

طهمورث ساجدی صبا

استادیار دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه تهران

تاریخ وصول: ۸۴/۷/۹

تاریخ تأیید نهایی: ۸۴/۹/۹

چکیده

تا چند دهه پیش، پرداختن به شبه ادبیات کاری دشوار و خارج از عرف بود، چون که از منظر ادبیات کلان و شناخته شده، جایی در دانشگاه نداشت و در نتیجه جزو دروس دانشگاهی محسوب نمی‌شد. اما از سال ۱۹۶۹، که در خصوص عنوان، انواع ادبی و وضعیت آن نشست‌هایی در فرانسه برگزار شد، بسیاری از مشکلات مرتفع شد و در دانشگاه‌ها تدریس و تحقیق درباره آن‌ها با جدیت آغاز شد و محققان آثار چندی را ارائه کردند که از خلال آن اهمیت واقعی این پدیده اجتماعی جذاب شناسانده شد. ظاهراً بیشترین سهم را متخصصان ادبیات قرن نوزدهم داشته‌اند، چون که شبه ادبیات به عناوین گوناگون و با روش‌های انتشاراتی متفاوت، دستاوردهای متنوعی را در این قرن ارائه کرده بود. بحث بر سر شبه ادبیات و عواملی که به تکوین آن کمک کردند و انواع ادبی آن، که اکنون بیش از پیش با جامعه ما ملموس است، دو زمینه مستقل و در عین حال مرتبطی‌اند که در مقاله حاضر بحث و بررسی می‌شوند، تا جایگاه و اهمیت واقعی آن‌ها در تاریخ ادبیات سنجیده شوند.

واژه‌های کلیدی: شبه ادبیات، سیر تحول، قرون نوزده و بیست، دستاوردها.

شبه ادبیات سابقه‌ای دو قرنی دارد و بحث بر سر این سابقه و دستاورد آن در طی همین دوره به قسمی شکل گرفت که سرانجام مورخین تاریخ ادبیات و منتقدان ادبیات اهمیت آن را پذیرفته و در نشستی که در سال ۱۹۶۹، در ژرمنی فرانسه، برگزار کردند، به اتفاق آراء بر سر عنوان و جایگاه آن در ادبیات فرانسه به توافق رسیدند. شبه ادبیات، که گروهی نیز آن را ادبیات جانبی نامیده‌اند، به معنی انواعی همچون ادبیات علمی-تخیلی، ادبیات پلیسی، ادبیات و سینما، ادبیات و تبلیغات، روزنامه‌نگاری، تصنیف و پویا نمایی است و غایت انتفاعی آن نیز همچنان تحت‌الشعاع ادبیات کلان است. شبه ادبیات نه فقط در جامعه ما حضوری مستمر و چشمگیر دارد و پدیده‌ای تأمل‌برانگیز شده، بلکه در دانشگاه‌ها نیز رسماً به تدریس و تحقیق آن می‌پردازند و نشست‌های متعددی با مضامین متنوع به آن اختصاص می‌دهند. در نوشته حاضر ابعاد و جایگاه آن بررسی شده و انواع آن، به ویژه در قرن بیستم، معرفی و شناسانده می‌شوند.

بحث و بررسی

۱- شبه ادبیات چیست؟

در کنار عنوان «ادبیات» به معنای اخص کلمه، وجود عنوانی همچون «شبه ادبیات»^۱ و یا «ادبیات جانبی» می‌تواند چنین القاء کند که در دنیای ادب دو نوع ادبیات شکل گرفته است؛ یکی ادبیات کلان و توجیه شده و دیگری ادبیات خرد، کوچک و توجیه نشده. هر دو نوع نیز از طرف بنیادهای رسمی مورد ارزیابی و نقادی قرار گرفته‌اند و خط فاصلی نیز بین آنها ترسیم شده که همچنان پایدار است. این وجه تمایز، در موسیقی نیز انجام پذیرفته است، چون که در مقابل موسیقی کلاسیک بزرگان این هنر در سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی، به طور کلی موسیقی پاپ قرن بیستم قرار دارد که گستره عملش آثار فولکلوریک، واریته و جاز است. در نشریات نیز چنین وضعیتی مشاهده می‌شود، چون که مطبوعات وزین و مفید، که اهل علم و ادب به آن روی می‌آورند، دارای رسالت‌اند و مطالب جنجالی و هیجان‌انگیز شخصیت‌های ساختگی را منعکس می‌کنند و قشر خاص و قلیلی از خوانندگان را برای خود دست و پا می‌کنند، فاقد رسالت‌اند. در هنر هفتم، و حتی در حرف متشخصی همچون پزشکی، وکالت و روزنامه‌نگاری، اصطلاحات خاصی وجود دارند که تبحر فرد، آثار خوب و یا بد را به وسیله آن‌ها توصیف می‌کنند. در واقع، از همان ابتدای قرن نوزدهم که توسعه صنعتی و توسعه چاپ ارزان قیمت و سهل‌الوصول رونق یافت، نوع خواننده هم بیشتر از اقشار کم درآمد جامعه شد و طبقه کتابخوان دیگر صرفاً به طبقه مرفه که قدرت خرید کتاب را داشت محدود نشد و طبقات پایین جامعه از طریق مطبوعات ارزان به رمان‌های پاورقی‌دار مورد علاقه خود دسترسی پیدا کردند، در نتیجه شبه ادبیات، که اساساً خود را در نوع رمان و به ویژه در نحوه چاپ و پخش رمان‌های پاورقی‌دار می‌بیند (کوئه نیاس، ۱۹۹۲، صص ۱۳-۱۴)، خواننده خاص خود را می‌یابد، آن هم علی‌رغم این که نظام ادبی رسمی او را در اقلیت قرار داده، اما به علت انبوه نویسندگان و وفور آثارشان، شبه ادبیات عملاً در اکثریت است. بعداً زمانی فرا رسید که رمان مردمی شد (همان، ص ۷۲).

اگر نظام ادبی رسمی «ادبیات»^۲ (همان، ص ۲۱؛ بوآیه، ۱۹۹۲، صص ۳، ۸، ۲۲، ۲۸، ۳۸) را جزو دروس مکتبی و دانشگاهی به حساب می‌آورند، شبه ادبیات را، که اتفاقاً تاریخی شبیه به «ادبیات» دارد، تا همین چندی پیش جزو دروس به حساب نمی‌آورند. لیکن به لطف متخصصان ادبیات قرن نوزدهم و یا بهتر بگوییم نوزدهمی‌ها (همان، ص ۱۵)، که توجه‌شان را به تولید انبوه این گروه از نویسندگان معطوف داشتند و آن‌ها را از زوایای گوناگون بررسی کردند و سپس اهمیتی که آنگلو ساکسون‌ها در قرن بیستم برای آن و انواع آن قایل شدند (بوآیه، ص ۴)، باعث گردیدند که سرانجام در سال ۱۹۶۹ نخستین جلسات ویژه بحث و بررسی شبه ادبیات در سربسی لاسال^۳، ژرمنی برگزار شود و عنوان «شبه ادبیات» به جای عناوینی همچون «ادبیات موازی»، «سایر ادبیات»، «ادبیات حاشیه‌ای» «ادبیات تفریحی» و غیره (همان، صص ۱۳-۱۵؛ کوئه نیاس، ۱۹۹۲، ص ۱۱) رسماً پذیرفته و در نتیجه شبه ادبیات وارد کتاب‌های درسی و سپس دانشگاهی شد (همان، ص ۴؛ همان، ص ۱۵) و همایش‌های هر چند سال یک بار آن نیز به یکی از زوایای شبه ادبیات اختصاص یافت (همان، ۱۹۹۹). در همین راستا و به تقلید از ایالات متحده آمریکا، ولی در مقیاس کوچکتری، مجلاتی تحت عنوان طرفداران مجلات مصور^۴ منتشر می‌شوند که مختص انواع ادبی شبه ادبیات است (همان،

1- Paralittérature

1- Belles – Lettres

2- Cerisy – la – Salle

4- fan+magazine "Fanzines"

در این مقطع لازم است که به رفع ابهام درباره عنوان شبه ادبیات با عنوان ادبیات مردمی پرداخته شود. ادبیات مردمی نسبت به منتقدان، مورخان و اعصار متفاوت است و از این روی می‌تواند به معنای ادبیاتی باشد که برخاسته از مردم و برای مردم است. این ادبیات می‌تواند توصیف‌گر این نیز باشد که مورد توجه اقشار زیادی از مردم است. از سوی دیگر ادبیات مردمی با ادبیات شفاهی اشتباه می‌شود، به طوری که آن را به جای آثار فولکلورشناسان در نظر می‌گیرند و این معنی نیز همچنان رایج است (بوآیه، ۱۹۹۲، ص ۱۷). دوم این که به معنی ادبیات دوره‌گردی^۵ نیز هست، چون که کسانی که به فروش آن می‌پرداختند، بسته‌های کتاب را بر دوش خود حمل می‌کردند و آن‌ها را از محلی به محل دیگر برده و به فروش می‌رساندند. سوم این که به جای رمان مردمی به کار می‌رود که از قرن نوزدهم تا به امروز بی‌وقفه مورد استفاده بوده است. مخلص کلام این که ادبیات رسمی بی‌هیچ ملاحظه‌ای هر آنچه را که نهی می‌کند به راحتی و به سهولت همه را رمان مردمی، که اصطلاحی رایج برای نامیدن شبه ادبیات است، می‌نامد (همان، ص ۱۸).

در قرن هجدهم زمانی که نوع رمان پدیدار شد، مخالفت شدیدی با آن به عمل آمد، به طوری که تا اوایل قرن بعد رمان اصلاً جایی در سلسله مراتب انواع ادبی مقرر شده توسط نظریه‌پردازان کلاسیسیسم نداشت و تا آن وقت در حاشیه بود، چون که آن را فاقد ارزش‌های اخلاقی می‌دانستند (همان، ص ۲۹)، رمان‌نویس هم از هیچ مقام اجتماعی برخوردار نبود، آثاری هم که منتشر می‌شدند اغلب بدون امضاء بودند. لیکن در حوالی ۱۸۳۰ به عرصه ادبیات گام نهاد و در راه آزاد شدن از قید و بندها و پیش‌داوری‌ها کوشش کرد. شبه ادبیات، که وضعیت مشابهی نسبت به رمان داشت، بیشتر با پدیده نوظهور رمان پاورقی‌دار، که مدیون مطبوعات نازل بود، تقریباً در همان ایامی که رمان در حال نیل به یک جایگاه واقعی ادبی بود، وارد دنیای ادب شد و رمان‌های مردمی، با نویسندگان عدیده آن و آثار بی حد و حصر آن‌ها مورد توجه قرار گرفت. در اصل ظهور مفهوم رمان مردمی، نتیجه مبرهن اصلت ناب برخی از رمان‌ها است (همان، ص ۳۱). بالزاک و استاندال به آثار شبه ادبیاتی توجه خاصی مبذول می‌داشتند و حتی استاندال مطالبی در این زمینه نوشته و ضمن برشمردن اسامی بعضی از آنان، که در شهرهای جنوب فرانسه مقبولیت داشتند، معتقد بود که نبایستی این رده از رمان‌نویسان را با رمان‌نویسانی که به دنبال یک ارزش هنری اصیل‌اند، اشتباه کرد (همان، صص ۳۰ - ۳۳).

یکی از اصالت‌های ناتورالیسم در این بود که جناح‌بندی بین ادبیات و شبه ادبیات را نپذیرفت و در عوض توجه خود را بر این معطوف کرد که با رمان و در زمینه کاری خودش رقابت کند، در عین حال که مقید بود تا «بر حسب کیفیت» (همان، ص ۳۴) آثار مشروع را در میدان تولید حفظ کند.

بدین‌سان شبه ادبیات، که تا مدت‌های مدیدی موضوع یک مقاومت شدید بود، توانست جایگاه واقعی‌اش را بازیابد. عصر حاضر که متوجه وفور بی‌حد و حصر این ادبیات شد، آن را یک پدیده اجتناب‌ناپذیر جامعه ادبی ما شناخت و حتی به این امر توجه کرد که بسیاری از انواع، در فضایی مردمی و قبل از این که رسمی و بنیادی شوند، به وجود آمده‌اند. بعضی از شکل‌ها و نحوه‌های بیان، مثل رمان و پویانمایی به لطف تحولات اجتماعی به حقانیت رسیدند. به علاوه، بعضی از کتاب‌ها، مثل رمان‌های پلیسی، جاسوسی و رمان‌های تخیلی، کم‌کم طوری وارد فرهنگ فرانسه شدند که بنیان‌های رسمی ادبی ناگزیر به پذیرش اهمیت جایگاه آن‌ها شدند. این پذیرش از طریق جوایز ادبی، همایش‌ها، جشنواره‌ها، مصاحبه‌های مؤلفان، ملاقات با خوانندگان، زیاد شدن مجلات، ارائه رمان‌های منتخب برای دروس آموزش متوسطه و دانشگاهی، انتخاب متون کتاب‌های درسی و تشکیل کتابخانه‌های تخصصی تحکم یافت (همان، ص ۴۱). با وجود این، اگر چند دهه‌ای است که گشایشی در جهت شبه ادبیات، آن هم در تواریخ ادبی و در کتاب‌های درسی به عمل آمده، این گشایش صرفاً در محدوده انواع بخصوصی، همچون رمان مردمی قرن نوزدهم، رمان پلیسی و رمان تخیلی بوده و در درون آن‌ها نیز نویسندگانی پیدا شده‌اند که منتقدان و مطبوعات با نظر موافق به بررسی آثار آنان پرداخته‌اند. لیکن هدف ما در این‌جا معرفی و بررسی تمامی انواع ادبی شناخته شده شبه ادبیات است.

۲- انواع ادبی آن

الف- ادبیات علمی - تخیلی Science - fiction

در این نوع رمان‌گونه، که عنوانش از ابداعات هوگو گرنسباک Gernsback (بوآیه، ۱۹۹۲، ص ۹۳)، نویسنده آمریکایی لوکزامبورگی تبار است، قوه تخیل مؤلف به بررسی زمان طبق سلیقه‌اش می‌پردازد و به طور کلی مضمون آن اغلب در ارتباط با سیاحت در زمان‌های از یاد رفته و یا زمان‌های آتیه است. پیشرفت‌های علمی اواخر قرن نوزدهم و آنچه که در طول قرن بیستم اتفاق افتاد، موجبات توسعه و بسط آن را فراهم کرد (کارائینی، ۱۹۷۴: چهارم - ۲۲۴). هر چند که از منظر تاریخی زول ورن پیشرو آن بود، لیکن بعداً در طول قرن بیستم، کشورهای انگلوساکسون

علاقه وافری به آن نشان دادند و گوی سبقت را از دیگران گرفتند. ورن در آثار خویش، مثل *بیست هزار فرسخ در زیر دریا* (۱۸۶۹)، *دور دنیا در هشتاد روز* (۱۸۷۳) و *ماجراهای یک چینی در چین* (۱۸۷۹)، مطالب جغرافیایی، تاریخی، فنی و علمی عصر خویش را ارائه و به نحوی آن‌ها را در قالب این نوع رمان گونه موجه جلوه داده و حتی به پیشرفت‌های علمی پرداخته بود (همان: چهار - ۲۴۲). هربرت جورج ولز، که مؤلف *پیش‌بینی‌ها* (۱۹۰۱)^۶ است، یکی از بهترین مؤلفان داستان علمی - تخیلی است و آثاری همچون *ماشین زمان* (۱۸۹۵)، *جنگ دنیاها* (۱۸۹۸) و *نخستین انسان‌ها در ماه* (۱۹۰۱) را ارائه کرده است (تراویک، ۱۳۷۳، ج ۲: ۱۱۰۷). این نوع داستان‌ها به ارائه آنچه که علم وعده انجامش را می‌دهد، ولیکن هنوز موفق به تحقق آن نشده است، می‌پردازد، یعنی امکان عوض شدن و عوض کردن دنیا، جوان شدن، شناخت همه چیز، حتی سیارات و قدرت خارق‌العاده داشتن (کاراتینی، ج ۲، ص ۱۳۶ و ج ۴، ص ۲۲۴).

ب- ادبیات پلیسی *Littérature policière*

آنچه که ادبیات پلیسی نامیده می‌شود تداوم و دستاوردهای «رمان ماجراجویی» و «رمان پاورقی‌دار» قرن نوزدهم است (همان، ج ۲، ص ۱۳۵) که تا به امروز شاهد آنیم و بیشتر نیز مورد طبع کشورهای آنگلو ساکسونی بوده است. توصیف سوژه‌های آن مشکل است، ولیکن در رمان پلیسی همیشه موضوعی برای تحقیق به منظور کشف جنایت یک جانی وجود دارد که این موضوع هم پر از رمز و راز و دناوت و زشتی است. رنگ‌ها، همچون سیاه، سرخ و زرد و اسرار از اصطلاحات رایجی‌اند که اغلب در داستان‌های آن دیده می‌شوند. این نوع رمان همزمان با توسعه جامعه صنعتی در شهرها، افزایش جمعیت و فقر و جنایت شکل گرفت و کم‌کم پدیده جانی مسلح، که ظاهری بس آراسته دارد و اغلب هم جنایت خود را با مهارت و به طور حرفه‌ای و در ازای مبلغ مهمی انجام می‌دهد، پدیده‌ای پذیرفته شده در این جامعه شد (همان، ج ۴، ص ۲۱۲). خوانندگان آن نه فقط مردم عادی‌اند، بلکه نویسندگان بزرگی همچون پابلو نرودا، بورخس، برشت، کوکتو، ژیونو، فالکنر و سامرست موآم، به مطالعه آن می‌پرداختند (بوآیه، ۱۹۹۲، ص ۲۰). ژان پل سارتر، در کتاب معروف خویش، *کلمات*، که حسب حال اوست، می‌گفت که بیشتر مدیون آثار پلیسی بوده است تا نوشته‌های والای شاتوبریان (همان، ص ۷) و سپس با تأکید گفته بود: «هنوز که هنوز است امروزه هم با کمال رغبت به مطالعه سری سیاه می‌پردازم تا ویتگنشتاین» (همان، ص ۲۰).

در کنار نویسندگان بنام آمریکایی، مثل ادگار آلن پو، و انگلیسی، مثل گنن دوئل Doyle، خالق شرلوک هلمز، نویسندگان فرانسوی نیز از جایگاه والایی برخوردارند. گاستون لورو Leroux، که از روزنامه‌نگاری و تهیه گزارش برای نشریات به رمان پلیسی روی آورد، خالق قهرمان داستانی رولتایی است و آثاری همچون *راز اتاق زرد* (۱۹۰۸) و *رولتایی در نزد تزار* (۱۹۳۱) را منتشر کرده است. هم چنین لورو خالق شخصیت داستانی شری بی بی^۷ است. موريس لوبلان Leblanc، که در آثارش جنبه‌های روان‌شناسی را مدنظر قرار می‌دهد، خالق قهرمان داستانی آرسن لوپن است. معروف‌ترین نوشته‌هایش عبارتند از، *آرسن لوپن، جنتلمن دزد* (۱۹۰۷)، و *آرسن لوپن بر ضد شرلوک هلمز* (۱۹۰۸). گوستاو لوروژ آثار متعددی را به صورت رمان پاورقی‌دار منتشر کرده است، از جمله *دکتر گرنلیوس اسرارآمیز* (۱۹۱۸-۱۹۱۹) و *راز بلا کوال* (۱۹۲۹). زوج پی سووستر Souvestre و مارسل آلن، که خالق *فانتوماس* اند و به جهاتی یادآور زوج آن و سرژ گولون Golon، خالق *آنژلیک اند*، به همراه *شرلوک هلمز و آرسن لوپن* بیشتر مواد لازم را برای هنر هفتم فراهم کرده‌اند و فیلم‌شناسی و تله فیلم‌شناسی آن‌ها معرف استقبال است که در سینما و تلویزیون از آن‌ها به عمل آمده است. رمان ترسناک آنگلو ساکسون‌ها، یعنی تریلر^۸، که نزد نویسندگانی همچون ریموند چندلر Chandler دیده می‌شود، تقریباً شبیه سری *فانتوماس* است، ولیکن به هیچ وجه در رده آثار ژرژ سیمون و کمیسر معروفش مگره قرار نمی‌گیرد (همان، ج ۲، ص ۱۳۵). لازم به تذکر است که رمان پلیسی سیاه نوعی تداوم رمان پلیسی معماردار، که به بحث آن پرداختیم، نیست. بلکه تغییر و تبدیل «وسترن رمان‌گونه»^۹ آمریکایی است که سرانجام آن معمولاً در انبارها و یا حومه شهرهای بزرگ آمریکا اتفاق می‌افتد (بوآیه، ۱۹۹۲، ص ۹۲).

پ- ادبیات و سینما *Littérature et Cinéma*

یکی از اولین فیلم‌هایی که در فرانسه ساخته شد، *قتل دوک دوگیز* (۱۹۰۸) بود که فیلم نامه آن توسط هانری لاودان Lavedan نوشته شد و موسیقی متن آن نیز توسط کامی سن سانس Saint - Saëns ساخته شد (بانکار و کانه، ۱۹۹۲، ص ۴۹۴). دو نکته جالب در ساختن این فیلم وجود دارد که رابطه ادبیات و سینما را برای ما، از منظر ادبیات، مهم جلوه می‌دهد (کاراتینی، ۱۹۷۴، ج ۲، ص ۱۳۵): اول این که فیلمنامه‌نویس، که خود

6- *Anticipations*

7 - Chéri- Bibi

8- Thriller

9- Western romanesque

نویسنده و عضو آکادمی فرانسه بود، قلمش را در اختیار سینمای جوان آن عصر قرار داده بود؛ دوم این که یک موسیقیدان بزرگ، که قبلاً آپرای سامسون و دلیله را ساخته بود، در این مقطع برای یک فیلم صامت موسیقی متن ساخته بود. در همین اوان نیز لویی فوی یاد *Feuillade* با ساختن سری فیلم‌های فاتوماس، نوشته سوستر و آلن، بنیان فیلم‌های دنباله‌دار اپیزودیک را پایه‌ریزی کرد و اذهان را متوجه شبه ادبیات، به طور کلی، و ادبیات پلیسی، به طور اخص، کرد (بانکار و کانه: همان‌جا).

این توجه در سال‌های بعدی با سورئالیست‌ها وارد مرحله نوینی شد. سورئالیسم تأثیر آزادی بخش خود را خیلی زود بر لوئیس بونوئل *Buñuel* و سالوادور دالی آشکار کرد، به طوری که بونوئل توانست *سگ اندلسی* (۱۹۲۹) و *عصر طلایی* (۱۹۳۰) را تهیه کند و در فیلمنامه هر دو فیلم نیز از همکاری دالی بهره‌مند شود. شاعر معروف، پل الوار هم نقشی در فیلم اخیر ایفا کرد. آندره مالرو، که شور و شوق زیادی برای تعهد ادبی نویسنده نشان می‌داد و شاهد جنگ‌های داخلی اسپانیا بود، با نوشتن فیلمنامه و دیالوگ و نیز کارگردانی اثر معروفش، *امید* (۱۹۳۹)، یکی از ماندگارترین آثار در زمینه تعهد ادبی نویسنده و به خدمت گرفتن ادبیات برای رساندن پیام را ارائه کرد (تولاز: ۱۹۹۰، ج ۱: ص ۳۳ و ۷۵۸).

سواى فیلمنامه‌نویس، که ممکن است نوشته‌اش را مختص سینما تهیه کرده باشد، دیالوگ‌نویس هم سهم مهمی در تکوین فیلم دارد. به علاوه، تنظیم آثار ادبی بزرگ برای سینما، خود نیز مقوله‌ای مستقل و مهم است که ارتباط اثر ادبی را با فیلم نشان می‌دهد و در تکوین فیلم و موفقیت هنری‌اش نقشی قاطع دارد. بعد از جنگ دوم نویسندگان رمان نو در فرانسه، قلم خود را در اختیار سینما و کارگردان‌های همفکر خود قرار گذاردند و در نتیجه از دو مقوله فیلمنامه و کارگردانی (حتی دیالوگ) شاهکارهای چندی که اثر ادبی در آن‌ها جایگاه خاصی داشت، به وجود آمد، مثل *هیروشیما، عشق من* (۱۹۵۸)، به کارگردانی آلن رنه *Resnais*، که فیلمنامه و دیالوگ آن توسط مارگریت دوراس نوشته شد و موضوع آن عشق و جنگ بود، و *سال گذشته در مارینباد* (۱۹۶۱)، که باز توسط رنه کارگرانی شد و فیلمنامه و دیالوگ آن توسط آلن رُب گری به نوشته شد و موضوع آن تأیید و تکذیب یک ادعا بود (کاراتینی، ۱۹۷۴، ج ۲، ص ۱۳۵). سورئالیست معروف، آندره پی یر دو ماندیاریگ *Pieyre de Mandiargues*، مؤلف *موتورسیکلت* (۱۹۶۳)، در کارگردانی این اثر، که توسط جک کاردیف *Cardiff* انجام گرفت، شخصاً شرکت داشت (بانکار و کانه، ۱۹۹۲، ص ۴۹۷).

به تصویر کشیدن شاهکارهای ادبی همیشه مورد توجه کارگردان‌ها بوده و آثار چندی از بالزاک، استاندال، هوگو، مریمه، دومای پدر و پسر، فلوریر و موریاک، ژید و غیره نه فقط برای سینما، بلکه برای تلویزیون نیز تهیه شده است. در تمامی موارد فیلمنامه و دیالوگ، جنبه ادبی دارند و حتی تنظیم سینمایی یک اثر، که در موفقیت هنری نقش قاطع دارد، در ترکیب کلی فیلم جایگاه خاص خود را دارند. مخلص کلام این که سینما همیشه از طریق فیلمنامه و دیالوگ، به ادبیات نیاز دارد و آنچه که تحت عنوان فیلم ارائه می‌شود، ترکیبی از نوشتار و هنر کارگردان و نیز موسیقی متن است.

ت- ادبیات و تبلیغات *Littérature et Publicité*

در طول قرن نوزدهم آگهی تبلیغاتی در فرانسه شکل محدودتری داشت اصطلاحاتی همچون تخفیف در فروش *en réclame* و یا تبلیغ کردن کالا وجود داشت. گاه این نوع آگهی تبلیغاتی به شکل اعلان، آگهی و آفیش و آفیش بود و گاه برای جلب توجه مشتری، سواى چرب‌زبانی و زبان‌ریزی، «جمله شاعرانه» نیز در آن درج می‌شد (فرهنگ روبر، ۲۰۰۴، ص ۲۱۹۴). اما از آن وقت تا به امروز در تبلیغات و در نوشته‌های آن‌ها در زمینه‌های گوناگون، تحولات زیادی به وجود آمده است، به طوری که هیچ تبلیغ تجارتي و یا سیاسی نمی‌تواند از این اسلحه بس مؤثر، که زبان است، صرف‌نظر کند. زبان‌ریزی، که در اثر کشف‌های روان‌شناسی و جامعه‌شناسی نوین به کمال رسیده است، اکنون تبدیل به یک فن واقعی شده که هدفش نفوذ در زندگی جمعی اشیاء (برای فروش) و یا در افکار (برای قبول آن) شده است. برای تحقق آن لازم است که فرد هنر زبان ریختن، جلب مشتری، واکنش به سؤال و سماجت در پاسخ‌گویی با تعریف و تمجید، ارائه دلایل، به کارگیری اسطوره‌شناسی، بازی با ارقام نجومی، دستور زبان و قاموس خویش را بی‌وقفه از سر گرفته و همیشه آن‌ها را تکرار کند. با همین معنی است که پلر ساندرار *Cendrars* تبلیغات را معادل شعر دانسته است (کاراتینی، ۱۹۷۴، ج ۲، ص ۱۳۶). از این روی تأثیر تبلیغات بر ادبیات به مراتب بیش از آن است که معمولاً می‌پندارند، که البته این امر اگر به خاطر اهدافش نباشد، به خوبی می‌تواند به خاطر وسایل به کارگیری‌اش - نوشتار - باشد.

اگر ساندرار نخستین نویسنده‌ای بود که در اوایل قرن بیستم به تبلیغات توجه نشان داد، رولان بارت نیز نخستین منتقد و معنانشناسی بود که به قدرت زبان به کار گرفته شده و به قدرت ایدئولوژی نهفته آن در تبلیغات توجه نشان داد (بارت، ۱۹۹۳، ج ۱، صص ۵۸۴ و ۶۱۰). فنون و داده‌های امروزی، تبلیغات را به اشکال گوناگون نشان می‌دهد، اما در همه این اشکال نوین، اصل مطالب ایجاز کلام و سحر کلام است که شنونده و بیننده را به تأمل و واکنش‌های بعدی او را رقم می‌زند.

ماجرای جاسوسی ستوان دریفوس Dreyfus به نفع آلمان در سال ۱۸۹۴ اتفاق افتاد، ولیکن بازتاب رسانه‌ای آن در سال ۱۸۹۸، با مقاله معروفی که امیل زولا تحت عنوان «من متهم می‌کنم»، در روزنامه معروف ژرژ کلمانسو Clemanceau، اورور^{۱۰}، منتشر کرد، آغاز شد و در پی آن افکار عمومی برای موضع‌گیری بر له و علیه درفوس بسیج شد. هر چند طیف روشنفکر، که متشکل از دانشمندان، دانشگاهیان، نویسندگان و خبرنگاران بودند، ماجرا را به نفع دریفوس به اتمام رساند، ولیکن اهمیت روزنامه‌نگاری هم، که خطابش به افکار عمومی بود در همین ایام مسجل شد (ذنی، ۲۰۰۰، صص ۲۰۲-۲۰۳) و ادبیات روزنامه‌نگاری شکل گرفت. روزنامه‌نگاری، چه خبر رسانی، تحقیقی و گزارش گونه باشد و چه نقد و عقیده، فی‌الغالبه موضوع جالبی است، اما در عین حال کمتر مورد تحلیل قرار گرفته است (کاراتینی، ۱۹۷۴، ج ۲، ص ۱۳۵). مورخان رسانه‌ای به اندازه کافی وجود دارند، لیکن تحلیل‌های ساختاری چندان مورد توجه قرار نگرفته‌اند (همان‌جا) و موضوعاتی که تحلیل اجتماعی را در بر داشته باشند، هنوز انجام نگرفته‌اند. از منظر بررسی ما در چارچوب فعلی، اهمیت کلان آثار روزنامه‌نگاری همان جنبه زبان‌شناختی آن است، مثل مقاله (روزنامه و یا مجله) که یک اقدام ارتباطی آگاهانه و ارادی است. بنابراین قبل از هر چیز تحلیل لغوی و معنایی آن مدنظر خواهد بود و به علاوه، روزنامه‌ها و اخبار خبرگزاری‌ها هم ارزشمندترین مواد اولیه زبان‌شناسی را تشکیل می‌دهند (همان‌جا).

نقش روزنامه‌نگار در جامعه مطبوعاتی و ارتباط قلمی‌اش با افکار عمومی، در دهه ۱۹۴۰، توجه هنر هفتم را به خود جلب کرد. اورسن ولز با همشهری کین، آغازگر پرتعمقی در این زمینه بود و حتی موضوع حریم خصوصی افراد و استفاده سوء از آن توسط روزنامه‌نگاران را با ظرافت و با نوشته «ورود ممنوع» به تصویر کشید (تولار، ۱۹۹۰، ج ۱، ص ۴۴۹). در دهه ۱۹۶۰، فدریکو فلینی، در *زندگی شیرین*، به موضوع حریم خصوصی افراد، که توسط خبرنگاران عکاس سمج که به پایا راتزی^{۱۱} معروفند مکرر نقض می‌شد، نشان داد (همان، ص ۶۶۸). میکال آنجلو آنتونیونی، در *حرفه خبرنگار* (۱۹۷۴)، مصائب و مشکلات اخلاقی خبرنگار را در معرض دید و قضاوت همگان قرار دارد، افزون بر آن که دیالوگ فیلم را نیز به حداقل رساند (همان، ج ۲، ص ۵۱۸) و ریمون دو پاردون Depardon با ساختن فیلم *مستند گزارشگر* (۱۹۸۱)، تصویرگیری از گزارشگر و طعمه‌اش و نیز تأملاتی درباره تصویر رسانه‌ای و استفاده از آن را ارائه کرد (همان، صص ۶۰۱ - ۶۰۲).

د- تصنیف Chanson

در اروپا و در آغاز رنسانس، شعر از موسیقی جدا می‌شود و به دنبال آن تصنیف به نوع خودمانی، هجوی، سیاسی، احساساتی و تفریحی تبدیل می‌شود. از آنجایی که تصنیف به آسانی حفظ می‌شود و به آسانی هم از جایی به جای دیگر انتقال می‌یابد، گاه با فولکلوریک در هم می‌آمیزد. آن وقت لازم است که آن را معادل آن نوع از «ادبیات شفاهی» دانست که مدتی است مطالعه و بررسی آن در جوامع قدیمی آغاز شده است. بر شمردن انواع تصنیف از خلال زمان و مکان غیرممکن است، لیکن می‌توان گفت که تصنیف‌های طبقه بازاری در پاریس و حومه از ژان ژوزف واده Vadé، آوازهای مذهبی مسیحیان رنگین پوست آمریکا، مرثیه مردمی goulante آریستید بروان Bruant، تصنیف‌های سیاهان از ویلیام کریستوفر هندی Handy، تصانیف کوتاه خوانندگانی همچون فرانک سیناترا و یا تینو روسی، تصانیف آنارشستی لئو فره Ferré و یا ژرژ براسنس Brassens و غیره، میدان تحقیقاتی گسترده‌ای برای قوم‌نگاران دنیای عصر حاضر را تشکیل می‌دهند (کاراتینی، ج ۲، ص ۱۳۵).

به عنوان یک پدیده بشری، تصنیف تأثیر بسیاری بر انسان‌ها می‌گذارد، مثل سرود انقلابی اترناسیونال و سرود ملی فرانسه، مارسی یز. هر چند که نویسندگانی همچون ژان ریشپن Richepin، گیوم آپولینر، ژاک پره ور، پی یر مک اورلان Mac Orlan، فرانسیس کارکو Carco و ریمون کُو Queneau هم این نوع ادبی را در آثارشان به کار گرفته‌اند، با این همه نمی‌توان کاملاً آن را جزو «ادبیات» دانست، نه به خاطر انگیزه‌های زبان‌شناسی و فیلولوژی، بلکه به خاطر این که وسایل به کارگیری‌اش، این امکان را از آن دریغ کرده است (همان‌جا).

ذ- پویا نمایی Bande dessinée

آخرین نوع ادبی مربوط به شبه ادبیات که بررسی می‌شود، تصویر یا تصاویر متحرک (دایرةالمعارف فارسی، ۱۳۴۵، ج ۱، ص ۶۴۴؛ همان، ۱۳۵۶، ج ۲ (۱)، ص ۲۱۲۵) animated cartoons (ou carton) = dessins animés (ou bande dessinée) است که اخیراً با عنوان پویا نمایی بیشتر و بهتر شناخته شده است. مُد فراگیر این نوع ادبی به حدی گسترش یافته و از طریق سینما و تلویزیون و مجلات ویژه به حدی بحث‌انگیز شده و مشتاقان آن از تمامی سنن و رده اجتماعی به حدی به آن توجه نشان داده‌اند که مورخین ادبیات نیز مجبور به پذیرش این پدیده اجتماعی شده و به بحث درباره آن پرداخته‌اند. پویا نمایی برای اهداف گوناگونی مورد استفاده است، مثل شوخی و مزاح و تفریح،

داستان‌های ماجراجویی که اغلب عجیب و فوق بشری جلوه می‌کنند، تهذیب اخلاقی و مذهبی، تبلیغات انقلابی و مسلکی و غیره. نخستین پویا نمایی شناخته شده در اوایل قرن بیستم مطالب مربوط به عصر را در برداشت و مضامین شاعرانه و روان‌شناسی آن بیشتر جلب توجه می‌کرد (کاراتینی، ۱۹۷۴، ج ۲، ص ۱۳۶)، هر چند همه آن‌هایی که ساخته شده و ساخته می‌شوند، دارای ارزشی شاعرانه و لطیف نیستند. اما یک چیز مسلم است و آن این‌که اغلب آن‌ها سندی تخیلی از دلمشغولی‌های انسانی‌اند و گیرایی آن‌ها نیز در همین زمینه است (همان‌جا).

نتیجه‌گیری

شبه ادبیات هر عنوانی که داشته باشد، اهمیتش همانا به خاطر دستاوردهای دو قرنی است که امروزه بیش از ادبیات کلان با جامعه ما ملموس است و حضوری همه جانبه دارد. شاید که تا کنون اهمیت هیچ یک از انواع آن در بافت آن شناخته نشده بود، اما با مد نظر قرار دادن جمیع جهات متوجه این اهمیت در زندگی روزانه ما می‌شویم. شاید هم که هرگز به جایگاه رفیع ادبیات کلان نرسد، اما همیشه می‌تواند در کنار آن جای گرفته و دستاوردهای تأمل‌برانگیزی ارائه کند، چون که نویسندگان بزرگی که متعلق به ادبیات کلان بوده‌اند، تأملات خود را از آن گرفته‌اند.

منابع

- ۱- تراویک، باکتر، *تاریخ ادبیات جهان*، ترجمه عربعلی رضائی، تهران، فرزانه روز، ۱۳۷۳، ج ۲.
- ۲- *دایرةالمعارف فارسی* (به سرپرستی غلامحسین مصاحب)، تهران، جیبی، ج ۱ (۱۳۴۵)، ج ۲ (۱۳۵۶).
- 3- Banquart, M. C., et Cahné, P., *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, PUF, 1992.
- 4- Barthes, R., *Oeuvres complètes*, publiées par E. Marty, Paris, Ed. du Seuil, 1993, t.1.
- 5- Boyer, A. M., *La paralittérature*, Paris, PUF, 1992.
- 6- Caratini, R. *Encyclopédie thématique universelle*, 8, Littérature, Paris, Bordas, 1974.
- 7- Couégnas, D. *Introduction à la paralittérature*, Paris, Ed. du Seuil, 1992.
- 8- Donis, B., *Littérature et engagement*, de Pascal à Sartre, Paris, Ed. du Seuil, 2000.
- 9- *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2004.
- 10- Tulard, J., *Guide des Films*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1990, 2 vol.