هیاهو برای هیچ

نقد

نقد داستان «خشم و هیاهو»
اثر ویلیام فاکنر

محمدرضا سرشار (رهگذر)

ویلیام فاکنر (۱۸۹۷ ـ ۱۹۶۲) در آکسفورد می‌سی‌پی، در جنوب آمریکا متولد شد و در همان‌جا نیز پرورش یافت. خانواده‌اش که در رمانهای او با نام **سارتوریسها** معرفی می‌شوند طی چندین نسل در شهر آکسفورد و اطراف آن، فعالیتهای سیاسی و بازرگانی داشتند.

او تحصیلات دبیرستانی را نیمه‌تمام گذاشت و هرگز آن را به پایان نرساند. خود گفته است: «تعلیمات اولیه‌ام را در کتابخانهٔ از همه رنگِ پدربزرگم دیدم.»

فاکنر با شعر آغاز کرد، و اولین کتابی که از او منتشر شد، یک مجموعه شعر بود. سپس به نیو اورلئان رفت و در یک روزنامه مشغول به کار شد. در آن شهر به شروود آندرسن نویسندهٔ بزرگ هموطنش برخورد، و سخت از او متأثر شد. نیز همان‌جا بود که اولین رمانش، مزد سربازان (۱۹۲۶) را نوشت، و شروود آندرسن 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 می‌سی‌پی، 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)ای به آن، جایزهٔ نوبل را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد، و نام فاکنر را به‌عنوان بزرگ‌ترین نویسندهٔ آمریکایی ربع دوم قرن بیستم، بلند آوازه ساخت.

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

«خشم و هیاهو» چگونه نوشته شد

خشم و هیاهو چهارمین رمان فاکنر بود، که برای اولین‌بار، در ۷ اکتبر ۱۹۲۹ منتشر شد. این داستان، که به گفتهٔ نویسنده‌اش، بخشِ اعظمِ 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، اتاقی را که مراسم [پیش از] تدفین جنازهٔ مادربزرگش 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 همهٔ این وقایع در یک داستان کوتاه، امکان‌پذیر نیست.»

در جایی دیگر[۱]، در همین‌باره، گفته است: «اینها برای درک مرگ، خیلی جوان بودند؛ و مسائل را تنها به‌عنوان رویدادهای «فرعی و ضمنی بازیهای بچگانهٔ» خود می‌نگریستند.»

آن‌گاه، در ادامه، افزوده است: «سپس این فکر به خاطرم رسید که ببینم تا چه حد می‌توانم مایهٔ بیشتری از مفهوم معصومیتِ چشم‌بسته و متمرکز در خویشتنی را که بچه‌ها مظهر آنند به دست آورم؛ درصورتی‌که یکی از آن بچه‌ها به راستی معصوم، یعنی ابله باشد. به این ترتیب، ابله تولد یافت؛ و بعد من به رابطهٔ ابله با دنیایی که در آن می‌زیست ولی هرگز توانای مقابله با آن نمی‌بود، و به اینکه از کجا می‌تواند ملاطفت و کمکی را به دست آورد که بتواند خود را در دنیای معصومیتش زیر سپر آن حفظ کند، علاقه‌مند شدم... و به این ترتیب، شخصیت خواهرش، اندک‌اندک، 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 هیچ‌وجه 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 گیج‌کننده شده بود. می‌دانستم که حتی نزدیک نقطهٔ اتمام هم نرسیده است. بعد ناچار شدم یک بخش دیگر از دید بیرونی، به‌وسیلهٔ یک فرد خارج از خانواده، بنویسم. که این هم نویسنده بود؛ و می‌بایست 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 چهاربار نوشتم. هیچ یک، آن‌جور که باید و شاید نبود. ولی آن‌قدر زجر کشیده بودم که نمی‌توانستم هیچ‌کدام از آنها را دور بیندازم و از اول شروع کنم. به این ترتیب آن را در چهار بخش چاپ کردم.

این کار، به هیچ‌وجه نمودار مهارت و قدرت عمدی نبود. کتاب، خودبه‌خود، این‌طور بسط یافت. یعنی اینکه پیوسته سعی داشتم داستانی بگویم که مرا به‌شدت تحت تأثیر قرار بدهد؛ و هربار شکست می‌خوردم.[۲]»

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

او، در مصاحبه‌ای، خشم و هیاهو را «اثری ناتمام» نامیده؛ و مدعی شده است که اگر وقت و حوصله می‌داشت، آن را دوباره می‌نوشت.

«خشم و هیاهو» درکشور ما

نخستین ترجمهٔ این اثر در ایران، در سال ۱۳۳۸، یعنی در حدود سی سال پس از انتشار چاپ اول آن در آمریکا و نُه سال بعد از اختصاص جایزهٔ نوبل به نویسنده‌اش، به قلم بهمن شعله‌ور 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 درواقع، جز از سوی خواص ادبیات کشور، اقبالی از آن به عمل نیامد. با این‌همه، به‌عنوان یک کتاب درسی برای این گروه مطرح بود؛ و چنین به نظر می‌رسد که شیوه بیان **جریان سیال ذهن** (Stream of Consciousness) نخستین‌بار با همین ترجمه، به‌طور عملی، به نویسندگان ما شناسانده شد، و طیفی قابل توجه از آنان را تحت تأثیر خود قرار داد[۳]. به‌گونه‌ای که لااقل دو داستان جنجالی شازده احتجاب، نوشتهٔ هوشنگ گلشیری و سمفونی مردگان کار

عبـاس معروفی، بـا اقتباس کامل از این رمان پدیـد آمدند. اضافه آنکه، طی این سـالها، مقاله‌ها و تفسـیرهای متعددی دربارهٔ این رمان ـ عمدتاً به‌صورت ترجمه ـ در نشریه‌ها و کتابهای مختلف داخلی به چاپ رسید.

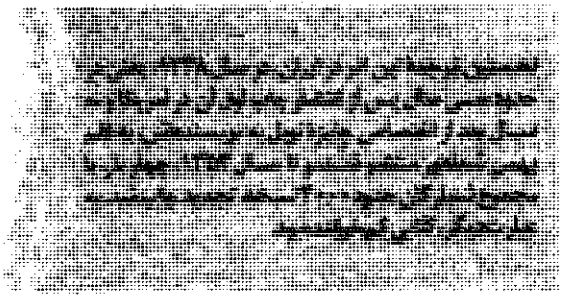
دردوران پس از انقلاب، تا سالها **خشم و هیاهو** به تجدید چاپ نرسید. اما نسخه‌های چاپ ۱۳۵۳ آن، به اندازهٔ کافی، در قفسه‌های کتابفروشیها موجـود بود. تا آنکه در سـال ۱۳۶۹ ترجمهٔ جدیـدی از آن به قلم صالح حسینی راهی بازار کتاب شد؛ و به فاصلهٔ کوتاهی (۱۳۷۲) به چاپ دوم و سپس (۱۳۷۶) به چاپ سوم رسید.

شناسـنامهٔ لاتینی ترجمهٔ فارسی کتاب‌نشان می‌دهد که تا زمان انتشار نخستین ترجمهٔ این اثر به فارسی (۱۳۳۸) گویا در خودِ آمریکا نیز استقبال چندانی از **خشـم 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.)

علـت این امر را در پیچیدگی و ابهام بسـیار زیـادِ نهفته در فصلهای اول و دوم این داسـتان باید جست؛ که سبب می‌شود هیچ خوانندهٔ عادیِ حتی علاقه‌مند به ادبیات، در شـرایط معمولـی و به میل خود، نخواهد و نتوانـد این اثر را تا پایان بخواند. نویسـندگان و منتقدان ادبی نیز، اغلب جز به‌عنوان یک تکلیف درسـی و حرفه‌ای، قادر ، یا شـاید درست‌تر این باشـد که بگوییم «حاضر» به مطالعهٔ **خشـم و هیاهو** نیستند. که تازه، در آن صورت نیز، درک کامل این اثر ، جز با کندی بسیار، مطالعهٔ چندین و چندبارهٔ بخشهایی از آن، و در نهایت، مددگیری از توضیحها و تفسیرهای نوشته شده درباره‌اش ، امکان‌پذیر نیست.

نگارنده، خود، نخستین‌بار تدریس انتقادی **خشم و هیاهو** را از سال ۱۳۶۷ در کلاسهای آموزش داستان داستان‌نویسی حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسـلامی و هم‌زمان در رشتهٔ نمایش دانشـکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهـران (در درس **داستان‌نویسـی ۲**) آغاز کرد. انتشـار ترجمه جدیدی از این اثر توسـط صالح حسینی در سال ۱۳۶۹ و تفسیری تطبیقی از آن در سال ۱۳۷۲ به‌وسیله همو، همچنین ترجمهٔ آثاری از جیمز جویس، ویرجینا وولف، در **جسـت‌وجوی زمان از دسـت رفته** مارسل پروست، و کتابهایی تحقیقی همچون **عصر بدگمانی** از ناتالی سـاروت **قصهٔ روان‌شناختی نو** از لـه اون ایدل و چندین کتاب دیگر دربارهٔ رمان نو، موجی چشـمگیر از گرایش به اسـتفاده از شـیوه بیان جریان سـیال ذهن در میان طیفی از نویسـندگان نسل انقلاب پدید آورد. این عده، که اکثریت قریب به اتفاق آنها، با این شـیوه بیان، از طریق آثار دسـت دوم یا چندم، و با یک تأخیر زمانی هفتاد ـ هشـتاد ساله آشنا شده بودند، ذوق‌زده و به شکلی افراطی به اسـتقبال آن رفتند، و همچون آخرین پدیـدهٔ مطرح در عرصهٔ ادبیات داستانی جهان، به تبلیغ و نشرش پرداختند. به‌گونه‌ای که این موضوع، به تدریج در حال تبدیل شدن به معضلی در ادبیات داستانی ما بود. اسفبارتر از آن اینکه، مطالعهٔ آثاری که این افراد به تقلید از این شـیوهٔ بیانی پدید آورده‌اند، نیز گفته‌ها و نوشـته‌های آنان دربارهٔ آن، آشـکارا نشان می‌دهد که این افراد، اغلب، نه فلسفهٔ نهفته در پسِ این شگردِ داستانی را درست می‌دانند، و نه آن‌گونه که باید، متوجه همهٔ ابعاد فنی‌اش شـده‌اند. بلکه به تقلیدی دسـت و پا شکسـته و ناآگاهانه از آن بسنده کرده‌اند. با این‌همه، با اصراری آزارنده، می‌کوشند تا دیگران را نیز در این مسیر با خود همراه سـازند؛ و چنین وانمود می‌کنند که گویا پیروی نکردن از این راه، نشـانهٔ عقب‌ماندگی در عرصهٔ داستان‌نویسی است.

مجموعـهٔ این عوامل و عاملهایی دیگر از این دسـت، باعث شـد که صاحب این قلم، پس از دوازده سال، یک‌بار دیگر به سراغ **خشم و هیاهو**،



به‌عنوان یکی از داسـتانهای مادر در ایـن زمینه برود، و ضمن نقد مجدد شـفاهی آن در جمع داستان‌نویسان و دوستداران ادبیات داستانی در دفتر ادبیـات ایثار بنیـاد جانبازان و مسـتضعفان و واحد ادبیـات حوزهٔ هنری سـازمان تبلیغات اسلامی، به مکتوب سـاختن و انتشار آن نیز اقدام کند. این کار، به‌ویژه با توجه به این موضوع صورت گرفت که نوشـته‌هایی که تاکنون به زبان فارسـی دربارهٔ این اثر منتشـر شـده‌اند ـ اعم از تألیفی و ترجمه‌ای ـ تقریباً همه، از موضع تأیید و تجلیل مطلق نوشـته شده‌اند، و در بهترین شـکل خود، جنبهٔ توضیحی و تفسیری دارند. حال آنکه **خشم و هیاهو** نیز، با وجود همهٔ غناهای درونمایه‌ای و خصایص برجستهٔ فنی ـ که در جای خود به آنها پرداخته خواهد شد ـ مانند هر اثر داستانی دیگر، فاقد نقاط ضعف و اشکال نیست. بنابراینها، و با توجه به اینکه اکنون بیش از هفتاد سـال از انتشار آن می‌گذرد و در این مدت، داستان‌نویسی نیز به پیشـرفتهای بسیاری نایل آمده و به مراتب فنی‌تر شده است، جایِ خالیِ یک **بررسیِ انتقادی** در مورد اثر، کاملاً احساس می‌شد.

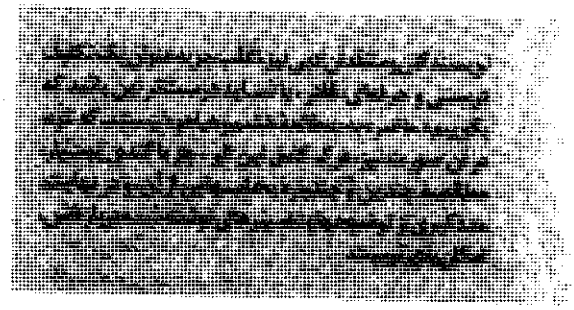
امیدوارم این نقد بتواند آن خلأ را از میان ببرد، و شبهه‌های باقی‌مانده در این‌باره را برطرف سازد.

امـا پیش از ورود به اصـل بحث، بیان این نکته لازم اسـت که ـ به دلایلی که در حین نقد ذکر خواهند شد ـ اگر همان نوشته‌های توضیحی و تفسـیری که طی دهه‌های پس از انتشـار اولین ترجمهٔ **خشـم و هیاهو** به فارسـی منتشر شده‌اند نبود، قطعاً امروز نگارنده قادر به نوشتن این نقد نمی‌بود. بنابراین، فضل پیشتازی در این راه، برای آن مفسران و مترجمانِ نوشـته‌های آنان محفـوظ خواهد بود. علاوه بر آن، از آنجا که بسـیاریِ از یادداشـتهای گردآمده دربارهٔ این داسـتان توسط اینجانب، سالها پیش فراهم آمده اسـت، این احتمال وجود دارد که در موردی، مطلبی برگرفته از جایی را، به سـبب اهمال در نوشتن مأخذ در پای آن، توسط خودم، متعلـق به خود تصور کرده باشـم. که در این صورت، پیشـاپیش، از این بابت پوزش می‌طلبم؛ و امیدوارم با تذکر خوانندگان فرهیختهٔ این نقد، به جبران مافات بپردازم. (در حین مطالعهٔ نقد متوجه خواهید شد که در یک مورد که متوجه این امر شده‌ام، آن را ذکر کرده‌ام.)

آخرین نکته ـ البته حاشیه‌ای ـ اینکه: به‌دلیل وجود برخی جنبه‌های بدآموز اخلاقی در این داستان، نمی‌توانم مطالعهٔ 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 شـده است[۴] 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 دسـت گرفته است. او، همچنین، در فاصلهٔ سالهای ۱۹۲۷ ـ 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 خانوادهٔ کامپسون گرفته است، توسط مردی سفیدپوست اغفال، و از او باردار شده است. شوهر این زن، با خبردار 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 همه‌روزه، با غروب خورشید، این ترس شدت می‌گیرد. در این حال، او برای غلبه بر این وحشت، چراغ کلبه‌اش را روشن می‌کند، و بچه‌های خانوادهٔ کامپسون (کونتینِ دودل و پراحساس، کدیِ عطوف و دلجو، و جاسن، موش کوچولوی خبرچین) 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 فتیلهٔ 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 نگه داشتن شوهرش ـ بیش از آن ـ 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 نام‌خانوادگی و خصوصیات، حضور دارند. در این داستان، با این‌همه، از نانسی خبری نیست. اما در گودال آبی در نزدیکی خانه کامپسونها، استخوانهای باقی‌مانده از جسد اسبی به نام نانسی وجود دارد، که به‌وسیلهٔ روسکاس سیاهپوست (شوهر دیلسی) کشته شده است. ضمن آنکه این استخوانها، برای کونتین ـ به‌ویژه ـ همیشه با یاد مرگ پیوند خورده، و تداعیگر نیستی و تباهی است. به‌عبارت 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. هرچند او می‌کوشد با قرار دادن این اثر در زمرهٔ داستانهای نو، این ضعف و نقصان آن را توجیه کند:

«در رمان مرسوم کهن، ماجرا متضمن گرهی است... بیهوده به‌دنبال گره در خشم و هیاهو می‌گردیم. آیا گره داستان در اخته شدن بنجی است؟ یا در ماجرای عاشقانه وحقیر کدی؟ یا در خودکشی کونتین؟ 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 زمرهٔ داستانهای نو قرار می‌دهد. اما فصلهای سوم و به‌ویژه چهارم ـ که به شیوهٔ بیان دانای کل نوشته شده است ـ و نیز بخشِ انضمامیِ انتهاییِ اثر، آن را از حیطهٔ داستانهای نو خارج می‌کند و در زمرهٔ داستانهای واقعیتگرا قرار می‌دهد. همچنان که آلن‌رب گری‌یه و ناتالی ساروت ـ از بنیان‌گذاران و نظریه‌پردازان داستان نو ـ با نفی کامل عناصر بنیادین داستانهای مرسوم، همچون پیرنگ و شخصیت پردازی و...، و بنا نهادن بنیان فلسفی داستانهایشان ـ در سرتاسر آن ـ بر عدم قطعیت، در شکستن قواعد و سنن داستانی مرسوم، به مراتب از امثال فاکنر فراتر رفتند؛ 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 ـ به مفهوم مورد قبول خود ـ تلقی نکردند. به‌عبارت دیگر، **خشم و هیاهو** هرچند از عناصری از عنصرهای داستان نو بهره جسته است، اما نمی‌توان آن را یک داستانِ نو تمام‌عیار تلقی کرد.

درواقع، با وجود ظاهرِ آشفته و پیچیدهٔ فصلهای یک و دو، در نهایت و پس از اتمام کتاب، احساس می‌شود که اثر، فاقد پیرنگ یا شخصیت‌پردازی نیست، و نویسندهٔ آن، در صدد نفی این عناصر داستانی نبوده است. بلکه ضرورت نظرگاه و نوع نگاهی که در این دو فصل برای بیان داستان اتخاذ کرده، او را به‌سوی این‌گونه 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 شیوهٔ بیانی را جبران کند، و به داستان خود، سر و سامانی ببخشد. به‌طوری که در سختگیرانه‌ترین قضاوت، می‌توان گفت: ساختار **خشم و هیاهو** ـ به‌ویژه در فصول یک و دو ـ همچون قطعه‌های پازلی در هم‌ریخته است؛ که خواننده با بذل توجه و دقت مضاعف، و نیز به راهنمایی فصلهای بعدی و ضمیمهٔ انتهایی کتاب، می‌تواند در ذهن، جای واقعی هر یک از این قطعه‌ها را بیابد، و با قرار دادن آنها در جاهای اصلی خود، به شمای واقعی داستان پی ببرد. به‌عبارت دیگر، داستان دارای قصه‌ای قابل پیگیری هست؛ و به همان نسبت، پیرنگ هم دارد. فقط این پیرنگ، آن‌گونه 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. هرچند پیشاپیش قابل پیش‌بینی است که اقدام به این کار، آن هم در مورد رمانی که برندهٔ جایزه ادبی نوبل شده، و پس از آن نیز، هر منتقدی که دربارهٔ آن مطلبی نوشته است ـ حتی شخصیتهای نامداری همچون ژان‌پل سارتر ـ جز توصیف، تفسیر و در نهایت تمجید و تجلیل، راجع به آن، چیزی بیان نکرده است، خالی از نوعی غرابت و چه‌بسا ناباوری برای برخی مخاطبان جوان ایرانی نباشد.

نخستین و بدیهی‌ترین نکته‌ای که در این مورد جلب توجه می‌کند، ترتیبِ زمانی نامعقول و فاقد توجیهِ فعلی قرار گرفتن فصلها به‌دنبال یکدیگر است.

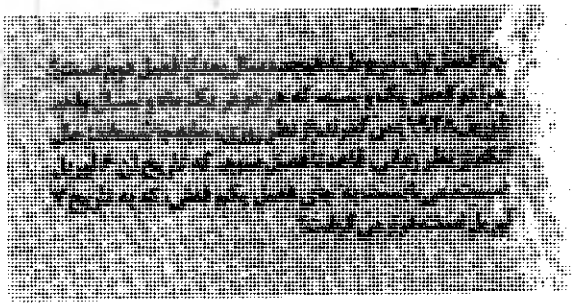
ماجراهای جاری در چهار فصل رمان، به ترتیب در چهار روز ۷ آوریل ۱۹۲۸، ۲ ژوئن، ۱۹۱۰، ۶ آوریل ۱۹۲۸ و ۸ آوریل ۱۹۲۸ رخ می‌دهند. اما نه از درون و نه بیرون داستان، هیچ توجیه منطقی و حتی فنیِ قابلِ قبولِ داستانی، برای این جابه‌جایی ترتیبهای زمانی، نمی‌توان یافت. به‌راستی چرا فصل اول، مربوط به هیجده سال بعد از 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 فصلِ یکمِ فعلی، که به تاریخ ۷ آوریل است، قرار می‌گرفت؟

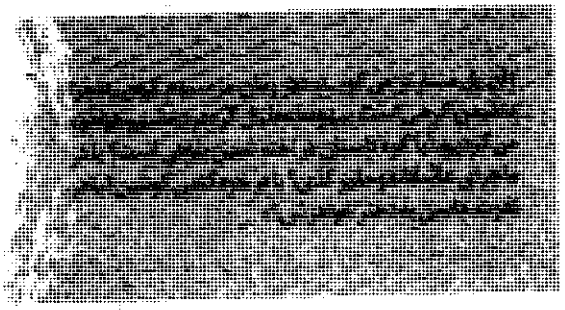
البته برخی از افراد، که از اصلِ «حق همیشه با نویسندگان بزرگ و نامدار است»؛ و «ما به جای چون و چرا در مورد کارهایِ غیرِ معمول آنان، باید در پی یافتنِ توجیهی برای آنها باشیم» پیروی می‌کنند، ممکن است به این پرسشها پاسخ دهند: «برای حفظ کشش و جذابیت داستان.» یا: «به این سبب که **خشم و هیاهو** یک داستان مرسوم نیست؛ و بنای آن بر رعایت ترتیب توالی زمانی قرار ندارد؛ و حتی به عمد، به‌دنبال شکستن این ترتیب و توالی است.»

اما این پاسخها، بیش از آنکه برطرف‌کنندهٔ 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 زمرهٔ داستانهای مرسوم و سنتی نیست، خودبه‌خود، بنیان پاسخ خویش را ویران ساخته است. چه، موضوع «کشش و جذابیت داستان بر اساس حفظ تعلیق»، از خاصه‌هایِ بارزِ داستانهای سنتی و مرسوم است، و در داستانهای نو، آشکارا مورد بی‌توجهی و حتی تحقیر و تمسخر واقع شده است. بنابراین، دغدغه و انگیزهٔ فاکنر از این جابه‌جایی و به‌هم زدن ترتیب توالی زمانهای فصول، نمی‌تواند و نباید، این باشد. اما به فرض که چنین تناقض و مشکلی نیز بر سرِ راه قرار نمی‌داشت، باز، این توجیه، فاقد پشتوانهٔ 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. درواقع لااقل حدود دو قرن است که نویسندگان داستانهای مرسوم، پذیرفته‌اند که رعایتِ ترتیبِ توالیِ زمانیِ وقوع، در نقل حوادث، خاص قصه است، نه داستان. قصه نیز مانند داستان یک گونه (ژانر) ادبی نیست؛ بلکه تنها یکی از عناصر چندگانهٔ داستان است. اما همین برهم زدن ترتیب زمانها در داستان، امری کاملاً دلبخواهی، و امتیازی برای نویسنده در جهتِ جبرانِ تنبلیهای ذهنی و ضعف تخیل و رفع و رجوع نقایص و کمبودهای کار او، یا بازی‌ای از سرِ 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... . به‌عبارت دیگر، هر یک از آن جابه‌جاییهای زمانی، برای خود، زمینه‌ها و مقدماتی دارد؛ که بخشی از



آنها برخاسته از یک ضرورتِ درونیِ ویژهٔ همان داستان به‌خصوص است، و قسمتِ دیگرِ آن هم، زمینهٔ پذیرشِ بیرونی دارد؛ که آن نیز مبتنی بر یک منطق قابلِ قبولِ عام است. مجموعهٔ اینهاست که آن جابه‌جاییهایِ زمانی را پذیرفتنی می‌کند.

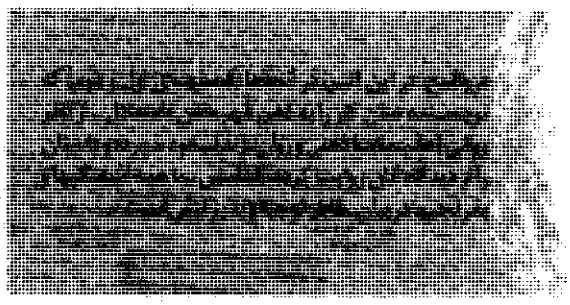
اگر هم به پرسش ما در مورد علت جابه‌جاییِ فصلها در خشم و هیاهو، پاسخ دوم را بدهند (نامرسوم، و نو بودن این داستان را مطرح کنند)، که ما آنان را به بحثی که پیش‌تر در این‌باره مطرح کرده و به این ادعا پاسخ گفتیم، ارجاع خواهیم داد؛ و خواهیم گفت که به همان دلایل مطرح شده در آن بحث، این کار، توجیه‌پذیر نیست.

درواقع، در این اثر، در آنجاها (فصلهای اول و دوم) که نویسنده عنان کار را به ذهنِ قهرمانان نامتعادل ـ از نظر روانی (عقب‌ماندهٔ ذهنی و روان‌نژند) ـ خود سپرده و داستان را از دیدگاه آنان روایت کرده، اقدامش ـ با همهٔ آشفتگیها و بغرنجیها در بیان ـ قابل توجیه و پذیرفتنی است. چه، طبیعت چنین ذهنها و دیدگاههایی، این جابه‌جاییها، تداخلها و آشفتگیهایِ زمانی را پذیرفتنی می‌کند. اما در خارج از این محدوده (مثلاً طراحیِ 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 کونتینِ روان‌نژند صورت نگرفته است. بلکه ویلیام فاکنرِ عاقلِ بالغِ نویسندهٔ برندهٔ جایزهٔ جهانیِ ادبیِ نوبل، آن را صورت داده است. بنابراین، برای آنکه این جابه‌جاییِ زمانیِ 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 بیرونِ آن، شاهد چنین پشتوانه‌هایی نیستیم. علاوه آنکه، در میان اظهارنظرهای خیلِ ستایشگران و مفسّران این اثر نیز، مطلقاً شاهد پرداختن به این موردِ مهمِ ساختاری، ولو به قصد توجیه آن، نیستیم. (همچنان که در بخشهای آتی این نقد نیز اشاره خواهد شد، در مجموع، تقریباً همهٔ این به‌اصطلاح منتقدان، یا به کل موارد مبهم و مسئله‌دار **خشم و هیاهو** را ندیده‌اند، یا آنها را ندیده گرفته، و دورشان زده‌اند.)

دومین سؤالِ قابل طرح در موردِ 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؟

عمدهٔ توصیفگران و مفسران، **خشم و هیاهو** را سرگذشتِ خاندانِ رو به زوالِ کامپسون و ـ از این طریق ـ جنوب آمریکا معرفی کرده‌اند.

اگر این سخن را بپذیریم، آن‌گاه 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 زمرهٔ 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 داستانیِ قرن هجدهم و حداکثر نیمهٔ اول قرن نوزدهم میلادی بود. در رمانهای قابل تأمل قرن بیستم، افراد، جایگزین خاندانها و دودمانها شدند، و «فردیّت» قهرمانها، هرچه بیشتر مورد توجه قرار گرفت. این تفرّد، در داستانهای نو، به حدِ اعلایِ خود رسید. به‌گونه‌ای که حتی بحثِ مشهورِ توجه به چهرمانِ (نمونهٔ نوعی، تیپ)، در این داستانها مورد تردید جدی قرار گرفت. بنابراین، این موضوع که **خشم و هیاهو** ماجرای «یک خاندان» است، از اساس، با مبانیِ رمان نو در تعارض و تخالف قرار دارد.

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

در **خشم و هیاهو** نیز، این اختلافِ 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 برجستهٔ او مشهود است. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت: این سه فصل ـ اولی و دومی کاملاً و سومی قدری کمتر ـ درواقع بازتاب‌دهندهٔ 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 درواقع عقبه و نتیجهٔ اعمال همان کدی نیست.) یعنی از این نظر ـ با قدری اغماض در مورد فصل سه ـ شخصیت اصلی فصلهای اول و دوم و سوم را، می‌توان کدی دانست.

با این ترتیب، به حق، انتظار می‌رود پس از تعیین تکلیف او ـ که در این سه فصل صورت می‌گیرد ـ **خشم و هیاهو** به پایان برسد. اما شاهدیم که داستان (در ترجمهٔ بهمن شعله‌ور) ۹۴ صفحهٔ دیگر ادامه می‌یابد؛ و دراین بخش ـ جز در حدود ۲۲ صفحهٔ آن، که همان بخش انضمامی و عمومی است ـ به‌ترتیب، 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 بی اهمیت ـ به‌ویژه در فصلهای اول و دوم ـ است؛ که نبودشان نه تنها لطمه‌ای به داستان وارد نمی‌ساخت، بلکه آن را به مراتب منسجم‌تر، شسته رُفته‌تر، 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 صحنهٔ گفت‌وگوی کونتین با لویی هاچر بر سر پاک کردن شیشه فانوسهای درشکه‌اش، یا ۲۶ صفحه، شرح ماجرایِ همراهیِ کونتین 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، به‌ویژه بنجی، کونتین، جاسن و مادر، که در نهایت خود تبدیل به یک خصیصهٔ سبکی ویژه برای فاکنر 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 شعرِ 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 به‌نوعی ـ و با تفاوتهایی در داستان کوتاه و رمان ـ فشرده و عصارهٔ زندگی است.

مجموعهٔ سه عاملِ «وجود برخی صحنه‌های زاید»، «طول و تفصیل و جزئی‌پردازی غیر ضرورِ 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. درحالی‌که می‌توانست چنین نباشد. ضمن آنکه، اگر داستان، تا پایان، حول محور کدی، به‌عنوان شخصیت اصلی آن، باقی می‌ماند، به این ترتیب نیز، بخشی از طول فعلی‌اش کاسته می‌شد. در آن صورت، بی‌آنکه احساس کمبودی در داستان شود، چه‌بسا 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 هیچ‌یک از فصلهای چهارگانهٔ 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 در حالی است که فاکنر از افکار و احساسات ابلهی چون بنجی و روان‌پریشی مانند کونتین، تا فردی کاملاً عقلانی و منطقی همچون جاسن را کاویده، و از کنه آنها به ما خبر داده است!... به‌راستی چه ضرورت و منطقی از درونِ داستان، چنین امساکی 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.

ادامه دارد

پی‌نوشت‌ها:

۱. در نشستی ادبی که در سال ۱۹۵۵ زیر نظر خودش در ژاپن برگزار شده بود.

۲. ایدل، له اون؛ قصهٔ روان‌شناختی نو با ترجمهٔ ناهید سرمد؛ ص ۲۳۹ ـ 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؛ مجلهٔ کتاب امروز؛ دفتر اول؛ ص ۱۴ (به نقل از خشم و هیاهو، ترجمهٔ صالح حسینی؛ ص ۲۹۴).

نیز: له اون ایدل؛ قصهٔ روان‌شناختی نو؛ ترجمهٔ ناهید سرمد؛ ص ۲۳۷ ـ ۲۳۸.

۵. زمان در نظر فاکنر؛ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی؛ کتاب امروز؛ ص ۱۶ (به نقل از بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب؛ نوشتهٔ صالح حسینی).