به نام خدا

سرشناسه: بالزاک، اونوره دو، ۱۷۹۹ - ۱۸۵۰م. Balzac, Honore de
عنوان و نام پدیدآور: شوری در صحرا و دو داستان دیگر/ اونوره دوبالزاک؛ مترجم فرزان نصر.
مشخصات نشر: تهران : هرمس،۱۴۰۴.
مشخصات ظاهری: ۱۴۸ ص.
شابک: ۳-۳۹۶-۴۵۶-۶۰۰-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: .Z.Marcas ,Sarrasine, Une passion dans le desert
موضوع: داستان‌های فرانسه -- قرن ۱۹م. French fiction -- 19th century
شناسهٔ افزوده: نصر، فرزان، ۱۳۶۳-، مترجم
رده‌بندی کنگره: PQ۲۱۸۹
رده‌بندی دیویی: ۸۴۳/۷
شمارهٔ کتابشناسی ملی: ۹۹۵۷۷۲۹
اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیپا

شوری در صحرا

و دو داستان دیگر

اونوره دو بالزاک

ترجمهٔ فرزان نصر

هرمس

این کتاب ترجمه‌ای است از:
Z. Marcas; Sarrasine; Une passion dans le désert
Honoré de Balzac
Œuvres complètes, Paris, Houssiaux, 1853-1855

شوری در صحرا و دو داستان دیگر

اونوره دو بالزاک
ترجمهٔ فرزان نصر

طراح جلد: حبیب ایلون
ناظرچاپ: حمیدرضا دمیرچی

چاپ اول: ۱۴۰۴
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
چاپ و صحافی: سپیدار

همهٔ حقوق محفوظ است.

تهران، خیابان ولی‌عصر، بالاتر از میدان ونک، شمارهٔ ۲۴۹۳
تلفن: ۸۸۷۹۵۶۷۴

هرمس

فهرست

گفتار مترجم | ۷
پیشگفتار | ۹

زِدِ مارکا | ۳۱
سارازین | ۶۳
شوری در صحرا | ۱۰۷

یادداشت‌های مترجم | ۱۲۷

گفتار مترجم

با اینکه فرم‌های کوتاهِ روایی در اغلب سنت‌های ادبیِ دنیا پیشینهٔ کهنی دارد، اما پیدایشِ فرمی که امروز به نام **داستان کوتاه** می‌شناسیم به نیمهٔ اولِ قرن نوزده بازمی‌گردد که کم‌وبیش همزمان در چهار سنت ادبیِ روسی، آلمانی، فرانسوی و انگلیسی ظهور کرد. البته در ادبیات انگلیسی این فرمِ نو یکسره در امریکای نوپا بالید و بریتانیایی‌ها در قرن نوزده غرق در خواندنِ رمان‌های بلند بودند. در روسیه گوگول و تورگینیف، در آلمان هوفمان و هاینریش فون کلایست، در امریکا هاتورن و ادگار آلن پو، و در فرانسه مِریمه و بالزاک و گوتیه اولین نویسندگانی بودند که این فرم تازه را پی ریختند. از میان آن‌ها، حقِ بالزاک که اغلب به رمان‌هایش شهره است شاید کمتر از همه ادا شده باشد، در حالی که او برخی از بهترین داستان‌های کوتاهِ نخستین را نوشته که پس از گذشتِ دو قرن همچنان خواندنی و گاه مثل «شوری در صحرا» بی‌مانندند.

بالزاک در داستان‌های کوتاهش شخصیت خلاق‌تری نسبت به رمان‌هایش دارد، و آزادتر و خیال‌انگیزتر و پرشورتر از بالزاکِ رئالیستی است که وظیفهٔ منشیِ جامعه بودن را بر دوش خود احساس می‌کند. او در این داستان‌ها سراغ مضمون‌های بدیع و خیال‌انگیزی می‌رود که شاید کمتر در رمان‌هایش توانسته به آن‌ها بپردازد.

در یک دههٔ گذشته مترجمان فارسی نیز به تک‌وتوک داستان‌های کوتاهِ بالزاک توجه کرده‌اند، گرچه عبدالله توکل با ترجمهٔ مجموعه‌ای از هشت داستان کوتاهِ بالزاک در سال ۱۳۲۷، نه‌تنها از نظر زمانی پیشتازِ این عرصه است، بلکه همچنان تا امروز از نظر کمّی نیز بیشترین داستان‌های کوتاهِ بالزاک را ترجمه کرده است.

از میان سه داستانی که در اینجا گرد آمده، تنها داستان «سارازین» پیش از این به فارسی ترجمه شده است. دو ترجمهٔ فارسیِ منتشرشده از این اثر مهم ــ که در قرن بیست دوباره کشف شد و موضوع نقد و تحلیل‌های بسیاری قرار گرفت ــ متأسفانه ترجمه‌هایی نیستند که بتوان آن‌ها را مبنای مطالعهٔ عمیق و دقیق ادبی قرار داد. دو داستان دیگر نخستین بار است که به فارسی درمی‌آید. پیشگفتار پیتر بروکز، بالزاک‌شناس مشهور، که در ابتدای کتاب آورده‌ام برای آشناییِ خواننده با اهمیتِ داستان‌های کوتاهِ بالزاک فراهم شده است.

برای ترجمهٔ این داستان‌ها در کنار متن اصلی از چندین ترجمهٔ انگلیسی هم بهره برده‌ام.

اصفهان
پاییز ۱۴۰۲

پیشگفتار

پیتر بروکز

اونـــوره دو بالزاک به زیادی و فراوانیِ آثار، تا صبح نوشـــتن با قهوه‌های بی‌شـــمار در ردای راهبی‌اش، و پدید آوردنِ بیش از نود رمان و داســـتان در مدت چیزی حدودِ بیســـت سال شهره است. مجسمهٔ عظیم و مهیب رودَن[1] خیالبافـــی را به ذهن می‌آورَد که به دنبالِ ثبت و ضبطِ تمام جامعهٔ

---

۱. مجسمهٔ تمام‌قد بالزاک در ردای معروفِ دومینیکنی‌اش، ساختهٔ رودَن، مجسمه‌ساز شهیر فرانسوی، که امروزه در بلوار راســـپای کمی جلوتر از تقاطع بلوار مونپارناس در پاریس قرار دارد، در سال ۱۸۹۱ به رودَن ســـفارش داده می‌شـــود. **انجمن ادیبان فرانســـه** پیش از رودَن به چهار مجسمه‌ساز دیگر این کار را ســـفارش داده، که هرکدام به دلایلی به نتیجه نرســـیده‌اند. امیـــل زولا که به‌تازگی به عضویت **انجمن** درآمده و بلافاصله به ریاست آن انتخاب شده، تصمیم می‌گیرد کار را به رودَن بسپارد. رودَن با اشتیاق سفارش را قبول می‌کند، و پیشنهادش به **انجمن**، ساختِ مجسمهٔ سه‌مترِی تمام‌قدی در مدت هجده ماه است. اما کار هفت سال به درازا می‌کشد. رودَن شیفتهٔ نوشته‌های بالزاک می‌شود و شروع به تحقیق و مطالعه دربارهٔ شـــخصیت او می‌کند. حتی خیـــاط بالزاک را پیدا می‌کند و برای دریافتنِ تناســـبات اندام بالزاک تمام لباس‌های او را دوباره به خیاط ســـفارش می‌دهد. اِتودهای متعدد او که امروزه در دســـترس است، حدود سی اِتود برهنهٔ کوچک، خود گواهِ درگیریِ طولانی و عمیقِ رودَن با موضوع این مجســـمه است. اما او هرچه پیش می‌رود از شباهت ظاهری و فیزیکی دور می‌شود و به بازنماییِ خصوصیات شـــخصیتی و روانیِ بالزاک علاقه‌مند می‌شود. سال ۱۸۹۴ **انجمن** که از دیرکرد رودَن شاکی است کمیته‌ای را برای بررسیِ روند پیشرفت کار به کارگاه رودَن می‌فرستد. کمیته کار او را «توده‌ای بی‌شکل، چیزی بی‌نام، جنینی غول‌آسا» می‌نامد. در پی این ماجرا زولا از **انجمن** استعفا می‌دهد، اما پس از خوابیدنِ ماجرا، دوباره در ۱۸۹۵ به عضویت **انجمن** انتخاب می‌شـــود و در ۱۸۹۸ باز به ریاســـت **انجمن** می‌رسد. بالاخره در ۱۸۹۸ رودَن نمونهٔ گچیِ مجسمهٔ بالزاک را به **انجمن** ارائه ←

فرانسه در زمان خود بوده است، و بیش از آن به دنبالِ ثبت و ضبطِ نیروهایی که آن جامعه را به حرکت درمی‌آوْرْد و اصولی که چرخ‌هایش را می‌چرخاند.

پس شاید پیوند زدنِ اثر عظیمِ کمدیِ انسانیِ بالزاک با صفتِ «کوتاه» تناقض به نظر آید. ما بالزاک را به توصیفات و توضیحاتِ بلند، اغلب بسیار بلند می‌شناسیم، که مطابق با اوقات فراغت برای خواندنِ رمان‌های قرن نوزدهمی است، رمان‌های بلندی برای شب‌هایی بدون تلویزیون و گوشیِ هوشمند. رمان‌های او اغلب مملو از توصیفات پرطول‌وتفصیل از چیزها و آدم‌ها، و گریزهای سنگین به هر موضوعِ قابل تصور است. او از نسل اولین نویسندگانی است که از نوشتن امرار معاش می‌کرد، و نیاز به نوشتنِ بیشتر حتی ــ از آنجا که معمولاً مقروض بود ــ قلمش را راه می‌بُرد. با این حال او شاهکارهایی پدید آورد، گرچه نه از نوع تراش‌خورده و بی‌نقصی که مثلاً فلوبر در پی‌اش بود. قدرتِ بالزاک بیشتر در قابلیتش برای ابداع، تخیل، و آفریدنِ به‌واقع صدها شخصیتی نهفته است که قادرند درامشان را با نیرویی مجاب‌کننده تا انتها پیش ببرند. او چون خواستش این بود که جامعه را چون نظامی ارگانیک بنگرد، در جای اولین رئالیستِ راستین می‌ایستد. اُسکار وایلد به مغز موضوع نزدیک شده وقتی گفته: «قرن نوزده، آن‌طور که می‌شناسیم، تا حد زیادی ابداعِ بالزاک است.» بالزاک با بودن در جای اولین نویسنده‌ای که انباشتِ توده‌های در حالِ ظهورِ شهری، پویاییِ

→

می‌دهد، اما انجمن از آن خوشش نمی‌آید و کار مردود اعلام می‌شود. عده‌ای از هنرمندان زمانه مانند سِزان، لوترِک، مونه، مالارمه، و زولا پشتِ رودَن درمی‌آیند و عریضه‌ای در حمایت از او می‌نویسند و رسوایی چنان بالا می‌گیرد که عده‌ای آن را «دریفوس ثانی» می‌نامند. اما رودَن که رنجیده هر پیشنهادی را رد می‌کند و نمونهٔ گچی را در خانه‌اش نگه می‌دارد. در نهایت، بیست‌ودو سال پس از مرگ رودَن، در سال ۱۹۳۹، از نمونهٔ گچی برای اولین بار قالبِ برنزی گرفته می‌شود و در مکان کنونی‌اش نصب می‌شود. (تمام پانویس‌ها از مترجم است.)

نو پای سرمایه‌داری، و کیشِ پاگرفتهٔ شخصیتِ فردیِ قرن را بازنمایی می‌کند، قرن نو را «ابداع» می‌کند. او با دیدن و دراماتیک کردنِ تغییراتی که عمدتاً برایشان تأسف می‌خورْد خوانندگانش را با درکِ ریختِ قرن آشنا کرد. هِنری جیمز شاگرد وفادارش گفته: «عظمت و بزرگیِ بالزاک در این است که به شدیدترین شکلِ ممکن وانمود می‌کرد»؛ خیالی را واقعی گرفتن، هنری است که بالزاک در آن استاد بود.

با این حال جای‌جایِ نود و اندی عنوان که کمدیِ انسانی را شکل می‌دهد تعدادی داستان کوتاه و نوولا وجود دارد که در زمرهٔ بهترین آثاری است که بالزاک نوشته است. در اینجا او اثرگذاری‌های کوبنده‌اش، نقطه‌اوج‌های رعدآسایش، پیچش‌های تندِ روان‌شناسانه‌اش را با صرفه‌جوییِ بیشتری نسبت به رمان‌های کاملش پدید می‌آورَد. و از قصهٔ کوتاه برای آزمودنِ برخی از جسورانه‌ترین پروازهای خیال‌انگیزش بهره می‌گیرد. اینجا جایی است برای دراماتیک کردنِ بالاترین درجات احساس: هلاک کردنِ خود در دیوانگی، آفرینش هنری، شور و شهوت؛ گونه‌های ابداعیِ انتقام؛ جنون به یک چیز[1] در هنرمندان؛ و به‌خصوص کرانه‌های وحشی‌تر عشق، خواه عشقِ یک دوشِس، یک اختهٔ آوازخوان، یا یک پلنگ. فرم کوتاه به‌نحوی تخیلِ بالزاک را از لزومِ به‌گفتهٔ خودش «مُنشیِ جامعه» بودن آزاد می‌کند. نه اینکه آن جامعه اینجا از دست رفته باشد، بلکه آن نیز، در شکل مکالمه و تعاملِ انسانِ اجتماعی، عصاره‌اش آمده است. در حقیقت قصهٔ کوتاهِ بالزاک به‌شدت گرایش دارد در لحظهٔ ردوبدل شدنِ گفتار، در گفتن و گوش دادن به داستان‌ها ثابت بماند. بدین ترتیب او در سنّت دیرینهٔ قصه‌گوییِ شفاهی، که حالا فرمی تازه و آگاهانه به آن داده، جان تازه‌ای می‌دمد. این داستان‌ها که اغلب انسان را در وضعیت‌های حاد و نهایی به ما نشان می‌دهند در عین حال دربارهٔ

1. monomania

قــدرتِ قصه‌گویی‌اند ــ و دربارهٔ تأثیر آن قدرت بر کســانی که در حال گوش دادن به آن‌اند.

برای مثال داستانِ «مطالعهٔ دیگری دربارهٔ زن» را در نظر بگیرید، که در ساعتِ دو نیمه‌شب آغاز می‌شود. فلیسیته دِتوش که خود رمان‌نویس اســت از خوش‌فکرترین‌ها در جمعِ منتخبِ دوستانش خواسته تا بعد از یکی از دورهمی‌های بزرگِ شــبانه‌اَش دیرتر برونــد. راوی، یکی از این معدود منتخبان، صحنه را شرح می‌دهد:

> رازهای کامل فاش‌شــده، حرف‌های ســطحی و عمیق، چرخ می‌زند و می‌گردد و با هر جمله رنگ و جلوه عوض می‌کند. نقدهای تــند و روایت‌های نفس‌گیر پشت هم می‌آید. هر چشم گوشی، هر ادا پرسشی و هر قیافه پاسخی. خلاصه آنجا یکسر خیال و اندیشه است. هرگز پدیدهٔ گفتار، که اگر خوب فراگرفته و خوب در کار شده باشد قدرتِ بازیگر یا قصه‌گو را می‌سازد، چنین یکجا مرا سِحر نکرده بود.

پدیدهٔ گفتار درست در مرکز خلقِ داستان می‌ایستد، در قابلیتِ بافتنِ داســتان و گفتنش به دیگران. اگر رمان آن‌طور که والتر بنیامین در مقالهٔ «قصه‌گو» به ما می‌گوید فرمِ فردِ مدرنِ منزوی اســت ــ و ژانری که هر کس عموماً در تنهایی آن را می‌خوانَد ــ بسیاری از قصه‌های محاوره‌ایِ بالزاک ما را به دوران طلایی و خیالیِ قصه‌گویی می‌برد، جایی که صدای زندهٔ راوی بخشــی از داســتان است، و واکنشِ شــنوندگان نشان‌دهندهٔ نیروی داستانِ گفته‌شده، و هم خبر از داستانِ دیگری دارد که باید دربارهٔ رابطهٔ گوینده و شــنونده گفته شود. شــخصیت‌های او روح جمع‌پذیریِ دوران گذشــته را احضار می‌کنند، در حالی کــه آگاه‌اند چنین روحی با دنیای تجارت، روزنامه‌نگاری، و کم‌ارزش شدنِ اوقات فراغت محکوم به فناست. در داستانِ «مطالعهٔ دیگری دربارهٔ زن» قسمت پایانی را اوراس

بیانشُـــن تعریف می‌کند، طبیبی که مکرر سر و کله‌اش در کمدیِ انسانی پیدا می‌شـــود (ما چند مهمـــانِ دیگر را هم از حضورهای قبلی‌شـــان در رمان‌ها و قصه‌ها می‌شناســـیم)، و تأثیر آن به‌طور خلاصه آورده می‌شود: «پس از این حکایت، زنان همه از پشـــت میز برخاستند، و با این حرکت طلســـمی که بیانشُـــن بر آن‌ها نهاده بود از میان رفت. با این حال برخی از آن‌ها با شـــنیدنِ کلام آخر بگی‌نگی احساس ســـرما کرده بودند.» این آخرینِ حکایتِ افتخار، انتقام، عذاب، و مرگِ آرام، آبِ ســـردی است بر سرشان و حلقه‌شـــان را متفرق می‌کند. داستان‌ها افسونمان می‌کنند اما بعد رهایمان می‌کنند تا در عمقِ معنای اغلب منحوسشان تنها فروورویم.

نـــه تنها گوینده‌های داســـتان که شـــنونده‌های داســـتان هـــم اینجا سرنوشت‌ســـازند، و صحنهٔ عوض شـــدنِ راوی‌ها هم خودش دراماتیک اســـت. همان‌طور که بنیامین در مقاله‌اش در ســـتایشِ هنرِ رو به نابودیِ قصهٔ شـــفاهی گفته، قصه‌گویی دربارهٔ انتقال حکمت اســـت. چیزی از گوینده به شـــنونده منتقل می‌شود. درســـت همین روندِ انتقال است که برای بالزاک به انـــدازهٔ محتوای قصه اهمیـــت دارد. عملِ روایت کردن می‌تواند خطرناک باشـــد، همان‌طور که در داستانِ «سارازین» مردی که می‌خواهد داســـتانِ منشأ ثروتِ خانوادهٔ لانتی را تعریف کند به مارکیز دو روشـــفید هشـــدار می‌دهد. اما او بی‌صبرانه منتظرِ شنیدن است. به نظر می‌رســـد راوی به نوبهٔ خود بر این باور اســـت که خودمانی شدن در یک جلســـهٔ قصه‌گوییِ دیروقت، تک‌وتنها با مارکیز، پاداشِ اروتیکی برایش به ارمغان خواهد آورد. اما دقیقاً پیش بردنِ همین موضوع در قصه‌ای که باید تعریف کند دشوار از آب درمی‌آید، و عواقبش غیرقابل کنترل است. شما همیشـــه نمی‌توانید با گفتنِ یک داســـتان به همان چیزی برسید که می‌خواهید. ممکن است در عوض به‌خاطرِ آنچه گفته‌اید تـنبیه شوید.

منتقد فرمالیســـت متوجه می‌شـــود که بالـــزاک اغلب از «داســـتانِ

قاب‌شده»[1] یا «داســـتان در داســـتان»[2] بهره می‌برد و از یک قابِ بیرونی اســـتفاده می‌کند تا موقعیت روایی را ایجاد کند، و بعد روایت را به یکی از شخصیت‌ها تحویل دهد. گاهی، مانند داســـتانِ «سارازین»، شخصیتی که به قصه گوش می‌دهد در پایان دوباره ظاهر می‌شـــود تا دربارهٔ آن اظهار نظری کند. در «مطالعهٔ دیگری دربارهٔ زن» چندین گوینده و شنونده وجود دارند، اعضای یک گروه اشراف‌زادهٔ پاریسی که برای بالزاک هنرِ محاوره‌ایِ جامعهٔ آریستوکراتِ پیش از انقلاب را در خود نگه داشته‌اند. در مقابل، در داستانِ «مهمان‌خانهٔ سرخ» به داستان در داستان یک پیچش گوتیک داده می‌شود. شـــرحِ ماجرای خون، گناه، و مسئولیت به قدر کافی تکان‌دهنده است، اما شـــاید درامِ اصلی اثرش در یکی از شنونده‌های درون قصه روی دهد. داستان پیش از داستایفسکی نوشته شده و شِمایی از عناصر جنایت و مکافات را در خود دارد. داستایفسکی شاگرد ستایشگرِ بالزاک بود، و ما اغلب احساس می‌کنیم طرح اولیهٔ آن پرسش‌های ملعون در مرکز آن رمان روسی را رمان‌نویس فرانسوی ریخته است.

شـــاید به این خاطر کـــه این داســـتان‌های کوتاه اغلب مســـتقیم از روندِ آفرینش خـــود می‌گویند بالزاک ظاهـــراً در اینجا بیش از هر جای دیگـــری لذت می‌برد و خودش را رها احســـاس می‌کنـــد. هیچ کجا این مسئله مشـــهودتر از طرح کوتاهی با عنوان «فاچینو کانه» نیست، جایی که داســـتان در داســـتان دربارهٔ نوازندهٔ پیرِ نابینایی است که در آسایشگاه نابینایانِ پاریس زندگی می‌کند و مدعی است یک نجیب‌زادهٔ ونیزی است با دانشـــی سِـــرّی دربارهٔ اینکه چطور می‌توان به خزانـــهٔ مخفیِ دوژها[3]، انباشته از الماس و طلا، وارد شد. پاداشِ گوش دادن به داستانش ــ باور کردنش ــ می‌تواند ثروتی هنگفت باشد. نویسندهٔ جوانِ بی‌چیزی که این

1. framed tale

۲. embedded tale؛ عنوان دیگر آن در انگلیسی story within a story است.

۳. حاکمان و رهبران جمهوریِ ونیز بین سال‌های ۷۲۶ تا ۱۷۹۷.

داســتان در خفا برای او گفته می‌شود، و همان کسی است که داستان را برای ما تعریف می‌کند، از اجری که ممکن اســت از شــنیدنِ ماجرا ببرد مات‌ومبهوت است. او که در یک محلهٔ کارگری در پاریس زندگی می‌کند تــا پیش از این ماجرا بــه ثروتی که در زندگیِ خیالــی‌اش پیدا کرده قانع است. او از تخیلش استفاده می‌کند تا وارد زندگیِ کسانی شود که به آن‌ها برمی‌خورَد، یا صرفاً در ولگردی‌های شهری‌اش آن‌ها را دنبال می‌کند. او مدعی است «عمل نظاره کردن برای من همان موقع هم درونی شده بود، بــه درون روح رخنه می‌کرد بی‌آنکه از جســم غافل بماند، یا بهتر بگویم جزئیات بیرونی را چنان خوب به چنگ می‌آوَرْد که درجا از آن فرامی‌رفت؛ به من این توانایی را می‌داد که زندگیِ فردِ دیگری را زندگی کنم، با گذاشتنِ خــودم به جای او، مثل آن درویش در هزار و یک شــب که با گفتنِ کلامِ مشخصی به یک شخص، جسم و روحش را تصاحب می‌کرد». در اینجا واقعیت‌های تلخِ فقیران پاریس ــ راوی خود با چند قِــران در روز سر می‌کنــد ــ با حرکتِ خیال به شــخص دیگری منتقل می‌شــود یا تغییر شــکل می‌دهد، و اجازه می‌دهد ذهن خلّاق جــای کس دیگری زندگی کند. البته این تمامِ قضیه نیســت: پَرشِ خیالــی اینجا فراتر از آن چیزی مــی‌رود که ما معمولاً آن را زندگی جای کــسِ دیگر در نظر می‌گیریم و به نوعی ســرقتِ هویت می‌رسد. شما می‌توانید بر اساس قابلیتــتان در وارد شــدن به قصهٔ دیگران، خودتان یا کس دیگری باشــید. «با گوش دادن به این آدم‌ها، می‌توانستم زندگیِ آن‌ها را اختیار کنم، ژنده‌هاشان را بر دوشــم احساس می‌کردم، پایم در کفش‌های سوراخ‌سوراخشان بود و راه می‌رفتم؛ خواهش‌هاشــان، نیازهاشان، همه در جانِ من می‌رفت، یا جانِ من در جانِ آن‌ها.» راوی از سرچشــمه‌های موهبتش در عجب اســت، و می‌ترســد نکند نفرینِ خاصی در آن باشد: «این موهبت را مرهون چه هستم؟ جوری چشمِ دل نیست؟ از آن خصیصه‌هایی که سوءاستفاده از آن