• دریافت ۹۱/۴/۲۵
• تأیید ۹۱/۱۰/۲۰

داستان مینی‌مال و حکایت‌های *طوق الحمامه*

دکتر مجید صالح‌بک*
سمیه‌السادات طباطبایی**

چکیده

جنبش مینی‌مالیسم، جنبش مبتنی‌بر ساده‌سازی و خُردگرایی، پس از تولد در اواخر دهۀ شصت میلادی در نیویورک، مرزهای جهان هنر را درنوردید و با نفوذ در ادبیات، داستان مینی‌مال را به گونه‌های داستانی کوتاه افزود. بعد از رواج این مکتب و آشنایی نویسندگان غربی با این سبک، خلق داستان‌های مینی‌مال درمیان ادیبان مشرق‌زمین، ازجمله ادیبان عرب، آغاز شد. اما تاریخ نگارش داستان‌های کم‌حجم در ادبیات عربی- اسلامی به قرن‌ها پیش از تاریخ پیدایش مکتب مینی‌مالیسم بازمی‌گردد؛ زیرا روایت «اخبار»، که ما در ادبیات فارسی با عنوان «حکایت» از آن یاد می‌کنیم، در ادبیات عرب قدمتی دیرینه دارد. کتاب طوق الحمامة فی الألفة والألاف، تألیف ابن‌حزم اندلسی، ازجمله آثار کلاسیک ادبیات عربی- اسلامی است که حکایت فراوانی را دربر می‌گیرد و بسیاری از آن‌ها را می‌توان با مؤلفه‌های مینی‌مالیسم تطبیق داد. این مقاله می‌کوشد تا با بررسی ویژگی‌های اساسی داستان مینی‌مال و تحلیل عناصر سازندۀ حکایات طوق الحمامه، میزان شباهت و تفاوت موجود میان آن دو را دریابد؛ چراکه مهم‌ترین مشخصه‌های داستان مینی‌مال، مانند کوتاهی و ایجاز، محدودیت زمان، مکان و شخصیت، در گونۀ ادبی حکایت نیز مشاهده می‌شود. تا آنجا که می‌توان حکایت های کلاسیک را نمونۀ اولیۀ داستان مینی‌مال دانست؛ هرچند نمی‌توان و نباید تفاوت‌های میان آن دو را نادیده گرفت.

واژگان کلیدی:
داستان مینی‌مال، حکایت، ابن‌حزم اندلسی، طوق الحمامة فی الألفة و الآلاف.

* استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبایی msalehbek@yahoo.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبایی moghim_satveh@yahoo.com

مقدمه

اگرچه منتقدان، نویسندگانِ قرن هجده و نوزده میلادی را بنیان‌گذاران داستان امروزی می‌دانند (دستغیب ۱۳۷۷: ۱۰)، داستان‌پردازی در حیات بشری پیشینه‌ای به قدمت تاریخ دارد؛ چراکه داستان، تراوش‌های ذهن انسان است که می‌کوشد جهانی دیگر با شخصیت‌ها و وقایع دلخواسته بیافریند. این کشش که انسان را وامی‌دارد تا با بهره جستن از قدرت خلاق ذهن جهانی کوچک برای خود بیافریند، مختص انسان امروز و یا چند قرن پیش نیست. حضور دیرپای «داستان» در زندگی بشر و معنای لغوی آن شاهدی است بر درستی سخن ما؛ زیرا داستان متشکل از دو بخش «دا» و «ستان» است که «دا» از ریشهٔ هندی- اروپایی dhē–، فارسی باستان و اوستایی dâ، سنسکریت dhâ– و فارسی میانه dah– و به‌معنای آفریدن و بخش «ستان» پسوند مکان و زمان است. بنابراین داستان «جا» و «گاه» آفریدن است (شمیسا ۱۳۸۳: ۲۱۳).

ادبیات روایی، پس از پشت‌سر گذاردن فراز و فرودهای بسیار در طول تاریخ، به داستان امروز، با تعریف و سبک‌وسیاق خاص خود، تبدیل شده است. منتقدان ادبی داستان نوین را به دو شاخهٔ کلی رمان و داستان کوتاه و هریک از این دو را به زیرشاخه‌های متعدد تقسیم کرده‌اند که داستان مینی‌مال (داستانک) یکی از زیرشاخه‌های داستان کوتاه است. هریک از گونه‌های رمان و داستان کوتاه، در کنار ویژگی‌های مشترک، خصوصیات منحصربه‌فردی دارند که آن را از دیگری جدا می‌کند. بیان وجوه اشتراک و افتراق میان این گونه‌ها از حوصلهٔ بحث ما خارج است؛ از این رو، تنها به معرفی داستان مینی‌مال، که موضوع مقالهٔ حاضر است، می‌پردازیم. اگر ایجازِ بسیار را مهم‌ترین ویژگی ساختاری داستان مینی‌مال بدانیم، می‌توانیم «حکایت» را داستان مینی‌مال ادبیات کلاسیک بنامیم؛ زیرا علاوه‌بر ایجاز فراوان، بسیاری از ویژگی‌های دیگر این سبک را داراست. برای اثبات این مطلب، پس از اشاره به خاستگاه و مشخصه‌های اصلی سبک ادبی مینی‌مالیسم، تعریف مختصری از حکایت و کتاب *طوق الحمامة فی الألفة و الألاف* ارائه می‌دهیم. بعد از ارائهٔ تعریفات مقدماتی، به موضوع اصلی مقاله خواهیم پرداخت. در

این مرحله، در آغاز، ویژگی‌های حکایت‌های *طوق الحمامة* را برمی‌شمریم و در گام بعد، به وجوه تشابه و تفاوت این حکایت‌ها با داستان مینی‌مال می‌پردازیم تا در پایان بتوانیم دربارهٔ میزان شباهت موجود قضاوت کنیم.

شایان ذکر است که مقالات متعددی دربارهٔ مینی‌مالیسم و پیدایش آن در جهان غرب نوشته شده که در آن‌ها به دلایل پیدایش سبک مذکور، ویژگی‌ها و تأثیر آن در جهان داستان‌نویسی پرداخته شده است؛ مقالاتی مانند «مینی‌مالیسم: داستان کوتاه کوتاه یا داستان کارت‌پستال»، نوشتهٔ کامران پارسی‌نژاد، «داستان کوتاه مینی‌مالیستی»، نوشتهٔ زینب صابرپور و «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر»، نوشتهٔ احمد رضی و سهیلا روستا. افزون بر این، افرادی همچون احمد پارسا در مقالهٔ «مینی‌مالیسم و ادب پارسی»، برات محمدی در مقالهٔ «مینی‌مالیسم و مقالات شمس» و محمد طرغه در مقالهٔ «چهار مقالهٔ نظامی و سبک مینی‌مالیسم» دربارهٔ پیشینهٔ داستان مینی‌مال در ادبیات فارسی تحقیق کرده‌اند. در پایان‌نامهٔ *القصّه القصیره جدّا بشکل عام و عند محمود شقیر علی وجه الخصوص*، نوشتهٔ نسرین کاظم‌زاده، به داستان مینی‌مال در ادبیات معاصر عرب پرداخته شده است، اما اثری یافت نشد که ارتباط میان داستان مینی‌مال و ادبیات کلاسیک عرب را بررسی کرده باشد.

نگاهی به داستان مینی‌مال

مینی‌مالیسم (minimalism)، که در فارسی به ساده‌گرایی، کمینه‌گرایی و خُردگرایی و در عربی به التقلیلیة و التبسیطیة ترجمه شده، نام جنبشی هنری است که در اواخر دههٔ ششم قرن بیستم، پس از تحولات فلسفی و سیاسی سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم، در بیشتر شاخه‌های هنری، از موسیقی و نقاشی گرفته تا ادبیات، رواج یافت. این جنبش در روسیه و با هنرمندان روس دورهٔ پس از انقلاب کبیر، که ساختارگرا بودند، آغاز شد؛ به همین سبب، عده‌ای مینی‌مالیست‌ها را فرزندان خلف ساختارگراها می‌دانند. جنبش مینی‌مالیسم از روسیه به ایالات متحدهٔ

آمریکا منتقل شد تا توسط هنرمندان آمریکایی، به‌ویژه هنرمندان هنرهای تجسمی، فراگیر شود. مینی‌مالیسم در ادبیات در قالب داستان مینی‌مال و به‌منزلهٔ شاخه‌ای از داستان کوتاه تجلی یافت (ناجی ۱۳۸۰: ۴). نویسندگان پیرو این سبک معتقدند که «موفقیت داستان‌ها به طولانی بودن آن‌ها نیست، بلکه می‌توان با حفظ اصول فنی و ساختار یک قصه، با کم‌ترین دیالوگ و حذف لفاظی‌های رایج، با زبانی ساده و عاری از پرگویی، داستانی شگرف آفرید» (گوهرین ۱۳۷۷: ۱۸). ریموند کاروِر، توبیاس وُلف و سوزان مینوت از نویسندگان پیرو این مکتب‌اند که داستان‌های مینی‌مالشان بسیار مشهور است (پارسی‌نژاد ۱۳۸۲: ۵۹).

پس از پیدایش این گونهٔ داستانی، تلاش‌هایی بسیار برای شناخت ماهیت حقیقی آن صورت گرفت. تلاش برای ارائهٔ تعریفی واحد، جامع و دقیق از داستان مینی‌مال، نخستین گام در این راه بود. اما تاکنون این مهم محقق نشده است و، از همین رو، هنگامی که در جست‌وجوی تعریف داستان مینی‌مال، منابع گوناگون را بررسی می‌کنیم، با نام‌ها، تعاریف و گونه‌بندی‌های متعدد مواجه می‌شویم.[۱] با این حال، با وجود نظریات گوناگون، می‌توان تکیه بر ایجاز و سادگی را به‌منزلهٔ اصل مشترک در تمام تعریف‌ها پذیرفت و بر این اساس داستان مینی‌مال را تعریف کرد.

منتقدان، همان‌گونه که در ارائهٔ تعریف واحد از داستان مینی‌مال اختلاف‌نظر دارند، موضع‌گیری‌های متفاوتی نیز درخصوص این ژانر نوظهور داشته‌اند. برخی از منتقدان و داستان‌نویسان به‌شدت با این سبک مخالف‌اند و آن را به رسمیت نمی‌شناسند. آنان با عنوان‌هایی مانند «نوهمینگوییسم بدوی»، «رئالیسم کثیف»، «مینی‌مالیسم پیسی‌کولایی» و «ادبیات سوپرمارکتی» از مخالفت شدید خود با این سبک پرده برداشته‌اند (پارسا ۱۳۸۵: ۳۴). فردریک بارتلمی، که خود مینی‌مالیست است، عیوب واردشده ازجانب منتقدان را این‌گونه برمی‌شمارد: نپرداختن به مباحث فلسفی، تاریخی و سیاسی در داستان، شخصیت‌پردازی ساده و سطحی، توصیف‌های ساده، یکنواخت بودن سبک و بی‌توجهی به جنبه‌های اخلاقی (محمدی بی‌تا: ۳۰۲). اما، درمقابل، هواداران داستان مینی‌مال آن را پاسخی به نیاز عصر دانسته‌اند

۱. برای اطلاع بیشتر، رجوع کنید به: پارسی‌نژاد ۱۳۸۲.

و نه‌تنها از این سبک داستان‌نویسی استفاده کرده‌اند، بلکه با سقف متفاوت شمار واژگان، انواع متفاوتی از آن را نوشته‌اند. داستان مینی‌مال (minimal fiction)، داستان کوچک (micro fiction)، داستان کارت‌پستال (fiction post card)، داستان برق‌آسا (Flash fiction) و داستان کوتاه کوتاه (short short story) از انواع داستان مینی‌مال محسوب می‌شوند (پارسی‌نژاد ۱۳۸۲: ۵۸).

گونه‌های متعدد داستان مینی‌مال ویژگی‌هایی مشترک دارند که آنان را از دیگر انواع داستان کوتاه متمایز می‌کند. در ادامه، این ویژگی‌ها را برمی‌شماریم تا تصویری کامل‌تر از داستان مینی‌مال ارائه دهیم.[۱]

ایجاز فراوان: همان‌طور که پیش از این اشاره کردیم، تاکید بر ایجاز و فشردگی بسیار داستان، اصل مشترک درمیان تعاریف ارائه‌شده برای داستان مینی‌مال است. ایجاز داستان مینی‌مال در دو سطح مطرح می‌شود: نخست در کمیت؛ بدین معنا که شمار واژگان سازندهٔ داستان نباید از یک حد معین بیشتر شود و دوم در ساختار داستان. نباید گمان کرد که ایجاز در تعداد واژگان خلاصه می‌شود، بلکه پیرنگ و عناصر سازندهٔ داستان نیز از این اصل حاکم بر داستان مینی‌مال مستثنا نیستند (همان منبع: ۶۰). در ادامه، این نکته را به‌تفصیل شرح می‌دهیم.

پیرنگ ساده: داشتن پیرنگ ساده یکی از مشخصه‌های داستان مینی‌مال است. هر طرح داستانی از سه بخش آغازین، میانی و پایانی تشکیل می‌شود. بخش آغازین با گره‌افکنی و، درنتیجه، برهم خوردن تعادل و ایجاد ناپایداری در داستان آغاز می‌شود. در بخش میانی، با گره‌افکنی‌های پی‌درپی، داستان به نقطهٔ اوج می‌رسد و، درنهایت، در بخش پایانی، با گره‌گشایی و رسیدن به تعادل، داستان به پایان می‌رسد (مستور ۱۳۸۶: ۱۴). در رمان، انتقال از هر مرحله و رسیدن به مرحلهٔ دیگر با تأنی انجام می‌شود؛ به‌گونه‌ای که طرح داستان را بسیار گسترده و مفصل می‌کند. در داستان کوتاه، زمانی که برای طی این مراحل در نظر گرفته می‌شود کمتر است و، درنتیجه، طرح داستان شاخ‌وبرگ کمتری دارد. در داستان مینی‌مال،

۱. عنوان‌های این بخش، از مقالهٔ «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر»، نوشتهٔ احمد رضی و سهیلا روستا، گرفته شده است.

فرصت نویسنده آن‌چنان اندک است که ناگزیر است بدون مقدمه وارد اصل موضوع شود، گره داستان را بیان و با رسیدن به نقطهٔ اوج، شتابان سیر نزولی را تا رسیدن به پایان داستان طی کند. بنابراین نویسنده نمی‌تواند پیرنگ داستان خود را با جزئیات بسیار طراحی کند؛ چراکه فرصت آن را نخواهد یافت.

محدودیت تعداد شخصیت‌ها: با توجه به آنچه دربارهٔ پیرنگ داستان بیان کردیم، به‌آسانی می‌توان درک کرد که چرا تعدد شخصیت در داستان مینی‌مال محقق نمی‌شود. اگر نویسنده از شخصیت‌های متعدد در داستان استفاده کند، به‌ناچار باید به شخصیت‌پردازی نیز دست زند؛ اما حجم کم داستان به او اجازه نمی‌دهد به‌خوبی این کار را انجام دهد. از سوی دیگر، کمینه‌گرایی اصلی است که نه‌تنها در حجم، بلکه در تمام ارکان داستان مینی‌مال رعایت می‌شود. بنابر این اصل، نویسنده باید همه چیز، ازجمله شمار شخصیت‌ها، را تا آنجا که مقدور است به حداقل برساند. نکتهٔ دیگر درخصوص شخصیت در داستان مینی‌مال، طبقهٔ شخصیت است. اغلب، شخصیت‌ها از میان افراد عادی جامعه انتخاب می‌شوند؛ زیرا نویسندگان مینی‌مالیست نویسندگانی واقع‌گرا هستند که می‌کوشند واقعیت زندگی انسان را ترسیم کنند و نویسندگان واقع‌گرا همواره به تودهٔ مردم بیش از طبقهٔ برگزیدهٔ جامعه توجه می‌کنند (سجادی ۱۳۸۷: ۱۶).

زمان و مکان محدود: نویسندهٔ رمان به‌آسانی می‌تواند گسترهٔ زمانی و مکانی داستان را آن‌گونه که خود می‌خواهد تنظیم کند، اما این فرصت برای نویسندهٔ داستان کوتاه محدودتر می‌شود و برای نویسندهٔ داستان مینی‌مال به حداقل می‌رسد. البته، علاوه‌بر حجم کم داستان مینی‌مال، موضوع داستان نیز در شکل‌گیری این ویژگی تأثیرگذار است؛ زیرا داستان مینی‌مال، برخلاف رمان و داستان کوتاه، به یک لحظهٔ کوتاه از زندگی انسان می‌پردازد. طبیعی است که یک لحظه از زندگی انسان شامل دایرهٔ مکانی و زمانی گسترده‌ای نمی‌شود. افزون‌بر این، بیشتر نویسندگان مینی‌مالیست زمان حال را برای روایت داستانشان برمی‌گزینند؛ زیرا معتقدند که داستان باید به‌گونه‌ای باشد که خواننده گمان کند وقایع دربرابر دیدگانش رخ می‌دهد. انتخاب زمان حال، این احساس را تقویت می‌کند (همان‌جا).

زبـان سـاده: اسـتفاده از زبـانی بـی‌پیرایـه و بـه‌دور از صـنایع ادبـی یکـی از ویژگی‌های داستان مینی‌مال است؛ زیرا، همان‌طور که گذشت، داستان مینی‌مـال از جنبش ساده‌گرایی متأثر است که بر اساس آن، هنرمندان آثار خود را به روش‌هـای ساده، خالی از پیچیدگی‌های فلسفی و به‌دور از خیال‌پردازی ارائه می کننـد. تأکیـد بر خیال‌پردازی نکردن از آن جا ناشی می‌شود که هنرمندان مینی مالیست بر نگـاه عینی و خشک تاکید می‌کنند فردریک بارتلمی دربارۀ اثر مینی‌مال چنین می‌گویـد: «نویسندۀ مینی‌مالیست اتاق را برای ورود خواننده ترک می‌گوید و اجـازه مـی‌دهـد تا افرادی وارد شوند که از تمام قدرت تخیل خود در درک اثـر اسـتفاده مـی‌کننـد» (جزینی ۱۳۷۸: ۳۹).

واقع‌گرایی: آنچه در توجیه سادگی زبان مینی‌مالیستی مطـرح شـد، درحقیقـت، علت واقع‌گرایی داستان مینی‌مال نیـز هسـت. نویسـنده‌ای کـه بـه مبـانی سـبک مینی‌مالیسم پایبند است، نمی‌تواند پا را از دایرۀ واقعیت فراتر نهد؛ چراکه او موظـف است واقعیت را با قلم‌موی خود در کوچک‌ترین و ساده‌ترین تابلو بـه تصـویر کشـد (صابرپور ۱۳۸۸: ۱۴۱).

