Research Journal in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Critique of the Philosophical Aesthetics of Butimar's Story as a Work of Art

Maryam Mousavi Jeshughani [1*] | Hossein Gorbanpour Arani [2] | Zahra Mohammadi [3] | Reza Shajari [4]

1. Corresponding Author, PhD student, Persian language and literature, language and literature, Kashan University, Isfahan, Iran. Email: mmsv.literature@yahoo.com
2. Associate Professor, Literature and Foreign Languages, Language and Literature, Kashan University, Isfahan, Iran. Email: ghorbanpoorarani@yahoo.com
3. Associate Professor, Literature and Foreign Languages, Language and Literature, University of Tehran, Isfahan, Iran. Email: zahra_mohammadi@ut.ac.ir
4. Associate Professor, Literature and Foreign Languages, Language and Literature, Kashan University, Isfahan, Iran. Email: Shajary@kashanu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 22/02/2022

Accepted: 07/06/2022

Keywords:
The Aesthetics of Everyday life,
Feminist aesthetics,
Expression,
Collingwood.

ABSTRACT

Aesthetics is the field of understanding and enjoying the work of art by the audience. The artistic attitude of the subject and the observer are both considered in aesthetic criticism. Feminist aesthetics, society-oriented aesthetics and daily life are three new aesthetic aspects in the types of modern aesthetic elements that are introduced in this article. Considering that Collingwood considers language and emotional expression to be the most distinguished feature of art, in this article, the story is analyzed as art regardless of the artist's feelings, with the approach of expressing and conveying aesthetic feelings to the audience. In this article, the relationship between me and the other, feminine aesthetics, and daily life are examined by reflecting on the "principle of artistic expression" in a selected sample. Also, relying on Dewey's opinion that experience is a sign of human interaction with the environment, the expression of the feelings of the characters in the story and its believability for the audience have been explained. The selected example is Butimar by Behnaz Alipour Ghaskari, which is a polyphonic text from two Indian and Iranian cultures, and its atmosphere has been prone to aesthetic criticism. This article provides a unified model of the use of philosophical aesthetic elements in criticism.

Cite this article: Mousavi Jeshughani, M., Gorbanpour Arani, H., Mohammadi, Z. & Shajari, R. (2022). Critique of the Philosophical Aesthetics of Butimar's Story as a Work of Art. *Journal of Research in Narrative Literature*, 11(4*), 125-154.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2022.2405

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپای چاپی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

نقد زیباشناسی فلسفی داستان *بوتیمار* به مثابهٔ اثر هنری

مریم موسوی جشوقانی [۱*] | حسین قربان‌پور آرانی [۲] | زهرا محمدی [۳] | رضا شجری [۴]

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی، زبان و ادبیات، دانشگاه کاشان، اصفهان، ایران.
رایانامه: mmsv.literature@yahoo.com
۲. دانشیار، ادبیات و زبان‌های خارجی، زبان و ادبیات، دانشگاه کاشان، اصفهان، ایران. رایانامه: ghorbanpoorarani@yahoo.com
۳. دانشیار، ادبیات و زبان های خارجی، زبان و ادبیات، دانشگاه تهران، اصفهان، ایران. رایانامه: zahra_mohammadi@ut.ac.ir
۴. دانشیار، ادبیات و زبان های خارجی، زبان و ادبیات، دانشگاه کاشان، اصفهان، ایران. رایانامه: Shajary@kashanu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۰

واژه‌های کلیدی:
زیبایی‌شناسی زندگی روزمره، زیبایی‌شناسی فمینیستی، بیانگری، الینگوود.

چکیده

زیبایی‌شناسی، حوزهٔ درک و لذت‌بردن از اثر هنری از سوی مخاطب است. ذوق هنری فاعل و ناظر، هر دو در نقدهای زیباشناختی در نظر گرفته می‌شود. زیباشناسی زنانه‌نگر، جامعه‌نگر و زندگی روزمره سه جنبهٔ جدید زیباشناختی در انواع مؤلّفه‌های زیباشناسانهٔ نوین هستند که در این مقاله معرفی می‌شوند. با نظر به این که کالینگوود زبان و بیان عاطفی را ممتازترین ویژگی هنر می‌داند، در این مقاله، داستان به مثابهٔ هنر بدون توجه به احساسات هنرمند، با رویکرد شیوهٔ بیان و انتقال احساسات زیباشناختی به مخاطب تحلیل شده است. در این نوشتار رابطهٔ من و دیگری، زیباشناسیِ زنانه‌نگر و زندگی روزمرّه با تأمّل بر «اصل بیان هنری» در نمونه انتخابی بررسی شده‌است. همچنین با تکیه بر نظر دیویی که تجربه را نشانهٔ تعامل انسان با محیط می‌داند، بیان احساس شخصیت‌های داستان و باورپذیری آن برای مخاطب شرح داده شده است. نمونه انتخابی *بوتیمار* اثر بهناز علی‌پور گسکری است که متنی چند صدایی از دو فرهنگ هندی و ایرانی است و فضای آن مستعد نقد زیباشناختی بوده است. این مقاله یک الگوی تلفیقی از کاربرد مؤلّفه‌های زیباشناختی فلسفی در نقد به دست می‌دهد.

استناد: موسوی جشوقانی، مریم؛ قربان‌پور آرانی، حسین؛ محمدی، زهرا و شجری، رضا (۱۴۰۱). نقد زیباشناسی فلسفی داستان بوتیمار به مثابهٔ اثر هنری. *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۱(۴*)، ۱۲۵-۱۵۴.
ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2022.2405

۱. پیشگفتار

داستان زندگی است و فقدان آن مرگ. این جملهٔ تزوتان تودوروف[1] گویای نسبت داستان با زندگی است. داستانِ کوتاه روایتی مدرن و برشی از تجربهٔ زیستهٔ انسان است که می‌توان آن را در یک نشست خواند. این نوشتار به داستان کوتاه به مثابهٔ یک میانجیِ هنری می‌نگرد، رویکرد زیباشناختی به داستان به‌عنوان هنر و نه صناعت، منظری است که برای تحلیل داستان انتخاب شده است. این مقاله به این موضوع می‌پردازد که تمایز یک داستانِ خوب از دیگر آثار، نه تنها به دلایل فنّی و فُرمالیستی که از نوع بیان عاطفی نیز حاصل می‌شود. نظریهٔ بیان «کالینگوود[2]» که بخش اعظم کتاب‌های زیبایی‌شناسی هنر به نقل آن پرداخته‌اند؛ تئوری محوریِ این مقاله است. کالینگوود هنر راستین را متمایز از صناعت می‌داند. وی همچون زیباشناسان سنّتی موضوع الهام و آگاهی را پیش می‌کشد؛ اما وجه تمایز او با تمام زیبایی‌شناسان پیش از خود، توجه ویژه به زبان برای بیان عاطفه است. کالینگوود میان بیانِ صرفاً روانیِ عواطف مثل برافروختگی و ترس و خشم و... با بیانِ زبانی، فاصلهٔ معناداری می‌بیند؛ درنتیجه زبان و بیانِ عاطفه را از راه زبان، بسیار ممتاز و ویژه قلمداد می‌کند. این مقاله بر اساس نظریهٔ بیان تأکید دارد که بیان‌ها و تعابیر نویسنده آگاهانه آفریده شده است و بیان داستانی برای عواطفی مناسب است که به سطح آگاهانهٔ تجربه رسیده‌اند. داستان کوتاه بوتیمار اثر بهناز علی‌پور گسکری به‌عنوان نمونهٔ تحلیلی این مقاله انتخاب شده است. دلیل این انتخاب توجه به دو جامعه و دو فرهنگ هندی و ایرانی در داستان است. شخصیّت‌های داستان اغلب زنان هستند و در این مقاله بخشی از تمرکز ما بر مؤلّفه‌های زنانه‌نگر و شیوهٔ بیان آن بوده است. توجه به زندگی روزمرهٔ اقلیت جامعه که در اینجا زنی با معلولیت جسمی است، اهمیت داشته است. فمینیسم یک جریان مهم فرهنگی، سیاسی در دهه‌های اخیر بوده که تولید پارادایم‌های جدید نقد اجتماعی مستقل از فلسفهٔ سنّتی، یکی از دستاوردهای این جریان به شکل عام است. در این مقاله ما بیشتر به «کرولین کورسمایر[3]» که اختصاصاً درباره زیبایی‌شناسی فمینیستی مقالاتی دارد توجه داشته‌ایم. زیبایی‌شناسیِ فمینیستی و زیبایی‌شناسیِ زندگی روزمره، هر دو جنبه‌های بسیار تازه‌ای از دانش زیبایی‌شناسی هستند. هیچ یک از فیلسوفان متقدم به شکل مشخص به این وجه زیبایی‌شناسی توجه نداشته‌اند.

1 . Tzvetan Todorov
2 . R.G. Collingwood
3 . Carolyn Korsmeyer

مؤلّفهٔ بیان و عاطفه که در فلسفهٔ سنّتی موجود بوده است اینک در فلسفهٔ متأخّر با نقد آراء گذشتگان و تکمیل نظریه‌های بیان تالستوی[1] و بِندتو کروچه تبیین دقیق‌تری یافته و از سوی جرج کالینگوود به نظریهٔ بیانگری کالینگوود مشهور شده‌است. بنابراین، این مقاله بر مبنای این نظریه در تلاش است تا بیان زندگی روزمّرهٔ زنی معلول و تحصیل‌کرده در جامعهٔ هندوستان را در داستان بوتیمار تحلیل کند. برای تحلیل این امر، جداسازی گونه‌های زیباشناختی لازم می‌نمود، بنابراین هر سه مؤلّفهٔ زیباشناسی زنانه‌نگر، جامعه‌نگر و روزمره به‌طور جداگانه در این مقاله بررسی شده است. دلیل توجه به نظریهٔ بیان در میان انبوه نظریه‌های زیباشناختی فلسفی در این مقاله این است که تمام آثار بزرگ متأخر زیباشناسی در جهان، نظریهٔ بیان را در کتاب‌ها آورده‌اند و این بخش بزرگی از کتاب *اصولِ هنر* کالینگوود است که خود مرجع نظریه‌پردازان پس از او همچون پُل ریکور و دیگران است که به آن اذعان داشته‌اند (اسمال وود، ۳۸۳:۱۳۸۳، ۴۰۲) کالینگوود معتقد است هنرمند از طریق تخیّل، می‌تواند عاطفهٔ سامان نیافته را به بیانی سامان‌مند تبدیل کند. کنش و عاطفه دو تجربهٔ ممتاز نیستند، بلکه دو عنصر از یک تجربهٔ واحد هستند. کالینگوود می‌گوید عاطفه به هر سطح از تجربه که تعلّق داشته باشد اگر بیان نشود احساس نخواهد شد در نتیجه ما چیزی به‌عنوان عواطف بیان‌نشده نداریم. (کالینگوود، ۳۳۴:۱۴۰۰، ۲۷۹).

بیان هنری و بیان عاطفه‌ای که از اثر منتقل می‌شود بیشتر در حوزهٔ آثار تجسّمی از سوی منتقدان بررسی شده است و داستان در این میانه مغفول مانده است. دستِ‌کم این ادعا دربارهٔ آثار فارسی صادق است با توجه به جستجویی که برای پیشینهٔ این مقاله انجام شد نقد داستانی بر اساس این نظریه یافت نشد؛ در حالی که عاطفه و بیان، بنیادی‌ترین عناصر داستان به مثابهٔ هنر هستند. تحلیل زیباشناختی فلسفیِ داستان و تعیین مؤلّفه محوری بیان کالینگوود اساس این مقاله است و پیش از آن هیچ مقاله، کتاب یا رساله‌ای به مؤلّفه‌های زیباشناختی فلسفی در داستان معاصر ایران نپرداخته است؛ اما اجزای فلسفی‌ای که بنیانِ این تحقیق را شامل می‌شود در حوزهٔ زیباشناسی، نمونه‌هایی دارد که مربوط‌ترین آن‌ها به این پژوهش ذکر می‌شود: «تحلیل هنر قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر نظریهٔ زیباشناسانهٔ بیان احساس کالینگوود» سبکبار و دیگران (۱۳۹۷) که در همایش ملّی جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد ارائه شده است. ترجمهٔ مقاله‌ای با عنوان «ذهن خلاق حقیقی، اومانیسم انتقادی کالینگوود» رهادوست

1 . Lev tolstoy

(۱۳۸۳) و «نقد و تحلیل دو مجموعه داستانِ بماند و بگذریم اثر بهناز علی پورگسکری»، عنوان پایان نامه‌ای است که به مؤلّفه‌های پسامدرنیسم در آثار علی پورگسکری پرداخته است و بوتیمار نیز داستانی است که در این اثر کار شده است. با توجه به تحقیق گسترده‌ای که برای پیشینهٔ این پژوهش انجام شده است، هیچ اثری به نظریه بیان کالینگوود و تأثیر آن در داستان‌های فارسی نپرداخته است. تحلیل زیباشناختی فلسفی بوتیمار نیز نخستین‌بار در این پژوهش انجام گرفته است.

