پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کثرت گرایی زیبایی شناختی و نقد ادبی

بهمن بازرگانی

طبق نظریه ای که در کتاب «ماتریس زیبایی» ارائه شده است، با خروج از فضای زیبایی شناختی مدرنیته و پیش از ورود به فضای نوین، از منطقه بین الفضایی(وضعیت پست مدرن) عبور می کنیم. ویژگی های این وضعیت، گذرا بودن و ناپایداری آن و فقدان کانون جاذبه واحد و همه شمول در آن است.

یک فضای زیبایی شناختی حتما دارای یک کانون جاذبه است و میدانی که به دور این کانون جاذبه تشکیل شده است دارای خطوط انحنایی است که خمش آن ها به طرف کانون جاذبه است، وجود این خطوط انحنا موجب حرکت در مدارهای مشخصی به دور کانون جاذبه می شود. در حالی که منطقه بین الفضایی(وضعیت پست مدرن) به جهت آن که فاقد خطوط انحنا است فاقد مرکزیت نیز هست، اما این وضعیت دیری نمی پاید و تقریبا همه آن هایی که در منطقه بین الفضایی سرگردان و دارای حرکت های به ظاهر بی هدف و مقصد اند به زودی جذب کانون جاذبه نوین می شوند.

در چنین وضعیتی است که نقد ادبی مدت ها است بی آن که دارای یک مرکزیتی از نظر اصول و باید و نباید ها باشد، لنگ لنگان در پی درک اشکال بیان ادبی است.

در قرن نوزده و اوایل قرن بیست زیبایی شناسی را متجلی و متکاثف در مجموعه اصولی می دانستند. این مجموعه به صورت یک نظام کم و بیش منسجمی از معابد عمل می کرد و کاهنان این معابد با مجموعه اصولی که آن ها را مطلق می انگاشتند از همگان می خواستند که خود را با آن مجموعه اصول، در بینش و سبک و فرم، منطبق کنند.

هنرمند اساساً جانبدار است، نه الزاماً از نظر ایدئولوژیک و سیاسی، که ضرورتاً از نظرگاه زیبایی شناختی

موج مدرنیسم در هنر و ادبیات بساط سلطه این معابد و کاهنان آن ها را در هم ریخت، و هر چند که پیشگامان هنر و ادبیات نو در ابتدا بر این توهم بودند که معابدی نوین با مجموعه اصولی نوین را جایگزین معابد و اصول کهنه خواهند کرد، اما موج نوگرایی چنان دور رس بود که معبد جدید قوام نگرفته و جا نیفتاده جمعیت زایران مشتاق آن را رها می کردند تا به سوی معبد جدید تری بشتابند..

نتیجه ی موج مدرنیسم، از یک سو تکثیر مدام مکاتب ادبی و هنری بود بی آن که هیچ مرکزیت واحدی بتواند این خیل آشفته را نظم و نسق و سر و سامان دهد، و از سوی دیگر سقوط نقد ادبی و هنری از موضع رفیع و آمرانه پیشین بود. با گسترش موج مدرنیسم، هنر و هنرمند از بند اما و اگر ها و باید و نباید ها آزاد شده و منبع اقتدار نوین بر خلاف منابع اقتدار کلاسیک که در آکادمی ها محشور با اصولی یقینی بودند، به بازار توده هنرمندان و هنر دوستان خرده پا منتقل شده بود. اینک شبکه ریزومی بازار متوسط و میانه حال ها بودند که سرنوشت انتخاب نو ونو تر را در دست داشتند. تقریبا هیچ یک از پیشگامان هر نحله از هنر و ادبیات نو از جانب رهبران نحله های دیگر به جامعه هنرمندان و هنر دوستان کشف و معرفی نشدند و این نقش را بازار نامتعین و در هم جوش هنر وادبیات بود که به عهده گرفت.

در دهه هایی که اینک آن ها را در پشت سر گذاشته ایم، درک این نکته که اشکال گوناگون بیان ادبی هیچ یک بر دیگری برتری مطلق و ذاتی ندارند، برای نویسنده و ناقدی که با دیدگاه زیباشناسی مطلق بین به جهان می نگریست بسیار دشوار بود. هنرمند اساسا جانبداراست، نه الزاما از نظر ایدئولوژیک و سیاسی، که ضرورتا از نظرگاه زیبایی شناختی. بدون یک نظرگاه زیباشناسی، خلق اثر هنری امکان پذیر نیست و برای خلق یک شاهکار هنری، مطلق کردن یک نظرگاه مشخص زیبایی شناختی ضروری است. از سوی دیگر ظاهرا ما در وضعیتی به سر می بردیم که در آن هیچ نظرگاه زیبایی شناسی جز به بهای مضحکه کردن خود نمی تواند ادعای مطلقیت بکند. و از همین جا است که تناقض بین وحدت گرائی ومطلق گرائی هنرمند از یکسو و کثرت گرائی و نسبیت اشکال هنری از سوی دیگر پدید می آمد. هنرمند از یکسو به هنگام خلق هنری دیدگاه زیبا شناسی خود را مطلق می کرد و از سوی دیگر اشکال بیان ادبی و هنری و دیدگاه های زیبایی شناختی نسبی اند. همین تناقض بود که تفکیک فضای بلورین و مطلق هنرمند را از فضای رشته رشته و نسبی منقد ضروری می کرد. هنرمند در حال و هوای خلق هنری، از تونل ممنوعه ای، تنها و بی همراه، به فضای بلورین خاص خود گذر می کند.

این فضایی است خصوصی که دیگری را به آن راه نیست. هنرمند خلاقی که پیوسته مخاطبینش را غافلگیر می کند آن گاه که می خواهد اثری را خلق کند وارد یک فضای منحصر به فرد می شود. ویژگی های این فضا در بیشتر موارد هم خانواده با سایر فضاهایی است که هنرمند از طریق آن ها با مخاطبینش رابطه برقرار کرده است. هنرمند پس از خلق اثر هنری از فضای آن خارج می شود و از این لحظه رابطه او با اثر خویش در بهترین حالت چون بیگانه ای است با آن بی هیچ امتیازی، و در بدترین حالت خود را همیشه با آن هم هویت می پندارد. وجه مضحک هنرمندان بوهمی در این جنبه رفتار آن ها بود. آن ها فضای غیر عادی رفتاری لحظه های خلق را به رفتار دائمی خود تبدیل می کردند و نتیجه ی آن، نمایش غریب رفتارهای نمایشی آن ها بود.

هر جا که نویسنده ای حباب سنت مألوف و ارزش های شناخته شده یا مطلق شده را ترکانیده، با شمشیرهای آخته ی منتقدان اصول گرا و نویسنده های پذیرفته شده از سوی آن ها روبرو شده

اگر هنرمند بتواند پس از خروج از حال و هوای خلق هنری چون بیگانه ای با آن برخورد کند نه تنها توانایی نقد هنر خود را به دور از دیدگاه های مطلق گرایانه و بر مبنای نسبیت ارزش ها خواهد داشت که توانایی های بالقوه خود را در عبور از مراحل و فضاهای متفاوت خلاقیت غنا خواهد بخشید. در غیر این صورت نقد او چیزی نخواهد بود جز اظهار نظر شخصی که در زندگینامه هنرمند ثبت خواهد شد و ارزشی فراتر از آن نخواهد داشت. امروز در عرصه نقد، مطلق کردن معیارهای هنر و زیبایی چیزی نیست جز نوستالژی بازگشت به عصر کلاسیسم.

در تاریخ هنر چه بسا که نقد ادبی، فقط با تکیه بر ملاک های از پیش معین شده به نقادی پرداخته است و هر جا که نویسنده ای حباب سنت مألوف و ارزش های شناخته شده یا مطلق شده را ترکانیده، با شمشیرهای آخته ی منتقدان اصول گرا و نویسنده های پذیرفته شده از سوی آن ها روبرو شده است. لوکاچ که نبوغ غول آسای او در حبابی فولادین خفه شد، در جایی گفته است که مشکل است بتوان تشخیص داد که آن چه از دور دست می بینی بنائی

است در حال ویرانی یا سقف و ستونی است در کار ساختن. تاریخ هنر و ادب از این سنخ داوری ها بسیار به خود دیده است. داوری هایی که بنائی فرو ریخته را به جای بنائی در حال ساختن دیده است. دیروز بسیاری از منتقدان و هنرمندان با مطلق کردن ارزش های زیبایی شناسی خود، این یا آن شکل هنری را بر دیگران برتری داده و معیار داوری می پنداشتند، و از آن جا که ارزش ها باید اعتبار خود را به جایی متکی کنند، مجموعه هایی را چون پایه های اعتبار ارزش های خود در نظر می گرفتند. در پاره ای از نظرگاه ها ارزش اشکال بیان هنری را سمت و سوی راهی که به مدینه فاضله می گشود مشخص می کرد. امّا امروز این ارزش به دستگاه زیبایی شناسی هنرمند و مخاطب وابسته است. کانت با الهام از کپرنیک، ذهن آدمی را مرکز داوری هستی انگاشت اما انسان کانت انسانی نوعی و انتزاعی بود. با مدرنیسم هنری و ادبی انسان های زنده ای که هر یک ویژگی هایی شخصی داشتند، به جای انسان نوعی کانتی نشست و پی آمد آن چنان غریب بود که اگر کانت زنده می شد شاید انقلاب کپرنیکی اش را پس می گرفت. سپس، ذات پاره پاره ی هستی خود را نشان داد، وهنرمندان پریشیده از نظم سنگین هستی دوران کلاسیک ها در قرن بیست انکشاف غیر منتظره ی هنر مدرن را به جهان عرضه کردند.

به جای یک «واقعیت» منحصر به فرد، می توانیم طیفی از «واقعیات» ممکن را در نظر داشته باشیم.

امّا اگر زمانی، همه آن چه که از زمان ونگوگ تاکنون در صحنه هنر گذشت به کابوس روح سرگردانی در میانه بهشت و دوزخ می مانست که خود حتی نمی دانست از سوی کدام رب النوع آمرزیده خواهد شد، امروزه پس از یک قرن تأخیر و حیرت، تجلی راستین ذات هزار گونه ی هستی می نماید هرچند که چارچوب ذهنی بسیاری از آن هنرمندان خواب نما فشرده در چنبر فضاهای مونیستی بود و این نکته ای بود که فیلسوف پست مارکسیست را در دهه های پایانی قرن بیست به اشرافی در فراسوی هنر مدرن رسانید، حال آن که همین فیلسوف در ابتدای همان قرن برای درک و دریافت انگاره های جدید فلسفی هستی بشری می بایستی که با هنر مدرن بیامیزد تا بیاموزد.

مکتب واقع گرایی در عصر ایدئولوژی ها پا گرفت و به نوعی جهان بینی ادبی نیز بدل شد اما واقعیتی که آنان مدعی بیان آن بودند چندان که می پنداشتند جهانشمول و فرا تر از محدوده های افق بیننده نبود. مدت ها است که دریافته ایم که ساختار واقعیت های بشری بر خلاف واقعیت های انتزاعی یا ایدئولوژیک، همان قدر می توانند ناکامل، سئوال برانگیز و متناقص رویت شوند که در فضاهای مونیستی آن ها را به صورت کامل، منسجم و فاقد تناقض تصویر می کردند، و هستی به الگوهای پیش ساخته ی ما در قالب ارقام صحیح پاسخی نمی دهد الا آن که چنان چارچوبی از الگو هایی با اعداد صحیح اختیار کنیم که در آن جایی برای اعشار نباشد.

با این دید که به گذشته بنگریم، ضمن آن که به «واقعیتی» که مثلا رومن رولان، این نویسنده پرخواننده ی قرن ایدئولوژی ها، در داستان هایش آن را چنان پیمود و بست، با احترام نگاه می کنیم، زیرا که آن ها انتخاب انسان هایی بودند و هنوز هم هستند، به جای یک «واقعیت» منحصر به فرد، می توانیم طیفی از «واقعیات» ممکن را بسته به اهدافی که پیش داریم در نظر داشته باشیم.

دیروز دیدگاه های زیبایی شناختی حاکم بر بسیاری از نویسند گان فرهیخته ی کشورمان چنان بود که زیبا و زیبایی را یگانه، کامل ومطلق می انگاشتند. برای آن ها تصور زیبایی پاره پاره، زیبایی ناتمام، زیبایی نسبی، دشوار بود و یکی از پی آمد های تراژیک آن نگرش این بود که آن گاه که داستان نویس به نقد نوشته های دیگری می پرداخت، فقط آن جنبه ای از اثر را زیبا می دید که سهمی از زیبایی شناسی و دیدگاه های خود را در آن می یافت. امروزه اما، پس از آن که مطلق گرایی فلسفی جای محترمانه خود را در کنار نسبی گرایی حفظ کرده است، نسبی گرایی هنری می تواند در کنار مطلق گرایی هنری بنشیند. اگر کسی نمی تواند با اثری ارتباط بگیرد به جای تخطئه آن بهتر است سکوت محترمانه بکند. البته او در فضای خصوصی خود و همفکرانش می تواند هر اثری را نقد کند زیرا در این جا منظور از نقد تولید احکامی عام، جهانشمول و لازم الاتباع برای همگان نیست.

× × ×

در بررسی داستان های چند دهه اخیر کشورمان به داستان هایی برمی خوریم که متناقض اند، ناتمام اند، بسته نمی شوند و به سئوال هایی که برمی انگیزند پاسخ نمی دهند. برخی از این داستان ها، حالت تعلیق ندارند، گاه گره افکنی دارند اما گره گشایی ندارند و اگر دارند قانع کننده نیستند و خواننده را به فکر می اندازند که اگر نویسنده برای این مسائل وقت بیشتری گذاشته بود کار «بهتر» از آب در می آمد. با این همه نویسنده چنین نکرده است. نه این که نتوانسته، که نخواسته، چرا؟ این سرپیچی از «قواعد» زیبایی شناسی هنری ریشه در کدام باورها دارد؟

برای بررسی این سرپیچی دو نمونه متفاوت می آورم:

۱- "با پسرم روی راه" نوشته ابراهیم گلستان .

ادبیات ما از دیر باز در کنار گرایش عرفانی، نشان از همزاد گمشده ای دارد. شهزاده هایی توأمان که از گاه زاده شدن از مادر خود (حس تراژیک هستی) دایه ـ ناظم ، یکی را برگرفته و آن دیگری (حس سراب گونه هستی) را در دامن کوه رها کرده است.

در این نوشته، من برای بیان حالتی خاص که با واژه پوچ و پوچی تداعی می شود واژه سراب را به کار خواهم برد. پوچ و پوچی تو خالی بودن و میان تهی بودن را می رساند و اغلب به معنای تو خالی بودن زندگی به کار می رود. واژه یاوه بی معنا بودن را می رساند. تأکید کلام در اولی (پوچی) بر شکل و ماده و در دومی (یاوه) بر معنا و مفهوم است. واژه ی عبث عربی است به معنای بی هودگی. واژه سراب، وجود یک بیننده را ضروری می کند. پوچ و پوچی قائم به ذات بودن و اسـتقلال از حس بشری را القاء می کنند. یاوه چنین نیست و یک حجم اندیشنده را تداعی می کند، اما یاوه واژه ای است کم و بیش دکارتی، و هیچ ارتباطی را با حس، حس بشری، القاء نمی کند. می توان از مفهوم یاوه ی هستی سخن گفت و نه از حس یاوه ی هستی. واژه ی سراب، بومی فرهنگ ما است و تا در سرزمینی کم آب زندگی نکنی، این واژه، آن حال و هوای اندوه واری را که دارد، نمی گستراند. توالی امید و سرخوردگی را نیز. حس سراب گونه ی هستی در آن سوی حس عرفـانی غم غربت است. می توان آنرا حس پست نوستالژیک نیز نامید. در این جا با یک اکوسیستم حسی رو به رو هستیم: در وصل، سراب

گونگی را می زییم و در هجر، غم غربت را . می بایستی در فاصله بین هجر و وصل، از فرشته یا به شیطان بوسه ای جادویی ستانده یا داده باشیم !

«**با پسرم روی راه**» را گلستان در دهه چهل نوشته است. کسی که در حال و هوای آن زمان ایران چنین می نویسد نسبت به قضاوت دیگران بی اعتنا بوده است. زیبایی شناسی نویسنده در این داستان کوتاه، درست در نقطه مقابل زیبایی شناسی مسلط بر آن محافل هنری بود که به نظاره او نشسته بودند و او پشت کرده به همه و نشسته در تنهایی خویش، آن چه را که زیبا دیده به تصویر کشیده است. ابراهیم گلستان، باید برای نوشتن این داستان کم حجم، کار پر حجمی گذاشته باشد. نه تنها به دلیل موسیقی آواهای همخوان که پس از یک بار شنیدن، گوش خفته در سکوت، همچنان آن را می شنود و یا به دلیل بوم-رنگهای لحظه گرایانه ی او که چشم، پس از فروبستن، همچنان می بیندشان، که بیشتر به دلیل تلاشی که برای بیرون کردن ناظم درون ذهن خویش، به هنگام نوشتن داستان به کار برده است. ناظمی که همواره در پی تنظیم و تنسیق داده های هستی بشری در چار چوب های قراردادی است. اوج داستان، لحظه ی گره گشایی نیز هست، پسرک پول داده و نمایش ندیده است، به کتک خوردن نیز تهدید شده است. اما وجه مهمی از زیبایی داستان علاوه بر سبک زیبای نگارش آن، در تناقض بین حس و کنش پدر با فرزند خلق شده است.

زیبایی فضای داستان را حس سراب گونه ی مردی پا به سن گذاشته و خسته از تکرار هستی که دیگر چیزی او را به هیجان نمی آورد، و دوگانگی بین حسرت خوب پنهان شده ی مرد به فرزند، و در همان حال لذت مزمزه ی دیگر باره ی حس شگفت هستی در وجود فرزند، می آفریند. در این داستان باید آن چه را که نه واژه ها و جمله ها که مجموعه فضای ساختمند آن انتقال می دهد، حس کرد و نگاه حسرت زده ی مرد به تجلی غوغای حیات در آن پاهای کوچک بی قرار: «ناگهان صدای دنبکی بلند شد از صندلی آمد پائین، دوید رفت بیرون ببیند. از دم در نگاه کرد و سر گرداند و به من اشاره کرد بیایم. هیجان داشت ـمن نگاهش می کردم که روی پایش بند نبودـ بعد تا به نیمه راه میان میز و در دوید و گفت: «بدو بیا، بابا... می شنوی بابا...» و حرفش تمام نشده دوید برگشت رفت دم در، و با دست اشاره کرد که زود باشم

و باز نگاه کرد و گفت: «بابا بجنب. زود باش دیگه» و من به پا به پا شدن و جست و خیزهای او نگاه می کردم.»

حسرت اپن که نمی تواند چنین به شوق آید و آرزوی آن، منشأ رفتار پر تناقض مرد است با فرزند، و تمامی گفتگوی پدر و پسر، همین حسرت را افشا می کند. مرد نمی تواند به فضای هستی فرزند وارد شود. انگار دیواری شیشه ای مانع می شود که او، چون فرزند، اشیا را لمس کند، رخداده ها را دریابد، کنجکاو شود، کنکاش کند و بی تاب شود. در عمل اما چنین نیست. با پسر، مسابقه می دهد، برای دیدن نمایش پهلوان از قهوه خانه بیرون می آید و سرانجام به اصرار بی وقفه ی فرزند برای تنها ماندن و دیدن، دیدن نمایش پهلوان ـکه آن را نخواهد دیدـ با دل نگرانی تن در می دهد. گلستان، داستان را به صورتی تمام می کند که معمولا نویسنده های ما در آن سال ها، داستان را آن گونه به پایان نمی بردند. به نظر می رسد که گلستان، نه خواننده معمولی را ـکه این دل نگرانی های روزمره برای او بسیار طبیعی است ـ بلکه ناقد را و در این جا جمع کوچک نویسنده ها و اهل ادب آن روز جامعه ما را ـ که در انتظار خواندن یک متن آشنا و «بسته» ادبی اندـ دست می اندازد و در این جا است که در می یابیم که مرد داستان و ابراهیم گلستان هر دو، یکی هستند.

نمونه دوم: داستان «سوترا» نوشته سیمین دانشور

سیمین دانشور شاید اولین داستان نویس زن ایرانی باشد که زیبایی شناسی را آموخته و آن را تدریس کرده است. به گمان من اما در نوشتن داستان «سوترا» در قید زیبایی شکل داستان نبوده است. چرا؟

«سوترا» در میانه سبک نگارش جریان سیال ذهن و زندگینامه نویسی و گزارش نویسی در نوسان است. حتی دو صفحه متوالی آن به یک روال نوشته نشده است. در جایی، جریان سیال ذهن ناخدا عبدل، پژواک صدای دیگری است و چه متقاعد کننده:«... پسر پاشو یک خوشه خرما از نخل وقفی سید بکن، میهمان داریم. ناخدا عبدل است که زیر کپر نشسته...» و بعد به سبک داستان های واقع گرا، توصیف دقیق، هشیارانه و جزء به جزء از یک موقعیت را می دهد، آن هم به روایت یک روان پریش: «... کتری روی آتش می جوشد، چای دم کشیده، سه تا از

دیوارهای کپ، پرده های حصیری وصل به هم است. دیواره چهارم... یک درخت خشکیده... و به آن بند رخت بسته اند. سر دیگر طناب را ...» و ذهن راوی آن چنان منضبط و تحت فرمان است که هیچکدام از این تصویرها خیال او را پراکنده نمی کند. در جای دیگر مانند روانشناسی خبره، تأثیر عواملی محیطی را، در سمت و سوی دادن به جریان سیال ذهن خود نام می برد: «صدای طبل و کلماتی که با آن غنا می کنند فکرم را به هزار جای می برد» یا انگار زندگی نامه اش را می نویسد: «دشمنانم می گویند ناخدا عبدل قاچاقچی است... عده ای می گویند...» اما در چند سطر بعد به مسیر جریان سیال ذهنی راوی بر می گردد: «... طاهر خان در زندان برازجان می گفت: چه صدایی داری، مثل مخمل نرم است، یک دهن دیگر بخوان...»

با سیمین دانشور و نوشته های او به یاد می آوریم که ما با هند چه پیوند های دیرینه ای داریم و در طول تاریخ چه درهم آمیختگی فرهنگی رخ داده است. به یاد آرید سودابه و خاطره ازلی پیش از تولد پدر بزرگ از او را در «سووشون» که یکی از زیباترین قطعه های رمان است. در سوترا می خوانیم: «... پدرش دستش را در دستم گذاشت و گفت: فروختم .... سرم را می بری؟» با این جمله به یاد اسماعیل می افتیم و قربانگاه. اما راستی چرا پسرک این سئوال را می کند؟ او چه تصویر هایی از خرید و فروش چار پاها و قربانی کردن شان دیده است که اکنون که «فقر» او را به پول می فروشد، خود را مسخ شده در هیئت چارپا می بیند که باید قربانی شود؟

بر خلاف ابراهیم گلستان که بی اعتناء و پشت کرده به خواننده می نویسد. خانم دانشور رو در روی خواننده است.

برای زندگی نامه نویسی که بخواهد از داستان های یک نویسنده، اطلاعاتی روشن کننده درباره زیبایی شناسی او بیرون بکشد بهترین نمونه ها نویسنده های مدرنیست اند. اما برای جامعه شناس یا مورخی که بخواهد از لابه لای متون ادبی، چیزی ناشنوده درباره این یا آن گروه و طبقه اجتماعی بیاموزد، بهترین نمونه ها داستان های واقع گرا هستند. «سوترا» ی خانم دانشور، بیان امر واقع است. برشی است غم انگیز از زندگی ناخدا عبدل، آدمی واقعی که شاید آدم هایی چون او هنوز هم باشد، همان طرف ها.

بر خلاف ابراهیم گلستان که بی اعتناء و پشت کرده به خواننده می نویسد. خانم دانشور رو در روی خواننده است. خواننده ی مرد. خانم دانشور از آن نسل زن ها است که به مرد به چشم «جنس اول» نگاه می کنند. «موجود برتر» ی که باید با او کنار بیآید تا ایمنی و آرامش را دریابد. و وقتی که این «موجود برتر» اجحاف را از حد گذرانید، باید که رو در روی او ایستاد و چشم در چشم او دوخت، داد بر سرش کشید و او را بر سر جایش نشانید و نگاه کنید به این «جا» که حتماً بر صدر است.

«سوترا» را که می خواندم، بار اولم بود. سنگینی و شقاوت داستان، هیچ گونه توازن حسی را با حساسیت زیبایی شناسی یک زن نویسنده تداعی نمی کند. مگر آن که واقعه عین واقعیت باشد. پرسیدم. بود. بی کم و کاست.

هر دو داستان از مجموعه گرد آوری شده توسط محمد بهارلو بنام ۲۳ داستان از ۱۲ نویسنده معاصر نقل شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی