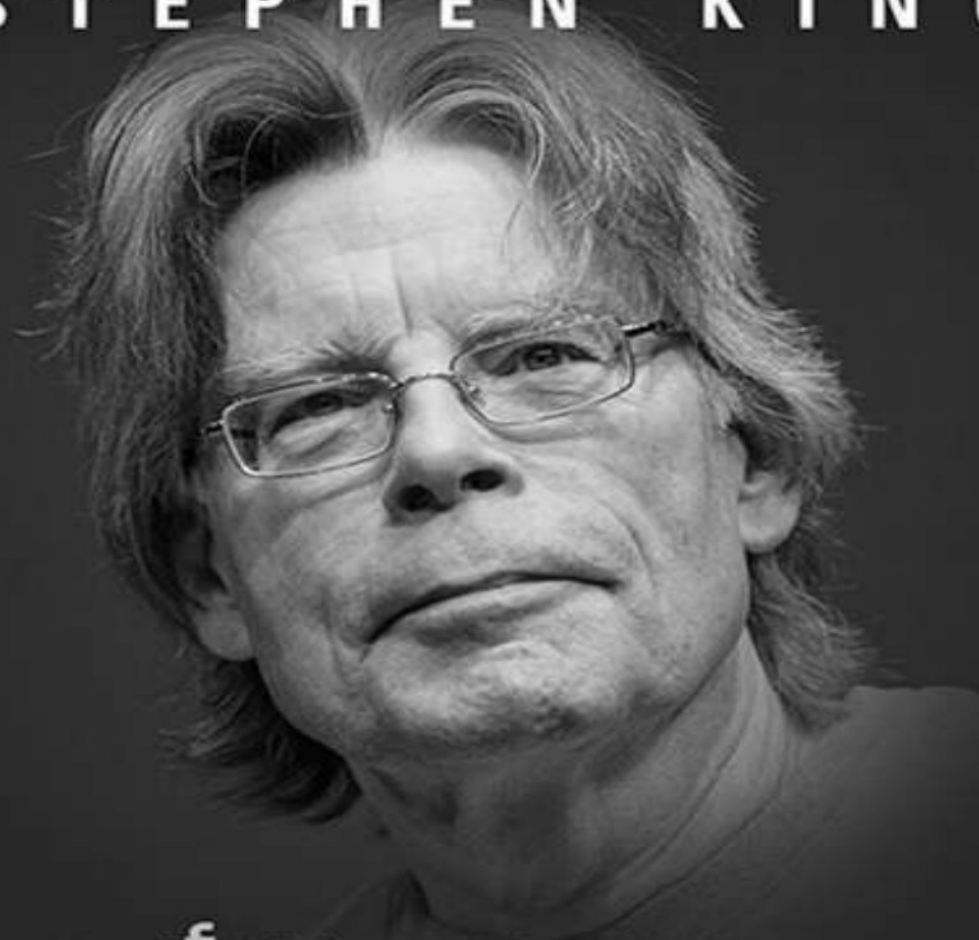
كاتب حقّقت رواياته مرتبة الأكثر مبيعاً على قائمة نيويورك تايمز

ستيفن كينغ

STEPHEN KING



مسيرتي في التأليف

(مذكرات هذه الصنعة)

ON WRITING

بيع من مؤلفاته أكثر من 350 مليون نسخة

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

مكتبة Telegram Network 2020

مسيرتي في التأليف

(مذكرات هذه الصنعة)

ON WRITING

مسيرتي في التأليف

(مذكرات هذه الصنعة)

ON WRITING

ستيفن كينغ

STEPHEN KING

ترجمة

اوليغ عوكي

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل

Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنكليزي

On Writing

حقوق الترجمة العربية مرخّص بها قانونياً من الناشر

Scribner

.A Division of Simon & Schuster, Inc

Avenue of the Americas - New York, NY 10020 1230

بمقتضى الاتفاق الخطي الموقّع بينه وبين الدار العربية للعلوم ناشرون، ش.م.ل.

Copyright © 2000, 2010 by Stephen King

All Rights Reserved

Arabic Copyright © 2019 by Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

الطبعة الأولى: أيار/مايو 2019 م – 1440 ه

ردمك 978-614-02-3773-5

جميع الحقوق محفوظة للناشر

توزيـــــع

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

عين التينة ، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران – بيروت 2050-1102 – لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) – البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الانترنت: http://www.asp.com.lb

cebook.com/ASPArabic
itter.com/ASPArabic
ww.aspbooks.com
parabic

يُمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي **الدار العربية للعلوم ناشرون** ش.م.ل

التنضيد وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف (+961-1) 785107

الطباعة : **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف (+961-1) 786233

الأمانة خير ضمانة.

- ميغيل دي سرفانتس

الكذّابون يزدهرون.

- مجهول

DAVE'S RAG

Here You are.

To Start the New Year Right:

BIGGEST ST
HITS MAI

M OF YEAR

December 29, 1950

A Story 1 3 JUMPER
Parts by Steve Ki s
Part 1

My name is Jeff Davis. I live
and work in the city of New York.
I'm a police courtesier, or in
simple terms, I try to determine
what's wrong with people who try
to do somebody else--or themselves--
in.

Robert Steppes was a compulsive
jumper. He had tried to jump off a
building six times. He was commit-
ed, but showed ingenious escape
abilitys. Misguided genius.

He had escaped again, and was
on a ledge above the street. 15
stories up the Chrysler Building,
to be exact. Since I had been tred-
ting him, they took me there to try
to coax him down.

As I leaned out the window
through which he had climbed onto
the ledge, he started, and looked
down, down, down. An excited crowd
was gathering, but to me they lo-
oked like pinheads.

Steppe's regained his balance,
and they saw me. He cackled.
"Hello, Dr. Castle. I see you've
come to see an jumper."

"Why do you come?" Robert said, "Why d
I asked. Although

المقدمة الأولى

في أوائل التسعينات (ربما حوالي 1992، لكن من الصعب أن يتذكّر المرء عندما يستمتع بوقته)، انضممتُ إلى فرقة روك أند رول تدعى Rock Bottom Remainders تتألف في أغلبها من كتّاب، وهي من بنات أفكار كاثي كايمن غولدمارك، وكيلة إعلانات ترويجية للكتب وموسيقية من سان فرانسيسكو. ضمّت الفرقة دايف باري على الغيتار الرئيسي، ريدلي پيرسون على الغيتار الجهير، باربرا كينغسولفر على الأرغن، روبرت فولدجم على المندولين، وأنا على الغيتار الإيقاعي. كان هناك أيضاً ثلاث "مغنيات"، على غرار فرقة الديكسي كابس، هنّ (عادة) كاثي، تاد بارتيموس، وآيمي تان.

تشكَّلت الفرقة كمحاولة يتيمة لتقديم عرضَين خلال مؤتمر جمعية باعة الكتب الأميركية، فنتسلى قليلاً ونستعيد شبابنا المبدَّد لثلاث أو أربع ساعات، ثم يذهب كل واحد منا في طريقه.

لم تسر الأمور بهذه الطريقة، لأن الفرقة لم تنفصل تماماً. فقد وجَدنا أننا نحبّ العزف معاً كثيراً لدرجة يصعب معها التوقف، ومع إضافة موسيقيَّين أحدهما على الساكسفون والآخر على طقم الطبول (زائد معلِّمنا الموسيقي في الأيام الأولى، آل كُوبر، إلى قلب الفرقة)، بدا عزفنا جيداً جداً، وكان الناس مستعدّين لدفع المال لسماعنا. ليس مبالغ كثيرة، فنحن لسنا U2 أو E Street Band، لكن ربما ما يسمّيه القدامى "مال النُزُل". قامت فرقتنا بجولة فنية بين المدن، وكَتَبنا كتاباً عن ذلك (راحت زوجتي تلتقط الصور وترقص كلما أحسّت برغبة في ذلك، وهذا كان يحصل في أحيان كثيرة)، وتابعنا نعزف بين الحين والآخر، أحياناً تحت إسم The Remainders وأحياناً أخرى تحت إسم Raymond Burr's Legs. بقي أعضاء الفرقة يأتون ويذهبون - حلَّ الصحافي ميتش ألبوم محل باربرا على الأرغن، ولم يعد آل يعزف معنا لأنه لا ينسجم مع كاثي - لكن النواة الأساسية بقيت تتألف من كاثي، آيمي، ريدلي، دايف، ميتش ألبوم، وأنا... زائد جوش كيلي على طقم الطبول وإراسمو پاولو على الساكسفون.

نحن نفعل ذلك حبّاً بالموسيقى، لكن حبّاً بالصحبة أيضاً. فنحن نحبّ بعضنا البعض، ونحبّ أن تسنح لنا الفرصة لنتكلَّم أحياناً عن عملنا الحقيقي، عملنا النهاري الذي يطلب منا الناس دائماً عدم التوقف عنه. نحن كتّابٌ، ولا نسأل بعضنا البعض أبداً من أين نستلهم أفكارنا؛ فكلنا نعرف أننا لا نعرف.

في إحدى الليالي وبينما كنا نأكل طعاماً صينياً قبل حفلة في منتجع ميامي بيتش، سألتُ آيمي إن كان هناك أي سؤال لم يُطرَح عليها أبداً خلال فترة الأسئلة التي تلي تقريباً كل ندوة للكاتب - ذلك السؤال الذي لا يتسنّى لك أبداً الإجابة عليه بينما تقف أمام جمهور المعجبين مدّعياً أنك لا ترتدي بنطلونك رِجلاً تلو الأخرى مثل أي شخص آخر. بقيت آيمي صامتة لبرهة وهي تفكّر بالمسألة جيداً، ثم قالت: "لا أحد يسأل عن اللغة".

أَدين لها بامتنان كبير لقولها ذلك. فقد بقيتُ لسنة أو أكثر في تلك الفترة أتشاور مع نفسي حول تأليف كتاب صغير عن التأليف، لكنني أحجمتُ عن ذلك لأنني لم أثق بدوافعي - *لماذا* أردتُ أن أضع كتاباً عن التأليف؟ ما الذي جَعَلني أظن أنه لديَّ أي شيء يستحق أن أقوله؟

الجواب السهل هو أن شخصاً باع كتب روايات خيال مثلي لا شكّ أن لديه *شيئاً* جديراً بالاهتمام ليقوله عن تأليفها، لكن الجواب السهل ليس الحقيقة دائماً. فالكولونيل ساندرز باع كميةً هائلةً من الدجاج المقلي، لكنني لستُ متأكداً أن أي شخص يريد أن يعرف كيف فعل ذلك. إذا كنتُ سأتصرّف بوقاحة كافية لأُخبر الناس كيفية التأليف، شَعَرتُ أنه يجب أن يكون لديَّ سببٌ أفضل من مجرد نجاحي الشعبي. بكلمات أخرى، لم أرغب بتأليف كتابٍ، حتى واحداً قصيراً مثل هذا، يجعلني أشعر أنني إما ثرثاء أدبي أو حقير متسامٍ. هناك ما يكفي من ذلك الصنف من الكتب - ومن الكتّاب - في الأسواق من قبل، شكراً.

لكن آيمي كانت محقّة: لا أحد يسأل عن اللغة. يسألون الكتّاب أمثال ديليلو وأبدايك وستايرون، لكنهم لا يسألون الروائيين الشعبيين. ومع ذلك فالعديد منا نحن معشر الكادحين نهتمّ بشأن اللغة أيضاً، بطريقتنا المتواضعة، ونهتمّ بشدة بشأن فن وحِرفة تدوين القصص على ورق. ما يلي محاولةٌ لأروي لكم، بإيجاز وبساطة، كيف وصلتُ إلى هذه الحِرفة، وما أعرف عنها الآن، وكيف تم كل ذلك. إنها رواية عن العمل النهاري؛ عن اللغة.

أُهدي هذا الكتاب إلى آيمي تان، التي أخبَرتني بطريقة بسيطة جداً ومباشرة أنه لا بأس من تأليفه.

المقدمة الثانية

هذا كتاب قصير لأن معظم الكتب التي تتكلَّم عن التأليف مليئة بكلام فارغ. فكتّاب روايات الخيال، وحضرتي من بينهم، لا يفهمون كثيراً ما الذي يفعلونه - ليس لماذا ينجح عندما يكون جيداً، وليس لماذا لا ينجح عندما يكون سيئاً. شعرتُ أنه كلما كان الكتاب أقصر، كلما قلَّت كمية الكلام الفارغ.

هناك استثناء ملحوظ لقاعدة الكلام الفارغ هو The Elements of Style تأليف ويليام سترانك جونيور وإ. ب. وايت. لا يحتوي ذلك الكتاب على كلام فارغ أو كمية الكلام الفارغ فيه قليلة جداً (بالطبع فهو كتاب صغير ذو خمس وثمانين صفحة، أي أنه أصغر بكثير من كتابي هذا). سأُخبِرك الآن أن أي كاتب طَموح يجب أن يقرأ ذلك الكتاب. القاعدة 17 في الفصل Principles of Composition [مبادئ التأليف] هي "تجاهل الكلمات غير الضرورية". سأحاول فعل ذلك هنا.

المقدمة الثالثة

إحدى قواعد الطريق غير المذكورة صراحةً في مكان آخر في هذا الكتاب: "المحرِّر دائماً على حق". النتيجة هي أن أي كاتب لن يأخذ بكامل نصيحة محرِّره؛ لأن الجميع مذنبون وبعيدون عن الكمال التحريري. بكلمات أخرى، التأليف مسألة بشرية، والتحرير مسألة إبداعية. تشاك ڤيريل حرَّر هذا الكتاب، مثلما حرَّر العديد من رواياتي. وكالعادة، يا تشاك، كنتَ مُبدِعاً.

ـ ستيف

السيرة الذاتية

ذُهلتُ من مذكرات ماري كار، The Liar's Club [نادي الكذّابين]، ليس فقط بسبب ضراوته وجماله ومَلَكتها القوية للتعابير العاميّة، بل بسبب *كلّيته* - إنها امرأة تتذكَّر *كل شيء* عن طفولتها.

لستُ مثلها. فقد عشتُ طفولة غريبة متشنِّجة حيث ربّتني والدتي بمفردها وكانت تتنقّل كثيراً في سنواتي الأولى وربما لزَّمتنا - لستُ أكيداً من هذا كلياً - أخي وأنا إلى إحدى أخواتها لبعض الوقت لأنها كانت غير قادرة على التعامل معنا اقتصادياً أو عاطفياً. ربما كانت تطارد أبي، الذي كوَّم كافة أصناف الفواتير ثم فرَّ عندما كنتُ في الثانية من عمري وأخي دايفد في الرابعة. إذا كان الأمر كذلك، فهي لم تنجح أبداً في إيجاده. كانت أمي، نيللي رُوث پيلزبَري كينغ، إحدى أولى النساء المتحرِّرات في أميركا، لكن ليس بإرادتها.

تستعرض ماري كار طفولتها في بانوراما متواصلة تقريباً. بينما طفولتي أفق ضبابي تظهر منه ذكريات عَرَضيّة مثل أشجار منعزلة... من النوع الذي يبدو كما لو أنه سيقبض عليك ويلتهمك.

ما يلي بعض تلك الذكريات، زائد لقطات متنوعة من الأيام المتماسكة أكثر قليلاً في مرحلة مراهقتي ورجولتي اليافعة. هذه ليست قصة حياة بل نوع من *سيرة ذاتية* - محاولتي لأُظهِر لك كيف تشكَّل أحد الكتّاب. ليس كيف *أصبح* أحدهم كاتباً؛ لا أظن أن المرء *يمكن* أن يصبح كاتباً، إن بفعل الظروف أو بقرار ذاتي (رغم أنني كنتُ مقتنعاً بذلك يوماً). فالمعدّات تأتي مع الحزمة الأصلية. لكنها ليست معدّات غير اعتيادية على الإطلاق؛ أظن أن عدداً كبيراً من الأشخاص يملكون موهبةً في التأليف ورواية القصص، وأنه يمكن تعزيز تلك الموهبة وصقلها. فلو كنتُ لا أظنّ ذلك، فسيكون تأليف كتابٍ كهذا مضيعة للوقت.

هكذا سارت الأمور معي، بكل بساطة - مرحلة نمو مفكَّكة لعِب فيها الطموح والرغبات والحظ وبعض الموهبة جزءاً. لا تتكبَّد عناء محاولة القراءة بين السطور، ولا البحث عن حبكة. *لا* توجد حبكات - مجرد لقطات، ومعظمها غامضة ومبهمة.

أولى ذكرياتي هي تخيّلي أنني شخص آخر - تخيّلي أنني في الواقع الفتى الخارق في سيرك الإخوة رينغلينغ. كان هذا في منزل خالتي إيثيلين والعمّ أورين في دورهام، ماين. تتذكَّر خالتي هذا بوضوح كبير، وتقول إنني كنتُ في الثانية والنصف أو ربما الثالثة من عمري.

وجَدتُ طوبة خرسانية في زاوية المرأب وتمكّنتُ من رفعها وحملها ببطء على أرضية المرأب الأسمنتية الناعمة وأنا أتخيّل أنني أرتدي قميصاً بلا أكمام يشبه جلد حيوان (جلد نمر على الأرجح) وأسير في حلبة السيرك. بقي الحَشد الضخم صامتاً، ورأيتُ ضوءاً أزرق وأبيض مسلَّطاً عليَّ يُظهِر تقدّمي الباهر. كانت الوجوه المندهشة تروي القصة: لم يروا أبداً ولداً بهكذا قوة لا تُصدَّق. "وهو في الثانية من عمره فقط!"، تمتم شخصٌ غير مصدِّق.

لكنني كنتُ أجهل أن بعض الدبابير شيَّدت وكراً صغيراً لها في النصف السفلي للطوبة الخرسانية. فطار أحدها، ربما غاضباً من نقل وكره، ولسعني على أذني. كان الألم مبرحاً، مثل إلهام سام. كان أسوأ ألم عانيتُ منه في حياتي القصيرة، لكنه احتلّ الصدارة لثوانٍ معدودةٍ فقط. لأنه عندما أفلَتُّ الطوبة الخرسانية على قدمي العارية وهَرست كل أصابع قدمي الخمسة، نسيتُ كل شيء عن الدبّور. لا يمكنني أن أتذكَّر إن أُخذتُ إلى الطبيب أم لا، ولا تستطيع خالتي إيثيلين أن تتذكَّر أيضاً (تُوفِّي العمّ أورين، مالك الطوبة الخرسانية الشريرة بالتأكيد، منذ قرابة عشرين سنة)، لكنها تتذكَّر اللسعة، وأصابع القدم المهروسة، وردّة فعلي. "آه كيف رحتَ تعوي بقوة يا ستيفن!"، قالت.

- 2 -

بعد حوالي سنة، كنتُ مع أمي وأخي في دي پير الغربية، ويسكنسن. لا أعرف لماذا. كانت واحدة أخرى من خالاتي، كال (ملكة جمال WAAC خلال الحرب العالمية الثانية)، تعيش في ويسكنسن مع زوجها الحلو المعشر الذي يشرب شراب الشعير، وربما انتقلت أمي إلى هناك لتكون بالقرب منهما. إذا كان الأمر كذلك، لا أتذكَّر رؤية معظم أفراد عائلة وايمر. *أياً* منهم في الواقع. كانت أمي تعمل، لكن لا يمكنني تذكُّر ما كان عملها أيضاً. أريد أن أقول إنها عمِلت في مخبز، لكنني أعتقد أن ذلك حصل لاحقاً، عندما انتقلنا إلى كونّكتيكت لنعيش بالقرب من أختها لوْيس وزوجها (لا شراب شعير لـ فْرَد، وليس حلو المعشر كثيراً أيضاً؛ كان أباً ذا قصّة شعر قصيرة يفتخر بقيادة سيارته القابلة للطيّ *مُغلقاً* سقفها، لا أحد يعلم السبب).

مرّت علينا مجموعة من جليسات الأطفال خلال فترة ويسكنسن. لا أعرف إن كنَّ قد استقلنَ لأنني ودايفد كنا صعبَي المراس، أو لأنهن وجدنَ وظيفة ذات راتب أفضل، أو لأن أمي كانت تصرّ على معايير أعلى مما كنَّ قادرات على تقديمه؛ كل ما أعرفه هو أن عددهن كان كبيراً. الوحيدة التي أتذكَّرها بوضوح هي يُولا، أو ربما كانت بيولا. كانت مراهقة، وضخمة مثل منزل، وتضحك كثيراً. امتلكت يُولا-بيولا حسّ فكاهة مدهش، وكان بمقدوري إدراك ذلك حتى في سنّ الرابعة، لكنه حسّ فكاهة *خطير* - بدا أن هناك قصف رعد محتملاً مخفياً داخل كل فورة انشراح يرافقها تربيت على اليد، أو هزّ للمؤخرة، أو حركة مفاجئة من الرأس. عندما أرى المشاهد التي

صوّرتها تلك الكاميرات الخفية والتي تُظهِر ما تفعله جليسات الأطفال والمربّيات بالأولاد، أتذكّر دائماً أيامي مع يُولا-بيولا.

هل كانت قاسية على أخي دايفد مثلما كانت معي؟ لا أدري. لا أراه في أيٍ من تلك الصور. بالإضافة إلى ذلك، كان أقل عرضة لأعاصير يُولا-بيولا العاتية؛ فقد كان في السادسة من عمره، ويقضي معظم يومه في الصف المدرسي الأول بعيداً عن القصف المدفعي.

بينما تتكلَّم يُولا-بيولا وتضحك على الهاتف، تومئ لي لكي آتي إليها. فتحضنني، وتدغدغني، وتجعلني أضحك، ثم فجأة وبينما لا أزال أضحك، تضربني بقوة كافية لإيقاعي أرضاً. ثم تدغدغني بقدميها العاريتين إلى أن نعاود كلانا الضحك.

كانت يُولا-بيولا عُرضة لإخراج ريح دائماً - من النوع الصاخب والكريه الرائحة في آن. أحياناً عندما تكون مبتلية ببعض الريح، ترميني على الأريكة، وتُلقي بمؤخرتها على وجهي، وتُريح نفسها وهي تصرخ "طاخ!" بانشراح كبير. كنتُ أشعر كما لو أنني أُدفَن في تابوت مليء بالغاز. أتذكَّر الظلمة، والإحساس بالاختناق، والضحك. لأنه رغم أن ما كان يجري رهيبٌ، إلا أنه كان مضحكاً نوعاً ما. لقد حضَّرتني يُولا-بيولا للنقد الأدبي بعدة طرق. فبعد إخراج جليسة أطفال وزنها مئة كيلوغرام ريحاً على وجهك وهي تصيح *طاخ!*، تصبح الأخبار المنشورة في صحيفة *ذا فيليج فويس* أقل رعباً.

لا أعرف ماذا حصل للجليسات الأخريات، لكن يُولا-بيولا طُردَت. بسبب البيض. ففي صباح أحد الأيام، أعدّت لي بيضة مقلية على الفطور. أكَلتُها وطلبتُ واحدة أخرى. ففعلت ذلك، ثم سألتني إن كنتُ أريد واحدة أخرى. كانت النظرة في عينيها تقول، "إياك أن تجرؤ وتأكل واحدة أخرى يا ستيفي". لذا طلَبتُ واحدة أخرى. وأخرى. وهكذا دواليك. توقَفتُ بعد البيضة السابعة، أعتقد - سبعة هو الرقم الذي أتذكّره، وبوضوح كبير. ربما نَفَد لدينا البيض. ربما عدَلتُ عن رأيي. أو ربما يُولا-بيولا خافت. لا أعرف، لكنني أعتقد أنه من الجيد أن اللعبة انتهت عند البيضة السابعة. فسبع بيضات كمية كبيرة جداً لصبي في الرابعة من عمره.

بقيتُ أشعر أنني بخير لبعض الوقت، ثم تقيأتُ على الأرض. ضحِكت يُولا-بيولا، ثم أمسكتني ودفَعَتني إلى داخل الخزانة وأقفلت الباب خلفي. طاخ. لو كانت قد سجنتني في الحمّام، لكانت أنقذت وظيفتها، لكنها لم تفعل ذلك. أما بالنسبة لي، فلم أكن أمانع حقاً من التواجد داخل الخزانة. كان المكان مظلماً، لكنه يعبق بعطر أمي، وهناك خيط ضوء مطمئن تحت الباب.

زحَفتُ إلى الجهة الخلفية للخزانة، وراحت معاطف أمي وفساتينها تحفّ ظهري. بدأتُ أتجشأ - تجشؤات صاخبة طويلة حرقت حلقي. لا أتذكَّر الشعور بألم في معدتي لكن لا بدّ أن أكون قد شعرت بذلك، لأنه عندما فتَحتُ فمي لأتجشأ حريقاً آخر، تقيأتُ مرة أخرى. على أحذية أمي. تلك كانت نهاية يُولا-بيولا. فعندما عادت أمي إلى المنزل من عملها ذلك اليوم، كانت جليسة الأطفال

مستغرقة في نومها على الأريكة وستيڤي الصغير مسجوناً في الخزانة، مستغرق في نومه وبيض مقلي نصف مهضوم متجمّد على شعره.

- 3 -

لم تكن إقامتنا في دي پير الغربية طويلة أو ناجحة. فقد طُردنا من الشقة في الطابق الثالث عندما رأى جارنا أخي ذا الأعوام الستة يزحف على السطح واتصل بالشرطة. لا أعرف أين كانت أمي وقتها. ولا أعرف أيضاً أين كانت جليسة الأطفال لذلك الأسبوع. كل ما أعرفه هو أنني كنتُ أقف حافي القدمين على السخّان في الحمّام أراقب لأرى إن كان أخي سيقع عن السطح أم سيعود إلى الحمّام بخير. عاد بخير. إنه الآن في الخامسة والخمسين ويعيش في نيو هامبشاير.

- 4 -

عندما كنتُ في الخامسة أو السادسة، سألتُ أمي إن رأت في حياتها أي شخص يموت. نعم، قالت، لقد رأت شخصاً يموت وسمِعت واحداً آخر. سألتُها كيف يمكن سماع شخصٍ يموت وأخبَرتني عن فتاة غرِقت في پراوتسنَك في العشرينات بعدما سبحت إلى ما وراء التيار الساحب ولم تستطع العودة، وبدأت تصرخ طلباً للمساعدة. حاوَل عدة رجال الوصول إليها، لكن التيار يومها كان قوياً فاضطروا إلى التراجع. لم يكن بوسعهم في النهاية، السيّاح وأبناء البلدة على حد سواء، ومن بينهم المراهقة التي أصبحت أمي، إلا الوقوف بانتظار زورق إنقاذ لم يأت أبداً والاستماع إلى تلك الفتاة تصرخ إلى أن خارت قواها ونزلت تحت سطح الماء. قالت أمي إن جثتها ظهرت على شاطئ نيو هامبشاير. سألتُها كم كان عمر تلك الفتاة، فقالت إنها كانت في الرابعة عشرة، ثم قرأت لي قصة مصوَّرة وأخذتني إلى سريري. وأخبَرتني في يوم آخر عن الشخص الذي رأته - بحّار قفز عن سطح فندق غرايمور في بورتلاند، ماين، وحطّ على الشارع.

"تناثر في كل مكان"، قالت أمي بأكثر نبرة رصينة لديها. صمتت قليلاً ثم أضافت، "الأشياء التي خرَجت منه كانت خضراء. لن أنسى ذلك أبداً".

وأنا أيضاً، يا أمي.

- 5 -

معظم الأشهر التسعة التي كان يجب أن أقضيها في الصف المدرسي الأول قضيتُها في السرير. بدأت مشاكلي بالحصبة - حالة عادية جداً - ثم ساءت كثيراً. وأُصبتُ بنوبة تلو النوبة مما اعتقَدتُ عن خطأ أنها تسمّى "حنجرة مقلَّمة"؛ فبقيتُ في السرير أشرب الماء البارد وأتخيّل حنجرتي ذات تقليمات متناوبة بين الأحمر والأبيض (كان هذا صحيحاً إلى حد ما على الأرجح).

في مرحلة ما اشتركت أذناي في الحالة، فطلبت أمي سيارة أجرة (كانت لا تقود) وأخذتني إلى طبيب مهم جداً لكي يقوم بزيارات منزلية - أخصائي أذن (لسبب من الأسباب ظننتُ أن ذلك

الصنف من الأطباء يسمّى otiologist). لم يكن يهمّني إن كان أخصائي أذن أو مؤخرة، فحرارتي أربعين درجة، وكلما أبلَع، أشعر بألم مبرح يُشعِل وجهي من الجانبين.

فحص الطبيب أذنيَّ، ممضياً معظم وقته (أعتقد) على الأذن اليسرى. ثم مدّدني على طاولة فحصه. "ارفع رأسك قليلاً يا ستيڤي"، قالت ممرضته، ثم وضعت قطعة قماش ماصّة كبيرة - ربما كانت حفاض طفل - تحت رأسي، بحيث استراح خدي عليها. كان يجب أن أدرك أن هناك شيئاً عَفِناً في الدانمرك. مَن يدري، ربما أدركتُ ذلك.

شممتُ رائحةً لاذعةً، وسمعتُ طرطقةً عندما فتح طبيب الأذن جهاز التعقيم لديه. رأيت الإبرة في يده - بدت بطول المسطرة في مقلمتي المدرسية - وتوتَّرتُ. ابتسم لي مع إيماءة طمأنة ونطقَ الكذبة التي يجب أن يُسجَن الأطباء بسببها فوراً (مع مضاعَفة مدة السَجن عندما تُقال لولد): "لا تخف يا ستيڤي، هذا غير مؤلم". صدَّقتُه.

أدخَلَ الإبرة في أذني وثقبَ بها طبلة أذني. كان الألم أقوى من أي شيء شَعَرت به في حياتي كلها - أقرب شيء له كان أول شهر في فترة الشفاء بعد أن صدمتني شاحنة في صيف 1999. كان ذلك الألم أطول في المدة لكنه ليس بنفس القوة، بينما الألم من ثَقب طبلة أذني يتخطى حدود هذا العالم. صَرَختُ. وسمعتُ صوتاً داخل رأسي - صوت تقبيل صاخب. خرج سائل حار من أذني - كان كما لو أنني بدأتُ البكاء من الفتحة الخطأ. علماً أنني كنتُ أبكي كفاية من الفتحتين الصحيحتين وقتها. رفعتُ وجهي المبلَّل كلياً ونظرتُ غير مصدِّق إلى الطبيب وممرضته. ثم نظرتُ إلى قطعة القماش التي كانت الممرضة قد بسطتها فوق الثلث العلوي لطاولة الفحص، ورأيتُ رقعة رطبة كبيرة عليها، وكذلك بُقع قيح أصفر أيضاً.

"مرحى"، قال طبيب الأذن وهو يربّت كتفي. "كنتَ شجاعاً جداً يا ستيڤي، وقد انتهينا".

في الأسبوع التالي، طلبت أمي سيارة أجرة أخرى، وعدنا إلى طبيب الأذن، ووجَدتُ نفسي ممدداً على جنبي من جديد وقطعة القماش المربعة الماصّة تحت رأسي. أخرجَ طبيب الأذن إبرة طويلة ورافقتها رائحة لاذعة مرة أخرى - رائحة لا أزال أربطها، مثلما أفترض أن الكثيرين يفعلون ذلك، بالألم والمرض والرعب. أكَّد لي مرة أخرى أنني لن أتألم، وصدَّقته مرة أخرى. ليس كلياً، لكن بما يكفي لألزم الصمت بينما أدخلَ الإبرة في أذني.

تألمتُ *حقاً*. بقدر المرة الأولى تقريباً، في الواقع. بدا صوت التقبيل في رأسي صاخباً أكثر هذه المرة؛ كأنه تقبيلٌ بين عملاقَين. "مرحى"، قالت الممرضة بينما كنتُ ممدداً هناك أبكي في بركة قيح مائي. "هذا يؤلم قليلاً فقط، ولا تريد أن تصبح أصم، أليس كذلك؟ كما أننا انتهينا".

صدَّقتُ ذلك لحوالي خمسة أيام، ثم أتت سيارة أجرة أخرى. عدنا إلى طبيب الأذن. أتذكَّر سائق سيارة الأجرة يقول لأمي إنه سيركن جانباً ويُنزلنا إن لم تُسكت ذلك الولد.

وجدتُ نفسي مرة أخرى على طاولة الفحص وحفاض الطفل تحت رأسي وأمي في صالة الانتظار في الخارج مع مجلة كانت غير قادرة على قراءتها على الأرجح (أو هكذا أحبّ أن أتخيَّل). الرائحة اللاذعة مرة أخرى، والطبيب يستدير صوبي ممسكاً إبرةً بدت أطول من مسطرتي المدرسية. الابتسامة مرة أخرى، الاقتراب، التأكيد بأنني لن أتألم هذه المرة.

منذ الوخز المتكرّر لطبلة أذني عندما كنتُ في السادسة وأحد المبادئ الأكثر صرامةً في حياتي هو التالي: اخدعني مرةً، عار عليك. اخدعني مرتين، عار عليَّ. اخدعني ثلاث مرات، عار على كلينا. المرة الثالثة على طاولة طبيب الأذن، رحتُ أكافح وأصرخ وأركل وأقاوم. وأُبعد الإبرة كلما اقترَبت من وجهي. أخيراً، نادت الممرضة أمي من صالة الانتظار، وتعاونتا على تثبيتي لمدة كافية لكي يُدخِل الطبيب إبرته. صَرَختُ بصوتٍ صاخبٍ طويلاً لدرجة أنه لا يزال بإمكاني سماع ذلك. في الواقع، أعتقد أنه في وادٍ عميقٍ من وديان رأسي لا يزال صدى تلك الصرخة الأخيرة يتردَّد.

- 6 -

في شهر بارد ممل بعد ذلك بفترة قصيرة - يناير أو فبراير 1954، إذا لم أُخطئ التقدير - أتت سيارة الأجرة مرة أخرى. الأخصائي هذه المرة لم يكن طبيب الأذن بل طبيب حنجرة. مرة أخرى جلست أمي في صالة الانتظار، ومرة أخرى جلَستُ على طاولة فحص تحوم ممرضةٌ قربها، ومرة أخرى شممتُ تلك الرائحة اللاذعة، عبيرٌ لا يزال يملك القدرة على مضاعفة معدل نبضات قلبي في غضون خمس ثوانٍ.

لكن كل ما ظهر هذه المرة كان ممسحة حنجرة من نوع ما. ملمسها يلسع ومذاقها مريع، لكنها مجرد نزهة في المنتزه مقارنةً بالإبرة الطويلة لطبيب الأذن. كان طبيب الحنجرة يضع أداةً مثيرةً للاهتمام على سوار حول رأسه في وسطه مرآة يشعّ منها ضوء ساطع شرِس كأنه عين ثالثة. بقي ينظر إلى أسفل المريء لوقت طويل، وهو يُلحّ عليَّ أن أفتح فمي أكثر إلى أن أصدر فكّي صريراً، لكنه لم يضع إبراً فيَّ لذا أحبَبتُه. سمح لي أن أغلق فمي بعد حين ونادى أمي.

"المشكلة في اللوزتين"، قال الطبيب. "تبدوان كما لو أن قطة خدشتهما بمخالبها. يجب إزالتهما".

في مرحلة ما بعد ذلك، أتذكَّر أنني كنتُ أُدفَع على عربة ذات عجلات تحت أضواء ساطعة، ثم انحنى فوقي رجل ذو قناع أبيض. كان يقف عند رأس الطاولة التي كنتُ ممدداً عليها (كانت 1953 و1954 سنتَي تمدّدي على طاولات)، وبدا لي مقلوباً رأساً على عقب.

"ستيفن"، قال. "هل يمكنك سماعي؟".

قلتُ إنني أستطيع.

"أريدك أن تتنفس بعمق"، قال. "وعندما تستيقظ، يمكنك أن تتناول كل البوظة التي تريدها".

أخفَض أداةً فوق وجهي أذكُر أنها بدت مثل محرّك خارجي لزورق. أخذتُ نَفَساً عميقاً، ثم اسودَّ كل شيء. عندما استيقَظتُ سُمح لي فعلاً بتناول كل البوظة التي أردتُها، وهذه كانت نكتة مضحكة بالنسبة لي لأنني لم أكن أريد تناول أي بوظة. شَعَرتُ أن حنجرتي متورّمة وسمينة. لكن ذلك كان أفضل من مزحة الإبرة في الأذن. آه نعم. أي شيء أفضل من مزحة الإبرة في الأذن. خذ اللوزتين إن أردتَ، ضع قفص طيور فولاذي على رِجلي إن أردت، لكن بالله عليك أنقذني من طبيب الأذن.

- 7 -

في تلك السنة انتقل أخي دايفد إلى الصف الرابع وأُخرجتُ من المدرسة كلياً. فقد فاتني الكثير من الصف الأول، هكذا اتفقت أمي مع إدارة المدرسة؛ يمكنني أن أبدأ من جديد في خريف السنة، إذا كانت صحتي جيدة.

أمضيتُ معظم تلك السنة إما في السرير أو مسجوناً داخل المنزل. ولكي أسلّي نفسي، قرأتُ حوالي ستة أطنان من القصص المصوَّرة، ثم تقدَّمتُ إلى توم سويفت ودايف داوسون (طيّار بطل من الحرب العالمية الثانية كانت مختلف طائراته "تصارع للارتفاع" دائماً)، ثم انتقَلتُ إلى حكايات جاك لندن المروِّعة عن الحيوانات. وبدأتُ في مرحلة ما كتابة قصص خاصة بي. لكن التقليد طغى على الابتكار؛ فكنتُ أنسخ القصص المصوَّرة *كومبات كايسي* كلمةً كلمة إلى مفكرتي الزرقاء، وأضيف أحياناً أوصافاً خاصة بي حيث يبدو ذلك ملائماً. فأكتب مثلاً، "خيَّموا في غرفة لعينة كبيرة في مزرعة"؛ واحتجتُ إلى سنة أو سنتين قبل أن أكتشف أن "العين" و"لين" كلمتان مختلفتان. أتذكَّر خلال تلك الفترة نفسها اعتقادي أن "التفاصيل" هي "تماثيل" وأن السافلة امرأة طويلة جداً، وبالتالي فإبن السافلة مناسب جداً ليكون لاعب كرة سلة. عندما تكون في السادسة من عمرك، تكون معظم أفكارك الابتكارية لا تزال مدفونة في أعماق ذهنك.

في نهاية المطاف، أريتُ إحدى تلك القصص المقلّدة الهجينة لأمي، وسُرَّت كثيراً - أتذكَّر ابتسامتها المندهشة قليلاً، كما لو أنها لم تكن قادرة على تصديق أن أحد أولادها يمكن أن يكون ذكياً إلى هذا الحد - أن يكون عبقرياً لعيناً، بالله عليكم. لم أكن قد رأيتُ تلك النظرة على وجهها من قبل - ليس بسببي، على أي حال - وأحبَبتُها كثيراً.

سألتني إن ألَّفتُ القصة بنفسي، واضطررتُ أن أعترف لها بأنني نسَختُ معظمها من قصة مصوَّرة. بدت خائبة الأمل، وهذا قضى على القسم الأكبر من سروري. أعادت لي مفكرتي أخيراً وقالت، "ألِّف قصة خاصة بك يا ستيفي. تلك القصص المصوَّرة *كومبات كايسي* مجرد هراء - إنه يحطّم أسنان أحدهم دائماً. أنا أكيدة أنه يمكنك فعل أفضل من ذلك. ألِّف واحدة خاصة بك".

- 8 -

أتذكَّر شعوراً غامراً بأن هذه الفكرة *واردة جداً*، كما لو أنني دخلتُ مبنىً شاسعاً كله أبواب مُغلقة وأُعطيت الإذن بفتح أي باب أريده. شعرتُ (ولا زلتُ أشعر) أن عدد الأبواب أكبر مما يستطيع أي شخص أن يفتحها في حياته كلها.

كتَبتُ في نهاية المطاف قصةً عن أربع حيوانات عجيبة تتجوَّل في سيارة قديمة لمساعدة الأولاد الصغار. كان قائدها أرنباً أبيض كبيراً يدعى الأرنب الماكر، وهو الذي يقود السيارة. كان طول القصة أربع صفحات، وكتبتها بكل جهد بقلم الرصاص. لا أحد فيها، إذا لم تخنّي الذاكرة، قفز عن سطح فندق غرايمور. عندما أنهيتُها، أعطيتُها إلى أمي، التي جلست في غرفة الجلوس، ووضعت حقيبتها على الأرض بجانبها، وقرأتها دفعةً واحدةً. كان واضحاً أنها أعجبتها - ضحِكت في كل الأماكن الصحيحة - لكن لا يمكنني تحديد إن كان ذلك لأنها تحبني وأرادت إسعادي أو لأنها كانت قصة جيدة *حقاً*.

"لم تنسخ هذه القصة؟"، سألتني عندما أنهتها. قلتُ لا، لم أنسخها. فقالت إنها جيدة كفاية لتكون في كتاب. لا شيء قاله لي أي شخص آخر منذ ذلك الوقت جَعَلني أكثر سعادة. كتَبتُ أربع قصص أخرى عن الأرنب الماكر وأصدقائه. أعطتني ربع دولار لكل قصة منها وأرسلتها إلى أخواتها الأربعة، اللواتي كنَّ يشفقن عليها قليلاً، أعتقد. فقد كنَّ لا يزلن متزوجات، في النهاية؛ لم يرحل أزواجهن. صحيح أن العمّ فْرَد لا يملك حسّاً فكاهياً كبيراً وعنيدٌ بشأن إبقاء سقف سيارته القابل للطيّ مغلقاً، وصحيح أيضاً أن العمّ أورين يشرب كثيراً ولديه نظريات تآمرية حول كيف أن اليهود يحكمون العالم، إلا أنهم *باقون* معهنّ. بينما رُوث، من جهة أخرى، بقيت تحمل الطفل لوحدها عندما فرَّ دون. أرادتهن أن يعرفن أنه طفل موهوب، على الأقل.

أربع قصص. ربع دولار لكل قصة. كان هذا أول دولار أجنيه في هذه المهنة.

- 9 -

انتقَلنا إلى ستراتفورد، كونّكتيكت. كنتُ وقتها في الصف الثاني ومغرماً بالفتاة المراهقة الجميلة التي تعيش في المنزل المجاور. لم تكن ترمقني بأي نظرة خلال النهار، لكن في الليل، وبينما أتمدَّد على السرير وأنجرِف نحو النوم، نهرب معاً من هذا العالم الوحشي مراراً وتكراراً. كانت معلمتي الجديدة السيدة تايلور، سيدة لطيفة تشبه إلسا لانشستر في فيلم *عروس فرانكشتاين* بشعرها الرمادي وعينيها الناتئتين. "عندما تتكلَّم، أريد دائماً أن أكوِّر يديَّ تحت عينَي السيدة تايلور في حال سقطتا"، قالت أمي.

كانت شقتنا الجديدة في الطابق الثالث تطلّ على شارع وست بْرود. وعلى بُعد مربع سكني أسفل التلة، قرب متجر تيدي ومقابل بورَتّس لمواد البناء، هناك أرض بريّة ضخمة جذّابة تضم

مستودع خردة في جانبها البعيد وسكة حديدية في وسطها. إنها أحد الأماكن التي أعود إليها باستمرار في خيالي؛ وتظهر في كتبي وقصصي مراراً وتكراراً، تحت أسماء متنوعة. الأولاد في رواية It [الشيء] يسمّونها القاحلة؛ ونحن نسمّيها الأدغال. استكشَفتُها مع دايف لأول مرة بعد مدة قصيرة من انتقالنا إلى بيتنا الجديد. كان ذلك في الصيف، والجو حار. كانت تجربة رائعة. كنا قد توغّلنا عميقاً في الأسرار الخضراء لذلك الملعب الجديد المدهش عندما شعرتُ بحاجة ماسّة لكي أتبرّز.

"دايف"، قلتُ. "خذني إلى المنزل! عليَّ أن أضغط!" (هذه كانت الكلمة التي أُعطيَت لنا لهذه الوظيفة بالذات).

لم يرغب دايفد أن يسمعها. "اذهب وافعلها خلف الشجرة"، قال. سنحتاج إلى نصف ساعة على الأقل لنعود إلى المنزل، ولم تكن لديه نيّة ليضيّع هكذا فترة طويلة لمجرد أن أخاه الصغير يحتاج إلى أن يُلقي شيئاً.

"لا أستطيع!"، قلتُ مصدوماً من الفكرة. "أنا أكون قادراً على أن أمسح!".

"بلى"، قال دايف. "امسح ببعض أوراق الشجر. هذا ما يفعله رعاة البقر والهنود".

الأرجح أنني تأخرتُ كثيراً وقتها في طلب العودة إلى المنزل، على أي حال؛ وشعرتُ أنه لم يكن لديَّ أي خيار آخر. كما أنه راقتني فكرة التبرُّز مثل راعي بقر. تخيّلتُ أنني هوپالونغ كاسيدي أقرفص في الخميلة شاهراً بندقيتي، لكي لا أُؤخذ على حين غرّة حتى في هكذا لحظة شخصية. قضيتُ حاجتي، وتدبّرت مسألة التنظيف مثلما اقترح أخي الأكبر، ماسحاً مؤخِّرتي بعناية بحفنات كبيرة من أوراق خضراء لامعة. تبيَّن أنها أوراق لبلاب سام.

بعد يومين أصبحتُ أحمر ساطعاً من رُكبتيَّ حتى لوحَي كتفيَّ. نجا عضوي الذكري، لكن خصيتيَّ تحوّلتا إلى إشارة مرور. وبدأتُ أشعر بالحكاك من مؤخِّرتي وصولاً إلى قفصي الصدري. لكن أسوأ شيء في كل ذلك كان اليد التي مسَحتُ بها؛ فقد تورَّمت إلى حجم يد ميكي ماوس بعد أن ضرَبها دونالد داك (بطّوط) بمطرقة، وظهرت بثور هائلة في الأماكن حيث تحفّ الأصابع ببعضها. وعندما انفقأت ترَكت وراءها بُقعاً عميقةً من اللحم الزهري. بقيتُ أجلس في مغطس نشاء فاتر لستة أسابيع، وأنا أشعر بالبؤس والإذلال والغباء بينما كنتُ أستمع عبر الباب المفتوح إلى أمي وأخي يضحكان أثناء استماعهما للعدّ التنازلي لپيتر تريپ على الراديو ولعبهما الثمانية المجنونة.

- 10 -

كان دايف أخاً رائعاً، لكنه ذكي جداً لولدٍ في العاشرة من عمره. كانت أفكاره تُوقعه في ورطة دائماً، وأدرك في مرحلة ما (على الأرجح بعد أن مسَحتُ مؤخِّرتي باللبلاب السام) أنه من الممكن عادة جعل الأخ ستيڤي ينضم إليه في مشاريع قد تنطوي على متاعب. لم يطلب مني دايف أبداً أن أتحمّل *كل* اللَوْم على إخفاقاته الكبيرة في أغلب الأحيان - لم يكن واشياً أو جباناً - لكن طُلب

مني المشاركة في عدة مناسبات. وهذا هو السبب، أعتقد، الذي أوقعنا في ورطة عندما سدَّ دايڤ النهر المتدفق عبر الأدغال ففاض معظم القسم السفلي لشارع وست بْرود. مشاركة اللَوْم كانت أيضاً سبب مخاطرتنا إلى حدّ الموت بينما كنا نطبِّق مشروعه العِلمي للمدرسة الذي يمكن أن يكون مميتاً.

حصل ذلك على الأرجح في العام 1958. كنتُ في مدرسة النحو المركزية ودايڤ في متوسطة ستراتفورد، وأمي تعمل في مصبغة ستراتفورد حيث كانت الموظفة البيضاء الوحيدة في قسم التجفيف. هذا ما كانت تفعله - تضع ملاءات في المجفِّفة - بينما أنجز دايڤ مشروعه العلمي. لم يكن أخي من الصنف الذي يكتفي برسم مخطط بياني لأحشاء ضفدع على ورقة، أو صنع منزل المستقبل من قِطع تايكو بلاستيكية، أو طلاء لفّات مناديل مرحاض؛ بل كان يصبو إلى النجوم. مشروعه تلك السنة كان "مغنطيس دايڤ الكهربائي الخارق". كان أخي يعشق الأشياء الخارقة والأشياء التي تبدأ بإسمه؛ هذه العادة الثانية توّجتها جريدة *دايڤ* (Dave's Rag)، التي سنتكلَّم عنها بعد قليل.

محاولته الأولى لإنشاء مغنطيس كهربائي خارق لم تكن خارقة جداً؛ في الواقع، أظنه لم يعمل أبداً - لا أتذكَّر تماماً. لكنه استوحاه من كتاب فعلي ولم يكن من بنات أفكاره. كانت الفكرة كالتالي: مغنِط مسماراً عبر فَرْكه على مغنطيس عادي. صحيح أن الشحنة المغنطيسية على المسمار ستكون ضعيفة، على حد قول الكتاب، لكنها ستكون قوية كفاية لرفع بعض بُرادة الحديد. بعد محاولة ذلك، يُفترَض بك أن تلفّ سلكاً نحاسياً حول المسمار، ثم تُوصل طرفَي السلك بطرفَي بطارية. وفقاً للكتاب، الكهرباء ستقوّي المغنطيسية، وستتمكن من رفع كمية كبيرة من بُرادة الحديد.

لكن دايڤ لم يرغب أن يكتفي برفع كومة غبية من الرقائق المعدنية؛ أراد أن يرفع سيارة أو عربة قطار، أو ربما طائرة نقل للجيش. أراد دايڤ زيادة القوة وتحريك العالم حول مدار خاص به.

طاخ! رائع!

كان لكل واحد منا دوره في إنشاء المغنطيس الكهربائي الخارق. دور دايڤ هو صنعه، ودوري اختباره. ستيڤي كينغ الصغير، جواب ستراتفورد لأمنية تشاك بياغر.

نسخة دايڤ الجديدة من الاختبار تخطّت البطارية القديمة (الفارغة على الأرجح عندما اشتريناها من متجر الأجهزة، حسبما افترضَ) لصالح التيار الكهربائي الفعلي. فنزع دايڤ السلك الكهربائي من مصباح قديم كان أحدهم قد وضعه على حافة الرصيف قرب سلة النفايات، وأزال طبقته الخارجية وصولاً حتى القابس ولفَّه حول مسماره الممغنَط. ثم جلسنا على أرضية مطبخنا في الشقة المطلَّة على شارع وست بْرود، وأعطاني المغنطيس الكهربائي الخارق ودعاني لأقوم بدوري وأُدخله في قابس الجدار.

تردَّدتُ - أعطِني هذا القدر الطفيف من الثناء على الأقل - لكن في النهاية، كانت حماسة دايڤ المفرطة كبيرة جداً لكي أتحمّلها. فأدخلتُه. لم نلحظ أي مغنطيسية، لكننا تسبّبنا بانطفاء كل

اللمبات والأدوات الكهربائية في شقتنا، وكل اللمبات والأدوات الكهربائية في المبنى، وكل اللمبات والأدوات الكهربائية في المبنى المجاور (حيث تعيش فتاة أحلامي في الطابق الأرضي). شيءٌ ما فرقَع في المحوِّل الكهربائي خارج المبنى، وأتى بعض رجال الشرطة. أمضيتُ ودايڤ ساعة رهيبة ونحن نراقب من نافذة غرفة نوم أمنا، الوحيدة التي تُطِلّ على الشارع (كل الغرف الأخرى تُطِلّ على الفناء الخلفي الغبي الخالي من الأعشاب، وحيث الشيء الوحيد الحي هو كلب أجرب يدعى رُوپ-رُوپ). عندما رحل رجال الشرطة، وصلت شاحنة شركة الكهرباء وتسلَّق رجل يرتدي حذاءً ذا مسامير عمود الكهرباء الموجود بين المبنيين السكنيين ليفحص المحوِّل. في أي ظروف أخرى، كان ذلك ليأسر كل انتباهنا، لكن ليس في ذلك اليوم. لم يكن بمقدورنا في ذلك اليوم سوى التساؤل إن كانت أمنا ستأتي وتجدنا في مدرسة الإصلاح. في نهاية المطاف، عادت الأضواء وغادرت شاحنة شركة الكهرباء. لم يُقبَض علينا وعشنا لنحارب يوماً آخر. قرَّر دايڤ أنه قد يصنع طائرة شراعية خارقة بدلاً من مغنطيس كهربائي خارق لمشروعه العِلمي. وسأتشرَّف، مثلما أخبَرني، بالقيام بأول نزهة فيها. ألن يكون ذلك رائعاً؟

- 11 -

وُلدتُ في العام 1947 ولم نحصل على أول تلفزيون لنا إلا في العام 1958. أول شيء أتذكَّر مشاهدته عليه كان فيلم *الروبوت الوحش* الذي يركض فيه شابٌ يرتدي بذلة قرد ويضع وعاء سمكة ذهبية على رأسه - كان يدعى رو-مان - ليحاول قتل آخر الناجين من حرب نووية. شَعَرتُ أن هذا عملاً فنياً ذا طبيعة فاخرة.

شاهدتُ أيضاً *شرطة المرور* بطولة برودريك كروفورد بشخصية دان ماثيوز الجَسور، ومسلسل *خطوة واحدة ما وراء الحدود* تقديم جون نيولاند، وهو رجل يملك أكثر عينين مُجفلتَين في العالم. كان هناك *شايان* و *الصيد البحري* و *سباق الأغاني* و *آني أوكلي*؛ وكان هناك تومي ريتيغ كأول صديق بين عدة أصدقاء للكلبة لاسي، وجوك ماهوني في مسلسل *فارس الجبال*، وآندي ديفاين وهو ينادي، "مهلاً يا وايلد ويلي، انتظرني!" بصوته العالي الفريد. كان هناك عالمٌ كاملٌ من المغامرات التي أتت موضّبةً بالأسود والأبيض وحجم أربع عشرة بوصة وبرعاية أسماء أصناف لا تزال تبدو لي كالشِعر. كنتُ أحبُّ كل ذلك.

لكن التلفزيون أتى متأخراً نسبياً إلى أسرة كينغ، وأنا مسرور من ذلك. نعم لأنني، بعد التفكير المليّ، عضوٌ في مجموعة ضيقة نوعاً ما: آخر حفنة من الروائيين الأميركيين الذين تعلَّموا القراءة والكتابة قبل أن يتعلَّموا التهام جرعة يومية من الكلام الفارغ للفيديوهات. قد لا يكون هذا مهماً. من جهة أخرى، إذا كنتَ قد بدأت دربك ككاتب للتو، من الأفضل لك أن تعرِّي السلك الكهربائي لتلفزيونك وتلفَّ مسماراً حوله، ثم تُدخله في قابس الجدار. لنرى ماذا سينطفئ، وإلى أي مسافة.

مجرد فكرة.

- 12 -

في أواخر الخمسينات، غيَّر وكيلٌ أدبيٌ ومجمِّع تذكارات خيال علمي قهريّ يدعى فوريست ج. أكرمان حياة آلاف الأولاد - وأنا واحد منهم - عندما بدأ تحرير مجلة تدعى Famous Monsters of Filmland [الوحوش المشهورة في عالم الأفلام]. اسأل أي شخص مرتبط بأفلام الخيال-الرعب-الخيال العلمي في السنوات الثلاثين الأخيرة عن تلك المجلة، وستحصل على ضحكة، ووميض في العينين، ودفق من الذكريات الزاهية - أكفل لك ذلك عملياً.

حوالي العام 1960، انفصل فوريه (الذي كان يسمّي نفسه أحياناً "وحش أكر") عن المجلة القصيرة العمر لكن المثيرة للاهتمام *سبايسمان* التي تغطي أفلام الخيال العلمي. وفي العام 1960، أرسَلتُ قصةً إلى سبايسمان. كانت، إن لم تخُني الذاكرة، أول قصة أسلِّمها للنشر. لا أتذكَّر إسمها، لكنني كنتُ لا أزال في مرحلة تأثري بـ رو-مان، وتلك الحكاية بالذات تدين الكثير بلا شك للقرد القاتل ذي وعاء السمكة الذهبية على رأسه.

رُفضَت قصتي، لكن فوريه احتفظ بها (فوريه يحتفظ *بكل شيء*، وهذا أمر يستطيع أي شخص جال في منزله - قصر أكر - أن يُخبِرك به). بعد حوالي عشرين سنة، وبينما كنت أوقِّع تواقيع شخصية في إحدى مكتبات لوس أنجلوس، رأيتُ فوريه في الصف... حاملاً قصتي، الأحادية التباعد والمطبوعة على الآلة الكاتبة ماركة رويال التي اختفت منذ مدة طويلة والتي كانت أمي قد أهدتني إياها في احتفال الشتاء عندما كنتُ في الحادية عشرة. أرادني أن أوقِّعها له، وأظن أنني فعلتُ ذلك، رغم أن اللقاء بأكمله كان سريالياً لدرجة أنني لا أستطيع أن أكون متأكداً بالكامل. تكلَّم عن أشباحك. آه يا رجل.

- 13 -

أول قصة نشرتُها فعلياً كانت في مجلة لهواة الرعب يُصدِرها مايك غاريت في برمينغهام، ألاباما (لا يزال مايك حياً، ولا يزال يعمل في هذا المجال). نشَر لي رواية قصيرة تحت عنوان "في نصف عالم من الرعب"، لكنني لا أزال أفضِّل عنواني أكثر، والذي كان "كنتُ لص قبور مراهقاً". خارق! طاخ!

- 14 -

خطرت لي فكرة أول قصة أصلية حقاً - أعتقد أن المرء يعرف دائماً أول قصة أصلية له - قُبيل نهاية عصر لطف آيك الذي دام ثماني سنوات. كنت أجلس إلى طاولة المطبخ في منزلنا في دورهام، ماين، أراقب أمي تُلصق طوابع S&H خضراء في دفتر (لبعض القصص الحيوية أكثر عن الطوابع الخضراء، راجع The Liar's Club). كان ثلاثي عائلتنا الصغيرة قد عاد إلى ماين لكي تستطيع أمنا الاهتمام بوالدَيها في أواخر عمرهما. كانت جدّتي في حوالي الثمانين من عمرها

وقتها، بدينة وتعاني من ارتفاع ضغط الدم وعمياء تقريباً؛ وجدّي في الثانية والثمانين، هزيلاً، متجهّماً، وعُرضة لفورة دونالد داك العَرَضيّة التي فقط أمي تستطيع فهمها. كانت أمي تلقِّب جدّي "فازّا".

دبَّرت خالاتي هذه الوظيفة لأمي، ظنّاً منهنّ على الأرجح أنه يمكنهن قتل عصفورين بحجر واحد - سيتم الاعتناء بالوالدَين في بيئة بيتية حميمة على يد إبنة محبّة، وستُحَلّ مشكلة تذمُّر رُوث. فلن تعود هائمةً على غير هدى، محاولةً تربية صبيين بينما تتنقّل بلا هدف تقريباً بين إنديانا وويسكنسن وكونّكتيكت تخبز كعكاتٍ في الخامسة فجراً أو تكوي ملاءات في مصبغةٍ غالباً ما تحلِّق درجة الحرارة فيها إلى حدود خمسة وأربعين في الصيف وحيث يوزّع مراقب العمّال حبوب ملح عند الواحدة والثالثة بعد ظهر كل يوم من يوليو إلى نهاية سبتمبر.

أعتقد أنها كرِهت وظيفتها الجديدة - ففي محاولتهن الاهتمام بها، حوَّلت خالاتي أمنا المكتفية ذاتياً والمرحة والمخبولة قليلاً إلى شخص يعمل بالمُزارَعة يعيش حياةً خاليةً من النقود إلى حد كبير. والمال الذي كانت الخالات يرسلنه إليها كل شهر يغطي ثمن البقالة ويفيض قليلاً فقط. كنَّ يرسلن لنا صناديق ملابس. وقُبيل نهاية كل صيف، يُحضِر العمّ كلايت والخالة إيلا (اللذان لم يكونا، أعتقد، أنسباء حقيقيين أبداً) كراتين خُضار معلَّبة ومعلبات. كان المنزل الذي نعيش فيه مُلك الخالة إيثيلين والعمّ أورين، وقد علقت أمي فيه بعدما أصبحت هناك. حصلت على وظيفة فعلية أخرى بعد وفاة جديَّ، لكنها عاشت في ذلك المنزل إلى أن أصابها السرطان. عندما تركَت دورهام للمرة الأخيرة - اعتنى بها دايفد وزوجته ليندا خلال الأسابيع الأخيرة لمرضها الأخير - لديَّ فكرة بأنها كانت على الأرجح أكثر من جاهزة للرحيل.

- 15 -

دعني أوضِّح أمراً الآن، اتفقنا؟ لا يوجد مستودع أفكار، أو مركز قصص، أو جزيرة مدفونة فيها الكتب الأكثر مبيعاً؛ فأفكار القصص الجيدة تبدو كأنها تأتي من المجهول، تُبحر إليك مباشرة عبر السماء الفارغة: تجتمع فكرتان غير مرتبطتين سابقاً وتصنعان شيئاً جديداً تحت الشمس. عملك ليس إيجاد تلك الأفكار بل إدراكها عندما تظهر.

في يوم إبحار تلك الفكرة بالذات - أول فكرة جيدة حقاً - نحوي، علَّقت أمي أنها تحتاج إلى ستة دفاتر أخرى من الطوابع لكي تحصل على مصباح أرادت إهداءه إلى أختها مولي في احتفال الشتاء، ولم تعتقد أنها ستنجح في الوقت المناسب. "أظن أنني سأهديها إياه في ذكرى ولادتها"، قالت. "هذه الأشياء اللعينة تبدو كثيرة دائماً إلى أن تُلصقها في دفتر". ثم حَوَلت عينيها ومدَّت لي لسانها. رأيتُ عندها أن لسانها أخضر اللون. فكَّرتُ كم سيكون لطيفاً لو كان يمكنك صنع تلك الطوابع اللعينة في قبو منزلك، وفي تلك اللحظة وُلدت قصة Happy Stamps [الطوابع السعيدة]. فكرة تزوير الطوابع الخضراء ومنظر لسان أمي الأخضر أدّيا إلى نشوء هذه القصة فوراً.

كان بطل قصتي شاب عادي يدعى روجر سُجن مرتين لتزويره العملة - القبض عليه للمرة الثالثة سيجعله خبيراً في الخسارة. بدلاً من العملة، بدأ يزوّر الطوابع السعيدة... ما عدا أنه اكتشَف أن تصميم الطوابع السعيدة بسيطٌ جداً لدرجة أنه لم يكن يزوّرها حقاً؛ بل كان ينشئ كميات كبيرة من الطوابع الفعلية. في مشهد مضحك - على الأرجح أول مشهد جيد حقاً كتبتُه يوماً - يجلس روجر في غرفة الجلوس مع أمه العجوز يتصفّحان كتالوغ الطوابع السعيدة ويحلمان بالجوائز بينما المطبعة في الطابق السفلي تعمل بكامل طاقتها وتطبع رزمةً تلو الأخرى من تلك الطوابع نفسها.

"يا إلهي!"، تقول الأم. "وفقاً للنص الصغير الحجم، يمكنك الحصول على *أي شيء* بواسطة الطوابع السعيدة يا روجر - تُخبِرهم ماذا تريد، ويحتسبون لك عدد الدفاتر التي تحتاج إليها لتحصل عليه. مقابل ستة أو سبعة ملايين دفتر، يمكننا على الأرجح الحصول على منزل في الضواحي!".

لكن روجر يكتشف أنه رغم أن *الطوابع* مثالية، إلا أن هناك عيباً في *الغراء*. ستكون بخير إذا لعقتَها وألصقتها في الدفتر، لكن إذا مرَّرتها عبر لاعقة ميكانيكية، تتحوَّل الطوابع السعيدة الزهرية إلى زرقاء. في نهاية القصة، روجر يقف أمام مرآة في القبو، وعلى الطاولة خلفه، حوالي تسعون دفتر طوابع سعيدة، كل واحد منها معبأ بأوراق طوابع لعَقها فردياً. شفتا بطلنا زهرية. يمدّ لسانه فيجده زهرياً أكثر. حتى أسنانه أصبحت زهرية. تناديه أمه بانشراح من فوق السلالم لتقول له إنها أغلقت سمّاعة الهاتف للتو مع المركز الوطني للطوابع السعيدة في تيراهوت، حيث أبلغتها السيدة أنه يمكنهما على الأرجح الحصول على منزل تودور لطيف في وسْتون مقابل أحد عشر مليوناً وستمئة ألف دفتر طوابع سعيدة فقط.

"هذا جميل يا أمي"، يقول روجر. ينظر إلى نفسه للحظة أطول في المرآة، بشفتيه الزهريتين وعينيه الكئيبتين، ثم يعود إلى الطاولة ببطء. خلفه، مليارات الطوابع السعيدة مكدَّسة في صناديق تخزين في القبو. يفتح بطلنا دفتر طوابع جديد ببطء، ثم يبدأ بلعق الأوراق ولصقها فيه. لا أزال بحاجة إلى أحد عشر مليوناً وخمسمئة وتسعين ألف دفتر فقط، يفكّر في سرّه مع نهاية القصة، وتستطيع أمي الحصول على منزلها.

كانت هناك أخطاء في تلك القصة (أكبر ثغرة كانت على الأرجح فشل روجر في معاودة الكرّة مع غراء مختلف)، لكنها كانت لطيفة، أصلية نوعاً ما، وعرَفتُ أنني قمتُ ببعض الكتابة الجيدة. بعد تمضيتي وقتاً طويلاً في دراسة الأسواق في مجلتي Writer's Digest البالية، أرسَلتُ [الطوابع السعيدة] إلى مجلة Alfred Hitchcock's Mystery Magazine [مجلة أسرار ألفرد هيتشكوك]. عادت بعد ثلاثة أسابيع مرفقة بقسيمة رفض مختومة بالصورة الجانبية الجليّة لوجه ألفرد هيتشكوك بحبر أحمر وتتمنى لي حظاً سعيداً مع قصتي. وفي الأسفل ملاحظة غير موقَّعة مكتوبة بخط اليد، الرد الشخصي الوحيد الذي تلقيتُه من تلك المجلة طوال السنوات الثمانية من إرسالي قصصاً إليها دورياً. "لا تشبك المخطوطات برزّات"، قالت الملاحظة. "الصفحات الطليقة

زائد مشبك الورق هي الطريقة الصحيحة لتسليم المخطوطات". هذه نصيحة باردة جداً، قلتُ لنفسي، لكنها مفيدة بطريقتها الخاصة. لم أستخدم رزّات للمخطوطات بعدها أبداً.

- 16 -

كانت غرفتي في منزلنا في دورهام في الطابق العلوي، تحت طُنُف السقف. يمكنني التمدّد على السرير في الليل تحت أحد أقسام ذلك الطُنُف - إذا استويتُ جالساً فجأة، سأخاطر بتلقي لطمة قوية على رأسي - وأقرأ على ضوء مصباح معقوف يلقي ظل أفعى أصلة مضحكاً على السقف. يكون المنزل هادئاً أحياناً ما عدا من أزيز السخّان وطقطقة الجرذان في العليّة؛ وأحياناً أخرى تقضي جَدّتي ساعة كاملة تقريباً في منتصف الليل وهي تصيح لشخصٍ بأن يتفحّص أحوال دِكْ - كانت خائفة أنه لا يتم إطعامه. كان دِكْ، وهو حصان امتلكته في أيامها كمدرِّسة، ميتاً منذ أربعين سنة على الأقل. كان لديَّ مكتب تحت الطُنُف الآخر للغرفة، عليه آلتي الكاتبة رويال القديمة، وحوالي مئة كتاب ورقيّ الغلاف، أغلبها روايات خيال علمي، صَففتُها عند نعل الجدار. وعلى مكتبي كتاب حِكم قديمة فزت به في جمعية الشباب الميثوديين لاستظهاري أبياتاً منه، وفونوغراف ماركة ويبكور ذو مغيِّر تلقائي وقرص دوّار مُغطى بمخمل أخضر ناعم. أستخدمه للاستماع إلى أسطواناتي، أغلبها 45 دورة بالدقيقة للفنانين ألڤيس، تشاك بيري، فريدي كانن، وفاتس دومينو. أحبّ فاتس؛ فهو يعرف كيف يغني الروك، ويمكنك أن تشعر أنه يستمتع بذلك.

عندما استلمتُ قسيمة الرفض من مجلة أسرار ألفرد هيتشكوك، دققتُ مسماراً في الجدار فوق الفونوغراف، وكَتَبتُ "الطوابع السعيدة" على قسيمة الرفض، وغرزتُها فيه. ثم جلَستُ على سريري أستمع إلى فاتس يغنّي "أنا جاهز". تحسَّن شعوري، في الواقع. عندما لا تزال يافعاً جداً على الحلاقة، يُعتبر التفاؤل رداً شرعياً تماماً على الفشل.

حين أصبحتُ في الرابعة عشرة (وأحلق مرتين في الأسبوع سواء كنتُ بحاجة إلى ذلك أم لا)، لم يعد المسمار في جداري يتحمَّل وزن قسائم الرفض المغروزة فيه. استبدَلتُ المسمار بواحد أكبر وأكملتُ الكتابة. حين أصبحتُ في السادسة عشرة، بدأتُ أستلم قسائم رفض مرفقة بها ملاحظات مكتوبة بخط اليد مشجِّعة أكثر قليلاً من نصيحة التوقف عن استخدام الرزّات وبدء استخدام مشابك الورق. أولى تلك الملاحظات المشجِّعة كانت من آلغيس بادريس، محرِّر مجلة Fantasy & Science Fiction وقتها، الذي قرأ قصة لي تدعى The Night of the Tiger [ليلة النمر] (أعتقد أنني استلهمتُها من إحدى حلقات The Fugitive [الهارب] التي عمِل فيها الدكتور ريتشارد كيمبل ناطوراً ينظِّف الأقفاص في حديقة حيوانات أو سيرك) وكَتَب: "هذه جيدة. ليست لنا، لكنها جيدة. لديك موهبة. أرسل لنا مرة أخرى".

تلك الجمل الأربعة القصيرة، المخربَشة بقلم حبر خلَّف لطخات متعرّجة كبيرة في أعقابه، أنار الشتاء الكئيب لسنتي السادسة عشرة. بعد حوالي عشر سنوات، بعد أن بعتُ روايتين، اكتشَفتُ [ليلة النمر] في صندوق مخطوطات قديمة وفكَّرتُ أنها لا تزال قصة محترَمة تماماً، حتى ولو كتبها

شابٌ من الواضح أنه حديث في تعلّم صياغة جمله. أعدتُ كتابتها وغامرتُ بإعادة إرسالها إلى Fantasy & Science Fiction. اشتروها هذه المرة. ما لاحظتُه هو أنه عندما تحقّق بعض النجاح، ستقِلّ المجلات من استخدامها تلك الجملة، "ليست لنا".

- 17 -

رغم أنه كان أصغر بسنة من زملائه في الصف، ضجِر أخي الكبير دايف من المدرسة الثانوية. أحد أسباب هذا هو ذكاؤه - فحاصل ذكائه المُختبَر تراوح بين 150 و160 - لكنني أعتقد أن السبب الأغلب هو طبيعته المضطربة. فبالنسبة لدايف، لم تكن المدرسة الثانوية خارقة كفاية - لم يكن هناك طاخ، لا دويّ، لا *متعة*. لذا حلَّ المشكلة، مؤقتاً على الأقل، بإنشاء صحيفة سمّاها جريدة *دايف*.

كان مكتب *الجريدة* طاولة في قبونا ذي الأرضية الترابية والجدران الصخرية والموبوء بالعناكب، في مكان ما شمالي السخّان وشرقي المخزن الأرضي، حيث نضع كراتين كلايت وإيلا اللانهائية من المعلبات والخُضار المعلَّبة. كانت *الجريدة* تركيبة فريدة من رسالة إخبارية عائلية ونصف شهرية ريفية. كانت تصدر شهرياً أحياناً، إذا انشغل دايف باهتمامات أخرى (إنتاج سكر القيقب، صنع عصير التفاح، بناء الصواريخ، وتعديل السيارات، على سبيل الذكر لا الحصر)، وتتضمن بعض النكات التي لم أفهمها عن سبب تأخر صدور جريدة *دايف* قليلاً هذا الشهر، أو كيف أننا لا يجب أن نزعج دايف لأنه مشغول في القبو يعمل على *الجريدة*.

سواء كانت هناك نكات أم لا، ارتفع التداول ببطء من حوالي خمسة أعداد لكل نسخة (تُباع لأفراد العائلة القريبين) إلى حوالي خمسين أو ستين، مع انضمام أنسبائنا وأنسباء الجيران في بلدتنا الصغيرة (كان تعداد سكان دورهام في العام 1962 حوالي تسعمئة)، وكان الجميع ينتظرون بتلهّف صدور كل طبعة جديدة. النسخة النموذجية تُطلع الناس على أحوال رِجل تشارلي هارينغتون المقطوعة، مَن هم الخطباء الضيوف الذين قد يأتون إلى دار العبادة في غرب دورهام، كمية المياه التي يجرّها فتيا كينغ من مضخّة البلدة لمنع استنزاف البئر الواقع خلف المنزل (بالطبع كان يجفّ كل صيف لعين مهما جررنا من مياه)، مَن يزور عائلة براون أو عائلة هول على الجهة الأخرى للمركز الثقافي الميثودي، ومَن هم الأنسباء الذين سيزورون البلدة كل صيف. كان دايف يضع أيضاً أخبار الرياضة، ألعاب كلمات، تقارير الأرصاد الجوية ("كان الطقس جافاً جداً، لكن المُزارع المحلي هارولد دايفس يقول إنه إذا لم تُمطر بشكل جيد لمرة واحدة على الأقل في أغسطس، فسيبتسم ويقبّل بقرةً")، وصفات طهي، حلقة جديدة من قصة مستمرة (من تأليفي)، ونكات دايف وفكاهته، والتي تضمَّنت شذرات كالتالية:

ستان: "ماذا قال القندس لشجرة السنديان؟".

يان: "سرّني قضمك!".

أول موقَّر: "كيف تصل إلى قاعة كارنيغي؟".

ثاني موقَّر: "بالممارسة يا رجل، بالممارسة!".

خلال السنة الأولى *للجريدة*، كان لون الخط أرجوانياً - طُبِعَت تلك الأعداد على صفيحة مسطَّحة من الهلام تسمّى مِنضحة. قرَّر أخي بسرعة أن المِنضحة آلةٌ مزعجةٌ، فهي ببساطة بطيئة جداً بالنسبة له. حتى كولدٍ يرتدي بنطلوناً قصيراً، كان دايف يكره أن يعيقه شيء. مثلاً، كلما علق ميلت، حبيب أمنا ("حلاوته تفوق ذكاءه"، قالت لي أمي يوماً بعد انفصالها عنه ببضعة أشهر)، في الزحمة أو عند إشارة مرور، يميل دايف من المقعد الخلفي لسيارة ميلت البويك ويصيح، "ادهسهم يا عمّي ميلت! ادهسهم!".

كمراهقٍ، كان انتظار أن "تتجدَّد" المِنضحة بين الصفحات المطبوعة (أثناء "التجدُّد"، تذوب الأحرف المطبوعة داخل الغشاء الأرجواني الغامض الذي يتدلّى في الهلام مثل ظل خروف بحر) يُفقد دايفد عقله تقريباً. كما أنه رغب بشدة بإضافة صور فوتوغرافية إلى الصحيفة. كان يلتقط صوراً جيدةً، ويظهّرها أيضاً في سنّ السادسة عشرة. ابتكر غرفة مظلمة في خزانةٍ، وراح يُنتج في جوّها العابق بروائح المواد الكيميائية صوراً ذات وضوح وتركيب مُجفلَين في أغلب الأحيان (الصورة على الغلاف الخلفي لـ The Regulators التي تُظهرني حاملاً نسخةً من عدد المجلة الذي يحتوي على أول قصة منشورة لي، التقطها دايف بواسطة كاميرا كوداك قديمة وظهَّرها في غرفة خزانته المظلمة).

بالإضافة إلى خيبات الأمل تلك، تميل الأجزاء المسطَّحة في هلام المِنضحة إلى حَضْن ودعم نمو مستعمرات غريبة شبيهة بالبَوْغ في الجو الكريه لقبونا، مهما كنا شديدي الحرص بشأن تغطية تلك الآلة القديمة اللعينة البطيئة بعد انتهاء أعمال الطباعة لليوم. وما بدا عادياً نوعاً ما يوم الاثنين بدا أحياناً في نهاية الأسبوع كأنه شيء خارج من رواية رعب للمؤلف هـ. پ. لافكرافت.

في برانزويك، حيث تقع مدرسته الثانوية، وجَد دايف متجراً لديه مطبعة أسطوانية صغيرة للبيع. كانت بالكاد تعمل. تكتب نسختك على صفائح إستنسل يمكن شراؤها من متجر محلي بتسعة عشر سنتاً للصفيحة - سمّى أخي هذه الخطوة "تنقيح الإستنسل"، وكانت مهمتي عادة، بما أنني أقل عُرضة لارتكاب أخطاء إملائية. ثم توصِل صفائح الإستنسل بأسطوانة المطبعة، وترغي عليها أكثر حبرٍ نتنٍ في العالم، ثم يبدأ السباق - دوّر ذراع التدوير إلى أن تسقط ذراعك يا بُنيّ. الكمية التي أصبحنا قادرَين على إنتاجها في ليلتين كنا نحتاج إلى أسبوع سابقاً لإنتاجها بواسطة المِنضحة، ورغم أن المطبعة الأسطوانية متّسمة بالقذارة، إلا أنها لم تبدُ مصابة بمرض قد يكون مميتاً. دخلت جريدة *دايف* عصرها الذهبي القصير.

لم أكن مهتماً كثيراً بعملية الطباعة، ولم أكن مهتماً أبداً بأسرار تظهير الصور الفوتوغرافية أولاً ثم إعادة إنتاجها. لم أكن مهتماً باستخدام ناقلات الحركة ماركة هيرست في السيارات، أو صنع عصير التفاح، أو رؤية إن كانت صيغة معيّنة سترسل صاروخاً بلاستيكاً إلى طبقة الستراتوسفير (لم تكن ترتفع عادة أعلى من سطح المنزل). أكثر شيء كان يهمّني بين العامين 1958 و1966 هو الأفلام.

في نهاية الخمسينات وبداية الستينات، لم تكن هناك سوى صالتَي سينما في المنطقة، وكلاهما في لويستون. كانت أمبير صالة الأفلام الجديدة، فتعرض أفلام ديزني، وسِير الشخصيات التاريخية، والأفلام الغنائية التي يغنّي ويرقص فيها أشخاص أنيقون على شاشة عريضة. كنتُ أذهب إلى هناك إذا أوصلني أحدهم - فالأفلام مجرد أفلام، في النهاية - لكنني لم أكن أحبّها كثيراً. كانت صحية بشكل مُضجر، ويمكن توقّع أحداثها. خلال فيلم The Parent Trap [فخ الوالدَين]، بقيتُ آمل أن تصطدم هايلي ميلز بـ ڤيك مورو من فيلم Blackboard Jungle [أدغال السبّورة]، فذلك كان سيُنعش الأجواء قليلاً، بالله عليكم. شَعَرتُ أن نظرة واحدة إلى مِطواة ڤيك ومِثقابه ستعطي منظوراً معقولاً لمشاكل هايلي المنزلية التافهة. وعندما أستلقي على السرير في الليل تحت طُنُف سقفي أستمع إلى الرياح في الأشجار أو الجرذان في العليّة، لم أكن أحلم بالممثلة ديبي راينولدز في دور تامي أو بالممثلة ساندرا دي في دور غيدجت، بل بالممثلة إيفيت فيكرز في فيلم Attack of the Giant Leeches [هجوم العَلَقات العملاقة] أو لُوانا أندرس في فيلم Dementia 13 [الخبل 13]. لم أكن أهتمّ بالأفلام الحلوة؛ بالأفلام الرافعة للمعنويات؛ ولا ببياض الثلج وأقزامها السبعة اللعينين. ما أردتُه في الثالثة عشرة هو رؤية وحوش تلتهم مدناً بأكملها، جثث مُشعّة تخرج من المحيط وتأكل السبّاحين، وفتيات في حمّالات صدر سوداء يشبهن الفقراء الذي يعيشون في مقطورات.

أفلام الرعب، أفلام الخيال العلمي، أفلام عصابات المراهقين، أفلام عن الفاشلين على درّاجات نارية - هذه كانت الأمور التي تثير اهتمامي. والمكان الصحيح للحصول على كل هذا لم يكن في سينما الأمبير عند الطرف العلوي لشارع ليسبون، بل في سينما ريتز عند الطرف السفلي، بين مكاتب الرهون وليس بعيداً عن متجر لُوي للألبسة، حيث اشتريتُ أول حذاء بيتلز لي في العام 1964. كانت المسافة من منزلي إلى الريتز ثلاثة وعشرين كيلومتراً، وكنتُ أذهب إلى هناك مجاناً في سيارات الآخرين كل نهاية أسبوع تقريباً خلال السنوات الثمانية بين 1958 و1966، عندما حصلتُ أخيراً على رخصة قيادة خاصة بي. كنتُ أذهب أحياناً مع صديقي كريس تشَسلي، وأحياناً لوحدي، لكنني أذهب دائماً إلا إذا كنتُ مريضاً أو شيء من هذا القبيل. شاهدتُ في الريتز فيلم I Married a Monster from Outer Space [تزوَّجتُ وحشاً من الفضاء الخارجي] بطولة توم ترايون؛ وفيلم The Haunting [مسكون بالأشباح] بطولة كلير بلوُم وجولي هاريس؛ وفيلم The Wild Angels [الأخيار الجامحون] بطولة پيتر فوندا ونانسي سيناترا. ورأيتُ أوليفيا دي هافيلاند

تفقأ عينَي جايمس كانْ بسكاكين في فيلم Lady in a Cage [سيدة في قفص]، ورأيتُ جوزيف كوتن يعود من الموت في Hush...Hush, Sweet Charlotte [صه... صه يا عزيزتي شارلوت]، وشاهدتُ حابساً أنفاسي (من دون أي اهتمام شهواني) لأرى إن كانت أليسون هايز ستتضخَّم ممزِّقةً ملابسها في فيلم Attack of the 50 Foot Woman [هجوم المرأة ذات الـ 15 متراً]. في الريتز، كل الأشياء الدقيقة في الحياة كانت متوفرة... أو *يمكن أن تكون* متوفرة، فقط إذا جلَست في الصف الثالث، وانتبَهت جيداً، ولم تطرف عيناك في اللحظة الخطأ.

كنتُ وكريس نحبّ أي فيلم رعب، لكن ما كنا نفضّله هو سلسلة الأفلام الأميركية-الدولية، معظمها إخراج روجر كورمان، مع عناوين مسروقة من إدغار آلان پو. لن أقول مرتكزة *على* أعمال إدغار آلان پو، لأن هناك القليل في أي واحد منها له أي علاقة بقصص پو وقصائده الفعلية (صُوِّر فيلم The Raven [الغُداف] كفيلم كوميدي - لا أمزح). لكن أفضلها - The Haunted Palace [القصر المسكون بالأشباح] وThe Conqueror Worm [الدودة الفاتحة] وThe Masque of the Red Death [قناع الموت الأحمر] - ولَّدت وحشة هلوسيّة جَعَلتها مميزة. ابتكرتُ وكريس إسم فئة خاصة بنا لتلك الأفلام، فئة جَعَلتها في صنف منفصل. فكانت هناك أفلام الغرب الأميركي، وقصص الحب، وقصص الحرب... وأفلام پو.

"هل تريد مشاهدة فيلم بعد ظهر السبت؟"، يسألني كريس. "نذهب إلى الريتز؟".

"ماذا يُعرَض؟"، أسأله.

"فيلم درّاجات نارية وفيلم پو"، يُجيبني. وأنا، بالطبع، كنتُ من عشّاق تلك التركيبة. بروس ديرن يتصرّف بجنون على درّاجة هارلي وفنسنت پرايس يتصرّف بجنون في قلعة مسكونة بالأشباح تطلّ على محيط مضطرب: مَن يمكنه أن يطلب أكثر؟ حتى إنك قد ترى هايزل كورت تتجوَّل بقميص نوم مكشوف الصدر، إذا كنتَ محظوظاً.

من بين كل أفلام پو، أكثر فيلم أثّر علينا كريس وأنا كان The Pit and the Pendulum [الحفرة ورقّاص الساعة]، من تأليف ريتشارد ماثيسون، وقد صُوِّر بنسخة للشاشة العريضة وبالألوان (كانت أفلام الرعب الملوّنة لا تزال نادرة في العام 1961، عندما ظهر هذا الفيلم). أخذ ذلك الفيلم مجموعة من المكوّنات القوطية القياسية وحوَّلها إلى شيء مميّز. ربما كان آخر فيلم رعب رائع حقاً قبل ظهور فيلم جورج روميرو الضاري ذي الإنتاج المستقل The Night of the Living Dead [ليلة الموتى الأحياء] ويغيِّر كل شيء إلى الأبد (في بعض الحالات القليلة إلى الأفضل، وفي معظمها إلى الأسوأ). أفضل مشهد - الذي جمَّدنا كريس وأنا على مقعدَينا - يُظهِر جون كير يحفر في جدار قلعة واكتشافه جثة أخته التي من الواضح أنها دُفنَت حيّة. لم أنسَ أبداً الصورة المقرَّبة للجثة، التي صُوِّرت عبر عدسة حمراء تشويهية طوَّلت لها وجهها في صرخة صامتة ضخمة.

في طريق العودة الطويل تلك الليلة (إذا كان عدد السيارات المارّة قليلاً، قد تضطر إلى السير لسبعة أو ثمانية كيلومترات ولن تصل إلى المنزل إلا بعد حلول الظلام) خطرت لي فكرة مدهشة: سأحوّل فيلم *الحفرة ورقّاص الساعة* إلى كتاب! سأحوّله إلى رواية، مثلما فعلت مونارك بُوكس مع كلاسيكيات السينما التي لا تموت مثل Jack the Ripper [جاك السفّاح] وGorgo [غورغو] وKonga [كونغا]. لكنني لن أكتب هذه التُحفة فحسب؛ بل سأطبعها أيضاً، باستخدام المطبعة الأسطوانية في قبونا، وأبيع النُسخ في المدرسة! رائع! طاخ!

فعلت ذلك مثلما تخيّلتُه. ورحتُ أعمل بنفس العناية والتروّي اللذين ستوجَّه لي انتقادات لاذعة بسببهما لاحقاً، أنهيتُ "نسختي الروائية" لفيلم *الحفرة ورقّاص الساعة* في يومين، وكنتُ أكتب مباشرة على صفائح الإستنسل التي سأطبع منها. رغم أنه لم تصمد أي نسخة من تلك التُحفة (على الأقل على حد علمي)، أعتقد أن طولها كان ثماني صفحات، وكل صفحة أحادية التباعد وذات فواصل فقرات عند الحد الأدنى المُطلق (تذكَّر أن كل صفيحة إستنسل تكلّف تسعة عشر سنتاً). طبَعتُ على جهتَي كل ورقة، تماماً كأي كتاب قياسي، وأضفتُ صفحة عنوان رسَمتُ عليه رقّاص ساعة بدائي تقطر منه لطخات سوداء صغيرة أمَلتُ أن تشبه الدم. وأدرَكتُ في اللحظة الأخيرة أنني نسيتُ تعريف دار النشر. بعد حوالي نصف ساعة من التفكير اللطيف، كتَبتُ الكلمتين .V.I.B Book في الزاوية اليمنى العليا لصفحة عنواني. V.I.B. اختصار "كتاب مهم جداً".

طبعتُ حوالي أربعين نسخة من *الحفرة ورقّاص الساعة*، غير مُدرك بحُسن نيّة أنني أخالف كل حقوق النشر والتوزيع وانتحال آراء الغير في تاريخ الإنسانية؛ كان كل تفكيري منصبّاً تقريباً على المبلغ الذي قد أجنيه إن حقّقت قصتي النجاح في المدرسة. كلّفتني صفائح الإستنسل 1.71$ (الاضطرار إلى استخدام صفيحة إستنسل كاملة لصفحة العنوان بدا تبذيراً بشعاً للمال، لكن يجب تقديم مظهر جيد، فقرَّرتُ فعل ذلك على مضض؛ عليك الخروج ببعض الموقف القديم)، وكلّفني الورق بعض السنتات، كانت الرزّات مجانية، مسروقة من أخي (قد تضطر إلى استخدام مشابك ورق للقصص التي ترسلها إلى المجلات، لكن هذا *كتابٌ*، هذا كان أمراً بالغ الأهمية). بعد مزيد من التفكير المليّ، سعَّرتُ النسخة الواحدة من "كتاب مهم جداً" رقم 1، *الحفرة ورقّاص الساعة* تأليف ستيف كينغ، برُبع دولار. قدَّرتُ أنني قد أتمكن من بيع عشر نُسخ (ستشتري أمي نسخة كاستفتاحية جيدة؛ يمكنني الاتكال عليها دائماً)، وهذا مجموعه 2.50$. سأربح حوالي أربعين سنتاً، وهذا كافٍ للقيام برحلة تعليمية أخرى إلى الريتز. وإذا بعتُ نسختين أخريين، يمكنني شراء كيس كبير من الفشار ومشروب غازيّ أيضاً.

تبيَّن أن *الحفرة ورقّاص الساعة* أول كتاب لي يحقّق مرتبة الأكثر مبيعاً. أخذتُ كل النُسخ التي طبعتها إلى المدرسة في حقيبة كتبي (كنتُ في العام 1961 في الصف الثامن في إبتدائية دورهام المبنية حديثاً ذات الغرف الأربعة)، وقد بعتُ دزينتين حتى ظهر ذلك اليوم. وعند نهاية ساعة الغداء، عندما انتشر الخبر حول السيدة المدفونة في الجدار ("حدَّقوا برعب بالعظام الناتئة من أطراف أصابعها، وقد أدركوا أنها ماتت وهي تخدشو بجنونن للهرب")، بعتُ ثلاث دزينات. أصبح

معي تسعة دولارات بعملات معدنية تُثقل أسفل حقيبة كتبي (التي طَبع عليها ردّ دورهام على أغنية دادي كول بعناية معظم كلمات أغنية "الأسد ينام هذه الليلة") وكنتُ أسير في نوع من الحلم، غير قادر على تصديق هبوط ثروة كبيرة غير متوقعة عليَّ. بدا كل شيء جيداً جداً ليكون حقيقياً.

وكان غير حقيقي فعلاً. ففي نهاية يوم المدرسة عند الساعة الثانية، استُدعيتُ إلى مكتب الناظر حيث أُخبرتُ أنه لا يمكنني تحويل المدرسة إلى سوق، خاصة، على حد تعبير الآنسة هيسلر، لبيع ترّهات مثل *الحفرة ورقّاص الساعة*. لم يفاجئني موقفها كثيراً. كانت الآنسة هيسلر أستاذة في مدرستي السابقة، ذات الغرفة الواحدة في المركز الثقافي الميثودي، حيث درستُ الصفّين الخامس والسادس. خلال تلك الفترة، قبضت عليَّ أقرأ رواية "مثيرة للمراهقين" (The Amboy Dukes [دوقات أمبوي] تأليف إرفينغ شولمان)، وأخذتها مني. هذا كان أمراً مماثلاً، وشعرتُ بالاشمئزاز من نفسي لعدم توقّعي النتيجة مسبقاً. في تلك الأيام كنا نسمّى الشخص الذي يفعل شيئاً أبله dubber (تُلفَظ dubba إذا كنتَ من ماين). وقد نلتُ شرف هذا اللقب بقوة.

"ما لا أفهمه يا ستيفي"، قالت، "هو لماذا كتبتَ هكذا ترّهات من الأصل. أنت موهوب. لماذا تريد إهدار قدراتك؟". لفَّت نسخةً من "كتاب مهم جداً" رقم 1 وراحت تلوّح لي بها مهددةً بالطريقة التي قد يلوّح بها أحدهم بصحيفة ملفوفة مهدِّداً كلباً بوَّل على السجادة. انتظَرت إجابة مني - يُحسَب لها أن سؤالها لم يكن بلاغياً كلياً - لكنني لم أكن أملك إجابة. كنتُ خجِلاً. وقد بقيتُ سنوات عديدة منذ ذلك الوقت - عديدة جداً، أعتقد - خجِلاً مما أكتب. أعتقد أنني كنتُ في الأربعين قبل أن أدرك أن كل كتّاب قصص الخيال والشِعر تقريباً الذين نشروا سطراً اتُّهموا بإهدار مواهبهم. إذا كنتَ تؤلّف (أو ترسم أو ترقص أو تنحت أو تغنّي، أفترض) فإن شخصاً سيحاول ببساطة جعلك تشعر بالسوء تجاه ما تفعله. لا أحرِّف الوقائع، بل فقط أحاول إعطاءك الحقائق مثلما أراها.

أخبَرتني الآنسة هيسلر أنه عليَّ إعادة المال إلى الجميع. وفعلتُ ذلك من دون جدال، حتى إلى أولئك الأولاد (يسرّني أن أقول إن عددهم كان مقبولاً) الذين أصَرّوا على الاحتفاظ بنسختهم من "كتاب مهم جداً" رقم 1. انتهى بي المطاف أن خسرتُ مالاً على هذه العملية، لكن عندما أتت الإجازة الصيفية طبَعتُ أربع دزينات من قصة جديدة أصلية تدعى The Invasion of the Star-Creatures [غزو مخلوقات النجوم]، وبعتُها كلها ما عدا أربع أو خمس نُسخ. أظن أن هذا يعني أنني فزتُ في النهاية، مالياً على الأقل. لكنني بقيتُ خجِلاً في داخلي. بقيتُ أسمع الآنسة هيسلر تسألني لماذا أردتُ إهدار موهبتي، لماذا أردتُ إهدار وقتي، لماذا أردتُ كتابة ترّهات.

- 19 -

كان تأليف قصة تسلسلية لـ *جريدة دايف* أمراً مسلياً، لكن واجباتي الصُحُفيّة الأخرى أضجرتني. وقد انتشر خبر أنني عمِلتُ لصحيفة من نوعٍ ما، لذا خلال سنتي الدراسية الثانية في ثانوية ليسبون أصبحتُ محرِّر صحيفة المدرسة، The Drum [الطبلة]. لا أتذكَّر أنه تُركت لي

حرية الخيار في هذه المسألة؛ أعتقد أنني عُيّنتُ ببساطة. وكان لدى نائبي، داني إموند، اهتمام حتى أقل مني بالصحيفة. وما كان يعجبه هو أن الغرفة 4، حيث كنا نعمل، قريبة من حمّام الفتيات. "يوماً ما سأُصاب بالجنون وأقتحم ذلك المكان يا ستيف"، أخبَرني في أكثر من مناسبة. "أقتحم، أقتحم، أقتحم". وأضاف في إحدى المرات، ربما في محاولة ليبرّر نفسه: "أجمل الفتيات في المدرسة يرفعن تنانيرهن هناك". شعرتُ أن هذا الأمر غبيٌ من أساسه لدرجة أنه قد يكون حكيماً في الواقع، مثل إحدى أحاجي زِن أو أولى قصص جون أبدايك.

لم تزدهر *الطبلة* خلال رئاستي للتحرير. وكما هو حالي الآن، أميل إلى المرور في فترات خمول تليها فترات نشاط مستعر على العمل. في السنة الدراسية 1963-1964، أصدرت *الطبلة* عدداً واحداً فقط، لكنه كان أسمك بكثير من دليل هاتف ليسبون فولز. وفي إحدى الليالي - كنتُ أشعر بملل شديد من تقارير الفصول، وآخر أخبار المشجِّعات، وجهود أحد الأغبياء لكتابة قصيدة للمدرسة - أنشأتُ صحيفة تهكُّمية للمدرسة خاصة بي بينما كان عليَّ كتابة تعليقات تحت الصور الفوتوغرافية *للطبلة*. كانت النتيجة أربع أوراق أسميتُها The Village Vomit [قيء القرية]. ولم يكن الشعار المأطَّر في الزاوية اليسرى العليا "كل الأخبار المناسبة للنشر" بل "كل الهراء الذي سيعلق في الذهن". تلك الفكاهة الغبية سبّبت لي المتاعب الحقيقية الوحيدة لمهنتي في الثانوية. كما علّمتني أكثر درس مفيد في التأليف في حياتي كلها.

مقلِّداً الأسلوب النموذجي لمجلة Mad ("ماذا، أنا قلق؟")، ملأتُ *قيء القرية* بأنباء سارة خرافية عن هيئة LHS التعليمية، مستخدماً ألقاباً للأساتذة ستتعرَّف عليها الهيئة الطلابية فوراً. لذا الآنسة رايباتش، المراقبة في القاعة الدراسية، أصبحت الآنسة راتباك (حزمة الجرذ)؛ والسيد ريكر، أستاذ اللغة الإنكليزية (وأكثر عضو لبق في الهيئة التعليمية في المدرسة - كان يشبه كثيراً كريغ ستيفنز في فيلم *بيتر غَنّ*)، أصبح كاومان (راعي البقر) لأن عائلته تمتلك "ألبان ريكر"؛ والسيد ديل، أستاذ العلوم، أصبح العجوز ديل الخام.

على غرار كل طلاب السنة الثانية الفكاهيين، دُهشتُ جداً من درجة دهائي. يا لي من شاب مضحك! يجب أن آخذ *قيء القرية* إلى المدرسة وأعرضها على كل أصدقائي! سيضحكون من أعماقهم!

وهذا ما حدث فعلاً؛ كانت لديَّ بعض الأفكار الجيدة عما يدغدغ طلاب الثانوية، ومعظمها كان معروضاً في *قيء القرية*. في أحد المقالات، فاز راعي البقر في مسابقة إخراج المواشي للريح في معرض توبشام؛ وفي مقال آخر، طُرد العجوز ديل الخام لإلصاقه مُقلتَي عينَي جنين خروف عيّنة على منخرَيه. فكاهة بأسلوب جوناثان سويفت. أمر راقٍ جداً، أليس كذلك؟

خلال الحصة الرابعة، كان ثلاثة من أصدقائي يضحكون بقوة في مؤخرة القاعة الدراسية لدرجة أن الآنسة رايباتش (حزمة الجرذ، لا تنسَ) تسلَّلت عليهم لترى ما الذي يُضحكهم إلى ذلك

الحدّ. صادرت *قيء القرية* التي كنتُ، إما بدافع الغرور أو سذاجة لا تُصدَّق، قد وضعتُ إسمي عليها كرئيس التحرير، وعند إغلاق المدرسة أبوابها وجدتُ نفسي للمرة الثانية في مهنتي الطالبية أُستدعى إلى مكتب المدير بسبب شيء كتبتُه.

المأزق هذه المرة كان خطيراً أكثر بكثير. كان معظم الأساتذة ميّالين إلى التصرّف بروح رياضية تجاه استهزائي بهم - حتى العجوز ديل الخام كان مستعداً أن يسامحني بشأن مُقلتَي عينَي الخروف - لكن أحدهم لم يكن في هذا الوارد. إنها الآنسة مارجيتن، التي تعلِّم الفتيات في حصص إدارة الأعمال كيفية الطباعة وتدوين المختصرات. كانت تفرض احتراماً ورهبةً؛ وتماشياً مع تقاليد الأساتذة من عصر سابق، لم تكن الآنسة مارجيتن تريد أن تكون صديقتك أو طبيبتك النفسية أو ملهمتك. كانت هناك لتعلِّم مهارات مهنية، وأرادت أن يسير كل التعليم وفق القواعد. قواعدها هي. فتطلب من الفتيات في حصصها أحياناً أن يركعن على الأرض، وإذا لم تلمس حواشي تنانيرهن مشمَّع الأرض، تعيدهن إلى منازلهم لكي يغيّرن ملابسهن. لا يستطيع أي مقدار من التوسّلات الدامعة تليينها، ولا يستطيع أي تفكير منطقي تعديل نظرتها إلى العالم. كانت لوائح احتجازها الأطول بين كل أساتذة المدرسة، لكن طالباتها يُخترنَ روتينياً لإلقاء خِطابات الوداع أو الترحيب في حفلات التخرّج ويحصلن على وظائف جيدة عادة. العديد منهن أحببنها، وبعضهن أبغضنها وقتها ولا يزلن يبغضنها الآن، بعد كل تلك السنوات، وقد أسمينها مارجيتن "اليرقة"، مثلما فعلت أمهاتهن قبلهن بلا شك. وكان لديَّ في *قيء القرية* مقال تقول بدايته، "الآنسة مارجيتن، المعروفة بمَوَدّة لكل طلاب ليسبون باليرقة...".

أخبَرني السيد هيغنز، رئيسنا الأصلع (المسمّى بمرح في *قيء القرية* كُرة البلياردو البيضاء)، أن الآنسة مارجيتن انزعجت كثيراً مما كتبتُه. لكن يبدو أنها لم تنزعج كثيراً لتتذكّر تلك الحكمة التحذيرية القديمة التي تقول "لي الانتقام"؛ قال السيد هيغنز إنها أرادت فصلي لفترة من المدرسة.

تتضمن شخصيتي مزيجاً غريباً من الهمجية والتحفّظ. والجزء المجنون فيَّ هو الذي كتبَ *قيء القرية* وأخذها إلى المدرسة؛ الآن ذلك السيد هايد المزعج اِنسَلَّ من الباب الخلفي، وبقي الدكتور جيكل ليفكّر كيف ستنظر إليَّ أمي إذا عرَفت أنني فُصلت من المدرسة - نظرتها المتألمة. عليَّ إبعاد تلك الأفكار عن ذهني، وبسرعة. كنتُ طالباً في السنة الثانية وأكبر بسنة من معظم زملائي في الصف، وطولي 188 سم جعلني أحد أضخم الفتيان في المدرسة. كنتُ لا أريد أبداً أن أبكي في مكتب السيد هيغنز - ليس مع تدفّق الأولاد في القاعات والنظر إلينا بفضول عبر النافذة: السيد هيغنز خلف مكتبه، وأنا على مقعد الفتى الشقي.

في النهاية، ارتضت الآنسة مارجيتن باعتذار رسمي واحتجاز أسبوعين للفتى الشقي الذي تجرّأ على تسميتها يرقة في مقالٍ. كان الأمر سيئاً، لكن هل يوجد أي أمر غير سيئ في الثانوية؟ خلال تلك الفترة من حياتنا، نشعر كأننا رهائن محتجزين في حمّام تركي، وتبدو لنا الثانوية كأكثر

شيء جدّي في العالم. ولا نبدأ بإدراك كم أن الحالة بأكملها منافيةٌ للعقل إلا بعد لقاء لمّ الشمل الثاني أو الثالث.

بعد يوم أو يومين، استُدعيتُ إلى مكتب السيد هيغنز ووجدتُ نفسي واقفاً أمام الآنسة مارجيتن الجالسة بصرامة والطاوية يديها المُصابتين بالتهاب المفاصل في حُضنها ومركّزةً عينيها الرماديتين على وجهي، وأدرَكتُ أن شيئاً فيها كان مختلفاً عن أي راشد آخر التقيتُه في حياتي. لم أُدرك فوراً ما هو ذلك الاختلاف، لكنني عرَفتُ أن لا شيء يمكن أن يليّن قلبها. لاحقاً، وبينما كنت أطيّر طائرات ورقية مع بقية الفتيان الأشقياء والفتيات الشقيات في قاعة الاحتجاز (تبيَّن لي أن الاحتجاز ليس سيئاً إلى هذا الحدّ)، قرَّرتُ أن السبب بسيط جداً: الآنسة مارجيتن لا تحبّ الفتيان. كانت أول امرأة ألتقي بها في حياتي لا تحبّ الفتيان، ولا حتى قليلاً.

كان اعتذاري صادراً من القلب، حتى ولو كان لن يُحدث أي فرق. لقد انزعجت الآنسة مارجيتن مما كتَبتُه حقاً، ولم يكن بوسعي أن أفهم أكثر من ذلك. أشكّ أنها تكرهني - كانت مشغولة جداً على الأرجح - لكنها كانت مستشارة الجمعية الوطنية لدرجة الشرف في LHS، واعترضت عندما ظهر إسمي على لائحة المرشّحين بعد سنتين. لا تحتاج الجمعية إلى فتيان "من صنفه"، قالت. أظن أنها كانت محقّة. فالفتى الذي مسَح مؤخِّرته باللبلاب السام في يوم من الأيام لا ينتمي على الأرجح إلى نادي الأذكياء.

لم ألجأ إلى التهكُّم كثيراً منذ ذلك الوقت.

- 20 -

بالكاد مرَّ أسبوع على إطلاق سراحي من قاعة الاحتجاز حتى استُدعيتُ إلى مكتب المدير مرة أخرى. ذهَبتُ بقلب مكتئب وأنا أتساءل أي ذنب جديد اقترفتُه.

لم يكن السيد هيغنز مَن أراد رؤيتي، على الأقل؛ فقد جاء الاستدعاء هذه المرة من مستشار الإرشاد المدرسي. أخبرني أنه جرت مناقشات بشأني وبشأن كيفية تحويل "قلمي المضطرب" إلى قنوات بنّاءة أكثر. وقد تشاور مع جون غُولد، محرِّر صحيفة ليسبون الأسبوعية، واكتشف أن غُولد بحاجة إلى مراسِل صحفي رياضي. رغم أن المدرسة لا تستطيع *الإصرار* على أن أقبل هذه الوظيفة، إلا أن الجميع في مكتب الاستقبال اعتبروها فكرة جيدة. *إفعلها أو مُت*، هكذا كانت عينا مستشار الإرشاد تقولان. ربما كان ذلك مجرد جنون الاضطهاد، لكنني لا أعتقد ذلك، حتى الآن بعد مرور حوالي أربعين سنة.

تأوهتُ داخلياً. فقد أُبعدتُ عن جريدة *دايف*، وأُبعدتُ تقريباً عن *الطبلة*، والآن جاء دور *أسبوعية* ليسبون. بدلاً من التوجّس من المياه، على غرار نورمان ماكلين في فيلم A River Runs Through It [نهر يجري فيها]، كنتُ مراهقاً متوجّساً من الصحف. ومع ذلك، ماذا يمكنني أن أفعل؟ أعدتُ فحص النظرة في عينَي مستشار الإرشاد وقلتُ إنه يسرّني إجراء مقابلة للوظيفة.

غُولد - ليس فكاهي نيو إنغلاند المشهور أو الروائي الذي كَتَب The Greenleaf Fires [حرائق غرينليف] بل تركيبة من الاثنين، أعتقد - حيّاني بحذر لكن ببعض الاهتمام. سنجرّب بعضنا البعض، قال، إذا كان هذا يناسبني.

الآن وقد أصبحتُ بعيداً عن المكاتب الإدارية لثانوية ليسبون، شَعَرتُ أنني قادر على اعتماد بعض الصدق. فأخبَرتُ السيد غُولد أنني لا أعرف الكثير عن الرياضة. فقال غُولد، "هذه مباريات يفهمها الناس عندما يشاهدونها ثملين في المقاصف. ستتعلّمها إذا حاولتَ".

أعطاني لفّة ضخمة من الورق الأصفر لأكتب عليها مقالاتي - أعتقد أنها لا تزال معي في مكان ما - ووعدني بأجر نصف سنت للكلمة. كانت هذه أول مرة يعدني فيها أحدهم بأجرٍ لقاء الكتابة.

أول مقالين سلّمتهما تمحورا حول مباراة في كرة السلة حطَّم فيها أحد لاعبي LHS الرقم القياسي للمدرسة من حيث النقاط المسجَّلة. كان الأول تقريراً مباشراً، والثاني شريطاً جانبياً عن أداء روبرت رانسوم التاريخي. أخذتُ المقالين إلى غُولد في اليوم التالي للمباراة لكي يكونا جاهزَين قبل الجمعة، يوم صدور الصحيفة. قرأ مقال المباراة، وأجرى تصحيحَين طفيفَين. ثم بدأ يستخدم قلماً أسود كبيراً على المقال الثاني.

لقد أخذتُ حصتي العادلة من حصص اللغة الإنكليزية في السنتين المتبقيتين لي في ليسبون، وحصتي العادلة من حصص التأليف والأدب والشِعر في الكلية، لكن جون غُولد علّمني أكثر منها كلها، وفي أقل من عشر دقائق. أتمنى لو أنني لا أزال أملك ذلك المقال - يستحق التأطير، بكل تصحيحاته التحريرية - لكن يمكنني أن أتذكَّر جيداً كيف بدا بعد أن نقَّبه غُولد بقلمه الأسود. إليك مثالاً:

ليلة أمس، في النادي الرياضي ~~لليسبون~~ جيداً لثانوية ليسبون، كان أنصار ومشجّعو جاي هيلز على حد سواء مذهولين من أداءٍ رياضي منقطع النظير في تاريخ المدرسة. سجَّل بوب رانسوم، ~~المعروف ببوب~~ ~~"الرصاصة" بسبب جسمه ودقته~~ سبع وثلاثين نقطة. نعم، سمِعتني جيداً. ~~كما أنه~~ فعل ذلك بأناقة وسرعة... ولباقة مميزة أيضاً، ولم يرتكب سوى خطأين شخصيين في مسعاه ~~البطولي~~ لتسجيل رقم قياسي تملّص من ~~أعضاء~~ لاعبي ليسبون منذ ~~سنوات كوريا~~ 1953

توقَف غُولد عند "سنوات كوريا" ونظر إليَّ وسألني، "في أي سنة سُجّل الرقم القياسي الأخير؟".

لحسن حظي أن ملاحظاتي كانت معي. "1953"، قلتُ. نخَر غُولد وعاد إلى العمل. عندما انتهى من تعليم مقالي بالطريقة المبيَّنة أعلاه، رفع نظره ورأى شيئاً على وجهي. أعتقد أنه أخطأ في تفسيره واعتبره رعباً. لم يكن كذلك؛ كان مجاهرةً صافيةً. لماذا، تساءلتُ، لم يفعل أساتذة الإنكليزية هذا أبداً؟ كان كأنه الرجل المرئي العجوز ديل الخام على مكتبه في غرفة البيولوجيا.

"حذفتُ فقط الأجزاء السيئة، تعرف"، قال غُولد. "معظمه جيد جداً".

"أعرف"، قلتُ، وأنا أقصد الشيئين: نعم، كان معظمه جيداً - موافق على أي حال، نافع - ونعم، حذف فقط الأجزاء السيئة. "لن أفعل هذا مرة أخرى".

ضحِك. "إذا كان هذا صحيحاً، فلن تضطر أبداً إلى العمل لتكسب لقمة عيشك. يمكنك فعل *هذا* بدلاً منه. هل عليَّ أن أشرح أياً من هذه التعديلات؟".

"لا"، قلتُ.

"عندما تكتب قصةً، فأنت تُخبِرها لنفسك"، قال. "وعندما تعيد كتابتها، تكون مهمتك الرئيسية حذف كل الأشياء التي *ليست* القصة".

قال غُولد شيئاً آخر كان مثيراً للاهتمام في اليوم الذي سلَّمت فيه أول مقالين لي: اكتب مُغلقاً الباب، وأعد الكتابة فاتحاً الباب. أمورك تبدأ لك فقط، بمعنى آخر، لكنها تخرج بعد ذلك. بعدما تعرف ما هي القصة وتُصيبها - بأدق ما يمكنك، على أي حال - ستنتمي إلى أي شخص يريد قراءتها. أو انتقادها. إذا كنتَ محظوظاً جداً (هذه فكرتي، وليست فكرة جون غُولد، لكنني أعتقد أنه كان ليشارك فيها)، مَن يريدون القراءة أكثر من الذين يريدون الانتقاد.

- 21 -

مباشرة بعد رحلة السنة المدرسية الأخيرة إلى واشنطن العاصمة، حصلتُ على وظيفة في مصنع وورامبو للأنسجة في ليسبون فولز. لم أريدها - كانت شاقة ومُضجرة، والمصنع نفسه رثّ لعين على ضفة نهر أندروسكوغن الملوَّث مثل إصلاحية للأحداث في رواية لتشارلز ديكنز - لكنني كنتُ بحاجة إلى الراتب. كان أجر أمي رديئاً كمدبّرة منزل في مرفق للمرضى العقليين في نيو غلوستر، لكنها كانت مصمِّمة على أن أدرس في الكلية مثل أخي دايفد (جامعة ماين، دُفعة 1966، مع مرتبة الشرف). برأيها، التعليم أصبح أمراً ثانوياً تقريباً. كانت دورهام وليسبون فولز وجامعة ماين في أورونو جزءاً من عالم صغير لا يزال للجيرة فيه دورٌ ولا يزال الناس يهتمّون بشؤون بعضهم البعض في الخطوط الرُباعية والسُداسية التي خدموا فيها بلدات ستيكفيل. وفي العالم الكبير، الفتيان الذين لم يذهبوا إلى الكلية يُرسَلون إلى ما وراء البحار ليحاربوا في حرب السيد جونسون

غير المعلنة، والعديد منهم يعودون إلى منازلهم في صناديق. كانت أمي تحبّ حرب ليندون على الفقر ("هذه هي الحرب التي *أشارك* فيها"، كانت تقول أحياناً)، لكن ليس حربه في جنوب شرق آسيا. أخبَرتُها ذات مرة أن التطوّع والذهاب إلى هناك قد يكون جيداً لي - بالتأكيد سأؤلِّف كتاباً، قلتُ.

"لا تكن أحمق يا ستيفن"، قالت. "بعينيك هاتين، ستكون أول من يتلقى طلقةً. لا يمكنك أن تؤلِّف إذا كنت ميتاً".

كانت جدّية؛ وقد عقدت عزمها ولا مجال لكي تغيّر رأيها. لذلك تقدّمتُ بطلب منحة تعليمية، وتقدّمتُ بطلب قرض، وذهَبتُ لأعمل في المصنع. لن أتمكن بالطبع من الذهاب بعيداً بالخمسة والستة دولارات في الأسبوع التي يمكنني أن أجنيها بالكتابة عن دورات البولينغ وسباقات صناديق الصابون لصحيفة إنتربرايز.

خلال أسابيعي الأخيرة في ثانوية ليسبون، بدا جدول مواعيدي كالتالي: الاستيقاظ عند السابعة، الذهاب إلى المدرسة عند السابعة والنصف، الجرس الأخير عند الساعة الثانية، تسجيل دخولي في الطابق الثالث لمصنع وورامبو عند 2:58، توضيب أكياس أنسجة لثماني ساعات، تسجيل خروجي عند 11:02، الوصول إلى المنزل حوالي الثانية عشرة والرُبع، أكل وعاء حبوب، الارتماء على السرير، النهوض في الصباح التالي، وتكرار كل شيء من جديد. كنتُ في مناسبات قليلة أعمل نوبة عمل مزدوجة، وأنام في سيارتي فورد غالاكسي موديل 1960 (سيارة دايف القديمة) لحوالي ساعة قبل المدرسة، ثم أنام خلال الحصتين الخامسة والسادسة في حُجيرة الممرضة بعد الغداء.

أصبحت الأمور أسهل عندما حلّت الإجازة الصيفية. فقد نُقلت إلى المصبغة في القبو، بادئ ذي بدء، حيث الحرارة أبرد بحوالي سبع عشرة درجة. كان عملي صباغة رُقع ملتون أرجوانية أو زرقاء بحرية. أظن أنه لا يزال هناك أشخاص في نيو إنغلاند يملكون سترات في خزائنهم صبغها حضرتي. لم يكن أفضل صيف مرَّ عليَّ، لكنني تمكّنتُ من تجنُّب أن تمتصّني الآلات أو أن أخيط أصابعي في إحدى آلات الخياطة القوية التي كنا نستخدمها لتحزيم الأقمشة غير المصبوغة.

خلال الأسبوع الرابع من يوليو، أغلق المصنع أبوابه مؤقتاً. الموظفون الذين بدأوا عملهم في وورامبو منذ خمس سنوات أو أكثر قبضوا أجر الأسبوع. وأولئك الذين بدأوا عملهم منذ أقل من خمس سنوات عُرض عليهم العمل ضمن الطاقم الذي سينظِّف المصنع من أعلاه إلى أسفله، بما في ذلك القبو، الذي لم يلمسه أحد منذ أربعين أو خمسين سنة. كنتُ لأوافق على الأرجح على العمل ضمن ذلك الطاقم - كان الأجر مرةً ونصف - لكن كل العدد المطلوب اكتمل قبل أن يصل مراقب العمّال إلى طلاب الثانوية، الذين سيغادرون في سبتمبر. عندما عدتُ إلى العمل في الأسبوع التالي، أخبَرني أحد شباب المصبغة أنه كان عليَّ أن أكون هناك لأرى كم كان الوضع مزرياً. "الجرذان في ذلك القبو كبيرة الحجم كالقطط"، قال. "وبعضها اللعين كبير الحجم *كالكلاب*".

جرذان كبيرة كالكلاب! تباً!

في وقت متأخر من أحد الأيام في فصلي الدراسي الأخير في الكلية، وبعد انتهاء الامتحانات النهائية، تذكَّرتُ قصة شاب المصبغة عن الجرذان تحت المصنع - كبيرة كالقطط، اللعنة، وبعضها كبير كالكلاب - وبدأت تأليف قصة تدعى Graveyard Shift [نوبة المقبرة]. أردتُ فقط تمرير الوقت بعد ظهر الأيام في أواخر الربيع، لكن بعد شهرين اشترت مجلة كافالييه القصة بمئتَي دولار. كنتُ قد بعتُ قصتين أخريين قبلها، لكنني جنيتُ منهما خمسة وستين دولاراً فقط. حقّقت لي هذه القصة ثلاثة أضعاف الإيرادات، قاطعةً لي أنفاسي. لقد كنتُ غنياً.

- 22 -

خلال صيف 1969، حصلتُ على وظيفة في مكتبة جامعة ماين خلال دراستي هناك. كان ذلك الفصل الدراسي مقبولاً وكريهاً في آن. ففي فييتنام، كان نيكسون ينفِّذ خطته لإنهاء الحرب، التي بدا أنها تنطوي على قصف معظم مناطق جنوب شرق آسيا وتحويلها إلى رماد. "تعرَّف على المدير الجديد"، غنّت فرقة The Who، "إنه نفس المدير القديم". كان يوجين ماكارثي يركِّز على شِعره، والهيبّيون السعداء يرتدون سراويل واسعة الساقين وقمصاناً تائيةً تقول أشياء مثل "القتل لأجل السلام يشبه المجامعة لأجل العفة"، وتركتُ سالفَيَّ يكبران بحيث غطّيا خدايَ وصولاً حتى شاربي. كانت فرقة كريدنس كليروووتر ريڤايڤل تغنّي "النهر الأخضر" - فتيات حافيات القدمين يرقصن تحت ضوء القمر - وكيني روجرز لا يزال عند طبعته الأولى. كما تُوفِّي مارتن لوثر كينغ وروبرت كينيدي، لكن جانيس جوپلن، جيم موريسون، بوب "الدب" هايت، جيمي هندريكس، كاس إليوت، جون لينون، وألڤيس پريسلي لا يزالون أحياء ويصنعون موسيقى. كنت أُقيم خارج الحرم التعليمي في غُرف إد پرايس (سبعة دولارات في الأسبوع، تتضمن تغييراً واحداً للملاءة). حطَّ الإنسان على سطح القمر، وحططتُ على لائحة العميد. كثُرت الأعاجيب والعجائب.

في يومٍ من أواخر يونيو في ذلك الصيف، تناولت مجموعة من شباب المكتبة الغداء على العشب خلف مكتبة الجامعة. وكانت تجلس بين پاولو سيلفا وإيدي مارش فتاةٌ أنيقةٌ ذات ضحكة صاخبة، وشعر مصبوغ بالأحمر، وأجمل ساقين رأيتُهما في حياتي، معروضتين جيداً تحت تنورة صفراء قصيرة. كانت تحمل نسخة من Soul on Ice تأليف إلدريج كليفر. لم ألتق بها من قبل في المكتبة، ولم أصدِّق أن باستطاعة طالبة في الكلية أن تضحك هكذا ضحكة مدهشة غير خائفة. وسواء كانت تُكثر المطالعة أم لا، فقد كانت تُقسم مثل عمّال المصانع وليس مثل طالبة في معهد مختلط (بما أنني عامل مصنع، كنتُ مؤهَّلاً أن أحكم عليها). كانت إسمها تَبيثا سبروس. تزوَّجنا بعد سنة ونصف. لا نزال متزوجين، ولم تدعني أنسى أبداً أنني اعتقَدتُ في أول لقاء لنا أنها الحبيبة الريفية لإيدي مارش. ربما نادلة في متجر البيتزا المحلي تقرأ الكتب بعد ظهر أيام عطلتها.

- 23 -

نجح زواجنا، فقد دام أطول من كل قادة العالم ما عدا كاسترو، وإذا استمرينا نتكلم، نتجادل، نتجامع، ونرقص على موسيقى فرقة الرامونز - غابا-غابا-هاي - سيستمر النجاح على الأرجح. أتينا من دينَين مختلفين، لكن تابي الناشطة النسائية لم تكن مولعة أبداً بالهيمنة الذكورية حيث الرجال يسنّون القوانين والنساء يغسلن الملابس الداخلية. ورغم إيماني الصادق إلا أنني لا أمارس الطقوس. أتينا من خلفيتين متشابهتين للطبقة العاملة، وكلانا نأكل اللحم، وكلانا ديموقراطيين في السياسية ولدينا شكوك اليانكيز (سكان نيو إنغلاند) النموذجية بإمكانية وجود حياة خارج نيو إنغلاند. كنا منسجمَين جنسياً ونلتزم بعلاقة أحادية بطبيعتنا. لكن ما يجمعنا أكثر هي الكلمات، اللغة، وعمل حياتنا.

التقينا عندما كنا نعمل في مكتبة، ووَقَعتُ في حُبّها خلال ورشة عمل شِعرية في خريف 1969، عندما كنتُ في السنة الدراسية الثالثة وتابي في السنة الدراسية الثانية. وَقَعتُ في حُبّها جزئياً لأنني فهِمتُ ماذا كانت تفعل بعملها. وَقَعتُ لأنني فهِمت ماذا كانت تفعل به. وَقَعتُ أيضاً لأنها كانت ترتدي فستاناً أسود جذّاباً وجوربين حريريين، من النوع الذي يُعلَّق بمشدّات جوارب.

لا أريد أن أتكلم باستخفاف كبير عن جيلي (في الواقع أريد ذلك، فقد سنحت لنا الفرصة لنغيّر العالم لكننا فضّلنا شبكة التسوّق المنزلي بدلاً من ذلك)، لكن كان هناك رأي بين الكتّاب الطلبة عرَفتُه في ذلك الوقت بأن التأليف الجيد يأتي عفوياً، يأتي في تفجّر للمشاعر يجب التقاطه حالاً؛ عندما تبني ذلك السُلَّم المهم جداً إلى السماوات، لا يمكنك مجرد الوقوف حاملاً مطرقتك في يدك. ربما أفضل تعبير عن Ars Poetica [فن الشِعر] في العام 1969 كان أغنية دونوفان ليتش التي تقول، "يوجد جبل أولاً / ثم لا يوجد جبل / ثم يوجد". كان الراغبون في أن يكونوا شعراء يعيشون في عالم نَدِيّ مَشوب بتولكين، يلتقطون قصائد من الأثير. وكان هناك إجماع عام: الفن الجدّي يأتي من... *هناك!* والكتّاب مختزِلون موهوبون يدوّنون إملاءً سماوياً. لا أريد أن أُحرِج أياً من رفاقي القدامى من تلك الفترة، لذا إليك إصداراً خيالياً عما أتكلّم عنه، منشأ من أجزاء من عدة قصائد فعلية:

أُغلق عينـيَّ

في الظلمة أرى

رودان رامبو

في الظلمة

أبتلع لباس

الوحدة

يا غراب أنا هنا

يا غُداف أنا هنا

إذا سألتَ الشاعر عن معنى هذه القصيدة، لنظرَ إليك نظرة ازدراء على الأرجح، وسيحلّ صمت غير مريح قليلاً على الباقين. بالطبع حقيقة أن الشاعر غير قادر على الأرجح على إخبارك أي شيء عن آليات الإبداع لن تُعتبر مهمة. وإذا حشرته، قد يقول لك إنه *لا* توجد آليات، فقط ذلك التفجّر الأساسي للمشاعر: يوجد جبل أولاً، ثم لا يوجد جبل، ثم يوجد. وإذا كانت القصيدة الناتجة عن ذلك غير متقنة، بناءً على افتراض أن كلمات عامة مثل "الوحدة" تعني الشيء نفسه لنا جميعاً - مهلاً يا رجل، وإن يكن، توقف عن ذلك الكلام الفارغ القديم وادخل في العمق وحسب. لم أعتمد معظم هذا الموقف (رغم أنني لم أتجرّأ على قول ذلك بصوتٍ عالٍ، على الأقل ليس بهذا العدد الكبير من الكلمات)، وشَعَرتُ بسعادة غامرة من إيجاد أن الفتاة الجميلة في الفستان الأسود والجاربين الحريريين لم تعتمد معظمه أيضاً. لم تجاهر بذلك فوراً، لكنها لم تكن بحاجة. فعملها تكلَّم عنها.

كانت مجموعة ورشة العمل تلتقي مرة أو مرتين في الأسبوع في غرفة الجلوس في منزل المدرِّس جيم بيشوب، وكنا ربما عشرة طلاب وثلاثة أو أربعة أعضاء من هيئة التعليم ونعمل في جو مدهش من المساواة. كانت القصائد تُطبَع وتُستنسَخ في مكتب القسم الإنكليزي في يوم كل ورشة عمل. ويقرأ الشعراء بينما نتبع بقيتنا على نُسخنا. إليك إحدى قصائد تابي من ذلك الخريف:

نشيد تدريجي لأغسطين

الدب الأكثر نحولاً توقظه في الشتاء

ضحكات الجراد أثناء النوم،

هدير أحلام النحل،

الرائحة المعسولة لرمال الصحراء

التي تحملها الرياح في رحمها

إلى التلال البعيدة، إلى منازل الأرزْ.

سمِع الدب وعداً أكيداً.

بعض الكلمات صالحة للأكل؛ إنها تغذِّي

أكثر من الثلج المكدَّس على صفائح فضية

أو فيضان الجليد في الأوعية الذهبية. رقائق الجليد

من فم حبيب ليست أفضل دائماً،

وحلم الصحراء ليس سراباً دائماً.

الدب المستيقظ يغنّي نشيداً تدريجياً

منسوجاً من الرمال التي تغزو المدن

في دورة بطيئة. إطراؤه يُغوي

الرياح العابرة، المسافرة إلى البحر

حيث تسمع سمكةٌ علقت في شبكةٍ حذرةٍ

أغنية دبٍ في الثلج البارد.

ساد صمتٌ عندما انتهت تابي من القراءة. لا أحد عرَف كيف يتفاعل بالضبط. بدت هناك أسلاك ممدودة بين أبيات القصيدة تشدّها إلى أن تكاد تئنّ. وجَدتُ تركيبة الأسلوب البارع والمجاز الهذياني مشوّقةً ومنوّرةً. قصيدتها جَعَلتني أشعر أيضاً أنني لم أكن لوحدي في اعتقادي أن التأليف الجيد يمكن أن يكون مُثمِلاً ومُسيَّراً بالأفكار في الوقت نفسه. إذا كان باستطاعة الأشخاص الواعين كلياً المجامعة كما لو أنهم فقدوا صوابهم - يمكن أن يفقدوا صوابهم في الواقع بينما يُقبَض عليهم أثناء ذلك المخاض - لماذا لا يجب أن يكون الكتّاب قادرين على أن يُصابوا بالجنون ويبقوا عاقلين؟

كانت هناك أيضاً أخلاقيات عمل في القصيدة أعجبتني، شيءٌ يقترح أن لتأليف القصائد (أو القصص أو المقالات) قاسماً مشتركاً مع مسح الأرضية مثلما له قاسماً مشتركاً مع لحظات الإفشاء الخرافية. هناك مشهد في مسرحية A Raisin in the Sun [زبيبة في الشمس] يصرخ فيه أحد الأشخاص، "أريد أن أطير! أريد أن ألمس الشمس!"، فتردّ عليه زوجته، "كُل فطورك أولاً".

في النقاش الذي تلى قراءة تاب، أصبح واضحاً لي أنها تفهم قصيدتها، أنها تعرف تماماً ماذا قصدَتْ أن تقول، وقالت معظمه. كانت تعرف أن أغسطين (354-430 ميلادية) رجل متديّن وشخصية تاريخية رئيسية، والدته متديّنة ووالده وثني. قبل تحوّله، سعى أغسطين وراء المال والنساء. واستمر يكافح رغباته الجنسية بعد تحوّله، وهو معروف للقول الخليع: "يا إلهي، اجعلني عفيفاً... لكن ليس بعد". ركَّز في كتاباته على كفاح الرجل للتخلّي عن نزواته ورغباته الذاتية من أجل السير في الطريق الصالح. وشبَّه نفسه أحياناً بالدب. كانت تابي معتادة على إمالة ذقنها نزولاً عندما تبتسم - وهذا يجعلها تبدو حكيمة ولطيفة جداً في آن. أتذكَّر أنها فعلت ذلك وقتها، وقالت، "بالإضافة إلى ذلك، أنا أحبّ الدببة".

النشيد تدريجيٌ ربما لأن استيقاظ الدب تدريجيٌ. الدب قويّ وشهواني، رغم نحالته لأنه خارج وقته. بطريقة ما، قالت تابي عندما طُلب منها التفسير، أنه يمكن اعتبار الدب رمزاً للعادة المُقلِقة والمدهشة لدى البشر بحلم الأحلام الصحيحة في الوقت الخطأ. هكذا أحلام صعبة لأنها غير ملائمة، لكنها مدهشة أيضاً في آمالها. تقترح القصيدة أيضاً أن الأحلام قوية - الدب قوي كفاية لإغواء الرياح لكي تنقل أغنيته إلى سمكة عالقة في شبكة.

لن أحاول المجادلة أن "نشيد تدريجي" قصيدةٌ رائعةٌ (رغم أنني أعتقد أنها قصيدة جيدة جداً). النقطة الأساسية هي أنها كانت قصيدة منطقية في زمن هستيري، قصيدة انبثقت من أخلاقيات تأليف رنَّت في كل كياني وقلبي.

كانت تابي على إحدى كراسي جيم بيشوب الهزّازة تلك الليلة، وكنت أجلس على الأرض بجانبها. وَضَعتُ يدي على ربلتها بينما كانت تتكلَّم، مكوّباً استدارة لحمها الدافئ من خلال جوربها. ابتسمت لي. ابتسمتُ لها. أحياناً تلك الأشياء ليست صدفة. أنا متيقّن من ذلك تقريباً.

- 24 -

رُزقنا بولدَين خلال أول ثلاث سنوات من زواجنا. لم نخطط لإنجابهما كما لم نخطط لعدم إنجابهما؛ وُلدا عندما وُلدا، وكنا مسرورين بهما. كانت نَعومي عُرضة لالتهاب الأذن، وصحة جو جيدة كفاية لكن بدا أنه لا ينام أبداً. عندما دخَلت تابي في مرحلة المخاض به، كنتُ مع صديق في سينما في برووير يُشاهَد فيها الفيلم من داخل السيارة - كان يوماً مخصصاً لعرض ثلاثة أفلام رعب. كنا في الفيلم الثالث The Corpse Grinders [مطاحن الجثث] وصندوق شراب الشعير الثاني عندما قاطعنا الشاب في المكتب بإعلانٍ. كانت لا تزال هناك مكبّرات صوت على سارية في تلك الأيام؛ وعندما تركن سيارتك ترفع أحدها وتعلّقه فوق نافذتك. لذا لعلع إعلان المدير في مرأب السيارات كله: *"ستيف كينغ، عد إلى المنزل رجاءً! زوجتك في مخاض الولادة! ستيف كينغ، عد إلى المنزل رجاءً! زوجتك ستُنجب طفلاً!"*.

بينما قدتُ سيارتنا البليموث القديمة نحو المخرَج، زعقَ حوالي مئتَي بوق سيارة في تحية تهكُّمية. وبدأ العديد من الأشخاص يومضون الأضواء الأمامية لسياراتهم، مُغرقينني في توهّج مدهش. راح صديقي جيمي سميث يضحك بقوة لدرجة أنه انزلق عن مقعده الأمامي في السيارة. بقي قابعاً هناك معظم رحلة عودتنا إلى بانغور، وهو يقهقه بين كل عبوة شراب شعير وأخرى. عندما وصلتُ إلى المنزل، كانت تابي هادئة ومجهّزة حقيبتها. أنجبت جو بعد أقل من ثلاث ساعات. دخل هذا العالم بسهولة. لكن طوال السنوات الخمسة التالية تقريباً، لم يكن أي شيء آخر سهلاً مع جو. لكنه كان هدية جميلة. كلاهما في الواقع. حتى عندما كانت نَعومي تمزّق ورق الجدران فوق مَهدها (ربما اعتقَدت أنها تساعد في أعمال المنزل) وجو يبرّز على المقعد المصنوع من أماليد مجدولة للكرسي الهزّاز التي كنا نبقيه على شرفة شقتنا في شارع سانفورد، كانا هدية جميلة.

- 25 -

عرَفت أمي أنني أردتُ أن أكون كاتباً (كيف يمكنها ألا تعرف ذلك مع كل قسائم الرفض تلك المعلَّقة على مسمار على جدار غرفة نومي؟)، لكنها شجَّعتني على الحصول على شهادة أستاذ "لكي يكون لديك شيءٌ تستعين به عند الحاجة".

"قد تريد أن تتزوج يا ستيفن، وعليّةٌ على نهر السَنّ ستكون عاطفيةً فقط إذا كنت أعزب"، قالت لي ذات يوم. "هذا ليس مكاناً لتؤسِّس فيه أسرةً".

فعلتُ مثلما اقترَحت عليَّ، ودخلتُ كلية التعليم في UMO [أومو] وخرجتُ منها بعد أربع سنوات حاملاً شهادة أستاذ... كنتُ أشبه بكلب من فصيلة الغولدن ريتريفر (المسترد الذهبي) يخرج من بركة حاملاً بطةً ميتةً بين فكّيه. كانت ميتة بالتأكيد. لم أتمكن من إيجاد وظيفة في التعليم لذا عملتُ في مصبغة نيو فرانكلين بأجر ليس أعلى بكثير من ذلك الذي كنت أتقاضاه في مصنع وورامبو قبل أربع سنوات. كنت أُبقي عائلتي في سلسلة عليّات لا تطلّ على السَنّ بل على بعض شوارع بانغور الأقل فتحاً للشهية، تلك الشوارع التي يبدو أن سيارات الشرطة تأتي إليها دائماً عند الثانية فجر السبت.

لم أر أبداً غسيلاً شخصياً في المصبغة إلا إذا كان وفق "أمر حريق" تدفع كلفته شركة تأمينٍ (تتألف معظم أوامر الحريق من ملابس *تبدو* جيدة لكنها تعبق برائحة لحوم معلَّبة مشوية). أغلب الأشياء التي كنتُ أحمِّلها ملاءات فنادق رخيصة في بلدات ماين الساحلية وشراشف طاولات من مطاعم ماين الساحلية. كانت شراشف الطاولات قذرةً جداً. فعندما يخرج السيّاح لتناول العشاء في ماين، يريدون عادة أكل محار وكركند. كركند في الأغلب. وحين تصل إليَّ أغطية الطاولات التي قُدّمت عليها تلك الأطعمة الشهية، تكون رائحتها كريهة جداً ومليئة باليرقات. تحاول تلك اليرقات أن تزحف على ذراعيك بينما تحمِّلها في الغسّالة؛ كما لو أن تلك الحقيرات الصغيرة تعرف أنك تنوي طبخها. اعتقَدتُ أنني سأعتاد عليها مع الوقت لكنني لم أعتد عليها أبداً. كانت اليرقات كريهة، لكن رائحة بقايا المحار والكركند أسوأ. وكنتُ أتساءل *لماذا الناس قذرون إلى هذا الحد؟* بينما أحمِّل الشراشف المحمومة من تيستا أو من بار هاربور في آلاتي. *لماذا الناس قذرون إلى هذا الحد اللعين؟*

كانت ملاءات المستشفى وشراشفها أسوأ حتى. هي أيضاً مليئة باليرقات في الصيف، لكنها تقتات على الدم وليس على لحم الكركند وهلام المحار. الملابس والملاءات وأكياس الوسادات التي تُعتبر ملوَّثة تُوضع داخل ما نسمّيه "أكياس الوباء" التي تتحلَّل في الماء الساخن، لكن الدم لم يكن يُعتبر، في تلك الأوقات، خطيراً بشكل خاص. كانت هناك في أغلب الأحيان كميات إضافية صغيرة منه في غسيل المستشفى؛ كانت تلك الحمولات أشبه بعلب بغيضة من رقائق البسكويت الهشّ وبداخلها جوائز غريبة. وجَدتُ مرحاض سرير فولاذياً في حمولةٍ ومشرطاً جراحياً في أخرى (لم يكن مرحاض السرير مفيداً، لكن المشرط مفيدٌ جداً في المطبخ). وقد عثر إرنست "روكي" روكْوَل، الشاب الذي كنتُ أعمل معه، على عشرين دولاراً في حمولةٍ من مركز ماين الشرقية

الطبي وسجَّل خروجه من الوظيفة عند الظهر ليبدأ تناول الشراب (كان روكي يسمّي وقت انتهاء العمل "موعد سليتز".)

سمِعتُ في إحدى المناسبات نقراً غريباً من داخل أحد الجيوب الثلاثة للآلة التي كانت مسؤوليتي. ضغطتُ زر الإيقاف في حالات الطوارئ معتقداً أن الآلة اللعينة تفكّك تروسها أو شيء من هذا القبيل. فتَحتُ الأبواب وأخرجتُ رزمة ضخمة من السترات الجراحية النازفة والقبعات الخضراء، مبللاً نفسي في سياق ذلك. رأيتُ تحتها، مبعثرةً على الكُمّ الداخلي للجيب الوسطي الذي يشبه مصفاة الطهو، ما بدا لي أنها مجموعة كاملة من الأسنان البشرية. خطر على بالي أنها ستشكّل قلادة مثيرة للاهتمام، ثم غَرَفتُها ورميتُها في سلة النفايات. لقد تحمَّلت زوجتي الكثير مني على مر السنوات، لكن حسّ الفكاهة لديها لا يصل إلى هذا الحد أبداً.

- 26 -

من الناحية المادية، كان وجود ولدين يشكّل على الأرجح عبءاً كبيراً لخرّيجَي كلية أحدهما يعمل في مصبغة والآخر في دانكن دوناتس. والتقدّم الوحيد الذي حقّقناه كان بفضل مجلات مثل دُود، كافالييه، آدم، وسوانك - ما اعتاد عمّي أورين على تسميته "كتب الصدور". بحلول العام 1972، كانت تُظهِر أكثر بكثير من مجرد صدور عارية وبدأت قصص الخيال في طريقها للخروج، لكنني كنتُ محظوظاً كفاية لأركب الموجة الأخيرة. كنت أؤلّف بعد العمل؛ وعندما كنا نسكن في شارع غروف، القريب من نيو فرانكلين، كنتُ أكتب قليلاً أحياناً خلال ساعة غدائي أيضاً. أظن أن هذا يبدو أمراً لا يُصدَّق تقريباً على طريقة آبي لينكولن، لكنه ليس بالشأن المهم جداً - كنتُ أستمتع بذلك. ساعدتني تلك القصص، وبعضها كان متجهّماً، في الهرب لفترات قصيرة من المدير، السيد برُوكس، وهاري المُشرف.

كان لهاري خطّافان بدلاً من يدين بسبب سقوطه في معصرة الملاءات خلال الحرب العالمية الثانية (كان ينفضْ الغبار عن القضبان فوق الآلة وسقط). كوميديٌ في الصميم، فيدخل الحمّام أحياناً ويفتح حنفية الماء البارد فوق خطّافٍ وحنفية الماء الساخن فوق الخطّاف الآخر. ثم يتسلَّل خلفك بينما تحمِّل الغسيل ويضع الخطّافين الفولاذيين على الجهة الخلفية لعنقك. قضيتُ وروكي فترة زمنية طويلة نوعاً ما نحاول تخمين كيف يُنجز هاري بعض نشاطات تنظيف الحمّام. "حسناً"، قال روكي ذات يوم بينما كنا نشرب غداءنا في سيارته، "على الأقل لا يحتاج إلى أن يغسل يديه".

مرَّت عليَّ أوقات - خاصة في الصيف، بينما أبتلع حبة الملح المخصصة لفترة بعد الظهر - خطَر ببالي فيها أنني أكرِّر حياة أمي ببساطة. أشعر عادة أن هذه الفكرة مضحكة. لكنها تبدو مريعةً إذا حصَل وكنتُ مُتعَباً، أو كانت هناك فواتير زائدة ولا أملك المال لتسديدها. أقول لنفسي *هذه ليست الطريقة التي يُفترَض أن تسير بها حياتنا*. ثم أقول لنفسي أيضاً *نصف العالم يفكّر نفس هذه الفكرة*.

القصص التي بعثُها إلى مجلات الرجال بين أغسطس 1970، عندما حصلتُ على شيك المئتَي دولار لقاء [نوبة المقبرة]، وشتاء 1973-1974 كانت كافية فقط لإنشاء هامش متحرّك تقريبي بيننا وبين مكتب الرعاية (أمي، الجمهورية طوال حياتها، أورثتني رعبها العميق من "الاتكال على المقاطعة"؛ وكانت تابي تملك بعض ذلك الرعب نفسه).

أوضح ذكرى لديَّ من تلك الأيام هي عودتنا إلى شقة شارع غروف بعد ظهر أحد الأيام بعد تمضية عطلة نهاية الأسبوع في منزل أمي في دورهام - هذا كان قريباً من فترة بدء ظهور عوارض السرطان الذي قتلها. لديَّ صورة من ذلك اليوم - أمي، التي بدت مُتعَبة ومستمتعة في آن، تجلس على كرسي في فنائها وتحمل جو في حُضنها بينما تقف نَعومي بصلابة بجانبها. لكن نَعومي لم تكن بتلك الصلابة بعد ظهر الأحد؛ فقد عادت مصابة بالتهاب في الأذن وحمى قوية.

المشي بتثاقل من السيارة إلى مبنانا السكني كان أسوأ لحظة بعد ظهر ذلك اليوم من الصيف. كنتُ أحمل نَعومي وكيساً قماشياً مليئاً بمعدّات صمود الطفل (رضّاعات، كريمات، حفاضات، بذلات نوم، فانيلات، جوارب) بينما حَمَلت تابي جو، التي كان قد تقيأ عليها، وتجرّ خلفها كيس حفاضات قذرة. كلانا عرَف أن نَعومي بحاجة إلى "السائل الزهري"، وهو الإسم الذي نُطلقه على دواء الأموكسيسيلين. كانت السائل الزهري مُكلِفاً، وكنا مُفلسين. على الحضيض.

تمكّنتُ من فتح باب مدخل البناء دون إسقاط إبنتي (كانت محمومة لدرجة أنها توهَّجت على صدري مثل الفحم) عندما رأيتُ مغلفاً ناتئاً من صندوق بريدنا - تسليم نادر أيام السبت. المتزوّجون اليافعون لا يستلمون الكثير من البريد؛ لكن يبدو أن الجميع ما عدا شركتَي الغاز والكهرباء ينسون أنهم أحياء. انتزَعتُه وكلي أمل ألا يكون فاتورة أخرى. لم يكن. أرسل لي أصدقائي في دوجنت للنشر، ناشرو كافالييه وعدة منشورات ممتازة أخرى للبالغين، شيكاً عن Sometimes They Come back [يعودون أحياناً] وهي قصة طويلة لم أصدِّق أنني سأبيعها في أي مكان. كان الشيك بخمسمئة دولار، وهذا أكبر مبلغ تلقيتُه وقتها. لم نصبح قادرَين فجأة على تحمّل أتعاب طبيب وزجاجة سائل زهري فحسب، بل وجبة طعام لطيفة لليلة الأحد أيضاً. وأظن أنه بعدما نام الأولاد، ساد الود بيني وبين تابي.

أعتقد أننا حظينا بالكثير من السعادة في تلك الأيام، لكننا كنا خائفين كثيراً أيضاً. لم نكن سوى ولدَين أنفسنا (على رأي المثل)، وقد ساعدنا الود على إبقاء الديون الشريرة بعيدة عنا. كنا نعتني بأنفسنا وبالأولاد وببعضنا البعض بقدر ما نستطيع. كانت تابي ترتدي زيّها الزهري إلى دانكن دوناتس وتتصل بالشرطة عندما يصبح الثملون الذين يأتون لتناول القهوة صاخبين. وكنتُ أغسل ملاءات الفنادق الرخيصة وأواصل كتابة أفلام رعب قصيرة.

- 27 -

حين بدأتُ تأليف Carrie [كاري]، كنتُ قد حصلتُ على وظيفة أستاذ لغة إنكليزية في بلدة هامبدن القريبة براتب ستة آلاف وأربعمئة دولار في السنة، وهذا بدا مبلغاً لا يُصدَّق بعد تقاضيَّ

دولاراً وستين سنتاً بالساعة في المصبغة. لو احتسبتُ الأمور جيداً، مع الانتباه إلى أخذ بعين الاعتبار كل الوقت الذي سأمضيه في المؤتمرات بعد المدرسة وتصحيح الامتحانات في المنزل، لرأيتُ على الأرجح أنه مبلغ يُصدَّق جداً، وأن حالتنا أسوأ من أي وقت مضى. في أواخر شتاء 1973، كنا نعيش في مقطورة مزدوجة في هيرمون، وهي بلدة صغيرة غرب بانغور (بعد ذلك بوقت طويل، عندما طُلب مني إجراء مقابلة مع مجلة بلايبوي، أسميتُ هيرمون "مؤخرة العالم". غضب مني سكان هيرمون كثيراً، وها أنا أعتذر. هيرمون حقاً ليست أكثر من إبط العالم). كنت أقود سيارة بويك تعاني من مشاكل في جهاز نقل الحركة لا يمكننا تحمّل كلفة إصلاحها، وكانت تابي لا تزال تعمل في دانكن دوناتس، ولم يكن لدينا هاتف. لم نكن قادرين ببساطة على تحمّل الرسوم الشهرية. جرَّبت تابي حظّها مع قصص الاعتراف خلال تلك الفترة ("جميلة جداً لأكون بتولاً" - شيء من هذا القبيل)، وحصلت فوراً على ردود شخصية من النوع هذا-لا-يناسبنا-كثيراً-لكن-كرّري-المحاولة. كانت قادرة على تحقيق النجاح لو أُعطيَت ساعة أو ساعتين إضافيتين كل يوم، لكنها كانت عالقة في الروتين اليومي الممتد على كامل الأربع والعشرين ساعة. بالإضافة إلى ذلك، المتعة التي ربما كانت قد أثارتها فيها صيغة مجلة الاعتراف (تسمّى التاءات الثلاثة - تمرُّد، تدمير، وتخليص [أو خلاص]) في البداية تلاشت على عجل.

لم أكن أحقّق نجاحاً كبيراً في كتاباتي أيضاً. وقد بدأت قصص الرعب والخيال العلمي والجريمة في مجلات الرجال تُستبدَل بشكل متزايد بحكايات رسومية جنسية. هذا كان جزءاً من المشكلة وليس كلها. فالجزء الأكبر كان أنني وجدتُ، ولأول مرة في حياتي، أن التأليف صعبٌ. كانت المشكلة في التعليم. أحبّ زملائي المدرّسين وطلابي - حتى الساذجين منهم يمكن أن يكونوا مثيرين للاهتمام - لكنني كنتُ أشعر في معظم فترات بعد ظهر الجمعة كما لو أنني أمضيتُ الأسبوع مُوصِلاً كبلات عبور بدماغي. لم أقترب يوماً من الشعور باليأس بشأن مستقبلي ككاتب بقدر ما اقتربتُ يومها. كنتُ قادراً على رؤية نفسي بعد ثلاثين سنة مرتدياً نفس المعاطف الصوفية الخشنة الرثّة المرقَّعة على المَرفقين، وكرشي الكبير ناتئ فوق السروال الكاكيّ اللون نتيجة الإكثار من تناول شراب الشعير، ولديَّ سعال بسبب تدخين كل علب سجائر بولمول تلك، وأرتدي نظّارات أسمك، ورأسي مليء بالقشرة، وفي جارور مكتبي ست أو سبع مخطوطات غير مُنجَزة أُخرِجها وأعدّلها من وقت لآخر، عندما أكون ثملاً عادة. وإذا سُئلت ماذا أفعل في وقت فراغي، أُجيب أنني أؤلِّف كتاباً - وهل هناك شيء آخر يفعله *أي* أستاذ مُبدع يحترم نفسه في وقت فراغه؟ وبالطبع سأكذب على نفسي مُعتبراً أنه لا يزال هناك وقت، وأنني لم أتأخر، وأن هناك روائيين لم يبدأوا إلا بعد الخمسين من عمرهم، تباً، حتى بعد الستين. وهم كُثُر على الأرجح.

شكلت زوجتي فرقاً حاسماً خلال تلك السنتين اللتين أمضيتُهما في التعليم في هامبدن (وفي تنظيف الملاءات في مصبغة نيو فرانكلين خلال الإجازة الصيفية). فلو قالت إن الوقت الذي أمضيه في كتابة القصص على الشرفة الأمامية لمنزلنا المستأجَر في شارع پوند أو في غرفة الغسيل في مقطورتنا المستأجَرة على طريق كلات في هيرمون هو وقت مُهدر، لكنتُ فقدتُ الكثير من الحماس الداخلي. لكن تابي لم تُبدي أي ارتياب أبداً. كان دعمها ثابتاً، أحد الأشياء الجيدة القليلة التي يمكنني

أخذها من المسلّمات. وكلما أرى رواية أولى مُهداة إلى زوجةٍ (أو زوجٍ)، أبتسم وأقول لنفسي، *هناك شخص يعرف*. التأليف وظيفة منعزلة. ووجود شخص يثق بقدراتك يشكِّل فرقاً كبيراً. لا داعي لأن يُلقي أي خُطب. مجرد الثقة بك تكفي عادة.

- 28 -

أثناء دراسته في الكلية، عمِل أخي دايف خلال فصول الصيف كبوّاب في ثانوية برانزويك، مدرسته الأم القديمة. وقد عملتُ هناك أيضاً خلال جزء من أحد فصول الصيف. لا يمكنني تذكُّر أي سنة، فقط أن ذلك كان قبل أن أتعرَّف على تابي لكن بعد أن بدأت التدخين. لذا أفترض أنه حصل في التاسعة عشرة أو العشرين. عملتُ مع شاب يدعى هاري، يرتدي بزّة خضراء، ويحمل حمّالة مفاتيح كبيرة، ويعرج في مشيته (لكن لديه يدان حقاً بدلاً من خطّافين). أخبَرني هاري خلال إحدى ساعات الغداء حقيقة شعور مواجهة هجوم *بانزاي* ياباني على جزيرة تاراوا، وكل الضباط اليابانيين يلوِّحون بسيوف مصنوعة من علب قهوة ماكسْوَل هاوس، وكل الجنود الصارِخين خلفهم ثملين جداً ويعبقون برائحة خشخاش محروق. يا له من فكِه صديقي هاري.

ذات يوم، كان يُفترَض بنا فرْك بُقع الصدأ عن الجدران في حمّام الفتيات. نظرتُ حولي في غرفة تبديل الملابس باهتمام كبير كما لو أنني وجدتُ نفسي لسبب من الأسباب في حريم النساء. كانت مشابهة لغرفة تبديل ملابس الفتيان، لكن مختلفة بالكامل. لم تكن هناك مباوِل، بالطبع، وكان هناك صندوقان معدنيان زائدان على الجدران - غير معلّمَين، وبالحجم الخطأ للمناشف الورقية. سألتُ عما يحتويان. "سدادات لمنفرج الساقين"، قال هاري. "لبعض أيام الشهر".

لاحَظتُ أيضاً أن لكل دُش، خلافاً لما هو موجود في غرفة تبديل ملابس الفتيان، ستارة بلاستيكية زهرية ذات حلقات نصف دائرية من الكروم. يمكنك أن تحافظ على خصوصيتك في الواقع أثناء الاستحمام. ذكرَتُ هذا لهاري، فهزَّ كتفيه. "أظن أن الفتيات اليافعات أكثر خجلاً منا تجاه مسألة التعرّي أمام الآخرين".

تذكّرت هذا ذات يوم بينما كنت أعمل في المصبغة، وبدأتُ أرى المشهد الافتتاحي لقصةٍ: فتيات يستحممنَ في غرفة تبديل ملابس لا توجد فيها ستائر بلاستيكية زهرية، أو حلقات نصف دائرية، أو خصوصية. وتبدأ الدورة الشهرية لإحداهن. ما عدا أنها لا تعرف ماذا يجري لها، وتبدأ الفتيات الأخريات - اللواتي يشعرن بالقرف، والذعر، والاستمتاع - برمي فوط صحية عليها. أو بسدادات قطنية، والتي سمّاها هاري سدادات لمنفرج الساقين. تبدأ الفتاة بالصراخ. كل ذلك الدم! تعتقد أنها تُحتضَر، وأن الأخريات يسخرن منها حتى بينما تنزف حتى الموت... تردّ عليهن... تحاربهن... لكن كيف؟

قرأتُ مقالاً في مجلة لايف قبل بضع سنوات يقترح أن بعض نشاطات الشبح الصاخب المبلَّغ عنها على الأقل قد تكون في الواقع ظواهر تحريك عقلي - التحريك العقلي هو القدرة على

تحريك الأشياء بمجرد التفكير بها. كما ذكر المقال وجود دليل يقترح أن الشباب يملكون هكذا طاقات، خاصة الفتيات في سنّ المراهقة المُبكرة، بالقرب من وقت أول -

طاخ! اجتمعت فكرتان غير مرتبطتين، الوحشية المراهِقة والتحريك العقلي، وخطرت فكرة على بالي. لكنني لم أترك مكاني عند الغسّالة #2 ولم أبدأ بالركض في أرجاء المصبغة ملوّحاً بذراعيَّ وصارخاً "وجدتُها!". فقد خطرت على بالي عدة أفكار أخرى جيدة مثلها وبعضها حتى أفضل. ومع ذلك وجدتُ أنه قد يكون لديَّ أساسٌ لقصة جيدة لمجلة كافالييه، كما لاحت مجلة بلايبوي في مؤخرة ذهني كاحتمال أيضاً، كونها تدفع ما يصل إلى ألفَي دولار لقصة الخيال القصيرة. ألفا دولار ستشتري جهاز نقل حركة جديد للبويك وسيبقى معي الكثير للبقالة. بقيت القصة تُطبخ على نار هادئة لبعض الوقت في ذلك المكان الذي ليس العقل الواعي بحد ذاته ولكن ليس اللاوعي أيضاً. كنتُ قد بدأتُ مهنة التعليم قبل أن أجلس ذات ليلة لأحاول. كتبتُ ثلاث صفحات أحادية التباعد، ثم جعَّدتُها باشمئزاز ورميتُها.

كانت لديَّ أربع مشاكل مع ما كتبتُه. الأولى والأقل أهمية هي حقيقة أن القصة لم تحرّكني عاطفياً. الثانية والمهمة قليلاً هي حقيقة أنني لم أُعجَب كثيراً بالشخصية الرئيسية. فقد بدت كاري وايت غبية وهامدة، بدت ضحيةً جاهزةً. كانت الأخريات يرمين سدادات قطنية وفوطاً صحيةً عليها وهنّ ينشدنَ، "أدخليها! أدخليها!" ولم أهتمّ بكل بساطة. الثالثة والمهمة أيضاً هي عدم ارتياحي للمحيط أو للشخصيات الداعمة المقتصرة على فتيات. لقد حططتُ على كوكب للإناث، وغارة واحدة على غرفة تبديل ملابس الفتيات في ثانوية برانزويك قبل سنوات لم تساعدني كثيراً للتجوّل هناك. لطالما اعتبرتُ أن التأليف أفضل عندما يكون حميمياً، مثل التصاق جسدين ببعضهما. لكنني شَعَرتُ مع كاري كما لو أنني أرتدي بذلة غطس مطاطية لا يمكنني خلعها. الرابعة والأهم هي إدراك أن القصة لن تنجح إلا إذا كانت طويلة جداً، على الأرجح أطول حتى من [يعودون أحياناً]، التي كانت عند الحد الأقصى المُطلق لما تقبله مجلات الرجال من حيث عدد الكلمات، لأن عليها توفير مساحة كبيرة لصور المشجّعات اللواتي نسينَ بطريقة أو بأخرى ارتداء سراويلهن الداخلية - كنَّ السبب الحقيقي لشراء الشباب لتلك المجلات. لا يمكنني تخيُّل إضاعة أسبوعين، وربما حتى شهر، لإنشاء رواية قصيرة لا تعجبني ولن أكون قادراً على بيعها. لذا رميتُها.

في الليلة التالية، عندما عدتُ إلى المنزل من المدرسة، وجدتُ تابي تحمل الصفحات. فقد لمحتها أثناء تفريغها سلة مهملاتي، ونفضت رماد السجائر عن كُرات الورق المتجعِّدة، ومسّدتها، وجلس تقرأتها. قالت إنها تريدني أن أكمل تأليفها. فقد أرادت معرفة بقية القصة. أخبَرتُها أنني لا أعرف أي شيء على الإطلاق عن فتيات الثانوية. قالت إنها ستساعدني في ذلك الجزء. كانت قد أمالت ذقنها نزولاً وراحت تبتسم تلك الابتسامة اللطيفة الخطيرة الخاصة بها. "لديك شيء هنا"، قالت. "أعتقد هذا حقاً".

لم أعجب أبداً بـ كاري وايت ولم أثق أبداً بدوافع سُو سْنَلّ في إرسال حبيبها معها إلى الحفلة الراقصة، لكن كان *لديَّ* شيء هناك. مسيرة مهنية مثلاً. وقد عرَفت تابي ذلك بطريقة أو بأخرى، وحين كوَّمتُ خمسين صفحة أحادية التباعد، عرَفتُه أنا أيضاً. بادئ ذي بدء، لم أعتقد أن أياً من الشخصيات التي ذهَبت إلى حفلة كاري وايت الراقصة ستنسى ذلك أبداً. أو بالأحرى، القلّة الباقية التي نجت منها.

كنتُ قد كتبتُ ثلاث روايات أخرى قبل [كاري] هي Rage [غضب] وThe Long Walk [المسيرة الطويلة] وThe Running Man [الهارب] وقد نُشرت لاحقاً. [غضب] أكثرها إقلاقاً، و[المسيرة الطويلة] قد تكون أفضلها. لكن كلها لم تعلِّمني الأشياء التي تعلَّمتُها من كاري وايت. أهم شيء تعلَّمتُه هو أن الفهم الأصلي للكاتب لإحدى الشخصيات أو لكلها قد يكون خاطئاً مثل فهم القارئ. وثاني أهم شيء تعلَّمتُه هو إدراك أن إيقاف عملٍ لمجرد أنه صعب، إما عاطفياً أو تخيُّلياً، فكرةٌ سيئةٌ. عليك أحياناً مواصلة العمل عندما لا تشعر برغبة بذلك، ويكون عملك جيداً أحياناً رغم شعورك أن كل ما تفعله هو مجرد جَرْف براز من وضعية جلوس.

ساعَدتني تابي، بدءاً من معلومة أن آلات توزيع الفوط الصحية في المدارس الثانوية لا تعمل عادة بعد إدخال عملة معدنية فيها - فهيئة التعليم والإدارة لا تحبّذان فكرة تجوّل الفتيات مع بُقع دم على تنانيرهن لمجرد أنهم أتينَ إلى المدرسة خاليات من أي عملة معدنية، قالت زوجتي. وساعدتُ نفسي أيضاً، بالتنقيب في ذكرياتي في الثانوية (عملي كأستاذ لغة إنكليزية لم يساعدني؛ كنتُ في السادسة والعشرين وقتها، وعلى الجهة الخطأ من المكتب)، متذكِّراً ما أعرفه عن أكثر فتاتين إحساساً بالوحدة وتعرّضاً للإهانات في صفّي - كيف بدتا، كيف تصرَّفتا، كيف كانتا تُعاملان. نادراً جداً في مهنتي ما استكشَفتُ منطقة كريهة أكثر.

سأسمّي إحدى تلك الفتاتين سوندرا. كانت تعيش مع أمها في مقطورة غير بعيدة عني، مع كلبهما شيدر تشيز (ومعناه جبن الشيدر). كان هناك خرير في صوت سوندرا كما لو أنها تتكلَّم دائماً بفم مليء بالبلغم. لم تكن سمينة، لكن لحمها رخو وشاحب، مثل الجانب السفلي لبعض حبّات الفطر. وشعرها يلتصق بخدّيها الكثيرَي البثور في لفائف مشدودة مثل آني اليتيمة الصغيرة. لم يكن لديها أصدقاء (ما عدا شيدر تشيز، أظن). ذات يوم، وظَّفتني أمها لنقل بعض الأثاث. رأيتُ تمثالاً يهيمن على غرفة جلوس المقطورة وبالحجم الطبيعي تقريباً لشخصٍ مسمَّرة ذراعيه على خشبة، رافعاً عينيه، والدم يسيل من تحت تاج الأشواك على رأسه. كان عارياً ما عدا من خرقة ملفوفة حول وركه وخصره، وفوق ذلك بطنٌ مجوَّفٌ وأضلاعٌ ناتئةٌ لسجين معسكر اعتقال. خطَر ببالي أن سوندرا ترعرعت تحت تلك النظرة المحدِّقة لشخص يُحتضَر، وأن ذلك لعِب بلا شك دوراً في صقل شخصيتها بالشكل الذي عرفتها به: خجولة ومنفية في المنزل، وتتنقّل في قاعات ثانوية ليسبون مثل فأرة خائفة.

"هذا مخلّصي ومنقِذي"، قالت والدة سوندرا وهي تلاحق نظراتي. "هل جرى خلاصك يا ستيف؟".

أسرعتُ لأخبرها أنني مخلّصٌ بأقصى ما يمكن، رغم أنني لم أعتقد أن المرء يمكن أن يكون جيداً كفاية ليحصل على *ذلك* النوع من الخلاص.

وسأسمّي الفتاة الأخرى دودي فرانكلين، لكن الفتيات الأخريات يناديها دودو أو دُودُو. كان والداها يهتمان بشيء واحد فقط، وهو الاشتراك في المسابقات. كانا بارعَين فيها، أيضاً؛ فقد فازا بكافة أصناف الأمور الغريبة، بما في ذلك مخزون سنة من علب الطون الفاخر ماركة الماسات الثلاثة وسيارة جاك بِيني ماكسْوَل. كانت الماكسْوَل مركونة إلى يسار منزلهم في ذلك الجزء من دورهام المعروف بـ "المنعطف الجنوبي الغربي"، تغرق في الأفق تدريجياً. وكل سنة أو سنتين، تنشر إحدى الصحف المحلية - *برس-هيرالد* في بورتلاند، *صن* في لويستون، *أسبوعية* ليسبون - مقالاً عن كل الأشياء الغريبة التي فاز بها والدا دودي في القرعات والمسابقات وسحوبات الجوائز العملاقة. وتظهر عادة صورة للماكسْوَل، أو جاك بِيني مع كمانها، أو لكليهما.

رغم كل الغنائم التي فازت بها عائلة فرانكلين، إلا أنها لم تفز بمخزون من الملابس للمراهقين. بقيت دودي وأخوها بيل يرتديان نفس الملابس كل يوم طوال السنة والنصف الأولى من الثانوية: بنطلون أسود وقميص رياضي ذو مربعات قصير الأكمام له، وتنورة سوداء طويلة مع جوربين رماديين عاليين حتى الرُكبتين وبلوزة بيضاء بلا أكمام لها. قد لا يصدِّق بعض قرّائي أنني أتكلَّم حرفياً عندما أقول *كل يوم*، لكن الذين نشأوا في بلدات ريفية خلال الخمسينات والستينات سيصدقّونني. في دورهام خلال طفولتي، كانت الحياة تسير بلا أي ماكياج. وقد درستُ في مدرسة مع أولاد يرتدون نفس القميص لأشهر، أولاد تتقيَّح بشرتهم بتقرّحات وطفوح جلدية، أولاد بوجوه مُوحِشة نتيجة حروق لم تتم مداواتها، أولاد يُرسَلون إلى المدرسة مع أحجار في علب طعامهم ولا شيء سوى هواء في أباريقهم العازلة للحرارة. لم يكن موطن مسرّة وسكينة، بل موطن تخلّف من دون حسّ الفكاهة في أغلب الأحيان.

سارت أمور دودي وبيل فرانكلين بخير في ابتدائية دورهام، لكن الثانوية عَنَت بلدةً أكبر بكثير، ولأولادٍ مثل دودي وبيل، ليسبون فولز عَنَت سخريةً وخراباً. راقَبنا باستمتاع ورعب قميص بيل الرياضي يبهُت وتبدأ خيوطه بالانحلال من الكُمَّين القصيرين وصعوداً. استبدَل زراً مفقوداً بمشبك ورق. وظهرَ شريطٌ، ملوَّنٌ بعناية بالأسود بواسطة قلم شمع للتلوين ليطابق بنطلونه، فوق مِزق خلف إحدى الرُكبتين. بدأت بلوزة دودي البيضاء التي بلا أكمام تصْفَرّ من كثرة الارتداء، والعمر، وبُقع العرق المتراكمة. وبعد أن أصبحت أرقّ، بدأت أطراف حمّالة صدرها تظهر بوضوح أكثر وأكثر. كانت الفتيات الأخريات يسخرن منها، في غيابها أولاً ثم بحضورها. أصبحت المضايقة سخرية. لم يكن الفتيان يشاركون فيها؛ كان لدينا بيل لننشغل به (نعم، ساعَدتُ - ليس كثيراً، لكنني كنتُ هناك). أظن أن دودي عانت أكثر. لم تكن الفتيات يسخرن منها فحسب؛ بل يكرهنها أيضاً. فقد شكَّلت كل شيء كنَّ يخفن منه.

بعد عطلة احتفال الشتاء في السنة الدراسية الثانية، عادت دودي إلى المدرسة زاهيةً. اختفت التنورة السوداء العتيقة وحلت محلها واحدة حمراء تصل إلى رُكبتَيها وليس إلى منتصف

ساقيها. والجوربان الرثّان العاليان حتى الرُكبتين حل محلها جوربان من النايلون، بدَوا جيدين جداً لأنها حَلَقت أخيراً حصيرة الشعر الأسود عن رجلَيها. البلوزة بلا أكمام القديمة أخلت مكانها لكنزة صوفية ناعمة. حتى إنها صفّفت شعرها. كانت دودي فتاة متحوّلة، ويمكنك أن ترى على وجهها أنها تعرف ذلك. ليست لديَّ أي فكرة إن كانت قد وفّرت مالاً لتلك الملابس الجديدة، أو أعطاها إياها والداها هديةً في ذكرى ولادتها، أو قامت بتوسّلات هائلة أثمرت أخيراً. لا يهمّ، لأن الملابس فقط لا تغيّر شيئاً. المضايقة في ذلك اليوم كانت أسوأ من أي وقت مضى. لم تكن لدى نظيراتها أي نيّة للسماح لها بالخروج من العلبة اللواتي وضعنها فيها؛ كانت تُعاقب لمجرد محاولة التحرّر. كنتُ أحضر عدة حصص معها، وكنتُ قادراً على مراقبة خراب دودي بأُم العين. رأيتُ ابتسامتها تذبل، والضوء في عينيها يخبو أولاً ثم ينطفئ. في نهاية اليوم عادت الفتاة التي كانت عليها قبل عطلة احتفال الشتاء - شبح شاحب الوجه ونمِش الخدّين تهرول في القاعات مُخفضةً نظرها وضاغطةً كتبها على صدرها.

ارتدت التنورة والكنزة الجديدتين في اليوم التالي. والتالي. والتالي. عندما انتهت السنة المدرسية كانت لا تزال ترتديهما، رغم أن الطقس وقتها أصبح حاراً كثيراً للصوف وكانت هناك دائماً نقاط عرق على صدغيها وشفتها العليا. لم يتكرَّر تصفيف الشعر واتّخذت الملابس الجديدة منظراً متلبّداً كئيباً، لكن المضايقة انخفضت إلى مستوياتها المعهودة ما قبل احتفال الشتاء وتوقفت السخرية كلياً. لقد حاول أحدهم الاقتراب من السور وأُحبط مسعاه، هذا كل شيء. بعد فشل محاولة الهروب وعدم فقدان أي سجين، عادت الحياة إلى طبيعتها.

كانت سوندرا ودودي قد تُوفِّيتا حين بدأتُ كتابة [كاري]. انتقَلت سوندرا من المقطورة في دورهام، بعيداً عن النظرة المحدِّقة للمنقِذ المُحتضَر، إلى شقة في ليسبون فولز. لا بدّ أنها عمِلت في مكان قريب، على الأرجح في أحد مَصانع الأحذية أو المطاحن. كانت مصابة بداء الصَرَع وماتت خلال نوبةٍ. عاشت لوحدها، لذا لم يكن هناك أحد ليساعدها عندما سقطت حانيةً رأسها بالطريقة الخطأ. وتزوَّجت دودي من مُذيع تلفزيوني لنشرة الطقس اكتَسَب سُمعة في نيو إنغلاند لتشدُّقه في الكلام. بعد ولادة طفلٍ - أعتقد أنه كان الثاني - دخَلت دودي القبو ووضعت رصاصةً عيار 5.6 ملم في بطنها. كانت طلقة محظوظة (أو منحوسة، بناءً على وجهة نظرك، أظن)، فأصابت الوريد المنفذي وقتلتها. قالوا في البلدة إنه الاكتئاب ما بعد الولادة، كم هذا مؤسف. أما أنا فأظن أن الصُداع ما بعد الثمالة في المدرسة الثانوية له بعض العلاقة بما حصل.

لم أُعجَب بـ كاري أبداً، تلك النسخة الأنثوية من إيريك هاريس وديلان كليبولد، لكنني تمكّنتُ أخيراً من فهمها قليلاً من خلال سوندرا ودودي. أشفَقتُ عليها وأشفَقتُ على زملاء صفها أيضاً، لأنني كنتُ أحدهم في يوم من الأيام.

- 30 -

ذهبت مخطوطة [كاري] إلى دابلداي، حيث كان لديَّ صديق يدعى ويليام تومسون. نسيتُ أمرها كثيراً وواصلتُ حياتي، التي تألفت في ذلك الوقت من التعليم في المدرسة، تربية الأولاد، حُب

زوجتي، الثمالة في فترات بعد ظهر الجمعة، وتأليف القصص.

كانت حصتي الحرة في ذلك الفصل الدراسي هي الحصة الخامسة، بعد الغداء مباشرة، وكنتُ أمضيها عادة في غرفة الأساتذة، أصحِّح الأوراق وأتمنى لو يمكنني التمدّد على الأريكة وأخذ قيلولة - في الوقت المُبكر من بعد الظهر تكون كل طاقتي موازية لطاقة أفعى أصلة عاصِرة ابتلعت معزاةً للتو. اشتغل نظام الاتصال الداخلي وسألت كولين سايتس من المكتب إن كنتُ هناك. أجبتُ بنعم، فطلبت مني القدوم إلى المكتب. هناك مكالمة هاتفية لي. إنها زوجتي.

بدت النزهة من غرفة الأساتذة في الجناح السفلي إلى مكتب المدير طويلةً حتى مع وجود الطلاب في حصصهم وأغلب القاعات فارغة. أسرعَتُ الخطى، ليس إلى حد الركض، وقلبي يخفق بقوة. لقد اضطرت تابي إلى إلباس ولدينا حذاءيهما وسترتيهما لكي تستخدم هاتف الجيران، ويمكنني التفكير بسببين فقط لفعلها ذلك. إما أن جو أو نَعومي سقط عن ظُلّة البيت وكسر رِجلاً، أو أنني بعتُ [كاري].

زوجتي، التي بدت منقطعة الأنفاس لكن سعيدة جداً، قرأت لي برقيةً أرسلها بيل تومسون (الذي سيكتشف لاحقاً مؤلِّفاً تافهاً من ميسيسيبي يدعى جون غريشام) بعد محاولته الاتصال واكتشافه أن عائلة كينغ لم تعد تملك هاتفاً. "مبروك"، قرأت. "كاري كتاب رسمي من دابلداي. هل 2500$ كدفعة أولى مقبولة؟ المستقبل واعد أمامنا. تحياتي، بيل".

كان ألفان وخمسمئة دولار دفعةً أولى صغيرة جداً، حتى في أوائل السبعينات، لكنني لم أكن أعرف ذلك ولم يكن لديَّ وكيل أدبي ليعرفه عني. قبل أن يخطر ببالي أنني قد أحتاج إلى وكيل فعلاً، ولَّدتُ دخلاً يزيد عن ثلاثة ملايين دولار، راح قسم كبير منه للناشر (عقد دابلداي القياسي في تلك الأيام كان أفضل من عبودية تعاقدية، لكن ليس بكثير). وسارت رواية رعب مدرستي الثانوية الصغيرة نحو النشر ببطء معذِّب للنفس. فرغم قبولها في أواخر مارس أو أوائل أبريل 1973، لم تُنشر حتى ربيع 1974. لم يكن هذا أمراً غير اعتيادي. ففي تلك الأيام كانت دابلداي مصنعاً هائلاً لروايات الخيال يُصدر قصص ألغاز وعلاقات عاطفية وخيال علمي بمعدل خمسين كتاباً أو أكثر في الشهر، كل هذا بالإضافة إلى لائحة منشورات جديدة لكتّاب لامعين أمثال ليون يوريس وألِن دروري. كنتُ مجرد سمكة صغيرة في نهر مزدحم جداً.

سألتني تابي إن كان يمكنني التوقف عن التعليم. فأجبتُها لا، ليس بناءً على دفعة أولى من ألفين وخمسمئة دولار وفقط احتمالات غامضة لما بعد ذلك. لو كنتُ لوحدي، ربما (تباً، *على الأرجح*). لكن مع وجود زوجة وولدَين؟ لن يحصل. أتذكَّر كلينا ممدَّدين على السرير تلك الليلة، نأكل خبزاً محمَّصاً ونتكلم حتى ساعات الصباح الأولى. سألتني تابي كم سنجني إذا تمكّنت دابلداي من بيع حقوق إعادة طبع الطبعة الورقيّة الغلاف لرواية [كاري]، فقلتُ إنني لا أعرف. لقد قرأتُ أن ماريو پُوزو قبض للتو دفعة أولى ضخمة لحقوق الطبعة الورقيّة الغلاف لرواية The Godfather

[العرّاب] - أربعمئة ألف دولار وفقاً للصحيفة - لكنني لم أصدِّق أن [كاري] ستجلب أي مبلغ قريب من ذلك، على افتراض أنها ستُباع بطبعة ورقيّة الغلاف.

سألتني تابي - وبخجل غير معهود من زوجتي الصريحة عادة - إن كنتُ أعتقد أن الرواية ستجد ناشر طبعةٍ ورقيّة الغلاف. أخبَرتُها أنني أعتقد أن الاحتمال كبير، ربما سبعين أو ثمانين بالمئة. سألتني كم قد يحقّق لنا ذلك. فقلتُ أن أفضل تكهّناتي تتراوح بين عشرة آلاف وستين ألف دولار.

"ستون ألف دولار؟"، بدت مصدومة تقريباً. "هل هذا المبلغ الكبير ممكن حتى؟".

قلتُ إنه ممكن - غير محتمل، ربما، لكن ممكن. ذكَّرتُها أيضاً أن عقدي يحدِّد تقسيماً بالمناصفة لأرباح الطبعة الورقيّة الغلاف، وهذا يعني أنه إذا دفعت بالانتاين أو دَلْ ستين ألفاً *فعلاً*، فلن نحصل إلا على ثلاثين. لم تتفوَّه تابي بكلمة على هذا الرد - لم تضطر إلى ذلك. فثلاثون ألف دولار هو ما يمكنني توقع جنيه من التعليم في أربع سنوات، حتى مع احتساب زيادات الراتب السنوية. كان مبلغاً كبيراً. على الأرجح مجرد أحلام يقظة، لكنها كانت ليلة للأحلام.

- 31 -

تقدَّمت [كاري] ببطء نحو النشر. صرفنا الدفعة الأولى على سيارة جديدة (انتقال قياسي كرِهته تابي وشتمته بأكثر ألفاظ عمّال المصانع غنىً) ووقَّعتُ عقد تعليم للسنة الأكاديمية 1973-1974. كنت أؤلّف رواية جديدة، تركيبة غريبة من Peyton Place [موقع بايتون] وDracula [دراكولا] أسميتُها Second Coming [المجيء الثاني]. كنا قد انتقلنا إلى شقة في الطابق الأرضي في بانغور، حفرة حقيقية، لكننا كنا في البلدة مرة أخرى، ولدينا سيارة مُغطاة بكفالة فعلية، وهاتف.

الحق يُقال إن [كاري] اختفت عن شاشة راداري بالكامل تقريباً. كان الأولاد مُتعِبين، سواء الذين في المدرسة أو في المنزل، وبدأتُ أقلق بشأن أمي. كانت في الحادية والستين، لا تزال تعمل في مركز تدريب باينلاند وفكاهية كالعادة، لكن دايف قال إنها لا تكون بخير معظم الأوقات. كانت منضدة سريرها مليئة بأدوية مُسكِّنة للألم، ويخشى أن لديها مشكلة صحية خطيرة. "لطالما دخَّنت مثل مدخنة"، قال دايف. انظروا مَن يتكلَّم، فهو يدخِّن مثل مدخنة أيضاً (وأنا كذلك، وكم كانت زوجتي تكره كلفة السجائر ورمادها المتواصل)، لكنني عرَفتُ ماذا يقصد. رغم أنني لم أكن أعيش قريباً منها مثل دايف ولم أرها كثيراً، إلا أنه كان واضحاً في آخر مرة رأيتُها فيها أنها خسِرت بعض وزنها.

"ماذا يمكننا أن نفعل؟"، سألتُ. خلف السؤال كان كل شيء عرَفناه عن أمنا، "المنطوية على نفسها"، مثلما تحبّ أن تقول. كانت نتيجة تلك الفلسفة مساحةٌ رماديةٌ شاسعةٌ تملك فيها العائلات الأخرى تاريخاً؛ كنتُ ودايف لا نعرف أي شيء تقريباً عن أبينا أو عائلته، وقليلاً فقط عن ماضي

أمنا، الذي تضمَّن سجلاً غير معقول (بالنسبة لي، على الأقل) من ثمانية إخوة وأخوات ميتين وطموحها الفاشل في أن تصبح عازفة بيانو في حفلات موسيقية (ادّعت أنها عزفت على الأرغن في بعض حلقات إذاعة NBC وعروض الأحد خلال الحرب).

"لا نستطيع أن نفعل أي شيء"، رَدَّ دايف، "إلى أن تطلب".

ذات يوم أحد بعد وقت قصير من تلك المكالمة، تلقيتُ مكالمة أخرى من بيل تومسون من دابلداي. كنتُ لوحدي في الشقة؛ فقد أخذت تابي الأولاد معها في زيارة إلى أمها، وكنتُ أعمل على كتاب جديد اعتبرتُه مثل *مصّاصي الدماء في* بلدتنا.

"هل أنت جالس؟"، سأل بيل.

"لا"، قلتُ. فهاتفنا معلَّق على جدار المطبخ، وكنتُ أقف عند المدخَل بين المطبخ وغرفة الجلوس. "هل أحتاج إلى ذلك؟".

"ربما"، قال. "حقوق الطبعة الورقيّة الغلاف لـ [كاري] أُعطيت لـ سيغنت بُوكس مقابل أربعمئة ألف دولار".

عندما كنتُ ولداً صغيراً، قال جدّي ذات مرة لأمي: "لماذا لا تُسكتين هذا الولد يا رُوث؟ عندما يفتح ستيفن فمه، تتساقط كل أحشائه". كان ذلك صحيحاً وقتها، صحيحاً طوال حياتي، لكن في ذكرى يوم الأم ذاك من مايو 1973 كنتُ عاجزاً عن الكلام بالكامل. بقيتُ واقفاً عند المدخَل، ألقي نفس الظل كالعادة، لكن غير قادر على التكلم. سأل بيل إن كنتُ لا أزال معه على الخط، ضاحكاً نوعاً ما وهو يقول ذلك. كان يعرف أنني لا أزال معه.

لم أسمعه جيداً. لا يُعقَل أن أكون قد سمعتُه جيداً. الفكرة سمحت لي أن أجد صوتي من جديد، على الأقل. "هل قلت أربعين ألف دولار؟".

"أربعمئة ألف دولار"، قال. "ووفق قوانين الطريق" - يقصد العقد الذي وقَّعتُه - "مئتا ألف منهما لك. مبروك يا ستيف".

كنتُ لا أزال واقفاً عند المدخَل، أنظر عبر غرفة الجلوس إلى غرفة نومنا والمَهد حيث نام جو. إيجار بيتنا في شارع سانفورد تسعون دولاراً في الشهر وهذا الرجل الذي التقيتُ به وجهاً لوجه لمرة واحدة فقط يُخبِرني أنني فزتُ بالقرعة للتو. خارت القوة في رجلَي. لم أقع، بالضبط، بل اندفعتُ نزولاً إلى موضع جلوس هناك عند المدخَل.

"هل أنت متأكد؟"، سألتُ بيل.

قال إنه متأكد. طلبتُ منه أن يكرّر لي الرقم، ببطء ووضوح شديدين، لكي أستطيع التأكد من أنني لم أُسِء الفهم. قال إن الرقم هو أربعة تليه خمسة أصفار. "ثم نقطة عشرية وصفرَين آخرين"،

أضاف.

تكلَّمنا لنصف ساعة أخرى، لكنني لا أتذكَّر أي كلمة مما قلناه. عندما انتهت المحادثة، حاوَلتُ الاتصال بتابي لدى أمها. قالت لي أختها الصغرى، مارسيلا، إن تاب غادرت من قبل. رحت أسير ذهاباً وإياباً في الشقة دون حذاء، أصيح خبراً جيداً لكن دون أن تكون هناك أي أذن لتسمعه. كنت أرتجف كلياً. ارتديت حذائي في النهاية وذهبتُ إلى وسط المدينة. المتجر الوحيد الذي كان مفتوحاً في الشارع الرئيسي في بانغور كان متجر لافردِيير. شَعَرتُ فجأة بأن عليَّ شراء هدية لتابي في ذكرى يوم الأم، شيء جامح وباهظ. حاوَلتُ، لكن إليك إحدى حقائق الحياة المؤلمة: ليس هناك أي شيء جامح وباهظ حقاً للبيع لدى لافردِيير. بَذَلتُ قُصارى جهدي. اشتريتُ لها مجفِّف شعر.

عندما عدتُ إلى المنزل، كانت في المطبخ تفرّغ أكياس الطفل وتغني مع الراديو. أعطيتُها مجفِّف الشعر. نظَرَت إليه كما لو أنها لم تر واحداً أبداً من قبل. "لما هذا؟"، سألت.

أمسكتُها بكتفَيها، وأخبَرتُها عن صفقة الطبعة الورقيّة الغلاف. لم يبدُ أنها فهمت. أخبَرتُها مرة أخرى. نظَرت تابي إلى خلفي نحو شقتنا الصغيرة المستهجَنة ذات الغرف الأربعة، تماماً مثلما كنتُ قد فعلتُ قبلها، وبدأت تبكي.

- 32 -

ثملتُ لأول مرة في العام 1966. حصل ذلك في رحلة السنة المدرسية الأخيرة إلى واشنطن. ذهَبنا على متن حافلة، حوالي أربعين ولداً وثلاثة مرافقين (أحدهم كان كُرة البلياردو البيضاء، في الواقع)، وأمضينا الليلة الأولى في نيويورك، حيث كان العمر المسموح وقتها للشرب هو الثمانية عشرة. بفضل أذنيَّ السيئتين واللوزتين اللعينتين، كنتُ في التاسعة عشرة تقريباً. هناك مجال أكثر من كافٍ.

وجدت مجموعة منا نحن الفتيان المُغامِرون أكثر متجراً يبيع الشراب حول ناصية شارع الفندق. ألقيتُ نظرة على الرفوف، مُدركاً أن المال الذي يمكنني إنفاقه بعيدٌ كل البعد عن أن يكون ثروةً. كان هناك الكثير - الكثير من الزجاجات، الكثير من الأصناف، الكثير من الأسعار التي تفوق عشرة دولارات. استسلَمتُ أخيراً وسألتُ الشاب الجالس خلف المنضدة (أنا مُقتنِع أنه نفس الشاب الأصلع، الذي يبدو سئماً في سترته الرمادية، الذي يبيع الشباب الذين لم يتناولوا أي شراب من قبل زجاجتهم الأولى منذ فجر التجارة) عما لديه من شراب رخيص. من دون أي كلمة، وَضَع نصف ليتر من الشراب الاسكتلندي على الحصيرة الموجودة بجانب آلة تسجيل النقود. الورقة اللاصقة على الزجاجة قالت $1.95. كان السعر صحيحاً.

أتذكَّر مساعدتي في دخول المصعد في وقت لاحق من تلك الليلة - أو ربما كان ذلك في الصباح الباكر من اليوم التالي - من قِبل بيتر هيغنز (إبن كُرة البلياردو البيضاء)، بُوتش ميشو، ليني پارتريدج، وجون شيزمار. تلك الذكرى أشبه بمشهد من برنامج تلفزيوني وليس بذكرى حقيقية. أبدو

كأنني خارج نفسي، أشاهد الأمر بأكمله. كان باقٍ مني ما يكفي لأعرف أنه قُضي عليَّ عالمياً، وربما حتى كونياً.

كانت الكاميرا تصوّر ونحن نصعد إلى طابق الفتيات، تصوّر وأنا اندفع ذهاباً وإياباً في القاعة في نوعٍ من عروض الدحرجة. عرضٌ مضحكٌ على ما يبدو. الفتيات في قمصان نوم وأردية، ويضعن لفائف شعر ومراهم مُطرّية للبشرة. الجميع يضحكون عليَّ، لكن ضحكهم يبدو لطيفاً كفاية. الأصوات مكتومة، كما لو أنني أسمعها عبر قطن. أحاول إخبار كارول لِمْكي أنني أحبّ طريقة رفعها شعرها، وأن لديها أجمل عينين زرقاوين في العالم. لكن ما يصدر عني أشبه بـ "أمملل-ومملل-عينين زرقاوين، ومملل-رمملل-العالم كله". تضحك كارول وتومئ برأسها كما لو أنها فهمت بالكامل. أنا سعيد جداً. العالم يرى شخصاً أحمق، لا شك، لكنه أحمق سعيدٌ، والجميع يحبّه. أُمضي عدة دقائق أحاول إخبار غلوريا مُور أنني اكتشفتُ الحياة السرية لـ دين مارتن.

في مرحلة ما بعد ذلك أنا في سريري. السرير ثابت لكن الغرفة تدور حوله، أسرع وأسرع. يخطر ببالي أنها تدور مثل القرص الدوّار لفونوغرافي الذي كنتُ أستمع عليه لـ فاتس دومينو والآن أستمع لـ ديلان وفرقة دايف كلارك فايف. الغرفة هي القرص الدوّار، وأنا المِغزَل، وقريباً جداً سيبدأ المِغزَل بقذف صفائحه.

أفقد الوعي قليلاً. عندما أستيقظ، أجد نفسي راكعاً على رُكبتَيَّ في حمّام الغرفة المزدوجة التي أتشاركها مع صديقي لويس پورنغتون. ليست لديَّ أي فكرة كيف وصلتُ إلى هناك، لكن من الجيد أنني فعلتُ ذلك لأن المرحاض مليء بقيء أصفر ساطع. *تشبه نواة الذرة*، فكّرتُ في سرّي، وهذا جعلني أتقيأ مرة أخرى. لم يخرج شيء سوى خيوط لعاب منكّهة بطعم الشراب الاسكتلندي، لكنني أشعر أن رأسي سينفجر. لا يمكنني السير. أعود زاحفاً إلى السرير وشعري المبلَّل بالعرق ملتصق بعينيَّ. *سأشعر بتحسّن غداً*، أفكّر في سرّي، ثم أفقد الوعي مرة أخرى.

في الصباح، هدأت معدتي قليلاً لكن حجابي الحاجز متقرّح من التقيؤ ورأسي يؤلمني مثل فم مليء بأسنان مسوَّسة. تحوّلت عيناي إلى عدستين مكبّرتين تركِّزان بشاعة ضوء الصباح الساطع الداخل من نوافذ الفندق، وستُشعلان النار في دماغي قريباً.

المشاركة في النشاطات المجدوَلة لذلك اليوم - نزهة إلى ميدان تايمز سكوير، نزهة في الزورق إلى تمثال الحرية، الصعود إلى سطح مبنى إمباير ستايت - غير واردة على الإطلاق. نزهة؟ مُقرف. زوارق؟ مُقرف مزدوج. مصاعد؟ مُقرف مضاعف أربع مرات. يا إلهي، بالكاد يمكنني أن أتحرّك. قدَّمتُ عذراً ضعيفاً وأمضيتُ معظم اليوم في السرير. بدأتُ أشعر بتحسّن طفيف في وقت متأخر بعد الظهر. ارتديتُ ملابسي، وزحفتُ في القاعة إلى المصعد، ونزلتُ إلى الطابق الأول. لا يزال تناول الطعام مستحيلاً، لكنني أعتقد أنني جاهز لمشروب غازي بطعم الزنجبيل، وسيجارة، ومجلة. ومَن أرى في الردهة، جالساً على كرسي يقرأ صحيفة، سوى السيد إيرل هيغنز، الملقَّب كُرة البلياردو البيضاء. أمرّ بجانبه بصمت قدر المستطاع، لكن لا فائدة. عندما أعود من متجر الهدايا، أجده جالساً واضعاً صحيفته على حُضنه، ناظراً إليَّ. أشعر بانقباض شديد في معدتي.

ها هي متاعب أكبر مما مع مدير المدرسة، وعلى الأرجح حتى أسوأ من متاعبي بشأن *قيء القرية*. يناديني وأكتشف شيئاً مثيراً للاهتمام: السيد هيغنز رجل طيب في الواقع. لقد كان قاسياً عليَّ بسبب نكتتي في الصحيفة، لكن ربما الآنسة مارجيتن أصرَّت على ذلك. وكنتُ وقتها في السادسة عشرة فقط، بالله عليكم. في يوم صُداعي ما بعد الثمالة الأولى سأصبح في التاسعة عشرة، وقد تم قبولي في جامعة الولاية، ولديَّ وظيفة تنتظرني في المصنع عندما تنتهي هذه الرحلة المدرسية.

"سمعتُ أنك كنتَ مريضاً جداً لتشارك في جولة نيويورك مع بقية الفتيان والفتيات"، قال كُرة البلياردو البيضاء وهو يتفرَّس فيَّ من أعلاي إلى أسفلي.

أقول إن هذا صحيح، وأنني كنتُ مريضاً.

"مؤسف أن تفوتك المتعة"، قال كُرة البلياردو البيضاء. "هل تشعر بتحسّن الآن؟".

نعم، كنت أشعر بتحسّن. إنفلونزا المعدة على الأرجح، إحدى تلك الجراثيم التي تدوم لأربع وعشرين ساعة.

"آمل ألا تُصاب بتلك الجرثومة مرة أخرى"، قال. "على الأقل ليس في هذه الرحلة". ينظر إليَّ للحظة طويلة، وعيناه تسألاني إن كنا نفهم بعضنا البعض.

"أنا متأكد أن هذا لن يحصل"، أقول، وأنا أقصد ذلك. أعرف الآن ما معنى الثمالة - شعور غامض بنوايا حسنة هادرة، شعور واضح بأن معظم وعيك يطفو خارج جسمك، يحوم مثل كاميرا في فيلم خيال علمي ويصوِّر كل شيء، ثم الغثيان، التقيؤ، وجع الرأس. لا، لن أُصاب بتلك الجرثومة مرة أخرى، أُخبِر نفسي، ليس في هذه الرحلة، ولا في أي وقت آخر. مرة واحدة تكفي، لمجرد معرفة الشعور. فقط الأحمق سيقبل اختبار هذا لمرة ثانية، وفقط المجنون - المجنون *الماسوشي* - سيجعل الشراب جزءاً دورياً من حياته.

ذهبنا إلى واشنطن في اليوم التالي، وتوقفنا في طريقنا في قرية للأميش. هناك متجر شراب بالقرب من المكان الذي ركنت فيه الحافلة. أدخل وأنظر من حولي. رغم أن عمر الشرب في بنسلفانيا هو واحد وعشرون، لا شك أنني أبدو بذلك السنّ بسهولة في بذلتي الجيدة الوحيدة ومعطف فازّا الطويل الأسود القديم - في الواقع، أبدو على الأرجح مثل مُدان يافع أُطلق سراحه حديثاً، طويل القامة وجائع وعلى الأرجح ليس سويّاً جداً ذهنياً. يبيعني البائع زجاجة شراب صغيرة دون أن يطلب رؤية أي هوية، وحين نتوقف لقضاء الليلة أثمل مرة أخرى.

بعد حوالي عشر سنوات أنا في مقصف إيرلندي مع بيل تومسون. لدينا أشياء كثيرة لنحتفل بها، ليس أقلها إنهائي كتابي الثالث، The Shining [البريق]. إنه الكتاب الذي يحكي قصة كاتب مدمن شراب ومدرِّس سابق. إنه يوليو، وليلة مباراة كل النجوم في البيسبول. تقضي خطتنا بأن نأكل وجبة طعام كبيرة دسمة من الأطباق الموضوعة على طاولة البخار، ثم نثمل كثيراً. نبدأ بكوبَي شراب عند المشرب، وأبدأ بقراءة كل اللافتات. *تناول مانهاتن في مانهاتن*، تقول إحداها. *أيام الثلثاء*

بنصف السعر، تقول أخرى. *العمل لعنة محبي الشراب*، تقول ثالثة. وهناك، أمامي مباشرة، واحدة تقول: *عرض خاص للمُبكرين! شراب "المفك" بدولار واحد الاثنين-الجمعة 8-10 صباحاً*.

أومئ للساقي، فيأتي. إنه شاب أصلع، يرتدي سترة رمادية، ويمكن أن يكون الشاب الذي باعني أول نصف ليتر لي في العام 1966. على الأرجح هو. أشير إلى اللافتة وأسأل، "مَن يأتي في الثامنة والربع صباحاً ويطلب شراب المفك؟".

أبتسم له لكنه لا يبادلني الابتسام. "الجامعيون"، يردّ. "مثلك تماماً".

- 33 -

في العام 1971 أو 1972، تُوفِّيت خالتي كارولين وايمر بسرطان الثدي. سافرت أمي وخالتي إيثيلين (توأم كارولين) لحضور جنازتها في مينيسوتا. كانت هذه أول مرة تسافر فيها أمي منذ عشرين سنة. في رحلة العودة على متن الطائرة، بدأت تنزف بغزارة مما كانت لتسمّيه "محاشِمها". رغم مرور زمن طويل على تغيُّر حياتها في تلك اللحظة، إلا أنها أخبَرت نفسها أنها لا بدّ آخر دورة شهرية. مُقفِلة على نفسها في الحمّام الصغير جداً لطائرة نفّاثة تهتزّ في الجو، أوقفت نزيف الدم بسدادات قطنية (*أدخليها، أدخليها*، مثلما كانت سُو سْنَلّ وصديقاتها ليصرخنَ على الأرجح)، ثم عادت إلى مقعدها. لم تقل شيئاً لإيثيلين أو لدايفد أو لي. ولم تذهب لرؤية جو منذِس في ليسبون فولز، طبيبها منذ أمدٍ بعيدٍ. بدلاً من قيامها بأحد تلك الأشياء، قامت بما تقوم به دائماً في الأزمات: تنطوي على نفسها. بدت الأمور بخير لبرهة. فاستمتعت بعملها، استمتعت بأصدقائها، واستمتعت بأحفادها الأربعة، اثنين من عائلة دايڤ واثنين من عائلتي. ثم لم تعد الأمور بخير. في أغسطس 1973، خلال فحص طبي عام بعد "نزع" بعض أوردتها المتورّمة بشكل شنيع، شُخِّصَت أمي بسرطان الرحم. أعتقد أن نيللي رُوث پيلزبَري كينغ، التي رمت ذات يوم وعاء هُلام على الأرض ثم رقَصت فوقه بينما قبعَ ولداها في الزاوية يصرخان من الضحك، ماتت في الواقع من الإحراج.

حلَّت النهاية في فبراير 1974. بدأ وقتها بعض المال من [كاري] يتدفّق وكنتُ قادراً على المساعدة ببعض التكاليف الطبية - كان هناك ما يكفي للسرور بشأنه. وكنتُ هناك حتى النهاية، مقيماً في غرفة النوم الخلفية لمسكن دايڤ وليندا. ثملتُ الليلة السابقة لكنني لم أُصب بصُداع قوي ما بعد الثمالة، وهذا كان جيداً. لن يريد المرء أن يشعر بصُداع ما بعد الثمالة على فراش موت أمه.

أيقَظني دايڤ عند 6:15 صباحاً، وقال بلطف عبر الباب أنه يظن أنها راحلة. عندما وصلتُ إلى غرفة النوم الرئيسية، كان يجلس بجانبها على السرير ويحمل منفضة لها لكي تدخِّن. كانت تفعل ذلك بين لهاثها الحاد لتلتقط أنفاسها، وهي شبه فاقدة الوعي، وتنقِّل عينيها إلى دايڤ وإليَّ ثم تعود إلى دايڤ مرة أخرى. جلَستُ بجانب دايڤ، وأخذتُ السيجارة، ووضعتُها لها على فمها، فمطَّت شفتيها لتقبض على المرشح. بجانب سريرها، منعكسة مراراً وتكراراً على مجموعة من

الأكواب، كانت ألواح الطباعة الأولى لـ [كاري]. قرأتها لها الخالة إيثيلين بصوتٍ عالٍ قبل حوالي شهر من وفاتها.

تنقَّلت عينا أمي من دايف إليَّ، من دايف إليَّ، من دايف إليَّ. لقد نزلت من اثنين وسبعين كيلوغراماً إلى حوالي أربعين. كانت بشرتها صفراء وممدَّدة بشكل محكم لدرجة أنها بدت مثل إحدى تلك المومياءات التي يعرضونها في شوارع المكسيك في يوم الموتى. تناوَبنا على حمل السيجارة لها، وأطفأتُها عندما أنهتها وصولاً حتى المرشح.

"ولداي"، قالت، ثم انزلقت في ما قد يكون نوماً أو فقداناً للوعي. شعرتُ بألم في رأسي. أخذتُ حبتَي أسبرين من إحدى قوارير الدواء العديدة الموضوعة على طاولتها. أمسك دايف إحدى يديها وأمسكتُ الأخرى. لم يكن جسم أمنا تحت الملاءة، بل جسم ولد متضوّر جوعاً ومشوَّه. دخَّنتُ مع دايف وتكلَّمنا قليلاً. لا أتذكَّر ماذا قلنا. كانت قد أمطرت الليلة السابقة، ثم انخفضت الحرارة وتغطّت شوارع الصباح بالجليد. كان بإمكاننا سماع السكون المؤقت بعد كل نَفَس أجش تأخذه يطول أكثر فأكثر. أخيراً لم تعد هناك أنفاس وساد الصمت.

- 34 -

دُفنَت أمي في دار العبادة المستقلّة عند ساوثوست بَند؛ كانت دار العبادة التي تذهب إليها في المركز الثقافي الميثودي، حيث ترعرعتُ وأخي، مغلقةً بسبب البرد. ألقيتُ خطبة التأبين. أعتقد أنني أبليتُ بلاءً حسناً، نظراً لدرجة الثمالة التي كنتُ بها.

- 35 -

يبني مدمنو الشراب دفاعاتٍ مثلما يبني الهولنديون السدود. فقد أمضيتُ السنوات الاثنتي عشرة الأولى تقريباً من حياتي الزوجية أؤكِّد لنفسي أنني "أستهوي الشرب فقط". كما استخدَمتُ دفاع همنغواي المشهور عالمياً. رغم أنه غير موضَّح تماماً (لن يكون من الرجولة فعل ذلك)، يقول دفاع همنغواي شيئاً كالتالي: بصفتي كاتباً، أنا إنسان حسّاس جداً، لكنني رجل أيضاً، والرجال الحقيقيون لا يستسلمون لحساسياتهم. فقط الرجال المخنَّثون يفعلون ذلك. لذا أنا أشرب. وإلا كيف يمكنني مواجهة رعبه الوجودي الكليّ وأتابع العمل؟ بالإضافة إلى ذلك، بالله عليك يمكنني تدبير أمري. الرجل الحقيقي يفعل ذلك دائماً.

ثم في أوائل الثمانينات، سنَّ المجلس التشريعي لولاية ماين قانون إرجاع الزجاجات والعبوات. لذا بدلاً من رميها في النفايات، بدأت عبوات ميلر لايت ذات النصف ليتر تُوضع في حاوية بلاستيكية في المرأب. في إحدى ليالي الخميس، خرَجتُ إلى هناك لأرمي بضعة جنود موتى ورأيتُ أن تلك الحاوية، التي كانت فارغة ليلة الاثنين، أوشكت على الامتلاء. وبما أنني الوحيد في المنزل الذي يشرب ميلر لايت -

تباً، أنا مدمن شراب، فكّرتُ في سرّي، ولم يكن هناك رأي معارِض من داخل رأسي - كنتُ، في النهاية، الشخص الذي ألَّف The Shining [البريق] من دون حتى أن يدرك (على الأقل حتى تلك الليلة) أنني كنتُ أكتب عن نفسي. ردة فعلي على هذه الفكرة لم تكن إنكاراً أو معارضةً؛ كانت ما أسمّيه عزماً خائفاً. *عليك الحذر إذاً*، أتذكَّر بوضوح قول هذا لنفسي. *لأنك إذا أخفَقتَ* -

إذا أخفَقتُ وأسقطتُ سيارتي فوق حافة طريق خلفي في إحدى الليالي أو أفسدتُ مقابلةً مباشرةً على التلفزيون، سيُخبِرني أحدهم أنه عليَّ السيطرة على إدماني الشراب، وإخبار مدمن شراب أن عليه السيطرة على إدمانه يشبه إخبار شابٍ يعاني من أسوأ حالة إسهال في العالم أن عليه السيطرة على تبرُّزه. يروي صديقٌ لي مرَّ بهذه التجربة قصةً مضحكةً عن محاولته الأولى ليسيطر على حياته الزلقة بشكل متزايد. ذهَب إلى مستشارٍ وقال إن زوجته قلقة من أنه يشرب كثيراً.

"كم تشرب؟"، سأل المستشار.

نظَرَ صديقي إلى المستشار نظرة إنكار. "كله"، قال، كما لو أن ذلك كان يجب أن يكون بديهياً.

أفهم شعوره. لقد مرَّت اثنتا عشرة سنة تقريباً منذ أن تناولتُ أي شراب، ولا أزال أُصاب بالذهول عندما أرى شخصاً في مطعم وبقربه كوب نصف ممتلئ من شراب العنب. أريد أن أنهض، وأقترب منه، وأصيح في وجهه، "أنهِ هذا! لماذا لا تُنهيه؟". وجَدتُ فكرة تناول الشراب في المناسبات الاجتماعية سخيفة - إذا لم تكن تريد أن تثمل، فلماذا لا تتناول مشروباً غازيّاً؟

كانت لياليَّ خلال السنوات الخمسة الأخيرة من إدماني الشراب تنتهي دائماً بنفس الشعائر: أفرّغ كل زجاجات شراب الشعير المتبقية في البراد في المغسلة. فإذا لم أفعل ذلك، ستناديني وأنا مستلقٍ على السرير إلى أن أنهض وأشرب واحدة أخرى. وأخرى. وأخرى.

- 36 -

بحلول العام 1985، أضفتُ إدمان المخدرات إلى مشكلة إدماني الشراب، لكنني تابَعتُ الإنتاج، مثلما يفعل العديد من متعاطي المواد، على مستوى كفوء بشكل طفيف. كنتُ مرتعباً وقتها من عدم فعل ذلك؛ لأنه لم تكن لديَّ أي فكرة عن كيفية عيش أي حياة أخرى. رحتُ أخفي المخدرات التي أتعاطاها قدر المستطاع، إن بدافع الرعب - ماذا سيحصل لي من دون مخدرات؟ لقد نسيتُ خدعة أن أكون مستقيماً - وبسبب شعوري بالخِزي. كنت أمسح مؤخِّرتي باللبلاب السام مرة أخرى، وبشكل يومي هذه المرة، لكن لا يمكنني طلب المساعدة. هذه ليست طريقة تصرّفنا في عائلتي. ففي عائلتي، ما تفعله هو أن تدخِّن سجائرك وترقص فوق الهُلام وتنطوي على نفسك.

لكن الجزء فيَّ الذي يؤلّف القصص، الجزء العميق الذي عرَف أنني مدمن شراب منذ العام 1975، عندما ألَّفتُ The Shining [البريق]، لن يقبل ذلك. الصمت ليس من طبيعته. فبدأ يصرخ طلباً للنجدة بالطريقة الوحيدة التي يعرفها، من خلال قصصي الخيالية ووحوشي. في أواخر العام

1985 وأوائل العام 1986، ألّفتُ Misery [بؤس] (العنوان يصف حالتي الذهنية بشكل مناسب تماماً)، التي تحكي قصة كاتب تسجنه وتعذِّبه ممرضة مضطربة عقلياً. وفي ربيع وصيف 1986، ألَّفتُ The Tommyknockers، حيث كنتُ أعمل حتى منتصف الليل في أغلب الأحيان وقلبي ينبض مئة وثلاثين نبضة بالدقيقة، وحاشراً قطعاً من القطن في أنفي لأوقِف النزيف الناتج عن تعاطي المخدرات.

The Tommyknockers حكاية خيال علمي من حقبة الأربعينات تكتشف فيها الكاتبة-البطلة مركبة فضائية مدفونة في الأرض. لا يزال الطاقم على متنها، ليسوا موتى بل في حالة سبات فقط. تدخل تلك المخلوقات الغريبة إلى رأسك وتبدأ العبث به. ما تحصل عليه هو طاقةٌ ونوعٌ من الذكاء السطحي (تبتكر الكاتبة، بوبي أندرسون، آلةً كاتبةً تخاطريةً وسخّان مياه ذريّاً، بين أشياء أخرى)، لكنك تتخلّى عن روحك في المقابل. كان ذلك أفضل مجاز عن المخدرات والشراب استطاع ذهني المُتعَب والمُرهق التوصّل إليه.

بعد وقت قصير من ذلك، تدخَّلت زوجتي، مُقتنِعة أخيراً أنني لستُ قادراً على الخروج من هذا المأزق البشع لوحدي. لم يكن الأمر سهلاً - لم أعد وقتها على مسمع من ذهني - لكنها نجحت. نظَّمت مجموعة تدخُّل تضم أفراد العائلة وبعض الأصدقاء، وعومِلتُ بمبدأ هذه *حياتك* في الجحيم. بدأت تابي برمي كيس قمامة مليء بأمور من مكتبي: عبوات شراب شعير، أعقاب سجائر، كوكايين في زجاجات غْرام وكوكايين في أكياس بلاستيكية، ملاعق كوكايين متخثر عليها مُخاط ودم، فاليوم، زاناكس، زجاجات أدوية للسعال ونزلات البرد، حتى زجاجات غسول فم. قبل سنة تقريباً، وبعد ملاحظتها سرعة اختفاء زجاجات الليسترين الضخمة من الحمّام، سألتني تابي إن كنتُ أشرب هذا الغسول. نفيتُ ذلك بكل ثقة. صدقاً. كنتُ أشرب سكوب بدلاً منه. كان ألذ طعماً، وفيه نكهة النعناع.

نقطة ذلك التدخُّل، الذي كان بالطبع بغيضاً لزوجتي وأولادي وأصدقائي مثلما كان لي، كانت أنني كنتُ أموت أمامهم. قالت تابي إن أمامي خيارين: يمكنني الحصول على مساعدة في مركز إعادة تأهيل أو أغادر هذا المنزل اللعين. قالت إنها والأولاد يحبونني، ولهذا السبب لا أحد منهم يريد أن يشاهد انتحاري.

ساوَمتُ، لأن هذا ما يفعله المدمنون. كنتُ فاتناً، لأن هكذا يتصرَّف المدمنون. حصلتُ في النهاية على أسبوعين لأفكِّر في المسألة. في استعادتي للأحداث، يبدو لي أن التالي يلخِّص كل جنون تلك الفترة. شاب يقف على سطح مبنى يحترق. تصل مروحية، تحوم، تُنزل سُلَّم حبال. *تسلَّقه!* يصرخ الرجل المُخرِج جسمه من باب المروحية. يجيبه الشاب على سطح المبنى المحترق، *أعطني أسبوعين لأفكِّر في المسألة*.

لكنني فكَّرتُ - وبأحسن ما يمكنني في حالتي الفاسدة - والذي جعلني أقرِّر في النهاية كانت آني ويلكس، الممرضة المضطربة عقلياً في رواية Misery [بؤس]. كانت آني هي الكوكايين، هي الشراب، وقرَّرتُ أنني ضجرت من أن أكون كاتبها الأليف. كنتُ خائفاً من أنني لن أعود قادراً على

العمل إذا توقفتُ عن تعاطي الشراب والمخدرات، لكنني قرَّرتُ (مرة أخرى، بقدر ما كنتُ قادراً على أن أقرِّر أي شيء في حالتي الذهنية المضطربة والمكتئبة) أنني سأُبادل التأليف بالبقاء متزوجاً ومشاهدة أولادي يكبرون. إذا وصلت الأمور إلى هذا الحدّ.

لم تصل، بالطبع. وفكرة أن المسعى الإبداعي والمواد المُهلوِسة أمران متشابكان ببعضهما هي إحدى أكبر الخرافات الشعبية في زماننا. وأكثر أربعة كتّاب في القرن العشرين مسؤولة أعمالهم عن ذلك هم على الأرجح همنغواي، فيتزجيرالد، شيروود أندرسون، والشاعر ديلان توماس. إنهم الكتّاب الذين زرعوا فينا إلى حد كبير فكرة وجود أرض قاحلة ناطقة بالإنكليزية يُسلَخ فيها الأشخاص عن أنفسهم ويعيشون في جو من الخَنْق العاطفي واليأس. تلك المفاهيم مألوفة جداً لدى معظم مدمني الشراب؛ وردّة الفعل المشتركة تجاهها هي اللهو. الكتّاب المتعاطون هم مجرد مدمني شراب أو مخدرات. وأي إدعاء بأن المخدرات والشراب ضروريان لاستنباط حساسية أدق هو مجرد كلام فارغ لخدمة مصالح ذاتية. لقد سمِعتُ سائقي كاسحات ثلج مدمني شراب يدّعون نفس الإدعاء، قائلين بأنهم يشربون لتهدئة العفاريت. لا يهمّ إن كنتَ جايمس جونز أو جون شيڤر، أو حتى مدمن شراب مشرَّد يأخذ قيلولة في محطة القطارات؛ بالنسبة للمدمن، يجب المُحافظة على الحق بتناول الصنف المفضَّل من الشراب أو المخدرات مهما كان الثمن. لم يشرب همنغواي وفيتزجيرالد لأنهما مُبدعَين أو منعزلَين أو ضعيفَين أخلاقياً. بل شربا لأن هذا ما يكون مدمنو الشراب مفطورين على فعله. الأشخاص المبدعون معرَّضون *أكثر* على الأرجح لخطر إدمان الشراب والمخدرات من الذين يشغلون وظائف أخرى، لكن ما الفرق؟ كلنا نبدو متشابهين جداً عندما نتقيأ في كرسي الحمّام.

- 37 -

في نهاية مغامراتي، كنتُ أشرب كل ليلة صندوق عبوات شراب شعير سعة الواحدة نصف ليتر، وهناك رواية، Cujo [كوجو]، بالكاد أتذكَّر تأليفها. لا أقول هذا بفخر أو خِزي، فقط بإحساس غامض من الحزن والخسارة. أحبّ تلك الرواية. أتمنى لو يمكنني تذكُّر الاستمتاع بوضع الأجزاء الجيدة منها على الورق.

وما زاد الطين بلّة هو أنني لم أعد أريد أن أشرب ولم أعد أريد أن أكون واعياً أيضاً. شَعَرتُ أنني مطرود من الحياة. في بداية طريق العودة، حاوَلتُ فقط أن أصدِّق الأشخاص الذين قالوا إن الأمور ستتحسَّن إذا أعطيتُها الوقت الكافي. ولم أتوقف عن التأليف أبداً. بعض الأمور التي ظهرت كانت تجريبية ومسطَّحة، لكنها موجودة على الأقل. طمَرتُ تلك الصفحات الحزينة الباهتة في أسفل جارور مكتبي وانتقلتُ إلى المشروع التالي. شيئاً فشيئاً وجَدتُ إيقاعي مرة أخرى، وبعد ذلك وجَدتُ الفرح مرة أخرى. عدتُ إلى عائلتي ممتنّاً، وإلى عملي مرتاحاً - عدتُ إليه بالطريقة التي يعود بها الناس إلى كوخ صيفي بعد شتاء طويل، فيتحقّقون أولاً أن لا شيء سُرق أو تحطَّم خلال فصل البرد. لا شيء سُرق أو تحطَّم. كل شيء لا يزال هناك، سليماً. بعد إذابة الجليد عن الأنابيب وعودة الكهرباء، عمِل كل شيء بشكل ممتاز.

آخر شيء أريد أن أُخبرك إياه في هذا الجزء هو عن مكتبي. بقيتُ لسنوات أحلم بامتلاك مكتب من السنديان الضخم سيهيمن على الغرفة - وداعاً لمكتب الطفل في خزانة الغسيل في المقطورة، وداعاً لفُسحة الرُكبتَين الضيقة في منزل مستأجَر. في العام 1981، اشتريتُ مكتب أحلامي ووضعته في وسط غرفة فسيحة ذات مَنوَر (كانت سابقاً زريبة في الجهة الخلفية للمنزل). جلَستُ خلف ذلك المكتب لست سنوات إما ثملاً أو فاقداً عقلي، مثل قبطان سفينة مسؤول عن رحلة غير متوجّهة إلى أي مكان.

بعد سنة أو سنتين أفقتُ من ثمالتي، وتخلَّصتُ من تلك الشناعة ووضعتُ طقم غرفة جلوس مكانها، مع اختيار القِطع وسجادة تركية لطيفة بمساعدة زوجتي. في أوائل التسعينات، وقبل انتقالهم إلى حياتهم الخاصة، كان أولادي يأتون أحياناً في المساء لمشاهدة مباراة في كرة السلة أو فيلم وتناول البيتزا. ويتركون خلفهم عادة علبة مليئة بفتات العجائن، لكنني لم أهتم. كانوا يأتون، وبدوا أنهم يستمتعون بصحبتي، وأعرف أنني أستمتع بصحبتهم. اشتريتُ مكتباً آخر - مصنوع يدوياً، جميل، وبنصف حجم مكتبي الدينوصوريّ. وَضَعتُه في الطرف الغربي البعيد لغرفتي، في زاوية تحت طُنُف السقف. ذلك الطُنُف مشابه كثيراً للذي كنتُ أنام تحته في دورهام، لكن لا توجد جرذان في الجدران ولا صياح جَدّة خرِفة في الطابق السفلي لكي يُطعم أحدهم الحصان دِكْ. أنا أجلس تحته الآن، رجلٌ في الثالثة والخمسين من عمره ذو نظر ضعيف ورِجل عرجاء، وبلا صُداع ما بعد الثمالة. وأفعل ما أعرف فعله، وكذلك أعرف كيفية فعله. لقد نجوتُ من كل هذه الأمور التي أخبرتُك عنها (والكثير من الأمور الأخرى التي لم أُخبرك عنها)، وسأُخبرك الآن قدر ما أستطيع عن وظيفتي. مثلما وعدتُك، لن يستغرق ذلك وقتاً طويلاً.

يبدأ بالتالي: ضع مكتبك في الزاوية، وكلما جلستَ هناك لتؤلِّف، ذكِّر نفسك لماذا ليس موضوعاً في وسط الغرفة. الحياة ليست نظام دعم للفن. بل تسير في الاتجاه المعاكس.

ما هو التأليف

التخاطر، بالطبع. المسألة مضحكة عندما تتوقف لتفكِّر بها - بقي الناس يتجادلون لسنوات عما إذا كان هكذا شيء موجوداً أم لا، أشخاص مثل ج. ب. راين بذلوا قُصارى جهدهم لمحاولة إنشاء عملية اختبار صالحة لعزله، وكانت أمام أنظاره طوال الوقت، جالسةً في العراء مثل رواية السيد پو The Purloined Letter [الرسالة المسروقة]. كل الفنون تعتمد على التخاطر إلى حدّ ما، لكنني أظن أن التأليف يقدِّم أنقى تقطير. ربما أنا مُجحِف، لكن حتى ولو كنتُ كذلك، من الأفضل لنا الالتزام بالتأليف، بما أن هذا ما أتينا إلى هنا لمناقشته.

إسمي ستيفن كينغ. وأنا أكتب المسودة الأولى لهذا الجزء على مكتبي (الموضوع تحت طُنُف السقف) في صباح يوم مكسو بالثلوج في ديسمبر 1997. هناك أشياء في ذهني. بعضها مخاوف (نظر ضعيف، حملة شراء هدايا احتفال الشتاء لم تبدأ حتى، زوجة متوعِّكة بفيروسٍ)، وبعضها أشياء جيدة (جاء إبننا الأصغر إلى المنزل في زيارة مفاجئة من الكلية، وتسنّى لي أن أعزف أغنية فينس تايلور "الكاديلاك الجديدة" مع فرقة The Wallflowers في حفلة موسيقية)، لكن كل تلك الأمور موضوعة على الرفّ الآن. أنا في مكان آخر، في قبو يتضمن الكثير من الأضواء الساطعة والصور النقية. إنه مكان بنيتُه لنفسي على مرّ السنوات. مكان بعيد النظر. أعرف أنه غريبٌ قليلاً، متناقضٌ قليلاً، أن يكون مكانٌ بعيد النظر قبواً أيضاً، لكن هكذا هو الحال معي. إذا شيَّدتَ مكانك البعيد النظر، قد تضعه على قمة شجرة أو على سطح مركز التجارة العالمي أو على حافة وادي غراند كانيون. إنه عربتك الحمراء الصغيرة، على حدّ قول روبرت ماكّامون في إحدى رواياته.

يُفترَض أن يُنشر هذا الكتاب في أواخر صيف أو أوائل خريف 2000. إذا سارت الأمور على هذا المنوال، فأنت أقرب مني في الزمن... لكنك على الأرجح في مكانك البعيد النظر، المكان الذي تذهب إليه لتلقي الرسائل التخاطرية. لا أقصد أنك *مُلزَم* أن تكون هناك؛ فالكتب أشياء عجيبة متنقّلة بشكل فريد. أستمع عادة إلى كتابٍ في السيارة (غير مختصر دائماً؛ أعتقد أن الكتب الصوتية المختصرة هي الأسوأ)، وأحمل واحداً آخر أينما أذهب. لن تعرف أبداً متى سترغب بكُوّة هروب: صفوف طولها كيلومتر عند كشك جباية رسوم المرور، الدقائق الخمسة عشرة التي عليك انتظارها في قاعة أحد مباني الكلية المُضجِرة إلى أن يظهر مستشارك الدراسي (الذي يتحدّث مع طالب

مسعور يهدِّد بالانتحار لأنه رسب في مادةٍ سخيفةٍ) لكي تتمكن من الحصول على توقيعه على بطاقة الانسحاب من مادةٍ، صالة انتظار الصعود إلى الطائرة، محلات الغسل العمومية في فترات بعد الظهر الماطرة، والأسوأ بشكل مُطلق، عيادة الطبيب عندما يتأخر المريض الذي أمامك وعليك انتظار نصف ساعة حتى يُهرَس شيء حسّاس. أجد الكتاب حيوياً في هكذا أوقات. وإذا اضطررتُ إلى تمضية بعض الوقت في الأعراف قبل الذهاب صعوداً أو نزولاً، أظن أنه لا بأس طالما أن هناك مكتبة لاستعارة بعض الكتب منها (إذا كانت هناك واحدة، فأظنها مليئة فقط بروايات دانيالّ ستيل وكتب دار النشر Chicken Soup، ها-ها، وقعتَ فريسة دعاباتك يا ستيف).

لذا أقرأ حيثما أستطيع، لكن لديَّ مكان مفضَّل وأنت أيضاً على الأرجح - مكان الضوء فيه جيد والطاقة قوية عادة. بالنسبة لي، إنه الكرسي الأزرق في غرفتي. أما لك فقد يكون الأريكة في الغرفة الشمسية، أو الكرسي الهزّاز في المطبخ، أو ربما سريرك - القراءة على السرير يمكن أن تكون تجربةً رائعةً، بافتراض أنه يمكنك الحصول على كمية الضوء الصحيحة على الصفحة دون أن تخاطر بسكب قهوتك أو عصيرك على الملاءة.

لنفترض إذاً أنك في مكان تلقيك المفضَّل تماماً عندما أكون في مكان إرسالي الأفضل. علينا إجراء عمليتنا التخاطريّة ليس عبر المسافة فقط بل عبر الزمن أيضاً، لكن ذلك لا يشكّل أي مشكلة حقيقية؛ إذا كنا لا نزال قادرين على قراءة ديكنز، شكسبير، و(بمساعدة حاشية سفلية أو حاشيتين سفليتين) هيرودوت، أعتقد أنه يمكننا سدّ الفجوة بين العامين 1997 و2000. وهيا بنا - تخاطرٌ فعليٌ جارٍ. ستلاحظ أنه لا يوجد شيء مخبأ في أكمامي وأن شفتيَّ لا تتحرّكان أبداً. وشفتاك أيضاً، على الأرجح.

انظر - ها هي طاولة مُغطاة بغطاء أحمر، وعليها قفص بحجم حوض أسماك صغير. يوجد أرنب أبيض في القفص أنفه زهري وعيناه ذات حدود زهرية. هناك بقايا جزرة على كفَّيه الأماميين يمضغها بسرور. وعلى ظهره الرقم 8، معلّم بحبر أزرق واضح.

هل نرى الشيء نفسه؟ يجب أن نلتقي ونقارن ملاحظاتنا لكي نتأكد تماماً، لكنني أعتقد ذلك. ستكون هناك اختلافات ضرورية، بالطبع: فبعض المتلقين سيرون غطاءً أحمر متورّداً، وسيرى البعض غطاءً قرمزياً، بينما قد يرى آخرون تدرّجات أخرى (للمتلقين المُصابين بعمى الألوان، سيبدو غطاء الطاولة الأحمر رمادياً داكناً مثل رماد السيجار). قد يرى البعض حافات محاريّة، والبعض الآخر حافات مستقيمة. وقد يضيف أصحاب النفوس الزخرفية رباطاً صغيراً، وهذا أمر مرحَّب به - غطاء طاولتي هو غطاء طاولتك، كن على راحتك.

بشكل مماثل، مسألة القفص تُفسح مجالاً كبيراً للتفسير الفردي. بادئ ذي بدء، سنصفه باعتماد *مقارنة تقريبية*، وهذا مفيد فقط إذا كنا كلانا نرى العالم ونقيس الأشياء فيه بعيون مماثلة. من السهل أن يصبح المرء مُهمِلاً عند إجراء مقارنات تقريبية، لكن البديل هو انتباه صارم للتفاصيل سيقضي على كل متعة التأليف. ماذا سأقول، "يوجد على الطاولة قفص طوله مئة وسبعة

سنتيمترات، وعرضه ستون سنتيمتراً، وارتفاعه خمسة وثلاثون سنتيمتراً"؟ هذا ليس نثراً، هذا كتيّب إرشادات. كما أن الفقرة لا تُخبِرنا نوع المادة المصنوع منها القفص - شبكة سلكية؟ قضبان فولاذية؟ زجاج؟ - لكن هل هذا مهم حقاً؟ كلنا نفهم أن القفص غرضٌ يمكن الرؤية من خلاله؛ أما أكثر من ذلك، فلا يهمّنا. الشيء الأكثر إثارة للاهتمام هنا ليس حتى الأرنب الذي يمضغ الجزرة في القفص، بل الرقم على ظهره. ليس ستة، ليس أربعة، ليس تسعة عشرة ونصف. إنه ثمانية. هذا ما ننظر إليه، وكلنا نراه. لم أُخبِرك. لم تسألني. لم أفتح فمي أبداً ولم تفتح فمك أبداً. لسنا حتى في نفس *السنة*، ناهيك عن نفس الغرفة... ما عدا أننا *معاً*. نحن قريبان.

إننا نعقد اجتماعاً للعقول.

أرسَلتُ لك طاولةً عليها غطاء أحمر، وقفص، وأرنب، والرقم ثمانية بحبر أزرق. وتلقيتَها كلها، خاصة الرقم ثمانية الأزرق. لقد انخرطنا في عملية تخاطر. ليس الصدى اللعين لصراخٍ بين الجبال؛ بل تخاطر حقيقي. لن أُوسِع النقطة درساً، لكن قبل أن نذهب أبعد من ذلك عليك أن تفهم أنني لا أحاول أن أكون لطيفاً؛ *هناك* فكرة عليَّ توضيحها.

يمكنك مقاربة عملية التأليف بعصبية أو إثارة أو تفاؤل، أو حتى يأس - الشعور بأنه لا يمكنك أبداً أن تضع بالكامل على الورقة ما يجول في ذهنك وقلبك. يمكنك أن تقترب من عملية التأليف بقبضتين مشدودتين وعينين تحملقان، مستعداً للعراك والقضاء على الأسماء. ويمكنك أن تذهب إليه لأنك تريد أن تتزوّجك فتاة أو لأنك تريد تغيير العالم. اذهب إليه بأي وسيلة ما عدا بخفة. دعني أكرّر لك هذا: *لا يجب أن تستخفّ بالصفحة الفارغة*.

أنا لا أطلب منك أن تأتي بوقار أو بلا تردد؛ ولا أطلب منك أن تكون على صواب سياسياً أو تتخلّى عن حسّ فكاهتك (أرجو من كل قلبي أن يكون لديك واحدٌ). هذه ليست مسابقة بالشعبية، وليست الألعاب الأولمبية الأخلاقية، وليست دار عبادة. بل *تأليف*، تباً، ليس غسيل سيارة أو وضع بعض الكحل على العين. إذا كنت قادراً على أخذ هذه المسألة بجدّية، يمكننا أن نعمل معاً. وإلا فإن هذا هو الوقت المناسب لكي تُغلق الكتاب وتفعل شيئاً آخر.

اغسل السيارة، ربما.

صندوق الأدوات

كان جَدّي نجّاراً،

بَنَى منازل، متاجر، ومصارف،

دخَّن سجائر كامل بشراهة

وطرقَ مسامير في الألواح الخشبية.

كان مستوياً مع المسواة،

سحَجَ كل باب بشكل مستوٍ،

وصوَّت لآيزنهاور

لأن لينكولن انتصر في الحرب.

هذه كلمات إحدى أغاني جون پراين المفضَّلة لديَّ، على الأرجح لأن جَدّي كان نجّاراً أيضاً. لا أعرف عن المتاجر والمصارف، لكن غي پيلزبَري بَنَى حصته من المنازل وأمضى سنوات عديدة يحرص على أن المحيط الأطلسي وفصول شتاء الساحل القاسية لن يجرفا عقار هوميروس وينسلو في پراوتسنَك. لكن فازّا كان يدخِّن سيجاراً وليس سجائر Camel (كامل). عمّي أورين، وهو نجّار أيضاً، مَن كان يدخِّن سجائر كامل. وعندما تقاعد فازّا، كان العمّ أورين مَن ورث صندوق أدوات الرجل. لا أتذكَّر وجوده هناك في المرأب في يوم إسقاطي الطوبة الخرسانية على قدمي، لكنه كان على الأرجح يجلس في مكانه المعتاد خارج الفتحة التي يحتفظ فيها نسيبي دونالد بعُصيه الهوكي وزلاّجاته الجليدية وقفازه البيسبول.

كنا نسمّي صندوق الأدوات "الكبير". وهو يتألف من ثلاثة مستويات، العلويان منهما متحرّكان، وكل الثلاثة تحتوي على جوارير صغيرة ماكرة مثل الصناديق الصينية. كان مصنوعاً يدوياً، بالطبع. ألواحه الخشبية الداكنة مربوطة ببعضها بمسامير صغيرة جداً وأشرطة نحاسية، والغطاء مثبَّت بمزاليج كبيرة بدت لعينَيَّ الصغيرتين كمزاليج على صندوق غداء عملاق. كانت هناك بطانة حريرية على الجزء الداخلي للغطاء، وهذا أمر غريب في هكذا صندوق، والمدهش أكثر حتى هو نقشه ذو ورود الملفوف الزهرية الحمراء التي تخبو داخل ضباب من الشحم والأوساخ. وكان هناك مقبضان ضخمان على الجانبين. لن ترى أبداً هكذا صندوق أدوات للبيع في وولمارت أو وسترن أوتو، صدِّقني. عندما حصل عليه عمّي، وجَد كليشيه نحاسية للوحة شهيرة

لهوميروس - أظن أنها كانت The Undertow - جالسةَ في القعر. بعد عدة سنوات، حصل العمّ أورين على شهادة تؤكّد أصالة الكليشيه من خبيرٍ بأعمال هوميروس في نيويورك، وباعها بعد بضع سنوات بمبلغ كبير. كيف أو لماذا وجد فازّا الكليشيه في المقام الأول هو سر، لكن لم يكن هناك سر بشأن أصول صندوق الأدوات - صَنَعه بنفسه.

في أحد أيام الصيف، ساعَدتُ العمّ أورين على استبدال منخل ممزّق على الجانب البعيد للمنزل. أظن أنني كنتُ في الثامنة أو التاسعة وقتها. وأتذكَّر السير وراءه وأنا أوازن المنخل الجديد على رأسي، مثل أحد السكان الأصليين في فيلمٍ لطرزان. كان يحمل صندوق الأدوات بمقبضيه عند مستوى فخذه، ويرتدي، كالعادة، بنطلوناً كاكياً وقميصاً تائياً أبيض نظيفاً. كان العرق يلمع في شعره القصير الرمادي، وسيجارة كامل تتدلّى من شفته السفلى (عندما دخَلتُ بعد سنوات واضعاً علبة تشسترفيلد في جيب صدري، ألقى العمّ أورين نظرة ساخرة عليها وسمّاها "سجائر المُعتقَل".)

وَصَلنا أخيراً إلى النافذة ذات المنخل الممزّق ووضع صندوق الأدوات أرضاً مع تنهّد مسموع بالارتياح. عندما حاوَلتُ ودايف رفعه من مكانه على أرضية المرأب، وكل واحد منا يُمسك أحد المقبضين، بالكاد استطعنا زحزحته. بالطبع كنا مجرد أولاد صغار وقتها، لكنني أظن أن صندوق أدوات فازّا المحمَّل بالكامل يزن بين خمسة وثلاثين وخمسة وخمسين كيلوغراماً.

سمح لي العمّ أورين أن أفكّ المزاليج الكبيرة. كانت كل الأدوات العادية موضوعة في الطبقة العليا للصندوق؛ مطرقة، منشار، كماشة، مفتاحَي ربط، ملقط قابل للتعديل، مِسواة بتلك النافذة الصفراء الغامضة في وسطها، مِثقاب (كانت مختلف لقماته موضّبة بشكل أنيق في دُرج في الأسفل)، ومفكّي براغي. طلب مني العمّ أورين مفكّاً.

"أي واحد؟"، سألتُ.

"لا يهمّ"، رَدَّ.

كانت المنخل الممزّق مثبّتاً في مكانه ببراغي ذات عروة، ولم يكن يهمّ حقاً إن استخدَم مفك براغٍ عادياً أو متصالباً عليها؛ فما عليك سوى إدخال ماسورة مفك البراغي في الدائرة الموجودة في أعلى البرغي ثم تديره مثلما تدير عتلة فكّ العجلة بعدما تُرخي عزقات الخوابير.

أخرَج العمّ أورين البراغي - عددها ثمانية، وسلَّمني إياها لحمايتها - ثم نزع المنخل القديم. أسنده على حائط المنزل ورفعَ المنخل الجديد. الفجوات في إطار المنخل تلاءمت تماماً مع الفجوات في إطار النافذة. نخَر العمّ أورين راضياً عندما رأى ذلك. استعاد البراغي ذات العروة مني، الواحد تلو الآخر، وبدأ يُدخلها مكانها بأصابعه، ثم شدّها تماماً مثلما أرخاها، عبر إدخال ماسورة مفك البراغي في العروات وبرمها.

عندما ثبُت المنخل في مكانه، أعطاني العمّ أورين مفك البراغي وطلب مني إعادة وضعه في صندوق الأدوات و"إغلاقها". فعلتُ ذلك، لكنني كنتُ مُحتاراً. سألتُه لماذا جرَّ صندوق أدوات

فازّا كل المسافة حول المنزل إذا كان كل ما سيحتاج إليه هو مفك براغي واحد. كان بإمكانه حمله في الجيب الخلفي لسرواله الكاكيّ اللون.

"نعم، لكن يا ستيفي"، قال وهو ينحني ليُمسك المقبضين، "لم أكن أعرف ماذا قد أجد أن عليَّ فعله حالما أصل إلى هنا، أليس كذلك؟ من الأفضل أن تكون أدواتك معك، وإلا فقد تجد شيئاً لم تتوقعه وتُصاب بالإحباط".

أريد أن أقترح أنه لكي تؤلّف بأفضل قدراتك، يتوجب عليك تشييد صندوق أدوات خاص بك ثم بناء ما يكفي من عضلات لكي تتمكن من حمله معك. ثم بدلاً من النظر إلى عمل صعب والإصابة بالإحباط، ستُمسك الأداة الصحيحة وتشرع بالعمل فوراً.

تضمَّن صندوق أدوات فازّا ثلاثة مستويات. أعتقد أن صندوق أدواتك يجب أن يتضمن أربعة على الأقل. أظن أنه يمكنك إنشاء خمسة أو ستة مستويات، لكن يأتي وقتٌ يصبح فيه صندوق الأدوات كبيراً جداً لكي تحمله معك أينما تذهب وبالتالي يخسر ميزته الرئيسية. ستريد أن تتوفر لك كل تلك الجوارير الصغيرة للبراغي والصمولات، لكن أين تضع تلك الجوارير وماذا تضع فيها... حسناً، هذه هي عربتك الحمراء الصغيرة، أليس كذلك؟ ستجد أن لديك معظم الأدوات التي تحتاج إليها من قبل، لكنني أنصحك أن تنظر إلى كل واحدة مرة أخرى بينما تضعها في صندوقك. حاول رؤية كل واحدةٍ جديدةً، وذكِّر نفسك بوظيفتها، وإذا كان بعضها صدئاً (قد تصبح صدئة إذا لم تفعل هذا بشكل جدّي منذ مدة)، نظّفها.

مكان الأدوات العادية في الأعلى. وأكثرها عاديةً، والتي تُعتبر خبز التأليف، هي المفردات. في هذه الحالة، يمكنك أن تضع في صندوقك كل ما لديك دون أي شعور بالذنب والدونيّة. ومثلما قالت بائعة هوى للبحّار الخجول، "المسألة ليست كم معك يا عزيزي، بل كيف تستخدمه".

يملك بعض الكتّاب مفردات هائلة؛ إنهم أشخاص سيعرفون حقاً إن كان هناك شيء يدعى ديثرامب (قصيدة مليئة بالحماسة) غير مفيدة للصحة أو راوٍ فكِه، أشخاص لم يفوتهم جواب متعدد الاختيارات في مقال ويلفْرَد فانْك It Pays to Increase Your Word Power [ستستفيد من زيادة قوة كلماتك] منذ حوالي ثلاثين سنة. مثلاً:

الميزة الجلديّة، غير التدهوريّة، وغير القابلة للتلف تقريباً كانت سمة متأصلة في شكل تنظيم الحالة العامة، وتخصّ عصراً باليوجينياً من التطوّر اللافقاري يتجاوز بأشواط قوتنا في التخمين.

- هـ. پ. لافكرافت، At the Mountains of Madness [على جبال الجنون]

هل أعجبتك؟ إليك فقرة أخرى:

في بعض [الأكواب] لم يكن هناك دليل أبداً أن أي شيء زُرعَ؛ وفي أخرى، قدَّمت السيقان البنية الذابلة برهاناً عن بعض النهب الغامض.

- ت. كوراغاسن بويْل، Budding Prospects [الآمال المتبرعمة]

وثالثة - هذه جيدة، ستعجبك:

انتزَع أحدهم العصابة عن عينَي العجوز وضُربَت مع الدجّال وعندما خلد الرفاق إلى النوم وكان الحريق الهادئ يزأر في الرياح مثل شيء حيّ ربضَ أولئك الأربعة عند حافة ضوء النار بين ممتلكاتهم الشخصية الغريبة وراحوا يراقبون كيف فرّت ألسنة اللهب المتعرّجة نزولاً في الرياح كما لو أنها ممتَصّة من قِبل دوّامةٍ هناك في الخلاء، دوّامةٍ في ذلك الضياع المناسب يُبطل فيه عبور الرجل وتقديراته على حد سواء.

- كورماك ماكارثي، Blood Meridian [خط طول الدم]

يستخدم بعض الكتّاب الآخرين، مفردات أبسط وأصغر. بالكاد يبدو ضرورياً تقديم أمثلة عن هذا، لكنني سأقدِّم لك مثلين من الأمثلة المفضّلة لديَّ:

أتى إلى النهر. كان النهر هناك.

- إرنست همنغواي، Big Two-Hearted River [النهر الكبير ذو القلبين].

قبضوا على الولد يفعل شيئاً بغيضاً تحت المدرَّجات المكشوفة.

- ثيودور ستورجن، Some of Your Blood [بعض دمك]

هذا ما حصل.

- دوغلاس فيربيرن، Shoot [أطلِق النار]

كان بعض الرجال المالكين لطفاء لأنهم كرِهوا ما عليهم فعله، وكان بعضهم غاضباً لأنهم كرِهوا أن يكونوا وحشيين، وكان بعضهم بارداً لأنهم اكتشفوا منذ مدة طويلة أن المرء لا يستطيع أن يكون مالكاً إلا إذا كان بارداً.

- جون ستاينبَك، The Grapes of Wrath [عناقيد الغضب]

جملة ستاينبَك مثيرة للاهتمام بشكل خاص. طولها خمسون كلمة (بالإنكليزية). من بين تلك الكلمات الخمسين، تسعة وثلاثون تحتوي على مقطع لفظي واحد فقط. هذا يترك لنا إحدى عشرة كلمة، لكن حتى هذا الرقم مُخادِع؛ يستخدم ستاينبَك كلمة "لأن" ثلاث مرات، وكلمة "مالك" مرتين، وكلمة "كرِهوا" مرتين. لا توجد كلمة أطول من مقطعَين لفظيين في الجملة كلها. البنية معقّدة؛ والمفردات ليست بعيدة كل البعد عن سلسلة كتب دِكْ وجاين القديمة. The Grapes of Wrath [عناقيد الغضب] رواية ممتازة بالطبع. وأظن أن Blood Meridian [خط طول الدم] رواية ممتازة أيضاً، رغم أنني لا أفهم بالكامل أجزاءً كبيرةً منها. وما أهمية ذلك؟ لا يمكنني أيضاً فهم كلمات العديد من الأغاني الشعبية التي أحبّها.

هناك أيضاً أمور لن تجدها في القاموس أبداً، لكنها لا تزال مفردات. خذ ما يلي على سبيل المثال:

"إغغغغ، مادّا؟ مادّا تريد مني؟".

"ها قد جاء الحقير!".

"أننه! أننننه! أننننهه!".

"تباً لحضرتك".

"يغغغغهه، تباً لك، أيضاً، يا رجل!".

- توم وولف، Bonfire of the Vanities [شعلة الغرور]

يستخدم هذا الحوار مفردات الشارع. قلّة من الكتّاب يملكون قدرة وولف على نقل هكذا أمور إلى الورق (إلمور ليونارد كاتبٌ آخر يستطيع فعل هذا). تُضاف بعض ألفاظ الشارع إلى القاموس في نهاية المطاف، لكن ليس قبل شيوع استخدامها بشكل مؤكد. ولا أعتقد أنك ستجد أبداً كلمة يغغغغهه في قاموس وبستر غير المختصر.

ضع مفرداتك في أعلى رف في صندوق أدواتك، ولا تبذل أي جهدٍ واعٍ لتحسينها (فذلك سيحصل مع مرور الزمن كلما قرأت أكثر). أحد الأشياء السيئة حقاً التي يمكنك فعلها خلال تأليفك هو زخرفة مفرداتك، والبحث عن كلمات طويلة لأنك ربما خجِل قليلاً من كلماتك القصيرة. هذا يشبه إلباس حيوان أليف ملابس سهرة. سيشعر الحيوان الأليف بالإحراج، والشخص الذي ارتكب فعل اللطف المتعمَّد هذا يجب أن يشعر بإحراج أكبر. اقطع عهداً صادقاً على نفسك الآن بأنك لن تستخدم أبداً كلمة "مكافأة" عندما تقصد "إكرامية" ولن تقول أبداً توقَف جون فترةً طويلةً كفاية لينفِّذ فعل إفراز عندما تقصد توقَف جون فترةً طويلةً كفاية ليتبرَّز. وإذا شعرتَ أن جمهورك سيعتبر كلمة

"يتبرَّز" كريهة أو غير ملائمة، لا تتردّد في قول توقَف جون فترةً طويلةَ كفاية ليقضي حاجته (أو ربما توقَف جون فترةً طويلةً كفاية لكي "يفرّغ أحشاءه"). لا أحاول جعلك تتكلَّم كلاماً بذيئاً، فقط كلاماً عادياً ومباشراً. تذكَّر أن القاعدة الأساسية للمفردات هي *استخدم أول كلمة تتبادر إلى ذهنك، إذا كانت ملائمة وحيوية*. إذا تردَّدتَ وأمعَنتَ التفكير، ستتوصَّل إلى كلمة أخرى - طبعاً هناك كلمة أخرى دائماً - لكنها لن تكون على الأرجح جيدة مثل كلمتك الأولى، أو قريبة مثلها إلى ما تقصده حقاً.

مسألة القصد هذه مهمة جداً. إذا كنتَ لا تصدّقني، تذكّر كل المرات التي سمِعت فيها أحدهم يقول، "لا أستطيع وصفه" أو "هذا ليس ما أقصده". تذكَّر كل المرات التي قلتَ فيها هذه الأشياء بنفسك، وعادة بنبرة خيبة أمل طفيفة أو كبيرة. الكلمة مجرد تمثيل للمعنى؛ وحتى في أفضل أحواله، يقصِّر التأليف تقريباً دائماً بتقديم المعنى الكامل. نظراً لهذا، بالله عليك لماذا ستريد أن تزيد الطين بلّة عبر اختيار كلمة شقيقة فقط لتلك التي أردت استخدامها حقاً؟

- 2 -

ستريد أيضاً وضع النحو على الرف العلوي لصندوق أدواتك، ولا تزعجني بتذمّرك أو سُخطك بأنك *لا تفهم* قواعد النحو، بأنك *لم تفهمها أبداً*، بأنك رسَبت في كل ذلك الفصل الدراسي بسبب مقرّر قواعد النحو، بأن التأليف متعة لكن النحو يقضي عليها كلياً.

اهدأ. اهدأ. لن نقضي وقتاً طويلاً هنا لأننا لسنا بحاجة إلى ذلك. فإما أن المرء يتشرَّب مبادئ النحو للغته الفطرية في المحادثات والقراءة أو لا يفعل ذلك. ما يفعله مقرّر النحو المدرسي (أو يحاول أن يفعله) لا يزيد عن كونه تسمية الأجزاء.

ولسنا هذا في المدرسة. الآن وبعد زوال قلقك من (أ) أن سترتك قصيرة جداً أو طويلة جداً وسيسخر منك الأولاد الآخرون، (ب) أنك لن تنجح في الانضمام إلى فريق الجامعة للسباحة، (ج) أنك ستظل بتولاً ذا بثرات على الوجه عندما تتخرَّج (وعلى الأرجح عندما تموت)، (د) أن أستاذ الفيزياء لن يطبّق مبدأ المنحنى عند وضع العلامة النهائية، أو (ه) أن لا أحد يحبّك حقاً على أي حال *ولم يحبّوك أبداً*... الآن وبعد ابتعاد كل هذا الهراء الغريب من أمامك، يمكنك دراسة بعض المسائل الأكاديمية بتركيزٍ لا يمكنك تحقيقه أبداً أثناء الإصغاء للكتاب التعليمي المحلي لمستشفى الأمراض النفسية. وبعدما تبدأ، ستجد أنك تعرف كل الأمور تقريباً على أي حال - وهذه، كما قلتُ لك، في أغلبها مسألة إزالة الصدأ عن لقمات الثقب وشحذ شفرة منشارك.

زائد... تباً. إذا كنت تستطيع تذكّر كل الأكسسوارات التي ترافق أفضل بذلة لديك، أو محتويات حقيبتك، أو تشكيلة فريق نيويورك يانكيز أو هيوستن أويلرز، فأنت قادر على تذكُّر الفرق بين إسم الفاعل (نموذج للفعل يُستخدَم كإسمٍ) وإسم المفعول (نموذج للفعل يُستخدَم كنعتٍ).

فكّرتُ طويلاً وعميقاً عما إذا كنتُ سأشمل قسماً مفصَّلاً عن النحو في هذا الكتاب الصغير. جزء مني أراد ذلك في الواقع؛ علَّمتُه بنجاح في المدرسة الثانوية (حيث كان مختفياً تحت إسم "اللغة الإنكليزية للأعمال")، واستمتَعتُ به كطالب. لا يملك النحو الأميركي متانة النحو البريطاني (يستطيع رجل الإعلانات البريطاني الذي يملك تعليماً ملائماً أن يجعل إعلاناً للواقيات الذكرية في مجلة يبدو كأنه شرعة حقوق الإنسان)، لكن له سحره الوضيع.

قرَّرتُ عدم شمله في النهاية، على الأرجح لنفس السبب الذي جعل ويليام سترانك يقرِّر عدم تلخيص الأساسيات عندما ألَّف الطبعة الأولى من The Elements of Style [عناصر الأسلوب]: إذا كنتَ لا تعرف، فقد فات الأوان. وأولئك غير القادرين حقاً على استيعاب النحو - مثلما أنا غير قادر على عزف بعض اللازمات الموسيقية على الغيتار - لن يستفيدوا أبداً أو كثيراً من كتاب كهذا، على أي حال. بهذا المعنى، أنا أعظ للباقين. لكن هلاّ سمحتَ لي أن أستفيض قليلاً؟

المفردات المستخدَمة في الكلام أو التأليف تنظِّم نفسها في سبعة أجزاء (ثمانية، إذا احتسبنا عبارات التعجّب مثل آه! و يا إلهي! و تباً!). والتواصل المؤلَف من أجزاء الكلام هذه يجب أن تنظِّمه قواعد النحو المتفقين عليها. انهيار تلك القواعد يؤدي إلى إرباك وسوء فهم. النحو السيئ يُنتِج جملاً سيئةً. التالي هو مثالي المفضَّل من سترانك ووايت: "كَوني أماً لخمسة، وواحد آخر على الطريق، لوح كي ملابسي مفتوح دائماً".

الأسماء والأفعال هما الجزءان اللذان لا غنى عنهما في التأليف. من دون أحد منهما، لا تستطيع أي مجموعة كلمات أن تشكّل جملةً، بما أن الجملة، وفقاً للتعريف، هي مجموعة كلمات تحتوي على فاعل (إسم) وخبر (فعل)؛ تبدأ سلاسل الكلمات تلك بحرف كبير (في النصوص اللاتينية)، وتنتهي بنقطة، وتتضافر لتقديم فكرة كاملة تبدأ في ذهن الكاتب ثم تقفز إلى ذهن القارئ.

هل يجب أن تكتب جملاً كاملةً كل مرة، كل مرة؟ أعوذ بالله. إذا كان عملك يتألف فقط من عبارات مجزّأة وغير مستقرة، لن تأتي شرطة النحو لكي تعتقلك. حتى ويليام سترانك، موسوليني البلاغة، أدرك المرونة اللذيذة للغة. "يُلاحَظ منذ القدم"، كتبَ، "أن أفضل الكتّاب يتجاهلون قواعد البلاغة أحياناً". لكنه يضيف الفكرة التالية، التي أُلحّ عليك التفكير بها: "إلا إذا كان أكيداً أنه سيُحسِن، من الأفضل له [الكاتب] على الأرجح أن يتقيَّد بالقواعد".

العبارة البليغة هنا هي *إلا إذا كان أكيداً أنه سيُحسِن*. إذا لم يكن لديك استيعاب بدائي لكيفية ترجمة أجزاء الكلام إلى جمل متماسكة، كيف يمكنك أن تكون أكيداً أنك *تُحسِن*؟ وكيف ستعرف إن كنت لا تُحسِن؟ الجواب، بالطبع، هو أنه لا يمكنك، ولن يمكنك. المرء الذي يستوعب مبادئ النحو يجد بساطةً مريحةً في قلبه، حيث هناك حاجة فقط إلى أسماء، وهي كلمات تسمّي، وأفعال، وهي كلمات تفعل.

خذ أي إسم وضعه مع أي فعل، وستصبح لديك جملة. هذا لا يفشل أبداً. الصخور تنفجر. جاين ترسل. الجبال تعوم. هذه كلها جمل مكتملة. للعديد من الأفكار المماثلة معنى منطقي طفيف، لكن حتى الجمل الغريبة (الخوخ يُبجَّل!) لها وزن شاعري لطيف. بساطة التشييد إسم/فعل مفيدة - يمكنها بالحد الأدنى تزويد شبكة أمان لمؤلفاتك. يحذِّر سترانك ووايت من الإكثار من الجمل البسيطة المتتالية، لكن الجمل البسيطة تزوِّد مساراً يمكنك سلوكه عندما تخشى من أن تتوه في أزقّة البلاغة - كل تلك العبارات التقييدية وغير التقييدية، تلك الجمل التحديدية، تلك الجمل البَدَليّة والجمل المُركَّبة. إذا بدأتَ تُصاب بالهلع من رؤية هكذا منطقة مجهولة المعالم (مجهولة المعالم لك، على الأقل)، فقط ذكِّر نفسك أن الصخور تنفجر، وجاين ترسل، والجبال تعوم، والخوخ يُبجَّل. النحو ليس مجرد أمر مزعج؛ إنه العصا التي تُمسِكها لكي تُوقف أفكارك على قدميها وتدعها تسير. بالإضافة إلى ذلك، كل تلك الجمل البسيطة نفعت همنغواي، أليس كذلك؟ وحتى عندما كان ثملاً تماماً، كان عبقرياً لعيناً.

إذا كنت تريد تجديد النحو لديك، اذهب إلى مكتبة الكتب المستعملة المحلية لديك وابحث عن نسخة من Warriner's English Grammar and Composition [قواعد النحو الإنكليزي والتأليف من وارينر] - نفس الكتاب الذي جلَّده معظمنا بأكياس التسوّق البنية عندما كنا طلاباً في السنة الأولى والثانية في الثانوية. أعتقد أنك ستفرح عندما تعرف أن كل ما تحتاج إليه تقريباً ملخَّص على الورقة الداخلية بعد الغلاف الأمامي والورقة الداخلية قبل الغلاف الخلفي للكتاب.

- 3 -

رغم إيجاز كتيّب أسلوبه، إلا أن ويليام سترانك وجَد مجالاً لمناقشة كرهه لمسائل النحو واستخداماته. كرِه تعبير "الهيئة الطلابية"، مثلاً، وأصرَّ على أن كلمة studentry (مجموعة من الطلاب) أوضح وخالية من الدلالات الشنيعة التي رآها في المصطلح السابق. واعتبر أن تعبير "إضفاء طابع شخصي على" متباهٍ (يقترح سترانك "ابتكر رأس رسالة" بدلاً من "أضفِ طابعاً شخصياً على قرطاسيتك".) وكرِه جملاً مثل "الحقيقة أن" و"على هذا المنوال".

هناك أشياء أكرهها شخصياً - أعتقد أن أي شخص يستخدم جملة "هذا لطيف جداً" يجب أن يُعاقَب بالوقوف في الزاوية، وأي شخص يستخدم الجمل البغيضة أكثر بكثير "في هذه اللحظة الزمنية" و"في نهاية اليوم" يجب أن يُرسَل لينام دون عشاء (أو ورق كتابة). شيئان من الأشياء الأخرى التي تغيظني يتعلقان بمستوى التأليف الأبسط هذا، وأريد أن أُفصِح عما في نفسي قبل أن نتابع.

تأتي الأفعال في صيغتين، معلوم ومجهول. مع الفعل المعلوم، الفاعل يفعل شيئاً. ومع الفعل المجهول، هناك شيء يُفعَل بالفاعل. الفاعل يسمح لذلك بالحصول. يجب *أن تتجنَّب صيغة المجهول*. لستُ الوحيد الذي يقول هذا؛ يمكنك إيجاد نفس النصيحة في The Elements of Style [عناصر الأسلوب].

لا يحاول السيدان سترانك ووايت تخمين السبب الذي يجعل العديد من الكتّاب ينجذبون إلى الأفعال المجهولة، لكنني مستعد أن أفعل ذلك؛ أعتقد أن الكتّاب الخجولين يحبّونها لنفس السبب الذي يجعل الأشخاص الخجولين يفضّلون الأحباب الهامدين. صيغة المجهول آمنة. لا يوجد عمل مزعج لمواجهته؛ الفاعل يُغلق عينيه فحسب ويفكِّر بإنكلترا، بالإذن من الملكة فيكتوريا. أعتقد أن الكتّاب غير الواثقين من أنفسهم يشعرون أيضاً أن صيغة المجهول بطريقة أو بأخرى تعطي عملهم سلطةً، وربما حتى صفة الهيبة. أظنها تنفعك إذا كنتَ تجد كتيّبات التعليمات وأضرار المحامين مَهيبة.

يكتب الزميل الخجول سيُعقَد الاجتماع عند السابعة لأن هذا يقول له بطريقة أو بأخرى، "اكتبه بهذه الطريقة وسيصدِّق الناس *أنك تعرف حقاً*". اطرد هذه الفكرة الخائنة من ذهنك! لا تكن غير مُلمّ بالموضوع! أرجِع كتفَيك إلى الوراء، وارفع ذقنك، وسلّم ذلك الاجتماع المسؤولية! اكتب سينعقد الاجتماع عند السابعة. ممتاز! ألا تشعر بتحسّن؟

لن أقول إنه لا مكان لصيغة المجهول. لنفترض مثلاً أن رجلاً يموت في المطبخ لكن جثته تنتهي في مكان آخر. نُقلَت الجثة من المطبخ ووُضعَت على أريكة الردهة هي طريقة مقبولة لقول هذا، رغم أن الفعلين "نُقلَت" و"وُضعَت" لا يزالان يغيظانني. أتقبّلهما لكن لا أقبلهما. ما أقبله هو حَمَل فريدي وميرا الجثة من المطبخ ووضعاها على أريكة الردهة. لماذا يجب أن تكون الجثة هي الفاعل في الجملة، على أي حال؟ بالله عليك، إنها ميتة! تباً!

صفحتان بصيغة المجهول - تقريباً أي مستند مهني كُتب يوماً، ناهيك عن كميات كبيرة من روايات الخيال السيئة - تجعلني أريد أن أصرخ. هذا ضعيف، هذا غير مباشر، ومتعرّج كثيراً أيضاً. ما رأيك بهذا: ستبقى قبلتي الأولى تُتذكَّر من قِبلي دائماً وكذلك كيف بدأت علاقتي العاطفية بشاينا. تباً - مَن أخرَج ريحاً، أليس كذلك؟ الطريقة الأبسط للتعبير عن هذه الفكرة - أحلى وأكثر فعالية، أيضاً - قد تكون التالي: بدأت علاقتي العاطفية بشاينا بقبلتنا الأولى. لن أنساها أبداً. لستُ مغرماً بهذا لأنه يستخدم حرف الباء مرتين في ثلاث كلمات، لكننا ارتحنا على الأقل من صيغة المجهول المريعة تلك.

قد تلاحظ أيضاً كم تصبح الفكرة أبسط للفهم عندما تقسّمها إلى *فكرتين*. هذا يسهّل الأمور على القارئ، ويجب أن يكون القارئ همّك الرئيسي دائماً؛ فمن دون القارئ الدائم، ستكون مجرد صوت قرقعة في الخلاء. ومن غير السهل أن تكون الشخص الواقف عند الطرف المتلقي. "شَعَر [ويليام سترانك] أن القارئ في مأزق خطير معظم الأوقات"، وكتبَ إ. ب. وايت في مقدمة The Elements of Style [عناصر الأسلوب]، "رجل يتخبّط في مستنقع، ومن واجب أي شخص يحاول التأليف تفريغ ذلك المستنقع بسرعة وإخراج الرجل وإيصاله إلى أرض جافة، أو على الأقل يرمي له حبلاً". وتذكَّر: رمى الكاتب الحبل وليس رُمي الحبل من قِبل الكاتب. رجاءً، آه، رجاءً.

النصيحة الأخرى التي أريد تقديمها لك قبل الانتقال إلى المستوى التالي من صندوق الأدوات هي التالية: *الظرف ليس صديقك*.

الظروف (ظروف الزمان أو المكان) كلمات تعدِّل الأفعال أو النعوت، أو ظروفاً أخرى. إنها بالإنكليزية الكلمات التي تنتهي عادة بالحرفين ly. يبدو أن الظروف، كما صيغة المجهول، أُنشئت كرمى للكاتب الخجول. ففي صيغة المجهول، يعبِّر الكاتب عادة عن خشية بأنه لا يؤخذ على محمل الجد؛ إنه صوت الفتيان الصغار الذين يرسمون شواربهم بورنيش الأحذية والفتيات الصغيرات اللواتي يمشين بتثاقل مرتديات كعوب أمهاتهن العالية. عبر الظروف، يُخبِرنا الكاتب عادة عن خشيته من أنه لا يعبِّر عن نفسه بوضوح، وأنه لا ينجح في إيصال الفكرة أو الصورة.

فكِّر بالجملة أغلَق الباب بإحكام. هذه ليست جملة فظيعة على الإطلاق (تستخدم فعلاً معلوماً على الأقل)، لكن اسأل نفسك عن مدى ضرورة وجود الكلمة بإحكام. يمكنك المجادلة بأنها تعبِّر عن فرقٍ بين أغلَق الباب و خَبَط الباب، ولن أجادلك... لكن ماذا بشأن السياق؟ ماذا بشأن كل النثر التنويري (لكي لا أقول المؤثر عاطفياً) الذي أتى قبل أغلَق الباب بإحكام؟ ألا يجب أن يُخبِرنا كيف أغلَق الباب؟ وإذا كان النثر السابق يُخبِرنا، أليست كلمة بإحكام زائدة؟ أليست تكراراً؟

يتهمني أحدهم الآن بأنني ممل ونيّق. أنا أرفض هذا. أعتقد أن الطريق إلى الجحيم مرصوف بالظروف، وسأصرخ هذا بأعلى صوتي عن أسطح البيوت. للتعبير عن هذا بكلمات أخرى، إنها كالهندباء. إذا كانت لديك واحدة في مَرجتك، ستبدو جميلة وفريدة. لكن إذا فشلتَ في نزعها من جذورها، ستجد خمسة منها في اليوم التالي... وخمسين في اليوم الذي يليه... ثم، إخوتي وأخواتي، سرعان ما ستصبح مَرجتك مُغطاة بالهندباء بشكل كليّ وتام وخانق. ستراها عندها على حقيقتها بأنها عشبة ضارة، لكن وقتها يكون -*لهيث!!* - الأوان قد فات.

لكن يمكنني أن أكون طيب القلب تجاه الظروف. نعم يمكنني ذلك. باستثناء واحد: وصف الحوار. أصرّ على أن تستخدم الظرف في وصف الحوار فقط في أندَر الحالات وأكثرها خصوصيةً... وحتى عندها، سيكون محبّذاً لو يمكنك تجنّبها. فقط لضمان أننا نفهم على بعضنا جيداً، افحص الجمل الثلاثة التالية:

"ضعه أرضاً!"، صرَخ.

"أعِده"، تضرَّع، "إنه لي".

"لا تكن مغفَّلاً يا جيكل"، قال أترسون.

في هذه الجمل، صرَخ وتضرَّع وقال هي أفعال تصف الحوار. انظر الآن إلى التعديلات المريبة التالية:

"ضعه أرضاً!"، صرَخ مهدِّداً.

"أعِده"، تضرَّع بشكل خسيس، "إنه لي".

"لا تكن مغفَّلاً يا جيكل"، قال أترسون بازدراء.

مجموعة الجمل الثانية كلها أضعف من المجموعة السابقة، وسيرى معظم القرّاء السبب فوراً. "لا تكن مغفَّلاً يا جيكل"، قال أترسون بازدراء هي الأفضل في المجموعة؛ فهي مجرد عبارة مبتذلة، بينما الجملتان الأخريان سخيفتان حقاً. هكذا وصف للحوار يسمّى swifties (سويفتيّات) أحياناً، تيمّناً بـ توم سويفت، المخترع-البطل الشجاع في سلسلة روايات مغامرات للفتيان تأليف فيكتور أبلتون الثاني. كان أبلتون مولَعاً بجمل مثل "افعل أسوأ ما لديك!"، صاح توم بشجاعة و "ساعدني أبي بالمعادلات"، قال توم بتواضع. عندما كنتُ مراهقاً، كانت هناك لعبة في حفلة ترتكز على قدرة المرء على إنشاء سويفتيّات ظريفة (أو نصف ظريفة). "لديك مؤخرة لطيفة يا سيدة"، قال بوقاحة هي واحدة أتذكَّرها؛ وهناك أخرى هي "أنا السمكري"، قال بتدفّق (المقيّد في هذه الحالة هو جملة ظرفية). عند التفكير بما إذا كنتَ ستدع ظرفاً هندبائياً ضارّاً يكون جزءاً من وصف حوارك أم لا، أقترح عليك أن تسأل نفسك إذا كنت تريد حقاً كتابة صنف النثر الذي قد يُستخدَم في نهاية المطاف ضمن لعبةٍ في حفلة.

يحاول بعض الكتّاب التملّص من قاعدة حظر استخدام الظروف عبر حَقن فعل الوصف بالمنشّطات. النتيجة مألوفة لأي قارئ روايات خيال مبتذلة أو النُسخ الأصلية الورقيّة الغلاف:

"أخفِض المسدس يا أترسون!"، صرّ جيكل بأسنانه.

"لا تتوقف أبداً عن تقبيلي!"، لَهَثت شاينا.

"أيها المضايق اللعين!"، ارتعَش بيل.

لا تفعل هذه الأشياء. رجاءً، آه، رجاءً.

أفضل نماذج وصف الحوار هو قال، كما في قال، قالت، قال بيل، قالت مونيكا. إذا كنت تريد رؤية هذا يُستخدَم بشكل صارم، أنصحك بشدّة أن تقرأ أو تعيد قراءة إحدى روايات لاري ماكمورتري. تبدو هذه سخرية لعينة، لكنني أتكلَّم بصدق كامل. فقد سمحَ ماكمورتري لبعض الظروف الهندبائية بأن تنمو في مَرجته. وهو مقتنع بأسلوب قال/ قالت حتى في لحظات الأزمة العاطفية (وهناك الكثير منها في رواياته). هيا تشجَّع وافعل مثله.

هل هذه إحدى حالات "افعل كما أقول، وليس كما أفعل"؟ للقارئ الحق الكامل بطرح هذا السؤال، ومن واجبي تقديم جواب صادق. نعم. ما عليك سوى الرجوع إلى بعض رواياتي لتعرف

أنني مجرد آثم عادي آخر. لقد كنتُ بارعاً جداً في تجنُّب صيغة المجهول، لكنني استخدمتُ ما يكفي من ظروف، وبعضها (وأنا أخجل من قول هذا) في وصف الحوار (لكنني لم أنحدر أبداً إلى مستوى "صرَّ بأسنانه" أو "ارتعَش بيل"). عندما أفعل ذلك، سكون عادة لنفس السبب الذي يفعله أي كاتب: لأنني أخشى أن القارئ لن يفهمني إن لم أفعل.

أنا مُقتنِع أن الخوف هو الدافع وراء معظم التأليف السيئ. إذا كان المرء يؤلّف لمتعته الذاتية، فقد يكون ذلك الخوف خفيفاً ـ *الخجل* هو الكلمة التي استخدمتها هنا. لكن إذا كان يعمل تحت ضغط موعد نهائي ـ تقرير مدرسي، مقال صحيفة، جزء التأليف في امتحان الدخول إلى الجامعة ـ فقد يكون ذلك الخوف قوياً. الفيل دامبو طار في الهواء بمساعدة ريشة عجيبة؛ وأنت قد تشعر بحاجة ماسّة لاستخدام فعل مجهول أو أحد تلك الظروف البغيضة لنفس السبب. فقط تذكَّر قبل أن تفعل ذلك أن دامبو لم يكن بحاجة إلى الريشة؛ فالقدرة على الطيران كانت في داخله من الأساس.

أنت *تعرف* على الأرجح عما تتكلّم، ويمكنك تعزيز نثرك بأفعال معلومة بأمان. وقد كنتَ بارعاً بما فيه الكفاية على الأرجح في سرد روايتك لكي تقتنع أنك عندما تستخدم قال، سيعرف القارئ أنه قال ذلك ـ بسرعة أو ببطء، بسعادة أو بحزن. قد يكون رجلك يتخبّط في مستنقع، وارمِ له حبلاً مهما كلَّف الأمر... لكن لا داعي لكي تُفقده وعيه بكبل فولاذي طوله ثلاثون متراً.

غالباً ما يتطلّب التأليف الجيد التخلّي عن الخوف والتصنُّع. التصنُّع نفسه، بدءاً من الحاجة إلى تعريف بعض أنواع التأليف كـ "جيد" و"سيئ"، هو سلوك مُرعِب. يتطلّب التأليف الجيد أيضاً اتخاذ خيارات جيدة عندما تتعلق المسألة باختيار الأدوات التي تنوي العمل بها.

لا يوجد كاتبٌ عفيفٌ كلياً في تلك المسائل. رغم أن ويليام سترانك أوقَعَ إ. ب. وايت في قبضته عندما كان وايت مجرد طالب ساذج في كورنَلّ (أعطني إياهم عندما يكونون يافعين وسيصبحون لي إلى الأبد، ها-ها-ها)، ورغم أن وايت فهِم وشارك سترانك في إجحافه تجاه التأليف الفضفاض والتفكير الفضفاض الذي يدفع إليه، إلا أنه يُقرّ، "أفترض أنني كتبتُ *الحقيقة أن* ألف مرة في غمرة التأليف، ونقّحتها ربما خمسمئة مرة بعد ذلك. أن أحقّق هذا النجاح الطفيف، أن أفشل بهذا الشكل، يُحزِنني...". لكن إ. ب. وايت بقي يؤلف لسنوات عديدة بعد مراجَعاته الأولية لكتاب سترانك "الكتاب الصغير" في العام 1957. سأواصل التأليف رغم اقترافي زلاّت غبية مثل "لا يمكنك أن تكون جاداً"، قال بيل غير مصدِّق. أتوقع منك أن تفعل الشيء نفسه. هناك بساطة جوهرية في اللغة، لكنها بساطة زلقة. كل ما أطلبه منك هو أن تفعل ما بوسعك، وتتذكَّر أنه رغم أن كتابة الظروف أمرٌ بشريٌ، إلا أن كتابة قال أو قالت هو أمرٌ إبداعيٌ.

- 4 -

إرفع الطبقة العليا لصندوق أدواتك ـ مفرداتك وكل أمور النحو. ستجد في الطبقة التي تظهر أمامك عناصر الأسلوب التي ذكرتُها من قبل. يقدِّم سترانك ووايت أفضل الأدوات (وأفضل

القواعد) التي يمكنك أن تأمل الحصول عليها، ويصفانها ببساطة ووضوح (يقدِّمانها بصرامة منعشة، بدءاً من قاعدة تشكيل صيغ المِلكية: أضف دائماً 's، حتى عندما تنتهي الكلمة بحرف s - اكتب دائماً Thomas's bike (درّاجة توماس) وليس Thomas' bike أبداً - وانتهاءً بأفكار عن أفضل مكان تضع فيه أهم أجزاء جملتك. يقولون في النهاية، والجميع حرّ في رأيه، لكنني لا أظن أن بمطرقة قَتَل فرانك ستحل يوماً ما محل قَتَل فرانك بمطرقة).

قبل إنهاء مناقشة العناصر الأساسية للشكل والأسلوب، يجب أن نفكِّر للحظة بالفقرة، بشكل التنظيم الذي يأتي بعد الجملة. أحضِر روايةً - من المفضّل واحدةً لم تقرأها بعد - عن رف مكتبك (الأمور التي أُخبِرك إياها تنطبِق على معظم النثر، لكن بما أنني كاتب روايات خيال، فإن روايات الخيال هي أول ما يخطر على بالي عادة عندما أفكِّر بالتأليف). افتح الكتاب في وسطه وانظر إلى أي صفحتين. راقب النمط - أسطر النص، الهوامش، وبالأخص كتل المساحة البيضاء حيث تبدأ الفقرات أو تنتهي.

يمكنك أن تُدرك حتى *من دون أن تقرأ* إن كان الكتاب الذي اخترته سهلاً أو صعباً، صح؟ تحتوي الكتب السهلة على الكثير من الفقرات القصيرة - بما في ذلك فقرات الحوار التي قد تكون مجرد كلمة أو كلمتين فقط - والكثير من المساحة البيضاء. إنها بهيجة مثل أي كوب بوظة. أما الكتب الصعبة، تلك المليئة بالأفكار أو السرد أو الوصف، فلها مظهر بدين أكثر. مظهر مكتنز. الفقرات مهمة بسبب مظهرها بنفس قدر أهميتها بسبب ما تقوله تقريباً؛ إنها خرائط نوايا.

في النثر التفسيريّ، تستطيع الفقرات (ويجب) أن تكون مُتقَنة ومنفعية. تحتوي الفقرة التفسيريّة المثالية على جملة موضوع تليها جمل أخرى تشرح أو تضخِّم الأولى. إليك فقرتين من "المقال غير الرسمي" الشعبي على الدوام توضِّحان هذا الشكل البسيط لكن الفعّال من التأليف:

> **عندما كنتُ في العاشرة، كنتُ أخشى أختي ميغان. من المستحيل عليها أن تأتي إلى غرفتي دون أن تحطّم واحدة من ألعابي المفضَّلة على الأقل، وأكثر لعبة مفضَّلة عادة. لنظراتها طابع تدميري عجيب؛ فأي مُلصق إعلاني تنظر إليه يسقط عن الجدار بعد ثوانٍ فقط. اختفت قِطع الثياب المحبوبة جداً من الخزانة. لم تأخذها (على الأقل لا أعتقد ذلك)، فقط جَعَلتها تتلاشى. وأجد عادة ذلك القميص التائي العزيز أو حذائي الرياضي المفضَّل مدفوناً عميقاً تحت السرير بعد عدة أشهر، ويبدو حزيناً ومهجوراً بين الغبار. عندما تكون ميغان في غرفتي، تنفجَر مكبِّرات الصوت، تتطاير ستائر النوافذ مع دويّ، وينطفئ المصباح على مكتبي عادة.**
>
> **يمكنها أن تكون وحشية عن إدراك، أيضاً. في إحدى المناسبات، صَبَّت ميغان عصير برتقال على حبوب فطوري. وفي مناسبة أخرى، رشّت معجون أسنان على مكان أصابع القدمين في جواربي بينما كنت أستحمّ. ورغم أنها لم تعترف أبداً، إلا أنني أكيد أنه كلما غفوتُ على الأريكة خلال استراحة الشوطين لمباراة كرة القدم بعد ظهر الأحد على التلفزيون، كانت تفرك مخاطها الناشف على شعري.**

المقالات غير الرسمية، على العموم، ساذجة وواهية؛ وكتابة هكذا أمور هي مهارة لن تستخدمها أبداً في الحياة الفعلية، إلا إذا حصلتَ على وظيفة صحافي في صحيفتك المحلية. يطلبها الأساتذة عندما يعجزون عن إيجاد أي وسيلة أخرى لإهدار وقت الطلاب. أشهر موضوع سيئ السمعة، بالطبع، هو "كيف أمضيتُ إجازتي الصيفية". لقد علَّمتُ التأليف لسنةٍ في جامعة ماين في أورونو وكان أحد صفوفي يعجّ برياضيين ومشجِّعات، وكانوا يحبّون المقالات غير الرسمية كثيراً. أمضيتُ فصلاً دراسياً بأكمله أقاوم رغبة أن أطلب منهم كتابة صفحتَي نثر عن موضوع "لو كان المبجَّل زميلي في الفريق". لكن ما منعني كان الثقة الفظيعة بأن معظمهم سيقارب المهمة بحماسة. وحتى إن البعض قد يبكي خلال مخاض التأليف.

لكن حتى في المقال غير الرسمي، من الممكن رؤية كم يمكن أن يكون شكل الفقرة الأساسية قوياً. يصرّ مبدأ "جملة موضوع يليها دعم ووصف" على أن ينظِّم الكاتب أفكاره، كما يشكّل ضمانةً جيدةً ضد الشرود بعيداً عن الموضوع. الشرود ليس مشكلة كبيرة في مقال غير رسمي، بل هو *أمر تقتضيه التقاليد*، في الواقع - لكنه عادة سيئة جداً عند العمل على مواضيع جدّية أكثر بأسلوب رسمي أكثر. التأليف هو تفكيرٌ مصقولٌ. وإذا لم تكن أطروحتك للماجستير منظَّمة أكثر من مقال مدرسة ثانوية عنوانه "لماذا شانيا تواين تثيرني"، فأنت في مأزق كبير.

في روايات الخيال، تكون الفقرة أقل بنيويةً - إنها الإيقاع بدلاً من اللحن الفعلي. كلما قرأتَ وألَّفتَ المزيد من روايات الخيال، كلما وجدتَ فقراتك تتشكّل من تلقاء نفسها. وهذا ما تريده. من الأفضل عند التأليف عدم التفكير كثيراً أين تبدأ الفقرات وأين تنتهي؛ السر هو ترك الطبيعة تأخذ مجراها. وإذا لم تعجبك النتيجة لاحقاً، صحِّحها. هذه هي الغاية من إعادة الكتابة. الآن فكّر بالتالي:

لم تكن غرفة طوني الكبير مثلما توقعها دايل. للضوء نورٌ مصفَرٌّ غريبٌ ذكَّره بالفنادق الرخيصة التي أقام فيها، الفنادق التي يبدو أنه ينتهي فيها دائماً مع نافذة تطلّ على مرأب السيارات. الصورة الوحيدة كانت صورة ملكة جمال مايو معلَّقة بشكل مائل بواسطة دبوس. وهناك حذاء أسود لامع ناتئ من تحت السرير.

"لا أعرف لماذا تستمر بسؤالي عن أوليري"، قال طوني الكبير. "هل تعتقد أن قصتي ستتغيَّر؟"

"هل ستتغيَّر؟"، سأل دايل.

"عندما تكون قصتك حقيقية فلا تتغيَّر. الحقيقة هي دائماً نفس المعلومة المُضجرة اللعينة، يوماً بعد يوم".

جلَس طوني الكبير، أشعلَ سيجارة، مرَّر يده في شعره.

"لم أرَ ذلك اللعين ميك منذ الصيف الفائت. تركتُه يلازمني لأنه يُضحكني، وقد أراني ذات مرة شيئاً كتَبه عما سيكون عليه الوضع لو كان المبجَّل

عضواً في فريق كرة قدم مدرسته الثانوية، وقد ألصقَ رمز المبجَّل داخل الخوذة وواقيات الرُكَب وكل شيء، لكن تبيَّن أنه شخص لعين مزعج جداً! أتمنى لو لم أره أبداً!".

يمكننا أن نخصّص حصة تأليف من خمسين دقيقة لهذا المقطع القصير. وقد تتضمن وصفَ حوارٍ (ليس ضرورياً إذا كنا نعرف مَن يتكلَّم؛ القاعدة 17، تجاهل الكلمات غير الضرورية)، لغةً مصيَّرةً لفظياً (dunno [لا أعرف]، gonna [سوف])، استخدام الفاصلة (لا توجد أي فاصلة في السطر عندما تكون قصتك حقيقية فلا تتغيَّر لأنني أريدك أن تقرأها دفعةً واحدةً دون توقف)، والقرار بعدم استخدام الفاصلة العليا محل الحرف g (في النص الإنكليزي) في نهاية الكلمات حيث تناسها المتكلِّم... وكل تلك الأمور مأخوذة ببساطة من المستوى العلوي في صندوق الأدوات.

لكن دعنا نواصل الحديث عن الفقرات. لاحظ مدى سهولة انسيابها، وكيف أن إيقاع القصة يفرض أين تبدأ وأين تنتهي. الفقرة الأولى من النوع الكلاسيكي، فتبدأ بجملة موضوع تدعمها الجمل التي تليها. لكن الفقرات الأخرى تتواجد فقط للتمييز بين كلام دايل وكلام طوني الكبير.

الفقرة الأكثر إثارة للاهتمام هي الفقرة الخامسة: جلَس طوني الكبير، أشعلَ سيجارة، مرَّر يده في شعره. طولها جملة واحدة فقط، علماً أن الفقرات التفسيريّة لا تتألف من جملة واحدة أبداً تقريباً. وحتى إنها ليست جملة جيدة جداً، من الناحية التقنية؛ لجعلها مثالية على طريقة وارينر، يجب أن يكون هناك حرف عطف (و). بالإضافة إلى ذلك، ما هو هدف هذه الفقرة بالضبط؟

أولاً، الجملة قد تكون مُعيبة بالمعنى التقني، لكنها جملة جيدة ضمن سياق المقطع ككل. إيجازها وأسلوبها التلغرافي يغيَّران الوتيرة ويُبقيان النص حيوياً. يستخدم مؤلّف الروايات الحماسية جوناثن كيلرمان هذا الأسلوب بنجاح كبير. وقد كتبَ في روايته Survival of the Fittest [البقاء للأصلح]: كان الزورق تسعة أمتار من الألياف الزجاجية البيضاء العذبة ذات الزخرفة الرمادية. الصواري طويلة، الأشرعة مربوطة. وقد طلى ساتوري أحرفاً سوداء ذات حدود خارجية ذهبية على البدن.

من الممكن الإفراط في استخدام الجزء الحسن السبك (وكيلرمان يفعل ذلك أحياناً)، لكن بإمكان الأجزاء أن تنفع أيضاً في تبسيط الحديث، إنشاء صور نقية، إنشاء توتّر، وكذلك تنويع سطر النثر. تستطيع سلسلة من الجمل الملائمة نحوياً أن تقوّي ذلك السطر، وتجعله أقل مرونةً. يكره المتشدِّدون سماع هذا وسينكرونه حتى موتهم، لكنها الحقيقة. اللغة غير مضطرة دائماً على ارتداء أبهى حلّتها. لا تهدف روايات الخيال إلى أن تحقِّق صواباً نحوياً بل أن ترحِّب بالقارئ ثم تروي له قصةً... أن تجعله ينسى، كلما أمكن، أنه يقرأ قصةً. الفقرة ذات الجملة الواحدة تشبه حواراً أكثر مما تشبه تأليفاً، وهذا جيد. التأليف إغواءٌ. والحوار الجيد جزءٌ من الإغواء. وإلا فلماذا ينتهي المطاف بالعديد من الأشخاص في السرير بعد بدئهم السهرة بتناول عشاءٍ؟

الاستخدامات الأخرى لهذه الفقرة تتضمن الإخراج المسرحي، تحسين طفيف لكن مفيد للشخصيات والمكان، ولحظة حيوية من الانتقال. فمن احتجاجه أن قصته حقيقية، ينتقل طوني الكبير إلى ذكرياته عن أوليري. بما أن مصدر الحوار لا يتغيَّر، فإن جلوس طوني وإشعاله سيجارةً يمكن أن يجريا في نفس الفقرة، مع استئناف الحوار بعد ذلك، لكن الكاتب لم يختر فعل ذلك بهذه الطريقة. لأن طوني الكبير قام بخطوة جديدة، فقد قسَّم الكاتب الحوار إلى فقرتين. هذا قرارٌ اتّخذه فورياً في سياق التأليف، قرارٌ يرتكز كلياً على الإيقاع الذي يسمعه الكاتب في رأسه. ذلك الإيقاع جزءٌ من التركيبة الجينية (يكتب كيلرمان الكثير من الأجزاء لأنه يسمع الكثير من الأجزاء)، لكنه أيضاً نتيجة آلاف الساعات التي أمضاها الكاتب في التأليف، وعشرات آلاف الساعات التي ربما أمضاها في قراءة مؤلفات الآخرين.

سأجادل أن الفقرة، وليس الجملة، هي الوحدة الأساسية للتأليف - المكان الذي يبدأ منه التماسك ويوفّر فرصةً للكلمات أن تصبح أكثر من مجرد كلمات. إذا كانت لحظة التنشّط ستأتي، فهي تأتي عند مستوى الفقرة. إنها أداة مدهشة ومرنة يمكنها أن تكون بطول كلمة واحدة أو يمكنها أن تمتدّ على عدة صفحات (طول إحدى الفقرات في رواية دون روبيرتسون التاريخية Paradise Falls ست عشرة صفحة؛ وهناك فقرات في رواية روسّ لوكريدج Raintree County بنفس هذا الطول تقريباً). يجب أن تتعلَّم استخدام ذلك جيداً إذا كنت تريد أن تؤلّف جيداً. معنى هذا الكثير من التمرين؛ عليك تعلُّم الإيقاع.

- 5 -

هلاّ أمسكتَ ذلك الكتاب الذي كنت تنظر إليه عن الرف مرة أخرى؟ وزنه في يديك يُخبرك أموراً أخرى يمكنك فهمها من دون قراءة كلمة واحدة. طول الكتاب، بالطبع، لكن أكثر من ذلك: الإلتزام الذي أبداه الكاتب لكي ينشئ العمل، الإلتزام التي يجب أن يُبديه القارئ الثابت ليستوعبه. ليس المقصود بهذا أن الطول والوزن لوحدهما يحدِّدان التفوّق؛ فالعديد من الحكايات الملحمية هي مجرد هُراء ملحمي - فقط اسأل نقّادي، الذين سيئنّون من ذبْح غابات كندية بأكملها لطباعة هرائي. وبالعكس، القصير لا يعني العذوبة دائماً. في بعض الحالات (The Bridges of Madison County [جسور مقاطعة ماديسون]، مثلاً)، القصير يعني عذوبةً كبيرةً. لكن هناك مسألة الإلتزام، سواء كان الكتاب جيداً أو سيئاً، فاشلاً أو ناجحاً. للكلمات وزنٌ. اسأل أي شخص يعمل في قسم الشحن لدار نشرٍ أو في غرفة التخزين لمكتبةٍ كبيرةٍ.

الكلمات تنشئ جملاً؛ والجمل تنشئ فقراتٍ؛ والفقرات تنشَط أحياناً وتبدأ بالتنفس. تخيَّل، إذا شئت، وحش فرانكشتاين على لوحه. ها قد جاء البرق، ليس من السماء بل من فقرة متواضعة من الكلمات. ربما هي أول فقرة جيدة حقاً تكتبها في حياتك، شيءٌ سريع العطب لكن ممتلئ باحتمال أنك خائف. تشعر مثلما شعَرَ فيكتور فرانكشتاين بالتأكيد عندما استفاق التكتل الميت للأعضاء المَخيطة

ببعضها فاتحاً عينيه الصفراوين المائيتين فجأة. *يا إلهي، إنه يتنفّس*، تُدرِك. *وربما حتى يفكِّر. ما هي الخطوة التالية اللعينة التي سأقوم بها؟*

تنتقل إلى المستوى الثالث، بالطبع، وتبدأ بكتابة رواية خيال حقيقية. ولما لا؟ لماذا ستخاف؟ النجّارون لا يبنون وحوشاً، في النهاية؛ بل يبنون منازل، متاجر، ومصارف. يبنون بعضها من خشب لوحاً تلو الآخر، وبعضها من طوب طوبةً تلو الأخرى. ستبني فقرةً تلو الأخرى، فتشيّدها من مفرداتك ومعرفتك بالنحو والأسلوب الأساسي. طالما أنك تبقى مستوياً مع المسواة وتسحَج كل باب بشكل مستوٍ، يمكنك بناء أي شيء تريده - قصور بأكملها، إذا كنت تملك الطاقة.

هل هناك أي سبب لبناء قصور بأكملها من كلمات؟ أعتقد ذلك، وأعتقد أن قرّاء رواية مارغريت ميتشل Gone with the Wind [ذهب مع الريح] ورواية تشارلز ديكنز Bleak House [المنزل الكئيب] يفهمون ذلك: أحياناً حتى الوحش ليس وحشاً. بل يكون جميلاً أحياناً ونقع في حُبّ كل تلك القصة، أكثر من أي فيلم أو برنامج تلفزيوني. حتى بعد ألف صفحة، لا نريد ترك العالم الذي صنعه الكاتب لنا، أو الأشخاص الوهميين الذين يعيشون هناك. لن تترك بعد ألفَي صفحة، لو كان هناك ألفا صفحة. ثلاثية ج. ر. ر. تولكين The Lord of the Rings [سيد الخواتم] هي مثال ممتاز لهذا. فألف صفحة من الهوبيت لم تكن كافية لثلاثة أجيال من عشّاق روايات الخيال ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ حتى عندما تضيف تلك التكملة الخرقاء، The Silmarillion [سيلماريليون]، لم تكن كافية. وبالتالي، تيري برُوكس، پيرز أنطوني، روبرت جوردن، أرانب Watership Down الباحثة، وخمسون رواية أخرى. ينشئ كتّاب تلك الكتب الهوبيت الذين لا يزالون يحبّونهم ويتوقون إليهم؛ إنهم يحاولون إعادة فرودو و سام من الملاذات الرمادية لأن تولكين لم يعد معنا ليفعل ذلك لهم.

في أبسط المستويات، نحن فقط نناقش مهارةً يتم تعلّمها، لكن ألا نتفق على أن أبسط المهارات أحياناً تستطيع إنشاء أشياء تتخطى كل توقّعاتنا بأشواط بعيدة؟ إننا نتكلَّم عن أدوات ونجارة، عن كلمات وأسلوب... لكن مع مواصلة نقاشنا هذا، من الأفضل لك أن تتذكَّر أننا نتكلَّم عن السحر أيضاً.

حول التأليف

لا توجد كلاب سيئة، وفقاً لعنوان كتيّب تدريب شعبي، لكن لا تقل ذلك لوالد طفل هاجمه كلب بيتبول أو روتْوايلر؛ فسوف يهشّم لك وجهك على الأرجح. ومهما أردتُ تشجيع الرجل أو المرأة الذي يحاول التأليف جدياً لأول مرة، لا يمكنني أن أكذب وأقول إنه لا يوجد كتّاب سيئون. آسف، لكن هناك *الكثير* من الكتّاب السيئين. بعضهم يعملون في صحيفتك المحلية، يراجعون عادة إنتاجات المسرح الصغير أو يتكلَّمون بتعالٍ عن الفِرق الرياضية المحلية. وبعضهم خربَش طريقه إلى منازل في البحر الكريبيّ، تاركين وراءهم قافلة من الظروف النابضة، والأحرف الخشبية، وصيغة المجهول الكريهة. يُسهِب الآخرون في أشعار الميكروفون المفتوح، مرتدين كنزات سوداء ذات ياقات عالية مبرومة وسراويل كاكية مجعَّدة؛ ويلقون شعراً هزلياً عن "صدري المثليّ الغاضب" و"الزقاق المائل حيث صحتُ بإسم أمي".

يشكّل الكتّاب أنفسهم في الهرم الذي نراه في كل نواحي الموهبة والإبداع البشريين. يقبع الكتّاب السيئون في أسفله. وفوقهم مجموعة أصغر قليلاً لكنها لا تزال كبيرة وتكبر باستمرار؛ أولئك هم الكتّاب الكفوؤن. يمكن إيجادهم أيضاً بين موظفي صحيفتك المحلية، على الرفوف في مكتبتك المحلية، وفي أمسيات القصائد في ليالي الميكروفون المفتوح. إنهم الأشخاص الذين يفهمون بطريقة أو بأخرى أنه رغم أن المرأة المثلية جنسياً يمكن أن تكون غاضبة، إلا أن صدرها يبقى صدراً.

المستوى التالي أصغر بكثير. إنهم الكتّاب الجيدون حقاً. فوقهم - فوقنا كلنا تقريباً - يتواجد شكسبير، فوكنر، ييتس، شو، وأودورا وَلْتي. إنهم العباقرة، الإبداعيون، الموهوبون بطريقة تتخطى قدرتنا على فهمهم، ناهيك عن بلوغهم. تباً، معظم العباقرة غير قادرين على فهم أنفسهم، والعديد منهم يعيشون حياة بائسة، مدركين (إلى حدّ ما على الأقل) أنهم ليسوا سوى حالات شاذة محظوظة، النسخة المفكِّرة لعارضات أزياء صدف أنهن وُلدن بعظام وجنية صحيحة وصدور تلائم صورة العصر.

إنني أقارب جوهر هذا الكتاب بفرضيتين، كليهما بسيطتين. الأولى هي أن التأليف الجيد يتألف من إجادة الأساسيات (المفردات، النحو، عناصر الأسلوب) ثم تعبئة المستوى الثالث لصندوق أدواتك بالآلات الصحيحة. الثانية هي أنه رغم استحالة تحويل كاتبٍ سيئٍ إلى كاتبٍ كفوءٍ، ورغم استحالة أيضاً تحويل كاتب جيد إلى كاتب عظيم، من *الممكن*، مع كثير من الجهد والتفاني والمساعدة في الوقت المناسب، تحويل كاتبٍ كفوءٍ إلى كاتبٍ جيدٍ.

أخشى أن الكثير من النقّاد وأساتذة التأليف يرفضون هذه الفكرة. العديد منهم ليبراليون في سياساتهم لكن قِشريين في مجالاتهم المُختارة. الرجال والنساء الذين سينزلون إلى الشوارع للاحتجاج على إقصاء الأميركيين الأفارقة أو الأميركيين الأصليين (يمكنني تخيّل ماذا كان السيد سترانك سيفعل بتلك المصطلحات الصحيحة سياسياً لكن غير المتقنة) عن النادي الريفي المحلي هم

في أغلب الأحيان نفس الرجال والنساء الذين سيُخبِرون طلابهم أن القدرة على التأليف ثابتة وراسخة؛ المُبدع مرةً، مُبدعٌ دائماً.

حتى ولو ارتقى كاتبٌ في تقدير ناقد مؤثِّر أو ناقدَين مؤثِّرَين، إلا أنه يحمل معه سُمعته الأولية دائماً، مثل امرأة متزوجة محترَمة كانت شقية في مراهقتها. بعض الأشخاص لا ينسون أبداً، هذا كل ما في الأمر، وهدف مقدار كبير من النقد الأدبي هو مجرد تعزيز نظام طبقيّ قديم كقِدم المفكّرين المتكبّرين الذين أنشأوه. قد يُعتبَر ريموند تشاندلر الآن شخصيةً مهمةً في الأدب الأميركي للقرن العشرين، من أوائل الذين وصفوا لامعيارية الحياة الحَضَرية في السنوات بعد الحرب العالمية الثانية، لكن هناك الكثير من النقّاد الذين سيرفضون هكذا حُكم من غير تردّد. إنه كاتب مأجور! يصيحون بسخط. كاتب مأجور مغرور! النوع الأسوأ! النوع الذي يظن أنه يمكنه خداعنا!

النقّاد الذين يحاولون الارتقاء فوق هذا التصلّب الفكري يحقّقون نجاحاً محدوداً عادة. قد يتقبَّل زملاؤهم صحبة تشاندلر للعظماء، لكنهم يميلون إلى إجلاسه عند ذيل الطاولة. وهناك دائماً تلك الهمسات: خرَج من الروايات المبتذلة، كما تعرفون... لا بأس به نظراً لكونه أحد أولئك، أليس كذلك؟... هل تعرفون أنه ألَّف Black Mask [القناع الأسود] في الثلاثينات... نعم، هذا مؤسف...

حتى تشارلز ديكنز، الملقَّب شكسبير الرواية، واجَه هجوماً عنيفاً متواصلاً نتيجة مواضيعه المثيرة في أغلب الأحيان، وخصوبته المبتهِجة (عندما لم يكن يُنتِج روايات، كان يُنتِج أولاداً مع زوجته)، وبالطبع، نجاحه بين القرّاء الفقراء في عصره وعصرنا. لطالما ارتاب النقّاد والباحثون من النجاح الشعبي. وشكوكهم مبرَّرة في أغلب الأحيان. أما في حالات أخرى، فتُستخدَم تلك الشكوك كعذر لعدم التفكير. لا أحد يمكنه أن يكون كسولاً فكرياً مثل شخصٍ ذكيٍ حقاً؛ اعط الأشخاص الأذكياء نصف فرصة وسيتخلّون عن مجاذيفهم وينجرفون... ينامون إلى بيزنطة، على حدّ التعبير.

لذا نعم - أتوقع أن أُتَّهم من البعض بالترويج لفلسفة هوراشيو ألدجر الغبية والسعيدة، والدفاع في الوقت نفسه عن سُمعتي الأقل من ناصعة، وتشجيع الناس الذين "ليسوا من صنفنا يا عزيزي" على التقدّم بطلب عضوية في النادي الريفي. أظن أنه يمكنني تقبّل هذا. لكن قبل أن نتابع، دعني أكرِّر فرضيتي الأساسية: إذا كنتَ كاتباً سيئاً، لا أحد يستطيع مساعدتك على أن تصبح كاتباً جيداً، أو حتى كاتباً كفوءاً. وإذا كنتَ جيداً وتريد أن تصبح عظيماً... تباً.

ما يلي هو كل شيء أعرفه عن كيفية تأليف رواية خيال جيدة. سأختصر قدر الإمكان، لأن وقتك ثمين وكذلك وقتي، وكلانا نفهم أن الوقت الذي نمضيه في التكلم عن التأليف هو وقت لا نُمضيه في التأليف *فعلياً*. سأكون مشجِّعاً قدر الإمكان، لأنها طبيعتي ولأنني أحبّ هذه الوظيفة. وأريدك أن تحبّها أيضاً. لكن إذا كنت لا تريد العمل بكل جهدك، لا يحقّ لك محاولة التأليف جيداً - اكتفِ بالكفاءة وكن ممنوناً أن لديك حتى ذلك المقدار لتستعين به. هناك مُلهِم[1]، لكنه لن يأتي مرفرفاً إلى غرفة تأليفك وينثر بعض الغبار العجيب الإبداعي على آلتك الكاتبة أو كمبيوترك. إنه شاب عادي يعيش على الأرض. عليك الهبوط إلى مستواه، وبعدما تنزل إلى هناك عليك تأثيث شقة لكي يعيش فيها. عليك القيام بكل الجهد المطلوب، بمعنى آخر، بينما يجلس المُلهِم ليدخِّن سيجاراً ويُبدي

إعجابه بكؤوس البولينغ التي فاز بها ويدَّعي أنه يتجاهلك. هل تظن أن هذا عدلٌ؟ أظنه عدلاً. قد لا يكون النظر إليه ممتعاً، ذلك الرجل المُلهِم، وقد لا يكون متحدِّثاً لبقاً (ما أحصل عليه من مُلهِمي في الأغلب هو همهمات فظة، إلا إذا كان في الخدمة)، لكنه يعطيني الإلهام. صحيح أنك يجب أن تفعل كل العمل بنفسك وتحرق كل زيت منتصف الليل، لأن الشاب ذا السيجار والجناحَين الصغيرَين يحمل كيس غبار عجيب في داخله أمور يمكنها أن تغيِّر لك حياتك.

صدِّقني، أنا أعرف.

- 1 -

إذا كنت تريد أن تكون كاتباً، يجب أن تفعل أمرَين قبل أي شيء آخر: تقرأ كثيراً وتؤلِّف كثيراً. لا توجد أي وسيلة أعرفها للالتفاف على هذين الأمرَين، لا يوجد أي طريق مختصر.

أنا قارئ بطيء، لكنني أُنهي عادة سبعين أو ثمانين كتاباً في السنة، أغلبها روايات خيال. لا أقرأ بقصد دراسة الحِرفة؛ بل أقرأ لأنني أحبّ القراءة. هذا ما أفعله في الليل، مستلقياً على كرسيي الأزرق. بشكل مماثل، لا أقرأ روايات الخيال بقصد دراسة هذا الفن، بل فقط لأنني أحبّ القصص. لكن هناك عملية تعلّم جارية. فكل كتاب تقرأه يعطيك درساً أو دروساً، وفي كثير من الأحيان الكتب السيئة تعلّمك أكثر من الكتب الجيدة.

عندما كنتُ في الصف المدرسي الثامن، وقعت يداي على رواية ورقيّة الغلاف لـ موراي لينستر، كاتب روايات خيال علمي مبتذلة ألَّف معظم أعماله خلال الأربعينات والخمسينات، عندما كانت المجلات مثل Amazing Stories [قصص مدهشة] تدفع سنتاً للكلمة. قرأتُ ما يكفي من كتب أخرى للسيد لينستر لكي أعرف أن نوعية كتاباته متفاوتة. إحدى حكاياته تحكي عن التنقيب في حزام الكويكبات، وكانت الأقل نجاحاً، إذا ما أردنا أن نكون لطفاء. كانت فظيعة، في الواقع، قصة مليئة بشخصيات ركيكة تدفعها تطوّرات مؤامرة غريبة. وأسوأ ما في الأمر (أو هكذا بدا لي وقتها) أن لينستر وقع في حبّ الكلمة zestful [متلذذ]. الشخصيات راقَبت اقتراب الكويكبات الغنية بالمعدن الخام *بابتسامات متلذذة*. الشخصيات جلست لتناول العشاء على متن سفينة تنقيبهم *بتوقّع متلذذ*. بالقرب من نهاية الكتاب، عانقَ البطل البطلة الشقراء الكبيرة الصدر في *عناق متلذذ*. بالنسبة لي، كان هذا المرادف الأدبي للقاح الجدري: لم أستخدم أبداً، على حد علمي، كلمة *متلذذ* في أي رواية أو قصة. وإن شاء الله، لن أستخدمها أبداً.

كان Asteroid Miners [منقبّو الكويكبات] (هذا ليس العنوان، لكنه قريب بما فيه الكفاية) كتاباً مهماً في حياتي كقارئ. يستطيع كل شخص تقريباً أن يتذكَّر أول مجامعة في حياته، ويستطيع معظم الكتّاب تذكُّر أول كتاب وضعه من يده وهو يفكِّر: *يمكنني تأليف أفضل من هذا. تباً، أنا فعلاً أؤلِّف أفضل من هذا!* هل هناك شيء يمكن أن يكون مشجِّعاً أكثر للكاتب المكافِح من إدراكه أن عمله أفضل قَطعاً من عمل شخص قبَض أجراً فعلياً لكتاباته؟

يتعلّم المرء بوضوح كبير ماذا عليه ألا يفعل عندما يقرأ نثراً سيئاً - روايةً مثل Asteroid Miners [منقبّو الكويكبات] (أو Valley of the Dolls [وادي الدمى] وFlowers in the Attic [زهور في العليّة] وThe Bridges of Madison County [جسور مقاطعة ماديسون]، على سبيل الذكر لا الحصر) تستحق فصلاً دراسياً في كلية التأليف الجيد، حتى مع استضافة المُحاضِرين النجوم.

التأليف الجيد، من جهة أخرى، يعلِّم الكاتب الطالب عن الأسلوب، الحوار اللبق، تطوّر الحبكة، إنشاء شخصيات قابلة للتصديق، وقول الحقيقة. روايةٌ مثل The Grapes of Wrath [عناقيد الغضب] قد تملأ الكاتب الجديد بمشاعر يأس وغيرة - "لن أكون قادراً أبداً على كتابة أي شيء بهذه الجودة، ليس إذا عشتُ حتى سنّ الألف" - لكن بإمكان هكذا مشاعر أن تكون محفِّزةً أيضاً، فتحفّز الكاتب على أن يبذل جهداً أكبر وأن يصبو إلى هدف أسمى. أن تجرفك تركيبةٌ من قصة عظيمة وتأليف عظيم - أن تسطِّحك، في الواقع - هو جزء من التشكُّل الضروري لكل كاتب. لا يمكنك أن تأمل بأن تكون قادراً على جرْف شخص آخر بقوة تأليفك إلى أن يحصل ذلك لك.

لذا نحن نقرأ لكي نختبر النصوص العادية والعَفِنة؛ تساعدنا هكذا خبرة على التعرّف على تلك الأشياء عندما تبدأ بالتسلّل إلى عملنا، فنتحاشاها. كما نقرأ لكي نقارن أنفسنا بالجيد والعظيم، لكي نأخذ فكرة عن كل شيء يمكن تنفيذه. ونقرأ لكي نختبر أساليب مختلفة.

قد تجد نفسك تعتمد أسلوباً تعتبره مشوّقاً جداً، ولا عيب في ذلك. عندما قرأتُ راي برادبُري في صغري، كتَبتُ مثل راي برادبُري - كل شيء أخضر ورائع ويُرى عبر عدسة ملطّخة بشحم الحنين إلى الوطن. وعندما قرأتُ جايمس م. كاين، جاء كل شيء كتَبتُه مقصوصاً ومعرّى وقاسياً. وعندما قرأتُ لافكرافت، أصبح نثري فاخراً وبيزنطياً. كتَبتُ قصصاً في سنوات مراهقتي اندمجت فيها كل تلك الأساليب، مما أعطى نوعاً من يخنة مُضحكة. هذا النوع من التمازج الأسلوبيّ جزءٌ ضروريٌ من تطوير المرء لأسلوبه الخاص، لكنه لا يحدث في الفراغ. عليك أن تقرأ كثيراً، وتصقل كتاباتك (وتعيد تعريفها) باستمرار. أجد صعوبة في تصديق أن الأشخاص الذين يقرأون قليلاً جداً (أو لا يقرأون على الإطلاق في بعض الحالات) يتجرّأون على التأليف ويتوقعون من الناس الإنعجاب بأعمالهم، لكنني أعرف أن هذا حقيقي. لو ادّخرتُ نيكلاً (خمسة سنتات) كلما أخبَرني أحدهم أنه يريد أن يصبح كاتباً لكن "ليس لديه الوقت ليقرأ"، لتمكّنتُ من دعوة نفسي إلى عشاء فاخر. هل يمكنني أنا أكون فظّاً بشأن هذا؟ إذا كنتَ لا تملك الوقت لتقرأ، فلن تملك الوقت (أو الأدوات) لتؤلِّف. الأمر بهذه البساطة.

القراءة هي مركز الإبداع في حياة الكاتب. وأنا آخذ معي كتاباً أينما أذهب، وأجد أن هناك جميع أصناف الفرص للاستفادة منها. السر هو في تعليم نفسك القراءة برشفات صغيرة وبابتلاع طويل. لقد وُلدَت صالات الانتظار للكتب - طبعاً! وكذلك ردهات المسارح قبل بدء العرض، وصفوف الحجز الطويلة والمُضجرة، والمكان المفضَّل لدى الجميع، الحمّام. حتى إنه يمكنك أن تقرأ بينما تقود، بفضل ثورة الكتاب الصوتي. من بين الكتب التي أقرأها كل سنة، حوالي ستة إلى

اثني عشر منها موضوعة على شريط. أما بالنسبة لكل البرامج الإذاعية التي ستفوتك، بالله عليك - كم مرة يمكنك أن تستمع إلى فرقة ديب بيربل تغنّي "نجمة الطريق العام"؟

القراءة أثناء تناول الطعام تُعتبر أمراً فظّاً في المجتمع المهذّب، لكن إذا كنت تتوقع أن تنجح ككاتب، يجب أن تكون الفظاظة البند ما قبل الأخير في لائحة همومك. آخر همومك يجب أن يكون المجتمع المهذّب وما يتوقعه منك. فإذا كنت تنوي أن تؤلّف بأصدق ما يمكنك، فإن أيام عضويتك في المجتمع المهذّب معدودة على أي حال.

أين يمكنك أن تقرأ أيضاً؟ هناك دائماً جهاز المشي، أو أي شيء تستخدمه في النادي الرياضي المحلي لتمارس الرياضة التنفسية. أحاول فعل ذلك لساعة واحدة كل يوم، وأعتقد أنني سأُصاب بالجنون من دون رواية جيدة لترافقني. معظم مرافق التمرين (داخل المنزل وكذلك خارجه) مجهَّزة الآن بتلفزيونات، لكن التلفزيون - بينما تتمرَّن أو في أي مكان آخر - هو حقاً آخر شيء يحتاج إليه الكاتب الطَموح. إذا كنتَ تشعر أنك بحاجة إلى الاستماع إلى متبجِّحي تحليل الأخبار على CNN بينما تتمرَّن، أو متبجِّحي البورصة على MSNBC، أو متبجِّحي الرياضة على ESPN، فقد حان الوقت لكي تسأل نفسك عن مدى جدّيتك في أن تصبح كاتباً. يجب أن تكون مستعداً لتُجري بعض الدوزنة الداخلية الجدّية نحو حياة الخيال، وأخشى أن هذا يعني رحيل جيرالدو، وكيث أوبرمان، وجاي لينو. فالقراءة تستغرق وقتاً، والتلفزيون يستهلك الكثير منه.

بعدما يُفطَمون من التوق العابر للتلفزيون، سيجد معظم الناس أنهم يستمتعون بالوقت الذي يمضونه في القراءة. أودّ أن أشير إلى أن إطفاء ذلك الصندوق الصاخب إلى ما لا نهاية سيحسِّن نوعية حياتك وكذلك نوعية كتاباتك. وما مقدار التضحية التي نتكلم عنها هنا؟ كم إعادة لحلقات مسلسلَي فرايجر وER يحتاج المرء لكي يشعر أن حياته مكتملة؟ كم عدد إعلانات ريتشارد سيمونز الإعلامية؟ كم عدد التقارير الإخبارية على CNN؟ آه، من الأفضل لي أن أسكت. جيري-سبرينغر-دكتور-دري-القاضية-جودي-جيري-فالويل-دوني-و-ماري، هذا يكفي الآن.

عندما كان إبني أوين في السابعة من عمره تقريباً، وَقَع في حُبّ فرقة بروس سبرينغستين الموسيقية E Street Band، بالأخص كلارنس كليمونز، عازف الساكسفون القوي البنية. قرَّر أوين أنه يريد تعلّم العزف مثل كلارنس، وهذا الطموح سرّني وزوجتي كثيراً. كنا متفائلَين أيضاً، مثل أي أهل، أن إبننا سيبرهن عن امتلاكه موهبة كبيرة. اشترينا ساكسفون تينور لأوين بمناسبة احتفال الشتاء ودروساً مع غوردون بُووي، أحد الموسيقيين المحليين. ثم تأملنا خيراً.

بعد سبعة أشهر اقترَحتُ على زوجتي أنه حان الوقت لإيقاف دروس الساكسفون، إذا وافَق أوين. أوين وافَق، وبارتياح واضح - لم يرغب أن يُفصح عن رغبته هذه، خاصة بعد أن طلب الساكسفون بنفسه، لكن سبعة أشهر كانت كافية لكي يُدرك أنه، رغم محبته لأصوات كلارنس كليمونز الكبيرة، إلا أن الساكسفون لم يكن الآلة المناسبة له ببساطة - فهو لا يملك تلك الموهبة بالذات.

كنتُ أعرف، ليس لأن أوين توقَف عن التمرّن، بل لأنه كان يتمرَّن فقط خلال الفترات التي يخصّصها له السيد بُووي: نصف ساعة بعد المدرسة أربعة أيام في الأسبوع، زائد ساعة خلال عطل نهاية الأسبوع. أتقن أوين عزف السلم الموسيقي والنغمات - لا خلل في ذاكرته، رئتيه، أو التناسق بين عينه ويده - لكننا لم نسمعه ينطلق أبداً، أو يُدهِش نفسه بشيء جديد. وحالما تنتهي حصة تمرينه، يعود الساكسفون إلى علبته، حيث يبقى حتى موعد الحصة التالية. هذا أظهَرَ لي أن العلاقة بين الساكسفون وإبني لن تتخطى أبداً مرحلة التمرين ولن يكون هناك أي عزف حقيقي. هذا ليس جيداً. إذا لم تكن هناك متعة في أي أمر، فهذا ليس جيداً ببساطة. ومن الأفضل الانتقال إلى أمر آخر، حيث الموهبة قد تكون أغنى والمتعة أكبر.

الموهبة تجعل فكرة التدريب بأكملها بلا معنى؛ فعندما تجد شيئاً لديك موهبة فيه، تفعله (مهما يكن) إلى أن تنزف أصابعك أو توشك عيناك على السقوط من رأسك. حتى عندما لا يكون هناك أحد يسمعك (أو يقرأك، أو يشاهدك)، تتّسم كل جلسة بالبراعة، لأنك أنت شخصياً سعيدٌ. وربما حتى منتشٍ. ينطبق هذا على القراءة والكتابة وكذلك العزف على آلة موسيقية، أو ممارسة رياضة البيسبول أو الركض في الماراثون. برنامج القراءة والكتابة المرهِق الذي أوصي به - من أربع إلى ست ساعات كل يوم - لن يبدو مرهِقاً إذا كنتَ تستمتع حقاً بفعل تلك الأشياء ولديك موهبة فيها؛ في الواقع، ربما تطبّق هكذا برنامج من قبل. لكن إذا كنت تشعر بحاجة إلى إذن لكي تفعل كل أعمال القراءة والكتابة التي يرغب بها قلبك الصغير، فاعتبر هذا ترخيصاً مني لكي تفعل ذلك.

الأهمية الحقيقية للقراءة هي أنها تولِّد فيك مَوَدّة مع عملية التأليف؛ مَوَدّة تأتي إلى دولة الكاتب حاملةً أوراقها الثبوتية النظامية تماماً. ستسحبك القراءة المتواصلة إلى مكان (عقلية، إذا كانت هذه الكلمة تعجبك أكثر) يمكنك أن تكتب فيه بتلهّف ومن دون وعي ذاتي. كما تقدِّم لك معرفةً متزايدةً باستمرار عما تم وعما لم يتم، عما يُعتبر مبتذَلاً وعما يُعتبر ناضراً، عما ينفع وعما يقبع هناك مُحتضَراً (أو ميتاً) على الصفحة. كلما قرأت أكثر، كلما قلّت فرص أن تجعل نفسك أضحوكة للناس بقلمك أو معالج نصوصك.

- 2 -

إذا كانت نصيحة "اقرأ كثيراً، ألِّف كثيراً" هي أهم نصيحة - وأؤكِّد لك أنها كذلك - فكم هو مقدار التأليف الذي يُعتبر كثيراً؟ هذا يختلف، بالطبع، من كاتب إلى آخر. إحدى القصص المفضَّلة لديَّ عن هذا الموضوع - خيالية أكثر منها حقيقية على الأرجح - تتعلّق بجايمس جويس[2]. تقول القصة إن صديقاً زاره ذات يوم ووجد الرجل العظيم ممدَّداً على طاولة تأليفه في وضعية يأس مُطلَق. "جايمس، ما بك؟"، سأله الصديق. "هل العمل هو السبب؟".

أشار جويس إيجاباً دون حتى أن يرفع رأسه لينظر إلى صديقه. بالطبع كان العمل؛ أليس العمل هو السبب دائماً؟

"كم كلمةً كتبتَ اليوم؟"، تابع الصديق يسأل.

جويس (لا يزال يائساً، ولا يزال ممدَّداً بوجهه إلى أسفل على مكتبه): "سبعة".

"سبعة؟ لكن يا جايمس... هذا جيد، على الأقل لك!".

"نعم"، قال جويس، بعد أن رفع نظره أخيراً. "أظن ذلك... لكنني لا أعرف *الترتيب* الذي سأكتبها به!".

على الطرف الآخر للطيف، هناك كتّاب مثل أنطوني ترولوب. كان يكتب روايات ضخمة جداً (Can You Forgive Her? [هل يمكنك مسامحتها؟] هو مثال مقبول بما فيه الكفاية؛ قد يكون من الأنسب تسميتها للجماهير العصرية *هل يمكنك إنهاءه؟*)، ويحشوها بدقة مدهشة. كان عمله النهاري موظفاً في مكتب البريد البريطاني (صناديق البريد العامة الحمراء في كل أرجاء بريطانيا من اختراع أنطوني ترولوب)؛ كان يكتب لساعتين ونصف كل صباح قبل ذهابه إلى وظيفته، وبتوقيت صارم جداً. فإذا كان في منتصف جملة عند انتهاء الساعتين والنصف، يترك تلك الجملة غير منتهية حتى الصباح التالي. وإذا صدفَ وأنهى أحد كتبه الثقيلة ذات الستمئة صفحة قبل خمس عشرة دقيقة من انتهاء الجلسة، يكتب النهاية، ويضع المخطوطة جانباً، ويبدأ العمل على الكتاب التالي.

ألَّف جون كريسيه، مؤلف روايات غموض بريطاني، خمسمئة (نعم، قرأتَ الكلمة بشكل صحيح) رواية تحت عشرة أسماء مختلفة. وأنا ألَّفتُ حوالي خمس وثلاثين - بعضها بطول ترولوبيّ - وأُعتبر مُثمراً، لكنني أبدو ناضباً مقارنةً به. لقد ألَّف العديد من الروائيين المُعاصِرين الآخرين (من بينهم رُوث رَندل/باربرا فاين، إيفان هانتر/إد ماكباين، دين كُونتز، وجويس كارول أوتس) بقدر ما ألَّفتُ بكل سهولة؛ وحتى إن بعضهم ألَّف أكثر مني بكثير.

من جهة أخرى - جهة جايمس جويس - هناك هارپر لي، التي ألَّفت كتاباً واحداً فقط (الكتاب الرائع To Kill a Mockingbird [أن تقتل طائراً بريئاً]). وهناك عدد من الآخرين، من بينهم جايمس أغي، مالكولم لاوري، وتوماس هاريس (حتى الآن)، ألّفوا أقل من خمسة. لا بأس بهذا، لكنني أتساءل دائماً عن أمرَين لدى أولئك الأشخاص: كم استغرقوا من وقت ليؤلّفوا الكتب التي ألّفوها، وماذا فعلوا في بقية وقتهم؟ يحيكون سجادات أفغانية؟ ينظِّمون بازارات لدار العبادة؟ يُبجَّلون الخوخ؟ ربما أتكلَّم بعجرفة هنا، لكنني فضولي حقاً، صدِّقني. إذا كانت لديك موهبة في أمر ما، لماذا لا تستفيد وتُفيد الآخرين منها؟

جدول أعمالي واضح جداً. الصباح مخصّص لأي شيء يكون جديداً - التأليف الحالي. فترات بعد الظهر للقيلولات والرسائل. الأمسيات للقراءة، العائلة، مباريات فريق ريد سوكس على التلفزيون، وأي مراجَعات لا يمكنها الانتظار. مبدئياً، الصباح هو وقت التأليف الرئيسي بالنسبة لي.

بعدما أبدأ العمل على مشروعٍ، لا أتوقف ولا أُبطئ إلا إذا كان لا مفرّ من ذلك. إذا لم أكتب كل يوم، تبدأ الأحرف بفقدان تشويقها في ذهني - تبدأ *تبدو* أحرفاً بدلاً من أشخاص حقيقيين. وتبدأ

الطليعة الروائية للحكاية تصدأ وأبدأ بفقدان السيطرة على حبكة قصتي ووتيرتها. وأسوأ شيء هو أن إثارة ابتكار شيء جديد تبدأ بالتلاشي. وأبدأ *أشعر* أن العمل وظيفة، وهذا مماثل للموت بالنسبة لمعظم الكتّاب. يكون التأليف في أفضل حالاته - دائماً، دائماً، دائماً - عندما يكون أشبه بتسلية مُلهَمة للكاتب. يمكنني التأليف بدم بارد إذا لزم الأمر، لكنني أفضِّل عندما يكون طازجاً وحاراً جداً لإمساكه.

اعتدتُ على القول في مقابلاتي إنني أؤلِّف كل يوم ما عدا يوم احتفال الشتاء، والرابع من يوليو، وذكرى ولادتي. هذه كذبة أقولها لأنك عندما توافق على إجراء مقابلة، عليك أن تقول *شيئاً*، ومن الأفضل أن يكون شيئاً نصف ذكي على الأقل. كما أنني لم أرغب أن أبدو كمدمنٍ على العمل مملٍ (أظن مجرد مدمنٍ على العمل). الحقيقة هي أنني عندما أؤلِّف فإنني أؤلِّف كل يوم، سواء كنتُ مدمناً على العمل مملاً أم لا. وهذا *يشمل* يوم احتفال الشتاء، والرابع، وذكرى ولادتي (في سنّي، تحاول أن تتجاهل ذكرى ولادتك اللعينة على أي حال). وعندما لا أعمل فأنا لا أعمل أبداً، رغم أنني خلال فترات التوقف الكامل تلك أشعر تائهاً عادة وأجد صعوبة في النوم. بالنسبة لي، عدم العمل هو العمل الحقيقي. وعندما أؤلِّف، يكون كل شيء ملعبي، وأسوأ ثلاث ساعات أمضيتُها هناك لا تزال جيدة جداً.

كنتُ أسرع في الماضي مما أنا عليه الآن؛ فقد أنهيتُ تأليف أحد كتبي (The Running Man [الهارب]) في أسبوع واحد، وهذا إنجاز لا شك أن جون كريسيه سيقدِّره (رغم أنني قرأتُ أن كريسيه ألَّف عدداً من رواياته في *يومين*). أعتقد أن الإقلاع عن التدخين أبطأني؛ فالنيكوتين مُحسِّن رائع للتشابك العصبي. المشكلة، بالطبع، هي أنه يقتلك في نفس وقت مساعدته لك على التأليف. ومع ذلك، أظن أن المسودة الأولى لأي كتاب - حتى كتابٍ طويلٍ - لا يجب أن تأخذ أكثر من ثلاثة أشهر، طول فصل واحد من السنة. أي مدة أطول من ذلك وستبدأ القصة - بالنسبة لي على الأقل - بأخذ طابع غريب، مثل برقية من قسم الشؤون العامة الرومانية، أو شيء يُبَثّ على الموجة القصيرة خلال فترة نشاط قوي للبقع الشمسية.

أحبّ إنهاء عشر صفحات في اليوم، أي ما يوازي 2,000 كلمة. وهذا يعادل 180,000 كلمة في فترة الأشهر الثلاثة، وهو طول لا بأس به لكتابٍ - شيءٌ يستطيع القارئ الغوص فيه بسعادة، إذا كانت الحكاية محبوكة جيداً وبقيت محفِّزة له. في بعض الأيام، تأتي تلك الصفحات العشرة بسهولة؛ فأبدأ بإنهاء مأموریاتي عند الحادية عشرة والنصف صباحاً، مغروراً مثل جرذ في مصنع نقانق. لكن كلما كبرتُ في السنّ، أجد نفسي أتناول الغداء على مكتبي وأُنهي عمل اليوم حوالي الواحدة والنصف بعد الظهر. وأحياناً أخرى، عندما تأتي الكلمات بصعوبة، أجد نفسي لا أزال أعمل عند العصر. لا أمانع في الحالتين، لكن فقط في الظروف القاهرة جداً أسمح لنفسي أن أتوقف عن العمل قبل إنهاء 2,000 كلمة.

أكبر خدمة أسديها للإنتاج الاعتيادي (الترولوبي؟) هي العمل في جو هادئ. من الصعب حتى لأكثر كاتب إنتاجيةً أن يعمل في بيئة تكون فيها الإنذارات والشرود هي القاعدة وليست استثناءً. عندما أُسأل عن "سر نجاحي" (وهي فكرة منافية للعقل، لكن من المستحيل تجنّبها)، أقول أحياناً إنه يوجد سرّان: بقيتُ معافى جسدياً (على الأقل إلى أن اجتاحتني شاحنةٌ عند جانب الطريق في صيف 1999)، وبقيتُ متزوجاً. هذا جواب جيد لأنه يجعل السؤال يزول، ولأن هناك بعض الحقيقة فيه. فالتركيبة المؤلفة من جسم صحي وعلاقة مستقرة مع امرأة مُعتمِدة على نفسها لا تقبل الإهانة مني أو من أي شخص آخر جَعَلت استمرارية عملي ممكنةً. وأظن أن العكس صحيح أيضاً: أن تأليفي والمتعة التي أستمدّها منه ساهَما في استقرار صحتي وحياتي العائلية.

- 3 -

يمكنك أن تقرأ في أي مكان تقريباً، لكن عندما تتعلق المسألة بالتأليف، يجب أن تكون طاولات المكتبة ومقاعد المنتزه والشقق المستأجَرة آخر ملاذ لك - قال ترومان كاپوتي إنه يُنتِج أفضل إنتاجه في غُرف الفنادق الرخيصة، لكنه استثناءٌ؛ معظمنا يُنتِج أفضل إنتاجه في مكان خاص بنا. وقبل أن تحصل على واحدٍ، ستجد أنه من الصعب جداً أن تأخذ قرارك الجديد بالتأليف جدّياً.

لا داعي لأن تحوي غرفة تأليفك ديكور فلسفة بلايبوي، ولستَ بحاجة إلى أحدث طراز من الطاولات لتضع عليها أدوات تأليفك. فقد أَلَّفتُ أول روايتين نُشرتا لي، Carrie [كاري] و'Salem's Lot، داخل غرفة الغسيل في مقطورة مزدوجة، مستخدماً الآلة الكاتبة ماركة أوليفيتي الخاصة بزوجتي وموازناً طاولةً صغيرةً على فخذيَّ؛ ويُقال إن جون شيڤر كان يؤلِّف في قبو مبناه السكني على جادة بارك أفينيو، بالقرب من السخّان. يمكن أن يكون المكان متواضعاً (ويجب أن يكون كذلك على الأرجح، مثلما أعتقد أنني ألمحتُ من قبل)، ويحتاج حقاً إلى شيء واحد فقط: باب ستكون مستعداً أن تغلقه. الباب المُغلق هو طريقتك لإخبار العالم ونفسك أنك جدّي؛ أنك التزمتَ إلتزاماً جدّياً بالتأليف وتنوي السير به حتى النهاية.

حين تدخل غرفة تأليفك الجديدة وتُغلق الباب، يجب أن تكون قد وضعتَ هدفاً تأليفياً يومياً. كما هو الحال مع التمرين الجسدي، سيكون من الأفضل تخفيض ذلك الهدف في البدء، لكي تتجنَّب وهن العزيمة. أقترح عليك ألف كلمة في اليوم، ولأنني أشعر بالشهامة، سأقترح أيضاً أنه يمكنك أخذ يوم استراحة واحد في الأسبوع، على الأقل في البداية. هذا يكفي؛ وإلا ستخسر الإلحاح والفورية في قصتك. بعد وضع ذلك الهدف، اعتزم أن يبقى الباب مُغلقاً إلى أن تحقّقه. هيا أشغِل نفسك بطباعة تلك الكلمات الألف على ورق أو على قرص مرن. في مقابلة قديمة (أظن أن هدفها الترويج لـ Carrie [كاري])، سألني مضيف البرنامج الحواري على الراديو كيف أؤلِّف. ردّي - "كلمة تلو الأخرى" - أخرسه على ما يبدو. أعتقد أنه كان يحاول أن يقرِّر ما إذا كنتُ أمزح أم لا. لم أكن. في النهاية، الأمر بهذه البساطة دائماً. سواء كان مقالاً وصفيّاً مقتضَباً من صفحة واحدة أو ثلاثيةً ملحميةً

مثل The Lord of the Rings [سيد الخواتم]، يُنجَز العمل دائماً كلمةَ تلو الأخرى. ينغلق الباب تاركاً بقية العالم في الخارج؛ كما يفيد لعزلك في الداخل وتركك مركِّزاً على العمل الذي بين يديك.

إذا أمكن، لا يجب أن يكون هناك هاتف في غرفة تأليفك، وبالطبع لا تلفزيون أو ألعاب فيديو لكي تضيّع وقتك. إذا كانت هناك نافذة، أغلق الستائر إلا إذا كانت تطلّ على جدار فارغ. لأي كاتب، خاصة للمبتدئ، من الحكمة التخلّص من كل مصدر إلهاء ممكن. إذا تابعتَ التأليف، ستبدأ باستبعاد تلك الإلهاءات بشكل طبيعي، لكن من الأفضل لك في البداية أن تحاول تدبير أمرها قبل أن تؤلِّف. أنا أعمل مع موسيقى صاخبة - لطالما كانت موسيقى الهارد روك من فِرق مثل AC/DC وغانز أن روزز وميتاليكا مفضّلة لديَّ - لكن الموسيقى بالنسبة لي مجرد طريقة أخرى لإغلاق الباب. إنها تحاصرني، وتُبقي العالم الدنيوي خارجاً. عندما تؤلِّف، تريد التخلّص من العالم، أليس كذلك؟ بالطبع. عندما تؤلِّف، ستنشئ عوالم خاصة بك.

أعتقد أننا نتكلَّم في الواقع عن النوم الإبداعي. على غرار غرفة نومك، يجب أن تكون غرفة تأليفك خاصة، يجب أن تكون مكاناً تذهب إليه لكي تحلم. غاية مواعيد عملك - الدخول في الوقت نفسه تقريباً كل يوم، والخروج عندما تصبح كلماتك الألف على ورق أو قرص - هي أن تعوِّد نفسك، أن تجهِّز نفسك لتحلم تماماً مثلما تجهِّز نفسك لتنام عبر الاستلقاء على السرير في الوقت نفسه تقريباً وتنفيذ نفس الشعائر كل ليلة. في التأليف والنوم على حد سواء، نتعلَّم أن نكون ثابتين جسدياً وفي الوقت نفسه نشجِّع عقولنا على التحرّر من التفكير المنطقي الممل لحياتنا النهارية. وعلى غرار اعتياد ذهنك وجسمك على مقدار معيّن من النوم كل ليلة - ست ساعات، سبع، وربما الثماني الموصى بها - كذلك يمكنك أن تدرِّب ذهنك الصاحي على أن ينام إبداعياً ويترجم أحلام اليقظة إلى أعمال خيال ناجحة.

لكنك تحتاج إلى الغرفة، تحتاج إلى الباب، وتحتاج إلى العزيمة لإغلاق الباب. تحتاج إلى هدف ملموس أيضاً. كلما طالت مدة التزامك بهذه الأساسيات، كلما سهُلت عملية التأليف. لا تنتظر المُلهِمة. مثلما قلتُ لك، مُلهِمي رجل عنيد ليس سريع التأثر بالكثير من الارتعاش الإبداعي. نحن لا نتكلَّم هنا عن لوح لعبة الويجا أو عالم الأشباح، بل مجرد وظيفة أخرى مثل مدّ الأنابيب أو قيادة الشاحنات لمسافات طويلة. وظيفتك هي التأكد أن المُلهِمة تعرف مكانك كل يوم من التاسعة حتى الظهر أو من السابعة حتى الثالثة. إذا كانت تعرف، فأنا أؤكِّد لك أنه عاجلاً أم آجلاً سيبدأ بالحضور، بسيجاره السميك، ويصنع أعاجيبه.

- 4 -

حسناً - ها أنت في غرفتك مُسدِلاً الستائر ومُغلقاً الباب ونازعاً سلك الهاتف. لقد فجَّرت تلفزيونك وعقدتَ العزم على تأليف ألف كلمة في اليوم، مهما بلغت الشدائد. يأتي الآن السؤال الكبير: عما ستكتب؟ والجواب الكبير بشكل مماثل: أي شيء لعين تريده. أي شيء كان... *طالما أنك تُخبِر الحقيقة*.

كان القول الفصل في حصص التأليف هو "اكتب ما تعرفه". هذا يبدو جيداً، لكن ماذا لو كنت تريد الكتابة عن مركبات فضائية تستكشف كواكب أخرى أو عن رجل يقتل زوجته ثم يحاول التخلّص من جثتها في فرّامة خشب؟ كيف يقارب الكاتب هاتين الفكرتين، أو آلاف الأفكار الخيالية الأخرى، بنصيحة "اكتب ما تعرفه"؟

أعتقد أنك تبدأ بتفسير "اكتب ما تعرفه" بأقصى شمولية ممكنة. إذا كنتَ سمكرياً، ستعرف عن السمكرة، لكن هذا بعيد عن مدى معرفتك؛ القلب يعرف أشياء أيضاً، وكذلك الخيال. الحمد لله. لولا القلب والخيال، لكان عالم روايات الخيال بائساً جداً. وربما حتى لم يكن ليتواجد أبداً.

بالنسبة للصنف الأدبي، من الإنصاف على الأرجح افتراض أنك ستبدأ بكتابة ما تحبّ قراءته - أنا بالطبع رويتُ قصة حبي المُبكر مع قصص الرعب المصوَّرة EC إلى أن أصبحت القصة بالية. لكنني كنتُ أحبها حقاً، وكذلك أفلام الرعب مثل I Married a Monster from Outer Space [تزوَّجتُ وحشاً من الفضاء الخارجي]، وكانت النتيجة قصصاً مثل "كنتُ لص قبور مراهقاً". حتى اليوم، لم أتخطَّ رغبة كتابة إصدارات متطوّرة أكثر قليلاً لتلك القصة؛ فقد جُبلتُ بكل بساطة بحبّ الليل والتابوت المضطرب. إذا كان هذا لا يعجبك، لا يمكنني سوى هزّ كتفَيَّ. هذا ما لديَّ.

إذا صدفَ وكنتَ من محبي الخيال العلمي، من الطبيعي أن ترغب بتأليف روايات خيال علمي (وكلما قرأت أكثر من روايات الخيال العلمي، كلما قلَّ احتمال أن تعيد زيارة الأعراف المشهورة في هذا الحقل، مثل أوبرا الفضاء وتهكُّم الواقع المرير). وإذا كنتَ من محبي روايات الغموض، ستريد تأليف روايات غموض، وإذا كنتَ تستمتع بالروايات العاطفية، من الطبيعي أن ترغب بتأليف روايات عاطفية. لا عيب في كتابة أحد هذه الأصناف. العيب، برأيي، هو الابتعاد عما تعرفه ويعجبك (أو تحبّه، على طريقة حبّي قصص الرعب المصوَّرة تلك وأفلام الرعب السوداء والبيضاء) لصالح أشياء تظن أنها ستثير إعجاب أصدقائك وأنسبائك ودائرة الكتّاب زملائك. العيب بشكل مماثل هو التحوّل المقصود نحو صنف من روايات الخيال لكسب المال. هذا أمر غير أخلاقي - فوظيفة روايات الخيال هي إيجاد الحقيقة داخل شبكة أكاذيب القصة، وليس ارتكاب تضليل فكريّ سعياً وراء المال. كما أن هذا لا ينجح، يا إخوتي وأخواتي.

عندما أُسأل لماذا قرَّرتُ تأليف صنف الروايات التي أؤلِّفها، أشعر دائماً أن السؤال موحياً أكثر من أي إجابة يمكنني تقديمها ربما. ملفوفٌ ضمنه، مثل المادة العالِكة في وسط المصّاصة، هو الافتراض بأن الكاتب يسيطر على المادة وليس العكس[3]. الكاتب الجدّي والملتزم غير قادر على تقييم مادة قصته بالطريقة التي يستطيع بها المستثمر تقييم أسهم البورصة فيختار الأسهم التي تبدو أنها تعطيه عوائد جيدة. لو كان يمكن فعل ذلك بهذه الطريقة فعلاً، لحقَّقت كل رواية تُنشَر مرتبة الأكثر مبيعاً ولتلاشت الدفعات الأولية الضخمة التي تُدفَع إلى حوالي عشرة من "الكتّاب ذوي الأسماء الكبيرة" (هذا سيُعجب الناشرين).

غريشام، كلانسي، كرايتون، وأنا - بالإضافة إلى آخرين - نقبض تلك المبالغ المالية الكبيرة لأننا نبيع كميات كبيرة جداً من الكتب لجماهير غير كبيرة. يفترض البعض أحياناً أن لدينا وصولاً إلى مخطوطات قديمة غامضة لا يستطيع الكتّاب الآخرون (والأفضل في أغلب الأحيان) إيجادها أو التنازل لاستخدامها. أشكّ في صحّة هذا. كما أنني لا أصدِّق أن النزاع بين بعض الروائيين الشعبيين (رغم أنها لم تكن الوحيدة، أقصد الراحلة جاكلين سوزان) هو أن نجاحهم يرتكز على الفضيلة الأدبية - أن العامة يفهمون العظمة الحقيقية بطرق لا يستطيعها المجتمع الأدبي المتزمِّت الذي تتآكله الغيرة. هذه الفكرة مضحكة، ونتاج تفاهةٍ وعدم ثقةٍ بالنفس.

لا ينجذب مشترو الكتب، على العموم، إلى الفضائل الأدبية للرواية؛ بل يريدون قصةً جيدةً يأخذونها معهم على الطائرة، شيئاً سيفتنهم أولاً، ثم يشدّهم نحوه ويُبقيهم يقلبون الصفحات. أظن أن هذا يحصل عندما يتماهى القرّاء مع شخصيات الكتاب وتصرّفاتهم ومحيطهم وأحاديثهم. عندما يسمع القارئ أصداءً قويةً لحياته ومعتقداته، سينغمس أكثر في القصة. سأجادل أنه من المستحيل أن تحقِّق هذا النوع من التواصل بطريقة متعمَّدة، أن تقيس السوق مثل مستطلِع حلبة سباق حصل على معلومة سرية مهمة.

التقليد الأسلوبيّ شيءٌ، طريقةٌ محترمةٌ تماماً للبدء في مهنة التأليف (وأمر من المستحيل تجنُّبه حقاً؛ نوعٌ من أنواع التقليد يطبع كل مرحلة جديدة من مسيرة تطوّر الكاتب)، لكن المرء لا يستطيع تقليد مقاربة الكاتب لصنفٍ معيّنٍ من الروايات، مهما بدا ما يفعله الكاتب بسيطاً. بمعنى آخر، لا يمكنك تصويب الكتاب كما لو أنه صاروخ جوّال. الأشخاص الذين يقرّرون تحقيق ثروة من التأليف مثل جون غريشام أو توم كلانسي لا يُنتِجون شيئاً سوى تقليد باهت، على العموم، لأن المفردات ليست نفس الشيء مثل الشعور، والحبكة تبعد عدة سنوات ضوئية عن الحقيقة مثلما يفهمها الذهن والقلب. عندما ترى روايةً مكتوب على غلافها "على خطى (جون غريشام/باتريشيا كورنْوَل/ ماري هيغنز كلارك/دين كُونتز)"، ستعرف أنك تنظر إلى أحد تلك التقليدات غير الطبيعية (والمُضجِرة على الأرجح).

اكتب ما تريده، ثم شبِّعه حيويةً واجعله فريداً عبر مزجه بمعرفتك الشخصية بالحياة، الصداقة، العلاقات، الجنس، والعمل. خاصة العمل. يحبّ الناس أن يقرأوا عن العمل؛ لا أحد يعلم السبب. إذا كنتَ سمكرياً يحبّ الخيال العلمي، فقد تفكِّر بتأليف رواية عن سمكري على متن مركبة فضائية أو سطح كوكب غريب. يبدو هذا سخيفاً؟ ألَّف الراحل كليفورد د. سيماك روايةً رائعةً تدعى Cosmic Engineers [المهندسون الكونيون] قريبة من هذا الموضوع. ما عليك تذكّره هو أن هناك فرقاً بين الوعظ عما تعرفه وبين استخدامه لإغناء القصة. الثاني جيد. الأول غير جيد.

لنأخذ أول رواية لجون غريشام حقّقت مرتبة الأكثر مبيعاً، The Firm [الشركة]. في هذه القصة، يكتشف محامي يافع أن وظيفته الأولى، التي بدت رائعة جداً لتكون حقيقيةً، هي حقاً كذلك - إنه يعمل لصالح المافيا. إنها رواية مشوّقة ومتسارعة الأحداث، وبيع منها ملايين النُسخ. ما بدا مذهلاً لجمهوره هو المُعضلة الأخلاقية التي يجد المحامي اليافع نفسه فيها: العمل لصالح المافيا أمر

سيئ، لا حاجة للنقاش في ذلك، لكن الراتب اللعين *رائع!* يمكنه أن يقود سيارة BMW، وهذا فقط من اليوم الأول للوظيفة!

استمتعت الجماهير أيضاً بسعة حيلة المحامي لكي يُنقذ نفسه من مُعضلته. قد لا يتصرّف معظم الأشخاص مثله، والمدد الغيبيّ يقعقع بشكل متواصل في الصفحات الخمسين الأخيرة، *لكنه* الطريقة التي سيرغب أن يتصرّف بها معظمنا. ألن نرغب كلنا أيضاً أن يحدث مددٌ غيبيٌّ في حياتنا؟

رغم أنني لستُ متأكداً، إلا أنني واثق أن جون غريشام لم يعمل أبداً لصالح المافيا. كل ذلك تلفيق كامل (والتلفيق الكامل أكثر بهجة صافية يشعر بها كاتب روايات الخيال). لكنه *كان* محامياً يافعاً ذات يوم، ومن الواضح أنه لم ينسَ أياً من كفاحاته. كما لم ينسَ مختلف المآزق المالية والمغريات التي تجعل حقل قانون الشركات صعباً جداً. باستخدامه الفكاهة كطِباق رائع وعدم الاستعانة بالرياء في القصة أبداً، يرسم غريشام عالماً من الصراع الدارويني يرتدي فيه كل المتوحشين بذلات ثلاثية القِطع. و- هنا الجزء الجيد - *هذا عالمٌ من المستحيل* عدم *تصديقه*. لقد كان غريشام هناك، وتجسَّس على مواقع العدو، وأعاد تقريراً كاملاً. أخبَر حقيقة ما يعرفه، ولمجرد هذا فقط، يستحق كل دولار كسبه من The Firm [الشركة].

النقّاد الذين اعتبروا أن The Firm [الشركة] وروايات غريشام اللاحقة مكتوبة بشكل سيئ، والذين عبّروا عن دهشتهم من نجاحه إما فاتهم المغزى لأنه كبير وواضح جداً أو لأنهم يتقصّدون أن يكونوا بلهاء. رواية غريشام مرتكزة بقوة على واقع يعرفه، اختبره شخصياً، وكتَب عنه بصدق كامل (وساذج تقريباً). النتيجة هي كتابٌ - سواء كانت شخصياته كرتونية أم لا، يمكننا المجادلة بشأن هذا - جريء ومُرضٍ بشكل فريد. بصفتك كاتباً مبتدئاً، من الأفضل لك عدم تقليد فكرة المحامين في مواجهة المصاعب التي يبدو أن غريشام ابتكرها بل تقليد صراحة غريشام وعدم قدرته على فعل أي شيء آخر سوى الدخول في صلب الموضوع مباشرة.

جون غريشام، بالطبع، يعرف المحامين. وما تعرفه *أنت* يجعلك فريداً بطريقة أخرى. تشجَّع. ضع خريطة بمواقع العدو، ثم عُد وأخبِرنا كل شيء تعرفه. وتذكَّر أن سمكريين في الفضاء ليسوا حبكةً سيئةً لقصةٍ.

- 5 -

برأيي، تتألف القصص والروايات من ثلاثة أجزاء: السرد، الذي ينقل القصة من النقطة أ إلى النقطة ب وأخيراً إلى النقطة ج؛ الوصف، الذي ينشئ واقعاً حسياً للقارئ؛ والحوار، الذي يعطي الشخصيات حياة من خلال كلامها.

قد تتساءل أين الحبكة في كل هذا. الجواب - جوابي، على أي حال - هو ليس في أي مكان. لن أحاول إقناعك أنني لم أَحْبُك أبداً مثلما لن أحاول إقناعك أنني لم أكذب أبداً، لكنني أفعل الاثنين

بأقل قدر ممكن. أنا أرتاب من الحبكة لسببين: أولاً، لأن *حياتنا* إلى حد كبير خالية من الحبكة، حتى عندما نضيف كل تدابيرنا الوقائية المعقولة والتخطيط اليقظ؛ وثانياً، لأنني أعتبر أن الحبكة والعفوية أمران لا يتوافقان. من الأفضل أن أكون واضحاً بشأن هذا قدر المستطاع - أريدك أن تفهم أن قناعتي الأساسية حول صناعة القصص هي أنها تصنع نفسها بنفسها إلى حد كبير. ووظيفة الكاتب هي إعطاءها مكاناً لتنمو فيه (وتدوينها، بالطبع). إذا كنت تستطيع رؤية الأشياء بهذه الطريقة (أو حاول على الأقل)، يمكننا العمل معاً بشكل مريح. من جهة أخرى، إذا قرَّرت أنني مجنون، لا بأس. لن تكون الأول.

عندما قلتُ للصحفي مارك سينغر، خلال مقابلة لصحيفة النيويوركر، أنني أعتبر القصص أشياءَ يتم العثور عليها، مثل الأحفوريات في الأرض، قال إنه لا يصدِّقني. فأجبتُه أنه لا بأس بهذا، طالما أنه يصدِّق *أنني* أصدِّق ذلك. وأنا أصدِّق ذلك حقاً. القصص ليست قمصاناً تائيةً تذكاريةً أو ألعاب فيديو محمولة باليد. القصص آثار، جزء من عالم سابق غير مُكتشَف. وظيفة الكاتب هي استخدام الأدوات الموجودة في صندوق أدواته لاستخراج أكبر قدر سليم ممكن من كل قصة. أحياناً تكون الأحفورية التي تكشفها صغيرةً؛ صَدفةً. وأحياناً هائلةً، تي رَكس مع كل تلك الأضلاع والأسنان الضخمة. في الحالتين، سواء كانت قصة قصيرة أو رواية من ألف صفحة، تبقى أساليب الحَفر هي نفسها مبدئياً.

مهما تكن بارعاً، مهما تكن خبرتك، من المستحيل على الأرجح أن تستخرج الأحفوريةً بأكملها من باطن الأرض من دون بضعة كسور وخسائر. وحتى للحصول على *معظمها*، يجب أن تتخلّى عن المجرفة لصالح أدوات دقيقة أكثر: خرطوم هواء، مِعوَل راحة يد، وربما حتى فرشاة أسنان. الحبكة أداةٌ أكبر بكثير، إنها مطرقة الكاتب الثاقبة. يمكنك تحرير أحفوريةٍ من أرض صلبة بواسطة مطرقة ثاقبة، لا جدال في ذلك، لكنك تعرف مثلي أنها ستكسر تقريباً نفس المقدار الذي ستحرِّره. إنها أداة خرقاء، ميكانيكية، مضادة للإبداع. أعتقد أن الحبكة هي الملجأ الأخير للكاتب الجيد والخيار الأول للكاتب المغفَّل. القصة التي تنتج عنها ستبدو اصطناعية ومفتعَلة.

أنا أتكّل أكثر على الحدس، وقد كنتُ قادراً على فعل ذلك لأن كتبي تميل إلى الارتكاز على موقف وليس على قصة. بعض الأفكار التي أنتجت تلك الكتب أكثر تعقيداً من غيرها، لكن الأكثرية تبدأ بالبساطة الشديدة لنافذة متجرٍ أو دمية شمع. أريد وضع مجموعة شخصيات (ربما شخصين؛ وربما حتى شخص واحد) في مأزق ما ثم أراقبها تحاول تحرير نفسها. وظيفتي ليست *مساعدتها* في تحرير نفسها، أو التلاعب بها إلى برّ الأمان - فهذه أعمال تتطلب المطرقة الثاقبة الكثيرة الضجة للحبكة - بل مراقبة ماذا يجري ثم تدوينه.

الأولوية للموقف. ثم تأتي الشخصيات - مسطَّحة دائماً وغير بارزة أصلاً. بعدما ترسخ تلك الأمور في ذهني، أبدأ السرد. تكون لديَّ فكرة عن النتيجة في أغلب الأحيان، لكنني لم أطلب أبداً من الشخصيات أن تفعل الأشياء على طريقتي. على العكس تماماً، أريدها أن تفعل الأشياء على

طريقتها. تكون النتيجة في بعض الحالات هي ما تخيَّلتُه. لكنها شيء لم أتوقعه أبداً في معظم الحالات. وهذا شيء رائع بالنسبة لمؤلّف روايات حماسية. فأنا، في النهاية، لستُ منشئ الرواية فحسب بل قارئها الأول. وإذا *لم أكن* قادراً على التكهّن بدقة بمسار القصة اللعينة، حتى مع معرفتي الداخلية بالأحداث القادمة، يمكنني أن أكون متيقّناً تماماً من إبقاء القارئ في حالة رغبة بقلب الصفحات. ولماذا تقلق بشأن النهاية على أي حال؟ لماذا عليك أن تكون مهووساً بالسيطرة؟ فكل قصة ستتكشَّف *في مكان ما* عاجلاً أم آجلاً.

في أوائل الثمانينات، سافرتُ مع زوجتي إلى لندن في رحلة عمل/ استجمام. غفوتُ في الطائرة وحلمتُ عن كاتب شعبي (ربما كان أو لم يكن أنا، لكنني متأكد أنه لم يكن جايمس كانْ) وقع في قبضة معجبة مضطربة عقلياً تعيش في مزرعة في مكان ما في آخر الدنيا. كانت المعجبة امرأة منعزلة بجنون عظمتها المتزايد، وتربّي بعض الماشية في الحظيرة، بما في ذلك خروفها الأليف، بؤس، الذي أسمته على إسم الشخصية الرئيسية في الروايات الرومانسية الأكثر مبيعاً للكاتب. أكثر شيء تذكّرته من ذلك الحلم عندما استيقظتُ كان شيئاً قالته المرأة للكاتب، الذي كان قد كسر رِجله وأصبح سجيناً في غرفة النوم الخلفية. كتَبتُه على منديل الخطوط الجوية الأميركية لكي لا أنساه، ثم وضعته في جيبي. أضعته في مكان ما، لكن يمكنني تذكُّر معظم ما دوَّنتُه:

قالت بجدّية لكن دون أن تنظر إلى عينيه أبداً. امرأة ضخمة وصلبة تماماً؛ إنها غياب الثغرة (مهما يكن معنى ذلك؛ تذكَّر أنني كنتُ قد استيقظتُ للتو). *"لم أكن أحاول أن أكون مضحكة بطريقة لئيمة عندما سمَّيتُ خروفي بؤس، لا يا سيد. رجاءً لا تظن ذلك. لا، سمَّيتُه بدافع حبّ معجبة، وهو أنقى أنواع الحبّ. يجب أن تشعر بالإطراء".*

نزلتُ وتابي في فندق براون في لندن، ولم أكن قادراً على النوم في ليلتنا الأولى هناك. جزءٌ من السبب هو ما بدا لي كثلاث لاعبات جمباز صغيرات في الغرفة الواقعة فوق غرفتنا مباشرة، وجزءٌ آخر هو اضطراب الرحلات الجوية الطويلة بلا شك، لكن الجزء الأكبر هو ذلك المنديل التابع لشركة الطيران. فقد دوَّنتُ عليه بذرة ما اعتقَدتُ أنه يمكن أن يكون قصة ممتازة حقاً، قصة قد يتبيَّن أنها مضحكة وتهكُّمية ومخيفة في آن. شعرتُ أنها غنية جداً لكي لا أكتبها.

نهضتُ، ونزلتُ إلى الطابق السفلي، وسألتُ بوّاب الفندق إن كان هناك مكان هادئ يمكنني أن أكتب فيه لبعض الوقت. قادني إلى طاولة رائعة على منبَسَط الدَرَج في الطابق الثاني. أخبَرني بفخر ربما يمكن تبريره أنها كانت طاولة روديارد كبلينغ. شعرتُ ببعض الرهبة من هذه المعلومة، لكن المكان كان هادئاً وبدت الطاولة مضيافة كفاية؛ كما أن لها سطحاً ضخماً من خشب الكرز. مُتخماً بكوب تلو الآخر من الشاي (أشربُه بكثرة عندما أؤلِّف... إلا إذا كنتُ أشرب شراب الشعير)، ملأتُ ست عشرة صفحة من كرّاسة. أحبّ أن أكتب الكلمات كاملة وليس باختصار، في الواقع؛ المشكلة الوحيدة هي أنني لا أعود قادراً على مجاراة الجمل التي تتشكّل في ذهني بعدما تنطلق قريحتي وأُصاب بالإرهاق.

عندما أنهيتُ التأليف، توقّفتُ في الردهة لأشكر البوّاب مرة أخرى لسماحه لي باستخدام طاولة السيد كبلينغ الجميلة. "يسرّني جداً أنك استمتعتَ"، رَدَّ وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة صغيرة ضبابية حافلة بالذكريات، كما لو أنه عرَف الكاتب شخصياً. "لقد تُوفِّي كبلينغ هناك، في الواقع. من سكتة قلبية. بينما كان يكتب".

صعدتُ إلى غرفتي لأنام لبضع ساعات، وأنا أفكِّر كم أننا نُعطى معلومات في أغلب الأحيان نحن بغنى عنها حقاً.

العنوان المؤقَّت لقصتي، التي اعتقَدتُ أنها ستكون رواية قصيرة طولها حوالي 30,000 كلمة، كان "طبعة آني ويلكس". عندما جلَستُ وراء طاولة السيد كبلينغ الجميلة، كان الموقف الأساسي - كاتب مشلول، معجبة مضطربة عقلياً - راسخاً في ذهني. لم تكن *القصة* الفعلية قد تواجدت بعد (حسناً، كانت متواجدة، لكن كآثار مدفونة - ما عدا ست عشرة صفحة مكتوبة بخط اليد - تحت الأرض)، لكن معرفة القصة لم تكن أمراً ضرورياً لكي أبدأ العمل. لقد حدَّدتُ موقع الأحفورية؛ وأعرف أن الباقي هو الحَفر بحذر.

سأقترح أن ما يناسبني قد يناسبك أيضاً. إذا كنتَ مستعبَداً لـ (أو تخشى) الاستبداد الممل للمخطط العام والمفكرة المملوءة بـ "ملاحظات الشخصيات"، فهذا قد يحرِّرك. بالحد الأدنى، سينقل ذهنك إلى شيء مثير للاهتمام أكثر من تطوير الحبكة.

(معلومة جانبية مضحكة: أكبر داعمي القرن لفكرة تطوير الحبكة ربما هو إدغار والاس، روائي يؤلِّف من أجل كَسب رزقه وحقّقت كتبه مرتبة الأكثر مبيعاً خلال العشرينات. اخترَع والاس - وسجَّل براءة اختراعه - جهازاً يدعى "عجلة حبكة إدغار والاس". عندما تجد نفسك في مأزق لتطوير الحبكة التالية أو تحتاج على عجل إلى تحوُّل مدهش في مجرى الأحداث، ما عليك سوى برم عجلة الحبكة وقراءة ما يظهر في النافذة: وصول محظوظ، ربما، أو تصرّح البطلة عن حبّها. على ما يبدو أن تلك الأداة لاقت رواجاً كبيراً في الأسواق).

حين أنهيتُ تلك الجلسة الأولى في فندق براون، التي يستيقظ فيها پول شلدون ليجد نفسه سجيناً لدى آني ويلكس، اعتقَدتُ أنني أعرف ماذا سيحصل. ستطالب آني أن يؤلِّف پول رواية أخرى من سلسلة شخصيته المِقدامة، ميزري (أو بؤس) شاستاين، رواية لها فقط. بعد اعتراضه الأولي، سيوافق پول بالطبع (شعرتُ أن ممرضة مضطربة عقلياً يمكن أن تكون مُقنِعة جداً). ستُخبِره آني أنها تنوي التضحية بخروفها المحبوب، بؤس، لهذا المشروع. وستتألف [عودة بؤس]، حسب قولها، من نسخة واحدة فقط: مخطوطة تجسيمية مجلَّدة بجلد خروف!

هنا يخبو المشهد، برأيي، ونعود إلى كوخ آني النائي في كولورادو بعد ستة أو ثمانية أشهر للنهاية المفاجئة.

پول رحل، وتحوّلت غرفته إلى ضريح لبؤس شاستاين، لكن الخروف بؤس لا يزال حاضراً بقوة، وثغاؤه يُسمَع بهدوء في الحظيرة. على جدران "غرفة بؤس" أغلفة كتب، صور

ساكنة من أفلام بؤس، صور پول شلدون، وربما عنوان صحيفة يقول "روائي روايات عاطفية مشهور لا يزال مفقوداً". في وسط الغرفة، مسلَّطٌ عليه ضوءٌ، كتابٌ واحدٌ على طاولة صغيرة (من خشب الكرز، بالطبع، تكريماً للسيد كبلينغ). إنه [عودة بؤس] طبعة آني ويلكس. التجليد جميل، ويجب أن يكون كذلك؛ فهو جلد پول شلدون. وپول نفسه؟ ربما عظامه مدفونة خلف الحظيرة، لكنني فكَّرت أن الخروف على الأرجح أكل الأجزاء اللذيذة المذاق.

هذا ليس سيئاً، وسيشكِّل قصة جيدة جداً (لكن ليس رواية رائعة؛ فلا أحد يحبّ مساندة رجل طوال ثلاثمئة صفحة فقط ليكتشف أن الخروف أكله بين الفصلين السادس عشر والسابع عشر)، لكن الأمور لم تجر على هذا المنوال في نهاية المطاف. فقد تبيَّن أن پول شلدون واسع الحيلة أكثر بكثير مما ظننتُ في البدء، وجهوده للعب دور شهرزاد وإنقاذ حياته أعطاني فرصة لأقول بعض الأشياء عن القوة الخلاصيّة للتأليف بقيتُ أشعر بها لوقت طويل لكن لم أعبِّر عنها أبداً. وتبيَّن أيضاً أن آني أكثر تعقيداً مما تخيَّلتُ في البدء، وشعرتُ بمتعة كبيرة في الكتابة عنها - ها هي امرأة لا تتفوَّه بأكثر من "أيها الشقي اللعين" عندما تريد أن تشتم، لكنها لا تشعر بأي تأنيب ضمير على الإطلاق بشأن قطع قدم كاتبها المفضَّل عندما يحاول الفرار منها. في النهاية، شَعَرتُ أن آني تستحق الشفقة بنفس مقدار الخشية منها تقريباً. وكل تفاصيل القصة وحوادثها تطوَّرت من الحبكة؛ كانت أساسيةً، كل تفصيل منها ينشأ بشكل طبيعي من الموقف الأولي، كل تفصيل منها يكشف المزيد من الأحفورية. وأنا أؤلِّف كل ذلك مبتسماً، معتلاً من المخدرات والشراب معظم الوقت، وقد استمعتُ كثيراً بهذه الرواية.

Gerald's Game [لعبة جيرالد] وThe Girl Who Loved Tom Gordon [الفتاة التي أحبّت توم غوردون] روايتان أخريان ذات موقف بكل معنى الكلمة. إذا كانت Misery [بؤس] "شخصيتين في منزل"، فإن [جيرالد] هي "امرأة واحدة في غرفة نوم" و[الفتاة التي] هي "ولد واحد تائه في الغابة". مثلما قلتُ لك، فقد *أَلَّفتُ* روايات ذات حبكة، لكن النتائج، في كتب مثل Insomnia [أرق] وRose Madder [روز مادّر]، لم تكن مُلهِمة جداً. هذه (وأكره كثيراً الإقرار بهذا) روايات جامدة متيبّسة. روايتي الوحيدة المُسيَّرة بحبكةٍ التي أحبّها هي The Dead Zone [المنطقة الميتة] (وللإنصاف، يجب أن أقول إنني أحبّها كثيراً). هناك رواية *تبدو* ذات حبكة - Bag of Bones [حقيبة عظام] - هي موقف آخر في الواقع: "كاتب أرمل في منزل مسكون بالأشباح". القصة التي تسبق أحداثها أحداث Bag of Bones [حقيبة عظام] ذات إثارة مُرضية (على الأقل أنا أعتقد ذلك) ومعقّدة جداً، لكن كل التفاصيل غير متعمَّدة. تاريخ TR-90 والقصة التي كانت الكاتبة أرملة مايك نونان تنوي تأليفها خلال آخر صيف من حياتها ظهرت لي عفوياً - كل تلك التفاصيل كانت أجزاءً من الأحفورية، بمعنى آخر.

الموقف القوي كفاية يجعل مسألة الحبكة بأكملها موضع نقاش، وأنا لا أمانع هذا. بإمكان التعبير عن المواقف الأكثر إثارة للاهتمام عادة بصيغة سؤال *ماذا لو*:

ماذا لو غزا مصّاصو دماء قريةً صغيرةً في نيو إنغلاند؟ (Salem's Lot')

ماذا لو فَقَد شرطيٌ في بلدة نائية في نيفادا صوابه وبدأ يقتل كل شخص يلتقي به؟ (Desperation [يأس])

ماذا لو أن خادمة منزل مشتبه بها بارتكاب جريمة قتل أفلَتت منها (زوجها) اشتُبه بها بارتكاب جريمة قتل لم ترتكبها (صاحب عملها)؟ (Dolores Claiborne [دولوريس كلايبورن])

ماذا لو علقت أم يافعة وإبنها في سيارتها المعطَّلة بسبب كلب مسعور؟ (Cujo [كوجو])

هذه كلها مواقف خطرت على بالي - بينما أستحمّ، بينما أقود، بينما أقوم بنزهتي اليومية - وحوَّلتُها إلى كتب في نهاية المطاف. لم أضع حبكةً لأي واحدة منها، ولا حتى ملاحظة واحدة على قصاصة ورق، رغم أن بعض القصص (Dolores Claiborne [دولوريس كلايبورن]، مثلاً) معقّدة تقريباً مثل تلك التي تجدها في روايات القتل الغامضة. لكن تذكَّر رجاءً أن هناك فرقاً كبيراً بين القصة والحبكة. القصة محترمة وجديرة بالثقة؛ الحبكة ماكرة، والأفضل فرض إقامة جبرية عليها.

كل رواية من الروايات الملخَّصة أعلاه صقلتها وفصَّلتها عملية التحرير، بالطبع، لكن معظم العناصر كانت موجودة من الأصل. "يجب أن يكون الفيلم موجوداً كمسودةٍ"، قال لي محرِّر الأفلام پول هيرش ذات مرة. الشيء نفسه ينطبق على الكتب. أعتقد أنه من النادر حلّ مشكلة عدم التماسك أو الملل في الرواية بشيء بسيط مثل مسودةٍ ثانيةٍ.

هذا ليس كتاباً تعليمياً، وبالتالي لا يوجد الكثير من التمارين، لكنني أريد أن أعرض عليك تمريناً الآن، في حال شعرتَ أن كل هذا الكلام عن حلول الموقف محل الحبكة هو كلام فارغ غير منطقي. سأُظهِر لك مكان أحفوريةٍ، وعليك كتابة خمس أو ست صفحات سرد بلا حبكة بخصوص هذه الأحفورية. بكلمات أخرى، أريدك أن تحفر بحثاً عن العظام لترى شكلها. أعتقد أنك قد تتفاجأ وتبتهِج كثيراً من النتائج. جاهز؟ هنا بنا.

التفاصيل الأساسية للقصة التالية مألوفة لدى الجميع؛ يبدو أنها تظهر، مع تغييرات طفيفة، في قسم أخبار الشرطة في الصحف اليومية مرة كل أسبوعين تقريباً. امرأة - لنسمّها جاين - تتزوَّج رجلاً جذّاباً وذكياً وظريفاً. سنسمّيه دِكْ؛ إنه أكثر إسم فرويديّ في العالم. لسوء الحظ أن لدى دِكْ جانباً مظلماً. فهو سريع الغضب، ومهووس بالسيطرة، وربما حتى (ستكتشف هذا من كلامه وتصرّفاته) مُصاب بجنون الارتياب. تحاول جاين بقوة التغاضي عن عيوب دِكْ وإنجاح الزواج (ستكتشف أيضاً سبب محاولتها بهذه القوة؛ ستصعد على المسرح وتُخبرك). يُرزقان بطفلة، وتبدو الأوضاع أفضل لبعض الوقت. ثم عندما تصبح الفتاة الصغيرة في الثالثة من عمرها تقريباً، تبدأ مرحلة سوء المعاملة والتقريع المطوَّل الغيور مرة أخرى. سوء المعاملة شفهية في البدء، ثم تصبح جسدية. دِكْ مُقتنِع أن جاين تجامع شخصاً آخر، ربما شخص من مكان عملها. هل هو شخص محدَّد؟ لا أعرف ولا يهمّني. قد يُخبرك دِكْ بمَن يشكّ في نهاية المطاف. إذا فعل ذلك، سنعرف كلانا، أليس كذلك؟

أخيراً لم تعد جاين المسكينة قادرة على التحمّل. تطلّق الأحمق وتحصل على حضانة إبنتهما، نَلْ الصغيرة. يبدأ دِكْ بمطاردتها. تردّ عليه جاين بحصولها على حُكم بالابتعاد، وهو مستند مفيد كمظلّةٍ في إعصار، مثلما ستقوله لها العديد من النساء المعنَّفات. أخيراً، بعد حادثة ستكتب عنها بتفاصيل دقيقة ومخيفة - اعتداء بالضرب في مكان عام، ربما - يُعتقَل ريتشارد الأحمق ويُسجَن. كل هذا قصةٌ ذات أحداث سابقة. كيف تتدخَّل فيها - *وبكمّ منها* ستتدخَّل - هو أمر متروك لك. على كل حال، إنها ليست الموقف. ما يلي هو الموقف.

في يوم غير بعيد عن دخول دِكْ سجن المدينة، تأخذ جاين نَلْ الصغيرة من مركز الرعاية النهارية إلى منزل صديقة لها لحضور حفلة ذكرى ولادتها. ثم تعود جاين إلى المنزل، وهي تتطلَّع إلى تمضية ساعتين أو ثلاث ساعات من السلام والهدوء غير المعهودَين. وتعتقد أنها ربما ستأخذ قيلولة. إنها ذاهبة إلى منزل، رغم أنها امرأة عاملة يافعة - الموقف يتطلّب ذلك نوعاً ما. كيف مرَّت بهذا المنزل ولماذا لديها فرصة بعد الظهر هما أمران ستُخبِرك إياهما القصة وسيبدوان محبوكين بشكل جيد إذا توصَّلتَ إلى أسباب وجيهة (ربما المنزل يخصّ والديها؛ ربما هي جليسة المنزل؛ وربما السبب مختلف كلياً).

شيءٌ ما نكزها، تحت مستوى الوعي مباشرةً، أثناء دخولها المنزل، شيءٌ جعلها مضطربة. لا يمكنها تحديده وتُخبِر نفسها أنه مجرد توتّر أعصاب، مجرد نتاج صغير من سنوات جحيمها الخمسة مع ملك اللطافة. وهل *يُعقَل* أن يكون أي شيء آخر؟ دِكْ في الحفظ والصّون، في النهاية.

قبل أن تأخذ قيلولتها، تقرّر جاين احتساء كوب شاي عشبي ومشاهدة نشرة الأخبار (هل يمكنك استخدام وعاء الماء المغلي على الموقد لاحقاً؟ ربما، ربما). الخبر الرئيسي في نشرة الثالثة صادمٌ: في ذلك الصباح، فرَّ ثلاثة رجال من سجن المدينة، بعد قتل حارس. أُعيد القبض على اثنين من الأشرار الثلاثة تقريباً حالاً، لكن الثالث لا يزال حرّاً طليقاً. لم تُذكَر أسماء السجناء (ليس في نشرة الأخبار هذه، على الأقل)، لكن جاين الجالسة في منزلها الفارغ (الذي ستكون قد شرحته بشكل مُقنِع الآن) متيقّنة أن دِكْ كان أحدهم. تعرف ذلك لأنها حدَّدت أخيراً ذلك القلق الذي شَعَرت به في البهو. كان رائحة، خفيفة وتتلاشى، بلسم شعر ماركة ڤيتاليس. بلسم شعر *دِكْ*. تجلس جاين على كرسيها، وعضلاتها متشنّجة من الرعب، غير قادرة على النهوض. عندما بدأت تسمع وقع أقدام دِكْ تنزل على الدرجات، تفكّر في سرّها: *فقط دِكْ سيضمن أن لديه بلسماً للشعر، حتى في السجن*. عليها أن تنهض، عليها أن يركض، لكن لا يمكنها التحرّك...

إنها قصة جيدة جداً، أليس كذلك؟ أعتقد ذلك، لكنها ليست فريدة تماماً. مثلما أشرتُ لك من قبل، الخبر "زوج مُبعَد يضرِب بعنف (أو يقتل) زوجته السابقة" يتصدَّر الصحف كل أسبوعين. أمر حزين لكن حقيقي. ما أريدك أن تفعله في هذا التمرين هو *تغيير جنسَي الخصم وبطل الرواية* قبل البدء بتطوير الموقف في سردك - اجعل الزوجة السابقة هي المطارِدة، بمعنى آخر (ربماه هَرَبت من مصحّة عقلية وليس من سجن المدينة)، والزِوج هو الضحية. ارو هذا من دون حبكة - دع

الموقف وذلك التعاكس غير المتوقع يسيّرانك. أتوقّع أن تنجح على نحو رائع... على شرط أن تكون صادقاً في الطريقة التي تتكلَّم وتتصرَّف بها شخصياتك. الصدق في رواية القصص يعوِّض عن عدد كبير من العيوب الأدبية، مثلما تُظهِر أعمال كتّاب النثر الجاف أمثال ثيودور درايسر وآين راند، لكن الكذب هو أكبر عيب غير قابل للإصلاح. الكذّابون يزدهرون، لا شكّ في ذلك، لكن فقط في المدى العام للأمور، وليس في دهاليز التأليف الفعلي أبداً، حيث عليك أن تصيب هدفك كلمةً لعينةً تلو الأخرى. إذا بدأت تكذب عما تعرفه وتشعر به بينما أنت هناك، سينهار كل شيء.

عندما تُنهي تمرينك، راسلني على www.stephenking.com وأخبِرني كيف سارت الأمور معك. لا يمكنني أن أعدك بأنني سأردّ على كل رسالة، لكن يمكنني أن أعدك بأنني سأقرأ بعض مغامراتك على الأقل باهتمام كبير. أنا فضولي لمعرفة نوع الأحفورية التي كشفها حَفرُك، والمقدار الذي استطعتَ استخراجه سليماً من باطن الأرض.

- 6 -

الوصف هو ما يجعل القارئ مشاركاً حسياً في القصة. الوصف الجيد مهارة يتم تعلّمها، وأحد الأسباب الأولية التي تمنعك من النجاح إلا إذا قرأتَ كثيراً وألَّفتَ كثيراً. المسألة ليست فقط كيف، بل أيضاً كم. ستساعدك القراءة في الإجابة على السؤال كم، وفقط التأليف الكثير سيساعدك مع سؤال كيف. يمكنك أن تتعلَّم فقط عبر التنفيذ.

يبدأ الوصف بتخيُّل ما تريد أن يختبره القارئ. وينتهي بترجمة ما تراه في ذهنك بكلمات على الصفحة. هذا ليس سهلاً أبداً. مثلما قلتُ لك، كلنا سمِعنا شخصاً يقول، "يا إلهي، كان هذا رائعاً (أو رهيباً/ غريباً/مُضحكاً)... لا أستطيع وصفه!". إذا كنت تريد أن تكون كاتباً ناجحاً، يجب أن تكون قادراً على وصفه، وبطريقة تجعل بدن القارئ يقشعرّ من الإقرار. إذا كنت تستطيع فعل هذا، ستتقاضى ثمار جهدك، وباستحقاق. أما إذا كنت لا تستطيع، فستجمِّع الكثير من قسائم الرفض، وربما تستكشف مهنةً في العالم الساحر للتسويق عبر الهاتف.

الوصف الخفيف يجعل القارئ يشعر بالارتباك وقُصر النظر. والوصف المفرط يطمره بتفاصيل وصور. السر هو بإيجاد حد وسطي سعيد. من المهم جداً معرفة *ماذا* ستصف وماذا يمكن تجاهله بينما تؤدّي عملك الرئيسي، ألا وهو ريّ القصة.

لستُ شديد الحماس للتأليف الذي يصف بشكل مضنٍ المميزات الجسدية للأشخاص في القصة وماذا يرتدون (أجد جردة خزانة الملابس مثيرة للغضب جداً؛ فلو أردتُ قراءة أوصاف الملابس، لأمكنني دائماً إحضار كتالوغ أحد المتاجر). لا يمكنني تذكُّر عدة المرات التي شَعَرتُ فيها أنه عليَّ وصف مظهر الأشخاص في قصة لي - أفضِّل ترك القارئ يقدِّم الوجوه، والهيئة، والثياب أيضاً. فإذا أخبرتُك أن كاري وايت طالبة منبوذة في ثانوية وذات بشرة سيئة وخزانة ملابس تلاحق صيحات الموضة بخنوع، أعتقد أنه يمكنك تكملة الباقي، أليس كذلك؟ لا أحتاج إلى إعطائك ملخّصاً

لكل بثرة وكل تنورة. كلنا في النهاية نتذكّر منبوذاً واحداً أو أكثر من أيام المدرسة الثانوية؛ وإذا وصفتُ منبوذي، فإن ذلك سيأسر مخيتلك، وأخسر جزءاً من رابط الفهم الذي أريد إنشاءه بيننا. يبدأ الوصف في مخيلة الكاتب، لكن يجب أن ينتهي في مخيلة القارئ. وعندما يحين وقت تحقيق ذلك فعلياً، ستجد أن الكاتب محظوظ أكثر بكثير من صانع الأفلام، الذي يضطر تقريباً دائماً إلى إظهار الكثير... بما في ذلك، في تسع من بين كل عشر حالات، السحّاب الممتد على طول ظهر الوحش.

أعتقد أن الموقع والتركيبة أهم بكثير لكي يشعر القارئ أنه *داخل* القصة من أي وصف جسدي للاعبين. ولا أعتقد أن الوصف الجسدي يجب أن يكون طريقاً مختصراً إلى الشخصية. لذا أعفني، رجاءً، من العينَين الزرقاوين الذكيتين جداً للبطل ومن ذقنه الناتئة الحازمة؛ وبشكل مماثل من العظام الوجنية المتغطرسة للبطلة. هذا النوع من الأشياء هو أسلوب سيئ وتأليف كسول، وهو المرادف لكل تلك الظروف المملة.

بالنسبة لي، يتألف الوصف الجيد عادة من تفاصيل قليلة مُختارة جيداً ستنوب عن كل شيء آخر. في معظم الحالات، ستكون تلك التفاصيل هي أول ما يخطر على البال. بالطبع ستكون كافية كبداية. وإذا قررتَ لاحقاً أنك تريد تغييرها أو الإضافة إليها أو الحذف منها، يمكنك فعل ذلك - هذه غاية إعادة الكتابة. لكنني أعتقد أنك ستجد، في معظم الحالات، أن أول التفاصيل التي خطرت على بالك ستكون الأصدق والأفضل. يجب أن تتذكَّر (وستبرهنها قراءاتك مرة تلو الأخرى في حال بدأت تشكّ) أن الإفراط في الوصف سهل تماماً مثل التقليل في الوصف. وأسهل على الأرجح.

أحد مطاعمي المفضَّلة في نيويورك هو المطعم المتخصِّص بشرائح اللحم بالم تُو على الجادة الثانية. إذا قرَّرتُ إعداد مشهد في بالم تُو، فسأكتب بالطبع عما أعرفه، بما أنني ذهبتُ إلى هناك مرات عديدة. قبل البدء بالكتابة، سآخذ بعض اللحظات لأتذكر صورة المكان، مستخرجاً من ذاكرتي ومالئاً عين ذهني، التي تزداد حدّة بصيرتها كلما استُخدمَت أكثر فأكثر. أسمّيها العين الذهنية لأن هذه هي العبارة المألوفة لدينا كلنا، لكن ما أريد فعله في الواقع هو فتح *كل* حواسي. سيكون هذا البحث في الذاكرة موجزاً لكن قوياً، نوعٌ من التذكُّر المنوِّم مغنطيسياً. وكما هو الحال مع التنويم المغنطيسي الفعلي، ستجد أن تحقيقه أسهل كلما حاولت القيام به أكثر.

أول أربعة أشياء تخطر لي عندما أفكِّر بمطعم بالم تُو هي: (أ) ظلمة المشرب والسطوع المتباين لمرآته الخلفية، التي تلتقط ضوء الشارع وتعكسه؛ (ب) نشارة الخشب على الأرض؛ (ج) الرسوم الكاريكاتورية المتحركة الغريبة على الجدران؛ (د) روائح طبخ شرائح اللحم والسمك.

إذا أطلتُ التفكير، يمكنني التوصّل إلى أمور أكثر (سأبتكر ما لا أتذكَّره - خلال مرحلة التخيُّل، تتشابك الحقيقة بالخرافة)، لكن ليس هناك داعٍ للمزيد. فنحن لا نزور تاج محل، في النهاية، ولا أريد أن أبيعك المكان. من المهم أيضاً تذكّر أن المسألة لا تتعلق بالموقع، على أي حال - بل بالقصة، *ودائماً* بالقصة. لن يتوجَّب عليَّ (أو عليك) التجوُّل بين أجمات الوصف لمجرد أن هذا سهل. لدينا أسماك (وشرائح لحم) أخرى لنقليها.

مع تذكّر هذا، إليك عيّنةَ عن سرد يأخذ شخصاً إلى پالم تُو:

توقفت سيارة الأجرة أمام پالم تُو عند الرابعة إلا رُبعاً بعد ظهر يوم صيفي مشرق. دفع بيلي للسائق، وترجَّل إلى الرصيف، وألقى نظرة سريعة حوله بحثاً عن مارتن. لم يره. دخل بيلي المطعم راضياً.

بعد الصفاء الحار للجادة الثانية، كان پالم تُو مظلماً مثل كهف. عكست مرآة المشرب الخلفية بعض وهج الشارع وتلألأت في الظُلمة مثل سراب. بقيت للحظات كل ما يستطيع بيلي رؤيته، ثم بدأت عيناه تتأقلمان. كان هناك بضعة منعزلين يشربون عند المشرب. ما بعدهم، كان النادل، الذي فكّ ربطة عنقه ورفعَ طرفَي كمّيه كاشفاً عن معصميه الكثيري الشعر، يتكلَّم مع الساقي. لاحَظ بيلي أنه لا تزال هناك نشارة خشب مرشوشة على الأرض، كما لو أن هذا حانةً غير مرخَّصة من العشرينات وليس مطعماً من الألفية لا يُسمح فيه بالتدخين، ناهيك عن بصق مقدار كبير من التبغ بين قدميك. والرسوم المتحركة الراقصة على الجدران - رسوم كاريكاتورية لعمود الإشاعات عن المحتالين السياسيين، عن الصحافيين الذين تقاعدوا منذ زمن طويل أو قتلوا أنفسهم من كثرة الثمالة، عن المشاهير الذين لا يمكنك التعرّف عليهم جيداً - لا تزال تقفز بمرح وصولاً حتى السقف. كان الهواء، كالعادة، يعبق برائحة شرائح اللحم والبصل المقلي.

تقدَّم النادل. "هل يمكنني مساعدتك يا سيدي؟ لا نفتح للعشاء قبل السادسة، لكن المشرب - "

"إنني أبحث عن ريتشي مارتن"، قال بيلي.

وصول بيلي في سيارة الأجرة هو سردٌ - نشاطٌ، إذا كنت تفضِّل هذه الكلمة. وما يلي عبوره باب المطعم لا يعدو كونه وصفاً مباشراً. دخلتُ تقريباً في كل التفاصيل التي تبادرت إلى ذهني أولاً عندما وَصَلتُ إلى ذكرياتي الحقيقية في پالم تُو، وأضفتُ بضعة أشياء أخرى أيضاً - النادل بين نوبات العمل جيد جداً، أعتقد؛ أحبّ ربطة العنق المفكوكة وطرفَي الكمّين المرفوعين لكشف معصمَين كثيرَي الشعر. كما لو أنها صورة فوتوغرافية. رائحة السمك هي الشيء الوحيد غير الموجود هنا، وهذا لأن رائحة البصل كانت أقوى.

نعود إلى الرواية الفعلية للقصص مع بعض السرد (يتقدَّم النادل إلى وسط المسرح) ثم يدور الحوار. نرى الآن موقعنا بوضوح. هناك تفاصيل كثيرة كان يمكنني إضافتها - ضيق الغرفة، طوني بينيت على مكبّرات الصوت، مُلصَق اليانكيز على آلة تسجيل النقود - لكن ما فائدة ذلك؟ عندما تتعلق المسألة بإعداد المشهد وكافة أصناف الوصف، تكون وجبة الطعام جيدةً مثل مأدبةٍ. نريد معرفة إن عثر بيلي على ريتشي مارتن - هذه هي القصة التي دفَعنا مالنا لقراءتها. والمزيد عن المطعم سيُبطئ وتيرة القصة، وربما حتى يزعجنا كفاية لإفساد الجو الذي تستطيع رواية الخيال

الجيدة أن تولّده لنا. في حالات عديدة، عندما يضع القارئ قصةَ جانباً لأنها "أصبحت مُضجرة"، يكون الضجر ناتجاً عن إكثار الكاتب من الوصف والشرود عن أولويته، ألا وهو إبقاء الكُرة تتدحرج. إذا أراد القارئ معرفة المزيد عن پالم تُو أكثر مما يمكنه إيجاده أعلاه، يمكنه إما الذهاب إلى المطعم في زيارته القادمة إلى نيويورك، أو طلب كرّاسة من المطعم. لقد سكبتُ ما يكفي من حبر هنا لكي أحدِّد أن پالم تُو هو الموقع الرئيسي لقصتي. وإذا تبيَّن أنه ليس كذلك، من الأجدى لي أن أعدِّل الأمور الوصفية ببضعة أسطر في المسودة التالية. بالطبع لا يمكنني الإبقاء عليها من منطلق أنها جيدة؛ يجب أن تكون جيدةً، إذا كنتُ أتقاضى مالاً لفعل ذلك. وما أتقاضى عنه مالاً هو أن أكون منغمساً في الملذات.

هناك وصف مباشر ("بضعة منعزلين يشربون عند المشرب") وبعض الوصف الشاعري أكثر ("مرآة المشرب الخلفية... تلألأت في الظُلمة مثل سراب") في فقرتي الوصفية المركزية عن پالم تُو. لا بأس بالاثنين، لكنني أحبّ الأمور المَجازية. استخدام التشبيه واللغة المَجازية الأخرى هو إحدى المُتع الرئيسية لروايات الخيال - قراءتها وكتابتها، أيضاً. عندما يكون التشبيه صحيحاً على الهدف، فإنه يُمتعنا كثيراً مثل الالتقاء بصديق قديم في حَشد من الغرباء. بمقارنتنا غرضَين يبدوان غير مرتبطين - مشرب المطعم وكهف، المرآة وسراب - سنتمكن أحياناً من رؤية شيء قديم بطريقة جديدة ومُشرِقة[4]. حتى ولو كانت النتيجة مجرد وضوح بدلاً من جمال، أعتقد أن الكاتب والقارئ يتشاركان معاً في نوع من الأعجوبة. ربما هذا يقوّيه قليلاً، لكن أجل - هذا ما أعتقده.

عندما *لا* ينجح التشبيه أو المجاز، تكون النتائج مضحكة أحياناً ومُحرِجة أحياناً أخرى. قرأتُ مؤخراً الجملة التالية في رواية ستصدر قريباً أفضِّل عدم ذكر إسمها: "جلَس بأحاسيس متبلِّدة بجانب الجثة، منتظراً الطبيب الشرعي بصبر رجل ينتظر شطيرة لحم ديك رومي". إذا كان هناك رابط واضح هنا، فلم أكن قادراً على تصوّره. لذا أغلَقتُ الكتاب دون قراءة المزيد. إذا كان الكاتب يعرف ماذا يفعل، سأرافقه في كلماته. وإلا... حسناً، أنا في خمسيناتي الآن، وهناك الكثير من الكتب الأخرى في الأسواق، وليس لديَّ وقت لأضيّعه على الكتب المكتوبة بشكل سيئ.

التشبيه التأمليّ هو فقط أحد المآزق المحتملة في اللغة المَجازية. وأكثرها شيوعاً - ومرة أخرى، يمكننا أن نعزو سبب الوقوع في هذا الفخ عادة إلى القراءة غير الكافية - هو استخدام التشبيهات المبتذَلة، والمجازات، والصور. ركَض كالمجنون، كانت جميلة كيوم صيفيّ، كان الشاب بضاعةً رائجةً، حارَب بوب كالنمر... لا تضيّع لي وقتي (أو وقت أي شخص آخر) بهكذا هراء. فهذا يجعلك تبدو إما كسولاً أو جاهلاً، وهاتان الصفتان لا تفيدان سُمعتك ككاتبٍ جيدٍ.

على فكرة، أكثر التشبيهات المفضَّلة لديَّ تأتي من الروايات البوليسية القاسية القلب للأربعينات والخمسينات، ومن المتحدّرين الأدبيين لكتّاب القروش البغيضين. تلك المفضّلات تتضمن "كان الجو مظلماً أكثر من حمولة سيارة من الحقيرين" (جورج ڤ. هيغنز) و"أشعَلتُ سيجارة طعمها مثل منديل سمكري " (ريموند تشاندلر).

السر لاستخدام وصف جيد يبدأ بنظرة واضحة وينتهي بتأليف واضح، نوع التأليف الذي يستخدم صوراً نقيةً ومفردات بسيطة. بدأتُ أتعلَّم دروسي فيما يتعلّق بهذا الأمر من خلال القراءة لتشاندلر، وهاميت، وروسّ ماكدونالد؛ وحتى إنني أصبحتُ على الأرجح أكنّ احتراماً أكبر لقوة اللغة المضغوطة المعبّرة عبر القراءة لـ ت. س. إليوت (تلك المخالب المتعرّجة التي تعدو على قاع المحيط؛ ملاعق القهوة تلك)، وويليام كارلوس ويليامز (الدجاجات البيضاء، عربة النقل اليدوية ذات العجلة الواحدة الحمراء، الخوخ الذي كان في البرّاد، حلو وبارد جداً).

كما هو الحال مع كل النواحي الأخرى للفن الروائي، ستتحسَّن مع الممارسة، لكن الممارسة لن تجعلك مثالياً أبداً. لماذا عليها أن تفعل ذلك؟ أين المتعة في ذلك؟ وكلما بذلت جهداً أكبر لتكون واضحاً وبسيطاً، كلما تعلَّمت أكثر عن تعقيد لهجتنا الأميركية. إنها زلقة، نفيسة؛ نعم، إنها زلقة جداً، بالفعل. تمرَّن على هذا الفن، وذكِّر نفسك دائماً أن وظيفتك هي قول ما تراه، ثم التقدّم في قصتك.

- 7 -

دعنا الآن نتكلَّم قليلاً عن الحوار، الجزء الصوتي من برنامجنا. الحوار يعطي شخصيات روايتك أصواتها، وهو مهمّ جداً في تعريف طبائعها - فقط ما يُخبِرنا إياه الناس أكثر عن طبيعتهم، والكلام مخادع: ما يقوله الناس في أغلب الأحيان يعبِّر عن شخصيتهم للآخرين بطرق لا يدركونها - المتكلِّمون - بالكامل.

يمكنك إخباري عبر سرد مباشر أن شخصيتك الرئيسية، ميستوه باتس، لم يبرع أبداً في المدرسة، وحتى لم يذهب كثيراً إلى المدرسة، لكن يمكنك إبلاغي هذا الشيء نفسه، وبشكل واضح أكثر بكثير، عبر كلامه... وإحدى القواعد الأصلية لروايات الخيال الجيدة هي عدم إخبارنا أبداً شيئاً إذا كنت تستطيع إظهاره لنا بدلاً من ذلك:

"ماذا تظنّ؟" سأل الفتى. خربشَ بعودٍ في التراب دون أن يرفع نظره. ما رسَمه يمكن أن يكون كُرةً، أو كوكباً، أو مجرد دائرة. "تظنّ أن كوكب الأرض يدور حول الشمس مثلما يقولون؟".

"لا أعرف ماذا يقولون"، ردَّ ميستوه باتس. "أنا لستُ أفكّر أبداً بما يقوله هذا أو ذاك، لأن كل شخص يقول شيئاً مختلفاً إلى أن يؤلمك رأسك أخيراً وتفقد السليّة".

"ما هي السليّة؟"، سأل الفتى.

"أنت لا تُصمِت الأسئلة أبداً!"، صاح ميستوه باتس. انتزعَ العود من يد الفتى وكسره. "السليّة هي في بطنك عندما يحين الوقت لتأكل! ويقولون إنني جاهل!".

"آه، الشهية"، قال الفتى بهدوء، وبدأ يرسم مرة أخرى، بإصبعه هذه المرة.

الحوار البارع سيحدِّد إن كانت شخصيةٌ ذكيةً أو مغفَّلةً (ميستوه باتس ليس بالضرورة شخصاً غبياً لمجرد أنه لا يستطيع قول كلمة *شهية*؛ يجب أن نستمع إليه لبرهة أطول قبل أن نحكم عليه)، صادق أم مُخادع، مزّاح أم رصين. الحوار الجيد، كالذي يكتبه جورج ڤ. هيغنز أو پيتر شتراوب أو غراهام غرين، ممتع للقراءة؛ أما الحوار السيئ فمميت.

للكتّاب مهارات مختلفة في تأليف الحوارات. يمكنك تحسين مهاراتك في هذه الناحية، لكن على حد قول رجل عظيم (كلينت إيستوود، في الواقع) ذات مرة، "على الرجل أن يعرف محدودياته". كان هـ. پ. لافكرافت عبقرياً في حكايات المقابر والموت، لكنه كاتب حوارات فظيع. ويبدو أنه كان يعرف ذلك، لأنه في ملايين الكلمات الخيالية التي ألَّفها، أقل من خمسة *آلاف* منها حواراتٌ. المقطع التالي، المأخوذ من رواية The Colour Out of Space [اللون من خارج الفضاء] والذي يصف فيه مُزارع يُحتضَر الكائن الفضائي الذي غزا بئره، يُظهِر مشاكل لافكرافت مع الحوارات. فالأشخاص لا يتكلَّمون بهذه الطريقة، حتى على فراش الموت (الأخطاء الإملائية والنحوية مقصودة):

"لا شيء... لا شيء... اللون... يحترق... بارد ورطب... لكنه يحترق... عاش في البئر... لقد رأيتُه... نوع من الدخان... تماناً مثل زهور الربيع الفائت... البئر يلمع في الليل... كل شيء حيّ... امتَصّ الحياة من كل شيء... في الحجر... لا شك أنه جاء في ذلك الحجر... سامَّم المكان بأكمله... لا أعدف ماذا يريد... ذلك الشيء المستدير الذي أخرجه رجال الكلية من الحجر... كان بنفس ذلك اللون... مثله تماناً، مثل الزهور والنباتات... البذور... لقد رأيتُه لأفل مرة هذا الأسبوع... يحطّم ذهنك ثم يستولي عليك... يحرقك... يأتي من مكانٍ الأشياء فيهي ليست كما هو هنا... هكذا قال إحدى الأساتذة..."

الخ، في رشقات معلومات مقتضبة مشيَّدة بعناية. من الصعب تحديد طبيعة المشكلة في حوارات لافكرافت، غير أنها ليست واضحة: متكلِّفة وبلا حيوية، زاخرة بالكلام الريفي ("مكانٍ الأشياء فيهي ليست كما هو هنا"). عندما يكون الحوار صائباً، سنعرف ذلك. وعندما يكون خاطئاً سنعرف ذلك أيضاً - يؤذي السمع مثل آلة موسيقية مولّفة بشكل سيئ.

كان لافكرافت، بكل المقاييس، متكبِّراً وخجولاً جداً (وعنصريّاً أيضاً، حيث أن قصصه مليئة بأفارقة أشرار وبالصنف الماكر من اليهود الذين كان عمّي أورين يقلق دائماً منهم بعد أربعة أو خمسة أكواب شراب شعير)، كان من صنف الكتّاب الذين يراسلون بكثرة لكن ينسجمون بشكل سيئ مع الآخرين شخصياً - لو كان حيّاً اليوم، لوجدتَه على الأرجح في غرف الدردشة الأكثر نشاطاً على الانترنت. الحوار مهارةٌ أفضل مَن يتعلَّمها هم الأشخاص الذين يستمتعون بالتكلم

والاستماع إلى الآخرين - بالأخص الاستماع، والتقاط اللكنات والإيقاعات واللهجات والألفاظ العاميّة لمختلف الجماعات. أغلب المنعزِلين أمثال لافكرافت يكتبونه بشكل سيئ، أو بحذر شخصٍ يؤلِّف في لغة غير فطرية له.

لا أعرف إن كان الروائي المُعاصِر جون كاتزنباخ منعزِلاً أم لا، لكن روايته Hart's War [حرب هارت] تحتوي على بعض الحوارات السيئة بشكل لا يُنسى. كاتزنباخ من صنف الروائيين الذين يُفقِدون أساتذة التأليف الإبداعي أعصابهم، وهو راوٍ مدهشٍ يشوب فنّه تكرار الذات (وهذا عيب قابل للشفاء) وأذنٌ للحديث مصنوعة من عجين (وهذا عيب غير قابل للشفاء على الأرجح). Hart's War [حرب هارت] جريمة قتل غامضة تجري في معسكر اعتقال لسجناء الحرب العالمية الثانية - فكرة جميلة، لكن إشكالية بين يدَي كاتزنباخ. إليك كلام قائد الجناح فيليب برايس مع أصدقائه قبل أن يأخذه الألمان المسؤولون عن معسكر الاعتقال 13، ليس لإعادته إلى وطنه مثلما ادّعوا، بل على الأرجح لإعدامه رمياً بالرصاص في الغابة.

أمسَك برايس تومي مرة أخرى. "تومي"، همَس له، "هذه ليست صُدفةً! لا شيء مثلما يبدو! احفر أعمق! أنقذه يا فتى، أنقذه! أكثر من أي وقت مضى، الآن، أظن أن سْكوت بريء!... أنتم لوحدكم الآن أيها الفتيان. وتذكَّروا أنني أتّكل عليكم لتصمدوا في كل هذا! اصمدوا! مهما حصل!".

استدار نحو الألمان. "حسناً أيها النقيب"، قال بإصرار مفاجئ هادئ جداً. "أنا جاهز الآن. افعل بي ما تشاء".

إما أن كاتزنباخ لا يُدرِك أن كل سطر من كلام قائد الجناح هو عبارة مبتذلة من فيلم حربي في أواخر الأربعينات أو أنه يحاول استخدام ذلك الشبه عن قصد لإيقاظ مشاعر الشفقة والحزن وربما الحنين لدى جمهوره. هذا لا ينجح في الحالتين. الشعور الوحيد الذي يستحضره هذا المقطع هو نوع من عدم التصديق القليل الصبر. يتساءل المرء إن قرأه أي محرِّرٍ، وإذا كان الأمر كذلك، ما الذي أعاق قلمه الأزرق. نظراً لمواهب كاتزنباخ الكبيرة في نواحٍ أخرى، فإن فشله هنا يميل إلى تعزيز فكرتي بأن كتابة حوار جيد هي فن وكذلك حِرفة.

يبدو العديد من كتّاب الحوارات الجيدين مفطورين بأذن تصغي جيداً، تماماً مثلما أن لبعض الموسيقيين والمغنيين طبقة صوت مثالية أو شبه مثالية. إليك مقطعاً من رواية إلمور ليونارد Be Cool [كن لطيفاً]. قد تقارنه بمقطعَي لافكرافت وكاتزنباخ أعلاه، مُلاحظاً قبل كل شيء أن لدينا هنا حوار صادق، وليس مونولوجاً متكلِّفاً:

تشيلي... رفع نظره مرة أخرى بينما قال تومي، "هل أنت بخير؟"

"تريد أن تعرف إن كنتُ أنجح؟"

"أعني في عملك. كيف الحال؟ أعرف أنك أحسنتَ بفيلم «إحضار ليو»، فيلم رائع، رائع. وتعرف ماذا أيضاً؟ كان جيداً. لكن جزءه الثاني – ماذا كان يدعى؟".

"«التخلّص منك»".

"أجل، حسناً، هذا ما حصل قبل أن يتسنّى لي مشاهدته، اختفى".

"لم تكن انطلاقته جيدة في الصالات لذا تخلّت عنه الشركة. لقد عارضتُ تصوير جزءٍ ثانٍ من الأساس. لكن مدير الإنتاج في البرج يقول إنهم سيصنعون الفيلم، معي أو من دوني. فقلتُ لنفسي، حسناً، إذا أمكنني التوصّل إلى قصة جيدة..."

رجلان يتناولان الغداء في بيفرلي هيلز، ونفهم فوراً أنهما ممثلان. قد يكونان دجّالَين (وربما لا)، لكنهما صفقة رابحة فوراً في سياق قصة ليونارد؛ في الواقع، نرحِّب بهما أحسن ترحاب. حديثهما حقيقي لدرجة أن جزءاً مما نشعر به هو المتعة الآثمة لأي شخص يتنصّت على محادثة مثيرة للاهتمام. كما أننا نأخذ فكرة عن الشخصية، ولو بمقادير ضئيلة. هذا كله في بداية الرواية (الصفحة الثانية، في الواقع)، وليونارد محترف قديم. يعرف أنه غير مضطر أن يفعل كل شيء دفعةً واحدةً. ومع ذلك، ألا نتعلَّم شيئاً عن شخصية تومي عندما يطمئن تشيلي أن فيلم «إحضار ليو» ليس رائعاً فحسب، بل جيداً أيضاً؟

يمكننا أن نسأل أنفسنا إن كان هكذا حوار واقعياً أو مجرد صورة ذهنية مقولبة عن ممثلي هوليود، ووجبات غداء هوليود، وصفقات هوليود. هذا سؤال مقبول بما فيه الكفاية، والجواب هو، ربما لا. ومع ذلك نشعر أن الحوار يتَّسم بالصدق؛ في أفضل حالاته (ورغم أن Be Cool [كن لطيفاً] مسلٍ جداً، إلا أنه بعيد عن أفضل أعمال ليونارد)، إلمور ليونارد قادر على تقديم نوع من شِعر الشارع. المهارة المطلوبة لكتابة هكذا حوار تأتي من سنوات الممارسة؛ ويأتي الفن من مخيلة إبداعية تعمل بجهد واستمتاع.

كما هو الحال مع كل النواحي الأخرى لروايات الخيال، السر لكتابة حوار جيد هو الصدق. وإذا كنتَ صادقاً بالكلمات التي تخرج من أفواه شخصياتك، ستجد أنك فتحت على نفسك باب رياح انتقاد عاتية. لا يمرّ أسبوع لا أستلم فيه رسالة غاضبة واحدة على الأقل (وأكثر من واحدة في معظم الأسابيع) تتّهمني أنني سليط اللسان، متعصِّب، أعاني من رُهاب المثلية الجنسية، قاتل، تافه، أو محض مضطرب نفسياً. الشيء الذي يُغضب مراسليني كثيراً في أكثرية الحالات له علاقة بالحوار: "هيا نخرج من هذه السيارة اللعينة" أو "لا نحبّذ الزنوج هنا كثيراً" أو "ماذا تظن أنك فاعل، أيها المثليّ اللعين؟".

لم تكن أمي، رحمة الله عليها، توافق على استخدامي ألفاظاً نابيةً أو أي شيء من هذا القبيل؛ كانت تسمّيها "لغة الجَهَلة". لكن هذا لم يمنعها من صياح "اللعنة!" إذا أحرَقت شيئاً تشويه أو

طرقَت إبهامها بقوة أثناء تعليق صورة على الجدار. كما أن هذا لم يُعِق معظم الأشخاص، المؤمنين وغير المؤمنين، من قول شيء مماثل (أو حتى أقوى) عندما يتقيأ الكلب على السجادة أو تسقط السيارة عن رافعة العجلة. من المهم قول الحقيقة؛ فالكثير يعتمد عليها، مثلما كاد ويليام كارلوس ويليامز يقول عندما كان يكتب عن عربة النقل اليدوية ذات العجلة الواحدة الحمراء تلك. قد لا يكون فيلق الحشمة راضياً على كلمة *اللعنة*، وقد لا تكون أنت أيضاً راضياً عنها، لكنك تجد نفسك مضطراً لاستخدامها أحياناً - فلا يوجد أي ولد يركض إلى أمه ويقول لها إن أخته الصغيرة *قضت حاجتها* في المغطس. أظن أنه قد يقول *دفَعَت* أو *تغوَّطت*، لكنني أخشى أن كلمة *تبرَّزت* قوية جداً في ملعب الأطفال (الأولاد مسجِّلون خطرون، في النهاية).

عليك أن تُخبِر الحقيقة إذا أردت أن يكون لحوارك الرنين والواقعية اللذين تفتقر لهما Hart's War [حرب هارت]، رغم أنها قصة جيدة، بشكل مؤسف - وهذا ينطبق أيضاً على ما يقوله الأشخاص عندما يطرقون أصابعهم بالمطرقة. إذا استبدلتَ "اللعنة!" بـ "يا للهول!" لأنك تحتاط من فيلق الحشمة، فأنت تخالف الاتفاقية الضمنية بين الكاتب والقارئ - وعدك بالتعبير عن حقيقة تصرّف الأشخاص وطريقة كلامهم من خلال قصة من بنات أفكارك.

من جهة أخرى، إحدى شخصياتك (العمّة العجوز لخادمة بطل الرواية، مثلاً) قد تقول *يا للهول* بدلاً من *اللعنة* بعد أن تطرق إبهامها بالمطرقة. ستعرف أيهما تستخدم إذا كنت تعرف شخصيتك، وسنتعلَّم شيئاً عن المتحدِّث سيجعله أكثر إشراقاً وإثارة للاهتمام. القصد هو السماح لكل شخصية بأن تتكلَّم بحرية، من دون اعتبار لما يوافق عليه فيلق الحشمة أو حلقة قراءة السيدات المحتشمات. إن فعل شيء آخر غير هذا سيكون جبناً وخداعاً، وصدِّقني، كتابة روايات الخيال في أميركا في بدايات القرن الحادي والعشرين ليس عملاً لجبناء الفكر. هناك الكثير من الذين يرغبون أن يفرضوا رقابةً على المؤلفات، ورغم أنه قد تكون لديهم جداول أعمال مختلفة، إلا أنهم كلهم يريدون الشيء نفسه مبدئياً: أن ترى العالم الذي يرونه... أو على الأقل أن تصمت عما *تراه* مختلفاً. إنهم وكلاء الوضع الراهن. ليسوا بالضرورة أشراراً، لكن أشخاصاً خطيرين إذا صدف وكنتَ من أنصار حرية الفكر.

بالمناسبة، أنا أوافق أمي رأيها: الألفاظ النابية والسوقيّة هي *حقاً* لغة الجَهَلة والضعفاء شفهياً. هذا *في الأغلب*؛ هناك استثناءات، بما في ذلك الأقوال المأثورة النابية. *يتبرَّزون عليك دائماً في صف الشراء من داخل السيارة؛ أنا أكثر انشغالاً من رجل ذي رِجل واحدة في مسابقة ركل المؤخرة؛ رغبة في يدٍ، براز في الأخرى، لنرى أيهما تمتلئ أولاً* - هذه الجمل وغيرها المماثلة ليست للصالون، لكنها ملفتة للسمع ولاذعة. أو لنأخذ المقطع التالي من رواية Brain Storm [عاصفة ذهنية] تأليف ريتشارد دُولينغ، حيث تصبح السوقيّة شِعراً:

"الدليل الأول: عضو ذكري فظ عنيد، همجي ملتهم للعضو التناسلي النسائي من دون أي أثر للحشمة فيه. وغد الأوغاد. ظِلّ دُوديّ دنيء ذو بريق

ثعباني في عينه الوحيدة. وحش متغطرس يضرِب في قناطر اللحم الداكنة مثل صاعقة. خسيس طمّاع يبحث عن الظلال، الصدوع الملساء، نشوة سمكة الطون، وينام..."

رغم أنه ليس مقدَّماً كحوار، إلا أنني أريد أن أعرض عليك مقطعاً آخر لدُولينغ هنا، لأنه يتكلَّم عن العكس: أن أي مقطع يمكن أن يكون مرسوماً بشكل رائع دون اللجوء إلى السوقيّة أو الألفاظ النابية أبداً:

امتطته وتحضَّرت لتُجري الوصلة الضرورية، المهايئات الذكرية والأنثوية جاهزة، الإدخال/الإخراج ممكَّن، الخادم/العميل، السيد/العبد. مجرد آلتين بيولوجيتين متطوّرتين تتحضّران للرسو عبر مودمات سلكية وللتواصل مع المعالجات الأمامية لبعضها البعض.

لو كنتُ من صنف هنري جايمس أو جاين أوستن، فأكتب فقط عن الغنادرة أو روّاد الكلية الأذكياء، بالكاد سأضطر إلى استخدام كلمة بذيئة أو جملة نابية؛ وربما لن يُمنَع لي أي كتاب أبداً من مكتبات المدارس الأميركية، ولن أستلم رسالة من شخصٍ متزمِّتٍ خيِّر يريد أن يُبلغني فيها أنني سأحترق في الجحيم، حيث كل ملايين دولاراتي لن تشتري لي ولو كوب ماء واحد. لكنني لم أترعرع بين أشخاص من ذلك الصنف. بل ترعرعتُ ضمن المستوى الأدنى للطبقة الوسطى الأميركية، وأولئك هم الناس الذين يمكنني أن أكتب عنهم بأكثر درجات الصدق والمعرفة. هذا يعني أنهم يقولون *اللعنة* أكثر بكثير من *يا للهول* عندما يطرقون أصابعهم، لكنني تصالحتُ مع ذلك. لم أكن في حرب معه أبداً من الأساس، في الواقع.

عندما أستلم إحدى تلك الرسائل، أو أواجه نقداً آخر يتّهمني بأنني سوقيّ ضئيل الثقافة - وهذا صحيح إلى حدّ ما - أواسي نفسي بكلمات الواقعي الاجتماعي من مطلع القرن فرانك نوريس، الذي من رواياته The Octopus [الأخطبوط] وThe Pit [الحفرة] وMcTeague [ماكتيغ]، وهذا كتاب رائع. كتَب نوريس عن شباب الطبقة العاملة في مزارع المواشي، في الوظائف الكادحة في المدينة، في المَصانع. ماكتيغ، الشخصية الرئيسية لأفضل أعمال نوريس، هو طبيب أسنان غير مدرَّب. كُتب نوريس استفَزّت مقداراً جيداً من الغضب العام، وقد ردَّ نوريس على ذلك ببرادة وازدراء: "لماذا أهتم بآرائهم؟ أنا لم أخنَع أبداً. لقد أخبَرتُهم الحقيقة".

لا يريد بعض الأشخاص سماع الحقيقة، بالطبع، لكن هذه ليست مشكلتك. ما ستكون مشكلتك هي أن تريد أن تكون كاتباً من دون أن تريد أن تُطلق النار بشكل مستقيم. الكلام، سواء كان بشعاً أو جميلاً، هو مؤشر الشخصية؛ ويمكن أن يكون أيضاً هواءً عليلاً منعشاً في غرفة يفضِّل بعض الأشخاص إبقاءها مغلقة. في النهاية، السؤال المهم ليست له أي علاقة بما إذا كان الكلام في قصتك مبجَّلاً أو نابياً؛ السؤال الوحيد هو كيف يرنّ على الصفحة وفي الأذن. إذا كنت تتوقعه أن

يرنّ بالحقيقة، عليك أن تكلِّم نفسك. وحتى أهم من ذلك هو أن عليك أن تصمت وتستمع إلى الآخرين يتكلّمون.

- 8 -

كل شيء قلتُه عن الحوار ينطبق على بناء الشخصيات في روايات الخيال. ويمكن اختصار العمل بأمرَين: الانتباه إلى طريقة تصرّف الأشخاص الحقيقيين حولك ثم إخبار الحقيقة عما تراه. قد تلاحظ أن جارك الملاصِق ينظّف أنفه بإصبعه عندما يعتقد أن أحداً لا يراه. هذا تفصيل رائع، لكن ملاحظته لن يفيدك ككاتب إلا إذا كنت مستعداً لوضعه في قصة في مرحلة ما.

هل الشخصيات الخرافية مستمدَّة من الحياة مباشرة؟ من الواضح أن الجواب هو لا، على الأقل ليس على أساس فرديّ - *من الأفضل* لك ألا تفعل ذلك، إلا إذا كنت تريد أن تُلاحَق قضائياً أو يُطلق عليك النار وأنت تتمشى ذات صباح مشمس. في حالات عديدة، كالروايات المقنَّعة أمثال Valley of the Dolls [وادي الدمى]، تُستمَد الشخصيات *في الأغلب* من الحياة، لكن بعد أن ينتهي القرّاء من لعبة التكهّن المحتوم لمعرفة الشخصية الحقيقية التي تقف وراء كل شخصية في الرواية، تميل تلك القصص إلى أن تكون غير مُرضية، ومحشوة بمشاهير وهميين يتخالطون مع بعضهم البعض ثم يتلاشون بسرعة من ذهن القارئ. لقد قرأتُ Valley of the Dolls [وادي الدمى] بعد صدورها بوقت قصير (كنتُ فتى طبّاخاً في ملجأ في ماين الغربية ذلك الصيف)، حيث رحتُ أزدردها بتلهّف مثل كل شخص آخر اشتراها، أظن ذلك، لكن لا يمكنني تذكُّر معظم أحداثها. بالإجمال، أعتقد أنني أفضِّل الهُراء الأسبوعي الذي تقدِّمه الناشونال إنكوايرر، حيث أستطيع الحصول على وصفات طهي وصور فوتوغرافية للنساء، وفضائح أيضاً.

بالنسبة لي، ما يجري للشخصيات مع تقدُّم القصة يعتمد فقط على ما أكتشفه عنها في سياق تأليفي - كيف تكبر، بمعنى آخر. أحياناً تكبر قليلاً. وإذا كبُرَت كثيراً، ستبدأ بالتأثير على مسار القصة وليس العكس. أنا أبدأ بشيء ظرفيّ تقريباً دائماً. لا أقول إن هذا صحيح، فقط الطريقة التي لطالما عمِلتُ بها. لكن إذا أصبحت القصة على ذلك المنوال أيضاً، أعتبرها فاشلةً مهما تكن مثيرة للاهتمام بالنسبة لي أو للآخرين. أعتقد أن أفضل القصص تتمحور دائماً حول الأشخاص وليس الحدث، أي أن تكون مُسيَّرة بالشخصيات. لكن بعدما تتخطى مرحلة تأليف قصص قصيرة (لنقل ألفَين إلى أربعة آلاف كلمة)، لستُ مقتنعاً كثيراً بما يسمى دراسة الشخصيات؛ أعتقد أنه في النهاية، يجب أن تكون القصة هي المدير دائماً. مهلاً، إذا كنت تريد دراسة شخصيات، اشترِ سيرةً أو تذاكر لأعمال المسرح في كليتك المحلية. ستحصل على كل الشخصيات التي يمكنك تحمّلها.

من المهم أيضاً تذكُّر أن لا أحد هو "الشرير" أو "أعزّ الأصدقاء" أو "بائعة الهوى ذات القلب الذهبي" في الحياة الحقيقية؛ في الحياة الحقيقية، كل واحد منا يعتبر نفسه الشخصية الرئيسية، بطل الرواية، ذا الشأن العظيم؛ الكاميرا مسلَّطة *علينا* يا عزيزتي. إذا كنت تستطيع وضع هذا الموقف في روايات الخيال التي تؤلِّفها، فقد لا تجد أنه من الأسهل إنشاء شخصيات *رائعة*، بل

سيكون أصعب عليك إنشاء صنف الأغبياء الأحاديي الأبعاد الذين يملأون الكثير من روايات الخيال الشعبية.

قد تبدو لنا آني ويلكس، الممرضة التي تحتجز پول شلدون في Misery [بؤس]، مضطربة نفسياً، لكن من المهم تذكّر أنها ترى نفسها عاقلة ومنطقية تماماً - بطلة، في الواقع، امرأة مُحاصَرة تحاول الصمود في عالم عدائي يزخر بأشقياء ملاعين. نراها تمرّ بتقلّبات مزاجية خطيرة، لكنني حاوَلتُ جاهداً ألا أقول صراحةً "كانت آني مكتئبة وربما انتحارية في ذلك اليوم" أو "بدت آني سعيدة جداً في ذلك اليوم". إذا اضطررتُ إلى إخبارك، سأخسر. من جهة أخرى، إذا استطعتُ أن أُظهِر لك امرأة صامتة ذات شعر قذر تزدرد قهرياً حلوى وسكاكر، ثم تركك تستنتج أن آني تمرّ في مرحلة الاكتئاب ضمن دورة هوس-اكتئاب، سأفوز. وإذا تمكّنتُ، ولو بإيجاز، من إعطائك نظرة ويلكس إلى العالم - إذا استطعتُ جعلك تفهم جنونها - سأتمكن عندها على الأرجح من جعلها شخصاً تتعاطف معه أو حتى تتماهى معه. النتيجة؟ تصبح مخيفة أكثر من أي وقت مضى، لأنها قريبة من الواقع. من جهة أخرى، إذا حوّلتُها إلى عجوز شمطاء شكِسة، ستصبح مجرد بُعبُع آخر. في تلك الحالة، سأخسر كثيراً، وكذلك سيخسر القارئ. مَن يريد التحدّث مع هكذا شَكِسة بالية؟ هذه النسخة من آني كانت عجوزة عندما كانت رواية The Wizard of Oz [مشعوذ أوز] في طبعتها الأولى.

أظن أنه سيكون أمراً مقبولاً بما فيه الكفاية أن تسأل إن كان پول شلدون في Misery [بؤس] هو أنا. بعض *الأجزاء* منه بالطبع... لكنني أعتقد أنك ستجد، إذا تابعتَ تأليف روايات خيال، أن كل شخصية تبتكرها هي أنت جزئياً. عندما تسأل نفسك ماذا ستفعل إحدى الشخصيات أمام مجموعة معينة من الظروف، تكون تتّخذ القرار بناءً على ما ستفعله أنت (أو ما لن تفعله، في حالة الشرير). وما يُضاف إلى نُسخك تلك هي صفات الشخصية، الجميلة والبشعة، التي تراقبها لدى الآخرين (شاب ينظِّف أنفه بإصبعه عندما يعتقد أن لا أحد يراه، مثلاً). هناك أيضاً عنصر ثالث مدهش: الخيال الصرف. هذا هو الجزء الذي سمح لي أن أكون ممرضة مضطربة عقلياً لبعض الوقت عندما كنت أؤلِّف Misery [بؤس]. وتقمّص شخصية آني لم يكن، على العموم، صعباً أبداً. في الواقع، كان ممتعاً نوعاً ما. أعتقد أن تقمّص شخصية پول كان أصعب. فهو رجل عاقل، وأنا رجل عاقل، لذا لا وجود لأربعة أيام في ديزني لاند هناك.

نشأت روايتي The Dead Zone [المنطقة الميتة] من سؤالين: هل يستطيع قاتل سياسي أن يكون محقّاً؟ وإذا كان محقّاً، هل يمكنك جعله بطل رواية؟ رجل صالح؟ تطلّبت تلك الأفكار وجود رجل سياسي غير مستقر بشكل خطير، هكذا بدا لي - رجل يستطيع تسلّق السُلَّم السياسي بتقديم وجه مرِح إلى العالم وجذب الناخبين برَفْضه لعب اللعبة بالطريقة الاعتيادية (وسائل حملة غريغ ستيلسون الانتخابية مثلما تخيَّلتُها منذ عشرين سنة كانت مشابهة جداً للوسائل التي استخدَمها جيسي ڤنتورا في حملته الناجحة لمنصب الحاكم في مينيسوتا. الحمد لله أن ڤنتورا لا يشبه ستيلسون بأي طريقة أخرى).

بطل رواية The Dead Zone [المنطقة الميتة]، جوني سميث، هو أيضاً شاب مرِح، لكنه ليس تمثيلاً. الشيء الوحيد الذي يميّزه هو قدرته المحدودة على رؤية المستقبل، وقد حظيَ بها نتيجة حادث في الطفولة. عندما يصافح جوني يد غريغ ستيلسون في تجمُّع سياسي، يتراءى له أن ستيلسون سيصبح رئيس الولايات المتحدة وبالتالي سيسبِّب اندلاع الحرب العالمية الثالثة. يتوصَّل جوني إلى استنتاج أن الطريقة الوحيدة التي يمكنه بها منع حصول ذلك - بمعنى آخر، الطريقة الوحيدة التي يمكنه بها إنقاذ العالم - هي بوضع رصاصة في رأس ستيلسون. جوني مختلف عن بقية الأشخاص العنيفين المرتابين بطريقة واحدة فقط: يمكنه رؤية المستقبل حقاً. لكن ألا يدّعون جميعهم هذا؟

لهذا الموقف طابعٌ متوتّرٌ خارجٌ عن القانون جعله جذّاباً بالنسبة لي. شعرتُ أن القصة ستنجح إذا استطعتُ جعل جوني شاباً محترماً بحقّ من دون تصويره خيّراً بلا حدود. الشيء نفسه مع ستيلسون، فقط بالعكس: أردتُه أن يكون بغيضاً عن حق وإخافة القارئ منه حقاً، ليس فقط لأنه يغلي دائماً بعنف محتمل بل لأنه *مُقنِعٌ* إلى حد كبير. أردتُ أن يفكِّر القارئ على الدوام: "هذا الشاب خارج عن السيطرة - كيف لا يستطيع أحدٌ رؤية حقيقته؟". وشعرتُ أن حقيقة أن جوني يرى حقيقته ستجعل القارئ يميل أكثر إلى تأييد جوني.

عندما نلتقي القاتل المحتمل لأول مرة، يكون ذاهباً مع حبيبته إلى معرض المقاطعة، حيث يلعبان الألعاب ويمضيان وقتاً مسلياً. هل هناك شيء يمكن أن يكون عادياً أو محبوباً أكثر من ذلك؟ وحقيقة أنه على وشك أن يطلب يد سارة للزواج تجعلنا نحبّه أكثر. لاحقاً، عندما تقترح سارة إنهاء موعدهما الجميل بالمجامعة لأول مرة، يُخبِرها جوني أنه يريد الانتظار إلى أن يتزوجا. شَعَرتُ أنني أسير على حبل رفيع في تلك النقطة - أردتُ أن يراه القرّاء شخصاً صادقاً ومُغرماً بصدق، مُطلق نار صريحاً لكن ليس متزمِّتاً أعمى. كنتُ قادراً على التخفيف من سلوكه المحترم للمبادئ قليلاً عبر إعطائه حسّاً فكاهياً طفولياً؛ يحيّي سارة مرتدياً قناع هالووين يتوهّج في الظلمة (آمل أن ينفع القناع بطريقة رمزية، أيضاً؛ بالطبع أنه يُنظَر إلى جوني كوحشٍ عندما يصوّب مسدسه نحو المرشّح ستيلسون). "جوني نفسه الذي لا يتغيَّر"، تقول سارة ضاحكةً، وحين يتوجَّهان عائدَين من المعرض في سيارته الفولكسفاغن القديمة، أعتقد أن جوني سميث أصبح صديقنا، مجرد شاب عادي يأمل أن يعيش في تبات ونبات. إنه من صنف الشباب الذي سيعيد لك محفظتك بكل المال الذي فيها إذا وجَدها في الشارع، أو يتوقف ويساعدك على تغيير عجلتك المثقوبة إذا التقى بك راكناً سيارتك على جانب الطريق. منذ اغتيال جون ف. كينيدي في دالاس وصورة البُعبُع الأميركي الكبير هي شاب يحمل بندقيةً في مكان مرتفع. أردتُ جعل هذا الشاب صديقاً للقارئ.

كان جوني صعباً. فأخذ شاب عادي وجعله حيوياً ومثيراً للاهتمام هو أمر صعب دائماً. غريغ ستيلسون (كمعظم الأوغاد) كان أسهل والعمل معه ممتعاً أكثر. أردتُ توضيح شخصيته الخطيرة المنقسمة من المشهد الأول في الكتاب. هنا، قبل عدة سنوات من ترشّحه لمجلس النواب عن مقعد نيو هامبشاير، ستيلسون بائع متجوّل يافع يبيع كتب حِكم لمواطني الغرب الأوسط. عندما يتوقف في مزرعةٍ، يهدِّده كلب مزمجِر. يبقى ستيلسون ودوداً ومبتسماً - ملك اللطافة - إلى أن يتقيّن أن لا أحد في المزرعة. ثم يرشّ غازاً مُسيلاً للدموع في عينَي الكلب ويواصل ركله حتى الموت.

إذا كان النجاح يُقاس بردّة فعل القارئ فإن المشهد الافتتاحي لرواية The Dead Zone [المنطقة الميتة] (أول رواية لي كرتونيّة الغلاف تحقّق مرتبة الأكثر مبيعاً) كان أحد أنجح مشاهدي على الإطلاق. بالطبع أنه أصاب وتراً حسّاساً؛ فقد غمرتني الرسائل، معظمها يحتجّ على وحشيتي الشنيعة تجاه الحيوانات. كتَبتُ رداً إلى أولئك الأشخاص أُشير فيه إلى الأشياء الاعتيادية: (أ) غريغ ستيلسون ليس شخصاً حقيقياً؛ (ب) الكلب ليس حقيقياً؛ (ج) أنا شخصياً لم أركل في حياتي كلها أحد حيواناتي الأليفة، أو أي شخص آخر. كما أشرتُ أيضاً إلى ما يمكن أن يكون قد فاتهم - كان مهماً أن أوضِّح فوراً أن غريغوري أمّاس ستيلسون رجلٌ خطيرٌ جداً، وبارعٌ جداً في التمويه.

تابَعتُ بناء شخصيتَي جوني وغريغ في مشاهد متناوبة حتى حصول المواجهة في نهاية الكتاب، عندما حلَّت الأمور نفسها في ما أَملتُ أن تكون طريقةً غير متوقعة. شخصيتا البطل والخصم في روايتي حدّدتهما القصة التي كنتُ أريد أن أرويها - بمعنى آخر، الأحفورية، والغرض الذي يتم العثور عليه. وظيفتي (ووظيفتك، إذا قرَّرتَ أن هذا الأسلوب ملائم لرواية القصص) هي التأكد أن أولئك الأشخاص الخرافيين يتصرّفون بطرق ستساعد القصة وتبدو معقولة لنا، وفقاً لما نعرفه عنهم (وما نعرفه عن الحياة الحقيقية، بالطبع). يشعر الأوغاد أحياناً بعدم الثقة بالنفس (على غرار غريغ ستيلسون)؛ ويشعرون بالشفقة أحياناً (على غرار آني ويلكس). وأحياناً يحاول الرجل الصالح التغاضي عن فِعْل الصواب، على غرار جوني سميث. وإذا أدَّيتَ وظيفتك، ستدبّ الحياة في شخصياتك وتبدأ بإنجاز الأشياء من تلقاء نفسها. أعرف أن هذا يبدو مروعاً قليلاً إذا كنتَ لم تختبره في الواقع، لكنه ممتع جداً عندما يحصل. وسيحلّ الكثير من مشاكلك، صدِّقني.

- 9 -

لقد استعرضنا بعض النواحي الأساسية لرواية القصص الجيدة، وكلها تعود إلى نفس الأفكار الجوهرية: أن التدرّب لا يُقدّر بثمن (ويجب أن تشعر بالمتعة خلال القيام به، ولا يجب أن يبدو تدريباً حقاً) وأن الصدق لا غنى عنه. المهارات في الوصف والحوار وتطوير الشخصيات تُختصَر كلها بالرؤية أو السماع بوضوح ثم تدوين ما تراه أو تسمعه بوضوح مماثل (ومن دون استخدام الكثير من الظروف المملة غير الضرورية).

هناك الكثير من البهرجة غير الأساسية، أيضاً - المحاكاة الصوتية، التكرار التزايدي، دفق الوعي، الحوار الداخلي، تغييرات صيغة الفعل (أصبح رائجاً جداً رواية القصص، خاصة القصيرة، بصيغة المضارع)، المسألة الشائكة للأحداث السابقة للقصة (كيف تدخل في الموضوع ومقدار التفاصيل الملائمة وذات الصلة)، الفكرة الرئيسية، وتيرة الأحداث (سنناقش هاتين النقطتين الأخيرتين)، وغيرها من المواضيع، كلها مُغطاة - أحياناً بتطويلٍ مُضنٍ - في حصص التأليف ونصوص التأليف القياسية.

رأيي بكل هذه الأشياء بسيط جداً. كلها مُباحة، ويجب أن تستخدم أي شيء يحسِّن نوعية كتاباتك ولا يعيق قصتك. إذا أعجبتك جملة مسجَّعة - جاء سعيد من بعيد ليحتفل بالعيد - دوّنها مهما كلَّف الأمر وشاهد كيف تبدو في السياق. إذا بدت نافعةً، يمكنها البقاء، وإلا (قد تبدو لي سيئة جداً، مثل لقاء بين سبيرو أغنو وروبرت جوردن)، حسناً، المفتاح Delete ذاك على آلتك موجود لسبب وجيه.

لا داعي على الإطلاق لأن تكون متزمِّتاً ومُحافِظاً في عملك، تماماً مثلما أنك غير مُلزَم أبداً أن تكتب نثراً اختباريّاً غير خطيّ فقط لأن صحيفة ذا فيليج فويس أو مجلة نيويورك ريفيو أوف بوكس تقول إن الرواية ماتت. التقليدي والعصري متوفران لك في آن. تباً، اكتب رأساً على عقب إذا أردتَ، أو اكتب برسوم كرايولا الصورية. لكن مهما تكن طريقتك، سيأتي وقتٌ عليك أن تحكم فيه على ما كتبته وعلى جودته. لا أعتقد أنه يجب السماح لقصةٍ أو روايةٍ بالخروج من باب مكتبك أو غرفة تأليفك إلا إذا كنتَ واثقاً أنها صديقة للقارئ إلى حد معقول. لا يمكنك إرضاء كل القرّاء كل الوقت؛ ولا يمكنك إرضاء حتى *بعض* القرّاء كل الوقت، لكن عليك حقاً أن تحاول على الأقل إرضاء بعض القرّاء بعض الوقت. أعتقد أن ويليام شكسبير قال هذا. والآن وقد لوَّحتُ لك بعَلَم التحذير، مُرضياً كما ينبغي كل إرشادات نقابة الكتّاب، دعني أكرِّر أن كل شيء مُباح. أليست هذه الفكرة مُثمِلة؟ أعتقد ذلك. جرِّب أي شيء لعين يعجبك، مهما يكن عادياً بشكل مُضجر أو شنيعاً. إذا نفعَك، ممتاز. وإلا، فاحذفه. احذفه حتى ولو كنت تحبّه. قال السير آرثر كويلر-كُوتش ذات مرة، "اقتل أحبابك"، وكان محقّاً.

غالباً ما أرى فرصة لإضافة لمسات زينية بعد انتهاء المرحلة الأساسية من روايتي القصة. وتأتي قبل ذلك بين الحين والآخر؛ بعد وقت قصير من بدئي تأليف The Green Mile [اللحظة الأخيرة] وإدراكي أن شخصيتي الرئيسية رجل بريء سيُعدَم على الأرجح لجريمة اقترفها شخص آخر، قرَّرتُ إعطاءه الحرفين الأوليين ج.ك.، تيمّناً بأشهَر رجل بريء على الإطلاق. رأيتُ هذا يُستخدَم لأول مرة في Light in August [ضوء في أغسطس] (لا تزال رواية فوكنر المفضَّلة لديَّ)، حيث الحَمَل الذي سيُضحّى به مسمّى جو كريسماس. لذا فالسجين المحكوم عليه بالإعدام جون بوز أصبح جون كوفي. لم أكن متأكداً، حتى نهاية الكتاب، إن كان بطلي ج.ك. سيعيش أو يموت. *أردتُه* أن يعيش لأنه يروق لي وأشفِق عليه، لكنني شعرتُ أن ذلك الحرفين الأولين غير مضرَّين بطريقة أو بأخرى[5].

في الأغلب، لا أرى هكذا أشياء إلى أن تنتهي القصة. عندها، أكون قادراً على الاسترخاء وإعادة قراءة ما كتبتُه، والبحث عن الأنماط الكامنة. إذا رأيتُ بعضها (وهذا يحصل معي تقريباً دائماً)، يمكنني العمل على إبرازها في المسودة الثانية، الأكثر إدراكاً، للقصة. مثالان عن الغاية من المسودات الثانية هما الرمزية والفكرة الرئيسية.

إذا دَرَست ذات يوم في المدرسة رمزية اللون الأبيض في الرواية Moby-Dick [موبي ديك] أو استخدام هاوثورن الرمزي للغابة في قصص مثل Young Goodman Brown [غُودمان براون اليافع] وخرجتَ من تلك الحصة وأنت تشعر بالغباء، حتى الآن ربما تضع هذا الكتاب من يديك وترفعهما بشكل وقائي أمام وجهك، وأنت تهزّ رأسك وتقول *يا إلهي، لا شكراً، لقد تبرّعتُ في المكتب*.

لكن مهلاً. ليس إلزامياً أن تكون الرمزية صعبةً وفَطِنةً بلا هوادة. كما ليس إلزامياً أن تكون مصنوعةً عن قصد مثل سجادة تركية زينية يقف عليها أثاث القصة. إذا كنتَ تستطيع تأييد المفهوم بأن القصة شيءٌ موجود مسبقاً، أحفوريةٌ في الأرض، فيجب أن تكون الرمزية شيئاً موجوداً مسبقاً أيضاً، أليس كذلك؟ مجرد عظمة (أو مجموعة عظام) أخرى في اكتشافك الجديد. هذا إذا كانت موجودة هناك من الأصل. وإذا لم تكن موجودة، ما الضرر في ذلك؟ لقد حصلتَ على القصة نفسها، أليس كذلك؟

إذا كانت موجودة هناك وإذا لاحظتها، أعتقد أنك يجب أن تُبرزها بأفضل ما يمكنك، وتصقلها إلى أن تلمع، ثم تقصها مثلما يقصّ الصائغ حجراً كريماً أو نصف كريم.

Carrie [كاري]، مثلما قلتُ لك من قبل، رواية قصيرة عن فتاة منبوذة تكتشف أن لديها قدرة على التحريك العقلي - يمكنها تحريك الأغراض بمجرد التفكير بها. للتكفير عن مزحة دنيئة في غرفة الاستحمام شارَكت فيها، تُقنِع زميلة كاري في الصف سوزان سْنَلّ حبيبها بدعوة كاري إلى الحفلة الراقصة للطلاب المتخرّجين. ويُنتخبا ملك وملكة الحفلة. خلال الحفلة، تنفّذ زميلة أخرى من زملاء كاري، كريستين هارغنسن البغيضة، مزحة ثانية، مميتة هذه المرة، على كاري. تنتقم منها كاري بأن تستخدم قدرة التحريك العقلي التي لديها لتقتل معظم زملاء صفها (وأمها الشنيعة) قبل أن تموت هي أيضاً. هذه هي المسألة برمّتها، حقاً؛ إنها بسيطة كبساطة قصة خرافية. لم يكن هناك داعٍ لإفسادها بأشياء غير أساسية، رغم أنني *أضفتُ* عدة استراحات مكتوبة بشكل سلسلة رسائل (مقاطع من كتب خرافية، إدخال من دفتر يوميات، رسائل، نشرات مُبرقة كاتبة) بين أقسام السرد. كانت غاية هذا جزئياً إضفاء إحساس أكبر بالواقعية (كنت أفكِّر باقتباس أورسن ويلز الإذاعي لـ War of the Worlds [حرب العوالم]) لكن السبب الأغلب هو لأن المسودة الأولى اللعينة للكتاب كانت قصيرة جداً بحيث بالكاد بدت روايةً.

عندما قرأتُ Carrie [كاري] قبل البدء بالمسودة الثانية، لاحَظتُ وجود دم في النقاط الحاسمة الثلاثة في القصة: البداية (على ما يبدو أن كاري حصلت على قدرتها الخارقة في دورتها

الشهرية الأولى)، الذروة (المزحة التي أثارت حنق كاري في الحفلة الراقصة تضمَّنت دلواً فيه دم بقرة - "دم بقرة لإنسانة بقرة"، تقول كريس هارغنسن لحبيبها)، والنهاية (سُو سْنَلّ، الفتاة التي تحاول مساعدة كاري، تكتشف أنها غير حامل مثلما كانت تأمل نوعاً ما وتخشى إلى حدّ ما عندما تأتي دورتها الشهرية).

هناك الكثير من الدم في معظم قصص الرعب، بالطبع - يمكنك القول إنها عُدَّة الشغل. ومع ذلك فإن الدم في Carrie [كاري] بدا لي أكثر من مجرد بقعة. بدا أنه يعني شيئاً. لكن ذلك المعنى لم يكن عن إدراك. فأثناء تأليف Carrie [كاري] لم أتوقف أبداً لأقول لنفسي: "آه، كل رمزية الدم هذه ستلقى استحسان النقّاد" أو "آه، لا شك أن هذه الرواية ستجد مكاناً لها في مكتبة كلّية أو كلّيتين!". بادئ ذي بدء، على الكاتب أن يكون مجنوناً أكثر بكثير مني لكي يظن أن أي شخص يمكن أن يعتبر Carrie [كاري] عملاً ثقافياً.

سواء كانت عملاً ثقافياً أم لا، كان من الصعب أن تفوتني أهمية كل ذلك الدم بعدما بدأتُ قراءة مسودتي الأولى الملطّخة ببقع شراب الشعير والشاي. لذا بدأتُ ألهو بفكرة الدم ودلالاته العاطفية، محاولاً التفكير بأكبر قدر ممكن من الروابط. كان هناك الكثير منها، معظمها ثقيل جداً. الدم مرتبط بقوة بفكرة التضحية؛ ومرتبط بالنسبة للصبايا بالبلوغ الجسدي والقدرة على إنجاب الأطفال؛ وفي التاريخ البشري، مرتبط برمزية الخطيئة والخلاص. ومرتبط أخيراً بتوارث السمات والمواهب العائلية. يُقال إن شكلنا هكذا أو نتصرّف هكذا لأنه "في دمنا". نحن نعرف أن هذا ليس علمياً كثيراً، وأن تلك الأشياء موجودة في جيناتنا وحمضنا النووي حقاً، لكننا نستخدم أحدهما لتلخيص الآخر.

تلك القدرة على التلخيص والاختصار هي التي تجعل الرمزية مثيرة للاهتمام ومفيدة، و- عند استخدامها بشكل جيد - ملفتة للنظر. يمكنك المجادلة أنها حقاً مجرد نوع آخر من اللغة المَجازية.

هل هذا يجعلها ضروريةً لنجاح قصتك أو روايتك؟ لا، ويمكنها أن تؤذيها في الواقع، خاصة إذا تحمَّستَ وأفرطتَ في استخدامها. تتواجد الرمزية للتزيين والإغناء، وليس لإنشاء عمق اصطناعي. *كل* البهرجة غير الأساسية لا تتعلق بالقصة، مفهوم؟ فقط *القصة* تتعلق بالقصة (هل ضجرتَ من سماع هذا؟ لا أتمنى ذلك، لأنني لا زلتُ بعيداً جداً عن الضجر من قوله).

لكن الرمزية (والزينة الأخرى، أيضاً) تخدم هدفاً مفيداً - إنها أكثر من مجرد معدن كروم على مشربية السيارة. يمكنها أن تخدم كجهاز تركيز لك وللقارئ، فتساعد في إنشاء عمل موحَّد ومُرضٍ أكثر. أعتقد أنك عندما تعيد قراءة مسودتك (وعندما *تناقشها*)، سترى إن كانت تحتوي على رمزيةٍ، أو احتمال رمزيةٍ. إن كانت لا تحتوي على رمزيةٍ، دع الحُسن على حُسنه. لكن إذا كانت تحتوي على رمزيةٍ - إذا كان من الواضح أنها جزء من الأحفورية التي تعمل على كشفها - لا تتردَّد. حسِّنها. تباً لك إن لم تفعل ذلك.

تنطبق نفس الأشياء على الفكرة الرئيسية. يمكن أن تكون حصص التأليف والأدب مركِّزة بشكل مزعج على (ومتباهية بـ) الفكرة الرئيسية، فتقاربها كأنها أكثر شخصٍ مبجَّل على الكرة الأرضية، لكنها في الواقع (لا تنصدم) ليست ذات شأن كبير. إذا ألَّفتَ روايةً أمضيتَ أسابيع ثم أشهراً على إلتقاطها كلمةً كلمة، فأنت تَدين لها ولنفسك أن تسترخي على الكرسي (أو تأخذ نزهة طويلة) عندما تنتهي منها وتسأل نفسك لماذا تكبَّدتَ ذلك العناء - لماذا أمضيتَ كل ذلك الوقت، لماذا بدا لك ذلك مهماً. بمعنى آخر، عما يتكلَّم؟

عندما تؤلِّف كتاباً، ستمضي يوماً بعد يوم في تفحّص الأشجار وتعريفها. وعندما تنتهي، عليك أن تخطو إلى الوراء وتنظر إلى الغابة. ليس إلزامياً أن يكون كل كتاب ممتلئاً بالرمزية أو السخرية أو اللغة الموسيقية (لِعلمك، يسمّونه نثراً لسببٍ)، لكن يبدو لي أن كل كتاب - على الأقل كل كتاب يستحق القراءة - يتكلَّم عن *شيء*. وظيفتك خلال وضع المسودة الأولى أو مباشرة بعد الانتهاء منها هي أن تقرِّر ما هو الشيء أو الأشياء التي يتكلَّم عنها كتابك. ووظيفتك في المسودة الثانية - أو إحدى وظائفك، على أي حال - هي جعل ذلك الشيء واضحاً أكثر. قد يحتِّم عليك ذلك إجراء بعض التغييرات والمراجَعات الكبيرة. والفوائد عليك وعلى القارئ ستكون تركيزاً أوضح وقصةً موحَّدةً أكثر. هذا بالكاد يفشل.

الكتاب الذي استغرقتُ أطول وقت لتأليفه كان The Stand [الموقف]. إنه أيضاً الكتاب الذي يبدو أنه لا يزال المفضَّل لدى قرّائي القدامى (هناك شيء مسبِّب للكآبة قليلاً بشأن هكذا رأي موحَّد هو أنك قدَّمت أفضل عمل لديك منذ عشرين سنة، لكننا لن ندخل في هذا الآن، شكراً). أنهيتُ المسودة الأولى بعد حوالي ستة عشر شهراً من بدئي لها. استغرقت رواية The Stand [الموقف] وقتاً طويلاً جداً لأنها كادت تموت عند المنعطف الثالث متوجّهةً إلى المنزل.

أردتُ تأليف رواية من الصنف الأخطبوطي المتعدد الشخصيات - خيال ملحمي، إن استطعتُ فعل ذلك - لذا استخدَمتُ سرداً ذا منظور متحوّل، مُضيفاً شخصيةً رئيسيةً في كل فصل من القسم الأول الطويل. لذا عُنِي الفصل الأول بـ ستيوارت رَدمان، عامل مَصنع من تكساس؛ وعُنِي الفصل الثاني أولاً بـ فران غولدسميث، فتاة جامعية حامل من ماين، ثم عاد إلى سْتُو؛ وبدأ الفصل الثالث بـ لاري أندروود، مغني روك أند رول في نيويورك، قبل العودة إلى فران أولاً، ثم إلى سْتُو رَدمان مرة أخرى.

كانت خطتي تقضي أن أربط كل تلك الشخصيات، الصالح والشرير والبشع منها، في مكانين: بُولدر ولاس فيغاس. وظننتُ أنها ستدخل في حرب ضد بعضها البعض على الأرجح. النصف الأول من الرواية أخبَر أيضاً قصة فيروس من صنع الإنسان يغزو أميركا والعالم، قاضياً على تسعة وتسعين بالمئة من الجنس البشري ومدمِّراً تماماً ثقافتنا المرتكزة على التكنولوجيا.

كنت أؤلّف هذه القصة قُبيل نهاية ما سُمّي أزمة الطاقة في السبعينات، وقد استمتعتُ بوقتي وأنا أتخيّل عالماً يتطاحن ببعضه خلال صيف فاسد مذعور (لم يكن أكثر من شهر في الواقع). كانت الرؤيا بانورامية، مفصَّلة، في كل أنحاء البلاد، وخلاّبة (بالنسبة لي، على الأقل). نادراً ما رأيتُ بهذا الوضوح في مخيلتي، من زحمة المرور التي سدّت الأنبوب الميت من نفق لينكولن في نيويورك إلى الولادة الجديدة للنازيّة الشريرة في لاس فيغاس تحت العين الحمراء اليقظة (والمستمتعة في أغلب الأحيان) لـ راندال فلاغ. يبدو كل هذا فظيعاً، وهو فظيع *فعلاً*، لكن الرؤيا بالنسبة لي كانت متفائلة أيضاً بشكل غريب. زوال أزمة الطاقة، بادئ ذي بدء، زوال المجاعة، زوال المجازر في أوغندا، زوال الأمطار الحمضية أو الثقب في طبقة الأوزون. انتهت أيضاً القوى العظمى النووية المهدِّدة باستخدام قوتها، وانتهى بالطبع الاكتظاظ السكاني. بدلاً من كل ذلك، سنحت فرصة لبقايا البشرية أن تبدأ من جديد في عالم عادت إليه الحيوية والنشاط. أعجبتني قصتي. أعجبتني شخصياتي. ومع ذلك فقد حلَّ وقتٌ لم أعد قادراً فيه على التأليف لأنني لم أعرف ماذا أكتب. مثل الحاج في ملحمة جون بُنيان، وصلتُ إلى مكان تاهَ فيه الطريق. لم أكن أول كاتب يكتشف ذلك المكان المريع، ولن أكون الأخير بالطبع؛ هذا ما يسمّى رُهاب الكاتب.

لو كانت لديَّ مئتان أو حتى ثلاثمئة صفحة أحادية التباعد بدلاً من أكثر من خمسمئة، أعتقد أنني كنتُ سأتخلّى عن The Stand [الموقف] وأنتقل إلى شيء آخر - وقد فعلتُ ذلك من قبل. لكن خمسمئة صفحةٍ استثمارٌ كبيرٌ، في الوقت وفي الطاقة الإبداعية؛ وجَدتُ أنه من المستحيل التخلّي عنها. كما كان هناك صوت خفيف يهمس في أذني بأن الرواية جيدة حقاً، وإذا لم أُنهها فسأندم إلى الأبد. لذا بدلاً من الانتقال إلى مشروع آخر، بدأتُ أقوم بنزهات طويلة (وهذه عادةٌ ستوقعني في متاعب كثيرة بعد عقدَين من الزمن). كنتُ آخذ كتاباً أو مجلةً معي في تلك النزهات لكن نادراً ما كنتُ أفتحه، مهما شعرتُ بالضجر من النظر إلى نفس الأشجار القديمة ونفس الضجيج القديم لطيور القِيق والسناجب الحادّة الطبع. يمكن أن يكون الضجر شيئاً جيداً جداً لشخصٍ في مأزق إبداعي. أمضيتُ تلك النزهات ضجِراً وأفكِّر بمسودتي الهائلة التافهة.

بقيتُ لأسابيع لا أتقدَّم قيد أنملة في تفكيري - بدا كل شيء صعباً جداً ومعقّداً جداً. لقد نفّذتُ عدداً كبيراً من الحبكات، وكانت في خطر أن تتشابك ببعضها. طوَّقتُ المشكلة مراراً وتكراراً، وأذقتُها طعم قبضاتي، وقرَعتُ رأسي بها... ثم أتاني الجواب ذات يوم بينما كنتُ لا أفكِّر بشيء أبداً. جاء متكاملاً - ملفوفاً كهدية، إذا أردتَ - في وميض ساطع واحد. ركَضتُ إلى المنزل ودوَّنته على ورقة، وهذه المرة الوحيدة التي فعلتُ فيها هكذا شيء، لأنني كنتُ مرتعباً من نسيانه.

ما رأيتُه أن الأميركا التي تجري فيها أحداث The Stand [الموقف] قد أفرغها الطاعون، لكن عالم قصتي أصبح شديد الازدحام بشكل خطير - كالكوتا حقيقية. ورأيتُ أن الحل للنقطة التي علقتُ عندها يمكن أن يكون مماثلاً كثيراً لنفس النقطة التي أطلقتني - انفجار بدلاً من طاعون، لكنه سيبقى طعنةً سريعةً حادّةً للعقدة الغوردية. سأرسل الناجين غرباً من بُولدر إلى لاس فيغاس في

مسعى خلاصيّ - سيذهبون حالاً، من دون مؤن أو خطة. وسيلتقون بـ راندال فلاغ في فيغاس، وسيضطر الأخيار والأشرار على حد سواء على تحديد موقفهم.

في لحظةٍ لم أكن أملك أياً من هذا؛ ثم أصبحتُ أملكه كله في اللحظة التالية. إذا كان هناك شيءٌ أحبّه أكثر من غيره في التأليف فهو تلك البصيرة المفاجئة عندما أرى كيفية ترابط كل شيء ببعضه. لقد سمعتُ أن ذلك يسمّى "التفكير فوق المعدّل" أو "المنطق الفوقيّ". مهما يكن إسمه، كتَبتُ صفحتي أو صفحتَيَّ مسعوراً من الإثارة وأمضيتُ اليومين التاليين أو الأيام الثلاثة التالية أقلِّب الحل في ذهني، باحثاً عن أي عيوب وثغرات (وأتمرَّن أيضاً على السرد الروائي الفعلي، الذي تضمَّن قيام شخصيتين داعمتين بوضع قنبلة في خزانة شخصية رئيسية)، لكن أغلب الدافع وراء ذلك كان الإحساس بأن هذا جيد جداً ليكون صحيحاً. سواء كان ذلك جيداً أم لا، إلا أنني عرَفتُ أنه حقيقي في لحظة الإفشاء: تلك القنبلة في خزانة نيك أندروس ستحلّ كل مشاكلي الروائية. وقد فعلتْ ذلك، أيضاً. أكملتْ بقية الرواية نفسها في تسعة أسابيع.

لاحقاً، عندما أنهيتُ مسودتي الأولى من The Stand [الموقف]، كنتُ قادراً على أخذ فكرة أوضح عما أوقفني بالكامل في منتصف الطريق؛ كان التفكير أسهل بكثير من دون ذلك الصوت في رأسي الذي يصرخ *"إنني أخسر روايتي! اللعنة، خمسمئة صفحة وأنا أخسر روايتي! خطر! خطر!!"*. كنتُ قادراً أيضاً على تحليل ما الذي أعاد تحريكي وتقدير سخريته: لقد أنقذتُ روايتي بتفجير حوالي نصف شخصياتها الرئيسية إلى قطع صغيرة (وقعَ انفجاران في الواقع، الانفجار في بُولدر يقابله عملٌ تخريبيٌ مماثلٌ في لاس فيغاس).

قرَّرتُ أن المصدر الحقيقي لتوعُّكي كان أن شخصياتي في بُولدر - الأخيار - بدأت في أعقاب الطاعون نفس رحلة الموت التكنولوجيّة القديمة. النشرات الإذاعية المتردّدة الأولى، التي كانت تدعو الناس إلى بُولدر، ستقود قريباً إلى التلفزيون؛ وستعود الإعلانات الإعلامية وأرقام الهاتف ذات الكلفة العالية (التي تبدأ بـ 900) بلمح البصر. الشيء نفسه مع مصانع توليد الطاقة. بالطبع، لم يحتج سكان بُولدر إلى وقت طويل ليقرّروا أن تحقيق مشيئة السماوات التي أبقتهم على قيد الحياة أقل أهمية بكثير من إعادة تشغيل البرادات ومكيّفات الهواء. في فيغاس، كان راندال فلاغ وأصدقاؤه يتعلَّمون قيادة الطائرات النفّاثة والقاذفات وكذلك إعادة إضاءة الأضواء، لكن لا بأس بذلك - هذا متوقَّع - لأنهم الأشرار. ما أوقفني كان إدراكي، على مستوى ما في ذهني، أن الأخيار والأشرار بدأوا يتشابهون إلى حدّ خطير، وما أعاد تحريكي مرة أخرى هو إدراكي أن الأخيار بدأوا يبجِّلون عجلاً ذهبياً إلكترونياً ويحتاجون إلى صرخة إيقاظ. قنبلة في خزانة ستفي بالغرض تماماً.

كل هذا أوحى لي أن اللجوء إلى العنف كحلّ هو أمر متأصلّ في الطبيعة البشرية. هذا أصبح الفكرة الرئيسية لـ The Stand [الموقف]، وكتَبتُ المسودة الثانية مرسِّخاً هذا في ذهني. مجدداً، تذكُر الشخصيات (الشريرة أمثال لويد هنريد وكذلك الخيِّرة أمثال سْتُو رَدمان ولاري أندروود) حقيقة أن "كل تلك الأمور [أي، أسلحة الدمار الشامل] مرمية هنا وهناك ببساطة، بانتظار أن يلتقطها أحدهم". عندما اقترح سكان بُولدر - ببراءة وطيب نيّة فقط - إعادة بناء نفس برج بابل

القديم ذي مصابيح النيون، محاهم عنفٌ أفظع. الأشخاص الذين زرعوا القنبلة يفعلون ما قاله لهم راندال فلاغ، لكن الأم أبيغايل، الرقم المعاكس لفلاغ، تقول مراراً وتكراراً إن "كل الأشياء تخدم السماوات". إذا كان ذلك صحيحاً - وهو بالطبع صحيح في سياق The Stand [الموقف] - فإن القنبلة في الواقع رسالةٌ صارمةٌ من فوق، طريقةٌ للقول "لم تقطعوا كل تلك المسافة فقط لكي تعاودوا نفس التصرّف الشرير".

قُبيل نهاية الرواية (كانت نهاية النسخة الأولى، النسخة الأقصر للقصة)، فران يسأل ستيوارت رَدمان إن كان هناك أي أمل، إن كان الناس يتعلَّمون من أخطائهم. يرد سْتُو، "لا أدري"، ثم يصمت. أثناء قراءة القصة، ذلك الصمت يدوم فقط للمدة التي يحتاج إليها القارئ لينقل نظره إلى السطر الأخير. أما في مكتب الكاتب، فقد دامَ أطول من ذلك بكثير. رحتُ أبحَث في ذهني وقلبي عن شيء آخر يستطيع سْتُو قوله، عن جملةٍ توضيحيةٍ. أردتُ إيجادها لأنه في تلك اللحظة بالذات دون غيرها من اللحظات، كان سْتُو يكلِّمني. لكن في النهاية، كرَّر سْتُو ببساطة ما قاله من قبل: *لا أدري*. كان هذا أفضل ما يمكنني فعله. الرواية أحياناً تعطيك الأجوبة، لكن ليس دائماً، ولم أرغب أن أترك القرّاء الذين تبِعوني في مئات الصفحات مع مجرد قول مبتذَل فارغ لم أصدِّقه بنفسي. لا *مغزى* في The Stand [الموقف]، لا "*الأحرى* بنا أن نتعلَّم وإلا فقد ندمِّر الكوكب اللعين في المرة المقبلة" - لكن إذا كانت الفكرة الرئيسية تبرز بوضوح كافٍ، فإن الذين يناقشونها قد يقدِّمون مغزى واستنتاجات خاصة بهم. لا خلل في ذلك؛ فهكذا مناقشات هي إحدى أكبر المُتع الناتجة عن القراءة.

رغم أنني استخدمتُ الرمزية والمجاز والتحية الأدبية قبل وصولي إلى روايتي عن الطاعون الكبير (من دون رواية Dracula [دراكولا]، مثلاً، لا أعتقد أن 'Salem's Lot كانت لتتواجد)، أنا متأكد تماماً أنني لم أفكِّر بالفكرة الرئيسية كثيراً قبل بلوغي طريقاً مسدوداً في The Stand [الموقف]. أظن أنني اعتقَدتُ أن هكذا أشياء هي للعقول الأفضل والمفكِّرين الأهم. لستُ متأكداً إن كنتُ سأتوصل إليها حالما فعلتُ، لو لم أكن يائساً لإنقاذ قصتي.

لقد دُهشتُ عندما تبيَّن لي أن "التفكير المتعلق بالفكرة الرئيسية" يمكن أن يكون مفيداً حقاً. لم يكن مجرد فكرة ضبابية يجعَلك أساتذة اللغة تكتب عنها في امتحان المقال لنصف الفصل ("ناقش الهموم المتعلقة بالفكرة الرئيسية في Wise Blood [الدم الحكيم] في ثلاث فقرات عقلانية جداً - 30 نقطة")، لكنه أداة مفيدة أخرى للاحتفاظ بها في صندوق أدواتك، وهذا الشيء يشبه العدسة المكبّرة.

منذ أن خطرت لي فكرة القنبلة في الخزانة، لم أتردد أبداً أن أسأل نفسي، إما قبل بدء المسودة الثانية لأي رواية أو بينما أكون عالقاً بحثاً عن فكرة في المسودة الأولى، عما أكتب عنه ببساطة، لماذا أضيّع الوقت في حين أنه يمكنني تمضيته في العزف على غيتاري أو في ركوب درّاجتي النارية، ما الذي حشرَ أنفي في حجر الرحى من الأصل ثم أبقاني هناك. لا يأتي الجواب بشكل فوري دائماً، لكن هناك جواباً عادة، وإيجاده ليس صعباً جداً عادة.

لا أظن أن أي روائي، حتى الذي ألِف أكثر من أربعين كتاباً، لديه الكثير من الهموم المتعلقة بالفكرة الرئيسية؛ لديَّ العديد من الاهتمامات، لكن قلّة منها فقط عميقة كفاية لتدير عجلة الروايات. تلك الاهتمامات العميقة (لن أسمّيها وساوس) تتضمن مدى صعوبة - وربما استحالة! - إغلاق صندوق باندورا التكنولوجي حالما يُفتَح (The Stand [الموقف]، The Tommyknockers، Firestarter [مُشعِل النار])؛ والسؤال عن سبب حصول هكذا أشياء فظيعة (The Stand [الموقف]، Desperation [يأس]، The Green Mile [اللحظة الأخيرة])؛ والخط الرفيع بين الواقع والخيال (The Dark Half [النصف المظلم]، Bag of Bones [حقيبة عظام]، The Drawing of the Three [انتزاع الثلاثة])؛ والأهم من كل ما سبق، الجاذبية الفظيعة التي يمارسها العنف أحياناً على الأشخاص الصالحين في الصميم (The Shining [البريق]، The Dark Half [النصف المظلم]). كما ألَّفتُ مراراً عن الفروق الأساسية بين الأطفال والراشدين، وعن قدرة الخيال البشري على المداواة.

وأكرّر: *لا مشكلة كبيرة*. هذه مجرد اهتمامات نضجت من حياتي وتفكيري، من خبراتي كفتى ورجل، من أدواري كزوج وأب وكاتب وحبيب. إنها أسئلة تُشغِل بالي عندما أُطفئ الأضواء في الليل وأكون لوحدي في السرير، أهيم في الظلمة حاشراً يداً تحت الوسادة.

لا شك أن لديك أفكارك واهتماماتك وهمومك الخاصة، وقد نشأت، مثلما حصل معي، من خبراتك ومغامراتك كإنسان. بعضها على الأرجح مشابهة لتلك التي ذكرتُها أعلاه، وبعضها على الأرجح مختلفة جداً، لكنها لديك، ويجب أن تستخدمها في عملك. هذا ليس الهدف الوحيد، ربما، لكل تلك الأفكار، لكنه بالتأكيد أحد الأشياء التي تفيد فيها.

يجب أن أُنهي هذه الموعظة القصيرة بكلمة تحذير - البدء بالأسئلة والهموم المتعلقة بالفكرة الرئيسية هي وصفة لتأليف روايات خيال سيئة. روايات الخيال الجيدة تبدأ دائماً بقصة وتتقدَّم إلى الفكرة الرئيسية؛ ولا تبدأ، أبداً تقريباً، بالفكرة الرئيسية وتتقدَّم إلى القصة. الاستثناءات الوحيدة الممكنة لهذه القاعدة التي يمكنها أن تخطر على بالي هي القصص المَجازية مثل Animal Farm [مزرعة الحيوان] لجورج أورْويل (ولديَّ شك بأن فكرة القصة Animal Farm [مزرعة الحيوان] خطرت على باله أولاً؛ أنوي أن أسأل أورْويل إذا رأيتُه في الحياة الأخرى).

لكن بعدما تصبح قصتك الأساسية على ورق، عليك التفكير بمعناها لكي تُغني مسوداتك التالية باستنتاجاتك. فعلِك أقل من ذلك مماثل لحرمان عملك (وفي نهاية المطاف قرّائك) من الرؤيا التي تجعل كل حكاية تؤلّفها خاصة بك بشكل فريد.

- 11 -

كل شيء جيد حتى الآن. دعنا الآن نتكلَّم عن تنقيح العمل - المقدار وعدد المسودات؟ بالنسبة لي، لطالما كان الجواب مسودتين وبعض الصقل (بعد ظهور تكنولوجيا معالجة النصوص،

أصبح صقلي أقرب إلى مسودة ثالثة).

يجب أن تُدرِك أنني أتكلَّم هنا عن طريقتي الشخصية في التأليف فقط؛ أما في الممارسة الفعلية، فإعادة الكتابة تختلف بشكل كبير من كاتب إلى آخر. كورت ڤونيغَت، مثلاً، كان يعيد كتابة كل صفحة من رواياته إلى أن تصبح على المنوال الذي يريده بالضبط. وكانت النتيجة مرور عدة أيام لا يتمكن فيها إلا إنهاء صفحة أو صفحتين من النسخة النهائية (وستكون سلة المهملات مليئةً بأوراق مجعَّدة مرفوضة من الصفحتين الحادية والسبعين والثانية والسبعين)، لكن عندما تنتهي المسودة، يكون *الكتاب* قد انتهى، ويمكنك تجهيزه للطباعة. لكنني أعتقد أن بعض الأشياء تنطبق على معظم الكتّاب، وهي الأشياء التي أريد أن أتكلَّم عنها الآن. إذا كنت تؤلِّف منذ مدة، لن تحتاج إلى مساعدة كبيرة مني مع هذا الجزء؛ ستكون قد توصَّلتَ إلى روتين خاص بك. لكن إذا كنتَ مبتدئاً، دعني ألحّ عليك أن تُخضِع قصتك لمسودتين على الأقل؛ المسودة التي تُنجزها مُغلقاً باب مكتبك والمسودة التي تُنجزها فاتحاً إياه.

مع إغلاق الباب وتنزيل ما في رأسي إلى الصفحة مباشرة، أكتب بأسرع ما يمكنني بينما لا أزال مرتاحاً. فتأليف روايات الخيال، خاصة الطويلة منها، يمكن أن يكون عملاً منعزلاً صعباً؛ إنه أشبه بعبور المحيط الأطلسي في حوض استحمام. هناك الكثير من الفرص للشعور بعدم الثقة بالنفس. إذا ألَّفتُ بسرعة، مدوّناً قصتي مثلما تخطر في ذهني بالضبط، وملتفتاً إلى الوراء فقط لأتحقّق من أسماء شخصياتي والأجزاء ذات الصلة من الأحداث السابقة التي حصلت معهم، أجد أنه يمكنني مجاراة حماستي الأصلية وفي الوقت نفسه سبق عدم الثقة بالنفس الذي ينتظر دائماً ليحلّ عليَّ.

يجب كتابة تلك المسودة الأولى - مسودة القصة الكاملة - من دون مساعدة (أو تشويش) من أي شخص آخر. قد يأتي وقتٌ تريد فيه إظهار ما تفعله إلى صديق مقرَّب (كثيراً ما يكون أول صديق مقرَّب تفكِّر فيه هو التي تشاركك السرير في الليل)، إما لأنك فخور بما تفعله أو لأنك مرتاب بشأنه. أفضل نصيحة أقدِّمها لك هي أن تقاوم هذا الاندفاع. حافظ على مستوى الضغط؛ ولا تخفِّضه بتعريض ما كتبته للارتياب أو الإطراء، أو حتى للأسئلة الحسنة النية من شخصٍ من العالم الخارجي. دع أملك بالنجاح (وخوفك من الفشل) يواصل تحفيزك، مهما بدا لك هذا صعباً. سيأتي وقتٌ لتتباهى فيه بما فعلته عندما تنتهي... لكن حتى بعد الانتهاء، أعتقد أنك يجب أن تكون حذِراً وتعطي نفسك فرصةً للتفكير بينما القصة لا تزال مثل حقل ثلج متساقط حديثاً، خالياً من أي آثار أقدام ما عدا أقدامك.

الشيء الرائع في التأليف مع إغلاق الباب هو أنك تجد نفسك مجبراً على التركيز على القصة حتى حدود استبعاد كل شيء آخر من ذهنك. لا أحد يستطيع أن يسألك "عما كنتَ تحاول التعبير بكلمات غارفيلد المُحتضَرة؟" أو "ما أهمية الفستان الأخضر؟". ربما لم تكن تحاول التعبير عن *أي شيء* بكلمات غارفيلد المُحتضَرة، وموراً يمكن أن تكون مرتدية فستاناً أخضر فقط لأن ذلك ما رأيتَه عندما لاحت في بالك. من جهة أخرى، ربما تلك الأشياء تعني شيئاً *فعلاً* (أو ستعني شيئاً،

عندما تسنح لك الفرصة لتنظر إلى الغابة بدلاً من الأشجار). في الحالتين، المسودة الأولى هي المكان الخطأ لتفكِّر فيه بهذه المسائل.

إليك شيئاً آخر - إذا لم يقل لك أحدٌ، "آه يا سام (أو يا آيمي)! هذا *رائع!*"، ستكون أقل عرضة بكثير للركود أو لبدء التركيز على الشيء الخطأ... *أن تكون رائعاً*، مثلاً، بدلاً من أن *تروي القصة اللعينة*.

لنفترض الآن أنك أنهيت مسودتك الأولى. مبروك! عمل جيد! تناول كوب عصير، اتصل واطلب بيتزا، افعل ما تفعله عندما تريد الاحتفال بشيء. إذا كان هناك شخص لا يزال ينتظر بفارغ الصبر ليقرأ روايتك - زوجة، مثلاً، ربما تعمل من التاسعة إلى الخامسة كل يوم وتساعد في تسديد الفواتير بينما تطارد حلمك - فهذا هو الوقت لتسليم البضاعة... بشرط، طبعاً، ألا يكلِّمك قارئك الأول أو قرّاؤك الأوائل عن الكتاب إلى أن تصبح جاهزاً لتتكلم معهم عنه.

قد يبدو هذا مستبِداً قليلاً، لكنه ليس هكذا حقاً. لقد أنجزتَ الكثير من العمل وتحتاج إلى فترة من الراحة (طولها يعتمد على الكاتب نفسه). يحتاج ذهنك وخيالك - أمران مرتبطان، لكنهما ليسا الشيء نفسه حقاً - إلى إعادة تنشيط نفسيهما، على الأقل فيما يتعلق بهذا العمل بالذات. نصيحتي لك أن تأخذ يومين عطلة - اذهب واصطد بعض السمك، اذهب في نزهة في الطبيعة، ركّب أحجية صورة - ثم اذهب لتعمل على شيء آخر. من المفضّل أن يكون شيئاً قصيراً، شيئاً يكون تغييراً تاماً في الاتجاه والوتيرة عن كتابك الذي أنهيته مؤخراً (ألَّفتُ بعض الروايات القصيرة الجيدة جداً، من بينها The Body [الجسم] وApt Pupil [التلميذ المناسب]، بين مسودات أعمال أطول مثل The Dead Zone [المنطقة الميتة] وThe Dark Half [النصف المظلم]).

الفترة الزمنية التي تترك فيها كتابك يرتاح - أشبه بعجينة الخُبز بين مراحل العجن - متروكة لك كلياً، لكنني أعتقد أنها يجب أن تكون ستة أسابيع كحد أدنى. خلال ذلك الوقت، ستكون مخطوطتك بأمان في أحد جوارير المكتب، تتعتَّق و(آمل ذلك) تَينَع. ستعود أفكارك إليها كثيراً، وستشعر برغبة كبيرة في مرات عديدة أن تُخرجها، ولو فقط لتعيد قراءة بعض المقاطع التي تبدو ممتازة جداً في ذاكرتك، شيء ترغب أن تعود إليه كي تتمكن من الشعور مرة أخرى كم أنت كاتب رائع حقاً.

قاوم الرغبة. وإلا فالمرجّح أنك ستقرِّر أنك لم تكن بارعاً كثيراً في ذلك المقطع مثلما اعتقَدتَ ومن الأفضل أن تعيد تنظيمه في الحال. هذا سيئ. الشيء الوحيد الأسوأ سيكون أن تقرّر أن المقطع حتى *أفضل* مما تتذكَّر - لماذا لا تترك كل شيء وتقرأ الكتاب كله من جديد إذاً؟ تعود للعمل عليه! تباً، أنت جاهز! أنت شكسبير اللعين!

لكنك لستَ هو، ولستَ جاهزاً لتعود إلى المشروع القديم إلى أن تصبح منخرطاً كثيراً في مشروع جديد (أو تعاود الانخراط في حياتك اليومية) لدرجة أن تنسى تقريباً الحالة غير الحقيقية التي احتلّت ثلاث ساعات من كل صباح أو بعد الظهر لثلاثة أو خمسة أو سبعة أشهر.

عندما يحلّ المساء الصحيح (الذي تكون قد علّمته على التقويم الموجود على مكتبك)، أخرِج مخطوطتك من الجارور. إذا بدت كأنها بقايا كائن فضائي اشتريته من متجر خردة بالكاد يمكنك أن تتذكَّر زيارته، أنت جاهز. اجلس مُغلقاً بابك (ستفتحه للعالم قريباً)، حاملاً قلماً في يدك، وواضعاً دفتراً بجانبك. ثم أعد قراءة مخطوطتك.

افعل كل ذلك في جلسة واحدة، إذا كان ذلك ممكناً (لن يكون، بالطبع، إذا كان كتابك من أربعمئة أو خمسمئة صفحة). دوّن كل الملاحظات التي تريدها، لكن ركِّز على الأعمال التدبيرية الدنيوية، مثل تصحيح الأخطاء الإملائية وإزالة عدم التناغمات. سيكون عددها كبيراً؛ وفقط الكسول سيقول، "آه، اتركها، هذه وظيفة محرّري النُسخ".

إذا كنت لم تفعل ذلك أبداً من قبل، ستجد أن قراءة كتابك بعد ستة أسابيع أمراً غريباً، ومُبهِجاً في أغلب الأحيان. إنه كتابك، ستتعرَّف عليه بأنه كتابك، وحتى ستكون قادراً على تذكّر اللحن الذي كان على الراديو عندما كتَبت بعض الأسطر، ومع ذلك ستكون العملية أيضاً أشبه بقراءة عمل شخص آخر، توأمك ربما. هذه هي الطريقة التي يجب أن تتم بها، هذا هو السبب الذي انتظَرت من أجله. من الأسهل دائماً قتل حبيب شخص آخر من أن تقتل حبيبك.

بعد ستة أسابيع من الاستجمام، ستكون قادراً أيضاً على رؤية أي ثغرات فادحة في الحبكة أو تطوّر الشخصيات. إنني أتكلَّم عن ثغرات كبيرة كفاية لمرور شاحنة عبرها. إنه لمدهش كم أن بعض تلك الأشياء تستطيع التملُّص من الكاتب بينما يكون منشغلاً بالتأليف اليومي. ومهلاً - إذا شاهدتَ بعض تلك الثغرات الكبيرة، ممنوع عليك أن تكتئب منها أو تقرِّع نفسك. فالإخفاقات تحدث مع أفضل الكتّاب. يُروى أن المهندس المعماري لمبنى فلاتآيرون انتحَر عندما أدرَك، مباشرة قبل مراسم قص الشريط، أنه نسي وضع حمّامات للرجال في النموذج الأولي لناطحة سحابه. هذا الخبر غير صحيح على الأرجح، لكن تذكَّر هذا: أحدهم صمَّم التايتانيك حقاً ثم ادّعى أنها غير قابلة للغرق.

بالنسبة لي، الأخطاء الأكثر فداحةً التي أجدها خلال إعادة القراءة تتعلق بدوافع الشخصية (مرتبطة بتطوّر الشخصية لكنها ليست الشيء نفسه بالضبط). سأصفع نفسي براحة يدي، ثم أمسِك دفتري وأدوّن شيئاً كـ ص. 91: ساندي هانتر تسرق دولاراً من مخبأ شيرلي في مكتب البريد. لماذا؟ بالله عليك، ساندي لن تفعل شيئاً كهذا أبداً! كما أعلِّم الصفحة في المخطوطة برمز كبير، لأقول لنفسي إن هذه الصفحة بحاجة إلى بعض التعديلات، ولأذكّر نفسي أن أراجع ملاحظاتي لرؤية التفاصيل الدقيقة إذا كنتُ لا أتذكَّرها.

أحبّ هذا الجزء من العملية (حسناً، أحبّ *كل* أجزاء العملية، لكن هذا الجزء بشكل خاص) لأنني أُعيد اكتشاف كتابي، الذي يُعجبني عادة. حين يصل الكتاب إلى مرحلة الطباعة الفعلية، أكون قد راجعتُه عشر مرات أو أكثر، ويمكنني اقتباس مقاطع بأكملها منه، وأرغب فقط بزوال رائحته الكريهة اللعينة عني. لكن هذا يحصل لاحقاً؛ إعادة القراءة الأولى رائعة جداً عادة.

خلال تلك القراءة، يكون الجزء العلوي من ذهني مركِّزاً على هموم القصة وصندوق الأدوات: إقصاء الضمائر التي ليست لها أسلاف واضحة (أكره الضمائر وأرتاب منها، فكل واحد منها زلق مثل محامي الإصابة الشخصية المُريب)، وإضافة جمل توضيحية حيث يبدو ذلك ضرورياً، وبالطبع، حذف كل الظروف التي أستطيع التخلّي عنها (ليس كلها أبداً؛ ولا أكتفي من حذفها أبداً).

لكنني ضمنياً أسأل نفسي أسئلة كبيرة. أكبر أسئلة: هل هذه القصة متماسكة؟ وإذا كانت كذلك، ما الذي سيحوّل التماسك إلى أغنية؟ ما هي العناصر المتكررة؟ هل تتضافر وتشكِّل فكرةً رئيسيةً؟ إنني أسأل نفسي عما تتعلق يا ستيفي، وماذا يمكنني أن أفعل لأجعل تلك الهموم أوضح حتى. وأكثر شيء أريده هو *الرنين*، شيء سيتلكَّأ لبعض الوقت في ذهن القارئ الثابت (وقلبه) بعد أن يُغلق الكتاب ويضعه على الرف. إنني أبحث عن طرق لفعل ذلك من دون تلقيم القارئ بملعقة أو بيع حق بكوريتي لقاء حبكة ذات رسالة. خذ كل تلك الرسائل وتلك الأخلاقيات واطمرها حيث لا تُشرِق الشمس، مفهوم؟ أريد رنيناً. والأهم أيضاً، *أنا أبحث عما قصدت قوله*، لأنني أريد إضافة المشاهد والحوادث التي تعزّز ذلك القصد في المسودة الثانية. كما أريد حذف الأمور التي تسير في اتجاهات أخرى. هناك مَيل لأن يتواجد الكثير من تلك الأمور، خاصة بالقرب من بداية القصة، عندما أكون لا أزال أخبط خبط عشواء. يجب أن يزول كل ذلك التقلّب إذا أردتُ تحقيق أي شيء يشبه تأثيراً موحَّداً. عندما أنتهي من القراءة ومن إجراء كل مراجَعاتي النيّقة الصغيرة، يكون قد حان الوقت لأفتح الباب وأعرض ما كتبتُه على أربعة أو خمسة أصدقاء مقرّبين أظهروا رغبةً في النظر.

كَتَب أحدهم ذات مرة - لا يمكنني أن أتذكَّر مَن، رغم جميع محاولاتي - أن كل الروايات هي مجرد رسائل موجَّهة إلى شخص واحد. أنا أصدِّق هذا. أعتقد أن كل روائي لديه قارئ مثالي واحد؛ وأنه يقول لنفسه في لحظات مختلفة خلال تأليفه القصة، "أتساءل ما سيكون رأيه عندما يقرأ *هذا* الجزء؟". بالنسبة لي ذلك القارئ الأول هو زوجتي، تَبيثا.

لطالما كانت قارئة أولى ودّية وداعمة جداً. وردّة فعلها الإيجابية تجاه الكتب الصعبة مثل Bag of Bones [حقيبة عظام] (روايتي الأولى مع ناشر جديد بعد عشرين سنة جيدة مع دار فايكنغ انتهت في مشاجرة غبية حوال المال) والكتب المثيرة للجدل نسبياً مثل Gerald's Game [لعبة جيرالد] تعني لي الكثير. لكنها تُظهِر تصميماً لا يتزعزع أيضاً عندما ترى شيئاً تعتقده خطأ. وعندها، تدعني أعرف ذلك بصخب ووضوح تام.

في دورها كناقدة وقارئة أولى، غالباً ما تذكّرني تابي بقصة قرأتُها عن زوجة ألفرد هيتشكوك، ألما ريڤيل. كانت السيدة ريڤيل المرادفة للقارئة الأولى له، ناقدة حادّة البصر كانت غير مُعجَبة كلياً بالسُمعة المتزايدة لسيد التشويق كمخرج سينمائي تأثيره الشخصي على الفيلم كبيرٌ لدرجة أنه يُعتبر مؤلف الفيلم. هذا من حسن حظه. يقول هيتشكوك إنه يريد أن يطير، فتقول له ألما، "كُل بيضك المقلي أولاً".

بعد وقت قصير من إنهائه فيلم Psycho [سايكو]، عرضه هيتشكوك على بضعة أصدقاء. تكلَّموا عنه بحماسة، واعتبروه تُحفة التشويق. بقيت ألما صامتة إلى أن قالوا كل ما لديهم، ثم قالت بحزم كبير: "لا يمكنك إرساله إلى الصالات بحالته هذه".

ساد صمت تام، ما عدا هيتشكوك الذي سألها عن السبب. "لأن"، أجابت زوجته، "جانيت لي تبلع ريقها في حين يُفترَض أنها ميتة". كانت محقة. لم يجادلها هيتشكوك أبداً مثلما لا أجادل تابي عندما تشير إلى إحدى زلاّتي. قد نتجادل بشأن نواحٍ عديدةٍ في أي كتاب، وقد مرّت أوقات لم آخذ فيها برأيها بشأن مسائل شخصية، لكن عندما تُمسك خطأ عليَّ، أعرف أنها محقّة، والحمد لله أن لديَّ شخصاً يُخبِرني أن سحّاب سروالي مفتوح قبل أن أقابل الناس هكذا.

بالإضافة إلى قراءة تابي الأولى، أرسل عادة مخطوطات إلى ما بين أربعة وثمانية أشخاص آخرين انتقَدوا قصصي على مرّ السنوات. تحذِّرك العديد من كتب التأليف من أن تطلب من أصدقائك قراءة كتاباتك، وتقترح أنه من غير المناسب الحصول على رأي غير متحيِّز جداً من أشخاص تناولوا العشاء في منزلك وأرسلوا أولادهم ليلعبوا مع أولادك في فنائك الخارجي. من الظلم، وفقاً لهذا الرأي، وضع صديقٍ في هكذا موقف. ماذا يجري لو اضطر أن يقول لك، "آسف يا صديقي العزيز، لقد ألِّفت بعض القصص الرائعة في الماضي لكن هذه القصة كارثية"؟

هذه الفكرة محقّة إلى حد ما، لكنني لا أعتقد أنني أبحث عن رأي غير متحيِّز. وأظن أن معظم الأشخاص الأذكياء كفاية ليقرأوا روايةً سيكونون أيضاً لبقين كفاية ليجدوا تعبيراً ألطف من "كارثية" (رغم أن معظمنا يعرف أن قول "أعتقد أن هذه الرواية تعاني من بضع مشاكل" يعني في الواقع "كارثية"، أليس كذلك؟). بالإضافة إلى ذلك، إذا ألَّفتَ رواية كارثية حقاً - هذا يحصل؛ أنا مؤهَّل أن أقول هذا بما أنني مؤلف Maximum Overdrive [سرعة قصوى] - ألن تفضِّل أن تسمع الخبر من صديقٍ بينما تتألف الطبعة بأكملها من ست نُسخ زيروكس؟

عندما توزِّع ست أو ثماني نُسخ من كتابٍ، ستتلقى ستة أو ثمانية آراء شخصية جداً عن الجيد والسيئ فيه. إذا شعَرَ كل قرّائك أنك أبليتَ بلاءً حسناً، ستكون قد أبليتَ بلاءً حسناً على الأرجح. هذا النوع من الإجماع يحصل، لكنه نادر، حتى مع الأصدقاء. الأرجح أنهم سيجدون بعض الأجزاء جيدة وبعض الأجزاء... حسناً، غير جيدة جداً. سيشعر البعض أن الشخصية أ نافعة لكن الشخصية ب غير مُقنِعة. وإذا شَعَر آخرون أن الشخصية ب ممكن تصديقها لكن الشخصية أ مُبالَغ فيها، تكون النتيجة تعادلاً. يمكنك أن تسترخي بأمان وتترك الأشياء كما هي (في البيسبول، يُحسَب التعادل لمصلحة العدّاء؛ أما للروائيين، فيُحسَب لمصلحة الكاتب). إذا أحبّ البعض نهاية روايتك وكرهها آخرون، يكون تعادلاً أيضاً، ويُحسَب لمصلحتك.

يتخصَّص بعض القرّاء الأولين بالإشارة إلى الأخطاء الواقعية، والتعامل معها هو الأسهل. كان أحد قرّائي الأولين الأذكياء، الراحل ماك ماكاتشن، وهو أستاذ لغة إنكليزية رائع في ثانوية، يعرف الكثير عن المسدسات. فإذا حملَت إحدى شخصياتي مسدس ونشستر .330، يدوِّن ماك في الهامش أن شركة ونشستر لم تصنع هذا العيار بل شركة ريمنغتون. ستتمكن في هكذا حالات من

ضرب عصفورين بحجر واحد - الخطأ والتصحيح. وهذه صفقة جيدة، لأنك ستبدو خبيراً وسيشعر قارئك الأول بالإطراء لأنه تمكَّن من مساعدتك. وأفضل مساعدة قدَّمها لي ماك لم تكن لها علاقة بالمسدسات. ففي أحد الأيام بينما كان يقرأ مخطوطةً في غرفة الأساتذة، انفجر ضاحكاً - ضحِك بقوة، في الواقع، لدرجة أن الدموع سالت على خدّيه الملتحيين. سألتُه ماذا وجَد لأن القصة في تلك المرة، 'Salem's Lot، لم يكن مقصود منها أن تثير الضحك. لقد كتبتُ سطراً يقول شيئاً كالتالي: رغم أن موسم صيد الغزلان لا يبدأ قبل نوفمبر في ماين، إلا أن حقول أكتوبر غالباً ما تعجّ بالطلقات النارية؛ يصطاد السكان المحليون أعداداً من الفلاحين[6] بقدر ما يشعرون أنه كافٍ لإطعام عائلاتهم. لا شك أن محرِّر النسخة كان ليجد الخطأ، لكن ماك أعفاني من ذلك الإحراج.

التعامل مع التقييمات الشخصية، مثلما قلتُ، أصعب قليلاً، لكن اسمع: إذا قال جميع الذين قرأوا كتابك إن لديك مشكلة (ليليان تعود إلى زوجها بسهولة كبيرة، غشّ هال في الامتحان الكبير يبدو غير واقعي نظراً لما نعرفه عنه، نهاية الرواية تبدو مفاجئة وعشوائية)، تكون لديك مشكلة ومن الأفضل لك أن تفعل شيئاً بشأنها.

يقاوم الكثير من الكتّاب هذه الفكرة، ويشعرون أن تنقيح قصةٍ وفقاً لما يحبّه ويكرهه الجمهور مشابه بطريقة أو بأخرى للدعارة. إذا كنتَ تشعر هكذا حقاً، لن أحاول تغيير رأيك. ستوفّر أيضاً كلفة النَسخ الفوتوغرافي، لأنك لن تضطر إلى عرض قصتك على أي شخص من الأصل. في الواقع (قال بتعجرف)، إذا كنتَ تشعر هكذا حقاً، لماذا تتكبَّد عناء نشر القصة أصلاً؟ فقط أنهِ كتبك ثم خزّنها في صندوق أمانات، مثلما شاع أن ج. د. سالينغر يفعل في سنواته الأخيرة.

ونعم، يمكنني أن أتفهّم، قليلاً على الأقل، ذلك النوع من الامتعاض. في مجال صناعة الأفلام، حيث عشتُ حياةً شبه احترافية، تسمّى عروض المسودة الأولى "عمليات غربلة الاختبار". وقد أصبحت هذه الممارسة قياسية في هذا المجال، وهي تدفع معظم صانعي الأفلام إلى حد الجنون. ربما عليها أن تفعل ذلك. يدفع الستديو في مكان ما بين خمسة عشر ومئة مليون دولار لصنع فيلمٍ، ثم يطلب من المخرج أن يزيل أجزاءً منه بناءً على آراء جمهور يعيش في قصور في سانتا باربرا مؤلَّف من مصفِّفي شعر، وخادمات عدّادات ركن السيارات، وباعة متاجر أحذية، وشباب توصيل بيتزا عاطلين عن العمل. وما هو أسوأ شيء في ذلك؟ إذا حصلتَ على التركيبة الديموغرافية الصحيحة، فإن عمليات غربلة الاختبار تبدو أنها تنجح.

أكره رؤية روايات تُنقَّح بسبب آراء جماهير الاختبار - الكثير من الكتب الجيدة لن ترى النور أبداً إذا أُنجزَت بهذه الطريقة - لكن بالله عليك، إننا نتكلَّم عن نصف دزينة أشخاص تعرفهم وتحترمهم. إذا طلبتَ من الأشخاص المناسبين (وإذا وافقوا على قراءة كتابك)، يمكنهم إخبارك الكثير.

هل لكل الآراء الوزن نفسه؟ ليس بالنسبة لي. فأنا في النهاية أستمع أكثر إلى تابي، لأنها الشخص الذي أؤلِّف له، الشخص الذي أريد إبهاره. إذا كنتَ تؤلِّف في المقام الأول لشخص واحد بالإضافة إلى نفسك، أنصحك أن تنتبه جيداً إلى رأي ذلك الشخص (أعرف زميلاً يقول إنه يكتب في

الأغلب لشخص تُوفِّي منذ خمس عشرة سنة، لكن أكثريتنا ليست هكذا). وإذا كان ما تسمعه منطقياً، إجرِ التغييرات إذاً. لا يمكنك إشراك العالم بأكمله في قصتك، لكن يمكنك (وعليك أن تفعل هذا) إشراك الأشخاص الذين يهمّونك أكثر.

دعنا نسمّي ذلك الشخص الواحد الذي تؤلِّف له القارئ المثالي. سيتواجد في غرفة تأليفك طوال الوقت: جسدياً بعدما تفتح الباب وتعيد إدخال العالم ليُشرِق على فقاعة حلمك، ومعنوياً خلال الأيام المُقلِقة أحياناً والمُبهِجة غالباً للمسودة الأولى، عندما يكون الباب مُغلقاً. أتعرف ماذا؟ ستجد نفسك تلوي القصة حتى قبل أن يلقي القارئ المثالي نظرة خاطفة على الجملة الأولى. سيساعدك القارئ المثالي على الخروج من نفسك قليلاً، على أن تقرأ عملك الجاري كأحد الجماهير بينما لا تزال تعمل عليه. هذه على الأرجح أفضل طريقة لتضمن عدم حيادك عن مسار القصة، طريقة لتجذب الجمهور حتى بينما لا يزال لا يوجد جمهور وأنت متحكّم بزمام الأمور كلياً.

عندما أكتب مشهداً أعتبره مضحكاً (مثل مسابقة أكل الفطائر في The Body [الجسم] أو التدريب على الإعدام في The Green Mile [اللحظة الأخيرة])، أتخيّل أيضاً قارئي المثالي يعتبره مضحكاً. أحبّ عندما تضحك تابي بشكل خارج عن السيطرة - ترفع يديها كما لو أنها تقول *أستسلم* وتسيل تلك الدموع الكبيرة على خدّيها. أحبّ ذلك، أعشقه في الواقع، وعندما أقبض على شيء لديه كل تلك الإمكانية، أفتله قدر المستطاع. خلال التأليف الفعلي لهكذا مشهد (الباب مُغلق)، تكون فكرة إضحاكها - أو إبكائها - في اللاوعي. وخلال إعادة التأليف (الباب مفتوح)، يكون السؤال - *هل أصبح هذا مضحكاً كفاية؟ مخيفاً كفاية؟* - في الوعي. أحاول مشاهدتها عندما تصل إلى مشهد معيّن، على أمل أن أرى ولو ابتسامة أو - الجائزة الكبرى - تلك الضحكة من الأعماق مع رفع اليدين في الهواء.

هذا ليس سهلاً دائماً عليها. فقد أعطيتُها مخطوطة روايتي القصيرة Hearts in Atlantis [قلوب في أطلانتس] بينما كنا في كارولاينا الشمالية، حيث ذهبنا لحضور مباراة في كرة السلة النسائية بين فريقَي كليفلاند روكرز وشارلوت ستينغ. قدنا السيارة شمالاً إلى فيرجينيا في اليوم التالي، وقرأت تابي قصتي خلال تلك الرحلة. هناك بعض الأجزاء المضحكة فيها - على الأقل اعتقَدتُ ذلك - وبقيتُ أختلس النظر لأرى إن كانت تضحك ضحكة خافتة (أو تبتسم على الأقل). لم أعتقد أنها ستلاحظ، لكنها لاحظت بالطبع. خلال اختلاسي النظر للمرة الثامنة أو التاسعة (أظن أنها كانت المرة الخامسة عشرة)، رفعت نظرها إليَّ وقالت بحدّة: "هلاّ انتبهت إلى قيادتك قبل أن تدهورنا؟ توقف عن أن تكون *لجوجاً* إلى هذا الحد!".

انتبَهتُ إلى قيادتي وتوقفتُ عن اختلاس النظر (حسناً... تقريباً). بعد حوالي خمس دقائق، سمِعتُ نخرة ضحك عن يميني. مجرد ضحكة خافتة، لكنها كانت كافية لي. الحق يُقال إن معظم الكتّاب لجوجون. خاصة بين المسودة الأولى والثانية، عندما يُفتح باب المكتب ويدخل نور العالم مشعّاً.

القارئ المثالي هو أيضاً أفضل طريقة لكي تحدّد إن كانت وتيرة قصتك صحيحة أم لا، وإن كنتَ قد عالجتَ الأحداث التي تسبقها بأسلوبٍ مُرضٍ أم لا.

الوتيرة هي سرعة الأحداث. هناك نوعٌ من الاعتقاد الضمني (وبالتالي لا يُدافَع عنه ولا يتم التحقق منه) في دوائر النشر أن معظم القصص والروايات الناجحة تجارياً سريعة الوتيرة. أظن أن مصدر هذه الفكرة هو أن لدى الناس أموراً كثيرةً ليفعلوها هذه الأيام، وبالتالي تتشتت أذهانهم بسهولة عن النص المطبوع، مما يجعلك تخسرهم إلا إذا أصبحت نوعاً من طبّاخي الوجبات السريعة، فتقدِّم لهم أطباقاً من البرغر والبطاطا المقلية والبيض المقلي على الجهتين بأسرع ما يمكنك.

كالعديد من المعتقدات التي لا يتم التحقق منها في عالم النشر، هذه الفكرة مجرد كلام فارغ... لهذا السبب، عندما تبتعد كتبٌ مثل The Name of the Rose [إسم الوردة] لـ أومبرتو إيكو أو Cold Mountain [الجبل البارد] لـ تشارلز فرايجر عن القطيع وتتسلَّق لائحة الأكثر مبيعاً، يندهش الناشرون والمحرّرون. أظن أن معظمهم يعزون سبب النجاح غير المتوقع لتلك الكتب إلى زلات مُحزِنة ولا يمكن توقّعها في الذوق العام.

لا أقصد أن هناك أي عيب في الروايات السريعة الوتيرة. فبعض الكتّاب الجيدين جداً - نيلسون ديميل، ويلبر سميث، سُو غرافتون، على سبيل الذكر لا الحصر - جنوا الملايين من تأليفها. لكن يمكنك المبالغة في السرعة. تحرّك بسرعة كبيرة وستخاطر بأن تترك القارئ خلفك، إما بسبب إرباكه أو بسبب إرهاقه. أما بالنسبة لي، فأنا *أفضِّل* وتيرةً أبطأ وبناءً أكبر. الشعور بالرخاء على متن سفينة فاخرة الذي تولّده لديك رواية مثل The Far Pavilions [الصيوانات البعيدة] أو A Suitable Boy [فتى ملائم] هو أحد عوامل الجذب الرئيسية منذ الأمثلة الأولى - حكايات لانهائية، متعددة الأجزاء مكتوبة على شكل سلسلة رسائل مثل Clarissa [كلاريسا]. أظن أنه يجب السماح لكل قصة بأن تتفتَّح بوتيرتها الخاصة، وأن الوتيرة ليست دائماً وقتاً مضاعفاً. ومع ذلك، عليك أن تحذر - إذا أبطأت الوتيرة كثيراً، فسيبدأ حتى أكثر القرّاء صبراً بالتململ.

ما هي أفضل طريقة لإيجاد الحل الوسط السعيد؟ القارئ المثالي، بالطبع. حاول أن تتخيَّل إن كان سيشعر بالضجر عند قراءته مشهداً معيّناً أم لا - لا يجب أن يكون ذلك صعباً جداً إذا كنت تعرف أذواق قارئك المثالي حتى بنصف مقدار معرفتي أذواق قارئي المثالي. هل سيشعر القارئ المثالي أن هناك الكثير من الكلام العديم الفائدة في هذا المكان أو ذاك؟ أنك لم توضّح أحد المواقف كفايةً... أو أفرطتَ في توضيحه، وهو أحد عيوبي المزمنة؟ أنك نسيت أن تحلّ نقطة مهمة في الحبكة؟ أنك نسيت شخصيةً بأكملها، مثلما فعل ريموند تشاندلر ذات مرة؟ (عندما سُئل عن السائق المقتول في The Big Sleep [النوم الكبير]، أجاب تشاندلر - الذي أدمَنَ تناول الشراب - "آه، ذاك. لقد نسيتُه تماماً"). يجب أن تكون هذه الأسئلة في ذهنك حتى والباب مُغلق. وبعدما تفتحه -

بعدما يقرأ قارئك المثالي مخطوطتك فعلاً - يجب أن تطرح أسئلتك بصوتٍ عالٍ. وسواء كنتَ لجوجاً أم لا، قد تريد مراقبة متى يضع قارئك المثالي مخطوطتك من يده ليفعل شيئاً آخر. ما هو المشهد الذي كان يقرأه؟ ما الذي جعل من السهل وضعه من يده؟

عندما أفكِّر بالوتيرة في أغلب الأحيان، أعود إلى إلمور ليونارد، الذي شرحها بشكل ممتاز بقوله إنه يُهمِل الأجزاء المُضجِرة. هذا يقترح ضرورة الاختصار من أجل تسريع الوتيرة، وهذا ما يضطر معظمنا إلى فعله في نهاية المطاف (اقتل أحبابك، اقتل أحبابك، حتى ولو كان ذلك يُحزِن قلبك الأناني الصغير، اقتل أحبابك).

عندما كنتُ مراهقاً أرسل قصصاً إلى مجلات أمثال Fantasy & Science Fiction وEllery Queen's Mystery Magazine، اعتدتُ على صنف قسائم الرفض التي تبدأ بـ *عزيزي المُساهم* (قد تبدأ أيضاً بـ *عزيزي الأحمق*)، لذا بدأتُ أستمتع بالطابع الشخصي البسيط على تلك القسائم الزهرية. كانت قليلة ومتباعدة، لكن لم تفشل أبداً في رسم ابتسامة على وجهي.

في ربيع سنتي الأخيرة في ثانوية ليسبون - 1966 - تلقيتُ تعليقاً غيَّر طريقة إعادة كتابتي روايات الخيال لمرة واحدة وإلى الأبد. فقد دوَّن المحرِّر تحت توقيعه المولَّد آلياً الكلمة التالية: "ليس سيئاً، لكن منتفخٌ. عليك تعديل الطول. الصيغة: مسودة ثانية = المسودة الأولى - 10%. حظاً سعيداً".

أتمنى لو يمكنني أن أتذكَّر مَن كَتَب تلك الملاحظة - آلغيس بادريس، ربما. أياً يكن فقد صنَعَ معي معروفاً كبيراً. نسَختُ الصيغة إلى قطعة كرتون وألصقتُها على الجدار بجانب آلتي الكاتبة. بدأت أشياء جيدة تحصل لي بعد ذلك بقليل. لم ترتفع مبيعات المجلة ارتفاعاً هائلاً مفاجئاً، لكن عدد الملاحظات الشخصية على قسائم الرفض ارتفع بسرعة. حتى إنني تلقيتُ واحدةً من ديورانت إيمبودن، محرِّر روايات الخيال في بلايبوي. كاد ذلك البلاغ الرسمي أن يوقف لي قلبي. كانت بلايبوي تدفع ألفَي دولار وما فوق للقصص القصيرة، وهذا المبلغ يعادل رُبع ما كانت تتقاضاه أمي كل سنة من عملها في مركز تدريب باينلاند.

لم تكن صيغة إعادة الكتابة على الأرجح السبب الوحيد لبدئي تحقيق بعض النتائج؛ أظن أن سبباً آخر هو أن وقتي قد حان بكل بساطة (على غرار وحش بيتس). ومع ذلك، كانت الصيغة جزءاً أكيداً منه. فلو أنتَجتُ قبل الصيغة قصةً طولها حوالي أربعة آلاف كلمة في المسودة الأولى، لأصبح طولها خمسة آلاف في الثانية (بعض الكتّاب مشحِّلون؛ وأخشى أنني لطالما كنتُ مُضيفاً بطبيعتي). لكن هذا تغيَّر بعد الصيغة. حتى اليوم سأصبو إلى مسودة ثانية طولها ثلاثة آلاف وستمئة كلمة إذا كان طول المسودة الأولى أربعة آلاف... وإذا كان طول المسودة الأولى ثلاثمئة وخمسين ألف كلمة، سأبذل قُصارى جهدي لأُنتج مسودة ثانية لا تتخطى ثلاثمئة وخمسة عشر ألفاً... وثلاثمئة ألف، إن أمكن. هذا ممكن عادة. ما علَّمتني إياه الصيغة هو أن كل قصة ورواية قابلة للطي إلى حدّ ما. إذا لم تتمكن من إزالة عشرة بالمئة منها مع المحافظة على القصة والنكهة الأساسيتين، فهذا يعني أنك لم

تحاول جهدك. سيكون تأثير الاختصار الحكيم مباشراً وفي أغلب الأحيان مدهشاً - فياغرا أدبية. ستشعران به أنت وقارئك المثالي.

القصة ذات الأحداث السابقة هي كل الأمور التي حصلت قبل أن تبدأ حكايتك لكن لها تأثير عليها. إنها تساعد في تعريف الشخصيات وتوضيح الدافع. أعتقد أنه من المهم تأليف القصة ذات الأحداث السابقة في أسرع وقت ممكن، لكن من المهم أيضاً فعل ذلك ببعض اللباقة. كمثال ما ليس لبقاً، خذ سطر الحوار التالي:

"أهلاً بزوجتي السابقة"، قال توم لـ دوريس عند دخولها الغرفة.

الآن، قد يكون مهماً للقصة أن يكون توم ودوريس مطلَّقَين، لكن لا بدّ أن هناك طريقة أفضل لفعل ذلك من الجملة أعلاه، التي هي لبقة كلباقة قتل أحدهم بفأس. إليك اقتراحاً:

"أهلاً، دوريس"، قال توم. بدا صوته طبيعياً كفاية - لأذنيه، على الأقل - لكن أصابع يده اليمنى تسلَّلت إلى المكان الذي كان فيه خاتم زواجه منذ ستة أشهر.

لن يفوز هذا الاقتراح بجائزة پوليتزر، وهو أطول بكثير من *أهلاً بزوجتي السابقة*، لكن المسألة لا تتعلق دائماً بالسرعة، مثلما حاوَلتُ أن أشرح من قبل. وإذا كنتَ تعتقد أن المسألة كلها تتعلق بالمعلومات، يجب أن تتخلّى عن فكرة تأليف روايات خيال وتبحث عن وظيفة في كتابة كتيّبات تعليمات - المكتب المكعّبي في مجلة ديلبرت ينتظرك.

لقد سمِعتَ على الأرجح الجملة in medias res، والتي تعني "في وسط الأشياء" أو "بلا مقدمات". هذا الأسلوب قديم ومحترم، لكنه لا يعجبني. فهو يحتِّم استحضار ذكريات الماضي، وأجد هذا مُضجِراً ومبتذَلاً نوعاً ما. كما يذكّرني دائماً بأفلام الأربعينات والخمسينات حيث تصبح الصورة زائغة، ويصبح للأصوات صدى، ونجد أننا عدنا فجأة ستة عشر شهراً في الماضي والمُدان الملطَّخ بالوحل الذي رأيناه للتو يحاول أن يسبق الكلاب البوليسية هو محامٍ يافع ذي مستقبل واعد لم تُلفَّق له بعد تهمة قتل قائد الشرطة النصّاب.

كقارئ، تهمّني معرفة ماذا سيجري أكثر بكثير من معرفة ماذا جرى. نعم، هناك روايات رائعة تخالف هذا التفضيل (أو ربما هذا إجحاف) - Rebecca [ريبيكا] تأليف دافْني دُو موريه، مثلاً؛ A Dark-Adapted Eye [عين أَلِفَت الظُلمة] تأليف باربرا ڤاين، كمثال آخر - لكنني أفضِّل البدء من المربع الأول. أنا من أنصار الألف-إلى-الياء؛ قدِّم لي المقبّلات أولاً واعطني الحلوى إذا أكلتُ خُضاري.

حتى عندما تُخبِر قصتك بهذا الأسلوب البسيط، ستكتشف أنه لا يمكنك الهروب من *بعض* الأحداث السابقة على الأقل. بمعنى حقيقي جداً، كل حياة هي *بلا مقدمات*. إذا قدَّمتَ رجلاً في الأربعين من عمره كشخصيتك الرئيسية في الصفحة الأولى لروايتك، وإذا بدأت الأحداث نتيجةً

لظهور شخصٍ جديدٍ أو تفجّر موقفٍ في حياة زميلنا ذاك - حادث على الطريق، مثلاً، أو صنع معروف مع امرأة جميلة بقيت تنظر بشكل جذّاب فوق كتفها (هل لاحظتَ الظرف المريع في هذه الجملة الذي لم أتمكن من تفاديه؟) - *سيظل* عليك التعامل مع السنوات الأربعين الأولى من حياة الرجل في مرحلة ما. كم وكيف تتعامل مع تلك السنوات يعتمد كثيراً على مستوى النجاح الذي تحقّقه قصتك، سواء اعتبرها القرّاء "جيدة" أو "مُضجِرة جداً". الأرجح أن ج. ك. رولينغ، مؤلفة قصص هاري پوتر، هي البطلة الحالية في مسألة سرد أحداث سابقة. من الأفضل لك أن تقرأ تلك القصص، ملاحظاً السهولة التي يلخِّص بها كل كتاب جديد ما جرى قبله (كما أن روايات هاري پوتر *ممتعة* فقط، محض قصصٍ من البداية إلى النهاية).

يمكن أن يكون قارئك المثالي مفيداً جداً عندما تريد اكتشاف مدى نجاحك في سرد الأحداث السابقة وكم يجب أن تضيف إلى مسودتك التالية أو تحذف منها. تحتاج إلى الإصغاء جيداً للأشياء التي لم يفهمها القارئ المثالي، ثم تسأل نفسك إن كنتَ تفهمها. إذا كنتَ تفهمها بنفسك، تكون مهمتك في المسودة الثانية هي التوضيح. وإذا كنتَ لا تفهمها - إذا كانت أجزاء الأحداث السابقة التي استعلَم عنها قارئك المثالي ضبابيةً لك أيضاً - عليك التفكير بدقة أكثر بكثير بالأحداث الماضية التي تلقي ضوءاً على السلوك الحالي لشخصياتك.

عليك أيضاً الانتباه جيداً للأشياء في الأحداث السابقة التي أضجَرت قارئك المثالي. في Bag of Bones [حقيبة عظام]، مثلاً، الشخصية الرئيسية مايك نونان هو كاتب في الأربعين من عمره فَقَد زوجته من بداية الكتاب بسبب إصابتها بمرض أُم الدم الدماغية. نبدأ من يوم وفاتها، لكن لا يزال هناك مقدار هائل من الأحداث السابقة، أكثر بكثير مما أضعه عادة في رواياتي. هذه تتضمن وظيفة مايك الأولى (مراسِل صحفي لصحيفة)، مبيع روايته الأولى، علاقاته مع العائلة المترامية الأطراف لزوجته الراحلة، تاريخه في النشر، وخاصة مسألة منزلهما الصيفي في ماين الغربية - كيف اشترياه وبعض تاريخه قبل قدوم مايك وجوانا إليه. تَبيثا، قارئتي المثالية، قرأت كل ذلك باستمتاع واضح، لكن كانت هناك أيضاً صفحتان أو ثلاث صفحات عن خدمة مايك الاجتماعية في السنة التي تلت وفاة زوجته، سنة تضخَّم فيها حزنه بسبب حالة خطيرة من رُهاب الكاتب. قسم الخدمة الاجتماعية لم يُعجِب تابي.

"ما همّي بهذا؟"، سألتني. "أريد معرفة المزيد عن أحلامه المزعجة، وليس كيف ترشَّح للمجلس البلدي لكي يساعد في إنقاذ مدمني الشراب المشرَّدين في الشوارع".

"أجل، لكنه يعاني من *رُهاب الكاتب*"، قلتُ (عندما يُناقَش روائيٌ حول شيء يحبّه - أحد أحبابه - تكون أول كلمتين تخرجان من فمه هما تقريباً دائماً *أجل لكن*). "يدوم ذلك الرُهاب لسنة، وربما أكثر. عليه أن يفعل *شيئاً* في كل ذلك الوقت، أليس كذلك؟".

"أظن ذلك"، قالت تابي، "لكنك لست مضطراً إلى إضجاري معه، صح؟".

آخ. الشوط، والمجموعة، والمباراة. على غرار معظم القرّاء المثاليين الجيدين، بإمكان تابي أن تكون عديمة الرحمة عندما تكون محقّة.

اختصرت مساهمات مايك الخيرية من صفحتين إلى فقرتين. تبيَّن أن تابي كانت محقّة - عرَفتُ ذلك حالما رأيتُ الرواية مطبوعة. ثلاثة ملايين شخص تقريباً قرأوا Bag of Bones [حقيبة عظام]، وتلقيتُ على الأقل أربعة آلاف رسالة بشأنها، وحتى الآن لم تقل أي رسالة منها، "أنت، يا أحمق! ماذا كان يفعل مايك في خدمته الاجتماعية خلال السنة التي لم يكن قادراً فيها على التأليف؟".

أهم الأشياء التي عليك تذكّرها بشأن الأحداث السابقة هي أن (أ) للجميع تاريخاً و(ب) معظمه غير مثير للاهتمام كثيراً. اِلتزم بالأجزاء المثيرة للاهتمام، ولا تستطرد كثيراً في الباقي. أفضل مكان لسماع قصص الحياة الطويلة هو في المقاصف، وفقط قبل ساعة تقريباً من موعد الإغلاق، وإذا كنتَ تشرب شيئاً.

- 13 -

يجب أن نتكلَّم قليلاً عن الأبحاث، والتي هي نوع متخصص من الأحداث السابقة. ورجاءً، إذا كنتَ *تحتاج* إلى إجراء بعض الأبحاث لأن أجزاءً من قصتك تتعاطى أشياء تعرف عنها القليل أو لا تعرف عنها شيئاً، تذكَّر الكلمة *سابقة*. فالأبحاث تنتمي هناك: أبعد ما يمكن في الخلفية والأحداث الماضية. قد تُصاب بالذهول مما تتعلَّمه عن الجراثيم آكلة اللحوم، نظام الصرف الصحي في نيويورك، أو حاصل الذكاء المحتمل لجراء كولي، لكن قرّاءك سيهتمّون أكثر على الأرجح بمعلومات عن شخصياتك وقصتك.

هل هناك أي استثناءات لهذه القاعدة؟ طبعاً، أليست هناك استثناءات دائماً؟ هناك كتّاب ناجحون جداً - آرثر هايلي وجايمس ميشنر هما أول من يتبادر إلى ذهني - تتكل رواياتهما بشدة على الحقائق والأبحاث. روايات هايلي مجرد كتيّبات متنكِّرة عن كيفية عمل الأشياء (المصارف، المطارات، الفنادق)، وروايات ميشنر تركيبةٌ من وثائقيات سياحية، دروس جغرافيا، ونصوص تاريخ. وهناك كتّاب شعبيون آخرون، أمثال توم كلانسي وپاتريشيا كورنْوَل، يركّزون على القصة أكثر لكنهم ومع ذلك يقدِّمون كميات كبيرة (وصعب هضْمها أحياناً) من المعلومات الواقعية إلى جانب الميلودراما. أشعر أحياناً أن أولئك الكتّاب يناشدون قسماً كبيراً من القرّاء الذين يعتبرون أن روايات الخيال بطريقة أو بأخرى غير أخلاقية، وذات ذوق منخفض لا يمكن تبريره إلا بقول، "في الواقع، إحِمْ، نعم، أنا أقرأ {املأ إسم المؤلف هنا}، لكن فقط على متن الطائرات وفي غُرف الفنادق التي لا توجد CNN فيها؛ كما تعلَّمتُ الكثير عن {املأ الموضوع الملائم هنا}".

لكن لكل كاتب ناجح من الصنف الحقائقي هناك مئة (وربما حتى ألف) طامح، بعضهم نشرَ، ومعظمهم لم ينشر. بالإجمال، أظن أن القصة تنتمي إلى المقدمة، لكن بعض الأبحاث محتومة؛

تنصَّل من هذا على مسؤوليتك.

في ربيع 1999، قدتُ سيارتي من فلوريدا، حيث أمضينا الشتاء زوجتي وأنا، عائداً إلى ماين. في يومي الثاني على الطريق، توقَفتُ لأملأ السيارة بالوقود في محطة صغيرة محاذية لطريق بنسلفانيا الرئيسي، أحد تلك الأماكن القديمة المسلية التي لا يزال موظفٌ يخرج فيها ليضخّ لك الوقود، ويطمئن على حالك، ويسألك مَن تحبّ في دورة الرابطة الوطنية لرياضة الجامعات.

أخبَرتُ ذلك الموظف أنني بخير وأنني أحبّ فريق الدوق في الدورة. ثم ذهَبتُ إلى الجهة الخلفية لأستخدم حمّام الرجال. وجدتُ هناك جدولاً يهدر بمياه ذوبان الثلوج، وعندما خرَجتُ من الحمّام، نزلتُ قليلاً على المنحدر الذي كان يعجّ بالإطارات وقِطع المحرّكات المُهمَلة، لأُلقي نظرة مقرّبة على الماء. كانت لا تزال هناك بُقع ثلج على الأرض. انزلَقتُ على إحداها وبدأتُ أهوي. أمسَكتُ بالمحرّك القديم لأحدهم وأوقفتُ نفسي قبل أنا أنطلق جدّياً، لكنني أدرَكتُ أثناء نهوضي أنني لو تابعتُ الانزلاق، لكنتُ وصلتُ إلى الجدول وانجرفتُ معه. وجَدتُ نفسي أتساءل أنه لو حصل ذلك، كم من الوقت سيحتاج موظف محطة الوقود لكي يتصل بشرطة الولاية لو بقيت سيارتي، لينكولن نافيغيتر جديدة، واقفةً هناك أمام المضخّات. حين عدتُ إلى الطريق الرئيسي مرة أخرى، كان معي أمران: مؤخِّرة رطبة من سقوطي خلف المحطة، وفكرة رائعة لقصة جديدة.

تحكي قصة رجل غامض في معطف أسود - ليس إنساناً على الأرجح بل مخلوقاً متنكِّراً بطريقة بدائية ليبدو كواحد - يهجر مركبته أمام محطة وقود صغيرة في ريف بنسلفانيا. المركبة تشبه سيارة بويك سبيشل قديمة من أواخر الخمسينات. تقع المركبة في أيدي بعض ضباط شرطة الولاية الذين يعملون خارج ثكنات خرافية في بنسلفانيا الغربية. بعد حوالي عشرين سنة، يروي أولئك الضباط قصة البويك للإبن الكئيب لأحد رجال شرطة الولاية الذي قُتل أثناء تأديته الواجب.

كانت فكرة عظيمة وتطوَّرت إلى رواية قوية عن كيفية إفشائنا معلوماتنا وأسرارنا؛ كما أنها قصة مخيفة عن آلة فضائية تبتلع الأشخاص بالكامل. بالطبع كانت هناك بضع مشاكل بسيطة - حقيقة أنني لا أعرف شيئاً عن الإطلاق عن شرطة ولاية بنسلفانيا، من جهة - لكنني لم أدع أياً منها تربكني. ابتكرتُ ببساطة كل الأمور التي لم أعرفها.

يمكنني فعل ذلك لأنني كنتُ أؤلِّف مُغلقاً الباب - أؤلِّف فقط لنفسي والقارئ المثالي في ذهني (نادراً ما كانت نسختي الذهنية من تابي شائكة مثلما تستطيع زوجتي الفعلية أن تكون أحياناً؛ أراها في أحلام يقظتي تصفِّق لي عادة وتُلحّ عليَّ مواصلة التأليف بعينين لامعتين). إحدى أكثر جلساتي التي لا تُنسى حصلت في غرفة في الطابق الرابع لفندق إليوت بوسطن - كنتُ جالساً وراء المكتب قرب النافذة، أكتب عن تشريح جثة وطواط فضائي بينما فعاليات ماراثون بوسطن تجري تحتي ومكبّرات الصوت على أسطح البيوت تهدر بأغنية "ماء قذر" لفرقة الستاندلز. كان هناك ألف شخص في الشوارع، لكن لم يتواجد أي واحد منهم في غرفتي ليكون مُفسِد حفلات ويُخبِرني أنني مخطئ في هذا التفصيل أو أن الشرطة لا تتصرَّف بهذه الطريقة في بنسلفانيا الغربية، لذا لا-لا-لا.

لا تزال الرواية - تدعى From a Buick Eight [من بويك ثمانيّة] - قابعة في أحد جوارير مكتبي منذ أواخر مايو 1999، عندما أنهيتُ المسودة الأولى. فقد تأخر العمل عليها بسبب ظروف خارجة عن إرادتي، لكنني آمل وأتوقع في نهاية المطاف تمضية أسبوعين في بنسلفانيا الغربية، حيث سأُعطى إذناً مشروطاً لأرافق بعض رجال شرطة الولاية في دورايتهم (كان الشرط - الذي يبدو لي معقولاً جداً - ألا أجعلهم يبدون وضيعين أو معتوهين أو حمقى). بعدما أفعل ذلك، يجب أن أكون قادراً على تصحيح أسوأ غلطاتي المضحكة وإضافة بعض التفاصيل اللطيفة حقاً.

لكن ليس الكثير؛ الأبحاث هي أحداث سابقة، والكلمة المفتاح هنا هي *سابقة*. الحكاية التي أريد أن أرويها في From a Buick Eight [من بويك ثمانيّة] تتعلق بوحوش وأسرار، *وليست* قصة عن إجراءات الشرطة في بنسلفانيا الغربية. فما أبحث عنه ليس سوى لمسة من محاكاة الواقع، مثل حفنة بهارات ترميها في صلصة معكرونة جيدة ليصبح مذاقها لا يُقاوَم. لمسة الواقع هذه مهمة في أي رواية خيال، لكنني أعتقد أنها مهمة جداً في قصة تتعلق بالظواهر غير العادية أو الخارقة للطبيعة. كما أن كمية كافية من التفاصيل - على افتراض دائماً أنها صحيحة - تستطيع وقف سيل الرسائل من القرّاء الصعب إرضاؤهم الذين يبدو أنهم يعيشون لإخبار الكتّاب أنهم أخفقوا (نبرة تلك الرسائل مرِحة دائماً). عندما تبتعد عن قاعدة "اكتب ما تعرفه"، تصبح الأبحاث محتومة، ويمكنها إضافة الكثير إلى قصتك. فقط لا تدع الذيل يهزّ الكلب في نهاية المطاف؛ وتذكَّر أنك تؤلِّف روايةً وليس بحثاً علمياً. الأولوية للقصة دائماً. أعتقد أن حتى جايمس ميشنر وآرثر هايلي كانا وافَقا على هذا.

- 14 -

غالباً ما أُسأل إن كنتُ أعتقد أن كاتب روايات الخيال المبتدئ يمكن أن يستفيد من حصص أو مؤتمرات التأليف. الأشخاص الذين يسألون هذا السؤال، في كثير من الأحيان، يبحثون عن دواء عجيب أو مكوّن سريّ أو ربما ريشة دامبو العجيبة، وهذه كلها أمور لا يمكن إيجادها في غُرف التدريس أو خَلوات التأليف، مهما كانت الكرّاسات جذّابة. أما أنا، فأرتاب من حصص التأليف، لكنني لستُ ضدها كلياً.

في رواية ت. كوراغاسن بويْل التراجيدية الكوميدية الرائعة East is East [الشرق هو الشرق]، هناك وصف لمستعمرة كتّاب في الغابة أدهشتني بأنها مثالية لقصةٍ خرافيةٍ. لكل كاتب كوخه الصغير الخاص حيث يُفترَض به تمضية اليوم في التأليف. وعند الظهر، يُحضِر نادلٌ من الكوخ الرئيسي علبة غداء لأولئك الكتّاب الحديثي النشء ويضعها على العتبة الأمامية لكل كوخ. يضعها *بهدوء* تام على العتبة، لكي لا يزعج السيل الإبداعي لشاغل الكوخ. إحدى الغرفتين في كل كوخ هي غرفة التأليف، والغرفة الأخرى تضم سريراً نقّالاً لتلك القيلولة المهمة جداً بعد الظهر... أو ربما لجلسة منشِّطة مع أحد الشاغلين الآخرين.

في المساء، يتجمَّع كل أعضاء المستعمرة في الكوخ الرئيسي لتناول العشاء وإجراء محادثات مُثمِلة فيما بينهم. لاحقاً، وأمام نار وقّادة في الردهة، تُحمَّص حبات من حلوى المارشمالو، ويُعدّ الفشار، ويُشرَب شراب العنب، وتُقرأ قصص شاغلي المستعمرة بصوتٍ عالٍ ثم تُنتقَد.

بدت لي بيئة التأليف هذه فاتنة جداً. وقد أعجبني جداً الجزء عن إحضار الغداء إلى باب الكوخ، ووضعه هناك بأقصى هدوء ممكن. أجد هذا مُغرياً جداً لأنه مختلف تماماً عن خبرتي، حيث يمكن أن يتوقف السيل الإبداعي في أي لحظة بسبب رسالة من زوجتي بأن المرحاض مسدود وأن عليَّ محاولة إصلاحه، أو مكالمة من المكتب لإخباري أنني في خطر وشيك لتفويت موعد آخر مع طبيب الأسنان. أنا متأكد أن كل الكتّاب يشعرون بنفس الشعور في أوقات كهذه، مهما يكن مستوى مهارتهم ونجاحهم: *آه، فقط لو كنتُ في بيئة التأليف الصحيحة، مع الأشخاص المتفهّمين الصحيحين، أنا أكيد أنني سأخطّ تُحفتي الفنية*.

في الحقيقة، وجدتُ أن المقاطعات والإلهاءات الروتينية اليومية لا تؤذي كثيراً العمل التأليفي الجاري وحتى قد تساعده في الواقع ببعض الطرق. ففي النهاية، المقدار الضئيل جداً من الرمل الذي يتسرَّب إلى صَدفة المحارة هو الذي يصنع اللؤلؤة، وليس حضور مؤتمرات مع بقية المحار عن كيفية صنع اللآلئ. وكلما لاحَ المزيد من العمل في يومي - كلما بدا أكثر كـ *عليَّ* بدلاً من مجرد *أريد* - كلما أمكَنَه أن يصبح مسبّباً للمشاكل أكثر. هناك مشكلة خطيرة في ورش عمل الكتّاب هي أن *عليَّ* تصبح القاعدة. فأنت لم تأتِ، في النهاية، لكي تهيم لوحدك مثل سحابة، وتختبر جمال الغابات أو عظمة الجبال. يُفترَض بك أن *تؤلِّف*، تباً، ولو حتى فقط لكي يتوفر لزملائك أي شيء لكي ينتقدوه بينما يحمَّصون حبّات حلوى المارشمالو اللعينة هناك في الكوخ الرئيسي. من جهة أخرى، عندما يكون ضمان وصول الولد إلى معسكر كرة السلة دون تأخير بنفس درجة أهمية عملك الجاري، سيكون الضغط عليك لكي تُنتِج أقل بكثير.

وماذا *بشأن* تلك الانتقادات، بالمناسبة؟ كم هي قيّمة؟ ليس كثيراً، حسب خبرتي، آسف. الكثير منها غامض بشكل مجنِّن. *أحبّ الشعور في قصة بيتر*، قد يقول أحدهم. *فيها شيء... إحساس لا أدري... هناك حُب من النوع... لا يمكنني وصفه تماماً*...

وتتضمن إحدى الجواهر الأخرى لمؤتمرات التأليف *شَعَرتُ أن النبرة من النوع، تعرف قصدي؛ بدت شخصية پولي نمطية جداً؛ أحبَبتُ المجاز لأنه يمكنني رؤية عما كان يتكلَّم تماماً تقريباً*.

وبدلاً من رشْق أولئك الحمقى الثرثارين بحلوى المارشمالو المحمَّصة حديثاً، يبدأ جميع الآخرين الجالسين حول النار *بالإيماء والابتسام* في أغلب الأحيان وتبدو عليهم *نظرات تفكير عميق*. وفي حالات كثيرة، يبدأ الأساتذة والكتّاب الساكنين أيضاً بالإيماء والابتسام وتبدو عليهم ملامح التفكير العميق. يبدو أنه خطرَ على بال قلّة من الحاضرين أنه إذا كان لديك شعور لا تستطيع وصفه، فربما تكون، لا أعرف، نوعاً ما، إحساسي هو، في الحصة اللعينة الخطأ.

لن تفيدك الانتقادات المُبهمة عندما تجلس إلى مسودتك الثانية، وقد تؤذيك. بالطبع كل التعليقات أعلاه لا تمسّ لغة كتابك، أو طابعه الروائي؛ تلك التعليقات مجرد رياح، لا تقدِّم أي مساهمة واقعية أبداً.

كما أن الانتقادات اليومية تُجبرك على التأليف والباب مفتوح باستمرار، وهذا برأيي يُبطِل الهدف. ما فائدة أن يأتي النادل بصمت على رؤوس أصابعه إلى عتبة كوخك حاملاً غداءك ثم يبتعد بصمت مماثل على رؤوس أصابعه، إذا كنتَ ستقرأ ما كتبته بصوتٍ عالٍ (أو توزّعه كنُسخ) كل ليلة لمجموعة من الراغبين في أن يكونوا كتّاباً الذين يخبرونك أنهم أحبّوا طريقة معالجتك النبرة والمزاج لكنهم يريدون معرفة إن كانت قبعة دوللي، تلك التي عليها بعض الأجراس، رمزية؟ ستشعر بالضغط لكي تشرح نفسك باستمرار، وبالتالي فإن الكثير من طاقتك الإبداعية، بالنسبة لي، ستذهب في الاتجاه الخطأ. ستجد نفسك تشكّك بنثرك وهدفك باستمرار بينما ما يجب أن تفعله على الأرجح هو الكتابة بأسرع ما يمكنك لتضع المسودة الأولى على الورق بينما لا يزال شكل الأحفورية واضحاً تماماً في ذهنك. العديد من حصص التأليف تعتمد أسلوب *مهلاً دقيقة، اشرح ما قصدتَه بذلك*.

للإنصاف، يجب أن أقرّ ببعض الإجحاف هنا: إحدى المرات القليلة التي عانيتُ فيها من حالة قوية من رُهاب الكاتب كانت خلال سنتي الأخيرة في جامعة ماين، عندما كنتُ أحضر ليس مقرّراً واحداً بل مقرّرَين عن التأليف الإبداعي (أحدهما كان المؤتمر الذي تعرَّفت فيه على زوجتي المستقبلية، لذا بالكاد يمكن اعتباره مجهوداً ضاع عبثاً). كان معظم الطلاب زملائي في ذلك الفصل الدراسي يكتبون قصائد عن التوق الجنسي أو قصصاً يتحضَّر فيها شباب متقلِّبو المزاج لا يتفهّمهم أهاليهم للذهاب إلى فييتنام. وقد كَتَبت شابةٌ مقداراً كبيراً عن القمر ودورة حيضها؛ في تلك القصائد، ظهر القمر دائماً كـ th m'n. لم تتمكن من شرح سبب كتابته بهذه الطريقة، لكننا كلنا شَعَرنا به إلى حد ما: th m'n، أجل، احفريه، يا أختاه.

أحضَرتُ قصائد أيضاً إلى الحصة، لكنني تركتُ سري الصغير القذر في غرفتي في مبنى الطلبة: المخطوطة نصف المكتملة لروايةٍ عن عصابة مراهقين يخطّطون لبدء اضطرابات عرقية. سيستخدمون ذلك كتغطية بينما يسرقون عشرين مُرابياً وتاجر مخدرات في مدينة هاردينغ، نسختي الخرافية من ديترويت (لم أقترب أبداً ولو إلى ألف كيلومتر من ديترويت، لكنني لم أدع ذلك يوقفني أو حتى يُبطئني). بدت تلك الرواية، Sword in the Darkness [سيف في الظلمة]، مبهرَجة جداً بالنسبة لي بالمقارنة مع ما كان زملائي يحاولون إنجازه؛ لهذا السبب، أظن، لم أُحضر أي جزء منها أبداً إلى الحصة لعرضها. وما جَعَل الأمور أسوأ حقيقة أنها كانت أيضاً أفضل وبطريقة أو بأخرى أكثر صدقاً من كل قصائدي عن التوق الجنسي والذعر ما بعد المراهقة. كانت النتيجة أربعة أشهر لم أتمكن فيها من كتابة أي شيء تقريباً. وما فعلتُه بدلاً من ذلك كان تناول شراب الشعير، وتدخين سجائر پولمول، وقراءة روايات جون د. ماكدونالد، ومشاهدة المسلسلات التلفزيونية الطويلة بعد الظهر.

تقدِّم حصص ومؤتمرات التأليف فائدة واحدة على الأقل لا يمكن إنكارها: الرغبة بتأليف روايات خيال أو شِعر تُؤخَذ على محمل الجدّ. وهذا يُعتبَر شيئاً مدهشاً للكتّاب الطَموحين الذين كان أصدقاؤهم وأنسباؤهم ينظرون إليهم بشفقة ("من الأفضل ألا تترك عملك النهاري الآن!" هي جملة شائعة، تُقال عادة مع ابتسامة بشعة). في حصص التأليف، وإن ليس في أي مكان آخر، مسموح كلياً تمضية فترات طويلة من وقتك في عالم أحلامك الصغير. ومع ذلك - هل تحتاج حقاً إلى إذن للذهاب إلى هناك؟ هل تحتاج إلى أن يصنع لك أحدهم شارة ورقية مكتوب عليها *كاتب* لكي تصدِّق أنك كاتبٌ؟ لا أرجو ذلك.

هناك حجة أخرى لصالح حصص التأليف تتعلق بالرجال والنساء الذين يدرّسونها. هناك آلاف الكتّاب الموهوبين في أميركا، وفقط قلّة منهم (أعتقد أن الرقم قد يكون منخفضاً حتى حدود الخمسة بالمئة) تستطيع إعالة عائلاتهم وأنفسهم من عملهم. هناك دائماً بعض المنح المالية، لكنها غير كافية أبداً لتشمل الجميع. أما بالنسبة لإعانات الحكومة للكتّاب الإبداعيين، أعوذ بالله. إعانات للتبغ، بالتأكيد. مُنح الأبحاث لدراسة قدرة السائل المنَوي للثور غير المحفوظ على الحركة، بالطبع. إعانات للتأليف الإبداعي، أبداً. أعتقد أن معظم الناخبين يوافقونني الرأي. باستثناء نورمان روكْوَل وروبرت فروست، فإن أميركا لم تكرِّم مبدعيها أبداً؛ نحن كشعب نهتمّ أكثر باللوحات التذكارية من مصنع سكّ العملة فرانكلين مينت وبطاقات المعايدة على الانترنت. وإذا لم يعجبك ذلك، فاخبط رأسك بالحائط. الأميركيون يهتمون ببرامج المسابقات التلفزيونية أكثر بكثير من اهتمامهم بروايات الخيال القصيرة لريموند كارفر.

الحل للعديد من الكتّاب الإبداعيين الجيدين الذين لا يتقاضون أجوراً كافيةً هو أن يعلِّموا ما يعرفونه للآخرين. هذا يمكن أن يكون لطيفاً، ومن الجيد أن تسنح الفرصة للكتّاب المبتدئين بأن يلتقوا بالكتّاب المتمرِّسين الذين لطالما أبدوا إعجابهم بهم ويستمعوا إليهم. كما من الرائع أيضاً أن تعرّفهم حصص التأليف على أشخاص يعملون في هذا المجال. تعرَّفتُ على وكيلي الأول، موريس كراين، من خلال أستاذي في مادة التأليف في السنة الثانية، كاتب القصص القصيرة الإقليمي الشهير إدوين م. هولمز. فبعد قراءته قصتين من قصصي خلال EH-77 (مقرّر تعليمي يشدِّد على تأليف روايات الخيال)، سأل الأستاذ هولمز إن كان كراين قادراً على إلقاء نظرة على مجموعة من أعمالي. وافَق كراين، لكن لم تنشأ شراكة بيننا أبداً - كان في الثمانينات من عمره، متوعِّكاً، وتُوفِّي بعد تراسلنا الأول بقليل. آمل ألا تكون دُفعتي الأولية من القصص هي التي قتلته.

لستَ *بحاجة* إلى حصص أو مؤتمرات تأليف أكثر من حاجتك إلى هذا الكتاب أو غيره عن التأليف. لقد تعلَّم فوكنر هذه الحِرفة أثناء عمله في مكتب بريد أكسفورد، ميسيسيبي. كما تعلَّم كتّابٌ آخرون الأساسيات أثناء خدمتهم في البحرية، أو عملهم في مصانع الصُلب، أو تمضيتهم وقتاً وراء قضبان أفخم الفنادق في أميركا. وأنا تعلَّمتُ أكثر جزء قيِّم (وتجاري) من عمل حياتي أثناء غسلي ملاءات الفنادق الرخيصة وأغطية طاولات المطعم في مصبغة نيو فرانكلين في بانغور. ستتعلَّم أفضل عبر القراءة كثيراً والتأليف كثيراً، والدروس الأكثر قيمةً هي تلك التي تعلِّمها لنفسك. وتلك الدروس تحدث تقريباً دائماً بعد إغلاق باب المكتب. بإمكان المناقشات في حصص التأليف أن تكون

محفِّزة فكرياً وممتعةَ جداً في أغلب الأحيان، لكنها غالباً ما تكون بعيدة أيضاً عن النواحي الأساسية الفعلية لحِرفة التأليف.

ومع ذلك، أظن أنه قد ينتهي بك المطاف في نسخةٍ مشابهةٍ لمستعمرة الكتّاب الحرجيّة تلك في East is East [الشرق هو الشرق]: كوخك الصغير الخاص بين أشجار الصنوبر، مع معالج نصوص، وأقراص تخزين فارغة (ما هو المشوِّق جداً للخيال مثل صندوق أقراص تخزين فارغة أو مقدار كبير من الورق الفارغ؟)، وسرير نقّال في الغرفة الأخرى لقيلولة بعد الظهر، والسيدة التي تمشي على رؤوس أصابعها لتترك لك غداءك عند العتبة، ثم تبتعد على رؤوس أصابعها مرة أخرى. أظن أن لا بأس بهذا. إذا سنحت لك فرصة للمشاركة في أمر كهذا، سأقول لك لا تتردَّد. قد لا تتعلَّم أسرار التأليف العجيبة (ليس هناك شيء كهذا أيها الساذج، أليس كذلك؟)، لكن الوقت الذي تمضيه هناك سيكون عظيماً بالطبع، والأوقات العظيمة شيءٌ أؤيّده *دائماً*.

- 15 -

بالإضافة إلى من *أين تأتي بأفكارك؟*، أكثر سؤالين يسمعهما أي كاتبٍ ناشرٍ من أولئك الذين يريدون أن ينشروا هما كيف *تحصل على وكيل؟* و كيف *تتواصل مع الأشخاص في عالم النشر؟*

النبرة في طرح هذين السؤالين مرتبِكة في أغلب الأحيان، ومُكدَّرة أحياناً، وغاضبة كثيراً. هناك شك شائع بأن معظم القادمين الجدد الذين نجحوا فعلاً في نشر كتبهم حقّقوا ذلك الاختراق لأنه كان لديهم عميل سري داخل عالم النشر. سبب هذا الافتراض هو الشعور بأن النشر مجرد عائلة واحدة كبيرة، سعيدة، منغلقة على نفسها.

هذا ليس صحيحاً. كما أنه ليس صحيحاً أن الوكلاء مجموعة أشخاص متكبّرين يفضّلون الموت على السماح لأصابعهم غير المكسوة بقفّاز أن تلمس مخطوطةً توسّليةً (حسناً، أجل، هناك *قلّة* منهم هكذا). الحقيقة هي أن كل الوكلاء والناشرين والمحرّرين يبحثون عن كاتب بارع يمكّنهم من بيع الكثير من الكتب وكسب الكثير من المال... وليس فقط كاتب بارع يافع أيضاً؛ كانت هيلين سانتماير في دار للمتقاعدين عندما نشَرت ...And Ladies of the Club [...وسيدات النادي]. وكان فرانك ماكّورت أصغر سناً كثيراً عندما نشَر Angela's Ashes [رماد أنجيلا].

عندما كنتُ لا أزال شاباً بدأ للتو بنشر بعض روايات الخيال القصيرة في المجلات، كنتُ متفائلاً نوعاً ما بشأن فرصي في النشر؛ كنتُ أعرف أن لديَّ مادة جيدة، كما كنتُ أشعر أن الوقت في صالحي؛ فعاجلاً أم آجلاً، سيموت الكتّاب الأكثر مبيعاً من الستينات والسبعينات أو يخرفون، مما يُفسح المجال للقادمين الجدد مثلي.

ومع ذلك، كنتُ أُدرك أن هناك عوالم عليَّ غزوها أبعد من صفحات كافالييه أو جَنتْ أو جَغز. أردتُ أن تجد قصصي الأسواق الصحيحة، وهذا عَنَى إيجاد طريقة التفافية حول الحقيقة

المُقلِقة بأن عدداً كبيراً من المجلات الأفضل دفعاً للأجور (كوزموبوليتان، مثلاً، التي كانت تنشر الكثير من القصص القصيرة في ذلك الوقت) لن تنظر إلى روايات الخيال التي تُرسَل إليها توسّلياً. بدا لي أن الحل هو في إيجاد وكيل. إذا كانت روايات خيالي جيدة، اعتقَدتُ بطريقتي الساذجة لكن المنطقية قليلاً، أن الوكيل سيحلّ كل مشاكلي.

لم أكتشف إلا بعد وقت طويل من ذلك أن ليس كل الوكلاء جيدون، وأن الوكيل الجيد مفيد بعدة طرق أخرى غير جعل محرّر روايات الخيال في مجلة كوزمو ينظر إلى قصصك القصيرة. لكنني لم أكن قد أدركتُ بعد أن هناك أشخاصاً في عالم النشر - أكثر من قلّة، في الواقع - سيسرقون القرش عن عينَي رجل ميت. بالنسبة لي، لم يكن ذلك مهماً حقاً، لأنه قبل نجاح أول روايتين لي في إيجاد جمهور فعلي، لم يكن معي الكثير ليسرقوه.

يجب أن يكون لديك وكيل، وإذا كان نتاجك قابلاً للبيع، ستجد صعوبة مقبولة في إيجاد واحد.

قد تتمكّن من إيجاد واحد حتى لو كان نتاجك غير قابل للبيع، طالما أنه واعدٌ. يمثِّل الوكلاء الرياضيون لاعبي الدوريات الصغيرة الذين يلعبون لقوتهم اليومي مبدئياً، أملاً أن ينجح عملاؤهم اليافعون في الوصول إلى الدوري الكبير؛ والسبب نفسه يجعل الوكلاء الأدبيين في أغلب الأحيان مستعدين لتمثيل كتّابٍ ذوي رصيد بسيط في عالم النشر. ستجد على الأرجح شخصاً يتولى نتاجك حتى ولو كان رصيدك في عالم النشر يقتصر على "المجلات الصغيرة"، التي تدفع للنسخة فقط - غالباً ما يعتبر الوكلاء والناشرون أن تلك المجلات وسيلة لإثبات المواهب الجديدة.

يجب أن تبدأ كنصير لنفسك، مما يعني أن تقرأ المجلات التي تنشر نوع الأمور التي تؤلّفها. يجب أن تشتري أيضاً مجلات الكتّاب وتشتري نسخة من Writer's Market (رايترز ماركت، أو سوق الكاتب)، وهي الأداة الأكثر قيمةً لكل كاتب جديد في السوق. إذا كنتَ فقيراً حقاً، اطلب من أحدهم أن يهديك إياها في احتفال الشتاء. المجلات ورايترز ماركت (حجمها ضخم، لكن سعرها معقول) على حد سواء تنشر لائحة بناشري الكتب والمجلات، وتتضمن وصفاً مختصراً عن صنف القصص التي يستخدمها كل سوق. ستجد أيضاً لائحة بأسماء الأعمال الأكثر رواجاً وأسماء أفراد الطاقم التحريري.

بصفتك كاتباً مبتدئاً، ستكون مهتماً أكثر بـ "المجلات الصغيرة"، إذا كنتَ تؤلِّف قصصاً قصيرةً. وإذا كنتَ تؤلِّف أو ألَّفتَ روايةً، ستريد التركيز على لوائح الوكلاء الأدبيين في مجلات التأليف وفي رايترز ماركت. قد تريد أيضاً إضافة نسخة من LMP (اختصار Literary Market Place [السوق الأدبية]) إلى رفّ مراجعك. يجب أن تكون شديد الحيطة والحذر ومجتهداً في بحثك عن وكيل أو ناشر، لكن - وهذا يستحق التكرار - أهم شيء يمكنك أن تفعله لنفسك هو *أن تقرأ السوق*. النظر إلى الملخصات في Writer's Digest (رايترز دايجست، أو موجز الكاتب) قد يفيدك ("...تنشر في الأغلب روايات الخيال السائدة، 2,000-4,000 كلمة، وتتحاشى الشخصيات

ذات الصور الذهنية المقولبة والحالات العاطفية المبتذَلة")، لكن الملخّص هو، دعنا نعترف بالواقع، مجرد ملخّص. لذا فتسليم قصص دون قراءة السوق أولاً يشبه لعب لعبة السهام القصيرة المريَّشة في غرفة داكنة - قد تصيب الهدف بين الحين والآخر، لكنك لا تستحق ذلك.

إليك قصة كاتب طَموح سأسمّيه فرانك. فرانك مركَّبٌ في الواقع من ثلاثة كتّاب يافعين أعرفهم، رجلان وامرأة. حقّق ثلاثتهم بعض النجاح الأدبي في عشريناتهم؛ لكن لا أحد منهم، في وقت كتابة هذا الكلام، يقود سيارة رولز رويس. سيحقّق الثلاثة تقدماً باهراً على الأرجح، وأعني بهذا أنه في عمر الأربعين، أظن أن الثلاثة سينشرون بشكل دوري (وأحدهم سيعاني على الأرجح من إدمان على الشراب).

لدى الوجوه الثلاثة لفرانك اهتمامات مختلفة ويكتبون بأساليب وأصوات مختلفة، لكن مقاربتهم للحواجز التي تقف بينهم وبين أن يصبحوا كتّاباً ناشرين متشابهة بما يكفي لكي أشعر بالارتياح في دمجهم ببعض. كما أشعر أن كتّاباً مبتدئين آخرين - أنت، مثلاً، يا عزيزي القارئ - خير لهم أن يتبعوا خُطى فرانك.

كان فرانك طالب لغة إنكليزية (ليس إلزامياً أن تكون طالب لغة إنكليزية لكي يصبح كاتباً، لكن هذا لا يضرّ بالتأكيد) بدأ يرسل قصصه إلى المجلات. أخذ عدة مقرّرات تعليمية عن التأليف الإبداعي، والعديد من المجلات التي أرسل إليها كان أساتذته في مقرّرات التأليف الإبداعي قد أوصوا بها. سواء أوصوا بها أم لا، كان فرانك يقرأ بعناية القصص في كل مجلة، ويرسل قصصه وفقاً لحدسه بالمكان الأنسب لكل واحدة منها. "بقيتُ لثلاث سنوات أقرأ كل قصة تنشرها مجلة Story [ستوري]"، يقول، ثم يضحك. "قد أكون الشخص الوحيد في أميركا الذي يستطيع قول هذه الجملة".

سواء قرأ بعناية أم لا، لم ينشر فرانك أي قصص في تلك الأسواق أثناء دراسته في الكلية، رغم أنه نشرَ *فعلاً* حوالي ست قصص في المجلة الأدبية للجامعة (سنسمّيها *الطموح الفصليّ*). تلقَّى رسائل رفض شخصية من قرّاء العديد من المجلات التي أرسل إليها، بما في ذلك ستوري (النسخة الأنثوية من فرانك قالت، "كانوا *يدينون* لي برسالة!") وجورجيا ريفيو. خلال هذه الفترة، اشترَك فرانك بمجلة رايترز دايجست ومجلة The Writer (ذي رايتر، أو الكاتب)، وكان يقرأهما بعناية وينتبه إلى المقالات عن الوكلاء ولوائح الوكالات المرفقة بها. كما رسم دائرةً حول أسماء عدة وكلاء ذكروا اهتمامات أدبية شَعَر أنه يتشارَكها معهم. ركَّز فرانك على الوكلاء الذين تكلَّموا عن وَلَعهم بالقصص "الكثيرة النزاعات"، وهذه طريقة متطفِّلة على الفن لقول قصص الحماس. فرانك منجذِب إلى قصص الحماس، وكذلك إلى قصص الجريمة والخوارق.

بعد سنة من تخرّجه من الكلية، تلقى فرانك رسالة قبوله الأولى - يا له من يوم سعيد. إنها من مجلة صغيرة تتوفر في بضعة أكشاك صحف لكن أغلبها يوزَّع بالاشتراك؛ لنسمّيها *الثعبان الملك*. يعرض المحرِّر شراء مقال فرانك الوصفيّ المقتضَب المؤلف من ألف ومئتَي كلمة، "السيدة

في صندوق السيارة"، بخمسة وعشرين دولاراً زائد اثنتَي عشرة نسخة مُساهم. فرانك، بالطبع، مغتبط كلياً. يتلقى كل أنسبائه مكالمة هاتفية، حتى الذين لا يحبّهم (بالأخص الذين لا يحبّهم، أعتقد). خمسة وعشرون دولاراً لن تسدِّد الإيجار، وحتى لن تشتري بقالة أسبوع لفرانك وزوجته، لكنه مبلغ يُثبت صحة طموحه كما أنه - وأظن أن أي كاتب نشرَ حديثاً سيوافقني الرأي - لا يُقدّر بثمن: *شخصٌ يريد شيئاً فعلتُه! يا للروعة!* لكن هذا ليس الفائدة الوحيدة. إنه *ثناء*، كرة ثلج صغيرة سيبدأ فرانك الآن دحرجتها على المنحدر، على أمل أن تتحوَّل إلى جلمود ثلج حين تصل إلى الأسفل.

بعد ستة أشهر، يبيع فرانك قصة أخرى إلى مجلة تدعى *صنوبر النزل*. ما عدا أن كلمة "يبيع" قوية جداً على الأرجح؛ فالدفعة المقترحة لفرانك لقاء "صنفان من الرجال" هي خمس وعشرين نسخة مُساهم. ومع ذلك، فهو ثناء آخر. يوقّع فرانك استمارة القبول (آه كم يحبّ ذلك الخط تحت الفراغ المخصَّص لتوقيعه - *مالك العمل*، يا إلهي!) ويعيد إرسالها في اليوم التالي.

تحلّ مأساةٌ بعد شهر. تأتي على شكل رسالة نموذجية يقول سطر التحية فيها حضرة *المـُساهم في صنوبر النزل*. يقرأها فرانك بقلبٍ مكتئبٍ. لم يتم تجديد المنحة المالية، وانتقلت *صنوبر النزل* إلى مثواها الأخير. عدد الصيف القادم سيكون الأخير. لسوء الحظ أن قصة فرانك كانت مقرَّرة لعدد الخريف. وتنتهي الرسالة بالتمنّي لفرانك حظاً سعيداً في إيجاد مكان آخر لقصته. وفي الزاوية اليسرى السفلى، خربَش أحدهم ثلاث كلمات: *شديد الأسف لهذا*.

فرانك شديد الأسف أيضاً (وبعد ثمالته بشراب عنب رخيص واستيقاظه مع صُداع قوي ما بعد الثمالة، كان شديد الأسف أكثر هو وزوجته)، لكن خيبة أمله لم تمنعه من إعادة قصته القصيرة التي كادت تنشَر إلى التداول. لديه ستة منها تصول وتجول في هذه المرحلة. يتابع بدقة إلى أين ذهبت وما نوع الردّ الذي تلقّته خلال توقفها في كل محطة. كما يتعقّب المجلات التي أنشأ فيها بعض التواصل الشخصي، حتى ولو تألَّف ذلك التواصل من مجرد سطرين بخط اليد وبقعة قهوة.

بعد شهر من الخبر السيئ عن صنوبر النزل، يتلقى فرانك خبراً جيداً جداً يصل في رسالة من رجل لم يسمع به أبداً. إنه محرِّر مجلة صغيرة جديدة تدعى *غراب الزيتون*، يتصيَّد الآن قصصاً للعدد الأول، وأحد أصدقائه القدامى من المدرسة - محرِّر صنوبر النزل الزائلة مؤخراً، في الواقع - ذكرَ له قصة فرانك الملغاة. إذا لم ينشرها فرانك بعد، يسرّ محرِّر غراب الزيتون إلقاء نظرة عليها بالطبع. لكنه لا يعده بشيء...

لا يحتاج فرانك إلى أي وعود؛ على غرار معظم الكتّاب المبتدئين، كل ما يحتاج إليه هو تشجيع صغير وكمية غير محدودة من البيتزا. يرسل القصة بالبريد مع رسالة شكر (ورسالة شكر إلى محرِّر صنوبر النزل السابقة، بالطبع). بعد ستة أشهر، تظهر "صنفان من الرجال" في العدد الأول لغراب الزيتون. شبكة الفتى القديمة، التي تلعب دوراً كبيراً في عالم النشر على غرار دورها الكبير في العديد من المهن الأخرى، انتصرت مرة أخرى. يتقاضى فرانك خمسة عشر دولاراً على هذه القصة، زائد عشر نُسخ مُساهم، وثناء آخر مهم جداً.

في السنة التالية، يحظى فرانك بوظيفة تعليم اللغة الإنكليزية في المدرسة الثانوية. رغم أنه يجد صعوبة كبيرة في تعليم الأدب وتصحيح مواضيع الطلاب الإنشائية في النهار ثم العمل على أموره الخاصة في الليل، إلا أنه يواصل فعل ذلك، فيؤلِّف قصصاً قصيرةً جديدةً ويضعها في التداول، مجمِّعاً قسائم الرفض ومُحيلاً إلى "التقاعد" من وقت لآخر بعض القصص التي أرسَلها إلى كل الأماكن التي يمكن أن تخطر بباله. "ستبدو جيدة في تشكيلتي عندما تظهر أخيراً"، يُخبِر زوجته. حظي بطلنا بوظيفة ثانية أيضاً في كتابة نقدٍ للكتب والأفلام لصحيفةٍ في مدينة قريبة. إنه فتى مشغول جداً. ومع ذلك، بدأ يفكّر في تأليف رواية.

عندما سألتُه ما هو أهم شيء يجب أن يتذكّره الكاتب اليافع الذي بدأ يرسل رواياته للتو، صمتَ فرانك قليلاً لبضع ثوانٍ قبل أن يردّ، "طريقة تقديم جيدة".

ماذا؟

يومئ برأسه. "طريقة تقديم جيدة، بكل تأكيد. عندما ترسل قصتك، يجب أن تكون هناك رسالة توضيحية موجزة جداً فوقها، لإخبار المحرِّر أين نشرتَ قصصاً أخرى، ومجرد سطر أو سطرين عن هذه القصة. ويجب أن تُنهيها بشكره لقراءتها. هذا مهم جداً.

"يجب أن ترسلها على ورق فاخر - ليس على ذلك الورق الزلق القابل للمحو. يجب أن تكون نسختك مزدوجة التباعد، وأن تضع عنوانك في الزاوية اليسرى العليا للصفحة الأولى - ولن يضرّ أن تضع رقم هاتفك أيضاً. ضع أيضاً العدد التقريبي للكلمات في الزاوية اليمنى". يصمت فرانك قليلاً، ثم يضحك ويقول: "لا تغشّ أيضاً. فمعظم محرّري المجلات يستطيعون تحديد طول القصة بمجرد النظر إلى حجم الخط وتصفّح الصفحات سريعاً".

لا أزال متفاجئاً قليلاً من جواب فرانك؛ فقد كنتُ أتوقَّع شيئاً أقل قليلاً من حيث النواحي الأساسية.

"لا، لا"، يقول. "تصبح عملانياً بسرعة بعدما تتخرَّج من المدرسة وتحاول إيجاد مكان لنفسك في هذه المهنة. أول شيء تعلَّمتُه كان أن أحداً لن يستمع إليك أبداً إلا إذا دخلتَ بمظهر شخصٍ محترفٍ". شيءٌ في نبرته أشعرني أنه يصدِّق أنني نسيتُ كثيراً عن مدى صعوبة الأمور في البداية، وربما هو محقّ في ذلك. فقد مرَّت أربعون سنة تقريباً منذ أن كنتُ أكدِّس قسائم الرفض على مسمار في غرفة نومي، في النهاية. "لا يمكنك جعلهم يحبّون قصتك"، يُنهي فرانك كلامه، "لكن يمكنك على الأقل أن تسهِّل عليهم محاولة حبّها".

بينما أكتب هذا، لا تزال قصة فرانك نفسه جاريةً، لكن مستقبله يبدو مشرقاً. لقد نشرَ ست قصص قصيرة حتى الآن، وفاز بجائزة مرموقة نوعاً ما على إحداها - سنسمّيها جائزة مينيسوتا للكتّاب اليافعين، رغم أن أي جزء من فرانك المركَّب لا يعيش في مينيسوتا في الواقع. كانت القيمة النقدية للجائزة خمسمئة دولار، وهذا أكبر مبلغ تقاضاه حتى الآن على قصةٍ. لقد بدأ يعمل على

روايته، وعندما يُنهيها - في أوائل ربيع 2001، حسب تقديراته - هناك وكيل يافع حسن السمعة يدعى ريتشارد تشامس (إسم مستعار أيضاً) وافَق على معالجتها له.

أصبح فرانك جدّياً بشأن إيجاد وكيل في الوقت نفسه تقريباً الذي أصبح فيه جدّياً بشأن روايته. "لم أرغب بذل كل ذلك الجهد ثم أجد نفسي لا أعرف كيف أبيع الشيء اللعين عندما أنتهي منه"، أخبَرني.

بناءً على استكشافاته LMP ولوائح الوكلاء في رايترز ماركت، كتَب فرانك اثنتَي عشرة رسالة، كلها متماثلة تماماً ما عدا في سطر التحية. إليك نموذجاً عنها:

19 يونيو 1999

حضرة :

أنا كاتب يافع، عمري ثمانٍ وعشرون سنة، أبحث عن وكيل. حصلتُ على إسمك من مقال في رايترز دايجست عنوانه "وكلاء الموجة الجديدة"، وأظن أننا قد ننسجم مع بعضنا البعض. لقد نشرتُ ست قصص منذ أن أصبحت جدّياً بشأن حِرفتي. إنها:

"السيدة في صندوق السيارة"، الثعبان الملك، شتاء 1996 ($25 زائد نُسخ)

"صنفان من الرجال"، غراب الزيتون، صيف 1997 ($15 زائد نُسخ)

"دخان احتفال الشتاء"، الغموض الفصلي، خريف 1997 ($35)

"ويل المكائد، تشارلي يتحمَّل الشدائد"، رقصة المقبرة، يناير-فبراير 1998

($50 زائد نُسخ)

"ستون حذاءً رياضياً"، مجلة الأجمّة، أبريل-مايو 1998 (نُسخ)

"نزهة طويلة في تلك الغابات"، مجلة مينيسوتا، شتاء 1998-1999 ($70 زائد نُسخ)

سيسرّني إرسال إحدى هذه القصص (أو إحدى القصص الستة تقريباً التي أسوِّقها حالياً) لكي تُلقي نظرة عليها، إن شئتَ. أنا فخور بشكل خاص بـ "نزهة طويلة في تلك الغابات"، التي فازت بجائزة مينيسوتا للكتّاب اليافعين. تبدو اللوحة جميلة على جدار غرفة جلوسنا، ومال الجائزة - 500$ - بدا ممتازاً للأسبوع الذي أمضاه في حسابنا المصرفي (أنا متزوج منذ أربع سنوات؛ وزوجتي مارجوري وأنا أستاذان في المدرسة).

سبب بحثي عن تمثيل الآن هو أنني أعمل على رواية. إنها قصة مشوّقة عن رجل يُعتقل بتهمة ارتكاب سلسلة جرائم قتل حدثت في بلدته الصغيرة قبل عشرين سنة. الصفحات الثمانون الأولى تقريباً في حالة جيدة جداً، وسيسرّني أيضاً عرضها عليك.

اتصل بي رجاءً وأخبِرني إن كنتَ تريد رؤية بعض أعمالي. في هذه الأثناء، شكراً لوقتك في قراءة رسالتي هذه.

مع إخلاصي،

شمَل فرانك رقم هاتفه وعنوانه، وقد اتصل أحد الوكلاء الذين راسلهم (ليس ريتشارد تشامس) لكي يدردش معه في الواقع. وثلاثة راسلوه بدورهم ليطلبوا رؤية القصة الفائزة بجائزة عن الصيّاد الذي ضاع في الغابة. وستة منهم طلبوا رؤية أول ثمانين صفحة من روايته. كان التجاوب كبيراً، بمعنى آخر - فقط وكيل واحد من الذين راسلهم فرانك عبَّر عن عدم اهتمامه بأعماله، سارداً له لائحةً كاملةً بالعملاء. لكن خارج معارفه البسيطة في عالم "المجلات الصغيرة"، لا يعرف فرانك أحداً على الإطلاق في عالم النشر - ليست لديه ولو معرفة شخصية واحدة.

"كان مدهشاً"، يقول، "مدهشاً جداً. توقَّعتُ أن آخذ أياً يكن مَن أراد أن يأخذني - إن أراد أي شخص أن يأخذني - وسأعتبر نفسي محظوظاً. بدلاً من ذلك، تسنّى لي الاختيار". يعزو محصوله الوفير من الوكلاء المحتملين إلى عدة أسباب. أولاً، الرسالة التي أرسَلها كانت فصيحة وبليغة ("احتجتُ إلى أربع مسودات وجدالَين مع زوجتي لأتوصّل إلى تلك النبرة الصحيحة"، يقول فرانك). ثانياً، استطاع تزويد لائحة فعلية من القصص القصيرة المنشورة، وواحدة كبيرة نوعاً ما. المبالغ غير كبيرة، لكن سُمعة المجلات كانت حسنة. ثالثاً، هناك القصة الفائزة بجائزة. يظن فرانك أنها ربما كانت مفتاح النجاح. لا أعرف إن كانت مفتاح النجاح أم لا، لكنها لم تؤذني بالطبع.

كان فرانك ذكياً كفاية ليطلب من ريتشارد تشامس وكل الوكلاء الآخرين الذين استعلَمهم تزويده بلائحة بأوراق *اعتمادهم* - ليس لائحة بالعملاء (لا أعرف إن كان الوكيل الذي يكشف عن أسماء عملائه إنساناً أخلاقياً حتى)، بل لائحة بالناشرين الذين باعهم الوكيل كتباً وبالمجلات التي باعها قصصاً قصيرةً. من السهل خداع كاتبٍ بحاجة ماسة للتمثيل. يجب على الكتّاب المبتدئين أن

يتذكّروا أنه بإمكان أي شخص يملك بضع مئات الدولارات أن يضع إعلاناً في رايترز دايجست ويدّعي أنه وكيل أدبي - لا يوجد امتحان عليه النجاح فيه لكي يصبح وكيلاً أدبياً.

يجب أن تحذر جيداً من الوكلاء الذين يعدونك بقراءة عملك لقاء رسمٍ ماليٍ. قلّة من أولئك الوكلاء حسنو السمعة (كانت وكالة سْكوت ميريديث تقرأ لقاء رسم؛ لا أعرف إن كانت لا تزال تفعل ذلك أم لا)، لكن العديد منهم عديمو الضمير. إذا كنتَ متلهّفاً إلى هذا الحد لتنشر قصتك، أقترح عليك تخطي مرحلة البحث عن وكيل أو مرحلة إرسال رسائل استعلام إلى الناشرين وتذهب مباشرة إلى دار نشر تتقاضى مالاً لتنشر القصص. ستحصل هناك على الأقل على شكل من أشكال التعويض عن مالك.

- 16 -

لقد أوشكنا على الانتهاء. أشكّ أن أكون قد غطّيتُ كل شيء تحتاج إلى معرفته لكي تصبح كاتباً أفضل، وأنا أكيد أنني لم أُجب على كل أسئلتك، لكنني *تكلّمتُ* عن نواحي حياة التأليف التي يمكنني مناقشتها معك ببعض الثقة على الأقل. لكن عليَّ أن أُخبِرك أن الثقة خلال التأليف الفعلي لهذا الكتاب كانت عملة نادرة بشكل ملحوظ. وما كان متوفراً بكثرة هو الألم الجسدي وعدم الثقة بالنفس.

عندما اقترحتُ فكرة وضع كتاب عن التأليف لناشري في سكريبنر، شَعَرتُ أنني أعرف الكثير عن هذا الموضوع؛ وكاد رأسي ينفجر بالأشياء المختلفة التي أردتُ قولها. ربما أنا أعرف الكثير *حقاً*، لكن تبيَّن لي أن بعضه ممل، كما اكتشفتُ أن معظم الباقي يتعلق بالغريزة أكثر مما يتعلق بأي شيء يشبه "الفكر الجديد". وجَدتُ أن عملية توضيح تلك الحقائق الغريزية صعبٌ جداً. كما أن شيئاً حصل في منتصف تأليف هذا الكتاب - حدثٌ مغيّرٌ للحياة، مثلما يقولون. سأُخبِرك عنه عما قريب. في الوقت الحاضر، إعلم فقط رجاءً أنني بَذَلتُ قُصارى جهدي.

يجب مناقشة أمر آخر، أمر يتعلق مباشرة بذلك الحدث المغيّر للحياة، وقد أشرتُ إليه من قبل، لكن بشكل غير مباشر. سأواجهه وجهاً لوجه الآن. إنه سؤال يطرحه الناس بطرق مختلفة - بتهذيب أحياناً وبفظاظة أحياناً أخرى، لكنه يشير إلى الشيء نفسه دائماً: *هل تفعل ذلك من أجل المال يا عزيزي؟*

الجواب لا. لا أفعله من أجل المال الآن، ولم أفعله من أجل المال من قبل أبداً. نعم، لقد كسبتُ مالاً كثيراً من روايات الخيال، لكنني لم أضع كلمةً واحدةً على ورقة بدافع تقاضي مال عنها. لقد قمتُ بعض الأعمال كخدمة لبعض الأصدقاء - تبادل الخدمات هو المصطلح العاميّ لذلك - لكن في أسوأ الأحوال، سيكون عليك تسمية ذلك نوعاً بدائياً من المقايضة. لقد أَلَّفتُ لأن التأليف يحقّق لي ذاتي. ربما سدَّد لي رهن المنزل ومكَّن الأولاد من التخرّج من الكلية، لكنها أشياء جانبية - لقد أَلَّفتُ كرمى للرضى الشخصي. كرمى للفرح الصافي. وإذا كنتَ تستطيع التأليف كرمى للفرح، فستتمكن من مواصلة التأليف إلى الأبد.

مرَّت عليَّ أوقات شعرتُ فيها أن التأليف كان فعل إيمان بسيط، صفعة على وجه اليأس. وقد كُتب النصف الثاني من هذا الكتاب بهذه الروحية. لقد أخرجتُه من أحشائي، مثلما كنا نقول عندما كنا صغاراً. التأليف ليس الحياة، لكنني أعتقد أنه يمكن أن يكون أحياناً وسيلة للعودة إلى الحياة. كان هذا شيئاً اكتشفتُه في صيف 1999، عندما كاد رجلٌ يقود شاحنة زرقاء أن يقتلني.

حول العيش:

حاشية

- 1 -

عندما نكون في منزلنا الصيفي في ماين الغربية - منزل مشابه كثيراً للمنزل الذي يعود إليه مايك نونان في Bag of Bones [حقيبة عظام] - أسير ستة كيلومترات ونصف كل يوم، إلا إذا كانت تُمطر بغزارة. خمسة كيلومترات من تلك المسافة هي طرقات ترابية داخل الغابة؛ وكيلومتر ونصف على الطريق 5، وهو طريق عام ذو ممرين من الأسفلت يمتد بين بيثل وفرايبورغ.

كان الأسبوع الثالث من يونيو 1999 أسبوعاً سعيداً إلى حد مذهِل لزوجتي ولي؛ فقد جاء أولادنا، الذين أصبحوا راشدين الآن وتبعثروا في أرجاء البلاد، لزيارتنا في المنزل. كانت هذه أول مرة نجتمع فيها تحت سقف واحد منذ حوالي ستة أشهر. وكمكسب إضافي، كان حفيدنا الأول ذو الأشهر الثلاثة معنا في المنزل ويلهو بسعادة ببالون من الهليوم مربوط بقدمه.

في التاسع عشر من يونيو، أوصلتُ إبننا الأصغر إلى مطار بورتلاند، حيث استقلّ الطائرة عائداً إلى مدينة نيويورك. عدتُ إلى المنزل، وأخذتُ قيلولة قصيرة، ثم بدأتُ نزهتي الاعتيادية. كنا نخطِّط للذهاب مع العائلة ذلك المساء لمشاهدة The General's Daughter [ابنة الجنرال] في كونواي الشمالية، نيو هامبشاير القريبة، واعتقَدتُ أنه لديَّ الوقت الكافي لنزهتي قبل أن يصبح الجميع حاضرين للرحلة.

بدأتُ النزهة حوالي الساعة الرابعة بعد الظهر، إن لم تخُني الذاكرة. وقبل بلوغ الطريق الرئيسي بقليل (في ماين الغربية، كل طريق في وسطه خط أبيض يُعتبر طريقاً رئيسياً)، دخلتُ الغابة وبوَّلتُ. احتجتُ إلى شهرين قبل أن أعود قادراً على التبويل واقفاً مرة أخرى.

استدرتُ شمالاً عندما وَصَلتُ إلى الطريق العام، وسرتُ على ممر الحصاة عند حافة الطريق، بعكس اتجاه حركة المرور. مرَّت سيارة واحدة بجانبي، متوجِّهةً شمالاً أيضاً. بعد حوالي كيلومتر، رأت المرأة التي تقود السيارة شاحنة دودج زرقاء فاتحة متوجِّهة جنوباً. كانت الشاحنة تقفز من أحد جانبَي الطريق إلى الجانب الآخر، بالكاد تحت سيطرة السائق. استدارت المرأة في السيارة إلى الراكب الجالس بجانبها عندما تجاوزا بأمان الشاحنة الشاردة وقالت، "هذا ستيفن كينغ يسير هناك. آمل من كل قلبي ألا يدهسه سائق الشاحنة".

معظم مجالات الرؤية على امتداد الكيلومتر ونصف التي أسيرها على الطريق 5 جيدة، لكن هناك جزء، تلة قصيرة شديد الانحدار، لا يستطيع فيه السائر المتوجِّه شمالاً رؤية إلا القليل جداً مما قد يكون قادماً نحوه. كنتُ قد صعدتُ ثلاثة أرباع المسافة على تلك التلة عندما ظهر براين

سميث، مالك شاحنة الدودج وسائقها، على قمتها. لم يكن على الطريق؛ كان على الحافة. *حافتي*. كانت لديَّ ربما ثلاثة أرباع الثانية لأستوعب ذلك، وهذا وقت كافٍ لأقول لنفسي، *يا إلهي، ستدهسني حافلة مدرسة*. بدأتُ أستدير إلى يساري. هناك فجوة في ذاكرتي بشأن هذا. لا أتذكَّر سوى نفسي مطروحاً على الأرض، أنظر إلى الجهة الخلفية للشاحنة، التي توقفت الآن خارج الطريق مائلةً على أحد جانبَيها. هذه الصورة واضحة جداً، أشبه بلقطة محفورة في الذاكرة. هناك غبار حول الأضواء الخلفية للشاحنة. لوحة رقم السيارة والنوافذ الخلفية قذرة. أسجِّل هذه الأشياء في ذاكرتي دون أن أعي أنني تعرَّضتُ لحادث، أو أي شيء من هذا القبيل. إنها مجرد لقطة، فقط لا غير. كما أنني لا أفكِّر؛ فقد فرُغ ذهني بالكامل.

هناك فجوة صغيرة أخرى في ذاكرتي هنا، ثم أتذكَّر نفسي أمسح بعناية فائقة كمية كبيرة من الدم عن عينيَّ بيدي اليسرى. عندما أصبحت عيناي قادرتين على الرؤية بوضوح مقبول، نظرتُ من حولي ورأيتُ رجلاً يجلس على صخرة قريبة، ويضع عصا على حُضنه. إنه براين سميث، رجلٌ في الثانية والأربعين من عمره، الرجل الذي دهسني بشاحنته. كسر سميث الرقام القياسي في القيادة بامتياز؛ فقد ارتكب حوالي اثنتي عشرة مخالفة قيادة.

لم يكن سميث ينظر إلى الطريق بعد ذلك الظهر الذي التقت فيه حياتنا لأن كلبه الروتْوايلر قفز من الجهة الخلفية لشاحنته إلى المقعد الخلفي، حيث يوجد صندوق تبريد فيه بعض اللحم. الروتْوايلر يدعى Bullet [رصاصة] (لدى سميث روتْوايلر آخر في المنزل؛ ذاك يدعى Pistol [مسدَّس]). بدأ رصاصة يحاول فتح غطاء صندوق التبريد بأنفه. استدار سميث وحاوَل إبعاده. كان لا يزال ينظر إلى رصاصة ويدفع رأسه بعيداً عن صندوق التبريد عندما وصل إلى أعلى الرابية؛ دهسني وهو لا يزال ينظر ويدفع. أخبَر سميث بعض الأصدقاء لاحقاً أنه اعتقَد أنه دهس "غزالاً صغيراً" إلى أن لاحَظ وجود نظّاراتي الدموية على المقعد الأمامي لشاحنته. لقد طارت عن وجهي عندما حاوَلتُ الابتعاد من أمام سميث. كان إطار النظّارات ملتوياً ومفتولاً، لكن العدستين سليمتان. إنهما العدستان اللتان أضعهما الآن، بينما أروي لك هذا.

- 2 -

رأى سميث أنني مستيقظ وأخبرني أن النجدة قادمة. تكلَّم بهدوء، وحتى بانشراح. مظهره، جالساً على صخرته واضعاً عصاه على حُضنه، هو مظهر مواساة لطيفة تقول *ألم نُصب كلانا بأتعس حظ؟* غادر مع رصاصة أرض المخيَّم حيث كانا لأنه، مثلما أخبَر المحقِّق لاحقاً، أراد "بعض قِطع المرصبان تلك التي يبيعونها في المتجر". عندما سمعتُ هذا التفصيل الصغير بعد بضعة أسابيع، خطر ببالي أنني كدتُ أُقتَل على يد إحدى شخصيات رواياتي. هذا مضحك تقريباً.

النجدة قادمة، قلتُ لنفسي، وهذا أمر جيد على الأرجح لأنني تعرّضتُ لحادث ضخم. كنتُ ممدَّداً في الخندق والدم يغطي كل وجهي ورِجلي اليمنى تؤلمني. أخفضتُ نظري ورأيتُ شيئاً لم

يعجبني: بدا حُضني مدفوعاً جانباً، كما لو أن النصف السفلي من جسمي استدار نصف استدارة إلى اليمين. رفعتُ نظري مرة أخرى إلى الرجل ذي العصا وقلتُ، "قل لي رجاءً إنه مخلوع فقط".

"لا"، قال. بدا صوته مبتهجاً، مثل وجهه، وغير مكترث كثيراً. يمكنني تخيّله يشاهد كل هذا على التلفزيون بينما يمضغ إحدى قِطع المرصبان تلك. "إنها مكسورة في خمسة أماكن وربما ستة".

"آسف"، قلتُ له - لا أعلم لماذا - ثم غبتُ مرة أخرى لبعض الوقت. هذا لا يشبه فقدان الوعي؛ بل كما لو أن شريط ذاكرتي مقطَّع وموصول هنا وهناك.

عندما عدتُ هذه المرة، رأيتُ شاحنة برتقالية وبيضاء مركونة عند جانب الطريق وأضواؤها الومضيّة مُضاءة. وهناك مُسعف طوارئ - يدعى پول فيلبراون - راكع بجانبي يفعل شيئاً. أعتقد أنه كان يقصّ سروالي الجينز، رغم أن ذلك ربما حصل لاحقاً.

سألتُه إن كان بإمكانه إعطائي سيجارة. ضحك وقال لا. سألتُه إن كنتُ سأموت. أخبرني أنني لن أموت، لكن عليَّ الذهاب إلى المستشفى، وبسرعة. أي مستشفى أفضِّل، تلك التي في نورواي-ساوث باريس أو تلك التي في بريدغتون؟ أخبرتُه أنني أريد الذهاب إلى مستشفى كمبرلاند الشمالية في بريدغتون، لأن إبني الأصغر - ذاك الذي أوصلتُه إلى المطار - وُلد هناك قبل اثنتين وعشرين سنة. سألتُ فيلبراون مرة أخرى إن كنتُ سأموت، وأخبرني مرة أخرى أنني لن أموت. ثم سألني إن كنتُ أستطيع هزّ أصابع قدمي اليمنى. هززتُها، وأنا أتذكّر قصيدة قديمة كانت أمي تُلقيها أحياناً: *هذا الصوص الصغير ذهَب إلى السوق، هذا الصوص الصغير بقي في المنزل*. قلتُ لنفسي إنه كان عليَّ أن أبقى في المنزل؛ فالذهاب في نزهة اليوم كان فكرة سيئة حقاً. ثم تذكَّرتُ أنه عندما يُصاب الأشخاص بالشلل، يعتقدون أحياناً أنهم يتحرّكون في حين أنهم جامدون حقاً.

"هل تحرَّكت أصابع قدمي؟"، سألتُ پول فيلبراون. قال إنها تحرَّكت، وبشكل صحي. "هل تُقسِم؟"، سألتُه، وأعتقد أنه أقسَم لي. بدأتُ أفقد الوعي مرة أخرى. سألني فيلبراون، ببطء شديد وبصوتٍ عالٍ، وهو ينحني فوق وجهي، إن كانت زوجتي في المنزل الكبير على البحيرة. لا يمكنني أن أتذكَّر. لا يمكنني أن أتذكَّر أين يتواجد أي فرد من أفراد عائلتي، لكنني قادر على إعطائه أرقام هواتف منزلنا الكبير والكوخ الموجود على الجانب البعيد للبحيرة حيث تُقيم إبنتي أحياناً. تباً، يمكنني إعطاءه رقم ضماني الاجتماعي، لو طلبه مني. معي كل أرقامي. المسألة ببساطة أن كل شيء آخر زال.

بدأ أشخاص آخرون بالوصول الآن. وفي مكان ما يُصدِر جهازٌ لاسلكيٌ نداءات الشرطة. وُضعتُ على نقّالة. هذا مؤلم، وصرختُ. رُفعتُ إلى الجهة الخلفية لشاحنة المُسعِف، وأصبحت نداءات الشرطة أقرب. أُغلقت الأبواب وقال شخص في المقدمة، "بأسرع ما يمكنك". ثم انطلقنا.

جلس پول فيلبراون بجانبي. أمسك مِجزّاً وأخبرني أن عليه قصّ الخاتم الذي في الإصبع الثالث ليدي اليمنى - إنه خاتم زواج أعطتني إياه تابي في العام 1983، بعد اثنتَي عشرة سنة من

زواجنا في الواقع. حاولتُ إخبار فيلبراون أنني أضعه في يدي اليمنى لأن خاتم الزواج الحقيقي لا يزال في الإصبع الثالث ليدي اليسرى - بلغَ ثمن الخاتمين الأصليين $15.95 في متجر داي للمجوهرات في بانغور. وثمن ذلك الخاتم الأول ثمانية دولارات فقط، لكن يبدو أنه أنجحَ العلاقة.

خرجَت مني نسخةٌ مشوَّهةٌ من ذلك، وكانت على الأرجح شيئاً لم يستطع پول فيلبراون فهمه في الواقع، لكنه بقي يومئ ويبتسم لي بينما راح يقص خاتم الزواج الثاني، الأغلى، من يدي اليمنى المتورّمة. اتصلتُ بفيلبراون لأشكره بعد حوالي شهرين؛ وكنتُ قد فهمتُ وقتها أنه أنقذ لي حياتي على الأرجح عبر تطبيقه الإسعافات الأولية الصحيحة في موقع الحادث ثم عبر نقلي إلى المستشفى بسرعة بلغت حوالي مئة وثمانين كيلومتراً في الساعة، على طرقات خلفية مرقَّعة ووعِرة.

أكَّد لي فيلبراون أنه لا داعي للشكر، ثم قال إن العناية الإلهية أنقذتني. "أنا أفعل هذا منذ عشرين سنة"، قال على الهاتف، "وعندما رأيتُ الطريقة التي كنت ممدَّداً بها في الخندق، زائد حجم إصابات الصدمة، لم أعتقد أنك ستصل إلى المستشفى حيّاً. أنت محظوظ لبقائك معنا".

كان حجم إصابات الصدمة كبيراً لدرجة أن الأطباء في مستشفى كمبرلاند الشمالية قرَّروا أنه لا يمكنهم معالجتي لديهم؛ استدعى أحدهم مروحية إسعاف لأخذي إلى مركز ماين الطبي المركزي في لويستون. في ذلك الوقت وصلت زوجتي وإبني الأكبر وإبنتي. سُمح للأولاد بزيارة قصيرة؛ ولزوجتي بإقامة أطول. أبلغها الأطباء أنني تأذيتُ كثيراً، لكنني سأنجو. غُطي النصف السفلي من جسمي، ولم يُسمَح لها برؤية الطريقة المثيرة للاهتمام التي زاح بها حُضني إلى اليمين، لكن سُمِح لها بغسل الدم عن وجهي وإزالة بعض الزجاج من شعري.

كان هناك جرح بليغ طويل في فروة رأسي، نتيجة ارتطامي بالزجاج الأمامي لشاحنة براين سميث. حصل الارتطام على بُعد أقل من خمسة سنتيمترات من عمود الدعم الفولاذي الذي من جهة السائق. لو ارتطمتُ به، لتُوفِّيتُ على الأرجح أو دخلتُ في حالة غيبوبة تامة وأصبحتُ مجرد نبتة ذات رجلَين. ولو ارتطمتُ بالصخور الناتئة من الأرض التي وراء حافة الطريق 5، لتُوفِّيتُ على الأرجح أيضاً أو أُصبتُ بشلل دائم. لم أرتطم بها؛ بل قُذفتُ فوق الشاحنة لأربعة أمتار في الهواء، ثم سقطتُ على مقربة من الصخور.

"لا شك أنك استدرتَ إلى اليسار قليلاً في اللحظة الأخيرة"، أخبرني الدكتور دايفد براون لاحقاً. "وإلا، لما كنا نُجري هذه المحادثة".

حطَّت المروحية الإسعاف في مرأب سيارات مستشفى كمبرلاند الشمالية، وأُخرجتُ إليها على نقّالة. السماء ساطعة جداً، زرقاء جداً. قرقعة دوّارات المروحية صاخبة جداً. صرخَ أحدهم في أذني، "هل ركبتَ مروحية من قبل يا ستيفن؟". بدا المتحدِّث مرِحاً، وكله حماسة من أجلي. حاولتُ الإجابة بنعم، لقد ركبتُ مروحية في قبل - مرتين، في الواقع - لكنني لم أستطع. فجأة أصبح التنفس صعباً جداً.

حمَّلوني في المروحية. استطعتُ رؤية قطعة رائعة من السماء الزرقاء بينما انطلقنا؛ خالية من أي سحابة. جميل. هناك مزيد من الأصوات على اللاسلكي. يبدو أن بعد ظهري هذا مخصَّصٌ لسماع الأصوات. في غضون ذلك، ازدادت صعوبة التنفس أكثر فأكثر. أومأتُ لأحدهم، أو حاولتُ ذلك، فانحنى وجهٌ مقلوبٌ رأساً على عقب في مجال رؤيتي.

"أشعر وكأنني أغرق"، همستُ.

تحقّق أحدهم من شيء، وقال شخصٌ آخر، "انهارت رئته".

سمعتُ خشخشة ورق بينما نُزع غلاف أحد الأشياء، ثم تكلَّم شخص آخر في أذني، بصوتٍ عالٍ لكي أسمعه على صوت الدوّارات. "سنُدخل أنبوباً في صدرك يا ستيفن. ستشعر بعض الألم، قرصة صغيرة. تشجَّع".

حسب خبرتي (وقد تعلَّمتُها عندما كنتُ مجرد فتى صغير بأذنين ملتهبتين) أنه إذا أخبرك شخصٌ طبيٌ أنك ستشعر بقرصة صغيرة، فإنه سيؤلمك ألماً شديداً. لم يكن الألم كبيراً هذه المرة مثلما توقَّعتُ، ربما لأنني أفيض بمُسكِّنات الألم، أو ربما لأنني على شفير فقدان الوعي مرة أخرى. الأمر يشبه تلقي ضربة قوية على الجهة اليمنى العليا لصدرك من قِبل شخصٍ يُمسك غرضاً قصيراً حاداً. ثم صدرَ صفيرٌ مخيفٌ في صدري، كما لو أن فيه تسرُّباً. في الواقع، أظن أنه كان فيه تسرُّبٌ. بعد لحظة، الشهيق والزفير الهادئان الاعتياديان اللذان بقيتُ أستمع إليهما طوال حياتي (من دون أن أُدرك ذلك في الأغلب، الحمد لله)، حل محلهما صوت *شلُوب-شلُوب-شلُوب* بغيض. الهواء الذي كنتُ أتنشّقه بارد جداً، لكنه هواء، على الأقل، *هواء*، وواصلتُ تنفّسه. لا أريد أن أموت. أحبّ زوجتي وأولادي، ونزهاتي بعد الظهر عند البحيرة. كما أحبّ التأليف؛ هناك كتاب كنتُ أؤلِّفه يستريح على مكتبي في المنزل، نصف مُنجَز. لا أريد أن أموت، وبينما كنتُ مستلقياً في المروحية أنظر إلى سماء الصيف الزرقاء الساطعة، أدركتُ أنني على قاب قوسين من الموت. سيسحبني أحدهم في اتجاه أو في الآخر قريباً جداً؛ من يديَّ في الأغلب. وكل ما يمكنني فعله هو البقاء ممدَّداً، أنظر إلى السماء، وأستمع إلى صوت تنفّسي الرفيع المخروم: *شلُوب-شلُوب-شلُوب*.

حططنا بعد عشر دقائق على وسادة الهبوط الأسمنتية في مركز ماين الطبي المركزي. بدا لي كأننا حططنا في قعر بئر أسمنتي. حُجبَت السماء الزرقاء عن الأنظار وتضخَّم صوت دوّارات المروحية وأصبح له صدى، كما لو أنها يدان عملاقتان تصفّقان.

أُخرجتُ من المروحية وأنا لا أزال أتنفّس بجرعات كبيرة مخرومة. صدمَ أحدهم النقّالة وصرختُ. "آسف، آسف، هل أنت بخير يا ستيفن؟"، قال شخصٌ - عندما تكون متأذّياً بشكل كبير، يناديك الجميع بإسمك الأول، يصبح الجميع أصدقاءك.

"أخبِر تابي أنني أحبّها كثيراً"، قلتُ وأنا أُرفَع ثم أُدفَع على عجلات، بسرعة كبيرة، نزولاً على نوعٍ من المماشي الأسمنتية. شعرتُ فجأة برغبة في البكاء.

"يمكنك إخبارها ذلك بنفسك"، قال الشخص. عبرنا باباً؛ الهواء مكيّف هناك والأضواء تنساب فوقي. ومكبِّرات الصوت تُصدر نداءات. خطر ببالي، بطريقة مشوَّشة نوعاً ما، أنه قبل ساعة فقط كنتُ أتمشّى وأخطِّط لقطف بعض التوت في حقل يطلّ على بحيرة كيزار. لكنني لن أُطيل القطاف؛ يجب أن أعود إلى المنزل قبل الخامسة والنصف لأننا سنذهب إلى السينما. The General's Daughter [ابنة الجنرال]، بطولة جون ترافولتا. لقد مثَّل ترافولتا في الفيلم Carrie [كاري]، روايتي الأولى. لعِب دور الشرير. حصل هذا منذ وقت طويل.

"متى؟"، سألتُ. "متى أستطيع أن أُخبِرها؟".

"قريباً"، قال الصوت، ثم أُغمي عليَّ مرة أخرى. لم تُنزَع قطعة صغيرة من شريط ذاكرتي هذه المرة بل سلسلة طويلة؛ هناك ومضات قليلة، نظرات خاطفة مرتبكة لوجوه وغُرف عمليات وآلات أشعة سينية؛ هناك أوهام وهلوسات غذّاها المورفين الذي كان يُحقَن في دمي؛ هناك صدى أصوات وأيدي تمتدّ لتدهن شفتيَّ الجافتين بقِطع قطن مذاقها كالنعناع. لكن، في الأغلب، هناك ظلمة.

- 3 -

تبيَّن أن تقدير براين سميث لإصاباتي مُحافِظٌ. فقد كان النصف السفلي من رِجلي مكسوراً في تسعة أماكن على الأقل - الجرّاح المتخصِّص بتقويم العظام الذي أعاد جمعي من جديد، دايفد براون العظيم، قال إن المنطقة تحت ركبتي اليمنى تحوَّلت إلى "مجموعة كبيرة من القطع الصغيرة في جورب". وفداحة تلك الإصابات حتَّمت إحداث شقَّين عميقَين - يسمّيان بَضْعُ اللُّفافة الوسطى والجانبية - لتخفيف الضغط الناتج عن تفجُّر قصبة الساق وكذلك للسماح للدم بمعاودة التدفّق إلى النصف السفلي للرِجل. من دون إجراء بَضْعُ اللُّفافة (أو إذا تأخّر إجراؤها)، لأصبح إلزامياً بتر رِجلي على الأرجح. ركبتي اليمنى نفسها انقسمت إلى قسمين تقريباً؛ المصطلح التقني للإصابة هو "التمزّق المسحوق لقصبة الساق داخل المِفصَل". عانيتُ أيضاً من تمزّق حُقّ الورك الأيمن - بمعنى آخر، خروج خطير عن الخط - ومن تمزّق مفتوح بين الرَضفتين الفخذيتين في نفس المنطقة. كان عمودي الفقري مشظّي في ثمانية أماكن. وتحطّمت أربعة أضلاع. نجت ترقوتي اليمنى، لكن اللحم فوقها نُزع تماماً. التمزُّق في فروة رأسي استلزم عشرين أو ثلاثين غرزة.

نعم، بالإجمال، يمكنني القول إن براين سميث كان مُحافِظاً قليلاً.

- 4 -

خضعت طريقة قيادة السيد سميث في هذه القضية في نهاية المطاف لتمحيص من قِبل هيئة محلّفين كبيرة أدانته في تهمتين: القيادة بقصد تعريض الآخرين للخطر (لخطر شديد) واعتداء متفاقم (من النوع الخطير جداً الذي يعني السَجن). بعد التمعُّن في الأمر، محامي المقاطعة المسؤول عن محاكمة هكذا حالات في زاويتي الصغيرة من العالم سمَحَ لسميث أن يناشد تخفيف تهمة القيادة بقصد

تعريض الآخرين للخطر. حُكم عليه بالسَجن لستة أشهر (مع وقف التنفيذ) وعُلِّقَت رخصة قيادته لسنة. وُضع أيضاً تحت المراقبة لسنة مع قيود على قيادته آليات أخرى، مثل درّاجات الثلج ومركبات جميع التضاريس. يُتوقَّع أن يعود براين سميث إلى الطرقات بشكل قانوني في خريف أو شتاء 2001.

- 5 -

أعاد دايفد براون تجميع رِجلي في خمس عمليات جراحية ماراثونية تركتني نحيلاً، ضعيفاً، ومفرَّغاً تقريباً من قدرتي على الصمود، لكنها تركت لي على الأقل فرصة لأقاتل لكي أتمكن من السير مرة أخرى. وثبَّت برِجلي جهازاً كبيراً مصنوعاً من فولاذ وألياف كربون يسمّى مثبِّتاً خارجياً، تمرّ فيه ثمانية أوتاد فولاذية كبيرة تسمّى مسامير شانتس وتخترق العظام فوق ركبتي وتحتها. كما وُضعَت خمسة قضبان فولاذية صغيرة ناتئة من الركبة، وقد بدت كرسمة ولدٍ لأشعة الشمس. الركبة نفسها ثُبِّتَت في مكانها. تأتي الممرضات ثلاث مرات في اليوم لتزيل اللفافات عن المسامير الصغيرة ومسامير شانتس الأكبر بكثير وتمسح الفجوات بمادة بيروكسيد الهيدروجين. لم أغمِّس رِجلي أبداً بالكاز ثم أُشعلها، لكن إذا حصل ذلك يوماً، فأنا أكيد أن الشعور سيكون مشابهاً كثيراً لعملية المسامير اليومية تلك.

دخلتُ المستشفى في 19 يونيو. وفي 25 يونيو تقريباً، نهضتُ لأول مرة، وتهاديتُ ثلاث خطوات إلى منضدة، حيث جلَستُ واضعاً وعاء التبويل الخاص بالمستشفى في حُضني ومُخفضاً رأسي، وحاولتُ عدم البكاء وفشلتُ. تحاول إخبار نفسك أنك كنتَ محظوظاً، محظوظاً بشكل لا يُصدَّق، وهذا ينفع عادة لأنه حقيقي. لكنه لا ينفع أحياناً أخرى، ببساطة. ثم تبكي.

بعد يوم أو يومين من تلك الخطوات الأولية، بدأتُ العلاج الفيزيائي. تمكّنتُ خلال جلستي الأولى من أن أخطو عشر خطوات في رواق في الطابق السفلي، متطوّحاً بمساعدة جهاز المساعدة على السير. كانت هناك مريضة أخرى أيضاً تتعلّم كيفية السير مرة أخرى، امرأة رقيقة في الثمانين من عمرها تدعى أليس كانت تستعيد عافيتها من سكتةٍ. حيَّينا بعضنا البعض عندما استعدنا أنفاسنا بما يكفي لفعل ذلك. في يومنا الثالث في قاعة الطابق السفلي، أخبَرتُ أليس أن سروالها الداخلي ظاهرٌ.

"مؤخِّرتك ظاهرة يا عزيزي"، قالت لاهثةً، وأكملت طريقها.

في الرابع من يوليو، كنتُ قادراً على الاستواء جلوساً على كرسي ذي عجلات لفترة طويلة كفاية للخروج إلى رصيف التحميل خلف المستشفى ومشاهدة بعض الألعاب النارية. كانت ليلة حارة بشراسة، والشوارع تعجّ بأشخاص يأكلون وجبات خفيفة، ويشربون شراب شعير ومياه غازية، ويراقبون السماء. وَقَفت تابي بجانبي، مُمسكةً يدي، بينما أُضيئت السماء بالأحمر والأخضر والأزرق والأصفر. كانت تقيم في شقة في مبنى مقابل للمستشفى، وتُحضِر لي البيض المسلوق والشاي كل صباح. بدا أنه يمكنني الاستفادة من بعض الغذاء. في العام 1997، وبعد عودتي من

رحلة على الدرّاجة النارية في الصحراء الأسترالية، كان وزني ثمانية وتسعين كيلوغراماً. أما اليوم الذي خرجت فيه من مركز ماين الطبي المركزي، فكان وزني خمسة وسبعين.

عدتُ إلى بانغور في 9 يوليو، بعد تمضية ثلاثة أسابيع في المستشفى. بدأتُ برنامج إعادة تأهيل يومي يتضمن التمطُّط، الانحناء، والسير بمساعدة عكّاز. حاوَلتُ الحفاظ على شجاعتي وإبقاء معنوياتي عالية. في 4 أغسطس، عدتُ إلى مركز ماين الطبي المركزي للخضوع لعملية أخرى. أثناء إدخاله الإبرة الوريديّة في ذراعي، قال لي طبيب التخدير، "حسناً يا ستيفن - ستشعر كما لو أنك تناولتَ كوبَي كوكتيل شراب للتو". فتَحتُ فمي لأُخبره أن هذا سيكون مثيراً للاهتمام، بما أنني لم أتناول كوكتيلاً منذ إحدى عشرة سنة، لكنني غبتُ عن الوعي مرة أخرى قبل أن أتمكن من قول أي شيء. عندما استيقَظتُ هذه المرة، كانت مسامير شانتس قد اختفت من فخذي العلوي. ويمكنني لَيْ ركبتي من جديد. أخبرنا الدكتور براون أن شفائي "يسير على ما يرام" وأرسلني إلى المنزل لمتابعة إعادة التأهيل والعلاج الفيزيائي (كل شخص خضعَ للعلاج الفيزيائي يعرف أن العملية تتضمن ألماً وعذاباً). وفي خضمّ كل ذلك، حصل شيءٌ آخر. ففي 24 يوليو، وبعد خمسة أسابيع من دهس براين سميث لي بشاحنته الدودج، بدأتُ أؤلِّف من جديد.

- 6 -

بدأتُ تأليف هذا الكتاب في الواقع في نوفمبر أو ديسمبر 1997، ورغم أنني أحتاج عادة إلى ثلاثة أشهر فقط لأُنهي المسودة الأولى لأي كتاب، كانت مسودة هذا الكتاب لا تزال نصف مكتملة فقط بعد ثمانية عشر شهراً. هذا لأنني وضعتُه جانباً في فبراير أو مارس 1998، غير متأكد كيف أُكمله، أو ما إذا كان عليَّ أن أُكمله من الأصل. كان تأليف روايات الخيال ممتعاً لي تقريباً مثلما كان ممتعاً دائماً، لكن كل كلمة في كتاب غير خيالي كانت نوعاً من أنواع التعذيب. كان هذا أول كتاب أضعه جانباً غير مكتمل منذ The Stand [الموقف]، وقد أمضى وقتاً أطول بكثير في جارور المكتب.

في يونيو 1999، قرَّرتُ تخصيص الصيف لإنهاء هذا الكتاب اللعين - وسأدع سوزان مولدو ونان غراهام في سكريبنر يقرّران ما إذا كان جيداً أو سيئاً. أعدتُ قراءة المخطوطة، محضِّراً نفسي للأسوأ، لكنني اكتشَفتُ أن ما لديَّ أعجبني نوعاً ما. بدا الطريق لإنهائه واضح المعالم. كنتُ قد أنهيتُ المذكرات ("السيرة الذاتية")، التي حاوَلتُ فيها إظهار بعض الحوادث والمواقف في الحياة التي جَعَلتني من صنف الكتّاب الذي أصبحتُ عليه، وغطّيتُ الآليات - تلك التي بدت الأهم، بالنسبة لي على الأقل. وما بقي هو القسم الرئيسي، "حول التأليف"، حيث سأحاول الإجابة على بعض الأسئلة التي طُرحَت عليَّ في المؤتمرات والمحاضرات، زائد كل تلك الأسئلة التي *أتمنى* لو أنها طُرحَت عليَّ... تلك الأسئلة عن اللغة.

في ليلة السابع عشر من يونيو، غير مُدرك بهناء أنني على أقل من ثماني وأربعين ساعة من موعدي الصغير مع براين سميث (ناهيك عن الروثْوايلر رصاصة)، جلَستُ إلى طاولة غرفة طعامنا ووضعتُ لائحة بكل الأسئلة التي أردتُ الإجابة عليها، كل النقاط التي أردتُ معالجتها. في الثامن عشر، كتَبتُ أول أربع صفحات من قسم "حول التأليف". ذلك هو المكان الذي توقف عنده العمل في أواخر يوليو، عندما قرَّرتُ أنه من الأفضل لي أن أعود إلى العمل... أو أن أحاول على الأقل.

لم أُرد العودة إلى العمل. كنتُ أشعر بألم كبير، ولم أكن قادراً على ثني ركبتي اليمنى، وأعتمد كلياً على جهاز المساعدة على السير. لا يمكنني تخيّل نفسي جالساً خلف مكتب لفترة طويلة، حتى على كرسيي ذي العجلات. فبسبب وركي المحطَّم بشكل كارثي، يصبح الجلوس بعد حوالي أربعين دقيقة عذاباً مريراً، ومستحيلاً بعد ساعة ورُبع. أضف إلى كل ذلك هذا الكتاب نفسه، الذي بدا مخيفاً أكثر من أي وقت مضى - كيف يُفترَض بي أن أكتب عن الحوارات والشخصيات والحصول على وكيل عندما يكون أكثر شيء ضاغط في عالمي هو طول الزمن الباقي حتى موعد الجرعة التالية من مسكِّن الآلام؟

لكنني شَعَرتُ في الوقت نفسه أنني وصلتُ إلى أحد مفترقات الطرق تلك التي لا تعود لديك فيها أي خيارات. وقد مررتُ في ظروف فظيعة قبل ذلك ساعدني التأليف على التغلَّب عليها - ساعدني على نسيان نفسي لبعض الوقت على الأقل. ربما سيساعدني مرة أخرى. بدا هذا التفكير مضحكاً، نظراً لمستوى ألمي وعجزي الجسدي، لكن كان هناك ذلك الصوت في اللاوعي، الصابر والشرِس في آن، يُخبرني، بكلمات فرقة الإخوة تشامبرز، أن "الوقت حان اليوم". يمكنني عصيان ذلك الصوت، لكن من الصعب جداً عدم تصديقه.

في النهاية، تابي هي التي رجَّحت كفّة الميزان، مثلما كانت تفعل في أغلب اللحظات الحاسمة في حياتي. أحبّ أن أفكِّر أنني قمتُ بنفس الشيء لها من وقت لآخر، لأنه يبدو لي أن أحد الأشياء التي يتمحور حولها الزواج هو ترجيح كفّة الميزان عندما لا يمكنك أن تقرِّر ما هي خطوتك التالية.

زوجتي هي على الأرجح أكثر شخص في حياتي سيقول إنني أعمل بجهد كبير، وأنه حان الوقت للإبطاء، والابتعاد عن ذلك الكمبيوتر اللعين لبعض الوقت، واسترح قليلاً يا ستيف. عندما أخبَرتُها في ذلك صباح من يوليو أنني أعتقد أنه من الأفضل لي أن أعود إلى العمل، توقَّعتُ بعض الوعظ. لكنها سألتني أين أريد أن أستقرّ. أخبَرتُها أنني لا أعرف، وحتى لم أفكِّر بذلك.

هي فكَّرت بذلك، ثم قالت: "يمكنني تجهيز طاولة لك في القاعة الخلفية، خارج حجرة المؤن. هناك الكثير من القابسات الكهربائية - يمكنك توصيل كمبيوترك الماك، وطابعتك الصغيرة، ومروحة". كانت المروحة إلزاميةً بالطبع - فالصيف كان حاراً جداً، وفي يوم عودتي إلى العمل، كانت الحرارة في الخارج خمس وثلاثين درجة مئوية. ولم يكن الجو أكثر برودةً في القاعة الخلفية.

أمضت تابي ساعتين لترتِّب المكان، وعند الرابعة بعد ظهر ذلك اليوم دحرَجتني عبر المطبخ ثم نزولاً على المنحَدَر المثبَّت حديثاً للكرسي ذي العجلات نحو القاعة الخلفية. لقد أعدَّت لي عشّاً صغيراً مدهشاً هناك: الكمبيوتر المحمول والطابعة موصولان جنباً إلى جنب، مصباح طاولة، مخطوطة (مع ملاحظاتي من الشهر الماضي موضوعة عليها بشكل أنيق)، أقلام، مواد مرجعية. وعلى زاوية المكتب صورة مؤطَّرة لإبننا الأصغر كانت قد التقطتها في وقت سابق من ذلك الصيف.

"هل هذا جيد؟"، سألتني.

"إنه رائع"، قلتُ، وعانَقتُها. كان رائعاً. وهي أيضاً.

تَبيثا سبروس السابقة من أولدتاون، ماين، تعرف متى أعمل بجهد كبير، لكنها تعرف أيضاً أن العمل أحياناً هو الذي ينقذني. دفعتني إلى قرب الطاولة، وقبَّلتني على صدغي، ثم تركتني هناك لأكتشف إن كان لا يزال لديَّ أي شيء لأقوله. تبيَّن أنه لا يزال لديَّ شيء لأقوله، لكن من دون فهمها البديهي أن الوقت قد حان، لستُ متأكداً إن كان أحدنا سيتمكن من اكتشاف ذلك بشكل مؤكَّد.

جلسة التأليف الأولى تلك دامت ساعة وأربعين دقيقة، وهذه أطول مدة قضيتُها جالساً بشكل مستقيم منذ أن دهستني شاحنة سميث. عندما انتهت الجلسة، كنتُ متعرِّقاً بغزارة ومنهكاً جداً لكي أتمكن من الاستواء جلوساً على كرسيي ذي العجلات، والألم في وركي مبرحاً. والكلمات الخمسمئة الأولى مُرعِبة بشكل كبير - كانت كما لو أنني لم أكتب أي شيء قبلها في حياتي. بدا لي أن كل براعتي القديمة تخلّت عني. وتنقَّلتُ من كلمة إلى أخرى مثل عجوز يتلمَّس طريقه في نهرٍ على خط متعرِّج من الأحجار الرطبة. لم يكن هناك إلهام بعد ظهر ذلك اليوم الأول، فقط نوعٌ من الإصرار العنيد والأمل بأن الأمور ستتحسَّن إذا ثابرتُ.

أحضَرت لي تابي عبوة بيبسي - باردة وعذبة ولذيذة - شرِبتُها وأنا أنظر من حولي وأضحك رغم الألم. لقد ألَّفتُ Carrie [كاري] و'Salem's Lot في غرفة الغسيل في مقطورة مستأجَرة. كانت القاعة الخلفية لمنزلنا في بانغور تشبهها كفاية لتُشعرني أنني قمتُ بدورة كاملة.

لم يحصل أي تقدّم باهر عجائبي بعد ظهر ذلك اليوم، إلا إذا اعتبرناه الأعجوبة العادية التي ترافق أي محاولة لإنشاء شيء ما. كل ما أعرفه هو أن الكلمات بدأت تأتيني بشكل أسرع قليلاً بعد حين، ثم أسرع قليلاً من ذلك. لا يزال وركي يؤلمني، لا يزال ظهري يؤلمني، رِجلي أيضاً، لكن تلك الآلام بدأت تبدو نائية عني قليلاً. بدأتُ أتخطاها. لم يكن هناك شعور بالابتهاج - ليس ذلك اليوم - بل شعور بالإنجاز كان مُرضياً بشكل مماثل. لقد انطلقتُ من جديد، هذا يكفي. اللحظة الأكثر إخافةً هي دائماً التي تسبق لحظة الانطلاق.

بعد ذلك، ليس بوسع الوضع إلا أن يتحسَّن.

بالنسبة لي، استمر الوضع بالتحسُّن. خضعتُ لعمليتين جراحيتين إضافيتين في رِجلي منذ التصبّب عرقاً بعد ظهر ذلك اليوم الأول في القاعة الخلفية، وأُصبتُ بالتهاب خطير نوعاً ما، وتابعتُ أخذ حوالي مئة حبة دواء في اليوم، لكن المثبِّت الخارجي اختفى الآن ولا زلتُ أؤلِّف. يتطلَّب ذلك التأليف جهداً كبيراً في بعض الأيام. وفي أيام أخرى - يزداد عددها أكثر فأكثر مع بدء شفاء رِجلي ومع عودة ذهني إلى تعويد نفسه على الروتين القديم - أشعر بتلك السعادة، بذلك الإحساس بالعثور على الكلمات الصحيحة واستخدامها بشكل متناسق. الأمر يشبه الإقلاع في طائرة: تكون على الأرض، على الأرض، على الأرض... ثم ترتفع، تركب بساطاً عجيباً من الهواء، وتشعر كأنك أمير يستطلع أمور شعبه. هذا يُسعدني، لأن هذا ما خُلقتُ لأفعله. لا أزال لا أملك قوة كبيرة - يمكنني تأليف أقل بقليل من نصف ما كنتُ قادراً على تأليفه في اليوم الواحد - لكنني كتبتُ ما يكفي لأصل إلى نهاية هذا الكتاب، وأنا ممنون لهذا. التأليف لم ينقذ لي حياتي - بل مهارة الدكتور دايفد براون ورعاية زوجتي المحبّة - لكنه تابَع يفعل ما كان يفعله دائماً: يجعل حياتي مكاناً أكثر إشراقاً وأكثر سروراً.

لا يتمحور التأليف حول كسب المال، أو تحقيق الشهرة، أو مواعدة النساء، أو مجامعتهن، أو تكوين أصدقاء. بل يتمحور في النهاية حول إغناء حياة أولئك الذين سيقرأون عملك، وإغناء حياتك أيضاً. إنه يتمحور حول النهوض، العمل جيداً، والانتهاء منه. العيش بسعادة، مفهوم؟ العيش بسعادة.

تمحور بعض هذا الكتاب - وربما قسم كبير منه - حول كيف تعلَّمتُ أن أفعل ذلك. وتمحور معظمه حول كيف يمكنك أن تفعله بشكل أفضل. الباقي منه - وربما أفضل جزء فيه - هو قسيمة إذنٍ: يمكنك، وعليك، وإذا كنتَ شجاعاً كفايةً لتبدأ، *أن تفعل ذلك*. التأليف رائع، على غرار ماء الحياة وكل فن إبداعي آخر. الماء مجاني. لذا اشرب ما شئت منه.

اشرب وامتلئ.

ملحق أول:

الباب مُغلق، الباب مفتوح

سابقاً في هذا الكتاب، عند الكتابة عن وظيفتي القصيرة كمراسِل رياضي لأسبوعية ليسبون (كنتُ، في الواقع، القسم الرياضي بأكمله؛ نسخةً ريفيةً من هاورد كوسَل)، قدَّمتُ مثالاً عن طريقة سير عملية التحرير. كان ذلك المثال موجزاً بالضرورة، وتمحور حول موضوع غير خيالي. المقطع الذي يلي هو قصة خيال. إنها خام بالكامل، من صنف الأشياء التي لا أتردّد في فعلها مُغلقاً الباب - تكون القصة عارية من كل شيء إلا من جاربَيها وسروالها الداخلي. أقترح عليك أن تلقي نظرة مقرَّبة عليها قبل أن تنتقل إلى النسخة المحرَّرة.

<u>قصة الفندق</u>

كان مايك إنسلِن لا يزال عند الباب الدوَّار عندما رأى أوسترماير، مدير فندق الدلفين، جالساً على أحد كراسي الردهة المُتخَمة. انقبض قلب مايك قليلاً. *ربما كان عليه إحضار المحامي اللعين معه مرة أخرى، في النهاية،* فكَّر في سرّه. حسناً، تأخر الوقت لذلك الآن. وحتى لو قرَّر أوسترماير إقامة عقبة أو عقبتين أخريين على الطريق بين مايك والغرفة 1408، لم يكن ذلك سيئاً كلياً؛ بل سيضيف فقط إلى القصة عندما يرويها أخيراً.

رآه أوسترماير، نهض، وكان يجتاز الغرفة مادّاً يداً قصيرةً بدينةً بينما خرج مايك من الباب الدوَّار. كان الدلفين في الشارع الحادي والستين، عند ناصية الجادة الخامسة؛ صغير لكن فاخر. مرَّ رجلٌ وامرأةٌ يرتديان ملابس سهرة بجانب مايك بينما كان يمدّ يده ويصافح أوسترماير، ناقلاً حقيبة مَبيته الصغيرة إلى يده اليسرى لكي يفعل ذلك. كانت المرأة شقراء، وترتدي الأسود، بالطبع، وبدت رائحة الأزهار الخفيفة لعطرها أنها تلخِّص نيويورك. على المَشرَف، كان شخص يعزف "الليل والنهار" في المقصف، كما لو أنه يريد رسم خط توكيد تحت التلخيص.

"سيد إنسلِن. مساء الخير".

"سيد أوسترماير. هل هناك مشكلة؟".

بدا أوسترماير متألماً. جال بنظره سريعاً حول الردهة الصغيرة الفاخرة، كما لو أنه يطلب النجدة. عند منصة البوّاب، كان رجلٌ يناقش تذاكر المسرح مع زوجته بينما راقبهما البوّاب نفسه بابتسامة صبر خفيفة. وعند مكتب الاستقبال، كان رجلٌ ذو مظهر أشعث لا يستطيع المرء اكتسابه إلا بعد قضاء ساعات طويلة في درجة رجال الأعمال يناقش حجزه مع امرأة ترتدي بذلة سوداء فاخرة يمكنها أن تُستخدَم كلباس سهرة أيضاً. كانت الأجواء اعتيادية في فندق الدلفين. وكان الجميع هناك يُنجَدون ما عدا السيد أوسترماير المسكين، الذي وقع في براثن الكاتب.

"سيد أوسترماير؟"، كرَّر مايك، وهو يشعر ببعض الحزن على الرجل.

"لا"، قال أوسترماير أخيراً. "لا مشكلة. لكن يا سيد إنسلِن... هل يمكنني أن أتكلَّم معك للحظة في مكتبي؟".

***إذاً*، فكَّر مايك في سرّه. *يريد أن يحاول مرة أخرى*.**

ربما كان ليفقد صبره في ظروف أخرى. لكن ذلك لم يحصل الآن. سيفيد الجزء عن الغرفة 1408، ويقدِّم النبرة المُنذِرة بالسوء الملائمة التي بدا أن قرّاء كتبه يتوقون إليها - سيكون تحذيراً أخيراً - لكن ذلك لم يكن كل شيء. لم يكن مايك إنسلِن متأكداً قبل الآن، رغم كل المساندة والتعبئة؛ لكنه متأكد الآن. لم يكن أوسترماير يلعب دوراً. كان أوسترماير خائفاً حقاً من الغرفة 1408، وما قد يحدث لمايك هناك هذه الليلة.

"بالطبع يا سيد أوسترماير. هل يجب أن أترك حقيبتي في المكتب، أو أحضِرها معي؟".

"آه، هلاّ أحضرناها معنا؟". مدَّ أوسترماير، المضيف الجيد، يده إليها. نعم، كان لا يزال يأمل إقناع مايك بعدم الإقامة في الغرفة. وإلا لكان قاد مايك إلى المكتب... أو أخذه إلى هناك بنفسه. "اسمح لي".

"لا داعي"، قال مايك. "لا شيء فيها سوى غيار من الملابس وفرشاة أسنان".

"هل أنت متأكد؟".

"نعم"، قال مايك، مجمَّداً نظره عليه. "أخشى أنني متأكد".

اعتقَد مايك للحظة أن أوسترماير سيستسلم. تنهَّد، رجلٌ مكوَّرٌ صغيرٌ في معطف مذيَّل داكن وربطة معقودة بشكل أنيق، ثم قوَّم كتفَيه مرة أخرى. "جيد جداً يا سيد إنسلِن. اتبعني".

بدا مدير الفندق متردِّداً في الردهة، مكتئباً، مغلوباً على أمره تقريباً. في مكتبه المكسوة جدرانه بألواح خشب السنديان والمعلَّقة عليها صور الفندق (افتُتح الدلفين في أكتوبر 1910 - قد ينشر مايك من دون فائدة التنقيح في المجلات أو الصحف الكبيرة في المدينة، لكنه أجرى أبحاثه)، بدا أن أوسترماير استعاد ثقته بنفسه مرة أخرى. كانت هناك سجادة فارسية على الأرض، ومصباحان عموديان يلقيان نوراً أصفر خافتاً. كما كان هناك مصباح مكتبيّ ذو ظل أخضر معيَّن الشكل على المكتب، بجانب مِرطاب[7]. وبجانب المِرطاب كانت كتب مايك إنسلِن الثلاثة الأخيرة. طبعات ورقيّة الغلاف، بالطبع؛ لم تكن هناك طبعات كرتونيّة الغلاف. ومع ذلك فقد أبلى بلاءً حسناً. *يبدو أن مضيفي أجرى بعض الأبحاث*، فكّر مايك في سرّه.

جلَس مايك على أحد الكراسي أمام المكتب. توقَّع أن يجلس أوسترماير خلف مكتبه، حيث يمكنه أن يستمدّ سلطة منه، لكن أوسترماير فاجأه. فقد جلَس على الكرسي الآخر الذي اعتبره على الأرجح جهة الموظفين من المكتب، ووضع ساقاً على ساق، ثم مال إلى الأمام فوق بطنه الصغير المرتَّب ليلمس المِرطاب.

"سيجار يا سيد إنسلِن؟ ليست من كوبا، لكنها جيدة جداً".

"لا، شكراً. أنا لا أدخِّن".

انتقلت عينا أوسترماير إلى السيجارة الموضوعة خلف أذن مايك اليمنى - مركونة هناك على نتوء أنيق مثلما قد يركن مراسِل صحفي مخضرم في نيويورك سيجارته التالية تحت قبعته الملصق عليها كلمة "صحافة". لقد أصبحت السيجارة جزءاً كبيراً من مايك لدرجة أنه بقي للحظة لا يعرف صدقاً على ماذا ينظر أوسترماير. ثم تذكَّر، ضحِك، أنزلها، ونظَرَ إليها بنفسه، ثم عاد ونظرَ إلى أوسترماير.

"لم أدخِّن سيجارةً منذ تسع سنوات"، قال. "لديَّ أخ أكبر مني مات بسرطان الرئة. أقلعتُ عن التدخين بعد وفاته بقليل. السيجارة التي خلف أذني..."، وهزَّ كتفيه. "بعضها تصنُّع، بعضها معتقد خرافي، أظن. تشبه تلك التي تراها أحياناً على مكاتب الأشخاص أو جدرانهم، موضوعة في صندوق صغير عليه لافتة تقول "اكسر الزجاج في حالة الطوارئ". أُخبِر الناس أحياناً أنني سأُشعلها في حال وقوع حرب نووية. هل يُسمَح بالتدخين في الغرفة 1408 يا سيد أوسترماير؟ فقط في حال اندلعت حرب نووية؟".

"في الواقع، يُسمَح فيها".

"حسناً"، قال مايك بمودة، "ارتحنا من أمرٍ نقلق بشأنه خلال الليل".

تنهَّد السيد أوسترماير مرة أخرى، غير مستمتع، لكنها واحدةٌ لم تكن من النوع المنكسر الخاطر مثل تنهيدة الردهة. نعم، كانت الغرفة، افترضَ مايك. غرفته. حتى بعد ظهر هذا اليوم، عندما جاء مايك برفقة روبيرتسون، المحامي، بدا أوسترماير أقل اضطراباً بعدما أصبحوا هنا. في ذلك الوقت، اعتقَد مايك أن جزءاً من السبب هو لأنهم ابتعدوا عن أنظار المارّة، والجزء الآخر هو لأن أوسترماير استسلَم. لقد أصبح يعرف أفضل الآن. كانت الغرفة. ولما لا؟ كانت غرفةً ذات صور جيدة على الجدران، وسجادة جيدة على الأرض، وسيجار جيد - رغم أنه ليس من كوباً - في المِرطاب. لا شك أن الكثير من المدراء عقدوا الكثير من الصفقات هنا منذ أكتوبر 1910؛ كانت نيويورك بطريقتها الخاصة مثل المرأة الشقراء في فستانها الأسود العاري الكتفين، رائحة عطرها ووعدها الضمنيّ بمجامعة عذبة في ساعات الصباح الأولى – مجامعة نيويوركية. مايك نفسه كان من أوماها، رغم أنه لم يذهب إلى هناك منذ سنوات عديدة.

"لا تزال تعتقد أنه لا يمكنني إقناعك بالعدول عن فكرتك، أليس كذلك؟"، سأل أوسترماير.

"أنا أعرف أنه لا يمكنك"، قال مايك، مُعيداً السيجارة إلى خلف أذنه.

ما يلي نسخة منقّحة من هذا المقطع الافتتاحي - إنه القصة ترتدي ملابسها، تمشِّط شعرها، وربما ترشّ القليل من العطر. بعد دمج هذه التغييرات بمستندي، أصبح جاهزاً لأفتح الباب وأواجه العالم.

~~قصة الغلاف~~ ١٤٥٥ ①

بقلم ستيفن كينغ

② كان مايك إنسلِن لا يزال عند الباب الدوّار عندما رأى ~~أوستريلير~~ أولن، مدير فندق الدلفين، جالساً على أحد كراسي الردهة المُتخَمة. انقبض قلب مايك ~~قليلاً~~. ربما كان عليه إحضار المحامي اللعين معه مرة أخرى، في النهاية، فكّر في سرّه. حسناً، تأخر الوقت لذلك الآن. وحتى لو قرّر ~~أوستريلير~~ أولن إقامة عقبة أو عقبتين أخريين على الطريق بين مايك والغرفة 1408، لم يكن ذلك سيئاً كلياً؛ ~~بل سيضيف تشويقاً إلى القصة عندما يرويها أخيراً~~. كانت هناك تعويضات

~~وتمشى أوستريلير نحوهن، وكان يجتاز~~ اجتاز أولن الغرفة ماشياً بداً قصيرةً بدينةً بينما خرج مايك من الباب الدوّار. كان الدلفين في الشارع الحادي والستين، عند ناصية الجادة الخامسة، صغير لكن فاخر. مرّ رجلٌ وامرأةٌ يرتديان ملابس سهرة بجانب مايك بينما كان يمدّ يده ويصافح ~~أوستريلير~~ أولن، ناقلاً حقيبة مَبيته الصغيرة إلى يده اليسرى لكي يفعل ذلك. كانت المرأة شقراء، وترتدي الأسود، بالطبع، وبدت رائحة الأزهار الخفيفة لعطرها أنها تلخّص نيويورك. على المَشرَف، كان شخص يعزف "الليل والنهار" في المقصف، كما لو أنه يريد رسم خط توكيد تحت التلخيص.

"سيد إنسلِن. مساء الخير".

"سيد ~~أوستريلير~~ أولن هل هناك مشكلة؟".

بدا أولين ~~أوسترماير~~ متأملاً. جال بنظره سريعاً حول الردهة الصغيرة الفاخرة، كما لو أنه يطلب النجدة. عند منصة البوّاب، كان رجلٌ يناقش تذاكر المسرح مع زوجته بينما راقبهما البوّاب ~~خلسة~~ بابتسامة صبر خفيفة. وعند مكتب الاستقبال، كان رجلٌ ذو مظهر أشعث لا يستطيع المرء اكتسابه إلا بعد قضاء ساعات طويلة في درجة رجال الأعمال يناقش حجزه مع امرأة ترتدي بذلة سوداء فاخرة يمكنها أن تُستخدَم كلباس سهرة أيضاً. كانت الأجواء اعتيادية في فندق الدلفين. وكان الجميع هناك يُنجَدون ما عدا السيد أولين ~~أوسترماير~~ المسكين، الذي وقع في براثن الكاتب.

(3) "سيد أولين ~~أوسترماير~~؟"، كرّر مايك ~~وهو يشعر ببعض الحزن على الرجل~~.

~~لا، قال أوسترماير أخيراً "لا مشكلة. لكن يا~~ "سيد إنسلِن... هل يمكنني أن أتكلّم معك للحظة في مكتبي؟".

~~إذاً، فكّر مايك في سرّه. يريد أن يحاول مرة أخرى.~~

~~وبما كان ليفقد صبره في ظروف أخرى. لكن ذلك لم يحصل الآن.~~

حسناً، ولما لا؟

سيفيد الجزء عن الغرفة 1408، ويضيف إلى ~~ويقدم~~ النبرة المُنذِرة بالسوء ~~الملائمة~~ التي بدا أن قرّاء كتبه يتوقون إليها ~~يكون تحذيراً أخيراً. لكن ذلك لم يكن~~ وذلك لم يكن كل شيء. ~~كل شيء~~. لم يكن مايك إنسلِن متأكداً قبل الآن، رغم كل المساندة والتعبئة؛ لكنه متأكد الآن. لم يكن أولين ~~أوسترماير~~ يلعب دوراً. كان أوسترماير خائفاً حقاً من الغرفة 1408، وما قد يحدث لمايك هناك هذه الليلة.

(4) "بالطبع يا سيد أولين ~~أوسترماير~~. ~~هل يجب أن أترك حقيبتي في المكتب أو أحضرها معي؟~~"

~~"آه، ملاذ أحضرناها معنا؟"~~ مدّ أولين ~~أوسترماير~~، المضيف الجيد، يده إلى حقيبة مايك ~~إليها~~ ~~ثم، كان لا يزال يأمل إقناع مايك بعدم الإقامة في الغرفة. وإذ لكان قاد~~

~~مايك إلى المكتب... أو أخذه إلى هناك بنفسه~~ "اسمح لي".

"لا داعي"، قال مايك. "لا شيء فيها سوى غيار من الملابس وفرشاة أسنان".

"هل أنت متأكد؟".

"إنني أرتدي مسبقاً قميص هاواي الجالب للحظ". ابتسم. "إنه القميص المنفّر للأشباح".

(5) "نعم"، قال مايك، مجمّداً نظره عليه. ~~"لأنني أنني متأكد"~~.

~~اعتقد مايك للحظة أن أوسترماير سيستسلم~~. تنهّد أولن رجلٌ مكوّرٌ صغيرٌ في معطف مذيّل داكن وربطة معقودة بشكل أنيق. ~~ثم قوّم كتفيه مرة أخرى~~. "جيد جداً يا سيد إنسلِن. اتبعني".

بدا مدير الفندق متردّداً في الردهة، ~~مكتئباً~~ مغلوباً على أمره تقريباً. في مكتبه المكسوة جدرانه بألواح خشب السنديان والمعلّقة عليها صور الفندق (افتُتح الدلفين في أكتوبر 1910 - قد ينشر مايك من دون فائدة التنقيح في المجلات أو الصحف الكبيرة في المدينة، لكنه أجرى أبحاثه)، بدا أن ~~أوسترماير~~ أولن استعاد ثقته بنفسه مرة أخرى. كانت هناك سجادة فارسية على الأرض، ومصباحان عموديان يلقيان نوراً أصفر خافتاً. كما كان هناك مصباح مكتبيّ ذو ظل أخضر معيّن الشكل على المكتب، بجانب مِرطاب. وبجانب المِرطاب كانت كتب مايك إنسلِن الثلاثة الأخيرة. طبعات ورقيّة الغلاف، بالطبع؛ لم تكن هناك طبعات كرتونيّة الغلاف. ~~ومع ذلك فقد~~ ~~أبلى بلاءً حسناً~~ يبدو أن مضيفي أجرى بعض الأبحاث، فكّر مايك في سرّه.

(6) جلَس مايك على أحد الكراسي أمام المكتب. توقّع أن يجلس ~~أوسترماير~~ أولن خلف مكتبه، ~~حيث يمكنه أن يستمدّ سلطة منه~~ لكن ~~أوسترماير~~ أولن فاجأه. المجاور لكرسي مايك،

فقد جلس على الكرسي ~~الآخر الذي اعتبره على الأرجح جهة الموظفين من~~

~~المكتب~~ ووضع ساقاً على ساق، ثم مال إلى الأمام فوق بطنه الصغير المرتّب ليلمس المِرطاب.

"سيجار يا سيد إنسلِن؟ ~~ليست من كوبا لكنها جيدة جداً~~".

"لا، شكراً. أنا لا أدخّن".

انتقلت عينا ~~أوسترماير~~ أولن إلى السيجارة الموضوعة خلف أذن مايك اليمنى - مركونة ~~هناك~~ على نتوء أنيق مثلما قد يركن مراسِل صحفي مخضرم في نيويورك سيجارته التالية تحت قبعته الملصق عليها كلمة "صحافة". لقد أصبحت السيجارة جزءاً كبيراً من مايك لدرجة أنه بقي للحظة لا يعرف صدقاً على ماذا ينظر ~~أوسترماير~~ أولن. ثم ~~تذكّر~~ ضحِك، أنزلها، ونظَرَ إليها بنفسه، ثم عاد ونظرَ إلى ~~أوسترماير~~ أولن.

"لم أدخّن ~~سيجارةً~~ واحدةً منذ تسع سنوات"، قال. "~~لديّ~~ كان أخ أكبر مني مات بسرطان الرئة. أقلعتُ عن التدخين بعد وفاته ~~بقليل~~. السيجارة التي خلف أذني..."، وهزّ كتفيه. "بعضها تصنُّع، بعضها معتقد خرافي، أظن. تشبه ~~تلك~~ قبض هاواي، أو السجائر التي تراها أحياناً على مكاتب الأشخاص أو جدرانهم، موضوعة في صندوق صغير عليه لافتة تقول "اكسر الزجاج في حالة الطوارئ". ~~أخبِر الناس أحياناً أنني سأشعلها في حال وقوع حرب نووية~~ هل يُسمَح بالتدخين في الغرفة 1408 يا سيد ~~أوسترماير~~ أولن؟ فقط في حال اندلعت حرب نووية؟".

"في الواقع، يُسمَح فيها".

"حسناً"، قال مايك بمودة، "ارتحنا من أمرٍ نقلق بشأنه خلال الليل".

تنهّد السيد ~~أوسترماير~~ أولن مرة أخرى، ~~غير مستمتع~~ لكنها ~~واحدةً~~ تهيدةً لم تكن المكتب هو السبب

من النوع المنكسر الخاطر مثل تنهيدة الردهة. نعم، ~~كانت الغرفة~~، افترضَ مكتبه
مايك. ~~غرفته~~. حتى بعد ظهر هذا اليوم، عندما جاء مايك برفقة

روبيرتسون، المحامي، بدا ~~أوستر مايير~~ أولن أقل اضطراباً بعدما أصبحوا هنا. ~~في~~

~~ذلك الوقت، اعتقد مايك أن جزءاً من السبب هو لأنهم ابتعدوا عن~~ أنظار
~~المارّة، والجزء الآخر هو لأن أوستر مايير لا يعلم. لقد أصبح يعرف أفضل~~
~~الذين كانت الغرفة~~ وهل هناك مكان أفضل من مكانك الخاص لكي تشعر فيه أن زمام الأمور بيدك؟ ولما لا؟ كانت غرفة ذات صور جيدة على الجدران، ٩

وسجادة جيدة على الأرض، وسيجار جيد ~~رغم أنه ليس من كوبا~~ في المِرطاب. لا شك أن الكثير من المدراء عقدوا الكثير من الصفقات هنا منذ ~~أكتوبر~~ 1910؛ كانت نيويورك بطريقتها الخاصة مثل ~~المرأة~~ الشقراء في فستانها الأسود العاري الكتفين، رائحة عطرها ووعدها الضمنيّ بمجامعة نيويوركية ٨ عذبة في ساعات الصباح الأولى ~~بمجامعة نيويوركية~~ مايك نفسه كان من أوماها، رغم أنه لم يذهب إلى هناك منذ سنوات ~~عديدة~~

"لا تزال تعتقد أنه لا يمكنني إقناعك بالعدول عن فكرتك، أليس كذلك؟"، سأل ~~أوستر مايير~~ أولن.

"أنا أعرف أنه لا يمكنك"، قال مايك، مُعيداً السيجارة إلى خلف أذنه.

أسباب أكثرية التغييرات بديهية؛ إذا تنقَّلتَ ذهاباً وإياباً بين النسختين، أنا واثق أنك ستفهمها كلها تقريباً، وآمل أن ترى كم كانت المسودة الأولى بدائيةً حتى من كاتب يُعتبر "محترفاً" بعدما تتفحّصها جيداً.

معظم التغييرات عبارة عن حذف الغاية منه تسريع القصة. قمتُ بها آخذاً نصيحة سترانك بعين الاعتبار – "تجاهل الكلمات غير

الضرورية – وكذلك تماشيا مع الصيغة التي ذكرتها لك سابقا: المسوده الثانية – المسودة الأولى – 10%.

وسأسرد لك فيما يلي بعض التغييرات المفتاحيّة لشرحها بإيجاز:

أسباب أكثرية التغييرات بديهية؛ إذا تنقَّلتَ ذهاباً وإياباً بين النسختين، أنا واثق أنك ستفهمها كلها تقريباً، وآمل أن ترى كم كانت المسودة الأولى بدائيةً حتى من كاتب يُعتبر "محترفاً" بعدما تتفحّصها جيداً.

معظم التغييرات عبارة عن حذف الغاية منه تسريع القصة. قمتُ بها آخذاً نصيحة سترانك بعين الاعتبار - "تجاهل الكلمات غير الضرورية" - وكذلك تماشياً مع الصيغة التي ذكرتُها لك سابقاً: المسودة الثانية = المسودة الأولى - 10%.

وسأسرد لك فيما يلي بعض التغييرات المفتاحيّة لشرحها بإيجاز:

1. من الواضح أن العنوان "قصة الفندق" لن يتفوَّق أبداً على "الجرافة القاتلة" أو "نورما جين" أو "ملكة النمل الأبيض" كعنوانٍ. كتبتُه في المسودة الأولى وأنا أعرف أنني سأجد عنواناً أفضل مع الوقت (إذا لم يخطر عنوانٌ أفضل على بالي، فإن المحرِّر سيزوِّد عادة فكرةً لواحدٍ أفضل، والنتائج بشعة عادة). أحبّ "1408" لأن هذه القصة تدور في "الطابق الثالث عشر"، ومجموع الأرقام هو ثلاثة عشر.

2. أوسترماير إسم طويل وغير رشيق. بتغييره إلى أولِن عبر عملية استبدال عامة، تمكّنتُ من تقصير قصتي بحوالي خمسة عشر سطراً بضربة واحدة. كما أنني أدرَكتُ حين أنهيتُ "1408" أنها ستكون على الأرجح جزءاً من تشكيلة صوتية. سأقرأ القصص بنفسي، ولم أرغب بالجلوس هناك في كشك التسجيل الصغير، أقول أوسترماير، أوسترماير، أوسترماير طوال اليوم. لذا غيَّرتُه.

3. إنني أضع له هنا الكثير من تفكير القارئ. وبما أن معظم القرّاء قادرين على التفكير بأنفسهم، أخذتُ حريتي في تقليص هذا من خمسة أسطر إلى مجرد سطرين.

4. الكثير من الإخراج المسرحي، الكثير من الاستفاضة في أمور واضحة، والكثير من الأحداث السابقة الخرقاء. وداعاً لها.

5. آه، ها هو قميص هاواي الجالب للحظ. يظهر في المسودة الأولى، لكن ليس قبل الصفحة ثلاثين تقريباً. وهذا وقت متأخر جداً لغرض مهم، لذا قدَّمتُه مسبقاً. هناك قاعدة قديمة في المسرح تقول، "إذا كان هناك مسدس على رف الموقد في الفصل الأول، يجب أن يُطلق النار في الفصل الثالث". العكس صحيح أيضاً؛ إذا كان قميص هاواي الجالب للحظ للشخصية الرئيسية يلعب دوراً في نهاية القصة، يجب تقديمه باكراً. وإلا فإنه سيبدو كمدد غيبيّ (وهو هكذا بالطبع).

6. المسودة الأولى تقول "جلَس مايك على أحد الكراسي أمام المكتب". حسناً، يا لها من بلاهة - وأين كان ليجلس؟ على الأرض؟ لا أعتقد، وحذفتُها. كما حذفتُ مسألة السيجار الكوبي. هذا ليس مبتذَلاً فحسب، بل من صنف الأشياء التي يقولها الأشرار دائماً في الأفلام السيئة. "خذ سيجاراً! إنه كوبيّ!". تباً!

7. الأفكار والمعلومات الأساسية في المسودة الأولى والثانية هي نفسها، لكن الأمور في المسودة الثانية اختُصرت كثيراً. وانظر! هل رأيت ذلك الظرف البائس "بقليل"؟ دُستُ عليه، أليس كذلك؟ لا رحمة!

8. وهنا ظرفٌ لم أحذفه... ليس ظرفاً فقط بل سويفتيّة: "حسناً"، قال مايك بمودة... لكنني أدعم خياري بعدم الحذف في هذه الحالة، وسأجادل أن الاستثناء يبرهن القاعدة. لقد سمحتُ بالظرف "بمودة" لأنني أريد أن يفهم القارئ أن مايك يسخر من السيد أولِن المسكين. قليلاً فقط، لكن نعم، يسخر منه.

9. هذه الفقرة لا تستفيض في شيء واضح فحسب بل تكرِّره. حذفتُها. لكن مفهوم أن الإنسان يشعر بالارتياح في مكانه الخاص بدا لي أنه يوضِّح شخصية أولِن، لذا أضفتُه.

بقيتُ ألهو بفكرة شمل كامل النص النهائي لقصة "1408" في هذا الكتاب، لكن هذا يناقض قراري بالإيجاز، لمرة واحدة في حياتي. إذا أردتَ الاستماع إلى القصة بأكملها، ستجدها ضمن مجموعة صوتية ثلاثية القصص، Blood and Smoke [دم ودخان]. يمكنك إيجاد عيّنة على موقع سايمون وشوستر، http://www.SimonSays.com. وتذكَّر، لأهدافنا هنا، لست بحاجة إلى إنهاء القصة. فهي تتعلق بصيانة المحرّك، وليس بنزهة في سيارة مسروقة.

ملحق ثانٍ:

لائحة كتب

عندما أتكلَّم عن التأليف، أقدِّم عادة لجمهوري نسخةً مختصرةً من القسم "حول التأليف" الذي يشكِّل النصف الثاني من هذا الكتاب. ذلك يتضمن القاعدة الجوهرية، بالطبع: ألِّف كثيراً واقرأ كثيراً. في فترة الأسئلة التي تلي، يسألني أحدهم دائماً: "ماذا تقرأ؟".

لم أقدِّم أبداً جواباً مُرضياً جداً على ذلك السؤال، لأنه يسبِّب إرهاقاً لدماغي. الجواب السهل - "كل شيء يصل إلى يدي" - صادقٌ كفاية، لكنه ليس مفيداً. اللائحة أدناه تزوِّد جواباً محدَّداً أكثر. هذه هي أفضل الكتب التي قرأتُها خلال السنوات الثلاثة أو الأربعة الماضية، وهي الفترة التي ألَّفتُ فيها The Girl Who Loved Tom Gordon [الفتاة التي أحبّت توم غوردون] وHearts in Atlantis [قلوب في أطلانتس] وOn Writing [مسيرتي في التأليف]، والرواية غير المنشورة حتى الآن From a Buick Eight [من بويك ثمانيّة]. أظن أن كل كتاب مذكور هنا أثَّر بطريقة أو بأخرى على الكتب التي ألَّفتُها.

بينما تستعرض هذه اللائحة، تذكَّر رجاءً أنني لستُ أوبرا وهذا ليس نادي كتابي. هذه هي الكتب التي نفعتني، فقط لا غير. لكن يمكنك أن تفعل أفضل، والعديد من هذه الكتب قد تبيّن لك طرقاً جديدةً لتُنجز عملك. حتى ولو لم تفعل لك ذلك، فسترفِّه عنك. فهي رفَّهت عني بكل تأكيد.

أبراهامز، پيتر: A Perfect Crime [جريمة مثالية]

أبراهامز، پيتر: Lights Out [الأضواء مطفأة]

أبراهامز، پيتر: Pressure Drop [انخفاض الضغط]

أبراهامز، پيتر: Revolution #9 [الثورة التاسعة]

إرفينغ، جون: A Widow for One Year [أرملة لسنة واحدة]

إغناطيوس، دايفد: A Firing Offense [جريمة إطلاق نار]

أغي، جايمس: A Death in the Family [موت في العائلة]

إلكِن، ستانلي: The Dick Gibson Show [استعراض دِكْ غيبسون]

أوبراين، تيم: In the Lake of the Woods [في بحيرة الغابة]

أوتس، جويس كارول: Zombie [الزومبي]

أونان، ستيوارت: The Speed Queen [ملكة السرعة]

أوندانشي، مايكل: The English Patient [المريض الإنكليزي]

پاترسون، ريتشارد نورث: No Safe Place [لا مكان آمن]

باركر، پات: Regeneration [تجديد]

باركر، پات: The Eye in the Door [العين في الباب]

باركر، پات: The Ghost Road [طريق الأشباح]

باكلي، كريستوفر: Thank You for Smoking [شكراً لك على التدخين]

باكيس، كيرستن: Lives of the Monster Dogs [حياة الكلاب الوحوش]

باوش، ريتشارد: In the Night Season [في فصل الليل]

برايس، ريتشارد: Freedomland [أرض الحرية]

برايسون، بيل: A Walk in the Woods [نزهة في الغابة]

پرو، آني: Close Range: Wyoming Stories [مدى قريب: قصص وايومنغ]

پرو، آني: The Shipping News [أخبار الشحن]

بلونر، پيتر: The Intruder [المتطفّل]

بولز، پول: The Sheltering Sky [السماء الحامية]

بويْل، ت. كوراغاسن: The Tortilla Curtain [ستارة التورتيللا]

تارت، دونا: The Secret History [تاريخ السر]

تايلر، آنْ: A Patchwork Planet [كوكب خليط]

جَد، آلان: The Devil's Own Work [من صنع الشيطان]

جورج، إليزابيث: Deception on His Mind [خداع لعقله]

جويس، غراهام: The Tooth Fairy [جنيّة السن]

دوبنز، ستيفن: Common Carnage [المجزرة المشتركة]

دوبنز، ستيفن: The Church of Dead Girls

دويْل، رودي: The Woman Who Walked into Doors [المرأة التي ارتطمت بالأبواب]

ديكنز، تشارلز: Oliver Twist [أوليفر تويست]

ديليلو، دون: Underworld [عالم الإجرام]

ديميل، نيلسون: Cathedral

ديميل، نيلسون: The Gold Coast [ساحل الذهب]

رَندل، رُوث: A Sight for Sore Eyes [منظر لعيون متقرّحة]

روبنسون، فرانك م.: Waiting [انتظار]

روسّو، ريتشارد: Mohawk [الموهوك]

رولينغ، ج. ك.: Harry Potter and the Chamber of Secrets [هاري پوتر وحجرة الأسرار]

رولينغ، ج. ك.: Harry Potter and the Prisoner of Azkaban [هاري پوتر وسجين أزكابان]

رولينغ، ج. ك.: Harry Potter and the Sorcerer's Stone [هاري پوتر وحجر الفيلسوف]

سبنسر، سْكوت: Men in Black [الرجال ذوو البزّات السوداء]

ستغنر، والاس: Joe Hill [جو هيل]

سلوتكين، ريتشارد: The Crater [الفوهة]

سميث، دينيشا: The Illusionist [المشعوذ]

شايبون، مايكل: Werewolves in Their Youth [مستذئبون في شبابهم]

شو، إروين: The Young Lions [الأسُود اليافعون]

شوارتز، جون بورنهام: Reservation Road [طريق الحجز]

شورلتون، وندسور: Latitude Zero [خط العرض صفر]

شيث، فيكرام: A Suitable Boy [فتى ملائم]

غارلاند، أليكس: The Beach [الشاطئ]

غراي، مورْيل: Furnace [الفرن]

غرين، غراهام: A Gun for Sale [مسدس للبيع] (المعروفة بـ This Gun for Hire [هذا المسدس للإيجار])

غرين، غراهام: Our Man in Havana [رجلنا في هافانا]

غولدينغ، ويليام: Lord of the Flies [سيد الذباب]

غيريتسن، تَسّ: Gravity [جاذبية]

فوكنر، ويليام: As I Lay Dying [بينما أحتضَر]

ڤونيغَت، كورت: Hocus Pocus [هوكُس بوكُس] (أو الدَجَل)

قسطنطين، ك. ك.: Family Values [القيم العائلية]

كاتشوم، جاك: Right to Life [الحق بالحياة]

كار، ماري: The Liar's Club [نادي الكذّابين]

كارفر، ريموند: Where I'm Calling From [من أين أتصل]

كاهْن، روجر: Good Enough to Dream [جيد بما فيه الكفاية للحلم]

كراكاور، يون: Into Thin Air [في الهواء الرقيق]

كونراد، جوزيف: Heart of Darkness [قلب الظلمة]

كونيلي، مايكل: The Poet [الشاعر]

كويندلن، آنا: One True Thing [شيء واحد حقيقي]

كينغ، تَبيثا: Survivor [الناجي]

كينغ، تَبيثا: The Sky in the Water [السماء في الماء] (غير منشورة)

كينغسولفر، باربرا: The Poisonwood Bible

لَفكوويتز، برنارد: Our Guys [شبابنا]

لي، هاربر: To Kill a Mockingbird [أن تقتل طائراً بريئاً]

ليتل، بنتلي: The Ignored [المتجاهَل]

ماكارثي، كورماك: Cities of the Plain [مدن السهل]

ماكارثي، كورماك: The Crossing [العبور]

ماكدرمت، أليس: Charming Billy [بيلي الفاتن]

ماكديڤت، جاك: Ancient Shores [سواحل قديمة]

ماكلين، نورمان: A River Runs Through It and Other Stories [نهر يجري فيها وقصص أخرى]

ماكمورتري، لاري: Dead Man's Walk [مسيرة رجل ميت]

ماكمورتري، لاري، وديانا أوسانا: Zeke and Ned [زيكي ونَد]

ماكّورت، فرانك: Angela's Ashes [رماد أنجيلا]

ماكيوين، إيان: Enduring Love [الحب الدائم]

ماكيوين، إيان: The Cement Garden [حديقة الأسمنت]

موم، و. سَمِرسَت: The Moon and Sixpence [القمر ونصف الشِلن]

ميلر، والتر م.: A Canticle for Leibowitz [نشيد لـ ليبوڤتش]

هاروف، كنثْ: Plainsong [إنشاد جماعي]

هاريس، توماس: Hannibal [هنيبعل]

هالبرستام، دايفد: The Fifties [الخمسينات]

هاميل، پيت: Why Sinatra Matters [لماذا سيناترا مهم]

هانتر، ستيفن: Dirty White Boys [فتيان بيض قذرون]

هوغ، پيتر: Smilla's Sense of Snow [إحساس سميلا بالثلج]

وسْتلايك، دونالد إ.: The Ax [الفأس]

ووه، إيفلين: Brideshead Revisited [العودة إلى برايدشد]

ملحق ثالث

في نهاية الطبعة الأصلية من هذا الكتاب، قدَّمتُ لائحة بمئة كتاب رفَّه عني وعلَّمني. اقترح الناشرون أن أحدِّث اللائحة لهذه الطبعة الجديدة، لذا إليك أكثر من ثمانين كتاباً إضافياً - وهي أفضل الأشياء التي قرأتُها بين العامين 2001 و2009. وكما قلتُ في طبعة العام 2000 من هذا الكتاب... يمكنك أن تفعل أفضل من هذا.

أبراهامز، پيتر: End of Story [نهاية القصة]

أبراهامز، پيتر: The Tutor [المدرِّس الخصوصي]

أتكينسون، كايت: One Good Turn [منعطف واحد جيد]

أتوود، مارغريت: Oryx and Crake [أوريكس وكرايك]

أديغا، أراڤيند: The White Tiger [النمر الأبيض]

أكسلي، فريدريك: A Fan's Notes [ملاحظات مُعجب]

أنغر، ليف: Peace Like a River [سلام مثل نهر]

أوبراين، پاتريك: روايات أوبري/ماتشورين

أوتس، جويس كارول: We Were the Mulvaney [كنا عائلة مولڤاني]

أونان، ستيوارت: The Good Wife [الزوجة الجيدة]

پرو، آني: Fine Just the Way It Is [جيد مثلما هو بالضبط]

بلاك، بنيامين (إسم مستعار): Christine Falls [شلال كريستين]

بلونر، بيتر: The Last Good Day [آخر يوم جيد]

بولانو، روبرتو: 2666

بيار، ديبيسي: Vernon God Little

بيرلنسكي، ميشا: Fieldwork [العمل الميداني]

بيروتا، توم: The Abstinence Teacher [أستاذ الامتناع]

بيكو، جودي: Nineteen Minutes [تسع عشرة دقيقة]

بيليكانوس، جورج: Hard Revolution [ثورة صعبة]

بيليكانوس، جورج: The Turnaround [التحوُّل]

تارت، دونا: The Little Friend [الصديق الصغير]

تشايلد، لي: روايات جاك ريتشر، بدءاً بـ Killing Floor [طابق القتل]

تولستوي، ليو: War and Peace [الحرب والسلم]

جونسون، دينيس: Tree of Smoke [شجرة الدخان]

دانيالفسكي، مارك ز.: House of Leaves [منزل الأوراق]

داونينغ، دايفد: Zoo Station [محطة حديقة الحيوانات]

دُوبوس، أندريه: The Garden of Last Days [حديقة الأيام الأخيرة]

دُولينغ، ريتشارد: White Man's Grave [قبر رجل أبيض]

دياز، جونو: The Brief Wondorous Life of Oscar Wao [الحياة القصيرة المدهشة لأوسكار واو]

روبلسكي، دايفد: The Story of Edgar Sawtelle [قصة إدغار سوتلّ]

روبوتام، مايكل: Shatter [تحطُّم]

روث، فيليب: American Pastoral [الرعوي الأميركي]

روث، فيليب: The Plot Against America [المؤامرة ضد أميركا]

روسّو، ريتشارد: Bridge of Sighs [جسر التنهّدات]

روسّو، ريتشارد: Empire Falls [سقوط إمبراطورية]

ستيفنسون، نيل: Quicksilver [زئبق]

سميث، توم روب: Child 44 [الولد 44]

سنايدر، سْكوت: Voodoo Heart [قلب شعوذة]

سيتنفلد، كورتس: American Wife [الزوجة الأميركية]

سيمونز، دان: Drood [درُود]

سيمونز، دان: The Terror [الرعب]

شايبون، مايكل: The Yiddish Policemen's Union [اتحاد رجال شرطة ييديش]

غاردينر، مَغ: Crosscut [قص متقاطع]

غاردينر، مَغ: The Dirty Secrets Club [نادي الأسرار القذرة]

غاي، ويليام: The Long Home [المنزل الطويل]

غايمان، نيل: American Gods

غروْون، سارة: Water for Elephants [ماء للأفيال]

غودارد، روبرت: Painting the Darkness [رسم الظلمة]

فرانزن، جوناثن: Strong Motion [حركة قوية]

فرانزن، جوناثن: The Corrections [التصحيحات]

فيريس، جوشوا: Then We Came to the End [ثم وصلنا إلى النهاية]

كار، دايفد: The Night of the Gun [ليلة المسدس]

كانينغهام، مايكل: The Hours [الساعات]

كايسي، جون: Spartina [عشب الحبل]

كلوسترمان، تشاك: Fargo Rock City [مدينة فارغو روك]

كوستيلو، مارك: Big If [إذا كبيرة]

كونيلي، مايكل: The Narrows [المضيق]

كِيد، سُو مونك: The Secret Life of Bees [الحياة السرية للنحل]

كيلور، غاريسون: Good Poems [قصائد جيدة]

لارسون، ستيغ: The Girl with the Dragon Tattoo [الفتاة ذات وشم التنين]

لَثم، جوناثن: The Fortress of Solitude [حصن الوحدة]

لوكاريه، جون: Absolute Friends [أصدقاء مُطلَقون]

ليبمان، لورا: What the Dead Know [ما يعرفه الميت]

ليتل، بنتلي: Dispatch [برقية]

ليهان، دينيس: The Given Day [يوم معيَّن]

ليونارد، إلمور: Up in Honey's Room [فوق في غرفة العسل]

مارتل، يان: Life of Pi [حياة باي]

ماكارثي، كورماك: No Country for Old Men [لا دولة للعجائز]

ماكيوين، إيان: Atonement [كفّارة]

مالامود، برنارد: The Fixer [المتدخِّل]

ميك، جايمس: The People's Act of Love [فعل حب الشعب]

نيفينيغر، أودري: Her Fearful Symmetry [تماثلها المخيف]

هَلپرن، مارك: A Soldier of the Great War [جندي من الحرب العُظمى]

هول، ستيفن: The Raw Shark Texts [نصوص القرش الخام]

هيوستن، تشارلي: ثلاثية هانك تومسون

واترز، سارة: The Little Stranger [الغريب الصغير]

وارن، روبرت پَن: All the King's Men [كل رجال الملك]

وامبو، جوزيف: Hollywood Station [محطة هوليود]

واينغاردنر، مارك: Crooked River Burning [حريق النهر الملتوي]

واينغاردنر، مارك: The Godfather Returns [عودة العرّاب]

ييتس، ريتشارد: Revolutionary Road [الطريق الثوري]

Notes

[1←]
المُلهِمات من النساء عادة، لكن مُلهَمي رجلٌ؛ أخشى أن عليه التعايش مع ذلك.

[2←]
هناك بعض القصص الرائعة عن جويس. وأكثر قصة مفضَّلة لديَّ هي أنه بدأ بعد ضعف بصره يرتدي زيّ موزِّع الحليب بينما يؤلِّف. ربما كان مقتنعاً أنه يلتقط ضوء الشمس ويعكسه على صفحته.

[3←]
كان كيربي ماكّولي، أول وكيل حقيقي لي، معتاداً على اقتباس كاتب روايات الخيال العلمي ألفرد بسْتر (The Stars My Destination [النجوم وجهتي] وThe Demolished Man [الرجل المحطَّم]) في هذا الموضوع. "الكتاب هو المدير"، كان ألفِي يقول بنبرة تدلّ على أن جملته هذه تُنهي الموضوع.

[4←]
رغم أن التعبير "مظلماً مثل كهف" ليس ملفتاً للانتباه كثيراً؛ إلا أننا سمِعناه من قبل بالطبع. هذا ناتج، في الحقيقة، عن بعض الكسل؛ صحيح أنها عبارة غير مبتذلة كثيراً لكنها رائجة بما يكفي.

[5←]
اتَّهمني بضعة نقّاد بالبساطة الرمزية في مسألة الحرفين الأوليين لجون كوفي. وكانت ردة فعلي، "ما هذا، عِلم الصواريخ؟". بالله عليكم يا شباب.

[6←]
الكلمة التي كان ستيفن كينغ يقصدها هي pheasants ومعناها طيور التُّدْرُج، لكنه كتبَ peasants ومعناها فلاحين.

[7←]
المِرطاب (humidor) صندوق لتخزين السيجار مجهَّز بوسيلة تُبقي التبغ رطباً.