مماثله‌های آینه در خشم و هیاهو[1]

لارنس تامپسن[2]

صالح حسینی

از مفهوم آینه‌داری طبیعت،[3] راه پرجاذبه و در عین حال پر خس و خاری از میان تاریخ اندیشه‌ها مستفاد می‌شود، زیرا این عبارت مجازی مایهٔ بسی کاربرد و تفسیر تناقض‌آمیز شده است. با این حال، به نظر چنین می‌آید که اشارات مداوم‌به آینه در **خشم و هیاهو** توجه خواننده را به این نکته جلب می‌کند که فاکنر تمهید آینه ادبی و موازین آینهٔ قدیم را بر مقاصد خاص خویش وفق داده، و وسیلهٔ نقش کردن انواع و اقسام پیوند و تضاد[4] و موازنه[5] و مماثله ساخته است ــ چراغی نیز هم، برای روشن ساختن تیمارهای مضمونی چندی که در عرصهٔ سیر وقایع، از بدایت تا نهایت، مستتر است. به بهای ساده کردن معانی فراخ‌دامن و پیچیدهٔ این رمان، چندتایی از تلمیحات و تمهیدات[6] آینه را به ترتیب اهمیت می‌خواهم عرضه کنم، به این امید که سیری از این دست آگاهی ما را دربارهٔ معانی اصلی چندی فزونی دهد.

شاید نخستین اشاره یا آینه‌داری[7] هنگامی پیش می‌آید که بن ناقص عقل[8] به جایی بر دیوار دست می‌زند که قبلاً مکان آینه بوده است. دلیل راه بن در این تجربه، مراقب سیاهپوستش لاستر است و زمان آن هم دم‌دمای شامگاه سی و سومین سال ولادتش:

به کتابخانه رفتیم. لاستر چراغ را روشن کرد. پنجره‌ها سیاه شدند، و جای بلند تاریک روی دیوار آمد و رفتم به آن دست زدم. مثل در بود. منتها در نبود.

آتش پشت سرم آمد، من هم به طرف آتش رفتم، روی زمین نشستم و دمپایی را محکم گرفتم. آتش بالاتر رفت. روی نازبالشی رفت که توی صندلی مادر بود.

هر چند که هر کدام از تصاویر این نقل‌قول حاوی تداعی‌های با اهمیتی برای بن است، این اشارت نخستین به «جای بلند تاریک روی دیوار» به وقت خواندن اولیه رمان، اسرارآمیز و شاید هم بی‌معنی جلوه کند. جز این، می‌توان گفت که عبارت دلفریب[9] فوق سبب ایجاد هیجان و علاقه و کانون توجه می‌شود و واکنش خواننده را به عبارات و جملات مناسبت‌دار بعدی شدیدتر می‌کند. مثلاً هنگامی که جیسن [در بخش سوم رمان] به شرح یادآوری وضع و حالی مشابه می‌پردازد و از زاویهٔ دیگری به آن نگاه می‌کند، هیجان سطحی یکبارگی از بین می‌رود.

رفتم توی اتاق تشیمن. از طبقهٔ بالا صدایی به گوشم نمی‌رسید. روزنامه را باز کردم. اندکی بعد بن و لاستر آمدند تو. بن رفت به سمت جای تیرهٔ روی دیوار که روزی جای آینه بود و دست‌هایش را به آن مالید و ناله و زاری کرد. لاستر بنا کرد به سیخ زدن آتش.

گفتم: «چه کار می‌کنی؟ امشب دیگه آتش لازم نداریم.»

گفت: «می‌خوام اونو ساکت نیگردارم.»

ولی باز هم این توضیح سطحی برای ما چاره ساز نیست و به اهمیت آن «جای تیرهٔ روی دیوار» برای بن، که پیش از این که مقداری از اثاث خانه را به فروش برسانند، «جای آینه» بوده است پی نمی‌بریم. منتها فاکنر از مسیر تداعی‌های جریان سیال ذهن بن، که آن «جای تیره» و آتش به آن دامن می‌زند، پیش می‌رود و اندک‌اندک به تکوین یک سلسلهٔ مماثلهٔ روشنگر دست می‌زند و پای بن و خواهرش کدی و مادرش را به میان می‌آورد، آن هم نزدیک به زمانی که اعضای خانواده نام او را از موری به بنجامین تغییر داده‌اند و بدین وسیله از وی تبری جسته‌اند[10]. دو نقل قول کوتاه می‌آوریم که همچنان بر اشارات معماآمیز[11] به آینه دلالت می‌کند.

ورش گذاشتم پایین و رفتیم اتاق مادر. آتشی توی اتاق بود. روی دیوارها برمی‌خاست و می‌افتاد. آتش دیگری توی آینه بود.

در نقل قول بعدی، باز هم به‌واسطهٔ تداعی، بن به یاد کدی می‌افتد. «کدی گفت: بیا به مادر شب‌به خیر بگو. به طرف رختخواب مادر رفتیم. آتش از آینه بیرون رفت.»

معنای خاص جملهٔ آخر روشن است: زاویهٔ دید بن که تغییر می‌کند، تابش آتش را در آینه دیگر نمی‌بیند. اما از فحوای کلام چنین برمی‌آید که این جمله ارزش رمزی دارد: همین که بن از کدی رو برمی‌گرداند و به سمت مادرش می‌رود دچار حس ضایعه‌ای می‌شود که ناپدیدشدن آتش تابیده در آینه مظهر آن است. خاطرهٔ متداعی‌شوندهٔ بعدی در ذهن او چندین دلیل را ممثل می‌سازد[12] و معلوم می‌دارد که چرا بن هر گاه از کدی رو برمی‌گرداند و به سوی مادرش می‌رود، دچار حس ضایعه می‌شود.

آتش را توی آینه هم می‌دیدم. کدی دوباره بغلم کرد. کدی گفت: «حالا بریم. بعد می‌توانی برگردی طرف آتش. حالا هیس.»

... مادر گفت: «بیاریش اینجا. زورت نمی‌رسه کولش کنی»...

کدی گفت: «زیاد سنگین نیست. می‌توانم کولش کنم.»

مادر گفت: «اصلاً نمی‌خوام کسی کولش کنه. پنج سالشه. نه، نه. نه توی دامن من. بذار سر پا بایسته.»

کدی گفت: «بغلش که بکنیم، دست از گریه برمی‌داره. هیس. می‌توانی هم الان برگردی. بیا. نازبالشت اینه‌هاش. ببین.»

مادر گفت: «نکن، کندیس.»

کدی گفت: «بذار نگاهش کنه تا ساکت بشه. یه دقیقه صبر کن تا درش بیارم. می‌بینی، بنجی. نگاه کن.»

به آن نگاه کردم و آرام گرفتم.

مادر گفت: «زیاد لی‌لی به لالاش می‌ذارید. هم تو و هم پدرت. توجه ندارید که من بیچاره باید مکافاتش را پس بدم...»

کدی گفت: «لازم نیست به خودت زحمت بدی. من خوش دارم هواش را داشته باشم. مگر نه، بنجی.»

مادر گفت: «کندیس. بدات گفتم که با آن کنیه صداش نکنی... آن نازبالش را وردار»

کدی گفت: «گریه می‌کنه.»

مادر گفت: «گفتم آن نازبالش را وردار. باید حرف‌شنوی یاد بگیره.»

نازبالش غیبش زد.

کدی گفت: «هیس، بنجی.»

مادر گفت: «برو آنجا بشین. بنجامین.» صورتم را رو به صورت خودش گرفت و گفت: «بس کن. بس کن.»

اما من بس نکردم و مادر دست در گردنم انداخت و زیر گریه زد، من هم گریه کردم. بعد نازبالش برگشت و کدی آن را بالای سر مادر نگه داشت. مادر هم روی صندلی عقب کشید و مادر گریه‌کنان پشت به نازبالش قرمز و زرد داد.

کدی گفت: «هیس، مادر. برو بالا دراز بکش تا بشود گفت ناخوشی. من هم می‌روم دیلسی را می‌آرم.» مرا به طرف آتش برد و به شکل‌های روشن و صاف نگاه کردم. صدای آتش و پشت بام را می‌شنیدم....

کدی گفت: «می‌توانی به آتش و آینه و نازبالش هم نگاه کنی.»

این واقعه کوتاه نمایشی بیّنه‌ای[۱۳] بسیار بسنده است بر این که کدی، برانگیخته از حس شفقت نسبت به برادر کوچک‌تر از خودش، از سر اشتیاق نوعی توجه مادرانه به من مبذول داشته که قبلا بن به سبب بی‌کفایتی مادرش از آن بی‌نصیب بوده است. کدی با ملایمت و تفقد، شیوه‌های توسل به واکنش‌های محدود بن را کشف کرده است و عطش غریزی او را برای نظم و آرامش و صفا برآورده می‌سازد. آتش و نازبالش قرمز و زرد و دمپایی ساتن نرم معدود اعیانی است که کدی با استفاده از آن‌ها، ارزش‌هایی راکه برای بنجی مثبت است دراختیارش می‌گذارد. باز هم کدی با تابانیدن این ارزش‌های مثبت در آینه، برخورداری از لذت مضاعف کردن آن‌ها را یادش داده است. از آن جا که وقوف بن را بر دیدن مقارنه‌آمیز[۱۴] «شکل‌های روشن و صاف» مایهٔ تسلایش افزایش داده است، می‌توانیم بگوییم که خود کدی برای بن نوعی آینه شده است، آینهٔ جملگی ارزش‌های مثبت او که قاب آن عشق است: عشق کدی به بن و عشق بن به کدی.

فاکنر تأملات به ظاهر مغشوش بن را در بخش نخست **خشم و هیاهو** چنان نقش‌زده[۱۵] است که علاوه بر تکه‌پاره‌های کل سرگذشت دودمان کامپسن، توجه ما را خاصه به عشق گدازندهٔ بن به کدی نیز ــ که (مانند آینه) زمانی بوده بود و اکنون دیگر نیست ــ معطوف سازد. حضورش شادی بن بوده، غیبتش غم او و بازگشت احتمالی‌اش امید او است. فاکنر در ترتیب و تنظیم این تکه‌پاره‌ها در بخش نخست کاری می‌کند که خبر ناپدیدشدن یکبارگی کودکی حساس و مادرخو همچون کدی را، که خبری است محرز، از خواننده دریغ کند. گره هیجان و علاقهٔ خواننده نسبت به این مسئله اندک‌اندک گشوده می‌شود. اسباب این گره‌گشایی هم عبارت است از استعمال گوناگون مماثله‌های آینه که بعداً می‌آید و از جنبه‌های مرتبط مضمون پیچیده این اثر پرده برمی‌دارد. عرف مستعمل فاکنر در **خشم و هیاهو**، از ابتدا تا انتها، این است که بعضی از آدم‌ها را آینهٔ آدم‌های دیگر می‌سازد: در این کار آینه‌ها را در زوایای متفاوت قرار می‌دهد که حاصل آن زوایای دید متضاد است. به عنوان نمونه دو تصویر متضاد دربارهٔ بن را به مناسبت بحث از نظر گذرانیده‌ایم، یعنی تصویر منقوش در آینهٔ ذهن کدی که با تصویر منقوش در آینهٔ ذهن خانم کامپسن تفاوت دارد. با این که در ذهن اشخاص مختلف داستان تصاویر گوناگونی از بن نقش می‌بندد، جملگی این تصاویر را می‌توانیم به صورت دو مقولهٔ متضاد دربیاوریم: بن در نظر بسیاری از این اشخاص مایهٔ آبروریزی و تهدید، یا دست‌کم کالیو نالانی، است. در مقابل، آنان که بن را از سر اخلاص دوست می‌دارند (خاصه کدی و دیلسی، کلفت سیاهپوست)، یا سفت کرده‌اند که وی آراسته به چندین قدرت عجیب و بی‌نظیر درک و دریافت است. به تعبیر راسکوس: «او خیلی بیش‌تر از اونچه مردم خیال می‌کنن بلده» مکرر در مکرر بن به این صورت بازنموده می‌شود که در تمیز اعیان یا اعمال زندگی‌ساز[۱۶] از اعیان یا اعمال زندگی‌سوز[۱۷]، از قدرت فطری و شهودی برخوردار است. فاکنر هم آن‌ها را از این سبب به کار می‌برد که تضاد خیر و شر (یا خوبی و بدی) را ممثل می‌سازد. پس، در این مفهوم محدود، شخص بنجی به نوعی آینهٔ اخلاقی است و هر یک از اعضای خانواده‌اش می‌تواند دربارهٔ تابش توانایی بالقوه و قدرت و ضعف خویش در این آینه تأمل کند. بسیاری از آن‌ها وجود چنین قدرتی را در بن کتمان می‌کنند، چون خوش ندارند خودشان را در آینه‌ای جز آینهٔ تبرئه نفس[۱۸] ببینند.

بازنمودن[۱۹] کدی به این صورت است، و چه به‌جا نیز هم، که بیش از دیگران به جلوه‌گری برادرش در نقش آینهٔ اخلاقی حساس است و محبت عاری از خودخواهی‌اش به او سبب تشدید این حساسیت می‌شود. فاکنر در چهار واقعه، که وجوه تدریجی رشد کدی را آشکار می‌سازد، به تکوین این جنبه از اهمیت بن می‌پردازد. کدی به وقت رسیدن به سن و سالی که به مغازلهٔ[۲۰] دوران نوجوانی علاقه‌مند می‌شود، پی می‌برد که واکنش غریزی[۲۱] بنجی نسبت به بوی عطر احساس گناه را در او دامن می‌زند و سبب می‌شود که فی‌الفور دامن از گناه بشوید ــ نوعی مناسک باستانی[۲۲] که مکرر در مکرر با عاملیت اخلاقی بن گره می‌خورد و او را مظهر وجدان خانواده‌اش می‌سازد. مدتی بعد، شبی از شب‌ها که بن از خانه می‌گریزد و کدی و چارلی را توی تاب در حال بوسیدن یکدیگر می‌یابد، کدی از چارلی کناره می‌گیرد ــ ظاهراً به قصد آرام ساختن بن ــ اما باز هم به این سبب که بن مایهٔ برانگیختن حس گناه در او شده است.

دوان دوان از زیر نور ماه به طرف آشپزخانه رفتیم... من و کدی دویدیم. از پله‌های آشپزخانه بالا دویدیم و به ایوان رسیدیم، بعد کدی توی تاریکی زانو زد و مرا تنگ بغلش گرفت. صدایش را می‌شنیدم و سینه‌اش را حس می‌کردم. گفت: «غلط کردم. دیگر توبه. بنجی. بنجی.» بعد داشت گریه می‌کرد، من هم گریه کردم، و یکدیگر را بغل کرده بودیم. گفت: «ساکت. ساکت. دیگر توبه.» من هم ساکت شدم و کدی بلند شد و توی آشپزخانه رفتیم و چراغ را روشن کردیم و کدی صابون آشپزخانه را برداشت و دهانش را محکم توی دستشویی شست.

با رسوم که بن در قالب آینهٔ اخلاقی جلوه‌گر می‌شود، هنگامی است که کدی بلافاصله پس از ازالهٔ بکارتش به منزل بازمی‌گردد. فاکنر در این صحنه، دو مماثلهٔ تلویحی را که مکمل یکدیگرند به هم پیوند می‌زند: یکی عبارت است از مماثلهٔ بن در جلوهٔ آینهٔ اخلاقی؛ و دیگری مماثلهٔ دیدن ساده با بینش آگاهانهٔ اخلاقی، که مدلول آن تکرارِ مدام واژهٔ «چشم‌ها» و دو واژهٔ دیگر «نگاه کردن» و «دیدن» است، و باز هم بن مایهٔ برانگیختن احساس گناه عمیق‌تری در کدی می‌شود.

کدی به طرف در آمد و آن جا ایستاد و به پدر و مادر نگاه کرد. چشم‌هایش به طرف من دو دو زد و دور شد. زیر گریه زدم. صدای گریه‌ام بلند شد و پا شدم. کدی آمد تو. پشت به دیوار ایستاد و به من نگاه کرد. گریه‌کنان، به سویش رفتم و او پشت به دیوار وارفت و من چشم‌هایش را دیدم و بلندتر گریه کردم و گوشهٔ لباسش را چنگ زدم. دست‌هایش را از پشتش بیرون آورد اما من گوشهٔ لباسش را چنگ زدم. چشم‌هایش دو دو می‌زد... توی راهرو بودیم. کدی همچنان نگاهم می‌کرد. دستش جلو دهانش بود و من چشم‌هایش را دیدم. وگریه کردم. از پله‌ها گریه‌کنان، از پی او رفتم، و او پشت به دیوار وارفت و نگاهم کرد. در را به اتاق خودش باز کرد، اما من گوشه لباسش را چنگ زدم و به حمام رفتیم و او پشت به در ایستاد و نگاهم کرد. بعد بازویش را جلو صورتش گذاشت، من هم گریه‌کنان هلش دادم.

هر یک از این سه واقعهٔ مرتبط به هم (که در هر سه بن آینه اخلاقی است و آب هم مظهر طهارت و توبه)، واکنش غایی بن را در ذهنش تداعی می‌کند. زمان آن، عقدکنان قلابی کدی است و شامپانی به کنایه مایهٔ طهارت می‌شود و در نهایت، زنجه و اعتراض غریزی بن اسباب ختم مراسم می‌گردد. این واقعهٔ چهارم بازنمونِ پایان دوره‌ای در زندگی بن است که کدی توانسته بوده از تجربهٔ نسبتاً آشفتهٔ او نظم نسبی برقرار سازد و بدین وسیله یاری‌اش کند، و نیز پایان دوره‌ای که بن برای کدی مظهر آینه اخلاق بوده است. توجه کنید که از صور خیال مکرر آینه در به دل گفتن کونتین دربارهٔ واقعه‌ای که مراسم عقد به هم می‌خورد، پایان این دو دوره به کنایه[۲۳] مستفاد می‌شود.

او یک راست از آینه، از بوی کپه شده بیرون دوید. گل سرخ. گل سرخ.... وقتی شنیدم که دیگر داشت می‌دوید. پیش از این که از موضوع باخبر شوم، داشت توی آینه می‌دوید. به این سرعت، شلاله لباسش را روی بازویش گرفته بود و مثل ابر از آینه بیرون دوید، تور صورتش در درخشش‌های بلند تاب می‌خورد. پاشنه‌هایش فرز و چالاک و با دست دیگر لباسش را روی شانه‌اش چنگ زده بود و از آینه بیرون می‌دوید بوی عطر گل سرخ گل سرخ صدایی که روی باغ عدن دمید. بعد آن سوی ایوان بود صدای پاشنه‌هایش را نمی‌شنیدم آن وقت زیر نور ماه مثل ابر، سایهٔ شناور تور صورتش در آن سوی علف‌ها به میان زارزار می‌دوید.

کدی پس از این عقدکنان قلابی می‌گذارد می‌رود و تصویر دوگانه‌ای از خود بر جای می‌گذارد، که در ذهن اعضای خانواده‌اش منقوش است. نزد خوانندهٔ این رمان، تصویر اولیهٔ کدی همان تصویری است که مکرر در آینهٔ ذهن بن می‌تابد: یعنی کدی حساس و مادرصفت که محبتش به بن مایهٔ محبت بن به او می‌شود و به زندگی بن معنا می‌بخشد. این تصویر بر جای می‌ماند. در تضاد با این تصویر، تصویر دیگر کدی همان است که به زودی (منتها با تفاوت‌های جزیی) در آینهٔ ذهن خانم کامپسن و کونتین و جیسن می‌تابد: تصویر عضوی از اعضای خانواده که پاره شدن پردهٔ عصمتش را مایهٔ بار آوردن رسوایی برای کل افراد خانواده می‌دانند و با سفاهت بن مساوی، یا بالاتر از آن هم، تلقی می‌کنند. با این حال، اندک‌اندک این معنی دستگیر خواننده می‌شود که خانم کامپسن و کونتین و جیسن، هریک به فراخور نیاز برای تبرئهٔ نفس، نخست بن و پس از آن کدی را بلاگردان[۲۴] ساخته‌اند تا بتوانند گناه غایی فروپاشیدن دودمان کامپسن را به گردن این دو بلاگردان [= بز عزازیل][۲۵] بیندازند. هر چند که این معنای اصلی بر یکی دیگر از جنبه‌های مضمون پیچیدهٔ اثر فاکنر دلالت می‌کند، تفصیل بیش‌تر آن را به وقتی موکول می‌کنیم که به گونه‌های دیگر مماثله آینه پرداخته باشیم.

فاکنر در بخش دوم خشم و هیاهو اندک اندک تقابل و تضاد دلمشغولی بن با آینه را با دلمشغولی کونتین با آینه پیش می‌کشد. کونتین در یکی از تأملات خویش چنین نظر می‌دهد:

بوی پیچ و خم‌های رودخانه را آن سوی تاریک روشن می‌شنیدم و آخرین نور را طاقباز و آرام بر سطح امواج‌مانند تکه‌های آینه شکسته می‌دیدم... بنجامین فرزند. آخ که چطور جلو آن آینه می‌نشست. پناهگاه همیشگی که در آن جدال تعدیل می‌یافت آرام می‌شد آشتی می‌کرد.

کونتین (به وام از عبارتی که فاکنر برای کونتین قائل می‌شود)، «نوعی عکس واژگونهٔ» بن است. کونتین، در تقابل با واکنش غریزی بن به اعیانی که مظهر ارزش‌های مثبت در تجربهٔ بشری است، عشق ارادی و وسواس‌آمیز به ارزش‌های منفی را ممثل می‌سازد که زندگی‌تباه کُن و زندگی‌سوز است و مظهرشان نیز خودکشی به دقت ترتیب یافتهٔ او است. یکی از مایه‌های مکرر در **خشم و هیاهو**، که از خود عنوان مستفاد می‌شود، عبارت است از تداول سنتی جدال نیروهای نظم‌آفرین با نیروهای آشوب‌زا در تجربهٔ بشری، که بازنمون آن در اینجا تا اندازه‌ای فاصله گرفتن تدریجی اعضای خانوادهٔ کامپسن از شأن و نظم سپرده در خاطره و رفتن به سمت بدنامی و آشوب است. کونتین در قالب آدمی ممثل شده است که خودپرستی آشوب‌زای او مایه برانگیختن شوق بیمارگونه‌اش برای ایجاد آشوب درونی می‌شود و به هم‌آغوشی با مرگ خودش نیز دامن می‌زند. پس به لحاظ ساختاری، تلفیق سی و سومین زاد روز بن با روز مرگ کونتین همانا مؤکد ساختن زندگی‌نگرهای متضادی است که بن (به طنزمایهٔ ننگ خاندان کامپسن) و کونتین (به طنزمایهٔ فخر دودمان کامپسن) مظهر آنند. دو نقل قول کوتاه را می‌آوریم که به ترتیب پایان روز بن و شروع روز کونتین را دربر می‌گیرد و غرض هم این است که بار دیگر مشتاقی فاکنر به صناعت بدیعی تضاد نموده شود. این صناعت در دو نقل زیر در حکم چراغی است که کج کج می‌تابد و مکان‌های عمده‌ای را که این دو برادر نقش واژگونهٔ یکدیگر می‌شوند روشن می‌سازد. روزبن با این کلمات پایان می‌گیرد:

کدی مرا توی بغل گرفت و من صدای همه‌مان را، و تاریکی را، و بوی چیزی را، می‌شنیدم. و بعد پنجره‌ها را می‌دیدم، آنجا که درخت‌ها وزوز می‌کردند. بعد تاریکی در شکل‌های صاف و روشن به رفتن پرداخت، همانطور که همیشه می‌رود، حتا وقتی کدی می‌گوید که من خواب بوده‌ام.

در اینجا به تلویح، این مفاد مضمونی مکرر می‌شود که بن، به مدد کدی، توانسته است عطیهٔ وجودی خویش را مبنی بر مبدل کردن تاریکی به نقشینهٔ تقارن و صفا و نظم معنی‌دار و شفابخش ــ و به تعبیر کونتین: «پناهگاهی همیشگی که در آن جدال تعدیل می‌یافت آرام می‌شد آشتی می‌کرد.» ــ به کمال برساند. در مقابل، کونتین روز خود را که شروع می‌کند از نور خورشید بیزار و روگردان است و بر یافتن این قدرت در وجود خویش پای می‌فشرد که ارزش زندگی‌بخش نور خورشید را به یاد آورندهٔ زمان تبدیل کند. وی، به شیوهٔ پدرش معنای زشت و مشوشی را به زمان عطا کرده است: «سایهٔ پنجره بر پرده‌ها پیدا که شد ساعت بین هفت و هشت بود و آن وقت دوباره من در زمان بودم و صدای ساعت را می‌شنیدم.»

بی درنگ بگوییم که «سایه» در اینجا تصویر محوری است و متعاقباً فاکنر به آن غنا می‌بخشد و معرف من برتر[۲۶] کونتین

می‌سازد ــ یعنی تصویر بازتابیدهٔ خود کونتین، که آن را به صورت یکی از مماثله‌های پرنقش[۲۷] آینه درمی‌آورد. استدلال کونتین را، که ارجاعات فراوان به مماثلهٔ آینهٔ مصنوع خودش به کنایه از آن مستفاد می‌شود، به اختصار بازمی‌گوییم. او می‌داند که برای رسیدن به نابودی ارادی خویش، ناگزیر از پنجه درافکندن با آن طرف دیگر وجود خود است که بازنمون آن جسم است، جسم یا وجود جسمانی که به غریزه یا شهود دست در دامن زندگی زده است و در برابر مرگ‌خواهیِ[۲۸] روان او ایستاده است. تا این منِ دیگر (جسم) مبارزه‌جو را خوار و خفیف کند، جسمش را با سایهٔ خورشید افکنش همتا می‌سازد. از آنجا که خورشید مکرراً به این صورت بازنمون شده است که موجد سایهٔ جسم کونتین است، می‌توانیم این سایه را شاعرانه تکریم جسم به قدرت زندگی‌بخش خورشید تلقی کنیم. منتها این دقیقاً همان نوع تکریمی است که کونتین می‌خواهد انکار کند. نگرش وارونهٔ او به زندگی‌خواهی غریزی جسمش در جملهٔ شاعرانهٔ زیر به زیبایی نقش گرفته است و به لحاظ افاده‌های معانی پرمایه است: «یک ساعت دیواری، آن بالابالاها زیر آفتاب بود، و با خود گفتم در جایی که آدم نمی‌خواهد کاری بکند، بدنش حقه سوار می‌کند و به انجام آن می‌کشاندش، آن هم غافلگیرانه.»

در نگاه نخست، پژواک تضاد سنتی جسم با روان بر مرده ریگ کانونیستی [مبتنی بر حکم ازلی] کونتین دلالت می‌کند. اما چون نیک بنگریم، معلوم می‌شود آنچه کونتین به مرگ ـ پرهیزی[۲۹] فطری جسم به جشم تلاش جسم برای کلک زدن به او نگاه می‌کند ــ که نامعقول است. این مفهوم وارونه به اعتقاد دیگر او دامن می‌زند که کاری کند که سایه‌اش را منقاد خویش کند و گولش بزند. چهار گفتار بسیار کوتاه کونتین را در اینجا نقل می‌کنیم تا نشان دهیم که فاکنر این بازتاب سایهٔ جسم کونتین را فرانمود منِ دیگر هماوردش[۳۰] می‌سازد و بدین وسیله به ایجاد تأثیر طنزآمیز دست می‌یابد.

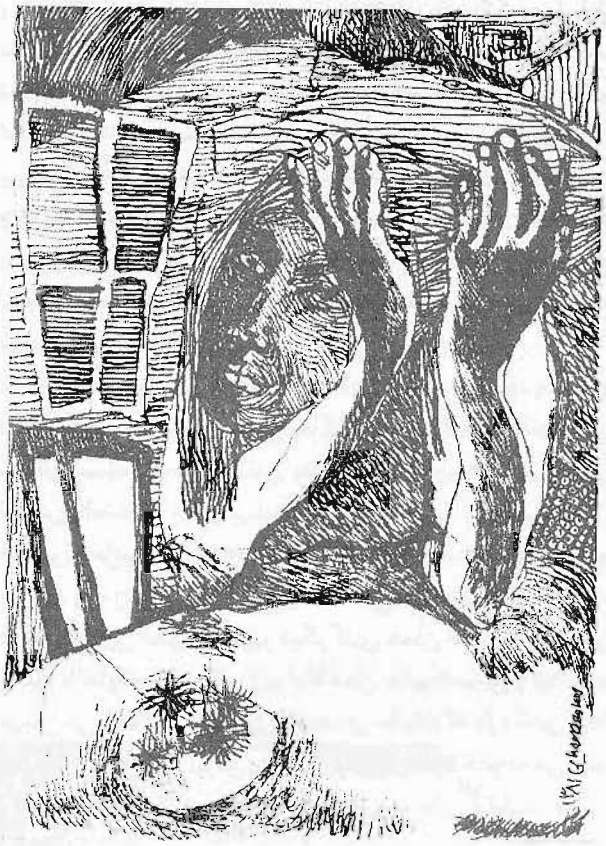
[۱] توی آفتاب پا گذاشتم و دوباره سایه‌ام را یافتم.

[۲] استخوان‌های سایه‌ام را با پاشنه‌هایم محکم توی بتون فرو کردم...

[۳] تراموا ایستاد. پیاده شدم و به وسط سایه‌ام پا گذاشتم... و سایه‌ام را لای گرد و خاک له کردم.

[۴] دیوار توی سایه می‌رفت، و بعد سایه‌ام، دوباره گولش زده بودم.

پیداست که کونتین به وقت گول زدن غایی «سایه»‌اش چاره‌ای جز نابود کردن جسم خویش ندارد و جلوهٔ این واقعه (غرق



کردن خودش است. فاکنر در تکوین معنای دوگانهٔ این واقعه (که مطلوب اراده است و مقبول جسم نیست)، از تجربهٔ اولیهٔ کونتین بر روی پل رودخانهٔ چارلز، یعنی همان جایی که می‌ایستد و دربارهٔ سایه تابیده‌اش بر سطح آب تأمل می‌کند، استفادهٔ نغزی می‌کند.

سایهٔ پل، ردیف‌های نرده کشی، و سایهٔ من که صاف بر آب تکیه زده بود، و چنان راحت گولش زده بودم که دستم از من بر نمی‌داشت. دست کم پنجاه پا بود، و چه می‌شد که چیزی می‌داشتم و سایه‌ام را توی آب فرو می‌کردم و آن قدر نگهش می‌داشتم تا غرق شود، و سایه آن بسته مانند یک جفت کفش کاغذپیچ روی آب لمیده باشد. کاکاسیاه‌ها می‌گویند سایه آدم مغروق همیشه خدا توی آب دنبالش می‌گردد... روی نرده خم شدم و سایه‌ام را تماشا کردم که گولش زده بودم. کنار نرده راه افتادم، اما لباسم هم تیره بود و می‌توانستم دست‌هایم را پاک کنم و سایه‌ام را تماشا کنم که گولش زده بودم.

پس از آن از پلی دیگر، کونتین کورکورانه دربارهٔ سایهٔ رمزی دیگری، یعنی ماهی قزل‌آلا، تأمل می‌کند. ماهی بر خلاف جریان اسطقس نابودگری که در آن موجودیت دارد شنا می‌کند و مطابق غریزه به توانایی‌های بالقوه‌اش تحقق می‌بخشد.

قعر آب را نمی‌دیدم، اما پیش از آن که چشم از دیدن بماند، نگاهم از

میان حرکت آب تا فاصلهٔ زیادی می‌رفت، و آن‌وقت سایه‌ای را دیدم چون تیری ضخیم و آویخته که در جریان آب ریشه می‌دواند. پشه‌های بهاری درست روی سطح آب به داخل سایه پل می‌رفتند و بیرون می‌آمدند... تیر بی‌هیچ حرکتی افزایش می‌یافت، سپس ماهی قزل‌آلا با چرخشی سریع [به ظرافت فیلی که پسته زمینی را بردارد] پشه را به زیر آب کشید. گرداب محوشونده در جهت جریان آب رانده شد و بعد تیر را دوباره دیدم که بینی‌اش در میان جریان بود و با حرکت آب، که پشه‌های بهاری برفراز آن کج می‌شدند و بال می‌آراستند با ظرافت تکان می‌خورد... سه تا پسر بچه با قلاب‌های ماهیگیری روی پل آمدند و ما روی نرده خم شدیم و به ماهی قزل‌آلا نگاه کردیم. آن‌ها ماهی قزل‌آلا را می‌شناختند. نقل محافل بود... [پسرک اولی] گفت: «دیگر نمی‌خواهیم بگیریمش. همینقدر بوستونی‌ها را تماشا می‌کنیم که می‌خواهند بگیرندش.»

این مثل کوتاه یا آینهٔ معنای مضمر، که کونتین نصیبه‌ای از آن نبرده است، چند جنبه از جنبه‌های متفاوت تأکید مداوم تکامل‌یابندهٔ فاکنر را بر ارزش واکنش غریزی چندی در عرصهٔ تجربهٔ بشری به هم گره می‌زند. تازه بین عمل غریزی ماهی قزل‌آلا و عمل غریزی مرغ دریایی، که درباره آن هم کونتین کورکورانه تأمل می‌کند، قیاس تلویحی در کار است. به این معنی که هر یک از این دو، آن‌چنان که پشه‌های بهاری نیز هم، مطابق غریزه از جریان اسطقس خویش بهره می‌جویند تا به توازن یا آراستگی بال دست بیابند. به این دو نقل قول و پیوند آن‌ها با یکدیگر توجه کنید.

... زیرمرغ دریایی آراسته‌بال می‌گریخت و دور می‌شد و هر چه بود و نبود می‌گریخت.

... دوباره تیر [را دیدم] که بینی‌اش در میان جریان بود و با حرکت آب، که پشه‌های بهاری بر فراز آن کج می‌شدند و بال می‌آراستند، با ظرافت تکان می‌خورد.

اسقطس کونتین زمان است و به جای این که برتوانایی‌های ذاتی و غریزی خویش تکیه کند و در برابر گریختن «هر چه بود و نبود» به توازن دست یابد، به عمداً راه تحریف و نابودکردن این توانایی‌های بالقوه را برگزیده است. ماهی قزل‌آلا و مرغ دریایی و پشه‌های بهاری، در معیت بن، آن گونه از «آینه‌های» معنای استعاری را در اختیار خواننده قرار می‌دهند که کونتین از فهمیدنشان سرباز می‌زند. کونتین، برخلاف بن، میل آن دارد که از هر چه آینه هست (چه حقیقی و چه مجازی)[۳۱] به قصد تکثیر ارزش‌های منفی استفاده کند، خاصه ارزش‌های فاقد نظم و درهم ریخته‌ای که نقشبندی چهرهٔ مرگ افسونش مظهر آن‌ها است. شامگاه روز مرگش همچنان که به مراسم مغازله با مرگ ــ که در عین پریشانی از آداب و ترتیب مراسم آیینی برخوردار است ــ ادامه می‌دهد، در شیشهٔ تراموایی آینهٔ اشیای شکسته‌ای را گذرا می‌بیند: «توی تراموا چراغ‌ها روشن بود، برای همین از میان درخت‌ها که گذشتیم، چیزی را نمی‌دیدم جز صورت خودم و زنی که در راهرو تراموا ایستاده بود کلاه بر سر، که پر شکسته‌ای در آن بود.»

فاکنر پس از برقرار ساختن تصویر آینه در شیشهٔ تراموا رشته‌رشته معنی از آن بیرون می‌کشد. کونتین پس از این که به خوابگاه باز می‌گردد و برای استقبال از مرگ خود را آراسته و پیراسته می‌کند، جلو آینه می‌ایستد و موی سرش را شانه می‌کند و در همان حال از فکر این که مبادا هم اتاقی‌اش شریو سروقت بیاید و نقشه‌هایش را خراب کند در تشویش است. یا شاید همان وقتی که باز راه بیفتد و سوار تراموا بشود، شریو هم سوار بر تراموای دیگری به شهر برگردد، و اگر چنین باشد آن‌وقت چهره‌شان گذرا کنار هم قرار می‌گیرد و مایهٔ جدایی چیزی نخواهد بود جز فضای بین دو تراموا و شیشه‌های آن‌ها. بخش مبتنی بر حذف و قصری[۳۲] که شامل اشارات مسطور در این به دل گفتن است در این‌جا شایان توجه خاص است. چون مبین یکی از موازین اساسی آینه است ــ یعنی استفادهٔ کونتین از عباراتی که حامل ارزش سطحی برای او است، ولی برای خواننده حامل مفاد مضمونی بسیار عمیق است. اینک آن بخش:

همان وقت که موی سرم را شانه می‌کردم زنگ نیم ساعت زده شد. اما تا زنگ سه ربع ساعت وقت مانده بود، مگر این که فرض را بر این بگذارم که در تاریکی مهاجم آنچه می‌بینم صورت خود او باشد و پر شکسته نباشد الا این که هر دو [در تراموا] باشند اما نه نمی‌شود دو تا آن جوری همان شب به بوستون بروند آن‌وقت صورت من صورت او لحظه‌ای از میان صدای برخورد [دو تراموا] و آن‌وقت از دل تاریکی دو شیشهٔ روشن و سخت پای در گریز شترق و خلاص و صورت من صورت او محو همان‌طور که می‌بینم دیدم آیا دیدم.

امکانات معنایی را، که ورای معنای عاجل موردنظر کونتین می‌رود، کنار می‌گذاریم تا بتوانیم حواس خود را خاصه به این عبارت بدهیم ــ به عبارتی که چندان درباره شریو صدق نمی‌کند و بیش‌تر در بارهٔ کل عمل کونتین صدق می‌کند: «[مگر این که] در تاریکی مهاجم آنچه می‌بینم صورت خود او باشد.» از این عبارت، علاوه بر جدال دو وجدان مخالف با یکدیگر کونتین، تضاد کلی استفادهٔ کونتین از آینه با استفادهٔ بن از آینه مستفاد می‌شود.

از میان مماثله‌های آینه که فاکنر در نقش زدن آن چربدستی بسیار به خرج می‌دهد مماثله‌ای است که روز مرگ کونتین نقش می‌زند و با مماثله‌های دیگر آینه که تاکنون از نظر گذرانیده‌ایم به لحاظ فنی تفاوت می‌کند. و آن عبارت است از تابانیدن معنای مجازی یا رمزی واقعهٔ گذشته در آینهٔ واقعهٔ خیال:

یعنی توازی خان‌داداش‌بازی کونتین برای دخترک ایتالیایی با خان‌داداش‌بازی قبلی او برای کدی. فاکنر تکه‌پارهٔ یادهای برانگیخته از وقایع پیشین مرتبط با کونتین و کدی را در واقعهٔ مربوط به دخترک ایتالیایی، از بدایت تا نهایت آن، همچون دانه می‌ریزد و بدین‌وسیله نوع دیگری از «آینه شکسته» را عیان می‌سازد. این توالی دولایهٔ وقایع همسنگ به‌قدری طولانی است که مجال تحلیل آن در این‌جا میسر نیست. با این حال جای آن دارد که بگوییم نمونهٔ فوق‌العاده مهم مماثلهٔ آینه است و فاکنر با آوردن آن دست کم درصدد القای این نکته است که خودپرستی کونتین سبب لکه‌دار شدن و آلودگی و تحریف محبت کدی به برادر کوچکترش بن و برادر بزرگ‌ترش کونتین می‌شود، آنقدر که کدی در هم و غم عقب نماندن از برادرش دچار دردسر می‌شود. بازنمودن کونتین به این صورت است که شخصاً مسئول تغییری است که در منش کدی پیش می‌آید. با این حال کونتین همانطور که اتهام برادر دخترک ایتالیایی را «خواهر مودزیدیا» مردود می‌شمارد و آن را مسخره می‌نامد، ندای برآمده از تداعی‌های آگاهانه یا ناآگاهانه‌اش را نیز مبنی بر مسئول دانستن او در قبال به سرآمده‌های کدی مردود می‌شمارد یا ندیده می‌گیرد. در این‌باره آن چه از فحوای کلام برمی‌آید و دلالت معنایی بسیار طنزآلودی دارد، این است که کدی نام‌های دیگر را بگذارد و نام کونتین را به دخترش بدهد، گو این که برادرش جسماً پدر دخترش نبوده است.

چنین می‌نماید که فاکنر دو استعارهٔ کنایی و «جمع شونده» یا دو واقعهٔ رمزی را اندوخته کرده بوده است تا در صفحات پایانی **خشم و هیاهو** خرج کند. اقتضای کلام مجازمان می‌سازد که این دو واقعه را، به زبان مجاز مماثلهٔ آینه در نظر بگیریم. از این دو نخستین در جایی پیش می‌آید که دیلسی و بن در مراسم عید پاک در کلیسای سیاهان نشسته‌اند و فاکنر، بار دیگر، ابتدا می‌کند به استعمال فنی دو نگرش متناقض و تضادآلود به یک شخص، یعنی واعظ میمون‌چهره، که خود را در معنای واقعه‌ای که مظهر عشق پاکبازانه[۳۳] است فنا می‌سازد و دچار استحاله می‌شود:

و جمع مؤمنان هم انگار به چشم خویش می‌دیدند که صدا او را می‌خورد، تا این که او نیست شده بود و آن‌ها نیست شده بودند و تازه خود صدا هم نیست شده بود و به جای آن دل‌هاشان وِرای نیاز به کلام به زبان سرود با هم سخن می‌گفتند، در نتیجه جلو که آمد و بر میز قرائت تکیه داد، و صورت میموتی‌اش، را بلند کرد و تمامی هیئت او نقش مصلوب به صلیب‌رسیده و شکنجه‌دیده‌ای به خود گرفت که از فرسودگی و بی‌مقداری‌اش برمی‌گذشت و فراسوی زمان می‌رفت، نفس بلند و ندبه‌آمیزی از سینهٔ آن‌ها برخاست.

چنان است که گویی فاکنر در این واقعهٔ رمزی به شبیه‌سازی یکی از جنبه‌های اساسی مضمون اصلی اثرش می‌پردازد، مضمونی که پرگار آن همیشه به سوی معانی احتمالی گوناگون دوران می‌کند و روی کلمهٔ واحد «عشق» ثابت می‌ماند. به همین دلیل، واکنش دیلسی و بن به این واقعه متناسب با مضمون است.

دیلسی، با دستی بر زانوی بن مثل پیکانی راست نشسته بود. قطرات اشک از گونه‌های فروافتاده‌اش از درون و بیرون هزاران شرارهٔ قدیه و خاکساری و دوران سرازیر شد... در میانهٔ صداها و دست‌ها، بن با حالت بهت در دو چشم آبی و پرملاحتش نشسته بود. دیلسی کنار او چون پیکانی راست نشسته بود و بر اثر شعشعهٔ پرتو ذات و خون برهٔ بد یاد آمده آرام و یکریز می‌گریست.

استعارهٔ دیگر نیز تضاد مضمونی مستتر در دو نوع بینش را آشکار و مؤکد می‌سازد. این بار رشته‌های معنی به گونه‌ای طنزآمیز از قیاس جلفی مستفاد می‌شود که لاستر بین نحو انجام کار و «خودی نشان دادن» برقرار می‌سازد. او که بن را برای گردش همیشگی، یکشنبهٔ عیدپاک به سمت قبرستان برده است بر آن می‌شود که خودی نشان دهد، آن هم به نفع چند سیاهپوست ولگرد. هنگامی که می‌گوید: «بنجی، بذار به این کاکاسیاها خودی نشون بدیم،» پیشنهادش چیزی جز نقض سادهٔ قانون ساده‌ای بیش نیست. به جای این که مطابق شیوهٔ معمول بنای یادبود را دور بزند، کوییني را به مسیر غلط می‌راند. بن که به غریزه، در چنان وضع پیش پا افتاده‌ای هم، تفاوت درست با غلط را احساس می‌کند، بنای زاری می‌گذارد و آن قدر زار می‌زند تا این که آشفتگی جزیی این وضع و حال (که جیسن، آن هم بر اثر سراسیمگی، سروسامانش می‌دهد و طنزآمیز هم هست) به مراسم بازگشت آداب و ترتیب‌دار راه می‌دهد. پس کل سیر وقایع داستان با مکرر شدن تلویحی و رمزی نقشی، که بنجی از ابتدا تا انتها به عهده داشته است، به پایان می‌رسد، آن هم از حیث تضاد قدرت انسان در ایجاد آشفتگی با قدرت انسان در آفرینش نظم.

کوییني از نو راه افتاد، پاهایش از نو بی‌وقفه به تالاق تالاق افتاد، و بار دیگر بن آرام گرفت. لاستر از روی شانه نگاهی سریع به عقب انداخت، بعد پیش راند. گل شکسته روی مشت بن افتاد و همچنان که قرنیز و سردر بار دیگر از چپ به راست به نرمی جاری شد چشم‌های بن از نو تهی و آبی و آرام شده بود؛ و تیرک و درخت، پنجره و درگاهی، و تابلو اعلان، هر کدام در جای مقرر خود بود.

حق این است که به عنوان انتخابی فاکنر هم به دید مجازی نظری بیفکنیم، سبب هم این که نوع دیگری از مماثلهٔ آینه از آن مستفاد می‌شود و نگرش مکبث، آنچنان که در درد دل[۳۴]

مشهور او در مجلس پنجم نمایشنامه شبیه‌سازی شده است، عنصر مهمی را در نگرش‌های سه قهرمان اصلی هرج و مرج در اثر فاکنر ــ یعنی خانم کامپسن وکونتین و جیسن ــ به زیبایی نقش می‌زند. وجه مشترک جملگی آن‌ها این است که هر کدام بر تیرئه نفس و ترحم بر خویشتن پا سفت کرده‌اند. جملگی یقین دارند که قربانی اوضاع و احوالی ورای اختیار خویش شده‌اند و آشفتگی درونی‌شان را که ریشه در دیگرگون کردن عشق، به واسطهٔ خودپرستی، دارد به زندگی فراتاب می‌دهند. بر همین منوال، بازنمون مکبث در مجلس پنجم چنین است که از پذیرفتن عواقب گناه و مسئولیت به سر آمده‌هایش سر باز می‌زند. به جای آن، او هم با قیافه‌ای حق به جانب آشفتگی درونش را فراتاب می‌دهد تا مگر عالم و آدم، و همینطور هم زمان، را بلاگردان سازد و خود زندگی را نیز «سایهٔ» پوینده‌ای در نظر گیرد. اکنون طنزهای موقعیت را که در درد دل مکبث مستتر است و عنوان انتخابی فاکنر آن را افاده می‌کند در نظر بگیرد و ببینید که علاوه بر کونتین و جیسن آینهٔ مناسب نگرش‌های آقا و خانم کامپسن نیز می‌شود.

فردا، و فردا هم، و فردا هم،
می‌خزد با گام‌های خُرد از روزی به روزی،
تا هجای واپسین هر چه مکتوب است دوران‌ها.
دیروز هم لعبتک‌ها [ی زمان][۳۵] را جز نشانی
از غبار اندوه راه مرگ ند.
خاموش شو، خاموش، ای شمع تنک
زندگی جز سایهٔ پوینده‌ای نبود، یکی بی‌چاره بازیگر
که بر صحن نمایش ساعتی را در خرام آید و بخروشد
وز او دیگر خبر ناید همی باز. زندگی قصه است،
قصه‌ای مفت و یاوه،
راوی‌اش کالیو، سر به سر غوغا و خشم.

می‌ماند معنای کل ساختار رمان، که آن را هم می‌توان با مماثلهٔ آینه مشخص کرد. فاکنر در مقام راوی، گویا بر این بوده است که به اعلا مرتبهٔ بی‌طرفی دست یابد و در این کار چهاربخش جداگانهٔ اثرش را به شیوه‌ای مرتب کرده است که داستان به روال معهود نقل نشود. وی نه از خواننده دعوت می‌کند و نه به او اجازه می‌دهد که به توالی کلی علت و معلول وقایع، از حیث توالی‌دار بودن، مستقیم نگاه کند. به جای آن، جنبهٔ مختلف، نمای متفاوت، زاویهٔ دید متفاوت و جلوهٔ متفاوت بخش‌هایی از داستان را به دست می‌دهد. هر یک از این واحدهای ساختاری، و بدین سان مجاور و در پیوند را، که در زاویه‌ای متفاوت با بقیه قرار گرفته‌اند، در مثل می‌توانیم شبیه آینه‌های مجاور و پیوندیافتهٔ پوشاک‌فروشی‌ها بنامیم که امکان می‌دهند در بارهٔ تصویر بلاواسطه‌ای که در تک‌تک آن‌ها نقش یافته است تأمل کنیم و سپس دربارهٔ تصاویر ثانوی یا تبعی، که انعکاس انعکاس در هر یک از آینه‌های جداگانه است تأمل کنیم.

در چهار آینهٔ ساختاری (چهار بخش) اثر فاکنر، می‌توانیم بگوییم که تصویر (یا تصاویر) نخست حاصل زاویهٔ دید بازتابندهٔ بن است. هر چند که برداشت اولیهٔ خواننده از تأملات بن چه بسا به این معنی دامن بزند که قصه را کالیوی نقل می‌کند و مفت و یاوه است، برداشت غایی این است که زاویهٔ دید بن توجه ما را به‌طور رمزی به قدرت‌های درک و دریافت اساسی و اولیه‌ای معطوف سازد که کالیوی هم از آن‌ها برخوردار است و از تجربهٔ خویش و به مدد غریزه و اشراق می‌تواند صُوَری از نظم بیافریند که برای تجربهٔ بشری حامل ارزش‌های مثبت باشد.

دوم مجموعهٔ تصاویر، به لحاظ ساختاری، حاصل زاویهٔ دید بازتابندهٔ کونتین است. این بار، گو این که تأملات کونتین چه بسا سبب ایجاد این استنباط اولیه در خواننده شود که وی آدمی است بسیار حساس و خصلتی شبیه خصلت هملت دارد و بر آن است که آینه‌دار آرمان‌گرای طبیعت باشد، اما برداشت غایی خواننده این است که زاویهٔ دید کونتین، برخلاف زاویه دید بن، چندین جنبهٔ مهم از رویهٔ منفی و برعکس مضمون موردنظر فاکنر را باز می‌تاباند. کونتین که به سبب جدال‌های درونی و بیرونی‌اش به لحاظ روانی نامتعادل است به این صورت ممثل شده است که علاوه بر مسئولیت به سرآمده‌های خودش تا اندازه‌ای مسئول به سرآمده‌های چند عضو دیگر خانواده‌اش هم هست. وی به «من» منحرف و مایهٔ انحرافش میدان داده است دقیقاً همان ارزش‌های اولیه و مثبتی را که به چندین جلوه درآمده بودند و بن به‌طور غریزی و شهودی عزیزشان می‌داشت، وارونه کند.

سوم مجموعهٔ تصاویر حاصل زاویهٔ دید بازتابندهٔ جیسن است، و به رغم این که جیسن خود را تنها عضو عاقل دودمان کامپسن می‌انگارد، خواننده به زودی متقاعد می‌شود که کفهٔ ترازوی ارزش‌های جیسن هم‌سنگ ارزش‌های ایاگو است و شباهت چندانی با ارزش‌های کونتین هملت‌وار ندارد. طنز جمیع اوضاع و احوال مربوط به جیسن به غائله‌ای ختم می‌شود که نقیضه رندانهٔ [سنت] مکافات در خور[۳۶] است و آن هنگامی است که پشم زرین کدی را که جیسن دزدیده بود دختر کدی از او کش می‌رود و بدین وسیله انتقام می‌گیرد. همان‌گونه که کونتین تا اندازه‌ای مسئول انحطاط اخلاقی کدی بوده است، جیسن نیز تا اندازه‌ای مسئول انحطاط اخلاقی دختر کدی نمایانده شده است.

چهارم مجموعهٔ تصاویر حاصل زاویهٔ دید بازتابندهٔ دیلسی است. از بدایت تا نهایت رمان، چه پنهان و چه رمزوار، تأکید دیلسی بر ارزش‌های مثبت و اساسی و اولیه با دریافت شهودی بن از ارزش‌ها مرتبط و هم‌سنگ است. به این ترتیب زاویه‌های دید مثبت را که بن و دیلسی در دو بخش ساختاری اول و چهارم **خشم و هیاهو** آینه‌دار آن بوده‌اند، می‌توانیم به صورت حقیقی و رمزی شامل ــ و محاط بر ــ دو زاویه دید منفی تلقی کنیم که کونتین و جیسن در بخش‌های دوم و سوم آینه‌دار آنند. با در نظر گرفتن این مفهوم غرض از ترتیب ساختاری این چهار آینه مرتبط به هم این است که تضاد اثرات پریشان‌آفرین خودپرستی با اثرات نظم‌آفرین عشق دلاویز و پاکبازانه در تجربهٔ بشری که تضاد مضمونی عمدهٔ رمان است، در این آینه‌ها نقش ببندد و مایهٔ فزونی گرفتن آگاهی خواننده گردد. ✗

پانوشت

1. "Mirror Analogues in the Sound and The Fury", in faulkner: *A Collection of Critical Essays*, ed. Robert Penn Waren (New Jersey, Englewood Cliffs, 1966).

2. Lawrance Thompson

3. Holding up a mirror to nature

4. antithesis

5. Parallelism

6. device

7. foreshadowing

۸. به جای idiot یکی دو جای دیگر به تناسب با متن، واژهٔ «کالیو» به ازای آن آمده است.

۹. «دلفریب» یا فریبنده به جای tantalizing. در فرهنگ‌های دو زبانهٔ موجود به جای آن «هوس‌آمیز» آورده‌اند که به هیچ وجه مناسب نیست. این واژه از Tantalos برگرفته شده و می‌دانیم که تانتالوس را زئوس به دوزخ می‌افکند و به گرسنگی و تشنگی دایم محکوم می‌کند. وی تا گردن در رودخانه‌ای فرو رفته است و هر وقت دهانش را نزدیک آب می‌برد، آب وا پس می‌رود و دستش هم هرگز به میوه‌هایی که بالای سرش آویزان است نمی‌رسد.

۱۰. «تبری جستن» به جای repudiation

11. enigmatic

۱۲. «مُمثل ساختن» به جای dramatizaton

13. evidence

14. Symmetrical

۱۵. نقش زدن به ازای Contrive

16. life - encouraging

17. life - injuring

18. Self - Justification

19. Representation

20. Courtship

21. Unreasoning

22. Primitive ritual

23. Obliguely

24. Scapesgoat

۲۵. یهودیان قدیم را رسم بر این بوده است که هر سال به مناسبت روز کفارهٔ The Day of Atonement بُزی را که حامل گناهان آنان بوده است به بیابان رها می‌کرده‌اند و دقیق‌تر بگوییم او را نزد Azazel (= عزازیل، یعنی غول بیابان) می‌فرستاده‌اند. همانگونه که نورتروپ فرای در *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات* تصریح کرده است؛ در ترجمهٔ انگلیسی کتاب مقدس (معروف به ترجمهٔ موثق) نام این بز Scapesgoat است که در عین غلط‌بودن واژه‌ای اساسی را به گنجینهٔ زبان انگلیسی افزوده است.

26. alter ego

۲۷. «پرنقش» به جای elaborate

28. death - will

29. death - resistance

۳۰. در اینجا «هماورد» به جای Opponent

۳۱. حقیقی به جای literal و مجازی به جای Figurative

32. ellipsis

33. Self sacrificial

۳۴. «دردِ دل» به جای Soliloguy. «حدیث نفس» هم گفته‌اند.

۳۵. لعبتک به جای Fools. در ترجمه‌های موجود مکبث، آن را «دیوانگان» ترجمه کرده‌اند که اصلاً درست نیست. چه به قول فرای، قهرمانان تراژدی ــ خاصه در آثار شکسپیر ــ Fools of time لعبتک‌های زمان‌اند. برای اطلاع بیش‌تر، رک: *فرهنگ برابرهای ادبی* (تألیف راقم سطور)، ذیل عبارت فوق.

۳۶. نقیضهٔ رندانه به جای burlesque و «مکافات درخور» به جای Poetic