موضوع انسانی و درون‌مایۀ جذاب: بیان دغدغه‌های مشترک بشری موضـوع اصلی داستان مینی‌مال است. اما از آنجا که نویسندۀ مینی‌مال فرصت چندانی ندارد تا با پروراندن عناصر داستان خواننده را جذب داستان کند، به‌ناچار باید برای انتقـال درونمایۀ موردنظرش موضوعی جذاب انتخاب کند. بسترهای بسیاری منتقل‌کننـدۀ مقصود نویسنده است، اما او باید از واقعه‌ای استفاده کند که بـرای خواننـده جـذاب باشد. مثلاً وقایع فراوانی می‌تواند پیامدهای منفی جنگ را بـه تصـویر بکشـد، امـا نویسنده باید زمینه‌ای را برگزیند که، در کنار انتقـال مضـمون، بـرای خواننـده نیـز جالب باشد (رضی و روستا ۱۳۸۸: ۸۴).

تأکید بر برخی از عناصر: چون نویسندۀ مینی‌مالیست باید در کـم‌تـرین حجـم بیشترین معنا را منتقل کند، از شگردهایی برای انجام این مهم استفاده می‌کنـد. در این میان، بهره گرفتن از «روایت»، «تلخیص» و «گفت‌وگو» از عناصـری هسـتند که در انتقال اطلاعات به نویسنده یاری می‌رسانند.

کمینه‌گرایی در ادبیات معاصر عرب و ادبیات کلاسیک مشرق‌زمین

پس از بررسی پیدایش و رواج داستان مینی‌مال در ادبیات غرب، لازم است به ظهور این گونهٔ داستانی در ادبیات معاصر عرب نیز نگاهی بیندازیم. ادیبان عرب پس از اثبات توانایی خود درزمینهٔ نگارش داستان کوتاه، به آزمودن توانایی خویش در خلق داستان مینی‌مال روی آوردند. منتقدان عرب دههٔ هشتم قرن بیستم را تاریخ پیدایش و دههٔ نهم را دورهٔ شکوفایی داستان مینی‌مال دانسته‌اند. آنان در نخستین برخورد با این گونهٔ نوظهور، از نام‌های متعددی مانند «ومضات قصصية»، «ملامح قصصية»، «خواطر قصصية» و «مقطوعات قصصية» برای معرفی آن استفاده کردند، اما در پایان همگی، تقریباً متفق‌القول، عنوان گویای «القصة القصيرة جدّا» را برگزیدند (أحمد جاسم ۱۹۹۷: ۲۱). منتقدان بر این باورند که چندین عامل سبب‌ساز گسترش داستان مینی‌مال درمیان داستان‌نویسان عرب شده است:

۱. استقبال روزنامه‌ها از داستان بسیار بسیار کوتاه. طراد کبیسی در این باره می‌گوید: «داستان مینی‌مال در آغاز آهسته و خجول گام برمی‌داشت، اما خوشامدگویی روزنامه‌ها سبب شد مصمّم و پرشتاب گام بردارد» (همان منبع: ۳۴).

۲. تأثیرپذیری از ادبیات غرب پس از ترجمهٔ داستان‌های مینی‌مال غربی. در این میان، نباید نقش کلیدی مجلاتی مانند *الآداب* و *الموقف* را نادیده گرفت که ترجمهٔ داستان‌های مینی‌مال غربی را منتشر می‌کردند.

۳. شرایط تحمیل‌شده بر خواننده در دنیایی که دیگر به او اجازه نمی‌دهد وقت فراوانی را به خواندن رمان و داستان بلند اختصاص دهد.

۴. تأثیرپذیری از شعر در نگارش داستان. داستان‌نویسان عرب کوشیدند از ویژگی‌ها و توانمندی‌های زبان شعر، به‌ویژه تلاش برای بیشترین تأثیرگذاری در کوتاه‌ترین حجم، یاری بگیرند. بدین ترتیب، گونه‌های داستانی جدیدی پدید آمد که با قطعه‌های شعری تشابهات فراوان دارند. البته درآمیختن داستان و شعر با یکدیگر به جهان عرب اختصاص ندارد. ویرجینیا وولف مدت‌ها پیش از این وقوع این امر را پیش‌بینی کرده بود. او معتقد بود که شعر توانایی

پاسخ‌گویی به نیازهای قرن بیستم را ندارد و بدون تردید با اعطای بسیاری از ویژگی‌های خود به داستان، میدان رقابت را به‌نفع داستان ترک خواهد کرد (مسکوب ۱۳۸۷: ۴۴۲).

درمجموع، این عوامل سبب شد داستان مینی‌مال را بسیاری از نویسندگان عرب به رسمیت بشناسند؛ نویسندگانی مانند فاروق مواسی از فلسطین، زکریا تامر از سوریه، حسن برطال از مغرب، ابراهیم درغوثی از تونس، فهد مصبح از عربستان سعودی و سعود قبیلات از اردن.

اکنون این پرسش مطرح می‌شود که آیا می‌توان ردپای این سبک را در ادبیات کلاسیک مشرق‌زمین، به‌صورت عام، و در جهان اسلام، به‌صورت خاص، دنبال کرد؟ پاسخ مثبت است؛ زیرا اگر موجز بودن را مهم‌ترین ویژگی ساختاری و پرداختن به مفاهیم عام زندگی بشر را مهم‌ترین ویژگی معنایی داستان مینی‌مال بدانیم، می‌توانیم نشانه‌هایی از آن را در ادبیات مشرق‌زمین نیز بیابیم. ادبای ژاپن از سده‌های پیشین به خلق آثار کم‌حجم علاقه نشان داده‌اند. مثلاً هایکو (haiku)[۱] و تان‌کا (tanka)[۲] از اشعار سنتی ژاپن‌اند که، درعین کوتاهی، محتوایی غنی دارند. سبک مینی‌مالیسم در داستان‌نویسی ژاپن نیز سابقه‌ای طولانی دارد. در میان متون کلاسیک ژاپنی، می‌توان از مجموعه‌های *Konjakumonogatari*[۳] و *Isemonogatari*[۴] نام برد که شامل داستان‌ها و حکایت‌های بسیار کوتاه هستند (تاواراتانی ۱۳۷۹: ۱۵۶). در ادبیات کهن و غنی فارسی نیز آثار فراوانی وجود دارد که ویژگی‌های آن با مبانی سبک مینی‌مالیسم انطباق‌پذیر است. کمینه‌گرایی دوبیتی و رباعی در ادبیات منظوم و حکایت در ادبیات منثور با کمینه‌گرایی مینی‌مالیسم هم‌خوانی دارد.[۵] ادبیات کلاسیک عربی- اسلامی نیز، که موضوع

۱. نوعی شعر سنتی ژاپنی که فقط هفده هجا دارد (تاواراتانی ۱۳۷۹: ۱۵۶).

۲. نوعی دیگر از شعر سنتی ژاپنی که از ۳۱ هجا بیشتر نمی‌شود (همان‌جا).

۳. مجموعه‌ای به‌جامانده از قرن دوازدهم میلادی که شامل بیش‌از هزارودویست حکایت از سرزمین‌های چین، هند و ژاپن است (همان منبع: ۱۶۱).

۴. مجموعه‌ای به‌جامانده از قرن دهم میلادی در ۱۲۵ بخش، شامل داستان‌ها و نوشته‌های عاشقانه که هرکدام با یک یا چند شعر تلفیق شده‌اند (همان‌جا).

۵. دربارهٔ مینی‌مالیسم و ادبیات فارسی، رجوع کنید به: پارسا ۱۳۸۵ و طرغه، محمد، «چهار مقالهٔ نظامی و سبک مینی‌مالیسم»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۷۵- ۷۶، دی و بهمن ۱۳۸۲.

بررسی ماست، همانند ادبیات کهن ژاپن و ایران، گنجینه‌ای گران‌بها از آثار جاودان است که، در عین ایجاز بسیار، بیان‌کنندهٔ معانی نغزاند. مثلاً در کتاب‌های *البخلاء*، نوشتهٔ جاحظ، *الإمتاع و المؤانسة*، نوشتهٔ أبوحیان توحیدی و *الفرج بعد الشدة*، نوشتهٔ قاضی تنوخی، نمونه‌هایی از این دست را می‌توان یافت. ما، در این بخش، کتاب *طوق الحمامة فی الألفة و الألاف*، نوشتهٔ ابن‌حزم اندلسی را برگزیدیم تا با بررسی ویژگی حکایت‌های آن، به میزان شباهت و تفاوت موجود میان این حکایت‌ها و داستان مینی‌مال پی ببریم.

همان‌طور که می‌دانید، ادیبان مسلمان در سده‌های گذشته برای داستان کوتاهی که در نوشتهٔ خود نقل می‌کردند اغلب عنوان «خبر» را به‌کار می‌بردند. این نام‌گذاری در ادبیات شفاهی پیش از اسلام و روایت «أخبار العرب» در آن دوره ریشه دارد. همان‌گونه که از عنوان «أخبار العرب» برمی‌آید، در دورهٔ جاهلی، از داستانی که روایت می‌شد با نام «خبر» یاد می‌کردند. این نام‌گذاری از دورهٔ جاهلی به اسلامی و از راویان جاهلی به ادیبان مسلمان منتقل شد. معادل خبر در ادبیات فارسی «حکایت» است. واژهٔ «حکایت» در فارسی از مصدر فعل «حکی یحکی» در عربی گرفته شده است که سه معنا دارد: توصیف خبر، نقل خبر و مشابه کسی یا چیزی شدن یا مانند چیزی به گفتار یا کردار آوردن (معجم الوسیط، ذیل مادهٔ «حکی»). سیروس شمیسا معتقد است، با توجه به نظرات افلاطون و ارسطو دربارهٔ ماهیت ادبیات و مرتبط دانستن آن با «شبیه‌سازی»، باید «حکایت» از ریشهٔ «محاکاة»، یعنی معنای سوم، أخذ شده باشد (شمیسا ۱۳۸۳: ۲۱۲). اما «حکایت» در اصطلاح گونه‌ای از داستان روایی است که در آن درس یا نکته‌ای اخلاقی نهفته و گاهی، در کنار آموزه‌های تعلیمی، طنز و هزل نیز چاشنی شده است (رهگذر ۱۳۷۷: ۲۲). داستان‌های کتاب *طوق الحمامة* نیز «خبر» نام دارد. این کتاب تألیف ابن‌حزم اندلسی (۳۸۴– ۴۵۶ ق.)، ادیب، فقیه و مورخ برجستهٔ اندلس در قرن پنجم هجری، است. ابن‌حزم این کتاب را به‌درخواست دوستی نگاشت که وظیفهٔ «تصنیف رساله‌ای درباب عشق، معانی، دلایل، مصادیق، محاسن و معایب

آن» (ابن‌حزم ۱۹۹۳: ۱۶) را برعهدهٔ وی گذاشته بود. ابن‌حزم رسالهٔ خود را در سی باب تنظیم کرده است که ده باب به شیوه‌های عاشق شدن اختصاص دارد، دوازده باب در ارتباط با اعراض عشق و ویژگی‌های پسندیده و ناپسند آن است، شش باب به آفت‌های بیرونی عشق می‌پردازد و دو باب پایانی کتاب در موضوع زشتی روابط نامشروع و فضل خویشتنداری است. ابن‌حزم در هر باب، پس از اشاره به موضوع مقصود و شرح و بسط آن، داستانی واقعی یاد می‌کند تا شاهدی باشد بر درستی سخنش. بنابراین موضوع بیشتر حکایت‌های کتاب، عشق و مسائل مرتبط با آن است. نویسنده تأکید می‌کند که فقط داستان‌هایی را نقل می‌کند که برای او رخ داده یا خود شاهدش بوده و یا فردی مورداطمینان که نمی‌توان در درستی کلامش تردید کرد آن را برایش روایت کرده است (منبع پیشین: ۱۹۷). در ادامه، ویگی‌های حکایت در *طوق الحمامة* را برمی‌شماریم تا در پایان دربارهٔ ارتباط موجود میان این حکایت‌ها و داستان مینی‌مال قضاوت کنیم.

ویژگی‌های حکایت در *طوق الحمامة*

در این بخش، عناصر شخصیت، موضوع، درون‌مایه، صحنه، زبان، روایت، و پیرنگ را در حکایت‌های *طوق الحمامة* بررسی می‌کنیم.

شخصیت

شخصیت یکی از عناصر هر نوع داستان، ازجمله داستان مینی‌مال، است. شخصیت درحقیقت عنصر نقش‌آفرین داستان است که نویسنده به‌یاری او وقایعی را که در پیرنگ داستان خود طراحی کرده است به فعلیت می‌رساند. داستان‌نویس برای پیشبرد وقایع داستان از انواع متفاوت شخصیت‌های ساده، جامع، پویا، ایستا و... کمک می‌گیرد. حکایت‌های *طوق الحمامة* نیز، همانند هر داستان دیگر، با شخصیت عجین شده است. اگر کاربست «شخصیت» در حکایت‌های این کتاب را بررسی کنیم، به نکاتی چند پی می‌بریم:

تعدد و تنوع نداشتن شخصیت‌ها

از مجموع ۷۵ حکایت *طوق الحمامة*، ۲۳ حکایت تک‌شخصیتی (عاشق) است و ۲۹ حکایت دوشخصیتی (عاشق و معشوق) و ۲۳ حکایت بیش از دو شخصیت دارد. در تمام حکایت‌های تک‌شخصیتی، عاشق تنها نقش‌آفرین داستان است و در حکایت‌های دوشخصیتی، عاشق در کنار معشوق در داستان حضور دارد. بنابراین، علاوه‌بر محدود بودن شمار شخصیت‌ها، تیپ‌های شخصیتی نیز تکراری و ثابت‌اند. تعدد نداشتن شخصیت‌ها در حجم کم حکایت ریشه دارد، اما تنوع نداشتنشان به سه امر بازمی‌گردد: حجم کم، موضوع کتاب و کارکرد حکایت. موضوع کتاب، عشق است و نویسنده در هر باب دربارهٔ یکی از مسائل مرتبط با عشق سخن می گوید و اگر حکایت را با توضیحات خود درمی‌آمیزد از آن روست که درستی کلام او را تأیید کند. بنابراین حتماً موضوع حکایت با موضوع باب (عشق) مرتبط است. علاوه‌بر این، حجم کم داستان اجازه نمی‌دهد که نویسنده چندین شخصیت را وارد فضای حکایت کند. پس او ناچار است حتماً شخصیتی را که با موضوع حکایت مرتبط است، یعنی عاشق و یا معشوق، را در حکایت‌های خود بگنجاند. بدین سبب، در حکایت‌های تک‌شخصیتی، همواره عاشق و در حکایت‌های دوشخصیتی، عاشق در کنار معشوق نقش‌آفرینی می‌کند.

ساده و ایستا بودن شخصیت‌ها

تمام شخصیت‌های *طوق الحمامة* ساده‌اند؛ زیرا ما فقط با یک بعد از ابعاد شخصیتی آن‌ها آشنا می‌شویم. پس از خواندن حکایت‌ها، متوجه می‌شویم شخصیت‌ها اغلب عاشقانی هستند آشفته‌حال که دل به معشوق سپرده‌اند و چیزی بیش از این نمی‌بینیم. برای مثال، در تک حکایت باب سوم، از فردی به‌نام أبوالسری عماربن زیاد یاد می‌شود که از دوستان ابن‌حزم است. روزی ابن‌حزم به دیدار وی می‌رود و او را پریشان‌خاطر می‌یابد. جویای علت می‌شود و در پاسخ می‌شنود که او در عالم رؤیا عاشق کنیزکی گشته و اکنون در عالم بیداری سخت از دوری وی بی‌تاب است. عاشق شیدا چندین روز را بدین‌گونه می‌گذراند تا آنکه،

پس از پندهای فراوان ابن‌حزم، کم‌کم کنیزک را فراموش می‌کند. همان‌گونه که می‌بینیم، در این حکایت فقط از دلدادگی أبوالسری و شرایط روحی‌اش پس از عاشق شدن آگاه می‌شویم و بیش از این چیزی درنمی‌یابیم. افزون‌بر این، در شصت حکایت با شخصیت ایستا و در پانزده حکایت با شخصیت پویا مواجه می‌شویم. بنابراین اغلب شخصیت‌ها متحول نمی‌شوند و از آغاز تا پایان حکایت ثابت و بدون تغییر باقی می‌مانند. جالب است بدانیم حکایت‌های اندکی که در آن شخصیت دچار دگرگونی می‌شود از سرگذشت عالمان عابدی سخن می‌گویند که پس از دل باختن، به هر بی‌آبرویی و ننگ در راه وصال معشوق تن داده‌اند؛ پس دگرگونی شخصیت در مسیر منفی است، نه مثبت و سازنده.[۱]

شخصیت‌پردازی تلفیقی

شیوه‌هایی که نویسنده به یاری آن کاراکترهای داستان را معرفی می‌کند شخصیت‌پردازی نام دارد. نویسنده برای رسیدن به این مقصود می‌تواند از دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم یاری بگیرد. در شیوهٔ نخست، نویسنده با توصیفاتی که از خصوصیات ظاهری و معنوی شخصیت ارائه می‌دهد آن را معرفی می‌کند، اما در شیوهٔ دوم، نویسنده به خواننده فرصت می‌دهد تا با تکیه بر رفتار و گفتار شخصیت، خود دربارهٔ آن قضاوت کند.

ابن‌حزم در ۳۵ حکایت توصیف مستقیم و غیرمستقیم را درهم می‌آمیزد و در دیگر موارد فقط با تکیه بر رفتار و گفتار شخصیت‌ها، آن‌ها را به تصویر می‌کشد. شایان ذکر است که تأکید ابن‌حزم بر رفتار شخصیت‌ها بیش از گفتار است؛ زیرا او کمتر از عنصر گفت‌وگو در حکایت استفاده می‌کند. علاوه‌بر این، در توصیف‌های مستقیم، توصیف معنوی (توصیف ویژگی‌های اخلاقی)، در قیاس با توصیف ظاهری، حجم بیشتری را به خود اختصاص داده است که علت این امر به موضوع کتاب بازمی‌گردد. نکتهٔ مهم در توصیف‌های مستقیم، مجمل و، در عین حال،

۱. برای مثال، نگاه کنید به: *طوق الحمامه*، ص ۶۵ «حکایت احمدبن فتح و عشق او به ابراهیم‌بن احمد»؛ ص ۱۶۸ «ابن‌حزم از ذکر نام فرد پرهیز می‌کند» و ص ۱۷۰ «حکایت مرتبط با عبیدالله‌بن یحیی أزدی».

پرمعنا بودن آن است.[۱]

واقعی بودن شخصیت‌ها

حقیقت‌مانندی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شخصیت است؛ بدین معنا که نویسنده باید به‌گونه‌ای شخصیت‌آفرینی کند که خواننده با آن احساس همذات‌پنداری داشته باشد. اما شخصیت‌های حکایت‌های *طوق الحمامة* همگی واقعی‌اند نه خیالی. ابن‌حزم در آغاز و پایان کتابش بر این نکته تأکید می‌کند. تمام اشخاص حکایت‌ها معاصر ابن‌حزم‌اند و فقط پنج حکایت تاریخی در کتاب وجود دارد: یک حکایت درباره «بقراط» (منبع پیشین: ۲۳)، یک حکایت درباره «افلاطون» (همان‌جا)، دو حکایت درباره «یعقوب نبی» (همان منبع: ۲۴) و یک حکایت درباره یکی از ملوک بربر (همان منبع: ۱۵۹). به‌استثنای این پنج مورد، حکایت‌ها همگی به افراد معاصر ابن‌حزم مربوط‌اند و ابن‌حزم آنان را می‌شناسد. گفتنی است که شخصیت‌های ۳۹ حکایت فقط مرد و سه حکایت فقط زن‌اند و در دیگر حکایت‌ها هم شخصیت‌های زن حضور دارند و هم مرد.[۲]

ازلحاظ طبقاتی نیز در ۵۱ حکایت از شخصیت‌های منسوب به طبقهٔ اشرافی جامعه و در هفده حکایت از شخصیت های منتسب به طبقات پایین[۳] جامعه یاد

۱. برای مثال، نگاه کنید به: *طوق الحمامه*، ص ۹۲. در این حکایت، دختری دلداده توصیف شده و به‌خوبی حالات روحی دختر پیش از ابراز عشق به معشوق، و نیز احساس پسر پس از آگاهی از دلدادگی دختر، نشان داده شده است.

۲. ابن‌حزم در پایان باب «سفیر»، از کبوتر نامه‌بری یاد می‌کند که پیام‌رسان میان عاشق و معشوق است. مطابق تعریف منتقدان ادبی از شخصیت، نمی‌توان این کبوتر را به‌منزلهٔ شخصیت و این «خبر» را به‌منزلهٔ حکایت پذیرفت؛ زیرا منتقدان ادبی معتقدند اگر نویسنده از کاراکتری غیرانسانی در داستان خود استفاده می‌کند باید خلق‌وخوی انسانی به او ببخشد؛ مانند شخصیت‌های حیوان در کتاب *کلیله و دمنه* که، با وجود حیوان بودن، مشخصه‌های انسانی دارند.

۳. در شانزده حکایت از کنیز و در یک حکایت از غلام یاد شده است. گفتنی است که لفظ «جاریه» در کتاب *طوق الحمامة* بر دو معنا دلالت می‌کند: یکی کنیز و دیگری دختر جوان، البته آزاده. اینکه نویسنده در حکایت کدام‌یک را مدنظر دارد براساس قرائن تعیین می‌شود. مثلاً آن هنگام که می‌گوید: «جارية من ذوات المناصب و الجمال و الشرف من بنات القواد» (۱۳۸)، آشکار است که لفظ «جاریه» بر معنای کنیز دلالت نمی‌کند، اما هنگامی که، در توضیح سبب جنون مروان‌بن یحیی، می‌گوید: «سبب اختلاطه وذهاب عقله اعتلاقه بجارية لأخيه منعها و باعها لغيره...» (۱۳۹)، قطعاً معنای کنیز مراد است. طاهر احمد مکی نیز به این نکته اشاره کرده است. نگاه کنید به: *دراسات عن ابن‌حزم وکتابه طوق الحمامه*، قاهره، دارالمعارف، ۱۹۹۳، صص ۱۰۹– ۲۱۲.

شده است. افزون‌بر این، در ۲۴ حکایت نمی‌توان براساس مضمون حکایت درخصوص طبقه اجتماعی شخصیت قضاوت کرد. اگر ابن‌حزم بیشتر درباره افراد منتسب به طبقهٔ اشراف و حتی خاندان سلطنتی سخن می‌گوید جای تعجب ندارد؛ زیرا او خود یکی از افراد این طبقه بود، و به‌واسطهٔ وزارت پدر[۱]، با خلفای اموی اندلس و اطرافیانشان مراوده داشت.

واقعی بودن شخصیت‌ها سبب شده است ارزش تاریخی کتاب چندین برابر شود. به همین سبب، لیوی پروونسال، مستشرق فرانسوی، آنچنان کتاب را گرانسنگ می‌داند که معتقد است باید هم‌وزن آن طلا داده شود. اما، درمقابل، این امر از ارزش ادبی حکایت از منظر داستان‌نویسی معاصر می‌کاهد؛ زیرا منتقدان تأکید می‌کنند که اگرچه نویسنده در خلق شخصیت از واقعیت الهام می‌گیرد، نباید شخصی واقعی شخصیت داستان باشد، چون این عمل ممکن است به هتک حرمت از فرد منجر شود. (دات‌فایر ۱۳۸۸: ۴۴). البته ابن‌حزم از این اتهام مبراست؛ زیرا در بیشتر حکایت‌ها، ازسر رازداری، از ذکر نام فرد پرهیز و خود به این مطلب در مقدمه رساله اشاره می‌کند. با این حال، ازلحاظ هنری، استفاده از الگوی زنده پذیرفتنی نیست؛ چراکه نویسنده باید شخصیت‌هایش را به‌خوبی بشناسد و بر تمام خصیصه‌های ظاهری و اخلاقی آنان مشرف باشد. شناخت ما از یک شخص واقعی از دایرهٔ امور ظاهری و پاره‌ای اخلاقیات فراتر نمی‌رود. درحقیقت اگر نویسنده از شخصیت واقعی در داستان خود استفاده کند و در شخصیت‌پردازی او از قدرت خیال خود بهره نگیرد و آن را همان‌گونه که می‌بیند و می‌شناسد توصیف کند، شخصیتی تاریخی را توصیف کرده است نه شخصیتی داستانی و هنری را (ایرانی۱۳۶۴: ۱۹۱).

۱. احمدبن أبی‌سعید، پدر ابن‌حزم وزیر منصوربن ابی‌عامر بوده است.

گزاره‌های شخصیت	شمار حکایت‌ها
حکایت تک‌شخصیتی	۲۳
حکایت دوشخصیتی	۲۹
حکایت‌های دارای بیش از دو شخصیت	۲۳
شخصیت جامع	۰
شخصیت ساده	تمام شخصیت‌ها
شخصیت ایستا	۶۰
شخصیت پویا	۱۵
درآمیختن شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم	۳۵
شخصیت‌پردازی غیرمستقیم	۴۰
شخصیت‌های معاصر با ابن‌حزم	۶۹
شخصیت‌های تاریخی (غیرمعاصر با ابن‌حزم)	۵

موضوع

موضوع مفهومی است که داستان حول محور آن می‌چرخد. ازمیان مفاهیم عام، عشق موضوعی است که بسیاری از نویسندگان مسلمان بدان پرداخته‌اند؛ افرادی مانند محمدبن داود اصفهانی (و. ۲۹۶ یا ۲۹۷ ق.) در کتاب *الزهرة*، قاضی أبوالمعالی عبدالعزیز (و. ۴۹۴ ق.) در کتاب *مصارع العشاق فی شارع الأشواق* و شهاب‌الدین محمود (و. ۷۲۵ ق.) در کتاب *منازل الأحباب و منازه الألباب* و بسیاری دیگر که گردآوردن فقط نام آن‌ها و عنوان اثرشان به پژوهشی مستقل نیاز دارد.[۱] تألیف ابن‌حزم یکی از پرآوازه ترین آثار میراث اسلامی در این زمینه محسوب می‌شود. در این کتاب، عشق و مسائل مرتبط با آن موضوع ۶۵ حکایت

۱. در این باره، رجوع کنید به: الیافعی، عبدالکریم، «الحبّ فی التراث العربی الاسلامی»، *مجلة التراث العربی*، العدد ۱۵- ۱۶، ۷- ۲۹.

است؛ به عبارت دیگر، از ۷۴ حکایت فقط ده حکایت مستقیماً به عشق مرتبط نیست. جالب است بدانیم اغلب، موضوع تمام حکایت‌هایی که در یک باب جای گرفته‌اند همان عنوان باب است. مثلاً اگر ابن‌حزم در باب بیست‌ودوم از وفاداری سخن می‌گوید، حکایت‌هایی که بیان می‌کند نیز با همین موضوع مرتبط‌اند. همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره کردیم، این ویژگی به کارکرد حکایت در *طوق الحمامة* بازمیگردد.

موضوع حکایت	تعداد حکایت
عشق و مسائل مرتبط با آن	۶۵
موضوعی غیرمرتبط با عشق	۱۰

درونمایه

درونمایه موضع‌گیری نویسنده است دربرابر موضوع. اگر بخواهیم دیدگاه ابن‌حزم را دربارهٔ موضوع هر باب بررسی کنیم، بحث به درازا می‌کشد، اما چون کل کتاب به موضوع واحد «عشق» می‌پردازد، می‌توان جهت‌گیری نویسنده را درقبال این موضوع کلی، البته با توجه به مضمون حکایت‌ها، بیان کرد. هنگامی که درمی‌یابیم ابن‌حزم در جایگاه امام مذهب ظاهری در مغرب جهان اسلام شناخته شده است، انتظار داریم که با عشق و روابط حاصل از آن بسیار متشرعانه برخورد کند؛ حال آنکه پس از خواندن کتاب، از تسامح وی شگفت‌زده می‌شویم. ابن‌حزم خود پیش‌بینی می‌کند که تألیف چنین کتابی به جایگاه او به‌عنوان یک فقیه آسیب می‌رساند و دشمنان و رقیبانْ او را با تیر طعنه‌ها و ملامت‌ها نشانه خواهند گرفت؛ با وجود این، آشکارا از عقیدهٔ خود پرده برمی‌دارد که «الحبّ– أعزّک الله– أوّله هزل و آخره جدّ. دقّت معانیه لجلالتها أن توصف فلا تدرک حقیقتها إلا بالمعاناة و لیس بمنکر فی الدیانة و لا بمحظور فی الشریعة إذ القلوب بید الله عزّ و جلّ» (ابن‌حزم ۱۹۳۳: ۱۹): «خداوند به تو عزت دهد، بدان که آغاز عشق شوخی است و پایانش جِدّ. معانی عشق آن‌چنان باشکوه است که توصیف آن

دشوار و حقیقتش جز به‌سختی درک نشود. عشق نه در دین ممنوع است و نه در شریعت؛ چراکه عنان قلب به دست خداوند- عزّ و جلّ- است». البته این سخن بدان معنا نیست که در دیدگاه ابن‌حزم عاشق و معشوق از آزادی مطلق برخوردارند، بلکه هر یک از آن دو باید به محدودیت‌های شرعی و عرفی پایبند باشند. به همین سبب، ابن‌حزم دو فصل پایانی کتاب را، با تکیه بر آیات و احادیث، به نهی از روی آوردن به روابط نامشروع و تشویق به خویشتنداری اختصاص می‌دهد. ابن‌حزم برای ترغیب مخاطبان به پاکدامنی، در دو باب پایانی کتاب از دو نوع حکایت استفاده می‌کند: نخست، داستان افرادی مانند سیاربن نظام، پیشوای معتزله، که به‌سبب شهوت‌رانی رسوا می‌شود و، بنابر گفته نویسنده، به‌سبب عشق خود به جوانی نصرانی، کتابی درباره برتری تثلیث بر توحید می‌نگارد (منبع پیشین: ۱۷۰) و دیگر، داستان افرادی مؤمن که، با تکیه بر قدرت ایمان، از شرّ هوای نفس نجات می‌یابند؛ مانند جوانی زیبارو از اهالی قرطبه که دربرابر وسوسه همسر برادر انگشت بر شعلهٔ چراغ می‌نهد و می‌گوید: «ای نفس، این را بچش؛ این کجا و آتش دوزخ کجا؟» (همان منبع: ۱۸۵).

صحنه

صحنه ظرف مکانی و زمانی وقوع داستان است. چگونگی کاربست زمان و مکان در القای غیرمستقیم مفهوم تأثیر بسیار دارد. چه‌بسا بستر زمانی یا مکانی داستان معنایی را به خواننده منتقل کند که اگر نویسنده چندین پاراگراف درباره آن قلم می‌زد، بازهم نمی‌توانست مقصود خود را، آن‌گونه که صحنه‌سازی منتقل می‌کند، بیان کند. از مجموع ۷۴ حکایت *طوق الحمامة*، در ۴۸ حکایت مکان ذکر نشده است. همان‌طور که دیدیم، با وجود اهمیت مکان، تعداد زیادی از حکایت‌ها بدون پرداختن به این عنصر بیان شده‌اند و حتی در حکایت‌هایی که به مکان اشاره شده است این ذکر تأثیری در انتقال معنا ندارد. به عبارت دیگر، ذکر مکان آگاهانه و به‌منظور انتقال مفهومی خاص صورت نگرفته است. همچنین مکان‌های مذکور نیز

بدون توصیف رها شده‌اند.[۱] بعضی از مکان‌های مذکور در حکایت‌ها عبارت‌اند از: ساحل شهر مالقه، دکان اسماعیل نامی در شهر مریه، قرطبه، شاطبه، صقلیه و عرشهٔ کشتی در دریای قلزم. در این میان، ابن‌حزم از شهر قرطبه بیش از دیگر اماکن یاد می‌کند؛ زیرا این شهر زادگاه و محل اقامت او تا ایام جوانی است. به همین سبب، می‌توان با نام برخی از محله‌های این شهر آشنا شد. محله‌هایی که از آن‌ها نام برده عبارت است از: باب‌الطاعه، باب‌العطارین، باب‌عامر، باب‌القنطره، ربض و مقبرهٔ قریش. نکتهٔ مهم دیگر درزمینه ذکر اماکن آن است که تمام شهرها و مناطقی که از آن یاد شده است در قلمرو اسپانیای مسلمان (اندلس) قرار دارد، مگر دو حکایت که بغداد محل وقوع آن است. البته در این دو حکایت نیز شخصیت‌ها از اهالی اندلس‌اند.

آنچه دربارهٔ مکان بیان شد دربارهٔ زمان نیز صادق است؛ زیرا ۶۷ حکایت، یعنی تقریباً نود درصد حکایت‌ها، فاقد عنصر زمان است و در ده درصد باقی‌مانده زمان آن‌چنان عام است که نمی‌توان هیچ برداشت معنایی از آن داشت. شایان ذکر است که افعال به‌کاررفته در روایت حکایت نشان می‌دهد که زمان در حکایت به گذشته بازمی‌گردد و با توجه به اینکه در حکایت از واقعه‌ای سخن گفته می‌شود که قبلاً رخ داده است، این امر طبیعی به نظر می‌رسد.

زمان و مکان	تعداد حکایت‌ها
حکایت‌های فاقد زمان	۶۷
اشاره به زمان	۸
ذکر اماکن خارج قلمرو اندلس	۲
ذکر اماکن داخل قلمرو اندلس	تمام حکایت‌هایی که در آن از مکانی یاد شده است، به‌استثنای دو مورد مذکور

۱. گفتنی است، آنچه گفته شد وجه غالب است و موارد استثنا نیز وجود دارد. مثلاً ابن‌حزم در صفحهٔ ۱۳۳ کتاب، باغی را که به‌همراه برخی از دوستانش برای تفریح در آن گرد آمده بودند به‌زیبایی و به‌تفصیل توصیف می‌کند.

زبان

ابن‌حزم در قرن پنجم هجری می‌زیست؛ دوره‌ای که در آن، سبک نگارش متصنع رواج داشت. در این دوره، ترسل ادبی و نوشتن اخوانیات، مناظرات، مناقشات، مقامات و دیگر گونه‌های ادبی بسیار رایج بود. در این آثار، از سجع‌پردازی، ذکر امثال و اشارات تاریخی و علمی، تضمین، حلّ منظوم، اقتباس از قرآن و آراستن کلام به انواع صنایع بیانی و بدیعی به‌کثرت استفاده می‌شد. اما زبان ابن‌حزم در نقل حکایت، برخلاف آنچه رایج بود، زبانی است توصیفی، موجز، روان و به‌دور از صنعت‌پردازی. این سخن درباره بیشتر حکایت‌ها صادق است؛ در حالی که حکایت‌های اندکی هم وجود دارد که از این قاعدهٔ کلی تبعیت نمی‌کنند. مثلاً ابن‌حزم در باب بیست‌ونهم از عشق زنی یاد می‌کند که محبتش به نفرت تبدیل شده؛ چراکه «فی غیر ذات الله عزّ وجلّ» بوده است. وی در یک پاراگراف عشق زن و در پاراگراف دیگر نفرت او را توصیف می‌کند. تمام اوصافی که در این دو پاراگراف استفاده کرده بر وزن «أفعل»اند. برای مثال، در توصیف عشق زن می‌گوید: «أصفی من الماء، وألطف من الهواء، وأثبت من الجبال وأقوی من الحدید و...»: «شفاف‌تر از آب، لطیف‌تر از هوا، پایدارتر از کوه، مستحکم‌تر از فولاد و...» و در توصیف نفرتش: «أفظع من الموت وأنفذ من السهم وأمرّ من السقم وأوحش من زوال النعم و...»: «زشت‌تر از مرگ، شکافنده‌تر از پیکان، تلخ‌تر از بیماری، هول‌انگیزتر از زوال نعمت و...» (منبع پیشین: ۱۷۳). البته نباید گمان کرد که زبان ابن‌حزم از زبان فاخر ادبی فاصله گرفته و فهم آسان حکایت‌ها به‌علت نزدیک شدن به زبان عامیانه است. هرگز چنین نیست. ابن‌حزم توانسته با تکیه بر قدرت ادبی خود زبانی را خلق کند که، در عین دوری از تکلف، همچنان فاصلهٔ خود را با زبان عامیانه حفظ کند. به‌نظر می‌رسد موضوع کتاب در نثر نویسنده تأثیر گذاشته است. همان‌گونه که آزادانه دربارهٔ عشق سخن می‌گوید و از عقیدهٔ خود در این زمینه پرده برمی‌دارد، به‌تناسب می‌کوشد نثری را برگزیند که، در عین برخورداری از زیبایی‌های ادبی، از قیود تصنع آزاد و رها باشد.

روایت

شیوه‌ای که نویسنده برمی‌گزیند تا، ازطریق آن، اطلاعات را به خواننده منتقل کند روایت یا زاویهٔ دید نام دارد. من روایتی (اول‌شخص)، دانای کل (سوم‌شخص)، روایت نامه‌ای، روایت یادداشت‌گونه و تک‌گویی از شیوه‌هایی هستند که در داستان‌نویسی معاصر به‌کار گرفته می‌شوند (میرصادقی ۱۳۷۶: ۳۹۴). حکایت‌ها در *طوق الحمامة* به چهار دسته تقسیم می‌شوند: نخست، حکایت‌هایی که وقایع آن برای ابن‌حزم رخ داده است؛ دوم، حکایت‌هایی که برای دیگری رخ داده، اما ابن‌حزم از نزدیک شاهد ماجرا بوده است؛ سوم، حکایت‌هایی که در آن ابن‌حزم از واقعه‌ای که برای دیگری رخ داده آگاه است، اما مشخص نیست این آگاهی از کدام منبع به دست آمده. آیا او از نزدیک شاهد ماجرا بوده و یا برای او نقل شده است؟ نمی‌دانیم. این حکایت‌ها اغلب با عبارت «و إنّی لأعلم» و «و إنّی لأعرف» آغاز می‌شود؛ و چهارم، حکایت‌هایی که دیگران برای او نقل کرده‌اند. از میان چهار نوع حکایت مذکور، سه دستهٔ نخست بدون راوی روایت می‌شوند. با این توضیح که ما باید میان دو مفهوم نویسنده و راوی تفاوت قائل شویم. نویسنده فردی است که داستان را به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد و راوی فردی است که نویسنده او را برمی‌گزیند تا داستان را از زبان او برای مخاطب نقل کند. بنابراین این دو از یکدیگر جدا هستند. اما نکتهٔ مهم این است که برای روایت داستان حتماً به وجود راوی نیاز نیست. به عبارت دیگر، هر داستان دیدگاهی برای روایت دارد، اما داشتن راوی الزامی نیست (مستور ۱۳۸۶: ۲۸). دیدگاه بدون راوی، که بر بخش اعظم حکایت‌های *طوق الحمامة* انطباق‌پذیر است، شیوه‌ای است که در آن «نویسنده داستان را مستقیماً روایت می‌کند و فرآیند نقل از صافی ذهن هیچ روایت‌کننده‌ای نمی‌گذرد» (همان‌جا). اما در حکایت‌های نوع چهارم، شیوهٔ روایت به دو گونه تقسیم می‌شود: نخست، همان دیدگاه بدون راوی و دوم، من روایتی. در شیوهٔ دوم، ابن‌حزم، پس از آنکه از فردی که داستان را برای او نقل کرده یاد می‌کند، اجازه می‌دهد تا شخصیت اصلی داستان خود داستانش را روایت کند. مثلاً

در حکایتی با موضوع عاشق شدن أبوعبدالله‌بن طبنی، ابن‌حزم، پس از اشاره به راویان، از گفت‌وگوی میان مصعب (ناقل خبر برای ابن‌حزم) و أبوعبدالله سخن می‌گوید که مصعب از سبب بیماری‌اش می‌پرسد و او در پاسخ از راز عشق خود به یکی از سپاهیان علی‌بن حمود پرده برمی‌دارد و داستان عاشق شدنش را تعریف می‌کند (ابن‌حزم ۱۳۹۹: ۱۵۸– ۱۵۹).

نوع روایت	تعداد حکایت‌ها
گونهٔ نخست	۱۱
گونهٔ دوم	۱۸
گونهٔ سوم	۲۰
گونهٔ چهارم	۲۶

پیرنگ

پیرنگ یا طرح داستان چینش رویدادهای داستان است براساس روابط علی و معلولی. طرح درحقیقت اسکلت‌بندی داستان است که نویسنده براساس آن داستان خود را تکمیل می‌کند. نقطهٔ شروع، گره‌افکنی، گسترش، تعلیق، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی و پایان اجزای سازندهٔ طرح داستانی‌اند (میرصادقی ۱۳۸۶: ۳۰۹). گستردگی و پیچیدگی پیرنگ، با توجه به حجم داستان، متغیر است. طرح حکایت‌های *طوق الحمامة*، به‌علت حجم کم، گستردگی و پیچیدگی چندانی ندارد. در حکایتی که حجم آن بیش از دو سطر نیست، نمی‌توان انتظار پیرنگی گسترده داشت.[۱] با این حال، در حکایت‌هایی استثنایی، که حجم آن از حد معمول حکایت‌های کتاب بیشتر می‌شود، می‌توان شاهد گره‌افکنی، گسترش، تعلیق و گره‌گشایی بود.[۲]

با بررسی پیرنگ در حکایت‌های *طوق الحمامة*، مطالب این بخش به پایان

۱. برای مثال، نگاه کنید به: ص ۳۱ و ۶۲.
۲. برای مثال، نگاه کنید به: ص ۱۵۹.

می‌رسد. اکنون که، از یک سو، با ویژگی‌های داستان مینی‌مال و، ازسوی دیگر، با خصوصیات حکایت‌های کتاب آشنا شدیم، می‌توانیم نقاط اشتراک و تمایز موجود میان دو گونهٔ مذکور را برشماریم.

وجوه تشابه و تفاوت داستان مینی‌مال و حکایات *طوق الحمامة*

شباهت‌ها

حجم اندک

بارزترین مشخصهٔ ظاهری در داستان مینی‌مال و حکایت‌های *طوق الحمامة*، حجم کم داستان است. البته ابن‌حزم در نقل خاطره‌ای عاشقانه از ایام جوانی‌اش سخن را به درازا می‌کشاند؛ تا آنجا که دو صفحه از کتاب را به این خاطره اختصاص می‌دهد (ابن‌حزم ۱۹۹۳: ۱۴۴– ۱۴۶). اما این مورد استثناست و بیشتر حکایت‌ها کوتاه‌اند.

سادگی، محدودیت تعداد و تنوع نداشتن شخصیت‌ها

این ویژگی از حجم کم داستان مینی‌مال و حکایت ناشی می‌شود که دربارهٔ آن، پیش از این در ذیل شخصیت در حکایت، توضیح دادیم.

واقع‌گرایی

داستان مینی‌مال پاسخی است به واقعیت‌طلبی انسان امروز که از خیال‌پردازی مکتب رمانتیسم فاصله گرفته است. نویسندهٔ مینی‌مالیست، با پرداختن به دغدغه‌های انسان امروز و تصویر یک مقطع کوتاه از زندگی او، به واقع‌گرایی مخاطب پاسخ می‌دهد. واقع‌گرایی در حکایت‌های *طوق الحمامة* را می‌توان در دو زمینه جست‌وجو کرد: نخست، موضوع و دوم، درونمایه. همان‌طور که پیش از این بیان کردیم، موضوع ۶۴ حکایت، «عشق» است. ابن‌حزم درخلال این حکایت‌ها و توضیحاتی که در هر باب ارائه می‌کند، از دیدگاه میانه‌روی خود درزمینهٔ عشق، که تلفیقی از پایبندی به دستورات دین و پاسخ گفتن به ندای قلب است، پرده

برمی‌دارد. واقع‌گرایی ابن‌حزم با انتخاب موضوع عشق و رویکردش درقبال آن آشکار می‌شود؛ زیرا عشق یکی از مهم‌ترین موضوعاتی است که ذهن بشر را در طول تاریخ به خود مشغول ساخته و موضع‌گیری ابن‌حزم نیز معتدل‌ترین دیدگاه است که میان خط بطلان کشیدن بر عشق و یا مباح دانستن هرگونه رابطهٔ عاشقانه، حد وسط را برگزیده است. دومین ویژگی‌ای که نشان از واقع‌گرایی ابن‌حزم دارد، نقل داستان‌هایی است که برای خود او و یا دیگر هم‌عصرانش رخ داده است. می‌توان گفت واقع‌گرایی ابن‌حزم او را واداشته است تا با سنت‌شکنی و عدول از سنت ادبی رایج آن دوره، از اخبار پیشینیان صرف‌نظر و برای یافتن نمونه‌های مناسب، زندگی خود و اطرافیانش را واکاوی کند.

جریان داستان در بستر جذاب

هنگام اشاره به ویژگی‌های داستان مینی‌مال، گفتیم که داستان باید از تم جذاب برخوردار باشد تا خلأ حاصل از فقدان شخصیت‌پردازی گسترده، پیرنگ ساده و محدودیت زمان و مکان پر شود. حکایت‌های *طوق الحمامة* از داستان‌های عاشقانه‌ای سخن می‌گویند که شنیدنی و جذاب‌اند؛ به‌ویژه آنکه برخی از این داستان‌ها درباره شخصیت‌های مهمی است که خواننده گمان نمی‌کند چنین وقایعی در زندگی آنان رخ داده باشد. همچنین این حکایت‌ها برای افراد علاقه‌مند به پژوهش‌های تاریخی اهمیت فراوانی دارد؛ چراکه در این حکایت‌ها، گوشه‌ای از زندگی اجتماعی اندلس ترسیم شده است.

محدودیت زمان و مکان

این ویژگی هم در داستان مینی‌مال و هم در حکایت‌های *طوق الحمامة* دیده می‌شود، اما، به‌علت صحنه‌پردازی محدود در داستان مینی‌مال، شیوهٔ آن با داستان مینی‌مال متفاوت است که در بخش تفاوت‌ها به آن اشاره می‌کنیم.

زبان ساده و موجز

بی‌پیرایه بودن و تکیه بر ایجاز، بدین معنا که در قالب کم‌ترین لفظ بیشترین معنا منتقل شود، از خصیصه‌های مشترک میان هر دو گونه است.

تأکید بر روایت

همان‌طور که گفتیم، نویسنده در داستان مینی‌مال از سه عنصر «روایت»، «گفت‌وگو» و «تلخیص» برای انتقال بیشترین اطلاعات در کم‌ترین حجم استفاده می‌کند. در حکایت‌های *طوق الحمامة* نیز از «روایت» برای نقل داستان استفاده شده، اما بهره‌گیری از عنصر «گفت‌وگو» اندک است و از عنصر «تلخیص» استفاده نشده است.

پیرنگ ساده

پیش از این اشاره کردیم که هرچه حجم داستان کمتر باشد، از گستردگی و پیرنگ طراحی‌شده برای آن کاسته و مسیر صعودی تا رسیدن به نقطهٔ اوج و پس از آن مسیر نزولی تا رسیدن به پایان داستان شتابان طی می‌شود. داستان مینی‌مال و حکایت‌های *طوق الحمامة* هر دو، به‌علت فشردگی بسیار، در این وجه مشترک‌اند.

تفاوت‌ها

۱. نخستین تفاوت در نوع شخصیت‌ها و شیوهٔ شخصیت‌پردازی‌شان است. شخصیت‌ها در داستان مینی‌مال برگرفته از واقعیت زندگی‌اند، اما هیچ‌گاه افرادی واقعی نیستند؛ برخلاف حکایت‌های *طوق الحمامة* که شخصیت‌هایش افرادی واقعی‌اند. افزون‌بر این، داستان مینی‌مال اغلب به افراد عادی جامعه می‌پردازد، در حالی که در کتاب *طوق الحمامة*، بیشتر از افراد منتسب به طبقات بالای جامعه یاد شده است.

۲. دومین تفاوت در دریافت درونمایه داستان است. همان‌طور که اشاره شد،

درونمایه جهت‌گیری نویسنده درقبال موضوع است که به صراحت بیان نمی‌شود، بلکه خواننده از خلال مطالب داستان آن را درمی‌یابد. اما در کتاب *طوق الحمامة*، ابن‌حزم به موضع‌گیری خود در قبال موضوع اشاره کرده است. این کار در قالب ابیاتی انجام می‌شود که در پایان حکایت قرار دارد. حتی اگر نویسنده موضع‌گیری خود درقبال حکایت را بیان نکند، بدان سبب که ابن‌حزم حکایت را به‌قصد اثبات صحت کلام خود می‌آورد، با توجه به موضوع هر باب، می‌توان حدس زد که موضوع حکایت حول چه محوری می‌چرخد و موضع‌گیری نویسنده درقبال آن چیست.

۳. در داستان مینی‌مال، اشاره به زمان و مکان آگاهانه و با هدف صورت می‌گیرد. البته این اصل کلی اختصاص به داستان مینی‌مال ندارد و در هر داستانی، چه کوتاه و چه بلند، این اصل باید رعایت شود. اما ذکر زمان و مکان در حکایت‌های *طوق الحمامة* هدفمند نیست. افزون‌بر این، زمان در داستان مینی‌مال اغلب حال است، ولی در حکایت، ازجمله حکایت‌های *طوق الحمامة*، زمان ماضی است.

۴. تکیه بر سه عنصر «روایت»، «گفت‌وگو» و «تلخیص» در داستان مینی‌مال بسیار زیاد است، اما در حکایت‌های *طوق الحمامة*، فقط استفاده از «روایت» بسیار است. «گفت‌وگو» اندک است و استفاده از «تلخیص» مشاهده نمی‌شود. درخصوص روایت، ذکر این نکته ضروری است که ابن‌حزم میان خود، در جایگاه نویسنده، با راوی داستان تفاوت قائل نمی‌شود؛ در حالی که در داستان‌نویسی معاصر، تمایز نویسنده و راوی اهمیت فراوان دارد.

۵. اگر ساده‌گرایی، به‌منزلهٔ یک اصل پذیرفته‌شده در سبک مینی‌مالیسم، بر زبان داستان تأثیر می‌گذارد، بدان سبب است که شرایط حاکم بر جامعه این امر را طلب می‌کند. اما زبان ساده و بی‌پیرایهٔ حکایت در کتاب *طوق الحمامة* با سنت ادبی حاکم و مطلوب در تضاد است؛ زیرا همان‌طور که گفتیم، نثر ادبی در آن دوره با تکلف و تصنع بسیار همراه بود. ابن‌حزم روا نمی‌دارد که برای اثبات

قـدرت سـخنوری خـود راه تکلـف درپـیش گیـرد، بلکـه بـه تبعیـت از دیـدگاه آزاداندیشانه‌اش که هیچ گاه در دام «همرنگ جماعت شدن» گرفتار نشد، زبانی را برای نقل حکایت‌هایش برمی‌گزیند که ساده باشد و شیوا. در پایان، ذکر ایـن نکته لازم است که داستان‌هـای مینـی‌مـال منثـوراند، در حـالی کـه برخـی از حکایت‌های *طوق الحمامة* به نظم و نثرند.

نتیجه

داستان مینی‌مال، به‌منزلهٔ سبکی نوظهور در ادبیات داسـتانی غـرب، ویژگـی‌هـایی منحصربه‌فرد دارد که آن را از دیگر انواع داستان کوتاه متمـایز مـی‌کنـد. در میـان ویژگی‌های متعدد این سبک، تأکید بر حجم کـم، ازحیـث سـاختار، و پـرداختن بـه دغدغه‌های مشترک بشری، به‌لحاظ معنایی، بارزترین ویژگـی داسـتان مینـی‌مـال است. اگرچه ادبیات غرب به‌تازگی سبکی با این مختصات خلق کرده است، ادیبـان مسلمان قرن‌ها پیش در قالب «حکایت» دست به این ابداع زده بودند. «حکایـت» گونـهٔ ادبـی شـناخته‌شـده‌ای در ادبیـات کلاسـیک عربـی- اسـلامی اسـت کـه شباهت‌هایی با داستان مینی‌مال امروز دارد. حکایت‌های کتاب *طوق الحمامـة فـی الألفة و الألاف*، نوشتهٔ ابن‌حزم اندلسی، به‌خوبی شباهت میان دو گونـهٔ یادشـده را نشان می‌دهد. البته، با وجود شباهت‌ها، تفاوت‌هایی نیز میان داسـتان‌مینـی مـال و «حکایت» وجود دارد و هرگز نمی‌توان ادعا کرد که حکایـت و داسـتان مینـی‌مـال انطباقی تمام‌وکمال با یکدیگر دارند، بلکه می‌توان «حکایت» را نمونهٔ ابتدایی و سادهٔ داستان مینی‌مال به شمار آورد؛ زیرا بی‌تردید نگاه حکایت‌نویسان مسلمان به حکایت با دیدگاه هنری و ادبی داستان‌نویسان معاصر به داستان مینی‌مال متفاوت بوده است. با وجود این، حضور داستان‌های بسیار کوتاه در ادبیات کلاسیک عربی- اسلامی، که مشخصه‌های اولیهٔ داستان مینی‌مال را دارند، به خودی خود ارزشمند است.

منابع

- ابن‌حزم، أبومحمد علی‌بن أحمدبن سعید، (۱۹۹۳)، *طوق الحمامة فی الألفة و الألاف*،

تصحیح الطاهر أحمد مکی، قاهره: دارالمعارف.
– أحمد جاسم، حسین، (۱۹۹۷)، *القصة القصیرة جدّا*، دمشق: دارعکرمة.
– ایرانی، ناصر، (۱۳۶۴)، *داستان: تعاریف، ابزار و عناصر*، تهران: کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.
– بارت، جان، (۱۳۸۱)، «سخنی کوتاه دربارهٔ مینی‌مالیسم»، ترجمهٔ کامران پارسی‌نژاد، *ادبیات داستانی*، ش ۶۱، صص ۶۰– ۶۱.
– پارسا، احمد، (۱۳۸۵)، «مینی‌مالیسم و ادبیات پارسی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، ش ۲۰، صص ۲۷– ۴۸.
– پارسی‌نژاد، کامران، (۱۳۸۲)، «مینی‌مالیسم: داستان کوتاه کوتاه یا داستان کارت‌پستال»، *ادبیات داستانی*، ش ۷، صص ۵۸– ۶۱.
– تاواراتانی، ناهوکو، (۱۳۷۹)، «داستان‌های مینی‌مال در ژاپن»، *ادبیات داستانی*، ش ۵۳، صص ۱۵۶– ۱۶۱.
– جزینی، جواد، (۱۳۷۸)، «ریخت‌شناسی داستان‌های مینی‌مالیستی»، *کارنامه*، ش ۶، صص ۳۴– ۴۳.
– دات‌فایر، داین، (۱۳۸۸)، *فن رمان‌نویسی*، ترجمهٔ محمدجواد فیروزی، تهران: نگاه.
– دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۷۷)، «رمان و وضعیت بشری»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۸: صص ۱۰– ۱۵.
– رضی، احمد و سهیلا روستا، (۱۳۸۸)، «کمینه‌گرایی در داستان‌نویسی معاصر»، *مجلهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان*، ش۳، صص ۷۷– ۹۰.
– رهگذر، رضا، (۱۳۷۷)، «دربارهٔ ادبیات داستانی: حکایت و مختصات آن»، *ادبیات داستانی*، ش ۴۶، صص ۲۱– ۲۶.
– سجادی، محمود، (۱۳۸۷)، «کوتاه و گزیده‌گویی در داستان‌نویسی»، *ادبیات داستانی*، ش ۱۱۴، صص ۱۲۱– ۱۳۴.
– شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، *انواع ادبی*، تهران: فردوس.
– صابرپور، زینب، (۱۳۸۸)، «داستان کوتاه مینی‌مالیستی»، *نقد ادبی*، ش ۵، صص ۱۳۵– ۱۴۶.
– گوهرین، کاوه، (۱۳۷۷)، «آیندهٔ رمان و شتاب زمان»، *آدینه*، ش ۱۳۲– ۱۳۳، صص ۱۸– ۲۰.
– مستور، مصطفی، (۱۳۸۶)، *مبانی داستان کوتاه*، تهران: مرکز.
– مسکوب، ترانه، (۱۳۸۷)، «ویرجینیا وولف و قصه‌های کوتاه»، *بخارا*، ش ۶۶، صص ۵۴۱– ۵۴۶.
– میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
– ـــــ (۱۳۸۶)، *ادبیات داستانی*، تهران: سخن.
– ناجی، هانیه، (۱۳۸۰)، «مینی‌مالیسم»، *گلستانه*، ش ۳۰، صص ۴– ۷.