پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۳) بهار ۱۳۹۵، صص ۱۵۵ – ۱۳۳

رسالهٔ قشیریه و مینی‌مالیسم

حمیدرضا فرضی،[۱] آرزو حسین‌پور چیانه[۲]

چکیده

در آثار منظوم و منثور کلاسیک فارسی به ویژه متون عارفانه و صوفیانه نمونه‌های بیشماری می‌توان یافت که کاملاً منطبق با ویژگی‌های سبکی داستان‌های مینی‌مال است. در این میان، برخی از حکایت‌های ابوالقاسم قشیری در رسالهٔ قشیریه برخی از ویژگی‌های داستان مینی‌مال را دارند. پژوهش حاضر برآن است تا به شیوهٔ تحلیلی – توصیفی به بررسی ساختار حکایت‌های *رسالهٔ قشیریه* و تطبیق آن با اصول داستان‌های مینی‌مال بپردازد تا علاوه بر ارائهٔ تصویری روشن از رگه‌های مینی‌مال‌نویسی در آثار ادبیات کهن نشان دهد که؛ اصول به کار رفته در ساختار حکایت‌های صوفیانه و عارفانهٔ این اثر از جنبه‌های بسیاری با اصول داستان‌های مینی‌مالیستی هماهنگ است و از این جهت نمونه بارزی از کوتاه‌گرائی محسوب می‌شود.

کلیدواژه‌ها: رساله قشیریه، مینی‌مالیسم، عناصر داستان، حکایت، ایجاز.

---

۱ . دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)
farzi@iaut.ac.ir
۲ . دانشجوی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
hoseinpor1393@gmail.com
تاریخ وصول: ۹۴/۰۸/۲۸ تاریخ پذیرش: ۹۵/۰۲/۱۵

مقدمه

ادبیات داستانی، همواره از جذابیّت‌های فراوانی برای نقد برخوردار بوده است و محققان از دیدگاههای مختلف به نقد آن پرداخته‌اند، یکی از این دیدگاهها بحث دربارهٔ محتوا و ساختار حکایتها است؛ حکایت، یکی از زیر مجموعه‌های ادبیات داستانی است که سابقه‌ای طولانی در تاریخ ادبیات دارد؛ حتی می‌توان ادعا کرد سابقهٔ آن از انواع ادبی دیگر، مثل شعر و نمایش هم بیشتر است. حجم قابل توجهی از نثر صوفیانهٔ فارسی به حکایت‌نویسی اختصاص یافته است. متون منثور صوفیانه، گنجینه‌های سرشاری از حکایت‌های بلند و کوتاه گوناگونی است که ضمن برخورداری از محتوای عالی در حوزهٔ ساختاری نیز جذابیت‌های خاص و قابل توجهی دارد. از بررسی حکایت‌های عارفانه روشن می‌شود که حکایت در پیدایش، شکل‌گیری و تکامل اندیشه‌های صوفیانه نقشی برجسته داشته است. «حکایات که همواره در بین مردم گسترش داشته، شنوندگان را به خود می‌کشیده و آن‌ها را مسحور می‌کرده‌اند. گوینده با استفاده از این نکته، در زیر پوشش حکایات و امثله، پایهٔ نظریهٔ لازم را می‌گذاشت و در کنار موضوع اصلی موعظهٔ خود، به تفسیر آن می‌پرداخت و از این رهگذر به آنچه می‌خواست، دست می‌یافت و تفسیر او به تفسیر اصلی امثله برای محافل بسیار وسیعی تبدیل می‌شد» *(برتلس، ۱۳۷٦: ٦٥)*. از این رو حکایات عرفانی مهم‌ترین ابزار در جهت رشد وگسترش اندیشه‌های صوفیانه و عارفانه در جامعهٔ روزگار خود بوده است.

ترجمهٔ *رسالهٔ قشیریه*، یکی از متون مهم عرفانی است. ژانر غالب این اثر، حکایت است. قشیری می‌خواهد به بیان مسائل عرفانی بپردازد. در نتیجه حکایت برای او وسیله‌ای می‌شود جهت بازتاب معانی عرفانی، تا خواننده راحت‌تر آن را دریابد. غرض اصلی قشیری از نقل چنین حکایاتی، برانگیختن تأمّل و تفکر خواننده، دربارهٔ پیام و مضمونی است که حکایت برای وی به همراه دارد. با کمی تأمّل در متن این اثر، به این نکته پی می‌بریم که حکایات قشیری، هدف اصلی خود را تأثیرگذاری بر مخاطب و القای مفاهیم عرفانی برای خواننده می‌داند. به کارگیری حکایت در راستای این هدف، راز جذابیّت اثر قشیری شده است. این اثر جدا از اینکه یک اثر عرفانی به شمار می‌آید، با در برداشتن

حکایت‌های بی‌شمار شکل روایتی برجسته‌ای پیدا کرده است. در واقع ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه، علاوه بر ارزش‌های محتوایی، از جهت ویژگی‌های داستان‌پردازی، دارای اهمیت فراوانی است. تحلیل حکایت‌های آن از دیدگاه عناصر داستانی، می‌تواند جنبه‌های ادبی پنهان در این اثر را آشکار سازد.

قشیری به ساختار حکایت و عناصر ضروری آن توجه نشان می‌دهد و به کمک شگردهای مختلف روایی، از حکایاتی طولانی، حکایتی چند سطری با جذابیت و گویایی می‌آفریند. از این رو برخی عناصر داستانی حکایات قشیری از قبیل کوتاهی حکایات، حذف زواید، محدودیت شخصیت‌ها، محدودیت زمان و مکان، گفتگو، پیرنگ ساده، داشتن بنیان روایی و... ساختار حکایت‌های قشیری را به ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مال نزدیک می‌کند. اما با این وجود تفاوت‌هایی نیز میان این دو نوع دیده می‌شود؛ صراحت قشیری در بیان پیام اخلاقی و عدم صراحت داستان مینی‌مال، بسامد بالای غافلگیری در داستان مینی‌مال و کاربرد کم این تکنیک در حکایات قشیری و تفاوت در گرایش زمانی از وجوه افتراق این دو است. همچنین غالباً «داستان مینی‌مالیستی روایتی رئالیستی از زندگی روزمره و وقایع دم دستی است» *(صابرپور، ۱۳۸۸: ۱٤۱)*، اما در رسالهٔ قشیریه حکایات به دو نوع واقعی و فراواقعی تقسیم شده‌اند، پیرنگ حکایات واقعی منطقی است، اما طرح داستان‌های فراواقعی بر اساس تصادف شکل گرفته است. بنابراین، بیشتر حکایت‌های قشیری داستان لحظه‌ها و حاصل موقعیت‌هایی است که صوفی یا قهرمان قصه با آن مواجه می‌شود. این موقعیت‌ها گاهی از ارادهٔ قهرمان خارج است و با خواست و ارادهٔ خداوند توجیه می‌شود.

رسالهٔ قشیریه در ادبیات عرفانی ما نقش مهمّی داشته و از اساسی‌ترین مآخذ کتاب‌های عرفانی، از جمله *کشف المحجوب* هجویری غزنوی بوده است. با وجود این به اندازهٔ کافی دربارهٔ آن تحقیق نشده است. در این مقاله حکایت‌های از رسالهٔ قشیریه که کم‌حجمی و ایجاز اصلی‌ترین ویژگی آن‌هاست با ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مالیستی تطبیق داده شده و بیشتر نظریهٔ وجود شباهت بین این دو گروه مطرح بوده است.

بحث و بررسی

الف) مینی‌مالیسم

زمانی که دوران مدرن به انتهای خود رسید و ره‌آوردهای عصر پسامدرن، سبک زندگی و نگرش انسان‌ها را در فضای تاریخی قرن بیستم متحول ساخت، هنر و ادبیات نیز خود را در مسیر تحول و تکامل قرار داد و شیوه‌ای نو به نام مینی‌مالیسم را بنیان نهاد، تا با بکارگیری ایجاز بتواند خود را با سرعت حاکم بر زندگی هماهنگ سازد. جنبش مینی‌مالیسم در اواخر دههٔ ۱۹۶۰م. در عرصهٔ هنر به ویژه نقّاشی و موسیقی در آمریکا پا گرفت و بارزترین مشخصّهٔ آن تاکید بر سادگی بیش از حدّ صورت، و توجه به نگاه عینی و خشک بود؛ آثار هنرمندان مینی‌مالیست گاهی کاملاً از روی تصادف پدید می‌آمد و گاه زادهٔ شکل‌های هندسی ساده و مکرّر بود *(جزینی، ۱۳۸۹: ۱۲)*. مینی‌مالیسم را در فارسی معادل «خُردگرایی و حداقل‌گرایی» دانسته‌اند *(واژه نامه هنر داستان‌نویسی، میرصادقی، ۱۳۷۷: ۸۹)*. این اصطلاح نخستین بار در مورد نمایش «نفس» ساموئل بکت، نمایش‌نامه نویس ایرلندی به کار رفت، «اثری که فاقد شخصیت و گفتگو بود و تنها سی ثانیه طول کشید» *(همان: ۸۱)*. کامل‌ترین تعریفی که می‌توان بر اساس ویژگی‌های در حال تکامل این داستان‌ها ارائه داد، چنین است:

مینی‌مالیسم در ادبیات، سبک یا اصلی ادبی است که بر پایه ی فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حد محتوای اثر بنا شده است. مینی‌مالیست‌ها در فشردگی و ایجاز تا آنجا پیش می‌روند که فقط عناصر ضروری اثر، آن هم در کوتاهترین و کمترین شکل باقی بماند. به همین دلیل برهنگی واژگانی و کم حرفی از محرزترین ویژگی‌های آثار آن‌ها به شمار می‌رود *(جزینی ، ۱۳۷۸: ۳۵)*.

کاملاً روشن است که این تاکید بر کوتاهی و ایجاز در داستان مینی‌مالیستی، نهایت اندیشه را می‌طلبد و سبب تمایز اساسی بین آن و داستان کوتاهِ کوتاه «از نظر ساخت، تکنیک، زبان، شیوهٔ بیان ماجرا و گفتگوهای موجود در اثر می‌گردد» *(همان: ۱۸)*. مینی‌مال یعنی حداقل و داستان مینی‌مال یعنی داستانی با حداقل عناصر ضروری و حذف هر گونه زوائد و مبتنی بر نهایت ایجاز. داستانک یا داستان کوتاهِ کوتاه نیز، نوعی داستان است موجزتر از داستان کوتاه (بین ۵۰۰ تا ۱۵۰۰ کلمه) که از شاخصه‌های داستان کوتاه به

گونه‌ای بسیار مختصر بهره می‌جوید *(روزبه، ۱۳۸٤: ۲۹)*. در کتاب "*راهنمای ادبیات*" نوشتهٔ هیوهلمن (H.Hellman) و ویلیام هارمن (W.Harman) نیز با کمی تفاوت، حد داستانک بین پانصد تا دو هزار واژه عنوان شده است *(هارمن و هلمن، به نقل از پاینده، ۱۳۸۵: ۳۸)*. روشن است که عنوان داستانک تنها ناظر به حجم اثر است، در حالی که مینیمالیسم سبکی از نگارش است و به رغم تأکید بر ایجاز و کوچکی به سنجش حجم اثر توجهی ندارد؛ چنان‌که برای مثال می‌توان به رمان‌های مینیمالیستی «آن بیتی» اشاره کرد *(صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۳۹)*.

تفاوتی دیگر نیز میان این دو نوع داستان به چشم می‌آید. داستانک همان‌گونه که در تعریف آن اشاره شد، همهٔ عناصر داستان را با ایجاز و اختصار با خود به همراه دارد. اما در مورد داستان مینی‌مال این‌گونه نیست. داستان مینی‌مال به دلیل اینکه مبتنی بر حداقل است، در بسیاری موارد – نه الزاماً همیشه- ناگزیر از حذف برخی عناصر داستانی است. عناصری هم‌چون کشمش، تعلیق و بحران معمولاً در داستان مینی‌مال مجال ظهور نمی‌یابند. این مورد را می‌توان در ارتباط با همان ویژگی ایجاز فوق‌العادهٔ داستان مینی‌مال در نظر گرفت.

ب) مینی‌مالیسم در ادبیات فارسی

در ادبیات فارسی، داستان مینی‌مالیستی پدیده‌ای جدید محسوب می‌شود و خاستگاه آن را مغرب زمین دانسته‌اند. اما با این وجود در ادبیات منثور و منظوم کهن فارسی، نشانه‌های فراوانی مبنی بر وجود مینی‌مالیسم که معنای «حداقل‌گرایی» *(سلیمانی، ۱۳۷۲: ۸۸)* را به دوش می‌کشد دیده می‌شود. اگر داستان مینی‌مالیستی به صورت کلی داستانی بسیار کوتاه با پیرنگی ساده شامل تنها یک حادثه یا کانون معنایی و شخصیت‌های محدود و اثری دفعی و واحد تصور شود، آن‌گاه می‌توان داستان مینی‌مالیستی را حتی در دورترین دوره‌های ادب فارسی نیز نشان داد *(صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۳۷)*. تنها کافی است مروری بر حکایات و داستان‌های ترجمهٔ *رسالهٔ قشیریه*، *کشف‌المحجوب*، *بستان العارفین*، *طبقات الصوفیه*، *تذکرة الأولیاء*، *اسرار التوحید* و آثار شیخ شهاب‌الدین سهروردی داشته باشیم تا به اهمیت و نقش داستان در این آثار پی ببریم. گنجینه‌های داستانی ارزشمندی که متأسفانه تا

کنون در شناخت و تحلیل ساختار داستانی آنها کار چندانی صورت نگرفته و همگی «با انگ افسانه بودن و فاقد ارزش داستانی و هنری بودن مورد بی توجّهی قرار گرفته است» *(اکرمی، ۱۳۸۹: ۱۸)*. شاید یکی از دلایلی که باعث عدم توجه به جنبه‌های ساختاری و تکنیکی این حکایات، به عنوان داستان کوتاه کوتاه شده است این باشد که اکثر این حکایت‌ها در کتاب‌هایی آمده‌اند که موضوع آنها عرفان و تصوف بوده است و به همین جهت، بیشتر محققان تنها به بعد عرفانی آنها توجه داشته و از جنبه‌های داستانی‌شان غافل مانده‌اند. با این اوصاف کاملاً روشن می‌شود زمانی که نویسندگان غربی این سبک ادبی را به جهانیان معرفی کردند از پدیدآورندگان اصلی آن در گسترهٔ ادبیات فارسی بی‌خبر بوده‌اند. ظاهراً «ادبیات امریکا در مقایسه با ادبیات مشرق زمین از جمله ایران، ادبیاتی بسیار جوان است و به همین دلیل در طول حیات کوتاه خود تجربیاتی را از سر خواهد گذراند که پیش از این ادبیات توانمند شرق آنها را آزموده است» *(گوهرین ، ۱۳۸۹: ۱۲)*. از این روی، باید دید داستان کوتاه ایرانی ضمن تأثیرپذیری از ادبیات غربی، چه تأثیرهایی از متون داستانی کهن فارسی گرفته است و برای پرباری و تکامل چه تأثیرهایی می‌تواند بگیرد. برای همین در این مقاله سعی شده است به حضور سبک مینی‌مالیسم و ظهورش در *رسالهٔ قشیریه* بپردازیم، زیرا دغدغه‌های قشیری برای القای مضامین عرفانی، موجب گرایش او به داستان و حکایت، یا به طور کلی شیوه‌هایی شده است که داستان نویسان در نوشتن داستان‌های خود به کار می‌گیرند.

حکایت‌های رسالهٔ قشیریه علاوه بر داشتن ارزش‌های محتوایی و بیان آموزه‌های دینی و عرفانی از جهت داستان پردازی قابل اهمیت است. موجز بودن، حذف حشو و زواید و داشتن درون مایه، پیرنگ ساده و... از برجسته‌ترین ویژگی‌های حکایات و قصه‌های رسالهٔ قشیریه است که به نوعی منطبق با شگردهای داستان‌های مینی‌مالیستی به شمار می‌رود. در ادامه سعی برآنست که چگونگی بیان حکایات و قصه‌ها در رسالهٔ قشیریه، همراه با ویژگی‌های داستان مینی‌مالیسم بررسی شود.

پ) ایجاز بیش از حد

مینی‌مالیسم برگرفته از هنرهای دیگر چون نقاشی، موسیقی، پیکرتراشی و امثال آن است و شعار مشترک همهٔ آنها تأکید بر ایجاز می‌باشد؛ زیرا آنان به شعار Less is more (کم، زیاد است) معتقدند. این گفته را که اولین بار روبرت براونینگ بر زبان آورد، شعار مینی‌مالیست‌ها در همهٔ عرصه‌های دیگر هنر می‌دانند *(پارسا، ۱۳۸۵: ۳۲)*. بارزترین ویژگی داستان‌های مینی‌مالیستی نیز ایجاز بیش از حد آنهاست، از آنجا که «ایجاز در بیان، حرف اول در خلق این قبیل داستان‌هاست لذا نویسندهٔ مینی‌مال باید از حشو و زواید بپرهیزد و کلمات را به گونه‌ای به کار برد که امکان حذف آن‌ها وجود نداشته باشد». *(گوهرین، ۱۳۸۹: ۹)*، شاخص‌ترین عنصر در حکایات رسالهٔ قشیریه نیز ایجاز و کلی گویی است. در واقع «کوتاه‌ترین داستان‌های عارفانه متعلق به ابوالقاسم قشیری است، داستان‌های او، در مواردی، معجزهٔ ایجاز بدون نقص است» *(ابراهیمی، ۱۳۷۰:۳۷۸)*. همین اصل مهم‌ترین نکته‌ای است که این حکایات را به داستان‌های مینی‌مالیستی نزدیک می‌کند. گرایش به مینی‌مالیسم موجب می‌شود از حداقل واژگان وحجم مطالب استفاده شود و این ویژگی در اغلب حکایات رسالهٔ قشیریه دیده می‌شود. از آنجا که هدف قشیری از بیان این حکایات تأیید و تفهیم مطالب عرفانی و تأثیرگذاری بر مخاطب بوده از این رو بنای قشیری در حکایات بر بیان ساده و مختصر بوده است برای همین در این حکایات از تمثیل‌های پیچیده و دیریاب خبری نیست؛ وقتی هدف از داستان پردازی القاء لذّت از طریق حوادث و ... نیست، نباید انتظار داشت که مؤلف اندیشه و تخیّل خود را صرف در به وجود آوردن داستانی با ساختار پیچیده کند، در عوض آنچه نیروی اندیشه و تخیّل او را درگیر می‌کند این است که چه داستانی بیافریند و مطالب را چگونه بپروراند که بتواند در دلالت ثانوی با معانی منظور نظرش منطبق گردد. نمونه‌های زیر نشان دهندهٔ ایجاز در حکایات رسالهٔ قشیریه می‌باشند:

عُتبهٔ الغلام را دیدند که عرق ازو فرو می‌ریخت در زمستان، گفتند این چه سبب است، گفت این جایگاهی است که اندرو به خدای عاصی شده‌ام. پارهٔ گل از این دیوار باز کردم تا میهمان دست بدان بشست و از خداوند این دیوار حلالی نخواستم. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۱٦۳)*

این حکایت که از ویژگی ایجاز برخوردار است در عین کوتاهی عبارت، در بر دارندهٔ پیامی بزرگ است و خوانندگان را به تقوی و ترس از حق فرا می‌خواند.

عیسی علیه السّلام به گورستانی بگذشت مردی از آن گورستانیان آواز داد، خدای وی را زنده کرد گفت تو کیی؟ گفت حمّالی بودم بارهای مردمان بر گرفتمی روزی پشتهٔ هیزم از آن کسی بر گرفتم خلالی از آن باز کردم تا بمرده‌ام مرا بدان مطالبت همی کنند. *(همان: ۱۷۳)*

قشیری از این حکایت خلاصه‌وار نیز برای بیان پیامی عمیق بهره برده و در این چنین عباراتی است که علاوه بر دریافت داستان و پندی بزرگ در دل قطره‌ای کوچک از جانب خواننده، نیز او را به مفهوم عبارت «خیر الکلام ما قلَّ و دلَّ» که از دیر باز در فرهنگ ما مصداق کاملی دارد، رهنمون می‌سازد. این حکایات در نهایت ایجاز در بر دارندهٔ معنا و مفهومی عمیق می‌باشند و با این ویژگی تا حدّی تحت عنوان داستان‌های مینی‌مالیستی می‌توان از آن‌ها یاد کرد.

ت) طرح (پیرنگ)

پیرنگ از دو واژهٔ پی (پایه، بنیاد) و رنگ (طرح، نقش) ترکیب شده و روی هم پیرنگ به معنای «بنیاد نقش» و «شالوده طرح» است *(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۱)*. منطق هر داستانی، مبتنی بر ترتیب و توالی بر حسب رابطهٔ علّت و معلولی بین حوادث است. یک حادثه در داستان از نقطه‌ای شروع می‌شود و به ترتیب سیر صعودی، بحران، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی، سیر نزولی و نهایتاً به نقطهٔ پایان می‌رسد. ای.ام.فورستر با تکیه بر نظریات ارسطو، تلاش کرد پیرنگ رمان‌های پیچیدهٔ امروزی را در یابد. در نگاه او روایت، نقل رشته‌ای از حوادث بر حسب توالی زمانی است؛ با در نظر گرفتن ریشهٔ انگیزه‌ها و روابط علّی و معلولی، می‌توان گفت که پیرنگ نقل حوادث هم محسوب می‌شود. برای نمونه، «قهرمان به زندان رفت و سپس پسرش هم به زندان رفت» فقط روایت است، اما «قهرمان به زندان رفت و سپس پسرش برای نجات او دستگیر شد و او هم به زندان رفت» پیرنگ است. همان‌طور که در مثال مشاهده می‌شود توالی زمانی در این عبارت حفظ شده است ولی عنصر سببیت هم در آن دیده می‌شود. در واقع، اگر بخواهیم روایت را پیدا کنیم، این پرسش را مطرح

می‌سازیم: «خوب بعد؟» *(اخوت، ۱۳۷۱: ۳۸-۳۷)* و اگر بخواهیم پیرنگ را بیابیم این پرسش را می‌کنیم: «چرا؟». بر اساس آنچه که گذشت می‌توان نتیجه گرفت که دیدگاه فورستر در بارهٔ پیرنگ در دو اصل زیر بیان می‌شود: «زمان (بعد چه؟)» و «سببیت (چرا)» *(اخوت، ۱۳۷۱: ۳۸)*. یعنی بر اساس نظر فورستر پیرنگ حاصل ترکیب زمانی و علّیت است. در پلات یا هستهٔ داستان روابط علّت و معلولی که در داستان وجود دارد باعث پیداشدن بافت و ساخت داستان شده و گره افکنی، کشمکش، تعلیق، نقطهٔ اوج و گره گشایی در آن طرح ریزی می‌شود. اما از آنجا که داستان مینی‌مال شکل فشرده و کوتاه شدهٔ داستان کوتاه است، از نظر ساختار روایی (خط سیر داستانی) شبیه به آن، اما از نظر حجم و میزان کاربرد عناصر داستانی با آن متفاوت است. داستان مینی‌مال از کمترین عناصر داستانی بهره می‌برد. «پیرنگ، شخصیت، عمل، زمان و مکان حداقل عناصر داستانی برای داستان شدن یک روایت هستند» *(عبداللهیان، ۱۳۸٦: ۱۱۱)*. این عناصر در داستان مینی‌مال به قوام و پایداری ساختمان آن می‌انجامد؛ به طوری که تمام این عناصر در ساختار داستان مینی‌مال دخیل هستند. داستان مینی‌مال طرحی ساده دارد؛ به گونه‌ای که آغاز و پایان آن بسیار به یکدیگر نزدیک است؛ از شگردهایی مانند «مقدمه‌گریزی، گفتگو، بازگشت به گذشته (فلاش‌بک)، انتخاب قصه‌های پرماجرا، استفاده از واژه‌ها و جملات کوتاه و پایان پرکشش» استفاده می‌کند. *(رضی و روستا: ۱۳۸۸: ۸۵-۸٤)*. داستان مینی‌مال مانند رمان و داستان بلند دارای مقدمه (آغاز)، کنش خیزان، اوج، کنش افتان و گره‌گشایی است و مانند داستان کوتاه با مقدمهٔ داستانی آغاز می‌شود. در داستان بلند و رمان مقدمه گاه صفحات زیادی از داستان را شامل می‌شود و معرفی شخصیّت‌ها و مکان و فضا و... همگی در مقدمه انجام می‌شود؛ ولی در داستان مینی‌مال این‌گونه نیست و راوی سریعاً وارد داستان می‌شود. در داستان مینی‌مال مقدمه معمولاً فشرده و در حد یک بند است و راوی گاهی بدون مقدمه وارد اصل داستان می‌شود. زمینه (مقدمه) در داستان «یعنی همان شرایط اولیه که داستان از نظر زمانی با آن آغاز می‌شود و هنوز حرکت و پویشی در آن رخ نداده است» *(عبداللهیان، ۱۳۸٦: ۱۱۵)*. پس از مقدمه حوادث داستان به سمت نقطهٔ اوج (کشمکش اصلی) حرکت می‌کنند. کشمکش در داستان «عبارت است از رویارویی دو نیروی متخاصم یا تعارض دو دیدگاه متباین» *(پاینده، ۱۳۸۵: ٤۰)*. در نقطهٔ اوج، تکلیف

کشمکش داستان روشن می‌شود. در این نقطه (اوج داستان) معمولاً شخصیت اصلی به موضوعی آگاهی می‌یابد یا چشمانش بر حقیقتی باز می‌شود که تا آن زمان از آن غافل بوده است. پس از نقطهٔ اوج، داستان به سمت شرایط اولیه باز می‌گردد و از میزان کشمکش آن کاسته می‌شود به این قسمت در داستان کنش افتان (حرکت به سمت شرایط اولیه) گفته می‌شود و در پایان گره داستان گشوده و داستان تمام می‌شود.

حکایت‌های رسالهٔ قشیریه نیز از نظر ساختاری و با اندکی تفاوت، شبیه داستان‌های مینی‌مال امروزی است. در این حکایت‌ها تعداد وقایع اندک است و برش‌هایی از زندگی را، آنچنان که هست، به نمایش می‌گذارند. برای نمونه در حکایت زیر:

از منصور مغربی شنیدم، رَحمَهُ اللّهُ، که درویشی به قبیله‌ای افتاد از قبیله‌های عرب، جوانی وی را مهمان کرد، این جوان او را خدمت همی کرد، اندر میانه بیفتاد و بیهوش شد. این درویش پرسید از حال وی، گفتند او را عم‌زاده‌ای است دلش به وی گرم است، این دختر در خیمه فراز رفت این جوان نگاه کرد دامنش بدید زهرهٔ وی آب شد. آن درویش به در خیمه شد گفت غریبان را در میان شما حرمت است به شفاعت آمده‌ام بر آن جوان رحمت کن که اندر حالی صعب است. آن زن گفت عظیم سلیم دلی، او را طاقت گرد دامن ما نیست، طاقت دیدار ما کی دارد. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۱۸۰)*.

در این داستان مینی‌مال از رسالهٔ قشیریه تمام عناصر داستان مینی‌مال از مقدمه‌چینی تا گره‌گشایی دیده می‌شود. ایجاز از ویژگی‌های اساسی داستان مینی‌مال است که در این داستان نیز دیده می‌شود. تعداد شخصیت‌ها سه نفر است: درویش، جوان عرب، دختر. رخدادهای داستان اندک است (افتادن درویش به قبیله‌ای از قبایل عرب، بیهوش شدن جوان عرب، شفاعت خواستن درویش از دختر). همچنین، بر خلاف داستان کوتاه و رمان – که تعداد صحنه‌ها و گفتگوها در آن زیاد است– در این داستان مینی‌مال از قشیریه سرعت حرکت روایی حوادث و ایجاز در گفتگو به خوبی نمایش داده شده است که اوج خصوصیات داستان مینی‌مال را می‌نمایاند. علاوه بر این تمام عناصر از مقدمه‌چینی و گره گشایی در آن دیده می‌شود:

مقدمه در این حکایت به شیوهٔ معمول در حکایت‌ها که معمولاً با عباراتی نظیر: نقل است که، روایت کنند که، حکایت کنند که، اندر حکایات یافتم که، شنیدم که و... شروع

می‌شود. سپس بسیار سریع و کوتاه، تصویری از صحنهٔ حکایت و شخصیت‌های آن ارائه می‌شود: از منصور مغربی شنیدم، رَحمَهُ اللّهُ، که درویشی به قبیله‌ای افتاد از قبیله‌های عرب، جوانی وی را مهمان کرد، این جوان او را خدمت همی کرد، اندر میانه بیفتاد و بیهوش شد. پس از مقدمه و آشنایی خواننده با صحنه و شخصیت‌های حکایت، موضوع اصلی داستان با طرح مشکل، پرسش یا معارضه و جدال شروع می‌شود و معمولاً با مکالمه گسترش می‌یابد و حکایت آمادهٔ ضربهٔ نهایی و سخن پایانی می‌گردد.

کنش خیزان: این درویش پرسید از حال وی.

اوج: گفتند او را عم‌زاده‌ای است دلش به وی گرم است، این دختر در خیمه فراز رفت این جوان نگاه کرد دامنش بدید زهرهٔ وی آب شد.

پس از طرح مشکل، معارضه یا جدال و گسترش آن، نوبت به بخش پایانی حکایت می‌رسد؛ تا شخصیت اصلی با انجام عملی یا ایراد سخنی آن مشکل را حل کند یا پاسخی مناسب و سکوت برانگیز دهد. این بخش از حکایت با تأثیرگذاری بر دیگر شخصیت یا شخصیت‌های حکایت همراه است. در حکایتی که این تأثیر گذاری را نداریم، حکایت در ذهن خواننده ادامه می‌یابد و وی وضعیت و حال شخصیت‌ها را در ذهن خویش مجسم می‌کند. این گونه حکایات خواننده را به تفکر وا می‌دارد، که از شگردهای جدید داستان نویسی محسوب می‌شود. به هر حال در بیشتر موارد، نویسندهٔ آگاه و ماهر، حکایت را با جمله یا تصویری زیبا و عمیق تمام می‌کند، تا حکایت با تأثیر بیشتری در ذهن خواننده جای بگیرد.

کنش افتان: آن درویش به در خیمه شد گفت غریبان را در میان شما حرمت است به شفاعت آمده‌ام بر آن جوان رحمت کن که اندر حالی صعب است

گره‌گشایی: آن زن گفت عظیم سلیم دلی، او را طاقت گرد دامن ما نیست، طاقت دیدار ما کی دارد.

با توجه به نوع داستان، ابراز پیام عرفانی و نمادین، نقطهٔ گره‌گشایی داستان است. در مجموع، این حکایت و سایر حکایت‌های رسالهٔ قشیریه مانند داستان‌های مینی‌مالیستی طرحی ساده دارند و برخی عناصر پیرنگ به اقتضای موقعیت در آنها به کار گرفته شده

است. بعضی حکایت‌ها نیز فراز و فرودی ندارند و هیچ گونه کنش و رخداد خاصی در آنها به چشم نمی‌خورد و به جای کنش داستان، گفتگو نقش ایفا می‌کند:

مردی پیش شبلی آمد، شبلی او را گفت، تو کیستی؟ گفت یا سیّدی من آن نقطه‌ام که در زیر با زده بود، شبلی گفت تو مهتر منی. چون خویشتن را مقامی نمی‌بینی. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۲۲۱)*

در بیشتر حکایات رسالهٔ قشیریه توالی زمانی و سیر خطی که بر اساس رابطهٔ علت و معلولی بنا شده به چشم می‌خورد. اغلب حکایات، دارای روایت خطی هستند، یعنی روایتی که از نقطهٔ مشخصی شروع می‌شود و پس از توقف در گرانیگاه کنش‌ها و تعلیق‌های از پیش تعیین شده در خطّ سربه‌راه و پیش روندهٔ داستان، سرانجام در نقطه‌ای پایان خود را اعلام می‌کند. معمولاً در این‌گونه روایت‌ها از تعدّد زاویهٔ دید یا پرش‌های خیره کنندهٔ زمانی و مکانی خبری نیست و هر عملی نتیجهٔ منطقی کنش پیش از خود و زمینهٔ موجّهی برای کنش‌های پس از خود است. به تعبیری روشن‌تر، «هیچ چرخشی در روایت ماجرا صورت نمی‌گیرد، در واقع قصه از وضعیتی پایدار آغاز می‌شود، به وضعیتی ناپایدار می‌رسد، و در وضعیت پایدار دیگری به پایان می‌رسد» *(حسینی، ۱۳۸٤: ۳۵)*. در مجموع، از مطالعهٔ ساختار حکایت‌های رسالهٔ قشیریه و تطبیق آن با الگوهای داستان معاصر مینی‌مالیستی روشن می‌شود که کوتاهی بیش از حد حکایت‌ها فرصت هرگونه پیچیدگی را از طرح داستان سلب می‌کند و بیشتر الگوهای ساختاری داستان مینی‌مال در حکایت‌های رسالهٔ قشیریه نیز دیده می‌شود.

ث) محدودیت شخصیت‌ها

قهرمان و شخصیّت، به افرادی اطلاق می‌شود که آفریدهٔ ذهن نویسنده در فضای داستان یا هر چیز دیگر است، به بیان دیگر، حوادث و ماجرای هر داستانی را، گروهی از افراد پیش می‌برند که به آن‌ها شخصیّت داستان می‌گویند. شخصیّت «از مهم‌ترین عناصر وجودی هر داستان است، به عبارت دیگر، یک داستان، بدون شخصیّت نمی‌تواند باشد» *(عبداللهیان، ۱۳۸٦: ۱۱٤)*. زیرا «مهم‌ترین عنصر منتقل کنندهٔ تم داستان و عامل مهّم طرح داستان، شخصیت داستانی است» *(یونسی، ۱۳۸٤: ۳۳)*.

داستان‌های مینی‌مال به دلیل کوتاهی بیش از حد، فاقد تعدد شخصیت است، شخصیّت‌های محدود آن نیز اغلب افراد عادی اجتماع را تشکیل می‌دهند *(جزینی، ۱۳۸۷: ۳۷)*. بین حکایت‌های رسالهٔ قشیریه و داستان‌های مینی‌مالیستی از نظر تعداد شخصیّت نیز با توجه به این نکته که شمار شخصیت‌ها در این نوع داستان‌ها معمولاً بیشتر از چند شخصیت نیست و شخصیت‌های اصلی و مهم آنهایی هستند که در پیرنگ نقش دارند *(پاینده، ۱۳۸۵: ٤٠)*، شباهت‌هایی وجود دارد. در اغلب حکایات رسالهٔ قشیریه دو شخصیت حضور دارند و در برخی از آن‌ها نیز سه شخصیت یا بیشتر دیده می‌شود. این نشان دهندهٔ آن است که حکایت‌های قشیریه ساختاری ساده دارند و قشیری بر اساس الگوی (شخصیّت + یک کنش + یک گفتگو) آنها را شکل داده است.

همان‌گونه که درداستان‌های مینی‌مالیستی چندان به جزئی نگری و ذکر حالات درونی شخصیت‌ها توجه نمی‌شود، قشیری نیز در رسالهٔ قشیریه به علت کوتاهی و فشردگی حکایات هر چند به صورت فشرده و مینی‌مالیستی، شخصیت حکایات خود را با استفاده از دو شیوهٔ مستقیم و غیر مستقیم معرفی می‌کند و در این راه از سه ابزار توصیف و گفتگو و کنش بهره می‌گیرد. در شیوهٔ اول که شیوهٔ مستقیم نامیده می‌شود، او با شرح و تحلیل اعمال، افکار و احساسات شخصیت‌ها، آنان را به صراحت به خواننده معرفی می‌کند؛ برای نمونه در حکایت زیر به صراحت شخصیت پسر ابوبکر قحطبی را معرفی می‌کند:

از استاد ابوعلی رحمه الله شنیدم که کسی در نزدیک ابوبکر قحطبی شد و ویرا پسری بود، و به بطالت مشغول بودی و اندرین وقت کی این مرد اندر آمد این شغل بر دست داشت و راه این مرد بر این پسر بود و برین حال با گروهی نشسته بود و آن همی ورزید، این مرد گفت مسکین این پیر بنگر که چگونه مبتلا شدست با این پسر و چون به نزدیک بوبکر شد او را چنان یافت کی گوئی که از آن خبر ندارد و از آنچه همی رفت از ملاهی و اباطیل، عجب بماند از آن، گفت فداء آن کس شدم کی اگر کوههای بزرگ بر هم کوبد اندر وی اثر نکند و قحطبی گفت ما را آزاد کرده‌اند از بندگی چیزها اندر ازل. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۹۵)*

در بیشتر حکایات قشیریه، شرح مستقیم، هر چند کوتاه وجود دارد؛ اما قشیری این شیوه را به تنهایی به کار نمی‌گیرد بلکه از شیوهٔ دوم که شیوهٔ غیر مستقیم نامیده می‌شود نیز

استفاده می‌کند و به نمایش اعمال و گفتار شخصیت‌ها می‌پردازد تا مخاطب به ویژگی‌های درونی و بیرونی شخصیت‌ها پی ببرد. از نمونه‌های این شیوه در رسالهٔ قشیریه می‌توان به حکایت‌هایی که در آنها از عنصر گفتگو استفاده شده است، اشاره کرد، در این قصّه‌ها گفتار شخصیّت‌ها به نمایش گذاشته می‌شود و کنش‌ها و رفتارهای آنان به تصویر کشیده می‌شود. اغلب شخصیّت‌ها در حکایات رسالهٔ قشیریه از نوع ایستا هستند؛ یعنی تحوّل و دگرگونی چشمگیری در طول حکایت برای آنان حاصل نمی‌شود. هر چند گاهی در این حکایات به شخصیت‌های پویایی نیز بر می‌خوریم که البته پویایی و دگرگونی آنها مربوط به نظم منطقی و روابط علّی و معلولی موجود در حکایت نیست، بلکه به سبب وجود اتفاقاتی نظیر کرامت بزرگان صوفیه، سخن یا رفتاری خاص دیده می‌شود. برای نمونه در حکایت زیر:

گویند علیّ بن عیسی برنشسته بود به موکبی عظیم و غربا می‌گفتند این کیست. زنی بر بام ایستاده بود گفت تا که گویند این کیست این بنده‌ای است از چشم خدای تعالی بیفتاده او را بدین مبتلا کرده است. علیّ بن عیسی بشنید و با سرای شد و از وزارت استعفا خواست و به مکّه شد و مجاور بنشست. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۲۰٤)*

در ابتدای حکایت با شخصیت وزیری دارای کوکبه و شکوه رو به رو می‌شویم که با شنیدن سخن زنی که بر بام ایستاده بود دچار تغییر و تحول می‌شود. تنها وجه افتراقی که بین داستان‌های مینی‌مالیستی و حکایات رسالهٔ قشیریه دیده می‌شود در این است که؛ شخصیت‌ها در داستان‌های مینی‌مالیستی افراد عادی اجتماعند در حالیکه در حکایات قشیریه معمولاً هر دو طرف گفتگو یا یکی از آنها افراد سرشناسی مانند عارفان نامدار، حکیم، پادشاه و ... هستند که به نام آنها نیز اشاره شده است.

ج) محدودیت صحنه‌پردازی

صحنهٔ داستان، محلی است که کنش داستانی در آن واقع می‌شود؛ زمینه‌ای است که اشخاص داستان نقش خود را بر آن بازی می‌کنند *(یونسی، ۱۳۸٤: ٤۲۹)*. کوتاهی داستان‌های مینی‌مالیستی سبب می‌شود که زمان حوادث در آنها بسیار کوتاه و تغییرات مکانی به ندرت صورت گیرد، بنابراین اغلب داستان‌های مینی‌مالیستی در زمانی کمتر از یک روز یا حتی چند لحظه اتفاق می‌افتد و تغییر مکانی هم بسیار ناچیز است. *(جزینی،*

۱۳۸۷: ۳۷). کوتاهی حکایات رسالهٔ قشیریه موجب شده است تا قشیری به جزئیات زمان و مکان وقوع حوادث توجّهی نداشته باشد و در بسیاری موارد، صحنه را با توصیف کوتاه و گذرا و به صورت غیرمستقیم مطرح می‌کند. در این حکایت‌ها درون مایه بیش از هر چیز دیگری مورد توجّه بوده است؛ از این‌رو قشیری در یادکرد زمان و مکان، عمدتاً جنبهٔ کیفی و مادی زمان و مکان را مد نظر دارد و به جنبهٔ عددی و کمی و فنی آنها وقعی نمی‌نهد. زمان در حکایات رسالهٔ قشیریه، حرکتی رو به پیش دارد و قشیری در حکایت‌های خویش کمتر خط پیش روندهٔ روایت و زمان خطّی آن را شکسته است به این معنا که در این حکایت‌ها حوادث به ترتیب وقوع زمانی مطرح می‌شوند و قشیری حوادث را بنا به میل و خواست خود نمی‌چیند بلکه همه چیز را بر اساس زمان اتفاق روایت می‌کند. تقریباً اغلب حکایات رسالهٔ قشیریه از این تسلسل زمانی برخوردارند و با رعایت ترتیب زمانی روایت شده‌اند و آغاز، میانه و پایانی دارند که به دنبال هم آمده‌اند. برای نمونه در حکایت زیر:

مُزین کبیر گوید اندر سفر بودم با خواصّ، کژدمی بر زانویش می‌رفت، برخاستم تا وی را بکشم، نگذاشت گفت دست بدار. همه چیزها را به ما حاجت باشد و ما را به هیچ چیز حاجت نیست. *(قشیری، ۱۳٤٥: ٤۹۳)*

تمامی وقایع، که ساختار کلی داستان را تشکیل می‌دهد با ترتیب طبیعی در پی هم آمده و هیچ برگشت و تغییر و تحوّل خاصی در زمان داستان رخ نداده است. در نیمی دیگر از حکایات که با ذکر زمان همراه است، زمان‌ها دقیق و جزئی روایت نمی‌شوند و با عباراتی مانند روزی، ساعتی، بعد چند روز، مدت‌ها و ... که عباراتی کلی و غیر صریح‌اند بیان می‌شوند. برای نمونه در حکایت زیر زمان در قالب عباراتی مبهم و کلی بیان شده است:

ابو سلیمان دارانی گوید به مکه مردی دیدم هیچیز نخوردی الا آب زمزم، روزی چند بگذشت، گفتم اگر این آب زمزم فرو شود چه خوردی، گفت برخاست و بوسه بر سر من داد و گفت جزاک الله خیراً، مرا راه نمودی که من چندین گاه بود زمزم را همی پرستیدم و برفت *(قشیری، ۱۳٤٥: ۲٥۳)*.

مکان در حکایات رسالهٔ قشیریه، اهمیّت کمتری در برابر زمان دارد. و بیشتر حکایت‌ها فاقد مکان هستند. در مابقی حکایت‌ها مکان‌هایی نظیر مکه، بصره، بغداد، مشق و... ذکر شده است. برای نمونه در حکایت زیر:

بوتراب نخشبی از بادیهٔ بصره به مکّه شد پرسیدند که طعام کجا خوردی؟ گفت از بصره به نباج آمدم طعام خوردم، پس بذات العرق و از ذات العرق اینجا، در بادیه دو بار طعام خورده بود. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۲۱۲)*

قشیری در ساخت حکایات خود، معمولاً، تلاش چندانی جهت فضاسازی نمی‌کند. فضا در درون واقعه ساخته می‌شود. *(ابراهیمی،۱۳۷۰: ۳۸۰)*. از این رو در حکایات قشیری به مکان با ذکر جزئیات آن پرداخته نمی‌شود اماگاهی برای وارد کردن مخاطب به فضای حکایت، و در برخی موارد برای هدایت مخاطب به سوی هدف مورد نظر، یعنی القای موضوع اصلی داستان، به این عنصر تا حدودی توجه نشان می‌دهد. برای نمونه در حکایت زیر:

ابراهیم اُطروش گوید به بغداد نزدیک معروف کرخی نشسته بودم، به دجله قومی جوانان بگذشتند در زورقی و دف همی زدند و شراب همی خوردند و بازی همی کردند، معروف را گفتند نبینی کی آشکارا معصیت همی کنند دعا کن بر ایشان، دست برداشت گفت یا رب چنان‌که ایشان را در دنیا شاده کرده‌ای ایشان را در آخرت شادی ده. گفتند یا شیخ دعائی کن بر ایشان به بدی، گفت چون در آخرت ایشان را شادی دهد، امروز به نقد توبه کرامت کند. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۲۰٦)*

در این حکایت، وضوح مکان در ابتدای وقوع ماجرا مهم است؛ از این جهت که با وارد ساختن مخاطب در فضای حکایت، القای مفهوم اصلی حکایت بهتر شکل گیرد.

چ) برخورداری از تم جذاب

یکی از ویژگی‌های مهم داستان‌های مینی‌مالیستی برخورداری از تم جذاب می‌باشد. این‌گونه داستان‌ها به دلیل نداشتن برخی عناصر داستان‌های سنتی، حتماً باید قصه‌ای جذاب برای گفتن داشته باشند. منظور از قصهٔ جذّاب، روایت یا ماجرایی جالب توجه است که ذهن خواننده را برای شنیدن تحریک می‌کند. قصه در داستان‌های مینی‌مالیستی مثل مادهٔ

منفجره است. به رغم این‌که این مواد کم است اما چون در محفظه‌ای کوچک و دربسته قرار می‌گیرد انفجار بزرگی ایجاد می‌کند. *(جزینی، ۱۳۸۷: ٤٠)*.

داشتن تم جذّاب از اساسی‌ترین عناصر در جلب خواننده برای حکایات و داستان‌هایی است که در آنها به سایر عناصر قصّه کمتر توجه می شود. این عنصر ویژگی بسیار مهم اغلب حکایات عرفانی از جمله حکایات رسالۀ قشیریه است، زیرا که حکایات عرفانی از دیدگاه ناقلان و خالقان آن‌ها علاوه بر آنکه ظرف بیان اندیشه است موجب تأثیرگذاری و پیدایش اندیشه‌های نو در مخاطبان است. این کارایی حکایت بر گسترش جهان‌بینی صوفیان در میان غیر صوفیان تأثیر حیرت انگیزی نهاده است.

ذوق یا ادرکات عرفانی قشیری که در ساخت روایی حکایت تنیده می‌شوند، در این قالب پخته نیز می‌گردند. به این سبب که او با اقناع، سر و کار دارد و بر اساس نقل و حکایت می‌اندیشد و با همین ابزار نیز اندیشه‌های خود را بیان می‌کند و هدف او رساندن مطلب مورد نظر به بهترین و ساده‌ترین وجه، به خواننده است بنابراین تم و درونمایه باید اصلی‌ترین دغدغه قشیری بوده باشد.

در رسالۀ قشیریه حکایات بسیاری در توضیح و تفسیر اصطلاحات عرفانی و پیوندهای درونی این مفاهیم آمده است و درون مایۀ بیشتر این حکایات برگرفته از موضوع‌های عرفانی و اخلاقی و مذهبی است. شیوۀ عارف این است که در شکل حکایت، از واقعیت‌های محسوس برای همگان، تفسیری دیگرگونه ارائه دهد. این تفسیر که همان اندیشۀ عارف است، تازه، جذاب، کل نگر، خالی از رنگ تحکم و رها از حکم دوپارۀ خوب و بد است و در قالب حکایت منتقل می‌گردد.

به تصویر کشیدن خلقیات گروههای مختلف جامعه، نمایش رفتار زاهدان ریایی، ذکر رفتار مردم در برابر پادشاهان و صریح گویی آنان خصوصاً در حکایاتی که یک طرف آنها اشخاص مشهور مثل عارفان و پادشاهان هستند از جالب‌ترین این تم‌هاست. برای نمونه در حکایت زیر:

عبدالله مبارک جایی می‌رفت وقت نماز اندر آمد از ستور فرود آمد تا نماز کند ستور اندر غلّه شد و آن دیهی سلطانی بود، عبدالله مبارک آن ستور بگذاشت و اندر ملک خویش نگذاشت و قیمت آن بسیار بود. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۱۷۱)*

ح) واقع گرایی

داستان‌های مینی‌مالیستی روایتی رئالیستی از وقایع و رویدادهای زندگی روزمره است و به دلیل کوتاهی و ایجاز بیش از حد مجالی برای خیال پردازی در آن وجود ندارد. در برخی حکایات رسالهٔ قشیریه نیز این ویژگی به چشم می‌خورد. برای نمونه در حکایت زیر:

قیس بن سعد بن عباده بیمار شد، دوستان به عیادت دیر شدند، پرسید که سبب چیست نا آمدن ایشان، گفتند شرم همی دارند از تو که ترا وام است بر ایشان گفت کم و کاست بادا مالی که از دیدار دوستان و برادران باز دارد منادی فرمود که هر که ما را مالی بسیار بر وی است از جهت من بحل است، شبانگاه چندان مردم آمدند بعیادت، خواستند که در سرای بشکنند از زحمت. *(قشیری، ۱۳٤٥: ٤٠٨)*

در برخی حکایت‌های عرفانی رسالهٔ قشیریه با جهانی روبه‌رو می‌شویم که عارف به سبب تزکیهٔ نفس و مراقبه، واقعیت‌هایی نادیدنی را درک می‌کند. در این فرآیند، دل عارف، جایگاه تجلی عینیاتی می‌شود که نه به چشم سَر که به چشم سِرّ دریافتنی‌اند. از این‌رو در برخی از این حکایات شاهد آمیختن واقعیت و تخیل به نسبت‌های گوناگون هستیم؛ این تخیل در ذهن و زبان راوی و مخاطبِ زمان خود، بخشی از واقعیت را شکل می‌دهد، اما در ذهن مخاطب امروزی، با شک و شبهه همراه است. «کادن» دربارهٔ این ویژگی می‌نویسد: «آثار صوفیانه و عرفانی شاید به مقولهٔ ویژه‌ای که می‌توان «فراواقعیت» نامید تعلق داشته باشند» *(کادن، ۱۳۸۰: ۳٦۳)*. از این‌رو پیوند برخی از حکایات رسالهٔ قشیریه با جهان فراواقعیت و بازگویی موضاعات آن از شنیدن نداهای غیبی، انجام اعمال خارق العاده، الهامات درونی و... به گونه‌ای است که مخاطب امروزی در وقوع آنها شک دارد اما برای نویسنده و خوانندهٔ گذشته در پس هر واژهٔ این گونه حکایت‌ها، باوری دیده می‌شود که از واقعی بودن این حکایت‌ها پرده بر می‌دارد.

خ) برجستگی برخی از عناصر داستان

در داستان‌های مینی‌مالیستی گرایش بیش از حد به ایجاز موجب می‌شود که از بسیاری از عناصر داستانی در کمترین شکل ممکن استفاده شود. از این جهت مینی‌مالیست‌ها بر

روی برخی عناصر همچون گفتگو، تلخیص و روایت تأکید بیشتری دارند، چرا که این عناصر، نقش سرعت بخشیدن در انتقال اطلاعات داستانی را به عهده می‌گیرند *(جزینی، ۱۳۸۷: ۳۹)*.

عنصر گفتگو نیز در حکایت‌های قشیری از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، زیرا این عنصر داستانی در اغلب حکایات قشیری حضوری برجسته دارد و در بسیاری موارد حکایت‌ها فقط با نقل گفتگوی شخصیت‌ها پیش می‌رود. تقریباً در تمامی حکایت‌های رسالۀ قشیریه از قابلیت‌های متعدد گفتگو، تلخیص و روایت استفاده شده است، در واقع ابزار قشیری برای روایت این حکایت‌ها نقل کردن است که حضور راوی در آن الزامی است. به طوری که خواننده حضور راوی را در تمام حکایت‌ها احساس می‌کند. اگر چه گفتگوهای دو طرفه نیز در آنها به چشم می‌خورند که آنها نیز جزء پیکرۀ روایت هستند و در ژرف ساخت حکایت، این خود راوی است که آنها را نقل می‌کند. قشیری حکایت‌هایی را نقل می‌کند که به گذشته مربوط است نه حال. از این رو دارای روایت خطی هستند و چرخشی در آنها به وجود نمی‌آید.

عبدالله بن عمر گوید رضی الله عنه که در سفری بود، غلامی را دید که گوسفند می‌چرانید، گفت ای غلام از این گوسفند یکی را بفروشی؟ گفت آن من نیست، گفت خداوندش را بگوی که گرگ برد. غلام گفت به خدای چه بگویم. به روزگاری دراز عبدالله عمر می‌گفتی که آن غلام گفت به خدای چه گویم. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۲۹۱)*

در اینجا نیز در یک لحظه داستان را از عناصر برجستۀ خلاصه گویی توأم با روایتگری برجسته ساخته است و با استفاده از اینهاست که پند و پیام اصلی را به مخاطب می‌دهد.

د) زبان بی‌پیرایه

زبان داستان پل ارتباط نویسنده با خواننده است و همۀ عناصر داستانی به شکلی از طریق زبان عرضه می‌شود. به همین دلیل گروهی آن را از جمله عناصر داستانی دانسته‌اند *(رضی و روستا، ۱۳۹۰: ۱۰۷)*. در داستان‌های مینی‌مال، توجّه به سبک زبانی اهمیّت بیشتری دارد. زبان این‌گونه داستان‌ها باید از چنان قدرتی برخوردار باشد که بتواند محدودیت‌های

ناشی از کمبود شخصیّت‌ها و حادثه‌ها را جبران کند. از این‌رو، در آنها واژه‌ها با دقّت انتخاب شده، به شکل مناسبی به کار برده می‌شوند *(رضی و روستا، ۱۳۸۸: ۸۲)*.

بی‌پیرایگی زبان، ویژگی مشترک دیگر حکایت‌های رسالهٔ قشیریه با داستان‌های معاصر مینی‌مالیستی است. قشیری برای این که بتواند از نگاه تازه و تجربه‌های عرفانی خود عباراتی با معنا و قابل درک بسازد به خلق حکایت روی می‌آورد و دریافت‌ها و تجربیات خود را در ساختار زبانی بی‌پیرایه و ساده موجودیت زبانی می‌بخشد و به دیگران انتقال می‌دهد.

قشیری ضمن رعایت سادگی و کوتاهی جملات، از واژگان مناسب و رسا استفاده می‌کند، ارتباط واژگان در حکایات قشیری به شکلی است که بیشترین معنی و مقصود به خواننده داده می‌شود، زیرا هدف او درگیر کردن مخاطب در شکل ظاهری کلام نیست، بلکه حکایت را به شکل ابزاری پر قدرت برای بیان ادراکات خود و پس از آن برای انتقال این درک به مخاطبان به کار می‌گیرد، از این‌رو زبان به کار رفته در حکایات جدی و ساده است. اغلب جملات کوتاهند و حذف اجزای جمله به قرینهٔ لفظی زیاد دیده می‌شود.

مردی زنی خواست، پیش از آنکه زن به خانه شوهر آمد ویرا آبله بر آمد و یک چشم وی به خلل شد، مرد نیز چون آن بشنید گفت مرا چشم درد آمد پس از آن گفت نابینا شدم، آن زن به خانهٔ وی آوردند و بیست سال با آن زن بود. آنگاه زن بمرد، مرد چشم باز کرد گفتند این چه حالتست گفت خویشتن نابینا ساخته بودم تا آن زن از من اندوهگن نشود گفتند تو بر همه جوانمردان سبقت کردی. *(قشیری، ۱۳٤٥: ۳۵۹)*

شایان عنایت است که بیان صریح و بدون پیچیدگی این حکایات‌ها در رسالهٔ قشیریه آیینه‌ای است که برشی از زندگی را بازتاب می‌دهد و پرهیز راوی از هر گونه اظهار نظر دربارهٔ وقایع، مشارکت جدی خواننده را در داستان الزامی می‌کند. این ویژگی در حکایات رسالهٔ قشیریه کاملاً منطبق با اصول داستان‌های مینی‌مالیستی است؛ چرا که «نویسندگان مینی‌مال، خلاقیت و ابتکار را به خوانندهٔ آثار خود هدیه می‌دهند. آنان اطلاعات و دانسته‌های خود را با خواننده تقسیم می‌کنند و از آنان می‌خواهند تا در درک مفاهیم به آنان یاری برسانند» *(پارسی نژاد، ۱۳۸۲: ۵۹)*.

نتیجه

مینی‌مالیسم (کمینه گرایی) گرایشی است که از حدود دههٔ ۱۹۶۰م. پا به عرصهٔ عالم ادبیات و هنر نهاد. این گرایش ابتدا در عرصه‌های مختلف هنر از جمله موسیقی، نقاشی، معماری و... تجلّی یافت و سپس ادبیات را تحت تأثیر خود قرار داد. مهم‌ترین شاخصه‌های مینی‌مالیسم در ادبیات رعایت ایجاز، طرح ساده، واقع گرایی، محدودیت زمان و مکان، شخصیت‌های معدود و برجستگی برخی از عناصر است.

امروزه مینی‌مالیسم را به مکاتب غربی و اروپایی نسبت می‌دهند و آن را مقابل «مفصل نویسی» یعنی ماکسی‌مالیسم قرار می‌دهند. ادبیات کلاسیک ایران چه منظوم و چه منثور مشحون از داستان‌های کوتاه و گاه بسیار کوتاه بوده است. داستان‌های کوتاه و بلند منظومه‌های نظامی، تمثیلات، قصص و حکایات مندرج در آثار سنایی و عطار و مولانا که از آنها برای بیان مفاهیم حکمی و عرفان خویش بهره گرفته‌اند و حکایات سعدی و جامی در گلستان و بهارستان و... همه نمونه‌های بارزی هستند که وجود کمینه گرایی و کوتاه نویسی را در گسترهٔ ادبیات کلاسیک ایران نشان می‌دهند.

رسالهٔ قشیریه مجموعه‌ای از زیباترین و عمیق‌ترین حکایت‌ها در مکتب عرفانی عملی و تعلیمی است که نویسنده ضمن آن با نگرش عمیق عرفانی و شناخت دقایق آن، برش‌هایی تأثیرگذار از زندگی صوفیان سده‌های آغازین تصوف را با زبانی ساده و موجز و بدون اظهار فضل و اطناب‌های بی‌جا به نمایش گذاشته است.

از بررسی ساختار حکایت‌های رسالهٔ قشیریه و تطبیق آن با اصول داستان‌های مینی‌مالیستی این نتیجه حاصل می‌شود که؛ ویژگی‌های آثار مینی‌مال جدید در حکایات رسالهٔ قشیریه معنا و تعریفی یکسان با داستان‌های مینی‌مالیستی مدرن دارند؛ هر چند این انطباق به صورت کامل نیست و در برخی جزئیات اختلافاتی از قبیل دوگانگی زمان، نوع شخصیت‌ها در آن دیده می‌شود، اما در مجموع می‌توان حکایات رسالهٔ قشیریه را از بارزترین نمونه‌های گزیده گویی و کوتاه نویسی در ادبیات کلاسیک ایران دانست که امروزه از آن به عنوان داستان‌های مینی‌مال یاد می‌شود.

منابع

۱- ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۰). *صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها*. تهران:انتشارات گستره

۲- اکرمی، محمدرضا. (۱۳۸۹). «*ساختمان وپیرنگ حکایت‌های تذکرهٔ الاولیاء*»، فصلنامهٔ پژوهشی تحقیقات زبان و ادب فارسی، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم، شماره مسلسل: پنجم ، ص ۳۶-۱۷

۳- ادواردویچ برتلس، یوگنی.(۱۳۷۶). *تصوف و ادبیات تصوف*، تهران: امیرکبیر

۴- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، تهران: نشر فردا

۵- پارسا، سیداحمد.(۱۳۸۵). «*مینی‌مالیسم و ادب پارسی (بررسی تطبیقی حکایت‌های گلستان با داستان‌های مینی‌مالیستی)*»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۰(پیاپی ۱۷)، ص۴۸-۲۷

۶- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). «*ژانر ادبی داستانک و توانمندی آن برای نقد فرهنگ*»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۲ و ۱۳ تابستان و پاییز، ص ۴۸-۳۷

۷- پارسی نژاد،کامران.(۱۳۸۲). «*داستان کوتاه کوتاه (مینی‌مالیسم) و یا داستان کارت پستال*»، ادبیات داستانی، سال یازدهم، شماره ۷۴، ص ۶۱-۵۸.

۸- جزینی، جواد. (۱۳۸۷). «*ریخت شناسی داستان‌های مینی‌مال*»،کارنامه، دورهٔ اول، شمارهٔ ششم، مرداد، ص ۴۱-۳۳

۹- ـــــــــــ. (۱۳۸۹). *آشنایی با داستان مینی‌مالیستی و پلیسی*، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول

۱۰- حسینی، محمد. (۱۳۸۴). *ریخت شناسی قصه‌های قرآن*، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ دوم.

۱۱- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۴). *ادبیات معاصر ایران*، تهران: نشر روزگار ، چاپ دوم

۱۲- رضی، احمد، روستا، سهیلا. (۱۳۸۸). «*کمینه گرایی در داستان نویسی معاصر*»، مجلهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ جدید. شمارهٔ ۳.

۱۳- ـــــــــــــــــ. (۱۳۹۰). «*نظام داستان پردازی در حکایت‌های کشف المحجوب*»، دو فصلنامهٔ علمی و پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء، سال دوم، شمارهٔ ۴، ۱۱۳-۸۷.

۱۴- سلیمانی ، محسن.(۱۳۷۲). *واژگان ادبیات داستانی*، تهران: انتشارات انقلاب اسلامی

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

۱۶- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۶). «*داستان بیت یک قالب داستانی جدید*». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۵. ص ۱۲۴-۱۱۱.

۱۷- قشیری، عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۴۵). *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه*، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب

۱۸- کادن، جان آنتونی. (۱۳۸۰). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*، تهران: نشر شادگان

۱۹- گوهرین ، کاوه. (۱۳۸۹). *داستان دوستان*، تهران: ققنوس .

۲۰- ــــــــــ. (۱۳۷۷). «*آینده رمان و شتاب زمان*».آدینه، شمارهٔ ۱۳۲ و ۱۳۳.

۲۱- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی ذوالقدر. (۱۳۷۷). *واژه نامه هنر داستان نویسی*، تهران: کتاب ممتاز

۲۲- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). *عناصر داستان*، تهران: انتشارات سخن، چاپ پنجم

۲۳- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). *هنر داستان نویسی*، تهران: انتشارات نگاه