فرازهای پر فرودِ یک رمان پرحجم

امیل و سه پسر دوقلو

حسن پارسایی

عنوان کتاب: امیل و سه پسر دوقلو
نویسنده: اریش کستنر
مترجم: سپیده خلیلی
ناشر: مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی محراب قلم
نوبت چاپ: اول - ۱۳۸۳
شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۲۱۶ صفحه
بها: ۱۵۰۰ تومان

● **نقد و بررسی رمان «امیل و سه پسر دوقلو»، اثر «اریش کستنر»**

معمولاً دوگونه رمان، زمینه‌های بیشتری برای بحث‌انگیزی دارند. اول، رمانی که از لحاظ ساختار فنی و نیز پردازش موضوع، معیارهای مشخص و قابل تأملی را رعایت کند و دوم آن‌که این دو عامل اصلی را به بدترین شکل ممکن به کار گیرد. در اولی آن‌چه هست، به کندوکاو درمی‌آید و در دومی به آن‌چه باید باشد، اشاره می‌شود. با این نگرش اگر «مقدمه»، «انتخاب موضوع» و «شخصیت پردازی» رمان «امیل و سه پسر دوقلو»، اثر «اریش کستنر» را بررسی کنیم، خود به خود باید آن را در چارچوب یکی از این دو گونه جای دهیم.

مقدمهٔ رُمان

معمولاً در هیچ رمانی، مقدمه نقش یک بخش مستقل و عامل ارتباط اولیه برای ورود به موضوع را بازی نمی‌کند، اما در بعضی از رمان‌ها شکل و نحوه پرداختن به موضوع، در همان بخش آغازین اثر، خصوصیتی مبنایی برای ورود به داستان پیدا می‌کند که می‌تواند نه به عنوان مقدمه «ورودیه داستان» تلقی شود. در رمان‌هایی که به صورت مجموعه و در فواصل زمانی مختلف شکل می‌گیرند، برای آن‌که این فاصله زمانی باعث جداافتادگی و دور شدن خواننده از حوادث قبلی نشود، به طورخلاصه، مقدمه‌ای درباره حوادث رمان قبلی بازگو می‌شود که معمولاً کاربری ژورنالیستی دارد و شیوه رایج مجلات هفتگی یا ماهانه است. «اریش کستنر» برای آن‌که بتواند پلی بین رمان قبلی و رمان «امیل و سه پسر دوقلو» بزند، مقدمه‌ای ذکر می‌کند. این مقدمه به سبب سبک و سیاق خاص خود، به گونه‌ای نو پردازش شده و آکنده از حس‌آمیزی و تعلیق است. «کستنر» با استفاده از شیوه همزمان «انکارو اقرار»، در همان حال که می‌خواهد حرف نزند، حرفش را می‌زند و از عنصر «پارادوکس» برای کنش‌مندی و تنش‌های هیجانی دلچسب استفاده هنرمندانه‌ای می‌کند که به سبب مکانیزم زبان داستانی‌اش، می‌توان آن را بخشی از رمان دانست:

«ولی بیشتر از این موضوع را لو نمی‌دهم. مثلاً درباره جایزه هزارمارکی هیچ حرفی نمی‌زنم. همین‌طور درباره مجسمه دوک

بزرگ «کارل» ، با گونه‌های فرورفته‌اش، یا این که اصلاً چه طور یک روز بینی این مجسمه قرمز شد و سبیل درآورد، یا درباره...» (صفحه ۹)

«کستنر» در این مقدمه، شخصیت‌ها و مکان‌های رمان را به شیوه‌ای نمایشی و با زبانی داستانی معرفی می‌کند که گیرایی خاصی دارد و خواننده، به راحتی آن را هم‌چون بخش جدایی ناپذیری از رمان می‌پذیرد و حتی با ذهنیتی آماده‌تر و احساسی برانگیخته، مشتاقِ خواندن بخش‌های اصلی رمان می‌شود. زبان و لحن راوی، نقشِ مهمی در این انگیزش عاطفی ایفا می‌کند:

«اول فقط یک بوق داشت، بعد آن قدر پدرش را اذیت کرد تا پدرش به ستوه آمد و برای آن بوق، یک موتور گازی خرید، البته رانندگی آن زیاد هم سخت نیست. حتی گواهینامه هم نمی‌خواهد، ولی همین سروصدایی که «گوستاو» با آن راه می‌اندازد، برای به هم زدن آرامش همسایه‌ها کافی است.» (صفحه ۲۰)

«کستنر» می‌کوشد مقدمه طولانی‌اش را به صورت «اپیزود»های تصویری ارائه دهد (صفحه‌های ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱ و ...) تا خواننده، حوصله خواندن را قبل از خواندن اصل رمان داشته باشد. این رویکرد تجربی به مقدمه که در اصل هم‌چون ارائه بخش‌هایی کامل از رمان قبلی است، از جداافتادگی متن اصلی رمان جلوگیری کرده است.

«کستنر» با استفاده از شیوه همزمان «انکارو اقرار»، در همان حال که می‌خواهد حرف نزند، حرفش را می‌زند و از عنصر «پارادوکس» برای کنش‌مندی و تنش‌های هیجانی دلچسب استفاده هنرمندانه‌ای می‌کند که به سبب مکانیزم زبان داستانی‌اش، می‌توان آن را بخشی از رمان دانست

انتخاب موضوع

موضوع «سفر»، این ظرفیت را دارد که پیوسته تغییر کند و نیز نوعی وارد شدن به عرصه‌های ناشناخته تلقی گردد. بنابراین، امکان مانورهای ذهنی گوناگون را به نویسنده می‌دهد و به همین دلیل هم بسیاری از رمان‌های نوجوانان، با استفاده از «سفر» و مخصوصاً سفرهای علمی ـ تخیلی شکل گرفته‌اند. حاصل داده‌های حسی، معنایی و داستانی این سفرها، بستگی به آن دارد که تا چه حد به عنصر «تخیل» و «نوآوری» درآمیخته باشند. چنان چه این ویژگی‌ها را نداشته باشد، در آن صورت می‌توان گفت که سفر فقط عامل حرکت دادن کاراکترها از یک نقطه به نقطه دیگر است تا در این جابه‌جایی، با عواملی برخورد کنند و اجباراً داستانی شکل بگیرد. این را باید اضافه کرد که نویسندگان ضعیف، بدون حرکت دادن کاراکترهای‌شان، نمی‌توانند داستانی عمیق و گیرا بپردازند. سفر اجباری بدان معناست که از پیش طرحی مشخص، کلیشه‌ای و کاملاً آگاهانه وجود دارد و نویسنده همه چیز را براساس آن پیش می‌برد. این رویکرد، رمان را از حالت هنری به در می‌آورد و آن را به یک کالای فرهنگی تبدیل می‌کند که قرار است هر بار به گونه‌ای تولید و تکرار شود.

«اریش کستنر» در پردازش رُمانش، چنین رویکردی دارد و هر بار قهرمان داستانش را به سفری معمولی می‌فرستد. یکی از مضار این کار آن است که کاراکترهای داستان و حتی خود وقایع و دیالوگ‌ها، از حس‌آمیزی کافی برخوردار نیستند. دلیلش این است که خلق نشده‌اند، بلکه ساخته شده‌اند. در نتیجه، پیرنگ رمان، یعنی روابط علت و معلولی حوادث هم ضعیف است و موضوع داستان که حول یک سفر شکل گرفته، باورپذیر نیست. زیرا مهم‌ترین خصیصه داستان، یعنی «استفاده از تخیل» و «درونی شدن» آدم‌ها و حوادث در بطن روابط علت و معلولی اثر و در نتیجه، روند رشد طبیعی آن‌ها براساس همان تخیل – که ما از یک رمان خوب انتظار داریم – ندیده گرفته می‌شود.

باید گفت که «سفر» به خودی خود داستان نیست و استفاده صرف از زبان یا حس‌آمیز کردن حوادث، نمی‌تواند آن را به داستان تبدیل کند. حقیقت این است که اغلب وقایع و حوادث یک سفرنامه دست یافتنی‌اند. در حالی که واقعیت‌های دنیای داستان، گرچه باورپذیرند و حتی ممکن است براساس واقعیت‌های موجود هم شکل گرفته باشند، کاملاً و حتی گاهی اصلاً دست یافتنی نیستند، بلکه ذهن ما را با زیبایی‌های جدیدی آشنا می‌کنند. خلاصه آن که این پدیده‌های زیبا، معنادار و لذت بخش، به داده‌های حسی و ذهنی ما اضافه می‌شود.

از سویی، هر سفری هم برای داستان‌پردازی مناسب نیست. زیرا درست مثل آن است که نویسنده در جایگاه یک گزارشگر، چیزی را که اتفاق افتاده، عیناً وارد داستان بکند. این همان کاری است که «کستنر» در رمان «امیل و سه پسر دوقلو» انجام داده است. نوع سفر هم شکل و شاکله یک اتفاق معمولی و پیش پا افتاده را دارد که هیچ خواننده‌ای علاقه‌ای به تجربه کردن آن ندارد. او مواردی از این قبیل را بارها در زندگی روزمره خود تجربه کرده است. البته اگر یک نویسنده بتواند یک اتفاق یا سفر معمولی را به فرآیندی بزرگ و شگفت‌انگیز و در همان حال باورپذیر تبدیل کند و یا لااقل از درون آن جُستاری تازه و تأمل برانگیز ارائه دهد، هیچ ایرادی به آن نیست. اما این جا در پایان سفر، تغییر یا حادثه مهمی روی نمی‌دهد و بهتر است بگوییم که این سفر به رفتنش

نمی‌ارزد. اما چرا چنین اتفاقی افتاده است؟

در ابتدای داستان، برای مادر «امیل» خواستگار می‌آید و دیگر دلیلی برای آن‌که داستانی با محوریت «امیل» شکل بگیرد، وجود ندارد. از این رو، نویسنده او را به بهانه سفر، از محیط قبلی دور می‌کند و به مکان دیگری می‌فرستد تا هر طور شده داستان او را ادامه دهد.

این جا رمان «امیل و سه پسر دوقلو»، به رمان «ژان مهربان و ژینو غرغرو»، اثر «کنتس دوش ژور» شباهت بسیاری پیدا می‌کند. در آن رمان هم نویسنده، «ژان» را از مادرش جدا می‌کند و به سفر می‌فرستد تا به بهانه حوادث این سفر، رمانش را شکل بدهد. آن‌چه در این سفر برای «امیل» اتفاق می‌افتد، با طول و تفصیل بیان می‌شود و گزارش داستانی نشده است که دلیلی برای روایت آن‌ها ارائه نمی‌شود. لحن روایت هم کاملاً گزارشی و غیرداستانی است که اگر دو مقدمه زیبای آن (جمعاً ۲۴ صفحه) را که ساختار داستانی دارند، کنار بگذاریم، حجم قابل توجهی در حدود ۱۰۹ صفحه (از صفحهٔ ۲۴ تا ۱۳۳) این اثر، اضافی و بی‌مورد است.

از فصل دهم (صفحه ۱۳۳) به بعد، کم کم با حوادثی روبه‌رو می‌شویم که می‌توانند موضوع یک داستان مستقل باشند.

این بخش‌ها شامل جزئیات سفر «امیل»، رسیدن و رفتنش به تماشاخانه است که دلیل پیرنگی و داستانی برای روایت آن نیست.

با وجود این، فقط قسمت کوتاه دیدن سه بازیگر کوتوله در تماشاخانه (صفحه ۹۹ تا ۱۰۳)، به موضوع اصلی رمان ارتباط دارد.

در صفحه ۱۱۴ با ورود «هانس شماخِ» پادو، صد صفحه مربوط به سفر اول که هیچ غایتی بر آن مترتب و متصور نیست؛ پایان می‌پذیرد و چنین به نظر می‌رسد که از این به بعد، حادثه دیگری اتفاق می‌افتد که می‌تواند علت و منطقِ روایت سفر اول را به همراه داشته باشد، اما متأسفانه این اتفاق دوم که «سفر دوم» است (برای پیدا کردن مستر بایرون یا همان مسترآندرسن)، کسل کنندگی و بدون دلیل بودن سفر اول را جبران نمی‌کند تا بتوان آن را دلیلی برای پرداختن به سفر اول به حساب آورد. بیشتر برای اضافه شدن بر رمان است؛زیرا هر کدام از این سفرها صد صفحه را به خود و پی‌آمدهای‌شان که چیزی جز گفت و شنود نیست، اختصاص داده‌اند. اگر هدف نویسنده واقعاً نشان دادن کمک به یک انسان ناتوان (جکی) بود، می‌توانست آن را در یک داستان کوتاه به خوبی پردازش کند، اما وقتی به موضوعش ضمائم زیادی می‌افزاید و فضای دویست صفحه را اشغال می‌کند، آن وقت خود این موضوع هم بی‌اعتبار می‌شود. نکته دیگر این‌که نوجوانانِ رمان، از لحاظ شخصیت‌پردازی برای خواننده جا نمی‌افتند و همه کارها و اقدامات‌شان به نوعی بازی می‌ماند که از سر بی‌کاری و بی‌مسئولیتی که نویسنده به آنان تحمیل کرده، به آن روی آورده‌اند و یکی از بازی‌ها هم مقوله سفر است.

«اریش کستنر» شیوه رایج ارائه آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی را فراموش نمی‌کند و به بهانه‌های مختلف، از امور تربیتی و فلسفی (صفحه ۱۱۰ و ۱۱۱)، گیاه‌شناسی (صفحه ۷۵ و ۱۴۳) و موسیقی (صفحه ۱۰۸) سخن به میان می‌آورد، اما گرچه این‌ها می‌توانند ویژگی‌های یک رمان محسوب شوند، دلایل لازم و کافی برای پرداختن به آن‌ها در زمان وجود ندارد

شخصیت پردازی

معمولاً در بررسی کاراکترها به بیان، اعمال، میزان دانسته‌ها، وضعیت عاطفی، نوع نگرش و نحوه روابط آن‌ها با دیگران و نیز به محیط اجتماعی‌شان توجه می‌شود و اگر قرار باشد که یک کاراکتر نقش محوری ایفا کند، باید در تمام زمینه‌های فوق سهم بیشتری از داستان را به خود اختصاص دهد یا دارای ویژگی‌های برجسته‌تری باشد تا خواننده او و جایگاهش را باور کند. همه این‌ها بستگی به آن دارد که یک کاراکتر چگونه در بسترها و ساحت‌های داستان اثر، پردازش و شکل داده شود.

اگر شخصیت محصول و جزء لاینفک و نیز عامل ارتباطی حوادث و شرایط درون داستان باشد، در آن صورت برای خواننده

باورپذیر خواهد شد و ما دیگر پشت او سایه سنگین نویسنده را احساس نمی‌کنیم. در رمان «امیل و سه پسر دوقلو»، بعضی از نقش‌هایی که قاعدتاً می‌بایستی برعهده «امیل» باشد، به دیگران واگذار شده و تعدد شخصیت‌ها، روی او سایه انداخته است. در کُل، چنین به نظر می‌رسد که «اریش کستنر» حرف تازه‌ای در مورد این کاراکتر ندارد. وقتی یک نویسنده کاراکتری را به عنوان شخصیت اصلی اثرش برمی‌گزیند، باید دلایل فراوانی برای این کار داشته باشد و این دلایل در قالب رفتار، گفتار و واکنش‌های درونی او عرضه و نشان داده شوند و تنها در این صورت است که حضور و معنای کاراکتر به اثبات می‌رسد. کاراکتر «امیل»، از پیش برای نویسنده چنان تعریف شده است که بتواند جوابگوی رمان‌های متعددی باشد که براساس کاراکتر او نوشته می‌شود. این پردازش ذهنی و شخصی هرگز برای خواننده وجود بیرونی پیدا نمی‌کند.

«اریش کستنر» او را ظاهراً به عنوان طراح و ارائه دهنده راهکارهای اخلاقی وارد داستان می‌کند تا درگیر حوادث نشود؛ زیرا اگر چنین اتفاقی بیفتد، ممکن است بلایی سر او بیاید و در نتیجه، دیگر بهانه‌ای برای شکل‌گیری و ادامه بقیه رمان که «ورسیونی» (Version) از رمان قبلی «کستنر» است، باقی نماند. بنابراین، او می‌کوشد همیشه «امیل» را همراه دیگران وارد ماجرا بکند و مثل سایه‌ای خودش هم همراه و «بادی‌گارد» او باشد.

وقتی کاراکتری چنین طراحی و پردازش می‌شود و به صورت کلیشه‌ای در جاها و موقعیت‌های متفاوت و بنا به دلایلی از پیش تعیین شده، حضور پیدا می‌کند گیرایی اثر کاهش می‌یابد.

زیرا نویسنده برای کاراکترهایش و حتی برای ذائقه ذهنی خواننده، «چارت» موضوعی و ساختاری محدود و سفارش شده‌ای ارائه می‌دهد که هم‌چون نسخه‌ای فرهنگی فقط برای تولید یک کتاب داستان در بازار، تجویز شده است.

این قالب‌بندی عمدی کاراکترها، باعث می‌شود که نویسنده از چارچوب رویکرد ناتورالیستی پافراتر نگذارد و اگر هم چنین کرد، مشروط باشد؛ چون همان‌طور که قبلاً اشاره شد، موقعیت کاراکترها برای ادامه داستان‌های گوناگون به خطر می‌افتد. اگر نویسنده از این محدوده فراتر برود و پای تخیل را به داستان باز کند، روند حوادث براساس اراده وکنش خود کاراکترها پیش خواهد رفت و چه بسا که بنا به اقتضای شرایط و موقعیت، همه عناصر رمان تغییر یابند.

اگر تمام دیالوگ‌های «امیل» را جمع کنیم، بیش از شش صفحه این رمان ۲۱۶ صفحه‌ای نمی‌شود. در عوض، راوی به جای او و حتی دیگران قلم فرسایی می‌کند. چنین کاراکتری که از خودش اختیار چندانی ندارد، نمی‌تواند برای خواننده باورپذیر و قابل درک باشد. او خصوصیات منفی هم دارد و کاراکتری خودخواه است که در صفحه ۱۲۷، از زبان «پروفسور» به این موضوع اشاره می‌شود. حتی دیالوگ خود «امیل» هم چنین خصوصیتی را ثابت می‌کند. او بلافاصله دلخور می‌شود (همان صفحه) و روی «خودمحوری» خودش تأکید دارد. حتی چنین به نظر می‌رسد که دیالوگ‌هایش به نوجوانی مثل او تعلق ندارد و بیشتر به طرز کلام یک «جوان» نزدیک است:

«مامان! تو که مرا می‌شناسی. اگر قول بدهم، به قولم عمل می‌کنم. من بیشتر نگران تو هستم. حالم هم خیلی بدتر از توست. تو در این مدت بی پسرت چه کار می‌کنی؟» (صفحه ۷۴)

این موضوع در مورد سایر کاراکترهای نوجوان اثر هم صدق می‌کند. گرچه بعضی شیطنت‌های دوره نوجوانی از آن‌ها سرمی‌زند، هیچ کدام ویژگی‌های فردی و شخصی قابل ملاحظه‌ای ندارند. در کل، میزان حضور «گوستاو» و «دینستاک» به مراتب بیشتر از

«امیل» است، اما آن‌ها نیز همانند «امیل» و هم‌چون چرخ‌های کوچکی برای به حرکت درآوردن چرخه داستان، کاربری و حضور محدودی پیدا کرده‌اند و نویسنده به گونه‌ای دقیق، آن‌ها را مثل مهره‌های شطرنج جا به جا می‌کند. واقعیت این است که آدم‌های رمان «امیل و سه پسر دوقلو» عمیق، حس‌برانگیز و تهییج کننده نیستند؛ همه معمولی هستند و کارهای معمولی هم انجام می‌دهند. در این میان، فقط «گوستاو» و «کلوتیلده» تاحدی متفاوتند که بیانگر تلاش اولیه نویسنده برای شخصیت‌پردازی است.

البته این موارد اندک، نمی‌تواند ضعف شخصیت‌پردازی نویسنده را بپوشاند. نمونه زیر در مورد «گوستاو» که توسط خود او هم روایت می‌شود، یکی از این موارد است:

«پرده‌های سیاه کشیده شدند تا ما در تاریکی بهتر بتوانیم جرقه‌ها را ببینیم. «کورته» بغل دستی من، آهسته گفت: هی پسر! این یک فرصت عالی است. تو پاورچین پاورچین توی تاریکی برو ردیف اول پشت «منرت» و یک پس گردنی مهمانش کن. تا زبل خان ... نه! پروفسور «کائول» بخواهد چراغ را روشن کند، تو دوباره سرجایت نشسته‌ای.

من از این پیشنهاد خیلی خیلی خوشم آمد، چون اگر یک خائنی مثل «منرت» جلو همه یک تو سری بخورد و معلوم نشود کارکی بوده، عدالت کاملاً اجرا می‌شود.» (صفحه ۹۰)

کاراکترهای این رمان در کُل، یک بعدی و یک سویه آفریده شده‌اند تا بتوانند بدون کوچک‌ترین تناقضی، به رویکرد نویسنده تحقق ببخشند. هیچ کدام از این شخصیت‌ها نمی‌توانند قهرمان یا کاراکتری برجسته به حساب بیایند. علی‌رغم آن‌که «اریش کستنر» به شخصیت داستانی معروفی هم‌چون «رابینسون کروزوئه» اشاره می‌کند (صفحه‌های ۱۶۹، ۱۷۶ و ۱۹۱) تا با توسل به او، پیشینه‌ای برای کاراکترهای خود فراهم آورد، اما واقعیت این است که چنین پیشینه‌ای پذیرفتنی به نظر نمی‌رسد. حتی درنظرگرفتن حس ششم برای «امیل» (صفحه ۱۷۳) هم نمی‌تواند او را در ذهن خواننده ماندگار کند.

سخن پایانی

این که رمان عبارت باشد از یک یا چند حادثه لفت و لعاب داده شده که باید خواننده را مدام به دنبال خود بکشاند و سرگرمش کند، تعریف کامل و قانع کننده‌ای برای رمان نیست. با این تعریف، رمان خصیصه‌ای عمومی و ساده‌اندیشانه پیدا می‌کند که باعث جداافتادگی آن از هنر می‌شود. «اریش کستنر» در طول رمان «امیل و سه پسر دوقلو»، بدون حرکت دادن کاراکترهایش و تحمیل اجباری موقعیت‌ها بر آنان، قادر به داستان‌گویی نیست و گرچه تأکید زیادی هم بر حادثه دارد، حوادث رمان او اتفاقات پیش پا افتاده‌ای هستند که او اصرار دارد آن‌ها را عجیب و استثنایی جلوه دهد؛ وقتی «هانس شماخ» پادو، خبری برای کاراکترهای داستان می‌آورد تا، هم نویسنده و هم آن‌ها را از بی‌کاری و بیهودگی نجات دهد و بهانه تازه‌ای برای نوشتن حدود ۱۰۰ صفحه دیگر رمان پیدا شود، «کستنر» ورود او را بسیار غیرمترقبه نشان می‌دهد:

«پس از شام پسرها دوباره توی ایوان شیشه‌ای نشستند. «دینستاک» هنوز آن جا بود. از پدر و مادرش اجازه گرفته بودکه تا ساعت ۹ آن‌جا بماند. باران روی شیروانی ضرب می‌گرفت. حوصله آن‌ها سررفته بود. ناگهان صورتی به شیشه ایوان چسبید و آهسته ضربه‌هایی به شیشه خورد. هر چهار تا از جا پریدند. پروفسور به طرف در دوید و آن را باز کرد:

ـ کیست؟

هیکلی نامشخص با عجله وارد شد. او «هانس شماخ» پادو بود و گفت:

ببخشید که مزاحم شدم، ولی به راهنمایی شما احتیاج دارم.» (صفحه ۱۱۴)

«اریش کستنر» شیوه رایج ارائه آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی را فراموش نمی‌کند و به بهانه‌های مختلف، از امور تربیتی و فلسفی (صفحه ۱۱۰ و ۱۱۱)، گیاه‌شناسی (صفحه ۷۵ و ۱۴۳) و موسیقی (صفحه ۱۰۸) سخن به میان می‌آورد، اما گرچه این‌ها می‌توانند ویژگی‌های یک رمان محسوب شوند، دلایل لازم و کافی برای پرداختن به آن‌ها در زمان وجود ندارد. مضافاً این که در کُل افراد جامعه ندیده گرفته شده‌اند و خیرخواهی و نیک اندیشی هم بدون دلیل به «امیل» و دوستانش نسبت داده شده است.

«کستنر» در قسمت‌هایی که مربوط به مسافرت با قایق و کشتی است و حجم قابل توجهی از رمان را هم به خود اختصاص داده، می‌کوشد (بدون دلیل و با ایجاد یک وضعیت دشوار، تاحدی کسل‌کنندگی رمانش را جبران کند. در حالی که همین تلاش تحمیلی، ذهن خواننده را با سؤال‌های بیشتری درگیر و آشکار می‌کند که او در پی افزایش حجم رمان است و در نتیجه، کیفیت را فدای کمیت می‌کند.