۸۹
نسل قلم

ویلیام ون اوکانر

ویلیام فاکنر

مهدی غبرائی

نسل قلم

۸۹

ویلیام ون اوکانر

ویلیام فاکنر

مهدی غبرائی

تهران ـ ۱۳۷۷

شابک: ۵-۱۸-۶۱۷۹-۹۶۴ ISBN: 964-6179-18-5

This is a Persian translation of "William Faulkner" by William Van O'Conner, from *American Writers*, vol. 2, Ed. by Leonard Unger, published by Charles Scribners' Sons, 1974 pp. 54-76

انتشارات کهکشان

نسل قلم

با همکاری «دفتر ویراسته»

(سرپرست مجموعه: خشایار دیهیمی)

کتاب هشتادونهم: ویلیام فاکنر

نویسنده: ویلیام ون اوکانر

مترجم: مهدی غبرایی

طرح روی جلد: بهرام داوری

چاپ اول: بهار ۱۳۷۷

تیراژ: ۳۰۰۰ جلد

قیمت : ۳۰۰۰ ریال

لیتوگرافی: کیارنگ

چاپ: (جلد) مهدی، (متن) معراج

صحافی: معراج

کلیهٔ حقوق محفوظ است

تهران، ۱۵۱۱۶، خیابان خالد اسلامبولی (وزراء سابق)، کوچهٔ ششم
کوی دل‌افروز، شمارهٔ ۱/۱۵، طبقهٔ سوم
تلفن: ۸۷۱۹۸۹۶

سخن ناشر

با انتشار کتاب هفتادوسوّم، نسل قلم وارد چهارمین سال انتشار مستمرش می‌شود. با روند پیش‌بینی شده امیدواریم در این سال نیز بیست‌وچهار عنوان جدید از این مجموعه را منتشر سازیم و در صورت امکان آن اندک تأخیری را هم که در روال انتشار پیش‌آمده است جبران نماییم. آنچه انتشاراتی کهکشان را علی‌رغم دشواریهای فراوان به ادامهٔ بی‌وقفهٔ این کار ترغیب کرده است، امید به انجام خدمتی فرهنگی و نیز استقبال علاقه‌مندان از این کتابها بوده است. البته همواره تشویقهای خوانندگان و یاریشان به این مجموعه، خصوصاً کسانی که مشترک این مجموعه بوده‌اند، ما را دلگرم ساخته است. امیدواریم دیگر خوانندگان و علاقه‌مندان نیز در جهت یاری به ادامهٔ کار به مشترکان ثابت و دائمی این مجموعه بپیوندند و بدین ترتیب از مشکل توزیع کتاب نیز اندکی کاسته شود.

حدود چهل عنوان از کتابهای این مجموعه نایاب شده است و دوستانی که از نیمه راه به خوانندگان نسل قلم پیوسته‌اند در مورد چاپ دوّم این عناوین سؤال می‌کنند. تلاش انتشاراتی کهکشان در وهلهٔ نخست صرف تکمیل این مجموعه و انتشار عناوین تازه می‌شود، لیکن در اولین فرصت مقتضی اقدام به تجدید چاپ عناوین نایاب نیز خواهد شد.

در ضمن انتشاراتی کهکشان در نظر دارد در آیندهٔ نزدیک این مجموعه را بتدریج به صورت دائرةالمعارفی و بر حسب تقسیم‌بندی کشوری و به ترتیب تاریخ تولد نویسندگان منتشر سازد. گامهای اولیه برای آنکه آن مجموعه هر چه کاملتر و به صورتی نفیس و باضمائم سودمند عرضه شود، برداشته شده است.

ولایت یوکناپاتوفای[1] فاکنر[2] که جفرسُن[3] مرکز آن است، هم ناحیه‌ای افسانه‌ای است و هم واقعی. جدا کردن افسانه و واقعیت دشوار است، زیرا فاکنر از یک سو از جغرافیا، تاریخ، و مردم میسی‌سیپی شمالی نسخه‌برداری می‌کند و از دیگر سو آنها را دگرگون می‌سازد. بی‌شک معقولتر است که ولایت یوکناپاتوفا و مردم آن را بیشتر دنیای خودبسندهٔ تخیّلی بدانیم، تا تاریخ واقعی میسی‌سیپی شمالی، از زمان سرخ‌پوستان چیکاساو[4] تا امروز.

ولایت یوکناپاتوفا ناحیه‌ای است به مساحت ۲۴۰۰ مایل مربع، با جمعیّت ۱۵۶۱۱ نفر. در اینجا دلتای غنی شکارچیان هست؛ درودشت شنزار و بوته‌زار هست؛ جفرسُن هست، با زندانش، میدان شهر، و خانه‌های کهن که ویرانی و زوال می‌پراکنند؛ اینجا بیت فور[5] و خانهٔ پیرمرد فرانسوی[6] هست؛ جاده‌های خاکی، مردابها، گورستانها، و یک خط‌آهن هست؛ و رودی بزرگ هست که گاه آرام و ژرف است، اما آنگاه که طغیان می‌کند، خروشان و ویرانگر می‌شود. بیش از چندین نسل در ولایت یوکناپاتوفا به سر می‌برند: سرخ‌پوستان، بردگان، مالکان کشتزارها، سربازان جنگ داخلی،

چریکهای جنوب امریکا، پیرزنان اصیلزاده، کهنه‌سربازان ــ نخست از جنگ داخلی، سپس از جنگ جهانی اول، و سرانجام از جنگ جهانی دوم ــ استثمارگران، خدمتکاران، دستفروشان، واعظان، وکلای مدافع، پزشکان، کشاورزان، دانشجویان دانشگاه، و بسیاری دیگر. کبوترهای برج ناقوس کلیسا، بوی یاس زرد، عصر یک روز شرجی ماه ژوئیه، داروخانه‌ای در بعدازظهر یکشنبه، بوی نای کلبهٔ کاکاسیاهها، تلق‌تلق پای اسبی در میدان شهر ــ اینها و صدها صحنهٔ دیگر به مدد توانمندی توصیفی فاکنر به صورت قسمتی از چشم‌انداز بی‌زمان درآمده‌اند.

شاید لازم باشد بیفزاییم که این سرزمین خیالی، همچون بخشی از جنوب، از باقی ایالات متحد ــ یعنی غرب، شرق، و شمال ــ بسیار متفاوت می‌نماید. جنوبیِ مقیم ولایت یوکناپاتوفا، بار گناه خود و شرکتش را در میراث محنت‌زده و دردباری که با بردگی آغاز می‌شود به دوش می‌کشد، و به شیوهٔ انفرادی خود بدان پاسخ می‌گوید.

میسی‌سیپی شمالی ــ بویژه شهر آکسفورد[۷] («جفرسن») و ولایت لافایت[۸] («ولایت یوکناپاتوفا») ــ منطقهٔ خود فاکنر بود. خانواده‌اش از زمان جنگ داخلی در آنجا می‌زیستند. ایشان گاه به موفقیتهای بزرگ دست یافتند و همچنین شاهد روزگاری بودند که گویی خانواده و آینده‌اش به خطر افتاده بود. فاکنر در تاریخچهٔ خانوادگی و گذشتهٔ خود تأمل کرد و در نوشته‌هایش هر دوی آنها را به کار برد.

ویلیام فاکنر در ۱۸۹۷ در نیو آلبنی[۹]، میسی‌سیپی، به دنیا آمد.

در ۱۹۰۲ خانواده‌اش به آکسفُورد، مرکز دانشگاهی میسی‌سیپی، نقل‌مکان کرد. در آنجا پدرش، ماری سی. فاکنر[۱۰]، ادارهٔ یک اصطبل کرایهٔ اسب و یک فروشگاه سازوبرگ نظامی را به عهده گرفت و بعدها مدیر خرید دانشگاه شد. (نام خانوادگی فاکنر در اصل به شکل Falkner نوشته می‌شد و حرف u را ناشری که نخستین کتاب ویلیام، *فاون مرمرین*[۱۱]، را چاپ کرد، به نام خانوادگی‌اش افزود.) مادر فاکنر مود باتلر[۱۲] بود. آنها چهار فرزند داشتند: ویلیام، ماری، جان، و دین.

ویلیام سی. فاکنر، نیای بزرگ ویلیام در ۱۸۲۵ زاده شد. او در میسی‌سیپی شمالی چهره‌ای افسانه‌ای بوده است. شرح و تفصیل زندگی‌اش، که بسیاری از آن در کتابهای نبیره‌اش دیده می‌شود، همچون رویدادهایی در رُمانی ماجراجویانه به نظر می‌رسد. او دو بار از اتهام قتل تبرئه شد. در مقام سرهنگ دسته‌ای از مهاجمان در جنگ داخلی سربازی بود دلیر و سخت تابع انضباط. در آغاز، جوانی بود تهیدست که می‌کوشید برای گذران زندگی خود و مادر بیوه‌اش درآمدی کسب کند، اما در پایان زندگی مالک یک خط آهن و عضو مجلس قانونگذاری ایالت بود. شریک سابق خط آهن اندکی پس از آنکه در به دست آوردن کرسی مجلس قانونگذاری از او شکست خورد، او را کشت. به همین مناسبت مجسمه‌ای از ویلیام سی. فاکنر را روبروی خط آهنش نصب کردند.

جی. دابلیو. تی. فاکنر، پسر ویلیام سی. فاکنر و پدربزرگ رُمان‌نویس، مشاور حقوقی، بانکدار، و معاون دادستان ایالات متحد بود. او در «قیام گردن‌سرخها»، جنبشی سیاسی که حق رأی

بیشتری برای کشاورزان اجاره‌دار فراهم آورد، نقش فعّالی داشت. کسانی از سکنهٔ آکسفُورد که هنوز او را به یاد می‌آورند، می‌گویند که به زمین و زمان فخر می‌فروخت، کر بود، و در زودرنجی و تندخویی نظیر نداشت.

روشن است که نیای بزرگ و پدربزرگ نسخهٔ اصلی سرهنگ سارتوریس[۱۳] و بایارد سارتوریس[۱۴] در ***سارتوریس***[۱۵]، ***شکست‌ناپذیر***[۱۶]، و بسیاری داستانهای دیگر هستند. آنان قسمتی از افسانه «جنوب کهن» هستند و در حماسهٔ یوکناپاتوفای فاکنر نقش مهمی بازی می‌کنند. به نظر می‌رسد که خانوادهٔ بلافصل فاکنر به شیوه‌ای غیرمستقیم‌تر، نسخهٔ اصلی خانوادهٔ کامپُسن[۱۷] باشد. این خانواده در ***خشم و هیاهو***[۱۸] نقشی اصلی دارد، اما در داستانهای دیگر نیز پدیدار می‌شود.

ویلیام فاکنر دانش‌آموز تهیدستی بود و پس از کلاس دهم، دبیرستان را برای یافتن شغلی در بانک پدربزرگش رها کرد. کتاب زیاد خواند و شعر سرود. همچنین در نقاشی بخت خود را آزمود. جوانی کج‌خلق و برای مردم شهر آکسفورد معمایی بود. در ۱۹۱۴ با فیل استون[۱۹]، یک مشاور حقوقی جوان، آشنا شد و این دوستی مجال مباحثهٔ ادبی را برایش فراهم آورد و کمک کرد تا با کسانی که تازه در عالم ادب شهره می‌شدند، چون کانراد ایکن[۲۰]، رابرت فراست[۲۱]، ازرا پاوند[۲۲]، و شروود اندرسُن[۲۳] آشنا شود.

چون وزن فاکنر کم و قدش کوتاه بود (فقط صدوپنجاه‌وپنج سانتیمتر) در ارتش ایالات متحد پذیرفته نشد. اما توانست به عنوان دانشجوی دانشکدهٔ افسری در یکان پرواز سلطنتی در تورنتوی کانادا

نامنویسی کند. در ۲۲ دسامبر ۱۹۱۸ در روز مرخصی از خدمت به درجهٔ افتخاری ستوان دومی نائل شد. فاکنر نیز مانند بیشتر نویسندگان همعصرش هم با رخدادها و هم با پیامدهای جنگ جهانی اوّل درگیری ذهنی داشت. نخستین کتابهایش با این موضوع سروکار دارد، همچنین یکی از کتابهای بعدی‌اش، ***حکایت***[۲۴].

چون کهنه‌سرباز بود، به او اجازه دادند که در دانشگاه میسی‌سیپی نامنویسی کند. در آنجا انگلیسی، اسپانیولی، و فرانسه خواند، اما فقط یک سال تحصیلی تمام مقیم آنجا شد. برخی از مقالاتی که برای نشریات دانشجویی می‌فرستاد نشان می‌دهد که جوان بذله‌گو و طنزپردازی بود که خود را هنرمند یا حرفه‌ای نمی‌دانست. در یک کتابفروشی شهر نیویورک شغلی به دست آورد، اما زیاد آنجا نماند و بزودی به آکسفورد برگشت. ظرف دو سال کارهای گوناگونی چون نجّاری و نقاشی ساختمان انجام داد و بعد رئیس پست دانشگاه شد. طولی نکشید که استعفا داد و در نامهٔ استعفایش چنین نوشت: «لعنت خدا بر من اگر گوش به فرمان هر رذل آواره‌ای بشوم که دو سنت می‌دهد و یک تمبر پستی می‌خرد.» همین سال ــ ۱۹۲۴ ــ شاهد انتشار ***فاون مرمرین***، مجموعه‌اشعاری تقلیدی، بود. استون به انتشار این کتاب کمک مالی کرده بود.

فاکنر تصمیم گرفت از راه نیواورلئانز به اروپا برود. اما به نیواورلئانز که رسید، شش ماه در آنجا اقامت کرد. چند طرح با عنوان «آیینه‌های خیابان چارترز»[۲۵] برای ***تایمز- پیکایون***[۲۶] نوشت، و برای ***دابل دیلر***[۲۷]، که «مجلهٔ کوچک» مهمی بود، چند مقاله فرستاد، و با شروود آندرسُن، که در آن زمان محبوبترین نویسندهٔ امریکایی بود،

دوستی به هم زد. همچنین نخستین رمانش، ***مواجب بخور و نمیر***[۲۸] را نوشت که آندرسُن به انتشار آن کمک کرد. به‌رغم اختلاف خلق‌وخو که گاه به دعوا می‌انجامید و با اینکه فاکنر در کتابی از طرحهای ویلیام اسپراتلینگ[۲۹]، یکی از دوستان نیو اورلئانزی‌اش، به نام ***شروود آندرسُن و سایر دورگه‌های مشهور***[۳۰] طنزی به سبک شروود آندرسُن نوشته بود، دوستی‌شان همچنان دوام داشت. در این کتاب طرحی از فاکنر و خود اسپراتلینگ دیده می‌شود که پشت میزی نشسته‌اند و نقاشی می‌کنند و می‌نویسند و می‌نوشند. روی دیوار تابلویی هست که رویش نوشته شده «زنده باد هنر.» زیر صندلی فاکنر سه قرّابه عرق ذرت هست. در ژوئن ۱۹۲۵ فاکنر و اسپراتلینگ سوار کشتی باری شدند و به ایتالیا رفتند و از آنجا پای پیاده عازم آلمان و فرانسه شدند.

فاکنر برای انتشار کتاب ***مواجب بخور و نمیر***، رُمانی آگاهانه توأم با نازک‌کاری دربارهٔ «نسل گمشده»، در مارس ۱۹۲۶ به نیویورک برگشت. سبک آن مدیون سوینبرن[۳۱] و بیردزلی[۳۲]، یا کلّی‌تر بگوییم، مدیون سنت پایان قرن نوزدهم است. این هم یک نمونه: «مشروب دیگری نوشیدند. موسیقی در تاریکی، زیر هماوایی گنگ و طلایی ستارگان، لابه‌لای برگهای تازه می‌تپید. چراغ ایوان خاموش بود و خانه در برابر آسمان غول‌آسا جلوه می‌کرد: خرسنگی که موج درختان بر آن می‌شکست، و آوار شکستگی این موج تا ابد معلق بود: و ستارگان تکشاخهای زرین بودند که در میان چمنزار کبود شیهه‌های ناشنیدنی می‌کشیدند، و با سمهایی تیز و سوسوزن چون یخ سمضربه‌هایی بر آن می‌کوفتند. آسمان بسیار دوردست و

بسیار غمگین، لگدکوب تکشاخهای زر که از غروبدم تا سپیده‌دم شیهه‌های بی‌صدا می‌کشیدند، آنها را دیده بود، او را دیده بود ــ تن کشیده‌اش را، دَمَر و لخت، چون برکه‌ای باریک...» سنّت پایان قرن نوزدهم در ایالات متحد هیچگاه پا نگرفت، مگر اینکه گفته شود در شعر والاس استیونز[۳۳] به پختگی رسید، اما امریکا نویسنده‌ای جوان چون فاکنر داشت که سخت جذب آن شده بود. از لحاظ درونمایه، این رُمان دستاورد ناچیزی داشت، اما پیدا بود که نویسندهٔ جوانش از استعداد برخوردار است. ***مواجب بخور و نمیر*** با استقبال ناقدان روبرو شد، و ناشر آن قراردادی برای رُمان دوم با فاکنر نوشت. فاکنر برای نوشتن آن به پاسکاگولا[۳۴]، میسی‌سیپی، رفت.

ماجرای ***پشه‌ها***[۳۵]، که در ۱۹۲۷ منتشر شد، در نیواورلئانز می‌گذرد. ***پشه‌ها***، تا آنجا که بشود گفت درونمایه‌ای دارد، می‌گوید که کردار از گفتار و همچنین آنکه عمل می‌کند از آنکه حرف می‌زند مهمتر است. رُمانی است با طنزی تلخ، اما بیشتر طنزهایش خالی از لطافت است. یکی از شخصیتهایش، داوسُن فیرچایلد[۳۶]، از روی شخصیتهای قصه‌های شروود آندرسُن ساخته شده، و یکی از قسمتهای جالبتر کتاب رشته‌ای «قصهٔ شاخدار» است که فاکنر بعدها گفت که او و آندرسُن به کمک هم ساخته و پرداخته‌اند. ***پشه‌ها*** خیلی کمتر از ***مواجب بخور و نمیر*** با استقبال روبرو شد.

سارتوریس (۱۹۲۹) به فاکنر کمک کرد جایگاه نویسندگی‌اش را بیابد. پس از نوشتن این رمان بود که کشف کرد «نوشتن کار بسیار ظریفی است؛ توانایت می‌کند آدمها را روی پاهای پسین نگاه داری و سایه‌های دراز روی زمین بیندازی.» ***سارتوریس*** گزارشی

غیرانتقادی است از افسانهٔ خانوادهٔ سارتوریس (یا فاکنر) که تا نسل خود فاکنر می‌رسد و کانون توجّه در آن بایارد جوان، یک کهنه‌سرباز جنگ است. او یکی از جوانانی است که گرترود استاین[۳۷] «نسل گمشده»شان نامید، اما میراث جنوبی نیز خاطرش را به خود مشغول می‌دارد. ***سارتوریس*** برای بسیاری از داستانهای بعدی فاکنر چون منبعی است، و فاکنر با نوشتن آن راهی را آغاز کرد که قرار بود به صورت بادوام‌ترین موضوع اصلی‌اش درآید، یعنی مشاهده و احساسِ عزّت و شرف، و رقّت و ذلّت.

فاکنر ضمن نوشتن ***سارتوریس*** بر روی ***خشم و هیاهو*** نیز کار می‌کرد. این دو رُمان به فاصلهٔ چند ماه از یکدیگر منتشر شدند. ***سارتوریس*** پایان دورهٔ کارآموزی‌اش را نشان می‌دهد؛ و ***خشم و هیاهو*** کار نویسنده‌ای بزرگ است.

در ژوئن ۱۹۲۹ فاکنر با استل اولدهَم[۳۸] ازدواج کرد و از آن پس در کار نویسندگی قرار و سامان گرفت. در دوره‌ای ده‌ساله بیشتر کتابهایی را که کارهای بزرگش دانسته‌اند نوشت و انتشار داد. سفرهایی به هالیوود کرد و چند فیلمنامه نوشت و چند بار به نیویورک رفت، اما بیشتر در آکسفورد بود. ***حریم***[۳۹] برایش شهرت به بار آورد. اما تحسین ناقدان به کُندی فراهم آمد. در کمال شگفتی فرانسویان سریعتر و وسیعتر از امریکاییان به نیروی فاکنر پی بردند. آندره مالرو[۴۰] مقدمه‌ای بر ***حریم*** نوشت، و ژان پل سارتر[۴۱] مقالهٔ انتقادی مفصّلی دربارهٔ آثار فاکنر نگاشت. در ۱۹۴۶ که مَلکُم کاولی[۴۲] کتاب تأثیرگذارش، ***مجموعهٔ جمع‌وجوری از فاکنر***[۴۳]، را منتشر کرد، همهٔ کتابهای فاکنر از دور خارج شده بودند، و کمتر نقدی

جدی بر آثارش نوشته شده بود. اما در ۱۹۴۶ مطالعات ارزشمندی شروع شد، و اکنون کمتر مجلهٔ انتقادی یا تحقیقی یافت می‌شود که مقاله پشت مقاله دربارهٔ فاکنر ننویسد. در ۱۹۵۰ جایزهٔ ادبی نوبل به او داده شد. فاکنر همراه دخترش به سوئد رفت و خطابه‌ای خواند که شهرت عالمگیر به دست آورد. پس از آن جایزه‌های بسیار نصیبش شد، ازجمله جایزهٔ پولیتزر برای *شهر*[۴۴]، و جایزه‌ای پس از مرگش برای *چپاولگران*[۴۵]. فاکنر به کشورهای اروپایی، بویژه فرانسه، سفر کرد، در ۱۹۵۵ چند هفته‌ای را در ژاپن گذراند، و در ایالات متحد گهگاه در مجامع عمومی پدیدار می‌شد. در ۱۹۵۷ نویسنده‌ای بود مقیم دانشگاه ویرجینیا. در ۶ ژوئیهٔ ۱۹۶۲، سه هفته پس از آنکه از اسب افتاد، بر اثر سکتهٔ قلبی در آکسفورد میسی‌سیپی از دنیا رفت.

کتابهای فاکنر بخصوص در چاپهای ارزان‌قیمت همچنان منتشر می‌شوند؛ از روی برخی از آنها فیلمهای تلویزیونی و سینمایی تهیه شده است؛ *مرثیه برای یک راهبه*[۴۶] در برادوی به صورت نمایشنامه درآمد و در بسیاری کشورهای اروپایی اجرا شد، و در فرانسه آلبر کامو[۴۷] از آن اقتباس کرد. به‌رغم آنکه گاه خوانندگان فریاد نارضایی سر می‌دهند و گاه ناقدان حس می‌کنند که او ثقیل می‌نویسد، و در لفاظی حدّ و مرز نمی‌شناسد، و نوشته‌هایش مبهم و دشوار است، فاکنر به عنوان یکی از نویسندگان بزرگ امریکا پذیرفته شده است. هواداران فاکنر گاه ادعا می‌کنند که مخالفانش چون سرشت نبوغش را درنمی‌یابند از قدر او می‌کاهند، و مخالفانش گاهی می‌گویند که دوستداران فاکنر را غلنبه‌بافی او خیره کرده است. حقیقت بین این دو نظر نهفته است.

رابرت پِن وارن[۴۸] در مقاله‌ای که نخست در ۱۹۴۶ منتشر شد، می‌گوید: «ویلیام فاکنر نوزده کتاب نوشته است، که به‌لحاظ دامنهٔ اثرگذاری، وزن فلسفی، اصالت سبک، تنوع شخصیت‌پردازی، طنز، و حدّت تراژیک، در زمانه و کشور ما بی‌همتاست. با این وصف بیایید بپذیریم که در کارهای فاکنر نواقص بسیاری نیز هست. گاهی حدّت تراژیک به صورت احساساتیگری صرف درمی‌آید، مهارت فنّی به پیچیدگی می‌انجامد، و وزن فلسفی به آشفتگی ذهنی می‌رسد. بگذارید اینهمه را بپذیریم، چون فاکنر نویسنده‌ای است ناهموار. این ناهمواری از لحاظی نشانهٔ سرزندگی، اشتیاقش به خطر کردن، آزمودنِ اثرگذاریِ نو، و اکتشاف تازهٔ دستمایه و روش است.» آقای وارن تلویحاً می‌گوید که هواداران فاکنر وقتی نمی‌پذیرند که محدودیتهایش گاه با بزرگترین دستاورهایش چون کلافی سردرگم درآمیخته است، خدمتی به او نمی‌کنند.

عدهٔ انگشت‌شماری از ناقدان فاکنر نیز کوشیده‌اند درونمایه‌های او را در قالب بریزند. مثلاً می‌گویند که او «اشراف‌زادگان» پیش از جنگ داخلی و تبارشان را بر دیگر گروههای جامعهٔ جنوبی ترجیح می‌دهد، یا با جلوه‌های زندگی امروزی مخالف است و فقط پلیدیهای زندگی صنعتی و ماشینی را می‌بینند. هر کس که رُمانهای فاکنر را مانند ما به‌ترتیب توالی تاریخی بررسی و طرحشان را خلاصه و درونمایه‌شان را تحلیل کند، می‌تواند ببیند که گزارشی چنین کلی واقعاً کاربرد ندارد.

ناقدان نویسندگانی چون رابرت فراست، والاس استیونز، یا ارنست همینگوی[۴۹] می‌توانند مقاله‌ای طولانی بنویسند و

درونمایه‌های مداومی را دنبال کنند. در هر یک از این نویسندگان از نخستین کتاب تا واپسین کتاب همگنی موضوع و نظرگاه وجود دارد. اما در مورد فاکنر چنین چیزی صادق نیست. برخلاف هنری جیمز[۵۰] و رابرت پن وارن که موضوع «فلسفی» عمده‌ای در کتابهایشان متوالیاً پی گرفته می‌شود، در آثار فاکنر خبری از چنین موضوع فلسفیی نیست. می‌توان گفت که فاکنر در بخشی از کشور می‌زیست که پرهیزگاریهای قرن نوزدهمی بیش از سایر نواحی ایالات متحد در آن زنده بود، و گاه این پرهیزگاریها با فرضیاتی که فاکنر قرن بیستمی داشت سازگار نبود. اما حتی این تعارض و ناسازگاری نیز درونمایهٔ مسلط و اصلی هر یک از رُمانها نیست. شاید بهترین راه تعمیم درونمایه‌های فاکنر آن باشد که بگوییم او فضیلتهای ابتدایی این مسیحیت را می‌پذیرد به شرط آنکه بی‌درنگ بیفزاییم بیشتر مسیحیانِ عُرفی برخی اشکال رفتاری را که گویا فاکنر در برخی از رُمانها تبلیغ و از آنها طرفداری می‌کند ارتدادآمیز و حتی شرارت‌آمیز می‌دانند. روش درست و منصفانهٔ نوشتن دربارهٔ خط مشی او ــ که در این مقاله سعی بر آن داریم ــ این است که کارهای بزرگش را یک‌به‌یک در نظر بگیریم، ماجراهای رمانها را خلاصه کنیم، درونمایه‌ها را دسته‌بندی کنیم، و، چون فاکنر ابداع‌کنندهٔ مهمی است، روش روایت را توضیح دهیم.

فاکنر زمانی گفت که تمام توش‌وتوان خود را در نوشتن **خشم و هیاهو** به کار گرفته است. بسیاری از ستایشگرانش عقیده دارند که این بهترین رُمان او و یکی از بزرگترین رُمانهای قرن بیستم است. بی‌شک این کاری است برخوردار از فضیلتی عظیم و حتی نبوغ، اما

برخی مخالفتهای ناقدانه دربارهٔ آنچه فاکنر می‌خواست در این کتاب بگوید وجود دارد.

روشن است که **خشم و هیاهو** رُمانی «نو» است. رُمانی است با سنت امپرسیونیستی هنری جیمز، جوزف کانراد[۵۱]، استیون کرین[۵۲]، فورد مدوکس فورد[۵۳]، و جیمز جویس[۵۴] ــ سنتی که می‌گفت: «زندگی روایت نمی‌کند، بلکه تأثیراتی بر مغز ما می‌گذارد.» این نظر بر آن بود که رمان‌نویس می‌گذارد، یا به نظر می‌رسد که می‌گذارد، که داستان خود گفته شود؛ و او در آن دخالتی نمی‌کند. (فاکنر گفتار با خود، سیلان ذهن، و واژگان مرکب را بویژه مدیون جویس است.) با این حال فاکنر گاه دخالت می‌کند، اما به مفهومی خاص: او صدای فصاحت خود، نوعی هماوایی، را به شخصیت وام می‌دهد. مثلاً کوئنتین کامپسن[۵۵]، که معمولاً افکارش درهم‌وآشفته و حتی دیوانه‌وار نموده می‌شود، ناگهان با زبانی کاملاً متفاوت رشته‌ای سفر با قطار را به یاد می‌آورد که طی آن از پنجره پیرمرد سیاهی را با پاهای گشوده کنار قاطر کوچکی دیده بود. این قسمت چنین است:

> بعد قطار بنا کرد به جنبیدن توی هوای سرد. از پنجره به بیرون خم شدم و به عقب نگاه کردم. کنار قاطر خرگوشی لاغرمردنی ایستاده بود، هر دوشان ژولیده و بی‌حرکت و بی‌صبر بودند. قطار سر پیچ پیچید و موتورش کوتاه و سنگین پُف‌پف می‌کرد، و به این ترتیب آنها آرام از نظر ناپدید شدند. با آن کیفیّت ژولیدگی و صبر ازلی و آرامش بی‌جنبش: آن آمیزهٔ ناتوانی کودکانه و حاضر آماده و اطمینان متناقض‌نمایی که آدمهای محبوبش را بیرون از دایرهٔ عقل حفظ و حمایت می‌کند و دائم

می‌چاپدشان و با وسایلی بسیار آشکارتر از آنچه بتوان طفره‌اش نامید از زیر بار مسئولیت و تکلیف شانه خالی می‌کند و وقتی هنگام دزدی و تجاهل گیر بیفتد با چنان تحسین بی‌ریا و پرشوری با فاتح روبرو می‌شود که نجیب‌زاده‌ای برای حریف پیروز در نبردی منصفانه قائل است، چشم‌پوشی مشتاقانه و استواری نسبت به بلهوسیهای سفیدپوست‌جماعت مثل چشم‌پوشی پدربزرگها در قبال بچه‌های سرتق و مردم‌آزار را که یادم رفته به اینها اضافه کنید.

این قسمت به ***سارتوریس*** شباهت فراوانی دارد که در آنجا راوی خود فاکنر است. صدای لفاظیهای فاکنر در تمام کتابهای پس از ***خشم و هیاهو*** به همین ترتیب دخالت می‌کند. اما در وهلهٔ اول شخصیتها به شیوهٔ خاص خود حرف می‌زنند. بنجی[۵۶]، شخصیت ابله، این طور شاهد بازی گلف است: «از میان نرده، بین فضای پیچان گل، می‌دیدمشان که می‌زدند. می‌آمدند طرف پرچم و من کنار نرده رفتم. لاستر کنار درخت گل توی چمن را می‌کاوید. پرچم را درآوردند و همان طور می‌زدند.» همهٔ افکار بنجی با احساسها، بوها، خوردن، یا لحن صداها مربوط می‌شود. زمان گذشته و زمان حال در ذهنش ادغام می‌شوند و درهم می‌آمیزند. هرگز تعمق نمی‌کند یا نقشه نمی‌کشد ــ فقط حس می‌کند. افکار و گفتار جیسُن کامپسُن[۵۷] پیوسته طعنه‌آمیز و بیانگر طنز تلخ و درماندگی اوست: «به مادر شب‌بخیر گفتم و رفتم به اتاق خودم و جعبه را بیرون آوردم و پول را دوباره شمردم. صدای اخته گاو گندهٔ امریکایی را می‌شنیدم که عین کارخانهٔ رنده‌کشی خرناس می‌کشید. جایی خوانده بودم که آن کار را

سر مردها درمی‌آورند تا به ایشان صدای زنانه بدهند. اما شاید او نمی‌دانست که چه بلایی به سرش آورده‌اند. خیال نمی‌کنم که حتی می‌دانست چه کار می‌خواسته بکند، یا چرا آقای بورگس با دیرک پرچین تو سرش زد و بیرونش انداخت.»* در همه جای ***خشم و هیاهو*** خواننده می‌بیند، می‌شنود، و تجربه می‌کند، چه بچه‌های کوچک کامپسُن باشند که به رختخواب می‌روند، یا لحن ملایم و نالان خانم کامپُسن، نجابت و صبر دیلسی[۵۸]، مراسم وعظ مذهبی سیاهان که باشکوه اجرا شده، و چه صدای سم کوبینی[۵۹] در میدان شهر.

داستان اصلی که در ***خشم و هیاهو*** روایت می‌شود، داستان زوال یک خانواده است. خانواده، چند ژنرال، یک فرماندار، و کشتکاران ثروتمند در بین خود داشته است. آنها مالک ملک کامپسُن مایل[۶۰] بوده‌اند. در یک گاهشمار خانواده که برای کتاب ***مجموعه‌ای جمع‌وجور از فاکنر*** تهیه شد، فاکنر تاریخ خانوادهٔ کامپسُن را از ۱۶۹۹ تا ۱۹۴۵ دنبال می‌کند. اما رُمان فقط از ۲ ژوئن ۱۹۱۰ تا ۸ آوریل ۱۹۲۸ را دربرمی‌گیرد و به ما می‌گوید سر آخرین نسل خانواده چه می‌آید. آقای کامپسُن وکیل دعاوی هوشمند اما الکلی است، و ذهن خانم کامپسُن مدام با آبرو، افتخارات رنگ‌باخته، و خواریهای کنونی، نظیر پسر ابلهش و برادر بی‌عرضه‌اش موری[۶۱] مشغول است. کندیس[۶۲]، کوئنتین، جیسُن و بنجی هم در کودکی دیده می‌شوند و هم در سن بلوغ.

* نقل از ترجمهٔ صالح حسینی، صص ۲۳۷-۲۳۸.

کوئنتین در کمبریج، ماساچوست، دیده می‌شود که آمادهٔ خودکشی است: به خانواده‌اش و بخصوص به زنای کندیس با دالتُن ایمز[۶۳] و ازدواجش با سیدنی هربرت هِد[۶۴] می‌اندیشد. تجربهٔ آن روزش (۲ ژوئن ۱۹۱۰) به طرزی سایه‌وار بر خاطراتش و بویژه بر هوس ناکامش به رهایی خود و کندیس از عرض بی‌معنای زمان تأثیر می‌گذارد. در ورای هوس زنا با کندیس این امید نهفته بود که چنین کاری سبب شود یهوه آنها را تا ابد به دوزخ بیفکند. اما پدرش گفته بود که بکارت یکی از ابداعات آرمانی انسان است، و حرف زدنش از زنا با محارم فقط راهی است برای دادن چنان اهمیّتی به خودش که نه او و نه هیچ کس دیگر نمی‌تواند به آن دست یابد. کوئنتین هم حس می‌کند کسی دوستش ندارد، جز کندیس. یک بار می‌گوید: «من مادر ندارم.»

جیسُن چهارم، برادر کوئنتین، وقتی که بزرگ می‌شود در یک فروشگاه لوازم فلزّی خانگی کار می‌کند، اوراق بهادار می‌خرد و می‌فروشد، و مرتب پولی را که کندیس برای نگهداری دختر نامشروعش، که نامش را کوئنتین گذاشته، می‌فرستد کش می‌رود. دختر که جیسُن نسبت به او پست و گاه بیرحم بوده، از او مبلغی می‌دزدد و با کسی که کارناوال استخدامش کرده می‌گریزد. جیسُن نه می‌تواند پیدایشان کند و نه پول را پس بگیرد ــ درماندگی و عجز او تقریباً تحمل‌ناپذیر است. جیسُن سنت، اصول، و شرافت را به باد ملامت می‌گیرد.

در حقیقت دیلسی، پیرزن سیاه‌پوست شایسته، غمخوار، و مسئول است که انسجام و اصولی اخلاقی به دست می‌دهد که

خانوادهٔ کامپسُن، تلویحاً، در برابر آن داوری می‌شوند. او یکی از به‌یادماندنی‌ترین شخصیتهای فاکنر است.

فاکنر گفته است که ***خشم و هیاهو*** داستان «معصومیت ازدست‌رفته» است. باید افزود که این کتاب همچنین تاریخچهٔ خانواده‌ای درونگراست که بیشتر در گذشته زندگی می‌کند. به این ترتیب ***خشم و هیاهو*** دنبالهٔ ***خانهٔ هفت شیروانی***[۶۵] هاثورن[۶۶] است. همچنین می‌توان آن را دنبالهٔ ***برادران کارامازوف***[۶۷] دانست. یکی از ناقدان گفته است که کوئنتین با راسکولنیکوف[۶۸] ***جنایت و مکافات***[۶۹] خویشاوندی دارد. اگر ***خشم و هیاهو*** را اساساً داستان کوئنتین بدانیم (بی‌شک با تأکیدی جانبدار و یکسونگر) این رمان بدل به جستجوی قهرمانی امروزی برای یافتن مفهوم اصلی زندگی می‌شود ــ قهرمانی که معمولاً زیبایی‌شناسی حسّاس است. همچنین می‌توان آن را شکست عشق در درون یک خانواده، و فقدان عزت نفس و احترام متقابل دانست. این یک داستان جنوبی است. این یک داستان قرن بیستمی است. و از این نظر که روایت سقوط یک خانواده است شبیه داستانهای بسیار قدیمی در ادبیات غربی است.

مرگ‌خواب[۷۰]* (۱۹۳۰) هم کتابی است ساده و هم معمایی. این کتابْ از لحاظ ساختار و سبک مهارت شگفت‌انگیز فاکنر را می‌نمایاند. او هر بار بر یکی از شخصیتها، جمعاً پانزده تن، متمرکز شده و ماجرای رمان را به شصت بخش تقسیم کرده است. هر

* این کتاب به فارسی به نام ***گور به گور*** ترجمه شده است.

شخصیت به طور همزمان در پیشبرد حرکت داستان شرکت می‌کند و آن را بازمی‌تابد، و به درجاتی که در آگاهی و ادراک امکان دارد، وارد جوهر داستان می‌شود و معناهایی القاء می‌کند. هدف نهایی این تکنیک چیزی است که هنری جیمز آن را «والاترین درجهٔ اشباع» نامیده است. اما همچنین راه را بر قدری آشفتگی می‌گشاید. آیا این داستان آدی[۷۱] است؟ یا داستان دارل[۷۲] یا کَش[۷۳]، یا داستان همه‌شان و دیگرانی که در کتاب شرکت دارند؟ پیچیدگی بیشتر آن است که *مرگخواب* در دو سطح وجود دارد: همچون سفری آیینی و نمادین و همچون داستانی طبیعت‌گرا و روانشناسانه. چون گرچه داستان *مرگخواب* در میسی‌سیپی می‌گذرد و دربارهٔ یک خانوادهٔ «گردن‌سرخ» است، یادآور خاطرات زمانهای باستانی و مکانهای دوردست نیز هست. نه زُمان *مرگخواب* را باید دارای رابطهٔ رودررو با میسی‌سیپی شمالی دانست و نه زُمانهای دیگر فاکنر را. رمانهای او داستانهایی هستند بسیار پرداخت‌شده و جغرافیاشان بیشتر روحی است تا مربوط به میسی‌سیپی.

سفر تدفین را می‌توان القاکننده مهاجرت عبرانیان از مصر، عبور از رود اردن، سفر دشخوار مردگان از رود استوکس*، کاروانهای بزرگ در سفر مقدس به مکه یا به حریمی قدسی در مغولستان یا تبت دانست. سفر تدفین آدی باندرن[۷۴] لحن حماسی دارد. مراسمی آیینی و وفای به عهد است. به هر یک از اعضای خانواده فرصت داده

* Styx، در اساطیر یونان و روم رودی است در هادس (دنیای زیرزمین) که کارون قایقران با قایقی ارواح مردگان را از آن می‌گذراند و به‌سوی هادس می‌برد.

شده تا به رابطه‌اش با دیگران، بخصوص با اَدی فکر کند. اما خود اَدی نماد ساده یا مطلق پاکدامنی و خرد نیست، گرچه به طرز شگفت‌انگیزی آدمی سرزنده و از بعضی لحاظ تحسین‌انگیز است. *مرگ‌خواب* خودخواهی، جاه‌طلبی، وسواسها، یا حماقت آشکار انسان را کوچک جلوه نمی‌دهد. لحن آن می‌تواند آرام، دلگیر، لگام‌گسیخته، غریب، یا متعالی باشد. فاکنر وانمود نمی‌کند که در پایان سفر هر شخصیت مجال داشته از جام خرد باده بنوشد و یکسره نوشده به خانه بازگردد. دارل دیوانه می‌شود، واردمن[۷۵] همیشه گیج‌وگول است، دیویی‌دل[۲۱۹] فقط وامانده است، و اَنس[۲۲۰] از سفر تدفین همچون راهی برای تجدید فراش بهره جسته است.

ماجرای اصلی این است: اَدی باندرن در حال مرگ است. کَش، پسر بزرگ، تابوتی برایش می‌سازد. اَنس، شوهرش، می‌گذارد دیگران بارش را به دوش بکشند و آدمی است ازخودراضی و حق‌به‌جانب. دارل، پسر دوم، که اَدی طردش کرده، چیزی دارد که گاه می‌توان به آن «نظرگاه دوم» گفت. جوئل[۷۸] پسر نامشروع اَدی است، و پدرش ویتفیلد[۷۹]، واعظی خودپسند است. دیویی‌دل، فرزند چهارم، از لیف[۸۰]، یکی از پسر همسایه‌ها، آبستن است. دارل بی‌آنکه کسی به او بگوید می‌داند که جوئل فرزند نامشروع اَدی است، و دیویی‌دل می‌خواهد به جفرسُن برود تا قرصهای سقط جنین بخرد. واردمن، کوچکترین فرزند، که گاه ابله می‌نماید، می‌پندارد که دکتر پیبادی[۸۱] مادرش را کشته، و ماهی مرده را با مادر مرده‌اش اشتباه می‌گیرد. (دکتر پیبادی از بیرون خانواده وارد ماجرا می‌شود، و راهی برای ارزیابی آنها فراهم می‌آورد.) ادی می‌خواهد در جفرسُن، کنار

افراد خانواده‌اش به خاک سپرده شود. او حس می‌کند که اگر از اَنس قول بگیرد، او را درگیر می‌کند و شاید بگذارد به نحوی که پیشتر نبوده زندگی او وارد زندگی اَنس شود. خانواده‌اش پس از مرگ او راهی جفرسن می‌شوند. سفر کابوسی است. تابوت در رود واژگون می‌شود. پای کَش را می‌شکند و اَنس برای پس‌انداز پول به جای گچ آن را سیمان می‌گیرد. دارل انباری را آتش می‌زند تا جسد اَدی را بسوزاند، امّا جوئل نمی‌گذارد. کرکسها تعقیبشان می‌کنند. داروسازی از فروش قرصها به دیویی‌دل خودداری می‌کند و یک فروشندهٔ سودا او را می‌فریبد. اَنس بیلی قرض می‌کند و گور اَدی را می‌کند. دارل را در جفرسُن به آسایشگاهی می‌برند و اَنس، که پول دیویی‌دل را برداشته، یک دست دندان نو می‌خرد و زن تازه‌ای می‌گیرد.

اعتقاد اَدی آن است که آدم باید تنهایی خود را نقض کند، نباید بگذارد واژگانی چون گناه یا عشق جای نقض و درگیرشدن را بگیرند. کوشیده است به همین ترتیب زندگی کند ــ و آمادهٔ مرگ شود. گاه می‌گویند که درونمایهٔ رُمان همین نظریه است. اما اَدی دلیل‌تراشیهای غریبی نیز دارد: می‌گوید کَش پسر حقیقی اوست، چون وقتی او را حامله بوده هنوز نمی‌دانسته که زندگی اَنس زندگی او را نقض نمی‌کند یا برعکس زندگی او زندگی اَنس را. فرزند دومش، دارل، به نظرش خیانت است، او طردش می‌کند. آنگاه جوئل را داشته است ــ اما ویتفیلد مثل اَنس است، پس حس می‌کند که جوئل تنها مال اوست. بعد دیویی‌دل و واردمن را آورد تا دلیل آوردن جوئل را راست‌وریست کند. دو پسری که قبولشان دارد، برای رساندنش به جفرسُن فداکاری بزرگی می‌کنند. دارل از جوئل بدش

می‌آید، چون اَدی دوستش دارد، و می‌کوشد مادرش به مقصد برسد. می‌گوید: «من مادر ندارم.» دیویی‌دل با مادرش فرق دارد و واردمن قادر به تصمیم‌گیری اخلاقی نیست.

درونمایه‌ها بسیار است. به نظر اَدی آدم مکلف به درگیری و پذیرش خشونت و رنج ناگزیرِ همراه با آن است. کش و جوئل آشکارا این نظریه را می‌پذیرند و با آن زندگی می‌کنند. اَنس و فرزندان دیگرش، به دلایل گوناگون، نمی‌پذیرند. سه فرزند همچنین قربانیان فقدان عشق بین اَنس و اَدی اند. اَدی در عین اینکه به اعتقادش در نیاز به نقض پابند است، به دارل، دیویی‌دل، و واردمن، فرزندانی تنها از تن و نه از جان خود، وفادار نیست. او آنان را طرد می‌کند. و در دارل، همچون نمونه‌ای شاعرانه و اهل حدس و گمان («بیمارگونی با لایه‌ای پریده‌رنگ از فکر») درونمایهٔ سوم نهفته است. او با مشغلهٔ فکری‌اش دایر بر اینکه انسان در این جهان موجودی از دست رفته است، بی‌شباهت به کوئنیتن کامپسُن نیست (هر دو خود را بی‌مادر می‌دانند). در حدس و گمان غرقه می‌شود و زوایای تاریک فکر دیگران را می‌کاود. کش به جهان مادی چنگ می‌اندازد، جوئل هم بهمچنین. اما دارل، مثل کوئنتین کامپسُن، تکیه‌گاهش را از دست می‌دهد و دیوانه می‌شود.

پس اینها درونمایه‌های اصلی هستند ــ نظریهٔ اَدی دربارهٔ درگیر شدن، پیامدهای درهم‌شکستن عشق خانوادگی، و خطرهای روگرداندن از عمل و غرق شدن درگمان‌زنیهای بی‌پایان. و اگر کسی به اَنس یا شخصیتهای دیگر توجه کند، بی‌شک درونمایه‌های بیشتری را می‌یابد. پانزده شخصیت در رابطه‌شان با یکدیگر و

PersianPDF.com

بخصوص با آدی، و طرزی که درونمایه‌های بسیاری را روشن می‌کنند، گویی بخشی از راز جهان و پیچیدگی کاستی‌ناپذیر آن است.

حریم (۱۹۳۱) فاکنر را به شهرت رساند. در مقدمه‌ای بر چاپ مادرن لایبرری[۸۲] می‌گوید زمانی از خود پرسیده چه جور چیزی دست‌کم ۱۰,۰۰۰ نسخه به فروش می‌رسد. داستان هولناکی از تجاوز گانگستری منحرف را به دختربچه‌های مدرسه‌ای سرهم‌بندی کرد، سر سه هفته آن را نوشت و برای ناشر فرستاد. هَریسُن اسمیث[۸۳]، ناشرش، تقریباً بی‌درنگ پاسخ داد: «خداوندا! نمی‌توانم منتشرش کنم. هر دومان می‌افتیم زندان.» این موضوع مال پیش از نوشتن ***خشم*** و ***هیاهو*** یا ***مرگ‌خواب*** بوده. فاکنر می‌گوید موضوع را فراموش کرده بود، تا نمونه‌های چاپی رسید. پیدا بود که هَریسُن اسمیث نظر خود را تغییر داده است. فاکنر به بهای چندصد دلار از جیب خود اصلاحات زیادی در متن انجام داد.

حریم رُمانی «تکان‌دهنده» یا به طرز خاص خود طبق آنچه گراهام گرین[۸۴] نامیده «سرگرم‌کننده» است. این داستان‌پردازی جدی فاکنر در بهترین حالتش نیست. دست‌کم یک درونمایه ــ حمله به مدرنیسم ــ با پافشاری فراوان و بدون توصیف بیان شده است. و تصویر جهان همچون «کره‌ای رو به سردی در فضا» از نویسندگان پایان قرن نوزدهم به وام گرفته شده و آگاهانه «ادبی» است. اما **حریم** آشکارا کار رُمان‌نویسی ماهر و بسی مبدع است.

مفاسد جنسی در **حریم** با کهنگی و پوسیدگی دنیا، با خوشهٔ یاس زرد، و با فصول متغیر یکی است؛ «توطئه‌ای از تن زن و فصل

زن» در کار است. جنسیت «چون دود سردی حلقه می‌زند.» در سراسر کتاب توصیفات و شخصیت‌پردازیها در چارچوب تصویرپردازی طبیعت و گل ساخته می‌شود. هر دو به این منظور به کار گرفته می‌شود تا جامعه‌ای را القاء کند که در آن جنسیت تنها شور و شرار و رابطهٔ انسانی فقط درگیری غیراخلاقی است.

حریم همچون داستان گوتیکی آغاز می‌گردد، بعد با دیدی دوگانه از نوگرایی غیراخلاقی و دنیای غارت و چپاول، انگار که مونتاژ بشود پیش می‌رود و درهم‌می‌آمیزد. آغاز گوتیک دربرگیرندهٔ «خانهٔ پیرمرد فرانسوی» خانهٔ کشاورزی نیم‌ویرانی در محاصرهٔ جنگلی شوم است. آسمان سیاه است و جنبشهایی مبهم و صداهایی غریب احساس می‌شود. مرد کوری هست که «چشمان آب مرواریدی‌اش به دو مُف دَلَمه‌بسته می‌ماند». دوشیزهٔ قهرمان، تمپل دریک[۸۵]، و قهرمان مرد آن گاوَن استیونز[۸۶] میخواره و بی‌خاصیت است؛ اینها تقلیدی هزل‌آمیز و معمولی از قهرمانان زن و مرد گوتیک است. تمپل از لی‌گودوین[۸۷] که در صدد اغوای اوست می‌گریزد و به کمک تامی[۸۸] ابله به یک انبار ذرت پر از موش پناه می‌برد. پاپای[۸۹] در آنجا او را می‌یابد و با یک چوب ذرت به او تجاوز می‌کند، صحنه‌ای که از هر جنایت جنسی در داستانهای گوتیک فراتر می‌رود. پاپای او را در یک خانهٔ بدنام ممفیس[۹۰] می‌نشاند. ترتیبی می‌دهد که مردی به نام رِد[۹۱] فاسقش بشود، و خودش هنگام عشقبازی تماشایشان می‌کند. تمپل یکسر به فساد کشیده می‌شود، نکته‌ای که بیشتر ماجراهای بعدی وابسته به آن است.

گاه می‌گویند پاپای نشان‌دهندهٔ مدرنیسم غیراخلاقی است. او ناتوان است، اما به کمک «شهوت طبیعی» (رِد) «زنانگی جنوبی» (تمپل) را فاسد می‌کند، و او متحدش می‌شود. سنت رسمی (هاریس بن‌بو[۹۲]، وکیل مدافع) می‌کوشد از گودوین که متهم به قتل تامی است، دفاع کند، اما «مدرنیستهای غیراخلاقی» (سیاستمداران، شهرنشینان، و یوستیس گراهام[۹۳]، دادستان ناحیه) مراقبند که گودوین لینچ شود. خود فاکنر گفت که پاپای «سراپا استعاری» است. در کمال تعجب آنجا که داستان رو به پایان است، فاکنر می‌کوشد با روایت کودکی پاپای برایش از لحاظ روانشناسی و سرشت سابقه‌ای فراهم آورد و به این ترتیب از تأثیر آن همچون نمادی از مدرنیسم غیراخلاقی می‌کاهد.

بیشتر طنز *حریم* ــ صحنه‌هایی با سه خانم، حس مالکیت میس ربا[۹۴]، میگساری عمو باد[۹۵]، بی‌اعتنایی ویرجیل و فونزو استاپس[۹۶] نسبت به قوانین ــ طنز مردمی است. برخی از هزلها دربارهٔ شهرنشینان جفرسُن دارای سنت واقعگرایانه است. و شخصیتهایی هستند که از *سارتوریس* به این رمان راه یافته‌اند. طنز، هزل، و شخصیت‌پردازی شخصیتهایی که پیشتر وصف شده‌اند (شخصیت نارسیسا[۹۷] در دو کتاب متفاوت است) کیفیت کابوس‌وار کتاب را از میان نمی‌برد، بلکه با آن درمی‌آمیزد و این توانایی فکری فاکنر را در تسلط بر دستمایه‌هایش نشان می‌دهد. اما پیچیدگی آنها شاید چنین بنماید که فاکنر بیشتر دلمشغول تعریف داستانی احساساتی و تیره و گاه مضحک است، تا کندوکاو در مفاهیم آن.

روشناییِ ماه اوت[۹۸] (۱۹۳۲) رُمانی است دربارهٔ روحیهٔ حق

به‌جانبی. شاید در این کتاب فاکنر بیش از همیشه به هاثورن نزدیک باشد. یکی از سرچشمه‌های روحیهٔ تعقیب و آزار، چنانکه دو نویسنده بسطش داده‌اند، احساس حقانیت پاکدینانه، ناتوانی یا امتناع از بخشودن ضعفها و شکنندگی انسان، و قراردادن وظیفه بالاتر از گذشت است. پروتستانتیسم، آنگونه که در *روشنایی ماه اوت* نگریسته شده، دلگیر، زیاده‌طلب، «عبوس و سازش‌ناپذیر» است. گیل هایتاور[۹۹]، کشیش پیر، می‌گوید که همین روحیه است که در پس لینچ‌کردن جو کریسمس[۱۰۰] نهفته است (لینچ کردن او اوج داستان است). دربارهٔ جامعه می‌گوید: «لذّت و نشئه‌ای که گویا نمی‌توانند آن را تاب بیاورند. گریزشان از آن در خشونت، در نوشخواری و جنگ و دعاست؛ همچنین فاجعه، همانند خشونت و آشکارا ناگزیر. پس چرا مذهبشان آنها را به مصلوب کردن خود و یکدیگر نکشانَد؟ و شاد شاد چنین می‌کنند... چون ترحّم بر او یعنی شک کردن به خود و امید به ترحم در حق خود و نیاز به آن. پس شادِ شاد چنین می‌کنند. همین است که این‌قدر هولناک هولناک است.»

فاکنر ساختن جامعه‌ای از پرسبیتریها یا کالونیستهای جفرسُن را برگزید. سرشماری ایالات متحد نشان می‌دهد که در نواحی میسی‌سیپی پروتستانها بزرگترین گروه هستند و متدیستها در مرتبهٔ دوم قرار دارند و پرسبیتریها تنها اقلیت کوچکی هستند. دلایل فاکنر برای انجام این کار احتمالاً ادبی یا دراماتیک بوده. این امر مجازش داشت که نظریهٔ جبر و انحطاط هولناک انسان را مطرح کند. (همچنین این نظریه را به خانوادهٔ کالوین بردن[۱۰۱]، اهل نیوانگلند، نسبت می‌دهد، گرچه می‌گوید آنان یونیتارین هستند.) دلیل دوم

شاید آن است که می‌خواست بر منشاء اسکاتلندی-ایرلندی اقلیت ساکن شهر تأکید کند. (در یکی از مصاحبه‌های چاپ‌شده در کتاب *فاکنر در ناگانو*[۱۰۲] از فاکنر نقل شده است که شهرنشینان او «از تبار اسکاتلندی» هستند. لازم بود بگوید که بسیاریشان تبار اسکاتلندی-ایرلندی دارند.) یوفئوس هینس[۱۰۳]، پدر بزرگ مجنون جو کریسمس، مدام از جبر و انحطاط حرف می‌زند؛ جوانا بردن[۱۰۴]، معشوقهٔ غرق گناه جو، معتقد است که خداوند نمی‌خواهد به رنج و محنت سیاهان پایان بدهد؛ و سایمُن مک ایچرن[۱۰۵]، پدرخواندهٔ جو، یکی از شیوخ خشکه‌مقدس پرسبیتری و درجایی «نمایندهٔ خشمگین و کیفردهندهٔ سلطنت الاهی» است.

اما *روشنایی ماه اوت* بتمامی حمله به زیاده‌رویهای پروتستانی نیست. پرسی گریم[۱۰۶]، آلت دست مردم شهر در کشتن جو، به نام پروردگار عمل نمی‌کند. او خود را نمایندهٔ وطن‌پرستی می‌داند ــ و گویی فاکنر می‌خواهد از راه گریم، که یک بار او را نازی خوانده، به ما بگوید که وطن‌پرستی نیز می‌تواند نوعی حق‌به‌جانبی ایجاد کند که به آزار و شکنجه بیانجامد. لناگروو[۱۰۷] و بایرون بانچ[۱۰۸] به آن صلحی معتقدند که بنا به تعریف هایتاور از گناه و بخشوده شدن فراهم می‌آید. هر دو جایزالخطا و فریب‌پذیرند. اما مهربان و غمگسار نیز هستند و می‌توانند گذشت را بپذیرند و بسطش دهند.

روشنایی ماه اوت را می‌توان در چارچوب روانشناسی دقیق‌تری خواند. بچه، یعنی جو، پسر نامشروع دختر یوفئوس هینس است. پدر جو هرگز دیده نمی‌شود، اما شاید (فقط شاید) یک سیاه‌پوست بوده باشد. هینس بر بالین دخترش پزشک نمی‌آورد، و

او بر اثر زایمان می‌میرد. روز کریسمس (به همین دلیل نام کودک را جو کریسمس گذاشتند) هینس نوزاد را به یتیم‌خانه‌ای می‌سپارد، و در آنجا از او به سردی و بی‌هیچ عاطفه‌ای مراقبت می‌شود. یک بار که خمیردندان دزدی را می‌خورد، بی‌آنکه درست بفهمد شاهد عشق‌ورزی پزشک کارآموز با مسئول تغذیه می‌شود. انتظار دارد او را تنبیه کنند، اما مسئول تغذیه می‌کوشد با امتیاز دادن ساکتش کند. پدربزرگ مجنونش در حاشیهٔ زندگی او پرسه می‌زند، چیزی نظیر رفتار چیلینگورث[۱۰۹] در *داغ ننگ*[۱۱۰] [اثر هاثورن]. مک ایچرن، که او در مزرعه‌اش زندگی و کار می‌کند، او را سخت با انضباط بار می‌آورد. در رابطهٔ آنها از محبت خبری نیست. خانم مک ایچرن می‌کوشد با جو نقشه‌ای بکشد که مک ایچرن را گیر بیندازد، اما پسرک کمک و همدردی و محبت او را رد می‌کند. به این ترتیب رشته‌ای قواعد و اصول اخلاقی که همراه عشق است از جو دریغ می‌شود. جو گرچه می‌تواند سفیدپوست به حساب آید، اما خود را سیاه معرفی می‌کند؛ می‌خواهد طردش کنند. از سوی دیگر موقعیت سیاه‌پوست را در جامعهٔ سفید نمی‌پذیرد ــ و در پایان، این هم یکی از دلایل قطع رابطه با جوانا می‌شود، و همین به کشتن او و لینچ‌شدن جو می‌انجامد.

