

داستانک محصول تفکر «فشردگی»

میثم رجبی

چکیده:

داستانک داستان فشرده شده ای است به نثر که پایان بندی قوی و تحسین برانگیزی دارد و از لحاظ کمی نسبی می باشد. تنها توافق در داستانک، کوتاه تر بودن آن نسبت داستان کوتاه است. داستانک در نظری از نگارنده همچون دیگر ژانرهای ادبیات دارای سه فرم اصلی می باشد که در درون آنها می تواند بی نهایت فرم فرعی خلق شود و به نوآوری و تازگی اثر همواره کمک کند. این فرم ها عبارتند از: فرم روایتی، فرم فراروایتی، فرم فرو روایتی. هر فرم سبکی در داستانک به وجود آورده است. که در این مقاله به آنها پرداخته شده است. همچنین به تفاوت بین داستانک و داستان مینیمال _ که اولی به فشردگی در حجم داستان توجه دارد و دومی به کوتاهی روایت داستان _ به عنوان اصلی ترین تفاوت آنها پرداخته شده است. و از طرفی دیگر تلاش شده است پیرنگ، شخصیت، صحنه، درون مایه و... با نگاهی که بر مبنای تفکر فشردگی ارائه شده است، با تازگی همراه گردد. در پایان نیز به فرا داستانک که حاصل فراروی از ژانر داستانک به سمت دیگر پتانسیل های ادبی است و در برخورد مکتب اصالت کلمه با تفکر فشردگی شکل گرفته، پرداخته شده است.

کلید واژگان: داستانک، فشردگی، سبک، فرم، مینیمالیسم.

مقدمه:

داستانک داستانی بسیار کوتاه است که در تعریف آن نویسندگان به کمیتی برای آن متوسل شده اند و تلاش کرده اند داستانک را بیشتر با مشخص کردن مرز واژگانی تعریف نمایند. برای نمونه جمال میرصادقی داستانک را اینگونه تعریف کرده اند: داستانک یا داستان کوتاه، داستانی به نثر است که باید از داستان کوتاه جمع و جور تر و کوتاه باشد و از پانصد کلمه کمتر و از هزار و پانصد کلمه بیشتر نباشد و در آن عناصر پیرنگ، شخصیت پردازی و صحنه مقتصدانه و ماهرانه صورت گرفته باشد. (میرصادقی، ۱۳۹۴ص ۳۰۵) یا در تعریف دیگر که در کتاب راهنمای ادبیات نوشته هیوهلمن و ویلیام هارمن آمده است. داستانک داستانی بسیار کوتاه است که بین پانصد الی دو هزار کلمه دارد و معمولاً به نحوی نامنتظر یا شگفت آور تمام می شود.

^۱(Hermon and Holman,1999.468)

این تعریف ها یا تعاریفی از این دست را نمی توان کامل پذیرفت چرا که قائل شدن به مقداری مشخص برای داستانک امری درست نمی تواند باشد. هر چند در یک توافق داستانک کوتاه تر از داستان کوتاه است و این توافق مشخص و بارز است اما این که نویسنده مقداری برای داستانک تعیین نماید امری پذیرفته شده نیست.

ما داستانک را در مقابل داستان کوتاه با چه مقداری قرار می دهیم نه تنها در داستانک بلکه در داستان کوتاه هم تعیین مقدار واژه درستی نمی باشد. پس وقتی در ذات داستان کوتاه و داستانک مقداری مشخص نیست و هر نویسنده با برخوردی نسبی با آن رو به رو است، تعریف داستانک و داستان کوتاه به مقدار دیگر پذیرفته نخواهد بود و تنها می توان صاحبان قلم را به برداشتی در این زمینه وادار و متوسل کرد که صرفاً براشت شخصی خود را از داستانک یا داستان کوتاه و... ارائه دهند نه تعریف جامع و کامل برای رعایت آن به وسیله تمام نویسندگان و صاحبان تفکر.

^۱ به نقل از حسین پاینده، ژانر ادبی داستانک و توانمندی آن برای نقد فرهنگ

از طرفی دیگر وقتی ما با چنین نسبی انگاری با مقوله داستانک و داستان کوتاه رو به رو هستیم این شرایط زمانی و مکانی جامعه و نویسنده ای است که در آن می نویسد، مشخص می کند که آیا این داستان، داستانک است یا داستان کوتاه. پس فاکتورهای تشخیص داستان در هر دوره ای متغیر با شرایط و برخورد جامعه است. برای نمونه می تواند داستانکی که در چند دهه پیش نوشته شده امروز برای مخاطب داستان کوتاه معرفی شود؛ چون شرایط زمانی و مکانی و پیچیدگی و فشردگی جامعه دیگر آن تعریف یا برداشت را بر نمی تابد و داستانک را با روحی که باید داشته باشد در ذهن خود تجسمی دیگر بخشیده است. در تعاریف بالا اما نباید از دو نکته غافل بود و آن این که داستانک، داستانیست کوتاه کوتاه و دیگر این که پایانی غیر منتظره و شگفت آور دارد. پس این مقاله تلاش دارد با وجود استقبال خوبی که این روزها از این گونه داستانی می شود به جوانب و مولفه های آن بپردازد و از طرفی تفکر «فشردگی» را در تفاوت با مینیمالیسم مطرح نماید.

پیدایش داستانک:

داستانک را باید میراث ادبی گذشتگان دانست که در قالب های چون حکایت نمود یافته و توانسته در طول زمان به پختگی دست یابد. داستانک چون از آبشخور اخبار، قصه ها، حکایت، نکته ها و... شکل گرفته و به بیانی دنباله آنها به صورت فنی و تخصصی به حساب می آید، نمی توان آن را تنها به یک فرهنگ واحد نسبت داد به همین خاطر داستانک را می توان در آثار به جا مانده از فرهنگ های مختلف پیدا کرد. در فرهنگ ما ایرانی ها نیز بسیاری از حکایت های گلستان سعدی^۲ نمونه های بارز در این زمینه هستند. پس در واقع نکته ای که در اینجا نیاز است به آن توجه شود سیر تحول داستانک است که در طول زمان با سرچشمه گرفتن از قالبهای دیگر و ترکیب و یا محلول کردن آنها در خود به وجودی مستقل دست یافته است. هر چند توجه به داستانک با شکل گیری مکتب مینیمالیسم در اواخر قرن بیستم در غرب وارد حوزه جدیدی شد و نگاه ها به این قالب داستانی بسیار بیشتر از گذشته شد. اما این دلیل نمی شود که ما تلاش نماییم قالب داستانک را تا

^۲ در این زمینه بنگرید به مقاله مینی مالیزم و ادب پارسی: بررسی تطبیقی حکایت های گلستان با داستان مینی مالیزمی

آنجا که باید به داستان مینیمال نزدیک کنیم و با زدن شاخه و برگ آن تلاش کنیم او را زیر چتر مکتب مینیمالیسم قرار دهیم. کما این که داستانک دارای وجودی مستقل برای خود می باشد که در بسیاری موارد هم می تواند همپوشانی هایی با داستان مینیمال داشته باشد. داستانک در شکل فنی و امروزی خود به آبشخوری تازه دست یافته و آن تغذیه از داستان کوتاه است که این امر با مشخص شدن اجزا و عناصر داستان کوتاه و ایجاد تفاوت های آن با قصه باعث شد که «ایجاز گرایی» این قالب داستانی خود را با دستاوردهای علمی داستان کوتاه پیوند بدهد. چیزی که داستان مینیمال هم از آن بهره گرفته است. در واقع اولین اقدام تئوریک در زمینه داستان کوتاه با ادگار آلن پو در قرن نوزدهم میلادی شروع شد. آلن پو در سال ۱۸۴۲ اصول انتقادی و فنی خاصی را ارائه داد که تفاوت میان شکل های کوتاه و بلند داستان نویسی را مشخص می کرد. اما بر خلاف اصولی که پو ارائه داده بود، داستانهای کوتاهی که در قرن نوزدهم نوشته می شود، ساختمان حساب شده و محکم نداشت و به آنها قصه، طرح، لطیفه و حتی مقاله می گفتند. (میرصادقی، ۱۳۹۴ ص ۷۲۰) از دیگر آغاز گران داستان کوتاه که به تقویت علمی آن توجه نموده و در آن به کسب موفقیت بیشتری نسبت به دیگران دست یافتند، می توان: آنتون چخوف، گوگل، ماکسیم گورکی، هنری جمیز، جک لندن، لو تولستوی، فرانسیس کافکا، آلبر کامو، گابریل گارسیا مارکز و... را نام برد. پس خود تفکر «ایجاز گرایی در حجم» باعث شد که نویسندگانی به دنبال تحول و بازسازی داستانک این بار به سراغ داستان کوتاه با تعریف جدید و علمی که از آن ارائه شده بود، بروند و این آغاز داستانک به شکل امروزی آن بود.

ادگار آلن پو در انتقادی که بر مجموعه داستانهای قصه های باز گو شده اثر ناتانیل هاتورن (نویسنده امریکایی ۱۸۶۴-۱۸۰۴) نوشت، داستان کوتاه را چنین تعریف کرد:

نویسنده باید بکوشد تا خواننده را تحت اثر واحدی که اثرات دیگر مادون آن باشد، قرار دهد و چنین اثری را تنها داستانی می تواند داشته باشد که خواننده در یک نشست که از دو ساعت تجاوز نکند، تمام آن را بخواند. (شوایکر، ۱۳۲۹ ص ۲۷) و در فرهنگ ویستر تعریفی از داستان کوتاه آمده است که: داستان کوتاه، روایت خلاقانه ای به نثر است که با چند شخصیت سر و کار دارد و با مدد گرفتن از وحدت تاثیر بیشتر به آفرینش حال و هوا تمرکز می یابد تا پیرنگ. (میرصادقی، ۱۳۹۴

داستان کوتاه با توجه به تعاریفی که ارائه شد دارای اجزاء و عناصری است که در بستری خاص به صورت منظم در هر کدام از این اجزاء چون قالبی ریخته می شود و با انسجام مشخص همراه است. پس با توجه به این که داستانک با اصلی ترین مولفه خود که ایجاز است از این عناصر و اجزاء استفاده می کند. بنابراین این عناصر را در داستانک مورد بررسی قرار خواهیم داد.

اجزاء و عناصر داستانک:

۱_ پیرنگ:

پیرنگ طرح و نقشه ای است که برای نوشتن داستان به وسیله نویسنده پرورش داده می شود. طرح داستان ترکیبی از حوادث با رویدادهای علی و معلولی است. رابطه ی طرح با داستانک مانند رابطه ی نقشی ساختمان با ساختمان است. همانطوری که برای ساختمان نقشه ی تنها کافی نیست و وجود مصالح، ابزار و وسایل الزامی است. در ساختار و ساختمان داستان نیز علاوه بر طرح و پیرنگ اجزایی از قبیل صحنه، شخصیت، گفت گو و سبک نیز نقش دارند. (پروینی، ۱۳۸۱ ص ۱۰۴)

پیرنگ دارای عناصری در درون خود است که باعث گسترش و زیبایی داستان می شود این عناصر عبارتند از:

الف) گره افکنی: وضعیت و موقعیت دشواری است که بعضی اوقات به طور ناگهانی ظاهر می شود و برنامه ها، راه و روش ها و نگرش هایی را که وجود دارد، تغییر می دهد. در داستان، گره افکنی شامل خصوصیات شخصیت ها و جزئیات وضعیت و موقعیت هایی است که خط اصلی پیرنگ را دگرگون می کند و شخصیت اصلی را در برابر نیروهای دیگر قرار می دهد و عامل کشمکش را به وجود می آورد. (میر صادقی، ۱۳۹۴ ص ۹۵)

ب) کشمکش: مقابله دو نیرو یا دو شخصیت است که منجر به شکل گیری حوادثی می شود. در داستان شخصیت ها در مقابل کنش و واکنش هایی که از خود نشان می دهند به تضاد و مخالفت هایی بین آنها می انجامد که گاهاً با نزاع و مجادله رو به رو می شود. اما همیشه اینگونه نیست، گاهی شخصیت داستان در مقابل نیروهای طبیعی یا تضادی که در درون او بر خواسته سر ستیز دارد و موجب کشمکش در داستان می شود.

ج) تعلیق: نویسنده برای درگیر کردن خواننده با داستان در مسیر پرورش پیرنگ با ایجاد ماجرای طولی تلاش می کند خواننده را در حالت نگرانی، اضطراب و... که بر او حاکم شده است، نگه دارد. این کار باعث کنجکوی و جذابیت داستانک می شود و خواننده را مشتاق به ادامه دادن داستانک می کند. تعلیق در داستانک بصورت محدودی و آنی اتفاق می افتد چون حجم کم داستانک این اجازه را نمی دهد تا تعلیق به طول بینجامد.

د) نقطه اوج: نقطه اوج، نقطه رسیدن به قله بحران در داستانک است. در این وضعیت داستانک به مسیری کشیده شده است که نیاز به نتیجه ای نهایی دارد که با ایجاد گره گشایی چنین اتفاقی در داستانک رقم خواهد خورد.

ه) گره گشایی: گره گشایی پرده برداشتن از همه اما و اگرهایی است که در ذهن خواننده شکل گرفته است؛ و به معماها و هر گونه سوء تفاهماتی که بین شخصیت ها و یا در بیشتر مواقع بین خواننده و متن رقم خورده است، خاتمه می دهد. پس گره گشایی از جنس بینش و آگاهی است و موقعیت هر شخص را در داستانک مشخص می کند و به ابهاماتی که در حوادث داستانی برای خواننده شکل گرفته است، پایان می دهد.

