

بهرام جلالی پور

روش‌ها و اصطلاحات مورد استفاده در تقطیع متون نمایشی

فصلنامه هنر
شماره ۷۲

۶۶

پیش درآمد

به ندرت می‌توان نمایشنامه‌ای یافت که در آن کنش نمایشی از آغاز تا پایان بدون وقفه یا خلاءهای زمانی ارائه شده باشد. صرف نظر از نمایشنامه‌های کوتاه و «تک پرده‌ای»ها، اغلب قریب به اتفاق آثار نمایشی به دو تا چند قطعه تقطیع می‌شوند تا به این ترتیب هم امکان نمایش دادن فعل و انفعالات داستان را در گستره وسیع‌تری از زمان فراهم آورند و هم بر مشکلات یا نارسایی‌های فنی اجرا غلبه کنند.

شیوه‌های نسبتاً متنوعی برای تقطیع نمایشنامه وجود دارد. نوع و روش تقطیع یک نمایشنامه عموماً متأثر از ملاحظات زیبایی‌شناسی دوران خلق آن است. با این حال، این شیوه، خصوصاً در دهه‌های اخیر، به شدت وابسته به جهان‌بینی خاص نویسندگان بوده است. طبعاً «نویسنده‌ای که جهان را واقعیتی محتوم می‌بیند که توسط قدرتی متعالی و برتر طرح‌ریزی و اداره می‌شود، روش‌های متفاوتی برای توصیف این جهان پیوسته برمی‌گزیند، نسبت به نویسنده‌ای که جهان را مجموعه‌ای سردرگم و بی‌فرجام می‌داند و می‌کوشد این سردرگمی و بی‌فرجامی را در قالب اثری ناپیوسته و حتی گسسته نشان دهد.»^۲

همچنین، در تقطیع نمایشنامه معمولاً از واژگانی استفاده می‌شود که متأسفانه شرح کامل و جامعی

(حداقل تا آنجا که نگارنده در زبان فرانسه سراغ گرفته است) در مورد آنها وجود ندارد. خصوصاً در مورد شیوه‌های متأخرتر تقطیع هنوز قاعده مشخصی تثبیت نشده است. از طرف دیگر، گاهی عبارات یا واژه‌های توصیفی مورد استفاده در تقطیع بیش از آن‌که برای راهنمایی خواننده متخصص (کارگردان، بازیگر و...) در مورد انتخاب شیوه مناسب اجرا تعبیه شده باشند، سعی در تأثیرگذاری بر حواس خواننده عادی (یعنی خواننده‌ای که نمایشنامه را مثل داستان و رمان از سر تفنن می‌خواند) دارند. به این ترتیب، گونه‌های بسیار متنوع‌تری از تقطیع به وجود آمده است که دسته‌بندی و تحلیل آنها نیازمند تحقیقی مفصل است.

این مقاله با هدف معرفی و تبیین برخی جنبه‌های تقطیع نمایشنامه نگاشته شده است. در بخش نخست مقاله، شرح مختصری از رویکردهای تقطیع ارائه خواهیم داد و در بخش دوم برخی از مهم‌ترین واژه‌های تقطیع را تشریح می‌کنیم. طبعاً در توصیف بخشی از واژگان به خاطر خلاصه‌های اطلاعاتی کاستی‌هایی وجود دارد. مثلاً شیوه‌های تقطیع به «حرکت» و «سکانس» رازمانی می‌توان با دقت تبیین کرد که بررسی جامعی روی تمام نمایشنامه‌هایی که این شیوه‌ها را به کار گرفته‌اند انجام شود. به همین ترتیب، در مورد استفاده‌های مدرن‌تر و متأخرتری که از شیوه‌های تقطیع «روز» و «اپیزود» و حتی «صحنه» و «تابلو» صورت گرفته است نیز لازم است مطالعه مجددی انجام شود.

در پایان ذکر یک نکته دیگر لازم به نظر می‌رسد: شاید بهتر می‌بود که در ارائه نمونه‌ها از نمایشنامه‌های ترجمه شده و آشنا برای خواننده فارسی زبان مثال می‌آوریم، اما غیر از دشواری دسترسی نگارنده به این دست آثار، در نمایشنامه‌های نوشته شده دو سه دهه اخیر ابداعاتی در زمینه تقطیع نمایشنامه صورت گرفته است که متأسفانه بخش قابل توجهی از آنها به زبان فارسی ترجمه نشده است. به علاوه، نگارنده معتقد است که ارائه نمونه از آثار ترجمه نشده حداقل فرصت آشنایی هر چند مختصر خواننده علاقه‌مند را با نام نویسندگان و آثار متأخرتر فراهم خواهد ساخت. از این رو، نام و مشخصات کامل این آثار در پایان مقاله و در فهرستی مستقل ذکر شده است.

انواع تقطیع متن دراماتیک

با توجه به ذات دوگانه (متنی و اجرایی) هنر نمایش، روش‌های تقطیع آن را می‌توان به دو گروه متنی و اجرایی تقسیم کرد. اما از آنجا که حوزه بررسی این مقاله متن نمایشی است، از پرداختن به روش‌های تقطیع اجرا و ابعاد متنوع آنها اجتناب و به یادآوری دو نکته اکتفا می‌کنیم: نخست آن‌که تقسیم‌بندی‌های نمایشنامه الزاماً با تقسیم‌بندی اجرایی یکی نیست و اگر چه «کارگردان مستقیماً مسئول پاره‌بندی^۳ متنی نیست و او نیست که تصمیم می‌گیرد که متن یک دراماتورژی به پرده یا تابلو داشته باشد؛ اما بازی با تمام عناصر زمانی برایش مجاز است»^۴ در ثانی، در دهه‌های اخیر با فاصله گرفتن

برخی گروه‌های نمایشی از متن دراماتیک و رویکرد آنها به استفاده از فناوری‌های نوین چند رسانه‌ای، صورت‌های بسیار متنوعی از تقطیع نمایشی به وجود آمده است که کوشیده‌اند مفهوم تقطیع تئاتری را به مناظر سینمایی آن نزدیک سازند. متن نمایشی را می‌توان از نظر ابزار تقطیع یا سطح تقطیع بررسی کرد:

۱- انواع تقطیع متن دراماتیک از نظر ابزار تقطیع

بر اساس ابزار مورد استفاده درام‌نویس، دو دسته تقطیع قابل تشخیص است:

الف- تقطیع گفتمانی^۵

منظور تقطیعی است که محتوای گفتمان دراماتیک (گفت‌وگو، تک‌گویی، کناره‌گویی، هم‌سرایی، خطاب به تماشاگر و...) القا می‌کند. آثار ویلیام شکسپیر را بایستی درخشان‌ترین نمونه تقطیع گفتمانی دانست. می‌دانیم که ملاحظات اجرایی بعدها به این آثار اضافه شده است و نسخه‌های اولیه آثار شکسپیر خالی از دستورالعمل‌های صحنه‌ای بوده است.

ب- تقطیع دستور صحنه‌ای

منظور از «تقطیع دستور صحنه‌ای» تقطیع متن به کمک اطلاعات مندرج در دستور صحنه است. صرف‌نظر از دستورالعمل‌هایی که نویسنده برای اجرای نمایش می‌نویسد، ما سایر نشانه‌های متنی مثل به کار بردن کلمات «پرده»، «صحنه» و... یا تیترو... را نیز که، بیشتر به کار خواننده نمایشنامه می‌آیند تا ملاحظات اجرایی، در همین حوزه جای می‌دهیم. از آنجا که در اغلب آثار از هر دو این ابزارهای تقطیع به‌طور هم‌زمان استفاده می‌شود، تقسیم‌بندی فوق را بایستی بیشتر روش شناختی دانست.

۲- انواع تقطیع متن دراماتیک از نظر عمق تقطیع

در متن دراماتیک از نظر عمق تقطیع دو گونه قابل تشخیص است:

الف- تقطیع ظاهری یا بیرونی

منظور تمام چیزهایی است که به صورت نوشتاری متن نمایشی مربوط می‌شوند. آن‌چه که به صورت مکتوب در اختیار خواننده (خواه خواننده متخصصی مثل کارگردان که متن را به منظور اجرا مطالعه می‌کند، خواه خواننده‌ای عادی که متن را از سر تفتن و به منزله اثری داستانی می‌خواند) گذاشته

می‌شود یا به چاپ می‌رسد. اگر چه گاهی این تقطیع می‌تواند حاوی اطلاعات دراماتیک باشد، اما در مجموع، بیشتر به کار «خواندن» یا «قرائت» نمایشنامه می‌آید تا ملاحظات اجرایی آن و چه بسا گاهی کارگردان ساختار ظاهری را به کل بر هم می‌زند.

همچنین، می‌بینیم که بسیار منطقی خواهد بود اگر رابطه مستقیمی بین تقطیع ظاهری و تقطیع دستور صحنه‌ای برقرار کنیم. خصوصاً اگر ضمن توسعه مفهوم «دستور صحنه»، علائم و نشانه‌های صحنه‌ای، از جمله واژگانی مثل «پرده»، «صحنه»، «تابلو» و... یا عنوان (تیترا) و... را نیز بخشی از دستور صحنه به حساب آوریم.

ب- تقطیع باطنی یا درونی

منظور تقطیع ساختمان و چارچوب داستانی اثر (یا پیرنگ آن) است. اگر چه تقطیع ظاهری اثر دراماتیک، چنان که خواهیم دید خصوصاً در اعصار گذشته، کم‌وبیش بر تقطیع باطنی منطبق است، اما گاهی، به ویژه در آثار معاصر، در این خصوص تفاوت‌هایی دیده می‌شود، لذا از انطباق این دو نوع تقطیع بر یکدیگر اجتناب می‌ورزیم.

نگارش آثار دراماتیک را از نظر نحوه رویکرد به پیرنگ (و به طریق اولی از نظر کنش‌نمایشی) می‌توان در سه دسته کلی متمایز ساخت: نگارش پیوسته، نگارش ناپیوسته و نگارش منقطع یا گسسته.

۱- نگارش پیوسته^۶

در این نوع نگارش بین رشته رویدادهای پیرنگ نمایشنامه روابط علت و معلولی حاکم است، اصل تداوم کنش محترم شمرده می‌شود و حوادث طی ترتیب و نظم زمانی^۷ پیش می‌روند. تراژدی یونان باستان و درام نئوکلاسیک در این دسته جای می‌گیرند. در تراژدی یونان باستان، که ادیپوس شهریار اثر سوفوکل را بایستی نمونه نوعی آن معرفی کرد، داستان با مداخله همسرایان، به «اپیزود»هایی تقسیم می‌شود. درام نئوکلاسیک نیز شامل چند «پرده» با «صحنه» مرتبط به هم است که میان پرده‌ها (آنتراکت‌ها) تنها انعطافی نرم در روند زمانی داستان نمایش ایجاد می‌کنند. نمایشنامه فدر^۸ اثر ژان راسین^۹ نمونه نوعی این گروه محسوب می‌شود.

۲- نگارش ناپیوسته^{۱۰}

در این نوع نگارش ترتیب زمانی و تداوم کنش همچنان محترم شمرده می‌شود؛ اما در عین حال، داستان به گونه‌ای تقطیع می‌شود که هر یک از قطعات حاصل به تنهایی مستقل باشند. در نگارش پیوسته، تماشاگر در پایان هر «پرده» در انتظار دانستن ادامه کنش معلق باقی می‌ماند، در حالی که در

پایان قطعات نگارش ناپیوسته چنین انتظاری وجود ندارد. همچنین، در نگارش ناپیوسته ترتیب ارائه قطعات نیز قابل تغییر و جابه‌جایی است.

نمایش‌های مذهبی قرون وسطی و درام رمانتیک را می‌توان در این گروه جای داد. نمایشنامه‌های مذهبی قرون وسطی، که بعدها مورد الهام کمندی اسپانیایی نیز قرار گرفتند، به تعدادی «روز»^{۱۱} تقطیع می‌شدند. نمایشنامه‌های درام رمانتیک نیز متشکل از تعدادی «تابلو»^{۱۲} بودند. در مورد اخیر می‌توان از نمایشنامه هرمانی اثر ویکتور هوگو نام برد.

۳- نگارش منقطع^{۱۳}

در این نوع نگارش قواعد مربوط به پیرنگ و وحدت‌های داستانی کاملاً درهم می‌ریزد و نمایشنامه از قطعاتی^{۱۴} تشکیل می‌شود که مجموع جبری آنها الزاماً کلیتی واحد و منسجم را شکل نمی‌دهد. اگر چه ارائه تعریف واحد یا تلاش برای دسته‌بندی آثار منقطع به علت وجود اشکال متنوع و صورت‌های ابداعی جدید بسیار دشوار است، با این حال، لازم است در مورد این نوع نگارش کمی بیشتر توضیح دهیم:

نگارش منقطع^{۱۵} را با مجموعه‌ای طرح مقایسه می‌کنند که «در نمایشنامه، موضوع یا پرسوناژی مشترک عامل وحدت^{۱۶} آنها محسوب می‌شود و اغلب رشته‌ای زمانی به یکدیگر پیوندشان می‌دهد، اما هر قطعه از قطعات دیگر مستقل است.»^{۱۷} از آنجا که این تعریف می‌تواند گاهی نگارش ناپیوسته را نیز شامل شود، ما با آن محتاطانه برخورد می‌کنیم و در عوض، ناممکن بودن امکان ساخت کلیتی یک‌پارچه و واحد از قطعات را به عنوان شرط اصلی وجود نگارش منقطع می‌پذیریم. متیو ویسنی نک، نمایشنامه‌نویس رومانیایی با مثالی زیبا از زمانی یاد می‌کند که در آن آینه‌ای واحد وجود داشت، اما بعد انفجاری صورت گرفت که باعث تقسیم این آینه به هزاران قطعه شد و حالا همه تلاش می‌کنند آن آینه اولیه را بازسازی کنند؛ کاری که غیر ممکن است، زیرا آینه اولیه را کسی ندیده است و اگر هم دیده بود چه بسا تعدادی از قطعات آن مفقود شده باشد.^{۱۸}

اگر چه منقطع‌نویسی گونه‌ای بسیار جدیدتر است، اما طلیعه این حرکت را در آثار رمانتیک‌های آلمان خصوصاً بوخنر^{۱۹}، لنز^{۲۰} و کلايست^{۲۱} جست‌وجو می‌کنند. از آثار جرج بوخنر یعنی مرگ دانتون^{۲۲} و خصوصاً نمایشنامه ناتمام ویسنک^{۲۳} به عنوان اولین نمایشنامه‌هایی نام می‌برند که در آنها نگارش منقطع، هر چند تصادفی^{۲۴} استفاده شده است.^{۲۵}

اما از نظر فلسفی نگارش منقطع را بایستی حاصل سرخوردگی‌های نیمه دوم قرن بیستم نسبت به یافتن مکانیزمی واحد برای توصیف جهان دانست. «سال‌های دهه ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ را که تحت تأثیر مفاهیم پست‌نیچه‌ای و پست‌فرویدی ارتباط جامعه پست مدرن با مفهوم تعالی قطع شده است و

دیگر قادر نیست عملکرد جهان را بر اساس یک مدل تفکر واحد توضیح دهد و شرحی بی ابهام درباره اعمال انسان فراهم آورد، و تحت تأثیر تضادهای، جامعه مدام در پی یافتن مسیرهای تازه‌ای در هنر و فرهنگ است»، به عنوان دوران نگارش منقطع معرفی می‌کنند.^{۲۶}

باید یاد آور شد که برخی نویسندگان تنها نسبت به وجود دودسته نخست باور دارند. به عنوان نمونه، ژان پیر رینگار نگارش دراماتیک را به دو گروه نگارش پیوسته و نگارش ناپیوسته تقسیم می‌کند که گروه دوم بر اصل گسستگی و حذف به قرینه بنا می‌شود و به جای آن که مثل گروه اول بر وابستگی متقابل قطعات تأکید کند، بر استقلال آنها پای می‌فشارد و در آن هر قطعه «برای خود» رفتار می‌کند.^{۲۷} میشل ویناور^{۲۸} نیز در روشی که برای تجزیه و تحلیل متن دراماتیک پیشنهاد کرده است، به دو گونه پیشروی دراماتیک «نمایشنامه - دستگاه»، «نمایشنامه - منظر» اشاره و آنها را به این صورت متمایز می‌کند که: «وقتی پیشروی کنش توسط زنجیره علت و معلول و اصل ضرورت بازی انجام می‌گیرد، با نمایشنامه - دستگاه سرو کار داریم. اما وقتی پیشروی کنش با کنار هم گذاشتن اتفاقی عناصر ناپیوسته (منقطع) انجام می‌شود، با نمایشنامه منظر سرو کار داریم.»^{۲۹}

اما به اعتقاد نگارنده، پذیرش یک دسته بندی سه گانه (شامل نگارش پیوسته، ناپیوسته و منقطع) این امکان را فراهم می‌آورد تا با در نظر گرفتن نگارش ناپیوسته به عنوان حدفاصل و حلقه ارتباطی نگارش پیوسته و منقطع بتوان فاصله عظیم نگارش منقطع از نگارش پیوسته را توضیح و نشان داد که بریدن از نگارش پیوسته و گرایش به نگارش منقطع یک باره اتفاق نیفتاده و روندی فلسفی، زیبایی‌شناختی و فرهنگی را پشت سر گذاشته است.

روش‌ها و اصطلاحات تقطیع ظاهری متن دراماتیک

پیش از این، از تقطیع دستور صحنه‌ای به عنوان روش تقطیع ظاهری یا بیرونی متن نام بردیم و نیز اشاره کردیم که در یک اطلاق عام، کلیه اطلاعات و نشانه‌های مندرج در متن نوشتاری (وخصوصاً چایی)، حتی علائم نشانه‌گذاری را می‌توان جزئی از دستور صحنه محسوب کرد.^{۳۰} با این رویکرد خاص نسبت به دستور صحنه، در اینجا، روش‌های تقطیع ظاهری متن دراماتیک را به انواع ذیل دسته‌بندی می‌کنیم:

- ۱- استفاده از اصطلاحات تخصصی مثل پرده، صحنه، تابلو و...
 - ۲- استفاده از واژگانی مثل بخش، تکه، جزء، قطعه و... که به لحاظ لغوی مفهوم تجزیه یک کل را القا می‌کنند.
 - ۳- استفاده از عنوان‌ها (تیتراهای) توصیفی:
- ۱-۳- عنوان (تیترا)های حرفی؛ شامل جمله، عبارت، کلمه و...

۲-۳- عنوان (تیترا)های عددی؛ (شماره حرفی، شماره عددی...)

۴- جداسازی به کمک دستورات اجرایی؛ (قراردادن کلماتی مثل قطع، تاریکی، پرده، زمانی طولانی و... در فواصل بخش‌های نمایشنامه)

در ادامه مطلب هر یک از این انواع را به تفصیل مورد بررسی قرار خواهیم داد:

۱- استفاده از اصطلاحات تخصصی؛ (مثل پرده، صحنه، تابلو و...)

درج کلماتی مثل «پرده»، «صحنه»، «تابلو» و... را که در عین حال ناظر بر نحوه تقطیع کنش نمایشی‌اند، بایستی جزئی از دستور صحنه محسوب کرد که در عین حال هم خواننده متخصص و هم خواننده عادی را متوجه ساختمان‌بندی نمایشنامه می‌سازد:

۱-۱- پرده (Acte)

صرف نظر از ایزود، که نوعی تقسیم‌بندی درونی کنش نمایشی در درام کلاسیک یونان باستان و نیز آثاری بود که بعدها در عصر نوزایی به تقلید از این درام نوشته شد،^{۳۱} تقطیع متن نمایشی به «پرده» را بایستی نخستین و اصلی‌ترین شکل تقطیع نمایشنامه به حساب آورد. این واژه از دو ریشه اکتوم^{۳۲} به معنای «عمل» و اکتوس^{۳۳} به معنای پرده نمایش گرفته شده^{۳۴} و متأسفانه به همین معنای اخیر به زبان فارسی برگردان شده است.^{۳۵} در حالی که در حوزه درام‌نویسی خصوصاً در حوزه درام‌نویسی مدرن، اغلب معنای نخست کلمه مد نظر قرار دارد.

به هر تقدیر، «پرده» بخشی از کنش کلی نمایش است که به اعتقاد «دیدرو» شامل یک یا چند رویداد باشد. از آنجا که نمایش دادن تمام رویدادهای داستان بر روی صحنه نه عملی بود و نه جنبه زیبایی‌شناسانه داشت، درام‌نویسان، داستان را به چند بخش تقسیم می‌کردند و در هر یک فقط لحظات مهم و برجسته کنش نمایشی را به نمایش در می‌آوردند و چنین فرض می‌شد که وقایع کم‌اهمیت‌تر یا وقایعی که با اصول وحدت زمان و مکان یا نزاکت ادبی^{۳۶} مغایرت داشت، در فاصله دو پرده یا آنتراکت^{۳۷} اتفاق افتاده است. البته بایستی بعداً در گفت‌وگوهای پرسوناژها به این وقایع اشاره می‌شد، یا خود تماشاگر با پیگیری روند منطقی و علت‌ومعلولی رویدادها وقوع آنها را حس می‌کرد.^{۳۸}

از نظر اجرایی نیز در فاصله زمانی میان دو «پرده»، برنامه‌ای تحت عنوان «میان پرده» اجرا می‌شد که جزء تمهیدات تماشاخانه یا کارگردان نمایش بود. «میان پرده»ها قطعاتی شامل لال‌بازی یا نواختن موسیقی و گاه حتی سایر انواع سرگرمی بودند و ضمن این که امکان استراحت را برای تماشاگران و هنرپیشه‌ها فراهم می‌آوردند، نارسایی‌های فنی را برطرف می‌کردند.^{۳۹}

اگر چه تقطیع به «پرده» از نظر صوری شکل جدیدی بود، اما از نظر محتوایی، تحول یافته ساختار درام یونان باستان محسوب می‌شود. در درام یونان باستان، رویداد نمایشی با مداخله همسرایان به دو تا شش قطعه به نام «اپیزود» تقسیم می‌شد. نقش و کارکرد دراماتیک قطعات همسرایی بسیار متنوع بود که در اینجا مجال پرداختن به تمام آنها نیست، اما، از جنبه مورد بحث این مقاله، قطعات همسرایی موجود در نمایشنامه‌های یونان باستان را بایستی میان پرده‌هایی دانست واجد تمام اهداف کارکردی میان پرده‌ها در دوران بعد و البته مرتبط با کنش نمایشی و پیش‌برنده (حداقل بخش روایی)^{۲۰} آن یا به عبارتی، «مکثی شاعرانه» در فاصله بین دو لحظه کنش.^{۲۱}

سنت تقسیم نمایشنامه به قطعات متعدد در درام رومی نیز ادامه پیدا کرد و سنکا، نمایشنامه‌نویس بزرگ و تأثیرگذار این دوران به پیروی از هوراس، که فقط تقسیم نمایشنامه به پنج قسمت را مجاز می‌دانست، ساختار پنج قسمتی را برای نمایشنامه‌های خود برگزید. چیزی که الهام‌بخش نمایشنامه‌نویسان بزرگ دوران نوزایی نیز شد، البته، بعدها مولیر نمایش کمدی را به سه پرده و مضحکه^{۲۲} را به یک پرده تقلیل داد و ولتر نیز نمایشنامه مرگ سزار را در سه پرده نوشت.^{۲۳} در این دوره به تدریج روش تقطیع فرعی تری نیز به وجود آمد و براساس آن هر «پرده» به تعدادی «صحنه» تقسیم شد که در بخشی مستقل به آن خواهیم پرداخت.

چیزی که «پرده» را به عنوان یک واحد روایی «مستقل‌تر» از همتای آن، یعنی اپیزود، در درام یونانی متمایز می‌کند، این است که در درام کلاسیک «هر پرده باید انسجامی درونی داشته باشد و در عین حال نوعی پیشروی را نسبت به پرده قبلی نشان دهد. همچنین، در پایان هر پرده بایستی تعلیقی قطعی در راستای وحدت کنش ایجاد شود.»^{۲۴}

۱-۲- صحنه (Scene)

واژه صحنه از ریشه اسکنا^{۲۵} و به معنی فضایی است که نمایش در آن روی می‌دهد. اما این واژه که در آغاز مفهومی صرفاً مکانی داشت، به تدریج، معنای وسیع تری یافت و بیانگر برهه یا مقطعی زمانی نیز شد. ولی، از آن جنبه که به بحث این مقاله مربوط می‌شود، تنها معنی دوم واژه مد نظر خواهد بود و همین جا کلیه معانی و توضیحات مربوط به جنبه طراحی صحنه‌ای^{۲۶} (مثل تقسیم صحنه به باز و بسته، یا قاب عکسی و گرد و یا فضای همگن و فضای غیر همگن و...) به مقالات و کتاب‌های مربوطه ارجاع داده می‌شود.

چنان که اشاره شد، از اوایل قرن هفدهم، در کنار تقسیم درام به چند «پرده» روش تقطیع فرعی تری نیز در درام فرانسوی به وجود آمد که حداقل تا پایان نیمه اول این قرن به گونه‌ای بدون قاعده و مبهم استفاده می‌شد. این روش تقطیع عبارت بود از تقسیم هر «پرده» نمایش به تعدادی «صحنه»، در سال

۱۶۴۰، پیر کرنی با در نظر گرفتن «ورود و خروج» پرسوناژها به عنوان قاعده تغییر «صحنه» مفهوم کلاسیک تقطیع به صحنه را پایه گذاری کرد که شاید بتوان آن را به این ترتیب تعریف کرد: «صحنه» عبارت است از قسمتی از «پرده» که در طول مدت آن تغییری در پیکربندی پرسوناژهای روی صحنه صورت نمی گیرد.

در مقابل «پرده»، که تغییرات آن نمایانگر تغییری عمده در جریان کنش نمایشی و بیانگر قطع کامل آن بود، تغییرات «صحنه» به تغییری در کنش نمایشی منجر نمی شد؛ اما شاید بتوان آن را عاملی برای نشان دادن ضرباهنگ نمایش دانست. به این ترتیب که: «وقتی تعداد صحنه ها زیاد است، به دلیل تعدد ورود و خروج ها، آهنگ پیشروی نمایش تندتر و بر عکس، وقتی شخصیت ها مدت زیادی در روی صحنه باقی می مانند، آهنگ پیشروی کندتر خواهد بود.»^{۴۷}

پیر کرنی نحوه اتصال^{۴۸} صحنه ها را نیز به سه دسته تقسیم بندی کرده است:
الف- اتصال دیداری:^{۴۹} وقتی که یک بازیگر موقع ورود به صحنه بازیگری را که از آن خارج می شود می بیند، یعنی وقتی که برآیند تعداد پرسوناژهای حاضر در صحنه ثابت می ماند، ورود و خروج دو بازیگر همزمان صورت می گیرد و آنها با هم تلاقی می کنند.

ب- اتصال حضوری:^{۵۰} وقتی که یک بازیگر از صحنه نمایش خارج می شود در حالی که طرف گفت و گوی او در آن جا باقی می ماند.

ج- اتصال صوتی:^{۵۱} وقتی که بازیگری تحت تأثیر یک صدا به صحنه وارد یا خارج می شود.

ضمناً کرنی تأکید می کند که بایستی ورود پرسوناژ به صحنه یا خروج وی از آن مستدل باشد.^{۵۲} اما دیدرو، با نفی لزوم ضرورت اتصال مدعی می شود که نبودن اتصال می تواند موجب خلق هیجان شود. او با مثال زدن آثار ترانس، نمایشنامه نویس یونانی، که صحنه نمایش را سه بار پیاپی خالی می کرد، می گوید: «این شخصیت ها که یکی پس از دیگری می گذرند و هنگام عبور تنها کلمه ای بر زبان جاری می سازند، آشوب عظیمی را برای من متصور می شوند.»^{۵۳}

از طرفی، «در درون یک پرده، اولین و آخرین صحنه مستلزم توجهی کاملاً ویژه بود. برای این که اصل جداسازی پرده ها نقض نشود، پدر اوبینیاک^{۵۴} و بسیاری از دیگران درخواست می کردند که پرسوناژی که یک پرده را ختم می کند همان کسی نباشد که پرده بعدی را آغاز می کند. اما این قاعده غیر قابل نقض نبود... در مورد صحنه آخر (به استثناء صحنه آخر پرده چهارم که گره گشایی است)، طبق فرمول کرنی ایده آل این بود که برای حفظ کنش دراماتیک انتظار چیزی باقی بماند.»^{۵۵}

اگر در سنت درام فرانسوی، در طول یک «پرده» صحنه هرگز از بازیگر خالی نمی ماند، مکان ثابت بود و در کنش وقفه نمی افتاد، در سنت درام انگلیسی خالی شدن کامل صحنه معادل تغییر مکان رویداد بود. در این سنت، صحنه عبارت بود از تقسیم کنش در یک مکان ثابت. به این ترتیب که وقتی

صحنه از بازیگران خالی می‌شد، چنین فرض می‌شد که صحنه به پایان رسیده است و ادامه کنش در مکان دیگری پی گرفته خواهد شد و هر چند که استثناءهایی وجود داشت اما این اصل به عنوان قاعده کلی مطرح بود.^{۵۶}

از دوران باروک به این سو، کلمه «صحنه» معنای نامشخص تری داشته است،^{۵۷} تا آنجا که در برخی از نمایشنامه‌های معاصر روش تقطیع به «صحنه» به گونه‌ای بسیار آزادانه استفاده می‌شود و اغلب در آثاری که به شیوه سنتی و نگارش پیوسته نوشته می‌شوند، عبارت «صحنه» در مفهوم «پرده» به کار می‌رود. از طرفی، استفاده از مفهوم سنتی «صحنه» بر اساس ورود و خروج پرسوناژها امروز به قدری بی‌معنی و حشو می‌نماید که اوژن یونسکو، از روی تمسخر از این شیوه برای تقطیع نمایشنامه آوازه‌خوان طاس بهره می‌گیرد.^{۵۸}

۱-۳-۱. تابلو (Tableau)

فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر در تعریف تابلو می‌نویسد: «(تابلو) به بخشی از یک پرده از نمایش اطلاق می‌شود که با تغییر دکور مطابقت دارد. (به عنوان مثال)، «اپرایی در دو پرده و چهار تابلو» بنابر این تابلو ساده‌ترین تقسیم بندی در آثاری است که صحنه‌پردازی آنها دشوار می‌نماید. این فرهنگ، از دو معادل معنایی دیگر نیز برای تابلو نام برده است: نخست، آرایش بازیگران در روی صحنه، وقتی که در یکی از نقاط اوج نمایش برای لحظه یا مدتی ثابت می‌مانند و دیگری کادر کوچکی که از قرن نوزدهم به بعد در تالارهای انتظار و راهروهای تماشاخانه‌ها تعبیه می‌شده و روی آن «اعضاء گروه از هر چه به کارشان مربوط می‌شد، مطلع می‌شدند: تمرین‌ها، روخوانی‌ها، درس‌ها، گردهمایی‌ها، تویخ‌ها و...» اما چنان که بر می‌آید، تنها معادل نخست واژه به عنوان یکی از روش‌های تقطیع در حوزه بحث این مقاله می‌گنجد. با این حال، هنوز تعریفی نابسند و بیشتر ناظر بر ملاحظات اجرایی است تا نمایشنامه‌نویسی. لذا به نظر می‌رسد بایستی مشروح‌تر به تجزیه و تحلیل آن پردازیم:

در این خصوص، توضیحات فرهنگ تئاتر روشن‌تر است: «تابلو، واحد تقسیم نمایش از نقطه نظر تغییرات عمده حال و هوا، محیط یا دوران است.»^{۶۰} به این ترتیب، از نظر اجرایی، به هر تابلوی نمایش دکوری خاص قابل تخصیص است. چنان که بر می‌آید این واژه برگرفته از حوزه نقاشی و نشان‌دهنده ظهور نوعی زیبایی‌شناسی تصویری از قرن هجدهم در حوزه نمایش دراماتیک است. (صفت دراماتیک را با قید احتیاط برای محدود کردن افق ارجاع این حکم به کار می‌بریم، زیرا دست‌کم در برخی نمایش‌های قرون وسطی نوع خاصی از تقطیع نزدیک به این شیوه دیده می‌شود.) ظهور تابلو را باید به ظهور عناصر داستانی (ایپک) در درام مربوط دانست. به این ترتیب، که به جای تمرکز داستان نمایش حول یک بحران، درام‌تورزی قطعات گسسته و به تنهایی مستقل از زمانی

نایب‌سته را محور خود می‌سازد و به جای توسعه آهسته کنش، به قطع‌های آن علاقه نشان می‌دهد. همزمان با دوران ظهور کارگردانی، تابلوگرایی،^{۶۱} در حقیقت یک روش تصویری چیدن صحنه است. به لحاظ تاریخی، «بومارشه اولین کسی بود که در یکی از شرح صحنه‌های نمایشنامه «ازدواج فیگارو» از کلمه تابلو استفاده کرد».^{۶۲}

البته ایدئولوژی زیرساخت این روش تقطیع جدید متغیر است: در نظر دیدرو تابلو عبارت بود از تلفیق هماهنگ حرکت، تمرکز دراماتیک و کنش. در حالی که برشت آن را قطعه‌ای نوعی (تیپیک) می‌دانست که بدون نگاه نقادانه تماشاگر و تلاش برای بازسازی آن ناقص می‌ماند.^{۶۳} برشت در ارغنون کوچک تئاتر می‌نویسد: «از آنجا که تماشاگران را دعوت نکرده‌ایم که خود را به میان مضمون، همچون به میان یک رود بیاندازند تا در آن بی‌هدف به این طرف و آن طرف کشانده شوند، باید یک وقایع را چنان به هم متصل کنیم که گره‌ها به وضوح به چشم بیایند. وقایع را نباید به اصطلاح بدون درز به دنبال هم آورد، بلکه باید به بیننده امکان داد که در فاصله میان آنها به قضاوت بنشیند».^{۶۴} همانطور که قبلاً نیز اشاره کردیم، هر نانی اثر ویکتور هوگو نمایشنامه‌ای است که به تابلو تقطیع شده است. این نمایشنامه به‌طور متوالی در ساراگون، در قصر سیلوا و بعد جلوی قصر، در مقبره شارلمانی در اکس لاشاپل (Aix-la-chapelle) و بعد از نو در ساراگون و... جریان می‌یابد؛ اگرچه چند ماهی بین اولین و آخرین تابلو فاصله می‌افتد، با وجود این کنش روی سرنوشت قهرمان و همسر او متمرکز است. در دوران معاصر نیز تعدادی از نمایشنامه‌نویسان، و از جمله شناخته‌ترین آنها برتولت برشت، در آثارشان از روش تقطیع به تابلو بهره گرفته‌اند. بین مفهوم برشتی تابلو با مفهوم اولیه آن تفاوت‌های مهم و آشکار دیگری نیز وجود دارد که در این مقاله به خاطر پرهیز از اطاله مطلب متأسفانه ناچاریم از پرداختن به آنها چشم‌پوشیم. به عنوان نمونه از آثار برشت نیز خواننده را به بخش آخر مقاله ارجاع می‌دهیم.

فصلنامه هنر
شماره ۷۲

۷۶

۴-۱- روز^{۶۵} (Journée)

در مقایسه با روش تقطیع به تابلو که اغلب تقطیع مکانی به حساب می‌آید، روش تقطیع به «روز» را بایستی بیشتر تقطیعی زمانی دانست. به این ترتیب که در آن، روند کنش نمایشی «قرن‌های دور از هم در سه مرحله یا سه روز به نمایش گذاشته می‌شود. در این نوع نمایش‌ها حداقل دو پیرنگ وجود دارد که در نقطه گره‌گشایی با یکدیگر تلاقی می‌کنند و قبل و بعد از نمایش و بین فواصل روزها نیز قطعات سرگرم‌کننده‌ای مثل تکه‌های کوتاه خنده‌آور، باله و غیره ارائه می‌شود».^{۶۶}

این صورت تقطیع نخستین بار در نمایش‌های مذهبی قرون وسطی استفاده شد. داستان نمایش‌های این دوران طیفی هزاران ساله را از آفرینش تا معاد در بر می‌گرفت و از آنجا که به نمایش گذاشتن

تمامی این طیف غیرممکن بود، درام نویس از هر برهه زمانی «روزی» را به تصویر می کشید. به عنوان مثال نمایشنامه مصائب (عیسی مسیح) اثر آرنولد گریال چهار «روز» را در بر می گیرد. بعدها، نمایشنامه نویسان باروک، به ویژه در کمدی اسپانیایی، این نوع تقطیع را حفظ کردند. به طور مثال، کالدرون، «زندگی یک خیال است»، را به سه روز تقسیم کرد.^{۶۷}

امروزه، اگر چه این نوع تقطیع دیگر کاربرد چندانی ندارد، اما برخی نویسندگان از آن بهره می گیرند. پل کلودل^{۶۸} نمایشنامه «کفش ساتن»^{۶۹} را به «روزها» تقسیم کرده است. میشل ویناور نیز که هر یک از آثارش را به گونه ای متفاوت تقطیع می کند، در نمایشنامه «هتل ایفی ژنی»^{۷۰} از این روش تقطیع استفاده کرده است. نمایش در سه «روز» وقایع سه روز متوالی بین بیست و ششم تا بیست و هشتم ماه می سال ۱۹۵۸ را در هتلی توریستی به نام هتل ایفی ژنی واقع در یونان روایت می کند. البته، از آنجا که طبعاً امکان بازنمایی کل وقایع یک روز کامل در محدوده زمانی نمایش دشوار است، در هر یک از این قسمت های سه گانه، وقایع به طور گسسته به نمایش در می آید و قطع های داخلی هر «روز» به کمک عنوانی که مکان وقوع رویداد را معرفی می کند، مشخص می شود. به عنوان نمونه، «روز» اول شامل هفت تکه است که به ترتیب در دفتر هتل، تالار هتل، اطاق مسئول قبلی هتل، دوباره تالار هتل، اطاق دو کلفت جوان هتل، دوباره تالار هتل و باز دوباره دفتر هتل روی می دهد و طیفی از وقایع را از صبح تا شب در بر می گیرد.

۱-۵- اپیزود (Episode)

کلمه اپیزود از ریشه یونانی اپیزودیون^{۷۱} به معنای «ورود» گرفته شده است. همانطور که پیشتر اشاره شد، در تراژدی یونانی، بین پیش درآمد^{۷۲} و خروج^{۷۳} قطعات گفت وگویی قرار می گرفت که با قطعات رقص و آواز همسرایان از یکدیگر جدا می شدند. به این قطعات اپیزودیا^{۷۴} گفته می شد و این اولین شکل تقطیع داخلی نمایشنامه بود.

اما، گرچه این واژه در گذشته باستانی خود تعریف و کاربردی دقیق و مشخص داشته است، امروزه گاه به گونه ای مبهم در تئاتر، ادبیات و سینما استفاده می شود. در روایت شناسی^{۷۵}، اپیزود به کنشی فرعی^{۷۶} گفته می شود که به طور غیرمستقیم به کنش اصلی مربوط است و با آن یک کل را می سازد. در برنامه سازی تلویزیونی نیز به قسمت های مستقل مجموعه های تلویزیونی که در عین قرار گرفتن در درون مجموعه ای کلی به تنهایی کامل هستند و در پایان به سرانجام مشخصی می رسند، اپیزود گفته می شود. به این ترتیب، شاید بتوان در تعریفی دایرةالمعارفی، که اغلب کاربردهای متأخر این واژه را پوشش دهد، اپیزود را «قسمتی از یک

اثر دراماتیک یا روایی که در یک مجموعه‌ای کلی جای می‌گیرد، اما در عین حال ویژگی‌های خاص خود را دارد»^{۷۷} تعریف کرد. البته، از پافشاری بر خصصیت فراگیر این تعریف خودداری می‌کنیم؛ زیرا ممکن است با تعریف تابلو تلاقی کند.^{۷۸}

در هر حال، با توجه به قدمت اپیزود، از نظر تاریخی این نوع تقطیع مقدم بر تمام انواع دیگر قرار می‌گیرد، اما از نظر ظهور آن به عنوان یکی از اشکال بیرونی تقطیع سابقه چندانی ندارد. مثلاً اوژن یونسکو قسمت‌های چهارگانه «تشنگی و گرسنگی» را «اپیزود» نام گذارده است.

۱-۶- سکانس (Sequence)

کلمه سکانس از ریشه لاتین سکانتیا^{۷۹} به معنی رشته^{۸۰} و سکی^{۸۱} به معنی دنبال کردن^{۸۲}، از قرن دوازدهم به عنوان نوعی قالب ادبی قرون وسطایی به کار می‌رفت.

تودوروف، منتقد ساختگرای روس، با وارد کردن این واژه به حوزه نقد ادبی از آن به عنوان اصطلاحی روایت‌شناختی برای توصیف وحدت از داستان استفاده کرد. به این ترتیب، در روایت‌شناسی، سکانس به مفهوم واحدهایی از داستان به کار می‌رود که از پیوستگی یا توالی‌شان پیرنگ شکل می‌گیرد. در واقع، سکانس رشته‌ای جهت‌دار از تعدادی خویشکاری و تکه‌ای شکل گرفته از چندین عبارت است که احساس مواجه بودن با یک کل تمام شده و یک قصه کامل را در خواننده ایجاد می‌کنند.^{۸۳}

این واژه از سال ۱۹۲۵ وارد حوزه سینما شد. در سینما سکانس «رشته کنش‌هایی است که نوعی وحدت در درون مجموعه فیلم آنها را از یکدیگر متمایز می‌کند. این وحدت عموماً به مکانی واحد مربوط می‌شود، اما می‌تواند شامل چندین صحنه نیز باشد که توسط حذف‌های زمانی از یکدیگر جدا شده‌اند»^{۸۴}

در سینما، روش‌های زیبایی‌شناسی و معناشناسی متعددی برای پیوند سکانس‌ها وجود دارد. سکانس‌های فیلم به یکی از روش‌های فید^{۸۵}، روبش، آیریس^{۸۶}، یا برش به هم پیوند می‌خورند که «کار این روش‌های سنتی پیوند فراهم آوردن زمینه گذار روان از یک سکانس به سکانس بعدی است. فید و آیریس گذارهای نرم و از مشخصه‌های سینمای اولیه هستند. در مقابل، روبش و برش گذارهایی تنداند، هر چند در فیلم‌های جدید نیز (گاهی به عنوان ادای دین به میراث سینما) از آنها استفاده می‌شود. این شاخص‌های گذار نرم می‌توانند دلایل آشکاری بر گذار زمان، حال ذهنی و ناخودآگاه باشند، از این رو کمتر در درون سکانس و بیشتر در بین سکانس‌ها دیده می‌شود. از بین گذارهای تند، امروز به سختی می‌توان روبش را در فیلم‌ها دید. برش بین سکانس‌ها به معنای پیوند بلاواسطه بین آنهاست، چه در روایت و چه در توالی

زمانی. برش‌های درون سکانس به کار ایجاد ضرباهنگ (ریتم) تند یا کند بسته به دفعات استفاده از برش می‌آیند و همچنین امکان می‌دهند که روابط مکانی برای بیننده روشن شود (به شرط آن‌که از قوانین درجه‌ای مختلف «پیروی شود» اگر از برش‌ها به صورت قراردادی در درون یک سکانس استفاده نشود، در این صورت کلی از پراکندگی و جدایی (در برابر تداوم و یکپارچگی حاصل از کاربرد آنها) خواهد بود.^{۸۷}

اما در حوزه نمایشنامه‌نویسی، مفهوم سکانس، مثل برخی دیگر از اصطلاحات نشأت گرفته از سینما یا سایر هنرها، گنگ و مسکوت مانده است. آنی اویسفلد بدون هیچ گونه اشاره‌ای به زمینه ادبی یا سینمایی واژه، سکانس را در صورت عمومی کلمه و به معنای قطعه یا بخش در نظر می‌گیرد و با تقسیم انواع آن به بلند، متوسط و کوتاه، «پرده» را در گروه اول و «صحنه» و «روز» را در گروه دوم جای می‌دهد و خاطر نشان می‌کند که در دراماتورژی معاصر اغلب از سکانس‌های کوتاه استفاده می‌شود که با ذکر واژه «تاریکی» از یکدیگر جدا می‌شوند. او از میکروسکانس‌ها نیز نام می‌برد که توسط یک کنش زیبایی یا صحنه‌ای تعیین می‌شوند.^{۸۸} پاتریک پاپویس نیز تقریباً با تکرار همین مطلب بحث در مورد سکانس را صرفاً در سطح «صحنه» میسر می‌داند: «در نمایشنامه‌نویسی کلاسیک، کنش به چند «پرده» تقسیم و در هر پرده، صحنه به عنوان عملی که توسط تعدادی شخصیت انجام می‌پذیرد، در نظر گرفته می‌شود. با این ترتیب، صحبت از سکانس فقط در سطح صحنه امکان‌پذیر است. می‌توان در بطن یک سکانس طولانی چندین خرده سکانس را متمایز ساخت که نسبت به عملی مشخص یا مطلبی که مورد توجه شخصیت‌هاست توصیف می‌شوند»^{۸۹} اما او نیز از بیان تفاوت بین سکانس و صحنه خودداری می‌کند.

با وجود ابعاد گنگ تعریف، شاید صرفاً تحت تأثیر سینما، کم‌وبیش درام‌نویسان از این اصطلاح استفاده کرده‌اند: به عنوان مثال؛ پیر مرتن^{۹۰} نمایشنامه‌نویس معاصر بلژیکی نمایشنامه تصادف^{۹۱} را در سی سکانس تقطیع کرده است. مرتن در دستور صحنه‌های این نمایشنامه از اصطلاحات مونتاژ و کلاژ هم استفاده کرده است و به علاوه، بر نقش صدا و نور موضعی به عنوان عوامل اجرایی جداکننده سکانس‌ها بسیار تأکید کرده است. در واقع، تغییرات نور فضایی را که غیر از یک مبل راحتی چیزی در آن وجود ندارد می‌سازد.

تصادف قصه ملاقات‌های مکرر مردی به نام آندره است با الیزابت، بیوه مرد دیگری که قبلاً در برخورد به اتومبیل آندره جان باخته است. در طول نمایش، تغییر نور به دفعات فضاهایی مجزا به وجود می‌آورد تا هر یک از دو پرسوناژ نمایشنامه بی‌دغدغه حضور دیگری خطاب به تماشاگر صحبت کنند. تا سکانس نهم، هر سکانس فقط شامل تک‌گویی نسبتاً بلند یکی از دو

پرسوناژ نمایشنامه است. به این ترتیب که تک گویی با روشن شدن نور موضعی روی پرسوناژ آغاز می شود و با پخش شدن صدای ترمز یک اتومبیل به پایان می رسد. اما این قاعده تا به پایان حفظ نمی شود و در نتیجه نمی توان تناظری نظیر به نظیر بین تغییر سکانس ها و نور برقرار کرد. حتی گاهی در یک سکانس واحد نور دو تا چند بار تغییر می کند. سکانس آخر نیز چیزی جز یک دستور صحنه کوتاه برای اشاره به موسیقی و تیتراژ پایانی نیست و شاید فقط بهانه ای بوده است برای اینکه تعداد سکانس ها سی شود!

در واقع، در این نمایشنامه کلمه سکانس فقط تغییر موضوع یا کلام را تداعی می کند، زیرا اگر چه مکان ثابت است اما برش هایی از یک مدت به نمایش گذاشته می شود. حتی گاه در دستور صحنه تأکید می شود که بین دو سکانس قطع واقعی^{۹۲} وجود ندارد.

ژان فرانسوا پیری^{۹۳} نیز که در اکثر اجراهایش تلفیقی از انواع روش های چندرسانه ای^{۹۴} را به خدمت می گیرد، در نسخه اینترنتی نمایشنامه «فاوست»، داستانی طبیعی^{۹۵} از واژه سکانس و در نسخه چاپی آن از واژه سئانس^{۹۶} استفاده می کند. این نمایشنامه کلاژ استادانه ای از قطعات نمایشنامه فاوست اثر گوته، اندیشه های آلن متیسون تورین^{۹۷} ریاضیدان انگلیسی و مبدع اولین ماشین حساب، قصه آفرینش کتاب مقدس، قصه ویلهلم تل و... است که در آن به وجهی تحسین برانگیزی از سیب به عنوان عنصر پیوند دهنده قطعات استفاده شده است. کلاژی که در پی ایجاد نوعی تئاتر علمی و طرح اندیشه های فلسفه و علم در قالب نمایش است.

ژان فرانسوا پیری نیز همچون پیر مرتن علاقه اش را به استفاده از تکنیک های سینمایی پنهان نمی کند و اگر چه شاید قضاوتی زودرس به نظر برسد اما با مشاهده نمونه هایی از این دست، این ظن تقویت می شود که گرایش به روش تقطیع نمایشنامه به سکانس بیشتر ناشی از شیفتگی درام نویسان متأخر نسبت به زبان و ابعاد زیبایی شناسی هنر هفتم باشد تا القا شیوه و مفهوم تازه ای از تقطیع.

۱-۷- حرکت (Mouvement)

در بازیگری، واژه حرکت «به شیوه ای خنثی و متداول به فعالیت و حتی تعلیم و تمرین بازیگر و برداشت کلی از حالات جسمانی، مجموعه حرکات و بازی او گفته می شود.» اما مفهومی که برای تقطیع نمایشنامه، خصوصاً در برخی نمایشنامه های چند دهه اخیر مورد استفاده قرار گرفته بیشتر از مفهوم این اصطلاح در موسیقی الهام گرفته است. در موسیقی، کلمه حرکت (موومان) عبارت است از «سرعتی که به یک اجرای موسیقایی داده می شود. در این معنا، «در حرکت» یعنی بدون تغییر دادن حرکت (یا اگر حرکت قبلاً تغییر کرده است، بدون بازگشتن به

حرکت قبلی). همچنین، جنبه خطی یک فاصله یا یک رشته فاصله (حرکت بالا رونده و پایین رونده)؛ حرکت موازی یا مستقیم یعنی وقتی که دو یا چند صدا به طور همزمان بالا یا پایین می‌روند، حرکت مورب یا غیرمستقیم یعنی وقتی که یکی از صداها سر جایش باقی می‌ماند و حرکت مخالف یعنی وقتی که صدایی بالا می‌رود در حالی که دیگری پایین می‌آید. بالاخره، به هر یک از قطعات مستقل و متضادی که مجموع آنها سونات، سمفونی یا قطعه موسیقایی شبیه به آنها را می‌سازد نیز گفته می‌شود.^{۹۹}

از این نظر، با ارجاع به مفهوم موسیقایی واژه، با تقطیع نمایشنامه به چند «حرکت»، نمایشنامه‌نویس نشان می‌دهد که می‌خواهد نمایشنامه ریتمی موسیقایی بیابد.^{۱۰۰} مثلاً ژان پل ونزل^{۱۰۱} نمایشنامه دوبلاژ^{۱۰۲} و نیز میشل ویناور نمایشنامه از روی عرشه^{۱۰۳} را به «حرکت» تقطیع کرده‌اند. نمایشنامه اول در سه «حرکت» بازگویی خاطرات مجزای یک مادر و دختر از زندگی‌شان است. مادر تلاش می‌کند زندگی خود را تعریف کند و دختر از آوارگی‌هایی حرف می‌زند که بعد از این که مردی ترکش کرد کشیده است. دو رشته روایت که یکدیگر را قطع می‌کنند و درهم می‌آمیزند. نمایشنامه دوم نیز در شش «حرکت» روند پرفراز و نشیب فعالیت تجاری یک شرکت تولیدی دستمال توالت فرانسوی را، از زمانی که در رقابت با شرکتی آمریکایی در شرف ورشکستگی قرار می‌گیرد، تا زمانی که با بهره‌گیری از مشاوران آمریکایی تولید و بازاریابی دوباره آهنگ رشد و ترقی می‌یابد، به تصویر می‌کشد. البته، باز به سنت برخی دیگر از آثار این نویسنده، این نامگذاری که نمایانگر ساختار بیرونی نمایشنامه است، در هر «حرکت» با تدوین^{۱۰۴}‌های درونی به قطعات بسیار کوچک‌تر خرد می‌شود و گرنه، تقطیع قطعات به «حرکت» تفاوتی با تقطیع آنها به «پرده» نمی‌داشت.

۲- استفاده از واژگانی مثل بخش، تکه، جزء، قطعه و... که به لحاظ لغوی مفهوم تجزیه یک کل را القا می‌کنند

دسته‌ای از واژگان مثل جزء^{۱۰۵}، تکه^{۱۰۶}، بخش^{۱۰۷} و... بی‌آنکه همچون واژگان گروه نخست اطلاعات اولیه‌ای در مورد نحوه تقطیع نمایشنامه ارائه دهند، صرفاً به وجود تقطیع در اثر اشاره می‌کنند. در این موارد، تنها پس از خواندن نمایشنامه است که متوجه معادل تخصصی واژه در حوزه تقطیع می‌شویم. مثلاً نمایشنامه عادی^{۱۰۸} اثر میشل ویناور به هفت «تکه» تقسیم شده است، اما با خواندن نمایشنامه، در می‌یابیم که این «تکه‌ها» کاملاً با مفهوم «پرده» قابل انطباق‌اند. نمایشنامه سرنوشت و مرگ تدریجی تعدادی از مسافران یک هواپیمای خصوصی را نشان می‌دهد که در طول چهل و دو روز پس از سقوط هواپیمایشان در یک منطقه برفی

کوهستانی یکی پس از دیگری و به تدریج جان می‌بازند. داستان نمایشنامه روندی کاملاً خطی دارد و در مکانی واحد می‌گذرد. میان قطعات هفتگانه آن نیز از نظر زمانی بین سه تا نه روز فاصله است. در واقع، در هر «تکه» شاهد لحظه‌های حساس زندگی این افراد هستیم و در فاصله پایان هر «تکه» تا آغاز «تکه» بعد همواره این سوال وجود دارد که چه بر سر پرسوناژهای باقیمانده آمده و کدام یک از آنها جان باخته و توسط دیگران خورده شده‌اند؟

۳- استفاده از عنوان (تیترا)های توصیفی:

۳-۱- عنوان (تیترا)های حرفی؛ شامل جمله، عبارت، کلمه و...

ممکن است به جای کلمات ناظر به تقسیم، از کلمات، عبارات یا جمله‌هایی به عنوان علامت تقطیع متن استفاده شود. مثلاً «خوشبختی»، «مغلوب تب‌های ناشناخته»، «باکمال میل به صورتتان تف می‌اندازم» و «نمی‌فهمید چی می‌گویید» عناوین برخی قطعات نمایشنامه زندگی خوب^{۱۰۹} نوشته میشل دویچ^{۱۱۰} است. شاید برشت نخستین کسی باشد که به ظرفیت‌های این ابزار در امر تقطیع اشاره کرده و کوشید این ابزار را در تقطیع نمایشنامه توضیح دهد: «برای آن که بتوانیم قسمت‌های مختلف مضمون را به دقت با هم مقابله دهیم، باید استقلال ساختمانی آنها را محفوظ نگه‌داریم، باید هر قسمت را در وضعی قرار دهیم شبیه وضع نمایشنامه‌ای کوتاه در شکم نمایشنامه‌ای بلند، برای رسیدن به این مقصود بهترین روش این است که در مورد عنوان‌هایی به توافق برسیم...» او سپس توصیه‌هایی در مورد انتخاب عنوان‌ها می‌دهد: «عنوان‌ها باید حاوی نکته‌ای اجتماعی باشند و در عین حال به سبک و نحوه مطلوب نمایش هم اشاره‌ای بکنند، یعنی بسته به مورد جمله‌هایی داشته باشند، به تقلید از لحن عنوان‌های یک وقایع‌نامه تاریخی، یا یک بالاد، یا یک روزنامه، و یا یک نمایشنامه اخلاقی قرون وسطی.»^{۱۱۱}

واضح است که این نوع عنوان‌گذاری از تمایلی داستانی ناشی می‌شود و بیشتر به زیبایی‌شناسی قرائت نمایشنامه به عنوان اثری خواندنی مربوط می‌شود تا اثری اجرایی. استفاده از عناوین توصیفی، کنجکاوی خواننده را برای برقرار کردن رابطه‌ای معناشناختی بین عنوان و متن ذیل آن تحریک می‌کند. میشل ویناور قطعات نمایشنامه «نینا، چیز دیگری است»^{۱۱۲} را با کلماتی از یکدیگر جدا می‌کند که به وضوح محور بحث پرسوناژهای قطعه مربوطه قرار می‌گیرند. ژان پیر رینگار نشان می‌دهد که در این نمایشنامه دو دسته عنوان وجود دارد: عنوان‌هایی که فاصله‌ای روایی را پر می‌کنند و عنوان‌هایی که توجه مخاطب را متوجه شیء‌ای خاص می‌کنند.^{۱۱۳}

رینگار همچنین در کتاب دیگر خود «مقدمه‌ای بر آنالیز تئاتر»، با مثال زدن نمایشنامه «ژان

مقدس کشتارگاه‌ها»^{۱۱۴} اثر برتولت برشت به دو دسته عنوان در این نمایشنامه اشاره می‌کند: دسته‌ای که جریان کنش قطعه را خلاصه می‌کنند؛ مثل: «سلطان گوشت، پیر پونت مولر نامه‌ای از دوستانش در نیویورک دریافت می‌کند» و دسته‌ای که به یک مکان اشاره می‌کنند، مثل: «شیکاگو، کشتارگاه‌ها».^{۱۱۵}

به این ترتیب، می‌بینیم که اولاً نقش و کارکرد عناوین در نمایشنامه‌ها می‌تواند بسیار متنوع باشد، ثانیاً، در صورتی که عناوین به گونه‌ای توسط بازیگران یا سایر عناصر اجرایی روی صحنه اعلام نشود، تاثیرات معناشناختی نمایشنامه‌خوانی^{۱۱۶} از اجرا^{۱۱۷} بسیار متفاوت است. ضمناً شاید همیشه نتوان به سهولت ارتباط بین تیترو درونمایه قطعات را پیدا کرد؛ حتی ممکن است نویسنده‌ای در پی ایجاد رابطه‌ای رازآلود بوده باشد.

۲-۳- عنوان (تیتروهای) عددی؛ (شماره حرفی، شماره عددی و...)

گاهی به جای هر گونه تیترو، از شماره‌های جدا کننده حرفی (یک، دو، سه،...) یا عددی (۱، ۲، ۳،...) استفاده می‌شود. از نمایشنامه‌های «معرض، بدیهی است»^{۱۱۸} و «درخواست شغل»^{۱۱۹} اثر میشل ویناور که تکه‌های دوازده گانه اولی به یاری شماره‌های حرفی و تکه‌های سی گانه دومی با شماره‌های عددی از یکدیگر جدا شده‌اند، می‌توان به عنوان نمونه نام برد. امکان استفاده از اعداد رومی (...، III، II، I) نیز وجود دارد. مثلاً پنجاه و پنج قطعه نمایشنامه «پنجاه و پنج دیالوگ»^{۱۲۰} نوشته «ژان پل فاره»^{۱۲۱} با اعداد لاتینی از I تا IV عنوان گذاری شده‌اند.

همچنین ممکن است شاهد ترکیبی از دو دسته تیترو عددی و حرفی باشیم و در نمایشنامه‌ای از هر دو آنها به طور همزمان استفاده شود. مثل نمایشنامه‌های «نینا، چیز دیگری است» اثر ویناور که قبلاً از آن نام بردیم. حتی شاید گاهی هیچ تیترو معناداری استفاده نشود و قطعات نمایشنامه مثلاً با سه ستاره (***) از هم جدا شوند. یا صرفاً قطع جدید از صفحه تازه‌ای شروع شود. یا به جای تیترو در داخل متن از شرح صحنه استفاده شود.

ملاحظه می‌شود که این صورت‌های تقطیع احتمالاً ملهم از ادبیات و رمان نویسی، می‌توانند شامل ترکیبات و صورت‌های کاملاً متنوع باشند. اما آنچه در همه آنها مشترک است، این است که اولاً بیشتر در صدد ایجاد یک حال و هوای تقطیع قرائت متن هستند، ثانیاً مفهوم جداکننده آنها صرفاً با پایان یافتن قرائت متن روشن می‌شود.

۴- جداسازی به کمک دستورات اجرایی

با قرار دادن کلماتی مثل «قطع»، «تاریکی»، «پرده»، «زمانی طولانی» و... در انتهای هر قسمت

نمایشنامه یا در فواصل آنها نیز می‌توان نمایشنامه را تقطیع کرد. مثلاً هارولد پینتر در پایان هر تکه از نمایشنامه فاسق^{۱۳۳} فقط نوشته «تاریکی» یا روبر پینه^{۱۳۴} نمایشنامه نویس سوئسی در بین برش‌های نمایشنامه آبل و بلا^{۱۳۵} فقط به ذکر عبارت «زمانی طولانی» اکتفا کرده است.

سخن آخر

با اذعان مجدد به اینکه چه بسا ممکن است در این مقاله ملاحظات یا نکاتی پیرامون تقطیع متن دراماتیک از قلم افتاده باشد که نیازمند یادآوری اهل فن باشد، در خاتمه، خاطر نشان می‌کنیم که در این مقاله صرفاً کوشیده‌ایم به تبیین مفهوم اصطلاحات و روش‌های تقطیع پردازیم و به همان اندازه از پرداختن به اهداف تقطیع و ملاحظات زیبایی‌شناسی آن (مثل فشرده‌سازی رویدادها، حذف رویدادهای پیش‌پا افتاده و رویدادهای غیر قابل نمایش، ایجاد تعلیق به کمک پنهان کردن یا جابه‌جایی اطلاعات...) صرف نظر کردیم؛ چیزی که بایستی موضوع مقاله یا پژوهش مفصل جداگانه‌ای قرار گیرد. همچنین، از نزدیک شدن به نظریات دریافت مخاطب نیز خودداری کردیم که طبق برخی از آنها، فرآیند خواندن نمایشنامه و حتی فرآیند دیدن نمایش خود شامل گزینش آگاهانه اثر و به عبارتی نوعی تقطیع آن است و نیز چنانچه قبلاً نیز اشاره شد، در این مقاله بحث خود را پیرامون متن نمایشی محدود ساختم و از پرداختن به روش‌های عملی تقطیع اجرا، جایی که تقطیع (دکوپاژ) با تدوین (مونتاژ) یا کلاژ تلاقی می‌کند، پرهیز کردیم. این مبحث نیز شایسته پژوهش مستقلی است.

فصلنامه هنر
شماره ۷۲

۸۴

فهرست منابع:

- Couprie, Alain. Le theatre (texte dramaturgie histoire). Nathan, Paris, 1995.
- David, Martine. Le theatre, Belin, Paris, 1995.
- Debove Rey et Rey, Josette et Alain (sous la direction de). Le petit Robert, Dictionnaire de la langue française paris, 1997.
- Gauthier, Brigitte. Harold Pinter: le maître de la fragmentation, L'Harmattan, Paris, 2002.
- Magny, Joel. Vocabulaire du cinema, Cahiers du cinema/ Les petits cahiers, 2004.
- Michel, Albin. Dictionnaire du theatre, Encyclopaedia universalls. Paris, 1998.
- Pavis, Patrice. Dictionnaire du theatre Armand colin/ VUEF. Paris, 2002.

- Pruner, Michel. L'analyse du texte de theatre, Dunod. Paris. 1998.
- Ryngaert, Jean - Pierre. Introduction à l'analyse de théâtre, Bordas, Paris, 1991.
- Ryngaert, Jean - Pierre. Lire le théâtre contemporain. Dunod, Paris. 1993.
- Ubersfeld, Anne. Les termes clés de l'analyse de théâtre. Seuil, 1996.
- Ubersfeld, Anne. Lire le Théâtre II (L'école du spectateur). Belin, Paris. 1996.
- Vignal, Marc (sous la direction de), Dictionnaire de la musique, Larousse/ VUEF, 2001.
- Vinaver, Michel (sous la direction). Ecritures dramatiques (Essais d'analyse de textes de théâtre),
Arles, Actes Sud, 1993.

- برشت، برتولت. دربارۀ تئاتر، ترجمۀ فرامرز بهزاد، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۵۷
- زاله و نسرین دخت و علی، کهنمویی پور و خطاط و افخمی، فرهنگ توصیفی نقد ادبی (فرانسۀ- فارسی)، موسسۀ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۱
- شاهین و قویمی، شهنواز و مهوش. فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر، موسسۀ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۳
- شهریار، خسرو. کتاب نمایش فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح‌ها و سبک‌های نمایشی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۵
- هیوارد، سوزان، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمۀ فتاح محمدی، انتشارات هزاره سوم،
زنجان، ۱۳۸۱.

فهرست آثار نمایشی مورد اشاره در مقاله:

- Buchner Georg , Danton la Mori/Tod de danton. trad. de l'allemand Richard Thieberger, Aubier,
Paris, 1927.
- Buchner, Georg , Woyzeck: fragments complets; trad. de l'allemand.B. Chartreux , E. Spreng, J -P .
Vincent. 1993.
- Claudel, Paul. Le soulier de satin, Gallimard, Paris, 1979.
- Deutsch , Michel. Dimanche, La bonne vie, convoi, broché, 1994
- Farre, Jean - Parl. Cinqquante - cinq dialogue en carré, L'Avant -scene de theatre, N° 1113 ,
1^{er} Juin 2002.
- Mertens Pierre . Collision , L'Avant - scne de théâtre , P. 5-19 , N° 829/830. 1^{er} /15 mai 1988.
- Peyret et Vincent, Jean - Francois et Jean-Didiere. Fauste une histore naturelle, Editions Odile
Jacob . 2000.
- Vinaver, Michel (sous la direction de) . Ecritures dramatiques (Essais d'analyse de textes de theatre),
Actes Sud 1993.

- Vinaver, Michel. Theatre complet (1 et 2), Actes Sud, Paris, 1986.
- Visniec, Matei. Théâtre décomposé ou l'homme - poubelle, Textes pour un spectacle dialogue de monologues, L'Harmattan, 1996.
- Wenzel, Jean Paul. Doublages, Albin Michel, 1981.

پی‌نوشت‌ها

۱- در مورد کلمه دکوپاژ (Decoupage)، که در این مقاله کلمه تقطیع به عنوان معادل آن انتخاب شده است، ذکر یک نکته ضروریست و آن این است که مفهوم دکوپاژ در نمایشنامه‌نویسی با مفهوم همین واژه در سینما فرق دارد: دکوپاژ، چنان‌که از نام آن نیز به خوبی مشخص است، یعنی «دوباره بردن» و در اصل به عمل تقسیم فیلمنامه به تکه‌های کوچک‌تر برای فیلم‌برداری اطلاق می‌شود. در واقع، دکوپاژ سینمایی ناظر بر تقسیم کلیتی از قبل موجود است. اما در حوزه نمایشنامه‌نویسی هیچ کلیت اولیه‌ای وجود ندارد، مگر این که فرض کنیم نمایشنامه‌نویس اثر خود را قبلاً یک بار به طور کامل نوشته و بعد تقطیع کرده باشد که امری نادر می‌نماید. لذا بایستی دکوپاژ را به مرحله شکل‌گیری پیرنگ (Fable) یعنی زمانی که نویسنده شالوده اثر خود را پی می‌افکند تقلیل داد. عین کاری که در مرحله سکانس‌بندی فیلمنامه انجام می‌شود. پس بایستی در صدد مطابقت دقیق مفهوم دکوپاژ سینمایی و دکوپاژ تئاتری بود.

2- Michel Pruner, L'analyse du texte de theatre, P. 42-43

3- Fragmentation

4- Anne Ubersfeld, Lire le Theatre II (L'école du spectateur, P. 80)

5- Discours

6- Ecriture continue

7- Chronologique

8- Phédre

9- Jean Racine (1639-1699)

10- Ecriture discontinue

11- Journée

12- Hernani

13- Ecriture fragmentaire

14- Fragment

15- Sketch

16- Unite

17- Martine David, Le theatre, P. 68

18- Matei, Visniec, Théâtre décomposé or l'homme -poubelle. p. 11-12

19- Georg Büchner(1813-1837)

20- Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1762)

21- Heinrich von Kleist (1777-1811)

22- La mort de Danton

23- Woyzeck

۲۴- بوخنر پیش از آن که فرصت پیدا کند به قطعات ویسنگ نظم دهد، در بیست و سه سالگی از بیماری تیفوس از پا درآمد.

25- Jean-Pierre Ryngeart, Lire le theatre contemporain, p. 67

26- Brigitte Gauthier. Harold Pinter: Le maitre de la fragmentation, p. 13-14

27- Jean - pierre Ryngeaert, Introduction à l'analyse de théâtre, P.39

28- Michel Vinaver (1927-)

29- Michel Vinaver, (sous la directoin de). Ecritures dramatiques, p. 901

۳۰- در این مورد می توان از میشل ویناور نام برد که می کوشد از نقش فعال علائم نشانه گذاری بکااهد. وی از چهارمین نمایشنامه خود، «از روی عرشه» (Par-dessus bord) شروع به استفاده از سبک خاصی از نگارش می کند که شامل حذف نشانه گذاری است. ویناور می خواهد به این ترفند مرزهای قراردادی کلام را حذف کند و معانی از قبل تعیین شده را بزدايد تا خواننده اجازه باید کلمات را آزادانه ترکیب کند و معانی تازه ای بیافریند.

۳۱- بعداً خواهیم دید که این واژه در دوران متأخرتر معانی متفاوتی می یابد و گاه عنوان بخش های مستقل آثار برخی نویسندگان در تئاتر و سینما قرار می گیرد. در این مورد نگاه کنید به ذیل عنوان اپیزود در ادامه مقاله .

32- Actum

33- Actus

۳۴- فرهنگ توصیفی نقد ادبی، ص ۲۷

۳۵- گاهی نیز از اصطلاح «مجلس» استفاده شده که آن نیز چندان رسا نبوده است. زیرا مجلس نیز واژه ای مکانمند است.

36- Bienséance

37- Entracte

38- Alain Couprie, Le theatre (texte dramaturgie histoire), P.32

۳۹- مثلاً، به این ترتیب امکان تغییر دکور یا لباس و خصوصاً شمع های صحنه، به عنوان تنها منبع روشنایی صحنه، فراهم می شد. واضح است که به مدد پیشرفت های تکنولوژیک امروز این ضرورت ها کم رنگ شده است؛ صحنه به مدد پروژکتورهای پر قدرت روشن می شود و تغییرات به عنوان بخشی از ظرفیت زیبایی شناختی و معناشناختی نمایش در برابر دید تماشاگر صورت می گیرد.

۴۰- اگر چه درام نویسان عصر نوزایی از گروه همسرایان در نمایشنامه هایشان استفاده می کردند، درام نویسان دوران کلاسیک به بهانه توجه به فردیت، همسرای را از آثارشان حذف کردند. با این حال، راسین در تراژدی های مذهبی خود، از این شیوه استفاده می کند و می گوید: «کوشش من بر این بوده است که با استفاده از گروه همخوانان در میان پرده از قدما پیروی کنم که نمایش شان عاری از هر گونه خلاء است و در فواصل

برده‌های نمایش آنها، گروه همخوانان سرودها و ترانه‌هایی می‌خوانند که از نظر اخلاقی به موضوع و داستان نمایش ارتباط دارد. (فرهنگ توصیفی نقد ادبی، ص ۲۸-۲۹)

۴۱- فرهنگ توصیفی نقد ادبی، ص ۲۸-۲۹

42- Farce

۴۳- فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر، ص ۹

44- Michel Pruner, L'analyse du texte de theatre, P.40

45- Scoena

46- Scénographique

۴۷- فرهنگ توصیفی نقد ادبی، ص ۷۹۵-۷۹۴

48- Liaison

49- La liaison de vue

50- La liaison de présence

51- La liaison de bruit

52- Michel Pruner, L'analyse du texte de theatre, P.42-43

۵۳- فرهنگ توصیفی نقد ادبی، ص ۷۹۵-۷۹۴

فصلنامه هنر
شماره ۷۲

54- L'Abbe Aubignac (1604-1676)

۸۸

55- Alain Couprie, Le theatre (texte dramaturgie histoire), P.33

۵۶- کتاب نمایش، جلد اول، ص ۱۶۶

57- Anne Ubersfeld, Les termes clés de l'analyse du theatre, P.74

58- Michel pruner, L'analyse du texte de theatre, P.42

۵۹- فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر، ۴۵۶

60- Patrice Pavis, Dictionnaire du theatre, P.345-346

61- Mise en tableau

62- Anne Ubersfeld, Les termes clés de l'analyse du theatre, P.80

63- Patrice Pavis, Dictionnaire du theatre, P. 345-346

۶۴- درباره تئاتر، ص ۳۶۲

۶۵- از نظر تاریخی، ظهور این روش تقطیع را، بایستی مقدم بر روش تقطیع به تابلو و حتی به صحنه دانست، زیرا نخستین بار در نمایش‌های مذهبی قرون وسطایی ظهور یافته است. اما با توجه به فراگیرتر بودن دو اصطلاح «برده» و «صحنه»، ترجیح دادیم از ترتیب تاریخی صرف‌نظر کنیم.

66- Albin Michel, Dictionnaire du theatre, P.184

68- Paul Clauded (1868-1955)

69- Soulier de satin

70- Iphigenie hotel

71- Episodion

72- Prologue

73- Exode

74- Episodia

75- Narratologie

76- Secondaire

77- Josette Rey Debove et Alain Rey, Le petit Robert, P.925-926

۷۸- چنان که گفتیم، تابلو نیز واقعه‌ای مستقل را در درون مجموعه رویدادهای کنش نمایش می‌دهد. البته تابلو مفهومی مکانمند است. در حالی که اپیزود چنین قیدی را نمی‌پذیرد. در نتیجه، شاید بتوان از نظر روایی (و نه زیبایی‌شناسی تصویری) تابلو را زیر گروه اپیزود به حساب آورد.

فصلنامه هنر
شماره ۷۲

۸۹

79- Sequentia

80-Suite

81- Sequi

82- Suivre

83- Patrice Pavis, Dictionnaire du theatre, P . 324

84- Joel Magny , Vocabulaire du cinema, P.83

85- Fade

۸۶- آیریس (Iris): تصویر به تقلید از فرم باز شدن یا بسته شدن عدسی دوربین به آرامی باز یا بسته می‌شود.

۸۷- مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ص ۱۴۸-۱۴۷

88- Anne Ubersfeld, Les termes clés de l'analyse du theatre, P.75

89- Patrice Pavis, Dictionnaire du theatre, P.324

90- Pierre Mertens (1939-)

91- Collision

92- Rupture reelle

93- Jean -Francios Peyret (1945-)

94- Multimedia

95- Fauste une histoire naturelle

96- Seance

97- Alain Mathison Turing (1912-1954)

۹۸- فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر، ص ۲۸۶

99- Marc Vignal, Dictionnaire de la musique, P.573-574

100- Jean - Pierre Ryngaert, Introduction a l'analyse de theatre , P.36

101- Jean-Paul Wenzel (1947-)

102- Doublages

103- Par - dessus bord

104- Montage

105- Segment

106- Morceau

107- Partie

108- L'Ordinaire

109- La bonne vie

110- Michel Deutsch (1948-)

112- Nina, cest autre chose

113- Jean-Pierre Ryngaert, Lire le theatre contemporain, P. 68

114- Sainte Jeanne des abattoirs

115- Jean-Pierre Ryngaert, Introduction a l'analyse de theatre, P.39

116- Mise en lecture

117- Mise en scene

118- Dissident, il va sans dire

119- La demande d'emploi

120- Cinquante - cinq dialogue en carr

121- Jean -Paul Farre (1948-)

122- L'amant

123- Robert Pinget (1920-1997)

124- Abel et Bela

فصلنامه هنر
شماره ۷۲

۹۰

۱۱۱- درباره تئاتر، برتولت برشت، ص ۳۶۲



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی