هیوبرت سی. هفنر

تحلیل نمایشنامه (۳)

ترجمه ی منصور براهیمی

۵) وحدت در نمایشنامه

تنظیم و تنسیق همان نظم بخشیدن و سازمان دادن است، یا به عبارت دیگر همان وحدت بخشیدن. هر اثر هنری برای آن که قابل فهم و مؤثر باشد باید از وحدت برخوردار باشد. وحدت یعنی یگانگی، اما به طرق گوناگونی می توان به یگانگی دست یافت. می توان گفت یک بوشل[1] سیب زمینی یا یک الوار چوب دارای یگانگی ست. یگانگی یک پیمانه یا یک الوار به طور اختیاری و با واسطه ی اندازه گیری و وزن تثبیت می شود. مهم نیست اندازه یا شکل سیب زمینی ها یا قطعات چوب چه باشد، تا وقتی آن ها کمیّتی معین دارند یگانگی یک پیمانه یا یک الوار را بنا می کنند. این وحدت، یعنی وحدت یک پیمانه یا یک الوار، از اجزایی تشکیل می شود، اما اندازه، شکل و ترتیب اجزا برای دستیابی به وحدت مطلوب چندان مهم نیست. وحدت یک عین هنری نیز از اجزایی شکل می گیرد اما، برخلاف وحدت کمّی، در اینجا نظم و ترتیب اجزا از بیشترین اهمیت برخوردار است. بیایید نمونه ای انتخاب کنیم از هنرهای مفید، مثلاً کفش. کفش با اجزایی شکل می گیرد که به یکدیگر وابسته اند. این اجزا را نمی توان همچون اجزای پیمانه ی سیب زمینی به دلخواه جابه جا کرد. ممکن است آن ها را خوب برهم سوار کرده باشند یا بد، اما فقط وقتی که آن ها برحسب نظمی صحیح سوار شده باشند می توان آن شیء را کفش به حساب آورد. این نیز نوعی وحدت است، اما آن نوع وحدتی که کفش باید از آن برخوردار باشد. وحدت در اعیان هنری، اعیانی که به عنوان اموری مصنوع مشابه کفش اند، برحسب ترتیب منظم اجزا شکل می گیرد. آن نوع وحدتی که عین هنری از آن برخوردار است بر نوع اجزایی مبتنی ست که اثر را ساخته اند و بر مقصود و نیت هنرمند که به زبان نیروها و تأثیرات متن دریافت می شود. بدین سان وحدت یک عکس یا نقاشی همان وحدتی نیست که در یک سمفونی یا یک شعر وجود دارد.

نمایشنامه ها در زمره ی هنرهای زمانمند قرار می گیرند. آن ها کنش های انسانی را عرضه کرده یا بازنمایی می کنند. کُنش ها شروعی دارند و از طریق پاره ای درگیری ها به سوی پایان میل می کنند. کنش ممکن است کاملاً ساده باشد، ولاجرم متضمن گره افکنی اندك، یا ممکن است کاملاً پیچیده (همتافته) باشد و مستلزم گره افکنی چشمگیر تا قبل از پایان. وقتی کنشی از یک شروع به اعتبار مجموعه ای گره افکنی به پایانی مناسب اتصال یافته و به خوبی حل وفصل می شود (یعنی دارای نظم و ترتیب است)، می توان گفت از کمال و تمامیت برخوردار است. و این همان وحدت آن است.

شروع یک کنش همان لحظه ی آغاز آن است. نمایشنامه هایی که با رشته های هم تافته ی کنش شکل می گیرند بیش از یک شروع دارند. مثلاً در نمایشنامه ی «هملت» یک رشته ی کنش وقتی آغاز می شود که روح بر هوراشیو و همراهانش ظاهر می شود و آن ها تصمیم می گیرند ماوقع را برای هملت جوان نقل کنند. پی آمد این کنش نقل ماوقع است برای هملت و سپس کنش هملت مبنی بر این تصمیم که همراه آنان به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انتظار ظهور دوباره ی روح بنشینند. این کنش ها خود به پیش آمدهایی بدل می شود که به ملاقات هملت و روح و فرامین سه گانه ی روح می انجامد. هرچه گام به گام پیش می رویم، از این شروع و پیامدهای آن پیامدهای دیگری ناشی می شود. رشته ی دیگر کنش در صحنه ای آغاز می شود که نخست لایریتس و سپس پولونیوس به اوفیلیا هشدار می دهند که مراقب توجه خاص شاهزاده هملت به خود باشد. پیامدهای این رشته ی کنش نیز بسط یافته و شکوفا می شود اما ترتیب و تنظیم آن به اندازه ی رشته ی قبلی همبسته و محکم نیست. شروع دیگر زمانی ست که شاه کلادیوس درصدد برمی آید راز هملت را کشف کند. بنابراین شروع یک نمایشنامه مانند شروع یک جاده فقط از یک نقطه آغاز نمی شود. شروع در سرتاسر کنشی که ما را درگیر می کند ظاهر می شود. وقتی یک شروع منجر به گره افکنی، درگیری و مخمصه می شود در واقع به مرحله ی میانه وارد شده است. وقتی به بحران و سپس حل و فصل میل می کند، به پایان نزدیک شده است. در نمایشنامه های خوش ساخت، شروع به حرکتی شکل می دهد که به میانه منجر شده، و از میانه به سوی پایان میل می کند. نوع پایان، به نوبه ی خود، آن نوع شروعی را که نمایشنامه نویس باید به کار گیرد تعیین می کند. بنابراین در آثار نمایشی، شروع و پایان، هرچند به طرق متفاوت، علت و منشأ یکدیگر محسوب می شوند. شروع از این حیث که چیزی را راه اندازی کرده و به حرکت وامی دارد، و از این حیث که به پایان منجر یا منتج می شود، علت فاعلی پایان به حساب می آید. پایان از این حیث که ماهیتش نوع و شکل شروع را تعیین می کند، علت غایی شروع محسوب می شود. از این تحلیل می توان دریافت که وحدت یک نمایشنامه بسی پیچیده تر از وحدتی ست که صرفاً از توالی زمانی حوادث ناشی می شود.

وحدت یک نمایشنامه به سه طریق یا به یکی از سه طریق امکانپذیر است. به بیان دقیق تر می توان گفت که وحدت نمایشنامه یا می تواند بر یکی از اصول سه گانه ای که باهم متفاوتند استوار شود، یا می تواند شامل هرسه اصل باشد. نمایشنامه می تواند برحسب کنش وحدت یابد. این همان وحدتی ست که در اینجا بسیار از آن سخن گفتیم، و همان وحدتی ست که از یک شروع وقتی به سوی میانه و سپس پایان میل می کند ناشی می شود. اغلب نمایشنامه ها به همین نحو وحدت یافته اند. اما کنش یک نمایشنامه می تواند بر تغییری استوار باشد که در یک شخصیت روی می دهد، و اصل عمده ی وحدت می تواند وحدت ناشی از تغییر شخصیت باشد. در وهله ی سوم، نمایشنامه می تواند برحسب اندیشه (فکر) وحدت یابد. این آن نوع وحدتی ست که در بسیاری از نمایشنامه های به اصطلاح «حماسی» (اپیک) *برتولت برشت* یافت می شود و در «روزنامه ی زنده»[۲] که تئاتر فدرال[۳] تولید می کرد نیز مشهود است. در نمایشنامه ی «زندگی خصوصی نژاد برتر» اثر برشت (در ایران: «ترس و نکبت رایش سوم») یک رشته صحنه های گسسته وجود دارد که تقریباً خطوط کلی سرنوشت یک واحد

تی. اس. الیوت

اجرایی از «قتل در کلیسای جامع»

زرهی آلمان را از حرکت پیروزمندانه ای که از سرزمین های پست شمالی اروپا و فرانسه آغاز شد و به باتلاق گذرناپذیر روسیه ختم گشت ترسیم می کند. هرچند برخی شخصیت ها کلیتی پیدا کرده و استمراری ناتمام به خود می گیرند، اما در این صحنه های متوالی شخصیت ها و حوادث متفاوتی ظاهر می شوند، و این صحنه ها برحسب روابط علّی با یکدیگر پیوند نمی خورند. وحدت این کل با واسطه ی اندیشه (فکر) حاصل می آید، یعنی از تغییر تدریجی استنباط ها و اندیشه ها. این نوع وحدت در نمایشنامه ی «قتل در کلیسای جامع» اثر تی. اس. *الیوت* نیز غلبه دارد و در همه ی نمایشنامه های او از اهمیت برخوردار است. در نمایشنامه ی «شاه لیر» اصول سه گانه ی وحدت هرسه مهم و برجسته است.

کارگردان، به منظور تفسیر نمایشنامه باید از خود بپرسد که تمامیّت نمایشنامه از چه نوعی ست. پاسخ به این پرسش او را به نیروها و تأثیرات نمایشنامه رهنمون خواهد شد. برای آن که نمایشنامه ای کاملاً مؤثر باشد باید از تمامیت و کمال برخوردار شود. منظور این نیست که همچون نمایشنامه های خوش ساخت *اسکریب* و *ساردو*، باید هر رشته ی ناچیز کنش حل و فصل شده و به خوبی چفت و بست پیدا کند. ممکن است نمایشنامه ای با یک پرسش یا نوعی راز پایان یابد و از این حیث که نیت و مقصود نویسنده را در برانگیختن این پرسش یا آن راز به انجام رسانده است همچنان از کمال برخوردار باشد. «خانه ی عروسک» *ایبسن* با یک پرسش به پایان می رسد و بسیاری از نمایشنامه های *پیراندللو* با نوعی راز پایان می یابند. اگر کارگردان این نمایشنامه ها را بدون درک کافی به صحنه برد ممکن است برای تماشاگر گیج کننده یا دلسردکننده از کار درآیند. این درک تا حدی از فهم روش یا روش هایی که نویسنده به کمک آن ها به نمایشنامه اش وحدت می بخشد و نیز از فهم مقصود و نیت او ناشی می شود.

۶) قابلیت احتمال در نمایشنامه

کافی نیست که کنش یک نمایشنامه فقط دارای وحدت باشد، بلکه لازم است از احتمال پذیری[۲] نیز برخوردار باشد. در رابطه با نمایشنامه واژه ی احتمال را باید اصطلاحی فنی دانست. آن را نباید با مفهوم احتمال در طبیعت، ریاضیات و علم آمار خلط کرد. در زندگی نیز نوعی احتمال پذیری وجود دارد که بر عقل سلیم و تجربه ی عادی یا معمولی مبتنی ست. در نمایشنامه های مدرن احتمال پذیری نمایشنامه مشابه این احتمال پذیری در زندگی ست. ولی وقتی هم که احتمال پذیری اثر نمایشی مشابه احتمال پذیری زندگی ست، نباید آن ها را باهم خلط کرد.

قابلیت احتمال در ساده ترین مفهوم خود به معنی قابلیت قبول، باورپذیری، و اقناع کنندگی ست. برحسب کنش، احتمال پذیری قلمرو امور ممکن الوقوعی را دربرمی گیرد که بیش از امور دیگر امکان وقوع دارند. نمایشنامه نویس نخست امور ممکن الوقوع نمایشنامه را استقرار می بخشد. مثلاً فرض کنید که کنش در سفینه ای فضایی که به سیاره ای دوردست سفر می کند روی می دهد. در عصر داستان های علمی- تخیلی نویسنده به سرعت می تواند یک چنین امور ممکن الوقوعی را بنا کند. خوب است نخستین صحنه ی نمایشنامه ی هملت را بررسی کنید و به دقت و مهارت ممتاز شکسپیر برای احتمال بخشیدن به ظهور روح توجه نمایید. زمان دقیقاً قبل از نیمه شب است. مکان برج و بارویی خوف انگیز است با نوری غم افزا و سایه روشن تند. نگهبانی که صدا و حرکاتش مؤید ترس و تشویش اوست در حال قدم زدن است. وقت تعویض او فرامی رسد و او به برناردو اطمینان می دهد که در پاس او آرامش برقرار بوده است. وقتی هوراشیو و مارسلوس سر می رسند، می پرسند که آیا آن «چیز» دوباره ظاهر شد یا نه. هوراشیو به آنچه درباره ی شبح می گویند اعتقاد ندارد اما آن دو بر آنچه دیده اند اصرار می ورزند. بدین سان شکسپیر به سرعت و به گونه ای کاملاً نمایشی احتمال ظهور روح را برقرار می کند، و آن گاه روح ظاهر می شود. از این به بعد همه ی ظهورهای بعدی روح محتمل خواهد بود.

پس روشن شد که نمایشنامه نویس مسئول و مسبب احتمال پذیری های نمایشنامه است. لازم نیست قابلیت احتمالی که او بنا می کند همان احتمال پذیری طبیعی باشد. احتمال ظهور روح در نمایشنامه ی «هملت» ربطی به احتمالات طبیعی ندارد و به اعتقادات عصر *الیزابت* درباره ی ارواح وابسته نیست. احتمال می تواند احتمال وجود دنیای خیالی سرزمین پریان باشد، چنان که در «رؤیای شب نیمه ی تابستان» می بینیم؛ یعنی می تواند دنیای رمانتیک تزئوس و هیپولیتا باشد، یا دنیای حقیر و بی منطق باتوم بافنده. آلیس در کتاب «آلیس در سرزمین عجایب» ناگهان رشد کرده و قدش به ۹ فوت می رسد، و این امر در داستان *لوئیس کارول* کاملاً محتمل است. اما این واقعه در رمان «خوشه های خشم» *جان استاین بک* و «تام جونز» *هنری فیلدینگ* محتمل نیست.

نمایشنامه چیزی ست ساخته شده، چیزی ست مصنوع که به اعتبار صناعتگری سازنده اش پابرجاست، پس پدیده ای ست صناعی نه طبیعی. پدیده های طبیعی به اعتبار نیرویی درونی که موجد آن هاست وقوع می یابند- میوه ی بلوط بدون صناعتگری یک سازنده ی انسانی از درخت بلوط به عمل می آید. این نیروی زاینده اجزای آن را به هم پیوند می دهد. در محصولات طبیعی تولید، رشد، پختگی و فساد از درون ناشی می شود. هیچ محصول هنری نمی توان یافت که دارای چنین قدرت زاینده ای باشد. همه ی محصولات هنری صناعی اند، نه طبیعی سازنده ای لازم است که اجزای آن را به هم پیوند دهد.

هرچند ممکن است نمایشنامه ای به زندگی واقعی شباهت بسیار پیدا کند، با این وجود نمایشنامه همان زندگی واقعی نیست. نمایشنامه پدیده ای ست قراردادی و صناعی. اگر این امر را با دقت بررسی کنید جزییاتی خواهید یافت که به قصد

ایجاد نمود یا تأثیر زندگی واقعی گزیده و انتخاب شده اند. بیش از این گفتیم که هر نمایشنامه دنیای خاص خود، یعنی شرایط محیطی کنش خویش را می آفریند. بیان دقیق تر آن را می توان در قالب عبارات زیر ارایه داد: هر نمایشنامه از احتمال پذیری خاص خویش برخوردار است و آن را مؤلفی که نمایشنامه را می نویسد می آفریند. اگر وی وظیفه اش را به نحو شایسته ای به انجام رساند، خواننده یا تماشاگر به استعانت تخیل خویش دنیایی را که او آفریده پی خواهد گرفت. خوانندگان یا تماشاگران قابلیت احتمال کنش را می پذیرند، خواه این کنش خیالی باشد، و خواه بنا به تجربه ی عادی غیرطبیعی.

پس احتمال پذیری بنیان توهم نمایشی[۵] ست. تا این جا برحسب کنش یا طرح در مورد احتمال بحث کردیم. اما احتمال با همه ی اجزا ارتباط دارد و همه ی اجزا می توانند در استقرار آن سهم داشته باشند. مکان ماوقع می تواند به احتمال پذیری یک کنش کمک کند. آثار نمایشی مدرن به علت آن که تأثیر محیط را بر زندگی و سرشت انسان برجسته کرده اند از مکان ماوقع برای ایجاد احتمال به طرق گوناگون و ظریفی بهره برده اند. در برخی موارد فقط لباس نمایشی کافی ست تا بتوان اقناع کنندگی کنش شخصیت را تثبیت کرد. گاه فقط اونیفورم پلیس می تواند یک افسر نیروی انتظامی را تثبیت کند. در طول جنگ جهانی دوم کافی بود فردی را به عنوان شریر تثبیت کنیم و به او سیمایی ژاپنی یا لهجه ای آلمانی ببخشیم. آیا به کرّات ندیده ایم که چگونه یک ایرلندی یا یک جنوبی را فقط به اعتبار لهجه و گویش اش بر صحنه تثبیت می کنند؟ تا آنجا که عموم تماشاگران ویژگی های خاصی را که به یک ایرلندی یا جنوبی نسبت می دهند می پذیرند، می توان از لهجه یا گویش استفاده کرد و به همه ی آن ویژگی های مرسوم شخصیت در نقش قابلیت احتمال بخشید. این ها سطوح پایین احتمال پذیری ست، اما همیشه برای نقش های کوچک نمایشنامه مفید واقع می شوند.

در سطوح عالی تر، احتمال پذیری شخصیت و کنش به اعتبار اندیشه و احساس، به اعتبار سرشت کلی شخصیت، و به اعتبار تمهیدات کنش تثبیت می شود. وقتی نمایشنامه نویس شخصیت خاصی را به نمایش می گذارد که به عملی می اندیشد یا در مورد آن تأمل می کند، پس انجام این عمل برای آن شخصیت محتمل خواهد بود، البته در صورتی که طبع و سرشت او باعث احتراز از آن عمل نشود. وقتی می بینیم خشم شخصیتی نسبت به شخصیت دیگر هر دم بیشتر می شود، حمله ی بعدی او به آن شخص امری محتمل خواهد بود. وقتی شخصی نسبت به دیگری علاقه و شیفتگی فزاینده ای نشان می دهد پس محتمل است که به جست وجوی او برآید، و محتمل است که توجه خود را وقف او ساخته و به سوی او کشیده شود. این مثال ها به خوبی نشان می دهند که قابلیت احتمال از اصول مهم شکوفایی شخصیت در بازیگر به شمار می رود و بنابراین برای کارگردان اهمیت زیادی دارد. طبع و سرشت یک شخصیت، آرزوها و محرک های او، عواطف و احساساتش، تفکرات و تصمیمات وی، همه و همه احتمال پذیری آنچه را که او انجام می دهد تعیین کرده و باعث می شوند. همچنین پیوند و ارتباط او با دیگران و نیز واکنش های او در قبال دیگر افراد سهمی در این احتمال پذیری دارند. بنابراین درک این نکته آسان است که شخصیت باید کنش را به گونه ای محتمل عرضه کند.

کنش می تواند برحسب کنش قابلیت احتمال پیدا کند. وقتی کنشی به عنوان پی آمد کنش دیگر به دنبال آن واقع شود، کنش دوم قابلیت احتمال پیدا می کند. پس پیش آمدها و پی آمدها از ابزارهای ایجاد احتمال به شمار می روند. اما راه دیگری نیز وجود دارد که به کمک آن بتوان احتمال پذیری کنش نمایشنامه را استقرار بخشید، و آن احتمال پذیری برحسب انتظارات است.

هر نمایشنامه در همان شروع و در طی رشد و گسترش کنش به انتظارات معینی شکل می دهد. بسیاری از نمایشنامه نویسان مدرن در کمدی های خود این انتظار را بنا می کنند که پسر سرانجام دختر را به دست می آورد. نمایشنامه ی «تارتوف» اثر *مولی یر* به این انتظار که تارتوف زیرک پا از گلیم خویش فراتر خواهد نهاد شکل می دهد. وقتی این انتظارات به نتایج پیش بینی شده منجر شود، نتایج از قابلیت احتمال برخوردار می شود.

نمایشنامه نویسان انتظارات اثر خویش را به شیوه هایی کاملاً ظریف بنا می کنند، هرچند رویه ی غالب، کاشت انتظارات است به شیوه ای کاملاً صریح و آشکار. این شیوه ها ابزارهای مهمی ست در دست کارگردان. او می تواند به کمک آن ها تماشاگر را به شیوه ای درست و مناسب وادار به پذیرش نمایشنامه کند.

نظریه ی رئالیستی مدرن به آموزه ی ایجاد توهم کامل در نمایشنامه و تئاتر شکل داده و آن را شکوفا کرده است. بر طبق این نظریه باید نوعی احساس یگانگی[۶] میان شخصیت ها و تماشاگران برقرار شود. «احساس یگانگی» لفظاً به معنی «فراتابی تخیلی خودآگاهی ماست به شخص دیگر، و به ویژه ادراک همدلانه ی ما را از شخصی دیگر مدنظر دارد». برخی نویسندگان این اصطلاح روانشناسی را تا آن حد بسط داده اند که حتی شامل پذیرش شخصیت های نفرت انگیز یا همانندسازی با اشخاصی که همدردی ایجاد نمی کنند نیز می شود. نیز معنای این واژه تا آن حد گسترش یافته که پذیرش تخیلی مکان ماوقع را نیز دربرگیرد، و چنین است پذیرش یک اتاق خاص، که بیننده باید آن را اتاقی واقعی بپندارد و نه صرفاً نماد یا بازنمایی قراردادی آن. نمایش رئالیستی مدرن، و به خصوص نمایش ناتورالیستی مدرن، آموزه ی توهم کامل و احساس ناگسسته ی یگانگی را شکوفا کرده اند. دامنه ی معنایی این واژه بازهم گسترش یافته و این توهم را مطلقاً با واقعیتی عینی که حقیقتاً تجربه می شود پیوند داده است.

بدیهی ست قابلیت احتمال در نمایشنامه نه مطلق و دقیق است و نه چندان خشک و بی روح. ظرفیت سازگاری تخیل انسان بسیار وسیع است. تخیل آدمی می تواند نمایشنامه نویس را در بلندپروازانه ترین خیال پردازی ها همراهی کند، مشروط بر آن که نویسنده سر نخ هایی ارایه دهد و احتمال پذیری بسنده ای را بنیان گذارد. برخی نمایشنامه نویسان در واکنش علیه آموزه ی مطلق ایجاد توهم در آثار مدرن و به نفع تئاترنمایی[۷] و واقعیت گریزی علم طغیان برافراشته اند. وقتی آن ها استادی شایسته ای از خود نشان داده اند تماشاگران نیز آثار آن ها را پذیرفته اند. نمایشنامه ی «شهر ما» اثر *تورنتون وایلدر* که به عنوان نوعی شخصیت همسرایی (مفسر) از مدیر صحنه استفاده می کند و فاقد مکان های قراردادی ست نمونه ای ست از گرایش به تئاتر بودگی تئاتر. *برتولت برشت* با نظریه ی «بیگانه سازی» خود گامی فراتر برداشته است: او عمداً و به کمک همه نوع تمهیدات تئاتری توهم را نقض می کند تا بنا به گفته ی خودش تماشاگر را به تأمل و اندیشه ی بیشتر وادارد و نگذارد صرفاً احساس و واکنش حسی نشان دهد. در نمایشنامه های او قابلیت احتمال، چنان که پیش از این یادآور شدیم، کاملاً بر اندیشه استوار است. بنابراین کارگردان نباید قابلیت احتمال نمایشنامه و توانایی های بالقوه ی تخیل تماشاگر را بیش از حد محدود فرض کند. هر نمایشنامه ای را که او به صحنه برد توهّم دنیایی را ایجاد می کند که از احتمال پذیری های خاص خود برخوردار است. او باید احتمالات نمایشنامه را بیابد و آن ها را به زبان اجرای تئاتری ترجمه کند.

۷) غافلگیری در نمایشنامه

احتمالاً وقتی واژه ی دراماتیک برای توصیف واقعه ای به کار می رود اغلب مردم عنصر اصلی آن را غافلگیری[۸] می دانند. غافلگیری از عناصر مهم نمایشنامه است و علاقه ی تماشاگر به وسیله ی آن حفظ می شود. غافلگیری با امر غیرمنتظره ایجاد می شود. بنابراین غافلگیری خود را در ظاهر مغایر با احتمال پذیری نشان می دهد و به خصوص با آن قابلیت احتمالی که براساس مجموعه ای پیش بینی که به نتایجی ختم خواهد شد ایجاد شده باشد. ممکن است بخت و تصادف علت غافلگیری باشد. برخلاف اظهارنظرهایی که معمولاً درباره ی نمایشنامه ابراز می شود، بخت و تصادف نقش مهمی در کنش نمایشنامه ها بازی می کنند. این تصادفی ست که اودیپوس درست در زمان مقرر با شاه لائیوس برخورد کند، اما این امر محتمل است که اودیپوس لائیوس را بکشد، زیرا اودیپوس همان مردی ست که باید باشد و لائیوس همان کاری را می کند که باید انجام دهد. این امر تصادفی ست که وقتی هملت پس از اجرای نمایش در نمایش به سراغ کلادیوس شاه می آید او در حال دعا باشد، اما این امر محتمل است که هملت او را بجوید و سرانجام بیابد. بخت و تصادف از عناصر مهم کنش نمایشی ست، اما کاملاً باید در ارتباط با احتمال پذیری به کار رود. و وقتی به این نحو به کار رفت، در شمار تمهیدات خوب غافلگیری خواهد بود. اما این امکان نیز وجود دارد که نمایشنامه ای در عین برخورداری از رشته های کاملاً محتمل وقایع از غافلگیری استفاده کند، مشروط بر آن که فقط از یک رشته یا خط احتمال برخوردار نباشد. وقتی دست کم دو خط احتمال وجود داشته باشد و یکی از آن ها تا اندازه ای پنهان باشد یا تا لحظه ی غافلگیری چندان مهم به نظر نرسد، و وقتی واقعه ی غافلگیرکننده به عنوان نتیجه ی آن خط احتمال ظاهراً بی اهمیت رخ دهد، می توان گفت شاهد کنشی نمایشی بوده ایم که از احتمال پذیری و غافلگیری هر دو برخوردار بوده است. این نوع فریب ناشی از دو خط احتمال، شیوه ای کاملاً شناخته شده در داستان ها، رمان ها و نمایشنامه های پلیسی ست.

نباید غافلگیری موجود در نمایشنامه ها را صرفاً عنصری فرض کرد که با حوادث و وقایع روی می دهد. ممکن است غافلگیری در منظر صحنه ی نمایش آشکار شود. به کرّات در تئاتر (تماشاخانه) شاهد بوده ایم که چگونه با کنار رفتن پرده مکان ماوقعی آشکار شده است که باعث شده تماشاگر از تعجب توأم با لذت دهانش باز بماند یا حتی بر اثر غافلگیری ناشی از مکان ماوقع به کف زدن و تحسین بپردازد. نیز ممکن است غافلگیری نتیجه ی چرخشی در اندیشه ی شخصیت یا بیان احساس او باشد. یا ممکن است از یک تصمیم ناشی شود. گفت وگو نیز ممکن است موجد آن باشد، مثل غافلگیری ناشی از چرخش ناگهانی یک عبارت، یا بیان تکان دهنده، یا جواب تند غیرقابل پیش بینی. زبان نمایشنامه های کمدی آکنده از این غافلگیری هاست. نمایشنامه ی «اهمیت ارنست بودن» اثر *اسکار وایلد* را به عنوان نمونه ی ممتاز نمایشنامه ای بخوانید که گفت وگوهای آن به راستی نوعی آتش بازی ست با غافلگیری های کلامی. در این نمایشنامه و در گفت وگوهای آن غافلگیری غالباً شکل گفته ی متناقض نما را به خود می گیرد، و این یک تمهید نمایشی باستانی ست برای ایجاد غافلگیری. اما تناقض نمایی و غافلگیری به هیچ وجه به زبان کمدی محدود نمی شود. تراژدی نیز به روشی تقریباً متفاوت از آن بهره می برد. تشبیه، مجاز، و به خصوص استعاره از جمله تمهیدات پرمایه برای ایجاد غافلگیری در گفت وگو به شمار می روند. استعاره ای که آمیزه ی امر معمول و انتظارپذیر با امر غیرمعمول و غیرمنتظره است به خودی خود مثال بارز غافلگیری و احتمال پذیری ست.

پانویس:

۱. bushel، پیمانه ای معادل تقریباً ۳۶/۴ لیتر.

2. Living Newspapers

3. Federal Theatre

4. Probabitity

5. dramatic illusion

6. empathy

۷. theatricality (یا تئاتربودگی)

8. surprise