۲_ شخصیت در داستانک:

شخصیت نیروی حرکت در داستانک است که به دو صورت پویا و ایستا حضور می یابد. شخصیت ایستا در داستان شخصیتی ثابت است و با اندک تغییراتی همراه می باشد. در مقابل آن شخصیت پویا قرار دارد. شخصیت پویا یا متحول شخصیتی است که به طور مداوم در داستان دست خوش تغییر و تحول می باشد و جنبه ای از شخصیت او با عقاید و جهان بینی او دگرگون می شود. (جعفری، ۱۳۷۶ص ۱۵۴) شخصیت پردازی در داستان به دو صورت انجام می پذیرد.

شخصیت پردازی مستقیم: که در آن داستان نویس به صورت شفاف به تحلیل رفتار و افکار شخصیت ها می پردازد

شخصیت پردازی غیر مستقیم: که برای معرفی شخصیت از طریق نمایش دادن رفتار و اعمال و افکار درونی او صورت می گیرد و خواننده باید در سیاق داستان از لابه لای گفتگو ها و دیگر عناصر داستان به شخصیت یا شخصیت های داستانک پی ببرد.

شخصیت در داستانک اشخاص، اشیاء یا نیروهایی هستند که محوریت خاصی را دنبال می کنند. در داستانک تعداد شخصیت محدود است. اما برخلاف برخی نویسندگان که معتقد هستند، که شمار شخصیت های داستانک حدکثر از دو یا سه شخصیت بیشتر نیست. (پاینده، ۱۳۸۵ ص ۴۰) باید گفت این محدودیت نسبی بوده و بستگی به داستانک دارد. گاهاً یک داستانک می تواند در بر گیرنده شخصیت های بیشتری باشد که از این لحاظ می تواند با داستان مینیمال که محدودیت شخصیت دارد، در پاره ای مواقع تفاوت نماید.

۳_ صحنه در داستان:

صحنه همان زمان و مکان در داستانک است. مکان می تواند خانه، پارک، مترو و هر جای دیگر باشد که شخصیت یا شخصیت های داستانک در آن زندگی خواند کرد و بی تردید زمانی بر آنها حاکم است. توجه به مقوله زمان و مکان در داستانک می تواند بر مبنای محوریت حرکت روایت متفاوت باشد که این تفاوت بیشتر از هر چیز تحت تاثیر شخصیت و الگوهای شخصیتی آنها است که صحنه های متفاوت غم آنگیز، رمانتیک، ترسناک، هذیانی و... را به وجود می آورد.

در داستانک بیشتر محدودیت مکانی _ آن هم بخاط اختصار در این گونه داستانی و البته تا حدودی_ دیده می شود تا محدودیت زمانی و می تواند موضوع یک داستانک در چندین مکان اتفاق بیفتد اما زمان در آن برخلاف داستان مینیمال که محدود است به لحظاتی یا یک ساعت یا یک روز می تواند با تغییر مکان بصورت متغیر متفاوت و بیشتر از اینها باشد. پس داستانک جدا از تفاوت زمان در آن تفاوت مکان نیز تا حدودی وجود دارد. چون در داستان مینیمال تغییرات مکانی بسیار ناچیز و به ندرت رخ می دهد. به همین دلیل اغلب یک موقعیت کوتاه و برشی از زندگی برای روایت داستانی انتخاب می شود. (جزینی، ۱۳۷۶ ص ۳۷) در داستان مینیمال معمولاً تاکید بر یک الی دو مکان است و این توافق ضمنی است که در بین آثار مینیمال نویس ها دیده می شود.

۴_ گفت گو:

روابط و تقابل شخصیت ها در داستانک باعث می شود که گفتگوهایی بین آنها رقم بخورد که این به پیشبرد داستانک و اشکار شدن لایه های اندک آن کمک کند. گفتگو تصویری از زندگی عادی مردم است که در قبال برشی از زندگی شخصیت یا شخصیت هایی در داستانک نمود پیدا می کند و

باعث همزاد پنداری در خواننده می شود. در داستانک گفت گو با توجه به مولفه ی ایجاز به صورت محدود صورت می گیرد و بیشترین تاثیر را می تواند در معرفی شخصیتها داشته باشد.

۵_ درون مایه:

درون مایه اندیشه ای است که پشت داستانک است و به بیانی مضمون آن را شکل داده است. داستانک با توجه به کوتاهی که بر آن حاکم است، دارای درون مایه متفاوت، برگرفته از فرهنگ، ادب و رسوم و اندیشه های حاکم بر جهان زیست است که به صورت فشرده و تلنگر وار در قالب اثر به خواننده ارائه می گردد.

فرم در داستانک

۱_ مفهوم فرم:

اگر محتوا را در تقابل با فرم مد نظر قرار دهیم، در این صورت فرم عبارتند از صورت ظاهری و پدیدار یک اثر و یا سبک و اگر عنصر را در مقابل فرم قرار دهیم، در این صورت فرم عبارتند از آرایش اجزاء و عناصر می باشد.

در تاریخچه زیبایی شناسی به تعبیر تاتارکیویچ، پنج معنا برای فرم قابل طرح می باشد که عبارتند از:

فرم در معنای اول عبارتند از نظم، ترتیب، و آرایش اجزاء که تاتارکیویچ از آن به عنوان فرم (الف) یاد می کند. در اینجاست که فرم در تقابل با عناصر و اجزاء و قسمت ها بکار رفته است.

فرم بیشتر عبارتند از چیزی که مستقیماً به حواس در آید. تاتارکیویچ این فرم با معنای دوم را فرم (ب) می نامد. این فرم در تقابل با محتوا قرار دارد. پس در فرم (الف) اجزاء در ترتیب خود مد نظر قرار می گیرند و در فرم (ب) آنچه که حواس ما را به خود مشغول می دارد، فرم محسوب می شود. در واقع فرم (الف) انتزاعی تر و فرم (ب) عینی و ملموس می باشد.

فرم به معنای سوم یا فرم (ج) عبارتند از حاشیه و خطوط بیرونی، حاشیه و مرزهای یک پدیده؛ فرم در این معنا در تقابل با ماده و یا جوهر قرار می‌گیرد. مثلاً در اشکال هندسی فرم به معنای خط محیطی است.

| 9

تاتارکیویچ فرم در معنای چهارم را فرم (د) می‌نامد، این فرم مورد بهره برداری ارسطو بود. و معنای آن عبارت از ذات و جوهر مفهومی یک شیء می‌باشد. او آن را با واژه ی *entelechia* به معنای تحقق و کمال یک شیء، مرادف می‌شمارد. بدین اعتبار مفهوم مقابل آن عبارت است جلوه های عرضی یک پدیده، ارسطو فرم را ذات و جوهر شیء و جزء غیر عرضی آن تلقی می‌کند.

