

بررسی آثار پینتر



سومین جشنواره سراسری تأثر د

سومین جشنواره سراسری تأثر دانشجویان

سومین جشنواره سراسری تأثر دانشجویان

سومین جشنواره سراسری تأثر دانشجویان

تألیف: مارتین اسلین

ترجمه: فرشید ابراهیمیان – لیلی عمرانی

بررسی آثار پینتر

نویسنده : مارتین اسلین

مترجم : فرشید ابراهیمیان - لیلی عمرانی



بمناسبت سومین جشنواره سراسری تئاتر دانشجویان آبان ۶۶



عنوان : بررسی آثار پینتر

نویسنده: مارتین اسلین

مترجم: فرشید ابراهیمیان - لیلی عمرانی

ناشر : انتشارات واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی

چاپ : اول

تاریخ: آبان ۱۳۶۶

تیراژ : ۳۰۰۰ نسخه

حروفچینی : «محمد»

لیتوگرافی: طوس

چاپ : نیما

فهرست مطالب

شماره	عنوان
۳	یادداشت ناشر
۷	مقدمه (مختصری درباره نویسنده)
۲۱	۱- اطاق
۳۳	۲- گارسن لال
۴۳	۳- جشن تولد
۵۹	۴- دردخفیف
۶۵	۵- شبی بیرون از خانه
۷۱	۶- سرایدار
۹۳	۷- مدرسه شبانه
۹۹	۸- کلکسیون
۱۰۹	۹- بازگشت به خانه
۱۳۵	۱۰- دورنما
۱۴۵	۱۱- سکوت
۱۵۵	۱۲- دوران گذشته

بسم الله الرحمن الرحيم

یادداشت ناشر

بدون شك نام «پینتر» و نمایشنامه‌های او نزد هنرمندان و دوستداران تئاتر، نام آشنائی است اما شخصیت وی و آثارش همیشه مورد گفتگو و مباحث گوناگون و متفاوت بوده است . بسیاری از جمله ناشر معتقدند:

شرایط قرن نوزدهم (صنعتی شدن جامعه ، ضعف کلیسا و مطرح شدن فلسفه نیچه) و همچنین وجود دو جنگ عمده جهانی در قرن بیستم، سبب گردید که در آثار عده‌ای از نویسندگان و هنرمندان نسبت به شرایط اجتماعی یأس و ناامیدی احساس گردد؛ بطوری که «بکت» همه چیز را پوچ معرفی نمود. «یونسکو» بنیانگذار تئاتر پوچ تحت تاثیر فلسفه آلبر کامو قرار گرفت و کامو انسان را دربند ابزاری می بیند که خود مولد آن است. ییانگر این واقعیت است.

«ژان ژنه» بزه کار ، نسبت به عقایدش باوری قوی داشت بطوری که از دزدی تا همجنس بازی را تجربه نمود و دوستدارانش (نظیر سارتر) کارهای اولیه او را که اتفاقاً در زندان نوشته بود، ستودند.

سعی آنها بر این است که یقین‌های تسلی بخش را مورد حمله قرار دهند تا تماشاگر از احساس رضامندی و خوشنودی دور شود ، آنها در مبارزه‌ای که آغاز نموده‌اند براین خیالند که انسان را در جهانی خالی از معنا که در حال

دست و پا زدن است تصویر نمایند تا تماشاگر متوجه وضعیت رعب انگیز خود گردد.

آنها معتقدند که :

- ۱- رابطه علی در جهان وجود ندارد.
 - ۲- انسان از درك حقیقت (اگر حقیقتی باشد) عاجز است، فلذا در تنهایی محض قرار دارد.
 - ۳- معتقدند اگر جهان بر باطل نباشد، هدفی هم ندارد؛ زیرا ماورای فهم انسان و بدون رابطه بامشورت او وجود دارد.
 - ۴- نظامهای ارزشی و اخلاقی پایه‌های استوار و محکمی ندارد و بر اساس توهم و سنن بی‌اصل و ریشه بوجود آمده است و اگر این نظامها تا کنون نیز باقی مانده‌اند، تنها به خاطر احترام به سالمندی سالمندان است.
 - ۵- در چنین جهانی چگونه میتوان با امید به آینده زیست به هر حال پینتر که یکی از دنباله روه‌های فلسفه پوچی و یابا به قول عده‌ای «پوچ‌نمایی» است، اگرچه سناریوهای فرمایشی هم برای سیر کردن شکم به سینماهای تجارتنی تحویل داده، اما او در آثار «آوانگاردش» انسان را در يك دنیای مخوف و بسیار خطرناك تصویر میکند.
- او معتقد است که هر لحظه ممکن است درب‌خانه شما زده شود و مورد تجاوز قرار گیرید ، آنچنان که در نمایشنامه «جشن تولد» ، چنین اتفاقی رخ میدهد .

در نمایشنامه «اتاق» آدمها از فضای بیرون اتاق خانه خویش به شدت می‌ترسند و بالاخره در همین فضا است که سؤال پینتر مطرح میگردد که : این انسان سرگردان تا کی می‌تواند از این وضعیت اسفبار فرار کند؟ پینتر؛ نهایت این وضعیت را چیزی جزیینست و پوچی نمی‌داند، به طوری که به خود حق می‌دهد که نگران وضع انسان باشد و او را در خطرانگارد. با این تفاسیر است که عده‌ای معتقدند پینتر علیرغم تلاشش برای بیان مطالب فوق به خطا رفته و قصاص قبل از جنایت کرده چرا که این حکم نتیجه بی‌توجهی وی به

وجود جهان باقی است. اگر اومی دانست که این دنیا، گذرگاهی برای وصول به دیار باقی است، این چنین همه چیز را ثابت و غیرقابل تغییر نمی پنداشت. به نظر می رسد اگر وی و امثال وی با معارف ناب آشنائی داشتند، در قضاوت خویش چنین به خطا نمی رفتند چرا که شناخت انسان در چارچوب آیاتی به شرح زیر است که معنا پیدامی کند :

بسم الله الرحمن الرحيم - والعصر. ان الانسان لفي خسر. الا الذين آمنوا وعملوا الصالحات

از این اشاره مختصر که بگذریم لازم به توضیح است که عده ای معتقدند پینتر و نویسندگان چون او، به ترسیم و تصویر وضعیت انسان غربی (نه تمامی انسانها) کمر همت گماشته اند .

مترجمان اثری که هم اینک از نظر تان می گذرد تا حدودی برای این اعتقادند فلذا با چنین نیت خیری کتب « بررسی آثار پینتر » را ترجمه و در اختیار دانش پژوهان هنر تئاتر قرار داده اند .

کتاب « بررسی آثار پینتر » ، نوشته « مارتین اسلین » است که در اصل شامل سه قسمت است :

۱- نمایشنامه ها

۲- قطعات نمایشی

۳- سکوت و زبان در آثار پینتر .

ترجمه حاضر، در قسمت نمایشنامه ها با نمایشنامه فاسق، مهمانی چای وزیر زمین و همچنین حذف کامل دو قسمت دیگر با پیشگفتاری مختصر درباره نویسنده منتشر می گردد.

مترجمان در آغاز بررسی پاره ای از نمایشنامه ها اشاره ای کوتاه به عنوان پیام اصلی نمایشنامه مرقوم کرده اند که ناظر به دیدگاه آنان است نه دیدگاه مؤلف .

کوتاه کلام اینکه ، ناشر با عنایت به تمام مواردی که ذکر شد ، در چارچوب اهداف خود، ترجمه این اثر را صرفاً به لحاظ آموزشی و نه تأیید

مواضع و دیدگاههای پیمتر منتشر می‌سازد تا دانشجویان عزیز و علاقمندان هنر
تأثیر بتوانند بخشی از نیازهای خود به مباحث تئوریک را برطرف سازند

من الله التوفیق

انتشارات واحد فوق برنامه

مختصری درباره نویسنده

پینتر در دهم اکتبر سال ۱۹۳۰ در خانواده‌ای یهودی در محله (هاکنی) Haekney، لندن چشم بجهان گشود. پدرش خیاط لباسهای زنانه بود. بازیگری را از دبیرستان شروع کرد، و نقشهایی در نمایشنامه‌هایی چند از جمله مکبث و رومئو را در این سالها بازی کرد. ضمناً علاقه زیادی نیز به ورزش داشت و در مسابقات دو و میدانی دبیرستانها شرکت نموده صاحب رکورد (صدیاری) شد.

در سال ۱۹۴۸ از طریق بورسی وارد اکادمی سلطنتی هنرهای دراماتیک شد. اما بعد از یک ترم شش ماهه بدلیل عدم تطابقش با فضای اکادمی آنجا را ترك کرد. همچنین هنگامیکه در سال ۴۹-۱۹۴۸ به خدمت سربازی فراخوانده شد از رفتن به سربازی سرباز زده، محکوم و به پرداخت جریمه ملزم میشود.

در سال ۱۹۵۰ موفق می‌شود که در مجله (Poetry london) اشعاری از خود بچاپ برساند. ضمناً در همین سال اولین کار حرفه‌ای خود را با بازی در یک سریال رادیوئی شروع کرده، موفق میشود که قراردادی بعنوان بازیگر با B.B.C منعقد نماید. در ژانویه ۱۹۵۱ نیز در نمایشنامه رادیوئی (هانری هشتم) شکسپیر بازی کرده، در سپتامبر همان سال با گروه شکسپیری (Anew Mac Master) به ایرلند سفر میکنند، و نقشهای هوراشیو، باسانیو، و کاسیورا بازی میکنند.

در سال (۱۹۵۶) اولین نمایشنامه خود بنام «اطاق» را برشته تحریر درمی آورد. الهامبخش پینتر در نوشتن نمایشنامه اطاق، برخوردیست که او با دو مرد در یک میهمانی دارد. یکی از مردان اندامی کوچک و ریز دارد، و در حالیکه پاهایش برهنه می باشد گرم گفته گوئی داغ و فرهنگی با مرد دیگریست که برغم او تنومند است و کسکتی به سردارد، و بی آنکه کلمه ای بر زبان آورد به سخنان او گوش میدهد. مرد کوچک اندام در حین صحبت به مرد تنومند غذا میدهد. برایش نان می برد و آن کره مالیده در دهانش میگذارد. پینتر میگوید که، تصویر این ماجرا همیشه در ذهنش بوده و هیچگاه او را ترك نکرده است.

پس از این برخورد پینتر به دوستش (هنری ولف) Henry Woolf که دانشجوی تئاتر دانشگاه بریستول است، میگوید که تصمیم دارد در مورد این ماجرا نمایشنامه ای بنویسد. پس از مدتی دانشجوی مذکور، تلفنی از وی سراغ آن نمایشنامه را میگیرد. در نتیجه پینتر چهار روزه نمایشنامه را می نویسد. بعد نمایشنامه را در مدرسه دراماتیک بریستول بروی صحنه می برد. بعد از اجرای نمایشنامه، پینتر تصمیم میگیرد بکار نوشتن ادامه دهد. نمایشنامه باچنان موفقیتی روبرو میشود که یکی دیگر از مدرسه های هنرهای دراماتیک بریستول نیز آنرا بمناسبت کنکور روزنامه (Sundytimes) بروی صحنه می برد. هارولد هابسن (Harold Hubson) منتقد تئاتر روزنامه مذکور که در عین حال عضو هیأت ژوری نمایشنامه نیز بوده، آنچنان مجذوب نمایشنامه میشود که نقدی در حمایت از نمایشنامه نوشته، آنرا در روزنامه اش بچاپ میرساند. این حمایت توجه يك آژانس هنری را بخود جلب کرده، به پینتر پیشنهاد می کند که نمایشنامه دیگری برای آژانس بنویسد. در ارتباط با این پیشنهاد، پینتر دو نمایشنامه «جشن تولد» و «گارسن لال» را برشته تحریر درمی آورد. نمایشنامه «گارسن لال» باعث رضایت خاطر آژانس مذکور شده و جشن تولد نیز در ۲۸ آوریل ۱۹۵۸ در تئاتر هنری (Arts theater) در کمبریج بروی صحنه می رود. کارگردانی این نمایش را پیتر وود (Peterwood) بعهد میگیرد. و نقش مگ را بئاتریکس لمان

(Beatrix lehmann) نقش استانیلی را ریچارد پیرسون (Richard Pearson) و گلدبرگ را جان اسلیتر (John slater) بازی میکنند. در نوزدهم ماه مه همان سال مجدداً جشن تولد (Birthday party) در سالن نمایش (Lyric theater) بروی صحنه میرود. نمایشنامه اینبار مورد انتقاد شدید تمامی منتقدین واقع میشود. آنها اظهار میدارند که نمایشنامه اقتباسی است از نمایشنامه (درس) یونسکو. و پیشنهاد می کنند که اگر پینتر طرز فکر و سبک یونسکو را فراموش کند می تواند آینده بهتری در کار درام نویسی داشته باشد. در نتیجه برغم جانبداریهای (هارولد هابسن) و (سندی تایمز) نمایشنامه با شکست مواجه شده، بیش از یک هفته و با درآمدی بسیار ناچیز در روی صحنه دوام نمیآورد.

در ۲۷ اکتبر ۱۹۵۸ پینتر نمایشنامه دیگری بنام « درد خیف» Aslight Ache برای B.B.C مینویسد. وزمانی بعد در ۲۸ فوریه ۱۹۵۹، اولین اجرای جهانی «گارسن لال» (The dumbwaiter) در فرانکفورت آلمان صورت می پذیرد. و نیز در یازدهم ماه مه سال ۱۹۵۹ نمایشنامه (جشن تولد) دوباره توسط گروهی نیمه آماتور به صحنه میرود که اینبار بخاطر کیفیتهای اجرای و ویژه اش توسط بعضی از منتقدین، مورد تمجید قرار میگیرد. در هفتم (ژوئیه) نیز نسخه ای از خلاصه نمایشنامه جدید رادیوئیش را (Synopsis) بنام شبی بیرون از خانه، (Anightout) به B.B.C میدهد.

در پانزدهم ژوئیه همین سال سالن نمایش (Lyric Hamersmith) دو قطعه نمایش از پینتر را بنامهای (سختی در کارها) و (سیاه و سفید) در برنامه های موزیکال خود اجرا در میآورد. در ۲۹ ژوئیه «درد خیف» در سومین برنامه رادیوئی B.B.C اجرا می شود و در نهم اکتبر، نوشتن «شبی بیرون از خانه» پایان میرسد. و در دهم دسامبر تئاتر ملی (Brunsauek) آلمان «جشن تولد» را به صحنه می برد. در ۲۱ ژانویه ۱۹۶۰ نمایشنامه طاق، که نقش رزرا (Rose) و یوین مرچنت (Vivien merchant)

و نقش (کید) را هنری ولف (Henry woolf) بعهدہ داشتند که «بخاطر آنها پینتر نمایشنامہ را برای بریستول نوشت و کارگردانی کرد» و نمایشنامہ «گارسن لال» کہ کارگردانی آنرا جیمزروز - ایوانس (James Roose-Evans) بعهدہ داشت در کلوپ تئاتر هامپ استد (Homp steed) بروی صحنہ رفت.

روزنامہ تایمز در بارہ اجرای آن مینویسد:

برای آنکہ هنرمندی را یافته و با پینتر مقایسہ کنیم. باید قلمرو تئاتر و ادبیات را ترک نموده، پابہ قلمرو موزیک بگذاریم. در واقع می شود گفت کہ نمایشنامہ های پینتر وجوہ مشترکی با آثار وبرن (Webern) دارند. عبارت دیگر پینتر نیز مانند وبر از فرمهای فشرده و کوتاہ لذت می برد. مانند آنچه کہ در قطعات انتقادیش «کہ در واقع نمایشنامہ هایی کامل هستند کہ زمانشان حداکثر پنج دقیقه می باشد» بچشم میخورد.

در مجموع می شود گفت، آثار پینتر آثاری هستند، روان و سادہ، وعاری از عبارت پردازی و علم بیان، سلیس و روشن. آنچه کہ اهمیت دارد ارتباط چیزهاییست کہ کاراکتری بدنمال ہم میگوید و یا رابطہ ای کہ بین گفتار یک کاراکتر با کاراکتر دیگر وجود دارد. گاهی این سؤال پیش می آید کہ چگونه چند شخصیت در زمانی واحد بدون آنکہ بہم نزدیک باشند در یک نمایشنامہ کنار ہم جمع می شوند. این سؤال است کہ در مورد نمایشنامہ «سرایدار» کاملاً صدق میکند.

اولین اجرای (سرایدار) در ۲۴ آوریل ۱۹۶۰ در (Arts thea terclub) لندن صورت گرفت. یکی از منتقدین در مورد اجرای آن نوشت: اگر نمایشنامہ «در انتظار گودوی» بکت نبود، میشد «سرایدار» را یک شاهکار درام نویسی تلقی کرد. اما چون در انتظار گودو» وجود دارد، بنابراین می شود گفت، سرایدار تصویر کمرنگ و تقلید مضحکی از آنست. برغم اینکہ منتقدین پینتر را نویسنده ای غیر سیاسی میدانند و خود او نیز باین نکتہ اذعان دارد. اما این بدان معنی نیست کہ وی مخالفتش را در مورد حضور بیشرمانہ

آمریکاییها درویتنام اعلان نکنند.

يك نگاه عمیقتر به آثار نمایشی پینتر، مارامتوجه این نکته می کند که او مکرراً از مضامینی مانند ترس، و وحشیگری و استفاده از قدرت، مبارزه برای حفظ و صیانت از کان گرم خانوادگی، استفاده می کند. مسلماً جنبه های سیاسی و اجتماعی مذکور برای خواننده و تماشاگر سطحی قابل لمس نیستند. از این گذشته باتوجه به گذشته پینتر او نمیتوانسته نسبت باینگونه مسائل بی تفاوت باشد. مرکز شهر لندن Eastend جائیکه پینتر دوران کودکی خود را طی سالهای ۱۹۳۵ در آن میگذراند، يك میدان نبرد سیاسی واقعی بوده جمعیت های متعدد یهودی که اکثرشان پناهندگانی بودند که از دست جنبشهای ضد یهودی سال ۱۹۰۵ روسیه باین کشور آمده بودند. و نیز یهودیانی که پس از جنگ جهانی اول با نجاسر ازیر شده بودند. و یا یهودیانی که از قربانگاه هیتلر فرار کرده بودند، همه و همه در این منطقه از لندن گرد آمده، برای بدست آوردن نان روزمره با چینی ها، سیاهان و ایرلندها، درستیز بودند. در همین Eastend بود که فاشیستهای موسلی (Mosley) با مبارزین یهودی دست چپی به ستیز برخاستن. بعد از جنگ نیز این کشمکشها فروکش نکردند! پینتر خود میگوید: هر کس بطریقی با خشونت مواجه است. من خود نیز دچار این خشونت هنگامی که فاشیستها در انگلستان دست به تظاهرات زدند، شده ام. پینتر که از طریق سرباز زدن از سربازی و مخالفت با جنگ ویتنام و نیز به طرق دیگر صلح دوستی خود را اعلام نموده است. با وجود این از هر گونه جهت گیری سیاسی اجتناب میورزد. پینتر میگوید که عمق وجودش خصیته های خود را بررسی کرده، از جنبه های کم اهمیت شخصیت آنها چشم پوشی میکند.

پینتر که شدیداً تحت تأثیر (بکت) و کافکا است، مانند آنها برخوردی اگزیزستانسیالیستی با مسائل و زندگی دارد. نوع زیست و هستی هراسانی، مبین تفکر اوست، بهمین دلیل درام نویس باید شخصیت های خود را در لحظات قاطع هستی آنها انتخاب کند، تا بتواند به علل واقعی رفتار و عملکردشان دست یازد. احتمال اینکه پینتر تحت تأثیر (مارتین هایدگر) پیشرو مکتب اگزیزستانسیالیسم باشد خیلی کم است. حتی بعید بنظر می رسد که در آغاز کارش با این مکتب آشنائی داشته باشد. اما آنچه جالب توجه است اینست که، او نیز مانند هایدگر معتقد است که انسان در تقابل با خود و طبیعت وجودیش و در تقابل با هستی دچار اضطراب میشود. و این اضطراب و دلهره در نتیجه وقوف

انسان به نابودی و مرگ است. هایدگر معتقد است، زمانی انسان دچار دلهره میشود که ارتباطش با هستی گسسته می‌شود. و مفهوم دلهره و ترس از مرگ نیز در این رابطه است که معنا پیدامی‌کند. چه ظاهراً هنگامیکه انسان می‌میرد، رابطه‌اش با جهان هستی قطع میشود. شخصیت‌های پینتر در يك اطاق هستند، هراسنا کنند، می‌ترسند. براستی آنها از چه می‌ترسند؟ قطعاً از آن چیزی که در بیرون از اطاق است. اما بیرون از اطاق دنیای ترسناکیست که سایه‌اش را بر وجود آنها افکنده.... ما همه آنجا هستیم. همه در يك اطاق. و بیرون دنیائی است غیر قابل توصیف، ترسناك، عجیب و دلهره‌آور. این جملات از دهان خود پینتر در مصاحبه‌ی رادیویی که با (Kenneth tynan) داشته، درآمده است. پینتر معتقد است که دلهره و اضطراب وجودی هرگز بسادگی ترس مجرد و انتزاعی فیلسوفانه نیست. بلکه اساساً بر تجربه يك یهودی در اروپای هیتلری استوار است.

پینتر در گفتگویی درباره نمایشنامه (اطاق) می‌گوید:

این زن پیر در اطاقی زندگی می‌کند که به سختی آهن است. او این اطاق را بهترین اطاق آن خانه میداند. ضمناً نمی‌خواهد چیزی درباره زیرزمین و رطوب و چندش‌آور آن بداند. دنیای خارج در نظرش سرد و یخ‌زده است. او در اطاق گرم و راحت خود امانیتی کامل دارد. اما تصورش حقیقی نیست. چرا که ورود تازه‌واردی تعادلش را برهم می‌زند. زیرا تازه‌وارد از چیزی حرف می‌زند که شیرازه زندگی‌اش را بهم میریزد. این مسئله در عین حال در مورد نمایشنامه «جشن تولد» نیز مصداق دارد. در اینجا مردی خود را در يك پانسیون فامیلی کنار دریا مخفی کرده است. دو تازه‌وارد که معلوم نیست از کجا آمده‌اند، وارد می‌شوند. من فکر نمی‌کنم این امری سوررئالیستی و یا حیرت‌آور باشد. زیرا چنین مسائلی در اروپا نه تنها در بیست سال گذشته، بلکه در عرض دو، سه قرن اخیر کرار اتفاق افتاد است. ترس از هستی بشر نه بعنوان يك امر انتزاعی بلکه بعنوان يك واقعیت روزمره، هسته مرکزی آثار پینتر را تشکیل میدهد.

پینتر تحت تأثیر نویسندگان چون همینگوی، جویس.. داستایفسکی، هانری

میلرو بکت و کافکا است. امامیگوید تا زمانی که کارنمایشنامه نویسی را شروع نکرده بودم چیزی درباره یونسکو نمیدانستم، و چیزی درمورد او بگوشم نخورده بود.

پینتر بیشتر از همه تحت تأثیر بکت و کافکا قرار گرفته است. خود را میگوید: زمانی که آثار آنها را مطالعه میکردم بخود میگفتم چیزی که در این آثار میگذرد در من نیز رخ میدهد. اما پینتر برخلاف کافکا و بکت که در دنیایی غیر واقعی، فانتزی، و رویایی سیر می کنند، روی زمینی محکم و درگیر با واقعیت های روزمره حرکت می کند. برغم اینکه گاهی در نمایشنامه های او ایهاش عناصر سمبولیک را ناگهانی در حرکت دراماتیک دخالت میدهد، لیکن شروع نمایشنامه همیشه با یک موقعیت واقعی است. بعنوان مثال: سیاه کور در نمایشنامه «اطاق» گارسن در نمایشنامه «گارسن» لال کبریت فروش مرموز در نمایشنامه «درد خفیف» که این شخصیت خود میتواند محصول ترس دو کاراکتر دیگر نمایشنامه باشد، از عوامل سمبولیک کارهای پینتر هستند. ولی چنانچه اشاره شد. با وجود این شروع نمایشنامه ها همیشه بایک موقعیت واقعیست. وارد کردن عناصر سمبولیک گاهی سبب دوگانگی در سبک نگارش پینتر می شود، مثلاً وارد کردن سمبل مرگ در نمایشنامه «اطاق» باعث از دست رفتن یکدستی آن شد. از تأثیر آن میکاهد. پس از نمایشنامه اطاق پینتر سعی می کند بمرور از این شیوه دور شده به رئالیسم صرف نزدیک شود.

ولی با وجود این پینتر یک درام نویس واقع گرا نیست. و همین امر موجب تضادی در شخصیت هنری او میشود. چرا که دیالوگها و شخصیتها واقعی هستند ولی تصور کلی او تصویری رمز گونه، ابهام آمیز و شاعرانه است. و همین رموز و ابهامات است که پینتر را از سایر نویسندگان واقع گرا متمایز می کند. منتقدین اعتقاد دارند که پینتر بمثابة نویسنده گان پلیسی، خواستار تعلیق و تردید در خواننده اش است. بدین معنی که علائم کشف جنایت را پنهان نگاه داشته و یا تغییر شان می دهد. او نیز مانند آنها تمامی اطلاعات را بر ملا نمی کند. اما خود پینتر این نظریه را رد می کند. روزی پینتر نامه ای دریافت می کند با این مضمون:

آقای عزیز، محنون می‌شوم اگر محبت کرده برای من شرحی در مورد «معنی» نمایشنامه اتان بنویسید «منظور «جشن تولد» است» اینها نکاتی است که من نمی‌فهمم. آن دو مرد چه کسانی هستند؟ استانلی از کجا می‌آید، آیا آنها انسانهایی معمولی هستند؟ خود شما متوجه هستید که بدون دریافت پاسخ این سئوالات قادر به فهم نمایشنامه شما نیستیم.

پینتر پاسخ می‌دهد که: خانم از شما محنون می‌شوم اگر شما هم معنی نامه خود را برای من شرح دهید. اینها هم نکاتی هستند که من متوجه نمی‌شوم. شما که هستید؟ از کجا می‌آئید؟ آیا شما یک آدم معمولی هستید. خود شما خوب متوجه خواهید بود که من بدون دریافت پاسخ این سئوالات قادر به فهم نامه شما نیستم.

چیزی که برای پینتر اهمیت دارد. مسائلی واقعی چون هویت، انگیزه، کنکاش و مسائل اساسی فلسفه و ادبیات معاصر است. در واقع می‌شود گفت پینتر در ارتباطی کامل با روابط و مناسبات عصر خودش است. او دریکی از مصاحبه‌هایش چنین اظهار نظر می‌کند:

گاهی نمیدانم چه کسی است آنکه من در آینه نگاهش میکنم؟ شرح و توصیفی برای آن چهره وجود ندارد. من کی هستم؟ پاسخ به این سئوال دقیقاً به مسئله انگیزه‌ها مربوط می‌شود. زمانی میتوانیم بفهمیم که یک کارا کتر کیست، که بدانیم سوابق، سلیقه‌ها، سرعت انتقال، کلمات و ارزشهای وجودی او چه هستند. تنها در این صورت است که قادر خواهیم بود، پیش‌بینی کنیم که او در آینده چگونه عمل خواهد کرد؟ شکل رایجی که اکثر آ در تئاتر قرن بیستم وجود دارد، شکل اغفال و فریب است. بدین معنی که نویسنده باور دارد که تماشاگران اش اطلاعات زیادی درباره کاراکترهای او دارند. و این اطلاعات باعث می‌شود که کاراکترها برای تماشاگران ملموس، آشنا و قابل فهم باشند. کار شخصیتها نیز منطبق کردن خود با ایده‌ولوژی نویسنده است. یعنی، آنها به مرور و در جریان عمل خلق نمیشوند. آنها از پیش‌طوری نوشته، و تعریف شده‌اند که نقطه نظرهای نویسنده را بازگو کنند. اما زمانی که پرده تئاتر بروی

یکی از نمایشنامه‌های من گشوده می‌شود، شما خود را در برابر يك موقعیت می‌یابید. این يك موقعیت ویژه است، مانند موقعیتی که دوشخصیت در يك اطاق بوجود می‌آورند. موقعیتی که از پیش تعیین نشده. بلکه دقیقاً در همان لحظه خلق می‌شود. همانطور که من در پشت این میز چیزی درباره شما نمیدانم، شما نیز چیزی درباره آنها نمیدانید. دنیا سرشار از چیزهای عجیب غریب است. هر لحظه ممکنست دری باز شده و کسی وارد شود. ما تمایل داریم بدانیم او کیست؟ و چرا با آنجا آمده. لیکن تاچه اندازه ممکنست که ما دریابیم او کیست؟ از کجا آمده و روابطش با دیگران چگونه است؟؟ پینتر این ادعای درام نویسان را که می‌گویند همه چیز را درباره کاراکترهایشان میدانند رد می‌کند. او می‌گوید با توجه به سطح آگاهی ما از روانشناسی، و پیچیدگیهای عمیق و ناشناخته 'روح انسان، چطور می‌شود ادعا کرد که ما میدانیم منشاء تحرکات انسان در چیست؟

ما حتی نمیتوانیم با اطمینان در مورد شناخت منشاء اعمالی که از افراد نزدیکمان مثل (پدر، مادر، همسر، فرزند) سرمیزند، صحبت کنیم. آنوقت چگونه ممکنست اطلاعات کاملی از تمامی انگیزه‌های يك کاراکتر که در روی صحنه با او برخورد می‌کنیم، داشته باشیم؟ بنابراین پینتر مخالف عرضه کردن کلیشه‌ای و قراردادی شخصیتها و موقعیتها در کار درام نویسی است. شکل سنتی و کلیشه‌ای در صدد است با چند خط سریع و ماهرانه شخصیتهای اصلی را معرفی کرده، به کمک چند تمهید سوابق و انگیزه‌های آنها را در همان ۱۰-۱۵ دقیقه اول نمایش، مشخص سازد.

دربرو شور تئاتر رویال کورت (Royal court theater) در (۸)

مارس ۱۹۶۰)، زمانیکه نمایشنامه «اطاق» و «گارسن لال» در آن اجرا میشد. در صفحه‌ای بی‌امضاء پینتر خطاب به تماشا چیان نوشته بود:

بپذیریم که مردی در يك اطاق است، و عنقریب ملاقاتی خواهد داشت. بدون شك ملاقات کننده هدفی خواهد داشت. اگر دو نفر در این اطاق زندگی میکنند، برخورد با او یکسان نخواهد بود. مردی که در اطاق است، از ورود

ملاقات کننده یا خوشحال می شود یا هراسان. ملاقات کننده نیز چنین وضعی دارد. مرد می تواند با ملاقات کننده و یا به تنهایی خارج شود. ملاقات کننده نیز می تواند به تنهایی از اطاق خارج شود. یا اینکه می تواند در اطاق بماند و مرد خارج شود. یا اینکه هر دو می توانند در اطاق بمانند. هر راه حلی در مورد حرکات می تواند وجود داشته باشد.

موقعیت اولیه اینست که مردی تنها در یک اطاق نشسته و دچار تغییرات و دگرگونی شده است. مردی در اطاق خود بدون اینکه کسی وارد شود، منتظر یک ملاقات کننده است. اوسرشار از خوشحالی یا ترس از عدم حضور ملاقات کننده خواهد شد. لیکن ملاقات کننده با وجودیکه انتظار ورودش را داریم زمانی وارد می شود که بنظر غیرمنتظره می رسد. در نتیجه استقبال از او بد انجام می شود. مردی که در اطاق است خود می تواند خارج شود، در بزند و وارد شود. در واقع خود می تواند ملاقات کننده خودش باشد. این امر اتفاق افتاده است.

ما همه عملکرد خود را داریم. ملاقات کننده نیز عملکرد خود را دارد. لیکن ضمانت نشده که ملاقات کننده به همراه خود کارتی داشته باشد که حاوی اطلاعاتی دقیق درباره آخرین محل اقامت و آخرین حرفه و حرفه آینده و آدمهایی که با او وابسته اند باشد. همچنین ضمانت نشده که بخاطر راحتی عموم او کارت هویت و یا برجسمی بر سینه داشته باشد. هیچ وجه مشخصه ای بین آنچه واقعیست و آنچه غیر واقعی، آنچه حقیقی است و آنچه غیر حقیقی است وجود ندارد. یک چیز الزاماً حقیقی و یا غیر حقیقی نیست. میتواند در آن واحد در بر گیرنده هر دوی آنها باشد. کاراکتری که در روی صحنه قادر نیست هیچگونه دلیل قانع کننده ای درباره تجربیات گذشته و رفتار کنونی داشته، تحلیلی قابل درک از انگیزه هایش بنماید. همانقدر قابل قبول و در خورد توجه است که شخصیتی که عکس آنست. هر قدر تجربه بیشتر باشد تبیین آن بطریقی مشروح کمتر میسر است. یکی از اولین آثار پیتتر شعر منثور است که تحت عنوان کولوس (Kulus) در سال ۱۹۴۹ بچاپ رساند.

او را از درب عقب وارد میکنم. شب مهتابی روشنی بود.
بیا تو. یکقدم بداخل اطاق گذاشت، دستانش را بهم زد، وارد
اطاق شد.

بیا جلو کولوس. بآتش نزدیک شو.
جلوی بخاری ایستاد و انگشتانش را دراز کرد.
کولوس گفت. از آتش خوشتر نمیآید؟
من؟

این يك دیدار نیست. يك جدائی است.
دختر جوانی وارد اطاق شد. دريك لحظه پرسید
اطاق شما کدام است؟
من در اطاقم نیستم.

این موقعیت شبیه موقعیتی است که بعدها پینتر در نمایشنامه تلویزیونی
بنام زیرزمین (The Basement) بطور کامل گسترش داد.
بنا بر این می‌توان باین نتیجه رسید که در جهت گیری و بینش فلسفی
پینتر هماهنگی و تداوم وجود دارد.

بین پینتر و نویسندگان مکتب «رمان جدید» در فرانسه رابطه نزدیکی
بعشتم می‌خورد. پینتر نیز مانند آنها معتقد است که يك نویسنده حق ندارد
بدرون شخصیت‌هایش رسوخ کرده، ادعا نماید که انگیزه‌های آنها را می‌شناسد.
آنچه يك نویسنده قادر با انجامش می‌باشد، اینست که از حرکات آنها حرف زده،
موقعیت آنها را در آغاز عمل شرح دهد. اما اگر درام نویسی حق ندارد بدرون
شخصیت‌هایش رخنه کرده، احساسشان را بفهمد، تا ازین طریق انگیزه حرکات
و رفتارشان تشخیص دهد. پس چه چیز دیگری را می‌تواند به تماشاچیانش
منتقل نماید؟

جواب پینتر و مکتب «رمان جدید» اینست که نویسنده می‌تواند
برداشت خود را از تصویری که موقعیت بدست میدهد به تماشاگر ارائه نماید.
ولی آیا این برای يك درام نویس کافی است که برداشت خود را به

تماشاگرانی که عادت کرده‌اند وقتی که تئاتری را می‌بینند همه چیز برایشان تشریح شده باشد، ارائه دهد.

مارتین اسلین می‌گوید: در زندگی واقعی هم درحقیقت بیش ازین چیزی درست نداریم. ما در کوچه دوفرا می‌بینیم که باهم گفتگومی کنند. گاهی هم اتفاق می‌افتد که باهم گلاویزمی‌شوند. مردم دور آنها جمع می‌شوند. بهت زده بآنها نگاه می‌کنند. کم پیش می‌آید که مردم از علت مشاجره آنها باخبر باشند. و همچنین از گذشته و سوابق آنها اطلاعی داشته باشند. بعد هم ماشین پلیس می‌آید و آنها را به کلانتری می‌برد. در صورتیکه مردم هرگز بعلت دعوای آنها پی نبرده‌اند. این مشاجره بدلیل تنش، خشونت و گرفتار-یهائی است که مردم بواسطه زندگی در شهرهای بزرگ دارند. ما در اینجا با نوعی بینش شاعرانه که مبین جو یک عصر و زمان است و سمبل بدبختی و تراژدی شرایط انسانی است روبرو هستیم.

خصوصیت شاعرانه پینتر موجب می‌شود که او علاقه زیادی به کلمات، آهنگ و ریتم آنها و معنایشان داشته باشد.

جستجو و انتخاب کلمات و بروی کاغذ آوردنشان خوشحالی عظیمی در من ایجاد می‌کند.

کلمات احساسی نیرومندی در من ایجاد می‌کنند.

سنگینی کلمات هر روز ما را از پا در می‌آورد.

کلمات ادا شده، کلمات نوشته شده من یا دیگران

سیل واژه‌ها، ایده‌های تکرار شده، قلب شده،

همگی منتهی می‌شوند به پیش پا افتادگی، پوچی، و بی‌رمقی.

ویژه گی دیگر پینتر منهای استفاده از کلمات و تصاویر، استفاده از

سکوت است. برای پینتر سکوت قسمت اساسی وجدائی ناپذیر زبان است.

بقول خود او:

در سکوت است که کاراکترها حضور بیشتری پیدا می‌کنند.

از طرفی پینتر معتقد است که اگر ما گوشه‌ایمان را از دیالوگهای قدیمی

تئاتری پاك كنيم، و به صحبتها و حرف زدن واقعی مردم گوش دهيم، آنوقت متوجه اين نکته می شويم که در گفتگوی آنها بیشتر سکوت است تا حرف. او معتقد به دو نوع سکوت است. سکوتی که در آن حرفی زده نمی شود. و سکوتی که از سیل و هجوم کلمات بوجود می آید. آنچه می شنویم بما امکان میدهد تا بآنچه نمی شنویم فکر کنیم. دیالوگ برای پینتر وسیله ایست برای پوشانیدن برهنگی و لختی. بعبارت دیگر دیالوگها حالت جزائر کوچکی را دارند که در سطح آب جدا جدا و دور از هم بنظر میرسند، در حالیکه در زیر آب بیک سلسله جبال عظیم پیوند خورده اند.

این گونه دیالوگ گفتن کشف خاص پینتر نیست. در واقع اولین کشف آن چخوف است. در پرده چهارم «باغ آلبالو» واریا و لوپاخین از لباسی صحبت می کنند که واریا در جستجوی آنست. ولی در زیر گفتگوی پیش پا افتاده و کوتاه آنها، عدم توانائی لوپاخین در تسلط بر خود و ابراز علاقه و خواستگاری از واریا و همچنین ناتوانی واریا در تبدیل گفتگو به گفتگویی که لوپاخین را به ابراز مسئله اش وادار نماید، نهفته است.

لوپاخین از واریا می پرسد. دنبال چه میگردید. واریا جواب میدهد: خودم جمع وجورشان کردم ولی با وجود این نمی توانم بیاد بیاورم... (سکوت) این سکوت نشانه آن تردیدی است که هر کدام در ادای آن کلمه سرنوشت ساز دارند.

این مثالی که دهها نمونه دیگر آنرا میتوان نزد چخوف یافت، نشان میدهد که چه رابطه ای بین این نوع دیالوگ و سکوت وجود دارد. (در واقع سکوت بیانگر مفاهیم درونی و نهانی متن می باشد. مفاهیمی که هر گز عیان و بیان نمی شوند. پینتر قادر است دیالوگهای خود را «مورب» نوشته از لابلای فواصل کوچک گفتگوهای تك سیلابی تنش های احساسی بیشتری بوجود آورد. و رای آنچه درباره ارزش و اهمیت سکوت در تئاتر پینتر گفته شد. باید متذکر شد که بهر صورت تئاتر پینتر يك تئاتر بیان است. بر مبنای کلمات و آهنگ و ریتم آنها است که تنش دراماتیک، خنده یا تراژدی بوجود می آید؛

کلمه نزد اوسلاحی است برای مسلط شدن و بـاطاعت درآوردن. شخصیتی که بهترین و مناسبترین طرز گفتار را دارد، شخصیت دیگر را تحت تسلط خود قرار میدهد.

«برشت» میخواست، بیان تئاتر بیانی حرکتی باشد. بدین معنی که ترکیب کلام، آهنگ و ریتم هر جمله بطور جداگانه هنرپیشه را وادار کند ژست و حرکتی منطبق با آن از خود بروز دهد. نوعی که پینتر از زبان استفاده می کند، تأمین کننده خواسته های برشت است.

اطاق - The Room

اطاق نمایانگر ترسی است که يك
انسان از پشت در دارد . دنیای سراسر
خشونت و تجاوزی که آرامش و آسایش
اورا از میان برده است . هرآن ممکن
است آن در باز شده کسی وارد شود و
هستی اورا بخطر بیا ندادد . بهمین دلیل
شخصیت نمایشنامه دائماً در اضطراب
و نگرانی است . او به گرمای درون خانه
اش عشق میورزد و بهیچ قیمتی حاضر
نیست آنرا از دست بدهد . چون بیرون
از خانه را سرد و تاریک و خصمانه میدانند .
اطاق در واقع نسارت انسانی از خود
بیگانه است . تلاش ناامیدانه او برای
حفظ و حراست از مأوای گرم و بی دردسر .

اطاق اولین نمایشنامه پینتر نشانگر ظهور و پیدایش يك ساختمان
نمایشی محکم و کاراکترهای حساب شده از جهان تصورات رؤیایی غزل
گونه می باشد، که در مراحل اولیه شاعری او بانیرویی عجیب و ویژه، بطور

وضوح رسوخ کرده است. موقعیت اصلی که مکرراً مطرح می‌شود يك اطاق است. اطاقی بایك در. و خارج از در سراماست و دنیای خصمانه، اطاق گرم و روشن است. خارج از آن، زمستان است و تاریکی و سرما. جزء دوم و اساسی نمایشنامه که بطور مساوی خصوصیت اکثر آثار بعدی پینتر است وجود يك زوج میباشد يك مرد که عظیم و بیرحم است و پنجاه ساله و يك زن که غالباً مسن تر از مرد بوده و تقریباً شصت ساله است و مادر گونه و احساساتی و کاملاً پرهیزکار. تنها کارش مراقبت از شوهر است. مرد فقط آنجامی نشیند و روزنامه‌اش را می‌خواند و تنها این اجازه را بخودش میدهد که باو غذا خورانده شده و از او مراقبت شود. هرگز کلمه‌ای بر زبان نمی‌راند. زن که نامش رز (Rose) می‌باشد بنظر می‌رسد که با آن مرد برت هود (Bert Hodd) ازدواج کرده است. لیکن هیچ اطمینانی در این مورد وجود ندارد. پینتر تقریباً موفق می‌شود که هاله‌ای از ابهام و سردرگمی و عدم اطمینان در حول و حوش کاراکترهایش بوجود آورد. رز (Rose) مطمئناً برای راضی نگه داشتن برت (Bert) بسیار مضطرب و نگران بنظر می‌رسد و میخواهد هرچه مفیدتر و قابل قبول تر نزد او (برت) جلوه کند. او (رز) حتی سعی می‌کند اشتیاق خود را به برت (Bert) تحمیل کند. ولی در هر حال عکس العملی از جانب برت (Bert) سر نمی‌زند. برای پینتر يك اطاق گرم که با هوای سرد و دنیائی خصمانه احاطه شده بخودی خود وضعیتی خطرناك را بوجود می‌آورد. کسی از گرمای درون اطاق به سرمای خارج رانده خواهد شد. بعلاوه يك زوج، يك مرد و يك زن، که زن بوضوح طالب ایثار عشق است و مرد بوضوح هدیه‌ او را رد می‌کند، باید ترکیب يك صورت فلکی نامیمون و خطرناك باشد. زن برای حفظ رابطه با شوهرش می‌جنگد. و مرد همانطو دسرد و بی‌روح باقی میماند.

کی و چه وقتی زن را ترك می‌کند؟ از همان لحظات اول شروع نمایشنامه، پینتر روی ترس رز (Rose) با اصرار بی‌وقفه‌اش به راحتی و گرمی اطاق در مقابل رطوبت و تاریکی زیرزمین (طبقه زیرین طبقه آنها) که قبلاً به آنها

پیشنهاد شده بود، تأکید می‌کند. رز بدفعات از خود می‌پرسد که آیا هیچ مستأجری تابحال در آن زیرزمین زندگی می‌کرده یا خیر؟ و به خودش بخاطر زندگی در طبقه اول آن ساختمان تبریک می‌گوید و از این بابت خوشحال است.

برت که راننده . یک وانت است، بایستی در این هوای سرد و بعد از ظهر زمستان به بیرون از اطاق رفته و محموله‌ای را تحویل بدهد. لیکن حتی زمانیکه آقای کید (Kidd) مرد مسنی که گوشش سنگین است و رز با او (اگر چه که سرایداری بیش نیست) مانند یک صاحبخانه رفتار می‌کند، وارد اطاق می‌شود، (برت هود) کاملاً ساکت باقی می‌ماند. بطوریکه ما از خود سؤال می‌کنیم که آیا او هیچوقت صحبت کرده است؟ آیا براستی او میتواند اصلاً صحبت کند؟

رز سعی می‌کند که با آقای کید در مورد مستأجران طبقه زیر ساختمان سؤالاتی بکند لیکن کید (Kidd) سؤالات او را نمی‌شنود چون کراس است یا شاید بدلائل همراه کننده‌ی دیگری وانمود به کری می‌کند. بنظر نمی‌رسد که او حتی بداند که آن خانه چند طبقه دارد و خوب برای اینکه به شما راست گفته باشم، من حالا آنها را نمی‌شمرم»

«اوه، من یکبار قبلاً آنها را شمرده‌ام. هرگز سعی نکرده‌ام. سابقاً سعی داشتم همه چیز خانه را تحت نظر داشته باشم. و این زمانی بود که خواهرم زنده بود. پس از مرگ وی من کمی این دقت در نظارت را از دست دادم».

هیچ چیز ذاتی و باطنی غیر محتمل یا غیر واقعی در یک پیر مرد (پیر مردی که بسیار احمق و خل است و حرفهای بیهوده و عبث می‌گوید) نیست. در عین حال پینتر بطور ویژه‌ای با جمع آوری چنین جزئیات واقع بینانه‌ای موفق می‌شود جوی از تهدید و عدم اطمینان کافکائی (Kafkaesque) را ایجاد کند. راننده عظیم الجثه ساکت وزن مضطربی که به گرمای اطاقش چسبیده (اطاقی که در یک خانه با اندازه‌های نامشخص قرار دارد) و بنظر می‌رسد که بین یک زیرزمین کشف نشده و طبقه فوقانی که خود در تاریکی و پله‌های بی پایان گم شده،

معلق است. هریک از این جزئیات به تنهایی در مجموعه‌ای که ایجاد تشنج و گیجی می‌کنند به تفصیل توضیح داده می‌شوند.

آقای هود آنجا را ترك می‌گوید و کمی پس از آن کید (Kidd) خارج می‌شود. اینک زرتنهاست. می‌خواهد سطل زباله را بیرون در بگذارد. وقتی در را باز می‌کند هراسناک می‌شود. چون متوجه می‌شود که یک مرد وزن جوان در بیرون در ایستاده‌اند. بدین طریق پینتر بطور بسیار ماهرانه‌ای جوی از تهدید را در اطراف اطاف خلق می‌کند. جوی از خصوصیت و سنگدلی دنیای سردخارج از در، که بوسیله حضور محض این زن و مرد در پاگرد راهرو که رخدادی بسیار معمولی است ایجاد می‌گردد. این واقعه نه تنها رز (Rose) بلکه مردم را نیز بلرزه می‌اندازد. او چنین شوک واقعی‌ای را از طریق وسایلی ساده، (ضربه‌نمایشی) ایجاد کرده تأثیر شدیدی بر تماشاچی می‌گذارد. در آغاز گوئی بنظر می‌رسد که همه این ترس و وحشتها اعلام خطر دروغینی است. این زوج جوان در جستجوی اطافی هستند. چه چیزی می‌توانست عادی‌تر و مطمئن‌تر از این باشد که آنها در جستجوی صاحبخانه‌ای هستند تا از او بپرسند آیا یک اطاف خالی در خانه‌اش موجود است یا خیر؟ لیکن آقای کید که زر باو به چشم صاحبخانه می‌نگرد ولی نامش با نام کسی که زوج جوان در پشاش هستند مطابقت نمی‌کند با آنها گفته است که: اطافی برای اجاره دادن در آن خانه وجود ندارد. سپس به منظور تشدید جو رعب و وحشت خانم سندز (Sands) که همان خانم جوانست برای رز (Rose) شرح می‌دهد که چگونه برای یافتن صاحبخانه سر از زیر زمین در آورده‌اند.

ما نمی‌توانستیم به بینیم که کجا می‌رویم. خوب بنظرم هر چه پیشتر می‌رفتیم هوا تاریک‌تر می‌شد. و وقتی پیشتر رفتیم، فکر کردم که بایستی اشتباهاً به آن خانه آمده باشیم. از اینرو ایستادیم و تودی (Tody) نیز ایستاد. و بعد این صدا گفت، یعنی این صدا شنیده شد که می‌گفت، خوب. این صدا کمی مرا ترساند.

من در مورد تود (Tod) چیزی نمیدانم. ولی کسی سؤال کرد که آیا او می‌تواند کاری برای ما انجام دهد. از این رو تود گفت که مادر جستجوی صاحب‌خانه هستیم. و این مرد در جواب گفت که صاحب‌خانه بالاست. سپس تود سؤال کرد که آیا اطاق خالی در آن خانه یافت می‌شود؟ و این مرد در واقع صاحب این صدا که من فکر می‌کنم در پشت پارتیشن بود، گفت: بله، يك اطاق خالی در آن خانه موجود است.

حتی ابهام و عدم اطمینان در بیان داستان و استفاده از زبان بومی و عامیانه‌ای که بیشتر استادان از آن استفاده می‌کند و همچنین غنی بودن هم‌آهنگی بخش‌های مختلف به‌جـو و آتمسفر وحشت و ترس داستان افزوده می‌شود. ترسی که در فکر رز (Rose) و تفکر تماشاچی باید جرقه بزند، اینک کاملاً در وجود او نمایان است. وقتی رز اصرار می‌ورزد که آقای کید به او گفته‌است که خانه پراز مستأجر است و اطاق خالی وجود ندارد، آقای سندز در پاسخ اظهار می‌دارد که: مردی که در زیرزمین بود، گفته‌است که يك اطاق خالی در آن خانه وجود دارد. يك اطاق. بعد می‌گوید: اطاق شماره ۷. پس از کمی مکث، رز می‌گوید آن اطاق همین‌است. مجدداً بیشتر با ساده‌ترین ابزار موفق به ایجاد شوکی واقعی می‌شود. برای رز این فکر که اطاقی که وی از آن خود می‌داند، اینک بعنوان اطاقی مورد بحث قرار می‌گیرد که باید اجاره داده‌شود به‌مثابه محکوم‌شدن او بمرگ است. رز بشدت این مسئله را که اطاقش دارد خالی می‌شود تکذیب می‌کند. تازه واردین آنجا را ترك می‌کنند. آقای کید با هیجان قابل توجهی به‌خانه باز می‌گردد. او آنقدر پریشان و سراسیمه است که حتی سؤالات خشم‌آلود رز را نمی‌فهمد. سؤالاتی مبنی بر اینکه مردم چگونه مسئله اجاره‌دادن وی را تلقی می‌کنند؟ و چگونه در مورد آن می‌اندیشند؟ در مقابل آقای کید فاش می‌سازد که اینک چند روزیست که شخصی مزاحم وی شده و آسایش را از او سلب کرده است. مردی که می‌خواهد با رز صحبت کند و پیوسته در جستجوی اوست. در زیرزمین خوابیده و جم نمی‌خورد. او می‌خواهد زمانی که شوهر رز در خانه نیست او را ببیند. دوروزیست که آقای کید انتظار

چنین لحظه‌ای را میکشد. برای همین است که زودتر از حد معمول بخانه بازگشته است. رز از پذیرفتن آن مرد مزاحم سر باز می‌زند، او اظهار می‌دارد که کسی را که خواهان صحبت با اوست نمی‌شناسد. ولی وقتی آقای کید اشاره می‌کند که ممکن است آن بیگانه زمانی که برت (Bert) نیز در خانه حضور دارد، بدیدنش بیاید، رز از سر دلسوزی می‌گوید: باو اجازه بدهید که به دیدارمان بیاید. آقای کید آنجا را ترک می‌کند. دوباره رز تنها میماند، و اینک دوباره درب اطاق نقطه اصلی تردید و انتظار کشنده شده است. زمانی که در باز میشود چه چیزی پدیدار می‌شود؟ بالاخره در باز می‌شود. سیاهپوستی نابینا وارد می‌شود. او خودش را ریلی (Riley) معرفی می‌کند. رز با تنفر و ترس و حتی انزجار بساوی برخورد می‌کند. اما ریلی برای رز حامل پیامی است. از چه کسی؟ از پدرش. ریلی به رز می‌گوید: پدر شما خواستار آن است که بخانه بیائید. ریلی رز را با نام متفاوتی صدا می‌زند. می‌گوید بخانه بیا سال (Sal) و براستی بنظر می‌رسد که ریلی نه تنها یک پیغام آورنده از طرف پدر رز یا سال (Sal) نیست بلکه پدر رز است.

ریلی	میخواهم که به‌خانه بیائی.
رز	نه
ریلی	بامن.
رز	نمی‌توانم
ریلی	منتظر شدم ترا ببینم
رز	بله
ریلی	سال (Sal)

اینک رز راضی شده که او را سال (Sal) بنامند. گرچه تنها چند لحظه قبل از او می‌خواست که او را سال (Sal) بنامند. و در لحظه‌ای از واقعیت، اقرار می‌کند که زندگیش غیر قابل تحمل است و روزها را سخت می‌گذرانند. می‌گوید که: هرگز بیرون نمی‌روم.

این لحظه بسیار شاعرانه و تغزلی است. زیرا عبارات بسیار ساده و

پراهمیت‌اند. در این لحظه برت (Bert) باز می‌گردد. او از سفرش به شب بازگشته. پینتر در این لحظه نیز از ساده‌ترین ابزار برای ایجاد شوک استفاده کرده است. زیرا برت برای نخستین بار در نمایشنامه صحبت می‌کند. او در مورد به سلامت بازگشتش صحبت می‌کند. گرچه سخنانش مبهم و سرد است. سپس وی در نطقی طولانی شرح می‌دهد که چقدر با دشواری وانت را رانده است. و در ادامه توضیح می‌دهد که در سرتاسر راه وانت را با چوبدستی رانده است. بعد می‌گوید که وضعش خوب بود. منظورش وانت است. سخنان مبتذل این مرد هیجان‌زده در مورد وانتش که همواره آنرا با جنس مخالف برابر می‌کند، خالی از اشتباه و سوء تفاهم است.

من از دستم استفاده می‌کنم، مثل اون. من از تو نگهداری می‌کنم. هر کجا که خواستم بروم، می‌روم. اون مرا به آنجایی برد. او مرا برگرداند. تنها در این لحظه است که برت از وجود مرد مزاحم آگاه می‌شود. و با علامت تعجب واحدی می‌گوید: ای شپش‌ها. و بعد به آن مرد سیاه‌پوست حمله‌ور می‌شود؛ او را از صندلی‌اش بیرون انداخته، سرش را به اجاق گاز می‌کوبد. تا وقتی که او بدون حرکت روی کف اتاق می‌افتد. رز چشمانش را محکم می‌گیرد. او کور شده است.

نمایشنامه اتاق اولین نمایشنامه قابل توجه پینتر است که گفت‌وگوها (دیالوگ‌ها در آن بسیار ماهرانه کنار هم چیده شده، و هر کاراکتر در حرف زدن سبک خاص خودش را دارد. زبان عامیانه و کیانه‌دار آن با ترکیب سرگردان و همچنین حشو و زواید آن بروشنی در شدت و اوج مکالمات شاعرانه بین رز و ریلی تعدیل شده است. غیرمنتظر بودن پایان بی‌رحمانه که بصورت یک سورپریز کامل پدیدار می‌شود، نیز دارای تأثیری شگرف است.) شاید تنها با استفاده از وجود سمبلیک و شاعرانه سیاه‌پوست کور است که احتمالاً وقفه‌ای در سبک او احساس می‌شود. از آنجا که در بقیه نمایشنامه فرمی رؤیای گونه و شاعرانه مستقیماً از جزئیات واقع‌بینانه پدیدار می‌شود، ما بایک استعاره مبتذل و فرمی تمثیلی از یک (ژانر) متفاوت نورمانتیک و پری‌رافائلی

(Pre Raphaelite) برخورد می‌کنیم.

^{۱۱} اطاق، رابطه‌ای بین یک شوهر بیرحم و یک همسر احساساتی و سانتی-مانتال است، که با پیش‌آگاهی‌های تیره و ترسهای وجودی مورد شکنجه واقع شده، که بانگرشی روانشناسانه و واقع‌بینانه با آن برخورد شده است. براستی که تمایز ظریفی بین زوج پیرتر یعنی برت و رز و زوج جوان یعنی خانم و آقای سندز که در جستجوی یک اطاق می‌باشند، وجود دارد، رابطه بین آنها نیز نمایانگر نشانه‌هایی از تنش بین یک زن باهوش سرشار و یک مرد تنبل و ابله است که با بیرحمی مطلق بروی غلبه می‌کند. (خانم سندز می‌گوید که ستاره‌ای را در خارج از اطاق دیده) آقای سندز آن ستاره را ندیده - در نتیجه آقای سندز بسادگی حکم می‌کند که زن هم ستاره‌ای ندیده است. از این رو زوج جوان می‌توانند همان رز و برت صحنه اول باشند (راز و رمز و اضطراب رویاگونه‌ای که در نیمه نخست نمایشنامه رسوخ کرده در واقع از تضاد بین وضوح و رئالیسم این ترکیبات خوش‌آیند ولایه‌های تاریکی که این محفظه روشنائی را دربر گرفته ناشی می‌شود. تاریکی خارج از خانه، زیر-زمین خانه بزرگ و کشف نشده با تعداد نامعینی از طبقات.

این تکنیک سیاه قلم را مبران‌دیست که بیشترین تأثیر را در خلق فضا و اتمسفر بی‌ثبات و متزلزل ایجاد می‌کند. از سوی دیگر نگروی کور که چند روزیست در زیرزمین اطراق کرده، و بنظر می‌رسد که برای رز (Rose) حامل پیغامی از گذشته‌اش می‌باشد، تماماً مبین یک سمبل هستند. یک نشانه و علامت. او هنگامیکه در پائین ساختمان (در زیرزمین) در حال لمیدن و استراحت بوده، از آینده خبر می‌دهد. او بر این امر آگاهی داشته است که اطاق شماره ۷ بزودی خالی خواهد شد. از این رو او میبایستی موجودی متافیزیکی باشد. یک مرده یا یک پیغام‌آور مرگ. شاید هم پدر مرده خود رز. سیاهی و کوری وی این تلویحات تمثیلی را جان می‌بخشند.

^{۱۲} کوری‌ای که رز در پایان نمایشنامه با آن دچار می‌شود نیز بهمان مقوله سمبولیسم تعلق دارد. و بایستی بمعنای پایان رابطه رز با برت باشد. یا

احتمالاً فراتر از آن نشانگر مرگ خود اوست. کاراکتر سرایدار پیر یا صاحبخانه، آقای کید (Kidd)، عناصر یا المانهای واقع بینانه و سمبلیک را بشکلی موفقیت آمیزتر باهم ترکیب می کند. بطور مثال عدم توانائی او در بیادآوری شماره طبقات خانه یقیناً به ایجاد جو و آتمسفر و هم آور و رویا گونه کمک می کند. نتیجتاً این حالت میتواند بطور واقع بینانه به این شکل تشریح شود که این امر بخاطر کهولت سن یا سنگینی گوش اوست. درعین حال این حالت نمی تواند صرفاً ناشی از يك نارسائی فیزیکی یا حتی روانی باشد، که تزلزل آقای کید (Kidd) را تماماً در مورد سابقه خودش تشریح نماید. (درموردی که حتی ازو سؤال نشده است). وی می گوید:

«فکر میکنم مادرم يك کلمی بوده. بله متحیر نمی شوم که بفهمم مادرم يك کلمی بوده است.» بالاترین درجه کودنی هم قابل قیاس با گنگی و گیجی او نیست. بویژه وقتی آقای کید (Kidd) در آوردن پیام برای رز از طرف شخص متقاضی ملاقات با او، هیچ نشانه ای دال بر عجز و ناتوانی یا در مصر بودن رساندن پیام به رز از خود نشان نمی دهد. بنابراین می توانیم چنین نتیجه بگیریم که آقای کید (Kidd) احتمالاً می تواند بسادگی يك دروغگوی سرسخت باشد. با همه اینها وقتی که در مورد خواهرش نزد رز صحبت کرده و سپس اطاق را ترك می کند، تنها عکس العمل رز اینست که میگوید:

«من فکر نمی کنم که او هرگز چنین خواهری داشته باشد.»

در اینجا استفاده پینتر از غیر مسلم بودن آنچه کاراکترهایش میگویند و منظور دارند، می تواند بمنزله چیزی مکانیکی و قراردادی تلقی شود. پینتر از این نوع اشتباهات در کارهای اخیر کمتر کرده است. این خصوصیت بارز پینتر است که المان یا عنصر تنفر نژادی را (که همانطور که میدانیم بایستی کودک کی وی را در انتهای بخش شرقی لندن تحت الشعاع قرار داده باشد) در نمایشنامه بدون آنکه هرگز مستقیماً در مقدمه یا پیش زمینه آن مطرح کرده باشد، وارد می کند. سردرگمی و عدم یقین آقای کید (Kidd) در مورد هویتش زمانی آشکار می شود که برت نگروی کور را «شپش» خوانده و باو حمله

می‌کند. اینجا انگیزه برت بایستی همان تنفر نژادی باشد. با این همه او حتی بخود این زحمت را نمی‌دهد که دریابد چرا نگروی کور در اطاق او حضور دارد. پس حمله او به نگروی کور صرفاً و بدون تردید از تنفر نژادی ناشی میشود.

این مسئله که پدر رز (Rose) یک نگرورا با پیغامی بسراغ او فرستاده یا اینکه احتمالاً خود نگرور پدر رزمی باشد، مطمئناً بایستی از اهمیت قابل توجهی برخوردار باشد.

نامی که پدر رز یا پیغام‌آور با آن رز را صدا می‌زند سال (Sal) یا سارا (Sarah) است. این امر محتملاً نشانگر آن است که این زن (که اینک خود را رز که یک نام انگلیسی است می‌نامد) نه تنها با برت بانامی دروغین زندگی می‌کند، بلکه با این وسیله هویت اصلی خود را نیز پنهان میدارد. این امر تفکر آقای کید (Kidd) در مورد هویت یهودیش را در نظر رز یک موضوع مسخره ولی دردآور می‌سازد. زیرا خود او (Rose) به عنوان خانواده برت بانامی دروغین زندگی میکند، مانند بیگانه‌ای هویت اصلی خود را که مورد تنفر دیگران است پنهان میدارد، این امر اشتیاق رز را در پذیرا شدن ترسش از جهان اطراف و همچنین وحشت وی را از شناخته شدن و اخراج از آن خانه یعنی «تنگنایی که وی در آن قرار گرفته»، و شرایطی که هر روز او را مانند تلی می‌سازد که بایستی از آن بالا رود تشریح می‌سازد.

آگاهانه یا ناخودآگاهانه، تا آنجا که به مولف مربوط می‌شود، این امر احتمالاً منبع و سرچشمه اضطراب وجودی اوست که در نمایشنامه رسوخ کرده است. این امر همچنین در بسیاری از آثار او به وفور مشاهده می‌شود.

رز دوباره و دوباره از این بابت که بجای زندگی در زیرزمین تاریک نمناک عالم اموات (جائیکه پدر مرده‌اش او را میخواند) در یک اطاق گرم زندگی میکند بخودش تبریک می‌گوید. بعنوان یک کلیمی در روزگار جهود سوزان آشویتس (Auschwitz) او در حقیقت یک فراری از مرگ است. آیا این امر بدلیل آن است که، زمانیکه او بالاخره احساسات واقعی خود را به

نگروی کورنشان میدهد. چندین بار می گوید: من آنجا بوده‌ام. گوئی می‌خواهد بگوید آنجا درین بیگانگان درس‌زمینی غریب بوده‌ام.

کوری و سیاهی پوست، هردو در نوع خودشان پیغام‌آور و سمبل‌هایی از مرگ هستند. وجود این نگروی کور که نامش ریلی (Riley) می‌باشد، احتمالاً نشانه دیگری از بروز اصلیت رز (Rose) درین گروه محروم، تنگدست و تحقیر شده است. چنین تفکرات و توصیف‌هایی نباید چیزی بیش از یک اشاره یا تذکر در جهت تهیه این نمایشنامه کوتاه، ولی از نظر ویژه گی دراماتیک غنی و خوش ساخت، تلقی شود. حالت شاعرانه چنین اثری دقیقاً از تماس‌های احتمالی، دمدمی مزاجی، ابهام تصاویری که با آن این حالت بوجود آمده ناشی می‌شود. ضمناً بایستی البته تأکید شود که تماشاچی نه می‌خواهد و نه نیاز دارد که آگاهانه از تمام معانی و مفاهیم سمبل‌ها و تصاویر (ایماژها) اطلاع داشته باشد. چیزی که بر تماشاچی عارض می‌شود، کل «تأثیر» است. اضطراب مؤلف که از خلال بافت این تصاویر با تماشاچی ارتباط حاصل می‌کند نمونه همین تأثیر می‌باشد. طریق دیگری که همان احساس وجودی را تقویت می‌کند، میتواند از تصاویر ترس رز که احتمالاً عشق مردش را ممکنست از دست دهد، و همچنین این ترس که ویرا ترك گویند و احساس عدم لیاقت او، مجزا شود. در آخرین دقایق بازی این دو طریق با هم ادغام می‌شوند. برای مدتی کوتاه قبل از آنکه برت بطور سبعمانه‌ای به آن نگروی کور رانده شده و همچنین غیر مستقیم به رز به عنوان عضوی از گروهش و یا هر چه که احتمالاً می‌باشد، حمله می‌کند، دقیقاً آشکار می‌سازد که نتوانسته مهر یا عاطفه‌ای را در او بر بیانگیزد. شرح سفر برت (Bert) در و انتش بوضوح نشان میدهد که حواس جنسی او دیگر بر رز متمرکز نیست و وجود و انت که برت با آن مانند جنس مخالف رفتار می‌کند، رز را از چشم برت انداخته و مهرش را از او سلب نموده است.

سفر او در شب زمستانی بیان کننده سمبلیک یک رابطه غریزی، باشور و هیجان فانتحانه است. جای حدت نیست که رز بابه پایان رسیدن نمایشنامه، از بین می‌رود.

گارسن لال

The dowb Waiter

گارسن لال بازگوکننده وضع انسانهایی
است که همانند جامعه شان ماشینی
شده اند. ماشینی بی اراده و بی تفکر که
که با فشار دادن تکه های میشود آنرا
بحرکت درآورد. با این تفاوت که ما نیز
عمل و منشاء حرکت در ماشین مشخص
و روشن است. اما در مورد این انسانهای
ماشینی حتی علت عمل و انگیزه حرکت
نیز نامعلوم است. ازجائی، چه جائی
و توسط چه کسی؟ دستوری می رسد
که بکش. می کشد. چرا؟ نمی داند.
حتی از خود سؤال هم نمیکند. اوفقط
عامل است. بدینسان انسان غریبی
مهره ایست بی اختیار و بی تمیز درست
سازمالها مخوف استکباری. روند مسخ
و بی خویشی تا آنجا پیش می رود که ادبی

اراده عامل مرك و نابودی خود میشود.
مرگی ناخواسته. بی هیچ دلیل خاص،
او که تا چند لحظه قبل میکشت. حالا
بالا کشته شود. براستی چرا؟

نمایشنامه «گارسن لال» نیز نمایشنامه ایست تك پرده‌ای که از همان وضعیت و موقعیت نمایشنامه «اطاق» برخوردار است. مجدداً ما در اطاقی محبوس هستیم، که دنیای خارج از آن تاریک و مرموز است. افراد داخل اطاق دوباره با تردیدی وحشتناک به درخیره شده آنرا تحت نظر دارند. دری که مطمئناً باز میشود. بعلاوه ما از همان دقایق اول نمایشنامه متوجه این حقیقت میشویم که هر کسی ازین در وارد شود خواهد مرد. زیرا دو کارا کتر نمایشنامه یعنی «بن» و «گاس» که دو آدمکش حرفه‌ای هستند و از يك طبقه‌ی کارگری «کال نیز» برخاسته‌اند، برای يك سازمان سری کار میکنند که در زمانهای مختلفی برای انجام مأموریت‌های این چنینی به سرتاسر کشور گسیل میشوند. در آغاز چیزی بآنها جز نام شهری که باید بروند و آدرسی که بآنها تماس گرفته میشود نمیگویند. آنها باید در محل تعیین شده بمانند و منتظر دستورالعمل‌های بیشتری باشند. این افراد موظف‌اند بمحض ورودشان بآن شهر قربانیان خود را یافته، ازین ببرند. سپس باید در اسرع وقت بشهر خودشان بازگردند. آنها حتی نمیدانند چه کس یا کسانی را باید بکشند. یا اینکه پس از قتل چه کسی اطاق را تمیز میکند. آنها بمحض بازگشتشان به پایگاه بایستی در اطاق بمانند و منتظر تلفن بعدی بآدرس بعدی، برای قتل بعدی باشند. وضع و موقعیت اساسی در نمایشنامه «گارسن لال» در سطح بالایی طرح ریزی شده است. گویی این وضعیت برای ایجاد يك تغییر و دگرگونی جدید و مبتکرانه در خصوص تردید در باره‌ی «در» اطاق طرح ریزی شده است. از سوی دیگر با تمام این تفصیلات تا این اجیر شده شیوه‌ای آشنا و معمولی برای فیلم‌های گانگستری و صحنه‌های تکان دهنده بشمار میروند. پینتر خود بعنوان يك بازیگر بایستی بآن بعنوان سادگی و کمال سهل الوصول نقطه شروع نمایشنامه بنگرد. بهر حال دگرگونی

وضع و موقعیت شروع نمایشنامه‌ای «اطاق» بروشنی نشانگر قوه ابتکار و هوش سرشار وی است. «رز» Rose در اطاقش نشسته و به درخیره شده. این وضع بوضوح نشانگر آن بود که وی یک قربانیست. «بن» و «گاس» نیز به درخیره مانده، منتظرند تا قربانیشان به تله افتاده، وارد اطاق شود. این نکته خود المان Element بسیار متفاوتی از تردید و تمرکز را برای بیم و امید تماشاچی فراهم میسازد. علاوه بر غریزه‌ی مادرزادی، پیتتر دارای خاصیت سهل و ممتنع و حیرت‌آور نمایشی است. تماشاچی «در» راتحت نظر دارد. دری که تنه‌راه ورود به اطاق است. لیکن درب‌دیگری نیز در خارج از اطاق یعنی در جهان تاریک و تهدیدآمیز وجود دارد.

نه اشخاص داخل اطاق و نه حضار و تماشاچیان هیچ‌یک توجهی به فضای میان دو تخته‌خوابی که مردان روی آن لمیده‌اند، نکرده‌اند. اینجا یک راهرو است. ناگهان پرده بالا می‌رود و اطاقی را در زیر زمین که ما خود در آن هستیم نشان می‌دهد. در اصل این اطاق باید آشپزخانه یک کافه یا رستوران باشد. در پشت میز آن یک گارسن لال ایستاده است. ما میدانیم آن دومی در یک منزل مترو که منتظر قربانی‌شان هستند. گارسن لال برای چه کسی کار می‌کند؟ در سینی‌ای که پائین می‌آید، دو قاتل مزبور یادداشت‌هایی را با سفارشات که روی آن نوشته شده پیدا می‌کنند. ابتدا این یادداشت‌ها مربوط است به سفارشات در مورد خوراکی‌های بسیار معمولی انگلیسی مانند «سوپ روز» جگروپیا یا شیزینی و مربا و غیره. لیکن بتدریج این سفارشات صورت عجیب و غریبی پیدا می‌کند. مثلاً ماکارونی «پاستیت سیو» Pastitsio اورمیتا ماکارونادا، جوانه‌خیزان، شاه‌بلوط آبدار و جوجه‌ شارسو Charsiu. جوانه‌ لویا هم در سفارش غذاها منظور شده است. دو قاتل مورد بحث که با تمام این تفصیل کارمندان وفاداری برای خدمت به رؤسایشان هستند، منتظر و مشتاق انجام دستور اتند. با وجود این تا آنجا که می‌توانند، تلاش‌های نو می‌دانه‌ای در عدم اجرای این دستورات انجام می‌دهند. گاس که باهوش‌تر از آن یکی است با احساس تردید در گناهی که مرتکب می‌شود زجر بیشتری را متحمل می‌شود.

او چمدان خود را زیرورو میکند تا بلکه بیسکویت‌های مانده و پاکت چیپس و بطری کوچک شیر و پاکت چایش را پیدا کند. ابن مسائل برای «بن» Ben (که بوضوح شریک ارشد گاس است) روشن می‌سازد که گاس با او منصفانه رفتار نمی‌کند. و این حقیقت را پنهان می‌کند که وی یک پاکت چیپس داشته و باو تعارف نکرده است. گاس مکرراً این سؤال برایش مطرح می‌شود که چطور می‌تواند غذاهای سفارش داده شده به آشپزخانه این ساختمان متروکه بیاورد.

دوباره و دوباره دومرد سعی می‌کنند نیروی فوق طبیعی‌ای را که از طریق تقاضاهای غیرممکن آنها را تحت فشار قرار داده متقاعد سازند که چیزی برای فرستادن ندارند. سرانجام آنرا کشف می‌کنند. مانند آنچه در آشپزخانه رستورانها معمول است، لوله‌ای ناطق در کنار گارسن لال وجود دارد. این لوله یک سوت دارد که از طریق آن هر کسی می‌تواند هر چه را می‌خواهد اعلام کرده با افراد طبقه بالاتر تماس حاصل نماید. «بن» سعی می‌کند اینکار را انجام دهد. او صدایی رامی‌شنود که از مانده بودن کیک اکلز Eccles و آب شدن شکلات شکایت دارد. مهمتر از همه آنکه صدایی مرموز تقاضای چای کرده. حالا بن و گاس سعی می‌کنند برای خودشان چای درست کنند. اما درمی‌یابند که حتی یک سکه هم برای مصرف یک متر مکعب گاز ندارند. گاس در مورد گستاخی شخصی که دیده نمی‌شد، اما از او می‌خواست که چای درست کند «با وجود اینکه تقریباً می‌دانست که او پول ندارد» ناراحت است. لذا با ناراحتی و عصبانیت آنجارا ترك می‌کند تا حداقل یک لیوان آب در آشپزخانه بنوشد. وقتی او آنجارا ترك می‌کند، لوله ناطق شروع به سوت زدن می‌کند. «بن» Ben دستورات خود را از بالا دریافت می‌کند. بنظر می‌رسد قربانی رسیده است. حالا درباز می‌شود و مردی داخل می‌شود. این مرد گاس است. بدون ژاکتش، بدون حتی جلد تپانچه‌اش، و بدون ششلویش. بنابراین قربانی گاس است. دوهمدست و انباز بایکدیگر روبرو می‌شوند. درحالی‌که آندو بهم‌خیره شده‌اند پرده پائین می‌آید.

آیا «بن» همبازی خود را خواهد کشت؟ این سؤال بدون پاسخ میماند. سمبولیزم و دخالت نیروهای فوق طبیعی در نمایشنامه «گارسن لال» واضحتر از سمبولیزم در نمایشنامه «اطاق» است. معهذا این نمایشنامه نشانگر پیشرفت قابل ملاحظه‌ای در سبک شخصی پینتر است. بعنوان نمونه چیزی که در این نمایشنامه مشخص‌تر می‌باشد ورود نیروهای فوق طبیعی است که بیان‌کننده محرک‌ها یا انگیزه‌های ناخودآگاه‌ایست که در وجود این شخصیتها با واقع‌بینی شدیدی ترسیم شده است. بن و گاس، قاتلین کاک‌نیز Cockneys بسرعت از طریق نوع زبان‌شان مشخص شده، مورد توجه تماشاچی قرار می‌گیرند. از همان ابتدا روشن است که تنش و برخورد خطرناکی بین این دو همبازی وجود دارد. آنها بیکدیگر اعتمادی ندارند. احساس گناه در وجود گاس رو به رشد است. در حالی که نظم و انضباط در وی به سستی می‌گراید. آخرین قربانی یک دختر بود. بهمین دلیل قتل شکل عجیب و قریبی بخود گرفت

«براستی چه کار درهم و بر همی است.

هرگز يك چنین آشفتگی را بخاطر نمی‌آورم.

بنظر نمی‌رسد که زن‌ها مثل مرد‌ها با هم

توافق داشته باشند. يك آدم‌شل و ولی بود.

او مقاومت کرد. او کمی مقاومت کرد

هه؟»

بنابراین از هم پاشیدگی این دوستی بوضوح پیش‌بینی می‌شود. مثل روابط پر مخاطره «رز» Rose و برت Bert در نمایشنامه «اطاق» که بصورت خشونت‌ی سمبلیک متجلی گشت. در واقع عاقبت این خشونت خصومتی است متعجرا نه. در نتیجه ما در يك فصای تصورات رویائی هستیم. چون آن دو مرد بدلیل اینکه در دنیائی کار می‌کنند، که از مسائل و مناسبات آن سردر نمی‌آورند خشم‌ا کنند. چون از عملکرد سازمانی که بآنها دستور می‌دهد بیخبرند عصبانی‌اند. و نظر باینکه معنای دستوراتی را که بآنها داده می‌شود و کاری را که انجام

می‌دهند نمی‌فهمند هر يك تزلزل، احساس گناه و خستگی خود را که از انجام کارهای غیرقابل فهم ناشی می‌شود برسر دیگری خالی می‌کند. اگر ما جزئیات عجیب و غریبی را که در پس زمینه‌ی کارهای (بن و گاس) است نادیده بگیریم. بدون هیچ شکمی می‌توانیم بفهمیم که تزئینات فوق‌طبیعی نمایشنامه چه چیزی را تشریح می‌نماید. کم و بیش آنچه نمایشنامه تشریح میکند چیزی جز بیان حقیقت از خود بیگانگی انسانها در جوامع صنعتی پیشرفته و برنامه‌ریزی شده نمی‌باشد. يك چنین اجتماعی امکان درك واقعی نحوه عملکردش را از مرد کم‌هوش و کم‌بینش که معمولاً متعلق به طبقات پائین جامعه هستند، دریغ میدارد. این عدم درك باعث ناامیدی و خشونت میگردد. ناامیدی و خشونت نیز حاصلی جز طغیان ندارد.

با همه این تفصیل آیا فرق زیادی بین ارتش و سازمانی که (گاس و بن) را استخدام کرده وجود دارد؟ در ارتش هم افرادی جهت انجام مقاصد خاص به مکانهایی اعزام می‌شوند. در آنجا نیز افراد بایستی منتظر باشند تا دستورات بعدی در مورد شروع تیراندازی و عملیات صادر شود. همچنین ماشین‌آلات و ابزاری که توسط آنها دستورات ارسال می‌شود، تفاوت زیادی با روشی که (بن و گاس) دستورات خود را دریافت میدارند، ندارد. (بخاطر داشته باشید که پینتر معترضی است با وجدان که مخالف شدید استفاده از خشونت از طرف هر سازمانی که اعضایش به استفاده از خشونت نیاز دارند، می‌باشد).

این بازتابها احتمالاً راه تفسیر نمایشنامه «گارسن لال» را بما نشان میدهد. لیکن این تفاسیر نباید خیلی ادیبانه یا در عین حال دور از ذهن باشد. وجود تصورات روایی اینچنینی است که بافت استعاره‌های بهم پیوسته را با طبیعت مبهم و متفاوت و دوجنبه‌اش بوجود آورده است. در نهایت چیزی که منتقل می‌شود، وجود شرایطی بغرنج و پیچیده است که از طریق صدا یا تنی احساساتی و پر شور ایجاد می‌شود. شرایط هیجانی و پرشوری که مردم ساده «که زمینه اصلی جامعه را تشکیل میدهند» از درك آن عاجز و قدرت تشخیص آنرا ندارند. از نقطه نظر «بن و گاس» عدم فهم و درك کارهای سازمانشان

و نومیدی و خشمشان در دیا لوگ است که متجلی می شود. گفتگو بازبان و بیانی که مشکلات و گره های ارتباطیشان را موجب میشود آنها مکرراً درگیر گره ها و مشکلات مربوط به زبان شان هستند و توانائی گشودن این گره ها را ندارند.

مبادله جملات مشهوری در مورد اینکه مثلاً کسی میگوید:

«من کتری را روشن میکنم یا اینکه من گاز را روشن میکنم»

در میان بسیاری از صحبت های مضحك آنها، هر دو يك مفهوم را منتقل می کنند، منتهی در قالب عبارات مختلف.

جنگ خواسته ها، جنگ بین دودید مختلف از زندگی، سرشته ها و طبیعت های مختلف، همه به نبرد بین دیده های زبانی مختلف برگردانده شده است.

بن اگر می گم برو و کتری را روشن کن منظورم آنست که برو و کتری را روشن کن

گاس چطور میتوانی يك کتری را روشن کنی

بن این فرمی از صحبت کردن، کتری را روشن کن، این فرمی از صحبت کردنه،

گاس هرگز آنها را نشنیده ام.

بن کتری را روشن کن. این استفاده معمول اونه.

گاس فکر میکنم اشتباه کردی

بن (با حالتی تهدید آمیز) منظورت چیه؟

گاس آنها میگویند کتری را روشن کن.

بن با (تحکم) کی می گه؟

سپس آنها به یکدیگر خیره شده به سختی نفس می کشند. بعد بن با حالتی استادانه میگوید که من هرگز در مدت عمرم نشنیده ام که کسی بگوید، کتری را روشن کن.

گاس شرط می بندم که مادرم این عبارت را بکار میبرد.

بن مادرت؟ آخرین باری که مادرت را دیدی کی بود؟

- گاس** نمیدونم. حدود...
- بن** خوب برای چی درمورد مادرت صحبت میکنی؟
(آنها بهم خیره می‌شوند)
- گاس** سعی نمیکنم غیر معقول باشم. فقط سعی میکنم چیزی را بتو خاطر نشان کنم.
- بن** بله، ولی... ارشد اینجا کیه؟ تو یا من؟
- گاس** تو
- بن** من فقط از منافع تو مراقبت نمیکنم. اینو باید یاد بگیری رفیق.
- گاس** بله من هرگز نشنیده‌ام.
- بن** (عصبانی) هیچکس نمیگوید «گاز را روشن کن»
روشنی گاز چه میکنه؟
- گاس** روشنی گاز چه میکنه؟
- بن** (در حالیکه گلوی او را میفشارد) احمق‌تری را
اینجا گفتگو و منازعه درمورد زبان کاملاً یک نزاع بر سر قدرت و مبارزه برای حاکمیت یافتن است. با اینحال در ابتدای مکالمه بعدی، بن دوباره مورد تهدید واقع می‌شود. گاس رضایت داده که برود و جای درست کند. لیکن تردید دارد. او میخواهد کبریت‌ها را امتحان کند. کبریت‌هایی که بطور مرموزانه‌ای زیر در گذاشته شده است. «هنگامیکه آنها با هم در حال نزاع بودند»
- گاس** میخواهم به بینم آنها روشن می‌شوند؟
- بن** چی
- گاس** کبریت‌ها.
- استفاده بن از کلمه استفهامی «چی؟» مملو از ترس است. ترس از اینکه گاس احتمالاً در اشتباه خود اصرار ورزد و ترس از اینکه پاسخ گوید:
«اگر آنها گاز را روشن کنند»

اواز پاسخ گاس آرام میگیرد. در ابتدا کهریتها روشن نمی شوند. زمانیکه بالاخره دیده می شود که آنها مشغول کار هستند، بن با حالتی ناراحت میگوید:

«بخاطر مسیح این کتری لعنتی را روشن کن.»

در نتیجه بن نا آگاهانه تسلیم شده و بجای بکار بردن کلمات خود از عبارت گاس استفاده میکند. در این لحظه صحنه کاملاً در سکوت فرو میرود. بن به رختخواب خود میرود. لیکن متوجه می شود که کلام گاس را مورد استفاده قرار داده. می ایستد و نیم چرخ میزند. (آنها بهم خیره می شوند). این نگاه خصمانه برخورد نهائی قاتل و مقتول را پیش بینی میکند. بدینسان، در نهایت رابطه بین (گاس و بن) می تواند مشابه رابطه «نگگ تکوم» Nectecum و «نگگ سین ته» Necsinete یعنی دو شخصیت مشهور نمایشنامه «در انتظار گودو» می باشد.

همیشه در انتهای این تنشهای غیر قابل حل يك آرزوی مرگ وجود دارد.

نیروی فوق طبیعی که ما را رهبری میکند تا ممنوع خود را بقتل برساند ، امیال ناخود آگاه و فانتزیهای تجاوز گرانه ما هستند.

(جشن تولد)

The Birthday party

جشن تولد مبین هجوم سازمانهای
مافیائی و سلطه‌گر برپیکر فرهنگ و هنر
و نشانگر وضعیت هنرمند در دنیای پول
و سرمایه است. هنرمندی که از هویت،
و ارزشهای راستین و اصالتها و رسالت‌هایش
تهی گشته، تبدیل به موجودی آلت دست
مستکبران و نیروهای سلطه‌گر شده است.
انسانی است بی مسئولیت که واقعیات
زندگی اجتماعی‌اش را درک نمی‌کند. در
برج عاج نشسته و طالب راحتی و رفاه
است. نیروهای سلطه نیز این همه را در
اختیارش قرار میدهند، بشرط آنکه مطابق
میل و سلیقه و در جهت منافع آنها بنویسد،
بخواند، بنوازد، بازی کند. در این صورت
بزرگش میدارند و پایش می‌افتند.
باعث شهرت و افتخارش می‌شوند.
صاحب پول و مال و منال می‌گردانند.
خلاصه همه چیز در اختیارش می‌گذارند.

اما اگر روزی وجدان آگاه این هنرمند
 او را متوجه اشتباهش ساخته طریق راستین
 و واقعی فعالیت هنری را بازگوشزد کند.
 آنوقت دیگر سرانجامی نخواهد داشت
 جز مرگ. مرگی که بسراغ قهرمان نمایشنامه
 جشن تولد میآید.

جشن تولد اولین نمایشنامه طولانی پینتر است که شامل عناصری از
 دو نمایش تک پرده‌ای میباشد که وی در همان دوره از زندگیش برشته
 تحریر درآورده است. در اینجا نیز اطاق یا پناهگاه امن «که با نفوذ سرمای
 بیرون بداخل اطاق تهدید میشود» یک پانسیون یا خانه‌ی شبانه روزی بد
 منظریست که محلی ییلاقی است که کنار دریا قرار گرفته. جاییکه استانی و بر
 سی و چند ساله از مشکلات زندگی فرار کرده و به آنجا پناه برده است. زن
 صاحبخانه، خانم مگ (Meg) زنی ساده و مسن است که با اشتیاق اغراق
 آمیزی از وی مراقبت کرده در او بچشم پسر خود مینگرد. این صحنه یادآور
 شخصیت یا کاراکتر رز (Rose) در نمایشنامه (طاق) می باشد. دو جاسوسی
 که از یک سازمان مخوت و سری آمده‌اند تا استانی را از مگ بگیرند و ببرند
 و جوه مشترک زیادی چه در عمل و چه در شیوه‌ی کار با دو قاتل اجیر شده در
 نمایشنامه (گارسن لال) دارند.

یکی از جاسوسان یک کلیمی است بنام گلدبرگ (Gold berg) و دیگری
 مردیست ایرلندی بنام مک کان (Mac Cann). لیکن کاراکترهای مذکور
 بمراتب از آن دو دیگر پیچیده تر هستند. وضعیت در نمایشنامه که نقطه شروع
 عمل را تشکیل میدهد نیز بشکل واقع بینانه‌ای در جزئیات ملموس و ظاهری
 مطرح میشود. از اینرو پینتر در ارائه یک کنایه شاعرانه قدرت قابل توجهی
 از خود نشان میدهد. پیتی (Petey) شوهر مگ تقریباً به آرامی و ساکتی
 برت Bert مرد زندگی رز Rose در نمایشنامه اطاق است. باین تفاوت
 که خیر اندیش و مهربان می باشد. بالولو Lulu دختر فروتن و خوشدل

همسایه گروه شش نفری کاراکترها تکمیل میشود. برخورد با آنها برخوردی واقعی و رئالیستی است. تنها نقطه‌ی تاریکی که باقی میماند اینست که چرا استانلی از دنیا بریده و خود را پنهان کرده است؟ و اینکه چرا (گلد برگ) و (مک کان) بکار جاسوسی می‌پردازند. ما درمی‌یابیم که استانلی بعنوان يك پیاپیست و برای يك كنسرت به خانه ییلاقی کنار دریا آمده بود.

آنطور که خودش ادعا می‌کند، زمانی که در ادمونتون سفلی در لندن كنسرتی را ترتیب داده بود، در هر كنسرت بمناسبت اجرای آن داستانی رانیز تعریف میکرد. محلی که او نام میبرد يك مركز عمده فعالیت‌های هنریست. لیکن او، ماهی است که عاقل و باطل می‌گردد. اینک او حتی بزحمت از خانه خارج میشود. شاید بخاطر اینست که تنبلی‌اش می‌آید که ریش خود را بتراشد و لباس بپوشد. یاشاید بخاطر آنست که از شناخته شدن هراس دارد. او برای این حالتش زن صاحبخانه را مورد سرزنش قرار میدهد. زیرا معتقد است که او نسبت بوی‌حالتی مادرانه داشته، این امر سبب خاموشی‌اش شده است. با وجود این بنظر میرسد که کاملاً با او وابسته است. انسان بالغی که مانند کودکی در آغوش مادر است. از گزارش دومین كنسرتی که قرار بود استانلی برگزار کند این چنین برمی‌آید که استانلی از جهانی که ویرا پس زده است نا امید گشته.

آنها مرا تراشیده‌اند. تراشیده. تمام این جریانات از قبل ترتیب داده شده بود. كنسرت بعدی من در فصل زمستان در جای دیگری برگزار میشد. من برای كنسرت بآنجا رفتم. اما وقتی رسیدم درب تالار بسته بود. هیچکس در آنجا نبود، حتی سرایدار تالار. آنجا را مهر و موم کرده بودند... می‌خواستم بدانم مسئول اینکار کیست؟ بسیار خوب، جك. می‌توانم اطلاعات محرمانه‌ای در این مورد بدست آورم. آنها می‌خواهند من باز انوهای خمیده بآنجا بخزم. من این اطلاعات را می‌توانم در عرض يك روز بدست آورم.

قبل از رسیدن دو تروریست ما درمی‌یابیم که استانلی به چند نفر از نیروهای

قدرتمند صدمه زده و آنها را از خود رنجانده. اما آنها چه کسانی بودند که میخواستند او بازانوهای خمیده بآنجا بخزد؟

این پیاپیست بی آزارچکاری میتوانست با آنها بکند؟ روزی که اجرای نمایشنامه آغاز میشود، پینتر پیوستگیهای (وحدت) زمان و مکان را حفظ کرده و اجرا را بطور فشرده در ۲۴ ساعت خلاصه می کند. مگ (Meg) که استانیلی را همواره باشیفتگی و شیدائی فوق العاده خود لو س کرده، می خواهد او را از طریق هدیه ای سورپریز کند. بدین منظور اظهار می دارد که هدیه بمناسبت تولد استانیلی است. گرچه قابلی ندارد. مگ احتمالاً حتی نمیداند که تاریخ واقعی تولد استانیلی کی است.

در جریان صحنه های آغازین نمایشنامه لولو Lu lu دختر همسایه با بسته بزرگی سر میرسد. بسته ای که حاوی هدیه استانیلی است. لولو دختر سرزنده ای مبتدلی است که سعی دارد محبت استانیلی را بخود جلب کند. دوست دارد که استانیلی ویرا بگردش ببرد. اما استانیلی بخود اجازه نمیدهد که از راه بدر رفته و فریب او را بخورد.

زمانیکه گلدبرگ و مک کان سر می رسند، «پس از آنکه تمام شهر را برای یافتن استانیلی زیر پا گذاشته اند» مگ (Meg) از دهانش در رفته و میگوید که امروز تولد استانیلی است. و گلدبرگ نیز که دوست دارد دین خود را بعنوان يك دوست بسیار مبادی آداب و معاشرتی ادا کند، پیشنهاد می کند که يك میهمانی برای او ترتیب دهند. ضمناً تاکید می کند که لولو نیز باید در این میهمانی شرکت داشته باشد. استانیلی که با ظاهر شدن گلدبرگ و مک کان بگوشه ای از صحنه رفته پس از رفتن آنها به طبقه بالا، بجای اولش برگشته و مگ هدیه او را باز میکند. با همه این تفاسیر استانیلی يك موسیقیدان است. اما چون در روی صحنه پیانوئی موجود نیست مگ با وساز دیگری هدیه می کند. این ساز يك طبل پسرانه است. ابتدا استانیلی متعجب میشود. ولی بعد از چند لحظه طبل را گرفته، دور گردنش میاندازد و شروع به نواختن آن می کند. ابتدا با ریتمی معمولی، ولی رفته رفته آنرا با ریتمی شدید و کنترل نشده می نوازد. واضح

است: هگ موفق شده است که او را بصورت پسر بچه‌ای کوچولو درآورده، زمان را به عقب و بدوران بچگی‌اش ببرد. اینطور بنظر میرسد که عکس‌العمل وحشیانه او حاکی از عمق ناامیدی‌اش می‌باشد. زیرا استانلی خود متوجه شده است که پذیرفتن طبل پسرانه چه معنایی را دربردارد.

پرده اول نمایشنامه با طبل‌نوازی وحشیانه استانلی پایان می‌رسد. پرده‌ی دوم منحصراً به جشن تولد، تشریفات و مراسم نابودی استانلی توسط دو نفری که وی را تعقیب کرده‌اند اختصاص می‌یابد. قبل از شروع میهمانی، استانلی همچنان میکوشد که فرار کند، ولی مک‌کان، تروریست بیرحم ایرلندی با تهدیدهای خشونت‌آمیز به تلاش‌های او خاتمه می‌دهد. پیتی همسر ساکت‌مگ و سرپرست خانه که روی صندلی تاشویش بگرددش می‌رود، در جشن تولد شرکت نخواهد داشت. زیرا می‌خواهد به کلوپ شطرنجش برود. ولی (لولو) می‌آید و خیلی سریع تسلیم حقه‌های معمول گلدبرگ می‌شود. استانلی که قبل از شروع جشن توسط دوشکنجه گرمورد بازپرسی قرار گرفته، جریان‌ات را از گوشه اطاق در حالیکه ساکت و بی‌تفاوت نشسته است تعقیب می‌کند. و این درحالیست که گلدبرگ بدلیل زیاده‌روی در شرب الکل بصورت غلو آمیزی درباره خاطرات، احساسی خانوادهاش داد سخن می‌دهد. داستان‌های او بطرز شکفت‌آوری ضد و نقیض است. حتی نام‌اش بین نت (Nat) و سیمی (Simey) در نوسان است.

بازی (Buff) مرد کور نقطه اوج جشن را تشکیل می‌دهد. در این لحظه چشمان استانلی بوسیله پارچه‌ای بسته شده و مک‌کان در جریان بازپرسی از استانلی عینکش را می‌شکند. استانلی نابینا بدرون طبل تازه‌آشنای خود گام برداشته، باین ترتیب آخرین اثرونشانه‌ی هنرمند بودنش را از بین می‌برد. یا شاید خط بطلانی به روی تفکر مگ که می‌خواهد پسر کوچولوی او باشد می‌کشد؟ بالاخره موفق می‌شود مگ را یافته و بگیرد. دستهایش را دراز کرده و گلوی او را بقصد خفه کردن می‌فشرد.

در این لحظه چراغها خاموش شده، صدای جیغ (لولو) بگوش می‌رسد.

وقتی سرانجام مك كان موفق می شود مشعلی پیدا کند. لولورا می بینیم که روی میزد را از کشیده و استانلی بالای سرش است. همانطور که گلدبرگ و مك كان به سمت او میروند، استانلی بطرز رعب آوری شروع به خندیدن می کند.

مشعل نزدیکتر و صدای خنده او بلندتر می شود. همچنانکه تصویر استانلی روی دیوار بزرگتر می شود، صدای خنده اش نیز بالاتر میرود. در اینجا هیکل های گلدبرگ و مك كان بروی تصویر استانلی افتاده و تقارب پیدا میکنند. در همین لحظه پرده فرو می افتد. بدینسان استانلی که سعی دارد مگ را خفه کرده و به لولودست درازی کند، ظاهر آواس خود را از دست داده است. و این درحالیست که نمایندگان سازمان تروریستی سرانجام با ودست می یابند.

پرده سوم صبح روز بعد را نشان میدهد. مگ که در سرتاسر جشن از آنچه اتفاق افتاده بی خبر مانده بود از پیتی سؤال میکند که آیا حال استانلی بهتر شده است؟ پیتی که در طول شب گذشته شاهد شکنجه های استانلی در طبقه بالای منزل بوده، سعی میکند مگ را از حقیقت امری که بر مستأجر محبوبش وارد شده دور نگه دارد و بیرون از منزل اتوموبیل سیاه رنگ بزرگی پارک شده که ما بعداً میفهمیم که به گلدبرگ تعلق دارد. ضمناً از گفتگوی دو تروریست متوجه میشویم که آنچه در شب گذشته بر سر استانلی آمده، بسیار وحشتناک و تنفر آور بوده است. بطوریکه مك كان از رفتن به طبقه بالا و وارد شدن به اتاق استانلی اجتناب میورزد. گلدبرگ نیز که در شب قبل بسیار قوی و بانشاط بود، اینک شادابی خود را از دست داده و مسن بنظر میرسد. او در شرف سقوط است. و مك كان می بایست برای بهبود حالش باو تنفس مصنوعی دهد. در این لحظه لولو ظاهر شده، گلدبرگ را متهم به اغوای خودش کرده، میگوید که اورفتاری نابهنجار باوی داشته.

پیتی نیز عاجزانه تلاش می کند تا استانلی را از شر شکنجه گران دور نگه دارد. ولی موفق نمیشود. گلدبرگ میگوید. دکتری را می شناسد که می تواند از استانلی مراقبت کند. آنها او را با آنجا میبرند. بدین منظور، استانلی را به طبقه پائین میآورند. درحالیکه دچار نشئه یا بیهوشی جنون-

آمیزیست، وقادر به تکلم نمی باشد. هیچگونه عکس العمل انسانی نیز ندارد. اما لباس مشگی خوش دوختی بتن دارد و کلاهی لبه دار دریک دست و عینک شکسته اش در دست دیگر. صورتش هم خیلی خوب اصلاح شده است. گلد-برگ و مک کان بالفاظنی و سخن پردازی خاطره شسته شوی مغزی ویرا زنده می کنند. لیکن در این زمان از بهبود و معالجه و تجدید قوا و موفقیت در این جهان باقاعده صحبت می کنند.

ما از تو یک مرد خواهیم ساخت	گلدبرگ
- ویک زن	مک کان
تو مجدداً راهنمایی خواهی شد	گلدبرگ
و ثروتمند	مک کان
تعدیل می شوی	گلدبرگ
تو باعث افتخار و شادی ما می شوی	مک کان
تو یک پارچه می شوی	گلدبرگ
دستور خواهی داد	مک کان
تصمیماتی اتخاذ میکنی	گلدبرگ
مغنایس خواهی شد	مک کان
یک دولتت مرد	گلدبرگ
مالک کرجی های بسیاری خواهی شد	مک کان
حیوانات	گلدبرگ

لیکن استانیلی پاسخ آنها را با خنده هائی بیصدا میدهد. سپس او را به مونت میبرند. جائیکه او تحت معالجات پزشکی قرار میگیرد. مگ که همچنان از اتفاقات رخ داده بی اطلاع بوده است از خرید باز میگردد. سؤال میکند که هنوز استانیلی پائین نیامده است؟ پیتی جرأت گفتن حقیقت را با و ندارد. و مگ در فکر جشن تولد جالبی است که برای وی ترتیب داده بود.

«من زیبای مجلس رقص بودم... اوه بله، همه می گفتند که من زیبای آنجا بودم اوه حقیقت دارد من بسودم... من میدانم که

بودم .

نمایشنامه‌ای همچون «جشن تولد» تنها بصورت يك تصور پیچیده‌ی شاعرانه می‌تواند فهمیده شود .

چنین تصویری همزمان بر سطوحی چند قرارداد دارد . طرح پیچیده ارتباط و اشاره باهم ترکیب شده‌اند تا حالت احساسی پیچیده‌ای را وصف کنند . آنچه که شاعر سعی می‌کند با چنین تصویری منتقل نماید، نهایتاً مربوط میشود به اضطراب وجودی خود او . روشن است که عامل اصلی این اضطراب گلدبرگ است . مردی که فرمانده گروه تروریست‌ها است . در شعری بنام «منظری از جشن» مورخ ۱۹۵۸ که سال اولین اجرای نمایشنامه است پینتر . گلدبرگ را در مرکز ماجرا قرار میدهد .

آنروز صبح این فکر که گلدبرگ مردی بود که مگ قبل او را میشناخت برزبان جاری نشد .
این فکر که گلدبرگ مردی بود که دیگری میشناختش بچشمانش راه نیافت .

زمانی که خوشحال بود از او استقبال میکرد .
زمانی که نامش را می‌شنید این فکر برایش زنده میشد که گلدبرگ مردی وحشت آفرین است .
او استانی آغشته در خون را میشناخت .
بدینسان گلدبرگ بیشتر از يك «عامل» نیروی شیطانی‌ای است که استانی را مورد تعقیب قرار میدهد . احتمالاً او بایستی خود آن نیرو باشد .
پینتر در قسمت دوم شعر پیشنهاد می‌کند که گلدبرگ ومك كان ممكن است ، ضرورتاً نیروهای ذهنی یا تصورات باشند .

این تصور که گلدبرگ در وسط اطاق نشسته

مردی از وزن و زمان

که بازی را سرپرستی و نظارت می‌کند

این تصور که مك كان پا در این ضیافت مینهد

مردی که از پوست و گوشت واستخوان درست شده

باتکه پارچه‌ای سبز که بر روی سینه دارد.

بنابراین گلدبرگ و مک کان ضمن اینکه مردان واقعی‌ای هستند از پوست و گوشت واستخوان. میتوانند در عین حال تصورات و افکار باشند. این دو جنبه‌ای بودن کاراکترها که از یک سو واقعیت ذاتی دارند و از سوی دیگر تصورات رویائی و سمبل و افکار هستند. از عصاره شخصیت شاعرانه پینتر نشئت می‌گیرد. که در اینجا در حد توانش سعی کرده آنرا بشکلی روشن تبیین کند. روشن‌تر از آنچه که برای تعریف آن میتوان انتظار داشت.

نکته دیگری که در این شعر قابل توجه بسیار روشن است در شعر منطری از جشن تم اطاق یا خانه ایست که استانلی از آنجا اخراج شده است. پینتر خود جشن را توصیف کرده، ادامه میدهد که :

«استانلی تنها نشسته

مردی که احتمالا پیروزی قلب را دریافته است

چیزی که هرگز از آن او نبوده

زیرا استانلی خانه‌ای نداشته است ،

او تنها نام جایی را که گلدبرگ و کار آگاه مک کان

در آن بوده اند بخاطر می‌آورد.

بالاخره : تصویر کوری یا نابینائی که ماقبلا با آن در نمایشنامه اطاق و چند نمایشنامه دیگر پینتر با آن آشنا شده ایم . در نمایشنامه جشن تولد نیز دیده میشود . زیرا شعر با سطور زیر خاتمه می‌یابد.

مردی که آنها هرگز نشناختنش

اینک در میان اطاق است

در حالیکه چشمهایش توسط مک کان کور شده است.

شکستن عینک استانلی توسط مک کان مشابه کوری رزاست در نمایشنامه اطاق .

عنوان شعر پینتر (منظریادیدی از جشن است) تنها یک منظر یادید. یکی

درمیان بسیاری از دیدهای ممکن .

گلدبرگ و مک کان چه منظوری دارند . یا چه چیزی را میخواهند منتقل کنند ؟ از يك طرف ظاهر شدن استانی در یونیفورم قابل احترام بورژوائی بیان گر این نکته است که مردم از او به عنوان هنرمند انتظار دارند که دست از زندگی راحت و اشرافی برداشته بسوی آنها برگردد . بنظر میرسد که این امر ممکن باشد . چون او هنرمندیست که در مورد قابلیت خلاقیتش تردید دارد . مدت زیادیست که کار نکرده ، و لاجرم از توانائیش کاسته شده است . در واقع تنزل یافته و از نوازندگی پیانو به نوازندگی طبل پسرانه رسیده است . حتی بسبب ناپختگی در بازی مردنابینا ، به تنگ آمده است .

از سوی دیگر نمایشنامه جشن تولد . احتمالا تصویریست از مردی که بیم آن دارد که مبادا از مأوای گرمش در روی زمین که بآن پناه آورده ، رانده شود . نمایشنامه مانند نمایشنامه « بازی آخر » بکت با نمایش اخلاقی درباره جریان مرگ . یا نوعی نمایش (Everyman) پدیدار میشود . در پرده اول . استانی با تهدیدی مستمر و طولانی موجب آزار و اذیت

مگ می شود .

استانی	(در حالیکه به مک نزدیک می شود) آنها امروز می آیند
مگ	چه کسانی
استانی	آنها بایک کامیونت می آیند
مگ	کی ؟
استانی	و تو میدانی آنها در کامیونت چه دارند ؟
مگ	چی
استانی	آنها یک فرقان در کامیونت دارند
مگ	(در حالیکه نفسش بند آمده) آنها ندارند
استانی	اوه بله دارند
مگ	تویک در غگو هستی .
استانی	(در حالیکه با نزدیکتر میشود) یک فرقان بزرگ و وقتیکه

کامیونت توقف کند آنها چرخش رایبرون میآورند .
و بعد درب جلوئی را میزنند.

مگ

آنها اینکار را نمیکنند.

استانلی

آنها بدنمال کسی میگردند.

مگ

نه

استانلی

آنها در جستجوی کسی هستند. يك شخص بخصوص

مگ

(باخشونت) نه آنها در جستجوی کسی نیستند

استانلی

میخواهی بدانی بدنمال چه میگردند؟

مگ

نه نمیخواهم بدانم

استانلی

میخواهم بگویم

مگ

تویك دروغگو هستی .

در این لحظه زنگ درب جلوئی زده می شود. مگ بیرون میرود و

صدائی شنیده میشود که:

سلام خانم بولز Boles. آن رسیده است. در اینجا پینتر موفق میشود
که به سبک خودش باعث شوک تماشاچی شود. زیرا بعد از مدتی طولانی که
زمینه را از طریق گفتگوی استانلی و مگ آماده ساخته. ناگهان کامیونت
میرسد . اینطور بنظر میرسد که ویزیتور یا شخص مورد بحث لولو LuLu
است و چیزی که رسیده بسته ایست که حاوی هدیه تولد استانلی می باشد.
بدینگونه تردید کمتری وجود دارد که کامیونت با فرقان درون آن که استانلی
بخطارش مگ را ترسانده و رنجانده بود يك ماشین نعلش کش با تابوت درونش
باشد.

استانلی مشخص نمی کند که چه کسی باید با آن ماشین برده شود. ممکن
است آنکس مگ باشد. بهمین جهت شاید عکس العمل مگ بواسطه هراس از
مرگ خودش است. همچنین ممکن است استانلی او را از ناپدید شدن خودش
ترسانده باشد. وقایع بعدی در نمایش روشن می کند که باهمه این احوال بازی
استانلی در ترساندن مگ صرفاً از ترس و هراس خود او ناشی می شود. چه

میداند که خود او را خواهند برد. ماشین سیاه گلدبرگ می‌تواند سمبلی از نعلش کش یا مرگ باشد. سکوت استانیلی، لباس مرتبش و کوری او همه می‌توانند تصویری از مرگ وی باشند. دراز کشیدنش نیز می‌تواند سمبلی باشد از یک جسد. در نمایشنامه «اطاق» ترس از دست دادن خانه بوضوح نشانگر بیم و هراس رز Rose از مرگ است. آمدن آن نگرو به خانه‌اش و اینکه از او مکانی را طلب می‌کند بنظر من نشانه‌ای از مرگ قریب الوقوع وی می‌باشد.

گلدبرگ و مک‌کان نیز به‌مثابه پیغام‌رسانانی هستند که رسالتشان فرستادن موجودی به جهان باقی است.

گلدبرگ مدعی است که از یک خانواده کلیمی است. بنابراین با آن حالت احساساتیش می‌تواند بمنزله‌ی کاریکاتوری مضحک از یهوه، خدای بنی اسرائیل تلقی شود. یهوه خدای مرگ و زندگيست. در حالیکه مک‌کان، شکنجه‌گر قهار می‌تواند نشانگر تصویری باشد از بیم و هراس استانیلی نسبت به شکنجه در ساعت اعدام)) از سوی دیگر با توجه به تعابیر روان‌شناسانه جشن تولد می‌تواند آرکتیپ (Arctype) خروج انسان از دنیای دنج و گرم دوران طفولیت باشد. مگ نیز با حالتی دوگانه از احساسهای مادرانه و تحریکات جنسی دوران کهولت، تصویر مادرانه‌ای دارد که با توجه به مبحث (عقد ادیپ) به هیچ تأکید ویژه‌ای نیاز ندارد. استانیلی تمایلی به ترک آن مآوای دنج و گرم که مگ برای او فراهم کرده ندارد. او می‌ترسد. ترس او نه تنها از دنیای خارج، بلکه از روابط فرویدی مادر و پسر است. بهمین دلیل از بیرون رفتن با (لولو) سر می‌زنند. ترس او هم از بیرون رفتن است و هم از داشتن دوست دختر. و نیز بهمین دلیل است که او در اوج بحران فکریش در جشن تولد، به مگ حمله می‌کند:

زنی باشکلی مادرانه. این حمله شاید بدین معنی باشد که او از خراب شدن رابطه‌اش با مگ و اهمه‌ای ندارد. زیرا از معنای حضور گلدبرگ و مک‌کان نا آگاه است. چرا او می‌خواهد به (لولو) دست‌درازی کند؟ او از دنیای روابط با جوانان رانده شده و به سمت داشتن ارتباط با بزرگسالان

سوق داده شده است .

اعمال استانلی هم درمورد مگ که بواسطه وابستگی شدید و زندگی با او مورد تحقیر قرار گرفته، و به سبب سستی و تنبلی قادر نیست خود را نجات دهد: و آزاد و رها زندگی کند. و هم در برابر دختری که جذابیّتش او را بیمناک کرده، باتنفر و پرخاش توأم است . بعلاوه از آنجا که مگ زن مادر-گونه ایست با اشتیاقات نیرومند (عقده ادیپ) گلدبرگ نیز با احساسات اغراق آمیز جهودیش میتواند سنبلی از پدر باشد. در اینصورت ترس استانلی از نمایندگان انتقامجوی سازمان تروریستی می تواند مبین احساسات گناه آلود وی بخاطر انگیزه های نهانی عقده ادیپ، و وحشت او از تنبیه شدن توسط گلدبرگ که شکلی پدرانه دارد، باشد.

قابل ذکر است که پیتی (Petey) از بسیاری جهات شبیه برت (Bert) در نمایشنامه «اطاق» می باشد.

او نیز بسختی حرف میزند و به همسرش اجازه میدهد که او را تروخشک کند. برای مدتی طولانی از خانه بیرون میرود و هنگامیکه برت خشن و درنده خو میشود، پیتی نرم و آرام است. درنده خوئی و ظلم برت در گلدبرگ و مک کان تجلی یافته است. عبارت دیگر يك شكل به سه جز تقسیم شده است. اگر از این زاویه به قضا بنگریم . می بینیم که تغییر لباس استانلی به لباس محترمانه شیک، تصویری است از دلتنگی شخصی بالغ که از دنیای دنج و گرم و پرمراقبت زمان طفولیتش رانده میشود. مانند زمانیکه حضرت آدم برای بدست آوردن نان روزانه اش با عرق جبین از بهشت رانده شد.

این تعابیر فقط سه جنبه ممکن از تفسیر نمایشنامه ای چون (جشن تولد) است. ممکن است جنبه های دیگری نیز وجود داشته باشند . مطلبی که باید مورد تأکید قرار گیرد. اینست که هیچ تناقضی بین این دو جنبه مختلف وجود ندارد. در واقع ارتباطی عمیق و ارگانیك بین کلیه تصورات شاعرانه و گوناگونی ابهامات آن وجود دارد. بطور مثال جریان رشد بخودی خود تصویر و کنایه ایست از مرگ. هنگامیکه اطاقی برای انسان تازه متولد شده ای ساخته

میشود، تا جای قبلی را بگیرد، سرسکه ایست براینکه او میمیرد و نابود میشود. مراسم و تشریفات زندگی و مرگ ارتباط نزدیکی باهم دارند. بطور مساوی جامعه‌ای که هنرمند را بکاری محترمانه سوق میدهد، او را با انتقال ازدوران طفولیت به جهان بزرگسالان پیوند میزند. بچه‌ها را میتوان همانطور که برای بازی و اظهاراتشان زندگی می‌کنند دید. در این حالت تمامی آنها هنرمند هستند.

جریان رشد یکی از راههای از دست دادن احساسات، بی‌مسئولیتی و آزادی هنرمند است.

بدینسان در بررسی دقیق‌تر جنبه‌های مختلف این گذرگاه، همان پیچیدگیها، عقده‌ها، مناسبات، حقایق و کنایه‌های شاعرانه از وضع و موقعیت اساسی بشر و سرچشمه‌های ازلی وجودیش در نمایشنامه «جشن تولد» بچشم می‌خورد. براستی این واقع‌گرایی و واقعیت وضعیت تصویر شده‌است که به‌تصور شاعرانه استحکام می‌بخشد.

پینتر با در نظر گرفتن حالات، شخصیت و زبان کاراکترها به هر کدام لقبی داده است. مثلاً به‌مگ لقب کندی و نرمی، به‌گلدبرگ لقب چالاکی ذهنی و به‌مک کان لقب درنده‌خوئی و بیرحمی داده شده است. آنها همه با طرز صحبتشان ترسیم میشوند. یعنی همانطور که حرف می‌زنند بتصویر کشیده میشوند، لیکن دوباره زبان از تصورات و تصاویر بافتی شاعرانه می‌سازد، که جنبه کنایه‌آمیز عمل را تقویت می‌کند. جلسات ظاهری شستشوی مغزی که در آن استانلی زیر بمباران سئوالات درهم و برهم و خشن دوتروریست قرار گرفته، سرشار از کنایه‌های اصلی نمایشنامه است.

مادر پیر شما چه می‌گوید وبر Webber؟

چرا همسرت را کشتی؟

چرا هرگز ازدواج نکرده‌ای؟

تو نوع زن را لوٹ کرده‌ای.

چه چیزی باعث میشه که تو فکر کنی وجود داری؟

تو مردی، تو مردی
تو نمیتونی زندگی کنی، نمیتونی فکر کنی، نمیتونی دوست داشته
باشی.

تو مردی. تو طاعون هستی. هیچ جوهری در تو نیست.
تو هیچ چیز نیستی جز بو.

اینها تماماً افکار و تصورات استانی هستند که از طریق شخصیت‌های
گلدبرگ و مک‌کان واقعیت عینی پیدا می‌کند. نمایشنامه (جشن تولد) هم از
نظر محتوای درونی و هم از نظر طرز عمل، پیوندهای مشترکی با نمایشنامه
«محاكمه» شاهکار کافکا Kafka دارد. در آنجا قهرمان داستان که وجدانش
از گناهان بیشمار در عذاب است سرانجام توسط دوفرشته مرگ که در قالب
دو مرد محترم درآمده‌اند پپای چوبه اعدام می‌رود. اما نمایشنامه پینتراولین
همکاری کامل او با ادبیات دراماتیک است، که اثری کاملاً مستقل و فردی
و بکر است.

درد خفیف

Aslight ache

نمایشنامه درد خفیف، نشانگر دل
مشغولی‌ها، ترسها، اضطرابها و تزلزل
طبقه متوسط انگلیس است. مردمی که
از هیچ برای خود چیزی میسازند. و
بدینوسیله با آن زندگی خود را به مخاطره
جدی می‌افکنند. البته این ترسها و دل
مشغولی‌ها از یک نقطه نظر چندان هم بی
معنا و پوچ نیستند. چه انسان غربی،
در طول زندگی اجتماعیش همیشه شاهد
هجومهای وحشیانه و تجاوزات بیشمارانه
بوده است. از نیروست که هر چیز مشکوکی
او را بوحشت می‌اندازد. مردمی که همه
روزه شاهد صدها جنایت و اعمال خلاف
قانون و عرف هستند، لزوماً نمی‌توانند
زندگی توأم با آرامشی داشته باشند.
و بدینسان است که قهرمانان نمایشنامه
درد خفیف از وجود کبریت فروش احتمالاً
خیالی اینچنین بوحشت افتاده، تلاشهای

مذبحخانه‌ای برای ارتباط با او انجام
 می‌دهند.

نمایشنامه درد خفیف که در واقع برای رادیو تهیه شده بود، اجرای
 صحنه‌ای نیز داشت. لیکن اجرای رادیویی آن باید با توفیق بیشتری همراه
 بوده باشد. زیرا این مسئله برای شنونده باز میماند که شخصیت اصلی نمایشنامه
 که همان کبریت فروش باشد و هرگز کلامی بر زبان نرانده، واقعاً وجود خارجی
 دارد یا صرفاً زائیده هراس دو کاراکتر دیگر بازیست؟ نمایشنامه درد خفیف
 جزء اولین نمایشنامه‌های پینتر است که زبان آن زبان مردم طبقه متوسط
 است.

(ادوارد) و (فلورا) يك زوج ثروتمند از طبقه متوسط هستند که در يك
 خانه روستائی بزرگ که اطراف آنرا باغهای زیادی فرا گرفته زندگی می‌کنند.
 سابقاً (ادوارد) در کارت تجارت بوده است. ولی در حال حاضر او خود را يك
 روشنفکر میداند و مدعیست که در حال نگارش کتابی پیرامون فضا و زمان است.
 در جای دیگری بمناسبتی دیگر اشاره می‌کند که در نظر دارد کاری در خصوص
 (Belgiancongo) کنگوی بلژیک انجام دهد.

نمایشنامه با (ادوارد) و (فلورا) شروع می‌شود که مشغول صرف صبحانه
 هستند. رد و بدل شدن کلماتی در مورد موضوعات بی ارزش و مبتذل «مانند
 آنچه که از مکالمه بین بن و گاس (Ben & Gus) در شروع نمایشنامه گارسن
 لال (The Dumbwaiter) بر می‌آید» نشانگر آنست که میان آنها شکراب
 است. آیا پشه‌ها گاز می‌گیرند؟ «یا نیش می‌زنند» این سؤالی است که به مجادله
 سختی منجر می‌شود. پشه‌ای که سر میز صبحانه دور میزند توسط ادوارد در
 يك ظرف مرباخوری بدام افتاده، پس از عذابی طولانی با چای داغی که روی
 آن ریخته می‌شود کشته می‌گردد. ادوارد که از دردی خفیف در چشمانش
 شکایت دارد از اینکه آب جوش پشه را کور خواهد کرد بوجد می‌آید.

... به طرف من حمله کن. حمله کن. آه، ... این پائین درست پائین،

... کورش کن ... این درسته

در اینجا ما مجدداً با نم کوری روبرو هستیم. مانند آنچه در نمایشنامه‌های «طاق» و جشن تولد داشتیم. بنظر میرسد که این مسئله با عدم توانایی جنسی و مرگ برابر باشد. ضمناً داستان مهم و ضمنی‌ای که در اطراف پشه می‌گذرد، عمق تلخی، تنفر و ظلمی را نشان میدهد که در پشت کلمات مؤدبانه و رفتار رسمی این ازدواج پنهان شده است.

(ادوارد) و (فلورا) هر دو نگرانند. مدتی نزدیک به دو ماه است که پیر مردی بایک سینی کبریت پشت در ورودی باغ آنها می‌ایستد و سعی دارد به عابرین کبریت بفروشد. البته بزحمت می‌شود گفت که عابری از آن حوالی می‌گذرد، بنابراین پیر مرد چه کار یا هدفی را دنبال میکند؟ ادوارد از پیر مرد در هراس است. می‌خواهد دریابد که هدف او چیست. از اینرو پیشنهاد میکند که او را بمنزلش دعوت کرده از وسئالاتی بکند. برای اینکار از فلورا می‌خواهد که برود و او را بیابد. چون پیر مرد در سرتاسر اجرای نمایشنامه حرف نمیزند، در اجرای رادیوئی نقش پیر مرد چیزی بیش از (سکوت) نیست. در واقع هیچ است. یکی از امتیازات بزرگ اجرای رادیوئی همین است. در بین تمام هنرهای اجرائی، تنها رادیو است که قادر به ایجاد یک فضای تهی و مطلق در مقابل تصورات حضار یا شنوندگان می‌باشد. «فیلم مشهور «هفتمین مهر» اینگمار برگمن Ingmar Bergman ابتدا بعنوان یک نمایشنامه رادیوئی آغاز شد. در این فیلم همچنین مرگ بشکل یک سکوت خالص نمایان می‌شود. این نمایانی در فیلم بیشتر مشهود است. جائیکه او به سوی جسدی ملبس به لباسی سیاه برمی‌گردد. در اجرای صحنه‌ای و تلویزیونی «درد خفیف» تهدید کبریت فروش بطرز قابل توجهی کاهش یافته. چرا که او میتواند بصورت یک پیر مرد خیلی معمولی که کبریت می‌فروشد ظاهر شود. سکوتی که در اجرای رادیوئی ایجاد رعب و وحشت می‌کند، در اجرای صحنه‌ای و تلویزیونی تبدیل به نشانه‌ای درهم و برهم از ابله‌ی می‌گردد. تلاشهای ادوارد در به صحبت درآوردن و به حرف کشیدن کبریت فروش که سکوت اختیار کرده، تبدیل به یک مونولوگ عصبی و متشنج می‌شود که بشکل فزاینده‌ای او را دستخوش هیجان و احساسات می‌گرداند. در نتیجه افاده فروشی وی برملا گشته، تظاهرش را به

روشنفکری برملا و خودخواهی وی را نشان میدهد. ادوارد دیگر نمیتواند این وضع را تحمل کند. بنا بر این از فلورا میخواهد که او را به بیرون باغ هدایت کند. (ادوارد ضعیف بنظر میرسد. و درد خفیفی که باطناً از آن رنج میبرد، شروع به رشد کردن میکند، تا جائیکه تمام نیروی حیاتیش را از دست میدهد و شروع می کند به افتادن در ورطه پوسیدگی و انهدام روزگار پیری. اینک نوبت فلوراست که سعی کند پیرمرد را بسخن گفتن وادارد. پیرمرد فلورا را بیاد يك شکارچی غیرقانونی می اندازد که در روزگار جوانی او را ملاقات کرده. **فلورا**

یکبار بايك شکارچی یا صیاد غیرقانونی برخورد کردم. عمل هولناك و وحشیانه ای بود. حادثه در دامنه تپه مال روئی اتفاق افتاد. اوایل فصل بهار بود، که با اسب کوچکم برای سواری بیرون رفتم... البته در آن ایام زندگی مخاطره آمیز بود. این اولین سواری بدون اسکورت من بود... سالها بعد زمانی که دادرس دادگاه بخش بودم، او را در جلوی نیمکت یافتیم. او بخاطر صید قاچاق و غیرقانونی آنجا بود. باین شکل بود که فهمیدم اون يك شکارچی غیرقانونی است.

بعبارت دیگر برخورد بايك کبریت فروش پیر فلورا را به یاد فانتزیهای جوانیش در خصوص اولین سواری های بدون اسکورتش می اندازد که توسط مردان وحشی مورد هجوم واقع شده بود. و برغم بوی زننده پیرمرد فلورا بتدریج خود را راضی میکنند که با او کنار بیاید.

فلورا اهان، باید بگم تو پیر پسر سفت و محکمی هستی، و بهیچوجه مثل ژله نیستی. چیزی که باون احتیاج داری يك حمام است... من از تو نگهداری میکنم. از تو مراقبت میکنم ای مردك وحشتناك. وترا (بارنا باس) Barnabas صدا میزنم.

اما زمانی که ادوارد برمیگردد، فلورا با وانمود کردن اینکه پیرمرد در حال

احتضار است، ادوارد را بیرون از اطاق نگه میدارد. ادوارد بالحنی خشمگینانه به همسرش پاسخ میدهد: ای زن فاسدتو دروغ میگوئی. به آبشخورت برگرد. فلورا بیرون میرود و ادوارد دوباره با کبریت فروش تنها میماند. حالا ادوارد از جوانیش، دلاوری و قهرمانیش، بازی کریکت و مطالعه و بررسی دریا از فراز تپه‌ای باتلسکوپ، تعقیب مسیر قایق‌های سه دکلی و... صحبت میکند.

ایا پیرمرد به او می‌خندد؟ یا اینکه از روی ناراحتی برای گرفتاریهای ادوارد می‌گریزد؟ ادوارد بخاطر گریزش تب دار است. بنابراین کف اطاق افتاده، از میکربی که در چشمش رفته شکایت میکند. آیا او کور شده است؟ اینطور بنظر میرسد. زیرا حالا فکر میکند که کبریت فروش عجیب جوان بنظر می‌آید. او از کبریت فروش میخواهد که وی را به خارج باغ هدایت کند. و از خواهش میکند که دستش را بگیرد. در این لحظه فلورا وارد شده است. کبریت فروش بسمت او میرود. فلورا سینی کبریت فروش را بدست ادوارد میدهد و با پیرمرد اطاق را ترک میکند.

کبریت فروش کیست؟ چیست؟ اینکه او یک کارا کتر واقعی نیست کاملاً مشخص است. بنابراین تأثیر زشت او در اجرای صحنه‌ای مشهود می‌باشد. هر کسی می‌تواند ناسازگاری ذاتی او را بشکلی سمبلیک احساس کند. برای ادوارد، کبریت فروش نقطه مرکزی اصلی اضطرابش بشمار میرود. قضیه برای ادوارد ممکن است بایک درد خفیف شروع بشود. ولی با ازدست رفتن شخصیتش، شاید هم با ازدست رفتن بینائی و رانده شدن از اطاق فلورا پایان برسد. کبریت فروش میبایستی در بیرون باغ بایستد. حالا این ادوارد است که سینی او را بدست گرفته و احتمالاً خارج از باغ ایستاده است. بعبارت دیگر سرنوشت ادوارد بسیار شبیه سرنوشت (رز) Rose در نمایشنامه اطاق است. رز نیز بایک شخصیت سمبلیک که بیرون از خانه منتظر اوست روبرو می‌شود. رز همچنین دچار کوریست. و احتمالاً خانه گرمش را ازدست میدهد. و به زیرزمین سردی یا (سرداب مرگ) رانده می‌شود. اخراج ادوارد مانند آنچه بر سر استانی در نمایشنامه «جشن تولد» می‌آید می‌تواند کنایه یا استعاره‌ای از مرگ

وی باشد. از اینرو کبریت فروش که فلورا او را بعنوان بازگشت امیالش و وسیله‌ای برای رهایی از دست يك شوهر منفور و ناتوان تلقی می‌کند، بسادگی مرگ ادوارد را نشان میدهد. (کبریت فروش پیر بهیچوجه‌ای برای فلورا مانند يك ژله نااثبات نیست.) بنابراین شکل مرموزی که ادوارد از آن وحشت داشت، برای فلورا بازگشتی به زندگیت است.

پینتر در نمایشنامه دردخفیف بشکل متقاعدکننده‌ای نشان داد که تسلط او بر دیالوگ برتر از محدودیت‌های زندگی مردم بومی سطح پائین است. او ثابت کرد که گوشش برای شنیدن پوچی کلمات مبتذل زبان طبقه متوسط بطور قابل توجهی دقیق‌تر از قابلیت اودر برملا ساختن ناشیگری غلط‌های دستوری زبان کارگریست.

لیکن صنایع بدیعی او همچنان یکسان باقی‌ماند. آدم مزاحمی که خارج از اطاق منتظر است و بدرون آمدن او منجر به اخراج و نابودی یکی از کاراکترهای اصلی می‌شود، احتمالا می‌تواند سمبلی از فرشته مرگ و ناراحتی و اختلاف بین دو نفری که رابطه نزدیک دارند ولی در عین حال دشمن یکدیگر هستند باشد. او همچنین می‌تواند خود را بشکل زنی که در حین نزاع از زیباترین الفاظ استفاده می‌کند و حالتی مادرانه دارد، ولی از نظر غریزی فعال و برانگیخته شده است. و یا مردی که ناتوان است اما همزیستی عمیق و شدیدی با رئالیسم و سمبلیزم رویا دارد، بیان نماید.

شب‌ی بیرون از خانه

A Night out

نمایشنامه «شب‌ی بیرون از خانه» در اصل بعنوان يك نمایشنامه رادیوئی نوشته شده بود. لیکن بلافاصله پس از اولین اجرای رادیوئی با موفقیت زیادی از تلویزیون پخش شد و از آن به بعد گهگاهی به روی صحنه آمده است. شب‌ی بیرون از خانه جزو اولین نمایشنامه‌های پینتر است که در سطحی کاملاً واقع‌بینانه باقی مانده و از تمام مسایل مربوط به ماوراء طبیعی یا اثرات سمبلیکی و همچنین عناصر و المانهای معماگونه و رمزگونه که در نمایشنامه‌هایی چون «جشن تولد» و «دردخفیف» نفوذ کرده، برکنار مانده است.

آلبرت استوکز مرد جوانی است که حدود ۲۸ سال سن دارد. او با مادرش زندگی میکند و کاملاً به او وابسته می‌باشد. رابطه آلبرت با مادرش از جهاتی شبیه رابطه استانی و مگ در نمایشنامه «جشن تولد» است. مادر آلبرت بر روی پسرش احساس مالکیت دارد و زمانی که آلبرت به مادرش میگوید که قصد دارد شب رابه يك میهمانی که از طرف اداره اش ترتیب یافته، برود. مادر این تصمیم گیری مستقل پسر را بمنزله عملی یاغیگرانه و نمک‌ناشناسانه تلقی میکند. ولی آلبرت اینک بر آن است که راه خودش را برود و مستقل عمل کند. او بایستی در این میهمانی که رئیسش بمناسبت بازنشستگی همکار مسنش ترتیب داده، شرکت کند. (سیلی) Seeley و (کج) Kedge دوتن از

دوستان اداری آلبرت در قهوه‌خانه کنار سردرایستگاه راه آهن زیرزمینی منتظر او هستند. آلبرت پس از بی‌اعتنائی به سخنان مادر و ترك اوسر قرار حاضر می‌شود. او هنوز مطمئن نیست که آیا بایستی در واقع به راه خود ادامه دهد و به میهمانی برود یا خیر؟ دوستانش سر بر سر او می‌گذارند و او را «بچه‌زنه» می‌نامند.

در میهمانی شور و هیجان زیادی است. گیدنی Gidney، حسابدار شرکت که از آلبرت دل‌خوشی ندارد، اقدام به ترغیب دوتن از منشی‌های شرکت می‌کند که آلبرت را در میهمانی دست‌پن‌دازند و او را دست‌پاچه کنند و از شرم او در حضور دختران سوء استفاده کند. وقتی رئیس شرکت بمناسبت مجلس، نطقی در خصوص خدمات طولانی آن همکار مسن ایراد می‌کند، یکی از منشی‌ها (فریاد می‌زند که کسی او را لمس کرده و به او دست زده است، در واقع این عمل از آقای رایان، میهمان مسنی که میهمانی بخاطر وی ترتیب یافته بود، سر زده بود. این صحنه در اجرای تلویزیونی آن کاملاً مشهود و واضح بود. در اجرای تلویزیونی نشان داده شده که آن مرد مسن پس از دست زدن به دختر ضمن داشتن لب‌خندی بر لب، با حالتی معصومانانه به سقف نگاه دوخته است. لیکن میهمانها به آلبرت سوءظن برده‌اند. وضع موجود دیگر برای آلبرت قابل تحمل نیست و ناچاراً از آنجا می‌گریزد.

زمانی که به خانه‌اش باز می‌گردد. مادر او را بایک سری حرفهای زشت سرزنش می‌کند. آلبرت عصبانی می‌شود و ساعت شماطه‌داری را بر میدارد و شروع به زدن مادر می‌کند. او جیغ و فریادهای مادر را می‌شنود و با عجله و سراسیمه به خیابان می‌رود. فکر می‌کند که صدمه شدیدی به مادر زده، شاید حتی او را کشته است.

آلبرت به قهوه‌خانه بر می‌گردد در آنجا زن بدنامی او را به خود جلب می‌کند. او به دنبال زن تا خانه‌اش می‌رود چون می‌ترسد به خانه خودش باز گردد.

آن زن فاسد که با وی رفتاری نجیبانه و بانوم‌نشانه دارد، مرتب از دختر کوچکش که عکسش را روی طاقچه اطاق گذارده، صحبت می‌کند و سعی دارد

در مورد آلبرت بیشتر بدانند. آلبرت چیز زیادی نمیگوید ولی اشاره میکند که در کار فیلم است. ساعت شمایه‌ای در اطاق آن زن برای او یادآور واقعه‌ایست که بر سر مادرش آورده است. وقتی که آن زن به آلبرت نق میزند که چرا خاکستر سیگارش را به روی فرش اطاق ریخته، او خشمگین می‌شود. زن اینک برای وی تصویری از یک زن سلطه‌گر را در زندگیش زنده میکند. از اینرو سرکشی میکند و سیگار روشنش را عمداً به روی فرش میاندازد و وقتی با اعتراض زن روبرو می‌شود ساعت شمایه‌ای را بر میدارد و او را تهدید به سرگ میکند. زن هراسناک می‌شود. آلبرت عکس دخترک را از روی طاقچه بر میدارد و پاره میکند و با و نشان میدهد که دروغ گفته است چون آن عکس بیش از ۲۰ سال پیش انداخته شده و هیچ ربطی به آن زن ندارد. آلبرت یک نیم‌کرونی بطرف زنک پرتاب کرده و آنجا را ترک میگوید.

آلبرت باز به خانه خود میرود. می‌بیند که مادرش در کمال تعجب زنده است و حالش خوب می‌باشد. مادر به او میگوید که او را بخشیده است و خطاب بوی این کلمات را بر زبان میراند.

... تو خوبی، تو بد نیستی، تو پسر خوبی هستی... من میدانم که تو...، تو... خوبی. اینطور نیست؟

ولی هیچگونه عکس‌العملی از طرف آلبرت نشان داده نمی‌شود. وقتی نمایشنامه تمام می‌شود این مسئله برای شنونده یا تماشاچی مبهم میماند که آیا وضعیت در خانه تغییر یافته یا نه؟ آیا سلطه آلبرت بر روی آن زن فاسد به وی اعتماد به نفس داده که بر مادرش نیز تسلطی داشته باشد؟ سکوت وی تلویحاً این مسئله را با ما می‌فهماند. ولی سکوت وی احتمالاً ممکنست بدین معنا باشد که وی تسلیم شده و خود را به یک زندگی «وابسته» تسلیم کرده است.

موفقیت بزرگ نمایشنامه «شبی بیرون از خانه» بویژه زمانی که در تلویزیون نشان داده می‌شود عمدتاً بخاطر گفت و شنودهای واقع بینانه و واضح آنها در قهوه‌خانه، میهمانی، و تن‌صدای زیر کانه و نجیبانه در صحنه‌های زن فاسد بوده است.

نکات مشترک موجود در این نمایشنامه با نمایشنامه جشن تولد بخاطر

همانندی و شباهت بین وابستگی آلبرت به مادرش و استانلی به مگ نیست بلکه بخاطر ترس ناشی از داشتن رابطه جنسی با زنان دیگر می باشد. آلبرت مورد ایذاء و اذیت مردان نیز واقع می شود و او را بخاطر معصومیت و شرمش در ارتباط با زنان دست می اندازند.

پرخاش آلبرت ابتدا به روی مادرش و سپس به روی آن زنک بدکاره بوضوح یادآور جملات پرخاشگرانه استانلی به روی مگ و لولو LuLu در میهمانی اش می باشد.

با این حال تفاوتی وجود دارد. استانلی به لولو LuLu بعنوان مظهر جنسی که او از آن هراس دارد، حمله ورمی شود. و این درحالیست که آلبرت دستش را به روی زن فاسد بلند می کند چون آن زن مانند مادرش به وی نق میزند و از او عیب جوئی می کند. لیکن از سوی دیگر، این بوضوح نشان می دهد که پرخاش و حمله وی به روی آل زن بدنام از احساس حقارت آلبرت و خشم وی بخاطر عدم توانائیش در تسلط بر آن زن نشئت می گیرد.

آلبرت از هر دو جنبه خصات زنانه تنفر دارد که یکی تقاضای زن فاسد (بطور مثال زن بعنوان یک مورد مبارزه طلبی برای قدرت جنسی وی) و دیگری ادعای مادر برای تسلط بر او بعنوان رئیس خانواده و بعنوان شخصی که احترام حق شناسی و بردگی وی را طلب می کند، می باشد.

دخترانیکه او را در میهمانی رئیس شرکت اذیت می کنند و دست می اندازند می تواند بعنوان مظهر اولین مبارزه طلبی و یادآور دردناک عدم توانائی در تسلط بر زنان، تلقی شود.

ینا برای نمایشنامه «شبی بیرون از خانه» را میتوان مجموعه یک سری از دگرگونیهای ظریف در برخورد مرد با جنبه های مختلف خصلت زنانه تلقی نمود.

مثلا آلبرت از مادرش که وی را برده خود ساخته، میگریزد. در میهمانی او با انگیزه خستگی دختران بخش ماشین نویسی اداره اش برخورد می کند که او را بیاد ترس خود از جنبه دیگر خصلت زنانه می اندازد. و بالاخره در خانه آن زن فاسد جائیکه او مانند یک مشتری پول پرداخت می کند، او می تواند استعداد غریزی

خود را بدون واهمه از اینکه دست‌برد بسینه‌اش گذاشته‌شود، ظاهر کند. ولی اینجا اودرمی‌یاب‌دکه نمی‌تواند از جنبه دیگر خصلت زنانه بگریزد و این همان شخصیت اصالتاً خرده‌گیر مادر است و زمانیکه او از شب‌گردی پرماجرای خود باز می‌گردد، مادر هنوز آنجاست. حتی خشونت بیش از حدی که بدان متوسل شده توانسته او را از بندرها سازد؟

این سؤالی است که ما را در پایان با آن تنها می‌گذارد.

سرایدار The Caretaker

سرایدار تمثیلی است از دفاع و مقاومت
انسانها از خاک ، سرزمین ، وطن و
سرانجام خانه و کاشانه‌ای که در آن
زندگی می‌کنند .
هنگامیکه دشمن ، که به انواع جیل و
ترفندهای ناشیانه و گاهی ناجوانمردانه
میخواهد قرا از سرزمینت ، خاکت . (خانه
ات) بیرون کرده و خود در آن مأوا
گزیند ، و برای نیل به این مقصود از پست
ترین و بیش‌رمانه‌ترین اعمال نیز اجتناب
نمی‌ورزد ، دیگر واژه‌هایی مانند احساس
عاطفه ، رحم و شفقت بمعنای
مصطلح و جاریش نمی‌تواند جائی در
این مقوله داشته باشد . چه کمترین
غفلت و سهل‌انگاری در این مورد به‌از
دست دادن کاشانه و بیرون رانده شدن
از آن میشود . و این کاریست که میک و

آستون «دوق بهرمان نمایشنامه سرایدار
برغم التماسهای دیویس» پیرمردی که
میخواهد دو برادر را بجان هم انداخته
کاشانه‌اشان را صاحب شود» می‌کنند.

بسرایدار است که پینتر سرانجام باوج قدرت خود درتئاتر میرسد. این
نمایشنامه توسط دونالد مک‌وینی (تهیه کننده برنامه‌های رادیوئی که دو سال
پیش‌هنگام شکست جشن تولد، پینتر را در مقابله با مشکلات یاری کرده
بود) در «کلوپ هنری تئاتر» بروی صحنه رفت. و «دونالد پلیزنس» که
یکی از هنرپیشه‌گان باتجربه تئاتر انگلیس است در آن ایفاگر نقش «دیویس»
بود.

سرایدار نمایشنامه‌ای است سه پرسوناژ و در سه پرده: دو پرسوناژ
میک و آستون برادر هستند. برادر جوانتری یعنی میک حدود ۲۰ سال دارد و آستون
در اوان ۳۰ سالگی است. میک تا آنجائی که ما احساس و درک می‌کنیم باوجود
اینکه در نمایشنامه‌های پینتر هیچکس نمیتواند نسبت به صحت مطالبی که در
مورد یک پرسوناژ گفته میشود اطمینان داشته باشد، کاسب موفقی است.
استیشن کوچکی دارد و بنظر میرسد که در کار خرید و فروش املاک دست دارد.
او برای برادر بزرگترش آستون یک خانه قدیمی و متروک که در یکی از
حومه‌های غربی لندن است خریداری نموده است. فقط یکی از اتاقهای این
خانه قابل سکونت می‌باشد. مسئولیت تعمیر خانه بطور غیر مستقیم به آستون
واگذار شده. در این حال تنها اتاق قابل سکونت، انباشته از اثاثیه قدیمی
و سایر آلات و اشغال هائی است که آستون بدست آورده. حتی از سقف اتاق
آب چکه می‌کند، وسطی به سقف آویزان است تا آبها در آن ریخته شود.
آستون آدمی است تنبل و دست و پا چلفتی که مرتب با پیچ گوشتی ورمیرود.
باوجود این آدمی است خوش‌قلب که آماده است به‌همنوع خود کمک کند.
نمایشنامه با سکوت مزموز و آزار دهنده‌ای که بمنظور بررسی اتاق
است شروع شده و پس از آن میک و آستون وارد می‌شوند، که به‌همراهشان

پیرمرد دوره گردی است ، که آستون او را از يك نزاع در کافه رها نهاده است . دیویس می گوید که او بعنوان نظافت چس در کافه مشغول کار شده و از جابجا کردن سطل زباله امتناع ورزیده .

« کارمن نیست که سطل را بیرون ببرم . آنها پسر بچه ای را برای اینکار داشتند و کارمن نبود» .

نزاع در اثر همین برخورد بوجود آمده بود . بنظر میرسد که دیویس نه تنها در مورد انجام کارهائی که با موقعیت او در زندگی مناسبت دارد پافشاری میکند . بلکه لبریز از تنفر نژادی نیز می باشد .

دیویس

تمام یونانیها ، لهستانیها ، سیاهها ، همه آنها ، همه خارجیها اینو داشتند « یعنی جائی برای نشستن در موقع استراحت » و اونها منو و ادار بکار کردن می کردند . منو و ادار بکار کردن میکردند تمام سیاهها داشتند . سیاهها ، یونانیها ، لهستانیها ، همه اونا ، که چی منو از يك جانشستن محروم کردند . بامن مثلیك آشغال رفتار میکردند .

در نتیجه پیرمرد و لگرد در اولین دقایق نمایش بعنوان سمبلی از ویژگیهای بسیار بدکار گر انگلیسی ظاهر میشود . او کسی است که سر هیچ و پوچ فقط بخاطر اینکه چه کسی چکاری را باید انجام بدهد نزاعی برپا کرده است . تنبل است و بداخلاق و متنفر از بیگانگان . علاوه بر این او آدم ضعیف و تندی است که مرتباً در حال فریب خود و دیگران است . او به آستون می گوید که در واقع اسم واقعی اش دیویس نیست . بلکه اسم او جن کینز است . ولی تحت نام « جن کینز » او توانسته است يك کارت بیمه کسب کند . وقتی بیشتر مورد سؤال واقع می شود . او مجدداً به دیویس باز میگردد . دیویس اسم واقعی اوست . « مك دیویس این اسم قبلی من بود . اسم رو تغییر داده ام . » او برای اینکه ورقه هویت خود را تنظیم کند ، مجبور است به « سید کاپ » برود و برای این منظور احتیاج به کفش خوب دارد . و دست یافتن به کفش خوب هم مشکل

است. آستون برای پیرمرد اظهار تأسف شده و از او دعوت می‌کند چند روزی را در اطاق او و با او زندگی کند، تا سرو سامانی بگیرد. آستون حتی سعی می‌کند که برایش کفش خوبی هم پیدا کند. همچنین تخت خواب دست دوم می‌نیز برایش مهیا نماید. باور کردن این موفقیت برای دیویس مشکل است. او بسختی می‌تواند این خوشبختی را باور کند. صبح روز بعد آستون به آرامی از صحبت کردن دیویس در خواب شکایت میکند. دیویس بشدت انکار نموده و گناه را برگردن همسایگان سیاه پوست می‌اندازد. آستون قصد خروج از منزل را می‌کند، و دیویس از اینکه باو اعتماد کرده، اجازه می‌دهند به تنهایی در اطاق بماند و نمی‌ترسند که او چیزی از اثاثیه‌ای که رویهم انباشته شده بدزد و تعجب می‌کند.

آستون حتی کلید یدکی را هم باو می‌دهد. ولی دیویس از اجاق برقی و بخاری گازی کهنه که حتی بمنبع گاز هم وصل نیست می‌ترسد. با تنهائی گذاردن دیویس در اطاق از طریق عدم اعتماد بنفس و عصبیت او بواسطه ترس از اسبابها «پینتر» موفق به خلق فضائی رعب آور، مرموز، و تهدید کننده میشود. در این لحظه میک، برادر کوچکتر به آهستگی وارد اطاق میشود و ناگهان از پشت دیویس را میگیرد، و با او مانند یک دزد رفتار میکند. این عمل باعث وحشت بیش از اندازه دیویس می‌شود.

پرده دوم

پرده دوم درست همانجائیکه پرده اول تمام شده بود آغاز می شود ، همراه باشوکی که خاص کارهای پینتر است . میک بسیار وحشیانه تنهائی و آرامش دیویس را برهم زده و او را سؤال پیچ مینماید . نحوه سئوالات گاهی وحشیانه و گاهی مؤدبانه است ، که ممکن است بطور وحشتناکی دوباره رفتارش رعب آور شود . او شلوار دیویس را میگیرد .

در این لحظه آستون وارد می شود . هنگامیکه آستون وارد میشود رفتار «میک» ناگهان عوض شده و شروع می کند به پرسشهای معمولی در مورد خانه . بطوریکه پس از چند لحظه حضور دیویس فراموش میشود . و این آستون است که دیویس را مورد خطاب قرار داده و بوی اظهار میدارد ، کیفی را که دیشب او در کافه جا گذاشته بود برایش آورده است . میک بنای شوخی و مزاح را گذاشته و ناگهان کیف را میقاقد . کیف را دست بدست میگردانند بصورتی که بنظر میرسد اینکار هرگز پایانی ندارد . سپس میک بهمان طرز مرموزی که وارد اطاق شده بود خارج میشود .

دیویس از آستون میپرسد ، اون یارو کی بود . آستون پاسخ میدهد برادرم . و دیویس میگوید ، راستی ؟ و ادامه میدهد که اون مثل دلکها بود . آستون چیزهائی را که برای دیویس خریده باو میدهد . لیکن حتی کیف هم آنطور که معلوم میشود متعلق به دیویس نیست . و کیف دیویس دزدیده شده .

و آستون کیف مستعمل دیگری با چند تکه لباس برای او خریده است . آستون از اینکه کسی را دارد که از و نگهداری کند خوشحال است . در این لحظه او حتی ازین هم فراتر رفته ، به پیرمرد بی مکان پیشنهاد يك خانه دائمی می کند .

آستون

همینجا بمون

دیویس

چی ؟

آستون

تو میتوانی ... اگر بخواهی مواظب اینجا باشی .
میتوانی پله و پاگردها را تمیز کنی .

دیویس از رو آوردن چنین خوشبختی غیر قابل تصویری باودچار بهت میگردد . او بسختی این خوشبختی را باور میکند . لیکن در همین زمان طبیعت تلخ و شکاک او خودش را نشان میدهد . بطوریکه در پذیرفتن پیشنهاد دودل است . زیرا او دلو پس این است که اگر کسانی که در تعقیب او هستند به در خانه بیایند و زنگ را بصدا درآورند او که عنوان سرایدار منزل را داراست باید در را باز کند . همان شب دیویس که بیرون از منزل است باز می گردد و می خواهد چراغ را روشن کند . ولی چراغ روشن نمیشود و صدای وحشت آوری باعث ترس او می گردد . زیرا میک که مشغول بکار بردن جاروبرقی است ، دوشاخه را در ریز فرو کرده ، این عمل باعث می شود چراغها خاموش شوند . وقتی چراغها روشن می شود ، دیویس را می بینیم که کاردی در دست دارد و می خواهد با آن از خود دفاع کرده ، اگر کسی با او حمله کند او را بزند . اما میک نسبت به دیویس مؤدب و ملاحظه کار شده و از تنبلی برادرش شکایت می کند . او نیز به دیویس پیشنهاد می کند که آنجا سرایدار شود . این باعث تعجب دیویس میشود . میک فقط از دیویس معرف می خواهد . دیویس که ابتدا گیج شده و نمیداند کدام يك از برادرها صاحب خانه است ، قول میدهد که بمحض رفتن به «سیدکاپ» معرفی نامه را بگیرد . دیویس که متوجه برتری برادر کوچکتر شده با و بی چشم فردی که باید از او اطاعت کند نگاه میکند . و چون آدم ضعیفی است به بد گوئی از ناجی خود «آستون» میپردازد صبح روز بعد رابطه

آستون و دیویس روبه وخامت می‌نهد. دیویس نمی‌تواند کنار بنجره باز بخوابد و از بارانی ده بداخل میریزد شکایت می‌کند. ولی آستون برای خوابیدن احتیاج به هوای آزاد دارد. در این لحظه آستون که بطور وضوح آرزوی داشتن دوستان خوب و ارتباط با آنها را دارد، مبادرت به شرح زندگی خود برای دیویس می‌نماید.

روزگاری او همانند برادرش آدم زرنگی بود و براحتی با هر کسی می‌جوشید. ولی در حقیقت او «زیاد حرف می‌زد» و گاهی نیز دچار توهم می‌گشت. او را به بیمارستان روانی بردند و پزشک باو گفت می‌بایست تحت درمان قرار گرفته و کاری در مورد مغزش انجام دهند. لیکن آستون نپذیرفت: «خوب من آدم احمقی نبودم» و می‌دو نستم که صغیرم، می‌دو نستم که اونها بدون اجازه هیچکاری با من نمی‌کنند، و برای اینکار مجبور بودند از مادرم اجازه بگیرند. بنا بر این نامه‌ای به مادرم نوشتم و توضیح دادم که آنها قصد چکاری را دارند. اما مادرم فرمی رو که برایش فرستاده بودند امضاء کرد. متوجه هستید؟ با آنها اجازه داد. او بیهوده تلاش می‌کرد تا خودش را نجات دهد. ولی آنها موفق شده و باوشوك الكتریک دادند. و این سبب کند شدن او گردید. او دیگر بغیر از کارهای شخصی اش قادر به انجام هیچکاری نبود. حال به بهانه تغییر دکوراسیون منزل اوقات خود را بیهوده تلف می‌کند. بعد از این سخنرانی طولانی آستون «پرده دوم تمام می‌شود». اعتراف آستون باعث می‌شود که ایمان دیویس از وسلب گردد. او که بعزت احساس حقارت شدید، فردی ضعیف و حیوان صفت است نمی‌تواند در مقابل این وسوسه که از اعتراف آستون بهره‌برداری نماید، مقاومت کند. دیویس با مردی مواجه می‌شود که در بیمارستان روانی بوده و به عدم ثبات خود معترف است. او نمی‌تواند عکس العملی شفقت‌آمیز داشته باشد، و به محبت‌های مرد بیمار و دوستی او ارجسی نهد. او از اینکه نسبت به ناجی خود همانند فرد عاقلی است در مقابل فردی دیوانه، احساس لذت می‌کند. سقوط دیویس به این مرحله، شباهت تام به نقصی دارد که قهرمانان تراژدی یونان (hybris) به سبب آن در ورطه

نابودی و تنزل قرار میگیرند، و این امر در مورد سطوح پائین اجتماع امروزه نیز مصداق دارد.

پرده سوم، دو هفته بعد را نشان میدهد. بنظر میرسد که میک در پیشنهادش به دیویس برای سرایدار شدن و تغییر دکوراسیون منزل صادق بوده است. جایی میک را می بینیم که درباره رویایش که عبارت از تبدیل خانه متروک به یک منزل شیک و زیبا می باشد صحبت می کند. دیویس شاد خوشحال است و خود را دوست میک میپندارد. او نزد میک از آستون شکایت می کند، و میگوید که به آستون گوشزد بکند که ازین به بعد او «دیویس» دستور دهنده است. میک که تا این لحظه پیرمرد را وادار به بروز طبیعت واقعی اش مینمود با جمله «بله شاید بگویم» او را ترك میکند. آستون مراجعت می کند. در حالیکه همراهش یک جفت کفش است که برای دیویس آورده، ولی بنظر دیویس کفشها دارای عیبهای بیشمار است، دیویس بطور قطع دیگر تصمیم ندارد به سیدکاپ برود. شب هنگام آستون از صحبت کردن دیویس در خواب حرف میزند و دیویس با عصبانیت تمام همانند کسی که در مالکیت خانه سهم است نسبت به آستون عکس العمل حقارت آمیزی نشان میدهد. و باین نیز اکتفا ننموده برای آستون چاقو میکشد. وقتی که آستون به دیویس میگوید که وقت آن رسیده که برای خودت جای دیگری پیدا کنی، دیویس در مقابل باو میگوید که او سرایدار منزل است و بهتر است آستون برای خود جایی پیدا کند. آستون اسبابهای دیویس را جمع کرده، در کیسه او میگذرد و بدستش میدهد.

دیویس میرود در حالیکه مطمئن است که باز میگردد. همان شب در غیاب آستون، دیویس به خانه بازگشته و نزد میک از آستون بدگوئی میکند، میک از روی عطف به سخنانش گوش میدهد، ولی دیویس پارا از گلیم خود فراتر نهاده و میگوید که آستون بایستی «بهمان جایی که از آن آمده باز گردد». که منظورش بیمارستان روانی است.

در این لحظه رفتار میک ناگهان تغییر کرده، بشدت باو یرخاش می کند، و باو میگوید تو شارلاطانی هستی که تظاهر میکند به فن دکوراسیون آشناست.

میک: از زمانی که باین خانه آمدی جز دردسر چیزی ناخود بهمراه
 نیآورده‌ای جدی میگم. من چیزی از حرفهائی که میزنی سر در نمیآورم.
 نمی‌توانم باور کنم. هر کلسه‌ای که بکار می‌بری تفسیرهای گوناگونی دارد،
 اکثر چیزهائی که میگوئی دروغ است. تو خوشنی. تو سرگردان و متلونی. تو
 کاملاً غیر قابل تحمل هستی. حرفه‌ایت اکثر آدوپهلوست. تو چیزی جز یک حیوان
 وحشی نیستی. تو یک بربری. و خلاصه کلام باید بگویم که از سرتاپا بوی
 تعفن میدهی. در هنگام خشم، میک مجسمه بودا را که یکی از اشیاء مورد علاقه
 آستون می‌باشد به زمین میکوبد. دیویس لال میشود. آستون باز میگردود و
 برادر بهم نگاه کرده و لبخند میزنند. میک شروع به صحبت می‌کند و هر چه
 تلاش میکند نمی‌تواند جمله‌ای در خور موقعیت بگوید. این شاید بخاطر عدم
 توانائی او در اعتراف به شکستن بودا است. بنابراین اطاق را ترک میگوید.
 آستون قطعات شکسته بودا را می‌بیند، سپس به تخت خواب رفته مشغول
 ور رفتن به دو شاخه برق میشود. در این لحظه دیویس تلاش مذبحخانه‌ای
 دارد برای بدست آوردن موقعیت ازدست رفته. اما آستون همانند سنگ‌خارا
 سخت و بیروح است. نمایشنامه با التماسهای مذبحخانه دیویس برای کاشانه‌ای
 که از کف داده پایان می‌پذیرد، در حالیکه آستون پشت پاودم پنجره استفاده
 و کلمات دیویس در گلویش خشک میشود.

در حالیکه دیویس ماکت دم در ایستاده برده فرو می‌افتد. میدانیم که
 او میبایستی برود، در حالیکه آخرین شانس خود را در زندگی از دست
 داده است.

صحنه آخر که در آن یکی از هنرپیشگان آماده رفتن است و مطمئناً پایستی
 برود، ولی رفتن او دیده نمیشود یادآور تصویر نهائی «بازی آخر» بکت است.
 آنجا رفتن «کلاو» بمعنی پایان مالکیت اطاق می‌باشد. ولی اینجا مفهومی
 که منتقل میشود، ازدست رفتن زندگی فردیست که از اطاق رانده می‌شود.
 همانندهای دیگری نیز مانند «در انتظار گودو» وجود دارد. دوره گرد، دو برادر
 مکمل یکدیگر، کفشی که اندازه پا نیست. در نمایشنامه بکت، دو کاراکتر

اصلی منتظر رستگاری و نجاتند. ولی در پینتریکی از کارا کترها بارستگاری فاصله زیادی ندارد، لیکن بعثت گناهان ذاتی اش از بهشت برین رانده میشود. با وجود این سرایدار نسبت به «گدو» آنطور که بشظر میرسد، نمایشنامه‌ای است، بسیار ناتورالیستی. «پینتر» فکر میکند نمایشنامه را با حالتی سخت و شدید که شاید کشتن بدست دوبرادر است پایان برد. ولی بعداً متوجه میشود که اخراج دیویس از بهشت برین، هنگامیکه با بی‌عاطفه‌گی آستون آمیخته باشد اثر تراژیکش بیشتر خواهد بود.

سرایدار نشان‌دهنده تصمیم قطعی ترك پینتر از سمبلیسم واضح و طرح‌های متافیزیکی، و حتی اثرات «سایه روشن» و توهم انگیز جنایتکاران مرموز جشن تولد است. کناره‌گیری از پایان‌های خشن قدم دیگر است که پینتر در این راه برمیدارد.

این کاریست که او آگاهانه انجام میدهد. کاری که کسی باسانی نمیتواند انجام دهد. این قضیه که بطور وضوح امکان داشت پینتر راه دیگری را انتخاب کند، در نسخه خطی نمایشنامه «خانه داغ» که چاپ و اجرا نشده نشان داده شده است. این نمایشنامه را پینتر همزمان با سرایدار می‌نویسد. ولی از آنجا که پی‌برده بود آتیه او در رئالیسم خلاصه میگردد. خانه داغ را به بوته فراموشی سپردا.

بر روی جلد این نسخه خطی یادداشت «نسخه نهائی است که فراموش شده بچشم می‌خورد» خانه داغ تاریخ ندارد، ولی بطور وضوح مربوط به خلاصه داستان (Synopsis) برای نمایشنامه رادیوئی است که پینتر به (B.B.C) داده بود. در ۱۲ نوامبر ۱۹۵۸ و بصورت فرم پیش‌رفته‌تری در ۲۳ دسامبر همان سال دوباره آنرا ارائه نموده بود. اولین ایده این نمایشنامه عبارت بود از نشان دادن پزشکان در یک مرکز تحقیقات روانشناسی در حالیکه بمسائل خصوصی خود مشغول‌اند. بیماران در سلول‌هایی که صدا در آن نفوذ نمی‌کند رنج می‌برند. این نمایشنامه بطور وضوح بین پایان رساندن نمایشنامه «درد خفیف» و ظهور اولین نمایشنامه رئالیستی پینتر یعنی «شبی بیرون از

منزل» نوشته شده. محل اجرای «خانه داغ» که یک مرکز تحقیقات روانشناسی یا استراحتگاه روانی دریلاق...» که کارکنان آن آنرا بطور رسمی استراحتگاه می نامند» می باشد؛ وبصورت کمدی «فارس» که همانند کارهای یونسکو است نوشته شده. شباهتهای بسیاری با سرایدار دارد و نگارش آن همزمان با نگارش سرایدار صورت گرفته. لیکن چون نویسنده آتیه خود را در رئالیزم دیده بود، آنرا به بوته فراموشی سپرد. رئالیزم «پینتر» عبارت است از تصاویری از دنیای حقیقی و استفاده هائی از وضعیت بشری، که بصورت مرموزی در خود واقعیت وجود دارد. و مشکلاتی که پیش از آنکه در تغییر شکل مستقیم فانتزی عجیب و غریب باشد، بین واقعیت، تصور و رویا متجلی می شود. در نمایشنامه «خانه داغ» بیمارستان روانی ای نشان داده می شود که دارای تشکیلاتی می باشد. بدین معنی که بیماران بیمارستان بجای اسم دارای شماره می باشند. لیکن کارکنان بیمارستان که رئیس آنها افسر بازنشسته ای بنام «روت» است دارای اسامی عجیب و غریب و خنده داری مثل، «لاش، هاگ، بك، باد، تاك، دادز، پك گبیز، لامب، تیب، لاب، کات، می باشند. دوشیزه «كتز» که تنها زن هنرپیشه است، رابطه ای با مدیر بیمارستان و همچنین با معاون او «گبیز» دارد. گبیز و كتز از جدیدترین عضو بیمارستان بنام (لمب) بعنوان خوکچه آزمایشگاهی جهت آزمایشات استفاده می نمایند، و او را به برق وصل نموده بشدت شکنجه می دهند. در حالی که شگنجه دهند گانش از این کار لذت برده و می خندند. این صحنه بی شباهت به صحنه های كميك تجربیات آستون در بیمارستان روانی نیست. موقعی که مادریکی از بیماران پس از مرگ وی جویای حال او می شود، با داستانهای دروغین باو می گویند که به بیمارستان دیگری منتقل گشته. حتی نام جن کینز» که بصورت خلاصه و نام مستعار نیست که دیویس برای خود انتخاب کرده «در نمایشنامه خانه داغ دیده می شود» زمانی که رئیس بیمارستان در مورد امکان بازگرداندن نام بیماران روانی با آنها بحث می کند، یکی از اهداف این اقدام ایجاد اعتماد در هر يك از افراد است. اعتمادی که روزی آنها را قادر می سازد که بگویند بطور مثال «من ... جن کینز» هستم این کار آسانی نیست.

در نمایشنامه «خانه داغ» چیزهای عجیب و غریبی اتفاق می افتد. نه تنها بیماری می میرد، بلکه زن دیگری که بچه ای حرامزاده بدنیا می آورد نیز از دنیا می رود. در پایان گیمز به یک بوروکرات دروایت هال گزارش می دهد که کلیه کارکنان توسط بیماران کشته شده اند «یا براستی توسط خود گیمز؟ در یک مجلس عیاشی پراز خونریزی». نمایشنامه بالمب قربانی ضعیف و فراموش شده، درحالی که در اطاق ضدصدایی روی صندلی نشسته و الکترودهائی بدست او وصل است پایان می یابد. این وضع که بطور اعراق آمیزی کل داستان نمایش را تشکیل میدهد مانند تجربه ایست که آستون در بیمارستان روانی داشته است. پرسوناژهای «خانه داغ» بیشتر به کاریکاتور شباهت دارند تا انسان. در حالیکه در سرایدار، کاراکترها همچنانکه مرموز و برای کارهای خودبی انگیزه میباشند، چندبعدی نیز هستند. در «خانه داغ» تجربیات لمب بصورت کابوسهای وحشیانه یک بیمار روانی متجلی میشود. در صورتیکه تجربیات آستون در سرایدار همان تجارب لمب است که در آرامش بدست آمده است. همچنین بیماران متعدد خانه داغ بددیویس یا «جن کینر»؟ و دلواپسی او در مورد کارت بیمه و عدم اطمینانش نسبت به اسم واقعی و هویتش تقلیل پیدا کرده است. طرح کاریکاری و مضحك دیالوگی که پینتر در نمایشنامه «خانه داغ» درخصوص پاك بودن لمب از کلمات (Virgointacta) و (The word go) میدهد در نمایشنامه سرایدار بصورت وحشت و ترسی نمودار می شود که در آن آستون از نظر فکری و شاید فیزیکی و بدنی باروش خاص خودش دچار نقص شده و در برابر زنان خجالت زده میشود. فوائد هنری و شعری کارازیک تصویر رئالیستی و واقع بینانه ناشی می شود، که میتوان آنرا بوضوح از مقایسه ی نمایشنامه پردشنه با نمایشنامه ای که موجب اولین موفقیت پینتر شده است، دریافت. تصویر ناتورالیستی پیرمردی که سعی مینماید برای خودش مکانی راسخ پیدا کند بعنوان اساس کار بکار گرفته شده و چون این پایه بسیار محکم است، بر روی آن مثالهای اخلاقی و استعارات شعری و سبملهای آرکتیپی ناخوداگاه استوار گشته است. در نمایشنامه های اطاق، جشن تولد، و درد

خفیف، کاراکتر اصلی داستان همیشه در يك ترس غیر قابل توصیف نسبت به فردی خارجی و مزاحم که ممکن است او را از کاشانه اش بیرون براند بصر میبرد. لیکن این وضعیت در سرایدار برعکس است. چون در اینجا يك بی خانمان سرگردان برای بدست آوردن مأوایی به ستیز می پردازد. و این بار از دست دادن خانه تنها نتیجه بازی سرنوشت نیست. بلکه علت آن از خطاها و عیوب خود فرد ناشی میشود. چون او قادر نیست در برابر و سوسه ریاست بر بیمار روانی مقاومت کند. او آنقدر بخود اطمینان دارد که از برادری نزد برادر دیگر بدگوئی میکند. ميك در اینجا نقش ماری را بازی میکند که باعث رانده شدن آدم از بهشت شد. بدینصورت که «فخرهای» بیهوده دیویس و بدگوئیهای او از آستون را پذیرفته و این امکان را برای دیویس بوجود می آورد که روی دوم طبیعتش را برملا سازد. اگر دیویس پس از اینکه از داستان زندگی آستون آگاه شد قادر بود نسبت باو محبتی واقعی و همدردی صادقانه نشان دهد، میتواند دوستی عمیقی با او داشته باشد. لیکن دیویس بیچاره که عقده حقارتش با تنفرا و از هندیها، یونانیها و سیاهپوستان آمیخته است، نمیتواند معنی دست دوستی ای که بطرفش دراز شده را بفهمد.

در عصری که تنفر نژادی یکی از خطرناکترین تهدیدهای صلح جهانی است و کوشش تعداد بیشماری از افراد بشر برای فائق آمدن به این مسئله بجائی نمیرسد، وجود دیویس کاراکتری پرمعنی و الگویی واضح است از افراد فوق الذکر. در اینجا لازم بتذکر است که عدم دخالت مستقیم پینتر در سیاست هیچگاه او را از بررسی مسائل اساسی زمان باز نمیدارد. بین آستون و استانی در جشن تولد نیز شباهتهای زیادی وجود دارد. آستون سعی نمود از معالجه توسط شوک الکتریکی بگریزد. و پس از موفقیت، شاید همانند استانی در یکی از پانسیونهای کنار دریا مخفی شده و مانند وی از افرادی که برای بازگرداندن وی به آسایشگاه روانی در تعقیبش بودند میترسید. علت اینکه آستون رادر بیمارستان روانی بستری کردند این بود که او بیش از اندازه و تاحد و هم و خیال صحبت میکرد. و بعبارت دیگر زندگی او در حساسیت و تصورات شدی

میگذشت.

او يك شخصیت هنری بود و میبایستی بزور به يك شخص موقر و آبرومند تقلیل مییافت. این وضع شباهتی به وضعیت استانی و کوشش اش برای اینکه هنرمند کنسرت شود دارد. علاوه بر این در جشن تولد «مگ» که در نقش مادر است قادر به تشخیص این قضیه نیست که مردان پلیدی که میخواهند استانی را شستشوی مغزی دهند در پی چه هستند؟ در سریدار آستون از مادرش انتظار حمایت و همدردی دارد. لیکن او مدارك لازم را امضاء نموده بدینوسیله بدکترها اجازه میدهد که پسرش را تحت شوک الکتریک قرار دهند. لذا آستون بشدت از رفتار زنی که در کافه به وی پیشنهادی نمود متنفر است. استانی نیز پیشنهاد «لولو» را در مورد بیرون بردن او رد می کند. سومین پرسوناژ سریدار یعنی (میک) واقعی ترین مخلوق پینتر است، که وجوه مشترکی با «لن» پاندا در نمایشنامه «بازگشت بخانه» دارد. او همچنین از نظر عادات سخنوری و تمایل به داستانهای طولانی که بطور آشکار فی البداهه خلق مینماید با «گلدبرگ» جشن تولد شباهت زیادی دارد. در پایان او «میک» بنظر میرسد که دارد جای برادرش را در رابطه با دیویس اشغال می کند. ولی حداقل این قضیه از نظر آستون به این شکل نیست. مانند (گلدبرگ) که در نظر «استانی» يك کاراکتر خصمانه ای مینمود. با وجود این ما نمی توانیم به انگیزه های واقعی «میک» پی برده، یا حتی بدانیم هنگامیکه آستون در چنگ تجاوز کارانه روانشناسان گرفتار بود، او چه عکس العملی داشته و چه نقش را بازی میکرده است. طریقی که شخصیت های دوبرادر کامل کننده یکدیگر هستند، این برداشت را ممکن میسازد که در حالت نهائی آندو همچون «دیدنی و گوگو» در انتظار گودو هستند و دوروی مختلف يك شخصیت اند. در این صورت میک در نقش شخصیت مادی و دینوی آستون در نقش جنبه های ژرف احساس همان فرد ظاهر میشود. با توجه باینکه خالق آنها اظهار کرده «هر پرسوناژی که توسط نویسنده ای خلق میگردد تجلی یکی از جنبه های شخصیت اوست» در اینجا میک سمبل بازیگر و آستون سمبل يك شاعر است. واقعیت محض شرایط و پرسوناژهای نمایشنامه سرایدار و این حقیقت که

واقعیت محض شرایط و پرسوناژهای نمایشنامه سرایدار و این حقیقت که «واقعیت» از تمامی ابهامات، گسترده‌گی و رموزراز یک زندگی واقعی برخوردار است مبنائی میشود برای تأثیر آن در سطح بالاتری. که این سطح همان سطح تصور شاعرانه و استعاره‌ایست از یک ارکتیپ نیرومند و جهانی و حقیقی بزرگتر و کلی‌تر. این واقعیت در نتیجه روشنی کامل آن و همچنین این حقیقت است که نمایشنامه بوسیله آن جهان واقعی را نشان می‌دهد. که این خود شامل وضوح بیش از حد شرح ابهام و رموزراز بسیار آنست. حس واقع‌بینی تماشاگر زمانی باین نکته جلب میشود که ناگهان وقایع معمول و هرروزه را که تا آن لحظه بآن توجه نکرده بادقت هرچه تمامتر نظاره میکند. و این تجربه برخورد «بودا با مرد بیمار، پیرمرد و جسد است» یا مشاهده نیوتن هنگامیکه می‌بیند سیبی از درخت فرو افتاد. این تجربه، تجربه بیننده‌ایست که با قسمتی از زندگی واقعی که به روشنی تمام نشان داده شده مواجه می‌گردد. پیرمرد واقعی، وسیع معمولی که تا آن زمان در پس پرده تاریکی نهان شده و خالی از معنا بود، تبدیل به ریشه‌های ارنی و معانی جهانی می‌گردد. مرد بیمار، پیرمرد و جسد که زندگی بودا را تغییر داد، در آن لحظه مانند میلیون‌ها انسان دیگر افرادی معمولی بودند. لیکن چون بآن طریق مخصوص و توسط آن شخصیت‌های بزرگ مشاهده شدند، تبدیل به سمبل‌های جهانی و مرکز اسطوره‌های بزرگ موجودیت بشری، وارکتیپ‌های موقعیت بشر شدند. من نمی‌خواهم برای مقایسه خیلی دور بروم. و نه اینکه خواهان ارائه پیشنهادی هستم، که پرسوناژهای نمایشنامه‌ای که ما در مورد آن بحث می‌کنیم بتوانند آرزوی دارا بودن جامعیت اعلای یکی از اسطوره‌های بزرگ بشریت را داشته باشند. من صرفاً خواهان نشان دادن این امر هستم که چگونه ارائه واقع بینانه «توانستن» خاص بتواند خود را از طریق حقیقت شاعرانه و قدرت روش ارائه دادن، قبول اهمیت «سمبل» بصورت اسطوره‌ای و نمونه ازلی به حد اعلای برساند. یک فرد خاص که با نفوذ نگاهش در اشیاء رسوخ می‌کند و با قدرت خلاقه یک شاعر واقعی پدیدار می‌شود، می‌تواند بصورت استعاره‌ای از اهمیت عمیق‌تر، کلی‌تر و همه‌جانبه‌تر آن آگاه شود.

در این نمایشنامه میک و آستون از یک طرف و دیویس از طرف دیگر . افرادی هستند که بدقت مورد بررسی قرار گرفته‌اند. لیکن آنها در عین حال نمونه‌های ازلی جدال بین دومرد جوان و یک پیرمرد، و همچنین برخورد بین پسران و پدر می‌باشند. این عقیده در بدو امر ممکن است دور از ذهن بنظر آید. اما اشاره غیر قابل خطائی در متن نمایشنامه وجود دارد که صحت این مدعا را ثابت می‌کند. مثلاً هنگامی که میک اولین بار دیویس را ملاقات میکند، باو میگوید:

تو مرا یاد برادر عمویم می‌اندازی براستی، من هرگز باین نتیجه نرسیدم که او چگونه میتواند برادر عموی من باشد. اغلب تصور می‌کردم که این مسئله حالتی دیگر نمی‌تواند داشته باشد. منظورم اینست که عموی من برادر او بوده و او عموی من. لیکن من هیچوقت او را عمو خطاب نکردم. در حقیقت او را «سید» صدا می‌کردم. مادرم نیز او را سید، صدا می‌زد. این امر مضحکی بود، ...»

در اینجا این سؤال پیش می‌آید که برادر عموی او کیست؟ آیا عموی دیگر است یا اینکه مقصود پدرش است. و چون مادرش هیچگاه نزد وی از عموئی حرف نزده، باین نتیجه می‌رسیم فردی که دیویس را بخاطر میک می‌اندازد، شخصی جز پدرش نیست. اگر دیویس سمبلی از پدر آنهاست طرد و بیرون کردن او در آخر نمایشنامه کاملاً قدرت و کنایه صحنه آخر نمایش را تشریح می‌نماید. پیرمرد درک می‌کند که بایستی برود. و مرد جوان خونسردانه این حقیقت را می‌پذیرد، بدون آنکه مایل باشد در این مورد قدمی بردارد. این نتیجه تصور بی‌تعمق دیویس است که خود را از آستون برتر می‌داند.

در اینجا همان دیگری از گناه نابخشودنی کلیه والدین در چشم اولاد آنها مورد بررسی قرار می‌گیرد. که آن پافشاری زیاده والدین در مورد حفظ برتری نسبت به اولاد است. این عمل هنگامیکه فرزندان کودکانی

نیازمند هستند قابل قبول است. لیکن هنگامی که بمرحله جوانی و بلوغ میرسند، غیرقابل تحمل میگردد.

با آوردن دیویس بخانه، آستون نیاز بداشتن رابطه‌ای انسانی را با فردی بنام پدر بیان مینماید. او نهایت کوشش خود را می‌کند. اما چه میتواند کرد که این تلاش بجائی نمی‌رسد. رفتار میک از بدو امر خصمانه و از روی بدگمانی است. لیکن پذیرش دیویس از جانب او و رفتار احترام آمیز دروغیش همچون شگرد فرزندان نسبت به والدین است. با علم باین حقیقت که روزگار قدرت و تسلط آنها رو بزوال بود، نسبت بآنها کهنتری مییابد. تصویر پسران که پدرشان را در خارج از منزل تعقیب می‌نمایند، ممکن است در سطح دیگری مجدداً طرحی باشد از آرزوی فرزندان برای مقابله با پدران.

داستان تجربیات آستون دردستهای پزشکان و ناتوانی وی هنگامیکه همانند شیئی در زیر نفوذ آنها قرار داشت، نشان‌دهنده احساس عجز فرزند در مقابل والدین است که سرنوشت ویرا تعیین می‌کنند. با توجه باین نکته پزشگانی که آستون را شکنجه می‌دادند جنبه دیگری هستند از پدر. این نکته بسیار پرهیزی است که هنگامیکه آستون دست کمک بسوی مادرش دراز میکند، مادر او را مأیوس می‌نماید. بعنوان تصویری از پدر، که آرزوهای فرزندش را برآورده، شاید دیویس نمونه ضعیف و تحقیر شده‌ای باشد از یک پدر. پدری که دارای تمام خصوصیات پدران متکبر و گستاخ است. ولی در سایر جهات ضعیف و قابل تحقیر، بنحویکه جسارت پسر می‌تواند علیه او بآسانی کاری شود. سرایدار نمایشنامه ایست که در آن پرسوناژ زن وجود ندارد. لیکن، کشمکش پسران و پدر، و وجود عشق و یا تنفر بمادر را در نمایشنامه میتوان احساس کرد. درست مانند آنچه در نمایشنامه «شبی بیرون از خانه» میگردد. زمانی که سایه پدر مرحوم «آلبرت» بر روابط عشق و نفرت او و مادرش گسترده می‌شود.

پزشکان بیمارستان روانی که آستون در آنجا تحت درمان بود، او را

با موافقت و اجازه ضمنی مادرش مخنت نمودند» که شاید این امر تمثیلی باشد برای مجازات وی بخاطر هوسهای ادیبی اش». رفتار برتری جویانه دیویس با آستون که همانند «رفتاریست که با یک بیمار روانی میشود» شبیه رفتاریست که پزشکان بیمارستان با او انجام دادند. و این نکته ایست که سبب می شود بالاخره دوبرادر برضد پیرمرد باهم متحد شوند. این نظرات بعنوان اظهارات قاطع برای یک معنای واقعی یامحتوی پنهانی نمایشنامه مطرح نمیشوند. بلکه صرفاً بمنزله نشانه‌هایی در رابطه با سرچشمه‌های احتمالی قدرت و غنای آن، بعنوان کنایه شاعرانه از وضع نابسامان بشرارائه می گردد. چنین نشانه‌ای را نمی شود «از گرایش احتمالی که در آن پنهان شده و یامعانی خفته‌ای که میشود در آن کشف کرد» بی توجه به سایر عناصر آن مستثنی نمود. کوششهای آستون برای قابل سکونت کردن اطاقش تصویر نیست از تلاش بشر برای نظم بخشیدن به دنیای بی نظم. گفته شده است که پینتر مجذوب غریزه کهن دفاع بشر از زمین شده، از نیرو به اطاق، خانه و مأوایی که باید از آن دفاع کرد یا عکس العمل غریزی و عمیق بشری در برابر آن داشت تمایل نشان می دهد. در تمام این تفاسیر عنصری از حقیقت وجود دارد. شرط آنکه بخاطر بسیاری که همه آنها بهم مربوطند، و هیچکدام آنها از نظر نویسنده ارادی نیست.

برای نقطه شروع نمایش که دوجوان، یک پیرمرد، و یک اطاق وجود دارد، هیچگونه تفسیری میسر نیست. هرچه این موقعیت رئالیستی تر و واقعی تر بازی شود، این موقعیت بیشتر تثبیت شده، عمق بیشتری می یابد. از اینرو هرچه پیچیدگی و غنای روابط بشری بیشتر شود، تلویحات کلی این تصویر مرکزی «که مانند آبشاریست که از صخره‌ای فرو میریزد» گسترده تر می شود.

سرایدار اولین نمایشنامه پینتر است که سنتز کاملی را بین رئالیزم محض و اعمال بیرونی و کنایه‌های شاعرانه، که همان تصویر رویائی نمونه‌های ازلی در سطوح تأثیرات عمیق تر و بالاتر است بدست میدهد.

مقدار زیادی از موفقیت اولیه نمایشنامه مرهون ذوق ودقت دیالوگها و خنده‌هائیکست که توسط همین دیالوگها بوجود می‌آید. دیویس مخلونی بسیار خنده‌دار است و تماشاگران تمایل زیادی دارند که به ضعفها و نأ آگاهی او ازین ضعفها به‌خندد. اما در عین حال دیویس فردی تهدید کننده و متجاوزست که ممکن است موفق به بیرون راندن آستون از خانه‌اش و محروم نمودن او از مکانی که در دنیا دارد گردد. واگر میک در این قضیه دخالت نمیکرد، امکان تحقق آن بسیار زیاد بود. بدینصورت میانجیگری میک محو رداستان است. ایجاز و ظرافتی که بوسیله آن سه بازیگر داستان بازی گرفته شده‌اند بسیار قابل توجه است. و در مقام مقایسه با بعضی از نمایشنامه‌های قبلی پینتر در مورد داستان یا پرسوناژها، هیچگونه الزام و یا اختیاری در مورد «طرح و توطئه» یا کاراکترها وجود ندارد. حتی صحنه‌ای که در آن میک و آستون در اوج انتقاد تلخ از دیویس مجسمه بودار را می‌شکنند، که بعنوان استفاده از يك المان (عنصر) سمبولیزم مورد انتقاد قرار گرفته خالی از هر عیبی می‌باشد. آستون برای تزئین منزل اشیاء زیادی را جمع‌آوری می‌نماید، که بوداهم جزء آنهاست. آوردن دیویس بمنزل هم یکی از تمایلات ساده‌دلانه وی برای برداشتن اشیاء و چیزها و آوردن آنها بخانه است. شکستن بودا بوسیله میک در همان لحظه که او تصمیم به خلاص شدن از شر دیویس رادارد، واقعاً عملی سمبلیک است. ولی سمبلیسمی که کاملاً بعلت موقعیت وی در آن لحظه بوجود می‌آید. او خشم خود را نسبت به دیویس بر روی شیئی که او را بیاد نقطه ضعف برادرش می‌اندازد، و همچنین باعث حضور دیویس در خانه نیز گردیده خالی می‌کند. صحنه شکستن بودا، مثال خوبی است برای چگونگی آمیزش واقعیت و سمبلیزم توسط پینتر. وجود بودا در منزل نشان‌دهنده يك سمبل است. ولی نتایج رئالیستی مستقیم عادت آستون به جمع‌آوری اشیاء بیهوده «که از مغازه کش‌رفته و شکستن و انهدام آن توسط میک دارای همان دو خصوصیت «سمبلیزم و رئالیزم» می‌باشد. «اینکار از نظر من کاملاً خوش‌آیند بود. نمیدانم چرا... بلکه من خشنود بودم زمانیکه باین یکی

دست یافتیم. زیرا خیلی خوب ساخته شده بود و از بین بردن آن توسط میک‌دارای همان دو خصوصیت (کارا کتر و عمل بوده است). بعبارت دیگر کاری که در زندگی انجام می‌دهیم، یا شئیائی که در اطرافمان جمع می‌نمائیم، بصورت واقعی درآمده، و این اشیاء سمبلهائی هستند برای شخصیت ما.

چون آستون بدون تعمق، تمایل به جمع‌آوری اشیاء بیهوده دارد، او دیویس را هم انتخاب نمود. و چون میک هیچ فایده‌ای برای اشیاء قائل نیست، بودا را منهدم کرده، بهمین ترتیب موجبات اخراج دیویس را فراهم مینماید.

(تم) مستحکم و متشکل این عنصر یا المان ویژه سمبلیکی در نمایشنامه سرایدار نشانگر آنست که پینتر چه راه طولانی را از زمانیکه از آن «نگروی» کور در نمایشنامه اطاق که بطور مرموزانه‌ای در نمایشنامه «گارسون لال» یا حتی آن کبریت فروش الکن در نمایشنامه درد «خفیف» بعنوان سمبل اختیاری استفاده نمود، تا بحال طی نموده است. این همان حقیقتی است که میتوان گفت پینتر تا چه حد از سکوت استفاده نموده است. او صدایش را در صحنه اول نمایشنامه اطاق بدون آنکه جوابی یا عکس‌العملی دریافت کند، بروی «برت» بلند میکند. این مسئله از نظر نمایشی بسیار تأثیر انگیز است. لیکن بطور وضوح اختیار است. ما هرگز توضیحی برای سکوت بدست نیاوردیم: همین مسئله در مورد کبریت‌فروش «درد خفیف» اتفاق افتاده است. او بسادگی صحبت نمیکند در برگردان رادیوئی آن این مسئله بدلیل عدم حضور بازیگر در مقابل تماشاچی تا حدودی از بین میرود ولی در اجرای صحنه‌ای آن، حضورش کاملاً حس میشود. در صحنه آخر سرایدار ما مجدداً به کارا کتری برمیخوریم که صحبت می‌کند و همچنین کارا کتر دیگری داریم که پاسخ نمیدهد. این شخصیت آستون است که همچنان پشت بر دیویس در کنار پنجره، بر جای باقی مانده. لیکن این بار ماسامیدانیم که چرا آستون پاسخ نمیدهد.

گوش کن.... اگر من..... کوتاه پیام..... اگر من..... مدارکم را

بگیرم.... ممکنه خواهش کنم.... ممکنه اجازه بدی.... اگر من کوتاه
 پیام.... و سکوتی طولانی. سکوت طولانی که نمایشنامه سرایدار با آن
 پایان میرسد هم واقعی است و هم در عین حال از یک کنایه قوی شاعرانه
 برخوردار است. شعری که بسیار پر قدرت است و تمام مراحل نمایش بطور
 منطقی و اجتناب ناپذیری میبایست با این سکوت ختم شود. پینتر با نمایشنامه
 سرایدار بعنوان یک هنرمند به یکی از قویترین و مؤثرترین ابزار نمایشی خود
 دست یافته و با استفاده از سکوت احتمالاً به یکی از بهترین ویژه گیهای
 کاراکتر هنری خود نائل آمده است.

مدرسه شبانه

Night School

نمایشنامه مدرسه شبانه ابتدا برای تلویزیون و پخش رادیویی نوشته شده بوده، که بهیچ وجه موفقیت آمیز نبود.

خود پینتر نیز بهیچ وجه از نمایشنامه احساس رضایت نمی‌کرد و بنا بر این نمایشنامه را جزء هیچیک از مجموعه نمایشنامه‌هایش نگنجانده، و پیشنهاد اجرای بیشتر نمایشنامه را رد کرد. وی یکبار متذکر شده بود که بساین دلیل اجرای نمایشنامه را نپذیرفته است که بنظر وی نمایشنامه بوضوح از سبکی پینتری برخوردار بوده است (Pinteresque)، و بیش از آنکه يك اثرا صیل و نبوغ آمیز باشد. نمایشنامه ایست که بوسیله پینتر نوشته شده.

اما در تابستان سال ۱۹۶۶ پینتر مجدداً به نمایشنامه روی آورده، دوباره آنرا برای رادیو باز نویسی کرد. لیکن اینبار باهمدردی بیشتری با آن برخورد کرد، تا جائیکه در حال حاضر در ششمین جلد نمایشنامه‌هایش که در سال ۱۹۶۷ بچاپ رسیده ظاهر شده است.

بدرستی، تم نمایشنامه «مدرسه شبانه» بطور نمونه از سبکی پینتری برخوردار است. و موضوع آن مجدداً مربوط به اطافی می‌شود که بر سرما لکیت آن نزاعی در میگیرد.

والتر که آدمی شارلطان و نادرست است سعی دارد زندگیش را با جعل کتابها و اسنادی که در اداره پست نگهدارد می شود بگذراند. بتازگی از زندان آزاد شده توسط دو عمه اش (آنی) و (هیلی) در خانه مورد استقبال قرار میگیرد. نوع محبتی که دو عمه پیر نسبت به والتر روا میدارند، بگونه محبتی است که (مگ) در مورد استنلی، در جشن تولد اعمال میکند.

والتر در انتظار بازگشت به اطاق قدیمی خود در خانه عمه هایش است. لیکن آنها باو اطلاع میدهند که در غیاب وی ملزم شده اند که اطاق را اجاره بدهند. والتر از شنیدن این مطلب عصبی و خشمگین میگردد. لیکن عمه خانمها از اینکه (سالی گیز) اطاق را از آنها اجاره کرده ازو سپاسگزار هستند. (Saley) سالی، یک معلم مدرسه است که بسیار زیبا، باهوش و منظم بوده، اشتیاق وافری به ادامه تحصیل دارد. اوسه روز در هفته را برای یادگیری زبانهای خارجه به مدرسه شبانه میرود. والتر تصمیم گرفته که هر طور شده اطاق و بالاتر از آن رختخوابش را ازو پس بگیرد. اما بمحض برخورد با سالی تحت تأثیر وی قرار گرفته با خود فکرمی کند اگر بتواند او را بخود جلب کند، اطاق و تخت خوابش را نیز بدست آورده است. والتر برای جلب نظر (سالی) باو میگوید که وی در حقیقت رویائی تر از آنست که واقعاً می باشد. اضافه مینماید که تفنگداری خشن و موفق است. در این حین ازو می خواهد که متفقاً بدرون اطاق بروند تا او بدنبال چیزی یعنی تفنگی که در اطاق بوده و اینک به سالی تعلق دارد بگردد. والتر هنگام کاوش در بوفه جاذرفی به عکسی برخورد میکند که سالی را با چند مرد نشان میدهد. سالی در این عکس ملبس به لباسی است که نشان میدهد او در واقع به عنوان گارسن در یک کلوپ شبانه بکار مشغول است. والتر عکس را در جیبش گذارده، از سالی سؤال میکند که آیا او هرگز (گارسنی) کرده یا نه؟ و سالی بطور خیلی جدی باو پاسخ منفی داده مسئله را انکار میکند.

والتر مصمم است که حقیقت را در مورد سالی دریابد. بهمین منظور نزد آشنائی میرود که با جهان کلوپهای شبانه آشنائی کامل دارد. نام این آشنا سولتو (Solto) است. مردی که اصلیتش از (لوانتین) Levantin است.

سولتو از روزگار جوانیش در آتن حرف میزند. لیکن بیشتر بنظر میرسد که وی يك قبرسی باشد. سولتو در واقع مالك خانه ایست که عمه های والتر در آن زندگی میکنند. و گهگاهی نیز توسط آنها به چای دعوت می شود. والتر ضمناً از سولتو تقاضا می کند پولی با و قرض بدهد تا کاری قانونی را آغاز کند. ولی مورد ریشخند سولتو واقع می شود. اما والتر موضوع اصلی را فراموش نکرده از سولتو می خواهد تا هویت دختری را که در عکس است برای او تعیین کند. والتر از فاش کردن این موضوع که دختر در واقع مستأجر آن خانه است خودداری می کند.

سولتو که در اثر دیدن نگاه و چشمان دختر باو جلب شده است با و قول میدهد که منتهی سعی خود را در این باره بکند.

يك روز بعد از ظهر والتر موفق می شود که برای صرف يك نوشیدنی خود را به اطاق سالی دعوت کند. والتر در این روز در حالیکه عمه خانمها از سوراخ کلید به مکالمات آنها گوش میدهند، سعی می کند تا با داستانهای ساختگی و عجیب و غریب در مورد زندگیش بعنوان يك تفنگدار و متهم سالی را تحت تأثیر قرار دهد. زمانیکه سالی پس از مدتی مکالمه بنظر میرسد که جذب والتر شده است، وی شروع با اعمال قدرت و خشونت بر سالی کرده با و دستور میدهد که: چهارزانو بنشین. سپس مکث می کند. بلند شو. (مکث) برگرد. متوقف شو. (مکث) بنشین. (مکث) چهارزانو شو. (مکث) و...

برگردان یا ورسیون چاپ شده آن يك ورسیون رادیوئی است. به همین دلیل برای شنونده این مسئله مبهم باقی میماند که آیا سالی بطور واقع همان اعمال و حرکات را انجام میدهد یا خیر؟ حتی این موضوع در اجرای تلویزیونی نیز مبهم باقی میماند. باین ترتیب که والتر را در يك تصویر بسته و درشت (Close up) نشان میدهد و حرکات سالی را به تصور و مخیله تماشاچی وا میگذارد. مبهم تر از آن، معلوم نمی شود که اعمال قدرت و خشونت والتر پیش در آمديست برای نزدیک شدن به سالی یا صرفاً توضیح سادیسم نارسا و بچه گانه وی می باشد. در زمینه (آنالوژی) یا مقایسه صحنه بین آلبرت وزن فاسدنمايشنامه

«شب‌بی بیرون از منزل Nightout» که شباهت زیادی بآن دارد «که من قاعداً بایستی به فرضیه اخیر گرایش داشته باشم». با این حال در اینجا تصمیم‌گیری بعهده هر یک از تماشاچیان گذارده شده است.

سپس صحنه کلپ شبانه را نشان می‌دهد که در آن سولتو، در واقع (سالی) یعنی دختری را که در عکس مشاهده کرده شناسائی می‌کند. سولتو از مدیر کلپ می‌خواهد که وی را به دختر معرفی کند. نظر باینکه سولتو از دختر بسیار خوش آمده، نزد او رفته و وی را برای گذراندن تعطیلات آخر هفته به خانه ییلاقیش در کنار دریا دعوت می‌کند. سالی بطور کاملاً اتفاقی درمی‌یابد که شخصی بنام والتر که آشنای خود اوست و شیخ ناپاک و نادرست می‌باشد از سولتو خواسته است که او (سالی) را بباید.

سالی عمیقاً از اینکه والتر بفهمد او در یک کلپ شبانه گارسن می‌باشد ناراحت است. این مسئله که سالی در واقع روزها بعنوان معلم مدرسه کار می‌کرده، و شبها برای تأمین مخارج خود و کسب درآمد بیشتر بکار در کلپ شبانه می‌پردازد و یا اینکه او کاملاً یک کاباره‌ای است که در تمام مدت روز سر مردم را گرم می‌کند، مسئله‌ای است که باز گذارده شده است. همان شب سولتو بدیدن والتر می‌رود و با او اطلاع می‌دهد که نتوانسته محل کار دختری را که در عکس دیده پیدا کند. در حقیقت او تظاهری می‌کند که مشکوک و مردد است که اساساً آیا چنین دختری وجود خارجی دارد یا خیر؟.

صبح روز بعد سالی (Sally) رفته است. ظاهراً او نتوانسته دوباره با والتر روبرو شود. چون دریافته است که والتر از مشغله شبانه وی آگاه گشته. باین ترتیب والتر اطاقش را پس می‌گیرد. اما تنها شانس زندگیش را از دست داده. یعنی شانس کسی که بتواند کسی را بباید که شریک واقعی زندگیش باشد.

نمایشنامه «مدرسه شبانه» باین ترتیب تم جدال برای یک اطاق را با تم پینتری و یک سری دروغهای ناب ادغام می‌کند. دروغهایی که بدان وسیله اشخاص خویشتن واقعی خود را از دیگران پنهان می‌کنند. و همین امر موجب

می‌شود که نتوانند بایکدیگر ارتباط داشته باشند.

والتر به سالی گفته بود که تفنگدار رمانتیک است. سولتو در مقابل به سالی حقایق را می‌گوید و دروغ والتر را برملا می‌سازد. سالی به والتر می‌گوید که معلم مدرسه است و به مدرسه شبانه می‌رود. عکس موجود بی‌لومعوم می‌سازد که سالی دروغ می‌گوید. هیچ‌یک از آنها نمیتوانند بایکدیگر روبرو شوند، زیرا حقیقت را دریافته‌اند. اگر آنها دارای این شهامت بودند که در مورد خودشان روراست باشند، در آن صورت محتمل بود که یکدیگر را پیدا کنند. با این همه آنها مناسب یکدیگرند. آدم شارلاطان و نادرستی که می‌خواهد راه را صاف و مستقیم طی نماید. شریک مناسبی برای دختری است که می‌خواهد از خانه بیرون برود، و یک زن ناسالم شود. یا شخصیتی نزدیک به یک زن ناسالم را داشته باشد.

در حقیقت هویت‌های واقعی آنها بیش از شخصیت‌های فانتزی و خیالی آنها که یک گانگستر بزرگ و یا یک خانم معلم کوچولوی موقر می‌باشد بایکدیگر می‌خواند و هماهنگ می‌شود.

این نمایشنامه دو شخصیت اصلی (تراژدیک-کمیک) در مقابل سه شخصیت مضحک (grotesque) قرار داده شده‌اند که بسیار در خشانند. دو عمه خانم که مکالمات دو کاراکتر جوان را استراق سمع می‌کنند، بسیار خرف بوده از درک و فهم آنچه در پیرامونشان می‌گذرد ناتوان هستند. آنها شباهت فراوانی به شخصیت (مگ) در نمایشنامه (جشن تولد) دارند، و فانتزیهای مبتذلی در اطراف غذاهای بافند. سولتو کسی که دردنیای خیالی و فانتزی خود زندگی کرده، داستانهای پرآب و تاب از شاهکارهایش در استرالیا نقل می‌کند و سعی دارد از طریق تمولش سالی را اغوا کرده با وی به تعطیلات آخر هفته برود. مدرسه شبانه احتمالاً یکی از کارهای کم ارزش پینتر می‌باشد. ولی با این حال نمونه‌ای صیقل خورده از تکنیک اوست، که حاوی خنده‌دارترین دیالوگ‌هاست. این نمایشنامه نمونه بسیار بارزی از اشتغالات ذهنی پینتر می‌باشد.

شخصیت یا کاراکتر سالی (Sally) که بین زنی ناسالم و معلم مدرسه در نوسان است، طبیعت دوگانه سارا (Sarah) در نمایشنامه (The lover) و بالاتر از همه (روت) Roth را در نمایشنامه بازگشت به خانه Home Coming که بین یک خانم محترم متشخص و یک زن نانچیب دست و پامیزند، را تحت الشعاع خود قرار میدهد. سولتو ادامه مستقیم کاراکتر «گلدبرگ» در جشن تولد و عمه خانمها بسطهای مادرگونه ساده اندیشی از شخصیت رز (Rose) در نمایشنامه (اطاق) و مگ (Meg) در جشن تولد هستند. والتر که یک آدم نادرست و شارلطان است بوضوح با دو تنگدار نمایشنامه «گارسن لال» مشابهت پیدامی کند. خود نمایشنامه نیز حاوی المانها (Elements) یا عناصری از آلبرت استوک می باشد که یک کارمند عاجز و ناتوان در نمایشنامه «شب بیرون از خانه» A Night out است. و موضوع اصلی و بافت گول زنده آن حالت موقرانه همان تم در نمایشنامه کلکسیون است the collaction.

کلکسیون

خود آگاهی و انگیزه‌های ناخود آگاه انسان

The Collection

پیتترکه همواره با مفاهیمی انسانی -
اخلاقی دست بگریبان بوده است ، و
درآثار خود، استعمار - مشکلات دل -
نگرانیها و دیگر جنبه های زندگی در
جامعه سرمایه داری را به تصویر نقادانه
و موشکافانه کشیده، در بسیاری از آثارش
نگرشی به لایه های پائینی اجتماع داشته
و زندگی آنها و عوامل تیره روزیشان را
بررسی میکند. در اغلب کارهای اوسکون
زندگی بر اثر یک تهاجم نه چندان آشکار
بوسیله یک تازه وارد بهم میخورد . در
این نمایشنامه او نگاهی دارد به لایه
های بالائی جامعه انگلیس . و در آن
زندگی مهوع و پیچیده این لایه و مسخ
ارزشهای انسانی را در این زندگی

موزد توجه جدی قرار میدهد. و ضمن انتقاد از این فرهنگ، پوشالی بودن آنرا در قالب دشت‌ترین و وقیح‌ترین نوع روابط که اینک کم‌کم در این جامعه جنبه آشکاری یافته نشان میدهد. روابطی که با اصطلاح مهرپیشرفت و تمدن را بر پیشانی دارد! آیا براستی معنای تمدن اینست؟ سقوط به اعماق پلیدیها و کثافات و دنائت‌ها و... و دست یازیدن به شنیع‌ترین و پست‌ترین نوع اعمالی که حتی در میان حیوانات بی‌شعور هم نمی‌توان سراغش را گرفت. جهان غرب با پیش گرفتن اینگونه روابط بکجا میرود؟! و چه چیزی میخواهد ثابت کند؟ این سئوالی است که برای ما پاسخش روشن دارد اما برای انسان! غربی چطور؟

پینتر ضمن کسب شهرت بخاطر بکار بردن زبان مردم عادی انگلیسی در یک سری از نمایشنامه‌هایش (به استثنای نمایشنامه «دردخیف») و سروکار داشتن با طبقه کارگری و محروم طبقه پائین اجتماع به (مرکز شهر) West end به لندن نقل مکان کرد، و با نوشتن نمایشنامه کللسیون به محیط سطح بالا و زیبای جامعه روی آورد. چهار کاراکتر این نمایشنامه به دنیای تجارت قالیچه ارتباط دارند.

نمایشنامه در اصل برای تلویزیون نوشته شده بود. لیکن بطور مکرر به روی صحنه رفته است. هاری کین (Harryken) مرد میانسال موفق‌تری که در کار عمده فروشی لباس است، با طراح جوانی بنام «بیل لوید» که کشف خود اوست، زندگی مشترکی دارد. آرامش زندگی آنها با ورود

شخصی بنام جیمز هورن (James Horne) بهم می‌خورد . هورن باتفاق همسرش استلا (Stella) بوتیکی را اداره می‌کنند . استلانزد شوهرش جیمز James اعتراف می‌کند که درواقع او نسبت به شوهرش وفادار نبوده و با پسری بنام (بیل) Bill طی دیداری که از (لیدز) Leeds «جائیکه کلکسیونهای فصلی به نمایش گذارده میشود» داشته، آشنا شده و با او سر و سری پیدا کرده است. استلا تعریف می‌کند که ظاهراً بیل که باوی دریک هتل اقامت داشته مخفیانه او را تا اطاقش تعقیب کرده بوده و از تنهائی او استفاده کرده، کم و بیش باوی رابطه برقرار کرده است.

آیا داستان استلا حقیقت دارد؟ اساساً می‌تواند حقیقت داشته باشد؟ آیا کسی که هرگز بطور مستقیم درگیر این گونه مسائل نبوده میتواند تأیید بکند که این امر حقیقت دارد یا خیر؟ چنین شرایطی یا دآور کتاب («حق باشماست» اگر فکر می‌کنید حق باشماست) اثر پیر آندلو (Pirandello) می‌باشد. جائیکه دو مآلاً سه داستان ناجور بدون امید به تأیید باهم تلاقی می‌کنند.

اما تفاوت امر در اینست که در نمایشنامه (پیر آندلو) هر یک از آنها «دو یاسه کاراکتر» درگیر در نمایشنامه احتمالاً دیوانه بوده، قدرت تشخیص وضعیت حقیقی را ندارند. در کلکسیون موضوع بر سردیوانگی نیست، بلکه مسئله بر سر آگاهی محیلانه و انگیزه‌های ناخود آگاه است که مورد توجه قرار می‌گیرد. در نظر اول (بیل) Bill که یک عضو مرکز همجنس گرایان است بنظر نمی‌رسد که چنین کاری کرده. و دست به یک عمل گستاخانه ویشرمانه یا جنس مخالف زده باشد. و برستی زمانیکه با جیمز مواجه میشود کل داستان را تکذیب کرده، منکر همه چیز می‌شود. اما پس آنکه جیمز شوهر استلا باوی درگیر میشود و رفتاری خشن را در پیش می‌گیرد، بیل شکل دیگری از حادثه را برای وی شرح میدهد.

واقعیت آنستکه، این مسئله اصلاً اتفاق نیافتاده، همه آنچه که رخ داده ... حق باشماست، درواقع وقتی ما با آسانسور میرفتیم بالای ساختمان...

ما... از آسانسور آمدیم بیرون و ناگهان او را در میان بازوان خود دیدم. واقعاً، من هیچ تقصیر یا گناهی ندارم. هیچ چیز به ذهن من نمی‌رسید. این بزرگترین سورپریز زندگی من بود. نمیدانم چه پیش‌آمد که نتوانستم آنرا رد کنم. بهر حال ماکمی... فقط چند دقیقه، در کنار آسانسور همدیگر را نگاه کردیم.

«هیچکس در اطراف آسانسور نبود. این تمام داستان بود. جدی می‌گم. حرفه را باور کنید. من از این کارها نمی‌کنم. بنظر من این نوع کارها بی‌معنی هستند. با این حال کمی پس از آن زمانیکه جیمز سعی می‌کند با مطرح کردن جزئیات بیشتر به داستان او جنبه واقعی تری بخشیده و در واقع به آن تحقق بخشد «یعنی زمانیکه جیمز می‌گوید من به استلا تلفن زدم و در آن لحظه تودر کنار تخت نشسته بودی».

بیل حرف او را تصحیح کرده می‌گوید: نشسته بودم، دراز کشیده بودم. آیا باین ترتیب او در صدد آزار جیمز می‌باشد؟ و با تشریح بیشتر جزئیات مستهجن مسئله می‌خواهد او را نسبت به اقرارهای اولیه‌اش مردد سازد؟

هاری Harry هم آپارتمانی میانسال بیل که نسبت به مرد جوان احساس مالکیت دارد، بخاطر تلفنهای مرموزی که به‌وی می‌شود، نسبت به بیل سوءظن پیدا کرده، بازدید کنندگان و ویزیتورهای مرموزی که در آپارتماناش رفت و آمد دارند، را تعقیب کرده، زیر نظر قرار می‌دهد.

از سوی دیگر جیمز شوهر مظلوم کم‌کم دارد مجذوب بیل می‌شود. او به استلا می‌گوید که می‌خواهد برود و او را به بیند. ضمناً تذکر می‌شود که شب قبل با او شام خورده است. (در اینجا ماکه نقش تماشاچی را داریم میدانیم که این مسئله صحت ندارد، یا حداقل تمام آن حقیقت ندارد.) در عین حال این قضیه بما کمک می‌کند که آمادگی کاراکترهای درگیر را به ساختن داستانهای با بزرگنمایی جزئیات بشناسیم.

او شروع به ستایش بیل می‌کند... من به مردی برخوردی که میتونم

محترمش بدارم این کاری نیست که بتونی اغلب بکنی . این اتفاق کمتر میافتد . میدونی من واقعاً تصور می‌کنم استلا باید ازت تشکر کنم... متشکرم . باوجودیکه احتمالاً این کلمات کنایه ایست از شخصی آسیب دیده ، و در عین حال نمکی است که بر زخمهای استلا پاشیده میشود ، با اینحال المانی است element از یک احساس ذاتی که درورای این قضیه نهفته .

منظورم اینه که تونمیتونی بگی که مرد تنوع طلبی نبوده ، او این کارها را پشت سر گذاشته . خوب من تصور میکنم که او بهمان طریق بایستی بتوشو ك وارد کند . نه واقعاً من فکر میکنم بیش از آنکه از کس دیگری ممنون باشم بایستی ازت تشکر کنم .

پس ازدو سال ازدواج ، خیلی تصادفی بنظر میرسه . ولی شما دنیای جدیدی را بروی من گشودید .

زمانیکه جیمز میرود تا بار دیگر بیل را ملاقات کند ، هاری نیز میاید که استلا را به بیند . استلا وقتی متوجه می‌شود که بیل توسط جیمز تحت تعقیب قرار گرفته ، کل ماجرا را تکذیب می‌کند .

استلا باور کنید آقای هاری ، باوجودیکه آقای لوید در

لیدز Leads بود و ماهر دو دریک هتل اقامت داشتیم خیلی مشکل میشد اورا به بینم . من هرگز نه باون ملاقات کردم و نه صحبت . ولی شوهرم ناگهان مرا متهم به... کرد . این مسئله واقعاً موجب اندوه من شده .»

در این اثنا جیمز و بیل درگیر روابطی مشکوکی میشوند که بین دوستی شدید و نفرت بیش از حد درنوسان است . این رابطه منجر به نوعی دوئل با چاقو میشود . وقتی بیل سعی می‌کند چاقوئی را که جیمز بطرف صورتش پرتاب کرده بگیرد ، دستش زخمی میشود . در این لحظه هاری که از پشت سر ناظر آنهاست وارد بحث می‌شود . او به جیمز می‌گوید که از دهان استلا شنیده است که کل داستان خیانت او در زناشوئی شان کاملاً ساختگی بوده است . وقتی جیمز

خاطر نشان میکنند که با وصف این بیل داستان را تأیید می کند، هاری ناگهان وحشیانه به بیل حمله می کند.

هاری

«بیل پسری ارزش و پستی است . می بینی او طبع شوخ و کثیفی داره . بهمین دلیل هرگز او را باخود به مهمانی نمیبرم . برای اینکه او فقر کثیفی دارد .»
جیمز آماده میشود که آنجارا ترك کرده ، آخرین (ورسیون) گفته زنش را بپذیرد. لیکن در همین لحظه بیل پیشنهاد می کند که حقیقت را بگوید .

بیل

«من هرگز باو دست نزدم . مادریك صندلی راحتی یا روی يك نیمکت یا عسلی نشسته بودیم دو ساعتی صحبت میکردیم . مادر باره اون صحبت می کردیم . ما از توی صندلی راحتی تگون نخوردیم. هرگز به اطاق اون نرفتیم ... فقط صحبت کردیم . در مورد آنچه میخواهیم انجام دهیم... اگر ما به اطاق او میرفتیم دو ساعت... ما هرگز کار خلافی نکردیم. ما فقط در این مورد حرف زدیم.»

جیمز میرود . صحنه آخر نمایشنامه بین او و استلا است . او آخرین داستانی را که از زبان بیل شنیده تکرار می کند :

«او در اطاق تو نبود . شما فقط روی صندلی راحتی در این مورد حرف میزدید . (مکث) حقیقت داره ، اینطور نیست؟ (مکث) شما نشستید و در این مورد که اگه به اطاق می رفتید چه میکردید حرف زدید . این کاریست که شما انجام دادید. (مکث) اینطور نیست؟ (مکث) حقیقت داره ... اینطور نیست؟»

استلا به او نگاه می کند: سخنان او را نه تأیید و نه تکذیب می کند . صورتش دوستانه و دلسوزانه بنظر میرسد .

هر کدام از تعبیر و تفسیراتی که پیرامون حادثه مورد بحث در نمایشنامه «کلکسیون» شده می تواند حقیقت داشته باشد . در عین حال هیچکدام از آنها

می تواند حقیقت نداشته باشد. نکته اینجاست که ما انکیزه های احتمالی فراوانی برای هریک از این تفسیرات دردست داریم. بطور مثال بیل همجنس گرا است، از نیرو و احتمال نیروود که به استلا نظری داشته باشد. با اینحال طغیان و حشیا نه هاری نسبت به بیل کسی که او را از محله های کثیف و پائین جامعه نجات داده، ممکن است این گمان را بوجود آورد که او با مرد پیرتری که با او وضع بهترا اجتماعی، شغل خوب و زندگی دریک طبقه متوسط جامعه را پیشنهاد کرده، رابطه برقرار کرده است. از نیرو و احتمال می رود که همجنس گرایی به این ترتیب با او تحمیل شده باشد. یا او این طبقه زندگی را بر خلاف میل یا گرایش ذاتی و طبیعی اش اختیار کرده. در این صورت کنش ناگهانی وی به جنس مخالف بمنزله تلاشی نومیدانه برای فرار از چنگال هاری قابل درک بنظر میرسد. در حقیقت بیل ده جرأت و شهامت حمله به یک زن را ندارد، تلاشهایش را منحصر به رهایی از بند همجنس گرایی کرده، به دنیای فانتزی روی می آورد. او احتمالاً تنها بایک زن در مورد امکان فرار از آن زندگی دشتبار و دشوار، البته بدون آنکه در مورد عمل آن اندیشه کرده باشد حرف زده است. بعکس استلا که بطور وضوح زن ناساله و عقیمی است (شاید بخاطر اینکه جیمز مخفیانه همجنس گرایی میکند)

مطمئناً در این راستا نشانه هایی از خود بروز میدهد. او این داستان ساختگی را اختراع می کند تا شاید حسادت جیمز را برانگیزد، و تمایل او را نسبت به خود زیاد کند. یا شاید آنقدر تشنه محبت است که بیل را وسوسه کرده است. بعلاوه، هریک از آنها (دو مقصداً اصلی) دلایل بسیار خوبی دردست دارند که چرا در هر لحظه میبایست شکل و تعبیر ویژه ای از داستان را نقل کنند. مثلاً زمانیکه بیل برای اولین بار با جیمز برخورد میکند، با دست کاری در جزئیات داستان بخاطر خطائی که مرتکب شده میخواهد از خود انتقام بگیرد.

استلا بطور وضوح کل ماجرا را در مقابل هاری انکار می کند (بیگانه ای که وی آنرا لایق شنیدن اسرار خانوادگی اش نمیداند) حتی قابل قبول ترین

و آخرین شکلی که بیل در پایان برای جیمز بازگو می‌کند، شاید راهی باشد هرچند دشوار برای انتقام گرفتن از خود در مقابل هاری، که او را بخاطر گناهش با ظالمانه‌ترین طریق مورد انتقاد قرار می‌دهد.

پس از اذله‌ها این مطلب، او با استلا در مورد کار خطا حرف می‌زند. ضمناً به هاری می‌گوید که او در فکر قطع رابطه با او است. در واقع با و می‌فهماند که می‌خواهد زندگی همجنس‌گرایی را رها کرده به زندگی عادی روی آورد. در این نمایشنامه دو موضوع حسادت و دونفری که از حسادت رنج می‌برند در مقابل یکدیگر قرار داده شده‌اند.

جیمز به بیل حسادت می‌کند. اما هاری نه تنها به استلا حسادت می‌ورزد بلکه نسبت به روابط عشق و تنفری نیز که بنظر میرسد بین بیل و جیمز روبه توسعه است؛ قبضه می‌خورد. خشم وی نسبت به بیل بطور وضوح متوجه جیمز می‌باشد. او به جیمز هشدار می‌دهد که ازین آدم ناسپاس، به ذات، بد فکر که او را تا سطح خودش بالا کشیده حذر کند. نمایشنامه همچنین نشانگر وضعیت زندگی اقشار طبقه متوسط جامعه انگلیسی است. جائیکه افکار و گرایش‌ها همجنس‌گرایانه‌ی نقش قاطعی را در تعیین وضع اجتماعی آنها ایفاء می‌کند.

این جنبه در اجرای صحنه‌ای بیش از اجرای تلویزیونی‌ش روشن و واضع می‌باشد. در اجرای تلویزیونی صحنه بصورت آپارتمان‌های هاری و جیمز نمودار می‌شود. ولی روی صحنه در تمام مدت این آپارتمانها در کنار هم قرار دارند و خیابان مانند باریکه‌ای در میان آنها نشان داده شده است، که در وسط آن يك کیوسك تلفن قرار گرفته. در نتیجه استلا در خلال صحنه‌ها زمانیکه سه مرد بایکدیگر در حال نزاع و جرو بحث هستند؛ در معرض دید تماشاچی است. او فقط روی نیمکت یا عسلی خود نشسته و با گریه کوچکش بازی می‌کند. او بطرز وحشتناکی تنها و سربهو است. گرچه استلا بر اساس مقدار دیالوگی که دارد بنظر میرسد نقش کوچکی داشته باشد، ولی بتدریج که نمایشنامه جلو می‌رود وی بصورت يك قهرمان تراژیک در می‌آید. او احتمالاً محور و پایه‌ی اساسی در گیری و مشاجره مردان می‌گردد و بزودی توسط آنها از

دیده‌ها کنار می‌رود. درگیری بین آنها کم‌کم دگرگون گشته ، رابطه خصمانه تبدیل به رابطه‌ای عمیق و دوستانه می‌گردد . دنیای خشن و بهم ریخته جنس مذکر که جنس مؤنث همیشه از آن مستثنی است. مطرود ، سربخوا و در تنهائی وحشتناک، در حالیکه با گربه کوچکش بازی می‌کند ، محکوم به خانه نشینی میشود .

بازگشت به خانه

The Homecoming

در واقع بیانیه ایست علیه سقوط ارزشهای
انسانی، ابتذال، فحشا و از دست رفتن
علاقه‌ها، عواطف و پیوندهای خانوادگی
وستی ارکان زناشوئی.

در واقع نویسنده با این اثر پوچی و
بیهوده‌گی زندگی انسان غربی را که
اینک تهی از همه ارزشهای انسانی شده
و عنقریب است که با مصیبتی غیر قابل
درمان دوبرو شود بتصویر کشیده
است.

(بازگشت به خانه) سومین نمایشنامه طولانی پینتر است که در لندن بطور
حیرت‌انگیزی از آن استقبال شد، و در آمریکا موفقیتش کامل و جای پینتر را
در تئاتر «برادوی» نیویورک تثبیت نمود،

آنچه ظاهراً در نمایشنامه اتفاق می‌افتد، هم ساده است و هم حیرت‌انگیز.
اکس قصاب باننشسته‌ای است که حدوده ۷ سال دارد و در خانه قدیمی و بزرگش
که در یکی از مناطق صنعتی شمال انگلیس است و آنرا با پسرانش شریک می‌باشد،
زندگی می‌کند. نام پسرانش لنی (lenny) و جوئی (Joey) است. جوئی،

پسر کوچکتر ماکس مشتش زنی آما تورا است که امیدوار است روزی مشتش زنی حرفه‌ای شود. در عین حال در شرکتهای که کارش بازسازی خانه‌های کلنگی است مشغول کار است. جوئی کند حرف می‌زند و دست و پا چلفتی است. اما لنی برعکس آراسته، خوش صحبت، منظم و باهوش است. و آنطور که ما در آغاز نمایش شاهدش هستیم، کار مشخصی ندارد. ماکس برادری دارد بنام (سام) که راننده اتوموبیل‌های کرایه‌ای است و چهارمین ساکن خانه ماکس بشمار می‌رود. ماکس در مورد مادر پسرانش، یعنی همسر مرحومش جسی (jessie) و دوست و همدش مک گریگور Mac Gregor که اینک او نیز مرحوم شده، زیاد حرف می‌زند. رفتار پسران، بویژه رفتار لنی (lenny) با پدرشان فوق‌العاده بد است. پیرمرد کدبانوی خانه بوده، آشپزی نیز می‌کند. این درحالیست که بخاطر آشپزی مورد طعن و کنایه‌های فراوان آنها قرار می‌گیرد. ماکس نیز بنوبه خود نسبت به برادرش (سام) بسیاری ادبانه رفتاری می‌کند. بنظر میرسد رازی بسیار بزرگ شخصیت مادر مرحوم خانواده را احاطه کرده است. ظاهر آ (سام) بطریقی با این راز ارتباط دارد. بعنوان مثال سام احساس می‌کند، ملزم است برخی از حقایق مربوط به گذشته‌ی جسی (Jessie) را بیان کند.

«ماکس، می‌خواهم مسئله‌ای را برایت روشن کنم. من اینکار را نمی‌کنم.

اگر او را با کسی دور شهر می‌گرداندم؛ بخاطر این بود که ازش مواظبت

کنم. برای تو. وقتی کار داشتی. بخاطر تو مراقبتش بودم. مگر نه؟

اینطور نبود؟ من مرکز شهر را نشونش دادم.»

سام درباره دوست بزرگ ماکس، یعنی مک گریگور، نظر خاصی دارد:

«مک گریگور پیرچند روز پیش مرد. اینطور نیست.

آیا او نمرده؟

(مکث)

«اون يك آدم و راج، شپشوی، متعفن، و گندیده بود.

يك آدم ژولیده، حرامزاده، چروکیده، توسری خوری بود. فکر کن

اون یکی از دوستان خوب تو بود»

عکس العمل ماکس (Max) به این آشفتگی همانقدر سبوعانه است.

«هی سام... چرا ترو اینجا نگه داشته‌ام؟»

تویک مزدور کوتوله‌ای.... بمحض اینکه نتونی خرجت را بدهی، یعنی وقتی که انقدر پیر باشی که نتونی خرج خودت را پردازی، میدونی چکارت میکنم. باتیپا میاندازمت بیرون.... منظورم اینکه پول بیاور. وقتی هم که شرکت بیرونیت انداخت و از شر خلاص شد. فلنگ رومی بندی.

وقتی سام توجه ماکس را باین حقیقت جلب مینماید که اونیز از خانه سهم میبرد، چون از پدرشان بارث رسیده، ماکس طفولیت خود را بیاد میآورد:

«پدرما؟ اورا بخاطر میآورم.... او کنارم میآمد و بمن نگاه میکرد، مرد پیر من اینکار را میکرد. روی من خم میشد و بلندم میکرد. من فقط انقدری بودم. بعد او مرا بالا و پائین میانداخت، شیر بمن میداد و تمیزم میکرد. بعد بهم لبخند میزد و نوازشم میکرد. دور میچرخاندم و ازین دست بآن دست میداد. بهوا میانداختم. پائین که میآمدم مرا میگرفت. پدرم را بخاطر میآورم.»

چند ساعت بعد شب است. ساکنین خانه به رختخواب رفته‌اند. ولی دوتازه وارد در آستانه در اطاق ایستاده‌اند. تدی (Teddy) بزرگترین پسر ماکس Max و زنش روت Ruth. تدی دریک کالج آمریکائی فلسفه تدریس میکند. او و روت Ruth سفری به ایتالیا داشته‌اند. هنگام بازگشت تصمیم گرفته‌اند به خانه‌ای که تدی در آن متولد شده سری بزنند و روت را به پدرش ماکس که هنوز او را ندیده بود معرفی کند. روت هنوز خانه را ندیده بود. و تدی هنوز کلید درب جلوئی را داشته در نتیجه می‌تواند بدون زنگ زدن وارد شود. نمیخواهد کسی را بیدار کند. اطاق قدیمی‌اش هنوز بخودش تعلق داشته و خالیست. بین زن و شوهر شکراب است، زیرا باهم مجادله‌ای داشته‌اند. تدی از روت میخواهد که بیاید و بخوابد. ولی روت میخواهد بیدار باشد و شاید هم قدمی بزند. بالاخره تدی موافقت می‌کند. تدی بالا

میرود و کلید را به روت میدهد. روت بیرون میرود.

لنی (lenny) درحالی‌که پیژاما به تن دارد با تدی برخورد میکند. اونمی توانسته بخوابد. ملاقات دو برادر بعد از عسال خیلی ساده و معمولی است. تدی فقط میگوید که چند روزی در آنجا میماند. و از احوال پدرش را پرسیده، سؤال می‌کند که از کجا می‌تواند برای رختخوابش ملافه پیدا کند. سپس به طبقه بالا میرود. لنی نیز میرود. صحنه مدتی خالی میماند. بعد لنی (lenny) برمیگردد و سیگاری روشن کرده، می‌نشیند. روت نیز از پیاده روی باز می‌گردد. ملاقات لنی با زن برادرش که هنوز نمیداند کیست «چه تدی اشاره‌ای به حضور او نکرده است» نیز بطور غریبی معمولی و ساده است. پس از مبادله تعارفات معمولی و صحبت درباره هوا و اینکه آیا اومی تواند به وی مشروبی تعارف کند، تازه لنی جوای هویت زن مرموزی که در دل شب وارد خانه‌اش شده میشود، و از او می‌پرسد:

«تو باید بطریقی با برادر من ارتباط داشته باشی. همان که خارج بوده، وقتی روت پاسخ میدهد که اوزن برادرش است. لنی ابدأ عکس‌العملی نشان نمیدهد. فقط در مورد بیخوابیش با روت صحبت کرده، از او میخواهد بگونه‌ای بیخوابیش را علاج کند. و بعداً ضمن صحبت‌هایش روشن می‌سازد که او واقعاً باور ندارد یا اینکه جدی نمی‌گیرد که روت Ruth همسر تدی (Teddy) باشد:

روت	ما از اروپا دیدن میکنیم
لنی	چی هردوی شما؟
روت	بله
لنی	چی تو آنجا با اوزندگی میکردی
روت	ما ازدواج کرده‌ایم

لنی باز هم به این صحبت‌ها توجهی نکرده، فقط رئوس مطالب قبلی را تکرار می‌کند:

«سفر به اروپا هه؟ اکثر جاهایش رادیده‌اید؟

و سپس، تقریباً بلافاصله پس از صحبت درباره‌ی ونیز و اینکه تدی برای خدمت در جنگ خیلی جوان نبوده و احتمالاً طی خدمتش در جنگ بآنجارفته است، از روت سؤال می‌کند:

لنی ناراحت میشوی اگر دستت را بگیرم؟

روت چرا

لنی همینطوری.

و وقتی روت دوباره از او می‌پرسد که چرا میخواهد دستش را بگیرد. لنی سعی می‌کند برای توضیح تقاضایش داستانی طولانی و مبتذل، درمورد زنی که بوی پیشنهاد خاصی کرده بود و لنی می‌توانسته او را بکشد ولی فقط او را وقتی در نقطه خلوتی نزدیک لنگرگاه گیر آورده بشدت کتک میزند، تعریف می‌کند.

او میگوید صرفاً باین دلیل او را زده که مریض بوده.

روت چطور فهمیدی که آن مریضه؟

لنی چطور فهمیدم؟

(هکث)

فکر کردم که اون مریضه. مطمئنم که بود

(سکوت)

عدم عکس‌العمل روت نسبت به این داستان طولانی توأم با خشونت که، گرچه هرگز بوضوح اظهار نشده، مبین ارتباط لنی با دنیای گانگسترهای باشد، ضمناً فضای رازگونه نمایش را عمیقتر می‌سازد.

لنی موضوع صحبت را عوض کرده، از روت درمورد برادرش سؤال میکند. روت اشاره‌ای دارد درمورد هوش و حساسیت تدی. این مسئله موجب میشود که لنی lenny داستان طولانی دیگری را که بهمان اندازه عجیب و غریب است تعریف کنند تا حساسیت خود را توضیح دهد. او شرح می‌دهد که چگونه در کریسمس سال قبل تصمیم گرفت تا بام ساختمان شورای شهر را برف‌روبی کند. البته نه بخاطر مزدی که عایدش میشد. بلکه بخاطر اینکه او از

کار کردن در صبح زود و هنگامیکه تازه بارش برف آغاز شده خوشش می‌آید. و اضافه میکند در خلال یکی از دفعاتی که مشغول نوشیدن چای بوده، خانم مسنی از او درخواست می‌کند تا در جابجا کردن يك ماشین اطو کشی بخار که به هنگام تحویل اشتباهاً در اطاق دیگری گذاشته شده بود کمک کند. او ابتدا از اینکه می‌تواند کمکی کند، راضی و خوشحال است. ولی موقعیکه متوجه میشود که ماشین بخار خیلی سنگین است و خانم پیرهم نمی‌خواهد با او کمکی کند، بی‌نهایت عصبانی میشود:

« از اینرو بعد از چند دقیقه بهش گفتم، ببینم چرا این ماشین اطو کشی را؟ گفتم تازه اینها دیگه قدیمی شده‌اند. گفتم يك ماشین خشك كن میخواي؟ خیلی دلم میخواست او را سرکار بگذارم و يك كتك حسابی ام بهش بزنم. اما چون پارو کردن پرف حسابی سر حالم آورده بود، فقط با آرنجم يك سقلمه زدم تو پهلوش، آمدم بیرون، پریدم تویه اتوبوس.

هر دو داستان طولانی لنی با عبارات زیبایش شرحی است از اعمال سبوعانه‌وی در برابر زنان. او در مقابل روت خود نمائی کرده، میخواهد چیزی در باره‌ی خودش باو گفته باشد. و همانطور که ما و روت نمی‌توانیم مطمئن باشیم که این داستان‌ها واقعیت داشته یا اینکه فی‌البداهه ساخته شده‌اند، بهیچوجه هم روشن نیست که چرا لنی میخواهد بطریقی با روت ارتباط برقرار کند.

با اینحال، روت چیزهائی از سخنان وی دستگیرش شده و وقتی لنی پیشنهاد می‌کند که روت را آرام کند و بهمین دلیل اول جاسیگاری را از جلوی او برداشته و سپس لیوانی را که روت با آن آب می‌خورد از دستش می‌گیرد، نزاع سختی بین اراده و تمایل آنها در می‌گیزد.

من هنوز آنرا تماماً ننوشیده‌ام.	روت
به عقیده‌ی من تو باندازه‌ی کافی نوشیده‌ای	لنی
نه ننوشیده‌ام	روت

لنی به عقیده‌ی من برایت کافیست.
 روت بنظر من اینطور نیست (لئونارد)
 (هکث)
 لنی لطفاً مرا باین اسم صدازن
 روت چرا که نه؟
 لنی این نامی است که مادرم روی من گذاشته.
 (هکث)
 لیوان را بمن بده
 روت نه (هکث)
 لنی پس من خودم آنرا خواهم گرفت
 روت اگر لیوان را بگیری من هم ترا میگیرم .
 روت با جسارت لنی را میاندازد. او عقب عقب میرود. فقط لیوان را می خواهد
 روت جرعه‌ای به او تعارف می کند.
 روت سرت را عقب نگهدار و دهانت را باز کن
 لنی لیوانو ببر کنار
 روت بخواب روی زمین. زود، می خواهم آنرا در گلویت
 بریزم .
 روت در این مبارزه پیروز میشود. می خندد و لیوان را تاته سر می کشد. و
 می گوید :
 « اوه خیلی تشنه ام بود.
 سپس به طبقه بالا میرود. لنی با عصبانیت فریاد زده، می پرسد که آیا او از
 اینکار منظوری داشته؟ این جنجال و سروصدا ماکس را از خواب بیدار میکند.
 ماکس لنی را مورد مواخذه قرار داده، قرق رکنان از او می پرسد ماجرا چیست؟
 لنی بطور موزیانه‌ای حضور برادر و زن برادرش را از او مخفی میدارد. و
 میگوید که در خواب راه می رفته است. بالاخره به سمت پدر برگشته و باحالتی
 نیمه شوخی و نیمه جدی از ماکس می پرسد:

«مدتهاست میخواستم سئوالی ازت بکنم. اون شب.... میدونی که همون شبی که منو درست کردی خوب چطور بود.

او سئوال را بسط داده، توضیح می دهد که چگونه این مسئله بسیاری از هم سن و سالهای او را عذاب میدهد. ماکس از شدت خشم ساکت است. تنها چیزی که می تواند بگوید اینستکه:

«تو در خون خودت غرق خواهی شد.»

سپس ماکس بصورت اوتف انداخته، به طبقه بالا میرود. صبح روز بعد ماکس جوئی درمورد اینکه چگونه آنروز را بگذرانند، بحث می کنند. (آنروز شنبه آخر ماه اوت است و اولین روز فصل فوتبال می باشد.) ماکس از حضور برادرش در آشپزخانه ناخشنود است. آشپزخانه جائیست که ماکس دوست دارد صبحانه اش را در آنجا صرف کند. ولی نمی تواند ظرف شستن سام را در آنجا تحمل کند. وقتی سام در آشپزخانه ظاهر میشود، مجادله و ستیزی بی پایان بین دو برادر درمیگیرد.

ماکس سام را بخاطر عدم قابلیت و بیعرضگی اش، که موجب گشته بود پدرشان مک گریگور را در مغازه بکار گمارد، سرزنش می کند. تدی و روت پائین می آیند. ماکس از اینکه کسی ورود آنها را باو اطلاع نداده ناراحت است. لذا ازدیدن روت بسیار خشمگین شده، فریاد میزند:

«کی بتو گفته که دوست دخترت را باین خانه بیاوری؟»

ماکس نمی خواهد توضیحات تدی را در اینمورد که روت همسراوست بشنود. و اظهار میدارد که:

«از وقتی مادرتان مرده تا بحال من هرگز زنی را زیر این سقف نیآورده ام. آخرین حرفم اینه، اونو از جلوی چشم من دور کن، اونو از اینجا ببر.»

مجدداً ماکس با نشنیده گرفتن اصرار تدی در اینکه روت همسرش می باشد، به جوئی دستور می دهد که آنها از خانه بیرون بیاورد. و وقتی جوئی از تدی

معذرت خواسته، اظهار میدارد که او پیرمرد است، ماکس او را با بدطینتی تمام کتک میزند. جوئی در اثر این اعمال زور و فشار در شرف افتادن است. سام سعی می کند با و کمک کند. اما ماکس با عصایش به سراو میزند. لحظه ای بعد جوئی و ماکس هر دو روی زمین افتاده اند، و سام سرش را در دست گرفته است. این درحالیست که لنی (lenny) وارد صحنه شده، در سکوت روی تدی قرار میگیرد. جوئی بیای روت افتاده و روت نگاهی از بالا به او دارد. وقتی همه بلند شده و روی پا می ایستند، حالت ماکس تغییر کرده است. او از روت سؤال می کند که بچه هم دارد. و وقتی روت پاسخ میدهد که دارای سه فرزند است، آرام شده، حتی تدی را نوازش می کند. و زمانیکه تدی از نوازش و بوسه پدر احساس رضایت می کند، فریاد پیروزی سر میدهد:

«او هنوز عاشق پدرش است.»

پرده اول در اینجا تمام میشود.

پرده دوم

بعد از ظهر همان روز را نشان میدهد. تمام اعضای خانواده ناهار آنروز را از دست پخت ماکس میخورند. روت با تملق از آشپزی او تعریف می کند. و ماکس از این نظر بخود میبالد. بعد ماکس بیاد جسی (Jessie) همسر مرحومش میافتد که تمام نکته های اخلاقی زندگی را به پسرانش آموخته بود. در عین حال از سخاوتمندی که نسبت با و داشته و کوششی که در جهت رونق دادن به کسب و کار او میکرده و محسنات دیگر او تعریف می کند. ضمن اینکه تقریباً همان لحظه او را «ماده سگ بدنام» خطاب می کند. تدی نیز از زندگی پدرش در کالج و پسرهایش و روت صحبت می کند.

ماکس همه شون پسرند ؟ خنده داره، نه ؟ تو سه تا داری
منهم سه تا.

ولی کم کم حالت خوب و مهربانش تغییر می یابد. لنی هم شروع می کند به سر سر گذاشتن تدی، درباره فلسفه اش. و از او می خواهد که درباره ی ماهیت واقعیت حرف بزند. دوباره سؤال می کند که، از نظر فلسفی میز چیست. تدی سعی می کند که وارد این بحث نشود. ولی ناگهان روت داخل صحبت می شود :

« بمن نگاه کنید پایم را حرکت میدهم . در واقع همه ش همین است. اما من پیراهنی پوشیده ام که آن نیز با من حرکت می کند...»

آن... توجه شمارا جلب می کند. شاید سوءتعبیر شود. عمل ساده است. يك پاست که حرکت می کند.. لبهای من نیز حرکت میکنند. چرا شما توجهتان را فقط بهمان معطوف نمیکنید؟

از نظریات ایده‌ها باین شکل باهم درارتباط هستند. اگر از نظر فلسفی میز چیزی بیش از يك میز است، اگر در پس ظاهر آن حقیقت دیگری نهفته است پس بین ظاهرزن و آنچه در زیر این ظاهر است نیز تفاوتی وجود دارد.

تدی بلند میشود. پیداست که از این وضع خشنود بنظر نمی‌رسد. روت هوس کرده، درباره گذشته و احساسهای واقعی اش حرف بزند:

« من در همین اطراف بدنیا آمده‌ام (مکث) شش سال پیش رفتم آمریکا. (مکث) همه اش صخره است و ماسه. بهر طرف که نگاه کنی همینه. در ضمن پراز حشره است. (مکث) پراز حشره است.

خانواده، آشفته است. سام بقصد کار از خانه بیرون میرود. ماکس و جوئی و لنی هم بیرون میروند. تدی و روت تنها میمانند. تدی پیشنهاد می کند، بی هیچ وقفه‌ای به آمریکا برگردند. اماروت زیاد مشتاق بنظر نمی‌رسد. گرچه که پیشنهاد رانه می‌پذیرد. و نه رد می‌کند. تدی به طبقه بالا میرود تا چمدانها را به بندد. لنی برگشته و درباره‌ی هوا و لباس باروت صحبت می‌کند. روت از لنی سؤال می‌کند که آیا کفشهایش را دوست دارد. (منظور کفشهای خودش است.) و وقتی از لنی جواب مثبت می‌شنود، شکایت می‌کند که نظیر آنها در آمریکا پیدا نمی‌شود. او اعتراف می‌کند که قبل از آنکه بآمریکا برود و با تدی ازدواج کند مدل بوده است. نه مدل کلاه و لباس، بلکه مدل (بدن). و از جایی در شهر حرف می‌زند که در آنجا او و دختران دیگر کنار دریاچه عکسهای لختی می‌انداخته‌اند. تدی با چمدانهایشان پائین می‌آید، و از روت می‌خواهد که بروند. اما لنی پیشنهاد می‌کند که قبل از رفتن کمی برقصند. صفحه‌ای روی گرامافون می‌گذارد و شروع برقصیدن باروت می‌کند. در حین رقص لنی روت را می‌بوسد. در همین لحظه ماکس و جوئی از ورزشگاهی که جوئی در آن تمرین می‌کند باز می‌گردند. وقتی جوئی آنچه را در حین رقص رخ داده می‌بیند،

حیرت زده میگوید:

پناه برخدا اون (منظورش روت است) وضع درستی ندارد. اکنون جوانترین پسر روت را از چنگ لنی درآورده، او را روی کاناپه می‌نشانند، و می‌بوسدش. ماکس که در اولین ملاقات با روت آنچنان رفتاری در پیش گرفته بود. اینک رفتارش را کاملاً عادی تلقی می‌کند. در ضمن خاطر نشان میکند که تدی نباید از رفتار روت شرمنده باشد. (تدی بدون آنکه چیزی در باره برخورد و ازدواجش با روت به پدر بگوید بآمریکا رفته بود)، و از زیبایی و محسنات روت تمجید می‌کند. در این مدت جوئی و روت همچنان در وضع سابق هستند. لنی بانوک انگشت پایش به روت می‌زند تا او را از آن وضع در بیاورد. اما روت خوراکی و نوشیدنی طلب کرده رفتاری اخاذانه در پیش گرفته است. بعد شروع به سر سر گذاشتن تدی در باره‌ی فلسفه‌اش می‌کند:

« خانواده‌ت نقدهای ترا خوانده‌اند؟ »

تدی مدافعانه و خشمگین با خانواده‌اش می‌جنگد :

« تو نمی‌توانی چیزی از او آن بفهمی. حتی نمی‌توانی بفهمی راجع به چه چیزی هستند. البته هیچ ربطی بمسئله هوش ندارد. اون طریقی است که انسان را قادر می‌کند تا به جهان وهستی نگاه کند. این سؤال مطرحه که انسان چقدر می‌تواند روی مسائل و چیزها اثر بگذارد. نه اینکه خود انسان در داخل او ناهل بشه. شما اشیائی بیش نیستید. فقط جابجا میشوید. میتونم ببینم که شما چکار می‌کنید. شما همان کاری را می‌کنید که من میکنم. ولی شما غرق در آن هستید و درش گم شده‌اید.

در اینجا نور میرود، وقتی دوباره صحنه روشن میشود اوایل شب است. سام و تدی در اطاق تنها هستند. سام به تدی می‌گوید که همیشه او را بیشتر از برادرهایش دوست داشته. بمحض اینکه سروکله لنی پیدا می‌شود، بین دو برادر، یعنی «لنی و تدی» مشاجره‌ای در می‌گیرد، مشاجره بر سر ساندویچ

پنیری است که لنی برای خودش درست کرده و درکشو گذاشته بوده تا بعد از بازگشت بخورد، اما تدی آنرا خورده است. نه سهواً بلکه عمدآ. در گفتاری طولانی لنی از بد اخلاق شدن تدی در آمریکا شکایت کرده، او را سرزنش می‌کند.

تدی عکس‌العملی از خون نشان نمیدهد. در این لحظه جوئی پائین می‌آید و کاملاً واضح است که بعد از ظهر را باروت گذرانده است. لنی باخونسردی تمام، مثل یک دکتر، از جوئی سؤال می‌کند که وضعیتش با روت چگونه بوده است. و زمانی که جوئی توضیح میدهد، نتوانسته کار را یکسره کند، لنی بشدت عصبانی شده، تدی را بخاطر آنکه زنش حقه‌باز است مورد مواخذه قرار میدهد. تدی کاملاً بی تفاوت است. فقط میگوید:

«شاید جوئی راهش را بلد نیست.»

لنی با توضیحی طولانی در مورد یکی از ماجرهای خودش و جوئی گفته تدی را رد می‌کند. ماجرایی که طی آن آنها دودختر را از چنگ دومرد در آورده و در محلی بمباران شده نزدیک ورم ووداسکرابز (Wormwood Scrabs) بآنها دست‌درازی کرده بودند. هنگامیکه ماکس و سام سررسیده و در جریان مسئله قرار میگیرند، ماکس هم مانند لنی برآشفته شده، میگوید: «پسر من جوئی؟ اون یه همچین کاری با پسر کوچولوی من کرده؟ از تدی نیز سؤال می‌کند که آیا روت با اونیز چنین رفتاری دارد. تدی همچنان بی تفاوت است. فقط پاسخ میدهد: «نه»

ماکس ناگهان پیشنهاد می‌کند که روت باید در خانه آنها بماند. تدی خیلی معمولی از اینکه می‌توان از روت چنین تقاضایی کرد یا نه اظهار تردید می‌کند:

«... اون حال نداره، ما هم مجبوریم برگردیم خونه، پیش بچه‌ها.»

ولی ماکس روی این مسئله پافشاری می‌کند. در واقع دنبال راه حلی است که از آن طریق مخارج اضافی‌ای را که از بودن او عاید می‌شود، تأمین کند. شاید بوسیله کمکی که هر کدام از دستمزدهایشان خواهند کرد؟ اما لنی

فکر بهتری دارد. میگوید: روت می تواند کار کند. مثلاً بعنوان يك زن فاسد. اینجا آشکار می شود که لنی فی الواقع يك پاندا از حرفه ایست که در «سوهو» چند تازن دارد. روت می تواند شبی چند ساعت آنجا کار کند. نه بیش از چهار ساعت. لنی حتی از تدی می خواهد که روت را به استادان آمریکائی که قصد مسافرت به اروپا را دارند، معرفی کند. آنها حتی می توانند نام حرفه ای زیبایی هم برای روت انتخاب کرده، کارتهای آبرومندی هم که نام و آدرس او را مشخص می کند، برایش چاپ کنند. تدی در این مورد مخالفت و اعتراضی ندارد. فقط میگوید:

«اینطوری او بسرعت... پیر می شود.»

ولی ماکس حرف او را بی اساس دانسته، میگوید که خدمات بهداشتی که هست! روت پائین می آید. اینک همسر او تدی، پیشنهاد را با وی در میان میگذارد:

«روت... خانواده از تو دعوت کرده که مدت بیشتری اینجا بمونی. بعنوان... نوعی مهمون. اگر تو موافق باشی من حرفی ندارم. ما تو خونه براحتی از عهده کارها برمی آئیم... البته تا تو برگردی.» زمانیکه بنظر میرسد روت از این پیشنهاد راضی است. تدی توجه او را باین واقعیت جلب می کند که، در واقع خود روت باید «بارمخارجش را بدوش بکشد». هنگامیکه لنی درباره ی محلی که روت باید هر شب چند ساعتی را در آن بگذراند، صحبت می کند. روت سریعاً معنی پیشنهاد او را دریافته، شرایط مشکلی را برای انجام آن پیش پا میگذارد. او حداقل سه اطاق، يك حمام و يك پیشخدمت مخصوص می خواهد ضمناً میگوید که هزینه های اولیه را که صرف خرید لباس، مبله مان و... می شود پس نخواهد داد.

«شما باید هزینه های اولیه را بعنوان سرمایه گذاری بحساب آوردید.» لنی که ظاهراً چاره ندارد، تمام شرایط را می پذیرد. روت می خواهد که تمام این مطالب و شروط قانونی شود. در این هنگام سام که با وحشت و حیرت رو به تزایدی شاهد همه ماجرا بوده، جلو می آید و با خشم فریاد می زند که:

«ملك گریگور عقب تا کسی من باجسی زمانیکه آنها را برای گردش

برده بودم خوابید.

سپس، نقش زمین می‌شود. ابتدا همه تصور می‌کنند که او مرده است. اما او هنوز نفس می‌کشد. آنها او را بحال خود وامی‌گذارند، درحالی‌که روت معامله را سبک، سنگین می‌کند و تدی هم از اینکه سام نمی‌تواند او را بفروشد گاه برساند، متأسف است. ماکس او را راهنمایی کرده، خاطرنشان می‌کند که چگونه می‌تواند، با تاکسی یا مترو خود را بفروشد برساند. درضمن عکسی هم از خود به تدی می‌دهد تا او به نوه‌هایش نشان دهد. صحنه خداحافظی جوئی ولنی از تدی بسیار معمولی و عادیست. هنگامیکه تدی عازم رفتن است، روت او را بانامی که تا این لحظه ما نشنیده‌ایم صدا می‌زند: «ادی». آیا او تغییر عقیده خواهد داد؟ آیا با او می‌رود؟ تدی برمی‌گردد، (مکث). روت فقط می‌گوید:

«مثل عربیه‌ها رفتار نکن»

تدی می‌رود، روت با آرامش روی صندلی‌اش می‌نشیند. سام بی‌حرکت روی زمین افتاده است. جوئی به سمت روت رفته، درمقابلش زانو می‌زند. روت نیز او را نوازش می‌کند. ماکس آشفته قدم می‌زند:

«مثل اینکه من خیلی پیر هستم. اون فکر می‌کنه من يك مرد پیر هستم (مکث) من، انقدرها هم پیر نیستم».

روت غیرقابل نفوذ می‌نماید. لنی ایستاده و صحنه را نظاره می‌کند. ماکس بیشتر و بیشتر التماس می‌کند. اصرار می‌کند. زبانش به لکنت افتاده، زانوده، التماس‌کنان بطرف او می‌خزد و می‌گوید که زیاد پیر نیست. روت همچنان تأثیر ناپذیر است. درحالی‌که سر جوئی را نوازش می‌کند ولنی هم همچنان ایستاده، صحنه را نظاره می‌کند، پرده فرو می‌افتد.

آنچه باعث تکان و شوک تماشاگر نمایشنامه بازگشت به خانه می‌شود، تنها بدلیل ارائه سکس و فحشا بصورت خیلی عادی و معمولی نیست. بلکه انگیزه‌های غیرقابل توصیف شخصیت‌های اصلی نمایشنامه است که این تکان را موجب می‌شود. چرا زنی که مادر سه فرزند است و همسر يك استاد کالج

آمریکائی، باین سادگی و در آرامش تمام این پیشنهاد را می‌پذیرد. چگونه شوهرش حاضر می‌شود که نه تنها به این امر رضایت دهد، بلکه خود برای دادن این پیشنهاد به همسرش واسطه قرار گیرد؟ آیا نویسنده صرفاً در پی شوک و تکان تماشاچی است؟ آیا اصولاً داستان باورکردنی است؟ آنها که تأثیرهای نمایشی و غیرقابل انکار نمایشنامه را با غافلگیری‌های ناگهانی و چرخشهای غیرمترقبه آن ستوده‌اند، از آن بعنوان مجموعه‌ای از تصویرهای سمبولیک و تمثیلات شاعرانه دفاع کرده، معتقدند که نباید با اثر برخوردی منطقی و واقع‌گرایانه داشت.

با اعتقاد من نمایشنامه بازگشت به خانه، در عین آنکه تصویر نیست شاعرانه از موقعیت اساسی بشر. همچنین می‌تواند بعنوان یک نمایش واقع‌گرایانه، مورد دقیق‌ترین بررسی‌ها قرار گیرد. در واقع دستاورد آن، ترکیب کاملیست از غایت واقع‌گرایی با تصاویر آرکتیپی (ازلی) Archetypal تحقیق‌آرزوها.

بگذارید ابتدا نمایشنامه را از جهت معتبر بودنش بعنوان یک سلسله رویدادهای واقعی و قابل توجیه بررسی کنیم. رویدادهای قابل اتفاق برای خانواده‌ای که در شرایط خاص زندگی خود هستند و نویسنده نیز بروشنی کامل آنرا تصویر کرده است. سلسله وقایعی را که در نمایشنامه بازگشت به خانه تصویر شده‌اند، نباید فقط با چهارچوب سنتی و قراردادی نمایشی که بر طبق آن نویسنده ملزم به طراحی واضحی از تاریخچه گذشته شخصیت‌های نمایشنامه و انگیزه‌های آنها می‌باشد، بررسی نمود. پینتر نه تنها این قرارداد را مغایر واقع‌گرایی صرف میدانند، چه معتقد است که (آدمهائی که بگونه‌ای یکدیگر را می‌شناسند، هرگز درباره انگیزه‌هایشان باهم حرف نمی‌زنند) بلکه آنرا تا حدودی غیرمنطقی هم می‌شمارد. او چیزی در مورد سوابق و انگیزه‌های کاراکترهایش بدست نمیدهد. با وجود این تمام اطلاعات بنحوی بسیار طبیعی به تماشاگر منتقل می‌شود. بعنوان مثال:

بسختی می‌شود در مورد اینکه حرفه‌ی ما کس قصابی بوده و یا اینکه

دوست اومك گريگور کارقصابی را در مغازه‌ی پدرما کس شروع کرده، تردید کرد. لیکن این بدان معنی نمی‌باشد که این دو کارا کتر علاوه بر کار فوق درگیر کارهائی که چندان آبرومند نیست، نباشند. چه بسا که خود آنها از گانگسترین و پا اندازهای لندن هستند. در همان صحنه اول ما کس از گذشته خود و مڪ گريگور چنین یاد می‌کند:

«هه! تو مرکز شهر (Westend) لندن هیچکس باندازه ما دونفر بدو منفور نبود. میدونی هنوز هم همینطوره. ما هر جا که وارد میشدیم و بهر جا که قدم می‌گذاشتیم، همه جلوی پامون بلند میشدند و برامون راه باز میکردند. همه ساکت میشدند. تو هرگز با چنین سکوتی روبرو نبوده‌ای.

در اینجا تماشاچی حرفهای پیرمرد را گزافه‌ای تو خالی تلقی میکند. اما در پرتو اتفاقات بعدی خواهیم دید که حرفهای او تا اندازه‌ای حقیقی بنظر میرسد. و چه چیز طبیعی‌تر از اینکه لنی به تبعیت از سنت خانوادگی‌اش، پاندازی در «سوهو» را پیشه خود کند؟ داستان طولانی او در مورد زن بیمار و مضروب کردن او، در همان اوایل نمایشنامه، حاکی از حرفه و شغل اساسی اوست. همچنین جائی در داستان اشاره میکنند که راننده‌ها، از جمله سام همه اعضای اصلی باندى چون باند لنى میباشند:

«خیالت از بابت راننده‌اش راحت باشه. راننده اگر هم چیزی میدونست نمیگفت. او دوست قدیمی خانواده ما بود.

محتملاً سام که اینك کارمند يك آژانس آبرومند کرایه اتوموبیل است، در جوانی راننده زنهای بوده که ما کس و گريگور اداره‌اشان میکردند. پافشاری و اصرار بیش از حد مڪ گريگور مبنی بر اینکه وقتی همسر ما کس، یعنی جسی را در مرکز شهر (West end) میگردانیده و همیشه مراقبش بوده خود می‌تواند دلیلی باشد بر اینکه احتمالاً خود جسی (Jessie) نیز یکی از همین زن‌ها بوده است. و این مسئله ضمناً می‌تواند دلیل خشم لنی، هنگامیکه درباره چگونگی وضع مادرش در موقع بسته شدن نطفه‌اش سؤال می‌کند هم باشد.

همچنین می‌تواند دلیلی باشد بر احساس دوگانه ماکس نسبت به جسی که زمانی از محاسنش تعریف می‌کند و زمانی دیگر ماده‌سگ بدنانش مینامد. حتی تمجیدی که ماکس از جسی میکند، بخاطر آنکه معلم اخلاق پسرانش بوده، بگونه‌ای نیشدار و طعنه‌آمیز است. واضح است که اخلاقیات لنی و جوئی چیزی جز اخلاقیات مخدوش پا اندازها و متجاوزین به زنان که توسط زن بدننامی بآنان تعلیم داده شده، نیست. و حتی خشونت توأم با تنفر ماکس هنگامیکه برای اولین بار با روت مواجه میشود و بی وقفه او را بدننام مینامد می‌تواند معنی دوگانه‌ای داشته باشد:

«من تا با امروز هرگز يك زن را باین خانه نیاورده بودم»

به شرافتم قسم می‌خورم. از زمانیکه مادرت مرده هرگز چنین اتفاقی نیافتاده».

در نتیجه پیشنهاد لنی و ماکس به روت، در خانواده‌ای که سالها از همین طریق امرار معاش کرده، امری بسیار طبیعی و عادی بنظر میرسد. و تعجبی ندارد که این پیشنهاد در کمال خونسردی و آرامش مطرح شود. و تدی نیز در نهایت خونسردی با آن برخورد کند. پسری تحصیل کرده که چون شیوه زندگی آنها را نمی‌پسندیده از خانه گریخته است. گرچه که کاملاً با آن آشنائی دارد.

این در باره‌ی توجیه رضایت تدی بعنوان شوهر. لیکن چرا همسرین بهمین سادگی پیشنهاد را می‌پذیرد؟ روت صریحاً اقرار میکند، که بهنگام برخورد و ازدواج با تدی، مدل لخت عکاسی بوده. و کم‌وبیش همه میدانند که این نام دیگر است برای يك زن بدننام. و خانه ییلاقی کنار دریائی که او با چنان حرارتی از آن بعنوان صحنه‌ی برهنه شدنش در مقابل دوربین، یاد می‌کند، خانه‌ای با مشروب و غذای سرد، بیشتر به محل‌های عیاشی شباهت دارد تا مکانی برای عکاسی. بنابراین اگر روت در زمان اولین ملاقاتش با تدی يك بدننام یا يك نیمه بدننام بوده است (وقتی ماکس از زیبائی او تعریف می‌کند او معترضانه می‌گوید «من قبلاً پیش از اینکه با تدی برخورد

کنم... باحالام تفاوت داشتم» و اگر لنی و ماکس در همان نظر اول او را يك زن بدنام می بینند (چون توجهی به گفته های تدی در مورد ازدواجش با او نمی کنند) پس قطعاً این احتمال وجود دارد که او زندگی، همسر يك استاد کالج بودن را نپسندد. او آمریکا را سرزمینی خشك و صخره ای و آلوده به حشرات توصیف می کند، که بدون شك تصویری از افسردگی او در محیطی نامتجانس است. و این حقیقت که ازدواج او باتدی به نقطه پایانش رسیده و در حال گسیختگی است. و همین امر می تواند انگیزه ای شده باشد برای سفر غیر مترقبه و ناگهانی آنها به ونیز: بنوعی شاید این آخرین تلاش برای نجات دادن ازدواج است در ماه عسل دوم. اینطور که معلوم است سفر نتیجه مطلوبی ببار نیآورده. رد کردن تقاضای تدی از رفتن به اطاق خواب در بدو ورودشان به خانه. بوضوح بیانگر این مسئله است که وی تمایلی نسبت باو ندارد. بدهی است که دنیای كوچك دانشگاهی در نقطه ای از تگزاس، می توانسته بحران ازدواج تدی را به بدگوئیهای ناراحت کننده ای ختم کند. شاید در آنجا شایعاتی پیرامون زندگی پیشین روت وجود داشته. بنابر این بسیار طبیعی است که وقتی تدی باین نتیجه می رسد که ازدواجش با روت از هم گسیخته شده ، وقادر نیست از روت خانمی بسازد که همسر يك استاد محترم کالج است، عدم بازگشت او را به خانه تا اندازه ای با خونسردی و آرامش خاطر بپذیرد. لذا اشتیاق او به مطمئن کردن روت نسبت باینکه او و پسرهایش قادراند بدون وجود او امور خود را بگذرانند، از همین امر ناشی می شود.

در باره قابل قبول بودن اتفاقات در نمایشنامه بازگشت به خانه از جنبه واقع گرایانه، همین کافیست که دریابیم خانواده ی ترسیم شده ، خانواده ایست که از دنیای آبرومند و بهنجار برکنار بوده است. و گرچه روت همسر يك استاد است ، می تواند در گذشته بدنام باشد. در این صورت عمل و عکس العمل همه شخصیتها در این راستاست که معنی پیدا میکند.

اما بازگشت به خانه مانند اکثر نمایشنامه های پیوتر از جنبه ی دیگری نیز برخوردار است.

عمل واقعی و عملکرد واقع گرایانه در آن کنایه ایست از امیال، آرزوهای انسانی، اسطوره و تصویر رویا گونه از فرافکنی ترسها و آمال ازلی. درست به مثابه حوادثی که در ادیپ سوفوکل و شاه لیر اتفاق می افتد. هردو ضمن آنکه در مورد انسانهای واقعی خاصی صادق اند، می توانند در عین حال همچون رویا و کابوسی از گناهان و مصائب انسانی متجلی شوند. بازگشت به خانه نیز با فراتر رفتن از مرز برخورد واقع گرایانه، دقیقاً مبدل به چنین تصویر ازلی ای میشود. در حقیقت نمایشنامه گرایش دارد به دورنمایه نمایشنامه های ادیپ و شاه لیر و تنهایی و بی کسی سنن پیری و آرزوی پسران در پیروزی ادیپی بر مادر.

دشمنی شدید پسران جوانتر «که با ماکس زندگی می کنند» با پدرشان از همان ابتدای نمایشنامه بوضوح به چشم می خورد. در همان دقایق اول لنی پدرش را با زشتترین کلمات بهاد ناسزا می گیرد.

«چرا خفه نمی شوی؟ احمق کودن»

و هنگامیکه جوئی از پدرش شامش را می خواهد، ماکس قرقرکنان می گوید:

«روز و شب، وقت و بی وقت مثل حیوان در را باز میکنند و و می آیند تو.»

[بروید برای خودتان یک مادر پیدا کنید.] تأکید نویسنده است.

فقدان وجود مادر، همچنین شخصیت مادر مرده، یعنی جسی (Jessie) در نمایشنامه کاملاً حل میشود. عدم قابلیت ماکس (یا تصور عدم قابلیت) بعنوان آشپزگویا ترین سمبل ازین وضع و حال است. همچنین بوضوح مشخص است که مادر «لااقل از نظر یکی از پسران» یعنی لنی وسیله ایست برای تحقق آرزوهای ادیپی زمانی که پدر را در مورد بسته شدن نطفه اش، و آن آمیزشی که موجب حیات او شده سؤال پیچ می کند در واقع به مادر خود می اندیشد. همچنین روشن است که باین دلیل نفرت شدیدی نسبت به پدر دارد. عبارت دیگر لنی در این صحنه شخصیتی هاملتی دارد.

لنی و جوئی شباهت زیادی به آن دو برادر دیگر، یعنی میک و آستون

درنمایشنامه سرایدار دارند:

(آنها نیز بایک شخصیت پدرگونه در ستیزند) ولنی و جوئی نیز مانند میک و آستون مکمل یکدیگر هستند. لنی سریع و نرم است. جوئی کند و قوی. و هردو بمثابة يك تن واحد عمل میکنند: لنی که روت را برانگیخته، بدون هیچ مسئله‌ای او را به جوئی تحویل میدهد. در واقع آنها جنبه‌های متفاوت يك شخصیت‌اند. لنی سمبل زرنگی و زیرکی و جوئی مظهر نیرومندی و توانائی اوست. در عین حال میشود به ماکس یعنی پدر و تدی، برادر بزرگتر چون دوجنبه از شخصیت يك پدر نگریست. ماکس سمبل پیری و بداخلاقی است و تدی سمبل خرد برتر او (بهمین جهت لنی به فلسفه او نیش میزند). در پایان نمایشنامه ماکس و تدی شکست خورده‌اند. در حالیکه لنی و جوئی پیروزند. وجدال دوطرف بر سرچه بود؟ روت. یقیناً این امر اتفاقی نیست که روت همسر تدی، مانند جسی همسر ماکس سه‌پسر دارد. نکته‌ای که بخصوص توسط ماکس تأکید میشود. روت بعنوان همسر برادر بزرگتر (که جانشینی است برای پدر) شخصیتی است مادرگونه. او تجسم دوباره‌ی جسی است. بنابراین عکس‌العمل خشن ماکس در اولین برخوردش با روت می‌تواند نتیجه روبروشدن ناگهانی او بازن مرده‌اش باشد:

«من تا با امروز هرگز زنی را تو این‌خانه نیاورده بودم

از وقتی مادرت مرد».

در پایان نمایش روت را می‌بینیم که حاکم بر خانواده است. شاید عنوان بازگشت به خانه در ارتباط با همین نکته باشد.

آن مادری که پسر کوچولوها در نخستین لحظات بیداری غرایزشان با و گرایش می‌یابند زنی است جوان نه يك پیرزن. تصویری از اوست که بهنگام بلوغ در رویا بسراغش می‌آید. در نتیجه روت که مادر پسرانیست که در فاصله سنی ۳ تا ۵ سال قرار دارند، تجسم رویاهای لنی و جوئی در آن مقطع از زندگی‌شان می‌باشد. بهمین دلیل (بازگشت به خانه) تصویر است از اوج رویاهای ادیپی آنها. اما پدر، شکست خورده و در خاک غلطیده،

ملتسمسانه محبت او را طلب می‌کند. این رویای کامیابی، درست عکس آن وضعیت واقعی است که یک پسر جوان با آن روبروست. «پدر در تسلط و تملک غرور آمیزش و پسر، مغلوب، مطرود و آزرده» لذا از نقطه نظر پسران «بازگشت به خانه»، تصویری است رویائی از تحقق آرزوها و تمایلات «ادیپی» آنان. پیروزی ادیپی بر مادر و خوار و زبون ساختن پدر. اما از نقطه نظر پدر، نمایشنامه کابوس دهشتناکی است از انتقام پسران.

اگر نمایشنامه را بمثابة اسطوره‌ای رویاگونه بنگریم، آنوقت متوجه خواهیم شد که چرا روت آنقدر ساده و طبیعی و بساین سهولت، حاضر میشود بدنامی پیشه کرده خود را در اختیار لنی و جوئی قرار دهد. این همان شیوه خاص و معجزه آسای تحقق آمال و آرزوها در رویاست. حتی نوع ملاقات لنی با روت در نیمه شب زمانیکه بطور ناگهانی از غیب پیدایش میشود، حامل کلیه خطوط ویژه نحوه گسترش رویاهاست: مانند زمانیکه در بستر دراز کشیده ایم و با چشم باز و بیدار درباره چیزی که بیشتر از هر چیز دیگر آرزوی تحققش را داریم، به تخیل می‌پردازیم. دو داستان مطولی که لنی در در اولین ملاقاتش با روت برای او نقل می‌کند، (که اشاره ایست به رفتار بیرحمانه او نسبت به زنان) تصویر بجائی از تلاش کودکیمت که سعی دارد بخود بقبولاند که باز اندازه کافی بزرگ و نیرومند شده است تا بتواند بر زن بالغی چون مادرش اثر گذاشته و مغلوبش کند. در حالیکه روت در واقع لیوان آب بی هیچ اشکالی برتری سریع و سهل خود را به ثبوت میرساند. روت چون سارا در نمایشنامه فاسق (the lover) و سالی در نمایشنامه مدرسه شبانه (Nightschool) و استلدر نمایشنامه کلکسیون (The collection) هم مادر است و هم تأمین کننده عقده‌های ادیپی. زنان بدنام منفعل ترین زنانند. زنانی که میشود بدون در نظر گرفتن عواطف و تمایلاتشان چنان با آنان رفتار نمود که گویی وسایلی هستند برای ارضاء غرایز. مردان هر چه ذلیل تر باشند، بیشتر رویای تصاحب زنانی مطیع و سر بزیرا در سر می‌پرورانند. رویای زنان بدنام را. پس تصویر دست نیافتنی و خشک مادر، در رویای

کودک، باید به تصویریک بدنام مبدل شود و لذا بهمین خاطر است که جسی (Jessie) و روت Ruth هم مادرند و هم زن بدنام.

اگر این فرض درست باشد که بازگشت به خانه تصویر رویا گونه ایست از تحقق آرزوها، که عمداً از دریچه چشم پسر بچه‌ای دیده میشود. پس روت باید کاراکتری انفعالی باشد. او وسیلهٔ ارضاء امیال مردان است. و چون تصویری است از یک رویا بدون هیچ مقاومتی تسلیم این امیال میشود.

لیکن نمایشنامه الزاماً باید جنبه واقع‌گرایانهٔ خود را نیز رعایت کند. و همین جاست که پینتر موفق به خلق کاراکتر قابل قبولی از روت میشود. حتی اگر او را نه فقط وسیلهٔ انفعالی امیال ازلی بشر، بلکه بصورت شخصی واقعی به بینیم، کار بزرگ و هنرمندانه‌ایست. زیرا روت خود را (برغم آنچه میخواهد بنظر برساند) وسیلهٔ انفعالی بر آوردن امیال میداند. معنای سخنان او در مورد خودش بعنوان شیئی قابل حمل در پاسخ به بحثی که در خصوص طبیعت واقعی یک میزاست، می‌باشد. به‌خاطر همین است که او دراز و واجش شکست خورده و در یک حالت نومیدی وجودی، و تزلزلی عمیق دست و پامیزند. که این امر هم قابل فهم است و هم انگیزه کلیهٔ رفتاراش می‌باشد. اوسعی کرده است تا با طبیعت خود بمبارزه برخیزد. لیکن از آن شکست خورده است. اکنون او دست از مبارزه کشیده و بی‌هیچ ناراحتی‌ای تسلیم میشود.

از سوی دیگر شخصیت سام (Sam) نشانگر خود آگاهی خانواده است. در مورد طبیعت واقعی مادر یعنی جسی (Jessie) و مک گریگور که نقش دلال محبت را برای او بازی میکرد (که برآستی در سطحی عمیق‌تر نشانگر فعالیت خود ماکس بمنزله شخصیتی با کارهای پنهانی‌اش می‌باشد) یعنی زمانیکه ماکس در حقیقت مانند لنی بود. از نیرو سام وجدان خانواده است. من برتر آن. در نتیجه طبیعی است که او در این لحظه از پا در آید، زمانیکه می‌بیند موقعیتی که وی در تمام طول زندگیش از آن شرم داشته و دربارهٔ آن احساس

گناه میکرده، دوباره احیامی شود.

موضوع، نمایشنامه بازگشت به خانه به شکل‌های مختلف در تعدادی از نمایشنامه‌های قبلی پیمتر نیز دیده شده است. در نمایشنامه جشن تولد، يك شخصیت پسرگونه بشکل ظالمانه‌ای از رابطه تقریباً اویپی با يك شخصیت مادرگونه بریده شده است. و عامل اصلی این مصیبت یعنی گلد برگ وجه مشترک زیادی پاماکس پدرگونه دارد. در نمایشنامه (سرایدار) دو پسر شخصیتی پدرگونه را از خاله بیرون می‌اندازند.

(و مجدداً، در اینجا دیویس، ولگرد پیروجه مشترک زیادی از جهت پرحرفی و زودرنجی با ماکس دارد. و این در حالیست که ميك و آستون از نظر شخصیتی به لنی و جوئی شباهت دارند.) در نمایشنامه مدرسه شبانه پسری بنام والتر را می‌بینم که با (سولتوی) Solto پدرگونه بخاطر تصاحب يك دختر که هم معلم مدرسه (مادر) و هم گارسن يك کلوپ شبانه است، در حال ستیز است. در نمایشنامه «فاسق» The lover قهرمان داستان خواب فاسق شدن همسرش را که يك (مادر) است، می‌بیند. ولی در نمایشنامه بازگشت به خانه است که تسم (درونمایه) ادیپی بشکلی کامل و علنی، تظاهر می‌کند. گوئی همراه با بیشتر شدن مهارت ادبی و اعتماد بنفس پیمتر، این درونمایه از عمق به سطح آمده است. مهارت و اعتماد بنفسی که او را قادر می‌سازد تا بجای اینکه نگاه زیرچشمی به مسائل داشته باشد. از روبرو بآنها بنگرد.

از جانب دیگر بنظر من جهانی بودن سرچشمه‌های ادلی موقعیت بشری که موضوع اصلی نمایشنامه بازگشت به خانه را تشکیل میدهد، همچنین ارتباط عمیق آن با تماشاگران تئاتر در هر کجا که باشند، مبین تأثیر شدید نمایشنامه در خود آگاهی و اعماق وجدان انسانهاست. برغم آنکه در حله نخست بدلیل نامفهوم بودن ظاهری نمایشنامه با گنجی و عدم درک روبروست، اما تماشاگر هر چقدر هم که نتواند نمایشنامه

را از جهت جنبه‌های عقلانی بپذیرد، در پایان کار عمق ضمیر ناخود- آگاهش بآن پاسخ می‌دهد. و همین امر است که باعث شده در باره نمایشنامه بحث‌ها و کندوکاوهای فراوانی صورت بگیرد، و این مسئله خودناشی از قدرت و تأثیر عمیق نمایشنامه است.

دورنما

Land Scape

(دورنما) داستان بی ارتباطی و
گسیختگی روابط انسانی است. لذا
هنگامیکه ارتباط واقعی میان انسانها
گسسته شد به رویا و خیال روی میآورد.
و زمانی که رویا و خیال نیز پاسخگوی
خواسته و آرزوهای او نبود متوسل به
خشونت میشود. خشونتی که خود ناشی
از رفتار غم انگیز و دهشتناک جامعه ای
بی بند و بار است. جامعه ای که علاج
و درمان درد انسانها را در لاقیدی، پوچی
و پناه بردن به مواد مخدر و مشروبات الکلی
می بیند. اما این عوامل نه تنها چیزی
از شدت درد نمی کاهد بلکه بعد از مدتی
خود عامل درد می شود. و اینجاست که
دست به هر عملی برای تسکین روح

بیمار وعلیل خود میزند. نوع عمل و حتی نتیجه‌اش برای او اهمیتی ندارد. پس چه چیز مهم است؟ این سؤالی است که یکبار برای همیشه انسان غربی باید از خود بکند.

«دورنما» نمایشنامه کوتاهیست که برای صحنه نوشته شده بود. ولی زمانی که لرد چمبرلین در آخرین سال تصدی خود بعنوان سرپرست اداره سانسور، اصرار در حذف چند لغت پر قدرت نمایشنامه را داشت. پینتر از اجرای صحنه‌ای آن صرف نظر نموده، تصمیم گرفت آنرا در رادیو اجرا نماید. اولین اجرای رادیویی نمایشنامه در بهار ۱۹۶۸ صورت گرفت. «البته عدم اجرای صحنه‌ای بخاطر تأثیر و نفوذ چمبرلین نبوده است» دورنما با نمایشنامه‌ای دیگر بنام «سکوت» در تابستان سال بعد بروی صحنه رفت. در واقع «دورنما» برای پینتر در سمک و نحوه پیشرفت داستان نقطه عطف جدیدیست. در اینجا هیچ نشانی از «کمدی تهدید یا مخاطره» وجود ندارد. مشکل ایجاد ارتباط چنانچه در اکثر آثار پینتر بچشم می‌خورد، یکی از تم‌های اصلی «دورنما» را نیز تشکیل می‌دهد. لیکن این مشکل در اینجا از دیالوگ یا گفتگو بین شخصیتها «که بدون نزدیک شدن بهم صحبت می‌کنند» ناشی نمی‌شود، بلکه این امر از دامنولوژی که همزمان باهم گفته می‌شوند و یکدیگر را قطع می‌کنند، نشئت می‌گیرد.

صحنه، آشپزخانه يك خانه روستاییست. دورمیز آشپزخانه بت (Beth) زن چهل و چند ساله‌ای که در يك صندلی راحت نشسته، در يك طرف وداف در سمت مقابل این میز دراز در طرف دیگر نشسته است. داف پنجاه و دوسه سال بیشتر ندارد. عصر است. «دریادداشتی که از مؤلف داریم، براختلاف سطح آگاهی و صحبت بین کاراکترها تاکید دارد.»

داف بطور معمول به طرف (بت) Beth برمیگردد، ولی بنظر نمی‌رسد که صدای او را بشنود. بت هرگز به داف نگاه نمی‌کند. او نیز بنظر نمی‌رسد که

صدای داف را بشنود.

هر دو کاراکتر، بدون هیچ ناراحتی و درحالتی کاملاً ریلکس (Relax) بسر میبرند. چنین بنظر میرسد، داف که بطور معمول بطرف بت (Beth) برگشته در حال صحبت کردنست. «یا سعی می کند که باوی حرف بزند». هر چند که بت هیچ عکس العملی نشان نمیدهد. ازسوی دیگر بت (Beth) که هرگز به داف نگاه نکرده و صدای او را نمی شنود، بنظر میرسد که «فقط با خودش صحبت میکند و مونولوگ وی صرفاً درونی و سرزیر افکار اوست». بعلاوه، افکار (بت) Beth، کاملاً مربوط به گذشته است. او هرگز به زمان حال و شرایط زندگی فعلی اش برنمیگردد. در صورتیکه داف عادت دارد اتفاقات دوسه روز گذشته را برای بت تعریف کند. گاهی درمورد، حوادث و اتفاقات بسیار دور گذشته نیز حرف میزند. بت در رویائی بسر میبرد که بایک مرد، یا بقول خودش «مرد من» در ساحل بوده.

این، تصویر اصلی «دورنمای» وی می باشد. دورنمایی مربوط به یک ساحل خلوت، که فقط عابرینی چند از آنجا میگذرند. و بت و مردش روی شنها نشسته اند. گهگاهی افکار بت از ساحل دور شده، و به صحنه گلها و مردش معطوف می شود. همان مرد خودش یا مردی دیگر؟ «احتمالاً می شود گفت که همان مرد خودش بوده است!»

... او مرا تعقیب کرد. در حالیکه در فاصله دوری از من ایستاده بود، بمن نگاه میکرد. من همچنان آنجا ایستاده بودم. شنیدم که اوتکان میخورد. من گوش دادم. به گلهای آبی و سفیدی که در گلدان بودند، نگاه کردم. مکث.

سپس او بمن نزدیک شد.

سایر صحنه هائی که بت راجع بآنها صحبت می کند کماکان مربوط به دورنمای مرکزی خودش و مردش در ساحل و رفتن آنها به هتل و جریاناتی که قبل از آن رخ داده می باشد. منظر یا دورنمای قبل از آن بیدار بت و مردش مربوط

می‌شود. بت اتوبوسی سوار شده به تقاطع جاده می‌رود. در اینجا مردش او را سوار اتوموبیل کرده، بسوی دریا می‌راند. در دورنمای قبل از این دورنما، نشان می‌دهد که چگونه آنروز صبح زود از خواب بیدار شده تا بکارهای خانه برسد. و چگونه لباس آبی رنگش را در آن صبح زیبای پائیزی بتن کرده است. در عین حال از مهارتش در نقاشی و اینکه احتمالاً آنروز صبح در ساحل تصویر مردش را ترسیم می‌کرده، صحبت می‌کند. این تصویر نیست که بت در آخر نمایش درباره خاطره آنروز بخصوص می‌دهد.

... او بالای سر من ایستاده و بمن نگاه می‌کرد.

(مکث)

شن‌های ساحل به پوستم چسبیده بودند

(مکث)

تصویر آسمان در چشم‌مانم نقش می‌بست

و صدای امواج دریا به آرامی در گوشم می‌پیچید.

(مکث)

گفتم که او عشق واقعی من بود.

بدینسان بت حتی سعی در ایجاد ارتباط نمی‌کند. او بکلی رابطه‌اش را بازبان حال و دنیائی که پیرامونش را گرفته، قطع کرده است.

از آن طرف، داف (Duff)، می‌خواهد راجع به کاری که کرده، با او صحبت کند و نظرش را در آن مورد جويا شود.

... آیا هوای دیروز را بخاطر می‌آوری؟ ریزش باران را؟ و سپس اضافه می‌کند که سگشان ناپدیده شده. و ادامه می‌دهد که وقتی باران می‌بارید در زیر درختی پناه گرفته و پس از آن به بار می‌رود تا آبجوئی بنوشد و در آنجا با مردمی که از کیفیت آبجو گله‌مند بوده و از آن شکایت می‌کرده به گفتگو پرداخته است.

در این گفتگو داف جزئیات بیشتری در مورد سابقه خودش با (بت) و اینکه چگونه آنها آنروز عصر در آن آشپزخانه نشسته بودند، ارائه می‌دهد.

درعین حال توضیح میدهد که چگونه او (بت) توسط مالک آن خانه روستائی بزرگ بعنوان يك (تیم) از خدمتکاران خانگی (کدبانو، آشپز، نوکروراننده بکار گمارده شده اند).

«بعقیده من آنجا مکانی است که ما احساس خوشبختی می کنیم. در منزل آقای (سایکز) بدون آنکه کسی مزاحمان شود در آرامش محض زندگی میکنیم.

درعین حال روشن می شود که آنها نه تنها خانه را برای آقای (سایکز) گرم نگهداشته اند، بلکه آنطور که از جمله بعدی داف استنباط می شود، آنها خود بصورت مالکین آن خانه درآمده اند.

... در این فکر بودم که یکی دوفرد از افرادی را که در دهکده می شناسیم به صرف يك نوشیدنی دعوت کنم. ولی بعد پشیمان شدم، لازم نبود این کار را بکنم.

داف به این حقیقت واقف بود که (بت) کدبانوئی درجه يك است. «او میتواندست به تو متکی باشد. او بتو متکی بود. او به تو اعتماد داشت. میدانست که تو میتوانی خانه را بی هیچ هراسی نگهداری کنی.

آیا بخاطر مهارت و قابلیت (بت) در امر کدبانوئی بود که آقای (سایکز) خانه را بآنها واگذار کرده بود؟ باید دلیل قانع کننده تری داشته باشد، چون او در این دنیا هیچکس را نداشت و کاملاً تنها بود.

آنروز که آقای سایکز میهمانی شام کوچکی ترتیب داده بود از دست پخت و سرویس تو تعریف کرد.

مکث

فقط دوزن بودند که قبلاً هرگز آنها را ندیده بودم. احتمالاً، مادر و خواهرش بودند. یا اینکه آقای (سایکز) دلایل دیگری داشت. هر چند که داف میگوید او آدمی فاسد و دلتنگی بوده که کاملاً تنها زندگی میکرد، ولی درعین حال خیلی مواظب بت بوده و از او مراقبت میکرد.

«آن لباس آبی زیبایی که برایت انتخاب کرد، بخاطر لطفی بود که داشت.

البته این بخاطر لطفی بود که بتو داشت. او میخواست که تو در نظر میهمانان خوب جلوه کنی.

آیا این لباسی بود که بت آنروز موقعی که بامردش به ساحل میرفت پوشیده بود؟ اینطور بنظر میرسد. همچنین بنظر نمیآید که او لباس دیگری هم داشته باشد. من لباس آبی خودم را پوشیدم.

چگونه (داف) و (بت) به وضع فعلی که هیچگونه ارتباطی باهم ندارند، رسیده بودند؟ داف یادآوری میکند که آن حادثه دردآور چه بوده است.

«تو عادات داشتی یک زنجیر دور کمرت بندی. روی زنجیر، کلید، انگشتانه، دفترچه یادداشت مداد و قیچی ات را حمل میکردی. (مکث)

تو در سالن ایستاده بودی و زنگ ناقوس ماندی را بصدا در میآوردی. این قضیه پس از آن بود که آقای سایکز رفته، و یا به احتمال زیاد مرده بود.

ایستاده در سالنی خالی «گانگ» خون آلود را بصدا در میآورد. کسی در آنجا نبود که بآن گوش دهد. هیچکس نیز آنرا نخواهد شنید. روحی بجز من در آن خانه نبود. چیزی برای ناهار پیدا نمیشد. اصلاً چیزی پخته نشده بود. نه سوپی، نه شیرینی ای، نه سبزی ای و نه جایی برای کشیدن تریاک. همه اتان را..

«این عبارت دلیل اصلی ممانعت لرد چمبرلین از اجرای صحنه ای نمایشنامه بود»

دیده میشد که بت (Beth) زنگ را بصدا در میآورد. بدون شك او همیشه هنگامیکه آقای سایکز در آنجا حضور داشت اینکار را میکرد. و این امر سبب از کوره بدر رفتن داف میشد. او نشان «دختر کدبانو»ی او را پاره پاره کرد. من زنجیر حامل انگشتانه و کلید و قیچی را کندم و خرد کردم.

من (گانگ) را بالگد پائین انداختم... فکر کردم که بطرفم میآئی.

فکر کردم با غوشم برمیگردی، من فکر می‌کردم که... پس مانند یک
مرد در مقابل سگ نگهبان خانه در سالن بتونزدیک شدم. و (گانگ)
بصدا درآمد.

آیا این یک فانتزیست؟ یا اینکه داف پس از پاره کردن زنجیر بت Beth با
کلیدها و سایر ابزار خیاطی وی واقعاً سعی داشته که با او دست‌درازی کند.
سپس می‌افزاید.

«من (گانگ) را روی کف سالن بصدا در خواهم آورد. اگر صدا
خیلی صاف و فاقد طنین است من آنرا به قلابش آویزان خواهم کرد،
و ترا بطرف آن هل میدهم و صدای آنرا در می‌آورم. و آنها را صدا
میزنم که ناهار حاضر است. بیکن را بیاورید. محکم به سرزیبای
توضیحه می‌زنم. مواظب باش که سگ انگشتانه را نبلعد.»

اینها آخرین کلماتیست که داف در نمایش ادا میکند. ازین لحظه به بعد تصویر
داف به تصویر آخرین فانتزی بت Beth در خصوص مردش که در ساحل آرامی
بالای سر او ایستاده تغییر شکل داده و سوییچ می‌شود. بدینسان تصویر اصلی
نمایش متضادمی شود. تضاد بین لطافت و ظرافت خاطره زن از عشق گذشته‌اش
و خشونت ظالمانه مرد. آیا او (داف) در مورد کشفیات روی جاده پس از بارش
باران صحبت می‌کند؟ یا اینکه از قویترین کلمات ممنوعه درباره‌ی رویای
نزدیک شدن به (بت) از طریق بصدا در آوردن (گانگ)، آوردن بیکن بخانه،
باصدا بستن در، یا ضربه زدن و ترساندن استفاده می‌کند؟ در نمایش «دورنما»
نیز مثل اکثر آثار پینتر مقدمه‌تاً ما با یک ابهام ظریف و متوازن روبرو هستیم.
مردی که (بت) Beth با ظرافت و حساسیت از او یاد میکند کیست؟ آیا (داف)
شوهرش آن مرد است؟ یا مرد دیگریست؟ شاید آقای (سایکز) کارفرماست؟
در متن اشاره‌ای هست مبنی بر اینکه احتمالاً در گذشته داف نیز از همان
حساسیتها و ظرافتهای (بت) برخوردار بوده. جائی، در حالی که (بت) مشغول
چیدن گلها در گلدان است، داف که مشغول تماشای عاشقانه‌ی اوست راجع
به سنگینی و وقار او صحبت می‌کند.

بت:

اودرمورد جدی بودن من حرف میزد.

من موقع رسیدگی به گلها خیلی جدی بودم.

و این درحالیست که داف بخاطر میآرود که:

من فکر میکردم که... روزگار جوانیت زیاد نمی‌خندیدی.

تو خیلی سنگین و جدی بودی.

پس معلوم می‌شود که این داف بوده، که او را زمانی که گلها را در گلدان جا

میداده نگاه میکرد و درمورد وقار و جدی بودنش صحبت میکرد است.

داف حادثه‌ی ضمنی دیگری را یادآوری میکند، که نه تنها نشان‌دهنده

این مطلب است که او در گذشته موجودی حساس و نازک بین بوده، بلکه

عشقی خالص و با تفاهم نیز بین آنها وجود داشته است.

داف از حادثه‌ای که پس از بازگشتش از شمال اتفاق افتاده بوده صحبت

می‌کند.

«بتو گفتم که ترا شکست میدهم. من نسبت بتو بی‌وفا بودم.

(مکت) تو گریه نکردی

ماچند ساعتی با (سگ) بیرون رفتیم و کنار دریاچه قدم زدیم.

مدت کوتاهی زیر درختان ایستادیم.

و وقتی که به این اطاق برگشتیم تو دستهایت را روی صورت من

گذاشتی و مرا بوسیدی.

«اگر (داف) مردیست که (بت) از محبت‌ها و ظرافتهایش یاد می‌کند، مردی که

صادقانه به رفتار خشن و بدش با (بت) اعتراف کرده و درخواست بخشش می‌کند

«و این درخواست نیز اجابت می‌شود.»

پس آنچه که ما شاهدش هستیم عملکرد تراژیک و غم‌انگیز روزگار و

زمانست که مردان را خشن و ظالم کرده، آنها را به امان مشروب‌خورانی خشن

و بی‌ادب در بارهای عمومی می‌سپارد. جائیکه صحبت‌ها فقط پیرامون الکل و

مهارت در تهیه آبجو و افتخار آن دور میزند. «در متن قسمتی طولانی وجود

دارد که داف از این نظر خود را به رخ دیگران می‌کشد.» و این درحالیست

کد زن کرمی و نظراتهای احساسی را که در تجارب شیرین و زیبای جوانیشان شکوفا شده بوده، حفظ می کنند.

بنابراین احتمالاً داف نمی تواند مردی باشد که (بت) از ویاد می کند. شواهد و مطالب زیادی در متن وجود دارد که حاکی از شباهت بین (داف) شوهر و سایکز (معشوق) بت است. آقای سایکز کسی است که لباس آبی به بت هدیه کرده، او را به ساحل برده در هتلی او را بچای دعوت کرده و سرانجام وقتی مرده، خانه بزرگ و خالی اش را برای او گذاشته است. در این صورت غم و اندوه (بت) بخاطر مرگ معشوقش است. مردی که از (بت) انسانی منزوی و ساکت ساخته. در اینجا ما شاهد کنایه ای هستیم. بدین معنی که وقتی داف نسبت به (بت) بی وفایی میکند، اعتراف کرده و طلب بخشش می کند. ولی (بت) با ظرافت و زیرکی، حقایق را از او مخفی می کند.

بعنوان مثال: اگر این داف بوده که (بت) Beth را بساحل برده، پس چه دلیلی دارد که بت بطور سری و یواشکی خودش با اتوبوس به تقاطع جاده رفته است؟ تا مردش او را از آنجا سوار اتوموبیل کرده به ساحل ببرد. ضمناً آقای سایکز به داف اجازه می دهد که از اتوموبیلش استفاده کند. آنها می توانند باهم خانه را ترک کرده باشند. چون بهر حال با تمام این تفصیلات آنها زن و شوهر بودند. اما اگر به داف کار دیگری واگذار شده باشد، در آن صورت آقای سایکز خود اتوموبیلش را می رانده، پس او و بت نمی توانسته اند باهم خانه را ترک کرده باشند.

در این حالات، نمایش «دورنما» به شکل متنوع دیگری، مثلث ابدی خشونت را و داف بلوف زن را که عمیقاً همسرش را با حالتی خشن و زمینی دوست دارد و مردی عاشق را که رفتارش با آرامش توأم است و زنی که طعم ظرافت و آرامش طبقه دیگر اجتماع را چشیده، و تمنای همراه با خشونت همسر زحمت کشش را رد می کند، و قطع ارتباط تنفر آمیز و غم انگیزش را با شوهر بما نشان می دهد.

اما نکته اینجاست که ما هرگز و بطور یقین نخواهیم فهمید که حقیقت

چه بوده است. شاید (بت) تمام آنچه‌هائی را که در باره خاطره‌کنار دریا بر زبان آورده، تصور می‌کرده. شاید او خواب چنین گردشی را با کارفرما «یا در واقع شوهرش» دیده است. شاید هم بت واقعاً چنان روز زیبایی را تجربه کرده باشد. ولی کاملاً متفاوت. دورنمای خاطره‌ذهنی و دورنمای روح، چیز باریک و غیرقابل دسترسی است که در غبار متزلزل ابدی پنهان شده.

چیزی که در مورد نمایش «دورنما» بعنوان یک اثر هنری قابل توجه است نه تنها کنترل دقیق ریتم آنست بلکه کار مهم و برجسته‌ایست که پیمتر از طریق بهره‌گیری از «ایجاز» انجام داده است. بین نمایش بکت و نمایش دورنما و سپس به همراهشان نمایش «سکوت» وجوه مشترک بسیاری بچشم می‌خورد.

موضوعی که احتمالاً می‌توانست یک نمایش سه‌پرده‌ای و یا یک (نوول) طولانی را بخود اختصاص دهد، اینجا تنها در نیمساعت خلاصه شده. پراکندگی سبک و مهارت فوق‌العاده‌ای که با آن تاروپود دقایق و لحظات را بهم پیوند می‌زنند، با حداقل کلمات تصویر عمیق و پرمعنا را خلق می‌کند. ضمناً از طریق سکوتها و مکثها است که (دورنمای) زندگی این سه نفر پدیدار می‌شود. دورنمایی که بسوی افقی پهن‌آور گشوده می‌شود.

سکوت

Silence

در میان تمام نوشته‌های پینتر نمایشنامه سکوت غزل گونه‌ترین آنها و در عین حال مشکل‌ترین آنهاست. مانند «دورنما» سکوت نیز از مونولوگ‌هایی تشکیل شده، که یکدیگر را قطع می‌کنند. یا این تفاوت که در اینجا سه کاراکتر وجود دارد.

و دو کاراکتر آن از طریق دیالوگ‌هایی که به گذشته مربوط می‌شو- (flashback) نشان داده میشوند.

در نمایش «دورنما» گرچه دو کاراکتر هرگز با هم رابطه فکری ندارند، ولی از نظر فیزیکی در یک اتاق، یک آشپزخانه و یک خانه معین هستند. لیکن در نمایش «سکوت» آنها بجز مواردیکه ذهنشان به گذشته معطوب میشود، از نظر فیزیکی هم از یکدیگر جدا هستند. روند داستان در صحنه بسی نهایت مختصر و موجز می‌باشد.

سه صندلی - سه میز، که در هر یک ازین محلها يك صندلی وجود دارد. بدینسان می‌بینیم که کاراکترها جدا از یکدیگر و هر کدام در اتاق خود زندگی می‌کنند. سه کاراکتر بنابر لیست مؤلف عبارتند از:

۱. الن Ellen دختری بیست و چند ساله ۲. رامسی Rumsey مردی چهل ساله ۳. بتیز Bates مردی سی و چهار پنج ساله.

واضح است که الن با هر دو مرد مورد بحث رابطه داشته و دارد. شروع

نمایش باصحبیت رامسی Rumsey در مورد قدم زدن در ده بادوست دخترش است .

«من بادوست دخترم که بلوزی خاکستری بتن کرده قدم میزنم.
کفشهایش هم خاکستریه . این لباسش را برای اینکه بامن بیرون
بیاد خریده .

لباسهای خاکستری او .»

سخنان ال Ellen با دادن اطلاعاتی اساسی آغاز میشود.
«من دودوست مرد داشتم . یکی که اغلب بامن بود و یک نفر دیگر .
من آنچه را که میدانستم برایش میگفتم
و او نیز به حرفهای من گوش میداد .
اورا بسمت درختی هدایت کرده ، و در گوشش نجوا می کنم .
بادهمچنان میوزد . سگها می ایستند و او حرفهای مرا می شنود .
لیکن ، آن مرد دیگر هم به حرفهای من گوش میدهد .

بنظر میرسد مردی که جوانتر می باشد بیتز (Bates) است . ظرافت او کمتر
از رامسی است . از روشن تر است و احساسات شدید فردی دارد . زیرا خود
توضیح میدهد که چگونه دختری را با اتوبوس به شهر برده و با او در خیابانهای
پشت شهر قدم زده است . بوضوح معلوم است که این دختر ال (Ellen)
است زیرا بعداً در یادآوری گذشته (Flashback) این مسئله روشن
میشود . او ادامه میدهد که :

اورا به این محل آوردم . محلی که پسرعمویم آنرا اداره میکرد .
و سپس ...

رامسی و بیتز هر دو روستائی هستند . لیکن بنظر میرسد که رامسی از نظر
اجتماعی برتر از بیتز (Bates) است .

او خانه ای از خودش دارد و مالک است . آنطور که ال (Ellen)
بعداً توضیح میدهد یک بار او را در این خانه ملاقات کرده . در حالی که بیتز
او را به مکانهای عمومی و یا هتل میبرد . هتلی که پسرعمویش آنرا اداره

می‌کرده . بیتز (Bates) يك کارگر مزرعه است که خانه‌ای از خود ندارد. آنطور که الن توضیح می‌دهد ، او بوضوح به سمت رامسی گرایش پیدا می‌کند:

«یکبار خانه‌اش را دیدم. او چراغ را روشن کرد .

نور چراغ در پنجره منعکس شد . نورش در پنجره افتاد .

در نتیجه رامسی با ایماء، اشاره می‌کند که همان يك ملاقات چه چیزی را برای او روشن کرده.

و توضیح می‌دهد که چگونه اواز جلوی در به سمت پنجره قدم زده است. تا کید می‌کند خانه‌ای که بآن نزدیک میشدند همان خانه ایست که الن در آن ایستاده ، و تأیید می‌کند که جاده و بوته‌ها همان و دروازه همان دروازه است .»

از سوی دیگر بیتز (Bates) یادآوری می‌کند که چگونه عادت داشته در فضای باز منتظر دختری شود :

چندبار بامشتهای گره کرده در محل‌های کثیف و تاریک انتظار کشیدم؟ گل ولای ، گاوها و رودخانه .

و تو مزرعه را در تاریکی پشت سرمی‌گذاشتی و بالاخره میرسیدی. والن خلاصه می‌کند:

«آنجا دو نفر بودند ، من بسمت آنها رفتم و با آنها صحبت کردم . من در چشمان آنها نگاه کردم و سپس رویم را برگرداندم تا لبخندی بزنم .

بعد از این جهت صحنه مشخص شده و نمایش با سکوت آغاز می‌شود . این يك مكث معمولی نیست که در دیالوگ پینتر (Pinter) رخنه می‌کند. این امر از این حقیقت ناشی می‌شود که (مکث) در صحنه در متن نیز اتفاق می‌افتد . اینجا سکوت که به نمایشنامه سمت و جهت می‌بخشد ، بدون شك از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شود . همچنین نشان‌دهنده پایان این قسمت از نمایش است . ضمن اینکه با خودش باریك معنای دراماتیکی را نیز حمل می‌کند . در پایان اولین

وقفه (سکوت) ما دیگر در وضعیتی نیستیم که الن (Ellen) با آن در مرد بر خورد داشت. اینک رامسی (Rumsey) از تنها بودن خود با حیواناتش حرف می‌زند می‌گوید که چیزی را از دست نداده و تنهایی را دلبپذیر می‌بیند. از سوی دیگر بیتز (Bates) در مورد خشم و ترس‌اش از زندگی در خانه‌ای که در همسایگی‌اش چند نفر جوان هستند و صدای موسیقی بلندشان او را آزار می‌دهد، حرف می‌زند. جوانها او را پدر بزرگ خطاب می‌کنند. واو آه کشیده، می‌گوید: «باین ترتیب بیتزی (Bates) که الان داره حرف می‌زنه، دیگر اون

مرد سی و چهار پنج ساله نیست. بلکه یک پیرمرده»

پس بجرأت می‌توان گفت که او (بیتز) همان رامسی در نطق قبلی‌اش است. زیرا همان حرفهائی را می‌زند که رامسی قبل از ده بود.

والن (Ellen) اینک کسی است که به درد دل و گله‌های (بیتز) در مورد همسایگان جوان و پرسرو صدایش گوش می‌دهد. زیرا او از یک دوست مشروب خوار «زنی مسن که مرتباً از او در مورد زندگی قبلی‌اش سؤال می‌کند» صحبت می‌کند. اینجا الن دیگر آن دختر بیست و چند ساله نیست. این امر زمانی روشن می‌شود که او در مورد ظاهرش ب فکر فرو می‌رود.

«واقعاً من هنوز زبیا هستم؟ زنی با چشمانی کاملاً زیبا؟ و پوستی زیبا؟

در این لحظه، بیتز (Bates) به محلی که الن قرار دارد می‌رود. آنها توافق می‌کنند صحنه‌ای که بیتز (Bates) در قسمت اول نمایش توصیف کرده بود، باین منتهی شود که آنها سوار اتوبوسی بشوند و به مکانی در شهر که پسر عموی بیتز آنرا اداره می‌کند بروند. اما پاسخ الن در فلاش بک (Back Flash) این صحنه «نه» است. در این لحظه سکوتی دیگر حکم فرما می‌شود. آیا الن احتمالاً این دعوت را پذیرفته؟ یا اینکه (بیتز) صرفاً خواب رفتن به آن مکانی که پسر عمویش آنرا اداره می‌کرده، دیده است؟

پس از دومین سکوت ایجاد شده در صحنه ما فقط صدای (رامسی) و (بیتز) را می‌شنویم.

رامسی در مورد گرما و دیداری که با اسبش داشته صحبت می‌کند.
 بتیز از گردشهای خیالیش، واز ناتوانیش در دنیای واقعی برای گریز از
 دیوارهای اطرافش حرف میزند. درعین حال دختر کوچکی را بیاد میآورد که:
 من اورا برای گردش بیرون بردم.

دست اورا گرفتم. او بمن نگاه کرد و گفت.
 چیزی روی درخت می بینم. يك شكل يايك سایه.
 دارد به طرف پائین خم میشود. دارد بمانگاه می‌کند.
 شاید يك پرنده است.

گفتم، يك پرنده بزرگ در حال استراحت....

در مقیاس زمانی نمایش، ما در این بخش کوتاه و مختصر که تنها از نطق
 کوتاه رامسی و بیتز در بین دو سکوت تشکیل شده در کجا قرار داریم؟ نظر باینکه
 رامسی تنهاست، و باتوجه باینکه بیتز در شهر زندگی میکند. بایستی فرض
 را بر این بگذاریم که ما مجدداً در زمانی قرار گرفته ایم که آنها دیگر با (الن)
 ارتباطی ندارند.

(شاید آنها در این زمان خیلی پیر نباشند. ولی بهر حال پیرتر از وقتی
 هستند که با الن رابطه داشته اند) پس این دختر کوچولو که بیتز او را برای
 گردش بیرون برده بوده، چه کسی است؟ بنظر میرسد که این دختر کوچولو
 احتمالاً همان الن در مراحل اولیه آشنائیشان بوده باشد. با اینحال در بخش
 بعدی، یعنی در صحنه فلاش بک بین رامسی والن که در آن رفتن به خانه رامسی
 را مورد تأیید مجدد قرار میدهد. رامسی از (الن) میپرسد، آیا او میتواند
 آخرین باری را که بخانه اش رفته بود بخاطر بیاورد. الن پاسخ میدهد که
 میتواند بخاطر بیاورد. و رامسی اضافه میکند که.

تویك دختر کوچوبودی.

پس باید اینطور فرض کنیم که الن با رامسی و بیتز بزرگ شده. و آنها
 تقریباً در طول عمر الن با او بوده اند، و او را میشناسند. لیکن قبل از آنکه به
 مرحله ای برسیم که مارا به ملاقات رامسی و الن رهنمون میشود. به يك

بخش مختصر بین دوسکوت میرسیم. بخشی که الن ورامسی از هیجان يك بازی صحبت می کنند.

الن ... وقتی که ما دویدیم وقتی که ما دویدیم... وقتی که ما روی چمنها می دویدیم، من برگشتم، چرخ خوردم، سرخوردم، چرخ، و در روشنائی گیج کننده چرخ خوردم. افق از خورشید جدا میشود. و من باروشنائی آن خرد شدم.

سکوت

سپس بارامسی و بیتزهستیم که تنها و پیرشده اند. و بعد الن رامسی بینیم که به محل بازی رامسی میرود. درواقع در صحنه ای هستیم که او به خانه رامسی میرود. اواز رامسی میخواید که برایش آشپزی کند. ورامسی پیشنهاد می کند که برای الن موزیک بنوازد. آنها متوجه انعکاس تصویر الن در پنجره میشوند. همان پنجره که در قسمت اول نمایش الن از آن صحبت می کند. انعکاس تصویر وی در پنجره بخاطر تاریکی است.

الن بیرون خیلی تاریکه

سکوت

واینک مابه زمان پیری این سه کاراکتر برمیگردیم. الن از تاریکی اطرافش صحبت می کند:

اطراف مرا شب فرا گرفته. در چنین سکوتی من می توانم صدای خودم را بشنوم. صدای ضربان قلبم در گوشم طنین می اندازد، در گوشم می پیچد. چه سکوتی، آیا این منم؟ آیا من ساکت می دارم حرف میزنم؟ چطور میتوانم بفهمم؟ آیا می توانم چنین چیزهائی را بفهمم؟ هیچکس تا بحال چیزی بمن نگفته. من نیاز دارم، کسی چیزی بمن بگوید. من پیرشده ام. حالا من پیرم.

هیچکس بمن نخواهد گفت. باید کسی را پیدا کنم که این چیزها را بمن بگوید.

بیتزه در مورد خانم مالک که از او يك نوشیدنی می خواهد و در مورد زندگی

قبلیش از او سؤال میکند، حرف میزنند:
آیا چیز جالبی در آن وجود نداشته ؟ هیچ عشقی در آن نبوده
است ؟

بیتز عکس العمل نشان میدهد.
من گفتم «همه آنها را داشته‌ام، همه آنها را بدست آورده‌ام»

(الن) رفتن به خانه‌ی رامسی را بخاطر می‌آورد:
الن و رامسی کنار پنجره ایستاده‌اند، در حالیکه تصویریشان در آن
منعکس می‌باشد.

سکوت

در این لحظه به قسمتی معماگونه میرسیم . بیتز و رامسی هر دو حادثه
شایدی را با الن یادآور میشوند. رامسی در مورد چیزی صحبت می‌کند که الن
در گوشش نجوا کرده و او نمی‌توانسته بشنود. و بیتز نیز در مورد چیزی صحبت
می‌کند که او گفته و الن نمی‌توانسته بشنود. بیتز بطور خلاصه یادآور میشود
که اسبها چقدر در روستا خوشحال بودند. بعد الن به محل بازی رامسی میرود.
رامسی به الن می‌گوید که برود و یک مرد جوان برای خودش پیدا کند . اما الن
اینرا رد می‌کند . چون معتقد است که جوانها احمق‌اند و او از آنها
نفرت دارد.

دو باره سکوت حکمفرما میشود. به عقب برمیگردیم و بطور خلاصه
نظری به زمان جوانی الن و بیتز می‌اندازیم. بیتز در مورد اشکال موجود
در درختان که در واقع پرندگانیش نیستند صحبت می‌کند. الن نیز از دوستش
حرف میزنند:

«آنها دو نفر بودند . آنها خنده و غریو خود را در حیا متوقف

ساختند»

در آنجا ایستاده بودند، زمین را می‌کندند، سوراخ می‌کردند، قدقد می‌کردند بر گشتند که بروند، نگاهشان بمن افتاد و نیش‌خند زدند. من اول به او وبعد بدیگری و دوباره باو نگاه کردم.

(سکوت)

بطور خلاصه بیتز (Bates) (که دوباره بحالت پیری اش برگشته) در خلال حرفهایش اشاره می‌کند که همسایگان جوانش سکوت کرده‌اند. خواب؟ عشقی لطیف، اهمیتی ندارد.

(سکوت)

الن (Ellen) پیرهم از زندگی در شهر زمانی که بین مردم زندگی می‌کرده و بدون آنکه بآنها توجهی داشته باشد در میانشان قدم می‌زده، حرف می‌زند.

دوست مشروب‌خوارش برای صدمین بار از او می‌پرسد که آیا هرگز ازدواج کرده یانه؟

« این بار باو گفتم که ازدواج کرده‌ام. بله باو گفتم، که اینکار را کرده‌ام. مطمئناً می‌توانم عروسیم را بخاطر بیاورم. »

و اینک با ایجاد فواصل مکرر سکوت در بقیه نمایش که از حرفهای جزئی که شنیدیم تشکیل میشود، ضمن آنکه گفته‌ها رفته‌رفته مختصرتر میشوند بنظر میرسد که سکوتها تا آخرین لحظات نمایش ادامه یافته و کم‌کم فاصله‌اشان کم‌شده تا جائیکه با کم شدن نور بصورت یک سکوت طولانی درمی‌آیند. نمایشنامه (سکوت) بیش از «دورنما» نمایشنامه‌ی (بکت) را بخاطر می‌آورد آنجا که قسمتهای تکراری در گفته‌ها «که تا آخرین دقایق نمایش دنبال میشوند» راهی پیشنهاد می‌کنند که در آن آگاهی یک شخص در حال احتضار، در آخرین لحظات زندگی بحالت تعلیق درآمده و تا ابدیت طنین انداز میشود. و این درحالیست که بتدریج از شدت مسئله‌گسته شده ولی موفق نمیشود که آنرا کاملاً از بین ببرد.

آیا افکار میان برادر «سکوت» افکار سه کارا کتر در حال احتضار مورد بحث است، قبل از آنکه در سکوت کامل یا سکوت مرگ فرو روند؟ البته بهیچ وجه این احتمال از آن مستثنی نمیشود.

از سوی دیگر نمایش سعی دارد، راهی را تصویر کند که در آن حافظه بتدریج در جریان زندگی و بالا رفتن سن ضعیف میشود. راهی که بتدریج احساسات از بین رفته و تأثیر خود را از دست میدهند، و بقیه زمان با سکوت پر میشود.

نمایش «سکوت» تلاشی است برای گفتن يك داستان. بوسیله تکنیکی که ترتیب تاریخی و زمانی را قاطعانه از طریق پیچیدگی طرحهای «فلاش بک» درهم می‌شکنند.

داستان همزمان با سه نکته مختلف و متفاوت از «دید» و یا شاید در سه لحظه متفاوت از زمان ارائه می‌شود: زمانی که مربوط به خود آن لحظه است. و يك یا حتی دو زمان که بعد از آنست. قابل توجه است که با این تکنیک بسیار پیچیده و بغرنج داستانی بوجود می‌آید که در واقع از ابهامات کمتر و طرحهای ساده‌تری نسبت به دیگر آثار پینتر برخوردار است.

کاملاً واضح است که الن (Ellen) در روستا بزرگ شده و آن دومرد یعنی رامسی و بیتزاو را زمانی که دختر بچه‌ای بیش نبوده می‌شناخته و عاشقش بوده‌اند. رامسی که مسن‌تر از بیتزاو است رابطه‌اش را با الن قطع کرده، باو نصیحت می‌کند که مرد جوانتری را برای خودش پیدا کند. او (الن) احتمالاً با بیتز (Bates) بیرون رفته‌است ولی چون رامسی را بیشتر دوست میداشته رابطه‌شان قطع میشود. از اینرو رامسی به زندگی خود ادامه داده و از تنهایی خود در مزرعه خشنود است.

در حالی که الن و بیتز در شهر ناراحت، منزوی و دلتنگ برای روستا باقی مانده‌اند.

(سکوت) يك داستان کوتاه و ساده است . اما جدا از اين مسئله پینتر موفق به خلق اثری غزل گونه و واقعی که سرشار از تصورات و احساسات نیرومندی که بمثابة بافت يك قطعه موسیقی سمفونیک است شده است.

دوران گذشته

(Old times)

یا

(قدیما)

دوران گذشته چهارمین نمایشنامه طویل پینتر است، که در اول ژوئن ۱۹۷۱ در تئاتر آلدویچ (Aldwych) به کارگردانی پینتر هال (Peter Hall) بروی صحنه رفت. پینتر در این نمایشنامه سبک یادآوری را که وجه ممیزه نمایشنامه «دور نما» و «سکوت» از دیگر آثار پینتر است، بسط و گسترش میدهد. معیناً این نمایشنامه نشانگر بازگشتش به یک اثر ماندنی قابل دسترس که تقریباً می شود گفت یک کار تجاریست می باشد. بعنوان مثال اگر «دور نما» و «سکوت» کاملاً غزل گونه هستند، این نمایشنامه، یعنی «دوران گذشته» شاهل داستانیت که در آن برخورد پرسوناژها بخاطر جابجیت یک زن از طرف شوهر و بهترین دوست زنش می باشد. این در حالیت که نمایشنامه اثری کاملاً جدیدست، که از دیالوگهای سرگرم کننده تشکیل می شود. بعلاوه، گرچه فرم نمایش یادآوری مسائلیست که در گذشته اتفاق می افتند، می توان گفت که این فرم یکی از تمهای اصلی و اولیه پینتر است که دوباره در این نمایشنامه ظاهر

می‌شوند. مثل تم وارد شدن يك شخص تازه‌وارد که آرامش‌خانه و ارتباط سالم بین افراد آنرا برهم می‌زند. این تم در این نمایشنامه نیز تکرار شده است.

بطور مثال، در این نمایشنامه (دیلی) Deeley و همسرش (کیت) (Kate) در يك چهار دیواری در انگلستان زندگی می‌کنند، زمان داستان ماه سپتامبر فصل پائیز است. وقتی پرده بالا می‌رود، دیلی و کیت رامی بینیم که در مورد رسیدن قریب الوقوع آنها دوست کیت مشغول صحبت هستند. کیت این دوستش را بیست سالی می‌شود که ندیده است، کارا کترها. همه چهل و دوسه ساله هستند، با این حال در اثنائیکه دیلی و کیت مشغول صحبت در مورد ملاقات عنقریب آنها هستند، آنها رامی بینیم که زیر نور ملایمی کنار پنجره ایستاده و بیرون را نگاه می‌کند. از دیالوگهای اولیه که بین زوج ردوبدل می‌شود، درمی‌یابیم که آنها بهترین و تنها دوست کیت در لندن در دهه ۵۰ است که با هم در يك اطاق زندگی می‌کرده‌اند.

ضمناً کیت متذکر می‌شود که آنها يك دزد بوده و گهگاهی لباسهای کیت را به عاریه می‌گرفته است. ناگهان و بدون هیچ مقدمه‌ای در دیالوگ آنها از طرف پنجره برگشته، و زندگی زنان جوان رادر لندن در اوایل دهه ۵۰ تشریح می‌کند. او می‌گوید که این زنان روزها در ادارات به شغل منشیگری مشغول بوده و شبها به کنسرت می‌رفته‌اند. و هنگام ناهار در گرین پارک (Green park) ساندویچ می‌خورده‌اند. آیا باید فرض را بر این بگذاریم که شرکت ناگهانی آنها در دیالوگ صرفاً نشانگر يك (کت) یا قطع سینمایی است؟ یا اینکه او در حقیقت در شروع دیالوگی که در آن مورد بحث قرار می‌گیرد حاضر می‌باشد؟ یا اینکه دخول ناگهانی او در بازی حاکی از آن است که بازی بخودی خود باتشنگ یا تزلزل يك رؤیا پیش می‌رود؟

در این بخش، دیلی و آنها یکدیگر را امتحان هوش می‌کنند. بنظر میرسد که هر يك از آنها برای شکست دادن و امتیاز گرفتن از طرف دیگر، از خاطرات و یادآوریهای خود استفاده می‌کند. مثلاً وقتی دیلی یادآوری می‌کند که چطور

او برای اولین بار کیت رادریک گودال پر از کک و شپش یک سینما در خلال فیلم «وصله ناجور» Oddmanout ملاقات کرده. آنا بلافاصله بعد از آن، از بعد از ظهر یکشنبه‌ای صحبت می‌کند که او و کیت به سینما رفته بودند تا فیلم «وصله ناجور» OddManout را به بینند. کدام یک از دو ورسیون داستان واقعی است؟ مشکل میتوان گفت که هر دو ورسیون درست باشند. آنطور که دیلی تأکید کرده او و آناتنها تماشاچیان آن فیلم در سینما بوده‌اند. و دیلی، کیت را در آنجا ملاقات کرده است.

و آنا صراحتاً تعریف می‌کند که یکی از تمهای اصلی نمایش چه بوده است.

«انسان چیزهائی را بخاطر می‌آورد که حتی قبلاً هرگز اتفاق نیفتاده‌اند. چیزهائی وجود دارند که من بخاطر می‌آورم. چیزهائی که احتمالاً هرگز رخ نداده‌اند. ولی وقتی آنها را بخاطر می‌آورم. بمعنی آنست که اتفاق می‌افتند.»

آنا ادامه داده و صحنه‌ای را بخاطر می‌آورد که شب هنگام زمانیکه او به اطاق مشترکش با کیت وارد می‌شود می‌بیند مردی در صندلی راحتی نشسته و گریه می‌کند. آنا به رختخوابش میرود و آن مرد بالای سر او ایستاده، ولسی باو کاری ندارد. بعد از مدتی آن مرد آپارتمان آنها را ترک می‌کند. ولی آنا میگوید در اواخر شب بیدار شده، می‌بیند که آن مرد آنجا دراز کشیده است، و صبح روز بعد متوجه می‌شود که آن مرد رفته است.

در سرتاسر این دیالوگ کیت حضور دارد. ولی داستانی را که درباره او گفته شده نه تأیید نه تکذیب می‌کند. او فقط میگوید:

«شما طوری از من حرف می‌زنید مثل اینکه من مرده‌ام»

مخالفت دیلی با آنا از آنجا شروع می‌شود که در مورد خانه‌ی فعلی آنادر «تائورمینا» Taormina سؤال می‌کند. بنظر میرسد که دیلی داستان او را در مورد ویلایش با کفپوش سنگ مرمر و شوهر ثروتمندش را باور نمیکند. او در آن حال خشم و عصبانیت خود را فیلمسازی جهانی معرفی میکند. البته تا

این لحظه حرفی از حرفه دیلی بمیان نیامده است. ولی فرض را بر این میگذاریم که او کارهایی برای تلویزیون انجام داده است. سپس فریاد زده و به اطلاع همه میرساند که نام او (اورسون ولز) Orson Welles است و فیلمی در سببیلی ساخته که سناریوی آنرا خود نوشته و کارگردانی کرده است.

«در واقع من در حرفه ام از همه بالاترم. در حقیقت با تعداد قابل توجهی از مردم حساس و صاحب سخن و بدکاره، و اصولاً همه نوع مردم سروکار داشته ام.»

استنتاج روشن و واضح است: مادامیکه دیلی سعی دارد این مسئله را بیان کند که او یک هنرمند یا یک روشنفکر است. در عین حال افراد دماغ بالا و کله پوکی را که چون آنا ادعای هنرمندی و روشنفکری دارند بیاد تمسخر میگیرد.

در سکوت وحشتناکی که بعد از خشم دیلی پیش می آید، آن دوزن یعنی کیت و آنا به زندگی گذشته خود برمیگردند. مجدداً این مسئله باز گذاشته می شود که آیا آنها به خاطرات خود می پردازند یا اینکه این بازی بطور رویا گونه ای به گذشته برمیگردد. همانطور که در نمایشنامه «سکوت» با آن مواجه بودیم؟

آنا و کیت اینک سرگرم بحثی هستند در مورد اینکه باید بیرون بروند یا اینکه در خانه بمانند؟ آنا پارک کثیفی را توصیف می کند که اگر بیرون بروند آن را پیدا خواهند کرد. پارکی که در آن مردم پشت بوته های کمین کرده اند. این تصویر است از تنفر و انزجار نسبت به یک تهدید. سپس به لبست دوست پسرهایی که احتمالاً از آنها دعوت بعمل خواهند آورد اشاره می کند.

پرده اول با رفتن کیت به حمام برای گرفتن دوش تمام میشود.

پرده دوم

در اطاق خواب میگذرد. مادامیکه کیت در حال حمام کردنست، دیلی به آنها میگوید: بخاطر میآورد که چگونه او را بیست سال پیش در یک مکان عمومی بنام (وی فررز) The wayfrers ملاقات کرده بوده. ضمناً یادآور می‌شود که در آن زمان برایش مشروبی خریده و او را به میهمانی برده و کنار پایش نشسته و باو خیره شده است. آنامطمئن است که این اتفاق نمی‌توانسته و او را گرفتار کند. مکالمه آنها سپس معطوف به کیت در حمام می‌شود: آیا دیلی کیت را خشک میکند یا آنها؟ سخنان عاشقانه و در عین حال مبتذل شدیدالدجن این بخش از نمایش کاملاً واضح و روشن است. وقتی کیت از حمام بیرون می‌آید چنین بنظر میرسد که آن دوزن دوباره به بازی نشخوار خاطرات و رؤیای خود برمیگردند. به زمانی که در بیست سال گذشته باهم زندگی میکرده‌اند. دیلی تلاش میکند وارد بحث شده، آنها را از گذشته به زمان حال بیاورد ولی موفق نمی‌شود. وقتی دیلی سرانجام آنها را وادار میکند که در مورد احساسش نسبت به انگلستان حرف بزند. آنابنوبه خود به داستانی اشاره می‌کند که در یک میهمانی مردی به او خیره شده بود. سپس ضمن تعریف آن داستان تدریجاً قضیه را با آنجا می‌کشاند که اگر داستان دیلی صحت داشته پس آنها در حقیقت بایستی لباسهای کیت را که معمولاً از او عاریه می‌گرفته بپوشید. یا اینکه ممکنست آنها آن لباسها را قبلاً از کیت دزدیده باشد. (دیلی) Deeley با خشونت نسبت به سخنان آنها عکس العمل نشان میدهد. و کیت در دفاع از دوستش فقط پاسخ میدهد که

«اگر دوست نداری برو» بنابراین اوتازه وارد را تحویل گرفته است. یکبار دیگر دلیلی به داستان برمیگردد. داستانی که در آن آنا را به میهمانی برده بود و به او خیره شده بوده است. ولی اینبار داستان را با زبان معمول سال ۱۹۷۰ سخن میگوید. (ما با هم بودیم، آنادم می شده بود. اونانی نداشت که بخورد. از اینرو من برایش مشروب و چیزهای دیگری خریدیم) در پایان داستان بنظر میرسد که هر دوزن یکی شده اند:

«او فکر میکرد به تو تبدیل شده، مثلاً کیت گفت کوچک، خیلی کوچک شاید او تو بودی. شاید این تو بودی که بامن قهوه خوردی و میگفتی کوچک، خیلی کوچک» پاسخ کیت آنست که به دلیلی بگوید که آنچه چیزی را بایستی در او دیده باشد:

«آنا معتقد بود که صورت تو خیلی حساس و آسیب پذیر بود. آنا میخواسته که تسکینی برای تو باشد. بطریقی که فقط یک زن می تواند آنرا انجام دهد.» حالا این دلیلی است که روی این مسئله شك می کند که آیا زن مورد سؤال اساساً می تواند آنا باشد یا نه؟ و حالا این آنا است که مطمئن است:

«او هاون من بودم. نگاه ترا خیلی خوب بخاطر می آورم ترا خوب بخاطر می آورم.»

در این لحظه وقتی آنا واقعه را تائید می کند کیت بطرف آنا برمیگردد.

«ولی من هم ترا بخاطر می آورم. بخاطر می آورم که تو مرده بودی»

او شرح میدهد که چگونه یکبار آنا را در رختخوابش با صورتی کشیف مرده یافته است. این امر کاملاً روشن است که مرگ آنا در این داستان صرفاً یک کنایه است. زیرا بعد کیت از بیدار شدن آنا صحبت می کند. از اینرو داستانی که کیت تعریف می کند، مربوط به زمانی است که عشقش نسبت به آنا مرده بوده است. سپس کیت در ادامه اضافه می کند که چطور پس از آنکه جسد آنا رفته بود. او مردی

رابطا طاقش آورده. جسد يك مرد را. و تعریف میکند که چطور يك مرتبه وقتی آن مرد (یعنی دیلی بدون شك) فکر کرده که سرانجام آنا به خواهش او پاسخ مثبت میدهد، مقداری خاك را برداشته و بصورتش مالیده است.

آنا بسوی در می‌رود و دیلی با صدای بلند شروع به گریه کردن میکند. آنا چراغ را خاموش میکند، و روی نیمکت راحتی او دراز میکشد. دیلی بلند میشود و بین آن دومی ایستد. سپس بطرف در رفته، بر می‌گردد و بطرف نیمکت راحتی کیت می‌رود و کنار او دراز میکشد. پس از مدتی بلند شده، می‌رود روی صندلی راحتی می‌نشیند و چرت می‌زند. در این لحظه نور باشدت زیاد روی صندلی دیلی می‌افتد. بعد می‌بینیم که آنا و کیت هر دو روی نیمکت راحتی هستند. عبارت دیگر صحنه‌ای که آنا در پرده اول توصیف کرده بود، در پایان نمایش دوباره توسط کاراکترها بنمایش در می‌آید.

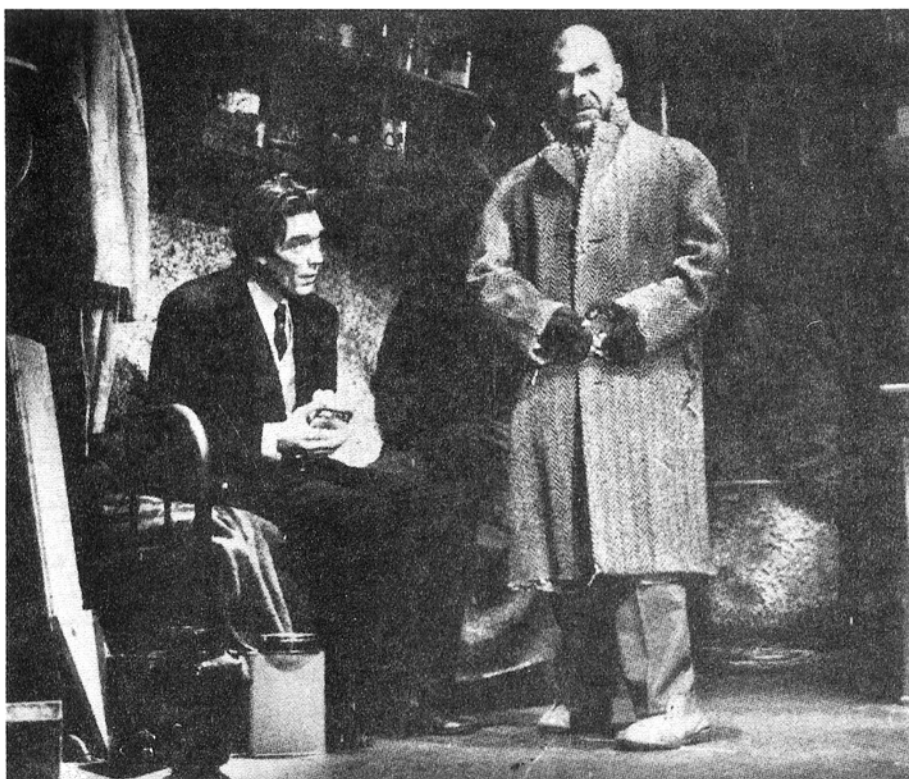
مانند همیشه ابهام و سردرگمی جوهر اصلی نمایشنامه «دوران گذشته» را تشکیل میدهد. در برخوردی واقعی نمایشنامه «دوران گذشته» بسادگی يك همگونی بین يك شوهر و دوست دختر سابق همسروی است. همراه با تأثیراتی که آن دوست دختر بروی همسرش گذارده. هريك از دو طرف مجادله از خاطره‌ها و تجدید خاطره‌های گذشته بعنوان سلاحی در این منازعه استفاده میکنند. در پایان نمایش آن دوزن یعنی آنا و کیت، رختخوابهای زناشویی را اشغال می‌کنند. شوهر در صندلی راحتی بین آن دوزن می‌نشیند. و این تصویر سمبل ازدست رفتن حقوق شوهریست. او اینجا «وصله ناجور» است. اما از جانب دیگر نمایش بصورت رویا و یا کابوس دیلی ظاهر می‌شود. لازم به تذکر است که دیلی تنها کاراکتریست که بطوری فعال در تمام نمایش حضور دارد. البته آنا هم حضور دارد. ولی در شروع پرده اول نقشی ندارد. کیت هم در شروع پرده دوم در حمام است. آیا دیلی صرفاً در رویا یا در تصورات نگران بیدار و آگاه خود پیش‌بینی می‌کند که اگر دوست دختر قدیمی‌اش که مدت‌هاست او را ازدست داده پیدایش شود، چه اتفاقی می‌افتد؟ يك احتمال سوم نیز وجود دارد. شاید آنا واقعاً در شروع پرده اول حضور داشته. در آن مورد کل اعمال در نمایش احتمالا يك نوع بازی بوده. مانند بازی که در نمایش

(فاسق) The lover انجام می‌شود که در آن سه کاراکتر درگیر در نمایش در یک مثلث رابطه احتمالا هر روز عصر بازی داشته‌اند. جنبه‌های بازیگری و نمایش در «دوران گذشته» و ترتیباتی که در آن‌ها و دلیلی حالات دلخواه اوایل دهه پنجاه را بیاد می‌آورند یا مثلا تجدید خاطره‌های زندگی در لندن بعد از جنگ می‌تواند مناسب چنین تفسیری باشد. مخالفت‌های واقعی بین شوهر و دوست دختر همسر او بطور طبیعی از سرزنش‌ده‌گی یک بازی سنتی، مانند حسادت‌های اجتناب‌ناپذیر در یک چنین ازدواج سرطرفه‌ای نشئت می‌گیرد. در حقیقت، البته مانند آنچه همیشه در آثار پیمتر مشهود است، این سه تفسیر از یکدیگر جدا نیستند. باید با هم زیستی مشترک داشته باشند تا بتوانند گهگاه فضایی شاعرانه بیافرینند که تصویر نمایش بر آن نقش به‌بندد، در هر سطحی که می‌خواهد باشد.

با این حال این تصویر کیت است که هنوز در مرکز مجادله است. نمونه‌ای از خلوص که در اطراف آن دو نفر دیگر می‌گردد. استحمام کیت و روشی که دیلی و آن‌ها درباره آن بحث می‌کنند، در مرکز اکسیون قرار دارد. و کیت وقتی آن‌ها را زنی آلوده می‌بیند، مرده تصور می‌کند. ضمناً کیت صورت دیلی را با کثافت آغشته می‌کند. این زمان است که دیلی از آنها می‌خواهد که انسان‌هایی عفیف باشند. بدینسان کیت برای کسی که غریزه برایش معنائی ندارد مزیت یک همسر سردمزاج را دارد.

اگر این دیلی بوده که آن شب در اتاق کیت و آن‌ها حق‌گریه می‌کرده، بایستی علت آن گریه عقیم بودن او باشد. چرا آن‌ها برای کیت مرده بود؟ شاید باین دلیل که داستان واقعه آن شب کذب محض بوده. و یا شاید به این دلیل بوده که دیلی بسوی او آمده بود، اما عکس‌العملی نشان نداده است. باین همه در پایان آنامدعی است که این دیلی بوده که وقتی او لباس کیت را بتن داشته به او خیره شده بوده است. در آن حالت کیت با دیلی ازدواج کرده تا بتواند او را بخاطر داشتن رابطه با آن‌ها مجازات کرده باشد. اگر اکسیون یا عملکرد کلا واقع بینانه بود احتمالا این مسئله می‌توانست جوهر داستان تلقی شود.

اگر این کابوس دیلی است. این بمعنای آنست که ترس دیلی بیشتر بخاطر چه بوده. و اگر این يك بازی بوده است. این خود مجدداً بنمایش گذاردن آنچیز است که احتمالاً یا بطور غیر محتمل اساس رابطه ایست که همواره بین این دوزن در حال تغییر است. البته این سه جنبه باید درهم پیآمیزند: رویا با واقعیت درهم آمیخته، و واقعیت و خاطراتی که آن واقعیات با آن ساخته شده کیفیت رؤیا گونه دارد و سرانجام باز یها رویاهائی هستند که از واقعیت ساخته شده اند.



6a *Le Gardien*, Paris, 1969

b *Der Stumme Diener*, Frankfurt-am-Main, 1959





7a *The Homecoming*, London, 1965

7b *The Homecoming*, Watford, 1969





The Birthday Party, New York, 1967

