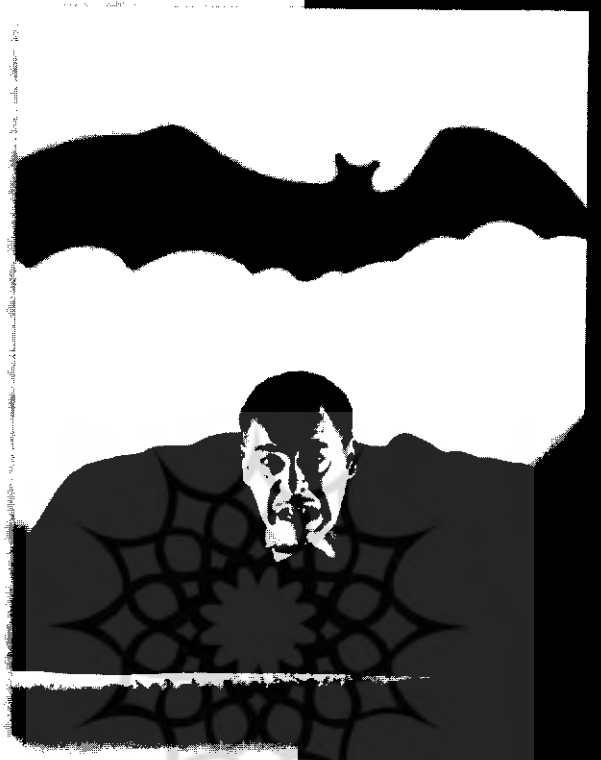

تایپ خون آشامی
دراکولا و رسانه‌های آن

جنیفر وایک
ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کارل مارکس در پیشگفتار کتاب ***گروندریسه*** (۱۸۵۷-۱۸۵۸)، آن‌هنگام که در باب رابطه‌ی میان هنر یونان باستان و روزگار حاضر می‌اندیشد، چنین می‌پرسد: «ولکان چه شانسی در برابر شرکت رابرتز و شرکا دارد، ژوپیتر در برابر برق‌گیر و هرمس در برابر کردیت ـ موبایلیر[1]؟ اسطوره بر نیروهای طبیعت غلبه می‌کند، بر آن استیلا می‌یابد و آن را شکل می‌بخشد... از همین رو، خودش نیز طی تسلط واقعی بر این نیروها ناپدید می‌شود. در کنار پرینتینگ هاوس اسکوئر از فاما چه می‌ماند؟» ناهماهنگی ـ و تسلط ـ داستان ***دراکولا*** در شوق و اشتیاق آن به برقرار کردن راز اسطوره‌ای، گوتیک و قرون وسطایی کنت دراکولا، آن هم دقیقاً در کانون [انتشاراتی] پرینتینگ هاوس اسکوئر است. ***گروندریسه*** تأمل پیچیده‌ی مارکس بر تقدیر درهم‌تافته‌ی تولید، توزیع و مصرف است که درآمد آن شامل نگرانی‌هایی از این دست در مورد جایگاه زیباشناسی در چشم‌انداز اجتماعی ـ اقتصادی مدرن است. می‌توان گفت ***دراکولا*** نیز، در چارچوب شکل رمان، رموز غیبی این سه فرایند را مطرح می‌کند و به نمایش می‌گذارد؛ آن هم با برتری بخشیدن به مصرف، که آن دو فرایند دیگر را هم به جزئی از خویش بدل می‌سازد. این بلع حریصانه در کنار برخورد اسطوره‌های کهن و وجوه کنونی تولید به نمایش گذاشته می‌شود.

دوشیزه مینا میوری در مورد دوشیزه لوسی وسترنا چنین می‌نویسد: «تازگی‌ها به شدت مشغول کارم. چون می‌خواهم رابطه‌ام را با مطالعات جاناتان حفظ کنم، با تمام نیرو تمرین تندنویسی می‌کنم. وقتی که دیگر زن جاناتان شدم، باید حسابی برایش مفید باشم، و اگر بتوانم تندنویس خوبی بشوم، می‌توانم هر چه را که به این شیوه می‌گوید بنویسم و با ماشین تحریر بازنویسی کنم که این یکی را هم به شدت تمرین می‌کنم. من و جاناتان بعضی وقت‌ها برای هم به شیوه‌ی تندنویسی نامه می‌نویسیم و علاوه بر این او دارد خاطرات روزانه‌اش را به این شیوه ثبت می‌کند.» در حالی که چنین فعالیت‌های دخترانه‌ای، اگر چه به‌طرز برده‌واری فرمان‌بردارانه است، به ندرت تهدیدآمیز به نظر می‌رسد، دقیقاً همین استعداد کار مینا با ماشین تحریر است که دراکولا را به هیأت چنان مرد بریتانیایی معمولی‌ای درمی‌آورد که حتی خود مینا را به احترام وامی‌دارد. برآنم که در آن‌چه در پی می‌آید این موضوع را پیش کشم که همان‌طور که تفاوتی ریشه‌ای میان کنش جنسی دلبری کردن و چنان کار یکنواخت و شاق ماشین‌نویسی‌ای ظاهر می‌شود، پیوندهای زیربنایی‌ای نیز میان آن‌ها وجود دارد که در نهایت ناهمگونی تایپ کردن خون‌آشامی را بامعنا می‌سازد. این استدلال به تکنولوژی‌هایی عطف توجه می‌کند که اساس خون‌آشام‌گرایی را محکم می‌کنند و در عین آن‌که تناقضات گیج‌کننده‌ی این کتاب را سبب می‌شوند، بدان امکان می‌دهند که اولین رمان بزرگ مدرن در ادبیات بریتانیا شود. با این کار، بر گوشه‌های خاک‌گرفته و ازیادرفته‌ی ***دراکولا*** متمرکز خواهم شد، و به جای آن‌که افراط‌های شیرین آن را بررسی کنم، سراپایش را برای یافتن کرک و پشم بازرسی خواهم کرد و بر جنبه‌هایی از ***دراکولا*** تأکید خواهم کرد که کم‌ترین توجه را به خود جلب کرده‌اند چرا که مانند تمرین تندنویسی، در نگاه اول لذت‌بخش به نظر نمی‌آیند. ***دراکولا*** حتی در حال و روز بحرانی و رکود اقتصادی نیز شرابی مردافکن است و بخشی از آن چیزی که امیدوارم با پیگیری رسانه‌های این رمان نشان دهم، پیوندهای آن با زندگی روزمره‌ی متشکل از ماشین‌های تحریر، نئون، آگهی‌های تجاری و نوامپریالیسمی است که هنوز هم در آن به سر می‌بریم. برای آن که برخی از رعب‌های آشکار ***دراکولا*** را تحلیل

بریم، شاید بد نباشد که ترس‌های پیش‌پاافتاده‌تر زندگی مدرن را برجسته سازیم.

فرانکو مورتی تحلیل جذابش از ***دراکولا*** را به دو بخش قسمت می‌کند: یک شاخه مسیر تمثیلی مارکسیستی را دنبال می‌کند، و با این کار هراس‌های انتزاعی‌ای را بررسی می‌کند که طغیان شبح سرمایه‌ی انحصاری در جامعه‌ی تجارت آزاد بریتانیا برمی‌انگیخت، و از این منظر بر کنت دراکولا به عنوان تجسد سرمایه‌ی انحصاری‌ای تأکید می‌کند که از رهگذر شیوع رعب‌آور جهانیِ سرمایه، به موجودی وحشی بدل شده است؛ ارزیابیِ ثانویه‌ی مورتی مایه‌ی هراس ***دراکولا*** را در قلمروی اروس می‌داند و این مقوله را پیش می‌برد که آن ترس ریشه‌ای را که خون آشام‌گرایی بیان می‌کند همان رابطه‌ی دوپهلوی کودک با مادرش است و به سرکوب روانی ـ جنسی‌ای اشاره می‌کند که ملازم این دوپهلوبودن است. هر دو محور با قدرت و دقت تمام به بحث گرفته می‌شوند، اما آن‌چه توجه مرا در این‌جا برمی‌انگیزد نکته‌ای است که خود مورتی نیز در نهایت به آن اذعان دارد، این که دو محور مذکور از یکدیگر منفصل مانده‌اند: «در این‌جا قصد مطرح کردن بسیاری از پیوندهای مسکوت‌مانده‌ای را ندارم که ممکن است ساختارهای اجتماعی ـ اقتصادی و ساختارهای جنسی ـ روان‌شناختی را با زنجیره‌ی مفهومیِ واحدی به یکدیگر متصل کنند، حتی این ادعا را هم به خود نمی‌بندم که اساساً چنین چیزی ممکن است... صرفاً می‌خواهم دو دلیلی را متذکر شوم که در این مورد خاص به استفاده از این روش‌شناسی‌های متفاوت مجابم کرد... بنابراین مارکسیسم و روانکاوی در تعریف کارکرد این ادبیات همگرایی یافتند: خود را درگیر تبیین هراس‌هایی خاص کردند به قصد آن‌که آن‌ها را به *شکلی متفاوت از شکل واقعی‌شان ارائه دهند...*». بنابراین از دید مورتی دو نوع هراس وجود دارد و تنها تعریفی به شدت کلی می‌تواند دلیل حضور همزمان آن‌ها را توضیح دهد. دلیل نظری مورتی مبنی بر جا انداختن این شکاف به اندازه‌ی توضیح آن مشوّش است؛ با این حال به نظر من می‌توان راهی پیدا کرد برای این که به این متن ارجاع داد بدون آن‌که چنین بخش‌بندی‌های تحلیلیِ کاملاً مهر و موم شده و بی‌منفذی را پذیرفت. بین این بخش‌ها رفت و آمد معتنابهی می‌توان برقرار کرد. تحلیل من از ***دراکولا*** مبتنی بر میل به تعمیق زنجیر جفت‌ناشده‌ی قرائت‌های مادی‌گرا و روانکاوانه ـ جنسی است، چون از نظر من ***دراکولا*** در محل چنین مشکلی مستقر شده است، در گرهی که نشانگر دوگانگی مدرنیستی میان ادبیات و نظریه است. ضروری است که در آن واحد به چند شیرین‌کاری دست بزنیم تا برخوردی را میان این دو مجموعه واژگان ایجاد کنیم. همان چیزی که در مقاله‌ی مورتی تمثیل‌های اقتصادی و جنسی را چنین ناهمگرا می‌کند، در نزد من غیاب ناسازه‌گون مقوله‌ی مصرف است. قصد من آن است که جایگاه نامطمئن مصرف را میان این مجموعه واژگان ظاهراً منفصل وارد سازم که اتفاقاً در تحلیل مورتی اغلبَ به طور نامرئی با یکدیگر متقاطعند.

