ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال پنجم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹٤، ۱ – ۲٤

جهان‌بینی اسطوره‌ای؛
اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در داستان‌های بیژن نجدی

نگین بی‌نظیر*
محمدعلی خزانه‌دارلو**

چکیده

در نگاه اول، جهان اسطوره، جهان علم و جهان سیاست هستی‌های موازی هستند، که با تغییر ذائقه زیباشناختی بشر و نیازهای او اولویت و اعتبارشان متغیر می‌شود، اما به‌دلیل جهانشمول بودن تجربه‌های اسطوره‌ای و نقش ارتباطی و رسانگی آن در اتصال انسان به تمامیت کیهان‌شناختی، جهان اسطوره، هماره مطلوب گم‌شده بشر و رابط او با جهان رازآلود و امر مقدس بوده و هست. افراط تفکر مدرن در اسطوره‌زدایی، بشر را به بازگشت به اسطورهای کهن چه در قالب بازتولید و بازخوانی بینش و کاراکتر اسطوره‌ای و چه در قالب خلق و آفرینش اسطورهای جدید کشاند.

جستار حاضر با توجه به سریان و جریان اسطوره در ادبیات معاصر به کندوکاو و بازنگری جهان‌بینی اسطوره‌ای در داستان‌های بیژن نجدی و تبیین سازوکارهای اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی در آنها می‌پردازد. بازخوانی و بازآفرینی اسطوره‌ها در داستان‌های نجدی چندلایه و درهم‌تنیده است و تکرار صرف اسطوره‌های باستان نیست. او زایش اسطوره‌ها را در بسترهای تقابلی، در تقابل با اسطوره‌های جهان مدرن (اسطوره علم و سیاست) معنادار می‌سازد و با اسطوره‌زدایی از دوره مدرنیته، و با تکیه بر مانایی، جاودانگی و تأثیرگذاری اسطوره‌های کهن، کاراکترهای داستانش را از حصار جهان کرانمند می‌گذراند و به جهان بی‌کران پیوند می‌زند.

کلیدواژه‌ها: اسطوره‌زدایی، اسطوره‌زایی، داستان کوتاه، بیژن نجدی.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان (نویسندهٔ مسئول)، neginbinazir@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، khazaneh37@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۹/۲، تاریخ پذیرش:۱۳۹٤/۱۰/۱۷

۱. مقدمه

اسطوره، حلقه اتصال بشر و آیینه‌ای ازلی است، برای نمایش جنبه‌های ثابت و جهانشمول (Universal) تجربه او (نک. بیرلین، ۱۳۸۹: ۳ و ٤). تداوم و حضور اسطوره، چه در بازتولید شخصیت‌های اسطوره‌ای و چه در سریان بینش و تفکر اسطوره‌ای، نشانگر این مهم است، که اسطوره بخشی جداناپذیر از جهان‌بینی و سیراندیشگانی بشر است و نیاز اساسی و مبرم او را به جهان اسطوره‌ها برجسته و نمایان می‌سازد. «اسطوره، همه جا هست و تنها لازم است که آن را بشناسیم» (همان: ۳). جذابیت اسطوره در ادوار مختلف، نمود و جلوه‌های متفاوت آن و سریان و تداومش چه در بازتولید و بازسازی اسطوره‌های کهن (شخصیت‌ها و زیرساخت‌ها) و چه در خلق و آفرینش اسطوره‌های جدید (اسطوره عقل، اسطوره سیاست، اسطوره‌های هنر و تیپ‌های سینمایی، نظیر مرد عنکبوتی، بشقاب پرنده و...)، این برداشت نادرست، که اسطوره را صرفاً متعلق به ذهن ابتدایی و پیشاعلمی می‌داند، منتفی و بی‌معنا می‌سازد.جهان اسطوره، جهان علم، جهان سیاست و... هستی‌های موازی هستند، که در ادوار مختلف به نسبت اولویت‌بخشی و تغییر منظر و زاویه دید بشر اهمیت و اعتبارشان متغیر می‌شود. با این تفاوت که جهان اسطوره، به دلیل جهانشمول بودن و نیاز درونی و روانشناختی بشر با لایه لایه زندگی اوگره خورده است.[۱]

خردگرایی عصر روشنگری همه‌چیز را برخلاف کلیسای خدامحور، در پیوند با انسان تعریف می‌کند. بر طبق آراء مدرنیته، هر اندیشه یا ابداع جدیدی باید فرایند اثبات عقلانیرا پشت سر بگذارد، در این جریان، پیشرفت، نوشدگی و سعادت فقط با انسان و مطالعات تجربی و عینی او محقق می‌شود. تفکر علّی که از پیامدهای انقلاب علمی است، شناخت هر پدیده‌ای را به مشاهده و تجربه حواس پنج‌گانه تقلیل می‌دهد؛در حالی که گزاره‌های جهان دین، عرفان و اسطوره گزاره‌های علّی نیستند، آنها نه بر مشاهدات تجربی بلکه بر قوای احساس و باور انسان استوارند و چیزهایی را در فراسوی مرزهای حواس ما تبیین می‌کنند (نک، بیرلین، ۱۳۸۹: ٤۱۹؛ آرمسترانگ، ۱۳۹۰: ۸۵ و احمدی، ۱۳۷٤: ۱۱-۱۲). اسطوره‌زدایی مدرنیته در ناباوری به بنیان‌های اندیشه‌های اسطوره‌ای، مانند اعتقاد به ماورای طبیعت در چنین ساحتی شکل می گیرد، مدرنیته با تقدس‌زدایی از عرصه اجتماعبه القای این اندیشه می‌پردازد، که دیگر در جهان هیچ امر مقدس و رازواره‌ای وجود ندارد (نک، گلدمن، ۱۳۸۷: ٤٥ و ملکیان، ۱۳۸۱: ۲۷۹). از عصر روشنگری تا قرن نوزدهم علاوه بر موارد فوق، تحقیقات روانکاوانه فروید و تاریخ‌گرایی قرن هجدهم، به سیر اسطوره‌زدایی

مدرنیته، شتاب دادند (نک، قاسم‌زاده و قبادی، ۱۳۹۱: ۳۸)؛ مدرنیته برخلاف اسطوره‌های کهن که مبنای حرکت آن خدایان بودند، انسان را تا مقام خدایی بالا می‌کشد و به او تصویر خدایی می‌دهد؛ تسلط انسان بر محیط پیرامونش، جسارت دگرگون کردن طبیعت، دستاوردهای گسترده علمی، کشفیات طب مدرن، بهداشت، فناوری‌های خودکار و روش‌های پیشرفته حمل و نقل، زندگی را متحول ساخت و انسان غربی اندیشید، دیگر قوانین مقدس و تغییرناپذیر وجود ندارد. به موازات پیشرفت مدرنیته و دست‌یابی لوگوس (خردمحوری/ اصالت عقل)، به نتایج درخشان، اسطوره بیش از پیش بی‌اعتبار می‌شود، اما لوگوس قادر نبود، به همه ابعاد زندگی بشر معنا بدهد (نک، آرمسترانگ، ۱۳۹۰: ۸٦). بنیان‌ها و استلزامات مدرنیته «اسطوره را از پهنه اجتماع واپس زد و راه بازگشت به عصر پیشامدرنیته را مسدود نمود، اما در ساحت رویکرد افراطی در حذف اسطوره‌ها، راه احیای اساطیر گشوده شد و اسطوره‌گرایی به پیروی از اصل فلسفی در ساحت انکار، اثبات نهفته است، بازیابی و بازنمایی شد» (قاسم‌زاده و قبادی، ۱۳۹۱: ۳۹).

این مقاله با تمرکز بر حضور و جریان اسطوره در ابعاد زندگی بشر، تغییر روساخت‌های آن و اهمیت بازشناسی جلوه‌های آن در زندگی، به‌ویژه در ادبیات، به تحلیل و واکاوی جهان‌بینی اسطوره‌ای در داستان‌های بیژن نجدی می‌پردازد.داستان‌ها محمل قدرتمندی هستند، برای بازتولید و بازسازی اسطوره‌ها (قاسم‌زاده و قبادی، ۱۳۹۱). انسان مدرن، پس از ناامید شدن از اسطوره‌های زندگی مدرن (اسطوره علم، سیاست، عقل و...) برای آرامش و رهایی خود در داستان‌هایش به دنیای اسطوره‌ها ـ بازسازی اسطوره‌های کهن و یا خلق اسطوره‌های جدید ـ پناه می‌برد. مقاله حاضر با کندوکاو و واکاوی در جهان‌بینی اسطوره‌ای نجدی[۲] (۱۳۲۰– ۱۳۷٦)، به تبیین ساز وکارهای اسطوره‌زایی و اسطوره‌زدایی در چهار داستان «گیاهی در قرنطینه»، «می‌دانست که دارد می‌میرد»، «خال» و «سه‌شنبه خیس» می‌پردازد.

اسطوره‌ها در جهان داستان‌های نجدی به شیوه‌ها و شگردهای متفاوتی نمود و جلوه می‌یابند؛ در داستان‌های نجدی هم اسطوره‌زایی هست و هم اسطوره‌زدایی، هم بازتولید شخصیت‌های اسطوره‌ای کهن و هم زیرساخت و بینش اسطوره‌ای، این سریان و تداوم هم در حوزه‌ها و بسترهای عاشقانه دیده می‌شود، هم در تقابل با جهان علم‌زده (اسطوره علم) و هم در تقابل با جهان سیاست (اسطوره سیاست) و... . نجدی، انسان معاصرِ ناامید از اسطوره‌ها و امکان‌های زندگی مدرن را، در بازتولید و بازسازی اسطوره‌های کهن در داستان‌هایش به آرامش و رهایی دعوت می‌کند. او با بازآفرینی اسطوره‌های کهن و چیدمان

چندبُعدی اسطوره در یک داستان علاوه بر رهایی از بحران معرفتی دنیای مدرن، با گره‌زدن و اتصال انسان مدرن با قهرمانان ملی و اسطوره‌ای، زمان خطی را درمی‌نوردد و آنها را به زمان ازلی و حلقوی متصل می‌کند.

پژوهش‌های بسیاری درباره آثار داستانی نجدی انجام شده است، اما در پیوند با مقاله حاضر می‌توان تحقیق‌های زیر را نام برد، با اشاره به این نکته که تکیه پژوهش‌ها بر یک داستان بوده است: «بینامتنیت و معاصرسازی حماسه در شب سهراب‌کشان» از ابراهیم سلیمی کوچی و محسن رضائیان؛ «بازتاب اسطوره رستم و سهراب در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی» از غلامحسین شریفی ولدانی و محمد چهارمحالی و «صندوق‌خانه ایدئولوژی: تأویل نشانه‌شناسی گیاهی در قرنطینه بیژن نجدی» از سینا جهاندیده کودهی. محور تحقیق در مقاله‌های اول و دوم یک داستان و رویکردآنها نیز با جستار حاضر متفاوت است، مقاله اول از منظر بینامتنیت به تحلیل داستان پرداخته و با تکیه بر روابط بینامتنی و مفهوم معاصرسازی، مفاهیمی چون دیگری و همسانی شخصیت‌های دو داستان را بررسی نموده است؛ مقاله دوم بر این باور است، که فقط در داستان شب سهراب‌کشان زیرساخت اسطوره‌ای وجود دارد (در حالی‌که پژوهش حاضر به تحلیل و تبیین بینش و جهان‌بینی اسطوره‌ای نجدی در داستان‌ها می‌پردازد)، تکیه مقاله بر زاویه دید داستان و توصیف صفاتی چون: جوانی، بی‌قراری و پرسشگری در کارکتر سهراب و مرتضی در داستان فردوسی و نجدی است. مقاله سوم به تحلیل نشانه‌شناسی داستان «گیاهی در قرنطینه» پرداخته و داستان را از منظر ایدئولوژی، گفتمان و قدرت تحلیل نموده است.

۲. خلاصهٔ داستان‌ها

گیاهی در قرنطینه: طاهر دچار نوعی بیماری پوستی شده، مارجان (مادر طاهر) بیماری را سرخک می‌داند و با روش‌های سنتی و جادویی به درمان طاهر می‌پردازد. دکترِ دِه، بیماری طاهر را نشانه یک ترس موروثی و لاعلاج می‌داند. دکتر در جواب میرآقا (پدرِ طاهر) برای شیوه درمان می‌گوید: فقط بنشین و نگاه کن. سرانجام قادری، بیماری طاهر را با روشی اسطوره‌ای، با یک سنجاق که در سینه‌اش می‌بندد و یک قفل در شانه‌اش درمان می‌کند. طاهر و خانواده‌اش به این وضعیت کاملاً خو گرفته و عادت کرده‌اند، طاهر قفل را جزئی از خودش می‌داند. طاهر، برای رفتن به سربازی، توسط مرد سفیدپوش معاینه می‌شود. مرد سفیدپوش، نماینده زندگی و تفکر مدرن در کمیسیون پزشکی نظام وظیفه (از دستاوردهای

مدرنیته) است. او کارکرد قفل را نه می‌فهمد و نه باور دارد، برخلاف اصرارهای فراوان طاهر، او و همکارانش برای برداشتن قفل و درمان طاهر اقدام می‌کند، اما برداشتن قفل مساوی می‌شود با برگشت بیماری و محبوس شدن طاهر در بیمارستان، در «قرنطینه» (نجدی، ۱۳۷۳: ۷۹– ۸۵).

می‌دانست که دارد می‌میرد: مرتضی یک مبارز سیاسی است، که از دست ژاندارم‌ها فرار می‌کند و به جنگل پناه می‌برد. روایت داستان در گریزهای مرتضی، تیر خوردنش و هماهنگی و همسانی او با جنگل، گیاه و به‌ویژه درخت پیش می‌رود. ژاندارم‌ها، مرتضی را هدف می‌گیرند، تیر بر استخوان زانوی مرتضی می‌نشیند، او کشان کشان خود را لای گیاهان پنهان می‌کند، چند ژاندارم همزمان شلیک می‌کنند و مرتضی سوراخ سوراخ می‌شود، او پایش را از مچ تا ران لای شاخه‌ها می‌گذارد و دستانش را در برگ‌ها. او کم‌کم با درخت یکی می‌شود، به‌گونه‌ای که تمییز او از درخت غیر ممکن می‌شود. ژاندارم‌ها بارها از کنار درخت گذشتند، اما مرتضی را ندیدند، او با درخت یکی شده بود (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۸۸–۱۹۲).

خال: داستان از ماجرای پاک کردن خالی که روی بازوی چپ راوی کنده شده بود، شروع می‌شود، طرح خال یک پنجره است، که لنگه آن باز است و روی آن یک گلدان خالی است. وقتی دلاک می‌رود وسایل لازم را بیاورد، راوی از پنجره بازویش به دنیای درون، به گذشته و به ناخودآگاهش پناه می‌برد، در دنیای پنجرهٔ راوی یک زن زندگی می‌کند، راوی آن را «خانم» می‌نامد. او جلوه‌ای از همه زنانی است، که راوی دوست دارد و یا می‌تواند دوست داشته‌باشد، او مادربزرگ، مادر، زن، معشوقه و... راوی است. زنی که با پنجره و به‌ویژه با درخت ارتباطی معنادار دارد. همیشه درنگاه راوی، خانم و درخت یکی می‌شود (این‌همانی) و این تصویر قابل تفکیک نیست. داستان در گفتگوی راوی با خانم (بعد زنانه روح او) پیش می‌رود، وقتی زن می‌رود، همه زنان زندگی راوی، آنها که قبلاً هم مرده بودند، دوباره می‌میرند و حالا موقع پاک کردن خال است (همان: ۱۶۶–۱۷۶).

سه‌شنبه خیس: داستان از یک روز بارانی آغاز می‌شود، ملیحه با یک چتر آبی به طرف زندان اوین می‌رود، قرار است، زندانیان سیاسی را آزاد کنند و ملیحه به دیدار پدر می‌شتابد. در باران شدید، تلاش ملیحه برای نگه‌داشتن همزمان چتر و چادر، بی‌فایده است، او چتر را رها می‌کند و چتر می‌شکند. در صف منتظران، مادری که بیقرار دیدن پسرش است، چترش را به ملیحه می‌دهد و پسر را در آغوش می‌کشد. پدر ملیحه (سیاوش) سال‌ها پیش تیرباران

شده است، اما ملیحه باور ندارد، او رؤیای پدر را (چتر) با خود به خانه می‌برد، با او حرف می‌زند و... پدربزرگ تلاش می‌کند او را از دنیای رویای‌اش جدا کند، تا واقعیتِ مرگ پدر را بپذیرد. در مسیر برگشت از منزل پدربزرگ، باران چتر را از دست ملیحه می‌رباید، رویای پدر می‌رود و ملیحه واقعیت مرگ و نبود پدر را در فقدان چتر می‌پذیرد. چتر گم می‌شود، نعش چتر را ناپدید می‌شود، همان‌طور که نعش سیاوش. چتر هم یک سیاوش می‌شود (نجدی، ۱۳۷۳: ٦۹-۷۷).

۳. اسطوره؛ دیروز، امروز، همیشه

جهانِ به شدت ملموس و باورپذیرِ اسطوره، که شالوده و مبنای زندگی بشر دیروز بود، ارتباطَ معنادار و ژرفی با همه لایه‌های زندگی او داشت و «او را از زمانِ فانی دور می‌کرد و به شکلی جادویی وارد زمان بزرگ، زمان مقدس، می‌کرد» (الیاده، ۱۳۷۵: ٢٤)، در تفکر مدرن، در تقابل با نگرش علمی و داده‌های عقلی، هم‌ردیف با باورهای خرافی، افسانه و سنت، بی معنا، مهمل و پوچ شد. سریان و جریان اسطوره‌ها در همه ادوار تاریخی و نزداقوام و ملت‌های مختلف به گونه‌ای بوده و هست، که باور یا ناباوری و پذیرش یا عدم پذیرش بشر پیشامدرن، مدرن و پسامدرن، نتوانسته خللی در جوهره و ذات آن ایجاد کند، بلکه منجر به دگرگونی‌ها و تحول‌ها در روساخت‌ها و در بازتولید و یا خلق اسطوره‌های کهن و نو نمایان شده است. به باور جوزف کمبل، (J.campbel) «گزاف نیست اگر بگوییم اسطوره، روزنی مخفی است، که انرژی‌های پایان‌ناپذیر کیهان را به قالب فرهنگ انسانی می‌ریزد. ادیان، فلسفه و هنر صورت‌های اجتماعی انسان ابتدایی و تاریخی، کشفیات اولیه علم و فناوری، رویاهای خواب ناآرام از درون حلقه اساسی و جادویی اسطوره می‌جوشند و به بیرون جریان می‌یابند» (بیرلین، ۱۳۸۹: ۳٤۹).

پروژه مدرنیته با سوژه دکارتی، حاکمیت مطلق عقل، علم‌گرایی افراطی (نگرش پوزیتویستی)، بی‌اعتنایی به هویت فردی، تکیه بر دین‌گریزی، خودشیفتگی ناشی از پیشرفت و تکنولوژی و سلطه نظام بر افراد بر اسطوره‌ها خط بطلان کشید. در واقع مدرنیته وجه تمایز و امتیاز خود را در اسطوره‌زدایی و رهایی از اسطوره‌های پیشامدرن می‌دانست (نک. تورن، ۱۳۸۰: ۱۹ و نوذری، ۱۳۸٤: ۷ و ٤۱). به‌دلیل نهفتگی اسطوره در دل وقایع و امور، نیاز بشر به ارتباط و اتصال با زمان بی‌کران و مقدس و نقش رسانگی اسطوره در اتصال انسان به آن غایت و به قول ریکور، تمامیت کیهان‌شناختی، اسطوره‌ها بازسازی و

بازتولید می‌شوند (بیرلین، ۱۳۸۹: ۳٤٦، الیاده، ۱۳۷۵: ۲٤ و جهـانبگلو، ۱۳۹۰: ٤۳). از منظـر ریکور«هنگامی‌که بشر به دوران مدرن می‌رسد، مساله برخورد اسطوره با تاریخ علم، مهم و برجسته می‌شود، هنگامی که این برخورد صورت می‌گیـرد، فراینـد اسـطوره‌زدایـی محقـق می‌شود... انسان ـ اعم از ابتدایی و مدرن ـ دوپاره شده است، چرا که تمامیت کیهان‌شناختی خویش را از دست داده است و برای دستیابی مجدد آن تمامیت، به اسطوره نیاز دارد (نک. جهانبگلو، ۱۳۹۰: ٤٤ و ٤۳). نیاز درونی و پنهان بشر به اسطوره در پـروژه اسـطوره‌زدایـی دنیای مدرن نیز او را به اسطوره‌سازی وادار نمود. یکی از بنیادهای اساسی تفکر مدرنیسـم، دغدغه بازگشت به جهان اسطوره‌هاست، «مدرنیسم اصطلاحی انقلابی برای توصیف هنر و فرهنگ در صد سال اخیر است، که نهضتی زیباشناختی علیه جریان اسطوره‌زدایی مدرنیتـه محسوب می‌شود» (کوپ، ۱۳۸٤: ۱۹). اسطوره‌های مدرن نظیر عقل، علـم، سیاسـت ـ هـر یک به نحوی از انحا ـ در راستای پاسخگویی به نیاز بشر وبرای رهـایی او از بـن‌بسـت و بحران معرفتی خلق و تولید شدند (نک. کمبل، ۱۳۸٤: ۱۹–٦۸؛ جهـانبگلو، ۱۳۹۰: ۲۷–٤۸؛ مـوقن، ۱۳۹۰: ۳۱۷–۳۵۰ و قاسـم‌زاده و قبـادی، ۱۳۹۱: ۳۸–۳۹)، بـا ایـن تفـاوت کـه اسطوره‌های جهان مدرن به قوت، مانایی و تأثیرگذاری اسطوره‌های پیشـامدرن نیسـتند، اما نشانگر ریشه‌داری اسطوره در جان و جهـان بشـر و گریزناپـذیری او از ایـن حلقـه ارتباطی هستند.

در جهان مدرن هنگامی که اسطوره از دلالت‌های دینی، تقـدس و رازوارگـی‌اش تهـی شد، زندگی و جهان هستی نیز بخش عظیمی از رمز و راز خود را از دست داد، این شکاف بزرگ در ظاهر با تبیینات صرفاً عقلانی پر شد، تبییناتی که هرچنـد دقیـق، عینـی و علمـی بودند، فاقد خصلت شـعری، جـذابیت‌هـای حسـی و عـوالم رویـایی بودنـد. دغدغـه‌هـا، خواهش‌ها و خوشایندهای انسان صرفا با گزاره‌های علی و توضـیحات عقلانـی و علمیپـر نمی‌شود؛ شعر، موسیقی، هنر، اخلاق، دین و جهان ناهشیار نیز به همان نسبت شکل‌دهنـده جهان و زبان او هستند.یونگ می‌گوید: «در سخنان افراد، تصاویر و اندیشه‌های اساطیری به ندرت به زبان می‌آید، یعنی تا سـال ۱۹۳۳ تنهـا دیوانگـان بودنـد کـه در زبانشـان پـاره‌ای اندیشه‌های اساطیری زنده به کار می‌رفت، پس از آن به ناگاه جهان قهرمانان، جهان هیولاها، همچون نیرویی ویرانگر سرتاسر عالم را فراگرفت و این اصل را به اثبات رساند، که جهـان غریبِ اساطیر به رغم گذار از سده‌های خردباوری و روشنگری هنوز نیروی زنده خود را از دستَ نداده است». نـه تنهـا آرمـان‌شـهر نژادگرایانـه مکتـب اصـالت آریـاییچیزی اسـت، اسطوره‌وار که کمونیسم نیـز کـه مسـتلزم سـاختاری معادشـناختی و هـزاره‌ای اسـت نیـز

اسطوره‌وار است، اسطوره‌ای که مبتنی بر شعارهای سرنمون‌وارِ آزادسازی و رهایی و صلح و آرامش و از میان رفتن تضاد اجتماعی و طبقات و اجرای عدالت کامل و برخورداری از فیضِ زمین غائی و آرمانی است (نک، مورنو، ۱۳۹۰: ۱۷٤–۱۷٦).

انسان هرگز از جلوه‌نمادین آرمان‌هایش دست برنداشته است، اساطیر جهان نو شکل و شمایل و سبک و سیاق خود را دارند. غیر از حضور فردی اساطیر در جوامع غربی و حضور زنده آن در برخی از جوامع آسیایی، آفریقایی، استرالیایی و حتی زنده بودن اساطیر در نزد سرخ‌پوستان آفریقا، سیطره و گستره ژرف اساطیر (بن‌مایه‌ها، بینش، زیرساخت و کارکترها) را می‌توان در گرایش‌های هنری نوین نیز یافت؛ جنبش‌های هنری چون سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، رئالیسم جادویی و فراتوگرایی پست‌مدرنیسم از جمله گرایش‌هایی هستند، که هوادار حیات‌بخشی اساطیر در جهان معاصر هستند (نک، اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۷٤). یکی از دلایلی کهاسطوره‌ساز بودن ذهن انسان را در هر زمان و هر شرایطی تأیید می‌کند، اسطوره‌های بسیار ویرانگر قرن بیستمهستند، که به قتل‌عام و نسل‌کشی منجر شدند، این اسطوره‌های ویران‌گر به شدت تندرو، قومی، فرقه‌ای و خودپرستانه بودند، تلاشی برای برکشیدن خود به بهای شیطانی کردن دیگران.این اسطوره‌ها مردود شدند چون با معیارهای بشری انطباق نداشتند، آنها فاقد روح هم‌دردی، احترام و تقدس برای انسان و هستی بودند. هر گونه اسطوره‌ای از این دست مدرنیته را تحلیل برد، چرا که لوگوس نمی‌توانست با این قبیل ترس‌ها، آرزوها و روان‌پریشی‌های ریشه‌دار به مقابله برخیزد، این نقشی است، که از عهده اسطوره‌های اخلاقی و معنوی برمی‌آید (نک، آرمسترانگ، ۱۳۹۰: ۹۵).

با وجود اسطوره‌زدایی گسترده‌ای که در عصر مدرن اتفاق می‌افتد، اما کماکان اسطوره باقی می‌ماند و حتی اسطوره‌های جدید ساخته می‌شود، خود مدرنیته و خردباوری، اسطوره عصر می‌شود، بنابراین، «نمی‌توان گفت که جهان نوین کاملاً رفتار اسطوره‌ای از میان برده است، بلکه حوزه‌عملش تغییر کرده است. اسطوره دیگر در بخش‌های سرشتین زندگی چیرگی نداردو تا حدی در لایه پوشیده‌تر روان و تا اندازه‌ای در فعالیت‌های ثانوی یا غیر مسئولانه جامعه سرکوب گشته است» (الیاده، ۱۳۷۵: ۳٦). کمبل بر این باور است که در سراسر جهان مسکون، در همه زمان‌ها و تحت هر شرایطی، اسطوره‌ها شکوفا می‌شوند، زیرا اسطوره به‌نوعی منشاء درونی ـ روان‌شناختی دارند (بیرلین، ۱۳۸۹: ۳٤۹).

۴. جهان‌بینی اسطوره‌ای نجدی

درهم‌تنیدگی جان و جهان بشر با اسطوره و نیاز درونی او به این ناخودآگاه و تفکر جمعی در داستان‌های معاصر، متناسب با دغدغه‌ها و جهان‌بینی نویسنده، نمودها و جلوه‌های متنوع می‌یابد. «نقش اسطوره در جهان مدرن را می‌توان در روایت‌های تاریخی و داستانی دنبال نمود» (نک. جهانبگلو، ۱۳۹۰: ۲۹). جهان اسطوره‌ای نجدی، موازی با جهان‌های دیگر زندگی مدرن، چون جهان سیاست، جهان علم و... در داستانهای او حرکت می‌کند و در بسیاری از موارد به دلیل مانایی و قدرت ریشه‌دار بر جهان‌های دیگر می‌چربد و غلبه می‌کند، دلایل، انگیزه‌ها و بسترهای متفاوت اسطوره‌زایی‌ها و بازتولید و بازسازی اسطوره‌های کهن در جهان داستان‌های نجدیبه اشکال متفاوت و چندلایهنمایان می‌شود:

۱. بازتولید شخصیت‌های اسطوره‌ای و استفاده از معانی و کارکرد آن‌ها در بافتی جدید، مثل شخصیت سیاوش در داستان «سه‌شنبه خیس»؛

۲. سریان کهن‌الگوها (archetype) و بینش اسطوره‌ای، چون کهن الگوی آنیما، زمین ــ مادر، زیرساخت انسان ـ درخت (که از موتیف‌های(motife/ motive) داستان‌های نجدی است) و جادودرمانی؛ (خال، گیاهی در قرنطینه و می‌دانست که دارد می‌میرد)

۳. صورتبندی جهان اسطوره در تقابل با قدرت سیاسی (می‌دانست که دارد می‌میرد)؛

٤. بازسازی اسطوره در تقابل با حاکمیت عقل و اسطوره علم ـ که از پیامدهای مدرنیته‌اند ـ (گیاهی در قرنطینه)؛

۵. روی آوری از جلوه‌ایاز اسطوره به شیوه‌ای دیگر از آن (گیاهی در قرنطینه)؛

٦. درهم‌تنیدگی دو زیرساخت اسطوره‌ای در بستری عاشقانه و رمانتیک (خال)؛

۷. انتخاب جریان‌ها و شیوه‌های داستان‌نویسی در تقابل به صورتبندی‌های مدرنیته: بُعد دیگری از جهان‌بینی اسطوره‌ای نجدی در ژانرها و قالب‌های داستان‌نویسی او بروز می‌یابند؛ دو شیوه داستان‌نویسی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت که هم‌زمان و توأمان در داستان «گیاهی در قرنطینه» استفاده شده‌اند، جریان‌هایی هستند، که در اعتراض به پیامدها و صورتبندی‌های مدرنیته شکل گرفتند (نک. بی‌نظیر و رضی، ۱۳۸٦). علاوه بر سازوکارهای فوق و چندوجهی بودن تبلور جهان اسطوره‌ای نجدی در داستان‌ها به این نکته نیز باید توجه نمود، که اتفاقات و وقایع روزمره و گذرا چون مبارزات سیاسی، عشق‌های زمانمند، بیماری‌های متداول و... در اتصال به جهان اسطوره، از حصار زمان قالب مدار، گذرا و

کرانمند می‌گریزند و به زمان بی‌کران و مقدس پیوند می‌یابنـد. کارکترهـای داسـتان در هـر بافت و بستری در اتصال به جهان اسطوره، مانا و جاودانه می‌شوند.

۱.٤ الگوی انسان ـ درخت

در باورداشت اسطوره‌ای، عناصر و پدیده‌های هستی، جاندار و زنده‌اند، احتـرام گذاشـتن و تقدس‌بخشی به آنها، بخشی از دغدغه اصلی بشر بوده؛ توتم یا تـوتم‌گرایـی (totoemism) یکی از محورهای کانونی این تفکر است. «از دورترین ایام، تصور مثالی درخـت بـه مثابـه آیینه تمام‌نمای انسان و ژرف‌ترین خواست‌های اوست. این تصویر مثالی، زاینده انبوهی رمز است، که در شاخه‌های بی‌شمار گسترش می‌یابند و خرمن خرمن در بستر اساطیر و دیانات و هنرها و ادبیات و تمدن‌های گوناگون می‌ریزند» (دوبوکـور، ۱۳۷٦: ۸). در نظـام تـوتمی، درخت یکی از موتیف‌هایی است، که وابسته‌ها و ملحقات مفهومی ـ تصـویری فراوانـی را در شبکه تداعی می‌آفریند، او حامی و پاسدار بشر و افراد قبیله است، دشمن را دفع می‌کند، بیماری را شفا و از آینده خبر می‌دهد، در تفکر اسطوره‌ای، درخت، روح و سایه دارد و گاه درخت را صرفاً جایگاه ارواح می‌دانستند. درخـت‌هـا هوشـمند هسـتند (نـوعی سـپیدار)، عواقب انداختن درخت را مرگ شخص و یا ناتوانی او در بقیه عمر می‌دانستند، درخت نیز چون انسان ناله می‌کند، روح درخت، سبب رشد کشـت و موجـب زاد و ولـد و سـهولت زایمان زنان است، درختان جنگلی جان دارند و برش‌های رویتنه‌شان را همان‌قدر احسـاس می‌کنند، که انسان زخم‌اش را (نک. فریزر، ۱۳۸٦: ۱۵۳– ۱۵٤و ۱۵٦– ۱٦۰).

سرنمون یا کهن‌الگوی انسان ـ درخت، در تفکر اسطوره‌ای که در پیونـد و ایـن‌همـانی (identity) انسان و درخت نمود یافته است، ارتباط معناداری با دغدغه اصلی بشر، نامیرایی و جاودانگی دارد. بشر در پیوند با درخت و مؤلفه‌ها و همبسته‌های مفهومی ـ تصویری آن، چون حیات، رویش، زایش و سرسـبزی، بـه اسـتمرار زنـدگی و فناناپـذیری مـی‌اندیشـد، «آدونیس، خدای رستنی‌ها در یونان از شکاف درخت به دنیا می‌آید. اُزیرس در مصربه مانند درخت، پس از مرگ زنده می‌شود» (دوبوکور، ۱۳۷٦: ۱۹). نخستین انسان‌های ایرانی مشی و مشیانه از درخت ریواس روییده‌اند و درخت سیاووشان از خون سیاوش رشد کرده‌است. درخت و انسان در محور جانشینی به توالی و تکـرار جـایگزین یکـدیگر مـی‌شـوند، ایـن جانشینی، نشان از میل کهن انسان به استمرار و تـداوم عمـر و رهـایی از حصـار زمـان در چرخه گیاهی دارد. درخت رمز نیروی مقدس و بیمناک، حلقه ارتباط زمین و آسمان، اکسیر

ملکوتی و موروث طول عمر، جاودانه جوان ماندن، نامیرایی و بی‌مرگی، نوزایی، باروری و جادوی حیات است (نک. کاسیرر، ۱۳۷۷: ۲۸۹؛ فریزر، ۱۳۸٦: ۱۵۱-۱٦۰ و دوبوکور، ۱۳۷٦: ۹-۲۰).

کهن‌الگوی انسان ـ درخت ـ که یکی از موتیف‌های اصلی داستان‌های نجدی است ـ علاوه بر مفاهیم باستانی در تغییر و چرخش بسترهای داستانی، نمود و جلوه‌های متفاوتی می‌یابد.استفاده از کهن‌الگوها و بن‌مایه اساطیری در داستان‌ها گاه در تقابل با جهان خردمحور است و اعتراضی است، به مؤلفه‌ها و ویژگی‌های جهان و تفکر مدرن. در دو داستان«می‌دانست که دارد می‌میرد» و «گیاهی در قرنطینه» نوعی واکنش در مقابل ظلم/ سیاست و سیطره علم مشهود است. در هر دو داستان شخصیت با استحاله و تداوم در درخت، هم، چون درخت، همیشه سبز و بی‌مرگ می‌شود (و در رویش سالانه درخت با او سبز می‌شود) و هم قدرت کاذب علم و عقل را که چون اسطوره قد علم کرده‌اند، می‌شکند.

کهن‌الگوی انسان ـ درخت در شخصیت طاهر (گیاهی در قرنطینه)، کاراکتر مرتضی (او می‌دانست که دارد می‌میرد) و خانم (خال) به انحای مختلف باعث مانایی و زایایی شخصیت‌ها می‌شود. در داستان «گیاهی در قرنطینه» طاهر همان گیاه/ درخت است، که در بستر تفکرات بومی و باورهای اسطوره‌ای در روستا زندگی می‌کند و به شیوه جادویی (بسته شدن یک قفل در شانه برای کنترل بیماری) درمان می‌شود، اما پس از برداشته شدن قفل توسط مرد سفیدپوش، در قرنطینه ـ که یکی از دستاوردهای مدرنیته است- محبوس می‌شود، مرد سفیدپوش، نماینده تفکر مدرن و نماینده کمیسیون پزشکی نظام وظیفه، سنت‌ستیز و خردمحور است، هر آنچه را که با معیارهایعلمی و عقلی تبیین نشود، رد می‌کند. کارکترهای داستان، قادری، مارجان، طاهر و البته پدر طاهر در یک سو قرار می‌گیرند و شخصیت مرد سفیدپوش در سویی دیگر (نمایی از تقابل دو نگاه و دو اندیشه). قادری که ظاهری شبیه جادوگران دارد، با اعمال جادویی و سنتی بیماری را مهار و کنترل می‌کند، درمانی سنتی که نگاه خردمحور مدرن برنمی‌تابد.«گیاهی در قرنطینه» همان طاهر است در قرنطینه. در این داستان زیرساخت اسطوره انسان ـ درخت، در تقابل با اسطوره‌های زندگی مدرن (عقل و علم) بازتولید می‌شود. راوی با اسطوره‌زدایی از اسطوره‌های کاذب به اسطوره‌های کهن پناه می‌برد. این‌همانی طاهر و درخت و تبدیل مداوم و جایگزینی این دو به یکدیگر علاوه بر نام داستان در ساختار روایی نیز کاملاً مشهود است. «رد آن را [درد را] طاهر همیشه در تنش گم می‌کرد. از چوب درختانی که کف اتاق را پوشانده بود بوی برگ نمی‌آمد، همان طوری‌که صدایی از طاهر به خاطر درد،

شنیده نشد» (نجدی، ۱۳۷۳: ۸۰). طاهر در بافت و بستر روستایی با باورهای بومی و درمان جادویی (نک. ٤-٤-) بهبود یافته و زندگی برایش به شیوه معمول جریان دارد، اما مرد سفیدپوش (نماینده تفکر مدرن) درمان جادویی را نه باور دارد و نه کارگر می‌داند، او به شیوه علمی و برپایه دستاوردهای عقلی و منطقی به درمان طاهر می‌پردازد (تقابل دو اسطوره). «همان روز طاهر را به بیمارستان پادگان بردند. دکترها برای دیدن قفل او را مثل درختی در اسفندماه، لخت کردند. قفل فقط یک برگ بود... او را دمر، روی تخت جراحی زیر تشتی پر از چراغ دراز کردند. این بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون» (همان: ۸۵). در محور جانشینی درخت و طاهر جایگزین یکدیگر می‌شوند. در این‌همانیِ طاهر و درخت، طاهر درخت است و قفلی که بر شانه اوست، یک برگ و درد طاهر، بوی برگ است. درخت‌سانی (arborescence) طاهر را در داستان گیاهی در قرنطینه می‌توان به صورت زیر نشان داد:

طاهر	قفل	درد طاهر
↓	↓	↓
درخت	برگ درخت	بوی برگ

پس از برداشتن قفل، بیماری طاهر برمی‌گردد و به همین دلیل او را در اتاقی می‌نهند و روی در اتاق مقوایی چسبانده و روی آن می‌نویسند:«قرنطینه» (نک. همان). در این داستان شکست و ناتوانی اسطوره‌های مدرن (علم و عقل) در برابر تفکر و بینش اسطوره‌ای کهن، هم در این‌همانی انسان و درخت نمود یافته و هم در جادودرمانی که خود بخشی از بینش اسطوره‌ای است.

نمونه‌ای دیگر از الگوی انسان ـ درخت در کارکتر مرتضی و در تقابل با قدرت سیاسی ارائه می‌شود. مرتضی یک مبارز سیاسی است که در پیوند و این‌همانی با درخت زایا و مانا می‌شود. نجدی در بازسازی و بازتولید اسطوره‌ها رنگ زمان و دوران خویش را با آن‌ها همراه کرده، تا هم نیاز بشر را به اسطوره‌های باستان برجسته سازد و هم عجز و استیصال اسطوره‌های زندگی مدرن را نمایان نماید. درخت چون هر واژه‌ای یک بستر طبیعی و معنای اولیه و حقیقی دارد، اما این پدیده طبیعی در زندگی مدرن و در پیوند با مفاهیم سیاسی و وابسته‌های آن از محیط طبیعی و اولیه خویش جدا شده و معانی ثانوی و انتزاعی یافته‌است، مثلاً در داستان نویسندگان گیلانی، جنگل و درخت در پیوند با قیام میرزا کوچک جنگلی بار سیاسی ـ اجتماعی یافته و به نماد مقاومت و ایستادگی بدل شده‌است،

قیام جنگل همان قیام میرزا است و درخت نماد، پایداری و مقاومت.در داستان «او می‌دانست که دارد می‌میرد»، مرتضی پس از فرار از دست ژاندارم‌ها (قدرت سیاسی) به جنگل پناه می‌برد. بستر روایی داستان در گریزهای مرتضی و هماهنگی و این‌همانی او با طبیعت و جنگل و تلاش ژاندارم‌ها برای یافتن او پیش می‌رود. «درختان او را دور می‌زدند... پاییز با صدای برگ از زیر پاهایش رد می‌شد. رودخانه کم‌عمقی با آسمان خیس از کنار سنگریزه‌ها می‌گذشت... آن طرف رودخانه، جنگل آنقدر خسته بود که مرتضی دیگر نمی‌توانست بدود» (نجدی، ۱۳۸۵: ۱۸۸). خستگی مرتضی و خستگی جنگل یکی است، جنگلی که مرتضی را در خود جا می‌دهد و او را برای همیشه نامیرا می‌سازد. تیری بر زانوی مرتضی می‌نشیند «استخوان زانوی چپ مرتضی تکه تکه شد. کمی دورتر، دانه‌های برنج درد می‌کشیدند و نمی‌توانستند خاک را پاره کنند» (همان: ۱۸۹). در تفکر اسطوره‌ای درخت می‌نالد، گریه می‌کند و می‌غرد و گاه از درخت خون می‌چکد، این باور بین درد درخت و رنج انسان نسبتی برقرار کرده است (نک. فریزر، ۱۳۸٦: ۱۵۵ و دوبوکور، ۱۳۷٦: ۳۱). هم‌زمان با تکه تکه شدن مرتضی ومتلاشی شدن کالبدش و آبیاری شدن زمین با خون مرتضیدانه‌های برنج از خاک سر برمی‌آورند، این‌همانی درد مرتضی و درد زایش و رستن گیاه را می‌توان در رستن گیاه سیاوشان از خون سیاوش، بنفشه از خون آتیس، گل سرخ و شقایق از خون آدونیس دید (نک. شوالیه و گربران، ۱۳۸٤: ۱۹۵/۳–۲۰۳ ؛ حسن‌زاده، ۱۳۸۱: ۲۵۵/۱ و بهار، ۱۳۷٦: ۲٦٤).

حرکت داستان در جست‌وجوی ژاندارم‌ها برای یافتن جسد مرتضی و حرکت تدریجی درهم‌تنیده شدن مرتضی و درخت ادامه می‌یابد، راوی برای پررنگ شدن این بستر اسطوره‌ای به سرنمون ازلی اشاره می‌کند، زمانی که هیچ پدیده‌ای نامی نداشت و آغاز هستی بود «اگرچه اسم درختان اطرافش را نمی‌توانست به یاد آورد اما هنوز آنها را می‌دید» (همان: ۱۹۰). به‌تدریج و آهسته مرتضی با گیاهان اطرافش، با درخت یکی می‌شود «انگار ریشه گیاهان پاهایش را گرفته بودند ... مرتضی پایش را از مچ تا ران لای شاخه‌ها گذاشت... چند ژاندارم انگشتان را روی ماشه گذاشتند و مرتضی سوراخ. سوراخ. سوراخ شد و با پایی پر از شاخه‌های زیتون به طرف پاییز رفت» (همان). پیام مرتضی و استمرار او در درختی که هم نماد مقاومت و پایداری است و هم نماد زایش، استمرار و بی‌مرگی است، تداوم می‌یابد. مرتضی و هدفش همیشه زنده و جاری هستند، تا درخت استمرتضی در زایش و رویش آن تداوم می‌یابد. «بیرون از مرتضی، جنگل نفس نمی‌کشید و برگ‌هایش را به طرف شاخه‌هایش می‌فرستاد که دور تا دور ساق و زانو بسته شده بود... ژاندارم‌ها

بارها از کنار شاخه زیتون و دانه‌های سبز زیتون گذشتند بی آنکه هیچ کدامشان بتوانند مرتضی را بازشناسند چون دست‌های مرتضی بین برگ‌ها بود. پاهایش لای ریشه درختان در زمین فرو رفته. گونه‌های صورتش برگ شده بود. پوستش چسبیده بود به چوب خیس و چشمهایش توی مشت پاییز دور می‌شد... سروان توی بی سیم داد می‌زد: تیمسار ما زدیمش ... اما ... بله قربان ... نعش؟ نه هیچی این‌جا نیست» (همان: ۱۹۱– ۱۹۲). خزان نشانه مرگ و سبز شدنِ برگ‌های خزان‌زده نمودار نوزایی و نشانه تجدید حیات ادواری است، استمرار حیات وَ جاودانه سبز ماندن در درختانِ همیشه سبز (سرو، کاج و زیتون)، پرنگ‌تر و ماناتر جلوه‌گری می‌کند (نک. دوبوکور، ۱۳۷٦: ۲۱)، مرتضی در یکی شدن با درخت، به‌ویژه درخت زیتون از حصار زمان گریخت، او توانست در این پیوند از زمان کرانمند بگریزد و به زمان بی‌کران بپیوندند. تلفیق زندگی و ارتباط دوسویه انسان و درخت در اشکال و انحای مختلف پیوند معناداری با تثبیت زمان، بی‌مرگی، نوزایی و گریز از حصار زمان دارد؛ در باور اسطوره‌ای هم درخت را زائیده انسان می‌دانند و هم آدمی را میوه درخت، هم ارواح مردگان به درختان جان می‌بخشند و هم درختان اجساد را از تباه شدن نجات می‌دهند، کاشتن درخت در گورستان‌ها و در کنار هر گور هر دو تصویر و باور فوق را تأیید می‌نماید (نک. کاسیرر، ۱۳۷۷: ۲۸۹؛ فریزر، ۱۳۸٦: ۱۵۷–۱۵۸ و دوبوکور، ۱۳۷٦: ۲۰–۲۱).

موتیف انسان ـ درخت در داستان‌های نجدی در بسترهای متفاوت و متنوعی دیده می‌شود، هم در تقابل با قدرت سیاسی و تداوم هدف و پیام مبارز سیاسی (اسطوره‌های سیاسی چون اندیشه مارکسیستی، لنینستی و...) و ادامه یافتن در چرخه گیاهی، هم در تقابل با پیامدها و صورتبندی‌های مدرنیته چون اسطوره علم و عقل و هم دربافت و بستر عاشقانه در داستان «خال» در پیوند با کهن الگوی آنیما قابل تحلیل و بررسی است.

۲.٤ کهن‌الگوی آنیما

دو بُعد/ جنس در بشر در تعامل با یکدیگر و در تلفیق با هم شکل می‌گیرند و نمود می‌یابند: یک مرد با طبیعت زنانه یا عنصر مکمل زنانه و یک زن با طبیعت مردانه یا عنصر مکمل مردانه. آنیما، عنصر مادینه، مظهر طبیعت زنانه، تجسم همه گرایش‌های زنانه در روح یک مرد و انباشت و رسوب همه تجارب از زن در میراث روانی اوست، که غالباً در رویاها،

خلسه‌ها و آفرینش‌های هنری متجلی می‌شود (نک. فون فرانتس، ۱۳۸٤: ۲۷۰-۲۷۵ و فدائی، ۱۳۸۱: ٤۰).

کهن‌الگوها و زیرساخت‌های بینش اسطوره‌ای در داستان‌های نجدی چندلایه و درهم‌تنیده‌اند، موتیف انسان ـ درخت در داستان «خال» با کهن‌الگوی آنیما گره می‌خورد. داستان «خال» در تعامل دنیای رویا و واقعیت، ناخودآگاه و خودآگاه و بُعد مردانه و زنانه وجود راوی، روایت می‌شود، همه این ابعاد در یک خال‌کوبی جلوه‌گری می‌کند. راوی از خال روی بازوی چپش خسته شده و می‌خواهد آن را پاک کند، «نه اینکه رسیده باشم، فقط خسته‌ام، نگاه کردن به این خال آبی، خسته‌ام می‌کند، تمام بازویم را پوشانده است. نمی‌دانم چرا، ولی خودم خواسته بودم، اول با خودکار طرح پنجره‌ای را بین آرنج و شانه‌ام کشیده بودم. که یکی از لنگه‌هایش باز بود که روی لبه‌اش یک گلدان خالی بود» (نجدی، ۱۳۸۵: ١٦٦).

خال، طرح یک پنجره است، روزنه و دریچه‌ای برای رخنه در ناخودآگاه، برای خیز برداشتن به لایه‌های درون و پنهان راوی. رنگ خال، آبی است «رنگ آبی عمقی دارد که آدمی را به بی‌نهایت و به جهانی خیالی و دست‌نیافتنی می‌برد» (دوبوکور، ١٣٧٦: ١٢١). هم طرح پنجره و هم رنگ خال، بستری است، برای اینکه راوی از پنجره بازویش ـ حتی زمانی‌که قصد پاک کردن آن را دارد و در زمان اندکی که دلاک برای آوردن لوازم مورد نیاز رفته است ـ به دنیای درون، دغدغه‌ها و خواسته‌های نهان و آنیمای خویش نزدیک می‌شود. پنجره (خالکوبی) هم کمبودهای دنیای بیرون راوی و هم به‌ویژه ابعاد وجودی او را نمایان می‌سازد. ارتباط معنادار زندگی راوی با خال و همه آنچه را که در بیرون نمی‌یابد، در خال می‌یابد و آن خلأ را پر می‌کند، او در اتاقی بی‌پنجره زندگی می‌کند، اتاق بی‌پنجره‌ای که غزل ندارد، همدم ندارد و گل و گلدان نیز. طرح خال، کمبودها را جبران می‌کند و جهان مطلوب راوی را می‌آفریند، «روزی که ورم دستم خوابید و توانستم این پنجره آبی را روی بازویم در اتاقی که اصلاً پنجره نداشت با خودم راه ببرم. صدای غزل می‌آمد. یعنی کسی همان نزدیکی‌ها، کوچه باغی می‌خواند و روی صورت من گریه می‌کرد» (نجدی، ۱۳۸۵: ١٦٧). راوی به پنجره نگاه می‌کند و خیز برمی‌دارد، به دنیای نهان درون؛ در این نما، درختان تبریزی بسیار و زنی را می‌بیند، که نمی‌تواند بینشان تمایزی قائل شود، گویی دو شخص یا پدیده نیستند، درخت وزن یکی هستند، «حالا چه سیاهپوش و یا... چشم را که باز کردم آن زن زیر درخت‌ها بود. ته دالان تبریزی. لباسش کنار پوست درختان قهوه‌ای به نظر می‌آمد. هنوز صورت نداشت. صدای پایش را نمی‌شنیدم. چسبیده به درختان جلو می‌آمد. انگار

یک درخت بود گاهی یک خانم چشمهایم را بستم. هم درخت و هم خانم را باز هم دیدم. هم خانم و هم درخت سیاهپوش بودند، آنها همان قدر دور بودند که نزدیک» (همان: ١٦٨).

خال و خالکوبی ارتباط معناداری با جنس زن دارد، بسیاری از خالکوبی‌ها تبلور و نماد عشق دوران جوانی به معشوق، زن و یا مادر است. در کهن‌الگوی انسان – درخت «برخی تصاویر، سیمای آدمی و غالباً سیمای زنی، جایگزین تنه درخت شده و این تأییدی است بر ساحت زنانه و مادرانه این صورت مثالی» (دوبوکور، ١٣٧٦: ٢٩). خال راوی، پنجره‌ای است که او را به بعد زنانه وجودش، به آنیما، به خانم، نزدیک می‌سازد، سرنمون آنیما بخش زنانه روح را تشکیل می‌دهد، آنتونیو مورنو (moreno) می‌گوید «اگر بخواهیم سخن با ارزشی در باب آنیما بگوییم، می‌باید نخست به اهمیت عالمگیر آن در روان‌شناسی انسان‌های بدوی، در اساطیر، در ادیان گوناگون و در تاریخ ادبیات پی‌ببریم. او تأکید می‌کند که یونگ «همیشه از این عقیده دفاع می‌کند که سرنمون‌ها از تکرار تجربیات نیاکانمان سرچشمه می‌گیرند، آنیما گنجینه‌ای از تمام تجربیات اجدادی مردان با زنان است. برای مرد دشوار است که خودش را از آنیما تمیز دهد، زیرا آنیما نامرئی است، اما آنیما وجود دارد و مهم است که مرد بتواند به این تمایز پی‌ببرد» (مورنو، ١٣٩٠: ٦١ و ٦٣).

آنیمای راوی در الگوی انسان– درخت و این‌همانی خانم و درخت بُعد دیگری از جهان‌بینی اسطوره‌ای را به نمایش می‌گذارد. این بخش زنانه روح به زنی خاص در دوره‌ای خاص محدود و محصور نمی‌شود، او در گریز از حصار زمان و در بی‌کرانگی اسطوره‌گی، همه زمان‌ها را درمی‌نوردد و با زنان درون و اندیشه راوی یکی می‌شود، خانم داستان «خال» چندبُعدی است و نمود و جلوه‌ای است، از زنانی که در دوره‌های مختلف زندگی راوی بودند و هستند؛ مادر، مادربزرگ، معشوقه، زن و... . آنیما به شکل الهه، ملکه آسمان‌ها، مادر، زن و... نمود می‌یابد، جلوه‌های عنصر مادینه و مهم‌ترین تجربه یک مرد از زن، ارتباط تنگاتنگی با مادر دارد، و به نسبت تأثیر مادر بروزها و نمودهای مختلفی می‌یابد. مادر، نخستین تصویر روحی مرد است، که به شکلمثبت یا منفی از هیئت تصویر مادر به هیئت همسر درمی‌آید» (نک. فون فرانتس، ١٣٨٤: ٢٧٠– ٢٨٤؛ مورنو، ١٣٩٠: ٦١ و ٦٤ و فدائی، ١٣٨١، ٤٠). خانم به هیئت همه زنانی که در زندگی راوی بودند، در می‌آید، شبیه همه هست و شبیه هیچ کس نیست، او هم مادر است، هم مادربزرگ، هم زن مطلوب راوی و هم... «نصف تنش خسته به نظر می‌آمد و نصفه دیگرش می‌توانست مادربزرگم باشد یا زنی که فقط یک‌بار از خواب آدم می‌گذرد و هرگز هیچ کجا پیدایش نمی‌شود. سن و سال

مشخصی نداشت... آن خانم سن و سال مشخصی نداشت... لباس زیتونی روسریش سیاه بود، کمی جوانتر از پیری مادرم بود و خیلی پیرتر از تبریزی تازه کاشته‌ای که چمدانش را به آن تکیه داده بود... آنقدر لاغر بود که انگار هرگز کسی را نزاییده است... حالا دیگر شبیه هیچ زنی نبود کسی نمی‌توانست او را خواب بیند. نباید اسمی می‌داشت. اصلاً اسم نداشت، کسی هم او را نزاییده بود.مادرم نبود. یک چیزی بود. چطور بگویم، معشوقه‌ای که پیر شده و یا مادری که بعد از من، بالاخره یک روز باید به دنیا می‌آمد. شاید اگر می نشستم از کنارم رد می‌شد یا اگر ایستاده بودم از راهی که آمده بود، برمی‌گشت و یا شاید، نمی‌دانم ... گونه‌هایش اشراف‌زاده بود. هربار که چشمهایش را می‌بست، صورت مادربزرگم از آخرین لحظات نماز، به یادم می‌آمد. پوست جوانی داشت... مفصل تمام انگشتانش خمیدگی غم‌انگیز رماتیسمی کهنه و یا خمیدگی سال‌ها نشاکردن برنج در مزرعه» (نجدی، ۱۳۸۵: ۱٦۸و ۱٦۹و ۱۷۲).

شخصیت «خانم» در داستان، حرکت گسترشی دارد در گذشته، حال و آینده راوی. او در هاله‌ای پیش می‌رود، نمایان می‌شود و گم می‌گردد. او در بی‌کرانگی زمان، هرگز به دنیا نیامده است و کسی را هم نزاییده است، تکاثف جسمانی ندارد، خانم در بینشاسطوره‌ای از زمان کرانمند به زمان بی‌کران به جاودانگی و نامیرایی می‌رسد. او نام ندارد، بی‌نامی و بی‌تعینی در تفکر اسطوره‌ای هم در بی‌نامیآنیمای راوی نمود می‌یابد و هم در خود راوی. راوی نام ندارد، اما در جواب خانم خود را مرتضی می‌نامد «من نتوانستم بگویم مرتضی، اسم من مرتضی نیست. همان لحظه که خانم گفت: اسمت چیه؟ به فکرم رسید که بگویم «مرتضی». شاید به‌خاطر این‌که جایی، کسی به اسم مرتضی مرده بود و من می‌شناختمش و این خانم می‌توانست مادر و یا همان همسر مرتضی باشد. یا این‌که وقتی به دنیا آمده‌بودم کسی کنار قنداق داد زده بود: چقدر شبیه مرتضی است» (همان: ۱۷۳). شخصیت‌ها در داستان‌های نجدی یا نام ندارند یا تکرار می‌شوند و در بستری رازگونه، کنایه‌ای و اسطوره‌ای پیش می‌روند. مرتضای داستان «خال» شاید ادامه و استمرار مرتضای داستان «او می‌دانست که دارد می‌میرد» باشد، مرتضایی که در درخت، استحاله و جاودانه شد، در این مرتضی تداوم می‌یابد و تکمیل می‌شود و شاید برعکس.

وقتی خانم می‌رود، با رفتنش همه زنان درون راوی دوباره می‌روند و می‌میرند «خانم از بازویم بیرون رفت. مادرم دوباره مرد. مادربزرگم و تمام زنهایی که در آن سال‌هایی که من خال روی بازویم را می‌کوبیدم مرده بودند، دوباره مردند» (همان: ۱۷۵). رفتن خانم یعنی کمرنگ شدن و کم شدن ارتباط راوی با نیمه زنانه روحش و شاید فکر برداشتن خال و

پنجره باعث رفتن خانم شده باشد «شاید کشیدن طرح یک پنجره روی بازویم در همان سال‌هایی که دیوارهای اطرافم پنجره‌ای نداشت یک اشتباه بود. شاید هر پنجره‌ای حالا یک اشتباه است» (همان). پنجره، روزنی است به دنیای کهن، به اسطوره‌ها و جنبه‌های جهانشمول تجربه راوی. راوی در برخورد و اصطحلاک دنیای اسطوره با دنیای مدرن به این نتیجه رسیده که شاید اشتباه کرده، که منفذی به جهان اسطوره‌ای گشوده‌است. این جدال و کشمکش راوی، زمانی‌که قصد پاک کردن خال را دارد، در برگشت به گذشته، فرو رفتن در ژرفای زمان و سیر حرکت چرخشی/ دایره‌ای در دوره‌ها توسط «خانم» نمایان می‌شود. به قول ریکور «زمان حال، کشمکش میان وضعیت جاری امور و وضعیت آرمانی آنهاست، در مجموع اسطوره حاصل این جدل گذشته و آینده است» (کوپ، ۱۳۸٤: ۱۰۱).

۳.٤ الگوی زمین ـ مادر

در بینش و زیرساخت اسطوره‌ای زن و به‌ویژه مادر پیوند تنگاتنگی با زمین دارد، کارکردها و ویژگی‌های زمین، چون باروری، زایندگی، در خود پروراندن و رویاندن به مادر منتقل می‌شود. به عبارتی دیگر مادر در راستای اهداف، کارکردها و مسئولیت‌های کهن الگوی کبیر مادر (زمین ـ مادر) عمل می‌کند، استمرار و تداوم آن است و آن را تکمیل می‌نماید. مفهوم بنیادین مادر کبیر زمینی، زمین مادینه و مادر – زمین سر منشأ آداب و رسوم بی‌شماری است و تصویری است، که در سراسر جهان به شکل‌ها و گونه‌های بی شمار یافت می‌شود (نک بورلند، ۱۳۸۷: ۱٤۲؛ الیاده، ۱۳۷۵: ۱٦۰–۱۷۰ و فریزر، ۱۳۸٦). بنا به باورهای بی‌شمار، «زنان هرگاه به نزدیک اماکنی نظیر صخره، غار، درخت یا رودی می‌رفتند، باردار می‌شدند، آن‌گاه بود که جان کودکان وارد بدنشان می‌شد و زنان آبستن می‌شدند، صرف‌نظر از شرایط این کودک جان‌ها– چه جان‌هایی از نیاکان می‌بودند و چه غیر از آن– یک چیز مسلم بود: آن‌ها برای تناسخ یافتن خود، در جایی، شکاف یا سوراخی، در برکه یا جنگلی، انتظار می‌کشیدند. پس نوعی از زندگی جنینی را در زاهدان مادر واقعی خود، زمین می‌گذراندند. از آن‌جا کودکان می‌آمدند» (الیاده، ۱۳۷۵: ۱٦۹).

مادر در واقع امانتدار و پاسدار کودکی است، که زمین (مادر واقعی) در زاهدان خود پرورانده است و برای رشد و تکامل بیشتر او را به مادران زمینی امانت داده است و این مادر زمینی در پیوند با الگوی اصلی و سرنمون ازلی خود رفتار می‌کند، مادر کاری جز تکمیل آفرینش زمین ـ مادر نمی‌کند. زمین، مادر مشترک همه انسان‌ها به آنها هستی

می‌بخشد و پس از مرگ دوباره آنها را در آغوش می‌گیرد، به‌عبارتی دیگر مادر ـ زمین فرزندانش را برای دوره کوتاهی به مادران زمینی امانت می‌دهد، آرزوی بزرگ بازگشت به زمین ـ مادر (زمین مادری)، به هنگام مرگ و خرسندی از به آرامش رسیدن و پیوستن دوباره به سرزمین مادری که نقطه مقابل آن ترس از مدفون شدن در خاک دیگر و عدم آرامش پس از مرگ در پیوند با همین زیرساخت است (نک. بورلند، ۱۳۸۷: ۱٤۲ و ۱٦٤؛ الیاده، ۱۳۷۵: ۱۷۱). نمونه دیگر از تفکر اسطوره‌ای زمین– مادر را می توان در محافظت زمین ـ مادر از محصولات و باروری و رشد آن و نام‌گذاری محصولات با ترکیب مادرِ نگهبانِ آن‌ها اشاره کرد: «مادر غله، مادر گندم، مادر سنبله و... این فکر در اقتضا نقاط جهانَ و اقوامَ کشاورز وجود دارد: در اروپا مادرگندم و مادر جو، در امریکا، مادر ذرت و در جزایر هند شرقی، مادر برنج می‌نامند» (فریزر، ۱۳۸٦: ٤۷٦ و ٤۳۷).

در داستان «او می‌دانست که دارد می‌میرد» استحاله مرتضی و یکی شدن، دستهایش با شاخه‌ها و پایش با ریشه‌های درخت، او را در هیئت انسان ـ درخت به دامن مادر اصلی، یعنی زمین ـ مادر برمی‌گرداند. آرزو و دغدغه بشر برای رهایی از مرگ و نیستی و اشتیاق به مانایی و تجدید حیات در هیئت انسان ـ درخت در زهدان مادر اصلی، مادر ـ زمین محقق می‌شود. بزرگ مادری که ایستایی و سکون در آن بی‌معناست و نقش و کارکرد اصلی او پروراندن و حیات مجدد بخشیدن است.

در داستان «گیاهی در قرنطینه» به مادر طاهر، می‌گفتند: «مار جان» و به قول راوی «این در دهکده‌هایی پر از درخت زیتون یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون» (نجدی، ۱۳۷۳: ۸۱). ارتباط و تلفیق مادر طاهر با زمین و درخت، نشأت گرفته از کهن‌الگوی زمین ـ مادر و انسان ـ درخت است. «او کهن‌الگویی از بزرگ مادر است، او می‌تواند با سرزمین مردگان و عالم غیب پیوند یابد» (رستمی، ۱۳۸۷: ۵۲). مارجان، تبلور ناخودآگاه جمعی، بینش اسطوره‌ای و حلقه اتصال نسل دیروز و امروز است، که در تقابل با مرد سفیدپوش ـ نماینده تفکر مدرن و نماد اسطوره علم ـ برای درمان طاهر به شیوه‌های بومی، سنتی و جادویی متوسل می‌شود. مارجان با دیدن دانه‌های سرخ بر بدن و صورت طاهر، با این تصور که پسرش سرخک گرفته است او را به صندوقخانه می‌برد «در صندوقخانه رختخواب پهن کرد. تمام پرده‌ها را با پارچه‌های سرخ عوض کرد. نباید می‌گذاشت آدم‌های نجس طاهر را ببینند. کاسه آب، چهل‌تاسی پر از برنج و بشقابی پر از تخم مرغ بالای سر طاهر گذاشت...» (نجدی، ۱۳۷۳: ۸۰). شیوه‌های درمان مارجان بُعد دیگری از جهان‌بینی اسطوره‌ای را نمودار

می‌سازد، جادودرمانی توسط مارجان آغاز می‌شود و توسط قادری ـ تنها کسی که قادر به کنترل و درمان بیماری طاهر است ـ ادامه و پایان می‌یابد.

٤.٤ جادودرمانی

در بینش اسطوره‌ای، جادودرمانی و جادواندیشی برای مددگرفتن از ارواح مثبت و نیک و نیز دفع ارواح پلید و خبیث به کار می‌رفت، «این جادواندیشی و جادوکاره بودن، بشر را به جان‌گرایی (animism)، بتواره‌گرایی (fetishism) و توتم‌گرایی کشانیده است...» (آزادگان، ۱۳۷۲: ۱۸). در درمان‌جادویی یکی از راه‌ها، فنون یا روش‌ها، متوسل شدن به اشیایی است، که نیروی جادویی و درمان‌کنندگی دارند «بتواره، اشیایی هستندT که نیرو و تأثیر جادویی دارند و می‌توان از خواص جادویی ومافوق طبیعی آنها برای درمان بیماری و... استفاده کرد (نیروهای کارساز و عجیب)» (نک. همان، ۱۳۷۲: ۱۸ و الیاده، ۱۳۷۵: ۹۳–۹٦ و فریزر، ۱۳۸٦: ۸۷–۱۰۰).

مارجان تنها کسی است، که می‌تواند کنار طاهر (فرزند) بماند؛ رابطه زمین با درخت، مادر با محصول (فرزندنش)، هر نگاهی غیر از نگاه او ممکن است، نجس و ناپاک باشد و بیماری را تشدید کند (نک. نجدی، ۱۳۷۳: ۹۵). مارجان پیرامون طاهر اتاقکی از پارچه سرخ درست می‌کند، تا بیماری سرخک را مهار و درمان کند. در باورداشت اسطوره‌ای رنگ سرخ می‌تواند، سرخک را به خود جذب کند و بیماری را بهبود ببخشد. جادودرمانی در تفکر اسطوره‌ای بر دو مبنا و بنیاد که گاه با یکدیگر عجین هم می‌شوند، صورت می‌گیرد. نخست این که هر چیزی همانند خود را می‌سازد، یا هر معلولی شبیه علت خود است و دوم این‌که چیزهایی که زمانی با هم تماس داشتند، پس از قطع آن تماسِ جسمی از دور بر هم اثر می‌کنند. اصل اول را می‌توان قانون شباهت و دومی را قانون تماسِ یا سرایت نامید... افسون‌های مبتنی بر قانون شباهت را می‌توان جادوی هومیوپاتیک یا تقلیدی نامید. افسون‌های مبتنی بر قانون تماس یا سرایت را نیروی جادوی واگیردار (مسری) می‌نامیم (فریزر، ۱۳٦۸: ۸۷). جادوی هومیوپاتیک برای درمان یا پیشگیری بیماری بسیار سودمند بود. «هندوهای قدیم مراسمی برای درمان یرقان اجرا می‌کردند که مبنایش جادوی هومیوپاتیک بود. روش اصلی آن وانهادن زردی شخص بیمار به موجودات زردرنگ و اشیای زردرنگ مثل خورشید و... بود» (همان: ۹۲). درمان بیماری سرخک با پارچه سرخ

نیز می‌تواند در همین الگو قرار بگیرد، اتاق را سرخ‌پوش می‌کردند تا دانه‌های سرخ بدن بیمار به پارچه سرخ منتقل شود و از بدن او درخت بربندد.

عدم بهبودی طاهر با روش‌ها و راهکارهای اسطوره‌ای مارجان هم می‌تواند نشان کم‌رنگی اعتقاد و صدق قلبی طاهر به این نوع درمان باشد و هم بسترساز حرکت روایی داستان برای جلوه و ظهور سطح دیگری از جادودرمانی که توسط قادری و برمبنای قانون سرایت محقق می‌شود.«... قادری خاک منتقل را چنگ زد. بعد کف هر دو دستش را روی کتف طاهر گذاشت و آنقدر انگشتانش را روی پوست بالا و پایین برد... حالا می‌توانست پوست کتف طاهر را کمی بالا بیاورد تا با مفتول تیزی آن را سوراخ کند و به میرآقا بگوید: آن قفل را بده. میرآقا قفل را داد و نگاه کرد به زبانه آن که از پوست طاهر می‌گذشت. قادری زبانه را فشار داد و قفل با صدای خشک، کنار دو سه قطره خون، بسته شد» (نجدی، ۱۳۷۳: ۸٤). در کارکرد متعارف، قفل برای بستن چیزی یا جایی به‌کار می‌رود، در قفل معنای بستن و ایستایی ملموس است. این کارکرد در درمان قادری بر مبنای قانون سرایت در بستن و مهاربیماری طاهر استفاده می‌شود، قادری با بستن قفل در شانه طاهر، جلو حرکت بیماری را می‌گیرد و بیماری را می‌بندد درواقع بیماری کنترل و درمان می‌شود. این شیوه درمان با داده‌های علمی و عقلی مرد سفیدپوش- نماینده کمیسیون نظام پزشکی قابل درک و باورپذیر نیست، او با وعده درمان طاهر، قفل را از شانه او برمی‌دارند، اما بیماری برمی‌گردد و مجبور می‌شوند طاهر را در قرنطینه محبوس کنند.

٥.٤ شخصیت اسطوره‌ای

در راستای اسطوره‌زایی و رویکرد به بازخوانی و بازآفرینی اسطوره‌های گذشته، یکی از شیوه‌ها، گره‌زدن روایت داستانی با شخصیت اسطوره‌ای است. نام قهرمان اسطوره‌ای، وابسته‌ها و ملحقات مفهومی او را چون، قدرت، پیروزی، بی‌گناهی و.... به ذهن متبادر می‌کند. «نویسنده با گره‌زدن سرنوشت آدم‌های امروزی با قهرمانان خود می‌کوشد، تا آگاهی‌های امروز را با دانش اسطوره‌ای قومی خود به صورتی نمادین مرتبط سازد. این نوعی شگرد همانندسازی برای ایجاد تقارن بین رویدادها و آدم‌های داستان با حافظه قومی است، تا همخوانی شرایطی که تیپ‌های اسطوره‌ای درگیر آن بوده‌اند با وضع امروز به نمایش درآید» (قاسم‌زاده و قبادی، ۱۳۹۱: ٤٦)

در داستان «سه‌شنبه خیس» سیاوش، پدر ملیحه، تیرباران می‌شود. خبر فوتش را به خانواده‌اش نمی‌دهند. او چون سیاوش اسطوره‌ای بی‌گناه است. در بینش اسطوره‌ای، سیاوش، نماد رویش دوباره، خدای شهیدشونده/ باروری است، که در الگوی بزرگ انسان ـ درخت و در گیاه سیاوشان ادامه و استمرار می‌یابد؛ سیاوش داستان نجدی در چتر ادامه می‌یابد، پدری که چتر حمایتش همیشه با دخترش همراه است. ملیحه برای دیدار پدر به اوین رفته، اما با یک چتر به خانه برمی‌گردد با چتر حرف می‌زند و به پدربزرگ می‌گوید، که پدر برگشته است. در پایان داستان چتر در زیر باران گم می‌شود، چون نعش سیاوش که هیچ‌گاه پیدا نشد، اما او در هر باران و در هر چتری استمرار می‌یابد و با ملیحه است.

۵. نتیجه‌گیری

افراط دوره مدرنیته در اسطوره‌زدایی، زمینه بازگشت به دنیای اسطوره‌های کهن را هم در شکل بازخوانی و بازتولید آن‌ها در کارکترها و سریان بینش اسطوره‌ای و هم در اسطوره‌سازی‌های جدید فراهم ساخت. این بازنگری و بازگشت بیانگر شکاف و خلأ انسان مدرن و نیاز اساسی او به این غایت کیهان‌شناختی است. داستان معاصر به دلیل ظرفیت و جنبه‌های روایی، بستر مناسبی برای خلق و بازتولید اسطوره‌ها است. این حضور و سریان در داستان‌های نجدی دارای سطوح و نمودهای مختلفی است. بازتولید و بازخوانی اسطوره‌ها در جهان داستان‌های نجدی خطی و تک‌معنایی نیست، او برای نشان دادن شکاف عمیق بشر و ایجاد تقابل با اسطوره‌های دوران مدرن، اسطوره‌های داستان‌هایش را در بستری تقابلی با واقعیت دنیای بیرون، اسطوره علم، اسطوره عقل و جهان سیاستمی‌پروراند. جهان‌بینی اسطوره‌ای نجدی به تکرارهای صرف محدود نمی‌شود، او زیرساخت انسان ـ درخت را هم در تقابل با اسطوره علم طرح می‌کند و هم در بستر عاشقانه و در بخش زنانه روح راوی/ آنیما. نجدی شخصیت اسطوره‌ای سیاوش را در تبدیل به چتر، تداوم و استمرار می‌بخشد. دنیای اسطوره‌های نجدی در بسترهای مختلف و نمودهای متفاوت جلوه‌گری می‌کنند. روایت خطی و زمان تقویمی و گذرا را در می‌نوردند و در بی‌کرانگی دنیای اسطوره‌ای تداوم و استمرار می‌یابند. جهان اسطوره در داستان‌های نجدی محملی است، برای اهمیت دادن، و چندبُعدی کردن زندگی و گریز به زمان بی‌کران.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی بیشتر از حضور اسطوره در زندگی امروز بشر و نیاز بشر به اسطوره نک. بیرلین، ۱۳۸۹: ۱۱– ۲۳؛ کمبل، ۱۳۸٤: ۲۳–۲۸؛ الیاده، ۱۳۷۵: ۲۳–۳۸؛ جهانبگلو، ۱۳۹۰ و موقن، ۱۳۹۰.

۲. «من به شکل غم‌انگیزی «بیژن نجدی» هستم متولد خاش، گیله مرد هم هستم، متولد ۱۳۲۰ (سالی که جنگ جهانی دوم، تمام شد) تحصیلات: لیسانسه ریاضی، یک دختر و یک پسر دارم ـ اسم همسرم، پروانه است. او می‌گوید، او دستم را می‌گیرد، من می‌نویسم» (نجدی، ۱۳۸۷: ۳). نجدی از داستان‌نویسان موفق معاصر است، «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» (۱۳۷۳)، دوباره از همان خیابان‌ها» (۱۳۸۵) و «داستان‌های ناتمام» (۱۳۸۷) مجموع داستان‌های اوست.

کتاب‌نامه

آرمسترانگ، کارل (۱۳۹۰). *تاریخ مختصر اسطوره*، ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران: مرکز.

آشوری، داریوش (۱۳۷۵). *سنت، مدرنیته، پست‌مدرن*، گفت و گوی اکبر گنجی با داریوش آشوری، حسین بشیریه، رضا داوری، موسی غنی‌نژاد، چاپ اول، موسسه فرهنگی صراط.

احمدی، بابک (۱۳۷٤). *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، چاپ دوم، تهران: مرکز.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷). *اسطوره بیان نمادین*، چاپ دوم، تهران: سروش، انتشارات صدا و سیما.

بهار، مهرداد (۱۳۷٦)، *از اسطوره تا تاریخ*، چاپ اول، تهران: چشمه

بیرلین. ج.ن (۱۳۸۹). *اسطوره‌های موازی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز، چاپ دوم.

بی‌نظیر، نگین و رضی، احمد (۱۳۸۹). «درهم‌تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت/ تحلیل موردی: داستان گیاهی در قرنطینه»، مجله علمی ـ پژوهشی *بوستان ادب*، شماره چهارم، ۲۹–٤٦.

تورن، آلن (۱۳۸۰). *نقد مدرنیته*، ترجمی مرتضی مردیها، تهران، گام نو، چاپ سوم.

جهانبگلو، رامین (۱۳۹۰). «*اسطوره‌های عقل مدرن*»، *گستره اسطوره*/ گفتگوهای محمدرضا ارشاد، تهران، هرمس، ۲۷–٤۹.

جهاندیده کودهی، سینا (۱۳۹۱)، «صندوق‌خانه ایدئولوژی: تأویل نشانه‌شناسی گیاهی در قرنطینه بیژن نجدی»، مجله *نقد ادبی*، شماره ۱۷، ۱۲۹–۱٥٦.

دوبوکور، مونیک (۱۳۷٦). *رمزهای زنده‌جان*، ترجمه جلال ستاری، تهران، مرکز، چاپ دوم.

رستمی، فرشته (۱۳۸۷). «خوانشی نقادانه از «تصویرها» در داستان های «بیژن نجدی»، فصلنامه تخصصی *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۱۹، ٤٥–۷۱.

سلیمی کوچی، ابراهیم و رضائیان، محسن (۱۳۹٤)، «بینامتنیت و معاصرسازی حماسه در شب سهراب‌کشان»، مجله *متن‌پژوهی ادبی*، شماره٦۳، ۱٤۷– ۱٦۰.

شریفی ولدانی، غلامحسین و چهارمحالی، محمد (۱۳۹۱)، «بازتاب اسطوره رستم و سهراب در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی»، مجله *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، شماره ۲۷

شوالیه، ژان؛ گربران، (۱۲۸۲) ، *فرهنگ، نمادها*، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، ج۳، چاپ اول، تهران: جیحون.
فدائی، فرید (۱۳۸۱). *یونگ و روانشناسی تحلیل او*، تهران، دانژه، چاپ اول.
فریزر، جیمز (۱۳۸٦). *شاخه زرین: پژوهشی در جادو ودین*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، آگاه، چاپ سوم.
فون فرانتس، لوییز ماری (۱۳۸٤). «*فرایند فردیت*»، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، تهران، جامی، چاپ پنجم.
قاسم‌زاده، سیدعلی و قبادی حسینعلی (۱۳۹۱). «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر»، فصلنامه تخصصی *ادب‌پژوهشی*، شماره ۲۱، ۳۳-٦۳.
کاسیرر، ارنست (۱۳۷۸). *فلسفه صورت‌های سمبلیک/ اندیشه اسطوره‌ای*، ج دوم، ترجمه یدالله موقن، تهران، هرمس، چاپ اول.
کمبل، جوزف (۱۳۸٤). *قدرت اسطوره*، ترجمه عباس مخبر، تهران، مرکز.
کوپ. لارنس (۱۳۸٤). *اسطوره*، ترجمه محمد دهقانی، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ اول.
گلدمن، لوسین (۱۳۸۷). *فلسفه روشنگری*، ترجمه شیوا کاویانی، تهران، اختران.
ملکیان، مصطفی (۱۳۸۱). «*معنویت، گوهر ادیان*»، *سنت و سکولاریسم*، تهران، صراط، ۲٤۵-٤۰٤ .
مورنو، آنتونیو (۱۳۹۰). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران، مرکز، چاپ ششم.
موقن، یدالله (۱۳۹۰). «*اسطوره*»، *ایدئولوژی و روشنفکری ما*»، *گستره اسطوره*/ گفتگوهای محمدرضا ارشاد، تهران، هرمس، ۳۰۹-۳۵۱.
نجدی، بیژن (۱۳۷۳). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، تهران، مرکز، چاپ اول.
نجدی، بیژن (۱۳۸۵). *دوباره از همان خیابان‌ها*، تهران، مرکز، چاپ چهارم.
نجدی، بیژن (۱۳۸۷). *داستان‌های ناتمام*، تهران، مرکز، چاپ چهارم.
نوذری، حسینعلی (۱۳۸۰). *مدرنیته و مدرنیسم*، تهران، نقش جهان، چاپ دوم.
الیاده، میرچا (۱۳۷۵). *اسطوره، رویا، راز*، ترجمه رویا منجم، تهران، فکر روز، چاپ دوم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی