نمادپردازی در داستان‌های مدرن کاظم تینا
با تکیه بر مجموعه‌داستانِ عرفانی «آفتاب بی‌غروب»

علی حیات‌بخش[۱]
فرهاد درودگریان[۲]
مصطفی گرجی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۹/۸/۱۹ **تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۲۶**

چکیده

نمادپردازی، شیوه‌ی هنری بیان افکار و اندیشه‌ها به شکل غیر مستقیم و پنهان است. نویسندگان با بهره‌گیری از نماد، آثار خود را ژرف‌تر می‌نمایند و امور ذهنی و درونی خود را به این شیوه منعکس می‌کنند. داستان مدرن با ویژگی‌های خاصِّ خود، بستر بسیار مناسبی برای ظهور و بروز نمادهاست؛ اساساً «نماد» از مؤلّفه‌های اصلی داستان مدرن است. کاظم تینا که از نویسندگان پیشگام آثار مدرن و متفاوت‌نویسی در داستان کوتاه ایران است در آثار خود، پیوسته، مکرّر و هوشمندانه از «نماد» بهره می‌گیرد؛ به گونه‌ای که حضور پربسامد نماد در داستان‌های ایشان، آثار وی را عمیق، رمزآلود و حتّی گاه مبهم کرده است. کتاب «آفتاب بی‌غروب»، طلوعِ مجموعه‌داستان‌های کاظم تینا و به نوعی چکیده‌ی جهان‌بینی و دیگر آثار اوست. تمام داستان‌های کاظم تینا در سبک مدرن یا پُست‌مدرن نوشته شده‌اند. در این داستان‌ها که با «اندیشه‌ی عرفانی خاص»، حول محور مرگ و جاودانگی و زندگیِ دوباره می‌گردند، جلوه‌ی پررنگ و مؤثّر نمادپردازی را می‌توان مشاهده کرد؛ زیرا از یک سو عرفان و از سویی داستان مدرن، محل جلوه‌گری رمزها و نمادهاست. نگارندگان این مقاله با عنایت به این که تاکنون آثار کاظم تینا به ویژه در سطح نمادپردازی مورد واکاوی قرار نگرفته‌اند، سعی بر آن دارد تا نمادپردازی را در داستان‌های مدرن کاظم تینا با تکیه بر مجموعه‌داستان «آفتاب بی‌غروب» و با روش تحلیل محتوای استنباطی، مورد واکاوی و رمزگشایی قرار دهد؛ و درنهایت، نقش و اهمّیّت دو مؤلّفه‌ی «مدرن بودن و عرفانی بودن» را در حضور پربسامد نماد در این مجموعه‌داستان شرح دهد.

واژگان کلیدی: نمادپردازی، داستان کوتاه مدرن، کاظم تینا، «آفتاب بی‌غروب».

---

[۱]ـ دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول)، رایانامه: alihayatbakhsh65@yahoo.com

[۲]ـ دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: f.doroudgarian@yahoo.com

[۳]ـ استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: gorjim111@yahoo.com

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسأله

یکی از روش‌های معناآفرینی و مضمون‌سازی در داستان کوتاه مدرن، استفاده از نماد یا همان نمادپردازی است؛ تا جایی که منتقدان ادبی به نویسندگان مدرن توصیه می‌کنند که «اگر می‌خواهید به داستانتان، وجوه بیشتری بدهید، استفاده از نماد را به عنوان ابزاری برای ارائه‌ی معنا مورد توجّه قرار دهید.» (مک کارتی، ۲۸:۱۳۸۶)؛ در داستان کوتاه مدرن که یک گام از اندیشه و بیان رئالیستی، فراتر است، بیشتر با اتّفاقات ذهنی و روانی مواجه می‌شویم و «واقعیّت»، معنای دیگری پیدا می‌کند؛ به طور کلّی «در آن دسته از سبک‌های هنری که با رئالیسم وجه اشتراکی ندارند، هر یک از عناصر موجود در قاب، می‌تواند نمادی از مفاهیم مختلف باشد.» (کنر، ۹:۱۳۹۵)؛ «مدرنیست‌ها استدلال می‌کنند که آنچه در داستان منعکس می‌شود، نه خود واقعیّت؛ بلکه «انعکاس واقعیّت» در ذهن ادراک‌کننده است.» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۸)؛ اینجاست که بیان مستقیم، جای خودش را به پوشیده‌گویی و مبهم‌نویسی می‌دهد؛ و «نماد و نمادپردازی» نقش پررنگ و مؤثّری ایفا می‌کند.

باتوجّه به موضوع مقاله، باید به نقش «نماد در عرفان» نیز اشاره داشته باشیم. اصولاً «غنی‌ترین مضامین نمادین در حیطه‌ی مذهب، اسطوره و دیگر نظام‌های اعتقادی یافت می‌شوند که به جنبه‌ی معنوی زندگی اختصاص دارند. (کنر، ۱۲۰:۱۳۹۵)؛ به همین روی، آثار عارفان و نویسندگان عرفان‌گرا به زبان نمادین و سمبلیک آراسته می‌شود. یونگ اعتقاد دارد: «چون اشیای بی‌شماری در ورای فهم انسانی قرار دارند، ما پیوسته اصطلاحات سمبولیک را به کار می‌بریم تا مفاهیمی را نمودار سازیم که نمی‌توانیم تعریف کنیم یا کاملاً بفهمیم. این، یکی از دلایلی است که به موجب آن تمام ادیان، زبان و صور سمبولیک به کار می‌گیرند.» (یونگ، ۲۴:۱۳۵۲)؛ شاید معروف‌ترین روایت در عرفان اسلامی و ایرانی، حدیث «کُنْتُ کَنزاً مَخْفیاً فَاَحْبَبْتُ اَنْ اُعْرَفْ فَخَلَقْتُ الخَلقَ لِکَی اُعْرَف» باشد که این حدیثِ بنیادینِ عرفان، مؤیّد آن است که حقیقت اصلی، «پنهان» است و باید آن را کشف کرد و شناخت.

در داستان‌های مدرن معاصر فارسی، آثاری با مضامین عرفانی نوشته شده‌اند. داستان‌های جعفر شریعتمداری (درویش)، امیرحسین روحی، عبّاس نعلبندیان، غزاله علی‌زاده و ...، نمونه‌هایی از آثار داستانی با گرایش عرفانی در ادبیّات معاصر هستند؛ امّا آنچه مورد تحقیق ماست، بررسی «نماد در داستان‌های کوتاه مدرن عرفانی» است که آثار «کاظم تینا تهرانی» نمونه‌ی بارز این موضوع است. آثار کاظم تینا، همگی در قالب داستان کوتاه با نگارشی مدرن و نگرشی عرفانی نوشته شده‌اند که این عوامل، موجب خَلق نمادهای متنوّع و پرشمار در آثار وی شده است؛ به گونه‌ای که بدون درک و کشف نماد در داستان‌های کاظم تینا، آثار وی برای خوانندگان، مبهم، رازآمیز و حتّی پیچیده می‌نماید. در این مقاله به

اهمّیّت و نقش نماد در داستان‌های کوتاه مدرن عرفانی پرداخته می‌شود که برای این امر، مجموعه‌داستان «آفتاب بی‌غروب» از کاظم تینا به عنوان نمونه بررسی می‌شود.

۱- ۲- پرسش‌های پژوهش

در حوزه‌ی ادبیّات داستانی معاصر، آثاری عرفانی به شکل رمان، داستان کوتاه و به ویژه داستان کوتاه مدرن نوشته شده است. پرسش اینجاست که

- چه عواملی باعث نقش پررنگ نمادپردازی در آثار کاظم تینا شده است؟
- اصولاً مدرن بودن آثار وی، چه سهمی در به‌کارگیری نمادهای وی دارد؟
- مضامین عرفانی چه نقشی در نمادین شدن آثار وی ایفا می‌کنند؟
- و در آخر کاظم تینا چه نوع نمادهایی را برای بیان افکار خود برمی‌گزیند؟

۱- ۳- پیشینه‌ی پژوهش

به جهت رمزی و دیریاب بودن آثار کاظم تینا تا هنگام نگارش این مقاله، تحقیق و پژوهش‌های چندانی- آن چنان که شایسته‌ی جایگاه ویژه‌ی اوست- صورت نگرفته است. در کتاب «صدسال داستان‌نویسی ایران» در ذیل نویسندگان عرفان‌گرا، معرّفی سه‌چهار صفحه‌ای از آثار وی می‌خوانیم. (میرعابدینی، ۱۳۸۰: صص ۷۴۳ - ۷۴۶)؛ در کتاب «کارنامه و سرگذشت نویسندگان امروز ایران» در ذیل نام سی‌وسه نویسنده‌ی بزرگ معاصر، نامی از این نویسنده‌ی پیشرو و صاحب‌سبک نمی‌بینیم. تنها اثری که تاکنون و تا حدّی به آثار کاظم تینا، اهمّیّت داده است، کتاب «پسامدرنیسم در ادبیّات داستانی ایران»، نوشته‌ی منصوره تدیّنی است که فصلی را به نقد آثار پُست‌مدرن ایشان اختصاص داده است. (تدینی، ۱۳۸۸: ۳۵۸ - ۳۸۹)؛ هم از این محقّق، مقاله‌ای با نام «کاظم تینا، لارنس استرن ایرانی» در مجلّه‌ی متن‌پژوهی ادبی منتشر شده است (تدینی، ۱۳۸۸: ۳۹-۶۲) که به نوعی با مطالب کتاب این محقّق، همپوشانی دارد. مقاله‌ای نیز با نام «مؤلّفه‌های پسامدرن در یکی از نخستین آثار داستانی پسامدرن ایران (گذرگاه بی‌پایانی)» از کاظم تینا تهرانی در مجلّه‌ی نقد ادبی دانشگاه تربیت مدرّس (کریمی، ۱۳۹۵: ۲۰۲-۱۸۵) منتشر شده است.

بررسی نمادپردازی در داستان‌های معاصر، مورد تَتبّع محقّقان بوده است؛ امّا پژوهش در باب نمادپردازی در آثار کوتاه، مدرن و عرفانی کاظم تینا، سابقه ندارد و ما در این تحقیق به شکل اختصاصی، نماد و نمادپردازی را در اوّلین مجموعه‌داستان ایشان، یعنی، کتاب «آفتاب بی‌غروب» مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱- ۴- روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش تحقیق کیفی صورت گرفته است و اطّلاعات به شیوه‌ی سندکاوی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. بدین صورت که نخست، چارچوب نظری پژوهش مشخّص و تعیین شده، سپس به شیوه‌ی تحلیل محتوای استنباطی، نمادهای به‌کاررفته در مجموعه‌داستان «آفتاب بی‌غروب» استخراج شده است. درنهایت به تحلیل نمونه‌های مستخرج از متن پرداخته می‌شود.

۲- مبانی نظری پژوهش

۲- ۱- نماد

نمادپردازی و نمادگرایی از آغاز برخورد انسان با هنر به شیوه‌ی عامدانه یا غیرعامدانه در آثار هنرمندان، به ویژه در آثار شاعران و نویسندگان رواج داشته است. نماد، فشرده‌ای از مفاهیم است که در قالب یک نشانه، یک تصویر یا یک واژه به شکل پیام به کار می‌رود و به ایجاز، مطلبی بلند را منتقل می‌کند. «نماد در لغت به معنای «نمود و نما و نماینده» است و به چیزی یا عملی می‌گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش واقع شود. حالت اسمی این کلمه، Symbolon است که به معنای نشانه، مظهر، نمونه یا علامت است.» (حدّاد، ۱۳۹۶: ۴۰۷)؛ نماد و نشانه، باید ذهن را درگیر فرآیند کشف کند، وگرنه آن نشانه، دیگر نماد نیست؛ مجاز یا استعاره است. پس نماد را نباید با استعاره اشتباه گرفت؛ نماد برخلاف استعاره، انسان را به یک معنی مخفی دعوت می‌کند و آن معنی مخفی می‌تواند یک چیز ازدست‌رفته و یا ممنوعه باشد. (سیّدحسینی، ۱۳۸۷: ۵۳۹)

گذشته از نمادهایی که به شکل ابتکاری، ساخته‌ی ذهن هنرمند هستند، بسیاری از نمادها، ریشه در اعماق وجود مردم هر قومی دارد؛ زیرا «نماد، حاصل پیوند یک یا چند نوع تجربه، فرهنگ و دانش بشری است.» (کنر، ۹:۱۳۹۵)؛ در روان‌شناسی یونگ که نظریّه‌ی معروف کهن‌الگوها یا آرکی‌تایپ‌ها را مطرح کرده است، می‌خوانیم که محتویّات ناخودآگاه انسان «که بالقُوّه در روان آدمی موجودند و بخشی از روان آدمی را تشکیل می‌دهند، به سبب انگیزه‌های درونی یا بیرونی در خودآگاهی پدیدار می‌شوند.» (ستّاری ۱۳۶۶: ۴۳۹)؛ نمادشناسی، دانشی است که در حوزه‌های مختلف علوم انسانی ازجمله روان‌کاوی، دین‌شناسی، اسطوره‌شناسی، هنر، ادبیّات و نظایر این‌ها، نقشی پررنگ دارد و حتّی باعث تحوّلاتی در برخورد با این حوزه‌ها شده است.

۲-۲- نماد در ادبیّات

«تاریخ و متون نوشتاری و کتبی بشر، گویای آن است که انسان در عمر معرفت خود به اعماقی دست یافته و تا معناهایی فرا رفته که در بیان آن‌ها، دست تمثیل را نیز کوتاه دیده است؛ معناهایی که برای گنجیدن در قفس تنگ متون، داستان‌ها، شعرها، صفحات، بندها و جمله‌ها، وسیله و مهارت و صنعت

دیگری را طلبیده‌اند: نماد را.» (امامی، ۶۲:۱۳۸۱)؛ نماد در ادبیّات، شیوه‌ای غیر صریح است که نویسنده با استفاده از آن، موضوعی را تحت پوشش موضوعی دیگر، چیزی را برحسب چیز دیگر عنوان می‌کند و صحنه‌ها و مفاهیمی را با توسّل به نشانه و نمونه پیش می‌کشد. «نماد ممکن است بر یک شخصیّت، یک واقعه، یک صحنه یا یک داستانِ تمام، پرتو افکند؛ حتّی ممکن است از نقطه‌ی روشنگری داستان، جدایی‌ناپذیر باشد.» (حدّاد، ۱۳۹۶: ۴۰۸)؛ از طرفی نماد برای خواننده‌ی اثر نیز، «یکی از مسائل مهم در درک داستان، پی‌بردن به عمق حادثه‌های سطحی داستان برای دریافت معنا و زبان سمبلیک و حوادث است.» (شرام، ۱۳۷۱: ۱۵)

۳-۲- نماد در ادبیّات فارسی

ادب فارسی، گذشته از آثار نظری و تعاریفی که برای نماد و رمز دارد (از کتاب کهن «نَقد النّثر» گرفته تا آثار معاصر حوزه‌ی معانی و بیان) در حوزه‌ی آثار نظم و نثر نیز از دیرباز بی‌نصیب از شگرد نمادپردازی نبوده است؛ به گونه‌ای که حتّی آثار ارزشمندی همچون برخی از آثار ابن‌سینا و سهروردی، کاملاً با زبان نمادین نوشته شده‌اند. نمادپردازی، ویژه‌ی ادب کلاسیک فارسی نیست؛ بلکه نماد در دوره‌ی معاصر ادب فارسی نیز با تحوّل زبان و اندیشه‌ی نویسندگان و برخورد آنان با مکاتب ادبی غرب، بیش از پیش و حتّی به عنوان یک سبک مستقل ادبی، یعنی، سمبولیسم، جای خود را در ادب فارسی بازتر می‌کند.

۲- ۴- نمادپردازی در داستان کوتاه مدرن

آنچه قابل توجّه است، حضور پربسامد نماد در «داستان‌های مدرن و پُست‌مدرن معاصر فارسی» است. به سبب ویژگی‌های ذاتی نوع «داستان مدرن و پُست‌مدرن»، بسامد حضور نماد در بطن این آثار، بسیار بیشتر می‌شود. در داستان کوتاه مدرن، تمرکز و هدف نویسنده، دیگر بیان رئالیسمی داستان نیست که شاهد پیرنگِ مُنسجم و خطّیِ اتّفاقات داستان باشیم؛ بلکه در این نوع داستان به دلیل شکست زمان و پیرنگ، آنچه رنگ می‌گیرد، «اتّفاقات ذهنیِ» شخصیّت‌های داستان یا راوی داستان است. این اتّفاقات، هم‌زمان می‌تواند در زمان گذشته رخ داده باشد، یا رؤیا و خیالی در آینده باشد؛ پس «زمان و سیر خطّی داستان» در داستان مدرن می‌شکند و به جای آن، شاهد بیان ذهنیّات، احساسات و واکنش‌های درونی شخصیّت‌ها هستیم. در داستان کوتاه مدرن «ما در مقام خواننده درمی‌یابیم که شخصیّت اصلی، دنیا یا انسان‌ها را چگونه می‌بیند و درواقع، چگونه احساس او، باعث شده است تا هر واقعه‌ای را به طرزی خاص برای خود تعبیر کند؛ طرزی که بیشتر با حال و هوای فکری او همخوانی دارد تا با واقعیّت‌های پیرامونش که ابزار مهم برای نیل به چنین تأثیری، «نماد» است.» (پاینده، ۱۳۹۱: ۶۹)؛ گذشته از این موارد، خاصیّت «کوتاه بودن» داستانِ کوتاه نیز عاملی برای ایجازنویسی و روی آوردن به نماد است.

رَدِّ پای مشـخّصِ نماد و نمادپردازی در داسـتان کوتاه مدرن فارسـی را می‌توان در آثار نویسـندگانی همچون صادق هدایت، هوشنگ گلشیری، گلی ترقّی، بیژن نجدی و ... مشاهده کرد؛ امّا به طور ویژه در حیطه‌ی داستان معاصر، «صادق هدایت، نخستین نویسنده‌ای است که از قالب و مواد و ابزار قصّه‌های قدیمی استفاده کرده است و داستان کوتاه نمادین «آب زندگی» را نوشت.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۴۸)

استفاده از نماد در داستان معاصر، اگرچه با شروع نمادهای سیاسی و اجتماعی در فضای خفقان‌گرفته‌ی جامعه (در آثار هدایت و علوی) شـکل و اوج گرفت، نویسـندگان مدرن دیگر در حوزه‌های مختلف با جهان‌بینی‌های مختلف و به دلایل مختلف، دسـت به اسـتفاده از نماد در آثار خود زدند؛ ازجمله «ابراهیم رهبر» و «گلی ترقّی» در فضای داستان‌های شهری و انزوا، «شمیم بهار» و «شهرنوش پارسی‌پور» در فضای عاشـقانه، «کاظم تینا» و «غزاله علی‌زاده» در فضـای عرفانی. نمادپردازی در مورد اخیر که ذکر شـد؛ یعنی، در «داسـتان‌های کوتاه مدرن عرفانی»، موضـوعی قابل بحث اسـت که ما در این مقاله با انتخاب یک مجموعه اثر از داستان‌های کوتاه مدرن عرفانی به آن می‌پردازیم.

۲- ۵- انواع نماد

برای نمادها، تقسـیمات مختلفی ارائه کرده‌اند، ازقبیل نمادهای «خودآگاه و ناخودآگاه»، «ابداعی و مرسـوم»، «مرده و زنده»، «مثبت و منفی»، «دلالتگر»، «اسـتعاری»، «یادبودی»، «قدسـی» و.... ما با اسـتناد به آرای دو منتقد صاحب‌نظر، سیروس شمیسا (در فن بلاغت و بیان) و حسین پاینده (در فن داستان) که هر دو در یک نوع دسته‌بندی هم‌نظر هستند، نمادها را دسته‌بندی کرده‌ایم. حسین پاینده اعتقاد دارد که نمادها در ادبیّات، معمولاً به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند: «نمادهای جهان‌شمول» و «نمادهای فردی». (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۰۹)؛ سیروس شمیسا نیز به همین گونه، نمادها را طبق نظری کلّی به دو دسته‌ی قراردادی (عمومی یا سنّتی) و خصوصی (شخصی) تقسیم می‌کنند. (شمیسا، ۱۳۸۷، الف: ۲۱۹)

ما نیز با توجّه به تحلیل ماهیّت نمادهای کتاب و همچنین کاربردی و فراگیر بودن این نوع تقسیم‌بندی، نمادهای تحقیق حاضر را به همین شکل، تقسیم کرده‌ایم. (ر.ک: جدول پیوست)

۲- ۶- کاظم تینا

کاظم تینا تهرانی، نویسنده‌ی پیشتاز داستان مدرن ایران در سال ۱۳۰۸ در تهران متولّد شد. در دبستان خسـروی و دبیرسـتان مَروی تحصـیل کرد؛ امّا به دلیل مشـکلات خانوادگی، تحصـیلش را ناتمام رها گذاشت. در سال ۱۳۲۶ در بانک ملّی ایران استخدام شد و سرانجام در شب ۲۵ تیر ۱۳۶۹ به اختیار خود تصمیم گرفت تا زندگی را ترک گوید. (عابدی، ۱۳۸۷: ۷۷)؛ تینا که دوست صمیمی و هم‌مسلک سهراب سپهری است، «نوشته‌هایش بیش از هر نویسنده‌ی مدرنیست دیگری، ریشه در عرفان دارد.» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۷۴۳)؛ رَدِّ پای عرفان شخصی تینا را می‌توان در تک‌تک آثار وی مشاهده کرد. او در طول زندگی

هنری خود، چهار مجموعه‌داستان منتشر کرده است: «آفتاب بی‌غروب» (۱۳۳۲)، «گذرگاه بی‌پایانی» (۱۳۴۰)، «شرف و هبوط و وبال» (۱۳۵۵)، «سایه‌بین و مینوآگاهی» که پس از مرگش در (۱۳۷۲) منتشر شد. با بررسی آثار تینا، بدون حتّی هیچ استثنا و موردی، می‌توان وی را نماینده‌ی تمام و کمال سبک مدرن و پُست‌مدرن در داستان‌نویسی ایران نامید.

۷-۲- «آفتاب بی‌غروب»

کتاب «آفتاب بی‌غروب» (۱۳۳۲) در ۱۴۴ صفحه و نُه داستان مُجزّا، نخستین کتاب منتشرشده از کاظم تیناست. سبک داستان‌های کتاب، بیشتر مدرن و تعدادی پُست‌مدرن است. درونمایه‌ی داستان‌ها، همان‌گونه که از نام کتاب برمی‌آید، مربوط به «جاودانگی» است که در پرداختِ این محتوای کلی، هر داستان ارتباط تنگاتنگی با مضامینی همچون مرگ و تولّد دوباره پیدا می‌کند. نگاهی اجمالی به نام این نُه داستان، مؤیّد محتوا و جهان‌بینی این کتاب است: ۱- سایه‌های یک بدبختی؛ ۲- رستاخیز؛ ۳- دوره‌گرد؛ ۴- گویندگان یک قصّه؛ ۵- افسانه فراموش‌شدنی؛ ۶- «آفتاب بی‌غروب»؛ ۷- زندگی جاویدان؛ ۸- گردش بی‌پایان؛ ۹- خوابگرد.

این داستان‌ها که نگارشی روان دارند، فضاهای پرابهام دو کتاب بعدی تینا را در خود ندارد؛ هرچند که باید عرفان خاصّی را که در دو مجموعه‌ی بعدی بسیار پررنگ است، در همین داستان‌ها جستجو کرد؛ عرفانی که بیشتر به عرفان شرق دور، نزدیک است. این نوع نگرش تا حدّی حاصل دوستی و نزدیکی وی با سهراب سپهری است؛ همان گونه که طرح جلد سه کتاب نخست او، طرح‌هایی برگرفته از نقّاشی‌های سهراب سپهری و نگاره‌های شرق دور است. داستان‌های کتاب «آفتاب بی‌غروب» را باید از آثار ممتاز ادبیّات داستانی مدرن ایران در دوره‌ی خود دانست. زبان و اندیشه‌ی نویسنده به ترتیب از داستان اوّل – که در فضایی پیشامدرن است – به تدریج پیچیده‌تر می‌شود و با داستان‌های مدرن مواجه می‌شویم و درنهایت با داستان‌هایی مبهم در فضای پُست‌مدرن، کتاب به پایان می‌رسد. در آثار دیگر تینا، «شرف و وبال و هبوط» (۱۳۵۵)، «گذرگاه بی‌پایانی» (۱۳۴۰) که بسیار دیریاب و مبهم هستند، رَدِّ پای همین اندیشه‌های زندگی‌گریزی، مرگ‌ستایی و جاودانگی را نیز می‌توان مشاهده کرد.

۳- تحلیل داده‌ها

۳- ۱- نمادپردازی در داستان‌های کاظم تینا

«طبق نظریّه‌ی آیلین بالدشویلر، «نمادپردازی» یکی از مشخّصه‌های داستان مدرن است.» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۳۴)؛ همان طور که خاطر نشان شد، آثار تینا، همگی مؤلّفه‌های مدرن و پُست‌مدرن دارند؛ و این سبک نگارش در داستان‌های کاظم تینا، آثار او را محلّی برای بروز نمادهای فراوان کرده است. گذشته از «مدرن بودن»، باید به عامل مهم «عرفانی بودن» آثار وی نیز اشاره کنیم. آثار کاظم تینا، همگی مجموعه‌داستان‌هایی

با اندیشه‌های عرفانی هستند، «نوعی عرفان خاص که به نحوی عجیبی تیره و ناامیدانه است و شاید بتوان نام عرفانِ سیاه بر آن گذاشت.» (تدیّنی، ۱۳۸۸: ۳۵۶)؛ این آثار که با مضمون مشترک «جاودانگی، مرگ و زندگی دوباره» نوشته شده‌اند، هربار در قالب اندیشه یا پیرنگی متفاوت نمودار می‌شوند. تلفیق «مدرن بودن و عرفانی بودن» آثار کاظم تینا را بستری برای دریای عمیق نمادها کرده است.

۳- ۲- بررسی نماد در داستان‌های کتاب «آفتاب بی‌غروب»

۳- ۱-۲- داستان اوّل:

سایه‌های یک بدبختی. درباره‌ی داستان: مردی، پس از دلزدگی و بی‌تفاوتی نسبت به دنیا، ناگهان و بی‌خبر برای زندگی به قبرستان می‌رود. همسرش روزی برای دفن پسرشان به قبرستان می‌آید. مرد، او را می‌شناسد و از قبرستان سر به بیابان می‌گذارد.

۳- ۲- ۱-۱- بازار: دنیا

در این داستان، محلِّ زندگی عبدالله، شخصیّت اصلی، نزدیک بازار پامنار است: «خانه‌شان در پایین سه راه دنگی نزدیک پامنار در محلّه‌ی کثیف و شلوغی بود.» (تینا، ۱۳۳۲: ۱۰)؛ انتخاب محلّه‌ی بازار برای داستانی که سیر تحوّل روحی یک انسان را بیان می‌کند، هوشمندانه است؛ زیرا «بازار، یک مرحله‌ی معنوی یا رتبه‌ای در نردبان سیر و سلوک باطنی است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۲۴/۲)؛ عبدالله، هر روز از دوازده سالگی تا پیری، مسیر خانه تا دکان را با سکوت و شگفتی از دیدن مردم و مغازه‌ها می‌پیمود؛ «امّا این رفت و آمدهای منظّم و متوالی، کم‌کم ترسی در دل او ایجاد می‌کرد.» (تینا، ۱۳۳۲: ۱۰)؛ تا این که از بازار و محلّه‌ی بازار برای زندگی به قبرستان می‌رود. بازار از گذشته در ادب و اندیشه‌ی ایرانی، به جهت جریان روح زندگی، داد و ستد، ارتباطات، سوددهی یا زیاندهی در آن، اشاره به دنیا داشته است:

در این بازار اگر سودی است با درویش خرسند است خدایا منعمم گردان به درویشی و خرسندی

(حافظ: ۱۳۸۵: ۵۹۹)

۳- ۲-۱-۲- پیرمرد: عارف، انسان کامل

پیر در ادب عرفانی ایران، نماد انسان کامل و عارف واصل است. در این داستان، پیرمردی عبا به سر، نقطه‌ی عطف زندگی عبدالله می‌شود. عبدالله در شبی که صدای گریه‌ی نوزادی را در کوچه می‌شنود، به فکر می‌رود. در این هنگام، «ناگهان بانگی آهسته، بغل گوش او گفت: این، ابتدای زندگی است؛ چقدر به انتهایش شباهت دارد.» (همان: ۱۷)؛ این، جمله‌ی یک پیرمرد است که بیش از پیش، عبدالله را منقلب می‌کند و درنهایت باعث انقلاب روحی وی می‌شود. گفتن این جمله‌ی فلسفی در مورد زندگی از زبان این پیرمرد، اقامت وی در یک کاروانسرا، داشتن عبایی بر سر و تأثیرگذاری او بر شخصیّت اصلی داستان، همه و همه گواه این است که «پیرمرد» نماد عارف و انسان کامل است. او مانند هرکسی که اسرار حق را

آموخته است، زیاد تمایل به صحبت ندارد و در انتها نیز از حرف‌هایی که با عبدالله زده است، پشیمان است. جالب توجّه است که در انتهای این داستان، عبدالله، عبایی بر سر دارد و به شکل این پیرمرد درآمده است!

۳- ۲- ۱- ۳- کاروانسرا: دنیا

در این داستان، منزل پیرمردی که زندگی عبدالله را متحوّل کرد، کاروانسرایی حوالی بازار است. (تینا، ۱۳۳۲: ۲۲)؛ روزی عبدالله در پی پیرمرد وارد کاروانسرا می‌شود؛ در آنجا با هم گفتگوهای عمیقی دارند و همین کاروانسرا، آخرین جایی است که عبدالله در شهر می‌بیند و بعد از آن به گورستان و بیابان می‌رود. در ادب عرفانی، «دنیا را به کاروانسرایی کهنه و خراب تشبیه کرده‌اند؛ زیرا به آن وارد شده و پس از لختی استراحت و درنگ، خارج می‌شوند.» (شمیسا، ۱۳۸۷، ب: ۹۷۹)؛ تفاوت نماد کاروانسرا با نماد بازار (که هر دو به دنیا تعبیر شده‌اند)، در این است که در نمادپردازی کاروانسرا، جنبه‌ی زودگذری آن مدنظر است.

۳- ۲- ۱- ۴- چَشم زن: عشق

عبدالله که شخصیّتی منفعل و گوشه‌گیر است در جوانی دلباخته‌ی «چشمان زنی به نام عبّاسه» می‌شود که در کودکی با او هم‌مکتبی بوده است. واضح است که عشق به چشمان کسی، همان عشق به شخص است؛ عبدالله، پس از سال‌ها در شبی که از زندگی مشترک نیز دلزده است و فردای آن روز به قبرستان می‌رود، از چَشم‌های زیبای عبّاسه می‌گریزد: «در خانه را باز کرد و بیرون آمد، خودش هم نمی‌دانست چرا، چه قصدی از این کار دارد، آیا از چَشم‌های عبّاسه گریخته است؟» (همان: ۲۰)؛ «چَشم در میان تمام اندام‌های حواس پنجگانه، تنها حسّی است که ادراکی خاص دارد و دربرگیرنده‌ی ویژگی تمام حواسِّ دیگر است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۵۲۰/۲)؛ نکته‌ای در انتهای این داستان، بسیار قابل تأمّل است و تأییدی بر ظرافت اندیشه‌ی کاظم تیناست؛ عبدالله، زمانی از قبرستان سر به بیابان می‌گذارد که دو عامل تعلّق خود به جهان، یعنی چَشم‌های عبّاسه (عشق) و فرزند (خویشتن) را ازدست‌رفته می‌بیند؛ گویا با کورشدن عبّاسه، تمام عبّاسه را از دست می‌دهد، زیرا «نماد چَشم، فراتر از جهان فیزیکی است و به روح و جان می‌رسد.» (شپرد، ۱۳۹۸: ۱۵۸)؛ «نزدیک در ابن‌بابویه که رسید، دید مرده‌ای می‌آورند. کنار رفت تا راه باز شود. یک مرتبه از پشت جمعیّت چَشمش به عبّاسه افتاد... مثل این که چَشم‌های عبّاسه کور بود و جایی را نمی‌دید... (همان: ۲۷)

۳- ۲- ۱- ۵- فرزند:

خود، جسم برای عبدالله که هیچ چیزی برایش جالب توجّه نیست، فرزندش، جایگاهی ویژه دارد. وی، احساس عمیقی به فرزندش دارد که گویا خودش را در او می‌بیند: «در این مدّت بیست سال، هیچ یک از

بچه‌هایش پا نگرفته بودند به جز محمّد که تازه پنج شش سال داشت. عبدالله به محمّد، علاقهٔ مخصوصی داشت؛ شبیه همان علاقه‌ای که نسبت به خودش احساس می‌کرد.... انگاری که سایه‌ای از وی در وجود این طفل ساکن شده بود.» (همان: ۱۸)؛ این کودک در انتهای داستان می‌میرد؛ و دقیقاً پس از مرگ اوست که عبدالله به بیابان (فنا) می‌رود؛ گویا با مرگ او، عبدالله، خویشتنِ خویش را رها می‌کند. او در مرگ تنها فرزندش، جزعی نمی‌کند که این یادآور حکایتی عرفانی است که به شکل مشترک در رساله‌ی قشیریّه و دفتر سوم مثنوی آمده است. (ایران‌منش، ۱۳۹۶: ۷۴-۴۹)

۳- ۲- ۱- ۶- قبرستان: من، بازگشت به خویشتن

«مثل هرروز از مقبره‌ای که در آن شب‌ها می‌خوابید بیرون آمده بود.» (همان: ۳)؛ این، جمله‌ی نخست کتاب «آفتاب بی‌غروب» است. همان طور که گفته شد، عبدالله با گریز از زندگی در محلّه‌ی بازار برای زندگی به قبرستان می‌رود که این، آغازی است تا از آنجا به بیابان برود. در فرهنگ نمادها، قبر مترادف غار است و معنای «بازگشت به نخست و کشف منِ نخستین دارد که در عمق ناخودآگاه سرکوب شده است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۳۳۷/۴)؛ عبدالله نیز پس از سال‌ها تحیّر از زندگی در محلّه‌ی بازار، تفکّر در دیدن عبور و مرور مردم در کوچه‌ها و رصد آن‌ها، عاشق شدن و پدر شدن، درنهایت برای تسکین روح بیقرارش به قبرستان می‌رود؛ گویی او، منِ گمشده‌اش را در «خود و در بازگشت به خود» می‌یابد. زندگی در قبرستان، یادآور مرگ ارادی عرفا و حدیث «مُوتُوا قَبلَ اَن تمُوتُوا» است. جالب توجّه است که شخصیّت داستان، پس از قبرستان (درون) به بیابان (فنا) می‌رود.

۳- ۲- ۱- ۷- بیابان: فنا

عبدالله که خود چکیده‌ی همه شخصیّت‌های داستان‌های این کتاب؛ و شاید مظهری از خود کاظم تیناست، پس از رفتن به قبرستان، باز هم تسکین نمی‌یابد و این بار پس از مواجهه با چَشم‌های کور همسرش و مرده‌ی پسرش، راهی بیابان می‌شود. در ادبیّات فارسی، بیابان، نمادی محکم و پرکاربرد در تبیین مفاهیمی همچون فنا، حیرت و مرگ است. در فرهنگ اصطلاحات عرفانی در ذیل بیابان می‌خوانیم: «این کلمه در ترکیباتی مانند بیابان امتحان، بیابان غفلت، بیابان قلزم، بیابان تمکین، بیابان ارنی و... در اصطلاح عرفا، بسیار آمده و غالباً کنایه از سرگردانی و حیرت است؛ زیرا مقام حیرت، پیش از مقام فناست.» (سجّادی، ۱۳۸۳: ۲۰۵)؛ قابل تأمّل است که نویسنده، چَشم‌های همسرش را که عبدالله به آن چَشم‌ها، دلبستگی شدید دارد، به بیابان تشبیه می‌کند: «هر وقت به این چَشم‌ها می‌رسید، خودش را در بیابانی می‌یافت. این حس را از کودکی در خودش داشت و حالا به همین جهت عبّاسه را دوست داشت.» (همان: ۱۸)

بیابان به جهت بی‌کرانگی، سکوت و بی‌اسباب بودن، عالمی رازآمیز است که در عین خالی بودن از معنا، سرشار از معناست. در فرهنگ نمادها، ذیل صحرا آمده است: «دو وجهی بودن این نماد، تکان‌دهنده است. در یک تصویر، بی‌بهرگی و سترونی، ناشی از بی‌خدایی؛ در تصویر دیگر، باروری به خاطر داشتن خدا.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۱۴۱/۲)؛ در خلاصه‌ی آخرین پاراگراف این داستان می‌خوانیم: «او با گام‌های شمرده در دل خاموشی فرومی‌رفت... هرچه پیش می‌رفت، کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شد؛ بالاخره آخرین اثر غلیظ وجود او که مثل نقطه‌ای سیاه و فشرده بود در تاریکی خورده شد.» (تینا، ۱۳۳۲: ۳۰)

شب: مرگ، جاودانگی. (ر.ک: ۷-۲-۲-۳)

۳- ۲- ۲- داستان دوم: رستاخیز

درباره‌ی داستان: جوجه‌ای سر از تخم برآورده و در حیرت و ترس از مواجهه با جهان است. نگاه او به مهتاب است که پشت ابرها پنهان شده است. پرنده تصمیم می‌گیرد به سوی ماه پرواز کند....

۳- ۲- ۲- ۱- جوجه:

انسانی که دنبال آگاهی است؛ نوآموزِ سلوک این داستان، شرح استحاله‌ی یک جوجه‌ی وحشت‌زده تا یک پرنده‌ی اوج گرفته است. جوجه می‌خواهد پرواز کند. می‌گوید: «بالاخره من، صاحب بال‌هایی هستم؛ پرواز خواهم کرد.... امّا این بال‌ها، مرا به کجا خواهد برد؟» (تینا، ۱۳۳۲: ۳۴) او، نهایتاً به سوی مهتاب پرواز می‌کند.

۳- ۲- ۲- ۲- تخم‌مرغ: جهان، جسم

داستان با شکافته‌شدن پوسته‌ی تخم مرغی آغاز می‌شود: «در همین جا بود، پوسته‌ای که دورش را گرفته بود، ناگاه شکاف برداشت و بیرون آمد.» (همان: ۳۱)؛ جوجه‌ای متولّد می‌شود؛ گهگاه یاد گذشته و دنیای درون تخم می‌کند و درنهایت از تخم جدا می‌شود و به سوی مهتاب پرواز می‌کند. در ادب کهن فارسی، استعاره یا تشبیه «جهان یا جسم» به تخم مرغ (بیضه) از مضامین شعر عرفانی بوده است:

این زمین و این زمان، بیضه‌ست و مرغی کاندر اوست مُظلم و اشکسته‌پر باشد حقیر و مُستهان

(مولوی، ۱۳۸۱: ۷۳۳/۱)

۳-۲-۲-۳- پرنده: انسان کامل، عارف واصل

جوجه پس از خروج از پوسته‌ی تخم، وارد مرحله‌ی بعدی سیر تکاملی خود می‌شود؛ یعنی، «پرنده شدن». او، «جوجه بودن» خود را برنمی‌تابد و درنهایت به سوی مهتاب، پرواز می‌کند. در عرفانی اسلامی و ایرانی، پرندگان در جستجوی معنا هستند، مانند پرندگان منطق‌الطّیر، رساله‌الطّیر ابن‌سینا و مثنوی معنوی. شخصیّت‌های کاملی مثل جعفر طیّار و شمس پرنده در عرفان اسلامی دیده می‌شوند که صفت «پرنده

بودن»، آن‌ها را متمایز و متعالی جلوه داده است. «پرندگان، نماد مرحله‌ی برتر وجود هستند و در اسلام، پرنده به معنی شناخت و آگاهی معنوی است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۱۹۷/۲)؛ جالب توجّه است که پرنده در داستان‌های مختلف کتاب به ویژه هنگام توصیف مرگ و تغییر، کنار نماد مهتاب پدیدار می‌شود که در ادامه به آن موارد پرداخته خواهد شد.

۳- ۲- ۲- ۴- ماه، مهتاب: مرگ، جاودانگی

جوجه در طول داستان با خود می‌اندیشد: «لانه‌اش بر روی ابرهاست؛ پرتو ماه به آنجا می‌تابد. بستر خواب ابدی.» (همان: ۳۶)؛ علاوه بر توصیف «بستر خواب ابدی» که نویسنده از مهتاب دارد، آنجا را «ساکت و روشن» نیز معرّفی می‌کند. (همان: ۳۶)؛ ماه به جهت دور بودن، روشنایی و رازآلود بودن، می‌تواند نشانه‌ای از غایت هدف باشد؛ امّا در اندیشه‌ی خاص تینا، رسیدن به ماه، همان رسیدن به مرگ و جاودانگی است. در فرهنگ نمادها «برای انسان، ماه نماد عبور از زندگی به مرگ و از مرگ به زندگی است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۱۲۳/۵)؛ در داستان‌های دیگر کتاب نیز می‌توانیم رَدِّ پای ماه و مهتاب را با همین معنای نمادین، مشاهده می‌کنیم.

۳- ۲- ۲- ۵- ابر: حجاب، حائل

«شب بود، شب مهتابی؛ امّا چند لکّه ابر سفید و روشن روی ماه را می‌پوشاند.» (تینا، ۱۳۳۲: ۳۵)؛ این، اوّلین برخورد جوجه با جهان است؛ یعنی، دیدن ابری که ماه را پوشانده است. در عرفانی اسلامی و ایرانی، «ابر» نمادی از حجاب است. «در عرفان اسلامی، ابر (العماء) مرحله‌ای ماهوی و غیر قابل شناخت از الله، قبل از ظهور است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۳۰/۱)؛ کتاب کشفُ‌المحجوب که نامش عجین با همین نماد عرفانی است، دو نوع حجاب (رینی و غینی) را در راه نیل به حقیقت معرّفی می‌کند که در ذیل حجاب غینی می‌خوانیم: «غین در لغت یعنی پوشیده شدن آسمان از ابر؛ ابر.» (هجویری، ۱۳۸۹: ۶۱۸)

در این داستان، آنچه جوجه را ترغیب به پرواز می‌کند، دیدن نور ماهی است که پشت ابرهاست: «به بالا می‌نگریست، خیالش به پشت ابرها رفته بود؛ آنجا ذرّات لطیف و ابریشمین ابرها در مهتاب می‌درخشید. چه مکان زیبایی...، پرتو ماه به آنجا می‌تابد. بستر خواب ابدی.» (تینا، ۱۳۳۲: ۳۶)

۳- ۲- ۲- ۶- پرواز: سیروسلوک عرفانی

پیرنگ داستان، تلاش برای رسیدن به مهتاب است و این مهم جز با «پرواز» میسر نیست. این همان سیر و سلوکی است که در منطق‌الطّیر و پرواز پرندگان به سمت سیمرغ با مشابه آن رو به رو هستیم. این که روحِ قابل و آماده، مانند پرنده است و میل به پرواز دارد، یک موتیف کهن در ادب عرفانی است. «پرواز در اسطوره‌ها و در رؤیا، نشانه‌ی میل به صعود، جستجوی هماهنگی درونی و فراگذشتن از برخوردها و درگیری‌هاست.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۲۰۳/۲)

۳- ۲- ۲- ۷- شب: مرگ، جاودانگی

شب به جهت سیاهی، سکوت و رازآمیز بودن، «شامل خواب، مرگ، رؤیاها و نگرانی‌هاست.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۱۲۹/۴)؛ تمام داستان رستاخیز در شب رخ می‌دهد. نماد «شب» با نماد «ماه» رابطه‌ی مستقیم دارد و مکمّل هم هستند. در نمادپردازی ماه به «مرگ و جاودانگی» رسیدیم؛ در نماد شب نیز، همین معانی دریافت می‌شود.

نه تنها در این داستان، بلکه در اغلب داستان‌های کتاب، نقاط عطف و اوج در شب رخ می‌دهند که در اینجا برای پرهیز از تکرار به شکل اجمالی آن‌ها را مرور می‌کنیم: در داستان سایه‌های یک بدبختی، عبدالله شبی با شنیدن صدای گریه نوزاد به فکر فرو می‌رود؛ شبی با درویشی رو به رو می‌شود. شبی از خانه و زندگی دل می‌کند؛ و درنهایت در شب به بیابان می‌رود. داستان «گویندگان یک قصّه»، شرح مرگ مرموز پسری در شب است. در همین داستان، پیرزنی از شب هراس دارد. در داستان افسانه‌ی فراموش‌شدنی، مرد می‌خواهد از آفتاب سفر کند و به شب برسد. «شب» در داستان‌های دگر تینا نیز جایگاه ویژه دارد که همگی به معنی مرگ، جاودانگی و تغییری بزرگ است. کاظم تینا، خود شب را «زندگیِ حقیقی» می‌داند و در زندگی جاویدان می‌نویسد: «شب، مرده را زنده می‌کند.» (تینا، ۱۳۳۲: ۱۱۳)

۳-۲-۳- داستان سوم: دوره‌گرد. درباره‌ی داستان:

مردی وارد میدانی می‌شود؛ خود را با همه چیز بیگانه می‌بیند. از مردم سؤال می‌کند که آیا آن‌ها نیز این حس را دارند؟ کسی متوجّه سؤالش نمی‌شود. دوره‌گردی به او می‌رسد؛ نه تنها احساس او را درک می‌کند؛ بلکه می‌گوید: من خودم را آیینه‌ی میدان می‌بینم!

۳- ۲- ۳- ۱- میدان: جهان، هستی

داستان این گونه شروع می‌شود: «اینجا یک میدان بسیار وسیع بود که ظاهراً یکی از تفریحگاه‌های شمال شهر به شمار می‌رفت. در چهار سمت، جمعیّت به طور پراکنده قدم می‌زدند.» (تینا، ۱۳۳۲: ۴۰)؛ مردی به این میدان وارد شده است و به اجزای آن میدان می‌اندیشد. در این میدان، مردم از کودک و زن گرفته تا پیرمردها، درختان، سگ‌ها، فَوّاره و... توصیف می‌شوند. پرسش‌های فلسفی که مرد از این میدان در ذهن دارد و پاسخ‌هایی که از دوره‌گرد می‌گیرد، بیانگر این است که میدان، نماد جهان و هستی است.

ماییم چو کشت ای جان، بررسته در این میدان لب خشک و به جان جویان باران سحابی را

(مولوی، ۱۳۸۱: ۸۶۴/۲)

۳- ۲- ۳- ۲-مرد شاپو به سر: عارف سالک

در اوّلین وصف از شخصیّت اوّل داستان، او می‌خوانیم: « او می‌دانست که گذارش بر این میدان افتاده است؛ در عین حال خود را در آنجا ایستاده می‌یافت.» (همان: ۴۰)؛ یعنی، وی ناخواسته و بی‌اختیار وارد

میدان (جهان) شـــده اســـت. در ادامه‌ی معرّفی وی، آمده: او «پرنده‌ای بوده که در این مکان، بال‌هایش را ناگهان از دست داده است.» (همان)؛ این دو وصف، حاکی از عدم اختیار مرد در پیدایش خود در میدان هســـتی اســـت. او، نوعی بیگانگی میان خود با میدان می‌بیند و حتّی اجزای میدان مانند مردم و پدیده‌های دیگر را مُجزّا از هم می‌داند. «در باب تجربه‌ی عرفانی، ســـه منظر وجود دارد. برخی تجارب عرفانی، تجربه‌ی یگانگی موجودات اســـت. برخی هم تجربه‌ی موجود یگانه اســـت و بعضـــی تجارب عرفانی هم، تجربه‌ی پیوستگی به موجودات است.» (ملکیان، ۱۳۸۸: ۴۹) که در این داستان، مرد شاپوبه‌سر، تجربه‌ی «یگانگی موجودات»؛ و دوره‌گرد تجربه‌ی «موجود یگانه» را پُشت سر می‌گذارند. تشبیه مرد شاپوبه‌سر به پرنده‌ی بی‌بال نیز قابل تأمّل است. بال به مثابه‌ی روح برای جسم پرنده است. مرد شاپوبه‌سر، عارفی نوآموز اســت که متحیّر از حضـــور در جهان اســـت، خود را درگیر هســـتی می‌بیند و هنوز بالی برای پرواز در عالم معنا ندارد.

۳- ۲- ۳- ۳- جوان: انسان دور از عرفان و آگاهی

مرد شاپوبه‌سر در اوّلین برخوردش با «مرد جوانی» رو به رو می‌شود که با توجّه به سبک مدرن داستان، می‌تواند جلوه‌ای از دوره‌های مختلف زندگی و تحوّل فکری شخصیّت اصلی باشد. مرد از این جوان (که منتظر زنی در میدان اســـت) ســـؤالی فلســـفی از میدان و اجزای میدان می‌پرســـد؛ امّا پاســـخ جوان به مرد شـاپوبه‌سر، پاسخی بی‌ربط است. جوان که هنوز در مراحل اوّل خطِّ سیر روحی خویش است با توجّه به مقولاتی مانند عمر، عشـــق و خاطرات، ســـؤال مرد را تحلیل می‌کند و پاســـخ می‌دهد: «نمی‌فهمم چه می‌خواهید بگویید! این حرف‌ها برای من، بی‌معنی است.» (همان: ۴۲)

۳- ۲- ۳- ۴- دوره‌گرد: عارف، انسان کامل

در همین داســـتان، وقتی کســـی نمی‌تواند روح بیقرار و ســـؤالات مرد شـــاپوبه‌ســـر را پاســـخ دهد، مردی دوره‌گرد ظاهر می‌شود که با حضور و پاسخ‌هایش، شخصیّت پررنگ داستان می‌شود. او در معرّفی خود می‌گوید: من، یک نفر دوره‌گرد هستم. این شغلی است که به فراخور روح و افکار خود انتخاب کرده‌ام؛ با طبیعت من اخت و جور می‌آید... می‌روم میان آشخال‌ها می‌ایستم، آستین بالا می‌زنم؛ آن‌وقت شروع به کار می‌کنم. گاهی می‌شـــود که از صـــبح تا نیمروز میان زباله‌ها به جســـتجو می‌پردازم. (تینا، ۱۳۳۲: ۴۶)؛ انتخاب شـخصـیّت «دوره‌گرد» (زباله‌گرد) به وسـیله‌ی نویسـنده، انتخابی آگاهانه اسـت؛ و ما، وی را نماد انســـان کامل می‌پنداریم؛ زیرا گشـــتن در آفاق و انفس، جذب و دفع آنچه باید و نباید از ملزومات خودشـناسـی و تطهیر و تزکیه‌ی درون اسـت که به شـکلی اسـتعاری، می‌توان این ویژگی‌ها را در شـغل دوره‌گردی مشـاهده کرد. جالب اسـت که خود دوره‌گرد، شـغلش را نوعی سـیر و سـلوک می‌داند: «فکر نکن که این یک کوشـش بیهوده‌ای اسـت؛ نه! من در این سـیر و سـلوکم به چیزهایی برمی‌خورم...» (تینا،

۱۳۳۲: ۴۶)؛ دوره‌گرد، تمام حالات یک عارف را دارد؛ دوری از خلق، سیر در خود و پیوسته دیدن خود با جهان، همه از نشانه‌های نمادین بودن شخصیّت اوست. در حکایتی از اسرارالتّوحید، روایت می‌شود که ابوسعید به مریدان می‌گوید که تزکیه را از آسیاب بیاموزید که دور خود می‌گردد و آنچه باید را نگه می‌دارد و آنچه نباید را از خود دور می‌کند. (منور، ۱۳۸۸: ۲۷۴)

۵-۳-۲-۳- انار: جاودانگی، بازگشت به اصل

در همین داستان، دوره‌گرد که شغلش را سیر و سلوک می‌داند، می‌گوید: «من در این سیر و سلوکم به چیزهایی برمی‌خورم؛ مدّت‌ها در حالت یک تکّه پوست انار خشکیده یا پارچه‌های رنگارنگ شرنده شرنده گیر می‌کنم.» (تینا، ۱۳۳۲: ۴۶)؛ انتخاب انار و پوست خشکیده‌ی آن از بین انبوه چیزهایی که یک دوره‌گرد به آن برمی‌خورد، می‌تواند انتخابی بر پایه‌ی باورهای اساطیری باشد. در فرهنگ اساطیر می‌خوانیم: «انار به عنوان یک نماد مسیحی، موجب رستاخیز و جاودانگی است و از این روی، عیسی در کودکی اناری در دست داشت.» (یاحقّی، ۱۳۸۶: ۱۶۵)؛ دوره‌گرد می‌گوید که به «پوست خشکیده‌ی انار» دقّت می‌کند؛ در تمثیل قدسی، فرع و اصل درخت و پوسته و هسته‌ی آن به «دوری از اصل» اشاره می‌کند. بر اساس تئوری هم‌تباری و هم‌ذات‌پنداری، انسان و گیاه با تمثیل‌ها و باورهایی رو به رو هستیم که نباتات را صورت مثالی زندگی و نماد حیاتی دوباره می‌داند. تجدید حیات ادواری نباتات در پرتوی رشد مداوم گیاهان، یادآور اسطوره‌ی بازگشت جاودانه به اصلی واحد است. (زمرّدی، ۱۳۸۷: ۶۰)؛ حمیرا زمرّدی در کتاب نمادها و رمزهای گیاهی، افزون بر توضیحاتی که از رمز انار دارند، انار را رمز «زایندگی و ایجاد» معرّفی می‌کنند. (همان:۱۲۰)؛ زایندگی و ایجاد، قدرتِ بی‌مثال الهی و مفهوم هستی است؛ بی‌جهت نیست که شوالیه، «انار» را رفیع‌ترین راز خداوند می‌داند. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۲۵۱/۱)

۳- ۲- ۳- ۶- کوله‌بار: داشته‌ها، زندگی

مرد دوره‌گرد که کوله‌باری به همراه دارد، اشاره‌ای همراه با اعتراض دارد که این کوله‌بار، حاصل زندگی و گذشته‌ی اوست: «آنچه به نظرم جالب‌تر و قابل‌تر می‌رسد، برمی‌دارم در کوله‌بارم می‌گذارم؛ به این وسیله می‌توانم هرلحظه همه‌ی گذشته‌ام را پیش چَشم داشته باشم. من باید همیشه سنگینی گذشته‌ام را روی گرده‌ام حس کنم؛ حالا جوری شده که دیگر احتیاجی نیست، آن را همراهم بکشم؛ او، خودش به دنبال من می‌آید.» (همان)؛ او در ضمن این که ابراز امیدواری می‌کند که روزی از میان آشغال‌ها رستاخیز کند؛ امّا یاد کوله‌بارش می‌افتد که گویا مانعی برای رستاخیز اوست: «نه؛ هیچ امیدی ندارم؛ پس این کوله‌باره چیست؟ چرا همراه من است؟» (تینا، ۱۳۳۲: ۴۸)؛ این که زندگی و تعلّقاتش مانند کوله‌باری سنگین به دوش انسان و مزاحم اوست، از دستمایه‌های شاعران در توصیف زندگی و دنیاست:

کهن دنیا به هیچ کسی نمانده به هرزه کوله‌باری می‌کشیمان
(باباطاهر، ۱۳۹۰: ۳۵)

۷-۳-۲-۳- آشغال: امورات دنیوی

مرد دوره‌گردِ داستان سوم در میان آشغال‌ها زندگی می‌کند و می‌گوید: «از صبح تا نیمروز، میان زباله‌ها به جستجو می‌پردازم.» (تینا، ۱۳۳۲: ۴۶)؛ او در این جستجوی، چیزهایی را برای دوست‌داشتن یا دوست نداشتن می‌یابد: «من در این سیر و سلوکم به چیزهایی برمی‌خورم... به گذشته یا آینده‌ی آن‌ها نمی‌اندیشم. تنها همان لحظه‌ای که در جلوی دیدگانم قرار می‌گیرند برایم معنی خاصّی دارد.» (همان) و امیدوار است که روزی از میان همین آشغال‌ها، رستاخیز کند: «من به سوی این کثافات می‌روم، روحم را با هستی آن‌ها می‌آلایم؛ زندگی‌ام را در دنیای پرنکبت، گندزده و محکوم‌شده‌ی آن‌ها غرق می‌کنم؛ تا روزی تا در یک لحظه‌ی مخصوصی از میان این کثافات برخیزم، رستاخیز کنم.» (تینا، ۱۳۳۲: ۴۸)؛ استعاره و تشبیه دنیا به خاکدان، مزبله، گلخن و ... از مضامین همیشگی ادبیّات عرفانی است: «الدُّنیا مَزْبَلَةٌ و مَجْمَعُ الکِلابِ: دنیا همچون مزبله‌ای است و جایگاه جمع گشتن سگان.» (هجویری، ۱۳۸۹: ۱۸۰)

۳- ۲- ۴- داستان چهارم: گویندگان یک قصّه. درباره‌ی داستان: روایت مرگ مرموز پسری به نام منوچهر است که در خانه‌ای مرموز کشته شده است.

۳- ۲- ۴- ۱- آفتاب، خورشید: زندگی

آفتاب و خورشید با بسامد زیاد در داستان‌های کتاب «آفتاب بی‌غروب»، جلوه‌گری می‌کند؛ امّا مشخّصاً در داستانی که عنوان کتاب را نیز داراست، آفتاب، نقش پررنگ‌تری دارد. آفتاب و خورشید، نمادی عمومی و جهانی به معنای زندگی است. «خورشید به جهت گرمابخشی خود همانند آب، نشانه‌ی حیات و سرچشمه‌ی نیروی انسان و کیهان است.» (یاحقّی، ۱۳۹۱: ۳۳۹). به همین جهت است که آفتاب در اندیشه‌ی تینا که نویسنده‌ای زندگی‌گریز است، معنایی ویژه دارد. او در داستان «آفتاب بی‌غروب»، انتظار «غروب آفتاب» را می‌کشد تا به مهتاب سرد شبانه برسد؛ امّا همیشه «آفتابِ ستیزه‌جو»، همراه و مزاحم اوست؛ و درنهایت با همه‌ی کوشش‌ها، سفر وی به مهتاب سرد شبانه، ناتمام می‌ماند: «گویا سفرم نیمه‌راه خاتمه یافت و از روشنی آفتاب بیرون نمی‌روم. درد این سخن برای وجودم زیادی است.» (همان: ۹۹)

در اندیشه‌ی تینا، آفتاب به معنی زندگی در مقابل مهتاب است که معنای مرگ و جاودانگی دارد. در این داستان، پیرزن شب (مرگ) را دوست و «از آمدن شب ترسی داشت و آرزو می‌کرد بقیه عمرش از آفتاب جدا نشود.» (همان: ۵۲)

۳- ۲- ۴- ۲- غروب آفتاب: تغییر؛ آغاز جاودانگی

نام کتاب مورد مطالعه‌ی ما «آفتاب بی‌غروب» از یک سو و حضور جای‌جای غروب آفتاب در کتاب از سوی دیگر، نشان از اهمّیّت نمادپردازی «غروب آفتاب» در این کتاب دارد. در بن‌مایه‌ی عرفانی این کتاب تقریباً شخصیّت اصلی تمام داستان‌ها در پی تغییری بزرگ در روحیّات و زندگی خویش است. عبور از روز (زندگی) و رسیدن به شب (مرگ و جاودانگی) مستلزم برخورد با «غروب» است. همین گذر از روز و رسیدن به شب و دوباره رسیدن به روز، نمادی از چرخه‌ی حیات است. در فرهنگ نمادها می‌خوانیم: «تناوب زندگی – مرگ دوباره با مدار خورشید نمادین می‌شود. در بعضی باورها با نگاهی ساده به غروب آفتاب از آن به عنوان مرگ تعبیر شده است؛ خورشید جاودان هرروز صبح طلوع می‌کند و هر شب در سرزمین مردگان غروب می‌کند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۱۱۷/۳)

در «گویندگان یک قصّه»، ماجرای مرگی مرموز با فضاسازی غروب آفتاب روایت می‌شود: طرف عصر بود... آفتاب به خاموشی بر لبه‌ی شیروانی عمارت و انتهای درخت‌های پر برگ باغ می‌تافت. (تینا، ۱۳۳۲: ۵۰)؛ در قسمت دیگر این داستان و در روایتی فرعی از دخترکی نیمه‌مرده حکایت می‌شود که فضاسازی این روایت هم هنگام غروب است. (همان: ۶۹)؛ «غروب» و دوره‌ی گذار از روز به شب، نمادی است که مکرّر در کتاب مشاهده می‌شود که به چند نمونه استناد می‌کنیم: در «آفتاب بی‌غروب» که راوی می‌خواهد به مهتاب شبانه برسد، همین گذر از روز، پیرنگ اصلی داستان است. (همان: ۹۳)؛ در زندگی جاویدان، شروع داستان با فضاسازی عصر آغاز می‌شود. (همان: ۱۰۱)؛ داستان خواب‌گرد نیز در ابتدای شب روایت می‌شود. (همان: ۱۲۸)؛ در داستان نخست نیز، هنگام عصر، عبدالله عاشق چشمان زن می‌شود. (همان: ۱۳)

۳- ۲- ۴- ۲- شب: مرگ، جاودانگی

پیش از این در بررسی داستان رستاخیز به نماد شب پرداخته‌ایم. این داستان، شرح مرگ مرموز پسری در «شب» است. در همین داستان، پیرزنی نیز توصیف می‌شود که مشتاق روز است و از شب هراس دارد. او با خود می‌گوید: «باز شب می‌شود؟» مثل این که از آمدن شب، ترسی داشت و آرزو می‌کرد بقیّه‌ی عمرش از آفتاب جدا نشود. (همان: ۵۱)

۳- ۲- ۵- داستان پنجم: افسانه‌ی فراموش‌شدنی. درباره‌ی داستان: داستانی طرح‌گونه درباره‌ی یک اتاق موهوم؛ بی‌پیرنگ و آغاز و انجام مشخّص.

۳- ۲- ۵- ۱- اتاق: خویش، منِ درون

در این نوشته، شرح مبهمی از یک اتاق را می‌خوانیم. در این اتاق به موجودی برمی‌خوریم که «گوشه‌ی اطاق، روی یک قالیچه‌ی خراسانی که بوته‌های درشت و زننده‌ای دارد نشسته است؛ یک نیروی

زنده و هوشیار است که در میان پوست و استخوان جای گرفته است و عصب دارد.» (همان: ۸۸)؛ در ادامه، می‌خوانیم که این موجود (انسان) به اتاق معنا داده است: «اگر این موجود کوچولو که زنده است، در این اتاق نبود، هیچ حرفی نبود؛ اکنون گوشه‌ای نشسته و لاجرم فضای اطرافش پر از حرف شده.» (همان)

در بررسی‌های آتی از نماد «کوچه»، معنای زندگی را برداشت خواهیم کرد؛ پس بی‌ربط نیست که در ارتباطی آشکار با نمادِ کوچه، نماد «اتاق» را به خویشتن و درون انسان تعبیر کنیم؛ زیرا از کوچه‌ی زندگی به اتاق خویشتن می‌رسیم. نویسنده می‌گوید این اتاق در ندارد و فقط با نور حقیقت دیده می‌شود: «اتاق ناگهان از نوری که از دریچه‌ای شیشه‌ای می‌تابد، روشن شده است. تنها به معیّت و خاصیّت این روشنایی می‌توانیم اشیا درون اتاق را تماشا کنیم.» (همان)؛ شخصیّت داستان‌های تینا، مانند شخصیّت خودش، مبهم و دیریاب است؛ همان گونه که وصف او از این اتاق، مبهم و دیریاب است. او در سطر آخر داستان به ابهامات خود در تعریف این اتاق، اعتراف می‌کند: «این قصّه‌ای است که هیچگاه گفته نخواهد شد؛ زیرا نمی‌تواند در مغز و اندیشه، جایی برای خود باز کند و خوشحالیم که آن را فراموش می‌کنیم!» (همان: ۹۰)

۳- ۲- ۵- ۲- آینه: روح

در توصیف این اتاق، آینه‌ای نیز وصف می‌شود. (تینا، ۱۳۳۲: ۹۰)؛ «مضمونی که «روح» را به صورت آینه ملحوظ داشته، نخستین بار به سیله‌ی افلاطون و فلوطین مطرح شده است؛ آینه، مضمونی ممتاز در فلسفه و عرفان اسلامی است و نمادِ نمادگرایی‌هاست! (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۱/ ۳۲۹)؛ آینه در عرفان اسلامی و شعرهای عارفانه، مضمونی همیشگی است.

۳- ۲- ۶- داستان ششم: «آفتاب بی‌غروب». درباره‌ی داستان: شرح یک رؤیا برای رفتن به سفری خیالی؛ اگر زانوی راوی خوب شود! گذر از آفتاب و رسیدن به مهتاب سرد شبانه، دغدغه‌ی راوی است؛ او می‌گوید: «باید سعی کنم از غروبی بگذرم و در مهتاب سرد شبانه‌اش، چشم بر هم گذارم. به این آرزویم می‌رسم؛ ولی آفتاب ستیزه‌جو، چنین امیدی نمی‌دهد.» (همان: ۹۷)

۳- ۲- ۶- ۱- آفتاب، خورشید: زندگی (ر.ک: ۱-۴-۲-۳)

۳- ۲- ۶- ۲- مهتاب: مرگ (ر.ک: ۴-۲-۲-۳)

۳- ۲- ۶- ۳- شب: مرگ (ر.ک: ۷-۲-۲-۳)

۳- ۲- ۶- ۴- جادّه: زندگی

در این داستان، مرد می‌خواهد از آفتاب (زندگی) سفر کند و به شب (مرگ یا جاودانگی) برسد. او در خیالش در جادّه‌ای قدم می‌گذارد و فضای سفرش را توصیف می‌کند: « الآن آفتاب به این درّه می‌تابد، جادّه را روشن می‌سازد... می‌خواهم شامگاه این جاده را ترک گویم شاید با نبودن آفتاب بتوانم چیزی را

فراموش کنم.» (تینا، ۱۳۳۲: ۹۲)؛ جادّه که حدِّ فاصل مبدأ و مقصد است و معنای آن در گروی حرکت در آن است، در این داستان، نماد زندگی یا زیستن است.

۳- ۲- ۶- ۵- درّه: دنیا

در همین داستان، راوی در مسیرِ سفر به سمت شب (مرگ و جاودانگی)، گاه به عقب برمی‌گردد و درّه را نگاه می‌کند: «من به میان راه که رسیدم اندکی می‌ایستم؛ لحظه‌ای به ته درهٔ خیره می‌شوم؛ می‌بینم درخت‌های کهن در میان علف‌های خودرو و خشک به هم پناه می‌برند و رنگی تیره و مأیوس دارند.» (تینا، ۱۳۳۲: ۹۲)؛ درّه، یادآور همان «وادی» در عرفان است؛ مرحله‌ای که برای کمال، باید از آن گذر کرد:

گفت: ما را هفت وادی در ره است چون گذشتی هفت وادی، درگه است

(عطّار، ۱۳۸۸: ۲۱۶)

راوی می‌گوید: «دلم می‌خواهد راهی بنا کنم که به عمق این دره برسد....» (همان: ۹۲)؛ ژان شوالیه در معرّفی نماد درّه می‌نویسد: «درّه، نماد جایی است که روح انسانی و رحمت الهی به هم می‌پیوندند تا الهام و جذبه‌ای عارفانه را موجب شوند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۲۱۲/۳)

۳- ۲- ۶- ۵- جانور کوهستانی: مرگ

راوی در مسیر خیالی ذهنش با خود می‌اندیشد: «پیش از این که به آن جانور کوهستانی برسم، می‌دانم سر راه هم ایستاده است؛ دندان‌های گوشتخوارش از زیر لب‌ها بیرون زده است. چَشم‌هایش در پی سایه‌ام می‌گردد همین‌که نزدیکش شدم، رو برمی‌گرداند، به سرعت می‌گریزد. به جای پایش نگاه می‌کنم و به خود می‌گویم: آیا گوشت من برایش خوردنی نبود که مرگم را به دیگری واگذار کرد؟» (تینا، ۱۳۳۲: ۹۳)؛ جانور کوهستانی در قلم تینا، چه بسا همان «دَد» در ادبیّات کهن فارسی باشد که نماد مرگ است.

۳- ۲- ۷- داستان هفتم: زندگی جاویدان. درباره‌ی داستان: به یادگار مجسّمه‌ای از یک مجسّمه‌ساز به همسایه هدیه داده می‌شود. زن همسایه، پس از مدّتی با مجسّمه اخت می‌شود. مجسّمه کم‌کم به صحبت و حرکت درمی‌آید؛ و پس از گفتگو و ماجراهایی، زن را در آغوش خود به قتل می‌رساند.

۳- ۲- ۷- ۱- مجسّمه: انسان، خویشتن

در این داستان، زنی با مجسّمه‌ای که مرد همسایه ساخته است، گفتگو و ارتباط دارد؛ این مجسّمه به مرور، جان می‌گیرد، مونس و محبوب زن می‌شود و درنهایت زن را می‌کشد. (تینا، ۱۳۳۲: ۱۱۶)؛ مجسّمه‌ساز، قبل از مرگش، خویشتن را در آخرین ساخته‌ی خود (همین مجسّمه) می‌دید؛ و زن همسایه نیز به مرور، خود را در این مجسّمه می‌بیند. این شواهد به رمزگشایی ما از نماد «مجسّمه» کمک می‌کند

که مجسّمه را نمادی از «خویشتن» تلقّی کنیم. پیکره، یکی از نمادهای همذات‌پنداری و همجنس شدن انسانی با تصویر خودش است. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۲۸۰/۲)

۳- ۲- ۷- ۲- کبوتر: روح

پرندگان با روح انسان مرتبط‌اند. (شپرد، ۱۳۹۸: ۱۹۹)؛ در این داستان، چندین بار جسدی توصیف می‌شود که کنار پنجره افتاده است؛ پرنده‌ای کنار آن پنجره نشسته است و مهتاب از پنجره به جسد می‌تابد: «مهتاب روی جسد افتاده بود... دیدم کبوتر چاهی پرپرزنان در اتاق آمد و از پنجره گریخت. فکر کردم من هم باید همین الآن بمیرم.» (همان: ۱۰۴)؛ حضور همزمان جسد و کبوتر و مهتاب در این داستان قابل تأمّل است. کبوتر به معنای روح در ادب کهن فارسی نیز با ترکیباتی همچون «مرغ روح»، «مرغ جان» و ... دیده می‌شود.

۳- ۲- ۷- ۳- ماه، مهتاب: مرگ (ر.ک: ۴-۲-۲-۳)

۳- ۲- ۸- داستان هشتم:گردش بی‌پایان. درباره‌ی داستان: همان گونه که از نام داستان برمی‌آید، روایت چرخه‌ی اتّفاقات مکرّر از زوایای مختلف است. مردی، وارد اتاقی می‌شود و راوی را می‌بیند؛ این مرد، انگار خود راوی است! بیرون از خانه، مُرده‌ای را به دوش می‌برند، گویا این جنازه، همان راوی است!

۳- ۲- ۸- ۱- اتاق: خویش، منِ درون (ر.ک: ۱-۵-۲-۳)

۳- ۲- ۸- ۲- گُل: زندگی

در داستان گردش بی‌پایان، نویسنده گاه خبر از گلی در گلدان می‌دهد و می‌گوید بعد از مرگش، تبدیل به یک گیاه سبز روشن می‌شود. (همان: ۱۲۵)؛ در آخر داستان، هنگامی‌که مرده‌ای را در کوچه می‌برند، راوی تصویر خود را گُلی می‌بیند که در حال پژمردن است. (همان: ۱۲۷)؛ در حالی که این گل در ابتدای داستان، هنوز پژمرده نشده است: «صدای لااله‌الاالله بلند بود. بقّالی که به زن شمع می‌فروخت، هفت قدم به دنبال جسد رفت. گیاهی گل کرده، داخل گلدان در روشنی آفتاب می‌پژمرد؛ امّا در پشت آفتاب، مرده‌ای تصویر زیبای این گل را در خودش می‌دید.» (همان: ۱۲۳)؛ روییدن گل پس از مرگ ازسویی و پژمردن گل، هنگام تشیع جنازه‌ی شخصی در کوچه از دیگرسو، مهر تأییدی بر مفهوم زندگی از نماد گل است. «گل، نه تنها گزیده‌ی دوره‌ی حیات است؛ بلکه تصویر کمال است که با اشراقی ناگهانی و یا بیانی بیان ناشدنی می‌توان بدان نایل شد.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۷۳۹/۴)؛ همچنین در داستان زندگی جاویدان، نمادپردازی گل به معنای زندگی دیده می‌شود. (تینا، ۱۳۳۲: ۱۱۲)

۳- ۲- ۸- ۳- رنگ زرد: ابدیت، جاودانگی

در این داستان، ماری وصف می‌شود که زرد است: «زیر بدنم، یک مار بزرگ زردرنگ دیدم.» (تینا، ۱۳۳۲: ۱۲۱)؛ زرد در فرهنگ عامّه و ادب فارسی و به طور کلّی در فرهنگ جهانی، رنگ رشک، خیانت،

یأس، بلا و ناامیدی است. (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۱۹)؛ این که نام بیماری کشنده‌ی یرقان به زردی مشهور است، در ذهنیّت مرگبار بودن این رنگ، بی‌تأثیر نبوده است. (علی‌اکبرزاده، ۱۳۷۸: ۷۰)؛ انتخاب رنگ زرد برای مار در پیرنگ داستانی که مواجهه با جسد است، بی‌دلیل نیست. زرد، نشانه‌ی افول، پیری، نزدیکی مرگ؛ و رنگ ابدیّت است. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۴۵۰/۳)

۳- ۲- ۸- ۴- رنگ بنفش: برزخ

گل بنفشه، نماد یادبود و مرگ است. (شپرد، ۱۳۹۸:۲۷۰)؛ در داستان، راوی که لحظه‌ای شخصیّت اصلی داستان و لحظه‌ای مُرده‌ی کوچه است، می‌گوید: «من در تاریکی جاویدان، بغلِ مرده‌ام می‌خوابم، بعد از ته این خواب بالا می‌آیم، روی مرده‌ام می‌رویم. یک وقت در روشنایی لطیف و کم‌رنگی، چهره‌ام را می‌بینم، متوجّه می‌شوم که گل بنفش‌رنگی داده‌ام.» (تینا، ۱۳۳۲: ۱۲۵)؛ استفاده از رنگ بنفش برای توصیف گلی که از جسد او می‌روید، قابل تأمّل است. بنفش، «نشانگر اندیشه‌های متفکّرانه و عارفانه و نمادی از دوران گذر در این دنیا از زندگی به مرگ.» (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۱۹)؛ فرهنگ نمادها نیز بنفش را رمز نامرئی زندگی‌های متوالی، یا حداقل انتقال ارواح نهفته می‌داند. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ۱۱۸/۱)؛ در تصاویر قرون‌وسطایی نیز، عیسی مسیح در هنگام مصائب، لباس بنفش به تن دارد. (همان)

۳- ۲- ۹- داستان نهم: خواب‌گرد. درباره‌ی داستان: مسافری غریب وارد کوچه‌ای می‌شود؛ از نعش مرده‌ای که در کوچه دیده است صحبت می‌کند. سپس به خانه‌ای وارد می‌شود. راوی، خواننده (یا خودش) را مخاطب قرار می‌دهد. با جنازه‌ای در اتاق صحبت می‌کند! سپس خود را در کوچه‌ای می‌بیند که در آن، غریبه‌ای او را با چاقو می‌کشد که شاید همان جنازه‌ای باشد که در ابتدای داستان در کوچه دیده است!

۳- ۲- ۹- ۱- غروب آفتاب: تغییر؛ آغاز جاودانگی

داستان خواب‌گرد، مانند بسیاری دیگر از روایت‌های مهم کتاب در اوّل شب روایت می‌شود (همان: ۱۲۸).(برای توضیحات بیشتر ر.ک: ۱-۴-۲-۳)

۳- ۲- ۹- ۲- مسافر: انسانی که در جستجوست

مسافر بودن انسان در جهان و کاروانسرا بودن دنیا از مضامین کهن عرفانی است. در این داستان، شخصیّت اصلی، مسافری است که وارد کوچه‌ای می‌شود و شاهد مرگ فردی می‌شود. پیش از این در نمادپردازی «کاروانسرا»، توضیحاتی در باب مسافر بودن انسان در جهان داده شده است. ر.ک داستان اوّل.

۳- ۲- ۹- ۳- کوچه: پیچ‌وخم‌های زیستن

در داستان خوابگرد، مسافر احساسِ غربت و بیگانگی در کوچه دارد؛ و نعش مردی را می‌بیند که در کوچه می‌برند. با توجّه به اندیشه‌ی تینا و بررسی نمادهای مسافر (انسان) و اتاق (خویشتن)، «کوچه» نماد زندگی و پیچ‌وخم‌های آن است. «بیا به کمک من بشتاب! در کوچه‌ها هستم؛ راه بی مقصدی طی می‌کنم.» (همان: ۱۳۵)

۴- نتیجه‌گیری

نماد و نمادپردازی، شگرد اصلی کاظم تینا در شرح مفاهیم داستان‌های خویش است. داستان‌های کتاب «آفتاب بی‌غروب»، همه، نگارشی مدرن (و گاه پُست‌مدرن) دارند؛ همین سبک مدرنیسم، بزرگترین اهرم برای حضور نماد در داستان‌های تیناست؛ زیرا یکی از مؤلّفه‌های اصلی مدرنیسم، استفاده از نماد است. آثار تینا، روایتی کلاسیک و رئالیستی از یک داستان نیست که بیانی آشکار و واضح داشته باشد؛ بلکه وی در تخیّل و اوهام خود به عوالمی قدم می‌گذارد که خواننده را با توسّل به نمادپردازی به آن عوالم راهنمایی می‌کند. گذشته از این که نماد، مؤلّفه‌ای در آثار مدرن است، «نقش عرفان» نیز در نمادین شدن آثار کاظم تینا، نقشی انکارناپذیر است. از آنجا که بیان مفاهیم انتزاعی- عرفانی، مانند مرگ، فنا، کمال، سلوک و ... قابل تجسّم نیستند، نویسنده با توسّل به تمثیل یا نمادپردازی، امکان تبیین مفاهیم ذهنی خود را فراهم می‌آورد. از این رو، آثار تینا که همه، بن‌مایه‌ی عرفانی دارند، سرشار از روش نمادپردازی می‌شوند.

مدرن بودن و عرفانی بودن، دو نیروی محرّک اصلی برای خلق نماد در آثار تیناست؛ امّا در کنار این دو عامل مهم، می‌توان عوامل زیر را نیز به شکل جزئی برای نمادپردازی گسترده‌ی تینا برشمرد که شاید خود محل تحقیقات دیگری باشد:

الف. نماد «به عنوان یک تکنیک و سبک ادبی»، شاید انتخاب آگاهانه‌ی تینا باشد که وی آن را به عنوان سبک و تکنیک بارز نویسندگی خویش، برگزیده است. استفاده از نماد در آثار تینا به اندازه‌ای است که می‌توان آثار او را از منظر «سمبولیسم» نیز بررسی کرد.

ب. «زبان و سبک شاعرانه‌ی تینا»، عامل دیگری برای استفاده‌ی او از نماد است. اصولاً داستان کوتاه مدرن و پُست‌مدرن (طبق نظریات آیلین بالدشلیور و چارلز مِی)، ارتباط تنگاتنگی با شاعرانگی و استفاده از ابزارهای ادبی دارد.

ج. «شخصیّت حقیقی کاظم تینا» قطعاً در مبهم‌نویسی و پیچیده‌نویسی وی، مؤثّر است. همان گونه که از نوع داستان‌ها، اندیشه و نوع مرگ شخصِ کاظم تینا برمی‌آید، وی شخصیّتی مرگ‌اندیش و

عرفان‌گراست و به مصداق «هرکه را اسرار حق آموختند»، وی نیز لب از رک‌گویی و صریح‌نویسی دوخته است و نمادپردازی را برای رساندن مقصود به خواننده برگزیده است.

با توجّه به بررسی انجام‌شده، سی‌وشش نماد در نُه داستان، نقش اصلی را در پیشبرد مقاصد ذهنی تینا بر عهده دارند. حضور و نقش نماد در اندیشه‌ی کاظم تینا به قدری است که اگر خواننده‌ی آثار وی با تکنیک نمادپردازی او آشنا نباشد، قطعاً در کشف مفهوم داستان‌های وی به مشکل برمی‌خورد. (لازم به ذکر است، تعداد نمادهایی که نگارنده در این کتاب کشف و بررسی کرده است، احتمالاً می‌تواند تا موارد بیشتری هم گسترش پیدا کند.)

نمادهایی که در ذهن و قلم کاظم تینا نقش می‌بندند، قریب به اتّفاق نمادهایی خصوصی و خودساخته است. در بررسی انجام شده از کتاب «آفتاب بی‌غروب»، چهار نماد عمومی و سی‌ودو نماد خصوصی به کار گرفته شده است که نسبت یک به هشت دارند که نشان از ذهن خلاق و نمادپرداز نویسنده دارد.

کاظم تینا در مقوله‌ای که موضوع این مقاله است؛ یعنی، «نمادپردازی در داستان کوتاه مدرن عرفانی»، نمونه‌ای شاخص است. در دوره‌ای که نویسندگان داستان و داستان کوتاه، تازه دست‌به‌کار نویسندگی، آن هم در فضای رئال و قصّه‌گویی شده‌اند، ظهور نویسنده‌ای نمادپرداز با نگاهی مدرن که در یک کتاب ۱۴۴ صفحه‌ای حدود ۴۰ نماد را در خلق ۹ داستانش به کار می‌گیرد، پدیده‌ای قابل تأمّل است. تینا، این نویسنده‌ی عرفان‌گرا که برای ابراز اندیشه‌های خاص عرفانی‌اش، ابزار نماد را به محکم‌ترین شکل ممکن به کار گرفته است، نمونه‌ی درخشان در اثبات نقش نمادپردازی در اندیشه‌های عرفانی و اهمّیّت نمادپردازی در سبک مدرنیسم و پُست‌مدرنیسم است. اگر شهرت و محبوبیّت را امری دلخواه برای یک نویسنده بدانیم، این فراتر بودنِ نگاه تینا از نویسندگان زمانه‌ی خود و به‌کارگیری گسترده‌ی نمادها (که آثارش را رمزی و دیریاب کرده است) بزرگ‌ترین مانع برای کسب شهرت و محبوبیّت او بوده است؛ هرچند او شاید اصلاً در پی محبوبیّت و کسب شهرت در نویسندگی نیست و به نوعی شبیه همان شخصیّت عبدالله در داستان نخستش زیسته و به زندگی خود پایان داده است.

بررسی کوتاه نمادهای عرفانی در کتاب «آفتاب بی‌غروب»

ردیف	نماد	معنا	نوع	شماره‌ی داستان
۱	ابر	حجاب	خصوصی	۳
۲	اتاق	خویشتن، من	خصوصی	۵، ۸، ۹
۳	آشغال	امور دنیوی	خصوصی	۳
۴	آفتاب	زندگی	عمومی	۴، ۶
۵	انار	جاودانگی، بازگشت به اصل	خصوصی	۳
۶	آینه	روح	خصوصی	۵
۷	بازار	دنیا	خصوصی	۱

۸	بنفش	برزخ	خصوصی	۸
۹	بیابان	فنا	خصوصی	۱
۱۰	پرنده	انسان کامل	خصوصی	۳ ،۲
۱۱	پرواز	سیر و سلوک عرفانی	خصوصی	۲
۱۲	پیرمرد	عارف، انسان کامل	خصوصی	۱
۱۳	تخم‌مرغ	جسم، جهان	خصوصی	۲
۱۴	جادّه	زندگی	خصوصی	۶
۱۵	جانور کوهستانی	مرگ	خصوصی	۶
۱۶	جوان	انسان دور از عرفان و آگاهی	خصوصی	۳
۱۷	جوجه	انسان در پی عرفان و آگاهی	خصوصی	۲
۱۸	چشم زن	عشق	خصوصی	۱
۱۹	دوره‌گرد	عارف، انسان کامل	خصوصی	۳
۲۰	درّه	دنیا	خصوصی	۶
۲۱	زرد	مرگ	خصوصی	۸
۲۲	شب	مرگ	عمومی	۱، ۲، ۴، ۶
۲۳	فرزند	خود، جسم	خصوصی	۱
۲۴	غروب آفتاب	تغییر	خصوصی	۹ ،۴
۲۵	قبرستان	من، بازگشت به خویشتن	خصوصی	۱
۲۶	کاروانسرا	دنیای ناپایدار	خصوصی	۱
۲۷	کبوتر	روح	خصوصی	۷
۲۸	کوچه	پیچ‌وخم‌های زیستن	خصوصی	۹
۲۹	کوله‌بار	داشته‌های زندگی	خصوصی	۳
۳۰	گُل	زندگی	عمومی	۸ ،۷
۳۱	مار	مرگ	عمومی	۸
۳۲	ماه، مهتاب	مرگ، جاودانگی	خصوصی	۷ ،۲
۳۳	مجسّمه	انسان، خویشتن	خصوصی	۷
۳۴	مرد شاپوبه‌سر	عارف سالک	خصوصی	۳
۳۵	مسافر	انسانِ در جستجو	خصوصی	۹
۳۶	میدان	جهان، هستی	خصوصی	۳

منابع

کتاب

- باباطاهر. (۱۳۹۰). **دوبیتی‌ها**. بر اساس نسخه‌ی تصحیح‌شده حسن وحید دستگردی. چ ۱. تهران: راه جاودان.

- پاینده، حسین. (۱۳۹۱). **داستان کوتاه در ایران**. ج ۲، داستان‌های مدرن. چ ۲. تهران: نیلوفر.

- تینا تهرانی، کاظم. (۱۳۳۲). «**آفتاب بی‌غروب». چ ۱.** چاپخانه سپهر ناصرخسرو.
- حافظ، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۸۵)). **دیوان غزلیات حافظ شیرازی.** به کوشش خلیل خطیب رهبر. چ ۳۹. تهران: صفی‌علیشاه.
- حدّاد، حسین. (۱۳۹۶). **زیروبم داستان**. ج ۲. چ ۱. انتشارات علمی و فرهنگی.
- زمرّدی، حمیرا (۱۳۸۷). **نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی**. چ ۱. تهران: زوّار.
- ستّاری، جلال. (۱۳۶۶). **رمز و مثل در روان‌کاوی**. چ ۱. تهران: توس.
- سجّادی، جعفر. (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات عرفانی.** چ ۷. تهران: طهوری.
- سیّدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). **مکتبهای ادبی**. چاپ چهاردهم. تهران: نگاه.
- شپرد، رونا. (۱۳۹۸). **۱۰۰۰ نماد در هنر و اسطوره شکل به چه معناست.** مترجمان: بیداربخت، آزاده، لواسانی، نسترن. چ ۷. تهران: نشر نی
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). الف. **بیان.** چ ۳. تهران :میترا.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۷). ب. **فرهنگ اشارات.** چ ۱. تهران: میترا.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۴). **فرهنگ نمادها**. ترجمه‌ی سودابه فضایلی. چ ۱. تهران: جیحون.
عابدی، کامیار. (۱۳۸۷). **دو رساله درباره‌ی سهراب سپهری** (سپهری و ژاپن، سپهری و کاظم تینا). چ ۱. نشر بازتاب‌نگار.
- عطّار، محمّد بن ابراهیم. (۱۳۸۸) **منطق‌الطیر**. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی. چ ۶. تهران: سخن.
- کنر، تی، ا. (۱۳۹۵) **نمادها و نشانه‌ها**. مترجم: علایی، کیارنگ. تهران: کتاب پرگار
- ملکیان، مصطفی. (۱۳۸۸). **درس‌گفتارهایی در روش‌شناسی مطالعات مقایسه‌ای عرفان.** چ ۱. انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
- منور، محمّد بن. (۱۳۸۸). **اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید**. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی. چ ۹. مؤسّسه‌ی انتشارات آگاه.
- مولوی، جلال‌الدین محمّد. (۱۳۸۱). **دیوان کلیات شمس تبریزی.** مطابق نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر. چ ۱. انتشارات میلاد.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). **عناصر داستان.** چ ۹. نشر سخن.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰) **صدسال داستان‌نویسی ایران**. چ۲. تهران: چشمه.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۹). کشف‌المحجوب. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. چ ۶. تهران: سروش.

- یاحقّی، محمّدجعفر. (۱۳۸۶). **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیّات فارسی**. چ ۴. تهران: فرهنگ معاصر.

- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۲). **انسان و سمبل‌هایش**. ترجمه‌ی ابوطالب صارمی. چ ۱. تهران: امیرکبیر.

مقاله

- امامی، صابر (۱۳۸۱) »نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها«. **کتاب ماه هنر**. ش ۴۷و۴۸. صص ۶۰-۶۸.

ایران‌منش، زهرا (۱۳۹۶) بررسی تطبیقی حکایتی از مثنوی معنوی «داستان جزع ناکردن شیخی بر مرگ فرزندان خود» با مأخذ روایی آن بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف. **فصل‌نامه‌ی ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی**. س ۱۳. ش ۴۹. ۴۹-۷۷.

- تدیّنی، منصوره (۱۳۸۸). «کاظم تینا لارنس استرن ایرانی». **فصل‌نامه‌ی متن پژوهی ادبی. ش ۴۰**. صص ۳۹-۶۲.

- شرام، ویلبر. (۱۳۷۱). درباره‌ی داستان کوتاه، ترجمه‌ی ر.مهرآذر، **ادبیّات داستانی**. س ۱. ش ۴. صص ۱۵-۱۷.

- کرامر مک کارتی، رگا. (۱۳۸۶). مترجم: کاوه فولادی‌نسب. «استفاده از نماد در داستان کوتاه». **رودکی**. ش۱۸. صص۲۸-۴۴.

- کریمی، فرزاد (۱۳۹۵). «مؤلّفه‌های پسامدرن در یکی از نخستین آثار داستانی پسامدرن ایران: گذرگاه بی‌پایانی از کاظم تینا» تهرانی. **فصل‌نامه‌ی نقد ادبی**. س ۹. ش ۳۵. صص ۱۸۵-۲۰۲.

- نیکوبخت، ناصر، قاسم‌زاده، سیّدعلی (۱۳۸۴). «زمینه‌های نمادین رنگ در شعر معاصر». **نشریّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**. ش ۱۸. صص ۲۰۹-۲۳۸