شیوه بیان

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

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

زاویه دید در فصلهای یک، دو و سه، گفت‌وگوی درونی است. با این تفاوت که در فصل اول و دوم، عمدتاً گفت‌وگوی درونی غیر مستقیم، و در فصل سوم، تماماً گفت‌وگوی درونی مستقیم است.

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

در شیوهٔ گفت‌وگوی درونی مستقیم، که به «جریان سیال ذهن» مشهور است، نویسنده مدعی است که خواننده را به درون ذهن قهرمان داستان می‌برد، تا او بی‌واسطه، جریان فعالیت ذهن قهرمان را، از مرحلهٔ «نیمه‌هشیار» و «پیش گفتار» تا مرحلهٔ هشیار و عقلانی، که در آن، کلام و سخن معقول و منطقی شکل می‌گیرد، بی‌واسطه شاهد باشد. به تعبیری دیگر، پردهٔ سفیدی پشت ذهن قهرمان داستان قرار می‌دهد، و سپس با تاباندن نور بر نوار سلولوئیدی ذهن او، تصاویر، تأثرات و جریانهای ذهنی وی را، در همان مرحلهٔ شکل‌گیری، بی‌واسطه، بر آن پردهٔ سفید به نمایش می‌گذارد. آنچه مخاطب بر این پرده مشاهده می‌کند، شامل «دریافت تمام و کمال تشعشع پیچیده و رنگارنگ نگاره [تصویر] ذهنی، آوا، خیال‌پردازی و رؤیا، خاطره، تداعی و درک حسی درونی[1]» ذهن قهرمان است.

به این ترتیب، با مشاهدهٔ مجموعهٔ نامنظمی از این دریافتهای به ظاهر بی‌واسطه، شخصیت آن قهرمان و ـ از این طریق ـ داستان، در برابر ما گسترش می‌یابد.

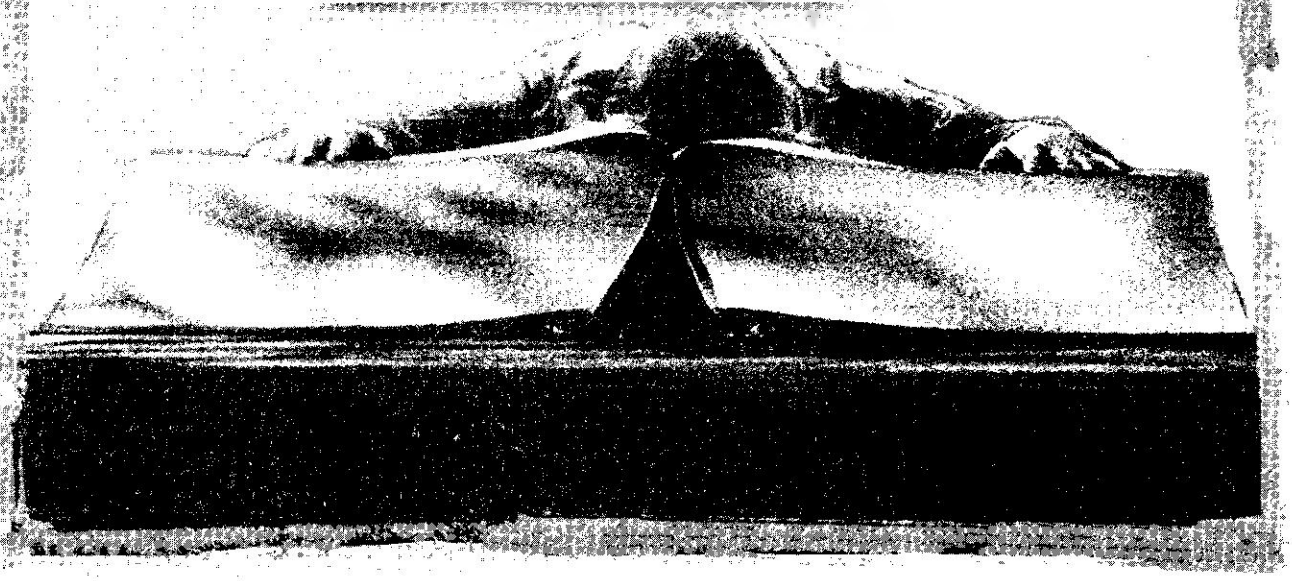
طبیعی است که بخش قابل توجهی از داستانهای مبتنی بر گفتار درونی غیر مستقیم که به انعکاس بخش نیمه‌هشیار و پیش از گفتار ذهن اختصاص دارد، فاقد نظم منطقی زمانی و زبانی و حتی جنبه‌های عقلانی، و احتمالاً توأم با سمبلها و استعاره‌های بیانی باشد. به این ترتیب، نویسنده به جای آنکه روایت منظمی از داستان و شخصیتهای

نقد

نقد داستان «خشم و هیاهو»
اثر ویلیام فاکنر

محمدرضا سرشار (رهگذر)

قسمت سوم



خـود عرضه کند، یا ارائهٔ این تأثرات به ظاهـر پراکنده، بی‌منطق و نامنظم، می‌کوشد مخاطب اثر را بمباردمان تأثری کند؛ و از مجموعهٔ این تأثرها، به آن تأثیر مورد نظرِ خود بر مخاطب، دست یابد.

مدعیان این شـیوه، یا تأسـی از هنری جیمز (از بنیانگذاران این شـیوه) مدعی‌اند که این روش ارائهٔ داسـتان، به خودِ زندگی نزدیک‌تر است. زیرا به تعبیر جیمز «زندگی در مغزهای ما حکایت نمی‌گوید؛ بلکه تأثیر می‌گذارد.»

به بیان دیگر، در این سـنخ داسـتانها، «تأکید اساسـی [بیشتر] بر کشف لایه‌های پیش از گفتار ذهن است تا آگاهی درونی شخصیتها.[۲]»

البته، به تناسـبِ نوع شـخصیتِ روانی قهرمان، ممکن است از برخی از عناصر جریان ذهن کمتر، و از بعضی بیشـتر اسـتفاده شود؛ یا آنکه در مورد شخصیتی خاص، هیچ‌یک از این عناصر، مورد استفاده قرار نگیرد.

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

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

فصلهای اول و دوم **خشم و هیاهو**، ابتدا با شیوه من راوی (اول شخص) آغاز می‌شـوند و سپس به تناوب و تناسـب، شیوه جریان سیال ذهن در آنها مورد استفاده قرار می‌گیرد.

یک زیرکی نویسـنده در این دو بخش این است که به تناسبِ تفاوتهای عوالـم ذهنـی و درونیِ شـخصیتهایِ اصلیِ هر یک از ایـن دو فصل، نوع استفاده‌اش از عناصر متفاوت جریان سیال ذهن، قدری با یکدیگر فرق دارد. به این ترتیب که، بنجی عمدتاً در گذشته زندگی می‌کند، و تا واقعهٔ چشمگیری در زمان جاری اتفاق نیفتد که حضور ذهن او را بطلبد یا کسـی او را به زمان حال احضار نکند، از گذشـته بیرون نمی‌آید. درحالی‌که کونتین نیز، هر چند زمان جاری را دلچسب و مطلوب نمی‌یابد، اما بی‌آنکه خود بخواهد، یک نوع حضورِ ذهنِ آزاردهنده نسبت به زمانِ جاری دارد. این است که ذهن او بیش از ذهن بنجی در میان گذشته و زمان جاری، در رفت و آمد است.

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

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

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

در کل، در فصـل مربـوط به بنجی، هیچ‌جا برای جمله‌های پرسشـی از علامت سؤال اسـتفاده نشده است. که این، لابد به آن قصد است که نشان داده شود که او، تفاوت استفهام و غیر آن را متوجه نمی‌شود.

اما در یادآوری خاطره‌هایی که مربوط به دوران پنج تا سیزده سالگی بنجی اسـت، علایم نگارشی، به شـیوهٔ معمولی و منطقی مورد استفاده قرار گرفته اسـت. به این قصد که از این طریق، آرامش و نظمِ دنیایِ درونی و ذهنی او، القا شود. از زمانی که کدی و سپس خودِ او به سن بلوغ می‌رسند و رختخواب آنها را از یکدیگر جدا می‌کنند و کدی به ایجاد روابط نامشـروع با پسـران و مردان رو می‌آورد و بالطبع تغییراتی هم در درون بنجی روی می‌دهد، علایم نگارشی به‌صورت نیمه‌منظم (نیمه‌آشفته) مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ به نشانهٔ پیدا شدن آشفتگی در دنیای ساکن و آرام دورانِ کودکیِ آن دو. با ازدواج کدی و رفتن او و خودکشـی کونتین و مرگ پدر، مرحلهٔ سوم دورانِ روانیِ زندگی بنجی آغاز می‌شـود؛ که هیچ‌چیز بر قرار و مدار سابق نیست؛ تقریباً همه‌چیز درهم ریخته، و آن سکون و آرامش حتی نیم‌بندِ دورانِ‌دوم نیز، به کلی از کف رفته است. پس، آنچه خاطره از این دوران به یادِ او می‌آید یا ماجرا که برایش رخ می‌دهد، با علایم نگارشیِ کاملاً نامعمول و غیر طبیعی (آشفته و ناقص) بیان می‌شود.

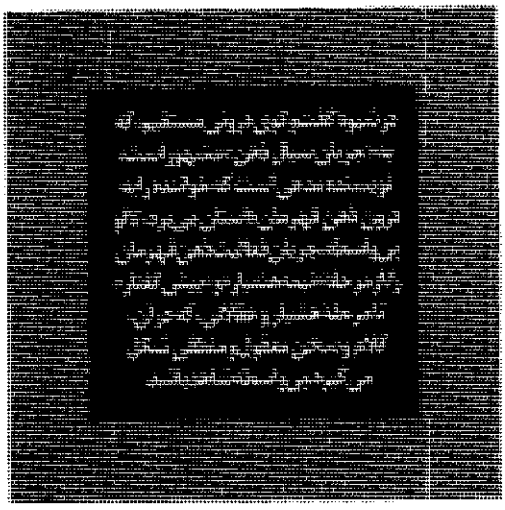
این در حالی است که ذهن کونتین، آن توقفها و مکثها را، تا حد به کمال رسـاندن یادآوری یـک خاطره، ندارد. از این نظر، ذهن کونتین، آشـفته‌تر و سیال‌تر از ذهن بنجی است، و مدام از یک تداعی به تداعی دیگر، و از آن به یک تأثر و یادآوری حسی و عاطفیِ به گفتار درنیامده و... سیر می‌کند.

تفاوت دیگر، در گزینشـی و ـ می‌تـوان گفت ـ هدفدار عمل کردن ذهن کونتین، نسبت به غیر ارادی و بی‌هدف عمل کردن ذهن بنجی است.

یادآوریهای بنجی، در واقع مربوط به از زمان پنج سـالگی تا سـی و سـه سالگی اوست؛ و در این میان، جز محور بودن کدی در بخش قابل توجهی از آنها، فاقد هدف و گزینش خاصی است. در واقع، او کل خاطرات و یادهای عمر خود را مرور می‌کند. درحالی‌که یادآوریهای خاطره‌ای، فکری و عاطفیِ کونتین، عمدتاً حول وقایع مربوط به تابستان ۱۹۰۹، و در مرحلهٔ بعد، همان سال ۱۹۱۰ است، که در آن قرار دارد. در واقع، بنجی عمدتاً تحت تأثیر خاطره‌هایش است؛ درحالی‌که کونتین بیشتر گرفتارِ ناخودآگاه و بخش نیمه‌هشیارِ خود است. به همین سـبب هم هست که در گفتار درونیِ مربوط به بنجی، ما با گفتارهای شـکل نگرفته (پیش‌گفتار) و حسهای پیچیده و مبهم غیر قابل بیان روبه‌رو نیستیم. درحالی‌که فصل مربوط به کونتین، پر از این موارد است.

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

تفاوت دیگر، در نوع تکرارهای ذهنی این دو برادر اسـت. در هر دو فصل، شاهد تکرارهای متعددِ برخی موارد هستیم. اما تکرارهای بنجی در ارتباط با موارد قابل درک توسط حواس پنجگانه (مادی) صرف است، و تنها از آنچه که او در گذشته دیده یا لمس و حس و درک کرده است ناشی می‌شود و تبعیت



می‌کند. به عبارت دیگر، تابع وفاداری است از آنچه که در گذشته برای او رخ داده است؛ و از خواست و ارادهٔ فعلی او، تبعیت نمی‌کند. درحالی‌که تکرارهای ذهنی و زبانی کونتین در فصل دوم، دقیقاً بازتاب دلمشغولیها و خلجانهای ذهنی اوست، و ربطی به واقعیتهای بیرونی مربوط به گذشته و حال ندارد. یعنی این تکرارها، ضمن بازتاب دادن دلنگرانیها و مشغله‌های ذهنی او، می‌تواند یک عمل ارادی ذهنی، به قصد توجیه تصمیم خطیری که او در حال مبادرت به آن است، تلقی شود.

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

برخی از مفسران، یکی از دلایل پیچیدگی، ابهام و گسیختگی ظاهری بیان، بویژه در فصل دوم **خشم و هیاهو** را، ناشی از اهتمام ویژهٔ فاکنر در «آفرینش انگارهٔ هم‌زمانی» در این بخشها می‌دانند. به این معنی که، او کوشیده است در این بخشها، مانند زندگی واقعی عمل کند؛ که در آن، در آنِ واحد، انسان هم می‌تواند ببیند، هم بشنود، هم بچشد، هم ببوید و هم لمس کند. ابزار مورد استفادهٔ او در این بخشها، تعدّد، تسلسل و سرعت تصاویری است که مطرح می‌شوند و در عمل می‌توانند منجر به ایجاد این تصور در ذهن مخاطب شوند که «همه‌چیز در آن واحد، و نه به شکل پی‌درپی، به وقوع می‌پیوندد.»[۲] زیرا «احساس همزمانی را در قصه تنها به وسیلهٔ طریقی که کلمات گرد هم می‌آیند و تصویرهای لفظی که کنار هم می‌نشینند می‌توان به وجود آورد.»[۳] و معتقدند که «فاکنر با چیره‌دستی خارق‌العاده‌ای» تجارب عملی‌فلوبر در **مادام بواری** و جویس در **اولیس** را، در این داستان دنبال کرده است.

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

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

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

شیوهٔ روایت در فصل سوم داستان:

در این فصل، شیوهٔ بیان، عمدتاً «تک‌گویی نمایشی» است. یعنی جاسن انگار برای مخاطبی فرضی، مطالب خود را بیان می‌کند. ضمن اینکه به نظر می‌رسد انگیزهٔ او از این کار، نه همچون بنجی، اسیر بودن در گذشته و خاطرات آن، و نه مانند کونتین، داشتن درگیریها، دل‌مشغولیها و خلجانهای ذهنی در مورد موضوعی ویژهٔ مربوط به گذشته است. بلکه او با این کار می‌کوشد مخاطب خود را متقاعد کند که در آنچه انجام داده است و می‌دهد، حق با وی است. در ترجمهٔ ناخوب و نادقیق بهمن شعله‌ور از این اثر، زمان افعال این

فصل نیز با فصلهای گذشته، تفاوتی ندارد. اما در ترجمهٔ صالح حسینی، تقریباً همهٔ این فصل، جز دو ـ سه صحنه، به زمان مضارع اخباری بیان می‌شود.

این انتخاب نیز ناشی از ظرافت و هوشمندی نویسنده است. چه، او با این کار می‌خواهد بگوید که برادرِ سوم، به خلاف آن دو، فردی سطحی است، که در واقع، گذشتهٔ غنی و مطلوبی که مورد توجهش باشد ندارد، و عمدتاً در زمان «حال» زندگی می‌کند. در واقع، او به آن معنی، احساس و عاطفه یا حتی اندیشهٔ عمیقی ندارد. آنچه ذهن جاسن را به خود مشغول می‌کند، مادیات و جلبِ سود و منفعت هر چه بیشتر و سریع‌تر است، که در حال حاضر با آن درگیر است. گذشته، اگر هم گاهی به سراغ او می‌آید یا ردّ پایش در زندگیِ فعلیِ او مشاهده می‌شود، چیزی جز یک وزر و وَبال گردن نیست؛ که هر چه زودتر و بیشتر بتواند خود را از شرّ آن خلاص کند، برایش بهتر است. که می‌بینیم در عمل هم، به محض آنکه موقعیت و شرایطِ این خلاصی برایش فراهم می‌شود (مرگ مادر)، لحظه‌ای در این کار تردید نمی‌کند.

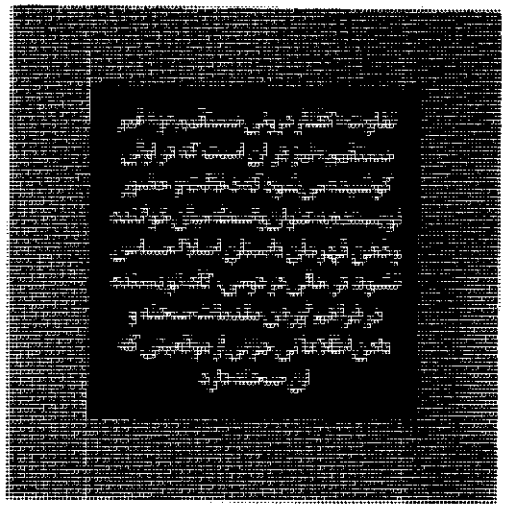
یک اشکالِ فاکنر، و چه‌بسا عده‌ای دیگر از نویسندگان هم‌دورهٔ او، و حتی نویسندگان داخلی همزمان ما، در استفاده از شیوهٔ بیان جریان سیالِ ذهن، به‌کارگیری غلط زمان افعال است. به این ترتیب که، او به جای استفاده از زمان حال و مضارع اخباری (می‌روم، می‌گویم، می‌کنم، می‌خورم، ...) دو فصلِ اول و دوم را، که با این زاویه دید روایت شده است، به زمان گذشته نوشته است.

همچنان که در ابتدای این بحث نیز گفته شد، اصولاً در شیوهٔ بیان جریان سیالِ ذهن، فرض و قرارداد بر این است که نویسنده، صفحهٔ سفیدی در پشت ذهن قهرمان داستان خود قرار داده است، و سپس با تعبیهٔ نورافکنی (پروژکتوری) پشت نوار سلولوئیدی مغز او، می‌کوشد تا تصاویر فعل و انفعالهایی را که در همان لحظه در حال صورت گرفتن در آن است، بر آن صفحهٔ سفید بتاباند، تا خواننده، بی‌واسطه و در همان وقت، شاهد آن کنشها و واکنشها باشد. یا به بیان دیگر، نویسنده، خواننده را به درون ذهن قهرمانِ داستان خود می‌برد، تا او در همان لحظه و به‌صورت زنده، آنچه را که در ذهنِ قهرمان ـ از مرحلهٔ نیمه‌هشیار و به گفتار در نیامده گرفته تا لایهٔ هشیارِ آن ـ در حال رخ دادن است، بدون واسطه، ببیند.

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

به این موضوع باید این نکته را هم اضافه کرد که در این شیوه بیان، نه‌تنها آنچه در همان لحظه در لایه‌های نیمه‌هشیار و هشیار ذهن صورت می‌گیرد، بلکه خاطرات حسی و غیر آنِ مربوط به گذشته نیز، که به‌صورت تصویری تداعی می‌شوند و به یاد می‌آیند، باید به زمان مضارع اخباری بیان شوند. زیرا آن یادها و خاطره‌ها نیز، هر چند مربوط به گذشتهٔ آن قهرمان‌اند، اما چون در آن لحظه، همچون واقعیتی زنده بر قهرمان آشکار می‌شوند، صورت یک واقعیت و رویدادِ مربوط به زمان حال را دارند. اما در بیان تداعیهای مفهومی، که حسها و رویدادهای مربوط به گذشته، به‌صورت غیر زنده و غیر تصویری به یاد می‌آیند، منطقاً باید از زمان گذشته استفاده کرد.[5]

در هر حال، این نکته‌ای است که فاکنر، با همهٔ هوشمندی خود در استفاده



از این شیوه بیان در رمانش، از آن غفلت کرده است.

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

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

با این ترتیب، می‌بینیم که انتقال صحنه از جایی و کسی به کسی دیگر در جایی مثلاً بیست مایل آن‌سوتر ـ در یک فصل واحد ـ اگر هم با این منطقِ فنی شدنی باشد، نیاز به چه تمهیدهای جدی‌ای دارد! حال آنکه فاکنر، شاید به شیوهٔ رایج در نویسندگیِ زمانِ خود، چقدر بی‌دغدغه و راحت، این خبطِ آشکار را مرتکب شده است!

ادامه دارد

پانوشتها:

۱. له اون ایدل؛ قصهٔ روان‌شناختی نو؛ ترجمهٔ ناهید سرمد؛ ص ۲۳۲.

۲. صالح حسینی؛ بررسی تطبیقی **خشم و هیاهو** و **شازده احتجاب**؛ ص ۹.

۳ و ۴. قصهٔ روان‌شناختی نو؛ ص ۲۲۸ـ۲۲۹.

۶ نگارنده، پیش‌تر نیز، در خلال برخی از نقدهای گفتاری یا نوشتاری خود، به تفصیل به این موضوع اشاره کرده است. (تعبیر «تداعی مفهومی» و شرح آن، از نگارندهٔ این سطور است.)