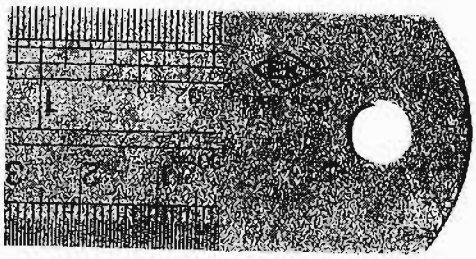
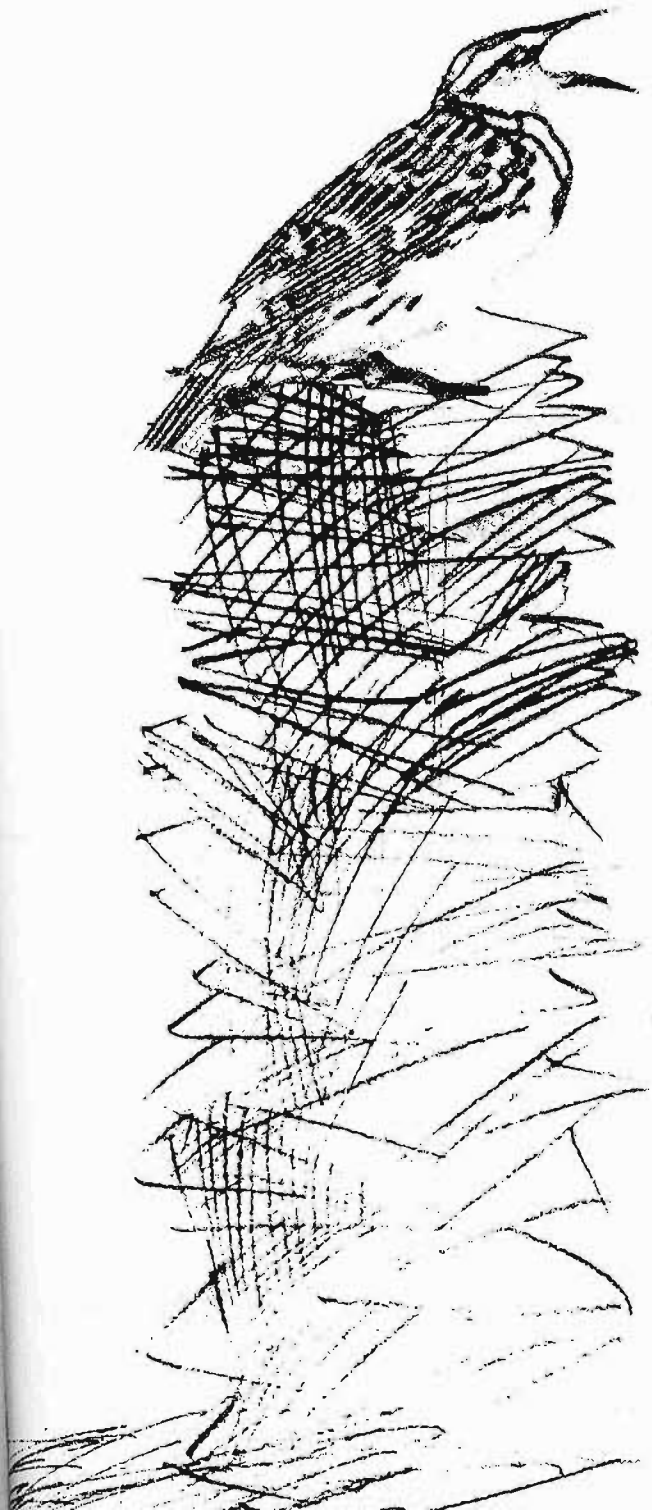
ریخت شناسی

جواد جزینی



از پرنده‌ای پرسیدند: «چرا این آوازی که می‌خوانی و چهچه‌ای که می‌زنی، این همه کوتاه کوتاه و بریده و بریده است؟ یعنی نفس‌اش را نداری؟»

پرنده گفت: «آخر من آوازهای خیلی زیادی دارم که بخوانم و دلم می‌خواهد که همهٔ آنها را هم بخوانم، این است که ناچارم تکه تکه و کوتاه کوتاه بخوانم.»



در نیم قرن اخیر، جهان داستان کوتاه آبستن شکل‌های نوینی از روایت داستانی بوده است. گونه‌ای که هر روز کوتاه و کوتاهتر می‌شود. این خوش‌اقبال‌ترین نوع ادبی مدرن، در طول این سال‌ها دستخوش تغییرات مهمی بوده است. در مغرب زمین، که موطن اصلی این گونهٔ ادبی‌ست، شکل‌های تعریف شده‌ای از آن ثبت شده است. گونه‌های داستانی، «انکدُت»، «طرح‌واره»، «یارن»، «مرشن» و...

جنبش «فرمالیست» که در دههٔ ۱۹۲۰ شکوفا شد، به نوعی موجد اصلی پدید آمدن نظریات تئوریک درباره داستان کوتاه بود. نظریه پردازانی چون بوریس آیخنباوم و ویکتور اشکلوفسکی و حتی روایت‌شناسانی چون تسوتان تودورف و کلودبره‌مون و... در بسط و گسترش آن تأثیر داشتند.

مینی‌مالیست‌ها را می‌باید فرزند خلف جنبش فرمالیست‌ها به حساب آورد. گرچه در پدید آمدن آن خیزش‌های فلسفی و سیاسی سال‌های پس از جنگ جهانی دوم بی‌تأثیر نبود.

فرمالیست تجلی روح «صورت» در ساخت اثر هنری بود که در حوزه‌های مختلف هنر از جمله موسیقی، نقاشی، شعر، داستان و ... نفوذ کرد.

مینی‌مالیسم تجلی و بروز تلاش فرمالیست‌ها در ایجاد «شکل»های جدید بود. تلاشی در جهت تجربه‌های نو در پدید آوردن شیوه‌های تازه که شعار اصلی فرمالیست‌ها بود.

در فرهنگ بریتانیکا[۲] ذیل واژهٔ «مینی‌مالیسم» آمده است:

> جنبشی که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ در عرصه هنرها، به ویژه نقاشی و موسیقی در امریکا پاگرفت و بارزترین مشخصهٔ آن تأکید بر سادگی بیش از حد (صورت) و توجه به نگاه عینی و خشک بود. آثار این هنرمندان گاهی کاملاً از روی تصادف پدید می‌آمد و گاه زادهٔ شکل‌های هندسی ساده و مکرر بود. مینی‌مالیسم در ادبیات سبک یا اصلی ادبی‌ست که بر پایهٔ فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حدِ محتوای اثر بنا شده است. آنها در فشردگی و ایجاز تا آنجا پیش می‌روند که فقط عناصر ضروری اثر، آن هم در کمترین و کوتاهترین شکل باقی بماند. به همین دلیل برهنگی واژگانی و کم حرفی از محرزترین ویژگی‌های این آثار به شمار می‌رود.

اولین جُستار تئوریک دربارهٔ داستان کوتاه که به قلم ادگارالن‌پو نوشته شده، مبنای مهمی در تکوین ساختار داستان‌های مینی‌مالیستی به حساب می‌آید. او در مقدمهٔ کوتاه خود بر مجموعه داستان *قصه‌های بازگفته ناتانیل هاثورن* اصول سه‌گانهٔ خود را در تبیین ساختار داستان کوتاه تشریح کرد.[۳]

الن پو بحث وحدت تأثیر را در ساختار داستان کوتاه پیش می‌کشد و راه رسیدن به وحدت را تنها در سایهٔ ایجاز مناسب مسیر می‌داند. همچنین او محدودیت مکان را نیز شرط ایجاز می‌شمارد و تأکید می‌کند تمام جزئیات روایت باید دقیقاً تابع کل داستان باشد.

گروهی از منتقدان ادبیات داستانی این مقالهٔ ادگارالن‌پو را اولین بیانیهٔ غیررسمی مینی‌مالیست‌ها محسوب کرده‌اند. بی‌آنکه تأثیر آثار کسانی چون روبرت والزر، فرانتس کافکا، برتولت برشت و ساموئل بکت و ... را در پدید آمدن این جریان نادیده گرفته شود.

در تکوین ساختار داستان‌های مینی‌مالیستی آثار دو نویسنده دیگر شاید بیشترین تأثیر را داشته است. آنتوان چخوف با ابداع صورتی از داستان کوتاه که در آن برشی کوتاه از زندگی روایت می‌شد و ارنست همینگوی با داستان‌های کوتاهش (بخصوص داستان‌هایی که در دو دههٔ بیست و سی نوشت) که در حداقل توصیف و گفت‌وگو سامان پذیرفته بود و انتخاب ساده‌ترین زبان برای بیانِ طرحی بدون پیچیدگی را سبک خود کرده بود، و بعدها آثار نویسندگانی چون فردریک بارتلمی، دونالد بارتلمی، آن بیتی، جان چیور، ریموند کارور، بابی آن میسون، توبیاس وولف، ماکس فریش، توماس برنهارد،

پیتر بیکسل و پترهانتکه و... آثار این نویسندگان علی‌رغم تفاوت‌های عمده، وجوه اشتراکی داشتند که اغلب از آنها به عنوان ویژگی‌های این نوع داستان‌ها نام برده می‌شود.

این گونهٔ هنری، در بدو تکوین اقبال چشمگیری پیدا کرد و دامنهٔ نفوذ آن در شعر، نقاشی، معماری، موسیقی و فیلم هم کشیده شد. باوجوداین بارها منتقدان هنری و ادبی این نوع گرایش‌ها را به باد انتقاد گرفتند و در نقد آثار پیروان مینی‌مالیست، از آنها با القابی چون «نوهمینگوییسم بدوی»، «رئالیسم کثیف»، «مینی‌مالیست پپسی‌کولایی»، «ادبیات سوپرمارکتی» و ... یاد کردند.

فردریک بارتلمی (که خود از نویسندگان مینی‌مالیست محسوب می‌شود) اتهام‌هایی را که به مینی‌مالیست‌ها می‌زنند این چنین برمی‌شمارد:

۱ـ حذف ایده‌های فلسفی بزرگ
۲ـ مطرح نکردن مفاهیم تاریخی
۳ـ عدم موضع‌گیری سیاسی
۴ـ عمیق نبودن شخصیت‌ها به اندازهٔ کافی
۵ـ توصیف ساده و پیش پا افتاده
۶ـ یکنواخت بودن سبک
۷ـ بی‌توجهی به جنبه‌های اخلاقی

و بعد اضافه می‌کند که «خیلی عجیب است اگر داستانی همهٔ این چیزها را نداشته باشد و به این خوبی باشد که اینها می‌گویند، پس این داد و فریادها برای چیست.»[۲]

جان بارت در بررسی و تبیین ساختار داستان‌های مینی‌مالیستی، لذت مطالعهٔ اثر داستانی امیلی دیکنسون، صفر بیخ و بن، به عنوان یک مینی‌مالیست را در کنار روده‌درازی‌های گابریل گارسیامارکز در صد سال تنهایی می‌گذارد و می‌گوید: «مطمئناً بیشتر از یک راه ورود به بهشت وجود دارد. هر چند من میان مینی‌مالیست‌ها و «ماکسی‌مالیست‌ها» از خواننده‌ای یا شنونده‌ای گله دارم که آن چنان به یکی می‌پردازد که از مزه کردن دیگری باز می‌ماند.» او تلاش می‌کند بدون تعصب میان مینی‌مالیست‌ها و ماکسی‌مالیست‌ها آشتی ایجاد کند.

یان رید اما از این گونهٔ داستانی با عنوان «قطعه‌ای که با خست تلخیص شده» نام می‌برد و می‌گوید:

دشوار می‌توان تصور کرد که چگونه چیزی کمتر از یک یا دو صفحه می‌تواند چیزی بیش از یک طرح کلی خشک و خالی از وقایع به دست بدهد.[۵]

در مقابل آنها، گروهی از منتقدان از داستان مینی‌مالیستی با عنوان «اتم شکافته شدهٔ داستان کوتاه»[۶] نام برده‌اند.

آثار پدید آمدهٔ مینی‌مالیستی در جهان آنقدر با هم متفاوت است که کمتر می‌توان اصل‌های متباینی در آنها یافت. به همین دلیل این داستان‌ها اغلب کمتر شبیه به هم درمی‌آیند. اما می‌توان در میان «صورت»های متفاوت، یک مخرج مشترک ساختاری پیدا کرد.

اولین و ظاهراً بارزترین ویژگی داستان مینی‌مال، حجم آن است. داستان مینی‌مالیستی، همان طور که از نامش برمی‌آید، داستانِ کوتاه کوتاه است.

اگرچه گفته‌اند: «داستان مینی‌مالیستی کوتاهتر از بلندی یک تار مو است و آن را نوشتاری کوتوله خوانده‌اند و حدود آن را بین دو و دست‌بالا سه صفحه تعین کرده‌اند.» اما حد و مرزش با داستان کوتاه روشن نشده است. بخصوص با داستان‌های کوتاهی که از سر اتفاق کوتاه شده‌اند.

در جُستارهای تئوریک داستان هم اصل «کوتاهی» تلقی چندان روشنی نیافته است.

در اصطلاح امروزی، داستان کوتاه معمولاً به هرگونه روایت منثور اطلاق می‌شود که از رمان کوتاهتر باشد. گروهی از منتقدان شمارش کلمات به کار رفته در اثر را معیار بازشناسی آن قرار داده‌اند. ادگار الن‌پو در تبیین ساختار داستان کوتاه گفته بود «داستان کوتاه، داستانی است که می‌توان آن را در یک نشست خواند.» اما انتقادی که به این نظریه وارد است، همان تلقی «ویلیام سارویان» است که گفته بود «زمانی که هر فرد می‌تواند یک جا بنشیند، با هم متفاوت است.»

یان رید در کتاب *داستان کوتاه* ایراد گرفته است که یک نوع ادبی را نمی‌توان با توسل به علم حساب تعریف کرد و بعد اشاره می‌کند که ارسطو هم معتقد بود طرح تراژدی باید حجم معینی داشته باشد، اما هرگز سعی نکرد این حجم را با دقت ریاضی اندازه‌گیری کند و بعد می‌گوید: «یک داستان کوتاه باید از اختصار معینی برخوردار باشد. محبوس کردن آن در ابعادی مشخص، کاری عبث است.»

گفته‌اند رابرت براونینگ برای اولین بار اصطلاح less is more (کم هم زیاد است) را به کار برد و بعدها بزرگانی چون والتر گروپیوس، آلبرتو جیاکومنی، هنری گودیه برژسکا، کنستانتین برانکوزی و ... بارها و بارها آن را به عنوان شعار اساسی مینی‌مالیست‌ها به کار بردند. شعاری که به جهت کوتاهی نمودی از تمایلات زیباشناسانه آنها در توصیف صرفه جویانه و سرسختانه در بیان داستان بود.[۷]

جان بارت در تعریف هنر مینی‌مالیست‌ها می‌گوید: «عقیده‌ای در هنر که به طور خلاصه می‌گوید کم هم زیاد است.»

البته این بدعت و اندیشهٔ تازه‌ای در عرصهٔ تئوری داستان نبود چرا که پیش از آنها مارک تواین در روزگار نفوذ تام و تمام کلاسیسم این شعار را «از حذف و زواید پرهیز کنید» سر داده بود.

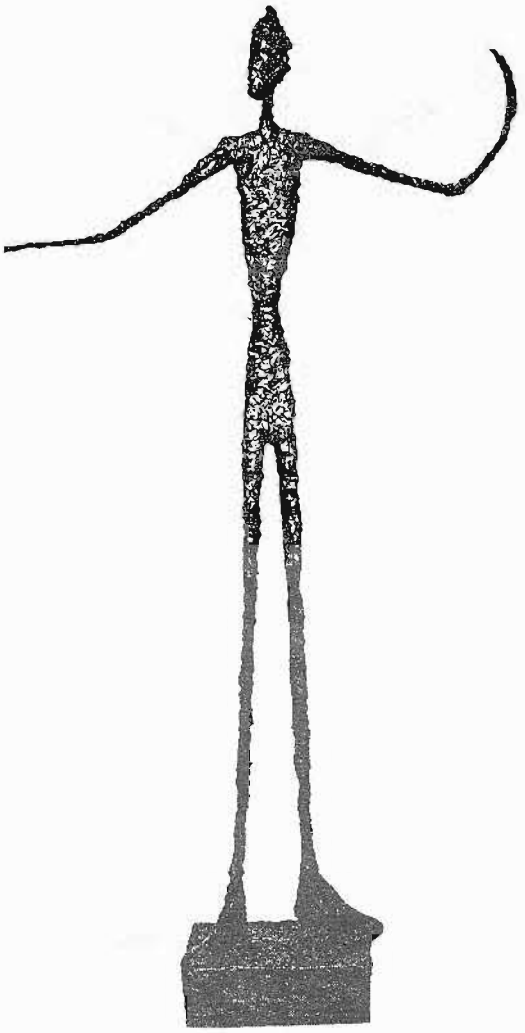
هنری جیمز در مقدمهٔ رمانش گفته بود: «نشان دهید. حرف نزنید و یک کلمه بیشتر از آنچه به شدت ضروری‌ست نگویید.»

ارنست همینگوی هم گفته بود: «اگر از عمل حذفی که انجام می‌دهید مطمئن هستید، می‌توانید همه چیز را حذف کنید. به یکباره قسمت حذف شده قدرت بیشتری به داستان می‌دهد و خوانندگان آنچه را نمی‌فهمند، احساس خواهند کرد.»

تفاوت داستان کوتاه با داستان مینی مال را نباید تنها در اندازهٔ حجم آن جستجو کرد. چرا که ویژگی‌های دیگری جز کوتاهی حجم در این آثار به چشم می‌خورد. تفاوت عمدهٔ این دو بیش از آنکه کمی باشد کیفی است.

از خصیصه‌های مهم اغلب داستان‌های مینی‌مالیستی داشتن طرح (plot) ساده و سرراست است. در این نوع داستان‌ها طرح چندان پیچیده و تو در تو نیست. تمرکز روی یک حادثهٔ اصلی است که عمدتاً رویداد شگرفی هم به حساب نمی‌آید. در بعضی داستان‌ها طرح چنان ساده می‌شود که به نظر می‌رسد اصلاً حادثه‌ای رخ نمی‌دهد، که البته عدم پیچیدگی طرح را نباید به بی‌طرحی تعبیر کرد.

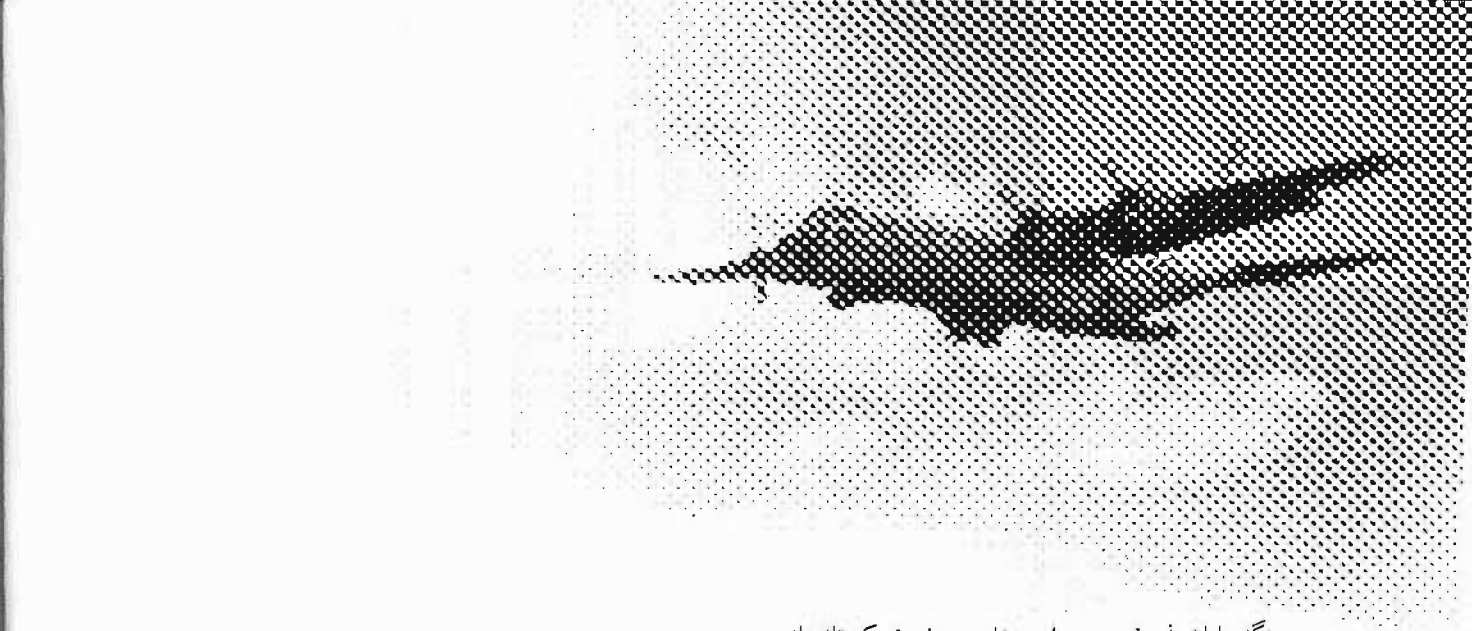
از خصوصیت‌های دیگر داستان‌های مینی‌مالیستی محدودیت زمان و مکان است. به دلیل کوتاهی حجم روایت داستان، زمان رویداد و حوادث بسیار کوتاه است. اغلب داستان‌های مینی‌مالیستی در زمانی کمتر از یک روز، چند ساعت و گاهی چند لحظه، اتفاق می‌افتد. چون زمینهٔ داستان‌ها ثابت است و گذشت زمان بسیار کم است. تغییرات مکانی هم بسیار ناچیز و به ندرت رخ می‌دهد. به همین دلیل اغلب یک



موقعیت کر - ر بررسی در رند دی برای روایت داستانی انتخاب می‌شود. این اصل مسئلهٔ انتخاب «طرح» و «روایت» را در این گونهٔ داستانی پر اهمیت می‌کند.

کانون طرح در داستان‌های مینی‌مالیستی یک شخصیت واحد یا یک واقعهٔ خاص است و نویسنده به عوض دنبال کردن سیر تحول شخصیت، یک لحظهٔ خاص از زندگی او را به نمایش می‌گذارد و این همان زمان مناسب برای تغییر و تحول است.

داستانِ *آنچه واندال‌ها بر جای می‌گذارند* طرحی بسیار ساده دارد. سربازی پس از پایان جنگ، با اشتیاق برای دیدار نامزدش به سوی خانه می‌رود. روسپی بیچاره‌ای را در راه می‌بیند، در زیر نور چراغ متوجه می‌شود آن زن، نامزد اوست.



جنگ پایان پذیرفته بود و او به زاد بوم خویش که تازه از «واندال‌ها» باز پس گرفته بودند، شتابان از محله‌ای تاریک می‌گذشت. زنی بازویش را گرفت و با لحنی مستانه گفت: «مسیو کجا؟ می‌آی بریم؟»

خندید: «نه پیرزن، با تو نه! دارم می‌رم پیش نامزدم.»

و نگاهش را متوجه پایین کرد و در او نگریست. کنار یکی از تیرهای چراغ بودند. زن جیغ کشید. مرد شانه‌هایش را گرفت و او را به نور چراغ نزدیک کرد. انگشتانش در گوشت تنش نشسته بود و از چشمانش آتش می‌ریخت.

نفس‌زنان گفت: «اوه، جوئن!»[۸]

طرح این داستان بسیار ساده و سرراست است. و نویسنده هوشمندانه تنها لحظهٔ دیدار زن و سرباز را برای موقعیت داستانی انتخاب کرده است.

بیان روایت به زمان حال از دیگر گرایش‌های عمدهٔ داستان‌نویسان مینی‌مالیست است.

جان برین معتقد است در این نوع داستان‌ها زبان برای لفاظی نیست، بلکه وسیله‌ای است برای تصویرسازی، تا خواننده حوادث را در پیش رو ببیند. نوشتن یعنی دیدن و کار داستان‌پرداز، مجسم کردن این حوادث است.

در اغلب داستان‌های مینی‌مالیستی هدف نویسنده نشان دادن یک واقعهٔ بیرونی است. چنانکه خواننده احساس کند حوادث پیش رویش رخ می‌دهد. به همین دلیل واسطه‌ای میان ما و حوادث وجود ندارد.

آنچه در طرح این گونه داستان‌ها مهم است انتخاب لحظهٔ وقوع حادثه است. چون هر برشی از زندگی نمی‌تواند تمامی اطلاعات طرح را منتقل کند.

در داستانِ *آنچه واندال‌ها برجای می‌گذارند* نیز انتخاب لحظهٔ وقوع حادثهٔ اصلی، دیدار زن و مرد است، به عنوان موقعیت اصلی. زمان رخداد این حادثهٔ داستانی، چند لحظه است. اما تقریباً همهٔ اطلاعات مورد نیاز خواننده در همین مختصر روایت می‌شود.

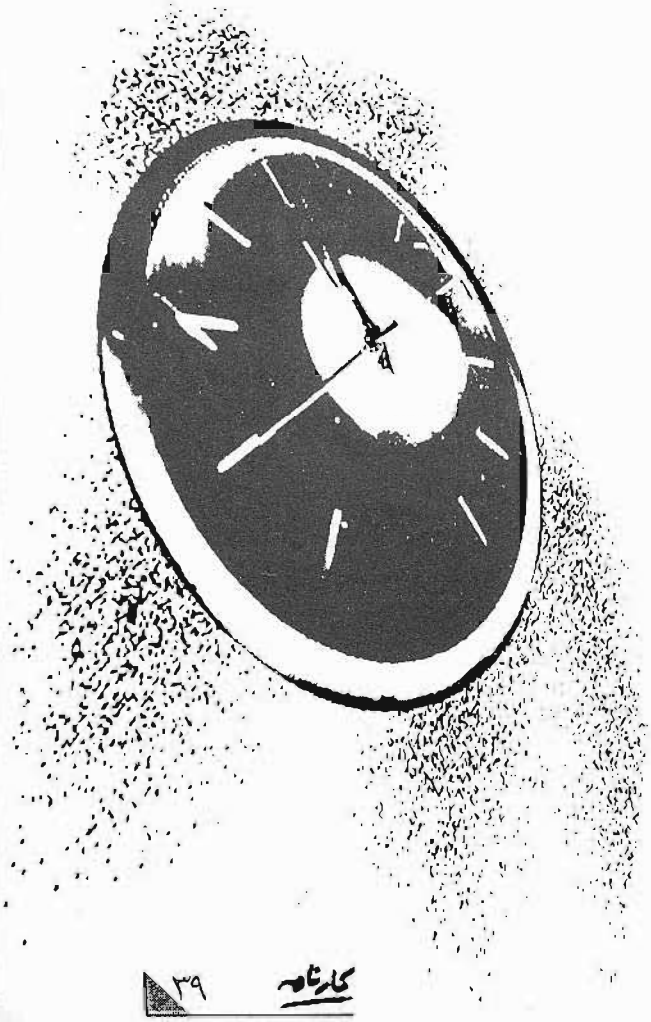
بیان داستان به زمان حال نیز در تصویری کردن موقعیت بسیار مؤثر بوده است. زبان داستان مینی‌مالیستی زبانی ساده و بی‌آلایش است و در آن هر لفظی تنها بر معنای حقیقی خودش دلالت می‌کند. به همین دلیل در روایت این گونه داستان‌ها هر قید یا صفتی که دلالت بیرونی ندارد زاید و اضافی است.

درونمایهٔ داستان‌های مینی‌مالیستی اغلب دغدغه‌های کلی انسان است: مرگ، عشق، تنهایی و... و کمتر به روایت رویدادهای اقلیمی می‌پردازد.

اندیشه‌های سیاسی و فلسفی و اعتقادی راهی به دنیای این داستان‌ها ندارد. چرا که کوتاهی حجم داستان اجازهٔ پرداختن به این اندیشه‌ها را به نویسنده نمی‌دهد.

در داستان‌های مینی‌مالیستی همهٔ عناصر داستان در حداقل خود به کار گرفته می‌شوند. اما در میان این عناصر، «گفت‌وگو»، «تلخیص» و «روایت» بیشترین کاربرد را دارد. چرا که این سه عنصر، سرعت بیشتری در انتقال اطلاعات داستانی بر عهده می‌گیرند. برای روشنتر شدن کارکرد این عناصر در ساختارِ داستان، *تابستان ۱۹۴۵ صحنه‌ای در برلین* نوشتهٔ ماکس فریش نمونه‌ای خوب است:

> کسی از برلین گزارش می‌دهد: دو جین زندانی ژنده‌پوش به فرماندهی یک سرباز روسی از خیابانی می‌گذرند. یحتمل از قرارگاهی دور می‌آیند و جوان روس باید آنها را به جایی برای کار یا به اصطلاح بیگاری ببرد. جایی که آنها از آینده‌شان هیچ چیز نمی‌دانند، آنها ارواحی‌اند که همه جا می‌توان دید. ناگهان از قضا، زنی که به طور اتفاقی از خرابه‌ای بیرون می‌آمد، فریاد می‌کشد، به طرف خیابان می‌دود و یکی از زندانیان را در آغوش می‌کشد.
>
> دستهٔ کوچک از حرکت باز می‌ماند و سرباز روس هم طبیعی است که در می‌یابد چه اتفاقی افتاده است. او به طرف زندانی می‌رود، که حالا آن زن را که از گریه به هق‌هق افتاده در آغوش گرفته است. می‌پرسد:
>
> ـ زنت؟
>
> ـ بله.
>
> بعد از زن می‌پرسد:
>
> ـ شوهرت؟
>
> ـ بله.
>
> سپس با دست به آنها اشاره می‌کند:
>
> ـ رفت، دوید ـ دوید، رفت.
>
> آنها نمی‌توانند باور کنند، می‌مانند. سرباز روس با یازده سرباز دیگر به راهش ادامه می‌دهد. تا آنکه چند صد متر بعد به رهگذری اشاره کرده و او را با مسلسل مجبور می‌کند وارد دسته شود، تا آن دوجین سربازی که حکومت از او می‌خواهد، دوباره کامل شود.[۹]



در این نمونه همهٔ ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مالیستی وجود دارد. کوتاهی زمان رخداد حوادث، روایت به زمان حال و استفاده از حداقل عناصر داستانی برای بیان طرح. نکتهٔ مهم دیگری که در ساختار داستان‌های مینی‌مال اهمیت زیاد دارد، مسئلهٔ قصهٔ پر جاذبه است. این گونه داستان‌ها به دلیل نداشتن برخی از عناصر داستان سنتی، حتماً باید قصه‌ای جذاب برای گفتن داشته باشد. منظور از قصهٔ جذاب، روایت ماجرایی جالب توجه است که ذهن خواننده را برای شنیدن تحریک کند.

قصه در داستان‌های مینی‌مالیستی مثل مادهٔ منفجره است. به رغم اینکه مقدار این مواد کم است اما چون در محفظه بسته و کوچک قرار می‌گیرد، انفجار بزرگی را ایجاد می‌کند.

شباهت ظاهری داستان‌های مینی‌مالیستی با دو گونهٔ داستانی «لطیفه[10]» و «طرح[11]» گاهی کار تشخیص این انواع را دشوار می‌کند. این سه قالب به لحاظ کوتاهی حجم و روایت فشردهٔ حوادث شباهت زیادی به هم دارند. اما وجوه افتراق و تفاوت‌های ساختاری آنها کاملاً آشکار و واضح است. اصلی‌ترین ویژگی لطیفه، رویکرد خنده‌آور و سرگرم‌کنندگی آن است. در حالی که این، خصیصهٔ همیشگی دو نوع ادبی دیگر نیست. درونمایهٔ داستان‌های مینی‌مال و طرح هم می‌تواند خنده‌آور و طنزآمیز باشد. اما قالب لطیفه با نداشتن این ویژگی از فرم می‌افتد چرا که هدف لطیفه ایجاد سرگرمی و تفریح است.

«پایان غافلگیرکننده» الگوی حتمی ساختار لطیفه به حساب می‌آید. در این گونه داستان‌ها واژه یا عبارتی پایان داستان را اعلام می‌کند که بدون آن «طرح» کامل نمی‌شود و داستان پایانی لذت‌بخش نخواهد یافت.

اما «پایان غافلگیرکننده» در داستان‌های مینی‌مال عنصر حتمی ساختاری به حساب نمی‌آید. در این گونه داستان‌ها به دلیل کوتاهی و فشردگی روایت، امکان ایجاد تعلیق وجود ندارد، به همین دلیل چرخش غیرمنتظرهٔ طرح خیلی زود فرا می‌رسد. برای این است که هر نوع پایانی در این داستان‌ها عمدتاً قابل پیش‌بینی نخواهد بود. اما این نامنتظره بودن به معنای عنصر غافلگیرکنندگی در ساخت لطیفه نیست.

لطیفه هر چند ماهرانه نوشته شده باشد، اغلب بیش از یک بار خواندنش لطفی ندارد. الگوی ساختاری لطیفه بر منطق واقع‌نمایی استوار نیست و همواره وقایعی نامحتمل و تصادفی الگوی حوادث را سامان می‌دهد. این گونه داستان به رغم لذت شنیداری، معمولاً معنا و مفهوم عمیقی ندارد.

لطیفه سرگرمی خوبی است و طبعاً نباید از این جنبهٔ آن غافل شد. اما وجود دو عنصر در آن مانع از این می‌شود تا در میان ادبیات جهانی از مرتبهٔ والایی برخوردار شود. اول اینکه حتی اگر به بهترین شیوه هم بازگو شده باشد نمی‌توان آن را با لذتی مدام و فزاینده دوباره‌خوانی کرد. زیرا زمانی که حادثه را می‌دانیم، نمی‌توانیم بار دیگر آن را تحمل کنیم. در ثانی حتی لطیفه‌های برجسته هم غالباً باورکردنی نیستند.[12]

در فرهنگ ادبی، «طرح» را روایت کوتاهی به نثر تعریف کرده‌اند که جزئیات و شگردهای داستانی آن معمولاً توصیفی است، طوری که به نظر می‌رسد بعداً گسترش پیدا می‌کند.

اسکچ را «طرحواره» نیز ترجمه کرده‌اند. این گونهٔ ادبی به دلیل کوتاهی و فشردگی روایت، اغلب با داستان‌های مینی‌مالیستی اشتباه گرفته می‌شود. تفاوت عمدهٔ طرح و داستان‌های مینی‌مال در این است که طرح داستان خام است، تحولی در آن صورت نمی‌پذیرد و تنها روایت یک موقعیت بدون تغییر است. طرح به معنای واقعی کلمه کاملاً ایستا است و تنها توصیف برش کوتاهی از زندگی است، که ممکن است طرح شخصیت و یا حتی تصویری از حالت ذهنی کسی باشد.

براندر ماتیوز، نویسندهٔ امریکایی، در کتاب *فلسفهٔ داستان کوتاه* در تفاوت طرح و داستان کوتاه می‌گوید: «طرح مثل نقاشی اشیاء بیجان است، اما داستان همواره حادثه‌ای در آن اتفاق می‌افتد.»

علاوه بر این ویژگی‌های ساختاری، نویسندگان داستان‌های مینی‌مالیست اغلب شخصیت‌های داستان‌هایشان را از میان مردم عادی برمی‌گزینند و حتی در برخی موارد انسان‌هایی تنها، زخم‌خورده و مأیوس در جهان آثار آنها حضوری همیشگی می‌یابند.[13]

از بدو پیدایش این گرایش ادبی تاکنون، تمایلات مینی‌مالیستی نفوذش را در ادبیات جهان گسترش داده است. چنانکه امروزه حوزه‌های مختلف هنری مثل نقاشی، معماری، موسیقی[14]، سینما و تئاتر[15] نیز منطقهٔ نفوذ مینی‌مالیست‌ها به حساب می‌آید.

در ادبیات کهن فارسی حکایت‌ها و قصه‌هایی وجود دارد که گاه در برخی موارد به لحاظ ساختاری با الگوهای امروز داستان کوتاه برابری می‌کند. در میان این نمونه‌ها حکایت‌هایی هست که به لحاظ فنی با ساختار داستان‌های مینی‌مالیستی نزدیکی‌های غیرقابل انکاری دارد.[16]

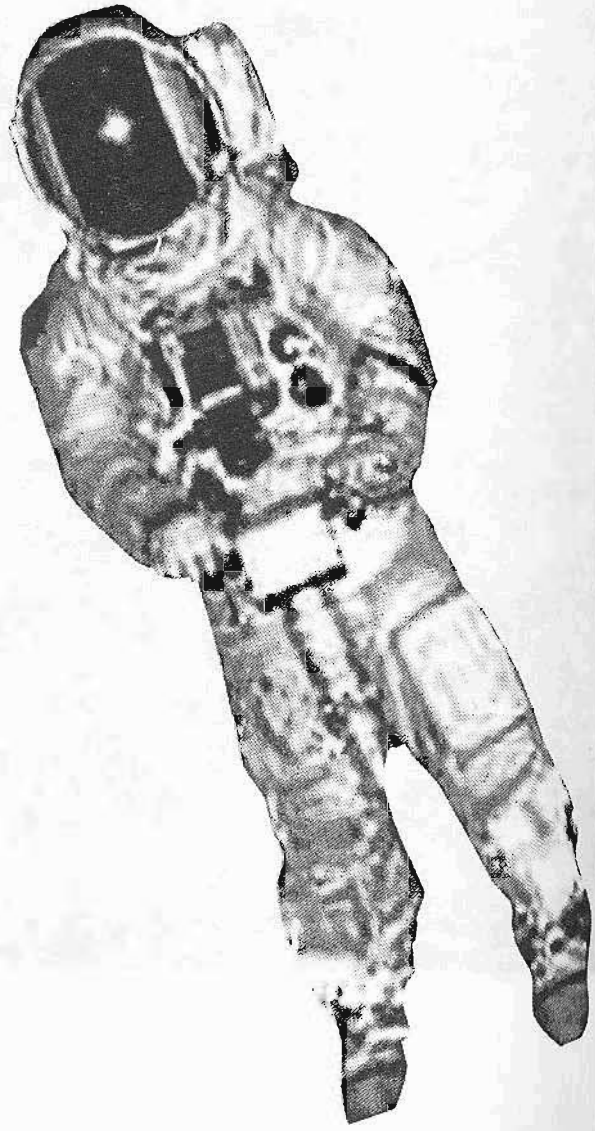
در تاریخ نوین داستان‌نویسی ایران شاید کتاب *در خانه اگر*

کس است... اولین اثری محسوب شود که می‌توان تمایلات مینی‌مالیستی را به روشنی در آن یافت.

