

فرانکو مورٹی

اطلسی رمان اروپایی

۱۸۰۰ - ۱۹۰۰

ترجمہ مہران مہاجر و محمد نبوی



اطلس زمان اروپایی

۱۸۰۰ - ۱۹۰۰

ایده‌های رادیکال

دبیر مجموعه: مهدی امیرخانلو

ایده‌های رادیکال مجموعه‌ای است از متن‌های نظری و فلسفی معاصر، به قلم نویسندگانی که در پی تغییری ریشه‌ای در نگرش ما و طرح ایده‌هایی نو اند. بعضی می‌کوشند در حوزه نظریه و نقد ادبی چشم‌اندازی نو برای مطالعه ادبیات بگشایند، بعضی دیگر از منظری فلسفی به ماهیت هنر می‌نگرند یا تعریفی نو از آفرینش هنری ارائه می‌کنند. بعضی مفهومی جدید از سیاست می‌پرورند یا امکان سیاست‌رهایی‌بخش را بار دیگر همچون پرسشی مهم پیش می‌کشند، بعضی دیگر می‌کوشند از راه بازخوانی متون کلاسیک پتانسیل‌های نهفته آن‌ها را از نو فعال کنند.



فرانکو مورٹی

اطالیسی رومان ارو پاپی

۱۸۰۰ - ۱۹۰۰

ترجمہ مہران مہاجر و محمد نبوی



سرشناسه: مورتی، فرانکو Moretti, Franco • **عنوان و نام پدیدآور:** اطلس رمان اروپایی/فرانکو مورتی؛ ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی؛ دبیرمجموعه مهدی امیرخانلو. • **مشخصات نشر:** تهران، نشرنی، ۱۴۰۱ • **نوبت چاپ:** چاپ اول، ۱۴۰۲ • **مشخصات ظاهری:** ۲۳۸ ص: مصور، جدول، نقشه • **فروست:** ایده‌های رادیکال. • **شابک:** ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۵۰۲-۷ • **وضعیت فهرست‌نویسی:** فیبا • **یادداشت:** عنوان اصلی: Atlas of the European novel, 1800-1900, 1998. • **موضوع:** داستان‌های اروپایی — قرن ۱۹م. — تاریخ و نقد 19th century — History and criticism • **سفرهای ادبی Literary journeys** نقشه‌ها در ادبیات • **شناسه Maps in literature** • **شناسه افزوده:** مهاجر، مهراں، ۱۳۴۳- ، مترجم • **شناسه افزوده:** نبوی، محمد، ۱۳۴۳- ، مترجم • **شناسه افزوده:** امیرخانلو، مهدی، ۱۳۶۵- • **رده‌بندی کنگره:** PNR۴۹۹ • **رده‌بندی دیوبی:** ۸۰۹/۳ • **شماره کتابشناسی ملی:** ۹۱۰۶۵۶۳

قیمت: ۱۸۰۰۰۰ تومان



نشرنی

اطلس رمان اروپایی

۱۹۰۰-۱۸۰۰

فرانکو مورتی

مترجم: مهراں مهاجر و محمد نبوی

صفحه‌آرا: سینا اسمعیل‌نیا

لیتوگرافی: باختر • چاپ و صحافی: غزال

چاپ اول: تهران، ۱۴۰۲، ۷۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۶-۰۵۰۲-۷

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شماره ۲۰

کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۸۸۰۴۶۵۸-۹، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴

www.nashreny.com • email: info@nashreny.com • nashreny

© تمامی حقوق این اثر برای نشرنی محفوظ است. هرگونه استفاده تجاری از این اثر یا تکثیر آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازه مکتوب ناشر ممنوع است.

فهرست مطالب

درآمد: به‌سوی جغرافیای ادبیات

۱. «ژنرال، شما در جنگ از نقشه استفاده می‌کنید...» ۹
۲. «اما ما اطلس هنری نداریم» ۱۲

فصل ۱: رمان، دولت-ملت

۱. وطن ۱۹
۲. انگلستان و همزاد آن ۲۵
۳. «خسارت‌های اخیر در املاک هند غربی» ۳۲
۴. جغرافیای اندیشه‌ها ۳۷
۵. دور از مرکز ۴۱
۶. میان‌پرده نظری اول. درباره مکان و سبک ۵۲
۷. در مسیر شاهراه ۵۷
۸. «رودخانه‌ای پرصلابت و بزرگ، به‌سان مار هیولای چنبره‌نزده» ۶۹
۹. روستا، شهرستان، کلان‌شهر ۷۵
۱۰. میان‌پرده نظری دوم. جغرافیای پیرنگ ۸۱

فصل ۲: داستان دو شهر

۱. مسئله ۹۱
۲. «ما در یک قسمت دیگر شهر زندگی می‌کنیم...» ۹۳

۳. «معزقی از جهان‌های کوچک» ۱۰۲
۴. هراس در پاریس ۱۱۷
۵. میان‌پرده نظری سوم. داستان‌های عامل سوم ۱۲۳
۶. میدان‌های قدرت ۱۲۸
۷. لندن سوم ۱۳۳
۸. دیداری آکنده از شگفتی ۱۴۲
۹. شهر سرنخ‌ها ۱۵۴

فصل سوم: بازارهای روایی، حدود ۱۸۵۰

۱. «تجربه‌هایی بر پایه نمودارها» ۱۶۶
۲. میان‌پرده نظری چهارم. ادبیات متعارف ۱۷۱
۳. انگلستان جزیره می‌شود ۱۷۴
۴. بازاری واحد و ناموزون ۱۸۳
۵. میان‌پرده نظری پنجم. مرکز و پیرامون ۱۹۰
۶. سه اروپا ۱۹۷
۷. تحقیقی کتاب‌شناختی ۲۰۲
۸. «وابستگی متقابل جهانی کشورها» ۲۱۳
۹. میان‌پرده نظری ششم. بازارها و فرم‌ها ۲۱۹
۱۰. «به اعتبار عقب‌ماندگی تاریخی» ۲۲۳
- نمایه ۲۲۷

درآمد

به سوی جغرافیای ادبیات

بنگر پسر

این جا زمان مکان می شود

ریشارد واگنر، پاریسفال

۱. «ژنرال، شما در جنگ از نقشه استفاده می کنید...»

اطلس رمان. در پس این واژه‌ها، این نکته بسیار ساده نهفته است که جغرافیا ظرفی خنثا نیست، محفظه‌ای نیست که تاریخ فرهنگی در آن «واقع شود»، بلکه نیروی فعالی است که پهنه ادبی را فرامی‌گیرد و عمیقاً آن را شکل می‌دهد. پس اگر می‌خواهید پیوند روشنی میان جغرافیا و ادبیات برقرار کنید، نقشه‌اش را بکشید: چراکه نقشه دقیقاً همین پیوند است، پیوندی که دیدنی شده است. نقشه به ما امکان می‌دهد تا روابط مهمی را ببینیم که تاکنون از چشم‌مان دور مانده‌اند.

با این حال، جغرافیای ادبی‌ای از این دست می‌تواند به دو چیز بسیار متفاوت اشاره داشته باشد؛ ممکن است به مطالعه مکان در ادبیات اشاره داشته باشد یا به مطالعه ادبیات در مکان. در حالت اول، عنصر مسلط عنصری داستانی است: پاریس بالزاک، آفریقای رمانس‌های عصر استعمار، یا تصویر نویی که آستین از انگلستان به دست می‌دهد. در حالت دوم، عنصر مسلط یک مکان تاریخی واقعی است: کتابخانه‌های محلی بریتانیای عصر ویکتوریا، یا انتشار دن کیشوت و بودنبروک‌ها در اروپا. این دو مکان ممکن است گاه (و به نحو جالب توجهی) هم‌پوشانی داشته باشند، اما از اساس

با هم فرق دارند و برخورد من با آن‌ها در این کتاب چنین خواهد بود: مکان داستانی در دو فصل اول کتاب، و مکان تاریخی در فصل سوم.

اما فرق این دو مکان تأثیری بر روش تحقیق ندارد که در همه‌جا یکسان است و مبتنی است بر استفاده قاعده‌مند از نقشه. من معنایی استعاری از نقشه در نظر ندارم، و استفاده تزینی هم از آن نمی‌کنم، بلکه آن را به‌مثابه ابزاری تحلیلی به کار می‌گیرم: این ابزارها کالبد متن را به نحوی نامعمول می‌شکافند و پرده از روابطی برمی‌دارند که در غیر این صورت پنهان می‌مانند. نقشه‌نگارها می‌گویند نقشه خوب به اندازه هزار کلمه ارزش دارد؛ و البته درست هم می‌گویند: زیرا نقشه هزار کلمه تولید می‌کند: تردید می‌آفریند و فکر برمی‌انگیزد؛ پرسش‌های نویی طرح می‌کند و مجبورتن می‌کند به جستجوی پاسخ‌های نو بروید.

پس نقشه ابزاری است برای اندیشیدن. اما در چه معنایی چنین است؟ مثلاً چارلز سندرز پیرس، در سال ۱۹۰۶ می‌گوید:

خواننده من، بیا نموداری برای توضیح سیر کلی فکر بسازیم؛ منظورم نظامی برای نمودارسازی است که به کمک آن می‌توان هر سیر فکری را با دقت به نمایش گذاشت. «اما وقتی خود فکر در ذهن ماست، چرا چنین کاری کنیم؟» اساساً، این اعتراض پرسش‌گونه را نه یکی دو نفر، بلکه چندین نفر که هوشی برتر دارند مطرح کرده‌اند، که من از میان آن‌ها، به یک ژنرال برجسته و پرافتخار اشاره می‌کنم. آدم گوشه‌گیری مثل من برای پرسش متقابل آماده نبود، وگرنه باید می‌گفتم، «ژنرال، فکر می‌کنم شما در جنگ از نقشه استفاده می‌کنید. اما وقتی پهنه‌ای که نقشه آن را ترسیم می‌کند جلوی چشم‌تان است، چرا چنین می‌کنید؟»

و پس از گفتگویی درخشان، که در آن ژنرال کاملاً در هم شکسته است، پیرس نتیجه می‌گیرد:

خب، ژنرال [...].، اگر بخواهم موضوع را به‌شیوه شما بیان کنم، [باید بگویم که] روی نمودارهای هم‌سان می‌توان آزمایش‌های دقیقی انجام داد؛ و وقتی چنین شود، باید مراقب تغییرات ناخواسته و نامنتظره‌ای بود که از این طریق در روابط بخش‌های مختلف نمودار با یکدیگر ایجاد می‌شود. چنین عملیاتی بر روی نمودارها، خواه عینی باشند و خواه خیالی، جای آزمایش روی چیزهای واقعی را که در تحقیقات شیمیایی و فیزیکی

انجام می‌شود، می‌گیرند. البته پیش از این، شیمی دانان آزمایش را طرح پرسش‌هایی در باب طبیعت توصیف کرده‌اند. به همین ترتیب، آزمایش روی نمودار هم طرح پرسش‌هایی است در باب طبیعت یا ماهیت روابط مورد نظر.^۱

کاری که نقشه‌های من قرار است بکنند این است که پرسش‌هایی در مورد فرم رمان و روابط درونی آن طرح کنند. و آن‌ها واقعاً اغلب مثل خیلی از آزمایش‌ها بودند: بعضی آسان‌تر و بعضی سخت‌تر؛ و همگی آکنده از متغیرهایی که مدام و مدام تغییرشان می‌دادم (کدام ویژگی‌ها را باید در نقشه بگنجانم؟ کدام لحظه‌های روایت را؟ کدام عناصر بافت را؟) تا این که حس می‌کردم به پاسخ مطلوبی رسیده‌ام. هر پاسخ یک تصویر بود — الگویی بود که باعث می‌شد تا کتاب یا ژانری را به شیوه‌ای تازه و جالب ببینم؛ و زود متوجه شدم که میزان وضوح آن الگو متناسب است با سادگی و فراوانی داده‌هایی که نقشه بر اساس آن تهیه شده است. به بیان دیگر، «آزمایش» به لطف انتزاع و کمی‌سازی به سرانجام رسید: مجموعه‌هایی منسجم و متنوع، جایی که در آن معنای نهایی یک فرم همیشه بیش از مجموع تک‌تک متن‌ها بود. این یکی از آخرین یافته‌های کار نقادان است: چالش کمیّت — این که ۹۹ درصد از کل آثار ادبی منتشر شده فراموش می‌شوند و کسی نمی‌خواهد دوباره احیای آن‌ها کند. این وسعت یافتن پهنه ادبی، که محصول منطق درونی بررسی جغرافیایی است، کاملاً شگفت‌زده‌ام کرد: روش جدید مستلزم داده‌های نو بود — اما این داده‌ها هنوز وجود نداشتند، و من نمی‌دانستم چگونه پیدایشان کنم، و کتاب حاضر تنها گامی چند در این راستا برداشته است. اما این چالشی شگرف برای همه تاریخ‌نگاران فرهنگی است.

در این میان، نقشه‌های ادبی دیدن چه چیزی را برای ما ممکن می‌کنند؟ اساساً دو چیز. اول این که آن‌ها *ortgebunden* یا سرشت مقید به مکان فرم ادبی را برجسته می‌کنند^۲: هر یک از این فرم‌ها هندسه‌ای خاص خود، مرزها، تابوهای مکانی و

1. «Prologomena to an Apology for Pragmaticism», *The Monist*, 16, January 1906, pp. 492-3.

۲. این اصطلاح از راینر هوسر است. نگاه کنید به:

«Kunstgeographie - Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten», *Rheinische Vierteljahrsblätter*, XXXIV, 1970, p. 58.

مسیرهای مورد علاقه خود را دارند. دوم این که نقشه‌ها منطق درونی روایت را آشکار می‌کنند: آن حوزه نشانه‌ای که پیرنگ حول آن انسجام و سازمان می‌یابد. بنابراین فرم ادبی محصول عمل دو نیروی متضاد و به یک اندازه مهم است: یکی از بیرون عمل می‌کند و دیگری از درون. این مسئله معمولاً تاریخ ادبیات، و در نهایت، تنها مسئله واقعی آن است: جامعه، رتوریک و تعامل میان آن‌ها.

من از این پیش‌تر نمی‌روم، زیرا قیدوبندهای نظری — از این بابت که قیدوبندند و نه از این بابت که نظری‌اند — مرا بسیار می‌آزارند. در این کتاب، آشکارا همه چیز در روش خلاصه می‌شود.^۱ اما دقیقاً به همین دلیل باید، در جریان کل تحقیق، روش را جداً به آزمون کشید: از نظر ظرفیت‌اش برای تغییر دادن (یا ندادن) مفصل‌بندی میدان ادبی^۲، و سرشت مسائل تفسیری. و قاضی مثل همیشه خواننده است.

۲. «اما ما اطلس هنری نداریم»

ایده این کار در جریان سفری طولانی با خودرو در تابستان ۱۹۹۱، کاملاً تصادفی و از جمله‌ای در کتاب جهان‌مدیرانه‌ی فرنان برودل به ذهن‌ام رسید^۳: ما اطلس هنری نداریم، اطلس هنری نداریم، اطلس ادبی نداریم... پس چرا نکوشیم یکی درست کنیم؟

۱. گاه کسانی از من پرسیده‌اند که چرا به جای تجزیه و تحلیل نقشه‌های موجود، می‌خواستم نقشه‌ها را بسازم. آیا واقعاً متوجه نبوده‌ام که نقشه متنی است مانند دیگر متن‌ها — و باید مثل یک متن با آن مواجه شد؟ و آیا نفهمیدم که بیش‌ترین جذابیت آن برای منتقدان ادبی همین جاست؟ چرا، متوجه بودم، فهمیدم — من هم چنین پژوهش‌های متعددی خواندم که نقشه هم یکی از موضوعات پژوهش‌شان بود:

John Gillies on Shakespeare (*Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge University Press, 1994), J. Hillis Miller on Hardy (*Topographies*, Stanford University Press, 1995), Anne McClintock on *King Solomon's Mines* (*Imperial Leather*, Routledge, London 1995), Lawrence Lipking on Milton (*The Genius of the Shore: Lycidas, Ademastor, and the Poetics of Nationalism*, «PMLA», 1996).

اما چه می‌توانم بگویم، نقشه‌ها به خاطر این برای من جالب نیستند که می‌توان آن‌ها را کم‌وبیش مثل رمان «خواند» — بلکه به این دلیل مورد توجه من‌اند که شیوه خواندن رمان را تغییر می‌دهند. چالش واقعی از نظر من این‌جاست.

2. literary field

۳. «موج‌های فرهنگی‌ای که باروک بر اروپا گسترده‌تر احتمالاً حتی از امواج فرهنگی رنسانس نیز عمیق‌تر، کامل‌تر و پیوسته‌تر بودند [...] اما چگونه باید نمودار گسترش آن‌ها و ماجراهای جنجالی خارجی آن‌ها را بدون نقشه‌هایی که برای این کار بایسته است و هنوز کسی تهیه نکرده است ترسیم کنیم؟ ما کاتالوگ موزه داریم، اما اطلس هنری نداریم...»

(Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, 1949, California University Press, 1995, p. 835.)

در سال‌های بعد، تقریباً همه وقت‌ام را صرف این فکر کردم. جغرافیا خواندم، چون بعد از سال‌های تحصیل در مدرسه، جغرافیا نخوانده بودم. سمینارهای تجربی در دانشگاه کلمبیا برگزار کردم؛ به لطف مهمان‌نوازی ماریستلا لورچ و آکادمی مطالعات عالی ایتالیا در ایالات متحد آمریکا، بیست تاریخ‌نگار ادبی را راضی کردم که یک هیئت تحریریه تشکیل دهند. این هیئت در دسامبر ۱۹۹۲ جلسه برگزار کرد و طی دو روز مباحثات پرشوری در آن درگرفت. سرانجام، پروژه پژوهشی مفصل و طولانی‌ای نوشتم. اما من در این جور کارها استعداد ندارم، و بنیاد ملی علوم انسانی متقاعد نشد. هیئت تحریریه منحل شد و اطلس دود شد و به هوا رفت. اما من هنوز این ایده را دوست داشتم و خودم ادامه‌اش دادم. من پهنه کار را به تنها حوزه‌ای که اطلاعاتی درباره‌اش دارم محدود کردم، یعنی رمان قرن نوزدهم اروپا (با یک عقب‌گرد سریع به اسپانیا)، و این کتاب نتیجه آن است. نیمی مانیفست روش‌شناختی است و نیمی دیگر نمونه عملی؛ کتابی که نوشتن آن با لذتی ناب همراه بود، و البته امیدوارم جذاب هم باشد. اما امید من آن است که این کار منجر به آغاز پژوهشی دامنه‌دارتر در باب اطلس تاریخی ادبیات شود.

