# ● چگونه خشم و هیاهو را بخوانیم

■ له‌اون ایدل

■ مترجم: دکتر ناهید سرمد

صفحات نخستین قصه خشم و *هیاهو*[1]، ما را به جهانی سر درگم و حیرت‌انگیز می‌کشاند، بدان‌سان که گویی سراسر اعصار بشر را بدون وقفه ـ و در جهت نادرست ـ سیر می‌کنیم. چهار فصل، درهم آمیخته و تار می‌شوند. صداهایی رها از تن، با ما سخن می‌گویند و ما در رقص، حواس و ادراک شرکت می‌کنیم. احساسهای دیرین برانگیخته می‌شوند: تلألؤ شماری از روزها، پرتو رقصان خورشید و شعله‌های زبانه‌کش آتش، بوی برگهای خیس، یخزدگی سخت و سرد زمستان. ماه آوریل است و موسم جلوه چمن و سرسبزی و لحظه بعد هم زمان با کریسمس است. در زمین گلف، توپ جمع‌کن‌ها[2] به چشم می‌خورند و دختری هم به نام کدی در میان است. بنجی سی و سه سال دارد، ولی در عین حال سه ساله است، یا سیزده ساله. صفحاتی چند، خاطره طفولیت هنرمند جویس و گاو را در حالی که از جاده سرازیر می‌شود، برایمان زنده می‌کنند. چنین می‌نماید که صدای حرکت حافظه حسی بنجی، با صدای حرکت ماشین حروف‌چینی همراه است: قطعاتی بلند، نخست با حروف لاتین و سپس با حروف ایتالیک به تناوب پدیدار می‌شوند. ویراستاران انتشارات *مادرن لایبراری*[3] به حق بیم آن داشتند که خوانندگان سرخورده،به خشم آن را کنار افکنند. اما زمانی که آنان از فاکنر خواستند تا پیشگفتاری مبتنی بر توضیح کتاب بنویسد، او در عوض متممی برآن نوشت. جواب ناشرانی که از هنرمند می‌خواهند تا هنر خویش را تفسیر کند، همین است! اگر این متمم را بخوانیم، درجایی که انسان معمولاً پیشگفتار را می‌خواند، به اصطلاح از در عقب وارد کتاب می‌شویم، و شجره نامه‌ای که فاکنر از خانواده *کامپسون* ارائه می‌دارد، فقط سردرگمی ما را افزون‌تر می‌کند ولی تفسیر شیوه و بحث در شکل قصه برای فاکنر و هنر غیر استدلالی و حسی او بیگانه بود. افزوده برآن، این کار همراه با افشای چیزی بود که خواننده باید در پایان، خود به کشف آن دست یابد. و بالاتر از همه، آنچه خواننده باید در کتابی چون خشم و هیاهو کشف کند،

طریقی تازه برای خواندن قصه. زیرا مسلماً، آن‌گاه که مطلب نه چون گذشته به شکل شسته رفته، منظم، روایت شده، با فصلهایی به اصطلاح بسته‌بندی شده، به خواننده عرضه می‌شود، بلکه به شکل آشفته و نامرتب به دستش می‌رسد، برچنین داستان درهم پاشیده است که خواننده باید بنگرد، مگر آنکه کتاب را از نو بسازد ـ در حقیقت کاری چنین انجام یافته است. دو معلم در کالیفرنیا، همراه جمع کوچکی از شاگردان درس سمینار خویش، سعی کردند بخش بنجی این قصه را درهم ریزند و از نو آن را به شیوه‌ای سنتی سوار کنند. آنها برای زمینه کار نقشه‌ای طرح کردند: تعداد سطحهای‌روایت‌رابه ترتیب الفبا و شماره مشخص نمودند و به این نتیجه رسیدند که این بخش «آگاهانه چون یك معما یا داستانی اسرارآمیز، یا ترکیبی از هردو، ساخته شده است». وگرنه، بنابر اعتقاد آنان (و این اعتقاد را با همان اطمینان خاطری اظهار داشتند که یك ساعت ساز تمام اجزای ساعت روی میز کارش را می‌نگرد).

به نظر ناممکن می‌آید که بتوان واحدهای پراکنده و غالباً کوتاه آن را به نحوی قانع‌کننده در ساختمان کلی نهاد (با اندکی تفکر متین، می‌توان دریافت که طریق ساعت ساز اینجا قابل اجرا نیست.) شاید فاکنر از گیج کردن خواننده لذت می‌برده است، از قصه‌نویسان معمولاً انتظاری چنین می‌رود، ولی او عمداً به ساختن یك معما نپرداخت. اولاً، ساختن بناهای درهم پیچیده در سرشت او نبود، در این مورد او با جویس تفاوتی محسوس دارد. گذشته از آن، با بررسی دقیق خود متن، و آنچه متن در مورد طرح نویسنده آشکار می‌کند، کاملاً روشن می‌شود که لزوماً نیازی به **هماهنگی واحدهای کوتاه** با تمامی ساختمان نیست. و بالاتر از همه، سر و کار ما در اینجا با ذهن است، تجسم ذهن. علاوه برآن، ذهن مورد بحث، ذهن یك ابله است، مردی سی و سه ساله که پیش از سه سالگی قوای فکری وی متوقف شده ـ اگر بتوان گفت که او از «قوای فکری» نصیبی داشته است ـ و ذهن، حتی در افرادی که برخوردار از سلامت فکراند، با تمام کوششهای دلیرانه خویش، برای یافتن نظم در جهان، توده آشفته عظیمی است از لحظه‌های تجربه، خاطره‌های نظم نایافته، پرده بغرنجی از دریافتهای حسی، که آزادانه در قلمرو روشنایی و روشنی به گردش درمی‌آید.

نخستین مسئله‌ای که باید در کار خواندن این قصه حل شود، چگونگی مقابله با مطالب پراکنده و پاشیده و درهم آن است. شکی نیست که این مطالب درهم ریخته‌اند، و هرگونه امید بازیافتن تخم‌مرغهای درسته را از میان املت بدون تأمل باید کنار گذاشت. این طریق تازهٔ خواندن، ما را دعوت برآن می‌کند تا مطلب را با کیفیت

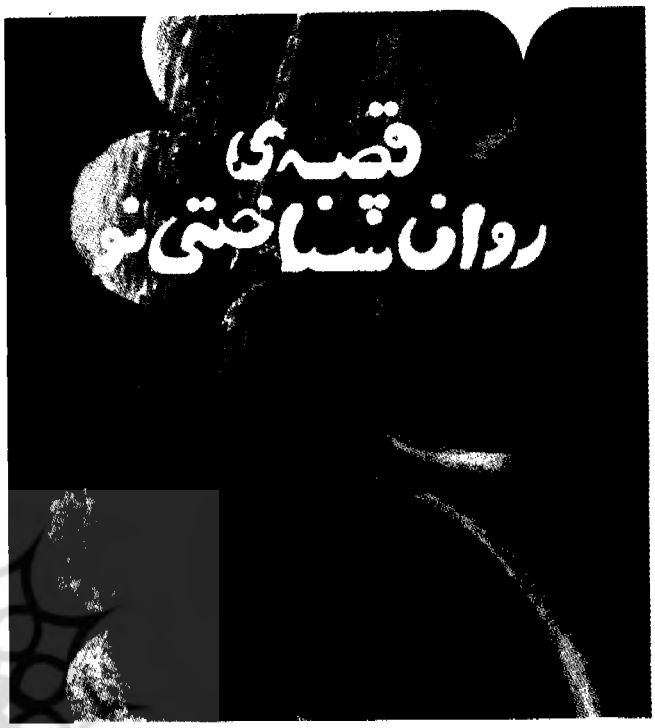
ناهمکن، رها از تسلسل زمانی و نظم نایافته بپذیریم. اینجا تصریح شده است که ما نباید، همانند معلمهای برحرارت کالیفرنیایی، نظم متعارف را با اصرار برآن تحمل کنیم. در عوض وظیفه ما آن است که قصه را با روال بی‌نظمش، یعنی همان‌گونه که فاکنر آن را در مقابل ما نهاده است، درک کنیم.

اگر متن در اختیار خویش را با حوصله بخوانیم، می‌بینیم که دستمایه‌های ذهن بنجی، برحسب ادراک او و همان‌گونه که به سویش روان می‌شوند، به ما داده شده است. اواشیاء و آدمها را بو می‌کشد، غالباً اشیاء دیداری را بدان‌سان تجربه می‌کند که کوری رایحه‌اند، آن‌گاه که پدیده‌های ناآشنا از مسیرش کذر می‌کنند، او به فریاد درمی‌آید. به بیان دیکر، ما با موجود سه‌ساله‌ای سر و کار داریم که جهان برایش تنها تا زمانی مکانی امن و پاکیزه است که او با چیزهای شناخته شده هستی رویارو است، در غیر این صورت، ناآرامی است و غالباً تشویش و وحشت. دنیای او دنیای محرک و پاسخ است: و هرکاه چیزهایی روی می‌دهند که درکذشته روی داده‌اند، اینها درهم می‌آمیزند. هرخاطره خاطره‌ای دیکر را فرا می‌خواند و آن را دربر می‌کیرد، تا شاید خاطره‌ای دیکر را هم برانکیزد.

لباس بنجی، در ماه آوریل به میخی در زمین کلف کیر می‌کند و پاره می‌شود. و در اینجا لاستر به همراه او است. لحظه‌ای نمی‌پاید که در می‌یابیم سالیان پیش نیز او در ایام کریسمس همراه با کدی، لباسش را به کل میخ اویخته، پاره کرده است. رویداد بر رویداد انباشته می‌شود. در عالم رها از زمان بنجی، کذشته و آینده یکی می‌شوند، یعنی تنها همین لحظه. وهیچ لحظه دیکر نه. حال کریسمس است. حال عید پاک است. اینها همه جز یکی نیستند. در صفحه‌ای بنجی سی‌ویکرده ساله است و در صفحه بعد سی و سه ساله. اکر بخواهیم، امکان دارد به طور احتمال تسلسل زمانی آن را تعیین کنیم: اما به چه منظور؟ قرار است داستان همان‌کونه که برای بنجی رخ می‌دهد به ما برسد. قصد فاکنر این بود

براستی، زمانی که نویسنده‌ای این شیوه را برای روایت یک داستان برمی‌کزیند، منطقی به نظر می‌اید که عرصه کار او را دنبال کنیم و عرصه‌هایی جدید نسازیم. با پذیرفتن مطلب به حالت درهم ریخته آن و با سعی بردرک آن، ما خود را به دعوت فاکنر در زاویه دید یا درک بنجی می‌نهیم، یعنی به طریق دیدکاه کشیده می‌شویم. به تدبیر و تمهید قصه‌نویس، حواس خویش را جایکزین تمام حواس بنجی می‌کنیم. چشم او چشم ما می‌شود. بویایی او از آن ما می‌شود. تجربه منحصر به فرد او نسبت به دنیای پیرامون خویش در سراسر کتاب تجربه ما است. می‌توان کفت که ما در درون یک

لـه اون ایدل




ابلهیم، درحالی که برون را می‌نگریم و در عین حال که در خلال این مدت، عقل خویشتن و هشیاری خویشتن را در اختیار داریم. اینجا ما به یك همحسی شگفتی انگیز خوانده شده‌ایم:

«اتاق دور شد، اما ساکت نشدم، و اتاق برگشت و دیلسی آمد و نشست روی تخت، و منو نگاه کرد.»

در دنیای بنجی اتاقها به سویش می‌آیند و ازاو دور می‌شوند، چمن به کنارش می‌آید و او به راه می‌افتد، کاسه نزد دهانش می‌آید و او می‌خورد. او مرکز جهان است. و آن‌گاه که اسب و درشگه به جای سمت راست از سمت چپ مجسمه حرکت می‌کنند، ناگهان همه چیز نظم مکانی خاص دنیای بنجی را از دست می‌دهد، سردروقرنین، درگاه و پنجره، تیر چراغ برق و درخت وارونه می‌شوند، همه چیز از چپ به راست روان می‌شود. وحشت برجانش می‌افتد و جنان زوزه‌ای سر می‌دهد که در سراسر میدان به طنین درمی‌آید. سپس، آنگاه که جیسون دنیای معمولش را به او باز می‌گرداند و درشگه را به سمت راست مجسمه می‌راند، ساختمانها و اشیاء چهره مأنوس خود را باز می‌یابند، و بنجی با چسبیدن به *نارسیس* [۴] درهم شکسته خود می‌تواند به خاموشی حیران خویش فرو نشیند. همه چیز حال از راست به چپ روان است، «هرچیز در جای معین خود»[۵].

مفسران بخش بنجی، طی سالیان دراز بیش از آنچه باید این **نظم** را بیچیده کرده‌اند ولی نظمی که فاکنر در اینجا فرا می‌خواند، صرفاً نظم جبرآلود ابله جهان بنجی است. جهانی از معصومیت و بچگی، جهان خاص کسی که به گفته فاکنر، از آغاز تولد از عقل رها بوده، همان‌قدر بی‌رنگ و نابینا است که چشمهای بی‌حالت مجسمه سرباز حکومت ائتلافی نصب شده در میدان شهر جفرسون[۶]، همان مجسمه‌ای که لاستر، اسب و درشگه را در سمت نادرستش رانده بود. به بیان دیگر، این **نظم** یعنی نظم جهان نابینای مأنوس بنجی است، اگر یك نوع نظم جدید، یعنی نظم جهان بینای خویش را برآن ببخشیم هرگز توانای درك آن نخواهیم شد.

دستاورد فاکنر در این بخش، ناشی از دگرگونی حائز اهمیتی است که در بُعد قصه پدید آورد. نکته مورد اشاره تنها شیوه او، یا شعر او نیست، منظور طریق حسی شگرفی است که فاکنر به یاری آن رمز کار جویس و سمبولیستهای فرانسه را جذب نمود، زیرا او به ما نشان می‌دهد چگونه قصه‌نویس، یا شاعر، می‌تواند زبان را به قصد برانگیختن ادراك و احساساتی فزون‌تر از آنچه تاکنون نثر نامسلسل برحسب معمول انجام داده است، به کار گیرد. شاید بتوانیم دستاورد نقاشان *امپرسیونیست* و *ابسترکسیونیست*[۷] زمان خود را به عنوان تمثیلی کارآمد برگزینیم. اینان با نهادن بینش خویش به جای جلوه مأنوس آنچه به چشم می‌آید، طریقی نو برای نگرش بر دریافتهای ذهنی و انتزاعی دراختیارمان گذارده‌اند. در نقاشی یا پیکرتراشی، چنان که *لسینگ* [۸] دیری پیش اظهار داشته است، ما توانای درك دیداری ـ و ادامه مشاهده ـ شکل مقابل چشم خویشیم. در کار کلمات، همانند موسیقی، با روند دوجانبه‌ای مرکب از به خاطر آوردن و درك کردن سر و کار داریم، چرا که صفحه، حاوی نمادهای چاپی، هرگز نمی‌تواند یك تصویر، یا نگاره باشد. صفحه‌ای این چنین تنها می‌تواند نگاره برانگیز باشد، این طریقی است برای برانگیختن دستگاه حسی خودمان.

از این‌رو طریق جدید خواندن قصه منثور، بس پیچیده‌تر از طریق جدید نگرش برهنر تجسمی است. نه تنها ما باید جهت خویش را میان داده‌های درهم پاشیده بیابیم، و ضمن کوشش برتصور خویشتن در دنیای بنجی، آنها را در ارتباط با دنیای حسی خود تجربه نماییم، بلکه در آخر باید داستان و شخصیت، جلوه ظاهر و صحنه را از خلال داده‌هایی چنین درهم ریخته نیز استنتاج کنیم. این اطلاعات شامل سخنانی است که شخصیتهای دیگر با شخصیت اصلی درمیان می‌گذارند، و راهنماییهای نویسنده که گهگاه به میان داستان می‌آید. در حقیقت، ما عملاً به میان صحنه و به میان داستان کشانیده شده‌ایم. نویسنده، همانند نمایشنامه‌نویس، کناره گرفته است تا ما بتوانیم چیزها را خود دریابیم. او ما را مقابل راهی پرپیچ و خم یا رویاروی یك معما نهاده است، ما صرفاً در سرزمینی ناآشناییم، بدان‌سان که گویی به دیاری بیگانه سفر کرده‌ایم، و از ما خواسته شده است چشم و گوش و دماغ بنجی، در واقع تمام حواس او را، علاوه برحواس خویش به کار گیریم تا بدانیم دقیقاً به کجا آمده‌ایم.

فاکنر در بخش بنجی با نگارش کلمه به کلمه و جمله به جمله، که در عین حال کاملاً دور از نظم شسته رفته قدیم و استوار برتسلسل زمانی قصه‌نویسان سنتی است، دست به یك کار نامعمول «استنباط» زده است. نه او و نه هیچ کس دیگر به درون ذهن یك ابله راه نیافته است. این قصه‌نویس به نحوی، شاید با مشاهده رفتار

نیمه‌عاقلان، از طریق قیاس و استنباط، و تجربه خویش از حالات بچگی توانسته است انگاره چگونگی احتمالی حال ابله را برایمان بیافریند، که نشان از دنیای درمانده، دنیای سرگردان، صداها و بوهای مطبوع و نامطبوع و نقشهای ذهنی آمیخته به رنگ دارد، و گویای آرامش و وحشتی است که تنها خود ابله می‌تواند با صدای جیوان به بیان درآورد، چرا که بنجی در جهانی بی‌کلام زیست می‌کند. فاکنر است که کلام را می‌آورد. او کار «کاتب ـ شاعر ـ مترجم» را انجام می‌دهد. و ما نیز با شکیبایی و همراه با کاربرد تخیل حسی خویش، اندك‌اندك می‌توانیم هماهنگ با این اشعار که پاره‌ای بدیع از تخیل شاعرانه را می‌خوانیم پذیرای لمس جهان بنجی گردیم:

«پدر به طرف در رفت و دوباره به ما نگاه کرد. بعد تاریکی برگشت، و اون وسط در، سیاه وایساد، و بعد در دوباره سیاه شد. کدی منو بغل کرد و من می‌تونستم صدای هه مونو بشنوم، و صدای تاریکی‌رو، و صدای چیزی‌رو که می‌تونستم بو بکشم. و بعدش می‌تونستم پنجره‌هارو ببینم، همون جا که درختا وزوز می‌کردن، بعد تاریکی شروع کرد به صورت شکلاتی صاف، و براق بره، همین طوری که همیشه می‌ره، حتی اون وقتی که کدی می‌گه من خواب بودم.»(۹)

اینجا چنین می‌نماید که گویی بنجی براستی درك می‌کند ولی فاکنر است که این جهان را به قالب کلمات درمی‌آورد. صدایی به بی‌صدا داده شده است.

●

در آنچه گذشت، ما به هیچ‌وجه پیچیدگی این طریق جدید خواندن را تمام و کمال نکاویده‌ایم. می‌دانیم که موضوع مورد بحث ما، **عدم تسلسل و دیدگاه** است. رفته‌رفته، همچنان‌که درمی‌یابیم پذیرش این جهان آشفتهٔ نظم نایافته و زاویه دید خاص، چه چیزهایی را به دنبال دارد، ناچار به تشخیص وقوع چیزهایی دیگر نیز می‌شویم. زبان را می‌توان کلمه به کلمه و بند به بند روی کاغذ آورد، ولی فاکنر با جدیت تام، دست اندرکار آفرینش انگاره همزمانی هم هست، چون در زندگی حقیقی، ما اینجا درآن واحد می‌شنویم، می‌بوییم و می‌بینیم. اثری که فاکنر با این کار ایجاد می‌کند مشابه با اثر مونتاژ فیلم است، بدین معنا که سرعت حرکت تصویرها، و تسلسل گذر آنها از مقابل چشم، موجب برانگیختن فعالیت چندگانه حواس می‌شوند و این انگاره که همه چیز در آن واحد و نه به شکل پی‌درپی به وقوع می‌پیوندند؛ تصویر این حالت را بسیار سهل‌تر از لفظ نشان می‌دهد. احساس همزمانی را در قصه، تنها به وسیله طریقی که کلمات گرد هم می‌آیند و تصویرهای لفظی کنار هم می‌نشینند، می‌توان به وجود آورد. این تدبیر را در اساس، *فلوبر* در صحنه بازار مکاره معروف قصه *مادام‌بوواری* به کار بست. جویس، برای پیشی گرفتن بر فلوبر، کیفیات چشمگیر خاصی را در *اولیس* با بی‌باکیهای لفظی خویش به دست آورد. فاکنر تجربه این استادان را با چیره‌دستی خارق‌العاده دنبال می‌کند. صدای یاری دهنده در آن دم که بنجی نور آتش را می‌نگرد، یا بویی را حس می‌کند، به طنین درمی‌آید، و تجربه‌های همزمان دیگر، این روند را پیچیده‌تر می‌سازند.

کوشش نویسنده برای ایجاد حس هم زمانی در ما، آمیخته به این علم است که او در بُعد زمانی دگرگون شده‌ای کار می‌کند. در قصه معمولاً با شنیدن روایتی تاریخی، خود را در گذشته یافته‌ایم. حال آنکه، تدبیرهای گزیده در خشم و هیاهو، به قصد تجسم، همین دم طرح شده‌اند. زمان را می‌توان در قصه‌هایی چنین، مانند پدیداری عمودی و نه افقی توصیف کرد. شکی نیست که فاکنر برهر بخش تاریخی گذارده است و این تاریخ همواره روز مشخصی است در گذشته، نشانه‌های‌او نشانه‌های زمان ساعت و تقویم‌اند. با این حال، در طول خواندن کتاب چنین می‌انگاریم که در درون شخصیتهای او جای داریم، به اندیشه آن می‌اندیشیم، شریك تجربه‌های حسی آنان می‌شویم، **درست در همان لحظه‌ای که این تجربیات به وقوع می‌پیوندند**، و این لحظات همان لحظه‌های زمان روان یا زمان آدمی‌اند. ما همه، تفاوت بین ساعت و آن زمان‌سنج منحصر به فردی را که در درونمان هستی دارد می‌شناسیم. ساعت، چنان که فاکنر برآن نام نهاده، «عقربه‌ای است خودکامه». خودکامه به این سبب که ساعت درونمان حتی از آن هم خود کامه‌تر است، این ساعت می‌تواند یك لحظه را به در ازای یك روز بنمایاند، یا یك روز را به کوتاهی یك لحظه. گاه زمستانهایمان را به درازا می‌کشاند و تابستانهایمان را کوتاه جلوه می‌دهد. ساعتی در پشت انبوه وسایل نقلیه گذراندن، می‌تواند به نظر طولانی‌تر از یك روز تمام اسکی‌بازی در سینه‌کش تپه‌ای باشد. در هرپیچ و خم خشم و هیاهوی فاکنر، شاعر براین تفاوت است و هم خویش را بدان می‌گمارد. به نگاه داشتن ما در زمان حال، حالی پیوسته. همان دم که اندیشه‌هایی در ذهن یك شخصیت پدیدار می‌شوند ما نیز به آنها می‌اندیشیم، و به درون این حال خاطرات از دل گذشته روان می‌گردند، خاطراتی که سپس به کنج پنهان ذهن، به همان جا که تاثرات دیرین گرد هم آمده‌اند و با هم دمساز شده‌اند، باز می‌گردند تا در زمان حال آینده، و غالباً به طریقی غیر ارادی، دگربار بیدار شوند، همان گونه که پروست، کمبری را با چشیدن شیرینی فروشده درفنجان چای، درووجود خویش دگربار بیدار ساخت. همان‌گونه که در آغاز، عنوان‌بخش نخستین مشخص می‌کند، روز هفت آوریل سال ۱۹۲۸ است، یعنی روزی که بنجی و لاستر را در زمین گلف می‌یابیم، و لاستر با جست و جوی خود به دنبال سکه بیست و پنج سنتی، ما را واقف بر لحظه حال می‌سازد، سکه‌ای که، در صورت یافت شدن، او را روانه سیرك خواهد کرد. برای بنجی، از سوی دیگر، این شاخص زمان بی‌معنا است. در عالم رها از عقل او، نه زمان‌سنجی وجود دارد و نه تقویمی، تنها زمانی که وجوددارد، همان ایام گنگ بچگی، یعنی ایام برخوردهای بنیادی نخستین با احساس است که دیر یا زود پرده‌ای از دانش برآن فرود می‌آید ـ و دیگر هرگز تمام کمال بالا نخواهد رفت ـ ولی این پرده هیچ‌گاه بر ذهن بنجی ننشسته است. به تنها عشق و شناختی که می‌تواند دست یابد عشق و شناخت کدی خواهرش است و رابطه‌اش با او رابطه حیوانی است کنک با یك انسان.

در بخش دوم قصه، همراد برادر بنجی به دانشگاه هاروارد می‌رویم. روز دوم ژوئن ۱۹۱۰ است، یعنی هیجده سال پیش از بخش نخستین، و از لحظه‌ای که کوینتین کامپسون چشم به روزی می‌گشاید که تصمیم به خودکشی گرفته است و عقربه‌های ساعت پدرش را در تلاش از یاد بردن زمان درهم می‌شکند ما او را دنبال می‌کنیم.

سرانجام، در بخش سوم، به تاریخ شش آوریل ۱۹۲۸ (روز پیش از بخش‌بنجی) چون موش آزمایشگاه اسیر پیچ و خمهای دنیای

کوچك برادر سوم می‌گردیم. در محدوده سه یا چهار بلوکی جیسوز کامپسون واقع در شهر جفرسون، می‌سی‌سی‌پی، بالا و پایین می‌رویم، و دنیای کثیف و پست او را تجربه می‌کنیم. دنیای او دنیای خشم است. غیظی جان‌فرسا حاکم بر زندگی او است.

فاکنر بدین سان در خلال سه روز متفاوت، ما را در حصار ذهن هریك از سه عضو خانواده کامپسون می‌نهد. دو روز اول مصادف با هفته عید پاك سال ۱۹۲۸ و روز سوم، تقریباً بیست سال پیش از این تاریخ است. از طریق این سه، با پدر و مادر خانواده آشنا شده‌ایم، همچنین با کدی خواهرشان که حافظ پیوند آمیخته به عشق و نفرت آنان است، و با دخترش کوینتین (هم نام آن دانشجوی هاروارد که به سال ۱۹۱۰ از جهان چشم پوشید)، و نیز با سایر شخصیتهای قصه، شناخت ما نسبت به این خانواده، پیوسته متکی بر ادراك فردی سه عضو آن و تجربه هریك از آنان با خانواده بوده است. تنها در بخش چهارم است ـ یعنی روز ۸ آوریل ۱۹۲۸ (یك روز پس از آنکه بنجی لباس خود را روی میله‌های زمین گلف پاره می‌کند) ـ که خواننده از دید درونی سه برادر به نور روز برون سر برمی‌آورد. حال به جای آنکه به تك گفتاری درونی این شخصیتها گوش فرا دهیم، چنان که تا این زمان گوش می‌دادیم، گوش به صدای قصه‌گو می‌دهیم که سرانجام قدم به میان صحنه داستان گذارده است. و سرانجام به واقعیت عینی، متمایز از ذهنی، می‌پردازیم یعنی به صبح روز عید پاك دیلسی.

●

در زندگی روزانه خویش ـ از آغاز تا پایان ـ در حصار ذهنی واحد، یعنی ذهن خود، قرار داریم. نمی‌توانیم هرگز به ذهنی دیگر راه یابیم. امکان دارد چند نظر آنی و زودگذر به درون آن ذهن نصیبمان شود، ولی نه بیش از آن. شناختی فراسوی حداقل شناخت نسبت به تجربه یك فرد دیگر برای ما امکان ندارد. هرگز نمی‌توانیم به اندیشه‌های دیگری پی ببریم، جز آنچه او خود به ما می‌گوید، یا چنانکه ما خود استنباطشان می‌کنیم. امکان دارد که او اندیشه‌های خویش را جمله به جمله، یعنی بدان سان که با یك دیگر ارتباط کلامی برقرار می‌کنیم به شرح درآورد، یا شاید بتوانیم در سایه حالت یا حرکت صورتش، یا سایر اشارات گویا، به حدس و گمانی برسیم. ولی شناختی فراتر از این تجربه‌ای است نادر. دریافت تمام کمال تشعشع پیچیده و رنگارنگ نگاره ذهنی، آوا، خیال‌پردازی و رؤیا، خاطره، تداعی و درك حسی درون خودمان امکان‌ناپذیر است، چه رسد به دریافت تشعشعی چنین از درونی دیگر. عبارتی نامشخص و نگاره‌آمیز، یعنی استعاره جریان سیال ذهن *ویلیام جیمز*، را به کار می‌گیریم و به خاطر می‌آوریم که او کوشش بر مهار ساختن بخشی از این جریان پرشتاب را به «روشن کردن چراغی» که به قصد دیدن چگونگی شکل تاریکی، روشن شده، تشبیه نموده است. و با این حال در خشم و هیاهو، به یاری شیوه داستان سرایی فاکنر، راه به دیارهایی از تجربه یافته‌ایم که در غیر این صورت پذیرای دیدار نمی‌بودند. ما در قلب گردش اندیشه، یا ادراك، سه فرد جدا از خود داشته‌ایم و یکی از این سه انسانی است ابله. بی‌گمان این همه انگاره‌ای بیش نیست ولی از طریق همحسی، حساسیت هنری، بنای تخیلی، و کاربرد نگاره‌های لفظی خاصی که فاکنر به بینش درون خویش حیات می‌بخشد، این دیدار برایمان امکان پذیرفته است.

دستاورد اعجاب انگیز این کتاب همین است.

برای برآوردن این مقصود، کاری پر زحمت ولی حریف طلب بردوش گرفته‌ایم، یعنی همان مبارزه مستتر در *پیام ویرجینیا و ولف* به قصه‌نویسان و دعوت آنان به جایی که دیگر **داستان** صرف برای ما ننویسند، و در عوض **بارش ذرات بی‌شمار** زندگی روزانه‌مان را نقش بردفتر کنند. بدین معنا که تجربه‌های همزمان نهفته در هریك از لحظه‌های روز را، همراه با آگاهی حاشیه‌ای آنها آشکار سازند (همان‌گونه که مثلاً، در یك لحظه به گفتار خطاب به خویش گوش می‌دهیم ولی ناگاه متوجه می‌شویم که خش‌خش کرکره پنجره و زمزمه خفیف حرکت ماشینها، آواهایی دیگر، و صدای موتورسیکلت را هم می‌شنویم، حتی در همان حال که به دقت استدلال گوینده را دنبال می‌کنیم و حرفهایش را می‌سنجیم).

چنانچه توانای این کار باشیم، باید بتوانیم که در عمل خواندن هم امکان دارد توانای‌کاری‌به‌همین حد یا بیشتر باشیم، یعنی اینکه امکان دارد به نحو فعال، با دست مایه‌های داستان رویاروی شویم، نه آنکه به روال و تشویق نویسندگان دیرین، صرفاً به داستان گوش فرا دهیم. درست است که غنای صدای آنان و جادوی داستان سرایی آنها ما را بسنده بود. جادوی کار فاکنر، ناشی از ساز کردن زمینه و صحنه برای همکاری نامعمول خواننده است. این کار شامل **طرح و تنظیم** بسیار و نیازمند به مایه‌های شیوه‌ای نامعمول است. کتاب وی نمونه برجسته یك اثر هنری است که در آن شیوه و محتوا جدا از هم نیستند.

خواندن فعالی که فاکنر از ما طلب می‌کند، مستلزم داوری خود ما نسبت به چگونگی آدمهای این قصه است. قصه‌نویسان دیرین

هیچ‌گاه ما را در شك باقی نمی‌گذاردند، هریك از شخصیتها در آستانه ورود به صحنه معرفی، تصویر و توصیف می‌شد، و ما، سپس، در پرتو این دانش خاص می‌توانستیم ضمن نظاره کنشهای خود او گسترش شخصیتش را بنگریم. در قصه‌های ذهنی جویس، فاکنر، ویرجینیا وولف، یا در چنان قصه‌هایی چون *لوحه* (۱۰) به قلم *اچ. دی.*(۱۱) یا سفر *نیلگون*(۱۲) به قلم *کانرد ایکن*،(۱۳) شخصیتها خویشتن را همراه با اندیشه و کلامشان آشکار می‌سازند، ما در می‌یابیم که آنان را همان گونه باید بشناسیم که آدمهای زندگی روزمره را، یعنی با مشاهده از سوی ما و بروز خویشتن از سوی آنان.

بدین طریق، پس از خواندن خشم و هیاهو، تصویری از ذهن سه عضو یك خانواده را در اختیار داریم، و به دنبال آن تصویری از خود خانواده ـ خانواده‌ای رو به نیستی در جنوبی رو به زوال ـ ولی این تصویر، تماماً ذهنی است. در نتیجه فاکنر برآن شد تا در پایان پا درمیان گذارد و داستان را به نحوی برایمان به انجام رساند که امکان اثبات واقعیت مشاهدات خویش را داشته باشیم. از این رو شرح خویش را پیرامون دیلسی، خدمتکار سیاه‌پوست خانواده کامپسون، در اختیارمان گذارد، و شیوه کار در اینجا کاملاً متکی بر نگرش از برون است. ما هیچ‌گاه به میان اندیشه‌هایش راه نمی‌یابیم. تنها او را در حال انجام دادن کار خود، پرداختن به امور مربوط به خود، و کمك به حفظ پیوند این خانواده از دست رفته جنوبی می‌بینیم. *دیلسی* می‌داند چه ساعتی است. سیاه پوست جنوب استطاعت از یاد بردن ساعت را ندارد. زنگ ساعت خانواده کامپسون، ساعتی را اعلام می‌کند، با این حال او پیوسته برای رسیدن به وقت دقیق زمان، سه ساعت برآن می‌افزاید. در حقیقت این ساعت دیرتر از زمانی است که کامپسونها از آن خبر دارند. دیلسی می‌داند که چه وقت روز است و از این‌رو تنها او براستی با واقعیت ولحظه حال درتماس است. بدین‌سان فاکنر به تنها پوسیدگی اصیل زادگان جنوب، بلکه دنیای زاده اوهام جنوب را که تنها گذشته در نظرش واقعیت می‌داشت به نمایش در می‌آورد. کوینتین در حقیقت نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد. زیرا آنچه از نظرش واقعیت دارد رویایی است حاکی از زنای ایام نوجوانی و زاییده عشق به خواهرش، ایامی که با زندگی دوران بلوغش ارتباطی ندارد. بار سنگین گناه خیالی او، چنانکه فاکنر در متمم اظهار می‌کند، سرچشمه از این واقعیت دارد که کوینتین نه به تصور زنا با خویشان که توانای ارتکابش نمی‌بود، اما به نوعی پنداشت پرسبی‌تری(۱۴) از مجازات ابدی آن عشق می‌ورزید. او، نه خداوند، بدین سان می‌توانست خود و خواهرش را به دوزخ کشاند. آنجا که می‌توانست همواره به محافظت خواهرش نشیند و تا ابد در میان شعله‌های جاودانی آتش دست نخورده نگاهش دارد. جیسون، از سوی دیگر، موجودی است خشن، پست، خسیس و حیله‌گر که با تزویر امرار معاش می‌کند. ولی چنان رندی است که همواره کلاه بر سر خویش می‌گذارد. او مظهر نوعی نیروی اهریمنی غریزی است که خویشتن را سترون می‌سازد.

معصومیت، احساس گناه، نیروی اهریمنی ـ بدین طریق هر یك از برادران کامپسون ـ در نوع خویش مظهر *دنیای اخلاق کالوینی*(۱۵) جنوب است، ولی هریك نیز نمودار آن است که چگونه تنش خانواده و تنش اجتماع، قالب سرنوشت یك فرد را می‌ریزند. مالکان اشرافی‌ای که آرام آرام درهم می‌پاشند، املاکشان را می‌فروشند و آداب و رسومی را می‌پرورانند که دیگر هماهنگ با دنیایشان نیست، تنها می‌توانند بارها ساختن خویش از میراث پدر و نابود کردن خویش پایان پذیرند. خواه به صورت نابودی راستین، چنانکه کوینتین کرد، خواه همراه با تخریب و بی‌آبرویی تدریجی خویشتن چنانکه جیسون کرد. مادر نالان و درمانده، پدر دوست داشتنی ولی بیهوده و گرفتار فلسفه تسلیم و رضا، قربانیان رکودی‌اند که برآن نمی‌توانند چیره گردند. پسر ابلهشان، در دنیای وهم آلود خویش، پوچی سراسر زندگی آنان را مجسم می‌سازد. قصه خشم و هیاهو، تمامی عجز و بیهودگی انسان فانی و پرسش نهفته در آن تك سخنی شکسپیر را به بیان در می‌آورد که کتاب از آن عنوان می‌گیرد. براستی این کتاب یك حکایت است ـ حکایتی سخت ژرف و پرتوان ـ که به زبان ابلهی روایت می‌شود، و در آخر حاکی از هیچ است و جنب و جوش خالی از هدف. صدای بنجی و خشم جیسون، معصومیت، احساس گناه، و نیروی اهریمن حاکم بر این خانواده را فاکنر به هفته عید پاك پیوند داده است. آنجا که همه چیز به انتها می‌رسد و طاهر می‌گردد، و انسان می‌تواند با چشم امید به حیات دوباره و رستگاری بنگرد. در این جهان تنها دیلسی عهده‌دار، وظیفه‌ای معین و با خبر از موقع و راه خویش است. تنها او می‌داند چگونه با جیسون حرف بزند، یا بنجی را آرام سازد، و با این اعتقاد او را به مراسم نیایش عید پاك می‌برد که نوری الهی برجسم عاجز از درك این ابله، دمیده خواهد شد و نفوذ برهستی رها از زمانش خواهد نمود.

قصه‌ای چنین به حق، به عنوان قصه‌ای سمبولیست تعبیر گشته، چرا که قصد تمامی این اثر، نمایان ساختن ذهن است و جنوب. فاکنر با عرضه خاطرات تصویر آمیز و زندگی پرشکنج درونی یك خانواده، زندگی پرشکنج درونی اجتماعی را که این خانواده مظهر آن است به ما عرضه کرده است، و با کاربرد زبانی برانگیزنده، توانسته است آن زبان را تا بدانجا رساند که عمق و شدت احساس و حالات آگاهی را که کلمات هرگز نمی‌توانند به شرح آورند القا کند. جهان *ویلیام فاکنر*، در این قصه، جهان عقل یا هشیاری یا نظم منطقی نیست. فاکنر نه نظم را رد می‌کند و نه بی‌نظمی را. مسلم است که «**نظم**» بنجی را مشکل می‌توان نظمی منطقی خواند. سرو کار این قصه‌نویس با احساس است. عنوان قصه خود اشاره برهمین دارد. **هیاهو** حاکی از درد است و رنج و خشم، یعنی تجلی نوعی غیظ ابتدایی حیوانی و این کتاب حکایت درد و رنج بی‌گناهان است و خشم سرخوردگان و دوزخیان. اینها مفاهیم وسیعتر این قصه‌اند که پس از چیرگی بر دشواریهای آن می‌توانیم به دست آوریم. و تنها از میان پیچیدگی‌هایی چنین است که فاکنر جهان آشفته کامپسون را برایمان به تجسم درمی‌آورد و به طریقی که نزدیکتر به **تجربه** انسان است و از هرگونه قرائت محض تاریخچه خانواده کامپسون گویاتر. بدان سبب به شناخت این خانواده در می‌آییم که به جای خواندن جزئیات واقع، رویاروی با اعماق و شدت احساس بوده‌ایم.

داستان کوتاهی درباره خانواده کامپسون موجود است که چندی پس از این قصه‌بوسیله فاکنر نگاشته شد و با نگرش برگذشته پرتو براین کتاب می‌افکند. نام این داستان *آن غروب خورشید پایین می‌رود*[۱۶] می‌باشد و حکایتی است از معصومیت بچگانه، که خود را در حاشیه وحشت دنیای بلوغ آشکار می‌سازد. در این داستان ما شاهد دوران کودکی کوینتین، جیسون، و کدی می‌باشیم. شخصیت هریك از آنان شکل یافته است. کوینتین همان موجود دو دل و پر احساسی است که در *هاروارد* خواهیم دید، کدی عطوفت است و همحسی، و جیسون، که طفل نوپایی بیش نیست، از همین زمان یك **موش کوچولوی خبرچین** است. داستان پیرامون *نانسی*[۱۷] می‌گردد، که موقتاً جای دیلسی را در آشپزخانه کامپسون گرفته است. او مورد تجاوز مردی سفیدپوست قرار گرفته، در انتظار بچه است. شوهرش با خود عهد می‌کند که نانسی را بکشد و جسدش را در گودال نزدیك کلبه‌شان رها سازد. با پایین رفتن خورشید هر روز، نانسی در انتظار وقوع وحشتناکترین اتفاق ممکن می‌نشیند، و در حادثه مورد روایت این حکایت، نانسی بچه‌ها را به کلبه‌اش می‌کشاند و خود را سرگرم بازی با آنها می‌سازد تا بدین طریق از لحظه دهشت انگیزی که باید یکه و تنها با شب روبرو گردد بگریزد و همین گونه از دورنمای سرنوشت هلاکت‌بار خویش.

در این میان بچه‌ها در عین بازی، متوجه رفتار عجیب نانسی‌اند، با این حال غرق در دنیای خویشند و اظهار وجود نفس کوچك خویش. آنها از نمایش مصیبت‌بار دنیای بلوغ بی‌خبرند، ما هرگز نمی‌فهمیم آیا نانسی، چنانکه وحشت داشت، کشته شد و جسدش در گودال تسلیم لاشخورها گردید، یا نه. این داستان به بچه‌ها و به وحشت نانسی می‌پردازد و نه به مرگ او. ولی در خشم و هیاهو به استخوانهای نانسی که در همان گودال افتاده‌اند اشاراتی چند می‌شود. به هر حال، ما درمی‌یابیم که *راسکوس*[۱۸] با گلوله ماده اسب لنگی را به نام نانسی در آن نقطه کشته است و دیگر اینکه بچه‌ها تصور می‌کردند لاشخورها گوشتی بر استخوانهای اسب باقی نگذاشته‌اند. منتقدان *تخم‌مرغ و املت*، فاکنر را برای داشتن دو نانسی، یعنی یك اسب و یك زن، متهم به خلق **ابهام اضافی** نموده‌اند. این باز نمودار عدم توانایی درك ماهیت اصلی این کتاب است. در زندگی، حیوانات و آدمها غالباً دارای نام مشابه‌اند، و آنچه فاکنر ضبط می‌کند روند تداعی است آن گودال و نام نانسی (خواه نام زن، خواه اسب) برای همیشه در خاطرات خانواده کامپسون با مرگ و پوسیدن و با آن شب آمیخته به وحشت غریب نانسی پیوند یافته‌اند.

این نکته حائز اهمیت خاصی است زیرا خاطره مشترك بچه‌های کامپسون در خشم و هیاهو، گرد وقایعی می‌گردد که هنگام مرگ مادر بزرگشان در منزل روی داده بود. داستان کوتاه، گرچه کاملاً جدا از قصه است، مضمون اصلی قصه را دربر دارد: فاکنر هم در حکایت و هم در قصه می‌کوشد تا معصومیت کودکی را جلوه‌گر سازد، دوران بی‌خبری از دنیای بلوغ را که در زمان معین با آن آشنا خواهد شد. دنیای رنج و مرگ، تعصب و سرسختی، نفرت و فرسایش جسم و خشم و هیاهو.

فاکنر خود در سال ۱۹۵۵ ضمن یك سمینار ادبی که زیرنظر او در ژاپن گرد آمد، با شرحی دلنشین روشنگر این مضمون گشت. صورت جلسات سمینار *ناگانو*[۱۹] حاوی پاسخ او به پرسشهای پیرامون مقصود او در خشم و هیاهو است و دشواری قطعات بنجی. این پاسخ کاملاً ما را در حل مشکلات تکنیکی قصه یاری نمی‌کند، چه این مشکلات تنها با خواندن دقیق حل می‌شوند. ولی به عنوان شرح پس از انجام کار یك نویسنده به وسیله خود نویسنده در باب اندیشه خلاقش، دارای ارزش است.

خشم و هیاهو، بنابر گفته وی، به شکل داستانی کوتاه، داستانی بدون طرح، آغاز شد و حکایت چند بچه بود که هنگام مراسم تدفین مادر بزرگ به مکانی دور از منزل فرستاده می‌شوند. اینها برای درك مرگ خیلی جوان بودند و مسایل را تنها به عنوان رویدادهای **فرعی و ضمنی بازیهای بچگانه** خود می‌نگریستند. فاکنر در ادامه می‌گوید:

«...وسپس این فکر به خاطرم رسید که ببینم تا چه حد می‌توانم مایه بیشتری از مفهوم معصومیت چشم بسته و متمرکز در خویشتنی را که بچه‌ها مظهر آنند به دست آورم، در صورتی که یکی از آن بچه‌ها براستی بی‌گناه، یعنی، ابله باشد. به این ترتیب ابله تولد یافت و بعد من به رابطه ابله با دنیایی که در آن می‌زیست ولی هرگز توانای مقابله با آن نمی‌بود و به اینکه از کجا می‌تواند ملاطفت و کمکی را به دست آورد که بتواند خود را در دنیای معصومیتش زیر سپرش حفظ کند، علاقه‌مند شدم... و به این ترتیب شخصیت خواهرش اندك اندك پدیدار شد، بعد برادرش، *آن جیسون*، (که از نظر من مظهر تمام کمال اهریمن است. به اعتقاد من او خبیث‌ترین شخصیتی است که تاکنون به فکرم رسیده است)... بعد داستان یك شخصیت اصلی لازم داشت، یکی که داستان را روایت کند، به این ترتیب کوینتین ظاهر شد. آن وقت بود که متوجه شدم به هیچ وجه نمی‌توانم این مضمون را در یك داستان کوتاه بگویم. و از این رو به روایت تجربه ابله از آن روز پرداختم. و آن هم قابل درك نبود، حتی

نتوانسته بودم ماجراهای آن روز را بگویم، به این ترتیب ناچار به نوشتن یك فصل دیگر شدم. بعد تصمیم گرفتم بگذارم کوینتین روایت خودش را درباره همان روز، یا همان مناسبت، بگوید، او هم این کار را کرد. بعد به وجود کسی نقطه مقابل او احتیاج داشتم، و او هم برادر دیگر، جیسون بود. به اینجا که رسید داستان به کلی کج کننده شده بود. می‌دانستم که حتی نزدیك نقطه اتمام هم نرسیده است و بعد ناچار شدم یك بخش دیگر از دید برونی به وسیله یك فرد خارج از خانواده بنویسم، که این هم نویسنده بود، و می‌بایست آنچه را که در آن روز (یا مناسبت) خاص روی داده بود بگوید. و به این نحو، کتاب بسط یافت. یعنی، همان داستان را چهار بار نوشتم. هیچ یك آن جور که باید و شاید نبود، ولی آن قدر زجر کشیده بودم که نمی‌توانستم هیچ کدام از آنها را دور بیندازم و از اول شروع کنم. به این ترتیب آن را در چهار بخش چاپ کردم. این کار به هیچ وجه کار نمودار *مهارت و قدرت*[۲۰] عمدی نبود. کتاب خود به خود این طور بسط یافت. یعنی این که پیوسته سعی داشتم داستانی بکویم که مرا بشدت تحت تاثیر قرار بدهد و هربار شکست می‌خوردم، ولی آن قدر درد و رنج در این کار مایه گذاشته بودم که نمی‌توانستم آن را دور بیندازم، مثل مادری که چهار بچه بد دارد، و اگر همه آنها از بین می‌رفتند وضعش بهتر بود، ولی از هیچ کدام آنها نمی‌تواند چشم بپوشد. و به این دلیل من نسبت به این کتاب شدیدترین احساس محبت ممکن را دارم، به این جهت که چهار بار شکست خورده است».

کتاب خود به خود این طور بسط یافت. امکان نداشت از این شیواتر شرحی از درون تابی فاکنر و از رنج او به جهت القای حالت معصومیت کودکی داشته باشیم. آنچه را که می‌جست عاقبت یافت، دیری پس از قصه، داستان کوتاهش را درباره بچه‌ها و بی‌خبری آنان در *آن غروب خورشید پایین می‌رود* نگاشت. ولی پی‌گیری آن داستان، او را به نوشتن قصه‌ای سوق داد که به حق بیش از تمام آثار خویش عزیزش می‌داشت، اگر چه آن را جامهٔ **ناموفق** پوشانده است. این قصه در صورتی ناموفق است که خواننده آن را به شیوهٔ آموزگاران *کالیفرنیایی* بخواند، و با این تصور که بنای روایت قصه برای ابد تعیین گشته است و ثابت می‌ماند و هرگز نمی‌توان آن را درهم پاشید یا در آن به آزمایش پرداخت. یعنی اینکه قصه به طور کلی باید دارای تسلسل زمانی باشد و برخوردار از وضوح برای کم هوش‌ترین خواننده کتاب.

ما باید به برخوردهایی چنین با ادبیات پشت کنیم و این نکته را بپذیریم که خشم و *هیاهو* به عنوان یك قصه ذهنی، و به عنوان یك قصه استوار بر **دیدگاه**، شاید شگفت انگیزترین قصه معاصر آمریکا باشد. به یاری مایه‌های تکنیکی و توان نمادین این کتاب، فاکنر در یك اثر هنری؛ توانای کاری شگرف در همحسی - و در انسانیت - گشته است.

○

## پاورقی‌ها

۱ـ مترجم در برگردان عبارت خشم و *هیاهو* را *صدا و خشم* ترجمه کرده است.

۲ـ واژه (Caddie) در انگلیسی به معنای توپ جمع کن است و نظیر نام (Caddy) خواهر بنجی - م.

۳ـ Modern Library

۴ـ (Narcissus) اسطوره نارسیس، استعاره‌ای است برای موجودی که غرق در خویش است - م.

۵ـ «سعی کرده‌ایم بفهمیم چرا اشیا باید در این جهت خاص حرکت کنند و در این کوشش به نتیجه‌ای نرسیده‌ایم.» جویندگان تخم‌مرغ در املت «در مقاله منتشر شده در ادبیات آمریکا (جلد ۲۹، شمارهٔ ۴، ژانویه ۱۹۵۸) چنین می‌گویند.» مگر اینکه (اینان اضافه می‌کنند) نویسنده به زبان رمز از خود کتابش حرف می‌زند و از جریان یکنواخت حروف از چپ به راست؟

۶ـ Jefferson

۷. Abstractionist

۸. Lessing

۹. Father went to the door and looked at us again. Then the dark came back, and he stood black in the door, and then the door turned black again. Caddy held me and I could hear us all, and the darkness, and something I could smell, And then I could see the windows, where the trees were buzzing. Then the dark began to go in smooth, bright shapes, like it always does, even when caddy says that I have been asleep.

۱۰ـ (Palimpsest) این واژه به معنای پوست یا کاغذی است که می‌توان مطلب را برآن نوشت و بعد پاك کرد، همین‌طور لوحه سنگ یا نسخه خطی که نوشته روی آن پاك و دوباره رویش نوشته شده است - م.

۱۱ـ (H.D) هیلدا دولیتل (Hilda Doolittle) ، یکی از پیروان مکتب ایمازیسم بود و اعتقاد افراطی به کلام بی‌پیرایه و موجز داشت. به دنبال همین اعتقاد هیچ‌گاه نام و نام فامیل کامل خود را به کار نمی‌گرفت و در عوض از حروف اول نام و نام فامیل خویش در تمام موارد استفاده می‌کرد - م.

۱۲. Blue Voyage

۱۳. Conrad Aiken

۱۴. Presbyterian

۱۵. Calvinism

۱۶. That Evening sun Go Cown

۱۷. Nancy

۱۸. Roskus

۱۹ـ (Faulnker at Nagano) فاکنر در ناگانو (توکیو، ۱۹۵۶)، صفحه ۱۰۲ و صفحات متعاقب.

۲۰. Tour de force