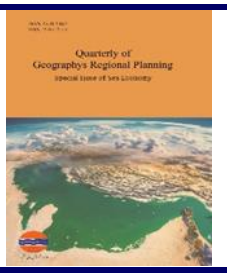
Archive of SID.ir

Iranian Association of Geopolitical

Geography(Regional Planning)
Volume 13 (Special Issue 1), Winter 2024
ISSN (Print): 2228-6462 - ISSN (Online): 2783-2112
Journal Homepage: https://www.jgeoqeshm.ir/



Research Paper

Analysis of Ibn Sina's Secret Stories as a Work of Art From the Point of View of the Geography of Art

Bahram Chamsourki [*1]

1. Instructor, Department of Art and Architecture, Tehran, Iran.

ARTICLEINFO

PP: 181-192

Use your device to scan and read the article online

Keywords: *Secret stories, art, philosophy of art, story elements, geography of art*

Abstract

The allegorical stories are a significant and influential aspect of Avicenna's thought. These works, distinguished by their unique mode of expression, use of narrative, symbolism, and imaginative elements, have had a profound impact on Islamic philosophy, mysticism, and art in later periods. They have also been interpreted and analyzed by numerous scholars and thinkers, each offering a distinct perspective on these texts. Despite the various analyses and interpretations, the artistic and narrative aspects of these works have often been overlooked. This oversight has prevented a fuller understanding of Avicenna's thought and the illumination of its diverse dimensions. To address this, it is essential to consider these allegorical stories as works of art—a recognition that has been rare until now. The main questions are whether these allegorical stories can be regarded as artistic works, and if so, what reasons support this view? Additionally, if these works are considered artistic, what impact would they have on our understanding of Avicenna's thought? These questions form the core of this article.

Citation:Chamsourki, B. (2024).**Analysis of Ibn Sina's Secret Stories as a Work of Art From the Point of View of the Geography of Art,** Geography(Regional Planning), 13 (Special Issue 1), 181-192.
DOI: 10.22034/jgeoq.2024.236341.2572

[*] **Corresponding author:** Mohammad Akwan, **Email:** bahramcham@pnu.ac.ir
Copyright © 2024 The Authors. Published by Qeshm Institute. This is an open access article under the CC BY license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

Extended Abstract

Introduction

Ibn Sina, one of the most prominent Islamic philosophers, has had a profound impact on philosophy and thought in both the Islamic world and the West. His works can be categorized into four main groups: philosophical, religious, natural and mathematical, and allegorical tales. However, some of his works, due to their unique perspectives, extend beyond these classifications. Among these, the allegorical tales hold a special place, revealing aspects of his Eastern wisdom. This Eastern wisdom, with its enigmatic and distinct nature, has attracted the attention of many scholars. Ibn Sina's allegorical tales are distinct from his other works and cannot easily be placed into conventional categories. These tales have been subject to various interpretations, often linked to his philosophy and mysticism. Yet, these approaches have frequently failed to unveil the hidden potential within these works. A crucial aspect that should not be overlooked in the study of these allegorical tales is their narrative nature. Understanding that these works are crafted as stories can offer a clearer perspective on Ibn Sina's thought and aid in a better comprehension of their structure and purpose. This article examines the structure of the allegorical tales, suggesting that they should be recognized as artistic works, transcending mere mystical and philosophical treatises

Methodology

In this study, the research methodology is based on qualitative and comparative analysis. Initially, Ibn Sina's allegorical tales are examined with a focus on their artistic and narrative elements. These tales are then analyzed within the framework of the geography of art to illuminate the influence of cultural and geographical environments on the formation and development of these works. To achieve a deeper understanding of the structure and content of the allegorical tales, interpretive and hermeneutic methods are employed.

Results and Discussion

Point of view is one of the most fundamental elements in storytelling, determining how the story's material is presented to the reader and defining the relationship between the author, the story, and the audience. This perspective allows the writer to open a window for the reader, making them a participant in the narrative experience. Generally, there are four types of point of view in stories: omniscient, limited omniscient, first-person, and external. The omniscient point of view, the most common in traditional stories, places the author in the position of an all-knowing observer. In contrast, the first-person point of view tells the story from the perspective of one of the characters, usually the protagonist, creating a closer intimacy with the reader.Point of view is also divided into internal and external categories. In an internal point of view, the narrator is one of the main or secondary characters who narrates the story from the first-person "I" perspective. This type of viewpoint allows the reader to closely engage with the thoughts and emotions of the characters. Conversely, in an external point of view, the author remains outside the story, reporting the actions and behaviors of the characters from a third-person perspective.Ibn Sina (Avicenna) also paid special attention to the selection of point of view in his works. For instance, in "Risalah al-Tayr," he employs the first-person point of view to establish a closer and more intimate connection with the audience. Similarly, in "Hayy ibn Yaqzan," the narrator begins as omniscient but then shifts to the first person, enhancing the reader's narrative experience. These choices reflect Ibn Sina's deep understanding of the impact of narration on the reader and the crucial role of point of view in shaping and advancing the story.

Conclusion

The concept of art and artistic works has undergone significant changes throughout history, so there is no single, fixed definition of art. Despite these changes, some key elements in art, such as the concept of imagination, have remained constant. This is also true for storytelling. The concept of a story, as understood today, differs fundamentally from past notions, especially concerning Iranian literary works. However, there are also many commonalities that align with earlier examples. Ibn Sina's allegorical stories, with their unique structures, are a case

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

in point, demonstrating that despite differences, these works possess narrative and artistic qualities. Recognizing these works as art can lead to a deeper understanding of Ibn Sina's later philosophical thought. These works contribute significantly to the recognition of art's role in Ibn Sina's thinking and can help clarify discussions on Islamic art philosophy. The influence of these stories is evident in philosophical and literary works after Ibn Sina, particularly in Attar's writings. Thus, Ibn Sina's allegorical stories can elucidate his unique perspective on art and enhance the understanding of art within Islamic thought.

References

1. Abedi, D. (2009). A bridge to storytelling. Tehran: Madreseh Publications. [In Persian]
2. Avicenna. (2012). Commentary on the Treatise on the Birds (by Ibn Sahlān al-Sāwī). Translated by Ahmad ibn Khadiyo Ikhtiski. Isfahan: Qaimiyeh Research Center. [In Persian]
3. Baraheni, R. (1983). Storytelling. Tehran: Now Publications. [In Persian]
4. Belkhari, H. (2012). Islamic philosophy and the challenge of the philosophy of art. Kimiaye Art Quarterly, 1(3). [In Persian]
5. Dad, S. (2001). Dictionary of literary terms. Tehran: Movahed Publications. [In Persian]
6. Ismailloo, S. (2005). How to write a story. Tehran: Negah Publications. [In Persian]
7. Parvini, K. (2000). Analysis of literary and artistic elements in Quranic stories. Tehran: Farhang Gostar Publications. [In Persian]
8. Pazouki, S. (2013). The wisdom of art and beauty in Islam. Tehran: Academy of Art Publications. [In Persian]
9. Pishap, L. (1999). Lessons on storytelling (M. Soleimani, Trans.). Tehran: Soreh Publications. [In Persian]
10. Poornamadian, T. (2012). Symbols and symbolic stories in Persian literature. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian]
11. Rabiei, H. (2011). The philosophy of art in Avicenna. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]
12. Rozbeh, M. R. (2009). Contemporary Iranian literature (prose). Tehran: Roozegar Publications. [In Persian]
13. Shamisa, C. (2001). Stylistics of prose. Tehran: Mitra Publications. [In Persian]
14. Shayegan, D. (2006). Henry Corbin: Horizons of spiritual thought in Islamic Iran (B. Parham, Trans.). Tehran: Farzan Rooz Publications. [In Persian]
15. Soleimani, M. (1995). A new reflection on storytelling. Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian]
16. Taghi, S. (2003). The two wings of wisdom: Mysticism and philosophy in the Treatise on the Birds. Tehran: Markaz Publications. [In Persian]

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

مقاله پژوهشی

تحلیل داستان‌های رمزی ابن‌سینا به مثابهٔ اثر هنری از دیدگاه جغرافیای هنر

بهرام چم‌سورکی[*]: مربی، گروه هنر و معماری، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

شماره صفحات: ۱۹۲-۱۸۱

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید

واژه‌های کلیدی:
داستان‌های رمزی، هنر، فلسفهٔ هنر، عناصر داستان، جغرافیای هنر

چکیده

داستان‌های رمزی قسمت مهم و تاثیرگذار تفکر ابن‌سینا به شمار می‌آیند. آثاری که به دلیل نحوهٔ بیان متفاوت، استفاده از داستان و روایت، کاربرد رمز و ورود عنصر خیال، اثری عمیق بر فلسفه، عرفان و هنر اسلامی در دوره‌های بعد گذاشتند. این آثار همچنین توسط اندیشمندان و متفکران متعددی مورد تاویل و تفسیر قرار گرفتند. تاویل و تفسیرهایی که هر کدام از نگاهی خاص این آثار را مورد بررسی قرار داده است. اما با وجود توجه و بررسی‌های متفاوت در مورد این آثار، همیشه وجههٔ هنری و داستان بودن آن‌ها مغفول واقع شده است. امری که می‌توانست قسمت‌های مهمی از تفکر ابن‌سینا را برای ما مشخص کند و به روشن شدن ابعاد متفاوت اندیشهٔ او بیانجامد. طی این مسیر البته منوط به پذیرش داستان‌های رمزی به عنوان اثر هنری بوده است امری که تا به امروز به ندرت اتفاق افتاده است. حال سوال اصلی این است که آیا داستان‌های رمزی را می‌توان اثر هنری در نظر گرفت؟ و اگر پاسخ مثبت است چه دلایلی سبب می‌شود که این آثار را به عنوان اثر هنری در نظر بگیریم؟ و اگر این آثار اثر هنری باشند چه تاثیری بر شناخت ما از تفکر ابن سینا خواهند گذاشت؟ مسله‌ای که بنیان اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد.

استناد: چم‌سورکی، بهرام (۱۴۰۲). **تحلیل داستان‌های رمزی ابن‌سینا به مثابهٔ اثر هنری از دیدگاه جغرافیای هنر(مورد مطالعه: منطقه ۹ شهرداری تهران)**، فصلنامه جغرافیا (برنامه‌ریزی منطقه‌ای)، دوره ۱۳ (ویژه‌نامه ۱)، ۱۸۱-۱۹۲.

DOI: 10.22034/jgeoq.2024.236341.2572

[*] **نویسنده مسئول:** بهرام چم‌سورکی، **پست الکترونیکی:** bahramcham@pnu.ac.ir

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

مقدمه

ابن‌سینا یکی از مهم‌ترین و پرنفوذترین متفکران، در تاریخ فلسفهٔ اسلامی به شمار می‌آید. فیلسوفی که تاثیر اندیشه و تفکراتش فراتر از غرب و شرق دنیای اسلام، بر فلسفه و تفکر مغرب زمین هم اثر گذار بوده است. این تفکرات را شیخ‌الریس در قالب مجموعه‌ای سترگ از کتاب‌ها و رسالات کوچک و بزرگ به رشتهٔ تحریر در آورده است که اکثر آنان حفظ شده‌اند اما قسمت مهمی از آثار هم در گذر زمان از بین رفته‌اند و تنها قسمت‌های کوچکی از آن‌ها باقی مانده است. آثار ابن‌سینا را به صورت کلی می‌توان به چهار گروه تقسیم کرد: کتاب‌ها و رسائل فلسفی، کتاب‌های دینی، رسائل طبیعی و ریاضی و جهان‌شناختی و داستان‌های رمزی(نصر، ۱۳۹۵: ۲۳۲)، البته بسیاری از آثار ابن‌سینا با طرح چندین موضوع مختلف و یا به دلیل نوع نگاه خاص و متفاوت او، فراتر از این تقسیم‌بندی قرار می‌گیرند و شرایط ویژه‌ای دارند. در میان این آثار وضعیت داستان‌های رمزی، وضعیتی استثنایی و خاص است که می‌تواند قسمت‌های مهمی از سیر اندیشهٔ ابن‌سینا را که در دیگر آثار او به آن‌ها نپرداخته است را تا حدودی روشن کند.

داستان‌های رمزی را معمولاً به عنوان قسمتی از حکمت مشرقی ابن‌سینا در نظر می‌گیرند. حکمت مشرقی بخش مبهم اندیشهٔ شیخ است که به شکل‌های مختلف و رویکردهای متفاوت مورد بررسی اندیشمندان و فیلسوفان قرار گرفته است؛ قسمت‌های مهمی از آثار مرتبط با حکمت مشرقی به دست ما نرسیده است مگر پاره‌های از کتاب *الانصاف* و دفترهای که تحت عنوان *منطق المشرقیین* گردآوری شده و اشاراتی در مقدمهٔ کتاب *شفا* و برخی نمط‌های کتاب *الاشارات و التنبیهات*(کربن، ۱۳۸۹: ۲۰-۱۹).

یکی از مهم‌ترین مباحث پیرامون حکمت مشرقی ابن‌سینا جایگاه داستان‌های رمزی او است، داستان‌هایی که تفاوت اساسی با دیگر آثار ابن‌سینا دارند و نمی‌توان به راحتی آن‌ها را در تقسیم‌بندی‌های رایج پیرامون آثار او قرار داد. داستان‌ها را به صورت‌های مختلف مورد بررسی قرار داده‌اند و بر مبنای این تفسیرها و تاویل‌ها، جایگاه آن‌ها را در آثار شیخ‌الریس مشخص کرده‌اند. گاهی داستان‌ها را ادامهٔ منطقی فلسفهٔ بوعلی دانسته‌اند و در برخی موارد این آثار را با توجه به نمط‌های پایانی اشارات تفسیر کرده‌اند و رویکردهای دیگر که هر کدام به شیوهٔ خاص خود به تاویل داستان‌ها پرداخته‌اند. تقلیل داستان‌ها به آثاری صرفاً عرفانی و یا شرح و تفسیر آن‌ها به گونه‌ای که برای آن‌ها معنای نهایی مشخص شود باعث شده که این آثار نتوانند ویژگی‌ها و پتانسیل‌های نهفتهٔ خود را آشکار کنند. نمونه‌های بسیاری از این شرح و تفسیرها باقی مانده است که اتفاقاً تعداد زیادی از آن‌ها یا توسط شاگردانی چون جوزجانی(۳۷۰-۴۳۸ق) نوشته شده است یا حاصل کار مفسران برجسته و معروفی چون خواجه نصیرالدین طوسی هستند. اما این شرح و تفسیرها بیشتر از آن که بتوانند به معرفی و شکوفایی ظرفیت داستان‌ها بپردازند باعث دور شدن این آثار از هدف واقعی خود شده‌اند، «این شرح‌ها به جای آن که الفاظ و عبارات داستان‌ها را به حقایقی فراتر از خودشان تعالی دهند، در اغلب موارد نتیجه تلاش‌شان این است که معانی آن واژه‌ها را به سطح ادراک عادی و نهایتاً مفاهیم فلسفی تنزل می‌دهند»(کربن ۱۳۸۹، ۲۸).

اما آن چه در بررسی داستان‌های رمزی ابن‌سینا مورد غفلت واقع شده است توجه به مهم‌ترین نکته در مورد این آثار است، نکته‌ای که می‌تواند برخی رویکردهای مبهم در تفکر ابن‌سینا را برای ما روشن سازد. داستان‌های ابن‌سینا را به هر روش و شیوه‌ای مورد بررسی قرار دهیم یک اصل در همهٔ این بررسی‌ها ثابت است و آن اصل داستان بودن این آثار است. داستان‌های رمزی را می‌توان با رویکردهای مختلف مورد بررسی قرار داد اما با هر رویکرد و خوانشی، یک اصل در آن‌ها ثابت است و آن داستان بودن آن‌ها است. سوالی که اکنون می‌توان مطرح کرد این است که داستان بودن این آثار چه تاثیری در نوع نگاه ما به تفکر ابن‌سینا می‌تواند داشته باشد؟ اما قبل از این‌که بتوان به این پرسش پاسخ گفت، باید به پرسشی دیگر پرداخت و آن این است که چرا این آثار را باید به عنوان داستان در نظر گرفت؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها در این مقاله به بررسی ساختار داستان‌های رمزی می‌پردازیم، ساختاری که باعث می‌شود داستان‌ها فراتر از رسالات عرفانی و فلسفی، در قدم اول به عنوان آثار هنری شناخته شوند.

مبانی نظری

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در مورد داستان‌های رمزی آثار فراوانی به نگارش درآمده است،از آثاری که بعد مرگ ابن‌سینا داستان‌ها را در مرکز توجه خود قرار داده‌بودند تا به امروزه، توجه به داستان‌ها همواره در میان اندیشمندان و هنرمندان رواج داشته است؛ این توجه البته مانع از آن نشده که وجههٔ اصلی داستان‌ها به صورت تخصصی مورد بررسی قرار گیرد. در چند سال اخیر توجه به وجه داستانی افزایش یافته است اما این توجه در خدمت اهداف دیگر بوده است مانند مقالهٔ« بررسی کارکرد اخلاقی صورت داستانی در رسائل مشرقی ابن‌سینا» محمدهانی جعفریان و میرسعید موسوی، که داستان را در خدمت کارکرد اخلاقی مورد بررسی قرار داده است.

داستان‌های رمزی

شیخ‌الرئیس از اولین فیلسوفان تاریخ فلسفهٔ اسلامی است که از فلسفه به سمت رمز و داستانِ رمزی می‌رود. داستان‌هایی که نه تنها حاشیهٔ فلسفه‌اش نیستند بلکه در بطن اندیشه‌اش جای دارند و همگان می‌دانند که این آثار را فیلسوفی نگاشته است که در بالاترین قله‌های تفکر جای دارد و هر اثرش قسمتی از مسیر تفکر و فلسفیدن او محسوب می‌شود و چه بسا این آثار بتوانند قسمت‌هایی از تفکر شیخ را برای ما روشن کنند که دیگر آثار از آن ناتوان بوده‌اند.

ابن‌سینا سه داستان رمزی دارد: *حی بن یقظان*، *رساله الطیر* و *سلامان و آبسال*(که البته متن اصلی ابن‌سینا در دسترس نیست و آن چه از این داستان داریم از نوشته‌های خواجه نصیر است). این آثار را در بیشتر مواقع به صورت یک سه‌گانه در نظر می‌گیرند، نظریه‌ای که نخستین بار توسط هانری کربن متفکر فرانسوی مطرح شد، او بر این عقیده است که داستان‌های رمزی بوعلی در واقع با هم از لحاظ درون‌مایه در ارتباط هستند و هر داستان، جدای از روایت خود، قسمتی از کلیت سه گانه است.

داستانِ *حی بن یقظان*، حکایتِ سفرِ نفس است، روایت انسان در مسیر شناخت خویش و چشم‌اندازی برای شناخت غایتی که باید به سمت آن سلوک کند. آغاز این داستان، با شخصیت اصلی شروع می‌شود که با همراهی جمعی از یاران برای تفرج به نزهتگاهی بیرون از شهر رفته است. او در آن جا با پیری روبه‌رو می‌شود که به گفتگوی بین پیر و راوی می‌انجامد که در آن پیر مسیر سلوک را به راوی نشان می‌دهد(ابن‌سینا ۱۳۶۷، ۱۸-۲۳)) هانری کربن، داستان *حی بن یقظان* را با توجه به مضمون، در هفت پردهٔ کلی می‌آورد که البته هر پرده، از قسمت‌های کوچک‌تر تشکیل شده است. پرده‌های کلی به ترتیب عبارتند از: ۱- مواجهه با فرشته، ۲- تشرف، ۳- طلب شرق، ۴- مغرب، ۵- به سوی مشرق، ۶- مشرق، ۷- ختم مقال(کربن ۱۳۸۹، ۲۹۲). این هفت پرده، کلیت مفاهیم و سیر داستان را مشخص می‌کنند و نشان می‌دهند که سیرِ حرکت روایت *حی بن یقظان* چگونه است.

داستان دوم رساله‌الطیر است، *رساله الطیر* مهم‌ترین داستان رمزی ابن‌سینا و کلید ورود به دنیای او است. این داستان یک مقدمهٔ مهم دارد که شکایت است و متن اصلی که بعد از این مقدمه می‌آید. متن اصلی را می‌توان در چهار بخش تقسیم بندی کرد: وصیت، حدیث، رسالت و برائت(تقی ۱۳۸۲، ۸۳). قسمت اصلی که همان داستان است، روایت پرندگانی است که در دام و بند گرفتار می‌شوند و بعد از مدتی اسارت با دیدن پرندگان آزاد، گام در مسیر سفری برای رهایی می‌گذارند.

داستان سوم سلامان و آبسال است، داستان دو برادر که برادر بزرگ فرمانرواست و برادر کوچک زیبا و خردمند. داستان پیرامون توطئه‌های زن برادر بزرگ‌تر برای وسوسه و اغفال برادر کوچک می‌گذرد، داستانی که با مرگ برادر کوچک به پایان می‌رسد(سجادی ۱۳۸۲، ۲۲-۱۷)

بررسی ساختاری داستان‌های رمزی

در تعریف داستان می‌توان این گونه گفت که «داستان شامل هر نوع نوشته است که در آن ماجراهای زندگی به صورت حوادث مسلسل گفته و روایت می‌شود. این طرز تلقی از داستان بدان اشتمالی وسیع خواهد داد، بدین معنی که داستان هم شامل حکایت، افسانه و اسطوره (خواه منظوم و خواه منثور) خواهد بود و هم شامل قصه به معنای امروزی آن یعنی رمان»(براهنی ۱۳۶۲، ۴۰). این تعریف نشان از گستردگی حوزهٔ داستان دارد اما برای آن که داستان از صرف یک تسلسل حوادث تبدیل به اثر هنری شود نیاز به عناصری فراتر از سلسلهٔ حوادث است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

در تاریخ ادبیات ایران هم با آثار مختلفی که با تعریف داستان همخوان هستند، مواجه می‌شویم که البته باید در بررسی آن‌ها میان داستان و قصه که از نظر ساختاری و عناصر تشکیل دهند تفاوت دارند، توجه کرد؛ این تفاوت البته در نقد و بررسی‌های معاصر

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

بیشتر بر آن تاکید شده و بیشتر خود را نمایان ساخته است، «برخی نویسندگان اصطلاحات قصه و داستان کوتاه را مترادف هم می‌دانند، اما این گونه نیست؛ قصه، روایت ساده و بدون طرح و نقشه‌ای است که اتکای آن به طور عمده به حوادث و توصیفات است»(یونسی ۱۳۸۴، ۱۰)، اما بحث ساختار و عناصر داستان متفاوت است

داستان‌های ابن‌سینا معمولاً به عنوان داستان رمزی از آن‌یاد می‌شود، هر چند با پسوندهای متفاوت، همچون داستان‌های رمزی یا داستان‌های تمثیلی، اما آن چه مشخص است تمثیلی یا رمزی یا عرفانی بودن توصیفی برای نوع داستان است. بسیاری از متفکران و ابن‌سینا شناسان، این آثار را داستان می‌دانند، هانری کربن در کتاب *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی*، داستان‌ها و به ویژه *رساله الطیر* را نه تنها به عنوان داستان بلکه به عنوان نمونه‌ای زیبا و کم نظیر از نثر می‌داند و بر این نکته تاکید می‌کند که ابن‌سینا با نگارش این داستان‌ها و بنیان گذاشتن حکمت مشرقی تاثیر عمیق و گسترده‌ای بر تاریخ هنر و ادبیات ایران گذاشته است و بنیان منطقی، معرفتی و شهودی تفکر او راه را برای شکوفایی هنر و ادبیات ایران هموار ساخته است(کربن ۱۳۸۹، ۳۳). دکتر تقی پورنامداریان، در کتاب *رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات فارسی* در مورد داستان‌های ابن‌سینا و دیگر داستان‌های رمزی همچون آثار سهروردی این گونه می‌گوید: «این آثار با آن که از زیباترین و پرمغزترین آثار حکمی–عرفانی هستند اما بسیار کم مورد توجه قرار گرفته‌اند. این عدم توجه احتمالاً ناشی از زبان رمزآمیز آن‌ها از یک سو، و طرح حوادث و مطالبی ناهمساز با منطق عقل و تجربه‌های عادی در آن‌ها، از سوی دیگر است. با آن که تمثیل در ادب فارسی تقریباً همیشه با توضیح و تفسیر و نتیجه‌گیری تعلیمی همراه بوده است، و در این آثار هیچ گونه توضیح و تفسیر و نتیجه‌گیری خاصی به صراحت و روشنی وجود ندارد، اغلب، این آثار را تمثیل شمرده‌اند. گاهی نیز ظاهر مبهم آن‌ها سبب شده است که از سر سهل انگاری نام لغز بر آن‌ها بگذارند. اما حقیقت آن است که این آثار نه تمثیل است و نه لغز بلکه واقعه‌هایی روحانی است که در سطح جهانی فوق احساس تجربه شده و در قالب داستانی به قلم درآمده است و به همین سبب آن‌ها را باید در شمار آثار رمزی به حساب آورد و با تمثیل به مفهوم عام اشتباه نکرد. عنوان داستان رمزی را برای این آثار برگزیدم تا هم اشاره‌ای به صورت ظاهر آن‌ها باشد و هم نوع تجربه و موضوع مطرح شده در آن‌ها را تداعی کند. کلمهٔ داستان هم نوع ادبی این آثار را آن گونه که ظاهر می‌نمایند بازگو می‌کند. زیرا همهٔ آن‌ها وقوع حادثه‌ای را–اگر چه ساده و عادی– در مکان و در ارتباط با شخصیت‌ها مطرح می‌سازند و کلمهٔ رمز ضمن نشان دادن شیوهٔ بیان، سرشت موضوع و محتوا و کیفیت تجربه آن‌ها را در نظر می‌آورد(پورنامداریان ۱۳۹۱، ۲۶۵).

با توجه به این مطالب می‌توان گفت که برخی از اندشمندان و متخصصان در زمینه هنر و فلسفهٔ اسلامی این آثار ابن سینا را به عنوان داستان و هنر در نظر می‌گیرند و با این نگاه به داستان‌های رمزی شیخ الرئیس نگاه می‌کنند. با توجه به این که داستان دارای عناصر و ویژگی‌های خاص خود می‌باشد ما این آثار را با عناصر و شاخصه‌های داستان مورد سنجش و ارزیابی قرار می‌دهیم تا مشخص شود که آیا این آثار ابن‌سینا را می‌شود به عنوان داستان مورد بررسی قرار داد یا نه. عمده‌ترین راه برای پی بردن به ارزش و اعتبار متون ادبی، نقد و بررسی آن‌ها است. فن داستان هم از این قاعده مستثنی نیست و اجزاء و عناصر داستان بر مبنای معیارهایی تعریف می‌شوند و ارزش هنری و میزان تسلط نویسنده منوط به طریقهٔ به کار بردن این اجزاء داستانی است.

به منظور بررسی ساختار داستان باید به تحلیل عناصر آن پرداخت و با بررسی ابعاد فنی، وجه داستانی این آثار را ارزیابی کرد و سنجید. هر چند در داستان‌های رمزی، غلبهٔ محتوای عرفانی–فلسفی باعث شده وجه هنری–ادبی کمتر مورد توجه قرار گیرد و در برخی موارد حتی نادیده گرفته شود به گونه‌ای که بسیاری از مخاطبان این آثار به صورت کلی داستانی بودن و مهارت ادبی نویسندگان را مورد غفلت و فراموشی قرار داده‌اند و تمام توجه خود را معطوف به معانی این آثار کرده‌اند و قالب داستان را همانند وسیله‌ای که فقط وظیفهٔ انتقال معانی و آراء فلسفی–عرفانی نویسنده را بر عهده داشته است، در نظر گرفته‌اند که بعد از انتقال معانی، دیگر کاربردی نداشته و فقط به عنوان پیشوندی از آن استفاده کرده‌اند اما واقعیت آن است که داستان فراتر از یک وسیله و قالب است و می‌تواند فراتر از ابزار انتقال معنا برای مخاطب و نویسنده باشد. برای سنجش آثار بوعلی، نگاهی به عناصر داستان می‌کنیم و این عناصر را در بطن آثار او مورد مطالعه قرار می‌دهیم. هر داستان برای شکل گیری خود ساختار و عناصری دارد که با هنرمندی و خلاقیت نویسنده به آفرینش آثاری هنری در قالبی مشخص می‌رسد؛ نویسنده در خلق داستان، فراتر از بسیاری از محدودیت‌های عرفان و فلسفه، با استفاده از تخیل و خلاقیت به بیان و روایت افکار و اندیشه‌هایش می‌پردازد. مهم‌ترین عناصر داستان عبارتند از:

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

الف) طرح(پیرنگ)
ب)درونمایه
ج) شخصیت
د)زاویهٔ دید(عبداللهیان ۱۳۸۰، ۴۹)

طرح(پیرنگ)

طرح یا پیرنگ مرکب از دو کلمهٔ« پی» و« رنگ» است، «پی» به معنای بنیاد، شالوده و پایه است و« رنگ» به معنای طرح و نقشه است. بنابراین روی هم پیرنگ به معنای بنیاد، نقش و شالودهٔ طرح است و معنای دقیق و نزدیک برای پیرنگ عبارت است از نقشهٔ طرح یا الگوی رخدادها در یک داستان، نمایش، قصه و...به عبارت دیگر پیرنگ، توالی حوادث یا رخدادهای یک داستان است(مقدادی ۱۳۷۸، ۳۵۳).

طرح یا پیرنگ مجرایی است که در آن حوادث با تسلسل طبیعی یا منطقی و به شکلی رو به رشد و سریع جریان می‌یابد. در پیرنگ رابطهٔ میان حوادث قائم به نظام علل و معلولی است به گونه‌ای که هر حادثه از رویدادهای قبل از خود ناشی می‌شود و سبب رویداد بعدی است(بهشتی ۱۳۷۶، ۲۷)؛ پیرنگ الگوی داستان است و مسیری برای هدایت داستان تا منحرف نشود. پیرنگ شالوده و اسکلت‌بندی اصلی داستان است و الگوی منسج که از آغاز تاپایان به صورت منسجم داستان را پیش می‌برد(میرصادقی ۱۳۸۵، ۶۳). در پیرنگ علت و معلول به صورت پیوسته حوادث داستان را به هم مرتبط می‌کنند(روزبه ۱۳۸۸، ۳۳). در *رساله الطیر* صیادان به صحرا می‌آیند و دام می‌گسترند و دانه‌ها می‌پاشند(علت)، پرندگان روی به دامگاه می‌آورند و در دام گرفتار می‌شوند(معلول و علت اتفاق بعد)؛ پرندگان به زندگی در دام خو می‌گیرند و فراموش می‌کنند از کجا آمده‌اند و روزی پرواز می‌کرده‌اند(معلول اتفاق قبل و علت اتفاق بعد)، پرندگان با دیدن پرندگان آزاد گذشتهٔ خود را به یاد می‌آورند و .....سلسله این اتفاقات مسیر داستان را به جلو می‌برند. پیرنگ بر اساس علیت صورت می‌گیرد و اگر نقل سلسلهٔ حوادث برحسب توالی زمانی باشد اما رابطهٔ علیت و معلولیت بین آن‌ها برقرار نبوده و رابطهٔ عقلانی و منطقی حاکم نباشد، چنین داستانی از پیرنگ محروم است (پروینی ۱۳۷۹، ۶۲).

پیرنگ را در واقع باید «ساختمان فکری»، ذهنی و درونی داستان به شمار آورد(شمیسا ۱۳۸۶، ۱۶۲)، که با حوادثی که هر کدام زمینهٔ حوادث بعدی را محیا می‌کند و خود علتی برای اتفاق بعدی می‌شود داستان را در مسیر روایت به پیش می‌برند. داستان با این رخ دادن حوادث است که پیش می‌رود و هر چند از رابطهٔ علت و معلولی محکمی برخوردار است(اسماعیل‌لو ۱۳۸۴، ۵۲) اما نویسنده می‌تواند نوع و نگاه و شیوهٔ استفاده از این رابطهٔ علی و معلولی را با توجه به روایت داستان تغییر دهد و با خلاقیت خود به شیوه‌های گوناگون داستان را پیش ببرد. البته باید به این نکته هم توجه کرد که پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست بلکه مجموعهٔ سازمان یافتهٔ وقایع است؛ این مجموعهٔ وقایع و حوادث جدا از رابطهٔ علی و معلولی، به صورت الگو به هم پیوند خورده و نقشه‌ای مرتب و مستدل دارند(میرصادقی ۱۳۸۷، ۱۷۸).

پیرنگ را بر مبنای نوع روایت به دو نوع تقسیم می‌کنند:

الف) پیرنگ پیوسته: که در آن داستان بر پایهٔ حوادث مرتبط با هم شکل می‌گیرد که علت و معلول یک دیگر و در یک خط مستقیم در حرکت هستند تا به جایگاه خود برسند.

ب) پیرنگ گسسته: که داستان در آن بر اساس محیطی است که در آن جاری است یا بر اساس شخصیت اول داستان(عرب و خسروی ۱۳۹۱، ۱۰۷).

پیرنگ خود نیز دارای قسمت‌های مختلف می‌باشد، طرح پیرنگ عبارت است از:

گره‌افکنی، کشمکش، شک و انتظار، بحران، اوج، گره‌گشایی و نتیجه(میرصادقی ۱۳۸۵، ۱۵۴–۱۶۶).

بر همین مبنا می‌توان کلیت پیرنگ داستان را طرح کرد در همین داستان رساله‌الطیر می‌توان قسمت‌های مختلف پیرنگ را مورد بررسی قرار داد. اسارت پرندگان در دام(گره‌افکنی)، صحبت پرندگان با پرندگان آزاد(کشمکش)، قرار گرفتن در کوه هشتم و انتظار برای ملاقات با ملک اعظم(شک و انتظار)، درخواست برای باقی ماندن در برخی کوه‌ها به ویژه کوه هشتم(بحران)، ملاقات با ملک اعظم(اوج) و صحبت‌های ملک اعظم با پرندگان و فرستادن رسولی همراه با آنان و بازگشت(گره‌گشایی و نتیجه) است.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

درونمایه(مضمون)

درونمایه یا مضمون فکر اصلی و مسلط در هر اثر ادبی است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و عناصر آن را به یک دیگر پیوند می‌دهد به بیانی دیگر درونمایه را به عنوان فکر و نظر حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند. درونمایه هماهنگ کنندهٔ موضوع با شخصیت، صحنه و دیگر عناصر داستان است و جهت فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد(میرصادقی ۱۳۷۷، ۱۱۰)

درونمایه باعث همانگی و وحدت عناصر و اجزای داستان است و می‌توان آن را روح اثر دانست؛ درونمایه عامل پیوستن قسمت‌های مختلف داستان به هم دیگر است. درونمایه فکر اصلی داستان به شمار می‌آید که در آن نویسنده با ارائه نظرش، نکتهٔ مهمی دربارهٔ انسان و زندگی او بیان می‌کند(اسماعیل‌لو ۱۳۸۴، ۱۸۵). مضمون و درونمایهٔ اصلی داستان‌های سه گانه شناخت انسان است شناختی که باعث می‌شود انسان بعد از شناخت خود به شناخت خداوند هم دست یابد. *حی بن یقظان* مضمون اصلی شناخت انسان را در خود دارد، درونمایهٔ اصلی *رساله الطیر*، سلوک انسان و شناخت خدا است که با تعلیم به سالک پایان می‌گیرد.وجه تعلیمی *رساله الطیر* است که می‌تواند آن را به اثری طریقت‌نامه‌ای به سان فتوت‌نامه‌ها تبدیل کند.

شخصیت

اشخاصی ساخته شده(خلق شده و مخلوق) که در داستان، نمایش و ... ظاهر می‌شوند را شخصیت می‌نامند، شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آن چه می‌گوید و می‌کند وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی که برای خواننده در حوزهٔ داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه کنند، شخصیت پردازی می‌گویند (میرصادقی ۱۳۸۷، ۱۸۷). در داستان شخصیت از عناصر مهم و مبانی اساسی داستان است به گونه‌ای که حتی عمل داستان و عکس‌العمل خواننده در برابر آن عمل، با درک شخصیت شروع می‌شود؛ شخصیت مهم‌ترین عنصری است که مضمون داستان را به خواننده منتقل می‌کند و مهم‌ترین عامل طرح داستان است(یونسی ۱۳۸۴، ۳۳۱).

شخصیت و شخصیت پردازی عامل مهمی در پیش بردن داستان است. شخصیت را می‌توان از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داد و انواع و اقسام مختلفی مانند اصلی و فرعی، ارزشی و غیرارزشی، پویا و ایستا، قراردادی و قالبی، تمثیلی و نوعی، ساده و بغرنج، ثابت و گسترش یابنده و... تقسیم کرده‌اند (میرصادقی ۱۳۸۵، ۸۳-۸۴).

یکی از تقسیم بندی‌ها در مورد شخصیت، تقسیم آن به شخصیت ایستا و شخصیت پویا است. شخصیت ایستا، شخصیتی است با ویژگی‌های اخلاقی ثابت و پایدار که داستان پیرامون او می‌چرخد، یعنی شخصیتی که تغییر نمی‌کند یا تغییرات او اندک است(میرصادقی ۱۳۸۵، ۹۳)؛ شخصیت اصلی ایستا، محور اصلی داستان است و بحران و گره‌گشایی اثر هم با او در ارتباط است و عناصر داستان در خدمت او هستند.

شخصیت پویا، شخصیتی است که تغییر و تحول پیدا می‌کند و جنبه‌هایی از شخصیت، عقاید، جهان‌بینی یا خصلت‌های او دگرگون می‌شود(میرصادقی، ۱۳۸۵، ۹۴)؛ این شخصیت از ابتدا تا انتهای داستان متغییر است و عقاید او ممکن است تغییرات بنیادین پیدا کند. در آثار ابن‌سینا می‌توان شخصیت‌های پویای بیشتری نسبت به ایستاها دید. با توجه به رویکرد ابن‌سینا در داستان‌ها که مواجهات قهرمان به بیداری او منجر می‌شود و سیر کلی اثر بر مبنای سیر و سلوک است مطمعناً شخصیت نمی‌تواند ایستا و ثابت باشد و ناگزیر از تغییر است. قهرمان و راوی *حی بن یقظان* در مواجهه با پیر فرزانه که «حی» نام دارد با طرح پرسش و استفاده از راهنمای او، به خودشناسی می‌رسد و تحول می‌یابد؛ پرندگان در *رساله الطیر* در مواجهه با پرندگان آزاد، مفهوم آزادی را به یاد می‌آورند، در ادامهٔ داستان و با سلوک آن‌ها برای رسیدن به منزل ملک اعظم، در هر گام آن‌ها دچار تغییر و تحول می‌شوند، پس این شخصیت‌ها، شخصیت‌های پویایی هستند.

در یک تقسیم بندی دیگر می‌توان به شخصیت پردازی مستقیم و غیرمستقیم اشاره کرد: «در معرفی شخصیت پردازی مستقیم، نویسنده رُک و صریح و با شرح یا تجزیه و تحلیل، می‌گوید که شخصیت او چه جور آدمی است و یا به طور مستقیم از زبان کس دیگر در داستان، شخصیت را معرفی می‌کند»(سلیمانی ۱۳۷۴، ۴۸).

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در شخصیت پردازی غیرمستقیم، نویسنده از طریق رفتار اندیشه‌ها و گفتار، یا حتی با استفاده از نام شخص، اطلاعاتی را به صورت غیر مستقیم در اختیار خواننده قرار می‌دهد؛ در شخصیت پردازی غیرمستقیم، نویسنده به صراحت دربارهٔ شخصیت چیزی نمی‌گوید بلکه صفات و خصوصیات او را در طول داستان و در حین روایت برای مخاطب آشکار می‌کند (عبداللهیان ۱۳۷۹، ۶۹)؛ در روش غیرمستقیم می‌توان با موارد و اطلاعاتی درباره قهرمان و دیگر شخصیت‌ها، مخاطب را به سمت نتیجه‌گیری در مورد آن‌ها فراخواند، مثلاً از طریق ذکر نام و توصیف ظاهر و حالت قهرمان و همچنین ایجاد گفتگو با دیگر شخصیت‌ها، به شخصیت پردازی در مورد آنان پرداخت.

در داستان‌های ابن‌سینا می‌توان رَد و اثر انواع شخصیت پردازی‌ها را دید، هر چند باید به این نکتهٔ مهم توجه داشت که در داستان‌های گذشته، شخصیت پردازی متفاوت از آثار معاصر و مدرن بوده است و نمی‌توان توقع شخصیت پردازی‌های چند لایه و یا شخصیت‌های عمیق و روانکاوانه داشت، چرا که برای آن زمانه، سیر داستان اهمیت داشته و شخصیت در خدمت پیشبرد داستان بوده است، اما این به معنای نبودن شخصیت در آثار گذشته نیست.

ابن‌سینا در آثار خود به روش‌های مختلف سعی بر شخصیت پردازی داشته است. در داستان *حی بن یقظان*، خود انتخاب اسمِ «زندهٔ بیدار» به معنای دقت و توان بوعلی است، چرا که با این اسم و تعریف خصوصیات ظاهری او، مخاطب می‌تواند تصویری متفاوت از موجودی فرا انسانی در هیبتی انسانی داشته باشد: «پیری از دور پدید آمد زیبا و فره‌مند و سال‌خورده، و روزگار دراز بر او برآمده، و وی را تازگی بُرنا آن بود که هیچ استخوانِ وی سست نشده بود و هیچ اندام او تباه نبود، و بر وی از پیری هیچ نشانی نبود جُز شُکوه پیران» (ابن‌سینا ۱۳۶۶، ۳).

با خواندن آثار داستانی شیخ می‌توان این گونه گفت که ارتباط برقرار کردن مخاطب با شخصیت‌های داستان و شکل‌گیری ذهنیت مخاطب و همراه شدن با سیر و سلوک آنان، مرتبط با پذیرش این شخصیت‌ها توسط مخاطب است، هر چند رویکرد ابن‌سینا، پرداختن به شخصیت‌ها به صورت جزئی نیست، اما این نکته که ما در هر داستان می‌توانیم تصویر مشخصی از شخصیت‌ها داشته باشیم نشان از موفقیت ابن‌سینا در شخصیت پردازی داستانهایش را دارد.

زاویهٔ دید

زاویهٔ دید همان شیوه‌ای است که نویسنده برای بیان داستان خود برمی‌گزیند، زاویهٔ دید نمایش دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده به وسیلهٔ آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطهٔ نویسنده با داستان را نشان می‌دهد (میرصادقی ۱۳۸۵، ۲۳۹). زاویهٔ دید گونه‌ای شراکت دادن مخاطب است با نویسنده، دریچه‌ای که خالق اثر پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه حوادث داستان را ببیند و بخواند (داد ۱۳۸۰، ۲۵۹). نویسنده با انتخاب زاویهٔ دید ارائهٔ داستان به مخاطب را بر عهده می‌گیرد و سایر عناصر داستان نیز با این انتخاب تحت تاثیر قرار می‌گیرند.

برای روایت داستان چهار زاویهٔ دید وجود دارد: زاویهٔ دید دانای کل، زاویهٔ دید دانای کل نامحدود، زاویهٔ دید اول شخص، زاویهٔ دید بیرونی (سلیمانی ۱۳۷۴، ۷۶).

رایج‌ترین زاویهٔ دید، به ویژه در داستان‌های سنتی، سوم شخص یا دانای کل است اما زاویه دید اول شخص هم در برخی از این داستان‌ها استفاده شده است. زاویهٔ دید را به زاویهٔ دید درونی و زاویهٔ دید بیرونی هم تقسیم می‌کنند: «در زاویه دید درونی، راوی داستان یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی است، یعنی مواد، مصالح و اجزای داستان را یکی از شخصیت‌های اصلی یا فرعی، ارائه می‌کند و داستان از دید اول شخص «من» روایت می‌شود» (پروینی ۱۳۷۹، ۱۸۵)؛ اما در زاویهٔ دید بیرونی «برخلاف زاویهٔ دید درونی، نویسنده بیرون از داستان قرار می‌گیرد و اعمال و رفتار قهرمانان را گزارش می‌دهد، یعنی راوی سوم شخص است، در این روش ممکن است راوی عالم و دانای کل باشد، یعنی از همهٔ ماجراها، افکار و خیالات قهرمان اطلاع داشته باشد» (شمیسا ۱۳۸۶، ۱۶۱). البته در داستان‌های سنتی ممکن است زاویهٔ دید در قسمت‌های مختلف تغییر کند و نگارندهٔ قصه و داستان، به زاویهٔ دید قهرمان یا شخصیت‌ها اکتفا نمی‌کند و هر کجا بخواهدزاویهٔ دید داستان را تغییر و زاویهٔ دید شخصیت دیگر داستان را دنبال می‌کند (میرصادقی ۱۳۸۵، ۴۲۸).

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

ابن‌سینا در آثارش به زاویهٔ دید هم توجه خاصی داشته، به گونه‌ای که برخی صاحب نظران انتخاب زاویهٔ دید اول شخص در رساله الطیر را انتخاب آگاهانه شیخ می‌دانند تا با این روش بتوانند بین او و مخاطب صمیمیت و همدلی برقرار کنند؛ در حی بن یقظان راوی دانای کل نامحدود نیست بلکه صرفاً در حدی است که داستان کمی جلو برود سپس آن را در قالب اول شخص به قهرمان داستان واگذار می‌کند.

موضوع

موضوع در واقع مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نگاشته می‌شود، یعنی پدیده‌ها و حادثه‌هایی که داستان را می‌آفرینند و درونمایه را تصویر می‌کنند به عبارت دیگر، موضوع، قلمرویی است که در آن خلاقیت می‌تواند درونمایهٔ خود را به نمایش بگذارد (میرصادقی ۱۳۸۵، ۲۱۷). موضوع نقطهٔ آغاز روایت است و در حقیقت می‌توان موضوع را بذر اولیه‌ای دانست که در زمین ذهنی داستان نویس کاشته می‌شود و داستان بر اساس همین بذر اولیه است که رشد می‌کند و شکل می‌گیرد، موضوع کل فضای داستان را در بر می‌گیرد، بدون آن که نظر نویسنده را در مورد آن مسئله خاص مطرح کند (عابدی ۱۳۸۸، ۱۵).

در حی *بن یقظان*، شناخت خود، رویارویی با فرشتهٔ راهنما، شناخت مشرق و مسیر سلوک از جملهٔ موضوعات داستان هستند و در *رساله الطیر*، شناخت جهان، اسارت، سیر و سلوک و ملاقات با ملک اعظم و بازگشت از جمله موضوعات هستند.

گفت‌وگو (دیالوگ)، زبان و لحن

گفتگو از عناصر اصلی و کاربردی داستان است. گفتگو به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم، مبادلهٔ افکار و عقاید است که در داستان منظوم و منثور و نمایش‌نامه به کار می‌رود، به عبارت دیگر صحبتی که میان شخصیت‌ها، یا به طور گسترده‌تر، آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در هر اثر هنری صورت می‌گیرد، گفتگو نامیده می‌شود. گفتگو از عناصر مهم داستان است که پیرنگ راگسترش می‌دهد و درونمایه را معرفی می‌کند و عمل داستان را پیش می‌برد (میرصادقی و میمنت ۱۳۷۷، ۳۴۹).

گفتگو عنصری ظریف و مشهود در ابزارهای نویسنده است و صحت گفته‌های او را دربارهٔ اشخاص نشان می‌دهد. هنگامی که نویسنده از گفتگو استفاده می‌کند، روابط شخصیت‌ها با هم رسماً آغاز می‌شود؛ نویسنده با به کار گیری گفتگو است که شخصیت‌ها را به سمت عمل متقابل نسبت به هم دیگر و آغاز روابط، تعمیق پیدا کردن، تصدیق و یا تعلیق روابط و تداوم یا تمام شدن روابط، پیش می‌برد (پیشاپ ۱۳۷۸، ۱۵۹). نویسنده با استفاده از عنصر گفتگو، می‌تواند خود را از صحنه خارج کند و مجال بیشتری در اختیار شخصیت‌های داستان بگذارد تا بی‌واسطه با مخاطب ارتباط برقرار کنند. سبک استفاده از این عنصر و رَدوبَدل شدن جملات، میان شخصیت‌ها می‌تواند قدرت نویسنده را نشان دهد. گفتگو، تنها به عنوان آرایش و زینت داستان به کار نمی‌آید بلکه عمل داستان را در جهت معینی پیش می‌بَرد (میرصادقی ۱۳۸۵، ۸۶).

«در قصه‌های کوتاه و بلند فارسی، گفتگو جزء روایت قصه است و از خود حد و رسمی ندارد. میان روایت قصه و گفتگو، فاصله و نشانه‌ای نیست. گفتگوهای شخصیت‌ها یا قهرمان‌های قصه به دنبال روایت قصه می‌آید» (میرصادقی ۱۳۸۵، ۳۲۳)، یعنی نمی‌توان برای آن‌ها تمایز خاصی تعین کرد و باید آن را در ضمن روایت داستان بررسی نمود. غالباً در این نوع داستان‌ها، قهرمانان همه یک جور حرف می‌زنند و گفتگوی آن‌ها تابع زبان و بیان نویسنده داستان است و با خصوصیات زبانی و سبکی صاحب اثر گِره می‌خورد. «گفتگو در کتاب‌های قصه‌ای که جنبهٔ ادبی آن بر جنبهٔ روایتی و داستان آن می‌چربد، صورت طبیعی و معمول خود را ندارد و اغلب با تکلف و صنایع لفظی آمیخته است» (میرصادقی ۱۳۸۵، ۳۶۷)، به همین دلیل این گفتگوها حالت طبیعی ندارد و تصنع در آن‌ها مشاهده می‌شود.

گفتگو در آثار بوعلی کوتاه است و معمولا از چند جمله فراتر نمی‌رود، نمونه‌ای از گفتگو از *رساله الطیر* میان پرندهٔ روایت کننده و ملک اعظم: «کآبهای خود و رنج‌های خود پیش مَلک بگفتیم و قصه‌ها شرح دادیم، و درخواستیم تا آن بقایای بند از پای ما بردارد تا در آن حضرت به خدمت نشینیم. پس جواب داد: که بند از پای شما کس گشاید که بسته است، و من رسولی بشما فرستم تا ایشان را الزام کند تا بندها از پای شما بردارد...» (ابن‌سینا ۱۳۹۱، ۳۸).

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

در آثار دیگر هم می‌توان این گونه گفتگوها را مشاهده کرد: «نام من «زنده» است و پسر «بیدارم» و شهر من «بیت المقدس» است و پیشهٔ من سیاحت کردن است و گِرد جهان گردیدن تا همهٔ حالهای جهان بدانستم. روی من بسوی پدرم است و وی «زنده» است و من همهٔ علمها را از او آموخته‌ام و کلید همهٔ علم‌های جهان وی به من داده است ...» (ابن‌سینا ۱۳۶۶، ۸-۹).

میان گفتگو و زبان ارتباط مستقیم وجود دارد، زبان برای نویسنده وسیله‌ای برای بیان افکار و اندیشه‌های او است. آن چه به خیال و تصور نویسنده شکل و جنبهٔ عینی و ملموس می‌دهد و آرا و افکار او را به قالب در می‌آورد، زبان است. زبان در واقع ستون آثار داستانی است و البته می‌توان گفت در هر اثر هنری، زبان خاصی برای بیان آن هنر به کار می‌رود.

در کنار زبان و گفتگو، لحن هم به عنوان شیوهٔ پرداخت نویسنده نسبت به اثر مطرح می‌شود. لحن آهنگ بیان نویسنده است که می‌تواند به صورت‌های مختلف خود را نشان دهد مانند لحن خنده‌دار، لحن گریه‌آور، طنز، جدی و ...(میرصادقی ۱۳۸۵، ۵۲۱). لحن و بیان بوعلی در داستان‌ها جدی و خالی از طنز و مطایبه است. متن اصلی و ترجمهٔ داستان‌های ابن‌سینا، خصوصیات نثر فنی را دارد. در داستان‌های ابن‌سینا، در آغاز مقدمه‌ای می‌آید که به ویژه مقدمهٔ *رساله الطیر*، دارای اهمیت ویژه است. در این آثار استفاده از تشبیه‌ها و مترادف‌ها، صنعت تشخیص و حس‌آمیزی و... مشهود است. در این داستان‌ها، زبان و گفتگوهای قهرمانان و شخصیت‌های مختلف داستان، تابعِ زبان و بیان نویسنده است و با خصوصیات زبانی و سَبکی صاحب اثر گِره خورده است. نباید فراموش کرد که ابن‌سینا در زمینهٔ زبان، و استفاده از ظرفیت‌های زبان عربی و زبان فارسی، تبحر و تسلط ویژه‌ای داشته است به گونه‌ای که نثر فارسی و عربی او، جزء نثرهای فاخر و قوی از لحاظ زبان‌شناختی است. از طرفی باید به این مسئله هم توجه کرد که ابن‌سینا جزء اولین فیلسوفان تاریخ فلسفهٔ اسلامی است که آثاری فلسفی به زبان فارسی نگاشته است؛ آثاری که بررسی آن‌ها نشان می‌دهد ابن‌سینا در نگارش فلسفی به زبان فارسی و یافتن معادل اصطلاحات فلسفی با وسواس و تبحر اقدام کرده است؛ اهمیت مسئلهٔ زبان برای بوعلی تا آن جا پیش می‌رود که او دست به نگارش آثاری در مورد زبان و علم صَرف و نحو زده است، حتی او به فونتیک و ساختار آوایی اصوات و کلمات در کتاب‌هایی مانند *مخارج الحروف* پرداخته است، مسئله‌ای که نشان می‌دهد ابن‌سینا تمام زوایای زبان را مورد بررسی قرار داده است و هر حرکت او در استفاده از زبان حساب شده و بر مبنای انتخاب هدفمندانه بوده است نه صرفاً یک اتفاق و یا امری که او از سر تفنن انجام دهد. این مسائل نشان دهندهٔ این مسئله است که روی آوردن از فلسفه به داستان، برای ابن‌سینا، همراه با شناخت عمیق و گستردهٔ او نسبت به زبان بوده است، شناختی که باعث شده بعد از این که او با محدودیت‌های عقل بشری در فلسفه مواجه شد، به سمت انتخاب آگاهانهٔ داستان برود.

جایگاه داستانها

بیان‌ناپذیری و سکوتی که بر عرفان حاکم است ابن‌سینا را به سمت هنر سوق می‌دهد. هنری که خود را در قالب داستان‌های رمزی نشان می‌دهد. داستان‌های رمزی برای ابن‌سینا، شکستن بن‌بستی است که در عقل و عرفان با آن‌ها مواجه بوده است و نفسِ نگارش داستان در میان آثار بوعلی بر همین مبنا و در نسبت با آثار فلسفی و عرفان او، قابل بررسی است و نمی‌توان این داستان‌ها را جدا از کلیت مسیر او به صورت تک و جدا افتاده مورد بررسی قرار داد.

داستان‌های رمزی برای ابن‌سینا هیچ وقت جنبهٔ طبع‌آزمایی و تفنن ادبی نداشته است و در واقع این آثار را باید به عنوان یک ضرورت در سیر فکری او مورد توجه قرار داد. هانری کُربن(۱۹۰۳-۱۹۸۷م) فیلسوف و ایران‌شناس معروف فرانسوی که در کتاب *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی* به صورت مفصل به بررسی داستان‌های ابن‌سینا پرداخته است بر این عقیده است که آثاری همانند داستان‌های رمزی شیخ‌الرئیس، به نوعی ادبیات عرفانی را در ایران، پایه گذاری کرده‌اند و جاودانگی و غنای فکری ادبیات فارسی، به دلیل استوار بودنش بر بنیان‌های فکری، معرفتی و شهودی است که در آثار حکمایی چون ابن‌سینا آمده است(کربن ۱۳۸۹، ۳۳).

داستان‌های رمزی، جایگاه ابن‌سینا در مسئلهٔ هنر را به جایگاهی ویژه و منحصر، تبدیل می‌کند چرا که او اولین فیلسوفی است که به سمت نگارش آثاری می‌رود که خارج از چارچوب فلسفهٔ رسمی آن زمان بوده است و همین او را ورای فلسفه، به هنرمند هم تبدیل می‌کند. داستان‌ها، با توجه به شرایط خاصی که دارندتوانسته‌اند بر فیلسوفان، عرفا و هنرمندان کثیری، به صورت مستقیم یا غیر مستقیم، تاثیر بگذارند. این آثار را اغلب، به عنوان گوشه‌ای از عرفان ابن‌سینا، مورد توجه و بررسی قرار داده‌اند و یا به عنوان قسمتی از حکمت مشرقی مورد توجه و بررسی قرار گرفته است اما نکته‌ای که این میان همواره مغفول مانده است این است که

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

حتی اگر این آثار را قسمتی از عرفان و یا حکمت مشرقی در نظر بگیریم و بر وجه عرفانی آن‌ها تاکید کنیم باز هم نمی‌توان در داستانی بودن آن‌ها تردیدی روا داریم؛ آثاری که نوع ادبی آن‌ها، داستان یا حکایت است و شیوهٔ بیان در آن‌ها رمزی است(پورنامداریان ۱۳۹۱، ۲۶۵)، و به همین دلیل این آثار را می‌توان به عنوان قسمت هنری آثار بوعلی در نظر گرفت.

اما پذیرش داستان‌ها به عنوان آثار هنری چه تاثیری می‌تواند در مسیر فکری ابن‌سینا داشته باشد؟ و این پذیرش چه کمکی به مباحث فلسفهٔ هنر در تاریخ فلسفهٔ اسلامی می‌کند؟ در آثار فلسفهٔ اسلامی و در میان حکمای مسلمان، نمی‌توان مبحث مستقلی دربارهٔ فلسفهٔ هنر پیدا کرد و جز اشارات جسته و گریخته و توضیحات کلی و تکراری پیرامون مباحث کتاب *فن شعر* ارسطو، مطالب دیگری که بتواند ذهنیت اندیشمندان و حکمای مسلمان پیرامون هنر را روشن کند به ندرت قابل مشاهده است. اما در میان فیلسوفان، در تاریخ فلسفهٔ اسلامی هستند کسانی که در میان آثار خود به خلق اثر هنری در قالب شعر و داستان پرداخته‌اند، کسانی مانند ابن‌سینا، سهروردی، ابن‌طفیل و...فیلسوفانِ هنرمندی هستند که آثار هنری از خود به جای گذاشته‌اند هر چند که در فلسفهٔ خود به بحث هنر به صورت مستقل نپرداخته‌اند و چگونه می‌شود که اثر هنری خلق کرد بدون آن که در این آثار مبانی و مقدمات فکری خود پیرامون هنر را به کار نبرد و چارچوب تفکر خود در مسئلهٔ هنر را نشان نداد؟

سرچشمهٔ اثر هنری، فکر هنرمند است و هر اثر هنری بازتابی از تفکر خالق خود است و بدون تردید فیلسوفانِ هنرمند، در فلسفهٔ اسلامی هم از این قاعده مستثنی نیستند و نظریاتشان پیرامون هنر را در آثار خود به کار برده‌اند و در بدبینانه‌ترین حالت ممکن، می‌توان قسمتی از دیدگاه و فلسفهٔ آنان پیرامون هنر را در آثارشان پیدا کرد، مسئله‌ای که می‌تواند فلسفهٔ هنر آنان و همچنین دیدگاه آنان نسبت به هنرمند را تا حدودی مشخص کند. این مسئله زمانی اهمیت دوچندان پیدا می‌کند که به آثاری که فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی فیلسوفان اسلامی را شرح و بسط داده‌اند را مورد توجه قرار داده و آن‌ها را مورد بررسی قرار دهیم، بیشتر این آثار پیرامون مباحث و شرح‌های فیلسوفان مسلمان حولِ کتاب *فن‌شعر* ارسطو شکل گرفته‌اند. مباحث

کتاب *فن‌شعر*، بر مبنای درک و شناخت ارسطو از تاریخ هنر و ادبیات یونان به رشته تحریر در آمده است و بر مبنای همین درک بررسی‌ها است که مفاهیم اساسی فلسفهٔ هنر خود را ساخته و پرداخته است. اما این اصول هنر ارسطویی شامل حال فیلسوفان مسلمان نمی‌شود و اصولاً هیچ گاه سنخیتی میان هنر اسلامی و به ویژه ایرانی–اسلامی با هنر یونانی برقرار نبوده است، شاید در دوره‌هایی از تاریخ هنر این فرهنگ‌ها، تاثیر و تاثرهایی میان آن‌ها برقرار بوده است اما تفاوت جهان‌بینی‌ها و نگرش هنری آن چنان عمیق بوده که هیچ گاه به غلبهٔ یکی در مقابل دیگری منجر نشده است چنان که حتی غلبهٔ فرهنگ یونانی در دورهٔ استیلای اسکندر و جانشین‌های او هم به پذیرش اصول هنری توسط هنرمندان کشور مغلوب منتهی نشد و این روند تا دوران اخیر هم ادامه پیدا کرد و فقط با استیلای هنر دوران مدرن بود که نگرش غربی به هنر در جوامع اسلامی و ایران نفوذ پیدا کرد. تاثیر این مسئله در فلسفهٔ هنر اسلامی را می‌توان در عدم درک این فیلسوفان از مباحثی مانند کمدی، تراژدی و ..دید که به علت عدم درک و نداشتن زمینه فکری نسبت به برخی هنرها، اکثر تحلیل‌ها به سمت تحلیل کلی مباحث ارسطو رفته و از خلاقیت فیلسوفان اسلامی در این بررسی‌ها خبری نیست به گونه‌ای که بسیاری از مباحث مهم کتاب *فن‌شعر* ارسطو مانند مفهوم کاتارسیس، اصلاً مورد توجه قرار نگرفته و کسی به آن‌ها نپرداخته است(بلخاری ۱۳۹۱، ۱۵).

در آثار جدید پیرامون فلسفهٔ هنر اسلامی هم بیشتر مباحث پیرامون اصطلاح‌شناسی و ریشه‌یابی واژگان می‌چرخد و مولفان به مفاهیم معادل هنر و زیبایی، یا چگونگی تعریف این مفاهیم معادل در آثار فیلسوفان می‌پردازند و بر همین مبنا به مباحث هنر و زیبایی در فلسفهٔ اسلامی پرداخته‌اند. هر چند مفاهیم مربوط به فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی به معنای امروزی، قدمتش به قرن هیجدهم میلادی می‌رسد و به همین دلیل تا قبل از آن، در تاریخ فلسفه، کمتر بحث مستقلی پیرامون این مفاهیم داریم. تا حدود قرن هیجدهم، حتی مباحث وجودشناسی، ماهیتی متفاوت از گذشته پیدا کرد و می‌توان در تاریخ فلسفه مشاهده کرد که چگونه بحث وجودشناسی، از مباحث متافیزیک، معرفت‌شناسی، دین‌شناسی، علم‌النفس و زیبایی‌شناسی جدا نبوده است، چنان که زیبایی‌شناسی همراه با معرفت‌شناسی، وجودشناسی و متافیزیک بوده است و به عنوان بحث مستقلی به آن پرداخته نشده است(پازوکی ۱۳۹۲، ۱۶–۱۸).

نتیجه‌گیری

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

مفهوم هنر و اثر هنری در طول تاریخ نشان از تغییر نگاه نسبت به این مفاهیم در دوره‌های مختلف دارد. به دلیل همین تغییرات است که ما با مفهومی ثابت از هنر مواجه نیستیم. اما با وجود همهٔ این تغییرات، برخی عناصر در هنر با وجود تغییرات در نوع نگاه، شاخصهٔ آثار هنری هستند مانند مفهوم خیال که با هنر همبسته است. در مورد داستان هم بحث به همین گونه است. مفهوم داستان به معنای امروزی آن با داستان در گذشته تفاوت‌های اساسی دارد. این مطلب به ویژه در مورد آثار داستانی در ایران صادق است. اما با وجود این تفاوت‌ها، نقاط مشترک بسیاری در مورد این آثار وجود دارد که با نمونه‌های گذشته همخوان است. داستان‌های رمزی ابن‌سینا هم از این گونه‌اند، آثاری با ساختار خاص و ویژهٔ خود که می‌توان با بررسی ساختار آن‌ها، به این نکته رسید که این آثار با وجود تفاوت‌ها، دارای ساختار داستانی هستند و می‌توان آن‌ها را اثر هنری قلمداد کرد، امری که پذیرش آن می‌تواند به شناخت متفاوتی از خالق این آثار بیانجامد.

داستان‌های رمزی را بیشتر به عنوان آثار سال‌های واپسین ابن‌سینا در نظر می‌گیرند، دوره‌ای که او به طرح مباحثی متفاوت با سال‌های آغازین تفکرش می‌پردازد. روشن شدن جایگاه این آثار به عنوان اثر هنری، می‌تواند به شناخت بیشتر از تفکر واپسین ابن‌سینا بیانجامد. ورود بحث هنر به منظومهٔ فکری ابن‌سینا، یعنی اهمیت عناصر متفاوت در اندیشهٔ او، عناصری مانند خیال و روایت و داستان، که قاعدتاً مسیری متفاوت از عقل فلسفی را طی می‌کنند. این بحث از جایی اهمیت بیشتر پیدا می‌کند که در مباحث فلسفی ابن‌سینا در دوره‌های پایانی تفکر او، نوعی شک و تردید نسبت به مباحث مربوط به عقل را می‌شود مشاهده کرد تا جایی که در پاره‌های از کتاب تعلیقات و در نمطهای پایانی اشارات و در مقدمهٔ منطق المشرقیین، می‌توان این رویکرد را به وضوح مشاهده کرد.از طرفی داستان‌های رمزی ابن‌سینا می‌توانند با توجه به درونمایهٔ خود، جایگاه رفان را در اندیشهٔ او مشخص کنند و از زاویه‌ای متفاوت جایگاه عرفان را نزد ان‌سینا مشخص کنند. اما مهم‌ترین نتیجهٔ پذیرش داستان‌های ابن‌سینا، به عنوان اثر هنری، را می‌توان در مباحث مربوط به فلسفهٔ هنر پیدا کرد. ابن‌سینا با نگارش داستان‌های رمزی، عملاً به آفرینش اثر هنری می‌پردازد و بدین شکل الگو و تعریف خود از هنر را ارائه می‌دهد؛ عملی که با توجه به نبود منابع مستقل ر مورد فلسفهٔ هنر در آثار فلاسفهٔ اسلامی، می‌تواند تا حدودی به روشن شدن مباحث هنر در فلسفهٔ هنر اسلامی کمک کند. تاثیر داستان‌های رمزی ابن‌سینا را می‌توان در آثار فلسفی و ادبی بعد از وی مشاهده کرد به گونه‌ای که متاثر از داستان‌های رمزی ابن‌سینا، آثار مختلفی به رشته تحریر درآمد که اوج این نگاه را می‌توان در منطق‌الطیر عطار مشاهده کرد. پس داستان‌ها می‌توانند نگاه خاص ابن‌سینا به مقولهٔ هنر را تبیین کنند بحثی که با توجه به کمبود منابع در فلسفهٔ اسلامی نسبت به مقولهٔ هنر، می‌تواند به شناخت این مفهوم در تفکر اسلامی کمک کند.

منابع

۱. ابن‌سینا، ابن‌سینا، حسین‌بن‌عبدالله. (۱۳۹۱). شرح رساله الطیر (ابن سهلان ساوی). ترجمه احمد بن خدیو اختیسکی. اصفهان: مرکز تحقیقات قائمیه اصفهان.
۲. اسماعیل‌لو، صدیقه. (۱۳۸۴). چگونه داستان بنویسیم. تهران: انتشارات نگاه.
۳. براهنی، رضا. (۱۳۶۲). قصه نویسی. تهران: نشر نو.
۴. بلخاری، حسن. (۱۳۹۱). فلسفهٔ اسلامی و چالشی با عنوان فلسفهٔ هنر. فصلنامه کیمیای هنر، ۱(۳).
۵. پازوکی، شهرام. (۱۳۹۲). حکمت هنر و زیبایی در اسلام. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
۶. پروینی، خلیل. (۱۳۷۹). تحلیل عناصر ادبی و هنری داستان‌های قرآنی. تهران: انتشارات فرهنگ گستر.
۷. پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۱). رمز و داستان‌های رمزی در ادب پارسی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۸. پیشاپ، لئونارد. (۱۳۷۸). درس‌هایی دربارهٔ داستان نویسی. ترجمه محسن سلیمانی. تهران: انتشارات سوره.
۹. تقی، شکوفه. (۱۳۸۲). دو بال خرد، عرفان و فلسفه در رساله الطیر. تهران: انتشارات مرکز.
۱۰. داد، سیما. (۱۳۸۰). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
۱۱. ربیعی، هادی. (۱۳۹۰). فلسفهٔ هنر ابن‌سینا. تهران: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.
۱۲. روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۸). ادبیات معاصر ایران (نثر). تهران: نشر روزگار.
۱۳. سلیمانی، محسن. (۱۳۷۴). تاملی دیگر در باب داستان. تهران: امیرکبیر.

Archive of SID.ir

Archive of SID.ir

۱۴. شایگان، داریوش. (۱۳۸۵). هانری کربن، آفاق تفکر معنوی در ایران اسلامی. ترجمه باقر پرهام. تهران: انتشارات فرزان روز.
۱۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). سبک‌شناسی نثر. تهران: نشر میترا.
۱۶. عابدی، داریوش. (۱۳۸۸). پلی به سوی داستان‌نویسی. تهران: انتشارات مدرسه.

Archive of SID.ir