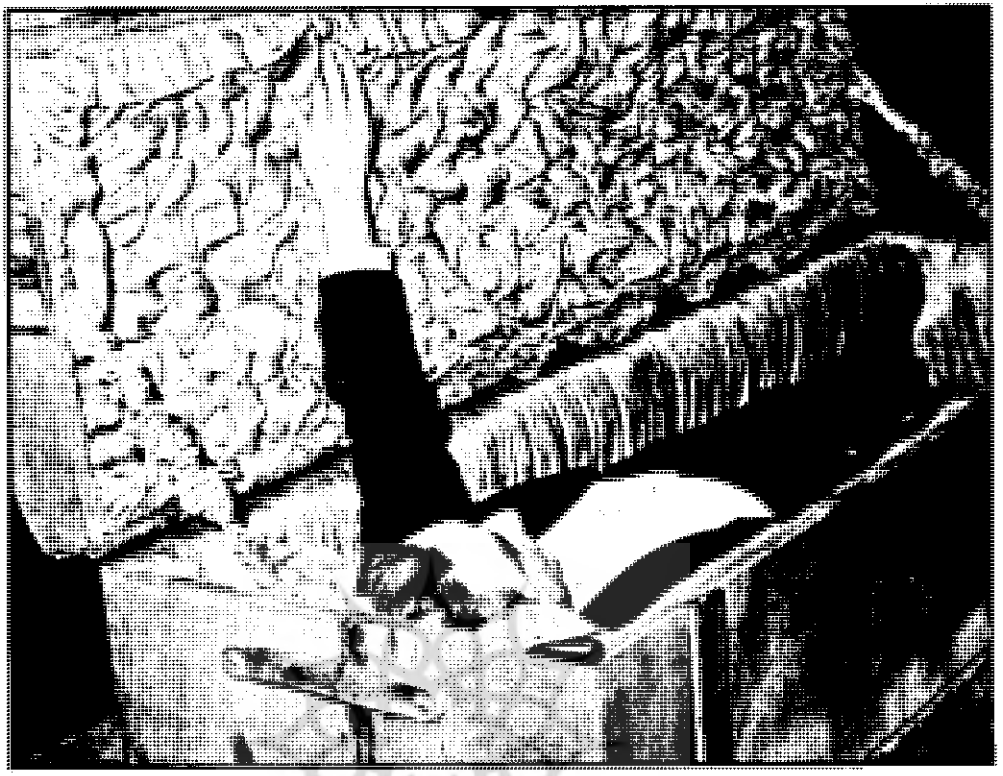

دراکولا: رمان فرویدی و درام فمینیستی

جان مک دانلد
ترجمه‌ی علی عامری مهابادی

مکان داستان، اتاق پذیرایی مزینی است که در یک ویلای متعلق به دوران ملکه ویکتوریا قرار دارد. ویلا در بالای ارتفاعات کلاید اسچوری واقع شده است. هفت زن در اتاق حضور دارند: مادر، مادربزرگ، خاله، سه خاله‌ی مادر و دختر جوان. دختر به طرف پنجره نشسته است از سایرین جداست. وی دارد مطالعه می‌کند، به منظره‌ی تحسین‌آمیزی که در پایین پنجره دیده می‌شود، توجهی ندارد، همین‌طور به نجواهای بزرگترها که پشت سرش قرارگرفته‌اند. ناگهان یکی از زنان سالخورده جمله‌ای بر زبان می‌آورد و سکوت شامگاه را می‌شکند: «آه، بله شیطان زیباست.»

رمان *دراکولا* (۱۸۹۸) نوشته‌ی برام استوکر و نمایش‌نامه‌ای به همین عنوان اثر لیز لاکهد (تئاتر رویال لیسیوم، ادینبرو، ۱۹۸۵)[1] درواقع اقتباس‌هایی از یک افسانه‌ی باستانی و جهانی هستند؛ افسانه‌ی خون‌آشامی که نامیراست و با مکیدن خون انسان‌ها ضیافت برپا می‌کند. این افسانه بر الواح سنگی

آشوری‌ها نقش بسته است. یونانیان باستان اعتقاد داشتند که پیشکش کردن خون می‌تواند باعث بازگشت مرده از جهان زیرزمین شود. آن‌ها این مراسم را سارکامنوس (گوشتی که ماه آن را بر تن می‌رویاند) می‌نامیدند. کلمه‌ی موردنظر ما یعنی «خون‌آشام» برگرفته از واژه‌ای سیامی (ومپرا. vampra) است. این اصطلاح مربوط به روز تعطیل مذهبی است، روز خاصی که تصور می‌رفت در آن، نیروهای مابعدالطبیعی بالقوه افزایش می‌یابند. در دوران مدرن، ژان ژاک روسو یکی از افرادی بود که به این پدیده اعتقاد داشت:

> اگر دنیایی وجود داشته باشد که صحت و اعتبار تاریخی‌اش قابل تأیید باشد، همان دنیای خون‌آشامان است. برای اثبات این امر هیچ کمبودی وجود ندارد: گزارش‌های رسمی، شهادت‌های افراد معتبر، ازجمله جراحان، روحانیان و قضات، همه بر صحت آن گواهی می‌دهند.[۲]

در اواخر سال ۱۹۲۸ کشیش عالی‌مقام، مونتاگیو سامرز، تصریح کرد: «جای هیچ تردیدی نیست که خون‌آشامان تحت تأثیر نیرو و محرک شیطانی دست به اعمال خود می‌زنند.»[۳] هفته‌نامه‌ی *ورلد ویکلی* نیوز در دسامبر ۱۹۸۰ راجع‌به یک سلسله قتل‌هایی گزارش داد که در ایالات متحد امریکا به دست خون‌آشامان انجام شده بود. این امر نشان می‌دهد که در افکار عمومی موضوع هم‌چنان از اهمیت برخوردار است. امروزه تعداد فراوان فیلم‌های ترسناک خوب یا بدی که راجع به این موضوع ساخته شده‌اند، از قدرت افسانه‌ی خون‌آشام کاسته‌اند و باعث شده‌اند که ترس ناشی از آن تقلیل یابد. در دوران ما که منطق غالب است، محققان به جست‌وجوی توضیحی علمی برای وضعیت جسمانی خون‌آشامانی پرداخته‌اند که مورد سوءظن بوده‌اند و البته این توضیحات را یافته‌اند. گفته می‌شود که اگر تیر به قلب خون‌آشام فرو رود، قدرت شیطانی خود را از دست می‌دهد. مثلاً پل باربر[۴] توضیح می‌دهد که ویژگی‌های شخصیت‌های خون‌آشام چگونه است: چهره سرخ رنگی دارند، بر لب‌هایشان خون دیده می‌شود و اصولاً ظاهرشان سرخ‌فام است. حتی زمانی که تیر قلبشان را می‌شکافد، می‌توان صدای ناله‌شان را شنید. این امر توضیحی منطقی ارایه می‌دهد، زیرا مرگ و کیفیت جسم در شرایط بعد از مرگ، با توجه به حرارت زمین، ترکیب شیمیایی خاک و غیره باعث بروز چنین حالتی می‌شود.

اما افراط‌کاری‌های سینمای هالیوود یا فیلم‌های ترسناکی که در شرکت هَمِر ساخته شده‌اند، نمی‌تواند جذابیت و درواقع قدرت افسانه‌ی خون‌آشام را کاملاً تحت‌الشعاع قرار دهد، همان‌طور که منطق‌گرایی دانشمندان امروزی نیز نمی‌تواند چنین کند. افسانه‌ی خون‌آشام متعلق به آن رده از پدیده‌های نادری است که فروید آن‌ها را «مرموز» توصیف کرده است، رده‌ای از پدیده‌های ترسناک که از دوران قدیم و طی مدتی طولانی پابرجا بوده است... چیزی که از دوران کهن در ذهن تثبیت شده، ولی بشر صرفاً از طریق فرایند سرکوب، با آن بیگانه شده است.[۵] افسانه‌ی خون‌آشام بخشی از میراث فرهنگی ماست، پس جا دارد داستان قرن نوزدهمی آن را که رمان‌نویسی مرد نوشته است و نمایش‌نامه‌ی قرن بیستمی آن (نوشته‌ی نمایش‌نامه‌نویسی مؤنث) را با هم مقایسه کنیم.

جنسیت مؤلف همان‌قدر مهم است که شکل‌های ادبی اهمیت دارند. هریک از آن‌ها زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی خاصی را مدنظر قرار داده‌اند که بر آن‌ها به رشته تحریر درآمده‌اند. زیرا داستان خون‌آشام در دوره‌ی بعد از نظریه‌های فروید، نمی‌تواند خارج از چارچوب مراجع جنسیت باشد. به همین دلیل است که اساساً سعی کرده‌ام بر نقش زنان در هریک از دو نسخه تأکید کنم (هرچند این کاری منحصر به فرد نیست) سپس به تحلیل شکل‌گرایانه و ساختاری مؤلفه‌هایی بپردازم که در اقتباس تئاتری وجود دارند.

پس‌زمینه‌ی رمان

برام استوکر پیش از آن‌که رمان *دراکولا* را بنویسد، بیشتر به دلیل مدیریت شرکت سر هنری ایروینگ شهرت داشت که در تئاتر لیسیوم لندن واقع بود. شاید چندان غیرطبیعی نباشد که بسیاری از معاصران ایروینگ وی را نمونه‌ی اولیه‌ای از شخصیت کنت شیطان صفت در رمان استوکر

می‌دانستند. این امر صرفاً به ظاهر مربوط نمی‌شد، بلکه شخصیت ایرونیگ را هم در بر می‌گرفت. زیرا وی هم‌چون بسیاری دیگر از مدیران نمایش در آن دوران، بازیگران جوان‌تر و گمنام‌تر را استثمار می‌کرد تا موقعیت خود را در شرکت، بیش از پیش تثبیت و تقویت کند. بنا به گفته جرج برنارد شاو، قربانی اصلی در اعمال «خون‌آشامانه»ی ایرونیگ، بازیگر زن نقش اول او، یعنی اِلن تری بود. به‌زعم شاو، تری استعداد فردی، هوشمندی و توان هنرمندانه‌اش را فدا کرد. بدین‌ترتیب بنا به میل و اشتیاق ایرونیگ فرصت نیافت که نقش اول را در نمایش‌های شاو ایفا کند. در رمان استوکر، کودکانی که ادای لوسی وسترنا را در می‌آورند و او را خون‌آشام می‌دانند، این خیال را به ذهن متبادر می‌سازند که شاید منظور رمان‌نویس، اِلن تری بازیگر جذاب بوده است. نیازی به گفتن نیست که استوکر هرگونه شباهتی بین ایرونیگ و دراکولا را به شدت تکذیب کرد. اما شباهت‌های جسمانی هم‌چون قد بلند، اندام ترکه‌ای، موی بلند، پیشانی بلند و ابروهای پرپشت، بینی عقابی و حرفه‌های آن، چشمان نافذ و دست‌های بیانگر، قابل تشخیص هستند. به هر صورت باید گفت که ویژگی‌های ایرونیگ در شخصیت وه هلسینگ نیز دیده می‌شوند، چنان که دکتر پریمورس در اثرش، *کشیش محله‌ی ویکفیلد* اشاره کرده است.[۶] به نظر می‌آید شباهت در ویژگی‌های ظاهری دراکولا و دکتر ون هلسینگ باعث شده تا لیز لاکهد در نمایش‌نامه‌اش شخصیت‌ها را طوری هم‌زیستانه در کنار هم قرار دهد که دو روی یک سکه را تشکیل دهند، درواقع دو وجه متضادی که از نیروی کیهانی مشابهی برخوردارند. این که موضوع فوق را تا چه حد می‌توان بسط داد هم‌چنان جای سؤال دارد.

پرداخت استوکر از افسانه خون‌آشام، در ادبیات قرن نوزدهم انگلستان بیش از موارد مشابه خود تحسین شد. منظور این است که رمان مذکور، در نوع خود منحصر به فرد نبود. از سال ۱۸۰۰، مضمونِ انسانی که جانش در خطر مخلوقی مرده قرار می‌گیرد یا مسخر آن می‌شود، نسبتاً رواج داشت. لرد بایرون شعری تحت عنوان *گایور* (۱۸۱۳) و کیتس شعری با نام لامیا (۱۸۱۳) دارند که به همین موضوع می‌پردازند. داستان کوتاه *خون‌آشام* (۱۸۱۹) نوشته‌ی دکتر جان پولیدوری، شخصیت شیطان صفتی دارد که نامش لرد روتونِ (معروف به لرد بایرون) است. نام این شخصیت یک سال بعد در نمایش‌نامه‌ای با همین عنوان نوشته‌ی ژ.ر.

پرداخت استوکر از افسانه خون‌آشام، در ادبیات قرن نوزدهم انگلستان بیش از موارد مشابه خود تحسین شد

پلانشه مطرح شد. مجموعاً یک سلسله ملودرام‌های گوتیک به رشته تحریر درآمد که به همین موضوع می‌پرداختند. ازجمله *خون‌آشام* (۱۸۲۱) نوشته‌ی جرج استفنز و *عروس خون‌آشام* اثر جان دُرْسِت که در همان سال نوشته شد. هم‌چنین به *خون‌آشام* (۱۸۲۹) نوشته‌ی و.ت. مونکریف هم باید اشاره کرد. دراکولای استوکر با لرد روتون وجه اشتراک بیشتری دارد: وی مردی تحصیل کرده و بافرهنگ است که ثروت و شهرت دارد؛ سربازی است که می‌تواند قربانیان زیبا و والامقام خود را با قدرت جاذبه‌ای هیپنوتیک مسحور خود سازد. به هر روی استوکر بیشتر به زمینه‌ی سرگرم‌کننده‌ی رمان توجه کرد و آن را برای پرداخت برگزید. وی با عمق بیشتری به شخصیت‌ها و افسانه‌ی خون‌آشام می‌پردازد. نکته‌ی مهم دیگر آن است که وی در اثرش بیش از یک نقطه‌ی دید ارایه می‌دهد.

نشریات و اسم شخصیت‌های اصلی، بارها از داستان استوکر برگرفته و نقل‌قول شده‌اند. آنان لردها و خانم‌هایی نیستند که در کاخی مرتفع و مه‌آلود درگیر ماجراهای رمانتیک می‌شوند، بلکه افرادی عادی از طبقه‌ی متوسط و بالای متوسطِ اواخر دوره‌ی ویکتوریایی به شمار می‌روند. جاناتان هارکر، وکیلی از مناطق ییلاق‌نشین غرب کشور است. مینا همسر لایق و کارآمد اوست. لوسی، زن جوان و وارثه‌ی ثروتی عظیم محسوب می‌شود که پسزمینه‌ی منزهی دارد. کوینسی موریس مردی جوان، امریکایی و شریف است. آرتور هُلموود (که بعداً نامش به لرد گادالمینگ تغییر می‌یابد) یکی از ستون‌های استوار در

اشرافیت انگلستان است و دکتر سوارد، روان‌شناسی متعهد به شمار می‌رود. خطری که از جانب خون‌آشام متوجه دیگران می‌شود، نبرد برای پیروزی خیر در مقابل نیروی اغواگر (شر)، بر عادی‌ترین و محترمانه‌ترین مکان‌ها عارض می‌شود. این نکته صحت دارد که ون هلسینگ با استفاده از دارو، علم روان‌شناسی، جادوی سفید و بارقه‌ای از مسیحیت، فرا خوانده می‌شود و در مقابل دراکولا قرار می‌گیرد. ولی در نهایت مردم عادی هستند که نیروهای نامیرای خون‌آشام را از بین می‌برند. نینا آورباخ درباره‌ی این ضد قهرمانان معاصر که دراکولا را نابود می‌کنند، نظر خاصی دارد و سلاح‌های آنان را جلسات گروهی، توجه به جزییات و چیزهایی از این قبیل می‌داند.[۷]

زنان در رمان

معاصران استوکر، به طورکلی رمان او را اندکی بهتر از یک داستان ترسناک خوب می‌دانستند. اما در اواخر قرن بیستم، تأویل‌هایی که از رمان دراکولا می‌شوند، بی‌پروایانه پسافرویدی هستند. در دوران ملکه ویکتوریا، جنسیت زنان از سوی مردانی که آنان را ستایش می‌کردند طرد می‌شد. زن به صورتی فرشته‌آسا، خالص، عفیف و منفعل تلقی می‌شد که زیبایی بی‌تکلفی داشت. تصور می‌شد که وی هیچ‌گونه اشتیاقات فیزیکی ندارد و بچه‌دار شدن جزو وظایف زنانه (همسرانه)ی او به شمار می‌رود. هیچ زن شرافتمندی از این فرایند لذت نمی‌برد یا حداقل به آن اعتراف نمی‌کرد. سرکوب تمایلات و لذت در بین زنان محترم بدین‌معنا بود که وقتی چنین احساساتی را تجربه می‌کردند، در قالب خودسانسوری، مسأله را طوری می‌نگریستند که گویی منشأ موضوع چیزی فارغ از وجود خود زن است. دراکولا موجودی است که ساخته و پرداخته‌ی عهد ویکتوریا به شمار می‌رود. این هیولا روابط و حالات هنجار را تهدید می‌کند. شخصیت هیولا تمام چیزهایی (جنسیت زنانه، طبقه‌ی کارگر و سایر فرهنگ‌ها)[۸] را دراماتیزه می‌کند که تمدن ما آن‌ها را سرکوب کرده است. مشخص نیست که آیا استوکر از موارد مطالعاتی فروید آگاه بوده است یا نه. وی در رمانش به کتاب شارکو، استاد فروید، اشاره دارد، ولی به نظر می‌رسد که هم‌گام با بررسی‌های علمی و روان‌شناسانه‌ی دوران خود، در قالب داستان، به یکی از واقعیت‌های اجتماعی دوران خود می‌پردازد. چنان که س. ویر میچل در کتاب خود پیه و خون (۱۸۷۷) که عنوان مناسبی دارد اشاره می‌کند، زنانی جوان که آشکارا سالم بودند، تمایل به ضعف عصبی نشان می‌دادند:

> زن در هیئتی رنگ‌پریده و لاغر رشد می‌کرد، غذای کمی می‌خورد و اگر چیزی هم می‌خورد فایده‌ای برایش نداشت. همه چیزها باعث ملالت او می‌شدند (خیاطی، نوشتن، خواندن، قدم زدن) و کاناپه یا تختخواب تنها جایی بود که او در آن آسایش داشت. تمام تلاش‌ها صورت می‌گرفت تا او به همین صورت باقی بماند. نویسنده خود را دردمند و بدخلق توصیف می‌کند، چنان‌که با حالتی بیمارگونه به خواب می‌رود و همواره به داروهای محرک و تقویتی نیاز دارد.[۹]

چنین فرض می‌شد که این بیماری‌ها جنبه‌ی خودالقایی دارند. رابرت کارتر در کتابش ***پیرامون آسیب‌شناسی و معالجه‌ی هیستری*** (۱۸۵۳) کشف می‌کند که به چه علت زن به اراده‌ی خود، ظاهری بیمارگونه می‌یابد و بدین‌ترتیب باعث می‌شود همه‌ی اطرافیانش، به علاوه‌ی سایرین، توجه فراوانی به او داشته باشند. بدین‌حیث تا جایی پیش می‌رود و به مقام فردی می‌رسد که در افکارش والاترین است.[۱۰] چنان‌که آورباخ خاطرنشان کرده است حتی قبل از آن که دراکولا وارد صحنه شود، لوسی تمایل خود را به ناراحتی و ضعف آشکار می‌کند. او به خوابگردی، خلسه، دگرگونی‌های جسمی و روحی تمایل نشان می‌دهد. همین امر باعث می‌شود وی در رده‌ی بیماران هیستریک زنی قرار گیرد که مورد توجه فروید و بروئر بوده‌اند.[۱۱]

از نظر دراکولا، لوسی طعمه‌ی آسانی است او در آستانه‌ی بلوغ زنانه‌ای قرار دارد که بر وی تحمیل می‌شود، وی دیگر دخترک پدرش نیست؛ هم‌چنین صرفاً دوشیزه‌ی جذابی به شمار نمی‌رود که خواستگاران دلیر برایش صف کشیده باشند، بلکه قرار است در آینده همسر مردی والامقام شود. لوسی در حالت خوابگردی، با دراکولا برخورد می‌کند و او

دندان‌هایش را در گردن دختر فرو می‌کند. (نمادپردازی مؤدبانه آشکار است.) دراکولا احساسات لوسی را بیدار (تثبیت) می‌کند، ولی این احساسات جنبه‌ی حیوانی و درنده‌خویی دارند و با رابطه‌ی انسانی و عاشقانه زمین تا آسمان فرق می‌کنند. لوسی از طریق دانش جسمانی تازه‌ای که نسبت به خود یافته، سعی می‌کند شوهر آینده‌اش را بفریبد، اما دخالت ون هلسینگ، مسیحیت و ریش سفیدان، مانع از رسیدن او به هدفش می‌شود.

در رمان، مینا اولین بار در مقام معاون مدرسه معرفی می‌شود که قبلاً با جاناتان هارکر نامزد شده است. او طی مسافرت‌هایش در اروپا تعطیلاتش را با لوسی، دوست بسیار ثروتمندترش، می‌گذراند. لوسی توجه فراوانی به او می‌کند، اما فرا خوانده می‌شود تا از شوهر آینده‌اش پرستاری کند و او را به زندگی برگرداند. مینا آشکارا قوی‌تر از دو دوست دیگر خود است، ولی به‌رغم توانایی کسب درآمد زندگی، هم‌چنین مهارت‌های ادبی و دبیرانه‌اش، با آرامش، مفاهیم معاصری را که درباره‌ی «زن امروزین» وجود دارند، طرد می‌کند. مینا شخصیت فمینیست و پیشگامی نیست. بعد از آن که لوسی می‌میرد و ون هلسینگ وارد عمل می‌شود، نقش مینا تغییر می‌یابد. او در بدو امر شریک و همکار گروهی می‌شود که آرتور هلموود نامزد لوسی جزو آن است. (اکنون دیگر نام او به لرد گادالمینگ تغییر یافته است). کوییسی موریس و دکتر سوارد هم که قبلاً پیشنهاد خواستگاریشان را لوسی رد کرده است، سایر اعضای این گروه‌اند. درواقع سخت‌کوشی مینا و توانایی‌اش در حفظ و ثبت رویدادهایی که در ویتبای می‌گذرد، هم‌چنین توانایی‌اش در تندنویسی و ثبت اصواتی که دکتر سوارد با گرامافونش ضبط می‌کند، باعث می‌شود چنین مبارزه‌ای علیه خون‌آشام شکل بگیرد. این اتفاقات بعد از آن رخ می‌دهند که مردان نسبت به توانایی‌های او توقع بیشتری پیدا می‌کنند. آرتور از غصه لوسی درهم می‌شکند. مینا دست‌های او را می‌گیرد، سرش را هم‌چون کودکی نوازش می‌کند و قول می‌دهد که برایش مثل خواهر باشد. در همان روز، کوییسی موریس هم از او تمنای دوستی می‌کند و دستش را می‌بوسد. مینا می‌نویسد: «ناگهان خم شدم و او را بوسیدم.» موریس که از غصه گلویش گرفته است، وی را «دختر کوچولو!» می‌نامد. (دقیقاً همان واژه‌هایی که در مورد لوسی به کار می‌برد.) مینا طی یک بعدازظهر، دل دو نفر از دوستداران لوسی را به دست می‌آورد و باعث می‌شود دکتر سوارد، دوستار سوم او نیز تحسینش کند. سوارد در همان روز، ستایش خود را نسبت به «همسر فوق‌العاده‌ی هارکر» ابراز می‌دارد. وی می‌گوید که مینا «بسیار جذاب و زیباست.» لوسی همواره فکر می‌کرد که سوارد و مینا زوج خوبی بشوند. درست در صبحی که سه نفر هم‌زمان از لوسی خواستگاری می‌کنند، فضا نمایانگر صبحی لطیف و بهاری است و هنوز سر و کله‌ی دراکولا پیدا نشده است. متعاقباً مینا در حال و هوایی پاییزی که دراکولا آمده و رفته است، مورد توجه همان سه مرد قرار می‌گیرد. همان غروب، آن‌ها از وی می‌خواهند که دیگر کاری به این امر خطیر نداشته باشد. شاید قلب و اعصاب او توانایی کافی نداشته باشند. «به علاوه او زن جوانی است و هنوز ازدواج نکرده است.» پس او را از گروه می‌رانند و با دیگران وارد مشورت می‌شوند. از جنبه‌ی مفاهیم پنهانی متن، علت امر این است که وی برای سایرین جذابیت دارد و در مقابل دراکولا آسیب‌پذیر است. استوکر با اضافه کردن شخصیت مینا در رمانش و حضور او در جمع مردان، قوی‌ترین شخصیت زن را ارایه می‌دهد. مینا دختری کوچک و وارثه‌ی ثروتی عظیم و دچار ضعف اعصاب نیست، بلکه همسری تمام عیار و نمونه در دوران ویکتوریایی است. زخمی که میهمان مقدس بر ابروی او می‌گذارد، همان زخمی است که هر زن «خوبی دچار آن می‌شود.» ولی متعاقباً کار به جایی می‌رسد که دراکولا و هراسی که می‌آفریند نابود می‌شود. شاید لوسی (حقیقتاً) بمیرد، چنان که شوهر آینده‌اش تیر را به نحوی نمادین به قلب او فرو می‌کند. ولی مینا «فرشته‌ی خانه» باید تطهیر شود و نقش خود را دوباره بازیابد. حتی مهم‌تر از همه باید توانایی بالقوه‌ای برای مادر شدن بیابد، توانایی بالقوه‌ای که ورای رمان به نحو سعادتمندانه‌ای بالفعل می‌شود.

زنان در نمایش‌نامه

نینا آورباخ اعتراف می‌کند که «تصور و تصویر کردن دراکولا به منزله‌ی تجسمی از سرکوب جنسی در دوره‌ی ویکتوریایی با توجه به نظریات امروزی رایج است»[۱۲] ولی این دیدگاه جایگزین یا مکمل را ارایه می‌دهد: «به نظر محتمل‌تر بیشتر می‌رسد که رمان را به منزله‌ی افسانه‌ای منحط و قرن بیستمی از نوعی زنانگی خوانش کنیم که تازگی قدرت خود را یافته است. زیرا قهرمانان زن داستان شدیداً از حالت قربانی در می‌آیند و تبدیل به عوامل محرک داستان می‌شوند.» شاید این دیدگاه صرفاً درنتیجه‌ی بازاندیشی رمان استوکر مطرح شود، ولی نقطه‌ی شروع مناسبی برای بررسی نمایش لیز لاکهد است. در این نمایش دیدگاه مردانه‌ای که در قرن بیستم وجود داشت. (خون‌آشام بی‌رحمی زن جوانی را طعمه‌ی خود می‌کند و احساساتی را در او بیدار می‌سازد که باید نهفته بماند.) جای این دیدگاه را، دیدگاهی قرن بیستمی و مؤنث می‌گیرد که طبق آن، دراکولا قربانیانش را از سرکوب روان‌شناسانه نجات می‌دهد، سرکوبی که عاملش قیدوبندهای جامعه‌ی مردسالار و سلطه‌ی مقامات مذهبی مسیحیت است.

یکی از منابع نمایش لیز لاکهد، کتاب *زخم هوشمندانه* (۱۹۸۰) نوشته‌ی پنه‌لوپه شاتل و پیتر ردگروو است. این دو نویسنده در فصلی که «آینده‌ی دراکولا» نام دارد، درباره‌ی فوایدی بحث می‌کنند که دراکولا نصیب قربانیان زن خود می‌سازد.

آن‌ها قبل از این‌که نیش دراکولا بر تنشان فرو رود، مخلوقاتی ضعیف و منفعل هستند که در لباس‌های تنگ خود محبوس شده‌اند؛ به آرامی سخن می‌گویند و صدایشان بیانگر سرخوردگی عمیقی است. بعد از آن که هیولا خونشان را می‌مکد (عملی که همواره از ناحیه‌ی گردن صورت می‌گیرد و می‌تواند تمثیلی از رحم باشد) آن‌ها تبدیل به مخلوقات متفاوتی می‌شوند، درحالی که با مرگ خود توسط خون‌آشام، زندگی نوینی می‌یابند. لباس‌های تنگ آن‌ها تبدیل به جامعه‌هایی آزاد و راحت می‌شود... چشمانشان می‌درخشد؛ با هر نگاه از خود انرژی ساطع می‌کنند، لبخندهایشان دندان‌های سفید و زیبای آن‌ها را نشان می‌دهد که درخشش خاصی دارند.[۱۳]

چنین تلقی می‌شود که لوسی و مینا هر دو بعد از اولین ملاقات‌هایشان با دراکولا، به نوعی آزاد می‌شوند. مخاطب اولین بار لوسی را در زیرپوش می‌بیند که نشان می‌دهد وی دختری جوان و آسوده خاطر است. او به آینه می‌نگرد و می‌خواهد فکر کند که چه کسی شوهر آینده‌اش خواهد بود. اما اندکی بعد لوسی باید جامه‌ی مقیدکننده و تنگی بر تن کند. قرار است او برای حضور در جمع مردم لباس بپوشد، پس می‌گوید که می‌خواهد «باریک‌ترین کمر» را داشته باشد. بدین‌ترتیب مینا را ترغیب می‌کند تا شکم‌بند او را هرچه می‌تواند سفت‌تر ببندد. درعین‌حال می‌خواهد «بلندترین مو» را داشته باشد. مینا هم موهای او را طوری آرایش می‌کند که مطابق مد روز و قابل قبول باشد.

در هر صورت، لوسی در نمایش لاکهد آشکارا بیش از رمان استوکر، حالتی هیستریک دارد (او به نوعی هیستری ساده و دخترانه مبتلاست) او در صحنه‌ی پنجم، از غذا خوردن امتناع می‌ورزد و مهمانی ناهار بزرگ‌ترها را مختل می‌کند:

> آه بله، لوسی دیوانه، لوسی لاغر و مجنون که شب‌ها در خواب راه می‌رود و بیش از حد اسیر خیالات خود است.

به‌زعم لاکهد مینا ابداً نمی‌خواهد با کج‌خلقی توجه دیگران را جلب کند: «او تقریباً به نحوی مشخص دچار بی‌اشتهایی روانی است و نمی‌داند که باید در انتظار دراکولا بماند.» متعاقباً نمایش‌نامه‌نویس، شعری در قالب یک تک‌گویی دراماتیک می‌نویسد که لوسی آن را می‌سراید و مشتمل بر این جملات است:

> من این تن را با تحمل گرسنگی در قالب شکم‌بند خود محبوس می‌کنم.[۱۴]

شاید بتوان بی‌اشتهایی روانی را به عنوان حالتی معادل برای ضعف عصبی در دوران ویکتوریایی تلقی کرد، چنان که فرد آگاهانه از خوردن دست می‌کشد تا هیکلی پسرانه و فاقد ویژگی‌های زنانه داشته باشد. غالباً تلقی می‌شود که شخصیت زن بدین‌ترتیب با حالتی ناخودآگاه نوعی بلوغ زنانه را طرد می‌کند.

اولین برخورد لوسی با دراکولا خارج از صحنه اتفاق می‌افتد، اما بازیگر زن با حالتی که تقریباً مرموز است، ظاهر می‌شود. اکنون او در قصر دراکولا به یکی دیگر از موجودات خون‌آشام و مؤنث تبدیل شده است. چنان‌که واقعاً جاناتان هارکر را اغوا می‌کند. هارکر در چشمان او نگاه تیز و منحصر به فرد لوسی را باز می‌یابد. در ادامه که کارگردانی نمایش ادامه می‌یابد، پیش‌نوازش‌های اروتیک لوسی که اکنون خود تبدیل به خون‌آشام شده است با حضور دراکولای عصبانی معوق می‌ماند. البته این قسمت‌ها جزیی از رمان استوکر هستند، ولی در اجرای تئاتری، این نقش را یک بازیگر زن ایفا می‌کند و همین امر، بار اروتیک صحنه را افزایش می‌دهد.

> در این موقعیت نوعی لذت عامدانه وجود دارد که هم ترسناک و هم انزجارآور است. در این‌جا شخصیت زن، گردنش را خم می‌کند و عملاً مانند حیوانی لب‌هایش را می‌لیسد. دراکولا در زیر نور مهتاب می‌تواند نم خاصی را ببیند که بر زبان او می‌درخشد و در همان حالت دندان‌های سفید و تیز خود را می‌لیسد... او با نوعی وجد آرام و لذت‌بخش چشمانش را می‌بندد، درحالی که قلبش به شدت می‌تپد.

تماشاگر متعاقباً لوسی را در قالب شخصیت اولیه‌اش می‌بیند. آرتور او را به اتاق خوابش می‌برد. حالت وی نه عاشقانه بلکه پدرانه است، گویی دختربچه‌ی بیمار خود را حمل می‌کند. ولی به هر صورت لوسی دیگر کودک نیست، او از مستخدمه‌ی خود، فلوری آشکارا درباره‌ی تجربیات زنانه‌ی وی می‌پرسد. لوسی موهایش را کوتاه می‌کند روسری‌اش را می‌اندازد و لباس شب بر تن می‌کند تا آرتور برگردد و به او شب به خیر بگوید. وی از آرتور تمنا می‌کند که پهلویش بماند. لوسی (و تماشاگران) آگاه‌اند که اگر آرتور در آن‌جا بماند، می‌تواند جان او را نجات دهد. اما در غیاب نامزدش که خواهر لوسی است، اعتمادی توأم با تقدس بر او غالب می‌شود.[15] او (مانند دراکولا) قول می‌دهد که آهسته برگردد و درحالی که لوسی در خواب است او را ببوسد، ولی به هرحال موفق به این کار نمی‌شود. درواقع دراکولا دعوت او را می‌پذیرد. لوسی می‌گوید: «به سوی من بیا عشق من، نزد من بیا.» دراکولا نزد او می‌آید و در آغوشش می‌گیرد.

در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی دوم نمایش، می‌بینیم که نامزد لوسی موهای او را به دلایل بهداشتی کوتاه کرده است. (البته او عین همین عمل را با رنفیلد، یعنی مرد دیوانه، نیز انجام داده است). او ناخودآگاه سعی می‌کند لوسی را به وضعیتی برگرداند که کودکانه و برایش جذاب است. لوسی بدون موهای زیبایش دیگر چندان جذابیت زنانه ندارد و با گله می‌گوید: «او بخش‌هایی از وجود مرا قطع کرده است.» ولی نکته‌ی مهم‌تر این است که نامزد وی نمی‌تواند تشخیص دهد که او دیگر تبدیل به زنی کامل شده است. لوسی می‌گوید: «من ششصد سال سن دارم، هزاران سال عمر کرده‌ام، دیگر صرفاً یک دختربچه نیستم.» وی تمام این سخنان را، در گوش جاناتان نجوا می‌کند.

لوسی در قالب شخصیتی استحاله یافته خود زمانی بر صحنه ظاهر می‌شود که نامزد و دوستانش در می‌یابند که او تبدیل به موجودی خون‌آشام شده است. او حالتی زیبا، هولناک و درعین‌حال بسیار لطیف دارد. دو کودک، یک پسر و یک دختر او را همراهی می‌کنند و دستانش را در دست دارند. لوسی می‌گوید: «به طرف من بیا آرتور. دست‌های من مشتاقانه در انتظار تو هستند. دیگران را تنها بگذار، همسرم و به سوی من بیا.» این تصویر، تصویر زنی است که به مرحله‌ی بلوغ رسیده است، کودکان در کنارش قرار دارند و همسر خود را می‌طلبد. در این‌جا او تبدیل به نماینده‌ی دراکولا و شیطانی زیبا شده است. در رمان استوکر شخصیت لوسی در این نقطه از داستان نسبتاً دگرگون می‌شود، ولی به قالبی شیطانی در می‌آید.

چشمان لوسی با شکل و رنگ خاص خود نمایان هستند، ولی به نظر ناپاک و مملو از آتش دوزخ می‌نمایند، برخلاف دیگران که چشمان پاک و نگاه آرامی دارند. می‌دانیم... که لب‌هایش به رنگ قرمز تند، یعنی به رنگ خون تازه، درآمده‌اند... جریان باریک خون از چانه‌اش سرازیر می‌شود و خرقه‌ی پاکیزه‌ی او را آلوده می‌کند.

در رمان استوکر، دراکولا با برانگیختن آمال لوسی وی را

دچار نوعی لعنت روحانی می‌سازد. او دیگر «پاک و آرام» نیست، بلکه آلوده شده است، همان‌طور که خرقه سفیدش لکه‌دار شده است. در نمایش‌نامه‌ی لاکهد، خون‌آشام باعث می‌شود لوسی قدرت خاصی به دست آورد. لوسی حتی درحالتی که آمالش برآورده می‌شود، ترسناک می‌نماید. این تضاد به نحوی مشابه و حتی قوی‌تر با پرداخت نمایش‌نامه‌نویس و رهیافت او نسبت به شخصیت مینا تشدید می‌شود.

در نمایش‌نامه‌ی لاکهد، مینا به جای این که دوست ثروتمند لوسی باشد، خواهر بزرگتر اوست، ولی آن‌ها از نظر جاناتان به اندازه‌ی «گچ و پنیر» و به‌زعم دراکولا هم چون «شب و روز» متفاوت‌اند. مینا وارثه‌ی ثروتمندی است، ولی باید صبر کرد تا بیست و پنج سالش تمام شود تا بتواند ارثیه‌اش را به دست آورد و متعاقباً با جاناتان ازدواج کند. اگر ارضای آمال لوسی به دلایل روان‌شناسانه به تعویق می‌افتد، در مورد مینا عوامل اجتماعی اقتصادی باعث این امر می‌شوند. او قبل از ازدواج هیچ رابطه‌ای را تجربه نمی‌کند، گرچه بلافاصله بعد از ازدواج هم جاناتان عازم ترانسیلوانیا می‌شود. مینا عکس قاب شده‌ای از خودش به او می‌دهد. لوسی می‌گوید: «و او تو را در جیبش حفظ خواهد کرد.» همان‌طور که بی‌تردید کیف و سایر وسایل مردانه‌اش را حفظ می‌کند.

جاناتان در نمایش‌نامه‌ی لاکهد هم‌چون رمان استوکر، آگاهانه تصمیم می‌گیرد نامزدش را از زنان خون‌آشام و شکارچی قصر دراکولا دور نگهدارد. وقتی پای خواهر زن نیز به میان کشیده می‌شود، خیالات جنسی نیز به حد کافی قابل درک می‌شوند. ولی چون آن دو (جاناتان و مینا) با هم ازدواج کرده‌اند، چنین امری ممنوعه تلقی می‌شود. جاناتان در صحنه‌ای از نمایش که یادآور مکان هارتوود بوده است، فریاد می‌زند: «این زن‌ها... خدای من. کمکم کن. مینا هیچ شباهتی به این زن‌ها ندارد.» ولی روند نمایش‌نامه برخلاف میل او پیش می‌رود:

> وقتی مینا را در لباس خواب و با پاهای برهنه درحالتی تنبل و ناتوان می‌بینیم که دور هارتورد سرگردان است، شاید برای یک لحظه تصور کنیم که او هم تبدیل به یکی دیگر از این زنان شده است.

تمام زن‌ها در شرایط مناسب می‌توانند عروس خون‌آشام بشوند. ولی درهرحال مینا از بحران‌هایی که در ویتبای بر سرش می‌آید می‌گذرد و در اروپا به جاناتان می‌پیوندد، درحالی که تبدیل به زنی متأهل و کامل شده است. او از خاطره‌ی مرگ لوسی دل شکسته است، ولی از جاناتان می‌شنود که لوسی درحالتی هیپنوتیک او را اغوا کرده است، گرچه جاناتان می‌دانسته که او به قالب خون‌آشام فرو رفته است. مینا و آرتور دچار حسادت نسبت به یکدیگر می‌شوند. تصویر افلاطونی مینا در رمان استوکر، توأم با ابعاد جسمانی می‌شود. مینا نسبت به مرد دیگری اشتیاق پیدا می‌کند. حتی چیزهای بدتری هم در راه‌اند: ون هلسینگ ادعا می‌کند که لوسی ولو به طور ناخودآگاه دراکولا را به سوی خود فرا خوانده است؛ دراکولا لوسی را در حالتی که کاملاً ناآگاه است در بر می‌گیرد و مخفیانه خونش را می‌مکد؛ خونش را از جایی غارت می‌کند که حتی خودش نمی‌داند، ولی تماشاگری که شاهد ماجراست از این امر آگاهی دارد.

مینا به خوبی می‌داند که چه نوع اشتیاق درونی وی را به طرف دراکولا می‌کشاند. طی دو صحنه، در شرایطی که حامیان مینا همراه او نیستند، دراکولا وارد اتاقش می‌شود. سپس خون او را می‌مکد و باعث می‌شود مینا نیز خون او را بمکد. او برای مینا حکم کابوس را دارد. از این نظر تأثیری که بر مینا دارد بسیار عمیق‌تر از تأثیری است که بر لوسی می‌گذارد. او به جفت خود (مینا) قول می‌دهد:

> آه، و تو از ایشان انتقام خواهی گرفت. تمام آن‌ها باید در خدمت برآوردن خواسته‌ها و نیازهای تو عمل کنند. تو مرا به خاطر عشقی که آن‌ها نثارت می‌کنند، دوست خواهی داشت.

تأثیر بیدارکننده‌ای که دراکولا در مینا به وجود می‌آورد، بیشتر تمایل به کسب قدرت دارد، برخلاف لوسی که چنین تأثیری بیشتر در جهت ارضای آمال اوست. در این‌جا یاری که خود را وقف دوستش کرده، تبدیل به رهبر و پیشوا می‌شود؛ او مردان را از دریا و زمین عبور می‌دهد. در کتاب ***نمادهای دگرگونی*** نوشته‌ی کارل گوستاو یونگ فصلی وجود

دارد که به نمادهای مادری و تولد دوباره می‌پردازد. بدین‌ترتیب توضیح می‌دهد که سفری دریایی و شبانه می‌تواند نماد جنینی باشد که در رحم مادر بسر می‌برد. هم‌چنین حضور در کشتی نوح، بشکه و کشتی، هریک از این‌ها می‌تواند شباهتی را با رحم مادر به ذهن متبادر سازد.[16] سفر شبانه در دریا نه فقط سفر خاص دراکولا بلکه سفر مینا نیز هست که چشم بسته عمل می‌کند. آن‌ها به اتفاق هم رهسپار دنیای مرگ می‌شوند و «دوباره» به دنیا می‌آیند. هردوی آن‌ها در روز زندانی هستند، ولی در شب آزاد و بی‌پروا گردش می‌کنند. نیروی خشن مردانه نمی‌تواند دروازه‌های قصر دراکولا را بگشاید، اما مینا تنها کلمه‌ای بر زبان می‌آورد و درها به سرعت گشوده می‌شوند. این مینای جدید و قدرت‌مند با شخصیت دختری که در باغ می‌گشت یا لوسی که مانند بچه‌ای سوار بر تاب بود، تفاوت بسیار پیدا می‌کند.

مینا پیچیده در پوست خز، چهره‌اش رنگ پریده و نشان از مرگ دارد، چشمانش بسته است و کاملاً ناخودآگاه عمل می‌کند.

مکافات عمل، عدالت و سرنوشت مواردی هستند که برای مینا منبع بی‌پایانی از قدرت به شمار می‌روند.

این موهبتی است که دراکولا به او اعطا کرده است، همان چیزی است که مینا به دنبالش بوده است. آرتور و دراکولا تقریباً هم‌زمان کشته می‌شوند. مینا زانو می‌زند، گریه می‌کند و می‌گوید: «آه عشق من.» این نکته بسیار ابهام‌آلود است. وقتی چشم‌بند از روی چشمانش برداشته می‌شود و علامت خاص دراکولا (یا آرتور) بر ابرویش مشخص می‌شود، مینا که دوباره قدرت خود را به تازگی بازیافته است، درحالتی ترحم‌آلود احساسات خود را بیان می‌کند. جاناتان بخشوده می‌شود. علتش این است که دراکولا را می‌بخشد. همان‌طور که ون هلسینگ خاطرنشان می‌سازد، ارزش بخشش او در این است که شاید مینا در قصر او حضور داشته است. استوکر در رمان خود با حمله به مینا درواقع از زنانگی آرمانی انتقاد می‌کند. ولی در نمایش‌نامه‌ی لاکهد، دراکولا مینا را به سمتی سوق می‌دهد تا بتواند قدرت‌های پنهان در جنسیت زنانه‌اش را تشخیص دهد.

زنان و طبیعت

به‌طورکلی فمینیست‌ها از داستان خون‌آشام روی گردانده‌اند. علت ناخشنودی آن‌ها تصویری است که این داستان از زنان ارایه می‌دهد، چنان که می‌بینیم یا قربانی (طعمه) و یا شکارچی هستند. لاکهد افسانه را به ابعاد گسترده‌تری می‌برد؛ این فکر را در آن می‌گنجاند که زنان تحت نفوذ حالات آنی دگرگون‌کننده و پنهانی، دچار استحاله می‌شوند.

فمینیست‌ها از داستان خون‌آشام روی گردانده‌اند. علت ناخشنودی آن‌ها تصویری است که این داستان از زنان ارایه می‌دهد

بدین‌ترتیب او بُعد جدیدی به این افسانه اضافه کرده است. نکته‌ی «رهگشا» در این افسانه (به صورتی که لاکهد آن را می‌نگرد) این است که دراکولا نمی‌تواند بدون تمایل خود قربانیان آن‌ها را به قصر ببرد. آن‌ها باید نخست از مرز خواسته‌های آگاهانه خود بگذرند. قربانیانش به او خوش‌آمد می‌گویند، یا داوطلبانه به طرفش می‌روند، حداقل در نوبت اول وضع بدین‌گونه است. دراکولا تجاوزگر نیست، کسانی که با او ارتباط دارند از برخورد با وی خشنودند و از آن استقبال می‌کنند. او درعین‌حال که هولناک است نیروهای بالقوه‌ای را نیز در وجود آن‌ها بیدار می‌کند؛ هم‌چنین قراردادهایی را که آن‌ها را محدود می‌سازد، به چالش می‌طلبد. او درواقع شخصیتی است که قیدوبندهای ناپذیرفته‌ی آن‌ها را می‌گسلد. دراکولا که حضورش با ما مناسبت خاصی دارد، در بطن وجود خود، از عنصری زنانه و قدرتمند برخوردار است، چنان‌که می‌تواند اغوا کند و آزاد سازد. درواقع ارتباط‌هایی که بین خون‌آشام و ماه وجود دارند، در نمایش‌نامه بررسی می‌شوند.[17]

در قرن نوزدهم دختران ترغیب می‌شدند تا وقتی از چیزی رنج می‌برند، «دچار نفرین شده‌اند یا آن‌چه ملکه ویکتوریا اوقات حقیرانه»ی آن‌ها می‌نامد، خود را رها سازند.[18]

در نمایش‌نامه‌ی لاکهد اولین پرسش دکتر سوارد زمانی که

رفتار تب‌آلود لوسی را می‌بیند این است: «آیا او کارکردهای طبیعی خود را از دست داده است؟»[19] دختر که به دلیل شکل روانی دچار بی‌اشتهایی شده است، حرف او را رد می‌کند[20] و در نمایش‌نامه‌ی لاکهد شعری می‌آید که این امتناع را آگاهانه نشان می‌دهد.[21]

ورود لوسی به مرحله‌ی خاص و طبیعی زندگی‌اش، با ورود دراکولا مصادف می‌شود. در صبح روز بعد لوسی با چهره‌ای رنگ پریده مشاهده می‌شود. این صبح چنان دلپذیر است که فکر می‌کنید هرگز به تاریکی شب نمی‌انجامد. او نسبت به دل‌نگرانی‌های خدمتکارش بی‌اعتنا می‌ماند و می‌گوید: «من مهمانی دارم... که شاید شبانگاه به این‌جا بیاید... مهمانی که دوست من، دوست لعنتی من است.» فلوری پیشخدمت همان کارهای مرسومی را انجام می‌دهد که زنان در چنین حالت جسمانی بدان نیاز دارند. او گیاه دارویی و آبگرم برای نوشیدن مینا می‌آورد. مینا این روش‌های قدیمی را رد می‌کند و لوسی با کنایه‌ای بسیار شدید، دیدگاه‌های او را نقل‌قول می‌کند: «ما باید یاد بگیریم که چنین دچار ضعف نشویم! باید ورزش کنیم! به نرمش‌های سوئدی رو بیاوریم! وگرنه آقایان هرگز ما را در حد خود به حساب نمی‌آورند.» مینا با بی‌حوصلگی جواب می‌دهد: «اصلاً نیازی نیست که آقایی از این موضوع باخبر باشد.» ولی دراکولا، میهمانان لوسی و «دوست لعنتی‌اش» به این موضوع پی خواهند برد. بنا به گفته‌ی لاکهد، ارتباط حالت طبیعی زنانه با ملاقات‌های دراکولا صرفاً بخشی از رشته‌ای عظیم‌تر و مضمونی در نمایش‌نامه است، به صورتی که ماهیت چرخه‌وار زمین و زندگی بشر در آن مستتر می‌شود. زنان به دلیل ماهیت جسمانی خود، نمونه‌ای کوچک از کل چرخه‌ی جهان را در وجود خود دارند. چنان که رحم هم‌چون مار، هر بار پوست می‌اندازد و خود را برای چرخه‌ی دیگر آماده می‌سازد. زن نماد مرگ ابدی و تولد دوباره‌ی ابدی است. چنان‌که در افسانه پرسفون آمده است، زن هر سال به دنیای زیرزمینی پا می‌گذارد (یا می‌میرد) صرفاً برای آن که دوباره برخیزد و طلیعه‌دار سالی نوین و تولدی نوین باشد. از نظر لاکهد نکته‌ی مهم این بود که نمایش‌نامه در بهار آغاز شود و تصویر دو زن جوان به نمایش درآید که داخل باغی هستند. دراکولا در اوج تابستان از راه می‌رسد. سفر به قصر او در زمستان، با مرگ طبیعی‌اش انجام می‌شود. بهار آینده زندگی دوباره و طبیعی را با خود همراه می‌آورد. این بار طلیعه‌ی بهار نابودی دراکولا نیست، درواقع جاناتان و مینا به طور متقابل یکدیگر را می‌بخشند و با هم آشتی می‌کنند (دراکولا دیگر مرده است، زنده‌باد مینا و جاناتان). مینا اعتراف می‌کند که به دراکولا علاقه داشته است، خون‌آشامی که درواقع او را به رهایی رسانده است. متقابلاً جاناتان نیز به تمایل خود نسبت به سه عروس خون‌آشام اعتراف می‌کند. با وجود این از چنگال رقیب مرده‌ی خود نجات یافته و او را پشت سر گذاشته است. این نتیجه‌ی رحم و بخشایش اوست. او در شرایطی همسر خود را می‌بوسد که وی هم‌چنان زنده است و تیرها قلب سه زن خون‌آشام و اغواگر را دریده‌اند. (هرچند آن‌ها نمی‌میرند.) جاناتان باید دراکولا را به خاطر دانستن چیزهایی که خودش در مورد مینا نمی‌دانسته ببخشد و مینا هم باید جاناتان را به خاطر آگاهی از نیروی زنانه و بالقوه‌اش ببخشد، نیرویی که همسرش نهایتاً وجود آن را تأیید می‌کند. بدین‌ترتیب می‌توان پیش‌بینی کرد که نوعی رابطه‌ی زناشویی آگاهانه‌تر و پخته‌تری بین این دو پدید آید. در این شرایط ریزش برف تبدیل به ریزش گلبرگ‌های سرخ می‌شود که هم‌چون خرده کاغذهای رنگی بر سر عروس و داماد فرو می‌آیند. گلبرگ‌ها رنگی تیره دارند و درنهایت وقتی پرده فرو می‌افتد صحنه با غلبه‌ی رنگ قرمز خاتمه می‌یابد.

پرده‌ی دوم نیز مانند پرده‌ی اول نمایش با همان ایماژ بصری خاتمه می‌یابد.[22] (زوجی در زیر باران گلبرگ‌های قرمز یکدیگر را در آغوش می‌گیرند.) ولی جای لوسی و دراکولا را مینا و جاناتان گرفته‌اند و به جای لباس عروسی مینا که به رنگ سفید بود و خون‌آشام آن را بر تنش کرده بود، خرقه‌ی تیره‌رنگ خون‌آشام را می‌بینیم که مینا و جاناتان در آن فرو می‌روند. چرخ تقدیر هم‌چنان به گردش خود ادامه می‌دهد. (همان‌طور که ماه به گردش خود ادامه می‌دهد.) گلبرگ‌های قرمز و گل‌ها «هم‌چون ماه، بر پایان یک چرخه» و شروع

چرخه‌ای دیگر دلالت می‌کنند.

دراکولا و طبیعت

وجه تراژیک دراکولا در نمایش این است که خود را از چرخه‌ی زندگی دوباره (از الگوی چرخه‌وار مرگ و زندگی مجدد) جدا ساخته است. او نمی‌تواند هم‌چون بخشی دیگر از جهان طبیعی، از نو متولد شود. هیو هودگارت، کارگردان نمایش او را «اسیر در زندان ابدیت» توصیف می‌کند.

کارگردان از مجموعه بازیگران جوانی استفاده کرده است. خود دراکولا سی سال بیشتر سن ندارد. درواقع کارگردان زیر بار نرفت که بازیگر مسن‌تری این نقش را ایفا کند. شباهت سن فیزیکی کنت خون‌آشام و هارکر باعث می‌شود اختلافی در سن «واقعی» آن‌ها پدید آید. جاناتان مرد جوان و خوش‌آتیه و محصول جامعه‌ای است که در آن پرورش یافته است. او در تضاد با دراکولا قرار می‌گیرد، زیرا خون‌آشام، درعین‌حال تمام جاذبه‌های مرموز مخلوقی را دارد که نامیراست و از دنیای کهن و تاریک سر برآورده است.

دراکولا هم‌چون تمام خون‌آشامان و ارواح و موجودات عجیب‌وغریبی که از دنیای مابعدالطبیعه ظهور می‌کنند، تصویرش ابداً در آینه منعکس نمی‌شود. استن گوچ پرسش ترسناکی را مطرح می‌کند: «چرا دراکولا ابداً تصویرش در آینه بازتاب نمی‌یابد؟ زیرا او خود بازتاب چیزی دیگر است: درواقع شما هستید که در سوی دیگر آینه قرار دارید.»[۲۳] در سوی دیگر آینه جاناتان و سوارد قرار دارند که می‌خواهند لوسی را حین خواب ببوسند. حتی ون هلسینگ هم آن‌جاست، شخصیتی که لاکهد او را به منزله‌ی فردی می‌داند که دراکولا را به رهایی می‌رساند، نه آن که نابودش می‌کند. او معتقد است، درواقع خود دراکولا ون هلسینگ را فرا می‌خواند، دشمن مسنی که در مقابل او می‌ایستد، او را رها می‌کند و به دنیای طبیعی که از نو زنده می‌شود برمی‌گرداند. تقریباً به نظر می‌رسد که ون هلسینگ علت اصلی فرا خواندن به انگلستان را تشخیص می‌دهد:

آرتور، دوست عزیز، من می آیم
و، دشمن قدیمی، من می آیم

دراکولا درواقع منتظر فرا رسیدن سرنوشت عقیم و نافرجام خود است، حتی درواقع تمنای آن را دارد. همتایی ون هلسینگ و دراکولا هیچ جا آشکارتر از موقعیتی نیست که در آن، وی به نحو هیستریکی در مراسم تشییع‌جنازه‌ی لوسی می‌خندد. او این خنده‌ی نابجا را «خنده‌ی شاهانه» می‌داند. چنین عملی که در موقعیتی کاملاً جدی انجام می‌شود، نمایانگر کنایه‌ای تمام عیار است. ون هلسینگ هم مانند دراکولا درباره‌ی زندگی و مرگ، خیر و شر و نظام کیهانی آگاهی دارد. چنان که آگاهی او نیز بسیار فراتر از حد درک افراد *عادی* می‌رود که وی با آن‌ها حشر و نشر دارد. «خنده‌ی شاهانه» چنان که جولیا کریستوا توصیف کرده است، «خنده‌ای آخرالزمانی» است:

> پس خنده را سر می‌دهد و با نگاه تحقیرآمیز دیگران مواجه می‌شود. این خنده همواره از علت خاصی ریشه می‌گیرد، علتی که فروید نگاهی به آن انداخته است: نیروی سیال ناخودآگاه، لذتی که سرکوب یا فرو خورده شده است؛ حال فرقی نمی‌کند که ناشی از جنسیت باشد یا مرگ. با وجود این نیروی سیالی است که نه حالت خوشایند دارد و نه قابل اعتماد است. هم‌چنین نمی‌توان آن را متعالی شمرد یا بر مبنای نوعی هماهنگی که از قبل موجود است منشأ خشنودی و لذت کرد. حالتی تهی و دردناک است، به علاوه همان‌قدر که ترسناک می‌نماید جذاب نیز هست.[۲۴]

این همان آگاهی مشترکی است که دراکولا و ون هلسینگ در برخورد و ستیز خود از آن برخوردارند، هریک از آن‌ها تصویر دیگری در آینه است. در اجرای تئاتری «تبعید دراکولا از دنیای سعادت انسانی» لحنی تراژیک دارد که مورد تأکید قرار می‌گیرد: «درواقع دراکولا هجویه‌ی خون‌آشام نیست، بلکه مرد قدرتمندی است که از نیروی غریب خود به ستوه آمده است.»[۲۵]

اقتباس‌های صحنه

لیز لاکهد، فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی هنر است او قبل از این‌که اولین نمایش‌نامه‌ی بلندش، *خون و یخ* (۱۹۸۲) را بنویسد، در مقام شاعر، شهرت قابل توجه‌ای کسب کرده بود. این اولین نمایش‌نامه‌ی او مرتبط با داستان *فرانکنشتاین*

نوشته‌ی مری شلی است، چنان که به ماجرای هیولای شلی و سیرک او می‌پردازد. قدرت این اثر به حدی بود که یان وولدریج، مدیر تئاتر رویال لیسیوم در ادینبرو، لاکهد را مأمورکرد اقتباسی نمایشی از داستان *دراکولا* بنویسد. نکته‌ی جالب توجه آن که لیسیوم ادینبرو در (۱۸۸۳) با اجرایی از نمایش ***هیاهوی بسیار برای هیچ*** افتتاح شد که ستاره‌های لیسیوم لندن، بازیگران برام استوکر، یعنی هنری ایروینگ و الن تری، در آن نقش‌آفرینی کردند. لاکهد صحنه‌های اواخر قرن نوزدهمی تماشاخانه را حفظ کرد. در اجرای نمایش، از لباس‌ها و وسایلی استفاده شد که متناسب با آن دوران بودند، درحالی که فضای سالن تئاتر که متعلق به دوران ویکتوریایی است، در بازآفرینی حال و هوای دوره‌ی استوکر مؤثر بود.

لاکهد موفق می‌شود فاصله‌ی بین چیزی را پر کند که پاتریس پاویس آن را «فرهنگ ریشه‌ای» و «فرهنگ مقصد» می‌نامد.[۲۶] داستان (به نحو تحسین‌آمیزی) از اثر استوکر پیروی می‌کند، ولی پیرنگ نمایش متعلق به خود لاکهد است. اگر تمایزی را که توماشفسکی بین داستان (در حکم پیش زمینه‌ای برای پیرنگ، داستانی که هنرمند بنا بر اهداف خود سازماندهی می‌کند) و پیرنگ قایل می‌شود در نظر بگیریم،[۲۷] جای هیچ تردیدی نیست که *دراکولای* لاکهد، اثر نوینی است. درواقع می‌توان آن را دستاوردی زیبایی‌شناسانه و مستقل شمرد. به همین علت باید رهیافت خاصی نسبت به آن اتخاذ کرد.

اولویت زیبایی‌شناسانه و اصلی برای رهیافتن به یک اثر هنری، از طریق خصوصیات خود اثر و نه به منزله‌ی کاری اقتباسی، اهمیت دارد. زیرا باید توجه داشت که به هرحال اثر اقتباسی شباهتی با متن اولیه نشان می‌دهد... پس از

جنبه‌ی زیبایی‌شناختی درک نمی‌شود، بلکه استفاده‌اش از ماده‌ی کار اصلی با توجه به علایق تاریخی و نه زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرد.[۲۸]

با وجود این، بررسی تغییرات ساختاری که اثر نوین نسبت به اثر اصلی یافته است ضروری است، زیرا اثر نوین شاید در تأویل مضمون و کمک به تحلیل نمایشی مؤثر باشد. عوامل متعددی وجود دارند که باید بررسی شوند. در درجه‌ی اول، اقتباس از متنی چاپی و ۴۵۰ صفحه‌ای که طبعاً طولانی است و رساندن آن به حد اثری که برای بازیگران و مخاطبان جذاب بنماید، نیازمند انتخاب دقیق و جدی است. به علاوه، مدیر تئاتری که مسؤول یک نمایش است و قرار است آن را برای شرکتی اجرا کند که یارانه می‌گیرد، انتظار دارد که نمایش‌نامه‌نویس با در نظر گرفتن مقتضیات صحنه و بازیگری، آن را در حیطه‌ی جمع‌وجوری حفظ کند. در این‌جا سه خواستگار لوسی در قالب یک شخصیت به نام آرتور سوارد فشرده می‌شوند. ولی ملغمه‌ای از آرتور هلموود و جان سوارد روان‌پزشک است که لاکهد از شخصیت حرفه‌ای‌اش در اثر استفاده می‌کند. کوییسی موریس که شخصیتی امریکایی است، از نمایش حذف می‌شود. نقش سه عروس خون‌آشام را همان بازیگران نقش‌های لوسی، فلوری (مستخدمه) و بازیگری ایفا می‌کند که نقش خانم منرز (خانه‌دار) را به عهده دارد. هم‌چنین باید به دو پرستار و دکتر گلدمن اشاره کرد. مینا جزو آن‌ها نیست، گرچه بنا به مقتضیات نمایش می‌توانست یکی از آن‌ها باشد. نقش‌های دو پرستار رنفیلد، یعنی گریس و نیسبت، را یک بازیگر ایفا می‌کند. این کار، بازیگری مضاعف صرفاً به انگیزه‌ی ایجاز در کار نیست، بلکه برای آن طرح شده تا مخاطب را درست به اندازه‌ی رنفیلد دچار پریشانی کند. درواقع رنفیلد هیچ وقت نمی‌داند که چه موقع با گریس، پرستار بد یا نیسبت، پرستار خوب مواجه می‌شود: هدف نویسنده و کارگردان، ایجاد تأثیری سرگیجه‌آور بوده است. دو بخش از کل نمایش با مرگ رنفیلد به هم می‌پیوندد. پس به طور خلاصه به یازده بازیگر نیاز است و از تعداد آدم‌ها در رمان بسیار پر شخصیت استوکر به حد قابل توجه‌ای کاسته شده است.

از جنبه‌ی مکان نمایش، رمان‌نویس به آسانی می‌تواند از ترانسیلوانیا به ویتبای و از گورستان هایگیت به خانه‌ی خانواده‌ی هارکر در اِکستر برود. اما نمایش‌نامه‌نویس فقط یک مکان برای اجرای نمایش در اختیار دارد و از حیث زمان و تهیه‌ی بودجه برای ساختن صحنه‌های عظیم و پیچیده در مضیقه بوده است. لاکهد از صحنه‌پردازی مرکبی استفاده کرد، یک صحنه بزرگ خاکستری که گرچه در صحنه‌هایی که مینا وسترمن و لوسی حضور دارند به صورت نقطه‌نقطه درآمده تا ستون‌های کوچک آفتاب از آن عبور کنند. این مکان تبدیل به زندانی برای رنفیلد دیوانه می‌شود و درواقع دکور اصلی نمایش قبل از قصر دراکولا را شکل می‌دهد.[۲۹] قلعه که پس زمینه‌ای سه بعدی دارد، کمابیش به تمامی پیداست و حضوری ثابت دارد؛ هرچند گهگاه به زیر سایه فرو می‌رود، با این حال رویدادها در بطن آن به وقوع می‌پیوندند. حالت سیطره‌آمیزی که مکان فوق دارد در لحظاتی تشدید می‌شود که دراکولا به اوج قدرتش می‌رسد. مثلاً در صحنه‌ی گورستان جایی که لوسی خون‌آشام به آرتور نزدیک می‌شود. از آن‌جا که تمام شخصیت‌ها عملاً «همگی در یک مکان هستند»، از جنبه‌ی روان‌شناسانه همه در وضعیت مشابه‌ای قرار دارند. پس بالقوه شخصیت‌ها به همان اندازه در باغ می‌توانند دچار جنون شوند که در زندان رنفیلد. تغییر بین اولین و دومین صحنه این ایجاز خوشایند را نمایش می‌دهد.

دو دختر از خنده ریسه می‌روند: تاب بالا و پایین می‌رود: خدمتکاران روانداز‌ها را برمی‌چینند: صدای پمپ آغاز می‌شود: نور تغییر می‌یابد و ناگهان دو پرستار عبوس با لباس‌های کثیفی که باید به رختشوی‌خانه برده شوند در آسایشگاه دیوانه ظاهر می‌شوند.

ایجاز نمایش از طریق استفاده‌ی لاکهد از صحنه‌های مرکب بیشتر می‌شود. مثلاً پرده‌ی اول از صحنه‌ی دهم را در نظر بگیرید رنفیلد در اتاقش به حالت جنون قرار دارد: جاناتان در قصر دراکولا بسر می‌برد: مینا و لوسی در هارتوود هستند. رنفیلد ترانه‌ی «تام بیچاره» را از نمایش *شاه لیر* می‌خواند،

درحالی که به زنجیر بسته شده و در جلیقه‌ی ثابت قرار دارد: مینا درحالی که مشغول کار خود است و لباس عروسی‌اش را آماده می‌کند، نگران جاناتان است. (تصادفاً وی هیچ‌گاه این لباس را نمی‌پوشد، بلکه لباس مذکور صرفاً در صحنه‌هایی بین لوسی و دراکولا مورد استفاده قرار می‌گیرد.) جاناتان که راهی برای آزادی از چنگ عروس خون‌آشام می‌یابد، فریاد می‌کشد: «تا دم مرگ سعی می‌کنم خلاص شوم.» صحنه با جلوه‌های صوتی و نوری توفان تمام می‌شود و دراکولا از راه می‌رسد. گروه کر به جای لوسی که درحال خواب قدم می‌زند می‌خواند: «بیا، بیا،...» و به جای رنفیلد دیوانه می‌خواند: «زودتر، زودتر،... سرور!» تمام این شخصیت‌ها به گونه‌ای نمایش داده می‌شوند که انگار زندانی هستند؛ به همان اندازه از جنبه‌ی روان‌شناسی متمایز هستند که از جنبه جغرافیای محیط تفکیک شده‌اند. موسیقی نمایش که اریجینال و عمدتاً الکترونیک است، از جنبه‌ی کارکرد نمایشی همان نقش موسیقی در ملودرام را به عهده دارد. چنان که حس وحدت در این روایت چند بخشی، بیشتر از طریق موسیقی، و نه تداوم رویدادها شکل می‌گیرد. اصوات اولیه مشتمل بر آواز پرنده و صدای پیانو که از دور به گوش می‌رسند فضای حاکم بر صحنه باغ را می‌سازند. این آرایش صوتی تبدیل به صدای هولناک، ریتمیک و پمپ مانندی می‌شود که در آسایشگاه به گوش می‌رسد. هم‌چنین نت‌های بالای ارگ که از قصر دراکولا شنیده می‌شود. تکرار نقش‌مایه‌های موسیقایی، در کنار شخصیت‌ها یا مکان‌های خاص باعث می‌شود تمامیت نمایش در اجرا تقویت شود.

عنصر وحدت‌بخش دراماتیک و دیگری که حضور دایم رنفیلد بر صحنه همراه می‌آورد، یکی دیگر از همین عناصر است، از معرفی او در صحنه‌ی دوم گرفته تا انتهای پرده‌ی اول. به گفته‌ی لیز لاکهد، رنفیلد شخصیتی مانند جان باپتیست دارد. کارکرد او این است که راه را برای ورود «سَرور» آماده کند. در قدرت دراکولا تغییر و تحولات چرخه‌واری روی می‌دهد. بدین ترتیب کنترل خون‌آشام بر او هم‌چون حالت موم مانندی است که ماه در او به وجود می‌آورد. وقتی رنفیلد «آزاد» است، به کاساندرایی مذکر می‌ماند که نابودی را پیش‌بینی می‌کند و در مورد فجایعی هشدار می‌دهد که نمی‌توان جلویشان را گرفت، زیرا هیچ‌کس به او توجه‌ای نمی‌کند. در سایر موارد وی مخلوق و آلت دست دراکولاست. در نمایش می‌آید:

> رنفیلد در مقابل صحنه به زمین فرو می‌افتد و ما او را در حالتی می‌بینیم که گویی حضورش تأیید شده نیست. او به تندی و با جملاتی بی‌معنا حرف می‌زند، چنان که هم‌دلی مخاطب را برمی‌انگیزد. روی سخن او با شخصیتی است که در جای دیگر است. شاید از کسی می‌ترسد یا دلباخته‌ی افرادی است؛ درهرحال بسیار مقید به نظر می‌رسد، گویی سال‌هاست که او را فراموش کرده‌ایم. با وجود این او همه چیز را ***می‌داند***...

این تمهید در اجرای نمایش به خوبی کارایی پیدا کرد. رنفیلد با زنجیرهایش مقابل صحنه فرو می‌افتد او بازمانده‌ای نابود شده است که احساس ترحم و درعین‌حال نوعی ترس را در ذهن برمی‌انگیزد. در انتها او تبدیل به یکی از شخصیت‌های تراژیک گروه کر می‌شود، مفسری که نهایتاً عاقل‌تر از نیروهای اطرافش است.[۳۰]

رنفیلد جلوی صحنه در سطحی پایین‌تر از محل اصلی رویداد قوز کرده است. رفتار و عکس‌العمل‌های او خصوصاً شبیه لوسی است. او تبدیل به نوعی همتا، هم‌دل و عملاً کسی می‌شود که در سرنوشت اندوهبار لوسی سهیم است. استوکر داستانش را عمدتاً از طریق بریده‌ی جراید، خاطرات و نامه‌های شخصیت‌های اصلی تعریف می‌کند. تمام این موارد به صورت یک در میان با اسناد تجاری و گزارش‌های روزنامه‌های مستقل در مورد حیوانات فراری و کودکانی که مورد سواستفاده قرار گرفته‌اند، توأم می‌شود. راوی کل وجود ندارد و دیدگاه مطابق با مالکِ سند، تغییر می‌کند. در صحنه‌ی افتتاحیه‌ی رمان، پارکر درباره‌ی سفرش به ترانسیلوانیا می‌گوید. مینا وقایع مربوط به ویتبای را تعریف می‌کند (البته تا لحظه‌ای که آن‌جا را ترک نکرده است) سپس صدای استوارت بر داستان قالب می‌شود و بقیه‌ی فصول به این سه راوی اصلی ارتباط می‌یابند، البته ون هلسینگ هم دخالتی دارد. رویدادها بین اول می و ششم نوامبر (یک

فاصله زمانی شش ماهه) رخ می‌دهند، البته اگر یادداشت آخر جاناتان هارکر را در نظر نگیریم که هفت سال بعد نوشته می‌شود: «و همگی ما به درون شعله‌های آتش فرو رفتیم.» پس ساختارروایی مورد استفاده امکان می‌دهد تا طیف گسترده‌ای از شخصیت‌ها نقش راوی را بیابند. هر شخصی نه فقط رویدادها را به هم مرتبط می‌سازد، بلکه دیدگاه خود را نیز با توجه به واکنش‌های عاطفی و منطقی ابراز می‌دارد. پس شاید این تصور پیش بیاید که شخصیت‌های رمان به نحوی پیچیده‌تر و کامل‌تر هستند، گرچه بازیگر زنده در اجرای نمایشی شاید بتواند چیزهای دیگری نیز به شخصیت اضافه کند. قطعاً این دیدگاه شبیه به نظر فیستر است. وی معتقد بود که یک نمایش هرگز نمی‌تواند به پیچیدگی یک متن روایی باشد:

> شاید این فرایند [اقتباس یک روایت طولانی برای صحنه‌ی نمایش] دستاوردی از جنبه‌ی واقعیت عینی داشته باشد، ولی متن اصلی معمولاً از جنبه‌های پیچیدگی روان‌شناسانه و اجتماعی با سهل‌انگاری مواجه می‌شود.[۳۱]

به هر روی لیز لاکهد بیش از آن‌که بخواهد «پیچیدگی روان‌شناسانه یا جامعه‌شناسانه» در رمان استوکر را ساده کند، تلاش دارد عمق بیشتری به آن دهد. این امر اصولاً با استفاده‌ی وی از زبان، زبان مرجع، تصویرپردازی، بازی کلامی، ایهام و صدای نامفهوم میسر می‌شود تا بدین وسیله بتواند به روان‌شناسی آزرده در شخصیت درام‌پرداز نفوذ کند. این نکته در هیچ جایی از نمایش بیشتر از صحنه‌ای که اولین واژه‌های رنفیلد را در گروه کر می‌شنویم، آشکار نیست:

> زمانی زنی را می‌شناختم که مگسی را بلعید. شاید او مرده باشد. شاید هم نمیرد. مردن یا نمردن، مسأله این است دکتر سوارد، ای حرامزاده.

رنفیلد با نوعی قافیه جملاتش را شروع می‌کند، سپس واژه‌ی «مردن» را به کار می‌گیرد که غیرمستقیم به تک‌گویی هملت درباره‌ی ماهیت وجود انسان اشاره دارد. پس «مردن» مترادف با «بودن» می‌شود. از نظر خون‌آشام مردن با زیستن فرقی ندارد. مردن هم‌چنین نوعی دلالت ضمنی جنسی (رسیدن به نقطه‌ی اوج یا اورگاسم) نیز دارد. بازی کلامی مرد دیوانه با نام سوارد، نشان می‌دهد که او حرفه‌ی دکتر را منزه و شریف نمی‌داند، بلکه آن را با فضولات انسانی مقایسه می‌کند. بخش عمده‌ای از سخنان رنفیلد به همین شیوه چند لایه و چند معناست، پس کیفیتی دارد که لحن تلخ و ناخوشایند او را تقویت می‌کند، کیفیتی که در بازی کلامی این عاقل دیوانه‌نما وجود دارد.

دو مجموعه از تصاویر که در سراسر نمایش تکرار می‌شوند، تصاویر مربوط به غذا و گل‌ها هستند. خون‌آشام نیز مانند کودک، غذایش را با مکیدن وجود دیگری تأمین می‌کند. وقتی کودک بزرگ می‌شود، احتمالاً در بعضی مواقع گوشت مخلوق دیگری را می‌خورد. مسلماً خوردن به معنای نابود ساختن چیزی است که خورده می‌شود. نابودی چیزی که موجودی دیگر دوست دارد (یا حتی انسانی به آن عشق می‌ورزد.) پس مطابق دیدگاه لیز لاکهد، دراکولا و رنفیلد که به زندگی عشق می‌ورزند، آن را با بلعیدن موجودات زنده نابود می‌کنند. در نمایش لاکهد، مینا اولین بار جایی ظاهر می‌شود که درحال خوردن یک هلوست. لوسی از او تعریف می‌کند و می‌گوید: «به نظر میاد که خوردن بهش می‌چسبه.» دوشیزه بل، منشی جاناتان نیز هم‌چون یک هلو توصیف می‌شود که «خوش‌مزه» و احتمالاً برای بلعیدن، به حد کافی رسیده است. در ابتدای صحنه‌ی بعدی، رنفیلد، دیوانه‌ی گوشتخوار را می‌بینیم که لوسی دوست دارد بار دیگر داستان او را بشنود. رنفیلد با داد و قال می‌گوید: «لوسی، لوسی...» او از قالب پروانه در می‌آید و خود را به پرندگان مانند می‌کند. پرستار گریس با غرغر می‌گوید او خوردنی‌ها را پخش و پلا می‌کند. موقعی که خانم‌های جوان در هارتوود نشسته‌اند و از زیبایی خود لذت می‌برند، برایشان جوجه سرخ کرده‌ی سرد سر میز ناهار می‌آورند. به جاناتان که مینا را نوازش می‌کند «سینه یا ران مرغ» تعارف می‌شود او هر دو را انتخاب می‌کند. فلوری، مستخدمه‌ی زیبا به او تعارف می‌کند که غذای بیشتری بخورد و بدین‌ترتیب برایش عشوه‌گری می‌کند. جاناتان از سس غذا تعریف می‌کند. لوسی از خوردن گوشت سرد مرده سر باز می‌زند. رنفیلد نیز به نحوی مشابه چنین می‌سراید:

چیزی بیجان
چیزی که در بشقاب است
همان است که از خوردنش متنفرم
... اکنون قدری خون ملتهب برایم بیاورید... این همان چیزی است که آن را شیرینی می‌نامم.

متعاقباً جاناتان در قصر دراکولا از خوردن غذای پاپریکا (فلفل ملایم) لذت می‌برد. اما اشتهای کنت در سن کهولت شدیداً افزایش پیداکرده است، او نیز مانند لوسی و رنفیلد از خوردن «چیزی در بشقاب» بدش می‌آید و می‌گوید که «قبلاً ناهار خورده است.» درحالی که جاناتان و مینا به خانه برمی‌گردند، مرد جوان از همسرش می‌پرسد که حدس بزند بیش از هر چیز مشتاق چه چیز است. این جمله با «ع» شروع می‌شود که همان واژه‌ی عشق است. زن او که با این جملات راضی نمی‌شود (با لحنی شوخ) می‌گوید: «ولی انگلیسی‌ها یکشنبه‌ها برای ناهار، رست‌بیف بدون سیر می‌خورند.» مینا خنده‌کنان وی را هیولا می‌نامد. لاکهد شبکه‌ی پیچیده‌ای از اشارات در ساخت نمایش‌نامه به‌وجود می‌آورد. شاید طلیعه‌ی این شکل‌گیری، ثبت دقیق غذاهای خارجی باشد که مینا (در رمان استوکر) در خانه برای جاناتان می‌پزد. تصاویر گل در نمایش‌نامه نیز شاید به همین ترتیب از توصیفات استوکر درباره‌ی مناطق ییلاقی گرفته تا سفر جاناتان به قصر خون‌آشام، گسترش می‌یابد. «همه جا انبوهی خیره‌کننده از شکوفه‌ی میوه‌ها دیده می‌شود؛ سیب، گلابی، هلو و گیلاس. هم‌چنین مشاهده‌ی علف‌های سبز در زیر درختان که گلبرگ‌ها بر آن می‌ریزند» دلپذیر است. شاعر از این توصیف ساده به عنوان مبنایی برای یک سلسله اشارات به گل‌ها استفاده می‌کند و بدین‌ترتیب زمینه‌ی گفت‌وگو را غنی می‌سازد. مینا «گل سرخ انگلیسی به تمام معناست.» برای مراسم عروسی گل‌های رز قرمز یا سفید انتخاب می‌شوند، و برای مراسم تشییع‌جنازه در هارتوود از گل زنبق استفاده می‌شود؛ هم‌چنین رزهایی که آرتور برای لوسی، در آستانه مرگ می‌آورد:

گل‌های رز، بله من عاشق گل‌های رز هستم. خیلی غم‌انگیز است که ببینی تمام این گلبرگ‌های زیبا فرو می‌ریزند... وقتی من و مینا بچه بودیم، عادت داشتیم تمام گلبرگ‌های باغ را جمع کنیم، آن‌ها را داخل پارچی بریزیم که با آب باران پر شده بود و سعی داشتیم عطر بسازیم... ولی یک هفته بعد آن‌چه به جای گذاشته بودیم فاسد شد. پس ما آن را تبدیل به زهر کردیم.

در انتهای این صحنه گلبرگ‌های سرخ فرو می‌ریزند (آیا به عطر تبدیل می‌شوند یا به زهر؟) درحالی که دراکولا عروس خود را می‌طلبد. دیگر صحنه‌ی گل‌ها، صحنه‌ی دسته گل‌های سیر ون هلسینگ است که به نحو مرگباری در آب اسطوخودوس قرار داده شده است. تصویر نهایی نمایش، نهایتاً دگرگونی برف به شکوفه‌های ماه مه، گلبرگ‌های صورتی و بالاخره گلبرگ‌های قرمز است.

تداخل سیستم‌های تصویرپردازی صرفاً برای تعمیق زمینه‌ی عاطفی شخصیت‌ها نیست، بلکه به نمایش‌نامه‌نویس کمک می‌کند به ایجازی برسد که ژانر نمایش بر او تحمیل می‌سازد. زمینه‌ی کلامی اثر نیز مانند استفاده‌ی آن از موسیقی، در خدمت وحدت کلی، در ساختار حماسی اثر عمل می‌کند.

آخرین مؤلفه‌ی قابل ذکر در نمایش، استفاده از حالتی کنایه است که ون هلسینگ با «خنده‌ی شاهانه» پدید می‌آورد، بخش عمده‌ای از نمایش، بسیار مضحک است و این امر عامدانه است، درحالی که مسلماً در رمان استوکر چنین چیزی مشاهده نمی‌شود. در نمایش شوخی‌های خوبی به کار رفته است، خصوصاً آن‌هایی که دراکولا با طنزی گزنده به کار می‌برد؛ مثلاً این گفته‌ی او خطاب به جاناتان: «روزی که خودت را برایم به این‌جا آوردی همان روز ضیافت است.» هم‌چنین در چگونگی یادگیری زبان انگلیسی به صورت محاوره‌ای دیده می‌شود. دراکولا می‌گوید: «چه کلمه‌های عامیانه خوبی! این‌ها درواقع خون زبان هستند... در هر کلمه‌ای که بر زبان می‌آوری، آن را می‌نوشم.» رنفیلد نیز مانند دراکولا در لحظاتی که *عاقل‌تر* است، از قدرت عین بینی فراوانی برخوردار است. به همین صورت وی عزمش برای رهایی از چنگ قدرت دراکولا را بیان می‌کند:

دکتر سوارد، عذر می‌خواهم، اما وقت آن رسیده که به شما ابراز علاقه و ترکتان کنم، وقت خداحافظی و گفتن «به امید دیدار» فرا

رسیده است. یا شاید باید بگویم اربو، اربودرچی؛ اگر لطف کنید و ترتیبی بدهید تا هرچه زودتر شلوار کهنه و پالتویم را به من برگردانند. دراکولا از من می‌خواهد آلت دست شر باشم، ولی من مرام خود را عوض کرده‌ام.

نکته‌ی مهم آن که وقتی رنفیلد زنجیرهایش را پاره می‌کند، یکی از خنده‌های شاهانه‌ی ون هلسینگ را به صورتی نامفهوم سر می‌دهد و بدین‌ترتیب این حالت او را به هجو می‌کشد. (رنفیلد درحالی که می‌گرید و می‌خندد پا به فرار می‌گذارد.)

استفاده‌ی درام‌پرداز از کنایه (خصوصاً در پیوند با این دو شخصیت که ون هلسینگ نسبت به تماشاگران بیش از سایرین در قبال آن‌ها آگاهی دارد) باعث می‌شود هر نوع تمایلی نسبت به خنده‌ی نابه‌جای تماشاگر از بین برود. تماشاگری که هرچه نباشد برای دیدن اجرایی خوب به سالن آمده است، شاید کارگردان نمایش کاری به درام استوکر نداشته باشد، ولی مسلماً فیلم‌های ترسناک شرکت همرو آثاری از این دست را مدنظر دارد. به گفته‌ی مدیر تولید لیسیوم، شوخی‌ها برای ایجاد حس رهایی در بیننده به کار گرفته شده‌اند، زیرا بینندگان دایماً مجبورند واکنش‌هایی عینی و ذهنی نسبت به نمایش از خود بروز دهند. چنین وضعیتی باعث می‌شود که آن‌ها در مواجه با معانی تلویحی، عاطفی و عمیقی که مضمون اصلی وجود دارد، قدری احساس فراغت پیدا کنند.

اولین اجرای نمایش از ابتدا تا انتها به خوبی پیش رفت، زیرا لاکهد بیشتر به کلام و نه روح رمان استوکر وفاداری نشان داد. یکی از منتقدان گفت: «ملودرامی که هو و جنجال فراوانی دارد. درام‌پرداز پیرنگ نمایش را به شدت و تا حدی تقریباً بی‌رحمانه درهم می‌فشارد، درست مانند تیری که کوبیده می‌شود.» یکی دیگر از منتقدان گلایه کرد: «او (لاکهد) در انتها به شدت تلاش می‌کند به کتاب استوکر وفادار بماند و قصه‌گویی کند.»[۳۲] دلایلی که برای این نقایص برشمرده‌اند، هم مربوط به جنبه‌ی دراماتورژی نمایش و هم مربوط به میزانسن می‌شوند. کارگردان احساس کرد که هرچه شخصیت دراکولا جنبه‌ی عینی‌تر می‌یابد، آشنا و پیش و پا افتاده‌تر می‌شود و جذابیتش را از دست می‌دهد. او بیش از آن‌که بخواهد ابعاد روان‌شناسانه افسانه را بررسی کند به دستمایه‌ی کار توجه داشته است. در قسمت بعدی نمایش مقتضیات تکنیکی و مسایلی نمود می‌یابند که اجرای آن را از حد تحمل بیننده خارج می‌سازند. زمانی که روایت بر اثر غالب می‌شود، جنبه‌های طنزآلود و غنای تصویرپردازی رنگ می‌بازند. نسخه‌ی چاپ شده‌ی نمایش، به طور قابل ملاحظه‌ای با متنی که اجرا می‌شود تفاوت دارد و این موضوع به نفع مؤلف اصلی است. هم‌چنین به نظر می‌رسد بسیاری از دشواری‌هایی که در اجرای نمایش وجود دارند برطرف می‌شوند.

اقتباس استوکر از این افسانه‌ی خون‌آشام، قصه‌ی ترسناک بسیار ممتازی شمرده می‌شود. شاید بتوان گفت که بر زمینه‌ای فرهنگی، سیاسی ـ اجتماعی عمل می‌کند که به تحولاتی عظیم می‌پردازد. این تحولات در درجه‌ی نخست، به نقش «مقدس‌مابانه»ی زنان مرتبط می‌شود. استوکر خصوصاً افسانه‌ای را برگزید که متناسب با حال و هوای دوره‌اش بود. نمایش‌نامه‌ی لیز لاکهد که تقریباً نود سال بعد نوشته شده است، می‌بایست نسبت به افسانه‌ی اصلی و واقعیت اجتماعی که در رمان استوکر عرضه می‌شود، نگرش متفاوتی داشته باشد. بعضی از اقتباس‌ها لزوماً براساس تغییر در شکل صورت می‌گیرند، ولی در این مورد، ترجمه‌ی اثر به سیستم نشانه‌شناسانه‌ی دیگری مدنظر است و جلوی آن گرفته نمی‌شود. درواقع هدف این است که تأویلی جدید، با نگرشی تازه ارایه شود. پاویس نوشت: «ترجمه‌ی نمایش عملی هرمنوتیکی است، برای آن‌که معنای متن پایه را بفهمم، باید آن را غرق در سؤالاتی کنم که از دیدگاه زبان مقصد مطرح می‌شوند.»[۳۳] پرسش لاکهد از سر منشأ اثر باعث شده ایماژی رمان‌گونه پدید آید، هم‌چنین متنی نمایشی که زبان خاص خود را مدنظر قرار می‌دهد.

اوون دادلی ادواردز، منتقدِ رادیویی، نمایش لاکهد را چنین نامید: «روشنفکرانه‌ترین و تحسین‌انگیزترین اثری که تاکنون براساس داستان *دراکولا* بر صحنه آمده است.» وی هم‌چنین آن را «نمایش‌نامه‌ی بسیار مهمی از جنبه‌ی ارتباط زنان با

افسانه‌ی خون‌آشام و مفهوم آن با توجه به رابطه کلی میان زنان و مردان» ملاحظه کرد.[۳۴] جویس مک میلان آن را، اثری نامید که «به نحو شگفت‌انگیزی غافل‌گیرکننده است، نمایش بلندپروازانه‌ای که از سطح روان‌شناسانه ـ جنسی داستان استوکر فراتر می‌رود تا تصویرپردازی نویسنده را با افکار مدرن درباره جنسیت زنانه تلفیق سازد.»[۳۵]

هاش، مادر، به پیرزن گفت: «تو داری کاری می‌کنی که دختره خواب‌های بد ببینه.» ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. متونی که مورد استفاده قرار گرفته‌اند، از این قرار هستند:

Bram Stoker, *Dracula* (London: Puffin Books, 1986)

Liz Lockhead, *Mary Queen of Scots Got Her Head Chopped Off and Dracula* (Harmonds Worth: Penguin Books, 1989).

بسیار ممنونم از لیز لاکهد که چنین گویا درباره‌ی متن نمایشی خود با من صحبت کرد؛ هم‌چنین از هیو هوگارت، کارگردان اولین سلسله از اجراهای نمایش که دیدگاه‌هایش را درباره‌ی این موضوع مطرح ساخت. به علاوه باید از دانشجویان اسبقم باربارا بل و اُدری کیت تشکر کنم که در انجام این تحقیق مرا یاری دادند.

2. Barbara Walker (ed), *The women's Encyclopedia of Myths and Secrets* (San Francisco: Harper and Row, 1983), 1042.

3. ibid., 1041.

4. paul Barber, *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality* (New Haven and London: Yale University Press, 1988).

5. Quoted in James Donald, 'The Fantastic, the Sublime and the popular', in J. Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema* (London: British Film Institute, 1989), 23.

6. The physical resemblance between Henry Irving, Dracula and Van Helsing is explored in Audrey keith, ' Bram stoker: A Nineteenth Century Theatre Administrator' (unpublished M. Litt. Thesis, University of Glasgow, 1991).

7. Nina Auerbach, Women and the Demon: *The Life of a Victorian Myth* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1982), 16.

8. Donald, Fantasy and Cinema, 236

9. Quoted in Ronald Pearsall, the worm in the Bud (Harmonds worth, 1971), 521.

10. ibid., 519.

11. Auerbach, *Woman and the Demon*, 22.

12. ibid., 24.

13. Penelope Shuttle and Peter Redgrove, *The Wise Wound* (Harmond sworth: Penguin Books, 1980), 267.

14. Liz Lochhead, 'Lucy's Diary: Six Entries' in *Bagpipe Muzak* (Harmondsworth: Penguin Books, 1991), 60-2

۱۵. بازیگری که نقش سوارد را برعهده داشت، فکر می‌کرد این بخش از نمایش برای نشان دادن دیدگاه شخصیت سوارد نوشته شده است. او نمی‌توانست قبول کند که پزشکی برای گذراندن شب در کنار بستر بیمار، به خود تردید راه دهد، حتی اگر بیمار، نامزدش باشد. کارگردان با این تلقی مخالفت کرد، او زمینه‌ی تاریخی فیلم‌نامه را در ذهن داشت.

16. Quooted in Shuttle and Redgrove, *The Wise Wound*, 109.

17. Walker, *Women's Encyclopedia of Myths and Secrets*, 1039.

18. Fraser Harrison, *The Dark Angel* (London: Sheldon, 1977), 59.

19. Quoted ibid.

20. Shuttle and Redgrove, *The Wise Wound*, 262.

21. 'Lucy's Diary', 62.

۲۲. صحنه‌ای که در این‌جا توصیف می‌شود، از متن چاپی برگرفته شده است. در اولین اجرای نمایش، جاناتان برای دیدن عروس‌های دراکولا می‌رود و مینا را تنها می‌گذارد تا دراکولا را بر گهواره حرکت دهد. هم‌زمان گلبرگ‌ها و پرده فرو می‌افتند.

23. Stan Goch, *Total Man* (1972), quoted in shuttle and Redgrove, *The Wise Wound*, 273.

24. Julia Kristeva, *Powers of Horror* (New York: Columbia University Press, 1982), 206.

25. Joyce McMillan, *Guardian* (16 March 1985); *Stage and Television Today* (11 April 1985).

26. Patrice Pavis, Problems of translation for the Stage' in Hanna Scolnicov and Peter Holland (eds), *The Play out of Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 26.
27. Robert Giddings, Keith Selby and Chris Wensley (eds), *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization* (New York and London: Macmillan, 1990), 192.
28. William Lukr and Peter Lehman, Authership and Narrative, p. 192.
29. Quintin Cooper, *The Times* (4 April 1985).
30. Melanie Reid, *Scotsman* (16 March 1985).
31. Manfred Pfister, *The Theory and Analsis of Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 202.
32. Mary Brennan, *Glasgow Herald* (18 March 1985); transcript of a review of Lochhead's Dracula , at the Royal Lyceum Theatre, BBC Radio Scotland, 17 and 18 March 1985 (Participants were Douglas Gifford and Owen Dudley Edwards); *Scotsman* (16 March 1985).
33. Pavis (1989), 26.
34. Transcript of a review, BBC Radio Scotland.
35. Guardian (16 March 1985).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی