تقدّمِ محتوا بر فرم در مینی‌مال‌های «مرزبان‌نامه و سیاست‌نامه»

فریبا نامداری[١]
شهین اوجاق‌علیزاده[٢]

چکیده

با کنکاش در آثار کلاسیکِ ایران، گاهی گونه‌های مدرنِ ادبی را می‌توان یافت که در تمامی اجـزای ساخت و بافت، کاملاً با آن آثار منطبقند؛ یکی از این گونه‌ها، داستانِ مینی‌مال اسـت و آن عبـارت است از داستانی کامل، در موجزترین سطحِ امکانی خود؛ این سـطح، شـاملِ بـاقی مانـدن ماهیـتِ داستان است. از طرفی در آثار کلاسیکِ ایران، اعمّ از نظم و نثر به علّتِ گره‌خوردگی ادب با انـواع اندیشه‌های دینی، مذهبی، عرفانی و حکمی، در بیشترِ موارد جنبهٔ محتوایی بر جنبهٔ ظاهری اثر غلبه دارد. این غلبه تا جایی است که حتّی در شعرهای کلاسیک ما، چنان محتوا پررنگ است کـه شـعر را به داستانِ منظوم شبیه می‌نماید. در این شرایط، داستان، که به طورِ ذاتی، بیانی محتوایی اسـت و فرم در آن بصورت بسیار ناملموس خودنمایی می‌کند بسیار مؤثّرتر از شعر، تحتِ تاثیر محتواسـت و جنبه‌های فرمیک داستان از جمله: پرداخت شخصیّت‌ها و امتزاج آن‌ها با محتـوا بصـورت بسـیار کلیشه‌ای در آمده است و در حدّ نقلِ قول‌های شبه مجهول بـه آن‌هـا بسـنده مـی‌شـود. البتّـه ایـن موضوع، سابقهٔ پژوهشی ندارد امّا در زمینهٔ مینی‌مال در ادبِ کلاسیک مقالاتی منتشر شده است. در این نوشتار با استفاده از روشِ تحقیق کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا، سـعی شـده اسـت کـه بـه ایـن چیرگی محتوا بر فرم، در سه ساحتِ کاراکترپردازی، طرح و درون‌مایه پرداخته شود.

کلید واژه‌ها: مرزبان نامه، سیاست نامه، داستان، مینی‌مال، فرم، محتوا.

---

[١]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.
[٢]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
alizade@riau.ac.ir

تاریخ وصول: ١٣٩٦/٠١/١٧ تاریخ پذیرش: ١٣٩٦/٠٥/٢٩

مقدّمه

مینی‌مالیسم (Minimalism) یا حداقل‌گرایی، جریانی هنری است که شاملِ استفاده از حداقلِ عناصر برای خلق اثر بوده، امروزه در بیشترِ مبادی هنری و ادبی جلوه نموده است. تجلّی این‌گونه از هنر در داستان، به صورتِ ایجازِ افراطی در متنِ داستان و مختصر نمودنِ همهٔ مبادیِ خلقِ عناصر و گاهی حذفِ برخی از عناصرِ داستان است.

استفاده از کمترین عناصرِ داستانی و به حداقل رساندنِ حجمِ داستان از بارزترین تکنیک‌های خلقِ این‌گونه داستان ها به شمار می‌رود؛ از این رو، تمامی اجزای داستان، تحتِ تاثیرِ این ایجاز قرار می‌گیرند. در این میانه، بسیاری از حواشی عناصرِ داستانی، مختصر می‌شوند یا به کلّی حذف خواهند شد. اگر چه مینی‌مالیسم در ادبیّاتِ غرب، پدیده‌ای جدید به حساب می‌آید، امّا در ادبیّاتِ کلاسیک ایران، نمونه‌های بسیاری را می‌توان یافت که به طورِ کامل با تعاریفِ ساختاری این نوع داستان، منطبق و از نظرِ فرم، گاهی بر نمونه‌های مدرنِ آن برتری‌هایی دارند.

از آن جا که ادبیّات ایران، معمولاً تحتِ تأثیرِ مفاهیمِ حکمی و فلسفی قرار داشته، کمتر دورانی را در تاریخ ادبیّاتِ ایران می‌توان یافت که آثارش، تحتِ تأثیر مستقیمِ مکتب‌های فکری و کلامی قرار نداشته باشد، بنابراین در بیشترِ موارد، جنبهٔ محتوایی آثار بر جنبهٔ ظاهری آن‌ها، غلبه و برتری داشته است تا جایی که بسیاری از آثارِ ادبی، چنان درگیر محتوا بوده‌اند که گاهی قالب در آن‌ها، بسیار کم رنگ و حتّی نادیده گرفته شده است. همین موضوع، بعنوان فرضیهٔ این نوشتار درنظر گرفته شده، اساسِ مقاله بر آن استوار است. شاهد این مدّعا، تمامی داستان‌هایی است که بدون توجّه به فرم در قالب‌های گوناگون شعری به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. در میانِ این اشعار، داستانک‌هایی نیز به چشم می‌خورند که مورد پژوهش قرار گرفته‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

به عنوان پیشینهٔ تحقیق در زمینهٔ شعر به مواردی چون: «مولانا و مینی‌مالیسم» (بررسی داستان‌های مینی‌مالیستی در دیوان کبیر) از رامین صادقی‌نژاد، در مورد آثار منثور به مقاله‌هایی چون

«مینی‌مالیسم در فیه ما فیه» اثر دکتر سیّدجعفر حمیدی یا «مقالات شمس و مینی‌مالیسم» از برات محمّدی و چندین نمونهٔ دیگر می‌توان اشاره کرد.

در این نوشتار، برای نشان دادن برتری محتوا بر فرم، نمونه‌هایی از داستان‌های مینی‌مال از دو کتاب انتخاب شده است؛ یکی کتابِ «سیاست‌نامه» اثر خواجه نظام‌الملکِ طوسی که از آثارِ مهمّ نثرِ فارسی قرنِ پنجم هجری است، موضوعِ آن در آیینِ فرمانروایی، کشورداری، اخلاق و سیاستِ پادشاهانِ پیشین می‌باشد و سبکِ نگارش آن ساده، روشن و خالی از تصنّع و تکلّف است و دیگر، کتابِ «مرزبان‌نامه» که در نیمهٔ اوّلِ قرن هفتم، سعدالدّین وراوینی آن را از زبانِ طبری به فارسی دری برگرداند. نثرِ آن به صورتِ مصنوع و به تقلید از کلیله و دمنه نوشته شده است؛ در واقع نویسندهٔ کتاب از طریقِ داستان‌های غیرمستقیم و از زبانِ حیوانات، پند و اندرزهای خود را به پادشاهِ زمان خود می‌گوید.

بررسی و تحلیلِ نمونه‌هایی از این داستان‌های کمینه‌گرا، به پاسخ این سوال‌ها کمک می‌کند که: حذفِ چه مؤلّفه‌هایی سببِ به وجود آمدنِ داستان‌های مینی‌مالِ مبتنی بر محتوا در این آثار شده است؟ و این نوع بررسی‌ها با روش‌های نقد جدید تا چه اندازه می‌تواند مفید باشد؟ چرا که اساسِ کارهایی از این نوع به صورتِ علمی، یک نوع نقدِ تأویل‌شناسانه است و به استخراجِ داستان‌های نهفته در این متون به صورتِ مجزّا از متنِ خودِ کتاب می‌انجامد، سابقهٔ این نوع تحقیق را می‌توان در فعالیّتِ علمی شارحانِ آثار منظوم و حکمی ایران یافت که به منظور ایجاد قشری از مخاطبین به استخراجِ داستان‌های کتاب‌هایی چون: شاهنامه، منطق‌الطّیر و بوستان و... پرداخته‌اند و با معرّفی ظرفیّت‌های ادبیّاتِ کلاسیکِ فارسی، سبب معرّفی این گنجینه‌های ارزشمند، مطابق با سلیقه و حوصلهٔ انسان امروزی شده‌اند.

مبانی نظری

الف) محتوا

بیان تعریفِ دقیقی از محتوا، خود مستلزمِ پژوهشی مفصّل است، امّا در این مجموعه، مراد از محتوا، **پیامِ حاصل از اثر است** که متّرتب بر مصداق‌های مستقیم و غیرمستقیم کلام است؛ از این

رو به یک تعریف از محتوا بسنده می‌شود: «داده‌های کلامیِ نمادین و ارتباطی» (کریپندورف،۱۳۹۱: ۲۳) یادآوری می شود که نگارنده، تفاوتی بینِ درون‌مایه و محتوا قایل نیست هرچند این دو از لحاظِ ماهوی، دارای تفاوت‌های اساسی هستند، امّا در این پژوهش ملاک، پرداختن به ماهیّتِ عبارات نیست؛ بلکه تحلیلِ مبحثِ غلبهٔ محتوا و درون‌مایه در آثارِ مینی‌مال است به همین جهت، واژهٔ محتوا با پیام، درون‌مایه، مضمون و موضوع مترادف گرفته شده است.

ب) داستان

از آن‌جا که داستانِ مینی‌مال نوعی از داستان است، بهتر است نخست تعریفی جامع به عنوانِ معیار سنجش از داستان ارائه شود. در این مورد شاید تعریفی از میرصادقی کافی باشد: «در معنای جامع به هر روایتی که خصلتِ ساختگی و ابداعی آن، بر جنبهٔ واقعی و تاریخی‌اش بچربد، ادبیّاتِ داستانی گفته می‌شود از این رو به ظاهر باید همهٔ انواعِ خلاّقهٔ آثارِ ادبی را دربرگیرد چه نثر چه نظم؛ امّا در عرفِ نقدِ امروز به آثارِ روایتی خلاّقهٔ منثور ادبیّات داستانی گویند... هر اثر روایتی به نثر خلاّقه‌ای که با دنیای واقعی ارتباطِ معناداری داشته باشد، در قلمروِ ادبیّاتِ داستانی قرار می‌گیرد.» (میرصادقی، ۱۳۹۲ :۲۳)

نکاتی که در این تعریف حائز اهمّیّت است نخست، **روایت** و سپس عنصرِ **خلق** در روایت است و در نهایت **ارتباط** با دنیای واقع؛ البتّه قیدِ معنادار برای ارتباط، بی‌شکّ برای پوشش دادن انواعِ داستان‌های سوررئال و خیالی است؛ امّا همان‌گونه که در تعریف آمده است این نوع داستان‌ها نیز رابطه‌ای معنوی با جهان واقع دارند چه، داستان، هرچند هم فرا واقع باشد باز جنبهٔ محتوایی آن با مقداری فاصله از واقعیّت سنجیده خواهد شد.

داستان، اثر روایی خلاّقه‌ایست که با جهانِ واقع رابطه‌ای معنادار دارد، امّا ساختِ این خلق با ارکانِ مختلفی از جمله روایت، راوی، کاراکتر، فضا، درون‌مایه، موضوع، زاویهٔ دید، صحنه، لحن، نماد و غیره امکان پذیر است. همان‌طور که گفته شد در داستانِ مینی‌مال، برخی از این عناصر قابل حذف هستند و مابقی به طرزِ افراط گونه‌ای موجز می‌گردند.

ج) داستانِ مینی‌مال و عناصر آن

در تعریفِ داستانِ مینی‌مال (داستانک) که بدنهٔ اصلیِ بیشترِ تعاریفِ داستانِ مینی‌مالی را تشکیل می‌دهد چنین آمده است: «داستانِ مینی‌مال نوعی جریانِ آگاهانه است در جهتِ خلقِ آثارِ داستانی که از واژگانِ اندک پدید آمده، تا از طریقِ آن، مباحث و مفاهیمِ بسیار عمیق و پیچیده مطرح گردد.» (پارسی‌نژاد، ١٣٨٧: ٧٢) در این تعریف و دیگر تعریف‌های همانندِ آن، صرفاً بر ایجازِ متن، سخن به میان رفته و این درحالی است که اصلی‌ترین تأثیرِ ایجاز در داستانِ مینی‌مال، تغییر و شکستِ فرمِ عناصر و گاه حذفِ برخی از این عناصر است. بنابراین در تعریفِ جامع و مانعی، داستانِ مینی‌مال را چنین می‌دانیم: «سبک یا اصلِ ادبی یا دراماتیک، مبنی بر کاهش دادنِ مفرطِ محتوای اثر به حداقلِ عناصر ضروری، معمولاً در قالبی کوتاه مثلِ شعرِ هایکو[١]، کلامِ قصار، قطعهٔ کوتاه نمایشی یا تک‌گویی است. این سبک از پیکر تراشی عاریه شده است.» (کادن، ١٣٨٠ :٢٤٣)

نویسندگانِ مقالاتِ علمی- ادبی، تفاوت‌های زیادی را میانِ سبک، شیوه، گونه و نوع برشمرده‌اند؛ برای نمونه «محمّدتقی بهار» در کتابِ «سبک شناسی» چنین می‌نویسد: «در عرفِ ادبیّات، نباید نوع را با سبک اشتباه کرد، چه، نوع، عبارت است از شکلِ ادبی که گوینده یا نویسنده به اثر خود می‌دهد؛ مثلاً در ادبیّاتِ اروپاییان گفته می‌شود: انواع درام- انواعِ خنده آور، پس شکلِ ظاهری یک اثرِ ادبی، جزو نوع محسوب می شود، بنابراین سبک، هم فکر، هم جنبهٔ ممتاز آن و هم‌طرز تعبیر را در نظر می‌گیرد، در صورتی که نوع، فقط طرزِ انشا را بیان می‌کند. با ذکر این مقدّمه باید دانست هیچ‌گاه نوع از سبک و سبک از نوع بی نیاز نیست...» (بهار، ١٣٩٠، ج٢: ١٦) با بیانِ این مطلب متوجّه می‌شویم که بررسی این تفاوت‌ها به توضیحات یک یا دوبندی ختم نخواهد شد؛ بنابراین، در این نوشتار برای جلوگیری از چالش‌های مربوط به تفاوت‌های لغویِ سبک، شیوه و سایرِ واژگانِ از این دست، نگارنده به اغماض مینی‌مال را سبک می‌نامد و جایگاهِ ادبیِ آن، در ادبیّاتِ فارسی از دیدِ وی «**نوع ادبی**» است.

---

[١] - هایکو: کوتاه‌ترین گونهٔ شعری در جهان است که مبدعِ آن ژاپنی‌ها هستند. هایکو، نه وزن دارد و نه قافیه و آرایه‌های کلامی در آن به ندرت به کار می‌رود. (سی‌بیوکانن، ١٣٦٩: ١٢)

با گذار ازین مقوله، به نکتهٔ مهمّ اختصار و ایجاز در این نوع ادبی اشاره می‌کنیم و به این بحث می‌پردازیم که تقلیلِ عناصرِ ذکر شده و چگونگی این تقلیل یا حذف به چه صورت است و حدّ آن تا کجاست.

در توضیحی جامع، می‌توان چنین در نظر گرفت: سه‌رکنِ شخصیّت‌پردازی، پیرنگ و درون‌مایه از ماهیّاتِ داستانِ مینی‌مال است و ایجازِ موصوف نمی تواند در صددِ حذف این سه عنصر برآید چراکه ماهیّتِ داستان بودن را در داستانِ مینی‌مال خدشه‌دار نموده، نوشتار را به گونه‌ای دیگر از ادبیّات تبدیل می نماید؛ پس برای حفظِ ماهیّتِ داستان، قطعاً سه عنصرِ کاراکتر، پیرنگ و درون‌مایه برای ایجاد و خلقِ اثر لازم است و اگر چه داستانِ مینی‌مال می تواند در صددِ حذف و اختصارِ عناصرِ غیرضروریِ داستانی برآید امّا باید به این سه عنصر، متعهد مانده به مثابهٔ ارکانِ مهمِّ کار، آن‌ها را حفظ و ارائه نماید.

د) شخصیّت‌پردازی

یکی از ارکانِ ماهویِ داستانِ مینی‌مالیستی، شخصیّت‌پردازی است. از مهمّ‌ترین تعریف‌های شخصیّت که قابلِ تسرّی در داستان است، می‌توان به تعریفِ ابراهیم یونسی اشاره کرد: «شخصیّت، عبارت است از مجموعهٔ غرایز، تمایلات، صفات و عاداتِ فردی، یعنی مجموعهٔ کیفیّات مادّی، معنوی و اخلاقی که فرایندِ عملِ مشترکِ طبیعتِ اساسی و اختصاصاتِ موروثی و طبیعتِ اکتسابی است و در کردار، رفتار و گفتارِ فرد جلوه می‌کنند و وی را از دیگر افراد، متمایز می‌سازند.» (یونسی،۱۳۹۲ :۲۸۹) این تعریف به جنبه‌های اساسی یک کاراکتر به خوبی اشاره دارد و در داستان، تقریباً همهٔ این ویژگی‌ها بایستی قابلِ حمل بر شخصیّتِ داستانی باشد و به عبارتی، کاراکتر باید دارای تمامِ جنبه‌های مورد نظر باشد.

در واقع «اشخاصِ ساخته شده‌ای را که در داستان، نمایشنامه و ... ظاهر می‌شوند شخصیّت می‌نامند.» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۸۳,٤) این عنصر عبارت است از خلقِ شخصیّت‌های معیّن با ویژگی‌های ظاهری و باطنی مشخّص که لزوماً دارای پیامی ویژه هستند. امّا این عنصر با این تعریف، بیشتر مختصِ رمان است. «در داستانِ کوتاه، غالباً مجالی برای شخصیّت‌پردازی نیست و

شخصیّت‌پردازی بیشتر در رمان اهمّیّت دارد. وسعتِ زمانی رمان اجازه می‌دهد نویسنده شخصیّت‌هایش را پرورش دهد.» (فرهنگی، ١٣٨٢: ٣٢) به همین دلیل کاراکترپردازی در داستان‌های مینی‌مال ویژگی‌های خاصِّ خود را دارد. «در داستانِ مینی‌مال، شخصیّت، موردِ بررسی و عرضه قرار نمی‌گیرد؛ چراکه مجالی برای معرّفی شخصیّت نیست. شخصیّت‌های داستانِ مینی‌مال، به مانندِ بازیگرانی که تنها یک تک نقش را بازی می‌کنند، سریع از صحنه دور و پنهان می‌شوند و در واقع، آمدنشان تنها برای عرضهٔ اتفاقی است که قرار است یک لحظه، سایه‌وار بیاید و برود.» (خادمی- کولایی، ١٣٩٣: ٩٦)

بنابر آن‌چه گفته شد در داستانِ مینی‌مال، مجالی برای پرداختِ شخصیّت و پرداختن به کم و کیفِ آن نیست و کاراکترِ این گونه داستان‌ها، بیشترِ اوقات، ایستا و عاری از هر نوع تکّلفِ داستانی هستند و به عبارتی نوعی مکمّلِ روایت به شمار می‌روند.

البتّه هنرِ داستان‌نویس در این گونه داستان‌ها این است که با برگزیدنِ نامِ مناسب برای کاراکتر، بیشترین سطحِ امکانیِ تناسبِ نام با تنهٔ داستان را بیافریند و جالب این‌جاست که در داستان‌های مینی‌مالِ کلاسیک، حتّی تا این اندازه نیز به شخصیّت‌پردازی توجّه نشده است و گاهی احساس می‌شود ذکرِ نامِ کاراکتری بخصوص، فقط قیدِ تاریخی است و از جهتِ استنادی اهمّیّت دارد و شخصیّت، هیچ جایگاهی از نظرِ محتوایی در اثر ندارد.

برای مثال در داستانِ: «اسکندر که دارا را بکشت، سبب آن بود که وزیرِ دارا، در سر، سر و دل با اسکندر یکی کرد. چون دارا کشته شد، اسکندر گفت: «غفلتِ امیر و خیانتِ وزیر پادشاهی ببرد.». (نظام الملک، ١٣٧٠: ٣٤)

در این نمونه «اسکندر» بیشتر جنبهٔ اشاره به بازه‌ای زمانی یا روحیاتی خاصّ دارد و تناسب این نام با محتوا به سابقهٔ ذهنیِ مخاطب با این نام برمی گردد. از ویژگی‌های این نام، می‌توان مواردی چون: جهانگیری، قدرت، شاید ظلم و از این گونه صفات را نام برد و بدیهی است که بخش مهمّی از محتوا در خودِ این نام مستتر است و این انتقالِ محتوا از طریقِ صِرفِ نام، دستخوشِ جنبهٔ تلمیحی نامِ اسکندر نیز می‌باشد. خالقِ داستان به پرداختِ کاراکتر نو ظهور روی

نیاورده، توانسته است بخشی از محتوا را از طریق ظرفیتِ تلمیحی نامِ شخصیّت انتقال دهد و بر مبنای آن‌چه گفته شد جنبهٔ محتواییِ نام، بر جنبهٔ فرمیک برتری دارد.

نمودِ غلبهٔ محتوا این است که با دیدنِ نامِ اسکندر، ناخودآگاه ذهنِ مخاطب به جنگ، خونریزی، امورِ کشوری و از این نوع مفاهیم کشیده می‌شود و در واژگانِ بعدی داستان، به مکاشفهٔ انتظاراتِ ذهنی پرداخته می‌شود؛ به عبارتی انتظاراتی که از دیدنِ نامِ اسکندر در ذهن ایجاد می‌شود در واژه‌های بعدی از قبیلِ کشتن و تصرّف و غیره به منصّهٔ ظهور می‌رسد.

غالبِ داستان‌هایی که شخصیّت داستان، از اعلامِ مشهور است این گونه ساخته شده‌اند که واژهٔ اسمی کاراکتر، زمینه‌ساز بخش مهمّی از محتوا در ذهنِ مخاطب باشد. این تکنیک در غالبِ داستان های مینی‌مالِ کلاسیکِ طنز، از جمله طنزهای عبیدِ زاکانی به چشم می‌خورد. در مواردی که داستان با نام‌هایی چون: «جحی»، «بهلول»، «ابوبکر ربابی» و اعلامی این گونه شروع می‌شود، بخشِ مهمّی از طنّازیِ شخصیّت به دلیلِ شناختِ قبلی مخاطب، در ذهنِ او شکل می‌گیرد و خواننده پس از دیدنِ نامِ کاراکتر، به فراخورِ زمینهٔ فکری و شناختی که از آن نام دارد، منتظرِ مفاهیمی با چاشنی تناقض، حاضر جوابی، تمسخر و از این نوع خواهد بود.

نمودِ دیگری از محتوا محوری در مورد شخصیّت‌پردازی در داستان‌های مینی‌مالِ کلاسیک، استفادهٔ کلیشه‌ای و زاید از نامِ کاراکتر است. در این موارد، نه تنها شخصیّت نقشی در داستان و محتوا ندارد بلکه نامِ او نیز بیانگرِ هیچ موضوع، سابقهٔ ذهنی و اشارهٔ خاصّی نمی‌باشد. پرداختِ کاراکتر به هیچ‌وجه صورت نمی‌گیرد و تمام موجودیّتِ کاراکتر در حدِّ یک نامِ بی‌معنا خلاصه می‌شود.

از این نوع: «....زنی بود هنبوی نام، روزی قرعهٔ قضای بد بر پسر و شوهر و برادر او آمد. هر سه را باز داشتند تا آن بیدادِ معهود بر ایشان برانند. .....» (وراوینی،۱۳۸۹: ۵۰)

در این نمونه، نامِ شخصیّت کوچکترین نقشی در ساخت و بافتِ داستان ندارد و حتّی مانندِ نمونهٔ قبلی دارای خاصیّتِ تلمیحی نیز نمی‌باشد. در این موارد، نویسنده نوعی پر کردن خلاء را در نظر دارد و ذکرِ نامِ کاراکتر برای او چون انجامِ تشریفاتی اجباری و زائد می‌نماید، شاهدِ این مدّعا، عدمِ وجودِ نقشِ ساختاریِ نامِ کاراکتر در داستان است. برمبنای عرف و اصولِ خلقِ داستان که

بایستی کاراکتر نه تنها زمینه‌ای برای فهم محتوا باشد، بلکه این پرداخت بایستی تا اندازه ای پررنگ صورت پذیرد که شخصیّت، اعمّ از بارِ معنایی نامش و یا کم و کیفِ شخصیّتش، سازندهٔ بخشِ مهمّی از محتوا باشد. امّا در نمونهٔ موردِ بحث، کاراکتر بیشتر مکمّلِ روایت است و گویی فقط نوعی جبرانِ نقیصهٔ روایی است و هیچ بارِ محتوایی بر دوشِ او نیست به گونه‌ای که اگر هر نام یا شخصیّتِ دیگری را جایگزین گردانیم خدشه‌ای به محتوای اثر وارد نمی‌شود.

همچنین در این نمونه: «داستان گفت: شنیدم که وقتی دزدی عزم کرد که کمند، بر کنگرهٔ کوشکِ خسرو اندازد و بچالاکی در خزانهٔ او خزد. مدّتی غوغایِ این سودا، در و بامِ دماغِ دزد فرو گرفته بود و وَعای ضمیرش ازین اندیشه ممتلی شده. طاقتش در اخفای آن برسید، در جهان، محرمی لایق و همدمی موافق ندید که راز با او در میان نهد. آخر، کیکی در میانِ جامهٔ خویش بیافت، گفت: این جانورِ ضعیف زبان ندارد که باز گوید و اگر نیز تواند، چون می‌داند که من او را بخونِ خویش می‌پرورم، کی پسندد که رازِ من آشکارا کند. بیچاره را جان در قالب، چون کیک در شلوار و سنگ در موزه، بتقاضایِ انتزاع، زحمت می‌نمود تا آن راز با او بگفت. پس شبی، قضا بر جانِ او شبیخون آورد و بر ارتکابِ آن خطر، محرّض شد، خود را بفنونِ حِیَل، در سرای خسرو انداخت. اتفاقاً خوابگاه از حضورِ خادمان خالی یافت و در زیرِ تخت، پنهان شد و تقدیر، درختِ سیاست از بهرِ او می‌زد. خسرو درآمد و بر تخت رفت، راست که بر عزمِ خواب، سر بر بالین نهاد، کیک از جامهٔ دزد بجامهٔ خوابِ خسرو درآمد و چندان اضطراب کرد که طبعِ خسرو را ملال افزود. بفرمود تا روشنایی آوردند و در معاطفِ جامهٔ خواب، نیک طلب کردند. کیکی بیرون جست و زیر تخت شد. در جستنِ کیک، دزد را یافتند و حکمِ سیاست برو براندند.» (وراوینی، ١٣٨٩: ٢٩٠)

شخصیّتِ اصلی داستان، اسم هم ندارد چرا که کلمهٔ «دزد» که صفت اوست معرّفِ گذشته و حال او می‌باشد. هر چند لزومی ندارد خواننده با گذشتهٔ کاراکتر سر و کار داشته باشد، شناختنِ لایهٔ اوّلِ شخصیّت، برای وی کافی است؛ نویسنده، تنها راوی حوادث با استفاده از شخصیّت است و هرگز دربارهٔ وی قضاوتی نمی‌کند؛ یعنی میانِ رویدادها و شخصیّتِ داستانی قرابتِ شدیدی وجود دارد. این در هم تنیدگی تا جایی است که به دشواری می‌توان رویداد را از شخصیّت جدا کرد. در این داستانک، شخصیّتِ مخالف حضور ندارد؛ لذا کشمکشی صورت نمی‌گیرد. بلکه

«کیک» به عنوانِ یک کاراکترِ مکمّل، به بیان مقصود و محتوای داستان یاری می‌رساند و در نهایت حکمتِ «رازداری» و عواقبِ افشای راز در جمله‌های کوتاهی بوسیلهٔ شخصیّتِ فرعی «کیک» به طور غیر مستقیم القا می‌شود: «کیکی بیرون جست و زیر تخت شد. در جستنِ کیک دزد را یافتند و حکمِ سیاست برو براندند.» و این پایان، غلبهٔ محتوا و پیامِ داستان را بر دیگر عناصرِ آن، به خوبی آشکار می سازد.

نمونه‌های دیگری از داستانِ مینی‌مالِ کلاسیک وجود دارد که نقشِ شخصیّت و نامِ او چنان بی‌اهمّیّت است که حتّی بصورتِ کلیشه نیز قید نمی‌شود و کمرنگ بودن کاراکتر، تا حدّی است که گاهی بصورتِ مستتر بوده، در عمل حذف می‌شود و تکنیک‌های مختلفِ دستوری ازجمله: ضمیرِ صرف یا غایبِ مجهول جایگزینِ آن می‌گردد.

برای نمونه: «شنودم که یکی از ملوک به گوش گرانتر بوده است. چنان اندیشید که کسانی که ترجمانی می‌کنند و حاجبان، سخنِ متظلّمان با او راست نگویند و او چون حال ندانند، چیزی فرماید که موافقِ آن کار نباشد. فرمود که متّظلمان باید که جامهٔ سرخ پوشند و هیچ‌کس، سرخ نپوشند تا من ایشان را بشناسم واین مَلک، بر پیلی نشستی و در صحرا بیستادی و هر که را جامهٔ سرخ دیدی بفرمودی تا جمله را گِرد کردندی به جایی خالی بنشستی و ایشان را پیش آوردندی تا به آواز بلند، حالِ خویش می‌گفتندی و او، انصافِ ایشان می‌دادی، و این همه احتیاط، جوابِ آن جهان را کرده‌اند تا چیزی بر ایشان پوشیده نگردد.» (نظام الملک ، ۱۳۷۰: ۱۳)

در نمونهٔ حاضر، کاراکتر به صورت غایبِ مجهول استفاده شده و جالب این‌جاست که در این نمونه که شخصیّت‌پردازی کمرنگ‌تر است، پرداختِ شخصیّتی از جمله تجّسم کاراکتر، بیشتر از نمونه‌های قبل است و این بدان معناست که عدمِ توجّه به کاراکتر، رابطه‌ای با پرداختِ آن ندارد. یعنی محتوا چنان بر ساختِ داستان غالب است که هر زمان لازم بداند، به تجسّم، توصیف و تشریح از هر ویژگی می‌پردازد، تنها به شرطی که در خدمتِ محتوای داستان باشد و این توجّه و تشریح، ارتباطی با ویژگی موردِ نظر ندارد. بدیهی است در این داستانِ مینی‌مال، جسمانیّتِ کاراکتر بیش از مواردِ دیگر پررنگ شده اما در عمل، خودِ شخصیّت‌پردازی در قالبِ غایبِ مجهول صورت گرفته است!

و یا: «گفته‌اند: امل، دامِ دیو است؛ از دانهٔ او نگر تا خود را نگاه داری که هزار طاووسِ خرد و همای همّت را بصفیرِ وسوسه از شاخسارِ قناعت درکشیدست و از اوجِ هوای استغنا بزیر آورده.» (وراوینی، ١٣٨٩: ١٩٧)

در داستانِ اخیر می‌بینیم که شخصیّت آن چنان بی‌تأثیر است که به صورتِ غایبِ مجهول روایت شده، صرفاً برای نوعی پر کردنِ جای خالی کاراکتر آمده است که به نوعی در داستان حس می‌شود. از دیگر الزاماتی که برای ذکرِ کاراکتر وجود دارد نوعی نقصانِ روایت است. به طورِ معمول، راوی دست آویزی برای روایت نیاز دارد و در این نمونه‌ها، کاراکترها جز ابزاری برای سهولتِ روایت نیستند. شخصیّت‌ها و متعلّقاتشان از قبیلِ: نام، جنسیّت، خصوصیّات و غیره به سرعت کنار زده می‌شوند که راوی بتواند پیام خود را- که غالباً اخلاقی است- برساند و نویسنده به ندرت، نقشی ساختاری برای کاراکتر قایل است.

نکتهٔ مهمّ در موردِ داستان‌های بیان شده، این است که همگی دارای پیام‌های جدی اخلاقی و نکته‌های مهمٍّ حکمی هستند و داستان از نظر فرمِ بیان در ساحتِ واژگانی، بسیار منسجم و فاخر است. در روایتِ اخیرتر، داستان با بسیاری از آرایه‌های بیانی مزیّن شده، استعاراتِ تودرتو و واژگانِ فاخر نشان دهندهٔ اهمّیّتی است که راوی برای محتوا قایل است و همین استدلال می‌تواند بخوبی، بی‌اهمّیّتی کاراکتر را در مقابل محتوا نشان دهد.

شاید این شبهه وجود داشته باشد که فقط این دو منبع، دارای این ویژگی از بیان هستند و یا دورانِ تاریخیِ تألیفِ این آثار، چنین اقتضایی داشته است؛ با یک بررسی اجمالی مشخّص می‌شود این نمونه‌ها در آثارِ دیگری نیز که از نظرِ زبانی – به فراخورِ زمان و مؤلّف- غنای بیشتری دارند وجود دارد. البتّه می‌شود به این حذف، به عنوانِ یکی از تکنیک‌های سبکی آن دوران نگریست چنان که «بهار» دربارهٔ سیاست‌نامه می‌گوید: «سبکِ این کتاب، اختلاطی‌ست بین تاریخِ بلعمی و تاریخِ بیهقی، یعنی از حیثِ سهولتِ عبارات و ایجاز، شبیه نثر بلعمی است... خواننده هیچ‌گاه با اطناب و پرگویی‌های بعید برابر نمی‌شود، بلکه گاهی چنان ایجازهای لطیف بکار برده است که مایهٔ اعجابِ مترسّلان و دانشمندان قرار می‌گیرد.» (بهار، ١٣٩٠، ج٢: ١١و١١٠) امّا نکته، فقط در ایجاز نیست بلکه سیطرهٔ محتوایی است که فرم را مستور و حتی غرق در خود نموده است.

شخصیّت نه تنها بصورتِ موجز مطرح شده، بلکه هیچ نقشی از نظرِ محتوایی نمی‌توان بـرای آن متصوّر بود. کاراکتر بصورتِ بسیار کلیشه در قالبِ یک نامِ بی‌ربط خلق می‌شود و در همین حدّ نیز محو می‌گردد و در دیگر نمونه‌های این نوع داستان‌هـای مینـی‌مـالِ کلاسـیک شـاهدیم کـه در اختفای ضمایر و افعال، سقط می‌گردد!

تمامی عناصرِ لازم برای بیانِ فاخرِ محتوا، از جمله: ایجاز، تمثیـل، انـواع آرایـه‌هـای لفظـی و معنوی بکار گرفته شده است امّا در زمینهٔ پرداختِ شخصیّت، نه تنها دقّتی بکار نرفته بلکه بعنـوانِ عنصری زاید با آن برخورد شده که در دو نمونهٔ آخر، امکانِ حذف آن بصورت کلّی وجود دارد.

انواعِ شخصیّت‌های مجموعه‌هایی چون بوستان و گلستان که دارای غنای بیشتری نیز هسـتند باز از همین قاعده پیروی می‌کنند و چنان که دیده‌ایم بسیاری از شخصیّت‌های حکایات با عباراتی چون: «شنیدم»، «آورده‌اند»، «گویند» و غیره از میان رفته، به صورتِ مجهولی بلاغی مطرح شده‌اند؛ جالب اینجاست که این آثار، گاهی از لحاظِ داستانی دارای اهمّیّت بسیار ویژه‌ای نیز هستند.

تمامی مواردِ ذکر شده نشان می‌دهد در غلبهٔ محتوا بر فرم، کـاراکتر، آسـیب‌پـذیرترین بخـشِ داستان است و در ابتدایی‌ترین روش‌ها از جمله: حـذف یـا کمرنـگ کـردن بـه وسـیلهٔ ضـمایر و ساخت‌های دستوری، به سرعت از میان می‌رود. این حذف، شاید ایجازی را نیـز سـبب شـود امّـا نباید فراموش کرد که حذف در ایجاز نباید شاملِ عناصرِ ماهوی گردد، بلکـه بایسـتی در خـدمتِ تشخّصِ ماهیّت قرار گیرد؛ یعنی ایجاز، بایستی در موردِ عناصری صورت پذیرد کـه حـذفِ آن‌هـا موجباتِ پررنگ شدن عناصرِ ماهوی باشند؛ امّا در این نمونه‌ها نکته‌ای بسیار مهم وجود دارد و آن جایگزینی محتوا با فرم، بویژه ادغامِ کاراکتر و راوی یا روایت است.

غلبهٔ مفاهیم، دقّت و جذابیّتِ روایت، گاهی چنان درتناسب هستند که جای خالیِ شخصیّت ، به هیچ وجه، حس نمی‌شود. شاید این مقدّمه‌ای برای بررسی چگونگی ادغامِ فرم و محتوا در ایـن انواع باشد که خود مستلزم تحقیقِ مفصّلِ دیگری است.

ه) پیرنگ

از دیگر عناصر مهمّ داستانی که در داستانِ مینی‌مال نقشِ ماهوی دارد پیرنگ (Plot) است. پیرنگ یا طرح، از نظر تعاریفِ عامّ، عبارت است از رابطهٔ علّی معلولی بینِ پدیده‌های داستان. «پیرنگ، وابستگیِ موجود میانِ حوادثِ داستان را بصورتِ عقلانی و منطقی تنظیم می‌نماید بنابراین می‌تواند راهنمای مهمّی باشد برای نویسنده و درعین حال، نظم و ترتیبِ متشکّلی باشد برای خواننده، زیرا پیرنگ برای نویسنده، ضابطهٔ عمده‌ای است برای انتخاب و مرتب کردن حوادث، و در نظر خواننده نیز، ساخت و وحدت داستان را فراهم می‌آورد؛ از این نظر پیرنگ فقط توالی حوادث نیست بلکه مجموعهٔ زمان یافتهٔ وقایع است.» (میرصادقی، ١٣٩٠ :٦٤) با توجّه به تعریفِ اخیر تقریباً می‌توان ستونِ فقراتِ یک داستان را «پیرنگ» نامید و آن‌را مهم‌ترین عنصرِ ممکنِ یک داستان دانست.

قبلاً اشاره شد که فضای مینی‌مال، تعاریفِ خاصِّ خود را می‌طلبد؛ بنابراین پیرنگ در داستان مینی‌مال، چنین تعریفی را شامل می‌شود: «از ویژگی‌های بنیادینِ داستانِ مینی‌مالیستی، چارچوب یا طرحِ ساده و عادّی آن‌هاست طوری که طرح، چنان ساده می‌شود که انگار هیچ حادثه‌ای رخ نداده است.» (خادمی و رحیمی، ١٣٩٣: ٧٣).

در مینی‌مال‌های کلاسیک، محتوا بر این بعد از داستان نیز سایه افکنده، چنان که بجای رابطهٔ علّی معلولی و انواعِ درام‌های داستانی، محتوا و مضمونِ موردِ انتقال، قرار است همان درامِ داستان باشد، گویی حادثه‌ای غیر از محتوا در جریان نیست. در این نمونه داستان‌ها، ماهیّتِ موضوعِ حکمی یا اخلاقی، به عنوانِ روایتی دراماتیک در نظر گرفته شده که روال آن به عنوانِ جریان‌سازِ اصلی داستان به شمار آید و این ماهیّت، همواره در رأسِ اهمّیّت روایت قراردارد و سایرِ حوادث به جای این‌که زیر ساختِ این محتوا قرارگیرند، چون حواشی، گرداگردِ محتوا هستند تا جایی که خلاصه کردنِ داستان و محدود کردن آن به صرفِ پندِ حکمی، نه تنها ممکن، شاید گاهی ایجازی خوشایند به نظر آید.

مثال: «گفتند: عماره بن حمزه، اندر مجلس بود دوانیق نشسته بود، روزِ مظالم. مردی برخاست که ستم رسیده بود و از عماره تظلّم کرد که «ضیعتِ من به غصب فرو گرفته است.» ابودوانیق،

عماره را گفت: «برخیز، برابرِ خصم بنشین و حجّتِ خویش بگوی». عماره گفت: «من خصمِ وی نیم، و اگر این ضیعت از آنِ من است به وی بخشیدم و من برنخیزم از آن‌جا که خلیفه، مرا گرامی کرده است و نشانده؛ و من، جاه و مرتبتِ خویش به ضیعتی نتوانم داد.» همهٔ بزرگان را خوش آمد از بلند همّتی وی.» (نظام الملک ، ۱۳۷۰: ۵۱)

در این گونه مینی‌مال‌ها، پیرنگ با محتوا چنان عجین است که در واقع، رابطهٔ علّی معلولی برای بیانِ این محتواست و ارتباطی با سایرِ عناصرِ داستانی ندارد. محتوایی که مدّ نظر نویسنده قرار دارد تنهٔ اصلی روایت را شکل می‌دهد و نکتهٔ اخلاقی مفروض، بدونِ توالی حوادث و بدونِ پرداختِ زمانی و مکانی بیان می‌شود؛ گویی داستان، در لامکانی و لازمانی سیر می‌نماید. این ویژگی داستان های کلاسیک که محتوایی غالب دارند بنا بر تعاریف اخیر با روح و ماهیّتِ داستانِ مینی‌مال همخوان‌ترند و گویی اقتضای مینی‌مالیسم، محتوا محوری است.

در این داستان نیز، فرم به طورِ کامل در خدمتِ محتواست. «گویند: روزی موسی، علیه‌السّلام، در آن حال که شبانیِ شعیبِ پیغامبر، علیه‌السّلام، می‌کرد و هنوز به وی وحی نیامده بود، گوسفندان می‌چرانید. قضا را میشی از رمه جدا افتاد. موسی خواست که او را به رمه باز برد. میشک برمید و در صحرا افتاد و گوسفندان نمی‌دید و از بد دلی همی رمید، و موسی از پسِ او همی دوید تا مقدارِ دو سه فرسنگ، چنان‌که میشک را نیز طاقت نماند و از ماندگی بیفتاد، چنان‌که بر نمی‌توانست خاست. موسی در وی رسید و بر او رحمتش آمد. گفت: «ای بیچاره، چرا می‌گریزی و از کِه میترسی؟» چون دید که طاقتِ رفتن ندارد، برداشتش و برگردن و دوش گرفت تا برِ رمه. چون چشم میش بر رمه افتاد، دلش به جای باز آمد، طپیدن گرفت. موسی، زود او را از گردن فرو گرفت و به میانِ رمه اندر شد. ایزد تعالی، ندا کرد به فریشتگان آسمان‌ها، گفت: دیدید بندهٔ من، با آن میش دهن بسته چه خُلق کرد، و بدان رنج که از او بکشید او را نیازرد و بر او بر ببخشود! به عزّت من که او را برکشم و کلیمِ خویش گردانم و پیغامبریش دهم و بدو کتاب فرستم، چنان‌که تا جهان باشد از او گویند.» پس این همه کرامات، او را ارزانی داشت.» (نظام الملک، ۱۳۷۰: ۱۷۷)

طرحِ این داستان، تو در تو نیست؛ داستان، به دنبالِ سادگی و اختصار است در حالی که برای راضی نگه‌داشتنِ خواننده، مقداری از عناصرِ طرحِ کلاسیک را در خود حفظ می‌کند. از آن‌جا که

داستان دربارهٔ موسی (ع) است، جنبهٔ تلمیحیِ آن که با کلمه‌های «شبان»، «شعیب»، «وحی»، «گوسفندان» و «می‌چرانید» القا می‌شود، ناخودآگاه نتیجه و پایانِ داستان را قابلِ لمس می‌کند؛ روالِ ماجرا نیاز به طرح پیچیده و یا گره‌گشایی خاصی ندارد. باز هم در پایانِ داستان، آن‌چه حاصل می‌شود، پیامی دینی- اخلاقی است. نویسنده، وحی را چنان در درونِ داستان گنجانده است که تمرکز رویِ آن نیست ولی در واقع، هدفِ اصلیِ این داستان به آن می‌انجامد.

در مثالِ آتی مشخّص می‌شود که محتوای این اثر، چنان با درون‌مایه و پیرنگ منطبق می‌شود که می‌توان «این همانی» را درمورد آن‌ها متصوّر بود.

«امیرالمومنین را، رضی‌اله عنه، پرسیدند که: «از مردانِ مرد کدام مبارزترند؟» گفت: «آن‌که به وقتِ خشم، خویشتن را نگه تواند داشت و کاری نکند که چون از خشم بیرون آید پشیمانی خورد و سودش ندارد.» (همان: ۱۵۳)

در این نمونه شاهدیم که خلطِ عناصرِ داستانی و ترکیب آن‌ها با محتوا ، غلبهٔ محتوا را بر سایرِ عناصر بخوبی نمایان ساخته و در بعضی نمونه‌ها، این غلبه چنان است که محتوایی صرف با ساختاری داستان‌گونه پدید آمده است. در این نمونه: «اَصبَحتُ اَمیراً و امسَیتُ اسیراً.» معنی چنان باشد که: «بامداد، امیری بودم و شبانگاه اسیری‌ام.» (همان: ۲۰)

در این داستان – که شاید بتوان آن‌را مؤجزترین داستانِ ممکن خواند- تقریباً تمامی عناصرِ داستان مستتر است که عبارتند از: زمان، کاراکتر (ضمیر اوّل شخص محذوف به قرینه)،پیرنگ، تعلیق، گره‌گشایی، گره‌افکنی و سایرِ عناصرِ داستانی که به وضوح آن‌ها را می‌توان برشمرد. در آن محتوا بصورتِ محض، بی‌پیرایه و بدونِ هیچ‌گونه اضافاتی بیان شده، لذا این داستانِ کوتاهِ کوتاه، از این جهت حیرت انگیز است که بجای این که محتوا ضمنِ عناصر بیان شود تمامی عناصر، ضمن محتوا و به صورتِ نامحسوس قید شده‌اند و در آن، غلبهٔ مسلّمِ محتوا بر سایرِ عناصر مشهود است؛ هرچند که بنا به تعاریفِ اوّلیه، تمامی ارکانِ داستانی، اعمّ از خلق و غیره را نیز در خود دارد امّا نویسندگانِ این نوع داستان، چنان محصورِ محتوای ذهنیِ خود هستند که مجالی برای طرّاحی و ارایهٔ سایرِ ارکان ندارند؛ شاید هم این موارد را از زواید و نوعی اطناب دانسته‌اند، بنابراین محتوا را مقدّم بر این زواید انگاشته‌اند.

نتیجه گیری

در ادبیّاتِ کلاسیکِ ایران و بویژه در سیاست‌نامه و مرزبان‌نامه، می‌توان نمونه‌های فاخری را از داستان های مینی‌مال یافت. این نمونه‌ها با بیشترِ تعاریفِ مدرنِ داستانِ مینی‌مال هم‌خوان، بلکه منطبق هستند. گاهی به شگردهایی در خلقِ این مینی‌مال‌ها بر می‌خوریم که در صورتِ بررسی ساختاری می‌توانیم قاعده‌هایی کارآمد جهتِ متدسازی خلقِ مینی‌مال را در آن مشاهده کنیم از جمله:

* روش‌های ابداعی ایجاز با استفاده از ظرفیّت‌های دستوری و زبانی.
* استفاده از تکنیک‌هایی چون حذفِ ارکانِ فاعلی جمله و اشارهٔ محض به نتیجه.

یادآوری می‌شود این داستان‌ها به علّتِ حکمی بودن فضای کلّی حاکم بر جامعهٔ ادبی، بیشتر با مضامینِ اخلاقی، حکمی و غیره خلق شده‌اند. ادبیّات این ادوار به عنوانِ ابزاری جهتِ آموزش و پرورشِ اذهان و افراد به کار برده شده و آثاری که فقط جنبهٔ فرمیک و هنریِ در آن‌ها غالب بوده از دیدِ منتقدانِ آن دوران، پیچیده‌گویی و دور از ذهن بودن و لفّاظی دانسته شده‌اند. به همین جهت در راستای خلقِ انواعِ داستان، از جمله داستانِ مینی‌مال، جنبهٔ محتوایی اثر، اولویّتِ چشمگیری نسبت به سایرِ عناصرِ داستان دارد و تا جای ممکن سایرِ عناصر، حذف یا موجز شده اند و هیچ‌گونه پرداختی بر روی آن‌ها شکل نگرفته است. این برتری تا جایی است که سایر عناصر، بصورتِ کلیشه‌ای و تشریفاتی بکار می‌روند و در بسیاری مواقع به عنوانِ زواید حذف می‌شوند.

محتوای این آثار، پررنگ‌تر است و اگر در مواردی در آن‌ها از انواعِ تأکید بر فرم مشاهده می‌شود از قبیل: استفاده از آرایه‌های معنوی و لفظی در بیانِ داستان، می‌بینیم که جنبه‌های آرایشِ بیانی، صرفاً در خدمتِ محتوا هستند و این تکنیک‌ها را برای انتقالِ بهتر و یا جذابیّتِ بیشترِ محتوا بکار برده‌اند. به طور کلّی نویسندگان این آثار، تمام مهارتِ بیانی خود را جهتِ انتقالِ محتوا و نه ساختِ فرمِ داستانی بکارگرفته‌اند و رسالتِ اصلی ایشان انتقالِ مفاهیم و معانی بوده است.

یادآوری می‌شود بیشتر داستان‌های مینی‌مال این دو کتاب، از دلِ داستان‌های دیگری متولّد شده که مصداق عینی تعریفی است که داستانِ کمینه‌گرا را اتمِ شکافته شدهٔ داستانِ کوتاه می‌داند.

این نمونه‌ها از لابه‌لای داستان‌های این دو کتابِ کلاسیک که مربوط بـه صـدها سـال پـیش اسـت استخراج شده و با اصولِ علمی و شیوهٔ مدرنِ داستان‌های مینی‌مالِ امروزی سنجیده شده‌اند؛

بررسی و تحلیلِ چنین آثاری می‌تواند این نگرش را تقویت کند که گذشتگانِ ما با بسـیاری از روش‌های کارآمد و متدهای متنوّعِ داستان‌نویسی امروزی آشنا بوده‌اند و به صورت‌هـای مختلـف، قصد داشته‌اند بر مخاطب و خواننده اثر بگذارند و پیامشان را به آنان منتقل کنند. خوانشی جدید از این کتاب‌های ارزشمند، معرّفی و شناسایی داستان‌هایی از آن بر اساسِ شیوه‌هـای داسـتان‌پـردازی جدید می‌تواند انسانِ عصرِ حاضر را بـا سـرمایه‌هـای تعلیمـی و پـر بـار گذشـته، آشـتی دهـد و کتاب‌هایی از این دست را از غربتِ یک اثرِ کلاسیکِ درسی و دانشگاهیِ صِرف در آورد.

فهرست منابع و مآخذ

۱ – بهار، محمّدتقی، (۱۳۹۰)، ***سبک شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی برای تدریس در دانشکده و دورهٔ دکتری ادبیّات***، تصنیف جلد ۲، تهران، نشر زوّار، چاپ چهارم.

۲ – پارسی نژاد، کامران، (۱۳۸۷)، ***هویّت شناسی ادبیّات و نحله های ادبی معاصر***، تهران، نشر کانون اندیشه جوان، چاپ اوّل.

۳ – خادمی کولایی، مهدی و رحیمی، رحمت، (۱۳۹۳)، ***ماهیّت شناسی مینی مالیسم و بررسی داستان‌های مینیمال فارسی از آغاز تا امروز***، تهران ، نشر میترا، چاپ اوّل.

٤ – سی بیوکانن، دانیل، (۱۳٦۹)، ***صد هایکوی مشهور***، ترجمهٔ ع، پاشایی، تهران، نشر دنیای مادر، چاپ اوّل.

۵ – فرهنگی، سهیلا، (۱۳۸۲)، ***«مجلّهٔ رشد و آموزش زبان فارسی»***، شمارهٔ ٦٦، تابستان (از ص ٦۸ تا ص ۷۳).

٦ – کادن، جان آنتونی، (۱۳۸۰)، ***فرهنگ ادبیّات و نقد***، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، نشر امیرکبیر، چاپ اوّل.

۷ – کریپندورف، کلوس، (۱۳۹۱)، ***تحلیل محتوایی مبانی روش شناسی***، ترجمهٔ هوشنگ نایبی، تهران، نشر نی، چاپ ششم.

۸ – میرصادقی، جمال، (۱۳۹۰)، ***عناصر داستان***، تهران، نشرسخن، چاپ هفتم.

۹ – _____ ، (۱۳۹۲)، ***شناخت داستان***، تهران، نشر نگاه، چاپ اوّل.

۱۰– نظام الملک طوسی، ابوعلی، (۱۳۷۰)، ***سیاستنامه***، جعفر شعار، تهران، نشر امیرکبیر، چاپ چهارم.

۱۱– وراوینی، سعدالدّین، (۱۳۸۹)، ***مرزبان نامه***، خلیل خطیب رهبر، تهران، نشر صفی علیشاه، چاپ پانزدهم.

۱۲– یونسی، ابراهیم، (۱۳۹۲)، ***هنر داستان نویسی***، تهران، موسسه انتشارات نگاه، چاپ یازدهم.