نگاه

در حاشیه کتاب «ادبیات و انقلاب»*

رئالیسم سوسیالیستی چیست

پیام حیدرقزوینی

■ شاید ادبیات از آن رو بدل به یکی از مهم‌ترین دغدغه‌ها یا «مساله»های انقلاب ۱۹۱۷ روسیه شد، که تمثیل قلم به مثابه اسلحه، بیش از هر زمان دیگری در روسیه پس از انقلاب تحقق یافت. مایاکوفسکی در شعر «به خانه» که در سال ۱۹۲۶ سروده بود، بر همین استعاره دست می‌گذارد: «می‌خواهم/ قلمم در فهرست اسلحه‌ها بیاید! / سرنیزه و قلم-/ این‌گونه باشد تمثیل!» قلم زمانی می‌تواند در مقام اسلحه به کار گرفته شود، که نه تنها عافیت‌طلبی را کنار گذارد، بلکه همچنین در بعدی وسیع خوانده شود. هنر و ادبیات پس از انقلاب اکتبر اینچنین بود، زمانی که «یسنین» می‌سرود: «سرزمینی که مرا زاده است، مادر من است و من بلشویکم»؛ یا وقتی مایاکوفسکی به صریح‌ترین شکل ممکن از هنری که تا آن روز رایج بود اعلام برائت می‌کرد: «نام خود را شاعر دوران می‌گذارند/ و مثل بلدرچین چه‌چه سر می‌دهند/ باید که کله دنیا/امروز/ به ضرب مشت به دو نیم شود!» لنین در دو مقاله مشهور «تولستوی و دوران او» و «تولستوی و نهضت نوین کارگری»، با انتقاد از خصلت نخبه‌گرایانه هنر بورژوایی، بر وجه «مردم‌گرایی» در هنر (ادبیات) دست می‌گذارد و هنر راستین را در بازنمایی رنج میلیون‌ها نفر مردم زحمتکش می‌داند. در فضای آزاد پس از انقلاب نیز، به راستی ادبیات توده‌ها خلق شد؛ از سویی پرولتاریا و دهقانان مورد خطاب نویسندگان و شاعران قرار می‌گرفتند و از سویی دیگر صدای نویسندگان و شاعران انقلابی توسط توده‌های مردم شنیده می‌شد. به عبارتی انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ هنر و ادبیات خود را آفرید و اتفاقا نه به نحوی آمرانه. واقعیت آن است که ادبیات، پیش از وقوع انقلاب، «انقلابی» بود، از این رو نمی‌توان آنچه بعدها به عنوان رئالیسم سوسیالیستی معروف شد را صرفا زاییده بخشنامه «حزب» دانست، بلکه باید ریشه‌های آن را بیش از هرجا در فرهنگ سیاسی روسیه قرن ۱۹ پی گرفت. گرایش‌های رادیکالیسم هنری سال‌ها قبل از اکتبر ۱۹۱۷ در جامعه روسیه به وجود آمده بود و زایش این گرایش‌ها بیش از هر چیز به شرایط خاص روسیه بازمی‌گشت. نظام استبدادی تزاری از یک سو و عقب‌ماندگی در برابر اروپای غربی از سویی دیگر، ادبیات و هنر را به سمت رادیکالیسم سوق داده و به عنوان فضایی برای بازتاب وضعیت سیاسی و اجتماعی مطرح می‌کرد.

در چنین شرایطی بود که پس از به وقوع پیوستن انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، بخش غالب جریان‌های ادبی و هنری هیچ ابایی از پیوند با سیاست و حتی فراتر از آن هیچ ترسی از «ایدئولوژیک» بودن نداشتند. چرا که در روزهای آغازین انقلاب آرمان جمعی بر همه چیز حاکم بود و سیر وقایع تا آستانه انقلاب به گونه‌ای بود که به قول آیزایا برلین، تمایز هنر و سیاست به عمد نادیده گرفته می‌شد. از این رو ادبیات انقلابی اکتبر ۱۹۱۷ نه زاده خواست یک فرد بلکه زاده شرایط عینی و اجتماعی کشور بود. از قضا شخص لنین در مقام رهبر انقلاب، نه فقط رهبر حزب بلکه روشنفکری با سلایق زیبایی‌شناسی بود و عجیب آنکه ادبیات کلاسیک روسیه را به ادبیات انقلابی پس از اکتبر ترجیح می‌داد. به عبارتی لنین نه طرفدار مایاکوفسکی، بلکه طرفدار پوشکین بود و شاید همین وجه روشنفکرانه لنین بود که او را از استالین جدا می‌کرد. اما بحران اصلی که پس از انقلاب دامنگیر ادبیات روسیه شد، از اواخر دهه ۲۰ و زمانی که رهبران حزب، همه چیز و خاصه ادبیات و هنر را در انقیاد خود می‌خواستند، آغاز شد. پس مساله نه انقلابی بودن ادبیات یا ایدئولوژیک بودن نویسندگان و شاعران، بلکه تقلیل یافتن و محدود شدن انقلاب در اراده بلشویک‌ها بود. چپ همواره به ادبیات اهمیت داده است، نه فقط در روسیه و در شرایط پسانقلابی بلکه از همان آغاز و توسط مارکس و انگلس. مارکس در «خانواده مقدس» بر اساس فلسفه تاریخ به تحلیل ادبیات می‌پردازد و تاکید می‌کند که نویسنده مرتجعی چون بالزاک، قابل ستایش است چرا که با وجود پیشداوری کاتولیکی‌اش، تحلیلی عمیق از تحولات مهم تاریخی عصر خود را به تصویر می‌کشد. به عبارتی مارکس معتقد بود که بالزاک قدرت به‌چنگ‌آوری واقعیت را داشت. زیبایی‌شناسی مارکس و نگاه او به آثار ادبی و هنری در اتصال جدایی‌ناپذیری با جهان‌بینی انقلابی او قرار داشت. رئالیسم سوسیالیستی تجربه‌ای است که در روسیه قرن بیستم به وقوع پیوست، با همه شرایط و ویژگی‌های خاص خودش؛ اما در سنت چپ ادبیات همواره مورد توجه بوده است. به بیان یوگن روله، نویسندگان، «کمونیسم را جدی گرفته‌اند، زیرا کمونیسم ایشان را جدی گرفته است.» هرچند انقلاب اکتبر روسیه در نهایت بدل به تجربه‌ای شکست‌خورده در سنت چپ شد و نویسندگان و شاعران زیادی قربانی اراده حزب شدند اما این تجربه شکست خورده، به صریح‌ترین شکلی اهمیت و قدرت ادبیات یا تمثیل قلم به مثابه اسلحه را به نمایش گذاشت.

***ادبیات و انقلاب (نویسندگان روس)، یورگن روله، ترجمه علی‌اصغر حداد، نشر نی، ۱۳۹۱**

اثری از پیتر بروگل

مقاله‌ای از «کارلو سرافینی» درباره بازنمایی غذا در آثار «فدریکو توتزی»*

خوردن، ملال و دلزدگی

ترجمه: اثمار موسوی‌نیا

گروه ادبیات: فدریکو توتزی در کنار نویسندگانی چون لوییجی پیراندلو و ایتالو اسوو، از بنیانگذاران ادبیات مدرن در ایتالیاست. از توتزی در ایران، رمان «خودخواهان» با ترجمه اثمار موسوی‌نیا، منتشر شده است. آنچه می‌خوانید مقاله‌ای است از کارلو سرافینی درباره وجهی از آثار این نویسنده ایتالیایی.

■■■

جهت بررسی بازنمایی غذا در آثار «توتزی» بیش از همه داستان‌های کوتاه او مد نظر بوده‌اند، اگرچه کل آثار این نویسنده سیه‌نایی آکنده از این قبیل ارجاعات است.

یافتن ارجاعات و اشاراتی به غذا در آثار این نویسنده کار دشواری نیست، باوجود آنکه شرح و وصف کامل وعده‌های غذا نادر و انگشت‌شمار است. غذا خوردن روستاییان بعضا در جزییات و نکته‌های خاصش توصیف می‌شود، مانند قورباغه‌ها (پائولو) و پرندگان کوچک (با چشمان بسته) یا تا حدی سیب‌زمینی. در تغذیه و خوراک روستاییان نان تقریبا عنصری همیشه حاضر است، به جز در پاره‌ای وعده‌های پرمایه و شاید به همراه گوشت؛ در رمان با چشمان بسته این امکان را می‌یابیم که در تهیه ناهار روزانه در خانه مازا شرکت کنیم:

«از یک بطری کوچک حلبی یک کم روغن می‌ریخت، آن ذره روغنی به باریکی نوک یک سوزن بود. بعد از اینکه روغن را از دهانه بطری با دقت می‌چکاند، قبل از آنکه بطری را توی صندوق مخصوص نگهداری آرد بگذارد، زبانش را بیشتر از یک‌بار روی آن می‌کشید. ماهیتابه داشت می‌جوشید و او سیر و پیاز ریزریزشده را توی آن می‌ریخت...»

می‌توان گفتاری مشابه را به رمان «سه صلیب» (۱۹۲۰) اختصاص داد، به دلیل مفهوم روانکاوانه قدرتمندی که غذا از آن برخوردار است. کار برادران گامبی در راستای خوردن به عالی‌ترین نحو به انجام می‌رسد؛ این سه برادر در رابطه با خورد و خوراک بسیار مشکل‌پسند هستند. در اینجا غذا به مفهوم نقش و منزلت اجتماعی است؛ اهمیت دادن به کیفیت غذا تا وفور آن معادل بزرگی، برتری و برابری با کسانی است که در زندگی با هیچ سختی و مشقتی روبه‌رو نیستند. حیوانات صیدشده، ماهی تازه، گوشت کبابی به همراه خوراک لوبیای «تیکولو» در فلورانس، همگی نمادهایی از قدرت هستند که شخصیت‌های رمان را می‌فریبند و نگاه آنان را بر این واقعیت که تنها یک گام با پایان فاصله دارند، می‌بندند. خوردن و در این مورد خوب خوردن، برابر با تصاحب قدرت و برتری نسبت به دیگران است.

با نزدیک‌تر شدن به متن، می‌توان ملاحظه کرد که چگونه در آثار توتزی هر بار که به دلیلی خاص به غذا اشاره می‌شود خود را در مقابل صحنه‌ای دقیق می‌یابیم: شخصی که غذا خوردن شخصی دیگر را تماشا می‌کند، وصفی بسیار سریع و آنگاه انفجارهای ناگهانی و توقف‌ناپذیر خشونت. عمل خوردن شتاب‌آلود و تقریبا پنهانی صورت می‌گیرد، چنان‌که گویی باید از این امر خجل و شرمسار بود، انگار بازگویی‌اش الزامی باشد زیرا مرکز روایت است، لیکن نسبت به وقایعِ پیش و پس از آن بی‌اهمیت باشد.

«داستان بطالت» (در سال ۱۹۱۰ هستیم) به دلیل آن پیامدهای روانکاوانه‌ای که روایت برمی‌انگیزد حایزاهمیت فوق‌العاده‌ای است و یگانه سور عظیم و واقعی است که در روایت‌پردازی توتزی مشهود است.

در ییلاق هستیم؛ پس از صرف ناهار ملال و خواب بر همسفره‌ای‌ها چیره می‌شود. حسی عصبی و توام با ناآرامی شکل می‌گیرد. همسفره‌ای‌ها که پس از خوردن زیاده از حد کاملا سیر شده‌اند، از سر میز بلند می‌شوند و می‌روند تا در هوای آزاد در سایه استراحت کنند. ناگهان، در لحظه‌ای که آرامش برقرار شده است، صدای آواز پرنده‌ای کوچک به گوش می‌رسد و به این‌ترتیب صحنه‌ای از شکار این طعمه بینوا، توام با سماجتی وحشیانه و به همان میزان ناعادلانه آغاز می‌شود؛ اپیزودی به تمامی بی‌اساس که در ساختار داستان توجیه‌ناپذیر به نظر می‌رسد و اینکه در تحقق روند روایت کارکردی ندارد. دقیقا همان شخصیتی که انریکو نام دارد وقتی میهمانش را می‌بیند که سراپا عرق‌ریزان در گرما، برای شکار این پرنده مفلوک بیش از حد سماجت می‌ورزد «به حماقت این آدم فکر کرد و نمی‌توانست باور کند که آدم نتواند تفریح و وقت‌گذرانی دیگری پیدا کند.»

تاریخ نگارش داستان پدر به پیش از ۱۹۱۴ بازمی‌گردد. این داستان شاید به بهترین شکل آن نوع معماری را که پیشاپیش از آن سخن گفته شد منعکس می‌کند. در این داستان خود را درون کافه پدر می‌یابیم، که نشسته در راس میز، از خوردن غذایش فارغ می‌شود. پسرش، پیترو، وارد می‌شود، که «زیرچشمی، مراقب پدرش بود. پدر پیچ‌وتابی به دهانش داد.» حین قرائت داستان آشکار می‌شود که چگونه رفته‌رفته نوعی ناراحتی عصبی و نفرتی آمیخته به خشم در قبال پدر، به سادگی به هنگام تماشای غذا خوردنش وجود پیترو را می‌آکند. ناراحتی عصبی مرحله به مرحله شدت می‌یابد، چنان‌که گویی بیش از پیش از ظاهر امر فراتر رود و به حد انفجار نهایی برسد. در آغاز، توتزی می‌نویسد، پیترو «دستخوش لرزشی مختصر شد»، سپس «دستخوش حسی از غم و اندوه شد»، سپس به سادگی «پیترو غذایش را خورد»، سپس «با گلویی ملتهب و وجودی آکنده از ناآرامی و پریشانی»، سپس «پاک حوصله‌اش سررفته بود»، سرانجام «حس کرد گویی در حال مردن است»، سپس کماکان ملاحظه می‌شود که چگونه عرقی سرد بر پیشانی پیترو نشسته، انگار در سرش سوزشی حس می‌کرد... تا اینکه به مشاجره با پدر می‌رسیم؛ مشاجره‌ای واقعی و تمام‌عیار و پدر که با مشت به جان پسر می‌افتد. آشپزها و زن‌ها مداخله می‌کنند تا آن دو را از هم جدا کنند و پیترو در روحش چیزی حس نکرد مگر اضطرابی فزاینده.

