ادبیات و تئاتر یا چیزی فی مابین آنها

از دراماتورژی گرفته تا ژنتیک نمایشی[[1]](#footnote-1)

آنا کلارا سانتوز[[2]](#footnote-2)

ترجمه:ابراهیم ابراهیمی

اگر نگاهی دقیق تر به پدیده تاریخ نگاری ادبی بیندازیم ، به سرعت با یک نظریه پردازی روبرو می شویم که از نظر ژانر و شیوه ادبی ، نامگذاری کاتالوگرافی را ترجیح می دهد و بسته به مورد و دوره ادبی ، ژانر دراماتیک آنجا را اشغال می کند ، جایگاهی کم و بیش جزئی که در مقوله‌ی فرهنگی ،به عنوان معیار ادبی آن منطقه تلقی می‌شود.از سوی دیگر ، عمل آموزش ادبی و فلسفی در گذشته تمایل داشت تا فضای سازشی که به ادبیات نمایشی داده می شد را به حداقل برساند.با این حال ، به طور متناقض ، با بحران اخیر زبانها و ادبیات در دانشگاه ، ما بیش از پیش شاهد احیایی به سوی دراماتورژی هستیم که به لطف این دراماتورژی است که ادبیات از طریق مطالعه ادبیات تطبیقی ​​یا ادبیات و هنرها احیا می شود.

احیای مطالعات ادبی و نمایشی

دانشگاه پرتغال که مدت‌ها است بر مدل آموزشی زبان‌ها و ادبیات مدرن متمرکز شده است، در سال‌های اخیر به دنبال راه‌های جدیدی است که فرهنگ ادبی بتواند در آن جایگاه برجسته‌ای پیدا کند.اگر بیاییم مقایسه‌ای بین رشته های مختلف ارائه شده توسط دانشگاه های پرتغال از شمال تا جنوب کشور را در سطح تحصیلات کارشناسی در زبان ها، ادبیات و فرهنگ ها (دانشگاه آلگاروه،)دانشگاه اورا، دانشگاه لیسبون، دانشگاه نیو لیسبون، دانشگاه آویرو، دانشگاه پورتو) و زبان‌ها و ادبیات اروپایی (دانشگاه مینهو) انجام دهیم متوجه خواهیم شد که در این دوره ها، دانشجویان می توانند، مسیرهای مختلفی را انتخاب کنند:

٭مطالعات انگلیسی و فرانسوی

٭مطالعات انگلیسی و اسپانیولی

٭مطالعات انگلیسی و آلمانی

٭مطالعات فرانسوی

٭مطالعات فرانسوی و آلمانی

٭مطالعات فرانسوی و آلمانی

٭مطالعات فرانسوی و اسپانیولی

٭مطالعات پرتغالی و فرانسوی

٭مطالعات پرتغالی و انگلیسی

٭مطالعات پرتغالی و اسپانیولی

٭مطالعات رومان

٭زبانهای مدرن

٭زبانها و توریسم

٭ ادبیات و هنر

اگر به آموزش ادبیات فرانسه نگاه کنیم، باز هم شاهد تعلیماتی هستیم که در ژانرها و جنبش‌های ادبی خاصی از تاریخ ادبیات فرانسه با رویکرد زمانی قرن‌ها پیوند خورده اند. با این حال، در حالی که به نظر می‌رسد ادبیات فرانکوفون به‌عنوان یک رشته، در کنار ادبیات فرانسه، به تدریج خود را نشان می‌دهد، معرفی رشته هایی مانند ادبیات عمومی و تطبیقی ​​و همچنین ادبیات و هنر، بدون شک نقطه عطفی در آموزش واقعیت ادبی است. به این ترتیب، در اینجا لیستی از برخی از رشته هایی که شامل این دوره های آموزشی در دانشگاه های مورد نظر می شوند، آورده شده است:

 ادبیات فرانسه (I-III)

 ادبیات فرانسه قرون وسطی

 ادبیات فرانسه قرن 16 و 17

 ادبیات فرانسه قرن هجدهم

 ادبیات فرانسه قرن نوزدهم

 ادبیات معاصر فرانسه

 ادبیات فرانکوفون

 ادبیات کلاسیک فرانسه

 ادبیات فرانسوی رمانتیسیسم و ​​نمادگرایی

 ادبیات معاصر فرانسوی زبان

 ادبیات عمومی و تطبیقی

 ادبیات و هنرهای دیگر

 ادبیات و هنر فرانسه

در مورد این گزینه ها، می‌توانیم دریابیم که ترکیب های زیادی بین ادبیات و علم یا هنرهایی مانند فیلم و تئاتر ایجاد می شود.در این زمینه، دراماتورژی فرانسوی به عنوان یک رشته مستقل ظاهر می شود که می‌توان از قبل نشانه ای از تجدید در رابطه با تمرکز بر مطالعات پدیده‌ی تئاتری را متوجه شد به عنوان نمونه:

 ادبیات و علوم فرانسه

 ادبیات و سینما

 ادبیات و تئاتر

 دراماتورژی فرانسوی.

در سالهای اخیر این علاقه به طور موثر در ایجاد،مقطع کارشناسی ،در مطالعات هنری و تئاتر، به ویژه در دانشگاه های کویمبرا، لیسبون، ائورا و آلگاروه منعکس شده است.دراماتورژی، از جمله دراماتورژی فرانسوی، جایگاهی را پیدا کرده است که قبلاً هرگز نداشته است.نویسندگان بزرگ قرن، مانند راسین و مولیر، و همچنین نویسندگان قرن بیستم مانند آرتو، آنوئی، برشت یا بکت به درستی به عنوان بخشی جدایی ناپذیر از کلاسیک های بزرگ اروپایی در رشته های زیر مورد مطالعه قرار می گیرند:

 تاریخچه تئاتر (و نمایش)

 تئاتر و ادبیات

 تحلیل متن نمایشی

 دراماتورژی

 ادبیات خارجی (فرانسوی)

 ادبیات و هنرهای دیگر

 تاریخ ژانرها در سینما، ادبیات و تئاتر

ارتباط بین متن و تئاتر:یک هنر دو زمانه

اگر نگاه دقیق‌تری به پدیده تاریخ‌نگاری ادبی بیندازیم، به سرعت با نظریه‌پردازی مواجه می‌شویم که از نام‌گذاری فهرست‌نویسی بر اساس ژانر و شیوه ادبی حمایت می‌کند.ژانر دراماتیک در آنجا، بسته به مورد و دوره ادبی، جایگاهی کم و بیش خنثی را اشغال می‌کند که در فرهنگ کانون ادبی پدیدار می‌شود. از سوی دیگر، شیوه آموزش ادبی و زبانی در گذشته تمایل داشت فضایی را که به ادبیات نمایشی داده می شد به حداقل برساند. با این حال، به طرز متناقضی، با بحران اخیر زبان و ادبیات در دانشگاه، ما بیش از پیش شاهد احیای دوباره به سمت دراماتورژی هستیم که به لطف آن ادبیات از طریق مطالعه ادبیات تطبیقی ​​یا ادبیات و هنر ​​احیا می شود.ما دیگر نمی توانیم به انکار بدیهیات ادامه دهیم:زمان ، دانشگاه و رویکرد به واقعیت ادبی و هنری تغییر کرده است.بنابراین برای ما این مهم است که ابتدا برخی از مطالعات موردی را در مورد تجزیه فرم ها و ژانرها در شیوه های به اصطلاح "دو زمانه " ارائه کنیم(گوهیر، 1989)، تا خود را در مورد پدیده «بازآفرینی هنری» که مشکل رابطه با متن را در مرکز نگرانی‌ها مطرح می‌کند، و در نهایت، باز کردن دیدگاه‌های تحقیقاتی جدید پیرامون «شیوه‌های نوشتن» (Jubinville، 2007) از مطالعات ژنتیک تئاتری که در حال حاضر در فرانسه و کانادا انجام می‌شود،را زیر سوال ببریم.

عملی از آموزش ادبی و لغت‌شناختی که عمدتاً بر شیوه‌های شاعرانه و رمان‌نویسی متمرکز است، بدین گونه یک عمل متمرکز شده خود را جایگزین ادبیات نمایشی می‌کند.اما نوآوری ها به همین جا ختم نمی شود.دانشگاه باید خود را با روشهای جدید تطبیق دهد و شیوه های خود را با مخاطبان جدیدی که در بیشتر مواقع حرفه یا ظرفیت خواندن به زبان خارجی را ندارند، تنظیم کند. در این راستا، من به مثال کارشناسی در مطالعات هنری می پردازم.بیشتر رویکردهای دراماتورژی فرانسوی از طریق خواندن متن ترجمه شده به پرتغالی انجام می شود.این تجربه من در ادبیات خارجی I (فرانسوی) در مورد مطالعه پذیرش برخی از اسطوره های باستانی در تئاتر فرانسه و تأثیر آنها بر چشم‌انداز تئاتر در فرانسه و پرتغال است. این تجربه ای است که مارتا آناکلتو در مورد دریافت نمایشنامه‌های خاصی ک توسط راسین، کورنی و مولیر در صحنه معاصر پرتغال انجام داده است،ارائه می‌کند:

«خواندن این نمایشنامه نویسان، در ترجمه پرتغالی، در چارچوب "کارشناس مطالعات هنری" (کاری که من با دانشجویان تئاترم که اهل ادبیات نیستند انجام می دهم) با یک ژست تسلیم / انکار زبانی مطابقت ندارد بلکه با نگرش مداخله‌ای مطابقت دارد.پارادایم چیز دیگری است.به خصوص که ما همزمان روی متن و اجرای متن در صحنه پرتغال کار می کنیم.. نانو کارینهاس به درستی این جابجایی را یک قرائت ممکن می داند.بنابراین، مسئله این است که به گونه‌ای دیگر بخوانیم، به این معنا که این متون را در چارچوب معرفتی متفاوت بخوانیم که با این وجود نمی‌تواند شاعرانگی(شاعرانه) دراماتیک قرن بزرگ (در فرانسه، به طور دقیق، سلطنت لویی چهاردهم (1661-1715) را تعیین می کند. با این حال، تاریخ نگاری معاصر امروز آن را برای دوره طولانی تری که اکثر قرن هفدهم و آغاز قرن هجدهم را در بر می گیرد، به کار می برد. ) را نادیده بگیرد که در خدمت گسترش افق فرهنگی دانشجویان مطالعات هنر به سایر صحنه‌های فرهنگی (یا سایر مکان های فرهنگی) است.».

گوهیری معتقد است که :«این دو تجربه، در رویکردی که گرایش به نگرش میانجیگری میان فرهنگ‌های مختلف و به‌ویژه پایه‌گذاری ستون‌های یک شاعرانگی دارد، تثبیت شده‌اند، همچنین تمایل دارند از آنچه فیلسوف هانری گوهیری هنر نامیده است بهره‌برداری دو زمانه کنند ".در واقع، هانری گوهیری با اشاره به تئاتر پیش از جنگ در فرانسه و تجربه خود به عنوان تماشاگر در آن سال ها، در مصاحبه های خود با ژان موریس دو مونترمی تلاش می کند چارچوب بندی یک فلسفه تئاتری را دنبال کند:بنابراین، به طور گسترده، ایده ای از تئاتر وجود داشت که اساساً به عنوان یک ژانر ادبی در کنار رمان، شعر و غیره در نظر گرفته می شد.این، به طور کلی، دیدگاه تحصیلات دانشگاهی بود، این به نفع کلاسیک های بزرگ بود، اجرا به نوعی مکمل کم و بیش اختیاری تبدیل شد [...]. چیزی که ما را به باتی،دولین،پیتوف،ژوه،کوپو سوق داد این است که در میان آنها اعتراضی به ایده تئاتر به عنوان یک ژانر ادبی ، به نفع تئاتری تئاتری تر، جایی که کارگردانی حضور دارد و اجرا به عنوان هدف اصلی تئاتر تعریف شده است،وجود داشت در واقع، اثر تئاتری برای آنها اثری بود که برای اجرا ساخته می شد.»

این همان چیزی است که در نظریه‌ی تئاتری وی به تئاتر دو زمانه معروف شده است.به گفته او آنچه تئاتر را از رمان یا نقاشی جدا می کند و آن را به موسیقی یا باله نزدیک می کند این دو زمانه بودن آن است که به او وجودی تازه می بخشد.مثال دن ژوان اجرا شده توسط ژوه در تئاتر آتنه برای نشان دادن شکاف بین شیوه خوانش نمایشی و اجرای تئاتر کافی است:

«برای شعر یک راه وجود داشتن وجود دارد که این است:آنجاست و سپس آن را خواندم.نقاشی آنجاست و من کمی به آن نگاه کردم.اما این همان وجود داشتن است که ادامه می‌یابد.در حالی که برای تئاتر، گام دوم زمانی است که باید به گونه‌ای دیگر وجود داشته باشد، زیرا در آن زمان بازیگرانی باید بیایند که با حضور واقعی خود، حالت جدیدی از هستی ایجاد کنند. نمایشنامه از یک سو با صدا، در صدا، توسط متنش هستی می‌یابد ، اما از سوی دیگر، با بازیگران و بازیگرانی که در یک مکان معین، در یک لحظه خاص و در یک مسیر دیگر هستند به وجود می‌آید.به طور خلاصه من بر این باورم که:من دن ژوان را در نظر می‌گیرم ؛اگر من دون ژوان را بخوانم خواهید گفت:از نظر هستی، در آن زمان، آنچه هست، من در حال خواندن دون ژوان هستم. در حالی که اگر من به تئاتر ژوه بروم،دون ژوان آنجا حی و حاضر است، در نتیجه او آنجا، در یک لحظه،در فلان روز در چنین ساعتی، آن هم در یک مکان خاص، در تئاتر آتنه وجود فیزیکی می‌یابد. بنابراین کسی هست که وجود دارد، حضوری واقعی که این حضور واقعی مدیون ژووه بود،البته من نام آن شخص را که در مقابل من به موسیو دون ژوان تبدیل شد و نامش بر پوستر کار ثبت شده بود را در سایه‌ی این حضور واقعی به کلی فراموش کردم.»(گوهیری)

فیلسوف(گوهیری) به این سؤال که اجرای تئاتر چیست، با مفهوم بازآفرینی که به طور متناقضی مفاهیم وفاداری و اصالت را ترکیب می کند، پاسخ می دهد:

«این نتیجه تعریف تئاتر به عنوان یک هنر دو زمانه است که در همین تعریف تضاد بین وظیفه و حق را وارد می کند.

زمان اولیه متن است:این متن، باید پیش از این می گفتیم، نه تنها متنی است که قرار است به کلمات تبدیل شود، متنی است که قرار است گفته شود. برخی از نویسندگان به توصیف کارگردانی متن‌شان نیز می‌پردازند.نویسندگان دیگر، برعکس، ترجیح می دهند اجرا را به یک کارگردان باتجربه بسپارند.حال آنکه در «بازآفرینی»یک خلاقیت وجود دارد،و هرکس از خلاقیت صحبت به میان آورد،از یک اصالت خاص صحبت می‌کند.بنابراین، کارگردان حق دارد، با این حقیقت، هنرمندی باشد که چیزی را در کارگردانی خود اختراع کند.این همان چیزی است که من آن را تناقض می نامم زیرا از یک سو باید وفادار باشی و اکنون از سوی دیگر باید اصالت را هم حفظ کنی. این تناقض از ماهیت اثر نمایشی ناشی می شود.بنابراین اتفاقی که می افتد این است که هر کدام این دو عنصر دارند، می خواستم بگویم که هر کدام تمایل دارند همه چیز را تصاحب کنند.می خواستم بگویم همه تمایل دارند به همه چیز حمله کنند.آنها هر کدام تمایل دارند که ادعای برتری کنند. وقتی شروع کردند اعتراضی بود به سوء استفاده از اعتباری که به متن داده شد و حالا برعکس است، سوء استفاده ای است که به کارگردان نسبت داده شده است. و سپس، چگونه می توان همه اینها را آشتی داد؟خوب، من معتقدم که هیچ نظریه ای وجود ندارد. انتقاد دراماتیک غیرعادی است. این موارد هستند.»

ژنتیک ادبی و ژنتیک تئاتری

با این حال، دقیقاً بر روی این مفاهیم وفاداری و اصالت است که در بازآفرینی هر اثری مورد نیاز است که می‌خواهیم روی آن تمرکز کنیم تا یک چالش تحقیقاتی جدید را در اینجا راه اندازی کنیم. این چالش جدید در مطالعات ژنتیک ادبی و نمایشی نهفته است که در پرتغال بسیار کم توسعه یافته است و به ما امکان می دهد نه تنها از متن به صحنه سفر کنیم، بلکه خودمان را در متن برای صحنه نیز زیر سوال ببریم.اما ژنتیک چیست و چه چالش هایی دارد؟

ماجراجویی ژنتیک اغلب به تجربه تیم هاینه باز می گردد.در واقع، میراث آلمانی با اولین تجربه در طول دهه 1960، یعنی طبقه بندی و ویرایش صندوق هاینه که از اورشلیم به کتابخانه ملی فرانسه در پاریس منتقل شد، به ویژه، ورود نسخه های خطی، پیش نویس ها، طرح های آثار ادبی در میدان عمومی، در آرشیوها و کتابخانه های عمومی و بالاتر از همه، با تشکیل تیم های تحقیقاتی مانند تیم های مرکز علمی تحقیقات علمی فرانسه و درها را به روی تجربیات گسترده تری در زمینه تحقیقات باز کرد.یادآور خواهم شد که برای تأسیس این مکتب، نشریاتی که در دهه 1970 منتشر شد، مانند تکنیک های آزمایشگاهی در مطالعه نسخه های خطی (CNRS، 1974)،بسیار مثمر ثمر بودند.نقد ژنتیکی لوئیس هی توسط نسخه های Flammarion در سال 1979 منتشر شد.از این منظر، می‌توان گفت که مفهوم «بهره‌وری» متن معرفی‌شده توسط رولان بارت یا «انتشار» که توسط ژاک دریدا ایجاد شده است، بدون شک با تحقیقات ژنتیکی و پذیرش آن مرتبط است. سوم بُعد ادبیات لوئیس هِی ، یعنی در زمان نگارش آن. ،با هدف شناسایی شرایط تولید یک اثر یا در صورت تمایل، مطالعه «تنوع حالات» و همچنین «تحرک پیچیده و ثبات نامطمئن فرم ها»، به قول ژاک دریدا ضروری است. گوهیری، '' به دنبال درک فرآیندهااختراع فکری و زیبایی‌شناختی که از طریق چنین فعالیت‌هایی خاص، مختص یک اثر یا گروهی از آثار، می‌تواند یک ژانر، یک زمان، یک فعالیت فرهنگی را مشخص کند»است.

خود نویسندگان شروع به علاقه مندی به این سؤالات در مورد فعالیت خود کرده و دست نوشته های خود را به مراکز تحقیقاتی و کتابخانه ها واگذار می کنند.بیایید مورد معروف آراگون را به یاد بیاوریم که در سال 1976 پیش نویس های خود را با این کلمات به CNRS فروخت:

«آیا لزومی نداشت که نه تنها نوشته‌ای که در اثر انتشار بی‌اثر شده بود، بلکه متنی که در زمان نگارش به دست آمده بود، با پاک‌شدگی‌ها و نیز پشیمانی‌هایش، آینه‌ای از تردیدهای نویسنده و روشهایی برای خیالپردازی را که موانع بر سر راه متن را فاش می‌کند را در اختیار کسانی قرار داد که به آنها پژوهشگر می‌گفتند.حوزه روابط ما، یعنی نویسنده و محقق، حوزه کلام مکتوب است (...) در این زمینه، ما هر دو کنجکاو هستیم،هم برای دانستن و درک جستجوی مطلبی که باید بنویسیم و هم تحقیقی که در حال انجام است.»

این سخنان آراگون البته به انقلاب شاعرانه ای اشاره دارد که توسط نویسندگان قرن نوزدهم و قرن بیستم، یعنی مالارمه، والری، پروست یا ژید انجام شد، زیرا از زمان پیدایش انقلاب، و با ظهور بوئتیک مالارمه‌ای موضوع کاملا متفاوت شده بود.بر اساس فرمول والری «بازی کردن نقش به عنوان اصلی و کاری که به عنوان یک وسیله جانبی انجام می شود» تعریف شده است، ما به زیبایی شناسی جدیدی یعنی کار در عمل نزدیک می شویم.اما این برداشت جدید از نوشتن، که توسط خود نویسندگان تأیید شده است، فقط ظاهراً کار منتقد ادبی را آسان می کند. بیایید به سخنان فاضل بزرگ هانری میتران گوش دهیم:

«مهم این است که نه برای کلمات، نه مدها، نه تئوری ها، و نه ایده های آماده هزینه کنیم، بلکه باید برای متن احترامی فیلولوژیک قائل باشیم و به یاد داشته باشیم که نقد ژنتیکی یک تمرین مجانبی است:بیهوده است که هر چه بیشتر به خطی نزدیک شویم که معتقدیم حقیقت اثر را در حال ظهور می بینیم، همیشه فراتر از درک باقی می ماند و بخشی از نبوغ و هنر را حفظ می کند.اما تلاش برای رفتن هر چه بیشتر در مسیر این قلب دست نیافتنی، شایستگی دارد. شما همچنین می توانید در آنجا خیلی خوش بگذرانید».

با این حال، بر این اساس، وقتی از هنر ادبی به هنر نمایشی می‌رویم، این روند پیچیده‌تر می‌شود، زیرا اگر خطرات برای ژنتیک ادبی زیاد بود، برای ژنتیک تئاتری که جاه‌طلبی برای شناسایی این هنر دو زمانه را دارد، حتی این خطر بیشتر است. چگونه می توان پیدایش یک نمایشنامه را تجزیه و تحلیل کرد، یک عمل زودگذر، که با یک تحرک ذاتی مشخص می شود، که تنها زمانی که اجرا می شود تحقق می یابد؟با وجود مشکلات چنین رویکردی، یک چیز مسلم است.مانند آنچه برای ژنتیک ادبی تأیید شده است، تنها توسعه تحقیقات در ژنتیک نمایشی امکان افزایش آگاهی در مورد این پدیده را برای کمک به حفظ آرشیوهای نمایشی فراهم می کند. هر دو مطمئناً از نیاز به حفظ ردپای شکننده تولد یک نمایش آگاه خواهند بود، به ویژه از طریق دفترچه‌های گزارش، کتاب‌های مدیریت، ضبط تمرین‌ها، طرح‌هایی برای دکور و غیره.همانطور که می دانیم، در این زمینه، تحلیل ژنتیکی بر بازسازی مراحل متوالی توسعه نمایش، از متن مکتوب تا متن صحنه‌ای، با عبور اجباری از کابینت خصوصی نمایشنامه نویس، گردش کالاهای فرهنگی از دنیای نشر، تصاحب متن توسط بازیگران، یا حتی بازخوانی توسط کارگردانی که آن را در معرض دید عموم قرار می دهد و توسط حوزه عمومی تمرکز دارد. اگرچه وجود متن نوشته شده برای صحنه تقریباً از همان مراحل ژنتیکی متنی در نثر یا شعر می گذرد، اما مولفه صحنه‌ای، که بخشی جدایی ناپذیر از فرآیند است، ویژگی خاصی به آن می بخشد که در عین حال،آن را ازتکثیر جدید کتاب مقدس و بازنویسی‌های جدید طراحی می‌کند و به این ترتیب چیزی را تشکیل می‌دهد که آن را اوبرسفلد «ماتریس اجرایی» می‌نامد. در واقع، تأثیر اولین نمایش و استقبال از متن / اجرا می تواند تغییرات جدیدی را ایجاد کند و کار جدیدی از طراحی مجدد ایجاد کند. در اینجا نیز نمونه ها فراوان است.این ژنه است که در نامه‌ای به تاریخ 26 اکتبر 1959 در مورد Le Balcon به سردبیر خود مارک باربزات می‌نویسد و به او می‌گوید که ذکر «ویرایش نهایی» را در این نسخه وارد نکند، زیرا او قصد دارد این نمایشنامه را تا زمان مرگش دوباره کار کند. این مذاکره ای است که بین نمایشنامه نویسان و برخی واسطه ها، واسطه بین دنیای متن ادبی یا نمایشی و جهان صحنه تئاتر، به ویژه کارگردانان، در فرآیندی که می توان آن را «نوشتن به دو دست» نامید، برقرار شد. ما زوج های عالی ژان ژیرودو - لویی ژوه را برای کارگردانی و بازنویسی نمایشنامه های ، آمفی ترئون دیوانه‌ی شایلو (1945) به یاد داریم. هماهنگی مطالعات انجام شده در خارج از کشور، به ویژه در فرانسه و کانادا، در زمینه مطالعات ژنتیکی نمایشی، از یک سو، اهمیت از بین بردن تنش های بین ادبیات و تئاتر، بین متن و اجرا و، از سوی دیگر، نیاز به احیای رویکرد به این پدیده‌های ادبی و هنری به‌عنوان پدیده‌هایی در سه زمان بین آنچه نوشته می‌شود، آنچه گفته می‌شود/بازی می‌شود و آنچه دیده می‌شود،را نشان می‌دهد.این پیچیدگی به خوبی به عنوان چالشی برای محققانی که به دنبال این آثار متحرک می دوند که همیشه از "این بازی پر انرژی نوشته ها" و از این بازآفرینی ها جدایی ناپذیر هستند احساس می شود:

«در حالی که به نظر می‌رسد دست‌نوشته‌های شعر و رمان، تحت تأثیر نیروی مرکزگرا، پیوسته علاقه تحلیل را به هسته مرکزی متشکل از زوج جدایی‌ناپذیر نویسنده/اثر برمی‌گرداند، دست‌نوشته‌های تئاتر از طریق نیروی گریز از مرکز که دائماً آنها را به سمت بیرون می راند و با گسترشی که متون را تکه تکه می کند و نویسندگان را متنوع می کند،گویی که از بین رفته‌اند.دومی ها یا در قطب مکتوب دیالوگ ها و گفتارهای همراه آن شرکت می کنند، یا در آفرینش صحنه، بدون این که بین این دو افراط، تعاملی همیشه تعیین کننده وجود داشته باشد. این شرایط خاص، انتقاد ژنتیکی را به گسترش مرزها و تنظیم مجدد ابزار تحقیق با در نظر گرفتن هر یک از عناصر ناشی از آثار دست‌نویس، هر چند ضعیف و زودگذر، سوق می‌دهد. آنها همچنین او را وادار می‌کنند که به جستجوی شیوه‌های جدید عملی بپردازد تا وحدت تکه‌تکه‌شده اثر تئاتری را دوباره بسازد، تا پرسش‌های جدیدی را به گونه‌ای دیگر مطرح کند، حتی اگر این به معنای رمز گشایی از کدهای هرمنوتیکی و تجربه عدم قطعیت، پیچیدگی و خطر آنها باشد.»

به عنوان نتیجه گیری

از طریق تمام موارد فوق، گردآوری و به روز کردن برخی از شیوه‌های نگارش تئاتری که شیوه‌های «دو زمانه» را در نظر می‌گیرند، راهی برای بقای فرهنگ دراماتورژی فرانسه در دوره های خاص دانشگاهی در پرتغال را تشکیل می‌دهند.

این احیای مطالعات ادبی و تئاتری فرانسوی در دانشگاه پرتغال باید جستجوی حوزه‌های جدیدی از درک و تحقیق مشترک را تشویق کند که احتمالاً این رشته تحصیلی را در آینده نزدیک توسعه می‌دهد. به این ترتیب، از دیروز این انجمن محل رویارویی با دیدگاه‌های جدید و چالش‌های جدید بوده است که ما را قادر می‌سازد به اهداف خود در جهت حفظ بقا و تعالی مطالعات ادبی فرانسوی پرتغالی در آموزش عالی دست یابیم.تشویق به تحقیق در زمینه های جدید، به ویژه در موردی که من در اینجا ارائه کردم، به عنوان مثال، ژنتیک تئاتر، که موضوع پروژه کنفرانس جدیدی است که در ماه دسامبر 2009 در مرکز انجام می شود. برای مطالعات تئاتدانشگاه لیسبون نیز می تواند، همانطور که امیدواریم، به راه اندازی مجدد تحقیقات در زمینه مطالعات ادبی و هنری در پرتغال کمک کند.

منبع: https://journals.openedition.org/carnets/3838?lang=en

1. LITTERATURE ET THEATRE OU L’ENTRE-DEUX De la dramaturgie à la génétique théâtrale [↑](#footnote-ref-1)
2. ANA CLARA SANTOS [↑](#footnote-ref-2)