در بررسی ***دراکولا***، به جای آن‌که بر جایگاه آن به عنوان اسطوره‌نگاری‌ای ویکتوریایی اصرار ورزم، متن را به جلو، به قرن بیستم می‌آورم، چرا که هدف من قرائتی است که به نظریه‌ای در باب مدرنیته گشوده شود و بتوانیم چرخشی هوس‌انگیز، و حتی مدوسایی را بخوانیم که از این طریق آشکار می‌شود. این به معنای دست‌کم گرفتن آن قرائت‌هایی نیست که ***دراکولا*** را به خود زمینه‌های ویکتوریایی واقعی آن منضم می‌کنند، بلکه در چارچوب انتقادی، به معنای تغییر دستور کاری است؛ تغییر از متن به عملی که چنین متنی در مقام اثر هنری مدرنیستی انجام می‌دهد، متنی نمونه‌ای که به طرزی فراموش‌نشدنی در پس مخلوقات عجیب مدرنیسم قرار می‌گیرد؛ در مرزهای امری که به عنوان مدرنیسم والا، سنت هنر والای ادبیات مدرنیسم، پذیرفته شده است. خون‌آشام‌گرایی‌ای که این متن شرح و تفصیل می‌دهد، امری حیاتی است هم برای پویش‌شناسیِ مدرنیته و هم برای بخشیدن نامی به گرفتاری‌های نظری جاری ما. ***دراکولا*** متنی همگن نیست؛ بلکه تصاویر هیستریک مدرنیته را منکسر می‌کند. این

حالت را می‌توان واکنش‌سازی[۲] آشوبناک به پیشرفت مدرنیسم نامید که به طرزی دیوانه‌وار نقش‌پذیری‌های فرهنگ توده‌ای را به خود می‌گیرد.

برای شروع، تمامی تعلیق و بلاتکلیفی مسیر نظری خود را از میان برمی‌دارم: نیروی اجتماعی با آن چیزی که در رمان از نیروی کنت دراکولا ترسیم می‌شود،به شدت هم‌ارز است، و این نیرو چیزی به جز فرهنگ توده‌ای نیست، یعنی همان تکنولوژی‌های در حال توسعه‌ی رسانه‌ها در اشکال متنوعش نظیر حمل و نقل، توریسم، عکاسی و لیتوگرافی در تولید تصویر و در نهایت روایتی که به شکل توده‌ای تولید می‌شود. جدی گرفتن جایگاه فرهنگ توده‌ای در اثر هنری‌ای که در آغاز شکل‌گیری این فرهنگ است، به معنای برتری بخشیدن به نابسامانی‌ها و دگرگونی‌هایی است که این فرهنگ سبب می‌شود، علی‌الخصوص به این دلیل که در پنهان ساختن سراسری بودن وابستگی‌اش به فرهنگ توده‌ای بسیار موفق است، چرا که ملموس بودن آن را در مرکز توجه قرار می‌دهد نه دیگربودگی غریب و بیرونی‌اش را.

آن چیزی که تا به حال در مورد ساختار ***دراکولا*** کم‌تر مورد توجه قرار گرفته، این است که روایت آن به لحاظ ظاهر چه‌طور تولید می‌شود، یعنی ابزار تولید آن چیست؟ این چهل‌تکه‌ی روایی مشتمل است بر ترکیبی از مداخل دفتر خاطرات، نامه‌ها، پرونده‌های تخصصی و بریده روزنامه‌هایی که گروه دلاور شکارچیان دراکولا به‌طور جداگانه نوشته یا جمع کرده بودند، و سرّ آخر همه‌ی این‌ها را مینا، یعنی همسر اولین هدف دراکولا، با هم مقابله و تایپ می‌کند؛ در واقع هم خود مینا سرآخر به شبه‌دراکولا بدل می‌شود. در مورد چندگانگی نظرگاه‌های روایی به خوبی بحث شده است، ولی نکته‌ی مهم آن است که این پاره‌های روایی که در نهایت نسخه‌ی تایپی آن چیزی است که بنا به ظاهر به دست ما رسیده، از قالب‌های اساساً ناشبیه رسانه‌های هنری منبعث شده است. دراکولا در حالی که در فئودالیسم و خون قرون وسطایی پیچیده شده، به لحاظ متنی کاملاً *au courant* (امروزی یا آپ ـ تودیت) است. غلیان احساسات قرن نوزدهمی که در قالب دفتر خاطرات و نامه‌های اداری بیان می‌شوند، مورد هجوم تکنولوژی پُرنده‌ای قرار می‌گیرد که در شکل دگرگونی مصالح ژانری به ترکیبی جوراجور از کلام و نوشتار، رونویسی و ضبط صوت، تصویر و تندنویسی ظاهر می‌شود.

مثلاً دکتر سیوارد، غریبه‌ی جوانی که آسایشگاه روانی‌ای را اداره می‌کند که اتفاقاً مجاور املاک کنت دراکولا در لندن است، خاطرات حجیمش را نه با نوشتن بلکه با ضبط کلماتش بر صفحات گرامافون که بعداً باید پیاده شود ثبت می‌کند. از آن‌جا که گرامافون در ۱۸۹۷ وسیله‌ای است کاملاً تازه اختراع‌شده، بنابراین حتی دکتر سیوارد بعضی ویژگی‌های آن را قاطی می‌کند: بدترین کشف او این است که برای یافتن گل سر سبد جرقه‌های ضبط‌شده‌اش مجبور خواهد شد کل صفحه‌های ضبط‌شده را از آغاز گوش کند. به هر حال جای نگرانی نیست چرا که مینای بی‌همتا پیشنهاد می‌کند که بعد از گوش کردن به تمامی صفحه‌ها، آن‌ها را به صورت متن تایپی پیاده کند، و با این کار ارزش آن‌ها را به عنوان جزئی از پازل تعقیب خون‌آشام تصدیق می‌کند. او چنین می‌نویسد: «دو شاخه را در گوشم می‌کنم و گوش می‌کنم». و بعدتر اضافه می‌کند که «عجب دستگاه عجیبی است، اما حقیقت ظالمانه آن‌که ... مبادا که کسی دیگر این کلمات را از نو گوش کند! من این کلمات را با ماشین تحریرم پیاده کرده‌ام.» علی‌رغم فقدان ظاهری «هاله»، به معنای بنیامتنی‌اش، آن‌چه علی‌الظاهر در بازتولید مکانیکی خاطرات روزانه‌ی سیوارد، مینا را تکان می‌دهد، قدرت عاطفی نهان‌شده در صدای ضبط شده است، که ماشین تحریر این احساسات شگفت را از آن می‌ستاند. پیاده کردن غلتک‌های روغنی دکتر سیوارد در نیمه‌راه متن رخ می‌دهد، آن هنگام که جست‌وجوی دراکولا در لندن شکل قاطعی به خود می‌گیرد. این زمان‌بندی حاکی از آن است که تمامی مداخل خاطرات روزانه‌ی دکتر سیوارد، که پیش از این زمان آمده‌اند و تعدادشان هم زیاد است، ضبط‌شده‌اند؛ صداهایی

هستند که به نوترین شیوه ثبت شده‌اند، و از خارج متن با ما سخن می‌گویند. حول و حوش این نکته آشفتگی و عدم انسجام متنی مفصلی جریان دارد چرا که خاطرات دکتر سیوارد شامل کوته‌نوشت‌ها و فرمول‌هایی است که به طور شفاهی بی‌معنایند؛ علاوه بر آن، ماشین مذکور وقتی مورد استفاده‌ی دیگران قرار می‌گیرد مبادله‌ای خون‌آشامی را دربرمی‌گیرد ـ عنوان فصلی به ما می‌گوید «خاطرات گرامافونی دکتر سیوارد، به کلام ون هلسینگ». این وجه تولید، باری را بر روایت سوار می‌کند که تنها وقتی به بیان درمی‌آید که دکتر سیوارد به هنگام شنیدن مراسم تدفین که برای مینا مرور می‌شود، واکنش نشان می‌دهد که نشانه‌ای پیشگویانه از اجبار به کشتن مینا است: «من... من دیگر نمی‌توانم ادامه دهم... کلمه‌ها... صداها... نمی‌توانند منظورم را برسانند». چنین احساسات شجاعانه‌ی درخور ستایشی نمی‌تواند بر این واقعیت نقاب بزند که خاطرات روزانه‌ی سیوارد سبب مادیت‌زدایی از صدا است، منطقه‌ای تکنولوژی‌شده که از آن امری نو است و از آن‌جا که گرامافون به دلیل گرانی شُایع نیست، حامل نکته‌ای تاریخی است و در عین حال علامت وقایع در راه است. در این‌جا سر و کار ما با کلام ناب در تضاد با نوشتار نیست،بلکه در عوض با کلامی است که رسانش توده‌ای پیشاپیش آن را از آن خود ساخته و خونش را آشامیده است.

مایه‌ی دیگری که بدنه‌ی تایپ شده‌ی روایت را شکل می‌بخشد، به همین منوال تولید فرهنگ توده‌ای است. خاطرات روزانه‌ی جاناتان هارکر که آغازگر رمان است و این کشف سرنوشت‌ساز را بازگو می‌کند که کنت دراکولا خون‌آشام است، صرفاً خاطره‌ای است از کشف و شهودی نامطمئن که تحت هجوم تبی مغزی محو شده است و عملاً گزارشی در قالب تندنویسی است که خود آن بعدتر توسط مینا هنگام تایپ کردن کشف رمز می‌شود. برای جاناتان تندنویسی رمزگانی تصادفی است، چرا که دراکولا که گویا همه چیز دیگر را می‌داند، از آن سر درنمی‌آورد و دفتر خاطرات را ضبط نمی‌کند، و این عملی است که خوانندگان را از درک لغزش دست اولی که در روایت در حال وقوع رخ می‌دهد، محروم می‌کند. ما به روی صفحات کتاب آن پیچ و تاب‌هایی را که باید از نوشته‌ای تندنویسی شده انتظار داشته باشیم، نمی‌بینیم، چرا که در صورت وجود نمی‌توانستیم آن را بخوانیم؛ این موضوع برای خوانندگان تنافری شناختی ایجاد می‌کرد اگر به آن‌ها یادآوری می‌شد که روایت وحشت‌آوری که این دفتر آشکارش می‌کند، می‌باید به شکل نوشتار گنگ و اداری‌ای ثبت می‌شد که تندنویسی نامیده می‌شود. مهم‌تر از همه‌ی این‌ها شکلِ تندنویسی شده‌ی جملات عاشقانه‌ی جاناتان به نامزدش، چیست؛ یعنی همان جمله‌های احساساتی‌ای که متعلق به گفتار درونی جاناتان است آن هنگام که از نا افتاده در کالسکه‌ای تحت محاصره‌ی تصوراتش از پیشکاران، غیرمادی دراکولا نشسته است؟ مثل این که تندنویسی معصومانه از حوزه‌ی رسانه‌های فرهنگ توده‌ای بیرون افتاده است، اما در واقع هم‌دست یکی از دگرگونی‌های تمام عیار رویه‌ی فرهنگیِ قرن بیستم شده است، یعنی هم‌دست عقلانی‌ساختنِ فرایندهای بوروکراسی و تجارت (به معنای وبری آن)، نوعی زنانه کردن نیروی کاری اداری، معیاری کردنِ نوشتار تجاری توده‌ای. فضای مدرن اداری، مسافت‌ها دور از ترانسیلوانیا و قصر نفرین شده‌ی کنت و اعمال هذیانی‌ای است که در آن‌جا تجربه می‌کند، با این حال به تمامی مایه‌ای برای عواقب خون‌آشام‌گرایی است. خون‌آشام‌گرایی به ناگاه به فرمان تندنویسی برمی‌خیزد و از آن فرمان می‌گیرد. اما صفحاتی از کتاب را که برای خواندن می‌گشاییم، به هر حال شبیه هر صفحه‌ی چاپی دیگر است؛ به یک معنا و از منظری سرنوشت‌ساز، اشارات متن تندنویسی‌شده‌ی نامرئی یا ترجمه‌شده ما را به خدمت حکمت کنت دراکولا درمی‌آورد. این نوشتار پنهان‌شده‌ی رمزنویسی مدرن یا متعلق به فرهنگ توده‌ای است؛ متصل‌کننده‌ی این وجه از کوته‌نویسی با فرایند مصرف که ظاهراً ساخته‌ی اشتیاق ما به بخشیدن این کوته‌نوشت‌ها به بدنه‌ای کاملاً مادی از نوشتار تایپی و چاپی است. متون تندنویسی شده از ما خوانندگان می‌گذرد تا به عنوان نوشتاری مدرن و نامعیّن ، قلبِ ماهیت یابد.

جاناتان سفرش به آن مکان اضطراب‌آور را به عنوان توریستی تمام‌عیار آغاز کرده است: نقش و نگارهایی که همراه با شوق و ذوق بر صفحه می‌آوردشان در ابتدای امر دستور پخت غذاهای بیگانه‌ای است که او دوست دارد مینا هم آن‌ها را بپزد ـ به قول خودش، «خوراک‌های ملی: *(یادآوری:* دستور پختش را برای مینا بگیرم)». اولین چیزی که جاناتان مزه می‌کند خوراک مرغی است که با فلفل قرمز طبخ شده است و به طرز نامحسوسی تشنه‌اش می‌کند؛ در متن حتی این فلفل‌های قرمز هم با آن تَه‌رنگ ترکیبی سفید و قرمزشان مشکوک هستند. صد البته دراکولا نیز غذای ملی مختص خودش را دارد که منحصراً از بدن انسان‌هایی که به ملت او تعلق ندارند، تهیه می‌شود و مینا هم که مزه‌ی خوراک ملت کارپات را چشیده است قرار است به غذای فکری کنت دراکولا بدل شود. رنگ محلی‌ای هم که جاناتان مجذوبش می‌شود، به مانند غذاها و لباس‌ها و مراسم، شکل توریستیِ نظم‌وترتیب‌یافته‌ای دارد؛ و خانه‌ی اربابی دراکولا به خروجی نامتعارف از ترانسیلوانیا بدل می‌شود. ایسن شاید نکته‌ای باشد که بتوان از آن بحث گسترده‌تری را شروع کرد که این بحث فرعی را نیز بیش‌تر می‌کاود. قصد من آن است که قرائتی از جامعه‌ی مصرف و انکسار آن در داستان ***دراکولا*** به دست دهم، اما چنان جامعه‌ای متکی بر نوعی اقتصاد وابسته به امپراتوری است و اساساً بدون آن ناممکن است. البته صحبت از چنین جامعه‌ی کالایی‌ای، بدون همراهی این آگاهی مؤکد کاملاً گول‌زننده است؛ اما آن‌چه مرا به طور ویژه جذب ***دراکولا*** کرده، همان چیزی است که از آن متنی مدرن ساخته است،یعنی عینیت بخشیدن به مصرف، جنسیت و امپراتوری. سفرهای جاناتان به مستعمره یا کشوری تحت تسلط بریتانیا نیست، بلکه به مکانی است که خود تاریخ طولایی در کشورگشایی و تصرف خاک بیگانه دارد. او به وسیله‌ی ساز و برگ مسافرت و سرگرمی مدرن به درون این تاریخ هدایت می‌شود. جاناتان که مأموریتی تجاری دارد به هر حال توریستی ***manque*** (شکست خورده) است. در این مورد خاص، برخورد با کنت دراکولا و منطق غیرمعمول او در باب مصرف، از طریق صافیِ مشغولیت‌ها و تکنیک‌های مرتبط با فرهنگ توده‌ای انجام می‌شود.

جاناتان حامل هدیه‌ای آن‌چنانی برای دراکولا است، مجموعه‌ای از عکس‌های کوداک از خانه‌های بریتانیایی که این آخری علاقه‌ی دراکولا برای خرید را برمی‌انگیزد، اگر چه انگیزه‌ی دراکولا از کشاندن این پیشکار حقوقیِ جوان و نسبتاً کسل‌کننده به جایی چنان دور از انگلستان چیز دیگری است: او قصد وام گرفتن کلام این کارمند را دارد، قصد آموختن کامل زبان انگلیسی از هارکر جاناتان ، زندانی‌اش، که گهگاه نیز از او به چنین صفتی یاد می‌کند. حضور دوربین کداک در میانه‌ی چنین رخدادهایی اگر چه نامنتظره است، به هیچ وجه تصادفی نیست. عکاسی به فهرست تکنیک‌ها و فرایندهای فرهنگی جدیدی می‌پیوندد که در مجاورت داستان خون‌آشام اشراف‌زاده و متعلق به قرون وسطی می‌نشیند، اما دوربین عکاسی کداک که در آن زمان افراد زیادی در اختیارش داشتند، درحقیقت معادل سلولوئیدی خون‌آشام‌گرایی در حال عمل است، یعنی معادل عملِ بیرون کشیدن ذات درحین عمل مصرف. در اواخر قرن نوزدهم کداک به معنای مدرک شاهد عینی است، نوعی شهادت به دقت و درستی به طوری که تصویر وقایعی که جوزف کانرد در کنگوی بلژیک ترسیم می‌کند، به دلیل همین دقت با نام «کداک در کنگو» شناخته می‌شد. مدرک عکسی‌ای که جاناتان به دراکولا می‌دهد نوعی تعویذ هم هست، شبیه‌سازی‌شده‌ی فطیری که پروفسور ون‌هلسینگ بر پیشانیِ مینا با چنان زخم‌های مصیبت‌باری می‌نهد. در این قیاسِ آخری، عفونت خون خون‌آشام تصویر خون‌آشام‌گرایی را به عنوان علامتی سرخ بر پوستی سفید ایجاد می‌کند؛ عکاسی نیز به همین منوال تصاویر خودش را به شیوه‌ای کیمیاگرانه، اگر چه کم‌تر آیین‌وار، درست می‌کند. جاناتان هارکر و کنت دراکولا به میانجی تصویر عکاسی به رابطه‌ای مبادله‌ای وارد می‌شوند؛ از این هم بیش‌تر، در وهله‌ی اول جنبه‌های ناگوار خون‌آشام‌گرایی به اشاره‌ی کداک اعلام می‌شود که خود چند صفحه پیش از نسخه‌ی خون‌آشام‌گرایی کنت است. عکس‌های جاناتان

به شیوه‌ای متنی تاریخ عکاسی به عنوان رویه‌ای خانگی و پیوند عکاسی با قوم‌نگاری و مسافرت، هر دو، را به ذهن متبادر می‌کند. به واسطه‌ی این ارجاعات ابتدایی به عکاسی، حتی توصیفات بعدی از قیافه‌ی دراکولا نیز جرح و تعدیل می‌شود، به طوری که چهره‌ی ترسناک او به «منحرفان» به لحاظ عکاسی لیست شده‌ی لامبروسو و دیگران شباهت می‌برد و انگار تغییر جالب توجه او مستلزم فناناپذیر شدن توسط مهارت مجله‌ی *جغرافیای ملی* (یعنی همان عکاسی) است. این امکان کاملاً محتمل است که اگر تصویر خون‌آشام را نمی‌توان در آینه به چنگ آورد، به طریق اولی عکس‌های خون‌آشام نیز مأیوس‌کننده‌اند. غیاب مقدس خون‌آشام‌گرایی از گستره‌ی امر قابل ثبت در عکس، احساس اضطراب را منحرف کرده به نفس خون‌آشام‌گرایی بازمی‌گرداند: خون‌آشام‌گرایی به عنوان بدلی برای روندهای غریب زندگی مدرن.

مادام مینا، «مروارید میان زنان»، نسخه‌ی تایپ شده‌ای را ارائه می‌دهد که ناهمخوانی قالبی گزارش‌های جوراجور، از صفحه‌های گرامافون گرفته تا بقیه، را حل می‌کند. او قادر به این کار است چرا که، همان‌طور که با غروری راستین به دکتر سیوارد می‌گوید، ماشین تحریر او عملکردی دارد به نام «چندلایه» که به آن امکان می‌دهد کپی‌هایی چندگانه در سه نسخه بگیرد. این عملکرد به شیوه‌ای تثبیتی به خون‌آشام‌گرایی متعلق است، حتی در حد نامی که به آن داده‌اند طنین‌انداز چندگانگی انسان‌هایی است که دراکولا را تشکیل می‌دهند یعنی همان نقاب‌های چندلایه‌ی خون‌آشام، و در ضمن یادآور فرایند کپی‌سازی است که فی‌نفسه موجد خون‌آشام‌ها است، خون‌آشام‌هایی که هر یک به یک معنا بدلی از باقی دیگران است. این جا ما به عصر بازتولید مکانیکی با تمام حدت و شدت آن وارد می‌شویم، چرا که فرایند بازتولیدی، خون‌آشام‌ها را متحد کاملاً نزدیک تکثیر مکانیکی فرهنگ می‌سازد. خون‌آشام‌گرایی معکوس‌گردانی‌های لجوجی از بازتولید انسانی را سبب می‌شوند که آمیزه‌ای درهم‌جوش از نقش‌های جنسیتی و حتی سرنوشت کالبدشناختی را ایجاد می‌کنند و مؤکداً بر هراس‌های داستان ***دراکولا*** تأثیر می‌گذارند، و این موضوع به خوبی مورد بحث قرار گرفته است. باید پیوندهای این داستان با بازتولید فرهنگی و مصرف فرهنگی را تصدیق کرد و از این منظر کتاب را در بافت و زمینه‌ی ناب مدرنیته مستقر ساخت. از آن‌جا که مینا این عملکرد چندلایه را به کار می‌بندد، رابطه‌اش با دراکولا چنان نزدیک است که بعدتر به رابطه‌ای مفرط تبدیل شود. نفس ماشین تایپ، رنگی از امر خون‌آشامی دارد، اگر چه در این داستان به گونه‌ای ناسازه‌گون به عنوان ابزاری برای نابودی خون‌آشام به کار می‌آید.

تقسیم جنسیتی کار به وسیله‌ی مصرف، تصویر این خون‌آشام وابسته به فرهنگ توده‌ای را به شدت مورد هجوم قرار می‌دهد و به این امر یاری می‌رساند که دراکولا را به شیوه‌ای تردیدناپذیر به عنوان چهره‌ی مصرف مستقر سازد. دراکولا نمی‌تواند به خانه‌ی کسی وارد شود و آزارش برساند مگر این که دعوت شده باشد. این دعوت همان دعوتی است که تا فرهنگ توده‌ای گسترده می‌شود، به این معنا که تجاوز اغواگرانه‌ی این فرهنگ به خانه است که به امر خانوادگی این امکان را می‌دهد که به محل، به زخم سوراخ و گشاده‌ای برای تمامی تکنیک‌های فرهنگ توده‌ای بدل شود. می‌توان گفت که فرهنگ توده‌ای یا مصرف، فرهنگ را از درون خانه دگرگون می‌کنند، علی‌رغم این واقعیت بدیهی که بسیاری از تکنولوژی‌های فرهنگی در جاهای دیگری به دید می‌آیند، مثلاً در فروشگاه‌های زنجیره‌ای، بیل‌بوردها، کیوسک‌های روزنامه‌فروشی و تلگراف‌خانه‌ها. کتاب سرشار از تمامی این مُدالیته‌های تکنولوژیک و فرهنگی است، سرشار از جدیدترین پدیده‌های فرهنگی جدید، و با آن که همین‌ها جهان ثابت و خط‌کشی‌شده را در هم می‌ریزند، کتاب می‌خواهد با همین چیزها از آن جهان دفاع کند. اما بدین صورت خانه به روی بی‌ثباتی‌های اقتدار و لذاتی گشوده‌می‌شود که خارج از خانواده به عنوان واحد بازتولید اجتماعی مطرح است. دقیقاً همان علم، عقلانیت و تکنولوژی‌های کنترل اجتماعی که در برابر تعدی‌های

دراکولا به آن‌ها اتکا می‌شود، در قرائت ما منبع قدرت‌های خون‌آشامی آن فرهنگ توده‌ای هستند که دراکولا متحد آن‌ها است. خانه قابل نفوذترین پوسته برای این انتقال خون است چرا که در اواخر قرن نوزدهم زن‌های طبقه‌ی متوسط و حتی زن‌های طبقه‌ی پایین در آن‌جا در انزوای اقتصادی قرار گرفتند و به ناظران اسیر مراقبات خون‌آشامی فرهنگ کالایی‌شده، مصرف و به اصطلاح اوقات «فراغت» بدل شدند. زنان ناگزیر اولین کسانی هستند که دراکولا را راه می‌دهند.

شاید این طور به نظر رسد که من تا به حال قصد داشته‌ام با مرتبط کردن دراکولا به فرهنگ توده‌ای، دوسویگی متن در باب دگرگونی‌های آن فرهنگ را پیش بکشم حال آن که من قصد دارم سیری کاملاً متفاوت حول مقوله‌ی مصرف کنم ـ با توجه به مقوله‌ی بوردیویی در مورد تولیدی که خود مصرف است. این تغییرات قابل‌توجه و در عین حال واجد تأثیرات سیاسی نیرومندی است. همچنین این تغییرات در چارچوب‌های اقتصادی براساس آدم‌خوار کردن منابع از مکان‌های نامرئی دیگر است. تناقضات مصرف در این متن مثل خطوط قصور عمل می‌کنند و به همین شیوه نیز در نظریه‌ی معاصر ما نقش دارند. به هر حال باید این نکته را دانست که مصرف همیشه کار است و البته منظور من صرفاً خرید نیست بلکه شکلی از کار فرهنگی است، از جمله تولید معانی. از آن‌جا که داستان ***دراکولا*** بر ورودیه‌ی فرهنگ توده‌ای تأکید می‌کند، یکی از اولین بیان‌های فرهنگی چنان رابطه‌ی کم‌رنگی است؛ و از این رو هماره در فیلم‌ها، کتاب‌ها و دیگر اشکال فرهنگی دیگر زنده می‌ماند. اینک خون‌آشامی مکان ابتدایی سنجش درخودنگری فرهنگ ماست، زیرا این وجود در قبضه‌ی مصرف مادی است.

همان طور که بسیاری از مفسران مثل نینا اوثرباخ، کریستوفر کرافت و جان استیونسن نشان داده‌اند، مصرف خون‌آشامی خون در کتاب ***دراکولا*** به گونه‌ای هم‌زمان و پیچیده کنشی جنسی است و فرایند آن مجری و قربانی، هر دو، را در نوعی عبودیت یا وجد جنسی نگه می‌دارد. بر آنم که من هم در باب عطش جنسی در دینامیک داستان دراکولا حاشیه‌ای بروم ولی اول می‌خواهم دلالت‌های ضمنی این مبادله را در چارچوب تجاری نیز دنبال کنم.

دراکولا خون می‌گیرد اما در عوض چیزی هم می‌دهد که هدیه‌ای نامرئی اما ناگزیر از خون‌آشام‌گرایی است که به گونه‌ای نادیدنی در طول کنش خرج، وارد بدن آن‌ها می‌شود. در این معاشرت خونی، الگوی مصرفی برقرار است که به وسیله‌ی تسلیم شدن به دراکولا درونی می‌شود. آن هنگام که فرهنگ توده‌ای ظاهر آن الگو را می‌سازد، الگوی مزبور لذت را آزاد می‌سازد، توجه را دگرگون می‌کند و انرژی‌های بیرون هنجارهای اقتدار را بسیج می‌کند. من به این الگو وجهه‌ای آرمان‌شهرانه نمی‌بخشم بلکه صرفاً در باب آرایش مجددی درامور اجتماعی و روانی سخن می‌گویم که سبب‌ساز آن، مصرف بوده است و در هیچ جا به اندازه‌ی قلمروی جنسیت تأثیرگذار نبوده است. گفتار مدرن جنسیت در واقع مبتنی بر مصرف است، همان‌گونه که کار فوکو نشان داده است و اخیراً هم لاورنس بریکن جنسیت‌شناسی را به تغییر معرفت‌شناختی مصرف افزوده است. داستان ***دراکولا*** نیز بر این امر صحه می‌گذارد. تاریخ فرهنگ توده‌ای، دست‌کم تا حدی، تاریخ بازیابی و تمدید کنترل بر جنسیت است؛ در ***دراکولا*** نیز این نبرد همچنان نو است و دشمن ما هستیم.

خون‌آشام خودش را به دُم زنان می‌بندد چرا که فرهنگ توده‌ای با پاهای کوچک زنانه به درون می‌خزد، به خانه هجوم می‌برد و بیرون و درونش را به هم می‌ریزد و آن را به قصر مصرف بدل می‌کند. دراکولا مصرف می‌کند و از این طریق قربانیانش را به مصرف‌کننده بدل می‌سازد. او خون آن‌ها را می‌مکد و به آن‌ها شکوه و انفعالی موقتی می‌بخشد و بعد به آن‌ها قدرتی وحشیانه، توانمند و هوسناک می‌دهد. آن‌چه نه متن ونه مفسرانش نمی‌توانند بگویند این است که کدام یک از این‌ها شانس بیش‌تری برای حضور دارند و کدام یک ارجح‌ترند. شاید فهم این نکته در پاسخ به این سؤال راه‌گشا باشد که چرا دراکولا بر عکس مثلاً جک سلاخ، منحصراً با زن‌های بریتانیایی

طبقه‌ی متوسط ارتباط برقرار می‌کند حال آن‌که سایر زنان و حتی مردان، با طیب خاطر او را می‌پذیرند. مثلاً لوسی توجه خون‌آشامی‌اش را به کودکان تهی‌دست معطوف می‌کند؛ در متن هم شواهدی هست مبنی بر آن‌که خون‌آشام‌های مؤنث تمایل دارند که با کودکان روزگار بگذرانند و حتی به امکانات فریبا نیز مسلحند. به همین دلیل سه بانوی خون‌آشام قصر دراکولا کودکان کوچکی را در کیسه انداخته‌اند اما وقتی جاناتان هارکر در تالار شبح‌گونشان می‌افتد تشنه‌ی او می‌شوند؛ لوسی هم پارک‌ها را گز می‌کند اما به نامزدش آرتور متمایل می‌شود، آن هم وقتی به این امید می‌بندد که خوی خون‌آشام‌گرایی خویش را با غذایی فریبا ارضا کند. پیوند میان فرهنگ توده‌ای و زنانگی از همان ابتدا برقرار شده است و در کتاب ***دراکولا*** نیز، از طریق لوسی، فرهنگ توده‌ای به عنوان امری زنانه، پذیرا، هوسناک، جسمانی و ضدامپراتوری مورد تحسین قرار می‌گیرد و بعدتر، از هنگامی که پای مینا وسط کشیده می‌شود، پرکار، تولیدی و به گونه‌ای درخورِ امپراتوری می‌شود.

□

◄ پی‌نوشت‌ها:

۱. ولکان، ژوپیتر (خدایان رومی) و هرمس (خدای یونانی) در برابر شرکت‌های مدرن قرن نوزدهم ـ م.

۲. واکنش‌سازی یا واکنش وارونه (reaction – formation) اصطلاحی فرویدی است به معنای واکنشی ظاهراً ساخته شده، مثلاً ابراز نفرت به کسی که دوستش داریم ـ م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی