ویلیام فاکنر و سینما

ویلیام فاکنر

فیلم‌نامه‌نویس به مثابه نویسنده

جین دی فیلیپ
ترجمه: شاپور عظیمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ویلیام فاکنر به خوبی از تفاوت های سینما و ادبیات آگاه بود. او گفته است «نمی توان آن چه را که در مورد سینما می گوییم در مورد یک کتاب هم بیان کنیم». او بر این اعتقاد بود که این دو رسانه با هم تفاوت دارند. اما فاکنر و سینما یک وجه اشتراک نیز با هم دارند و آن این است که بسیاری از آثار او بر پرده ی سینما جان گرفته اند و فاکنر نیز چندین فیلم نامه برای کارگردان های مختلف نوشت؛ اما نکته ی کنایه آمیزی که در این مورد وجود دارد این است که در طی سال هایی که فاکنر برای استودیوهای فیلم سازی کار می کرد و فیلم نامه می نوشت تنها یک فیلم نامه از روی یکی از کتاب های خودش نوشت.

تشییع جنازه فاکنر

عناصر خاصی در رمان های فاکنر یافت می شود که بی درنگ به ما یادآوری می کنند که این آثار مناسب برگردان سینمایی اند، طرح و توطئه های اپیزودیک آثارش، شخصیت های اصلی کتاب هایش که عموماً درگیر بحران های عاطفی اند و حس همذات پنداری تماشاگران فیلم های سینمایی را به راحتی برمی انگیزانند در شمار عناصری هستند که آثار او را برای یک برگردان سینمایی موجه جلوه می دهند. اما این را نیز می دانیم که داستان های او آن چنان که باید و شاید وجوه ملودراماتیکی ندارند که تماشاگر سینما را در بست به خود مشغول کنند. فاکنر ماهیتاً قصه گویی است که به درون شخصیت های آثارش نقب می زند و انعکاس های ذهنی آن ها را از طریق تک گویی آن ها به نمایش می گذارد. ادوارد موری گفته است: «برای فیلم سازان این امر دشواری است که بتوانند به لحاظ تکنیکی راهی برای بیان تک گویی های پیچیده ی شخصیت های آثار فاکنر بیابند.»

درونمایه ی اصلی دیدگاه فاکنر در رمان هایش مفهوم مسیحی رنج و ایثار و رستگاری از طریق آن هاست. او اعتقاد داشت که «خداوند به تو نمی گوید رنج ببر تا رهاشوی بلکه او این شانس را در اختیار تو می گذارد». درونمایه ی «نظم، ایثار و رستگاری» نیز در فیلم نامه هایی که او نوشت خود را نشان می دهد.

یک اقتباس سینمایی وفادار به گونه ای طراحی می شود تا فیلم را به معنای درونمایه ی کتابی که فیلم از آن اقتباس شده رهنمون سازد، یعنی روح اصلی منبع ادبی مورد اقتباس را حفظ می کند. فیلم ساز هم باید به این اصل وفادار باشد. مثلاً نمی توان درک کرد که چگونه دو رمان فاکنر **حریم** و **مرثیه ای برای یک خواهر روحانی** را می توان درهم ادغام کرد و یک فیلم واحد از آن دو ساخت، کاری که در سال ۱۹۶۱ و با فیلم **حریم** انجام شد. شکی نیست که در اقتباس آثار نویسنده ی بزرگی هم چون فاکنر باید به شدت دقت کرد چون آثار معتبر یک رمان نویس مطرح در میان است.

فاکنر در مقام فیلم‌نامه‌نویس

«من و سینما به لحاظ زمانی با هم جور درنمی آییم، در اکسفورد ساعت هفت شب فیلم نمایش می دهند و شهر ساعت نه و نیم شب به خواب فرو می رود. این طور نیست که دوست ندارم فیلم ببینم، ولی زندگی من طوری می گذرد که نمی توانم با این روش خودم را همخوان کنم».

ویلیام فاکنر

متروگلدوین مه‌یر اولین استودیویی بود که از فاکنر دعوت کرد تا به هالیوود بیاید و همکاری او با این استودیو یک سال طول کشید از ماه می ۱۹۳۲ تا ماه می ۱۹۳۳. از آن جا که فاکنر نمی توانست از درآمد فروش کتاب هایش خانواده را اداره کند از این فرصت استقبال کرد و قراردادی شش هفته‌ای با متروگلدوین مه‌یر امضا کرد، قراردادی که امکان تجدید آن فراهم بود و چنین نیز شد. از آن جایی که فاکنر تجربه‌ای در سینما نداشت داوطلب شد تا فیلم‌نامه‌ی فیلم‌های خبری و کارتون‌هایی مانند میکی‌موس را بنویسد، از نظر او این دو نوع بسیار شبیه هم بودند. مارکس از استودیوی مه‌یر به فاکنر اطلاع داد که اولین کار سینمایی او فیلم‌نامه‌ای به نام **جسم** خواهد بود که در مورد کشتی است. اولین فیلم‌نامه‌ای که فاکنر به شکلی واقعی بر روی آن کار کرد **پشخدمت** نام داشت که بر اساس داستان کوتاه و چاپ نشده‌ای از خود فاکنر بود، نام این داستان **عشق** و در ۱۹۲۱ نوشته شده بود. فیلم‌نامه‌ی بعدی فاکنر **بیوه‌ی کالج** داستان زندگی دختری را روایت می کرد به نام **مری لی بلیر** که سراشیب سقوط اخلاقی را طی می کند و دلیل آن حضور یک مرد غریبه و اسرارآمیز در زندگی این دختر است، به دنبال محدودیت های اداره‌ی سانسور در آن سال‌ها، این فیلم‌نامه بایگانی شد و تا اواخر ماه می ۱۹۳۲ فاکنر سومین فیلم‌نامه‌ی خود را تکمیل کرد: **بخشش** اولین فیلم‌نامه از پنج فیلم‌نامه‌ای است که فاکنر بعدها نوشت و مضمون پرواز در آن‌ها نقشی اساسی داشت. پرواز یکی از اصلی‌ترین دل‌مشغولی های فاکنر بود که او پیش از این و در آثار ادبی‌اش آن را به کار گرفته بود. طرح داستانی این فیلم‌نامه ماجرای دختری است فاقد ارزش که دوستی خوب دو مرد را بر هم می زند. همانند دو فیلم‌نامه‌ی قبلی دفتر فیلم‌سازی MGM این فیلم‌نامه را نپذیرفت. سپس فاکنر بر روی فیلم‌نامه‌ای دیگر کار کرد که از آثار او اقتباس نشده بود: **پست هوایی** در مورد پستچی هایی بودند که در جنگ جهانی اول با شجاعت بر روی صحنه های نبرد پرواز می کردند و مرسوله های پستی را جابه جا می کردند. اما این بار نیز استودیو فیلم‌نامه را رد کرد و اعتقاد داشت از روی آن نمی توان فیلم موفقی ساخت، به این ترتیب به نظر می رسید که حضور فاکنر MGM روز به روز کم رنگ تر می شود.

هوارد هاوکز خیلی پیش از آن که برادرش ویلیام هاوکز به داستان کوتاه فاکنر در مورد جنگ جهانی اول توجه کند (برادر هاوکز کارگزار در هالیوود بود) تحت تأثیر فاکنر قرار گرفته بود. هاوکز با برادرش هم عقیده بود که این داستان یعنی **چرخش** که در ۱۹۳۲ و در **ستردی ایوینینگ پست** چاپ شده بود، می تواند پایه و اساس یک فیلم مهیج خوب باشد. بنابراین، او حقوق سینمایی این اثر را خرید و از فاکنر دعوت کرد تا این قصه را به زبان سینما برگرداند. فاکنر قول داد، در پنج روز اولین نسخه‌ی

درونمایه‌ی اصلی دیدگاه فاکنر در رمان هایش مفهوم مسیحی رنج و ایثار و رستگاری از طریق آن هاست. او اعتقاد داشت که «خداوند به تو نمی‌گوید رنج ببر تا رهاشوی بلکه او این شانس را در اختیار تو می‌گذارد»

فیلم‌نامه را آماده کند و این کار را انجام داد، هاوکز از این نسخه خوشش آمد و آن را به ایروینگ تالبرگ ارایه داد تا بی درنگ پیش تولید فیلم آغاز شود. بعدها قرار شد جون کرافورد در این فیلم بازی کند چون به پرفروش بودن فیلم کمک می کرد، مدیر تولید این فیلم نیز به فاکنر گفت نقشی برای کرافورد در فیلم‌نامه بیافریند؛ فاکنر هم که دلش می خواست هر چه زودتر فیلم‌نامه‌اش را بر پرده‌ی سینما ببیند این پیشنهاد غیرمنتظره را پذیرفت. سپس هاوکز پذیرفت که فاکنر به اکسفورد برگردد و بر روی نسخه‌ی دوم فیلم‌نامه کار کند. فاکنر یک ماه بعد فیلم‌نامه را برای هاوکز فرستاد. هاوکز فیلم‌نامه‌نویس دیگری به نام دوایت تیلور را استخدام کرد تا همراه فاکنر بر روی نسخه‌ی سوم فیلم‌نامه کار کند و فیلم با عنوان **زندگی امروز** ما بر پرده آمد و فاکنر توانست فیلم‌نامه ای را

ارایه کند که سرانجام تولید شد و به نمایش درآمد و این فرصتی به او داد تا بر روی فیلم‌نامه‌ی دیگری کار کند بی‌آن‌که استودیو یک همکار نویسنده در کنار او بنشاند.

کار بعدی او نوشتن فیلم‌نامه‌ای بر اساس **خاطرات یک خلبان ناشناس** بود که در سال ۱۹۲۶ به شکل کتاب منتشر شده بود و همان سال با نام **پرندگان جنگ** به شکل پاورقی در مجله‌ی **کتابخانه** به چاپ رسیده بود. این کتاب را الیوت وایت اسپرینگز بر اساس خاطرات **جان مگاوک گریدر** نوشته بود، خلبانی که در جنگ جهانی اول در فرانسه کشته شد. فاکنر در برگردان سینمایی این خاطرات از یکی از آثار ادبی خود کمک گرفت. او پیش از این در **پیشخدمت** و **زندگی امروز ما** از آثار خویش استفاده کرده بود، اما در **پرندگان جنگ** (عنوان فیلمی که قرار بود ساخته شود) این کار شکل پیچیده‌ای به خود گرفت. در این جا فاکنر دستمایه‌ی کتاب اسپرینگز را با سه اثر خود در هم آمیخت. او از رمان **پرچم‌ها در غبار** (۱۹۲۹) یک موقعیت دراماتیک را وام گرفت و از دو شخصیت اصلی دو کتاب خود یعنی جان و بایارد سارتوریس استفاده کرد که مانند آن خلبان واقعی جنگ جهانی اول در فرانسه را تجربه کرده بودند. در رمان فاکنر بایارد سارتوریس با این احساس گناه به خانه باز می‌گردد که نتوانسته برادرش، جان را از مرگ نجات دهد و در نبردی هوایی که هر دو در آن شرکت داشته‌اند، جان کشته شده است. سرانجام او در پرواز با هواپیمایی که می‌داند آماده‌ی پرواز نیست کشته می‌شود.

به دلایلی **پرندگان جنگ** در برنامه‌ی تولیدی هاوکز قرار نگرفت و فاکنر نیز به مسایلی دیگر پرداخت. در بهار ۱۹۳۳ او بر روی فیلم‌نامه‌ای اریژینال به نام **داستان امپراتوری افسانه‌ای امریکای جنوبی** کار می‌کرد، داستانی با درونمایه‌ی یک انقلاب در کشوری جهان سوم. اما این فیلم‌نامه نیز رد شد. فاکنر هیچ گاه علاقه‌ای برای بازنویسی آن نشان نداد و شاید دلیل آن این بود که فاکنر از این که تمام وقت بنشیند و فیلم‌نامه بنویسد خسته شده بود، درواقع او ترجیح می‌داد به جای بازنویسی فیلم‌نامه، یک رمان را به فیلم برگرداند، اما او این کار را هم نکرد. در همین دوران اتفاقی روی داد که به یک افسانه‌ی هالیوودی بدل شد. فاکنر اجازه پیدا کرد که در می سی سی پی بماند و بعد از **زندگی امروز ما** بر روی فیلم‌نامه های دیگر کار کند. سام مارکس و هواردهاوکز این قرارداد را بستند بی‌آن که ساختار قدرتمند MGM از آن آگاه باشد. سرانجام فاکنر دلزده از همکاری باMGM و بی‌علاقه به فیلم‌نامه‌نویسی از آن‌جا رفت، اما پس از مدت کوتاهی هوارد هاوکز از او خواست دست‌نویسی برای یک فیلم وسترن آماده کند و بعدها از فاکنر خواست تا به کمپانی فوکس بیاید و در نوشتن فیلم‌نامه‌ی فیلمی حماسی در مورد جنگ جهانی اول همکاری کند. فاکنر به صورت نویسنده‌ی قراردادی در فوکس استخدام شد و تا اواخر تابستان ۱۹۳۷ در آن جا ماند. فیلمی که هاوکز از فاکنر خواسته بود تا بر روی فیلم‌نامه‌اش کار کند **راه افتخار** (۱۹۳۶) نام داشت که بر اساس فیلمی فرانسوی به نام **صلیب‌های چوبی** (۱۹۳۲) ساخته می‌شد. فاکنر و همکار نویسنده‌اش جوئل سایر فیلم‌نامه‌ای نوشتند بر اساس عناصری از طرح داستانی فیلم اصلی همراه با چیزهایی که هاوکز در پاریس از یک سرباز کهنه کار جنگ شنیده بود. نانالی جانسن که تهیه کننده‌ی فیلم نیز بود، در بازنگری فیلم‌نامه نیز حضور داشت، این دومین فیلمی بود که نام فاکنر را به عنوان فیلم‌نامه‌نویس بر پیشانی داشت چون تا پیش از **زندگی امروز ما** هیچ یک از فیلم‌نامه های او رنگ پرده را ندیده بودند. این فیلم در نمایش عمومی‌اش موفق بود و هاوکز در پرداخت سینمایی اثر بسیار تلاش کرده بود تا یک اثر تماشایی بسازد. به نظر می‌رسید فاکنر بیش از همه در کار با هاوکز موفق بود. درواقع از شش فیلم سینمایی که فاکنر در آن‌ها به عنوان فیلم‌نامه‌نویس همکاری داشت، پنج فیلم از آن هوارد هاوکز بود.

تنها فیلمی که فاکنر فیلم‌نامه‌ی آن را نوشت و کارگردانش هاوکز نبود **کشتی برده** (۱۹۳۷) نام داشت. دلیل این امر قرارداد فاکنر با کمپانی فوکس بود یعنی زمانی که هاوکز این استودیو را ترک کرد و به جایی دیگر رفت. در این فیلم والتر باکستر و والاس بیری بار دیگر در کنار هم بازی کردند. فاکنر در مورد نقشی که در نوشتن فیلم‌نامه‌ی این فیلم داشت اظهار کرد که او در این فیلم نقش یک پزشک سینمایی را ایفا کرده است که منظورش این بود که او در بازنویسی اثر شرکت داشته و فیلم‌نامه‌ای را که دیگران نوشته‌اند، بازنویسی کرده است. درواقع فاکنر به همراه نانالی جانسن بر روی فیلم‌نامه‌ای کار کردند که گروهی نویسنده پیش از این به نگارش درآورده بودند. از آن جایی که بسیاری از تغییرات فاکنر در فیلم‌نامه‌ی به فیلم درآمده اعمال نشد او خود را نویسنده‌ی این

فیلم‌نامه نمی‌دانست. گرام گرین در نقدی که بر این فیلم نوشت و در نشریه‌ی روز و شب به چاپ رساند تأکید کرد که فاکنر نقش زیادی در این فیلم داشته است. او اضافه کرد که نام فاکنر و نای گارنت کارگردان فیلم باعث گیرایی این فیلم شده است.

از دیگر فیلم‌نامه‌هایی که فاکنر تا پیش از اتمام همکاری‌اش با فوکس بر روی آن‌ها کار کرد، **گشت زیر دریایی** و **طبل‌ها در موهاک** بودند که جان فورد هر دوی این فیلم‌ها را کارگردانی کرد. اما با تحولاتی که در این مدت پیش آمد، نقش فاکنر در این دو فیلم کمرنگ و کمرنگ‌تر شد، از آن‌جایی که نویسندگان فیلم‌نامه در هالیوود کنترل بر شکل نهایی اثر نداشتند، بسیاری از آن‌ها از نتیجه‌ی کار یعنی فیلمی که بر روی پرده می‌آید رضایت نداشتند، فاکنر نیز در این میان مستثنا نبود. فاکنر شخصاً به این نتیجه رسیده بود که

فاکنر پس از مرگ پدرش در ۱۹۳۲ سرپرستی یک خانواده را بر عهده داشت همسرش، دو فرزندی که او از ازدواج قبلی با فاکنر داشت، دخترشان، مادرش، بیوه و بچه‌های کوچک برادش دین، دلیل خوبی برای فاکنر بودند تا او به فیلم‌نامه‌نویسی روی بیاورد

یک فیلم سینمایی ماهیتاً محصولی است فراورده‌ی یک گروه و حضور یک گروه در انجام یک کار یعنی تن دادن به مصالحه و سازش، یعنی بده‌بستان میان یک جمع.

شاید این نکته تعجب‌برانگیز باشد که چرا فاکنر لازم می‌دید که به فیلم‌نامه‌نویسی روی بیاورد، در حالی که در سال‌های فیلم‌نامه‌نویسی‌اش یعنی دهه‌ی ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ نام او به عنوان یک رمان‌نویس مهم، مطرح بود. فاکنر پس از مرگ پدرش در ۱۹۳۲ سرپرستی یک خانواده را برعهده داشت همسرش، دو فرزندی که او از ازدواج قبلی با فاکنر داشت، دخترشان، مادرش، بیوه و بچه‌های کوچک برادش دین، دلیل خوبی برای فاکنر بودند تا او به فیلم‌نامه‌نویسی روی بیاورد. او نمی‌توانست تنها از راه رمان‌نویسی از عهده‌ی مخارج این خانواده برآید، چون پول زیادی از این راه نصیب او نمی‌شد. برای همین فاکنر هم‌چنان در پی این بود که در هالیوود کاری برای خودش دست و پا کند. فاکنر از ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۵ در استودیوی برادران وارنر به کار مشغول شد. فاکنر در این سال‌ها کار بازنویسی فیلم‌نامه‌ها را بر عهده داشت، فیلم‌نامه‌هایی که یا برای بازنویسی به او می‌سپردند یا بعد از این که او بر روی آن‌ها کار می‌کرد به نویسنده‌ی دیگری سپرده می‌شد تا بازنویسی شود. جک ال وارنر می‌خواست نویسنده‌ی طراز اولی مانند فاکنر بر روی فیلم‌نامه‌های ضعیف کار کند، به این امید که شاید شاهکاری از میان آن‌ها به وجود بیاید؛ اتفاقی که هیچ‌گاه نیفتاد.

از میان فیلم‌نامه‌هایی که فاکنر آن‌ها را بازنویسی کرد می‌توان به **آن سوی خطر** و **ماجراهای دون ژوان** اشاره کرد. این هر دو را جری والد تهیه کرد که بعدها خود او در دهه‌ی ۱۹۵۰ دو فیلم بر اساس رمان‌های فاکنر ساخت. والد مایل بود فاکنر یک فیلم‌نامه را بازنویسی کند چون از نظر او فاکنر حس خوبی برای داستان‌پردازی داشت. مثلاً پس از فیلم‌پردازی فیلم **آن سوی خطر** که جرج رافت در آن بازی می‌کرد و یک تریلر جاسوسی بود، والد از نتیجه‌ی کار راضی نبود و نسخه‌ی اولیه‌ی فیلم را نزد فاکنر برد. او معتقد بود که در فیلم، زیادی به حاشیه رفته‌اند. فاکنر دو هفته وقت صرف کرد تا صحنه‌های جدیدی برای فیلم بنویسد. والد پس از آن گفت که فاکنر توانست داستان را سرراست روایت کند و فیلم خوب از آب درآمد.

والد می‌گوید که فاکنر در تغییراتی که در روایت فیلم انجام می‌داد کم‌تر می‌پذیرفت که صحنه‌ای خلق کند که گفت‌وگو داشته باشد، از آن‌جا که نوشتن دیالوگ در رمان با شکل نوشتن دیالوگ در فیلم تفاوت دارد، فاکنر کم‌تر تن به این کار می‌داد. اگرچه فاکنر گفت‌وگوهای خوبی در آثار ادبی‌اش دارد، اما دیالوگ‌های سینمایی او بسیار هوشمندانه و مطول از آب درمی‌آمدند که در سینما این نوع گفت‌وگونویسی کارایی نداشت. جری والد به خاطر می‌آورد که در مورد فیلم **آن سوی خطر**، سیدنی گرین استریت بازیگر این فیلم از سر صحنه با او تماس گرفت و گفت دیالوگ‌هایی که فاکنر نوشته طولانی‌اند. لی براکت که در یک فیلم با فاکنر همکاری داشت این نکته را تأیید می‌کند که فاکنر در داستان‌پردازی استاد بود، اما گفت‌وگویی که می‌نوشت به راحتی در دهان بازیگران نمی‌چرخید و اغلب سر صحنه تغییر می‌کردند.

فاکنر یکی از چندین فیلم‌نامه‌نویس‌هایی بود که از آن‌ها خواسته بودند بر روی فیلم‌نامه‌ی **ماجراهای دون‌ژوان** کار کنند؛ فیلمی که تا سال ۱۹۴۸ ساخته شد. بر اساس گرایشی که در فیلم به چشم می‌خورد، از فاکنر خواسته شد تا بیاید و گفت‌وگوهای ادبی برای این فیلم بنویسد، جای تعجب نیست که وقتی فاکنر نسخه‌ی خودش را تحویل داد، جری والد تهیه‌کننده‌ی **ماجراهای دون ژوان**، آن را به نویسنده‌ی دیگری داد و از او خواست صفحه به صفحه گفت‌وگوهایی را که فاکنر نوشته بود، صیقل دهد.

فاکنر در این سال‌ها علاوه بر کار بر روی کارهایی که از سوی استودیو به او داده می‌شد، سعی کرد تا برای خودش فیلم‌نامه‌هایی بنویسد. او یکی از داستان‌های اسکات فیتز جرالد را که دو سال پیش درگذشته بود برای کار انتخاب کرد. او می‌خواست از روی داستان **ماجرای عجیب بنجامین باتان** نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه‌ای بنویسد. او از کارگزارش که کارگزار فیتز جرالد هم بود، تقاضا کرد که امتیاز این اثر را از بیوه‌ی فیتز جرالد بگیرد. او می‌خواست بر اساس این داستان، نمایش‌نامه‌ای بنویسد که قابلیت برگردان سینمایی نیز داشته باشد. این داستان فانتزی و عجیب در مورد فردی است که پیر به دنیا می‌آید و رفته‌رفته جوان می‌شود تا لحظه‌ی مرگش که به شکل کودکی در می‌آید. می‌گویند طرح این داستان از آن مارک تواین است که می‌گفت: «جای تأسف دارد که بهترین بخش زندگی در شروع آن است و بدترین بخش آن، پایانش است». اما فاکنر هیچ‌گاه نتوانست به این ایده جامه‌ی عمل بپوشاند.

از آن‌جا که فاکنر در سال‌های جنگ در استخدام استودیوی وارنر بود، بر روی شماری از فیلم‌نامه‌ها کار کرد که جنگ جهانی دوم در آن‌ها محدودیت داشت. یکی از این فیلم‌نامه‌ها **داستان دو گل** بود که هیچ‌گاه ساخته نشد. رزولت در کاخ سفید و در دیداری که با جک وارنر داشت از او خواسته بود فیلم‌هایی در مورد جنگ ساخته شود که به سعی و تلاش در راه جنگ کمک کند، این تصمیم از پیش گرفته شده بود که ژنرال دو گل می‌تواند موضوع خوبی برای یک فیلم باشد. چون به این ترتیب رهبر فرانسه برای امریکایی‌ها بیش‌تر شناخته می‌شد. فاکنر مأموریت یافت که بر روی یک فیلم‌نامه کار کند. فاکنر به تنهایی بر روی فیلم‌نامه‌ای اریژینال کار کرد که به تلاش دو گل برای رهایی مردم فرانسه از چنگ اشغال آلمانی‌های نازی می‌پرداخت. قصه‌ی خیالی دو برادر جرج و ژان مورنه بستر وقوع این رویداد بود. این فیلم هیچ‌گاه ساخته نشد و یکی از مهم‌ترین دلایلش انصراف رزولت در مورد مسأله‌ی دو گل بود، درواقع وقتی چرچیل به رزولت اطلاع داد که دیدگاه‌های دو گل با آن‌ها هماهنگی ندارد، رزولت نیز حرف خود را پس گرفت و فیلم از رده‌ی تولید خارج شد. در این دوران هاوکز از فاکنر خواست که دو صحنه‌ی جدید برای فیلم‌نامه‌ای که او می‌خواست بسازد بنویسد، فیلم‌نامه‌ی **نیروی هوایی** (۱۹۴۳) را کس دیگر نوشته و فاکنر نیز اطاعت کرد. مدت کوتاهی پس از آن فاکنر بر روی فیلم‌نامه‌ای اریژینال به نام **زندگی و مرگ یک بمب‌افکن** کار کرد که هم‌چنان موضوع آن جنگ هوایی بود، ولی استودیوی وارنر به‌دلیل آن‌که هاوکز در حال ساخت فیلمی به نام **فریاد نبرد** بود؛ فیلم‌نامه‌ی هاوکز را رد کرد. فاکنر پس از یک سری گفت‌وگو در مورد داستان فیلم، اولین نسخه‌ی فیلم‌نامه را خود نوشت. ویلیام فاکنر که دستیار اول هاوکز بود به همراه فاکنر بر روی فیلم‌نامه‌ی این فیلم کار کرد، بعدها استیو فیشر در بازنویسی فیلم‌نامه با فاکنر همکاری کرد، اما سرانجام استودیوی وارنر به دلیل پرهزینه بودن فیلم، ساخت آن را نپذیرفت.

علاوه بر **فریاد نبرد** فاکنر فیلم‌نامه‌ی دیگری را نیز کارکرد که به تولید نرسید، **حفره‌ی وحشتناک** فیلمی در مایه‌های وحشت بود که از رمانی به همین نام نوشته‌ی ایرینا کارنف اقتباس شده بود. هاوکز رمان را به فاکنر داد و او فیلم‌نامه‌ی بلندی در ۱۵۸ صفحه از روی آن نوشت، ولی هاوکز نتوانست نظر صاحبان استودیوی وارنر را برای ساخت این فیلم جلب کند. هاوکز در سال ۱۹۵۱ نیز تلاش کرد تا کمپانی فوکس این فیلم را بسازد، اما داریل. اف زانوک رییس فوکس و رییس سابق فاکنر در این کمپانی، این فیلم‌نامه را رد کرد. یکی از دو فیلمی که فاکنر در نوشتن آن‌ها همکاری کرد و هاوکز آن را ساخت **داشتن و نداشتن** بود که براساس رمان ارنست همینگوی که در سال ۱۹۳۷ نوشته شده بود، به فیلم درآمد. مشخص نیست که آیا هاوکز دانسته یا نادانسته از فاکنر خواست بر روی فیلم‌نامه‌ای کار کند که یکی از نویسندگان هم‌دوره‌ی او آن را به نگارش درآورده بود یا نه. درواقع این فیلم، تنها اثری است که نام دو برنده‌ی جایزه‌ی نوبل در ساخت آن به چشم می‌خورد: ویلیام فاکنر و ارنست همینگوی.

رمان همینگوی تنها اثر اوست که داستانش در زادگاه نویسنده

داشتن و نداشتن

رخ می‌دهد. همینگوی پیش از نوشتن این رمان آن را به شکل داستانی کوتاه به نام **سفر یکطرفه** نوشت. داستانی در مورد هری مورگان که در سواحل کی وست زندگی می‌کرد. این داستان را همینگوی بعدها در داستان دیگری به نام **بازگشت بازرگانان** ادامه داد و آن‌گاه تصمیم گرفت که این دو را درهم ادغام کند و به شکل رمان درآورد. همینگوی آدم‌های متمولی به ماجرا وارد کرد تا بخش «داشتن» داستان، تقابلی با بخش «نداشتن» آن که هری مورگان بود، ایجاد کند. البته این نوع نگاه به مسایل اجتماعی در آثار همینگوی برجسته نیست و درونمایه‌ی واقعی کتاب بیش‌تر حول محور حضور مورگان است که چند انقلابی کوبایی به او شلیک می‌کنند: «یک مرد تنها هیچ شانسی برای جان به در بردن ندارد». هری مورگان خیلی دیر می‌فهمد که او به دیگران نیاز دارد، همان‌طور که دیگران هم محتاج اویند. فاکنر این درونمایه را در فیلم‌نامه برجسته کرد. هاوکز در این مورد می‌گوید که من سعی کردم ارنست همینگوی را قانع کنم که مثل فاکنر، شروع به فیلم‌نامه‌نویسی کند، ولی او گفت دوست دارد به نوعی از نوشتن که بلد است بپردازد، یک‌بار و در سفری که برای شکار رفته بودیم به او گفتم اگر اجازه دهد، من می‌توانم یکی از بدترین داستان‌های او را به فیلم برگردانم و فیلم خوبی از آن بسازم او پرسید که به نظر من کدام یکی از رمان‌هایش بدترین اثر اوست و من گفتم **داشتن و نداشتن** که از نظر من آشغال است. او گفت این رمان را موقعی نوشته که به پول احتیاج داشته، و نمی‌خواست بگذارد که من از روی این رمان فیلم بسازم، ولی بالاخره موافقت کرد.

در طی آن سفر هاوکز و همینگوی در مورد این کار با هم حرف زدند و هاوکز او را متقاعد کرد بیش‌ترین ارزش سینمایی کردن این اثر در بخش اول آن است، یعنی همان داستان کوتاه **سفر یکطرفه** که هری مورگان سرانجام می‌پذیرد انقلابی‌های کوبایی را به آن طرف مرز ببرد، البته هاوکز از بخش‌های بعدی رمان هم به نوعی استفاده کرد؛ اما او می‌خواست به وقایعی بپردازد که پیش از شروع رمان اتفاق افتاده‌اند از جمله آشنایی مورگان با مری که چند سال پیش از شروع ماجراهای رمان روی داده بود. **جولز فورتمن** نسخه‌ای ابتدایی از فیلم‌نامه را آماده کرد آن هم بر اساس همان حرف‌هایی که هاوکز به همینگوی گفته بود. فورتمن سپس به کار دیگری پرداخت و فاکنر شروع کرد به کار کردن بر روی فیلم‌نامه.

هاوکز تصمیم گرفت که دوران ماجراهای رمان را معاصر کند و آن‌ها را به دوران جنگ در مارتینیک برساند، مارتینیک جزیره‌ای فرانسوی بود که تحت کنترل حکومت ویشی قرار داشت. درواقع گفته می‌شود که این ایده‌ی فاکنر بود که داستان به گونه‌ای تغییر کند که هری مورگان به جای درگیری با انقلابیون کوبایی با نیروهای فرانسوی ضد ویشی روبه‌رو شود. از آن‌جا که فاکنر ماه‌ها بر روی فیلم‌نامه‌ی **داستان دو گل** کار کرده بود این آمادگی را داشت که فضای کتاب **داشتن و نداشتن** را به آن دوران تغییر دهد. بنابراین، هاوکز به فاکنر اجازه داد تا بر روی فیلم‌نامه‌ی فورتمن کار کند. یک چنین چرخشی در داستان کتاب باعث شد تا هاوکز پیشنهاد فاکنر را بپذیرد و نقش هری مورگان را به همفری بوگارت بسپارد، آن هم پس از آن‌که او در فیلم موفق **کازابلانکا** نقش ریک را ایفا کرده بود و در آن‌جا نیز با حکومت ویشی و مخالفان فرانسوی‌اش سروکار داشت. پیداست که هاوکز امیدوار بود فیلمش، موفقیت **کازابلانکا** را تکرار کند.

اعمال این تغییرات در طرح فیلم‌نامه باعث شد تا هرچه بیش‌تر از فیلم‌نامه‌ای که فورتمن نوشته بود، دور شوند. این تغییرات تا زمان فیلم‌برداری هم ادامه داشت، حتی سر صحنه بعضی از دیالوگ‌ها به صلاح‌دید هنرپیشه‌ها تغییر می‌کرد و خود فاکنر بخش‌هایی از یکی از صحنه‌های فیلم را که از آن راضی نبود، تغییر داد. اگر به فیلم نهایی نگاهی بیندازیم متوجه می‌شویم که گاهی دیالوگ‌هایی در فیلم وجود دارد که در فیلم‌نامه‌ی نهایی نیز یافت نمی‌شود و معلوم است که این تغییرات سر صحنه به وقوع پیوسته است. مثلاً در فیلم

صحنه‌ای وجود دارد که لورن باکال به بوگارت می‌گوید: «اگه کارم داشتی سوت بزن، بلدی سوت بزنی؟ لب‌هاتو به هم بچسبون و هوارو خارج کن»، این صحنه در فیلم‌نامه وجود ندارد. هاوکز می‌گوید برای آزمون بازیگری باکال، کارگردان این صحنه را گرفت تا به صاحبان استودیو نشان دهد، ولی جک وارنر بعد از دیدن آن اصرار کرد که همین صحنه در فیلم گنجانده شود و او هم همین کار را کرد و این صحنه را در فیلم جای داد.

فاکنر دیالوگ‌های مناسبی می‌نوشت، اما همواره این صحنه‌ها طولانی از آب درمی‌آمدند؛ صحنه‌هایی که برای جای گرفتن در یک رمان مناسبت بیش‌تری داشتند، اما برای فیلم «پردیالوگ» بودند. مثلاً در **داشتن و نداشتن** فاکنر صحنه‌ای را نوشته بود که شامل شش صفحه دیالوگ می‌شد و بوگارت بایستی این دیالوگ‌ها را حفظ

فاکنر همیشه جولز فورتمن را تحسین می‌کرد که برای انتقال اطلاعات به بیننده همواره راهی پیدا می‌کرد که کوتاه‌ترین راه بود و کم‌تر از دیالوگ برای انتقال حجم زیادی از اطلاعات استفاده می‌کرد یا اصلاً دیالوگ به کار نمی‌برد

می‌کرد و می‌گفت. او نگاهی به فیلم‌نامه انداخت و نزد هاوکز آمد و گفت «من همه‌ی این‌ها رو باید بگم؟» هاوکز از فاکنر خواست که این صحنه را کوتاه کند بی‌آن‌که به ساختار آن آسیبی وارد شود.

فاکنر همیشه جولز فورتمن را تحسین می‌کرد که برای انتقال اطلاعات به بیننده همواره راهی پیدا می‌کرد که کوتاه‌ترین راه بود و کم‌تر از دیالوگ برای انتقال حجم زیادی از اطلاعات استفاده می‌کرد یا اصلاً دیالوگ به کار نمی‌برد. مثلاً در فیلم‌نامه‌ی اولیه‌ی فیلم، فورتمن مری را به گونه‌ای معرفی می‌کرد که آشنایی‌اش با هری مورگان نیاز به دیالوگ چندانی نداشت. مری به هری نگاه می‌کرد و از او می‌خواست برایش کبریتی بکشد تا او سیگارش را روشن کند. هری لحظه‌ای به او نگاه می‌کند سپس کبریتی می‌کشد تا مری سیگارش را روشن کند.

یکی از جذاب‌ترین کارهایی که فاکنر در فیلم‌نامه‌ی **داشتن و نداشتن** انجام داده، نحوه‌ی متقاعد شدن هری مورگان برای همکاری با نیروهای مقاومت فرانسه است. هری پیش از این نمی‌پذیرفت که با آن‌ها همکاری کند، اما ناگهان تصمیم می‌گیرد به آن‌ها کمک کند. او به این دلیل قبول می‌کند زیرا می‌بیند اعمال نیروهای حکومت ویشی غیرانسانی است و یکدندگی او در حس استقلال داشتن را به چالش می‌کشد. وقتی فرنچی یکی از اعضای نیروی مقاومت از هری می‌پرسد که چرا می‌خواهد به آن‌ها کمک کند، هری خیلی مختصر می‌گوید: «چون از شما خوشم می‌آد و از اونا خوشم نمی‌آد». این دیالوگ کوتاه نشان می‌دهد که علاوه بر این‌که هری در ظاهر خشن و انعطاف‌ناپذیر است، اما نوعی انسان‌دوستی در وجود او می‌توان یافت.

هاوکز از زنی جوان به نام لی براکت خواست تا در نوشتن فیلم‌نامه‌ی **خواب بزرگ** (۱۹۴۶) با او همکاری کند و بار دیگر از بوگارت و باکال برای بازی در این فیلم دعوت کرد. او به فاکنر و براکت گفت رمان پلیسی جدی و خشونت‌بار چندلر را به گونه‌ای بازنگری کنند که بتوان فیلمی بسیار پرتحرک از روی آن ساخت. او به فیلم‌نامه‌نویسانش گفت که این رمان یک اثر هنری بزرگ نیست، فقط کاری کنید که بشود آن را به فیلم برگرداند و آن‌ها نیز چنین کردند. هاوکز در این باره می‌گوید: «**خواب بزرگ** اساساً یک فیلم سرگرم‌کننده بود، اگرچه که من هیچ وقت نفهمیدم که چه کسی در فیلم، کی را کشت، وقتی از من پرسیدند چه کسی آن مرد را کشت و اتومبیلش را به رودخانه انداخت گفتم نمی‌دانم، از فاکنر می‌پرسیدم، ولی فاکنر هم نمی‌دانست، برای همین از چندلر پرسیدم، او با استفاده از همان کلیشه‌ی قدیمی که در ملودرام‌های نمایشی به کار می‌بردند گفت کار سر پیشخدمت بود و من گفتم اون لعنتی در اون ساعت کنار ساحل چکار می‌کرد! خب فیلم اثر موفقی از آب درآومد و من هم دیگه هیچ وقت دنبال منطق اون نگشتم، ولی همیشه نگران ساختار کلی فیلم بودم، چون تماشاگر باید آن را دنبال می‌کرد ولو این‌که بعضی از جزییات در طول فیلم از دست رفته‌اند و گم شده‌اند».

چندلر زمانی در مورد نوشتن داستان جنایی گفته بود «وقتی نمی‌دانید که گام بعدی شما در داستان چیست، در را باز کنید و

مردی را با هفت تیرش وارد داستان کنید». فاکنر و براکت برای حل دشواری‌های طرح داستانی **خواب بزرگ** بیش از یک‌بار از این تمهید استفاده کردند. آن‌ها نسخه‌ی اول فیلم‌نامه را در یک هفته آماده کردند سپس فیلم‌نامه را بازنویسی کردند و کارشان به نسخه‌ی دوم رسید که بازهم بعدها از سوی فاکنر و بعدها فورتمن بازنویسی شد.

خشونتی که در فیلم‌نامه وجود داشت با استفاده از نوعی دیالوگ‌های بامزه و شوخ تلطیف شد. یکی از این دیالوگ‌ها صحنه‌ای است که فیلیپ مارلو با ویویان استرن وود راتلیج گفت‌وگو می‌کند. آن‌ها در مورد مسابقات سوارکاری حرف می‌زنند. مارلو می‌گوید که خانم راتلیج سوارکار تازه‌کاری است و زن پاسخ می‌دهد بستگی دارد که چه کسی روی زین نشسته باشد. واضح است که در این دیالوگ کنایه‌ای نهفته است. اگرچه شماری از دیالوگ‌های بامزه‌ی فیلم را فاکنر نوشته، اما گویی بسیاری از دیالوگ‌های طنازانه‌ی فیلم بعد از رفتن فاکنر افزوده شده است.

پس از آن هاوکز از جولز فورتمن خواست تا کارایی بعضی از صحنه‌های پایان فیلم را بالا ببرد. اداره‌ی سانسور هم از پایان‌بندی فیلم‌نامه‌ی فاکنر و براکت ایراد گرفته بود و فورتمن باید پایان دیگری برای فیلم رقم می‌زد. در فیلم‌نامه‌ی آن دو، فیلیپ مارلو کاری می‌کرد که دوشیزه فرنچ که مظنون به قتل بود و اعتیاد داشت به درون تله بیفتد و جنایتکاران او را بکشند، اداره‌ی سانسور نمی‌پذیرفت که فردی خودش مجری قانون باشد، حتی اگر بخواهد به این ترتیب جان خودش را نجات دهد. در پایانی که فورتمن نوشت، دوربین یک آسایشگاه را نشان می‌داد به نام **خواب بزرگ** که اشاره به عنوان فیلم هم داشت. مارلو نجات پیدا می‌کند و با خانم راتلیج که او هم گرفتار نشده، همراه می‌شود. می‌گویند جنایی‌نویسان مانند چندلر با نشان دادن قتل در کوچه و بازار داستان‌های تریلر را همگانی کرده‌اند. برای همین چندلر از فیلم **خواب بزرگ** راضی بود البته از این که پایان رمان او در فیلم تغییر کرد ناراحت شد. او در نامه‌ای که برای ناشرش در انگلستان فرستاد، نوشت: «شاید آن نویسنده‌ها نتوانسته‌اند این صحنه را بنویسند یا نخواسته‌اند. شاید آقای بوگارت قبول نکرده این صحنه را بازی کند. شما هیچ‌وقت در هالیوود از هیچ چیز خبردار نمی‌شوید. تنها چیزی که می‌دانم این است که اگر این صحنه خوب از آب درمی‌آمد، مو بر تن بیننده سیخ می‌کرد».

تنها فیلم مهم دیگری که فاکنر در دورانی که در استخدام استودیوی برادران وارنر بود روی آن کار کرد، محصول این استودیو نبود، بلکه در استودیوی یونایتد آرتیستز ساخته می‌شد: **جنوبی** (۱۹۴۵)، فاکنر به دلیل احترامی که برای کارگردان این فیلم یعنی ژان رنوار قایل بود، پذیرفت که بر روی فیلم‌نامه کار کند. رنوار در طی دوران جنگ برای مدتی در هالیوود فیلم ساخت. خواهر فاکنر می‌گوید که برادرش تنها برای دو نفر در هالیوود احترام قایل بود، یکی هاوکز بود و دیگری رنوار. او با نانالی جانسن در نگارش فیلم‌نامه‌ی **جنوبی** همکاری کرده بود، کسی که فاکنر در استودیوی فاکس نیز با او کار کرده بود. زمانی که جانسن مشغول کار بر روی فیلم‌نامه‌ی فیلم دیگری شد، رنوار از فاکنر دعوت کرد تا بیاید و صحنه‌هایی را که فیلم نیاز داشت، بنویسد. طرح فیلم‌نامه‌ی **جنوبی** در مورد تلاش یک مزرعه‌دار جوان بود که می‌خواست خانواده‌اش را حفظ کند، خانواده‌ای که بلایای طبیعی و از میان رفتن محصول کشاورزی شان آن‌ها را تحت فشار گذاشته بود. داستان فیلم را تیم دوست سام تاکر مزرعه‌دار جوان روایت می‌کند. یک چنین داستانی را در میان آثار ادبی فاکنر می‌توان یافت و پیداست که او مایل بود بر روی چنین فیلم‌نامه‌ای کار کند. یکی از صحنه‌هایی که فاکنر نوشت مربوط به سام است که یک گربه ماهی بزرگ صید می‌کند. نام فاکنر در عنوان‌بندی فیلم ذکر نشده است که دلیل آن مربوط به قراردادی می‌شد که در آن زمان او با کمپانی وارنر داشت. فاکنر بعدها گفت که کار بر روی فیلم‌نامه‌ی **جنوبی** (این فیلم در سال ۱۹۴۶ جایزه‌ی اصلی جشنواره ونیز را کسب کرد) برایش بهتر از آثار دیگری است که او در نوشتن فیلم‌نامه‌شان همکاری داشته است. اگر درونمایه‌ی اصلی فیلم یعنی زندگی یک مزرعه‌دار جنوبی و مصایبی را که بر سرش فرود می‌آید در نظر بگیریم، پی می‌بریم که فاکنر حق دارد که چنین بیندیشد.

آخرین فیلمی که نام فاکنر را به عنوان فیلم‌نامه‌نویس برخود دارد، **سرزمین فراعنه** ساخته‌ی هاوکز است. فاکنر در واقع دیگر نمی‌خواست به کار فیلم‌نامه‌نویسی ادامه بدهد، ولی درخواست هاوکز را پذیرفت. او در این زمینه گفت: «آقای هاوکز مرا به سینما آورد... هروقت به پول احتیاج داشتم او بهم می‌داد و حال که به

کمکم نیاز دارد، من هم هستم». فاکنر از این تعجب نکرد که هاوکز می‌خواست فیلمی تاریخی و حماسی بسازد، کاری که تا به حال نکرده بود، اما او می‌گفت «این هم فیلمی بود شبیه دیگر آثار هاوکز که طی سال‌ها فیلم‌سازی، ساخته است». هاوکز پیش از آن که برای فیلم‌برداری فیلم به مصر سفر کند از فاکنر و هری کورنتیز درخواست کرد که بیایند و روی فیلم‌نامه کار کنند. او در این زمان در اروپا و فرانسه بسر می‌برد. او در پاریس به هاوکز ملحق شد. سرانجام فیلم ساخته شد و در شمار فیلم‌های تاریخی هالیوود اثر خوبی از آب درآمد، اما در حد دیگر آثار هاوکز قرار نگرفت.

گاهی در هالیوود اتفاقی می‌افتاد که فاکنر مجبور می‌شد بر روی آثار تجاری‌ای کار کند که نمی‌توانستند توانایی او در نوشتن یک اثر ادبی را بازتاب دهند، ولی فاکنر همواره می‌گفت: «اگر نویسنده‌ای درجه یک باشد هیچ چیز نمی‌تواند به او لطمه بزند؛ اما اگر نویسنده‌ی ممتازی نباشد، نمی‌توان کاری برایش کرد». البته در هر شش موردی که نام فاکنر به عنوان فیلم‌نامه‌نویس آمده، آن فیلم‌ها موفق بودند، از جمله **نیروی هوایی** و **جنوبی** که آثاری با پروداکشن عظیم نبودند.

فاکنر با بالارفتن سن و سالش بیش‌تر و بیش‌تر متقاعد می‌شد که در سال‌هایی که برایش مانده باید خودش را وقف نوشتن آثار ادبی کند. اسکات فیتز جرالد رمان‌نویس و فیلم‌نامه‌نویسی که دوست فاکنر بود یک بار به او گفت: «هیچ خوشبختی و لذتی در فیلم‌ها نیست... پسر، به اون چیزی که داری بچسب»، ظاهراً فاکنر این پند را با گوش جان شنید. برای همین نپذیرفت که سال‌های بعد دربرگردان سینمایی دو اثرش **هملت** و **خشم و هیاهو** شرکت کند. برخی از تحلیل‌گران آثار فاکنر معتقدند که فیلم‌نامه‌نویسی بر روی رمان‌نویسی او تأثیر گذاشته است یعنی سبک روایی او تحت تأثیر برش‌ها و دیزالوهای فیلم‌ها قرار گرفت. اما عده‌ای نیز معتقد بودند که سبک ادبی فاکنر به هیچ وجه سینمایی نبود و تحت تأثیر رفتن او به هالیوود قرار نداشت. نکته‌ی دیگری که باید مورد توجه قرار گیرد این است که فاکنر در بسیاری موارد بر روی فیلم‌نامه‌هایی کار کرد که داستان اصلی آن‌ها از آن او نبودند، بنابراین، او فرصت زیادی برای پروردن ایده‌های خود نداشت.

آثار اقتباس‌شده‌ی فاکنر

تنسی ویلیامز نویسنده‌ی سرشناس امریکایی که همانند فاکنر اهل می‌سی‌سی‌پی بود همواره می‌گفت: زندگی یک نویسنده در آثار او متجلی است و آثار او در زندگی‌اش بازتاب پیدا می‌کند. بر اساس آن‌چه که فاکنر از زبان یکی از قهرمانانش می‌گوید: «گذشته از میان نرفته است، حتی نگذشته است»، برای بررسی آثار فاکنر که به فیلم برگردانده شده‌اند، نگاهی مختصر به زندگینامه‌اش می‌تواند راهگشا باشد.

ویلیام کات برت فاکنر در ۲۵ سپتامبر ۱۸۹۷ در نیو آلبی، در می‌سی‌سی‌پی به دنیا آمد، او آخرین فرزند موری کات‌برت فاکنر و مود باتلر فاکنر و نوه‌ی سرهنگ ویلیام کلارک فاکنر است. سرهنگ فاکنر که در جنگ‌های داخلی امریکا شرکت داشت و پس از جنگ به کار تجارت پرداخت دستی در نوشتن داشت و همین خصیصه‌ی او بر نوه‌اش یعنی ویلیام فاکنر تأثیر گذار بود. او یک رمان رمانتیک به نام **رز سفید ممفیس** نوشت که بسیار با اقبال روبه‌رو شد و سی و پنج بار به چاپ رسید. ویلیام از همان دوران مدرسه عاشق قصه‌گویی و سرودن شعر بود، او همیشه می‌گفت که می‌خواهد مانند پدربزرگش یک نویسنده شود، در همان دوران شعرهای او مورد توجه یکی از روشنفکران شهر یعنی فیل استون قرار گرفت، او نگاهی به اشعار ویلیام جوان انداخت و اذعان کرد که او جوان بااستعدادی است.

فاکنر در ۱۹۲۵ به نیواورلئان رفت و به حلقه‌ی ادبی آن‌جا که به رهبری شروود اندرسن رمان‌نویس معروف اداره می‌شد، پیوست. فاکنر بعدها گفت که اندرسن تأثیر زیادی بر او و آثارش داشته است. او در آن سال به پاریس رفت و آن‌جا روی اولین رمانش **پاداش سرباز** کار کرد. این رمان با استقبال روبه‌رو شد، اما از رمان بعدی او **پشه‌ها** چندان استقبال نشد. فاکنر بر اساس رهنمودهای اندرسن که به او گفته بود یک نویسنده‌ی خوب هیچ وقت نباید ریشه‌هایش را به دست فراموشی بسپارد، به محیطی که در آن رشد کرده بود توجه‌ای ویژه داشت. اندرسن به این رمان‌نویس تازه‌کار گفته بود: «مهم نیست که گذشته چگونه بوده است، فقط آن را به یاد بیاور و از این کار خجالت نکش».

فاکنر در رمان بعدی‌اش در **پرچم‌ها در غبار** که به سال ۱۹۲۹

منتشر شد، پند اندرسن را آویزه‌ی گوش کرد. اگرچه رمان به خاندان سارتوریس می‌پرداخت، اما فاکنر چشم‌اندازی وسیع از فضای جنوب را در این رمان تصویر کرد یعنی جایی که جوانی‌اش را در آن‌جا گذرانده بود. او شهری به نام یو کناپاتافا همراه با شخصیت‌هایی که به آن می‌آیند و از آن می‌گذرند، آفرید. او گفت با نوشتن این رمان او فضایی را خلق کرد که بقیه‌ی عمرش این فرصت را به او می‌داد تا هرچه بیش‌تر این فضا را تصویر کند. او معتقد بود که فضایی خاص خود خلق کرده است.

رمان بعدی فاکنر که در یو کناپاتافا می‌گذشت **خشم و هیاهو**ست که به سال ۱۹۲۹ منتشر شد و بعدها شاهکار او نام گرفت، و رمان دیگرش **حریم** (۱۹۳۱) نیز هم‌چنان در این فضا رخ می‌داد، فاکنر بعدها تأیید کرد که این رمان را برای آن نوشت که سودی به دست بیاورد. کتاب‌های قبلی او با اقبال عامه روبه‌رو نشده بودند، او نویسنده‌ی کتاب‌هایی بود که چاپ می‌شدند، اما به فروش نمی‌رسیدند و او برای این که کتابش یعنی **حریم** بتواند به اثری پرفروش بدل شود داستانی بسیار دهشتناک خلق کرد. اما ناشرش با آگاهی به این موضوع که این کتاب را نمی‌تواند منتشر کند گفت: «من نمی‌توانم این کتاب را چاپ کنم، چون هر دویمان را به زندان می‌اندازند». به این ترتیب او این رمان را کنار گذاشت و به سراغ کارهایی دیگر رفت. این رمان ماجرای دختری به نام تمپل دریک است که مورد اذیت و آزار واقع می‌شود. فاکنر به عنوان درونمایه‌ی داستانی **حریم** را اثری می‌دانست که شرحی است از بی‌عدالتی و وحشتی که انسان با آن روبه‌روست. کنایه‌ای که در اسم رمان دیده می‌شود در تقابل با آن‌چه که بر سر تمپل دریک می‌آید؛ قرار دارد. بسیاری از منتقدان و خوانندگان رمان، اثرات عمیق‌تر داستان را درک نکردند و آن را اثری ناخوشایند تلقی کردند. حتی پدرش نیز در صف مخالفان این رمان قرار گرفت. او اعتقاد داشت که این رمان برای پسرش پول و شهرت به ارمغان آورده، اما پدرش را آزرده‌خاطر کرده است. مادر او دیدگاه تلخ و سیاه فاکنر را بهتر درک کرد و گفت: «او را تنها بگذارید... او آن‌چه را که باید بنویسد، می‌نویسد». از آن‌جا که کتاب مورد استقبال واقع شده بود، کمپانی پارامونت در پی ساخت فیلمی از آن بود و حقوق سینمایی آن را به مبلغ شش هزار دلار خریداری کرد. اما اعتراض‌های زنان به این رمان ادامه داشت و رییس پارامونت حتی می‌خواست پس از اتمام فیلم نگاتیوهای آن را به آتش بکشد. **داستان تمپل دریک** نام فیلمی است که از روی کتاب ساخته شد و استفن رابرتز آن را کارگردانی و استیون گارت فیلم‌نامه‌اش را نوشت.

فاکنر داستان تمپل را رها کرد تا این که در سال ۱۹۵۱ رمان **سوگواری برای یک راهبه** را نوشت. فاکنر عنوان این رمان را از داستان کوتاهی وام گرفت که او در ۱۹۳۱ نوشته بود. راهبه‌ی این رمان نانسی مانینگو نام دارد، زنی سیاهپوست که راهبه می‌شود. دادستانی که در این رمان نقش مهمی برعهده دارد گوین استیونز است، یعنی شخصیتی که فاکنر از اوایل دهه‌ی سی خلق کرد و در بخشی از آثار ادبی بعدی‌اش، او را نشان داد.

اگرچه ساختار این اثر ادبی است و به عنوان رمان شناخته می‌شود، اما فاکنر تصمیم گرفت این داستان را به سبک آثار نمایشی در سه پرده بنویسد چون از نظر او تعاملی که شخصیت‌های اصلی اثر با یکدیگر دارند استوار بر دیالوگ است. هر پرده مقدمه‌ای داشت که گذشته را روایت می‌کردند و کنش‌های اثر در زمان حال می‌گذشتند. فاکنر با درهم آمیختن این دو بخش در رمانش انحطاط اخلاقی آریستوکراسی جامعه‌ی جنوب امریکا را نشان می‌داد. فاکنر به سبب استفاده از روایت داستانی و روایت سه‌پرده‌ای نمایشی، این رمان را یک نمایش سه‌پرده‌ای می‌خواند که طرح روایی آن درون یک رمان برملا می‌شد.

نانسی مانینگو که مدت‌ها در خانه‌ی تمپل دریک به عنوان خدمتکار انجام وظیفه می‌کرد، به دلیل مرگ دختر شش ماهه‌ی تمپل محکوم می‌شود. گوین استیونز به عنوان وکیل نانسی انتخاب می‌شود. پس از آن که نانسی به مرگ محکوم می‌شود، تمپل از گوین می‌خواهد که تقاضای فرجام کند. تمپل حقایقی را می‌داند که کتمان کرده است. سرانجام تمپل اعتراف می‌کند که می‌خواسته از دست شوهرش فرار کند. او می‌خواسته دخترش را همراه خود ببرد، اما نانسی که نمی‌خواست دختر کوچولوی او سرنوشت مادرش را پیدا کند، دخترک را با یک بالش خفه می‌کند. فاکنر در این جا نیز هم‌چون کارهای دیگرش درونمایه‌ای را به کار می‌گیرد که گهگاه آن را اعلام کرده است: «تنها از طریق رنج کشیدن و از خودگذشتگی است که رستگاری به‌دست می‌آید». در این جا هم تمپل و هم نانسی به‌واسطه‌ی رنجی که می‌برند از گناهان گذشته پاک می‌شوند. این درونمایه در پایان رمان به بهترین شکل نمود پیدا می‌کند. تمپل در

زندان به دیدن نانسی در انتظار مرگ می رود. نانسی به تمپل می گوید: «خداوند به تو نمی گوید گناه نکن، او تنها می خواهد که تو چنین نکنی. او به تو نمی گوید رنج ببر، اما این شانس را به تو می دهد».

او به تمپل می گوید که خداوند بخشنده است و می خواهد تمپل را نجات دهد. تمپل می گوید می خواهد که به چنین خدای بخشنده‌ای ایمان بیاورد، اما در وجود خود شک احساس می کند. نانسی به او اطمینان می دهد که خداوند چنین می کند، اما اضافه می کند که در روی زمین تنها می توانیم با نور ایمان او را بشناسیم، او آرزو می کند که ایمان تمپل به خداوند قوی تر شود؛ نانسی به تمپل توصیه می کند که به خداوند اعتماد کند «و او تو را نجات خواهد داد». به این ترتیب **مرثیه‌ای برای یک راهبه** با اشاره‌ای قوی به تصدیقی مسیحی به پایان می رسد.

از آن جا که فاکنر ساختار این رمان را بر اساس نمایشی سه پرده‌ای طرح ریزی کرده بود، برخی بر این عقیده بودند که می توان این رمان را برای نمایشی صحنه‌ای اقتباس کرد. فاکنر نیز بر این عقیده بود و به خواست روت فورد هنرپیشه‌ی تئاتر تلاش کرد که نمایشی بر اساس این رمان بنویسد، اما سرانجام به این نتیجه رسید که او نمی تواند نمایش‌نامه نویس خوبی برای این کار باشد؛ برای همین این کار را به فورد محول کرد که او نیز با کمال میل پذیرفت که چنین کند. این نمایش ابتدا در امریکا اجرا نشد، اما در تئاتر رویال لندن با تهیه کنندگی تونی ریچاردسن و بازی روت فورد بر روی صحنه رفت. نمایش در پاریس با استقبال بزرگی روبه‌رو شد و آلبر کامو آن را به فرانسه ترجمه کرد. بعدها این نمایش نیز در ۱۹۵۹ در امریکا با همان گروه قبلی اجرا شد، اما استقبالی که از آن به عمل آمد به اندازه‌ی کشورهای دیگر نبود. ریچارد زانوک فرزند داریل اف زانوک صاحب کمپانی فوکس تصمیم گرفت که **حریم** و دنباله‌ی آن **مرثیه‌ای برای یک راهبه** را به شکل یک فیلم واحد بسازد. جیمز پو روی فیلم‌نامه‌ی این فیلم کار کرد. او این دو اثر را درهم آمیخت، برخی اسم‌ها تغییر کرد، از صدای راوی یعنی تمپل استفاده شد و ماجرای رمان **حریم** به شکل بازگشت به گذشته روایت شد و فیلم هم **حریم** نام گرفت که لی رمیک و ایومونتان در آن بازی کردند.

زمانی که فاکنر بر روی فیلم‌نامه‌ی **خواب بزرگ** کار می‌کرد، هاوکز از او پرسید که چرا فاکنر یک داستان کارآگاهی نمی‌سازد و فاکنر به او پاسخ داد: «دارم به یک کاکاسیا فکر می کنم که در سلول زندان است و سعی دارد بی گناهی اش را ثابت کند». درواقع طرح داستانی این رمان برای مدت‌ها در ذهن فاکنر وجود داشت. در اوایل دهه‌ی چهل میلادی او در نامه‌ای که برای ناشرش فرستاد بر این نکته تأکید کرد که رمانی رازآمیز در ذهن دارد که باید اثر پرفروشی از آب دربیاید، اما در آن زمان فاکنر بر روی کارهای دیگری کار می کرد و این فرصت تا ۱۹۴۹ برایش پیش نیامد. در طی سفری که در همان سال برایش پیش آمد، قصد کرد که رمانی در صد صفحه بنویسد، اما هم چنان که کار جلو می رفت پی برد که این داستان به شکل یک رمان کامل خواهد بود و زمانی که کار تمام شد حجمی دوبرابر آن چه که او فکر می کرد، پیدا کرد. او تصمیم گرفت که شخصیت اصلی اثر چیک مالیسن خواهرزاده‌ی گوین استیونز باشد، پسری شانزده ساله که با نجات لوکاس بیو چمپ پیرمردی سیاهپوست از مرگ، یک شبه **مرد** می‌شود. **از راه رسیده‌ای در غبار** بر روی شخصیت چیک تمرکز می کند و این اتفاق به این دلیل روی می‌دهد که لوکاس از او می‌خواهد به عمویش استیونز بگوید که وکالت او را برعهده بگیرد. فاکنر در یک صحنه‌ی بازگشت به گذشته نشان می‌دهد که چیک و لوکاس چگونه با هم آشنا شده‌اند. لوکاس سیاه‌پوستی است دورگه و محصول یک زناشویی میان نژادی است. او مزرعه‌ی کوچکی دارد و به این امر افتخار می کند. در این روز زمستانی که چهار سال پیش از آن است که لوکاس به این دردسر کنونی مبتلا شود؛ چیک در یک رودخانه‌ی یخ‌زده که نزدیک مزرعه‌ی لوکاس است، فرو می‌رود. لوکاس او را نجات می‌دهد و می گوید تا خشک شدن لباس‌هایش می‌تواند در کلبه‌ی او بماند و سپس به او شام می‌دهد. چیک از روی بنده‌نوازی می‌خواهد برای خدمتی که این سیاهپوست برایش انجام داده به او پول بدهد. لوکاس که همیشه خودش را با سفیدپوستان برابر می‌داند، سکه‌های چیک را نمی‌پذیرد. چیک که از رفتار خودش خجالت‌زده شده به اشکال مختلف سعی بر جبران گذشته دارد، ولی حس می کند که هیچ وقت موفق به انجام این کار نشده است؛ و به این ترتیب وقتی لوکاس از او می‌خواهد گناه قتل وینسن گووری را از گردن او بردارد، چیک سرانجام می‌بیند که راهی برای جبران لطف لوکاس نسبت به او پیدا کرده است.

چیک در تلاش برای اثبات بی‌گناهی لوکاس از آلک ساندر و دوشیزه لوینس هابرشام کمک می‌گیرد. این دوشیزه خانم سال‌ها دوست همسر مرحوم شده‌ی لوکاس بوده است. درواقع این از راه رسیده‌ها غبار گور وینسن را کنار می‌زنند و جان لوکاس را از مرگ نجات می‌دهند. درواقع خانواده‌ی گووری می‌خواستند او را لینچ کنند و خودشان قانون را به اجرا درآورند.

به این ترتیب چیک که با تقاضای کمک برای نجات جان لوکاس روبه‌روست با درگیر شدن در کنشی عاطفی، درطول رمان به رشد و تعالی می‌رسد. چیک باید در مقابل سفیدپوستان شهر قرار بگیرد و از سیاه‌پوستی دفاع کند، سفیدپوستانی که پیشاپیش حکم لوکاس را صادر کرده‌اند و می‌خواهند آن را اجرا کنند. سرانجام نبش قبر صورت می‌گیرد و مشخص می‌شود گلوله‌ای که باعث

ویلیام فاکنر

مرگ وینسن شده از هفت‌تیر لوکاس شلیک شده و متعلق به اسلحه‌ی کرافورد، برادر وینسن بوده است. گویی دعوای آن‌ها بر سرپول بوده است. کرافورد برادرش را می‌کشد و گناه آن را به گردن لوکاس بیو چمپ می‌اندازد.

این رمان پس از دو دهه که از پرفروش بودن **حریم** گذشت، به اثر پرفروشی بدل شد و جای تعجب ندارد که هالیوود مایل بود فیلمی از روی آن بسازد. متروگلدین مه‌یر که پیش از این **زندگی امروز** ما را تهیه کرده بود، پنجاه‌هزار دلار به فاکنر پرداخت و حقوق سینمایی اثر را خرید.

