وقت استراحت: آسیب روانی و بازی

مارگارت. ر. هیگونت
مرتضی نادری دره‌شوری

«روزگاری سخت بود و بازیچه‌ها اندک»

(مایرون لووی، سخن گفتن برای خودمان)

آسیب روانی، بی‌تردید اصلی‌ترین ویژگی ادبیات مدرن کودکان آمریکا، در زمینه موضوع جنگ است. با این همه، ایالات متحده ملتی است زاییده انقلاب، در گسستی شورانگیز از سرزمین مادری، بریتانیای کبیر. پس از آن نیز بخیه زدن دردناک ملتی که در طول جنگ‌های داخلی و دوران بازسازی تقسیم شده بود، جراحتی بر جای گذاشت که در معرض نژادپرستی مزمن و علائق منطقه‌ای تفرقه‌افکن و علاوه بر این‌ها، منازعات نژادی هر روزه که با کشمکش‌های طبقاتی همراه بود، دچار عفونت شد و در قرن بیستم، بعد از جنگ جهانی دوم، معنایی غمگنانه به خود گرفت و از معضلاتی که در زیر سطح ظاهری هویت ملی آمریکایی پنهان شده بود، پرده برداشت. جنگ ویتنام، اسطوره‌های امریکایی راجع به اخلاقیات ملی ما و رهبری سیاسی را نقش بر آب کرد و «آسیب فرهنگی» دیگری را رقم زد (فردتورنر) و مقدمه‌ای شد برای پژوهش‌هایی درباره آسیب، توسط رابرت جای لیفتون و دیگران. باتوجه به میراث پایدار جنگ‌های آمریکایی، عجیب نیست که برخی از بهترین داستان‌های کودکان، به مضمون و پیامدهای آسیب دوران جنگ پرداخته‌اند؛ آسیبی که آن را «قلب سرباز»، «روان رنجوری جنگ»، «خستگی جنگ»، یا "PTSD" می‌نامیم، اصطلاحاتی که با جنگ‌های پی در پی در تاریخ ما گره خورده‌اند. (پائولسن)

آسیب فردی در بسیاری از کتاب‌های کودکان ظاهر می‌شود: بیلدونگزرومان Buildungsroman ، اغلب با مرگ والدین قهرمان داستان آغاز می‌شود. جری گریسولد می‌نویسد: «داستان‌های امریکایی راجع به دوران کودکی، تقریباً همیشه داستان کودکی یتیم است.»

اما داستان تاریخی وظیفه‌ای فوق‌العاده دشوار را به دوش می‌کشد؛ چرا که باید روایت شخصی را به

روایتــی از جامعــه بپیوندد. فرد تورنر در اثــر خویش درباره جنگ ویتنام، اشــاره می‌کند که «خاطره به طور همزمان در روال شــخصی و در قلمرو اجتماعی جریان می‌یابد» و به پیروی از کالی تال می‌گوید: «آســیب مقولــه‌ای اســت که به ما امکان می‌دهد تا به راه‌هایی بیندیشــیم که تجربه شــخصی و تجربــه اجتماعی، یکدیگر را شــکل می‌دهند» (۱۱ و ۱۲). این ســاختِ متقابل خاطره یا روایت شــخصی و روایت اجتماعی، همان طور که خواهیم دید، در آن بخش از ادبیات کودکان که به آســیب دوران جنگ می‌پردازد، آشــکارا به چشــم‌می‌خورد.

در زمینه ادبیات تاریخی کودکان، دوگانگی مذکور این پرســش را به پیش می‌کشــد که چگونه عاملیتِ شــخص جوان می‌تواند با این واقعیت ســازگار شود که سیاست توســط عاملان بزرگسال رقم زده می‌شود؟ آیــا این به آن معناســت که ادبیات تاریخی کــودکان، به عنوان یک قاعده، همیشــه نوعی پیرنگ مضاعف ارائه می‌دهد؛ با کنار هم گذاشــتن خشــونت در حوزه جوانان و تصمیم‌گیری و جنگ در حوزه بزرگســالان؟ اگر آســیب بــه عنوان یک اصطلاح، به جراحت‌های جســمانی و روانی شــخصی اشــاره می‌کند، این جراحت‌ها چگونه با راه‌هایــی که جنــگ باورهای یک جامعه را به لرزه درمی‌آورد و مناســبات قدرت آن را در هم می‌شــکند، ارتباط می‌یابد؟ آیا حرکت آســیب در دنیای داســتانی، حرکت پیکره‌ای مثل یک عروسک اسباب‌بازی است که به تعبیر لوئیس کوزنتس، در ایفای نقــش خویش «جان می‌گیرد»، اما هم‌چنان ردپای غریب مرگ را بر خویــش دارد؟

توفیق داســتان تاریخی، منوط اســت به ظرافت واقع‌گرایانــه آن در پیوند دادن تجارب شــخصی با سیاســت ملی و تجارب اجتماعی. آیا ادبیــات کودکان که اغلب عاری از ابهام اخلاقی و مبتلا به حســرت گذشــته اســت، می‌تواند به چنین بینشی دســت یابد؟ همان‌طور که آدرین کرتزر نشــان داده، در بخش اعظم ادبیات راجع به آســیب جنگ که مخاطبان کودک را هدف قرار داده اســت:

«آن‌چه رنج‌آور اســت، تلطیف می‌شود و آسیب دیده نیز ترمیم می‌شود» (کرتزر ۲۵۴).

نویسندگان، والدین و دانش‌آموزان امیدوارند که تصور خویش از کودکان و ادبیات کودکان را به عنوان «حریمی امن» حفظ کنند (۲۵۱). حتی امروز نیز نویســندگان با «محدود کردن عمدی درک خواننده»، خودشــان آن چه را که نقل می‌کنند، سانسور می‌کنند (بوســماجیان ۱۴). از کتاب‌های کودکان، انتظار می‌رود که در آن واحد، هم صادق باشــند و هم دلگرم‌کننده (کرتزر ۲۵۷). این دســتور مصالحه، شــاید با تنشی که در نظریه آســیب مدرن وجود دارد، تطابق داشــته باشــد؛ تنشی میان کسانی که معتقدند آسیب واقعی (مثلاً آسیب ناشی از جنگ جهانی دوم) غیرقابل بازنمایی است و کســانی که معتقدند خاطره تجربه آسیب‌زا، می‌تواند و باید آن قدر در ذهن مرور و روایت شــود تا خاتمه یابد. (بنگرید به نوفلماچر، همین کتاب و Lays)

عجیــب آن که توصیــف واقع‌گرایانــه آســیب، در بازنمایی جهان‌هــای ذهنی کودکان، شــاید شــباهتی نزدیک با فشار روانی خشــونت بر بزرگسالان داشته باشد. جودیت هرمان، در تحقیق خویش با عنوان آســیب و بهبودی (۱۹۹۲)، تعریف خود از خاطره آسیب‌زا را با تحقیقات راجع‌به کودکان مرتبط می‌سازد: خاطرات آسیب‌زا به لحاظ غلبه شور و هیجان خیالی و جســمانی و فقدان روایت شــفاهی، شــبیه خاطرات نوجوان اســت. پژوهش‌های مرتبط با کودکان، درواقع برخی از آشــکارترین نمونه‌های خاطرات آسیب‌زا را نشــان می‌دهند. او به نتیجه‌گیری بیسل ون در کولک استناد می‌کند که خاطرات دوران کودکی، همانند خاطراتی که تحت تأثیر فشار شدید شکل گرفته‌اند، «اشــکال حســی‌وشــمایلی» به‌خودمی‌گیرند.

هرمان نقطه شــروع خوبی برای این مقاله فراهم می‌کند؛ چرا که او تعریف دقیقی از آســیب به دســت می‌دهد که از راهنمای تشــخیصی و آماری اختلالات روانی (DSM-III) اســتخراج شده است. کاتالیزور آســیب معمولاً قرار گرفتن ناگهانی در معرض خشــونت مفرط، یا مشــاهده مرگ بی‌تناسب است که موجب ناامیدی و وحشــت می‌شــود (هرمان). علایم آن چه امروز «اختلال فشار پس از آسیب» (PTSD) نامیده

می‌شـود، هم جسـمانی اسـت و هم روانی (هرمان).

قربانی آسیب ممکن است از بی‌خوابی، خاموشی یا واکنش «بهت‌آمیز» رنج ببرد (هرمان). وقتی گذشته به حال راه می‌یابد، ادراک‌های فرد شـاید حاد، اما پراکنده و همراه با بازگشـت به گذشـته و کابوس باشـد. روان شـخص ممکن اسـت به بازی‌های تکراری و ایفای دوباره نقش یا کرختی متوسـل شود تا خود را از عواطف و رویدادها جدا سـازد. در بدترین حالت، از هم پاشـیدگی هویت و گوشه‌گیری، می‌تواند قربانی را به سوی خودکشی براند. همان طور که بوسماجیان و کرتزر یادآور می‌شوند، این مضامین برای مخاطب جوان چالش‌برانگیز است و تلقی بسیاری از نویسندگان کتاب‌های کودکان از این مضامینْ گزینشی، تصنعی و مقید به این قرارداد بوده اسـت که کتاب‌های کودکان باید نتیجه‌گیری‌های خوشـبینانه‌ای ارائه کنند.

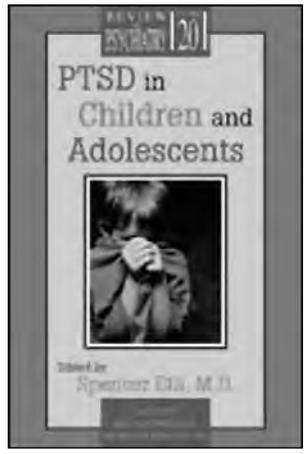
من برای بررسـی این مسـائل، قصد دارم رمان جانی ترماین (۱۹۴۳)، نوشته استرفوربس را تحلیل کنم که داسـتان یک شاگرد نقره‌کار در بوسـتون زمان انقلاب را بازمی‌گوید. این داستان، پیش از آن که مفهوم آسـیب به مفهومی آشـنا تبدیل شود، نوشته شده اسـت. اثر دیگر مورد بررسی، رمان آلن و نائومی (۱۹۷۷)، نوشـته مایرون لووی اسـت که تقریباً تحقیقی موردی درباره بروز PTSD در کودکی است که شاهد قتل وحشـیانه پدرش توسـط نازی‌ها بوده. در عین حـال، می‌خواهم این دو رمان را از این نظر با هم مقایسـه کنـم

فوربس و لووی، چگونه آسـیبی را که کودکی تجربه کرده اسـت، برای مخاطب کودک ارائه کرده‌اند؟ آن‌ها چگونه درد شـخصی را در لحظه‌ای از گسسـت تاریخـی، بیان کرده‌اند؟ نقـش ایدئولوژیکی که این داسـتان‌ها ایفا می‌کنند، چیسـت؟ یکی از پرسـش‌هایی که ما به عنوان خواننده باید بپرسیم، این است که نویسـنده برای تعریف و تجسـم درد و کمک به ما برای شناخت علائم آسیب و هم‌چنین برای خودداری از روایت‌های ساده‌انگارانه از بهبود، چه تدابیری به کار می‌بندد؟ به وجود آمدن آسیب روانی، چقدر واقع‌گرایانه (یا علمی) است؟ در حالی که فوربس، وقتی در خلال جنگ جهانی دوم رمانش را می‌نوشت، احتمالاً نسبت به گفتمان پزشکی راجع به آسیب روانی ناآگاه بوده، لووی اطلاعات پزشکی راجع به PTSD را به صورت توصیف دو کودک درمی‌آورد که دوستی‌شـان در نتیجه آسـیب ناشی از خشونتِ نازی‌ها شکل گرفته است. بنابراین، یکی از تفاوت‌های چشمگیر میان دو رمان، تمرکز منسجم لووی بر آسیبی روانی است که توحش نازی‌ها وارد آورده. تفاوت دیگر، مربوط به نحوه پیوند لحظه تاریخی، به داسـتان شـخصیِ آسیب است. در حالی که فوربس بر درک سـنتی از تاریخ به مثابه رویداد سیاسـی متکی است، لووی علاقه‌ای امروزی‌تر به مفهـوم برادلی [فرناند برادل، پیشـگام مکتب تاریخی آنال ـ م] از تاریـخ اذهان و زندگی روزمره، به عنوان پیشـینه‌ای روشـنگر برای خشـونت واقعه جنگ جهانی دوم، از خود نشـان می‌دهد.

رمان *جانی ترماین* به معلولیت آسـیب‌زای قهرمان رمان، جانی، به نحو چنان موجزی می‌پردازد که به خواننده این امکان را می‌دهد که در میان جوش و خروش انقلابی به پیش رود و به راحتی با گذر از داستان شـخصی، به تاریخ عمومی و اسطوره آمریکایی راه یابد. درواقع فوربس، نمونه کلاسیکی از داستان تاریخی ارائه می‌دهد که همان طور که سـارا اسـمدمان نشان داده است، اصولی را که جرج لوکاچ در تحقیق خود با عنوان رمان تاریخی بر می‌شـمارد، صورت‌بندی می‌کند. فوربس با نمودهای برجسـته‌ای از شـخصیت‌های تاریخی مهم، از قبیل پل ریوری، جان هانکوک و جیمز اوتیس، داستان چهل ساله خود را در برابر پس‌زمینه انقلاب آمریکا قرار می‌دهد.

این رمان، همزمان وظیفه‌ای دوگانه برعهده داشـت؛ هم وظیفه تاریخی و هم وظیفه سیاسـی. فوربس در کتاب خود راجع به انقلاب، به ضربه ناشـی از حادثه پرل هاربر واکنش نشـان داده بود؛ حادثه‌ای که مثل تجربه (یازده سـپتامبر)، تأثیر حمله به کشـور آمریکا بر کودکان را با شدت تمام به ما تفهیم کرد. فوربس در «برگه پذیرش» که در سـال ۱۹۴۴، برای دریافت نشـان نیوبری نوشـت، شرح داد که میل به تعویق افتادهٔ نوشتن درباره شاگردی در دوران انقلاب، زمانی مجال تحقق یافت که حمله بر پرل هاربر، جوانان متجدد را به مواجهه با صدمات و تصمیم‌گیری‌های دشـواری نظیر آن چه جوانان در قرن هجدهم با آن مواجه شدند، واداشـت: «وقتی جنگ فرامی‌رسـد، به ناگهان از این جوانان خواسته می‌شود که نقش‌شان را به عنوان مرد ایفا کنند.»

آن چه برای مقایسـه من، از این هم مهم‌تر اسـت، آن که فوربس به وضوح داسـتانش را با شـکنجه یهودیان توسط نازی‌ها گره می‌زند. او میان وضعیت پدر پل ریوری، پناهنده‌ای که از «شکنجه‌های وحشیانه



گرایش فرهنگی ما به آرمانی جلوه دادن کودکان، نشان می‌دهد که امید به معالجه نائومی، از این امید ناشی می‌شود که معصومیت آلن می‌تواند نائومی را نجات دهد. ما مایلیم کودکان را نجات دهندگان اخلاقی بزرگسالان بپنداریم.

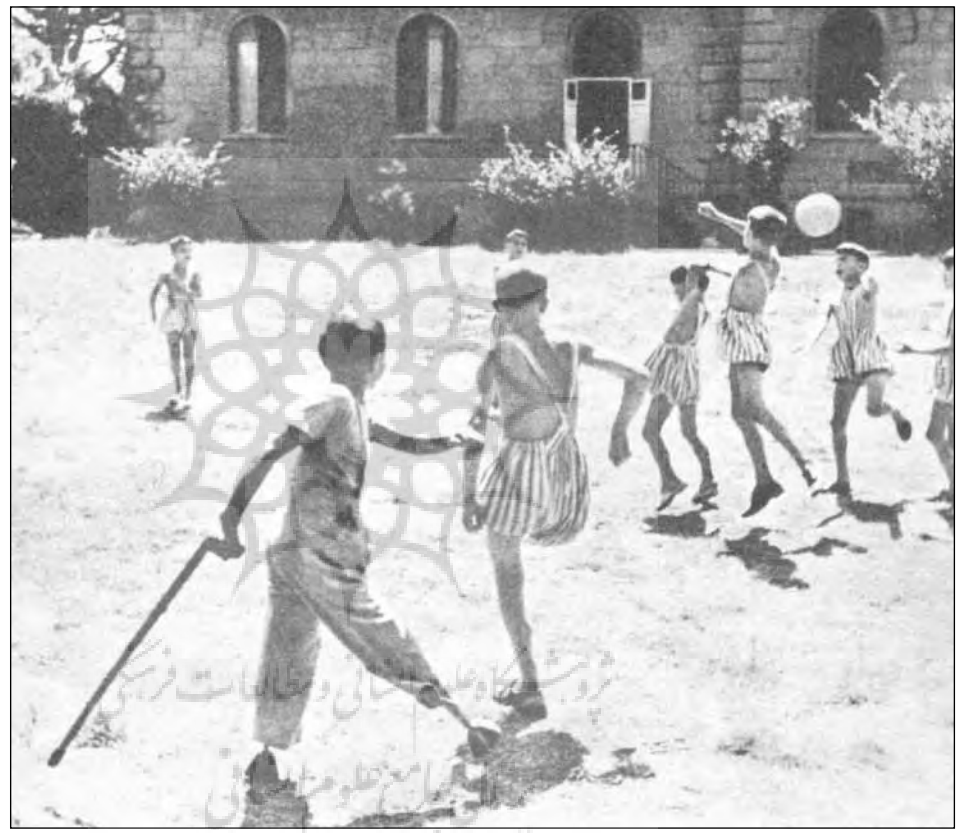
هوگیونتس» فرارکرده است و وضعیت «صدها و هزاران پناهنده کوچک که برای فرار از شکنجه‌های مذهبی و سیاسی و خرابی‌های جنگ، اروپا را ترک کرده‌اند» (۲۴۸)، گونه‌ای توازی می‌یابد. در رمان جانی ترماین، ریوری در یکی از جلسات فرزندان آزادی، فرار پدرش را به خاطر می‌آورد: «او فقط یک بچه بود. اما حالا من، از جهتی، برای همان بچه می‌جنگم... بچه‌ای که هیچ هراسی به خودش راه نداد و پناهنده‌ای شد که به خاطر نژاد و مذهب، از کشورش بیرون رانده شد.» این سوگند تعهد، الگویی در اختیار خوانندگان قرن بیستمی قرار می‌دهد؛ خوانندگانی که کشورشان از پذیرش قایق‌های حامل کودکان پناهنده خودداری کرده بود. اشغال بوستون در قرن هجدهم توسط سربازان بریتانیایی (سرخ چون دریایی از خون)، می‌تواند با اشغال شهرهای اروپایی مقایسه شود. فوربس در سخنرانی‌اش شرح می‌دهد که: «من جداً از جوانان می‌خواهم که به بریتانیایی‌ها در بوستون ـ و نازی‌ها، فرضاً در روتردام بیندیشند.» رمان فوربس، همانند بسیاری از داستان‌های تاریخی، رویدادی متعلق به گذشته را توصیف می‌کند تا به مسائلی که در زمان کنونی مطرح شده‌اند، بپردازد.

جانی، قهرمان فوربس، جست‌وجوی هویت خویش را همزمان با روایتی درباره شکل‌گیری ملت، یعنی جست‌وجوی هویت در مقیاسی بزرگ‌تر، ادامه می‌دهد. به تعبیری، تجربه آسیب شخصی جانی، گواه آن است که گسستی اجتماعی نیز در راه است. دست معلول او، وی را به عنوان شاهد و نه عاملی در حوادث آغازین انقلاب، به حاشیه می‌راند و این موضعی است که لوکاچ آن را برای ارائه روایتی عینی، به ویژه در داستان‌های تاریخی، مفید می‌داند. آسیب‌های متعددی که جانی متحمل می‌شود، درک انسانی عمیقی به او می‌دهد و توصیف رمان از پیچیدگی‌های سیاسی و اجتماعی را غنا می‌بخشد. در آغاز رمان، جانی شاگرد نقره‌کاری که پیش از این مادرش (تنها عضو خانواده که می‌شناسد) را از دست داده است، در آستانه دوران کاری درخشانی به عنوان یک نقره‌کار قرار دارد. از همان ابتدا ما او را به عنوان فردی مستعد و بلندپرواز، اما خودپسند و ارباب‌منش می‌شناسیم. زمانی که او به شدت برای تحویل به موقع کاری تلاش می‌کند، همشاگردی حسودش باعث می‌شود که او نقره مذاب را روی دست راستش بریزد و آن را فلج کند. جانی به طور نمادینی از عمل و از خود زندگی دور می‌افتد. تا زخمش التیام یابد، زمان متوقف می‌شود. او از روال عادی زندگی روزمره بر کنار مانده است؛ چون زخمش باعث شده که انگشت شستش به دستش بچسبد و دیگر به هیچ دردی نخورد. بعدها وقتی به کارگاه برمی‌گردد و «اتاق تولد و مرگ» را نگاه می‌کند، پیش خود می‌اندیشد: «از یک نظر او در آن اتاق مرده بود یا حداقل بلایی بر سرش آمده بود که دیگر از آن شاگرد زرنگ و کوچولوی نقره کاری اثری نمانده بود... حالا او کس دیگری بود.» عوارض کرختی آسیب‌زا و خودشکنی ویرانگر پس از معلولیت، شخصیت جانی را شکل می‌دهد.

جانی که به لحاظ جسمانی آسیب دیده است، در همان ماه‌های اول درد کشیدن، از آسیب روانی ناشی از، از دست دادن منزلتش به عنوان شاگرد ارشد، به مراتب بیشتر رنج می‌کشد. شرمندگی او به خاطر دست زشت و بدریختش که نوعی اختگی استعاری است، عدم اعتماد به نفس او را نشان می‌دهد: چرا که این سانحه او را از توانایی تبدیل شدن به یک صنعتگر ماهر، شلیک تفنگ یا نوشتن خطی خوش محروم کرده

اســت. جانی که پیش از این یتیم شــده بــود، یعنی وضعیت فقدانی که گهــگاه در ادبیات کودکان، قهرمان داستان رابه زندگی جدیدی پرتاب می‌کند، حالا هم از خانواده دومش، یعنی کارگاه نقره کار پیر خرف، لافام محروم شــده است. فوربس واکنش روانی انزواطلبانه او را که با درد ناتوانی تشدید می‌شود، توصیف می‌کند و این یکی دیگر از مضامین خلاقانه اوســت. وقتی جانی به قصد شــوخی، لیموترش‌ها را به دختری به نام ایزی می‌دهد، دخترک با حالتی عصبی جیغ می‌کشــد: «آن دســت‌های ترسناکت رابه من نزن!» و جراحت جســمانی و روانی او را تشــدید می‌کند.

فوربــس در مجموع ادعــا می‌کند که نوعی فرآیند خود ـ درمانی در حال رخ دادن اســت. جانی ابتدا با کابوس درد و معلولیت ـ شوک، تب و خواب ـ به سر می‌برد، سپس تنها پرسه می‌زند و خود را غرق کاوش در بوستون و یافتن فعالیت‌های تازه‌ای مثل شنا می‌کند. رفتاری که به صورت فرار از دیگران آغاز می‌شود، سرانجام به شناخت تبدیل می‌شود و او از شهر و اطراف آن نقشه‌برداری می‌کند. اما پیش از آن که او بتواند هویتش را از نو شکل دهد، گسست دیگری را نیز باید تجربه کند: از دست دادن امید به این که جای خود را در میان خانواده مادرش بازیابد؛ خانواده‌ای بســیار ثروتمند از تاجران ناحیــه لیت. عموی خودپســند او خبــر ندارد که بــرادرزاده طــرد شــده‌اش، پســری به جــای گذاشــته است. او مخالفت با جانی را با توهین به او شدت می‌بخشد و رســماً او رامتهــم می‌کند به ایــن که جــام نقــره‌ای را از بســتر مــرگ مــادرش دزدیده اســت. این گسست، جانــی را بــه طــور نمادین مهیــای گسســت سیاســی میــان ســرزمین مــادری و مستعمره‌نشــین‌ها می‌کنــد. بعد از این که خشونت سایه می‌افکند، جانــی در عمارت ییلاقی لیت، اسنادی کشف می‌کند که شــجره‌نامه او را تأیید و راز گذشــته مادرش را آشــکار می‌کننــد. امــا او تصمیم می‌گیــرد که جام نقره یا ارثیه‌اش را مطالبه نکند: «من بدون آن‌ها راحت‌ترم. من چیزی از ایشــان نمی‌خواهم؛ نه خون‌شــان و نه نقره‌شــان را.» فوربس لحظه بازشناسی جانی را به زمینه گســترده‌تر تاریخ پیوند می‌زند؛ زمانی که سربازان ملی با این سرود رژه می‌روند: «این است پایان؛ پایان چیزی، آغاز چیز دیگری. آن‌ها بازخواهند گشت؛ چرا که جنگی در پیش اســت، جنگ داخلی و ما پیروز خواهیم شــد.» جانی هویت تازه‌اش را برگزیده اســت.



عکس از دیوید سیمور

فوربــس هم‌چنیــن راهی برای آن که قهرمان جوانــش را به روایت تاریخی بپیونــدد، می‌یابد. جانی با حمایت دوســتش و با سرمشــق گرفتن از یتیمی دیگر به نام راب، توزیع‌کننده روزنامه می‌شــود. او سوار بر اسب، بوستون و شهرهای اطراف را می‌گردد و اخبار را پخش و نیز جمع می‌کند. این وظیفه به رشد سیاسی او می‌انجامد و او را در موضعی قرار می‌دهد که به عنوان منبع خبری و پیام‌آور مردانی چون سام آدامز، جان هانکوک و جیمز اوتیس به کار گرفته می‌شــود؛ مردانی که نخســتین گام‌ها را به سوی استقلال برنامه‌ریزی می‌کنند: «بودن حتی در حاشــیه‌های رویدادهای عظیم، محرمانه و پرمخاطره، به او احساس شور و هیجان

و لذت می‌بخشـید.» ضیافت چای بوسـتون، لحظه تاریخی کارناوال واری در اختیار فوربس قرار می‌دهد تا نقشی برای عاملان جوان فراهم کند: «جانی و راب از آن دسته پسران و جوانانی هستند که ما خیال داریم از آن‌ها برای مقاصد بزرگ‌مان اسـتفاده کنیم.» جوانانی که ماسک بر چهره زده‌اند، صندوق‌های چای را با زور باز می‌کنند تا در بندرگاه خالی کنند. فوربس با جابه‌جایی جانی از نقره‌کاری به دیده‌بانی بوسـتون، ما را به سـوی تلقی بندیکت اندرسون، در پیوند دادن صنعت چاپ با شـکل‌گیری ملت آمریکا رهنمون می‌شود. دوستی جانی و راب و دیدارهای آن‌ها با فرزندان آزادی، آن چه را که اندرسون «دوستی عمیق و گسترده» می‌نامد، تجسـم می‌بخشـد که از ملت، یک «جامعه خیالی» می‌سازد. اندرسون نقش جوانان را در گسترش فرهنگ چاپی پیگیری می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه افراد در مناطق اطراف بوستون، با خواندن روزنامه، خود را بخشـی از یک کل بزرگ‌تر می‌یابند.

یکـی از نامعمول‌ترین تدابیـر روایی فوربس، پیوند زدن میان تجربه شـخصی جانی از معلولیت، فقر و طردشـدگی از یک سـو و توصیف انقلاب نـه صرفاً به عنوان زمان هیجان‌انگیـز آزادی (آن گونه که راب، جنگجوی جسور تصور می‌کند)، بلکه همچنین به عنوان یک آسیب اجتماعی است. فوربس قاطعانه ذهنیت «ما / آن‌ها» را که دامنگیر بخش اعظم ادبیات جنگ است، کنار می‌گذارد: حق فقط در یک جبهه نیست و شور انسانی، از مرزبندی‌های سیاسی فراتر می‌رود. جانی شاید به خاطر رنجی که می‌کشد، آگاهی پیچیده‌ای نسـبت به هزینه خشونت کسب می‌کند: وقتی جوانی وابسته به حزب محافظه‌کار، در کوچه‌ای تاریک مورد حمله قرار می‌گیرد، جانی دچار تهوع می‌شـود و با شـنیدن صدای ناله خفیفی، دست‌هایش به لرزه می‌افتند و در یک دعوای خیابانی با هر «رفتار وحشـتناکی» پایش سسـت می‌شود. بعدها، اعدام دوست مو قرمزش پامپکین، سـربازی بریتانیایی که به جرم رفتن به مرخصی بدون اجازه، محکوم شـده اسـت، او را عصبی و وادارش می‌کند که «به چهره مرگ» بنگرد: «او خوشحال بود که دستش چلاق است.» وقتی راب در جنگ لکزینگتون به شدت زخمی می‌شود، جانی در «جهانی غریب و تنها که هیچ چیز نمی‌تواند جدی به نظر آید، حتی مرگ راب»، بار دیگر دچار کرختی آسـیب روانی می‌شـود.

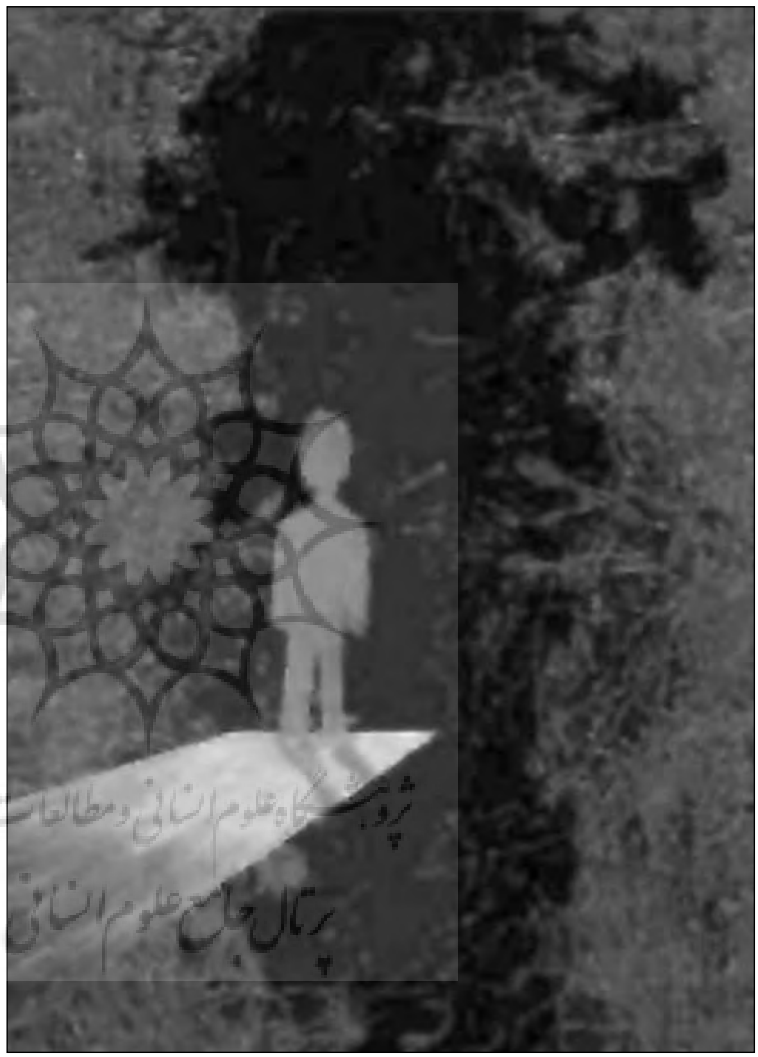
دگرگونی و بهبودی جانی در چند مرحله صورت می‌گیرد: تشـکیل خانواده‌ای جدید، وقتی راب در واقع او رابـه فرزندخواندگـی می‌پذیرد، غلبه بر معلولیت و پذیرش دیگران، حتی همشـاگردی نفرت‌انگیزش، داو که مسـبب آن سـانحه بود. جالب‌ترین لحظات، لحظاتی اسـت که جانی نقش بچه و چلاق را بازی می‌کند تا پیامی را به انقلابیون برسـاند. او لنگ‌لنگان می‌رود و با زدن چند ضربه به در کلیسـا)، پیامش را به خادم کلیسای شمالی می‌رساند و باز لنگ‌لنگان و لابه‌کنان، از کنار افسر پلیسی می‌گذرد که حکم می‌دهد «اجازه بدهید بچه رد شـود.» این گونه نقش بازی کردن (که قبلاً در ضیافت چای آن را تمرین کرده اسـت)، او را قادر می‌سـازد تا وضعیت خود را تغییر دهد و از آن اسـتفاده سیاسـی بکند. جانی در شانزده سالگی «پسری اسـت در دوران صلح و مردی اسـت در دوران جنگ». در صفحات پایانی، پس از مرگ راب، جانی بهت‌زده نتیجه می‌گیرد که «هیچ چیز نمی‌تواند به او آسـیبی برسـاند.» وقتی تن به عمل جراحی می‌دهد تا انگشت شستش را از دستش جدا کنند، جریان ذهن او به صورت تصاویری بسیار روشن و ادراکی گسسته درمی‌آید. در ایـن لحظـه، جانی انقلاب را بـا آغوش باز می‌پذیرد و فوربـس، تولد ملتی جدید را پیشـگویی می‌کند. فوربس لحن بیان انقلابی اوتیس را با صور خیال قدیمی مرثیه‌های شـبانی درهم می‌آمیزد تا به خوانندگان بشـارت دهد که آزادی و بازسـازی در راه است. اما جانی تنها ایستاده در چشـم‌اندازی «غیرواقعی»، اما به شدت سرشار از حیات: «سبز چون بهار، در رویای آینده اما خیس از خون.» معنای این تصویر پایانی، یعنی تصویری از آسـتانه مرگ و زندگی، ساختن روی خرابه‌های جراحت است و با حالت آرمان‌گرایانه وردزورثی، نوید می‌بخشـد که پس از هر لطمه‌ای پاداشـی در راه اسـت. باوجـود این، بزرگ‌ترین دسـتاورد فوربس، پافشـاری هوشیارانه بر ننگ آسیب‌زای خشـونت انقلابی است؛ ننگی که جراحت جانی او را قادر به درکش کرده است.

امروزه به نظر می‌رسد که چنین نگاه خوشبینانه‌ای را به سختی می‌توان پذیرفت؛ چرا که ما PTSD را معضلی مزمن می‌دانیم که پژوهش‌های بلندمدتی راجع به بازماندگان جنگ جهانی دوم و نیز راجع به کهنه سربازان ویتنام در پی داشته است. این تحقیقات، پیش از انتشار رمان آلن و نائومی انجام شده است. هرچند مایرون لووی، قطعاً خوش‌بینی در موردبهبود یک کودک از آسیب را به آسانی نمی‌پذیرد، از موضوعاتی مثل بازی و اسـباب‌بازی استفاده می‌کند که به عقیده برخی خوانندگان، با مفاهیم رومانتیک معصومیت و آزادی

کوچک‌سازی، نه تنها جهان درون را می‌گشاید، بلکه جهانی بنا می‌نهد که «بخشی از تاریخ... اما از نگرانی‌های جهان بزرگسالان به دور است». بنابراین، بازی‌های نائومی حریم امنی در اختیار او می‌گذارد تا از جهان بزرگسالان که او را زمین‌گیر کرده است، جدا شود.

دوران کودکی در ارتباط است و از این رو، عده‌ای مدعی‌اند که لووی به قهرمان کودک خود، آلن سیلورمن و دوستش، نائومی کیرشنبام و نیز به خود بازی، صورتی آرمانی می‌دهد.

من نشان خواهم داد که لووی، هوشیارانه بازی را به عنوان وسیله درمان معرفی می‌کند. او در نامه‌ای می‌نویسد: «من ... از ایده بازی کردن به عنوان وسیله‌ای در روان‌کاوی خبر داشتم.» در حالی که آلن در کار دشوار صحبت کردن با نائومی از آدمک خود، *چارلی مک کارتی* استفاده می‌کند، نائومی می‌کوشد احساس گناه ناشی از فقدان پدرش را با مجبور کردن عروسکش، *یووویت* به پاره کردن کاغذ، طبق آدابی خاص، از خود دور کند. لووی از طریق این اثر جدی خود، درک ما را از مضامینی چون معصومیت، آزادی و قدرت نجات‌بخش دوران کودکی دگرگون می‌سازد. اسباب‌بازی‌ها وسایلی هستند برای انجام اعمال خلاقانه‌ای که می‌تواند بیانی از خود باشد یا نباشد، اما امیدی برای حل مسائل و تعارضات ایجاد می‌کنند (رجوع کنید به کوزنتس). البته اسباب‌بازی‌ها تنها مرحله‌ای از بهبودی نائومی را شکل می‌دهند و سرانجام معلوم خواهد شد که ناکافی هستند. فروید در مقاله‌اش راجع به ناشناخته، اسباب‌بازی‌ها را با آستانه متزلزل میان تحرک و عدم‌تحرک،زنده و مرده مرتبط می‌داند. این تزلزل، مضمون مهمی در داستان لووی است.



مایرون لوی داستان آشفته‌کننده‌اش درباره پیامدهای کشتارهای نازی‌ها را با صحنه‌ای آغاز می‌کند که بازی اصالتاً امریکایی بیسبال را که درخیابان‌های بروکلین انجام می‌شود، نشان می‌دهد. بازی تعدادی از مضامین اصلی رمان را نشان می‌دهد: یهودستیزی پرخاشجویانه، استفاده دوستانه از شوخی‌های بازی‌گوشانه برای دفع خوی پرخاشگرانه و توقف جریانات دوران کودکی به خاطر امور غیرمترقبه؛ خواه رسیدن یک اتومبیل در خیابان باشد یا خشونت جنگ یا فراخوانده شدن برای ایفای نقش قهرمانانه التیام‌بخش. هرچند «تایم اوت» [یا وقت استراحت] بخشی از روال عادی بازی بیسبال است که در جهان پذیرفته شده، اما لووی «تایم اوت» دردناک دیگری را مطرح می‌کند که آلن به آن نیاز دارد: آلن بدون این که توضیحی برای قطع رابطه با بهترین دوستش شون کلی داشته باشد، خود را موظف به دوستی با نائومی می‌داند که وقتی نیروهای گشتاپو دو سال پیش در پاریس، پدرش را جلوی چشم‌هایش کشتند، زندگی‌اش، از هم پاشید. لووی از طریق مضامین قطع رابطه و گسست، طغیان خشونت و انتخاب‌های دشواری را بررسی می‌کند که بخشی از بلوغ شخصیت هستند. آلن در اولین هفته‌های دیدار با نائومی، در بعدازظهر یک روز آفتابی، می‌خواهدبه بهانه این که بار دیگر بیسبال بازی کند، از پدر و مادرش اجازه بیرون رفتن بگیرد. والدینش او را سرزنش می‌کنند که چرا نمی‌گذارد آن‌ها از موضوع باخبر شوند. البته پدرش مرخصی بعداز ظهر او را با مرخصی بدون اجازه یک سرباز مقایسه می‌کند که «شاید نبردی را از دست بدهد.» او مچ آلن را می‌گیرد: دیدن نائومی مهم‌تر از کارهای خانه است، چون او فقط با وفادار بودن می‌تواند خودش «بشود».

نوع کاملاً متفاوتی از «تایم اوت» در مورد نائومی کیرشنبام نشان داده می‌شود که بعد از قتل پدرش، وارد کپسول زمان شده است؛ آسیب روانی ارتباط میان گذشته و حال را در زندگی او از هم گسسته است.

خشـونت هولناکی که او مجبور به تماشـایش بوده، او را فلج کرده و علائم کلاسـیک PTSD را بر جای گذاشـته اسـت؛ او دچار خاموشی، کابوس، وسواس تکرار و واکنش‌های شوک‌آلود به صدای برخورد عصا به زمین، آژیر، خون یا حتی اسـم خودش اسـت. در پایان رمان، زخم تازه‌ای از دل زخم قدیمی سرباز می‌کند، نائومـی با دیدن چهـره خون‌آلود آلن در اثر یک دعوا، به چنان فلج انزواطلبانه‌ای دچار می‌شـود که به نظر می‌رسـد هر آن چه در این دوران دوستی به دسـت آمده، نیست و نابود خواهدشد. شدت جراحت او نه تنها در گسسـت او از خویشـتن، بلکه در انکار ویرانگر زنده بودنش نیز آشـکار است. وقتی از طریق عروسک با خودش سخن می‌گوید، خود را «مرده» می‌نامد و وقتی از صداها و مناظر تهدیدکننده می‌گریزد، خود را زیر تخت یا کپه‌ای از زغال‌سـنگ مدفون می‌کند. انزوای شـدید نائومی از جهان، نمونه‌ای از آسیب فرویدی را نشان می‌دهد که مثل جراحتی تمام ارتباط‌ها را می‌گسلد و خلأیی از خاطره و هویت به جای می‌گذارد و به چیزی منجر می‌شـود که کتی کاروت، آن را «ضربه بی‌پایان آن بر یک زندگی» می‌نامد.

علائم آسیب نائومی، برای اولین بار، زمانی بر ما آشکار می‌شود که آلن در راهرو با او مواجه می‌شود و سـپس دختر عمه‌اش، خانم لیبمان درباره آن توضیح می‌دهد. این علائم به طرز حیرت‌آوری با علائم ذکر شـده در راهنمای DSM که در سـال ۱۹۸۱، یعنی چهار سـال بعد از انتظار این رمان منتشـر شده است، مطابقت دارد و هم‌چنین با توصیفی که فروید در «فراسـوی اصل لذت» ارائه داده اسـت نیز مطابقت دارد. تکان‌دهنده‌ترین رفتار نائومی که پس از تجربه خشـونت نازی‌ها در پاریس خاموش شـده است، دلمشغولی او به پاره کردن کاغذ است. این رفتار غیرارادی و اضطراب‌آمیز تکراری که گاه از طریق عروسکش یووییت انجام می‌شـود، مسـتقیم با شبی ارتباط دارد که پدرش کشته شـد؛ وقتی پدرش از او می‌خواهد نقشه‌ای از پاریس را که در آن مسـیرهای مبارزان زیرزمینی نشان داده شده است، پاره کند. بعدها وقتی او در آپارتمان آلـن می‌گردد، برای عروسـکش مجموعه‌ای از «آداب تکراری» را تعریف می‌کند تا با محیط آشـنا شـود. خانـم لیبمـان توضیح می‌دهد که وقتی نائومی برای اولین بار به سـوئیس فرار کرد، مریض بود و رویاهای بیمارگونش باعث جیغ‌های شـبانه‌اش شـد. وقتی به نیویورک رسید، همین که حالش کمی بهتر شد، دوباره بی‌سـر و صدا برگشـت: «هر زمان جایی دیگر بود». نائومی از همان ابتدا می‌تواند با استفاده از عروسکش، یووییت با آلن به اشاره سخن بگوید. عروسک به او این امکان را می‌دهد تا از شخص خودش سریع‌تر حرکت کند و با آن به طور غیرمسـتقیم سـخن گوید. یکی از نشـانه‌های تکان‌دهنده تزلزل نائومی، واکنش‌های ناگهانی او به اسـم خودش اسـت. او از جایش می‌پرد و می‌پرسد: «کیسـت؟» این گسست در درون او که با اداهای عروسـک بازسـازی می‌شود، نشان دهنده آن اسـت که نائومی عجز خودش در نگه داشتن پدر را آن‌گونه که هسـت، نمی‌پذیرد. این گسسـت حاکی از گسسـت میان نائومی قبل از مرگ پدر و نائومی بعد مرگ پدر اسـت. همان‌طور که انتقال تمام دوسـتان نائومی به اردوگاه‌های کار اجباری، حاکی از فقدان خط ربطی میان گذشـته و حال اسـت. امر چاره‌ناپذیر به «هرگز» تبدیل می‌شود. او می‌گوید: «من هرگز پسری رانشـناخته‌ام».

مرحله مهمی از بهبود نائومی، زمانی است که از شبی که مجبور بوده است کشته شدن پدرش را تماشا کند، برای آلن حرف می‌زند. لذت بی‌تکلف او از بازی کردن و خوردن ساندویچی که خودش درست کرده است، وقتی به گذشته خودش می‌اندیشد، به اعتراف تکان‌دهنده بازمانده‌ای به گناهش می‌انجامد. او به آلن می‌گوید: «من پدرم را کشتم، تو می‌دانی.»

از این رو برای آلن، گسسـت میان دو نائومی، به معنای غیاب اسـت. حتی وقتی سـعی می‌کند امیدوار باشـد، با خود می‌اندیشـد که «یک نائومی این‌جا بود... اما او مثل یک قطره درخشنده جیوه، چنان فرار بود که به سـختی می‌توانستی او را بگیری و نگه داری.» البته عروسک یووییت، نائومی را «کودن» و «احمق» خطاب می‌کند و آلن مردد می‌ماند که نائومی چقدر خود را می‌شناسـد. آلن از یووییت می‌خواهد که «سـرود ملی فرانسـه» را به او یاد بدهد. اما یووییت می‌گوید که «سـرودهای مرده» را نمی‌داند. نائومی شاید آن‌ها را بداند، «اما او خودش هم مرده اسـت!» یووییت اصرار می‌ورزد که «او رفته اسـت»، «او ناپدید شده است». نائومی حتی وقتی می‌تواند با آلن حرف بزند، غرق بازی با هواپیمای مدلی شده که آن را L'oiseau jaune (تصویری نه تنها از آزادی، بلکه از سـتاره زرد) می‌نامـد، و اعتراف می‌کند که: «من دیوانه‌ام، تو می‌دانی.» کمی بعد ادامه می‌دهد: «آیا دوسـتان من... حالا همگی مرده‌اند؟» آلن سـعی می‌کند به او قوت قلب بدهد: «شـاید نه». نائومی بیشـتر اوقات خود را در این برزخ مرگ می‌یابد؛ برزخی که در آن دیگر نمی‌تواند وجود داشته باشد.

بازی با عروسـک که شـاید ماه‌ها و سال‌ها تنها رشـته پیوند زندگی نائومی با جهان است، مرحله‌ای از بهبود او را نشـان می‌دهد که روان‌پزشـک او می‌گوید باید آن را پشت سر بگذارد. به قول وینیکوت، یویت «یک شیئی بینابینی» است که به او امکان می‌دهد تا از مرزهای جهان خارج فراتر رود و تا حدودی نظارت

خود را بر آن حفظ کند. اما نائومی که قادر نیســت فقدان پدرش را بپذیرد، دچار وابســتگی به یوویت شــده اســت. به همین منظور، از آلن خواســته می‌شــود که به او کمک کند تا عروسک را کنار بگذارد. پدر به آلن می‌گویــد کــه نائومی باید یاد بگیرد واقعیت متروها، مدارس، پارک‌ها، دوســتان، حتــی حیوانات، یا هر چیز دیگری، زندگی!» را بپذیرد. وابســته ماندن به عروســک، برای او به منزله «مرگ» اســت.

یکی از پرسش‌هایی که برای خواننده در مورد «مأموریت» آلن ایجاد می‌شود، آن است که چرا بزرگسالان از آلن می‌خواهند سنگینی بار وظیفه‌ای را بر دوش بکشد که خود آن‌ها باید مسئولیت آن را بر عهده گیرند. خود آلن نیز می‌پرسد که آیا این عادلانه است که او وقت بازی‌اش را وقف این وظیفه التیام‌بخشی کند: «این انصاف نیست. مرا به این کار مجبور نکنید.» بعدها او شکوه می‌کند که «من مجبورم هر کاری بکنم! آن‌ها باید به جای آن دکتر دیوانه، به من پول بدهند.»

بــا این حال، لووی این شــکوه را ترتیب داده است تا اشاره کند که خود آلن، وقتی که در فصل اول، جلوی در اتاقش در راهرو با نائومی مواجه شد، بدون مداخله پدر و مادش شروع به برقراری رابطه با او کرد. در این‌جا او نه تنها احســاس می‌کرد که نائومی از چوب چوگان (دســته جارو) او می‌ترسد، بلکه شــروع می‌کند به تقلیــد از واکنش با متانت پدرش، وقتی با توله ســگی هراسان و گرسنه که همین چشم‌ها را داشــت، مواجه شده بود، از خود نشان داده بود. او می‌کوشد با حرکات آرام و لحن نــرم، او را آرام کند. ســپس به یــاد می‌آورد که او یک پناهنده جنگی از فرانســه اســت و می‌کوشد مختصر فرانســه‌ای را که بلد اســت، امتحان کند. بــرای او نائومــی بهانه‌ای بود بــرای عرض اندام و نقشــه‌ای که در دســت نائومی بــود و روی آن GHEIME STASPOLIZEI مشــخص شــده بود، معمایی بود که باید رمزگشایی می‌شد؛ انگار که او کارآگاهی در یکی از داستان‌های مورد علاقه‌اش باشــد. آن شب وقتی او نائومی را در آن سوی حیاط خانه می‌بیند، بار دیگر به تقلید از شوخ طبعی پدرش، می‌کوشــد با اداهایی که به وســیله آدمک خودش، چارلی مــک کارتی درمی‌آورد. او را بخنداند. آن شــب نائومی با تکان دادن دســت عروســکش، واکنش نشــان می‌دهد. این موفقیت نشــانگر آن بود که او موفق خواهد شــد و این، او را به ســمت مأموریتش سوق می‌دهد. چارلی مک کارتی می‌گوید: «فوق‌العاده بود. او دست تکان می‌داد، مثل این که داشت سلام می‌کرد.» الن پس از گفت و گو با آدمک، تدبیری که لووی برای بیان تعارضات درونی آلن اندیشــیده اســت، تصدیق می‌کند که «او به ما نیاز دارد» و آدمک جواب می‌دهد «رئیس تویی». آلن تصمیمش را گرفته اســت.

عکس از دیوید سیمور

عــلاوه بر ایــن، گرایش فرهنگی ما به آرمانی جلوه دادن کودکان، نشــان می‌دهد کــه امید به معالجه نائومی، از این امید ناشــی می‌شــود که معصومیت آلن می‌تواند نائومی را نجات دهــد. ما مایلیم کودکان را نجات دهندگان اخلاقی بزرگســالان بپنداریم. این رمان در مقام پاســخ، این مســئله را مطرح می‌کند که نه تنها عادلانه نیست، بلکه حتی منطقی هم نیست که از کودکی مثل آلن انتظار داشته باشیم در کاری موفق شــود که روان پزشــک از آن عاجز مانده اســت. خود آلن نیز نگران اســت که اگر شکست بخورد، چه پیش خواهد آمد؛ اگر او را دیوانه‌تر کنم، چه می‌شود؟»به هر حال، آلن هم عاری از هر گونه آگاهی نسبت به درد

نیســت. وقتی او شــروع به کار با نائومی می‌کند، بخشی از آن‌چه بر آن تکیه می‌کند، خاطره انزوای مادرش بعد از مرگ خواهر کوچکش، در سومین روز تولدش است. توصیه پدرش در آن زمان برای همیشه در خاطر او مانده اســت: «فقط به حرف زدن ادامه بده». اگر این توصیه در آن موقع نتیجه‌بخش بوده، شــاید این بار هم نتیجه بدهد.

محتوای این بحث، بازنمایی پیچیده‌ای از بازی کودکان اســت. وقتی آلن از این‌که آن‌قدر مشغول بازی چوگان در بیرون از خانه بوده که شامش سرد شده است، معذرت‌خواهی می‌کند، پدرش پاسخ می‌دهد: «آلن، بازی‌ات را بکن. خدا را شــکر. تو آزادی بازی‌ات را بکنی و شــامت را فراموش کنی.» بازی مظهر آزادی از مراقبت‌های بزرگســالان اســت؛ مثل جنگ که سول سیلورمن، مســیر آن را با میخچه‌های کوچک بر روی نقشــه دنبال می‌کند. آلن برای ســاعتی می‌تواند در دنیای خودش، فارغ از الزام انجام کارهای خانه باشــد؛ الزامی که جزء بی‌چون و چرای اخلاقیات خانواده اوســت. اما وقتی آلن می‌پذیرد که از نائومی مراقبت کند، «بازی» به «وظیفه»ای خطیر تبدیل می‌شــود.

روان‌پزشــک به خانم کیرشــنبام گفته اســت که نائومی «باید یاد بگیرد که بازی و بــه دیگری اعتماد کند» البته در اولین کتاب‌های کودکان نیز بازی به عنوان وســیله‌ای برای بازسازی کودکی تباه شده به کار می‌رفت؛ مثلاً در کتاب باغ پنهان، مری دوســتی خود با بن و درســتاف را مدیون سینه سرخ و نهایتاً دیکون و کولین است که به او اجازه داده‌اند در بیرون از خانه بازی کند. اگر در رمان بارنت، تأکید بر ساختن جهان و خودشناسی از طریق بازی است، در رمان لووی وظیفه بازی برقرار کردن دوباره مجاری ارتباطی و رهایی از ترس است. وقتی سرانجام نائومی به دیدار الن می‌آید، آلن او را در اتاقش تنها می‌گذارد تا آزادانه در اتاق بگردد و وقتی متوجه می‌شود که او با هواپیمایش بازی می‌کند (واقعاً بازی می‌کند)، هواپیما را به او می‌دهد. نائومی از او تشــکر می‌کند و برای اولین بار اســم او را به زبان می‌آورد. لحظه حساس دیگر، زمانی است که صدای آژیر خاموشی بلند می‌شود. آلن داستانی از خود می‌بافد تا ترس را از بین ببرد؛ داستانی درباره «غول چراغ» که چراغ‌های خیابانی را که به شــکل «سیب‌زمینی شیشه‌ای» و «آب نبات چوبی» هستند، می‌خورد و بعد دوباره آن‌ها را تف می‌کند و نشــان می‌دهد که «خل و چل» اســت. این صحنه، بازنمایی را چندلایه می‌کند؛ چرا که خود آژیر یک دســتور اســت و نمایش دلقک‌وار و خلاقانه آلن، تهدید خطر را دور می‌سازد. وقتــی آلــن ترس را به بازی تبدیل می‌کند تا با هم بازی کنند، نائومــی موقتــاً تــرس خــود را می‌پذیــرد.

باتوجه به میراث پایدار جنگ‌های آمریکایی، عجیب نیست که برخی از بهترین داستان‌های کودکان، به مضمون و پیامدهای آسیب دوران جنگ پرداخته‌اند؛ آسیبی که آن را «قلب سرباز»، «روان رنجوری جنگ»، «خستگی جنگ»، یا "PTSD" می‌نامیم، اصطلاحاتی که با جنگ‌های پی در پی در تاریخ ما گره خورده‌اند. (پائولسن)

آلن و نائومی با هم «عروسک» بازی می‌کنند و گفت و گوی‌شان را به واسطه عروسک نائومی، یوویت و آدمــک آلن، چارلی مک کارتی به نمایش درمی‌آورند. اســباب بازی‌ها به هــر دوی آن‌ها اجازه می‌دهد تا تعارضات و ترس‌های درون‌شــان را بیان کنند و این کوچک‌ســازی، جهانی مخفی را می‌گشاید که آن‌ها را قادر خواهد ساخت تا خشونت سرکوب شده پلیس مخفی آلمان را تاب آورند. اسباب‌بازی‌ها موجب می‌شوند تا آن‌ها خود را کنار بکشــند و مانع از ورود خاطره به هشــیاری نائومی می‌شــوند؛ هر چند حرکات او مشغله ذهنی‌اش را فاش می‌کند. همان‌طور که دیدیم، ابتدا بازی نائومی با کاغذ به شــدت تکراری بود؛ بازســازی رنج‌آور صحنه آســیب‌زای مرگ پدر. این بازی، بازی آزادانه و سبکســرانه‌ای نیســت، بلکه بازســازی لحظه هراســناکی اســت با این خیال که او شاید می‌توانست نتایج را دگرگون کند. نائومی که متقاعد شده از نجات پــدرش عاجز بوده اســت، تلاش می‌کنــد با پاره کردن کاغذ، مرگ او را خنثی ســازد؛ به این امید واهی که می‌توانــد وظیفــه‌ای را که پدر به او محول کرده بود، به انجام رســاند و نقشــه‌ای را که پدر برای گروه‌های مقاومت فرانسه تهیه کرده بود، پاره کند. توصیف فروید از رفتار وسواسی مکرر، رفتارهایی مثل بازی نوه‌اش با ماســوره را به نیاز کودک به غلبه بر فقدان آســیب‌زای مادرش مرتبط می‌ســازد. همان‌طور که وقتی نوه فرویــد، ماســوره را باز و بار دیگر آن را جمع می‌کند و فریاد می‌زنــد fort-da ، نائومی نیز کاغذها را پاره می‌کند تا بر احساس درماندگی خویش غلبه کند. وقتی نائومی و آلن به فرودگاه هلمز می‌روند تا با هواپیمای مدل‌شــان بــازی کنند، لووی با ظرافت تمام، جزئیات را توصیف می‌کنــد تا روند گام به گام التیام او و پیش رفتن از وســواس غیرارادی، به ســوی التزام عمدی را نشان دهد. بازی آن‌ها با هواپیما، نائومی را از خودش بیرون می‌کشــد؛ نائومی می‌دود و خود را «پرنده»ای می‌یابد که آزادانه در آســمان می‌چرخد. وقتی هواپیما جــر می‌خورد، آلن به نحــوی عمل‌گرایانه، جعبه ابزارش را بیرون می‌کشــد و آن را تعمیر می‌کند: بعضی از زخم‌ها را می‌توان التیام بخشــید.

دســت انداختن، یکی از مؤلف‌های اصلی بازی در این رمان اســت. شــون کلی، آلن را دست می‌اندازد

و به او می‌گوید که اگر او یک یهودی ـ دوست است، آلن نیز یک کاتولیک ـ دوست است. به درک! آن‌ها به همدیگر توهین می‌کنند: «شب به خیر، یهودی»، «شب به خیر، کاتولیک»، «خل و چل»، «خر نفهم». برای آلن این ثابت شده است که «آن‌ها دوستان واقعی بودند... و چقدر خوب بود». شوخی‌های شیطنت‌بارشون کلی، در قالب نوع عجیبی از شوخی‌های قومی میان فرهنگی، بیانگر آن است که پسرها با هم برابرند و به هم اعتماد دوجانبه دارند. دست انداختن و مسخره کردن خود، لازم و ملزوم همدیگرند. وقتی پس از جدایی میان آن‌ها، در اثر بی‌اعتمادی آلن، شون می‌خواهد از این وضع خلاص شود، باز هم دوستی‌شان را از طریق توهین، دوباره برقرار می‌سازد. «چیزی تو مایه‌های دست دادن.» به همین صورت، آلن با بیان القاب ناپسندی مثل toots از طریق چارلی مک کارتی به مادرش، او را از دست می‌اندازد و همین کار را با نائومی و دوویت نیز می‌کند و آن‌ها را «بچه» می‌نامد. حتی در مورد کتابدار هم که با او بازی می‌کند، آلن مدعی است که او کتاب‌ها را براساس ترکیب رنگی انتخاب می‌کند. وقتی حال نائومی رو به بهبودی می‌گذارد، او هم شروع به لذت بردن از بازی‌های «کوکو» می‌کند و به جای یوویت می‌گوید: «کوکو! کوکو! من ساعت کوکو هستم و الان وقت ناهار است!» نائومی در این بازی دوزبانه، به بازی «داله موشه» نیز گریزی می‌زند که در آن بچه‌ها هویت‌شان را تغییر می‌دهند (Couco به زبان فرانسه) و نقش ساعت دیواری را بازی می‌کنند و شاید هم با این تصور که دیوانه هستند، بازی کنند. نائومی ساندویچ‌های کوکو را ابداع می‌کند که ترش و شیرین هستند. وقتی آلن در شمردن تا ده به زبان فرانسه عمداً اشتباه می‌کند، نائومی عکس‌العملی از خود نشان می‌دهد و وقتی آلن او را «مرغ ترسو» می‌نامد، نائومی سر در پی او می‌گذارد. نائومی به آلن می‌گوید که دارد در مورد او می‌نویسد، آلن می‌گوید او «یک کلوچه کودن، احمق، خوش خنده و عوضی» است و نائومی هم جواب می‌دهد که او «یک کلم پیچ» است. همان‌طور که داستان‌های عاشقانه بزرگ ادبیات کلاسیک، مثل چشم در برابر چشم، غرور و تعصب یا جین‌ایر نشان می‌دهند، دست انداختن موجب تقسیم قدرت میان مرد و زن از طریق شوخی کردن می‌شود و پل‌های ارتباطی را که به وسیله قرارداد اجتماعی درهم می‌شکنند، از نو بنا می‌نهد.

فوربس پیرنگ بلوغ شخصی، یعنی داستان کهن رنجی (Pathos) که منتهی به شعور (mathos) می‌شود را در درون پیرنگ بزرگ‌تری راجع به تولد ملت قرار می‌دهد. این درهم تنیدن داستان شخصی و سیاسی، به نظر می‌رسد با زمان خطی ساده ارتباط داشته باشد.

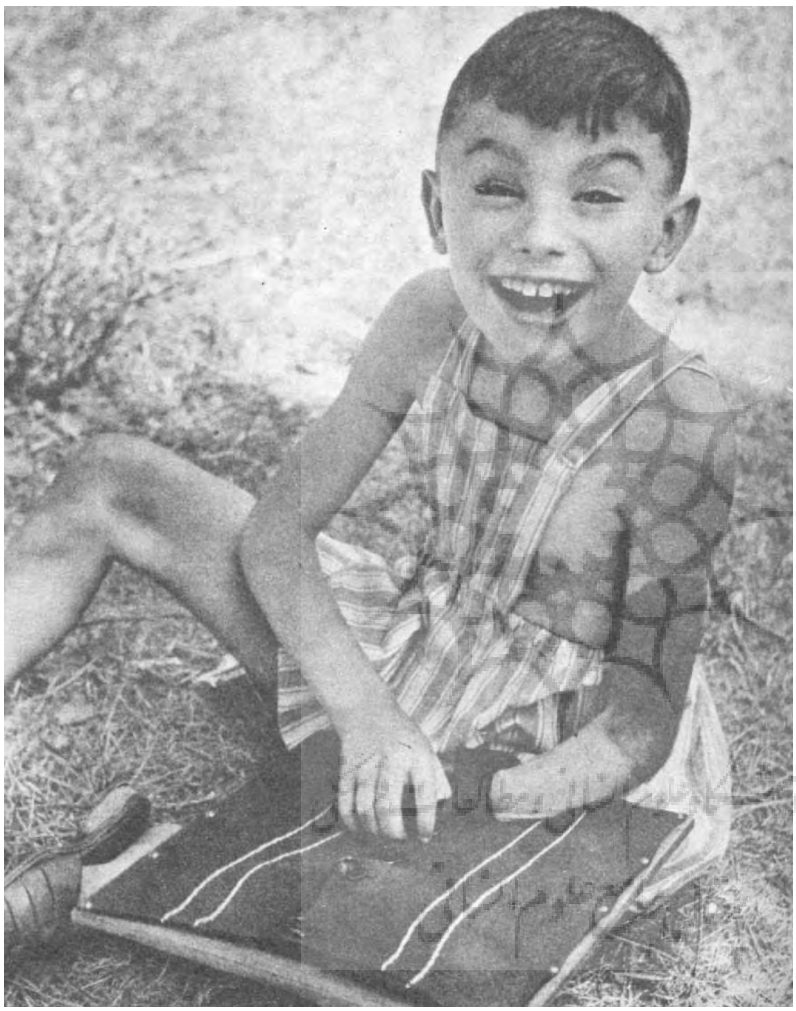
آلن که مصمم است افسردگی نائومی را از میان بردارد، به بازی وارونگی روی می‌آورد. مثلاً آدمک را وادار می‌کند که روی سرش برقصد. مادرش او را meshuggener مجنون می‌نامد ـ و به طور ضمنی میان او و نائومی ارتباط برقرار می‌کند ـ اما ما از این‌که آلن قواعد را می‌شکند، خوشحالیم. حتی معلم او خانم لاندلی نیز بازی‌گوشی او در کلاس را می‌پذیرد؛ مثلاً بازی «بمباران پروانه‌ای» که آلن آن را پس از خوانده شدن شعری از امیلی دیکنسون با نام «پرنده‌ای برای قدم زدن فرود می‌آید»، در کلاس اجرا می‌کند. مخصوصاً نائومی وقتی آدمک به «شکوه فوق‌العاده» خلوت او اشاره می‌کند، کنایه‌های آلن را درمی‌یابد. بازی آلن همه چیز را به هم می‌ریزد و نائومی را نیز می‌خنداند. نائومی به بالا نگاه می‌کند و کلید خلبانی را می‌بیند که آلن نشان می‌دهد از هواپیما روی چتر نجاتی از دستمال می‌پرد. این «بازی‌ها و اسباب‌بازی‌ها و تردستی‌های» ناتمام، همگی حاکی از آن است که ساختارشکنی شاید اولین گام به سوی بازسازی باشد. در این‌جا مضمون قدیمی کوچولوی ناقلایی که با نبوغ خود بر غول قصه‌های پریان ناپدری رذل خود فائق می‌آید، در جدال با نیروهای کور افسردگی و پس‌رفتی که خیال دارند نائومی را از پای درآورند، به کار گرفته شده است.

وقتی آلن موفق می‌شود یویت را به وارونه رقصیدن وادارد، نائومی می‌گوید که خلاف اتاق وارونه، میز وارونه و تختخواب وارونه «هر دوی ما سرپا هستیم». وحدت آن‌ها در برابر جهان، منجر می‌شود به این‌که برای اولین بار نائومی ابراز دوستی بکند. کوچک‌سازی و وارونه کردن، روش‌هایی هستند که نائومی از طریق آن‌ها، جهان را تغییر می‌دهد و به شکل خلاقانه‌ای مثل ساندویچش از آن خود می‌کند. سوزان استیوارت معتقد است که کوچک‌سازی، نه تنها جهان درون را می‌گشاید، بلکه جهانی بنا می‌نهد که «بخشی از تاریخ... اما از نگرانی‌های جهان بزرگسالان به دور است». بنابراین، بازی‌های نائومی حریم امنی در اختیار او می‌گذارد تا از جهان بزرگسالان که او را زمین‌گیر کرده است، جدا شود.

عجیب آن که افسردگی و عدم اعتماد به نفس خود آلن ـ «او هیچ نبود... مثل نائومی» ـ موجب اولین رابطه متقابل نائومی با او می‌شود: «تو چرا... این‌قدر غمگینی، شارلی. ...؟ «]...[» شارلی بینوا... گریه نکن». نائومی کفش‌های عروسکش را به پایش می‌کند تا برقصد و بار دیگر آلن را بخنداند و موقتاً تظاهر می‌کند که قدرت آن را دارد که خودش التیام‌بخش دیگری شود. در مرحله بعدی از گشایش جهان نائومی، وقتی او

از پله‌ها پایین می‌آید تا آلن را ببیند، آلن می‌کوشد از توی آینه با او صحبت کند؛ نمونه‌ای معکوس از سخن گفتن آلیس از طریق آینه. تصویر آن‌ها در آینه، مثل آدمک و عروسک، بار دیگر به ایشان این امکان را می‌دهد که به طور غیرمستقیم با هم ارتباط برقرار کنند.

آلن برای آن که از اضطراب رویارو شدن با پسران دیگر خلاص شود، نیاز دارد به این‌که یا خود را پنهان سازد و یا دوستی‌اش با نائومی را کتمان کند. بنابراین، از نائومی می‌خواهد که «دوست پنهان» او باشد. نائومی در واکنش به این خواسته، آدمک را به دیوار می‌کوبد و با حالتی تکان‌دهنده، سر آدمک را از بدنش جدا می‌کند؛ تا جایی که در میانه رمان، به طور نمادین اثری از مرگ بر جای می‌گذارد. عصبانیت او به ما می‌گوید که او از چه چیزی می‌ترسد: از این‌که آلن او را پنهان کند. آلن تصمیم می‌گیرد به او بگوید که آسیب جبران‌ناپذیر نیست؛ چارلی می‌گوید: «آن‌ها می‌توانند مرا تعمیر کنند»، اما نائومی نمی‌خواهد مثل یک عروسک «تعمیری» باشد.



عکس از دیوید سیمور

مرحله مهمی از بهبودی نائومی، زمانی است که از شبی که مجبور بوده است کشته شدن پدرش را تماشا کند، برای آلن حرف می‌زند. لذت بی‌تکلف او از بازی کردن و خوردن ساندویچی که خودش درست کرده است، وقتی به گذشته خودش می‌اندیشد، به اعتراف تکان‌دهنده بازمانده‌ای به گناهش می‌انجامد. او به آلن می‌گوید: «من پدرم را کشتم، تو می‌دانی.» سپس، مفصل درباره نقشه‌ای که باید پاره می‌کرد تا از چشم نازی‌ها پنهان بماند، حرف می‌زند.

نازی‌هایی که به زور وارد اتاق شدند و آن‌قدر پدرش را زدند تا بمیرد. در حالی‌که او زیر تخت قایم شده بود. تحمل تماشای این صحنه، جراحتی است که او هنوز هم آن را تحمل می‌کند و تأثیر ویرانگر آن باز هم عود خواهد کرد. آلن از طاقت‌فرسا بودن نگاه خیره آنان، وقتی همگی نائومی را تماشا می‌کنند، حرف می‌زند: «انگار به تماشای باغ‌وحش آمده‌اند.» توانایی نائومی برای برگشتن به گذشته و پاسخ دادن به آلن، حاکی از آن است که او قدمی به سوی بهبودی برداشته است، اما وقتی نائومی می‌بیند که آلن با جو کاستلو دعوا کرده و خون آلود شده است، بار دیگر درهم می‌شکند.

یکی دیگر از ابتکارات درخشان لووی در این رمان، آن است که میان این مضامین و مسئله ترجمه و تبحر نائومی در زبان، رابطه برقرار می‌کند. همان‌طور که او «دیوانه» (crazy) است و آلن «مجنون» (meshuggener)، زبان انگلیسی نیز به سبب اینکه با کلمات بازی می‌کند، دیوانه (Crazy) است. مثلاً با کلمه Sport تصادفی نیست که این کلمه چنین رابطه نزدیکی با بازی Play دارد؛ هر چند «نائومی ورزشکار خوبی است» [...] ، می‌تواند از میل به برنده شدن فراتر رود و از هنر بازی لذت ببرد. فراتر بودن او از خودش، هم می‌تواند یک فضیلت باشد و هم علامتی از فلج کامل.

اما این رمان تا چه حد روایتی از جنگ جهانی دوم است؟ آلن خاطره مرگ خواهر کوچکش را با مرگی که در یک فیلم خبری راجع به یهودیان لهستانی تبعید شده، توسط سربازان نازی نشان داده می‌شود، در کنار هم قرار می‌دهد. وقتی او وشون به سینما می‌روند، در ادامه فیلم‌های کوتاه و کارتون، فیلمی خبری

از جنگ‌ها، بمباران‌هایی که شـهرها را به آتش می‌کشـند و «کودکی دو نیم شـده، بازویش پیچ خورده و از حالت طبیعی خارج شده، مرده» نشان داده می‌شود. روز بعد آلن با خود می‌اندیشد که جنگ از دور مثل یک قصه پریان اسـت، در حالی که جنگ برای نائومی، شـاهد گویایی بر تاریخی که نازی‌ها آشفته‌اش کرده‌اند، کاملاً جدی‌اسـت.

همانند فوریس که پیش پا افتادگی خشـونت را در یک شـهر قرن هجدهمـی توصیف می‌کند، لووی نیز رمان خود را چنان سـازمان می‌دهد که با پیوند زدن داسـتان یک کودک خاص به رویدادهای تاریخی بزرگ‌تر، نشـان دهد چگونه خشـونت در سـطوح متعدد اجتماعی رخنه کرده است. خشونت می‌تواند خونبار باشـد یا جزء بی‌ضرری از یک بازی؛ مثلاً زمانی که آلن آدمک را وارونه می‌رقصاند. در حالی‌که آلن و شون با آب پاشـیدن به روی هم، صحنه‌ای از جنگ پاسـیفیک را بازی می‌کنند، جو کاستلو نیز قلدر یهودی‌ستیز پررویی اسـت که به ضعیف‌تر از خودش حمله می‌کند. زندگی متلاطم کودکان در منطقه‌ای فقیرنشـین از نیویورک، در برابر پس زمینه جهانی گرفتار جنگ‌افزار می‌گیرد که در آن آیزنهاور می‌جنگد تا سربازان هیتلر را به آلمان بازگرداند. حتی شـعر امیلی دیکنسـون نیز حاوی این اندیشه است که دندان‌ها و چنگال طبیعت نیز سـرخ است. سطوری از این شـعر، در کلاس آلن با صدای بلند خوانده می‌شـود: «پرنده‌ای برای قدم زدن فـرود می‌آید/ او نمی‌داند کـه من می‌بینمش» و این‌گونه ادامه می‌یابد: «کرم بخت برگشـته‌ای را بـا نوکش دو نیـم می‌کند/ و حیوانکـی را خام خام می‌خورد». نائومی نیز به عنوان شاهد مرگ، نمادی از تحمیل آسیب توسط نازی‌هاست و در پس نگاه‌ها و خاطراتـش، تاریخ را تکرار می‌کنـد. او که گرفتار خاطـرات خویش اسـت، تجربه آسـیب خـود را به عنوان یک شـاهد، به آلن منتقـل می‌کند و آلن در آبشـاری از مصیبت، آن‌گونه که نیکولاس آبراهام و شوشانا فلمن توصیف می‌کنند، شاهد رنج او می‌شود. بهبـود و وخامت دوباره حال نائومی، بازتابی از تاریخ یهودی ستیزی اسـت که در جهان مدرن، بار دیگر در حال تکرار شـدن اسـت. فرجام شوم آن، به طرز واقع‌گرایانـه‌ای حاکی از پیامدهای بلندمدت جراحت آسیب‌زاست.

رمان بـه ناگهان و بـدون نتیجه‌گیـری پایان می‌یابد. آلن که خود به سـبب تجربه‌ای که از سـر گذرانده، شـوکه شده اسـت، با تقلیل یافتن نائومی به «دختری ماشینی، یک اسباب‌بازی شکسته»، مبهوت می‌ماند. روایت آسـیب، خود نیز دچار آسـیب می‌شـود. هیچ راهی برای غلبه کردن بر تجربه آسیب نائومی وجود ندارد و نائومی هم نماینده تمام یهودیانی اسـت که از کشتاری که نازی‌ها مرتکب شده‌اند، جان سالم به در برده‌اند. همان‌طور که آن حادثه عظیم‌تر از آن است که در روایت بگنجد، داستان نائومی هم غمبارتر از آن است که آلن بتواند آن را به تمامی دربرگیرد و دگرگونش سازد. فرو رفتن دوباره نائومی به خاموشی‌اش، مرگ‌هـای واقعی فاجعه جنـگ جهانی دوم را به طـور نمادین به نمایش می‌گذارد. پـاره کردن هواپیمای کاغذی به دست آلن نیز طنینی از رفتار مکرر نائومی در پاره کردن کاغذ را با خود دارد. وقتی آلن هواپیمای کاغذی را پاره می‌کند، شاید تصوری از ساختارشکنی هم‌چون فقدانی دیگر در زندگی و نیز تأییدی بر مرگ روانی نائومی، در ذهن خواننده شـکل بگیرد. لووی با این اشـارات پایانی، در برابر پایان «تلطیف شده» ای مقاومت می‌ورزد که کرتزر آن را در بسـیاری از کتاب‌های راجع به جنگ جهانی دوم می‌یابد.

کار لووی با کار فوربس که برنده جایزه پولیتزر در بخش تاریخ، به خاطر زندگی‌نامه ریوری شد، تفاوت ماهـوی دارد. در حالی‌کـه فوربـس با دقت تمام جزئیات تاریخی، از کفش‌های رقص سـرآمدان کشـور تا زباله‌های بندرگاه را ثبت می‌کند و با دقت و مسـتند به مدرک، اندیشـه‌ها و نگرش‌های سیاسی را در دهان

شـخصیت‌های تاریخی نمایش باشکوه خود می‌گذارد، اما جزئیات تاریخی لووی از طبقات فقیر نیویورک در دهه ۱۹۴۰، جهان اجتماعی کوچک و آگاهی سیاسی ناچیز یک کودک را شکل می‌دهد. جانی برای خودش به یک خرده عامل سیاسی تبدیل می‌شود و دامنه عمل او به وسیله مسئولیت‌هایی که برای پسران و مردان در دوران جنگ تعریف شـده، تعیین می‌شود. وظیفه آلن آن است که با تلفات حاصل از جنگ واکنش نشان دهد، اما او یک عامل سیاسی به معنای متعارف آن نیست. البته لووی بر کشمکش روانی پسری برای درک شـرایط ذهنی و سیاسی فراتر از فهمش متمرکز می‌شود. آلن با استفاده از واژه‌های انگلیسی خویشاوند واژه Gheimepolizel روی نقشه، حدس می‌زند که چه معنایی ممکن است داشته باشد. او تلاش می‌کند تا به خاطر آوردن زنی در یک فیلم خبری، درک خود از نائومی را شکل دهد. خیالبافی‌های او راجع به موفقیت در بیسبال که معطوف به قهرمانان محبوبی چون جو دیماجیو و باب راث است، موفقیت‌های واقعی او را در کمک به نائومی، برای شکسـتن لاک خویش تحقق می‌بخشـد.

این تفاوت‌ها در نحوه تلقی دو رمان از آسـیب شـخصی و آسـیب اجتماعی آشـکار می‌شود. معلولیت جسـمانی جانی و تجربه فقدان هویت، نحوه برخورد او را با خشونت سیاسی و گسست‌هایی که شاهد است، تعیین می‌کند. این دو عامل، او را در برابر مباحث پیچیده سیاسـی حسـاس می‌کنند و از عمل مسـتقیم دور می‌سـازند و به شـاهدی عمیق، اما شرکت‌کننده‌ای واقعاً حاشـیه‌ای تبدیل می‌کنند. از نظر بلاغی، رمان از خشونت اشباع شده است؛ از ماهی مرده‌ای که هالوها در اولین پاراگراف به چنگ می‌آورند تا «دریای خون» سـربازان بریتانیایی که بوسـتون را در خود غرق کرده اسـت، تا تصویر پایانی از جانی، ایستاده در محیطی بهاری و سرسـبز، امـا «خیس از خون». این رنگ‌آمیزی، ژرفا و فضایی روان‌شـناختی بـه روایت تاریخی می‌بخشـد که معمولاً راه را برای کنار گذاشـتن غمخواری برای کسانی که از مصائب رنج می‌کشند، هموار می‌کند؛ چرا که آن‌ها در وجه نامطلوب تاریخ واقع شـده‌اند.

برعکس، لووی به نحو موجزی بر آسـیب روانی تحمیل شـده به وسیله نازی‌ها متمرکز می‌شود. لووی تصاویری را که به نحوی درخشانی توصیف شده‌اند، چنان در قلب شکل روایی موجز و گسسته (فصل‌های کوتاهی که پیشـروی رابطه آلن با نائومی را توصیف می‌کنند) جای می‌دهد که به نظر می‌رسـد با اشـکال حسـی و شـمایلی خاطره که بیسـل ون در کولک، در مورد کودکان و قربانیان آسـیب تشخیص می‌دهد، مطابقت داشـته باشـد. همان‌طور که لوئیس لوری هدف خود را در رمان جنگی سـتاره‌ها را بشمار (۱۹۸۹)، این‌گونـه بیان می‌کند: رمان شـامل رویدادهای کوچک و معمولی اسـت... که انتظار مـی‌رود رویدادهایی بزرگ‌تـر را پدیـد آورند، تدبیر لووی نیز اسـتفاده از سـاندویچی کوچک، یک هواپیمای مـدل و کپه‌ای از زغال‌سـنگ برای گریز زدن به حوادث عظیم هولوکاسـت است. رمان از طریق این کوچک‌سازی، نه تاریخ رویدادهـا، بلکه تاریخ اذهان و زندگی روزمره را نمایـش می‌دهد تا از تمایزی که تاریخ‌دانان مکتب آنال به آن قائلند، بهره گیرد. از طرف دیگر، موضوعات روزمره چنان چند پهلو هسـتند که هواپیمای مدل می‌تواند مظهری از جنگ نیروی هوایی برای آزادسازی اروپا باشد، یا می‌تواند نائومی را از زمین بلند کند و به سوی آسمان اوج گیرد. وقتی نائومی خودش را زیر کپه‌ای از زغال‌سنگ مخصوص کوره آپارتمان مدفون می‌کند، لووی به طرز هراس‌انگیزی به فجایع جنگ جهانی دوم گریز می‌زند.

تلقی از زمان نیز این دو متن را از هم متمایز می‌سازد. فوربس پیرنگ بلوغ شخصی، یعنی داستان کهن رنجی (Pathos) که منتهی به شـعور (mathos) می‌شـود را در درون پیرنگ بزرگ‌تری راجع به تولد ملت قرار می‌دهد. این درهم تنیدن داسـتان شـخصی و سیاسی، به نظر می‌رسد با زمان خطی ساده ارتباط داشـته باشـد. این رمان هر چند در برخورد با موانع به سمت گذشته تغییر مسیر می‌دهد، همواره بر داستانی از پیشـروی متکی اسـت که با عمل جراحی دست پایان می‌یابد و یکی از اندیشه‌های کلیدی نویسنده را به صـورت نمادین بیان می‌کند: باید قطع کنی تا آزاد شـوی. اما درام جـاری لووی، در مقابل پس زمینه‌ای از دو درام موهوم اجرا می‌شـود: شبح گذشته نائومی که نمی‌تواند از شرش خلاص شود و دیگری پژواک‌های خفیفـی از جنـگ جهانی اول که در اروپا و اقیانوس آرام جریـان دارد. نائومی، به عنوان نقطه مرکزی میان گذشـته و حال، میان شـخصی و سیاسی، این پرسش را مطرح می‌کند که آیا یک روایت خطی پیش رونده، اصلاً می‌تواند آسیب را آشکار سازد؟ هر دو رمان، با روش‌های متفاوت‌شان، با مسائلی راجع به روایت مواجه می‌شـوند که نظریه‌پردازان آسـیب باید به آن‌ها بپردازند. این دو نویسنده، با مطرح کردن این مسئله، مانند نویسـندگان تاریخ، به خاطر کودکان دسـت به تغییر وتحول می‌زنند.

وقتی گذشته به حال راه می‌یابد، ادراکات فرد شاید حاد، اما پراکنده و همراه با بازگشت به گذشته و کابوس باشد. روان شخص ممکن است به بازی‌های تکراری و ایفای دوباره نقش یا کرختی متوسل شود تا خود را از عواطف و رویدادها جدا سازد. در بدترین حالت، از هم پاشیدگی هویت و گوشه‌گیری، می‌تواند قربانی را به سوی خودکشی براند. همان طور که بوسماجیان و کرتزر یادآور می‌شوند، این مضامین برای مخاطب جوان چالش‌برانگیز است و تلقی بسیاری از نویسندگان کتاب‌های کودکان از این مضامینْ‌گزینشی، تصنعی و مقید به این قرارداد بوده است که کتاب‌های کودکان باید نتیجه‌گیری‌های خوشبینانه‌ای ارائه کنند.