حضور گذشته در حال در «گیاهی در قرنطینه»

احد مهروند *

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی، آذربایجان، تبریز، ایران

امین پورحسن **

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی، آذربایجان، تبریز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۲/٤/١٦، تاریخ تصویب: ۹۲/۸/۲۸)

چکیده

بیژن نجدی به عنوان داستان‌نویس معاصر کمتر شناخته شده است، بااین‌حال داستان‌های او همواره از عمقی قابل ملاحظه برخوردار بوده و شایستهٔ بررسی است. داستان «گیاهی در قرنطینه» در لابه‌لای عبارات شاعرانه با ایجاد موقعیتی استثنایی، بستری مناسب برای مطالعهٔ رابطهٔ بین گذشته و حال فراهم می‌آورد. فهم ساختار و چرایی چنین رابطه‌ای، موضوع اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد. در این مقاله با استفاده از نظریات هگل، فوکو و هاچین پیرامون رویکرد تاریخی و بهره‌گیری از روش تحلیل گرینبلت و مونتروز، حوادث و شخصیت‌های داستان، ابتدا در بافت تاریخی و فرهنگی جامعه‌ای که نجدی در آن می‌زیست قرار می‌گیرند و سپس نقش فعال تاریخ در بافت داستان تحلیل می‌شود. نتیجهٔ این تحلیل نشان می‌دهد که آنچه موجب ایجاد اختلال در زندگی شخصیت اصلی «گیاهی در قرنطینه» می‌شود، حضور فعال گذشتهٔ ناخوشایند نسل وی است. چنین خوانشی، تاریخ را عاملی فعال در زمان حال معرفی و تداوم آن را گریزناپذیر ترسیم می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بیژن نجدی، گیاهی در قرنطینه، داءالصدف، قفل، زیتون، رویکرد تاریخی، تاریخ در حال.

* تلفن: ۰٤۱۲-٤۳۲۷۵۰۰، دورنگار: ۰٤۱۲-٤۳۲۷۵۰۰، E-mail: ahadmeh@yahoo.com

** تلفن: ۰٤۱۲-٤۳۲۷۵۰۰، دورنگار: ۰٤۱۲-٤۳۲۷۵۰۰، E-mail: aminpourhasan@gmail.com

مقدمه

تاریخ کابوسی است که سعی می‌کنم از آن بیدار شوم.

(جویس ٣٤)

تأثیر گذشتهٔ یک فرد و حتی پیشینیان او در زندگی کنونی وی همواره مورد بحث قرار گرفته و اهمیت چنین موضوعی بیش از آن است که به راحتی قابل کتمان باشد. خاطرات و وقایع گذشته، گاه موجب پریشانی اشخاص می‌شود و گاه شادی و مسرت آنان را فراهم می‌آورد. مسئلهٔ حائز اهمیت این است که یک فرد یا قوم نمی‌تواند از تاریخ و گذشتهٔ خود بگریزد. چنین حضور دائمی و اجباری، در زندگی افراد سایه می‌اندازد و رنج آنان را در پی دارد. این حضور همیشگی تاریخ، در ادبیات نیز به چشم می‌خورد و موجب رنجش شخصیت اصلی داستان می‌شود. به عنوان مثال شخصیت اصلی *اولیس* جیمز جویس و راوی «شمشیر» فرانتس کافکا از چنین موقعیتی رنج می‌برند. بیژن نجدی نیز در داستان «گیاهی در قرنطینه» موقعیتی استثنایی خلق می‌کند که شخصیت اصلی در آن به دام افتاده و فرار را ناممکن می‌داند. در این داستان تاریخ، گریزناپذیر به نظر می‌رسد.

بیژن نجدی به سال ۱۳۲۰ خورشیدی در خاش به دنیا آمد. پدر و مادر وی گیلانی بودند. نجدی تحصیلات خود را در رشت گذراند و در سال ۱۳۳۹ از دبیرستان شاپور رشت، دیپلم ریاضی گرفت. او برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ ریاضی، راهی دانشسرای عالی تهران شد و در سال ۱۳٤۳ با مدرک کارشناس ارشد ریاضیات، فارغ‌التحصیل شد. وی پس از گذراندن دورهٔ نظام وظیفه، در لاهیجان ساکن شد و به‌تدریس ریاضیات پرداخت. در اواخر دههٔ ۱۳٤۰ با همکارش پروین محسنه‌ای آزاد ازدواج کرد که نتیجهٔ این پیوند یک دختر و یک پسر با نام‌های ناتانائیل و یوحنا بود (عابدی ٤٤). وی در کنار تدریس ریاضی به نوشتن شعر و داستان می‌پرداخت. با این‌وجود تنها اثری که در طول حیات بیژن نجدی به چاپ رسید، مجموعه داستان کوتاه *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* بود. این مجموعه در سال ۷۳ منتشر و در همان سال موفق به دریافت جایزهٔ ادبی گردون شد. دیگر آثار وی مانند *دوباره از همان خیابان‌ها* و *خواهران این تابستان* پس از درگذشتش توسط همسرش محسنه‌ای آزاد، در سال ۱۳۷٦ منتشر شد.

داستان «گیاهی در قرنطینه» با یک معاینه آغاز می‌شود. مردسفیدپوش با معاینهٔ طاهر که برای اعزام به‌سربازی به او مراجعه کرده است، قفل فرورفته‌ای را در گوشت کتف راست او مشاهده می‌کند. با کنجکاو شدن پزشک نظام وظیفه نسبت به این قفل، داستان بیماری طاهر با

گریزی به گذشته نقل می‌شود. مادر طاهر با مشاهدهٔ لکه‌های سرخ روی تن طاهر تصور می‌کند که او سرخک گرفته است، پس از بررسی‌های دکتر ده، مشخص می‌شود که این بیماری ترسی موروثی است. پس از آن‌که دکتر نمی‌تواند کاری برای طاهر انجام دهد، پدر و مادرش قادری را می‌آورند که با بستن یک قفل به کتف راست طاهر او را از این بیماری می‌رهاند. طاهر و خانواده‌اش با این قفل که اکنون به کتف راست او جوش خورده است، کنار می‌آیند؛ ولی هنگام رفتن به سربازی، مرد سفیدپوش، دکتر نظام وظیفه، با دیدن قفل او را به اتاق عمل جراحی می‌فرستد تا قفل را از بدن طاهر جدا کنند؛ زیرا هیچ سربازی نباید از دیگران متمایز باشد و چیزی را با خود حمل کند. داستان با بازگشت دوبارهٔ بیماری ترس موروثی طاهر و بستری شدن وی پس از برداشتن قفل از کتف راستش تمام می‌شود.

در این مقاله سعی شده است چرایی و علت به کار بردن بیماری ترس موروثی در داستان «گیاهی در قرنطینه» بررسی و حضور تاریخ در داستان آشکار شود. به همین منظور با استفاده از رویکرد تاریخی، ابتدا زندگینامهٔ خود نویسنده بررسی شده است و نمودهای آن را در داستان می‌یابیم. سپس به بررسی «گیاهی در قرنطینه» و حضور نمادین و ناخوشایند تاریخ در آن می‌پردازیم.

بحث و بررسی

واقع‌گرایی جادویی و بررسی تقابل بین سنت و مدرنیته

این داستان با درآمیختن فضای واقعی با شیئی جادویی (قفل) در زمرهٔ آثار واقع‌گرایی جادویی (magic realism) قرار می‌گیرد. در سبک واقع‌گرایی جادویی، پدیده‌ای غیرواقعی در بافت واقعیت قرار می‌گیرد؛ برای مثال می‌توان «پیرمردی با بال‌های غول پیکر» را نام برد که در آن پیرمردی با بال‌های بزرگ در بافت واقع‌گرایانهٔ داستان بر زمین فرود می‌آید. آنچه واقع‌گرایی جادویی را از داستان‌های خیالی و سوررئال جدا می‌کند، باورپذیر و عینی نشان دادن پدیدهٔ نامتعارف است (باورز ۲۵). در افسانه‌ها و اسطوره‌ها تلاشی برای قابل باور نمودن اتفاق‌های خیالی صورت نمی‌گیرد و در آثار سوررئال، اغلب اوقات پدیدهٔ جادویی، از توهم یا تفکرات ذهنی شخصیت‌ها نشأت می‌گیرد؛ ولی در واقع‌گرایی جادویی پدیدهٔ نامتعارف و غیرممکن، چنان در بستر تاریخی و روایی داستان قرار می‌گیرد که وقوعش به عنوان حادثه‌ای عینی و واقعی مورد قبول قرار می‌گیرد.

درمان بیماری طاهر با بستن قفل به کتف او پدیده‌ای جادویی است که به علت ارائهٔ

عینی آن در داستان، باورپذیر می‌نماید. چنین روشی به‌منظور قرار دادن اسطوره‌ها و سنت‌ها در کنار زندگی مدرن، مورد استفاده قرار می‌گیرد که طی آن، ارزش‌های مدرن زیر سؤال می‌رود. در این داستان، روش سنتی قادری در بافت مدرنی که در آن دکترها عاملان سلامتی به شمار می‌روند، قرار می‌گیرد.

دکتر احمد رضی و نگین بی‌نظیر در «درهم تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت» (۱۳۸٦) نشان می‌دهند که بیژن نجدی با به‌کارگیری سبک واقع‌گرایی جادویی، درصدد نشان دادن تقابل بین سنت و مدرنیته‌اند و داستان به سیطرهٔ همه‌جانبهٔ مدرنیته اعتراض می‌کند. هنگامی که یک بیماری نامتعارف در طاهر بروز می‌کند، سنت (قادری) آن را درمان می‌کند، ولی مدرنیته راه چاره‌ای نمی‌یابد؛ چنان‌که «مرد سفیدپوش، قدرت ناظر مدرنیته در کمیسیون نظام وظیفه با جراحی و برداشتن قفل، در برابر قادری (باورهای سنتی و جادویی) می‌ایستد و شکست می‌خورد» (٤۲). علاوه بر این، اعمال فشار از سوی دکتر نظام وظیفه مبنی بر جدا کردن قفل از کتف راست طاهر، نشانگر حضور همه‌جانبهٔ مدرنیته و مختل کردن باورها و فرهنگ محلی است. مرد سفیدپوش (مدرنیته) با اعمال قدرت خود به عنوان دکتر نظام وظیفه (نماد قدرت) درمان و دانش سنت را نادیده می‌گیرد و سعی در کنار گذاشتن سنت دارد؛ بنابراین این داستان «بیانگر نوعی واکنش اعتراضی به‌قدرت همه‌جانبهٔ جهان مدرن، سیطرهٔ آن بر همهٔ ابعاد زندگی انسان و خالی کردن او از فرهنگ بومی و هویت فردی است» (همان ٤٤).

چنین خوانشی به درستی یکی از ابعاد مهم داستان را مبنی بر تقابل سنت و مدرنیته روشن می‌سازد، ولی در نتیجه‌گیری خود مبنی بر برتری سنت بر مدرنیته و حضور سرکوبگرانهٔ مدرنیته چنان‌که در بخش بعدی بحث خواهد شد، به بیراهه می‌رود.

کشمکش

انحراف اصلی نقد دکتر رضی و بی‌نظیر زمانی اتفاق می‌افتد که کشمکش اصلی داستان را بر سر قفل و چگونگی رفتار با آن می‌داند: «در داستان «گیاهی در قرنطینه»، پدیدهٔ جادویی (قفل)، محور کشمکش و درگیری (بین طاهر، نماد سنت و باورهای بومی با مرد سفیدپوش، نمایندهٔ حاکمیت عقل و زندگی مدرن) است» (همان، ۳٦). این تحلیل با شناسایی قفل به عنوان محور کشمکش، به تقابل بین سنت و مدرنیته می‌رسد و آن را نقطهٔ محوری داستان تلقی می‌کند. با آنکه این موضوع در داستان، نقشی مهم ایفا می‌کند، ولی به نظر نمی‌رسد که در محور آن قرار داشته باشد.

برای روشن شدن موضوع، بهتر است آنچه را کـه قبـل و بعـد از یـک کـشمکش اتفـاق می‌افتد، بررسی کنیم. به طورمعمول، در داستان قبل از کشمکش، مـشکلی در زنـدگی ظـاهری شخصیت‌های داستان وجود ندارد یا پنهان است؛ اما با وقوع اتفاقی، تنش و کشمکش به‌وجـود می‌آید و فضا را ملتهب می‌کند. کشمکش موجب می‌شود که در شخصیت‌های داسـتان، هـدفی به‌وجود بیاید و شخصیت‌ها وارد فعالیت شوند (آرپ و جانسون ۱۰٤). در «گیاهی در قرنطینه» آنچه در ابتدای امر، زندگی عادی شخصیت‌های داستان را بر هم می‌زند، بیماری طـاهر اسـت. این تنش یعنی بیماری، شخصیت‌های داستان را وادار به انجام فعالیت می‌کند. در واقع قفـل در ادامهٔ تلاش والدین طاهر برای درمان او وارد داستان می‌شود. به عبارت دیگر، قفل بعد از وقوع تنش وارد جریان داستان می‌شود و نمی‌تواند کشمکش اصلی داستان باشد. در نتیجه کـشمکش اصلی داستان در مرحلهٔ اول بر سر بیماری و درمان آن است، نه قفـل. بنـابراین اخـتلاف میـان سنت و مدرنیته بر سر استفاده از قفل یا روش‌های مدرن به نحـوهٔ فرونـشاندن ایـن کـشمکش مربوط می‌شوند، نه خود کشمکش.

با توجه به مطالب ارائه شده پیرامون کشمکش‌های داستان، ابتدا تنش اصلی یعنی بیمـاری را بررسی کرده و علت و چرایی آن را می‌کاویم، سپس نحـوهٔ درمـان آن و کـشمکش موجـود میان نمایندگان سنت و مدرنیته را که مدعی درمان این بیماری‌اند، مورد کنکاش قرار می‌دهیم.

حضور تاریخ در حال

حال که کشمکش اصلی داستان مشخص شـده اسـت، مـی‌تـوان روی آن تمرکـز کـرد و درون‌مایهٔ اصلی داستان را دریافت. ترس، به عنوان عاملی که از گذشته به‌جـا مانـده اسـت، در زندگی کنونی طاهر مداخله کرده و دشواری‌های زیادی را به‌وجود می‌آورد. نقـشی کـه تـاریخ پدران طاهر در زندگی کنونی او بازی می‌کند، قابل ملاحظه است و در واقع تمام زنـدگی او را زیر سایهٔ خود قرار می‌دهد.

تاریخ یکی از عوامل مهم در شکل‌گیری زندگی اجتماعی اشخاص است. هگل به عنـوان یکی از پیشگامان فلسفهٔ تاریخ، تاریخ را عامل تعیین کنندهٔ واقعیت و عقلانیت معرفی می‌کند و درهای تازه‌ای به روی فیلسوفان و منتقدان ادبی گشوده اسـت (مالپـاس ٥٤). بـه موجـب ایـن نظریه، آنچه اشخاص جامعه هستند، نتیجهٔ هر آن چیزی است که انجام مـی‌دهنـد و هـر آنچـه انجام می‌دهند، نتیجهٔ آن چیزی است که از خود می‌فهمنـد و آنچـه از خـود مـی‌فهمنـد نتیجـهٔ آن‌چیزی است که انجام داده‌اند. تـاریخ، موقعیـت کنـونی و فهـم بـشر را از خـود بـسترسازی

می‌کند. بنابراین، انسان موجودی تاریخی است (دودلی ۱). برای فهم و تحلیل تفکر حاکم بر یک فرهنگ، باید تاریخ و سیر تحول تفکرات آن را در نظر گرفت.

فعالیت‌های سوژه‌های یک دورهٔ تاریخی بر فعالیت‌ها و ذهنیت سوژه‌های دوره‌های بعدی تأثیر مستقیم می‌گذارد. هاچین همین مسئله را «حضور گذشته در حال» می‌نامد (هاچین ٤٥). از نگاهی دیگر، مارکس نیز معتقد بود که تاریخ و رسم و رسوم نسل‌های پیشین بر فعالیت‌های نسل‌های پسین، تأثیر مستقیم گذاشته و واقعیت آن‌ها را رقم می‌زند. وی در «برومر هجدهم لوییس بناپارت» می‌نویسد: «رسم و رسوم همهٔ نسل‌های پیشین مانند کوه‌های آلپ بر روی ذهن انسان‌های زنده سنگینی می‌کنند» (مارکس ۱۲). گذشتهٔ هر نسلی در زندگی کنونی نوادگانش، حضور فعال دارد و در واقع عاملی تعیین کننده است. گاه حضور تاریخ یک ملت در زمان حال، خوشبختی و غرور به بار می‌آورد، گاه نیز این حضور به سبب تاریکی و وجود رعب و وحشت، موجب سرگشتگی نسل معاصر می‌شود.

از سویی دیگر، میشل فوکو در کتاب *جنون و تمدن* با توصیف و کندوکاو وقایع تاریخی پیرامون مسئلهٔ جنون و روش‌های درمان یا برخورد با آن، چگونگی شکل‌گیری گفتمانی را نشان می‌دهد که پایهٔ دید امروز نسبت به جنون را پی‌ریزی کرده است (فوکو ۲۰۰۱). در واقع وی با بررسی علل و روند تاریخی شکل‌گیری گفتمان‌ها، به تحلیل موقعیت کنونی آن‌ها می‌پردازد. با چنین روشی، حضور تعیین‌کنندهٔ تاریخ و وقایع آن در گفتمان‌ها و زندگی‌های کنونی آشکار می‌شود. آنچه سوژهٔ معاصر تجربه می‌کند، به نوعی با گذشتهٔ تاریخی خود در ارتباط بوده و به هیچ عنوان آزاد و مستقل از آن عمل نمی‌کند. بر این اساس تاریخ هیچ‌گاه در گذشته نمانده و همواره در زمان حال حضوری فعال دارد.

می‌توان چنین نتیجه گرفت که ذهنیت سوژه‌های معاصر نه تنها از ذهنیت سوژه‌های ماقبل خود مستقل نیستند، بلکه خود ادامه و گاهی تکرار تاریخی آن‌هایند. ذهنیت سوژه بستر ایده‌ها، افکار و ایدئولوژی‌هایی تاریخی ـ فرهنگی است که در آن رشد یافته است.

بر همین منوال، ذهنیت تاریخی نویسنده همواره بر تولیدهای ادبی وی تأثیر می‌گذارد. بافت تاریخی و فرهنگی که یک نویسنده در آن زندگی می‌کند، نوع و محتوای نوشته‌های او را شکل می‌دهد (برتنز ۱۸۵). نویسنده نیز مانند هر شخصی، نمی‌تواند از بافت فرهنگی و تاریخی خود جدا شود و مستقل فکر کند؛ برای مثال استیون گرینبلت با قرار دادن نمایشنامهٔ *اوتللو* در بافت فرهنگی و تاریخی عصر الیزابت نشان می‌دهد که فرهنگ و قوانین مسیحی در مورد ازدواج و زنا در دورهٔ رنسانس انگلستان در ذهنیت شخصیت‌های نمایشنامه حاضر است

و اعمال آن‌ها را تعیین کرده است (گرینبلت، ۸۸ ـ ٤٦). در واقع به زعم گرینبلت، نویسنده با تأثیر گرفتن از فرهنگ و رویدادهای زمانهٔ خود به خلق اثر هنری می‌پردازد. بنابراین، تحلیلگر ادبی با جست‌وجو و شناسایی تاریخ نویسنده و جامعه‌ای که در آن می‌کند، قادر به بازسازی ذهنیت وی و روح زمانه خواهد بود.

مونتروز به عنوان یکی از تحلیلگران مطرح تاریخ‌گرایی نو، معتقد است تاریخ و متن جداناپذیرند. وی بر روی «تاریخی بودن متن و متنی بودن تاریخ» تأکید می‌کند (مونتروز ۲۳). به عبارت دیگر، متون ادبی دربرگیرندهٔ تاریخ نویسنده و جامعهٔ وینـد و رمزگشایی از چنین تاریخی، مستلزم کندوکاو در اثر ادبی است. آنچه مهم است حضور فعال و دائمی تاریخ در متن، از جمله متن ادبی است.

حضور تاریخ در اثر هنری را می‌توان به صورتی دیگر در کلام احمد شاملو مشاهده کرد. حضور تاریخ در هنر بر اساس آنچه گفته شد، نه تنها اجتناب‌ناپذیر است، بلکه از دید شاملو ضرورت هم دارد.

در غیاب تاریخ
هنر
عشوهٔ بی‌عار و دردی‌ست (شاملو ۱۲۲).

بر این اساس هنر بدون در نظر گرفتن تاریخ مؤلف و سرزمینش، به تفریح تقلیل می‌یابد. داستان به عنوان اثر هنری با خود تاریخ یک سرزمین و مردمش را به دوش می‌کشد، اگر غیر از این باشد، به نوعی تفریح گذرا و سرخوشی تبدیل می‌شود. این مسئله از زاویه‌ای دیگر، بر لزوم نقش فعال تاریخ نویسنده و جامعه‌اش در داستان تأکید می‌کند. به عبارت دیگر، با این‌که حضور تاریخ و گذشتهٔ نویسنده و جامعه‌ای که به آن تعلق دارد، ناگزیر است، وجود آن از دید شاملو عنصری است که هنر را به تجربه‌ای والاتر و فراتر از تفریح و سرخوشی گذرا تبدیل می‌کند. چنین برداشتی از رابطهٔ هنر و تاریخ، هر تحلیلگری را به تکاپو وا می‌دارد تا عمق تاریخی داستان را جست‌وجو کند.

تأثیر شگرف گذشته در حال، تاریخی بودن انسان و عدم استقلال نویسنده از بافت تاریخی- فرهنگی دورهٔ خود را می‌توان در متن داستان و رابطهٔ داستان با نویسنده‌اش جست‌وجو کرد. در یک داستان، گذشته و تاریخ شخصیت‌ها می‌توانند نقشی مهم ایفا کنند یا حتی موضوع داستان را تشکیل دهند. دربارهٔ رابطهٔ نویسنده با داستان هم با توجه به مسئلهٔ عدم

استقلال نویسنده از بافت تاریخی- فرهنگی، می‌توان گفت که داستان نتیجهٔ سلسله‌اتفاق‌ها و رویدادهایی است که نویسنده خود در ذهن یا دنیای اطرافش تجربه کرده است. به منظور ارائهٔ تحلیلی با رویکرد تاریخی، ابتدا سندها و گزارش‌هایی که از زندگی بیژن نجدی و خانواده‌اش بر جای مانده است را بررسی می‌کنیم و سپس به روح زمانهٔ وی، یعنی رویدادهای دوره‌ای که در آن می‌زیست، می‌پردازیم تا دل‌مشغولی‌های نویسنده آشکار شود. بر این اساس نشان می‌دهیم که ترس موروثی در داستان «گیاهی در قرنطینه» با زندگی اجتماعی بیژن نجدی ارتباط دارد و از آن ناشی می‌شود. در گام بعدی متن داستان را مورد مطالعه قرار می‌دهیم تا حضور تاریخ در آن، یعنی «تاریخی بودن متن» را روشن سازیم.

تاریخ در نویسنده

> من (بیژن نجدی) چهار سالم بود؛ سال‌های غم‌بار نئوشتن. می‌دانید که برای فرو ریختن تاریخ روی شانه‌هایتان، حتماً لازم نیست که شما شانه‌های بزرگی داشته باشید (عابدی ٤٤).

بر اساس آنچه گفته شد، بررسی ذهنیت تاریخی بیژن نجدی می‌تواند ابعاد داستان را روشن‌تر سازد. اگر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، بیماری ترس موروثی که کشمکش اصلی داستان را تشکیل می‌دهد، به صورت مستقیم از ذهنیت تاریخی نویسندهٔ این داستان تأثیر گرفته است. هنگامی که نجدی تنها ٤ سال داشت، پدرش را طی یک حادثهٔ دلخراش از دست داد.

> پدر بیژن نجدی، ستوان حسن نجدی، افسری مبارز بود که در جریان قیام افسران خراسان در نزدیکی‌های گنبد کاووس کشته شد. سرهنگ عبدالرضا آذر و علی‌اکبر اسکندرانی که هر دو عضو سازمان افسران حزب تودهٔ ایران بودند، در تابستان سال ۱۳۲٤ به قیام مسلحانه علیه رژیم برخاستند. این قیام در ترکمن صحرا آغاز شد و به قیام افسران خراسان معروف شد؛ اما پس از چند روز کشتار، قیام افسران توسط نیروهای پلیس و ژاندارمری به شکست انجامید (تفرشیان ۱۳۵۹).

در همان زمان، ستوان حسن نجدی به عنوان عضوی از این قیام طبق قرار قبلی، عازم ترکمن صحرا می‌شود. او به همراه دیگر افسران در گنبد کاووس برای مدتی توقف می‌کنند، اما به دلیل مشاهدهٔ برخی تحرکات مشکوک ژاندارمری، دوباره سوار جیپ‌هایشان می‌شوند و

حرکت می‌کنند. پدر بیژن نجدی در جیپ اول نشسته بود. ناگهان نیروهای ژاندارمری به آن‌ها حمله می‌کنند و جیپ‌های آنان را مورد هدف گلوله‌هایشان قرار می‌دهند. در این حادثه، ستوان حسن نجدی به همراه دیگر یارانش کشته می‌شود (فرهنگی ۱۳). این حادثه نابه‌هنگام با تأثیر گذاشتن بر ذهنیت نجدی که در آن زمان تنها چهار سال داشت، در «گیاهی در قرنطینه» نقشی مؤثر ایفا می‌کند. برای روشن ساختن این مسئله بهتر است به‌سخنان خود بیژن نجدی توجه کنیم:

> تابستان ۱۳۲٤ به دستور تیمسار ارفع، عده‌ای از افسران در گنبد کاووس کشته شدند. ژاندارم‌ها به جیپ فرماندهی افسرها آن‌قدر شلیک کرده بودند که خون از اتاقک جیپ بیرون زده، روی خاک سرد می‌شد. آن‌قدر شلیک کرده بودند که کشته‌شدگان را از روی اندازه قد و ستارهٔ روی شانه‌هایشان توانستند بشناسند. آن‌قدر که هرگز کسی قبر ستوان حسن نجدی را به‌مادرم نشان نداد. من چهار سالم بود؛ سال‌های غم‌بار نوشتن. می‌دانید که برای فرو ریختن تاریخ روی شانه‌هایتان، حتماً لازم نیست که شما شانه‌های بزرگی داشته باشید (عابدی ٤٤).

همان‌طورکه از جملهٔ آخر این سخنان پیدا است، این حادثه برای بیژن نجدی واقعه‌ای دردناک بوده و در ذهنیت او تأثیری ناخوشایند گذاشته است. وی همواره از پیشینهٔ تاریخی خود و خاطراتش رنج برده و آن را مانند قفلی می‌دید که روی شانه‌اش بسته شده و باز کردنش رنج بیشتری در پی داشته است.

علاوه بر این، بیژن نجدی در طول جنگ هشت‌سالهٔ ایران با عراق، داوطلبانه از طریق لشکر قدس رشت همراه با دبیران گیلانی اعزامی به سنندج رفت. سپس از آنجا به سلیمانیه و خط مقدم اعزام شد (فرهنگی ۱۸). این واقعیت، گواهی بر آگاهی نجدی از ترس و وحشت جنگ است. وی در خط مقدم کشتار و رعب و وحشت را از نزدیک مشاهده کرد. وی در زمانه‌ای می‌زیست که وحشت و جنگ، تجربهٔ روزانهٔ ایرانی‌ها بود. چنین تجربه‌ای در دیگر آثار او مانند «چشم‌های دکمه‌ای من» و «زمان نه در ساعت» هویدا است.

«چشم‌های دکمه‌ای من» در مجموعه داستان کوتاه *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، از زبان عروسکی نقل می‌شود که خود را متعلق به دختر کوچکی به‌نام فاطی معرفی و خاطرات خود را نقل می‌کند. در خاطراتی که عروسک روایت می‌کند، انفجاری شدید رخ می‌دهد که بر اثر آن مادر فاطی و عروسک از پنجره به خیابان پرت می‌شوند و مادر فاطی می‌میرد. در ادامه

عروسک آنچه را که با چشم‌های دکمه‌ای خود مشاهده کرده است، نقل می‌کند: «در اطراف من مردم می‌دویدند. دود از درهای باز خانه‌ای بیرون می‌آمد. بوی قند سوخته از پیاده‌رو می‌گذشت. پشت دود، یک درخت خرما آتش گرفته بود. مردمی که مرده‌ها را کول کرده و با صلوات رد می‌شدند...» (نجدی ٤٨). مشخص است که این توصیف‌ها مربوط به شهر جنگ‌زده‌ای می‌شود که خاطرات عروسک در آن واقع شده است. اشاره به وجود «درخت خرما» در خیابان، نشان می‌دهد که این ناحیه بخشی از یک شهر جنوبی است، منطقه‌ای که در جنگ بین ایران و عراق مورد حملهٔ شدید قرار گرفته بود. توصیف دقیق عروسک و خاطرات او در شهر بمباران‌شده و پر از افراد مجروح و کشته‌شده از دل‌مشغولی بیژن نجدی خبر می‌دهد. نجدی در «زمان نه در ساعت» از مجموعهٔ *دوباره از همان خیابان‌ها* نیز به همین منوال با روایت داستان مجید که سه سال بیشتر ندارد، رعب و وحشت و کشتارهای جنگ را به نمایش می‌گذارد.

در «گیاهی در قرنطینه» نیز تجربهٔ جنگ، کشتار و درگیری به صورت ترس موروثی وجود دارد؛ برای مثال در بخشی که دکتر ده، بیماری داءالصدف را برای پدر طاهر تعریف می‌کند، وجود «یک تپه از جمجمه، از دست و پای مردم، توی محله» را عاملی برای پیدایش ترس و انتقال آن از طریق بیماری می‌داند. روشن است که کشتن انسان‌ها و درست کردن تپه‌ای از جمجمه و دست و پاهای آن‌ها خبر از درگیری یا جنگ می‌دهد. از طرفی دیگر، استفادهٔ نمادین نجدی از زیتون نیز بر این موضوع صحه می‌گذارد. طبق فرهنگ لغات دهخدا، «ساقه و برگ زیتون از مدتی پیش از مسیح نشانهٔ صلح بوده است» (دهخدا ٦٠٥). چنین برداشتی از درخت زیتون از دوران باستان وجود داشته است و علت آن می‌تواند عمر زیاد درخت زیتون و سرسبزی همیشگی آن باشد. حضور مداوم درخت زیتون در داستان و تصویر درخت که برای طاهر، تداعی‌گر حس صمیمیت و شناخت است و در مقابل جنگ، درگیری، کشتار و ترس قرار می‌گیرد. هنگامی که طاهر به دست مرد سفیدپوش معاینه می‌شود، به راهی نگاه می‌کند که به درختان زیتون و خانه‌اش منتهی می‌شود (نجدی ٨٠). بنابراین می‌توان گفت حس آرامشی که با زیتون تداعی می‌شود، نقطهٔ مقابل ترس و جنگ بوده و در طول داستان تکرار می‌شود.

با بررسی زندگی‌نامهٔ بیژن نجدی و احوال وی، مشخصی می‌شود که ترس و وحشت همواره بر بخشی از زندگی و ذهنیت وی حکمفرما بوده است. «فرو ریختن تاریخ» روی شانه‌های نجدی به دلیل تجربهٔ از دست دادن پدر، طی یک واقعهٔ تاریخی و عازم شدن به

جبههٔ جنگ، امری انکارناپذیر به نظر می‌آید. بر همین منوال، نوشته‌های وی نیز از این موضوع تأثیر گرفته‌اند. همان‌طورکه بحث شد، نویسنده را نمی‌توان از بافت تاریخی- فرهنگی خود جدا کرد. بنابراین ترس موروثی موجود در «گیاهی در قرنطینه» می‌تواند واکنش نجدی به وقایع اطرافش باشد. همچنین، حضور قفل در داستان به عنوان عاملی که این ترس موروثی را پنهان می‌کند، می‌تواند بیانگر قفلی بر دهان نجدی باشد که نسبت به واقعه سکوت کرده است. ضرب‌المثل «چه گویم که ناگفتنم بهتر است» به خوبی نقش قفل را نشان می‌دهد. همان‌طورکه در داستان مشخص است، طاهر سعی در بسته نگه داشتن این قفل دارد و هنگامی که قفل باز می‌شود، داءالصدف یا همان ترس موروثی دوباره پدیدار می‌شود.

تاریخ در متن داستان

بیماری طاهر داءالصدف است. از نظر دکتر ده، علت آن ترس موروثی است که از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته و اکنون در طاهر نمود پیدا کرده است. بیماری داءالصدف، پسوریازیس یا صدفک، یک بیماری شایع پوستی است که با پلاک‌های قرمزرنگ همراه با پوسته‌ریزی مشخص می‌شود. این بیماری با نظام ایمنی بدن مرتبط است و قابل درمان نیست. تاکنون علت مشخص و قطعی برای این بیماری پیدا نشده است، اما از میان عواملی که نزد محققان و پزشکان مورد قبول است، می‌توان به استرس زیاد و موروثی بودن آن اشاره کرد (وینگت ۵۵۹).

تصویری که نجدی از این بیماری ارائه می‌دهد، با مشخصات اصلی بیماری پسوریازیس مطابقت دارد: «دانه‌های سرخ که به‌اندازهٔ ارزن تمام صورت پسرش را پوشانده بود» (نجدی ۸۰)؛ اما آنچه دکتر ده از علت بیماری می‌گوید با تحقیقات انجام‌یافته مطابقت ندارد و می‌تواند نشانگر حضور خرافات و ناآگاهی در ده باشد. به هر حال، دکتر ده به دو عامل ارثی بودن و ترس (به جای استرس) اشاره می‌کند: ترسی که به ارث رسیده است. به علاوه، علاج‌ناپذیری آن نیز به‌درستی نشان داده شده است؛ امّا مسالهٔ مهم استفادهٔ نجدی از این موقعیت و بیماری در داستان است، موقعیتی که او را قادر می‌سازد تا با روش واقع‌گرایی جادویی حضور گذشته و ترس‌های موروثی را در حال نشان دهد.

دکتر ده برای روشن ساختن نوع و علت بیماری به پدر طاهر می‌گوید:

فکرش رو بکن پدر پدر بزرگ تو یه روز از خونه‌ش میاد بیرون، می‌بینه سر

> گذر، یه تپه از جمجمه، از دست و پای مردم، توی محلهش درست کردهن... خیال می‌کنی اون چی کار می‌کنه؟ داد می‌کشه چرا؟ می‌زنه خودشو می‌کشه؟ نه، رنگش می‌پره، شاید هم میره یه گوشه، شکمشو مشت می‌کنه و بالا می‌آره، چشماش پر از اشک می‌شه، اما اون اصلاً نمی‌فهمه که مال استفراغشه یا گریه‌س... بعد وقتی که بچه‌دار می‌شه فقط خوشگلیش نیست که به بچه‌ش ارث می‌رسه، ترسش هم هست، آره، ...ارث، ارثیه، ارثیه، از این بچه به اون بچه، از این نسل به نسل دیگه... تا این‌که یهو، یه طاهر پیدا می‌شه که اینطوری میفته رو زمین و زخماشو می‌خارونه... زخم‌های ترسو... (همان ۸۲).

وحشت و تصویری را که «یه تپه از جمجمه» القا می‌کند، می‌توان در قیام‌های متعدد (از جمله قیام افسران که پدر نجدی در آن کشته شد)، کودتا، رعب و وحشت ناشی از حاکمیت روسیه و انگلستان در ایران و دیگر وقایع معاصر ایران جست‌وجو کرد. بیژن نجدی رویدادهای قبل از ۱۳۲۰ را از پیشینیان خود شنیده و رخدادهای پس از آن را تا ۱۳۷٦ مانند قیام‌ها، احزاب، سرکوب‌های گوناگون و جنگ‌ها، از جمله جنگ با عراق، دیده و حتی خود نیز گاهی درگیر بوده است (رستمی و کشاورزی ۱۲۱).

این رویدادها حضور ترس به عنوان ارثیه را در این داستان توجیه می‌کنند. با اینکه ذهنیت بیژن نجدی از واقعهٔ دردناک قتل پدرش و جنگ با عراق رنج می‌برد، این داستان را نمی‌توان صرفاً نوعی خاطره‌نویسی یا تأثیر ناخودآگاه حافظه بر حرفهٔ نویسندگی در نظر گرفت؛ زیرا طرح کردن چنین مسئله‌ای به صورت خودآگاه با نمادها و تصاویر مختلف از جمله نماد زیتون و نمود ترس به صورت بیماری، نشان می‌دهد که وی خود و موقعیت دیگر هم‌وطنانش را شناخته و تلاش کرده است تا حضور ترس ناشی از وقایع وحشتناک تاریخ ایران را در ذهنیت مردم معاصر ایرانی نشان دهد. به‌عبارت دیگر، در این داستان طاهر نمایندهٔ انسانی است که ترس را به‌ارث برده است. از این داستان چنین برمی‌آید که انسان «آمیغ و ترکیبی از ویژگی‌های فردی و ویژگی‌های جمعی است، به همراهی آنچه از نسل‌های پیشین در او مانده است» (رستمی ۱۹۹). این حضور به صورت ناخوشایند در زندگی طاهر و خانواده‌اش مداخله می‌کند و به شکل بیماری داءالصدف، ترس ارثی، نمود می‌یابد.

نمادهای پویای داستان، رابطهٔ بین جنگ و صلح و بین وحشت و آرامش را ترسیم می‌کند و جایگاه طاهر را در آن معین می‌کند. در بخشی از داستان، طاهر به «تاریکی یا مه غلیظی» فکر می‌کند که دهکدهٔ طاهر را «توی مشتش گرفته است» (نجدی ۸۰). این تاریکی و مه غلیظ که

دهکده را در مشتش گرفته، از اوضاع نابسامان و دهشتناکی که دهکده را در چنگ گرفته است و موقعیت روانی ساکنان آن خبر می‌دهد. «توی مشت گرفتن»، تصویر واضحی از کنترل و حبس کردن به‌وجود می‌آورد. این تاریکی از جنس همان ترسی است که در طاهر به صورت بیماری ظهور کرده است. با این حال باغ‌های زیتون، نماد صلح، در دهکده فراوان هستند؛ به‌طوری‌که حتی خود طاهر به زیتون تشبیه شده است. در انتهای داستان، هنگامی که قفل را از کتف طاهر باز می‌کنند، راوی می‌گوید که تنها یک برگ از درخت زیتون، یعنی طاهر، کنده شده است (همان ۸۵). با توجه به این‌که زیتون، نماد صلح است، می‌توان چنین برداشت کرد که دهکدهٔ طاهر، بخشی از سرزمین ایران، مکان صلح و آشتی است؛ یا اهل دهکده چنین آرزویی را در سر می‌پرورانند. تشبیه خود طاهر به درخت زیتون نیز به‌چنین معنایی اشاره دارد: شخصی که خود انسان صلح و آشتی است با مداخلهٔ تاریخ دردناک سرزمینش، آرامش زندگی و تنش مختل می‌شود.

شمشیر تاریخی کافکا و داءالصدف نجدی

فرانتس کافکا در دفتر خاطرات خود رویایی را ثبت می‌کند که شباهت زیادی به» گیاهی در قرنطینه» دارد. وی در ۱۹ ژانویه ۱۹۱۵ خوابی را در دفتر خاطرات خود می‌نویسد که در آن شمشیری در پشتش فرو رفته است. داستان از این قرار است که صبح روز یکشنبه وقتی که راوی با دوستان خود قرار گذاشته است تا به گردش بروند، وقتی از خواب برمی‌خیزد با صحنهٔ عجیبی روبه‌رو می‌شود: «یک شمشیر بزرگ، یک شمشیر قدیمی سلحشوران قدیم» بر پشتش بدون هیچ زخم و خون‌ریزی فرو رفته است. دوستان او که به دنبالش آمده‌اند، شمشیر را بدون خون‌ریزی بیرون می‌کشند و شادی راوی را فراهم می‌آورند (کافکا ۲ و ۱۰۱). مانند قهرمان داستان «مسخ»، راوی «شمشیر» نیز روزی از خواب برمی‌خیزد و با صحنهٔ عجیب و غیرقابل باوری روبه‌رو می‌شود؛ اما این بار این صحنهٔ عجیب توسط شیئی از گذشته به‌وجود آمده است. همان‌طورکه راوی خود اشاره می‌کند، شمشیر قدیمی بوده و مربوط به دوران باستان است و «شاید صلیبی‌ها آن را در روزگار پیشین به‌کار برده باشند» (همان ۱۰۲). سلاح قدیمی که در بدن زنده فرو رفته است، نشانی از تاریخ و حضور آن دارد؛ گویی دو دنیای تاریخی و معاصر درهم می‌آمیزند. بر اساس تحلیل کوتاهی از صادق هدایت، «شمشیر و جسمی که شمشیر در آن فرو می‌رود، به دو دنیای بیگانه تعلق دارند که همدیگر را نمی‌شناسند» (همان ۱۰۶). این دو دنیای بیگانه همان گذشته و حال‌اند که همواره در هم

می‌آمیزند. تاریخی بودن شمشیر بر روی چنین نتیجه‌گیری صحه می‌گذارد.

از منظر حضور تاریخ در حال، «گیاهی در قرنطینه» و «شمشیر» درون‌مایهٔ یکسانی دارند. در هر دو داستان، شئ و اتفاقی از گذشته در تن شخصی زنده نفوذ می‌کند و خود را به معرض نمایش می‌گذارد؛ ولی تفاوتی عمده بین دو داستان وجود دارد، مبنی بر این‌که شیء تاریخی از تن راوی «شمشیر»، به کمک دوستانش خارج می‌شود، ولی بیماری ترس موروثی طاهر هرگز معالجه نمی‌شود و کسی نمی‌تواند کمکی به او بکند. حتی قادری هم که به نظر می‌رسد توانسته است به‌طور کامل بیماری طاهر را درمان کند، به راستی نمی‌تواند کمکی انجام دهد. در بخش بعدی چرایی عدم درمان طاهر توسط قادری را واکاوی می‌کنیم.

آیا می‌توان تاریخ ناخوشایند را کنار گذاشت؟

بیماری طاهر با روش سنتی جادویی به ظاهر درمان می‌شود، اما برخلاف آنچه تصور می‌شود این روش درمان، کامل نیست. به عبارتی دیگر، بر اساس تحلیل رضی و بی‌نظیر، مدرنیته با «سیطره بر همهٔ ابعاد زندگی» انسان‌ها را از «باورهای بومی» که «مأمنی برای هجمه و فشارهای زندگی ماشینی هستند»، محروم می‌سازد (رضی و بی‌نظیر ٤٥). این نتیجه‌گیری از بازگشت بیماری طاهر پس از برداشتن قفل که نماد «باورهای بومی» است، نشأت می‌گیرد. بر این اساس، سنت و باورهای بومی توانسته‌اند با زدن قفل، بیماری طاهر را بسته و درمان کنند، ولی مدرنیته چون سنت را نمی‌فهمد، با ابزار خود آن را جدا کرده و موجب بازگشت بیماری می‌شود. با رجوع به داستان می‌توان دریافت که چنین تصوری اشتباه است. پس از بستن قفل توسط قادری، «طاهر به‌خاطر هیچ رودخانه‌ای لخت نشد» و «خودش را قاطی بازی بچه‌ها نکرد» (نجدی ٨٤). روشن است که وجود قفل، طاهر را از لذت‌ها و فعالیت‌های معمول کودکانه بازداشته است. بنابراین، قفل درمان کامل بیماری نبوده است. حضور کشمکش بین مدرنیته و سنت بر سر درمان بیماری غیرقابل انکار است (اختلاف بین قادری و دکتر نظام وظیفه)، ولی داستان جوابی به این کشمکش نمی‌دهد و هیچ‌کدام را واجد درمان نمی‌داند؛ زیرا نه قادری و نه دکتر نظام وظیفه، توانایی درمان طاهر را ندارند.

آنچه در نگاه اول از دید خواننده پنهان می‌ماند، رفتار سنت با ترس‌ها و وقایع تاریخی است. با استناد به‌این‌که در «گیاهی در قرنطینه» تاریخ به صورت بیماری داءالصدف نمود پیدا می‌کند، قادری با بستن قفل، رنج تاریخی طاهر را پنهان می‌کند. قفل به عنوان عاملی برای بستن و پنهان کردن عمل می‌کند. به‌عبارت دیگر، آنچه قفل زده شده است، باید پنهان بماند. اما

این راز سر به مهر با دخالت دکتر نظام وظیفه بر ملا می‌شود. مرد سفیدپوش با باز کـردن قفـل که اکنون به کتف راست طاهر جوش خورده است، پرده از این رنج و ترس تاریخی برمی‌دارد. با توجه به این‌که طاهر هنگامی که قفل در کتف راسـت او فـرو رفتـه بـود نیـز زنـدگی آرام و دلپسندی نداشت، قفل به هیچ عنوان متضمن درمان نیست. در واقع قفل عامـل پوشـشی بـرای ترس و رنج تاریخی طاهر است. از طرف دیگر مرد سفیدپوش و همراهـانش نیـز نمـی‌تواننـد بیماری طاهر را برطرف کنند. این امر نشانگر ناتوانی آنها در مقابل درد تاریخی است.

استیصال طاهر بر روی تخت عمل جراحی نیز حائز اهمیت است. هنگامی که او را آمـادهٔ عمل جراحی می‌کنند، می‌گوید: «شما را به خدا بازش نکنین، مـن همـین‌طـوری حاضـرم بـرم سربازی» (همان ۸۵). طاهر به‌همین پنهان‌کاری و سرکوب ترس و رنج تاریخی راضـی بـوده و از برملا کردن آن وحشت دارد. وی با تسلیم شدن در برابر موقعیت کنونی خـود و رنجـی کـه قفل برایش پدید آورده است، خواستار ادامهٔ زندگی به عنوان فـردی ترسـو و خجـالتی اسـت. خجالتی بودن او در ابتدای داستان نشان داده می‌شود؛ هنگامی‌که مرد سفیدپوش می‌خواهد کف پاهای طاهر را ببیند، او «با شرم دخترانه‌ای کفش و جورابش را درآورد» (همان ۷۹). دوباره بـه همان نتیجه می‌رسیم که قفل به هیچ عنوان بیمـاری او را درمـان نکـرده و تنهـا رنـج و تـرس تاریخی را پنهان ساخته است. این امر نه تنها زندگی طاهر را بهتر نکـرده اسـت، بلکـه تـسلیم شدن و ترسو و خجالتی بودن را در او نهادینه کرده است. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفـت که انسان معاصری که بیژن نجدی به نمایش می‌گذارد از پیشینهٔ تاریخی خـود رنـج بـرده و بـا پنهان ساختن و عدم آگاهی از آن تسلیم وقایع و امور ناخوشایند زندگی می‌شود و راه چاره‌ای را پیش روی خود نمی‌بیند.

به نظر می‌رسد بیژن نجدی این موقعیت و حضور تاریخ را در زندگی کنونی شخـصیتش اجتناب‌ناپذیر می‌داند و ناتوانی روش‌های سنتی و مدرنیته در بهبود آن را نشان می‌دهـد. طـاهر قربانی این بیماری است و روی تخت بیمارستان در قرنطینه به سر می‌برد. گویی سوژهٔ معاصـر توسط تاریخ انکارناپذیر و تاریک خود گرفتار شده است و راه چاره‌ای پیش‌رو ندارد. در پایـان تصویر طاهر به عنوان درخت زیتون و گیاهی که در قرنطینه است، صلح و آرامـش زنـدگی را دور و ناممکن جلوه می‌دهد. انسان معاصر در موقعیت دشواری گیر کرده است کـه گذشـتگان برای او به ارث گذاشته‌اند. به‌تعبیری دیگر، گذشته و ترس موروثی طاهر که توسط قفـل بـسته شده بود، مانند پاشنهٔ آشیل وی عمل می‌کند. تنها نقطهٔ ضعف آشیل پاشنهٔ او بود که با خـوردن تیر به آن کشته می‌شود. در اساطیر یونان نیز تالوس مردی بزرگ از جـنس برنـز بـود کـه تنهـا

«نقطهٔ زخم‌پذیر بدنش جایی بود که همهٔ رگ‌های بدنش به وسیلهٔ سوزنی به هم پیوسته بودند» و تنها راه کشتن او کشیدن آن سوزن بود (امیدسالار ۷۳۶). شباهت سوزنی که هستی تالوس را دوخته بود و قفلی که بیماری ترس موروثی طاهر را بسته است، خواننده را به این نتیجه‌گیری وامی‌دارد که پاشنهٔ آشیل طاهر و نقطهٔ ضعف او گذشته و تاریخ او است که به وسیلهٔ قفل به کتف راست او بسته شده است و باز کردن آن، قرنطینه شدن وی را در پی دارد.

بر اساس مسائل مطرح‌شده در بخش‌های قبلی می‌توان چنین گفت که نقطهٔ ضعف و پاشنهٔ آشیل انسان معاصر، گذشته و تاریخ توأم با ترس وی است. نه سنت و نه روش‌های مدرن که مدعی خوشبختی بشریت‌اند، نمی‌توانند این دشواری و این نقطهٔ ضعف را برطرف سازند و شادی را به انسان معاصر برگردانند.

در اینجا به همان حس ناامیدی می‌رسیم که سراسر مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* را در برگرفته است. بیژن نجدی در این مجموعه، شخصیت‌ها و اتفاق‌هایی را ترسیم می‌کند که راهی به سوی خوشبختی و شادی ندارند، در این زمینه می‌توان صادق هدایت را با او هم‌کیش دانست. با توجه به نام داستان، تشبیه مدام طاهر به درخت زیتون و در قرنطینه قرار گرفتن طاهر در انتهای داستان، می‌توان چنین برداشت کرد که انسان معاصر ایرانی به عنوان گیاه زیتون که نماد صلح و آرامش است، به علت پیشینهٔ تاریخی سرزمین خود در قرنطینه قرار گرفته است.

نتیجه

با توجه به این‌که یوزپلنگ ایرانی نماد حیات وحش ایران است، از عنوان مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* چنین برمی‌آید که نجدی به ایران و هر آنچه در آن است اشاره دارد. تمام داستان‌های این مجموعه، سخت با فرهنگ ایرانی و تاریخ آن گره خورده است، به‌طوری‌که هر یک از داستان‌ها، گوشه‌ای از ذهنیت و زندگی ایرانی را ترسیم می‌کند. داستان‌های نجدی نه تنها ریشه در خاک ایران دارند، بلکه غم و مشکلات حاضر در تمام داستان‌های این مجموعه نشانگر نگرانی اوست. «گیاهی در قرنطینه» به عنوان آخرین داستان مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، با زندگی نجدی و تاریخ ایران گره خورده است.

تحلیلی که از «گیاهی در قرنطینه» ارائه شد، با بازسازی زمانهٔ نجدی ابعاد تاریخی داستان را آشکار ساخت. ابتدا سرگذشت خود نویسنده و سرزمینش را بازگو کرده و با قرار دادن داستان در این زمینه، تاریخی بودن متن و حضور فعال گذشته در حال را بررسی کردیم. بر

اساس نتایجی که از این کندوکاو به دست آمد، فضای نـاآرام و آکنـده از تـشویش و وحـشت داستان از ذهنیت تاریخی نویسنده و جامعهٔ قرن چهاردهم ایران برمـی‌خیـزد. چنـین اسـت کـه زخم کهنهٔ جنگ و وحشت در تن طاهر سر باز می‌کند. از طرفـی دیگـر، مـشخص شـد علـت اصلی بیماری طاهر که منجر به قرنطینه شدن او می‌شود، تاریخ ناخوشایند اجداد وی است. بـه این ترتیب گذشتهٔ پدران طاهر در زنـدگی او حـضوری فعـال داشـته و زنـدگی وی را مختـل می‌کند. نگاه نجدی به این مسئله و حـضور تـاریخ در حـال تاریـک اسـت؛ زیـرا هـیچ‌یـک از راه‌حل‌های سنتی و مدرن قادر به درمان درد تاریخی نیستند.

در پژوهش‌های بعدی با مطالعهٔ یادداشت‌ها و نامه‌های شخـصی بیـژن نجـدی و نوشـتن شـرح حـال وی از طریـق همـسر، فرزنـدان و دوسـتانش مـی‌تـوان تحلیلـی روان‌کـاوی و روان‌بیـوگرافی (Psychoanalysis and Psychobiography) ارائـه داد. همچنـین مـی‌تـوان از رویکرد تاریخ‌گرایی نو (New Historicism) بهره جست و شیوهٔ نگـارش، انتـشار و بـازخورد آثار نجدی را با انجام تحقیق‌هایی به ثمر رسانید. از طرفی دیگر، مطالعـهٔ تطبیقـی آثـار صـادق چوبک یا صادق هدایت و بیژن نجدی می‌تواند مفید واقع شـود. آثـار بیـژن نجـدی هنـوز بـه صورت گسترده مورد بررسی تحلیل‌گران قرار نگرفته است و امیـد داریـم ایـن مهـم در آینـدهٔ نزدیک صورت بگیرد.

Bibliography

Abedi, Kamyar (1381/2002). "Khergeye Giahaneye Bizhan Najdi" ("Vegetable Cloth of Bizhan Najdi"). *Mahnameye Jahane Ketab.* 11 to 14. 44-46.

Arp, Thomas R. and Greg Johnson (2006).*Perrine's Literature: Structure, Sound and Sense, Ninth Edition.* US: Thomson, Wadesworth.

Bertens, Hans (2001). *Literary Theory: The Basics.* London and New York: Routledge.

Bowers, Maggie Ann (2004). *Magic(al) Realism.* London and New York: Routledge.

Dehkhoda, Ali Akbar (1349/1971). *Logatnameye Dehkhoda (Dehkhoda Dictionary).* Volume 16. Tehran: Entesharat-e Daneshgahe Tehran.

Dudley, Will. Ed. (2009).*Hegel and History.* US: State University of New York Press.

Farhangi, Shahram (1388/2009). "Shaeri ke Dastan Migoft" ("The Poet who Used to Tell Story").*Dastane Hamshahri.*Third book.12-19.

Foucault, Michel (2001). *Madness and Civilization.*Trans. Richard Howard. London and New York: Routledge Classics.

Greenblatt, Stephen (1994). "Improvisation of Power". *The New Historicism Reader*. Ed. H. Aram Veeser. London and New York: Routledge.

Hutcheon, Linda (1988). *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York: Routledge.

Joyce, James. (1993). *Ulysses*. Great Britain: Oxford University Press.

Kafka, Frantz (1386/2007). *Maskh (Metamorphoses)*.Trans. Sadeq Hedayat. Tehran: Entesharate Majid.

Malpas, Simon (2006). *The Postmodern*. London and New York: Routledge.

Marx, Carl (2003). "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte". *Socialist Labor Party of America*. 5/26/2013 http://www.slp.org/pdf/marx/18th_brum.pdf

Montrose, Louise A. (1989). "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture". *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veeser. London and New York: Routledge. 15-37.

Najdi, Bizhan (1373/1994). "Giahi dar Garantine" ("A Plant in Quarantine"). *Yuzpalangani ke ba Man Davideand (The Leopard which Rqn with Me)*. Tehran: Nashre Markaz.

Omid Salar, Amir (1377/1998). Esfandiar va Ashil (Esfandiar and Achilles). *Majaleye Iranshenasi (Iranian Studies Journal)*. Year 10. 734-744.

Razi, Ahmad and Negin Binazir (1389/2010). "Dar ham Tanidegie Realisme Jaduie va Dastane Mogeyat, Tahlile Moredi: Giahi dar Garantine" ("The Interrelation of Magic Realism and Story of Circumstance, Case Study: A Plant in Quarantine"). *Majaleye Bustane Adabe Daneshgahe Shiraz*.Second year, 27: 29-46.

Rostami, Fereshteh (1390/2011). "Digaran, Khaneshi Naghadane az Ruykarde Bizhan Najdi" ("Others, A Critical Reading of Bizhan Najdi's Approach to Human Being"). *Faslnameye Elmi Pazhuheshie Kavosh Nameh*. 22: 181-208.

--- & Masoud Keshavarz (1389/2010).“Zehn va Jaryane An dar Dastanhaye Bizhan Najdi” (“Consciousness and its Steam in Bizhan Najdi's Stories”).*Nashrieye Adab va Zabane Daneshkadeye Adabiat va Olum Ensani Daneshgahe Shahid Bahonare Kerman*. 27: 115-138.

Shamloo, Ahmad (1384/ 2005). *Madayehe Bi Sele (Awardless Panegyrics)*. Tehran: Moaseseye Entesharate Negah.

Tafreshian, Abolhasan (1359/1981). *Ghiam-e Afsaran-e Khorasan (The Revolt of Khorasan's Officers)*. Tehran: Entesharat-e Elm.

Wingate, Peter (1373/1994). *Daneshnameye Pezeshki (Encyclopedia of Medicine)*. Trans. Simin Moazi Matin. Tehran: Ketabe Maad (vabaste be nashre markaz).