ترجمهٔ رمان نو

رضا سیدحسینی
دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، ۷۸/۱۱/۲۴

چکیده
رمان نو را نمی‌توان مکتبی از مکاتب ادبی در شمار آورد، بلکه جریانی ادبی است که بعد از جنگ جهانی دوم در اروپا، به‌خصوص در فرانسه، رخ نمود. پایه‌گذار این جریان ادبی را می‌توان آلن رُب‌گریه دانست. مارگریت دوراس، میشل بوتور و ناتالی ساروت از دیگر نویسندگان این جریان ادبی‌اند. این جریانِ ادبی هویتِ انسانِ بعد از جنگ را به شیء نزدیک‌تر می‌بیند تا به انسان و انسانیت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ممکن است در آغاز غیرعادی جلوه کند اگر کسی بخواهد دربارهٔ ترجمهٔ رمان نو سخن به میان آورد، ولی اکنون با شرحی که خواهم داد، با تقسیم بندیی که خواهم کرد، توجه خواهید نمود که واقعاً ضرورت دارد در این باره صحبتی بشود. نکته‌ای که دیروز هم با آقای نجفی، وقتی از این جا می‌رفتیم، بحثش بود این بود که همان گفته‌های دیروز را هم جدی بگیریم. چون به‌خصوص در مورد ادبیات نیمهٔ دوم قرن بیستم، مسأله دیگر این نیست که ما آن متن را بگیریم و ترجمه کنیم. این امکان ندارد. پس در درجهٔ اول بنا را بر این می‌گذاریم که فارسی را چنان که باید یاد بگیریم و برای این کار هم با شعر فارسی آشنا بشویم، متون قدیم را بخوانیم و... اینها را بعداً وقتی از خود مسائل صحبت می‌کنم ضرورتش را خواهید دید.

ما الآن مترجمان بسیار توانایی داریم که متون قرن ۱۹ را راحت ترجمه می‌کنند و حتی ترجمه‌هایشان خیلی باارزش است. اینها اصلاً حاضر نمی‌شوند به طرف آثار نیمهٔ دوم قرن بیستم بروند. می‌گویند آقا اینها اصلاً بازی در می‌آورند، یعنی اصطلاح این که این نویسندگان بازی در می‌آورند مطرح است. در این باره که این بازی چیست صحبت خواهیم کرد. پس از سر شروع کنیم: رمان نو چیست؟

رمان نو به عنوان مکتب یا جریانی منسجم وجود ندارد. چیزی به نام رمان نو وجود ندارد؛ چون معمولاً مکتب‌ها یک رئیس دارند، یک نظریه ارائه می‌دهند و دنبالهٔ این نظریه را می‌گیرند، مدتی دوام پیدا می‌کنند و سرانجام از میان می‌روند. رمان نو نه رئیس دارد، نه نظریهٔ معینی دارد. یک نظریه متعلق به لوسین گلدمن است که به اشتباه برایش ساخت و بعداً معلوم شد اصلاً چنین نیست. البته نظریهٔ لوسین گلدمن بد نبود و حتی در مورد بعضی کارها هم صدق می‌کرد. یعنی شما یک نمونهٔ بسیار قشنگی از ترجمهٔ رمان نو، شاید یکی از نخستین ترجمه‌هایی که از رمان نو شد، متعلق به آقای ابوالحسن نجفی است: پاک‌کن‌های رُب گری‌یه[1]. من آن را در مکتب‌های ادبی نقل کرده‌ام. نظریهٔ لوسین گلدمن در آن مورد صدق می‌کند و در موارد دیگری شبیه آن. این نظریه عبارت است از رئیفیکاسیون[2]، یعنی «چیزوارگی». من «عینیت‌بخشی» را برای معادل فارسیش پیشنهاد می‌کنم. گفته‌اند که نویسندگان رمان نو بنا را بر تقدم چیزها می‌گذارند و نه بر آدم‌ها. چیزوارگی مسألهٔ اقتصادی و اجتماعی است، یعنی این که دنیای تجارت و دنیای سرمایه کار را به جایی می‌کشاند که آهسته آهسته اشیاء و کالاها هستند که اهمیت پیدا می‌کنند، و آدم‌ها اهمیت‌شان را از دست می‌دهند. من یاد این افتاده بودم که در بین ما تصادفاً این اسم‌گذاری با خود کالا مُد است. می‌گویند ماهوت‌چی، جوراب‌چی، و واقعاً این طوری می‌شود. یعنی کم‌کم شما آقای جوراب‌چی را با جوراب‌هایش می‌شناسید نه با خودش. این یک چنین چیزی است.

نظریهٔ لوسین گلدمن هم این است که بنا را بر تقدم اشیاء می‌گذارد. در بخشی از پاک‌کن‌ها که آقای نجفی ترجمه کرده‌اند، ملاحظه می‌فرمایید که آن صاحب کافه، که دارد میزها را پاک می‌کند، اصلاً وجود ندارد، یا دارد از میان می‌رود، ولی جزئیات آن چیزها

1) Robbe Grillet 2) réification

همه هستند. برخی از نویسندگان رمان‌ها هم این موضوع را دنبال کرده‌اند. خود رُب گری‌یه اول گفته بود به این ترتیب با اشیاء، با تقدم اشیاء، صحبت کرده بود و مردم اصلاً فکر نمی‌کردند که نوشته‌اش جنبهٔ حسب حال داشته باشد. او در این اواخر کتابی نوشته است با عنوان *Le miroir qui revient*، که البته آقای جهانبگلو ضمن مصاحبه با رب گری‌یه نام آن را ترجمه کرده است: بازتاب آینه. مسأله اصلاً بازتاب نیست. آینه‌ای برمی‌گردد. معنی‌اش هم این است. علتش هم این است که آینه‌ای می‌شکند، بعداً با حرکت سینمایی تند، مثل این که فیلم آن را برمی‌گردانیم، و دوباره ساخته می‌شود، مسأله این است. گویا معنی‌اش هم همین است. من هم در فرهنگ آثار نوشته‌ام آینه‌ای که برمی‌گردد. اگر بهتر می‌شد ترجمه کرد، حرفی نیست. آنجا ناگهان گفت که من تاکنون فقط از خودم حرف زده‌ام. هیچ کس انتظار نداشت که نوشته‌های رب گری‌یه جنبهٔ حسب حال داشته باشد و بعد دو سه کتاب نوشت که دیگر اینها جنبهٔ حسب حال داشت. نوشته‌های بعضی از این نویسندگان جنبهٔ حسب حال دارد، مثل کلود سیمون، که بعداً مفصل دربارهٔ او صحبت خواهم کرد، چون مسألهٔ کلود سیمون از نظر ترجمه اساسی است.

خوب، اصلاً رمان نو چطور به وجود آمد؟ مسأله چه بود؟ ناشری بود به اسم ژروم لندوم، این آدم در دورهٔ جنگ، برای کمک به مبارزهٔ پنهانی فرانسوی‌ها، به صورت غیرقانونی، کتاب چاپ می‌کرد. نام انتشاراتی‌اش را گذاشته بود «انتشارات نیمه‌شب»[3] و کتابی چاپ کرده است که شما همه‌تان می‌شناسید: خاموشی دریا و چند کتاب آن طوری. بعد از این که جنگ تمام شد او تصمیم گرفت کتاب‌هایی را که ناشرهای دیگر چاپ نمی‌کنند، به علت این که نو هستند، چاپ کند و شروع کرد به یک عده کارهای نو چاپ کردن. این کارها کارهایی بود که گالیمار چاپ نمی‌کرد. این آدم‌ها یکدیگر را نمی‌شناختند. درست است که یک عکس از آنها وجود دارد که در کنار هم ایستاده‌اند و شما هم دیده‌اید، این متعلق به چند سال بعد است. اینها همدیگر را اصلاً نمی‌شناخته‌اند. کارهایشان را می‌داده‌اند و این آقای ژروم لندوم هم چاپ می‌کرده است. چگونه مسألهٔ رمان به این صورت درآمده بود؟ یک مقداری شاید تأثیر سال‌های ۲۰ و

3) Minuit

۳۰ باشد. بیانیهٔ اول سوررئالیست‌ها که به طور کلی رمان را رد کرده بود، به داستایفسکی و پروست هم حمله کرده بود و اصلاً به طور کلی مسألهٔ مرگ رمان اعلام می‌شد. بعد معلوم شد مرگ رمانی که اعلام شده، مرگ رمان قرن ۱۹ است و رمان ارسطویی.

مارگریت دوراس را می‌توانیم جزء رمان نو بشماریم یا نه؟ بعضی می‌شمارند و بعضی نمی‌شمارند. اما مارگریت دوراس بسیار ظریف نوشته. از این بازی‌ها هم در نمی‌آورد. اصلاً بازی در نمی‌آورد.

مارگریت دوراس به یکی از اولین رمان‌هایش اسمی داده است. من یک وقتی آن را ترجمه کرده‌ام و حالا خبری از آن نیست: *Moderato Cantabile*. این اسم را می‌توانیم تعمیم بدهیم به تمام کارهایش. کارهایش مثل شعر است، لطیف است. مترجم باید بتواند آن ظرافت و روانی را برگرداند. در *Moderato Cantabile* شما، ضمنِ خواندنِ آن مهمانیِ آخرِ شب، رنگ و طعم غذا را احساس می‌کنید، بوی تند آن عطر گل را احساس می‌کنید. همه‌اش هم با زبانی زیبا، و با نوعی موسیقی زبانی، بیان می‌شود. این موسیقی زبان را در ترجمه باید در آورد. این هم همان شرایط را لازم دارد.

یکی دیگر هم ناتالی ساروت است. در حال حاضر خانم نونهالی درگیر اوست. ترجمه هم کرده‌اند. إن شاء الله به زودی منتشر می‌شود: *Vous Les entendez*. ملاحظه خواهید کرد. ناتالی ساروت زبانی بسیار درخشان و نرم و زیبا دارد، با سبکی قشنگ، منتهی مخالف شخصیت است. در شخصیت سازی، این موقعیت‌هاست که شخصیت را می‌سازد. در این گونه رمان نیازی به روان‌شناسی نیست، نیازی به شخصیت هم نیست، منتهی شخصیت با موقعیت‌ها تحول پیدا می‌کند. *Vous Les entendez*، که گفتم خانم نونهالی ترجمه کرده‌اند و به زودی منتشر می‌شود، داستانی نیست. دو نفر نشسته‌اند، یک آقایی رفیقش آمده به ملاقاتش، مجسمه‌ای را که خیلی دوست دارد آورده گذاشته وسط، دارند با هم صحبت می‌کنند. تمام کتاب این است. بچه‌ها می‌آیند، خداحافظی می‌کنند، می‌روند طبقهٔ بالا که بخوابند، منتهی آنجا قرت‌قرت آنها شروع می‌شود، می‌خندند و متلک می‌گویند، بازی در می‌آورند و بعد او هم برمی‌گردد می‌گوید: *"Vous Les entendez."* می‌شنوید شما؟ صدایشان را می‌شنوید؟ می‌بینید که مرا مسخره می‌کنند و این تحول ماجراست، که آخر سر قدری اوج می‌گیرد و حوادثی پیش می‌آید.

در کتاب دیگرش، آسمان‌نما[4]، شما می‌بینید که باز هم هیچ چیز نیست. یک نجار آمده دری را تعمیر کرده و آن را صیقل داده و جاهایی گودی‌ها را درست کرده، یعنی صاف نیست، و این ناصافیِ این در است که باعث بروز حالت‌های روانی پیچیده‌ای می‌شود. این باز هم شبیه آن است. در ترجمه ظرافتش مراعات شود اشکالی ندارد.

میشل بوتور از نوع دیگر است. اثر مهم او *Modification* است. در *Modification* باز هم یک کار عجیب و غریبی کرده. با دوّم‌شخص آن را نوشت. یگانه کتابی است که من تاکنون دیده‌ام با دوم‌شخص نوشته شده است. به جای این که بنویسد فلان کس رفت، فلان کار را کرد، فلان صحبت را کرد، فلان شد، می‌نویسد شما می‌روید، این طور به انجام می‌رسید، سوار قطار می‌شوید. سراسر کتاب این طور است. این هم یک بازی. مهم‌ترین اینها که باید درباره‌اش قدری بیشتر صحبت کرد کلود سیمون است. کلود سیمون با زبان اصلاً کارهای عجیب و غریب می‌کند و مترجم مرد می‌خواهد که در ایران پیدا کرده و این جالب است. بعضی از نویسنده‌ها خوشبخت‌اند و بعضی‌ها بدبخت. کلود سیمون از آن نویسنده‌های خوشبخت بود. جادهٔ فلاندر را منوچهر بدیعی ترجمه کرد و وقتی شما نگاه می‌کنید می‌گویید دست مریزاد و واقعاً ببینید چه کرده، البته اگر تحمل کنید و کتاب را بخوانید. به طور کلی کلود سیمون نوشته‌هایش حسب حال است. ماجرای مرگ پدرش است در جنگ و از این حرف‌ها. همین ماجرا را در سه چهار کتاب مختلف از سر می‌گیرد، منتهی زبان عجیب و غریبی است. یعنی اولاً ما، همان‌طور که بدیعی در مقدمه‌اش اشاره می‌کند، خوشبختانه زبانی داریم که درش علائم سجاوندی نبوده و این شانسی است. کافی است نقطه‌گذاری یا در واقع نگذاشتن علائم سجاوندی را از کلود سیمون تقلید کنیم. جملات اصلاً نقطه ندارد، علایم سجاوندی ندارد، اصلاً همین‌طور ردیف می‌نویسد. منتهی بازی که در می‌آورد دشوار است، واقعاً دشوار است. یک بخش را خط کشیده‌ام و می‌خوانم برایتان. ببینید با چه زرنگی خاصی بدیعی برگردانده. بعداً از کتاب دیگرش یک جمله می‌خوانم، می‌گویم حالا بیایید با هم یک کاری کنیم، ببینید این جملهٔ کوچولو را، نه همان جملهٔ بلندش، کلود سیمون جمله‌های ۲۵ صفحه‌ای دارد و ۲۵ صفحه را شما باور نمی‌کنید ولی می‌شود، یعنی با آن علایم.

---

4) *Planétarium*

شما نقطه تا نقطه را جمله بگیرید و این طوری نوشته که نقطه تا نقطه ۲۵ صفحه است. بسیار خوب، ما می‌توانیم نقطه-ویرگول‌ها را بالاخره جمله بشماریم به ترتیبی، ولی واقعاً نفس آدم را می‌بُرد. اما تنها آن نیست. باز هم در جمله‌های کوتاه بازی درمی‌آورد.

ترجمهٔ کلود سیمون یک فارسی دانستن معرکه می‌خواهد و آن وقت تقلید از این آدم، حالا بعد به اینجا هم رمان ختم نشده است. رمان نو در سال ۱۹۱۴ به وجود آمد. یک دوره‌اش هم سال‌های ۵۰ تا ۶۰ بود. بعد از آن دیگران خیلی کارها کردند. گروه تل‌کل کارهای عجیب و غریبی کرده‌اند، که من البته، برای اینکه خانم دکتر گفته‌اند، یک صفحه از فرهنگ آثار را آورده‌ام. این یک برگ از فرهنگ آثار است. کتاب بهشت، نوشتهٔ فیلیپ سولرز. یک قطعه‌اش را برایتان می‌خوانم، می‌بینید دیگر اینجا مسألهٔ ترجمه نیست، یک چیز دیگری است غیر از ترجمه که باید انجام داد. اول بپردازیم به دو جمله از کلود سیمون: اینجا مادر سرباز به جناب سروان نامه نوشته که مواظب پسرم باش و این حرف‌ها.

سرباز خیلی دلخور است. جناب سروان هم نامه را گرفته دستش و به ترتیبی می‌خواهد به او حالی کند که «اشکالی ندارد و باز هم اگر کاری داشتی به من مراجعه کن». یک جمله اینجاست، یک جمله که نه، وسط جمله، جمله همین طور ادامه پیدا می‌کند و می‌رود. البته شبیه این کار را بعداً مارکز کرد. مارکز الان به نظر من به روزنامه نگار تبدیل شده و واقعاً این نوشته‌های آخرش به نظر من بی‌ارزش است. ولی در پاییز پدرسالار این کار را کرد. پاییز پدرسالار هم دقیقاً این طور است. یعنی جمله در جمله، حوادث داخل جمله، گفتگوها داخل جمله است. او هم این کار را کرده است. ولی حالا اینجا من با جمله‌های بلند کاری ندارم. خودتان می‌بینید. سروان می‌گوید که مادرت خوب کاری کرده:

elle a bien fait, pour ma part je suis trés content d´avoir l´occasion si jamais vous aviez besoin de..., (قطع می‌شود) et moi: merci mon capitaine et lui: si quelque chose ne va pas, n'hésitez pas venir me, et moi: oui mon capitaine

(هم بعد از de ویرگول خورده و قطع شده هم بعد از me). ترجمهٔ این قطعه: «کارخوبی کرده است، من که بسیار خوشحال می‌شدم اگر فرصتی پیدا کنم، هر وقت به چیزی نیاز پیدا کردید و من گفتم: متشکرم جناب سروان و او گفت: «اگر کارتان جایی گیر

کرد رودرواسی نکنید بیایید و مرا... و من گفتم: البته جناب سروان». تقریباً خودش در آمده است این یکی.

مترجمان بزرگ اینجا هستند. بگویم علت را. دوست خیلی خوب من که مترجم چهار زبانه است، سروش حبیبی، که در پاریس است، سه زبان می‌دانست (فرانسه، انگلیسی، آلمانی) و در مدتی که پاریس بود روسی را هم یادگرفته، الآن هم شروع کرده کارهای بزرگان ادبیات روس را ترجمه کردن: جنگ و صلح را ترجمه کرده. یک مسأله برای ما مطرح شده بود. سروش حبیبی متوجه شده بود برای این که بتواند تقلید نویسندگان بزرگ را، مخصوصاً آن بازی‌هایی که می‌دانید شکلوفسکی وقتی از آشنایی زدایی سخن به میان می‌آورد نمونهٔ تولستوی را می‌آورد. تولستوی طوری می‌نویسد که شبیه دیگران نباشد و او برای اینکه تولستوی را بتواند تقلید کند آمده بود نوعی فداکاری کرده بود. participe présentها را در فارسی هم آمده بود بگذارد: گویان، روان. من با او دعوا کردم. گفتم: مردِ حسابی، تو در راه خدمت به زبان فارسی چرا زبان خودت را خراب می‌کنی؟ این نمی‌شود. او هم کمی منصرف شد، چون دلش می‌خواهد بتواند... کاش بتوانیم یک وقتی جا بیندازیم. در زبان فرانسه عجیب کمک می‌کند. یعنی این جمله‌های دراز، یکی در سایهٔ همین présent participeها و participe passéها است. اینها جمله می‌سازند. شما بی‌آنکه جمله بسازید، چیزی شبیه جمله تولید می‌کنید. این جمله را ببینید:

S'interrompant, disant brusquement (La voix farouche, sauvage, tout à coup, quoi qu'elle n'ait pas assez le temps, ni fait un geste ni cessé de regarder ce quelque chose impossible ă voir, mais sans doute fascinant): amène-moi d´ici, partons.

خوب، جملهٔ کوتاهی است. اگر participe présentها را مثل خودش بگذاریم در زبان فارسی خوب در نمی‌آید. اگر بخواهیم این یک جمله را دو یا سه جمله کنیم سبک از میان می‌رود. من کوچک‌ترین مسأله‌اش را گفتم، بقیهٔ مسائل باشد به کنار. فیلیپ سولرز واقعاً دیوانه بازی‌هایی در می‌آورد که دیدنی است، اما یک نکته را توجه کنید، جناس‌هایی می‌سازد بی‌معنی، و چون بی‌معنی است، بی‌معنی هم باید ترجمه کرد، ترجمه اصلاً لازم نیست عین معنی متن اصلی را بدهد، باید آن جناس به وجود آید، آن بازی‌های allitération. اینجا شرح کتابش وجود دارد. شرح کتابش را داشتم ترجمه

می‌کردم. کتابی است به اسم بهشت[5]. این را من ترجمه کرده‌ام بهشت و در اینجا چاپ شده، بعد هم در فرهنگ آثار می‌بینید که معنی ندارد، معنی‌هایی که من دارم دیگر معنی‌های آن نیست. معنی‌های دیگری است، نه مال من معنی دارد نه مال او، منتهی این بازی را درآوردند، چاره‌ای هم نیست. فقط یک نکته را به شما بگویم: این، هنرِ زیادی نمی‌خواهد، اما جاهایی هست که هنرهای خیلی زیادی لازم دارد و آن این است: خدمتتان بگویم: چقدر آثار فارسی داریم که معنی دارد و این جناس‌ها را هم دارد و ما وقتی کارهایی در زبانمان کرده‌ایم که اینها دارند تاتی‌تاتی می‌کنند به طرفش و اصلاً رویشان نمی‌شود این تقلید را بکنند و اصلاً نمی‌توانند، به این آسانی‌ها نیست، شما حتی مثلاً این هماهنگی‌ها را، این قافیه‌ها را، جناس‌ها را، اینها را می‌بینید در بعضی‌ها، عظمت شکسپیر معمولاً به این است، ولی نه مثل فارسی، شما خواجه عبدالله انصاری دارید. خواجه عبدالله انصاری به کنار، شما دعای سادهٔ جوشن‌کبیر را دیده‌اید. دعای جوشن کبیر را می‌شناسید؟ دعای جوشن کبیر دو کار می‌کند: هم این هماهنگی‌هاست هم سیلاب‌ها، دو سیلاب، بعد سه سیلاب، بعد چهار سیلاب، بعد دوباره برمی‌گردد دو سیلاب، اصلاً حیرت‌آور است و همه‌اش هم اسماء الله است. حیرت‌آور است. به قدری این کارها جالب انجام شده و خوب که اینها به نظر من در برابرش تمرین‌های خیلی کوچکی است. خوب، الان می‌خوانم، بعد فارسی‌اش را:

Papa à Rabat یک کلمهٔ ناهنجار à Toulouse, rhabat à chambaurt, polueux sur les plages, le pousseau de Monceau, l´antiquité de carre, Mochquou à Moscou

اغلب بی‌معنی است، و اما ترجمه: «بساط در رباط، دوخت و دوز در تولوز، تنبور در شامپور، میان‌بر بزنید ساحل دریا را، آلوده کنید، آن سوی مونسو، نادره‌های قاهره، مشکو در مسکو» نه این معنی دارد نه آن، ولی عین هم است. در هر حال من مقداری از حرفی که زده‌ام این بود که تحولی پیدا شده در رمان نو. تحول در دال است نه در مدلول، مدلولی‌اش مهم نیست، مدلولش تفاوت‌های زیادی دارد، کارهایی که اینها در دالّ کردند، ما باید فارسی را خیلی خوب بدانیم، دستمان روان باشد که بتوانیم تقلید اینها را در بیاوریم. ترجمه رمان نو یعنی این.

5) Paradis

پرسش: اگر بشود ارزش گذاری کرد رمان مدرن را در قیاس با رمان کلاسیک، چگونه ارزش‌گذاری می‌کنید، چون رمان کلاسیک را مردم بهتر می‌توانستند بفهمند ولی رمان مدرن، به لحاظ ارتباط برقرار کردن با مخاطب، آن قدر آسان نیست.

پاسخ: رمان کلاسیک ارزش‌های خودش را دارد. به شما بگویم که این کار را همان قرن نوزدهمی‌ها شروع کردند، یعنی فلوبر همین مسألهٔ سبک را، بازی درآوردن را و یک مقداری تلاش، تلاش روی سبک کارکردن را فلوبر شروع کرد و بعد از آن هم، این رفته پیش و در این میان هم من گفتم کلیت ندارد که ما بگوییم... حتی به نظر من فقط خود سبک، به عنوان یک کار فنی بله، ولی باز هم رمان، رمانی که ساخته می‌شود، خود مطلب زمان مهم است. این است که بعضی رمان‌ها به علت آنچه دارند می‌مانند. پاییز پدرسالار تمام این کارها را کرده، همین بازی سبک را درآورده ولی خودش هم به عنوان اثر واقعاً فراموش شدنی نیست، این است که اینها متفاوت‌اند، شما رمان‌هایی را دارید که به نظر من ماندنی‌اند، بعضی‌ها هم ممکن است دیگر نمانند.

پرسش: یعنی در واقع آنچه که اهمیت دارد معنا است نه صورت؟

پاسخ: نه الآن کاری که انجام شده در فرم (صورت) است و همین فرم به محتوی (معنا) کمک می‌کند. شما ببینید مسألهٔ فرمالیسم همه‌اش این است، یعنی فرمالیست‌های روس آنچه گفتند به عنوان فرم در راه مؤثر کردن محتوی بود، بازی که در نمی‌آورند، همان مقالهٔ معروف شکلفسکی نمی‌دانم خوانده‌اید یا نه که می‌گوید: کارهای کلاسیک آن قدر گفته شده، آن قدر تکرار شده که بچه‌ها در کلاس وقتی می‌شنوند رهایش می‌کنند، به آنها اعتنایی نمی‌کنند، باید طوری بگوییم که مانند گذشته نباشد. به این ترتیب فرمالیسم فقط فرم نیست. هر کاری که بکنند سرانجام در راه آن محتوی است، هرچند که گفتم مقداری در کار بعضی رمان نو نویس‌ها، محتوی به شدت بی‌رنگ می‌شود.

پرسش: اگر ممکن است چند دقیقه‌ای دربارهٔ سبک جیمز جویس صحبت کنید.

پاسخ: جیمز جویس را آقای بدیعی یک روز خودشان باید توضیح دهند، ولی آنچه من می‌توانم بگویم یکی مسألهٔ به اصطلاح جریان سیال ذهن که می‌گویند، این را باب کرد که این خیلی مهم است، ثانیاً کاری که کرد این تقلیدی است از اودیسهٔ هومر. در اودیسه، بعد از جنگ تروا، اولیس سرگردان می‌شود. راه می‌افتد می‌رود و گیر جاهای عجیب و غریبی می‌افتد و موجودات غریبی را می‌بیند. این، آدمی است یک مقداری

بی‌رنگ و زنی دارد که این زن چون مُدل روی جلد است و می‌رود دنبال کارهایش و کارهای خیلی مهم انجام می‌دهد. به شوهر اصلاً اعتنایی نمی‌کند. شوهر بدبخت نیمه‌شب می‌آید برای خودش می‌خوابد، مثل این که اصلاً وجود خارجی ندارد. در ظرف ۲۴ ساعت این حادثه اتفاق می‌افتد. روزی راه می‌افتد در دابلین پایتخت ایرلند. خودش ایرلندی است. در هر یک از این فصل‌ها دنیای دیگری را می‌بینید. آدم‌هایی که خیلی به تاریخ‌شان افتخار می‌کنند، زبان مخصوصی دارند. یا فصلی هست که به زبان احساساتی رمانتیک نوشته شده، متعلق به آدم‌های این طوری، یک جا مال لات و لوت‌ها، البته قضیه به این سادگی نیست، خیلی پیچیده است، چون سمبل‌های معینی دارد، من یک فصل از آن را نقل کرده‌ام در جلد دوم مکتب‌های ادبی. مقدمهٔ آقای بدیعی هم هست. آن بخش را بخوانید تقریباً روشن می‌کند. به این ترتیب، وقتی او این دنیای عجیب و غریب را می‌بیند و برمی‌گردد، تحول پیدا کرده، مثل اولیس که برمی‌گردد به خانه‌اش و برمی‌گردد به علیامخدره می‌گوید که من می‌خواهم بخوابم، خسته‌ام، تو فردا صبح بلند می‌شوی برایم صبحانه درست می‌کنی، اِل می‌کنی بِل می‌کنی، زن جا می‌خورد: این چیست دیگر؟ مثل این که شوهری را که گم کرده بود پیدا می‌کند. بعد از آن تک‌گویی ذهنی همین زن است. تک‌گویی «مالی» که گرفتاری اصلی انتشار کتابش هم همین است، چون تمام جزئیات ارتباطش را با این به یاد می‌آورد، مثل اینکه شوهرش را پیدا کرده است، کتاب با این تک‌گویی «مالی» تمام می‌شود.

❑

پرتال جامع علوم انسانی