# حقیقت و خیال

## وجوه پست‌مدرنی و اسطوره‌ای رمان

### دلقک و هیولا

فرحناز علی‌زاده*

* دلقک و هیولا.
* پیتر اکروید.
* ترجمهٔ سعید سبزیان و انسیه لرستانی.
* چاپ اول، تهران: افراز، ۱۳۸۹.

**دلقک و هیولا رمانی پست‌مدرن با مضامین اجتماعی – انتقادی است. این رمان نوشتهٔ پیتر اکروید، متولد سال ۱۹۴۹ در لندن، در خانواده‌ای کارگری است. اکروید رمان‌نویسی است با جوایز معتبر، که مرز میان واقعیت و خیال را در هم می‌آمیزد و اطلاعات تاریخی را دست‌کاری می‌کند؛ به نحوی که گاهی تمایز بین واقعیت و خیال برای خواننده غیرممکن می‌شود. نویسنده با این کار خواننده را در متن درگیر می‌کند.**
**در این مقاله تحلیلی از رمان دلقک و هیولا عرضه شده و برخی از وجوه پست‌مدرنی و اسطوره‌ای رمان بررسی شده است.**

لیندا هاچن می‌گوید: «ادبیات نه بازنمایی مطابق واقع زندگی است و نه رونوشتی نامطابق با واقعیت».

و در رمان دلقک و هیولا آمده است: «حقیقت همیشه از واقعیت جداست. حقیقت، واقعیت‌ها را با لذّت ابداع و انتخاب می‌کند» (اکروید، ۱۳۸۹: ۳۲۰).

دلقک و هیولا رمانی پست‌مدرن با مضامین اجتماعی – انتقادی است. این رمان نوشتهٔ پیتر اکروید، متولد سال ۱۹۴۹ در لندن، در خانواده‌ای کارگری است. اکروید رمان‌نویسی است با جوایز معتبر، که مرز میان واقعیت و خیال را در هم می‌آمیزد و اطلاعات تاریخی را دست‌کاری می‌کند؛ به نحوی که گاهی تمایز بین واقعیت و خیال برای خواننده غیرممکن می‌شود. نویسنده با این کار خواننده را در متن درگیر می‌کند. این رمان تلفیقی است از شعر، مقاله، نمایشنامه و حتی زندگینامه. اکروید حتی در ژانرها هم تلفیقی عمل می‌کند؛ مثلاً سبک‌هایی چون گوتیک، ناتورالیسم، رئالیسم، پلیسی و کارآگاهی را یکجا در این رمان می‌بینیم.

دلقک و هیولا رمانی است پست‌مدرن از نوع فراداستان تاریخ‌نگارانه. از لحظهٔ اعدام الیزابت کری در حیاط زندان، وقتی که می‌گوید «ما باز هم اینجاییم» (همان: ۱۰) آغاز می‌شود و با همین جمله از دهان دان لنو به پایان می‌رسد. همین آغاز و پایان، دقیقاً در نمایشنامهٔ گرتی لاتیمر – در بطن این رمان – تکرار می‌شود. داستان وجه اسطوره‌ای نیز دارد؛ مثلاً از نوعی هیولا به نام «گلم» صحبت می‌کند و به نحوی اسطوره‌ها را به چالش می‌کشد. در عین حال، وجود همین هیولا، به داستان تعلیق می‌دهد. فصل‌های کوتاه و متعدّد این رمان، یکی از علت‌های پرجاذبه بودن متن است؛ به نحوی که نمی‌گذارد خواننده کتاب را زمین بگذارد.

اثر اکروید گرچه از دیدگاه بینامتنیّت، نقد اسطوره‌ای و نقد روان‌شناسیِ درخور بررسی است، ولی در این یادداشت کوتاه فقط وجوه پست‌مدرن

آن را بررسی می‌کنیم؛ نظیر ترکیب زاویه‌دید، روایت داستان در داستان، پایان باز و گشودهٔ متن، از میانه شروع کردن و در میانه ختم کردن، حضور شخصیت‌های حاشیه‌ای جامعه به عنوان شخصیت اصلی، استفاده از افراد مشهور و تاریخی چون کارل مارکس، جرج گیسینگ، دان لنو و غیره.