هایتاور نیز محصول پرورشی بسیار سختگیرانه است. بنیهٔ ضعیف او نتیجهٔ آن است که پدرش از گذشت در قبال همسر و فرزندش خودداری می‌ورزید. هایتاور جوان در عالم خیال به زندگی پدربزرگش که در جنگ داخلی یکی از مهاجمان به ایالتهای متحد بود می‌پیوندد. هایتاور به دو دلیل وارد کلیسا می‌شود، اول همچون

پناهگاهی از دنیا و دوم همچون وسیله‌ای برای پیوستن به روح پدربزرگش در جفرسُن. به دختری برمی‌خورد و با او ازدواج می‌کند، دخترِ یکی از آموزگاران مدرسهٔ علوم دینی که نومیدانه می‌خواهد از آن مدرسه بگریزد. در مقام شوهر از او غفلت می‌کند و پس از چندین ماجرای عشقی، همسرش خود را می‌کشد. مردم قلمرو او طردش می‌کنند و حتی می‌کوشند او را وادار به ترک جفرسُن کنند، اما او در شهر می‌ماند. تنها بایرون بانچ با او دوستی می‌کند. هایتاور در اواخر به سرشت شکستهایش و همچنین به شکست کلیسا پی می‌برد. کوشش بیهوده‌ای می‌کند تا کریسمس را نجات دهد و با لنا و کودکش دوست شود.

روشنایی ماه اوت را می‌توان از لحاظ مذهبی یا روانشناختی تفسیر کرد ــ تفسیرها به نقطهٔ واحدی می‌رسند، و آن اینکه انسانها باید در قبال یکدیگر بلندنظر باشند و از ضعفهای انسانی چشم بپوشند. اگر چنین نکنند، به آزار و شکنجه، ارتداد، و خشونتی دامن می‌زنند که رُمان عمدتاً از آن ترکیب شده است.

روشنایی ماه اوت با مهارت بسیار نوشته شده است. اینجا سه رشته داستان است، و هر یک به شیوه‌ای روایت می‌شود که بر درونمایه پرتو می‌افکند و حس تنوع و چندگانگی عظیمی از زندگی به دست می‌دهد. گرچه چنین می‌نماید که ***روشنایی ماه اوت*** از زندگی درونی فاکنر نشأت گرفته، و همچون یکی از جوامع زجردیدهٔ انسانی نفس می‌کشد و نبضش می‌زند، بازی روشنفکری بزرگتر و طنین صداهایی بیش از همهٔ رمانهای دیگر او را می‌نمایاند. این شاید والاترین دستاورد او در مقام رمان‌نویس باشد.

دو دکل[۱۱۱] (۱۹۲۵) یک شکست است، دست‌کم وقتی با کتابهای متعددی که پیش از آن منتشر شده بود و همچنین *ابشالوم*، *ابشالوم!*[۱۱۲] که یک سال پس از آن منتشر شد، مقایسه شود. محل داستان نیو والوئیس[۱۱۳] یا نیو اورلئانز است، و شخصیتهای اصلی آن یک خبرنگار، سردبیرش، و یک «خانوادهٔ» آکروبات‌باز هوایی* است. فاکنر این‌بار دربارهٔ یوکناپاتوفا نمی‌نویسد، ولی نیو اورلئانز را خوب می‌شناسد، و همچنین دنیای روزنامه‌نگاری و آکروبات هوایی را. شکست ناشی از دانش محدودش از موضوع نیست؛ بلکه شکست در مفهوم‌آفرینی است.

فاکنر با وضوح «خانوادهٔ» عجیب را نشان می‌دهد ــ لاورن[۱۱۴] و دو همبسترش، جک هولمز[۱۱۵]، یک چترباز، و راجر شومان[۱۱۶]، که هواپیماها را به مسابقه می‌برد. لاورن نمی‌داند که کدام مرد پدر بچهٔ شش‌سالهٔ اوست. خبرنگار هنگام اقامت در نیو والوئیس با «خانواده» قاطی می‌شود. در اوایل رُمان به سردبیرش، هگود[۱۱۷]، می‌گوید: «چون که آدمهایی مثل ما نیستند؛ اگر خون انسانی و حواس انسانی داشتند، نمی‌توانستند با آن پرنده‌های فلزی این‌جور پشتک‌وارو بزنند و اگر مغز آدمیزادی داشتند نه دلشان می‌خواست و نه جرأت می‌کردند. آنها را مثل این یکی امشبی بسوزان، حتی جیکشان توی آتش درنمی‌آید؛ هواپیماشان درهم بشکند ولی حتی موقع بیرون کشیدن خونشان روان نمی‌شود: خون که نیست عین روغن جعبه دنده است.» این آدمها طبق دید فاکنر به دنیای ماشین و

* stunt flier

سرعت که آن زمان نو بود تعلق داشتند، دنیایی که با شناخت قبلی انسان کاملاً فرق داشت. اما وقتی می‌کوشد شرحشان دهد و نشان دهد چطور و چرا نسل متفاوتی از آدمیزاد هستند، تخیلش یاری نمی‌کند.

هیچ «گفتار با خود»ی در کار نیست و آدم نمی‌فهمد وقتی راجر شومان هواپیمایی را به مسابقه می‌برد و سرآخر سقوط می‌کند و می‌میرد در مغزش چه می‌گذرد، یا جک و لاورن در حین مسابقه یا پریدن چه احساسی دارند. هیچ کوششی نیز در تبیین روابط جنسی حادشان و ربط آن با سرعت و پرش به عمل نمی‌آید، گرچه چنین رابطه‌ای در عین تلویح آشکار است. توضیح رفتار لاورن، راجر، جک، و جیگز مکانیک[۱۱۸]، گزارشی روانشناختی از دوران کودکی آنهاست. اما هیچ‌یک از اینها این نکته را روشن نمی‌کند که آنان نسل دیگری هستند.

در *فاکنر در ناگانو* فاکنر می‌گوید: «خوشبختانه شخصیتهای من خودشان نام خود را می‌گویند. من هرگز دنبال نامشان نگشته‌ام. ناگهان به من می‌گویند که هستند. غالباً نه چندان مدت زیادی پس از آنکه شخصیتها را به تصور آوردم، خودشان اسمشان را به من می‌گویند. وقتی کسی اسمش را نمی‌گوید، من هرگز رویش اسم نمی‌گذارم. دربارهٔ کسانی چیز نوشته‌ام که هرگز اسمشان را نفهمیده‌ام. چون خودشان به من نگفتند. مثلاً در *دو دکل* یکی بود که در این کتاب شخصیت اصلی است، او هرگز به من نگفت که کیست.» این تفسیری لودهنده است ــ اگر کسی مثلاً در اسامی شخصیتهای *روشنایی ماه اوت* دقت کند، پی می‌برد که نام شخصیت

در داستانهای فاکنر معمولاً بخش مهمی از شخصیت‌پردازی اوست. خبرنگار *دو دکل* نام خود را به این دلیل بروز نمی‌دهد که به‌تمامی موجود نیست. او از شخصیت ادبی تی. اس. الیوت[۱۱۹] وام گرفته شده است، در فصلی که مویه‌اش «آواز عاشقانهٔ ج. آلفرد پروفراک» نام دارد. هگود، سردبیرش، از تصور هالیوودی از سردبیران روزنامه‌ها، یعنی آدم جنجالی، خشن، اما با قلبی از طلا، وام گرفته شده است.

همهٔ پسزمینهٔ کتاب، نیو اورلئانز، جمعیت، ادارهٔ روزنامه، و فرودگاه، همچون سرزمین ویران* شرح داده شده است. از این نمونه‌ها کم نیست: «زن حالا نگاهش می‌کرد: نگاه خیرهٔ خالی از کنجکاوی، پاک ناگوار، پاک تهی، مرد همین که برخاست، لَخت و خشک و بی‌وزن و بی‌خبر و درازتر از خسی راه افتاد، لباس نامناسبش حتی در این هوای تهویهٔ‌شدهٔ بی‌باد موقع رفتن به طرف پیشخانِ آبنبات باد کرده بود. فراز خش‌خش و کشیدن پاها در راهرو و فراز تلق‌تلوق قاشق و چنگال رستوران صدای بلندگو، ژرف و بی‌کوشش، هنوز حرف می‌زد، انگار که صدای پولاد و کروم آرامگاه خانوادگی است که از موجوداتی حرف می‌زند که حرکت در آنها دمیده شده، گرچه بدون زندگی...»

انگار که فاکنر از الیوت پسزمینه‌اش را وام گرفته و «خانوادهٔ» عجیبش را جلو آن گذاشته است. پسزمینه با مهارت کامل رنگ‌آمیزی شده، اما حقیقتاً در توضیح پروازکننده‌ها نقشی بازی

* wasteland، اشاره به اثر پرآوازهٔ الیوت به همین نام.

نمی‌کند. مثل همهٔ ساخته‌های خیال فاکنر در این اثر نیز صحنه‌های عالی و شخصیتهای چشمگیر (جیگز یکی از مثالهاست) وجود دارد، اما شکست *دو دکل* ناشی از شکست زندگی درونی آن است. فاکنر ایده یا هستهٔ یک رُمان را در دست داشت، اما این ایده بسط نیافت و به پختگی نرسید. شخصیت‌پردازی خبرنگار در نوسان است، چون فاکنر او را بدرستی نمی‌فهمد، پروازکننده‌ها فقط از بیرون دیده می‌شوند، و سرانجام خواننده شک می‌کند یا قانع نمی‌شود که ایده *دو دکل* خوب نبوده، یا فاکنر نمی‌دانسته چطور آن را بگستراند و آشکارش کند. این نکته نیز جالب است که *دو دکل* در میان رُمانهای فاکنر تقریباً تنها اثری است که در آن نه به تکامل شگردهای داستان‌پردازی علاقه‌ای نشان داده شده و نه آن را گامی به پیش برده است.

ابشالوم، ابشالوم! (۱۹۳۶) در میان داستانهای یوکناپاتوفا جنبهٔ محوری دارد، و فاکنر برای این افسانه نقشه‌ای را کشید که اکنون مشهور است: «جفرسُن و حومه، میسی‌سیپی، مساحت ۲۴۰۰ مایل مربع، جمعیت، سفید ۶۲۹۸ نفر؛ سیاه ۹۳۱۳ نفر، ویلیام فاکنر، تنها مالک و صاحب ملک.» میس روزاکولدفیلد[۱۲۰] از کوئنتین کامپسُن که قرار است بزودی به هاروارد برود می‌خواهد که داستان تاماس ساتپن[۱۲۱]، شوهر خواهرش را برایش بگوید. میس روزا او را «هیولایی» می‌داند، مردی که چنان در چنگال بلندپروازی اسیر است که می‌خواهد کشتزار چشمگیری به راه اندازد و خط آهنی تأسیس کند که همهٔ نزدیکانش را به نابودی کشاند. در هاروارد شریو مک کانون[۱۲۲] از کوئنتین می‌خواهد که از جنوب برایش بگوید: «برایم از

جنوب بگو. آنجا چه جوری است. مردم چه کارها می‌کنند. چه‌جور زندگی می‌کنند...» در پاسخ او کوئنتین داستان تاماس ساتپن و خانوادهٔ ساتپن را به کمک نامه‌هایی از پدرش و حدسیات و استنباطهای زیرکانهٔ شریو تعریف می‌کند. در پایان شریو می‌گوید: «حالا می‌خواهم یک چیز دیگر را هم بگویی. 'چرا از جنوب بیزاری؟' کوئنتین بسرعت، فوراً، بی‌درنگ گفت: 'بیزار نیستم.' با خود گفت بیزار نیستم، در هوای سرد، سیاهی آهنین نیوانگلند نفس‌نفس می‌زد؛ نیستم. نیستم! ازش بیزار نیستم! ازش بیزار نیستم.» داستان ساتپن که با رشته‌ای حکایت، حدس و گمان، و استنباط درآمیخته، جنوب را به کوئنتین ارائه می‌دهد. تحقیقش دربارهٔ ظهور و سقوط ساتپن و در نتیجه زوال خاندانش، همچنین تحقیقی دربارهٔ میراث خود اوست.

بلندپروازی تاماس ساتپن زمانی در وجودش شعله کشید که کودک خانوادهٔ فقیری بیش نبود و به راهنمایی سیاهی یونیفورم‌پوش از در جلو خانه‌ای واقع در کشتزار گریخت. در ابتدای نوجوانی به هند غربی گریخت و بعدها در آنجا با یولالیا بُن[۱۲۳] ازدواج کرد و پدر فرزندی به نام چارلز شد. پس از آنکه پی برد همسرش اندکی خون سیاه در تن دارد، او و فرزندش را ترک گفت. در میسی‌سیپی از سرخ‌پوستان زمین خرید، خانه‌ای به نام ساتپنز هاندرد[۱۲۴] درکشتزار ساخت، با اِلِن کولدفیلد[۱۲۵]، دختر مغازه‌داری فقیر اما بسیار آبرومند، ازدواج کرد و صاحب دو فرزند به نامهای هنری و جودیت شد. هنری در دانشگاه به چارلز بُن برخورد که به تشویق مادرش به آنجا آمده بود. دیری نپایید که تاماس ساتپن پی به هویت

چارلز برد. همسر ساتپن، اِلن، که نمی‌دانست چارلز کیست، می‌خواست شاهد ازدواجش با جودیت شود. تاماس ساتپن اجازهٔ چنین کاری را نداد و هنری با پدرش نزاع کرد و همراه چارلز به نیو اورلئانز رفت.* طولی نکشید که همه درگیر جنگ داخلی شدند، ولی تاماس ساتپن همچنان از پذیرش چارلز و نشان دادن کمترین محبتی به او خودداری کرد. هنری پی برد که چارلز برادر اوست، اما به رغم آن مایل بود ازدواج جودیت را با او ترتیب دهد، زیرا می‌پنداشت این رابطهٔ نابهنجار نشانهٔ مناسبی برای شکست خانواده و شکست جنوب است. تنها وقتی دریافت چارلز خون سیاه در تن دارد به طردش رضایت داد. اما چارلز پافشاری کرد و هنری او را کشت. خود ساتپن نیز سرانجام به دست واش جونز[۱۲۶]، پدر میلی جونز[۱۲۷]، که ساتپن از او صاحب کودکی شده بود، به قتل رسید. چون فرزندش دختر بود، ساتپن او را طرد کرده بود. خبط ساتپن ــ همیشه از خود می‌پرسید «طرحش» چه نقصی داشت ــ نه تنها خبطِ او، بلکه خبطِ هنری و خبط جنوب بود: یعنی ناتوانی در پذیرش سیاهان همچون انسانی برابر. جنگ بر سر همین موضوع برپا شد و خانوادهٔ ساتپن به همین دلیل از هم پاشید. مثلاً چارلز اتین سنت والری بُن[۱۲۸]، پسر چارلز بُن، به همان ترتیبِ جو کریسمس از دنیای سفیدها کناره گرفت. در مورد تاماس ساتپن در جستجوی بلندپروازی‌اش برای بنیان‌گذاری یک خانواده، معصومیت ترساننده یا کوری وجود

* دربارهٔ شباهت طرح کلی این رُمان با داستان ابشالوم در *کتاب مقدس*، رجوع شود به کتاب دوم ***سموئیل نبی***، بابهای ۱۳ تا ۱۸.

دارد. وابستگی او به رفتار و برداشت منطقه‌اش نسبت به سیاهان بخشی از این معصومیت است.

گزارش بالا طرح کلی داستانی است که با لحن اسطوره‌ای سنگین‌شده و با نثری باروک و به‌کرّات صدمه‌دیده روایت شده است. گهگاه شخصیتی با صدای خود حرف می‌زند، اما معمولاً روایت با «صدای» غلنبه‌گوی فاکنر است. این قسمت روایت کوئنیتن از هنری و چارلز است که سواره به سوی خانهٔ قدیمی می‌روند:

(به نظر کوئنتین می‌رسید که واقعاً آنها را می‌بیند که روبروی هم کنار دروازه ایستاده‌اند. پشت دروازه آنچه زمانی پارکی بود اکنون مخروبه‌ای درهم‌وبرهم، ژولیده و کثیف بود، با فضایی رؤیایی، پرت و بهت‌زده مانند صورت نتراشیدهٔ مردی که تازه از اثر اتر به هوش آمده باشد، تا به عمارتی که دختر جوانی در جامهٔ عروسی دوخته از تکه‌های دزدی به انتظار ایستاده بود، عمارتی که از تهاجم آسیب ندیده بود بلکه صدفی بود رهاشده و ازیادرفته در آبهای پس‌نشستهٔ فاجعه؛ عمارت نیز در آن حال و هوای مخروبهٔ سوخته سهیم بود ــ اسکلتی که از آن آهسته آهسته مبل و فرش، ملافه و نقره بیرون می‌رفت تا به مردن مردانی لت‌وپار و عذاب‌دیده کمک کند که حتی زمان مرگ می‌دانستند که ماهها ایثار و رنج و عذاب بیهوده بوده است. روی دو اسب لاغرمردنی روبروی هم بودند، دو مرد، جوان، که هنوز آنقدر نزیسته بودند که پیر شوند، ولی چشمانشان پیر بود، موهایشان ژولیده و چهره‌هایشان تکیده و پژمرده، انگار که دستی محکم و حتی بخیل آنها را از مفرغ ریخته است با خاکستری فرسوده و لک‌داری که حالا به رنگ بیجان برگهای مچاله بود، یکی با نوار و یراق کدر افسری و دیگری با

سردست پفدار، تپانچه‌ای که کنار زین سرپایین و بی‌هدف قرار گرفته، هر دو چهره آرام است و حتی صداها بلند نیست: **از سایهٔ این تیرک، این شاخه رد نشو، چارلز؛ و می‌خواهم از آن رد شوم، هنری)** ــو بعد واش جونز که جلو دروازهٔ میس روزا روی آن قاطر بی‌زین نشسته در آرامش آفتابی و پرصفای خیابان نامش را صدا می‌زند و می‌گوید: «روزی کولدفیلد می‌شنوی؟ پس بهتره فوری بیایی بیرون. هنری آن فرانسوی کوفتی را تیر زده. عین گوساله کشته‌تش.»

به کرّات جمله‌ها که گاه به بلندی یک صفحه‌اند، تأثیراتی هستند که گویا خردخرد گرد آمده‌اند ــ لابه‌لای پرانتزها و تیره‌ها یا قطاری از عبارات و جملات ــ تا کل صحنه از لحاظ دراماتیک منتقل شود. عناصری که در چارچوب جمله وصف شده همچون تسلسل روابط زنده وجود دارد. همچنین تمام ماجرای رُمان آن کیفیت را دارد که انگار مدام در حرکت است، در زمان پس‌وپیش می‌رود، و مدام بر معنایش می‌افزاید. چیزی که در فصل نخست گفته شد در فصلهای بعدی که جزئیات مربوطه به آن افزوده شد درست‌تر فهمیده می‌شود، اما تا فصل نهایی تماماً درک نمی‌شود. ***ابشالوم، ابشالوم!*** با شخصیتها و حوادثی که مدام در حرکتند نوعی محور است، اما سرانجام خواننده می‌تواند ببیند که یک نقطهٔ ساکن در انتهای مخروط هست، نقطه‌ای که در رابطه با آن شخصیتها و حوادث معنایی دارند.

شکست‌ناپذیر (۱۹۳۸) مرکب از پنج داستان نسبتاً بلند است که هر یک دربردارندهٔ تجربیات بایارد سارتوریس از جنگ داخلی

است. او و همراه سیاهش، رینگو[۱۲۹]، با ماجراهایی درگیر می‌شوند که به ماجراهای تام سایر می‌ماند. در آغاز داستانها هر دو پسربچه‌اند، و در داستان آخر بایارد دانشجوی حقوق دانشگاه است و جنگ به پایان رسیده. برخی از ناقدان، همچون ماریون اودانل[۱۳۰]، که فاکنر را از بابت «اشرافیت» جنوب کهن پوزشخواه می‌بینند، می‌گویند این رُمانی است دربارهٔ کشمکش بین سارتوریسها که «سنتی» عمل می‌کنند، و استاپسها که پابند اصول اخلاقی نیستند و به حیله‌های پست دست می‌یازند. این تفسیر ***شکست‌ناپذیر*** یقیناً اشتباه است. برخی از داستانها در مجلات «درجهٔ یک» چاپ شدند و از حداقل زندگی درونی برخوردارند. آدم می‌بیند که پسرها به یک دسته سرباز یانکی تیراندازی می‌کنند، بعد مثل تیر به خانه می‌گریزند و زیر دامن گل‌وگشاد مادربزرگ بایارد، روزا میلارد[۱۳۱]، قایم می‌شوند، حال آنکه یانکیها دنبالشان می‌گردند، یا می‌بینند که جان سارتوریس دسته‌ای گشتی راگیر می‌اندازد. در یکی از داستانها، «زدوخورد در ملک سارتوریس»[۱۳۲]، عمه لوئیز[۱۳۳] اصرار دارد که دروسیلا[۱۳۴] باید با جان سارتوریس ازدواج کند، چون دروسیلا در جامهٔ مبدل مردها سواره به ملک او هجوم آورده است. مراسم ازدواج مدتی قطع می‌شود تا جان سارتوریس سواره به شهر برود و دو مرد را با تیر بزند و به این ترتیب سیاهها را اسیر کند. بعد مراسم ادامه می‌یابد. تقریباً هیچ کوششی صورت نمی‌گیرد که معنای عمل سارتوریس کشف شود. تنها داستانی که با نیروی درونمایه‌ای نوشته شده «بوی گل شاه‌پسند»[۱۳۵] است، که در آن بایارد، که اکنون بزرگ شده، دوئل با ردلاو[۱۳۶] راکه جان سارتوریس را با تیر زده رد می‌کند.

بایارد دریافته است که وفاداری جان سارتوریس به شیوهٔ پیشین زندگی نه تنها به قهرمانبازی، بلکه به مرگ بیهوده انجامیده است. دروسیلا را زن «پرولعی» می‌داند که به قتل بی‌اعتناست، به شرطی که به نام «شرف» باشد. همچنین متوجه می‌شود که جرج وایات[۱۳۷] و دیگر نجیب‌زادگان که می‌خواهند ردلاو کشته شود، در یک بازی تئاتری نقش بازی می‌کنند.

تا آنجا که ***شکست‌ناپذیر*** دربارهٔ «اصول اخلاقی جنوبی» است، انتقادی بر آن اصول است. اما در بیشتر قسمتها ماجراهای ***شکست‌ناپذیر*** حوادث رمانتیک، ماجراهای دو پسربچه، و اقدامات دلیرانهٔ جان سارتوریس است. شخصیتهای بسیاری از یوکناپاتوفا در این داستانها می‌آیند، اما زندگی پرشور و پرمعنا ندارند.

فاکنر در زمان اقامت در نیواورلئانز بی‌شک از شروود اَندرسُن چیزهایی دربارهٔ همینگوی شنیده بود. اَندرسُن و همینگوی از زمستان ۱۹۲۰-۱۹۲۱ با یکدیگر آشنا شده بودند. در ۱۹۲۳ قصه‌های بسیاری از همینگوی در ***لیتل ریویو***[۱۳۸] چاپ شد. در همان سال شرکت انتشارات کُنتاکت[۱۳۹] در دیجون[۱۴۰] کتاب ***سه داستان و ده شعر***[۱۴۱] همینگوی را منتشر کرد. قصه‌های دیگری در ***ترانس اَتلانتیک***[۱۴۲] به چاپ رسید؛ ***در زمان ما***[۱۴۳] در ۱۹۲۵ منتشر شد. شاید تصور کنیم که فاکنر از طرز برخورد همینگوی و شخصیت خود او خبر داشت. قسمت بیشتر ***مواجب بخور و نمیر*** به تقلید هنری ***خورشید همچنان می‌درخشد***[۱۴۴] می‌ماند. جو گیلیگَن و مارگرت پاوزر برگردانهای مؤثر جیک بارِنز[۱۴۵] و لیدی برت[۱۴۶] هستند. بایارد سارتوریس نوعی «ابداع» همینگوی است، جز اینکه واقعاً از اصول

اخلاقی همینگوی سر درنمی‌آورد؛ او خلاء، تیرگی، و نومیدی را حس می‌کند ــ و در پی مرگ خود است.

فاکنر هنگام نوشتن ***نخلهای وحشی***[۱۴۷] (۱۹۳۹) از تفاوت بینش خود با بینش همینگوی دقیقاً خبردار بود. با این حال شباهتهای بسیاری با ***وداع با اسلحه***[۱۴۸] همینگوی در بخشی از کتاب فاکنر که «نخلهای وحشی» نام دارد و داستان عشقی است، دیده می‌شود؛ «پیرمرد»[۱۴۹]؛ یعنی داستان دوم کتاب، دربارهٔ یک محکوم و تجربهٔ او در خلال سیلاب بزرگ میسی‌سیپی است.

در «نخلهای وحشی» هنری ویلبورن[۱۵۰]، پزشک کارآموز جوانی، عاشق شارلوت[۱۵۱]، زنی ازدواج‌کرده با دو فرزند، می‌شود. شارلوت، وفادارتر از دیگری، بر پیمان مطلقشان با عشق پا می‌فشارد. او معتقد است که جامعه عشق را نابود می‌کند. آنها در شیکاگو، در دریاچه‌ای در شمال ویسکانسین، و در معدنی در یوتا به سر می‌برند. با سرما و فقر دست به گریبان می‌شوند، اما هیچ چیز مانع عشقشان نمی‌شود. شارلوت آبستن می‌شود و به ویلبورن اصرار می‌کند که سقط جنین را انجام دهد. ویلبورن مدتی مقاومت می‌کند، اما سرانجام به خواست او تن می‌دهد. بعد به گالف کوست برمی‌گردند. شارلوت خونریزی می‌کند و می‌میرد. ویلبورن دستگیر و محاکمه و روانهٔ زندان می‌شود.

در ***وداع با اسلحه*** ستوان فردریک هنری[۱۵۲] و کاترین بارکلی[۱۵۳] نیز از جامعه دوری می‌گزینند. هنری و کاترین نیز مانند زوج فاکنر حس می‌کنند دنیا نسبت به نیازهای دلباختگان کور است. تغزلی که شخصیتهای همینگوی از آن برخوردارند، پرصلح‌وصفاتر از «تغزل»

دلباختگان فاکنر است، اما هر دو زن می‌میرند، یکی از سقط جنین، و دیگری پس از زایمان. در هر دو داستان مردها می‌گویند که اگر جامعه وقتی که «پا از گلیمت بیرون می‌گذاری» (ویلبورن) یا «از پایگاهت می‌گریزی» (هنری) غافلگیرت کند، به زمین گرمت می‌زند. هر دو زن در آستانهٔ مرگ که در آتش درد می‌سوزند، می‌گویند: «به من دست نزن!» در هر دو داستان مردها با اکراه جسد معشوق خود را می‌بینند. در «نخلهای وحشی» نماد شکست نخلهایی است که در باد پیچ‌وتاب می‌خورند. در *وداع با اسلحه* باران جای آن را می‌گیرد.

در قسمتی که دلباختگان فاکنر در شیکاگو به سر می‌برند، به شخصیتی به نام مک کورد[۱۵۴] برمی‌خورند که می‌گوید: «بیا... بشین، شما پسرهای اسلحه به دست در دریای 'پرموج'*.» مک کورد روزنامه‌نگار بی‌پروایی است و لحنش به شخصیتهای همینگوی یا خود همینگوی می‌برد. از قضا اهل مناطقی است که ماهیگیری، شکار، و ماجراهای نیک آدامز[۱۵۵] در میشیگان را به یاد می‌آورد. یک جا ویلبورن می‌گوید که از مک کورد چیزی دربارهٔ عشق آموخته است و از او درخواست دعای خیر می‌کند. «مک کورد گفت: لعنت به تو.»

بیشتر مفسّران *نخلهای وحشی* و *وداع با اسلحه* بر آنند که داستان عشقی همینگوی اندوهبارتر و مؤثرتر از داستان فاکنر است ــ نکته‌ای که درست است. اما «همه چیز در خدمت عشق» فاکنر به

* در اصل hemingwave که اشارهٔ آشکاری به همینگوی دارد.

اندازهٔ همینگوی «پر از بار ارزشی» نیست. عشق شارلوت به بهای شوهر، بچه‌ها، و زندگی خودش، و کار و آرامش فکری ویلبورن تمام می‌شود. او عاشق ویلبورن نیست، عاشق عشق است. او مانند آفریده‌های همینگوی در عشق و آمیزش معنا می‌یابد. به یک معنا ویلبورن قربانی اوست. فاکنر نمی‌گوید این نظریه را می‌پذیرد که جامعه عشق را نابود می‌کند، برعکس می‌گوید افراط در عشق‌ورزی خود ویرانگر است.

فاکنر در توضیح دو خط داستانی در ***نخلهای وحشی*** گفته است وقتی که نخستین فصل داستان عشقی را به پایان رسانده حس کرده که چیزی از دست رفته است. «بنابراین داستان 'پیرمرد' را نوشتم تا ***نخلهای وحشی*** به دانگ صدای خود برگردد.» در جایی دیگر می‌گوید که چون هیچ کدام از داستانها به‌تنهایی قد یک کتاب نمی‌شد، آنها را روی هم گذاشتم. توضیح اول مفهوم بهتری دارد.

«پیرمرد» انتقادی بر داستان عشقی است. «محکوم بلندبالا»، شخصیت اصلی، تکالیف خود را می‌پذیرد و با طول و تفصیلی تقریباً مضحک درصدد ارضای حس وظیفه‌شناسی خود است. با رودخانهٔ سیلابی مبارزه می‌کند، بر مارها و تمساحها پیروز می‌شود، از گلوله‌هایی که به سویش می‌آید جان به درمی‌برد، و پس از ماجراهای دردبار داوطلبانه به زندان برمی‌گردد. در تختخوابش از تماشای حلقه‌های دود سیگار که در سپیده‌دم پیچان به بالا می‌رود کیف می‌کند. فقط می‌خواهد «مجوز توانایی خرید هوا و احساس کردن آفتاب» و حس کردن زمین زیر پایش را داشته باشد. «محکوم بلندبالا» نیز مانند دیلسی و بایرون بانچ یکی از پذیرندگان است. او

هم مثل شخصیت *مرگخواب* معتقد نیست که «گویا گمان می‌رود زندگی برای مردم آسان باشد.» می‌داند که عشق دیگر در تمام زمین و زمان در یک لحظه و یک تن وجود ندارد... همانطور که پرتوِ آفتاب چنین است.» گرچه نمی‌داند چطور آن را بگوید.

«محکوم بلندبالا» برای سرنوشت خود نظریه‌پردازی نمی‌کند یا کم می‌کند. شجاع و مخلص است، زیرا حس می‌کند اجبار دارد. سرنوشتی را که برایش طرح ریخته‌اند می‌پذیرد و در چارچوب آن خوشحال است. در حقیقت آزاد است. دلدادگان نمی‌پذیرند که بر عشقشان حد و مرزی روا باشد ــ و در این تلاش یکپارچه یا چیزی در آن حدود به نابودی کشیده می‌شوند.

بازیگران اصلی **دهکده**[۱۵۶] (۱۹۴۰) «گردن‌سرخ‌ها»، یعنی کشاورزان بی‌چیزند. فاکنر آنها را اعقاب غیربرده‌داران می‌داند. آنان نامهای ویلزی، اسکاتلندی، و انگلیسی دارند. «از کلیساها و مدارس خود پشتیبانی می‌کردند، ازدواج می‌کردند، و گهگاه مرتکب زنا می‌شدند و بارها دست به کشتار یکدیگر می‌زدند.... پروتستان و دموکرات و پرزادوولد بودند.» فاکنر با اغلبشان به احترام رفتار می‌کند، و هیچ نشانه‌ای نیست که تحقیرشان کند یا به سبب میراث غیر اشرافی‌شان نسبت به آنها حس برتری داشته باشد.

دهکده در اصل داستان خانوادهٔ اسناپس و بویژه فِلِم[۱۵۷] است، که به فرنچ‌منز بِند[۱۵۸] در بیست مایلی جفرسُن آمده و منظم و مرتب سر جامعه کلاه می‌گذارد. نه چهرهٔ فِلِم احساسش را نشان می‌دهد و نه صدایش، و او حتی امکان آن را به ذهن راه نمی‌دهد که شایسته عمل کند یا به قواعد منصفانهٔ بازی احترام بگذارد. او از هر ژست

خیرخواهی که دیگران نشان می‌دهند بهره می‌جوید. این شرحی است از اولین برخورد او با جودی وارنر[۱۵۹]، که شنیده است آب اسناپس[۱۶۰]، پدر فِلِم، انبارها را می‌سوزاند، و بحق می‌ترسد:

گفت: «چطوری؟ تو فِلِمی، نه؟ من وارنرم.»

آن یکی گفت: «راستی؟» تف انداخت. صورت پت‌وپهنی داشت. چشمهایش به رنگ آب راکد بود. مثل خود وارنر ظاهر نرمی داشت، گرچه یک سر و گردن کوتاهتر بود، با پیراهن سفید خاک‌آلود و شلوار ارزان خاکستری.

وارنر گفت: «امیدوار بودم ببینمت. شنیدم پدرت یکی دو بار با صاحب ملکها مشکل داشته. شاید مشکل جدی شده باشد.» آن یکی همچنان می‌جوید. «شاید با او خوشرفتاری نکرده باشند؛ این موضوع را نمی‌دانم و برایم مهم نیست و من می‌خواهم حرف اشتباه را بزنم، هر اشتباهی را می‌توان جبران کرد تا آدم با کسی که ازش راضی نیست دوست بماند. موافق نیستی؟» آن یکی یکریز می‌جوید. صورتش مثل یک تابه خمیر نپخته بی‌حالت بود. وارنر گفت: «این‌جوری این احساس را نخواهد داشت که تنها راه ثابت کردن حقوقش چیزی است که وادارش می‌کند روز بعد باروبندیلش را جمع کند و از این ولایت برود. این طوری روزی نخواهد رسید که سر بردارد و ببیند دوروبرش هیچ‌جا نیست که به‌اش پناه ببرد.» وارنر ساکت شد. این دفعه خیلی طول کشید تا آن یکی سر آخر به حرف بیاید، گرچه وارنر یقین نداشت که دلیلش این است یا چیز دیگر.

«جا که زیاد است.»

فِلم خانوادهٔ وارنر را که از بزرگترین زمینداران فرنچ‌منز بِند هستند قربانی می‌کند، با یولا وارنر[۱۶۱]، نماد باروری و رسیدن بهار و تابستان، ازدواج می‌کند، سر بیشتر مردم شهر کلاه می‌گذارد، و حتی به رَتلیف[۱۶۲] نیرنگباز کلک می‌زند، و در آخر کتاب روانهٔ جفرسُن می‌شود.

دهکده بخش بخش است، و بخشی از آن داستانهای کوتاه پیشین را دربرمی‌گیرد. گرچه در بخشهایی که با فلِم سروکار دارد عمدتاً از اصطلاحات عامیانه استفاده شده است، اما در آن قطعه‌های توأم با غلنبه‌بافی و غنایی که طول برخی از آنها به چند صفحه می‌رسد فراوان است. این قطعه‌ها بیشتر به توصیف یولا و عشق عجیب‌وغریب آیک اسناپس[۱۶۳] ابله به یک گاو ماده اختصاص داده شده است. در اینجا چهار خط داستانی هست که با عشق سروکار دارد: ازدواج هوستُن[۱۶۴]کشاورز، ازدواج مینک اسناپس[۱۶۵]، ماجرای عشقی یولا و ازدواج بدون عشق او با فلِم، و عشق آیک به گاو. طعنه‌آمیز است که عشق آیک نسبت به عشقهای ظاهراً «طبیعی» دیگر شکل نابتری از تأیید و احترام را دربردارد. اینکه زبان نوازش‌آمیز و رمانتیکی که در توصیف این صحنه‌ها به کار گرفته شده، مؤثر است یا نه، سؤال دیگری است. نوشته هم خیره‌کننده است و هم زیبا. این قسمت با زبان قسمتهای دیگر تباین آشکاری دارد.

بحث دربارهٔ «نثر بومی امریکایی» معمولاً مربوط می‌شود به سنت «قصه‌های شاخدار» مرزی، بویژه جنوب غربی. در میان قصه‌های شاخدار پرآوازه‌تر از همه اینها هستند: **صحنه‌های**

جورجیا[۱۶۶] (۸۲۵) از ا. ب. لانگستریت[۱۶۷]، و ***افسانه‌های شیرین سوت لاوینگود***[۱۶۸] (۱۸۶۷) از جورج دابلیو. هریس[۱۶۹]. این مارک توین[۱۷۰] بود که نخستین بار این نوع طنز را به ادبیات ارتقا داد و بدل کرد. قصه‌های شاخدار از لحاظ اصطلاح بی‌آنکه تغییر کند عامیانه و گریزان از قواعد دستور زبان است و شیوهٔ روایت هم شامل بی‌اهمیت جلوه‌دادن و هم اغراق بی‌حدومرز است. فاکنر با نوشتن **دهکده** کمک بزرگی به این شیوهٔ بیان «بومی» در ادبیات امریکایی کرد. (رَتلیف نمایندهٔ فروش چرخ خیاطی، که هم در بیشتر ماجراهای کتاب شرکت دارد و هم تفسیرکنندهٔ آنهاست، به یک سنت ساده، یعنی دستفروش دوره‌گرد یانکی ادبیات قرن نوزدهم، تعلق دارد. دستفروش دوره‌گرد مثل رَتلیف اهل عمل، زیرک، هشیار، و گاه گزنده بوده است.) دست‌کم سه صحنهٔ بزرگ در **دهکده** ــ داستان تاخت زدن اسب،کلاه گذاشتن اسناپس به سر شیطان، و تاخت‌وتاز وحشیانهٔ اسب در یک خانه ــ از سنت قصه‌های شاخدار به وام گرفته شده.

دهکده رمانی کمیک است. در این سنت باستانی انسان شرکت می‌کند که ضعف خود را به باد ملامت می‌گیرد. فلِم مظهر جاه‌طلبی شخصی است، و رَتلیف مخالف زیرک هشیار، اما جایزالخطایش. هزل **دهکده** تلخ است، اما با وجود این هزلی است توأم با نوعی دلداری که در کتابهای پیشین فاکنر یافت نمی‌شود.

برخیز ای موسی[۱۷۱] (۱۹۴۲) از لحاظ اینکه شامل داستانهای به‌هم‌پیوسته است، شبیه ***شکست‌ناپذیر*** است. اما شباهت به همین جا ختم می‌شود، چون ***برخیز ای موسی*** آزمایش جدی و

تکان‌دهنده‌ای از شرم و دردهای روابط سفید و سیاه است. بی‌تردید بهترین داستان از هفت داستان «خرس»[۱۷۲] است که بارها در مجموعه‌های دیگر آمده. ناقدان بسیاری که می‌کوشند نظریات اجتماعی و اخلاقی فاکنر را توضیح دهند، بدرستی به داستان «خرس» اشاره می‌کنند ــ چون در آن فاکنر می‌گوید که رفتار درست نسبت به طبیعت به رفتار درست در قبال انسان، چه سفید و چه سیاه، می‌انجامد.

اولدبن، همان خرس داستان، بیش از خرسی است که شکار شود ــ او نماد درودشت، آزادی، دلیری، و ثمر زمین است. سام فادرز[۱۷۳]، پسر یکی از رؤسای چیکاسا و برده‌ای سیاه، طبیعت وحش را درک می‌کند و آن را به آیزاک (آیک) مک کسلین[۱۷۴] می‌آموزد. آیک تاب آوردن، فروتنی، و شهامت را از سام فادرز می‌آموزد. کسی مالک طبیعت نیست و نباید باشد ــ و کسی نباید آن را استثمار کند. در نخستین نسخه که به عنوان داستان کوتاه منتشر شد، فاکنر نظرگاهی مقدس از جهان ارائه می‌دهد که بی‌شباهت به دریانورد باستانی کولریج[۱۷۵] نیست. در نسخهٔ دوم تجدید نظر شده که در *برخیز ای موسی* آمده، عناصر دیگری وارد شده‌اند: استثمارهای تمدن و مفاسد برده‌داری.

در *برخیز ای موسی* دو رشته داستان هست، تاریخچهٔ آیک و تاریخچهٔ «میراث‌خواران» دورگهٔ کاروترز مک کسلین[۱۷۶] پیر، پدربزرگ آیک. آیک پی می‌برد که این میراث‌خواران معمولاً سخت در رنجند و مایهٔ عذابشان بیشتر در تحقیری فراهم می‌آید که با آنها همچون اموال شخصی و شیء رفتار می‌کنند، نه مثل آدمیزاد. یک

PersianPDF.com

استثنای جزئی از این امر لوکاس بیچم[۱۷۷] است، که بعدها شخصیت اصلی *مزاحم در خاک*[۱۷۸] شد و نقش موجود فرودست را نپذیرفت. اما مقدم بر *مزاحم در خاک* داستان «آتش و آتشدان»[۱۷۹]، دومین بخش *برخیز ای موسی* است. تقریباً نیمی از داستانهای *برخیز ای موسی* دربارهٔ آیک و جنگل است، و نیمی دربارهٔ سیاهان.

دو خط داستانی در «خرس» تجدید نظر شده به هم می‌رسند. اولدبن به آنان که از جنگل بهره‌برداری می‌کنند رو می‌آورد و نابود می‌شود. و در بخش چهارم طولانی آیک و پسرعمویش مک کسلین ادموندز[۱۸۰] از مرده‌ریگ میراث‌خواران سیاه کاروترز مک کسلین بحث می‌کند. نکتهٔ مورد نظر فاکنر آن است که رفتار درست نسبت به طبیعت وحش به رفتار درست در قبال سیاهان می‌انجامد یا باید بیانجامد. این نکته در «پاییز دلتا»[۱۸۱] تکرار می‌شود که در آن آیک پیرمردی نزدیک به هشتاد سالگی است.

بیشتر نوشته‌های *برخیز ای موسی*، بویژه «خرس» زیبایی وهم‌انگیزی دارد. در این میان صحنه‌هایی که اولدبن دشتها و جنگلهای بکر را توصیف می‌کند چشمگیرتر است. شاید بهترین داستان این کتاب پس از «خرس»، «دلقک داغدار»[۱۸۲] باشد که پرداخت تحسین‌انگیز رفتار جوان سیاهی است که از فرط اندوه کارش به جنون کشیده است. با این حال همهٔ داستانها موفقیت‌آمیز نیستند، و همه‌شان هم در طرح کلی مورد نظر جا نمی‌افتند. «بود»[۱۸۳] گزارش طنزآمیزی است از عمو بادی و عمو باک[۱۸۴] و به دام افتادن دومی در ازدواجی که بسی دور از ازدواج دلبخواهش است. سه فصلی که عنوان «آتش و آتشدان» را بر خود دارد، ظاهراً چنین می‌نماید که به

قصد پرداختن یک رمان نوشته شده است. «پیران قوم»[۱۸۵] عمدتاً به نظر می‌رسد که در تدارک «خرس» و «برخیز ای موسی» نوشته شده باشد و از لحاظ برخی شخصیت‌پردازیها جالب است، داستانهای سرهم‌بندی‌شده که به درونمایه‌های تکامل‌یافته در «خرس» چیزی نمی‌افزاید. اما *برخیز ای موسی* در بهترین حالت تصاویری از پرهیزگاری، عدالت، و شایستگی فراهم می‌آورد که از آثار مشابه در ادبیات امریکا تکان‌دهنده‌تر است.

همهٔ رمانهایی که پس از *برخیز ای موسی* منتشر شده‌اند، خصوصیات فاکنر، بویژه اشتیاق او را به آزمودن اشکال تازه و هوش او را می‌نمایانند، اما قدرت رو به ضعفش را نیز القاء می‌کنند. از قسمت اعظم کیفیت سحرانگیز غلبنه‌بافی پیشین کاسته شده و چنین می‌نماید که فاکنر دیگر چندان پابند دراماتیزه کردن داستانهایش نیست. همچنین به طرزی خودآگاهتر معلم‌وار شده است. مسائل اجتماعی راه‌حل می‌طلبد و از او که نویسندهٔ برجسته‌ای است و جایزهٔ نوبل هم گرفته، انتظار دارند چنین راه‌حلهایی ارائه دهد. فرقی نمی‌کند که این نقش را به دلخواه پذیرفته باشد یا از روی حس وظیفه‌شناسی. به هر حال، این نقشی در خور نبوغ استثنایی او نیست.

مزاحم در خاک (۱۹۴۸)، نخستین رُمان دورهٔ متأخر، گزارش تکان‌دهنده‌ای است از رابطهٔ میان چارلز مالیسُن[۱۸۶] جوان و لوکاس بیچم ــ روند کند آموختن پسرک برای پذیرفتن پیرمرد سیاه همچون فردی برابر. ماجرا شباهتی با هک‌فین و جیم سیاهه دارد. و حوادث نسبتاً عجیب ــ پسرک و بانویی سالخورده جسدی را از گور

درمی‌آورند، یک جسد به جای دیگری گذاشته می‌شود، مردی که در شن روان چال می‌شود، و اعمال خشن خانوادهٔ گاوری[۱۸۷] اهل بیت‌فور ــ شبیه ملودرام *هکلبری فین* است. دراین سطح *مزاحم در خاک* داستانی عالی است، اما فاکنر راضی نیست به این اندازه اکتفا کند. او گوین استیونز[۱۸۸]، عموی چارلز و وکیل لوکاس را وارد ماجرا می‌کند و سخنرانیهای پرآب‌وتاب و غالباً پرتی دربارهٔ جنوب علیه شمال و روشهایی که باید دنبال شود تا روابط نژادی بهتری فراهم آید در دهانش می‌گذارد. بدبختانه نظریه‌پردازیهای استیونز همیشه قانع‌کننده نیست، و به طور جدی در پیشرفت داستانی که در غیر این صورت می‌توانست داستانی ساده و شاید باشکوه باشد، اخلال می‌کند.

قربانی کردن اسب[۱۸۹] (۱۹۴۹) رشته‌ای داستان جنایی است، اما فاکنر مایل نبود در چارچوب قراردادهای آن ژانر بماند. او ترفندهای معمولی داستان کارآگاهی را به کار می‌برد، اما به آن نوعی کندوکاو روانشناختی و شخصیت‌پردازی را که خاص داستانهای کوتاه یا رُمان است می‌افزاید. قراردادهای متباین کم‌وبیش یکدیگر را خنثی می‌کنند.

در ۱۹۵۰ فاکنر *مجموعه داستان*[۱۹۰] را منتشر کرد که چند داستان از *این سیزده تا*[۱۹۱] (۱۹۳۱) و *دکتر مارتینو*[۱۹۲] (۱۹۳۴) را به‌اضافهٔ چند داستان دیگر دربرداشت. مثل همهٔ مجموعه‌هایی از این دست چند داستان برای «جور جنس» در آن هست، اما آن‌قدر داستان خوب هم پیدا می‌شود که روشن کند فاکنر در بین استادان جا دارد. هیچ‌یک از معاصرانش که به نوشتن داستان کوتاه شهره‌اند، نه از نظر حدّت و

شدّت و نه از نظر دامنه، کارشان به پای کارهای او نمی‌رسد. شاید بهترین داستانهای این مجموعه «برگهای سرخ»[۱۹۳]، دربارهٔ مرگ یکی از رؤسای پیر سرخ‌پوستها، ایسه تیبه‌ها[۱۹۴]، «واش»[۱۹۵]، سنگ‌بنای *ابشالوم، ابشالوم!*، «آن خورشید شامگاه»[۱۹۶]، «سپتامبر بی‌باران»[۱۹۷]، «گل سرخی برای امیلی»[۱۹۸] و «انبار سوزان»[۱۹۹] باشند. دنیای داستانهای کوتاه فاکنر از لحاظ گوناگونی شخصیتها و تنوع بیان، حالت، زمان و مکان شکسپیری است.

مرثیه برای راهبه (۱۹۵۱) دنبالهٔ *حریم*، یک نمایشنامهٔ غریب اخلاقی است دربردارندهٔ تمپل دریک[۲۰۰]، گاوَن استیونز[۲۰۱]، همچنین نانسی مَنیگو[۲۰۲] و گوین استیونز[۲۰۳]. ماجراهای نمایشنامه، که یادآور درام جاکوبین* است، با فصلهای تاریخی طولانی دربارهٔ جفرسُن و میسی‌سیپی درآمیخته است. تمپل و گاوَن که در *حریم* دانشجویان جوانی بودند، در اینجا سنی ازشان گذشته است، و پدر و مادر کودک خردسالی هستند. هر دو بیقرار و ناشادند. ماجرای داستان که شامل قتل کودک به دست نانسی مَنیگو است، آنها را به جایی می‌کشاند که به تزکیه از راه رنج معتقد شوند و آماده گردند تا بار خود را به دوش بکشند. فصلهایی که دربرگیرندهٔ تمپل و گاوَن در تاریخ است، با قانع‌کنندگی بیشتری نوشته شده، اما اینهمه مانع نمی‌شود که *مرثیه برای راهبه* کار حقیری برای نویسنده‌ای با موقعیت ویلیام فاکنر باشد.

* Jacobean، وابسته به جیمز اول پادشاه انگلیس و سبک آغاز قرن هجدهم که تقلیدی است از سبک دورهٔ تجدد.

حکایت[۲۰۴] (۱۹۵۴) که در فرانسه می‌گذرد، نیز کتاب عجیبی است، و چندان نمی‌توان رُمان محسوبش داشت و بیشتر استعاره‌ای است دربارهٔ جستجوی مردی برای آرامش. بدبختانه پیام یا نظریه‌ای که فاکنر در آن آورده یا آشفته است و بد از کار درآمده و یا به طرز مبهمی بیان شده که فهم آن بسیار دشوار است. گهگاه قطعه‌های توصیفی با درخشش عظیمی وجود دارد، اما چنین صحنه‌هایی که چندان عالی بیان شده باشند که در تخیل خواننده زنده بمانند انگشت‌شمار هستند. انگار **حکایت** در اصل چون متن یک سخنرانی، یا قطعهٔ بدیعی موسّعی در نظر گرفته شده است، نه به صورت یک رُمان.

شهر[۲۰۵] (۱۹۵۷) دومین رمان از رشته‌رمانهای مربوط به طایفهٔ اسناپس نسبت به **حکایت** ضعفها را اصلاح کرده، اما کاری است ضعیفتر از **دهکده**. بسیاری از شخصیتهای قدیم در آن هستند، اما فاکنر با فشردن زمان چارلز مالیسُن و گَوین استیونس را نیز به آن افزوده است. یولا و فلِم در اینجا به اندازهٔ **دهکده** جاندار تصویر نشده‌اند، و ماجرا رویهمرفته از پرداخت کندتری برخوردار است. اما با ***عمارت***[۲۰۶] (۱۹۵۹)، رُمانی که بیشتر به مینک اسناپس اختصاص دارد، فاکنر قسمت اعظم نیروی پیشین خود را نشان می‌دهد.

چپاولگران (۱۹۶۲) که اندکی پیش از مرگش منتشر شد، بیش از هر رُمان دیگر زندگینامهٔ شخصی فاکنر است، باززیستن توأم با حسرت دوران کودکی در آکسفُورد، وقتی که اتومبیل تازه به بازار آمده بود، و جاده‌های پرگل‌ولای چیزی جز گودالهای گذرناپذیر نبود؛ شخصیتها کسانی چون بون هوگانبِک[۲۰۷] از «خرس» و میس

ربا[۲۰۸] و شوهرش هستند و خانهٔ بدنام ممفیس هم که پیشتر در حریم وصف شده بود بدان راه یافته است. طنز اندک مایه‌ای از تیرگی کمدی پیشین فاکنر را در خود دارد، اما بسیاری از قطعه‌ها سرگرم‌کننده است، و دنیای کودکی‌اش با مهارت جان گرفته است.

درونمایه‌های رُمانها و داستانهای کوتاه فاکنر با فضیلتهای مسیحیت اولیه، نظیر عزّت نفس، احترام متقابل، بخشایش خود و دیگران، بردباری، موازنهٔ درست بین فروتنی و غرور، و گذشت سروکار دارد. گرچه فاکنر هیچ درست‌آیینی خاصی را نمی‌پذیرد، آشکارا با قوانین اخلاقی مسیحیت موافق است. با این حال دربست تأییدکنندهٔ عملکرد مسیحیان نیست. برخی از تلخ‌ترین هزلهایش پرهیزگاری حق‌به‌جانب را هدف گرفته است. با حق‌به‌جانبیِ یقه‌آهاریها و لیبرالها مخالفت می‌ورزد، چه در خدمت اصول اخلاقی جنوبیها باشد و چه نظریات مسیحیت. چون بیشتر داستانهایش در جنوب می‌گذرد، این صفات نیک و بد به کرّات در زمینهٔ روابط سیاه و سفید بیان شده است. و گاه دلمشغولی‌اش به آنها او را به بررسی مرده‌ریگ جنوبی و «قوانین اخلاقی جنوبی» می‌کشاند.

فاکنر نویسندهٔ بزرگی است، و شاید بهترین رُمان‌نویس امریکایی باشد، اما نوعی سادگی ذهنی ضروری، بخشی از نبوغ اوست. او به معنایی که هنری جیمز، جوزف کانراد، و جیمز جویس پیچیده هستند، از پیچیدگی برخوردار نیست. وقتی موضوعی را با اهمیت و نظم معینی انتخاب می‌کند چنانکه در مورد *دو دکل* و

حکایت انجام داد، بدجوری سردرگم می‌شود. اما در مورد موضوعات و درونمایه‌هایی که با گوشت و استخوانش حس کرده ــ درماندگی سیاه‌پوست در «سپتامبر بی‌باران»، شایستگی دیلسی در *خشم و هیاهو*، دغدغهٔ فکری آنس باندرن در *مرگ‌خواب*، یا تشویش سارتی اسناپس جوان در «انبار سوزان» ــ فاکنر پرشکوه است. جانمایه‌های فاکنر به سادگی و پیچیدگی و پایداری درونمایه‌های کتاب مقدس است.

خوشبختانه نیروی ابداعش بسیار عظیم بود، و او به نظریهٔ رُمان همچون شکلی هنری کمک فراوانی کرد. هیچ رُمان‌نویس امریکایی دیگری اینهمه شخصیت به‌یادماندنی نیافریده است، و شاید هیچ‌یک از آنها در مقام آفرینندهٔ انواع و سطوح گونه‌گون و متغیر زندگی در چارچوب یک رُمان، مثلاً در *روشنایی ماه اوت* یا *دهکده* به پای او نرسند. فاکنر گرفتار فقدان قوهٔ تخیل نبود.

همچنین استاد سبک، «زبانبازی فرهیختگان» و «زبانبازی عامیانه» بود. یکی از ناقدانش گفته است: «نثر فاکنر مثل بوق شکارچیان لحن مهجوری دارد.» این وصف بسیار خوبی است. زبان فاکنر و دنیای آفریدهٔ ذهنش گذشته را زنده کرده، یا بهتر بگوییم گذشته را به حال پیوند زده است. با خواندن آثار فاکنر این احساس به ما دست می‌دهد که در تاریخچه‌ای طولانی از عذاب، رنج، دلشوره، اما همچنین تاب آوردن، ازخودگذشتگی، و عشق درگیر شده‌ایم.

زمانی که فاکنر مشغول نوشتن و انتشار دادن آثار دورهٔ میانی‌اش ــ مهمترین دورهٔ نویسندگی‌اش ــ بود اکثر معاصران او،

مثلاً تئودور درایزر[۲۰۹]، سینکلر لوئیس[۲۱۰]، و جان دوس پاسوس[۲۱۱]، سرگرم آفریدن داستانهایی «واقع‌گرایانه» بودند. داستانهای آنها از این جهت واقع‌گرایانه‌تر بود که شخصیتهای آن داستانها کمتر جنبهٔ تمثیلی داشتند، و ماجراهای آنها نیز کمتر نمادین بودند، و نثرشان نیز کمتر شاعرانه و فن بیانی بود. واقع‌گرایی این داستان‌نویسان کوششی بود برای انعکاس تجارب روزمره یا «واقعیت عادی». در آن دوره، امریکاییها با بدگمانی به فن بیان، ظرافت، سبک، و حتی قراردادهای ادبی می‌نگریستند. آنها احتمالاً مُنکر این بودند که «واقع‌گرایی» درایزر یا لوئیس یا دوس پاسوس نیز خود نوعی قرارداد ادبی است. آنان برای داستان ارزش سندی قائل بودند، چنانکه مثلاً مین استریت[۲۱۲] لوئیس همان مین استریت واقعی در سوک سنتر[۲۱۳] در مینه‌سوتا، یعنی زادگاه و محل پرورش نویسنده بود. بنابراین، زمانی که خوانندگان با آثاری چون **حریم**، ***مرگخواب***، یا **دهکده** روبرو شدند اندکی گیج شدند. به نظر آنها فاکنر یا میسی‌سیپی را چنانکه بود نشان می‌داد یا اغراق می‌کرد، که در این صورت واقعیت را بیان نمی‌کرد. نقدهای جدیدتر این نکته را روشن کرده است که آن قراردادهای ادبی که فاکنر به خدمت گرفت قراردادهای «واقع‌گرایی جدید» نبودند، یا دست‌کم صرفاً این قراردادها نبودند.

با یک بازنگری درمی‌یابیم که افسانه‌پردازی فاکنر به نحوی با قراردادهای ادبی پیشین نزدیکتر است، تا با «رئالیسم نو». تخیلات احساساتی و خوف‌انگیز چارلز براکدن براون[۲۱۴]، ادگار الن‌پو[۲۱۵]، و آمبروز بیرس[۲۱۶]، این متخصصین **هیجان و دلهره** آشکارا بخشی از

میراثی است که به فاکنر رسیده است. استعارهٔ هاثورن و ماجراجوییهای گوتیک، هر دو در توضیح بی‌طرفانهٔ آدمهای حق‌به‌جانب عبوس به کار گرفته شده است. قهرمانان معصومیت کوپر[۲۱۷] نیز حاضرند، همچنین است در مورد قصه‌های بلند. به‌علاوه دست‌کم از یک لحاظ فاکنر یادآور ملویل[۲۱۸] است: هر دو نویسنده بر اثر میراث سنتی امید و انتظار می‌توانند دورنمای معصومیت ناب را بیافرینند، همچنین می‌توانند بر اثر بدبینی شخصی ژرفنای اندیشه‌شان دورنمای هراسی کابوس‌وار را بیافرینند. فاکنر از درام الیزابتی و جاکوبین، رُمان روسی، و رُمان «نو» چنانکه جیمز، کانراد، و جویس آن را آفریدند خبر داشت. ارثیهٔ دوگانهٔ امریکایی و اروپایی فاکنر ناپیچیده نیست ــ و فاکنر از تنوع آن آگاه بود.

پی‌نویسها:

1. Yoknapatawpha
2. William Faulkner (1897-1962)
3. Jefferson
4. Chickasaw
5. Beat Four
6. Old Frenchman's Place
7. Oxford
8. Lafayette
9. New Albany
10. Murray C. Falkner
11. *The Marble Faun*
12. Maud Butler
13. Colonel Sartoris
14. Bayard Sartoris
15. *Sartoris*
16. *The Unvanquished*
17. Compson
18. *The Sound and the Fury*
19. Phil Stone

۲۰. Conrad Aiken، (۱۸۸۹-۱۹۷۳). شاعر، منتقد، و نویسندهٔ امریکایی.

۲۱. Robert Frost، (۱۸۷۴-۱۹۶۳). شاعر امریکایی.

۲۲. Ezra Pound، (۱۸۸۵-۱۹۷۲). شاعر و منتقد امریکایی.

۲۳. Sherwood Anderson، (۱۸۷۶-۱۹۴۱). نویسندهٔ امریکایی.

24. *A Fable*
25. "Mirrors of Chartres Street"
26. *Times-Picayune*
27. *Double-Dealer*
28. *Soldiers' Pay*
29. William Spratling

30. *Sherwood Anderson Other Famous Creoles*

۳۱. Algernon Charles Swinburne، (۱۸۳۷-۱۹۰۹). شاعر انگلیسی.

۳۲. Aubrey Vincent Beardsley، (۱۸۷۲-۱۸۹۸). نویسنده و تصویرگر بریتانیایی.

۳۳. Wallace Stevens، (۱۸۷۹-۱۹۵۵). شاعر امریکایی.

34. Pascagoula

35. *Mosquitoes*

36. Dawson Fairchild

۳۷. Gertrude Stein، (۱۸۷۴-۱۹۴۶). نویسندهٔ امریکایی.

38. Estelle Oldham

39. *Sanctuary*

۴۰. Andre Malraux، (۱۹۰۱-۱۹۷۶). نویسندهٔ فرانسوی.

۴۱. Jean Paul Sartre، (۱۹۰۵-۱۹۸۰). فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی.

۴۲. Malcolm Cowley، (۱۸۹۸-۱۹۸۵). نویسندهٔ امریکایی.

43. *Portable Faulkner*

44. *The Town*

45. *The Reivers*

46. *Requiem for a Nun*

۴۷. Albert Camus، (۱۹۱۳-۱۹۶۰). نویسندهٔ فرانسوی.

۴۸. Robert Penn Warren، (۱۹۰۵-). نویسندهٔ امریکایی.

۴۹. Ernest Hemingway، (۱۸۹۹-۱۹۶۱). نویسندهٔ امریکایی.

۵۰. Henry James، (۱۸۴۳-۱۹۱۶). رمان‌نویس امریکایی.

۵۱. Joseph Conrad، (۱۸۵۷-۱۹۴۲). رمان‌نویس انگلیسیِ اوکراینی‌تبار.

۵۲. Stephn Crane ، (۱۸۷۱-۱۹۰۰). نویسندهٔ امریکایی.

۵۳. Ford Madox Ford، (۱۸۷۳-۱۹۳۹). نویسندهٔ انگلیسی.

۵۴. James Joyce، (۱۸۸۲-۱۹۴۱). نویسندهٔ ایرلندی.

55. Quentin

56. Benjy

57. Jason Compson

58. Dilsey

59. Queenie
60. Compson Mile
61. Maury
62. Candace
63. Dolton Ames
64. Sydney Herbert Head
65. *The House of the Seven Gables*

۶۶. Nathaniel Hawthorne، (۱۸۰۴-۱۸۶۴). رمان‌نویس امریکایی.

67. *The Brothers Karamazov*
68. Raskolnikov
69. *Crime and Punishment*
70. *As I Lay Dying*
71. Addie
72. Darl
73. Cash
74. Addie Bundren
75. Vardaman
76. Dewey Dell
77. Anse
78. Jewel
79. Whitfield
80. Lafe
81. Dr. Peabody
82. Modern Library
83. Harrison Smith

۸۴. Graham Greene، (۱۹۰۴-۱۹۹۱). نویسندهٔ انگلیسی.

85. Temple Drake
86. Gowan Stevens
87. Lee Goodwin
88. Tommy

89. Popeye
90. Memphis
91. Red
92. Horace Benbow
93. Eustace Graham
94. Miss Reba
95. Uncle Bud
96. Virgil and Fonzo Snopes
97. Narcissa
98. *Light in August*
99. Gail Hightower
100. Joe Christmas
101. Calvin Burden
102. *Faulkner at Nagano*
103. Eupheus Hines
104. Joanna Burden
105. Simon McEachern
106. Percy Grimm
107. Lena Grove
108. Byron Bunch
109. Chillingworth
110. *The Scarlet Letter*
111. *Pylon*
112. *Absalom, Absalom!*
113. New Valois
114. Laverne
115. Jack Holmes
116. Roger Shumann
117. Hagood
118. Jiggs

۱۱۹. T. S. Eliot، (۱۸۸۸-۱۹۶۵). شاعر و نمایشنامه‌نویس امریکایی-انگلیسی.

120. Miss Rosa Coldfield

121. Thomas Sutpen

122. Shreve McCannin

123. Eulalia Bon

124. Sutpen's Hundred

125. Ellen Coldfield

126. Wash Jones

127. Milly Jones

128. Charles Etiennt St. Valery Bon

129. Ringo

130. Marion O'Donnell

131. Rosa Millard

132. "Skirmish at Sartoris"

133. Aunt Lousia

134. Drudilla

135. "Odor of Verbena"

136. Redlaw

137. George Wyatt

138. *Little Review*

139. Contact

140. Dijon

141. *Three Stories and Ten Poems*

142. *Transatlantic*

143. *In Our Time*

144. *The Sun Also Rises*

145. Jake Barnes

146. Lady Brett

147. *The Wild Palms*

148. *A Farewell to Arms*

149. "Old Man"
150. Henry Wilbourne
151. Charlotte
152. Frederic Henry
153. Catherine Batkley
154. McCord
155. Nick Adams
156. *The Hamlet*
157. Flem
158. Frenchman's Bend
159. Jody Varner
160. Ab Snopes
161. Eula Varner
162. Ratliff
163. Tke Snopes
164. Houston
165. Mink Snopes
166. *Georgia Scenes*
167. A. B. Longstreet
168. *Sut Lovingood's Yarns*
169. George W. Harris
۱۷۰. Mark Twain، (۱۸۳۵-۱۹۱۰). نویسندهٔ امریکایی.
171. *Go Down, Moses*
172. "The Bear"
173. Sam Fathers
174. Isaac (Ike) McCaslin
۱۷۵. Samuel Taylor Coleridge، (۱۷۷۲-۱۸۳۴). شاعر و منتقد انگلیسی.
176. Carothers McCaslin
177. Lucas Beauchamp
178. *Intruder in the Dust*

179. "The Fire and the Hearth"
180. McCaslin Edmonds
181. "Delta Autumn"
182. "Pantaloon in Black"
183. "Was"
184. Uncle Buddy and Uncle Buck
185. "The Old People"
186. Charles Mallison
187. Gowrie
188. Gavin Stevens
189. *Knight Gambit*
190. *Collected Stories*
191. *These Thirteen*
192. *Doctor Martino*
193. "Red Leaves"
194. Issetibbeha
195. "Wash"
196. "That Evening Sun"
197. "Dry September"
198. "A Rose for Emily"
199. "Barn Burning"
200. Temple Drake
201. Gowan Stevens
202. Nuncy Mannigoe
203. Gavin Stevens
204. *A Fable*
205. *The Town*
206. *The Mansion*
207. Boon Hogganbeck
208. Miss Reba

۲۰۹. Theodore Dreiser، (۱۸۷۱-۱۹۴۵). نویسندهٔ امریکایی.

۲۱۰. Sinclaire Lewis، (۱۸۸۵-۱۹۵۱). رمان‌نویس امریکایی.

۲۱۱. John Dos Passos، (۱۸۹۶-۱۹۷۰). نویسندهٔ امریکایی.

212. Mainstreet

213. Sauk Center

۲۱۴. Charles Brockden Brown، (۱۸۷۱-۱۸۱۰). رمان‌نویس امریکایی.

۲۱۵. Edgar Allan Poe، (۱۸۰۹-۱۸۴۹). شاعر داستان‌نویس امریکایی.

۲۱۶. Ambrose Bierce، (۱۸۴۲-؟ ۱۹۱۴). روزنامه‌نگار و داستان‌نویس امریکایی.

۲۱۷. James Fenimore Cooper، (۱۷۸۹-۱۸۵۱). رمان‌نویس امریکایی.

۲۱۸. Herman Melville، (۱۸۱۹-۱۸۹۱). رمان‌نویس امریکایی.

Selected Bibliography

WORKS OF WILLIAM FAULKNER

The Marble Faun, with a preface by Phil Stone. Boston: The Four Seas Company, 1924. (Reissued with *A Green Bough*. New York: Random House, 1965.)

Soldiers' Pay. New York: Boni and Liveright, 1926.

Mosquitoes. New York: Boni and Liveright, 1927.

Sartoris. New York: Harcourt, Brace, 1929.

The Sound and the Fury. New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929.

As I Lay Dying. New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1930.

Sanctuary. New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1931.

These Thirteen. New York: Jonathan Cape and Harrison Smith, 1931. (Contains "Victory,"

"All the Dead Pilots," "Crevasse," "A Justice," "Mistral," "Ad Astra," "Red Leaves," "Divorce in Naples," "Carcassone," "A Rose for Emily," "Hair," "That Evening Sun," and "Dry September.")

Idyll in the Desert. New York: Random House, 1931. (A limited edition of 400 copies; never reprinted.)

Miss Zilphia Gant. The Book Club of Texas, 1932. (A limited edition of 300 copies; never reprinted.)

Light in August. New York: Harrison Smith and Robert Haas, 1932.

Salmagundi. Milwaukee: The Casanova Press, 1932. (Contains early essays and poems, mostly from the *Double-Dealer.)*

A Green Bough. New York: Harrison Smith and Robert Haas, 1933.

Doctor Martino and Other Stories. New York: Harrison Smith and Robert Haas, 1934. (Contains "Black Music," "Leg," "Doctor Martino," "Fox Hunt," "Death Drag," "There Was a Queen," "Smoke," "Turn About," "Beyond," "Wash," "Elly," "Mountain Victory," "Honor.")

Pylon. New York: Harrison Smith and Robert Haas, 1935.

Absalom, Absalom! New York: Random House, 1936.

The Unvanquished. New York: Random House, 1938.

The Wild Palms. New York: Random House, 1939.

The Hamlet. New York: Random House, 1940.

Go Down, Moses and Other Stories. New York: Random House, 1942. (In subsequent printings and other editions, "and Other Stories" was omitted from the title, thus emphasizing the unity of the collection.)

Intruder in the Dust. New York: Random House, 1948.

Knight's Gambit. New York: Random House, 1949. (Contains "Smoke," reprinted from *Doctor Martino,* "Monk," "Hand upon the Waters," "Tomorrow," "An Error in Chemistry," and "Knight's Gambit.")

Collected Stories of William Faulkner. New York: Random House, 1950. (Reprints all the stories from *These Thirteen* and *Doctor Martino* as well as "Artist at Home," "The Brooch," "Centaur in Brass," "A Courtship," "Golden Land," "Lo!" "Mule in the Yard," "My Grandmother Millard and General Bedford Forrest and the Battle of Harrykin Creek," "Pennsylvania Station," "Shall Not Perish," "Shingles for the Lord," "The Tall Men," "That Will Be Fine," "Two Soldiers," and "Uncle Willy.")

Notes on a Horsethief. Greenville, Miss.: The Levee Press, 1951.

Requiem for a Nun. New York: Random House, 1951.

A Fable. New York: Random House, 1954.

Big Woods. New York: Random House, 1955. (A collection of earlier stories plus "Race at Morning.")

New Orleans Sketches by William Faulkner. Tokyo: The Hokuseido Press, 1955. (Contains the "Mirrors of Chartres Street" sketches which appeared originally in the *Times-Picayune.*) Revised edition, edited by Carvel Collins, New York: Random House, 1968. (Includes new preface and critical essay "Sherwood Anderson.")

Faulkner at Nagano, edited by Robert A. Jelliffe. Tokyo: The Kenkyusha Press, 1956. (Contains interviews Faulkner gave during his visit to Japan, plus statements and speeches.)

Faulkner in the University, edited by Frederick L. Gwynn and Joseph Blotner. Charlottesville: University Press of Virginia, 1959. (Contains questions put to Faulkner by students and faculty and his replies.)

The Town. New York: Random House, 1957.

The Mansion. New York: Random House, 1959.

The Reivers. New York: Random House, 1962.

William Faulkner: Early Prose and Poetry, edited by Carvel Collins. Boston: Little, Brown, 1962.

The Wishing Tree, illustrated by Don Bolognese. New York: Random House, 1967. (The author's only children's story. Version previously existed in a single typescript copy dated February 5, 1927.)

Essays, Speeches and Public Letters of William Faulkner, edited by James B. Meriwether. New York: Random House, 1965.

Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926–1962, edited by James B. Meriwether and Michael Millgate. New York: Random House, 1968.

BIBLIOGRAPHIES

Beebe, Maurice. "Criticism of William Faulkner: A Selected Checklist with an Index to Studies of Separate Works," *Modern Fiction Studies*, 2:150–64 (Autumn 1956). (Published at Purdue University, Lafayette, Indiana.)

Daniel, Robert W. *A Catalogue of the Writings of William Faulkner*. New Haven, Conn.: Yale University Library, 1942.

Massey, Linton R. *William Faulkner: "Man Working," 1919-1962: A Catalogue of the William Faulkner Collections at the University of Virginia*. Charlottesville: Bibliographical Society of Virginia, 1968.

Meriwether, James B. "William Faulkner: A Checklist," *Princeton Library Chronicle*, 18: 136–58 (Spring 1957).

CRITICAL AND BIOGRAPHICAL STUDIES

Backman, Melvin. *Faulkner: The Major Years.* Bloomington: Indiana: University Press, 1966.

Beck, Warren. *Man in Motion.* Madison: University of Wisconsin Press, 1961.

Brooks, Cleanth. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 1963.

Brylowski, Walter. *Faulkner's Olympian Laugh: Myth in the Novels.* Detroit: Wayne State University Press, 1968.

Campbell, Harry M., and Ruel E. Foster. *William Faulkner: A Critical Appraisal.* Norman: University of Oklahoma Press, 1951.

Cowley, Malcolm. *The Faulkner-Cowley File: Letters and memories, 1944–1962.* New York: Viking Press, 1966.

Cullen, John B. *Old Times in the Faulkner Country.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961.

Falkner, Murry C. *The Faulkners of Mississippi: A Memoir.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1967.

Hoffman, Frederick J. *William Faulkner.* New York: Twayne, 1961.

_____ and Olga Vickery, eds. *William Faulkner: Three Decades of Criticism.* East Lansing: Michigan State University Press, 1960.

Howe, Irving. *William Faulkner: A Critical Study.*

New York: Random House, 1952; revised edition, 1962.

Millgate, Michael. *The Achievement of William Faulkner.* London: Constable, 1966.

Miner, Ward L. *The World of William Faulkner.* Durham, N.C.: Duke University Press, 1952.

O'Connor, William Van. *The Tangled Fire of William Faulkner.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954.

Runyan, Harry. *A Faulkner Glossary.* New York: Citadel Press, 1965.

Thompson, Lawrance. *William Faulkner.* New York: Barnes and Noble, 1963.

Vickery, Olga W. *The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1959; revised edition, 1964.

Volpe, Edmond L. *A Reader's Guide to William Faulkner.* New York: Farrar, Straus, 1964.

Warren, Robert Penn, ed. *Faulkner: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1966.

Webb, James W., and A. Wigfall Green, eds. *William Faulkner of Oxford.* Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1965.

کتابنامهٔ فارسی

«یک گل سرخ برای امیلی»، ترجمهٔ نجف دریابندری، *جنگ هنروادب امروز*، [زمستان ۱۳۳۴].

تسخیر ناپذیر، ترجمهٔ پرویز داریوش، [تهران]، امیر کبیر، [۱۳۳۵].

«شامگاه آن روز...»، ترجمهٔ جواد امامی، *مجلهٔ سخن*، ۱۰/۸، (بهمن ۱۳۳۶).

خشم و هیاهو، ترجمهٔ بهمن شمله‌ور، [تهران]، نیل، [و فرانکلین، ۱۳۳۸].

«واش»، ترجمهٔ پرویز ـ پیر، *کتاب هفته*، ۳۶، (۲۴ تیر ۱۳۴۱).

«سنجاق نگین‌دار»، ترجمهٔ ایرج قریب، *کتاب هفته*، ۴۳، (۱۱ شهریور ۱۳۴۱).

«دود»، ترجمهٔ ناصر حسینی، *کتاب هفته*، ۸۸، (مرداد ۱۳۴۲).

«گذرگاه نهر کریک»، ترجمهٔ مهرداد صمدی، *کتاب هفته*، ۸۷، (۲۰ مرداد ۱۳۴۲).

«طرح»، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده و محمدعلی صفریان، *آرش*، ۴/۲، (تابستان ۱۳۴۵).

«قلمرو خدا»، ترجمهٔ تقی‌زاده و صفریان، ***دفترهای زمانه***، ؟، ؟، ۱۳۴۹.

«دود»، ترجمه و اقتباس علیرضا مهینی، ***دو نمایشنامه***، تهران، ساحل، ۱۳۴۹.

«موسی بدانجا برو»، ترجمهٔ احمد گلشیری، *جنگ اصفهان*، ۹، (خرداد ۱۳۵۱).

«لوح گور»، ترجمهٔ احمد شاملو، ***همچون کوچه‌ای بی‌انتها***، تهران، ؟، ۱۳۵۲.

«خرس»، ترجمهٔ جولی مبشمی، ***گلچینی از داستانهای کوتاه امریکا***، تهران، ادارهٔ اطلاعات امریکا، ۱۹۷۶ م. [۱۳۵۵].

«آن روز، شب که شد»، ترجمهٔ ابراهیم گلستان، ***کشتی شکسته‌ها***، تهران، آگاه، ۱۳۵۶.

«عمو ویلی»، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده و محمدعلی صفریان، ***مرگ در جنگل***، تهران، نشر نو، ۱۳۶۲.

PersianPDF.com

«صو»، ترجمهٔ صفدر تقی‌زاده و محمدعلی صفریان، *مرگ در جنگل*، تهران، نشر نو، ۱۳۶۲.

یک گل سرخ برای امیلی [«انبارسوزی»، «دو سرباز»، «دیلسی»، «سپتامبر خشک»، «طلا همیشه نیست»، «یک گل سرخ برای امیلی»]، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۳.

داستانهای یوکناپاتافا، ترجمهٔ علی بهروزی، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۳.

روشنایی ماه اوت، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران، چشمه، ۱۳۶۶.

حریم، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۷.

خشم و هیاهو، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۹.

«آن غروب خورشید»، ترجمهٔ فریدون دولتشاهی، *ادبستان*، ۴، (فروردین ۱۳۶۹).

اسبهای خالدار، ترجمهٔ احمد اخوت، [اصفهان]، نشر فردا، ۱۳۷۰.

«آن خورشید شامگاهی»، ترجمهٔ دکتر هرمز داورپناه، *آن خورشید شامگاهی*، تهران، دبیر، ۱۳۷۱.

گوربه‌گور، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۱.

«موسی فرود آی»، ترجمهٔ حسن اصغری، *چیستا*، ۹۵، (بهمن ۱۳۷۱).

«آفتاب شب»، ترجمهٔ سعید سعیدپور، *آفتاب شب*، تهران، خانهٔ آفتاب، ۱۳۷۱.

«آن خورشید شامگاهی»، ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم، *سروش*، ۶۸۸ و ۶۸۹، (فروردین ۱۳۷۳ و اردیبهشت ۱۳۷۳).

«داستانک»، ترجمهٔ کاووس فیروزمند، خبر سرو، ۱، (زمستان ۱۳۷۳).

برخیز ای موسی، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۴.

دربارهٔ نویسنده و آثارش

شهباز، حسن، «خشم و هیاهو»، *سیری در بزرگترین کتابهای جهان*،

تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۶۰.
دارویس، تام، «**فاکنر در درهٔ مرگ**»، ترجمهٔ اختر اعتمادی، گردون، ۱، (۱ آذر ۱۳۶۹).
دارویس، تام، «**فاکنر در هالیوود**»، ترجمهٔ اختر اعتمادی، *کلک*، ۱۱و ۱۲، (بهمن و اسفند ۱۳۶۹)
ویل و آریل، دورانت، «**ویلیام فاکنر**»، ترجمهٔ ابراهیم مشعری، ***تفسیرهای زندگی***، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۹.
ایدل، له‌اون، «**چگونه خشم و هیاهو را بخوانیم**»، ترجمهٔ ناهید سرمد، سوره ویژهٔ ادبیات داستانی، ۱۲، (اسفند ۱۳۷۰).
؟، ***فاکنر و دیگران***، ترجمهٔ هرمز داورپناه، تهران، دبیر، ؟
مالرو، آندره، «**سرنوشتی یگانه چون مرگ**» (مقدمهٔ ترجمهٔ فرانسهٔ حریم) ترجمهٔ فرهاد غبرایی، *آدینه*، ۹۲، (اردیبهشت ۱۳۷۲).
حسینی، پرویز، «**تبیین نمادگرایی در خشم و هیاهو**»، ***ادبیات داستانی***، ۱۴و ۱۵، (آذر و دی ۱۳۷۲).
حسینی، صالح، ***بررسی تطبیقی «خشم و هیاهو» و «شازده احتجاب»***، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۲.
کروز، فردریک، «**سرگذشت عجیب ویلیام فاکنر**»، ترجمهٔ علی معصومی، خبر سرو، ۱، (زمستان ۱۳۷۳)

گفتگو

از روی دست رمان‌نویس (مصاحبه با فورستر، فاکنر، همینگوی، سیمون، هاکسلی) ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران، نشر هنر اسلامی، ۱۳۶۷.
کار نویسنده (منتخبی از مصاحبه‌های مجلهٔ **پاریس ریویو**) ترجمهٔ ؟، اصفهان، نشر فردا، ۱۳۷۱.

نمایه

آ

«آتش و آتشدان» ۵۲

آدامز، نیک ۴۵

«آن خورشید شامگاه» ۵۵

آیزاک (آیک) مک کسلین («خرس») ۵۱

آیک اسناپس (دهکده) ۴۹، ۵۲

«آیینه‌های خیابان چارترز» ۱۱

ا

آب اسناپس (دهکده) ۴۸

ابشالوم، ابشالوم! ۳۴، ۳۷-۴۱، ۵۵

آدی باندرن (*مرگ‌خواب*) ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷

اسپراتلینگ، ویلیام ۱۲

استون، فیل ۱۰، ۱۱

استیونز، والاس ۱۳، ۱۶

اسمیث، هَریسُن ۲۷

اسناپس (دهکده) ۴۷، ۵۰

افسانه‌های شیرین سوت لاوینگود، جورج دابلیو. هریس ۵۰

الن‌پو، ادگار ۵۹

اِلِن کولدفیلد (*ابشالوم، ابشالوم!*) ۳۸

الیوت، تی. اس. ۳۶

«انبار سوزان» ۵۵، ۵۸
اندرسُن، شروود ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۴۳
انس باندرن (*مرگخواب*) ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۵۸
اودانل، ماریون ۴۲
اولد بن («خرس») ۵۱، ۵۲
اولدهَم، استل (همسر فاکنر) ۱۴
ایسه تیبه‌ها (*برگهای سرخ*) ۵۵
ایکن، کانراد ۱۰
این سیزده‌تا ۵۴
ب
باتلر، مود (مادر فاکنر) ۹
باد (حریم) ۲۹؛ («بود») ۵۲
بایارد سارتوریس (*شکست‌ناپذیر*) ۱۰، ۱۴، ۴۱، ۴۳
بایرون بانچ (*روشنایی ماه اوت*) ۳۱، ۳۳، ۴۶
برادران کارامازوف، داستایفسکی ۲۲
براون، چارلز براکدن ۵۹
برخیز ای موسی ۵۰-۵۳
«برخیز ای موسی» ۵۳
بردن، کالوین ۳۰
«برگهای سرخ» ۵۵
بنجی (*خشم و هیاهو*) ۱۹، ۲۰
«بود» ۵۲
بورگس (*خشم و هیاهو*) ۲۰
بون هوگانبک («خرس»/*چپاولگران*) ۵۶
«بوی گل شاه‌پسند» ۴۲
بیرس، اَمبروز ۵۹
پ
پاپای (حریم) ۲۸، ۲۹
پاسوس، جان دوس ۵۹
پاوند، ازرا ۱۰

«پاییز دلتا» ۵۲
پرسی گریم (*روشنایی ماه اوت*) ۳۱
دو دکل ۳۴-۳۷، ۵۷
پشه‌ها ۱۳
پیبادی (*مرگخواب*) ۲۴
«پیران قوم» ۵۳
«پیرمرد» ۴۴، ۴۶
ت
تاماس ساتپن (*ابشالوم، ابشالوم!*) ۳۷، ۳۹
تام سایر (*تام سایر*) ۴۲
تام سایر، مارک توین ۴۲
تامی (حریم) ۲۸، ۲۹
تایمز-پیکایون (نشریه) ۱۱
ترانس آتلانتیک (نشریه) ۴۳
تمپل دریک (حریم) ۲۸، ۲۹؛ (*مرثیه برای راهبه*) ۵۵
توین، مارک ۵۰
ج
جان سارتوریس (*شکست‌ناپذیر*) ۴۲، ۴۳
جرج وایات (*شکست‌ناپذیر*) ۴۳
جک هولمز (*دو دکل*) ۳۴، ۳۵
جنایت و مکافات، داستایفسکی ۲۲
جو، ؟ ۳۲
جوئل (*مرگخواب*) ۲۴، ۲۵، ۲۶
جوانا بردن (*روشنایی ماه اوت*) ۳۱، ۳۲
جودیت (*ابشالوم، ابشالوم!*) ۳۸، ۳۹
جودی وارنر (دهکده) ۴۸
جو کریسمس (*روشنایی ماه اوت*) ۳۰، ۳۹
جو گیلیگَن (*مواجب بخور و نمیر*) ۴۳
جویس، جیمز ۱۸، ۵۷، ۶۰
جیسُن کامپسُن (*خشم و هیاهو*) ۱۹، ۲۰، ۲۱

جیک بارنز (*خورشید همچنان می‌درخشد*، ؟) ۴۳
جیگز (*دو دکل*) ۳۵، ۳۷
جیمز، هنری ۱۷، ۱۸، ۲۳، ۵۷، ۶۰
جیم (*هکلبری فین*، مارک تواین) ۵۳

چ
چارلز اتین سنت والری بُن (*ابشالوم، ابشالوم!*) ۳۹، ۳۹، ۴۰، ۵۴
چارلز بن (*ابشالوم، ابشالوم!*) ۳۸، ۳۹
چارلز مالیسُن (*شهر*) ۵۶؛ (*مزاحم در خاک*) ۵۳
چپاولگران ۱۵، ۵۶-۵۷
چیلینگورث (*داغ ننگ*، هاثورن) ۳۲

ح
حریم ۱۴، ۲۷-۲۹، ۵۵، ۵۷، ۵۹
حکایت ۱۱، ۵۶، ۵۸

خ
خانهٔ *هفت شیروانی*، هاثورن ۲۲
«خرس» ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۶
خشم و هیاهو ۱۰، ۱۴، ۱۷-۲۲، ۲۷، ۵۸
خورشید همچنان می‌درخشد، ؟ ۴۳

د
دابل دیلر (نشریه) ۱۱
دارل (*مرگخواب*) ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶
داغ ننگ ۳۲
دالتُن ایمز (خشم و هیاهو) ۲۱
داوسُن فیرچایلد (*پشه‌ها*) ۱۳
درایزر، تئودور ۵۹
در زمان ما، همینگوی ۴۳
دروسیلا (*شکست‌ناپذیر*) ۴۲، ۴۳
دکتر مارتینو ۵۴
«دلقک داغدار» ۵۲
دهکده ۴۷-۵۰، ۵۶، ۵۸، ۵۹

دیلسی (*خشم و هیاهو*) ۲۰، ۲۱، ۴۶، ۵۸
دیویی‌دل (*مرگ‌خواب*) ۲۴، ۲۵، ۲۶
ر
راجر شومان (*دو دکل*) ۳۴، ۳۵
راسکولنیکوف (*جنایت و مکافات*، داستایفسکی) ۲۲
ربا (*چپاولگران*) ۵۷؛ (*حریم*) ۲۹
رَتلیف (*دهکده*) ۴۹، ۵۰
رِد (*حریم*) ۲۸، ۵۰
ردلاو (*شکست‌ناپذیر*) ۴۲، ۵۰
روزا کولدفیلد (*ابشالوم، ابشالوم!*) ۳۷
روزا میلارد (*شکست‌ناپذیر*) ۴۲
روشناییِ ماه اوت ۲۹ـ۳۳، ۳۵، ۵۸
رینگو (*شکست‌ناپذیر*) ۴۲
ز
«زدوخورد در ملک سارتوریس» ۴۲
س
سارتر، ژان پل ۱۴
سارتوریس ۱۰، ۱۳ـ۱۴، ۱۹، ۲۹
سارتوریس (*سارتوریس*) ۱۰، ۱۴
سارتی اسناپس ۵۸
سام فادرز («*خرس*») ۵۱
سایمُن مک ایچرن (*روشنایی ماه اوت*) ۳۱
«سپتامبر بی‌باران» ۵۵
ستوان فردریک هنری (*وداع با اسلحه*، همینگوی) ۴۴
سه داستان و ده شعر، همینگوی ۴۳
سیدنی هربرت هِد (*خشم و هیاهو*) ۲۱
ش
شارلوت («*نخلهای وحشی*») ۴۴، ۴۶
شروود آندرسُن و سایر دورگه‌های مشهور ۱۲
شریو مک کانون (*ابشالوم، ابشالوم!*) ۳۷

شکست‌ناپذیر ۴۱-۴۴، ۵۰
شهر ۱۵، ۵۶
ص
صحنه‌های جورجیا، ا. ب. لانگستریت ۵۰
غ
عمارت ۵۶
ف
فاکنر، جان (برادر فاکنر) ۹
فاکنر، جی. دابلیو. تی. (پدربزرگ فاکنر) ۹
فاکنر در ناگانو (مصاحبه‌ای از فاکنر) ۳۱، ۳۵
فاکنر، دین (برادر فاکنر) ۹
فاکنر، ماری (خواهر فاکنر) ۹
فاکنر، ماری سی. (پدر فاکنر) ۹
فاکنر، ویلیام
زندگی و ویژگیهای شخصی
و ادگار الن‌پو ۵۹؛ ازدواج ۱۴؛ و ازرا پاوند ۱۰؛ و اسامی شخصیتها ۳۵؛ و استون ۱۱؛ و امبروز بیرس ۵۹؛ و انحطاط انسان ۲۹، ۳۰، ۳۱؛ و بیردزلی ۱۲؛ و تبعیض نژادی ۳۲، ۳۸؛ تحصیلات، ۱۰، ۱۱؛ تولد ۸؛ و توین ۵۳، ۵۴؛ و تی. اس. الیوت ۳۶؛ و جنگ جهانی اوّل ۱۱؛ جوایز ادبی ۱۵؛ و چارلز براکدن براون ۵۹؛ خانواده ۸، ۹، ۱۰، ۱۴؛ و داستایفسکی ۲۲؛ و رابرت فراست ۱۰؛ و سارتر ۱۴؛ و سنت قصه‌های شاخدار ۴۹، ۵۰؛ و سوینبرن ۱۲؛ و شخصیت‌پردازی ۳۶، ۳۷؛ و شروود اندرسُن ۱۰-۱۳؛ طنز ۵۲؛ و عشق ۲۵، ۴۶، ۴۷، ۴۹؛ و فیل استون ۱۰؛ و کانراد ایکن ۱۰؛ و کاولی ۱۴؛ و گراهام گرین ۲۷؛ و گناه ۲۵؛ و مالرو ۱۴؛ و مدرنیسم ۲۷، ۲۹، ۳۵؛ مرگ، ۱۵؛ مشاغل ۱۰-۱۱؛ منتقدان و ۱۵، ۱۶، ۴۲؛ نثر ثقیل، ۱۵؛ و هاثورن ۲۲، ۳۰، ۳۲، ۶۰؛ و همینگوی ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶؛
آثار
داستان کوتاه ۵۴، ۵۵؛ فیلمنامه ۱۴؛ مجموعه داستان ۵۴-۵۵؛ مضامین ۵۸؛ مقاله ۱۱؛ نثر ثقیل ۴۰؛ نمایش‌نامه ۵۵؛

فاکنر، ویلیام سی. (جد فاکنر) ۹
فاون مرمرین ۹، ۱۱
فراست، رابرت ۱۰، ۱۶
فلِم (دهکده) ۴۷، ۴۹، ۵۰
فلِم (شهر) ۵۶
فورد، فورد مدوکس ۱۸
فونزو اسناپس (حریم) ۲۹
ق
قربانی کردن اسب ۵۴
ک
کاترین بارکلی (*وداع با اسلحه*، همینگوی) ۴۴
کاروترز مک کسلین («خرس») ۵۱، ۵۲
کامپسن (*خشم و هیاهو*) ۱۰، ۵۲
کامو، آلبر ۱۵
کانراد، جوزف ۱۸، ۵۷، ۶۰
کاولی، مَلکُم ۱۴
کربن، استیون ۱۸
کَش (*مرگخواب*) ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶
کندیس (*خشم و هیاهو*) ۲۰، ۲۱
کوئنتین کامپسن (*خشم و هیاهو*) ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۳۷-۳۸، ۴۰
کوبینی (*خشم و هیاهو*) ۲۰
کوپر، جیمز فنیمور ۶۰
کولریج، سمیوئل تیلور ۵۱
گ
گاوری (*مزاحم در خاک*) ۵۴
گاوَن استیونز (حریم) ۲۸؛ (*مرثیه برای راهبه*) ۵۵
گرین، گراهام ۲۷
«گل سرخی برای امیلی» ۵۵
گوین استیونز (*مرثیه برای راهبه*) ۵۵؛ (*مزاحم در خاک*) ۵۴؛ (شهر) ۵۶
گیل هایتاور (*روشنایی ماه اوت*) ۳۰

ل
لاستر (*خشم و هیاهو*) ۱۹
لانگستریت، ا. ب. ۵۰
لاورن (*دو دکل*) ۳۴، ۳۵
لایبرری، مادرن ۲۷
لنا گروو (*روشنایی ماه اوت*) ۳۱، ۳۵
لوئیز (*شکست‌ناپذیر*) ۴۲
لوئیس، سینکلر ۵۹
لوکاس بیچم («خرس») ۵۲، ۳۵
لوکاس بیچم (*مزاحم در خاک*) ۵۳
لیتل ریویو (نشریه) ۴۳
لیدی برت (*خورشید همچنان می‌درخشد*) ۴۳
لیف (*مرگخواب*) ۲۴
لی‌گودوین (*حریم*) ۲۸
م
مارگرت پاوزر (*مواجب بخور و نمیر*) ۴۳
مالرو، آندره ۱۴
مجموعهٔ جمع‌وجوری از فاکنر، مَلکُم کاولی ۱۴، ۲۰
مرثیه برای یک راهبه ۱۵، ۵۵
مرگخواب ۲۳-۲۷، ۴۷، ۵۸، ۵۹
مزاحم در خاک ۵۲-۵۴
مک ایچرن (*روشنایی ماه اوت*) ۳۲
مک کسلین ادموندز («خرس») ۵۲
مک کورد («نخلهای وحشی») ۴۵
ملویل، هرمان ۶۰
ممفیس (*حریم*) ۲۸
مواجب بخور و نمیر ۱۲، ۱۳، ۴۳
موری (*خشم و هیاهو*) ۲۰
میلی جونز (*ابشالوم، ابشالوم!*) ۳۹
مینک اسناپس (دهکده) ۴۹؛ (*عمارت*) ۵۶

ن
نانسی مَنیگو (مرثیه برای راهبه) ۵۵
نخلهای وحشی ۴۴-۴۷
«نخلهای وحشی» ۴۴، ۴۵
و
واردمن (مرگخواب) ۲۴، ۲۵، ۲۶
وارن، رابرت پن ۱۶، ۱۷
«واش» ۵۵
واش جونز (ابشالوم، ابشالوم!) ۳۹
وداع با اسلحه، همینگوی ۴۴، ۴۵
ویتفیلد (مرگخواب) ۲۴، ۲۵
ویرجیل (حریم) ۲۹
ویلبورن، ۴۵، ۴۶
ه
هاثورن، ناثنیل ۳۰، ۳۲، ۶۰
هاریس بن‌بو (حریم) ۲۹
هریس، جورج دابلیو. ۵۰
هک‌فین (هاکلبری فین، مارک توین) ۵۳
هکلبری فین، مارک توین ۵۴
هگود (دو دکل) ۳۴، ۳۶
همینگوی، ارنست ۱۶، ۴۳، ۴۴
هنری (ابشالوم، ابشالوم!) ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۵
هنری ویلبورن («نخلهای وحشی») ۴۴
هوستُن (دهکده) ۴۹
ی
یوستیس گراهام (حریم) ۲۹
یوفئوس هینس (روشنایی ماه اوت) ۳۱
یولا (شهر) ۵۶
یولالیا بُن (ابشالوم، ابشالوم!) ۳۸
یولا وارنر (دهکده) ۴۹

ISBN: 964-6179-18-5 ۹۶۴-۶۱۷۹-۱۸-۵ شابک