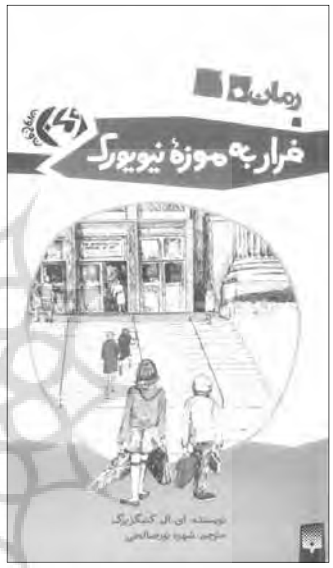
بررسی رمان نوجوان
«فرار به موزه‌ی نیویورک» اثر «ای. ال. کنیگزبرگ»

بازی‌دهیِ ذهن

حسن پارسایی



نام کتاب: فرار به موزه نیویورک
نویسنده: ای.ال.کنیگزبرگ
برگردان: شهره نورصالحی
ناشر: پیدایش
نوبت چاپ: نخست ۱۳۸۷
شمارگان: ۲۶۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۲۱۶ صفحه
قیمت: ۲۲۰۰ تومان

رویکرد تجربی به شیوه‌ی روایت حوادث داستان و یا چگونگی شاکله‌ی کلی اثر، گرچه برآیند خلاقیت‌ها و داشته‌ها و دانسته‌ها و نگره‌ی خاص نویسنده است، اما همواره باید عوامل و داده‌هایی الزامی برای آن وجود داشته باشد؛ یعنی موضوع و نوع رخدادها، زمینه‌های اولیه را برای این تجربه‌گرایی بدیع فراهم نماید. چنین پیش‌شرطی اگر در میان نباشد و یا توجهی به آن نشود، در آن صورت نتیجه‌ی کار به‌طور نسبی فاجعه‌بار خواهد بود.

نگرش «ای. ال. کنیگزبرگ» در رمان «فرار به موزه‌ی نیویورک» در هر دو حوزه‌ی موضوع و شیوه‌ی بیان، ظاهراً تا حدی تجربی به نظر می‌رسد، اما از آن‌جایی که او انگیزه و غایت‌مندی عمیق و قابل توجهی برای شکل‌دهی و پردازش چنین موضوعی در سر ندارد، همه چیز را در آغاز به صورت تلاش برای رسیدن به آرزویی تفننی و صرفاً بر مبنای کنجکاوی یا عمل غیرمنتظره‌ای جلوه می‌دهد که معمولاً ناشی از خستگی از شرایط محیط خانواده است. این در اصل چیزی جز «تابع ذهنی» خود نویسنده نیست، زیرا هیچ پس‌زمینه‌ی معینی که نشانگر روابط علت و معلولی دقیقاً مشخصی باشد، برای چنین بن‌مایه‌ای وجود ندارد. این گمانه‌پردازی و ابهام‌نمایی در آغاز رمان از وجاهت ساختاری و زیبایی‌شناختی چندانی برخوردار نیست و اگر در فصل‌های بعدی رمان غایت‌مندی و هدفی بر آن مترتب نباشد، یک ضعف محسوب می‌شود. علت و انگیزه‌ی «کلودیا» برای فرار از خانه و پناه بردن به جای نامتعارفی مثل موزه، آن هم در آغاز داستان که الزاماً باید رخداد کنش‌مند، تأثیرگذار، تهییج‌کننده و مخصوصاً باورپذیری حادث شود چندان دلچسب نیست؛ اما نویسنده می‌کوشد آن را هیجان‌انگیز و انگیزه‌مند جلوه دهد:

«تصمیم گرفت فقط به این خاطر که از جایی فرار کرده باشد، خانه را ترک نکند، بلکه قصدش فرار کردن به جایی باشد. فرار به یک محل بزرگ، یک محل راحت، جایی در زیر یک سقف و ترجیحاً زیبا. به این ترتیب بود که موزه هنر متروپلیتن شهر نیویورک را انتخاب کرد» (صفحه‌های ۷ و ۸).

او در دو صفحه‌ی بعدی رمان برای فرار «کلودیا» دلایل دیگری ذکر می‌کند که تا حد زیادی علل صفحه‌ی اول را بی‌اعتبار و بی‌اساس جلوه می‌دهد. ضمناً دلایل ثانویه‌ی او برای فرار در برخی اتفاقات معمولی خلاصه می‌شود که در هر خانواده‌ای و برای هر نوجوانی به‌طور نسبی اتفاق می‌افتند. با همه‌ی این‌ها، اگر بخواهیم از دیدگاه خود «کلودیا» چنین مواردی را موجه ارزیابی کنیم باز این سؤال پیش می‌آید که او چرا باید به موزه‌ی متروپلیتن بگریزد؟ البته این هم ظاهراً می‌تواند ترفند خاص نویسنده برای هر چه کنجکاوتر کردن خواننده باشد، اما با آن علت‌هایی که او ذکر می‌کند و همه‌ی آن‌ها در نارضایتی «کلودیا» از انجام برخی کارهای خانه و یا گرفتن پول توجیبی کم‌تر خلاصه می‌شود، شاید بتوان با چشم‌پوشی از برخی مسایل، برای اقدام فرار از خانه پذیرفتنی به حساب‌شان آورد؛ ولی برای فرار به موزه‌ی نیویورک به هیچ وجه باورپذیر نیست. معمولاً انجام هر کار بزرگ‌تر و خطیرتری علت یا علل مهم‌تر و متمایزتری دارد:

«او فرزند ارشد و تنها دختر خانواده بود و انواع بی‌عدالتی‌ها در موردش صورت می‌گرفت. شاید فرارش به این دلیل بود که مثلاً در یک شب او مجبور بود هم ظرف‌ها را از ماشین ظرف‌شویی بیرون بیاورد و هم میز شام را بچیند. در حالی که برادرهایش راست راست راه می‌رفتند و هیچ کاری نمی‌کردند. شاید دلیل دیگری هم (که برای من روشن‌تر است تا برای کلودیا) وجود داشت، یکنواختی هفته‌ها. او از این‌که همیشه همان کلودیا کین کید مطیع و سر به راه باشد حوصله‌اش سر رفته بود. از جر و بحث‌های یک شنبه بر سر این‌که نوبت چه کسی بود که برنامه تلویزیونی را انتخاب کند. از بی‌عدالتی و از یک‌نواختی همه چیز خسته شده بود. این واقعیت که پول توجیبی‌اش آن‌قدر کم بود که برای جمع کردن کرایه قطار مجبور بود سه هفته از خوردنی تافی شکلاتی صرف نظر کند، نمونه‌ی دیگری از بی‌عدالتی بود» (صفحه‌های ۹ و ۱۰).

ساختگی بودن حادثه‌ی فرار و کم‌اهمیت و بی‌پایه بودن نسبی علت‌های آن وقتی برجسته‌تر می‌شود که ما می‌بینیم «جیمی» برادر «کلودیا» که هیچ‌یک از بهانه‌های خواهرش در مورد او و موقعیت‌اش در خانواده صدق نمی‌کند و به شکل قابل توجهی هم از امتیازات خاصی برخوردار است با «کلودیا» همراه می‌شود؛ این نشان می‌دهد که نویسنده صرفاً خواسته است هر طور شده رمانی با موضوع فرار بنویسد و پای کاراکترهایش را هم به موزه‌ی متروپلیتن نیویورک بکشاند و هم‌زمان دو کاراکتر غیر هم‌جنس هم داشته باشد تا بلکه مقایسه‌ای ضمنی هم انجام شود؛ البته او این مورد اخیر را تا حدی نادیده می‌گیرد.

دخالت‌های عمدی نویسنده‌ی نامه که در اصل از طرف نویسنده‌ی کتاب نقش‌دهی شده تا چنین نامه‌ای بنویسد و می‌توان او را اساساً حضور مجازی خودِ نویسنده به حساب آورد، بخش‌هایی را که از تعلیق‌زایی نسبی برخوردارند، بی‌اثر می‌کند؛ او در چنین موقعیت‌هایی بلافاصله به تحلیل و توضیح رخداد مورد نظر می‌پردازد و در نتیجه روند داستان حالت مقاله‌نویسی به خود می‌گیرد. نویسنده‌ی نامه خانم «بازیل. ای. فرانک وایلر» که نامه را به شیوه‌ای داستانی خطاب به وکیلش «ساکسونبرگ» نوشته است، تلاش‌هایی را که برای رسیدن به یک نقطه‌ی نسبتاً گیرا و تعلیق‌زا انجام می‌شود، خنثی می‌کند. در سطور زیر عبارت داخل پرانتز که از زبان این خانم بیان می‌شود، نشانگر این کاربری غیر داستانی از متن است:

«کلودیا آهی کشید و گفت: استیو را نمی‌خواهم. او یکی از چیزهایی است که در زندگی ازش فرار می‌کنم. تو را می‌خواهم. جیمی بر خلاف میل خودش از این حرف به خود بالید. (می‌دانی، ساکسونبرگ، تملق ابزاری است که به اندازه اهرم اهمیت دارد؛ کافی است آن را در تکیه‌گاه مناسبی بگذاری، دنیا را از جایش تکان می‌دهد.) همین اتفاق برای جیمی افتاد و باعث شد از این فکر که چرا به من بند کرده دست بردارد و به جای آن فکر کند: مرا انتخاب کرده»(صفحه‌های ۲۰ و ۲۱).

این دخالت کردن غیر داستانی به بهانه‌ی ایجاد فاصله‌ی ذهنی و تأکید بر نامه بودن متن بسیار زیاد است و کلاً در ۳۱

جای رمان (صفحه‌های ۹، ۱۰، ۱۶، ۲۰، ۳۸، ۴۱، ۴۴، ۴۵، ۵۲ و...) رخ داده و نهایتاً داده‌های داستانی اثر را به «گزاره‌های تحلیلی، خبری و گاه توضیحی و مقاله‌ای» تبدیل کرده است. گاهی نویسنده‌ی رمان، یعنی «ال. ال کنیگزبرگ» می‌خواهد به این بخش‌های داخل پرانتز که توسط نویسنده‌ی نامه به‌گونه‌ای عامدانه و فاضل‌نمایانه اضافه شده است، حالت و شاکله‌ای داستانی ببخشد وقتی چنین کاری می‌کند، آن‌وقت تناقض و دوگانگی اثر به یک چندگانگی خنده‌دار تبدیل می‌شود؛ زیرا رویکرد مقاله‌وار اثر را یک‌باره به نگرشی ظاهراً داستانی تبدیل می‌کند؛ این در حالتی است که در اصل، نامه‌ای حقوقی به یک وکیل نوشته می‌شود و لحن نباید داستانی باشد. گاهی نویسنده و خانم «فرانک وایلر» هر دو می‌خواهند فضای داستان‌شان را عاطفی‌تر بکنند، اما این‌جا واقعاً نویسنده کاراکتر فرضی و مجازی‌اش، یعنی خانم «فرانک وایلر» را هم به اشتباه می‌اندازد، چون سطور اضافه شده در داخل پرانتز از لحاظ داستانی هم چیزی اضافی و مزاحم است و نه تنها ضرورتی ساختاری برای آن نیست، بلکه الزام موضوعی و محتوایی هم ندارد:

«وقتی در ایستگاه مرکزی از قطار پیاده شدند و وارد راهروی زیرزمینی سیمانی شدند که به سمت پایانه می‌رفت، کلودیا احساس کرد حضور جیمی اهمیت زیادی دارد. (وای که من آن احساس داغی و توخالی بودنی را که آن راهروهای سیمانی شیب‌دار و کم‌نور در آدم ایجاد می‌کند، خیلی خوب می‌شناسم.) و این احساساً کلودیا تنها به خاطر پول یا رادیوی جیمی نبود، برای اقامت در منهتن لازم بود که دست‌کم دو کین‌کید شهامت‌شان را روی هم بگذارند» (صفحه ۳۸).

مشکل اساسی «ای. ال. کنیگزبرگ» در رابطه با نوشتن رمان «فرار به موزه‌ی نیویورک» به یک اصل مهم مربوط می‌شود که او به آن توجهی نداشته است: برای نوشتن یک داستان و انتخاب طرح و شاکله‌ی کلی آن باید دلایلی درون‌متنی وجود داشته باشد وگرنه مقوله‌ی نوشتن داستان یا رمان از همان آغاز زیر سئوال می‌رود و الزامی برای انجام آن نیست.

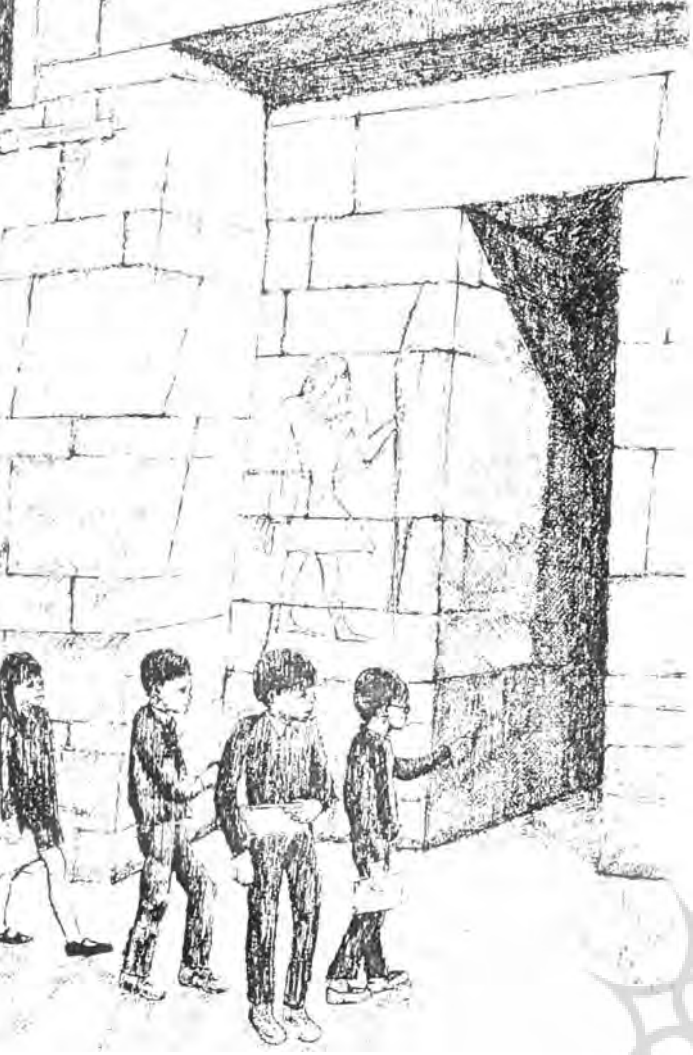
در این رمان هیچ ضرورتی برای نوشتن یک نامه‌ی رسمی و تقریباً اداری به صورت داستان وجود ندارد، چون دلیل درون‌متنی برای آن ارائه نشده و صرفاً سلیقه‌ی نویسنده برای تجربه کردن یک شیوه‌ی نسبتاً جدید برای داستان‌نویسی بوده است. او فراموش کرده که هر بدعت و نوآوری نسبی هم دلایل خاص خودش را داراست؛ دلایل لازم برای سنخیت داشتن یک طرح داستانی باید در بافت و ساختار درونی اثر به شکل باورپذیر و با تبعیت کردن از منطق موضوعی اثر و باورهای داستانی- وجود داشته باشد.

چه‌طور می‌شود نامه‌ای که جزو پرونده‌ی حقوقی وکیل و نهایتاً دادگاه است، دارای ساختار و بیان و رویکرد داستانی باشد. بی‌اطلاعی نویسنده از منطق بیرون اثر و بی‌توجهی‌اش به باورپذیر نبودن نوشتن چنین نامه‌ای در همان آغاز، موجودیت رمان را تماماً نفی می‌کند، زیرا اقدام اولیه‌ی «ای. ال. کنیگزبرگ» برای نوشتن این اثر چیزی جز تلاش برای نوشتن یک داستان جعلی و ساختگی نیست. نویسنده در آغاز رمان از زبان خانم «بازیل. ای. فرانک‌وایلر» که نوشتن نامه به او نسبت داده شده، خطاب به وکیل او نکاتی را بیان می‌کند که نشان می‌دهد این خانم همانند خودِ نویسنده که کار نویسندگی را بازی و بازی‌گونگی تصور نموده است، نوشتن این نامه ظاهراً حقوقی را وسیله‌ای برای طبع‌آزمایی داستانی و متعاقباً معماگویی و پازل‌سازی ارزیابی کرده و هدفش هم چیزی جز بازی و سرگرمی نبوده و توسل به بهانه‌های حقوقی هم تماماً دروغ بوده است. او در مقدمه‌ی نامه به وکیل‌اش می‌نویسد:

«تو تا به حال نمی‌دانستی که من می‌توانم به این خوبی بنویسم، می‌دانستی؟ البته هنوز هم عملاً نمی‌دانی، اما به زودی می‌فهمی. من روی این پرونده خیلی وقت صرف کرده‌ام، گوش داده‌ام، پرس‌وجو کرده‌ام و همه‌ی قطعه‌ها را مثل پازل کنار هم گذاشته‌ام. دیگر هیچ شکی وجود ندارد. خُب، «ساکسونبرگ»، بخوان و کشف کن «خانم بازیل. ای. فرانک‌وایلر» (صفحه ۶).

حتا اگر از اشتباهات نویسنده بگذریم و به او اجازه بدهیم که نامه حقوقی‌اش را به شکل داستان بنویسد، باز به این نتیجه می‌رسیم که او الزاماً حداقل باید در نامه فقط به حوادثی کلی اشاره کند که وجوه و شناسه‌های «حقوقی- داستانی» معینی به داشته‌ها و داده‌های متن و هم‌زمان نیز جهت ذهنی مشخصی به ذهنیت‌های خود وکیل بدهد، اما نویسنده و خانم «فرانک‌وایلر» هر دو به کمک هم وارد جزئیات دقیق و بی‌ربط محیط و رخدادهای پیرامونی می‌شوند و حتا گاهی از این هم فراتر می‌روند و به فعل و انفعالات شیمیایی درون بدن هم اشاره می‌کنند که در رابطه با تعریف داستان همگی آن‌ها اضافی، بی‌فایده و نهایتاً غیر داستانی‌اند (به نوشتار زیر و داده‌های داخل پرانتز توجیه شود):

«کلودیا و جیمی پهلو به پهلوی هم راه نمی‌رفتند؛ جیمی برای این‌که ضمن حرکت جلد ویولون کلودیا به بدنش برخورد نکند، چند قدم جلوتر از او راه می‌رفت. هم‌زمان با کم شدن سرعت کلودیا که خودش مطمئن بود به دلیل انباشته شدن دی‌اکسید کربن در بدنش است (آخر کلودیا با این‌که در کلاس ششم مخصوص شاگردان تیزهوش درس می‌خواند، هنوز در درس علوم



چیزی درباره‌ی خستگی و فرسایش عضلانی نخوانده بود) قدم‌های جیمی تندتر شد و چیزی نگذشت که یک و نیم چهارراه از او جلو افتاد» (صفحه‌ی ۴۱).

نویسنده به موضوع بی‌ربط «انباشته شدن دی‌اکسید کربن در بدن به علت خستگی» در جای دیگر هم اشاره می‌کند (صفحه‌ی ۴۳) و بلافاصله بعد از آن به موضوعی می‌پردازد که به اندازه‌ی همین موضوع، خواننده‌ی کتاب را از حواس‌پرتی و بی‌توجهی نویسنده به الزامات داستان متعجب می‌سازد: «ای. ال. کنیگزبرگ» داده‌های زیادی را پشت سر هم ردیف می‌کند و از هیچ‌کدام هم استفاده‌ی داستانی نمی‌کند. فقط و فقط دوست دارد همان‌طور که کاراکترهای کودک و نوجوان داستانش (جیمی و کلودیا) را پیش می‌برد، مثل دیدار از موزه به اشیاء، رخدادهای پیرامونی و حالات خودِ آن‌ها اشاره کند بی‌آن‌که کاربری داستانی زیادی داشته باشند؛ یعنی برخی از رخدادها برای حادثه و موقعیت بعدی علت واقع نمی‌شوند؛ اغلب با وجوهی گزاره‌ای، خبری و توضیحی پردازش شده‌اند و رمان ترکیبی «داستانی- مقاله‌ای» دارد.

نویسنده از زبان خودِ کاراکترها به اصطلاح «نامشهود بودن» اشاره می‌کند، اما بعداً هیچ‌کدام از آن‌ها عملاً چنین فکری را به کار نمی‌گیرند، ضمناً به استفاده‌ی مجدد نویسنده از دی‌اکسید کربن توجه کنید تا مشخص شود که چگونه داده‌ای اضافی به داده‌ای غیر ضروری دیگر می‌انجامد و با ادامه‌ی این روند، کلیت داستان جعلی و ساختگی جلوه می‌کند:

«کلودیا نیاز داشت با کسی دعوا و بگومگو کند. حرارت درونی‌اش، یعنی حرارت خشم، دی‌اکسید کربنی را که در بدنش جمع شده بود به جوش آورده بود و اگر منفذی برای خروج آن پیدا نمی‌کرد، به زودی منفجر می‌شد. به همین دلیل با تحکم از برادرش پرسید: نمی‌فهمی باید کاری کنیم که نامشهود باشیم؟

– نامشهود یعنی چه؟

– یعنی خودمان را تابلو نکنیم.

جیمی نگاهی به دور و بَر کرد و گفت: کلود به نظر من تو نابغه‌ای. نیویورک برای قایم شدن معرکه است. هیچ‌کس متوجه کسی نمی‌شود، کلودیا جمله‌ی او را اصلاح کرد: هیچ‌کس متوجه هیچ‌کس نمی‌شود. و بعد نگاهی به جیمی انداخت و با دیدن لبخند او دلش نرم شد. با نظر برادرش موافق بود. نیویورک جای بی‌نظیری بود و گرفتن لقب نابغه از جیمی عصبانیتش را از بین برد، به‌طوری که وقتی به موزه رسیدند، احساس کرد دیگر نیازی به جر و بحث ندارد» (صفحه‌ی ۴۳).

حالا باید از خود پرسید که سطور زیر که درباره‌ی موزه و فواید آن است چه ربطی به وکیل خانم «فرانک‌وایلر» دارد. این وکیل در نامه‌ی مذکور حتا سرزنش هم می‌شود:

«ساکسونبرگ تو همه‌ی این منظره‌ها را از دست دادی. باید از خودت خجالت بکشی که در عمرت حتا یک بار هم به موزه پا نگذاشتی، در حالی که در هفته بیش از دویست و پنجاه هزار نفر از موزه دیدن می‌کنند. بعضی از مانکاتو و کانزاس می‌آیند که خودشان موزه ندارند. عده‌ی زیادی هم از پاریس می‌آیند که خودش معدن موزه است. از هیچ‌کس هم ورودیه نمی‌گیرند، چون موزه باید همین‌طور باشد: بی‌نظیر، بزرگ، شگفت‌انگیز و رایگان برای همه» (صفحه‌ی ۴۵).

به تدریج که رخدادهای رمان پیش می‌روند درمی‌یابیم که یکی از اهداف اصلی فرار دو نوجوان داستان، دیدار از موزه و مطالعه‌ی آن بوده است که متأسفانه نویسنده در آغاز داستان به آن اشاره نمی‌کند و بعداً هم به شکلی جنبی و اجباری جزو داده‌های اثر می‌شود. در اصل باید اذعان داشت که دیدار از موزه و مطالعه و بررسی آن هم تا حدی تحمیلی و ارادی است و به شکلی رونما شده لودهنده استفاده‌ی داستانی از آن برای ادامه‌ی برخی ماجراهای بعدی است: «کلودیا به جیمی گفت که باید از آن فرصت بی‌نظیر برای یادگیری و مطالعه استفاده کنند. از زمان پیدایش جهان هیچ بچه‌ی دیگری در هیچ جای

دنیا چنین فرصتی را در اختیار نداشته» (صفحه‌ی ۶۴).

«ای. ال. کنیگزبرگ» بعد از یک مقدمه طولانی (صفحه‌های ۱ تا ۴۴) کاراکترهایش را وارد موزه می‌کند و اول به مطالعه و بررسی وا می‌دارد و بعد در قالب «قایم‌باشک»بازی کردن‌های جدی اما بی‌خطر به کارآگاهان و ردیابان مجسمه‌های عتیقه و قدیمی تبدیل می‌کند و می‌کوشد موضوعی را که اساساً «راز» نیست به شکل رازگونه‌ای پی بگیرد (صفحه‌های ۴۴ تا ۱۶۴) و مثلاً خوانندگانش را سرگرم نماید و احیاناً به شگفتی وا دارد:

«کلودیا دست‌هایش را از هم باز کرد و با صدایی که برای جیمی هم قابل شنیدن بود به خودش گفت: دلم می‌خواهد بدانم مدلش چه کسی بوده.

– لابد یک خانم چاق و چله، اما بعد اسنکه از دستش لیز خورده و زیادی تراشیده، او هم به جای مجسمه‌ی آن خانم، یک فرشته‌ی لاغر ساخته.

– جیمی! واقعاً که! تو درست همان‌قدر احساسات شاعرانه داری که آقا گرگه‌ی داستان شنل قرمزی داشت!

– احساسات شاعرانه! بولونی! من فقط از اسرارآمیز بودن این قضیه خوشم می‌آید.

– من هم همین‌طور، اما دلم می‌خواهد چیزهای بیشتری درباره‌ی فرشته بدانم.

– پس حاضری برویم دنبال اثر انگشت؟

کلودیا یک بار دیگر پیشنهاد جیمی را سبک و سنگین کرد و گفت:

خُب آره، این کار را می‌کنیم. به هر حال این هم راهی برای شروع است» (صفحه‌های ۸۴ و ۸۵).

نویسنده متعاقباً می‌خواهد کاراکترهایش را به دو قهرمان تبدیل کند و می‌توان گفت که تنها غایت‌مندی نه‌چندان دلچسب رمان هم همین است، البته نویسنده هم به آن‌ها به‌طور قابل توجهی یاری می‌رساند، چون در شهر نیویورک و در موزه‌ی مهمی مثل متروپلیتن آن‌ها را در شهر و مخصوصاً داخل موزه از لو رفتن و دستگیر شدن مصون نگه می‌دارد و کاری می‌کند که چشم همه‌ی نگهبانان و کاربری دوربین‌های ایمنی و امنیتی موزه به نفع آن‌ها بی‌مورد و بی‌خاصیت جلوه کنند. در نتیجه آن‌ها باهوش‌تر و زبل‌تر از آدم‌بزرگ‌ها معرفی می‌شوند. لحن نویسنده در برخی از قسمت‌ها که به تلفیق و تشویق کاراکترها به قهرمان شدن ارتباط پیدا می‌کند، تا حدی داستانی است، اما در کل، رمان را از معمولی بودنش نجات نمی‌دهد:

«کلودیا... با ژست مأمورهای مخفی روی میز خم شد و ادامه داد: بِهشان نامه می‌نویسیم و می‌گوییم اگر می‌خواهند مدرک مهمی را ببینند زیر مسجمه را نگاه کنند» (صفحه‌ی ۱۲۶)، «یک نامه می‌نویسیم و می‌گوییم که جواب‌مان را به آدرس آن صندوق بفرستند. هر وقت بِهِمان خبر دادند که احتیاج به کمک دارند، خودمان را نشان می‌دهیم، عین دو تا قهرمان» (صفحه‌ی ۱۲۷)، «نمی‌شود برویم خانه و منتظر شویم؟ ماجراهای دیشب و امروز صبح خیلی حال‌گیری بود. تازه، این‌طور می‌توانیم دو بار قهرمان بشویم. یک بار به خاطر برگشتن به خانه و یک بار هم به خاطر معرفی کردن خودمان به آدم‌های موزه» (همان صفحه).

حوادث رمان تقریباً با محوریت همین موضوع تا آخر ادامه می‌یابد و سرانجام حتا به خانه‌ی نویسنده‌ی نامه یعنی خانم «بازیل. ای. فرانک‌وایلر» هم کشیده می‌شود (صفحه‌های ۱۶۴ تا ۲۱۶).

در پایان رمان «فرار به موزه‌ی نیویورک» نویسنده به این موضوع که «کلودیا» و «جیمی» نوه‌های گم‌شده‌ی وکیل (ساکسونبرگ) هستند، اشاره می‌کند (صفحه‌ی ۲۱۵)، اما هیچ جا ادله‌ی روشن و مستندی برای آن‌ها ارایه نمی‌شود و در حد یک ادعای مبهم باقی می‌ماند.

گاهی با بخش‌های زیبایی در متن روبه‌رو می‌شویم که زبان، موقعیت و شیوه‌ی پردازش آن کاملاً داستانی است و بر دل می‌نشیند:

«کلودیا اعتراف کرد: من هم آن روز دلم تنگ شد، اما خب آن موقع خیلی کوچک‌تر از حالا بودم.

– به نظر تو چرا ما آن روز دلتنگ شدیم؟ این دفعه که دوری‌مان از خانه خیلی بیشتر از آن موقع طول کشیده.

– کلودیا فکری کرد و گفت: گمانم آن موقع نگران بودیم. پسر! اگر من آن موقع می‌دانستم که قرار است مامان بچه‌ای مثل کوین را به دنیا بیاورد، دلیل نگرانی‌مان را می‌فهمیدم. خوب

یادم است که تو تمام روز شست‌ات را می‌مکیدی و آن پتوی کهنه را همه جا با خودت می‌برد. عمه زل هم تمام مدت زور می‌زد آن را ازت بگیرد و بشوید. آخر بوی گَند می‌داد.جیمی خندید و گفت: آره، گمانم دلتنگی مثل شست مکیدن است؛ وقتی پیش می‌آید که از خودت مطمئن نیستی (صفحه‌های ۱۱۲ و ۱۱۳).

اما نویسنده اغلب می‌کوشد اتفاقات غیر موجه، باورناپذیر و غیرطبیعی داستانی‌اش را به کمک توضیحات انضمامی‌اش به زور و به طریقی ناشیانه که به‌گونه‌ای متناقض و پارادوکسیکال باورپذیری و غیر داستانی بودن این بخش را برجسته‌تر می‌کند، زیبا و داستانی جلوه دهد؛ به توضیحات پایانی سطور زیر توجه کنید:

«جیمی نگاه بد و اخم‌آلودی به کلودیا انداخت و گفت: دیدی؟ بِهت که گفتم یک گونی پول می‌خواهد.، کلودیا شانه‌اش را بالا انداخت و گفت: عیبی ندارد امشب یک حمام طولانی می‌کنیم. کارمند پُست اصلاً از شنیدن این حرف تعجب نکرد. آدم‌هایی که در اداره‌ی مرکزی پُست کار می‌کنند، حرف‌های عجیب و غریب زیاد می‌شنوند و به شنیدن این چیزها عادت دارند. از این گوش می‌شنوند و از آن گوش در می‌کنند» (صفحه‌های ۱۳۵ و ۱۳۶).

گفت‌وگوهای کاراکترها بیش از آن‌که وسیله‌ای برای برون‌فکنی و برون‌نمایی ذهنی و عاطفی آن‌ها باشد، به بگومگوهای سطحی یک کودک و نوجوان حین بازی یا انجام دادن کاری شباهت دارد و در همان حال حاوی ذهنیت‌های «من‌درآوردی» نویسنده برای آن‌هاست:

«کلودیا آهسته گفت: خانم بازیل. ای. فرانک‌وایلر.

– خانم بازیل. ای. فرانک‌وایلر چی شده؟

– توی فارمینگتن زندگی می‌کند.

– خُب که چی؟ تو روزنامه نوشته بود که خانه‌اش را تعطیل کرده.

– خانه‌ی نیویورکش را بسته، یعنی تو نمی‌توانی همه چیز را درست بخوانی؟

– اگر جرأت کنی این‌طوری با من حرف بزنی...

– خیلی خُب جیمی، حق با توست، من نباید این‌طوری با تو حرف بزنم. فقط خواهش می‌کنم قبول کن برویم فارمینگتن. خواهش می‌کنم جیمی. نمی‌فهمی که من بدجوری به اطلاعات راجع به فرشته احتیاج دارم؟ یک حس درونی به من می‌گوید که آن خانم ما را توی خانه‌اش راه می‌دهد و یک چیزهایی هم می‌داند.

– عجب، تا حالا نمی‌دانستم تو هم حس درونی داری. تو معمولاً برای همه چیز برنامه‌ریزی می‌کنی.

– قبلاً هم یک حس درونی داشتم» (صفحه‌های ۱۵۹ و ۱۶۱).

باید یادآور شد که رمان‌های متعددی تاکنون با استفاده از نامه‌نگاری، به صورت تجمیعی از تعدادی نامه نوشته شده‌اند و اساساً چنین کاری زیاد هم بدیع و تجربی به شمار نمی‌رود. «ای. ال. کنیگزبرگ» در نوشتن رمان «فرار به موزه‌ی نیویورک» اشتباه دیگری هم مرتکب شده است. او رمانش را در قالب فقط یک نامه‌ی دویست صفحه‌ای که دیگر در تعریف نامه هم نمی‌گنجد نوشته و البته پشت سر خود پرسش‌های بی‌جواب فراوانی هم به جای گذاشته است: برای فرستادن این کاراکترها به داخل موزه هیچ اجباری به فرار کردن نیست و نویسنده می‌توانست علت آن را در قالب انگیزه‌ی تحقیقاتی یا هنری و یا یک کنجکاوی شدید ارزیابی و علت‌دهی کند. در رابطه با نوشتن چنین داستانی به صورت نامه‌ای حقوقی هم هیچ دلیل درون‌متنی‌ای وجود ندارد و با توجه به آن‌که رمان در اصل از داده‌های تربیتی، آموزشی، اخلاقی، اجتماعی، علمی، فلسفی یا جامعه‌شناختی قابل تأملی برخوردار نیست و صرفاً نوعی پازل‌سازی کم‌مایه‌ی ذهنی است، لذا اثری سطحی، معمولی و دارای عیب و ایرادهای زیاد است. ضمناً کاراکترهای آن هم شخصیت‌پردازی نشده‌اند، چون داده‌های ذهنی و عاطفی آن‌ها خوب و به‌طور کامل برون‌نمایی نشده‌اند. توصیف‌های قابل اعتنا از وضعیت‌های روحی و روانی آن‌ها در موقعیت‌های داخل موزه ارائه نشده است. فرار کردن آن‌ها هم به نوعی «قایم‌باشک»بازی شباهت دارد و به دور از اضطراب‌ها و نگرانی‌های درونی یک پسر کودک (جیمی هشت سال دارد) و یک دختر نوجوان کم‌سن و سال است. خصوصیات این خواهر و برادر و فرار آن‌ها خیلی گذرا و سطحی نشان داده شده است و گیرایی و جذابیتی ندارد.

طرح و پیرنگ رمان نیز در کل بی‌پایه و ساختگی و ضعیف است: حضور عمیق عاطفی و ذهنی آدم‌ها، فضاهای رمان، رخدادها و چگونگی حادث شدن‌شان و نهایتاً غایت‌مندی آن‌ها را نشان نمی‌دهد و باید گفت که در مرحله‌ی نخست، همین طرح و پیرنگ جعلی و ضعیف سبب بروز این همه عوارض ثانویه در کاراکترها، حوادث، فضا و نتیجه‌ی نهایی اثر شده است؛ در اغلب موقعیت‌ها پشت طرح، کاراکترها و موضوع و حتی در پس شکل ظاهری شیوه‌ی روایت رمان– به رغم آن‌که همه چیز در قالب نامه‌ای به یکی از کاراکترها که هم‌زمان راوی داستان هم هست، نسبت داده می‌شود– خودِ نویسنده حضور دارد.