شکوفایی پست‌مدرنیسم را به دو واقعه ربط داده‌اند: ۱. ترور جان کندی، ۲. فرو ریختن دیوار برلین.

بری لوئیس در کتاب مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان می‌نویسد: «قتل کندی فرجام کتاب‌گونهٔ شومی بود برای دوره‌ای آکنده از تروریسم و شک. دیوار برلین، مجاب‌کننده‌ترین نماد جنگ سرد و بدگمانی ملازم با آن بود. این رویدادها نشان دادند که دنیای ما به سبب تحوّلات فناورانهٔ پرشتاب و ناپایداری‌های ایدئولوژیک، دنیایی است پر از تب و تاب» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۷۸).

بدین گونه، در این جهان نابسامان و با وجود آدم‌هایی معناباخته، سبکی به وجود آمد تا همهٔ اصولِ پذیرفته‌شده و آداب داستان‌نویسی را زیر سؤال ببرد؛ سبکی که وجوهی خاص را به خود اختصاص داده است.

طبق مشخصه‌هایی که دیوید لاج ذکر می‌کند، می‌توان دلقک و هیولا را پست‌مدرن معرفی کرد؛ این مشخصه‌ها عبارتند از: تناقض، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده‌روی و اتصال کوتاه (همان). اما این رمان، خالی از مشخصه‌های مورد نظرِ ایهاب حسن هم نیست؛ مشخصه‌هایی چون: اعتقاد به زندگی شهری، اخلاق‌ستیزی و معیارشکنی، تجربی بودن حیات، حذف انسان به عنوان عنصر مرکزی، عشق به بدویّت، ناگزیری استفاده از آخرین تکنولوژی. حال این شاخصه‌ها را در اثر اکروید یک به یک بررسی می‌کنیم تا به دلیل گنجاندن دلقک و هیولا در ژانر پست‌مدرن از نوع فراداستانِ تاریخ‌نگارانه پی ببریم:

۱. اصل تصادف، که یکی از عناصر مهم رمان‌های پسامدرنیستی به حساب می‌آید، به‌کرّات در متن دلقک و هیولا شکل می‌گیرد؛ مانند دیدار ناگهانی الیزابت و اِولین در خیابان، در یک روز به دنیا آمدن کارل مارکس و سلیمان ویل، یکسان بودن روز تولد لیزی و دان لنو، حضور سه کمدین در یک خانه، رمان دیکنز با مضمون مرگ و قتل از جایی شروع می‌شود که جرج در لایم هاوس ایستاده، جسد الیزابت در ۲۰ متری جایی که اوّلین مقتولین راتکلیف دفن شده‌اند، به خاک سپرده می‌شود، تولد و سال شروع کاری دان لنو و بالدی، کمدین‌های مشهور، در متن یکی است، مارکس، اسکروایلد و برناردشاو همه در عرض یک ساعت وارد کتابخانه می‌شوند... . اینها تصادف‌هایی است که نویسنده گاهی درست و گاهی به کمک تخیّل در متن می‌گنجاند؛ تصادفی که در ابتدا نقش کاتالیزور متنی را ایفاء می‌کند و بعد، خود تبدیل به هستهٔ متن می‌شود؛ مثلاً به استخدام گرفتن اِولین، که بعدها هم شاهد دادگاه است و هم نقش الیزابت را در نمایشنامه‌ای ایفاء می‌کند که منجر به مرگش می‌شود.

۲. «فرا داستان‌ها می‌کوشند تا از راه ادغام خیال و واقعیت، ادبیات و تاریخ را از وضعیت حاشیه‌ای آن جدا کنند. این ادغام، هم در مضامین و هم در شکل صورت می‌گیرد» (هاچن: ۲۶۹). استفاده از کولاژ، آوردن شعر، مقاله، بریده‌ها و اعلامیهٔ روزنامه و دیگر تکنیک‌های فرمی به این موضوع اشاره دارد.

۳. استفاده از افراد تاریخی و بنام در متن، به صورت ساختارشکنانه. فراداستان‌های تاریخ‌نگارانه، از تاریخ و شخصیت‌های تاریخی – به حقیقت و دروغ– استفاده می‌کنند و گاهی آنان را به شخصیت‌های فرعی تنزّل می‌دهند، تا به نوعی به جعلی بودن تاریخ اشاره داشته باشند و از این راه به عدم قطعیت‌ها برسند و هم اینکه با این تحریف، نویسنده بدون شعاردهی، مضامین انتقادی –اجتماعی خود را بیان کند.

۴. ساختارشکنی در نقش پلیس؛ در این داستان، کارآگاه دارای بهرهٔ هوشی بالاتر از افراد عادی نیست. این وجه را در شعر فکاهی زیر، که وجه طنزآمیز هم دارد، می‌بینیم:

«سربازرس کلیدر نتونسه/بگیره اون مهربون خرسه/هی بشون می‌گفت اونو می‌گیره» (ص۱۶).

در داستان‌های پست‌مدرن، دیگر مثلث کارآگاه– قاتل– مقتول، علّت و معلول و یا تعلیق داستان‌های پلیسی مطرح نیست؛ بلکه نویسنده بیشتر به احساسات درونی بین افراد و ریشه‌یابی علت‌های قتل توجه می‌کند از این روست که گفته می‌شود عنصر غالب در این ژانر، ماهیّتی وجودشناسانه دارد.

۵. «شخصیت‌های اصلی فراداستان تاریخ‌نگارانه به هیچ وجه جزء سنخ‌های خاص نیستند؛ بلکه اشخاصی دور از مرکز و حاشیه‌ای و فرعی هستند» (هاچن: ۲۸۷). الیزابت محصول گناه به حساب می‌آید و در فقر و نکبت زندگی را می‌گذراند. شخصیت‌های داستان‌های پست‌مدرن، چون الیزابت، افرادی مشکل‌دار هستند که در بحران هویّت فردی دست و پا می‌زنند. در داستان‌های پست‌مدرن، شخصیت‌ها خاکستری هستند. خیر مطلق و یا شرّ مطلق، جنایتکار و قاتل به شکل داستان کلاسیک وجود ندارد.

۶. مانند سایر آثار پست‌مدرن، رمان دلقک و هیولا دیدگاهی بدبینانه و تقدیرگرایانه و طنزآمیز به دنیا دارد. سرتاسر این رمان، نوعی نگاه بدبینانه به هستی و وجود انسان‌ها در شرق لندن است و بدبختی آنها به عوامل فرافردی

**دلقک و هیولا رمانی است پست‌مدرن از نوع فراداستان تاریخ‌نگارانه. از لحظهٔ اعدام الیزابت کری در حیاط زندان، وقتی که می‌گوید «ما باز هم اینجاییم» آغاز می‌شود و با همین جمله از دهان دان‌لنو به پایان می‌رسد. همین آغاز و پایان، دقیقاً در نمایشنامهٔ گرتی لاتیمر – در بطن این رمان – تکرار می‌شود. داستان وجه اسطوره‌ای نیز دارد؛ مثلاً از نوعی هیولا به نام «گلم» صحبت می‌کند و به نحوی اسطوره‌ها را به چالش می‌کشد**

نسبت داده می‌شود.

۷. اســتفاده از طنز، یکی دیگر از شــاخصه‌های رمان‌های پست‌مدرن است، تا به کمک این طنز تلخ، مسائل عاشقانه، سیاسی، مذهبی، اجتماعی و... کلّ زندگی را به چالش بکشــانند. دست انداختن خرافه‌ها و اسطوره‌ها از طریق طنز، جزء لاینفکّ این ژانر اســت. «سفر یک رمان‌نویس گرسنه به لایم‌هاوس، به تعبیری بر ســیر تاریخ بشر تأثیر گذاشت. ذکر این نکته نیز جالب اســت که وقتی اچ. جی. ولز و اســتالین در سال ۱۹۳۴ همدیگر را در مســکو ملاقات کردند، راجع به یادداشــت‌های کارل مارکس دربارهٔ اختراع چارلز بابیج به تبادل نظر پرداختند» (اکروید: ۱۴۹).

۸. اســتفاده از زاویهٔدیــد چندگانــه در بیان روایت، تکثّــر روایت، مرگ کلان روایت‌هــا و بیان تکه‌تکهٔ روایت برای رســیدن به عدم قطعیت‌ها در داستان‌های پست‌مدرن، یکی دیگر از ویژگی‌های این ژانر است. در این رمان داستان‌های فرعی، چون داستان جرج گیسینگ، به داستان مارکس، الیزابت، جان کری، و داســتان‌های دیگر با مضمون مرگ و قتل‌های پی‌در پی به هم گره می‌خورد تا بیانگر این مطلب شوند که در داستان‌های پست‌مدرن، نویســنده از خرده‌روایت‌ها در کنــار کلان‌روایت بهره می‌برد. رمان گاهی با تکنیک یادداشــت‌های روزانه و گاهی به وسیلهٔ من راویِ روایت می‌شود تا به ازهم‌گسیختگی روانی شخصیت برسد و هم دانای کلّ همه‌چیزدان گره از مسائل باز گشاید:

«اگر مقامات می‌دانستند که او (الیزابت کری) با توحّش، زنان و کودکان بسیاری را کشته است، دستور می‌دادند که تحقیقات بیشتری صورت گیرد» (همان: ۳۱۳).

دلقک و هیولا با وجود دارا بودن وجوه پســت‌مدرن، پُرجاذبه، روان و به دور از ابهام و پیچیده‌گوییِ مقلّدان این سبک است. حال که به وجوه مشترک بین این اثر و ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرن پی بردیم، بد نیست آن را از دیدگاه نقد اسطوره‌ای بررسی کنیم.

همان طور که گفته شد، یکی از وجوه داستان‌های پست‌مدرن، به چالش کشیدن باورها و خرافات است. اکروید در این اثر اسطوره‌ها را، هم به لحاظ فردی و هم به لحاظ دیدگاه جمعی، به چالش می‌کشاند. در صفحات ابتدایی کتاب می‌خوانیم: «در میان بدویان و عبریان، **گلم** به معنی موجودی خیالی و افسانه‌ای است که ساحر یا خاخامی آن را خلق کرده است؛ در معنای لغوی، چیزی است که شکل ندارد [...] می‌گفتند از خاک سرخ خلق شده. در نیمهٔ قرن هجدهم، آن را با ارواح و دیوهای خون‌خوار مرتبط می‌دانستند» (همان: ۱۲).

## بُعد اسطوره‌ای رمان دلقک و هیولا

لوفلر دلاشــو در کتاب زبان رمزی افســانه‌ها یادآور می‌شود: «موضوع اسطوره، یا افســانه (ثمرات تخیّل جمعی)، رمان، یا توهّم و دروغی دل‌پذیر (محصول تخیّل فردی)، به تبع مقتضیات و حالاتی، بر ذهن سازندگان آنان چیره می‌گردد. هر قوم مضامینی را برمی‌گزیند که با کمبودها و عقده‌های او ارتباط مناسب داشته باشد» (همان: ۱۲۸).

در دلقک و هیولا، اکروید با به نمایش گذاشــتن قشــرهای مختلف و طرز برخوردشان با خون‌آشام لندن- با کمک طنز قوی - نشان می‌دهد که اسطوره‌ها چیزی جز باورهای خرافی ما از خود و جهان پیرامونمان نیستند. حیات افسانه‌ها و اسطوره‌ها نه تنها به میزان حقارت ما در برابر زندگی، بلکه به علت ترس ما از جهان، ناشناخته است. «حیات افسانه‌ها، متعلق و موقوف به احساس حقارت و مذلّت ماست... اگر انسان می‌توانست در ایمنی کامل به سر ببرد، شاید هیچ گاه دست به ساخت افسانه‌ها نمی‌زد» (همان: ۶۵). از همین روست که هر فرد، گلم لایم‌هاوس را به شکلی می‌بیند و برای خود تفسیری جداگانه دارد. مرغ‌فروشــی که از خرابه‌ای رد می‌شود، او را می‌بیند که خون می‌لیسد و دیگری او را به شکل موجودی رنگ‌پریده و بی‌چشم می‌بیند که در وضعیتی جنون‌آمیز به سر می‌برد (ص ۲۵۵). آقای اوری کتاب‌فروش معتقد است: «چشم‌هایش مثل چشم گاو می‌درخشد» (همان)، و دیگری می‌گوید که او نه از خاک سرخ، بلکه از ماده یا فلز بادوام دیگری ساخته شده است و جالب‌تر آنکه این باور بر رهبران مذهبی و دولت‌مردان نیز اثرگذار است: «پدر روحانی کلیســای هولبورن این قتل‌ها را با دود دودکش‌های لندن مقایسه می‌کرد» (همان: ۱۹۲) و «دیگر رهبران دولتی دستور دادند روسپیان را دستگیر کنند؛ که ظاهراً برای نجاتشان از فعالیت‌های گلم لایم‌هاوس بود» (ص۲۵۴).

بدین ترتیب، هر فرد بر اساس ترسی که از هیولا دارد، او را تفسیر می‌کند و به همین علت است که افسانه‌ای به افسانهٔ دیگر پیوند می‌خورد تا عمیق و ریشه‌دارتر شود. قتل‌های خانوادهٔ مار به قتل‌های اخیر پیوند می‌خورد تا باعث به وجود آمدن مراسم مذهبی خاص شود.

«ایــن واقعیت که آخرین قتل‌هــا در همان خانه‌ای رخ داده بود که قتل خانوادهٔ مار، چیزی حدود هفتاد سال قبل صورت گرفته بود، بر این باورشان صحّه می‌گذاشت که مراسم مذهبی رازآمیزی صورت گرفته و لباس‌فروشی خیابان راتکلیف، روزگاری معبد یک خدای ناشناخته بوده است» (همان: ۳۰۸).

پُر بیراه نیســت که گفته می‌شود: «اساطیر، نمایشی مصوّر از عقده‌های ماست». ژیلبر دوران در تحقیقات انسان‌شناختی خویش به این نتیجه رسیده است که «تخیّل، نوعی درمان دردهاست» (دلاشلو، ۱۳۸۶: ۳۳).

همین ترس از مرگ اســت که باعث پایداریِ خرافه و سنّتی چون نگه داشــتن لباس مردگان و یا خون خشک‌شدهٔ مقتولان برای دفع بدشانسی و بدبختی می‌شــود. «رسم بود که لباس مرده را پاره می‌کردند و تکه‌های آن را برای یادگار یا رفع جادو، به جمعیتی می‌فروختند که به محل آنجا (اعدام) هجوم آورده بودند» (اکروید: ۱۱).

ببینید چه زیبا اکروید شــعار مالکیت خصوصی دنیای مدرن را در همان صفحات ابتدایی به تمسخر و بازی می‌گیرد! این اسطورهٔ جمعی آن‌چنان در ناخودآگاه فردی ریشه می‌دواند که وقتی قاتل در روزنامه می‌خواند که به او نام گلم لایم‌هاوس داده‌اند، احســاس غرور و دلگرمی می‌کند. «به هر حال، گلم لایم‌هاوس مفهومی تقریباً فراطبیعی دارد. نام موجودی اســطوره‌ای را بــه من داده بودند و همین موضوع که می‌دانســتم جنایات بزرگ می‌توانند بلافاصله به قلمرو متعالی‌تری تبدیل شوند، دل‌گرمم می‌کرد» (همان: ۱۵۱). از اینجاست که بُعد روان‌شناسی اثر از دیدگاه یونگ و فروید به چشم می‌آید. همان طور که دلاشــلو توضیح می‌دهد، وقتی فرد برای دور کردن خاطرات واقعی یا خیالی که تهدیدش می‌کند، نومیدانه و از ســرِ درماندگی به دفاع از خود می‌ایستد، گاهی خشــونت جایگزین رفتارش می‌شود؛ چرا که «انسان

به میزانی که خود را از امتیازات و افتخاراتی که حقّ مسلّم اوست، محروم می‌بیند، دست به دامان تخیّل و افسانه می‌زند» (همان: ۶۵).

الیزابت نیز درست مصداق گفتهٔ لوفلر دلاشلو عمل می‌کند. الیزابت زنی بازیگر است که نمایشنامهٔ شوهرش را در خفا به اتمام می‌رساند و آن را بر خلاف میل شوهر، به صحنه می‌آورد؛ اما وقتی می‌خواهد نوشته‌هایش را در منطقهٔ لایم‌هاوس برای زنان خطاکار و به دفاع و شفاعت از آنان به نمایش بگذارد، مورد تمسخر قرار می‌گیرد؛ تمسخری که بانیِ از بین رفتن چیزی برای همیشه در او می‌شود. «خودم را تسلیم آنها کرده بودم- در واقع این چیزی بود که اتفاق افتاد- و حالا دیگر قابل برگشت نبود. چیزی را از دست داده بودم؛ حالا یا عزّت‌نفسم بود یا آرزویم [...]» (ص۲۸۱). از این رو، او که مکافات چیزهای زمینی را در همین جهان می‌داند و معتقد است دنیا سیاه و خشن است، دست به جنایاتی می‌زند که به او نشاط می‌بخشد (ص۲۲۳). الیزابت با به خدمت گرفتن اولین مورتیمر، نه تنها مستخدمی برای خانه، بلکه معشوقه‌ای برای شوهرش به دست می‌آورد تا با فروکش کردن غریزهٔ شوهر، در امان بماند. الیزابت اتفاقات را طوری برنامه‌ریزی می‌کند تا آن دو دست به خیانت بزنند. او با این نقشه، کمبود و عیب خود در امر زناشویی را «فرافکنی» می‌کند، تا بدین گونه با نقشه‌ای از پیش تعیین‌شده، عیوب خود را از چشم‌ها بپوشاند و عیب دیگری را بارز و آشکار کند تا «بالاخره فرمان‌فرمای خانه» شود.

از سوی دیگر، او کسی است که در طیّ زندگی، نقابی درست و حقیقی برای خود نداشته است؛ الیزابت که از کودکی مورد بی‌محبتی مادر قرار گرفته است، مدام در نمایشنامه به نقش‌های مختلف تن درمی‌دهد و گاهی حتی با لباس مردانه در خیابان‌های شهر ظاهر می‌شود. او که در بی‌هویّتی خود دست و پا می‌زند، بعد از ازدواج با جان کری، گرچه به آرامش نسبی می‌رسد، ولی چون از کودکی فقدان ارتباط جنسی در ناخودآگاه او با روحش عجین شده است، نمی‌تواند نقش خانم خانه را به طور کامل ایفاء کند؛ از این روست که به نقابی دیگر تن می‌دهد. او بعد از مسخره شدن توسط افراد فرودست لایم هاوس، بازی یا نقش واقعی خود را در اسطوره‌ها پیدا می‌کند. او برای خود نقابی مردانه خلق می‌کند؛ نقابی که یونگ آن را در کتاب مبانی نقد بدین گونه توضیح می‌دهد: «هر فرد باید نقابی اجتماعی و هماهنگ با سایر اجزای هیئت روانی داشته باشد. کسانی که دچار بروز اختلال روانی هستند، نقابی خشک و تصنّعی دارند؛ نقابی کاذب و انعطاف‌ناپذیر» (یونگ؛ برداشت آزادی از سخنان دکتر نجومیان در شهر کتاب مرکزی). الیزابت نقاب کاذبی از اسطوره‌ها به صورت می‌زند و با این نقاب، عمل کشتار انسان‌ها را برای خود توجیه می‌کند. «من مرتکب قتل نمی‌شوم؛ بلکه افسانه‌ای را زنده می‌کنم» (همان:۱۵۱). او همچنین با نوشتن یادداشت‌های روزانه به جای همسرش و از زبان او، به نوعی دیگر گناه خود را به دیگری نسبت می‌دهد. «خاطرات روزانه را به نام او نوشتم، تا یه روزی مردم دنیا او رو نفرین کنن» (همان: ۳۱۲).

اما دیدگاه نقد روان‌شناسانه در این اثر تنها مختصّ به الیزابت کری نیست. از نشانه‌های دیگر ناخودآگاهی می‌توان به حضور زندگی در متن، تأثیر متقابل نویسنده بر متن و متن بر نویسنده توجه داشت. اکروید در اثرش از جرج گیسینگ، مقاله‌نویسی، نام می‌برد که از زندگی خود در متن‌هایش استفاده می‌کند. فروید معتقد است «نویسندگان، خواسته یا ناخواسته، نشانه‌هایی از زندگی خود در متن می‌گنجانند؛ چراکه آنها تنها از طریق نوشتن است که آرامش می‌یابند و مجالی برای حضور»، و این دقیقاً حکایت زندگی جرج است که تنها هنگامِ نوشتن و خواندن در موزه آرامش واقعی را کسب می‌کند و در پسِ حرف‌ها و نوشته‌هایش تجربهٔ مستقیم خود را پنهان می‌کند (همان: ۱۴۶).

در انتها، باز به دیدگاه اسطوره‌ای بازمی‌گردیم تا مانند رمان دلقک و هیولا، به این جملهٔ تکرارشونده در متن بپردازیم که «ما باز هم اینجاییم»؛ سخنی که در ابتدا الیزبت و در انتها دان لنو – با تاریخ تولدهای یکسان – بازگو می‌کنند. این سخن بازمی‌گردد به «مضمون دیرند» یا اندیشهٔ دوام، که نشان از میل انسان به جاودانگی و ترس از مرگ دارد. دلاشلو آن را چنین توضیح می‌دهد:

«روایت شرقی از این مضمون می‌گوید که از بدنِ در حال تلاشی، نفسی که قادر به تذکر است رها می‌شود. این نفس، پس از زمانی استراحت، دوباره در جسمی حلول می‌کند و یاد و خاطرهٔ زندگانی‌های پیشین، رشته‌ای است که او را به زندگی‌های آینده می‌پیوندد» (ص۸۹). با استناد به زمزمه‌های دان لنو هنگام دیدن نمایشنامهٔ گرتی لاتیمر – «تو سلیطهٔ پیر چرا سر به سرِ لیزی می‌زاری؟ پتیارهٔ کثافت پیر» – می‌توان گفت امر دیرند بار دیگر تکرار می‌شود.

نمونه‌هایی از بینامتنیّت در رمان دلقک و هیولا:

«نوشتهٔ او (جرج گیسینگ) دقیقاً پیش‌زمینهٔ نوشته‌های چارلز بوث شد که ۹ سال بعد تحت عنوان کار و زندگی مردم لندن چاپ شد» (ص۱۶۲)؛ و یا: «قتل‌های لایم‌هاوس حدود ۸ سال بعد، به طور غیرمستقیم به رمان تصویر دوریان گری، نوشتهٔ آسکر وایلد کشیده شد [...]. این قتل‌ها الهام‌بخش صحنهٔ معروف نقاشی‌های جیمز مکنیل ویسلر نیز بودند [...] و در چنین شرایطی بود که سامرست موآم و دیوید کارراز – که آن موقع هنوز بسیار جوان بودند – به علاقهٔ خود به نمایش پی بردند» (صص ۱۹۴-۱۹۵). و خوانندهٔ عزیز را ارجاع می‌دهیم به پایان کتاب و مقالهٔ «تفسیر بینامتنی»، نوشتهٔ سعید سبزیان، که خود مقوله‌ای کامل در این باب است.

ترجمهٔ این رمان با زندگینامه، شرح جایگاه ادبی نویسنده و مقاله‌ای نقّادانه در انتهای کتاب همراه است و ترجمهٔ روان و سلیس مترجمان (سعید سبزیان و انسیه لرستانی)، خوانندگان را در جهت کشف معنا یا معناهای متعدّد یاری می‌رساند.

## کتابنامه


– اکروید، پیتر، ۱۳۸۹، دلقک و هیولا؛ ترجمهٔ سعید سبزیان و انسیه لرستانی. چاپ اول، تهران: افراز.

– م. لوفلر، دلاشلو، ۱۳۸۶، زبان رمزی افسانه‌ها؛ ترجمهٔ جلال ستّاری. چاپ دوم، تهران: توس.

– لوئیس، بری، ۱۳۸۳، «پسامدرنیسم و ادبیات». مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ اول، تهران: روزنگار.

– هاچن، لیندا، ۱۳۸۳، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان (فراداستان تاریخ نگارانه). گزینش و ترجمهٔ دکتر حسین پاینده. چاپ اول، تهران: روزنگار.