معنای پنجم فرم یا فرم (ه)، این فرم را کانت مورد استفاده قرار داد. نزد کانت و طرفداران وی فرم عبارت است از سهم ذهن در وضوح و متعلق ادراک. بدین معنا فرم آن چیزی است که ذهن در اثر مشاهده و تجربه ی یک پدیده، به صورتی مفهومی آن را شکل می‌دهد. به نظر کانت فرم در زمره ی ویژگی های ذهن محسوب می‌شود. و لذا ما را وا می‌دارد که اشیاء و پدیده ها را به فرمی خاص دریافت کنیم. این فرم کانتی، مفهومی ماتقدم است. در واقع ذهن ما فرم را بر پدیده ها تحمیل می‌کند. فرمهایی مانند زمان و مکان و مقولاتی مانند جوهر و علیت در این زمره اند.

^۳(tatarkiewicz, 1986)

۲_ فرم های اصلی در داستانک:

در داستان و داستانک و به طور کل در ادبیات چه شعر و چه داستان ما با سه فرم اصلی رو به رو هستیم که در زیر مجموعه خود می‌تواند فرم های متنوع و فرعی را خلق نمایند. با آنکه محوریت بیرونی این فرم ها اشکار است؛ اما جنبه های متغیری درون این فرم های اصلی قرار می‌گیرد که همواره می‌تواند با نوآوری همراه گردد و آن «چگونه گفتن» هایی است که درون این فرم ها رقم می‌خورد و می‌تواند هر اثر را متمایز از آثار دیگر گرداند. پس در این تقسیم بندی ما با این سه فرم اصلی در داستان و داستانک رو به رو هستیم. یکی از کارکرد های فرم های اصلی همانطور که آمد این است که باعث ایجاد و بسط در چگونه گفتن های متفاوت و متعدد می‌شود. یعنی اگر فرم

³ به نقل از نیلوفر مسیح، فرم در فراشعر، ماهنامه ادبی کلمه، سال دوم، شماره سیزدهم، شهریور ۱۳۹۷

را مانند یک قالب یا ظرف در نظر بگیریم، هر قالب در درون قالب بزرگتر قرار گرفته است و داستان یکی از قالب هایی است که درون قالب بزرگتر یعنی ادبیات پدید آمده است و این قالب نیز می تواند انواعی از قالب های کوچکتر را در درون خود جا دهد.

| 10

فرم های اصلی عبارتند از:

الف) فرم روایتی

ب) فرم فراروایتی

ج) فرم فرو روایتی

الف) فرم روایتی:

در ادبیات تا کنون بیشتر تمرکز بر روی فرم روایتی بوده است. در این فرم داستانتانک عموماً روایتی تک ساحتی دارد. یعنی از ابتدا تا انتها یک راوی بر روند داستان حاکم است. این روند نه تنها در یک داستانتانک بلکه در داستان کوتاه، نیمه بلند و... نیز حاکم است. در فرم روایتی گاهی تلاش می شود از قدرت چنین راوی حاکمی کاسته شود و آن زمانی است که داستان های در درون داستان مطرح می شود که زاویه دید و راوی مختص به خود را پیدا می کند یا در آثاری تلاش می شود هم زمان با دو راوی اثر را پیش ببرند. اما باید پذیرفت که نمی توان با این وجود به توازن و دموکراسی در صدای راوی ها رسید و حاکمیت راوی دیکتاتور را خدشه دار کرد. اکثر داستانتانک هایی که نوشته شده در این فرم می باشد و برای جلوگیری از اطاله کلام فقط نمونه هایی چون داستانتانک «عدل» از صادق چوبک «غم های کوچک» از امین فقیری را فقط نام خواهیم برد.

ب) فرم فراروایت:

فراروایت فرمی است که به بیش از یک روایت در اثر توجه نشان داده است. روایت در یک نگاه فراخ «بازنمایی یا ساخت رویدادهایی است که در تولای هم به بیان موضوع یا موضوعاتی می پردازند. (رجبی، ۱۳۹۷ ص ۵) در اندیشه فراروایت، بیش از یک روایت عمل کردن از آنجا تحقق می پذیرد که متن یا به عبارتی شخص با وارد شدن در یک روایت با شناختی که از فراروایت بدست آورده است به سه شیوه برخورد میتواند عمل می نماید تا در دام جریان تک بعد گرا و افراط و تفریط وار آن روایت قرار نگیرد. این سه شیوه برخورد عبارتند از: ۱_ برخورد متضاد به این معنا که

با وارد شدن در یک روایت می تواند تمام یا قسمتی از آن تفکر را متضاد با آگاهی و خواسته خود بداند؛ ۲_ برخورد مکمل به این صورت که با وارد شدن به یک روایت از آن به عنوان مکمل روایت دیگر استفاده نماید؛ ۳_ برخورد مستقل یعنی با وارد شدن در روایت آن را برای شرایط زمانی_ مکانی خاص پذیرفته و در کنار دیگر تفکرات مقبول خود قرار دهد.

پس ما در برخورد با هر روایت با یک سیر حرکتی رو به رو هستیم که اگر با ورود به یک روایت با آن برخوردی متضاد داشته باشیم ما را وارد روایت دیگر یا نه روایت خود ساخته ای خواهد کرد. و باز این حرکت ادامه خواهد یافت به این صورت که شاید این بار برخورد ما با روایت جدید به صورت مکمل روایت دیگر باشد یا نه متضاد یا مستقل آن باشد. به این منوال است ما در جریان این سه برخورد دائم در حال حرکت هستیم. همین عامل باعث می شود که ما در دام یک روایت غالب گرفتار نشویم و همواره برخوردی فراتر از یک روایت در متن و بستر تفکری داشته باشیم. اما اگر در برخورد با روایتی آن را پذیرفته و در جهان آن ماندیم دیگر نمی توان ما را مبتنی بر تفکر فراروایت قلمداد کرد، بلکه ما در جهان روایت پذیرفته شده اسیر شده و بی تردید با برخورد تک بعدی و افراط و تفریط وار از طرف آن روایت همراه خواهیم بود. (همان، ص ۹)

در واقع فرم فراروایت تلاش دارد نگاه ما را از جهان روایت به سمت جهان فراروایت تغییر دهد و از این طریق بتواند برای روایت های تک ساحتی که در عصر کنون بسیار مناقشه برانگیز شده اند راه تازه ای ایجاد کند. به بیانی اگر جهان متن را نمونه ای از جهان زیست قلمداد کنیم در جهان زیست امروزه تک روایت ها همواره با برداشت های افراطی_تفریطی از طرف مخاطبان آنها همراه است و بسیار دیده می شود که روایتی که به وسیله متن یا یک کلیپ در فضای مجازی منتشر می شود، برداشتهای متفاوت را به همراه خواهد داشت، نمونه آن پخش تصاویری از صحنه فیلم برداری یک فیلم سینمایی در خیابانی از تهران است که با زاویه دید خاصی گرفته شده بود و به وسیله رسانه های غربی بعنوان تظاهرات خیابانی در تهران پخش شد. این همان تک روایت ها هستند که مناقشات را همواره می توانند به همراه داشته باشند. اما باید توجه داشت که روایت ها برای آنکه بتوانند در جهان امروز با توجه به رشد تکنولوژی اعتماد و اعتبار برای خود قائل شوند، نیاز است که فرم خود را بر مبنای اقتضای زمان تغییر دهند و فراروایت فرمی است که با نشان دادن بیش از یک روایت به داده ما عمق بیشتری می دهد و راه را برای قضاوت تک سویه از میان می برد.

داستانک نیز در برخورد با فرم فراروایت و تفکر آن که خود را اقتضاء نیازی در ادبیات امروز می داند به نگاهی تازه رسیده و سبک «داستانک فراروایت» را به وجود آورده است. اختصار گرایی در داستانک تحت تاثیر فرم فراروایت باعث تغییراتی در محتوا آن شده است. هر فرم مولفه ها و خصوصیاتی دارد که در برخورد با هر گونه ادبی می تواند آن را دستخوش تغییر گرداند. فرم فراروایت نیز در برخورد با داستانک با تغییراتی در عناصر آن همراه بوده است. به طوری که می تواند زمان و مکان را در داستانک در پاره ای مواقع افزایش دهد و راوی را در داستانک که معمولاً تک راوی است به دو یا چند راوی افزایش دهد. در فرم فرو روایت نیز اینگونه است و خصیصه فرمی آن برخلاف فراروایت باعث کاهش زمان، مکان، راوی و... در داستانک شده است.

«ساختمان رو به رو» داستانک فراروایتی ست به قلم «حدیث علی پور» از اعضای جریان فراروایت که بعنوان نمونه در این سبک انتخاب شده است:

روایت اول: راوی

کلید را به در انداخت و وارد خانه شد در که خودش را جیغ کشید، خواب در چشم خانه شکست و کسی نبود جز سرامیک های خانه که هیاهوی ورودش را در آغوش بکشد. خسته تر از همیشه گیتارش را روی میز کنار گلهای حسن یوسف گذاشت. امروز کلاس کمی بیشتر طول کشیده بود و دیگر نای نوازش گلهای سفارشی یوسف شوهرش را نداشت و تنها به ریختن یک لیوان آب پای آنها بسنده کرد. بعد کتری را آب کرد و روی گاز گذاشت و لباسش را عوض کرد و بساط چایی را روی تراس برد. هوا داشت کم کم بهاری می شد و نسیم خنکی در بخار چایی پیچ و تاب می خورد. دست حواسش را گرفت و با خود برد به کیلومترها دورتر، جایی که یوسف به مأموریت رفته بود. پرت شده بود در این افکار که حواسش برگشت به طبقه ی چهارم ساختمان رو به رو؛ به دست تکان دادن پسری که اکثر مواقع پشت پنجره می نشست.

روایت دوم: زهرا

حسابی بهم ریخته بودم، احساس می کردم در خانه ی خودم آرامش ندارم. چند باری بود که دست تکان دادن ها و اشاره های این پسر را نادیده گرفته بودم. اما انگار اشتباه کرده بودم. مانتوام را پوشیدم و با عجله از پله ها پایین رفتم. اگر همسایه ها متوجه می شدند چه فکری راجب من می

کردند. وای خدای من... به درب ورودی ساختمانشان رسیدم. زنگ طبقه ی چهارم را زدم یک خانم
مسن جواب داد

_بله ..کیه؟

_لطفاً تشریف بیارین پایین

_شما؟

_تشریف بیارین عرض میکنم

_دخترم من پاهام اذیتن میشه شما بیاین بالا؟

قبل از اینکه من جواب بدم در را باز کرد و آیفون را گذاشت. بعد از مکث کوتاهی با تردید وارد
شدم. ساختمان زیبایی بود.

انگار تازه هم تمیز شده بود. به سمت آسانسور رفتم اما روی آن چسبانده بودند آسانسور خراب
است. از پله ها بالا رفتم، بوی چند جور غذا در راه پله پیچیده بود. به طبقه ی چهارم رسیدم در
زدم. درست حدس زده بودم خانمی که در را باز کرد حدوداً شصت سالی سن داشت.

_سلام دخترم بفرمایید!!

_سلام من در ساختمان رو به رو زندگی میکنم، مزاحمتون شدم که...

حرفم تمام نشده بود که همان پسر دم در آمد. سنش بالای بیست سال می خورد. اما... رفتارش...
می خواست از خانه بیرون برود ولی مادرش مانع اش شد و بعد مجابش کرد که به اتاقش برگردد و
با لبخندی تلخ رو به من کرد و گفت: پسر من مشکل اعصاب داره، ببخشید حرفتونو قطع کردم

دخترم بفرمایید می شنوم

..من..من..ببخشید...

(ج) فرم فرو روایت:

نگاه متحولانه و افزایشی به فرم روایتی باعث شکل‌گیری فرم فراروایت شد و از سوی دیگر نگاه کاهشی به این فرم باعث شکل‌گیری فرم فرو روایت می‌شود. در این فرم عناصر روایت با کاهش رو به رو می‌شوند. نمونه آن در داستان و داستانی، حذف راوی در اثر است که روایت تنها با گفتگو شخصیت‌ها پیش می‌رود. هر چند حذف راوی در دیگر ژانرها چون تئاتر و سینما هم مرسوم است. اما باید توجه داشت که در هنر تئاتر ایجاد المان‌ها در صحنه نمایش و حضور فیزیکی تماشاگر می‌تواند در بسیاری مواقع خلاء راوی را تا حدود بسیار زیادی پُر کند. همین‌طور در سینما نیز قدرت دوربین با به تصویر کشیدن صحنه‌های متفاوت این خلاء را تا حدود بسیار زیادی پُر می‌کند. اما در ادبیات اینگونه نیست و حذف راوی فرم فرو روایت را رقم خواهد زد.

«ساعت چهار شب» داستانی است که در «سبک فروروایت» نوشته شده است و به گفتگو دو نفر در یک گروه چت در تلگرام پرداخته است:

عرفان: سلام کسی هست بیخوابی به سرم زده

sadi: سلام بیخوابی یا چیزی زدی

عرفان: زده باشم بهتو میگم..

sadi: نگی میرم گروهم کسی نیست گرگا میخورند ها

عرفان: نگفتی تو چرا این وقت شب بیداری نکنه تو...

sadi: نگفتم چیزی زدی!!

عرفان: خفه بابا ی کم باهات گرم گرفتم دم در آوردی

y.m: چی بابا بگیرین بخوابین این وقت شب مثل سگ و گربه میپیرین به هم

عرفان: بیا پی وی

داشتی می‌گفتی

sadi: دیگه شورشو در آورده این مدیر عوضی

عرفان: بیخیال برا تو که بد نشد دارای الان خصوصی با ی شخص مهم گپ میزنی افتخار کن

sadi: آره چچورم از حرف زدنت معلومه

عرفان: از وراچی بدم میاد... بریم سر اضل مطلب

حس می کنم دختر نیستی

sadi: من بیشتر.. حس می کتم پسر نیستیس

نیستی

عرفان: مردو قولش راستشو میگیرم

من دخترم با اسم پسر حال کردم باشم

sadi: من واقعن دخترم

عرفان: ای بابا... ب کسی تو گروه نگی...بای

«میثم رجبی»

با توجه به این که هر کدام از فرم های سه گانه در داستانک منجر به شکل گیری سبک مختص به خود شده اند؛ در ادامه مفهوم سبک و تقسیم بندی از آن را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

سبک:

در تعریفی که آرش آذربیک از سبک انجام داده اند «سبک به انواع شیوه های برخورد با کلمه در نگارش گفته می شود؛ یعنی انواع شیوه های نگارشی. (آذربیک و همکاران، ۱۳۹۶ ص ۴۳) هر نویسنده ای با نگاه، زبان و جهان بینی خود دست به نوشتن می زند و این نوع نگاه می تواند با دیگر نویسندگان تفاوت نماید. برای این است که شفیع کدکنی در «شاعر آینه ها» می آورد که هیچ نوشته ای نیست که سبک نداشته باشد و هیچ سبکی را جز از طریق مقایسه نرم و درجه انحراف آن با نرم نمی توان تشخیص داد و در یک کلام «سبک یعنی انحراف از نرم» در اینجا ذکر این نکته لازم است با توجه به این نگاه است که امروزه کسی نمی گوید فلان اثر در فرم روایتی است. چون فرم روایتی به یک نرم همگانی تبدیل شده است و تفکرها و نگرشهای مختلف در قالب نحله ها و

مکاتب این فرم را همگانی کرده اند. پس در تقسیم بندی که از سبک می شود به سبک شخصی، سبک جمعی، سبک دوره باید سبک همگانی را هم افزود. کما این که هر فرمی در آینده نیز می تواند مورد توجه همگان قرار گیرد و همین شرایط را پیدا نماید. پس به بیانی سبک همگانی: سبکی است که بر خلاف سبک دوره متعلق به یک دوره خاص نیست و در دوره‌های مختلف مورد توجه می باشد.

سبک شخصی: این سبک متعلق به شخص خاصی است و آثارش را متفاوت با دیگران می کند برای مثال جلال آل احمد در داستان نویسی.

سبک جمعی: این سبک متعلق به گروهی خاص است که در ارتباط با هم شکل می گیرد. «سبک جمعی در بین یک گروه یا چند نفر غالباً وابسته به هم در یک کارگاه خاص هستند، دنبال می شود. (همان، ص ۴۴) برای مثال سبک جمعی در داستانک فراروایت یا سبک جمعی در فراداستانک.

سبک دوره: سبکی است که در یک دوره خاص بنا بر نیاز ادبی به وجود می آید و غالباً تحت لوای یک جریان فکری و نگرشی خاص حرکتش را آغاز می کند. (همان، ص ۴۴) مانند رئالیسم که در درون آن سبک های رئالیسم جادویی، رئالیسم کارگری، رئالیسم روانشناختی و... را به وجود آورده است.

تفکر فشردگی:

فشردگی به معنای متراکم شدن و منقبض شدن است. و به نوعی در درون خود فشرده شدن است که با خلاصه شدن متفاوت می باشد. در خلاصه شدن با زدن شاخه و برگ یک روایت به کوتاهی آن دست زده می شود. برای نمونه آثار بلند برخی نویسندگان امروزه خلاصه می شود تا به سهولت بیشتر مورد مطالعه قرار گیرد. در حالی که در فشردگی این کار مد نظر نیست. بلکه فشردگی نوعی منقبض شدن حجمی است که به وسیله کلمات اتفاق می افتد و زمان و مکان، شخصیت، درون مایه، دیالوگ و... را به صورتی فشرده می کند. پس تفاوت بارز مکتب مینیمالیسم با این تفکر در کوتاهی روایت است. چرا که کوتاهی در روایت می تواند به کوتاهی زمان، مکان، محدودیت در شخصیت و ... بینجامد در حالی که در فشردگی محدودیتی برای زمان، مکان، شخصیت، درون مایه و... وجود ندارد. بلکه این حجم اثر است که مورد توجه می باشد که کوتاه و فشرده باشد، نه روایت

آن. از طرفی این تفکر می تواند زمان داستانک را به ماه ها افزایش دهد و همچنین مکان، شخصیت و غیره را. پس در واقع تفکر فشرده گی می تواند نه تنها در داستانک با تعریف تازه ای که از آن ارائه دادیم بلکه در رُمان به عنوان رُمانک یا در فرا رُمان، فرا رُمانک یا در غزل به عنوان نماینده شعر کلاسیک، غزلک یا در شعر با عنوان شعرک (با این تعریف) و در فرا شعر، فرا شعرک و... را به وجود آورد. که در ادامه به فشرده گی در داستانک و فرا داستانک خواهیم پرداخت و استحاله و تعمیم دیگر قالب های مطرح را به مجال دیگر وا می گذاریم.

۱_ داستانک:

داستانک در سیر تحولی خود آنطور که امروزه در آثار قرون گذشته نمونه هایی را داستانک یا نزدیک به داستانک می دانند، نشان می دهد که گزیده گویی در روابط مردم، گوشزد کردن برخی فرامین اخلاقی و... به وسیله داستانک یا حکایت یا هر قالب کوتاه دیگر جدا از تشابهات لفظی امری مرسوم بوده است و عصر کنون نیز همان طور که مینیمالیسم ابراز کرده است؛ پیچیدگی زندگی و رشد تکنولوژی و رسانه ها، کوتاه گرایی و ساده نویسی را اقتضاء می کند.

ایجاز گرایی در حجم داستانک که به نوعی فشرده کردن داستان کوتاه (نه خلاصه کردن) در حجم کمی است. یکی از تفاوت های بارز با مینی مالیسم است. این مکتب اعتقاد به ایجاز در روایت دارد (زمان رویداد و حوادث بسیار کوتاه) نه در حجم داستان و همین تفکر باعث شده است که شاهد آثار بلندی چون رُمان مینیمال در این مکتب باشیم. کما این که توجه به کوتاهی در روایت نیز می تواند در حجم اثر تاثیر گذار باشد. از طرفی توجه به پایان بندی قوی و تحسین برانگیز از دیگر خصوصیات بارز داستانک است که در داستان مینیمال به اندازه آن مورد توجه و تاکید نیست. پایان در داستانک با ضربه نهایی همراه است و ذهن خواننده را به فراتر از آنچه که با آن در متن برخورد داشته است، میبرد. تفاوت دیگر این است که شروع در داستان مینیمال معمولاً با برشی آنی از زندگی شخصیت یا شخصیت های مورد توجه نویسنده آغاز می شود؛ اما در داستانک میتواند این شروع آنی نباشد و با زمینه چینی، توضیحات و یا توصیفات همراه گردد.

برای نمونه داستانک فراروایت «سرباز» به قلم «آوا خورشیدی»، شروعی متفاوت را تجربه کرده و تا حدودی توانسته به فشرده گی بدون توجه به محدودیت زمانی بپردازد:

روایت اول: راوی

گاهی مواقع ما آنقدر به فکر رسیدن هستیم که تنها غول زمان را می بینیم غافل از آنکه آنچه در زمان هست می تواند جزئی از لذت، امید و خوشبختی ما باشد. آری در تاریخ ۷۶/۸/۲۴ صابر با گرفتن بلیط سوار اتوبوس شد که از سمنان به طرف بیرجند حرکت کند او خوشحال بود و با چشمانی برق زده از پشت شیشه ی اتوبوس زیبایی منظره ها را دو چندان می دید و باورش نمی شد که چرا این راه را در این دو سال سربازی، به این همه زیبایی ندیده است. در چشمان ساده ی صابر، دشت ها، کوهها و گنجشک ها و حتی تیر چراغ برقها هم که سریع و پشت سر هم رد می شدند، همشان دیدنی و جالب شده بودند. راننده با آهنگ ملایمی که از رادیو جوان پخش می شد به مسیرش ادامه می داد. شاگرد شوفر بغل دست او جوانی تپل با صورتی گشتالو بود که با هر بار ترمز کردن لپ ها و هیكل چاقش تکان می خورد.

صابر هر چند دقیقه از او سوال می کرد ساعت چند است آقا؟ و او هم به دفعات با لبخند جوابش را می داد، و هر بار کلمه ی سرباز را به قسمتی از جوابش می چسباند:

هشت و بیست دقیقه، سرباز

سرباز، نه و ربع

ده تمام، سرباز

و...

ناگهان صدای بلند الله اکبر صابر در ماشین پیچید.

روایت دوم: مریم

__مریم جان یکی دو ساعت دیگه صابر باید برسه همه چیز آماده ست، مادر؟

__آره. از سربازی راحت شد داداش صابر، دیگه باید براش آستین بالا بزنیم.

__یعنی میشه، خدا از دهنش بشنوه، خدایا شکرت هنوز زنده هستم و می تونم دامادی پسر رو بینم.

_آره مامان انشاءالله.

آشپزخانه بودم و داشتم ژله ها را در یخچال می گذاشتم که صدای تلفن رو شنیدم. مادر با پاهایش که به خاطر آرتروز نمیتوانست خوب راه برود به آرامی به طرف تلفن رفت، و گفت: حتما صابر جانم هست.

می توانستم آرام نشستن همیشگی مادر را روی صندلی تصور کنم و شنیدم حرفهایش را.

_الو بفرمایید

بله من مادرش هستم

بفرمایید...

وای خدای من چی می شنوم!!

بیمارستان!! کجا؟ چه می گوئید؟

سراسیمه به طرف تلفن رفتم قطع شده بود. با نگرانی تمام شماره گرفته شده را مجدداً گرفتم. ماشینی که صابر در آن بود دچار سانحه شده و الان در بیمارستان بوعلی در نزدیکی شهر بجنورد هستند، این خبری بود که مادرم را روی صندلی بیهوش کرده بود. با کلی نگرانی و دلشوره و بی تابی به بیمارستان رسیدیم. بیمارستان بود و دستان سرد صابر که آنها را در دستانم گرفتم. صابر را بیهوش با چشمانی چسب خورده ملاقات کردیم.

چند ماه گُما رفتن صابر بود و اشکهای تمام نشدنی مادرم بر تختش، که گویی بر وجودم کسی چاقو می کشید. آخر مادرم در غم رفتن پدر هنوز می سوخت.

مادرم،

مادرم،

مادرم، که سالهاست روی تخت صابر، غذایش را می خورد، همانجا در اتاقش نماز می خواند و می خوابد. مادر دیگر از درد آرتروز و دیگر دردهایش نمی گوید. پدر ببخش مرا، اما اولین بار هست که خدا رو شکر می کردم که نیستی تا حال صابر، من و مادر را ببینی.

۲_ فرا داستانک:

20 |

شعر و داستان در دوره که در اندیشه مکتب اصالت کلمه به آن دوره جنسیت‌گرایی ادبی گفته می‌شود. دارای اصالت‌های ساختگی شده‌اند به طوری که این اتفاق باعث تقابل و تعارض‌های بین اصالت‌گراها شده است و عده‌ای شعر را بر داستان و بر عکس اصالت‌مند دانسته‌اند. در حالی که اصالت کلمه با پرده بر داشتن از این مسئله شعر و داستان را دو ابر جنسیت در ادبیات می‌داند که محصولی از کلمه می‌باشند. پس این مکتب با اصالت‌بخشیدن به کلمه به دنبال این است که شعر و داستان را به عنوان محصولاتی از کلمه پذیرفته و تلاش نماید در یک طریقت ادبی از هر کدام از این جنسیت‌ها فراروی کند. یعنی اگر قلمی در داستان پرورش یافته است صاحب قلم با آشنایی با این تفکر تلاش خواهد کرد در قدم اول نگاه خود را به شعر و داستان به عنوان ژانرهای اصالت‌مند تغییر دهد و در قدم دوم با پذیرش محصول کلمه بودن آنها از بستر داستان به سمت شعر و دیگر دستاوردهای ادبی کلمه حرکت خواهد کرد. پس به این ترتیب اثری که با این فراروی به سمت دیگر دستاوردها و پتانسیل‌های ادبی خلق می‌شود اگر از بستر داستان شکل گرفته و حرکت کرده باشد می‌تواند فرا داستان را خلق نماید و اگر در بستر شعر این اتفاق افتاده باشد، می‌تواند به نگارش فرا شعر بینجامد. البته در اینجا باید توجه شود که فراروی باعث ترکیب شعر و داستان نمی‌شود، بلکه باعث محلول شدن آنها در یک متن بعنوان محصول کلمه می‌گردد.

فرا داستانک در مکتب اصالت کلمه از لحاظ محتوا متکی بر ارتباط بی‌واسطه با تمام دستاوردهای ادبی و فراروی از بستر ژانر داستانک می‌باشد. که متکی بر فشردگی در حجم به عنوان اصلی‌ترین مولفه آن و پایان‌بندی قوی و تحسین برانگیز می‌باشد. ایجاز‌گرایی همان‌طور که قبلاً توضیح آن گذشت در فراداستانک در مقایسه با فرا داستان در مکتب اصالت کلمه مورد توجه می‌باشد و چون نمی‌توان مرز و مقدار مشخصی برای فراداستان چون داستان در مکتب اصالت کلمه در نظر گرفت؛ فرا داستانک نیز به لحاظ کمیت امری نسبی را دنبال می‌کند و تنها می‌تواند گفت از فرا داستان کوتاه‌تر است.

فرا داستانک از لحاظ پیرنگ، شخصیت، صحنه، گفت‌گو و... تفاوتی با آنچه که در مورد داستانک گفته شد، ندارد. اما از لحاظ درون‌مایه می‌تواند تفاوت نماید. برای این منظور در مکتب اصالت

کلمه تفاوتی بین عریان نویس (نویسنده ژانرهای مطرح در مکتب اصالت کلمه) و عریان اندیش وجود دارد. یعنی عریان نویس کسی است که تنها با تکیه بر فرمِ فرا داستانک قلم میزند. اما عریان اندیش با تکیه بر فرم و محتوا (هر دو) برای رسیدن به تفکر جنس سوم در این مکتب تلاش دارد، اثری را خلق نماید که محتوای اثر او در راستای رسیدن به جنس سوم و حقیقت های عمیق در هر زمینه ای باشد.

برای نمونه فرا داستانکی از محمد آذرخو_نویسنده نوجوان و کوچکترین فرا داستان نویس مکتب اصالت کلمه انتخاب شده است که فرا داستانک ابتدا با قلم ایشان در مکتب اصالت کلمه آغاز شد.

«انتفاضه سنگ»

جنگ برای چه؟؟!

بیا بید آرزو کنیم که انسان ها جنگ را فراموش کنند.

□

مادر در خلوت خود بی صدا گریه می کرد

خالد پشت پنجره پوسیده

رد شلیک گلوله را روی آسمان شهر دنبال می کرد

سفره خالی بود و جالیز سبز از سیفیجات سنگ

همچون کوچه و خیابان های شهر

خالد در رویای بیچگی اش دنبال یک توپ در کوچه می دوید

تویی که مثل توپ های آوار شده شهر نبود

تویی که هیچگاه رنگ کوچه را

و صدای قیل و قال بچه ها را ندیده بود

(خالد رو به مادرش کرد):

_ مادر گریه های وقت و بی وقتت را نمی فهمم!!؟

مگر نگفتی پدرم به این زودی بر می گردد؟!؟

پس گریه برای چه؟!؟

(و باز یاد کشتار خونین هر روز می افتد)

_مادر آیا خارج از وطن ما هم انسان ها

همین گونه راحت و بی صدا کوچ می شوند؟

مادر

قطره

ق

ط

ر

ه

اشک روی صورتش سرازیر می شود و

بغض چند ساله اش را هق هق

(چند سطر بعد)

_پسرم من سماور را روشن می کنم تا

تو می روی سنگ بیاوری.

نتیجه:

23 |

کوتاه و اختصار نویسی به عنوان ابزاری برای انتقال ارزش ها و فرامین از گذشته مورد توجه نویسندگان و حکما بوده است که به سهولت بیشتر در انتقال مفاهیم به عوام مردم کمک شایانی کرده است. تفکر اختصار گرایی از دیرباز خود را در شکل ها و قالب های مختلف نشان داده است و با ظهور داستان نویسی به معنا و تعریف جدید در غرب این تفکر به وسیله نویسندگان و اندیشمندان مورد باز سازی قرار گرفته و وجه اصولی و علمی تری پیدا کرده است. با شک گیری تفکر مینی مالیسم در اواخر قرن بیستم با شعار «کم هم زیاد است» در هنرهای نقاشی، معماری و... این تفکر به داستان نویسی هم وارد شد و به کوتاه نویسی و ساده نویسی در داستان توجه ویژه نمود تا جایی که امروزه بسیاری به اشتباه داستانک را همان داستان مینیمال می پندارند. در حالی که داستانک(جدا از همپوشانی هایی که در آنها دیده می شود) وجودی مستقل به خود را دارد. و ایجاز به عنوان مولفه اصلی آن در کمیت داستان اتفاق می افتد نه در کوتاهی روایت که مد نظر مینی مالیست است. تفکر فشردگی و اختصار گرایی با توجه به تفاوتی که با مینی مالیسم دارد، این توانایی را دارد که در هنرهای مختلف مطرح گردد و با نوآوری هایی همراه گردد. در پایان، داستانک با نگاه جدیدی که تلاش شد در این مقاله از آن ارائه شود می تواند، اولین قدم در تفکر فشردگی باشد و با پیاده کردن آن در قالب و ژانرهای دیگر این تفکر گسترش بیشتری یابد.

منابع:

فارسی

_ آذرپیک، اهورا، مسیح، آرش، هنگامه، نیلوفر، چشم های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک، جلد اول، نشر روزگار، ۱۳۹۶.

پروینی، خلیل، داستان و اجزای تشکیل دهنده آن، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، تابستان و پاییز ۱۳۸۱.

پاینده، حسین، ژانر ادبی «داستانک» و توانمندی آن برای نقد فرهنگ، فصلنامه پژوهشهای ادبی، شماره ۱۲ و ۱۳ تابستان ۱۳۸۵.

جعفری، حسینعلی، بررسی هنری بهترین قصه قرآن، نشر حوزه هنری، ۱۳۷۶.

جزینی، جواد، کارنامه، سال اول، شماره ششم، ۱۳۷۸.

رجبی، میثم، مردی به وقت پیاده رو، نشر علمی کالج، ۱۳۹۷.

شوایکر، مختصری درباره داستانهای کوتاه، ترجمه و تلخیص از نجف پیک صالح، نشر ۱۳۲۹.

میرصادقی، جمال، ادبیات داستانی، نشر سخن، ۱۳۹۴.

میر صادقی، جمال، عناصر داستان، نشر سخن، ۱۳۹۴.

انگلیسی

_Holman, c, H agh, and willi am Hermon, A Handbook to liture. 5thed. New York: Macmillan, 1999.

_Tatar kiewicz, w, Form in the History of Aes thetics, Dictinaryof History of Heas, wiency, Wiener, p. (ed). New York, charles scribners sons, 1968