

نقد داستان «خشم و هیاهو» اثر ویلیام فاکنر

## هیاهو برای هیچ\*

محمد رضا سرشار

ویلیام فاکنر (۱۸۹۷ - ۱۹۶۲) در آکسفورد می‌سی‌سی‌پی، در جنوب امریکا متولد شد و در همان جا نیز پرورش یافت. خانواده‌اش که در رمان‌های او با نام سارتویس‌ها معرفی می‌شوند طی چندین نسل در شهر آکسفورد و اطراف آن، فعالیت‌های سیاسی و بازرگانی داشتند. او تحصیلات دبیرستانی را نیمه تمام گذاشت و هرگز آن را به پایان نرساند. خود گفته است: «تعلیمات اولیه‌ام را در کتابخانه از همه رنگ پدربزرگم دیدم.»

فاکنر با شعر آغاز کرد و اولین کتابی که از او منتشر شد، یک مجموعه شعر بود. سپس به نیواورلئان رفت و در یک روزنامه مشغول به کار شد. در آن شهر به شروود آدرسن نویسنده بزرگ هموطنش برخورد و سخت از او متأثر شد. نیز همان جا بود که اولین رمانش، *مزد سربازان* (۱۹۲۶) را نوشت و شروود آدرسن آن را به چاپ رساند. این کتاب از تجربه‌های او در جنگ جهانی اول (۱۹۱۸)، زمانی که در نیروهای هوایی کانادا و بریتانیا خدمت می‌کرد، مایه گرفته بود.

در سال ۱۹۲۹، پس از بازگشت به آکسفورد می‌سی‌سی‌پی، کتاب *سارتوریس* را نوشت. در این رمان بود که سرزمینی خیالی به نام یوکناپاتافا را آفرید، که مرکز آن جفرسن بود (یوکناپاتافا در روی نقشه لافایت، و جفرسن، آکسفورد نام دارد)؛ و از آن پس، همین مکان خیالی و آدم‌های آن را، زمینه و موضوع داستان‌های خود قرار داد.

در همین سال، *خشم و هیاهو* را نوشت، که در همین مکان و با همان آدم‌ها شکل گرفته بود. این همان اثری است که پانزده سال بعد، با افزوده شدن مؤخره (ضمیمه)ی به آن، جایزه نوبل را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد و نام فاکنر را به عنوان بزرگ‌ترین نویسنده آمریکایی ربع دوم قرن بیستم، بلندآوازه ساخت.

\* هیاهو برای هیچ، محمد رضا سرشار / ادبیات داستانی، اسفند ۱۳۸۳، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۴.

برخی از صاحب‌نظران غربی، جز خشم و هیاهو، به هنگام مرگ من، محراب، روشنائی ماه اوت و هاملت را نیز جزء آثار برجسته او می‌دانند؛ و برخی، دو کتاب *نخل‌های وحشی* و *آبسالوم - آبسالوم* را هم به این فهرست اضافه می‌کنند. کلیه این آثار، تا سال ۱۹۴۰ نوشته شده‌اند.

### خشم و هیاهو چگونه نوشته شد

خشم و هیاهو چهارمین رمان فاکنر بود، که برای اولین بار، در ۱۷ اکتبر ۱۹۲۹ منتشر شد. این داستان، که به گفته نویسنده‌اش، بخش اعظم آن طی شش ماه کار فشرده نوشته شده است، در ابتدا به صورت داستانی بدون پیرنگ (طرح) از پیش اندیشیده شده آغاز شد.

فاکنر در پاسخ سؤال «خشم و هیاهو چگونه آغاز شد؟» نوشته است: «با تصویری ذهنی» و ادامه داده است: «در آن زمان خودم هم متوجه نبودم که این کتاب تا این حد تمثیلی خواهد بود. این تصویر، دخترکی با خشتک گل‌آلود بود در وسط درخت گلابی؛ که از فراز آن و از میان پنجره‌ای، اتفاقی را که مراسم [پیش از] تدفین جنازه مادر بزرگش در آن انجام می‌شد، می‌توانست ببیند، و وقایع را برای برادرانش، که زیر درخت بودند، تعریف کند. وقتی چند صفحه‌ای از آن را نوشتم، و شرح دادم که آنها که بودند و چه می‌کردند و چرا شلوار [شورت] دخترک گل‌آلود شده بود، تازه دریافتم که گنجاندن همه این وقایع در یک داستان کوتاه، امکان‌پذیر نیست.»

در جایی دیگر،<sup>۱</sup> در همین باره، گفته است: «اینها برای درک مرگ، خیلی جوان بودند؛ و مسائل را تنها به عنوان رویدادهای «فرعی و ضمنی بازی‌های بچگانه» خود می‌نگریستند.»

آن گاه، در ادامه، افزوده است: «سپس این فکر به خاطر رسید که بینم تا چه حد می‌توانم مایه بیشتری از مفهوم معصومیت چشم بسته و متمرکز در خویشتنی را که بچه‌ها مظهر آنند به دست آورم؛ در صورتی که یکی از آن بچه‌ها به راستی معصوم، یعنی ابله باشد. به این ترتیب، ابله تولد یافت؛ و بعد من به رابطه ابله با دنیایی که در آن می‌زیست ولی هرگز توانای مقابله با آن نمی‌بود، و به اینکه از کجا می‌تواند ملاحظت و کمکی را به دست آورد که بتواند خود را در دنیای معصومیتش زیر سپر آن حفظ کند، علاقمند شدم... و به این ترتیب، شخصیت خواهرش، اندک اندک، پدیدار شد؛ بعد برادرش که آن جیسون (که از نظر من مظهر تمام و کمال اهریمن است. به اعتقاد من او خبیث‌ترین شخصیتی است که تاکنون به فکرم رسیده است)...»

بعد داستان یک شخصیت اصلی لازم داشت. یکی که داستان را روایت کند. به این ترتیب، کونتین ظاهر شد. آن وقت بود که متوجه شدم به هیچ وجه نمی‌توانم این مضمون را در یک داستان کوتاه

بگویم. و از این رو به روایت تجربهٔ ابله از آن روز پرداختم. اما آن هم قابل درک نبود. حتی نتوانسته بودم ماجراهای آن روز را بگویم.

به این ترتیب، ناچار به نوشتن یک فصل دیگر شدم. بعد تصمیم گرفتم بگذارم کونتین روایت خودش را دوباره همان روز، با همان مناسبت، بگوید. او هم این کار را کرد. بعد به وجود کسی نقطه مقابل او احتیاج داشتم؛ و او هم برادر دیگر، جیسون، بود. به اینجا که رسیدم، داستان به کلی گیج کننده شده بود. می دانستم که حتی نزدیک نقطهٔ اتمام هم نرسیده است. بعد ناچار شدم یک بخش دیگر از دید بیرونی، به وسیلهٔ یک فرد خارج از خانواده، بنویسم. که این هم نویسنده بود؛ و می بایست آنچه را که در آن روز (یا مناسبت) خاص روی داده بود بگوید.

به این نحو بود که کتاب بسط یافت. یعنی همان داستان را چهار بار نوشتم. هیچ یک، آن جور که باید و شاید نبود. ولی آن قدر زجر کشیده بودم که نمی توانستم هیچ کدام از آنها را دور بیندازم و از اول شروع کنم. به این ترتیب آن را در چهار بخش چاپ کردم.

این کار، به هیچ وجه نمودار مهارت و قدرت عمدی نبود. کتاب، خود به خود، این طور بسط یافت. یعنی اینکه پیوسته سعی داشتم داستانی بگویم که مرا به شدت تحت تأثیر قرار بدهد؛ و هر بار شکست می خوردم.<sup>۲</sup>

فاکنر پانزده سال پس از چاپ اول این کتاب، «ضمیمه» ای به رمان افزود، و در آن، شرح حال شخصیت های اصلی داستان را به دست داد. با این همه، باز معتقد بود که هرگز نتوانسته است آن طور که باید، آن را بنویسد.

او، در مصاحبه ای، خشم و هیاهو را «اثری ناتمام» نامیده؛ و مدعی شده است که اگر وقت و حوصله می داشت، آن را ده بار می نوشت.

### خشم و هیاهو در کشور ما

نخستین ترجمهٔ این اثر در ایران، در سال ۱۳۳۸، یعنی در حدود سی سال پس از انتشار چاپ اول آن در امریکا و نه سال بعد از اختصاص جایزهٔ نوبل به نویسنده اش، به قلم بهمن شعله ور منتشر شد، و تا سال ۱۳۵۳، چهار بار، با مجموع شمارگان حدود ۴۰۰۰ نسخه، تجدید چاپ شد. به عبارت دیگر، کتابی کم خواننده بود، و در واقع، جز از سوی خواص ادبیات کشور، اقبالی از آن به عمل نیامد. با این همه، به عنوان یک کتاب درسی برای این گروه مطرح بود؛ و چنین به نظر می رسد که شیوه بیان جریان سیال ذهن (Stream of Consciousness) نخستین بار با همین ترجمه، به طور عملی، به نویسندگان ما شناسانده شد، و طیفی قابل توجه از آنان را تحت تأثیر خود قرار داد.<sup>۳</sup> به گونه ای که لااقل دو داستان

جنگالی *شازده/احتجاج*، نوشته هوشنگ گلشیری و سمفونی *مردگان* کار عباس معروفی، با اقتباس کامل از این رمان پدید آمدند. اضافه آنکه، طی این سال‌ها، مقاله‌ها و تفسیرهای متعددی درباره این رمان - عمدتاً به صورت ترجمه - در نشریه‌ها و کتاب‌های مختلف داخلی به چاپ رسید.

در دوران پس از انقلاب، تا سال‌ها *خشم* و *هیاهو* به تجدید چاپ نرسید. اما نسخه‌های چاپ ۱۳۵۳ آن، به اندازه کافی، در قفسه‌های کتابفروشی‌ها موجود بود. تا آنکه در سال ۱۳۶۹ ترجمه جدیدی از آن به قلم صالح حسینی راهی بازار کتاب شد؛ و به فاصله کوتاهی (۱۳۷۲) به چاپ دوم و سپس (۱۳۷۶) به چاپ سوم رسید.

شناسنامه لاتینی ترجمه فارسی کتاب نشان می‌دهد که تا زمان انتشار نخستین ترجمه این اثر به فارسی (۱۳۳۸) و گویا در خود آمریکا نیز استقبال چندانی از *خشم* و *هیاهو* به عمل نیامده است. (در تمام این مدت، ظاهراً تنها سه چاپ (در سال‌های ۱۹۲۹، ۱۹۳۰ و ۱۹۴۶) از این کتاب، در آمریکا منتشر شده است.)

علت این امر را در پیچیدگی و ابهام بسیار زیاد نهفته در فصل‌های اول و دوم این داستان باید جست؛ که سبب می‌شود هیچ خواننده عادی حتی علاقه‌مند به ادبیات، در شرایط معمولی و به میل خود، نخواهد و نتواند این اثر را تا پایان بخواند. نویسندگان و منتقدان ادبی نیز، اغلب جز به عنوان یک تکلیف درسی و حرفه‌ای، قادر، یا شاید درست‌تر این باشد که بگوییم «حاضر» به مطالعه *خشم* و *هیاهو* نیستند. که تازه، در آن صورت نیز، درک کامل این اثر، جز با کندی بسیار، مطالعه چندین و چندباره بخش‌هایی از آن، و در نهایت، مددگیری از توضیح‌ها و تفسیرهای نوشته شده درباره‌اش، امکان‌پذیر نیست.

نگارنده، خود، نخستین بار تدریس انتقادی *خشم* و *هیاهو* را از سال ۱۳۶۷ در کلاس‌های آموزش داستان داستان‌نویسی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی و هم‌زمان در رشته نمایش دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران (در درس داستان‌نویسی ۲) آغاز کرد. انتشار ترجمه جدیدی از این اثر توسط صالح حسینی در سال ۱۳۶۹ و تفسیری تطبیقی از آن در سال ۱۳۷۲ به وسیله همو، همچنین ترجمه آثاری از جیمز جویس، ویرجینا وولف، در *جست‌وجوی زمان از دست رفته* مارسل پروست، و کتاب‌هایی تحقیقی همچون *عصر بدگمانی* از ناتالی ساروت *قصه روان‌شناختی نو* از له اون ایدل و چندین کتاب دیگر درباره رمان نو، موجی چشمگیر از گرایش به استفاده از شیوه بیان جریان سیال ذهن در میان طیفی از نویسندگان نسل انقلاب پدید آورد. این عده که اکثریت قریب به اتفاق آنها، با این شیوه بیان، از طریق آثار دست دوم یا چندم، و با یک تأخیر زمانی هفتاد - هشتاد ساله آشنا شده بودند، ذوق‌زده و به شکلی افراطی به استقبال آن رفتند، و همچون آخرین پدیده مطرح در عرصه ادبیات داستانی جهان، به تبلیغ و نشرش پرداختند. به گونه‌ای که این موضوع، به تدریج در حال تبدیل شدن به معضلی در ادبیات داستانی

ما بود. اسفبارتر از آن اینکه، مطالعه آثاری که این افراد به تقلید از این شیوه بیانی پدید آورده‌اند، نیز گفته‌ها و نوشته‌های آنان درباره آن، آشکارا نشان می‌دهد که این افراد، اغلب، نه فلسفه نهفته در پس این شگرد داستانی را درست می‌دانند، و نه آن گونه که باید، متوجه همه ابعاد فنی‌اش شده‌اند. بلکه به تقلیدی دست و پا شکسته و ناآگاهانه از آن بسنده کرده‌اند. با این همه، با اصراری آزارنده، می‌کوشند تا دیگران را نیز در این مسیر با خود همراه سازند؛ و چنین وانمود می‌کنند که گویا پیروی نکردن از این راه، نشانه عقب‌ماندگی در عرصه داستان‌نویسی است.

مجموعه این عوامل و عامل‌هایی دیگر از این دست، باعث شد که صاحب این قلم، پس از دوازده سال، یک بار دیگر به سراغ خشم و هیاهو، به عنوان یکی از داستان‌های مادر در این زمینه برود، و ضمن نقد مجدد شفاهی آن در جمع داستان‌نویسان و دوستداران ادبیات داستانی در دفتر ادبیات ایثار بنیاد جانبازان و مستضعفان و واحد ادبیات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، به مکتوب ساختن و انتشار آن نیز اقدام کند. این کار، به ویژه با توجه به این موضوع صورت گرفت که نوشته‌هایی که تاکنون به زبان فارسی درباره این اثر منتشر شده‌اند - اعم از تالیفی و ترجمه‌ای - تقریباً همه، از موضع تأیید و تجلیل مطلق نوشته شده‌اند، و در بهترین شکل خود، جنبه توضیحی و تفسیری دارند. حال آنکه خشم و هیاهو نیز، با وجود همه، غناهای درونمایه‌ای و خصایص برجسته فنی که در جای خود به آنها پرداخته خواهد شد - مانند هر اثر داستانی دیگر، فاقد نقاط ضعف و اشکال نیست. بنا بر اینها و با توجه به اینکه اکنون بیش از هفتاد سال از انتشار آن می‌گذرد و در این مدت، داستان‌نویسی نیز به پیشرفت‌های بسیاری نایل آمده و به مراتب فنی‌تر شده است، جای خالی یک بررسی انتقادی در مورد اثر، کاملاً احساس می‌شد.

امیدوارم این نقد بتواند آن خلأ را از میان ببرد، و شبهه‌های باقی مانده در این باره را برطرف سازد. اما پیش از ورود به اصل بحث، بیان این نکته لازم است که - به دلایلی که در حین نقد ذکر خواهند شد - اگر همان نوشته‌های توضیحی و تفسیری که طی دهه‌های پس از انتشار اولین ترجمه خشم و هیاهو به فارسی منتشر شده‌اند نبود، قطعاً امروز نگارنده قادر به نوشتن این نقد نمی‌بود. بنابراین، فضل‌یشتازی در این راه، برای آن مفسران و مترجمان نوشته‌های آنان محفوظ خواهد بود. علاوه بر آن، از آنجا که بسیاری از یادداشت‌های گردآمده درباره این داستان توسط اینجانب، سال‌ها پیش فراهم آمده است، این احتمال وجود دارد که در موردی، مطلبی برگرفته از جایی را، به سبب اهمال در نوشتن مأخذش در پای آن، توسط خودم، متعلق به خود تصور کرده باشم. که در این صورت، پیشاپیش، از این بابت پوزش می‌طلبم؛ و امیدوارم با تذکر خوانندگان فرهیخته این نقد، به جبران مافات بپردازم. (در حین مطالعه نقد متوجه خواهید شد که در یک مورد که متوجه این امر شده‌ام، آن را ذکر کرده‌ام.)

آخرین نکته - البته حاشیه‌ای - اینکه: به دلیل وجود برخی جنبه‌های بدآموز اخلاقی در این داستان، نمی‌توانم مطالعه آن را به نوجوانان و افراد در ابتدای جوانی که در یک خانواده و فضای اخلاقی بزرگ شده‌اند، توصیه کنم.

### زمینه‌های قبلی آفرینش «خشم و هیاهو»

گفته شده است<sup>۴</sup> که فاکنر در سال ۱۹۲۵ به توصیف ابلهی پرداخته که چشمانش مانند گل ذرت روشن و آبی است، و گل نرگسی را محکم در یک دست گرفته است. او، همچنین، در فاصله سال‌های ۱۹۲۷ - ۱۹۲۹ چندین داستان کوتاه نوشته، که یکی از آنها به نام *That Evening Sun* را می‌توان از خمیرمایه‌های خشم و هیاهو دانست.

آن داستان، از دید کونتین کامپسون روایت می‌شود، واقعه در زمانی که کونتین نه ساله بوده رخ داده است و او پس از پانزده سال، آن را بازگو می‌کند.

زنی سیاهپوست به نام نانسی، که موقتاً جای دیلسی را در آشپزخانه خانواده کامپسون گرفته است، توسط مردی سفیدپوست اغفال، و از او باردار شده است. شوهر این زن، باخبردار شدن از این موضوع، او را ترک کرده؛ اما با خود عهد بسته است که سرانجام زن را بکشد، و جسدش را در گودالی نزدیک کلبه‌شان بیندازد.

از آن پس، وحشت این موضوع نانسی را رها نمی‌کند؛ و همه روزه، با غروب خورشید، این ترس شدت می‌گیرد. در این حال، او برای غلبه بر این وحشت، چراغ کلبه‌اش را روشن می‌کند، و بچه‌های خانواده کامپسون (کونتین دودل و پراحساس، کدی عطوف و دلجو، و جاسن، موش کوچولوی خیرچین) را به کلبه‌اش می‌آورد، و می‌کوشد تا با گفتن داستان برای آن سه، و بازی کردن با آنان، نزد خود، نگاهشان دارد.

در پایان داستان، نانسی تنها در کلبه‌اش نشسته، و فتیله چراغ را تا آخرین حد بالا کشیده، اما دیگر چفت را نینداخته و در را نبسته است. زیرا گویا سرانجام به این نتیجه رسیده است که بیرون نگه‌داشتن شوهرش - بیش از آن - بی‌فایده است. او حالا فقط نمی‌خواهد در تاریکی کشته شود.

در خشم و هیاهو همان ابله چشم آبی، در قالب بنجامین ظاهر شده است. کونتین و کدی و جاسن نیز، با همان نام و نام خانوادگی و خصوصیات، حضور دارند. در این داستان، با این همه، از نانسی خبری نیست. اما در گودال آبی در نزدیک خانه کامپسونها، استخوان‌های باقی مانده از جسد اسبی به نام نانسی وجود دارد، که به وسیله روسکاس سیاهپوست (شوهر دیلسی) کشته شده است. ضمن آنکه این

استخوان‌ها، برای کوتتین - به ویژه - همیشه به یاد مرگ پیوند خورده و تداعیگر نیستی و تباهی است. به عبارت دیگر، یکی از مضامین اصلی خشم و هیاهو همان مضمون اصلی این داستان کوتاه است.

## پیرنگ

همچنان که فاکنر نیز خود به تصریح و تلویح اقرار کرده است، بی‌شک، از نظر فنی، خشم و هیاهو فاقد یک پیرنگ منسجم و بسامان است. به این نکته، ژان پل سارتر هم اشاره کرده است. هر چند او می‌کوشد با قرار دادن این اثر در زمره داستان‌های نو، این ضعف و نقصان آن را توجیه کند:

«در رمان مرسوم کهن، ماجرا متضمن گرهی است... بیهوده به دنبال گره در خشم و هیاهو می‌گردیم. آیا گره داستان در اخته شدن بنجی است؟ یا در ماجرای عاشقانه و حقیر کدی؟ یا در خودکشی کوتتین؟ یا در نفرت جاسن، به دختر خواهرش؟»

البته استفاده از شیوه بیان جریان سیال ذهن در فصل‌های اول و دوم، خشم و هیاهو را در زمره داستان‌های نو قرار می‌دهد. اما فصل‌های سوم و به ویژه چهارم - که به شیوه بیان دانای کل نوشته شده است - و نیز بخش انضمامی انتهایی اثر، آن را از حیطة داستان‌های نو خارج می‌کند و در زمره داستان‌های واقعیت‌گرا قرار می‌دهد. همچنان که آلن رب گریه و ناتالی ساروت - از بنیان‌گذاران و نظریه‌پردازان داستان نو - با نفی کامل عناصر بنیادین داستان‌های مرسوم، همچون پیرنگ و شخصیت‌پردازی و...، و بنا نهادن بنیان فلسفی داستان‌هایشان - در سرتاسر آن - بر عدم قطعیت، در شکستن قواعد و سنن داستانی مرسوم، به مراتب از امثال فاکنر فراتر می‌رفتند؛ و در گفته‌ها و نوشته‌های خود نیز، ضمن اعلام وامداری به جیمز جویس، ویرجینا وولف، فاکنر، مارسل پروست و... آثار آنان را جزء داستان‌های نو - به مفهوم مورد قبول خود - تلقی نکردند. به عبارت دیگر، خشم و هیاهو هر چند از عناصری از عنصرهای داستان نو بهره جسته است، اما نمی‌توان آن را یک داستان نو تمام عیار تلقی کرد.