این کتاب بسیار کم حجم ۲۶ صفحه‌ای، شامل ده داستان کوتاه کوتاه از فریدون هدایت‌پور و عبدالحسین نیری است. در مقدمهٔ بسیار کوتاه کتاب آمده است:

شما تا حال داستان‌هایی به این کوتاهی نخوانده‌اید، ولی از این پس زیاد خواهید خواند.

... این ماییم که برای نخستین بار این سبک را به وجود آوردیم.[۱۷]



تاریخ چاپ کتاب، ۱۳۳۹، حدوداً برابر است با زمانی که جان آپدایک اولین مجموعهٔ داستان خود را منتشر کرد و پیتر بیکسل به خاطر نوشتن مجموعهٔ کوتاهترین داستان جایزه گرفت.[۱۸] این کتاب همزمان با عصر طلایی داستان‌نویسی مینی‌مالیستی در جهان، در ایران منتشر شده است. مقدمهٔ کتاب از نوآوری کاملاً آگاهانهٔ نویسندگانش حکایت می‌کند.

اغلب داستان‌های این مجموعه تقریباً بسیاری از ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مالیستی را در خود دارد.

سر ظهر، دکان نانوایی شلوغ بود و حسن، پسر آقا رضا، مستخدم پیر فرهنگ که یک راست از مدرسه به آنجا آمده بود، کتاب‌هایش را زیر بغل جا به جا کرد و بعد از مدت‌ها معطلی، شش تا نان داغ و پر سنگ از نانگیر گرفت و در حالی که دستش می‌سوخت، با نگرانی چوب خطش را از جیب بغلش درآورد و به نانوا داد. نانوا چوب خط را با غیظ به آن طرف دکان پرت کرد و نان‌ها را هم از دست حسن گرفت. آخر چوب خط دیگر جایی برای خط زدن نداشت.

البته تمایلات برای کوتاه‌نویسی در آثار صادق چوبک به خصوص داستان‌های یک چیز خاکستری، *چشم شیشه‌ای*، و *عدل*، و در نقش پرند به‌آذین، *کشاورزان* از سعیدهٔ پاک‌نژاد، *غم‌های کوچک* امین فقیری، *بازی هر روز* پرویز مسجدی، آثار کسانی چون جعفر شریعتمداری و احسان طبری و... همچنین رضا براهنی با *کوتاهترین قصهٔ عالم* و اغلب آثار زویا پیرزاد و... دیده می‌شود.

در طول سال‌های اخیر آثار ارزشمندی از جریان داستان‌نویسی مینی‌مالیست در ایران ترجمه شده است. از آن میان داستان *شمعدانی‌های غمگین* نوشتهٔ ولفگانگ بورشرت یک نمونه عالی برای معرفی این شیوهٔ داستان‌نویسی نوین است.

زمان آشنایی آن دو، هوا تاریک بود. زن او را به آپارتمان دعوت کرد. مرد پذیرفت. زن، آپارتمان، رومیزی‌ها، ملافه‌ها، حتی بشقاب‌ها و چنگال‌ها را به او نشان داد. اما همین که در روشنایی روبه‌روی هم نشستند، چشم مرد به بینی زن افتاد.

با خود اندیشید: انگار بینی را چسبانده‌اند. اصلاً شبیه بقیهٔ بینی‌ها نیست بیشتر شبیه نوعی میوه است. عجب! سوراخ‌های بینی‌اش اصلاً با هم تناسب ندارند. یکی خیلی تنگ و بیضی شکل است، یکی مثل حفرهٔ چاهی دهان باز کرده است. تیره و گرد و بی‌انتها.

با دستمال عرق پیشانی‌اش را خشک کرد.

زن گفت: «خیلی گرم است، اینطور نیست؟»

مرد نظری به بینی او انداخت و گفت: «آه، بله.» و دوباره به فکر فرو رفت: باید آن را چسبانده باشند. وصلهٔ ناجوری است. رنگش هم با این پوست فرق می‌کند. تیره‌تر است. راستی، سوراخ‌های بینی هم ناهماهنگند؟ یا شاید مدل جدید است؟ یادکارهای پیکاسو افتاده بود.

مرد گفت: «شما کارهای پیکاسو را می‌پسندید؟»

زن گفت: «گفتید کی؟ پی ... کا...»

مرد بی‌مقدمه گفت: «تصادف کرده‌اید؟»

زن گفت: «چطور مگر؟»

مرد گفت: «خب...»

زن گفت: «آهان، به خاطر بینی‌ام می‌پرسید؟»

مرد گفت: «بله...»

زن گفت: «از اول همین جور بود. همین جور.»

مرد می‌خواست بگوید: «عجب!» اما گفت: «پس این طور!»

زن گفت: «من به تناسب خیلی اهمیت می‌دهم آن دو شمعدانی کنار پنجره را ببینید! یکی سمت چپ و دیگر سمت راست است. متناسب نیستند؟ باور کنید باطن من خیلی با ظاهرم فرق می‌کند، خیلی.»

و دستش را روی زانوی مرد گذاشت. مرد در عمق چشمان زن آتشی را روشن دید.

زن آرام و اندکی شرم‌زده گفت: «و مخالفتی هم با ازدواج و زندگی مشترک ندارم.»

از دهان مرد پرید: «به خاطر تناسب؟»

زن اشتباه او را با مهربانی تصحیح کرد: «هماهنگی... به خاطر هماهنگی.»

مرد گفت: «بله، به خاطر هماهنگی.» و بلند شد.

زن گفت: «دارید می‌روید؟»