۱-۱. پرسش پژوهش

مؤلّفه‌های زیباشناختیِ فلسفی جامعه‌نگر، زنانه‌نگر و زندگی روزمرّه در نمونهٔ داستانی بوتیمار چگونه با بیانِ هنری به حوزهٔ درک زیباشناختی مخاطب انتقال یافته‌است؟

۱-۲. روش پژوهش

شیوهٔ این پژوهش توصیفی - تحلیلی است. با استفاده از منابع کتابخانه‌ای مطالب جمع‌آوری شده و فیش‌نویسی شده است. از میان انبوه مطالب زیباشناختی و کتاب‌های فلسفهٔ هنر، تعداد ۳۷ مؤلّفهٔ زیباشناختی دریافت شده است، سپس از میان مؤلّفه‌های استخراج شده، سه مؤلّفهٔ زیباشناختیِ نوین انتخاب شده و بر اساس نظریه‌های مطرح شده در مقاله داستان *بوتیمار* با تأکید بر زیباشناسی فلسفی تحلیل شده است.

۲. بخش نظری

۲-۱. زیبایی‌شناسی(Aesthetic)

رویکرد بنیادین آن، تعریف زیبایی و بررسی بُعد شناختی و ذهنی ادراک زیبایی است. کار زیبایی‌شناسی، کاوش در زیبایی طبیعت و هنرهای زیبا و ادبیات است. زمینه‌های پیدایش گفتمان زیبایی مدرن، نشان می‌دهد که نحوهٔ تفکر در زیبایی همراه با پرسش‌های انتزاعی است که پاسخ آنها مرتب تغییر می‌کند. فیلسوفان بسیاری بر سر ماهیّت کیفیت‌هایی که موجب می‌شوند شیئ یا بیانی زیبا و به لحاظ زیباشناختی جذاب و گیرا باشد، بحث کرده‌اند و معیارهای مشخصی را از زمان افلاطون تا امروز عرضه کرده‌اند.

> *«احیای توجه فلسفی به زیباشناسی، تا حدی نیز ناشی از این فکر است که شناخت بسیاری از موضوعات مهم و عام فلسفی همچون ماهیت بازنمایی، تخیّل، عاطفه و بیان، بدون بررسی نقش آنها در هنر و فهم هنری ممکن نیست» (گات و آیور لوپس، ۱۳۸۹: ۱۰).*

نقد زیباشناختی در واقع یک نوع نقد غیرسیاسی است که رویکرد شکل‌گرایانه دارد. گذر از بوطیقا به زیبایی‌شناسی در واقع بیان‌گر یک گسست تاریخی است. گسستی که از رابطهٔ بی‌واسطه با جهان تحقق می‌یابد و این رابطه در هنر محقق می‌شود. صورتگرایی، مکتب پراگ، و بعدها نقد نو همه بر استقلال ادبیات تأکید داشته‌اند. ساختارگرایان فرانسوی هم با همتایان روس خودشان هم‌نظر بوده‌اند آنها هم نقد ادبی را به بررسی زبان تقلیل دادند و موضوعیّتی برای جنبهٔ اجتماعی یا اخلاقی ادبیات نمی‌دیدند. نقد زیباشناختی داستان تنها از این نظر که به اثبات‌گرایی عملی و تجربی در نقد توجه دارد بیش از همه به نقد نو نزدیک است. بررسی فلسفی سرشت زیبایی و تعریف آن، قدمتی به اندازهٔ تاریخ اندیشه و زبان دارد و بخش عظیمی از تاریخ فلسفهٔ هنر نمایان‌گر این رویکرد فلسفی است؛ اما رویکرد نظری دیگری هم در حوزهٔ زیبایی‌شناسی وجود دارد که جدیدتر است و ماهیت بین‌رشته‌ای دارد و آن بررسی روانشناختی ادراکات، ریشه‌ها و تأثیرات ذهنی زیبایی است. بخشی از این نوشتار که به مباحثِ شناختی می‌پردازد چندان وارد مباحث روانشناسی نمی‌شود؛ چون در تخصص نگارنده نبوده است؛ اما تجربهٔ زیباشناختی و تأثیر مؤلّفه‌های زیبایی‌شناختی داستان در ذهن مخاطب اهمیت دارد. از میان تمام نظریه‌های موجود، برخی تناسب بیشتری با ادبیات نمایشی و داستان دارند به این معنا که سنجش هنرهایی از این دست از میان هنرهای نه‌گانه با آن معیارها امکان‌پذیر است. لازم به ذکر است که تشخیص و استخراج مؤلّفه‌های زیباشناختی ادبی از میان نظریه‌های فلسفی از افلاطون تا امروز امر ظریفی است که نگارنده با دقت و سخت‌گیری بر کار خویش انجام داده است و امید می‌رود که به یک الگو برای تحلیل زیباشناختی دست یابد. دو تلقی برای اصطلاح زیبایی‌شناسی وجود دارد، کلاسیک و مدرن (باروک) از نظر کلاسیک‌ها، زیبایی زمانی پدید می‌آید که کمال شکل بگیرد. زیبایی‌شناسی کلاسیک با مفاهیم ثبات، استحکام، پایداری و اقتدار در آمیخته است. زیباشناسی اقتدارگرا به این معناست که هنر بتواند آینه‌ای از جهان، آفرینش باشد؛ زیرا از نظر کلاسیک‌ها جهان بی‌نقص می‌نماید و هنر نیز باید آینهٔ چنین جهانی باشد. بنابراین استدلال کلاسیک‌ها این است که هنر زیباست؛ چون جهان زیباست و جهان زیباست؛ چون آفرینش در ذاتِ خودش زیباست؛ امّا در برابر این نگرش، نگاه دیگری هم هست، در برابر زیبایی‌شناسی کلاسیک، زیبایی‌شناسی مدرن قرار دارد، تفکری که به‌نظر می‌رسد باروک زمینه‌ساز آن بوده است.

«اصطلاح باروک احتمالاً از Barracco گرفته شده است که به مروارید نامرتب اطلاق می‌شود و به معنای از شکل افتاده، بی‌ثبات و حتی عجیب و غریب به‌کار رفته است» (دیویس و دیگران، ۱۳۸۸: ۶۴۷).

«باروک افزون بر اینکه یک مرحلهٔ تاریخی است، یک نوع نگرش و ذوق زیبایی‌شناسی نیز هست که حتی اگر به‌طور دقیق هم یک سبک واحد و مشخص نباشد دست‌کم دارای الگوهای معینی است که آن را از دوره‌های قبل و بعد جدا می‌کند» (امینی، ۱۳۷۵: ۲۸).

زیبایی‌شناسی، در مفهوم کلاسیک به دنبال این است که جهان را به ثبات برساند و برای این کار وضوح و شفافیت نیاز دارد و هر نوع ابهام یا هر نوع تردیدی را از جهان هنر و ادبیات بر می‌دارد؛ امّا «باروک در حقیقت، شیوه‌ای زیباشناختی است که مبهم و غیرعادی‌بودن، ویژگی ذاتی آن است و در تقابل با هنر کلاسیک قرار می‌گیرد یکی از ویژگی‌هایی مکتب باروک درون‌مایهٔ استحاله و حرکت است که در آن سخن از دگرگونی پدیده‌هاست که به ظاهر ثباتی ندارد؛ ولی در هم دیگر فرورفته و با هم در می‌آمیزند و تغییر شکل می‌دهند» (علوی‌مقدم و رجبی، ۱۳۹۲: ۷۷).

عنصر اساسی زیبایی در عهد باستان و تا رنسانس نظم بود، هنر کلاسیک به دنبال ایجاد نظم و قاعده بود؛ اما باروک سررسید و مفهوم استتیک (زیبایی‌شناسی) را تغییر داد. در نظام باروکی همهٔ آن مفاهیم پذیرفته‌شده عوض می‌شوند، مفهوم خط که در هنر کلاسیک شناخته شده بود تغییر می‌کند و انحناء جای خط راست را می‌گیرد. باروک بر تودرتویی و ابهام اصرار می‌کند و با خودش بی‌نظمی می‌آورد.

پیتر لامارک[1] فیلسوف انگلیسی معاصر، در پیشگفتار اثر مهم خود، فلسفهٔ ادبیات، می‌پرسد:

«فهم ادبیات به مثابهٔ شکلی از هنر و به‌عنوان موضوعی شایستهٔ مطالعهٔ زیبایی‌شناختی، مستلزم چیست؟» (لامارک، ۱۳۹۶: ۳).

از نظر او برداشتی از مفهوم ادبیات وجود دارد که با زیبایی‌شناسی مرتبط است و «زیبانویسی» را در هر جا که باشد دربرمی‌گیرد. لامارک، ادبیات به معنای نوشته‌های زیبا را نمونه‌ای خاص از مقولهٔ کلی‌ترِ هنرهای زیبا می‌داند. او یادآور می‌شود که فیلسوفان ادبیات به «هنرِ ادبیات» علاقه‌مند هستند، به جایگاه آن در زیبایی‌شناسی و به انواع لذتی که می‌تواند پدید آورد توجه دارند (لامارک، ۱۳۹۶: ۱۴).

۲-۲. نظریه‌های زیباشناختی فمینیستی

طبق دیدگاه معیار، زنان کمتر عقلانی و بیشتر حساس و عاطفی ملاحظه می‌شوند. بنابر برخی نظریه‌ها

1 . Peter Lamarque

دربارهٔ خلاّقیت، عاطفی‌بودن و حساس‌بودن می‌توانند فضائلی الهام‌بخش باشند و بنابراین حوزهٔ زیبایی‌شناسی بیش از برخی دیگر از عرصه‌های فلسفی به کاربردهای مثبت این ویژگی‌ها علاقه نشان داده است. [...] و استعاره‌های زنانهٔ لقاح، بارداری، زایمان و زایش به وفور در توصیف خلاّقیّت هنری به‌کار رفته‌اند. و در عین حال که زنانِ هنرمند واقعی در مقام نمایندگانِ والاترین آفرینش هنری نادیده گرفته می‌شوند، توصیف نبوغ با استفاده از تصاویر زنانه، سبب پل زدن روی شکاف میان هنرمندان مرد و هنرمندان زن نشده است. بخشی به این علّت که خلّاقیت مردان و زنان به اشکال متفاوتی درک می‌شود (کورسمایر، ۱۳۹۵: ۲۹-۳۱).

> *«فمینیسم دانشگاهی، توانست انرژی‌هایش را بر نوشتار زنان و بر زن به‌عنوان نویسنده متمرکز کند. پس آنچه باید بر آن تمرکز کرد عبارت است از: زن به‌عنوان تولیدکنندهٔ معنای متنی با تاریخ ادبی، انواع ادبی و ساختارهای آثار ادبیات زنان شامل موضوعاتی همچون پویش‌شناسیِ روانی خلاّقیّت زن، زبان‌شناسی و مسألهٔ زبانِ زن، مسیر فردی یا جمعی حرفهٔ ادبی زن، تاریخ ادبی و البته مطالعهٔ آثار و نویسندگان خاص است» (رابینز، ۱۳۸۹:۱۱۲).*

فمینیسم اتّفاقاً برخلاف نظر عده‌ای، زمینه‌ای برای پسامدرنیته فراهم کرده است. فمینیسم و پست‌مدرنیسم دو جریان مهمِ فرهنگی- سیاسی در دهه‌های گذشته بوده‌اند. تشابه آنها تولید پارادایم‌های جدیدِ نقد اجتماعیِ مستقل از فلسفهٔ سنّتی است. به این معنا که هیچ‌یک مبتنی بر فلسفهٔ سنّتی نیستند. پست‌مدرن معتقد است که ما توانایی خود را برای تعیین موقعیّت تاریخی خویش از دست داده‌ایم و به‌عنوان یک جامعه برای برخورد با زمان ناتوان شده‌ایم. فمینیسم و پسامدرنیته هر دو انگارهٔ جدیدی از زمان دارند. به‌طور خلاصه باید گفت که فمینیست‌ها اغلب به‌نوعی، با اندیشهٔ لاکان در ارتباط هستند. عدّه‌ای به کار لاکان[1] متعهّد هستند. مانند: ژولیت میشل[2] و ژولیاکریستوا[3]، آنها فمینیسم را ابزار توصیف روابط قدرت پدرسالارانه می‌دانند، عدّه‌ای دیگر آنهایی هستند که لاکان را قبول ندارند و اصلاً از منظری غیرروان‌کاوانه به این روابط نگاه می‌کنند؛ البته فمینیست‌هایی هم هستند مانند سارا کافمن[4]، ژاکلین رز[5] و لوس ایرِگرِی[6] که با اندیشهٔ فلسفی و روان‌کاوی لاکان آشنایی عمیقی

1 . Jacques Lacan
2 . Juliet Mithell
3 . Julia Kristeva
4 . Sarah Kaufman
5 . Jacquelin Rose
6 . Luce Irigaray

دارند و منتقد لاکان نیز هستند. فلسفهٔ لاکان به هگل نزدیک است و نگرش‌های روان‌شناختیِ او که همزمان در معرض نقد و استفادهٔ ایرِگری و کریستوا بوده‌است، تولید ذهنیّت جنسیتی را در فرآیندی که همزمان موقعیّت زن به‌عنوان سوژه در روابط اجتماعی تحکیم شود نیز در نظر داشته است.

«تأکید کریستوا بر کار زبان است. زبان به‌عنوان یک روند و چیزی که کار می‌کند و به‌عنوان چیزی که عمل می‌کند. اگرچه عملکردهایش، پیچیده، انتقادی و متناقض هستند» (رابینز، ۱۷۱:۱۳۸۹).

«آلن سیکسو[1] به طرزی مشهور ایدهٔ نوشتار زنانه را مطرح کرد. فرض را بر این نهاد که بیان تجربهٔ زیستهٔ زنان می‌تواند در تولید ادبی آنها در سبک‌های زبانی‌ای که جایگزین‌هایی برای توصیف‌های عینی متعارف و بسط زمانی خطی ارائه کنند، نقش بندد» (کورسمایر، ۳۶:۱۳۹۵).

«لوس ایرِگری بر این باور است که نوعی نگارش زنانه را پیشنهاد می‌کند که همواره خود را از خطر سلطهٔ مردان، خطر تداعی نوشتار مردانه به‌صورت بنیادی خلّاق و زنده حفظ کند و به جای تک‌محوری بودن مردانه، ریشه در تنوّع سیّال و امکانات چندگانهٔ پنهان در ساختار و کارکرد اروتیک و تجربه‌های ممتاز جنسی زنان داشته باشد» (دواچی، ۱۷:۱۳۹۷).

«فارغ از کیفیت زبانِ زنان و مردان و اینکه آیا چنین مقایسه‌ای درست است یا خیر، بحث به این مسأله معطوف است که وضع چنین اصطلاحی (زبان زنانه) آیا معنایی معقول و متقن و انضمامی دارد؟ سیکسو معتقد است که ارائه تعریف از شیوهٔ نوشتار زنانه ناممکن است و این امکان‌ناپذیری، همیشگی است. در نتیجه این شیوه هرگز تعریف و کدبندی نمی‌شود؛ بنابراین درست‌تر است که بگوییم، ما با سبک نوشتار زنانه روبه‌رو هستیم و نه زبان زنانه» (توکلی و ابراهیمی، ۲۷:۱۳۹۹).

۲-۳. زیبایی‌شناسی زندگی روزمره

داستان‌ها به شیوه‌ای هنری، سرگرم‌کننده و آموزنده می‌توانند تعامل ما با محیط را نشان دهند. داستان‌ها تجربهٔ زندگی‌های دیگر را در اختیار ما می‌گذارند که ممکن است هرگز امکان تجربهٔ شخصیِ آنها را نداشته باشیم. ما با محیط و جهان اطراف خود پیوسته در تعامل هستیم. در جریان این تعامل چیزهای تازه‌ای کشف می‌کنیم. محیط برای ما یک پروژهٔ باز و ادامه‌دار است. پروژه‌ای که صرفاً از طریق

1 . Helen Cixous

اُرگان‌های حسی در حال فهمیده‌شدن است. ما پس از آنکه معنای حضور به مفهوم پدیدارشناختی آن را درک کردیم نوعی تجربهٔ زیباشناختی به‌دست می‌آوریم. دیویی تجربه را نتیجه، نشانه و پاداش تعامل ارگانیسم با محیط می‌داند.

«در نظر دیویی، موانعی بر سر راه تجربه‌های روزمرّه ما قرار دارند که نگاه ما را به این تجربه‌ها تیره و تار می‌کند. او برای اعاده حیثیّت از زندگی روزمرّه و جهان حقیقی‌ای که در آن زیست می کنیم به دفاع از ارزش‌های نهفته در قلب زندگی عادی و معمولی اهتمام می‌ورزد» (شایگانی‌فر، ۱۳۹۱: ۲۸).

امروزه، آنچه در متنِ زندگی روزمرّهٔ اقشار مختلف مردم می‌گذرد در بستر هنرهایی مثل سینما و داستان بهتر بازنمایی می‌شود؛ اما به هر روی هنر فقط بازنمایی نیست، بلکه آفرینش است. شیوه‌ای که نویسندگان برای توصیف زندگی مردم انتخاب می‌کنند ارزش‌های فرم‌گرایانه دارد و میزان خلاقیّت نویسنده در بیان واقعیت، در ساختن یک اثر هنری اهمیت دارد. داستان یک میانجی هنری برای بازنمود زندگی است. داستان‌های دهه‌های اخیر نمایان‌گر اوضاع مردمی است که هم‌روزگار ما هستند.

۲-۴. نظریهٔ بیان کالینگوود

نظریهٔبیانگری کالینگوود در واقع در امتداد آنچه تالستوی «در هنر چیست؟» گفته است و کروچه آن را نقد کرده است، دربارهٔ شیوهٔ بیان هنری مطرح شده است و نقش عاطفه و احساس را در هنر به چالش می‌کشد. اگر بخواهیم روشن‌تر بگوییم، کالینگوود، آن نوع مفهوم عام بیانگری را نقد کرده است که بگوییم هنر، بیانِ احساس و عاطفهٔ هنرمند است، بسیاری از هنرمندان برجسته نیز انکار کرده‌اند که عاطفه اساس فعالیت‌های هنری آنها را تشکیل می‌دهد. دانستن این نکته که هنر تجلی خیال‌آمیز و خیال‌انگیز احساسات است و نه الزاماً بیان تجربهٔ شخصی هنرمند، در درک نظریهٔ بیانگری کالینگوود کمک می‌کند. کالینگوود در نقد هنری به توجه به اثر هنری، به جای هنرمند، معتقد است و آن نوع نگاه تالستوی مبنی بر روانشناسی هنرمند را نقد می‌کند و اینکه کشف هنری با بیان هنری یکی هستند، آنچنان که کروچه عنوان کرده است، نمی‌پذیرد. کالینگوود می‌گوید: خطاست که تصور کنیم احساسی که هنرمند پیش از آغاز خلق اثر تجربه‌اش می‌کند با هنر به‌صورت نقاشی یا موسیقی یا شعر یکی است. کالینگوود می‌گوید:

«احساس اولیه چیزی نیست جز آشوب روانی نامشخص که رفته‌رفته در روند خلق اثر شناسایی و تهذیب می‌شوند تا اینکه هنرمندی می‌تواند آن را همچون احساسی که هست به جای آورد. بیان‌گرایی،

حالات احساسی مستقل و قابل شناسایی را که هنر هنرمندان بیان آنهاست، به ایشان نسبت نمی‌دهد [...] اگر همداستان با کالینگوود اذعان کنیم که آنچه در اثر هنری می‌یابیم کاملاً و تماماً تخیلی است، چرا نتیجه نگیریم که احساسی که به ما عرضه می‌شود، احساس هیچ‌کس نیست و بنابراین به هنرمند هم تعلق ندارد؟» (گوردون، ۷۴:۱۳۸۳).

بیان احساس شخصیت‌های داستانی و باورپذیرکردن آن برای مخاطب با وجود اینکه می‌داند آنچه می‌خواند حقیقت داستانی است و نه بازنمایی جهانِ‌واقع، مؤلّفه‌ای است که به زیباشناسی داستان مربوط است. تا جایی که ما بررسی کردیم، سلسله پژوهش مدوّن دربارهٔ زیباشناسی داستانی به‌طور مستقل و مجزا در ایران صورت نگرفته است. این مقاله بر آن است که می‌توان براساس هر یک از مؤلّفه‌های متعدّد زیباشناسیِ فلسفی، داستان معاصر فارسی را نقد کرد و در این خصوص نظریه‌پردازی‌های جدید داشت.

۳. بحث (پردازش تحلیلی موضوع)

۳-۱. خلاصه داستان *بوتیمار*

بوتیمار داستان رئالیستی کوتاهی از بهناز علی‌پورگسکری است. داستان دربارهٔ سفر کوتاه «دیبا بزمه» دانشجوی ادبیات فارسی به هندوستان است. «پروفسورناندو» دیبا را برای ارائه مقاله‌ای دربارهٔ *منطق‌الطّیر* عطار نیشابوری به کنفرانسی در «چندیگر» در هندوستان دعوت کرده است. در مدتی که زن جوان ایرانی در هند مهمان پروفسور است، او دیبا را به خانه‌اش می‌برد و با همسرش که او هم استاد تاریخ است آشنا می‌کند. هانی همسر پروفسور ناندو، زنی فربه است که از کودکی به فلج اطفال مبتلاست و فرزندی هم به دنیا نیاورده است. با این همه پروفسور با او با احترام و محبت رفتار می‌کند به او احترام می‌گذارد و معتقد است که مأموریتش در این دنیا مراقبت از هانی بوده است. با اینکه همه چیز در ظاهر آرام و طبیعی به‌نظر می‌رسد؛ امّا یک روز هانی دیبا را به تنهایی به منزلش دعوت می‌کند و داستان اعجاب‌آوری از گذشته برای او تعریف می‌کند. اینکه به سرطان مبتلا شده و نجات یافته است. در حالی که پروفسور هم در اتومبیلش هنگام برگشت از همایش به دیبا می‌گوید که به حرف‌های هانی زیاد توجه نکنید به دلیل شرایطی که دارد دربارهٔ همهٔ چیز داستان سرایی می‌کند. در چند روزی که دیبا در چندیگر مهمان پروفسور است متوجه روابط صمیمانهٔ او با یک دانشجو به نام ملیک می‌شود، پروفسور، ملیک را با دیبا آشنا می‌کند و باهم در شهر گذر می‌کنند و آب نیشکر را به‌عنوان نوعی

نوشیدنی بومی به دیبا معرفی می‌کنند و از هر چیز گپ می زنند. پروفسور معتقد است که ملیک مثل کبک در داستان سیمرغ گرفتار تردید است. همچنان که همسرش را مانند بوتیمار می‌داند که کنار آب نشسته و همیشه هراسناک است که مبادا آب تمام شود و تشنه‌کام مانده است. دیبا همچنان با انواع شگفتی‌های متنوع در هندوستان روبه‌رو می‌شود و همه را مانند یک نظاره‌گر بی‌طرف تماشا می‌کند تا اینکه در آخرین روز وقتی هانی به او هدیه‌ای داده‌است تا او را بدرقه کند از او می‌پرسد که سفر چطور بود و از کنفرانس راضی بوده است دیبا پاسخ می‌دهد «تجربهٔ خوبی بود. با آدم‌های زیادی آشنا شدم» و نام ملیک را به زبان می‌آورد. همسر پروفسور بسیار خشمگین می‌شود و فضای دوستانهٔ میان آن سه نفر ناگهان تیره‌وتار می‌گردد. دیبا دقیقاً متوجه نمی‌شود که خشم و اعتراضی که در صورت زن هویدا شده چه دلیلی دارد؟ فقط می‌تواند حدس بزند همچنان که خواننده نیز تنها حدس می‌زند که پروفسور ناندو با وجود احترام و محبتی که نسبت به همسر فلج و نازای خودش دارد در نهان به او خیانت کرده است. دیبا به ناچار خداحافظی می‌کند و در ذهن همهٔ آنچه را در آن چند روز گذشته بود مرور می‌کند و به یاد می‌آورد پروفسور گفته بود: «من به سانِ بلبل عاشق در بیابان حیرت سرگردانم و گاهی وقت‌ها گمان می‌کنم خواب مرا با خودش راه می‌برد»(بوتیمار:۸۱) داستان همین‌جا در میان افکار سیال دیبا به پایان می‌رسد.

۳-۲. شیوهٔ روایت *بوتیمار*

بدیهی است که هر روایت، نوعی اطلاعات روایت‌شده را فاش می‌کند که راوی کم‌وبیش منشأ اصلی آنها به‌شمار می‌آید.

> *«راوی سوم شخص یا به درون ذهن شخصیت نگاه می‌کند و یا از خلال آن، در مورد نخست، راوی مشاهده‌گر است و ذهنِ شخصیت [اُبژه] مشاهده‌شده، در مورد دوم، شخصیت مشاهده‌گر است و جهان بیرون مشاهده‌شده [اُبژه] خواهد بود» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۷).*

در بوتیمار نگاه دوم صدق می‌کند. دیبا به چندیگر رفته است و همهٔ آنچه در فضای این شهر در بیرون از خودش می‌گذرد، برای او تازگی دارد؛ حال یا جذاب است یا شگفت‌آور و پرسش‌انگیز و یا ناخواسته و ناخوشایند است. هر چه هست، از سوی راوی سوم شخصِ محدود به ذهن دیبا روایت می‌شود که البته این روایت به اصطلاح، روایت شنوِ مشخصی ندارد. اگر راوی جزء شخصیت‌های داستان نباشد معمولاً آن روایت را سوم شخص می‌نامیم؛ زیرا رویدادهای روایت‌شده به افراد سوم

شخص اشاره دارند. روایت بوتیمار زاویه‌دید سوم شخص دارد. پویا بودن متن وحس جنبش و حرکتی که در داستان وجود دارد کشش داستان را بیشتر می‌کند. در قسمت‌هایی، نویسنده پویایی را با جملات نسبتاً کوتاه و پشت سر هم برای بیان تصویر ایجاد کرده است. مانند:

«پنکهٔ سقفی می‌چرخید و از کاغذهای روی میز می‌گذشت و تار عنکبوت‌های کنج دیوار و لبه‌های بیرون مانده از بسته کاغذهای نخ‌بستهٔ روی کمدها را می‌لرزاند. نگاه دیبا از صندلی‌های درهم و برهم و کمدچوبی قدیمی با پرونده‌های تنگ‌هم چیده‌شده، روی تختهٔ سیاه بزرگ مکث کرد. فعل رمیدن با گچ سفید رنگ صرف شده بود: می‌رمم، می‌رمی، می‌رمَد... پروفسور با تلفن حرف می‌زد و لحن آمرانه و خطابی‌اش به زبان هندی در اتاق انباری‌مانندش منعکس می‌شد. از پنجرهٔ پشت سر پروفسور منبع‌های کوچک و بزرگ آب روی بام‌ها و سرشاخه‌های درخت‌های پهن برگ را می‌دید. بعد بازتاب چهرهٔ خودش را دید در شیشه‌های بزرگ عینک پروفسور» (بوتیمار: ۶۸).

۳-۳. بیان و عاطفه (بیانگری) در داستان *بوتیمار*

نحوهٔ توصیف‌ها، زبان داستان، لحنِ یک‌دست در *بوتیمار*، تحسین خوانندهٔ سخت‌گیر و حرفه‌ای داستان را برمی‌انگیزد. تصویرگری این داستان هم به لحاظ زبانی و هم به لحاظ ایماژها و نمادها در خور بررسیِ تطبیقی است. چند عاملِ خود، دیگری، غیر و مفهوم هویت در دانشِ تصویرشناسی[1] که بخشی از مکتبِ فرانسوی ادبیات تطبیقی است، در تحلیل این داستان اهمیت دارد. دیبا بزمه در هندوستان یک دیگری است و تمام آنچه از نظرگاه او توصیف می‌شود، تصویر هندوستان و مردمش از نگاه یک توریست (دیگری) است. گاه فاصلهٔ میانِ خود و دیگری بسیار کم و گاه بسیار زیاد می‌شود؛ امّا در این میانه نشانه‌های فرهنگیِ بسیاری توسط نویسنده مطرح می‌شود. یک نمونه که از متن داستان برای بیانگری انتخاب شده است شاهدی برای این مدعاست. فضاسازی[2] داستان انباشته‌ای از لحن، توجه به اختلافات زبان فارسی در هند و در ایران، توجه به نشانه‌های فرهنگی و رفتارهای غیرکلامی است؛ علاوه‌بر آن توصیف دقیق از محیط هم بخشی از فضای داستان را شکل داده است.

«هوای داغِ اتاقکِ ماشین با بوی چرم آفتاب‌خورده، بوی نامطبوعی می‌پراکند. پروفسور گفت: «هوای این جا جهنّم را خوشحال می‌کند و شیشه‌ها را پایین کشید.» دیبا جرعه‌ای از

1 . lmagology
2 . Setting

آب نیمه‌داغِ بطری‌اش نوشید و صورتش درهم رفت. پروفسور حولهٔ دستی‌اش را روی پیشانی و زیر حلقه‌های کبود چشم‌هاش کشید و ادامه داد: «تا پانزده روز دیگر در اینجا بارندگی شروع می‌شود و هوا را خنکا می‌کند.» از شیبِ تندِ جادهٔ پشت کتابخانهٔ مرکزی گذشت و به خیابان عریضی پیچید. لاک‌پشت برنزیِ آویخته از آینهٔ جلو ماشین چرخید. دیبا روی سنگ‌های درخشان آن دست کشید. پروفسور گفت: «این هدیه است از یک دوستِ همسر.» دیبا گفت: «حتماً مفهوم خاصی هم دارد؟» «– البته ما می‌گوییم شانس و اقبال ارمغان می‌آورد. شما هم باید می‌داشته باشید.» «– بله، چیزهایی مثل نعل‌اسب یا بعضی دعاها و تعویذها ...» (همان: ۶۹-۷۰).

توصیف یک فضای بسته؛ یعنی اتاقک ماشین چند ویژگی زیباشناختی دارد. یکی اینکه نویسنده یک نمای سینمایی به اصطلاح در فضای آسمیک ساخته است. فضای بسته؛ یعنی فاصلهٔ کم، فاصلهٔ کم؛ یعنی صورت‌هایی که در کلوزآپ (نمای نزدیک) هم دیگر قرار دارند پس نمی‌توانند چیزی را زیاد از یکدیگر پنهان کنند. این تفسیرِ نشانه‌شناختیِ فضای مناسبی است که نویسنده/ راوی ایجاد می‌کند. در ادامهٔ داستان می‌بینیم که در همین فضاست که راوی به رابطهٔ خیلی صمیمی ملیک و پروفسور توجه می‌کند. تا خواننده در پایان بتواند گرهی را بگشاید و حدس بزند که چرا همسر پروفسور با شنیدن نام ملیک تا آن حد عصبانی می‌شود. نکتهٔ دوم این است که راوی از زاویه‌دید دیبا بزمه، همه چیز را اندکی نامطبوع به تصویر می‌کشد. دیبا از بوی بد پیچیده در ماشین که ناشی از داغی اتاقک ماشین و بوی چرم و از آب نیمه‌داغ بطری آبش احساس نامطبوعی دارد. این‌ها به‌علاوهٔ توصیف حرکات چابک پروفسور و کبودی چشم‌هایش و نحوهٔ فارسی حرف‌زدنش همه بخشی از فضاسازی داستان را در این پاراگراف می‌سازد.

لاک‌پشت برنزی آویخته بر آینهٔ ماشین از دو نظر اهمیت دارد: یکی نشانهٔ اقبال‌بودن و اینکه هندی‌ها می‌گویند شانس می‌آورد. دوم اینکه نویسنده به یک شیئ تزئینی توجه کرده‌است که خود، نمادِ زیباشناختی محسوب می‌شود. در ضمن در همین قسمت مشاهده می‌کنید که با نعل اسب یا بعضی دعاها و تعویذها در فرهنگ ایران مقایسه می‌گردد و این نمونه‌ای دیگر :

«پروفسورگفت: «اینجا پر است از مسلک‌های الوان، به قول طوطی شکّر شکن شما حافظ، این جا کشور هفتادودو ملت هست البته که خوب خاطر ندارم، می‌گوید چون که حقیقت را در نیافتند به افسانه‌ها التجاء کردند. درست می‌گویم و بلند خندید» (همان:۷۱).

اشاره به حافظ و بیان مفهوم بیت:

جنگ هفتادودو ملّت همه را عذر بنه چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

به آن شکلی که نقل شد، اشاره‌های بین‌متنی داستان است که در جای دیگر هم مصداق دارد:

«به مجسمهٔ سنگی گامپاتی و شمع‌های روشن شمعدان سه شاخه نگاه کرد. هانی دستی روی موهای کوتاه سیاهش کشید و گفت: «گانیش را می‌شناسی؟» پروفسور بلافاصله گفت: «گانیش یا همان گامپاتی یکی از مقدّسان هندو هست شما می‌گویید امام. انگشتش را روی بینی‌اش برد و شکل خرطومی را در هوا کشید و گفت: «همان که سری به مثل فیل و تنِ آدمیان دارد...» (همان).

این داستان جای به جای تا آنجا که ممکن بوده است تقابل و تعامل فرهنگ هندی و ایرانی را به‌گونه‌ای که فرم داستان به هم نریزد مطرح کرده است و اشاره به معماری- مجسمه- شعر عطار و حافظ- آداب هدیه- غذا و ... نمونه‌هایی از این تلاش است تا هر آنچه در اصطلاح text نامیده می‌شود از چشم راوی پنهان نماند. در نشانه‌شناسی فرهنگی تمام این موارد «متن یا text» نام دارند؛ بنابراین نشانه‌شناسی داستان بوتیمار خود مبحث ویژه‌ای برای یک مقالهٔ جداگانه می‌تواند باشد.

قسمتی از آنچه تحسین خوانندهٔ مشکل‌پسند و سختگیر داستان را برمی‌انگیزد، نحوهٔ توصیف‌ها، زبان داستان، لحن و بیان داستان است. بوتیمار لحن یک‌دست دارد. به این معنا که از آغاز تا پایان روایتگر از نظرگاهی تشخص‌یافته و منحصربه‌فرد همه چیز را از نظر می‌گذراند. به تمام جزئیات توجه دارد و همه چیز را آنچنان توصیف می‌کند که ما به‌راحتی می‌توانیم آن را تصور کنیم. لحن در ایجاد فضاسازی مؤثر است و بخشی از آن چیزی قلمداد می‌شود که در اصطلاح به آن فضاسازی می‌گویند. توصیف‌هایی که از مکان‌ها در داستان می‌شود و زمان داستانی و زمان سیال در ذهن دیبا فضایی برای ما می‌سازد که بخشی از بیان داستان است. بخشی از بیانگری داستان هم به توصیف نشانه‌های غیرکلامی افراد می‌پردازد که از بُعد زیباشناسی فهمِ بدن انسان درخور ارزیابی است. این نشانه‌های غیرکلامی بخشی از عاطفهٔ داستان را هم بیان می‌کنند. نحوهٔ بیان و تصویرگری این داستان هم به لحاظ زبانی و هم به لحاظ تصاویر و ایماژها و نمادها درخور بررسی تطبیقی است. دیبا بزمه، در هندوستان یک دیگری است و تمام آنچه توصیف می‌شود از نظرگاه او ارزش بررسی تطبیقی دارد. دیگر شخصیت‌های داستان هم که همه هندی هستند برای دیبا دیگری به‌شمار می‌آیند. گاه فاصلهٔ میان خود و دیگری بسیار کم و

گاه زیاد می‌شود؛ اما در این میان نشانه‌های فرهنگی بسیاری از سوی نویسنده مطرح می‌شود. از این بابت نشانه‌شناسی مکان و نشانه‌شناسی فرهنگ هم می‌تواند به شکل گسترده، بخشی از کار نشانه‌شناسی این داستان باشد که در مجال دیگری به آن پرداخته شود. انتخاب نام داستان همان‌طور که در خلاصه داستان هم به آن اشاره شد به داستان *سیمرغ* عطّار نیشابوری اشاره دارد و ارجاعات بینامتنی داستان هم این موضوع را تصدیق می‌کند. از این رو هم بینامتنیت و هم تشبیه‌ها و تصاویر در بیانگری داستان *بوتیمار* نقش مهمی بر عهده داشته است. پی‌رفتِ درون داستانی در این داستان وجود دارد که در ادامه توضیح خواهیم داد. تکرار موتیف‌های پنهان همچون فرزند، عشق، تنهایی، خواب، تقدیر و خیانت بخشی از امر زیبایی‌شناسی است که از نظر پنهان نمانده است.

۳-۴. مؤلّفه‌های زیباشناختی جامعه‌نگر در داستان *بوتیمار* (هویت، من، دیگری، اقلیت)

داستان بوتیمار به دو جامعه هند و ایران و اشتراکات فرهنگی و شباهت‌های ادبی و هنری آنها توجه دارد. همچنین اختلاف‌هایی که یک زن ایرانی میان آنچه در ذهنش از هند تصور می‌کرده است با آنچه به واقع می‌بیند دستمایه برخی توصیفات داستانی است. حضور توریست در محیطی بیگانه، توجه به اختلاف زمان، هویت خود و دیگری و اندک تأملی به رنگ پوست متفاوت[1] دو زن داستان *بوتیمار* را در جرگهٔ آثار تطبیقی قرار می‌دهد. زیباشناسی جامعه‌نگر در *بوتیمار* به تعدادی نشانه فرهنگی باز نمی‌گردد. آمیختگی مباحث تکنیکی فرم و محتوا، زیباشناسی روزمرّه، نشانه معناشناسی، در داستان کوتاه *بوتیمار* انعکاس بخشی از تجربهٔ زیستهٔ بهناز علی‌پور گسکری، نویسنده داستان است. نویسنده عامدانه به آنچه یک زن در جامعهٔ آکادمیک هند تجربه می‌کند پرداخته است و دیدارها و شنیده‌ها را از زاویه‌دید سوم شخصِ محدود توصیف می‌کند. *بوتیمار* اگرچه راویِ سوم شخص محدود دارد؛ اما از جهات دیگر یک داستان مدرن است و از نظر زیباشناسی هم، نظم و پیوستگی داستان‌های رئال پیشامدرن را ندارد.

طرح داستان‌های مدرن نظم مألوفِ آغاز، میانه، فرجام را نمی‌پذیرد و نوعی سیّالیت در روایت و در زمان، روایی وجود دارد. *بوتیمار* هم از شیوه سیال ذهن بهره برده است؛ اما نه برای راوی، بلکه در داستان شخصیت دومی به نام هانی هست که خواننده بیشتر در جریان سیال ذهن او قرار می‌گیرد غربت عاطفی و مشکلات روحی او را متوجه می‌شود. به‌ویژه اینکه هانی زنی معلول از نظر جسمی است و در

1 . Colorism

بچگی دچار فلج اطفال شده است. در بخش‌هایی از این داستان نویسنده به زندگی این زن معلول از زاویه‌دید خودش پرداخته است و به جای روایت‌کردن رویدادهای بیرونی و تحوّلات روحی- روانی شخصیّت هانی، در برابر او شگفت‌زدگی و باور دیبا، شخص اول داستان را، مطرح می‌کند.

«مدرنیسم در امکان آگاهی متقن از همه چیز و همه‌کس به‌شدت تردید روا می‌دارد. دورهٔ مدرن، دورهٔ زیر سؤال بردن قطعیّت‌های جزئی و باورهای دیرین است. [...] زیرا خوانندهٔ امروز در تجربه‌های زیست‌شده خویش به نسبی‌گرایی متمایل است و نه به مطلق‌اندیشی» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۵).

در بخشی از داستان همان‌طور که مدرنیسم ایجاب می‌کند می‌بینیم که نگاه‌کردن شخصیت به یک شیء (در اینجا یک مکان) ناگهان باعث فروغلتیدن خاطراتی از گذشته به ذهن او می‌شود. گفت‌وگوی قبلی، نیمه تمام می‌ماند تا ما همراه با جریان‌های ذهنی هانی به مقطعی از گذشته او برگردیم، با این حال باز هم به دلیل مدرن‌بودن روایت نمی‌توان مطمئن بود که آن تصویرها خیالی یا واقعی بوده‌اند؛ چون هانی با دیدن بیمارستان به یاد جریان سخت از سرگذراندن سرطان سینه‌اش می‌افتد؛ اما در پایان داستان همسرش این روایت را نقض می‌کند و خواننده و راوی و شخصیت اول داستان هرگز حقیقت این ماجرا را درنمی‌یابند. در همین صحنه است که راوی به رنگ پوست تیرهٔ هانی اشاره می‌کند و ما باز با یک دیگریِ در اقلیت روبه‌رو می‌شویم. توجه به اقلیت‌ها یکی از جنبه‌های زیباشناسیِ داستان است که در اینجا اقلیت سیاه‌پوستِ هندی است.

«هانی در هیئت بودای خندان به تخت تکیه داده بود و دامن ساری لیمویی رنگش را روی پاها می‌کشید. دیبا گفت: «وای خدای من امروز چه قدر زیبا شدی!» هانی دامن ساری‌اش را روی پاهاش کشید و گفت: «ولی نه با این پوست تیره» دیبا خندید: «باور کن خیلی‌ها عاشق این رنگ‌اند. صورت هانی از خنده‌ای خجولانه پر شد و دو چال زیر گونه‌هایش به او حالتی کودکانه داد و گفت؛ اما به نظرم تو رنگت پریده است» دیبا معادل انگلیسی گرمازدگی را پیدا نکرد و گفت: باید از گرما باشد. هانی از پنجره کنار تخت به بیرون اشاره کرد و گفت که پشت مهمان‌سرا بیمارستانی شبانه‌روزی هست و او می‌تواند به آنجا برود. بعد لب‌ها را روی ماتیک زرشکی غلیظش به هم فشرد و گفت: هر وقت یاد آن بیمارستان می‌افتم تنم می لرزد...» (بوتیمار: ۷۶)

داستان بیانگر تعامل دیبا بزمه، توریست ایرانی با دیگر شخصیت‌های داستان است که همگی هندی هستند.

«در واقع آنچه به هویت من شکل می‌دهد تنها از طریق روش انعکاسی حاصل نمی‌شود، بلکه همیشه «احساس هویت» درگیر تصویری است که از یک غیریّت از یک دیگری به شکل ارتباطی و متعدّی در ذهن من شکل می‌گیرد؛ یعنی احساس خود بودن، در مرحله نخست مبتنی بر این است که اساساً من از دیگری متفاوتم یا دیگری مانند من نیست» (بابک معین، ۱۳۹۶: ۱۸۴).

بوتیمار در همان جمله نخست نگاهی فرادست دارد «از بدو ورودش حس می‌کرد در لحظاتی از ابتدای آفرینش ایستاده است» (بوتیمار: ۶۷). راوی این جمله را دربارهٔ ورود دیبا بزمه زن ایرانی، به چندیگر هندوستان می‌گوید وقتی که همه چیز را ابتدایی (بدوی) می بیند و در ادامهٔ داستان هم چندجا می‌بینیم که تحمّل محیط برایش دشوار است در واقع بر این نگاه فرادست اصرار دارد. راوی فضای شهر را از چشم دیگری (دیبا بزمه) در شهری بیگانه (چندیگر هندوستان) توصیف می‌کند. دیگری‌ای که تقریباً با نوعی بی‌طرفی همراه با نارضایتی در این فضا حاضر است.

«هوای داغ اتاقک ماشین با بوی چرم آفتاب خورده بوی نامطبوعی می‌پراکند. پروفسور گفت: هوای اینجا جهنم را خوشحال می‌کند و شیشه‌ها را پایین کشید. دیبا جرعه‌ای از آب نیمه‌داغ بطری‌اش نوشید و صورتش درهم رفت» (همان: ۶۹).

دیگری (دیبا بزمه) حتی از غذاهای هندی هم لذت نمی‌برد:

«سالن غذاخوری گرم و مرطوب بود. بوی برنج سرخ شده، ادویه‌های تند و نان داغ و کره شوراب‌شده هیچ‌یک اشتهایش را تحریک نکرد» (همان:۷۰).

و اینجا راوی دقیقاً فاصله‌ای را که دیگری (دیبا بزمه) در فضای بیگانه (چندیگر هند) حس می‌کند توصیف می‌کند:

«هفت ساعت‌ونیم سفر، دنیایش را به اندازه قرن‌ها عوض کرده بود. حس کودکی را داشت که به دنیایی بدون اسباب‌بازی پرتاب شده باشد. به پروفسور فکر کرد به حرکت‌های شتابزده‌اش، زخم‌های دور گردن سگ، خیابان‌های مملوّ از جمعیّت، بوی ادرار در گوشه‌وکنار شهر و بوهای ناآشنا، گرمای جنوبی و ... حس کرد با دست‌وپای بسته در استخری از آب داغ غوطه می‌خورد و زمین و زمان با او بخار می شوند» (همان).

«توریست را می‌توان رهگذری به‌شمارآورد که مکان و زمانی که خود را در آن می‌یابد (مکان- زمان دیگری)، به شکل کامل و از پیش، توسط مکان و زمانی که از آن آمده است (مکان- زمان خود) برنامه‌مدار شده است [...] توریست خودی است که به مکان غیر وارد

شده است. مکان غیر و دیگری به دلیل غیریّتش برای او هستی دیگری دارد، ناآشنا و غیرقابل دسترس، متفاوت از مکان من» (بابک معین، ۱۳۹۶: ۲۵۱).

دیبا در حقیقت یک دیگری است که سعی نمی‌کند شبیه (آن دیگری) هندی‌ها شود سعی هم ندارد که مغایرتش را بروز دهد؛ چرا که در جاهایی از داستان می‌بینیم که خود را ظاهراً تطبیق می‌دهد. وقتی هانی از او می‌پرسد:

«نظرت درباره شهر ما چیست؟ دیبا جواب می‌دهد: «خیلی زیبا و سرسبز است» (بوتیمار: ۷۲)، یا وقتی «پروفسور شتاب‌زده عصا را به دیوار تکیه داد و در حالی‌که روزنامه‌های روی تخت را دسته می‌کرد، گفت: از اتاق راضی هستید همچنین غذاها؟ دیبا لبخند زد و گفت همه چیز عالی است» (همان: ۷۱).

و در جاهایی از داستان راوی توضیح می‌دهد که دیبا کم‌کم به محیط خو کرده و حتی دارد به چیزهایی علاقه مند می‌شود. اینجاست که کنش‌ها و گفت‌وگوها و حتی آنچه راوی برای ما توضیح می‌دهد جنبه زیباشناختی پیدا می‌کند؛ زیرا بخشی از تجربهٔ‌زیسته جدید او در هند است که پیش داوری او به‌عنوان توریست غالب می‌شود.

«بوی خوش غذاهای سرخ‌شده هندی در فضای خانهٔ پروفسور پیچیده بود» (همان: ۷۵)، این صفتِ خوش در واقع از زاویه‌دید دیبا بزمه نقل می‌شود. او که در ابتدای سفرش به هندوستان در سالن غذاخوری دانشگاه میل به هیچ نوع غذایی ندارد. حالا در خانه پروفسور ناندو از بوی غذاهای هندی خوشش می‌آید.

«رنگ و فضای معبد او را به یاد تابلویی آشنا انداخت؛ اما شگفتی‌هایی که خودش را برای دیدنشان آماده کرده بود، میناهای منقار سرخ روی پشتهٔ زباله‌ها، سنجاب‌ها و میمون‌های دزد و پرسه‌زن، یا پیرمردها و پیرزن‌هایی به رنگ خاک که در حیاط خانه‌ها به نقطه‌ای نامعلوم چشم دوخته بودند و... هیچ‌کدام از این‌ها نبود» (همان).

آنچه از زاویهٔ زیباشناسیِ جامعه‌شناختی در این داستان اهمیت دارد، تغییرِ فضا است. فضا تغییر می‌کند به دنبال آن، وقتی فضا تغییر می‌کند زندگی روزمره تغییر می‌کند. خوراک- تعامل‌ها و سپهر نشانه‌ای جامعه‌ای که شخصیت در آن قرار می‌گیرد به ناگاه عوض می‌شود.

«در روایت مدرن، همه چیز تغییر می‌کند. کنش مرکزی وجود ندارد. در جهان بیرون، چیزی برای تصاحب وجود ندارد. کنشگر با دنیای درون خود مرتبط است و چنین ارتباطی بر اساس پیوند او با پدیده‌های هستی و در فرایند حسی- ادراکی شکل می‌گیرد. به همین دلیل

تجربهٔ‌زیسته حضور اصل اساسی این پیوند است. کنشگر چیزی را فتح نمی‌کند، بلکه در تعامل و تطابق و شاید هم همایی با پدیده‌ها قرار می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۸: ۳۲).

در *بوتیمار* هیچ کنشِ مرکزی‌ای وجود ندارد. دیبا بزمه برای ارائه یک کنفرانس به هند آمده است و چند روزی مهمان یک خانواده آکادمیک هندی است و تمام روزهای سفر او به تعامل با هندی‌هایی می‌گذرد که او بر آنها و آنها برای وی هر دو دیگری محسوب می‌شوند. در *بوتیمار* کنش‌گریزی به این معنا که شخصیت در تکاپوی دست‌یافتن به هدفی در بیرون باشد وجود ندارد. در این داستان با مسأله تطبیق با مکان مواجه می‌شویم.

«در واقع این دو گونه برخورد با مکان بر آن‌اند که به یک سؤال اساسی پاسخ دهند و آن این است که با توجه به اینکه جابه‌جایی ارتباط سوژه را با «اینجا- الان»اش به هم می‌ریزد اساساً مسافر رهگذر چگونه مکان- زمانی را در اطراف خود می‌سازد تا بتواند از نو خودش را در جایی بیابد و در آنجا خودش را باز بشناسد؟» (بابک معین، ۱۳۹۶: ۲۵۲).

(رهگذر) دیبا بزمه، برای تطبیق با محیط، کار خاصی انجام نمی‌دهد. فقط محیط را به ظاهر می‌پذیرد و هر روز تماشاگر چیزهایی است که در اطرافش می‌گذرد. گاهی در ذهن قیاس‌هایی دارد؛ اما دو مطلب مهم در برخورد زیباشناختی شخصیت دیبا با محیط تازه و بیگانه، پذیرش و کشف تجربه‌ای تازه است که در نهایت موجب پدیدآمدن یک تجربهٔ‌زیسته نو برای او می‌شود.

۳-۵. مؤلّفه‌های زیبایی‌شناختیِ زنانه‌نگر در داستان *بوتیمار*

بوتیمار همچون اغلب آثار علی‌پورگسکری اثری زن‌محور است؛ بنابراین زیباشناسی زنانه‌نگر تحلیلی لازم برای داستان است. *بوتیمار* سه شخصیت زن دارد که به علت برگزاری یک همایش ادبی در چندیگر هند زندگی آنها در یک مقطع زمانی کوتاه به همدیگر مربوط می‌شود. دیبا بزمه، هانی و ملیک کورا این سه شخصیت زن هستند؛ اما توجه اصلی زیبایی‌شناختی فلسفی نسبت به زندگی زنان در داستان، بیشتر معطوف به زندگی «هانی» است. هانی از زاویه‌دید زن اول داستان؛ یعنی دیبا بزمه، این گونه توصیف می‌شود:

«زنی که روی تخت دو نفره نشسته بود و دامنِ پیراهنش را روی پاهایش می‌کشید در نگاه اول به عروسک پنبه‌ای درشتی شباهت داشت که توی بازوها، شکم و ران‌هایش بیش از حد پنبه ریخته باشند. پروفسور دستش را روی بازوی زن گذاشت و گفت ایشان هانی هست، همسرم، استاد در رشتهٔ تاریخ ...» (بوتیمار: ۷۱)

زندگی هانی یکی از پی‌رفت‌های درون داستانیِ *بوتیمار* است پی‌رفت‌های فرعی، خود ملاکِ زیبایی‌شناسی روایی داستان هستند و رتبهٔ روایت را به لحاظِ تکنیک بالا می‌برند.

زندگی هانی اساسی‌ترین پی‌رفت فرعی داستان است، هانی زن هندی، سیاه‌پوست و فلج است. زنی که با وجود بیماری مزمن و نقص عضو توانسته است به مرتبهٔ استادی تاریخ در دانشگاه برسد. ازدواج کرده است و از حمایت‌های همسرش برخوردار است. هانی عاشقِ همسرش، پروفسور ناندو است و او را «جونی» خطاب می‌کند:

«آره! جونی هندی است، یعنی خیلی عزیز!» اشک توی چشم‌هایش برق زد و گفت: «من عاشقِ جونی‌ام» به مجسمهٔ گامپانی خیره شد «جونی بزرگترین هدیه است که به من داده شده» (همان: ۷۶)

راوی سوم شخص محدود، از دیدگاه دیبا، بخشی دیگر از اطلاعات را دربارهٔ زندگی هانی و پروفسور اندک‌اندک به ما می‌بخشد:

«پروفسور در اتاق را تا نیمه بست و عینکش را برداشت؛ همسر من سی‌وهشت سالِ پیش وقتی خیلی کودک بود دچار فلج شده [...] البته من با ایشان ازدواج نمودم چون همین برای ما مقدر بود. حالا هم خشنود هستم [...] شاید در زندگی آینده اقبال هر دوتای‌مان به وجه دیگری باشد. [...] ما می‌گوییم همهٔ کودکان بچه‌های ما هستند در دنیا، مانند پرنده‌های آسمان» (همان: ۷۲)

پروفسور ناندو زندگی با هانی را مانند نامش (به معنای عسل) شیرین می‌داند. در جایی هم او را بوتیمار (غم خورک) پرنده‌ای می‌داند که در کنار آب نشسته و از ترس تمام‌شدن آب با وجود تشنگی، از آن نمی خورد. این تصویر نمادین به دلیل حسادتی است که هانی نسبت به زن‌های اطراف شوهرش دارد. زن‌هایی که نقص عضو ندارند و احتمالاً زیباتر از او هستند. در قسمتی از داستان در جریان گفت‌وگوی دو زن متوجه می‌شویم که هانی حتی رنگ پوست خودش را دوست ندارد:

«هانی در هیئت بودای خندان به تخت تکیه داده بود و دامن ساری لیمویی رنگش را روی پاها می‌کشید. دیبا گفت:«وای خدای من امروز چقدر زیبا شدی! هانی دامنِ ساری‌اش را روی پاهایش کشیده و گفت: «ولی نه با این پوست تیره» دیبا خندید: «باور کن خیلی‌ها عاشق این رنگ‌اند، صورت هانی از خنده‌ای خجولانه پر شد و دو چال زیر گونه‌هایش به او حالتی کودکانه داد» (همان: ۷۵).

پوست تیرهٔ هانی، چشمان ریز و اندام درشت به‌علاوهٔ فلج بودنش نمایی است که نویسند از ظاهرِ

این زنِ تاریخ‌دان و استاد دانشگاه به ما می‌دهد. راوی پوشیده و در لفّافه توجه ما را به حساسیت هانی نسبت به زن‌های اطراف شوهرش جلب می‌کند. هانی به روابط شوهرش باز زن‌ها حساس است و این را در مصاحبت با دیبا در بخشی که راوی به آن اشاره می‌کند درمی‌یابیم وقتی که هانی دارد با اشتیاق به زبان انگلیسی از روز دفاعیه‌اش صحبت می‌کند و از شدت هیجان مرتب به تعداد واژگان هندی‌اش می‌افزاید و گفت‌وگو را نامفهوم‌تر می‌کند.

هر لحظه کلمات هندی بیشتری به جمله‌هایش اضافه می‌شد. وقتی پروفسور با ابروهای درهم رفته گفت:

> *«ما زیاد حرف زدیم و شما چیزی نخوردید، همهٔ اشتیاق هانی یک‌باره فروکش کرد. گوشهٔ لبش را پاک کرد و دوباره به قاب بودای خشمگین برگشت. بی‌حرفی عصا را برداشت و از اتاق بیرون رفت و حولهٔ دستی مچاله‌شده‌اش مثل پرنده‌ای زخمی زمین افتاد. [...] پروفسور گفت: هانی را ببخشید حساس هست و گاهی بی‌نزاکتی‌های کودکانه می‌کند و...» (همان: ۷۴)*

تمام اهمیت شخصیت هانی از نظر زیبایی‌شناسی زنانه‌نگر، دوگانگی‌ها و تضادهایی است که در وجود او جمع شده است. عشق به شوهر و ترس از دست دادنش در عین حال برای خوشحال‌کردن او هیچ‌کاری نمی‌کند. حسادتش را آشکارا ظاهر می‌کند و نقص‌هایش آزارش می‌دهند. هانی شخصیت پیچیدهٔ خیال‌پردازی است که برای جلب ترحم، دربارهٔ بیماری‌اش افسانه‌پردازی می‌کند. زنِ معلولِ نازیبایی (به گمان خودش) که تمام وجودش را ترس گرفته است و این ترس به خشم بدل شده است. او می‌ترسد که شوهرش با زنان دیگر معاشقه کند. از این ترس حرفی نمی‌زند؛ امّا حساسیت‌هایش در برخورد با دیبا بزمه و همچنین ملیک این را نشان می‌دهد و آنجایی که پروفسور او را بوتیمار می‌خواند اشاره به همین ترس و اجتناب دارد. این ترسِ از دست دادن سبب می‌شود که به علت وابستگی ناایمنی که به همسرش دارد مدام اعمال روان‌رنجورانه‌ای از او سر بزند مثلاً ناگهان قهر کند، کلماتش را ناتمام بگذارد و خشمگین بنشیند یا محیط را ترک کند. با تمام اینها هانی یک جنبهٔ دیگر زنانه هم دارد، زنی قدرتمند، باهوش و دانشور است. او توانسته با یک مورخ مشهور آلمانی تز دکترایش را بگذارند و ضمناً یک استاد تاریخ دانشگاه است. اگرچه رفتارهای دوگانهٔ هانی ممکن است کلیشهٔ بسیاری از داستان‌هایی باشد که بر تجربه‌های هیستریک برخی زنان تأکید دارد، امّا نکته اینجاست که نویسنده این رفتارها را به یک زن سیاه‌پوست هندی از نگاه یک دیگریِ سفید پوست ایرانی نسبت داده است. توجه

به اقلیت‌های اجتماعی و توجه به جنس زن به‌عنوان توریست یا در جایگاه یک زنِ معلول جسمی یا سیاه‌پوست اهمیت دارد.

زن سوم «ملیک کورا» است دختر جوانی که دیبا بزمه با او در همایش آشنا می‌شود سپس در محیط بستهٔ اتاقک ماشین پروفسور رفتارهای او را زیر نظر می‌گیرد و او را زنی با جثه‌ای که نمی‌توان سنش را حدس زد توصیف می‌کند.

راوی از زاویه‌دید دیبا برای خواننده ملیک را زنی متفاوت از سایر زنان ساری‌پوش در همایش معرفی می‌کند، او تیشرت و شلوار می‌پوشد، قهقهه می‌زند با موهای بلندش بازی می‌کند و پروفسور دربارهٔ او می‌گوید:

«پس ملیک به مثل کبک است شوهرش را ترک کرده، درسش را رها کرده و خودش نمی‌داند چه می‌خواهد کرد» (همان: ۷۹)

ملیک زنِ مجردی است که رابطهٔ دوستانه‌ای با پروفسور دارد آنقدر که پروفسور از بطری آب او می‌نوشد! راوی سوم شخص محدود هرگز به چیزی اشاره نمی‌کند که دانسته‌های مخاطب نسبت به ملیک شفاف شود مخاطب هرگز نمی‌فهمد به غیر از صمیمت و علاقهٔ دوستانه‌ای که میان پروفسور ناندو و شاگرد سابقش ملیک هست آیا چیزی بیشتری هم در روابط آنها وجود دارد؟ مخاطب هم مثل دیبا و راوی از جملات هنری که میان آن دو رد و بدل می‌شود سر در نمی‌آورد.

و این، از بعد زیبایی‌شناختی، هم به لحاظ روایی و تکنیکی اهمیت دارد و هم از نظر حذف کلیشه‌های زنانه از شخصیت شناخته‌شدهٔ زن در داستان درخور توجه است.

نویسنده به لباس و اندام زنان در *بوتیمار* توجه کرده است. به این ترتیب به شیوهٔ غیرمستقیم تفاوت‌های شخصیتی این دو زن که در مقابل هم هستند برای خواننده معلوم می‌شود. ملیک و هانی اگرچه هر دو توجه یک مرد؛ یعنی پروفسور را جلب کرده‌اند؛ اما اختلاف مشخصی با هم دارند. توجه به اندام‌ها در حدّی که فضای داستان اجازه می‌داده است باعث شده خواننده اطلاعات ناگفته داستان را به دست بیاورد. علی‌پورگسکری نویسنده‌ای است که توانسته از تیپ‌سازی فراتر برود و با ارائه نشانه‌هایی در لباس و ظاهر و رفتار به شخصیت‌ها عمق بیشتری ببخشد. خواننده می‌تواند نوع رابطهٔ پروفسور با شاگرد سابقش ملیک را حدس بزند. می‌تواند حس مالکیت و حسادت هانی را تا حدودی درک کند. خواننده همچنین می‌تواند دلیل خشم پنهان هانی را بفهمد. تشبیه هانی به «عروسک پنبه‌ای درشت که توی بازوها شکم و ران‌هایش بیش از حد پنبه ریخته باشند» و «توصیف او با چشم‌هایی که

برای صورت پهنش کوچک به‌نظر می‌رسید!» (همان:۷۲) در کنار توصیف او با خشم زیادش که او را شبیه بودای خشمناک کرده است؛ تمام اینها زنی بسیار متفاوت از آنچه رسانه[1] و مدرنیته[2] از زنان هندی معرفی می‌کند به مخاطب می‌شناساند. رسانه‌ها زنان را هرچه ظریف‌تر، لاغرتر، بلندتر و در مواردی سفید و خندان، دوست‌داشتنی‌تر نشان می‌دهند. هانی هیچ‌یک از اینها نیست به‌علاوه که فلج هم هست؛ اما زنی دانشور و تاریخ‌دان و استاد دانشگاه است. او ماتیک غلیظ زرشکی می‌زند، موهای کوتاه سیاه دارد و پنجابی فیروزه‌ای رنگ با آستین‌های کوتاه سرخابی می‌پوشد. یک زنِ سنتی هندی با پوستی سیاه که از آن راضی نیست.

دربارهٔ ملیک (زن سوم) باید گفت که او هم با تصاویر رسانه‌ها از زن هندی فاصله دارد؛ امّا از سنت گریخته است و پا به جهان مدرن گذاشته است. ملیک این طور توصیف می‌شود:

> *«شلوار لی و تی‌شرت سبز رنگش او را از زن‌های ساری‌پوشِ داخل سالن متمایز کرده بود و شاید گونه‌های تیز و چشم‌ها و اندام ریزش بود که حدس‌زدن سنش را مشکل می‌کرد. [...] ملیک لابه‌لای لحن نصیحت‌گرانهٔ پروفسور خودش را توی آینه نگاه می‌کرد. گیرهٔ موها را باز می‌کرد و دوباره آنها را دور موهای سیاهِ بلندش می‌بست (همان: ۷۸)، از این توصیف‌ها و چیزهای دیگر مانند : «ملیک دوباره قهقهه زد» (۷۱) و آنچه قبلاً از قول پروفسور آمد که «ملیک به مثل کبک است شوهرش را ترک کرده، درسش را رها کرده و خودش نمی‌داند چه می‌خواهد کرد» (۷۹) یک نمای کلی از شخصیت آزاد و رها و ضد سنت ملیک به‌دست می‌آید.*

زنی که با انتخاب تی‌شرت و شلوار جین در یک همایش ملّی، فرهنگ و پوشش ملی هندوستان را نادیده می‌گیرد. این نشانه‌ای از پذیرش فرهنگ دیگر است.

در آثار زنانه‌گر، سنّت و مدرنیته یکی از مباحث بنیادین در دسته‌بندی زنان است. در آثاری که نویسندگان مرد داشته‌اند اغلب زنان به دو دستهٔ کلی فرشته و هیولا (لکاته)تقسیم شده‌اند. زنِ فرشته زنی است که برخورداری مالی دارد، درآمدی دارد و در پی برآوردنِ خواستهٔ شوهر و فرزندان است. زن دوم لکاته یا هیولا همان زن عاصیِ شورش‌گر است که مطیع نیست- زن دیوانه‌ای (هیولای جنسی) که نیازهای مرد را تمکین نمی‌کند- اما در این اثر به‌نظر می‌رسد که هانی و ملیک صددرصد در

1 . media
2 . modernity

هیچ‌یک از این دو دسته قرار نمی گیرند. هانی زنی برخوردار است؛ امّا فرزندی ندارد و به خاطر وضعیت خاصِ جسمانی‌اش قادر به برآورده‌کردن کامل نیازهای همسرش نیست. ملیک تا جایی که توانسته سنت‌ها را زیر پا گذاشته و عصیان کرده است. همسرش را ترک کرده، لباس سنّتی زنان هند، ساری، را نمی‌پوشد. با مردی که همسر دارد رابطهٔ نزدیک و دوستانه‌ای دارد و البته رها و آزاد می‌خندد. شاید تا حدودی در دستهٔ دوم قرار می‌گیرد. زنان در *بوتیمار* نشانه‌هایی از فرهنگ سرزمین خویش هستند. دیبا بزمه آنقدری آزادی داشته است که از ایران به هندوستان بیاید و یک تجربهٔ علمی و زیستی جدید پیدا کند. زنی مستقل که دربارهٔ هر چه از او می‌پرسند با نهایت ملاحظه پاسخ می‌دهد. لبخند می‌زند و رنجشش را از آنچه در سفر برایش نامطلوب بوده است بروز نمی‌دهد.

هانی زنی رنجور و بیمار؛ امّا آگاه و تحصیل‌کرده و متمکّن است. زنی که به ظاهر موفق شده است تا ترحّم شوهر را جلب کند و هر طور شده شکل ظاهری زندگی زناشویی را حفظ کند. ملیک زنی که هنوز در حالت تعلیق به سر می‌برد و ظاهراً راه بیرون شو از سنّت به سوی مدرنیته را یافته است؛ امّا ملیک هنوز هیچ پایگاهی در زندگی ندارد، تحصیلاتش را ناتمام گذاشته و به لحاظ عاطفی هم به‌نظر می‌رسد ثباتی ندارد. *بوتیمار* در پرداختن به پی‌رفت فرعی عشق و زناشویی و بیان عاطفهٔ این زنان در مجالِ اندکی که یک داستان چند صفحه‌ایِ کوتاه به خواننده می‌دهد موفق بوده است.

۳-۶. زیبایی‌شناسی زندگی روزمره در داستان *بوتیمار*

آنچه تام لدی[1] در مقاله ماهیت زیبایی‌شناسی زندگی روزمره در تعیین حدود باز و گشوده این امر می‌آورد در داستان *بوتیمار* امکان تطبیق آن وجود دارد و به‌خوبی به چشم می‌آید. تام لدی می‌نویسد:

> *«مسائلی که عموماً مطرح می‌شوند باید درباره ظاهر فردی، طراحی معمول منزل، دکوراسیون داخلی، زیبایی‌شناسی محل کار، تجربه جنسی، طراحی ابزارآلات، آشپزی، باغبانی، سرگرمی‌ها، بازی، ارج‌گذاشتن به طرح‌های هنری بچه‌ها و دیگر موضوعات مشابه باشند» (لایت و اسمیت، ۱۴۰۰: ۱۵).*

بهناز علی‌پور گسکری در *بوتیمار* به شهرسازی، آب‌وهوا، طراحی لباس‌ها، تزئینات داخلی منزل و ماشین، انواع بوها و غذاها و عطرها و مزه‌ها توجه دارد و تمام آنچه شخصیت داستانش به‌عنوان یک توریست با آن روبه‌رو می‌شود و بخشی از آداب و رسوم و فرهنگ روزمره مردم چندیگر هندوستان را

1 . Tom Leddy

توصیف می‌کند. خواننده با یک تصویر واقع‌گرایانه از یک شهر نوساز در هند آشنا می‌شود و در فرصت یک داستان کوتاه که در یک نشست خوانده می‌شود با نشانه‌شناسی فرهنگی هند از سوی یک توریست ایرانی روبه‌روست.

توریست که اینجا همان‌گونه که گفتیم مطابق با نظریهٔ فرهنگی لوتمان یک دیگری است که در فرهنگی غیرخودی به سر می‌برد، بسیاری چیزها را نمی‌پسندد؛ اما قضاوتی هم نمی‌کند. شخصیت دیبا بزمه به‌عنوان دیگری هیچ نوع داوری‌ای از محیط ندارد؛ ولی در پاسخ سؤال پروفسور ناندو و هر کس دیگری که از او درباره چندیگر نظرخواهی می‌کند، آن شهر را زیبا توصیف می‌کند. تحلیل زیبایی‌شناختیِ زندگی روزمره در داستان *بوتیمار*، در بدو امر توجه را به نکات منفیِ زیبایی‌شناختی جلب می‌کند. قبل از هر چیز، پیش داوریِ دیگری، یعنی توریست که همان دیبا است، درباره هند به هم می‌ریزد. «اما شگفتی‌هایی که خودش را برای دیدنشان آماده کرده بود، میناهای منقار سرخ، روی پشته زباله‌ها، سنجاب‌ها و میمون‌های دزد و پرسه‌زن یا پیرمردها و پیرزن‌هایی به رنگ خاک که در حیاط خانه‌ها به نقطه‌ای نامعلوم چشم دوخته بودند و... هیچ‌کدام از اینها نبود» (۷۵). دیبا به شکلی متفاوت از آنچه تصور می‌کرده است با محیط تازه روبه‌رو می‌شود. در محیط دانشگاه حتی در طبقه سوم یک سگ تشنه است که همانند یک موتیف پنهان، گاه و بی‌گاه در فضاسازی داستان پیدایش می‌شود.

> *«... نفس نفس می‌زد، پوستش به رنگ عنّاب و لکّه‌های زخمِ تازه دور گردنش بود و زبان بیرون افتاده از پوزهٔ درازش می‌لرزید» (۶۷) نیز «سگ کنار آب سردکن پیشاپیش آنها از پله‌ها پایین می‌رفت جلوی ماشین ایستاد، خرخری کرد و در ردیف درختچه‌ها نشست» (۶۹).*

دیدن سگ در طبقه سوم دانشکده بدون اینکه راوی توضیحی درباره آن بدهد برای شخصیت دیبا به‌عنوان توریست ایرانی غریب است. شخصیتی که از فرهنگی می‌آید که سگ را به دلیل اعتقادات مذهبی وارد زندگی روزمره نمی‌کنند. بنابراین دیدن یک سگ بی‌قلادهٔ زخمی و تشنه در اولین برخورد آکادمیک دیبا و پروفسور به‌طور غیرآشکار ناخوشایند می‌نماید.

دیبا برخی نشانه‌های فرهنگی مکانی را که در آن حضور دارد می‌پسندد و برخی دیگر را اصلاً دوست ندارد.

«هنگامی که داریم فرصت‌هایی از ویژگی‌های مرتبط با زیبایی‌شناسی روزمره را فراهم می‌کنیم نباید از توجه به ویژگی‌های منفی آن غفلت کنیم. به‌عنوان مثال، «گوش خراش» در مورد صدا یا کدر در مورد رنگ، در عین حال، نباید تقارن کامل را در برخورد با ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه مثبت و منفی فرض بگیریم. اولویت با ویژگی‌هایی مثبت است: زیبایی در درجهٔ اول با لذت و تنها در درجه دوم با رنج سروکار دارد» (لایت و اسمیت، ۱۴۰۰: ۲۳).

رنج‌ها در زیبایی‌شناسی همان ناخوشایندی محیط یا فرهنگ برای کسی است که داوری می‌کند. در *بوتیمار* داوری شخصیت اول داستان به‌ندرت به چشم می‌خورد. راوی سوم شخص محدود ناخوشایندی‌های محیط را از نگاه «دیبا بزمه» این‌چنین توصیف می‌کند:

«گوشه‌وکنار راهرو از تُف سرخ رنگ تنباکو لک بود و دیوارها پوشیده از آگهی‌ها و اعلانات سمینارها و پوسترهای مبارزه با تنباکو و راه‌های مقابله با ایدز و...» (۶۸) تنباکو نیز موتیف پنهان دیگری است که به‌عنوان یک نشانه فرهنگی مرتب تکرار می‌شود: کاغذ قیفی شکلی از جیب پیراهنش بیرون آورد و تکه‌ای از تنباکوی سرخ داخلش را دندان زد. (۶۸) .... تکه‌ای از پان تنباکو را دندان زد.... (۷۷) .... بعد جلوی مغازه کوچکی ترمز کرد و کمی بعد با بسته‌ای پان تنباکو برگشت (۷۷).

و شاهد مثال‌هایی که پیشتر هم به آن اشاره شده است.

توجه به نازیبایی‌های محیط و آنچه به زیبایی‌شناسی آب‌وهوا و طبیعت مربوط است نیز در برخی قسمت‌های داستان آمده است.

«پروفسور گفت: هوای اینجا جهنم را خوشحال می‌کند... پروفسور حوله دستی‌اش را روی پیشانی و زیر حلقه کبود چشم‌هایش کشید و ادامه داد: تا پانزده روز دیگر در اینجا بارندگی شروع می‌شود و هوا را خنکا می‌کند» (۶۹). «دیبا از بوی عطر تند پیچیده در ماشین، از هوای بسیار گرم که آب داخل بطری را داغ کرده ناراضی است»، «دیبا جرعه‌ای از آب نیمه‌داغ بطری اش نوشید و صورتش درهم رفت» (۶۹)/ .... زیر موها و گردنش خیس بود و کولر از کار افتاده بود.» (۷۰)/ «دیبا از صدای وزوز و کوبش ضربه‌های شکم برآمدهٔ خرمگس به توری پنجره اتاقش بیدار شد سرش از خواب پرماجرای دیشب سنگین بود» (۷۴).

مخاطب این داستان حس می‌کند که در مجموع در این سفر، به دیبا خوش نمی‌گذرد!

البته نویسنده به عمد دیبا را شخصیتی خنثی خلق کرده است و در برابر او شور و هیجان زنان هندی که با فشار سر و دست و حرکات سریع با او صحبت می‌کنند، هویداست. حدس‌زدن احساسات دیبا چندان کار ساده‌ای نیست، او اغلب مشاهده‌گری است که آنچه مشاهده می‌کند از سوی راوی برای ما به تصویر درمی‌آید.

توجه به بوها: «هوای داغ اتاقک ماشین با بوی چرم آفتاب‌خورده بوی نامطبوعی می پراکند.» (۶۹)/ «بوی برنج سرخ‌شده، ادویه‌های تند و نان داغ و کره شوراب‌شده، هیچ‌کدام اشتهایش را تحریک نکرد.» (۷۰)/ بوی ادرار در گوشه‌وکنار شهر و بوهای ناآشنا و گرمای جنوبی و...» (۷۰)/ «دیبا از بوی عطر تندی که توی ماشین پیچیده بود به عطسه افتاد» (۷۷).
توجه زیباشناختی به صداها: «صدای محزونِ زنی که آهنگ مذهبی می‌خواند او را به معبد کوچکی برد...» (۷۵)/ حرف‌های زمزمه‌وار پروفسور که با صدای نازک و تیز ملیک زیر آهنگ تند و شاد پنجابی قطع می‌شد، گاهی لحنی اعتراضی به خودش می‌گرفت و گاهی هم سکوت می‌کرد» (۷۸).

۶-۳-۱. توجه به تزئینات

مفهوم «با سلیقه» به لحاظ فرهنگی پیوسته در حال تغییر است. با سلیقگی در تزیین خانه، لباس پوشیدن و... نقش محوری دارد و بیشتر به کیفیت مواد و نیروی کار و اصول سازمان‌دهی صوری و تناسب رنگ مربوط است. با سلیقه از نظر یک زیبایی‌شناس با محتوای ناهنجار- ناراحت‌کننده یا افراطی مخالف است.

«نه که بگوییم زیبایی‌شناسی روزمره انحصاراً یا عمدتاً مسئله‌ای متعلق به طبقات بالاتر باشد. «چیز با سلیقه» جایگاه خودش را در زیبایی‌شناسی روزمره دارد؛ اما نباید بر این عرصه حاکم باشد» (لایت و اسمیت، ۱۴۰۰: ۳۶).

آنچه در تزیین خانه پروفسور ناندو و همسرش از زاویه‌دید دیبا توصیف می‌شود مربوط به زندگی یک زن و مرد دانشگاهی است که در هند زندگی می‌کنند؛ درآمد کافی دارند و آن‌طور که از متن داستان برمی‌آید به تقدیر و تناسخ باور دارند؛ اما با وجود اینکه زن، استاد تاریخ و مرد، استاد ادبیات فارسی است، نویسنده اشاره ای نکرده است که اشیاء آرکائیک یا تصاویری از ایران در آن خانه باشد. اشیاء خانه پروفسور که در داستان به آن اشاره شده است، یک راحتی لاجوردی رنگ در اتاق پذیرایی، ارگی اسباب‌بازی و یک سطل برنزی است به‌علاوه تصاویری که از همسر پروفسور و استاد

آلمانی‌اش بر دیوار نصب است. توجه نویسنده در توصیف تزئینات خانه پروفسور متمرکز است بر یک چیز و آن هم معبدی کوچک که در خانه است.

«... ما را به معبد کوچکی برد با تندیس دو الههٔ هندی، روی سکویی بلند و رشته گل‌های نارنجی آویخته از سقف با توده‌ای نارگیل و انبه‌های نارس هدیه‌شده به خدایان. رنگ و فضای معبد او را به یاد تابلویی آشنا انداخت؛ اما شگفتی‌هایی که خودش را برای دیدنشان آماده کرده بود [...] هیچ کدام از اینها نبود» (۷۵).

مجسمه گامپاتی و شمع‌های روشن شمع‌دان سه شاخه و همچنین نرده‌های کوتاه خانه که نشانه امنیت و حریم گشوده منزل است و باغچه از دیگر عناصر تزئینی خانه پروفسور است.

بخش دیگری از نگاه زیبایی‌شناختی نویسنده در این داستان توصیف لباس‌ها و تزئینات آنهاست مثل حاشیه سنگ‌دوزی شده پیراهن هانی .... پنجابی فیروزه‌ای رنگ و آستین‌های کوتاه سرخابی (۷۳).

داستان *بوتیمار* سرشار از رنگ‌ها و بوها و صداهایی است که برای خواننده‌ای که به‌ویژه هرگز در هند نبوده است جذابیت ویژه‌ای دارد. به‌نظر می‌رسد اگر نویسنده کمی بیشتر به جزئیات محیط می‌پرداخت تجربه زیبایی‌شناختی عمیق‌تری به خواننده منتقل می‌کرد.

۴. نتیجه‌گیری

انواع مؤلّفه‌های زیبایی‌شناختی فلسفی ابزارهای خوبی برای تحلیل داستان به مثابهٔ هنر هستند. نظریهٔ بیان کالینگوود نیز یکی از نظریه‌های بنیادین زیبایی‌شناسیِ نوین است که در ایران بیشتر برای نقد هنرهای تجسمی از آن بهره برده‌اند، در این مقاله با توجه به اینکه تأکید کالینگوود بر تمایز زبانی است، از نظریهٔ بیانِ احساس کالینگوود برای تحلیل داستان به‌ویژه در بخش بیان و عاطفه به‌طور مشخص استفاده شد. در بخش‌های دیگر سه مؤلّفه جدید در حوزهٔ زیبایی‌شناسی فلسفی معرفی شدند و با تلفیق این سه مؤلّفه و تأکید بر شیوهٔ بیانِ این مؤلّفه‌ها در نمونهٔ انتخابی تا حدودی نقد این داستان از نقد عام متمایز شده است. داستان *بوتیمار* در این مقاله، مصداق یک اثر مدرن فارسی در ژانر کوتاه است. مقاله بر آن است تا شیوهٔ بیانِ عواطف یک زن آکادمیک معلول در جامعهٔ هند و هم‌دلی یک زن ایرانی با او را در مقام «دیگری» از نظر زیبایی‌شناختی فلسفی تحلیل کند و در نتیجه یک الگوی نقد ادبی بر اساس تلفیق نوآورانهٔ نظریهٔ بیان و زیباشناسی فلسفی ارائه دهد. مؤلّفه‌های زیبایی‌شناختی فلسفی در کنار نظریهٔ بیان،یک معیار برای نقد داستان است. این نوشتار با مرور چند نظریه برآن بوده است تا بر ویژگی‌های فمینیستی و جامعه‌شناختی این داستان تأکید کند و در نهایت شکل بیان آنچه در زندگی روزمرّهٔ دو زن

از دو فرهنگ هند و ایرانی در این داستان می‌گذرد برجسته‌سازی کند.

کتابنامه

اسمال‌وود، فیلیپ. (۱۳۸۳) «ذهن خلّاق حقیقی، اومانیسم انتقادی کالینگوود». ترجمهٔ بهار رهادوست. *زیباشناخت*، نیمهٔ اول سال شمارهٔ ۱۰. صص ۴۰۲-۳۸۳.

امینی، محمدرضا. (۱۳۷۵) «سبک باروک در ادبیات غنایی اروپا». *کیهان فرهنگی*، دورهٔ ۱۲، شماره ۱۲۲، صص ۳۱-۲۸.

بابک معین، مرتضی.(۱۳۹۶) *ابعاد گمشدهٔ معنا*. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

پاینده، حسین.(۱۳۹۱) *داستان کوتاه در ایران* (داستان‌های مدرن). تهران: نیلوفر.

توکلی دارستانی، حامد؛ ابراهیمی، مختار. (۱۳۹۹) «بررسی نسبت زبان و قدرت در داستان عاشقیت در پاورقی بر اساس نظریه قدرت میشل فوکو». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، شماره ۴، صص ۴۴-۲۱.

دواچی، آزاده. (۱۳۹۷) *واکاوی نقد ادبی فمینیستی در ادبیات زنان ایران*. تهران: نشر مهری.

دیویس، دنی و دیگران. (۱۳۸۸) *تاریخ هنر جنسون*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

رابینز، روت. (۱۳۸۹) *فمینیسم‌های ادبی*. ترجمهٔ احمد محبوب. تهران: افراز.

سبکبار، سعید و دیگران.(۱۳۹۷). «تحلیل هنر قهوه خانه‌ای با تأکید بر نظریهٔ زیباشناسانهٔ بیان احساس کالینگوود». همایش ملی *جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ علوم و اسناد* رشت. صص ۲۷۰-۲۹۰.

شایگانی‌فر، نادر. (۱۳۹۱) *زیبایی‌شناسی زندگی روزمره*، دیویی و هنر پاپ. تهران: انتشارات هرمس.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۸) *نشانه معناشناسی ادبیات نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.

علوی مقدم، مهیار؛ رجبی، مسلم. (۱۳۹۲) «بازتاب زیباشناختی مکتب باروک در شعر حافظ». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، (۱۳۹۲). شماره ۳، صص ۷۶ – ۸۴.

علی‌پورگسکری، بهناز. (۱۳۹۲) *بماند*. تهران: نشر زاوش.

کورسمایر، کرولین. (۱۳۹۵). *زیبایی‌شناسی فمینیستی*. ترجمهٔ نوشین شاهنده. تهران: ققنوس

گات، بریس؛ مک آیور لوپوس، دومینیک. (۱۳۸۹) *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

گوردون، گراهام. (۱۳۸۳) *فلسفهٔ هنرها درآمدی بر زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: ققنوس.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲) *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

ناصری، شهلا. (۱۳۹۴) پایان‌نامه «*نقد و تحلیل دو مجموعه داستان «بماند» و «بگذریم»... اثر بهناز علی‌پور*

گسکری». دانشگاه کردستان. استاد راهنما: دکتر تیمور مالمیر.

References

Smallwood, Philip. (1383) "The true creative mind, Collingwood's critical humanism". Translated by Bahar Rahadoost. *Aesthetics*, the first half of the year, number 10, pp. 402-383.

Amini, Mohammadreza. (1375) "Baroque style in European lyrical literature". *Cultural Universe*, Volume 12, Number 122, pp. 28-31.

Babak Moin, Morteza. (2016) *The missing dimensions of meaning*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Payandeh, Hossein. (1391) *Short story in Iran* (modern stories). Tehran: Nilofar.

Tavakoli Darestani, Hamed; Ebrahimi, Mukhtar. (2019) "Investigation of the relationship between language and power in the story of love in a footnote based on Michel Foucault's theory of power". *Journal of Fiction Literature*, No. 4, pp. 21-44.

Devachi, Azadeh. (2017) *Analyzing feminist literary criticism in Iranian women's literature*. Tehran: Mehri Publication.

Davies, Danny and others. (2008) *Jenson's History of Art*. Tehran: Farhangsarai Mirdashti.

Robbins, Ruth. (2010) *Literary feminisms*. Translated by Ahmad Mahboob. Tehran: Afraz.

Sabokbar, Saeed and others. (2017). "Analysis of coffeehouse art with emphasis on Collingwood's aesthetic theory of emotional expression". *National conference on the manifestations of Islamic Iranian art in the culture of sciences and documents* of Rasht. pp. 270-290.

Shayganifar, Nader. (2012) *Aesthetics of everyday life*, Dewey and pop art. Tehran: Hermes Publications.

Shoairi, Hamidreza. (2018) Semantics of literature, *theory and method of literary discourse analysis*. Tehran: Tarbiat Modares University Press.

Alvi Moghadam, Mahyar; Rajabi, Muslem. (2012) "Aesthetic reflection of baroque school in Hafez's poetry". *Literary and rhetorical researches*, (2012). No. 3, pp. 76-84.

Alipurgskari, Behnaz. (2012) *to stay*. Tehran: Zavash Publishing.

Korsmeier, Carolyn. (2015). *Feminist aesthetics*. Translated by Noushin Shahandeh. Tehran: Ghoghnous.

Gatt, Brace; McIver Lupus, Dominic. (1389) *Encyclopedia of Aesthetics*. Tehran: Institute of authoring, translating and publishing text artworks.

Gordon, Graham. (1383) *Philosophy of arts, an introduction to aesthetics*. Translation by Masoud Alia. Tehran: Ghoghnous.

Martin, Wallace. (1382) *Narrative theories*. Translation by Mohammad Shahba. Tehran: Hermes.

Naseri, Shahla. (2014) Dissertation "*Criticism and analysis of two collections of stories "Stay" and "Let's go"... by Behnaz Alipour Gaskeri*". The University of Kordestan. Supervisor: Dr. Teimour Malmir.