Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

A sociological criticism of the novel *Booklessness* by Mohammadreza Sharafi Khabooshan

Nahid Heidari Ramsheh[1] | Ali Akbar Ahmadi Darani [2]✉

1. PhD student of Persian language and literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: nheidari911@yahoo.com
2. Corresponding Author, Associate professor of Persian language and literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: aa.ahmadi@ltr.ui.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received:
17 November , 2022
Received in revised form:1 May 2023
Accepted: 1 May 2023
Published online: 1 March 2023

Keywords:
Booklessness, Historical novel, Mohammadreza Sharafi Khabooshan Novel sociology, Royal library.

ABSTRACT

Sociological criticism is a well-known practice in the domain of literary criticism. It focuses on the mutual relationship of literature and society so as to evaluate the reflection of social features in literary works. The focus is mainly placed on novel, which, among the literary genres, is the most consistent with real modern world. This study seeks to sociologically analyze the novel *Booklessness* by Mohammadreza Sharafi Khabooshan as a selected contemporary work of narrative literature. The aim is to assess the structural complexity of the novel in relation to the social matrix where it was written. To this end, references are made to the concept of object worship and the process of book degradation into a merely ornamental object. Moreover, certain subcultural features, such as booklessness, are discussed. As the case is, they first slip through social systems and then are practiced repeatedly enough to turn into a sort of habit. This habitus proceeds to be gradually ingrained and rest in dormancy. Years later, however, a certain social occasion awakens the dormant habitus and puts it back on the track. This issue is dealt with by the explanation of the sociology of literature and its theoretical fundaments. The historical events that underlie the novel *Booklessness* are also brought up to narrate the Qajar royal library robbery. The study sheds light on the depiction of the society in the novel by referring to the meaningful structures of the story as well as the character development under the influence of the circumstances in which the book was written.

Cite this article: Heidari Ramshesh, N., & Ahmadi Darani, A., (2023). A Sociology Criticism of the novel Booklessness by … , Sociology of Art and Literature (JSAL), 14 (2), 183-208. DOI: https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92749

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92749

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

نقد جامعه‌شناختی رمان *بی‌کتابی* نوشتهٔ محمدرضا شرفی خبوشان

ناهید حیدری رامشه [۱] | علی‌اکبر احمدی دارانی [۲] ✉

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی (گرایش غنایی)، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: nheidari911@yahoo.com

۲. نویسندهٔ مسئول، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: aa.ahmadi@ltr.ui.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۲/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۳/۲۳

کلیدواژه‌ها:
بی‌کتابی، جامعه‌شناسی رمان، رمان تاریخی، کتابخانهٔ سلطنتی، محمدرضا شرفی خبوشان

چکیده

نقد جامعه‌شناختی، از شیوه‌های شناخته‌شده در حوزهٔ نقد ادبی، با تأکید بر ارتباط دوسویهٔ ادبیات و جامعه، می‌کوشد نحوهٔ بازنمایی ساختارهای اجتماعی را در آثار ادبی ارزیابی کند. این شیوهٔ عمدهٔ مطالعات خود را بر روی نوع ادبی رمان که از میان انواع ادبی، بیشترین تناسب را با زیست‌جهان مدرن دارد، متمرکز کرده‌است. پژوهش حاضر بر آن بوده‌است تا از میان آثار برگزیدهٔ ادبیات داستانی معاصر، رمان *بی‌کتابی*، نوشتهٔ محمدرضا شرفی خبوشان را از دیدگاهی جامعه‌شناسانه بررسی و آن را در پیوند با جامعه‌ای که این اثر مولود آن است، ارزیابی کند. درهمین‌راستا، مقالهٔ پیش‌رو از طریق کاربست نظریه‌های جامعه‌شناسی ادبیات، به‌ویژه آراء گلدمن و با تمرکز بر فرآیند تقلیل جایگاه و ارزش کتاب به اُبژه‌ای صرفاً تزئینی در این اثر، گفتمان مردسالار و دیگر ساختارهای معنادار، کوشیده‌است نشان دهد چگونه برخی خُرده‌فرهنگ‌ها ابتدا در بطن نظام‌های اجتماعی نفوذ می‌کند و بعد با تکرار مداوم، تبدیل به عادت‌واره می‌شود؛ سپس این عادت‌واره به‌تدریج در سیر تاریخی خود، رسوب می‌کند تا اینکه سال‌ها بعد، در زمانه‌ای دیگر، در برخورد با شرایط اجتماعی جدید، با خروج از حالت رسوب‌شدگی، به حالت هشیاری و بیدارشدگی می‌رسد و دوباره به‌چرخه می‌افتد. برآیند نهایی نشان می‌دهد نویسنده میان پیرنگ، کلیت و ساختار منسجم متن، با فرامتن، از طریق به‌کارگیری ساختارهای معنادار پیوند برقرار می‌کند؛ به‌نحوی که از یک‌سو می‌توان ساختار حاکم بر جامعهٔ زمان قاجار را در ساخت هنری رُمان بازجُست و از سوی دیگر، همان ساختارها را می‌توان در هیئتی جدید در زمانهٔ مؤلف رؤیت کرد.

استناد: حیدری رامشه، ناهید، و احمدی دارانی، علی‌اکبر (۱۴۰۱). نقد جامعه‌شاختی رمان بی‌کتابی نوشتهٔ محمدرضا شرفی‌خبوشان. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲ (۴)، ۱۸۳-۲۰۸. DOI: https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92749

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

DOI: https://doi.org/10.22059/jsal.2023.92749

۱. مقدمه

رمان فارسی که در جامعهٔ پرتلاطم ایرانی در دوران مشروطه و تحت تاثیر ترجمهٔ آثار اروپایی شکل گرفت و هنوز به حیات خود ادامه می‌دهد، پیوسته در حال تکامل بوده‌است. هرچند نمی‌توان با قاطعیت، تاریخی دقیق را برای آغاز رمان‌نویسی مدرن فارسی تعیین کرد، اگر دههٔ ۱۲۸۰ش را تاریخ تقریبی شروع این امر در نظر بگیریم، از حدود یک‌صد و ده سالی که از تولد رمان فارسی می‌گذرد تا امروز، این نوع ادبی تحولات بسیاری را پشت سر گذاشته‌است. در سال‌های بعد از انقلاب، هم‌زمان با تغییرات عمده در ساختار نظام‌ها و ارزش‌های حاکم بر جامعهٔ ایرانی، نوع ادبی رمان نیز چه از نظر محتوایی و چه از نظر ساختاری و تکنیک‌های رمان‌نویسی، تحولاتی را در مسیر پیشرفت خود تجربه می‌کند که پیش از این بی‌سابقه بوده‌است. این مقاله کوشیده‌است از میان آثار برگزیدهٔ ادبیات داستانی معاصر در سال‌های اخیر، رمان ***بی‌کتابی*** را از دیدگاهی جامعه‌شناسانه بررسی و پیچیدگی‌های ساختاری آن را در پیوند با جامعه‌ای که خالق آن است، نقد، تحلیل و ارزیابی کند.

بی‌کتابی عنوان رمانی تاریخی است به قلم محمدرضا شرفیِ‌خبوشان، که در سال ۱۳۹۴ منتشر شد. این اثر در دهمین دورهٔ جایزهٔ ادبی جلال آل‌احمد، بابت داشتن «نگاه نقادانه به جامعهٔ امروز در گسترهٔ تاریخ، نثری شیوا و نیز تصویرسازی‌های بکر» برندهٔ بخش رمان و داستان بلند اعلام شد. شرفیِ‌خبوشان پیش‌تر نیز برای کتاب ***عاشقی به‌سبک ونگوگ***، نامزد دریافت همین جایزه شده بود. ***بی‌کتابی*** همچنین موفق شد جایزهٔ کتاب سال جمهوری اسلامی ایران را نیز به خود اختصاص دهد. پس از آن، ترجمهٔ آن به زبان‌های زندهٔ دنیا در دستور کار قرار گرفت. آنچه این اثر را از آثار دیگر متمایز می‌کند و آن را در کانون توجه قرار می‌دهد، پیش از هرچیز، تلاش برای آگاهی‌بخشی در زمینهٔ اهمیت به کتاب و کتاب‌خوانی، از طریق بازآفرینی واقعه‌ای تاریخی است که گرچه از لحاظ اهمیت، نقطهٔ عطفی در فرهنگ و تاریخ معاصر ایران تلقی می‌شود، عموم مردم از وقوع آن بی‌خبرند. این رمان فاجعهٔ تلخ کتابخانهٔ سلطنتی قاجار و سرقت تدریجی بیش از پنج هزار جلد کتاب نفیس و بی‌بدیل، از سوی کتابدارِ منصوب مظفرالدین‌شاه، یعنی میرزاعلی خان، ملقّب به لسان‌الدوله و فروش آن به مستشاران و سفیران فرنگی و اجنبی‌ها را در قالب داستانی پُرکِشش روایت می‌کند. نویسنده با خلق شخصیت‌های داستانی و به‌کارگیری عناصر اسطوره‌ای، بار دیگر از این جنایت هولناک، به‌شکلی تازه و در قالب روایتی نو پرده برمی‌دارد. بُن‌مایهٔ داستان از یک خیانت تاریخیِ رُخ‌داده در دوران قاجار نشئت می‌گیرد. *بی‌کتابی* چنانکه از نام آن برمی‌آید به مسئلهٔ تقلیل جایگاه «کتاب» به یک اُبژهٔ صرفاً تزئیناتی در جامعهٔ ایرانی می‌پردازد و این مسئله را با محوریت واقعهٔ تلخ دزدی از کتابخانهٔ سلطنتی در دوران مظفری، در قالب روایتی داستانی که گاه با اسطوره درمی‌آیزد، بازنمایی می‌کند. اهمیت تاریخی، اجتماعی و فرهنگیِ واقعه‌ای که بن‌مایهٔ این اثر را می‌سازد، ضرورت پرداختن به آن را از دیدگاه نقد اجتماعی روشن‌تر می‌کند. بن‌مایهٔ اصلی این رمان، واقعهٔ اسف‌بار خیانت کتابدار کتابخانهٔ سلطنتی دوران مظفری است که سال‌ها بعد و در بطن یکی از مهم‌ترین وقایع تاریخ معاصر ایران در دوران پرالتهاب مشروطه، یعنی به‌توپ‌بستن مجلس شورای ملی روایت می‌شود. این اثر رمانی عوامانه نیست و نثر آن به این دلیل که به نوشته‌های زمان قاجار نزدیک می‌شود، برای مخاطب عام نسبتاً سخت‌خوان است؛ بااین‌حال نویسنده کوشیده‌است حتی‌الامکان با طنزی ظریف حتی مخاطب عام را هم با خود به دوره‌هایی از تاریخ بکشاند؛ اما آنچه لزوم پرداختن به این رمان را از دیدگاهی جامعه‌شناسانه دوچندان می‌کند، چند ویژگی برجستهٔ آن است؛ نخست آنکه *بی‌کتابی* در ترسیم سیمایی از ساختار جامعهٔ ایرانیِ دورهٔ قاجار به‌گونه‌ای عمل می‌کند که می‌توان آن را به کل تاریخ این کشور تعمیم داد و از این جهت به‌صراحت می توان ادعا کرد این اثر نقدی است بر جامعهٔ امروز با توسل به واقعه‌ای تاریخی؛ بدین‌ترتیب نویسنده به‌شیوه‌ای رندانه، این واقعه را دست‌مایه‌ای در سطح رمان قرار می‌دهد تا به بهانهٔ آن، تندترین انتقادها به وضع کنونی جامعه را در لایه‌های زیرین متن خویش و در قالب داستان

بگنجاند؛ دیگر اینکه *بی‌کتابی* تلاشی است برای آگاهی‌بخشی در زمینهٔ اهمیت به کتاب و کتاب‌خوانی و نیز سنجش میزان ارزش‌گذاری و اعتنای ایرانیان به کتاب در طول تاریخ و شناخت برخی از علل این بی‌اعتنایی.

تبیین چگونگی بازنمایی واقعیت تاریخی در این اثر و شیوه‌ای که نویسنده در ارائهٔ تصویری از جامعهٔ ایرانی در دوران مشروطه در اثر خود به‌کارمی‌گیرد و نیز پیوند آن با زمانهٔ نگارش اثر، مسئله‌های اصلی این مقاله است. در اینجا برای بازنمایی «طرز بیان واقعیت» در رمان و نیز دستیابی به شیوه‌ای که نویسنده برای به‌تصویرکشیدن جامعه، در اثر خود به‌کار گرفته‌است، سعی شده با رویکرد اندیشمندان جامعه‌شناسی رُمان، به‌صورت تلفیقی، در دو حوزهٔ فرم و محتوا، به‌ویژه روش گلدمن (ساختگرایی تکوینی)، به اثر نگریسته شود. ازآنجاکه این اثر برخلاف ادعای نویسنده‌اش، رمانی تاریخی محسوب می‌شود، ناگزیر بخشی از مقاله به شرح مستندات و روایات تاریخی اختصاص داده شده و بخش دیگر آن به مباحث جامعه‌شناختی پرداخته‌است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

گزارش‌های متعددی از نشست‌ها و مصاحبه‌ها در معرفی و نقد بی‌کتابی، موجود است؛ اما طبق جست‌وجوهای انجام‌شده و طبق گواهی مرکز اطلاعات و آمار علمی ایران و سایر پایگاه‌های اینترنتی معتبر، تا کنون پژوهشی بر روی رمان بی‌کتابی، اثر محمدرضا شرفی‌خبوشان صورت نگرفته‌است.

۳. روش‌شناسی پژوهش

۳–۱. نقد جامعه‌شناختی

جامعه‌شناسی ادبیات[1] از شاخه‌های جامعه‌شناسی عمومی است که طلیعهٔ آن به‌مثابهٔ دانشی میان‌رشته‌ای در آغاز قرن نوزدهم، از سوی اندیشمندان غربی و افرادی چون مادام دواستال، ایپولیت تن و روبر اسکارپیت در حوزهٔ مطالعات ادبی مطرح گردید و در قرن بیستم با مطالعات عمیق‌تر متفکرانی چون جورج لوکاچ[2] (۱۸۸۵–۱۹۷۱) که بیشتر با نقد مارکسیستی شناخته می‌شود و بعدها شاگرد او، لوسین گلدمن[3] (۱۹۱۳–۱۹۷۱) و نظریهٔ ساختگرایی تکوینی‌اش[4] و نیز میخاییل باختین[5] (۱۸۹۵–۱۹۷۵) به‌شکلی نظام‌مند گسترش یافت و در عرصهٔ نقد ادبی با اقبال مواجه شد. روش ساختگرای تکوینی در نقد جامعه‌شناختی به‌عنوان یکی از روش‌های شناخته‌شدهٔ نقد آثار ادبی، با تأکید بر اینکه آثار ادبی محصول آگاهیِ گروهی و خرد جمعی جوامع است، می‌کوشد از طریق تحلیل اطلاعات جامعه‌شناختی و نیز توجه به نظام‌های فرهنگی و ساختارهای اجتماعیِ زمانهٔ تألیف اثر، رابطهٔ دوسویهٔ ادبیات و جامعه را واکاوی کند. به‌طور کلی نقد جامعه‌شناختی ادبیات از شیوه‌های شناخته‌شده در مطالعات مربوط به حوزهٔ نقد ادبی معاصر است که در پی کشف رابطهٔ دوسویهٔ ادبیات و جامعه تلاش می‌کند تصویر تحولات اجتماعی را به‌اشکال مختلف در ساخت هنری رُمان بازجوید. ازاین‌رو تحقیقات مربوط به این نوع نقد، همواره بر ارتباط میان متن و ساختار رمان با ارزش‌ها و ساختارهای حاکم بر جامعه‌ای که اثر ادبی در آن شکل گرفته‌است،

---

[1]. Soziologie der Literatur
[2]. Georg Luka'cs
[3]. Lucien Goldman
[4]. structuralism ge'ne'tique
[5]. Mikhail Bakhtin

تأکید دارد. این شیوهٔ نقد اگرچه در ابتدا متأثر از مکتب مارکسیستی، در بازنمایی واقعیت اجتماعی، عملکردی آینه‌گون برای ادبیات قائل می‌شد و رمان را صرفاً آینهٔ شفافِ تحولات اجتماعی می‌دانست، در سال‌های بعدی، با مطالعات عمیق‌تر افرادی چون ایان وات، احتیاط بیشتری در برخورد با متن ادبی لحاظ کرد و به این نتیجه رسید که نوع ادبیِ رمان، مخصوصاً در شکل مدرن خود، از این لحاظ که پیوسته در حال تکامل فنی است، دارای ساختارهای بسیار پیچیده‌ای است که امروز به‌صراحت می‌توان اصطلاحِ «منعکس‌کردن» را برای توصیف و تحلیل دقیقِ رابطهٔ میان جامعه و رمان ناکافی و نارسا دانست. این شیوه از مطالعات اجتماعی در چند دههٔ اخیر به حوزهٔ مطالعات ادبی فارسی نیز راه یافت و به‌تدریج در حوزهٔ مطالعات بین‌رشته‌ای نقد ادبی و جامعه‌شناسی، به‌ویژه در تحلیل نوع ادبی رمان فارسی مورد توجه واقع شد.

جامعه‌شناسی رُمان که زیرشاخهٔ جامعه‌شناسی ادبی محسوب می‌شود، از روش‌های علوم ادبیات، یعنی روشی انتقادی است و با تکیه بر این عقیده که میان پدیده‌های اجتماعی و جهان رمان رابطه‌ای وجود دارد، می‌کوشد پیوستگی ساخت‌های درونی رمان را با ساخت‌های بیرونی جامعه، از طریق به‌کارگیری دیدگاه‌های مختلفِ نظریه‌پردازان این حوزه، از لوکاچ تا گلدمن، بازنماید. این رویکرد با تمرکز بر پدیده‌های اجتماعی‌ای مانند ساختارهای ذهنی و شکل‌های آگاهی، در پی گسترش درک متن است (لنار، ۱۳۹۶: ۷۳)؛ از این‌رو با روش‌های تجربی آمارگیری و پرسش‌نامه‌های آماری و داده‌ها و نتایج حاصل از آن، مطلقاً ارتباطی ندارد.

۳-۲. ارتباط دوسویهٔ ادبیات و جامعه

از دیدگاه جامعه‌شناسانه، ادبیات و عوامل اجتماعی رابطه‌ای کاملاً دوسویه دارند؛ آلن سوئینگ‌وود در جستار خود، تحت عنوان *به‌سوی جامعه‌شناسی ادبیات*، می‌کوشد نشان دهد هیچ دانشجوی جامعه‌شناسی نمی‌تواند از «شواهد ادبی» و از «آگاهی ادبی» بی‌نیاز باشد (لارنسون و سوئینگ‌وود؛ مقدمهٔ مترجم، ۱۳۹۹: هشت). کانون اصلی در تولید هر اثر ادبی حیات اجتماعی است. از این منظر «ادبیات جز در زمینه‌ای اجتماعی و به‌عنوان بخشی از فرهنگ و در محیطی خاص، نمی‌تواند وجود داشته باشد» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۱۳). برهمین‌اساس در پیِ تغییر نظام‌های اجتماعی یک جامعه و یا به‌موازات آن، ادبیات آن جامعه نیز دست‌خوش تحول می‌شود؛ بنابراین می‌توان از طریق تعمق در آثار ادبی یک دوره، به تحولات اجتماعی آن دوره نیز پی برد. این بدان معنا نیست که ادبیات را گزارشگر صِرف وقایع اجتماعی بدانیم. آنچه ادبیات را از گزارش‌های اجتماعی متمایز می‌کند، توجه به فرم ادبی است.

در بحث اثرپذیری و اثرگذاری ادبیات، قدرت ادبیات به‌اندازه‌ای متصور است که از یک سو از عوامل اجتماعی تأثیر می‌گیرد و از سوی دیگر، خودْ گاهی مولد و موجدِ حرکت‌ها و تغییرات و اثرات اجتماعی است. درحقیقت «ادبیات هم محصول فرهنگ است و هم شکل‌دهندهٔ آن» (گوردن، ۱۳۸۰: ۳۸). یعنی پیوندیِ دیالکتیکی میان این دو برقرار است. ازین‌رو لوکاچ در ***تاریخ و آگاهی طبقاتی*** پیوند میان ساختارهای ذهنی و آگاهی جمعی را با آثار ادبی، یک پیوند کاملاً دوسویه و جدایی‌ناپذیر می‌داند که هیچ تقدم وجودشناختی-تکوینی بر یکدیگر ندارند و هیچ‌کدام علت دیگری نیست؛ بلکه سرشتی کاملاً متقابل دارد. وی ساختارهای ذهنی را واقعیت‌هایی تجربی می‌داند؛ یعنی این ساختارها در جریان فرآیند اجتماعی به‌دست طبقات اجتماعی ساخته و پروده شده‌است و این‌گونه نیست که آثار ادبی بازتاب‌دهندهٔ آگاهی جمعی باشد؛ بلکه حتی گاه برعکس، آثار ادبی سازندهٔ ساختارهای ذهنی و درواقع بخش جدایی‌ناپذیر آن است (لنار، ۱۳۹۶: ۷۶). از طرفی در نظر گلدمن نیز درواقع رمان ساختارهای خود را از آگاهی ممکن طبقهٔ اجتماعی نویسنده‌اش دریافت می‌کند. به‌طور کلی می‌توان به‌جرئت گفت تقریباً همهٔ نظریه‌پردازان ادبی معاصر، در بحث تعامل پیچیدهٔ رمان و جامعه اظهارنظر کرده‌اند و همگی دربارهٔ طرز بیان واقعیت در رمان، نقش نویسنده و تئوری دریافت نظر داده‌اند (راکوویتسکا عسگری و عسگری‌حسنکلو، ۱۳۹۶: ۲۱)؛ اما دربارهٔ نوع رابطهٔ جهان داستان و واقعیت اجتماعی، میان محققان جامعه‌شناسی ادبیات

نظریه‌های مختلفی وجود دارد. دنیس والدر بر این باور است که دیدگاه‌های متفاوتی که منتقدان دربارهٔ رمان اتخاذ می‌کنند، به‌میزان‌زیادی، به تصور آنها از ژانر رمان بستگی دارد؛ مثلاً اگر منتقدی رمان را اساساً رئالیستی بداند، ناچار است بر همان خط و شیوه‌ای تأکید کند که از دنیل دفو و ساموئل ریچاردسون در قرن هجدهم شروع می‌شود و تا جین آستین و الیوت تا قرن نوزدهم ادامه می‌یابد؛ اما اگر آنها برداشت گسترده‌تری از رمان را به‌عنوان یک ژانر باز در نظر بگیرند، گستردگی دیدگاهشان امکان پیروی از امثال برونته‌ها را برای آنها فراهم می‌کند (Walder et. al., 2005: 101-102).

۳-۳. ساختگرایی تکوینی

ساختگرایی تکوینی روشی است که گلدمن در پژوهش‌های خود در پیش گرفت و مکتب خود و لوکاچ را با این عنوان شناساند. وی در این مکتب، آفرینندهٔ آثار ادبی را نه شخصِ نویسنده، که طبقات و گروه‌های اجتماعی می‌داند و جهان‌بینی حاکم بر اثر ادبی را درحقیقت حاصل آگاهی جمعی تلقی می‌کند. وی بیش از هر چیز گروه‌ها و طبقات اجتماعی را آفرینندگان اصلی آثار ادبی می‌داند و هرگونه کوشش برای درک آفرینش فرهنگی را مجزا از مجموعهٔ زندگی در جامعه‌ای که بستر این آفرینش است، بیهوده می‌داند. این شیوه در حقیقت در تلاش است نشان دهد «سلسله‌مراتب عوامل دخیل در شکل‌گیری پدیدهٔ اجتماعی- ادبی چگونه ساخته می‌شود» (لنار، ۱۳۹۶: ۸۲).

فرضیهٔ بنیادین ساختگرایی لوسین گلدمن این است که خصلت جمعی آفرینش ادبی حاصل هم‌خوانی و یا ارتباط ساختارهای جهان آثار با ساختارهای ذهنی برخی از گروه‌های اجتماعی است (اسکارپیت، ۱۳۹۲: ۱۹). در این روش برای بررسی یک اثر برجسته، نخست باید اثر را در ساختار آن فهمید [وی این مرحله را فرآیند «درک» یا «دریافت» می‌نامد] و در مرحلهٔ بعد [یعنی فرآیند «توضیح» یا «تشریح»]، باید ساختار اثر را در ساختار اقتصادی-اجتماعیِ آن جای داد (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۷). مطابق دیدگاه گلدمن گروه‌ها و طبقات اجتماعیِ تأثیرگذار نقشی تعیین‌کننده در آفرینش‌های فرهنگی ایفا می‌کنند. به این معنا که میان فاعل‌های فرافردی یا همان گروه‌های اجتماعی بی‌شمار در یک جامعه، مثل خانواده، جمع‌های دوستانه، گروه‌های شغلی و...، گروه‌هایی هستند که عملکردشان تأثیر چشمگیری در دگرگونی‌ها وتحولات تاریخی دارد. گروه‌های اجتماعی‌ای که دامنهٔ کردار و آگاهی آنان نه بخشی خاص از جامعه، که کلیت اجتماعی، یعنی مجموعه‌مناسبات میان انسان‌ها را در بر می‌گیرد و هدفشان حفظ یا دگرگونی این مناسبات است. این گروه‌ها طبقات اجتماعی هستند (لوی میشل و سامی نعیر، ۱۳۸۰: ۴۱-۴۲). گلدمن در بحث انتخاب روش، جامعه‌شناسی محتواها را که به‌نوعی بازتاب آگاهی جمعی در یک اثر هنری است، برای تحلیل آثار متوسط مؤثر می‌داند و برعکسْ جامعه‌شناسی ادبیِ ساختاری-تکوینی را در بررسی شاهکارهای ادبیات جهانی کارآمدتر قلمداد می‌کند (۱۳۷۱: ۳۲۲).

گفتنی است توجه به نقش فاعل جمعی و خصلت آگاهیِ جمعی در آفرینش آثار ادبی در میان پیروان گلدمن گاه شکل افراطی به خود می‌گیرد؛ تا جایی که گاه نقش فاعل فردی و تخیل هنری آفرینشگر اثر ادبی به‌کلی نادیده گرفته می‌شود و این از جمله ضعف‌هایی است که گاه منتقدان را بر خُرده‌گیری از مکتب او واداشته‌است. مسئلهٔ دیگر در بحث ضعف‌های نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی در قیاس با مطالعات فرهنگی این است که این نظریه در بیان روابط ادبیات و جامعه چندان باز و منعطف نیست. در باب مسئلهٔ بحث‌انگیز کاربست نظریه‌های غربی در تحلیل متون ادبی فارسی نیز، آنچه نباید از آن غافل شد، تفاوت‌های ماهوی زمینه‌های شکل‌گیری آثار ادبی غرب با بستر شرایط اجتماعی، فرهنگی و تاریخی‌ای است که متون فارسی در آن شکل گرفته‌است. کاربست نظریه‌های غربی در تحلیل آثار ادبی فارسی، گاه با بی‌توجهی نسبت‌به تفاوت‌های اساسی جوامع غربی با جامعهٔ ایرانی همراه بوده‌است و همین امر، به‌ویژه در سال‌های اخیر، انتقادهایی را متوجه آسیب‌ها و کاستی‌های پژوهش‌های حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات کرده‌است.

به پژوهشگران این حوزه همیشه گوشزد می‌شود که در تحلیل جامعه‌شناختی هنر، می‌بایست بسیار محتاطانه و ژرف‌اندیش و گزینشی عمل کرد (لوونتال، ۱۳۸۶: ۱۲۲).

۴. بحث

۴–۱. بی‌کتابی

شخصیت اصلی رمان با نام میرزایعقوبِ خاصّه‌فروش، چنان‌که از لقبش برمی‌آید، یک آنتیکه‌خَر و عتیقه‌فروش است که شیفتگی زایدالوصفی به کتاب و کتابت، نُسخ قدیمی و متعلقات آن دارد. وی علت عشق و علاقهٔ دیوانه‌وار خود به نسخه‌های قدیمی و کتاب‌های ارزشمند و نایاب را از یک‌سو به‌واسطهٔ تنهایی و طرد ناخواسته‌ای می‌داند که او را از هم‌سالانش می‌رانده و به‌سوی انس‌والفت با کتاب سوق می‌داده‌است و از سوی دیگر، این شیفتگی را وامْدارِ حضور در کنار ناپدری‌اش، طی سال‌های کودکی و کارکردن همراه او و پرسه‌زنی در فضایی مرتبط با نسخه و کتاب و کتابت است. «این تنهایی و طرد ناخواسته بود که مرا به الفت با کتاب واداشت و البته پدراندرم» (شرفی خبوشان، ۱۳۹۷، ۱۱).

ناپدریِ فقید وی که در داستان از او تحت عنوان «پدرآندر» یاد می‌شود، یک دلال معتبر کتاب بوده‌است که در کنار اشتغال به فعالیت‌هایی چون خوش‌نویسی، مُهرزنی، نگین‌تراشی، حکّاکی، صحّافی و عتیقه‌فروشی، به‌واسطهٔ شناخت عمیقش از نسخه‌های خطی و نگارگری، قدیمی‌ترین و نفیس‌ترین کتب و نسخ را از هر طریق که برایش ممکن بوده، از سطح شهر گردآوری می‌کرده و به عاشقان و شیفتگان این‌گونه آثار که بیشتر جماعت فرنگی و یا فرنگی‌مآب بوده‌اند، می‌فروخته و اکنون سال‌ها پس از مرگش، در ذهن و خیال راوی داستان، همچنان حاضر و زنده است و گاه‌وبیگاه، هر بار به‌مناسبتی در جای‌جای داستان، کتاب‌به‌دست نمایان می‌شود؛ درحالی‌که بخش‌هایی از کتاب‌های کهن را که با موقعیت‌های داستان هم‌خوانی دارد، با صدای بلند می‌خواند.

باوجوداینکه شماری از منتقدان، ***بی‌کتابی*** را شایستهٔ دریافت معتبرترین و گران‌ترین جایزهٔ ادبیِ فعلی در ایران ندانسته‌اند، از نقاط قوت کتاب که در انتخاب آن برای دریافت جایزهٔ ادبی جلال بی‌تأثیر نبوده، افزون بر اهمیت موضوع، بهره‌مندی از نثری قوی و به‌کارگیری سبک نوشتاریِ خاصی است که به سبک نویسندگان دورهٔ قاجار نزدیک است. نویسنده با به‌کارگیری این سبک نوشتاری و حتی خلاقیت در واژه‌پردازی، تمام توان خود را برای آفرینش فضایی هم‌سو و هماهنگ با داستانِ در حال وقوع، به‌کار گرفته‌است. دقت در گزینش واژگان، به‌کارگیری اصطلاحات عامیانه، عناوین و القاب و حتی نام تک‌تک اشیا و ابزارهایی که در داستان ذکر می‌شود، به‌خوبی نمایانگر مطالعهٔ عمیق شرفی خبوشان در حوزهٔ تاریخ اجتماعی قاجار و تسلط وی بر فضای داستانی‌ای است که می‌آفریند.

نویسنده در شروع داستان، با کشاندن شب‌هنگامِ میرزایعقوب و آدمَش به داخل خانهٔ زنی، به‌قصد سرقت یک کتاب، یعنی ***مُرقّعِ گلشن***، آن دو را با جسد بی‌جان زکیّه، زنی که هویت او بعدها برای خواننده آشکار می‌شود، مواجه می‌کند. این رویارویی غیرمنتظره و اضطراب و ترس ناشی از اتهام به قتل، او و آدمش را که ابداً انتظار دیدن چنین صحنه‌ای را نداشتند، به کندن قبر در حیاط خانهٔ مقتول و مفقودکردن جسد متورّم و بوگرفته و سپس ترک صحنهٔ جرم وامی‌دارد؛ اما فضای طهران در بحبوبهٔ به‌توپ‌بستن مجلس شورای ملی و نیز حضور گستردهٔ قزاق‌های روس در ایران، به‌شدت، ملتهب و ناامن است؛ از این رو آن دو ناگزیرند برای ورودوخروج خود، از راه پشت‌بام اقدام کنند. نویسنده از همین موقعیت برای فضاسازی و ترسیم صحنه‌هایی پُرتنش از تاریخ معاصر ایران استفاده می‌کند و شاید دقیق‌تر این است که بگوییم به‌عمد این موقعیت را می‌آفریند تا خواننده را گام‌به‌گام همراه با میرزایعقوب و آدمِ

درحالِ‌فرارش برفراز پشت‌بام‌های طهرانِ دورهٔ مشروطه، از قلب شهر عبور دهد و با ترسیم فضای آشفتهٔ شهر، خواننده را در درک نابسامانی‌های ناشی از تحولات سیاسی و اجتماعیِ درحال‌وقوع سهیم کند تا از این رهگذر میزان واقعیت‌نمایی تصویرها را افزایش دهد؛ بدین‌ترتیب نویسنده در فرم و ساختار رمان، با شگرد برگشت‌به‌عقب، توالی زمانی روایت را بر هم می‌زند و از زبان میرزایعقوب، با زاویه‌دید اول‌شخص، روایت را که یادکرد خاطرات گذشته است، پیش می‌برد. انتخاب راوی اول‌شخص اگرچه محدودیت‌های بسیاری را برای نویسنده به بار می‌آورد، «دست‌کم به‌ظاهر، نشان از تجربهٔ زندگی و صحت و اصالتی دارد که موجب اقناع خواننده و تسکین بدگمانی او می‌شود» (ساروت، ۱۳۶۴: ۱۷).

شرفیِ خبوشان در ***بی‌کتابی*** از شخصیت‌های واقعیِ تاریخی، نظیر «میرزا یعقوب کلیمی»، دلال حرفه‌ای کتاب (شریف‌کاظمی، ۱۳۹۹: ۲۳)، لسان‌الدوله یا آرشاک‌خان ارمنی که مابین سال‌های ۱۲۹۵–۱۳۰۰ش، اشیای عتیقه را از ایران به پاریس می‌بُرد (صفایی، ۱۳۷۱: ۲۷)، شخصیت‌های داستانی می‌سازد. وی در خلال این داستان‌سازی‌ها، بارها از وقایع تاریخی مدد می‌جوید و به آن استناد می‌کند. گاه تنها به اشاره‌های تاریخی بسنده می‌کند و جست‌وجوی دقیق وقایع تاریخی را بر عهدهٔ خواننده می‌نهد. از لسان‌الدوله تحت عنوان علی‌چپو یاد می‌کند؛ بی‌آنکه توضیح دهد میرزاعلی‌خان، ملقب به لسان‌الدوله، به‌سبب ابتلا به آبله در دوران کودکی، صورتش از یک‌طرف مُجدّر شده بود و یک چشمش چپ بود و از این‌رو میان عوام به علی‌چپور شهره بود. «یک عده‌ای به جناب ایشان می‌گویند علی‌چپول، عده‌ای هم علی‌چپو، البته در پَسَله، نه در حضور» (شرفی خبوشان، ۱۳۹۷: ۵۷). در باب بدصورتی او، عین‌السلطنه نیز در خاطرات خود می‌نویسد «از بس بدصورت هم بود، هروقت شاه می‌آمد، [شاه به او] می‌گفت برو صد تومان بگیر و تا یک هفته نزد من نیا» (سالور و افشار؛ ۱۳۷۷: ۲۸۱۱). نویسنده از هیچ فرصتی برای اشاره‌های تاریخی چشم‌پوشی نمی‌کند و هر جا کوچک‌ترین مجالی بیابد، گریزی می‌زند به وقایع تاریخی؛ از کتاب‌سوزی‌های مکرّر در طول تاریخ ایران گرفته تا سفرهای مظفرالدین‌شاه به شهر کنترکسویل فرانسه به‌توصیهٔ پزشکان و استفاده از چشمه‌های آب‌گرم طبیعیِ آن، به‌قصد علاج دردهای جسمانی‌اش: «رو به موت بود و الحمدلله رمقش را نداشت سفر چهارمش را هم برود فرنگ و آن آب‌معدنی‌های کنترکسویل و کارلسباد هم برای سلامت ذات ملوکانه مفید واقع نشده بود» (همان: ۸).

به‌کارگیری شخصیت‌های واقعی در داستان امر تازه‌ای نیست. پیش‌تر شماری از منتقدان، از جمله میرعابدینی، به‌کارگیری شخصیت‌های واقعی را در داستان، در مواردی که نویسنده نتواند میان دنیای شخصیت‌ها با دنیای داستان پیوند محکمی برقرار کند، نقطه‌ضعفی برای نویسنده دانسته‌اند و معتقدند که نویسنده اغلب با این کار رمان را به مقاله‌ای نظری بدل می‌کند (میرعابدینی، ج۲: ۱۳۷۷: ۱۳۸۲)؛ در مقابل، عده‌ای نیز با این نظر کاملاً مخالفند و معتقدند شخصیت‌ها اگرچه گاه تاریخی‌اند، اما در داستان جنبهٔ تخیلی پیدا می‌کنند و مشکل اینجاست که «میرعابدینی از درک جنبهٔ تخیلی این شخصیت‌ها ناتوان است. آن‌ها در اذهان دیگران همان شخصیت‌های تاریخی نیستند؛ بلکه ویژگی‌های دیگری می‌پذیرند» (راکوویتسکا و عسگری‌حسنکلو، ۱۳۹۶: ۱۴۶). به‌هرروی برقراری پیوندی استوار میان دنیای شخصیت‌های واقعی در جامعهٔ حقیقی و فضای انتزاعی داستان، مسئله‌ای است که شرفی‌خبوشان به‌خوبی از عهدهٔ آن برآمده‌است. او در ***بی‌کتابی*** ثابت می‌کند توانایی این را دارد که از یک سو خواننده را درگیر دنیای واقعی–تخیلی‌ای کند که واقعیتی تاریخی و البته دردناک را در پس روایتی داستانی به تصویر کشد و از سوی دیگر تخیل خود را به‌اندازه‌ای با این واقعیت تاریخی درآمیزد که آن را دنیایی بدیع و جدید جلوه دهد. این مسئله را در بررسی نسبت امرِ واقع با جهان داستان بهتر می‌توان دریافت. «نسبت امرِ واقع با داستان ابداً به آن سادگی‌ها که شاید فکر کنیم، نیست و چون این نسبت در درک داستان حائز اهمیت است، باید با دقتی درخور به بررسی آن پرداخت» (اسکولز، ۱۳۹۸: ۲).

نخستین مسئله‌ای که پژوهشگر جامعه‌شناسی رمان می‌بایست بدان بپردازد، موضوع رابطهٔ میان خود فرم رمان است با ساختار محیط اجتماعی‌ای که این فرم در بطن آن تکامل یافته‌است؛ یعنی رابطهٔ رمان به‌مثابهٔ نوع ادبی و جامعهٔ فردگرای مدرن (گلدمن، ۱۳۷۱: ۲۸). برای پرداختن به این مهم و دست‌یافتن به این رابطه در رمان ***بی‌کتابی*** و با توجه به اینکه این اثر یک رمان تاریخی است، ناگزیر لازم است ابتدا آن را در بستر تاریخی‌اش، و بافت جامعهٔ ایرانی دورهٔ قاجار و سال‌های پرالتهاب مشروطه «دریافت» و در مرحلهٔ بعدی برای «تشریح» این اثر، باید آن را به ساختارهای فراگیر و برون‌متنی پیوند داد؛ یعنی اندیشهٔ اصلی و صورت و محتوای متن را درپیوند با ساختارهای عام‌تر و جامعهٔ متن و فرامتن در نظر گرفت. با توجه به تاریخ تألیف اثر، یعنی دههٔ نودِ هجری شمسی، می‌بایست آن را در بطن و عمق زمانه‌ای که در آن شکل گرفته‌است، سنجید. «از دیدگاه گلدمن هیچ‌یک از پدیده‌های انسانی، اعم‌از اقتصادی، اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی، جمعی یا فردی، مادی یا «معنوی» دریافت‌پذیر و تشریح‌شدنی نیستند، مگر در بستر فرآیند تاریخی گسترده‌تری که آنها را در بر می‌گیرد؛ فرآیندی که به گذشته یا حال محدود نمی‌شود و رو به آینده دارد» (لووی و نعیر، ۱۳۸۰: ۴۰). در اینجا نیز مروری بر اصل واقعهٔ تاریخی سرقت از کتابخانهٔ سلطنتی و نگاهی مختصر به زوایای آن، از طریق مراجعه به منابع تاریخی، ضمن اینکه اهمیت کار شرفی خبوشان را بهتر نمایان می‌کند، چرایی انتخاب نقد جامعه‌شناختی برای تحلیل این اثر را تا حد زیادی روشن می‌کند.

۴-۲. مستندات تاریخی

کتابخانهٔ سلطنتی

در برخی از پژوهش‌های اخیر در باب کتابخانهٔ سلطنتی، پیشینهٔ تأسیس آن به قرن سیزدهم نسبت داده شده‌است: این کتابخانه را که ابتدا به کتابخانهٔ شاهنشاهی شهرت یافت و بعد در دورهٔ ناصری به کتابخانهٔ سلطنتی تغییر نام داد (قاضیها، ۱۳۸۳: ۱۸۱)، فتحعلی‌شاه قاجار در اوایل قرن سیزدهم هجری در کاخ گلستان تأسیس کرد (آتابای، ۱۳۵۵: ۵۴۲). برخی منابع دیگر نیز با ذکر تاریخ دقیق، بر این باورند که درحقیقت حجم انبوه کتاب‌های خطی و قطعات و آثار خوشنویسی استادان خط در دربار سلطنتی، موجبات تأسیس کتابخانه‌ای بزرگ را در سال ۱۲۷۰ق برای حفظ و صیانت از این آثار فراهم آورد (بامداد، ج ۲: ۱۳۷۱: ۳۸۵).

دربارهٔ عهده‌داران ریاست این کتابخانه نیز مطابق فهرستی که آتابای از اسامی افرادِ عهده‌دار ریاست این کتابخانه ارائه می‌کند، از زمان تأسیسِ کتابخانهٔ سلطنتی، یعنی اوایل قرن سیزدهم، لسان‌الدوله پنجمین فردی است که به مقام ریاست آن منصوب شده (ر.ک: آتابای، ۱۳۵۵: ۵۴۶) و پیش از او کتابخانهٔ سلطنتی، مستقیماً تحت ریاست و نظارت دقیق و وارسی شخص ناصرالدین‌شاه بوده‌است؛ اما شواهد و قراین تاریخی حاکی از آن است که فهرست آتابای از دقت لازم برخوردار نیست و تعداد افراد زیادی در این فاصلهٔ زمانی به ریاست کتابخانه منصوب شده‌اند که گمان می‌رود آتابای از دقایق و جزئیات نام ایشان آگاهی کامل نداشته‌است.

دو نکتهٔ حائز اهمیت دیگر دربارهٔ کتابخانهٔ سلطنتی که در پژوهش‌های تاریخی اخیر، گاه مغفول مانده و یا به‌درستی تشریح نشده، نخست در باب پیشینهٔ ایدهٔ تأسیس آن است؛ که به زمانی بسیار پیش‌تر از عهد فتحعلی‌شاه قاجار، یعنی به دوران حاکمیت سلسلهٔ زندیه در شیراز و تصمیم‌گیری در باب بقایای کتب سلاطین گذشتهٔ ایران برمی‌گردد؛ براین‌اساس این کتابخانه دراصل در شیراز تأسیس می‌شود و بعدها در دورهٔ فترت لطفعلی‌خان زند و روی کار آمدن آغامحمدخان قاجار، کتابخانه به‌واسطهٔ امام جمعهٔ شیراز، یعنی سیدمحمدِ مدنی که خود عهده‌دار آن بود، به تهران منتقل می‌شود. نکتهٔ دیگر نیز در باب صحت انتساب رفتارهای سختگیرانه به شخص ناصرالدین‌شاه قاجار است در امر صیانت از کتابخانه. آنچه در تحقیقات اخیر درخصوص تعصب ناصرالدین‌شاه بر مالکیت و صیانت از کتابخانه مطرح می‌شود، حداقل با این میزان قاطعیت، نمی‌تواند صحت داشته باشد. در باب علاقهٔ زایدالوصف وی به آثار

نفیس هنری، خطاطی، نقاشی و کتابت، در پژوهش‌های تاریخی چنین آمده‌است که در دوران ولیعهدی خویش، شاهد واگذاری ریاست کتابخانه از جانب پدرش، یعنی محمدشاه، به حاجی‌میرزا آقاسی بود. حاجی‌میرزا آقاسی هم‌زمان با افزودن منبع به کتابخانه، از بخشیدن و هدیه‌دادن کتاب‌های نفیس به اشخاص، ابایی نداشت و همین امر، ناصرالدین‌میرزای کتاب‌دوست را که از دیدن این بخشش‌ها در رنج بود، بر آن داشت که از پدرش، محمدشاه، عهده‌داریِ مسئولیت کتابخانه را استدعا کند. از آن زمان تا پایان دوران ناصری یعنی سال ۱۳۱۳ق. شخص ناصرالدین‌شاه عهده‌دار ریاست کتابخانه بود و در تمام این مدت بر غنی‌ترکردن هرچه‌بیشتر کتابخانهٔ سلطنتی بسیار همت گماشت. وی حتی در سفر خود به اروپا، آثار هنری ایرانی و کتاب‌ها و نسخه‌های دست‌نویس فارسی را اگر می‌یافت، حتی به بهایی گزاف، خریداری می‌کرد و به منابع کتابخانه می‌افزود و در محافظت از آن سخت می‌کوشید؛ تا اینجای امر مناقشه‌ای نیست؛ اما آنچه به‌گونه‌ای اغراق‌آمیز در برخی منابع، در باب شیفتگی ناصرالدین‌شاه به کتابخانه آمده‌است که: حس صیانت از این گنجینهٔ نفیس هنری تا آنجا در وجود او قوت داشت که کلید کتابخانه را به گردن خویش آویخته بود و حتی در خواب هم آن را از خود جدا نمی‌کرد، نمی‌تواند سندیت و اعتبار تاریخی داشته باشد؛ ازاین‌رو که در زمان پادشاهی وی، آن‌گونه که ایرج افشار اظهار می‌کند، افراد زیادی در سِمت مُستوفی، در دربار حضور داشتند؛ ازجمله میرزاطاهرِ بصیرالمُلکِ کاشیِ مستوفی که در خاطرات خود اشاره می‌کند که گاهی شاه این مستوفیان را در جست‌وجوی کتابی به داخل کتابخانه می‌فرستاد و کار یافتن کتاب‌ها را به ایشان واگذار کرده بود (دریاگشت و افشار؛ ۱۳۷۴: ۴۷۵-۴۷۶)؛ همچنین با وجود اینکه «ناصرالدین‌شاه چهارچشمی مراقب و مواظب گنجینهٔ کتابخانهٔ سلطنتی بود و هر کتابی به هر عنوان که از مجموعه خارج می‌شد، می‌بایست ثبت دفتر استیفا شود و رسید اخذ گردد» (کیان‌فر؛ ۱۳۸۳: ۲۷۷)، در دورهٔ ناصری، کتاب هم امانت می‌دادند و با اینکه این‌گونه نبوده که ناصرالدین‌شاه آن‌چنان روی کتابخانه تعصب داشته باشد که هیچ کتابی به هیچ احدی سپرده نشود و به‌تمامی درِ کتابخانه سه‌قُفله باشد؛ بنابراین مسئلهٔ حساسیت شخص ناصرالدین‌شاه نسبت‌به کلید کتابخانه، بیشتر به داستان‌هایی برساختهٔ ذهن و زاییدهٔ تخیل افراد می‌ماند.[۱] گویی شرفی خبوشان نیز با تکیه بر همین روایت‌هاست که در ***بی‌کتابی*** می‌گوید «کلید را ناصرالدین‌شاه در طول طویل سلطنت از خودش دور نکرده بود و دنبال خودش حتی فرنگ هم برده بود [...] اینکه کلیدش را با خودت حمل کنی و اجازهٔ رؤیت کتاب‌ها را به احدی ندهی یعنی چه؟» (۱۳۹۷: ۸۰ و۸۱). گرچه خود او هم در ادامه، به حضور وقت‌وبی‌وقت مستوفیان برای جست‌وجوی کتاب اشاره می‌کند.

۴-۳. واگذاری ریاست کتابخانه به لسان‌الدوله و آغاز دزدی‌های او

پس از قتل ناصرالدین‌شاه در ۱۳۱۳ق. مظفرالدین‌میرزا ولیعهد، به‌همراه شمار زیادی از اطرافیان خود که غالباً اشخاصی دون‌مایه و بی‌مقدار بودند، از تبریز راهی تهران شد و بر تخت سلطنت نشست. وی به هر یک از همراهان و اطرافیانش منصبی واگذار کرد و از جمله میرزاعلی‌خان را هم که پیش از این در تبریز کتابدارش بود، به سمت کتابدارباشی یا همان مقام ریاست کتابخانهٔ سلطنتی منصوب کرد و مطابق آداب و رسوم درباری که به هر کس لقبی می‌دادند، وی را نیز به لسان‌الدوله ملقب ساخت (بامداد، ۱۳۷۰، ۲: ۳۸۵). در سراسر دوران ریاست لسان‌الدوله، که از ابتدا تا انتهای پادشاهی مظفرالدین‌شاه به‌طول‌انجامید، وی و هم‌دستان خائن‌تر از خودش، تمام همت خود را بر دزدی از منابع کتابخانه، تابلوهای نقاشی، مینیاتورها، ورقه‌های مُرصّع و طلاکاری‌شدهٔ نفیس، نسخه‌ها و مُرقّعات خطی، قلم‌دان، آیینه، محفظه و هرآنچه در توان ایشان بود، مصروف داشتند و حتی به چفت‌ولولاهای درها و قفل صندوقچه‌های طلا نیز رحم نکردند (ر.ک: قاضیها، ۱۳۸۳: ۱۸۱). در ***بی‌کتابی***، نویسنده در ترسیم این بخش از تاریخ، از قوهٔ تخیل

---

[۱]. گفت‌وگوی شفاهی نویسنده با محمدرضا بهزادی.

شخصیت داستانش کمک می‌گیرد و زمانی‌که هیکل لسان‌الدوله درجست‌وجوی کتابی، در میان قفسه‌های کتابخانه ناپدید می‌شود، تخیل شخصیت محوری داستان، یعنی میرزایعقوب خاصه‌فروش قوت می‌گیرد و در حالی که انتظار کتابی را می‌کشد که قرار است لسان‌الدوله در قبال دریافت رشوه به او نشان دهد، صحنهٔ دزدی‌های وی را در ذهن خویش مجسم می‌کند: «در غشای خاکستری دود می‌بینم که لسان‌الدّوله، چفت و لولاهای طلا را از قفسه‌ها و جعبهٔ طلا باز می‌کند و می‌اندازد داخل کیف چرمی و درزه‌های برنجی را عوضشان می‌گذارد و درِ قفسه‌ها و صندوق‌ها را دوباره می‌بندد» (شرفیِ‌خبوشان، ۱۳۹۷: ۸۳).

خیانت لسان‌الدوله پنهان نمی‌ماند و اگرچه دیر، عاقبت در دوران محمدشاه، اشخاصی که از اعمال سوء او مطلع شده بودند، او را در مظانّ اتهام قرار می‌دهند و موضوع را به امین‌السّلطان، صدراعظم وقت، اطلاع می‌دهند. اتابک عده‌ای را مأمور تفتیش خانهٔ لسان‌الدوله می‌کند؛ اما او که از این واقعه مطلع می‌شود، برای اینکه کتاب‌ها را از چشم مأموران پنهان کند، پیش از رسیدن آنها، سراسیمه تمام کتب را در حوضِ آب‌خانهٔ خود می‌ریزد و بدین‌ترتیب تمام جوهر و رنگ نقاشی‌ها و آثار ارزشمند خوش‌نویسی و خط و کتابت در تماس با آب از بین می‌رود و با وجود تلاش مأموران، هیچ‌یک از آن آثار سالم نمی‌ماند (بامداد؛ ۱۳۷۰: ۳۸۵ـ۳۸۶). شرفی خبوشان در رمانش، این واقعه را از زبان آدمِ میرزایعقوب، که آن روز، در خانهٔ لسان‌الدوله، پنهانی شاهد ماجرا بوده، شرح می‌دهد؛ اما در ابتدا، پیش از آنکه به‌صراحت بگوید آدمم دیده‌است که «از دست‌ها اوراق می‌ریخته در حوض، ورق‌های بریده‌شده از لابه‌لای کتب، ورق های مصوّر و مجالس نقاشی و کتاب می‌ریخته» (شرفی خبوشان؛ ۱۳۹۷: ۹۵)، به‌عمد خواننده را در حالت تعلیق نگه می‌دارد و مشخص نمی‌کند که دقیقاً چه چیزی در حوض می‌ریخته‌است. «می‌ریزد در حوض. چه چیزی؟ می‌ریزد» (همان: ۹۴). سپس به‌جای اینکه بگوید کتاب‌ها و نسخ خطی و نگارگری را در حوض می‌ریخته‌اند، می‌گوید:

«دست‌ها می‌ریزند. کدام دست‌ها؟ همهٔ دست‌هایی که آن پایین‌اند، می‌ریزند. [...] آدمَم دست خودش را هم دیده که قاتی آن دست‌ها می‌ریزد. قلبش تندتر زده [...] پدرسوخته دست مرا هم دیده. اصلاً دست همهٔ ساکنان طهران را دیده، از دست دولتمند و توانگر بگیر تا دست پاره‌دوز، دست خواص و عوام را با هم. [...] یک دفعه دیده که حوض‌خانه پر از دست شده و دارد می‌ریزد و عن‌قریب است که از کثرت دست‌ها،حوض‌خانه بترکد» (همان: ۹۴).

گویا با این شرح در پی انتقال پیامی است که بگوید همهٔ ساکنان تهران، از دولتمند و توانگرگرفته تا خواص و عوام، همگی در این جنایت دست داشته‌اند. عموم مردم جامعه، هر یک به‌سهم خودشان در این بی‌کتابی مقصر و مسئول‌اند و دستشان به این جنایت آلوده است.

زمانِ روایت در رمان ***بی‌کتابی***، به هفتهٔ پرآشوب طهران و به‌اصطلاح «یوم‌التّوپ»، یعنی به‌توپ‌بستن مجلس شورای ملی در دوران پادشاهی محمدعلی‌شاه قاجار بازمی‌گردد. درست زمانی که لسان‌الدوله پس از سال‌ها ریاست بر کتابخانه و دزدی‌های مکرّر بالاخره در مظانّ اتهام و در معرض استیضاح و استنطاق قرار گرفته‌است. بازجویی از لسان‌الدوله و جلسات متعدد دادگاه او بعد از همین فاجعهٔ ریختن کتاب‌ها در حوضِ آب‌خانه آغاز می‌شود. تعدادی از اوراق بازجویی او و هم‌دستانش، در بایگانی اسناد رایانه‌ای سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی ایران، به‌شکل سند فرد[1]، موجود و در دسترس است. باوجوداین، خیانت عظیم وی و ضربهٔ کاری او به فرهنگ ایران هرگز جبران نشد.

---

۱. «سند فرد ورقه‌ای بوده‌است به مقدار قطع نصف خشت ... که خرج خاصی را بر آن می‌نوشته و روی هم دسته می‌کردند که به آن افراد محاسبات می‌گفتند» (روستایی، ۱۳۹۸: ۴۳۳).

لسان‌الدوله از ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۴ق، در خلال یازده سال سلطنت مظفرالدین‌شاه، عهده‌دار ریاست کتابخانهٔ عظیم و گران‌سنگ کاخ گلستان بود. سرقت‌های او به‌صورت تدریجی و در خلال این یازده سال تصدی بر کتابخانه صورت گرفت و وی توانست در سراسر این مدت، شمار زیادی از گنجینه‌های هنری را که بی‌هیچ نظارتی در اختیارش بود، به‌یغما ببرد (بهزادی، ۱۳۸۹: ۱۶۰)، از طریق هم‌دستانش به‌مرور از ایران خارج کند و به فرنگی‌های دلال کتاب در داخل و خارج از ایران بفروشد. بدین‌ترتیب گنجینه‌های هنری نفیس و بی‌بدیل بسیاری، طی این مدت از کشور خارج شد که شماری از این آثار بعدها از گوشه‌وکنار بزرگ‌ترین موزه‌های جهان سربرآورد. آثار گران‌سنگی که در این سال‌ها به‌دست وی به تاراج رفت، علی‌رغم تلاش‌های کاردار ایران در آمریکا و فرانسه برای بازگرداندن این آثار مسروقه و پیگیری در سطح بین‌المللی، هرگز به ایران بازنگشت.[۱]

۴-۴. مُرقّع گُلشن

در مورد کتاب‌هایی با قطع بزرگ، همچون ***مُرقّع گلشن*** نادری که سرقت آن کار آسانی هم نبود، لسان‌الدوله ورقه‌های ارزشمندتر و نقاشی‌های مینیاتوری آن را با مقراض جدا می‌کرد و به تاراج می‌برد؛ از آن جمله است ***مرّقع گلشن*** که یکی از مهم‌ترین و زیباترین و بی‌نظیرترین مجموعه‌های خط و نقاشی است که امروز در کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان نگهداری می‌شود. این گنجینهٔ هنری دربردارندهٔ حدود سیصد اثر از قطعات ظریف خوش‌نویسی و نگارگری است که هم‌زمان با حاکمیت صفویان بر ایران و پادشاهی گورکانیان بر هند، به‌صورت مشترک، به‌دست هنرمندان ایرانی و هندی آفریده شده است. «کلمهٔ مُرقّع به‌معنی مجموعه و آلبوم و به‌عبارت دقیق‌تر به‌معنای وصله است.» (صفرزاده، ۱۳۹۰: ۶۰۳). مطابق اظهارات کتابدار کتابخانهٔ کاخ گلستان، ساخت این مجموعهٔ گران‌سنگ در دورهٔ پادشاهی همایون و اکبرشاه شروع شد و در دوران پادشاهی جهانگیر به اوج و کمال خود رسید. جهانگیر که خود علاقهٔ زیادی به هنر داشت و حامی هنرمندان بود، دستور داد تا اوراق پراکندهٔ ***مرقّع***، گردآوری و به آن نظم و انضباط بخشیده شود و حاشیه‌سازی و تذهیب و تشعیر گردد. خوشبختانه بیشتر برگ‌های متعلق به این مجموعه در ایران موجود است و باقی برگ‌ها در سراسر دنیا پراکنده است.

شرفی‌خبوشان در ***بی‌کتابی*** با انتخابی هوشمندانه، همین ***مُرقّع گلشن نادری*** را که از جمله غنیمت‌های نادرشاه در فتح هندوستان بود، در خلال داستانش، به‌عنوان مشتی نمونهٔ خروار، در مرکز توجه قرار می‌دهد و داستانش را با محوریت این کتاب آغاز می‌کند. میرزایعقوب به‌امید دست‌یابی به همین کتاب است که با نوکرش دزدانه سر از خانهٔ زکیّه درمی‌آورد؛ اما به‌جای آن، کتاب دیگری، یعنی ***جای‌نامهٔ ضحاک*** نصیبش می‌شود. «من آن شب برای به چنگ آوردن کتاب به خانهٔ آن ضعیفه رفتم. [...] رفتم آنجا برای ***مرقّع گلشن***، اما چیز دیگری گیرم آمد؛ چیزی که ابداً تصورش را هم نمی‌کردم» (شرفیِ خبوشان، ۱۳۹۷: ۲۶). همین‌جا نویسنده گریزی می‌زند به رشوه‌دهی و رشوه‌گیری در دربار حکومتی: جعبهٔ کنیاکی را که در قبال چند تکّه عتیقه از شارژدافر فرانسه گرفته است، خودش شخصاً لای ترمه می‌پیچد و داخل صندوق خاتم، «تعارف» می‌برد منزل لسان‌الدوله، ساعت بمبئی دوقابه‌اش را هم دودستی تقدیم او می‌کند، به نوکرش هم جداگانه اِنعامی می‌دهد، صرفاً برای چند دقیقه تماشا و تورق کتاب. «کدام کتاب؟ مُرقّع نادر، بهشت مصوّر، جریدهٔ ملوّنی که دیدارش نصیب هیچ‌کدام از عوام نشده است و فقط چشم پادشاهان و خواص به آن خورده است

---

۱. برای اطلاع از سرنوشت کتب مسروقه و پیگیری‌های سفارت ایران در نیویورک و پاریس برای بازپس‌گیری این آثار در دوره‌های بعدی، رجوع کنید به پنجاه خاطره از پنجاه سال که نشانی آن در فهرست منابع آمده‌است.

[...] من توانستم خودم را تا یک قدمی آن گنج منقّش تماشایی برسانم و آن اوراق را که از دریای نور و کوه نور قیمتی‌تر است، به‌چشم ببینم» (همان: ۷). انتخاب ***مرقّع گلشن*** در این رمان، به‌هیچ‌روی تصادفی نیست؛ بلکه تلنگری است از سوی نویسنده، برای جلب نظر خواننده به‌سمت گنجینه‌های هنری و قیمتی بی‌شماری که از آن غفلت ورزیده‌ایم.

۴–۵. معناگریزی و تقلیل جایگاه کتاب از ابژه‌ای معنادار به کالایی تزئینی

روند تبدیل کتاب از ابژه‌ای معنادار و گران‌سنگ که می‌توانسته موجبات اعتلای فرهنگ و تحول یک جامعه را فراهم آورد، به ابژه‌ای که صرفاً رنگ‌ولعاب ظاهری آن، تعیین‌کنندهٔ ارزش آن است، در رمان ***بی‌کتابی***، می‌توان در وضعیت رقت‌انگیز کتاب و کتاب‌خوانی بازجست و به کلِ تاریخِ جامعهٔ ایرانی تعمیم داد. این فرآیند به‌صراحت در پرداختِ شخصیت داستانی میرزایعقوب خاصه‌فروش و گفتار او مشهود است. «از طفولیت به بوی ورق مست می‌شدم و کاغذ را دست می‌کشیدم و به صورت می‌بردم و حروف و کلمات را می‌بوسیدم» (شرفی خبوشان؛ ۱۳۹۷: ۴۸). این علاقه تا بزرگسالی در او باقی می‌ماند و حتی بیش‌ازپیش قوت می‌گیرد تا آنجاکه کتاب و نسخه‌های کهن را تا سرحد جنون می‌پرستد. «هنوز کاغذ حنایی سمرقندی نبضم را به شماره می‌اندازد و رگ جنونم را پر از خون می‌کند. [...] از نظّارهٔ کاغذ نخودی سیر نمی‌شوم. کاغذ خانبالغ نشئه‌ام می‌کند و حکم تریاک را دارد برایم» (همان‌جا).

شیفتگی او به کتاب در ابتدا به ظواهر کتاب محدود است؛ اما طی این شیفتگیِ جنون‌آمیز، او ناخواسته به باطن و محتوای کتاب هم راه می‌بَرد. «مستغرقِ‌ظاهرشدن اجباراً مرا به باطن کتاب هم راه می‌برد؛ اما این راه‌بردن چنان نبود که عمیقاً شیفتهٔ معنا شوم و هرچه بیشتر شیدای جمال کتاب می‌شدم، از مغز کتاب بیشتر فاصله پیدا می‌کردم» (همان: ۱۶)؛ حتی در یادکرد خاطرات کودکی‌اش، زمانی را به‌خاطر می‌آورد که معنا هنوز در نظرش اهمیت داشته است.

«پدراندر کتاب‌ها را دست می‌گرفت و برایم می‌خواند، [...] کم‌کم یاد گرفتم به چیزی نگاه نکنم. چشم‌هایم را ببندم و فقط گوش بدهم و به کلمات دقیق شوم، در آنها غرق بشوم و با معنایشان یکی بشوم و آنها را با همان اول‌بارخواندنِ پدراندرم، در خاطر نگه دارم» (همان: ۱۴).

اما درنهایت باز هم ظاهر کتاب است که آن را در چشم او کالایی جلوه می‌دهد که در حد یک بُت به پرستش ظواهر آن بپردازد. او اگرچه از نظر خودش یک کتاب‌شناس قهّار است، این کتاب‌شناسی محدود است به شناخت دقیق رنگ‌ولعابِ جلد کتاب و مرکب به‌کاررفته در نگارش سطور و جنس کاغذ و نگارگری‌ها و نقش‌های لاجورد و سرخ و تشعیر صفحات آن. رفته‌رفته میرزای کتاب‌شناس قابلی می‌شود که می‌تواند کُتُب نفیس را به‌یک‌نظر و ناخوانده بشناسد (همان: ۱۶).

ابتلا به پرستش رنگ‌ولعاب ظاهری کتاب در ***بی‌کتابی***، تنها مختص شخصیت میرزایعقوب نیست؛ بلکه خصلتی است که تمام کتاب‌دوستانِ داستان گرفتار و مبتلای آن‌اند؛ حتی در مورد شخص ناصرالدین‌شاه هم اشاره می‌شود که شیفتگی او به نقاشی یا حتی عکس‌گرفتن‌هایش از سر تفنن بود. «این همه کتب که ناصرالدین‌شاه جمع کرد و به تماشا می‌نشست، برای چه بود، جز لعبتکانی محض تفریح و تفرّج؟» (همان: ۱۶) ناصرالدین‌شاه به کتاب هم اگر حرص داشت و «فی‌نفسه کرمِ کتاب بود این پادشاه، نه اینکه شیفتهٔ علم باشد، بلکه شیفتهٔ خط و نقش و تصویر بود و از تماشای صور چینی و نقوش رنگین حظ می‌برد» (همان: ص۸۰).

میرزایعقوب خاصه‌فروش در قسمتی از داستان، به‌صراحت اذعان می‌کند که در گذشته «معنا و محتوای» کتاب‌ها هم تا حدودی برای او مهم بوده است؛ اما بعدها، متأثر از فضای فکری حاکم برجامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، به‌تدریج، «معنا» اهمیتش را در نظر او از

دست می‌دهد و صرفاً کتاب‌ها و نسخه‌هایی برای وی ارزشمند به شمار می‌رود که تذهیب و تشعیر و آراستگی ظاهری بیشتر و کاغذ و نگارگری غنی‌تر و مرغوب‌تری داشته باشد تا بتواند از قِبَل فروش آن وجه بیشتری دریافت کند و هم از تماشای آن حظ کند.

«سالیان گذشت که فهمیدم کتاب هم جنس آنتیکه‌ای است و چون سفال یا سنگی است که ارزشش بستگی به دست و لعاب و کوره و صیقل صنعتگر دارد و کسی در این خاک خراب، محتوای آن را اندازه نمی‌گیرد که بابتش قرانی بدهد. آنچه مرا معلوم شد این بود که تمام شاهان قدیم و اخیر که میل به جمع کتب داشتند صورت ظاهر آن را و ارزش خط و نقش آن را در نظر داشتند تا معانی مکتوب در آن را» (همان: ۱۶).

درد بی‌کتابی را که در این اثر به تصویر کشیده شده، از دیدگاه جامعه‌شناسانه، می‌توان در ایرانِ زمانهٔ تألیف اثر، یعنی ایران کنونی، با سیمایی جدید و در قالبی نو بازجست. جامعه‌ای که هیچ‌گاه کتاب اولویت افراد آن نبوده است. اینجا نیز رد پایی از نشانه–بوم‌زیست را می‌بینیم. در نشانه‌ـ بوم‌زیست، هر بُوشی آمادگی تبدیل به بُوشی جدید را دارد؛ با این شرط که در یک مکان مناسب و کیفیت مناسب قرار گیرد. (شعیری و سیدابراهیمی، ۱۳۹۸: ۶۹)؛ گویی مسئلهٔ بی‌کتابی در جامعهٔ ایرانی، به‌شکل یک خُرده‌فرهنگ و در طی فرآیندی مشابه آنچه نشانه‌ـ بوم‌زیست نام می‌گیرد، از میان نمی‌رود؛ بلکه تکرار می‌شود و کم‌کم به گونه‌ای عادت‌واره[1] بدل می‌شود تا اینکه در بُرهه‌ای از تاریخ، در درون نظام‌های اجتماعی رسوب می‌کند و نهایتاً در برخورد با شرایطی و به‌دلایلی می‌تواند دوباره از وضعیت رسوب‌شدگی به وضعیت بیداری و آگاهی برسد و دوباره به چرخه بیفتد. براین‌اساس می‌توان با توجه به سیر تحول درزمانی و تاریخی، بازتابی از این عناصر را در جامعهٔ امروزی نیز بازجست.

در اینجا مراد از بی‌کتابی بی‌توجهی به کتاب نیست؛ بلکه حتی برخلاف باور عمومی، توجه به کتاب در ایران کنونی از میان نرفته است؛ به‌بیان‌دیگر به‌نظر می‌رسد دغدغهٔ طبقهٔ اجتماعیِ کتاب‌خوان و کتاب‌دوستی که خودِ شرفی خبوشان نیز بدان تعلق دارد، بی‌توجهی به کتاب نیست؛ بلکه تقلیل جایگاه آن به کالایی تزئینی است. مروری بر فهرست‌های آماری فروش کتاب در ایام برگزاری سالانهٔ نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران و نیز کاربران برنامه‌های کتاب‌خوانی در تلفن‌های همراه و حتی گزارش‌های آماری دیجی‌کالا از فروش سالانهٔ کتاب و جزئیات مربوط به آن، گواه همین توجه کاربران است؛ اما مسئلهٔ مهم این است که خرید کتاب را هرگز نمی‌توان معیاری برای سنجش میزان مطالعه در نظر گرفت؛ همچنانکه وجود ترجمه‌های متعدد از یک اثر یا حتی چاپ مجدد آن در یک جامعهٔ ناسالم سودازده نمی‌تواند یکسره به‌معنای پیشرفت فرهنگی تلقی گردد. «کو دانایی؟ کو عشق به کتاب؟ کتابدار ما که دزد باشد، قضیه معلوم است. این اجنبی‌ها که پیشرفت کردند، بی‌خود نیست. چون کتاب دوست دارند. ما فقط سرمان به الفیّه و شلفیّه گرم است» (شرفی‌خبوشان، ۱۳۹۷: ۵۳).

۴–۶. فاعل فرافردی و طبقهٔ اجتماعی نویسنده

از دیدگاه جامعه‌شناختی، هر اثر ادبی دارای نظامی است که از یک سو وحدت اثر را شکل می‌دهد و از سوی دیگر جهان‌نگری و آگاهی جمعی و ارزش‌های اجتماعی یک گروه را نمایان می‌کند (زیما، ۱۳۷۷: ۱۴۷). ارزش‌هایی که نویسنده به آن‌ها باور دارد، ممکن است نقش تعیین‌کننده‌ای در مقامش به‌عنوان یک نویسندهٔ بزرگ ایفا کنند؛ زیرا نویسندگان ارزش‌های اجتماعی را در آثارشان بیان می‌کنند؛ ارزش‌هایی که بی‌تردید عواقب مشخصی برای وحدت اثر و جنبه‌های ادبی آن دارد. نویسنده، خواه‌ناخواه نمی‌تواند در هنر

[1]. عادت‌واره را نوعی تربیت یا آموختگی غیرمستقیم از محیط دانسته‌اند که موجب می‌شود فضایل یا رذایل پذیرفته‌شده در یک جامعه به ملکهٔ ذهنی افراد آن جامعه بدل شود و بدون نیاز به تأمل از کنشگران اجتماعی سر بزند (بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۶).

خود، بر خلاف ارزش‌هایش عمل کند (لارنسون و سوئینگ‌وود، ۱۳۹۹: ۸۱). در نظر گلدمن نیز هر نویسنده‌ای به لحاظ فکری و عاطفی، ناگزیر به یکی از طبقات اجتماعی گرایش دارد و طبیعتاً هر طبقهٔ اجتماعی ساختارهای اجتماعی خاص خود را دارد که این ساختارهای اجتماعی به شکلی هنری در رمان انعکاس می‌یابد. اهمیت رویکرد گلدمن در تأکید اوست بر «وحدت درونی متن ادبی، به‌عنوان برآیندی از یک جهان‌بینی بیرونی، متعلق به یک گروه یا طبقهٔ اجتماعی خاص» (همان: ۷۵). گلدمن به پیروی از لوکاچ، طبقهٔ اجتماعی در رمان را جانشین قهرمان حماسی در حماسه می‌داند؛ بدین‌ترتیب مسائل مربوط به طبقات اجتماعی در عرصهٔ رمان به‌شکل سرگذشت یک فرد از فلان طبقهٔ اجتماعی بیان می‌شود (عسگری‌حسنکلو، ۱۳۹۴: ۱۳۲).

محمدرضا شرفیِ‌خبوشان که خودْ سال‌ها به نویسندگی در کنار معلمی و تدریس اشتغال داشته، به‌لحاظ پایگاه اجتماعی، متعلق‌به طبقهٔ فرهنگی جامعه و دانش‌آموختهٔ ادبیات است که طبعاً بی‌توجهی‌ها و بی‌اعتنایی‌ها نسبت‌به مسئلهٔ کتاب و کتاب‌خوانی از دغدغه‌های فکری وی بوده است؛ از این‌رو دردِ بی‌کتابی را نه مختصِ دورهٔ قاجار، که دردی مزمن می‌داند؛ بلیّه‌ای عام که در طول تاریخ پرفرازونشیب جامعهٔ ایرانی، همواره گریبانگیر این جامعهٔ دردمند بوده است.

توجه او به کل تاریخ جامعهٔ ایرانی زمانی نمایان می‌شود که از زبان اشخاص داستانش، به بهانه‌های مختلف، به ازمیان‌رفتن کتاب‌ها در فرازونشیب وقایع گوناگون تاریخی اشاره می‌کند. میرزایعقوب پدراندرش را در کتابخانه تصور می‌کند که کتابی برمی‌دارد و می‌خواند:

«أین علوم فارس الّتی امر عمر رضی الله عنه بمحوها عندالفتح؟ و بیرونی گوید قُتیبه بن مُسلم نویسندگانِ خوارزم را هلاک کرد و کتب و نوشته‌های آنان را بسوخت. اسکندر کتابخانهٔ استخر را بسوخت. هلاکو کتابخانهٔ بغداد را بسوخت. بسوخت، بسوخت، بسوخت...» (شرفی خبوشان؛ ۱۳۹۷: ۲۱).

کتاب‌های کتابخانهٔ سلطنتی از دید او کتاب‌هایی است که از بلایای بسیار جان به‌در برده، «در آتش کتاب‌سوزی محمود و سبکتگین در ری نسوخته بودند، مصحف‌هایی که صندوقشان آخور اسب‌های مغول نشده بود، در توبرهٔ قشون روس از اردبیل به سن‌پطرزبورغ نرفته بودند و چوب بخشش‌های حاجی‌میرزا آقاسی به تنشان نخورده بود.» (همان: ۱۹). این اشاره‌های گاه‌وبیگاه، از زبان پدراندر نقل می‌شود. پدراندری که در خیال راوی نمرده است و با همان تصویری که راوی از دوران کودکی خود از او در ذهن دارد، هر جا فرصت یابد در خیال او ظاهر می‌شود و با صدای بلند از روی کتابی می‌خواند و در قالب یک صدای پس‌زمینه، در موقعیت‌های مختلف داستان حضور می‌یابد. این صدای پس‌زمینه گویی صدای وجدان بیدار نویسنده است که در آمیزش و وحدت با شخصیت داستان، از زبان او سخن می‌گوید.

در ***بی‌کتابی***، گاهی شخصیت‌ها در عین حفظ حداقلی استقلال و فردیتِ خود، تغییر کارکرد می‌دهند و تبدیل می‌شوند به ابزاری برای بیان جهان‌بینی آفرینندهٔ اثر و بلکه حتی فراتر از آن، تبدیل می‌شوند به نمایندهٔ یک طبقه یا یک گروه اجتماعی. در بخش‌هایی از داستان، به‌ویژه در گفت‌وگوهای درونی شخصیت اول داستان، گاهی شخصیت داستانیِ میرزایعقوب تبدیل می‌شود به تریبونی برای افشای اندیشهٔ نویسنده که آن نویسنده نیز خودْ نمایندهٔ گروهی بزرگ‌تر است و طبعاً اندیشه‌اش متأثر از همان گروه و پایگاه و طبقهٔ اجتماعی‌ای است که بدان تعلق دارد و ذائقهٔ هنری او به‌خوبی بیانگر منشأ طبقاتی وی است. در این‌گونه موارد، نقش فاعل جمعی یا فرافردی را می‌توان در لابه‌لای داستان و در لایه‌های عمیق‌تر آن بازجست. هنگام حدیثِ‌نفس و همان اندکْ گفت‌وگوهای درونی شخصیت‌ها، گاهی ردپای تفکر نویسنده پررنگ‌تر می‌شود. بخش‌هایی که در آن، گویی شخصیت‌های داستان، عمداً یا سهواً تاحدودی فردیتشان به‌دست نویسنده مخدوش می‌شود. اینجاست که خواننده شاهد نوعی آمیختگی و وحدت دیدگاه نویسنده با طرز فکر

شخصیت‌های داستانش است؛ بدین معنا که خواننده براساس شناختی که مثلاً از شخصیت اصلی داستان کسب کرده است، احساس می‌کند این دیگر میرزایعقوب نیست که سخن می‌گوید، بلکه این طرز تفکر و این نوع نگاه، فراتر از شخصیت منفعت‌طلب و سودجوی اوست. به‌نظر می‌رسد که این ردپایی از تفکرِ شخص نویسنده و در نگاهی وسیع‌تر، نوع تفکر طبقهٔ اجتماعی‌ای است که نویسنده به آن تعلق دارد که از زبان میرزایعقوب در گفت‌وگوها و کشمکش‌های درونی‌اش بیان می‌شود؛ یعنی سخنانی که از قول شخصیت اول داستان نقل می‌شود، نه حرف‌های خود او، که بیانگر نوع نگرش و جهان‌بینی اجتماعی است. وقتی میرزایعقوب پس از پرداخت رشوه، لسان‌الدوله را درجست‌وجوی کتابی به میان قفسه‌ها می‌فرستد، ناخودآگاه صحنهٔ تلاش‌های او برای دزدیدن چفت‌ولولاهای طلایی صندوقچه‌های محتوی کتاب در ذهن میرزایعقوب مجسم می‌شود و گفت‌وگویی درونی در ذهن او شکل می‌گیرد:

«خاک بر سرت لسان‌الدوله! صدبرابر طلای اصل داخل صندوق را رها کرده‌ای و با مقراض افتاده‌ای به جان طلای بی‌ارزش درزه‌ها. تو قدر اسب هم شعور نداری! داخل آن صندوق‌ها کتب مصوّری است که کرورها تومان ارزش دارد و می‌شود با مبلغش، تمام درها و صندوق‌های این تهران را چفت‌ولولای طلا گرفت. خودت را به دزدی چه مزخرفاتی خسته می‌کنی کودنِ کتاب‌نشناس!» (همان: ۸۳-۸۴).

شرفی‌خبوشان این تأسف و حسرت و افسوس خود را بابت کتاب‌نشناسی کتابدار و اینکه چنین منصبی به‌دست ناکسانی افتاده است که فاقد ذره‌ای درک و شعور لازم برای عهده‌داری این سمت‌اند، توانسته است با چیره‌دستی در حدیث‌نفس شخصیت اول داستانش بگنجاند. این گفتارهای درونی که بارها و بارها در داستان نمود می‌یابد، بیش از اینکه شخصیت میرزایعقوب را نمایان کند، دغدغهٔ نویسندهٔ اثر و به‌عبارتی دغدغهٔ طبقهٔ اجتماعی کتاب‌خوان و کتاب‌دوست را نمایان می‌کند؛ هر چند ممکن است وجود چنین ردپاهایی از نویسنده که فردیت شخصیت داستانش را مخدوش می‌کند، نقطه‌ضعف او به‌نظر برسد؛ از این رو که در رمان، مسئلهٔ «فردیت» بسیار حائز اهمیت است. تا آنجا که ایان وات برای «فردیتِ» شخصیت‌ها در رمان، چنان اهمیتی قائل است که از نظر او، یکی از دلایل اصلی تمایز رمان از ژانرهای دیگر و شکل‌های دیگرِ داستان، میزان توجهی است که معمولاً در رمان به فردیتِ شخصیت‌ها صورت می‌گیرد (Watt, 2005: 224).

۵. ساختارهای معنادار

ساختار معنادار از مفاهیم کلیدی در اندیشهٔ گلدمن است که درک آن چندان آسان نیست. ساختار در داستان را مفهومی بسیار پیچیده دانسته‌اند که اغلب با طرح هم‌پوشانی می‌یابد؛ اما با طرح متفاوت است. ساختار را می‌توان به‌بیان ساده، جمع عناصر و اجزایی دانست که به‌هنگام پیش‌بُرد داستان، «کلیت» رمان و تجربهٔ خواننده را شکل می‌دهد. ساختار بدین معنا مجموع اجزاء و عناصری است که خواننده را قادر می‌سازند تا در کل اثر، انگاره‌ای معنادار بیابد؛ یعنی اگر طرح با حرکتِ داستان یا وجهِ پویایی آن سروکار دارد، ساختار با وجهِ ایستایی داستان سروکار دارد؛ یعنی پس از آن که خوانندهٔ دیگر حرکت در داستان را متوقف کرده است، کل آن را چگونه می‌بیند (اسکولز؛ ۱۳۹۸: ۳۷). شاید به همین دلیل است که در نظر گلدمن واژهٔ «ساختار» واژه‌ای ایستا است که به‌تمامی دقیق نیست؛ ازاین‌رو که ساختارها در زندگی اجتماعیِ واقعی، به‌ندرت وجود دارند و بسیار زودگذرند و هم ازاین‌رو که ساختار در تضاد با بی‌نظمی تعریف می‌شود (گلدمن، ۱۳۹۶: ۱۸۷). در بحث ساختار، همواره از مفهوم «کلیت» سخن به میان می‌آید. تا جایی‌که نقد ساختاری را نقد کلیت هم می‌خوانند. اگر ساختار را در معنی نظام در نظر بگیریم، در هر نظامی همهٔ اجزا به هم مرتبط‌اند؛ به‌نحوی‌که کارکرد هر جزء وابسته به کل نظام است و متقابلاً هیچ جزئی نمی‌تواند بیرون از کار اجزا، ماهیت خود را شکل دهد؛ به همین دلیل کل نظام بدون درک کارکرد اجزا قابل درک نیست؛ پس ساختارگرایی یک نظام فلسفی نیست؛ بلکه یک شیوهٔ درک و توضیح است (همان: ۹-۱۰). نظام

مفهومی موجود در هر اثر ادبی، خود را در ساختار معنادار آن اثر بیان می‌کند. ساختار معنادار همان عاملی است که از یک‌سو به اثر وحدت می‌بخشد و از دیگرسو، جهان‌نگری یعنی آگاهی یک طبقه یا گروه اجتماعی را بیان می‌کند. جهان‌بینی را نباید با ایدئولوژی خلط کرد؛ ایدئولوژی آگاهی‌ای کاذب از جهان به دست می‌دهد که روابط واقعی بین انسان‌ها و جامعه را با تحریفی جزئی و یک‌طرفه همراه می‌کند و بیشتر یک چشم‌انداز است، نه یک کلیت (Laurenson et. al., 1972: 83). منظور از جهان‌نگری مجموعه‌ای از گرایش‌ها، احساسات، آرزوها، علایق و اندیشه‌هایی است که اعضای یک طبقهٔ اجتماعی را به هم پیوند می‌دهد و آنان را از گروه‌های دیگر متمایز می‌کند. به باور گلدمن آثار نویسندگان بزرگ نمایانگر جهان‌نگری طبقاتی دورهٔ ایشان است و بیشینهٔ آگاهی ممکن گروه یا طبقه‌ای را که نویسنده بدان تعلق دارد، در خود بازتاب می‌دهد.

به‌هرروی جامعه‌شناسی رمان همواره بر وجود ارتباط میان ساختارهای معنادار یک اثر ادبی با ساختارهای جامعه تأکید دارد. مفهوم «ساختار معنادار» با مفاهیم «کلیت»، «وحدت اثر» و «جهان‌نگری» ارتباط تنگاتنگی می‌یابد. در نظر گلدمن، ساختار معنادار پیوند بین ساختار درونی یک اثر با انعکاس جهان‌بینیِ مستتر در آن اثر است. در هر ساختارِ معناداری، نوعی جهان‌نگری نهفته و پنهان وجود دارد که سرمنشأ آن آگاهی یک گروه، یک طبقه، یک نسل و یک ملت است. در این میان باید هوشیار بود که جهان هنری یا ادبی دنیایی تخیلی است که پیوندی مستقیم با دنیای واقعی پیرامونی ندارد؛ بلکه پیوند دنیای ادبی با واقعیت، یک پیوندِ با میانجی و با واسطه است. این واسطه را باید در ساختارهای معنادار یک اثر جست؛ ساختار معنادار ساختاری است که فاعل آن فرافردی است و از آگاهی جمعی نویسندهٔ اثر و طبقهٔ اجتماعی او نشئت می‌گیرد.

۵–۱. مسئلهٔ شخصیت‌پردازی زنان

شخصیت از موضوعات مهم در جامعه‌شناسی رمان است. هر رمانی دارای کلیتی است که از آن به «جامعهٔ رمان» تعبیر می‌شود و شخصیت در این محدوده با عناصر دیگر جامعهٔ رمان در ارتباط است. این ارتباط به صورت‌های گوناگونی نمود می‌یابد: گاه شخصیت در جامعهٔ رمان، کاملاً تحت تسلط نویسنده است و در ناتوانی تراژیک خود باقی می‌ماند (دیدگاه لوکاچ)؛ گاهی شخصیت به‌عنوان نمایندهٔ گروه یا طبقهٔ اجتماعی تلقی می‌شود (دیدگاه گلدمن) و گاهی نیز شخصیت رمان دارای استقلال و فعالیت آزادانه تصور می شود (دیدگاه باختین) (راکوویستکاعسگری و عسگری‌حسنکلو، ۱۳۹۶: ۴۱). رمان ***بی‌کتابی*** آن‌گونه که فضای اجتماعی ایران عهد قاجار اقتضا می‌کند، دنیای مردانه و جنسیت‌زده‌ای دارد که حضور شخصیت‌های زنانه در آن بسیار ناچیز است. نویسنده در روایتش، مخصوصاً از راوی اول‌شخص با روایتی تک‌صدایی بهره می‌گیرد. صداها در داستان، به‌تمامی مردانه‌اند. گفتمان مردسالار در این اثر، حتی در نحوهٔ برخورد مردان با زنان، و به‌ویژه لحن و ادبیاتی که هنگام سخن‌گفتن با ایشان به کار می‌برند، چه درمورد میرزایعقوب، چه درمورد قزّاق‌ها نیز نمایان است. راوی که خودْ مذکر است، آنجا که از همسرش با عبارتِ «زنِ ولدِ سگم» (شرفی خبوشان؛ ۱۳۹۷: ۶۹) و از زکیّه با صفت «ضعیفه» (همان: ۸۵) و «زنکه» (همان: ۷۱) یاد می‌کند، نمونهٔ کامل نگرش تحقیرآمیز نسبت‌به زنان در گفتمان یک جامعهٔ مردسالار است. لحنی که بخشی از گفتار عادی در زندگی روزمرهٔ اوست و حتی هنگام بازگشت به خانه که همسرش از هویت شخص پشت در سؤال می‌کند، می‌گوید «من فحشش می‌دادم که زودتر در را باز کند.» (همان: ۱۴۷).

به‌طور کلی از میان شخصیت‌ها در ***بی‌کتابی***، تعداد شخصیت‌های زن، متجاوز از پنج‌شش نفر نیست که آن هم فقط یک نفرشان، یعنی همان زکیّه، حضور محسوسی در داستان دارد و بقیه فرعی‌اند؛ اما نکتهٔ شایان توجه، این است که حضور هیچ‌یک از آنها، از زکیّه گرفته تا مادر میرزایعقوب و کلفت‌هایشان و حتی فروغ‌الملوک، خواهرزادهٔ ناصرالدین‌شاه، بی‌ارتباط با «پیکر زنانه»شان نیست.

توجه به «پیکر زنان» و مسئلهٔ «غیرت» که از مسائل مورد عنایت جامعه‌شناسان و تاریخ‌دانان در تاریخ سیاسی ایران است، از مسائلی است که در ***بی‌کتابی*** نیز درباب شخصیت زنان حاضر در داستان مطرح می‌شود. میرزایعقوب حتی زمانی که حین فرار از دست یک قزّاقِ دله‌دزد، در نزدیکی خانه سرش گیج می‌رود و بر زمین می‌افتد، در ذهنش جمیله، کلفت خانه را تجسم می‌کند که به‌ناچار، کمک‌دست همسرش که پابه‌ماه است، زیربغل او را می‌گیرد که از زمین بلندش کند. «البته یاد دست و بغل و کمر آن کلفت هم افتام که اینجا دیگر نمی‌توانست از دستم فرار کند و تهدید کند که یک بار دیگر اگر دست برسانم، به زنم می‌گوید» (همان: ۱۴۸) و از این تصور قوت می‌گیرد و از زمین بلند می‌شود. بعد هم بابت اینکه شیطان زیر جلدش رفته، شرمنده می‌شود و خودش را سرزنش می‌کند. «خجالت بکش میرزا! به حالت موت افتاده‌ای [...] شرم کن بدبخت! ببین چه حال‌وروزی داری و فکرت آن‌وقت چیست؟» (همان: ۱۴۸).

توکلیِ‌طرقی در کتاب خود، تحت عنوان ***تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ***، «پیکر زنان» را در تدوین و صورت‌بندی فهم ایرانیانِ عصر قاجار، از خود و جهان غرب مؤثر می‌داند؛ بدین‌ترتیب که تصور ایرانیان عهد قاجار از غرب، بلاد کفر بود که در آن، مردانْ بی‌غیرت و زنانْ بی‌عصمت‌اند؛ حال آنکه در ایرانِ عهد قاجار، غیرتمندی مردان به حجاب و عصمت زنان وابسته بود. سپس با استناد به شواهد متعدد، اظهارات سفرنامه‌نویسانِ فرنگ‌رفته و نویسندگان مشهور دورهٔ قاجار را در باب اشتغال زنان نقل می‌کند. وی درهمین‌راستا از میرزا ابوطالب یاد می‌کند که در سفرش به فرنگ، اشتغال زنان به فروشندگی را حیله‌ای پسندیده برای رونق کسب‌وکار قلمداد کرده و معتقد است «خریداران به جهت تماشای حسن و جمال و استماع نتایج اقوال ایشان هجوم می‌آرند» (توکلی‌طرقی، ۱۳۹۵: ۱۹۲)؛ نقشی که دقیقاً شخصیت زکیّه در ***بی‌کتابی*** عهده‌دار آن است و لسان‌الدوله با وقوف به این امر، او را با هدف جلب مشتری برای کتاب‌های به‌سرقت‌رفته از کتابخانه، به کار می‌گیرد. هرچند که میرزا ابوطالب برای اشتغال زنان، غیر از رونق کسب، فایدهٔ دیگری نیز قائل می‌شود و آن بازداشتنِ آنها از فکر فساد و رنج‌دادن شوهران است (همان: ۱۹۳).

یکی از معدود نقش‌های زنانه در این اثر، مربوط به مادر میرزایعقوب است. میرزایعقوب در جای‌جای داستان، بارها از پدراندرش یاد می‌کند، درحالی‌که در کل داستان، مادرش تنها در چند صحنهٔ کوتاه حضور دارد که در این اشاره‌های جزئی نیز، نقش واسطه‌ای و ابزاری دارد. تنها حضور پررنگ مادرش در داستان، زمانی است که میرزایعقوب در پی کتابی برای مشتری‌اش که یک سیّاح انگلیسی است، در میانهٔ روز، بی‌خبر به خانه می‌آید و پنهانی از درِ پشتی، بی‌سروصدا به اتاقش می‌رود که ناگهان متوجه صدای خندهٔ زنانی می‌شود که با بدنی عریان در حوض وسط حیاط در حال استحمام‌اند؛ همسر و دخترکش به‌همراه کلفت‌هایشان و سپس مادرش. پس تا می‌تواند از میان شیشه‌های رنگیِ پنجره، برهنگیِ آنها را با ولع دید می‌زند و اعتراف می‌کند که «میل داشتم نگاه کنم [...] کلفت‌ها پُر بدک هم نبودند، هرروزهٔ خدا رو می‌گرفتند از من و زیاد روبه‌رو نمی‌شدند با من. نه‌اینکه حجب‌وحیای خودشان باشد، ترس زنم بود» (شرفی خبوشان، ۱۳۹۷: ۱۵۵). در عین حال غیرتش هم گل می‌کند: «بدم می‌آمد زن خودم را به‌آن‌وضع، دزدکی تماشا کنم. [...] این‌طور دزدکی‌نگاه‌کردن به زنم، خودم را غریبه می‌کرد و حس می‌کردم یک غریبه دارد به زنم نگاه می‌کند و به غیرتم برمی‌خورد» (همان: ۱۵۵–۱۵۶). به‌نظر می‌رسد نویسنده به‌عمد، خواننده را در این بخش از داستان معلق نگه می‌دارد و از طریق گفت‌وگوهای طولانی و کشمکش‌های درونی میرزایعقوب و تلاشش برای مقاومت در برابر وسوسه‌های درونی‌اش صحنه را کش‌دار می‌کند تا اینکه میرزایعقوب ناگهان متوجه حضور مادرش میان جمع آنها می‌شود و از مواجههٔ ناخواسته با بدن عریان مادرش، حالت اشمئزازی به او دست می‌دهد و همانجا خودش را به محکمه و قضاوت می‌کشد:

«شرم داشتم که دارم به مادرم نگاه می‌کنم. نگاه می‌کردم که خودم را عذاب بدهم. نگاه می‌کردم که دیگر هوس نگاه‌کردن نکنم. یک‌باره دیدم تماشا حظّی ندارد. [...] انگار که میانهٔ خوردن کباب هلو باشد آدم؛ [...] بعد نگاهش بیفتد به پهلوی خودش، ببیند بُریده است. بعد طعم کباب هلو در دهنش برگردد و حالی شود که گوشتِ خودش را ریخته‌اند در همان کباب هلویی که نصفش را با کیف خورده است» (همان: ۱۶۰).

بیش از ده صفحه از داستان به توصیف جزئیات این صحنه و گفت‌وگو و محاکمه میان میرزایعقوب با تصویر خودش در آینه و سپس تداعی حضور خیالی پدراندر که این بار همچون ضحاک، دو مارِ گزنده بر دوش خود دارد، اختصاص می‌یابد. در همین بخش از داستان، زنانِ خانه که در میانهٔ ظهر تابستان مشغول آب‌تنی‌اند، متوجه نگاه دزدانهٔ پسرک تازه‌بالغِ کفترباز همسایه ـ که حالا قزّاق شده ـ از پشت‌بام خانه می‌شوند و جیغ‌زنان و هراسان، صحنه را ترک می‌کنند؛ بی‌آنکه بدانند هم‌زمان، مرد اصلی خانه نیز دزدانه آنها را دید می‌زده است. شب‌هنگام که میرزایعقوب به خانه می‌آید، همسرش این واقعه را برای او بازگو می‌کند؛ اما از ترس غیرتمندی شوهر، حضور مادرِ او و حضور خودش را حذف می‌کند:

«شب که برگشتم خانه، زنم تعریف کرد همین که حالا قزّاق شده و آن‌موقع پسرک تازه‌بالغی بود، بالای بام بوده و داشته تماشا می‌کرده. زنم نگفت خودش را هم لخت دیده، نگفت مادرم را هم دیده، گفت دایه بوده فقط و دخترم را برده آب به تنش بزند، خنک بشود، [...] کلاهش را باد انداخته پایین» (همان: ۱۶۱).

حتی همین اتفاق هم مستقیماً از زبان زنش نقل نمی‌شود؛ بلکه میرزا از زبان او، نقل قول می‌کند. واکنش میرزا به این واقعه، در لحظهٔ اول همان است که از مردان یک جامعهٔ غیرتمند مردسالار انتظار می‌رود: «ـ سرش را می‌کَنم، می‌گذارم توی این کلاهش. حالا می‌بینی!» (همان‌جا)؛ اما باز همین غیرتمندی و ترس از افتادنِ واقعه بر سر زبان‌هاست که مانع می‌شود: «دیدم قبیح است کاری کنم که این واقعه سر زبان‌ها بیفتد و جوری شود همه بفهمند یک پسره‌ای از بالای بام، یک دلِ سیر، نشسته زن و مادر و دختر و کلفت‌های میرزایعقوب را لخت‌وعور تماشا کرده» (همان‌جا). تنها کاری که برای انتقام صورت می‌دهد این است که «آدمم را گفتم مخفیانه برود آن صدتا دویست‌تا کفترشان را بالای بام سر ببُرّد. خوب هم رفته بود، خوب هم بُریده بود. [...] پسره گاهی که مرا می‌دید چپ‌چپ نگاه می‌کرد. [...] خودش بو برده بود کار من است» (همان: ۱۶۱ـ۱۶۲).

شخصیت زنانهٔ دیگر در این اثر، زکیّهٔ جوان و زیباست که حضورش در داستان جلوه‌ای دیگر دارد. «اطوارش چاله‌سیلابی بود و به زن وجیهه نمی‌خورد» (همان: ۶۸). راه‌ورسم عشوه‌گری را خوب می‌داند و حتی از لسان‌الدوله هم برای خودش می‌کَنَد و سر او هم کلاه می‌گذارد (همان‌جا). زکیّه در رمان، زنی فریبا و زیباروی توصیف می‌شود با پیکری خوش‌تراش و با اداواطوار فراوان که مدام بر زیبایی چهره و لطافت تن خوش‌ترکیب او که «بوی نسترن و مشک آهوی ختن می‌داد» (همان: ۵) تأکید می‌شود. او که نوعی بازاریابی را برای کاسبی و دلالی لسان‌الدوله در فروش کتاب‌های مسروقه ایفا می‌کند، در جایگاهی است که از زیبایی و زنانگی فریبندهٔ او برای فروش کتاب و جلب مشتری استفادهٔ ابزاری می‌شود. ادبیاتِ بازاریابیِ زنانه را از بَر است و در این کار چندان مهارتی دارد که میرزایعقوب که خودش سلطان قهّار دلالی است، در برابر او سست می‌شود: «به من گفت "میرزاجان". این را از کجا آورده بود؟» (همان: ۶۹). خود لسان‌الدوله هم سعی می‌کند نقش او را به میرزایعقوب حالی کند: «زکیّه را هم اینجا اهل منزل نمی‌دانند که با من مربوط است، بیرون هم کسی مطلع نیست، گفتم که حواس‌جمع باشید که حرفش را با احدی به میان نکشید» (همان: ۷۲). بعدها میرزایعقوب از زبان قزّاقِ مست، دربارهٔ ارتباط لسان‌الدوله با زکیّه می‌شنود که «این نه نم‌کرده‌اش بوده، نه رفیقه‌اش بوده، صیغه‌اش کرده، نمی‌خواسته عیالش بداند، فقط پسرش می‌دانسته و نوکرش» (همان: ۱۹۶).

پس از گذشت حدود یک‌صد سال، تحول عظیم ساختارهای اجتماعی و اقتصادی، اگرچه نگاه جامعه به زنان را از اساس متحول کرده است، هنوز هم نقش آنان در بازاریابی، البته با رنگ‌ولعاب مدرن، همچنان به‌قوت خود باقی است. تغییر جایگاه زنان در جامعه، اشتغال به تحصیل به‌ویژه در سال‌های پس از انقلاب، کاهش نرخ باروری به دلیل افزایش سن ازدواج و نیز دسترسی آسان به رسانه‌های اجتماعی، امکان دست‌یابی زنان به فرصت‌های شغلی را بیش از پیش فراهم آورده است. حضور زنان در امور بازاریابی، به‌ویژه با گسترش کسب‌وکارهای خصوصی، روند روبه‌رشد چشمگیری داشته است؛ بااین‌همه هنوز هم پس از گذشت یک‌صدسال، توجه به «پیکر زنان» و به‌تبع آن مسئلهٔ «غیرت» و «حجاب» یکی از بحث‌انگیزترین مسائل روز جامعهٔ ایرانی است که مستقیم و غیرمستقیم بسیاری از مسائل دیگر را تحت پوشش خود قرار می‌دهد.

۵-۲. ناشایسته‌سالاری

مقولهٔ ضعف مدیریت، فقدان شایسته‌سالاری و دزدی‌های مکرر از بیت‌المال عام، از مهم‌ترین ساختارهای معناداری است که در ***بی‌کتابی*** بارها دربارهٔ شاهان قاجار و زیردستان و درباریان ایشان از زبان میرزایعقوب مطرح می‌شود و سپس به کل تاریخ جامعهٔ ایرانی تعمیم داده می‌شود. او این انتقاد را به همهٔ افراد مملکت، از شاه گرفته تا شخص خودش وارد می‌داند.

«از آن مظفرالدین‌میرزای بی‌درکِ خفیف‌العقلِ مریض که نمی‌دانست کتاب چیست و پسر کلّه‌پُرگوشتش بگیر تا بیا برس به کتابداریاشیِ دزد و برادرِ رئیسِ مجلس و نمایندهٔ دزد و وزیرِ دزد و کتاب‌فروشِ دزد و عتیقه‌فروشِ دزد و و عملهٔ دزد و نوکر دزد و حتی منِ دزد! این تقاص تک‌تک ماست» (همان: ۱۷۰-۱۷۱).

میرزایعقوب از رجال دون‌مایه و بی‌مقداری یاد می‌کند که «بعد از ضایعهٔ شاه شهید، همراه مظفرالدین‌شاه آمدند دارالخلافه» و آنها را مشتی مفت‌خور جاهل می‌نامد که لسان‌الدوله تهی‌مغزترین‌شان است که در منصب پیشینش، کتابداریاشیِ ولیعهد بوده در دارالملک تبریز، با سالی ششصد تومان مواجب. هیچ‌کاری نمی‌کرده جز اینکه تریاک دود کند و مشروب بخورد و زن جدید صیغه کند (همان: ۵۷). کسی که از هرگونه تعهد و تخصص برای گردانندگی کتابخانهٔ سلطنتی با آن عظمت بی‌بهره است. «این آدمی که اینجا شد کلیددار کتابخانهٔ سلطنتی و لقب لسان‌الدّوله گرفت، آنجا [در تبریز] چه می‌دانسته کتاب چیست؟ مصحف چیست، نسخ قدیمه و جدیده کدامند؟ [...] چه کتابی کجاست و چه ارزشی دارد؟» (همان‌جا). از طرفی چون عهده‌داری چنین مسئولیتی نیازمند داشتن ذوق هنری و علاقمندی به آثار هنری است، در معرفی او می‌گوید: «این میرزاعلی‌خان تبریزی، ولد آقااسماعیل خویی را جمیع دربار به بی‌سوادی و بی‌ذوقی می‌شناسند» (همان‌جا) و انتصاب او به سمت کتاب‌داری کتابخانهٔ سلطنتی را ناشایسته‌سالاری می‌داند. «من که یک آنتیکه‌فروش دلّالم، زیروبم و گوشه‌وکنار و گذشته‌وحال نسخ این خاک را می‌دانم، آن‌وقت این کلیددار کتابخانهٔ سلطنتی، حتی نمی‌داند فرق کاغذ ختایی با خانبالغ چیست، نمی‌داند کاغذ کشمیری کدام است و کاغذ اصفهانی چه وضعی دارد» (همان‌جا).

لسان‌الدوله در کتابخانهٔ سلطنتی در پاسخ میرزایعقوب که از او راجع‌به چیدمان کتاب‌های قفسه‌ها پرسش می‌کند، می‌گوید: «سابق، ترتیبش براساس انواع علوم بود. من تغییرش دادم به حروف ابجد» (همان: ۲۴). او نظم را بر هم زده‌است؛ چون منفعتش در همین بی‌نظمی است. از دل همین بی‌نظمی‌هاست که بی هیچ نظارتی می‌تواند هزارن جلد کتاب نفیس را به یغما ببرد. «عجب پدرسوختهٔ جَلَبی است این چپومیرزا! چنان از اساس قضیه را به هم ریخته که اگر نصف این گنجینه را هم چپو کند، کسی سردرنمی‌آورد» (همان‌جا). سپس خود او این بی‌نظمی را عامل به‌وجودآمدن بستری برای پرورش دزدهای مملکتی معرفی می‌کند. «دزد از بی‌نظمی نان می‌برد. امور منزل و دولت و شهر و مملکت ندارد، چه آشپزخانه باشد، چه کتابخانهٔ سلطنتی. فرقی ندارد» (همان‌جا). جالب اینجاست که لسان‌الدوله هنگام بازجویی، در دفاعیه‌هایش، خرید و فروش کتاب‌ها را «شغل» خود دانسته و در یکی از نامه‌های

بایگانی در سازمان اسناد، علت وقوع این سرقت‌ها، غفلت اولیای امور و عدم وجود نظم‌وترتیب در انجام کارها دانسته شده‌است (شریف‌کاظمی، ۱۳۹۹: ۴۲). هنوز هم پس از گذشت سالیان طولانی، باوجود تمامی پیشرفت‌ها در ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی، جامعهٔ ایرانی گرفتار بلیّهٔ ناشایسته‌سالاری در امور کشورداری و به‌تبع آن، دزدی و چپاول و فساد است. بی‌توجهی به تخصص، دانش، کارایی، توانمندی و تجربه در انواع انتصابات سازمانی، در نظر گرفتن معیارهایی چون وابستگی به مرامی خاص، خویشاوندگرایی در امر گزینش و ترفیع و حتی گزینش‌های توصیه‌ای و بدون ضابطهٔ مدیران، هنوز هم از آفت‌های سازمان‌های کنونی است که تبعات جبران‌ناپذیر آن، موجب دزدپروری و کاهش اثربخشی در کوتاه‌مدت و مانع بزرگی در مسیر توسعه و پیشرفت‌های اقتصادی و فرهنگی در بلندمدت است.

۵–۳. اوضاع آشفتهٔ طهران

درون‌مایهٔ کلیدی دیگر در این رمان که می‌توان آن را ساختاری معنادار در نظر گرفت، بی‌نظمی‌ها و آشفتگی‌های حاکم بر جامعه است که بخشی از آن پیامد ناگزیرِ ناشایسته‌سالاری است و بخش دیگر این آشفتگی‌ها از عملکردِ خودِ مردم جامعه نشئت می‌گیرد. مردمی که «عالِم به حقوق انسانیّت خود نیستند و بر فرض عالِم‌بودن، قدرت بر مطالبهٔ حقوق خود ندارند» (شرفی‌خبوشان، ۱۳۹۷: ۲۱۳). مسئله‌ای که دقیقاً با زمانهٔ تألیف اثر نیز منطبق است. نویسنده این نابسامانی را یک بار با تشبیه ساختار جامعه به حمامی که شخصیت اصلی داستان در دوران کودکی‌اش به آنجا می‌رفته، قیاس می‌کند و بار دیگر با تشبیه طهران به اسب عصّاری.

میرزایعقوب خاصه‌فروش در تداعی ناگهانی یک خاطره از دوران کودکی‌اش، از گرمابه‌رفتن‌هایش همراهِ پدراندر یاد می‌کند که از عقبِ او راهی می‌شده و درواقع حکم بُقچه‌کش و دلّاک و مشت‌ومالچی را برای پدراندرش داشته است. پس از توصیف جزءبه‌جزء فضای آشفته و ساختار و اوضاع نابسامان حمام، به‌صراحت ساختار و اوضاع آن را با ساختار و اوضاع ایرانِ زمان خودش قیاس می‌کند؛ حمامی که به‌خلاف حمام‌های دیگر، سربینهٔ نَم‌زده و سردی داشت، استادحمامش یک‌چشم و قوزی بود، جامه‌دارش یک دست نداشت، دست‌های دلّاکش پر از میخچه بوده و تون‌تابی که عملاً دیوانه بود (همان: ۲۱).

«خلاصه آنجا بی‌شباهت به اوضاع حالیّهٔ ایران نبود. هیچ‌کس سر جای خودش نبود و همه‌چیز روبه‌ویرانی بود و حمام‌کردن به ادادرآرودن می‌مانست و همه ناراضی بودند و فحش می‌دادند؛ اما دوباره می‌نشستند سر جایشان و منتظر می‌شدند که حنا به ریششان رنگ بدهد. من آنجا [...] زیرچشمی اوضاع مضحک و گاهی ترسناک حمام را نگاه می‌کردم» (همان‌جا).

این «دوباره نشستنِ همه، سر جایشان»، باوجود نارضایتی‌ای که داشتند و فحش‌هایی که داده بودند، حالت منفعل‌گونهٔ جامعهٔ ایرانی را در رویارویی با وقایع مهم اجتماعی و در برابر سرنوشت محتومش در طول تاریخ، در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. کُنشی که تا زمانهٔ مؤلف اثر نیز ادامه یافته است. کنشی که درون نظام‌های اجتماعی بر اثر تکرار مداوم به یک عادت‌واره تبدیل می‌شود، رسوب می‌کند و سال‌ها بعد دوباره، در برخورد با شرایط جدید، در قالبی نو، ظهور می‌کند و بیدار و هشیار، سر برمی‌آورد. کنشی هیجانی که هر از چندی در قالب صداهایی معترض، خیز می‌کند و دوباره فروکش می‌کند و زندگی دوباره به حالت عادی و رسوب‌شده‌اش بازمی‌گردد. این چرخهٔ پیاپی تکرار می‌شود. در جایی دیگر از داستان، طهران را به اسب عصاری شبیه می‌کند که دیوانه‌وار رم کرده و می‌تازد تا عده‌ای را زیر پا له کند و بعد عرق‌ریزان می‌ایستد «تا افسارش را فاتحان جدید بگیرند و چشم‌بندش را بزنند و دوباره بچرخد» (همان: ۴۸).

در بی‌کتابی با نود درصد رخدادها، خارج از توالی زمانی آنها روبه‌رو می‌شویم؛ یعنی نویسنده با بر هم زدن آرایش و نظم زمانی رمانش، تقریباً در سراسر رمان، از تکنیک روایی برگشت‌به‌گذشته(فلش‌بک) استفاده می‌کند. تصرف در توالی زمانی روایت، گویی نوعی

پیوند با ساختار جامعهٔ زمان مؤلف که این اثر مولود آن است، برقرار می‌کند. جامعه‌ای که خُرده‌فرهنگ‌های رسوب‌شده در آن ازجمله فرهنگ بی‌کتابی و به‌تبَع آن سوءمدیریت و ناشایسته‌سالاری و بی‌نظمی‌های ناشی از آن، در سیر تحول اجتماعی‌شان، دوباره زنده می‌شوند و به‌این‌ترتیب نوعی عقب‌گرد و بازگشت‌به‌گذشته را تجربه می‌کند.

۵-۴. حضور مُکرّر پدراندر

حضور مکرر پدراندر نیز عنصر مهمی در ساختار رمان ***بی‌کتابی*** محسوب می‌شود که می‌توان آن را یکی از ساختارهای معنادار داستان دانست؛ مطالبی که او از کتاب‌های مختلف با صدای بلند می‌خواند، دارای درون‌مایه‌هایی هدفمند است که از یک‌سو در پیونددادن اجزای جداگانهٔ رمان و استحکام‌بخشی به ساختار داستان کمک شایانی می‌کند و از دیگرسو زمینه را برای انعکاس آسان‌تر جهان‌نگری مستتر در بطن داستان فراهم می‌کند. حضور او در دنیای ذهن و تخیل شخصیت اول داستان صورت می‌گیرد که هر بار با خواندن بخش‌هایی از کتاب‌ها، گاه به سرزنشگر درونی و وجدان اخلاقی میرزایعقوب بدل می‌شود و گاه جهان‌بینی حاکم بر کل کتاب را به بهترین نحو می‌نمایاند. نکته‌ای که این گمان را تقویت می‌کند، این است که او چندین‌بار و هر بار به‌شکلی پدراندر را در ذهن خودش می‌میرانَد؛ گویی که وجدان سرزنشگر خودش را می‌کُشد؛ «پدراندرم چند بار مُرده بود و نمرده بود. هنوز هم معلوم نیست مرده است یا نه. اینکه انصاف نیست، اینکه در مخیله‌ات کسی را بکشی قاتلی؟» (شرفی‌خبوشان، ۱۳۹۶: ۱۵۷-۱۵۸). در عین حال اصرار دارد که در هیچ‌یک از مرگ‌های متعدد پدراندر هیچ‌گونه دخالتی نداشته و او خودش مُرده است. «تمام آن بارهایی که پدراندرم مرده است، دخلی به من نداشته. یک بار ذات‌الرّیه به سروقتش آمد، [...] بار دیگر به مرض سوادی دست‌وپا مبتلا شده بود، [...]، یک‌طور دیگر هم مرده بود؛ فکر کنم به مرض خُراج [...] آخرین‌بار جور دیگری مرد...» (همان: ۱۵۸)؛ در حالی که پدراندر او در رُمان، میرزایحیی‌نامی بوده که سال‌ها پیش مُرده است.

۶. نتیجه‌گیری

رویکرد اصلی نقد جامعه‌شناختی مبتنی بر این عقیده است که ساختار و کلیت اثر ادبی با ساختار زمانهٔ تألیف اثر مرتبط است. در ***بی‌کتابی***، شرفی‌خبوشان علاوه بر نمایاندن فرآیند تقلیل جایگاه و ارزش کتاب به کالایی صرفاً تزئیناتی در جامعه، میان کلیت و ساختار منسجم متن، با فرامتن، از طریق به‌کارگیری ساختارهای معنادار، پیوند برقرار می‌کند؛ به‌نحوی که از یک‌سو می‌توان ساختار حاکم بر جامعهٔ زمان قاجار را در ساخت هنری رُمان بازجُست و از سوی دیگر، همان ساختارها را می‌توان در هیئتی جدید در زمانهٔ مؤلف رؤیت کرد. این مسئله که تا حدودی به مفهوم نشانهٔ بوم‌زیست ادبی شبیه است، اشاره به این دارد که هر بُوِشی در جامعه، در صورتی که شرایط مهیا باشد، آمادگی تبدیل به بُوِش جدید را دارد؛ یعنی برخی خُرده‌فرهنگ‌ها و در بحث ما، فرهنگ بی‌کتابی و نیز موارد دیگری همچون گفتمان مردسالار، ناشایسته‌سالاری و پیامدها و آسیب‌های اجتناب‌ناپذیر آن، از جمله دزدی و چپاول از بیت‌المال عام که به‌تدریج در جامعه رسوب کرده‌اند، حتی تا صد سال بعد از دورهٔ مشروطه هم می‌توانند در برخورد با شرایط جدید، از حالت‌رسوب‌شدگی خارج شوند، به حالت بیدارشدگی برسند و در هیئتی جدید، دوباره به چرخه بیفتند. در سال‌های اخیر، هجوم یک‌بارهٔ شبکه‌های اجتماعی به زندگی کاربران و مشغولیت‌های آن، به بیدارشدگی عادت‌وارهٔ بی‌کتابی و گسترش بیش‌ازپیش آن دامن زده است. ***بی‌کتابی*** که دربردارندهٔ همهٔ این مسائل است، از رمان‌های برگزیدهٔ ادبیات داستانی معاصر و رمانی تاریخی است که به مسئلهٔ کتاب و ارزش و جایگاه آن در میان ایرانیان می‌پردازد. شخصیت‌های داستان از شیفتگان کتاب‌اند که برای دست‌یابی به آن، بهای

گزافی می‌پردازند و حتی حاضرند از جانشان مایه بگذارند؛ اما محتوای کتاب در نظر آنها هیچ اهمیتی ندارد. برای آنها فقط رنگ‌ولعاب و ظواهر کتاب و نگارگری‌ها و نوع کاغذ به‌کاررفته در آن، تعیین‌کنندهٔ ارزش آن است. نویسنده در این اثر از وقایع تاریخیِ رُخ‌داده در دوران پرالتهاب مشروطه مدد می‌جوید و به‌طور اختصاصی، واقعهٔ کتابخانهٔ سلطنتی و دزدی‌های کتابدار مشهور آن در دورهٔ مظفری، یعنی میرزاعلی‌خان، ملقب به لسان‌الدوله را دستمایهٔ روایت خود قرار می‌دهد. شخصیت اصلی داستان تحت‌تأثیر جامعه‌ای که در آن رشد می‌کند، به فردی منفعت‌طلب و سودجو بدل می‌شود که محتوای کتاب‌ها، به‌تدریج اهمیتش را در نظر او از دست می‌دهد و زندگی در میان جماعت کتاب‌نشناس کم‌کم او را متقاعد می‌کند که کتاب هم همچون سفالی است که ارزشش بستگی به نقش ظاهری آن دارد.

۷. منابع

آتابای، بدری (۱۳۵۵). کتابخانهٔ سلطنتی ایران. *یغما*. ۲۹ (۹). ۲۲۴-۲۴۶.

اسکارپیت، روبر (۱۳۹۲). *جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ مرتضی کُتُبی. تهران: سمت.

اسکولز، رابرت (۱۳۹۸). *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ هفتم. تهران: مرکز.

بامداد، مهدی (۱۳۷۰). *شرح حال رجال ایران*. ۲ جلد. تهران: زوّار.

بهزادی، محمدرضا (۱۳۸۹). سرقت از کتابخانهٔ سلطنتی بازخوانی پروندهٔ میرزا علی خان کتابدار(لسان‌الدوله). *تاریخ معاصر ایران*. (۵۳ و ۵۴)، ۱۵۳-۱۹۲.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۰). *نظریهٔ کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی*، ترجمهٔ مرتضی مردی‌ها. تهران: نقش و نگار.

توکلی طرقی، محمد (۱۳۹۵). *تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ*. ویراست دوم. تورنتو: کتاب ایران‌نامه.

ساروت، ناتالی (۱۳۶۴). *عصر بدگمانی*. ترجمهٔ اسماعیل سعادت. چاپ اول. تهران: نگاه.

شیبانی، میرزامحمدطاهر (۱۳۷۴). *روزنامهٔ خاطرات بصیرالملک شیبانی*. به‌کوشش محمدرسول دریاگشت و ایرج افشار. چاپ اول. تهران: دنیای کتاب.

صفایی، ابراهیم (۱۳۷۱). *پنجاه خاطره از پنجاه سال*. چاپ اول. تهران: جاویدان.

صفرزاده، نرگس (۱۳۹۰). سهم هنرمندان ایرانی در خلق مرقع گلشن. *پیام بهارستان*، ۲ (۱۳)، ۶۰۳-۶۱۶.

راکوویتسکا عسگری، کارولینا؛ عسگری‌حسنکلو، عسگر (۱۳۹۶). *صدای زمانه: جامعه‌شناسی شخصیت زن در رمان بعد از انقلاب*. چاپ دوم. تهران: اختران.

روستایی، محسن (۱۳۹۸). لسان‌الدوله و فردنامهٔ کتب مسروقه از کتابخانهٔ دولتی. *بخارا*. س ۲۴ (۱۳۳)، ۱۷۰۶-۱۰۸۳.

عاملی‌رضایی، مریم (۱۳۹۱). خاستگاه فلسفی نظریهٔ جامعه‌شناسی ادبی و آسیب‌شناسی به‌کارگیری آن در متون ادبی فارسی، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ۹ (۳۶و۳۷). ۱۴۷-۱۶۴.

عسگری‌حسنکلو، عسگر (۱۳۹۴). *جامعه‌شناسی رمان فارسی*. چاپ اول. تهران: نگاه.

عین‌السلطنه (۱۳۷۷). *روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه: روزگار نیابت سلطنت عضدالملک قاجار*. به‌کوشش مسعود سالور و ایرج افشار تهران: اساطیر.

شرفی‌خبوشان، محمدرضا (۱۳۹۷). *بی‌کتابی*. چ پنجم. تهران: شهرستان ادب.

شریف‌کاظمی، زهرا (۱۳۹۹). *کارتن ۲۰ دوسیه ۵، بخشی از اسناد سرقت از کتابخانهٔ سلطنتی و علی کتابدارباشی(لسان‌الدوله)*. چاپ اول. تهران: ندای تاریخ.

قاضیها، فاطمه (۱۳۸۳). تاراج کتابخانهٔ سلطنتی بر اساس اسناد موجود در سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی. *نامهٔ بهارستان*، ۵ (۱-۲)، ۱۸۱-۲۷۴.

کیان‌فر، جمشید (۱۳۸۳). سرگذشت و سرنوشت نسخه‌ها و مجموعه‌ها: مرده‌ریگ فرهنگی (ماجرای سرقت از کتابخانهٔ سلطنتی بر اساس برخی از اسناد موجود در کتابخانهٔ کاخ گلستان). *نامهٔ بهارستان*. (۹ و ۱۰)، ۲۷۵-۲۸۶.

گلدمن، لوسین (۱۳۷۱). *جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. چاپ اول. تهران: هوش و ابتکار.

ـــــــ (۱۳۹۶). روش ساختگرای تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات. در: *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. چاپ دوم. تهران: چشمه.

ـــــــ (۱۳۶۹). *نقد تکوینی*. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. چاپ اول. تهران: بزرگمهر.

گوردن، والتر کی (۱۳۸۰). درآمدی بر نقد ادبی از دیدگاه جامعه‌شناختی. ترجمهٔ جلال سخنور، *ادبستان*، ۲ (۱۱)، ۳۷-۳۹.

لارنسون، دیانا تی. ؛ سوئینگ‌وود، آلن (۱۳۹۹). *جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ شاپور بهیان. چاپ اول. تهران: سمت.

لنار، ژاک (۱۳۹۶). جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن؛ در: *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. چاپ دوم. تهران: چشمه.

لوونتال، لئو (۱۳۸۶). *رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمهٔ محمدرضا شادرو. تهران: نی.

لووی، میشل؛ سامی نعیر (۱۳۸۰). «مفاهیم اساسی در روش لوسین گلدمن»؛ در: *جامعه، فرهنگ، ادبیات*: لوسین گلدمن. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. چاپ دوم. تهران: چشمه.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسیِ ایران*. چاپ دوم. ج ۲. تهران: چشمه.

ولک، رنه و آوستین وارن (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چاپ اول. تهران: علمی‌وفرهنگی.

Laurenson, Diana T. & Alan Swingewood (1972), ***The Sociology of Literature***, New York, Schocken Books.

Walder, Dennis; Stephen Regan; Pam Morris & Richard Allen (2005), "The novel and society", in: Dennis Walder (ed.), ***The realist novel***, 2st. edition, New York, Routledge and Open University.

Watt, Ian (2005), "Realism and the novel form", in: Dennis Walder (ed.), ***The realist novel***, 2st. edition, New York, Routledge & Open University, p. 219-230.

Ameli Rezaie, M. (2012). The philosophical origin of the theory for the sociology of literature and the pathology of its application in Persian literary texts. *Literary Studies Quarterly*, No. 36-37, pp. 147-164. (*in Persian*).

Asgari, C.R., Asgari Hasanaklou, A. (2017). *Vii ee of t mmm ccc ill oii aal tt dd ff Wmm''' s Character in Post-revolution Novels* (2nd ed.). Tehran: Akhtaran. (*in Persian*).

Atabai, B. (1976). Iran royal library. *Yaghma*, 29(9), pp. 224-246. (*in Persian*).

Bamdad, M. (1991). *Biography of Iranian Figures* (vol. 2). Tehran: Zavar Publications. (*in Persian*).

Behzadi, M. (2010). Royal library robbery: A profile of the librarian Mirza Ali Khan (Lesan al-Douleh). *Iranian Contemporary Historical Studies*, No. 53-54, pp. 153-192. (*in Persian*).

Escarpit, R. (2013). *Sociology of literature* (translated by Morteza Kotobi). Tehran: SAMT Publications. (*in Persian*).

Goldmann, L. (1992). *Pour une Sociologie du Roman* (1st ed., translated by M.J. Pouyandeh). Tehran: Hoosh va Ebtekar. (*in Persian*).

Goldmann, L. (2017). *Sociology of Literature from the Viewpoint of Genetic Sructuralism* (2nd ed., translated by M.J. Pouyandeh). Tehran: Cheshmeh Publishers. (*in Persian*).

Gordon, W.K. (2001). An introduction to literary criticism from a sociological point of view (translated by J. Sokhanvar). *Dabestan*, 2(11), pp. 37-39. (*in Persian*).

Kianfar, J. (2004). The story of library assets: The cultural legacy and robbery of the royal library as documented in Golestan Palace Library. *Nameh-e Baharestan*, No. 9-10, pp. 275-286. (*in Persian*).

Kousari, M. (2000). *Speculations on the Sociology of Literature* (1st ed.). Tehran: Baazh Publications. (*in Persian*).

Labica, G. (2017). *Reification: An Introduction to the Sociology of Literature* (2nd ed., translated by M.J. Pouyandeh). Tehran: Cheshmeh Publishers. (*in Persian*).

Lennar, J. (2017). *Sociology of Literature and its Branches* (2nd ed., translated by M.J. Pouyandeh). Tehran: Cheshmeh Publishers. (*in Persian*).

Lowenthal, L. (2007). *A Critical Approach to the Sociology of Literature* (translated by M. Shadroo). Tehran: Ney Publications. (*in Persian*).

Michael, L., Nair, S. (2001). *mmmmmmtal Cnneept i ccc inn Gll mmn'' s ooooyy: ccc iet Culteee nnd Literature* (2nd ed., translated by M.J. Pouyandeh). Tehran: Cheshmeh Publishers. (*in Persian*).

Mirabedini, H. (2001). A Century of Novel Writing in Iran (2nd ed, Vol. 2). Tehran: Cheshmeh Publishers. (*in Persian*).

Qhaziha, F. (2004). The royal library robbery according to the documents of the Document Organization and the National Library. *Nameh-e Baharestan*, No. 1-2, pp. 181-274. (*in Persian*).

Ren'e, W., Austin, W. (1994). *Theory of Literature* (1st ed., translated by Z. Movahed and P. Mohajer). Tehran: Scientific and Cultural Publications. (*in Persian*).

Roostaie, M. (2019). Lesan al-Douleh and the report of the books stolen from the state library. *Bokhara*, 24(133), pp. 1083-1706. (*in Persian*).

Safaie, E. (1992). *Fifty Memories from Fifty Years* (1st ed.). Tehran: Javidan Publications. (*in Persian*).

Safarzadeh, N. (2011). The share of Iranian artists in the creation of Moragha' Golshan. *Payam-e Baharestan*, 4(13), pp. 603-616. (*in Persian*).

Salour, M., Afshar, I. (1998). *Diary of Ein ul-Saltaneh: Vicegerency of Qatari Azod ul-Molk*. Tehran: Asatir Publication. (*in Persian*).

Scholes, Robert E. (2019). *Elements of fiction* (7th ed., translated by Farzaneh Taheri). Tehran: Markaz Publications. (*in Persian*).

Selden, R., Widdowson, P. (2018). *A reader's guide to contemporary literary theory* (3rd ed. translated by Abbas Mokhber). Tehran: Baan Publishers. (*in Persian*).

Sharafi Khabooshan, M. (2018). *Booklessness* (5th ed.). Tehran: Shahrestan-e Adab. (*in Persian*).

Sheibani, M.T. (1995). *Diary of Basir al-Molk Sheibani* (1st ed. by M. Daryagasht and I. Afshar). Tehran: Donyay-e Ketab. (*in Persian*).

Tavakoli Targhi, M. (2016). Native Modernity and Reconsideration of the History (2nd ed.). Toronto: Iran Nameh Books. (*in Persian*).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی