

بررسی شخصیت پردازی زنان در آثار هارولد پینتر با تمرکز بر بازگشت به خانه

مریم دادخواه تهرانی^۱

چکیده

هارولد پینتر، نمایش‌نامه‌نویس برنده جایزه نوبل، یکی از نویسندگان بنام معاصر جهان است. نقش زنان در آثار او همواره در میان منتقدان مورد بحث بوده است. بسیاری از آثار او پرسوناژ زن ندارند و در مابقی آثاری که پرسوناژ زن دارند، این شخصیت‌ها کارکردهای جنسیتی پربحثی را از خود به نمایش می‌گذارند و گاه در کلیشه‌های رایج از این شخصیت‌ها می‌گنجند. در این پژوهش، تلاش می‌شود بازنمایی شخصیت‌های زن در آثار او، و به‌ویژه نمایش‌نامه چالش‌برانگیز *بازگشت به خانه* بررسی شود. بسیاری از منتقدان این متن را به‌منزله متنی فمینیستی و بسیاری دیگر متنی ضدزن خوانده‌اند. این پژوهش ابتدا با بررسی این نظریات تلاش می‌کند نشان بدهد چطور هر دو دیدگاه در این اثر قابل جست‌وجوست و چگونه پینتر با استفاده از تمهیدهای خاص کلامی و نمایشی‌اش، در *بازگشت به خانه*، از ساخت پدرسالار خانواده، و به تبع آن جامعه، مرکززدایی می‌کند.

کلیدواژگان

بازگشت به خانه، زنانگی، شخصیت‌نمایشی، هارولد پینتر.

۱. دکترای تئاتر، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران
mrym.dadkhah@gmail.com

مقدمه

اساساً مسئله چگونگی بازنمایی زنان در ادبیات بارها و به اشکال مختلف بررسی شده است. اما هارولد پینتر و جهان نمایش‌نامه‌هایش باعث نوشته‌شدن نقدهایی بعضاً متناقض در این مورد شده‌اند. او در مصاحبه‌ای در مورد نمایش‌نامه *خاکستر به خاکستر* (۱۹۹۶) می‌گوید: «در نمایش‌نامه‌های من، زنان به شکلی متفاوت از مردان دیده می‌شوند» [۱۶، ص ۸۰] و در واقع خودش به نوعی حضور نگاه مردانه در آثارش را تأیید می‌کند [همان]. در بررسی نمایش‌نامه‌های او، می‌بینیم که برخی از این آثار هیچ شخصیت زنی ندارند: *مستخدم ماشینی*، *سرایدار*، *کوتوله‌ها*، *تک‌گویی*، *منطقه ممنوعه*، *ایستگاه ویکتوریا* و *نظم جهان جدید*. اما در نمایش‌نامه‌هایی که زنان در آن حضور دارند، نقش روابط جنسیتی اهمیتی زیاد پیدا می‌کند. در این آثار، زنان آن‌طور که مارک سیلوراستاین می‌نویسد: «ساخت پدرسالارانه شخصیت کلاسیک زن» را بازنمایی می‌کنند [۱۸، ص ۱۹].

البته بیان این نکته به‌منزله وارد کردن نقد به آثار پینتر نیست، بلکه مسئله این است که در اغلب آثار پینتر این نگاه مردانه است که به نگاه غالب و سخنگو تبدیل می‌شود [۱۹، ص ۱۲۰]. علاوه بر آن، زنان نیز در این جهان مردانه منزوی می‌شوند. آن‌ها به شکلی کاملاً کلیشه‌ای رفتار می‌کنند و نقش‌هایی را ایفا می‌کنند که جامعه پدرسالار از آن‌ها انتظار دارد. آن‌ها تجسم نوسان میان تصویر مادر/مریم مقدس/همسر و فاحشه/عشوه‌گردند [رک: ۱].

همین وجه از آثار پینتر است که باعث شده برخی منتقدان او را زن‌ستیز تلقی کنند. اما اگر بخواهیم ایده آثار او در مورد زنان را صرفاً بر مبنای کاراکترهای زن ارزیابی کنیم، ساده‌انگاری است. چنان‌که درو میلن می‌نویسد:

بسیاری نمایش‌نامه‌های پینتر در مورد دیدگاه‌هایی مردمحور است که بر کشمکش میان پیوند مردانه و حذف زنانه متمرکز است. این مسئله اساساً باعث نمی‌شود نمایش‌نامه‌های او را زن‌ستیز بدانیم [۱۳، ص ۲۴۰].

او از اصطلاح «دراماتیزه کردن مداوم زن‌ستیزی» نام می‌برد، اما اضافه می‌کند که (به‌ویژه در مورد برخی آثار)، باید هدف این دراماتیزه کردن را در نظر داشت [۱۳، ص ۲۳۸].

مسئله این است که آیا پینتر از ساختار زن‌ستیز برای تأیید آن استفاده می‌کند یا آن‌طور که الن استون نمایش فمینیستی را تعریف می‌کند، می‌خواهد «به شکلی قدرتمند هنجارهای جنسیتی سرکوب‌گر را در راستای بهبود و تغییر آن‌ها نشان بدهد»؟ [۴، ص xv]. سیلوراستاین معتقد است «آثار پینتر با ابژه نقدشان وارد رابطه بغرنج عجیب و آزاردهنده‌ای می‌شوند» [۱۸، ص ۱۵۲].

از سوی دیگر، رابرت گوردون در کتاب *Harold Pinter: The Theater of Power* معتقد است آثار پینتر چهار مفهوم اصلی و تکرارشونده را نشان می‌دهند. پینتر در طی حرفه‌اش،

به‌عنوان نمایش‌نامه‌نویس، بر برخی عناصر ساختاری اصلی تمرکز می‌کند یا موتیف‌های مختلفی را پیش می‌کشد، اما، به هر صورت، دغدغه‌های اصلی‌اش ثابت باقی می‌ماند. گوردون این چهار مورد را به این ترتیب دسته‌بندی می‌کند:

۱. الزامات قلمرو؛
۲. اعمال قدرت از طریق زبان اقتدار؛
۳. جنسیت، امر جنسی و ساخت هویت؛
۴. مسئله زمان و خاطره [۸، ص ۲-۳].

درحالی‌که این چهار مفهوم کاملاً درهم‌تنیده‌اند، این مسئله سوم است که در این پژوهش مورد تأکید قرار می‌گیرد. گوردون این مفهوم را چنین گسترش می‌دهد:

این مفهوم بر این مسئله متمرکز است که چطور اجرای جنسیت در ساخت هویت تأثیرگذار است و چطور سکسوالیته خود را از طریق، میان و در بین هویت‌های جنسیتی نشان می‌دهد و توانش را از طریق زبان و رفتار به نمایش می‌گذارد. آثار پینتر با بهره‌گیری از بازی‌های زبانی پیچیده کمدی رفتار انگلیسی در زمینه پست‌مدرن فرضیات رئالیستی در مورد رفتار را به چالش می‌کشند و شخصیت را به‌مثابه اجرا نشان می‌دهند؛ امری که حقیقتش وابسته به زمینه و شکل تحقق است [همان].

هدف این پژوهش این نیست که درنهایت پینتر را زن‌ستیز یا فمینیست بدانیم، بلکه در پی تحلیل دیدگاه او به شخصیت‌های زن و شیوه‌ای است که آن‌ها با مفهوم گسترده‌تر شخصیت‌های زن در سنت-اغلب مردانه-دراماتیک ارتباط برقرار می‌کنند. در این زمینه نظری، سنت مفهوم «زنانه» یا به بیان دیگر «نشانه زن بودن» بررسی خواهد شد. گرچه الگوی جامعه پدرسالار غربی با الگوی ایرانی تفاوت‌هایی دارد و بررسی این تفاوت‌ها نیاز به پژوهش بیشتر را طلب می‌کند، این پژوهش در پی آن است تا نشان دهد این الگو در یک متن نمایشی چطور مورد تحلیل لایه‌لایه قرار گرفته و چطور پیش‌فرض‌ها را به چالش می‌کشد.

در این زمینه، ابتدا به مفهوم «دیگری» نزد سیمون دوبووار خواهیم پرداخت. *دائرةالمعارف فلسفه/استنفورد*^۱ به‌درستی اشاره دارد به اینکه به رغم نظر شخصی دوبووار در مورد خودش، جایگاه او در فلسفه انکارنشده‌ای است. کنفرانس بین‌المللی صدسالگی تولد دوبووار که، ژولیا کریستوا برگزار کرد، یکی از نشانه‌های آشکار تأثیر روزافزون و جایگاه خاص دوبووار است. تأثیر او در سپهر اخلاقیات، سیاست، اگزیزستانسیالیسم، پدیدارشناسی و نظریات فمینیستی و اهمیت او به‌عنوان روشنفکری عمل‌گرا، دیگر امری پذیرفته‌شده است. سپس در همین زمینه، آثار الن استون و سو-الن کیس را، که مشخصاً به نمایش‌نامه‌ها می‌پردازند، بررسی می‌کنیم. همان‌طور که استون می‌نویسد، درک اینکه زنان در آثار نمایشی چطور بازنمایی شده‌اند یکی از اهداف

1. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*

مطالعات تئاتر با رویکرد فمینیستی است [۵، ص ۵]، بنابراین، بیش از اشاره مستقیم به فمینیسم، از شیوه‌هایی که این رویکرد پیشنهاد می‌دهد استفاده خواهد شد. با استفاده از این شیوه به بررسی روت در نمایش‌نامه بازگشت به خانه می‌پردازیم.

سنت توصیف «زنانگی»

برای بررسی مفهوم «زنانه» باید از کارکرد مایمیتیک هنر فراتر برویم. مسئله این است که نه تنها واقعیت بر ادبیات تأثیر می‌گذارد، بلکه ادبیات نیز بر واقعیت مؤثر است [۱۴، ص ۳۸]. پم موریس معتقد است هرچند شاید به نظر بیاید که رسانه یا ادبیات صرفاً واقعیت را بازتاب می‌دهند، در واقع آن‌ها چیزی را خلق می‌کنند که بعدها به‌منزله واقعیت درک می‌شود؛ یعنی مفاهیم «زنانه» و «مردانه» را [همان]. ادبیات به واقعیت و آن‌طور که ما واقعیت را دریافت می‌کنیم شکل می‌دهد، خالق ارزش‌هاست و گفتمان فرهنگی را تعیین می‌کند.

هرچند توصیف زنان در ادبیات یکی از مسائل مطرح در موج اول و دوم منتقدان فمینیست محسوب می‌شود، تمرکز بر شخصیت‌های زن، آن‌طور که سو-الن کیس در کتاب *Feminism and Theater* می‌نویسد، اولویت نقد ادبی فمینیستی نیست [۶، ص ۵]. نقد فمینیستی در ادامه مسیر خود مفهوم تجربه خاص زنانه را مد نظر قرار می‌داد. همان‌طور که موریس می‌نویسد، جست‌وجوی کلیشه‌های زنانه در ادبیات مردانه این جایگاه را برای زنان روشن کرد [۱۴، ص ۳۷]. بنابراین، پیش از هرچیز لازم است زمینه نظری توصیف شخصیت‌ها را روشن کنیم تا نشان دهیم «زن» در ادبیات و به‌ویژه در تئاتر نشانه «دیگری» است.

«دیگری» بودن

هرچند مفهوم دیگری یکی از مفاهیم فلسفی اصلی در سده بیستم است، در رابطه با روابط مرد و زن اولین بار به‌طور کامل در کتاب جنس دوم (۱۹۴۹) اثر سیمون دوبوووار به آن پرداخته شد. همان‌طور که دوبوووار می‌نویسد، ثنویت خود-دیگری را می‌توان در بدوی‌ترین جوامع و اساطیر یافت، اما این ثنویت صرفاً به جنسیت محدود نیست. بلکه دسته‌بندی بنیادینی است: «هیچ‌گونه اجتماعی هرگز خود را به‌مثابه یکی که بلافاصله دیگری در برابرش قرار نگیرد، تعریف نمی‌کند» [۳، ص ۲۰]. می‌توان خود را فقط از طریق این تفاوت «خود» نامید. مرد «خود» غایی است، درحالی‌که زن هرگز چنین نیست: او [زن] در رابطه با مرد تعیین می‌شود، درحالی‌که مرد چنین نیست؛ مرد سوژه است، یگانه است و زن دیگری [همان، ص ۲۲] و البته دوبوووار تلاش می‌کند ثابت کند این دیگری بودن مسئله‌ای فرهنگی است و نه بیولوژیک.

زن در ادبیات

به‌طور کلی شخصیت‌های زن در آثار ادبی از سوی مردان خلق شده‌اند، یا آن‌طور که کیت میلر می‌نویسد: «برای پاسخ‌گویی به نیاز آن‌ها [مردان] طراحی شده‌اند» [۱۲، ص ۳۳]. موریس معتقد است، برخلاف مردان که همواره خلاق و قدرتمند تصویر شده‌اند، ویژگی‌های سنتی زنان شکنندگی، احساساتی‌بودن و دسیسه‌چینی است [۱۴، ص ۱۲۷]. این امر نشان‌دهنده انتظارات فرهنگ غالب از زنان است. سر دیگر این طیف، وجهی از شخصیت زن است که جامعه پدرسالار باید از آن هراسان باشد: جنسیت زنانه [همان، ص ۱۲۸]. این مسئله کاملاً با دوگانه دوبرووار همخوانی دارد: او دو شخصیت اصلی را مطرح می‌کند که کلیسای مسیحی ساخته است. شخصیت اول مریم باکره، مادر عیسی مسیح، است. تناقضی که در نام او وجود دارد، با ایدئولوژی مردانه تطابق دارد. پسر جوان می‌خواهد مادرش پاک باشد و نمی‌خواهد بداند که از بدن مادر بیرون آمده است. تصویر آرمانی مریم مقدس دو تصویر آرمانی پدرسالار را به هم مرتبط می‌کند: باکره مقدس و مادر مهربانی که هرگز کسی به او دست نزده است. تصویر دوم در این دوگانه حواست؛ گناهکاری که آدم را فریب می‌دهد [۳، ص ۲۴۲]. در واقع، همان‌طور که سیلوراستاین می‌نویسد، این دو زن به‌مرور دو جایگاه همسر و فاحشه را به خود اختصاص داده‌اند [۱۸، ص ۵۰].

دلیل اینکه فرهنگ پدرسالار به تمایزی مشخص میان این دو دسته نیاز دارد این است که اگر «سویه همسرانه به سویه فاحشگی فروبغلند، جایگاه خانواده به‌عنوان محل تولید مثل هم برای ایدئولوژی غالب و هم برای اقتصاد مسلط روابط قدرت مخرب خواهد بود» [همان]. در واقع اگر این دو دسته با همدیگر مخلوط شوند، نقش ایدئولوژیک خانواده زیر سؤال خواهد رفت [همان].

نمایش زنان روی صحنه

یکی از دلایلی که بازنمایی زنان روی صحنه با ادبیات متفاوت است، بحث اجراست. برای شکل دادن به کلیشه‌های تئاتری زنانه اجرا نقش کلیدی دارد: در برخی دوره‌های مهم تئاتر غربی (مثل درام کلاسیک یا الیزابتین)، نقش زنان را بازیگران مرد ایفا می‌کردند و با مردان زن‌پوش روبه‌رو بودیم؛ بنابراین بازنمایی روی صحنه خود ساختی پدرسالار بود. کیس معتقد است «احتمالاً نفس کنش بازی مردان به جای زنان باعث آفرینش نقش‌های زنانه‌ای می‌شد که به کلیشه‌سازی و کلی‌گویی دامن می‌زد» [۶، ص ۱۱].

بنابر نظر استون، یکی از مسائلی که مدت‌ها نادیده گرفته شده بود این بود که «مطالعات تئاتر به‌شدت بر نمایش‌نامه‌های چاپ‌شده متمرکز است» [۵، ص ۴]. در تئاتر غرب و با گسترش سریع مطالعات اجرا، این روند تغییر کرد. به تدریج پژوهشگران فمینیست «چارچوب مفهومی و

روش‌شناختی‌ای برای نقد 'تصویر' زنان در متون نمایشی ایجاد کردند». اما هدف از این کار «مقاومت» یا بازخوانی متن نوشتاری نبود، بلکه نیاز به یافتن راه‌هایی برای «خوانش» متن اجرا احساس می‌شد. در این زمینه، مطالعات تئاتری فمینیستی از مطالعات سینما و رسانه الهام می‌گرفت که در آن بر ساخت «زن» به‌مثابه یک نشانه تمرکز می‌شد [همان، ص ۵]. اما مسئله این است که در نهایت و بعد از مدت‌های مدیدی که بازیگران زن اجازه حضور بر روی صحنه نداشتند، آسیبی که به مفهوم زنانگی وارد شد جبران‌ناپذیر به نظر می‌رسید: «داستان جنسیت زنانه کاملاً درون زنان واقعی حک شده بود» [۶، ص ۲۷]. حالا حتی با وجود حضور زنان به صورت فیزیکی روی صحنه، آن‌ها همچنان گرفتار ساختارهای پدرسالار از خودشان‌اند. این یکی از دلایل نقد فمینیسم نسبت به رئالیسم است. فرم‌هایی که از یک الگوی ساخته‌شده پیروی می‌کنند، به نتیجه قطعی منجر می‌شوند: «سوژه روایت مرد است و گفتمان آن فالوس‌محور: روایت بیان‌گر تجربیات و احساسات مردانه است» [۵، ص ۲۱]. کیس حتی تا آنجا پیش می‌رود که می‌نویسد رئالیسم «شریک صحنه‌ای ایدئولوژی غیرهم‌جنس‌گراست و علیه زنان موضع‌گیری می‌کند... بازی نمادها و امکان اغوا را خفه می‌کند» [۶، ص ۴۱].

زنان در آثار پینتر

به این ترتیب، اکنون می‌توانیم نگاهی داشته باشیم به چگونگی بازنمایی شخصیت روت در نمایش‌نامه *بازگشت به خانه*. علت انتخاب این اثر نگرشی بحث‌انگیز به شخصیت زن اصلی است که هم نظر منتقدان فمینیست را به خود جلب کرده و هم منتقدان ضدفمینیست را. در جهان آثار پینتر، زندگی کشمکش‌آمیز است برای بقا و شخصیت‌ها بیش از هر چیز در جست‌وجوی بقا هستند؛ بنابراین آنچه در انتهای نمایش اتفاق می‌افتد، تنظیم مجدد نیروهاست برای تضمین امکان بقا. در اینجاست که می‌بینیم زنان در آثار پینتر از نقش مادون به نقش مسلط می‌رسند؛ آن‌ها اغلب قاطعیت و بی‌رحمی‌ای از خود نشان می‌دهند که در تصاویر مرسوم از زنان وجود ندارد. به نظر می‌رسد این زنان نقش خود را در سه‌گانه مادر، همسر و فاحشه ایفا می‌کنند و اغلب این نقش‌ها در یک شخصیت پیچیده ادغام شده‌اند. با پیچیده‌تر شدن شخصیت، جست‌وجو نه فقط برای بقا، بلکه برای تحقق خویشتن خویش است که برای پینتر به معنای تحقق خویشتن لیبیدویی است.

مطالعه دقیق نمایش‌نامه‌های پینتر سه نوع زن را نشان می‌دهد. فرودست، در حال گذار و مسلط. به این ترتیب، رز در نمایش‌نامه *اتاق و مگ* در جشن تولد زنان فرودست‌اند؛ فلورا در *درد خفیف*، استلا در *کلکسیون* و سارا در *فاسق* در مرحله گذار قرار دارند؛ روت در *بازگشت به خانه*، آنا و کیت در *ایام قدیم* و اما در *خیانت* در نقش مسلط قرار دارند.

دغدغه اصلی شخصیت‌های پینتر در آثار اولیه‌اش، نیاز به بقا به هر قیمت، در قلمرو آشنای

فرد است- اتاق یا خانه‌ای که مدام توسط نیروهای تاریک و بیگانه تهدید می‌شود. شخصیت‌های آثار او در این نمایش‌نامه‌ها، مثل آثار متأخرش، در چنگال اضطراری گرفتارند که ناگزیر واکنششان به جهان خارج را تعیین می‌کند. در واقع هرچند تهدید هم بیرونی و هم درونی است، این تهدید بیرونی است که مخرب و مرموز به نظر می‌رسد. در این موقعیت است که شخصیت‌های مرد در جایگاه سلطه قرار می‌گیرند و شخصیت‌های زن جایگاه فرودست را انتخاب می‌کنند تا بتوانند از این بحران جان به در ببرند. اما با وجود این مسئله، نتیجه نهایی فقدان امنیتی است که در حسرت آن بودند و در عین آن فقدان هویت.

اما برخلاف شخصیت‌های زن در آثار اولیه پینتر، زن در دسته در حال گذار از جایگاه فرودست عبور می‌کند. زنانی مثل فلورا، استلا و سارا به اندازه مگ و رز منفعل و دربند نیستند. آن‌ها به طبقه متوسط تعلق دارند و می‌دانند برای بقا چطور خودشان را با شرایط تطبیق بدهند یا چطور اموراتشان را بگذرانند. حتی اگر همیشه برنده بازی نباشند، بازنده هم نیستند. آن‌ها در جایی میان نقش فرودست و نقش مسلط قرار می‌گیرند و می‌توانند تهدیدهای خارجی و داخلی، هر دو، را دور کنند. پینتر در توصیف این زنان از محدوده کوچک نقش‌های زنانه در آثار اولیه‌اش فراتر رفته است و در شخصیت‌های این دسته ویژگی‌هایی گذاشته که در ساخت مردسالار نامحتمل بوده‌اند. زنان در این آثار به نیازهای احساسی و جنسی‌شان آگاه‌اند و فرای رابطه زناشویی مردمحور و سنتی، به دنبال ارضای نیازها و احساسات خودشان‌اند.

بعد از آن، با دسته جدیدی از آثار پینتر روبه‌رو هستیم: *بازگشت به خانه*، *ایام قدیم* و *خیانت* که در آن‌ها زنان در جایگاه مسلط قرار می‌گیرند. این سه نمایش‌نامه ثابت می‌کنند که پینتر آن‌طور که در نمایش‌نامه‌های اولیه‌اش دیده می‌شد، زن‌ستیز نیست. در واقع، به نظر می‌رسد به‌مرور پینتر تصویری بالغ و مستقل از زنان را در این آثار ایجاد کرده است.

بازگشت به خانه سومین نمایش‌نامه بلند پینتر است که در ۱۹۶۴ آن را نوشت. این نمایش‌نامه از طریق حضور حیاتی و اساسی روت نشان‌دهنده عطفی در شخصیت‌پردازی زنان در آثار پینتر است. کنش اصلی *بازگشت به خانه* زمانی شروع می‌شود که تدی، استاد فلسفه، به انگلستان و به خانه برمی‌گردد تا روت، همسرش، را به پدرش، مکس، عمویش، سم، و برادرانش، سم و جوئی، معرفی کند. تدی و روت شش سال است که ازدواج کرده‌اند. نمایش‌نامه اندکی بعد از آنکه تدی بدون همسرش به امریکا برمی‌گردد تمام می‌شود. همه، به جز سم، روت را تشویق می‌کنند با این خانواده در انگلستان بماند و به‌عنوان یک فاحشه اموراتش را بگذرانند. اما آیا روت فاحشه خواهد شد؟ نمایش‌نامه پاسخ مشخصی ندارد.

نمایش‌نامه بازگشت به خانه

بازگشت به خانه نمایش‌نامه‌ای دوبرده‌ای است که هارولد پینتر در ۱۹۶۴ نوشت. اجرای این اثر

در برادوی در ۱۹۶۷ جایزه بهترین نمایش نامه جشنواره تونی را برای پینتر به ارمغان آورد. این نمایش نامه شش شخصیت دارد که پنج نفر آن‌ها مردند: مکس، یک قصاب بازنشسته؛ برادرش سم، که راننده است؛ سه پسرش مکس: تدی که استاد فلسفه در امریکاست، لنی که به نظر می‌آید پانداز باشد و جوئی که بوکسور است. روت، تنها زن این نمایش نامه، همسر تدی است. تدی بعد از سال‌ها زندگی در امریکا به همراه همسرش، روت، به خانه بازگشته تا با خانواده‌اش دیدار کند. خانواده تدی از طبقه کارگر و در شمال لندن ساکن‌اند. روت این خانه و اهالی آن را آشناتر و نزدیک‌تر به خود می‌یابد تا زندگی مشترکش با تدی در فضای دانشگاهی امریکا را. در این میان، تنش‌های جنسی و کلامی میان روت با برادران، عمو و پدر تدی افزایش می‌یابد و این مردان برای تملک او با یکدیگر وارد رقابت تنگاتنگی می‌شوند. در نهایت، روت تصمیم می‌گیرد به عنوان یکی از اعضای خانواده در این خانه باقی بماند و تدی بدون او نزد سه پسرشان به امریکا بازمی‌گردد.

بازگشت به خانه: روت و سلطه مردانه

بازگشت به خانه به منزله یکی از آثار شناخته شده پینتر، حتی امروز هم متنی پرچالش محسوب می‌شود. مهم نیست که «تأویل درست» از نمایش نامه چه باشد، اما یکی از مفاهیم کلیدی در این اثر قدرت و تغییرات آن است. روت باید با مردانی که می‌خواهند قدرتش را بر او تثبیت کنند مقابله کند. در واقع، همان‌طور که ویلیام اس. هینی می‌نویسد، روت: «در تبدیل فاحشگی‌اش از فرم استثمار توسط مردان به ابزار قدرت و سلطه، موفق عمل می‌کند» [۹، ص ۱۲۱]. او کسی است که شرایط را دیکته می‌کند و مردان را به لحاظ اقتصادی به خودش وابسته می‌کند. البته این پیروزی مبهم است. ابتدا او به عنوان یک فاحشه به یک کالا تبدیل می‌شود و سپس موفقیتش بیش از به چالش کشیدن ساختارهای پدرسالار، آن‌ها را تقویت می‌کند. همان‌طور که هینی می‌گوید: «قدرتی که او به کار می‌گیرد از آن خودش نیست، بلکه از آن پدر نمادینی است که او از طریق آن کار می‌کند» [همان، ص ۱۲۲]. در واقع، روت برای سلطه داشتن باید جایگاه نمادین مردانه را اشغال کند.

زن برای موفق بودن در جهانی که تحت سلطه مردان است به صورت سنتی مجبورند از برخی رفتارهای مردانه تقلید کنند. در مواردی، این مسئله به بدل پوشی منجر می‌شود که نمونه‌های متعددی در سنت تئاتری دارد (مثل ویولا یا پرشا در آثار شکسپیر). تناقض موجود در این نوع نگاه در این مسئله است که تلاش می‌کند هنجارهای فرهنگی را واژگونه کند، اما در عین حال فرم‌های نظم بزرگ‌تر پدرسالار را حفظ کند تا بتواند همچنان سوژه مردانه را در جایگاه برتر بنشانند؛ هرچند این سوژه یک زن باشد [۱۸، ص ۷۶].

اما در مقابل این دیدگاه، منتقدی مثل مارتین اسلین معتقد است که بازگشت به خانه

بازگشت مادرسالاری به خانه است: «این تدی نیست که به خانه بازگشته، بلکه مادر بازگشته است» [۱، ص ۱۲۹]. درواقع، وجوهی از روت با جسی، مادر پسرها، یکی است؛ مثلاً، روت لنی را «لئونارد» خطاب می‌کند:

لنی: من رو با این اسم صدا نکن لطفاً.

روت: چرا؟

لنی: این اسمیه که مادرم روم گذاشت [۲، ص ۵۰].

این شباهت در کل نمایش‌نامه مورد تأکید است. او هنگام صحبت با پسرها لحنی مادرانه یا تمسخری از لحن مادرانه دارد: «بشین رو دامن من» [همان، ص ۵۱]. وقتی تدی و روت اولین بار به خانه می‌آیند، او تصمیم می‌گیرد بیرون برود و تدی با حالتی بچگانه در اتاق تاریک باقی می‌ماند؛ بنا به توضیح صحنه تدی «یک‌باره شروع می‌کند به جویدن بند انگشتانش» [همان، ص ۳۸]. موقعیت تدی به‌عنوان یک کودک به واسطه رابطه‌اش با مادر واقعی‌اش مورد تأکید قرار می‌گیرد:

سم: تو همیشه دردونه مادرت بودی. خودش بهم گفت. واقعاً همین‌طور. تو همیشه... تو همیشه تنها عشق اون بودی [همان، ص ۸۸].

روت هم، مثل مادر واقعی، دقیقاً در چارچوب «همسر/ فاحشه»ی نمادین مورد خطاب قرار می‌گیرد یا در موردش صحبت می‌شود؛ چه به‌عنوان مادری قابل احترام: «مکس: زنی تو خونه داشتیم با اراده‌ای از آهن، قلبی از طلا و با فراست» [همان، ص ۶۶] و چه یک فاحشه: «مکس: تموم شب یه فاحشه بوگندو توی خونه من بوده، تموم شب یه لکانه سیفیلیسی توی خونه من بوده» [همان، ص ۶۰]. مکس به شکلی متناقض ویژگی‌های مادرانه روت را وقتی که لنی را می‌بوسد یا بعدتر با جوئی روی مبل دراز می‌کشد، می‌ستاید: «دختر دوست‌داشتنی‌ایه. یه زن خوشگل و یه مادر» [همان، ص ۸۳]. هینی حتی ادعا می‌کند که می‌توان روت را به‌عنوان «همزاد مادر، یعنی جسی» [۹، ص ۱۱۹] در نظر گرفت. اما این واقعیت که روت شبیه جسی است، نمی‌تواند «بازگشت مادرسالاری به خانه»ی اسلین را ثابت کند. همذات‌پنداری روت و جسی به معنای همذات‌پنداری او با مادرسالاری نیست. حتماً باید میان مادر واقعی و بیولوژیک، و «مادر»، یعنی کارکرد ایدئولوژیکی که او باید در نظم پدرسالار ایفا کند، تمایز قائل شویم. جسی هرچند مادر بیولوژیک است، «مادر» نیست.

برای آنکه نقش جسی را در خانواده درک کنیم، باید به بازنمایی او در نمایش‌نامه رجوع کنیم. مکس تلاش می‌کند در روایت کلیشه‌ای‌اش او را به‌عنوان همسری فرمان‌بردار و کامل وصف کند:

مکس: بعدش اومدم طبقه پایین و به جسی گفتم پاهاش رو بذاره روی کوسن. چه بلایی سر اون کوسن اومده، چند سالی می‌شه ندیدمش. اون پاهاش رو گذاشت روی کوسن و من بهش گفتم جسی گمونم داریم پولدار می‌شیم. می‌خوام چیزهایی برات بخرم. می‌خوام یه لباس از جنس ابریشم آبی آسمانی مخملی برات بگیرم. مرواری دوزی‌شده و یه پانتالون تافته به رنگ

گل یاس برای پوشیدن توی خونه. بعدش یه قلپ برندی گیلای بهش دادم. یادم می‌آد که پسرها اومدن پایین، پیژاما تنشون بود، موهاشون برق می‌زد، صورت‌هاشون گل انداخته بود. این قبل از اون بود که شروع کنن به ریش زدن و اون‌ها پیش پای ما زانو زدن، پیش پای من و جسی [همان، ص ۶۷].

اما این صرفاً فانتزی مکس است که در آن جسی انتظارات ایدئولوژیک را برطرف می‌کند. نقشی که به او داده شده، یعنی نقش «مادر»، یک مفهوم است: «ثبات ایدئولوژیک جایگاه سوژه، [...] عباراتی که رمزگان ارزش‌های ساختار پدرسالار را نشان می‌دهند» [۱۸، ص ۸۴]. فقط چند لحظه بعد خود مکس می‌گوید: «یه خونواده لنگ، سه پسر حروم‌زاده، یه زن شلخته» [۲، ص ۶۸]. سم معتقد است جسی خیانت می‌کرده و به رابطه او با مک گرگور اشاره می‌کند. این مسئله کل ساختار خانواده را زیر سؤال می‌برد؛ چنان‌که سیلوراستاین اشاره می‌کند: پدرسالاری برای بازتولیدش به تناسب میان همسر واقعی و کارکرد ایدئولوژیک همسر نیازمند است [۱۸، ص ۸۲].

اگر جسی تمایز میان دو دسته‌بندی «همسر» و «فاحشه» را برهم زده باشد، جایگاه مکس به‌عنوان پدر مخدوش می‌شود. حتی ممکن است او پدر بیولوژیک نباشد. سم به این موضوع اشاره گذرا دارد وقتی از تدی، که فرزند محبوب جسی بوده، می‌پرسد: «نظرت درباره اون [مک گرگور] چی بود؟ ازش خوشت می‌اومد؟» [۲، ص ۸۷]. ابهام در نقش‌های سنتی در خانواده از همان ابتدا بخشی از این نمایش‌نامه است. پینتر در سخنرانی دریافت جایزه نوبل، به روند خلق بازگشت به خانه اشاره می‌کند. او توضیح می‌دهد که اول دو شخصیت A و B را در نظر می‌گیرد:

به نظرم منطقی می‌آمد که فکر کنم آن‌ها پدر و پسرند. مشخص بود که A آشپز است و آشپزی‌اش تعریفی ندارد. آیا معنایش این است که مادری وجود ندارد؟ [۲۱].

جسی به‌عنوان مادر بیولوژیک در این خانواده مفقود است، اما «مادر» وجود دارد. این «مادر» مکس است؛ پدری زن‌شده. مکس نقش سنتی را که به مادر محول شده برعهده گرفته است و نمونه‌اش آشپزی است. او حتی خودش را با مادر فیزیکی یکی می‌داند: با من از درد زایمان صحبت نکن. درد رو من کشیدم، هنوزم جاش تیر می‌کشه [۲، ص ۶۸-۶۹].

وقتی مکس نقش «مادر» را برعهده می‌گیرد، روت از جایگاه کدام سوژه دست به کنش می‌زند؟ سیلوراستاین برای توضیح این مسئله از «پدر نمادین» لکان استفاده می‌کند. پدر نمادین ارتباطی با پدر واقعی ندارد، بلکه یک «بازنمایی ایدئولوژیک است، هویتی» که از طریق رمزگان فرهنگی بیان می‌شود» [۱۸، ص ۷۷]. او معتقد است ویژگی‌های «پدر نمادین» (از نظر رولان بارت)، «قدرت، فریبندگی، اقتدار نهادینه‌شده، ترس و قدرت اخته کردن» است (همان). جالب آنکه طبق نظر لورا مالوی در روان‌کاوی فالوس‌محور، این زن است که «به دلیل فقدان

آلت مردانه، در درجهٔ اول تهدید اختگی را نمادین می‌کند» [۱۵، ص ۸۳]. قدرت روت برای اخته کردن آشکارا در مواجهه‌اش با کوچک‌ترین برادر، یعنی جوئی، دیده می‌شود:

جوئی: تا آخرش نرفتم.

لنی: تا آخرش نرفتی؟ (با تأکید) تا آخرش نرفتی؟ اما تو دو ساعت با اون بودی.

[...]

لنی: داری می‌گی که اون دختره سر کارت گذاشت؟ [۲، ص ۹۲]

بنا به نظر هینی، «روت با دریغ کردن میلش اول از جوئی و سپس از مکس، توزیع دوبارهٔ قدرت را از طریق غصب قانون پدر تحت تأثیر قرار می‌دهد» [۹، ص ۷۱]. سوای دیگر ویژگی‌هایی که روت را در جایگاه «پدر نمادین» قرار می‌دهد، دیالوگ‌هایش با لنی بسیار مهم‌اند. به این دلیل که این لنی است، و نه مکس، که شخصیت مردانهٔ غایی در این خانواده محسوب می‌شود و روت اگر بخواهد سلطه پیدا کند، باید قدرتش را بر او تثبیت کند:

لنی: و حالا چطوره تو رو از دست لیوانت خلاص کنم.

روت: من تمومش نکرده‌م.

لنی به عقیدهٔ من به اندازهٔ کافی خورده‌ای.

روت: به عقیدهٔ من نه، لئونارد.

[...]

لنی: اون لیوان رو بده به من.

روت: نه.

لنی: پس خودم می‌گیرمش.

روت: اگه تو لیوان رو بگیری... من هم تو رو می‌گیرم.

لنی: چطوره من لیوان رو بگیرم بدون اینکه تو من رو بگیری؟

روت: اما چرا من تو رو بگیرم؟

لنی: من رو دست انداختی [۲، ص ۴۹-۵۰].

اقتدار روت پیش از این و زمانی که با تدی از راه می‌رسد، اعمال شده است. تدی می‌خواهد او را به همخوابگی وادار کند، اما روت خانه را ترک می‌کند و- به شکلی نمادین- کلید را با خود می‌برد. تدی طی نمایش‌نامه سلطه‌اش را به کلی از دست می‌دهد. وقتی در پایان نمایش‌نامه به روت امر و نهی می‌کند، خنده‌دار است:

وقتی برگشتیم می‌توننی توی تدریس کمکم کنی. این کار رو خیلی دوست دارم. بابت این کار خیلی ممنون می‌شم [همان، ص ۷۸].

اما سوای ایفای نقش «پدر نمادین»، روت نقش‌های دیگری هم ایفا می‌کند- هرچند در جایگاه مردانهٔ قدرت قرار گرفته است، یک زن است و فقط مجاز به اشغال دو جایگاه- او از

جایگاه «همسر» به جایگاه «فاحشه» می‌رود. اما بنا به نظر سیلوراستاین، جایگاه روت، که در آن واحد هم سوژه و هم ابژه مبادله است، «به معنای واقعی کلمه تقابل میان همسر و فاحشه را وسازی می‌کند» [۱۸، ص ۷۹]. اختلال در این دو دسته‌بندی تهدیدی برای پدرسالاری محسوب می‌شود. قواعد مبادله برای روت این‌ها هستند: «من حداقل سه اتاق و یه حمام می‌خوام» [۲، ص ۱۰۵]، و این ممکن است شبیه چیزی باشد که در ازدواج با تدی وعده‌اش به او داده شده است. او می‌گوید: «من البته می‌خوام لیستی بدم از همه اون چیزهایی که احتیاج خواهم داشت و لازمه که شما در حضور شاهد اون رو امضا کنید» [همان، ص ۱۰۷]، که باز هم به خواننده امضای برگه‌های ازدواج را یادآوری می‌کند. این بار او با تعیین قوانین، «معنای ایدئولوژیک و اعمال اجتماعی را آشکار می‌کند که انقیاد زن را تولید می‌کنند» [۱۸، ص ۷۹].

تمرکز نمایش‌نامه بر بحرانی درون پدرسالاری در سطح خانواده است: «خانواده در بازگشت به خانه جایگاه تولید ایدئولوژیک و محلی برای تولید سوژه‌های جنسیتی در خوری است که آماده به دست آوردن جایگاهشان در نظام روابط اجتماعی‌اند؛ نظامی که از بقای پدرسالاری حمایت می‌کنند» [همان، ص ۸۱]. این موضوع در یکی از آثار مهم فمینیستی، *سیاست جنسی*، کیت میلر بررسی شده است. در این کتاب، میلر معتقد است که «نهاد اصلی پدرسالاری خانواده است. خانواده هم آینه‌ای در برابر جامعه بزرگ‌تر است و هم راه ارتباط با آن؛ یک واحد پدرسالار در یک کل پدرسالار» [۱۲، ص ۳۱]. از نظر او، خانواده سنتی یک کارگزار است. این نهاد «نه تنها اعضای خودش را به تطبیق و سازگاری تشویق می‌کند، بلکه به منزله یک واحد در حکومت دولت پدرسالار عمل می‌کند» [همان، ص ۳۳]. مکس در نمایش‌نامه به روت می‌گوید که «هرچی این پسرها می‌دونن، اون [جسی] یادشون داده. دارم بهت می‌گم. ذره ذره اصول اخلاقی که این‌ها بهش پایبندن، مادرشون یادشون داده» [۲، ص ۶۶]. در زمینه نمایش‌نامه، این گزاره‌ای کنایی محسوب می‌شود. سیلوراستاین هم معتقد است فروپاشی اقتدار مکس تقصیر همسرش است که نتوانست این ساختار و «جهان پدر به‌عنوان قانون» را تقویت کند [۱۸، ص ۸۶]. میلر معتقد است مرد همچنان به‌عنوان رئیس خانه/ خانواده دیده می‌شود و این از یک زمینه یهودی- مسیحی ریشه می‌گیرد و همچنان مورد تأیید است:

زنانی که در خانواده رئیس‌اند، نامطلوب تلقی می‌شوند؛ این پدیده ویژگی فقر یا بدبختی است [۱۲، ص ۳۳].

در این نمایش‌نامه هم همین اتفاق می‌افتد: خانه‌ای که توسط یک پدر زنانه اداره می‌شود نیازمند کسی است که جایگاه مردانه را مجسم کند و بر آن‌ها اقتدار و سلطه پیدا کند. این واقعیت که این فرد یک زن است، بنا به نظر سیلوراستاین «فروپاشی و واژگونه هنجارهای پدرسالار است» [۱۸، ص ۷۷].

اما روت از قدرتش چه به دست می‌آورد؟ چرا این نقش را می‌پذیرد؟ همان‌طور که الیزابت ساکلاریدو می‌نویسد:

روت از طریق موافقت با تأمین نیازهای خانواده (درحالی‌که همچنان چانه می‌زند و «دستشان می‌اندازد»، استقلالی متناقض به دست می‌آورد، زیرا با فاحشه شدن توانسته خود را از رنج و جنون زندگی حقیرانه همسر یک فیلسوف نجات بدهد [۱۳، ص ۲۴۴].

اما همان‌طور که میلنه اشاره می‌کند، «نامحتمل است که آزادی یک فاحشه نسخه‌ای فمینیستی از نقد ازدواج بورژوا به‌منزله رابطه کالایی باشد که فاحشگی را قانونی می‌کند» [همان]. مارتین اسلین هم خواهان توضیحی رئالیستی است. او تأکید می‌کند که احتمالاً روت پیش از ازدواج با تدی فاحشه بوده، وقتی «مدل عکاسی» بوده است [۱، ص ۱۲۶]. در این تفسیر، روت واقعاً می‌خواهد فاحشه باشد و این تفسیر توضیح می‌دهد «که چطور روت وادار شد زندگی یک فاحشه را در پیش بگیرد» [همان، ص ۱۲۷]. او بر انفعال روت تأکید می‌کند: از نظر او روت ابژه میل مردانه است و همچون تصویری در یک رؤیا، بدون هیچ مقاومتی، در برابر این امیال تسلیم می‌شود (همان). همان‌طور که میلنه می‌نویسد، هم روایت اسلین و هم روایت ساکلاریدو نشان می‌دهد که «فرم نمایش‌نامه امکان تفسیر این تصویر به شکلی مثبت بدون ایجاد امتیازی ویژه به ساختارهای زن‌ستیزانه هویت را زیر سؤال می‌برد» [۱۳، ص ۲۴۴].

هریک از اعضای خانواده، به جز تد، می‌خواهند روت نقش مادر/جسی/فاحشه را ایفا کند. این نمایش در مورد ارضای خواسته‌هاست. حتی مکس پیر فکر می‌کند روت زنی است که می‌تواند جای همسرش را بگیرد. او به روت می‌گوید که او اولین زنی است که از زمان مرگ جسی به این خانه آمده است. هر زن دیگری ممکن بود تصویر مادر را خدشه‌دار کند. مکس تا لحظه آخر نگران آن است که مبادا سهمش را از روت نداشته باشد. روت هم خواسته‌های خودش را دارد. او در بازگشتش امکان ارضای نیازهای غریزی‌اش را جست‌وجو می‌کند. نباید نگران کمک به تدی برای آماده‌کردن سخنرانی‌هایش باشد. نیازی نیست در محیط بی‌حاصل دانشگاه‌های امریکا قدم بزند و نقش همسر نجیب یک استاد دانشگاه را ایفا کند. هرچند عنوان نمایش‌نامه ابتدا به نظر می‌رسد بازگشت تدی به خانه را نشان بدهد، در واقع این بازگشت روت به خانه است. تدی در جهان این خانواده بیگانه است و باید به امریکا بازگردد، اما روت که ولعش به زندگی، امور جنسی و خشونت تحریک شده است، باید ارضای این احساسات را در جهان پرشور این خانواده جست‌وجو کند.

درنهایت می‌توان گفت که اگر الگوی غالب زنانگی سه‌گانه مادر/همسر/فاحشه است، نمایش‌نامه به نوعی نشان می‌دهد این سه‌گانه چطور برساخته‌ای کاملاً پدرسالار است که مابه‌ازای بیرونی ندارد. در واقع، در شخصیت روت این نقش‌های سه‌گانه مدام در هم می‌لغزند و قدرت روت ناشی از همین سیال بودن نقش‌هاست. این سیال بودن بیش از همه در نقش فاحشه متبلور می‌شود. در نتیجه می‌توان روابط سه‌گانه زنانگی را چنین نشان داد:



البته همچنان باید تأکید کرد تفاوتی که میان این سه نقش در نظر گرفته شده صرفاً بر ساخته‌ای اجتماعی است؛ چنان که اخلاقیات مسیحی بر سه مریم متفاوت تأکید می‌کند، در نهایت مریم مجدلیه، به‌عنوان کسی که همواره در کنار عیسی بوده، هر سه نقش را به صورت توأمان ایفا کرده و در عرفان مسیحی جایگاهی خاص دارد. به همین ترتیب، قدرت مادر غایب (جسی) و روت در اکنون نمایش‌نامه از همین سیال بودن ناشی می‌شود که الگوی پدرسالار مدام در تلاش است آن را از بین ببرد و به سه نقش قابل کنترل تقلیلش بدهد.

نتیجه‌گیری

به‌عنوان نتیجه‌گیری باید بگوییم، همان‌طور که سیلوراستاین می‌نویسد، تمایز قائل شدن میان «ساختارهای قدرت و فرم‌های قدرتی که این ساختارها می‌خواهند مجسمشان کنند» اهمیت زیادی دارد [۱۸، ص ۱۰۵]. هرچند روت تلاش می‌کند خانواده به‌منزله واحد اصلی پدرسالاری را واسازی کند، در نهایت فقط این کار از طریق اعمال «قدرت فالیک» مقدور است؛ یعنی «قدرت اخته‌کردن و قدرت فریفتن» [همان]. در صحنه آخر، روت را در مرکز خانواده می‌بینیم— بازگشت به خانه بیشتر بازگشت او به خانه بوده تا همسرش، او «بازگشت به خانه تدی» را به یک «تبعید ابدی» تبدیل می‌کند [همان، ص ۹۹]. روت در یک مبل راحتی می‌نشیند و دیگران دورش را گرفته‌اند.

موقعیت روت پایان این توهم است که میان پدر نمادین و پدر واقعی وحدتی وجود دارد و همین امر این واقعیت را افشا می‌کند که تداعی قدرت و قانون با پدر نمادین چیزی بیش از یک ساخت اجتماعی دلبخواهی نیست و قدرت نمادین در دسترس هر سوژه‌ای درون نظام اجتماعی است. البته هیچ تغییری در نظم پدرسالار ایجاد نمی‌شود. پیش‌فرض خانواده اصلاح شده است و حالا هم «پدر» و هم «مادر» در آن وجود دارند و بنابراین ساختار پدرسالار نامتزلزل باقی می‌ماند.

درواقع نمایش‌نامه در مورد بحرانی درون ساخت پدرسالاری در سطح خانواده است. خانواده به جای آنکه کانونی برای تربیت سوژه‌های متناسب با جامعه باشد که بتوانند جایگاه خود را درون نظام روابط اجتماعی حامی پدرسالاری پیدا کنند، فروپاشی نقش پدر را به نمایش

می‌گذارد. در این ساخت، خانه‌ای که از سوی زنان اداره شود، نامطلوب تلقی می‌شود. این همان اتفاقی است که در متن می‌افتد: خانه‌ای که از سوی یک پدر زنانه اداره می‌شود، به کسی نیاز دارد که جایگاه مردانه را پر کند و بر همه سلطه و غلبه بیابد. اینکه یک زن این جایگاه را اشغال می‌کند، هم آبرونیک است و هم واژگونی هنجارهای پدرسالار را به رخ می‌کشد.

منابع

- [۱] اسلین، مارتین (۱۳۶۶). بررسی آثار پینتر، ترجمه فرشید ابراهیمیان و لیلی عمرانی، تهران: واحد فوق‌برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی.
- [۲] پینتر، هارولد (۱۳۹۰). بازگشت به خانه، ترجمه فتاح محمدی، چ ۳، زنجان: هزاره سوم.
- [۳] دوبوواری، سیمون (۱۳۸۴). جنس دوم: ج اول، ترجمه قاسم صنعوی، چ ۴، تهران: توس.
- [4] Aston, Elaine (1988) "Foreword" in *Feminism and Theatre* by Sue Ellen Case, London: Macmillan.
- [5] Aston, Elaine (1995) *An Introduction to Feminism and Theatre*, London: Routledge.
- [6] Case, Sue-Ellen (2008) *Feminism and Theatre*, London: Macmillan.
- [7] Esslin, Martin (1984) *Pinter the Playwright*, London, Methuen.
- [8] Gordon, Robert (2012) *Harold Pinter: The Theatre of Power*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- [9] Haney, S. William (2002) *Culture and Consciousness: Literature Reagined*, Lewisburg: Bucknell UP.
- [10] Hewes, Henry (1967) "Probing Pinter's Plays", *Saturday Review*, 50, pp. 56-96.
- [11] Lahr, John (1978) "Homecoming: Criticism", *Play & Players*, 25, pp. 24-5.
- [12] Millet, Kate (2000) *Sexual Politics*, Champaign: Illinois.
- [13] Milne, Drew (2001) "Pinter's sexual politics" in *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ed. Peter Raby, Cambridge: Cambridge UP.
- [14] Morris, Pam (1993) *Literature and Feminism: An Introduction*, New Jersey: Wiley-Blackwell.
- [15] Mulvey, Laura (1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, New York: Oxford UP.
- [16] Pinter, Harold (1999) *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2009*, London: Faber and Faber.
- [17] Quigley, Austin E. (1975) *The Pinter Problem*, Princeton: Princeton UP.
- [18] Silverstein, Marc (1993) *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, Lewisburg: Bucknell UP.
- [19] Sakellaridou, Elizabeth (1988) *Pinter's Female Portraits: a Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*, London: Macmillan Press.
- [20] Pinter, Harold (2018) "Harold Pinter Nobel Lecture: Art, Truth & Politics," Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Web. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html> May 3 2014
- [21] Bergoffen, Debra (2018) "Simone de Beauvoir", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/beauvoir/>>.