Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Critiques on Theoretical Discussions on “Minimalistic” Stories

Mahmood Hokmabadi[1*]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department Language and Persian Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tuyserkan Branch, Islamic Azad University, Tuyserkan, Iran. E-mail: Mahmood.Hokmabadi@iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 20/08/2021
Received in revised form: 13/06/2022
Accepted: 18/06/2022

Keywords:
Minimalist story,
Anecdotes,
Elements,
Attributes,
Analysis of comments,
Articles of the last two Decades.

ABSTRACT

"Minimalistic" stories, in their modern sense, were born in the 1960s in the west, and they have been considered and welcomed in Iran for more than two decades. The use of essential elements of the story, very low volume and extreme brevity in language use, compactness and silence, the unexpected and surprising ending, charm, simplicity, chastity of language and appeals are, of the most important components of this new genre.

Definitions for minimalist / Anecdotes include different ideas terms of the size and number of elements. The current paper aims at reviewing and analyzing the confusions and mistakes in this regard. The main purpose of this article is to state the differences and contradictions, and to clarify the boundaries, as well as to correct components of this genre to show that specifying limits is not allowed in the creation of creative works. The most important finding of this research is that a Minimalist / Anecdotes have two outstanding features which are counted as; small size, compactness and silence. This means that many Minimals are Anecdotes due to their small size and a number of short stories are minimal due to silent features.

Cite this article: Hokmabadi, M. (2024). Critiques on Theoretical Discussions on “Minimalistic” Stories. *Journal of Research in Narrative Literature*, 13 (2), 67-97.

© The Author(s).

Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/rp.2022.6831.1405

Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Extended Abstract

Introduction:

"Minimalism" is a trend in literature that is characterized by content's brevity and vocabulary, simplicity of structure and language, and the sparing use of minimal story elements.

The minimalist writers who write in accordance with the structural and technical principles of the short story, also use simple language apart from any literary modifications and by using techniques such as: avoiding introduction, attractive theme, simple, concise and clear language, using dialogue and narration, they create sudden and instant, but durable works.

The following conditions have formed and spread the minimalism movement:

A. The increasing prevalence of cinema and television among people, which resulted a decrease in people's frequency of reading.
B. The spread of magazines, which published compact content.
C. Confronting the intellectual pretentious who were inclined towards the style of ornate.

Minimalism was actually the result of the formalists' efforts who were trying to create new forms of story writing. In the given definitions, these two terms were sometimes used with the same meaning or with different meanings and a common opinion can be reached that is; short story is a more general term than minimal in a way that includes both minimal works, other short-short stories, and even the past anecdotes of Persian literature. Where only the volume is discussed, the title of short story can eliminate the need for any other term, but when it comes to the writing style and techniques, the title of minimal is more accurate. On the other hand, avoiding arrays and aesthetic tricks is the specified element of minimal stories, but the elegance of language and aesthetic expression is an inherent part of the stories and past anecdotes of Persian literature.

Prominent features in the "Short Story":
- It is shorter than a short story.
- It has a shocking and surprising ending.
- It skillfully uses some elements of the story.
- It seeks to induce a single effect.

Prominent features in the "Minimal Story":
- Compactness in the content.
- It has minimum essential elements.
- Single effect induction.
- Lacks an eventful narrative.
- Has an organized plan.
- Explicitness of words.
- Expressing deep and complex concepts.
- Consciousness of the flow and literary style.

Therefore, short or minimal story is a way of writing stories in which compression and brevity, simplicity and less eventful, delicate use of narrative elements, the design of various human and

social concepts, and an impressive ending with the intention of inducing a single and decisive effect on work is utilized.

Methodology:
The research method is a document with the purpose of description and analysis. During 2006 to 2020, the author has found, studied, and criticized research articles that were published in journals that publishes indexed university articles. In addition to these articles, Dr. N. Hosseini Sarvari's article was excluded because it is not in the aim of this research. In this research, the author has criticized the articles' structure, stated the goals of the authors in writing their articles, the level of observance or non-observance of the ethical principles of research, etc. The purpose of his work is different, nevertheless. It reviews and expresses the weaknesses and shortcomings of topics such as definitions of short story, its elements and volume, and aims to provide comprehensive, well-argued, and documented definitions in these fields.

Results and Discussion:
The authors of articles address the two terms of "short story" and "minimal" in the same category and often use them interchangeably. However, there are subtle differences between the two. The term "short story" only refers to the meaning of volume, which, of course, emerges a disagreement and the term "minimal", apart from its meaning in other concepts, has its own meaning in the world of fiction. It is a literary flow and a way of writing that can be quantitatively, short or long at the same time; but the more precise meaning of minimal in today's modern story implies compactness and silence.
It is correct that short story and many of minimals are compact; however, the emphasis on the work's volume in the creation of literary works is in conflict with the essence of art and creativity, and we should not consider numerical demarcations to identify a format. The important point in proving this opinion is the opinions of those who call stories of one to one hundred words as minimal or short-short stories.
The wide gap between the number of story elements (lowest: 8 and highest: 20) and the number of features (lowest: 1 and highest: 7) shows that the given definitions are not very precise and comprehensive. It should be accepted that limiting the short stories/minimal to a certain number of elements are not accurate because creative art does not reflect limitations.
During the study, it was found that some story elements are considered synonymous and identical. The first reason for this combination and confusion was related to the wrong theoretical sources that the authors have used. The second reason is the result of the inferences of researchers who have reached such conclusions. The third reason is that there are very few specialized sources in the field of minimal story; As a result, the authors have limited themselves to one or two available definitions and have not analyzed its validity.
In short stories/minimal, since all elements are shown compactly, it is not necessary for all elements to be presented together. The reviewed works do not have some story elements and this point with the opinion that "Too much tendency to brevity causes all story elements to be used in the least possible form." is in contradiction. Another point is that the tendency to brevity and abbreviation leads to the change of story components and makes one or more elements

stand out; but which story element is more prominent, is a different and variable point, and it is necessary to see on which element the author emphasizes?
At the same time, short story/minimal can talk about ordinary people's life or the society's characteristics; it is allowed to present it in the desired art form (surrealism, romanticism, etc.). The last word is that in literature and art, we cannot and we are not allowed to define limits and force the creator to follow only one literary and artistic flow. Moreover, has the creation of masterpieces been anything but following the norms?

Conclusion:

A) Minimalism and compact writing have a long history in Persian literature, but the discovery of a new format and genre, naming of this literary type, defining and structuring it, etc., belong to westerners, and our research is largely indebted to their study and innovations.
B) From our perspective, story and minimal are two general and special terms. Short stories in their general sense also include minimal, which small size is their most important feature; but in its own sense, minimal refers to works that can be small and on the other hand have a special and distinguishing feature of compactness and silence. So every minimal is a story, but not every story is a minimal.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـــای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

نقدی بر مباحث نظریِ داستانِ «مینی‌مال»/ «داستانک»

محمود حکم‌آبادی[1*]

۱. نویسندهٔ مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تویسرکان، تویسرکان، ایران.

رایانامه: Mahmood.Hokmabadi@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۳/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۸

واژه‌های کلیدی:
داستان مینی‌مال،
داستانک،
عناصر،
ویژگی‌ها،
تحلیل نظرها،
مقالات دو دههٔ اخیر.

چکیده

داستانِ «مینی‌مال» در معنای مدرن آن، در دههٔ ۱۹۶۰ م. در غرب متولّد شد و بیش از دو دهه است که در ایران مورد توجّه و استقبال قرار گرفته است. مهم‌ترین مؤلّفه‌های این نوع ادبی عبارت است از: به‌کارگیری عناصر ضروری داستان، حجم بسیار اندک، ایجاز در استفاده از زبان، فشردگی و سکوت، پایان غیرمنتظره و شگفت‌آور، جذابیّت، سادگی زبان و بی‌پیرایگی. در این مقاله، تعاریفی که برای داستانِ مینی‌مال/ داستانک بیان شده، نظرهای متفاوتی که در حجم و تعداد عناصر آن گفته شده و خَلط‌ها و اشتباهاتی که در بررسی‌ها و تحلیل‌ها دیده می‌شود، نقد و بررسی شده است و مهم‌ترین هدف مقاله، بیان همین تفاوت‌ها و تناقض‌ها و روشن‌ترشدنِ مرزبندی‌ها و تبیینِ مؤلّفه‌های این ژانر ادبی است تا نشان دهد که در آفرینش آثار خلّاق، مشخّص‌کردن مرز و محدوده جایز نیست. مهم‌ترین یافتهٔ تحقیق این است که مینی‌مال‌ها/ داستانک‌ها دو ویژگی برجسته دارند: حجم فشرده و اندک، سکوت و فراوانی ناگفته‌ها؛ به این معنی که بسیاری از مینی‌مال‌ها به خاطر حجم کمِ خود داستانک‌اند و تعدادی از داستانک‌ها به علّت ویژگی سکوت، مینی‌مال هستند.

استناد: حکم‌آبادی، محمود (۱۴۰۳). نقدی بر مباحث نظریِ داستانِ «مینی‌مال»/ «داستانک». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۳ (۲)، ۶۷-۹۷.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2022.6831.1405

۱. پیشگفتار

«مینی‌مالیسم[1]» جریانی است در ادبیّات که ایجازِ مفرطِ محتوا و لفظ، سادگی صورت و ساختار و زبان و استفادهٔ مقتصدانه و ماهرانه از حداقلّ عناصر داستان، از ویژگی‌های بارز و برجستهٔ آن است. خاستگاه این جنبش ادبی، مغرب‌زمین و موجِد اصلی آن، مکتب فرمالیسم در اوایل قرن بیستم (۱۹۲۰) است. تسلّط تکنولوژی و زندگی ماشینی در عصر فراصنعتی، از عوامل مهم و قوی در تولّد این نوع ادبی است.

نویسندگان مینی‌مال در عین حال که داستانک‌های کم‌حجمِ خود را با رعایت اصول ساختاری و فنّیِ داستان کوتاه به نگارش درمی‌آورند، با استفاده از زبانی ساده و به دور از هرگونه پیرایه‌های ادبی و با به‌کار گرفتن شگردهایی مانند: مقدّمه‌گریزی، تم جذّاب، زبان ساده و موجَز و صریح، استفاده از گفت‌وگو و روایت، به آفرینش آثاری ناگهانی و برق‌آسا؛ ولی مؤثّر و ماندگار دست می‌زنند.

مینی‌مالیسم ابتدا در دههٔ ۱۹۶۰ میلادی در هنرهای تجسّمی ازجمله معماری، مجسّمه‌سازی و نقّاشی پدید آمد.

> «این جنبش آثار هنرمندانی چون کارل آندره[2]، دان فلیوین[3]، دونالد جاد[4]، روبرت موریس[5] را در بر می‌گرفت و سپس منتقدان موسیقی، این اصطلاح را برای تجربه‌های آهنگ‌سازان جوانی مثل تری رایلی[6]، استیو رایک[7]، فیلیپ گلس[8] به کار بردند که با الهام از آثار جان کیج[9] و کارل هاینز[10] تکنیک‌های کاهش و تکرار نُت‌های همسان و روش‌های هنرمندان تجسّمی را به هنر موسیقی وارد کردند» (موت، ۱۹۹۹: ۸ به نقل از صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۳۶).

---

1. Minimalism
2. Carl Andre
3. Dan Flavin
4. Donald Jadd
5. Robert Morris
6. Terry Riley
7. Steve Reich
8. Phillip Glass
9. John Cage
10. Karl Heinz

سپس این جنبش وارد عرصهٔ نمایش و داستان شد. در *فرهنگ ادبیّات فارسی* می‌خوانیم:

«ویژگی این سبک در ادبیّات و هنرهای نمایشی، کاهش مفرط محتوای اثر به حدّاقلّ عناصر ضروری اثر است که نتیجهٔ آن بالطّبع محدودیّت دایرهٔ واژگان و سادگی و خشکی آن و امساک از گفتار تا حدّ سکوت است» (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۳۸۶).

جان بارت[1] معتقد است که شرایط اجتماعیِ مختلفی باعث شکل‌گیری و رواج جنبش مینی‌مالیسم شده است. این شرایط عبارت‌اند از:

الف) وضعیّت مناسب روحی مردم بعد از جنگ ویتنام که باعث کم‌گویی و سکوت آنها شد؛

ب) بحران انرژی که واکنش مردم را بر ضدِّ اسراف و توجّه به کمتر مصرف‌کردن و در کل به کمینه‌گرایی معطوف کرد؛

پ) رواج روزافزون سینما و تلویزیون در میان مردم که نتیجهٔ آن کم‌ترشدنِ میزان مطالعه بود؛

ت) رواج مجلاتی که مطالب کوتاه و کم‌حجم را چاپ می‌کردند؛

ث) واکنش مردم در برابر تبلیغات اغراق‌آمیز آمریکایی‌ها؛

ج) مقابله با روشنفکرمآبانی که به سبک متکلّف گرایش داشتند (۱۳۷۵: ۴۵).

بارت در جای دیگر، دو عامل دیگر را علاوه‌بر شش مورد بالا، از انگیزه‌های رواج مینی‌مالیسم برمی‌شمارد که عبارت‌اند از:

الف) شتاب و توسعهٔ سریع عصر فراصنعتی؛

ب) بحران‌های سال‌های ۱۹۷۳– ۱۹۷۶ میلادی (۱۳۸۱: ۶۱).

از نیمهٔ دوم قرن بیستم و بعد از جنگ دوم جهانی، بزرگانی چون ریموند کارور[2]، ولفگانگ بورشرت[3] و آن بیتی[4] با استفاده از ویژگی فشردگی و کم‌حجمی به فرم جدیدی از داستان کوتاه دست یافتند که محصول عصر فراصنعتی بود و در تقابل آشکار با رمان و داستان کوتاه قرار داشت؛ نتیجهٔ این شیوه از داستان‌نویسی رواج مینی‌مالیسم بود (پارسا، ۱۳۸۵: ۲۹؛ کیم هرزینگر، ۱۹۸۹: ۷۳). به عقیدهٔ این

1. John Barth
2. Raymond Carver
3. Wolfgang Borchert
4. Ann Beattie

نویسندگان، داستان کوتاه نیازی به مقدّمات و توصیف‌های اوّلیّه و روشن‌سازی ندارد (امین‌الاسلام، ۱۳۸۰: ۵۰). گویا این نکته به روش همینگوی اشاره دارد که حذف افراطیِ همهٔ زواید داستان را الگوی کار خود قرار داده بود و الهام‌بخش نویسندگان مینی‌مال شده بود (صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۳۷). مینی‌مالیست‌ها بر این عقیده‌اند که:

> «می‌توان در عرصهٔ ادبیّات داستانی با حفظ اصول ساختاری و فنّی یک قصّه، با کم‌ترین میزان گفت‌وگو و با زبانی ساده، داستانی شگرف آفرید» (گوهرین، ۱۳۷۷: ۱۸).

مینی‌مالیسم، درواقع حاصل تلاش فرمالیست‌ها بود که در صدد ایجاد شکل‌های جدید داستان‌نویسی بودند. بزرگان نظریّه‌پردازی مانند شکلوفسکی[1] و آیخن باوم[2] و روایت‌شناسانی چون تودوروف[3] و کلود برمون[4] در بسط و توسعهٔ این شکل جدید داستانی، تأثیر فراوانی داشتند. مینی‌مالیست‌ها کارهای ادگار آلن پو و به‌ویژه آراء نظری او را به‌عنوان اوّلین بیانیهٔ غیررسمی خود معرّفی کردند (جزینی، ۱۳۷۸: ۳۶).

اوّلین‌بار، عنوان مینی‌مالیسم برای نمایشنامهٔ سی‌ثانیه‌ای ساموئل بکت به‌کار برده شد که بدون شخصیّت و گفت‌وگو به روی صحنه رفته بود (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۸۹)

از نکته‌های کلیدی در داستان‌های مینی‌مالیستی، مسألهٔ حجم و کمّیّت داستان است. در این خصوص رابرت براوینگ[5] جملهٔ معروفی دارد که شعار مینی‌مالیست‌ها شده است: «کم، زیاد است[6]». در راستای شعار براوینگ، مینی‌مالیست‌ها بر این باورند که فشردگی و ایجاز در کلام و زبان، بلاغت کلام را می‌افزاید و اثر را ماندگاری بیشتری می‌بخشد؛ علاوه‌بر این دو ویژگی، سادگی و دوری از پیرایه‌های ادبی، اصل دیگری است که زیبایی اثر را شدّت می‌بخشد. سودووسکی[7] بر این عقیده است که:

---

1. Shklovsky
2. Ykhn Baum
3. Todorov
4. Claude Bremon
5. Robert Browning
6. Less is more.
7. Sodowsky

«اثر مینی‌مال برای رسیدن به جوهر چیزها، از رتوریک مرسوم فاصله می‌گیرد و به همین دلیل ممکن است در نخستین برخورد، تأثیری بگذارد که از آن به بی‌مایگی تعبیر شود» (۱۹۹۶: ۵۲۹ به نقل از صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۳۹)

در تعریف‌هایی که برای داستانک و مینی‌مالیسم آورده شده است، گاه این دو اصطلاح نزدیک به هم و تا حدودی به یک معنا به‌کار رفته است و گاه در معنایی متفاوت. با همهٔ این تفاصیل می‌توان به یک نظرِ مشترک و اجماعی در این باره دست یافت و آن اینکه: داستانک نسبت به مینی‌مالیسم برای محقّقان امروز ایران اصطلاحی عام‌تر است؛ به‌گونه‌ای که هم آثار مینی‌مالیستی را در بر می‌گیرد و هم دیگر داستان‌های کوتاهِ کوتاه و حتّی حکایات گذشتهٔ ادبیّات فارسی را. یعنی آنجا که فقط بحث حجم مطرح است، عنوان داستانک می‌تواند ما را از هر اصطلاح دیگری بی‌نیاز کند؛ امّا هنگامی که سخن بر سر سبک نگارش و تکنیک داستان است، عنوان مینی‌مالیسم دقیق‌تر است. به باور ما، ویژگی ایجاز و فشردگی، وجه مشترک هر دو اصطلاح است. از طرف دیگر، سادگی یعنی دوری از آرایه‌ها و شگردهای هنری، خاصّ داستان‌های مینی‌مال است؛ ولی آراستگی زبان و بیان هنری، جزء ذاتی داستانک‌ها و حکایت‌های گذشتهٔ ادب فارسی است.

بعد از رواج و گسترش تحقیقات غربی‌ها در باب مینی‌مالیسم و داستان مینی‌مال، محقّقان حوزهٔ داستان‌پژوهیِ ایران در دو سه دههٔ اخیر، به دو شکل متفاوت به مطالعه در حوزهٔ داستان‌های کوتاهِ کوتاه پرداخته‌اند. عدّه‌ای که در تحقیقات خود فقط از اصطلاح داستانک یا داستانِ کوتاهِ کوتاه و مترادفات آن استفاده کرده‌اند و ابعاد مختلف آن را تحلیل و بررسی کرده‌اند و گروهی که در ضمن صحبت از داستانک، اصطلاح مینی‌مال و مینی‌مالیسم را هم به‌کار برده‌اند و به‌طور ضمنی، هر دو اصطلاح را یکی دانسته‌اند. در این میان، صابرپور بین داستان مینی‌مال با آن‌چه دیگران در این باب گفته‌اند، تفاوت‌هایی قائل شده است و داستان مینی‌مال را جریانی آگاهانه دانسته است که با فشردگی و سکوت، داستانی فاقدِ روایتِ پرحادثه را با زبانی ساده بیان می‌کند. درواقع تفاوتِ فاحشِ نگاه صابرپور به مینی‌مال در مقابله با بقیّهٔ نویسندگان، در نپذیرفتن ویژگی «حجم» برای چنین داستانی است؛ هرچند که به «سادگیِ زبانِ» داستان نیز پای می‌فشارد.

در مقالات متعدّدی که در این زمینه نوشته شده است، برای هر یک از دو اصطلاح «داستانک» و

«داستان مینی‌مال» شش تعریف آمده‌است که مؤلّفه‌های به‌دست آمده از آنها در بعضی ویژگی‌ها، مشترک و در تعدادی دیگر، متفاوت‌اند.

ویژگی‌های مطرح در تعاریف مربوط به «داستانک»:

- از داستانِ کوتاه، کوتاه‌تر است.
- دارای ایجاز و اختصار است.
- بین ۵۰۰ تا ۲۰۰۰ کلمه است.
- پایانی تکان‌دهنده و شگفت‌انگیز دارد.
- بعضی عناصر داستان را مقتصدانه و ماهرانه به‌کار می‌گیرد.
- در پی القای تأثیری واحد است.

ویژگی‌های مطرح در تعاریف مربوط به «داستان مینی‌مال»:

- حجمِ کم، کاهش و فشردگی در محتوای اثر و اصرار بر آن.
- برخوردار از حدّاقلّ عناصر ضروری اثر.
- القای تأثیری واحد.
- فاقد روایتی پرحادثه.
- داشتن طرحی منظّم.
- سادگی و عریانی واژه‌ها.
- بیان مفاهیم و مباحث عمیق و پیچیده.
- آگاهانه‌بودن جریان و ادبیّت سبک.

از مجموع مؤلّفه‌هایی که در دو گروه فوق آمده است، تعریف زیر قابل ارائه است:

داستانک یا روایتِ مینی‌مال، شیوه‌ای از داستان‌نویسی است که در آن فشردگی و اختصار، سادگی و کم‌حادثگی، استفادهٔ ظریف و مینیاتوری از عناصر روایت، طرح مفاهیم متنّوع انسانی و اجتماعی و پایانی شگفت‌انگیز و تأثیرگذار به قصد القای تأثیری واحد و قاطع به‌کار گرفته می‌شود.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

برای نقطهٔ شروع کارهای خلّاق و آثار ذوقی و هنری و ازجمله داستان، زمان دقیقی نمی‌توان مشخّص کرد؛ امّا در میان آثار به‌جامانده در حوزهٔ داستان کوتاه و داستان‌گونه‌ها، کتاب‌های کهنی چون *افسانه‌های ازوپ*، *کلیله و دمنه*، *هزار و یک شب*، *فابل‌های لافونتن*، بعضی از حکایت‌های *سیاست‌نامه*، *قابوس‌نامه*، *تذکرةالاولیاء* و تعداد قابل‌توجّهی از حکایت‌های *گلستان* سعدی و *رسالهٔ دلگشای* عبید زاکانی در ویژگی‌هایی چون کمّیّت، فشردگی، سادگی، استفادهٔ حدّاقلّی از عناصر داستان و القای تأثیری واحد به خواننده، شباهت‌هایی با نوع ادبی مینی‌مال می‌توان یافت.

شروع داستان کوتاه و مدرن به قرن نوزدهم و به تلاش‌های ادگار آلن پو[1] می‌رسد که در سال ۱۸۴۲ میلادی، اصولی را برای نشان‌دادن تفاوت‌های داستان کوتاه و بلند ارائه داد؛ هرچند که همهٔ نویسندگان به آنچه او گفته بود، عمل نکردند و راه‌های متفاوت‌تری را آزمودند.

«پو» و پس از او کسانی مانند گوگول[2]، گی دو موپاسان[3]، چخوف[4]، جیمز جویس[5] و... از پایه‌گذاران اوّلیّهٔ داستان کوتاه و انواع دیگر آن در جهان هستند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۸۰).

اصطلاحِ «داستان کوتاه» را نخستین بار براندر ماتیوز[6] در سال ۱۸۸۵ به‌کار برد و از آن به بعد، این عنوان برای گونه‌های مختلف داستان استفاده شد (امین‌الاسلام، ۱۳۸۰: ۱۰).

نخستین کتابی که تحت تأثیر تمایلات داستان‌های مینی‌مالیستی در ایران نوشته شده، اثر کوچکی است با عنوان *در خانه اگر کس است* نوشتهٔ مشترکِ فریدون هدایت‌پور و عبدالحسین نیّری که در ۲۶ صفحه و شامل ۱۰ داستان کوتاه در سال ۱۳۳۹ به چاپ رسیده است.

امّا اینکه آثارِ اشاره‌شده در بالا، از نظر فنّی چقدر با ویژگی‌های داستانک‌های مینی‌مال مطابقت دارند، سخنی است که جای بحث و تأمّل دارد؛ ولی قدر مسلّم این است که بعضی از ویژگی‌ها، ازجمله استفاده از عناصر اندک داستان و فشردگی و سادگی زبان از خصوصیّات مشترکی است که در بسیاری از حکایات کتب موردنظر نیز دیده می‌شود؛ بر این اساس می‌توانیم به وجود و حضور آثارِ

1. Edgar Allen Poe
2. Gogol
3. Gi de Mopasan
4. Chekhov
5. James Joyce
6. Brander Mathews

مینی‌مال‌گونه در ادبیّات داستانیِ گذشتهٔ خود اذعان کنیم؛ امّا آمیختن نثر با شعر، به‌کار بستنِ آرایه‌های بدیعی و بیانی، استفاده از ضرب‌المثل‌ها، آیات و روایات، حضور ملموسِ فضای سوررئالیستی در حکایات نقل‌شده از زبان صوفیّه، به‌ویژه آن‌جا که بحث از کرامات مطرح می‌شود، از نکات دیگری است که اختلاف‌نظرِ منتقدان را در پذیرفتن و نپذیرفتن این‌گونه حکایات به‌عنوان داستانک‌های مینی‌مالیستی در پی دارد. در این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ داده می شود که:

۱. آیا تعاریفِ طرح‌شده در پژوهش‌های انجام‌گرفته دربارهٔ قالب داستانک و داستان مینی‌مال جامع و علمی است؟

۲. تعیین حدّ و مرز برای آثار هنریِ خلّاق تا چه حد می‌تواند علمی و منطقی باشد؟

مطالعهٔ آراء و نظرهای مرتبط با قالب داستانک/ داستان مینی‌مال (تعاریف، حجم و عناصر داستان) و بیان تفاوت‌ها، اختلاف‌نظرها و استنباط‌های پژوهشگران این قالب داستانی و رسیدن به نظری که جامعیّت داشته باشد و نیز مستدلّ و مستند باشد، از اهداف و ضرورت‌های انجام این پژوهش است. روش گردآوری و تحلیل در این پژوهش، اسنادی با هدف توصیف و تحلیل است. نگارنده در پی رسیدن به چنین اهدافی، در بازهٔ زمانی سال‌های ۸۵ تا ۹۹ در سایت‌ها و سامانه‌هایی که نشریّات معتبر دانشگاهی را نمایه می‌کنند، مقالات علمی پژوهشیِ منتشرشده (سیزده مقاله) را در این موضوع استخراج و مطالعه و نقد و بررسی کرده است. این مقالات در جدول شمارهٔ یک که در متن پژوهش آمده، با ذکر نام نویسندگان آن مشخّص شده و بنابراین نیازی به ذکر دوبارهٔ آنها نیست. علاوه‌براین مقالات، مقالهٔ دکتر نجمه حسینی سروری با اینکه تحقیقی است بسیار ارزشمند و قابل توجّه؛ امّا چون در راستای هدف این پژوهش نیست، کنار گذاشته شد. حسینی سروری در این تحقیق، به نقد ساختار مقالات، بیان اهداف نویسندگان از نوشتن مقالاتشان، میزان رعایت یا عدم رعایتِ اصول اخلاقی پژوهش و قواعد نگارشِ مقالهٔ علمی پژوهشی، ضعف و کاستی چکیده‌ها و به ارزش‌گذاری نتایج بحث‌های آنها پرداخته است. هدف و نتیجهٔ کار حسینی سروری با کار نگارندهٔ مقاله حاضر، که در مقالاتِ مطالعه‌شده به نقد و بررسی و بیان ضعف‌ها و کاستی‌های مباحثی چون: تعاریف داستانک و عناصر و حجم آن پرداخته و در صدد است تا تعاریفی جامع و مستدلّ و مستند در این زمینه‌ها ارائه دهد، متفاوت است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مباحث نظریِ داستانِ «مینی‌مال»/ «داستانک»

به‌طور کلّی، مقالاتی که در نشریّات دانشگاهی در باب داستانک و روایت مینی‌مال چاپ و منتشر شده‌اند، دو نوع اند:

الف) مقالاتی که فقط به موضوع مینی‌مالیسم اختصاص دارد و این نوع ادبی را از جهات مختلف بررسی می‌کند.

ب) تحقیقاتی که مینی‌مالیسم/ داستانک را در تطبیق با آثار نظم و نثر کلاسیک فارسی بررسی می‌کند و هدف آن اثبات مشترکات حکایات و قصّه‌ها با آثار مینی‌مال در غرب و بیان بعضی تفاوت‌های این دو با هم است.

۲-۱-۱. تعاریف

صاحبان مقالات، حول محور دو اصطلاح «داستانک» و «مینی‌مالیسم» به بحث و بررسی و بیان نظرگاه‌های خود پرداخته‌اند و اکثر آنها دو اصطلاح فوق را یکسان و در ردیف هم قرار داده‌اند و هردو عنوان را غالباً به جای هم به‌کار برده‌اند؛ حال آنکه تفاوت‌های ظریفی بین این دو وجود دارد. به باور نگارنده و نیز در نظرِ صابرپور (۱۳۸۸: ۱۳۹) اصطلاح «داستانک» تنها ناظر به معنی حجم است که البته در باب همین باور هم اختلاف نظر وجود دارد که در جای خود به آن خواهیم پرداخت. اصطلاح «مینی‌مالیسم» جدای از آنچه در عوالم موسیقی، نقّاشی، معماری و بطن زندگی اجتماعی غربی‌ها معنای خاصّ خود را دارد، در عالم ادبیّات و به‌ویژه داستان، جریانی ادبی و شیوه‌ای از نگارش است که همزمان می‌تواند از نظرِ کمّی، کوتاه (مانند اکثر آثار موجود) و یا بلند باشد؛ نظیر رمان‌های مینی‌مالِ غربی و ازجمله «آن بیتی»؛ امّا معنای دقیق‌تر مینی‌مالیسم در داستانِ مدرنِ امروز دلالت بر فشردگی و سکوت دارد؛ یعنی همان نکته‌ای که در تمثیلِ «کوه یخِ» همینگوی آمده است و نمونه‌های معدودی از آنها را در حکایات *گلستان* سعدی و لطایف عبید زاکانی و دیگران می‌بینیم.

بنابراین عنوان داستانک اصطلاحی خاصّ است که علاوه‌بر دارا بودنِ بعضی از ویژگی‌های داستان کوتاه، به‌شدّت به حجم کم (خالی بودن از واژه‌های ناکارآمد) توجّه دارد. پس هر روایتِ کم‌حادثه و

کوتاهِ کوتاه که دارای صفتِ ایجاز و اختصار باشد و در یک نشستِ کوتاه بتوان آن را خواند، جزء داستانک‌ها محسوب می‌شود.

امّا مینی‌مالیسم نسبت به داستانک، اصطلاح خاص‌تری است؛ هر داستان مینی‌مالیستی، داستانک هم هست؛ امّا برعکسِ آن چندان مصداقی ندارد. در داستان‌های مینی‌مالیستی وجود حذف‌های آگاهانه و عامدانه که دریافت آنها بر عهدهٔ مخاطب گذاشته می‌شود از ویژگی‌های مهم و تمیزدهنده با داستانک است. برای نمونه در این داستانِ مینی‌مالیستی از *گلستان سعدی*:

«درویشی **مستجاب‌الدّعوة** در بغداد پدیدآمد. حجّاج یوسف را خبر کردند. او را بخواند و گفت دعایی در حقّ ما کن. گفت: خدایا جانش بستان. گفت: ازبهر خدای این چه دعاست؟! گفت: این دعای خیر است تو را و جملهٔ مسلمانان را» (۱۳۶۴: ۸۰).

ویژگی فشردگی و سکوت و حذف عامدانه و آگاهانه‌ای که گفتیم در دو جملهٔ پایانیِ حکایت دیده می‌شود. یعنی ما می‌توانیم مطالب زیادی در ادامهٔ آن بیاوریم:

- چون دیگر ظلمی از تو سر نمی‌زند و مسلمانان از دستت راحت خواهند شد.
- چون دیگر زنده نیستی که به سبب اشتباهاتت، گناهانت را سنگین‌تر کنی.
- و چون زودتر می‌میری، کمتر کیفر می‌بینی و سریع‌تر به اَعمالت رسیدگی می‌شود.

۲-۱-۲. حجم

ویژگی حجم که محقّقان برای داستان‌های مینی‌مال یا داستانک‌ها برشمرده‌اند، متغیّر است:

جمال میرصادقی محدودهٔ حجمِ این‌گونه داستان‌ها را از ۵۰۰ تا ۱۵۰۰ کلمه (۱۳۷۷: ۱۰۰) دانسته است و نیز مؤذّنی و زرگرزادهٔ دزفولی (۱۳۹۶: ۵). پاینده، حداکثر تا ۲۰۰۰ کلمه (۱۳۸۵ الف: ۳۹) و همو در جای دیگر: حداکثر ۱۵۰۰ یا ۲۰۰۰ واژه (۱۳۸۵ ب: ۱۸۸)، و سیما داد از ۵۰۰ تا ۱۵۰۰ کلمه (۱۳۷۱: ۱۲۹). ناگفته پیداست که چنین مرزبندیِ عددی، اغلب برگرفته از آراء پژوهشگران غربی

است. آبرامز[1] حجم داستانک‌ها را حدود ۵۰۰ واژه (۱۳۷۲: ۱۵۹–۱۵۸) دانسته است و هیو هلمن[2] و هارمن[3] نیز از ۵۰۰ تا ۲۰۰۰ واژه (پاینده، ۱۳۸۵ الف: ۳۸).

اینکه داستانک و بسیاری از داستان‌های مینی‌مال، آثاری موجَز و مختصرند، حرفی نیست؛ امّا تأکید روی حجم اثر و ذکر عدد و رقم خاصّ در آفرینش آثار ادبی و خلّاق، با ذات هنر و خلاقیّت، در تقابل است و ما نباید مرزبندی‌های عددی را عامل شناسایی یک قالب بدانیم؛ پس داستانی را که فراتر یا فروتر از این حجم است، چه چیزی بنامیم؟ به باور نگارنده همین تشتّت آراء و اختلاف‌نظرها در بحث کمّیّتِ داستان نشان می‌دهد که نمی‌توان و نباید برای حجم داستان، عدد و رقم و محدودهٔ خط‌کشی‌شده تعیین کرد. نکتهٔ دیگر برای اثبات نظر نگارندهٔ مقالهٔ حاضر، آراء گروهی از هواداران داستان‌های کوتاهِ کوتاه است که داستان‌های یک تا صد کلمه‌ای را داستان مینی‌مال یا کوتاهِ کوتاه می‌نامند (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۵۸).

در همین راستا، نیز گفته‌اند:

> «تأکید بر کوتاه‌بودنِ بیش از حدِّ داستانِ مینی‌مال، بیانگر تفاوت کلّی آن با داستان کوتاه از نظر ساخت، تکنیک، زبان، شیوه بیانِ ماجرا و گفت‌وگوی موجود در اثر است» (گوهرین، ۱۳۷۷: ۱۸).

آوردنِ قیدِ «کوتاه‌بودنِ بیش‌ازحدّ» در تعریف بالا، با وجود رمان‌های مینی‌مال، قابل پذیرش نیست؛ چون «کوتاه‌بودن» در آثار مینی‌مال با بحثِ «حجم» در نگاه ایشان و بسیاری از صاحب‌نظران، کمی متفاوت است. کوتاهی در رمان و داستان مینی‌مال، بیشتر به معنای فشردگی و سکوت است، نه کمیِ لغات و واژگان تشکیل‌دهندهٔ آن؛ هرچند که حجمِ کم هم در اثر مینی‌مال مدّنظر است و شعار مینی‌مالیست‌ها که: «کم هم زیاد است» مؤیّد این نکته است. رمان مینی‌مال همان داستان بلند است و داستان بلندِ مینی‌مال، همان داستانِ کوتاه. فشردگی و قناعت به حدّاقل‌ها از خصوصیّات مینی‌مالیسم است و همین ویژگی‌هاست که موجب کوتاهی آن می‌شود. بنابراین، وجودِ رمان‌های مینی‌مال با توجّه

1. Abrams
2. Hugh Holman
3. Harman

به توضیحاتی که آمد، ناقضِ صفتِ «کوتاهی بیش‌ازحد» در بیان این نویسنده است. نکتهٔ پایانی اینکه، حجمِ کمِ داستان مینی‌مال، علاوه‌بر تعداد اندک واژگان که بدیهی‌ترین ویژگی و ممیّزهٔ آثار مینی‌مال است، به معیارها و عناصر دیگری نیز بستگی دارد، مانند: نبودِ کلمه‌های ناکارآمد و زاید، استفادهٔ گزینشی از عناصر داستان، امساک در حادثه‌پردازی، محدودیّت زمان، مکان، بحران و شخصیّت، کشمکش‌های کوتاه، ایجاز در عوامل و ساختار و عمق در معنا. به‌کار بستن تمامی این عناصر است که اثری را به‌عنوان داستانک یا مینی‌مال می‌آفریند.

۲-۱-۳. عناصر داستانی و ویژگی‌ها

در نقد و بررسی مباحث نظریِ نوع ادبی داستانک/ مینی‌مال‌ها و نیز برای نشان‌دادن اختلاف‌نظرها و ایرادها در میان محقّقان پانزده‌سالهٔ اخیر، سیزده مقاله‌ای که پیش‌تر به آن اشاره شد، مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. در این بازهٔ زمانی، در سال‌های ۸۷ و ۹۲ و نیز از ۹۷ تا ۹۹ مقاله‌ای نداریم؛ ولی برای سال‌های ۸۵ و ۸۸ در هر سال دو مقاله به چاپ رسیده است.

در جدول شمارهٔ یک – که در صفحهٔ بعد می‌آید- و برای عناصر و ویژگی‌های داستانک‌های مینی‌مال تهیّه شده، در ۲۵ ستون، عناصر داستانی و در ۹ ستون، ویژگی‌های داستان‌ها آورده شده است. عناصر داستانی بر اساس آراء علمی و محقّقانهٔ بزرگانِ حوزهٔ داستان‌پژوهی تنظیم شده است؛ به همین دلیل در نگاه اوّل ممکن است مواردی از این تقسیم‌بندی و ترتیبی که در این طبقه‌بندی دیده می‌شود برای برخی از پژوهشگران و بعضی از صاحبانِ مقالاتِ نقدشده، محلّ پرسش و مورد انتقاد باشد و البتّه وقتی بحث تفاوت نظرها پیش می‌آید، انتقادهایی نیز در پی خواهد بود و این امری طبیعی است.

نویسندگان این مقالات در بررسی ساختار داستانک‌های مینی‌مال و نیز دربارهٔ عناصر و ویژگی‌های این آثار اختلاف‌نظر دارند. این تفاوت آراء و تشتّت‌ها و تناقض‌ها در تعداد عناصر و ویژگی‌ها و در جزئیّات بحث‌ها دیده می‌شود که در ادامه به آن می‌پردازیم.

جدول شمارهٔ		عناصر و ویژگی‌ها / نویسندگان	پاینده	پارسا	عبداللهیان	صابرپور	محمدی	صادقی‌نژاد	روستا و ...	سبزعلی پور و ...	مدرّسی و ...	سلیمی و قاسمی	مبارک و ...	بیگ‌زاده و...	موذّنی و ...

	عناصر داستان	مقدمه/ زمینه	*								*	*		
		کشمکش/گره‌افکنی	❊		❊						❊	❊		
		اوج	❊		❊				❊		❊	❊		
		فرود/ گره‌گشایی	❊		❊				❊		❊	❊		
		راوی/ روایت (نقل کردن)	❊	❊	❊	❊		❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
		طرح/ پیرنگ	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
		شخصیت‌ها	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
		زمان	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
		مکان	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
		حال و هوا	❊						❊					
		لحن	❊			❊			❊				❊	
		مضمون/ درونمایه	❊			❊	❊		❊	❊	❊		❊	
		فضا/ فضاسازی		❊	❊	❊					❊		❊	❊
		گفتگو		❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
		تلخیص		❊				❊	❊	❊			❊	
		حادثه / واقعه			❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
		ماجرا					❊	❊						
		عمل داستانی / کنش	❊		❊	❊			❊	❊	❊	❊	❊	
		توصیف			❊				❊					
		صحنه			❊	❊	❊		❊		❊		❊	❊
		تعلیق							❊					
		نشان دادن/ نمایش							❊					
		زاویه دید							❊		❊	❊		❊
		سبک				❊								
		زبان				❊			❊				❊	❊
	ویژگی‌های داستان	حذف/ ایجاز/ فشردگی/ کاهش	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
		سادگی زبان		❊		❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊	❊
		واقعه‌گرایی		❊		❊	❊	❊		❊	❊	❊	❊	
		دغدغه‌های بشری								❊	❊		❊	
		تم جذاب		❊			❊	❊		❊	❊	❊	❊	
		برجستگی برخی عناصر داستان		❊				❊		❊		❊	❊	
		تمامیّت و کمال جامعیّت		❊			❊						❊	
		سکوت / اندیشه‌محوری				❊				❊	❊			
		مخاطب‌محوری									❊			

با مطالعهٔ آراء صاحبان مقالات و تحلیل‌های آنها دربارهٔ عناصر و ویژگی‌های داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها موارد زیر قابل تأمّل است:

۲-۱-۳-۱. تعداد عناصر و ویژگی‌ها

بسامد عناصر و ویژگی‌های تشکیل‌دهندهٔ داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها در سیزده مقالهٔ مطالعه‌شده، کاملاً متفاوت و دارای اختلاف فاحشی است. جدول شمارهٔ «۲» بسامد عناصر و جدول شمارهٔ «۳» بسامد ویژگی‌ها را به‌ترتیبِ تعداد آنها نشان می‌دهد.

جدول شمارهٔ دو: بسامد عناصر

نویسندگان	روستا و رضی	سلیمی کوچی و قاسمی	بیگ‌زاده و آرتا	مبارک و نوری	صابرپور	عبداللّهیان	پاینده	مؤذّنی و زرگرزاده	مدرّسی و رضیئی	سبزعلیپور و عبداللّهی	محمّدی	صادقی‌نژاد	پارسا
بسامد	۲۰	۱۴	۱۴	۱۴	۱۴	۱۴	۱۳	۱۲	۱۰	۱۰	۹	۹	۸

جدول شمارهٔ سه: بسامد ویژگی‌ها

نویسندگان	مدرّسی و رضیئی	بیگ‌زاده و آرتا	سلیمی کوچی و قاسمی بیگ زاده و آرتا	پارسا	مبارک و نوری	سبزعلیپور و عبداللّهی	محمّدی	صادقی‌نژاد	صابرپور	مؤذّنی و زرگرزاده	روستا و رضی	عبداللّهیان	پاینده
بسامد	۷	۷	۶	۶	۵	۵	۵	۵	۴	۲	۲	۱	۱

کاملاً پیداست که اختلاف در تعدادِ عناصر و ویژگی‌ها به عوامل مختلفی بستگی دارد؛ مانند: حجم اثر، شیوهٔ نگارشِ اثرِ بررسی‌شده، رویکردِ نویسنده/های مقاله به اثر که آیا به عناصر توجّه داشته/اند یا به ویژگی‌ها و یا به هردو؟ دیروزی یا امروزی‌بودنِ اثر و... .

حاصل تحلیل‌ها و بررسی‌های سیزده مقالهٔ مطالعه‌شده در حوزهٔ داستانک‌ها و نظرهای صاحبان مقاله‌ها دربارهٔ عناصر و ویژگی‌های داستانک‌ها که در جدول‌های بالا و به‌صورتی تفکیک‌شده در زیر می‌آید، به‌خوبی نشان‌دهندهٔ این واقعیّت است که در این تحقیق‌ها تناقض زیادی در آراء وجود دارد:

الف) پاینده (۱۳۸۵ الف: ۳۹) و پارسا (۱۳۸۵: ۳۴) و مدرّسی و رضیئی (۱۳۹۱: ۳۳۸) بر این عقیده‌اند که داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها همهٔ عناصر داستان کوتاه را به‌طور اختصار در خود دارند؛ امّا در این میان پارسا معتقد است که داستان‌های مینی‌مال فاقد حوادث و گره‌گشایی داستان کوتاه است (همان: ۳۴ و ۴۲).

ب) محمّدی (۱۳۸۸: ۳۰۸) در بررسی قصّه‌های *مقالاتِ شمس*، نظری شبیه پارسا دارد؛ امّا با این تفاوت که می‌نویسد: «قصّه‌های *مقالات شمس* فاقد هرگونه حوادث پی‌درپی و گره‌افکنی است».

پ) مقابلِ نظرِ پارسا و محمّدی، سلیمی و قاسمی (۱۳۹۳: ۱۰۶ و ۱۱۰) در تعریف «طرح» می‌نویسند: طرحِ داستانک بسیار ساده و... است و سه قسمت عمدهٔ مقدّمه، تنهٔ اصلی و پایان را شامل می‌شود؛ بدین صورت که ابتدا واقعه‌ای (حادثه) مطرح می‌شود و پس از بسط و گسترشِ اندک به اوج می‌رسد و در پایان، گره‌گشایی اتّفاق می‌افتد. نظر سلیمی و قاسمی کاملاً برعکسِ نظر پارساست و مینی‌مال‌ها را فاقد حادثه و گره‌گشایی می‌دانند.

ت) عبداللّهیان (۱۳۸۶: ۱۱۱ و ۱۱۴)، سبزعلیپور و عبداللّهی (۱۳۹۱: ۱۶۱)، صادقی‌نژاد (۱۳۸۹: ۳۸۰)، مدرّسی و رضیئی (۱۳۹۱: ۳۲۸) و بیگ‌زاده و آرتا (۱۳۹۵: ۱۲۱) همگی تعبیری واحد به‌کار برده‌اند و معتقدند که داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها حدّاقلِّ عناصر ضروری اثر را در کوتاه‌ترین و کم‌ترین شکلِ ممکن در خود دارند؛ امّا در این میان عبداللّهیان حدّاقلِّ عناصر ضروری را پنج عنصرِ «پیرنگ، شخصیّت، عمل، زمان و مکان» می‌داند تا روایتی به داستان تبدیل شود؛ ولی بقیّه از تعداد و عناوینِ عناصر ذکری به میان نیاورده‌اند.

فاصلهٔ فاحش تعداد عناصر (کمترین تعداد: ۸ و بیشترین تعداد: ۲۰) و همین‌طور تعداد ویژگی‌ها (کمترین تعداد: ۱ و بیشترین تعداد: ۷) نشان می‌دهد که تعاریف و آراء بیان‌شده چندان دقیق و جامع نیست و باید پذیرفت که مقیّدکردنِ داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها به تعدادی خاص از عناصر و ویژگی‌ها دقیق نیست؛ زیرا هنرِ خلّاق، محدودیّت و مرزبندی را برنمی‌تابد. ممکن است داستانکی به حدّاقلِّ

عناصر ضروری یا همان ۵ عنصری که عبداللّهیان در مقالهٔ خود مطرح کرده، بسنده کند و اثری دیگر- هم‌چنان‌که در جدول آمده است- به عناصر بیشتری برای شکل‌گیری نیاز داشته باشد.

۲-۱-۳-۲. مترادف شمردنِ دو عنصر داستانی متفاوت

ضمن مطالعهٔ این مقاله‌ها، مشخّص شد که بعضی از عناصر داستانی، مترادف و یکسان در نظر گرفته شده‌اند. دلیل اوّل در این خَلط و اشتباه‌ها مربوط به منابع نظری است که نویسندگان مطالعه و استفاده کرده‌اند. دلیل دوم، حاصلِ استنباط‌های خود محقّقان است که به چنین نتایجی رسیده‌اند. سوم اینکه منابعِ تخصّصی در حوزهٔ داستان مینی‌مال بسیار معدود و محدود است؛ درنتیجه، نویسندگان مقالات به یکی دو تعریفِ دردسترس اکتفا کرده، صحّت و سُقم آن را دقیق نکاویده‌اند. دلیل دیگر که باعث بروز این اشتباه‌ها شده است، اشتراکات معنایی و مفهومی در مباحث نظری و تأثیرگذاری عنصری بر عنصر/ عناصر دیگر است. برای نمونه، عنصر صحنه می‌تواند با عناصرِ «زمان، مکان، شخصیّت‌ها، عمل و...» همراه باشد و بر آنها تأثیر بگذارد؛ امّا اگر در داستانکی بعضی از این عناصر هم وجود نداشته باشد، جای ایراد نیست؛ چرا که قرار است اثر داستانیِ مینی‌مال/ داستانک با حذف و ایجاز و فشردگیِ اجزاء و عناصر داستانی خلق شود. پس می‌توان گفت که بعضی از عناصر داستانی با هم در ارتباط‌اند و از هم تأثیر می‌گیرند یا در هم تأثیر می‌گذارند؛ ولی درارتباط‌بودن به معنیِ مترادف‌بودن و یکسان‌شمردنِ عناصر نیست. در مقالهٔ «روستا و رضی» (۱۳۹۰: ۹۸) در تعریف «صحنه» می‌خوانیم:

«صحنه، زمان و مکانی است که عمل داستانی در آن اتّفاق می‌افتد.» ایرادِ این تعریف در دخیل‌دانستن دو عنصر زمان و مکان در ارتباط با صحنه است. گفتیم که صحنه می‌تواند با عناصر مکان یا زمان و یا با... در ارتباط باشد؛ ولی می‌تواند با بعضی از عناصر هم همراه نباشد. برای نمونه در نمایشنامه‌ها برای مکانِ عملِ داستانی از نیروی تخیّل تماشاگران در تغییر صحنه‌ها کمک می‌گیرند و شکل فیزیکی آن رعایت نمی‌شود. «جمال میرصادقی» در تعریف صحنه می‌نویسد:

> «زمینهٔ جسمانی (فیزیکی) و فضایی را که در آن عمل داستان صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند» (۱۳۶۷: ۲۹۵).

در تعریف فوق از عنصر زمان صحبتی نشده است. درست است که در داستان‌های واقعی به‌خاطر اینکه داستان باور شود و مورد پذیرش قرار بگیرد، باید زمان و مکان وقوع آن طبیعی و واقعی تصویر شود؛ ولی اگر داستان به عوالم سوررئالیسم یا سمبلیک مربوط شود، چه؟ برای داستانک‌هایی که زمان مشخّصی ندارند یا در مکان معیّنی شکل نگرفته‌اند، چه حکمی صادر کنیم؟ در داستان‌های خیالی چه‌طور؟ در داستان‌های سوررئالیستی، زمان و مکان گاهی ذهنی است و گاهی در عالم ماورای طبیعی است. در اغلب حکایات متون ادبی گذشته مانند *قابوس‌نامه*، *کلیله و دمنه*، *گلستان* و... عنصر زمان فرضی و خیالی است و نمی‌توان محدودهٔ زمانی معیّنی را در بسیاری از این حکایت‌ها مشخّص کرد. پس می‌توانیم در تعریف صحنه بگوییم:

> «صحنه موقعیّتی زمانی- مکانی است که شخصیّت یا شخصیّت‌ها در آن به کنش‌های کلامی می‌پردازند. این موقعیّت گاه دارای زمان و مکانِ مشخّص و گاه نامشخّص است».

در مقاله‌ای دیگر، «نقل» با «تلخیص» مترادف هم در نظر گرفته شده است. نویسندگان مقاله در تحلیل حکایت‌های *قابوسنامه* و بررسی مشترکات آنها با مینی‌مالیسم می‌نویسند: «ساختار روایت در همهٔ موارد (پنج حکایت) بر پایهٔ «نقل» (تلخیص) و گفت‌وگوی شخصیّت‌هاست» (سبزعلیپور و عبداللّهی، ۱۳۹۱: ۱۶۹). برعکسِ این دو، «روستا و رضی»، «تلخیص» را به معنی «نقل» در نظر گرفته‌اند و نوشته‌اند: «هجویری از سه ابزار اساسی روایت، یعنی: نشان‌دادن، تلخیص (نقل‌کردن) و توصیف بهره برده... .» (۱۳۹۰: ۱۰۳) و در ادامهٔ بحث، به تعریف «تلخیص» پرداخته‌اند: «تلخیص در اصطلاح، به معنای خلاصه‌کردنِ زمان، رویداد، عمل، سرگذشت یا حالتی است و بیانِ آن در یک یا چند جمله یا صفحه... .» (همان: ۱۰۴)، با توجّه به تعریف فوق (به نقل از: ایرانی، ۱۳۶۴: ۸۰) «تلخیص» به معنای خلاصه‌کردن و فشرده‌ترکردنِ بعضی عناصرِ داستان است، نه به معنی نقل و روایت. مطابق این تعریف، داستان‌نویس از ابزار روایت برای رسیدن به مرز ایجاز و فشردگی و یا عبور گذرا از واقعه بهره می‌بَرد تا بر قسمت‌های دیگر روایت برجستگی بیشتر ببخشد.

این نوع تلفیقِ عناصرِ روایت در تحلیل حکایت‌ها، ناشی از آن است که اینان، اِشراف کاملی بر جوانب داستان ندارند. تلخیص و نقل، مربوط به دو مقولهٔ متفاوت در داستان‌نویسی است که در اینجا با

یکدیگر مخلوط شده است. برای مستندبودنِ موضوع به گفته‌های ژرار ژنت[1] استناد می‌کنیم که تلخیص را از زیرمجموعه‌های دیرش یا تداوم روایت می‌داند و آن را به سه نوع تقسیم‌بندی کرده است: تلخیص، تشریح، حذف. اگر تساویِ شتاب روایت و واقعیّت را نیز بر این سه وضعیّت بیفزاییم، درمجموع، چهار حالت در هنگامِ تبدیل واقعیّت‌های عینی یا ذهنی به واقعیّت‌های داستانی پیش خواهدآمد که یکی از آنها تلخیص است.

> «تداوم روایت... نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد... در چه مواردی داستان را با شرح دقیق‌تر و بیشتری باید آورد، کجا قصّه‌گویی سرعت می‌گیرد و کجا آرام می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۰، ج۱: ۳۱۶).

عنصر نقل‌کردن نیز که در اینجا مترادف تلخیص دانسته شده است، همان روایت‌کردن است که از زیرمجموعه‌های شیوهٔ بیان است. غالب پژوهشگرانِ جهانِ داستان، انواع شیوهٔ بیان را بدون هیچ استنادی از یک نویسندهٔ امریکایی نقل می‌کنند. انواع شیوهٔ بیان در داستان عبارت است از: بیان روایتی، بیان توصیفی، بیان مجادله‌ای یا نمایشی و بیان توضیحی (میرصادقی،۱۳۸۷: ۱۲۸ـ۱۲۹).

> «بیان روایتی برای بازگویی وقایع و حرکت‌بخشیدن به صحنه‌ها و اعمال داستانی؛ بیان توصیفی، به قصد تجسّم و ترسیم موجودات، موقعیّت‌ها و شخصیّت‌ها؛ بیان مجادله‌ای یا نمایشی، برای به تصویرکشیدنِ گفت‌وگوهای رودررو در صحنه‌ها؛ و بیان توضیحی به‌منظورِ دادنِ اطّلاعات لازم و مرتبط با شیء و شخصیّت و محیط و موقعیّت است» (شیری، ۱۳۸۲: ۴).

دو عنصر داستانی دیگری که در مقاله‌ای دیگر، به‌اشتباه مترادف هم آمده‌اند، عنصر کشمکش و کنش خیزان است. «مبارک و نوری» ذیل مدخلِ «ساختارِ داستان» که به تطبیق تعدادی از عناصر داستانی *شاهنامه* با قالب مینی‌مال پرداخته‌اند، «کشمکش» را به معنی «کنش خیزان» در نظر گرفته‌اند (۱۳۹۴: ۱۲۵)، درحالی‌که چنین استنباطی خالی از ایراد نیست. توضیحاتی که آنها برای «کشمکشِ» موجود در میان شخصیّت‌های داستانِ *شاهنامه* می‌آورند، درست است؛ امّا یکی‌دانستنِ اصطلاح کشمکش با کنش درست نیست. نویسندگان هیچ توضیحی دربارهٔ کنش و انواع آن نیاورده‌اند. آنگونه

[1] Gerard Genette

که در مباحث نظریِ مربوط به عناصر داستانی آمده است، «کشمکش» نزاع و مجادله‌ای است که بین شخصیّت اصلی داستان با نیروهایی که برضدّ او برخاسته‌اند، پیش می‌آید. این نیروها ممکن است اشخاصی دیگر یا اجسام و موانع یا قراردادهای اجتماعی یا خوی و خصلتِ خاصِّ شخصیّت اصلی داستان باشد که با او سرِ ناسازگاری دارد (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۶۰). کشمکش‌ها می‌توانند جسمانی، ذهنی، عاطفی یا اخلاقی باشد» (همان: ۱۶۱).

دربارهٔ «کنش» یا «عمل داستانی» آورده‌اند که:

«عمل» یا عمل داستانی یا کنش یا خطّ داستان، رشتهٔ حوادث و وضعیّت و موقعیّت‌هایی است که به موضوع ادبیّات، چه نثر، چه شعر روایتی شکل می‌دهد... . عمل داستانی می‌تواند واقعی و تاریخی یا خیالی و ابداعی یا درونی و بیرونی باشد... . اغلب اوقات، عمل داستانی، جنبهٔ جسمانی (فیزیکی) ندارد، حتّی گاه بی‌آنکه صحبتی ردّ و بدل شود، عمل انجام می‌گیرد، یعنی عمل، جنبهٔ درونی و ذهنی دارد. بخش مهمّی از وظیفهٔ عمل داستانی، نشان‌دادن تکوین تدریجی شخصیّت‌ها و پیرنگ‌هاست» (همان، ۱۳۹۲: ۴۶۴ –۴۶۵).

درواقع و به زبان ساده‌تر، عمل یا کنش به مجموعهٔ گفتارها و کردارها و ذهنیّت‌های شخصیّت‌های داستان گفته می‌شود که با شنیدن، دیدن و به تصویرکشیدن آنها به شناخت هریک از شخصیّت‌ها پی می‌بریم. نکتهٔ پایانی این است که: کشمکش‌ها، درگیری‌های دوطرفه است؛ ولی کنش‌ها، اعمال فردی و گفتارها و ذهنیّت‌های فردِ شخصیّت‌هاست. نقطهٔ مشترک این دو، بحث فیزیکی‌بودن یا ذهنی‌بودن آنهاست؛ امّا تفاوت در این است که در کشمکش‌ها، حتماً دو نیرو با هم رودررو می‌شوند و این رویاییِ دوطرفه در کنش یا عمل داستانی دیده نمی‌شود. به همین دلیل نباید این دو عنصر را یکی بدانیم. «کنش خیزان» هنگامی که در کنار «کشمکش» قرار می‌گیرد می‌تواند مترادفی برای «اوج کشمکش» در داستان باشد که از خصوصیّات ساختارِ هرم‌گونهٔ «حادثه» در داستان‌های حادثه‌ای است. یعنی آن مرحله از حادثه که پیش‌تر از خود، «کشمکش» را دارد و پس از خود، «فرود و گره‌گشایی» را؛ و اگر به این معنا نیز باشد به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند مترادف کشمکش باشد.

۲-۱-۳-۳. برجستگی برخی عناصر داستانی

تعبیر «برجستگی برخی از عناصر داستانی» ابتدا در مقالهٔ «پارسا» (۱۳۸۵: ۳۴) و سپس در سه مقالهٔ دیگر: (صادقی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۳۸۷؛ مدرّسی و رضیئی، ۱۳۹۱: ۳۳۸؛ بیگ‌زاده و آرتا، ۱۳۹۵: ۱۲۷) به‌کار رفته است. در این میان بیگ‌زاده و آرتا، در بیان این مطلب به مقالهٔ دکتر پارسا ارجاع داده‌اند.

دکتر پارسا اینگونه مطرح کرده‌اند که نویسندگان داستان‌های مینی‌مال به دلیل گرایش بیش‌ازحد به «ایجاز» همهٔ عناصر داستان را در کوتاه‌ترین و فشرده‌ترین شکل خود به‌کار می‌برند و به همین خاطر بعضی از عناصر داستانی مانند «گفت‌وگو»، «تلخیص» و «روایت» برجسته‌تر از دیگر عناصر به‌کار می‌روند. هر سه مقالهٔ دیگر نیز دقیقاً همین صحبت را تکرار کرده‌اند و همین سه عنصر را نیز نام برده‌اند؛ امّا حقیقتِ مطلب این است که هرچند «ایجاز» و «فشردگی»؛ ویژگی داستان مینی‌مال/ داستانک است و گرایش نویسندگان به «ایجاز» باعث برجسته‌ترشدنِ بعضی از عناصر می‌شود؛ ولی چرا فقط این سه عنصر باعث برجستگی شوند؟ چرا بقیّهٔ عناصر این چنین نباشند؟ نویسندهٔ داستان وقتی روی عنصری خاص تأکید بیش‌ازحد داشته باشد، خواه‌ناخواه، آن عنصر، برجسته‌تر از دیگر عناصر نمود پیدا می‌کند. ممکن است تأکید و توجّه نویسنده، به «شخصیّت‌ها» باشد یا به «گفت‌وگوها» یا به «صحنه» یا به... . مسألهٔ اصلی این است که نویسنده می‌خواهد چه بگوید؟ چگونه بگوید؟ و چه بکند؟ آیا می‌خواهد رفتارها را برجسته‌تر نشان دهد یا گفت‌وگوها را؟ فضا، یا حال‌وهوا را؟ شخصیّت‌ها را؟ یا...؟

در داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها چون همهٔ اجزاء و عناصر، فشرده و کوچک نشان داده می‌شوند، ضرورت ندارد که همهٔ عناصر با هم حضور داشته باشند؛ همچنانکه جدول شمارهٔ یک نشان می‌دهد، آثار بررسی‌شده بعضی از عناصر داستانی را ندارند و این نکته با آنچه دکتر پارسا گفته است: «گرایش بیش‌ازحد به ایجاز موجب می‌شود همهٔ عناصر داستان در کمترین شکل ممکن به‌کار گرفته شوند.» (۱۳۸۵: ۳۴) در تناقض است. نکتهٔ دیگر این است که گرایش به ایجاز و اختصار، به متغیّر بودن اجزاء و عناصر داستانی می‌انجامد و باعث برجسته‌ترشدن یک یا چند عنصر می‌شود؛ امّا اینکه کدام عنصر/ عناصر برجسته‌تر است، نکته‌ای متفاوت و متغیّر است و اشاره شد که باید دید تأکید خاصِّ نویسنده روی کدام عنصر/ عناصر است و اگر بر این باور باشیم که فقط سه عنصرِ (گفت‌وگو، تلخیص و روایت) برجسته‌تر هستند، سخن دقیقی نگفته‌ایم.

۲-۱-٤. رئالیستی‌بودن داستان‌های مینی‌مال

منتقدان، «رئالیسم» را به دو نوع متفاوت به‌کار برده‌اند: اوّل به‌عنوان یک نهضت رمان‌نویسی و دوم به معنی یک شیوهٔ ادبیِ متداول در نمایاندن زندگی و تجربهٔ انسان که در دوره‌ها و فرم‌های گوناگون ادبی وجود داشته‌است (آبرامز، ۱۳۸۴: ۳۱۳).

رئالیسم در مفهوم عامّ کلمه به هر شکل هنری اطلاق می‌شود که هدفش تقلید از واقعیّت باشد (کهنمویی‌پور و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۰۰) و در مفهوم خاصّ خود به گرایشی هنری اطلاق می‌شود که هدفش دریافت و درکِ واقعیّتِ خام و تغییرنیافته است (همان: ۷۰۲).

با مطالعهٔ آثار رئالیستی متوجّه می‌شویم که نکات زیر مورد تأکید و توجّه رئالیست‌ها بوده است:

– رئالیسم حرکتی در برابر مکتب رمانتیسم بود که به جای احساسات و درون‌گرایی رمانتیک‌ها به مشاهده و برون‌گرایی روی‌آورد.

– کشف و بیان و تجزیه و تحلیل واقعیّت‌ها به همراه جزئیّات آن از شیوه‌های متداول در این مکتب است.

– موضوع ادبیّات رئالیستی، جامعه و ساختارها و مسائل آن است.

– نویسندهٔ رئالیست از تظاهر به حضور خود در داستان و از فلسفه‌بافی و رازگویی‌های احساساتی پرهیز می‌کند.

– شخصیّت‌های داستان رئالیستی از میان مردم و از هر محیطی، حتّی مکان‌های پست جامعه انتخاب می‌شود.

– در تشریح صحنه‌های داستان‌های رئالیستی، شناخت جامعه و آشنایی با روحیّات شخصیّت‌ها مدِّ نظر است، نه چیز دیگر.

با تأمّل در نکات شش‌گانهٔ بالا، مشخّصه‌هایی چون: برون‌گرایی، مشاهده، تجزیه و تحلیل واقعیّت‌ها، پرداختن به موضوعات جامعه، حضور شخصیّت‌هایی از طبقات مختلف جامعه از مواردی هستند که در بعضی از آثار داستانیِ متون فارسی چون: *قابوس‌نامه*، *گلستان*، حکایات عبید زاکانی و... دیده می‌شود و ازاین‌رو می‌توان تعداد قابل‌توجّهی از این حکایات را با داشتن چنین ویژگی‌هایی و نیز برخورداری از ساختار داستان و داشتنِ عناصرِ ضروریِ تشکیل‌دهندهٔ داستان، داستانک یا مینی‌مالِ واقع‌گرا دانست؛ امّا

ویژگی‌های دیگری چون: درون‌گرایی، رازگویی‌های احساساتی، فضاهای رمانتیک، پرداختن به عوالم ماوراءالطّبیعه و سمبلیک‌بودن در بعضی دیگر از آثار ادبی، باعث می‌شود که آنها آثاری سوررئال، رمانتیک و سمبلیک نامیده شوند و این، همان نکته‌ای است که نویسندگان مقالات سیزده‌گانهٔ این تحقیق از آن غفلت کرده، به این بُعد داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها نپرداخته‌اند. حکایاتی از *تذکرةالاولیاء*، *کشف‌المحجوب*، *مقالات شمس*، و... از این مقوله‌ها هستند.

چکیدهٔ آراء نویسندگان مقالات - به جز پاینده، عبداللّهیان، روستا و رضی که کاملاً به ارتباط یا عدم ارتباط مینی‌مال/ داستانک با رئالیسم نپرداخته‌اند - دارای مشترکات و مفترقاتی است که خلاصه‌وار می‌آوریم.

مشترکات:

الف) ظهور و نفوذ رئالیسم در داستان از علل پیدایش مینی‌مالیسم است (پارسا، ۱۳۸۵: ۳۰؛ صادقی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۳۸۱ و ۳۸۷؛ سبزعلیپور و عبداللّهی، ۱۳۹۱: ۱۶۶؛ بیگ‌زاده و آرتا، ۱۳۹۵: ۱۲۶).

ب) مینی‌مالیسم را می‌توان نمودِ تجلّی دوبارهٔ رئالیسم و نقطهٔ مقابلِ خیال‌پردازیِ رمانتیسم دانست (پارسا: ۳۳؛ مبارک و نوری، ۱۳۹۴: ۱۲۶؛ بیگ‌زاده و آرتا: ۱۲۶).

پ) کوتاهی بیش‌ازحدّ داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها مجالی برای خیال‌پردازی رمانتیسم ایجاد نمی‌کند و به همین جهت این آثار، رئالیستی‌اند (محمّدی، ۱۳۸۸: ۳۰۶؛ صادقی‌نژاد: ۳۸۷).

ت) مینی‌مال‌ها آثاری رئالیستی‌اند (صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۳۷؛ محمّدی: ۳۰۶؛ مبارک و نوری: ۱۲۶).

ث) مینی‌مال‌ها رئالیستی‌اند؛ چون بیانگر زندگی روزمرّهٔ انسان‌ها هستند (مدرّسی و رضیئی، ۱۳۹۱: ۳۳۷).

ج) مینی‌مال‌ها رئالیستی‌اند؛ چون وقایعِ عینیِ اتّفاق‌افتادهٔ زندگی عرفا را بیان می‌کنند (سلیمی و قاسمی، ۱۳۹۳: ۱۰۸).

مفترقات:

الف) حکایات عرفا و به‌ویژه آنها که به کرامات مربوط است آثاری سوررئالیستی‌اند؛ چون کرامت و کشف و شهود، خارقِ عادت و مغایر با واقعیّت تجربی است (صابرپور: ۱۳۸).

ب) در داستانک‌ها/ مینی‌مال‌های *شاهنامه*، تصویرسازی بسیار خوب رخ نموده است، آنگونه که مخاطب، گویی خود شاهد اتّفاقات داستان است (مبارک و نوری: ۱۲۶).

تأمّل در مطالب نظریِ مرتبط با مکتب ادبی رئالیسم، نکات ظریفی را به ذهن متبادر می‌سازد که قابل‌توجّه است:

الف) هدف رئالیسم تقلید از واقعیّت است و سنّت را نفی می‌کند؛ زیرا سنّت‌ها، شکل‌های فرسوده و مستعملی هستند که از واقعیّت بشری، بیشتر و بیشتر فاصله‌گرفته‌اند (کهنمویی‌پور و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۰۰–۷۰۱).

نویسندگان مقالاتی که حکایات کلاسیک ادب فارسی (مینی‌مال/ داستانک) را بررسی کرده‌اند اغلب به این واقعیّت اعتراف کرده‌اند که این حکایت‌ها از مصادیق ادبیّات رئالیستی هستند. بسیاری از سنّت‌هایی که در این حکایت‌ها مطرح شده‌اند، هیچ فاصله‌ای با واقعیّت‌ها ندارند؛ چون علاوه‌بر آنکه خود، بخشی از زندگی گذشتهٔ جوامع را نشان می‌دهند، شیوهٔ زیست کنونی آن جوامع را نیز نشان می‌دهند که نوعی زندگی مسالمت‌آمیز با سنّت‌ها و باورها و حتّی خرافات است. بنابراین بخشی از واقعیّت‌های زندگی جوامع از طریق این گونه سنّت‌ها به نمایش عینی درمی‌آید. اگر پاره‌ای از این سنّت‌ها جنبهٔ ماوراء طبیعی داشته باشد، باز در محدودهٔ یکی از گونه‌های رئالیسم قرار می‌گیرد که نامش رئالیسم جادویی است. بنابراین داستان مدرن و حکایت‌های گذشته، هر دو می‌توانند همزمان رئالیستی و دربردارندهٔ ویژگی‌های جریان‌های ادبی و گرایش‌های هنری دیگر باشند. حکایت‌های بحث‌شده در مقالات مورد نظرِ این مقاله واجد چنین ویژگی‌هایی هستند و مباحث بعدی، این نکته را بیشتر روشن و تأیید می‌کند.

ب) رئالیست‌ها از همان آغاز، صحنه‌هایی از زندگی خرده‌بورژواها و مردم عادّی را انتخاب می‌کردند و به توصیف آن می‌پرداختند. آنها بیشتر به زندگانی اجتماعی و به عُرف و عادات مردم توجّه داشتند و می‌کوشیدند که هنر آنها برای اجتماع مفید واقع شود (سیّدحسینی، ۱۳۶۶: ۱۴۰–۱۴۱).

توصیف صحنه‌ها و شخصیّت‌ها و اعمال و رفتار آنها در هر اثر هنری (حکایت، داستان، نقّاشی و...) می‌تواند با تصویرسازی نیز توأم شود. توأمان‌بودن توصیف و تصویر، مجالی فراهم می‌کند که عناصر خیال مانند: تشبیه و استعاره و تناسب‌ها در اثر نمود پیدا کنند و همین عامل باعث ظهور و بروز

گرایش‌های هنری و ادبی و ازجمله رمانتیسم می‌شود. بنابراین داستان/ حکایت گاهی می‌تواند در آنِ واحد هم رئالیستی باشد و هم رمانتیک؛ یعنی تلفیقی از دو یا چند جریان و مکتب ادبی؛ البتّه با شدّت و ضعف متفاوت. کسانی که داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها را فقط رئالیستی می‌دانند و یا حکایت‌ها را سوررئال یا رمانتیک تلقّی می‌کنند، دقیق و جامع به بررسی این آثار نپرداخته‌اند و خلاقیّت‌ها و گرایش‌های چندجانبه و همزمانِ نویسندگان را به دو یا چند مکتب ادبی و هنری نادیده گرفته‌اند. برای مثال، سال‌ها بعد از رواج رئالیسم، این مکتب در ناتورالیسم نیز ظاهر شد؛ امّا رئالیست‌ها بعضی از ویژگی‌های این مکتب را رها و از آن امتناع کردند (کهنمویی‌پور و همکاران: ۷۰۵).

پ) حضور مفاهیمِ نمادینِ اشیاء در رمان‌های رئالیستیِ آغازین و ازجمله در آثار بالزاک[1]، مانند: «صندلی» به‌عنوان نمادِ انتظار و «پنجره» به منزلهٔ نمادِ عدمِ امکان خروج و... از نکاتی است که در داستان‌های رئالیستی دیده می‌شود و باز تلاقی دو جریان ادبی را نشان می‌دهد (همان).

مطلب فوق آشکارا ظهور و نمود مکتبی دیگر را در آثار رئالیستی تأیید می‌کند و باید بپذیریم که در آفرینش آثار هنری و خلّاق، محدودکردن آفرینندهٔ اثر و وادارکردن او به قرارگرفتن در یک چارچوب خاص و پیروی صِرف از آن، درست و علمی نیست. بروز و ظهور روزافزون دانش‌های بین‌رشته‌ای و بحث‌های فراوانی که امروزه در علوم بین‌رشته‌ای، در خصوص تأثیرپذیری و تأثیرگذاریِ متقابل مکاتب ادبی مطرح می‌شود، مؤیّد این نکته است که دانش‌ها و هنرها و به دنبال آن، آثار خلّاق و هنری و ادبی، روزبه‌روز به هم نزدیک و نزدیک‌تر می‌شوند و از هم تأثیر می‌پذیرند و در هم تأثیر می‌گذارند و به‌درستی این ویژگی، ریشه در گذشتهٔ فرهنگ و هنر و ادب ملّت‌ها دارد و از آن نشأت گرفته است. داستانک‌ها/ مینی‌مال‌ها نیز از این ویژگی و تأثیرگذاری‌ها و تأثیرپذیری‌ها به‌دور نیستند. حرف آخر اینکه قبول کنیم که داستانک/ مینی‌مال می‌تواند درعین‌حال که از زندگی مردم عادّی و یا خواصّ جامعه صحبت کند، می‌تواند و مُجاز است آن را در شکل هنری موردنظر خود (رئالیسم، سوررئالیسم، رمانتیسم، ناتورالیسم، سمبلیسم و...) ارائه دهد و بپذیریم که بعضی حکایت‌های مینی‌مال رئالیستی‌اند، پاره‌ای رمانتیک‌اند، تعدادی سوررئالیستی‌اند، برخی سمبلیک‌اند و... و حرف آخر اینکه در خلاقیّت و هنر و ادبیّات نمی‌توانیم و مجاز نیستیم مرز و محدوده مشخّص‌کنیم و آفرینندهٔ اثر را

1. Balzac

مجبور به پیروی صِرف از یک جریان ادبی و هنری کنیم و اثر او را فقط به یک مکتب ادبی نسبت دهیم. و آیا خلق شاهکارها چیزی جز عدول از هنجارها بوده است؟

۳. نتیجه‌گیری

آنچه در پایان این مقال، قابل ذکر و دارای اهمّیّت است، در موارد زیر خلاصه می‌شود:

الف) سابقهٔ تحقیقات تخصّصی در باب مینی‌مال/ داستانک در ایران به اواخر دههٔ ۷۰ شمسی می‌رسد؛ یعنی حدود بیست و چند سال پیش؛ حال آنکه در مغرب‌زمین، حدود ۶۰ سال پیش (اواخر دههٔ ۱۹۶۰) مطالعه و تحقیق در این زمینه شروع شده است.

ب) مینی‌مالیسم در مغرب زمین، ابتدا در هنرهای نقّاشی، مجسّمه‌سازی و معماری نمایان شده است و سپس به وادی ادبیّات و داستان راه یافته است؛ و اینک مینی‌مالیسم در بطن زندگی غربی‌ها رسوخ کرده، موردتوجّه خاصّ آنها قرار گرفته است. ساختمان‌ها کوچک و کوچک‌تر و امکانات زندگی بسیار مختصر شده است؛ ولی مینی‌مالیسم در ایران فقط در حیطهٔ داستان مطرح شده است و بس.

پ) کمینه‌گرایی و فشرده‌نویسی، سابقه‌ای دیرینه در ادبیّات فارسی و ادبیّات ملّت‌های دیگر دارد؛ ولی کشفِ قالب و ژانری جدید، نامگذاری این نوع ادبی، تعریف‌کردن و ساختارمندشدن آن، طرح‌شدنِ مباحث آن در مجامع دانشگاهی و علمی و... به‌طوری که مورد قبول خاصّ و عام باشد، از آنِ غربی‌هاست و تحقیقات ما تا حدود زیادی وامدار مطالعه و نوآوری‌های آنهاست.

ت) حکایات متون ادب فارسی- نظم یا نثر- در دارا بودن عناصر و ویژگی‌های داستان، مشترکات قابل‌توجّهی با مینی‌مال‌ها/ داستانک‌ها دارند و از این منظر در مطالعات تطبیقی موردتوجّه محقّقان و منتقدان قرار گرفته است و البتّه برخی از این حکایات در دارا بودن عناصر و ویژگی‌ها، به‌طور کامل با نمونه‌های غربی مطابقت می‌کنند.

ث) حکایات بررسی‌شده در مقالات فارسی با آنکه مشابهت‌های چشمگیری با مینی‌مال‌های غربی دارند؛ امّا تفاوت‌هایی نیز در آنها دیده می‌شود که این نکته بیشتر به عامل زمان و زبان مربوط است.

ج) از نظر ما، داستانک و مینی‌مال دو اصطلاح عام و خاصّ‌اند. داستانک‌ها در معنای عامّ خود مینی‌مال‌ها را هم در بر می‌گیرند که حجم اندک، مهم‌ترین ویژگی و ممیّزهٔ آنهاست؛ ولی در معنی

خاصّ خود، مینی‌مال به آن دسته از آثاری اطلاق می‌شود که می‌تواند کم‌حجم و از طرفی دارای ویژگی خاصّ و متمایزکنندهٔ فشردگی و سکوت باشد. پس هر مینی‌مالی، داستانک است؛ امّا هر داستانکی، مینی‌مال نیست.

چ) با مطالعهٔ مقالات منتشرشده در نشریّات، نکات زیر قابل تأمل بود:

*** مقالات مطالعه‌شده به دو دستهٔ کلّی قابل تقسیم است:**

– مقالاتی که نویسندگان به مطالعهٔ صِرفِ نوع ادبیِ مینی‌مال/ داستانک پرداخته‌اند. (۲ مقاله)

– مقالاتی که به مطالعهٔ تطبیقی قالب مینی‌مال/ داستانک با آثار داستانی ادبیّات کلاسیک فارسی پرداخته‌اند. (۱۱ مقاله)

** ساختار مقالات و تبویب و تنظیم آنها، تعاریف، نقل‌قول‌ها، شیوهٔ بررسی‌ها، چگونگی تحلیل‌ها و استنباط‌ها خیلی نزدیک و شبیه به هم و تا حدودی تکراری است.

*** تفاوت و تناقض آراء در باب تعاریف، ویژگی‌ها، حجم و تعداد عناصر تشکیل‌دهندهٔ مینی‌مال‌ها/ داستانک‌ها شایان تأمّل و قابل بحث است. این تناقض‌ها به عواملی چند مربوط است: پیشینهٔ تحقیق که بیش از ۹۰ درصدِ منابعِ آن فارسی است؛ محدودبودنِ منابع و مباحث نظریِ نوشته‌شده یا ترجمه‌شده دربارهٔ این نوع ادبی؛ کاستی‌ها و خَلط‌ها و خطاهای موجود در تعاریف یا تحلیل‌هایی که به آنها ارجاع داده شده است؛ اثر یا آثاری که در مقالهٔ چاپ‌شده موردمطالعه و تحلیل قرار گرفته است؛ محدودبودن یافته‌های علمیِ بعضی نویسندگانِ مقالاتِ چاپ‌شده در مباحث تئوریِ داستان.

کتابنامه

آبرامز، می یر هوارد. (۱۳۸۴) *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. چاپ اوّل. ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی. تهران: رهنما.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰) *ساختار و تأویل متن*. ج۱. تهران: نشر مرکز.

امین‌الاسلام، فرید. (۱۳۸۰) *نگرشی بر داستان‌های مینی‌مالیستی*. تهران: همداد.

ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴) *داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر*. چاپ اوّل. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

بارت، جان. (۱۳۷۵) «چند کلمه دربارهٔ مینی‌مالیسم». ترجمهٔ مریم نبوی‌نژاد. *فصلنامهٔ زنده‌رود*، (۱۴ و ۱۶)، ۳۹-۵۰.

بارت، جان. (۱۳۸۱) «سخنی کوتاه دربارهٔ مینی‌مالیسم». ترجمهٔ کامران پارسی‌نژاد. *ماهنامهٔ ادبیّات داستانی*، (۶۱)، ۶۱.

بیگ‌زاده، خلیل؛ آرتا، محمّد. (۱۳۹۵) «نقد تطبیقی حکایت‌های *بهارستان* جامی با داستان‌های مینی‌مالیستی». *فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی*، ۲۰ (۶۸)، ۱۱۷-۱۴۲.

پارسا، سیّد احمد. (۱۳۸۵) «مینی‌مالیسم و ادب فارسی». *فصلنامهٔ دانشگاه شهید باهنر کرمان*، (۲۰)، ۲۷-۴۸.

پاینده، حسین. (۱۳۸۵) الف. «ژانر ادبی داستانک و توانمندی آن برای نقد فرهنگ». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، (۱۲ و ۱۳)، ۳۷-۴۸.

پاینده، حسین. (۱۳۸۵) ب. *نقد ادبی و دموکراسی*. چاپ اوّل. تهران: نیلوفر.

پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۲) «داستان کوتاهِ کوتاه، مینی‌مالیسم و یا داستان *کارت‌پستال*». *ماهنامهٔ ادبیّات داستانی*، ۱۱ (۷۴)، ۵۸-۶۱.

جزینی، جواد. (۱۳۷۸) «ریخت‌شناسی داستان‌های مینی‌مال». *ماهنامهٔ کارنامه*، (۶)، ۳۳-۴۱.

حسینی سروری، نجمه. (۱۳۹۷) «بررسی انتقادی مقاله‌های علمی دربارهٔ مینی‌مالیسم در حکایت‌ها». *نقد ادبی*، ۱۱ (۴۳)، ۱۸۳-۲۱۵.

داد، سیما. (۱۳۷۱) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ اوّل. تهران: مروارید.

روستا، سهیلا؛ رضی، احمد. (۱۳۹۰) «نظام داستان‌پردازی در حکایت‌های کوتاه *کشف‌المحجوب*». *دوفصلنامهٔ ادبیّات عرفانی دانشگاه الزّهرا*، ۲ (۴)، ۸۷-۱۱۳.

سبزعلیپور، جهاندوست؛ عبداللّهی، فرزانه. (۱۳۹۱) «داستانک در حکایت‌های *قابوس‌نامه* و تطبیق آن با مینی‌مالیسم». *فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۵ (۱)، ۱۶۱-۱۷۲.

سعدی، شیخ مصلح‌الدّین عبدالله شیرازی. (۱۳۶۴) *گلستان*. به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ سوم. تهران: صفی‌علیشاه.

سلیمی کوچی، ابراهیم؛ قاسمی اصفهانی، نیکو. (۱۳۹۳) «کمینه‌گرایی در خرده‌حکایت‌های *تذکرة‌الاولیاء*، استراتژی زیبایی‌شناختی». *فصلنامهٔ ادب فارسی*، ۴ (۲)، ۱۰۱-۱۱۳.

سیّدحسینی، رضا. (۱۳۶۶) *مکتب‌های ادبی*. چاپ نهم. تهران: نیل و نگاه.

شریفی، محمّد. (۱۳۸۷) *فرهنگ ادبیّات فارسی*. تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۲) *داستان‌نویسی: شیوه‌ها و شاخصه‌ها*. تهران: پایا.

صابرپور، زینب. (۱۳۸۸) «داستان کوتاه مینی‌مالیستی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*، ۱ (۵)، ۱۳۵-۱۴۶.

صادقی‌نژاد، رامین. (۱۳۸۹) «مولانا و مینی‌مالیسم (بررسی داستان‌های مینی‌مالیستی در *دیوان کبیر*)». *فصلنامهٔ پژوهشنامهٔ ادب حماسی (فرهنگ و ادب)*، (۹)، ۳۷۹-۳۹۵.

عبداللّهیان، حمید. (۱۳۸۶) «داستان‌بیت؛ یک قالب داستانی تازه». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، (۱۵)، ۱۱۱- ۱۲۴.

کهنمویی‌پور، ژاله؛ خطّاط، نسرین‌دخت؛ افخمی، علی. (۱۳۸۱) *فرهنگ توصیفی نقد ادبی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

گوهرین، کاوه. (۱۳۷۷) «آیندهٔ رمان و شتاب زمان». *ماهنامهٔ آدینه*، (۷)، ۱۸-۲۰.

مبارک، وحید؛ نوری، مظفّر. (۱۳۹۴) «*شاهنامه* و داستانک، بررسی تطبیقی داستان‌های «بهرام و لنبک آبکش» و «که و مه» با قالب داستانی مینی‌مال». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، ۳ (۳)، ۱۲۱-۱۳۴.

محمّدی، برات. (۱۳۸۸) «مقالات شمس و مینی‌مالیسم». *فصلنامهٔ پژوهشنامهٔ ادب حماسی*، ۵ (۹)، ۲۹۹-۳۱۱.

مدرّسی، فاطمه؛ رضیئی، مهرویه. (۱۳۹۱) «ویژگی‌های مینی‌مالیستی در برخی داستان‌بیت‌های *دیوان مولانا*». *فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۵ (۴)، ۳۲۷-۳۴۲.

مؤذّنی، علی‌محمّد؛ زرگرزادهٔ دزفولی، نسرین. (۱۳۹۶) «خویشاوندی داستانک و حکایت با نگاهی بر *بهارستان* جامی». *فصلنامهٔ پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، ۶ (۱)، ۱-۱۵.

میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶) *ادبیّات داستانی*. چاپ اوّل. تهران: شفا.

میرصادقی، جمال. (۱۳۶۷) *عناصر داستان*. چاپ دوم. تهران: شفا.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۷) *راهنمای داستان‌نویسی*. تهران: سخن.

میرصادقی، جمال. (۱۳۹۲) *شناخت داستان*. چاپ اوّل. تهران: نگاه.

میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷) *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

References

ABRAMS, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms*. 3rd Edition. Tehran: Rahnama Publications.

Ahmadi, B. (1991). *The Text Structure and Textural Interpretation*. V 1. Tehran: Markaz publications. (In Persian).

Amin-ol-eslam, F. (2006). *An Attitude Towards Minimalist Stories*. Tehran: Hamdad Publications. (In Persian).

Irani, N. (1985). *Story: Definiitions, Tools and Elements*. 1st Edition. Tehran: Children and Adolescents intellectual development Center. (In Persian).

Barth, J. (1996). "A few words about minimalism. Translated by; Nabavi nejad, M". *Journal of Zenderood*, (14 & 16), 39-50. (In Persian).

Barth, J. (2002). "A short speech about Minimalism". Translated by; Parsinejad, K. *Journal of Fiction*, (61), P 61. (In Persian).

Beigzade, Kh., Arta, M. (2016). "Comparative Critique of *Baharestan* Jami's stories with minimalist stories". *Journal of Literary Research Text*, 20 (68), 117-142. (In Persian).

Parsa, A. (2006). "Minimalism and Persian Literature". *Journal of Banonar University of Kerman*, (20), 27-48. (In Persian).

Payande, H. (2006). A. "The Literary Genre of Storytelling and Its Ability to Critique Culture". *Jornal of Literary Research*, (12 & 13), 37-48. (In Persian).

Payande, H. (2006). B. *Literary Criticism and Democracy*. 1st Edition. Tehran: Nilofar Publications. (In Persian).

Parsinejad, K. (2004). "Short-Short Story, Minimalism or *Postcard Story*". *Journal of Fiction*, 11 (74), 58-61. (In Persian).

Gazini, J. (1999). "Morphology of Minimal Stories". *Journal of Karname*, (6), 33-41. (In Persian).

Herzinger, K. (1989). "Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes". *New Orleans Review*, 16 (3), 73-81.

Hosseini Sorori, N. (2018). "Critical Review of Scientific Articles on Minimalism in Anecdotes". *Literary Criticism*, 11 (43), 183-215. (In Persian) .

Dad, S. (1992). *Dictionary of Literary Terms*. First edition. Tehran: Morvarid Publications. (In Persian).

Rosta, S., Razi, A. (2011). "The System of Storytelling in Short Anecdotes of *Kashf ol Mahjob*". *Journal of Mystical Literature, Al-Zahra University*, 2 (4), 87-113. (In Persian).

Sabzalipour, J., Abdollahi, F. (2012). "The story in Qaboosnameh Anecdotes and Adaptation to Minimalism". *Journal of Persian Poetry and Prose Stylistics*, (Bahar e Adab) 5 (1), 161-172. (In Persian).

Saadi, A. Sh. (1985). *Golestan*. By: Kh. Kh. Rahbar. Third edition. Tehran: Safi Ali Shah Publications. (In Persian).

Salimi Kochi, I., Ghasemi Isfahani, N. (2014). "Minimalism in the Sub-anecdotes of Tazkerat ol Awlia, Aesthetic Strategy". *Journal of Persian Literature*, 4 (2), 101-113. (In Persian).

Seyyed Hosseini, R. (1987). *Literary schools.* Ninth edition. Tehran: Nil and Negah Publications. (In Persian).

Sharifi, M. (2008). *Dictionary of Persian Literature.* Tehran: Farhang-e Nashr-e No and Moien Publications. (In Persian).

Siri, Gh. (2004). *Storytelling: Methods and Features*. Tehran: Paya Publications. (In Persian).

Saberpour, Z. (2009). Minimalist Short Story. *Journal of Literary Criticism*, 1 (5), 135-146. (In Persian).

Sadeghinejad, R. (2010). "Mowlana and Minimalism (A Study of Minimalist Stories in the *Divan e Kabir*)". *Journal of Epic Literature (Culture and Literature)*, (9), 379-395. (In Persian).

Abdollahian, H. (2007). "Beyt Story, A New Story Form". *Journal of Literary Research*, (15), 111-124. (In Persian).

Kahnamouipour, J., Khattat, N., Afkhami A. (2002). *Descriptive Dictionary of Literary Criticism*. Tehran: University of Tehran Press. (In Persian).

Gowharin, K. (1998). "The Future of the Novel and the Acceleration of Time". *Journal of Adineh*, (7), 18-20. (In Persian).

Mobarak, V., Noori, M. (2015). "Shahnameh and shortstory, Comparative Study of the Stories of Bahram and Lonbak Abkesh and Keh and Meh with a Minimal Story Form". *Journal of Literary and Rhetorical Research*, 3 (3), 121-134. (In Persian).

Mohammadi, B. (2009). "Articles by Shams and Minimalism". *Journal of Epic Literature*, 5 (9), 299-311. (In Persian).

Modarresi, F., Raziee, M. (2012). "Minimalist Features in Some of Beyt Stories in *Divan-e Mowlana*". *Journal of Persian Poetry and Prose Stylistics*, (Bahar e Adab), 5 (4), 327-342. (In Persian).

Moazzeni, A., Zargarzadeh Dezfoli, N. (2017). "Kinship of Shortstory and Anecdote with a look at Baharestan e Jami". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 6 (1), 1-15. (In Persian).

Mirsadeghi, J. (1987). *Fiction*. First edition. Tehran: Shafa Publications. (In Persian).

Mirsadeghi, J. (1988). *Story elements*. Second edition. Tehran: Shafa Publications. (In Persian).

Mirsadeghi, J. (2008). *Story Writing Guide*. Tehran: Sokhan Publications. (In Persian).

Mirsadeghi, J. (2013). *Know the story*. First edition. Tehran: Negah Publications. (In Persian).

Mirsadeghi, J., Mirsadeghi, M. (1998). *Glossary of the art of Fiction*. Tehran: Mahnaz Book Publications. (In Persian).