در واقع با وجود ظاهر آشفته و پیچیده فصل‌های یک و دو، در نهایت و پس از اتمام کتاب، احساس می‌شود که اثر، فاقد پیرنگ یا شخصیت‌پردازی نیست، و نویسنده آن، درصدد نفی این عناصر داستانی نبوده است. بلکه ضرورت نظرگاه و نوع نگاهی که در این دو فصل برای بیان داستان اتخاذ کرده، او را به سوی این گونه بیان در این دو بخش سوق داده است. همچنان که بعداً، با افزودن دو فصل منظم با شیوه بیان داستان‌های مرسوم، و یک ضمیمه، کوشیده است تا نارسایی‌ها و نقص‌های آن شیوه بیانی را جبران کند، و به داستان خود، سر و سامانی ببخشد. به طوری که در سختگیرانه‌ترین قضاوت، می‌توان گفت: ساختار خشم و هیاهو - به ویژه در فصول یک و دو - همچون قطعه‌های پازلی درهم ریخته است؛ که خواننده با بذل توجه و دقت مضاعف، و نیز به راهنمایی فصل‌های بعدی و ضمیمه انتهایی کتاب، می‌تواند در ذهن،

جای واقعی هر یک از قطعه‌ها را بیابد، و با قرار دادن آنها در جاهای اصلی خود، به شمای واقعی داستان پی ببرد. به عبارت دیگر، داستان دارای قصه‌ای قابل پیگیری هست؛ و به همان نسبت پیرنگ هم دارد. فقط این پیرنگ، آن گونه که باید، فنی و منسجم نیست. بنابراین، توقع اینکه حال که داستان دارای پیرنگ هست، این پیرنگ، فنی و منسجم باشد، نباید امری غریب و غیرقابل قبول جلوه کند.

با این دیدگاه، می‌توان نکاتی را راجع به شخصیت‌ها و چارچوب داستان مطرح کرد. هر چند پیشاپیش قابل پیش‌بینی است که اقدام به این کار، آن هم در مورد رمانی که برنده جایزه ادبی نوبل شده، و پس از آن نیز، هر منتقدی که درباره آن مطلبی نوشته است - حتی شخصیت‌های نامداری همچون ژان پل سارتر - جز توصیف، تفسیر و در نهایت تمجید و تحلیل، راجع به آن، چیزی بیان نکرده است، خالی از نوعی غرابت و چه بسا ناباوری برای برخی مخاطبان جوان ایرانی نباشد. نخستین و بدیهی‌ترین نکته‌ای که در این مورد جلب توجه می‌کند، ترتیب زمانی نامعقول و فاقد توجیه فعلی قرار گرفتن فصل‌ها به دنبال یکدیگر است.

ماجرای جاری در چهار فصل رمان، به ترتیب در چهار روز ۷ آوریل ۱۹۲۸، ۲ ژوئن ۱۹۱۰، ۶ آوریل ۱۹۲۸ و ۸ آوریل ۱۹۲۸ رخ می‌دهند. اما نه از درون و نه بیرون داستان، هیچ توجیه منطقی و حتی فنی قابل قبول داستانی، برای این جابه‌جایی ترتیب‌های زمانی، نمی‌توان یافت. به راستی چرا فصل اول، مربوط به هیجده سال بعد از فصل دوم است؟ چرا دو فصل یک و سه، که هر دو در یک ماه و سال واحد (آوریل ۱۹۲۸) می‌گذرند، از نظر روزی، جابه‌جا شده‌اند؛ حال آنکه از نظر زمانی، قاعدتاً فصل سوم، که تاریخ آن ۶ آوریل است، می‌بایست به جای فصل یکم فعلی، که به تاریخ ۷ آوریل است، قرار می‌گرفت؟ البته برخی از افراد، که از اصل «حق همیشه با نویسندگان بزرگ و نامدار است»؛ و «ما به جای چون و چرا در مورد کارهای غیرمعمول آنان باید در پی یافتن توجیهی برای آنها باشیم» پیروی می‌کنند، ممکن است به این پرسش‌ها پاسخ دهند: «برای حفظ کشش و جذابیت داستان.» یا: «به این سبب که خشم و هیاهو یک داستان مرسوم نیست؛ و بنای آن بر رعایت ترتیب توالی زمانی قرار ندارد؛ و حتی به عمد، به دنبال شکستن این ترتیب و توالی است.»

اما این پاسخ‌ها، بیش از آنکه برطرف کننده آن ایرادها باشند، ناآشنایی پاسخ‌گوینده را با چارچوب و عناصر یک داستان فنی می‌رسانند.

نخست اینکه: اگر پاسخگو قایل به این باشد که خشم و هیاهو از زمره داستان‌های مرسوم و سنتی نیست، خود به خود، بنیان پاسخ خویش را ویران ساخته است. چه، موضوع «کشش و جذابیت داستان براساس حفظ تعلیق»، از خاصه‌های بارز داستان‌های سنتی و مرسوم است، و در داستان‌های نو، آشکارا مورد بی‌توجهی و حتی تحقیر و تمسخر واقع شده است. بنابراین، دغدغه و انگیزه فاکتر از این جابه‌جایی



و به هم زدن ترتیب توالی زمان‌های فصول، نمی‌تواند و نباید، این باشد. اما به فرض که چنین تناقض و مشکلی نیز بر سر راه قرار نمی‌داشت، باز، این توجیه، فاقد پشتوانه فنی و منطقی لازم می‌بود. چه اینکه نویسنده، به اقتضای برخی ضرورت‌های داخلی داستان خود، ترتیب توالی زمانی را در داستان به هم بریزد، حتی در داستان‌های سنتی و مرسوم نیز، قرن‌هاست که پذیرفته شده و رایج است. در واقع لااقل حدود دو قرن است که نویسندگان داستان‌های مرسوم، پذیرفته‌اند که رعایت ترتیب توالی زمانی وقوع، در نقل حوادث، خاص قصه است، نه داستان. قصه نیز مانند داستان یک گونه (ژانر) ادبی نیست؛ بلکه تنها یکی از عناصر چندگانه داستان است. اما همین بر هم زدن ترتیب زمان‌ها در داستان، امری کاملاً دلخواهی، و امتیازی برای نویسنده در جهت جبران تنبلی‌های ذهنی و ضعف تخیل و رفع و رجوع نقایص و کمبودهای کار او، یا بازی‌ای از سر تفنن با شکل (فرم) نیست. بلکه امری کاملاً منطقی و فنی، و در یک چارچوب مشخص و پذیرفتنی است.

بر همین اساس هم هست که اکنون نزدیک به دو قرن است که در ادبیات داستانی مرسوم، شاهدیم که گاه داستانی از آخر شروع می‌شود، و سپس با تمهیدهای پذیرفتنی، به گذشته و حتی تا ابتدای ماجرا برمی‌گردد. داستانی دیگر از نیمه آغاز می‌شود و سپس با استفاده از همان شگردها، به فرازهایی از گذشته رجعت می‌کند و... به عبارت دیگر، هر یک از آن جابه‌جایی‌های زمانی، برای خود، زمینه‌ها و مقدماتی دارد؛ که بخشی از آنها برخاسته از یک ضرورت درونی ویژه همان داستان به‌خصوص است، و قسمت دیگر آن هم، زمینه پذیرش بیرونی دارد؛ که آن نیز مبتنی بر یک منطق قابل قبول عام است. مجموعه این‌هاست که آن جابه‌جایی‌های زمانی را پذیرفتنی می‌کند.

اگر هم به پرسش ما در مورد علت جابه‌جایی فصل‌ها در *خشم و هیاهو*، پاسخ دوم را بدهند (نامرسوم، و نو بودن این داستان را مطرح کنند)، که ما آنان را به بحثی که پیش‌تر در این باره مطرح کرده و به این ادعا پاسخ گفتیم، ارجاع خواهیم داد؛ و خواهیم گفت که به همان دلایل مطرح شده در آن بحث، این کار، توجیه‌پذیر نیست.

در واقع، در این اثر، در آنجاها (فصل‌های اول و دوم) که نویسنده عنان کار را به ذهن قهرمانان نامتعادل - از نظر روانی (عقب‌مانده ذهنی و روان‌نژند) - خود سپرده و داستان را از دیدگاه آنان روایت کرده، اقدامش - با همه آشفتگی‌ها و بغرنجی‌ها در بیان - قابل توجیه و پذیرفتنی است. چه، طبیعت چنین ذهن‌ها و دیدگاه‌هایی، این جابه‌جایی‌ها، تداخل‌ها و آشفتگی‌های زمانی را پذیرفتنی می‌کند. اما در خارج از این محدوده (مثلاً طراحی چارچوب داستان)، منطق نگاه و بیان تفاوت دارد؛ و قاعدتاً، باید طبیعی و قابل قبول باشد. زیرا، برای نمونه، تعیین چارچوب داستان که از سوی بنجی ابله یا کوتترین روان‌نژند صورت نگرفته است. بلکه ویلیام فاکنر عاقل بالغ نویسنده برنده جایزه جهانی ادبی نوبل، آن را صورت

داده است. بنابراین، برای آنکه این جابه‌جایی زمانی فصل‌ها، از سوی او، تفننی یا به قصد پوشاندن ضعف‌ها و ناشی از کم‌کاری جلوه نکند، باید دلایل و توجیه‌هایی منطقی و فنی، از بیرون و درون داستان، آن را تأیید کنند. حال آنکه نه در درون داستان و نه بیرون آن، شاهد چنین پشتوانه‌هایی نیستیم. علاوه بر آنکه، در میان اظهارنظرهای خیل ستایشگران و مفسران این اثر نیز، مطلقاً شاهد پرداختن به این مورد مهم ساختاری، ولو به قصد توجیه آن، نیستیم. (همچنان که در بخش‌های آتی این نقد نیز اشاره خواهد شد، در مجموع، تقریباً همه این به اصطلاح منتقدان، یا به کل موارد مبهم و مسئله‌دار خشم و هیاهو را ندیده‌اند، یا آنها را ندیده گرفته، و دورشان زده‌اند.)

دومین سؤال قابل طرح در مورد پیرنگ، این است که شخصیت اصلی این داستان کیست؟ به عبارت دیگر، مرکز ثقل و کسی که داستان باید حول محور او شکل بگیرد، چه کسی است؟  
عمده توصیف‌گران و مفسران، خشم و هیاهو را سرگذشت خاندان رو به زوال کامپسون و - از این طریق - جنوب آمریکا معرفی کرده‌اند.

اگر این سخن را بپذیریم، آن گاه یک اشکال قابل توجه متوجه این رمان می‌شود: نخست اینکه این مدعا، با ادعای دیگر این گروه، که با اصرار قصد دارند خشم و هیاهو را در زمره داستان‌های نو قرار دهند و در این چارچوب به دفاع از آن بپردازند، در تعارض قرار می‌گیرد. زیرا نگارش «رمان خاندان و دودمان» از خاصه‌های ادبیات داستانی قرن هجدهم و حداکثر نیمه اول قرن نوزدهم میلادی بود. در رمان‌های قابل تأمل قرن بیستم، افراد، جایگزین خاندان‌ها و دودمان‌ها شدند، و «فردیت» قهرمان‌ها، هر چه بیشتر مورد توجه قرار گرفت. این تفرّد، در داستان‌های نو، به حدّ اعلاّی خود رسید. به گونه‌ای که حتی بحث مشهور توجه به چهارمان (نمونه نوعی، تیپ)، در این داستان‌ها مورد تردید جدی قرار گرفت. بنابراین، این موضوع که خشم و هیاهو ماجرای «یک خاندان» است، از اساس، با مبانی رمان نو در تعارض و تخالف قرار دارد.

از بحث داستان مرسوم و سنتی هم که بگذریم، واقعاً موضوع اصلی همه هنرهای اصیل - از هر نوع و مکتب آن - انسان است؛ و در این میان نیز، معمولاً یک نفر مرکز ثقل قرار می‌گیرد و نقشی اصلی‌تر و محوری‌تر را به خود اختصاص می‌دهد.

در خشم و هیاهو نیز این اختلاف اهمیت، در مورد شخصیت‌ها، وجود دارد. برای مثال، محور و موضوع اصلی فصل‌های یک و دوی داستان، بی‌هیچ تردید، کدی است؛ و در فصل سوم نیز نقش برجسته او مشهود است. به گونه‌ای که می‌توان گفت: این سه فصل - اولی و دومی کاملاً و سومی قدری کمتر - در واقع بازتاب دهنده دیدگاه‌ها، احساس‌ها و روابط سه برادر نسبت به خواهرشان، کدی، است. (در فصل سوم نیز اگر انحراف توجهی از کدی حاصل می‌شود، به سبب حضور پررنگ کونتین (دوم)

است؛ که او هم کسی جز دختر حرامزاده، و در واقع عقبه و نتیجه اعمال همان کدی نیست.) یعنی از این نظر - با قدری اغماض در مورد فصل سه - شخصیت اصلی فصل‌های اول و دوم و سوم را، می‌توان کدی دانست.

با این ترتیب، به حق، انتظار می‌رود پس از تعیین تکلیف او - که در این سه فصل صورت می‌گیرد - خشم و هیاهو به پایان برسد. اما شاهدیم که داستان (در ترجمه بهمن شعله‌ور) ۹۴ صفحه دیگر ادامه می‌یابد؛ و در این بخش - جز در حدود ۲۲ صفحه آن، که همان بخش انضمامی و عمومی است - به ترتیب، جاسن و دیلسی محور قرار می‌گیرند و اصلی می‌شوند. این، یکی از مهم‌ترین عواملی است که پیرنگ داستان را مخدوش کرده است.

مورد دیگری که باعث وارد آمدن خدشه به پیرنگ شده، وجود صحنه‌های زاید بی‌اهمیت - به ویژه در فصل‌های اول و دوم - است؛ که نبودشان نه تنها لطمه‌ای به داستان وارد نمی‌ساخت، بلکه آن را به مراتب منسجم‌تر، شسته رفته‌تر، و فنی‌تر می‌کرد. خاصه آنکه بعضی از این صحنه‌ها، با آن طول و تفصیل و توجه به جزئیاتی که پرداخت شده‌اند، ضرباهنگ داستان را به مقدار زیادی کند کرده، و بدون ضرورت، بر حجم آن افزوده‌اند. برای مثال، تداعی صحنه گفت‌وگوی کوتین با لویی هاجر بر سر پاک کردن شیشه فانوس‌های درشکه‌اش، یا ۲۶ صفحه، شرح ماجرای همراهی کوتین با آن دخترک خارجی در فصل دوم، یا آن همه تأکید روی جست‌وجوی ربع دلاری گمشده توسط لاستر در فصل اول و... همچنین، تکرار بسیاری از مطالب از سوی افراد مختلف، به ویژه بنجی، کوتین، جاسن و مادر، که در نهایت خود تبدیل به یک خصیصه سبکی ویژه برای فاکتور در این اثر شده است (کاری که بعدها، شکلی ظریف‌تر از آن را، در برخی از آثار ارنست همینگوی شاهدیم).

این درست است که رمان مجبور به رعایت آن ایجاز نزدیک به شعر مقرر در داستان کوتاه نیست. این نیز صحیح است که گاه برخی تکرار و تأکیدها، شیوه‌ای برای نمایاندن جنبه‌ای از خصایص بعضی از شخصیت‌های داستان هستند. اما در هر حال نباید فراموش کرد که داستان و رمان، از این نظر، نمی‌تواند و نباید عین زندگی باشد. بلکه به نوعی - و با تفاوت‌هایی در داستان کوتاه و رمان - فشرده و عصاره زندگی است.

مجموعه سه عامل «وجود برخی صحنه‌های زاید»، «طول و تفصیل و جزئی‌پردازی غیرضرور بعضی از صحنه‌ها»، و «تکرار و تأکیدهای زیاده از حد»، طول داستان را بیش از آنکه باید، زیاد، و ضرباهنگ آن را کند کرده است. در حالی که می‌توانست چنین نباشد. ضمن آنکه، اگر داستان، تا پایان، حول محور کدی، به عنوان شخصیت اصلی آن، باقی می‌ماند، به این ترتیب نیز، بخشی از طول فعلی‌اش

کاسته می‌شد. در آن صورت، بی‌آنکه احساس کمبودی در داستان شود، چه بسا شاهد اثری با طول حدود دو سوم طول فعلی آن می‌بودیم.

اما در اینجا یک سؤال جنبی را نیز می‌توان مطرح کرد: با آنکه کدی اصلی‌ترین شخصیت این داستان است، چه عاملی سبب شده است که نه تنها هیچ یک از فصل‌های چهارگانه داستان از دید و زبان او روایت نشده، بلکه هیچ‌جا هم نویسنده به ذهن، افکار و عوالم احساسی او وارد نشده است تا مستقیم و بی‌واسطه، ریشه‌ها و انگیزه‌های اعمال او را بر ما آشکار کند؟! این درحالی است که فاکتور از افکار و احساسات ابلهی چون بنجی و روان پریشی مانند کونتین، تا فردی کاملاً عقلانی و منطقی همچون جاسن را کاویده، و از کُنه آنها به ما خبر داده است!... به راستی چه ضرورت و منطقی از درون داستان چنین امساک‌های را از سوی نویسنده باعث شده است.

این نیز از جمله مسائل مربوط به پیرنگ خشم و هیاهوست، که نه نویسنده و نه منتقدان و مفسران آن، علاقه‌ای به طرح و پرداختن به آن، از خود نشان نداده‌اند.

### سیر ماجرا

همچنان که اشاره شد، داستان در چهار فصل و یک بخش ضمیمه بیان می‌شود: فصل اول، تاریخ ۷ آوریل ۱۹۲۸، فصل دوم ۲ ژوئن ۱۹۱۰، فصل سوم ۶ آوریل ۱۹۲۸، فصل چهارم ۸ آوریل ۱۹۲۸، و بخش ضمیمه، که یک شجره‌نامه تکمیلی راجع به خانواده کامپسون است، تا سال ۱۹۴۳ این خاندان را دربر می‌گیرد.

اما این، شکل ظاهر قضیه است. زیرا با رجعت به گذشته‌هایی که در ذهن قهرمانان داستان، به ویژه بنجی و کونتین صورت می‌گیرد، در واقع ماجراهای این داستان از سال ۱۸۹۵ (روز مرگ مادر بزرگ خانواده) آغاز می‌شود؛ و - اگر بخش ضمیمه انتهایی را نیز جزء داستان بدانیم - در سال ۱۹۴۳ به پایان می‌رسد. به عبارت دیگر، این رمان اگر چه ظاهراً در چهار یا - با احتساب بخش ضمیمه - پنج روز می‌گذرد، اما در عمل - با وجود یک خلأ طولانی پانزده ساله (بین ۱۸۹۵ تا ۱۹۴۳) - چهل و هشت سال از زندگی خانواده کامپسون را دربر می‌گیرد.

صرف‌نظر از روایت آشفته، درهم و بیان پیچیده، به ویژه در فصل‌های اول و دوم، خلاصه ماجرای سامان یافته داستان، به این شرح است:

داستان با مرگ مادر بزرگ خانواده آغاز می‌شود. در این حال، بزرگ‌ترین فرزند خانواده، کونتین، هشت ساله، کدی، هفت ساله، موری (بنجی)، پنج‌ساله، و جاسن که از کونتین و کدی و بنجی کوچک‌تر است، احتمالاً چهار ساله است (در داستان، سن او مشخص نشده است).

در درون خانه، مراسم مقدماتی تدفین مادر بزرگ برپاست؛ و خانم و آقای کامپسون، برای آنکه بچه‌ها متوجه مرگ مادر بزرگشان نشوند، آنها را به خارج خانه فرستاده‌اند. اما بچه‌ها زیر درخت گلابی پشت پنجره تالار محل برگزاری مراسم گرد آمده‌اند و کدی بالای درخت گلابی رفته است و آنچه را که پشت پنجره می‌بیند و به طور مبهم درک می‌کند، برای بقیه شرح می‌دهد.

با رسیدن کونتین و کدی به سن بلوغ، کدی خود را تسلیم جوانی به نام دالتون ایمز می‌کند. کونتین که به شدت به خواهرش، کدی، عشق می‌ورزد، می‌کوشد تا مانع از ادامه این رابطه نامشروع شود. اما کدی، که از اصل هرزه است، از آن پس خود را تسلیم افراد متعددی می‌کند. تا آنکه سرانجام از یکی از آن افراد، که خود هم قادر به احتساب شماره‌شان نیست، حامله می‌شود. مادر، که از این وضع ناراضی است، برای آنکه ماجرا به جاهای باریک‌تر از این نکشد، کدی را به منطقه فرنچ لیک می‌برد، تا برای او شوهری دست و پا کند. در آنجا، کدی، جوانی دلال مسلک و کارمند بانک به نام رابرت هد را به تور می‌اندازد، و در سال ۱۹۱۰، با او ازدواج می‌کند، دو ماه پس از این ازدواج، پدر دایم‌الخمر خانواده، می‌میرد. چیزی از این ماجرا نگذشته است که کونتین - که اینک دانشجوی سال اول دانشگاه هاروارد است - با غرق کردن خود در رودخانه، اقدام به خودکشی می‌کند. از آن پس، خانواده به طور کامل در معرض سقوط و از هم‌پاشی قرار می‌گیرد.

جاسن (تنها فرد مذکر عاقل باقی مانده خانواده)، به محض اینکه به عرصه می‌رسد، همه کاره خانواده می‌شود. او، برادر لال و عقب‌مانده ذهنی خود، بنجی، را به دنبال اقدام ناشیانه‌ای که در ارتباط با یک دختر بچه صورت داده است، اخته می‌کند. خواهرش، کدی، را به خاطر دختر حرامزاده‌ای که به آنان سپرده است، سرکیسه می‌کند؛ و از هر راهی، برای کسب درآمد بیشتر و جبران عقب‌ماندگی‌های مالی خود، استفاده می‌کند. اما خواهرزاده حرامزاده‌اش، کونتین، نیز، که از همان ابتدای نوجوانی به دختر هرزه و هوسران تبدیل شده است، تمام سرمایه اندوخته او تا این زمان را می‌دزدد، و با یک دستفروش دوره‌گرد کارکن سیرک سیار، می‌گریزد.

در پایان و در بخش ضمیمه، می‌خوانیم که، چندی بعد، مادر خانواده، مرده است. جاسن، بنجی را به یک تیمارستان دولتی سپرده، خانواده خدمتکار سیاه‌پوستشان را اخراج کرده، خانه پدری را فروخته، و اکنون بدون آنکه ازدواج کند، در بالا خانه تجارتخانه پنبه خود، در شهر، زندگی می‌کند. از آن سو، دیلسی خدمتکار سابق خانه، نیز، سال‌های بازنشستگی و کهنسالی خود را در کنار دخترش، فرونی، با آرامش، سپری می‌کند.

سایر افراد این داستان عبارت‌اند از: موری. برادر خانم کامپسون؛ که او نیز آخرین مرد باقی مانده از خاندان خود است، که مجرد باقی مانده، و عمر را به بیکاری، می‌گساری، عیاشی و زندگی طفیلی‌وار

می‌گذراند. روسکاس، شوهر دیلسی؛ که باغبان و راننده درشکه خانواده است. و قبل از سال ۱۹۲۸ می‌میرد. ورش؛ بزرگ‌ترین پسر دیلسی و پرستار دوران کودکی بنجی. تی‌پی؛ دومین پسر دیلسی و پرستار دوره نوجوانی بنجی. لاستر؛ آخرین پسر دیلسی و پرستار دوران جوانی و بزرگسالی بنجی. فرونی نیز که تنها دختر دیلسی است و سن و سالی نزدیک به ورش دارد، با یک باربر سیاه‌پوست راه‌آهن ازدواج کرده است.

### شخصیت‌ها

مهم‌ترین شخصیت این داستان، کدی است. او دومین فرزند خانواده، و تنها دختر آن است که در ابتدای واقعی داستان هفت سال دارد. کدی از همان کودکی دختری قُذ و خودسر و جسور و اهل چون و چراست. او، همچنین، سخت مورد علاقه و توجه پدر و برادرانش - کونتین و بنجی - و نیز زن خدمتکار سیاه‌پوستشان، دیلسی، است.

در رؤیاهای کودکی‌اش «هیچ وقت ملکه یا پری» نیست. «همیشه پادشاه یا غول یا ژنرال» است. (ص ۲۱۳) نوعی احساس و حتی رفتار مادرانه نسبت به بنجی و حتی تا حدودی کونتین، که یک سال از خودش بزرگ‌تر است، دارد.

از همان کودکی، فرار از خانه، برایش کاری ساده و پیش پا افتاده است:

«فرار می‌کنم می‌رم دیگه هم بر نمی‌گردم.» (ص ۲۲)

نسبت به امر و نهی‌ها و محدودیت‌های تعیین شده. کاملاً بی‌قید است: «عین خیالم نیست.» (ص

۲۷)

دختری سخت شهوی است؛ و در این راه هیچ مانعی را بر سر راه خود نمی‌پذیرد، و حاضر است حتی عزیزترین کس خود - کونتین - را فدا کند. در هفده سالگی نخست خود را با کمال میل تسلیم جوانی به نام دالتون ایمز می‌کند؛ و سپس همچون هرزه‌ای، فاسق‌های متعدد می‌گیرد. به طوری که هنگامی که حامله می‌شود، قدرت تشخیص این را که پدر بچه‌اش کدام یک از آنهاست، ندارد.

«چند تا کدی... نمی‌دونم خیلی..» (ص ۱۸۱)

مادر به محض باخبر شدن از حاملگی کدی، او را به فرنچ لیک می‌برد و در حالی که او دو ماهه حامله است، برایش شوهری ثروتمند دست و پا می‌کند. با خودکشی کونتین، کدی، نام او را بر فرزندش که در رجم دارد می‌گذارد. یک سال بعد ۱۹۱۱ شوهرش او را طلاق می‌دهد.

کدی فرزند نامشروعش را در ازای خرجی ماهیانه‌ای که برای او به نشانی جاسن می‌فرستد، به خانواده پدری خود می‌سپارد؛ و جاسن از او تعهد می‌گیرد که برای دیدن دخترش مراجعه نکند. پس از

آن، او تنها یک بار موفق به دیدار دخترش می‌شود؛ و دیگر اثری از او نیست. تا آنکه نویسنده، در بخش انضمامی به داستان، اظهار می‌دارد که او در سال ۱۹۲۰ در هالیوود با یک فیلمساز کم‌اهمیت ازدواج کرده و پنج سال بعد، از او جدا شده است. در پاریس، هم زمان با اشغال فرانسه توسط آلمان، ناپدید شده است. در این حال، عکسی از کدی در کنار یک افسر آلمانی در یک مجله به چاپ رسیده که بیانگر رفاه مادی وی است و او را دست کم پانزده سال از سن واقعی‌اش جوان‌تر نشان می‌دهد. در این حال، او به قدری در فساد غوطه‌ور شده است که حتی دیلسی هم حاضر به انجام کوچک‌ترین اقدامی برای او نیست. بعد از کدی، مهم‌ترین شخصیت‌های داستان، به ترتیب عبارت‌اند از کونتین، بنجامین، جاسن و دیلسی.

کونتین تقریباً یک سال از کدی بزرگ‌تر است. فردی است باهوش و فوق‌العاده عاطفی و حساس؛ و همین حساسیت بیش از حد او نیز، سرانجام سر و کارش را به خودکشی می‌کشاند. کونتین عشقی آتشین و بیمارگونه - هر چند نویسنده اظهار می‌دارد: بی‌آلایش - نسبت به خواهرش، کدی، دارد. همچنین حساسیتی بسیار شدید به پاکی و با کِری کدی دارد؛ و مایل است که - حتی به قیمت خلود جاویدان در جهنم یا متهم ساختن خود به زنا با او - وی را برای خود نگاه دارد. اینها همان عواملی هستند که سرانجام منجر به خودکشی او، دو ماه بعد از عروسی خواهرش می‌شوند؛ عملی که با همه توجیه‌های داستان و نویسنده، تا پایان برای خواننده باریک‌بین، به اندازه کافی توجیه نمی‌شود. اولین نکته در این مورد، میزان این عشق، و نوع رفتارهای خارج از عرف، و شدت نزدیکی این دو به یکدیگر است؛ که این رابطه را از علاقه خواهر و برادری فراتر می‌برد و با نوعی شایبه جنسی درهم می‌آمیزد. این درست که رابطه کونتین و کدی با مادرشان، هرگز آن گونه که باید، صمیمانه و نزدیک نیست؛ تا آنجا که داغ این سردی روابط، تا پایان عمر بر دل کونتین باقی می‌ماند («اگر می‌توانستم بگویم مادر. مادر..» ص ۱۱۵). این هم درست که در سنین نوجوانی، رفتار کدی با او، در چند مورد، رفتاری از موضع یک بزرگ‌تر نسبت به کوچک‌تری ساده‌دل و قابل‌ترحم است. اما بویژه با توجه به اینکه کدی یک سال کوچک‌تر از کونتین است - نمی‌توان پذیرفت این علاقه کونتین، از نوع علاقه فرزندى نسبت به کسی است که جای خالی مادر را برای او پر می‌کند. شدت و نوع حساسیت کونتین به باکری خواهرش نیز، از جمله موارد مبهم این قضیه است:

به نظر می‌رسد در میان آنچه بیش از خود باکره ماندن کدی برای کونتین اهمیت دارد، تعلق نیافتن دل و روح او به اغیار است. زیرا در وهله اول که کدی بکارت خود را از دست می‌دهد، کونتین عمده‌اhtمامش بر این است که از کدی اقرار بگیرد که به میل خودش تسلیم دالتون ایمز نشده، بلکه مجبور به این کار شده است؛ و در ضمن، شخصاً هیچ علاقه شخصی به او ندارد. تا آنکه با اقرار کاملاً صریح و

بی‌پرده کدی در مورد صحیح نبودن این برداشت. کاخ رؤیاهای او در این مورد، بر هم می‌ریزد. با این همه، بعد از این اقرار نیز، باز کونتین می‌کوشد تا با متهم کردن خود به زنا با خواهرش، و برداشتن کدی و بنجی و فرار با آنها از آن منطقه به مکانی که کسی آنان را نشناسد خواهرش را برای خود حفظ کند. که کدی، به این کار هم رضایت نمی‌دهد. حتی در جایی از داستان، نویسنده اشاره می‌کند که اگر کونتین تمایل به این کار (زنا با کدی) می‌داشت کدی مانع او نمی‌شد. که همین موضوع نیز، ضمن تأیید بیمارگونگی رابطه این خواهر و برادر، این را تأیید می‌کند که خود ازله بکارت، مسئله بعدی است:

و او (پدر خانواده): هیچ وقت سعی کردی خواهرت را وادار کنی که این کار را بکند و من (کونتین): می‌ترسیدم که بکند آن وقت بد می‌شد...» (ص ۲۱۷)

آنچه برای کونتین در درجه اول اهمیت است، این است که روح و قلب خواهرش را برای خود حفظ کند. و - همچنان که پیش‌تر نیز اشاره شد - در این مورد آن قدر اصرار دارد، که حتی به قیمت خلود داوطلبانه جاویدان در آتش دوزخ نیز حاضر است پای آن بایستد:

«اگر همین قدر توانسته بودیم کاری بکنیم، آن قدر وحشتناک، که همه‌شان جهنم می‌شدند به جز ما.» (ص ۹۶)

«اگر تنها می‌شد در آن پشت جهنمی باشد: شعله پاک هر دوی ما مرده‌تر از مرده. آن وقت تو تنها مرا خواهی داشت تنها مرا. هر دوی ما در میان نیشخند و دهشت آن سوی شعله‌های پاک و محصور در میان شعله پاک...» (ص ۱۴۳)

این (نسبت دادن آن عمل زشت به خود) برای این بود که او را از دنیای شلوغ جدا کنم تا اینکه دنیا مجبور شود از ما فرار کند...» (ص ۲۱۷)

«... اگر می‌توانستم به شما بگویم که این کار را کرده‌ایم این کار را کرده بودیم و آن وقت دیگران این طور نبودند...» (ص ۲۱۷)

فاکنر و بسیاری از منتقدان اثرش، کوشیده‌اند به این علاقه کونتین به کدی و حساسیت او روی عصمت خواهرش و باکرگی وی، وجه نمادین بدهند. آنان کدی را نماد شرافت کامپسونی فرض کرده و علاقه و حساسیت کونتین را نسبت او، در واقع علاقه و حساسیت وی به حفظ شرافت خاندانش تلقی کرده‌اند.<sup>۵</sup> آن‌گاه نتیجه گرفته‌اند که چون او با همه تلاشهایش موفق به حفظ این شرافت نمی‌شود، سرانجام آخرین چاره را در ناپود ساختن خود (خودکشی) می‌بیند. به این ترتیب، به این خودکشی، صبغه‌ای فلسفی داده‌اند.

این ادعا، فاقد پشتوانه کافی در داستان برای اثبات و باورپذیری است؛ و حتی در مواردی، توسط خود داستان، نقض می‌شوند. مهم‌ترین مورد نقض آن، این است که کونتین خودش را متهم به زنا با خواهرش



می‌کند. بنابراین پرواضح است که اگر زنا با اغیار زشت و باعث ملوث شدن شرافت یک دختر و خانواده‌اش شود، انجام همین عمل با محارمش، به طریق اولی باعث از بین رفتن این شرافت می‌شود. ضمن آنکه، بعد از صورت گرفتن این عمل، کونتین به خواهرش پیشنهاد می‌کند که همراه او و بنجی به نقطه‌ای دوردست که در آنجا کسی آنان را نشناسد بگریزند و یک زندگی جدید ناشناس را آغاز کنند.

همچنان که شاهدیم، بعد از آنکه خواهرش برای پوشاندن افتضاحات گذشته خود، به تشویق و راهنمایی مادر، سرانجام شوهری برای خود پیدا می‌کند و به همسری او درمی‌آید، کونتین به جای آنکه این امر را به فال نیک بگیرد و در جهت حفظ شرافت خانواده خود - لاقلاً در صورت ظاهر - تلقی کند، نخست تا آنجا که می‌تواند می‌کوشد این ازدواج سرنگیرد؛ و وقتی هم که موفق به این کار نمی‌شود، اقدام به خودکشی می‌کند. از همه اینها که بگذریم، به خلاف ادعای این عده، از داستان، شواهدی دال بر اینکه کدی نماد شرافت خاندان کامپسون باشد نمی‌توان سراغ کرد. چه، اگر چنین باشد، می‌توان گفت که - با توجه به دیدگاه ناتوریستی حاکم بر داستان (در این باره، بعداً توضیح داده خواهد شد) - او از همان سنین کودکی، نطفه‌های انحراف جنسی و تردامنی را در وجود خود دارد. به عبارت دیگر، براساس آن دیدگاه ادعایی، می‌توان چنین نتیجه گرفت که این خاندان، از اساس متمایل به تردامنی و انحراف، و مستعد آن بوده است. بنابراین، تصور تأکید بیهوده نوجوانی هیجده ساله همچون کونتین بر حفظ این شرافت، هیچ گونه توجیهی در خود داستان ندارد.

اما از زاویه‌ای دیگر نیز، باز این معضل داستان حل نمی‌شود. صدا البته، در فرهنگ‌های شرقی و به ویژه الهی و اسلامی‌ای همچون فرهنگ ما، تعصب اعضای خانواده، خاصه برادر بزرگ‌تر، روی عصمت دختر خانواده، امری طبیعی و معمولی است. اما در غرب و آمریکا، به‌خصوص در خانواده‌ای همچون خانواده کامپسون، قاعدتاً منشأ این حساسیت کونتین را، در باورهای مذهبی و حتی آموزه‌های تربیتی خانوادگی نمی‌توان جست و یافت.

در این خانواده، دایی موری که مورد علاقه بسیار مادر و توجه بچه‌هاست، شخصی است که با زن شوهرداری همچون خانم پاترسون، رابطه ناسالم دارد؛ و در این راه آن قدر بی‌پرواست که حتی از خواهرزاده‌های کم سن و سال خود - کدی و بنجی - برای رساندن نامه‌هایش به دست آن زن استفاده می‌کند. پدر خانواده مردی دایم‌الخمر است، که نه تنها حساسیتی روی سلامت اخلاقی دختر و پسرش ندارد، بلکه اصولاً بکارت دختر را خلاف طبیعت، و امری منفی تلقی می‌کند. او ضمن آنکه به شدت همسرش را از اینکه مراقب رفت و آمدها و معاشرت‌های دخترشان باشد منع می‌کند، با تمام توان می‌کوشد تا حساسیت پسرش در این باره را نیز از بین ببرد؛ و حتی در برابر اظهارهای مکرر و صریح او مبتنی بر انجام عمل زنا با خواهرش، با خونسردی تمام برخورد می‌کند. در این میان، مادر، هر چند به ظاهر صاحب

باورهای مذهبی است، اما کمترین نفوذی - از نظر شخصیتی و فکری - بر کونتین و کدی ندارد. محیط اطراف و دیگر کسانی که با آنان معاشرت دارند نیز، هیچ یک در قید و بند این مسائل نیستند. با این اوصاف، چه شده است که کونتین نوجوان، به چنین حساسیت بالای اخلاقی (؟) در این باره رسیده است، پرسشی است که از داستان جواب روشن و قانع کننده‌ای نمی‌توان برای آن سراغ کرد.

البته فاکنر چه در چند مورد در فصل دوم، و چه در حد چند جمله در بخش انضمامی کتاب، می‌کوشد تا این معضل را حل کند:

کسی که فکر زنا با محارم را، که حاضر به ارتکاب آن نبود، دوست نمی‌داشت، بلکه دلباخته‌تصوری نظیر طرز فکر «پرسی‌تر»ها [فرقه‌ای از مسیحیان] درباره مجازات ابدی آن بود. او، نه خدا، می‌توانست به آن وسیله خود و خواهرش را به میان جهنم بیندازد، در آنجا او را تا ابد محافظت کند، و در میان آتش جاودان آنجا تا ابد دست نخورده نگاهش دارد.» (ص ۴۰۶)

اما در حقیقت، این توضیح و توجیه فاکنر، به جای آنکه گره این مشکل را بگشاید، خود باعث افزوده شدن گرهی بر گره پیشین - لاقلاً برای ما - می‌شود: اینکه چطور ممکن است یک نوجوان هفده - هجده ساله، «دلباخته» تصور مجازات ابدی زنا با محارم آن هم در مورد خودش باشد؟! به این معنی که، داوطلب و خواهان آن باشد که خداوند او و خواهرش را برای همیشه در میان آتش جهنم بیندازد، تا آن گاه از این طریق، او بتواند خواهرش را تا ابد، محافظت کند و در میان آتش جاودان، دست نخورده نگاهش دارد! ضمن آنکه این مشکل، آن گاه مضاعف می‌شود که گفته می‌شود او در واقع مرتکب چنان عملی هم نشده است تا مستحق چنان عذابی باشد! و پرواضح است که خداوند به گناه ناکرده و به صرف یک ادعای کذب یا آرزو، کسی را به جهنم نمی‌اندازد، تا تبعات بعدی آن (محفوظ و دور از دسترس دیگران ماندن خواهرش) برای او حاصل شود!

در هر صورت، این موضوع، از خود داستان بر نمی‌آید؛ بلکه عمدتاً ادعایی است که در بخش انتهایی انضمامی کتاب، از سوی نویسنده مطرح شده است. اما این هست، که کونتین، خواهرش را برای خودش می‌خواهد، و مایل نیست او به دیگران تعلق گیرد.

در مورد علت خودکشی کونتین هم، فاکنر در همین بخش انضمامی کتاب مدعی شده است:

«... بیش از هر چیز مرگ را دوست می‌داشت، فقط مرگ را دوست می‌داشت، عمداً و به شکل منحرفی در انتظار مرگ زندگی می‌کرد و این انتظار را دوست می‌داشت مثل عاشقی که تن مایل و منتظر و آشنا و شگفت و لطیف معشوقش را دوست بدارد و عمداً از آن اجتناب کند، تا آنکه دیگر طاقت اجتناب نه، بلکه خودداری نیابد و خود را رها کند، تا خود را پرتاب کند، تسلیم شود، غرق شود.» (ص

با این همه، اگر گرایش او را به مرگ هم بپذیریم، اما سبب عشقی این سان شدید به مرگ در او، در داستان توجیه نمی‌شود.

البته فاکتر دچار یک اشتباه منطقی کوچک هم، در مورد کونتین شده است. او در بخش انضمامی به انتهای داستان، مدعی شده است که کونتین «ابتدا صبر کرد تا سال تحصیلی جاری را تمام کند و از شهریه‌ای که پیش‌تر پرداخت شده بود حداکثر استفاده را ببرد.» (ص ۴۰۷) این در حالی است که بنا به آنچه در فصل دوم آمده است، پایان سال تحصیلی کونتین، مصادف با آغاز مسابقه قایقرانی در آن منطقه است؛ در حالی که روزی که او خودکشی می‌کند، حدود یک هفته به این مسابقه (پایان سال تحصیلی) باقی مانده است. (ص ۱۰۲) و به گفته خود کونتین «اگر آدم یک سال دانشگاه هاروارد را بگذراند ولی یک مسابقه قایقرانی را نبیند باید پولش را پس بدهند بگذار مال جاسن باشد. یک سال جاسن را به هاروارد بفرست.» (ص ۹۳)

به این ترتیب به نظر می‌رسد فاکتر وقتی پانزده سال پس از انتشار اولین چاپ خشم و هیاهو، به توصیه ویراستاران اثرش، مجبور می‌شود آن بخش غیرداستانی انتهایی را بنویسد و به داستانش ضمیمه کند، چون این اشاره کونتین را فراموش کرده، آن مطلب کاملاً متناقض با آن را در این مورد، نوشته است. ضمن اینکه، ظاهراً تا پایان عمر نیز، فرصت و توفیق مطالعه مجدد اثرش، و توجه به این اشتباه، و اصلاح آن را پیدا نکرده است.

### بنجامین

هنگام تولد، او را موری نام می‌گذارند؛ که همان نام دایی‌اش (تنها برادر مادر او) است. قاعدتاً در نهادن این نام بر او، مادرش دخیل بوده است. سبب این امر هم، لاقلاً دو چیز بوده است: نخست علاقه ویژه و بسیار مادر به برادرش، و میل به زنده نگاه داشتن نام او (چیزی که در میان خانواده‌های سنتی سراسر جهان، همیشه مرسوم بوده است). دیگر اینکه، در ابتدای تولد بنجامین، مادر، از لال و عقب‌مانده ذهنی بودن او اطلاع نداشته است.

«کسی که وقتی عاقبت حتی مادرش هم فهمید که چیست، و گریه‌کنان اصرار کرد که باید اسمش عوض شود تا نام برادر عزیز یکی یک دانه او، بر یک ابله - ولو آنکه او پسر خودش باشد - نباشد، به وسیله برادرش، کونتین، دوباره نامگذاری شد و بنجامین خوانده شد.» (ص ۴۱۸)

روی این تغییر نام موری به بنجامین - که بعدها از سوی برخی شخصیت‌های داستان، به طور خلاصه، بنجی نیز استعمال می‌شود - از سوی دیلسی و روسکاس، تفسیرهایی دیگر می‌شود: «کدی گفت، حال اسمش بنجیه.

دیلسی گفت، چطور شده که بنجیه. هنوز اسمی رو که وختی زاییده شد بهش دادن کهنه نکرده، مگه نکه.

کدی گفت، بنجامین توی کتاب مقدس بوده. این اسم براش از موری بهتره.

...

دیلسی گفت، ساکت. اسم کاری و اسش نمی‌کنه. صدمه‌ای بش نمی‌زنه. اسم عوض کردن واسه هیشکی شکوم نداره. اسم من پیش از اون وختی که یادم میاد دیلسی بوده و بعد از اونیم که از یاد همه برم بازم دیلسیه<sup>۷</sup>» (ص ۷۰)

دیلسی در اینجا توضیح نمی‌دهد که چرا عوض کردن نام فرد برای او شگون ندارد. اما بعد، پسرش منظور او را از این ادعا بیان می‌کند:

«ورش گفت... می‌دونی چطور شده اسمت بنجامینه. می‌خوان سق سیا از آب دریایی. نن جون می - گه اون وختا بابابزرگت اسم یه کاکاسیا رو عوض کرد او وخ یارو کشیش شد. وختی نیگاش کردن دیدن اونم سق سیا از آب دراومده. با اینکه پیشترش سق سیا نبود.» (ص ۸۲)

با این همه، توضیح داده نمی‌شود که چرا خانواده بنجی نام او را تغییر داده‌اند تا سق سیاه شود؛ و اصولاً فایده این حالت برای بنجی یا خانواده‌اش چیست. بنابراین، این برداشت از موضوع تغییر نام این پسر ابله، قابل تأمل و تکیه نیست. اما توضیحی که خود فاکنر در ادامه مطلبش در بخش ضمیمه انتهایی کتاب آورده است، منظور واقعی را از این تغییر نام، آشکار می‌کند:

(بنجامین فرزند آخر ما، که در مصر به فروش رفت.) (ص ۴۱۸)

به این ترتیب، او می‌کوشد با ارتباط دادن این نام با نام فرزند آخر حضرت یعقوب در تورات، برای این کار، وجهی اساطیری ایجاد کند.

البته فاکنر در اینجا مرتکب اشتباه فاحشی شده است. آن هم اینکه، فرزندی که از یعقوب پیامبر(ع) در مصر به فروش می‌رسد، بنجامین یا بنیامین نیست، بلکه در زبان عربی یوسف، و در زبان عبری (عهد عتیق) شمعون است. ضمن آنکه او، آخرین فرزند یعقوب هم نیست. بلکه آخرین پسر یعقوب، همان بنجامین یا بنیامین است.

اما با صرف نظر از این اشتباه نویسنده، وجه انتخاب نام بعدی بنجامین یا بنیامین برای موری، این است که در تورات، بنجامین، علاوه بر آنکه آخرین پسر یعقوب است، تنها پسر اوست که در کنعان - سرزمین موعود - به دنیا می‌آید.

«مادرش، راحیل، نام او را بنونی می‌گذارد؛ که در زبان عبری، یعنی «پسر اندوه من». ولی یعقوب نام

او را به بنجامین تغییر می‌دهد؛ که در زبان عبری یعنی «پسر دست راست» یا «پسر جنوب»<sup>۸</sup>

به عبارت دیگر، انتخاب این نام از سوی کونتین برای برادر کوچک‌ترش، می‌تواند تلمیحی از هر دو جنبهٔ این نام در تورات باشد. زیرا بنجی نیز برای مادرش مایهٔ اندوه است. در عین حال که در جنوب نیز متولد شده است. ضمن آنکه برخی از مفسران، از همین وجه دوم این نام (پسر جنوب) استفاده کرده، بنجی را نماد جنوب گرفته‌اند؛ و از این طریق، به این نتیجه رسیده‌اند که چون او موجودی غیرطبیعی و ناقص (ابله) است، پس رو به زوال است. بنابراین، این جنوب است که رو به زوال است. به عبارت دیگر، خشم و هیاهو داستان جنوب (یا خاندان کامپسون) رو به زوال است. «چه بسا کونتین با دادن نام بنجی به برادرش، می‌کوشید تا زوال دودمان خودش و همچنین جنوب را رقم بزند.»

با این همه، این برداشت خوش‌نما و به ظاهر مقبول، در بنیان، دچار اشکال است. زیرا اگر یک معنی نام آخرین پسر یعقوب (بنجامین) «پسر جنوب» است، این معنی دارای این مصداق واقعی هم هست که او تنها پسر یعقوب است که در جنوب (سرزمین موعود) متولد شده است. حال آنکه در خاندان کامپسون‌ها، همهٔ پسران متولد جنوب‌اند. بنابراین، از این نظر هیچ وجهی ندارد که ما تنها بنجی را نماد جنوب بگیریم. ضمن آنکه زوال یک خاندان یا منطقه، که به صرف ارادهٔ یک نوجوان همچون کونتین، آن هم تنها با تغییر نام یک نفر، تحقق نمی‌پذیرد! بلکه اصول فنی داستان‌نویسی، از ما می‌خواهد که برای ایجاد چنین برداشتهایی از داستان، باید زمینه‌ها و مصداق‌های قابل قبولی برای آنها، در درون خود اثر تعبیه کنیم. حال آنکه در این مورد، خشم و هیاهو، فاقد چنین پشتوانه‌های قابل قبولی است.

### اما بنجی!

او در ابتدای زمان جاری داستان (۱۹۲۸) سی و سه سال دارد؛ اما از قول لاستر گفته می‌شود که رشد عقلی‌اش در سه سالگی متوقف مانده است. لاستر همچنین مدعی است که بنجی کر و لال است. حال آنکه او فقط لال است. در عوض، حس شامه‌ای بسیار قوی دارد؛ به طوری که حتی به مسائلی انتزاعی همچون مرگ مادر بزرگ و تصمیم به فرار کدی، از طریق استشمام بوی آنها (!) - چه بسا زودتر از افراد عاقل و گویا - پی می‌برد. از طرفی، نویسنده در بخش انضمامی کتاب، مدعی شده است که بعدها بنجی «نمی‌توانست خواهرش را به یاد بیاورد، فقط فقدان او را به یاد می‌آورد». (ص ۴۱۸) همچنان که وقتی به تیمارستان منتقل شد «مرتج را هم، مثل خواهرش، به یاد نمی‌آورد، فقط فقدان آن را به یاد می‌آورد». (ص ۴۱۹)

این در حالی است که ادعای مذکور، اصلاً نمی‌تواند درست باشد. به شهادت فصل اول داستان، بنجی، هر چه نداشته باشد، دارای حافظه‌ای قوی است. او ممکن است از آنچه در پیرامونش جاری بوده است درکی ناقص و ابتدایی داشته باشد، اما همان ادراک ناقص و ابتدایی را، اغلب با جزئیات آن، در

خاطر دارد. همچنان که تا سی و سه سالگی، کدی و خاطرات او را، با دقایق نام و خصوصیات و اعمال و گفتارش، به یاد می‌آورد، و نسبت به وقایع پنج سالگی خود، با همان دقتی اشراف و حضور ذهن دارد، که در مورد ماجراهای زمان حال خود به عبارت دیگر، در این باره، فاکتور دچار اشتباهی بسیار فاحش شده است؛ و تقریباً همهٔ مفسران این اثر او نیز، بی‌کم‌ترین تأمل، این اشتباه او را تکرار کرده‌اند.

اما وجود همین حافظهٔ قوی، برای موجودی عقب افتاده هم، محل اشکال است. به راستی، فردی که در سی و سه سالگی، از نظر رشد ذهنی در مرحلهٔ سه سالگی - و حتی پایین‌تر - باقی مانده، چگونه توانسته است آن حجم بزرگ از مکالمات را، که اغلب کاملاً بزرگانه و عاقلانه و برای کسی چون او بسیار هم پیچیده هستند، با آن دقت، به خاطر بسپارد، و ده‌ها سال (گاه تا بیست و هشت سال) بعد، آنها را، با تمام جزئیات، به خاطر بیاورد؟! برای مثال، بنگرید که یک ابله و عقب افتادهٔ ذهنی، چگونه گفته‌ای به این دشواری را، از حدود هفده سال پیش به خاطر سپرده، و آن را بی‌هیچ اشکالی به یاد می‌آورد:

پدر گفت «البته ناسلامتی علت بدوی تمام زندگیه. از ناخوشی به وجود می‌یاد و بعدش گنبدگیه و بعدش پوسیدگی.» (ص ۵۲)

اشکال دیگر در شخصیت‌پردازی او، تفاوت فاحش گاه در حد تناقض، بین ادراکها و احساسها و نیز لحن‌هایی است که در بیان مافی‌الضمیر او، در بخش‌های مختلف داستان به کار گرفته شده است. برای مثال، بنجی در موارد متعددی، در مقاطع سنی مختلف (کودکی، نوجوانی، جوانی) متوجه‌گریه یا ناله کردن خود می‌شود و آن را بیان می‌کند؛ و در موارد متعدد دیگری، در همان مقاطع سنی مختلف، متوجه این موضوع نمی‌شود و آن را بیان نمی‌کند و خواننده، تنها از طریق عکس‌العمل اطرافیان او، به آنها توجه می‌یابد. این در حالی است که او حتی اسامی برخی درخت‌ها مثل مو (ص ۱۴) یا اسم گاوها و اسب‌هایشان را می‌داند. در داستان، برای این تناقض، هیچ توجیه و دلیلی ارائه نشده است. یا، لحن و بیان ارائهٔ تصاویر ذهنی بنجی، گاه کاملاً عمیق، جدی، منظم و عاقلانه - حتی بفهمی نفهمی ادیبانه - است، و گاه کودکانه و متمایل به عقب‌ماندگی ذهنی می‌شود. به عبارت دیگر، لحن و بیان، در فصل مربوط به بنجی، یکدست نیست، و نوسان دارد.

نمونه‌ها در این مورد، بسیار است. برای مثال، برخی از آنها ذکر می‌شود:

### از نمونه‌های لحن و بیان نوع اول

«از لای نرده و لابه‌لای گل‌های پیچاپیچ می‌توانستم زدن آنها را ببینم. داشتند به طرف جایی که

پرچم قرار داشت پیش می‌آمدند؛ و من از کنار نرده راه می‌رفتم.» (ص ۱)

«لاستر از کنار درخت گل آمد و ما به کنار نرده رفتیم و آنها ایستادند و ما ایستادیم و من از لای نرده نگاه کردم، و لاستر میان علف‌ها را می‌گشت.» (ص ۱)

از کنار نرده رفتیم و به نرده باغ، آنجا که سایه‌ها مان بودند، رسیدیم. (ص ۳)

«زمین سخت و غلبه و گره‌دار بود.» (ص ۳)

کدی بوی درخت‌ها و بوی آن وقت‌هایی را می‌داد که می‌گفت خواب هستیم.» (ص ۵)

«من بوی لباس‌ها را که آویزان کرده بودند و بوی دود را که از آن طرف نهر بلند بود می‌شنیدم.» (ص ۱۵)

«کدی بوی درختان باران خورده را می‌داد.» (ص ۲۲)

... خنده‌کنان از در طویله آمدند. (ص ۲۶)

«از توی راه آب سیاه که پیچک‌های تیره در آن بود استخوان‌ها چرخ می‌خوردند...» (ص ۴۰)

«دیدمشان، بعد کدی را دیدم که چند تا گل لای موهاش بود و یک تور صورت مثل باد تابان انداخته بود. کدی. کدی.» (ص ۴۷)

«پرچم را می‌دیدم که باد می‌خورد و آفتاب اریب روی چمنزار پهن می‌تابید.» (ص ۶۱)

«صدای ساعت را می‌شنیدم. و صدای کدی را می‌شنیدم که پشتم ایستاده بود و صدای پشت بام را می‌شنیدم، کدی گفت، هنوز داره بارون می‌یاد. من از باورن بدم می‌یاد. از همه چی بدم می‌یاد. بعد سرش توی دامن من آمد و مرا نگهداشته بود و گریه می‌کرد و من گریه را سر دادم.» (ص ۶۸)

## و از نمونه‌های لحن و بیان نوع دوم

«در باغ را هیج حس نمی‌کردم ولی بوی سرمای روشن را می‌شنیدم.» (ص ۵)

(البته در نیمه اول این عبارت، نوعی تناقض احساس می‌شود. یعنی دیدگاه، متعلق به یک آدم کاملاً عاقل است، که نسبت به وجود در باغ، حضور ذهن قبلی دارد، اما در آن لحظه خاص، بنا به دلایلی، وجود در را احساس نمی‌کند.)

«از سرمای روشن به سرمای تاریک رفتیم.» (ص ۵)

«شکل‌ها به راه افتادند.» (ص ۱۳)

می‌خواستیم بگویم و شکل‌های روشن شروع به ایستادن کردند و من خواستم بیرون بیایم. خواستم از صورتم بیرونش بیاورم ولی شکل‌های روشن دوباره داشتند می‌رفتند. داشتند از تپه به طرف آنجایی که آن چیز افتاد بالا می‌رفتند.» (ص ۶۳)

(در واقع در این قسمت، انگار حتی در ذهن او و برای خودش هم معلوم نیست که چه می‌خواسته بگوید، که سرانجام هم قادر به آن نمی‌شود.)

«دمپایی دستم بود، من آن را نمی‌دیدم، ولی دست‌هایم آن را می‌دیدند، و صدای شب شدن را می‌شنیدم و دست‌هایم دمپایی را می‌دیدند، اما من خودم را نمی‌دیدم، اما دست‌هایم دمپایی را می‌دیدند و من آنجا چندک زده بودم و صدای تاریک شدن را می‌شنیدم.» (ص ۸۶)

«چیز از پنجره اطاق کونتین بیرون آمد و رفت لای درخت. تکان خوردن درخت را تماشا کردیم. تکان از درخت پایین رفت. بعد بیرون آمد و رفت آن طرف چمن. ما رفتنش را تماشا کردیم. بعد نمی‌دیدمش.» (ص ۸۸)

«کدی مرا نگهداشت و من همه‌مان را و تاریکی را و یک چیزی را که بویش به دماغم می‌خورد می‌شنیدم. و بعد پنجره‌ها را می‌دیدم، آنجا که درخت‌ها وزوز می‌کردند. بعد تاریکی داشت می‌رفت توی شکل‌های صاف و روشن، همان طور که همیشه می‌رود، حتی وقتی کدی می‌گوید که من خواب بوده‌ام.» (ص ۹۰)

(در اینجا، لحن و بیان جدی و عاقلانه، اما دیدگاه و فهم، متمایل به عقب‌افتادگی ذهنی است. به عبارت دیگر، بین شیوه بیان و دیدگاه، تناقض وجود دارد.)

در این شکی نیست که نه فاکتور امکان ورود به ذهن یک ابله و تصویربرداری از فعالیت‌های ذهنی او را داشته است و نه هیچ کس دیگر چنین امکانی را دارد. اما به نظر نمی‌رسد که فاکتور، تلاش ویژه‌ای نیز، برای نزدیک شدن به عوالم ویژه و واقعی ذهنی و روانی ابلهان انجام داده باشد. او، جز آنکه خود به لحاظ شخصیتی دارای خصوصیات حتی نزدیک به چنین اشخاصی نبوده، قاعدتاً به مطالعه علمی و تجربی خاصی هم برای دستیابی به این آشنایی دست نزده، و صرفاً به درآمیختن شناخت کاملاً معمولی‌ای که از این سنخ انسانها داشته با تخیل خود، برای آفریدن شخصیت بنجی اکتفا کرده است. عامل اصلی تناقض‌ها و نارسایی‌های موجود در پرداخت شخصیت بنجی، از همین کم‌کاری نویسنده سرچشمه گرفته است. برای مثال، اینکه کسی از روی بو، متوجه مرگ کسی - آن هم از راه دور - شود، یا مثلاً بوی فاجعه را احساس کند، قاعدتاً ربطی به عقب‌افتادگی ذهنی او نمی‌تواند داشته باشد؛ بلکه بیشتر مربوط به یک حس فراواقعی و حتی روحانی به نظر می‌رسد. در نقطه مقابل، داشتن شامه فوق‌العاده برای ادراک بوهای مادی (مثل بوی باران، بوی سگ، بوی درخت، بوی آب، حتی بوی سرما و مانند اینها)، خصیصه‌ای نزدیک به ویژگی‌های بعضی از حیوان‌ها، و می‌توان گفت «مادون انسانی» است. یا اینکه کسی، وقتی مانعی سبب ندیدن چیزی توسط او شود، تصور کند که آن چیز رفته است و دیگر نیست، نشانگر آن است که به لحاظ رشد ذهنی، در مرحله حدوداً یک تا حداکثر یک و نیم سالگی - و نه حتی طبق ادعای



نویسنده و برخی از شخصیت‌های داستان یا مفسران آن، سه سالگی - باقی مانده است. که اگر این را مبنای سن عقل و رشد درک او بگیریم - که قاعدتاً باید هم چنین بکنیم - آن گاه، قسمت اعظم آنچه که در فصل اول از دریچه نگاه و ذهن بنجی بیان شده است، با این خصوصیت ذهنی در تناقض آشکار قرار می‌گیرد؛ و در نتیجه، بنیان این فصل، درهم می‌ریزد. با این همه، شاید اصلی‌ترین جسارت فاکتور در نوشتن این داستان و آنچه که به خشم و هیاهو تازگی فوق‌العاده‌ای می‌بخشد و آن را از آثار پیش از خود متمایز می‌کند، همین قرار دادن یک شخصیت عقب افتاده همچون بنجی، به عنوان یکی از قهرمانان اصلی است. بویژه، مهم‌ترین تازگی و جسارت این کار، ناشی از این است که فاکتور کوشیده است با تمهید داستانی به نمایش گذاردن جریان فعالیت ذهن چنین کسی شخصیت او را بپردازد، و وظیفه روایت‌بخشی قابل توجه از رمان خود را، به او محول کرده است.

چنین کاری، همچنان که فاکتور خود نیز اشاره کرده، بسیار دشوار، و مستلزم صرف انرژی روانی فراوان بوده است.

مجموعه این عوامل، سبب می‌شود که در یک نگاه منصفانه و با توجه به اینکه به هر حال، هیچ داستانی را نمی‌توان مطلقاً بی‌عیب و نقص یافت، اعتراف کنیم که اگر خشم و هیاهو، هیچ ویژگی برجسته دیگری نیز نمی‌داشت، به صرف وجود همین یک شخصیت و یک فصل در آن، خواه‌ناخواه، جزء آثار به یادماندنی و قابل بحث و ارجاع ادبیات داستانی جهان قرار می‌گرفت. خاصه اگر به خاطر داشته باشیم که به هر حال، بخشی از اشکال‌های موجود در متن فارسی آن، احتمالاً به این ترجمه، و به ویژه سهل‌انگاری‌های قابل توجه در حروفچینی آن بازمی‌گردد.

جز این، و علاوه بر اشاره‌هایی که در مورد برخی خصایص بارز کار فاکتور در مورد بنجی شد، باز، فصل نخست داستان خالی از نکته‌سنجی‌ها و ظرافت‌های مثال‌زدنی، نیست.

یکی از بارزترین این نموده‌ها، مفهوم زمان از نظر بنجی است؛ که در بخشی مستقل، به آن پرداخته خواهد شد. مورد دیگر، تفاوت ظریف در تداعی‌ها و جریان سیال ذهن مربوط به او و برادرش، کوتتین است؛ که به این موضوع نیز در بخش بحث راجع به زاویه دید، صحبت خواهد شد. یا به صورت موردی، می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که در بزرگسالی بنجی، لاستر، راننده درشکه‌ای می‌شود که او بر آن سوار است، و در شهر، از سر شیطنت، به جای آنکه درشکه را از سمت معهود (چپ) میدان براند، از طرف راست آن می‌برد؛ و این کار او، سبب گریه و فریاد بنجی می‌شود. فاکتور با آوردن این صحنه بسیار هوشمندانه، می‌خواهد نشان دهد که ذهن محدود و بسیط بنجی، صرفاً آنچه را که از کوچکی به طور ثابت و مکرر به آن خو کرده است می‌فهمد و با آن مأنوس است. به محض اینکه کوچک‌ترین تغییری در این دنیای ساکن، ساده و ثابت پدید آید، نظام ذهنی او به هم می‌ریزد؛ از درک روابط جدید عاجز می‌ماند؛

و همین باعث می‌شود که احساس غربت و وحشت کند. همچنان که در ادامه این صحنه، شاهدیم که جاسن، وقتی به طور اتفاقی آنان را می‌بیند و متوجه این صحنه می‌شود، به بالای درشکه می‌پرد، و بعد از تشر زدن به لاستر، درشکه را به سمت معهود و همیشگی آن هدایت می‌کند؛ و در نتیجه، بنجی آرام و ساکت می‌شود.

### شیوه بیان

خشم و هیاهو را «داستانی مبتنی بر دیدگاه» می‌دانند. به عبارت دیگر، یکی از شاخصه‌های بارز آن، زاویه دید «جریان سیال ذهن» به کار گرفته شده در بخش قابل توجهی از آن است.

همچنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، شیوه بیان فصل چهارم، همان دانای کل مرسوم است، و در بخش انتهایی انضمامی نیز، نوشته از حالت داستانی خارج می‌شود و صورتی تقریباً مشابه یک شجره‌نامه را به خود می‌گیرد؛ که از موضوع بحث ما در این بخش خارج است. آنچه از این نظر لازم است مورد بررسی قرار گیرد، سه فصل اولیه، بویژه فصل‌های اول و دوم است؛ که در این بخش، به آنها پرداخته خواهد شد: زاویه دید در فصل‌های یک، دو و سه، گفت‌وگوی درونی است. با این تفاوت که در فصل اول و دوم، عمدتاً گفت و گوی درونی غیرمستقیم، و در فصل سوم، تماماً گفت و گوی درونی مستقیم است.

این شیوه‌های بیان، در زمان نگارش خشم و هیاهو توسط فاکنر، شناخته شده بود؛ و در واقع، او، گفتار درونی و به کار بردن کلمات مرکب را - در این شیوه بیان - از هنری جیمز آموخته بود.

در شیوه گفت‌وگوی درونی مستقیم، که به «جریان سیال ذهن» مشهور است، نویسنده مدعی است که خواننده را به درون ذهن قهرمان داستان می‌برد، تا او بی‌واسطه، جریان فعالیت ذهن قهرمان را، از مرحله «نیمه هشیار» و «پیش‌گفتار» تا مرحله هشیار و عقلانی، که در آن کلام و سخن معقول و منطقی شکل می‌گیرد، بی‌واسطه شاهد باشد. به تعبیری دیگر، پرده سفیدی پشت ذهن قهرمان داستان قرار می‌دهد، و سپس با تاباندن نور بر نوار سلولوئیدی ذهن او، تصاویر، تأثرات و جریان‌های ذهنی وی را، در همان مرحله شکل‌گیری، بی‌واسطه، بر آن پرده سفید به نمایش می‌گذارد. آنچه مخاطب بر این پرده مشاهده می‌کند، شامل «دریافت تمام و کمال تشعشع پیچیده و رنگارنگ نگاره [تصویر] ذهنی، آوا، خیال‌پردازی و رؤیا، خاطره، تداعی و درک حسی درونی»<sup>۹</sup> ذهن قهرمان است.

به این ترتیب، با مشاهده مجموعه نامنظمی از این دریافت‌های به ظاهر بی‌واسطه، شخصیت آن قهرمان و - از این طریق - داستان، در برابر ما گسترش می‌یابد.

طبیعی است که بخش قابل توجهی از داستان‌های مبتنی بر گفتار درونی غیرمستقیم که به انعکاس بخش نیمه هشیار و پیش از گفتار ذهن اختصاص دارد، فاقد نظم منطقی زمانی و زبانی و حتی جنبه‌های

عقلانی، و احتمالاً توأم با سمبل‌ها و استعاره‌های بیانی باشد. به این ترتیب، نویسنده به جای آنکه روایت منظمی از داستان و شخصیت‌های خود عرضه کند، با ارائه این تأثرات به ظاهر پراکنده، بی‌منطق و نامنظم، می‌کوشد مخاطب اثر را بمباردمان تأثیری کند؛ و از مجموعه این تأثرها، به آن تأثیر مورد نظر خود بر مخاطب، دست یابد.

مدعیان این شیوه، یا تأسی از هنری جیمز (از بنیانگذاران این شیوه) مدعی‌اند که این روش ارائه داستان، به خود زندگی نزدیک‌تر است. زیرا به تعبیر جیمز «زندگی در مغزهای ما حکایت نمی‌گوید؛ بلکه تأثیر می‌گذارد.»

به بیان دیگر، در این سنخ داستان‌ها، «تأکید اساسی [بیشتر] بر کشف لایه‌های پیش از گفتار ذهن است تا آگاهی درونی شخصیت‌ها.»<sup>۱</sup>

البته، به تناسب نوع شخصیت روانی قهرمان، ممکن است از برخی از عناصر جریان ذهن کمتر، و از بعضی بیشتر استفاده شود؛ یا آنکه در مورد شخصیتی خاص، هیچ یک از این عناصر، مورد استفاده قرار نگیرد.

تفاوت «گفتار درونی مستقیم» و «غیرمستقیم» نیز در آن است که در اولی کوشیده می‌شود که دخالت و حضور نویسنده به عنوان واسطه میان خواننده و ذهن قهرمان داستان اصلاً احساس نشود. در حالی در دومی، گاه، نویسنده در فراهم آوردن مقدمات صحنه و دادن اطلاعاتی جزئی از موقعیتی که آن صحنه دارد، همراه با آن، توضیح‌های مختصری ارائه می‌دهد.

با این همه، به ندرت اتفاق می‌افتد که داستان بلندی یا یک فصل طولانی از یک داستان، کاملاً به شیوه گفت و گوی درونی مستقیم ارائه شود. بلکه در این داستان‌ها، معمولاً از یکی از دو شیوه بیانی سنتی، یعنی «اول شخص» و «سوم شخص» نیز استفاده می‌شود. به این ترتیب که، بخش‌هایی از فصل یا کل داستان با یکی از این دو شیوه بیان ارائه می‌شود و سپس در جاهای مقتضی و به تناسب، داستان به درون ذهن قهرمان مورد نظر می‌رود و به شیوه جریان سیال ذهن ارائه می‌شود.

فصل‌های اول و دوم خشم و هیاهو، ابتدا با شیوه من‌راوی (اول شخص) آغاز می‌شوند و سپس به تناوب و تناسب، شیوه جریان سیال ذهن در آنها مورد استفاده قرار می‌گیرد.

یک زیرکی نویسنده در این دو بخش این است که به تناسب تفاوت‌های عوالم ذهنی و درونی شخصیت‌های اصلی هر یک از این دو فصل، نوع استفاده‌اش از عناصر متفاوت جریان سیال ذهن، قدری با یکدیگر فرق دارد. به این ترتیب که، بنجی عمدتاً در گذشته زندگی می‌کند، و تا واقعۀ چشمگیری در زمان جاری اتفاق نیفتد که حضور ذهن او را بطلبد یا کسی او را به زمان حال احضار نکند، از گذشته بیرون نمی‌آید. در حالی که کوتتین نیز، هر چند زمان جاری را دلچسب و مطلوب نمی‌یابد، اما بی‌آنکه

خود بخواهد، یک نوع حضورِ ذهنِ آزردهنده نسبت به زمان جاری دارد. این است که ذهن او بیش از ذهنِ بنجی در میان گذشته و زمان جاری، در رفت و آمد است.

تفاوتِ دیگرِ این دو در این است که بنجی فاقد رؤیا و تخیل و طرح و نقشه است. او در برابر حوادث، کاملاً منفعل است. نقشی در ایجاد آنها ندارد. بلکه بی‌هیچ‌گونه اراده‌ای، می‌گذارد تا حوادث او را دربر بگیرند و بر وی واقع شوند. به همین سبب، بیشترِ فصل بیان شده از ذهن او راه، تداعی‌ها و یادآوری خاطرات گذشته تشکیل می‌دهند. زمینهٔ همهٔ این یادآوری‌ها و تداعی‌ها نیز واقعه، نشانه یا شیء و موضوعی مادی است. نخستین تداعی، با واقعه‌ای (گیر کردن لباس او به چیزی) آغاز می‌شود. و این تداعی خود منجر به یک سلسله تداعی‌ها و یادآوری‌های دیگر می‌شود که این فصلِ نودوشش صفحه‌ای را شکل می‌دهد. این تداعی‌ها گاه خود تبدیل به تداعی در تداعی می‌شوند که معمولاً یک سخن یا واقعهٔ بیرونی مربوط به زمانِ جاری داستان، آنها را قطع می‌کند. اما معمولاً، بلافاصله بعد از رفع آن عامل قطع، دوباره آن تداعی ویژه در ذهن او ادامه می‌یابد. این تداعی‌ها، معمولاً منظم و کامل‌اند.

در این بخش، بنجی پانزده خاطره را به یاد می‌آورد؛ که البته، هر خاطره، به کرات با یک عامل بیرونی مربوط به زمانِ جاری، یا تداعیِ خاطره‌ای دیگر، قطع می‌شود و به صورت تکه‌تکه به یاد می‌آید. به گونه‌ای که گاه پاره‌های متفاوتِ این تداعی‌های مختلف، همچون خانه‌های یک جدول کلمات متقاطع ظاهر می‌شوند و عمل می‌کنند.

در این میان، نکتهٔ ظریف دیگر، تلاشِ فاکتر برای القای برخی خصایص متفاوتِ روانیِ بنجی در دوران‌های مختلف سه گانهٔ زندگی او (کودکی، نوجوانی، جوانی و بعد) از طریق استفادهٔ متفاوت از علایم نگارشی است.

در کل، در فصل مربوط به بنجی، هیچ‌جا برای جمله‌های پرسشی از علامت سؤال استفاده نشده است. که این، لابد به آن قصد است که نشان داده شود که او، تفاوتِ استفهام و غیر آن را متوجه نمی‌شود. اما در یادآوری خاطره‌هایی که مربوط به دوران پنج تا سیزده سالگی بنجی است، علایم نگارشی، به شیوهٔ معمولی و منطقی مورد استفاده قرار گرفته است. به این قصد که از این طریق، آرامش و نظمِ دنیای درونی و ذهنی او، القا شود. از زمانی که کدی و سپس خود او به سن بلوغ می‌رسند و رختخواب آنها را از یکدیگر جدا می‌کنند و کدی به ایجاد روابط نامشروع با پسران و مردان رو می‌آورد و بالطبع تغییراتی هم در درون بنجی روی می‌دهد، علایم نگارشی به صورت نیمه منظم (نیمه آشفته) مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ به نشانهٔ پیدا شدن آشفستگی در دنیای ساکن و آرام دورانِ کودکی آن دو. با ازدواج کدی و رفتن او و خودکشی کونتین و مرگ پدر، مرحلهٔ سوم دورانِ روانیِ بنجی آغاز می‌شود؛ که هیچ چیز برقرار و مدار سابق نیست؛ تقریباً همه چیز درهم ریخته، و آن سکون و آرامشِ حتی نیمه بندِ دورانِ دوم

نیز، به کلی از کف رفته است. پس، آنچه خاطره از این دوران به یاد او می‌آید یا ماجرا که برایش رخ می‌دهد، با علایم نگارشی کاملاً نامعمول و غیرطبیعی (آشفته و ناقص) بیان می‌شود. این در حالی است که ذهن کونتین، آن توقف‌ها و مکث‌ها را، تا حد به کمال رساندن یادآوری یک خاطره، ندارد. از این نظر، کونتین، آشفته‌تر و سیال‌تر از ذهن بنجی است، و مدام از یک تداعی به تداعی دیگر، و از آن به یک تأثر و یادآوری حسی و عاطفی به گفتار درنیامده و... سیر می‌کند. تفاوت دیگر، در گزینشی و - می‌توان گفت - هدفدار عمل کردن ذهن کونتین، نسبت به غیر ارادی و بی‌هدف عمل کردن ذهن بنجی است.

یادآوری‌های بنجی، در واقع مربوط به از زمان پنج سالگی تا سی و سه سالگی اوست؛ و در این میان، جز محور بودن کدی در بخش قابل توجهی از آنها، فاقد هدف و گزینش خاصی است. در واقع، او کلی‌خاطرات و یادهای عمر خود را مرور می‌کند. در حالی که یادآوری‌های خاطره‌ای، فکری و عاطفی کونتین، عمدتاً حول وقایع مربوط به تابستان ۱۹۰۹، و در مرحله بعد، همان سال ۱۹۱۰، است که در آن قرار دارد. در واقع، بنجی عمدتاً تحت تأثیر خاطره‌هایش است؛ در حالی که کونتین بیشتر گرفتار ناخودآگاه و بخش نیمه‌هشیار خود است. به همین سبب هم هست که در گفتار درونی مربوط به بنجی، ما با گفتارهای شکل نگرفته (پیش‌گفتار) و حس‌های پیچیده و مبهم غیرقابل بیان روبه‌رو نیستیم. در حالی که فصل مربوط به کونتین، پر از این موارد است.

به همین سبب نیز، در بخش مربوط به بنجی، از اسطوره و نماد و استعاره خبری نیست؛ در حالی که در فصل دوم، از این موارد، بسیار به چشم می‌خورد. همچنان که در فصل اول، از مسائل و مطالب انتزاعی خبری نیست؛ حال آنکه در فصل مربوط به کونتین، در موارد قابل توجهی شاهد این مطالب هستیم.

تفاوت دیگر، در نوع تکرارهای ذهنی این دو برادر است. در هر دو فصل، شاهد تکرارهای متعدد برخی موارد هستیم. اما تکرارهای بنجی در ارتباط با موارد قابل درک توسط حواس پنجگانه (مادی) صرف است، و تنها از آنچه که او در گذشته دیده یا لمس و حس و درک کرده است ناشی می‌شود و تبعیت می‌کند. به عبارت دیگر، تابع وفاداری است از آنچه که در گذشته برای او رخ داده است؛ و از خواست و اراده فعلی او، تبعیت نمی‌کند. در حالی که تکرارهای ذهنی و زبانی کونتین در فصل دوم، دقیقاً بازتاب دلمشغولی‌ها و خلجان‌های ذهنی اوست، و ربطی به واقعیت‌های بیرونی مربوط به گذشته و حال ندارد. یعنی این تکرارها، ضمن بازتاب دادن دلنگرانی‌ها و مشغله‌های ذهنی او، می‌تواند یک عمل ارادی ذهنی، به قصد توجیه تصمیم خطیری که او در حال مبادرت به آن است، تلقی شود.

به عبارت دیگر، وقتی از ذهن بنجی، مثلاً سی بار می‌خوانیم که «کدی بوی درخت‌ها را می‌داد»، واقعاً در گذشته، این اتفاق حسی، سی بار برای بنجی افتاده است. یعنی بنجی در سی بار ملاقات با خواهرش، این بوی دوست‌داشتنی را از او استشمام کرده است. اما هنگامی که مثلاً از ذهن کونتین سی بار نام «دالتون ایمز» می‌گذرد، این به آن معنی نیست که او به فرض، در گذشته، سی بار با دالتون ایمز برخورد داشته است؛ بلکه این فقط شدت مشغولیت ذهن او را به عمل نفرت‌انگیزی که این فاسق با خواهر او انجام داده است نشان می‌دهد.

برخی از مفسران، یکی از دلایل پیچیدگی، ابهام و گسیختگی ظاهری بیان، بویژه در فصل دوم خشم و هیاهو را، ناشی از اهتمام ویژه فاکنر در «آفرینش انگاره هم‌زمانی» در این بخش‌ها می‌دانند. به این معنی که، او کوشیده است در این بخش‌ها، مانند زندگی واقعی عمل کند؛ که در آن، در آن واحد، انسان هم می‌تواند ببیند، هم بشنود، هم بچشد، هم بیوید و هم لمس کند. ابزار مورد استفاده او در این بخش‌ها، تعدّد، تسلسل و سرعت تصاویری است که مطرح می‌شوند و در عمل می‌توانند منجر به ایجاد این تصور در ذهن مخاطب شوند که «همه چیز در آن واحد، و نه به شکل پی‌در پی، به وقوع می‌پیوندد.»<sup>۱۱</sup> زیرا «احساس هم‌زمانی را در قصه تنها به وسیله طریقی که کلمات گرد هم می‌آیند و تصویرهای لفظی که کنار هم می‌نشینند می‌توان به وجود آورد.»<sup>۱۲</sup> و معتقدند که «فاکنر با چیره‌دستی خارق‌العاده‌ای» تجارب عملی فلوپر در *مادام بواری* و جوئیس در *اولیس* را، در این داستان دنبال کرده است.

در شعاع درازپا به مرگ نور پاروها آفتاب را در برق‌های فاصله‌دار می‌گرفتند بوی تاریک و روشن یاس دیواری... تاریکی نجواگر تابستان و ماه اوت درخت‌ها روی دیوار خم شده بودند و میانشان پاشیده شده بود به نظر می‌رسید که در این هوا حتی صدا هم درمی‌ماند، انگار که هوا آن قدر صدا حمل کرده بود که خسته شده بود ما در برگ‌های خشک که با دم زدن آهسته انتظار ما نجوا می‌کردند و تنفس آهسته خاک و ماه اکتبر بدون باد می‌نشستیم رشته‌های ظریف چون حرکت خواب آهسته می‌جنبند.»

«... به خواب سنگینی فرو خواهیم رفت وقتی که من در خالی هم بود، لوله‌ها، چینی، دیوارهای آرام لکه‌دار، تخت تفکر، لیوان را فراموش کرده بودم، اما می‌توانستم دست‌ها می‌بینند انگشت‌ها خنک می‌کنند گلوی ناپیدای قو جایی که که کمتر از عصای موسی احساس دست از لیوان از لیوان نامعین نه به تپیدن گلوی لاغر خنک در حال تپیدن خنک شدن فلز لیوان پر لبریز در حال خنک شدن لیوان انگشتان خواب را برمی‌انگیزند و طعم خواب نم کشیده را در سکوت دراز گلو به جا می‌گذارند.» (ص ۲۱۴)

اما این ادعا، در این حد درست به نظر نمی‌آید. زیرا اولاً این محدودیت، جزء خصایص ثابت و غیرقابل تغییر در نثر است، که به هر حال، در آن، مطالب، موضوع‌ها و حس‌ها یکی در پی دیگری قابل

ارائه و بیان‌اند؛ و نمی‌توان مانند فیلم یا عکس یا نقاشی، هم زمان، چند موضوع را با هم، در آن نشان داد و به تصویر کشید. در ثانی، از قدیم‌الایام، این، تلاش اغلب نویسندگان دقیق و نکته‌بین بوده است که هر چه ممکن است بر این مشکل نثر غلبه کنند. سه دیگر اینکه، از ابتدا، ذهن مخاطب، در ایجاد این انگاره هم‌زمانی در هنگام مطالعه آثار داستانی، نقش مهمی ایفا می‌کرده است. به این معنی، که ذهن، همین ذره ذره اطلاعاتی را که از طریق نثر، پی‌در پی از نویسنده دریافت می‌کند، بر پرده خود، کنار هم می‌چیند، و در نهایت، از آنها صحنه‌های کاملی درست می‌کند که خودبه‌خود، به ایجاد همان انگاره هم‌زمانی مورد نظر، لاقط در لحظه‌هایی خاص، موفق می‌شود. ضمن آنکه تکیه عمده داستان بر تجارب حسی و عملی خواننده در طول زندگی است؛ و کار اصلی یک نویسنده چیره‌دست، در واقع چیزی جز آن نیست که با ارائه کدهایی از طریق کلمه‌ها، از میان انبوه تجربه‌های انباشته در ضمیر و ذهن و روان مخاطب، تجارب مورد نظر خود را فرا می‌خواند و می‌انگیزاند و زنده و مجسم می‌کند. به این طریق، اغلب، بی‌آنکه نیاز به توصیف تفصیلی و جزء به جزء هر چیز باشد موفق به غلبه نسبی بر آن مشکل نثر می‌شود. باقی مشکل را نیز عادت‌های قراردادی که در طول تاریخ ادبیات، مخاطب به آن تن در داده و آنها را پذیرفته است، حل می‌کند. در این میان، البته، هر چه نویسنده کنایی‌تر و القایی‌تر و با حفظ اصول داستان‌نویسی و روانشناسی مخاطب، توصیف‌ها و تصویرهای مورد نظر خود را ریزتر و موجزتر کند و آنها را ماهرانه‌تر و هنرمندانه‌تر درهم بیامیزد، به ایجاد این انگاره هم‌زمانی نزدیک‌تر می‌شود. یعنی تفاوت بین نویسندگان مختلف در این موضوع، در همین حد است. نه اینکه این، موضوع به کلی مغفول یا از صحنه داستان غایبی بوده باشد، و امثال فلوبر و جویس و فاکنر آن را ایجاد و احیا کرده باشند.

### شیوه روایت در فصل سوم داستان

در این فصل، شیوه بیان، عمدتاً «تک‌گویی نمایشی» است. یعنی جاسن انگار برای مخاطبی فرضی، مطالب خود را بیان می‌کند. ضمن اینکه به نظر می‌رسد انگیزه او از این کار، نه همچون بنجی، اسیر بودن در گذشته و خاطرات آن، و نه مانند کونتین، داشتن درگیری‌ها، دل‌مشغولی‌ها و خلجان‌های ذهنی در مورد موضوعی ویژه مربوط به گذشته است. بلکه او با این کار می‌کوشد مخاطب خود را متقاعد کند که در آنچه انجام داده است و می‌دهد، حق با وی است. در ترجمه ناخوب و نادقیق بهمن شعله‌ور از این اثر، زمان افعال این فصل نیز با فصل‌های گذشته، تفاوتی ندارد. اما در ترجمه صالح حسینی، تقریباً همه این فصل، جز دو - سه صحنه، به زمان مضارع اخباری بیان می‌شود.

این انتخاب نیز ناشی از ظرافت و هوشمندی نویسنده است. چه، او با این کار می‌خواهد بگوید که برادر سوم، به خلاف آن دو، فردی سطحی است، که در واقع، گذشته غنی و مطلوبی که مورد توجهش

باشد ندارد، و عمدتاً در زمان «حال» زندگی می‌کند. در واقع، او به آن معنی، احساس و عاطفه یا حتی اندیشه عمیقی ندارد. آنچه ذهن جاسن را به خود مشغول می‌کند، مادیات و جلب سود و منفعت هر چه بیشتر و سریع‌تر است، که در حال حاضر با آن درگیر است. گذشته، اگر هم گاهی به سراغ او می‌آید یا ردّ پایش در زندگی فعلی او مشاهده می‌شود، چیزی جز یک وزر و وبال گردن نیست؛ که هر چه زودتر و بیشتر بتواند خود را از شرّ آن خلاص کند، برایش بهتر است. که می‌بینم در عمل هم، به محض آنکه موقعیت و شرایط این خلاصی برایش فراهم می‌شود (مرگ مادر)، لحظه‌ای در این کار تردید نمی‌کند.

یک اشکال فاکنر، و چه بسا عده‌ای دیگر از نویسندگان هم دوره او، و حتی نویسندگان داخلی هم زمان ما، در استفاده از شیوه بیان جریان سیال ذهن، به کارگیری غلط زمان افعال است. به این ترتیب که، او به جای استفاده از زمان حال و مضارع اخباری (می‌روم، می‌گویم، می‌کنم، می‌خورم...) دو فصل اول و دوم را، که با این زاویه دید روایت شده است به زمان گذشته نوشته است.

همچنان که در ابتدای این بحث نیز گفته شد، اصولاً در شیوه بیان جریان سیال ذهن، فرض و قرارداد بر این است، که نویسنده صفحه سفیدی در پشت ذهن قهرمان داستان خود قرار داده است و سپس با تعبیه نورافکنی (پروژکتوری) پشت نوار سلولوئیدی مغز او، می‌کوشد تا تصاویر فعل و انفعال‌هایی را که در همان لحظه در حال صورت گرفتن در آن است، بر آن صفحه سفید بتاباند، تا خواننده، بی‌واسطه و در همان وقت، شاهد آن کنش‌ها و واکنش‌ها باشد. یا به بیان دیگر، نویسنده، خواننده را به درون ذهن قهرمان داستان خود می‌برد، تا او در همان لحظه و به صورت زنده، آنچه را که در ذهن قهرمان - از مرحله نیمه هشیار و به گفتار درنیامده گرفته تا لایه هشیار آن - در حال رخ دادن است، بدون واسطه، ببیند.

در واقع، در این شیوه بیان، گویی چنین است که داستان در همان زمانی که در حال رخ دادن است، نوشته می‌شود. پس، به طور طبیعی و منطقی، بیان نیز باید از همین موضوع تبعیت، و با آن تطبیق کند. یعنی زمان مورد استفاده در نگارش این داستان‌ها، باید زمان حال یا مضارع اخباری باشد؛ و چنانچه نویسنده‌ای، به اشتباه، از زمان گذشته برای بیان داستانش استفاده کند، فلسفه استفاده از این شیوه بیان در اثر خود را مخدوش، و در واقع، در این مورد، غرض خود را نقض کرده است. (شاید بسیاری از نویسندگانی که به جا یا بی‌جا، داستان‌هایی را به زمان مضارع اخباری نوشته‌اند، هنوز ندانند که اصلاً استفاده از این زمان برای بیان داستان، در ابتدا، دقیقاً با پیدایش این زاویه دید در داستان‌نویسی و با این فلسفه، آغاز شد!)

به این موضوع باید این نکته را هم اضافه کرد که در این شیوه بیان، نه تنها آنچه در همان لحظه در لایه‌های نیمه هشیار و هشیار ذهن صورت می‌گیرد، بلکه خاطرات حسی و غیر آن مربوط به گذشته نیز، که به صورت تصویری تداعی می‌شوند و به یاد می‌آیند، باید به زمان مضارع اخباری بیان شوند. زیرا آن



یادها و خاطره‌ها نیز، هر چند مربوط به گذشته آن قهرمان‌اند، اما چون در آن لحظه، همچون واقعیتی زنده بر قهرمان آشکار می‌شوند، صورت یک واقعیت و رویدادِ مربوط به زمان حال را دارند. اما در بیان تداعی‌های مفهومی، که حس‌ها و رویدادهای مربوط به گذشته، به صورت غیر زنده و غیر تصویری به یاد می‌آیند، منطقی‌باید از زمان گذشته استفاده کرد.<sup>۱۳</sup>

در هر حال، این نکته‌ای است که فاکنر با همه هوشمندی خود در استفاده از این شیوه بیان در رمانش، از آن غفلت کرده است.

اما از این بحث‌ها گذشته، در فصل چهارم، که به شیوه بیان دانای کل نوشته شده است، فاکنر در استفاده از این زاویه دید ساده و کهن، در دو جا گرفتار نوعی بی‌ظرافتی آشکار شده است. به این ترتیب که در یک فصل واحد، دو بار (ص ۳۷۲ و ۳۸۸) بی‌استفاده از هیچ تمهید فنی و ابزار واسطه، از دیلسی و آشپزخانه خانواده کامپسون‌ها، ناگاه به منطقه‌ای در فاصله بیست مایلی آنجا می‌پرد، و به وصف کونتین دوم و کارهای او می‌پردازد!

این در حالی است که لااقل امروزه، چنین جهش‌های مکانی بی‌زمینه و توجیه فنی‌ای، در داستان، اصلاً پذیرفته نیست؛ و یک خبط آشکار تلقی می‌شود. به عکس، به نویسنده توصیه می‌شود که برای عطف توجه خود از شخصی در مکانی به شخصی دیگر در مکانی متفاوت - حتی اگر این دو مکان، دو اتاق از یک آپارتمان واحد باشند که در آنها به یکدیگر نیز باز است - حتماً از ابزارهایی واسطه که توجیه‌کننده این نقل مکان باشند، استفاده کند. برای مثال، اگر نویسنده قصد دارد در یک فصل واحد، از شخصیتی مثل پدر خانواده، که در حال مشغول مطالعه روزنامه است، صحنه را به آشپزخانه متصل به همین حال، که در آن مادر خانواده سرگرم آشپزی است ببرد، بی‌مقدمه نباید این کار را صورت بدهد. بلکه حتماً باید به تمهیدهایی مثل افتادن ظرفی از دست مادر به زمین و رسیدن صدای آن به حال استفاده کند؛ و سپس به این بهانه، صحنه را به آشپزخانه منتقل کند.

با این ترتیب، می‌بینیم که انتقال صحنه از جایی و کسی به کسی دیگر در جایی مثلاً بیست مایل آن سوتر - در یک فصل واحد - اگر هم با این منطق فنی شدنی باشد، نیاز به چه تمهیدهای جدی‌ای دارد! حال آنکه فاکنر، شاید به شیوه رایج در نویسندگی زمان خود، چقدر بی‌دغدغه و راحت، این خبط آشکار را مرتکب شده است!

### مضامین اصلی خشم و هیاهو

استان خیالی یوکنا پاتافا در آثار فاکنر را نمونه کوچک شده جنوب آمریکا، و مردم آن را نمونه همه انسان‌های پریشان معاصر او دانسته، و خود فاکنر را «حماسه‌سرای جنوب، شکست و درماندگی انسان»

خوانده‌اند. اما اغلب منتقدان و مفسران، خشم و هیاهو را داستان زوال (انحطاط) یک خانواده (کامپسونها) و به یک معنی، کل جنوب آمریکا تلقی کرده‌اند با این همه «نفرین سایه انداخته بر دودمان کامپسون، به نظر اکثر منتقدان آثار فاکنر، مبهم بوده است.<sup>۱۴</sup>»

فاکنر خود در جایی گفته است که خشم و هیاهو داستان پاکدامنی از دست رفته، و نیز شرح زندگی خانواده‌ای است که در لاک خود فرو رفته، و بیشتر در گذشته‌هایش می‌زید.

برخی نیز معتقدند: مسئله‌ای که فاکنر در این داستان و دیگر آثار دوره میانه‌اش با آن روبه‌روست، نمودار خشم و هراسی است که از کشمکش نیروهای زیستی با ماشینیزم پدید می‌آید.

در اینکه در خشم و هیاهو فاکنر با این گونه مطرح کردن چهره جاسن - پسر - نشان می‌دهد که تمدن خشک، خشن، بی‌عاطفه و سطحی جدید بورژوازی را که در حال گسترش و استحکام پایه‌های نفوذ خود بر تمام شئون زندگی مردم است نمی‌پسندد، بحثی نیست. اینکه خود اشاره کرده است که خشم و هیاهو داستان پاکدامنی از دست رفته است نیز، می‌تواند دال بر همین امر باشد. چه، جاسن که سرتاپا تسلیم و غرقه در مظاهر تمدن جدید است، خواهرش را ذاتاً روسپی می‌داند؛ کمترین علاقه‌ای به او ندارد؛ و اصولاً فاقد کمترین پایبندی به شرافت خانوادگی و ارزش و اهمیت آن است. با این همه، این را نمی‌توان موضوع اصلی خشم و هیاهو دانست؛ بلکه این تنها یکی از موضوع‌های مهم این رمان است.

خشم و هراس از کشمکش نیروهای زیستی با ماشینیزم، به آن صورت، نمودی بارز در این داستان ندارد. زیرا در آن زمان، هنوز ماشین، نقش قابل توجهی در سیطره بر زندگی انسان در این ایالت ندارد. این خشم و هراس، اگر ناشی از کشمکش بین دو شکل از تمدن ناشی از فئودالیزم و سرمایه‌داری نو (خرده‌بورژوازی) تلقی می‌شد، صورتی واقعی‌تر می‌داشت. که در آن صورت، در واقع روی دیگری از همان سکه موضوع پاکدامنی از دست رفته می‌بود؛ که به آن اشاره شد.

اما شکست، یکی دیگر از موضوع‌های اصلی این رمان است. در این داستان، تقریباً بدون استثناء همه شخصیت‌های اصلی و مهم (پدر، مادر، کونتین، کدی، بنجی و حتی جاسن - در خود داستان و نه بخش انضمامی انتهایی به آن -) شکست می‌خورند؛ و می‌توان گفت مقهور می‌شوند و از پا درمی‌آیند.

این موضوع، در آن زمان، در میان نویسندگان آمریکایی جنبه فراگیر داشته است. در واقع، شکست، موضوع آثار اغلب نویسندگان آمریکایی معاصر فاکنر، مانند همینگوی، فیتز جرالده، دوس پاسوس و فارل نیز هست.

این امر، ناشی از یأس و سرخوردگی روشنفکران آن زمان غرب از شرایط فرهنگی - اجتماعی و نیز سیاسی حاکم بر جوامعشان است؛ که نوعی تفکر هیچ‌انگارانه را - دانسته یا ندانسته - در اعماق ذهن‌های آنان رسوب داده است.

در همین رمان، از همان ابتدا و نام آن (خشم و هیاهو)، این بینش، خود را نشان می‌دهد. مفسران و منتقدان این اثر، به اتفاق، این نام را برگرفته از شعری می‌دانند که در بخشی از نمایشنامهٔ مکبث نوشته ویلیام شکسپیر، توسط همسرایان خوانده می‌شود، و درونمایه‌ای هیچ‌انگارانه دارد:

«زندگی داستانی است لبریز از خشم و هیاهو، که از زبان ابله‌ی حکایت می‌شود، و معنای آن هیچ است.»

ناتورالیسم، تقدیر و جبرگرایی حاکم بر ذهنیت و سرنوشت اشخاص اصلی خشم و هیاهو و حتی نویسندهٔ آن و حذف آینده از زندگی قهرمانان (بی‌آیندگی)، ذهن مخاطب را جز به سوی پوچی و هیچ رهنمون نمی‌شود. بویژه آنکه کسی همچون جاسن کامپسون، که یکی از اصلی‌ترین قهرمانان داستان است، و کونتین سخت تحت تأثیر مشرب فلسفی و اندیشه‌ای اوست، یک هیچ‌انگار تمام عیار است. حاکمیت آن یأس فراگیر فلسفی در میان روشنفکران آن روزگار غرب به حدی وسیع و شدید است که حتی فیلسوف اگزیستانسیالیستی چون سارتر نیز از آن برکنار نمانده، و کاملاً به آن معترف است. هر چند با وجود این اقرار و نیز اذعان به اینکه «راه آینده به روی بشر بسته است»، باز طرح این گونهٔ پوچی را در آثار ادبی دوران خود، تأیید نمی‌کند:

«سبب چیست که فاکنر و بسیاری نویسندگان دیگر، این پوچی را که نه چندان به کار داستان‌نویسی می‌آید و نه چندان حقیقی است انتخاب کرده‌اند؟ به نظر من، دلیلش را در اوضاع و احوال اجتماعی عصر ما باید جست.

نومیدی فاکنر، به گمان من، مقدم بر فلسفهٔ اوست؛ برای او، همچنان که برای ما، آینده مسدود است. هر آنچه می‌بینیم، هر آنچه می‌گذرانیم، ما را برمی‌انگیزد تا بگوییم: «این نمی‌تواند دوام بیاورد.» و با این حال، تغییر و تحول، حتی تصویرپذیر نیست؛ مگر به صورت فاجعه و مصیبت. ما در دورهٔ انقلاب ناممکن زیست می‌کنیم؛ و فاکنر، هنر خارق‌العاده‌اش را در این راه صرف می‌کند که این جهان می‌زننده از پیری را و خفگی ما را شرح دهد.

من هنرش را دوست دارم؛ اما به فلسفه‌اش اعتقاد ندارم: آیندهٔ مسدود، باز هم آینده است.<sup>۱۵</sup>»

فاکنر در خطاب خود به هنگام دریافت جایزهٔ نوبل به این ترس و یأس فلسفی حاکم بر دوران خود، به صراحت اقرار می‌کند. هر چند در نهایت اعلام می‌کند که به رستگاری بشر در فرجام کار خود، باور دارد:

«تراژدی امروز ما ترسی جسمی، جهانی و همگانی است؛ و آن چنان دیر پاییده است که اکنون حتی می‌توانیم آن را بر خود هموار کنیم. دیگر از مشکلات روح سخنی نیست. تنها این سؤال در میان است: کی از هم پاشیده خواهیم شد؟»

اما، واقعیت این است که مضمون اصلی خشم و هیاهو، زوال یک خاندان (کامپسون‌ها) است؛ و ما پیش‌تر نیز ذیل بحث راجع به پیرنگ، به همین موضوع اشاره کردیم.

اما اینکه کامپسون‌ها را نماد کل جنوب آمریکا بدانیم و زوال آنها را زوال کل جنوب قلمداد کنیم، موضوعی است که به سادگی نمی‌توان به آن تن در داد. چه، اگر بپذیریم که خود ایالت خیالی یوکنای پاتافا که محل استقرار این خاندان است، کوچک شده و نماد کل جنوب آمریکاست، چه ضرورتی دارد که یک بار دیگر یوکنای پاتافا را کوچک و در خاندان کامپسون‌ها خلاصه کنیم، و این بار این خاندان را نماد جنوب تلقی کنیم؟! خاصه آنکه به هر حال، همه ساکنان این ایالت را فقط کامپسون‌ها تشکیل نمی‌دهند. در دیگر داستان‌های فاکنر که در یوکنای پاتافا می‌گذرد، سارتوریس‌ها هم هستند. سیاهان هم، به عنوان جزء جدانشدنی این ایالت هستند. گیریم که اسنویزها را کشاورزان مهاجر و شریری بدانیم که شهر مرکز این ایالت را در اوایل قرن جاری - به تعبیر فاکنر - تصرف کرده‌اند.

به هر حال، جز عبارت کوتاهی که نویسنده در ضمیمه انتهایی کتاب در مورد زوال سارتوریس‌ها و کامپسون‌ها به واسطه هجوم اسنویزها به این ایالت می‌آورد - و در واقع ارتباطی با خود داستان ندارد - از خود داستان نمی‌توان چنین برداشتی کرد که کامپسون‌ها نماد این ایالت یا جنوب‌اند؛ تا بتوان انحطاط و از هم‌پاشیدگی آنها را زوال کل جنوب قلمداد کرد.

ضمن آنکه اساس این بینش، اشرافی و فئودالی است، و قابل اتکا و دفاع نیست.

اما بعد از همه این بحث‌ها، همچنان که در بخش مربوط به نقد پیرنگ نیز اشاره شد، قراردادن شرح زوال یک خاندان به عنوان موضوع اصلی - آن هم در شکل فعلی ارائه آن در خشم و هیاهو - را از نظر فنی، نمی‌توان امتیازی برای یک رمان نوگرا در قرن بیستم تلقی کرد.

## در و نمایه‌ها

### الف. ناتورالیسم

اولین و اصلی‌ترین خصیصه محتوایی که در هنگام مطالعه خشم و هیاهو جلب نظر می‌کند، دیدگاه تقدیرگرای حاکم بر آن است. این دیدگاه که بر ذهنیت مادر و پدر خانواده، کدی، کوتتین، جاسن، دیلسی، و از همه مهم‌تر، خود نویسنده، به طور کامل حاکم است، در ارتباط با مادر، برخاسته از یک نگرش مذهبی، و در مورد سایرین، نشئت گرفته از یک نگرش ناتورالیستی یا تقدیرگرایی محض است.

مادر، که به لحاظ ذهنی مسیحی معتقدی است<sup>۱۶</sup>، بر این باور است که حتماً خود و شوهرش و اقوام او گناهی - که خود نیز به درستی نمی‌داند چیست - مرتکب شده‌اند که پسرشان، بنجامین، ابله و لال

متولد شده، و دخترشان، کدی، و دختر حرامزاده او، کونتین، این گونه شهوی و منحرف از کار درآمده‌اند، و پسر دیگرشان، کونتین، نیز به آن سرنوشت شوم (خودکشی) گرفتار آمده است:

«این کفاره‌ایست که باید پس بدم.» (ص ۴ و ۱۲ - ۱۳)

«چکار کردم که همچی بچه‌هایی گیرم اومده؟ بنیامین مجازات خوبی بود و حالا اینم از کدی که

هیچ احترامی برای مادر خودش قائل نیست.» (۱۲۵)

«فکر می‌کردم که بنجامین مجازات خوبی برای هر گناهی بود که من کرده بودم.

فکر می‌کردم او مجازاتی برای این کار من بود که غرورم رو کنار گذاشته بودم و با مردی ازدواج کرده بودم که خودش رو برتر از من می‌دونست. حالا می‌فهمم که به قدر کافی زجر نکشیده‌ام. حالا می‌فهمم که باید کفاره گناهان تورو هم مثل خودم بدم. تو چکار کرده‌ای بار چه گناهی را که تو و قوم و خویش‌های

شریف و توانات به دوش من گذاشتین...» (ص ۱۲۵)

«گاهی فکر می‌کنم که این کفاره کدی و کونینه که من باید پس بدم.» (ص ۳۲۲)

اما گاه نیز این دیدگاه، صبغهای ناتورالیستی می‌یابد:

«کی می‌تونه با اصل بد بجنگه...» (ص ۱۲۶)

«توام مثل دایی مورت زود عصبانی می‌شی.» (ص ۲۷۳)

«تو خونخواره‌زاده به داییش می‌ره یا به مادرش. نمی‌دونم کدومش بهتره.» (ص ۳۷۰)

«اون [کونتین] دوم تمام کله شقی‌ها رو به ارث برده. مال کونتین [اول] رو هم به ارث برده. منم اون

وقت فکر همینو کردم که گفتم با جنبه‌هایی که حتماً به ارث برده اون اسمو روش بذارم.»

پدر، ناتورالیست نیست؛ اما فردی دهری مسلک با مشرب فلسفی جبرگرایی است؛ و با توجه به اینکه کونتین - پسر - سخت تحت تأثیر افکار اوست، می‌توان چنین نتیجه گرفت که کونتین نیز، بیش و کم، دارای همین مشرب فلسفی است. در واقع، پدر نه تنها فردی جبری مسلک است، بلکه همه انسان‌ها را نفرین شده و محکوم به بدبختی می‌داند:

«هنوز نسبت به آنچه که در درون خودت هست کوری نسبت به آن قسمت از حقیقت کلی تسلسل

حادثات طبیعی و علل آنها که بر پیشانی هر کسی حتی بیخی سایه می‌اندازد...» (ص ۲۱۷ - ۲۱۸)

«... عجیب این است که انسانی که برحسب اتفاق پدید آمده و با هر نفسش طاسی را می‌ریزد که از

پیش بر ضد او آماده شده از مواجهه با غایتی سر باز می‌زند که از پیش می‌داند که بی‌چون و چرا باید با آن روبه‌رو شود بی‌آنکه در تکاپوی تمهیداتی باشد از جبر و عنف گرفته تا دوز و کلک‌های ناچیزی که بچه‌ای را هم گول نخواهد زد تا آنکه روزی در عین بیزاری همه چیز را با کشیدن یک تک ورق ندیده به مخاطره می‌اندازد. هرگز کسی در زیر اولین شلاق حرمان یا پشیمانی یا محرومیت چنین کاری نمی‌کند

وقتی دست به این کار می‌زند که فهمیده است حتی حرمان یا پشیمانی یا محرومیت برای طاس باز اهمیت خاصی ندارد...» (ص ۲۱۸)

«پدر می‌گفت یک نفر [حاصل] جمع بدبختی‌هایش است. پدر می‌گفت فکر می‌کنی که یک روز بدبختی خسته می‌شود، ولی آن وقت زمان بدبختی توست...» (ص ۱۲۷)

«... پدر به ما یاد می‌داد که تمام مردم تل‌هایی بیش نیستند عروسک‌هایی که از خاک اره پر شده‌اند و از توده زباله‌هایی که عروسک‌های قبلی در آنها انداخته بودند پرتاب شده‌اند.» (ص ۲۱۶)

علاوه بر این کوتتین معتقد است که نفرینی که خانواده آنان به آن گرفتار آمده است در نتیجه «خون ناپاک باسکومب‌ها» (خانواده مادرش) است.

«گریه نکن من بدم به هر جهت کاریش نمی‌شه کرد ما نفرین شده‌ایم تفصیر ما نیست مگه تفصیر ماست...»

تو نمی‌توانی منو مجبور کنی ما نفرین شده‌ایم.» (ص ۱۹۴)

کدی از همان زمانی که هفت سال بیشتر ندارد، در برابر صحبت از احتمال تنبیه توسط پدر، تهدید می‌کند که از خانه فرار خواهد کرد؛ و سرانجام هم، این کار را، در هفده سالگی انجام می‌دهد. (ص ۲۷)

جاسن هم دارای بینش ناتورالیستی است:

«من همیشه گفته‌ام با چنین زنی اگر این در وجودش باشد کاری نمی‌شود کرد. اگر این در خودش است هیچ کاری نمی‌توانی بکنی.» (ص ۲۸۶)

«من همیشه گفته‌ام سلیطه همیشه سلیطه است.» (ص ۳۲۵)

اما خودِ فاکنر:

او به دو طریق دیدگاه ناتورالیستی خود را بر داستانش اعمال می‌کند: نخست سرنوشت محتومی که شخصیت‌های اصلی داستان را به درون آن پرتاب می‌کند. دیگر، اظهارهای صریح و مستقیمی است که در بخش انتهایی ضمیمه داستان، در این باره کرده است:

«... تا اینکه عاقبت... قماربازی شد که واقعاً بود... و گویی هیچ کدام از افراد خانواده کامپسون تشخیص نمی‌دادند که برای این کار ساخته شده‌اند...» (ص ۴۰۰)

«... نبره هفده ساله حرامزاده گمشده محکوم به فنا حاکم سابق...» (ص ۴۰۵)

«کانداس (کدی). محکوم به فنا بود و آن را می‌دانست و به تقدیر بی‌آنکه در جست و جوی آن برآید یا از آن بگریزد گردن نهاد.» (ص ۴۰۸)

«کونتین... از لحظه‌ای که در رحم مادر جنسیت او معین شد، به بی‌شوهری محکوم شد...» (ص

با همهٔ اینها، در این داستان، از این نظر، شاهد یک تناقضیم. به این معنی که شاهدیم که آخرین فصل داستان، در یک روز پیش از قیام عیسی مسیح (روز عید فصح) به پایان می‌رسد. که معنای نمادین آن می‌تواند این باشد که سرانجام بشر، رستگاری است. همچنان که در بخش ضمیمهٔ انتهایی نیز، شاهد رستگاری دیلسی و خانواده‌اش هستیم.

پرواضح است که چنین پایانی، یا آنچه که فاکنر، در خطابهٔ خود در سال ۱۹۵۰، هنگام دریافت جایزهٔ نوبل به خاطر این رمان، در مورد رستگاری نهایی بشر می‌گوید، با دیدگاه ناتورالیستی و تقدیرگرایانهٔ حاکم بر باقی رمان در واقع قسمت اعظم آن - متناقض و ناهمخوان است. به عبارت دیگر، پایانی این گونه را، زیاد نمی‌توان نتیجهٔ طبیعی حوادث قبلی داستان و دیدگاه کلی حاکم بر آن دانست.

## ب. زمان

«این حقیقت که من توانسته‌ام با موفقیت - دست کم به گمان خود - قهرمان داستانهایم را در زمان به حرکت درآورم، یک بار دیگر این نظریهٔ خاص مرا به من ثابت می‌کند که زمان کیفیت سیال و روانی است که وجود آن به جز در تسجیم آئی تک تک افراد، به شکل دیگری نمودار نمی‌شود. چیزی به نام «بود» وجود ندارد. آنچه وجود دارد، فقط «هست» است. اگر «بود» وجود داشت، دیگر اندوه و تأسفی باقی نمی‌ماند. (فاکنر، در یک مصاحبه)

نقش و کارکرد زمان، یکی از اصلی‌ترین درونمایه‌های خشم و هیاهوست. ژان پل سارتر اظهار داشته است که فلسفهٔ فاکنر در خشم و هیاهو، فلسفه‌ای ناظر به زمان است. له اون ایدل معتقد است:

«ساختمان و محتوای شاهکار فاکنر به نام صدا و خشم، تنها در صورتی قابل فهم است که بتوانیم آمیزش خارق‌العادهٔ او را با زمان - یا بی‌زمان - دریابیم.»<sup>۱۷</sup>

تقریباً همهٔ منتقدان و مفسران خشم و هیاهو، در اصلی بودن مضمون زمان در این رمان متفق‌القول‌اند؛ و اغلب آنان برآن‌اند که راز و رمز نابودی یا بقا و... هر یک از شخصیت‌های مهم خشم و هیاهو، در گرو نوع برداشت آنان از زمان، و برخورد و رفتارشان با آن است. نقش زمان در هر یک چهار فصل این رمان، و رابطهٔ قهرمان اصلی هر یک از این فصل‌ها با آن نیز، این برداشت را تأیید می‌کند؛ خاصه در فصل دوم، که زمان، به شکلی بارز و آشکار، دلمشغولی جدی کونتین است.

آنچه از مجموع این تفسیرها استفاده می‌شود و در رمان نیز مورد تأیید قرار می‌گیرد، این است که در فصل اول، که از نگاه بنجی ابله روایت می‌شود، زمان به آن صورت، مفهومی ندارد. زمان حال که تقریباً حضور و وجود مؤثری ندارد. آنچه که هست، گذشته است. در آن گذشته نیز، مرزی مشخص بین زمان - های مختلف، وجود ندارد. تا آنجا که خواننده نیز مجبور است از روی برخی نشانه‌های غیرزمانی، همچون

نوع روابط یا احساس‌ها و افکار، به تفاوت زمانی صحنه‌های مختلف، پی ببرد. زیرا بنجی نه زمان ساعتی را درک می‌کند و نه زمان تقویمی را. برای او، «آینده»، مفهوم و وجودی ندارد. حال نیز، در عمل، جز مروری بر گذشته نیست. بنابراین، در واقع، آنچه برای او وجود دارد، گذشته است؛ و از میان گذشته‌ها نیز، بیشتر، آنچه که تا به زمان ازدواج و رفتن خواهرش، کدی، مربوط است، بیشتر ذهن او را به خود مشغول کرده است. در کل، عالم او را می‌توان «عالمی رها از زمان» نامید.

کونتین نیز فاقد آینده است. اما او نه تنها زمان را درک می‌کند، بلکه چنان آن را قهار می‌یابد که درصدد تلاش برای نجات از چنگ آن برمی‌آید. تا آنجا که جان خود را بر سر این کار می‌گذارد. در آغاز فصل مربوط به کونتین (فصل دوم)، شاهد خاطره‌ای از او هستیم که در آن، زمانی که کونتین دبیرستان را به پایان رسانده و عازم دانشگاه هاروارد است، پدرش ساعت جیبی موروثی خانوادگی را که نسل اندر نسل ۵ از پدرانش به او به ارث رسیده است به وی می‌دهد؛ و در همان حال به کونتین تأکید می‌کند:

«من بقیه (مقبره) همه امیدها و آرزوها را به تو می‌دهم.» (ص ۹۱)

یعنی او زمان را گشوده همه امیدها و آرزوهای بشری تلقی می‌کند. چه، زمان، چه از نوع مکانیکی و بیرونی‌اش - که با عقربه ساعت مشخص می‌شود - و چه از نوع درونی و شخصی آن - که کوتاهی یا بلندی آن را، حالات حسی و عاطفی شخصی هر کس تعیین می‌کند - عنصری «خودکامه» است، که خارج از خواست و اراده ما، به فعالیت خود ادامه می‌دهد، و ما و زندگی‌مان را، مقهور خود می‌کند. به عبارت دیگر، ما، چه بخواهیم و چه نخواهیم، و هر چه بکنیم، توسط زمان گذرنده احاطه شده‌ایم و در آن قرار داریم.

او به حرکت و فقه‌ناپذیر خود، که هیچ عاملی قادر به ایجاد خلل در آن نیست، ادامه می‌دهد، و رد پا و تأثیر خود را، جابرانه، بر روح و جسم تک تک ما باقی می‌گذارد:

«من این را به تو می‌دهم نه برای اینکه به یاد زمان باشی بلکه برای آنکه بتوانی گاه و بیگاه زمان را فراموشی کنی و تمام نفست را برای فتح آن حرام نکنی. گفت چون هیچ نبردی فتح نمی‌شود حتی درهم نمی‌گیرد.

«میدان نبرد تنها ابلهی و نومیدی بشر را به رخس می‌کشاند و پیروزی خیال باطل فیلسوف‌ها و

احمق‌هاست.» (ص ۹۱)

در جایی دیگر نیز، پدر به کونتین گفته است:

«مسیح مصلوب نشد، با تق تق ناچیز چرخ‌های کوچک [زمان] خورده شد.» (ص ۹۲)



با این همه، و با تمام علاقه کونتین به فراموشی زمان، این کار، تا لحظه مرگ برای او مقدور نمی‌شود. ذهن او، حتی پس از آنکه ساعت را دمر می‌کند تا دیگر آن را نبیند، باز، مشغول به زمان است: «... تا فهمیدم که دیگر آن را نمی‌بینم بنا کردم از خودم پرسیدن که چه ساعتی است. پدر می‌گفت این تفکر داریم درباره وضعیت عقربه‌های مکانیکی روی یک صفحه‌تحمیلی است که علامتی از خاصیت ذهن است. پدر می‌گفت مدفوع عرق تن است.» (ص ۹۲)

گمان نمی‌کنم هیچ وقت کسی عمداً به یک ساعت مچی یا دیواری گوش بدهد. کسی مجبور نیست. ممکن است مدت درازی از صدای آن غافل باشی، بعد یک ثانیه تیک و تاک می‌تواند بدون وقفه در ذهنت رژه طولانی و رو به زوال زمانی را که نمی‌شنیدی به وجود بیاورد.» (ص ۹۱ - ۹۲)

علاوه بر آن، تنها ساعت خود کونتین نیست که مدام زمان و سلطه جابرانه‌اش را به او یادآور می‌شود؛ نشانه‌های مکانی و غیرمستقیم بیرونی دیگر نیز هستند. مثلاً تابش خورشید و وضعیت قرار گرفتن آن در آسمان، شکل سایه‌ها در ساعت‌های مختلف، سوت‌های کارخانه‌ها و معادن، یا علایم درونی غریزی و قراردادی، مثل گرسنگی به هنگام وقت‌های ناهار و شام و... همه هر یک به گونه‌ای، مدام در کار یادآوری زمان و ساعت به او هستند:

«ولی سایه پنجره هنوز بود و من یاد گرفته بودم که [از روی آن] وقت را تقریباً تا دقیقه‌اش هم بگویم. بنابراین مجبور می‌شدم پشتم را به آن [سایه] بکنم، در حالی که چشم‌هایی را که حیوانات پشت سرشان داشتند حس می‌کردم و تنم می‌خارید.» (ص ۹۲)

در واقع، حتی هنگامی که او پشت خود را به سایه می‌کند تا از روی آن متوجه زمان نشود، احساس می‌کند انگار مانند حیواناتی که دارای چشم‌های مخصوصی هستند که با آنها پشتشان را هم می‌بینند، باز ناخواسته، دارد سایه پشت سرش را می‌بیند. به عبارت دیگر، به هیچ وجه قادر به گریز از حس ناشی از آگاهی به زمان خود، نمی‌شود!

اما از اینها گذشته، ساعت‌های دیگری هم هستند. ساعت بزرگ دانشگاه و میدان شهرها نیز هست، که هر پانزده دقیقه یک بار، با صدای بلند، زمان را اعلام می‌کند. و او، چه بخوهد و چه نخواهد، آن را می‌شنود:

یک ساعت دیواری آن بالا بالاها زیر آفتاب بود، و من به این موضوع می‌اندیشیدم که چطور وقتی قصد انجام کاری را نداری، بدنت سعی می‌کند غافلگیرانه به انجام آن بکشانند.» (ص ۱۰۰)

تمایل کونتین به گریز از آگاهی از وقت، ناشی از میلش به خروج از حیطه سلطه زمان است. او که در این مورد با پدر هم عقیده است و از فلسفه وی پیروی می‌کند، در آخرین روز از زندگی‌اش، به این سبب

دست به شکستن عقربه‌های ساعتِ موروثی یادگاری می‌زند، که براساس آموزه پدر عمل می‌کند پدر در این باره گفته بوده است:

«ساعت‌های دیواری وقت را می‌کشند. می‌گفت زمان تا وقتی که با تق و تق چرخ‌های کوچک خورده می‌شود مرده است؛ تنها وقتی ساعت دیواری می‌ایستد، زمان زنده می‌شود.» (ص ۱۰۳)

بر همین اساس، کونتین نیز زمانی را که ساعت اعلام می‌کند، دروغین می‌داند:

«ساعت روی میز تاریک دروغ خشمناکش را می‌گفت.» (ص ۲۱۴)

جالب‌ترین تفسیر را در این مورد، سارتر به دست داده است. او در مقاله مشهور خود، «زمان در نظر فاکنر»<sup>۱۸</sup>، در این باره، دلیل این برداشت را، ماهیت شتابان گذرا، و به همین سبب، گیج‌کننده و غیرقابل درک زمان حال، برای انسانی که محصور در آن است، می‌داند.

«می‌توان بینش فاکنر را با بینش کسی که در اتومبیل سرگشاده‌ای نشسته باشد و به پشت سر خود بنگرد قیاس کرد. هر دم اشباحی بی‌شکل از چپ و راست او برمی‌چهند. آشفتگی مشاهدات و لرزه‌های صاف شونده و نوارهای رنگارنگی از نور است که فقط اندکی بعد، با گذشت زمان و فاصله‌گیری، به صورت آدم و درخت و وسایط نقلیه درمی‌آید. در نتیجه، زمان گذشته قدرت تازه‌ای می‌یابد و رنگی از «ماورای واقعیت» به خود می‌گیرد: خط و مرز آن واضح و استوار می‌شود. ساکن و تغییرناپذیر می‌شود. زمان حال، نام ناپذیر و ثابت، به زحمت می‌تواند در برابر آن تاب بیاورد.» (ص ۳۰۱)

او همچنین، علاقه امثال بنجی و کونتین را به زنده نگاه داشتن گذشته در ذهنشان، چنین توجیه می‌کند:

زمان حال پر از خلأ و حفره است؛ و از طریق همین حفره‌ها، اشیاء و امور گذشته بر آن هجوم می‌آورند؛ ثابت و بی‌حرکت و خاموش، چونان داورانی یا نگاه‌هایی. گفتار درونی قهرمان‌های فاکنر خواننده را به یاد مسافرت با هواپیما می‌اندازد که پر از چاه‌هایی هوایی باشد. در هر چاهی، ذهن قهرمان «در گذشته سقوط می‌کند» به پا می‌خیزد و باز فرو می‌افتد.» (همان)

معدودی از مفسران نیز (از جمله له اون ایدل و پرین لاوری) کوشیده‌اند تا رابطه‌ای بین نفرت و گریز کونتین از ساعت و زمان، و خودکشی او ایجاد کنند. آنان مدعی‌اند که میل کونتین به مرگ، در واقع ناشی از تمایل او به کشتن زمان، و خروج از سلطه جابرانه آن است.

در توجیه این امر، آنان مرگ را ورود به ابدیت تلقی می‌کنند؛ که به اعتقاد آنان، همان بی‌زمانی است. «اگر زمان می‌توانست ثابت بماند، او اجبار به مرگ نداشت. پس از تعیین ساعت خودکشی خود تنها

با نابود ساختن زمان می‌تواند زیست کند.»<sup>۱۹</sup>

یکی از این مفسران، تفسیری نیز روی این موضوع گذاشته است؛ که در نوع خود، جالب و شنیدنی است:

«نخست اینکه می‌خواهد از زمان بگریزد چون می‌داند که زمان در حال گذر، دردِ جانکاه او را از بابت کدی کاهش می‌دهد؛ و او نمی‌خواهد چنین چیزی پیش بیاید.

دلیل دیگر او برای از یاد بردن زمان، تضادآمیز است. به این نتیجه رسیده است که یکی از راه‌های بیرون رفتن از زمان این است که خودش را بکشد؛ و زمان خودکشی‌اش را هم تعیین کرده است. ولی اگر پیش از فرا رسیدن وقت مقرر، به نحوی ترتیب فراموش کردن زمان را بدهد، همه چیز به سامان است. والا زمان با بی‌رحمی به پیش می‌رود، وقت مقرر مرگ او فرامی‌رسد، و ناچار می‌شود برای از یاد بردن زمان خودش را بکشد. برای همین است که کونتین در سراسر بخش دوم تلاش می‌کند که نداند ساعت چند است. و کار فاکتر در ارائه منطوق وارونه خودکشی، بی‌نظیر است.<sup>۲۰</sup>»

هیچ یک از دو دلیلی که در این تفسیر برای خودکشی کونتین ذکر شده است، از سوی رمان تأیید نمی‌شود. مدعی این تفسیر نیز، شاهد و سند محکمی برای هیچ یک از این ادعاها، از خودِ رمان ارائه نداده؛ بلکه صرفاً برداشت‌های افزوده ذهنی خود به رمان را، بیان کرده است.

درست است که کونتین، در اثر آنچه که در مورد خانواده و بویژه خواهرش پیش آمده، دچار آشفتگی-هایی در روان خود شده، تا آنجا که تنها راه چاره و رهایی از این اندوه و لطمه را خودکشی دیده است، اما چه دلیلی دارد که نخواهد دردِ جانکاه او از بابت کدی، کاهش یابد؟! یا، این درست که او بر اساس یک برداشت انتزاعی، می‌خواهد از زمان بگریزد، ولی این به آن معنی نیست که واقعاً آن قدر از زمان متنفر است که برای خلاصی از سیطره آن، حاضر است خود را بکشد! همچنان که این فکر نیز بسیار کودکانه است که کسی - آن هم با خصوصیات کونتین - از یک طرف مصممانه خواهان مرگ باشد، و از طرف دیگر تصور کند که اگر مثلاً عقربه‌های ساعت جیبی‌اش را بشکند، می‌تواند زمان را فراموش کند، در نتیجه؛ انگیزه‌اش برای خودکشی از بین خواهد رفت؛ در غیر این صورت، ناچار خواهد شد برای فراموش کردن زمان، خود را بکشد!

به خلاف بنجی و کونتین، جاسن، تقریباً فاقد گذشته‌ای است که مورد علاقه و مرکز توجهش باشد. «گفتم می‌شود مرا به دانشگاه دولتی بفرستید؛ شاید یاد بگیرم که چطور با یک شیشکی ساعت خانه را از کار بیندازم.» (ص ۲۴۰)

جاسن، چون انسانی کاملاً سطحی و مادی است، غنای زمانی درونی ندارد؛ و تقریباً همیشه در زمان حال زندگی می‌کند. به عکس - آن چنان که خصیصه افراد مادی است - به زمان بیرونی، بسیار مقید است و تنها ساعت مکانیکی را می‌شناسد. زیرا شرایط اقتصادی حاکم بویژه آنچه که از بورس نیویورک

بر امثال او تحمیل می‌شود، دقیقاً تابع زمان - حتی گاه تا اجزاء کوچک آن - است. برای او، ساعت وجهی کاملاً مادی دارد و با چیزی که مورد علاقه اوست، یعنی افزایش سرمایه‌اش، کاملاً مرتبط است. چه، شرافتی را بالاتر از پول نمی‌داند.

جاسن مدام در حال تلاش در این راه است: می‌دود، حرص و جوش می‌خورد. اما باز هم همیشه دیر می‌رسد. اخبار بورس و تنزل قیمت سهامش، زمانی به او می‌رسد که دیگر کار از کار گذشته است. در حالی که او پیش‌تر، تمام تمهیدات لازم را به کار بسته، تا بلافاصله و به هنگام، در جریان امر قیمت‌ها قرار بگیرد. با این همه، مدام به دیگران تأکید می‌کند که وقت ندارد.

در تعقیب خواهرزاده‌اش برای گرفتن میج او در هنگام ارتکاب فساد، دیر می‌رسد؛ و او و فاسقش وی را قال می‌گذارند. هنگامی که دختر حرامزاده خواهرش با پس‌انداز و پولهایی که او در طی سالیان دراز از طریق تقلب و کلاهبرداری ذخیره کرده است فرار می‌کند، با همه شتابی که برای رسیدن به وی به خرج می‌دهد، به او نمی‌رسد؛ و سررشته کار، برای همیشه از دستش بیرون می‌رود.

با این ترتیب، هیچ یک از این سه برادر، که بنا بر عرف، عوامل بقای خاندان خود هستند، برخوردی جامع و واقعی با زمان ندارند. و آیا یکی از عمده‌ترین دلایل زوال کامل این خاندان قدیمی در این نسل، همین امر نیست؟

در برابر این سه برادر، که به ترتیب، «فاقد حس تشخیص زمان»، «گرفتار کامل در گذشته، و فاقد توانایی ایجاد هماهنگی با زمان حال»، و «اسیر - هر چند به ظاهر ارادی - دست و پا بسته در چنبره ساعت و زمان مکانیکی حال» اند، شخصیت چهارمی در این رمان هست، که احساس و رفتاری متفاوت با زمان دارد.

او، دیلسی، زن سیاهپوست خدمتکار قدیمی این خانواده است؛ که هر چند اهمیتش در نقش آفرینی در این داستان، اصلاً قابل مقایسه با این سه برادر یا کدی نیست، اما حضور حاشیه‌ای او، بر سرتاسر داستان و زندگی هر سه برادر و خواهر و خواهرزاده‌شان، سایه افکنده است. علاوه بر آن، دیلسی در این داستان، نماد خاندان و حتی - با قدری اغماض می‌توان گفت - نژاد خود، در منطقه جنوب آمریکاست. به اینها، اگر توجه ویژه نویسنده به دیلسی را - که زندگانی‌اش را تا واپسین دم داستان تعقیب می‌کند - اضافه کنیم، در خواهیم یافت که این خدمتکار وفادار سیاهپوست، از نظر نویسنده، چندان هم حاشیه‌ای تلقی نمی‌شده است!

دیلسی، زنی است با لافل چهار فرزند؛ که در واقع، یکتنه، سنگین‌ترین مسئولیت‌های خانه کامپسونها را بر دوش دارد؛ او، هم باید آشپزی کند، هم غالباً نقش لله چهار فرزند این خانواده پرآشوب - بویژه بنجی - را بازی کند، و هم امور خانواده شش نفری خود را اداره کند. درحالی که این اواخر، از پادرد

نیز رنج می‌برد. با این همه، هرگز از کار و زندگی یا بیماری و یأس نمی‌نالند و اظهار عجز نمی‌کنند. با آنکه مانند هر خانواده سیاهپوست دیگری در آن زمان، فاقد بنیه یا تحصیلات و دانش رسمی و ویژه‌ای است، حتی پس از مرگ شوهر خود، اجازه نمی‌دهد بنیان خانواده‌اش را هم بپاشد. تا آنکه - در حد وسیع خود - تک‌تک فرزندان را به عرصه می‌رساند و سامان می‌دهد. این خدمتکار سیاه، فرزندان را خلف تربیت می‌کند، که حتی در پیروی نیز به بنیان خانواده خود علاقه‌مندند. تا آنجا که دخترش، فرونی، برای آنکه در سال‌های پیروی و از کارافتادگی مادر، بتواند در کنارش باشد واز وی مراقبت کند، با شوهر خود به شهر مورد علاقه دیلسی نقل مکان می‌کند، و در همان ساختمان محل زندگی خود، اتاقی برای او تدارک می‌بیند.

در پایان نیز شاهدیم که دیلسی، در کنار دختر خود، زندگی آرام و بی‌دغدغه‌ای را می‌گذراند. در یک کلام، در برابر خاندان سابقاً اشرافی کامپسون، که در واقع، برخورداری از رفاه مادی قابل قبول، آن را رو به زوال و انقراض کامل می‌کشاند، فرجام کار این خانواده کاملاً بی‌پشتوانه و ضعیف، صلاح و رستگاری است.

اما، یکی از نکات جالب قابل مقایسه این زن با سه پسر کامپسون، نوع احساس و رفتار او با ساعت و زمان است؛ که هر چند داستان، تأکید چندانی ویژه‌ای بر آن نکرده، اما با اندی تأمل، قابل درک است. اصلی‌ترین نکته در این مورد این است که دیلسی، نه مانند بنجی به کلی رها از قید زمان است و نه همچون کوتتین و جاسن - هر یک در جهتی و به شکلی - دارای حساسیت بیمارگونه نسبت به آن است. نه مثل کوتتین از زمانی مکانیکی متنفر است و با نوعی ساده‌لوحی احمقانه می‌خواهد آن را بکشد و در صدد غلبه، ناممکن بر آن، زندگانی حال خود را بر باد می‌دهد، و نه همچون جاسن، اجازه می‌دهد - یا امکان آن را دارد - که در پی سودای بهره‌گیری مادی هر چه بیشتر از فرصت‌ها و زمان، تمام نفسش در این راه، به هدر برود. برخورد دیلسی با زمان (در واقع: واقعیت)، طبیعی و عادی است. وجود آن را به همان صورتی که هست - نه کمتر و نه بیشتر می‌پذیرد؛ و به جای آنکه در پی سودای خام فراموشی زمان و غلبه بر آن، در واقع خود را دست و پا بسته، اسیر و مقهورش کند (چه، به قول ایدل، «سیاهپوست جنوب [اگر بخواهد هم] استطاعت از یاد بردن ساعت را ندارد») با آن کنار می‌آید؛ و در عوض، با شناخت معقول زمان، می‌کوشد تا از آن، در جهت درست بهره‌برداری، او فردی به معنی واقعی، آگاه به زمان است. به همین سبب است که تیک و تاک ساعت دیواری خانه کامپسونها برای او، در عین حال که «عمیق و با متانت» است، با هر صدای خود، نزدیکی یک گام دیگر خاندان منحط کامپسونها به زوال نهایی را اعلام می‌کند.

«ساعت دیواری عمیق و با متانت تیک و تاک می‌کرد. چون نبض خشک خانۀ رو به زوال بود...»

(ص ۳۵۱)

برای مثال، او می‌داند که همین ساعت دیواری خانۀ رو به زوال کامپسونها (به تعبیر نمادین بعضی از مفسران خشم و هیاهو: جنوب) سه واحد از زمان عقب است. اما این اشتباه، برایش موضوعی معمولی است؛ و به جای برانگیختن هر حس و عکس‌العمل حاد و غیر منتظره‌ای در او، سبب می‌شود که هر گاه این ساعت به صدا درمی‌آید، او بعد از شمردن تعداد ضربه‌هایش، در پیش خود، سه ساعت به آن اضافه می‌کند؛ و کارهایش را بر این اساس تنظیم می‌کند:

«... ساعت بالای قفسه ده ضربه زد. او بلند گفت: ساعت یک شد.» (ص ۳۷۲)

به خلاف کونتین، موضوع «ابدیت» هم برای او به سادگی حل می‌شود. برای دریافت ابدیت، لازم نیست که حتماً انسان خود را بکشد. بلکه در همین جهان نیز، می‌توان به ابدیت رسید. راه حل و ابزار این جهانی آن، مکاشفه و شهود است. همچنان که او، با شنیدن موعظه آن روحانی پیر، به آن دست می‌یابد:

«من اولی و آخریو دیده‌م» (ص ۳۶۷)

به همین سبب هم هست که با وجود آن همه کار و گرفتاری که بر سرش ریخته است، برای همه-چیز، حتی کلیسا رفتن و ساعت‌ها شرکت با حضور قلب در مراسم عید رستاخیز مسیح(ع)، به اندازه کافی وقت پیدا می‌کند؛ بی‌آنکه نیازمند به کار بردن شتابی ویژه در کارها، یا کنار گذاردن کاری به نفع کار دیگر، باشد.

## زمان تاریخی

از نقش زمان در خشم و هیاهو، برداشت‌های تاریخی هم شده است. برای مثال، پروین لاوری گفته است: از شکسته شدن ساعت موروثی خانوادگی توسط کونتین، این تعبیر نمادین را هم می‌توان کرد که زمان که در نزد نسل‌های پیشین این خاندان، دارای چنان اهمیت و احترامی بوده است که نماد آن - ساعت - را به عنوان میراثی ارزشمند، از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کرده‌اند، دیگر در نسل کونتین، نه تنها آن ارزش و اهمیت دیرین را ندارد، بلکه به عکس مورد نفرت است.

این تفسیر، هر چند زیبا و عمیق به نظر می‌رسد، اما فاقد پشتوانۀ کافی برای تأیید، در درون داستان است. چه، یکی از شرط‌های اولیه برای جنبۀ نمادین یافتن عنصری در یک داستان، تکرار و تأکید بر آن است. حال آنکه در این مورد، ما شاهد چنین امری در خشم و هیاهو نیستیم. اضافه آنکه، به لحاظ تاریخی، اگر افراد دو - سه نسل قبل کونتین، آن قدر برای زمان حرمت قائل بوده‌اند، با نزدیک‌تر شدن به دوران جدید، چه دلیلی برای از میان رفتن این حرمت وجود دارد؟!

برداشت دیگری که در ارتباط با مسئلهٔ زمان از این رمان شده است، می‌گوید: به نظر می‌رسد در هر فصل نسبت به فصل قبل، یک سیر تکاملی، از نظر بیان منطقی و طبیعی [و نیز برخورد با زمان] وجود دارد. عشق (محبت) [بنجی به کدی]، آتش و مرتع [که علایق اصلی بنجی را در فصل اول تشکیل می‌دهند] [و بی‌توجهی تام و تمام نسبت به زمان] می‌توانند [نمادهای] دوران اولیه زندگی بشر [بر روی زمین] باشند.

عشق، اصالت و شرافت خانوادگی و عدم علاقه به زمان فیزیکی [که در فصل دوم در ارتباط با کونتین مطرح است] می‌تواند یادآور دورهٔ دوم [زندگی بشر بر زمین] باشد.

با آمدن دوران صنعتی و بورژوازی جدید، لاجرم [شرایط حاکم بر] دورهٔ دوم به هم می‌خورد. [بکارت و شرافت خانوادگی اهمیت و ارزش خود را از دست می‌دهد. روابط عاطفی و انسانی موجود بین انسان‌ها، جای خود را به روابط مادی و خشن صرف می‌دهد.] بکارت کدی از بین می‌رود. اهمیت [دادن] به شرافت خانوادگی، یک امر هجو جلوه می‌کند. [سود و] تجارت ارزش می‌یابد. مادیت، دزدگی و فقدان عاطفه و [سستی] پیوندها و بی‌توجهی به خانواده بر زندگی انسان‌ها غلبه می‌یابد.

کونتین چون نمی‌تواند با این شرایط کنار بیاید و آنها را بپذیرد، خودکشی می‌کند. اما جاسن، چون با این شیوهٔ زندگی سازگار است، می‌ماند و دوام می‌آورد.

در این میان، سیاهان را - که دیلسی نماد آنهاست - می‌توان به مردمان جهان سوم تشبیه کرد؛ که توانسته‌اند با قبول واقعیات زمانه، تعادلی بین مادیت نو و معنویت کهن در وجود و جمع خود برقرار کنند؛ و بویژه به پیوندها و سلامت و بنیان خانواده توجه کرده‌اند، دوام آورده‌اند؛ و لذا، آینده از آن ایشان است. این برداشت نیز در نگاه اول، بسیار بدیع و جذاب به نظر می‌رسد. اما دلیل و توجیهی قابل قبول، مبنی بر قصد نویسنده از قرار دادن آن در رمانش یا بار کردن آن بر رمان از سوی دیگران، نمی‌توان در خود اثر سراغ کرد.

به راستی، فایدهٔ چنین برداشتی از این رمان چیست؟ رابطهٔ آن با درونمایه‌ها و مضامین اصلی این اثر کدام است؟ خاصه اگر توجه کنیم که این سه برادر، با این سه دنیای متفاوت، هر سه از یک نسل‌اند و در یک دوران متولد شده‌اند، توجیه منطقی این برداشت، در این مورد، چه خواهد بود؟ آیا این استنباط درست است که در هیچ دورانی از زندگی بشر در طول تاریخ، برداشت انسان از زمان و رفتار او با آن - ولو به طور غریزی - درست نبوده است، و تنها از این پس (دوران پس از سرمایه‌داری اولیه مدرن)، آن هم در میان تودهٔ ملل عقب نگه داشته شده، باید این دریافت و برخورد صحیح را جست‌وجو کرد؟! آیا می‌خواهیم بگوییم که در هر نسل و دوران، شاهد بروز و ظهور افرادی با خصایص دوران‌های سپری شدهٔ کهن هستیم؟! این برداشت تا کجا صحیح است، و فایدهٔ آن چیست؟!

## این همه توجه به زمان و تأکید بر آن چرا؟

فهم و نقد دقیق و صحیح آثاری همچون خشم و هیاهو برای خوانندگانی در شرایط ما، به عواملی چند بازمی‌گردد:

یکی از این عوامل، تفاوت فرهنگی است.

به طور طبیعی، فهم بسیاری از ظرایف اثری از نویسنده و با قهرمانانی متعلق به آن سوی دنیا، که دارای فرهنگی ناآشنا برای ما هستند، دشواری‌های قابل توجهی به همراه دارد. بخشی از این دشواری‌ها، ناشی از تفاوت علایق و حساسیت‌های فرهنگی و اعتقادی ما با آنهاست. بخشی دیگر، به نمادها و اساطیری بازمی‌گردد که ممکن است در آن فرهنگ، مطرح و تعریف شده باشند، اما در فرهنگ ما، یا به کل مطرح نباشند یا احياناً تعریف و جایگاهی دیگر داشته باشند.

مشکل دیگر، تفاوت شرایط تاریخی‌ای است که نویسنده اثر و قهرمانان داستانش در آن قرار دارند، با شرایط تاریخی که ما در آن قرار داریم. که می‌دانیم، از این نظر، همیشه، میان کشورها عقب‌نگه داشته‌ای همچون ما با کشورهای پیشرفته‌ای مانند آمریکا، تفاوت‌های آشکاری وجود دارد. چه، آگاهی که صنعت، دانش و تمدن جدید، در هر مرحله، یک سلسله اقتضاها و شرایط ویژه را با خود به همراه می‌آورند و بر جامعه تحمیل می‌کنند، که این خود، یک سلسله مسائل و حساسیت‌های ویژه فرهنگی و اجتماعی را در پی دارند. و البته، این، جدا از تفاوت‌های دیرین فرهنگی است که ممکن است جامعه‌ای چون ما با - مثلاً - جامعه آمریکا داشته باشد.

تفاوت زمانی وقوع رویدادهای داستان (ظرف زمانی‌ای که داستان در آن واقع شده است) با زمانه ما نیز، از دیگر عوامل دشواری‌زا، در فهم و نقد کامل و دقیق این گونه آثار است.

رمان خشم و هیاهو، حدوداً هفتاد سال پیش نوشته و منتشر شده است. هفتاد سال، برای قرن بیستم میلادی، آن هم در غرب، زمان بسیاری درازی است. از این رو که در این قرن، شرایط و سلايق و افکار و دلمشغولی‌های فکری و فرهنگی، گاه از دهه‌ای به دهه بعد، زیر و زبر می‌شده، یا لاقلاً تغییراتی قابل توجه می‌کرده است.

به همین سبب‌ها - یا دست کم برخی از آنها - است که خواننده ایرانی خشم و هیاهو در سال دو هزار و پنج میلادی، احتمالاً از خود خواهد پرسید: این همه حساسیت و تأکید ویژه در مورد زمان، در این رمان، ناشی از چیست؟! و چه بسا از راه‌های معمول، پاسخی قانع‌کننده، برای این پرسش نیابد. اما خوشبختانه، نقد و تفسیرهایی که خود غریبان بعضاً نزدیک به زمان انتشار این رمان، درباره آن نوشته‌اند، این مشکل را برطرف می‌کند.



خشم و هیاهو، تقریباً حدود هشت سال پس از انتشار اثر مشهور فلسفی راسل برگسون (۱۸۵۹-۱۹۴۱)، فیلسوف یهودی‌الصل اروپایی، در مورد زمان و مفاهیم آن، نوشته و منتشر شد. اثر برگسون، خود منشأ بحث و تفسیرهای بسیاری در این باره شد، و بر ادبیات نیز تأثیری قابل توجه بر جا گذاشت؛ به گونه‌ای که مارسل پروست، نویسنده نیمه یهودی (از سوی مادر یهودی) فرانسوی، اثر بسیار حجیم و مشهور خود، در جستجوی *زمان از دست رفته* را، با الهام از همین فلسفه برگسون در مورد زمان، و متکی بر آن، نوشت.

عصاره نظر برگسون درباره زمان این بود که جهان، از دو قسمت متمایز تشکیل شده است: ماده و شعور (حیات). این دو، قسمت‌های مختلف و متضاد جهان را تشکیل می‌دهند. ماده با مکان رابطه دارد؛ در صورتی که شعور یا حیات، با زمان مربوط است. ماده به منزله ماشینی است که فاقد حافظه است. در مقابل، حیات یا شعور، به صورت نیرویی آزاد و خلّاق است، که کار آن، حفظ گذشته و استفاده از آن، برای پدید آوردن چیزهای تازه است.

برگسون برای زمان هم، دو معنی قائل بود: از نظر او، زمانی که ما در ذهن تصور می‌کنیم، با زمانی که در عالم واقع جریان دارد و در تجربیات ما نیز ظاهر می‌شود، متفاوت است. آنچه که ما از زمان در ذهن تصور می‌کنیم، با مکان مربوط است؛ و از اجزاء یا لحظه‌هایی که پشت سر هم قرار دارد تشکیل شده است. اما زمان واقعی، یعنی آنچه در تجربیات ما ظاهر می‌گردد، همان استمرار و پیوستگی است؛ که اجزاء آن، به صورت کل به هم پیوسته‌ای ظاهر می‌شوند؛ و از یکدیگر جدا نیستند. زمان در این معنا، اساس شعور و حیات را تشکیل می‌دهد.

برتراند راسل، در کتاب *تاریخ فلسفه غرب*، ضمن بیان نظریه‌های برگسون، دو معنی برای حافظه نقل می‌کند. او معتقد است: گذشته، تحت دو صورت، باقی می‌ماند: صورت اول، از مکانیسم‌های حرکتی، و صورت دوم، از یادآوری‌ها مستقل تشکیل می‌شود (مثل حفظ یک شعر، و بعد به یاد آوردن و تکرار آن). در موارد اول، یادآوری، براساس عادت است؛ که دقیق و با به خاطر آوردن تمام جزئیات همراه نیست. در حالی که در مورد دوم، برای یادآوری، فکر به کار می‌رود. و حافظه حقیقی به همین صورت است؛ و با جزئیات همراه است.

این قسم حافظه، عمل شعور یا فکر است؛ و نمی‌توان آن را به عنوان عمل یا فونکسیون مغز تلقی کرد. حافظه در اصل، از ماده جدا و مستقل است؛ در صورتی که احساس، وابسته به ماده است؛ و ممکن است به عنوان عمل مغز، که ما را مستقیماً با اشیای خارجی مربوط می‌سازد، تلقی شود. به نظر برگسون، جهان‌شناسی، با معرفت، رابطه نزدیک دارد. به نظر او، عقل از درک واقعیت نهایی عاجز است. روی این زمینه، فلسفه برگسون را مظهر جنبش ضد عقلانی در عصر ما، معرفی می‌کنند.

به نظر او، شهود تنها وسیله درک واقعیت نهایی است. شهود از نظر برگسون، غریزه‌ای است خودآگاه، که می‌تواند موضوع خویشتن را مورد تفکر قرار دهد، و آن را به طور نامحدود، وسعت بخشد. معمولاً، شهود را در مقابل حس و عقل، جزء منابع معرفت قرار می‌دهند شهود گاهی جنبه‌ای از فعالیت عقلانی است که در میان نوابغ یا افراد خیلی باهوش دیده می‌شود؛ و اختراعات و خلق افکار تازه، به همین جنبه از عقل نسبت داده می‌شود.

زمان، مورد توجه بیشتر نویسندگان شاخص و نوگرای این دوره اروپا و آمریکا نیز هست. اکثر نویسندگان بزرگ این دوران، مانند «پروست و جویس و دوس پاسوس و فاکنر و ژید و ویرجنیا وولف، هر یک به شیوه خود کوشیده‌اند تا زمان را مثله کنند. بعضی گذشته و آینده را از آن برمی‌دارند تا آن را به کشف و شهودی محض از «لحظه» مبدل سازند. بعضی دیگر، چون دوس پاسوس، آن را به صورت حافظه‌ای مرده و بسته درمی‌آورند. لکن پروست و فاکنر، به سادگی آن را سر می‌برند. بدین گونه، که آینده را از آن می‌گیرند؛ یعنی بعد اعمال بشری و بعد آزادی را.<sup>۲۱</sup>»

موضوع زمان روانی و درونی و زمان مکانیکی و بیرونی، به شکل آگاهانه یا ناخودآگاه، از دیرباز - تقریباً همیشه - مورد توجه نویسندگان داستان بوده است. اما در داستان‌های مرسوم، همیشه تعادلی قابل قبول و منطقی بین جلوه‌ها و نموده‌های این دو گونه زمان، برقرار بوده است. با پیدایش داستان روان-شناختی (از قرن نوزدهم میلادی به بعد) توجه و تأکید نویسندگان، بر زمان درونی و روانی، بیشتر شد. به گونه‌ای که این تعادل، با سنگین‌تر شدن کفه زمان درونی، به هم خورد. در قرن بیستم، با پیدایش داستان روان‌شناختی نو، این کفه بازهم سنگین‌تر شد. به علاوه اینکه، موضوع «شکست و درهم-ریختگی» و نیز «مثله کردن» زمان نیز، به آن اضافه شد. تا آنکه در داستان نو، زمان تقریباً به کلی، درونی و روانی (به تعبیر یکی از بنیانگذاران آن: انسانی) شد.

«نویسنده نوگرا، آنچه را الزاماً یک تجربه درونی است، با نفس واقعیت یکی می‌کند؛ و به این ترتیب، تصویر تحریف شده‌ای از واقعیت را، به مثابه یک کل ارائه می‌دهد.<sup>۲۲</sup>»

خشم و هیاهو، به عنوان یک داستان روان‌شناختی نو، و در چنان شرایط فلسفی و اجتماعی - از نظر نوع نگاه به زمان - پا به عرصه وجود گذاشت.

### پانویسها:

۱. در ندرستی ادبی که در سال ۱۹۵۵ زیر نظر خودش در ژاپن برگزار شده بود.
۲. ایدل، له اون؛ قصه روان‌شناختی نو با ترجمه ناهید سرمد؛ ص ۲۳۹ - ۲۴۰.
۳. پیش از انتشار این اثر، من که به داستانی داخلی که با این زاویه دید نوشته شده باشد، برنخورده‌ام.

۴. ۱. نجفی؛ خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر؛ مجله کتاب امروز؛ دفتر اول؛ ص ۱۴ (به نقل از خشم و هیاهو، ترجمه صالح حسینی؛ ص ۲۹۴). نیز؛ له اون ایدل؛ قصه روان‌شناختی نو؛ ترجمه ناهید سرمد؛ ص ۲۳۷ - ۲۳۸.
۵. کونتین سوم که بدن خواهرش را دوست نداشت بلکه تصویری از شرافت کامپسونی را دوست می‌داشت که بر پایه‌ای متزلزل و (خوب می‌دانست) موقتی، به وسیله پرده کوچک و لطیف بکارت خواهرش تأیید می‌شد. (خشم و هیاهو؛ ص ۴۰۶)
۶. در کل مادر، اهمیت ویژه‌ای برای نام و ارتباط آن با مسمایش قایل است. او در مورد دختر حرامزاده کدی که نام دایی جوانمرگش بر او گذاشته شده است، نیز می‌گوید: «از همون دقیقه‌ای که اسمشو کونتین گذاشتن می‌دونستم این طور می‌شه.» (ص ۳۴۹)
۷. ویلیام دیویس؛ خشم و هیاهو؛ یادداشتی درباره نام بنجی؛ ترجمه صالح حسینی. (به نقل از کتاب خشم و هیاهو؛ ترجمه صالح حسینی؛ ص ۲۹۷).
۸. همان؛ ص ۲۹۷.
۹. له اون ایدل؛ قصه روان‌شناختی نو؛ ترجمه ناهید سرمد؛ ص ۲۳۲.
۱۰. صالح حسینی؛ بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و سازده / احتجاب؛ ص ۹.
۱۱. و ۱۲. قصه روان‌شناختی نو؛ ص ۲۲۸ - ۲۲۹.
۱۳. نگارنده پیش‌تر نیز در خلال برخی از نقدهای گفتاری یا نوشتاری خود، به تفصیل به این موضوع اشاره کرده است. (تعبیر «تداعی مفهومی» و شرح آن، از نگارنده این سطور است.)
۱۴. لاورى، پرین؛ مفاهیم زمان در خشم و هیاهو؛ ترجمه صالح حسینی (به نقل از ترجمه خشم و هیاهو؛ ص ۳۰۸)
۱۵. زمان در نظر فاکنر؛ ترجمه ابوالحسن نجفی؛ ص ۳۰۶ خشم و هیاهو؛ ترجمه صالح حسینی.
۱۶. جاسن نیز مادرش را «زن مسیحی خوددار و صبوری» می‌داند. (ص ۲۶۶)
۱۷. قصه روان‌شناختی نو؛ ترجمه ناهید سرمد؛ ص ۱۳۵.
۱۸. ترجمه ابوالحسن نجفی؛ کتاب امروز؛ دفتر اول (به نقل از خشم و هیاهو، ترجمه صالح حسینی)
۱۹. ایدل، له اون؛ قصه روان‌شناختی نو؛ ترجمه ناهید سرمد؛ ص ۱۳۶.
۲۰. لاورى، پرین؛ مفاهیم زمان در خشم و هیاهو؛ ترجمه صالح حسینی (ضمیمه ترجمه رمان خشم و هیاهو)
۲۱. سارتر؛ زمان از نظر فاکنر؛ ترجمه ابوالحسن نجفی؛ ص ۳۰۳ - ۳۰۴.
۲۲. توماچ، گتورک؛ معنای رئالیسم معاصر؛ ترجمه فریبرز سعادت؛ ص ۴۹.