در داستان «پس از خرمن‌کوبی» در یک شام که پس از کار خرمن‌کوبی برگزار شده است شرکت می‌کنیم، اما جشنی در میان نیست، باوجود این اندکی بعد یک ارگ دستی نیز به این جمع افزوده می‌شود و همه به رقص و پایکوبی مشغول می‌شوند. شرح و وصف شام روستاییان فرآیند خوردنی با تانی و عاری از لذت را آشکار می‌کند، که دلیلش صرفا کار و مشقت روزانه نیست. هیچ لذتی وجود ندارد، عمل خوردن تنها به قصد زنده ماندن انجام می‌شود. یک‌باره ارباب از راه می‌رسد، یکی از دهقان‌ها را صدا می‌زند و به او خبر می‌دهد که دخترش که در جایی دیگر به عنوان مستخدمه مشغول به کار بود اخراج شده است و می‌خواهد به خانه برگردد. با وجود اینکه متذکر می‌شود که هر قدر می‌خواهد بر سر دختر فریاد بزند ولی آسیبی به او نرساند، به محض رسیدن دختر پدر او را سخت زیر مشت و لگد می‌گیرد. اینجا نیز شاهد اپیزودهایی از خشونت ناب هستیم. پِپه، قهرمان داستان، در مرکز ستمگری‌ها و خصومت‌هایی از جانب دوستان و روستاییانی قرار دارد که او خودش برای آنها این شام را تدارک دیده است، دو غاز گوشت‌آلودش را سر بریده و آش را آماده کرده است. او تنها کسی است که با شتاب می‌خورد، از ترس اینکه گندمش به سرقت برود، ضمن اینکه خودش را در مرکز نگاه‌های دیگران حس می‌کند، که از مصیبتش مطلع شده‌اند و هیچ حسی از همدردی و مساعدت نسبت به او ابراز نمی‌کنند. هنگامی که دخترش، لوچا، به خانه می‌آید، خصومت‌ها نسبت به پِپه بخت‌برگشته افزایش می‌یابد.

نمونه‌هایی از این دست بی‌شمارند. در داستان پیر دختر شیفته شیرینی زنی، به نام ماریانوچا، شوهر ندارد و تنها تسلای خاطرش پختن انواع و اقسام شیرینی نه فقط برای خودش بلکه برای دیگران هم هست؛ او شیرینی می‌پزد و در خانه نگه می‌دارد صرفا برای آنکه آن را به کودکان یا هرکس دیگری که به دیدنش می‌آید تقدیم کند. در مرحله خاصی ازدواج می‌کند، با مردی که شدیدا از حالت‌های دل‌به‌هم‌خوردگی رنج می‌برد و با سماجت زن را از پختن شیرینی منع می‌کند تا آنجا که وقتی می‌بیند از فرمانش سرپیچی می‌کند کتکش می‌زند و سرانجام کارش به جایی می‌رسد که او را حتی از خریدن شکر منع می‌کند.

در داستان «طوفان» (۱۹۱۶) اپیزودهای خشونت وابسته به غذا بر دو قسم‌اند: اپیزودی که توسط خود طوفان بازنمایی می‌شود، طغیان طبیعت به همراه چراغ‌ها و صداهای گوش‌خراش و دومین بازنمایی از طریق مشاجره واقعی در بطن خانواده به تصویر کشیده می‌شود. و آن بحث و مشاجره‌ای که به تعادل خانواده نقب می‌زند در همین‌جا ریشه دارد.

داستان اِلیا و وانینا، علاوه بر ارایه اطلاعاتی در رابطه با غذا، به ظاهر صرفا شرحی از یک شام صمیمانه میان یک زوج است که در بطن هماهنگی زندگی زناشویی و رضایت و لذت از غذا انجام می‌شود. به واقع توجه به این نکته حایزاهمیت است که هنگامی که زن و شوهر سر میز غذا هستند در صحنه‌ای حضور داریم که حاکی از افزایش مداوم فشار و مشاجره‌ای رو به وقوع است و اگر مشاجره روی نمی‌دهد تنها از آن روست که آنها تصمیم می‌گیرند از سر میز برخیزند و به کاری دیگر مشغول شوند. از میز غذا به مثابه عنصری از انفجار بهره جسته می‌شود و آن بمب رو به انفجار در پی کناره‌گیری آن دو از آن مکان خطرناک یعنی میز غذا رو به خاموشی می‌نهد. آنچه ممکن بود سر میز غذا روی دهد به دور از میز غذا، به دور از آن مکانی که بازی مداوم تحریک و تهییج بی‌وقفه در آنجا حاکم است روی نخواهد داد: شوهر قصد داشت کراواتی نو را به همسرش نشان دهد، لیکن زن بلافاصله او را سرزنش می‌کند و به او می‌گوید که با این کار کراوات را چرب خواهد کرد و الی آخر.

داستان «شب میلاد» (۱۹۱۹) به این دلیل جالب توجه است که در صحنه‌ای شرکت داریم که در آن مردی به محض ورود به کافه‌ای (مکان عرضه غذا، قلمرو پدر) دچار میل و رغبتی شدید به درگیری و نزاع می‌شود؛ وارد می‌شود، به درگیری دامن می‌زند و درگیری را تا آنجا ادامه می‌دهد که پس از ترک گفتن آن محل به قصد بازگشت به خانه به طرفش شلیک می‌کنند. در مسیر بازگشت به خانه شکوه آغاز می‌کند و پیش از خوابیدن بر توده‌ای از شن، با ماه نیز به مشاجره می‌پردازد؛ «انسان‌ها شریر و بدذات بودند و با تفنگ شلیک می‌کردند. دیگر نمی‌خواست یک انسان باشد!» توجه به این نکته جالب است که قهرمان داستان خانه را ترک کرده بود تا همسرش را که در حال وضع حمل بود نبیند؛ او همچنان که زنش را در خانه به همراه یک قابله ترک می‌کند، با خودش می‌گوید «اصلا، چه فایده که یک بچه دیگر به دنیا بیاید؟ این یکی هم می‌میرد: تا به‌حال هر سه‌تاشان مرده‌اند، یکی پس از دیگری. خیال می‌کنی پدر جاودانی می‌گذارد چهارمی زنده بماند؟ فکر نمی‌کنم. من مطمئنم.» در آثار توتزی هر آنچه متعلق به طبیعت و زندگی است مایه هول و هراس است و شخص تمایلی به دیدنش ندارد.

در این اثنا همسرش در طول شب از درد زایمان جان می‌دهد، یکه و تنها، در حالی که زن قابله نیز در مراسم عشای ربانیِ شب میلاد او را پاک فراموش کرده است. او را غرق در گودالی از خون می‌یابند به همراه نوزادش، که او هم مرده بود. لازم به ذکر است که تصویر عذاب‌آور همسر جان‌باخته در بستر خون‌آلود بلافاصله پس از دیدار قابله با یکی از زن‌های همشهری ارایه می‌شود که، ضمن خبر گرفتن از زایمان، می‌گوید: «فردا، شما، باید دوتا جشن بگیرید! باید به جای یک خروس، دوتا سر برید!» اشاره به غذا بی‌درنگ پیش از تراژدی انجام می‌شود.

فهرست طولانی‌ای از این قبیل نمونه‌ها ما را در انجام برخی ملاحظات نهایی یاری می‌رساند. در داستان‌های کوتاه ملاحظه شده است که چگونه بازنمایی غذا در آثار نویسنده سیه‌نایی همواره مطابق طرحی سه‌گانه روی می‌دهد: مراقبت، غذا، مشاجره یا به عبارتی انفجار خشونت. برقراری ارتباط میان غذا و زندگی دشوار نیست، غذا بازنمودی از آن چیزی است که ما را زنده نگه می‌دارد، آن چیزی که موجب می‌شود در زندگی نیرو و توان کسب کنیم، توانایی پیش رفتن، همچون دیگران بودن، توانایی عمل کردن و فعال و پرتوان بودن را به ما می‌بخشد. به همان میزان اثبات این امر سهل و ساده می‌نماید که چگونه توتزی با برشمردن غذا به عنوان عامل انفجار خشونت آن را «پس می‌زند.» آنجا که غذا هست خشونت هست، این معادله همواره برقرار است و هنگامی که برقرار نیست از آن روست که مقوله دوم دیگر خشونت نیست بلکه مرگ است، بنابراین در بعدی وسیع‌تر تحقق می‌یابد.

اگر این امر صحت داشته باشد که آنجا که ملال هست چیزی برای گفتن هست، این چیز را توتزی با احساس شدید خشم و با نمودهایی ناگهانی از خشونت بیان می‌کند. توتزی حس می‌کند خشونتی را که موفق نمی‌شود در زندگی واقعی اعمال کند، می‌تواند از طریق نوشتار بیان کند

اشخاص پیش از خوردن غذا یا حین خوردن آن مراقب هم هستند، یکدیگر را برانداز می‌کنند، همان‌گونه که حیوانات پیش از حمله همدیگر را برانداز می‌کنند. مراقبت، مشخصا روشی جهت نزدیک شدن به نزاع و درگیری در میان حیوانات است. نگریستن به طرزی خصمانه و تهدیدآمیز، خیره شدن به طرزی ابلهانه، نگاه کردن به عمل خوردن و تغذیه دیگری، عملی که ما را زنده نگه می‌دارد. آرامش پیش از طوفان. زیستن برای توتزی دقیقا به همین معناست: او، نویسنده زاده روستا، زندگی فرد روستایی را همچون مشقتی بی‌حدوحصر می‌بیند، نه تنها به دلیل زحمت و مشقت جسمانی و واقعیِ کار در مزارع، بلکه به این دلیل که در مرکز تحقیرها و توهین‌ها قرار دارد، همچنین باید مراقب دوستان، فرزندان و همسر خود بود؛ روستایی همیشه به عنوان فردی تحقیرشده تلقی می‌شود که آماج توهین‌ها و تحقیرها قرار می‌گیرد و نمی‌توان دریافت به چه دلیل بر این‌گونه زندگی اصرار دارد. مسلم است که توتزی در چنین جهانی خود را فردی متفاوت ببیند. او می‌دانست که بر بلندای موجی متفاوت ایستاده است، چنان‌که مسلما وقتی این فرصت برایش مهیا شد آنجا را ترک گفت. به این‌ترتیب وی به جهان روستایی تعلق ندارد، در آنجا همچون یک ناظر و شاهد به سر می‌برد. و مشاهده این اصرار و پافشاری در خوردن یک یا دو بار در روز، حس تسلیم این مردم را در او برمی‌انگیزد؛ این فکر که هیچ‌چیز تغییر نمی‌کند، اصرار در پیش رفتن بی‌هیچ امیدی، بی‌هرگونه وهم از طریق کارکردنی کورکورانه، یکنواخت و عاری از هرگونه رضایت و خوشی، که صرفا به این دلیل انجام می‌شود که زندگی‌ای فاقد ارزش و هدف را پیش ببرد. این بیزاری از غذا در کجا ریشه دارد؟ از این روست که بشریتی را مشاهده می‌کند که دیوانه‌وار آرزوی زیستن دارد. چگونه؟ از طریق خوردن، تا بتوان فردا نیز از آنچه امروز مایه رنج بوده رنج کشید. و از همین‌جاست که ملال زاده می‌شود.

اگر این امر صحت داشته باشد که آنجا که ملال هست چیزی برای گفتن هست، این چیز را توتزی با احساس شدید خشم و با نمودهایی ناگهانی از خشونت بیان می‌کند. توتزی حس می‌کند خشونتی را که موفق نمی‌شود در زندگی واقعی اعمال کند، می‌تواند از طریق نوشتار بیان کند. می‌داند که وی قادر است با ادبیات آنچه را هرگز موفق نخواهد شد در زندگی روزمره‌اش ابراز دارد بیان کند. می‌داند اگر شخصیت‌هایش اصرار دارند زنده بمانند باید بعدا تاوان این زندگی را به طریقه‌ای بس سنگین‌تر بپردازند. تاوانش را با تقاص دادن می‌پردازند بر اوراقی از خشونت، شکست و تحقیر و درست در برابر چشم خواننده چنین تاوانی را می‌پردازند، با آشکار کردن تهوع آن عملی که آنها را زنده نگه می‌دارد، تهوع خوردن. می‌خواهی زندگی کنی؟ بنابراین تاوانش را در زندگی خواهی پرداخت و نشان خواهی داد که هنگام عمل خوردنت چقدر نفرت‌انگیز هستی، عملی مهوع که به چرب شدن و کثیف شدن می‌انجامد و هیچ ارزشی برای هویت انسانی قایل نیست.

پیردختر شیفته شیرینی مایل است شیرینی بپزد و آن را نه تنها برای خودش بلکه برای کودکان و تمام کسانی که نزدش می‌آیند هم می‌پزد؟ بسیار خوب! توتزی او را در کنار یک بیمار مبتلا به حالت‌های دل‌به‌هم‌خوردگی می‌گذارد؛ مردی که او را از پختن شیرینی منع می‌کند، مردی که هر بار می‌بیند او در حال پختن شیرینی است کتکش می‌زند و اینکه او را حتی از خرید شکر منع می‌کند و باعث می‌شود کارش به بیماری عصبی و دست‌آخر به مردن بینجامد. هر آن کس که می‌خواهد شیرینی بپزد باید اینچنین تاوان دهد!

در داستان «اِلیا و وانینا» دست‌های چرب برجسته می‌شوند، در داستان بطالت رایحه تهوع‌آوری که از آشپزخانه به مشام می‌رسد، عرق ریختن مداوم از سر و روی همسفره‌ای‌ها، که برخی از آنها به طرز اغراق‌آمیزی چاق و فربه‌اند و برای خوردن غذا هرچه راحت‌تر در جایشان مستقر می‌شوند، دگمه‌های جلیقه‌شان را باز می‌کنند، چانه‌هایشان چرب می‌شود و تا خرخره غذا می‌خورند. در داستان پدر، پیترو ملاحظه می‌کند که چگونه آشپز بوی متعفن ظرفشویی می‌داد و از پیشبند کثیفش بوهای درهم‌آمیخته ماهی و پیاز به مشام می‌رسید.

و دقیقا، در میان این همه، این پدر است که باید بیشتر از هرکس دیگری تاوان بدهد. پدر، آن پدری که، برحسب تصادف می‌نگرد، مالک یک کافه است، کسی است که از راس میز کافه فرمان می‌راند؛ جایی که قلمرو وفور و فراوانی گوشت، سبزیجات، ماهی و میوه است، جایی که غذا به وضوح اسراف می‌شود، هدیه داده می‌شود. پدری که آب دهانش جاری است. هم اوست که موقع خوردن بیش از همه حال‌به‌هم‌زن است، زیرا از اوست که زندگی با تمام سنگینی‌اش ریشه دوانده است. توتزی کاری می‌کند پدر تاوان بدهد، نه تنها از طریق نابود کردن تمام آنچه او ساخته است، بلکه با نشان دادن این حقیقت که او چگونه انسانی است، با وصف عمل خوردن و تغذیه‌اش، که اگر نه برابر، لیکن مشابه خوردن یک حیوان است. پدرسالار اینچنین سر میز غذا خوار و خفیف می‌شود، درست در همان جایی که او خوش دارد و چنین است که تمام قدرت و مردانگی‌اش به تصویر کشیده می‌شود، در مکانی که نمودار فتوحات قدرت اوست؛ جایی که برتری او نسبت به پسر نمود بیشتری دارد. یگانه واکنش ممکن پسر مراقبت و مشاهده تهوعی است که چنین انسانی برمی‌انگیزد، که قدرتش «چرب و چیلی» و همچون چانه‌اش کثیف است و به چشم کسی که ناگزیر از مشاهده است منفور می‌نماید و به همان ترتیب پدری که ناعادلانه و بی‌دلیل پسرش را «همچون یک پست‌فطرت» تنبیه و سرکوب می‌کند منفور است. توتزی با توجه به آنکه نمی‌تواند در زندگی واقعی به او توهین روا دارد، به این نحو تلافی می‌کند، او را وصف می‌کند و می‌گذارد که او به خودی خود خویش را خوار و خفیف کند. هرکس او را مشاهده می‌کند بی‌شک قضاوتی بس منفی از او در ذهن خواهد پرورد. خشونت، ملال، دلزدگی، همه چیز پیرامون غذا، به عبارت دیگر پیرامون زندگی، ثقیل و سنگین است، زیرا زندگی چیزی جز خشونت، تسلیم، وقفه و لذا ملال نیست. خشونت، طغیان کورکورانه در برابر این وقفه است؛ انفجارِ خشمی است که راه‌وروشی منطقی و «مصالحت‌آمیز» جهت بیرون ریختن و پراکندن نمی‌یابد. به ناچار باید خشونت ورزد تا وجود خویش را اثبات کند، زیرا در برابرش پدری قرار دارد که کتاب نمی‌خواند، که به حرف‌هایش گوش نمی‌کند، که قادر نیست پسری رنجور و دردکشیده را ببیند و این درست خود پدر است که با چشمانی بسته مستقیما به سوی خشونتی خصمانه و ابلهانه پیش می‌رود علیه پسری ضعیف و ناتوان، پسری که از او چیزی جز پندار ادبیات جز اسلحه انتقام باقی نمانده است، انتقام از طریق محکوم کردن یک انسان تنها به واسطه وصف او و به این‌ترتیب پیش بردن او به سوی خودتخریبی. او همچون تمام کسانی که غذا می‌خورند، پیش از آنکه به دست زندگی، به دست ادبیات نیست و نابود خواهد شد.

***برگرفته از منبع زیر:**

Carlo Serafini, La noia e lo schifo. Rappresentazioni del cibo in Federigo Tozzi, Dipartimento di Italianistica e Spettacolo, Semestrale di Studi (e Testi) italiani n12.

شگردهای رهایی

ادبیات آمریکای لاتین

آوازهای عمومی

نادر شهریوری (صدقی)

■ از نظر پابلو نرودا خوب است که گاه در ساعات معینی از روز و یا شب با آرامش و بی‌هیچ عجله‌ای جهان پیرامون خودمان را نگاه کنیم. از ابر، از نان، از لیمو، از شتر، از کیسه‌های زغال سنگ، بشکه‌ها و سبدها، از دوستان و دشمنان، از همه آن پیچیدگی رازآلود چیزهایی از زندگی روزمره‌مان که در هم تنیده شده‌اند. به قطاری نگاه کنیم که از دشت‌ها و کوه‌های پوشیده از درخت بلوط و خانه‌های خشتی خاک‌آلودِ شیلی مرکزی می‌گذرد و به سمت سانتیاگو می‌رود «با این قطار من بارها سفر کرده‌ام و هنوز برایم جذابیت خاصی دارد. دهقان‌ها با رداهای خیس و سبدهای پر از مرغ و خروس، سرخپوستان بی‌حرف، یک زندگی کامل در قطار درجه سه به روی انسان باز می‌شود. تعداد زیادی مسافر بدون خرید بلیت زیر صندلی‌ها سفر می‌کردند. هر بار که مامور قطار پیدایش می‌شد یک دگرگونی در آنجا روی می‌داد. بسیاری از مسافران ناپدید و دیگران زیر ردایی پنهان می‌شدند و دو مسافر بی‌درنگ تظاهر می‌کردند که روی آن مشغول بازی با کارت هستند تا مامور قطار متوجه میز قلابی آنها نشود.»[1]

اینکه جهان پیرامون برای تخیل شاعر تا به آن حد اهمیت و تازگی پیدا می‌کند، به خاطر آن است که تخیل شاعر به الگوهای آشنا تسلیم نمی‌شود و شاعر با ذهنی معقول و معین تنها به توصیف چیزها نمی‌پردازد «باید گذاشت تصویر رودها، دریا، شیرینی و شوری در ساحتی ژرف‌تر از معنای لغوی خود در طنین و ولوله آیند. باید شکیبا بود و حوصله داشت. نباید شتاب‌زده و با ذهنی معقول به رویارویی پرسش‌ها رفت.»[2]

شعر از نظر نرودا اساسا در ناشناخته‌ها مأوا دارد یعنی در آنجاها که از پاسخ خبری نیست. با این تعبیر شعر، دیگر نقشه جهت‌یابی برای رهایی از تنگ‌راهه‌های حسی و عاطفی نخواهد بود. از طرف دیگر حتی شعر به یک تعبیر تورهایی از کلمات هم نخواهد بود که به درون روح ما پرتاب شده باشد تا شاعر خود را به کلمات بسپارد که تنها به ابتکار آن تسلیم شود بنابراین و با این تعبیر گفته شده نرودا به سوی سمبولیسم و شعر ناب نمی‌رود که با آن مرزبندی می‌کند.

از نظر سمبولیسم و شاعر شهیر آن مالارمه وظیفه شعر بیان آن چیزی است که نمی‌توان آن را در قالب معینی ریخت چرا که تنها و تنها باید «به ابتکار کلام تسلیم شد» و این یعنی آنکه باید خویشتن را به دست امواج جریان زبان و توالی خودبه‌خودی تصاویر و نقش‌های خیال سپرد که تنها در این صورت است

که زبان نه تنها شاعرانه‌تر بلکه بسیار فلسفی‌تر از عقل عمل می‌کند. به همین دلیل مالارمه هنگامی که به سرودن شعر می‌آغازید فی‌الواقع به درستی نمی‌دانست نخستین بیتی که گفته به کجا خواهد انجامید زیرا او خود را به ابتکار کلام تسلیم کرده بود، در نهایت قطعه‌ای که از این جریان نتیجه می‌شد تبلور الفاظ و ابیاتی بود که تقریبا به اختیار خود و به عبارتی خودبه‌خود با هم ترکیب شده بودند. همه این تلاش‌ها و ابتکارات سمبولیستی تنها از آن رو است که آنچه در جهان است سرانجام به تعبیر مالارمه در نهایت به کتابی منتهی شود. مالارمه به عنوان برجسته‌ترین فرمالیست در شعر همان کاری را انجام می‌داد که فلوبر در نثر کرده بود و آن معنوی ساختن هنر و خلق «معنای مازاد» تنها از طریق تقابل و تنش عناصر ناب و فرمال نهفته در شعر بود.

و این همان شعر نابی بود که مالارمه به سوی آن می‌شتافت و تسلیم ابتکار آن شده بود در حالی که نرودا موقعیت غیرناب را جست‌وجود می‌کرد او در شعرهایش نوعی خاص از استعاره را به کار می‌گرفت که گویی با اقیانوسی که کشورش در کنار آن گستره بود و با دو دسته کوهی که کشورش را در میان گرفته بود نسبتی خاص دارد. او صرفا تسلیم ابتکار کلام نمی‌شد. نرودا در توصیف یک شعر «غیرناب» گفته بود که «یک شعر غیرناب مثل لباسی که به تن می‌کنیم، مثل تن‌هایمان، لک‌زده از سوپ، آلوده به رفتار شرم‌آگین ما و چین و چروک‌ها و شب‌زنده‌داری‌ها و رویاهایمان، مشاهدات و پیشگویی‌هایمان، اظهار تنفر و یا عشق، توصیف روستاییان و چهارپایان، لرزش دیدار، وفاداری‌های اجتماعی، تکذیب‌ها و تردیدها، تصدیق‌ها و تقاضاهایمان است.»[3]

از این رو به نظر نرودا به سوی شعر غیرناب رفتن تنها فرصت شاعر است، زیرا که چیزی از نفس زندگی، از پستی و بلندی‌های آن از آوازهای عمومی* و... در آن دیده می‌شود که در موقعیتی غیرناب و البته گنگ، شاعر را با خود به دنبال جای پاها، اثر انگشت‌ها و یا فرسودگی دست‌ها و اساسا هر چیز ملموس و عینی به جایی بیرون از خود، به هر آنجایی که اتوریته صرف کلام ترکتازی نمی‌کند می‌