنی به پا دارد.» به این ترتیب، انگار ما را ناگهان با عنصر اصلی روایی ـ مادر روبه‌رو می‌کند. به شکلی که انگار راوی، مادر را مجسم کرده است، فضا را برای خود ساخته و حال در زمان گذشته حضور دارد و به راحتی می‌تواند از فعل مضارع استفاده کند در حقیقت نیز شیوه روایی، کاملاً بازسازی و تجسم فضا را آشکار می‌کند. و به شکلی این تجسم و بازسازی را برای مخاطب انجام می‌دهد. نویسنده از جوراب‌های مادر آغاز می‌کند و با عطفِ جوراب به کفش‌های ورنی، می‌گوید: «تنها زن کره‌ای کوپه است که لباس اروپایی پوشیده است.» حرکتی که از توصیف لباس مادر آغاز شده، به توصیف کل کوپه می‌انجامد. پس از آن، راوی توصیف لباس را به توصیف کلی مادر وصل می‌کند: «کودکی در بغل دارد و با وحشت در سکوت می‌بیند که ژاپنی‌ها شوهرش را از قطار پیاده می‌کنند.» به این ترتیب، توصیف ضمن حرکت به سوی توصیف ذهنی و ایجاد حس همذات پنداری و برجسته کردن شخصیت مادر، به وسیله نشان دادن رابطه‌اش با شوهر و فرزندش و نیز رابطه‌اش با اتفاقی که افتاده است (وحشت و سکوت)، با توضیح پیاده

شدن مرد از قطار، پایان می‌گیرد؛ اتفاقی که پیش از این نیز ذکر شده و باز به مخاطب گوشزد می‌کند که افعال مضارع، در توصیف گذشته به کار رفته‌اند. نکته جالب این جاست که پیاده شدن شوهر، باز هم از دید زن شرح می‌شود تا به این ترتیب، پاراگراف ابتدایی تغییر زمان، به صورت دایره‌ای توصیفی، از عناصر پیش گفته باشد. با دقت بیشتر معلوم می‌شود که در کلِ این پاراگراف، هیچ اتفاق جدیدی نمی‌افتد؛ انگار این جمله‌ها تنها برای آشنا کردن ذهن مخاطب با زمان روایت آورده شده‌اند، اما بحث به این جا نیز ختم نمی‌شود. این جمله‌ها عملاً اولین توصیف‌ها از شخصیت درونی و مشخصات بیرونی مادر نیز هستند و از آن جا که مادر، شخصیت اصلی بخش اول قصه است، این جمله‌ها به شکلی پنهان و استادانه، ما را با این شخصیت آشنا و وارد فضای درک قصه می‌کنند.

پس از اجرای این تمهید، نویسنده بار دیگر به افعال ماضی باز می‌گردد تا علاوه بر تکمیل روایت مادر و نقل قول‌هایش، بتواند با بازگشت دوباره به زمان حال، واسطه روایت گری یا نقل قول‌های مادر را از متن حذف کند. و به ظاهر، کل فصل را بازسازی شده از حرف‌ها و خاطرات مادر جلوه دهد. این شکل از حرکت رفت و برگشتی زمانی، البته مشکل بدیعی نیست و در بسیاری از متون، چه در مورد زمان و چه عناصر و اجزای دیگر متن، از پاساژهای رفت و برگشتی استفاده می‌شود. این شکل از پاساژها، به‌خصوص در ابتدای متون، کاربرد فراوانی دارد و از پروست و منسفیلد تا مارکز و گینز بورگ، همگی از این شیوه رفت و برگشتی برای پاساژ، تداعی و... استفاده کرده‌اند. این شیوه، علاوه بر تثبیت چرخش، نوعی تکرار و دور لذت‌بخشی است که می‌تواند مثل دورخیزی برای آغاز یک روایت یا یک شیوه روایی به کار گرفته شود. به هر صورت، نکته مهم‌تر اجرای این سنت ادبی است. «کیم» بازگشت خود به افعال ماضی را با سؤالات راوی از خود، آغاز می‌کند: «من چه کار می‌کردم؟ خواب بودم؟ نه، بیدار بودم.» در این پرسش‌ها، دو نکته ساختاری وجود دارد. اول این‌که پرسش‌های راوی از خود، باز به نوعی با دورکردن مخاطب از لحظه روایت گری، بازگشت پاساژ را ساده‌تر می‌کنند و نکته دوم این که این ساخت، بر ساخت قبلی، یعنی بازسازی و تجسم گذشته، تأکید دارد و به نوعی انگار تلاش راوی است برای مجسم کردن باقی اجزای صحنه و ادامه ساخت قبلی. شاید به همین دلیل است که نقل قول بعدی از مادر، بدون ذکر گوینده و تنها با آوردن گیومه، انجام می‌شود؛ انگار راوی درست در میان جمله‌های مادر، در تلاش برای بازسازی گذشته بوده است که ناگهان با دریافت این که نمی‌تواند خود را به راحتی مجسم کند (باید دقت داشت که در صحنه قطار، راوی یک ساله است) و بعد با پرسشی از خود، بار دیگر به حرف‌های مادر باز می‌گردد و این بار، دیگر حرف‌های مادر او را به زمان گذشته می‌برد و او می‌تواند کل جریان را با زمان حال روایت کند. نقل قول از مادر، بدون ذکر نام او و تنها با آوردن گیومه نیز در نقطه‌ای اتفاق می‌افتد که خواننده با شخصیت مادر، نسبت او با راوی و... آشنا نشده است و به این ترتیب، حذف نام گوینده، موجب سردرگمی خواننده نمی‌شود. بعد لبخند مادر و نقل و قولی دیگر از او، به راوی کمک می‌کند تا در بازسازی خود غرق شود و به این شکل، نویسنده استفاده دقیقی از علامات سجاوندی می‌کند. پاراگراف بعد، این گونه آغاز می‌شود: «... قطار در محوطه بیرونی راه آهن هو هو می‌کشد.» سه نقطه آغاز پاراگراف، علاوه بر تأکید روی ارتباط زمانی این پاراگراف و پاراگراف قبل‌تر که با زمان حال روایت شده است، فرو رفتن کامل راوی در بازسازی را اجرا می‌کند و در این جا، نویسنده اتفاقات پیش از رسیدن به ایستگاه را تعریف می‌کند و در اصل، انگار با رفت و برگشت زمانیِ راوی، حالا تصور کاملی از گذشته ساخته شده است که راوی از ابتدا آن را به یاد می‌آورد. پیش از لحظه‌ای که مادر با جوراب‌های نازک، شاهدِ بردن پدر است. از لحظه‌ای که قطار کم‌کم به ایستگاه می‌رسد و پدر برای مادر توضیح می‌دهد که این آخرین ایستگاه پیش از مرز است. در این‌جاست که نویسنده، با تثبیت و تکمیل بازی‌های زمانی‌اش، به یک عنصر کلیدی دیگر در ساخت قصه اشاره می‌کند تا حرکت‌های خود را کامل کندو پس از این، قصه را به صورت خطی، از ابتدا تا انتها بازگو کند: «پدرم یخ را با ناخن شستش می‌تراشد.» در بخش اول این قصه، دو عنصر کلیدی زمانی وجود دارد که وابسته به «اکت» شخصیت‌ها نیستند.

به طور کلی می‌توان عناصر زمانمند تمامی روایت‌ها را به دو بخش تقسیم کرد: بخشی از این عناصر، برخاسته از اکت‌ها یا اتفاقات روایی هستند و بخشی دیگر وابسته به توصیفات یا عناصر دیگری که روایتگر نیستند، اهمیت این تقسیم بندی، در این نکته است که گروه اول ذاتاً زمان‌مند هستند و گروه دوم ذات زمانی ندارند. برای توضیح این مطلب، شاید بهتر باشد به تقسیم‌بندی توماشفسکی از نقش مایه‌ها (motif) باز می‌گردیم. توماشفسکی دو نوع موتیف را از هم باز می‌شناسند: اول موتیف‌های آزاد و دیگر موتیف‌های مقید. موتیف‌های مقید، موتیف‌هایی هستند که روایت به آن‌ها احتیاج دارد و موتیف‌های آزاد، موتیف‌های غیر ضروری‌اند؛ موتیف‌هایی که در پرداخت قصه وجود دارند و نه در اتفاقات آن. برای مثال، می‌توان بیشتر توصیف‌ها را موتیف آزاد و غالب اکت‌ها را موتیف مقید دانست. توماشفسکی معتقد است که محل تجلی هنر، موتیف‌های آزاد هستند (با کمی اغماض، می‌توانیم بگوییم تجلی هنری در عناصری بیشتر مشهود است که برخاسته از پرداخت هستند). در این کتاب، بی شک محل تجلی هنر، ساختار زمانی همین موتیف‌های آزاد هستند و البته، از یاد نبریم که این موتیف‌ها قابلیت رمانتیک بیشتری نیز دارند؛ بخشی که در بخش‌های بعدی مقاله، به آن بیشتر خواهیم پرداخت. به هر صورت، موتیف‌های آزاد و مقید هستند، به نوعی قابل همانند سازی در عناصر زمانی هستند؛ عناصر زمانی آزاد و مقید و به عبارت دیگر، عناصر زمانیِ غیر زمانمند و عناصر زمانی ذاتاً زمانمند غالباً درک اثر و روایت آن، وابسته به درک ترتیب عناصر زمانی مقید است. وقتی زمان داستانی به هم ریخته باشد، آن‌چه می‌تواند به عناصر زمانی قید نظم ببخشد، همان عناصر آزاد زمانی است. در واقع، این عناصر نیز می‌توانند کلید زمانی و کلید روایی قرار گیرند؛ شاید عبارت بهتر، کد زمانی باشد. همان طور که گفتیم، در بخش اول کتاب «نام‌های از دست رفته»، دو کد زمانی آزاد وجود دارد: اول نگریستن به غروب و دوم شیشه قطار. باید دقت داشت که صرف زمانمند بودن واقعی غروب، نگاه کردن به آن را در عناصر داستانی جا نمی‌دهد؛ مگر این که تکیه‌ای بر شب یا روز بودن اتفاقات، از نظر روایی وجود داشته باشد. در این کتاب، اگر جای غروب را مثلاً با یک «شیئی» عوض کنیم، تغییری در لایه‌ی اتفاقات قصه رخ نمی‌دهد. به فرض، اگر مادر به جای غروب، به اتاق سوزنبانی خیره می‌شد و متن با جمله «مادرم لحظه‌ای چشم‌های خود را می‌بندد و می‌گوید: «اتاقک سوزنبانی، بله، اتاقک سوزنبانی همیشه ظاهر رقت‌انگیزی دارد»، آغاز می‌شد؛ اتفاقات طرح دستکاری نمی‌شدند. به همین دلیل، غروب در این داستان، عنصری غیر زمانمند است که تنها به عنوان کُدی زمانی آورده شده است. همان‌طور که پاک کردن شیشه توسط پدر، کدی زمانی محسوب می‌شود و هدف نویسنده از آوردن هر دوی این صحنه‌ها، انسجام زمانی بیشتر است. پاک کردن شیشه: در توصیف لحظه ورود قطار به ایستگاه، پدر شیشه را پاک می‌کند، و یخ‌های آن را با ناخن می‌تراشد. بعد ذره ذره این یخ‌زدگی، دوباره باز می‌گردد و اگرچه در لحظه‌ای که پدر از قطار پیاده می‌کند، مادر می‌تواند او را ببیند و در نتیجه پنجره‌ها یخ بسته نیست، در لحظه‌ای که به سبب تأخیر پدر و آغاز حرکت قطار، مادر ناچار پیاده می‌شود؛ چند لحظه پیش از نگریستن به غروب، پنجره‌ها به کلی یخ زده‌اند و باز چیزی پیدا نیست، این نکته در گفته مادر، در میان همان رفت و برگشت شرح می‌شود: «تا غروب توی قطار بودم تا بالاخره راه افتاد. کوپه نیمه

خالی و سرد بود. یک ورقه کلفت یخ پنجره ما را پوشانده بود و بیرون دیده نمی‌شد.» به این ترتیب، توجیه ساختاری این نقل قول نیز آشکار می‌شود تا در سطرهای متوالی ذکر شده در اوایل مقاله، هیچ جمله‌ای وجود نداشته باشد که علی‌رغم سادگی، چند لایه و چند کاربردی نباشد. البته در آن بخش، نویسنده توضیح نمی‌دهد که قطار برای چند لحظه حرکت می‌کند و بعد مادر مجبور به ترک قطار می‌شود. احتمالاً این مورد؛ در ترجمه رعایت نشده است؛ زیرا در این شکل، ترجمه جمله این طور معنا می‌دهد: تا غروب در قطار ثابت بودیم و هنگام غروب قطار به راه خود ادامه داد و ما هم با آن رفتیم. در حالی که صورت احتمالی جمله باید چنین باشد: تا غروب که در قطار بودم و بعد به ناچار پیاده شدم، کوپه نیمه خالی و سرد بود. در واقع کلمه بالاخره، صورت جمله را این‌گونه برگردانده است: «تاغروب توی قطار [منتظر] بودم تا بالاخره قطار راه افتاد.» در حالی که متن باید اینطور خوانده شود: «تا غروب [توانستم] توی قطار [باشم] تا بالاخره راه افتاد.» به هر صورت، همان طور که گفتیم، این کد گذاری باعث می‌شود ذهن مخاطب بتواند زمان صحیح اتفاقات را درک کند. نویسنده با زیرکی تمام، هرجا زمان را گنگ می‌بیند، اشاره‌ای به پنجره می‌کند تا بتوانیم زمان را بهتر درک کنیم.

کد دیگر بیش از آن که کار کردی و در جهت فهم مخاطب باشد، ارجاعی است و در جهت لذت مخاطب: غروب آفتاب. غروب همواره برای نویسندگان رمانتیک، عنصر مهمی است. غروب تأثیرگذار است. به همین سادگی. غروب زبانی پنهانی دارد. این را همه ما می‌دانیم.

مادر از غروب آغاز می‌کند. جمله آغازین کتاب، از زبان مادر و درباره غروب است؛ جمله‌ای که مثل همیشه، در گنگی ابتدای متن فرو می‌رود یادمان می‌رود که چنین جمله‌ای را خوانده‌ایم. در میان رفت و برگشت افعال ماضی و مضارع، یک بار دیگر نویسنده غروب را به کار می‌گیرد و بعد در روایت خطی اتفاقات داستان، وقتی پدر دیر می‌کند و قطار خلاف وعده‌های پلیس نظامی، شروع به حرکت می‌کند، مادر که با کمک مأمور کره‌ای قطار و یک نوجوان کره‌ای از قطار پیاده می‌شود، بعد از این که، بیرون رفتن قطار از ایستگاه را نگاه می‌کند و بادیدن مأمور قطار و نوجوان کره‌ای که برای او دست تکان می‌دهند، به گریه می‌افتد، اما سعی می‌کند اشک‌هایش را از سرباز ژاپنی ایستگاه مخفی کند و ناگهان غروب را می‌بیند. این بزنگاه روایی را جایی پیش از این، از زبان مادر شنیده‌ایم و این ارجاع حسی داخلی، این بازگشت به کد اولیه قصه، خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد، شاید بتوانیم با استناده به گفته‌های ساخت‌شکنان آمریکایی، رفتن قطار را تأکید بر «از دست رفتن» عنصر اصلی (قطار خورشید) و ارجاع به ابتدای قصه را تأکید بر «تکرارپذیر بودن» غروب و کل این صحنه را پرداخت عملی غروب بدانیم و با غلتیدن به بحثِ نشان دادنِ غیابِ آن چه می‌بایست حضور می‌داشت در اثر و ذکر نام پل‌دومان، بحث را علمی‌تر نشان دهیم، اما آن چه من می‌خواهم بگویم، دقیقاً همین وضوح رمانتیک است؛ حسی که با زبانی پنهانی گفته نمی‌شود.

یک لایه‌ی کلفت یخ روی پنجره نشسته است. پدرم یخ را باناخن شستش می‌تراشد، به پنجره ها می‌کند و با کف دست کمی پنجره را پاک می‌کند.» (ص ۱۰) سطرهای یاد شده، از صفحهٔ دوم متن از درخشان‌ترین سطرهای ادبیات داستانی نوجوان و بدون شک، نقطه عطف قدرت نمایی «کیم»، در حیطه ساختار روایی است

نگاهی کلی به این فصل: نویسنده از فضایی عینی، قصه خود را آغاز می‌کند. تکنیک‌های مناسب و ساختار قدرتمند زمانی، اولین چیزهایی هستند که در این کتاب به چشم می‌خورند. در ادامه این تکنیک‌ها، کتاب به راه قصه گویی ساده و نسبتاً سریعی می‌افتد و دیالوگ‌های میان شخصیت‌ها، بخش اعظم متن را پر می‌کند و علی‌الخصوص گفت‌وگوی پدر با سربازان ژاپنی. این حرکت، با رفتن پدر ادامه می‌یابد و گفت‌وگوی بین مادر و مأمور، محور اصلی قصه می‌شود. این فاصله، فاصله‌ای است که می‌دانیم در آن اتفاق خاصی نمی‌افتد. دیالوگ‌ها ذره ذره از روایت محور بودن فاصله می‌گیرند و به بخش‌هایی برای روشدن ذهنیت مادر تبدیل می‌شوند و شاید بیش از آن، بدل به بخش‌هایی می‌شوند که نفرت شخصیت‌های اصلی قصه از ژاپنی‌ها و در واقع میهن پرستی آن‌ها را به رخ می‌کشند. گفت‌وگوها، فقط بهانه‌ای برای شرح این مسائل هستند (گفته بودیم که موتیف‌های آزاد می‌تواند بهتر از موتیف‌های مقید، محمل گرایشات رمانتیک باشد). در هر صورت، در میان همین گفت‌وگوهاست که فضای اجتماعی، ذهنیت و شخصیت مادر و مهم‌تر از همه، سوابق سیاسی پدر، به اطلاع خواننده می‌رسند. به این ترتیب، این بخش‌ها به خوبی می‌توانند، با ابزار رمانتیک خود، خواننده را جذب کنند و او را به همدردی با شخصیت‌های اصلی قصه بکشانند. در این لحظه، نویسنده به غروب آفتاب می‌رسد؛ لحظه‌ای که پس از آن، خواننده از هیچ اتفاقی مطلع نیست و صحنه‌های پیش از آن، همه لااقل دو بار گفته شده‌اند. غروب به نوعی، لحظه بستن همه بازی‌های زمانی بخش اول است. پس از غروب، بازگشت پدر و رفتن به سوی مرزهای چین، آن هم پیاده و از روی یخ‌های رودخانه مرزی تومن، همه در جمله هایی با بار رمانتیک و باز میهن‌پرستانه روایت می‌شوند و قصه، به تدریج از بازی هوشمندانه ساختاری، به اثر تک خطی و رمانتیکی بدل می‌شود که هنوز برای خواننده جذاب است و به نوعی می‌تواند نشان دهنده قدرت نویسنده، در دو حوزه نه چندان مربوط به هم باشد؛ حوزه‌هایی که با طیفی روایی به هم متصل شده‌اند.

حالا می‌توانیم نگاهی دقیق‌تر به غروب بیندازیم. صحنه غروب، لولایی است میان بازگویی روایتی شکسته و مواجهه با روایتی خطی. همزمان لولایی است برای تبدیل اثری روایی به اثری بیانی. این لحظه، علاوه بر همه این‌ها، لحظه‌ای است که مادر ناگهان از فکر کردن در باره شوهر خود دست برمی‌دارد و بادیدن غروب، ناگهان به جای زندگی خود، به وطنش می‌اندیشد. به همه این دلایل، صحنه غروب، مناسب‌ترین کد و تأثیرگذارترین صحنه برای آغاز حرکت خطی قصه است. سکون روایی و همدردی‌های علنی مأمور قطار و پسر کره‌ای با مادر، فضایی رقت‌انگیز ایجاد می‌کنند که برای بازشدن جهان و ایده‌های آرمانی مادر، بستر مناسبی به نظر می‌رسند؛ بستری که با نگریستن به غروب و پنهان کردن اشک از سرباز ژاپنی، بارور می‌شود. در هر صورت، صحنه غروب، صحنه‌ای است که دو نوع متفاوت رمانتی‌سیسم را از هم جدا می‌کند. اول، نگاهی رمانتیک با تکیه بر خلق صحنه‌های حسی، گریه، همدردی و... و دوم، نگاهی رمانتیک با تکیه بر خلق صحنه‌های ذهنی که در خلال مبارزه با سرما و مسافت میان دو مرز، آرمان‌های شخصیت اول و تصور او نسبت به میهن، مبارزه، عشق و.. را باز می‌نماید و شاید نوع دوم، اجرای محکم‌تری دارد تا علی‌رغم متوسل شدن به زبان غیرپنهانی ـ رمانتی‌سیسم ـ رو به حساب نیاید. پیش از پرداختن به شیوه اجرای رمانتی‌سیسم آرمانگرایانه در اثر، به بحث دیگری درباره اجرای صحنه غروب نیاز داریم. آیا «کیم» توانسته است این قطع داستانی را به شکلی مناسب انجام دهد؟ نگاهی به متن می‌اندازیم. صحنه غروب از سه پاراگراف تشکیل شده است. اول:

«اشک هایش را پاک می‌کند... می‌داند که پلیس ژاپنی دارد تماشایش می‌کند. سرش را بلند می‌کند و آن وقت در حالی که یکه و تنها روی سکوی سوت و کور ایستاده است، غروب خورشید را می‌بیند. (ص ۱۸)

این سطرها در واقع، پایان پاراگرافی است که در آن، مادر از قطار پیاده می‌شود. نویسنده خود تأکید خاصی بر غروب دارد و به همین دلیل، درست در لحظه‌ای که مادر صحنه غروب را می‌بیند، پاراگراف به پایان می‌رسد؛ آن هم با جمله‌ای که از همه ابزار، برای برجسته کردن غروب استفاده کرده است. توصیف مادر و آوردن قید زمان و مکان، پیش از بیان آن‌چه مادر می‌بیند و درعین حال، نشان دادن تنهایی مادر روی سکوی ایستگاه که خود به سبب سادگی تصور ایستگاه خالی تصویرسازی زنده‌ای به دست می‌دهد، به اندازه کافی غروب را برجسته می‌کند، اما نکته اصلی، در لحن و جمله بندی است. «آن وقت» و «در حالی که» هر دو عباراتی هستند که ما را در انتظار جمله‌ای مکمل می‌گذارند، اما این جمله مکمل تا حد ممکن به تعویق می‌افتد و درست در لحظه‌ای آورده می‌شود که فضا سازی کامل شده و به این ترتیب، ضربه شدیدی به خواننده می‌زند. پایان پاراگراف، بعد از این جمله مکمل ـ غروب خورشید را می‌بیند ـ و سادگی جمله نیز به این برجستگی لحنی کمک می‌کنند.

پاراگراف دوم، تنها توصیف نمای غروب است؛ توصیفی که با دعای مادر تمام می‌شود. نویسنده تمام تلاش خود را برای توصیف غروب آفتاب در میان برف کرده و این تلاش، از بسیاری جهات کاملاً موفق است. نکته عجیب در این صحنه، جمله پایانی پاراگراف است: «هوا خنک و تازه است و او دعا می‌کند: خدایا کمکم کن!» (ص ۱۹)

هوایی که تا پیش از این، تکیه اصلی بر سرمای طاقت فرسای آن بوده است، با غروب خورشید، خلاف واقع «خنک و تازه» توصیف می‌شود. این در حالی است که صحنه‌های قبل و بعد از غروب، همگی با آزاردهندگی سرما برای مادر پرشده‌اند. این توصیف احتمالاً باید حس مادر باشد؛ حسی که برخاسته از آرامش ناگهانی اوست. مادر با نگاه کردن به غروب، ناگهان همه چیز را فراموش می‌کند و در نمای غروب محو می‌شود.

کتاب، داستان بلندی است در هفت بخش، رئال (به معنای اصطلاحی) با راوی اول شخص و زندگی نامه وار. این هفت بخش، به طرز واضحی از لحاظ قوت و سبک روایتگری، به دو بخش تقسیم می‌شوند: بخش اول با زمانی درهم ریخته، منظم و خوش ساخت، به وضوح برتر از بخش‌های بعدی قصه است

این آرامش است که هوا را خنک می‌کند و مادر را به جای گریه، به دعاکردن وا می‌دارد و شاید به همین دلیل، صحنه‌ای است که اگر مادر روایت خود را از آن‌جا آغاز کند، به نظر ما عجیب نمی‌رسد. این تغییر حس ناگهانی مادر، درست با تغییر فضای همدردی به آرمانخواهی، همگام می‌شود و به این ترتیب، خواندن جمله «خدایا کمکم کن»، می‌تواند نه با لحنی حزن‌انگیز و تضرع‌وار که با لحنی آرمانخواهانه و مددجویانه، در گوش خواننده به ترنم درآید.

پاراگراف سوم با یک خط فاصله از پاراگراف قبل آغاز می‌شود، شب شده است و روای ـ بچه یک‌ساله ـ خوابیده و مادر هنوز روی سکو، تنها ایستاده است. این قطع؛ قطع ناآشنایی نیست و در فیلم‌ها و داستان‌های مختلف، به کار رفته است. به این ترتیب، علاوه بر تقویت حس صحنه قبل، حالتی از شروع مجدد خواهیم داشت. این کار به نویسنده اجازه می‌دهد تا با نشان دادن و واضح کردن قطع متن، مسیر خود را عوض کند و در عین حال، از توصیف حس محور سطرهای قبل رها شود و بتواند روایتگری جدیدی را آغاز کند.

در این کتاب هم مثل بیشتر آثار دیگر، چنین قطعی با جمله‌های کوتاه و محکم و نفی کننده زمان سطرهای قبل، آغاز می‌شود:

«خورشید ناپدید شده است هوا تاریک است و باد فروکش کرده. مادرم هنوز تنها روی سکو ایستاده است.» (ص ۱۹)

تأکید نویسنده بر لحظه غروب، واضح است و این تأکید و لولاسازی، به خوبی انجام شده است (البته نه چندان خلاقانه، اما کاملا کلاسیک و بدون ایراد فنی).

بعد از صحنه غروب، بخش اول کتاب، به دو قسمت تقسیم می‌شود: اول، انتظار زن برای برگشتن شوهر و بعد، حرکت آن‌ها به سمت چین از روی رودخانه یخ زده. در بخش اول، مادر با غرق شدن در افکار خود،به مبارزه فکر می‌کند و به مقاومت شوهرش و این افکار باعث می‌شود تا او به درون باجه بلیت فروشی نرود و در سرما بماند و به این ترتیب، حس قهرمانی خود را ارضا کند در این‌جا سخنان آرمانی زن، لحظه لحظه با واکنش‌های ذهنی و روانی او توجیه می‌شود و نویسنده موفق می‌شود شعارهای آزادیخواهانه را با توجه به شخصیت و وضعیت زن، در دهان او بگذارد. به این ترتیب، زبان پنهانی برای توجیه زبان رمانتیک به کار گرفته می‌شود و شخصیت‌پردازی، به نوعی پیش می‌رود که تمامی تفکرات زن منطقی جلوه می‌کنند. همان طور که گفتیم، این پوشش هنری، به سبب وضعیت خاصی است که زن از نظر روحی به آن مبتلا است. افکار مادر با آمدن پدر درهم می‌شکند و بعد از این، بار رمانتیک کتاب، در اعمال شخصیت‌هاست پخش می‌شود. در این بخش، ترکیب‌بندی شخصیت‌ها که بار رمانتیک اثر را می‌کشد. این فصل، چهار عنصر اصلی دارد: اول، شخصیت مادر: مقاوم، دوم، شخصیت پدر: حامی، سوم شخصیت بلیت‌فروش: ستایشگر و چهارم، کودک. در این فصل، زن و مرد جوان، با کودک به باجه بلیت‌فروشی می‌روند تا گرم شوند و غذا بخورند. مادر با توجه به بخش قبل، هنوز ساکت است و اگر جوابی می‌دهد، هیچ گاه جواب واقعی به سؤال شخصیت مقابل نیست و حرفهای او بر سر محافظت از بچه و یا قصد رفتن به آن سوی رود است. این مقاومت و معصومیت که با ستایش‌های مکرر بلیت‌فروش همراه می‌شود، فضایی حسی در جهت همذات‌پنداری مخاطب می‌سازد و پدر در نقش مردانه خود، حامی و سامان دهنده احوال مادر است و وقتی ناگهان در میانه صحنه، مادر و به تبع او خواننده می‌فهمد که در ساعات غیبت، مرد را شکنجه کرده‌اند، به عنصر مقاوم نیز بدل می‌شود. در این میان، مقاومت مادر در برابر سرما و محافظت از بچه، با مقاومت پدر در برابر اشغالگران و محافظت از خانواده تقویت می‌شود تا فضایی حماسی بر اثر چیره شود. شخصیت بلیت‌فروش نیز با همدردی و کمک و نوع دوستی‌اش که در دعوت زوج جوان به اتاقک و توصیف مبالغه آمیز مقاومت زن همراه می‌شود، ترکیبی قدرتمند می‌سازد، اما در پایانی بخش اول، داستانِ حرکت زوج جوان به آن سوی رودخانه است. این بخش شاید بتواند بیش از هر بخش دیگری مورد تأویل استعاری و نمادین قرار گیرد زوج پیری که بارها این راه را رفته‌اند و چراغی در دست دارند، در کنار زوج جوان حرکت می‌کنند تا آن‌ها را راهنمایی کنند. در این میان، قصه کاملاً در ذهنیات مادر می‌گذرد. او با امید سرزمین آن سوی رود و همزمان با ترس از شکستن یخ‌ها، مدام به خیال‌پردازی درباره زندگی آن‌سوی رود می‌پردازد و در عین حال، ترس او از یخ‌های شکسته، لحظه

لحظه بیشتر می‌شود. به این ترتیب، کنش نیمه نمادین و درونی شخصیت اصلی قصه، در چند صفحه پایانی، عنصر غالب است که تحت سلطه حمایت شخصیت پدر، رنگ می‌گیرد و گرچه در بیان آرمان‌ها، به اندازه بخش انتظار رک نیست، باز به وضوح و با تأکید فراوان نویسنده بر کنش ذهنی مادر، موجب زنده شدن حس مقاومت او و تحریک خواننده می‌شود، این قسمت، با اوج نمادپردازی رمانتیک نویسنده به پایان می‌رسد وقتی زوج جوان به آن طرف رود می‌رسند، نویسنده می‌نویسد.

«دیگر به یخ نازک، سوراخ‌ها و شکاف‌های بزرگ درون یخ فکر نمی‌کند. به تنها چیزی که فکر می‌کند، این است که قادر است با شوهر و پسرش تا آن سر دنیا هم برود.» (ص ۳۰)

چند سطر پایان فصل اول، باز شرح کوتاهی از گفت‌وگوی مادر و راوی، درباره آن شب است که با ذکر این که «سی سال از آن زمان گذشته»، نشان می‌دهد که مادر در زمان گفت وگو (احتمالاً همان گفت‌وگوی اول کتاب)، پیر است. این نکته‌ای است که پیش از این هم فهمیده بوده‌ایم و این به سبب شخصیت‌پردازی درخشان مادر است که حس پیری را به خوبی القا می‌کند.

اما فصل‌های دیگر کتاب، همان‌طور که گفتیم، قواعد دیگری دارند. در فصل‌های بعد، روایت‌هایی خطی از برش‌های زندگی شخصیت اصلی متن ـ راوی، به ترتیب آورده شده و همگی با زمان حال روایت می‌شوند. نویسنده بعد از فصل اول، با نوعی شتابزدگی، شیوه‌های رمانتیک خود را کنار می‌گذارد و به واعظی خشک بدل می‌شود. این سیر تا فصل آخر، مدام تشدید می‌شود و در فصل آخر، شاهد مناظره‌ها و تفکرات انقلابی خشکی هستیم که بین پدر و پسر رد و بدل می‌شود. در کنار این شیوه نه چندان لذت‌بخش، دو امر مهم باعث می‌شوند کتاب به کلی از جذابیت تهی شود. اولین مسئله، روایت‌پردازی است و دیگری، شخصیت‌پردازی.

هر فصل، از دو، سه روایت خرد تشکیل می‌شود که ارتباط ساختاری محکم با هم پیدا نمی‌کنند و تنها می‌توان آن‌ها را تقریباً هم زمان دانست. این خطوط خردروایی، هیچ کدام درخشش خاصی ندارند و همه تنها حول زورگویی ژاپنی‌ها می‌گذرد و تن ندادن بعضی از کره‌ای‌ها به این زورگویی. این تقابل ساده خیر و شر، ذره ذره به سمتی می‌رود که گویی روایت و اعمال شخصیت‌ها همه در خدمت همین مسئله قرار می‌گیرند و اگر ابتدا روایت‌هایی کم عمق، بازگوکننده این تقابل بودند، در پایان این تقابل شکل دهند روایت می‌شوند تا در فصل آخر، به کلی از کنش روایی خلاق خالی شوند و تنها بتوانیم زندگی خانواده را در روزهای پایانی جنگ ببینیم؛ سختی‌ها، شادی‌ها و آرمان‌هایی که از زبان شخصیت‌ها بازگو می‌شوند. در این بخش‌ها نویسنده هنوز به قواعد رمانتیک خود پایبند است، اما فراموش می‌کند که ادبیات، زمانی پنهانی هم دارد. این خلا روایی، ریتم سریع اتفاقات را از تک و تا می‌اندازد و اگر چه شرح هر اتفاق چند صفحه بیشتر طول نمی‌کشد، سادگی و بی ربط بودن هر روایت با دیگر روایت‌ها، متن را ملال‌آور می‌کند و در این میان، شعارهای راوی، بلای دیگری است.

اما شاید ضعف اصلی کتاب، شخصیت‌پردازی باشد. گرچه در فصل ابتدایی، شخصیت‌پردازی قدرتمند نویسنده، به خوبی قابل مشاهده است. شخصیت مادر جوان، با سکوت‌ها، ترس‌ها و در عین حال مقاومتش، ملموس و دوست داشتنی است. شگردهای نویسنده برای برانگیختن همذات‌پنداری خواننده با او نیز به کمک این شیوه شخصیت‌پردازی می‌آیند. از آن مهم‌تر، مادر پیر است که در چند جمله‌ای که می‌گوید، به خوبی نشان داده می‌شود؛ شخصیتی که هنوز وقت سخن گفتن در خود فرو می‌رود و حسرت و کندی او، کاملاً نشان دهنده سن بالای اوست. تکرار و مکث‌های مادر، هنگام بیان جملات، شیوه بیانی خاصی برای او ساخته که به خوبی با شخصیت وی همخوان است. در حالی که با رسیدن به فصل‌های بعدی، ناگهان با صحنه‌های عجیبی برخورد می‌کنیم. شخصیت مادر و پدر، به کلی تغییر پیدا می‌کند و حتی مشکلات پدر با ژاپنی حل می‌شود و بی ذکر دلیل، ناگهان پدر به قدری مهم می‌شود که همه سران شهر از او حساب می‌برند. شخصیت‌ها تحت تأثیر پیش رویِ روایت، اعمال خود را انجام می‌دهند و این روایات اگرچه می‌توانند شخصیت‌های جنبی را به خوبی شکل دهند، از پرداخت شخصیت‌های اصلی عاجز می‌مانند، بهترین نمونه، شخصیت راوی است.

به طور کلی، ضعف شخصیت راوی، در سه حیطه اصلی قابل مشاهده است. اولین حیطه، سکوت و عدم پرداخت راوی است. در بسیاری از بخش‌های داستان؛ اگرچه راوی شخصیت اصلی قصه است، هیچ واکنشی از خود نشان نمی‌دهد، به صورتی که حتی ممکن است در ابتدای خواندن فصل دوم، متعجب شوید. زیرا در ۲۰ صفحه ابتدایی فصل دوم، راوی دوبار و آن هم بسیار کوتاه سخن می‌گوید و تنها به مدرسه می‌رود تا جو استعماری آن جا را روایت کند. این سکوت‌ها تا پایان قصه ادامه می‌یابد. شخصیت اصلی هیچ کنش منحصر به فردی انجام نمی‌دهد. این شخصیت هیچ مشخصه رفتاری یا ذهنی ندارد و فقط نظاره‌گری است که مثل همه بچه‌های دیگر، به درس خواندن می‌پردازد. این عدم پرداخت شخصیت، در قصه‌ای که تمامی اتفاقات آن حول همین شخصیت می‌گذرد، ریسک بزرگی است؛ زیرا رابطه بین خواننده و شخصیت اصلی سخت‌تر می‌شود و بنابراین، کتاب جذابیت خود را از دست می‌دهد.

حیطه دوم ضعف شخصیت‌پردازی، اعمال عجیب و غریبی است که این شخصیت انجام می‌دهد؛ اعمال و تفکراتی که از همان ابتدای داستان، مجبورمان می‌کند فکر کنیم که این شخصیت مگر چند ساله است؟ این تناقض رفتار و سن، تنها بخشی از تعارضات شخصیتی است. مشکل اصلی، تهور و ترس غیرقابل توجیه شخصیت در بخش‌های مختلف است و یا بسیاری اعمال دیگر و بسیاری شخصیت‌های دیگر که به کلی متناقض به نظر می‌رسند (مثل کدو تنبل در فصل اول) اما حیطه سوم: شخصیت‌ها کاملاً تحت تأثیر روایت، رفتار می‌کنند. این ضعفی است که در بسیاری از آثار رمانتیک، قابل مشاهده است. در آثار رمانتیک، همیشه خلق صحنه‌های رمانتیک، هدف اصلی نویسنده است. بنابراین، شخصیت‌ها در برابر این صحنه‌پردازی‌ها آسیب‌پذیر می‌شوند. اگر در قصه‌های روان شناسیک و روان کاوانه، شخصیت‌پردازی سازنده روایت است، در آثار رمانتیک، خلاف آن‌ها شخصیت‌ها مجبور به انعطاف در برابر ساخت‌های روایی هستند.البته این ساخت‌ها، غالباً ساده‌اند و همین امر، آثار رمانتیک را بیش از حد تک لایه‌ای نشان می‌دهد، نویسنده، در این کتاب، به دام این مشکل می‌افتد و شخصیت‌های منفعل او تنها برای خلق لحظات حماسی، رقت‌انگیز و... به کار گرفته می‌شوند. تمامی این مشکلات، کتاب را بدل به متنی کرده است که هیچ شخصیت به یاد ماندنی‌ای ندارد و حتی شخصیتی ملموس نیز در شخصیت‌های اصلی نمی‌بینیم و همه شخصیت‌ها گنگی و پوچی خاصی دارند.

به هر صورت، کتاب ریچارد ای. کیم، اگر چه از ساختاری قوی و خلاقیت رمانتیک قابل توجهی در فصل اول برخوردار است، در فصل‌های بعد، به دام رمانتی‌سیسم خود می‌افتد و ادبیت متن خود را کنار می‌گذارد و اگرچه فصل اول، قدرت نویسنده در قصه‌نویسی را به رخ می‌کشد، فصل‌های دیگر کاملاً بچگانه و کم مایه به نظر می‌رسند. اما شاید به اعتبار همان فصل اول، بتوان گفت کتاب، کتابی است که اگر نه از نظر حسی، از نظر فنی کاملاً می‌تواند تأثیرگذار باشد و خلاف آن‌چه در مورد شخصیت‌پردازی در فصل‌های پایانی گفتیم، شاید شخصیت‌پردازی مادر در فصل اول، بتواند نکات زیادی را در مورد دقت در پرداخت به ما نشان دهد. به هر حال، وقتی کتاب را ببندید، از لحن رمانتیک کتاب خسته خواهید بود، اما نباید فصل اول را فراموش کنید؛ یک فصل با شکوه که حسن آن، اجرای خوب نقاط ضعف بخش‌های دیگر است.