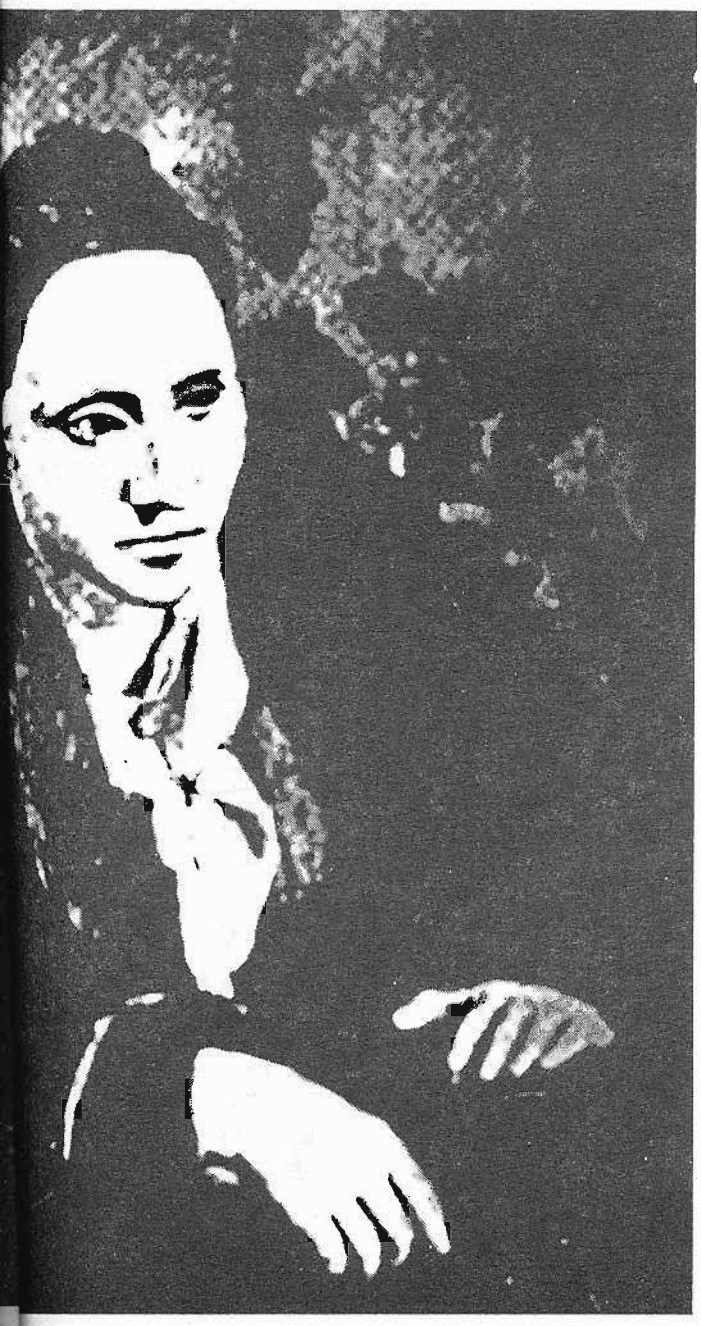
مرد گفت: «بله، می‌روم.»

زن او را تا دم در بدرقه کرد. گفت: «باطن آدم‌ها مهم است نه ظاهرشان.»

مرد فکر کرد: «تو هم با این دماغت!» و گفت: «یعنی در باطن مثل قرار گرفتن شمعدانی‌ها متناسبید؟» و از پله‌ها پایین رفت.

زن کنار پنجره با نگاه او را دنبال کرد.

دید که مرد آن پایین ایستاد و با دستمال عرق‌های پیشانی‌اش را پاک کرد. یک بار، دو بار و باری دیگر. اما نیشخند فارغ‌البال او را ندید، ندید چون اشک چشم‌هایش را پوشانده بود. شمعدانی‌ها بوی غم می‌دادند. [19]



پانوشت‌ها

۱. اصطلاح morphologie (ریخت‌شناسی) را اولین بار ولادیمیر پروپ در کتاب *ریخت شناسی قصه‌های پریان* به کار برد. او ظاهراً این اصطلاح را از پژوهش‌ها و عنوان کتاب «گوته» درباره گیاه‌شناسی وام گرفته بود. پروپ در پژوهش‌های خود تلاش می‌کرد ثابت کند تمام حکایت‌ها از دیدگاه ساختاری به ساختی نهایی وابسته‌اند.

2- Britannica, 8/158; the concise Oxford Dictionary of Literary tenns Baldick, 137-138.

۳ـ *ادگار الن پو*. ترجمهٔ خشایار دیهیمی. نوشتهٔ راجر اسلینو. نشر کهکشان.

۴ـ *لاتاری، چخوف و داستانهای دیگر*. گروه نویسندگان، ترجمهٔ جعفر مدرس صادقی. نشر مرکز.

۵ـ *داستان کوتاه*، نوشتهٔ یان رید. ترجمهٔ فرزانه طاهری. نشر مرکز.

۶ـ *بوطیقای نو*، شمارهٔ اول. در **معرفی** کوتاهترین داستان. ناصر غیاثی.

۷ـ *فصلنامهٔ زنده رود*، چند کلمه دربارهٔ مینی مالیست. نوشتهٔ جان بارت. ترجمهٔ مریم نبوی نژاد.

۸ـ *هنر داستان نویسی*، ابراهیم یونسی. نشر سهروردی.

۹ـ *بوطیقای نو*. شمارهٔ اول. *تابستان ۱۹۴۵، صحنه‌ای در برلین*؛ نوشتهٔ ماکس فریش

10- anecdote

11- sketch

۱۲ـ *سخنی کوتاه دربارهٔ داستان کوتاه*. ترجمهٔ اسدالله امرایی. کیهان فرهنگی ۴۴.

۱۳ـ *مینی‌مالیسم رئالیسم پنهان*، اسدالله امرایی. شباب، شمارهٔ ۲۸ـ ۲۷.

۱۴ـ *معیار*، شمارهٔ ۱۹.*جریان معاصر موسیقی مینی‌مالیسم*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده.

۱۵ـ در هنرهای مینی‌مالیستی تئاتر هم جایگاه ویژه‌ای دارد. در این عرصه آثار مهمی خلق شده است. یکی از مشهورترین نمایشنامه‌های مینی‌مالیستی، نمایش نفس (۱۹۶۹) از ساموئل بکت است که سی‌و پنج ثانیه اجرای آن طول می‌کشد. پرده بالا می‌رود، صحنه کم‌نور و خالی است. مقداری زباله در اطراف پراکنده است و فقط صدای فریاد انسانی به گوش می‌رسد. سپس صدای دم و بازدم نفس یک نفر شنیده می‌شود که بیشتر می‌شود و همراه با آن نورهای صحنه روشن و خاموش می‌شود و از نو صدای فریاد می‌آید.

۱۶ـ *صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها*، نادر ابراهیمی. نشر گستره.

۱۷ـ *در خانه اگر کس است*، فریدون هدایت‌پور. عبدالحسین نبری. چاپخانهٔ اختر شمال، ۱۳۳۹.

۱۸ـ پیتر بیکسل نویسندهٔ داستان‌های مینی‌مالیستی آلمان. در سال ۱۹۶۴ به خاطر نوشتن مجموعهٔ کوتاهترین *داستان*، *در واقع خانم بلوم مایل است با شیرفروش آشنا می‌شود*، جایزهٔ گروه ۴۷ را به دست آورد.

۱۹ـ *فصلنامهٔ ادبیات داستانی* شمارهٔ اول. *شمعدانی‌های غمگین*؛ ولفگانگ بورشرت. ترجمهٔ سعید فیروز آبادی.