University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

The Comparative Study of the Hero's Journey Pattern in Bijan Najdi's Narratives Based on Joseph Campbell's Model

Mahboobe mobasheri1[1]✉, majid houshangi[2], Fatemeh Amoozegar[3]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: mobasheri@alzahra.ac.ir

2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: m.houshangi@alzahra.ac.ir

3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. E-mail: fateme.amouzegar@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
4, August, 2025

In Revised form:
23, August, 2025

Accepted:
23, August, 2025

Published Online:
11, September, 2025

Keywords:
Archetypes, Myth, Joseph Campbell, Bijan Najdi, Hero's Journey

Abstract

Archetypes are the shared experiences and collective memory of ancestors that have been passed down from the past to the new generation. As a result, one of the most fundamental phenomena of the modern era is the confrontation of modern and postmodern humans with archetypal issues. Joseph Campbell, in the field of mythology, proposed the theory of the Hero's Journey. He believes that the stories of different nations follow a specific pattern, and their differences are due to cultural, historical, and other variations. Campbell describes three stages in his theory _"Departure, Initiation, and Return"_ which are further divided into seventeen detailed steps.

The present study conducts a comparative analysis of Campbell's theory in two narratives: *Giyahi Dar Quarantine* and Shabe *Sohraab Keshan's* by Bijan Najdi. This comparison is made with consideration and awareness of the multifaceted differences between classical and modern narratives. It is based on the assumption that the flow of myths continues fluidly and subtly in narratives of all eras, especially in the contemporary world, and the findings are grounded in this fluidity.

The research method is descriptive-analytical. The results show that the complete Hero's Journey as described by Campbell does not occur in the movement of Najdi's heroes. It can be inferred that, unlike the heroes in the stories Campbell recounts, the heroes in Najdi's stories are fragmented individuals who lack the endurance to face difficulties and do not have the ability to create a new destiny or reclaim what once belonged to them. This issue arises from Najdi's narratives and the downward, fallen journey of his heroes, which unlike the classical system, takes shape within the context and space of the contemporary world.

Cite this The Author: Mobasheri, M.; Houshangi, M.; Amoozegar, F. (2025). "The Comparative Study of the Hero's Journey Pattern in Bijan Najdi's Narratives Based on Joseph Campbell's Model". *Literary Criticism and Rhetoric*, Vol 14, Issue 2, Ser.No. 38, Summer, (67-94). DOI:10.22059/jlcr.2025.400078.2074

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

One of the critiques that emerged with the development of new criticism is the mythological criticism. This interdisciplinary critique occupies a special place in contemporary criticism and examines literary texts from an anthropological perspective. Joseph Campbell proposed his mythological theory of the "Hero's Journey" based on psychology and the study of ancient stories from various cultures. He concluded that there is a common pattern all people follow when facing events that these stories depict. Hence, the research question is that in Campbell's criticism, there is a series of fixed, repetitive stages that exist, but in modern stories with their content and nature, these stages undergo meaningful transformations. These changes, deletions, and shifts in the stages are deliberately linked to the philosophical system of the new world. This study comparatively examines Campbell's theory through the two narratives "Giyahi dar Qarantineh" and "Shabe Sohrab Koshan" by Bijan Najdi from this perspective.

2. Theoretical Foundations

Joseph Campbell, in his book *The Hero with a Thousand Faces* and his theory of the "monomyth," states that all myths essentially narrate the same story and follow common archetypal patterns. Differences arise from cultural, social, and historical contexts. Myths share many similarities due to common human experiences and nature across civilizations. According to Campbell, the primary element in the archetype and hero myth is the "hero," which is the core of the monomyth theory. Campbell's monomyth refers to the hero. Mythological heroes share many common features and undergo a journey with three main stages, though the hero may traverse only some sub-stages within these. "For Campbell, the hero is more than just a simple myth but the essence of mythology" (Namvar Motlagh, 2013:246). The hero is the main nucleus of the mythic narrative, which has a specific structure called the mythic structure. Thus, the monomyth theory can be considered a structuralist theory of myth analysis, as the monomyth identifies similarities among all myths worldwide, placing all myths under one umbrella called the hero myth. Campbell's hero monomyth theory comprises three main stages: Departure (Separation), Initiation, and Return. He elaborates on these stages in detail in his book *The Hero with a Thousand Faces*, providing examples from mythological stories and comparing these myths to highlight fundamental similarities and differences. These three stages consist of multiple steps — seventeen in total — that the hero does not necessarily go through all, but certainly passes several to be considered a hero and to have a story at each stage.

3. Discussion and Analysis

The research is based on the premise that this critique fundamentally relies on Campbell's approach towards classical mythological narratives, structured accordingly. However, in the contemporary world, a different kind of heroic journey is observed, shaped by the new world's structures emphasizing decentralization, uncertainty, and the collapse of value systems. The hero's journey is thus transformed, with deletions and changes in the stages having specific meanings aligned with the content and the existential dilemmas of this disoriented, meaningless world. In this world, the hero experiences a different type of journey than the classical one. According to research on Bijan Najdi's narratives, during the Departure stage and its five sub-stages, despite differences in the nature of the hero's call and initiation, the traveler usually passes through all these stages. However, in "Giyahi dar Qarantineh," the hero is not called spiritually or externally; rather, a sudden illness forces the traveler into the journey. Notably, the messenger's call in this story

closely resembles an external call, while in "Shabe Sohrab Koshan," the call is external, initiated by a thing, provoking the hero, Morteza, to seek answers.

In the Initiation stage, Najdi's travelers do not strictly follow Campbell's theory. While the "Road of Trials" is present in all Najdi's stories, meetings with the goddess figure only happen in "Giyahi dar Qarantineh" and "Shabe Sohrab Koshan." Stages such as "woman as the temptress," "reconciliation and unity with the father and deity," and the "final boon" do not appear in any of the stories.

Finally, regarding the Return stages, Najdi's travelers do not achieve all elements of Campbell's theory. Najdi's arrangement of events excludes the "Master of Two Worlds" stage in all stories. The traveler's journey results in three possible outcomes:

a. The traveler becomes a hero, progressing beyond pre-call conditions.

b. The traveler returns unchanged, indicating a descent.

c.The traveler remains stuck in the journey, with neither ascent nor descent.

4.Conclusion

In "Giyahi dar Qarantineh" and "Shabe Sohrab Koshan," the journey is a descending one where the traveler experiences stagnation. This is evident in the selection and traversal of the stages. The deficiencies and incomplete conformity of the two heroes' journeys to Campbell's model are attributable to Najdi's postmodern narrative style, wherein the hero type and plot elements arise in a contemporary context. Although there is an attempt to recreate a mythical atmosphere, the narrator's mindset reflects a descending trajectory of the modern human and the collapse of human dignity and values, resulting in a downward journey for the hero. Unlike the mythological system, where heroes are superhuman, modern heroes are not, thus Campbell's heroic progression is ineffective and the narratives end in failure.

Najdi's heroes, contrary to ancient mythic heroes known for their physical and mental strength, are small and tragic. Unlike classical heroes who conquer stages to success, modern heroes often fail and belong to the group of unsuccessful heroes. Another significant point is that classical stories externalize trials prominently, but in Najdi's stories, trials are internal struggles or conflicts within the self. Thus, while the classical human ascends, the contemporary individual experiences descent and sometimes destruction.

Analyzing the narratives using Campbell's method, Najdi seeks heroes who, despite undergoing stages and trials with the intent to reach perfection and spiritual evolution, confront tragedy and decline, reflecting modern world conditions. Najdi's protagonists occasionally undertake heroic journeys with a spiritual and evolutionary approach, observable in his stories.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی مقایسه‌ای الگوی سفر قهرمان در روایت‌های بیژن نجدی بر اساس الگوی جوزف کمبل (مورد مطالعاتی: گیاهی در قرنطینه و شب سهراب کشان)

محبوبه مباشری[۱]✉، مجید هوشنگی[۲]، فاطمه آموزگار[۳]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران: mobasheri@alzahra.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران: m.houshangi@alzahra.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. رایانامه: fateme.amouzegar@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی– پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۵/۱۳

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۶/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۶/۰۱

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۶/۲۰

واژه‌های کلیدی: کهن‌الگو، اسطوره، جوزف کمبل، بیژن نجدی، سفر قهرمان

چکیده

کهن‌الگوها تجربه و حافظهٔ مشترک پیشینیان است که از گذشته تا کنون به نسل جدید انتقال پیدا کرده و در نتیجه از بنیادی‌ترین پدیده‌های عصر جدید، برخورد انسان‌های مدرن و پست مدرن با مسائل کهن‌الگویی است. "جوزف کمبل" در زمینهٔ اسطوره‌شناسی نظریهٔ سفرِ قهرمان را ارائه کرده است. او اعتقاد دارد که داستان‌های ملل مختلف از یک الگوی خاص پیروی می‌کنند و تفاوت در آن‌ها به علت اختلافات فرهنگی و تاریخی و ... است. کمبل برای نظریهٔ خود سه مرحلهٔ " عزیمت، تشرف و بازگشت" را بیان می‌کند که به هفده مرحلهٔ جزئی تقسیم‌بندی می‌شوند. پژوهش حاضر به بررسی مقایسه‌ای نظریهٔ کمبل در دو روایت گیاهی در قرنطینه و شب سهراب کشان بیژن نجدی می‌پردازد؛ این مقایسه با عطف نظر و آگاهی بر تفاوت‌های چند وجهی روایات کلاسیک و مدرن صورت پذیرفته و این مقایسه با عطف نظر و آگاهی بر تفاوت‌های چند وجهی روایات کلاسیک و مدرن صورت پذیرفته و بر این پیش فرض مبتنی است که جریان اساطیر در روایت های تمامی ادوار بویژه دنیای معاصر بصورت خزنده و سیال جاری خواهد بود و نتایج حاصل مبتنی بر همین سیالیت هاست. روش پژوهش توصیفی تحلیلی است و ماحصل پژوهش حاضر نشان می‌دهد که در سیر حرکت قهرمانان نجدی سیر کامل سفر قهرمان کمبل بروز نداشته و این نتیجه برداشت می‌شود که بر خلاف قهرمانان در داستان‌هایی که کمبل نقل می‌کند، قهرمانان داستان‌های نجدی، خرده‌انسان‌هایی هستند که طاقت رویارویی با مشکلات را نداشته و توانایی رقم زدن سرنوشتی جدید یا بازپس‌گیری آنچه را که روزی به آن‌ها تعلق داشته، ندارند؛ این مساله از روایات او و همچنین سفر نزولی و هبوطی قهرمانان نشات می‌گیرد که بر خلاف نظام کلاسیک، در بافت و فضای دنیا معاصر شکل می‌گیرد.

استناد: مباشری، محبوبه؛ هوشنگی، مجید؛ آموزگار، فاطمه (۱۴۰۴). «بررسی مقایسه‌ای الگوی سفر قهرمان در روایت‌های بیژن نجدی بر اساس الگوی جوزف کمبل (مورد مطالعاتی: گیاهی در قرنطینه و شب سهراب کشان)». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، شماره ۲، شماره پیاپی ۳۸، تابستان، (۶۷-۹۴).
DOI:10.22059/jlcr.2025.400078.2074

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

در برخی از جریان‌های جدید نقد ادبی قرن بیستم، منتقدان به این نتیجه رسیده‌اند که نباید در نقد فقط به مؤلفه‌های ریختی و فرمی خارج از متن متمرکز بود و عوامل درون متنی و هویتی متن را نیز بررسی کنند. به این ترتیب، نظریاتی که پیرامون نقد نو شکل می‌گرفت، نظریاتی با تکیه بر شاخص‌ها و مفاهیم خود متون بودند؛ ایده‌هایی که با تکیه بر چارچوب‌های جدید نگاشته می‌شد و جریان‌های ادبی‌ای را شکل می‌داد که دارای رویکردی میان رشته‌ای بود. در این میان پیوند خوردن مطالعات اسطوره‌شناسی که زیر مجموعه دانش انسان‌شناسی و روانکاوی بود، توانست سهم مهمی در ایجاد این پیوند را به خود اختصاص دهد. جوزف کمبل نظریهٔ اسطوره‌ای " سفرِ قهرمان" خود را بر همین اساس و با تکیه بر علم روان‌شناسی با بررسی داستان‌های کهن از مردم در اقلیم‌های مختلف مطرح کرد و به این نتیجه دست یافت که در برخورد با حادثه‌هایی که داستان‌ها را پیش می‌آورد، الگویی مشترک وجود دارد که همهٔ مردم از این الگوها پیروی می‌کنند. یکی از نقدهایی که در سایه شکل‌گیری نقد نو به وجود آمد، نقد اسطوره‌ای است. این نقد، میان رشته‌ای بوده و در میان نقد معاصر، جایگاه ویژه‌ای دارد و از دیدگاه انسان‌شناختی به بررسی متن ادبی می‌پردازد. به باوراو «اسطوره داستان جست‌وجوی ما برای یافتن حقیقت، معنا و دلالت طی اعصار و قرون متمادی است» (کمبل، ۱۳۹۹(b): ۲۲). او در تعریف خود از اسطوره، نه به ماهیت بلکه به عملکرد توجه دارد. و بر این باور است که « اسطوره در مقابل خواست‌ها و نیازهای فرد، نژاد و یا یک عصر، خود را هم‌چون زندگی، پاسخ‌گو و انعطاف‌پذیر نشان می‌دهد» (کمبل، ۱۳۹۴: ۳۸۳). البته باید مد نظر داشت که او معتقد است که اسطوره را نمی‌توان موضوع تعریف قرار داد و باید گرفتار جذبهٔ آن شد. «اسطوره‌ها با زبان تصویر دربارهٔ نیروهای روان با ما سخن می‌گویند تا آنها را بشناسیم و با زندگی‌مان پیوند بزنیم؛ نیروهایی که همواره در روح انسان وجود داشته‌اند و نشان‌دهندهٔ عقلانیتی جمعی‌اند که بشر هزاران سال آنها را با خود داشته است» (کمبل، ۱۴۰۰: ۲۶). اسطوره‌شناسی کمبل، شیوه‌ای نو از روش تطبیقی بوده و شاید بتوان علت شهرت کمبل را در این دانست که نظریهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی او کاربردی است و قابلیت عملی شدن و پیاده کردن آن بر روی متون متفاوت وجود دارد.

این روش، نه تنها در نقد روایات کلاسیک وجه کاربردی برجسته‌ای دارد بلکه می‌تواند با توجه به روزآمدی آن، به حوزه رمان و ادبیات مدرن نیز ورود کند. از جمله کسانی که در نوشته‌های خود به اسطوره و کارکرد آن در روایت توجه دارد، بیژن نجدی است که با وجود سبک مدرن در داستان‌نویسی، اساطیر را به دل آن‌ها راه داده و سبکی کاملا متفاوت ایجاد می‌کند. مفروضات این پژوهش بر آن است تا اثبات کند روایت‌های نجدی علاوه بر آنکه دارای فرم و ساختار مدرن است، از نظر شخصیت‌پردازی و تیپ قهرمان روایت، موقعیت، مقولات وابسته به زمان طرح روایت و موقعیت مکانی و ... در برخی داستان‌ها مستقیما مبتنی بر بستر

اساطیری و کلاسیک است و بیشتر روایت‌ها در یک روابط بینامتنی با اساطیر حرکت می‌کنند. همچنین سویهٔ معنوی و استعلایی روایت‌های او، آثارش را دارای ظرفیت قهرمان محوری با محوریت اجرایی کرده است. اما انطباق داستان‌های او با الگوی کمبل، انطباقی نسبی است.

در نگاهی کلی، دو ساحت روایت از منظر محتوایی و ساختار وجود دارد؛ نخست روایت‌های اساطیری با بافت و ساختاری کلاسیک و دیگر و در نقطه مقابل، روایت‌های معطوف به جهان مدرن با ساختار و نظام ارزشی متفاوت. روایت های کلاسیک بیش از هر چیز مبتنی بر روندی فاتحانه و با غلبه قهرمان بر مخاطرات سفر و رسیدن از مرحله A به A+1 است در حالی که روایت‌های معاصر سخن از وجه رهاشدگی، سردرگمی و در نهایت نیستی انسان و نظام آرزوها و آرمان‌های او دارد. لذا مساله این پژوهش دقیقا در اینجاست که در نقد کمبلی، یک سلسله مراحل به عنوان مراحل تثبیت شده و تکرار شونده موجودیت دارد که این امر در داستان‌های مدرن با ماهیت و نظام محتوایی که داشته، دچار تحولات و تغییرات معناداری می‌شود و این دگرگونی‌ها، حذف‌ها و جابجایی‌ها در مراحل، همه بصورتی هدفمند به نظام فلسفی جهان جدید وابسته است. لذا این پژوهش سعی دارد این روابط را در حذف و تغییر و تبدیل مراحل مورد بررسی و تدقیق قرار دهد.

۲. پیشینه پژوهش

در راستای نقد اسطوره‌ای با رویکرد کمبل، پژوهش‌های متعددی صورت پذیرفته است که اشاره به آن‌ها از ظرفیت این پژوهش خارج است؛ اما از آنجا که تا حدودی وجه نوآورانه این پژوهش، نقد کمبلی بر روی رمان‌های مدرن و پسامدرن است. در این جایگاه به برخی از آنان اشاره خواهد شد:

نخست می‌توان به پژوهش روشنک آذری. (۱۳۹۹) با عنوان «تبیین کهن‌الگوی اسطوره سفر قهرمان در آثار عباس کیارستمی» فرشاد عسگری‌نیا (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد)، دانشگاه سوره، دانشکدهٔ هنر اشاره داشت که در آن ... در گام بعدی پژوهش آتوسا اردلانی (۱۳۹۹) با عنوان «بررسی تطبیقی شازده کوچولو اثر سنت اگزوپری و ماهی سیاه کوچولو اثر بهرنگی باتوجه به نظریه تک اسطوره کمبل و خاستگاه کهن‌الگویی آن در دیدگاه یونگ» است که دردانشگاه فردوسی مشهد دفاع شده است. در این پژوهش .... در قسمت بعد می‌توان به کار حسن امیرخانی (۱۳۹۱) با عنوان « بررسی جایگاه اسطوره در آثار سینمایی و نمایشی بهرام بیضایی با الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل» اشاره کرد که دردانشگاه سیستان و بلوچستان، دانشکده هنر و معماری از آن دفاع شده است. این پژوهش سعی بر آن دارد تا ...

از سوی دیگر، نقد اسطوره‌ای روایت‌های بیژن نجدی را می‌توان در کار مشترک نگین بی‌نظیر و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۴) با عنوان «جهان‌بینی اسطوره‌ای؛ اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در داستان‌های بیژن نجدی» مشاهده کرد که در مجله ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی به چاپ رسیده است. این مقاله نتیجه گرفته است

که بازخوانی و بازآفرینی اسطوره ها در داستان های نجدی چندلایه و درهم تنیده است و تکرار صرف اسطوره های باستان نیست. او زایش اسطوره ها را در بسترهای تقابلی، در تقابل با اسطوره‌های جهان مدرن (اسطوره علم و سیاست) معنادار می سازد و میان این دو ساحت اساطیری پیوند ایجاد می‌کند.

۳. مبانی نظری

۳-۱. نظریه سفر قهرمان

جوزف کمبل در کتاب قهرمان هزار چهره و در نظریه «تک اسطوره» –در کتاب قهرمان هزار چهره– بیان می‌دارد که تمامی اسطوره‌ها در اصل یک داستان را روایت کرده و همه از اشکال یکسان کهن‌الگوها پیروی می‌کنند و تفاوت آنها به دلیل تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی است. درواقع تمام اسطوره‌ها به دلیل داشتن تجربه‌های مشابه و طبیعت یکسان بین انسان‌ها و تمدن‌ها به وجود آمده و شباهت‌های زیادی با هم دارند. از آنجا که به باور او «بن‌مایهٔ اصلی اسطوره‌ها یکسان بوده‌اند.» (کمبل، ۱۳۹۹ (b): ۴۸) در بحث کهن‌الگو و اسطورهٔ قهرمان، عنصر اصلی "قهرمان" بوده و قهرمان بن‌مایهٔ نظریهٔ تک‌اسطوره است. منظور کمبل از تک اسطوره، قهرمان است. «یعنی تنها اسطورهٔ اصیل موجود در جهان که هر اسطوره‌ای اعمّ از ضدقهرمان، همراه قهرمان، یاری‌دهندهٔ قهرمان و... به نوعی برگرفته از این قهرمان است» (لُویمی، ۱۴۰۰: ۱۱۸). قهرمانان نیز در داستان‌های اسطوره‌ای ویژگی‌های مشترک بسیاری داشته و طی کردن مسیر برای آنها در سه مرحلهٔ اصلی است که ممکن است قهرمان تنها چند مرحله از زیرمجموعهٔ مراحل اصلی را طی کند. «قهرمان از نظر کمبل، فراتر از یک اسطورهٔ ساده بلکه اساس اسطورگی محسوب می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۲۴۶). قهرمان هستهٔ اصلی روایت اسطوره‌ای شمرده می‌شود و ساختار روایت اسطوره‌ای یک الگوی مشخص داشته و به همین دلیل به آن ساختار اسطوره‌ای نیز می‌گویند. با توجه به این نگاه، می‌توان نظریه تک اسطوره را تئوری ساختگرایانه‌ای از تحلیل‌های اسطوره‌ای دانست. زیرا تک اسطوره برای همهٔ اسطوره‌های جهان وجوه شباهت را می‌یابد و همهٔ اسطوره‌ها زیر یک پرچم با عنوان اسطورهٔ قهرمان قرار می‌گیرند.

۳-۲. ساختار روایت تک‌اسطوره کمبل

کمبل نظریهٔ تک اسطورهٔ قهرمان را متشکل از سه مرحلهٔ اصلی عزیمت (جدایی)، تشرف و بازگشت می‌داند. او در کتاب قهرمان هزار چهره به طور مفصل این مراحل را بازگو می‌کند و مثال‌هایی که از داستان‌های اسطوره‌ای و وجود اسطوره‌های قهرمان در آن‌ها می‌آورد و در ضمن همان مثال‌ها، اسطوره‌ها را با هم مقایسه کرده و شباهت‌ها و تفاوت‌های ریشه‌ای آن‌ها را یادآور می‌شود. مراحل سه‌گانه‌ای که کمبل معرفی می‌کند، هرکدام مراحلی را شامل می‌شوند؛ هفده مرحله‌ای که یک قهرمان در طول سفر، لزوماً همهٔ آنها را طی نمی‌کند اما به طور حتم از چندین مرحلهٔ آن گذر می‌کند تا عنوان اسطوره را به خود بگیرد و در هر مرحله سرگذشتی دارد.

۳- ۲- ۱. مرحلهٔ نخست: عزیمت

جدایی که مراحل و حوادث پیش از سفر و مرحلهٔ تصمیم‌گیری قهرمان به منظور انجام وظایف دشوار در دنیای ناشناخته را دربرمی‌گیرد. در این مرحله نخست «دعوت به آغاز سفر» شکل می‌گیرد. فراخوانی که سرنوشت به انسان می‌دهد و قصد دارد فرد را از چارچوب‌های خو گرفته در جامعه دور کند، ممکن است به اشکال مختلف خود را نشان دهد که بیشترین آن " رؤیاهای تکرارشونده" هستند. آشکار شدن یک نشانه و ورود نیروهایی به داستان با عنوان "پیک" که با دخالت این نیروها، تلاطم و آشفتگی آغاز می‌شود. ندای این پیک، قهرمان را به زندگی یا مرگ دعوت می‌کند و شرایط آگاهی خویشتن و زمان برای ورود به مراحل دیگری را فراهم می‌کند. با این دعوت، برای قهرمان کهن‌الگوهایی تکرار می‌شوند که درگذشته آنها را تجربه کرده و حال وضعیت آستانی دیگر آن‌ها تکرار می‌شوند. «این کهن‌الگوهای تکرار شونده، نماینگر خطر، اطمینان مجدد، آزمون، گذار و قداست غریب رازهای تولد هستند» (کمبل، ۱۳۹۹(c): ۶۲-۶۱). این حامل دعوت به سفر در بیشتر داستان‌ها موجودی کریه و ترسناک است که اگر فرد منتخب که آمادگی دگرگونی را دارد با وی همراه شود، در پشت تاریکی‌های بلند به روزی فراخ رهنمون می‌شود.

مرحله دیگر «ردّ دعوت» است که قهرمان هنگامی که دعوت می‌شود، دچار دگرگونی و شک عبور از مرحلهٔ قبلی و ورود به مرحلهٔ بعدی است. آن‌ها باوری به این سفر ندارند و درگیر ذهن منطقی خود هستند؛ وابستگی احساسی به مرحلهٔ قبلی در عین کسالت آن و وعدهٔ شرایطی بهتر برای شخص، بحران‌ساز است. قبول دعوت موضوعی دور از ذهن نیست اما تکرار شوندگی در ردّ دعوت امری شایع‌تر است. علت‌یابی این رد بر روی تمامی اسطوره‌ها، نشان می‌دهد که منتخب، از علاقه‌مندی‌هایی که دارد، نمی‌تواند دست بشوید و قهرمان تمایلی به تغییر ندارد؛ دنیای عادی را هم‌چون بهشتی می‌داند که احساس بی‌نیازی به غیر، او را از عبور باز داشته و خود را از برهم‌زدن زندگی شخصی، ناتوان می‌بیند. «او به آینده به عنوان تکرار بی وقفهٔ مرگ و زندگی نگاه نمی‌کند، بلکه در نظر او آینده عبارت است از تثبیت نظام ایده‌آل‌ها، ارزش‌ها، اهداف و منافع کنونی که در وضعیتی کاملا امن قرار خواهند گرفت» (ووگلر، ۱۳۸۷: ۶۸).

مرحله بعد «امدادهای غیبی» است که کسانی که دعوت را پذیرفته و در مسیر سفر قرار می‌گیرند، با موجودی حمایت‌گر که هدایت قهرمان را برعهده دارد، روبه‌رو می‌شوند. این حامی، زن یا مردی در قالب عجوزه‌ای زشت یا پیرمردی کریه، راهنمایی خود را آغاز می‌کند. راهنما معمولا کسی است که قدرت یا دانش بیشتری دارد و حتی ممکن است فراطبیعی باشد و با قدرت و تولنایی‌های خارق‌العاده خود، نیرویی به رهرو بدهد تا بتولند از خود در مقابل نیروهای هیولاوش حفاظت کند. او قهرمان را برای رویارویی با دنیای ناشناخته‌ای که در انتظارش است، آماده می‌کند «قهرمانی که این مددرسان بر او ظاهر می‌شود، معمولا کسی است که به ندای

درون، پاسخ مثبت داده است. در حقیقت آن ندا، اولین نشانهٔ نزدیک شدن کاهنی است که آموزگار آیین تشرف است. ولی این نگاهبان ماورایی، ممکن است حتی بر آنان که به ظاهر قلبی سخت دارند، ظاهر شود» (همان: ۸۲).

و در مرحله بعد «عبور از نخستین آستان» رقم می‌خورد که بعد از قبول دعوت و یاری‌های غیبی، قهرمان با اولین نگهبان آستانه روبه‌رو می‌شود که مشغول نگهبانی از زندگی قهرمان و چهارسوی آنها هستند. «سفر همیشه و همه‌جا، عبور از حجاب دانسته‌ها به سوی ناشناخته‌هاست. نیروهای نگهبان مرزها خطرناک‌اند و روبه‌رو شدن با آن‌ها مخاطره‌انگیز است؛ ولی برای آن کس که شایستگی و شجاعت لازم را دارد، خطری وجود نخواهد داشت» (همان: ۹۰). به این ترتیب شخص از مرزهای شناخته‌شدهٔ زندگی می‌گذرد و وارد ناشناخته‌ها می‌شود. قهرمان از نخستین آستانه عبور کرده و دنیای عادی و معمول را به دنیای ناشناخته‌ها متصل می‌کند.

در نهایت مرحله «شکم نهنگ» است که بعد از گذر اولین آستانه، در این مرحله قهرمان به سپهری دیگر منتقل می‌شود که تولدی دیگر در آنجا رقم می‌خورد و این شکم (رحم) نهنگ به مثابهٔ رحم مادر است. در این مرحله خبری از پیروزی یا رضایت قهرمان نیست. فرو رفتن در شکم نهنگ، حیات و زندگی در آن و در نهایت خروج از مخمصه شکم نهنگ، دارای لایه‌های ضمنی و رمزی است؛ ورود به شکم نهنگ نماد ورود به هر حادثهٔ سخت و ناگواری است که قهرمان در زندگی با آن رو به رو می‌شود.

۳- ۳- ۲. مرحله دوم: آیین تشرف

قهرمان پس از تسلیم شدن در برابر جدایی و پشت سر نهادن آستان‌ها، وارد مرحله‌ای می‌شود که با عبور از دشواری‌ها و دیدار با شخصیت‌های جدید امکان بازگشت به دنیای عادی را دارد. در نخستین مرحله، «جاده‌های آزمون» را دارد که باید زنجیره‌ای از آزمون‌ها را پشت سر بگذارد و با امدادگرانی که در مرحلهٔ قبل آشنا شده بود، باز دیدار می‌کند و طلسم راهنمایان به او یاری رسانده یا امدادگران مهربان در قالب هر موجودی به امداد قهرمان می‌آید و او را از مخمصه رهایی می‌بخشد. «این مرحله دومین مرحلهٔ طریقت است، مرحلهٔ " تزکیهٔ نفس". این مرحله فرآیند کنارگذاشتن، فراتر رفتن و یا تحول تصاویر به جا مانده از کودکی و گذشتهٔ ماست» (کمبل، ۱۳۹۹(c): ۱۰۹).

مرحله دوم از تشرف «ملاقات با خدابانو» است که در آن طی‌کردن مسیر و گذر از موانع و خطرها، قهرمان را به مرحله‌ای می‌رساند که عبور از آن کاری بس مشکل است؛ قهرمان، عشقی قدرتمند را تجربه می‌کند و تمایلات سرکوب‌شدهٔ ذهن و جسم را در سمبل‌هایی به شمایل مختلف یک زن می‌بیند. این زن می‌تواند معشوقه، مادر، خواهر و عروس باشد که همه نمادی از کهن‌الگوی مادر هستند. «زن در زبان تصویری اسطوره، نمایان‌گر تمامیت آن چیزی

است که می‌توان شناخت و قهرمان کسی است که به قصد شناخت، پای پیش گذارد» (کمبل، ۱۳۹۹(c): ۱۲۳). او فریبنده و صـــاحب تمام زیبایی‌ها اســـت و قهرمان با این ایزدبانو ازدواج می‌کند. فرد برای درک این خدابانو باید از لحاظ روحی آماده باشـــد زیرا خدابانو تنها برای برگزیدگان که آمادهٔ کشـف و شـهود هسـتند یا بر خواسـته‌ها و ترس‌های خود غلبه کرده‌اند جلوه‌گر می‌شـود. ملاقات با خدابانو، آخرین آزمون قهرمان اسـت و برای درک او، قهرمان باید "دلی نجیب" داشته باشد و ادراک حقیقت، یکی شدن و تصاحب خدابانو، او را برای یگانگی با پدر آماده می‌کند.

مرحله دیگر « زن در نقش وسـوسـه‌گر» بوده که وسـوسـه‌های اغلب جسـمانی روبه‌روی قهرمان قرار می‌گیرد. «وسوسه به‌عنوان یک مضمون کهن‌الگویی خطرناک است، زیرا قهرمان را به سـمت دنیای مادی و خواهش‌های نفسـانی پایین می‌کشـد، حال آنکه قهرمان باید توجه خود را به دنیای معنوی معطوف کند» (Indick، ۲۰۱۲: ۵۳). زن وسوسه‌گر، نقشی استعاری از وسوسه‌های مادی زندگی است. او قهرمان را به ترک سفر و مسیر خود وسوسه می‌کند. «پس یک نظام اخلاقی مبتنی بر زهد و تقوا و نفی دنیا، بلافاصـله و از بنیاد تمام تصـاویر اسـطوره را عوض می‌کند.» (کمبل، ۱۳۹۹(c): ۱۳۰).

مرحله دیگر «آشـتی و یگانگی با پدر» اسـت که در حقیقت، آشـتی با منِ برتر و به بیان کمبل آشتی با پدر مرحلهٔ میانی سفر بوده و گردهم‌آمدن همهٔ قدرت‌ها و حوادث قابل‌پیش‌بینی در سفر در این مرحله است. «جنبهٔ دیومانند پدر، انعکاسی از من خود قربانی است. این انعکاس از حس کودکانه‌ای برخاسته که آن را پشت‌سر گذاشته‌ایم ولی به مقابل خود فرافکنی کرده‌ایم» (همان: ۱۳۶). وابسـتگی به تعلیمات نادرسـت باعث می‌شـود که فرد احسـاس گناه کند و اجازه نمی‌دهد که یگانگی منطقی و معقول از پدر و جهان داشته باشد. این آشتی، پشت سرگذاشتن هیولای دوگانه زاده شده از خود است. دیوی که فکر می‌کند خداست (من برتر)[1] و اژدهایی که فکر می‌کند بار گناه بر دوش دارد (نهاد سـرکوب شـده). فرد برای رسـیدن به این حالت، باید از من رها شود و باور کند که پدر بخشنده است و تفکر خدای شکنجه‌گر را در ذهن خود دور کند.

مرحله بعد «خدایگان» اسـت که رسـیدن قهرمان مرد به نیمهٔ مؤنث و قهرمان زن به نیمهٔ مذکر خود باعث می‌شود که قهرمان ورای یک مرد یا یک زن باشد. گذر از علایق و خواسته‌ها، فرد را به نیروی الهی می‌رسـاند. قهرمان با عبور از تاریکی‌ها و رسـیدن به آگاهی درونی، تمام عناصر گمراه‌کننده و وابستگی‌ها را از خود دور ساخته، من را کاملا از بین برده و خواهان تجربهٔ عشـق در معنای گسـترده‌تر اسـت. در نتیجه با رسـیدن یک بلوغ، قدرت رویارویی با نیروهای منفی روان را دارد. این تلاش‌ها ، همانا به پیدایش وجودی الهی در قهرمان می‌انجامد که منطبق با الهی شدن و مرحلهٔ خدایگان می‌شود.

مرحله پایانی آیین تشـرف « برکت نهایی» اسـت که در الگوی کمبل رهاوردی از سـفر قهرمان برای خود و جامعهٔ اوست. این ارمغان به دو شکل مادی و معنوی بوده که شکل مادی آن، همانا دستیابی قهرمان به هویت فردی و اجتماعی است. کمبل رشد معنوی در انسان‌ها را این‌گونه توضیح می‌دهد: «رنج عبورکردن از محدودیت‌های شخصی، رنج "رشد معنوی" است.

هنر، ادبیات، اسطوره و عقیده و قواعد زیباشناختی همه اسبابی هستند که به انسان درگذر از افق‌های محدودکننده به سوی افلاک بالاتر کمک می‌کنند. افلاکی که هر دم درک و فهم شخص را فزونی می‌بخشد. با گذر از آستانی به آستانی دیگر و با پیروز شدن بر اژدهایی پس از اژدهایی دیگر، مقام الوهیتی که فرد بر اساس والاترین آرزوی‌اش به خود می‌خواند، افزون می‌شود، تا جایی که تمام کیهان را در بر می‌گیرد. و بالاخره، ذهن، فلک محدودکنندهٔ کیهان را هم درهم‌می‌شکند و به درکی ورای همهٔ تجربیات شکل و ظاهر می‌رسد، درکی ورای تمام سمبل‌ها و ورای تمام خدایان: درک آن تهی غیرقابل انکار» (کمبل، ۱۳۹۹(c): ۱۹۹). بدین‌سان با گذر از پیشامدهای دشوار و مکافات مسیر، هرلحظه به درک و فهم قهرمان افزوده می‌شود؛ گویی تمام مراحلی که قهرمان پشت سر گذاشت، مقدمه‌ای برای رسیدن به این مرحله بود.

۳- ۳- ۳. مرحلهٔ سوم؛ بازگشت

آخرین مرحلهٔ سفر است و قهرمان همراه با برکت و افزونی می‌تواند به زندگی عادی بازگردد و دگرگونی ایجاد کرده و پیام‌آور باشد. در مرحله نخست « امتناع از بازگشت» وجود دارد که قهرمان بعد از دستیابی به جهانی دیگر، تمایلی برای بازگشت به زندگی عادی گذشته و بخصوص سعادت کسب شده را ندارد. «حتی بودا، پس از حصول پیروزی، شک کرد که آیا این پیام قابل انتقال به دیگران هست یا نه، و گزارش‌های فراوانی از قدیسینی در دست است که در حین خلسهٔ متعالی درگذشته‌اند. در حقیقت تعداد زیادی از قهرمانان افسانه‌ای برای همیشه در جزیرهٔ پربرکت خدابانوی همیشه جوان هستی نامیرا، سکنی گزیده‌اند» (همان: ۲۰۳). در برخی داستان‌ها قهرمان تصمیم به ماندن می‌گیرد و از مسئولیت خود که رساندن ارمغان خود به دیگران است، سر باز می‌زند.

پس از آن « فرار جادویی» طرح می‌شود که اگر قهرمان پس از طی‌کردن مسیر و رسیدن به سرمنزل مقصود، دعای خیر خدا یا خدابانو را به همراه داشته باشد، باید برای احیا و نجات جامعه‌اش به جهان بازگردد و تمام نیروهای غیرطبیعی و خارق‌العاده، نگهبان او هستند. در عین حال اگر خدایان تمایلی به بازگشت رهرو نداشته باشند، این عدم تمایل، تبدیل به ماجراجویی شگفت می‌شود. «فرار، یکی از بخش‌های محبوب در قصه‌های عامیانه است که به شکل‌های مختلف و بسیار زنده‌ای، گسترش یافته است» (همان: ۲۰۸). این فرار جادویی، گونه‌هایی هم دارند؛ جاگذاشتن اشیاء توسط فراری در پشت سر خود، پرتاب کردن موانع توسط قهرمان در حین فرار و ... که همگی تعقیب را به تأخیر می‌لندازند. فرار جادویی زمانی رخ می‌دهد که فرد تمایلی به ادامهٔ مسیر نداشته و می‌خواهد سفر هرچه زودتر پایان یابد.

در گام بعد« دست نجات از خارج» است که ممکن است برای بازگرداندن قهرمان از سفر در دنیای غیرمعمول به دنیای معمول، کمکی از خارج احتیاج باشد. به عبارت دیگر دنیا به اجبار برای بازگشتن او اقدام کند. «ترک سعادت آن مسکن عمیق و ماورایی برای بازگشت به حالت

بیداری که خویشتن[۲] را آشفته می‌کند، چندان ساده نیست» (همان: ۲۱۵). دست نجات از خارج در مراحل واپسین سیر و سلوک، گویی همان امدادهای غیبی‌ای هستند که طی عبور از آزمون‌ها مشکل، همواره در پشت و کنار قهرمان بوده و از وی محافظت می‌کرده است. اوج این سفر در همین مرحله است؛ گویی همهٔ اتفاقات و کل این سفر پر رمز و راز شرایط را برای این لحظه آماده کرده‌اند و آن لحظهٔ بازگشت قهرمان از قلمرو ماوراءالطبیعه به زندگی عادی است.

مرحله بعد «عبور از آستان بازگشت» خواهد بود که در آن جهان الهی و بشری در حقیقت یکی هستند. این دو جهان به شکل مرگ و زندگی، روز و شب از هم متمایز می‌شوند. قهرمان هربار در این سفر به سرزمین تاریکی‌ها سفر و از مراحلی عبور کرده و آن مراحل را پشت‌سرمی‌گذارد. هدف و کار کلی قهرمان، درک و کشف بعد فراموش‌شده از جهانی است که ما می‌شناسیم. این موهبت که قهرمان با خود به دنیای عادی می‌آورد، فراموش شده یا به خوبی فراگرفته نمی‌شود. «چطور می‌توان چیزی را دوباره آموزش داد که هزاران هزار بار به درستی آموزش داده شده و به غلط فراگرفته شده است؟» (همان: ۲۲۵). قهرمان وظیفه دارد، حوادث و نظریات حاصل از جهان ناشناخته را به‌گونه‌ای ترجمه کند که برای مردمی که نسبت به این سخنان هیچ ذهنیتی ندارند، قابل توجه باشد. هرچند که پیش از این خود قهرمان باید واقعیت ناخوشایند جهان گذشته را بپذیرد و پس از بازگشت، بتواند خود را از تأثیر جهان مادی محافظت کند. در واقع در این مرحله، قهرمان چگونگی الهام‌بخشی و قبولاندن مفاهیمی که مختص دنیای غیرمادی و عادی است را از سر می‌گذراند.

در مرحله بعد « ارباب جهان» است. این بعد از سفر قهرمان، زمانی رخ می‌دهد که او بتواند بین دو جهان مادی و فراطبیعی به راحتی عبور و مرور کند. به گونه‌ای که قوانین هیچ یک باهم درآمیخته نشود و ذهن بتواند قواعد و شواهد موجود در هرکدام را درست به کار بندد و هم‌چنان نسبت به این موضوع آگاه باشد که نظریات یک طرف در یک لحظه، نفی‌کنندهٔ دیدگاه دیگر نیست و معمولا اسطوره‌ها عبور را با یک تصور خاص به تصویر در نمی‌آورند که در این صورت، آن لحظه نمادی ارزشمند است. از این نکته غافل‌نشویم که سمبول‌ها وسیله‌ای برای ارتباط هستند و هدف از کاربرد و استفاده از آن‌ها، چیزی فراتر از جذابیت آن‌هاست. «در هرحال آن‌ها فقط واسطه‌هایی متقاعد کننده‌اند که با درک و شعور ما هماهنگ‌اند» (همان: ۲۴۳).

و در نهایت، مرحله «آزاد و رها در زندگی» است که زندگی دوباره در دنیای عادی پس از بازگشت، ممکن است که ادامهٔ زندگی را برای قهرمان دشوار کند. به‌گونه‌ای که از ادامهٔ آن سر باز بزند یا فرد یک تصویر غیرحقیقی به مردم دنیا می‌دهد که او را موجودی خارق‌العاده بدانند. «کسی که هم‌چون دیگران گناهکار نیست، بلکه برعکس درگناهان ناگزیری که مرتکب می‌شود، حق همیشه با اوست، چرا که او نماد خوبی است. این نوع حق به جانب بودن باعث به وجود آمدن نوعی سوء تفاهم هم دربارهٔ خود و هم درباره طبیعت انسان و جهان می‌شود»

(همان: ۲۴۵). در این مرحله قهرمان از هر آن چیزی که ممکن اســت ثبات و پایداری او را از بین ببرد، نمی‌هراسد.

۴. تحلیل و بررسی داده‌ها

۴-۱. تحلیل روایت «گیاهی در قرنطینه»

۴- ۱- ۱. قهرمان در مرحلهٔ جدایی یا عزیمت

در روایت گیاهی در قرنطینه آغاز ســفر و عزیمت طاهر به عنوان قهرمان این داســتان با یک بیماری اســت، که طاهر به طور ناگهانی و به اجبار یک بیماری ناشــناخته به دل ســفر وارد می‌شود؛ توضیح اینکه شروع داستان‌ها و جدایی برای یک قهرمان معمولا یا به صورت معنوی است، یعنی فرد مسافر با تغییر حالات درونی، ورود به سفر دارد یا اینکه این جدایی به صورت جسمانی تحقق می‌یابد. نمود دعوت در این داستان، هیچ یک از این حالت‌ها را به خود نگرفته و بیماری حکمی از اجبار برای مســافر می‌برد که او به ناچار در دل اجرا می‌افتد. پس از این پاسخ مثبت اجباری به دعوت و عبور از نخستین آستان و گذر مرحلهٔ شکم نهنگ در داستان نجدی که با نظریهٔ کمبل اشــتراکاتی دارد، مرحله عزیمت در این داســتان به پایان می‌رســد و قهرمان وارد مرحلهٔ دوم می‌شود.

۱) مرحلهٔ دعوت

ندای فراخوان در قالب‌های متعددی، قهرمان را به سوی خود فرامی‌خواند؛ قهرمان با ارادهٔ خود و به صــورت یک تحول معنوی وارد این ســفر می‌شــود یا به صــورت بیرونی و توســط نیرویی خوش‌نیت یا بدخواه به ســفر دعوت می‌شــود. در داســتان اســطوره‌ای گیاهی در قرنطینه، این دعوت با بیماری ناگهانی طاهر آغاز می‌شــود. در حقیقت حضــور ناگهانی این بیماری در وجود طاهر نوعی نیروی بیرونی بود که بر وی غالب و به این شکل طاهر سفر و آغاز آن را پذیرا شد. بحرانی که با ندای پیک به وجود می‌آید، دعوت به آغاز ســفر اســت و به گفتهٔ کمبل او را به سوی زندگی می‌خواند یا به مرگ می‌کشاند. در داستان گیاهی در قرنطینه، قهرمان توسط این ندا به زندگی آزاد و رها کشیده نمی‌شود بلکه سفری اجباری و هبوطی برایش اتفاق می‌افتد؛ او در مقابل رشد و تعالی در زندگی انسانی به گیاهی در قرنطینه تبدیل می‌شود.

۲) امداد غیبی و ورود به اولین آستان

همانطور که اشــاره شــد، روند ســفر در این داســتان هبوطی اســت و تجربهٔ قهرمان رو به جلو و بیشتر از جایگاه فعلی‌ای که در آن قرار دارد، نیست، بلکه به درجات پایینی منتقل می‌شود. مادر طاهر کــه زنی ســــنتی بود، در نقش امداد غیبی بــه کمک طاهر می‌آیــد. وجهــهٔ او خلاف

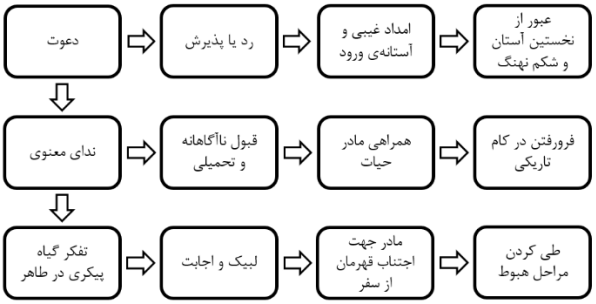
شخصیت‌های امداد غیبی در الگوی کمبل، به شکل عجوزه یا پیرمردی کریه نیست. او در پی چاره‌ای برای درمان طاهر بوده و از تمام امدادهایی که ناشی از فرهنگ خرافه‌پرور اوست، برای حفظ فرزند خود استفاده می‌کند. نکتهٔ قابل توجه در سیر حوادث سفر در این مرحله این است که مادر طاهر در نقش امدادگر غیبی در تلاش برای حفظ طاهر در همین نقطهٔ کنونی است. در واقع این امداد غیبی، تلاشی برای صعود طاهر ندارد و هرچند به غلط و به روشی متصل به اعمال غیرعلمی در تکاپو است تا طاهر صرفا به زندگی عادی و فعلی او بازگرداند.

۳) عبور از نخستین آستان

قهرمانی که در این مرحله قرار می‌گیرد، پس از آمادگی‌ای که در مرحلهٔ قبلی ایجاد شده بود، تربیت و ظرفیت کافی برای ورود به ساحتی دیگر را پیدا کرده است. شجاعت قهرمان در این مرحله، جواز ورود به مراحل دیگر است و فرد پس از تعهد به انجام سفر آماده است تا خود را به دنیای دیگری گره بزند و وارد جهان ناشناس می‌شود و به این ترتیب دنیای عادی قهرمان از جهان خاصی که در جهت آن در حرکت است، تفکیک می‌یابد.

۴) شکم نهنگ

همانطور که گفته شد، این مرحله، مرحله‌ای است که قهرمان به جهانی دیگر منتقل شده و از آن با عنوان شکم نهنگ یاد می‌شود. هم‌چنین آن را مانند رحم مادر نیز می‌دانند و قهرمان به جای سفر به مرزهای شناخته‌شدهٔ عینی، به مرزهای ناشناختهٔ درون سفر می‌کند. «ممکن است هنگامی که به قلمرو درونی پا می‌گذارد، بگویند که او در دایرهٔ زمان مرده و به رحم کیهانی، به ناف کیهان و یا بهشت زمینی بازگشته است» (کمبل، ۱۳۹۹(c): ۹۸). کمبل با ارائهٔ این الگو و تمثیل‌ها، یک حرکت صعودی و رو به جلو را به تصویر می‌کشد اما در داستان گیاهی در قرنطینه، با پرتاب طاهر به دل یک بیماری، شاهد حرکت نزولی انسان هستیم. علت این تفاوت، رویارویی انسان با واقعیت جهان مدرن است؛ در جهان اسطوره حرکت انسان همواره رو به تعالی، کمال و فرارَوی است ولی در جهان مدرن و پست‌مدرن، حرکات و تغییرات انسان رو به زوال، رسیدن به نقطهٔ صفر و حتی پایین‌تر از آن است. مثال طاهر نمونهٔ کاملی از قرارگیری در لایه‌های عمیق و ناشناخته است اما به یقین از همین نقطه، اضمحلال طاهر رقم می‌خورد. در واقع این انسان مدرن در تلاش است تا خود را به نقطه‌ای برساند که انسان کلاسیک در آن آسودگی‌های روانی و آرامش بیشتری داشت ولی در بعضی موارد از جمله در این داستان این موضوع دیده نمی‌شود و انسان مدرن نه تنها پیشرفتی نسبت به انسان‌های قبل خود ندارد بلکه حتی به نقطهٔ وجودی و آرامش حاضر در روزگار انسان کلاسیک نیز نرسیده و در بعضی اوقات از جمله این داستان به نابودی می‌رسد. شکل (۱) نشان دهندهٔ رفتار قهرمان در این سفر است.



شکل (۱): مرحلهٔ عزیمت در روایت «گیاهی در قرنطینه».

۴- ۱-۲. آیین تشرف

در مرحلهٔ تشـرف فرد تمام آمادگی‌ها را در مرحلهٔ قبل پیدا کرده و حال باید آزمون‌ها را پشـت سر بگذارد. طاهر در خاطرات خود زالوهایی را که به پایش افتادند، به یاد آورد و این مکاشفه با مرحله آزمون کمبل انطباق دارد. حال قهرمان با گذر از این جادهٔ آزمون‌ها، شـرایط رویارویی با خدابانو را پیدا می‌کند که در این داستان، شخصیت خدابانو با مهر مادری گره می‌خورد. علاوه بر اجباری شـدن سـفر برای قهرمان، او تجربه‌های ناخوشـایندی از این اجبار و بیماری پیدا می‌کند و چون گشایشی رخ نمی‌دهد، سختی‌های این مرحله و حوادث موجود در مرحلهٔ تشرف در خاطر قهرمان باقی می‌ماند.

۱) عبور قهرمان از آزمون‌ها و ورود به آیین تشرف

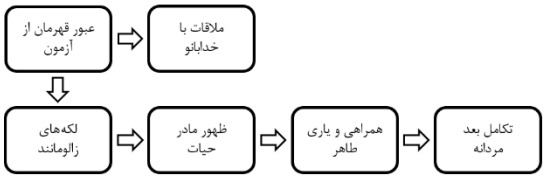
قهرمان هنگامی که از آستان گذر می‌کند، به مسیری سراسر آزمایش می‌رسد که در آن قدرت ادامه دادن و صبوری مسافرِ قهرمان سنجیده می‌شود. در این مرحله فرد از تصاویر به جا مانده از کودکی و گذشتهٔ خود فراتر می‌رود و با رویارویی با این چهره‌های هولناک و آزمون‌ها، شرایط و حال خود را دیده و راهی برای نجات می‌یابد. رویارویی با این مشکلات و حوادث با نیروهای سـاده اما تکان‌دهنده آغاز می‌شـوند. قهرمان روایت گیاهی در قرنطینه نیز در مخمصـه‌های کوچکی افتاده و در تلاش برای نجات خود است. مارهای کوچک ــ یعنی زالوها ــ که به پاهای طاهر چسبیده‌اند، نماد هیولا و اژدها هستند که کمبل از آن‌ها در مراحل قبلی نام‌می‌برد. «چقدر زالو در باغ‌های زیتون به همین پا چسـبیده و او چقدر نمک روی آن‌ها ریخته بود تا زالوها

بیفتند» (نجدی، ۱۳۹۹: ۷۹). یا «تا آمدن دکتر، تمام تن طاهر پر از لکّه‌های سرخی شد که به هم می‌چسبیدند و بزرگ‌تر می‌شدند و روی پوست او مثل زالو راه می‌رفتند» (همان: ۸۱).

۲) ملاقات با خدابانو

با پشت سرگذاشتن موانع و غول‌ها، به مرحلهٔ آخر از موانع می‌رسیم که در آن ملاقات و ازدواج قهرمان –که در مرحلهٔ قبل به پیروزی دست یافته– با خدابانو رقم‌می‌خورد. (رک. کمبل، ۱۳۹۹(c): ۱۱۶). قهرمان عشقی نیرومند را لمس می‌کند. این عشق ممکن است که از جانب همسر، معشوقه، خواهر و مادر به سمت قهرمان روانه شود. کمبل این رویارویی را تلاش و جست‌وجویی برای پیدا کردن بعد زنانه و گم‌شدهٔ فرد در جهت رسیدن به کمال می‌داند. در این داستان خدابانو در قالب مادر دیده می‌شود. صورت مادران به عنوان خدابانو، همیشه مهربان نیست و ممکن است تنبیه‌گر، سرکوب‌گر و منع‌کننده باشد. مادر طاهر، خدابانوی مادر است که از قضا به علت التقاط نقش مادری با نقش خدابانویی، مهربان ظاهر شده و در تلاش برای نجات طاهر و محافظت از او است. پس از ورود به تاریکی، وجه دیگری از مادر طاهر دیده می‌شود و به عنوان خدابانو با قهرمان ملاقات می‌کند. او زنی سنتی، خرافی و از دل طبیعت بوده و برای حفاظت طاهر، از راه‌های طبیعی و حتی خرافه‌ای استفاده می‌کند و سنت و تفکر عامه را به کارمی‌گیرد. ورود مادر طاهر در نقش حامی در این کهن‌الگوی سفر قهرمان، خواستهٔ قهرمان مبنی بر تکامل بعد زنانه در ذهن او است. (رک. نجدی، ۱۳۹۹: ۸۱–۸۰).

نکتهٔ قابل تأمل این است که مادر طاهر، هم نقش امداد غیبی را دارد و هم رویارویی آن‌ها در این لحظه، به علت جست‌وجوی قهرمان برای تکامل بعد مردانهٔ خود که دنبال هیئتی زنانه است، به این زن صورت خدابانویی می‌بخشد. (رک. کمبل، ۱۳۹۹(c): ۲۲۱). نظر کمبل در مورد آینه، در این داستان نجدی نیز دیده می‌شود. اشارهٔ کوتاه نجدی به آینهٔ در دست مادر طاهر، نقش خدابانویی مادر طاهر و هم‌پوشانی این داستان با نظریهٔ کمبل را نشان می‌دهد. «طاهر کمی از روشنی چراغ را دید که با دامن مادرش دور می‌شود. مارجان آینه را از لتاق بیرون می‌برد» (نجدی، ۱۳۹۹: ۸۱). باتوجه به سخن گفته شده، خداوند با تاباندن نور خود در آینه، موجب انعکاس خود در خدابانو و در نتیجه با نظری دوباره به قدرت خود، موجب پیداشدن خدابانو بر قهرمان شده و در نهایت این تجلی خدابانو بر قهرمان، سبب تلاش قهرمان برای تکامل ابعاد مردانهٔ خود که نیاز به ابعادی زنانه دارد، می‌شود. البته باید مد نظر داشت که این نقش تکرار شده برای مادر در قسمت امدادهای غیبی و ملاقات با خدابانوست؛ و این امر در نقدهای کمبلی در خصوص نقش مادر خدا، شاه، پیر و مرشد و قهرمان بصورت امری معمول تلقی خواهد شد.



شکل (۲): مرحلهٔ تشرف در روایت «گیاهی در قرنطینه».

۴- ۱- ۳. بازگشت

مرحلهٔ سوم سفر قهرمان در الگوی جوزف کمبل بازگشت است. قهرمانان می‌توانند با برکت و افزونی به زندگی معمول برگشته و در جامعه دگرگونی ایجاد کنند. (رک. کمبل، ۱۳۹۹(a): ۲۰۳) اما در این داستان برکت و فزونی‌ای دیده نمی‌شود و همه‌چیز سراسر رنج است. قهرمان این داستان چون پس از عبور از مرحلهٔ تشرف، به حلاوت دست پیدا نکرده است، علاقه‌ای به ادامه یا ماندن در این سفر ندارد. او می‌خواهد به دوران قبل سفر بازگردد؛ دقیقا به روزگار قبل از عزیمت و شروع بیماری. پس این عدم پیشرفت، او را علاقه‌مند به بازگشت به آرامش یا به بیان جان فریزر" عصر زرین" می‌کند. این نکته را باید در نظر داشته باشیم که در این داستان از بازگشت نیز هراس دارد و امداد جادویی از طرف پزشک و دست نجات از خارج را نیز پذیرا نیست زیرا که اطمینان ندارد که زندگی بعد از این سفر، همان روال قبل مرحلهٔ عزیمت را داشته باشد. قهرمان، مرحلهٔ بازگشت را نیز به اجبار پشت سرمی‌گذارد. شرایط به وجود آمده تنگنایی ایجاد می‌کند که نه ادامه‌دادن سفر برای طاهر میسر می‌شود و نه بازگشت برایش آرامش خاطر در پی دارد. او پس از این مراحل، در مرحلهٔ آخر سفر یعنی در آستان بازگشت قرار می‌گیرد و به تصمیم پزشک و باز هم به اجبار از مرحلهٔ سفر عبور می‌کند. اما این عبور، او را به جهانی که پیش از این در آن زندگی می‌کرد منتقل نمی‌کند و حتی از نقطهٔ شروعی که در آن قرار داشت در جهت منفی، دور می‌شود.

۱) امتناع از بازگشت قهرمان

به باور کمبل قهرمان، باید در این سفر رسالت و تکلیفی را که به عهده دارد به انجام برساند اما به ماندن در این سفر بیشتر علاقه نشان داده و از مأموریت خود که رساندن پیام و رهاورد سفر به مردم است، امتناع می‌کند. بیان شد که در این داستان، کهن‌الگوی گیاه‌پیکری به چشم خورده و در واقع حرکت انسان به سوی ویژگی‌های نباتی رقم زده می‌شود؛ نوعی نزول و بازگشت به عقب که تجارب جدید، برای قهرمان هیچ لذتی ندارد. طاهر دچار بیماری‌ای می‌شود که برایش سراسر رنج و عذاب است، از انسان قبلی دور شده و عکس زمانی که در سلامت بود، گوشه‌گیر می‌شود. (رک. نجدی، ۱۳۹۹: ۸۴). بنابرین مسافر این داستان، خلاف زمانی که یک قهرمان از طی کردن مسیر سفر، خرسند بوده و سفر و مصائب آن به دلیل ارمغان و دست‌آوردهای آن، برایش حالتی دل‌نشین و رضایت‌بخش ایجاد کرده و حتی علاقه‌ای به بازگشت ندارد، به گذشته و رهایی و خشنودی پیش از حوادث می‌اندیشد و از این بابت ابراز

نارضـایتی و دلتنگی می‌کند و میل به بازگشـت به زندگی اولیه خود دارد و در عین حال حتی از این اطمینان ندارد که این تمایل بازگشـــت به شـــرایط قبلی، او را به طور قطع به همان روال عادی پیش از بیماری برساند. کمبل از مفهوم دست‌آورد صحبت می‌کند، این واژه، مفهوم مثبت و حرکت به جلو را نشـان داده اما طاهر در این داسـتان، هیچ دسـت‌آوردی نداشـته و در هنگام بازگشت برای مردم و جامعه، مفید نیست. او به گیاهی تبدیل می‌شود که حتی موجبات ناراحتی و ترس مردم را برمی‌انگیزد. در این داسـتان امتناع از بازگشـت به مفهومی که کمبل از آن یاد می‌کند و شامل رشد و نمو قهرمان همراه با تحفه‌ای برای پیشرفت و صعود مردم است، وجود ندارد و مفهوم سـقوط مطلق از نقطهٔ انسـان و زندگی انسـانی به سـمت گیاه و زندگی نباتی را معنی می‌کند. انسـان مدرن به واسـطهٔ بحران‌هایی که دارد، دوران گذشـته‌اش را تمنا می‌کند و سـعی می‌کند به عصـر زرین بازگردد. زیرا انسـان کلاسـیک که کمبل از داسـتان آن‌ها در کتاب‌های خود نقل می‌کند، دارای پیشرفت است اما انسان عصر جدید به دلیل موقعیتی که در آن هست، پیشـرفتی نداشته و دائما وضعیت، بحرانی‌تر می‌شود. قهرمان این داستان به صـرف تمام شـدن سـفر بازمی‌گردد و هنگامی که بازگشـت، نه تنها به یک انسـان والا و وارسـته جهت راهنمایی مردم تبدیل نشده، بلکه از حالت‌های یک انسان عادی دور شده و با این هبوط، دیگر، ویژگی‌های انسانی در او دیده نمی‌شود.

۲) فرارجادویی

در این قسـمت، هدف و مقصـود کمبل از اتفاق فرار جادویی به صـورت کامل انجام نمی‌شـود و قهرمان به نوعی در برابر این فرار و امدادها مقاومت می‌کند. زیرا که ذهن گیاه‌گونهٔ او به این باور رسـیده اسـت که این بازگشـت او را به سـمت جلو و حتی زندگی قبلی نمی‌برد. بلکه از این جایگاه نیز به مرحله‌ای پایین‌تر و هبوطی دیگری پرتاب می‌شـــود و خود آغازگر رنجی نو و متفاوت با تمام رنج‌های انســـانی اســـت. او فرار می‌کند اما از امدادها می‌گریزد، فرار او برای نگه‌داشـتن شـرایط در همین حالت نیمه‌انسـانی است و این فرار با فرار جادویی که کمبل آن را فرار از دست خدایان –که مُصِّر به ماندن قهرمان در نزد خود بوده و مسیر گریز همراه با خنده و جذابیت‌های دلنشین بوده– متفاوت است. به زبانی ساده، فرار رخ می‌دهد اما نه به شکل تعریف شـده در الگوی کمبل که قهرمان با دسـت پر و دلخوش قرار اسـت به سـرزمین و زندگی عادی خود بازگردد.

۳) دست نجات از خارج

برای بازگشـت قهرمان به جهان عادی نیاز به امداد فردی خارج از دنیایی اسـت که قهرمان در آن سیر می‌کند. از این شخص با عنوان "دست نجات از خارج" یاد می‌شود. «ممکن است برای بازگرداندن قهرمان از سـفر ماورایی‌اش، نیاز به کمک از خارج باشـد. یا به بیانی دیگر، ممکن است دنیا مجبور شود به دنبالش بیاید و او را با خود ببرد» (کمبل، ۱۳۹۹(c): ۲۱۵). دست نجات از خارج در این داستان، در دو شخص نمود دارد که در تقابل با یکدیگر هستند.

الف) قادری: مادر طاهر در نقش امداد غیبی از میرآقا- پدر طاهر- می‌خواهد دنبال قادری برود. حضور قادری را می‌توان دست نجات از خارج تلقی کرد که در این قسمت نیز طبق الگوی کمبل نیست. در الگوی کمبل، این دست نجات از خارج به قهرمان کمک می‌کند تا به مقصدی که در واقع برای آن آماده شده بود، بازگردد. این مقصد، همانا بازگشت بین مردم و بیان مفاهیم غریبی است که برای آنان ناآشناست. قادری تنها او را از مرگی ناگهانی، عجیب و بی‌هدف و در یک کلام، سقوط کامل و یکباره نجات می‌دهد. قادری روند زندگی قهرمان را بدون وجود آن قفل ممکن نمی‌داند. (رک. نجدی، ۱۳۹۹: ۸۴). طاهر هرلحظه به موجودی تبدیل می‌شود که عاری از زندگی و شخصیت انسانی است. او حاصل تفکر گیاه‌پیکر و ترس‌های گذشته است. قادری تلاش می‌کند تا با زدن قفل، باقی‌ماندهٔ زندگی انسانی او را قفل کند؛ به عبارتی این قفل می‌تواند نمادی از تثبیت در حالت کنونی و از سویی دیگر نماد عقیده و باورهای کهن باشد. پس این دست نجات از خارج نه در جهت یک صعود و منفعت برای مردم بلکه برای حفظ و نجات و در واقع هدفی است که خلاف سفر مورد نظر کمبل و سایر سفرهای صعودی دیده می‌شود.

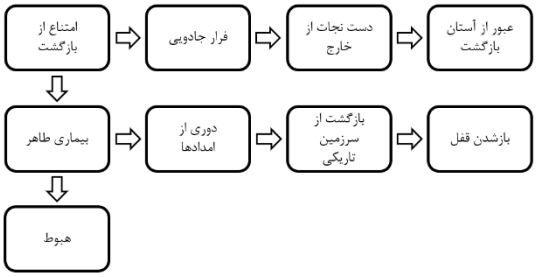
ب) پزشک: دیگری پزشکی است که طاهر را برای سربازی معاینه می‌کند و می‌خواهد قفل را از تن طاهر جدا کند. او به عنوان ناجی معاصر وارد می‌شود و تلاش می‌کند تا ذهن گیاه‌پیکر و خو گرفته به سنت طاهر را از ذات و طبیعت خود، جدا کند. طاهر مثل یک درخت از جنب‌وجوش افتاده بود و به این باور ذهنی دست یافته بود که قفل جزئی از زندگی اوست، مثل یک برگ که همراه درخت است. تلاش پزشک برای جدا کردن طاهر از ذات و زندگی‌ای که به مرور از نسل‌های قبل در وجود طاهر تجلی کرده، یک امداد بود. اما پزشک -در نقش امدادگر- از کارکرد قفل بی‌اطلاع است و باور ندارد که زندگی طاهر به این قفل که برگی روی درخت را یادآور است، بستگی دارد. پزشک دستی از خارج است که جهت بازگرداندن طاهر به زندگی کاملا عادی و معمول تلاش می‌کند. پیش از این اشاره شد که همین تلاش را مادر طاهر در نقش امداد غیبی انجام می‌داد، تلاش در جهت زنده ماندن و یک زندگی عادی، بی هیچ صعود یا هبوطی. پزشک سخنان طاهر در مورد وجود قفل روی بدنش را می‌شنود و این محرکی می‌شود تا به جدایی قفل بیندیشد. «گاهی این دستمو می‌بردم پشتم، با قفل ور می‌رفتم» (همان). آگاهی‌ای که پزشک از شرایط سخت طاهر به دست می‌آورد او را مصر به نجات طاهر می‌کند. طاهر شخصیتی نیمه انسانی دارد و جدا شدن قفل او را به تمامی از این شخصیت دور می‌کند. پزشک از حوادث پشت آن قفل کوچک کاملا ناآگاه است؛ شناخت پزشک از اتفاقات بر اساس گفته‌هایی است که از طاهر دریافت کرده و این اثرگذار نبوده و در نتیجه جهت رهایی قهرمان از شرایط دشوار و بازگرداندن او به زندگی عادی تلاش می‌کند، اما نمی‌داند که این

عادی‌ترین و مشابه‌ترین حالت طاهر به نوع انسان است. پس با همکارانش اقدام به بازکردن قفل می‌کنند و این کار مراحل بعدی سفر را نسبت به الگوی کمبل، بیشتر دستخوش تغییر قرار می‌دهد. این داستان از نمونه داستان‌هایی است که رخدادن مراحل هفده‌گانه کمبل، به ترتیب نیست. قسمتی از مرحلهٔ دست نجات از خارج پیش از مرحلهٔ فرار جادویی اتفاق می‌افتد. زمانی که طاهر در لتاق معاینه سربازی و در نزد پزشک، " خاطرات" خود را به یاد می‌آورد که با فردی به نام قادری دیدار کرده، مربوط به دست نجات از خارج و پیش از مرحلهٔ فرار جادویی است. قسمتی دیگر از مرحله دست نجات از خارج نیز با خود پزشک معاینه‌گر سربازی رقم می‌خورد و خلاف زمانی که دست نجات از خارج قهرمان را به شرایط و زندگی عادی برمی‌گرداند، در هیچ کدام از این موارد، فرد به حالت عادی برنگشته و با تمهیداتی که پزشک برای قهرمان انجام می‌دهد، نه تنها نجات پیدا نمی‌کند بلکه در قرنطینه می‌رود که این اتفاق همان ماهیت رهاشدگی و یأس انسان در این جهان است.

۴) عبور از آستان بازگشت

در این قسمت، مراحل بازگشت قهرمان فراهم است. تمام موانع برای این شخص که با پشت سر گذاشتن سختی‌ها به تعالی رسیده، از میان برداشته شده و در نقطهٔ نهایی سفر یعنی گذر از آستان بازگشت قرار می‌گیرد. فرد متعالی زمانی که مأیوس از درک اندوخته‌های معنوی‌اش توسط مردم می‌شود، باز می‌گردد. از نظر کمبل فرد در انتهای سفر به کمال می‌رسد که باید این صعود به سوی والایی انسان را به سایرین، آموزش دهد. اما نکتهٔ مهم این است که بازگشت طاهر از سفر با " برگشت بیماری و محبوس شدنش" هم‌سانی داشته و خود طاهر نیز از این موضوع نگرانی عمیقی دارد. به عنوان نمونه در گفت‌وگوی قهرمان با پزشکی که می‌خواهد مهر تأیید سلامت طاهر را جهت سربازی بزند، این نگرانی دیده می‌شود و از پزشک می‌خواهد که قفل را باز نکنند.

همانطور که گفته شد، با باز شدن قفل که توسط دست نجات از خارج انجام شد، شرایط وجودی و انسانی طاهر به کلی تغییر می‌کند. او بی‌هیچ دستاوردی برای مردمانش در آستانهٔ بازگشت قرار می‌گیرد. هیچ عایدی برای قهرمان نیز وجود ندارد، بیماری او سخت‌تر بازمی‌گردد زیرا که باز شدن قفل در انتهای سفر منجر به حبس طاهرشده و مردم از وجودی که روزی انسان بوده، گریزان می‌شوند. «فردای آن روز پرستاری در تمام راهروهای بیمارستان می‌دوید، به همه تنه می‌زد، بی آن که در بزند از بخشی به بخش دیگر می‌رفت تا مرد سفیدپوش را پیدا کند و به او بگوید که... مقوایی به در اتاق طاهر چسبانده و روی آن نوشته اند " قرنطینه"» (همان).



شکل (۳): مرحلهٔ بازگشت در روایت «گیاهی در قرنطینه».

۴- ۲. تحلیل روایت «شب سهراب کشان»

۴- ۲- ۱. قهرمان در مرحلهٔ جدایی یا عزیمت

شکل (۴) مراحل عزیمت قهرمان را نمایش می‌دهد. سفر با نصب یک شی به عنوان مدعو در میدان شهر شروع می‌شود. قهرمان دعوت را می‌پذیرد. نکتهٔ جالبی که در هم‌سانی بین این سفر با سفر (جنگ) رستم و سهراب، وجود دارد این است که عاملی او را به سفر تحریک و دعوت کرد، دست‌یابی به پرسش بود. برای سهراب این پرسش، شناخت پدر و برای مرتضی فهم نهایتِ داستانِ رستم و سهراب است. پرسش و پاسخ‌های مرتضی با وجود کر و لال بودن، زیاد است و پدر و مادر به امداد او می‌آیند. او به کمک امدادان غیبی و با اصرار در پرسیدن، به مرحلهٔ شکم نهنگ می‌رسد. نکتهٔ بسیار مهم این است که در همهٔ مراحل چیزی که باعث حرکت و یا ورود قهرمان به سختی‌ها می‌شود، همان پافشاری و اصرار خود قهرمان است.

۱) دعوت به آغاز سفر

ارزشمندی پرده‌های نقالی را در این داستان زمانی مشخص می‌شود که مرحله دعوت آن با یک " پرده نقالی" آغاز شده و سید پردهٔ نقالی خود را در تپه بیرون از میدان دهکده آویزان می‌کند. (رک. نجدی: ۳۵). وجود پرده نشان‌دهندهٔ نمایش است و اشاره به این موضوع دارد که همواره نمایش و نقالی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و در واقع این علاقه به نقالی در ناخودآگاه جمعی مردم نقش بسته بوده است. مردم همگی به دعوت سید پاسخ مثبت داده و از هر گروه سنی به ماجرا وارد می‌شوند. قبول دعوت در این داستان به این شکل اتفاق می‌افتد: «سید با کف دست روی سینهٔ رستم زد و خاک زره‌اش را تکاند و از پشت سرش شنید که صدای کوچک دویدن بچه‌ها می‌آید، تا بچه‌ها دور سید و سپیدار بنشینند، زنان، رنگ روی رنگ، در پیراهن‌های بلند و شرابه‌های روسری نزدیک شدند، مردان دهکده هم آمدند» (همان). در این بین نویسنده در کلام سید به " فردوسی" که در نقش یک اسطوره با خلق داستان هویت ایران

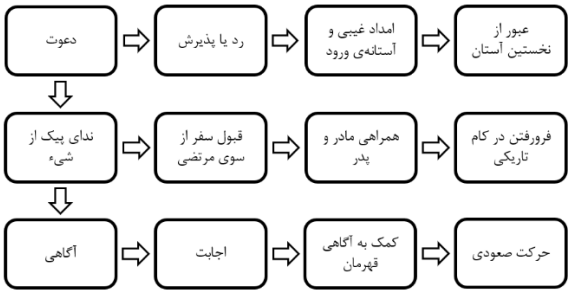
و ایرانی را برافراشته نگه داشت، اشاره می‌کند.(رک. همان: ۳۶ و ۳۹). به این مورد باید توجه داشت که دعوت به سفر این داستان، به صورت جمعی است اما همانطور که در نظریهٔ سفر قهرمان کمبل بیان شد، همه افراد به دعوت پاسخ مثبت نمی‌دهند و رد دعوت یکی از مراحل نظریه می‌باشد. یا اگر پاسخ مثبت نیز بدهند، در همان مراحل اولیه میل به سفر را از دست می‌دهند. مرتضی در نقش قهرمان اصلی داستان نیز در میان این جمعیت است. هرچند که شرایط خاص مرتضی از نظر جسمانی باعث جریان حوادث می‌شود، اما شهامت او در قبول دعوت، مسأله‌ای قابل توجه است. او دعوت به سفر را می‌پذیرد (رک. همان: ۳۶). بسیاری از افراد شهر از طریق پرده و شنیدن داستان به ماجرا وارد می‌شوند اما تنها کسی که قهرمان می‌شود، مرتضی است. از طرفی اگر مقایسه‌ای بین این داستان با داستان رستم و سهراب انجام شود، می‌توان ترغیب پنهانی به سفر (جنگ) سهراب توسط افراسیاب را در داستان رستم و اسفندیار فردوسی، به پرده نسبت داد. یعنی پرده در حد و اندازهٔ یک انسان، به صورتی کاملا پوشیده، باعث ورود سهراب داستان (مرتضی) به سفر و خروج او از جهان مادی و عادی شده است.

۲) امداد غیبی و ورود به نخستین آستان

مرتضی جوانی پرسش‌گر است که همین پرسش‌گری با وجود شرایط متفاوت جسمی، او را از مراحل امداد غیبی و نخستین آستان عبور می‌دهد. یعنی پس از پذیرش، پرتاب شدن به دل داستان با این کنجکاوی پدیدار می‌شود. اوقاتی که مرتضی از پدر و به خصوص مادرش از جریان نقالی میدان شهر و به طور کلی از شرایط موجود در هر زمان، آگاه می‌شود، می‌توان این برداشت را کرد که پدر و مادر مرتضی در نقش امدگران غیبی به او کمک می‌رسانند. زمانی که سید بارداری تهمینه را وصف می‌کند، او از پدرش می‌خواهد وقایع را برایش تعریف کند. این پرسش‌گری تا قبل از این دعوت به ماجرا نیز وجود دارد. (رک. همان: ۳۶و ۳۷) او باز هم به پرسش‌گری خود ادامه می‌دهد. (همان: ۳۹). پافشاری مرتضی به دانستن، او را از آستانهٔ اول عبور می‌دهد و هم‌چنین علاقهٔ او به ادامه دادن راه و سفر با این اصرار بیشتر مشخص می‌شود. او می‌خواهد که تا دل سفر برود. برای مرتضی شاید بتوان یک هدف شخصی نیز در نظر گرفت که نشأت گرفته از کمبود جسمی اوست و در تلاش است که با وجود کمبود، از آگاهی و فهم نسبت به اطراف بازنماند. هم‌چنین در قسمت‌های پایانی داستان تلاش مرتضی برای دیدن سید نقال را می‌بینیم که یادآور تلاش و علاقهٔ سهراب برای شناخت پدرش رستم است.

۳) شکم نهنگ

چون روز به غروب نزدیک شد، سید دست از نقالی می‌کشد و بازگویی داستان را در اوج متوقف می‌کند و این خود اتفاقات بعدی سفر را رقم می‌زند؛ مرتضی بی‌خبر از علت پراکندگی مردم، برای رسیدن به پاسخ سوال خود اصرار می‌ورزد. این " اصرار بیشتر به دانستن و نرسیدن به آن" پرتاب به درون غار و ورود به حادثه‌های سخت و ناگوار است که در الگوی کمبل با عنوان شکم نهنگ یاد می‌شود. روند داستان به گونه‌ای است که اسطورهٔ سهراب را در شخصیت مرتضی متوجه می‌شویم؛ سهراب جوانی بود که برای یافتن پدر، بی‌قرار و پرسش‌گر بوده و در نهایت ناکام می‌میرد. در شاکلهٔ شخصی مرتضی جوان نیز این پرسش‌گری و بی‌قراری، مکرر مشاهده می‌شود. بی‌قراری‌های او هم از باب نافهمی مردم از سخنانش و هم ناشی از نگرانی برای پدر و پسری است که نمی‌داند کدامشان کشته می‌شوند. (رک. همان: ۳۷ و ۴۲). اضطراب او در مورد ادامهٔ نبرد پدر و پسر به‌گونه‌ای است که حوادث پایانی بر اساس آن شکل می‌گیرد، او برای رسیدن به قهوه‌خانه جهت دیدار با سید و گرفتن سوالش، شتاب‌زده است. (رک. همان: ۴۳). عجلهٔ مرتضی برای دانستن سرنوشت پهلوانانی که به تازگی نسبت به آن‌ها شناخت پیدا کرده است، در واقع عجله‌ای ناآگاهانه است تا به سرنوشت خود که بی‌شباهت به سرنوشت سهراب نیست برسد. بدون اینکه بداند، این تلاش و اصرار زندگی‌اش را از او می‌رباید.



شکل (۴): مرحلهٔ عزیمت در روایت «شب سهراب‌کشان».

۴- ۲- ۲. آیین تشرف

شکل (۵) مراحل تشرف قهرمان را نمایش می‌دهد. پردهٔ اول الگوی کمبل با ازسرگذراندن برخی سختی‌ها تمام می‌شود و مرتضی که نقش قهرمان را دارد، وارد پرده دوم یعنی " آیین تشرف" می‌شود. عزم مرتضی برای یافتن سید، بدون اینکه از قوهٔ شنیدن و صحبت‌کردن برخوردار باشد، مراحل جدیدی از آزمون است که قهرمان با عبور از آن صلاحیت بیشتری در

خود برای ادامه دادن پیدا می‌کند. او در راستای رسیدن به هدف، مورد توجه و کمک غیرمستقیم خدابانو قرار می‌گیرد و در نهایت به نیمی از برکت می‌رسد اما غایت یعنی دانستن پایان داستان را از دست می‌دهد.

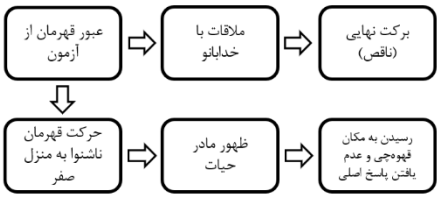
۱) جاده آزمون‌ها

اولین مرحله، جادهٔ آزمون‌هاست که در قلب عزم مرتضی برای رفتن به خانهٔ قهوه‌چی به مخاطب نشان داده می‌شود. «مرتضی درحیاط به صورتش آب زد، دست‌هایش را روی گوش‌هایش گذاشت تا سکوت سیاه شده باغچه را نشنود. قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت و تا به خانه قهوه‌چی برسد یک پل از روی رودخانه گذشت. یک جاده مالرو بین دو مزرعه افتاد، یک پنجره خودش را باز کرد» (همان: ۴۰). بعد از صحبت با قهوه‌چی و آگاهی از مکانی که سید در آن است، راهی قهوه‌خانه می‌شود. او ادامهٔ جادهٔ آزمون را برای یافتن سید، طی می‌کند. ابتدا صفرِ قهوه‌چی را از مقصود خود آگاه می‌کند و بعد صفر به مرتضی می‌فهماند که سید کجاست. (رک. همان: ۴۲).

۲) ملاقات با خدابانو

دیدارها در روایت‌ها همواره پیچیده نیست و گاهی با یک برخورد ساده و حتی غیرمستقیم، صورت می‌گیرد. در این داستان نیز زن صفر نقش خدابانو را دارد. او به طور غیر مستقیم به امداد مسافر می‌آید. (همان،۴۱). به طور معمول در مرحلهٔ خدابانو، با دیدار قهرمان با یک زن، عشقی عمیق رقم می‌خورد اما در این روایت، در واقع زن صفر در نقش خدابانو با عمل سادهٔ آوردن فانوس برای صفر و راهی کردن او برای بازگشایی در، به قهرمان برای رسیدن به مقصود به طور کاملا ساده و غیر مستقیم کمک می‌کند.

۳) برکت نهایی



شکل ۵: مرحلهٔ تشرف در روایت «شب سهراب‌کشان».

باید توجه کنیم این داستان شامل مرحلهٔ سوم سفر یعنی بازگشت نمی‌شود و قهرمان فرصت بازگشت و تکثیر آنچه که دیده و آموخته را ندارد.

۵. نتیجه‌گیری

مساله پژوهش بر این گزاره مبتنی بود که اساسا این نقد با رویکرد کمبل بر روایات اساطیری کلاسیک استوار است و نظام چینش آن مبتنی بر همان ساختار شکل گرفته است. اما در دنیای جدید، نوعی دیگرگونه از سلوک قهرمان مشاهده می‌شود که بر اساس ساختارهای جهان جدید و با توجه به نظام مرکزگریز، عدم قطعیت و فروپاشی ارزش‌های، سفر قهرمان نیز در آن دستخوش تغییرات و دگرگونی‌هایی شده که این حذف و تغییرات در مراحل سفر قهرمان دارای معنای ویژه و تحلیلی متناسب با حوزه محتوا و معنای این جهان یله شدگی‌ها و بی‌معنایی‌هاست و قهرمان روایت یعنی در این جهان، تجربه‌ای دیگرگونه از سفر قهرمان در دوران کلاسیک دارد. حال با این فرض و مساله طبق پژوهش‌های انجام شده بر روی روایت‌های بیژن نجدی در مرحلهٔ عزیمت و پنج مرحلهٔ جزئی آن، متوجه می‌شویم که با وجود تفاوت در نوع عزیمت و شروع سفر قهرمانان، مسافر غالبا همهٔ مراحل عزیمت را پشت سر می‌گذارد. اما دعوت قهرمان در روایت " گیاهی در قرنطینه" به هیچ یک از دو صورت معنوی و بیرونی انجام نشده و با ورود یک بیماری ناگهانی، مسافر به سفر وادار می‌شود. هرچند باید توجه داشته باشیم که ندای پیک در داستان نام برده، به ندایی بیرونی بیشتر شباهت دارد و در داستان " شب سهراب‌کشان" نیز دعوت به صورتی بیرونی و توسط یک شی رخ می‌دهد و یک کنجکاوی درونی در قهرمان داستان یعنی مرتضی ایجاد کرده و در نتیجه پیک، مشوق مسافر برای گرفتن پاسخ سوال خود می‌شود. با بررسی‌های انجام‌شده در مرحله تشرف، مشاهده می‌شود که مسافران روایت‌های نجدی، کاملا مطابق با نظریهٔ کمبل رفتار نمی‌کنند. بدین شکل که مرحلهٔ جادهٔ آزمون‌ها در همهٔ داستان‌های بیژن نجدی وجود دارد اما ملاقات با خدابانو را تنها در داستان " گیاهی در قرنطینه و شب سهراب‌کشان" می‌بینیم. مراحل "زن در نقش وسوسه‌گر، آشتی و یگانگی با پدر و خدایگان و برکت نهایی" در هیچ کدام از داستان‌ها نمود پیدا نمی‌کند. در نهایت، میزان تطابق روایت‌های نجدی با مراحل بازگشت، مسافران داستان‌های نجدی به همهٔ آنچه در نظریهٔ کمبل است دست پیدا نمی‌کنند. در واقع شیوهٔ کنار هم قرار دادن حوادث توسط نجدی به این صورت است که مرحلهٔ " ارباب دو جهان" در هیچ داستانی رقم نمی‌خورد. با حوادثی که در طی مسیر برای مسافر به وجود می‌آید و یا رفتارهایی که او در طول مسیر نسبت به حوادث دارد، سه حالت برای مسافر به وجود می‌آید:

۱- مسافر یا به مرحلهٔ قهرمان شدن دست پیدا می‌کند که یعنی نسبت به شرایط قبل از دعوت، صعود داشته است.

۲- بدون هیچ عایدی به شرایط قبل از سفر بازمی‌گردد، یعنی هبوط رخ داده است.

۳- مسافر در سفر مانده و درجا می‌زند؛ یعنی هیچ صعود یا هبوطی رخ نداده است.

در داستان‌های " گیاهی در قرنطینه، شب سهراب‌کشان " سفر از نوع هبوطی و نزولی است و مسافر حالت درجا زدن را تجربه می‌کند. این امر در نوع انتخاب مراحل و عبور از سلسله مراتب به خوبی خود را نمایان می‌کند. این کاستی‌ها و عدم تطابق کامل مراحل سفر دو قهرمان در روایت‌ها با الگوی کمبل تنها به یک بافت باز می‌گردد و آن هم، قلم و روایت نجدی است که دارای ویژگی‌های پست‌مدرن است و تیپ قهرمان روایت، موقعیت و مقولات وابسته به پیرنگ روایت بر بستر فضای معاصر شکل گرفته و با اینکه تلاش می‌کند بازآفرینی فضای اساطیری داشته باشد، اما با توجه به پیش‌زمینه ذهنی راوی در حرکت هبوطی انسان معاصر و سقوط نظام ارزش‌ها و کرامت انسانی، قهرمان نیز دچار سیر نزولی دارد. بر خلاف نظام اساطیری، با توجه به اینکه این داستان‌های مدرن، داستان انسان‌های امروزی است، قهرمانان نیز ابرقهرمان نیستند سیر روایت نیز از منظر کمبلی عقیم خواهد بود و روایت ناکام به پایان می‌رسد. باید توجه داشت که قهرمان روایات نجدی بر خلاف قهرمان اسطوره‌ای از بحران انسان‌های امروزی می‌گویند در نتیجه از شخصیت‌هایی استفاده می‌شود که هیچ‌گونه اراده‌ای از خود نداشته یا ناتوان هستند. نتیجه اینکه خلاف قهرمانان اساطیر کهن که بیشتر پهلوانان انسان‌هایی با قدرت ذهنی و جسمی بالا بودند، قهرمانان این داستان‌ها، قهرمانانی کوچک و تراژیک هستند از سوی دیگر، در داستان‌های بررسی شده خلاف قهرمانان کهن که مراحل رسیدن را فتح می‌کنند، بیشتر قهرمانان مدرن به اهداف خود نرسیده و در مجموعهٔ قهرمانان ناکام قرار گرفته و با شکست مواجه می‌شوند. نکتهٔ دیگر این است که در روایت‌های کلاسیک، آزمون‌ها جنبهٔ بیرونی و برجسته دارند. اما در داستان‌های بیژن نجدی آزمون‌ها شکلی درونی داشته و بیشتر در قالب کشمکش فرد با خودش می‌باشد. در نتیجه انسان کلاسیک مسیری صعودی را طی می‌کند اما انسان امروزی هبوط را تجربه کرده و در مواقعی به سمت نابودی کشیده می‌شود. با تحلیل روایت‌ها بر اساس روش کمبل می‌توان به این نتیجه رسید که نجدی در فرامتن خود، در جستجوی قهرمانی است که پس از گذراندن مراحل، مقامات و خطرات قصد رسیدن به کمال و تعالی داشته اما با نوعی فرآیند تراژیک و افول مواجه است که از مناسبات

دنیای مدرن خواهد بود. شخصیت اصلی روایت‌های نجدی در مواردی نوعی سفر قهرمانانه با رویکرد تعالی‌خواه و تکامل عرفانی نیز دارد که در روایات مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت

1. Super Ego
2. Self

منابع

بی‌نظیر، نگین و خزانه‌دارلو، محمدعلی (۱۳۹۴)، «جهان‌بینی اسطوره‌ای؛ اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در داستان‌های بیژن نجدی»، ادبیات پارسی معاصر، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال پنجم، شمارهٔ چهارم، صص:۲۴-۱.

شریفی ولدانی، غلامحسین و چهارمحالی، محمد (۱۳۹۱)، «بازتاب اسطورهٔ رستم و سهراب در "شب سهراب‌کشان" بیژن نجدی»، نشریهٔ *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، سال هشتم، شماره بیست و هفتم، ص: ۷۵.

لویمی، سهیلا (۱۴۰۰)، «تحلیل سفر عرفانی شهریار بر اساس نظریهٔ جوزف کمبل»، نشریهٔ *عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ یازدهم، صص: ۹۰-۷۱.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره شناسی*، چاپ اول، تهران: سخن.

نجدی، بیژن (۱۳۷۳)، *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، چاپ چهل و دوم، تهران: مرکز.

کمبل، جوزف (۱۳۹۴)، *تو، آن هستی*، مینا غروبان، تهران: دوستان.

ـــــــــ (۱۳۹۹(a))، *سفر قهرمان: دربارهٔ زندگی و آثارش*، عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: مرکز.

ـــــــــ (۱۳۹۹(b))، *قدرت اسطوره*، عباس مخبر، چاپ شانزدهم، تهران: مرکز.

ـــــــــ (۱۳۹۹(c))، قهرمان *هزارچهره*، شادی خسروپناه، چاپ یازدهم، تهران: گل آفتاب.

ـــــــــ (۱۴۰۰). *زندگی در سایهٔ اساطیر*، هادی شاهی، چاپ چهارم، تهران: دوستان.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷)، *سفر* نویسنده، محمد گذرآبادی، تهران: مینوی خرد، صص: ۳۶ و ۱۳۰.

Reference

Binazir, Negin and Khazanehdarloo, Mohammad Ali (2015), "Mythological Worldview: Myth-Dismantling and Myth-Creation in the Stories of Bijan Najdi," Contemporary Persian Literature, Human Sciences Research Institute, Volume 5, Issue 4, pp. 1-24. [In Persian]

Campbell, Joseph (2015), You Are That Which Exists, translated by Mina Ghorban, Tehran: Doostan. [In Persian]

_____(2019a), The Hero's Journey: About His Life and Works, translated by Abbas Mokhber, 2nd Edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

_____ (2019b), The Power of Myth, translated by Abbas Mokhber, 16th Edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

_____ (2019c), The Hero with a Thousand Faces, translated by Shadi Khosrowpanah, 11th Edition, Tehran: Gol Aftab. [In Persian]

_____ (2021), Life in the Shadow of Myths, by Hadi Shahi, 4th Edition, Tehran: Doostan.

Indick, W. (2014). Ancient symbology in fantasy literature: A psychological study. McFarland.

Louimi, Soheila (2021), "Analysis of Shahryar's Mystical Journey Based on Joseph Campbell's Theory," Journal of Islamic Mysticism (Religions and Mysticism), Volume 14, Issue 11, pp. 71-90. [In Persian]

Namvar Motlagh, Bahman (2013), An Introduction to Mythology, First Edition, Tehran: Sokhan.

Najdi, Bijan (1994), Leopards that Ran with Me, 42nd Edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Sharifi Valadani, Gholamhossein and Chaharmahali, Mohammad (2012), "The Reflection of the Myth of Rostam and Sohrab in 'Shab Sohrab-Keshan' by Bijan Najdi," Journal of Mystical Literature and Mythology, Volume 8, Issue 27, p. 75. [In Persian]

Vogler, Christopher (2008), The Writer's Journey, translated by Mohammad Gozarabadi, Tehran: p. 36 & p. 130. [In Persian]