کریپرس

ترجمه: لیدا طرزی

برگزیدگان
جایزه ا. هنری
۱۹۸۲

مجموعه داستان

bookroom.ir

bookroom.ir

فهرست

مقدمه ۷
نَمای ظاهر اثر سوزان کِنِی ۱۱
آینده اثر جوزف مَک اِلوری ۴۳
مَرامنامهٔ پُستی اثر بِن بروکس ۶۴
چَتِرتُن را یاد کردم، آن پسر شگفت‌انگیز اثر کِنِت گوئرتز ۷۶
خرید قسطی اثر استفن دیکسون ۹۸
سربازان ارواح اثر تیم اُبراین ۱۱۳
در همسایگی ما اثر توبیاس وُلف ۱۳۹
بزرگترین اُفت دوران اثر دیوید کارکیت ۱۴۵
مردم گِرِی‌هاوند اثر آلیس آدامز ۱۶۴
کِریبدس اثر تی. ای. هولت ۱۷۵

مقدمه

به‌نوعی می‌توان گفت همهٔ ما داستان‌گو هستیم: ماجراهای زندگی هر روز خود را تعریف می‌کنیم.

پشت تلفن، وقت غذاخوردن، در لحظات اُنس، یا لحظات اعتماد به غریبه‌ها، حکایت‌هایی از خودمان یا دیگران را تعریف می‌کنیم و فکر کنید در هیاهوی جهان، آن زمان که با سرعت از خیابان‌های شلوغ می‌گذریم، چه چیزی می‌تواند داستانی‌تر و دیدنی‌تر از قصه گفتن ما برای خودمان باشد، بی‌توجه به نگاه‌های کنجکاو و خیرهٔ رهگذران؟ به‌واقع، با محاسبه تعداد داستان‌هایی که همین لحظه در سراسر جهان، گفته می‌شوند درمی‌یابیم که داستان‌گویی از نَفسِ زندگی جدا نیست. ما از وقتی زبان باز می‌کنیم تا نَفَسِ آخر قصه می‌گوییم.

با این حال، میان قصه‌گفتن و قصه نوشتن چنان تفاوت آشکاری وجود دارد که بهتر است برای داستان مکتبی تعریف کنیم و طبقهٔ ویژه‌ای در نظر بگیریم. ضرورت‌های درونی و بیرونی متعددی برای مکتوب‌کردن حکایت‌های شفاهی وجود دارد تا با ساختن و پرداختن قصه یا تغییر آن، در نهایت چیزی جز مغز و هستهٔ حقیقت باقی نماند. گاهی هم داستانِ به خیال درآمده ما را به نوع متفاوتی از قصه‌گویی سوق می‌دهد. به لحاظ نظری، همه باید بتوانند همان‌طور که قصه تعریف می‌کنند آن را بنویسند. ولی این نظریه همیشه عملی نمی‌شود. بیشتر ما دوست داریم بسته به حال‌وهوایی که داریم قصه تعریف کنیم، بداهه‌گویی و مویه‌سرایی کنیم، لطیفه تعریف کنیم و شِکوه کنیم، ولی افراد انگشت‌شماری هستند که داستان‌هایشان را می‌نویسند و میان آن افراد انگشت‌شمار، نوادری هم

bookroom.ir

وجود دارند که ما آثارشان را به‌عنوان اثری هنری می‌خوانیم و به یاد می‌سپاریم و دوباره به آن رجوع می‌کنیم.

ما دوست داریم باور کنیم که داستان‌های خوب را می‌شناسیم. براساس باور جمعی، نویسنده‌ای که داستان خوبی نوشته در آینده هم داستان‌های خوبی خواهد نوشت و سرانجام همچون کیپلینگ، کاترین مَنسفیلد، چخوف، همینگوی، الیزابت بوئن یا موپاسن مجموعه‌ای خواندنی و دلنشین از خود به یادگار خواهد گذاشت اما آنچه برای افراد علاقه‌مند به استمرار حیات داستان آزاردهنده است، همانا خاموشی استعدادهای نوظهوری است که پس از نگارش داستان اول یا دوم دست از نوشتن (یا چاپ‌کردن) برمی‌دارند.

من به عنوان ویراستار این مجموعه که وجه همت خود را صرف جمع‌آوری درخشان‌ترین داستاهای سال نموده است، از ظهور نویسندگان تازه‌وارد و با استعداد هیجان‌زده می‌شوم. از داستان‌هایشان استقبال می‌کنم و چشم به راه داستان‌های بعدی‌شان می‌مانم. (در همین زمینه جا دارد تأکید کنم در مجموعهٔ حاضر، جز نویسندگان تثبیت‌شده‌ای چون پیتر تیلور، جویس کارول اوتس و آلیس آدامز با طیفی از نویسندگان نوقلم و تازه‌نفس روبه‌رو هستیم که امیدوارم تا سال‌های سال به نوشتن ادامه دهند.) ولی متأسفانه در بیشتر موارد داستان بعدی در کار نیست. دلیل این امر را به درستی نمی‌دانم ولی حدس‌هایی می‌زنم که چون در حد حدس و گمان‌اند مطرح‌شان نمی‌کنم.

به باور من حیات و سرزندگی داستان به مثابه یک قالب هنری بیش از آنکه به نویسندگان تفننی همان نویسندگانی که یک داستان می‌نویسند و نوشتن را رها می‌کنند یا نویسندگانی که اتفاقی چیزی می‌نویسند وابسته باشد به نویسندگان حرفه‌ای بستگی دارد، آنان‌که سال پشت سال می‌نویسند، همان‌ها که آثارشان همیشه مطابق معیاری که برای خود تعریف کرده‌اند از آب در نمی‌آید، ولی حتی در همان آثار ضعیف هم سرسپردگی‌شان به نوشتن به مثابه یک وظیفه هویدا است.

در راستای شناخت این نویسندگان و خدمتی که به داستان می‌کنند، ناشران این مجموعه سالانه از حدود یک دهه قبل جایزهٔ ویژه‌ای به منظور تقدیر از فعالیت‌های مستمر نویسندگان در نظر گرفته‌اند که به صلاحدید ویراستار به نویسندگان صاحب‌نام اعطا می‌شود. این جایزه نخستین‌بار در سال ۱۹۷۰ به جویس‌کارول اوتس،

و در سال ۱۹۷۶ به جان آپدایک اعطا شد. در این مجلد جایزهٔ فوق برای سومین‌بار به خانم آلیس آدامز تقدیم می‌شود. آدامز نویسنده فوق‌العاده مستعدی است که داستان‌هایش در دههٔ گذشته اعتبار ویژه‌ای برای او کسب کرده‌اند. او هنر خود را هم در داستان‌هایی که می‌نویسد و هم در آن دسته از داستان‌ها که ترجیح می‌دهد ننویسد به اثبات رسانده است ـ هنر دوشیزه آدامز در نوعی بی‌تقلایی فریبنده نهفته است. به سختی می‌توان آثار آلیس آدامز را نامفهوم یا غیرهوشمندانه دانست. او نویسنده‌ای است که دستاورد آثارش زمانی آشکار می‌شود که تأثیرات برجستهٔ هر اثر را به خاطر خودشان واکاوی کنیم. به عنوان مثال داستان، «مردم گِرِی هاوند» که یکی از دو داستانی است که از آدامز در این مجلد به چاپ رسیده است، به زیبایی ارزش‌های کار وی را نشان می‌دهد، دیدگاه شفاف و گاه نیش‌دار و طعنه‌آمیز ولی عمیقاً همدلانه نسبت به پیچیدگی‌های حیات معاصر.

آدامز خارج از اتفاقات حاشیه‌ای اتوبوس‌سواری میان دو شهر، (و کیست که این اتفاقات را تجربه نکرده و بعد از یادآوری‌شان سرخوش یا ناراحت نشده باشد) طنینی را درمی‌یابد که از لایه‌های ژرف احساس شنیده می‌شود: پذیرشی بردبارانه و در عین حال قابل تحسین. او هم در داستان‌هایی که در مجلد حاضر به چاپ رسیده‌اند و هم در سایر داستان‌هایش پاداش‌های خوبی به ما داده است. این عبارت پاداش‌های خوب را هم از خود آدامز وام گرفته‌ام. خوشحالم که توانستیم دین خود را به او ادا کنیم.

ویلیام آبراهانر

bookroom.ir

نَمای ظاهر

سوزان کِنِی

سوزان کنی در سال ۱۹۴۱ در سامیتِ نیوجرزی به دنیا آمد. او پس از اتمام تحصیلات مقدماتی در مدارس دولتی، از دانشگاه‌های نورث‌وِستِرن و کورنِل فارغ‌التحصیل شد. داستان‌های کنی در مجلاتی همچون ایپاک، مک‌کالز و تری‌کورترِلی به چاپ رسیده‌اند. او به تازگی رمانی به نام «باغ بدخواهی» را به پایان رسانده و در حال نگارش مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه است. سوزان کنی به صورت پاره‌وقت در دانشکدهٔ کولبی تدریس و با همسر و دو فرزند خود در مِین زندگی می‌کند.

bookroom.ir

۱

آخرین‌باری که برادرم به خانهٔ ما آمد یک حلقه فیلم شانزده‌میلی‌متری صامت برایم آورد و گفت: «وقتی داشتم اتاق زیرشیروانی خانهٔ مامان را تمیز می‌کردم، پیدایش کردم. یک کپی هم برای تو گرفتم.» من شانه بالا انداختم و فیلم را گذاشتم بالای یخچال. آن کلوچه سلولوئیدی بزرگ و سیاه آن‌قدر بالای یخچال ماند تا بالاخره توانستم یک پروژکتور از دانشکده قرض بگیرم و تماشایش کنیم. صبر کردیم بچه‌ها بروند بخوابند، بعد من پروژکتور را روی میز آشپزخانه گذاشتم و فیل پرده‌ای را که هر چند وقت یک‌بار روی آن اسلایدهایمان را تماشا می‌کردیم، باز کرد. می‌دانستم فیلمش طولانی نیست. تماشای شش‌هفت

دقیقه‌ای خانهٔ قدیمی آدم که لطافی نداشت، ولی فکر کردم بدک نباشد حتی اگر فقط من را نشان بدهد که دارم کرم‌های باغچه را با انگشتانم له می‌کنم.

صحنه بزرگ و سفید درخشید و بعد ناگهان سیاهی مرکب‌مانند یک اتاق در آن ظاهر شد. نوری که از قاب پنجره‌ها به داخل می‌تابید به زور، خود پنجره‌ها و قسمت‌های چوبی خانه را روشن کرده بود، چین پرده‌ها شبیه سنگ‌های حکاکی‌شده بود. تنها چیزهایی که توانستم دو طرف پنجره تشخیص بدهم دو ظرف دراز شبیه ترومپت بود که داخل‌شان پُر از گل گلایول بود. مجلس خَتم بود یا مراسم غسل تعمید؟ تنها حرکتی که در صحنه دیده می‌شد، تکان‌های دوربینِ روی دست بود. چند ثانیه اتاق پرید و تصویر در شعاع‌های نور پشتی تیره‌وتار شد و رفتیم بیرون و نور زندهٔ خورشید چشمانمان را خیره کرد. من زیر لب گفتم: «هِی، یارو انگشتانت را از روی دکمه بردار.» فیل دست به سینه نشسته بود و سرخوش تکرار می‌کرد: «واقعاً یک فیلم کلاسیک است.»

همان لحظه، بدون هیچ نقل‌وانتقالی، دو نفر ظاهر شدند و من درجا فهمیدم آن فیلم، فیلم عروسی پدر و مادر من است، در منزل مادربزرگم، در اِسکَنیتِلزِ نیویورک، سی‌ویکم جولای ۱۹۳۸.

آنها بازوبه‌بازوی هم پایین ایوان سرپوشیده خانهٔ مادربزرگم ایستاده بودند و نیش‌شان تا بناگوش‌شان باز بود. مادرم قدبلند و چشم و ابرو مشکی بود و پدرم بور و لاغر و سفیدرو. هر دو مغرور و مطمئن به‌نظر می‌رسیدند. نسیم تور صورت مادرم را کمی کنار زد، پدرم از گوشه لب چیزی گفت و لبخند مادرم گشادتر شد. بعد دست برد و تورش را کشید پایین و به پدرم نگاه کرد و بازوی پدرم را نیشگون گرفت و پدرم دست مادرم را محکم میان بازویش جا داد. بعد هر دو به دوربین نگاه کردند. پدرم مستقیم به شاتر زل زد. معلوم بود خجالت کشیده. چرا؟ چون دوربین آنها را گرفته بود و آنها جز آنکه نیش‌شان را باز کنند و دوباره زل بزنند به دوربین کاری نکرده بودند. پدرم مثل چارلی چاپلین سرش را تکان داد و بعد یک لبخند مصنوعیِ زد و فوراً نیشش را بست. مادرم آویزان بازوی پدرم شد و به پهنای صورت لبخند زد و دو طرف گونه‌هایش چال افتاد. بعد هر دو به روبرویشان زل زدند و پدرم مثلاً سلام نظامی داد و هر دوشان خندیدند و دویدند سمت چمنزار و دوربین رفت سراغ مهمان‌ها، پدرِ پدرم، جناب وزیر و همسر چاقش با آن صورت خانم‌معلم مآبانه و عینک سیمی‌اش و آن یکی مادربزرگم،

یعنی مادرِ مادرم، هیکلی، باوقار، پژمرده، با گیسوان سفید و لب‌های باریکِ بی‌رنگ‌وروح که خسته ولی آسوده به‌نظر می‌رسید. کُل صحنه حال‌وهوای پریشان فیلم‌های قدمی را داشت، ولی یک جایی‌اش غلط بود. هیچ‌کس شبیه چیزی که من به یاد داشتم نبود. هیچ چیز با تصویری که در ذهن من ثبت شده بود جور درنمی‌آمد. درست است ک من آن زمان به دنیا نیامده بودم، ولی پدر و مادرم و خیلی از آن قوم‌وخویش‌ها را یادم بود. تصاویر فیلم درست نبود. حتی خانهٔ مادربزرگم با آن ایوان مشبک‌ش به‌طرز غریبی برایم ناآشنا بود.

گفتم: «یک جای کار غلط است. قیافهٔ آدم‌ها آن‌جور که من فکر می‌کردم نیست.»

فیل گفت: «من که چیز خلاف واقعی نمی‌بینم. بالاخره مادرت را که می‌شناختم. جوانی‌هایش هم مثل چنگر* وحشی بود. همان نگاه وحشی در چشم‌هایش است.»

ـ همه‌چیز عجیب است. اصلاً شبیه چیزهایی که در خاطر من است نیست.

ـ خوب تو خوب یادت نمی‌آید چون آن زمان به دنیا نیامده بودی

ـ نه، فکر نکنم. ولی وِلِش کن. بگذار ببینم بقیه‌اش چی می‌شود.

و تماشا کردیم. دوربین دور و اطراف خانهٔ مادربزرگم پرسه می‌زد و پدر و مادرم را شکار می‌کرد. بعد ناگهان فیلم سکسکه‌ای کرد و پدر و مادرم با لباس بیرون مقابل در خروجی ظاهر شدند و از پله‌ها رفتند پایین. مهمان‌ها ناشیانه بر سر و رویشان برنج می‌پاشیدند و پدر و مادرم هروکرکنان می‌رفتند. خاله‌رزی یک‌مشت برنج پاشید داخل چشم پدرم. پدرم ایستاد و چشم‌هایش را پاک کرد. برنج‌ها شبیه اشک‌های ریز و سفت بودند. بعد عروس و داماد دویدند سمت ماشینی که آن‌دست خیابان پارک شده بود. سوار شدند و راه افتادند. دوربین بی‌هدف و سرگردان برگشت سمت مهمان‌ها و آن‌قدر از در و دیوار و حوضچهٔ گُلدفیش‌ها تصویر گرفت که آخرین فِریم هم تمام شد.

فیل پرسید: «چرا پدرت ماشین انگلیسی داشت؟»

ـ هان؟

ـ ماشین را می‌گویم فرمانش دست راست بود.

---

*. پرنده‌ای آبزی.

نور پردهٔ سفید چشم‌هایمان را زد. چراغ‌های پروژکتور را خاموش کردم تا کمی خنک بشود. تو نخ فرمانِ دست راست رفته بودم. فیلم را درآوردم و برگرداندم. فکر کردم فهمیده‌ام موضوع از چه قرار است. هر که فیلم را کپی کرده بود آن را از آخر به اول برگردانده و کپی گرفته بود. برادرم متوجه چیزی نشده بود چون او بیشتر مهمان‌ها را نمی‌شناخت یا خانهٔ مادربزرگ را یادش نبود. از فکر اینکه فقط من متوجه قضیه شده‌ام به خودم لرزیدم. همهٔ تصاویر و چهره‌های داخل فیلم برعکس بودند. تصاویر آینه‌ای. موضوع فقط ماشین پدرم نبود. شاید واقعاً ماشین انگلیسی داشت، حتی اگر آدم‌های داخل فیلم زنده بودند، که بیشترشان نبودند، متوجه چیزی نمی‌شدند، چون آنها تصویر خودشان را همان‌طور به‌خاطر داشتند. تصاویر آینه‌ای. اصلاً فکر هم نمی‌کردند که باید خودشان را آن‌طور که دیگران می‌دیدند ببینند و ذره‌ای تعجب نمی‌کردند وقتی خال‌ها و نشانه‌ها و کج‌وکولگی‌های سر و شکل‌شان را سر جای خودش می‌دیدند. هیجان‌زده فیلم را دوباره گذاشتم. وقتی پروژکتور را روشن کردم متوجه شدم همه‌چیز درست و سر جای خودش است. اتاق مملو از گل‌های گلایول سالن پذیرایی خانهٔ مادربزرگم بود که عروسی آنجا برگزار شده بود. آن خانه همیشه روی آن دامنهٔ تپه بود. چهره‌ها همه آشنا بودند. من آهی کشیدم و تکیه دادم تا دوباره و این بار با خیال راحت فیلم را تماشا کنم.

دوباره پدر و مادرم را بالای پله‌ها دیدم، بعد بازو به بازوی هم از پله‌ها پایین رفتند. برای آخرین‌بار به دوربین نگاه کردند و خندیدند و سمت ماشین پدرم. من داشتم اندام جوان و چهارشانه‌شان را تماشا می‌کردم ولی ناگهان هر دو به طرز غریبی شکننده شدند و شادی‌شان پر کشید و رفت. حس مادری را داشتم که بچه‌هایش دست در دست هم تنها به جنگل می‌رفتند و او تماشا می‌کرد.

بعد متوجه شدم دکمهٔ پشت یقهٔ مادرم باز است و کمی از پوستش پیداست، ولی ظاهراً هیچ‌کس متوجه آن موضوع نشده بود، هیچ‌کس نَدَویده بود دکمه‌اش را ببندد. پدرم مادرم را سوار ماشین کرد و خودش هم رفت و سوار شد. هر دوشان لبخند زدند و دست تکان دادند، پدرم یک‌بار دیگر به دوربین نگاه کرد و بعد راه افتاد. بیست‌سال بعد، مادرم یک‌بار دیگر از آن تپه‌ها دوید پایین و پشت سرش سه بچه هاج‌وواج به جا گذاشت و خانه‌ای درهم‌وبرهم که لباس و نخود لوبیا و وسایل آشپزخانه‌اش همه با هم قاطی شده بودند. سه شبانه‌روز بود که