نسخه‌ی سینمایی رمان **از راه رسیده‌ای در غبار** را کلارنس براون کارگردانی و تهیه کرد. او که اولین فیلمش را در ۱۹۲۰ ساخته بود، یکی از کارگردان‌های ارشد در مترو بود و خود او نیز در پی خرید حقوق سینمایی این رمان فاکنر برآمد. براون که خودش یک جنوبی بود به این کتاب علاقه‌مند شد چون به مسایل نژادی می‌پرداخت که خود او در سال ۱۹۰۶ شاهد آن‌ها بود. او سال‌ها در پی ساخت فیلمی از این رویدادها بود و مطمئن بود که این کتاب می‌تواند چنین باشد. بن مداف فیلم‌نامه‌نویسی که فیلم‌نامه‌ی **جنگل آسفالت** را نوشته برای برگردان سینمایی این کتاب انتخاب شد. مداف و براون تصمیم گرفتند طرح پیچیده‌ی داستانی کتاب را ساده کنند، مثلاً آن‌ها ماجرای قتل کسی را که می‌دانست قاتل کرافورد و به‌دست او کشته شده را حذف کردند. مداف جابه‌جا در فیلم‌نامه از دیالوگ‌هایی که فاکنر نوشته بود استفاده کرد. براون تصمیم گرفت فیلم را در محل تولد فاکنر در آکسفورد می‌سی‌سی‌پی فیلم‌برداری کند، اما اهالی آن منطقه از این کار خوش‌شان نیامد، آن‌ها نمی‌خواستند «یه نفر بیاد این جا و یه آشغالی

فیلم از راه رسیده‌ای در غبار اثر پرفروشی نشد، اما توانست مخارج تولیدش را برگرداند، و پس از گذشت سالیانی این فیلم در شمار آثاری قرار گرفت که به آن‌ها نام کلاسیک اطلاق می‌شود

در مورد لینچ کردن کاکاسیاها بسازه». اما براون از امتیاز جنوبی بودن خودش استفاده کرد و اتاق بازرگانی آکسفورد را متقاعد کرد که در ساخت فیلم تسهیلاتی ایجاد کنند. فاکنر برای پیدا کردن لوکیشن‌های مناسب به براون کمک کرد. فاکنر به خواست براون بر روی فیلم‌نامه‌ی نهایی فیلم کار کرد، اما نام او به عنوان فیلم‌نامه‌نویس در عنوان‌بندی فیلم نیامده است، چون او با کمپانی برادران وارنر هنوز قرارداد داشت.

فاکنر از فیلم بسیار راضی بود، او اعتقاد داشت که کلارنس براون بهترین کارگردانی است که او تا به حال با او سروکار داشته است. این فیلم در شمار بهترین آثار براون ارزیابی می‌شود، او که تأکید زیادی بر روی کار بصری فیلم داشت، مایل بود که بیش‌تر بر تصویر تأکید داشته باشد تا کلام، مثلاً در صحنه‌ای که چیک می‌خواهد در قبال کمکی که لوکاس به او کرده، پولی پرداخت کند،

لوکاس پول را نمی‌پذیرد و چیک پول را در مشت می‌فشارد سپس آن را به زمین می‌اندازد، به این ترتیب براون آقامنشی سفیدپوست‌ها نسبت به سیاهان را به تصویر می‌کشد.

فیلم **از راه رسیده‌ای در غبار** اثر پرفروشی نشد، اما توانست مخارج تولیدش را برگرداند، و پس از گذشت سالیانی این فیلم در شمار آثاری قرار گرفت که به آن‌ها نام **کلاسیک** اطلاق می‌شود. براون از آکادمی سینمایی بریتانیا جایزه‌ی بهترین کارگردانی فیلم را دریافت کرد، ولی او گفت: «بهترین جایزه‌ای که در طول سی‌وپنج سال فیلم‌سازی دریافت کرده این بود که آقای فاکنر بسیار از این فیلم خوشش آمده است».

فاکنر در دهه‌ی ۱۹۳۰ داستان کوتاهی در نشریه آمریکن مرکوری منتشر کرد به نام **افتخار** که از سوی هری بن تبدیل به فیلم‌نامه شد، فاکنر در نوشتن این فیلم‌نامه همکاری نداشت، اما این فیلم‌نامه نیز مانند پرندگان جنگ ساخته شد. این داستان کوتاه به لحاظ طرح داستانی مشابهت‌هایی با رمان دکل دارد که فاکنر در ۱۹۳۵ نوشت. این رمان را دو دهه‌ی بعد با عنوان **فرشتگان آلوده** داگلاس سیرک به فیلم تبدیل کرد. **افتخار** داستان مردی به نام باک موناگان است که همراه یک خلبان بدل به نام هوارد راجرز در سیرک‌های هوایی مشغول کار است. راجرز جان موناگان را در یک پرواز نجات می‌دهد و موناگان خود را از زندگی راجرز و همسرش کنار می‌کشد. این درونمایه در رمان **دکل** مورد استفاده‌ی فاکنر قرار گرفت. جک هولمز، چتربازی است که همراه راجر شومان در نمایش‌های هوایی کار می‌کند و دلبسته‌ی لاورن شومان است. شومان در یک حادثه هواپیمایش سقوط می‌کند و جسدش هیچ‌گاه یافت نمی‌شود. گزارشگری می‌آید تا از داستان زندگی این سه نفر گزارشی تهیه کند. مرگ راجر به این دلیل رخ می‌دهد که او عمداً هواپیمایی را می‌خرد که از نظر پرواز ایمن نیست. لاورن می‌کوشد مانع پرواز او شود، ولی راجر حرف او را گوش نمی‌کند.

با این که استودیوهای فیلم‌سازی مختلفی مایل بودند فیلمی براساس این رمان بسازند، اما تا اواسط دهه‌ی ۱۹۵۰ این اتفاق رخ نداد. آلبرت زاگ اسمیت اغلب متقاعد شده بود که داستان این رمان بالقوه این امکان را دارد که به فیلم برگردانده شود. جرج راکر من فیلم‌نامه‌ی این فیلم را نوشت و کارگردان آلمانی‌الاصل داگلاس سیرک ساخت آن را برعهده گفت. نام فیلم **فرشتگان آلوده** شد. سیرک از همان سال‌هایی که در آلمان بود و رمان **دکل** را خوانده بود، می‌خواست فیلمی بر اساس آن بسازد. زاکر من نیز در همان دوران کتاب را خوانده بود و مایل بود بر اساس آن فیلم‌نامه‌ای بسازد. فضای تاریک فیلم و دیدگاه تلخ و یأس‌آوری که فیلم منادی آن بود باعث شد که منتقدان فرانسوی این فیلم را در شمار آثار «فیلم نوار» ارزیابی کنند. برخی از منتقدان ایرادهایی بر این فیلم وارد کردند از جمله پائین کیل که معتقد بود پانزده دقیقه‌ی آخر فیلم پس از مرگ راجر زاید است. خود فاکنر از فیلم و صحنه‌های پروازی آن خوشش آمد. سیرک می‌گفت که فاکنر از بازی راک هادسن در نقش گزارشگر راضی بوده است، فاکنر معتقد بود که هادسن می‌تواند یک گری کوپر دیگر باشد.

فاکنر سه رمان نوشت که محوریت آن را خانواده‌ی اسناپس تشکیل می‌داد. اگرچه که این سه رمان در طی بیست سال منتشر شدند، اما فاکنر در این سه گانه توانست روایتی یکدست از این خانواده ارایه کند، او می‌گوید: «تمام داستان این خانواده به یک باره به‌وجود آمد، درست مانند ریسه‌ای که چندین لامپ رنگی به آن‌ها متصل است که باعث می‌شود شما تمام مسیر و چشم‌اندازهای آن را کاملاً ببینید، اما نوشتن داستان این خانواده طول کشید».

اولین تلاش‌های فاکنر برای روایت زندگی این خانواده «پدر ابراهام» است، که اشاره به کتاب مقدس دارد. فلم اسناپس سرپرست این خانواده همان حضرت ابراهیم(ع)کتاب مقدس است که قومش را به یوکناپاتافا می‌آورد. فاکنر بعدها داستان‌های کوتاهی در مورد فلم اسناپس و اعضای خانواده‌اش نوشت که بعدها پایه و بنیان رمان **هملت** قرار گرفتند. او این دستمایه را به چهار بخش تقسیم کرد «فلم»، «الا»، دختری که به همسری فلم درمی‌آید، «تابستان طولانی» و «دهاتی‌ها».

جری والد در ۱۹۵۵ حقوق سینمایی **هملت** و **خشم و هیاهو** را خرید. او که در شمار تحسین کنندگان فاکنر بود و اکنون در کمپانی فوکس مشغول کار بود، کاری کرد که این کمپانی ۵۰ هزار دلار برای هر دو کتاب به فاکنر بپردازد. او تصمیم گرفت این هر دو فیلم اقتباسی را به شکل واید اسکرین و رنگی بسازد. او ابتدا هملت را در دستور کار قرار داد و نام فیلم را از نام بخش سوم رمان گرفت و آن را **تابستان گرم و طولانی** نامید. بسیاری از منتقدان به دلیل این نام‌گذاری اعتقاد داشتند که فیلم اقتباسی از بخش سوم رمان است. درواقع تنها از نام این بخش کتاب در فیلم استفاده شد و از بخش‌های دیگر آن به خصوص بخش اول و آخر آن بیش‌تر استفاده کردند.