در همین حال، من فروتنانه کشف کردم که اصلاً و ابتداءً اولین کسی نیستم که چنین ایده خوبی به ذهن‌اش رسیده است. مثلاً کارلو دیونیزوتی — نویسنده جغرافیا و تاریخ ادبیات ایتالیا — در مقاله‌ای در دهه ۱۹۷۰، از امکان تهیه «اطلس ادبی-تاریخی ایتالیا» سخن گفته بود.^۱ در واقع، جستجویی اندک نشان داد که شمار قابل توجهی از این اطلس‌ها وجود دارند: اولین اطلس کار ج. گ. بارتولومئو با عنوان اطلس ادبی و تاریخی اروپا بود که در سال ۱۹۱۰ منتشر شده بود (و تا سال ۱۹۳۶ بارها تجدید چاپ شد). در سال ۱۹۶۴، نوبت به راهنمای ادبی فرانسه رسید؛ سال ۱۹۷۳، اطلس ادبی و فرهنگ جغرافیایی جزایر بریتانیا از مایکل هاردویک؛ سال ۱۹۷۹، چشم‌اندازهای ادبی در جزایر بریتانیا: اطلس روایت از دیوید دیچرز؛ سپس، در سال ۱۹۸۳، اطلس ادبیات آلمان که هورست دیتلر شلوسر ویراستار آن بود؛ سال ۱۹۹۰، اطلس بزرگ

1. «Culture regionali e letteratura nazionale in Italia», *Lettere Italiane*, April-June 1970, p. 134.

ادبیات به ویراستاری ژیل کنزا و برنار سرکیلینی؛ و سرانجام، در سال ۱۹۹۶، اطلس ادبیات، با ویرایش ملکوم برَدِپری^۱. اما این‌ها گرچه همگی با هم فرق دارند و چنان نوشته شده‌اند که انگار از وجود یکدیگر کاملاً بی‌خبرند (واقعیتی که باورکردن‌اش برایم دشوار است)، اما همگی در یک چیز مشترک‌اند: در همه آن‌ها نقشه کارکردی فرعی و حاشیه‌ای دارد. البته تعداد قابل توجهی نقشه وجود دارد، به‌ویژه در کتاب‌های جدیدتر: اما این‌ها پیوست‌هایی رنگی هستند که نقشی در تفسیر موضوع ندارند؛ این نقشه‌ها حتی گاهی در انتهای متن ظاهر می‌شوند. وقتی گفتار پایان گرفته و کار تمام شده است.

همان‌طور که خوانندگان لابد حدس زده‌اند، به نظر من این کار اشتباه است. جای دادن یک پدیده ادبی در مکان خاص خودش — تهیه نقشه آن — پایان پژوهش جغرافیایی نیست، بلکه تازه آغاز کار است؛ در واقع، پس از آن است که چالش برانگیزترین بخش کار آغاز می‌شود: آدم به نقشه نگاه می‌کند و بعد می‌اندیشد. شما به یک تصویر خاص نگاه می‌کنید — جاده‌هایی که به طرف تولدو و سویل می‌روند؛ کوه‌هایی که فاصله زیادی با لندن دارند؛ زنان و مردانی که در دو طرف رود سن زندگی می‌کنند — شما به این الگوها نگاه می‌کنید، و سعی می‌کنید بفهمید که چطور همه این‌ها موجب سربرآوردن یک داستان، یک پیرنگ می‌شوند. چگونه است که جغرافیا ساختارِ روایی رمانِ اروپایی را شکل می‌دهد؟

پس نقشه‌های این اطلس را نقطه شروع کار بدانید: آغازی برای اندیشیدن من، و نیز اندیشیدن شما (نقشه خوب باید به بیش از یک خط فکری مجال بدهد)؛ و هم‌چنین آغازی برای (بسیاری از) شرح‌ها که خطوط کلی دسته دیگری از راه‌های تفسیری را بیان می‌کنند: راه‌هایی به سوی یک متن، یک اندیشه انتقادی، یک نهاده

1. *A Literary and Historical Atlas of Europe*, Dent, London 1910; *Guide littéraire de la France*, Hachette, Paris 1964; *Literary Atlas and Gazetteer of the British Isles*, Gale Research, Detroit 1973; *Literary Landscapes of the British Isles: A Narrative Atlas*, Paddington Press, New York 1979; *Atlas zur deutschen Literatur*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1983; *Grand Atlas des Littératures*, Encyclopaedia U niversalis, Paris 1990; *The Atlas of Literature*, De Agostini, London 1996. An *Atlas of Western Art History* has also recently been published John Steer and Anthony White, eds, Facts on File, New York 1994).

تاریخی. هماهنگ کردن این گفتمان‌های متقاطع کلامی - دیداری همیشه آسان نبوده، و چه بسا ضرباهنگ کار ناموزون و ناهموار از آب درآید. اما اگر هم چنین باشد (و حتا، با همه اشتباه‌هایی که مطمئناً در کار هست)، من دوست دارم فکر کنم که این کتاب ممکن است مفید باشد: صفتی که هرگز نمی‌خواسته‌ام در مورد خودم به کار بگیرم - و حالا دارم با افتخار تمام به کارش می‌برم.

اگر این کتاب واقعاً مفید باشد، اعتبار آن قبل از هر چیز از آن سرژ بونن است. بونن پس از راهبری کاری که شاهکار پیچیدگی و دقت است - اطلس انقلاب فرانسه - آن قدر لطف داشت که به آدم کاملاً آماتوری مثل من کمک کند. او در مورد تک تک نقشه‌های کتاب مفصل بحث کرد؛ پیشنهادهایی برای بهتر شدن کار داد، و گزینه‌های متفاوت و راه‌حل‌هایی پیش پایم گذاشت که هرگز ممکن نبود خودم به آن‌ها برسم (و من تا جایی که می‌توانسته‌ام آن‌ها را به کار بسته‌ام). بونن به من یاد داد تا با کمک ابزارهای نقشه‌برداری فکر کنم. کاری شگفت‌انگیز، مثل یادگیری یک زبان دیگر. و مرا متقاعد کرد از لذت ساده‌یاب رنگ به سود شفافیت سیاه و سفید چشم‌پوشم. این که بگویم سپاس‌گزار او هستم، حق مطلب را درباره‌ی نقش او ادا نمی‌کند.

هم‌چنین سپاس‌گزار دیوید گستان و مارتین میزل هستم، که در سال ۱۹۹۲، در دانشگاه کلمبیا، بودجه‌ای فراهم کردند که بدون آن معلوم نبود اصلاً این پروژه پا بگیرد یا نه. و مطمئناً بدون کمک سخاوت‌مندانه و هوش‌مندانه کتاب‌داران کتاب‌خانه تحقیقاتی دانشگاه کلمبیا در نیویورک، بخش نقشه‌های کتاب‌خانه عمومی نیویورک و موسسه جغرافیایی ایتالیا این پروژه چندان پیش نمی‌رفت. در سال‌های اخیر، بخش‌های کوتاهی از این اثر را در چند دانشگاه آمریکایی و اروپایی ارائه کردم. از همه کسانی که در این رویدادها، و در جریان کلاس‌هایم در دانشگاه کلمبیا با من بحث کرده‌اند متشکرم. و همچنین از ایرنه بابونی، جان برنکمن، کیت کلارک، جو کلیری، مارگریت کوهن، رابرت دارنتن، ارنستو فرانکو، دیوید لیس کام، شارون مارکوس، مایکل میتین، د.ا. میلر، کریستوفر پرندرگاست و جیمز ریون. و نیز از کسانی که در تمام مدت انجام این پروژه با هم تبادل فکری داشته‌ایم: پری اندرسون، با شیف‌تگی‌اش به نقاشی‌های دیواری بزرگ و جدیت زیادش که خاص خود اوست. کارلو گینزبورگ،

که مثل آن بازی گردانانی که باید حال یک بوکسور تنبل را جابجاورند، سال‌ها پروژه مرا دست انداخته است؛ فرانسیس ماله‌رن، که به دقت برایم توضیح داد چه کاری جواب می‌دهد و چه کاری جواب نمی‌دهد و چرا جواب نمی‌دهد؛ بنجامینو پلاچیدو، که کتاب‌هایی را به من معرفی کرده است که هرگز نمی‌شناختم؛ و تری رینولدز، که هر روز مرا متوجه امکانات خارق‌العاده فراوانی می‌کند که بهترین چیزهایی‌اند که کار و زندگی می‌توانند به آدم بدهند.

حال که به گذشته نگاه می‌کنم، می‌بینم تأثیرگذاری برودل در پدید آمدن این کتاب، خود، محصول خواندن چندین اثر دیگر بوده است. مثلاً کتاب کریستین راس در مورد آرتور رمبو، پیدایش فضای اجتماعی، که مشتمل است بر تأملاتی در باب روابط میان جغرافیا و تخیل ادبی؛ یا آثار فردریک جیمسون، که همیشه فرهنگ را در چارچوب مکان «دیده» است — خواه پیرنگ دوگانه نامزدها باشد و خواه لس‌آنجلس چندلر، زیبایی‌شناسی جغرافیای سیاسی، «نگاشتِ شناختی» پسامدرن، مربع نشانه‌ای گره‌ماس، ظهور رمان ژاپنی و در زمان‌های دورتر، می‌توانم مارکو درامورا ببینم که نقشه‌های بوردیو از تربیت احساسات فلور را به من نشان می‌دهد (که واقعاً تحت تأثیر قرار گرفتم، اما نمی‌دانم با آن‌ها چه کار می‌توانم بکنم). باز هم به عقب‌تر باز می‌گردم: شبی تابستانی در لندن، در میانه دهه ۱۹۷۰، که بیدار ماندم تا کتاب دربارهٔ مارکسیسم غربی پری اندرسون را از آغاز تا پایان بخوانم: و در همان صفحه‌های اول کتاب، آن‌جا که توزیع سرزمینی متفکران مارکسیست را توصیف می‌کند، ناگهان در می‌یابم که چگونه جغرافیا می‌تواند تاریخ فرهنگ را توضیح دهد (اما برای آن که آن را خوب بفهمم، باید بیست سال صبر می‌کردم). و سرانجام، خیلی دورتر، مهم‌ترین صحنه را داریم، که باید صبح یکشنبه‌روزی در پایان دهه ۱۹۵۰ در رُم اتفاق افتاده باشد: چهار نقشهٔ بزرگ مرمرین از دریای مدیترانه، بر دیوارهای میعادگاه عمومی خیابان ویادی فوری ایمپریالی؛ و پدرم، که معنای آن‌ها را برایم توضیح می‌دهد. نوشتن این کتاب در آن روز آغاز شد.

فصل ۱

رمان، دولت - ملت

۱. بریتانیای جین آستین

۱. نورشگری
۲. عقل و احساس
۳. غرور و تعصب
۴. منسفیلد پارک
۵. اما
۶. ترغیب

△ آغاز

○ پایان



در آثار جین آستین، همسایه‌ها کسانی نیستند که در جوار هم زندگی می‌کنند؛ بلکه کسانی‌اند که مجاورت کم‌تری با هم دارند، اما در قالب مناسبات اجتماعی هم‌دیگر را می‌بینند. آن‌چه آستین در این ناحیه می‌بیند شبکه‌ای است از خانواده‌ها و خانه‌های شخصی؛ و از خلال سوراخ‌های این شبکه فشرده بیشتر مردم واقعی را نمی‌توان دید. مواجهه رودر رود در این جهان همانا تعلق داشتن به یک طبقه است [...]. منطقه روستایی [...] فقط وقتی واقعی می‌شود که با خانه‌ها، که گره‌گاه‌های واقعی آن هستند، پیوند می‌خورد.

ریموند ویلیامز، روستا و شهر

۱. وطن

بباید کار را با نقشه‌ای از رمان‌های خیلی معروف شروع کنیم: تصویر ۱ نشان می‌دهد که پیرنگ هر یک از آثار جین آستین (یا به بیان دقیق‌تر، رشته پیوند مرکزی آن‌ها، داستان قهرمان زن) در کجا شروع می‌شود و کجا پایان می‌گیرد. مثلاً نورثنگر ابی در فولرتون شروع می‌شود و در وودستون به پایان می‌رسد؛ عقل و احساس در نورلند پارک شروع می‌شود و در دلافورد پایان می‌گیرد؛ و رمان‌های دیگرش هم به همین ترتیب است (به جز ترغیب، که معلوم نیست داستان کجا تمام می‌شود). لطفاً چند لحظه به این تصویر نگاه کنید، چراکه جغرافیای ادبی در نهایت همین است: شما یک ویژگی متنی را انتخاب می‌کنید (در این جا، شروع و پایان داستان‌ها را)، داده‌هایی گردآوری می‌کنید، به روی کاغذ می‌آورید — و سپس به نقشه نگاه می‌کنید. به این امید که ساخته دیداری شما چیزی بیش از سرجمع اجزایش باشد: شکل یا الگویی را نشان بدهد که چیزی به اطلاعاتی که برای تهیه‌اش داشته‌اید بیفزاید.

و در این جا الگویی واقعی پدیدار می‌شود: اول از همه، الگوی طرد و حذف. در این جا خبری از ایرلند، اسکاتلند، ولز، و کورن‌وال نیست؛ یا به تعبیر مایکل هکتر، «حاشیه سلتی» اصلاً وجود ندارد.^۱ فقط انگلستان هست که بسیار کوچک‌تر از کل بریتانیاست. حتی همه انگلستان هم نیست: لنکاشر، شمال، انقلاب صنعتی — جای همه آن‌ها خالی است. در عوض، انگلستان بسیار قدیمی‌تری در این جا هست که

1. Michael Hechter, *Internal Colonialism. The Celtic Fringe in British National Development, 1836-1966*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1975.

۲. «شعرهای خطه‌سرا» ۱۶۵۰-۱۸۵۰

شعرهای خطه‌سرا— که مناطق غیر شهری را توصیف می‌کنند و می‌ستایند— در شهرستان‌های جنوبی انگلستان رایج‌ترند، آن‌جا که رمان‌های آستین اتفاق می‌افتند، این در حالی است که «حاشیه‌سلی» در این‌جا نیز تقریباً غایب است.

تعداد شعرها در هر شهرستان:

- ۱-۵
- ۶-۱۰
- ۱۱-۲۰
- بیش از ۲۰



«شعرهای خطه سُرَا»^۱ ای شعر مکان‌نگار^۲ آن را می‌ستایند: تپه‌ها، پارک‌ها، خانه‌های روستایی ... (تصویر ۲). این نخستین نمونه از آن چیزهایی است که جغرافیای ادبی می‌تواند به ما بگوید: دو چیز هم‌زمان: آن چه می‌تواند در رمان باشد و آن چه عملاً در رمان هست. از یک سو، صنعتی شدن بریتانیای «کبیر» روزگارِ نگارشِ آثار جین آستین؛ و از سوی دیگر، انگلستانِ کوچک و یکدست رمان‌های او.

من از انگلستانی کوچک حرف زدم، البته انگلستانی کوچک‌تر از بریتانیای کبیر؛ که امروز از نظر ما کوچک هم هست. اما در آغاز قرن نوزدهم، زمانی که مکان‌های روی نقشه به اندازه یک یا چند روز سفر طاقت‌فرسا با هم فاصله داشتند، به اندازه امروز کوچک نبود. و چون این مکان‌ها منطبق‌اند با محل زندگی قهرمان زن (در آغاز داستان) و شوهر آینده (در پایان)، فاصله موجود بین آن‌ها به این معنی است که پیرنگِ رمان‌های آستین افرادی از شهرستان‌های مختلف را به هم پیوند داده است — «ازدواج»؛ امری که هم تازه است و هم معنی‌دار: به این معنا که این رمان‌ها سعی دارند تا آن چیزی را که تاریخ‌نگاران اجتماعی «بازار ملی ازدواج» می‌نامند بازنمایی کنند: سازوکاری که در طول قرن هجدهم شکل گرفت و مستلزم آن بود که انسان‌ها (و به‌ویژه زنان) تحرک تازه‌ای داشته باشند: تحرک جسمانی و بیش از آن تحرک ذهنی. زیرا معلوم است که بازار بزرگ ازدواج فقط زمانی عملی است که زنان صرفاً محیط کوچک محل تولدشان را خانه خود ندانند، بلکه در قلمرو بسیار وسیع‌تری خودشان را «در خانه» ببینند و احساس آسایش کنند^۳ — در تصویر ۱، بسیاری از نام‌ها به خانه‌ها اشاره دارند. و تنها زمانی چنین است که آن‌ها بتوانند دولت-ملت را وطن واقعی خود احساس کنند — و اگر در مورد کل دولت-ملت چنین احساسی ندارند، دست‌کم به تعبیر جغرافیای

1. estate poems

2. topographical poetry

۳. مکان در آثار آستین به‌وضوح بیش از آن انگلیسی است که بتواند نماینده بریتانیا باشد. از این نظر، رمان‌های مالک غایب اجورت (۱۸۱۲)، یا ازدواج فریر (۱۸۱۸) که به ایرلند و اسکاتلند و نیز انگلستان می‌پردازند، صحنه جغرافیایی کامل‌تری دارند (گرچه اجورت و فریر در نهایت به ایدۀ کشور در درون کشور بازمی‌گردند و به خاطر ایرلند و اسکاتلند، از فساد انگلستان چشم می‌پوشند). نکته این است که انگلستان مدت‌های مدید موقعیت مهم و ممتازی در بریتانیا داشت: بخشی از بریتانیا بود (مثل اسکاتلند، ایرلند، ولز) — اما بخشی مسلط، که مدعی است حق دارد مابه‌ازای کل آن تلقی شود. نظام جغرافیایِ روایی آستین نمونه بسیار موفقی این هم‌پوشانی پیچیده انگلستان و بریتانیاست.

اجتماعی، «منطقه اصلی» آن را که همانا ثروت‌مندترین و پرجمعیت‌ترین منطقه آن است (و امن‌ترین منطقه آن، جایی که یک زن جوان می‌تواند بدون وحشت رفت‌وآمد کند) این چنین احساس کنند. نورشگر ای:

کتاب‌های خانم رادکلیف جذاب بودند، حتی آثار مقلدان این نویسنده هم جذاب بودند، اما شاید طبیعت آدم‌ها را نتوان در آن سراغ گرفت، لااقل طبیعت آدم‌های نواحی مرکزی انگلستان را نمی‌توان در آن‌ها پیدا کرد. شاید از کوه‌های آلپ و پیرنه و جنگل‌های کاج و عیب‌و ایرادهای آن‌ها توصیف وفادارانه‌ای به دست بدهند، ... شاید ایتالیا، سوییس و جنوب فرانسه همان هراس‌هایی را در خواننده بیدار کنند که در این کتاب‌ها توصیف می‌شوند. کاترین درباره‌ی خارج از سرزمین خود نمی‌توانست چون و چرا کند، تازه اگر مجبور می‌شد درباره‌ی سرزمین خودش هم نظری بدهد درباره‌ی محدوده‌های شمالی و غربی‌اش [حاشیه سلتی!] حرفی برای گفتن نمی‌داشت. اما در قسمت‌های مرکزی انگلستان، حتی زنی که شوهرش دوست‌اش نداشته باشد، جان‌اش در امان است. قوانین سرزمین و عرف و رسم زمانه باعث می‌شود چنین زنی امنیت نسبی داشته باشد ...
نورشگر ای، ۲۵^۱ [ترجمه فارسی^۱، صص ۲۱۸-۲۱۹]

اما در قسمت‌های مرکزی انگلستان ... عنوان بهتری برای نقشه رمان‌های آستین وجود ندارد. در مورد مقلدان ردکلیف، تصویر ۳ (در صفحه بعد) شکاف بزرگی را نشان می‌دهد که جهان گوتیک را از جهان کاترین مورلند [قهرمان زن نورشگر ای] جدا می‌کند.

چنان‌که می‌دانیم، جامعه‌شناسی ادبی مدت‌ها بر وجود رابطه میان رمان و سرمایه‌داری پای فشرده است. اما مکان در آثار آستین گویای آن است که، به همان اندازه، قرباتی نیرومند بین رمان و واقعیت سیاسی جغرافیایی دولت-ملت وجود دارد (که نخستین بار بندیکت اندرسون، در اجتماعات تصویری به آن اشاره کرد): واقعیتی مدرن، دولت-ملت، واقعیتی که ضمناً به‌نحو غریبی مبهم و دست‌نایافتنی است. انسان‌ها عمدتاً می‌توانند زیست‌بوم خود را بی‌واسطه درک کنند: می‌توانند با نگاهی

۱. قطعه‌های برگزیده از رمان‌ها با عنوان کتاب و به دنبال آن شماره فصل مشخص می‌شوند.

۲. همه قطعه‌های نقل شده از این کتاب از ترجمه فارسی آن با مشخصات زیر برگرفته شده‌اند: جین آستین، نورشگر ای، ترجمه رضا رضایی. تهران: نشر نی، ۱۳۸۷ - م.

۳. قصه‌های گوتیک بریتانیایی ۱۷۷۰-۱۸۴۰

در این نمونه متشکل از تقریباً شصت متن، بیش‌ترین تجمع قصه‌های گوتیک را می‌توان در منطقه مثلث‌شکل بین رود راین، جنگل سیاه، و هارتس (منطقه پیمان با شیطان) یافت: این توزیع جغرافیایی احتمالاً از بی‌شمار متن گوتیک به زبان آلمانی تأثیر پذیرفته است. در مجموع، قصه‌های گوتیک ابتدا در ایتالیا و فرانسه می‌گذشتند؛ سپس، در حدود سال ۱۸۰۰ به شمال، یعنی به آلمان کوچیدند، و پس از ۱۸۲۰ بار دیگر راه شمال را در پیش گرفتند و به اسکاتلند رفتند. به جز یک داستان که در لندن عصر رنسانس جریان دارد، هیچ داستان دیگری در مکان‌های انگلیسی آستین رخ نمی‌دهد.



● محل وقوع

● نشان داده نشده:

● لبنان

● سیلان

جینالد، تنها وارث خانواده سرشناس دی ونونی، از ابتدای کودکی به خاطر شور مهارناشدنی‌اش جلب نظر می‌کرد. عمارت غم‌آلوده‌ای که او در آن سکونت داشت در سوابیا، در کناره جنگل سیاه، واقع بود؛ خانه تک‌افتاده‌ای که مطابق مُد آن روزگار به سبک دل‌گیر و ملال‌آور معماری گوتیک ساخته شده بود. در فاصله‌ای دور، خرابه‌های قلعه رودستاین قرار داشت، که قبلاً آوازه‌ای بلند داشت اما اینک جز برجی ویران چیزی از آن باقی نمانده بود. و آن‌سوتر، چشم‌انداز در سایه‌های سنگین و اعماق نفوذناپذیر جنگل سیاه محو می‌شد...

نویسنده ناشناس، پیش‌گوییِ طالع‌بین یا سرنوشت دیوانه (۱۸۲۶)

روستا یا دره خود را در آغوش کشند. هم‌چنان که حیاط خانه، یا شهرشان را (به‌ویژه پیش‌ترها، وقتی شهرها کوچک بودند و حصار داشتند)؛ یا حتی جهان را — هر چه باشد، آسمانی پرستاره تصویر بدی از این جهان نیست. اما در مورد دولت — ملت چه می‌توان گفت؟ «کجا»ست؟ چه شکلی دارد؟ چگونه می‌توان آن را دید؟ روستا و حیاط و شهر و دره و جهان را می‌توان به‌صورت دیداری بازنمایی کرد و مثلاً در نقاشی به نمایش گذاشت: اما دولت — ملت را چگونه؟ خوب، بله، دولت — ملت ... رمان را پیدا کرد. و بالعکس: رمان هم دولت — ملت را پیدا کرد. و چون رمان تنها شکل نمادینی بود که می‌توانست دولت — ملت را بازنمایی کند، به یکی از اجزاء مهم فرهنگ مدرن ما بدل شد.

البته برخی از دولت — ملت‌ها (به‌ویژه انگلستان / بریتانیا و فرانسه) دیرزمانی پیش از ظهور رمان وجود داشته‌اند: هرچند، به اعتقاد من، آن‌ها در هیأت دولت‌هایی «بالقوه»، و نه دولت‌هایی واقعی، وجود داشته‌اند. آن‌ها دم‌ودستگاهی در مرکز داشتند، سلسله‌ای از فرمانروایان، نیروی دریایی، و نوعی نظام مالیاتی — که البته نظام‌های خیلی منسجم و یکپارچه‌ای نبودند: آن‌ها به چندین حوزه محلی هم تقسیم می‌شدند، جایی که عنصر مطلقاً ملی هنوز بر زندگی روزمره تأثیری نگذاشته بود. اما در اواخر قرن هجدهم، فرآیندهایی پدید می‌آیند (یورش نهایی برای تملک زمین‌های بایر روستایی؛ جهش صنعتی؛ گسترش بسیار زیاد ارتباطات؛ یکپارچه‌شدن بازار ملی؛ خدمت وظیفه سربازی) که به معنای واقعی کلمه انسان‌ها را از یک گستره محلی به گستره‌ای بسیار بزرگ‌تر پرتاب می‌کنند. چارلز تیلی از پیدایش ارزش جدیدی در این دوره سخن می‌گوید — «وابستگی‌های ملی»^۱ — که دولت می‌کوشد آن را بالاتر از «وابستگی‌های محلی» و در مقابل آن‌ها بنشانند.^۲ به نظر من، او درست می‌گوید، و مواجهه وابستگی‌های قدیم و جدید در عین حال نشان می‌دهد که دولت — ملت در ابتدا چه معضل بزرگی بوده است: دولت — ملت اضطراری نامنتظر بود، که هیچ شباهتی با

1. national loyalty

2. Charles Tilly, *Coercion, Capital, and European States*, Blackwell, Cambridge-Oxford 1990, p. 107.

مناسبات پیشین قدرت نداشت: با سلطه‌ای شدیدتر، انتزاعی‌تر و معمایی‌تر — که درک آن مستلزم پیدایش فرم نمادینِ نوینی بود.

و در این جا، جغرافیای رمان‌های آستین هوش‌مندی خود را به‌تمامی به نمایش می‌گذارد. در نمونه‌ی جالبی که ظرفیتِ ادبیات را در حل مسئله نشان می‌دهد، پیرنگ‌های آثار او واقعیتِ دردناکِ آوارگی را برمی‌گیرند — در شروع داستان‌های او، معمولاً محل سکونتِ خانواده در آستانه نابودی است — و آن را به‌صورت سفری جذاب بازنویسی می‌کنند: سفری برخاسته از میل و قرین سعادت. این داستان‌ها اشراف محلی را نشان می‌دهند، مثل خانواده‌ی بنت در غرور و تعصب، و آن‌ها را به نخبگان ملی نظیر داری و امثال او پیوند می‌زنند. آن‌ها تازگی غریب و خشن دولت مدرن را برمی‌گیرند و آن را به خانه‌ای بزرگ و بی‌نقص بدل می‌کنند.

۲. انگلستان و همزاد آن

بله، بازار ازدواج. این بازار باید مثل هر بازار دیگری در جایی واقع شود، و تصویر ۴ نشان می‌دهد در کجا: لندن، بات، کنار دریا. در این جا مردم برای انجام معاملات‌شان با هم دیدار می‌کنند؛ و همین جا هم هست که تمام گرفتاری‌های جهان آستین رخ می‌دهند: شیدایی‌ها، رسوایی‌ها، افتراها، اغواگری‌ها، فرارهای عاشقانه — بدنامی. و همه این‌ها برای این روی می‌دهند که بازار ازدواج (باز هم مثل هر بازار دیگری) شیادانِ خاص خود را تولید کرده است: بستگانِ مشکوک، جاه‌طلبان، دلال‌ها، اغواگران، اشراف منزلت‌باخته ...

بنابراین منطقاً این تصویر باید برعکس تصویر ۱ باشد. به آن‌ها نگاه کنید: اولی انگلستانی روستایی و درون‌نگر است: جزیره‌ای در اندرون جزیره‌ای دیگر. دومی رو به دریا دارد و آمیزه بزرگی از شهر بات و لندن، شلوغ‌ترین شهر جهان، است. در یکی، با توزیع پراکندهٔ املاک مستقل روبه‌رویم، و در دیگری، منطقه‌ای بیضی‌شکل

۱. در مورد این دو طبقه مرفه بنگرید به:

۴. بریتانیای جین آستین

■ گره‌افکنی‌های روایت

۱. نورشگری

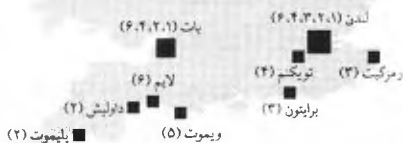
۲. عقل و احساس

۳. غرور و تعصب

۴. منسفیلد پارک

۵. اما

۶. ترغیب



حدود یک سال پیش، او را از مدرسه در آوردیم و در لندن مستقرش کردیم. تابستان گذشته با خانمی که مسئول اداره آموزش بود به رمزگیت رفت. آقای ویکهام هم به آن جا رفت، که البته بی قصد و نقشه نبود، چون در آن جا معلوم شد که بین او و خانم یانگ آشنایی قبلی وجود داشته، و ما البته با کمال تأسف گول ظاهرش را خورده بودیم. به علت بی‌مبالاتی و با همدستی همین خانم، آقای ویکهام چندان جایی در دل جورجیانا باز کرد و قلب حساس جورجیانا چنان تحت تأثیر مهربانی‌های او قرار گرفت که در عالم بیچگی اش فکر کرد عاشق آقای ویکهام شده، حتی حاضر شد با او فرار کند. آن موقع فقط پانزده سال داشت ...

جین آستین، غرور و تعصب، ۳۵ [ترجمه فارسی^۱، ص ۲۳۸]

۱. همه قطعه‌های نقل شده از این کتاب از ترجمه فارسی آن با مشخصات زیر برگرفته شده‌اند: جین آستین، غرور و تعصب، ترجمه رضا رضایی. تهران: نشر نی، ۱۳۸۷ - م.

داریم با دو کانون: یکی در لندن، و دیگری در بات. آن جا خانه‌ها و این جا شهرها: شهرهایی که همه واقعی‌اند، در حالی که آن خانه‌ها همگی خیالی‌اند: عدم تقارن میان امر واقعی و امر خیالی - میان جغرافیا و ادبیات - که در طول این پژوهش بارها سروکله‌اش پیدا می‌شود.^۱

دو انگلستان؛ دو انگلستانی که در آن‌ها کارکردهای روایی و ارزشی متفاوت با مکان‌هایی متفاوت به معنای واقعی کلمه «پیوند» خورده‌اند (تصویر ۵): اما کدام یک غالب خواهد شد؟ نخبگانی که ریشه‌های روستایی و محلی‌شان را حفظ کرده‌اند، یا گروه متحرک و شهرنشین اغواگران؟ و به تعبیر آن روزگار: زمین یا پول؟ پاسخ آستین را می‌دانیم: زمین (ترجیحاً با پول زیاد). اما آن‌چه از انتخاب نهایی بین دو مکان اهمیت بیش‌تری دارد، این واقعیت بنیادین است که انگلستان آستین یک انگلستان نیست. چنان‌که پیش‌تر گفتم، رمان به عنوان فرم نمادین دولت - ملت عمل می‌کند: فرمی که (برخلاف سرود ملی یا بنای یادبود) نه تنها تقسیم‌بندی‌های درونی کشور را پنهان نمی‌کند، بلکه آن‌ها را به قالب داستان درمی‌آورد. به دو انگلستانی که در تصویر ۵ می‌بینید بیندیشید: آن‌ها میدانی از نیروهای روایت را شکل می‌دهند که برهم‌کنش مکرر آن‌ها ملت را چونان سرجمع تمام داستان‌های ممکن آن تعریف می‌کند: لندن، یا پیچیدگی دردناک زندگی؛ مناطق روستایی، یا آرامش ناشی از سکون؛ کنار دریا، و احساسات نامشروع؛ اسکاتلند و عاشقان پنهان‌کار؛ و کسی چه می‌داند، شاید که ایرلند و هایلند سرزمین قصه‌های گوتیک باشند ...

انگلستان آستین؛ چه ابداعی. من عمداً می‌گویم ابداع، زیرا دامنه مکانی رمان‌های او گرچه ممکن است امروز به دیده‌ما بدیهی بنماید، اما در آن زمان به هیچ‌رو روشن نبود. در همین چند صفحه، بارها گفته‌ام که خوانندگان به فرم نمادینی نیاز داشتند که

۱. چرا رمان اغلب مکان‌های جغرافیایی واقعی را با مکان‌های خیالی درمی‌آمیزد؟ آیا مکان‌های خیالی به‌خاطر کارکرد روایی خاصی مورد نیازند؟ به بیان دیگر، آیا رخدادهایی وجود دارند که معمولاً در مکان‌های واقعی رخ می‌دهند و رخدادهایی که مکان‌های داستانی و تخیلی را دوست‌تر می‌دارند؟ هنوز زود است که پاسخی قطعی به این پرسش‌ها بدهیم، اما رمان‌های آستین این ایده را القا می‌کنند که مکان‌های تخیلی به‌ویژه برای پایان خوش و برآورده‌شدن آرزوهایی که معمولاً دارند مناسب‌اند. در مقابل، هرچه ساختار بدبینانه‌تر می‌شود، مکان‌های تخیلی بسامد کم‌تری پیدا می‌کنند.

۵. بریتانیای جین آستین

▲ آغاز

● پایان

■ گره‌افکنی‌های روایت



اخلاق‌گرایان اواخر سدهٔ هجدهم، از هر قماش‌ی که باشند، همگی روستا را به شهر ترجیح می‌دهند، اما فانی جین آستین در مقام نمونهٔ بارز یک محافظه‌کار چنین می‌کند: زیرا او روستا را اجتماعی می‌داند که در آن افراد وظایف مشخصی در قبال گروه دارند، و به لحاظ مادی، یادآور جهان به‌سامان بزرگ‌تری است که اجتماع کوچک‌تر به آن تعلق دارد. از سوی دیگر، زندگی شهری ارزش‌های خودخواهانه‌ای را در مری به وجود آورده است: او خودخواهی‌اش را با تسخر زدن به کشاورزانی نشان می‌دهد که برای جابه‌جا کردن چنگ‌اش به او گاری نمی‌دهند...

مریلین باتلر، جین ایر و نبرد اندیشه‌ها

بتواند تصویری قابل فهم از دولت - ملت به دست دهد. آری، به آن نیاز داشتند، اما پیش از آستین کسی واقعاً چنین کاری نکرده بود. به تصویر ۶ نگاه کنید: سفرهای قهرمان رمان آدلاین مبری نوشتهٔ املی اُپی و سایر شخصیت‌های اصلی آن. در این جا، مکان چنان کش آمده که تقریباً بی‌شکل شده است: در یک رمان، قهرمان زن و دیگر شخصیت‌ها به اندازهٔ سرجمع شخصیت‌های شش رمان آستین (تصویر ۷) سفر می‌کنند - انتخابی که دلیل خاص خود را دارد (زنی که از اخلاق جاری عدول می‌کند، به عذابی بی پایان دچار می‌شود: در لیسبون، در پرپینیان، در ریچموند، در لندن ...)، اما این قطعاً نمی‌تواند کشور را به «خانه» ای نمادین بدل کند. یا به تصویر ۸ نگاه کنید: به آن چه اسکات در مقدمهٔ *آیوانهو*، با تعبیر «داستان عالی مانور» از آن یاد می‌کند. در این جا، ما با پیکربندی ای مخالف اُپی روبه‌رویم: دو قهرمان زن داستان در *دوِن*، در درون دو ملک همسایه ساکن‌اند - در حالی که همسران‌شان با کشتی سراسر جهان را سیر می‌کنند. تقسیم‌بندی بسیار ساده و کاملاً واضح جهان روایی: زنان در خانه و مردان در سفر خارج (در حالی که کشور بار دیگر از دیدرس خارج شده است). جغرافیای آستین واقعاً فرق دارد: جهانی است در حد و اندازه‌ای متوسط، بسیار بزرگ‌تر از زمین‌های اجورت، و بسیار کوچک‌تر از اقیانوس اطلس اُپی. این فضای بینابین و نه بزرگ و نه کوچک نوعاً فضای خاص دولت - ملت است. چنان‌که پیش‌تر کیرنن گفته است: «آن قدر بزرگ است که بتواند برجا بماند و به همسایگان‌اش چنگ و دندان نشان بدهد، و آن قدر کوچک است که از یک مرکز سازماندهی شود و خودش را یک واحد ببیند»^۱. ساخته‌ای اتفاقی و بینابین (بسیار بزرگ‌تر ... بسیار کوچک‌تر ...): و اگر که آثار آستین برخلاف بسیاری از رقبایش، امروزه هم‌چنان خوانده می‌شوند، شاید یک دلیل‌اش پی‌بردن او به این مکان تازه باشد.

در جهان متوسط آستین، مفهوم «فاصله» نیز معنای تازه‌ای پیدا می‌کند. در آثار اُپی یا اجورت (یا سوزانا گانینگ، مری چارلتون، باربارا هافلند، سلینا دَوِن‌پورت: و در واقع، در بیش‌تر داستان‌های احساساتی)، فاصله مقوله‌ای وجودی و مطلق

است: معشوق یا نزدیک است یا دور؛ یا در خانه است یا در پهنه جهان؛ یا حاضر است یا غایب (و احتمالاً مرده). این فاصله حتی در فضای رمانس‌های یونانی هم هست: مکان نیرویی اسطوره‌ای است که انسان‌ها (و به ویژه زنان، که داستان از دیدگاه آن‌ها روایت می‌شود) در برابر قدرت جداکننده آن فقط یک سلاح دارند: ایستادگی. آن‌ها به‌رغم فاصله‌ای که دارند، باید همان چیزی که هستند بمانند: صادق و صبور — وفادار.

به‌رغم این ایدئولوژی تمام‌عیار مبتنی بر مکان، قهرمانان زن آستین «فاصله نسبی» و انضمامی را کشف می‌کنند. ویلویی، دارسی، سی کیلومتر دورترند، شصت کیلومتر، نود کیلومتر. پس یا در لندن هستند و یا در پورتسموت. شاید دیداری صورت گیرد، شاید هم نه، زیرا طی کردن شصت کیلومتر هم وقت می‌برد و هم زحمت دارد. اما این عدم قطعیت نسبی نشان از آن دارد که فاصله مادی شده است: می‌توان اندازه‌اش گرفت و حس‌اش کرد؛ فاصله دیگر مقهور سرنوشت نیست، بلکه تابع احساسات است. این راه دیگری است برای افزودن معنا به مکان در ابعاد ملی از طریق «تاباندن یا ترسیم» جزء به جزء عواطف بر آن. وقتی دارسی، که باید در لندن باشد، در لانگ‌بورن پیدایش می‌شود، «لبخند رضایت چشم‌های [الیزابت] را به تالو» می‌اندازد (غرور و تعصب: ۵۳ [ترجمه فارسی؛ ص ۳۸۲]). اگر او تا این‌جا آمده است به این معناست که ...

۶-۸ بریتانیا و جهان

در رمان‌های احساساتی آغاز سده نوزدهم، مکان بین‌المللی (و به‌ویژه اقیانوس اطلس) به قالب روایت‌های بلند گذشته‌نگری درمی‌آید که بر خرده‌پیرنگ‌ها (ی‌عمدتاً مردانه) تمرکز دارند: جنگ در دریا، تجارت راه دور، بازرگانان از هندبرگشته، مستعمره‌نشینان هند غربی ...

آستین در مقایسه با هم‌عصران‌اش به‌وضوح محور مرکزی (و «انگلیسی») پیرنگ را گسترش می‌دهد، و به این ترتیب از اهمیت خرده‌پیرنگ‌های بین‌المللی می‌کاهد.

کشتی اچ. ام. اس آمباس کید

پدر و مادر گرامی

من این نوشته را از روی دریا می‌نویسم، عرض جغرافیایی ۴۴/۱۵ درجه شمالی و طول جغرافیایی ۹/۴۵ درجه غربی، و باد شمال شمال غربی، تا بدانید به آن زودی‌ها که در نامه قبلی‌ام به تاریخ ۱۶م گفتم مرا نمی‌بینید.

رمان، دولت-ملت ۳۱

دیروز، در ساعت دو بعد از ظهر، اخبار خوبی از کشتی پیکل به دست ناخدای خوب مان رسید که اگر فردا هوا و باد مساعد باشد، امکان تغییر مقصد خواهیم داشت. نمی‌توانم به شما اطلاع بدهم که این تغییر چه خواهد بود [...] من خودم آرزو دارم فرصتی دست بدهد تا با فرانسویان بجنگم ...

ماریا اجورت، مانور

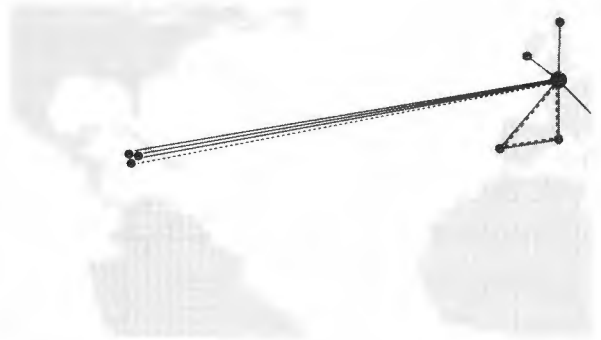
املی ایپی
ادلاین میری (۱۸۰۵)

شخصیت‌ها:

زن -----

مرد ———

نشان‌داده نشده: ● هند

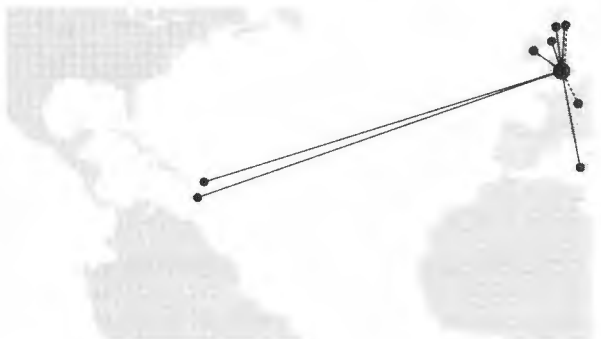


جین آستین
همه رمان‌ها (۱۸۰۳-۱۸۱۸)

شخصیت‌ها:

زن -----

مرد ———

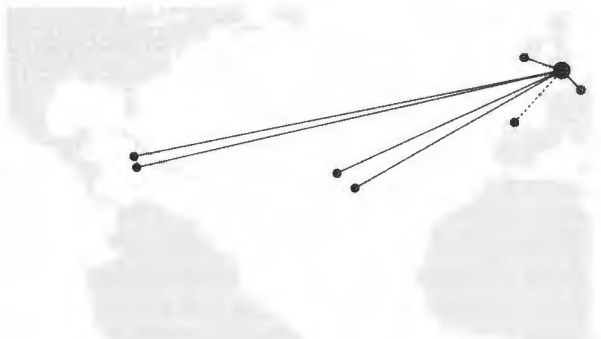


ماریا اجورت
مانور (۱۸۰۹)

شخصیت‌ها:

زن -----

مرد ———



۳. «خسارت‌های اخیر در املاک هند غربی»

انگلستان، بریتانیای کبیر، بازار ملی ازدواج، لندن، بات، حاشیه سلتی... و مستعمره‌ها؟ ادوارد سعید در «جین آستین و امپراتوری» می‌نویسد:

در جای‌جای منسفیلد پارک [...] به دارایی‌های سر تامس برترم در آن سوی دریاها اشاره می‌شود؛ این دارایی‌ها به ثروت او اشاره دارند، غیبت‌های گه‌گاهی او را موجب می‌شوند، منزلت اجتماعی او را در خانه و خارج از خانه رقم می‌زنند، و ارزش‌های او را موجه جلوه می‌دهند [...]

پشتوانه مادی این زندگی زمین‌های برترم در آنتیگوا است [...] و صرف نظر از این که این مکان انگلیسی چقدر پرت یا دورافتاده باشد (مثلاً منسفیلد پارک)، باید از آن سوی دریاها تأمین شود [...] بدون تجارت برده، شکر، و طبقه مستعمره‌چیان، ممکن نبود خانواده برترم پا بگیرد.^۱

ممکن نبود خانواده برترم پا بگیرد... من صراحت این ادعا را دوست دارم، اما با آن موافق نیستم. قبول دارم که مستعمرات انگلستان بسیار سودآور بودند و بسیار بی‌رحمانه اداره می‌شدند، اما با این فکر موافق نیستم که طبقه حاکم انگلیسی بدون آن مستعمرات «پا نمی‌گرفت». ادوارد سعید معتقد است اگر آنتیگوا را بردارید، سر برترم ناپدید می‌شود؛ دیگر هیچ «ثروت»، «منزلت اجتماعی در خانه و خارج از خانه»، «ارزش»، «پشتوانه مادی»، «رزق و روزی» ای در کار نیست. اما آیا واقعاً چنین است؟ در این جا، استدلال آشکارا دو سویه دارد: نقش اقتصادی امپراتوری انگلستان، و بازنمایی داستانی آن. در مورد نخست، که از حوزه کار من خارج است، فقط می‌توانم بگویم من نظر آن تاریخ‌نگارانی را پذیرفته‌ام که معتقدند مستعمرات قطعاً نقشی مهم در زندگی اقتصادی انگلستان داشته‌اند، اما این نقش تعیین‌کننده نبوده است.^۲ و این

1. Edward Said, *Culture and Imperialism*, Knopf, New York 1993, pp. 62, 85, 89, 94.

۲. به طور کلی، پرسش تاریخی مهم (که تا حدودی از خود منسفیلد پارک حذف شده است) این است که آیا سود حاصل از استعمار هزینه‌های انقلاب صنعتی را تأمین می‌کرد یا نه: و آیا در نتیجه، بدون استعمار اصلاً ممکن بود سرمایه‌داری پا بگیرد؟ در این باره، ادعاهایی که من بیش‌تر متقاعدکننده یافتم دیدگاه‌های پاتریک ک. اوبراین («هزینه‌ها و منافع امپریالیسم انگلستان»، گذشته و حال)، و.گ. کیرنان (امپریالیسم و تناقضات آن)، و پل بیروش (اقتصاد و تاریخ جهانی) است؛ اگرچه کتاب نکوین بردگی در دنیای جدید. از باروک تا مدرن نوشته رابین بلک‌برن، که آن را پس از پایان نگارش این کتاب خواندم، باعث شد که در چند مورد تجدیدنظر کنم؛ نگاه کنید به:

Patrick K. O'Brien, «The Costs and Benefits of British Imperialism», *Past and Present*,

امر به‌ویژه در مورد اشراف نورت‌همپتون‌شر (شهرستان منسفیلد پارک) درست است، که به‌گفته استون و استون، بین سال‌های ۱۶۰۰ تا ۱۸۰۰، میزان فعالیت تجاری‌شان (از جمله سرمایه‌گذاری در مستعمره‌ها) بین یک تا دو درصد نوسان داشته است:

شمار مردانی که از راه فعالیت‌های تجاری به‌طریقی ثروت‌مند می‌شدند در میان نخبگان محلی همیشه ناچیز بود [...] تا سال ۱۸۷۹، شواهد نفوذ، همکاری، ازدواج، کسب‌وکار و سایر انواع آمیختگی نسبتاً پایین بود.^۱

بله، تاریخ اقتصادی. و اگر سپس به خود منسفیلد پارک رجوع کنیم، دیدگاه ادوارد سعید حتی نااستوارتر و نامطمئن‌تر هم می‌شود. در اوایل رمان، وقتی پسر بزرگ برترم بدهی بالا می‌آورد، قمار او موجب می‌شود که ادموند [برادر کوچک‌اش] ده، بیست، سی سال، یا حتی همه عمرش، از درآمدی که باید از آن برخوردار باشد محروم شود (منسفیلد پارک، ۳). از سوی دیگر، «خسارت‌های اخیر در املاک هند غربی» که

120, 1988; V.G. Kiernan, *Imperialism and its Contradictions*, Routledge, New York-London 1995; Paul Bairoch, *Economics and World History*, Chicago University Press, 1993; Blackburn, *The Making of New World Slavery. From the Baroque to the Modern*, Verso, London 1997.

کیرنان (که البته منتقد تند امپریالیسم انگلستان است) از جمله می‌گوید که «چه‌بسا غنائیم بنگال [...] از راه کانال‌های انحرافی به آسیاب‌های لنکاشر نفوذ کرده باشد، اما این اتفاق آن‌قدر سریع نبوده است [که بتواند انقلاب صنعتی را آغاز کند]؛ و سپس ادامه می‌دهد که اگر صنعت‌گران اولیه «دسترسی چندانی به پول زیاد نداشتند، [با توجه به نیازهای مالی اندک برای خیز صنعت] نیاز چندانی هم به آن نداشتند» (صص ۵۴-۵۵). اما پل بیروک این نظر را که بهره‌کشی از جهان سوم هزینه انقلاب صنعتی را تأمین می‌کرد، یکی از «افسانه‌های» تاریخ اقتصادی می‌داند و در استنتاجات‌اش این استدلال را وارونه می‌کند: «در سده‌های هجدهم و نوزدهم، استعمار عمده‌تاً نتیجه توسعه صنعتی بود و نه برعکس» (ص ۸۲). با این حال، چنان‌که خود بیروک مفصل توضیح می‌دهد، این افسانه با اقبال فراوان روبه‌رو شده است. زیرا «اگر غرب چیز چندانی از استعمار عایدش نشد، این بدان معنا نیست که جهان سوم ضرر زیادی نکرده است» (ص ۸۵). به بیان دیگر، گرچه جهان سوم کمک چندانی به انقلاب صنعتی نکرد، اما انقلاب صنعتی اثرات فاجعه‌باری بر جهان سوم داشت (مانند مورد عدم رشد صنعت، که بیروک یک فصل کامل از کتاب‌اش را به آن اختصاص داد).

بلکه برن نیز به سهم خود، سود استثنایی حاصل از مزارع بردگان هند غربی را با جزئیات کامل نشان می‌دهد و یافته‌های خود را چنین خلاصه می‌کند: «ما دیدیم که سرمایه‌داری در انگلستان به‌واسطه توفیق آن در ایجاد نظامی برای انباشت ابتدایی گسترده و فربه‌شدن‌اش از قبیل استثمار بی‌اندازه بردگان در قاره آمریکا به سوی صنعتی شدن گام برداشت. این نتیجه‌گیری قطعاً به این معنی نیست که انگلستان در این دوره مسیر بهینه انباشت را دنبال کرده است [...] بررسی ما به این نتیجه هم نمی‌رسد که سرمایه‌داری محصول برده‌داری در جهان جدید است، بلکه نشان می‌دهد که مبادله با مزارع بردگان به سرمایه‌داری بریتانیا کمک می‌کند که پیش از رقبای خود در صنعت و اقتصاد جهانی توفیق یابد» (ص ۵۷۲).

1. Stone and Fawtier Stone, *An Open Elite?* pp. 141, 189. See also the chart on p. 141.

در همان صفحه از آن سخن رفته، هیچ تأثیری بر زندگی در منسفیلد پارک به جا نمی‌گذارد: همه چیز، فارغ از آن که خسارتی وارد شده باشد یا نشده باشد، عیناً به همان شکل باقی می‌ماند. اصلاً شاید وجود آن ملک خیلی هم حیاتی نبوده باشد؟ و اینک برترم را می‌بینیم که از آنتیگوا برگشته:

آن روز برای سر تامس روز پر مشغله‌ای بود. گپ و صحبت با همه فقط گوشه‌ای از کارهایش بود. می‌بایست بار دیگر سررشته کارهای جاری منسفیلد را به دست بگیرد، پیشکار و ناظر املاک‌اش را ببیند، ... حساب و کتاب کند و رسیدگی کند، ... و وسط کارها سری هم به اصطبل و باغ‌ها بزند و به مزرعه‌های نزدیک‌تر هم سرکشی کند.

منسفیلد پارک، ۲۰ [ترجمه فارسی^۱؛ صص ۲۲۱-۲۲۲]

رسیدگی و حساب و کتاب، رفتن به اصطبل و مزرعه‌ها، ملاقات با پیشکار و ناظر (که مسئول مدیریت املاک، جمع‌آوری اجاره‌ها و کلاً رسیدگی به امور مالی هستند) ... همگی ... نشانه‌های منافع اقتصادی فراوان در بریتانیا و به احتمال زیاد در نزدیکی خود منسفیلد پارک است. به نظر می‌رسد تصویر سعید کاملاً معکوس شده است: سودهای استعماری اندک — و سودهای کلان ملی. و با این حال، دست آخر، برترم واقعاً راهی آنتیگوا می‌شود و مدت زیادی در آن جا می‌ماند. اگر آنتیگوا نقش مهمی در امور مالی او ندارد، پس اصلاً چرا می‌رود؟

او می‌رود، نه به این دلیل که به پول نیاز دارد، بلکه به این دلیل که آستین می‌خواهد او نباشد. او که شخصی بسیار مقتدر است، با مرعوب‌ساختن بقیه عوامل، انرژی روایت را خفه می‌کند و دیگر داستانی برای آستین باقی نمی‌گذارد که تعریف کند: به اقتضای پیرنگ داستان، او باید برود. به گفته فرمالیست‌های روسی، این تفاوتی است بین «کارکرد»^۲ و «انگیزه»^۳ی یک پاره روایت: تفاوت بین تبعات عدم حضور برترم (ترتیب دادن نمایش، لاس زدن ادموند و مری، زنا ی ماریا: خلاصه، عملاً کل پیرنگ رمان) و مقدمات آن، که اهمیت کم‌تری دارند، زیرا (مانند مورد «دلیل تراشی»

۱. همه قطعه‌های نقل شده از این کتاب از ترجمه فارسی آن با مشخصات زیر برگرفته شده‌اند: جین آستین، منسفیلد پارک، ترجمه رضا رضایی. تهران: نشر نی، ۱۳۸۶ — م.

فرویدی، که مفهومی بسیار مشابه است) همیشه می‌توان یک «دلیل» را به راحتی جایگزین دلیلی دیگر کرد.

پس برترم به آنتیگوا می‌رود، نه به این دلیل که باید به آن جا برود - بلکه به این دلیل که باید منسفیلد پارک را ترک کند. اما به هر حال، به قصد آنتیگوا آن جا را ترک می‌کند، و من هنوز هم باید انگیزه خاص آستین را از این پیرنگ توضیح دهم. هم چنین، در رمان‌های احساساتی آغاز قرن، مستعمره‌ها حضوری فراگیر دارند: از هر سه رمان، در دو رمان به آن‌ها اشاره می‌شود، و ثروت‌های خارج از کشور به یک سوم ثروت‌هایی که در این متون به آن‌ها اشاره می‌شود، و شاید هم بیشتر، می‌رسد. (تصویر ۹). این تأکید برای چیست؟ آیا همان‌طور که ادوارد سعید در مورد جین آستین می‌گوید، این می‌تواند یکی از ویژگی‌های «واقع‌گرایی» در روایت قرن نوزدهم باشد؟

احتمال دارد چنین باشد. اما، صادقانه بگویم، این ثروت‌های خیالی ربطی به تاریخ اقتصادی ندارند، چندان که به گمان من، دلیل حضورشان در رمان واقعی بودنشان نیست، بلکه نمادین بودنشان است. چون جامائیکا، یا بنگال، تولید ثروت را به سرزمین‌های دوردست می‌برند، که بیش‌تر خوانندگان قرن نوزدهم احتمالاً به «هیچ رو علقه‌ای» به واقعیت بالفعل‌شان ندارند (مانند خاله‌زاده‌های فانی: نگاه کنید به منسفیلد پارک، ۲۱). شیوه سخن گفتن از دارایی‌های استعماری - تصویر خام و شتاب‌زده چند مکان و یک دوره - خود سرسخ خوبی در مورد وضعیت واقعی امور است؛ و در مورد خود مستعمرات، هیچ‌یک از سیزده رمانی که نام‌شان در تصویر ۹ آمده، آن‌ها را صریح نشان نمی‌دهند. حداکثر، شاهد داستانی (غیرقابل اطمینان) از گذشته‌ایم، مانند داستان روچستر در جین ایر. این همان جغرافیای اسطوره‌ای ثروتی *pecunia ex machina* [پولی که از غیب می‌رسد] - است که واقعاً تولید نشده (هرگز چیزی در مورد کار در مستعمرات گفته نمی‌شود)، اما هر وقت رمان به آن احتیاج داشته باشد به طرفه‌العینی در ماورای بحار «یافت می‌شود». و این چنین است که مثلاً می‌توان ارتباط میان ثروت نخبگان و «انبوه فقرای زحمت‌کش» انگلستان

۱. در حول و حوش سال ۱۸۰۰، مجله زنان صدها صفحه را به قصه‌ها و «حکایت‌های» جهان استعماری اختصاص می‌دهد، اما فقط چند خبر واقعی دارد (نگاه کنید به تصویرهای ۲۲-۲۵).

۹. ثروت استعماری در رمان‌های احساساتی بریتانیایی



شامل رمان‌های:

آ.م.	املی اُپی، آدلین مُبری
ب.	ماریا اجورت، بلیندا
ب.ب.	باربارا هافلند، بیوه بازرگان
ت.	جین آستین، ترغیب
خ.س.	امیلی ایدن، خانه سه برحیاط
ج.ا.	شارلوت برونته، جین ایر
س.	ناشناس، میفایزا
ظ.ق.	املی اُپی، ظاهر قضیه علیه او بود
ق.پ.	ناشناس، قلعه‌ای بر پرتگاه
ک.ک.	سوزانا گانینگ، کنتس کولی
م.	ماریا اجورت، مانور
م.پ.	جین آستین، منسفیلد پارک
م.ر.	میسز راس، موازنه رفاه

نامه‌ای [...] از پدر شوهرم در جامانیکا دریافت کرده‌ام که به من اجازه داده تا ۹۰۰ پوند از حساب او در بانک بردارم. هم‌چنین، او مرا دعوت کرده تا به دیدارش بروم؛ چون احساس می‌کند رو به موت است و می‌خواهد رسیدگی به املاک‌اش و نیز مراقبت از پسرم را که همه ثروت‌اش به او خواهد رسید به من بسپارد؛ و به درستی، فکر می‌کند هیچ‌کس به اندازه من نمی‌تواند به خوبی پدرش حافظ منافع او باشد.

املی اُپی، آدلین مُبری