

تئاتر زندگی نیست

الفریده یلینک برنده نوبل ادبی ۲۰۰۴

ترجمه رویا بشنام



بازیکر ها دوست دارند دروغین باشند، در حالی که تماشاگرهای آنها حقیقی هستند. زیرا وجود تماشاگرها لازم است، در حالی که وجود بازیگر بیگانه نه. به همین خاطر بازیگرها می توانند میهم باشند. ما بدون لوازم و ابزار آلات پیچیده هم می توانیم به زندگی مان ادامه دهیم، بدون کتاب های جیبی و بدبخت ها، اما برای زندگی محکم زیر بارنهایمان جسیده ایم. بازیگرها مانند کتف هستند.

کتف، هالی که از استخوان کتف هستند آب نبات و پاکت سیگار و... البته شعر پر شده اند.

زیرا هر حرکت روی صحنه مقدار مشخصی از آزادی وجود دارد که بازیگر تنها باید کمی از آن بر دارد. حوضچه ای از آزادی آنجاست که بازیگر تنها هم خودش را برمی دارد. هیچ مزی می هم بر این کار نیست. اما هر چه قدر که بتواند از خودش ادا در بیاورد و هر چه قدر دست بگیرد، روحی اش باید قابل تقدیر باشد. زیرا بقیه هم باید بتوانند او را تقلید کنند و دقیقاً ادایش را در بیاورند.

مانند دم لباس، هر تکه از آن کاملاً مشخص شده است، اما آنچنان که باید بعد از مدتی در مریض مشخص نشده است. عرق گیر و پیراهن، سوراخی برای بازو ها دارند پس در واقع چه چیز ضروری و لازم است. مالمی اما این آزادی را نادریم که در روایتها باقی می ماند. هر چند بازیگرهای دوری صحنه را از آزادی رها دارند. در روایتها بافت افتخار ما هستند و کارگردان هم به حرکت، با در حرکت باز می ایستند. در حقیقت کارگردان در می آید و زندگی همه آدم های او را می بیند و همه چیزها را از خودش می بیند اما ما می بیند. او می خواهد با کنواخت کردن لب لباس ها، در دست مثل رئیس یک فروشگاه زنجیره ای اسباب بازی ها هر حیلگی ای که داند

تنظیم می شود. بعد یک سال می گذرد و روزنامه ها از این که یک اثر جدید آمده و جانشین اثر کهنه قبلی شده جاو جتال به ما می کنند. تئاتر دوباره سرپا می شود و حال جایگزین گذشته می شود. با وجود این حال همیشه باید به گذشته چشم بپزد. برای همین است که نشریات بازی رویا وجود دارند.

حالا روی سخنم با شما شکرچام چرا هست. فکر می کنید چطور می توانیم تئاتر را از لکه وجود آنها پاک کنیم. آنهایی که مدام چهره عوض می کنند و خودشان را به مقنطی رنگ و لعاب می دهند، که زندگی دوگانه ای را انتخاب کرده اند. این چنین آدم ها خودشان را هم بدون هیچ خطری تکثیر می کنند تا از بین نروند. آنها هستند خودزای منی، همیشه هم در یک موفقیت یکسان باقی می مانند به سوط می کنند و نه اوج می گیرند. آنها عقابت خوشی ندارند. اصلا عقابت ندارند. بیاید سالیه آنها را از زندگی مان دور کنیم. بیاید آنها را سلولونید یکسان کنیم شاید بخوابیم از خواب بلسازیم. آن وقت دیگر بوی عرقشان ما را آذیت نمی کند. اما فیلم، فیلم است، مثل تئاتر نیست. دورین را می کارد و جداونه اش که هرگز همان چیز نیست، دست می خورد.

بازیگران به راحتی از زندگی مان بیرون می روند و به ویلینگ دینینگ پیانو می چسبند تا آهنگ گوش خراش را حق کنند. آنها در اعق خارج صحنه و به سطح می چسبند و مقابل چشمنا ما به حرکت در می آید. آنها همان منکم می شوند به همین دلیل مجبور نیستند قانون شکنی کنند؛ برای این که هیچ هستند، حضور ندارند. از این رو با اجرای تازه یک گروه، چیز تازه ای عرضه می شود. آنها از حرکت های ممکن سرشار هستند، اما هر طور که در باره لباس ها مکتف هیچ مثل گذشته تکرار نمی شود. فقط زمان است که ما را با مکتف می تهدید می کند. لینک دیگر تئاتری وجود داشته باشد زیرا دوباره همان شوهر تکراری پیشین تکرار می شود.

هر صورت هیچ چیز تا ابد ماندگار نیست. ما در تئاتر می توانیم خودمان را در ساعت زمان میها کنیم. بازیگران به این دلیل که آدم های محول هستند بازی نمی کنند، بلکه به این دلیل بازی می کنند که خصوصیات پیش پا افتاده شان به هیوت اصلی شان بدل شود. آنها با فیگورهای مسخره و نامناسب شان که به وسیله آدم هایله در دهنشان چیز تازه ای از همندگی متمایز می شوند. در حقیقت آنها هیوت کسانی را فراموش می کنند نشان شان را بازی کنند هیچ گونه بهر هنرستان هنر، به و تجزی می پایان دل می شوند. برای این که مایه سر پهلندی و افتخار باشند، به چیزهای ضروری می آید می شوند و ضروری ها می چسبند. هر وقت بقیه، صبر کن، دست نگهدار، این می شود کنه اری و افکت هستند. افکت بدون این که به واقعی خود کنه کنه کنه خود هستند. باقیات بدل می شود. بازیگران از نشان می دهند و با آن خودی می کشان می دهند تعریف می شوند.

به نظر من باید از شر آنها خلاص شویم. آنها واقعی نیستند. این ما هستیم که واقعی هستیم. ما خودمان را بازی می کنیم به جز خودمان که چیز دیگری احتیاج نداریم. در خویشن فرو رفتن و در درون جای گرفتن. هر چند همه دوست دارند مزه مزه باشند تا دیگران آنها را نگاه کنند، و وقتی شوق و با غرور راه می روند و حساسی روان می می شوند، به وسیله عکس ها و مجلات کنترل می شوند. من و رفیق نیز یوغ ایلیا بیاید طبق الگوهای شخصیت مان رفتار کنیم، من و رفیق نیز چمنزار و داتش مان مناسب باشد. با چی با خودمان، راه های این است.

روز تولد شما هم نیست؟ (البته مگر این که وارد بیست سالگی شده باشید. این داستان ها درباره هر شمت سالگی است، همچنین نگاه به گذشته و فرصت هایی که بدمت آورده اند. کار من نوشتن است و سائور تولدم در بیست سالگی یک بار دیگر این فرصت را به من دهد که کار کنم. در پنجاه سالگی مشاله ای نوشتن با نام «خطرات و آفرینش»، البته بعداً از آن در زمان خوداستفاده کردم. نوبتسندی کیت فرصت هاست. مگر همیشه در حال ثبت خاطراتی است که آن ها را در موقعیت خاصی حس کرده است. من هم همین کار را می کنم.)

در اغلب زمان هایمان به این نکته اشاره کرده اید که مسیر قاهره تا کیت تانوان را از قطار، اتوبوس، تاکسی، فایته پارویی و کبیر پیادهر حکومت کردید. چرا با هواپیما نرفتید؟

پرواز یک یک شهر بزرگ به یک شهر دیگر برای من سرفرست است. مسافرت، مخصوص به آفریقا، باید زمینی باشد. باید با مسائیل و مشکلات راه همراه شوید و عبور از آن مرز ها را حس کنید. اگرچه گاهی بسیار خطرناک و با اختلاف وقت همراه است اما به خطرش می ارزد؛ چون تجربیاتی که در طول چنین سفرهای بیست می آورد با هیچ یک از سفرهای قبلی نمی توانید مقایسه کنید. با هیچ کس هم کنم هر وقت به سفر به قاره آفریقا را داشتمید از سرفرحتا به سادگی نگذردید. سفر از جنوب آفریقا به موزامبیک، یک بیگ نیست. باید از اتوبوی به کنیا، از کنیا به اوگاندا، از تانزانیا به مالی و از مالی به موزامبیک رسید. اینها تمام باقی هایه که از برگ رفتن دستمان (البته ساشتم) می شوند. آن وقت است که می توانید بگویید به آفریقا سفر کردم.

فکر می کنید به چه طوری با هم می شناسید؟ (بسیار غریبه بودم، دوست داشتم همان طور مانند یک غریبه سفر کنم. از این که مجبور بودم یک کراوات فرس بپوشم و به بدین سفر گریز کنم. اما کیمیزا ایروم منتظر نبودم. از بدین های کارنامه ها و مدارس سر کشی محترمی که باید به سفرهای من و مدارس سر کشی می کرد. می مجبور می شدم به چنین ملاقات هایی می بودم. و احساس می کردم که مثل شریک های دوره الزیارت شدم که در لباس های مینال میدان بازار

روایتها را از یکدیگر فرض می گرفتند تنها این خبر خاص را بخوانند. اما این ماجرا بر کسی معلوم نشد؛ شاید آنوقت هنوز هم آنجا ایستاده اند، شاید هم همان طرف آنها مردند.

پیش از پنجاه سال بعد نوماس هاردی (۱۹۲۸ - ۱۸۴۰) رمان نویس و شاعر قرن بیستم، آن خبر را در دفترچه اش یادداشت کرد تا از آن برای کتاب واقعهایها استفاده کند. از این رو ویراستار روزنامه خواست تا مقالات سال ۱۸۲۰ را در اختیارش بگذارد. وی معمولاً از روزنامه ها، زندگی نامه ها و کتاب های تاریخی برای نوشتن رمان هایش بهره می برد. گرچه همواره به یاد داشت که روزی دفتر یادداشت اش رو رود و بهر شرفش بخوشی شود، اما هیچ وقت این اتفاق رخ نداد. در بدست یافتند از بعضی بخش های رمان شهردار کبیر، آنجا که مجارده به دلیل ورشکستگی همسرش را در میدان می فرودند و با اودالان فایر کلاوز می شود؛ راه راحتی می توان در آرزوی روزنامه واقع است. ۱۸۲۹ پیدا کرد. گرچه تمامی موضوعات مان ای و با برگرفته از وقایع روز نیستند؛ اما مطمئناً گزارش های ۱۸۲۰ مان که باعث شد بزرگ ترین رمان نویس انگلیسی نراسا اس کلایس رمان بلندی

رمان نویسان دروغگو

ترجمه رویا بشنام

راه بگذرد و تجربه خاص خود را داشته باشد. این سفرها برای من، سفرهای ویژه ای بودند؛ چرا که در حقیقت مسیر چنین سفرهای خیالی و شناختن آن از منطقه به اندازه حافظه و خاطرات نامحدود هستند. برای من هیچ چیز به اندازه حس و جو بیابان روی در میان شاخ و برگ های آفریقا مهم بخش نیست.

برای مملعی که سال های قبل اینجا تدریس می کرد، خیلی جالب است که دیدن شاخه ها در بزرگ شدن، کار می کنند، او رو کرده اند، حتی بعضی از آنها هم معلم شدند. خاطرات بسیار زیبایی از

دل نمی خواهد بازی دیگران را بازی دیگران را نمی خواهم ببینم. دلم نمی خواهد دیگران را به بازی وارد کنم. اما نه نباید طوری حرف بزنند و وانمود کنند که زنده اند. نمی خواهم این هماهنگی مصنوعی و تاملی را در صورت بازیگرانتهم ببینم. نمی خواهم بازی تیرهای ماهیچه های رونق مالی شده، بازی زبان و حرکت؛ آن به اصطلاح بیان بازیگر خیره را ببینم. نمی خواهم صدا و حرکت با هم هماهنگ شوند. در تئاتر امروز به گونه یکنه، یک چیزی دارد انگار می شود، چرا که صحنه گردان اصلی این عمر که پشت صحنه است، به عبارت دیگر، ابزارهای پیچیده هیمنایی که بازیگرها مسخر کرده اند. بسیار خنده نگر و حرکت می دهد و به گونه متخفک ادای آدم ها را در می آورد و با تیروی شگرفی تفاوت های بیانی طریفی را تولید می کند و آدم دیگری را از دهان بازیگر به دیاره بیرون براند می کند. آدم صاحب سر نوشته که در حال از پا در آمدن است.

اما من نمی خواهم مقابل چشم تماشاگر، به آدم های غریبه، زندگی دوباره ببینم. درست نمی دانم، اما ترجیح می دهم به صحنه کاری نداشته باشم؛ چون خلق کردن و زندگی دوباره بخشیدن صحنه خواندن است من تئاتر نمی خواهم؛ شاید دیدن تلم می خواهد قابلیت بازی را در معرض دید بگذارد که آدم بتواند در مقام معرفی چیزی، بی آن که از معانی والاوری برخوردار باشد، در آن ایفای نقش کند. به نظر من بازیگران باید از چیزی بپوشند که کسی آن را بر زبان نمی آرد، چیزی تئاتر ندانی نیست. بازیگران باید اثر آنچه را که هر می دهد، به نمایش بگذارند. اما هرگز نباید کسی قادر باشد از آنها و از این که درون شان چیزی کاملاً متفاوت در حال رخ دادن است، حرفی بزند چیزی که آدم تئاتر است آن را تویجا در مردم و بین شان بخواند.

هر چه هم بپاید روی صحنه یک چیزی بگوید. من می خواهم بی مایه باشم؛ شاید یک نمایش مدام باشد که زن ها با زبان لباس شان حرف می زنند. نمایش مدی که آدم می تواند خود و لباسش را به نمایش بگذارد. خواتان را از شر آدم هایی که رفتار هم در اوردی و تملی دارند رد کند. آیا مانند لباس ها، می توانی بشنوی؟ لباسی ها که خودشان شکل ندارند، باید تیش شوند تا فرم بگیرند. لباس های در هم و هم پران آوزیان که سال ها در کمند بافته اند، نگامی که بر تن می شوند و مانند همان قدیبی که من دوست دارم حرف می زنند و وجود دارد چون می وجود دارد؛ من و کسی که باید بشود هم هرگز روی صحنه نخواهم آمد. نه تنها، و نه با حال، اما هم کسی جرأت می کند بگوید که کی باید در صحنه تئاتر چیزی بگوید. من تعدادی از آنها را در مقابل هم قرار می دهم، اما کدام یک از آنها نفسی است؟ من این آدم های نمی شناسم. چون هر کدام از آنها می توانند آدم دیگری باشند، حتی بی آن که کسی بفهمد، شاید صحنه ای که به چاهای یکی است و تئاتر او را معرفی می کردی می گوید، زنی می گوید، اسرار و مدلب دلخواه بازیگری می شود و طیفی ای تعریف می کند.

باید در دوست دارند دروغین باشند، در حالی که تماشاگرها باید در حقیقت هستند. زیرا وجود تماشاگرها لازم است. در حالی که وجود بازیگرها نه. به همین خاطر بازیگرها می توانند میهم باشند. ما بدون لوازم و ابزار آلات پیچیده هم می توانیم به زندگی مان ادامه دهیم، بدون کتاب های جیبی و بدبخت ها، اما برای زندگی محکم زیر بارنهایمان جسیده ایم. بازیگرها مانند کتف هستند. کتف، هالی که از استخوان کتف هستند آب نبات و پاکت سیگار و... البته شعر پر شده اند.

یگانه هشتگی

نویسنده هشتگی عبور از مرزها را لمس کند

گفت و گو با پل ژو، رمان نویس معاصر

نوبتسندی کیت فرصت هاست و این میسر نمی شود مگر با جست و جوی، با سفر، با تعقیب با دیدن، بیژن رسول ۱۹۶۱ در ایالت ماساچوست امریکا متولد شد. اولین روی وی در سال ۱۹۶۷ با چاپ رسید. او رمان های «خواتان در رسال»، «نویسنده قهر»، «رمان»، «داستان اسرار آمیز»، «دکتر قصاب» و رسال بشه را نوشته است. او همچنین روی به دلیل سفرهای زیادی که می کند، به رمان های بافتی متفاوت مشهور شده است. از دوران جوانی در کتابفروشی و سال های اولیه ای موقتیه شده است. وی اکنون دوامت فریاد و صحنه های جابجایی می گوید و زندگی او بهر صورت بیرون می دهد. نرومان بیگانه در جزایر هالی می ۲۰۰۲، وقتی نویسنش کبیر داستانی سرگشته انگلیسی تارک، که باره آفریقا سفر کرد. نوشت. وی مجموعاً سی و هشت عنوان کتاب نوشته است؛ اکنون به هر دو همسرش در اروپا زندگی می کند. مجله آتلانتیک اینامد در مارس ۲۰۰۲ او را نویسنده گوی و کلمت انجام داده که می خوانید:

شما اوایل دهه هشتاد در آفریقا سفر کردید. چه شد که نسبت به آفریقا حسی پیدا کردید؟

تصمیم گرفتمد دوباره به آفریقا بازگردم؟

این سفرها به آفریقا من را از یک کرم در سال های زیادی می کرد. پس اثر آن که هنوز همیشه به آنجا فکر می کردم، جایی که در زندگی و کار کرده بودم و مردمی را می شناختم؛ بنابراین تصمیم گرفتم وقتی به شمت سالگی من تمام شد دوباره به آنجا برگردم.

بیشتر کارهای من یاد زندگی مسافران و جاده های آفریقا است. البته هر کس به سهم خود می تواند از این



می گفتند تا از نزدیک مردم را ببینند و بفهمند که چه طور فکر می کنند.

مطمئناً طبی سفرهایی که داشته اید به کمک های خارجی که به کشور آفریقا می شد بر خورد کردید. می توانیم به رمان های شما به دفعات شاهد این هستیم که از طاعون و بیماری های لاعلاجی نام برده اید که برای مردم آنجا دیر غای شده است. می خواهم بدانم فایده چهل سال کمک به مردم آفریقا چیست؟

اگر خوب دقت کرده باشید می بینید که میان کمک هایی که در مواقع اضطراری و کمک های مواد غذایی، دارو و محتاج زندگی انجام می شود تفاوت قابل شدم. معتقدم که هر کشور با توجه به شرایط مشکلات و هوایی خاص خود مجبور است با یک سری مشکلات دست و پا کند. هر چند نرم تد به شرت آن که علاقهت حکومت کند، به طور مثال سیل هایی که مدام موزامبیک را ویران می کند به دلیل قطع درختانی است که دولت آفریقا خوب می داند که از طریق قطع چوب آن به کشور های خارجی اقتصاد کشورش را بیسپود می کشد. فکر می کنید هنگام سیل، این معضل با کمک خارجی رفع می شود؟ فکتمی و خشکسالی، با آمبیا از قطع می آید. دولت همیشه شتم است دست دیگران است که بچگونه او را از شرایط دهنشتان زندگی بیرون می آورد؛ در حالی که دولت غلات را می فرود و پولش را می درازد. من عقیده ام مردم آفریقا خودشان باید به فکر بکشوند. آنها ذخایر بسیاری دارند که اگر بتوانند از آنها استفاده کنند محتاج کمک دیگران نخواهند بود.

نوشته اید که چهل سال بعد دستم کیدان آنجا فرار کرده اید. به عنوان یک نویسنده بیست و یک ساله غریب از آنها به سوه آمدید. چه طوری با آنها کنار می آمدید؟

من همیشه از آنها می پرسیدم که بدون دلیل از من پول می خواهند. دوم جمع می شدند و پنجاه سنت می خواستند. من هم می گفتم اگر ماشین ام را بشوید بیست دلار می دهم. اما فکر می کنید چه کار می کردند؟ به محض این که پیشنهاد کار می کردم می شدند. پس گفتی نیست که چنین چیزی و نوا می کشند. گدایان مثل اغلبشان است. اما به نظر من در هر شرایط دست دراز کردن راه حل درستی نیست.

بنوسد به خود بایده باشد. اغلب نومی های هاری در منطقه روستایی وسکس اتاق می افتد. رمانهای هاندنه جز بطنی بیرون و درون انسان هاست که آمیزه آن سرشوات اش را رقم می زند. مردان دستان هادی تر تمین سرشوات نشان تسلطی ندارند؛ بلکه تحت سیطره نیروهای هستند که منجر به بروز رفتارهای متضاد با دیگران می شود؛ اما سرانجام در اثر صبر می توانند به منزلت خود دست یابند و از خود یک فرمان بسازند.

گرچه منتقدان وی را نویسنده بدبین می دانند؛ اما او خود را اصلاح گرا می نامید و معتقد بود دنیا با کوشش انسان و به پیهم می رود. وی و همایشان را به سه دست تقسیم می کند: رمان های شخصیت و محبتی (تس دیوولس) و رمان های فانتزی و افسانه ای (شیورچی بزرگ) و رمان های خلاق (شاکا).

پیش از همه دو رمان «تس دیوولس» و «جود گومر» که در جمه شکیارهای نوماس هاردی به شمت می روند به طرف است و پولسکاژی از تس دیوولس در سال ۱۹۷۹ او جود گومر در سال ۱۹۹۶ فیلم های ساخت که در مورد فرار از گرفتند.

مردود جولای ۲۰۰۴

رمان نو (۳)

پیشگامان فرانسوی

ترجمه رویا بشنام

رمان نو در ادبیات فرانسه به جنبشی گفته می شود که اوایل قرن نوزده و اواسط قرن بیستم شکوفا گردید و ادبیات واقع گرای سنتی کلاسیک را زیر سوال برد. طلایه داران این جنبش مارگریت دوراس، آلن بر گریه، میشل پونور، فلیپ سولر، کلود سیمون و ناتالی ساروت هستند.

ناتالی ساروت با اولین اثرش «گراشیاها، گونه جدیدی از تئرا را ابداع نمود که بعد از آن هر یک از گرایش های آن دستمایه رمان های بعدی اش گردید. این روند با رمان پاک یک ها، نوشته بر گریه نیز ادامه یافت و به شیوه جدید استحکام بخشید. رر بر گریه، در کتاب برای رمان نوا می نویسد: «رمان رمان های سنتی که از روی نادانی کل استفاده می کنند و از وحدت میان رمان و مکان نام می برند، گذشته است. مصرع ما عصر جمود و سرخستگی است.»

رمان نو به آنچه رمان سنتی، شخصیت های داستان را در روند منطقی توالی حوادث داستان پیش می برد اعتقاد ندارد. در واقع آنها برای به دست آوردن و ارایه بهترین حالات ذهنی، توالی رمان را بهم می زنند. شخصیت های رمان هویتی ثابت ندارند و مدام در تحول تغییر و تحول هستند. بر گریه در «هزار تون» توهناوی در توبی می سازد، طوری که در هر یک از داستان هایش واقعیت و خیالی از رمان نوا است که می کشد با استفاده از توصیف های جامع و کامل حتی شهودی و وضایت خواننده را با سیمون و آراشت دعوت کند؛ شخصیتهای که نویسنده تنها برای از هم میگذراند می کار می برد. این رمان تمامی استقامتی را که می توان از یک رمان واقع گرای داشت رد می کند و با آن در صدد مقابله بر می آید.

نویسنده مانند یک دوربین منتظر شکار لحظه ای است که شخصیت داستان اش آن عبور کند. نویسنده رمان نویسی نمی کند میان این تصاویر شخصی خاصی به خواننده افکا، بلکه می کوشد تا خواننده را در یک خود هر یک از فهران های داستان را روانکاوی کرده و به درون اش بی یبرد. هر چند این نویسنده گامی مدعی این نوع آوری، در رمان نویسنده جیمز جویس و مارسل پروست را پیشگویی خود می دانند. ناتالی ساروت به داستایوفسکی و کاکاچ می نقد و رب گریه به «دیگانه» کامو و «توهی» سارتر.

رمان نویسنده فرانسوی به عنوان نماینده رمان نویسان مدرن تریا یافته؛ هر چند نظریات کلود سیمون درباره استعاره، تاریخ و داستان سربانی توسط نویسنده گرا های این زمان شده؛ اما این مفارقه او از جزو نویسنده های مدرن دنیای ادبیات معاصر کرد. وی در بسیاری از آثارش تصاویر واقعی تاریخ خانواده اش را شرح داده است. سیمون هنگام دریافت جایزه ژورناله ای در ۱۹۸۵ گفت: «هیچ کس نمی تواند زخمی را که پیش از نوشتن، نویسنده را می آرد توضیح دهد. اما به راستی چه چیز نوشتن و هنگام تلاش به دست آوردن صورتی چه بر نویسنده می گذرد؟ پاسخ، تضاد میان یرنگ های ابتدایی من و زبان نیست؛ بر عکس بسیار غنی تر از معنا و مفهومی است که اینها غنای نویسنده است. بدون گینه نیازی به آهنگ تحقیق طولانی مدت ندارد، که آشکارا است؛ ساحت دوباره نیست، که خود خلق می شود؛ نه تنها بیان، که کشف می شود. بیاید یک بار دیگر این سوال هشتاد ساله را از خود پرسیم که چرا نویسنده و چه چیز را باید بنویسد؟ اگر کسی با تردید و دو دل بی این سوال را می پرسد می گویم، این خواهم چیزی را نمی گویم، بلکه می خواهم چیزی را رسامز، خلق کنم. این تنها دلیل مضمود من برای نوشتن کتابی است که فکر بنویسم.»

رمان های اولیه کلود سیمون از نظر بسیار سنتی بودند در واقع او هنگامی به شهرت رسید که رمان «مان داید» (۱۹۸۹) را انگلیسی ترجمه شد. پس از این رمان طرح داستان او از بیان یک اتفاق ساده به هر کشمی سگرفت دست یافت که تمامی جنبه های داستان نویسی را در خود بررسی قرار می داد. تسلط و تکیه وی بر دریافت های دیداری از آن رمان به وضوح در رمان «Grass» که سراسر درباره جابجاول آلمان به فرانسه است، مشاهده کرد. هر چند این کتاب از نظر تکنیک بر تاریخ مورد انتقاد نیست، رمان نویسی ها واقع شد و آن را یک تاریخ نگاری دانستند به رمان.

روایت گران رمان های کلود سیمون، وحشی، تراژیک، مضطرب، ثابت و خشک کننده هستند. سبک وی آمیزه ای از روایتگری و برگرفته از شیوه نیسال ذهن است. نشتر و معمولاً عباری از شمشک گذاری و بسیار جویافته و مترم تراجم شده است؛ طوری که گاهی ایواتد یک جمله پیش از هزار واژه دارد (البته وی به نوعی از پرازنتر، برای رساندن مفهوم دست استفاده می کند). سیمون در جوانی تحت تاثیر تئوری های زیاسا شیموس Raoul Dufy که هنرمندان نقاش خود فرار از گرفت. او معتقد بود برای نقاشی کردن نباید تسلیم شیوه نقاشی شوند، گردید. اما در واقع سیمون نظریه های دوفی را با اشرافی می کرد و به رونق بخشش و ترکیب هنری تارک دارد، من تلقی می کند که به آن توفد می بخشد. باور سیمون بر این است که هنرمند شخصیت خلاق دارد که می تواند واقعیت را از وری واقیات روزمره ببیند. گرچه او در زمان شک تئوری نویسنده های بزرگی چون ویلیام فاکنر، مارسل پروست و جیمز جویس بوده اما در کل شیوه نگارشش با ژانرهای سبک و شخصیت خود است. از شخصیت آغاز به چیز زندگی نامه شخصی است، حتی تخلیحات.