دیالکتیک ترس

فرانکو مورتی

مترجم : گنجی، جواد

دین.پول و دین به منزلهء کلّ واحدی در نظر گرفته می‏شوند که نباید از یکدیگر جدا شوند. به عبارت دیگر،پول در خدمت دین و بالعکس.پول دشمنان دراکولا،پولی است که از بدل شدن به سرمایه سر باز می‏زند،پولی که نمی‏خواهد از قوانین اقتصادی کفرآمیز سرمایه‏داری تبعیّت کند بلکه می‏خواهد در انجام خیر استفاده شود.به سمت اواخر رمان،مینا هارکر به تعهد مالی دوست خود می‏اندیشد:«این مسأله مرا دربارهء قدرت شگفت‏انگیز پول‏ به فکر واداشته است!زمانی که پول به درستی به کار رود،چه کاری را نمی‏تواند انجام دهد؛و هنگامی که به طور ناشایست از آن استفاده شود توان انجام چه کاری را دارد!»نکته همین‏ است:پول باید بر طبق عدالت استفاده شود.هدف پول نباید در خود( ni flesti )یعنی در انباشت مداوم و بی وقفهء آن باشد.به علاوه،جایی که مخاطرات و زیانهای عظیم و کلان‏ می‏توانند به آرامی پذیرفته شوند،پول باید هدفی اخلاقی و ضدّ اقتصادی داشته باشد.این‏ ایده در مورد پول برای سرمایه‏دار،امری غیر قابل پذیرش است.امّا همچنین این ایده،دروغ‏ بزرگ ایدئولوژیک سرمایه‏داری ویکتوریایی است،سرمایه‏داری‏ای که از خود شرمسار می‏گردد و کارخانه‏ها و مراکزش را تحت روبناهای عظیم و اسباب زحمت گوتیک پنهان‏ می‏سازد؛سرمایه‏داری‏ای که شیوه‏های اشرافی زندگی را امتداد داده و ستایش می‏کند؛که‏ تقدّس خانواده را می‏ستاید و بدین سان خانواده به طور نهانی شروع به از هم پاشیدن می‏کند. دشمنان دراکولا دقیقا حامیان و مبلّغان این سرمایه‏داری‏اند.آنها نسخهء سرسخت و انعطاف‏ناپذیر ولی نعمتان و نیکوکاران دیکنزند.آنها رضایت خاطرشان را در خرافات‏ مذهبی می‏یابند،در حالی که خون‏آشام با خرافات بی اثر و خنثی می‏گردد.و امّا صلیبها،نانهای‏ مقدّس،سیر،گلهای جادویی و...،به سبب معنای ذاتی مذهبیشان اهمتی ندارند،بلکه دلیل‏ بهتری برای اهمیتشان وجود دارد.کارکرد حقیقی آنها عبارت است از کشیدن مرزهای‏ غیر قابل عبور بر سر راه فعالیت خون‏آشام.آنها مانع ورود او به این یا آن خانه،فتح و چیرگی‏ بر این یا آن شخص،به انجام رساندن این یا آن مسخ و دگرگونگی می‏شوند.اما مرز نهادن بر سرمایه-خون‏آشام به معنای حمله به علّت اصلی بودن اوست:او به واسطهء سرشت خود قادر است تا بدون حدّ و مرز توسعه یابد و هر مانعی بر سر راه عملش را ویران سازد. خرافات مذهبی،همان محدودیتهایی را بر دراکولا تحمیل می‏کند که سرمایه‏داری‏ ویکتوریایی اعلامشان می‏دارد تا به خودی خود پذیرفته شوند.امّا دراکولا-سرمایه‏ای که از خود شرمی ندارد،بنا به سرشت و طبیعتش درست و صحیح است،هدف و غایتی در خود در این شرایط نمی‏تواند نجات یابد.بنابراین این نماد توسعهء بی رحم تاریخی،قربانی مشتی‏ از مزوّران و ریاکاران می‏گردد،گروهی از متعصّبان که در پی متوقف ساختن جریان‏ تاریخ‏اند.آنهایند که بازماندگان اعصار تاریک‏اند.

در پایان دراکولا شکست خون‏آشام محقق شده است.دراکولا و دوستدارانش از بین‏ می‏روند،مینا هارکر در آخرین لحظه نجات می‏یابد.تنها تکّه ابری پایان خوش داستان را تیره و تار می‏سازد.کوئینسی مویس آمریکایی نیز که در کشتن دراکولا به یاران بریتانیایی‏ خود کمک می‏کرد تا ملّت خود را نجات دهند،تقریبا بر اثر حادثه جان می‏بازد.این رویداد نسبت به منطق روایت،تبیین‏ناپذیر و بی ارتباط می‏نماید،اما با این همه در طرح‏ جامعه شناختی استوکر،کاملا جفت و جور می‏شود.موریس آمریکایی باید بمیرد زیرا موریس یک خون‏آشام است.او از اولین حضورش،مرموز و رازآلود است(درست است، رمز و رازی دوستانه-امّا آیا دراکولا نیز در آغاز دوست داشتنی نیست؟).«او یار و رفیقی‏ خوب است،آمریکایی‏ای از تگزاس،و بسیار جوان و شاداب به نظر می‏رسد[او به نظر می‏رسد:نظیر دراکولا که به نظر شاداب و جوان می‏رسد،اما در واقع این گونه نیست‏] به طوری که رفتن او به مکانهای بسیار و داشتن ماجراهایی اینچنین،بعید به نظر می‏رسد. چه مکانهایی؟چه ماجراهایی؟پولهای او از کجا می‏آید؟آقای موریس چه می‏کند؟او کجا زندگی می‏کند؟هیچ کسی از هیچ یک از این سؤالات مطلع نیست.اما با این حال کسی ظنین‏ نمی‏شود.حتی وقتی لوسی بلافاصله پس از دریافت انتقال خون از موریس می‏میرد-و سپس به خون‏آشامی بدل می‏شود-کسی ظنین نمی‏شود.مدّت کوتاهی بعد نیز کسی ظنین‏ نمی‏شود،یعنی هنگامی که موریس،داستان مادیانش را بازگو کرده و می‏گوید که خون‏ مادیانش در علفزارهای آمریکای جنوبی توسط خفاشان بزرگی که آنها را خون‏آشام می‏نامند خشکیده شده است.این اولین بار است که نام خون‏آشام در این رمان ذکر می‏شود:اما در قبال‏ آن هیچ واکنشی وجود ندارد.و حتی چند سطر بعد نیز واکنشی وجود ندارد.وقتی موریس‏ «با صدای خشمگین و نجواگونه گفت:چه چیزی آن‏[خون‏]را خشکاند؟».اما دکتر سوارد در جواب سرش را تکان می‏دهد.او هیچ نمی‏داند.و موریس که مجددا قوّت قلب پیدا کرده است،برای کمک کردن قول می‏دهد.در نهایت وقتی در جریان دیدار به مناسبت‏ برنامه‏ریزی برای شکار خون‏آشام،موریس اتاق را به قصد تیراندازی-که طبیعتا ناکام‏ می‏ماند-به خفّاش بزرگی که بر لب پنجره به مقدمات کار گوش می‏داد،ترک می‏کند نیز کسی ظنین نمی‏شود؛و یا وقتی موریس پس از این‏که دراکولا شتابان وارد جمع خانواده می‏شود، در میان درختان پنهان می‏شود،تنها تأثیر این کار او این است که نمی‏تواند دراکولا را ببیند و از دیگران می‏خواهد تا شکار را برای شب لغو کنند.این تقریبا همهء آن چیزی است که موریس‏ در دراکولا انجام می‏دهد.اگر او بر خلاف دیگران،به واسطهء همدستی و تبانی مرموز با جهان‏ خون‏آشامان توصیف نشده بود،می‏توانست شخصیتی کاملا زائد و تزئینی باشد.مادامی که‏ امور بر وفق مراد دراکولا است،موریس همانند یک شریک جرم عمل می‏کند.و به محض‏ این‏که اوضاع عوض می‏شود،او به ثابت قدمترین دشمنان دراکولا بدل می‏شود.موریس با دراکولا وارد رقابت می‏شود؛او بر آن است تا در فتح جهان کهن،جای دراکولا را بگیرد.او در این رمان موفق نمی‏شود اما چند سالی بعد،در تاریخ«واقعی»موفق خواهد شد.

در حالی که جالب است بدانیم موریس با خون‏آشامان ارتباط می‏یابد-زیرا آمریکا در واقعیت،کار را به سلطه یافتن بر بریتانیا خواهد کشاند و بریتانیا نیز ولو به طور ناخودآگاه از این واقعیت می‏هراسد-اما امر تعیین کننده این است که بدانیم چرا استوکر او را به عنوان یک‏ خون‏آشام تصویر نمی‏کند.پاسخ این پرسش در مفهوم بورژوازی انحصار که پیشتر آن را توصیف کردیم نهفته است.در نظر استوکر،انحصار باید فئودالی،شرقی و استبدادی باشد. انحصار نمی‏تواند محصول جامعه‏ای باشد که او خواهان دفاع از آن است.و طبیعتا موریس‏ بر خلاف انحصار،محصول تمدن غربی است،درست به همان شکل که آمریکا دنده‏ای از بریتانیاست و سرمایه‏داری آمریکایی پیامدی از سرمایه‏داری بریتانیایی.تصویر کردن‏ موریس به عنوان یک خون‏آشام،به معنای تخطئهء مستقیم سرمایه‏داری و یا به بیان دقیقتر بریتانیا است،یعنی پذیرش این امر که این خود بریتانیاست که سبب پدید آمدن هیولا شده‏ است.چنین چیزی نمی‏تواند باشد.به همین جهت،موریس باید برای مصلحت بریتانیا قربانی گردد.اما بریتانیا باید از جرمی که نمی‏تواند مشروعیت آن را تشخیص دهد،بر حذر باشد.موریس بر حسب تصادف،با ضربهء چاقوی یک کولی(کسی که بریتانیا اجازه خواهد داد تا بدون مجازات بگریزد جان می‏بازد)؛و لحظه‏ای که موریس می‏میرد و تهدید از میان‏ می‏رود،انگلیس پیر حمایت و تأییدش را به این سرمایه‏گذار بیش از اندازه گستاخ و بی شرم‏ ارزانی می‏دارد و به او شأن و حیثیتی ویژه اعطا می‏کند:«در میان غم و اندوه تلخ ما،در سکوت‏ و همراه با لبخندی،او،نیکمردی شجاع و جوانمرد،از دنیا رفت.»(این جمله به طرزی‏ چشمگیر در کلیشهء قهرمانانه-امپراطوری ادبیات انگلیسی فراوان است.)باید اشاره کرد که اینها آخرین کلمات این رمان‏اند که پایان حقیقی آن-که حال روشن و واضح است-نه در مرگ کنت رومانیایی بلکه در کشتن سرمایه‏گذار آمریکایی نهفته است.

یکی از برجسته‏ترین جنبه‏های دراکولا-نظیر فرانکنشتاین،پیش از آن-نظام‏ فرستنده‏های روایت آن است.مقدمتا،واقعیت این است که در شبکهء نامه‏ها،خاطرات‏ روزانه،یادداشتها،تلگرامها،ملاحظات،ضبطهای فونوگراف و مقالات،این روایت درست‏ عمل می‏کند،یعنی توصیف و نظم دهی رویدادها تنها برای بریتانیا محفوظ می‏ماند.ما هیچ گاه به نقطه نظر ون هلسینگ یا موریس و حتی دراکولا دسترسی نداشتیم.زنجیرهء رویدادها تنها در معنا و فرمی وجود دارد که مهر تأیید فرهنگ بریتانیایی ویکتوریایی بر آن‏ خورده باشد.این فرهنگ،آن دسته از مقولات فرهنگی،ارزشهای اخلاقی و اشکال بیانی‏ است که توسط خون‏آشام مورد تهدید قرار می‏گیرند:این فرهنگ،همان مقولات،اشکال و ارزشهایی‏اند که دوباره قدرت‏نمایی می‏کنند و فاتح می‏شوند.این فرهنگ،پیروزی قاعده بر استثناء،زمان حال بر آیندهء مقدور و انگلیسی استاندارد بریتانیایی بر هر نوع تخطّی و هنجارشکنی زبانی است.در دراکولا از یک سو به وضوح شاهد انگلیسی بی نقص و تغییرناپذیر راویانیم و از سوی دیگر شاهد لهجهء آمریکایی موریس،انگلیسی ابتدایی‏ دراکولا و اشتباهات فاحش ون هلسینگ هستیم.دراکولا یک خطر است زیرا وی نوسانات‏ پیش‏بینی ناپذیری از کد فرهنگی بریتانیایی را شکل می‏دهد،از این رو بیشترین تهدید بر چارچوب محتوی با بیشترین ناکارآمدی و بی جا شدن( noitacolsid )زبان انگلیسی تطبیق‏ می‏کند.در نیمه‏های داستان،وقتی علی‏الظاهر وضعیت در کنترل دراکولاست،تناوب‏ گفتارهای ون هلسینگ به شکلی بی شمار افزایش می‏یابد و انگلیسی نادرست و نابهنجار او صحنه را فرا می‏گیرد.سلطه یافتن این انگلیسی بدین خاطر است که،گر چه زبان انگلیسی‏ برخوردار از واژهء«خون‏آشام»است اما قادر نیست معنایی بر آن حمل کند،به همین طریق، جامعهء برتانیا نیز به«انحصار سرمایه‏داری»به منزلهء بیانی بی معنا نظر می‏کند.ون هلسینگ‏ باید با انگلیسی نسبی و ناخالصش بیان کند که خون‏آشام چیست.بدین ترتیب،زمانی که این‏ مفاهیم و مقولات به رمز زبانی و فرهنگی انگلیسی ترجمه شدند و این رمز دوباره‏ سازماندهی و تقویت گشت،روایت نیز می‏تواند به سیّالیت پیشینش باز گردد،شکار آغاز می‏گردد و پیروزی محرز می‏شود.همان طور که دیدیم کاملا منطقی است که آخرین‏ جملات،به معنای واقعی کلمه،انگلیسی ادبی باشد. در دراکولا هیچ راوی دنای کلّی وجود ندارد،آنچه هست تنها نقطه نظرات فردی و متقابلا جداگانه است.روایت اول شخص،بیانی شفاف از میل به حفظ فردیّت انسان است، فردیتی که مورد تهدید استیلا یافتن خون‏آشام است.اما مادامی که منازعه و تضاد میان‏ «فردگرایی»و«کل گرایی»خون‏آشامی است،اوضاع و امور به هیچ وجه بر وفق مراد انسانها نیست.همان طور که یک نظام رقابتی کامل لزوما به انحصار می‏انجامد،مشتی افراد منزوی‏ نیز توان رویارویی با نیروی متمرکز خون‏آشام را ندارند.این مسأله‏ای بود که پیشتر دربارهء طرح محتوا داشتیم:در اینجا نیز در مورد طرح فرمهای روایت با این مسأله روبه‏رو می‏شویم. فردیّت روایت باید محفوظ بماند و در همان حال جنبهء منفی آن-شک،سترونی،بی اطلاعی‏ و حتی عدم اطمینان و خصومت متقابل حامیان و مدافعان-باید از بین برود.راه حل‏ استوکر،درخشان است.این راه حل،تنظیم کردن و ایجاد یکپارچگی نظام‏مندی از نقطه‏نظرات متفاوت است.در نیمهء دوم دراکولا که به شکار مربوط است(باید اشاره کرد که‏ این قسمت پس از تکنیک تنظیم کردن آغاز می‏شود)بهتر آن است تا از روایتگری جمعی‏ سخن بگوییم تا از راویان مختلف.از همان آغاز،ما با نسخه‏های مختلف اپیزودی واحد رو به رو نیستیم،یعنی روندی که عدم قطعیت و خطای روایت فردی را بیان می‏نمود.اینک‏ روایت،بیانگر نقطه نظر عمومی یعنی نسخهء رسمی رویدادهاست.حتی سبک نیز،خواه‏ حرفه‏ای باشد خواه فردی،ویژگیهای فردی و طبیعت ویژهء( seisartnysoidi )آغازینش را از دست می‏دهد و در انگلیسی استاندارد بریتانیایی ادغام می‏شود.این تنظیم کردن،به عبارتی، مصالحه و سازش ویکتوریایی در حوزهء تکنیک روایت است.این تنظیم کردن،علایق‏ مختلف و پارادایمهای فرهنگی طبقهء مسلط(قانون،تجارت،سرزمین،علم)را تحت لوای خیر عمومی وحدت می‏بخشد.این تنظیم کردن،توازن روایت را احیاء می‏کند و به این اپیزود تاریک،فرم و معنایی می‏بخشد که در نهایت،روشن،قابل ارتباط و کلّی و جهانشمول است.

بازگشت امر سرکوب شده

تحلیلی جامعه‏شناختی از فرانکنشتاین و دراکولا آشکار می‏کند که خانواده از جمله‏ نهادهایی است که بیش از همه مورد تهدید هیولاهاست.امّا این ترس به طور کامل نمی‏تواند با مقولات تاریخی و اقتصادی تبیین شود.بر خلاف آن،بسیار محتمل است که ژرفترین‏ ریشهء این ترس در جای دیگری یافت شود:در اروس خصوصا در سکس.دیوید پیری‏ نوشته است که«دراکولا»«...را می‏توان به منزلهء نیروی عظیمی دید که در لیبیدوی‏ ویکتوریایی پنهان شده است،نیرویی که آمده است تا جامعهء سرکوبگری را مجازات کند که‏ آن را محبوس ساخته بود؛یکی از هراس انگیزترین و مخوفترین اموری که دراکولا نسبت‏ به زنان موقّر دشمنان ویکتوریایی‏اش روا می‏دارد(در رمان و در فیلم دراکولا)حسّی و جسمانی( lausnes )کردن آنهاست»(پیری:1973،84).صحیح است.برای تأیید این امر تنها باید اپیزود لوسی را بازخوانی کرد.لوسی تنها مدافعی است که قربانی دراکولا می‏شود.او مجازات می‏شود زیرا تنها کسی است که نوعی میل را ابراز می‏کند.استوکر در این نقطه‏ انعطاف‏ناپذیر است:همهء شخصیتهای دیگر در برابر وسوسه‏های تن یا توانایی والایشهای‏ سخت و شدید،مصون‏اند.ون هلسینگ،موریس،سوارد و هلم وود،همگی تنها هستند.مینا و جاناتان در بیمارستان،زمانی که جاناتان درمانده و سترون است،ازدواج می‏کنند؛آنها ازدواج می‏کنند تا این تجربهء وحشتناک را که جاناتان آن را در ترانسیلوانیا تجربه کرده بود، بهبود بخشیده و از یاد ببرند:«در جهل و نادانی من شریک باش.»این چیزی است که جاناتان‏ از همسرش درخواست می‏کند.اما لوسی چنین نیست،او روز ازدواجش را با بی صبری‏ انتظار می‏کشد.در این بی قراری و بی تابی است-در«خوابگردی»او-که دراکولا نفوذ و قدرتش را اعمال می‏کند تا بر او چیره شود.و او هر چه بیشتر لوسی را تسخیر می‏کند،سویهء جنسی او را نیز بیشستر آشکار می‏سازد.لحظاتی پیش از مرگ،«او چشمانش را گشود، چشمانی که اینک مات و سخت بودند و با صدایی خسته و شهوت‏انگیز که تا به حال از لبانش‏ نشنیده بودم،گفت:...».حتی می‏توان گفت که لوسی در مقام یک«خون‏آشام»اغواکننده‏تر است:«حلاوت و دل‏انگیزی او به سرسختی و لجاجت و بی رحمی و خلوصش به هرزگی‏ اغواگری بدل شد...چهره‏اش را لبخندی شهوت‏انگیز فرا گرفت...با آغوشی گشوده و لبخندی به سویش آمد...و با صدایی سست و هوس انگیز گفت:آرتور نزد من بیا.اینها را ترک گو و نزد من بیا.آغوش من مشتاق و بی تاب توست.بیا،ما می‏توانیم با یکدیگر بیارمیم. بیا،همسرم،بیا.»اغوا و افسون در کار است امّا ون هلسینگ طلسم آن را می‏شکند.آنها به اعدام لوسی مبادرت می‏کنند.لوسی به طرزی بسیار عجیب می‏میرد:برای ذهن«عموم» ویکتوریاییها،دست به گریبان شدن لوسی با مرگ،باید شبیه به حالت انزال در مقاربت به نظر رسیده باشد:«جسد درون تابوت،پیچ و تابی خورد»و فریادی هولناک و هراس‏انگیز از لبهای قرمز گشوده‏اش بیرون آمد.بدن با پیچ و تابی وحشیانه تکان خورد،لرزید و در هم‏ پیچید؛دندانهای سفید و تیزش در هم فرو می‏رفتند تا این‏که لبها پاره شدند و دهان با کفی‏ سرخ پوشیده شد،آرتور هولم وود جهان را از وجود این موجود ترسناک پاک می‏سازد. هنگامی که بازوی بی لرزشش بلند می‏شد و می‏افتاد،او به خدای جنگ می‏مانست،دیرک‏ چوبی را از سر ترحّم عمیقتر و عمیقتر فرو می‏برد،در حالی که خون از قلب شکافته‏اش‏ جاری شد و از کناری بیرون جهید.

بدین سان،دراکولا میل جنسی را آزاد کرده و اعتلا می‏بخشد،میلی که مجذوب و مسحور می‏کند اما-در همان حال-می‏ترساند.لوسی زیبا ولی خطرناک است.ترس و جذبه امری‏ یکسان‏اند و یکی هستند؛و این امر تنها در مورد استوکر مصداق ندارد.بسیاری از بورژواهای فرهیختهء قرن نوزدهم،پیش از این با اروس و سکس به مثابهء پدیده‏هایی دوگانه‏ ( tnelavibma )برخورد کرده بودند.چهرهء سخنورانهء آنها ناسازه‏گویی( noromyxo )و تناقض‏ در عبارت است،که از خلال آن بودلر،ابهام روابط عاشقانه را نشان می‏دهد.در بین اشعار نکوهیدهء گلهای شر(1857-عنوانی که خود یک ناسازه گویی است-شعر مسخ خون‏آشام‏ است که در آن زن اغوا کنندهء وسوسه‏انگیز این گونه توصیف می‏شود:«چون ماری که بر زغال‏ سوزان پیچ و تاب می‏خورد»و استاندال در حاشیهء اولین صفحهء دربارهء عشق(1822)اشاره‏ کرده است:«تعهد من این است که با دقتی ریاضی گونه و(اگر بتوانم)با حقیقت،تاریخ‏ بیماری‏ای را که عشق خوانده می‏شود مشخص کنم.عشق،یک بیماری است؛عشق،مستلزم‏ چشم‏پوشی از فردیت و خرد بشر است.در نظر استاندال،شیفته و دوستدار روشنگری،این‏ امر به معنای انکار دلیل اصلی زیستن است؛عشق به خطری مرگبار بدل می‏شود و فقط خطری عظیمتر(دراکولا!)می‏تواند شخصی را که قربانی آن شده است نجات دهد.در حقیقت،درمان و علاج عشق تقریبا ناممکن است.عشق نه تنها نیازمند خطری است که‏ شدیدا توجه انسان را به حفظ و صیانت از خود معطوف می‏کند،بلکه همچنین نیازمند -چیزی بسیار سخت‏تر-تداوم خطری اغواکننده و وسوسه‏انگیز است.»(استاندال:1957، 118).خطر اغواکننده نیز درست همانند خطر عشق،وسوسه‏ای خطرناک است:ترس و میل، پی در پی در یکدیگر ادغام می‏شوند.آنها تفکیک‏ناپذیر و یکپارچه‏اند.تأیید این امر را می‏توان در ساد،در لامیای کیتس در«لیجیا»( aiegil )ی پو،در زنان بودلر،در خون‏آشام زن هافمن یافت.امّا دلیل این مسأله چیست؟

خون آشام‏گری نمونه‏ای عالی از این همانی( ytitnedi )میل وترس است.از این رو اجازه‏ دهید محور تحلیل را به آن اختصاص دهیم.و اجازه دهید تأویل روانکاوانهء این پدیده را که‏ برای مثال توسط ماری بناپارت در بررسی‏اش دربارهء پو ارائه شده است،اختیار کنیم.ماری‏ بناپارت در تبیین این اظهارنظر بودلر که همهء زنان داستانهای پو«گویی در نظر عاشق‏ به شکلی شگفت آور و تکان دهنده ترسیم می‏شوند»،اضافه می‏کند:«عاشقی...که جرأت و شهامت نزدیک شدن به ابژهء عشق و دلبستگی‏اش را ندارد،از این رو احساس می‏کند که ابژهء عشقش با رازی خوفناک و خطرناک احاطه شده است.»(بناپارات:1949،10-209).این راز چیزی جز خون خون‏آشام‏گری نیست:

خطر جنسیت یعنی مجازاتی که تهدیدگر همهء کسانی است که تسلیم آن می‏شوند،نظیر مورد برنیس( ecinereb )به شیوه‏ای تصویر می‏شود که در آن ذهن«ایجیس»( sueage )توسط دندانهای‏ برنیس اشغال می‏شود.در حقیقت،در روانکاوی،بسیاری از موارد سترونی مردانه گر چه کم و بیش‏ در ناخودآگاه پنهان شده‏اند-و می‏تواند برای بسیاری از خوانندگان عجیب باشد-مقولهء مهبل‏ زنانه را عیان می‏کند که با دندانها تجهیز شده است،و از این رو منبعی از خطر را آشکار می‏کند که‏ قادر به گاز گرفتن و اخته کردن است...دهان و مهبل در ناخودآگاه،همسنگ و برابر می‏شوند و زمانی که ایجیس تسلیم این انگیزهء ممنوع می‏شود که دندانهای برنیس را[در ذهن خود]ترسیم‏ کند،در این لحظه او هم تسلیم اشتیاق سوزان به اندام مادر می‏شود و هم تسلیم این‏که بدان خاطر از او انتقام گیرند.بدین ترتیب خطراتی که وی از آنها می‏گریزد سبب می‏شوند تا به لحاظ حسی از همهء زنان به دلیل خطرناک بودن اجتناب کند.بنابراین عمل او،نوعی اختگی کیفری( evitubirtev ) است که از جانب مادری به او تحمیل می‏شود که او بدان عشق ورزیده و در عین حال نفرت‏ می‏ورزد،زیرا مادر در کودکی نسبت به عشق جنسی او سرسخت و ستیزه‏جو بوده است...گر چه‏ این تصوّر از مهبل مجهّز به دندان و مخاطره‏ای را که در پی دارد همچنین می‏توان جابه‏جایی(در این مورد،جابه‏جایی رو به پایین)عاملی دانست که عمیقا در تجربهء طفولیت ریشه دوانده است. می‏دانیم که بچه‏ها هنگامی که دندان ندارند از مکیدن سینه راضی و خشنودند اما به محض این‏که‏ اولین دندانهایشان در می‏آید از آنها برای گاز گرفتن همان سینه استفاده می‏کنند.این امر،در هر یک‏ از ما،اولین تجلّی غریزهء پرخاشجویی است...سپس وقتی که حسّ آنچه«باید انجام داد»به واسطهء احکام و دستورات اخلاقی بسیار سخت‏تر و بیشتر القاء شد...حافظه یا بهتر بگوییم رؤیا و خیال‏ گاز گرفتن سینهء مادر باید به همراه احساسات گذشتهء شرارت و بدکاری در ناخودآگاه مورد اتهام قرار گیرد.و کودک به تجربه آموخته است که قانون انتقام و قصاص،هنگامی که او رمز( eht edoc ) را زیر پا گذاشته و نقض می‏کند،به چه معناست...او در سیر تحوّل خود از این مسأله شروع به ترس‏ می‏کند که گاز گرفتن‏های او از مادرش،به او بازخواهند گشت:قصاص و انتقام از آدمخوارگری‏اش.

این عبارت به طرزی دقیق با ریشهء دوگانه‏ای( tnelavibma )که نفرت و عشق را در هم می‏تند مرتبط است،ریشه‏ای که شالوده و اساس خون‏آشام‏گری است.دوگانگی قیاسی‏ ( suogolana )پیش از این توسط فروید[در توتم و تابو،1913]در رابطه با توبی مرده‏ توصیف شده بود(و چنان که می‏دانیم،خون‏آشام نیز شخص مرده‏ای است که به زندگی‏ باز می‏گردد تا آنهایی را که مانده‏اند از میان ببرد):«این خصومت که در ناخودآگاه به شکلی‏ عذاب‏آور به منزلهء رضایت و خشنودی از این مرگ احساس می‏شد...به ابژه خصومت یعنی‏ به خود مرده‏ها انتقال می‏یابد.بار دیگر...می‏بینیم که تابو بر اساس نگرش احساس دوگانه‏ای‏ به وجود می‏آید.تابو زمانی از شخص مرده سر بر می‏آورد که نظیر دیگر موارد،تضاد میان‏ درد آگاه و رضایت ناخودآگاه به خاطر مرگی که رخ داده است وجود دارد.بدین ترتیب اگر منشأ کینه‏توزی روح این است،در نتیجه به طور طبیعی بیشترین ترس را بازماندگانی‏ خواهند داشت که سابقا نزدیکترین و عزیزترین کسان او بودند»(فروید: a 1995،61).

متن فروید هیچ شکّی بر جای نمی‏گذارد:«دوگانگی در روان شخصی وجود دارد که از ترس‏ در رنج است.آدمی مجبور می‏شود برای رفع این تنش به طور ناخودآگاه یکی از دو حالت و وضعیت متأثر در این تضاد را سرکوب کند،یعنی وضعیتی که از لحاظ اجتماعی نارواتر است. ترس از سرکوب پدیدار می‏گردد:هر تأثری که به انگیختاری حسی تعلق دارد،از هر نوع که‏ باشد،اگر سرکوب گردد،به تشویش و اضطراب بدل می‏شود».(فروید: b :1955،241).و ترس هنگامی گسترش می‏یابد که-بنا به هر دلیلی-این انگیختار سرکوب شده بازگردد و جای خود را به زور در ذهن باز کند:«تجربه‏ای مرموز نیز زمانی رخ می‏دهد که عقده‏هایی که‏ در کودکی سرکوب شده‏اند بار دیگر به واسطهء برخی حالات و احساسات جان می‏گیرند و یا زمانی که به نظر می‏رسد باورهای ابتدایی که پشت سر نهاده شده بودند دوباره تأیید می‏شوند»(همان:249).به عبارت دیگر،ترس مطابق است با«بازگشت امر سرکوب شده».و شاید این مسأله ما را به قلب موضوع رهنمون شود.ادبیات رعب و وحشت،شامل عبارات و قطعاتی است که در آنها مدافعان و محامیان،علیه این آگاهی-که توسط فروید توصیف شده‏ است-که عنصر مضطرب کننده در درون آنهاست،موضع می‏گیرند:یعنی این آگاهی که‏ خود آنها هیولاهایی را که از آن می‏ترسند تولید می‏کنند...اولین ترس آنان-ناگزیر-ترس‏ از دیوانه شدن است.[...]«خداوندا سلامت عقل مرا حفظ کن...اما هنوز می‏توان امیدی‏ داشت:این‏که اگر در حقیقت از پیش دیوانه نباشم،ممکن نیست دیوانه شوم»(دراکولا، عبارت هارکر).«[دکتر سوارد]می‏گوید که بررسی روانشناختی شگفتی دربارهء او کرده‏ است»(دراکولا،لوسی).«به این نتیجه رسیدم که این مسأله باید امری روانی‏ باشد».(دراکولا،سوارد،او همچنین مدیر بیمارستان روانی است).[...]در این رمانها، واقعیت،مستعد است تا بر طبق قوانین و قواعدی که بر رؤیاها حاکم‏اند عمل کند-«من در عالم رؤیا نبودم»،«اما نظیر یک رؤیا»،«تو گویی به کابوسی دراز فرو رفته بودم».این است‏ بازگشت امر سرکوب شده.اما امر سرکوب شده چه‏گونه بازمی‏گردد؟بازگشت امر سرکوب شده چیزی شبیه به جنون نیست،و اگر هست تنها به شکلی حاشیه‏ای.این کتابها بر آن‏اند تا این درس را منتقل کنند که نیازی به هراس از دیوانه شدن نیست؛یعنی نیازی‏ نیست تا کسی از سرکوبهایش و از هم گسیختن روانش بهراسد.«''دکتر ون هلسینگ،آیا دیوانه شده‏اید؟''...او گفت،''آیا اینچنین بودم''.''تحمل دیوانگی در قیاس با حقیقتی‏ اینچنین ساده بود''.آیا اینچنین بودم:کلید مسأله این است.دیوانگی در قیاس با خون‏آشام، هیچ است.جنون مشکلی به دنبال ندارد.یا بهتر است بگوییم:جنون به طور فی‏نفسه،وجود ندارد؛این خون‏آشام و هیولاست که جنون را ایجاد می‏کند.دراکولا،در همان سالی نوشته‏ شد که فروید تحلیلش از خود) fles (را آغاز کرد.این کتاب،کوشش خالص و مهذّبی است که‏ ذهن قرن نوزدهم انجام داده است تا خود را تشخیص ندهد.نمادین شدن این امر را می‏توان‏ در شخصیتی-که قبلا در چنگ ترس گرفتار بوده است-دید که بر حسب اتفاق خود را در برابر آینه می‏یابد.او به آینه نگاه می‏کند و از جا می‏جهد:انعکاسی از چهرهء او در آینه است.اما به ناگاه توجه خواننده منحرف می‏شود:ترس او از این نیست که تصویر خودش را دیده است، بلکه ترس او ناشی از این است که‏[تصویر]خون‏آشام در آینه منعکس نمی‏شود.نویسنده-و به همراه او شخصیت داستانی و خواننده-با هراس و وحشت پس می‏کشد.

بدین ترتیب،امر سرکوب شده باز می‏گردد اما در مقام یک هیولا.واقعیت اساسی برای پژوهشی روانکاوانه،دقیقا همین مسخ و دگرگونی است.چنان‏که فرانچسکو ارلاندو در تحلیلش از erdehp (1677)اثر راسین اشاره کرده است،رابطهء میان ناخودآگاه و ادبیات در اثر ادبی هیچ‏گاه بر اساس حضور محتوا برقرار نشده است...میل منحرف نتوانسته است در اثر ادبی به منزلهء محتوا قابل پذیرش باشد،مگر این‏که اثر ادبی نیز مدل و الگویی رسمی را بپذیرد که بتواند آن را از صافی بگذراند.»(ارلاندو:1987،138،140؛تأکید از من است).این‏ مدل صوری،استعارهء هیولا یا استعارهء خون‏آشام است.این مدل فیلتر می‏کند،و برای ذهن‏ آگاه،آن دسته از امیال و ترسهایی را قابل تحمّل و پذیرش می‏سازد که ذهن آگاه غیرقابل‏ پذیرش شمرده بود و از این رو آنها را اجبارا سرکوب نموده بود،و همین‏طور امیال و ترسهایی که وجودش را نمی‏تواند تشخیص دهد.بنابراین صوری‏سازی ادبیات یا شکل و ترکیب سخنورانه و بلاغی،دارای کارکردی دوگانه است:این شیوه هم محتوای ناخودآگاه را بیان می‏کند و هم در همان حال آن را پنهان می‏سازد.ادبیات همواره شامل هردوی این‏ کارکردهاست.کنار گذاشتن هر کدام از این کارکردها یا به معنای حذف مسألهء ناخودآگاه‏ است(با این ادّعا که در ادبیات همه چیز شفاف و آشکار است)و یا به معنای حذف مسألهء ارتباط ادبی است(با این ادعا که ادبیات تنها به ساختن برخی از محتواها مبادرت می‏کند).اما به رغم این‏که او دو کارکرد همواره در استعارهء ادبی حضور دارند،مع‏الوصف رابطهء میان‏ آنها می‏تواند تغییر یابد.هریک از این کارکردها می‏تواند از دیگری شاخصتر باشد و در دل‏ موقعیت مسلّط اثر قرار گیرد.این ملاحظات باا ستدلال ما ربطی وثیق دارند.زیرا استعارهء خون‏آشام،نمونه‏ای است درخشان از این‏که چه‏گونه توازن کارکردهای ادبی می‏تواند تغییر کند.از این رو مسأله را می‏توان چنین طرح کرد:جنسیت خون‏آشام-طبیعتا در ادبیات و نه‏ در واقعیت-چیست؟خون‏آشامان بر خلاف فرشتگان،دارای جنسیّت‏اند؛اما این جنسیت‏ همیشه یکسان نیست.آنها در مجموعه‏ای از آثار(پو،هافمن،بودلر:فرهنگ«نخبه»)زنان‏ هستند و در مجموعه‏ای دیگر(پولیدوری،استوکر،سینما:فرهنگ«توده»ای)مردان.مسخ و دگردیسی را به هیچ وجه نمی‏توان امری تصادفی دانست.چنان‏که ملاحظه کردیم،در بطن‏ خون‏آشام‏گری انگیختار دوگانهء کودک به سمت مادر نهفته است.از این رو نمایش خون‏آشام‏ در مقام یک زن تا حدودی به معنای معوّج ساختن محتوای ناخودآگاه است.اما شکل و ترکیب ادبی عنصری اساسی و ضروری را که منبع پریشانی و تشویش است حفظ کند. دفاعهایی که ادبیات برای حفاظت از ذهن آگاه پیش می‏کشد نسبتا انعطاف‏پذیرند:

دی.اچ.لاورنس(همین‏طور به طور ضمنی،بودلر پیش از او)،به سادگی از مضمون‏ خون‏آشام به امیال شهوانی و انحرافی پو پل زده بود.(ملاحظه شود لاورنس:1924 فصل 6). اما اگر خون‏آشام به مردی بدل شود،منبع پریشانی و تشویش در ناخودآگاه توسط لایهء دیگری از مدلولها پنهان می‏شود.از این رو این اتصال بی‏اساس‏تر می‏شود.در نتیجه ذهن‏ آگاه می‏تواند به سادگی آرام گیرد.همهء آنچه که از ترس آغازین باقی می‏ماند[تنها]یک واژه‏ است،«دراکولا»-آن نام زنانهء باشکوه و غامض.به عبارتی،مسخ و دگردیسی می‏تواند از ذهن آگاه محافظت کند یا به طور دقیقتر می‏تواند ذهن آگاه را در وضعیت ناآگاهی عظیمتر نگاه دارد.خون‏آشام توسط فرهنگ توده‏ای به مرد بدل می‏شود،فرهنگی که باید قطعیّات‏ خودجوش و خودانگیز را پیش برد و به خود اجازه نخواهد داد تا عمیقا به کنه ناخودآگاه راه‏ یابد.در عین حال و دقیقا به همین خاطر،محتوای امر سرکوب شده که ناخودآگاه باقی‏ می‏ماند،سبب ایجاد ترسی شدید و مقاومت‏ناپذیر می‏شود.قطعیّات دروغین و وحشت‏ یکدیگر را حمایت می‏کنند.

استراتژی وحشت

تحلیل مارکسیستی و تحلیل روانکاوانه این اجازه را به ما می‏دهد تا دو گروه ثابت از مدلولها را مجزا کنیم،مدلولهایی که در ادبیات وحشت به همراه هم می‏آیند و یا به تعبیری ادبیات‏ وحشت را ضروری می‏سازند.این مدلولها آشکارا متفاوت‏اند و وحدت بخشیدن به آنها به شکلی هماهنگ و منظم دشوار است.

قصد ندارم در اینجا بسیاری از حلقه‏ای مفقوده‏ای را بازسازی کنم که می‏توانند ساختارهای اجتماعی-اقتصادی و ساختارهای جنسی-روانشناسی را در یک زنجیرهء مفهومی ارتباط بخشند.حتی نمی‏توان گفت آیا واقعا چنین وظیفه‏ای-که به کرّات و به طرق‏ گوناگون به آن اهتمام شده است-امکان‏پذیر است.یعنی آیا«ادغام کردن»مارکسیسم و روانکاوی در علمی وسیعتر و سخت‏تر از جامعهء مدرن،امری رواست؟این مسأله،مسألهء علمی بسیار پیچیده‏ای است که قصد ندارم جنبه‏های عمومی آن را مطرح کنم.تنها مایلم دو دلیلی را تبیین کنم که مرا ترغیب به استفاده از دو روش‏شناسی متفاوت کرد.اولین دلیل روشنتر است.شخصیتهای محوری این ادبیات-هیولا[در فرانکنشتاین‏]،خون‏آشام- استعاره‏ها هستند،یعنی ترکیبهای سخنورانه و بلاغی بر اساس قیاس میان حوزه‏های معنایی‏ متفاوت استوارند.به منظور تجسّم بخشیدن) etanracni (به ترس بدین شکل،آنها باید برحسب ضرورت ترسهایی را ترکیب کنند که علل متفاوتی دارند:اقتصادی،ایدئولوژیک، فیزیکی،جنسی(سایر ترسها نیز باید اضافه گردد،که اول از همه ترس مذهبی است).ظاهرا، این واقعیت،استفاده از ابزارهای م تفاوت را به منظور بازسازی ریشه‏های چند شکلی‏ ) mrofitlum (استعارهء وحشت‏آفرین،اگر نگوییم الزامی،ممکن می‏سازد.اما هیولا و خون‏آشام به دلایل دیگر نیز استعاره‏اند.نه تنها به منظور ترکیب پدیدارهایی با طبیعتهای‏ متفاوت بلکه همچنین برای تغییر و تبدیل آنها؛تغییر شکل آنها و در نتیجه تغییر معنایشان.در دراکولا ما شاهد سرمایهء انحصاری و ترس از مادر هستیم؛اما این معانی تابع حضور ظاهری‏ کنت جنایتکار است.این معانی تنها در صورتی می‏توانند بیان شوند که به وسیلهء ردای سیاه او مخفی شوند(یا حداقل این‏که دگرگون شوند).تنها از این طریق است که آگاهی اجتماعی‏ ترسهای خود را می‏پذیرد،بی‏آن‏که گرفتار ننگ و بدنامی شود.از این رو مارکسیسم و روانکاوی در تعریف کارکرد این ادبیات،در یک نقطه با هم تلاقی می‏کنند:ایجاد ترسهای‏ معین در دل ادبیات،به منظور نمایش آنها در شکلی متفاوت از شکل واقعیشان-تبدیل آنها به ترسهای دیگر تا مبادا خوانندگان با آنچه می‏تواند واقعا آنها را بترساند مواجه شوند.این‏ کارکرد،کارکردی منفی است،کارکردی که واقعیت را معوّج می‏سازد و عملی است مربوط به«راز آمیخته کردن»و همچنین«تولید».هرچه این نمادهای عظیم فرهنگ توده از واقعیت‏ جدا شوند،برحسب ضرورت،هر چه بیشتر باید ساختارهای آگاهی کاذب را بسط داده و غنا بخشند،که این چیزی جز فرهنگ مسلط) tnanimod (نیست.کارکرد این نمادها محدود به معوّج ساختن و ابطال واقعیت نمی‏شود؛به آنها شکل می‏بخشند،تأیید می‏کنند،متقاعد می‏سازند.و این فرایند،فرایندی خودکار و خودپیش برنده) gnilleporp-fles (است. ماری شلی و برام استوکر حتی کوچکترین عنایتی به«راز آمیخته کردن»واقعیت ندارند؛ آن دو واقعیت را به شیوه‏ای کذب و خودانگیز تفسیر و بیان می‏کنند.این امر زمانی واضحتر می‏شود که دیگربار به این واقعیت برگردیم که هیولاها استعاره‏اند.یعنی این واقعیت که‏ علی‏العموم در ادبیات استعاره‏ها دقیقا در مقام استعاره‏ها به کار می‏روند(توسط نویسنده)و فهم می‏شوند(توسط خواننده).اما این قاعده در ادبیات وحشت کاربردی ندارد.استعاره به هیچ‏وجه استعاره نیست؛استعاره شخصیتی است که به اندازهء دیگران واقعی است. تودوروف نوشته است که امر«فراطبیعی»،«غالبا بدین سبب نمایان می‏شود که ما معنایی‏ مجازی را به معنای واقعی کلمه بفهمیم.معنای مجازی را به معنای واقعی کلمه گرفتن، به معنای در نظر گرفتن استعاره به منزلهء عنصری از واقعیت است.این امر بدین معناست که‏ ساخت عقلانی خاصی-که استعاره و ایدئئولوژی در دل آن بیان می‏شود-در واقع‏ به«نیرویی مادّی»بدل شده است،یعنی موجودیتی مستقل که از کنترل عقلانی کاربرش‏ می‏گریزد.امر عقلانی،به هیچ‏وجه عالم فرهنگی را نمی‏سازد؛بلکه باید گفت،عالم فرهنگی، از دهان امر عقلانی ادا می‏شود.به هر صورت،این داستانی آشناست:داستان دکتر فرانکنشتاین.در رمان ماری شلی،حداقل تا حدودی،هیولا و استعاره هنوز به منزلهء چیزی‏ ساخته شده یا یک محصول به چشم می‏خورد.او به ما هشدار می‏دهد که هیولا«به عنوان‏ واقعیتی جسمانی امری ناممکن است»؛هیولا امری استعاره‏ای است.اما با وجود این،هیولا زندگی می‏کند.اولین لحظهء وحشت فرانکنشتاین دقیقا در مواجهه با این واقعیت نمایان‏ می‏شود:استعاره‏ای برمی‏خیزد و راه می‏رود.هنگامی که این واقعه رخ داد،او آگاه است که‏ قادر نخواهد بود تا آن را دوباره تحت کنترل درآورد.از این لحظه به بعد،استعارهء هیولا، وجودی خودآئین را هدایت خواهد کرد.این استعاره،یک محصول یا نتیجه نخواهد بود بلکه اصل و منشأ ادبیات وحشت است.از زمان دراکولا که حامل منطق این ادبیات تا نتایج‏ نهایی آن است-از آن زمان،خون‏آشام،کهن،خلق نشده و غامض،وجود داشته است.

نقطهء دیگری وجود دارد که در آن آثار شلی و استوکر به طور ریشه‏ای از هم فاصله‏ می‏گیرند:اثری) tceffe (که آنها می‏خواهند بر خواننده بگذارند.با نقل به مضمون کردن از بنیامین،این تفاوت را می‏توان این‏گونه بیان کرد:توصیف ترس و توصیفی ترس‏آور به هیچ وجه امری مشابه نیستند.فرانکنشتاین برای خرد خوانندگان دارای جاذبه است.او می‏خواهد تا آنها را نسبت به شماری از مسائل مهم(توسعه و تحول علم،اخلاق خانواده، احترام به سنّت)وادار به تعمّق سازد تا بپذیرند که-به طور عقلانی-این مسائل توسط نیروهای قدرتمند و مخفی تهدید می‏شوند.به عبارتی،فرانکنشتاین می‏خواهد موافقت‏ خوانندگان را نسبت به مباحث فلسفی‏ای که به شیوهء سیاه و سفید شرح داده شده‏اند جلب‏ کند،یعنی مباحثی که توسط نویسنده و در جریان روایت مطرح شده است.ترس،تابع این طرح قرار می‏گیرد.این طرح،یکی از ابزارهایی است که برای متقاعد کردن به کار می‏رود،اما به هیچ‏وجه تنها ابزار و یا ابزار اصلی نیست.در اینجا شخصی که می‏ترسد خواننده نیست، بلکه حامی و مدافع است.ترس در دل متن حل می‏شود،بی‏آن‏که در رابطهء متن با مخاطبش‏ نفوذ کند.ماری شلی برای دستیابی به این نتیجه و اثر از دو تدبیر سبکی استفاده می‏کند.او زمان روایت را در گذشته تعیین و تثبیت می‏کند:و گذشته هر ترسی را رقیق خواهد ساخت، زیرا زمان مداخله‏گر) gninevretni (آدمی را قادر می‏سازد تا زندانی وقایع باقی نماند.بخت و تصادف توسط نظم،شوک به وسیلهء تأمّل و شک به وسیلهء یقین جایگزین می‏شود و اینها همه‏ به صورت کاملتر در این امر(تدبیر دوم)نهفته است که در رابطه با هیولا،چیز ناشناخته‏ای‏ وجود ندارد:ما فرانکنشتاین را مشاهده می‏کنیم که قطعه به قطعه جمع می‏شود و از آغاز می‏دانیم که خصوصیات او چه خواهد بود.او ترسناک است زیرا زنده و بزرگ است،و نه‏ بدین خاطر که ورای فهم و درک عقلانی است.برای نمایان شدن ترس،عقل و خرد باید نامطمئن و متزلزل گردد.چنان‏که بارت گفته است:«''تعلیق‏''بر ذهن اثر می‏گذارد نه بر ''دل‏''»(بارت:1977،119).

اما ساختار روایت دراکولا،شاهکار مسلّم ادبیات وحشت،متفاوت است.در اینجا زمان‏ روایت همواره زمان حال است،و نظم روایت-که همواره به شکل بریده‏گویی) citcatarap ( است-هیچ‏گاه موجد ارتباطات علّی نیست.خوانندگان نیز همچون راویان تنها سرنخهایی‏ دارند:آنها تأثیرات را می‏بینند اما علل را درنمی‏یابند.این دقیقا همان وضعیتی است که تعلیق‏ را ایجاد می‏کند.و این امر،به نوبهء خود،یکی شدن خواننده را با داستانی که روایت شده است‏ تشدید می‏کند.آنها به زور به درون متن کشیده می‏شوند،ترس شخصیتها،ترس همانهاست. بین متن و خواننده،آن فاصله‏ای که در فرانکنشتاین سبب تأمّل می‏شود،وجود ندارد.استوکر هیچ‏گاه خواهان خواننده‏ای متفکّر نیست،بلکه او خواهان خواننده‏ای است که می‏ترسد. البته،ترس غایتی فی‏نفسه نیست؛ترس ابزاری است برای جلب رضایت خواننده نسبت‏ به ارزشهای ایدئولوژیکی که بررسیشان کردیم.اما در اینجا،ترس،تنها ابزار ممکن است. به عبارت دیگر،ایمان و اعتقاد راسخ در کمترین حد نیز عقلانی نیست.این ایمان و اعتقاد، درست به اندازهء وحشتی که آن را تولید می‏کند،ناخودآگاه است.و بنابراین ادبیات وحشت‏ هنگام ابراز راه نجات برای خردی که توسط نیروهای پنهان تهدید شده است،تنها این خرد را به شکلی سخت‏تر بندهء خود می‏سازد.احیای نظمی منطقی مطابق است با ناخودآگاه و تبعیّت غیرعقلانی از نظام ارزشهایی که ورای منازعه‏اند.نشان دادن راه نجاتی به فرد، مساوی است با لغو و باطل اعلام کردن فرد.در این صورت،جامعه-خواه جامعهء سادهء فئودالی فرانکنشتاینی باشد یا انگلستان ویکتوریایی دراکولا-به مثابهء شرکتی عظیم نمایش‏ داده می‏شود:هر که پیوندهایش را بگسلد،نیست و نابود می‏شود.اگر بیندیشیم و علایق خود را دنبال کنیم،اینها خطراتی واقعی‏اند که ادبیات وحشت خواهان طلسم گشایی از آن است. این امر،با ذکر این نکته که به معنای عمیق کلمه غیرلیبرالی است،منعکس کننده و پیش‏برندهء میل به جامعه‏ای یکپارچه و سرمایه‏داری ای‏'ارگانیک‏'است.این ادبیات،ادبیات روابطی‏ دیالکتیکی است که در آن مخالفان،به عوض جدا شدن از یکدیگر و وارد شدن به تضاد و منازعه،در کارکرد یکدیگر حل می‏شوند و یکدیگر را تقویت می‏کنند.این امر در نظر مارکس،رابطهء میان سرمایه و کار مزدبرانه است.برای فروید رابطه میان فرامن و ناخودآگاه‏ است.[...]این امر رابطه‏ای است که فرانکنشتاین را به هیولا و لوسی را به دراکولا پیوند می‏دهد.در نهایت این امر،پیوند میان خواننده و ادبیات وحشت است.هر اثری بیشتر بترساند،بیشتر«اصلاحگر و آموزنده است».هرچه بیشتر تحقیر کند،بیشتر«تعالی‏ می‏بخشد»هرچه بیشتر پنهان کند،بیشتر سبب ایجاد توهّم عیان شدن می‏شود.این ترس، ترسی است که بدان نیاز است:قیمتی که آدمی باید با رضای خاطر برای گردن نهادن‏ به واقعیت بدن اجتماعی‏اش بپردازد،بدنی که بر پایهء غیرعقلانیت و تهدید و خطر قرار دارد.

این مقاله ترجمه‏ای است از:

eht rorroh redaer , detide yb nek redleg , tsrif dehsilbup 2000, yb .egdeltuor 5

مسیحای شرّ و تناول شیطانی‏ تفسیری اسطوره‏شناختی از دراکولای برام استوکر

نوشتهء محمّد رضایی‏راد

احتمالا زمانی که برام استوکر،در واپسین سالهای قرن نوزدهم،رمان دراکولا را می‏نوشت، هرگز تصور نمی‏کرد که در حال نگارش اثری جریان‏ساز است؛رمانی که قرار بود بدلیهای‏ ادبی و سینمایی متعددی داشته باشد.اما دراکولا به مثابهء یک«کیش») tluc (،خود حاصل ژانر ادبیات وحشت بود،که اگرچه به لحاظ ادبی،هنوز تازه‏پا می‏نمود،ولی به لحاظ مبانی‏ اسطوره‏ای-فرهنگی سرچشمه‏های متنوعی در تبار اندیشهء غربی و مسیحی داشت.

ولاد،شهریار سلحشور اما قصی‏القلب ایالت والاشی ترانسیلوانیا،در قرن شانزدهم، نخستین مأخذ شخصیت کنت دراکولاست،و در واقع دراکولا به معنای«شیطان»یکی از القاب او به شمار می‏رفت.اما دراکولای استوکر ربط اندکی با مأخذ تاریخی خود دارد و میان او تا قهرمان ملّی ترانسیلوانی مسیری پر پیچ و خم قرار گرفته است.این‏که چگونه استوکر شخصیتی تاریخی-هر چند خون‏ریز-را به خون‏آشامی اسطوره‏ای بدل کرده،محتاج غور و پژوهش در مبانی اسطوره‏ای مسیحیت است.

نقشی از ولادبر جای مانده است که او را پشت میز غذاخوری نشان می‏دهد،در حالی که‏ در برابر او سرها و بدنهای قطعه قطعه شدهء بی‏شماری قرار دارد.این تصویر به طریقی‏ نمادین آن‏چه را این نوشتار در پی شرح و گزارش آن است،یعنی چگونگی استحالهء ولاد خون‏ریز به اسطورهء خون‏آشام،بیان می‏کند.قرار گرفتن سرها و بدنهای قطعه قطعه شده بر روی میز غذا،اشاره‏ای پنهان به بن‏مایهء ایدهء تناول در مسیحیت دارد.

آیین رمزی تناول شراب و نان مقدس،به مثابهء گوشت و خون عیسای منجی،دارای‏ نقشی محوری در عشای ربانی است.اما این آیین نیز خود حاصل نمادین شدن تناول در مناسک کافرانهء ماقبل مسیحیت است.کالبدهای قطعه قطعه شده بر روی میز ولاد دراکولا، بیش از مسیحیت،به شیوهء تناول در این آیینهای کافرانه باز می‏گردد.همان‏گونه که آدمخواری‏ هانیبال لکتر،در رمان سکوت بره‏ها،و خو خون‏آشامی کنت دراکولا،بر ساختهء همین انگارهء باستانی‏اند.هانیبال،مانند رنفیلد در رمان استوکر،یک زوفاگس) suogahpooz (و دراکولا یک خون‏آشام) eripmav (است.هم در کانیبالیسم) msilabinac (و هم در ومپایریسم‏ ) msiripmav (،خوردن گوشت و آشامیدن خون به معنای جذب نیروی حیاتی قربانی است. خوردن و آشامیدن نیز در اصل،اساسی‏ترین شرط برای تداوم بقاست.اما این تناول،تفاوتی‏ سرشتی با تناول آیینی دارد.کسب نیرو و تداوم حیات در تناول آیینی،بیولوژیک نیست و ربطی به گرسنگی و سدّ جوع ندارد،بلکه یکسر متافیزیکی است،و تداوم حیات در آن،در حیطهء اتصال با امر متعادل قرار می‏گیرد.به همین خاطر تناول مقدس همواره،و الزاما،با آیین‏ قربانی ربط دارد.

در آیین قربانی،موجود جاندار برای خداوند قربانی می‏شود،و تناول در واقع محور اصلی این آیین است.چنان‏که دورکیم نشان داده است،در آیینهای قربانی،بحث بر سر نوعی‏ غذاست.1این قربانی/غذا تنها برای نذر و نیاز به درگاه خدا نیست،بلکه انباز شدن انسان با خدا،از طریق تناول کالبد قربانی است.آنان،هر دو به اشتراک از کالبد قربانی بهره می‏گیرند. امیل دورکیم در اشاره به همین نکته نوشته است:«این غذا چنان است که هم مؤمنان‏ نذر کننده‏اش در آن مشارکت دارند،هم،در همان حال،خدایی که غذا نذر او شده است... هدف از ضیافتهای نذر و نیازی مبتنی بر قربانی دقیقا همین است که مؤمن و خدای او در یک‏ گوشت به هم برسند،تا میان آنها نوعی پیوند خویشی برقرار گردد....هدف یکی شدن از راه‏ تغذیه است»2.اما نکتهء عمیقتر در این تناول مقدس،تناول کالبد خود خداوند است،زیرا هر جا خدا خورندهء انسان یا حیوانی خاص باشد،موجود قربانی چیزی جز خود خدا نیست.3 اما این خدایی تحلیل رفته است که باید به طریقی نمادین،و از طریق تناول کالبد پاره‏پارهء قربانی،یا به عبارتی با تناول خود،نیروی تحلیل رفته‏اش را بازیابد.از سوی دیگر انسان از طریق تناول قربانی،خود خداوند را تناول کرده،نیروی لایزال و بخشی از الوهیت او را در خویش جذب و هضم می‏کند.پس انگیزهء اصلی در این‏جا،نوعی مبادله است.ایزد از اطعام‏ قربانی نیرو می‏یابد و به عوض به انسان و محصولات او برکت می‏دهد.4بدین ترتیب انسان‏ قربانی،از طریق تکه‏تکه شدن،به خدا بدل می‏شود و این قربانی در واقع ممدّ آفرینش دوبارهء کیهان است.چنان‏که میترا از طریق کشتن گاو و با کالبد اوست که آفرینش را روا می‏دارد.

در میان مناسک ماقبل مسیحی،آدمخواری آیینی قسی‏ترین و نمایشی‏ترین شکل خود را در آیین دیونیزوس یافت.5نیایشگران باکی در اوج شور و سرمستی به اسپاراگموس‏ ) somgaraps (و اموفاجیا) aigahpomo (یعنی دریدن قربانی و تناول گوشت خام و خونین‏ آن دست می‏زند.6در تراژدی باکنتها،او ریپید این صحنه را به روشنی توصیف کرده است: «برای او[-دیونیزوس‏]که پوست پارهء مقدس به تن دارد،چه دلپذیر است که...گلویش‏ بدرد تا خونش بیاشامد،تا گوشتش خام بخورد.»7

اما مناسک تناول قربانی،طی مراحلی به نماد بدل گردید.نخستین مرحله در رمزی شدن‏ آیین تناول به عهد عتیق باز می‏گردد؛یعنی در تبدیل قربانی انسانی(اسحاق)به قربانی‏ حیوانی(برّه).8و دومین مرحلهء رمزی شدن مناسک،تبدیل گوشت و خون قربانی به نان و شراب مقدس در عشای ربانی مسیحی است.البته مسیر این نمادینگی از آیین میترا عبور می‏کرد.تناول همچنان مرکزیت آیین میترایی را به خود اختصاص داده بود،چنان‏که معبد میترایی را نوعی اتاق غذاخوری) muinilicret (دانسته‏اند،9و در این مراسم رازوارانه بود که‏ اوموفاجیای دیونیزوسی،یعنی تناول گوشت و خون،به تناول نان و شراب بدل شده بود.در واقع این پولس رسول بود که برای نظم و انضباط شریعت،بسیاری از نمادهای آیین میترایی‏ را به وام گرفت و بدین ترتیب بود که مسیح به طور کامل میترا را در خود جذب کرد.10

چنان‏که گفتیم تبدیل جسم و خون به نان فطیر و شراب مقدس،دومین مرحله در رمزی شدن امورفاجیا و مناسک تناول القربان بود.این نان و شراب،نمود جسم و خون عیسای‏ مسیح در«عهد جدید»بود در انجیل یوحنا آمده است:«هر که جسم مرا خورد و خون مرا نوشید،حیات جاودانی دارد و در روز آخر من او را برخواهم خیزانید.زیرا که جسم من‏ خوردنی حقیقی و خون من آشامیدنی حقیقی است.پس هر که جسم مرا می‏خورد و خون‏ مرا می‏نوشد،در من می‏ماند و من در او.»12پس مسیح،هم غذای فرد مسیحی و هم منجی‏ اوست.در مراسم عشای ربانی خداوند قربانی و تناول می‏شود.فرد مسیحی با تناول مسیح، او را در خود جذب می‏کند.بدین ترتیب مناسک عشای ربانی،آیین رستگاری توسط منجی‏ تناول شده بود؛زیرا شراب نمود جذبهء الهی و نان تجلی قابل رؤیت روحی بود که می‏میرد و دوباره زنده می‏شود13و پس غلّه و درخت مو مظهر عشای ربانی هستند.

در نمادشناسی معنوی نمادهای خون و شراب قابل تحویل به یکدیگرند و در انجیل‏ یوحنا،مسیح خود را تاک حقیقی می‏خواند.14برخی از نگاره‏ها نیز عیسی مسیح را مشغول‏ لگدکوب کردن و فشردن انگور نشان می‏دهد.به هر حال،نان و شراب اگرچه رمزی شدهء اموفاجیا بودند،اما هر دو به نوبهء خود ریشه در مناسک کافرانهء پیشین داشتند.در این مناسک، روح غله به صورت انسان،تجسم و خورده می‏شد،15و بذر غلهء آغشته به خون قربانی اکسیر جادوی حاصلخیزی بود.16همچنین شراب عنصری اساسی در آیینهای دیونیزوسی به شمار می‏آمد،زیرا او ایزد موکل تاک بوده و نویشدن شراب در آیینهای او نه عملی مبتنی بر عیاشی، بلکه نوعی مراسم مذهبی بود.در آیین دیونیزوس طبیعت زاینده در شراب نمادین می‏شد و اختفا و آشکاری‏اش در مراحل تخمیر خود بازنمودی از مرگ و زندگی دوباره محسوب‏ می‏شد.17چنان‏که می‏بینیم دیونیزوس رویهء کافرانهء مسیح است،و رمزی شدن گوشت و خون‏ به نان و شراب،یا اموفاجیا به عشای ربانی خود از پیش درون نمادشناسی همین آیینهای‏ کافرکیش مهیا شده بود.

اما سومین مرحلهء رمزی شدن آیین قربانی انسان،بازسازی آن به شکل ریاضت،یعنی‏ قربانی نمودن جسم خویش برای رهایی روح در آیینهای گنوسی-عرفانی است.در این‏جا، لذتی که در سرمستی دیونیزوسی بود،جای خود را به رنج و نابودسازی لذت می‏داد.18 بدین ترتیب در این‏جا،رنج در برابر لذت،و روزه در برابر تناول قرار می‏گرفت.در آموزه‏های گنوسی گوشت و شراب دیگر نماد نبودند،و به بدیلهایشان نان و خون تحویل‏ نمی‏شدند؛بلکه خودشان بودند.