نورا موسوی‌نیا

اسطوره در ادبیات آمریکای لاتین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشاره

از دهۀ ۱۹۶۰ مشهور به شکوفایی آمریکای لاتین تاکنون شاهد آثـاری در ادبیات آمریکای لاتین هسـتیم. ادبیات آمریکای لاتین در ژانرهای مختلف خود (داسـتان، رمان و شـعر) از منابع گوناگون و توانمندی سرچشـمه گرفته اسـت: فرهنگ‌های بومی گوناگون (آزتک، مایا، اینکا و گوارانی)، چند فرهنگ آفریقایی (مهم‌ترین آنها یوروبـا)، فرهنگ ایبریایی و کل فرهنگ اروپایی. وجه غالب ادبیات آمریـکای لاتین دوگانگی میان تمدن و توحش، شـهر و روسـتا، نواحی سـاحلی و جنگلی و در یک کلام همزیستی مدرن و ماقبل مدرن اسـت. این وجوه متناقض عامل برخورد دو گرایش ناسازگار در نخستین دهۀ قرن بیستم شد. این برخورد زبان گرایشی را پدید آورد که به رئالیسـم جادویی شهرت یافت. داسـتان‌های مایایی و اینکایـی که در ادبیات کهن آمریکای لاتین و برخی داسـتان‌های اسـاطیری که از تاریخ‌ها و اسناد قانونی استخراج شد، تنها اسطوره هسـتند و به معنای امروزی داستان کوتاه شمرده نمی‌شوند؛ با این همه نویسـندگان آمریـکای لاتین از این ژانر روایی اسـطوره که آمیزه‌ای از تخیل و روایت‌گری است، بهره‌های فراوان گرفته‌اند .

زایش مجدد اساطیر در قرن بیستم

واژۀ Mith به معنای اسـطوره کـه از Mutus یعنی گنگ و خاموش می‌آید، به مفهوم سـخنی اسـت که محتاج تفسـیر است و بایـد به زبانی دریافتنی ترجمانی شود(سـتاری، ص۶). کلود لوی استروس و مکتب ساختارشناسی‌اش اسـطوره را ترجمان گشایش منطقی تضادهایی می‌داند که ذهن کنجکاو بشر را به خود مشغول می‌داشته و به شگفت می‌آورده است (وایزمن و گووز، ص۱۳۶). در نظر استروس اسطوره بزرگ‌نمایی است از شیوۀ تفکر همیشگی که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انسان‌ها پیوسته از آن طریق اندیشیده‌اند.

جوزف کمبل در بخش اول کتاب *قدرت و اسطوره* (اسطوره و دنیای جدید) معتقد است: «اسطوره اساساً چهار کارکرد دارد. اولین کارکرد آن، نقش عرفانی است ـ این همان چیزی است که من درباره‌اش صحبت می‌کردم، و در واقع درک شگفتی جهان و انسان، و تجربهٔ حرمت در مقابل این راز است. اسطوره، جهان را در مقابل بعد راز، و درک رازی که زیر بنای همهٔ صورت‌هاست می‌گشاید. اگر آن را از دست بدهید، فاقد اسطوره‌شناسی است. اگر راز در خلال همهٔ چیزها خود را متجلی کند، کیهان به یک تصویر مقدس تبدیل می‌شود. شما از طریق شرایط واقعی دنیای خودتان همواره مخاطب راز متعال هستید.

کارکرد دوم آن بعد کیهان‌شناختی است که علم به آن می‌پردازد و به شما نشان می‌دهد که شکل کیهان چگونه است، اما به شیوه‌ای نشان می‌دهد که راز باز هم بر جای می‌ماند. امروزه ما بر این گمانیم که دانشمندان همهٔ پاسخ‌ها را در اختیار دارند. اما دانشمندان بزرگ به ما می‌گویند، «خیر، ما همهٔ پاسخ‌ها را نمی‌دانیم. ما می‌توانیم به شما بگوییم که چگونه کار می‌کند، اما نمی‌توانیم بگوییم چیست؟» وقتی کبریتی روشن می‌کنید، شعله‌ای که پدید می‌آید چیست؟ می‌توانید با من از اکسیداسیون صحبت کنید، اما این مطلب به من چیزی نمی‌گوید.

کارکرد سوم، نقش جامعه‌شناختی است ـ حمایت کردن از یک نظم اجتماعی معین و اعتبار بخشیدن به آن. در اینجاست که اسطوره‌ها در مکان‌های مختلف تفاوت زیادی با یکدیگر دارند. می‌توانید یک اسطوره‌شناسی کامل برای چند همسری، و یک اسطوره‌شناسی کامل برای تک‌همسری داشته باشید. بستگی به آن دارد که در کجا هستید. آنچه در جهان ما غالب شده، این

کارکرد جامعه‌شناختی اسطوره است، و دیگر عمرش هم به پایان رسیده است. اسطوره کارکرد چهارمی نیز دارد، و این نقشی است که فکر می‌کنم امروزه همه باید سعی کنند با آن در آمیزند ـ این کارکرد از نوع تعلیم و تربیتی است، و به نحوهٔ سپری‌کردن یک زندگی انسانی تحت هر شرایطی می‌پردازد، اسطوره‌ها می‌توانند این مطلب را به شما یاد بدهند» (کمبل، ۱۳۷۷ ، ص ۶۱ ـ ۶۲).

در بررسی اسطوره از نظر ساختار زبانی می‌توان گفت اسطوره ژانری روایی می‌باشد که با آمیزه‌ای از تخیل و روایت‌گری به صورت سیری زنجیروار پیش می‌رود؛ آنچنان که بعدها لوی استروس ساختار ژرف قصه‌ها و اسطوره‌ها را با هم مقایسه کرد. با وجود اینکه روایت‌گری اسطوره را نمی‌توان در قالب منطقی، عقلانی و مطابق با واقعیت پنداشت و همواره در اسطوره‌ها با زبانی رمزآلود و نمادین، روبه‌رو می‌شویم اما این نوع روایت همیشه مخاطب را مجذوب و درگیر برخی مسائل فلسفی می‌کند.

به گفتهٔ نورتروپ فرای «اسطوره یک ژانر ادبی است» و این‌چنین گونهٔ ادبی مستقلی برای اسطوره قائل می‌شود. او اسطوره را نوع دیگری از ادبیات می‌داند و معتقد است که اسطوره‌ها فقط بیانگر سمبل‌ها و نمادهای کهن نیستند و نمادهای جدید هم می‌توانند اسطوره باشند. فرای می‌گوید اسطوره هیچ تفاوتی با داستان و شاهکار ادبی ندارد.

زبان نمادین اساطیر سعی در وصف جهانی دارد که به‌تازگی پدید آمده است، انسان‌هایی که در جهان اساطیر به روایت‌های گوناگون خلق می‌شوند، همچنین نهادهای اجتماعی یا حیواناتی که به مرور زمان پدید می‌آیند و به مرور زمان نیز در پی علت و معلول‌های اساطیری که در پیش می‌آید، شکلی تکاملی و دگرگون‌شده می‌یابند یا به کلی ناپدید می‌گردند. هر اسطوره متعلق به دورهٔ زمانی خود می‌باشد. جهانی که اساطیر از آن سخن می‌رانند نوپایگی جهان امروزی ماست. اسطوره‌ها بازنمایی جهان و زندگی آدم‌های فراواقعی، بیگانه و غریب می‌باشند که با کارهای عادی و درک‌ناشدنی خود به خلق چیزها می‌پردازند. جهانی که زیر بنا و اساس آن را جهان حقیقی و واقعیت محض تشکیل می‌دهد. در اسطوره خیال در برابر واقعیت قرار می‌گیرد و منجر به فضایی غبارآلود، حیرت‌انگیز و کاملاً نوستالژی می‌گردد. ارسطو در نظریهٔ شاعرانهٔ خویش نقل روایت را بیان واقعیت قلمداد کرده و بر این اساس روایت در برابر واقعیت قرار می‌گیرد. گاه به‌واسطهٔ زبان پیشگویانهٔ اساطیر حس می‌شود، آنچه در آغاز در بافت روایت‌های اساطیری رخ داده است در قرن ما با هیئتی دگرگونه‌تر تکرار می‌شود.

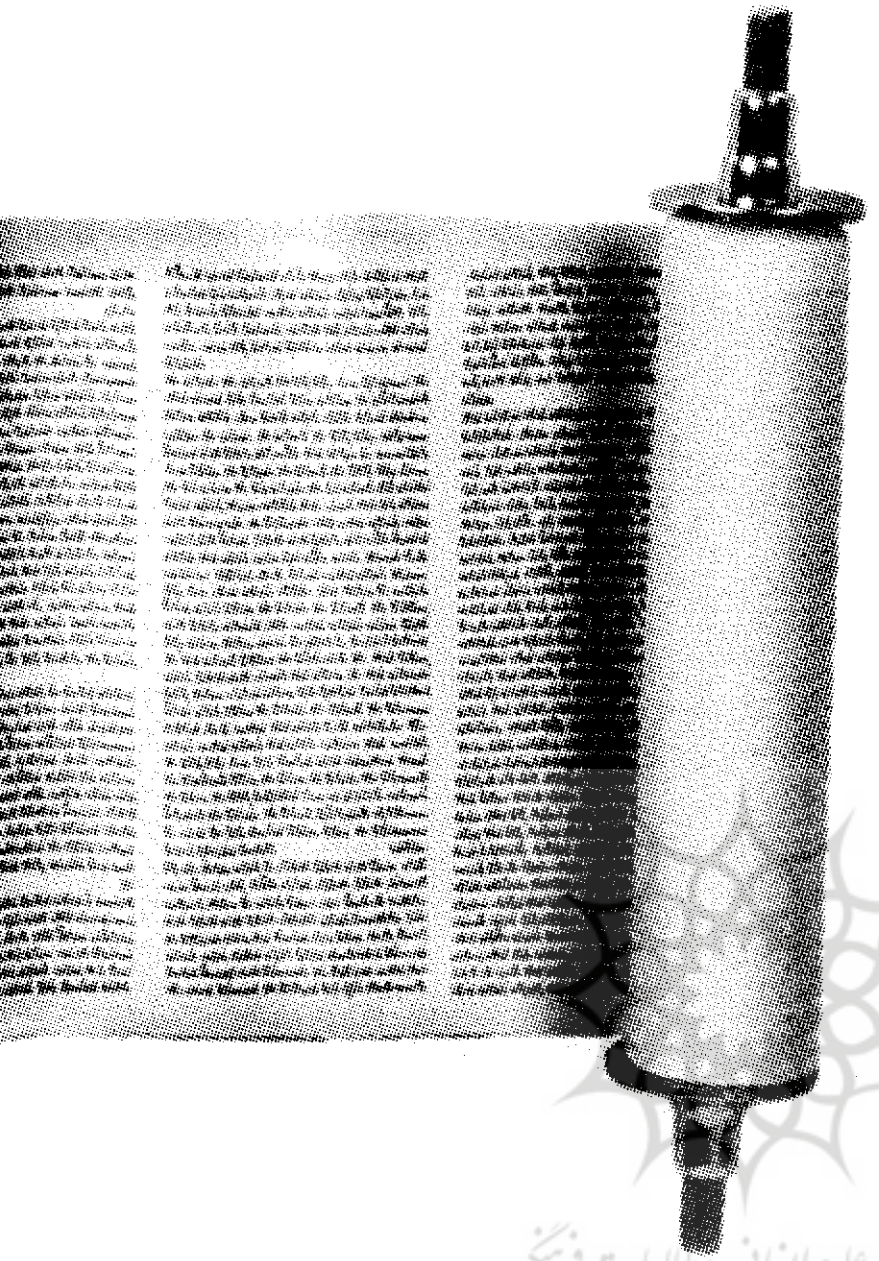
دنی دوروژمون در کتاب خویش *عشق و غرب* می‌نویسد: «به‌صورت کلی می‌توان گفت که اسطوره یک داستان است، یک افسانهٔ نمادین، ساده و حیرت‌انگیز. داستانی که تعداد بی‌شماری از موقعیت‌های مشابه را در خود خلاصه می‌کند، در معنایی دقیق‌تر اسطوره‌ها گویای ضوابط رفتاری یک گروه اجتماعی یا دینی هستند. بنابراین اسطوره‌ها از عنصر قدسی‌ای سرچشمه می‌گیرند که گروه خود را گرد آن شکل داده است».

در هر زمان اسطوره با نمودی دگرگونه خود را می‌نمایاند؛ هر چه پیش می‌رویم، می‌بینیم که اسطوره از متن کهن و مقدس خود به سوی ژانری نو و کاملاً منطبق با شخصیت‌های زمانهٔ ما پیش می‌رود. چنانچه واژهٔ اسطوره را با پیشوند «پسا» در نظر بگیریم، اینگونه «پسااسطوره» مبدل به اسطوره‌ای می‌شود که به طرف نوزایی، نوگرایی و تجدد دوباره در حال حرکت است. پسااسطوره، اسطورهٔ نوین قرن ما و بیانگر بحران‌ها، افسردگی‌ها و نابه‌سامانی‌های روحی عصر ماست. اساطیر کهنی که به ادبیات نوین قرن بیستم مبدل گشته است؛ اگر این چنین به آن بنگریم در حقیقت به معنای تکرار دوباره یا الگوبرداری از آن روایات نیست و نمی‌توان گفت تقلید صرف از اساطیر شده است. نوکردن اساطیر در حقیقت آن را از نو آفریدن و مبدل کردن آن به زبانی در خور عصر و در قالب شخصیت‌های زمانهٔ ماست. *اولیس* جیمز جویس، *کوهستان جادو* توماس مان، *قصر* و *محاکمه* فرانتس کافکا، *پیرمرد و دریا* ارنست همینگوی، *صد سال تنهایی* گابریل گارسیا مارکز، و رمان‌های نوشتهٔ میرچا الیاده و ژرار دونروال از این نوع به‌شمار می‌آیند.

اسطوره، قربانی و کوبیسم در رمان *سور بز* اثر ماریو بارگاس یوسا (پرو، ۱۹۳۶)

کلود لوی‌استروس در بخش دوم از سومین جلد کتاب *اساطیر* جامعیت منسجم اسطوره را در برابر ماجراجویی خطی در رمان، می‌گذارد. رمان، مشخصهٔ تمدنی است فاقد نظم و فضا و حجت اسطوره‌ای و با وجود این، خواهان بازیابی آن همه از دولت پیشرفت تاریخی فریبنده‌ای است که شبهه‌ای بیش نیست. لوی استروس همچون جورج لوکاچ معتقد است که رمان محصول تضاد و تعارض میان جامعیت و تاریخمندی است.

امروزه دنیای مدرن، دنیای پهناوری است که به پاره‌های بسیار زیادی تقسیم شده؛ دنیایی که ترک برداشته و در تضاد و تعارض و پیچ و تاب قرار گرفته است و عصر رمان عصری است که با این جهان پهناور پیچیده، تطبیق می‌کند. رمان اساساً بیانگر مسیری است که فردی پیموده تا در نهایت، جامعیت، انسجام، هستی و ذاتی را که تصویرش در ژرفای ضمیرش حک کرده، متحقق سازد. اما این ماجرایی است که محکوم به شکست است، زیرا دیگر حد مشترک و میانجی ممکنی میان روح و روان قهرمان و جهانی



که «ارزش‌های سوداگری» بر آن حاکم‌اند، وجود ندارد (زرافا، ص۱۳۷).

اگر بتوان گفت که رمان بدین جهت آفریده می‌شود که رشته‌های پیوند «ماندنی و دوام‌پذیری» میان اسطوره و تاریخ عینی را بتند و از این پس سرنوشتِ منطق رمان، برقراری ارتباط و مناسبات میان این تاریخ و آرمان‌ها (که می‌باید اساطیر نامیدشان) باشد، می‌توان سور بز رمان اخیر ماریو بارگاس یوسا را بهترین اثر برای مصداق این گفته به‌کار برد.

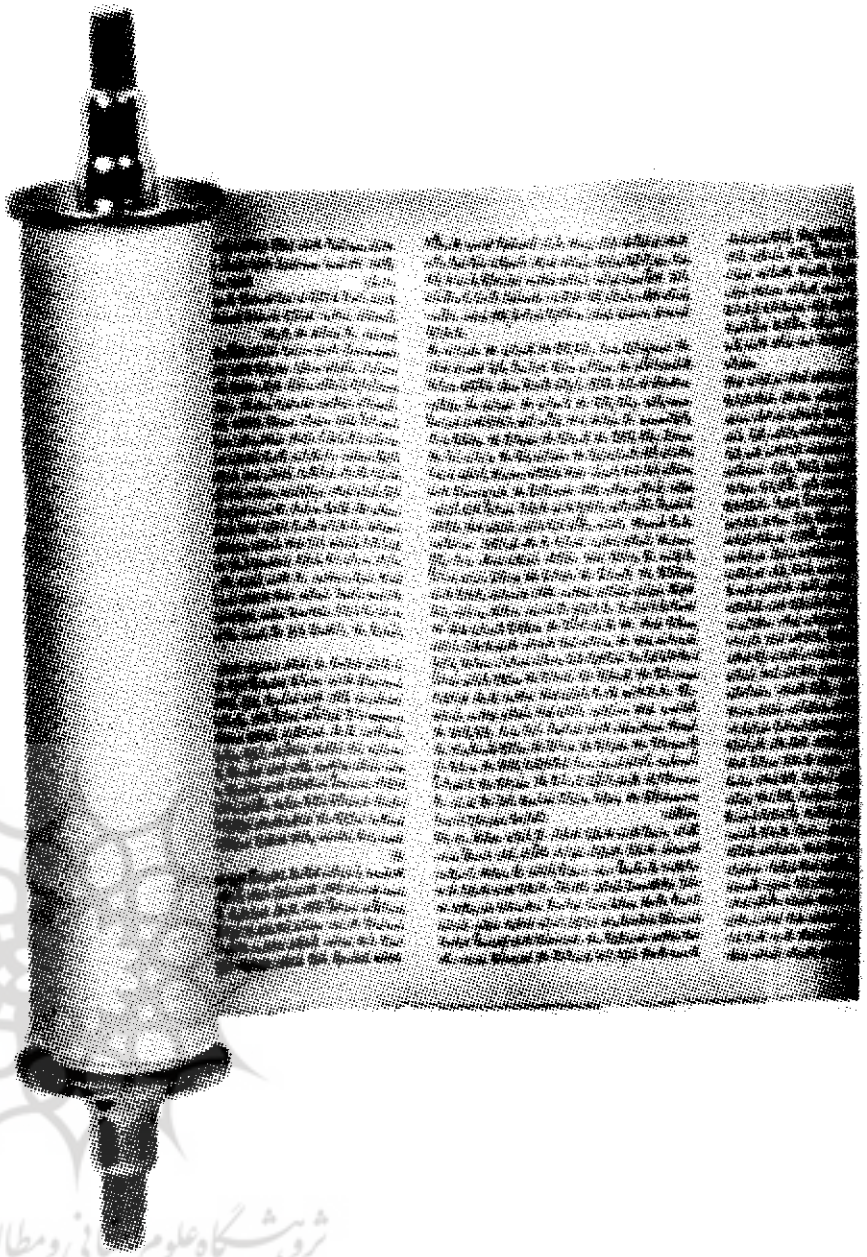
رمان سور بز اثری بلندپروازانه و تصویری ادبی از چهرهٔ واقعی تروخیو، قاتلین و قربانیان حکومت نظامی وی می‌باشد که ترکیبی از واقعیت و تخیل، هراس، اسطوره و حقیقت را در بر می‌گیرد.

شخصیت افراطی رافائل لئونیداس تروخیو مولینا تحت عنوان ژنرالیسیمو دیکتاتور نظامی جمهوری دومینیکن همچون یک تعهد سیاسی برآشفته دعوت و بهانه‌ای برای شورش انقلابِ کمونیستی بود. در ژوئن ۱۹۶۰ تروخیو شهرت و اعتبار خود را کاملاً ویران کرد. زمانی که حکومتش را به قصد زندگی رئیس‌جمهور ونزوئلا رومولو بتانکورت در پاسخ به اتهام وی پیش از شکل‌گیری ایالات متحدهٔ آمریکا رهبری کرد. اما آمریکا با جدا کردن روابطشان با حکومت جمهوری دومینیکن و تحریم اقتصادی به وی پاسخ دادند.

شخصیت و حکومت نظامی دیکتاتور تروخیو یادآور شاهان و سلسله‌های امپراتوری در اساطیر اینکا و آند می‌باشد. تروخیو با وحشی‌گری، فساد، طمطراق و کارهای عجیب و غریبش به شکلی رازآمیز از یک پدیدهٔ تازه بدل گشته بود. تروخیو دیکتاتوری به‌طور هم‌زمان درنده‌خو و دلقک‌مآب بود که در تمام دوران حکومتش، زندگی خود را به یک اپرا و یک فارس تبدیل کرد؛ اپرایی که نویسنده، کارگردان و بازیگر نقش اول آن خودش بود و همهٔ دومینیکن‌ها سیاهی‌لشکر آن بودند. بهره‌گیری از «قدرتی مطلق» که برای به اطاعت درآوردن زیردستان، دوستان، تروخیست‌ها و رعب و وحشت دشمنان به‌کار می‌برد مسبب خلق حکایت‌ها، اسطوره‌ها و افسانه‌های رژیمی شدند که به مدت سی و یک سال بر جمهوری دومینیکن سایه افکنده بود.

یکی از تفاوت‌های بارز این رمان با آثاری همچون *آقای رئیس‌جمهور* از میگل آنجل آستوریاس، *قدرت مطلق* از آگستررو رای یا *پاییز پدر سالار* از گابریل گارسیا مارکز که همه تلاشی برای ترسیم کردن استبداد حکومت نظامی دیکتاتورها بوده‌اند؛ این است که همهٔ آن تقریباً مستبدها را مانند هیولاها یا شخصیت‌های نمایش‌های فارس و شیاطین غیرانسانی نشان می‌دهند، اما در *سور بز* تمام تلاش یوسا بر این بوده است که عکس این موضوع را نشان دهد و به تصویرکشیدن یک موجود انسانی که به یک مستبد تبدیل می‌شود. یک موجود انسانی که برای عینیت بخشیدن به هوس‌هایش قدرت مطلق به‌کار می‌برد و از حقارت، پستی و بندگی دیگران استفاده می‌کند. یک موجود انسانی مهیب که در اواخر عمرش در اثر بیماری و مخالفت با دو حامی انگلیس و آمریکا ناتوان شد و از پای درآمد.

یوسا در این کتاب نشان داده است که دیکتاتوری فقط مجموعه‌ای از مجازات و شکنجه نیست؛ بلکه تخریب آرام اخلاقی همهٔ جامعه است. تروخیو دیکتاتوری قدرتمند، اما ستمکار، بدخلق و بددهان بود که بی‌رحمانه منضبط و دائماً مشکوک و بدبین و در ۶۲ سالگی در حالی‌که عنوان «بز» را گرفته؛ به روابط جنسی مشغول بود. جذابیت سور بز زمانی در بیشترین حد ممکن قرار می‌گیرد که مکانیسم‌های وحشیانهٔ این قدرت دیکتاتوری را مورد کاوش قرار می‌دهد. ما در کتاب مکرراً با صدای محکم، آمرانه و چشمان نافذ تروخیو که گویی هیپنوتیزم می‌کنند، در ورای ذهن قربانیانش نفوذ می‌کنند و آنها را مورد جست‌وجو و کاوش قرار می‌دهند؛ روبه‌رو



می‌شویم. مکانیسم کنترل تروخیو آنچنان نفوذ کرده است که حتی پس از مرگش نیز عمل می‌کند. پس از مرگ تروخیو، به‌خواننده حس آسودگی خوشایندی دست می‌دهد که حکومت تروخیو به‌پایان رسیده است، او امیدوارانه چشم به راه راه‌حلی می‌باشد که بالاخره به نظریه و دیدگاهی بدل گردد. اما در ورای رمان، تاریخ ثابت می‌کند که چنین راه‌حلی فریب‌آمیز است و تصمیم بارگاس یوسا در دنبال نکردن گذشته ارتباطی هزل‌آمیز با پیشرفت فعلی برقرار می‌کند. بارگاس یوسا در این اثر نشان می‌دهد که «قدرت مطلق» در هر جامعه‌ای تأثیر می‌گذارد و به‌تدریج زهرش را در پاک‌ترین قلب‌ها سرازیر می‌کند.

در اساطیر اینکا، یکی از تجلیات آیینی و چشمگیر وحدت میان اینکاها در پایتخت و مردم ولایات قربانی کردن سالانهٔ افراد بود که «کاپاکوچا» نامیده می‌شد. این افراد از ولایات به کوسکو فرستاده می‌شدند و در آنجا روحانیون اینکا آنها را تقدیس می‌کردند. سپس آنها را به زادگاه خود باز می‌گرداندند و در امتداد مسیری مستقیم که سکوئه نامیده می‌شد، رژه می‌رفتند و در آنجا قربانی می‌شدند. اطلاعات به‌دست آمده از اسناد دوران استعمار حاکی از آن است که کاپاکوچاها در چاله‌قبرهایی که مخصوص آنها ساخته می‌شد، زنده دفن می‌شدند و اخیراً بقایایی از این قبیل قربانیان به‌دست آمده که در کنار هم قرار گرفته و پیکرهایشان در ارتفاعات کوهستانی بر جای مانده است. در کلیهٔ این موارد، قربانیان پیوندهای وحدت میان اجتماعات محلی و جامعهٔ اینکا در کوسکو را تحکیم می‌کردند. قربانی کردن کاپاکوچاها مناسبات سلسله مراتبی میان اینکاها در مرکز و خاندان‌های عالی‌تبار ولایات را نیز تحکیم می‌کرد(اورتون، ص۱۸).

اورانیا کابرال دختر آگوستین کابرال رئیس‌جمهور دیکتاتور تروخیو یکی دیگر از شخصیت‌های این اثر است که بخش‌های عمدهٔ این کتاب از دیدگاه او روایت می‌شود. اورانیا در این اثر تیپ یک زنی است که قربانی سادگی خود و پدرش می‌شود. آگوستین کابرال در اواخر حکومت تروخیو که ناگهان بدون هیچ‌گونه شرح و توضیحی از دایرهٔ داخلی حکومت تروخیو رانده و مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد؛ با پیشکش کردن دختر چهارده ساله‌اش به تروخیو می‌خواهد یک بار دیگر لطف و توجه وی را به خود معطوف کند و خدمات بی‌شمارش را به حکومت نظامی او یادآور شود.

از آنجا که تروخیو طبق عادت همیشگی افراد خود را مورد امتحان و سنجش قرار می‌دهد، با گرفتن قربانی میزان وفاداری و عشق افراد را نسبت به خود می‌سنجد؛ به عبارت دیگر گرفتن قربانی باعث ایجاد تحکیم ساز و کار نظامی وی است.

یک نوع کیفیت اسطوره‌شناختی در حرکات، شخصیت، دیدگاه و ذهنیت اورانیا کابرال به چشم می‌خورد. یک پیشکش آرکائیک که به قدرت مطلق اهدا می‌شود. اورانیا کابرال پس از پی بردن به این فریب، و مخدوش شدن عفتش توسط دیکتاتور تروخیو وطن خود را ترک می‌کند و به مدت سی و یک سال از پدر، جامعه، آشنایان و خاطرات کشور خود می‌گریزد و حتی بعدها که وکیل مدافع موفق در بانک جهانی نیویورک می‌شود و پیوسته تلاش می‌کند تا آسیب خود را از گذشته از طریق وقف کردن خود به کارش، به خاک بسپارد، ولی باز هم نمی‌تواند از فکر کردن و کنجکاوی دربارهٔ این واقعه که بخش عمدهٔ شخصیت او را شکل می‌دهد، خودداری کند. اورانیا شخصیتی است که در جست‌وجوی نوعی نظام هماهنگی است که در پشت سرش قرار دارد و نه روبه‌رویش، یعنی متعلق به گذشته است. اورانیا هرگز به آینده نمی‌اندیشد. او همواره در گذشتهٔ خود سیر می‌کند و برای غلبه بر خشم، نفرت، تلخکامی و اندوه چاره‌ناپذیرش خود را به درس‌خواندن، کار و مطالعه مشغول می‌کند. اورانیا از آنجا که شاهد وجود تضاد میان واقعیت و ارزش است با

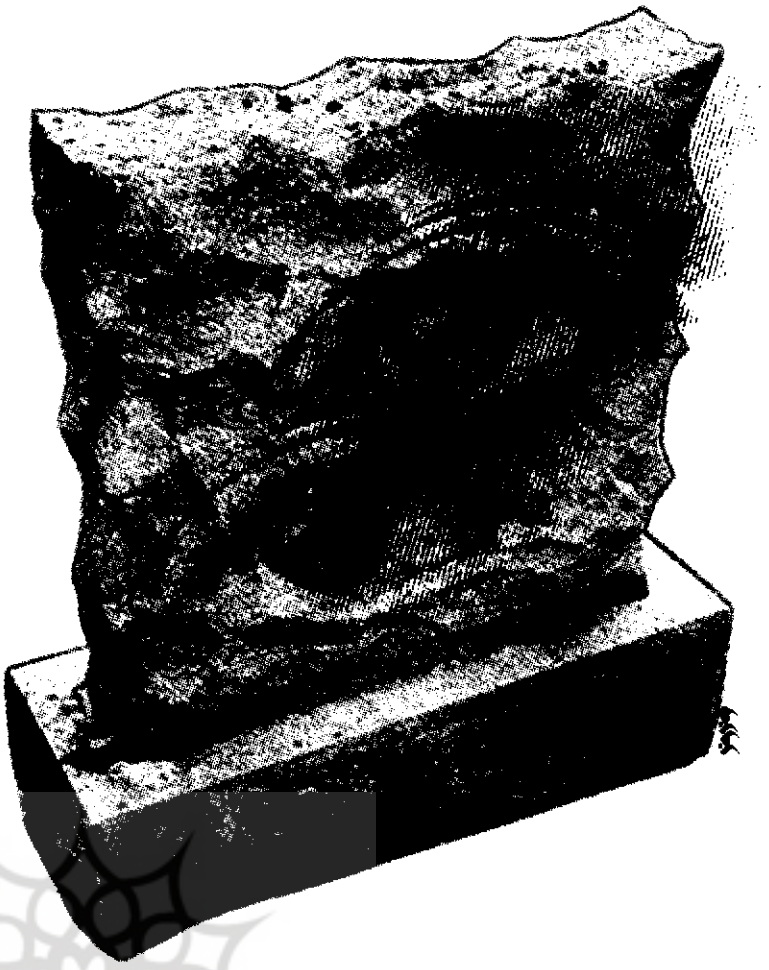
جسارت می‌کوشد تا گره این تضاد را بگشاید و اینگونه به وجدان «آفرینندهٔ» رمان یعنی رمان‌نویس نزدیک می‌شود.

برای اورانیا در آغاز بعضی از چیزها رخنه‌ناپذیر به نظر می‌آمد، اما پس از خواندن، گوش دادن، تحقیق کردن، و فکر کردن بالاخره توانست سر در بیاورد که چطور میلیون‌ها آدم، له شده زیر بار تبلیغات و نبود اطلاعات، خوکرده به توحش به زور تلقین و انزوا، محروم از ارادهٔ آزاد و حتی از کنجکاوی، به سبب ترس و عادت به بردگی و چاپلوسی، قادر بودند تروخیو را همچون یک امپراتور پرستش کنند. نه اینکه فقط از او بترسند، بلکه دوستش داشته باشند، همان‌طور که بچه‌ها دلبستهٔ پدر و مادر مقتدر می‌شوند، به خودشان می‌باورانند که شلاق و کتک به صلاحشان است، محض خیرخواهی است. اما چیزی که اورانیا هرگز درک نکرد آن بود که چطور می‌شود تحصیل‌کرده‌ترین آدم‌های دومینیکن، روشنفکرهای مملکت، حقوقدان‌ها، پزشک‌ها، مهندس‌ها، که اغلب دانش‌آموختهٔ بهترین دانشگاه‌های ایالات متحد و فرانسه بودند، آدم‌هایی حساس، فرهیخته و باتجربه، خوب خوانده، صاحب فکر، که قاعدتاً باید شامهٔ بسیار تیزی برای شناخت هرچیز مسخره داشته باشند؛ آدم‌هایی با احساس و باوجدان، اجازه می‌دادند آنطور وحشیانه (از همه‌شان، در موارد مختلف) سوءاستفاده بشود.

اورانیا پس از سی و یک سال ناگهان بدون تصمیم قبلی یک هفته مرخصی می‌گیرد و به کشور خود جمهوری دومینیکن باز می‌گردد. او طی صحبت کردن دربارهٔ گذشته و تجدید خاطرات خود با پدر خاموشش که اکنون چندین بار سکتهٔ مغزی کرده و زیر نظر پرستار قرار دارد و دخترعمه‌هایی که سه دهه با آنها ارتباطی نداشته است؛ همچنان‌که با رویدادها و پیشامدهای دوری‌اش مواجه می‌شود، احساساتش را از نو کشف می‌کند. همان‌طور که رمان پیش می‌رود از خلال یک سری مونولوگ‌ها و فلاش‌بک‌ها این سه‌گانهٔ طرح خطی ـ مرکزی و به‌هم‌پیوسته همچون رشته‌هایی از یک طناب که برای آشکار کردن تلألو رشته‌های قدیمی از داستان‌های گردهم آمده به آهستگی باز می‌شوند؛ تمام حقایق را از خلال آن برملا می‌سازند.

رمان سوربز از ساختار پیچیده‌ای برخوردار است. ساختار رمان یک نقطهٔ مقابل استادانه را از طریق متقاطع کردن چارچوب زمانی، شخصیت‌ها و وقایع تنظیم می‌کند. روشی که بارگاس یوسا در به‌کارگیری انواع مختلف تمهیدات بیانی روایت‌گری به‌کار می‌گیرد یادآور تجربهٔ کوبیست‌ها در زمینهٔ کلاژ، تصویر و برخورد با بعد و زمان است .

برای نمونه عزیمت اورانیا در جوانی از طریق یک روایت پهلو به پهلو که در دو دهه همزمان به وقوع می‌پیوندد بیان شده است. همچنان‌که او داستان خود را برای دخترعمه‌های مبهوتش در سانتا



دومینیو در ۱۹۹۰ تعریف می‌کند، گاهی اوقات در همان پاراگراف از طریق یک پرش روایی به سال ۱۹۶۱، حادثه را از نقطه‌نظر پدر شوریده‌حالش بیان می‌کند. یوسا از طریق یک سری نماهای به‌هم پیچیده تصویری چندبنیانی از گذشتهٔ آشفتهٔ جمهوری دومینیکن ارائه می‌دهد.

در این رمان، رمان‌نویس به اختیار و به دلخواه خود، بی‌آنکه تذکری به خواننده بدهد، تک‌گویی درونی روایت از دیدگاه دانای کل، خاطرات بازگوشده در گفت‌وگوها، فلاش‌بک و گزارشگری مستقیم را درهم می‌آمیزد. جابه‌جایی‌های ناگهانی زاویهٔ دید و مخفی‌داشتن هویت شخصیتی که راوی هم هست؛ دست به دست هم می‌دهند و در نگاه اول این احساس را القا می‌کنند که روایت آشفته و مغشوش است. علاوه بر اینکه هویت بسیاری از راویان تا مدت‌ها در رمان مخفی می‌ماند، در مورد عناصر پی‌رنگ نیز اطلاعات کافی به خواننده داده نمی‌شود، و بدین‌سان مطالعهٔ خطی و پیوسته جای خود را به تلاش برای رمزگشایی و حل معما می‌سپارد(کاسترو کلارن، ص ۱۵). یوسا در این کتاب از این تمهید سود جسته است که شرح داستان را از هنگامی آغاز کرده که عمدهٔ رویدادهای اصلی و خطیر به وقوع پیوسته‌اند و شخصیت‌ها در گفت‌وگو و رابطه با سایرین است که می‌کوشند با بیان «آنچه رخ داده است» توالی وقایعی که زندگی‌شان را تشکیل می‌دهد، درک کنند.

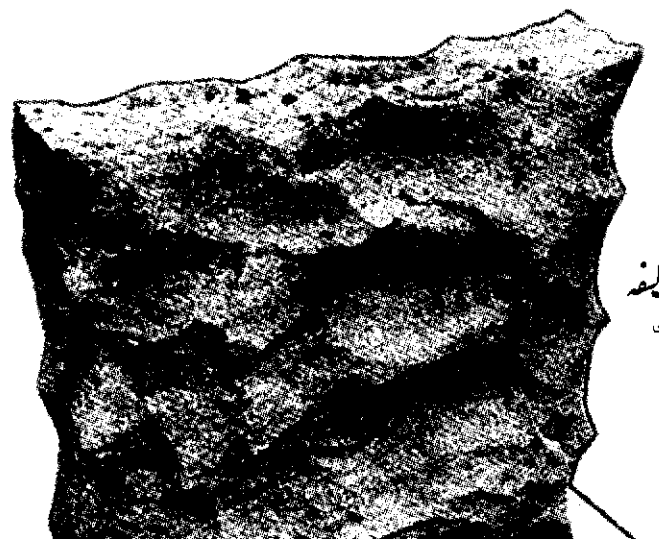
برای نمونه ما با دیکتاتور تروخیو در آخرین روزهای زندگی‌اش روبه‌رو می‌شویم که در ذهن خود مستغرق شده است و اگرچه بیشتر وقت وی بر تأمل بر وقایع گذشته‌اش سپری شده است، اما هنوز از روی بغض و کینه در میان پس و پیش اشیایی که هنوز درک کردن آنها از قدرت وی خارج است، حرکت می‌کند. همچنین ساعات پرهیجان روز سی‌ام می ۱۹۶۱ را می‌بینیم که قاتلین تروخیو در انتظار ماشین وی می‌باشند، تا نقشهٔ خود را برای کشتن وی عملی کنند و در همین جا این چهار نفر از طریق یک گفت‌وگوی طولانی و قابل‌توجه با شرح و وصف چگونگی خدمت حرفه‌ای خود به تروخیو در یک پرتاب داخلی تاریخ قرار می‌گیرند.

این‌چنین از طریق فلاش‌بک، گفت‌وگو، تعمق و تأمل، روایت و توصیف، خواننده با مجموعه‌ای از قطعات یا اجزای پراکندهٔ معمایی مواجه می‌گردد که باید با یکدیگر جفت و جورشان کند تا به احساس نوعی توالی خطی یا تناظر فضایی دست یابد که در سایهٔ آن همه وقایع، اگر نه تک‌تک دست‌کم در کل، معنا می‌یابند. در واقع این منطبق کردن زاویه‌های دید، توالی‌های زمانی و محیط‌های جغرافیایی و اجتماعی متفاوت برهم؛ استراتژی جسورانه، اما ضروری برای جمع و جور کردن عناصر تاریخی پراکنده و گوناگون در سور بز بود و همین ویژگی‌ها آن را به یک اثر کوبیستی مشابه می‌کند.

در نهایت باید گفت که در اکثر آثار ماریو بارگاس یوسا ما شاهد مفاهیم عمده‌ای هستیم که در بیشتر آثارش تکرار می‌شوند، مفاهیمی از قبیل اینکه نژاد جدایی می‌افکند، سیاست تفرقه‌برانگیز است، دلبستگی سبب گسستگی می‌شود، پول آدم‌ها را از هم دور می‌کند و موقعیت اجتماعی موجب انزوا می‌شود. تنها رابطهٔ ممکن رابطهٔ میان قربانی و سرکوبگر است و خشونت واسطهٔ چنین رابطه‌ای است.

اسطوره در آثار خورخه لوئیس بورخس و کارلوس فوئنتس

یکی از جنبه‌های اصلی و اساسی هنر بورخس بازی است که خواننده را از تفکر معمول و مرسوم جدا می‌افکند. آثار بورخس



آمیـزه‌ای از حقیقت و رؤیاسـت که غالباً طنین اسـطوره‌ای دارد و بیشـتر داسـتان‌هایش حس مبهمی از سوررئالیسـم (فراواقعی) را تداعـی می‌کند. در نگاهـی دقیق‌تر عناصر داسـتان‌های بورخس حقیقـت، رؤیـا، راز و فلسـفه می‌باشـند. بورخس ایـن عناصر را به‌گونه‌ای با هم ادغام می‌کند که به شیوه‌ای نوین از زبان اساطیری می‌رسـد و چنان از آن بهره می‌گیرد که ساختار زبان آن دیگر زبان یک اسـطوره نیسـت و زبان خود بورخس است اغلب داستان‌های بورخس، مانند اسـاطیر در پی یافتن پاسـخی برای مسـائل مبهم همچون چگونگی هستی، معنای انسان، جهان، تولد، هویت فردی و ... است. داستان‌های بورخس اغلب فضایی معماگونه، نامعلوم و تودرتو با ساختار اسطوره‌ای می‌آفریند. طرح محال و ممتنع بورخس همیشه از ژانر روایی بهره می‌گیرد که اسطوره با آن روایت می‌شود. در مقایسـهٔ ساختار زبان بورخس با ساختار زبان اسطوره‌ها می‌توان گفـت تنها تفاوت موجود میان آنها این اسـت که اسـاطیر در متن کهـن خود باقی می‌مانند ولی داسـتان‌های بورخـس از متن کهن اسطوره‌ها به اسطوره‌های نوین قرن بیستم مبدل می‌شوند.

در داسـتان "خانهٔ آسـتریون" که بورخس آن را بر اسـاس یک اسـطورهٔ یونانی نوشته اسـت، ما با دو متن مواجهیم: متن نخست که همان اسطوره اسـت و دومین متن، متن داستانی. کدام یک از این دو متن اصلی هسـتند؟ در روایت اسـطورهٔ مینوتور (آستریون) غولی اسـت حاصل یک آمیزش نامشروع. پادشاه پدر برای مخفی نگهداشتن او هزارتویی می‌سازد و مینوتور را در آنجا حبس می‌کند؛ اما متن بورخس به‌گونه‌ای دیگر می‌نگرد، این بار آستریون موجودی دوست‌داشتنی و ترحم‌انگیز اسـت که مقهور تقدیر محتومش شده اسـت، در متن نخسـت این غول (آستریون) هر نه سال هفت پسر و دختـر را می‌خورد، اما دومین متن معتقد اسـت که آنها شـاید از وحشت دیدن یک غول بر زمین می‌افتند. می‌توان به تعبیر «ژنت» متن نخست (اسطورهٔ مینوتور) را یک «زیرمتن» و داستان بورخس را یک «رومتن» در نظر گرفت. مرزبندی دقیق بین این دو نیز مقدر نیسـت تنها می‌توان گفت که این دو متن درهم می‌لغزند، همدیگر را کامل می‌کنند و آنگاه به راهشـان ادامه می‌دهند. مکانیسـم این لغزش سازمان یافته نیست. در لحظهٔ سنجش متن اسطورهٔ آستریون فرو می‌لغزد و متن آشکار می‌شود (ابولقاسمی، ص۴۷).

هرگاه درون داسـتان بورخس را جسـت‌وجو کنیم با دگرگشـت ادبی یک اسـطوره مواجه خواهیم شـد. از نویسندگان دیگر معاصر آمریکای لاتین کارلوس فوئنتس است که نوعی آرزوی بازگشت به گذشته در شـخصیت‌های آثارش به چشم می‌خورد. شخصیت‌های آثـار فوئنتس، افرادی تنها و نامتعادل هسـتند که در دنیایی غریب گرفتار آمده‌اند؛ شخصیت‌هایی که دائماً در گذشتهٔ خیالی و فراواقعی خود سـیر می‌کنند. به عبارت دیگر انسـان‌هایی که در تلاش‌اند تا از وضع تهدیدکننده و ناخوشـایند خود فرار کنند و پناهگاه یا راهی پیدا کنند تا این وضع را به‌دست فراموشی بسپارند، این بازگشت به گذشته در حقیقت همان معنای اسطوره است.

شاهکارهای اوکتاپو پاز که از دیدگاه اساطیری قابل تحلیل است درخـت درون و *دامنهٔ شـرق* نام دارند که سرشـار از بن‌مایه‌های اسـاطیری، به‌ویژه اسـاطیر لاتین و مکزیک اسـت. در آثار دیگر نویسـندگان آمریکای لاتین، عقاید بومی که به‌عنوان اندیشـه‌ای واقعی به تصویر کشـیده می‌شـوند، روایاتی غیرواقعـی، تخیلی و فولکلوریک را ترسـیم می‌کنند. نویسندگان آمریکای لاتین در آثار خود اکثر گذشـته‌های نوسـتالژیک و بدوی را به تصویر می‌کشند و خواننده را به این تفکر وا می‌دارند که گذشـته بخشـی اساسی و جدانشدنی از بشر است. بسیاری از این نویسندگان به طور جدی از اساطیر اقوام آزتک اسـتفاده کرده‌اند و عقاید خرافی موجود در آثار این نویسندگان ناشی از این اساطیر می‌باشد.

منابع

۱. اورتـون، گری (۱۳۸۴). **اسـطوره‌های اینـکا**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.

۲. زرافـا، میشـل (۱۳۷۹). **جهـان اسطوره‌شناسـی ۳ ؛ اسطوره و رمان**. تهران، نشر مرکز.

۳. ستاری، جلال(۱۳۸۲). «درآمدی بر اسطوره‌شناسی»، **پل فیروزه** . سال دوم . شماره هفتم .

۴. وایزمـن، بوریس و گووز، جـودی(۱۳۷۹). **کلود لوی استروس**، ترجمهٔ نورالدین رحمانیان . نشر شیرازه .

۵. کمبل، جوزف (۱۳۷۷). **قدرت اسطوره**، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر مرکز.

۶. ابولقاسـمی،محمـدرضا(۱۳۸۱). «گذرگاه‌هـای بی‌سرانجام»، **کارنامه**، مرداد، شمارهٔ بیست و نهم.

۷. کاسـترو کلارن، سـارا (۱۳۷۴). **ماریو بارگاس یوسا**، ترجمهٔ کاوه میرعباسی، تهران، نشر کهکشان (نسل قلم).

۸. یوسا، ماریو بارگاس (۱۳۸۱). **سور بز**، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران، نشر علم .

9. Klopfenste in David (2003): "Fall Of The Patriarch". A Review Of The Feast Of The Goat. 26 March .

10. Big Daddy. Professor Michael Valdez Moses . August 2002

11. Night Of The Junta. Francisco Goldman. 2002

12. The Feast of the Goat. Mario Vargas Llosa. Professor Donald Shaw. 2002