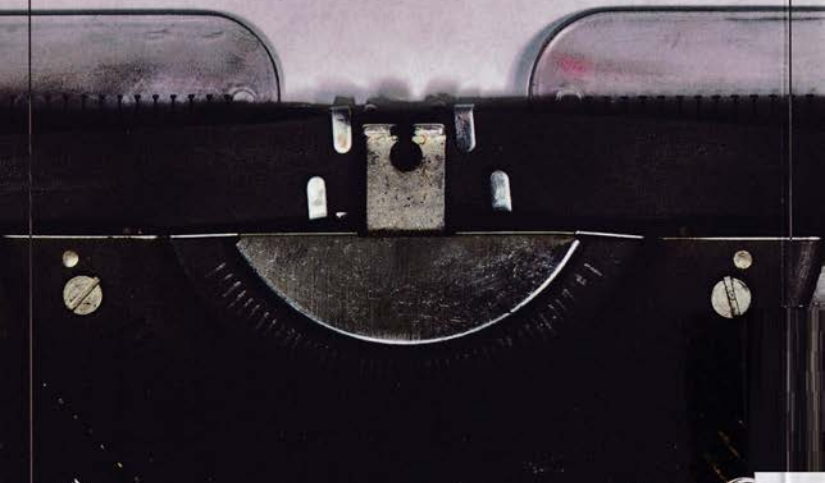
مهنة الكتابة

ما تمنيت معرفته في بداياتي

اختيار وترجمة وتقديم

راضي النماصي



منشورات تكوين | الكتابة عن الكتابة
TAKWEEN PUBLISHING

مهنة الكتابة

ما تمنيت معرفته في بداياتي

مكتبة
t.me/soramnqraa

مهنة الكتابة

ما تمنيت معرفته في بداياتي

اختيار وترجمة وتقديم
راضي النماصي

منشورات تكوين | TAKWEEN PUBLISHING
الكتابة عن الكتابة

عنوان الكتاب: **مهنة الكتابة: ما تمنيت معرفته في بداياتي**

اختيار وترجمة وتقديم: **راضي النماصي**

تصميم الغلاف: يوسف العبدالله

تنضيد داخلي: سعيد البقاعي

ر.د.م.ك: 978-9921-808-00-1

الطبعة الأولى - يوليو/ تموز - 2023

3000 نسخة

جميع الحقوق محفوظة للناشر ©

منشورات تكوين TAKWEEN PUBLISHING

الكويت - الشويخ الصناعية الجديدة

تلفون: 40 04 81 98 965 +

بغداد - شارع المتنبي، بناية الكاهجي

تلفون: 60 58 00 11 78 964 +

takweenkw

takween.publishing@gmail.com

TakweenPH

takween_publishing

www.takweenkw.com

بغداد - العراق/ شارع المتنبي، عمارة الكاهجي

تلفون: 07810001005 / 07830070045

Dar alrafidain

daralrafidain@yahoo.com

Dar.alrafidain

info@daralrafidain.com

Dar alrafidain

www.daralrafidain.com

المحتويات

مكتبة
t.me/soramnqraa

تقديم ٧

ما تمنيت معرفته في بداياتي

• إلف شفق ١٥

• بول بيتي ٢١

• حنيف قريشي ٢٥

• غراهام سويفت ٢٩

• توفه يانسون
عن حُبسة الكتابة ٣١

• ويلا كاذر
حول فن القصة والرواية ٣٥

• **مارك ليڤي**
قواعد الكتابة..... ٣٩

• **دونالد ري بولوك**
خمس نصائح بشأن الكتابة ٤٣

• **هاروكي موراكامي**
دورة القص الكبرى ٤٩

• **هاروكي موراكامي**
إذًا، عم سأكتب؟..... ٦١

• **ستيفان زفايغ**
سر الخلق الفني..... ٨١

• **رايموند كارفر**
حول الكتابـة..... ٩٩

• **زيدي سميث**
ما يعتريك أثناء الحرفة ١٠٩

• **خابيير مارياس**
البدء من البداية ١٣٣

تقديم

هُوية الكاتب طريق، والكتابة طريقة.

طريقة بالأفعال، لها مريدونَ يمتحون من الحياة والشرط الإنساني الكامن فيها، فيعيشون مرةً أخرى ذهنيًّا بالكتابة مثلَما عاشوا أول مرة بالتجربة، وإذ بالواحد منهم يفيضُ بإبداعه وبصيرته نصًّا يطرب له أحدُنا، ويكتشف بفضله آخر ما غاب عنه، ويجيب به ثالثٌ على أسئلة تردَّدَ صداها في داخلِهِ دهرًا.. كلُّ ذلك بأثر مزيجٍ من حبر وخيال على ورق مصمَّغ بين دفتين تتناقلهما الأيدي بهيئة «سِحر محمول» مثلما يصفه ستيفن كينغ.

لا تهدفُ هذه المختارات إلى وصفةٍ محددة، وخلاصٍ ينتهي إليه من يصبو النجاح في الكتابة، بل إنها تقول بتعقيد التجربة شأنَ تعقيد الحياة، وإنَّ من اتخذ الكتابةَ مهنةً فقد نذر نفسه لسَفرٍ لا راحة فيه. فلا يهدأ الكاتب من كشف إحدى خفايا الوجود حتى تستبينَ له أخرى، إذْ تجتمع فيه هوية وتجربة وموهبة وزاوية نظر، فيخلص من كلِّ ذلك إلى نصٍّ حيٍّ تتخطَّى حياته زمنَ كاتبه بتعدد قراءه وامتداد

تأثيره عرضًا بين الناس، وعميقًا باللغة والحياة، علاوةً على ما قد يُستقى منه، وهو -في ذلك- رهينُ محبسيْ التأويل والأسلوب. الأول ابن الآخرين والآخر ابن الخلود، إمَّا بتوظيفه كما يجب وإمَّا خلقًا للجديد دون إيلاء اهتمام للسائد، فينبع من بين يدي مبدعه ما يستحق البقاء بين كلِّ ما يجده قارئٌ على أي رفٍّ في العالم.

أمَّا من يريد التحلي بهُوية الكاتب وحسب، فأول ما عليه فعله ألَّا يقرأ هذا الكتاب، وسيجد طريقه معبَّدًا سهلًا.

لعلَّ أبرزَ ما يلحظه قارئ هذه المختارات أن لا أحد من كتابها يرى ما يراه آخرُ، فنجد **ويلا كاذر** تنصح بترك الأحداث الحالية، بينما ينصح **هاروكي موراكامي** بتلقُّف ما تجود به الحياة من مواقف. وإذْ يذهبُ مؤلفٌ، غزير الانتاج وعظيم القدر، بحجم **ستيفان زفايغ** إلى تشبيه كُنه الإبداع بالخلْق، سنرى **مارك ليڤي** و**دونالد راي بولوك** -وهما المكثران المكرَّسان في أوساط النخبة والعموم- يبالغانِ حدَّ اعتماد خطوات عمليَّة تملَّصا منها لاحقًا. فالعبرة بما يحدث على الدرب لا بما في معالمه، والمسألة مرهونة بما يفعله الكاتب لا بما يجده «ملقىً على الطُّرقات» أو مبتدَعًا بفعل خياله. بيد أنهم يجمِعون على العمل غايةً وليس وسيلة. ورغم اختلافهم في الانطلاق من الحبكة أو من الشخصيات، فإنَّ إقرارهم جميعًا بالتصفية والنحت والشحذ والتحرير، في ما بعدُ، لا غبارَ عليه. ولكلٍّ منهم -كما سيتَّضحُ للقارئ- في التحرير شأنه إما استلهامًا وإما شطبًا، وإما

إلغاءً لما كُتِبَ ولو صدر بعد عناءٍ لمجرد أنه لا يستحق. على أنَّ سلوانَهم جميعًا يكمنُ في محبة الإبداع لأجلِ الإبداعِ، حتى لو أتى بعد مشقَّةٍ وجهد في التفكير بدايةً ثم في مغالبته أثناء التحرير وصولاً إلى النشر، فلم يتحدث أحدٌ منهم عن هدف محدد أو جائزة أو حتى خلود أدبي بوصفه دافعًا للكتابة. بل إنهم رأوا في فعل الكتابة نفسه دافعًا لمواصلة الحياة، دون أن يمنعهم ذلك من التفكير بـ«خيال القارئ» شريكًا في الكتابة، ولذا يعتمد الاستبدال والشطب والنقل والترتيب؛ مستهدِفًا الزمن والناس والوقع والتأثير. فهو في ذلك بين أخذ وردٍّ حتى يصلَ إلى ما يراه نهايةً، ومن ثَم يحدث ما كُتِبَ مستقبلًا للنص، وإذ به في شغلٍ عن كلِّ ذلك بفكرة أو خاطرة أخرى حتى يتوقف بنفسه -وهذا ما لا يحدث في الغالب- أو توقفه تصاريفُ الحياة، فالعبرة بما يحدث الآنَ لا بما طرأَ حين نُشر النص، ولا بما نشأَ من تأويلٍ له، وهذا هو جوهرُ «مهنة الكتابة» المحضُ.

أخيرًا، يا من تروقُ الكتابة مستفيدًا من هذا الكتاب:

أزعم أن ما بين يديك الآنَ ضوء في أول النفق..

أمَّا آخره فهو رهنٌ بإبداعك.

قراءة ممتعة!

راضي النماصي

الخفجي/ ٣ يونيو ٢٠٢٣

الإهداء

إلى عبد العزيز

ما تمنيت معرفته في بداياتي

إلف شفق[1]

بدأت كتابة الروايات والقصص في سن مبكرة، إذ لا بدّ أني كنت في الثامنة من عمري حينها، وقد احتفظت بدفتر تركوازي اللون مليئًا بالقصص القصيرة وبأفكار لـ«قصص أطول»، وما زلت أتذكر ذلك الدفتر بصفحاته وغلافه بوضوح عالقًا إلى الأبد بذهني.

تعلمت في العام السابق لذلك، حين دخلت المدرسة الابتدائية، أن «أرسل اليد اليسرى إلى المنفى». لم أسمع تلك الكلمة قطّ، أي «المنفى»، وظلّت حاضرة في بالي منذ ذلك الحين. قالت المدرسة إنها تحلّت بالصرامة معي لصالحي، إذ يمكن تصحيح الأطفال العُسر بجرعة ملائمة من الانتباه والانضباط كما ادّعت، بيد أني كرهت

---

(١) كاتبة تركية معاصرة، صدر لها باللغة العربية الكثير من الروايات مثل: «قواعد العشق الأربعون»، و«لقيطة إسطنبول»، و«الفتى المتيم والمعلم»، إضافة إلى مذكرات «حليب أسود». جميع الهوامش بقلم المترجم ما لم يرد خلاف ذلك.

المدرسة وكرهت خطي، كما كرهت الحي المتسلط وشديد المحافظة بأنقرة الذي ألفيت نفسي فيه. ولذا فقد كانت الكتابة في الدفتر باليد اليمنى أمرًا ينطوي على مشقة، لكني كتبت رغم ذلك، فتخيّل القصص أشبه بضخ الأكسجين في رئتيّ، وأنا بحاجة إلى التنفس.

واصلت الكتابة والقراءة والتخيل لا لأني حلمت بأن أصير كاتبة ذات يوم، إذ إني لم أعرف بأن شيئًا مثل ذلك يمكن أن يحدث، فلم يوجد شعراء أو كتّاب من حولي، ولا يوجد مثل أعلى يمكنني التطلع إليه، بل بدأت الكتابة بداعٍ وجوديٍّ، إذ رأيت الحياة مملة على نحو فظيع.

كنت الطفلة الوحيدة في عائلتي وأتّسم بالانعزالية، أما أمي فامرأة مطلقة وعاملة، إذ تركت الجامعة منذ سنين وتزوجت أبي واستقرّا معًا في ستراسبورغ بفرنسا حيث وُلدت. وحين انتهى زواجهما، جلبتني أمي إلى أنقرة بتركيا، الأرض والمدينة الجديدتان تمامًا بالنسبة إليَّ. عادت أمي إلى الجامعة لتكمل تعليمها، وتخرجت رغم المصاعب بدرجة عالية فصارت دبلوماسية بعد ذلك بسنين.

ربتني جدتي طوال ذلك الوقت. كانت امرأة شرقية بوضوح وشديدة العاطفة، وروحانية وعنيدة وتؤمن بالخرافات، وغير منطقية على نحو عميق، فكان بيتها مليئًا بالقصص والحكايات والثقافة الفلكلورية والسحر، كما كانت أواخر السبعينيات زمنًا تصاعد فيه العنف السياسي في تركيا، فلم يُسمح لي بالخروج واللعب في الشارع، إذ علمت أننا مختلفون عن بقية سكان الحي،

فكل الأطفال الآخرين لديهم قرابات ممتدة، ولم يتواصلوا معي إلا قليلًا، فشعرت بالغربة حتى في وطني الأم، إذ ليس لي أصدقاء، ولا أقارب (التقيت بضعًا من إخوتي غير الأشقاء في أواخر العشرينيات من عمري). لم يُبقِ على صحبتي إلا «جِنٌّ» جدتي، لكني لم أولهم الثقة، بل وثقت بالكتب.

كانت الكتب أصدقائي الحقيقيين.

بناء على ذلك، فلربما أن كتابة القصص كانت غالبًا بدافع الملل، إذ رأيت الحياة مملة ومتكررة دومًا فتحتّم عليَّ فعل شيء حيالها، لكن يوجد عالم آخر في مكان ما، خلف جبل قاف[1]، خفيٌّ لكن في متناول يدي: عالم متخيَّل تذوب فيه الحدود، والأطفال العُسر الوحيدون مرحب بهم فيه شأنهم شأن الآخرين.

حين بلغت السابعة عشرة من عمري، قبلت إحدى المجلات نشر قصة كتبتها، فاتصلت بهم وطلبت منهم قليلًا من الوقت قبل نشرها، فأجابني الشخص على الطرف الآخر «لماذا؟»، فقلت له إني أريد أن أسمّي نفسي من جديد، وأنشر قصتي باسمي الجديد، ولم يكن ليردَّ بشيء لو رأى أن في ذلك ضربًا من الجنون. قررت في اليوم التالي أن أتّخذ من اسم أمي اسمًا للعائلة، وهكذا صرت «شفق» - الاسم الذي يطلق في تركيا على الرجل والمرأة، ونُشرت قصتي الأولى باسمي الفنّي.

---

(١) جبل أسطوري ورد ذكره في كثير من الكتب القديمة في الشرق الأوسط.

كتبت روايتي الأولى في سن الثانية والعشرين. وحين أنهيت المخطوطة، ذهبت إلى مكتب البريد وأرسلتها إلى دار نشر معروفة بإسطنبول. لم أعرف في ذلك الوقت كُنه عالم النشر، وبشكل ما جعلني الجهل حرة، بل شجاعة على ما أظن، فقد تركت الرواية بلا تفكير في مكتب البريد، وكأنها رسالة داخل زجاجة ملقاة في نهر. لربما أصابني الارتياع لو علمت بمقدار وعورة صناعة النشر وانغلاقها ونخبويتها وتحيز نخبتها الثقافية جنسيًّا. تلقيت مكالمة هاتفية بعد شهر من إسطنبول، ولن أنسى إلى الأبد تلك البهجة والصدمة الباديتين في صوتي المرتعد. فقد أخبرني المحرر بأنهم سينشرون روايتي في الربيع المقبل.

وهكذا بدأت الكتابة. لم أعرف في ذلك الوقت أنه سواء كانت الرواية التي يكتبها المرء أولى رواياته أو العاشرة، فسيمر دومًا بأفراح وأتراح، ولحظات شك ولحظات ثقة، وفترات طويلة من القلق، وأنفاق من ظلام ونور... وكل ذلك أثناء كتابته رواية، فالأمر لا يسهل بمرور الوقت، لكن المرء يتعود عليه.

حكي القصص حرفة، وتتطلب -مثل كل حرفة- الاهتمام والحب والولاء، وعلى كل كاتب أن يبقى في صميمه قارئًا.

أدركت بمرور الزمن أن مرات الصمت كان تثير اهتمامي بمثل ما تفعل القصص، أي الأشياء التي لم نتكلم بشأنها، إذ لطالما طرحت أسئلة في كتابتي عن الصمت وقررت منح صوت لمن يصمتهم الآخرون.

بدأت الكتابة بالإنجليزية ذات لحظة ما في رحلتي الأدبية، فحدث رد فعل عنيف ولئيم في تركيا، إذ لقبني بعض الناس «خائنة»، وقالوا إني لن أُعتَبر كاتبة تركية إلى الأبد، واتهموني بهجر لغتي الأم. لكني لم أفكر في مفهوم اللغة على نحو «أبيض أو أسود»، فذلك ليس خيارًا قاطعًا بين اثنين، فأنا مثلما أتنقل بين الثقافات والمدن، أود التنقل بين اللغات، ولديَّ تعلق عاطفي باللغتين التركية والإنجليزية - ولو على نحو مختلف. فإذا كان هناك حزن وكآبة واشتياق في نصي، أرى التعبير عنه بالتركية أسهل، وإذا كان هناك دعابة وسخرية وتندر في نصي فإني أرى الإفصاح عنه بالإنجليزية أيسر بكثير، لدرجة أن كلمة «سخرية» لا توجد أصلًا في اللغة التركية. نحن قوم لا نسخر!

حين أنظر إلى ما أنجزت، أرى محاولة متعمدة لهدم الجدران، وتخطي الحدود، ومحاولة بدء محادثات جديدة. ولعلي سأبقى بلا انتماء على الدوام وفي كل مكان، فكتابة الروايات، مثلما قال لنا فالتر بنيامين، أشد أشكال الفنون عزلة، لكن هذه العزلة لا تنم عن فردية تدور حول الذات فقط، بل إنها نوع العزلة الذي يربطنا ببقية البشر من دون اعتبار للحدود والقبائل. وهذا ما علمتني إياه القصص والروايات طوال هذا الوقت، أي احتمال أن يكون لدي عدة أوطان وانتماءات بصيغ متعددة وسيّالة وجارية، وأن للكاتب والحكّاء وطنًا محمولًا واحدًا على الدوام، اسمه ستوري-لاند [أرض الحكايات].

بول بيتي[1]

لا يوجد الكثير مما تمنيت معرفته وقتها، لكن أرى أن المفيد في ذلك الحين معرفة الفرق بين أن يكون المرء كاتبًا أو مؤلفًا. لربما أنه لا يوجد فرق من الناحية اللغوية، لكنه موجود من الناحية الحسية. فأنا في أفضل حالاتي كاتبًا حين أحس بالضياع وقيد النسيان، أو أتظاهر -على الأقل- بأني في حالة لا أعرف فيها عن أي شيء، إذ أتمكن -رغم خجلي وعنادي عن طلب المساعدة- من معرفة سير عملي. ومع ذلك، فلا أتصور هيئتي في نهاية مشوار الكتابة مؤلفًا يرتدي سترة من الصوف ويدخن الغليون وذا ذهن شارد ويحتسي المشروبات الروحية ويسكن منعزلًا في مقصورة خشبية، فقدراتي على التعامل مع توقعات ومسؤوليات هذه الحرفة محدودة. وعلى أني لا أمانع تحمل المسؤولية عما كتبته، فإنني أكره أن أكون مسؤولًا عمّا أنا عليه، والأشد من ذلك ضد أن أكون وفق ما يرغب فيه الآخرون.

---

(١) روائي أمريكي، صدر له بالعربية «الخائن» و«سلامبر لاند».

ما كانت لديَّ فكرة عن مدى اختلاف نشر الرواية والقصة عن الشعر، إذ وجدت ما يشبه النجاح في الشعر بسرعة هائلة، وبينما لدى الناس آراء مختلفة حول مكانتي شاعرًا، لم أشعر بالضغط لكتابة الهايكو أو الشعر القائم على التلاعب بالمفردات، لأن النوعين مطلوبان وقابلان للتسويق، فاكتفيت بالكتابة.

لا أتذكر أن ما سأرويه الآن قد حدث بعد أو قبل نشري روايتي الأولى، إلا أن صديقي الكاتب جون فارس[1] حذرني ذات مرة بأن عليَّ تعلم حرفتي على مرأى من الناس، وقد خنقتني كلماته قليلًا لأن فكرة «الجمهور» أشعرتني بالعبء والتوجيه نحو منطقة ما، فصار لديَّ وعي يكتنفه الغموض تجاه وجوب اتخاذ منطقة أدبية، وبعد روايتي الأولى بات المحررون والأصدقاء ووكلاء النشر توّاقين إلى إشهار الخرائط بطرق موضَّحة تجاه قرية تقع شمال منطقة «الكتاب الذين يهتم بهم الكتاب فقط» بالضبط، اسمها «النجاح لدى شريحة القراء العظمى»، فشرعت في اتخاذ قرارات لأسباب وظيفية، وتحديد كيفية تحولي إلى الكاتب، بدلًا من الاستمرار في الكتابة، كما واجهت صعوبة في التمييز بين أدوار الناشر والمحرر والوكيل والصديق، وأدركت أن بعض الكتب تُنشر لأسباب أخرى غير استحقاق النص، إذ لا يُنشر كتاب ما بسبب فحواه، أو الفن في صياغة فحواه، بل لإثارة «القاتل الأدبي»، فتجد الناس يفكرون

---

(١) كاتب أمريكي معاصر مشهور برواياته ذات الأجواء القوطية والأحداث التي تجري في جنوب الولايات المتحدة.

«لنأخذ هذه الروايات الأولى، ونرميها على الحائط، ونرى ما يعلق منها، ومن لديه الموهبة والإصرار كي يصير الكاتب الذي يجعلنا، قرّاء وناشرين، نتّكئ في كراسينا ومِن حولنا قوى الإدراك والذوق الرفيع والأحاسيس المتنوعة التي لدينا».

أحسست بضغط مفاده أني إذا ما أردت أن أصير مؤلفًا فعليَّ أن أكون مفهومًا، وأقول للناس ما يريدون سماعه، وما يعتقدون أنه صحيح بشأن أنفسهم، إذا لم يكن بشأن العالم من حولهم، فأصير مثل مؤدِّي الكوميديا الارتجالية الشباب على شبكة «نتفليكس» الذين ينالون (وجميعهم من بيض البشرة تقريبًا) إعجاب الجمهور باستهداف الهدف السهل، والتظاهر بأننا جميعًا متضامنون، فننمّي ما يسميه جيري ساينفيلد «تصفيق الموافقة الجماعية».

لكن كتبي لم تكسب مبيعات جيدة. لذا فلا توجد أحلام مؤلفين تعتريني في النهار حيث أحك خلالها لحيتي وأفكر فيما يتعدى الحدود الشخصية لأحد بينما أكتب «نصًّا لاذعًا» باستخدام خط جميل لا يُنسب إلا إلى قلم «مون بلان» وعلى سريري بالمقصورة في الغابة إحدى الطالبات سابقًا. لكني لا أستطيع القول إنني توقفت عن القلق بشأن أن أصير كاتبًا، ولم يؤدِّ ذلك إلى محاولات فعلية، بل توقفت فقط عن التفكير في المحاولة، فقد أعانتني قراءة «أوسترليتز» للكاتب ف. ج. زيبالد[1]، و«محو» بقلم بيرسيفال

(١) كاتب ألماني، صدر له باللغة العربية «حلقات زحل»، و«دوار - أحاسيس»، و«المغتربون».

إيفريت[1]، والاستماع إلى برناديت ماير[2] وريبيكا سولنت[3] أثناء حديثهما عن مشروعيهما القادمين «هيلين من طروادة» و«المدينة اللانهائية»، بالتوالي، على التذكير بأن العمل يبقى عملًا بغض النظر عن النتيجة، ومثلما تقول مرشدتي لويز آسيكوف، «الكتاب يكتبون وحسب»، فالأمر بهذه البساطة. وأيًّا كانت درجة المؤلف المنسوبة إليَّ، فهي ليست تتويجًا أو منحة، بل بقايا العمل الشاق والأمل الذي لن يزول بأن لا أحد يفكر أو يكتب مثلما أفكر وأكتب، ولن يوجد أبدًا.

(١) كاتب أمريكي وأستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة جنوب كاليفورنيا.

(٢) شاعرة أمريكية.

(٣) كاتبة أمريكية.

حنيف قريشي[1]

الجمال خالق الكون.

كانت إحدى مُتعي في الطفولة مشاهدة نجوم موسيقى البوب الذين أحبهم يغنون على التلفاز، ولا بد أنه قد خطر في بالي أثناء مكوثي قابعًا في الضواحي أن نيل مقابل مادي لارتدائك ما تحب والتصرف مثلما تريد برغبة الضحك إلى الأبد إحدى أعظم المتع على الأرض، بل في الواقع أعظمها. أعتقد أن تلك اللحظة تحديدًا هي الوقت التي تخلّقت فيه فكرة أن أكون كاتبًا، وحين سمعت في مكان ما أن الفنان يتلقى أعظم إلهام له أثناء راحته، شعرت بأني وجدت موطني.

أسدت إليَّ السذاجة، بجانب جرعة معتبرة من الجهل المطبق، خدمة طيبة في ما قد أسميه «مشواري المهني»، فلو علمت مدى ندرة

---

(١) كاتب إنجليزي، صدر له بالعربية «الحميمية»، و«الجسد»، و«بوذا الضواحي»، و«ثمة ما أقول لكم».

أن يصير شخصٌ مختلطُ العرق وعلى قدر معين من الجهل وميّالٌ نحو العنف وكسولٌ جدًّا كاتبًا يعيش مما يكتب، فلربما سعيت إلى شيء مفيد في حياتي، فأصير سباكًا أو غير ذلك، لكن ما حدث أني واصلت الاعتقاد الأعمى بأن لقمة العيش ممكنة من حكي القصص حتى صار الحال كذلك.

ما من أدنى شك في كون البداية أصعب فترة في حياة كل كاتب، إذ على الرغم من إيمانه وثقته بما يفعل، فسيتضح أن لا أحد يولي اهتمامًا بما يكتبه، وهذا وارد الحدوث، بل إن البعض قد يضحك على طموحه، وسيتلقى الرفض والإهانة التي سيعتقد أنه لن يتخطاها على الإطلاق، وعندها سيحتاج إلى أصدقاء وقراء جيّدين ليواصل المشوار، إلى جانب قدر كبير من الإصرار الذهني اللعين، لأن النجاح غير مضمون، لكن الفشل ليس مضمونًا كذلك.

وما يصبو إليه أي معلم كتابة في طلابه، وما يرغبه ويتوق إليه أي قارئ، هو ما يمكن أن يتعرف عليه المرء فورًا - أي علامة الفردانية، فالسبيل الوحيد للمضي قدمًا هو الكتابة بتجرد تام، وبصوت الكاتب وحده، وعدم إيلاء ذرة من اهتمام لإرضاء الآخرين، مهما كان نظام الحياة يعبث به. ولسوء الحظ، فالفضائل التي تجعل الكاتب ناجحًا لا يمكن تعليمها، إذ إنها نادرة على نحو غريب، حتى لمن لديه قناعة بقدرته على صناعة الفن، لكنها قابلة للتشجيع أيضًا.

كل من الشجاعة والشغف والتفرد والإحساس والأصالة

ووحدة صوت الراوي والموضوع مهم. فليكن الكاتب جريئًا وذو جنون منضبط، جالبًا قصصًا جديدة لأناس يعيشون على التكرار. فالسحر عمل يصعب إنجازه، لكن اللذة طاقة للإنجاز، والإبداع احتفال قائم في حد ذاته، ولا بد أن يأتي كل يوم بتجربة جديدة، فإن كان لدى المرء كل ذلك، فهو على الطريق السليم، وإلا فعليه التفكير في وظيفة ما لأجل لقمة العيش.

غراهام سويفت[1]

لا يوجد شيء تمنيت معرفته، لأن الطريقة الوحيدة للتعلم والمعرفة هي التجربة، فليس أمام المرء إلا المحاولة والخطأ وتلقّي تعليمات الكتابة من الحياة. أعتقد أن العديد من الكتاب الذين شرعوا بالتفكير في الأسلوب -أسلوبهم تحديدًا- إذا ما سُئلوا عنه فقد يجيبون بعبارة من قبيل: «إنه طريقة التعاطي مع الكلمات، وأسلوبي هو طريقتي المميزة التي أود نيلها وأتمنى أن أُعرف بها ذات يوم في التعامل مع الكلمات».

هذا طموح يمكن تفهّمه، لكن إن فكّر أحد بهذا الوعي والاستهداف عمدًا فسينتهي به الحال كاتبًا نصًّا هشًّا وسطحيًّا. أما إذا كان في جعبته ما يستحق، فسيتولى الأسلوب أمره بنفسه، ولن يصير أولوية، إذ إن الكتابة تعمل من الجوهر إلى الخارج، ومن القاع إلى الكلمات في القاموس على السطح، وليس العكس. إن خطر

(١) كاتب إنجليزي، صدر له بالعربية «أحد الأمومة»، و«الطلب الأخير».

لشخصٍ ما أثناء كتابته نصًّا أن «ثمة شيء ما يجعل هذه الكلمات تتخلّق»، فمن حسن حظه أنه على الطريق الصحيح، إن مر بخاطر أحدهم فكرة مفادها «إني أحاول أن أدفع الكلمات إلى خلق شيء ما»، فإنه ليس على الطريق الصحيح للأسف. لكن الأغلبية على العموم تتحلى بالصدق، بما إن الحالة الأخيرة -للأسف- المأزق الأشد شيوعًا بين الكتّاب.

وليس للأسلوب -أو حتى الكلمات- أهمية قائمة بذاتها، إذ إنها ليست الغاية (أو الأصل)، بل إنها وسيلة، وما يحركها إلى الخروج أهم. قال كاتب من العصر الروماني اسمه كوينتيليان -قلّما يُقرأ الآن أو لربما مجهول- عبارة جيدة عن الأسلوب: (Pectus est quod disertosfacit)، «الصدر خالق الأسلوب»، قاصدًا الصدر بعضلاته وتغطيته أعضاء الجسم الأساسية، ويجب أن يكون ما قاله شعار كل كاتب.

عن حُبسة الكتابة

توفه يانسون[1]

أجلس مرتاحةً على مقعدٍ في حديقة صغيرة خلف سان سولپيس[2] على افتراض أنني سأعثر على ما يمكنني الكتابة عنه. المكان هادئ جدًّا هنا، حيث يتزاوج الحمام في منطقة معشوشبة، ويلتقط بعض السياح أنفاسهم على المقاعد مقابلي، ويُعزف أرغن من خلفي على مسافة بعيدة.

يأتي متشرد بين حين وآخر فيزعج السياح، إذ يشرح بإسهاب أنه يفهم اللغة الإيطالية أيضًا. أبقى صامتة فقط فيولي بعيدًا.

لا أفهم حتمية صعوبة هذا الأمر. لا بد أن يقدر المرء على الكتابة عن أي شيء في أي وقت بنمط احترافي حقًّا.

(أتساءل عن الوضع بالنسبة إلى كُتابٍ آخرين).

---

(١) كاتبة فنلندية، صدرت لها بالعربية سلسلة المومين كاملة إضافة إلى روايات أخرى.

(٢) كنيسة في باريس.

لديَّ حاليًّا التاريخ فقط على الصفحة الأولى من دفتري، لكن ذلك جرى البارحة.

أحاول البدء بحذر، لكن كلما حاولتُ ساء الأمر أكثر، وبدا من المستحيل وشطح الخيال أني سأكتب أي شيء.

يمكن للمرء أيضًا أن يستسلم، لكني لم أصل إلى ذلك الحد بعد.

لقد ظننت في أحايين أن أي شخص بإمكانه البدء بأبسط شيء، شيء آمن مثل مطر على سقف كوخ. مثلًا، يخرج صبي ليتبول خلال ليلة دافئة، ثم يذكر أحدهم المحيط خلال نقطة ما.

لا أفهم سبب ذكري المحيط في كل ما أكتبه. وعلاوة على ذلك، فمن بالغ الصعوبة المواصلة مع شيء كان بتلك البساطة الهائلة، وبذلك اليقين. ولو فكر شخص في الأمر بأقصى حياد، فإنه يحتاج إلى كلمتين أو ثلاث (في الواقع، ربما أربع أو خمس كلمات) للبدء والغوص إلى الداخل ثم الانعتاق والوصول إلى بر الأمان بعد ستين صفحة أو ما يقاربها.

والآن بدأ عزف الأرغن مجددًا، وها قد عاد الشحاذ. يخرج شماس مسرعًا ويحاول مطاردته نحو الخارج.

لكن نص عن الحب؟ مستحيل. فكل قصص الحب العظمى مستخدمة، وليس للأقل منها قدرًا فائدة في الأدب.

بم أجبت أولئك الفتية الذين كتبوا وسألوا عن كيفية أن يكون

المرء كاتبًا؟ كانت الإجابة شيئًا يشابه الكتابة عما عشت وعما تعرف.. لكني فعلت ذلك سلفًا. لقد عصرت كهولتي حتى الجفاف. والآن لما طعنت في السن، فعلت ما أستطيعه مع ذلك أيضًا، بيد أني وقتها حاولت الكتابة عمن في ريعان الشباب، ولم يفلح الأمر مثلما توقعت. ثم أرسل الأطفال مجددًا وسألوا: ما الذي علينا فعله الآن؟ فقلت اكتبوا عن مخاوفكم، فكتبوا على الفور وطلبوا انطباعًا عما كتبوه خلال أسرع وقت.

ما أقصى ما يخيفني؟ أن أكون الخاسر المبين، أو صاحبة المرتبة الثانية ضمن أفضل الكُتاب، لكن هذا مما لا يكتب أحد عنه.

يمكن لأحدنا تخيل قصة مرعبة عن حتمية الاختيار. آتي بشخصٍ ما محدد وأجعله يدرك ذات صباح مشرق أنه عرضة لعدة اختيارات بشكلٍ ثابت متكرر ولا يتغير خلال كل لحظة من حياته، ولا يمكنه إطلاقًا التأكد من أنه اتخذ الخيارات الصحيحة. وهذا ليس تساؤلًا عما فعل أو قال، بل يجب أن يشكك في نغمة وإيماءة ولمحة كان بمقدورها تغيير مسار الأحداث في تحول مؤكد لا يُلحظ وقد يتطور بأقصى سرعة نحو أي اتجاه، فيصاب بالهلع، ويحاول أن يعتزل الناس، فيغدو مجهولًا، فيتحول إلى نكرة لا يصنع فرقًا بشكل أو آخر، فيفهم في ما بعد أن ذلك أكثر فعل محايد كان بإمكانه القيام به.

كانت هذه قصة عادية، لكني أعرف قصة أسوأ منها: ماذا عن رسام يستيقظ ذات صباح مشرق فيقف محدقًا إلى لوحة ألوانه

من دون فكرةٍ عن اللون الذي سيختاره؟ ها هي ذي تلك الألوان بأسمائها الجميلة، سواء الكاديميوم البنفسجي أو الأخضر الزمردي أو العنبر الخام أو الأسود العاجي على طرف لوحة الألوان، ولم يعد لدى الفنان معرفة بما على الشخص فعله حين يرسم أو ما علاقة كل ذلك به. ماذا عن كاتب يقف ذات صباح مشرق محدقًا إلى الأبجدية؟!

ينال مني التعب فعليًّا في هذه المرحلة.

أخذت عصاي وذهبت إلى سلة المهملات فرميت الدفتر في حركة غير ضرورية مطلقًا ولا تليق بسني. وحين عدت، كان المتشرد يجلس على مقعدي، إذ بدا تعبًا. عاد مباشرة إلى إيقاعه المعتاد قائلًا إنه كان يعرف الإيطالية، فغضبت ورددت عليه بلغة فنلندية ليست ودودة مطلقًا، وهو ما أخرسه لمدة طيبة.

عاد بعد ذلك إلى التكلم خافضًا صوته بما يكاد أن يغدو حديث نفس عن أولئك الناس ولغاتهم الميؤوس منها، فقال إنكِ لا تعرفين أي شيء، ولا تدرين إطلاقًا بما جرى لي وما فعلت... بإمكاني بعثك حية، وأستطيع أن أهزك فتستيقظين لكنك لا تأبهين... أنتِ مملة!

خرج راكضًا في اتجاه المساحة المعشوشبة، فأقلعت الحمائم وأجنحتها تصطفق، فصرخ فيها: «مخلوقات غبية.. بلهاء لعينة. يا أسفى عليكِ، لكني لا أقدر على مساعدتكِ أيتها الشياطين الصغيرة التي فقدت كل شيء...».

وسرعان ما غادر الحديقة بعد ذلك.

حول فن القصة والرواية

ويلا كاذر[1]

يُسأل المرء أحيانًا عن «العقبات» التي تواجه الكُتاب الشباب ممن يحاولون تأدية عمل جيد. وعلي القول إن أهم العقبات التي يجب على كُتاب اليوم تجنبها هي النجاحات الصحفية المدوخة منذ عشرين عامًا التي احتفى الناس بتفصيلها الفوتوغرافي الدقيق واستمتعوا بها في حين أنها لم تكن إلا تقارير صحافية مشتعلة.

كان التجديد هدف تلك المدرسة برمتها -وهو ما لم يكن مهمًّا قط في الفن- فمنحونا بالمجمل معايير سيئة علمتنا مضاعفة أفكارنا عوضًا عن تكثيفها، إذ حاول المنتمون إلى تلك المدرسة خلق قصة من كل أمر يحدث لهم، ونيل ما يمكن نيله من أي موقف مفاجئ، فيكتبون نصًّا جيدًا إلى حدما. لكن أعمالهم عند النظر في الماضي، وبعد أن تلاشى التجديد الذي كانوا يعتمدون عليه، باتت أعمالًا

(١) كاتبة أمريكية، صدر لها بالعربية «عزيزتي أنطونيا»، و«منزل البروفيسور»، و«عدوي الحميم»، و«واحد منا»، وغيرها.

صحافية هزيلة، فالميزة الخاصة في قصة إخبارية جيدة تكمن في أنها ممتعة جدًّا في الوقت الحاضر ومرتبطة به جدًّا، ثم تفقد قيمتها بحلول الغد.

أرى أن التبسيط واجب الفن، وهذا فعليًّا يكاد يكون ما يحدث في العملية الفنية الرفيعة، أي العثور على أعراف الشكل الأدبي والتفاصيل التي يمكن التخلص منها، وفي الوقت نفسه المحافظة على روح ما يتبقى بحيث يُزيله من بال القارئ كأنه مطبوع على الصفحة. لقد رسم [جان فرانسوا] ميليه[1] مئات التخطيطات الفنية لمزارعين يبذرون الحقول، وبعضها مثير للاهتمام وفي غاية التعقيد، لكن حين رسم أرواح كل التخطيطات في لوحة واحدة بعنوان «الباذر» بدا تكوين اللوحة بسيطًا إلى درجة أن رسمه بغير تلك الطريقة مستحيل، إذ جعلت كل المسودات المرمية من اللوحة ما صارت عليه أخيرًا، وباتت عملية الرسم طوال الوقت مسألة تبسيطٍ وتضحيةٍ بالعديد من التفاصيل الجيدة في ذاتها لمصلحة أخرى أفضل وأكثر كونية.

يجب أن تمتلك القصة أو الرواية من الطراز الأول قوة دزينة من القصص الجيدة بقدر مقبول، أي القصص التي ضُحي بهن من أجلها، فالحرفي الصالح ليس بخيلًا، ولا يمكن أن يكون مقترًا بشأن إهدار المواد ولا حتى أن يساوم. على الكتابة أن تكون إما مصنعًا لقصص حسب حاجة السوق -وتلك تجارة آمنة ومربحة

(١) رسام فرنسي.

شأنها شأن صناعة الصابون أو أطعمة الفطور- وإما أن تنتمي إلى الفن، بمعنى البحث -منذ البداية- عما لا سوق له، عن الجديد .والذي لم يُجرب من قبل، حيث القيم جوهرية ولا علاقة لها بما ضُبط معيارًا.مكتبة سُر مَن قرأ

لا تحل شجاعة الاستمرار من دون مخاطرة على الكاتب مرة واحدة، ولا الشجاعة أيضًا، فكلاهما مراحل تطور طبيعية، إذ إن الكاتب في البداية مثل قومه مرتبط بالأشكال والمُثل القديمة، ورؤيته مشوشة من قبل ذكريات المسرات القديمة التي يرغب في استرجاعها.

قواعد الكتابة

مارك ليڤي[1]

- توقفوا عن المعاناة من أجل العثور على موضوع. دعوا موضوع النص يأتي إليكم وانغمسوا مستمتعين فيه. وتذكروا أن الكتابة إحدى الوظائف النادرة التي يمكنكم فيها أن تجعلوا من الوقوف أمام نخلة لمدة ساعتين ثم تركها عملًا. لكن هذا لا يعني أن تختاروا نشاطاتكم اعتباطًا. يقال إن «الكتابة تأتي من الكتابة»، فما معنى ذلك؟ إن كنتم تريدون الكتابة ببراعة، فعليكم أن تجعلوا من القراءة عادة، ولا تشاهدوا التلفاز إلا إذا كان هدفكم كتابة نص الحلقة القادمة من مسلسل «سي. إس. آي». غالبًا ما تقود القراءة إلى الكتابة، والجرائد مصدر عظيم، إذ إنها تحكي قصصًا من العالم الحقيقي، لكنها في الأغلب أصعب تصديقًا من القصص والروايات. لا أستطيع إخباركم بعدد كتبي المُستلهمة من أخبارٍ قرأتها في جريدة «نيويورك تايمز».

---

(١) كاتب فرنسي، صدر له بالعربية «هي وهو»، و«كل الأشياء التي لم تقل»، و«امرأة مثلها»، و«اليوم الأول»، وغيرها.

- الكتابة تتعلق بالناس. الهدف الأول من كتابة الرواية جلب شخصية متخيلة إلى الحياة. (وتتضمن استثناءات هذه القاعدة كلًّا من النصوص المعرفية والسير)، والبشر ليسوا ذوي بُعد واحد. على كل شخصية من شخصياتكم أن تملك حالتها النفسية وصوتها الخاص، وإذا أفلحتم في منحها مجموعة من السمات كما يجب، فسيكون القارئ قادرًا على فهم الحوار بين الشخصيات ولو حُذفت جمل من نوع «قال جون» (أو بيتر أو إيما). الشوارع والمقاهي والحافلات وقطارات الأنفاق مليئة بالناس. راقبوهم واستمعوا إليهم ولاحظوا سلوكياتهم، ثم أجروا ما يشبه الجراحة (لن تكون هناك دماء. أعدكم.)، واجلبوا قطعة من هنا وأخرى من هناك وأعيدوا جمعها. إن كنتم تنتظرون وسط طابور إدارة المرور أو مكتب البريد (حيث تكون هناك طوابير طويلة على الدوام)، فهذه طريقة رائعة لتزجية الوقت. حاولوا تخيل سبب محاولة المرأة التي بجانبك إعادة قراءة نفس الصفحة في كتابها طوال الساعة الماضية، أو سبب التوتر الشديد على وجه الصبي خلفها، أو كنه ما يتمتم به الرجل في آخر المكان ريثما يكتب الرسائل النصية. كل من حولكم لديه قصة. تخيلوا مثلًا كيف سيتصرف كل منهم إن حدث أمر ما في المكان الذي تتواجدون فيه، حتى وإن لم يملكوا شيئًا مشتركًا بينهم، فقد يتشاركون لحظةً ما بوصفهم شخصيات في نفس القصة عبر خيالكم.

- تجنبوا الإفراط سواء في الإظهار أو الكشف، فما لم يُقل يمكن أن يكون بأهمية ما يقال، حتى إنه قد يغلبه. وتذكروا أنه، في الحياة

الحقيقية، يمكن للصمت أن يفصح أكثر من الثرثرة. لا تظهروا أكثر من اللازم فتحاولوا أن تجعل كتاب الواحد منكم سلسلة من الصور، فأنتم لستم مخرجين سينمائيين. يمكن لوصف غرفة نوم الشخصية الرئيسية أن يكون كاشفًا وآسرًا في آن، شرط ألا يأخذ ثلاث صفحات من التفاصيل غير الضرورية، ففي أغلب الأحيان، يكفي تفصيل واحد لكشف الآخَر. مثلًا، إن قلتم إن السجادة في غرفةٍ ما لم تُغير لمدة ٢٥ عامًا، يمكن أن يفترض القارئ احتمال أن الجدار لم يصبغ أخيرًا أيضًا. والأمر نفسه ينطبق على الناس، إذ يمكن لتفصيل صغير جدًّا أن يكشف الكثير جدًّا عن شخصية ما ويمنح مساحة كبيرة من الحرية للقارئ كي يتخيلها كما يريد. كل ما ورد مفاده ألا تفرطوا في استعمال الكلمات حين يكون القليل منها كافيًا.

- الحوارات محادثات، وليست شعرًا، ولا قطعًا لغوية جميلة لن يقولها امرؤ في الحياة الواقعية. كل حوار محادثة بين الشخصيات، وليس أداة للكُتاب كي يبهروا قراءهم. كما على الحوارات أن تعكس فترتها الزمانية، فلن تسأل امرأتان النادل خلال عشاء في مطعم خلال ثلاثينيات القرن العشرين عما إذا كانت صلصة الخل منخفضة الكاربوهيدرات. وبالمثل، لن يتحادث كل من جورج واشنطن وألكسندر هاملتون بالعامية الحديثة.

- لا تخشوا حبسة الكاتب، فهي جزء من العمل. لكن حين تشعرون فعليًّا بأنكم علقتم، حاولوا فقط تخيل ما قد يصير لاحقًا في قصة كل واحد منكم إن حدثت أمور بسيطة جدًّا... فلعل الثلاجة

تتوقف عن العمل، أو تقول امرأة متزوجة لعشرين عامًا لزوجها فجأة إنها تريد جنسًا مشبوبًا بالغرام، أو تقع فتاة شابة فجأة في حب نادلها خلال وجبة عشاء. تخيلوا بعض السيناريوات فقط من أجل تحريك العقل. حاولوا التخيل فقط، فهو يحل قبل الكتابة. لا تنسوا أنكم تحكون قصة، فيجب أن توجد أحداث وإلا ستكون [القصة] مملة.

- استمتعوا. يمكن للعثور على الكلمة المناسبة والجُمل المختصرة والتعبير عن أفكاركم أن يكون مؤلمًا جدًّا، لكن أعظم هبات الكتابة هي الحرية التي تمنحكم إياها، أي الحرية في التواجد مع الشخصيات التي خلقتموها، وفي الكلمات التي اخترتم أن تقودوهم إليها. استمتعوا بالرحلة إن أردتم أن يستمتع قراؤكم بها أيضًا. وفي رأيي أن خازن تلك الحرية هو التواضع، فانظروا فيما كتبتم، ولا تنظروا إلى أنفسكم في أثناء الكتابة، إذ ستفقدونها في اللحظة التي تتخذون فيها خطوة إلى الوراء وتنظرون إلى أنفسكم بوصفكم كُتابًا بدلًا من التركيز في الكتابة نفسها. يجب أن ترغبوا بصدق في الغوص في الخيال، حيث تلتقي الحياة بالحكاية، ويجب أن يكون الواحد منكم متخفيًا وكتومًا في تحريكه الدمى.

- لا توجد قواعد. آخر وأهم قاعدة أنه لا توجد قواعد. لو كانت هناك خطوات بسيطة إلى الكتابة العظيمة لكان الجميع قد اكتشفوها الآن وصار العمل مملًّا. لكن كل شخص بحسب نفسه، فليكن الواحد منكم على سجيته، وليخترع بعضًا من قوانينه الخاصة.

خمس نصائح بشأن الكتابة

دونالد ري بولوك[1]

لم أعرف أي كاتب على المستوى الشخصي حين قررت تعلم الكتابة ولا حتى طريقة للبدء فيها. كنت في الخامسة والأربعين من العمر، وأعمل في نفس شركة الورق في قرية صغيرة بجنوب ولاية أوهايو لسبعٍ وعشرين عامًا. لكن بفضل برنامج دعمته الشركة لتعليم الموظفين الراغبين في الدراسة الجامعية بدوام جزئي، حصلت على شهادة جامعية في اللغة الإنجليزية، إضافة إلى أنني كنت من محبي القراءة. صممت على تكريس خمس سنوات على الأقل للكتابة، وعملتُ على ذلك كل يوم، وما إن صرت في الخمسين حتى نشرت خمسًا أو ست قصص في مجلات أدبية صغيرة. من المؤكد أن ذلك ليس كثيرًا، لكني اكتشفت ببطء مع الوقت بأن هذا ما أردت فعله طوال حياتي، وهذا أمر طيب دومًا، وفي الحقيقة أنه أطيب ما يحدث، أي معرفه ما تريد فعله في حياتك، مهما قد يبدو

(١) كاتب أمريكي، صدر له بالعربية «شيطان أبد الدهر»، و«المائدة الربانية».

صعبًا أو محبطًا. والكتابة في أكثر الأحايين صعبة ومحبطة بقدر لعين، ومع ذلك، لقد أضعت وقتًا كثيرًا في البداية، وهنا أهم الأشياء التي تعلمتها عن الكتابة، وأضعها لفائدة المبتدئين:

- تحلّوا بالصبر. أعتقد أن تعلم الكتابة مثل تعلم عزف آلة موسيقية. وحسب ما سمعت، يتطلب ذلك خمسًا إلى عشر سنوات على الأقل من الممارسة اليومية، ولا يتوقف التعلم حتى في ذلك الحين أبدًا. قد يُعد أحد عازفي البيانو أو الغيتار عبقريًّا، لكن يمكنه التحسن على الدوام، وهذا ما يجري بنفس القدر على الكتابة. ففي البداية، كان كل ما كتبته فظيعًا، وما يزال بنفس الفظاعة في أيام كثيرة. لقد مارست الكتابة منذ خمسة عشر عامًا حتى الآن، وما زالت هناك أيام كثيرة أرغب فيها في الاستسلام حين لا أفلح في جملة جيدة، ويغدو كنس السجاد استغلالًا أكثر فائدة لوقتي. لكن عليَّ الالتزام والكتابة، لأن تلك الأيام هي ما تحدد إن كنت أرغب في الكتابة بما يكفي. كما عليكم توقّع الرفض من الآخرين ما إن تبدؤون في إرسال عملكم إلى الخارج، فقد تلقيت ١٥٠ رسالة رفض في أول ست سنوات من الكتابة. تذكروا أن أغلب المجلات تتلقى مئات -وأحيانًا آلاف- من الكتابات للنشر كل عام، ولديهم مساحة لبضع قطع أدبية فقط، فلا تشخصنوا الأمر، وابقوا كتّابًا.

- اطبعوا أعمال الآخرين على الآلة. كنت أشقي أطرافي هباءً لقرابة ثمانية عشر شهرًا دون معرفة ما أفعله، حتى قرأت مقابلة مع كاتب أشار إلى أنه اعتاد على طباعة أعمال الآخرين بين الفينة

والأخرى، فقررت تجربة ذلك، وانتهيت من نسخ ٧٥ قصة تقريبًا، بمعدل قصة في الأسبوع، على آلة طباعة من ماركة IBM. ولعل كوني لست قارئًا جيدًا قد دفعني عبر طباعة قصة قصيرة لباري هانا[١] أو دنس جونسون[٢] أو إيمي همبل[٣] أو فلانري أوكونور[٤] إلى مسافة أقرب بكثير من العمل، وساعدني على رؤية ما فعلوه بشكل أفضل في الحوارات -مثلًا- أو صياغة النقلات أو فصل الفقرات مرة بعد مرة. جربوا فعل ذلك مع بعض قصصكم القصيرة المفضلة، وإن لم تعتقدوا أنكم تستفيدون من ذلك، فـ.. تبًّا، يمكنكم التوقف في أي وقت. أعتقد أن هنتر س. تومسِن[٥] من قال إنه أعاد طباعة [رواية ف. سكوت فيتزجيرالد] «غاتسبي العظيم» كاملة لرغبته الإحساس بشعور كتابة الكتاب العظيم.

- حافظوا على جدول منتظم. تخيلوا الكتابة وظيفة بدوام كامل، أو وظيفة بدوام مؤقت، على الأقل. لا تنتظروا هجوم الإلهام. سيحدث ذلك غالبًا إن كنتم جالسين على طاولة الكتابة. حتى ولو استطعتم حشر خمس عشرة أو ثلاثين دقيقة في اليوم فقط، فقوموا بذلك. أعتقد أن العجز عن الالتزام بجدول، إضافة إلى قلة الصبر، أكبر سببين لقتل معظم الكتاب الطموحين.

---

(١) كاتب أمريكي.

(٢) كاتب أمريكي، صدر له بالعربية «ابن يسوع».

(٣) كاتبة أمريكية.

(٤) كاتبة أمريكية.

(٥) كاتب أمريكي، صدر له بالعربية «الخوف والقرف في لاس فيغاس».

- اقرؤوا دومًا. بصراحة، إن لم تحبوا القراءة، فالأغلب ليس لديكم إلا أمل ضئيل في الفلاح في مشوار الكتابة. أعتقد أن هذه النصيحة قد تبدو سخيفة لأي أحد يقرأ [مجلة] «بابلشرز ويكلي»[1]، لكني قابلت العديد من الناس الذين يحلفون إنهم يريدون الكتابة لكنهم نادرًا ما يقرؤون، واقرؤوا دومًا خارج صنف كتابتكم المفضلة. فأنا على المستوى الشخصي أخطط لقراءة كتابين في الأسبوع، وغالبًا ما يكون أحدهما في غير القصة والرواية. وحتى بذلك المعدل، أتوقع أني سأقرأ فقط حوالي خمسة آلاف أو ستة آلاف كتاب طوال عمري، وهذا ما لا يعد كثيرًا حين تفكرون في عدد ما ينشر كل عام.

- اعملوا في مكان بلا شبكة إنترنت أو هاتف، لأن تلك الرغبة الغامرة بالبحث عن معلومات غير مفيدة تتملكني حالما أحصل على محرك بحث. أكتب عبر حاسب آلي غير متصل بالإنترنت تحت عريش حديقة مبني خلف منزلي. ورغم أن لديَّ الآن هاتفًا محمولًا (أتلفته أخيرًا واشتريت آخر للترحال)، فإنه يبقى في داخل المنزل حين أذهب إلى العمل.

لعل أغلب ما قلته قد سمعتموه من قبل بالتأكيد، لكن ما من توليفة سحرية لتعلم الكتابة. ففي نهاية المطاف، يتلخص كل شيء في القراءة والكتابة بأقصى ما يستطيعه المرء. لكني أعتقد جازمًا بأن

(١) مجلة تعنى بشؤون التأليف والكتابة الإبداعية في الولايات المتحدة، وهي مصدر هذا المقال.

من أراد الكتابة حقًّا سيقدر عليها إن أخلص النيّة وتقبّل الجلوس بهدوء في غرفةٍ والقيام بالعمل، وسيدرك الكثير منهم بعد القيام بذلك لمدة عام أو عامين أن الكتابة ليست لهم، وليس في ذلك خطأ. لكن يا من أراد ذلك من قلبه، أستطيع أن أعدك بأنك إن جلست طويلًا بما يكفي، فسيحدث أمر رائع، ولربما سيكون أفضل شعور تحس به طوال عمرك.

مكتبة
t.me/soramnqraa

دورة القص الكبرى[1]

هاروكي موراكامي[2]

أفضل ما يُعرَّف به الروائي أنه من يقُص القَصص، والعطش تجاه القصص يعود إلى الأيام التي عاش خلالها البشر في كهوف مظلمة بينما يقضمون جذور الشجر وفئران الحقول الهزيلة المشوية، إذ يمكننا -في الواقع- تصور تبادل الحكايات وقد جعل من لياليهم المظلمة الطويلة قابلة للتحمل ما إن يجتمعون حول نيرانهم كي يحموا أنفسهم من الطقس القاسي والوحوش التي لا يمكن وصفها بالودودة.

ومن البديهي القول إن تلك القصص كانت تُحكى كما يجب إن كانت تستحق الحكي أصلًا، فوجب على القصص السعيدة أن تروى بصوت تعتريه السعادة، وأن تروى القصص المخيفة

---

(١) أثمّن للصديق الكريم أحمد بادغيش موافقته أولاً على نشر هذا النص في مدونة «ساقية»، ثم سماحه بنشر النص مرة أخرى عبر هذا الكتاب.

(٢) كاتب ياباني، صدر له بالعربية «كافكا على الشاطئ»، و«الغابة النرويجية»، و«يوميات طائر الزنبرك»، وغيرها.

بشكل مخيف، والمقدسة بشكل يضفي القداسة، وكان ذلك مفهومًا أساسيًّا، إذ على الأعمدة الفقرية أن ترتعش، وعلى الدموع أن تهل، وأن تثار المناطق سريعة الإضحاك وأن يحدث كل ما يجب حدوثه كي ينسى المستمعون الجوع والبرد لبضع لحظات زائلة. ومنذ ذلك الوقت إلى اليوم، صار على القصة من الطراز الأول أن تحقق ذلك الغرض المحسوس، إذ يجب أن تنقل المستمع إلى مكان آخر ولو بشكل مؤقت. وإن سمحتم لي بالمبالغة، فيمكننا القول إن القصة الجيّدة تنقل جمهورها بالضرورة عبر الجدار الذي يفصل هذا العالم عن الآخر، وأن مقدار جودة نقلها المستمعين إلى الجانب الآخر أمر أساسي، والحق أن لنا الزعم بأن تلك إحدى واجبات القصة الجيدة.

وعلى الأرجح أن في كل مجموعة منهم شخصًا ذا موهبةٍ تجعل القصص حية وممتعة. كان مثل أولئك الأشخاص متخصصين في ذلك بدرجة أو بأخرى بينما يستمعون إلى الحكايات العديدة التي شاركتها المجموعة، ويضفون عليها لمساتهم الدرامية الخاصة، ثم يسردونها بطريقة ممتعة وجذابة، وبالإمكان رؤية أولئك المتخصصين يفعلون ذلك حول العالم، إذ رغم أن لغاتهم قد تكون مختلفة فإن جوهر فنهم لم يتغير.

لمّا اتخذت [كل] مجموعة من البشر لغة مكتوبة، كان على الأفراد من تلك الشاكلة الذين تعلموا (أو بوركوا بـ) موهبة القص أن يتحملوا مسؤولية وضع تلك القصص في نصوص. إذ مُررت

الأساطير الشفوية والفولكلور وحِيَل الحياة لكل قبيلة عبر النحت على قطع من صخر أو خشب ثم كتبت على الورق. وفي النهاية، قُسمت تلك المستندات حسب وظيفتها، وأسست من ضمن تلك الأقسام فئة المتخيَّل (بالأمس [نسبيًّا] إذا ما نظرنا إلى مسار تاريخ البشرية)، وصار المتخصصون الذين جمعوا ما ينتمي إلى تلك الفئة يسمون بـ«كتّاب»، وكانت تُسدَل على أولئك الكتّاب أكاليل الغار ويُكرمون من قبل سيدات الطبقة الرفيعة، بيد أن من الممكن أيضًا أن ترجمهم الجماهير غير المستنيرة أو تُقطع رؤوسهم أو يُدفنوا أحياء أو يُحرقوا حتى الموت -في بعض الحالات المأساوية- لأنهم أغضبوا مَن في السلطة.

أنا أحد من عاشوا على كتابة القصص والروايات، ورواياتي وقصصي منشورة في كتب، ومحصولي من الأرباح يسمح لي بشراء الطعام وصلصة الفلفل الأحمر الحار والأقراص المدمجة وسداد فاتورة الكهرباء. ظللت في هذا العمل ما سيصل إلى خمس وعشرين عامًا، ولحسن الحظ أن رأسي لم يُقطع بعد. على أن ظهري قد رُشق بالحجارة في بضع مرات، إلا أن تلك إهانة هيّنة بالمقارنة مع فصل رأسي عن جسدي.

الأقرب إلى الدقة أن الكتابة مهنة انعزالية، إذ يجلس المرء منتظرًا في مكتبه وهو يتصارع مع الكلمات محاولًا وضعها في ترتيب سليم، ويمر يوم إثر يوم على هذا الحال. حين يكون عقلك في غاية التركيز في عملك، فمن العادي أن تمضي أربع وعشرون ساعة دون

الحديث مع أي أحد، وأعتقد أن ذلك صعب جدًّا على شخص ذي شخصية اجتماعية بقدر أكبر. ومع ذلك، فبغض النظر عن عزلة وظيفتي في جوهرها، أتذكر دومًا أنني سليل حكائي القصص حول النار في الماضي، وإذ بي أسمع صوت النار وأرى فيها الظلمة في بعض الأحيان أثناء جلوسي أمام الحاسوب، حتى أنني أستطيع الإحساس بالجمع المتحلقين لسماع قصتي، فأستمر في الكتابة محفزًا بتلك الأحاسيس.

أجل، لديَّ قصة تحتاج إلى أن تُحكى، والكلمات كي أرويها، وقبيلة من التواقين -ويا كيف أعبر عن امتناني لهم؟- الذين ينتظرون ما عليَّ قوله، وأستطيع نقلهم عبر الجدار الفاصل بين هذا العالم والآخر إلى درجة محددة. هل تغيرت المتعة التي يجلبها هذا النوع من القص بأي طريقة أساسية خلال العشرة آلاف سنة الماضية؟ لا أعتقد ذلك.

اسمحوا لي أن أقول بضع كلمات عن المكتبات.

يعتريني إحساس لطيف بالإعجاب كلّما عبرت أبواب مكتبة. أي مكتبة. وقد اعتراني ذلك الإحساس حين كنت طفلًا، وما زلت أحس به حتى اليوم. كانت زيارة المكتبة في أيام المدرسة ملهاتي (أحببت لعب البيسبول أيضًا، لكن يؤسفني القول إني لم أكن بارعًا)، وما إن ينتهي وقت المدرسة، حتى أقفز على دراجتي وأذهب إلى مكتبة المدينة، حيث أتوجه مباشرة نحو قسم الأطفال، وأتجول هناك عبر الرفوف المليئة بكتب القصص المصورة، قديمها وجديدها، من

كل أنحاء العالم، بلا حصر، حتى تبدأ عيناي بالارتعاش. كنت أشبه بطفل يخرج من غابة كثيفة فيجد قلعة عالية من القرون الوسطى لم يرها من قبل.

لم أعرف ما عليَّ قراءته في البداية، إذ توجد العديد من الكتب. لذا أخذت أول ما رأته عيناي ثم أكملت مِن بعده، قارئًا الكتاب تلو الآخر، بحسب الترتيب الذي رأيته في الرف. لم تتطلب قراءتي في تلك المرحلة أي انتقاءات فكرية عالية، إذ كل ما عليَّ فعله هو فتح الغلاف فأصير مسحوبًا إلى واقعٍ من خيال. كان الأمر سهلًا جدًّا، فبمجرد دخول القصة كنت أستطيع وضع قدمي على أرضٍ ليست موجودة من قبل، وهكذا قرأت كل الكتب المعروضة تقريبًا، حيث كل منها بوابة إلى الجانب الآخر، وحين أنتهي منه تُغلق البوابة معيدةً إياي إلى هذا الجانب. (رغم أن الانتقال [بين العالمين] لم يكن سهلًا في بعض الأحيان). حين انتهيت من كل الكتب في قسم الأطفال، ذهبت مثل فأر نهم كي أقتات في رفوف التخصصات الأخرى، وهكذا انجذبت إلى عالم الكتب الذي لا يُحد.

كان للمكتبات قدر عندي منذ ذلك الوقت، تلك الأماكن التي أستطيع العثور فيها على نار تدفئني متى ما احتجت. قد تكون تلك النار حميمية وعفوية، وفي بعض الأحيان تمثل نارًا تشير إلى السماء، ومهما كان حجم النار وشكلها، فإني أستطيع الوقوف أمامها لتدفئة جسدي وعقلي. ولعل معزّة المكتبات عندي هي سبب بروزها في عدد من قصصي على ما أعتقد.

اسمحوا لي بطرح مثالين.

تعرض روايتي «نهاية العالم وبلاد العجائب» مكتبة تحوي جماجم يونيكورن، ويمضي الشاب، شخصية الرواية الرئيسية التي تعيش محاصرة بلا ظل في قرية غريبة مسورة، أغلب وقته في المكتبة «يقرأ» الأحلام التي تخبره الجماجم بها واحدة تلو الأخرى، كما يغادر بطل رواية «كافكا على الشاطئ» المنزل في عمر الخامسة عشرة، وينتهي به الحال بعد عدة مغامرات في مكتبة خاصة صغيرة على أرض شيكوكو، حيث يواجه شبحًا من الماضي ويُسحب بلا مناص إلى داخل قصة الشبح - وبالتالي المكتبة، ويحكي عمل قصير مكتوب للقراء الشباب بعنوان: «المكتبة الغريبة» قصة صبي يزور المكتبة العامة ويقع أسيرًا لعجوز مخيف يعيش في قبوها. كانت خطة العجوز تتمثل في الإمساك بالصبي وقد قرأ الكتاب ثم شفط دماغه كي يحوز معرفته، وعلى الصبي الهرب من العجوز رغم السلاسل المحيطة بكاحليه.

المكتبة، بالنسبة إليَّ على الأقل، مكان لاكتشاف أبواب تفتح على عالم يقع على الجانب الآخر. وخلف كل باب رواية مختلفة بألغازها ورعبها ومباهجها، تحوي ممرات مليئة بالمجازات ونوافذ تطل على رموز وخزائن مغلقة على قصة رمزية ذات مغزى. وأتمنى كشف طبيعة هذا العالم بحيويته وقدراته اللامحدودة في رواياتي.

تجعل القصص من الأمور الغريبة أمورًا ممكنة، وأؤمن أن تلك الأمور كونية الطابع وبإمكانها نفعنا. حين تستمر الكتابة جيدًا،

يصير الروائي قادرًا على تشكيل تلك المنافع -وتلك الكونية- ثم تمريرها إلى قرائه/ قرائها، لكن يمكن أن ترتد تلك الأمور تحديدًا على الكاتب. بعبارة أخرى، ليست الكتابة مجرد إرسال مخلوقاتك إلى العالم ونسيانها، فمن المحتمل أن تعود طائرة إليك مثل البومرانغ. وحين يحدث ذلك، يأخذها الروائي إلى داخله مرة أخرى ويمضغها جيدًا ثم يرسلها مرة أخرى في شكل جديد، ثم تعود طائرة مرة أخرى، وهكذا تولد دورة إبداعية على نحوٍ ما.

دعوني أطرح مثالًا محددًا عليكم.

وضعت جزءًا من أحداث روايتي «يوميات طائر الزنبرك»، في منغوليا إبان حادثة نومونهان. حلت تلك المعركة -التي يمكن اعتبارها مقدمة للحرب العالمية الثانية بلا شك- في صيف عام ١٩٣٩، حين اصطكّ جيش إمبراطورية اليابان وجيش الاتحاد السوفييتي من أجل التحكم في حدود منشوريا وحدود منغوليا الخارجية، وكانت معركة دموية جدًّا رغم أنها في نطاق محدود، إذ بات للطيران العسكري والدبابات والمدفعيات بعيدة المدى شأن طوال فترة ممتدة لعدة أشهر، وقد قتل العديد من الجنود. وعلى الرغم من أن المعركة انتهت بورطة حين انسحب الجيش السوفييتي إثر غزو ألمانيا بولندا، فإن الحقيقة أن الجيش الياباني قد انهزم. ونتيجة لذلك، تكتم الجيش بشدة على معلومات المعركة، وظل ما حدث بالتحديد هناك مدفونًا. حين كنت أكتب «يوميات طائر الزنبرك» التي تقع أحداثها في اليابان خلال العصر الحالي -لكنها مكونة من

عدة قصص مرتبطة- حدث موقف أشعرني برغبة في محاولة وضع أحداث إحدى القصص في منغوليا.

تقع قرية نومونهان اليوم قرب الحدود المنغولية في منغوليا الصينية. ولأنني لم أكن في ذاك الجزء من العالم من قبل، فقد كانت أوصافي متخيَّلة بالكامل، إذ أتاني منظر المكان بقدر ما مضيت قدمًا في الكتابة. وبعد نشر الكتاب، زرت مكان المعركة. على الرغم من أنها كانت أول مرة لي هناك، فإنني قد تصورتها بدقةٍ -راسمًا مما يمكن تسميته «خيالي الروائي»- دَفَعَتْني إلى أن أحس بالألفة تجاه ذلك المكان. وفي الواقع، غمرني ديجا فو قوي دفعني إلى الشعور بحنين غريب.

تغيرت أرض المعركة الواقعة في صحراء شاسعة وخالية لبضع مرات فقط منذ آخر يوم للمعركة، إذ لا توجد طرق في المنطقة، وقد سد الجيش الطريق على كل المدنيين بسبب قربها من حدود الصين. ونتيجة لذلك، قلَّ من يزورها. كما أن الهواء جاف جدًّا إلى درجة أن أي شيء من المعدن -وبالتحديد الدبابات المعطوبة وأماكن توزيع الطعام المدمرة وقذائف المورتار وفوارغ الرصاص المرمي في كل مكان- قد احتفظ بشكله الأصلي ما عدا طبقة ضئيلة من الصدأ. كان -باختصار- مكانًا شديد الغرابة، إذ ساد المشهد نهار ساطع وحار في آن واحد، فشعرت وكأنني سُحبت فجأة نصف قرن إلى الوراء نحو أرض في منتصف التاريخ، حيث جرت معركة دموية قبل أيام. تجولت لساعات في كثبان الرمل

فاقدًا كل كلمة. كان المكان صامتًا برمته ما عدا صفير ريح بسيط، وكأن الزمان انقلب.

كانت رحلة العودة إلى الفندق طويلة وخشنة على متن سيارة جيب روسية، فاضطجعت سريعًا بدافع الإرهاق ما إن وصلت غرفتي. وبعد منتصف الليل، بدأت الغرفة تهتزّ بعنف إلى درجة أنها أسقطتني على الأرضية. خطر ببالي أنه زلزال، زلزال كبير، وعليَّ الهروب من هنا. إذ كانت الأرضية تهتز بشدة إلى درجة أن الحركة المتاحة لي هي الحبو على يديّ وركبتيّ. كان كل شيء غارقًا في ظلمة حالكة، وأخيرًا، استطعت الوصول إلى الباب والحبو إلى قاعة الاستقبال، بيد أن الزلزال توقف ما إن تخطّيت الباب. كانت قاعة الاستقبال هادئة تمامًا، ولا أحد فرَّ من غرفته مذعورًا. اختلست نظرة تجاه الغرفة المجاورة (لم يقفل صاحبي في الرحلة الباب)، لكنه كان نائمًا، كأنه لم يحس بأمر غير طبيعي يحدث.

كان عقلي يدور بشدة -فما الذي حدث بحق هذا العالم؟ تطلَّب الأمر عدة دقائق لكي أتّزن. وخلصت إلى أنه لم يكن هناك زلزال. بل إن ما حصل كان -بدلًا من ذلك- في داخلي. إصابة باطنية. لم يكن ذلك منطقيًّا، لكن ما من تفسير آخر. أمضيت بقية الليلة جالسًا على أرضية غرفة شريك رحلتي -لم أجرؤ على العودة إلى غرفتي- أتفكّر حتى بدأت ألوان السماء خارج النافذة تتّخذ أماكنها. تخيلت مشاعر الرجال (وأغلبهم شبان قرويون من الرف) الذين أهدروا حيواتهم عبثًا على قطعة الأرض الخراب الخالية من أية قيمة إستراتيجية

-خلال حزنهم وغضبهم وألمهم. عند الشروق، تكّ شيء ما بداخلي. وأستطيع القول إن «الزلزال» قد قادني إلى فهم شيء ما- حسيًّا وذهنيًّا. وقد يبدو ما أقول مبالغًا فيه، لكني أحسست أن تركيب عناصر ما أسميه ذاتي قد أعيد ترتيبها بهذه التجربة.

كتابة الرواية خلق قصّة لتحريرها من رأس شخص. قد تكون مختلقة بالكامل أو منافية للمنطق تمامًا، لكن ما إن تظهر بصيغة مطبوعة -إذا كانت على الأقل قصة سويّة بلا خلل- تحيا بذاتها وتبدأ بالعمل مستقلة، ما يعني أنها تقدر على مفاجأة الكاتب وقراءه في أكثر اللحظات اللامتوقعة مظهرة أفقًا صادمًا جديدًا من الواقع. ومثل صعقة برق، تستطيع تحويل الأشياء المألوفة من حولنا، جاعلة من ألوانها وأشكالها خارقة للطبيعة، أو تكشف عن أشياء ليس لها أن تكون هناك. وبالنسبة إلى ذهني، فهذا ما يمنح القصص معناها وقيمتها.

أعتقد أن تجربتي خلال آخر ليلة لي في الفندق على الحدود المنغولية مثال على هذا النوع من التجليات المفاجئة، إذ احتاجت قصتي إلى صياغتها بطريقة أوضح وأصلب. وهكذا أراها الآن، فقد قادني الفضول المحض إلى كتابتها في المقام الأول. ما الذي حدث بالضبط في أعماق الصحراء المنغولية عام ١٩٣٩؟ كانت المشاهد التي وصفتها نتاجَ خيالي، وقد اخترت مادة القصة بسبب المكان والزمان وليس بسبب نية مضمرة أو رسالة أدرجها، لكن ما إن اتخذت هذه القصة الخارجة من هذه العملية هويتها الخاصة حتى تطلبت قدرًا

أكبر وأعمق من الالتزام من خالقها، أي أنا، فقد أصرَّت أن أتقبل مسؤولية ما كتبْتُه. ولهذا السبب، قادتني إلى الفندق الصغير في الصحراء المنغولية ودفعتني إلى الإحساس بذاك الزلزال الشخصي العنيف في منتصف الليل. هذا ما أشعر به.

يخلق الكاتب قصة، والقصة تخلق رد فعل متطلبة قدرًا أعلى من الالتزام، إذ تثري هذه العملية الكاتب عبر دفعه إلى الحفر بمسافة أعمق لإدراك إمكانات القصة الفعلية، وأنا على وعي بأن الحركة الدائمة مستحيلة في هذا العالم. رغم ذلك، إن مال كاتب نحو بضاعته مقتصدًا في قوة الخيال والدأب الذي أمد أقرانه بالطاقة منذ قديم الزمان، فأعتقد أن دورة القصّ الكبرى هذه ستستدام دافعة الأدب إلى الأمام، أو إلى أقصى ما تستطيع المضيّ إليه على الأقل. وإني لأثق بهذا التفاعل الدوري بين الكاتب والقصة قدر ما أستمر في كتابة رواياتي.

ربما أني مفرط في تفاؤلي. لكن إن لم يبقَ كاتب على أمله، فأين المعنى والمرح في ما يقوم به؟ وإذا فقد الكاتب ذلك المعنى والمرح، فكيف له أن يروق لمن يجتمعون حول النار باحثين عن الراحة من الزمهرير والجوع واليأس والخوف المحيطين بنا؟

إذًا، عم سأكتب؟

هاروكي موراكامي

يسألني الشباب غالبًا حين أجري فقرات الأسئلة والأجوبة عمّا يتطلبه الأمر كي يصير المرء روائيًّا، أي نوع التمارين أو عن العادات الخاصة، ويبدو أن هذا السؤال يبرز أينما كنت. أعتقد أن ذلك يحدث كي نرى كمّ الناس الذين يريدون أن يصيروا كُتّابًا وينخرطوا في «التعبير عن الذات». مع ذلك أرى أن سؤال التمارين والعادات مخادع، إذ لديَّ صعوبة في الإجابة بشكل جيِّد عليه.

مرد ذلك إلى أنني شخصيًّا أتعب في فهم كيفية قطعي ذلك المشوار إلى هذا الحد، فلم أتُق إلى أن أصير روائيًّا حين كنت شابًّا، ولا اتبعت سلسلة خطوات كي أثبت مهاراتي - لا دراسات فريدة أو تدريب أو تكديس لتمرينات على الدفاتر. مثل عدة أمور في حياتي، بدا وكأن المقادير تسحبني معها ريثما تجري في أعنتها، كما أدى الحظ دورًا كبيرًا في ذلك. يبدو ما قلته مثبطًا للهمة حين أنظر إلى ما مضى الآن، لكن ما من قصة أخرى، فهكذا حدث ما حدث.

مع ذلك، حين أرى وجوه شباب جادين ممن يرغبون أن يصيروا كتّابًا وهم يسألون عما يلزمهم كي يتجهزوا لمشوار الكتابة، لا أستطيع قول جملةٍ من نوع: «ليست لديَّ أية فكرة. دعوا المقادير تجري في أعنتها وتحلوا بأمل أن تبتسم السيدة «حظ» في وجوهكم. فالأمر مخيف حين تفكرون فيه». ثم أتوجه إلى السؤال التالي، إذ سيكون ذلك لئيمًا جدًّا. وفي الواقع، سيخلق مزاجًا مزعجًا يعم الأمسية برمتها. ونتيجة لذلك، حاولت أن أواجه الإشكال مباشرة وآتي بإجابة مناسبة.

وها هي.

أعتقد أن أول ما على الروائي الطَّموح فعله هو قراءة الكثير من الروايات. آسف لأنني بدأت أمرًا بديهيًّا كهذا، لكن ما من تدريب أكثر أهمية. فلكتابة رواية، عليكم فهم كيفية كتابة واحدةٍ على المستوى الحسي. هذه النقطة واضحة مثل الحقيقة الثابتة التي مفادها: «لا يمكن صنع عجة دون كسر بضع بيضات».

من المهم بشدة حرث قدر ما تستطيعون من الروايات طالما ما زلتم في مرحلة الشباب: كل شيء يمكنكم نيله - روايات عظيمة، روايات ليست بتلك العظمة، روايات سيئة.. لا يهم (إطلاقًا!) طالما تستمرون في القراءة. تشرّبوا ما تستطيعون من القصص نظرًا، وتعرفوا على العديد من الكتابات الرائعة، وعلى الكتابات الرديئة أيضًا، فهذه أهم مهمة لديكم، ومن خلالها ستستطيعون خلق العضلات الروائية الأساسية التي يحتاجها كل روائي. شيّدوا أساساتكم وقوّوها ما دام

لديكم وقت تقدرون على توفيره وعيونكم بصحة جيدة. الكتابة مهمة أيضًا -على ما أعتقد- لكن يمكنها الحلول لاحقًا.. ما من داعٍ إلى العجلة.

ثم قبل أن تبدؤوا كتابة نصوصكم، تعوّدوا على النظر إلى الأشياء والأحداث بتفصيل أكثر. لاحظوا ما يحدث من حولكم وحول من تلاقونه بأقرب وأعمق ما يمكن، وتأملوا ما ترونه، وتذكروا أن التأمل لا يعني التسرع في تحديد ما هو خطأ أو صواب أو مزايا من/ ما تراقبه. حاولوا أن تكفوا بوعي عن الأحكام القطعية ولا تتسرعوا نحو الخلاصات، فليس الوصول إلى استنتاجات واضحة مهمًّا، بل استيعاب ميزات موقف محدد -«الأفكار» بوصفٍ آخر- كاملة قدر ما تستطيع.

يقرر بعض الناس ما هو صواب أو خطأ بناء على تحليل سريع للبشر أو الأحداث، لكنهم في العموم (وهذا رأيي الشخصي) لا يصيرون روائيين جيدين، بل إنهم مهيؤون بشكل أفضل كي يكونوا نقادًا أو صحفيين، أو ربما أكاديميين من نوع محدد. لكن على الجانب الآخر، سيتوقف من نذر نفسه كي يكون روائيًّا عن محاولة فهم الخلاصة التي وصل إليها، فيفكر «لكن، مهلًا لحظة. قد يكون ذلك ما خلصت إليه على عجالة. لعلي أفكر به مليًّا. ففي نهاية المطاف، ليست الأمور بسيطة كما تبدو. إن ظهر شيء ما فجأة في آخر الدرب، فقد تغدو القصة مختلفة تمامًا».

يبدو أنني من ذلك النوع من الناس. وبالطبع، لا أفكر في تلك

السرعة في المقام الأول، لذا فحين أدلي برأيي صوتيًّا حيال أمر ما فالأغلب أن يكون ذلك الرأي خطأ (أو غير ملائم، أو طائش كليًّا)، وذاك عيبٌ قادني إلى تجارب مؤلمة لا تحصى. ولمرة تتلوها المرة، أُحرج أو أوضع في موقف سيئ، أو أكون عرضة لإهانة من أحد الحمقى. ونتيجة لذلك، تعودت على التأكد من رأيي المباشر تجاه الأمور شيئًا فشيئًا. وهذه العادة الجديدة ليست من شيمي، بل مكتسبةً ونتيجةَ قائمة طويلة من القرارات الكارثية.

لهذا لا أقفز تجاه الحكم على شيء ما حين يحدث. لم يعد عقلي يعمل بتلك الطريقة. بدلًا من ذلك، أكافح كي أحصل على الصورة كاملة من المشهد الذي لاحظته أو الشخص الذي قابلته أو التجربة التي خضتها قدر ما أستطيع، معتبرًا إياها «مثالًا» مفردًا، وأحد أسئلة موضوعة في اختبار. أستطيع الرجوع والنظر إليها مجددًا عندما تستقر مشاعري وتغدو الحاجة إليها أقل حرجًا، وفي ذلك الوقت أتفحصها من عدة زوايا. وفي النهاية، أخلص إلى رأي ما حين يبدو أني انتهيت.

ومع هذا، فبناءً على تجربتي الشخصية، وجدت أن المناسبات التي تتطلب وضع خلاصة عاجلة أقل بكثير مما نميل إلى افتراض عددها. وبالفعل، كانت الأوقات التي احتيج حقًّا خلالها إلى أحكام -سواء على المدى القصير أو الطويل- قليلة ومتباعدة فيما بينها. وهذا ما أحس به عمومًا. يعني أنني حين أقرأ الجريدة أو أشاهد الأخبار، أجد صعوبة في تقبل عجلة المراسلين تجاه طرح

الآراء تجاه كل شيء وأي شيء، فتحدوني الرغبة بأن أقول: «مهلًا يا جماعة، لمَ العجلة؟».

هناك اعتقاد شائع في عالم اليوم أن الآراء يجب أن تطرح إما بالأبيض وإما بالأسود في أسرع وقت ممكن. هناك بالطبع بعض الأسئلة التي تستلزم إجابة في الحال، ومن الأمثلة المتطرفة على ذلك: «هل علينا الذهاب إلى الحرب؟» أو «هل علينا إعادة تشغيل مفاعلاتنا النووية غدًا؟» إذ يتطلبان منا اتخاذ موقف واضح وعاجل، وإن لم نفعل فستنفتح أبواب الجحيم علينا. مع ذلك، فالمناسبات التي تحملنا على اتخاذ قرار صارم مثل هذه لا تحدث بذلك التكرار. حين يتخذ وقت أقل بين جمع المعلومات والتصرف بناء عليها، يصير الجميع بذلك إما ناقدًا وإما معلقًا على الأخبار، فيغدو العالم مكانًا أكثر حدة وأقل تأملًا، ومن المحتمل أنه سيكون أكثر خطورة أيضًا. تسمح لكم استطلاعات الرأي بوضع علامة على خانة «غير مقرر بشأنه»، وأرى أن من الواجب وضع خانة أخرى يمكنكم وضع علامة عليها بعنوان: «غير مقرر بشأنه حاليًّا».

كفى حديثًا عن عالم اليوم، ولنعد إلى الروائي الواعد. كما أسلفت، فالتحدي لا يكمن في إبداء أحكام قطعية، بل تكديس أكثر مواد للكتابة عنها في حالتها الأصلية قدر المستطاع، وخلق مساحة داخلية يمكن أن تسعها. وبالطبع، من المستحيل واقعيًّا حبس كل شيء، إذ إن ذاكرتنا محدودة السعة. ولذا، نحتاج إلى نظام معالجة معلومات صغير كي يقلل كميتها.

في معظم الحالات، أحاول تثبيت بضع تفاصيل مؤثرة حول الحدث (أو الشخص أو المشهد) في ذهني. وبما إن من العسير استدعاء الصورة كاملة إلى الذهن (أو محاولة تذكر ما يسهل نسيانه)، فمن الأفضل محاولة استخراج خصال مميزة في شكل يسهل حفظه فيرسخ في البال، وهذا ما أعنيه بالنظام الصغير.

ما نوع تلك الخصال؟ تميل تلك الخصال إلى أن تكون تلك الصادمة التي تجعلك معتدل القامة في جلستك وتثبِّت مكانها في ذهنك. ومن ناحية مثالية، لا يمكن شرح تلك الأشياء مباشرة، والأفضل أن تكون غير منطقية، أو تعترض سير الأحداث مباشرة، أو تغريك بالتساؤل عنها، أو تحاول طرح لغز ما. تجمع تلك النُّتَف واضعًا لكل منها ملصقًا بسيطًا (المكان، الزمان، الموقف) وتضع ملفًّا لها مباشرة في خزانتك الذهنية. من الممكن بالطبع تدوينها في دفتر أو ما يشابهه، لكني أفضل الوثوق بذهني. فمن الموجع حقًّا حمل دفتر هنا وهناك، وقد خلصت إلى أنني ما إن أدون شيئًا ما حتى أبحث عن الراحة وأنساه. أما إن وضعته في ذهني، بالمقابل، فإن ما يستحق البقاء يمكث بينما يتلاشى الباقي في النسيان. يعجبني وضع الأمور تحت عملية الانتخاب الطبيعي هذه.

يذكرني ذلك بطرفة أحبها. حين قابل بول فاليري[1] ألبرت آينشتاين، سأل فاليري العالم العظيم: «هل تحمل دفترًا لتسجل أفكارك؟» وقد كان آينشتاين رجلًا وقورًا، لكن ذلك السؤال أغضبه،

(١) أديب فرنسي.

فأجاب: «كلا، ما من حاجة إليه. فكما ترى، نادرًا ما يكون لديَّ أفكار جديدة».

بالنظر في ما مضى، كانت هناك قلة قليلة من المواقف التي تمنيت فيها دفترًا بحوزتي؛ فما من شيء مهم فعلًا يسهل نسيانه ما إن أستودعه ذاكرتي.

الذاكرة ذخيرة عظيمة حين تجلس للعمل على رواية، فالجدالات المنمقة بفن والأحكام القطعية ليست بتلك الفائدة بالنسبة إلينا معشر كتاب القصص والروايات، إذ تعيقنا أكثر مما تنفعنا من خلال اعتراضها سير القصة الطبيعي. وإن كدستم خزائنكم بتنوع غني من التفاصيل غير المترابطة، فستُدهشون حين رؤيتها تبرز وقت الحاجة مليئةً بالحياة وجاهزة لأن توضع بشكل مناسب في الحكاية.

إذًا، ما نوع التفاصيل التي أتحدث عنها؟

دعوني أفكر. حسنًا. لنقل إنكم تعرفون شخصًا ولسبب مجهول يعطس حين الغضب، وما إن يبدأ العطس حتى يستمر عطاسه أكثر فأكثر. لا أعرف الآن أحدًا بمثل هذه الصفة، لكن لنقل جدلًا إنكم تعرفونه، فتتساءلون، ما الذي يفسر هذا النمط؟ قد يكون الحل باختراع نظرية غير مثبتة -ربما فسيولوجية أو نفسية- لتحليل سلوكهم. عمومًا، لا يخطر ذلك ببالي، بل شيء من قبيل: «واو، مثل هؤلاء الناس موجودون»، ثم أدع الفكرة على هذا الحال. وبدلًا من كتابة خلاصة/ استنتاج، أتخذه مثالًا على تنوع الأشياء في العالم، مودعًا إياه مباشرة على أنه كتلة متجانسة، وخزانات صدري

العقلي ملأى بالذكريات غير المترابطة من هذا النوع مما جمعت وحفظت.

ينطق جيمس جويس بما قل ودل حين قال: «الخيال ذاكرة»، وأميل إلى موافقته. في الواقع، أعتقد أنه كان مصيبًا، فما ندعوه الخيال يتكون من شذرات من الذاكرة لا تملك أية صلة واضحة فيما بينها، وقد يبدو ذلك تناقضًا. لكن حين نجمع تلك الشذرات معًا، يوقد حدسنا، ونحس بما يمكن أن يخبئه المستقبل. فمن تفاعلها تصدر قوة الرواية الحقيقية.

نحن مزودون -أو أنا على الأقل- بهذا الصدر العقلي المليء بالخزائن، وكل خزانة معبأة إما بالذكريات وإما بالمعلومات. ومن الخزائن ما هو كبير أو صغير، والقليل يملك حجرات سرية يمكن إخفاء المعلومات فيها. حين أكتب، يمكنني فتحها واستخراج ما أحتاجه ثم إضافته إلى حكايتي، وتلك الخزائن لا تُحصى. لكن حين أكون مركِّزًا في كتابي، أعرف بالضبط وبلا تفكير ما الذي تحتويه أي خزانة وأقدر على العثور على ما أفكر فيه. وفيما عدا ذلك، تأتي الذكريات التي لا أستطيع استدعاءها بشكل طبيعي إليَّ. ومن الرائع أن تدخل في هذه الحالة المرنة بلا قيود، كأن خيالي قد سحب من عقلي المفكر التصرف كآلة مستقلة. وبالطبع، فالمعلومات المخزنة في «صدري» مصدر غني ولا يُستغنى عنه بالنسبة إلى كاتب مثلي.

في فيلم «كافكا» من إخراج ستيفن سودربرغ، يتسلل صاحب الدور الرئيسي، جيريمي آيرونز، إلى قلعة مخيفة (بناء على رواية

«القلعة» طبعًا) عبر خزانة ملأى بصفوف من الأدراج. حين رأيت ذلك المشهد، صدمني كونه تمثيلًا مكانيًّا لدماغي. إنه فيلم مثير للاهتمام بالفعل، لذا انظروا إلى ذلك المشهد إن سنحت لكم الفرصة. ليس عقلي مخيفًا مثله، لكن قد يكون الشكل مشابهًا.

على الرغم من أني أكتب المقالات بجانب أعمالي القصصية والروائية، فإني أتجنب العمل على أي شيء حين أكتب الرواية ما لم تحدني الظروف. ذلك لأنني إن طردت مجموعة من المقالات -مثلًا- وانغمست في أحد أدراج ذاكرتي، فقد أخرج فكرة سأحتاجها فيما بعد. وقد يعني ذلك أني أفتح درجًا لأخرج شيئًا لروايتي فقط لأكتشف فقط أنه قد ظهر في مكانٍ ما سلفًا. فإن أردت إدراج قصة الرجل الذي يعطس كلما غضب [في روايتي] -مثلًا- وقد كتبت عنها سلفًا في عمود مقالات أسبوعي، سيكون ذلك محبطًا بحق. وما من قانون ينص على عدم استعمال مادة ما في مقال وقصة بالطبع، لكني وجدت أن مضاعفة طرح المادة هكذا يضعف حكايتي بشكل ما. فنصيحتي إذًا أن تعلّقوا لوحة على مجمع أدراجكم، ومكتوب عليها «للقصص والروايات فقط» حين تكونون في عملية الكتابة. لا تعلمون ما ستحتاجون لاحقًا، لذا فقد تعاملكم ببخل. هذه حكمة التقطتها خلال مساري الطويل.

حين تبتعدون عن عملية كتابة الرواية، يمكنكم الغطس داخل الأدراج المغلقة، وأخذ الفكرة غير المستعملة (والتي يمكن تسميتها بـ«بضائع زائدة») المخزنة هناك واستعمالها في مقالاتكم. لكن على

الرغم من ذلك، ليست المقالات في حالتي إلا كمثل علب شاي أولونغ المعدنية في سوق الجمعة. إن كان هناك شيء لذيذ، أوفره لأجل عملي الأساسي، أي روايتي القادمة. وفي اللحظة التي تتراكم فيها هذه المادة المهمة، تبدأ رغبتي في كتابة كتاب جديد تلقائيًّا، ولهذا أحمي خزانة أدراجي جيدًا.

هل تذكرون مشهدًا في فيلم ستيفن سبلبرغ، «إي. تي.»، حين جمّع إي. تي. جهاز بث من الخردة التي أخرجها من مدخل السيارة. هناك مظلة ومصباح أرضي، ومقالي وقدور، ومسجل صوت.. مضى وقت طويل منذ شاهدت الفيلم، لذا لا أستطيع تذكر كل شيء، لكنه يخطط لوضع كل أغراض البيت تلك معًا بطريقة تجعل تلك الآلة الغريبة تعمل بما يكفي ليتواصل مع كوكبه على بعد آلاف السنين الضوئية. لقد استمتعت بذلك المشهد جدًّا حين رأيته في صالة السينما، والآن يخطر ببالي أن تأليف رواية جيدة أمر مشابه جدًّا لذلك، فالأمر الأساسي ليس جودة المواد - بل السحر، وإن كان ذلك السحر حاضرًا، فيمكن تحويل أكثر الأمور اعتيادية في كل يوم وأبسط لغة إلى مصدر للثقافة الرفيعة المفاجئة.

مع ذلك، فالأول والأهم هو المخزَّن في ورشتك. لا يمكن للسحر أن يعمل إن كانت ورشتك فارغة. على كل واحد منكم تخزين الكثير من الخردة لاستعمالها إذا أتى إي. تي. مناديًا.

لم يأتِ أي شيء إلى ذهني حين جلست أول مرة لكتابة رواية. كنت حائرًا تمامًا، فلم أخض غمار حرب مثل والدَي، ولا احتملت

فوضى وجوع جيل ما بعد الحرب [العالمية الثانية] الذي كان قبلي مباشرة، ولم أحظَ بتجربة ثورة (كنت قد جربت ثورة زائفة لكن لم أرد الكتابة عنها)، ولا خضعت لأي نوع من المعاملة الوحشية أو العنصرية التي أستطيع تذكرها. بدلًا من ذلك، ترعرعت في بيت اعتيادي من الطبقة الوسطى في مجتمع آمن في الضواحي، حيث عانيت انعدام رغبة في أي شيء. ورغم كون حياتي بعيدة عن المثالية، فلم تكن مغموسة في الشقاء (نسبيًّا، كنت محظوظًا على ما أتوقع). بعبارة أخرى، قضيت فترة شباب مملة وغير مميزة. لم تكن درجاتي عظيمة، لكنها لم تكن سيئة أيضًا. باختصار، لم يكن هناك شيء يحملني على الكتابة عنه. تملكتني رغبة بقدر ما، للتعبير عن ذاتي، لكن ما من موضوع جواني في داخلي. ونتيجة لذلك، لم أفكر في كتابة رواية لي أبدًا حتى وصلت إلى التاسعة والعشرين من العمر. خلت أنني افتقدت مادة الكتابة بقدر افتقادي موهبة إبداع شيء بدونها، إذ كنت شخصًا يستطيع قراءة الروايات فقط، وبالقراءة جمّعت أكوامًا وأكوامًا منها من دون افتراض أنني أستطيع كتابةَ واحدةٍ منها.

أظن أن شباب اليوم يواجهون ظروفًا مشابهة. في الواقع، قد تكون لديهم أشياء تستدعي الكتابة بقدر أقل مما كان لدينا. فما العمل تحت مثل هذه الظروف؟

الحل الذي أراه أن «طريقة إي. تي.» خيارهم الوحيد. مصدرهم الوحيد هو اقتلاع أبواب ورَشِهِم، وسحب كل ما احتفظوا به إلى

تلك المرحلة -حتى ولو كانت لا تشبه سوى كومة خردة- والعمل حتى يأتي السحر. فما من طريقة أخرى تستطيع مساعدتنا على الوصول إلى الكواكب البعيدة. يمكننا أن نحاول بأفضل ما لدينا بما نملك. ومع هذا، من الممكن إن حاولتم فعل ذلك بأقصى ما تستطيعون، أن يكون النجاح من نصيبكم. يمكنكم إدراك شعور ممارسة السحر الرائع. فما كتابة الرواية في نهاية المطاف سوى اختلاق رابط مع أناس على كواكب أخرى، وهذه حقيقة!

حين بدأت كتابة روايتي الأولى بعنوان: «اسمع الريح تغني»، علمت أن ما من خيار لديَّ سوى الكتابة عن انعدام ما أكتب عنه، وأن عليَّ بطريقة ما تحويل انعدام ما أكتب عنه إلى سلاح إن أردت المضي روائيًّا إلى الأمام، وإلا فسأكون عاجزًا عن الوقوف أمام جيل الكتّاب الذين سبقوني. هذا مثال -في اعتقادي- على ما تمليه الكتابة عما بين يديك.

يتطلب تبني هذه الطريقة لغة جديدة وأسلوبًا جديدًا، إذ عليكم بناء مركبة لم يقدها أحد من قبل، وبما إنكم لا ترغبون -بل لا تستطيعون- التعامل مع مواضيع ثقيلة كالحرب والثورة والمجاعة، فعليكم إذًا بمواد كتابة أخف، التي ستحملكم بالمقابل على صنع مركبة أكثر رشاقة وتنقلًا.

بعد قدر كبير من المحاولة والخطأ -سأبقي على تفاصيل هذه العملية لمناسبة أخرى- استطعت ترقيع أسلوب ياباني مناسب للاستخدام في عملي. كان بعيدًا عن المثالية في حفر منتشرة هنا

وهناك، لكني رأيتها روايتي الأولى، لذا كان عليَّ تقبلها كيفما كانت. وكنت أستطيع إصلاح الأخطاء في المرة القادمة إن كانت هناك مرة قادمة.

أرشدني مبدآن. الأول محو كل شرح. بدلًا من ذلك، كنت أرمي شذرات منوعة -فترات زمنية، صور، مشاهد، جمل- في ذلك الخزان المسمى رواية، ثم أحاول جمعها معًا بطريقة ثلاثية الأبعاد. بعد ذلك، حاولت إقامة تلك الصلات في فضاء مفصول بالكامل عن المنطق الصوري والكليشيهات الأدبية، وكانت هذه خطتي الأساسية.

ساعدتني الموسيقى أكثر من أي شيء آخر على دفع هذه العملية إلى الأمام. كتبت وكأنني أعزف قطعة موسيقية، وكان الجاز إلهامي الرئيسي. كما تعرفون، الإيقاع أهم ما في أداء الجاز، وعليكم الإبقاء على إيقاع لا يتزحزح من البداية حتى النهاية، إذ حين تفشلون يتوقف الناس عن السماع. ثاني أهم شيء هو التناغم أو اجتماع الألحان إن شئتم. التناغمات الجميلة، الخشنة، الثانوية، والتناغمات بلا طبقة قرار. تناغمات باد باول، وثيلونيوس مونك، وبيل إيفانز، وهيربي هانكوك[1]. هناك عدة أنواع. فبالرغم من أن الجميع يستخدم بيانو بنفس المفاتيح الثمانية والثمانين، فإن الصوت يتغير بدرجة مدهشة حسب من يعزفها، وهذا يفصح عن أمر مهم حول كتابة الرواية أيضًا: الاحتمالات بلا حد -أو بلا حد افتراضيًّا-

(١) الأربعة موسيقيو جاز أمريكيون.

حتى ولو استخدمنا نفس مادة الكتابة المحدودة. وحقيقة أن البيانو يحتوي على ثمانٍ وثمانين مفتاحًا فقط تكاد ألّا تعني انعدام إمكانية عزف أي شيء جديد عليها.

وما يبقى أخيرًا مسألة ارتجالٍ حر، والتي تقبع في جذر موسيقى الجاز. ما إن يتشكل الإيقاع وطريقة التناغمات (أو شكل توزيع الألحان)، سيكون الموسيقي قادرًا على نسج الأنغام بحرية داخل القطعة.

لا أستطيع عزف آلة موسيقية، أو لا أستطيع عزف أحدها بما يكفي -على الأقل- كي أتوقع من الناس الاستماع إليَّ. مع ذلك لديَّ رغبة قوية في عزف الموسيقى. إذًا، كانت نيتي منذ البدء هي الكتابة وكأنني أعزف، وما زلت أشعر بنفس الحال حتى اليوم. أجلس ضاربًا مفاتيح الحروف بحثًا عن الإيقاع الصحيح والتوليفة الموسيقية والنغمات المناسبة، وهذا أهم عنصر في أدبي وسيبقى كذلك.

في رأيي (وهذا بناءً على تجربتي)، انعدام ما يُكتَب عنه يجعل البداية أصعب، لكن ما إن يبدأ المحرك وتتحرك المركبة، حتى تصير الكتابة أسهل في الواقع. ذلك لأن مقلوب «انعدام ما يجب كتابته» هو «القدرة على الكتابة بحرية عن أي شيء». قد تكون الأفكار عادية، لكن إن استطعت تشرب كيفية ربط الأمور معًا كي يخرج السحر، فيمكنك الاستمرار بقدر أكثر ما تريد من الروايات. ستحس بالذهول من أن إتقان ذلك التكنيك يمكن أن يؤدي إلى

خلق أعمال ثقيلة وعميقة طالما استبقيت كمية صحية من طموح الكتّاب.

وعلى النقيض، الكتاب الذين كتبوا منذ أول مرة عن مواضيع ثقيلة يمكن أن يجدوا أنفسهم بالتالي -على الرغم من أن ذلك لا يحدث في كل الحالات كما هو واضح- يترددون تحت ثقل تلك المادة تحديدًا. فمن يبدأ مسيرته بالكتابة عن الحرب مثلًا، يمكن أن يصل إلى مادته من عدة زوايا في عدة أعمال، لكنه يصل في نقطة معينة وإلى حد ما محشورًا في زاوية عند التفكير فيما يكتبه لاحقًا، فالبعض قادر على النمو روائيًّا بالانتقال خلال منتصف المسيرة، أما من لا يقدرون على هذا التغيير فقد يرون قوتهم تضمر عبر الزمن.

من المسلم به على نطاق واسع أن إرنست همنغواي -أحد أعظم كتّاب القرن العشرين بلا شك- قد قدم أعظم أعماله مبكرًا في مشواره الأدبي. وأحب شخصيًّا أول روايتين لديه: «الشمس تشرق أيضًا» و«وداعًا للسلاح»، بالإضافة إلى قصصه الأولى حول نِك آدامز، وكل الثلاثة مكتوبة بهمة تسلب الأنفاس. لكن أعماله الأخيرة، البديعة بقدر ما، فاشلة في توكيد ما تضمره، وتفتقد النضارة الموجودة في أسلوب كتاباته المبكرة. وفي رأيي أن هذا الانخفاض نتج من واقع أن همنغواي قد استمد قوته من مواد كتابته. وهذا يساعد في تفسير نوع الحياة التي عاشها متنقلًا من حرب إلى أخرى (الحرب العالمية الأولى، الحرب الإسبانية الأهلية، الحرب العالمية الثانية)، وقنص الحيوانات الضخمة في

إفريقيا، وصيد الأسماك الضخمة، وغرامه بمصارعة الثيران. فقد كان يحتاج ذاك المحفز الخارجي كي يكتب، وصارت النتيجة حياة أسطورية، لكن العمر حرمه تدريجيًّا من الطاقة التي زودته بها تلك التجارب. ما أقوله تخمين مطلق، لكني أخمن أن هذا سبب غرق همنغواي في إدمان الكحول بعد نيله جائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٤ ثم انتحاره عام ١٩٦١ في أوج شهرته.

وعلى النقيض، قد يمضي الكُتاب الذين لا يعتمدون على مادة كتابة ثقيلة ، بل ينبشون في ذواتهم لنسج حكايتهم وقتًا يسيرًا في ذلك، وهذا يعود إلى أنهم يستطيعون الكتابة عن حيواتهم اليومية -أي الأحداث الواقعة بشكل معتاد من حولهم، المشاهد التي يرونها، الأشخاص الذين يواجهونهم- ثم يطبقون خيالهم بحرية على مادة الكتابة تلك لبناء حكايتهم. بالمختصر، إنهم يستخدمون أحد أشكال الطاقة المتجددة، ولا يحتاجون إلى القتال في أرض المعركة أو المصارعة في حلبة الثيران أو قنص الأسود.

أرجو ألا تسيؤوا الفهم. لا أقول إن الانخراط الشخصي في أمور مثل الحروب ومصارعة الثيران وقنص الوحوش بلا معنى، فقد يكون لها معنى بالطبع، والتجارب -مهما كانت- ذات أهمية كبرى للكاتب. كل ما أقوله أنها لا تحتاج إلى أن تصير ذات تنوع درامي لكتابة رواية جيدة. حتى أصغر وأقل المواجهات درامية يمكن لها خلق كمية مذهلة من الطاقة الإبداعية إن قمت بها بالشكل الصحيح.

يقال في اليابان: «حين تغرق الأشجار وتطفو الصخور» كناية عن الأحداث التي تعاكس الواقع. لكن في عالم الرواية -أو ربما عالم الفن بقدر أوسع- تحدث هذه الأمور المعاكسة طوال الوقت، إذ يمكن للأشياء التي يراها العالم تافهة أن تحوي ثقلًا طوال الوقت، بينما ما يعده العالم جسيمًا قد يكشف عن نفسه بشكل مفاجئ عن مجرد سطح مجوف، فلا يمكن أن ترى العملية الإبداعية الخالدة بالعين المجردة فقط، لكن قوتها مع مرور الوقت تنتج تحولات جوهرية على نمط اعتيادي.

لذا إن كنتم تدَّعون أنكم تفتقدون الأفكار التي تحتاجونها للكتابة، فأنتم تستسلمون بسهولة كبيرة. وإن نقلتم تركيزكم فقط قليلًا وغيرتم طريقة تفكيركم ببساطة، فستكتشفون ثروة من المواد الراقدة التي تنتظر التقاطها واستعمالها، وما عليكم إلا النظر. في نطاق الكد البشري، يمكن للأشياء التي تُرى تافهة في أول نظرة -إن لاحظتم- أن تنتج صفًّا لا يُحصى من التأملات، وكل ما عليكم فعله -كما قلت سلفًا- هو الاحتفاظ بطموح الكتّاب الصحي. هذا هو الأمر الأساسي.

لطالما آمنت أن لا جيل أعظم أو أحقر من الآخر. على الرغم من أن الصور النمطية حيال كون أفراد مجموعة عمرية ما أردأ أو أفضل من الأخرى أمر شائع، إلا أنني على قناعة بأن مثل هذا النوع من النقد لا طائل تحته، ويجب ألا ترتب أجيال الكتاب بناء على هذا الأساس. لا شك في أن لكل جيل ميوله، لكن لا فروق في كم

الموهبة وأنواعها، أو ليس هناك ما يُرى، على الأقل. ولشرح مثال واضح، شباب اليوم متهمون بأنهم أسوأ في قراءة رموز الكانجي وكتابته أكثر من شيبانهم (ليست لديَّ فكرة عن صحة هذا الكلام من عدمه)، لكن يوجد شك طفيف في نفس الوقت حول أن العجائز أفضل بكثير في فهم لغة الحواسيب الآلية ومعالجتها، وهذا ما أعنيه بالتمام. لكل جيل عيوبه مثلما لديه خبراته. الأمر بهذه البساطة، وعلى كل جيل توضيح قواه في نشاطاته الإبداعية. يجب على الكتّاب استعمال لغتهم الخاصة سلاحًا عبر اختيار الكلمات التي ترد إليهم بشكل طبيعي للكشف عمّا يرونه بأقصى وضوح ممكن. لا حاجة لهم في أن يرتعبوا من كبرائهم، وعلى الجهة الأخرى من العملة، ليس لديهم أي تبرير للشعور بالتفوق.

لقد تلقيت الكثير من الحرارة حين بدأت مشواري الأدبي قبل خمسة وثلاثين عامًا، إذ شبَّ أحد النقاد قائلًا: «لا يمكن أن نسمي هذه رواية. هذه ليست أدبًا!» وجدت الهجمات المتوالية محبطة بقدرٍ ما، فتركت اليابان بضع سنوات وذهبت للعيش في الخارج، حيث أقدر على كتابة ما أريد بسلام، بعيدًا عن السكون. رغم ذلك، لم أشعر بشكوك حيال منهجي أو أحسست بالقلق تجاه ما كنت أقوم به، فكان ردي على النقاد: «لا أستطيع الكتابة بأية طريقة أخرى، لذا تقبّلوها أو ارفضوها». ما زالت كتابتي غير مثالية، لكني كنت متأكدًا -حتى في ذلك الوقت- أني إذا ما التزمت بها، فيمكنني الخروج بشيء أفضل. إذ كنت مقتنعًا أنني أتبع الطريق الصحيح،

وأن قيمة عملي ستتبين مع مرور الوقت. لا بد أن جأشي كان رابطًا بشدة!

والآن، حين أنظر حولي، لا يمكن أن أتيقن من كوني أثبت صحة ما أقول من عدمه. وكيف يمكنني ذلك؟ أشك في أن في الإمكان قياس القيمة الأدبية بمعيار، مهما مر الزمن. المهم أن إيماني بأني موجه على الطريق الصحيح بقي ثابتًا طوال هذه الخمسة وثلاثين عامًا، وفي خمسة وثلاثين عامًا أخرى ستتغير الأحوال مرة أخرى وسيكون الموقف أوضح، لكن بالنظر إلى عمري فقد لا أكون موجودًا لتفقّد حالي. آمل أن يهتم أحدكم بمراقبة ما يتعلق بي.

كي نخرج بخلاصة، أعتقد أن لكل جيل جديد حصته المحددة من مواد الكتابة التي يمكن استخدامها لكتابة الروايات، وأن ثقل تلك المادة النسبي وشكلها يحددان بأثر رجعي شكل ووظيفة المركبة التي يجب أن تُصمم كي تحملها. ومن العلاقة بين المادة ومركبتها -من الواجهة- تتخلق أشكال جديدة من واقع الروايات.

كل حقبة وكل جيل يعيش «واقعه» الخاص، ووظيفة الروائي جمع أفكار الكتابة وتكديسها بعناية واهتمام على الدوام، وستبقى كذلك في المستقبل.

وختامًا، أستطيع القول بأنه إن كان هدفكم كتابة القصص والروايات فانظروا حولكم عن كثب. قد يبدو العالم مكانًا سطحيًّا، لكنه في الواقع مملوء بتجاويف غامضة ومبهمة، والروائيون هم

من يملكون موهبة استكشاف تلك المادة الخام والتنقيب عنها، والأروع من ذلك أن هذه العملية -نظريًّا- ليست ذات تكلفة، فإن كنتم محظوظين بعيون ذات صحة طيبة، فأنتم تقدرون أيضًا على نبش المادة التي اخترتموها لمحتوى قلوبكم!

فهل يمكنكم التفكير بطريقة أكثر روعة من هذه لكسب العيش؟

سر الخلق الفني

ستيفان زفايغ[1]

ظل سرّ الخلق منذ بدء الزمان أشد أسرار العالم غموضًا، ولهذا ربطت الشعوب والأديان بين ظاهرة الخلق وفكرة الإله؛ لأننا إذا استوعبنا بيقين كل ما حولنا من موجودات على أنها حقائق، فسيغمرنا إحساس غامر بالسماء والخالق حين يظهر شيء فجأة من العدم - مثل ميلاد طفل، أو نبت زهرة من التراب في جنح الظلام. بيد أن أشد ما نتعجب منه، ويكاد يقترب من التسليم له، هو حين لا يكون ذلك الشيء عابرًا، أي لا يذبل مثل الزهرة، ولا يموت مثل البشر، بل يبقى أبد الدهر خالدًا مثل السماء والأرض والبحر والشمس والقمر والنجوم التي أنشأتها الآلهة لا البشر.

في بعض الأحيان، تتيح لنا الدهشة المستدامة من شيء يُخلق من عدم ومع هذا يتحدى الزمان بأن نعيش في كوكب آخر، ألا وهو

---

(١) كاتب نمساوي، صدر له بالعربية «لاعب الشطرنج»، و«رسالة من مجهولة»، و«عالم الأمس»، وغيرها.

الفن، إذ إننا ندري تمام الدراية أن هنا عشرة آلاف، بل عشرين ألفًا، بل خمسين ألف كتاب يُطبع كل عام، وأن عشرة آلاف لوحة تُرسم، ومليون قطعة موسيقية قيد التلحين، وليس في أي من ذلك داعٍ إلى دهشتنا. فكتابة الأدباء الكتب تبدو أمرًا طبيعيًّا بالنسبة إلينا مثلما يرقنها الراقنون ويجلّدها الجلّادون ويبيعها الباعة. إنها ظاهرة الخلق بأبسط تجلياتها، ولا تختلف عن خبز الخبز أو صناعة الأحذية أو الجوارب الطويلة. لكن أولى علامات الإعجاز تظهر حين يتخطى أحد تلك الكتب أو اللوحات الحقبة التي صدر فيها نظرًا إلى كم الإتقان فيه، بل وعدة حقب أخرى، فنرى العبقرية قد تناسخت في إنسان آخر في هذه الحالة فقط وأن لغز الخلق قد أُحيي في عمل ما. إنها لفكرة محيرة: اضربوا مثلًا برجل مثل الآخرين، ينام في سرير ويأكل على طاولة، ويرتدي ملابسه مثل البقية، ونحن نمر بجانبه في الشوارع، بل ربما أننا كنا معه في المدرسة، وجلسنا على نفس كرسي الحديقة. لا شيء على السطح يوحي بأنه مختلف عنا ومع ذلك يحدث له أمر لا يحدث مع أحد منا، إذ كسر القانون الذي يبقينا جميعًا تحت ناموس ما، فانتصر على الزمان، وبينما نموت دونما أثر إذا به يبقى. ولماذا؟ لأنه، وعلى نحو فريد، نجح في ممارسة فعل الخلق الإلهي حيث ظهر شيء من العدم وبقي على مر الزمان رغم أنه في العادة يندثر. لأن أشد أسرار العالم غموضًا تجلى في حياته: أي سر الخلق.

ما الذي حققه شخص مثل هذا؟ فلنأخذ بالظاهر. إن كان موسيقيًّا، فقد أخذ مجموعة ألحان من السلم الموسيقي ورتّبها بطريقة

ما ليخلق لحنًا يرنّ صداه عاطفيًّا لدى مئات آلاف المستمعين، ومن ثم يهز أرواح الملايين عبر أقاصي القارات إلى الأبد. وإن كان رسامًا، يخلق بمساعدة ألوان الطيف السبعة وتنويعات الضوء والظل لوحة مصوبة إلى أعماق أرواحنا بمجرد التحديق إليها. وإن كان شاعرًا، فقد اختار بضع كلمات من خمسين أو مئة ألف كلمة تتكون منها لغتنا، ونظمها بطريقة تكوّن قصيدة خالدة. أو إن كان مسرحيًّا، أو راوي قصص تحت أي شكل، فقد خلق شخصيات تبدو شديدة القرب منا إلى درجة أخ أو صديق، بشرًا امتلكوا -مثله- القدرة الإلهية على تخطي الزمان. فمن هذا الفعل الخارجي قلب قانون الطبيعة رأسًا على عقب: إذ ابتكر شيئًا يهزم الموت، أو شكّل شيئًا يهزنا بعمق من صوت في الطبيعة، شيئًا يدوم أطول بكثير من خشب وحجارة هذا المكان. لقد حل الخلود فيه، ويمكننا الإقرار بثقة أن الإلهي تجلى في الزائل.

مع ذلك، فبأي وسيلة حقق هذا المخلوق هذه المعجزة؟ بم استطاع وحده من بين ملايين الناس، باستخدام المواد التي لدى الكل، سواء اللغة أو اللون أو الصوت، خلق هذا العمل الفني؟ ما هذه القوة السحرية التي وُهب إياها؟ كيف يخلق الفنان الحقيقي؟ كيف لا تزال مثل هذه المعجزة تحدث في عالم بلا إله؟

أؤمن بأننا جميعًا قد تساءلنا حول ذلك مرةً أو أكثر، إما وقوفًا أمام لوحة أحد المعلمين الكبار، وإما حين يمس شطر من الشعر أعمق مكنونات أرواحنا، وإما حين الاستماع بلا انقطاع إلى سيمفونية

ألفها موزارت أو بيتهوفن. أعتقد أن الجميع قد سأل نفسه بدهشة ممزوجة بالخوف، أو تحديدًا بسبب تلك الدهشة الخالصة، عن قدرة شخص بمفرده على إنتاج هذا العمل الذي يفوق قدرة البشر، بل إنني سأتجرأ على القول إن من يقف أمام عمل فني ولا يطرح هذه التساؤلات ولا يتعجب من تركيبها السري ليس ذا علاقة ذات معنى بالفن ولن يحظى بها، فإن عظمة وغموض تلك الأعمال لتمسّ أعمق نقطة في قلب كل منا، وإن أرقى ما في أرواحنا لحقيقٌ بحل ذلك اللغز، وعلى من يسعى إلى علاقة مع تلك الأعمال كما ينبغي أن يتعامل معها بشعورين، فعليه أولًا أن يقر بتواضع أنها في مكانة تتخطى قدراته الخاصة والحياة الزوّالة، لكن عليه في نفس الوقت أن يسعى بفكر حثيث إلى استيعاب إمكانية حدوث هذه الشرارة الإلهية الداخلية في كوكبنا الأرضي، إذ إن عليه محاولة استيعاب ما لا يُستوعب.

هل من الممكن ذلك؟ هل نحن قادرون حقًّا على مراقبة الأحداث التي تسبق ميلاد تحفة فنية ما؟ هل يمكننا فعليًّا شهود مخاضها فميلادها؟ يمكنني الإجابة على ذلك تجردًا بـ«لا»، إذ إن استيعاب عمل فني شأن داخلي محض، ويبقى فرديًّا في كل لحظة، مضمنًا في الظل شأنه شأن خلق عالمنا - لغزًا وظاهرة مستحيلة الإدراك، وليس في وسعنا سوى إعادة خلقه بأثر رجعي، وذلك إلى حد معين. لكننا لا نقترب إلا خطوة فقط من المتاهة المحيرة، إذ لا يمكننا شرح لغز الخلق نفسه أكثر من قدرتنا على شرح ظواهر

الكهرباء والجاذبية والمغناطيسية بما تأسسنا عليه من بضع قوانين أساسية. علينا التسلح بالتواضع الجم والوعي التام أن ما نتساءل عنه يحدث في نطاق لا سبيل لنا إليه، ذلك أنه حتى وإن أعملنا الخيال والمنطق لدينا إلى أقصى حد فلن نقدر إلا على تشكيل الصورة الغامضة لهذه العملية. ليس لنا مشاهدة الفنان في حالة الخلق، لكن لعل بإمكاننا محاولة ذلك في الحياة الآخرة.

سأطبق طريقة لا يبدو منها التعاطف من أجل إعادة بناء هذه الظاهرة الغامضة، ألا وهي علم الجريمة، الممارسة التي استحالت منهجًا علميًّا جديدًا خلال المئة عام الماضية. في علم الجريمة، ينبغي على المرء التعامل مع فعل بعينه، أو خطيئة، أو جريمة قتل، أو سرقة، لكننا هنا نتعامل مع أشد الأفعال نبلًا، وأعظم ما تقدر البشرية عليه، بيد أن المهمتين في الجوهر متشابهتان: توضيح الخفي، الواقعة، أي إعادة تشييدها بدقة من خلال طرق معقدة وناجعة.

إذًا ما الحالة المثالية في علم الجريمة؟ إنها حين يكون الطرف المذهب -القاتل أو اللص- واقفًا أمام هيئة القضاة يشرح دوافعه وأساليبه ومكان وزمن ارتكاب فعلته، إذ سيُعفى المحققون والشرطة من كل جهد عبر إقرار عفوي مثل هذا. وبنفس الطريقة، ستكون الحالة المثالية في دراستنا هذه حين يفصح الخالق بنفسه عن العملية برمتها، مفصحًا عن تقنياته وموضحًا ما استعسر فهمه علينا. إنْ شَرَحَ الشاعر طريقته في الكتابة بنفس ما ذُكر، والموسيقي بشأن

تلحينه وكيف حل الإلهام عليه بالنسبة إلى كل عمل، وكيفية تشكّل الفكرة الإبداعية، فسنكون في غنى تام عن بحثنا هذا كليًّا.

لكننا نجد أنفسنا إزاء ظاهرة الخالقين الغريبة، حيث أنهم -سواء كانوا شعراء أو موسيقيين أو رسامين- مثل عتاولة المجرمين، الذين لا يقدرون على الإفصاح بوضوح عن لحظة الخلق الأولى تلك تحديدًا. وهذا ما علق عليه إدغار آلان بو[1] بخصوص نشوء قصيدته «الغراب» إذ يقول: «لطالما خطرت في بالي فكرة مقال ما، وليكتبه أي مؤلف يرغب -بالأحرى يستطيع- تفصيل العملية التي وصل فيها أي نص له إلى نقطة الاكتمال، وإنه ليتعسر عليَّ الجواب عن سبب عدم صدور مقالة في هذا الشأن».

فلننظر في البداية إلى بعض مخطوطات موزارت من وجهة نظر موضوعية بحتة، ونرى معًا كيف عمل المؤلف، بدءًا من معزوفة السوناتا بشكلها المكتمل بجانب المسودات التي سبقتها كي نستطيع فهم الطريقة التي تشكّل عبرها العمل بصورته النهائية، لكن ما يدهشنا بشدة أنه ما من مخططات مبدئية، وأننا لا نملك سوى المعزوفة في آخر صياغة، والنصوص في آخر تنضيد لتلك اليد الخفيفة في متناولنا. ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن هو أن هذه المخططات منسوخة، وأن شخصًا موجودًا يُملي عليه فيدون على عجل. والحال نفسه مع مخطوطات هايدن وشوبرت، إذ لا يمكننا العثور في حالتهم على دليل يفيد بوجود جهد أو حركة، لكننا

(١) كاتب أمريكي، اشتهر في مجال الشعر والقصة القصيرة.

سنعلم لاحقًا من شهادات المعاصرين لهما أن موزارت في الواقع كان يشرح موضوعات معزوفاته أثناء لعب البلياردو، وأن بمقدور شوبرت اختيار قصيدة من كتاب أثناء حديثه مع أصدقائه فيختفي في غرفة مجاورة ويدون معزوفته في دفتر ملاحظات، لتسفر فيما بعد عن أغنية خالدة، كما نرى سهولة التأليف هذه لدى مخطوطات والتر سكوت، إذ لا يظهر أي شطب أو تصحيح أو تعديل واحد في ٤٠٠ أو ٥٠٠ صفحة، ما يؤكد الإحساس بكون هذا العمل نسخًا بعد إملاء، لا تأليفًا مباشرًا أو فعل خلق. وعلى نفس المنوال، نجد رسامين مثل فرانز هالز أو فان غوخ، حيث لا مخططات ولا لوحات مسبقة، بل يثبّتون ما يرسمونه بعيونهم السحرية، فتنطلق الفرشاة ذهابًا وإيابًا بكل سرعة وحيوية، إذ لا يؤمنون بالترتيب والتجميع والتنسيق، بل إن الخلق -بالنسبة إليهم- تدفق وزخم وانطلاق.

يكفي اختلاس نظرة بسيطة إلى تلك المخطوطات لاكتساب نظرة ثاقبة على سرنا المقصود، فالفنان عند الإلهام يكتسب مستوى أعلى من الطفو، فتصله معلومات في ما يشبه السرنمة فتستحوذ عليه وتمرره عبر تلك الصعوبات دون توجيه ذهني واعٍ، إذ تمر روح الإبداع فيه ومن فوقه تمامًا مثلما يمر الهواء في مزمار فيغدو موسيقى. الفنان وسيط دون وعي لإرادة أعلى، وليس لديه سلطان أكثر من تنفيذ ما تتطلبه هذه الإرادة بكل أمانة من أجل معرفة كيفية التعبير عن رؤية جوانية كليًّا. وإن سلمنا بما في هذه المخطوطات، فحالة الخلق تعتبر حالة سلبية تمامًا، ومستبعدة من كل عمل بشري متعمد.

لكن علينا ألا نتسرع في الحكم، فعملية الخلق -في الواقع- أشد تعقيدًا وغموضًا بكثير، ولنكمل بحثنا فنلقي نظرة الآن على مخطوطات بيتهوفن بعد مخطوطات موزارت.

الانطباع في هذه المرة مختلف تمامًا، إذ تبدو الصورة التي تبديها في ما يخص إبداعه في تناقض كبير مع صورة [إبداع] موزارت، مثل تناقض مضيق نرويجي وبحر إيطالي، إذ على عكس ما تعلمناه فورًا من موزارت، حيث الحالة الإبداعية سلبية وبلا إرادة شخصية لدى الفنان، نكتشف الآن كفاحًا إنسانيًّا شاقًّا، يتحول فيه الفرد تدريجيًّا إلى فنان، بعد أن رأينا العبقرية اليسيرة المحلقة ذات الجناحين.

نرى هنا بضع صفحات من دفتر مسودات، حيث مجموعات من الورق عليها خربشات على عجل بقلم الرصاص، وتبدو كأنها مرمية على الورقة تحت صبر متأجج. وبجانبها، نرى مجموعات من الورق تبدو بلا علاقة بالمجموعات السابقة، حيث لا شيء منها مصاغ كما ينبغي، ولا توجد عملية منظمة لذلك، فشكلها مثل صخرٍ يرميها عملاق من علٍ، وها نحن وقد بتنا نعرف من شهادات المعاصرين كيفية كتابة بيتهوفن، إذ كان يندفع عبر الحقول، دون إحساس بالمكان، مغنيًا وطنانًا وضاربًا بيده ليضبط الإيقاع، وبين الحين والآخر يستغل جيوب ذيل معطفه العميقة بوصفها دفترًا يخربش فيه بقلم رصاص ما جال في خاطره، ثم يستأنف العمل فيها لاحقًا على طاولته في المنزل. الآن نلحظ نوعًا مختلفًا من الرسم، حيث الصيغ الأولية أكثر جدية، ومكتوبة بالحبر.

لكنها بعيدة تمام البعد عن الشكل الأخير بصورته المكتملة. فيؤكد على ما انتهى إليه بضربة قلم عنيفة جدًّا إلى درجة أن حبره تناثر وخلّف بقعًا على الورقة، كما أنه يشطب ويبدأ من جديد، لكن الأمر لم ينتهِ إلى حيث أراد بالضبط. فيغير بعض الأمور مرة أخرى ويشرع في التصحيح، ويستمر في ذلك كتابة وشطبًا على الورق حتى تتقطع الصفحة، فيرى المرء ذلك الشخص الغاضب بين لكم الطاولة ولعن وأنين لأن الشكل الموسيقي المثال لا يمكن التعبير عنه كما يبدو في ذهنه. وإذ ذاك لا تُكتب المخطوطة الأولى أخيرًا إلا بعد مسودات لا تُحصى وكل واحدة منها أشبه بساحة معركة، حتى أنه يضع تصحيحات على وتيرة منتظمة في المسودات التي تليها ونسخ ما بعد المراجعة. إذ حين يبدو فعل الخلق مع موزارت بهيجًا ويؤدَّى بأهون جهد، يضحي مع بيتهوفن تعذيبًا برمته، يستحضر في الذهن معاناة وانقباضات المرأة أثناء الولادة. فموزارت يلعبُ بالفن لعبَ الريح بأوراق الشجر، بينما بيتهوفن يكافح مع ذاته مثل هرقل مع وحش الهيدرا ذات الألف رأس.

يظهر مثال آخر -وهذه المرة من عالم الشعر- التباين المباشر أثناء ولادة عمل أدبي، وفي هذه الحالة بين قصيدتين متميزين في الأدب العالمي، أعني «لا مارسيّاز»[1] وقصيدة «الغراب» بقلم [إدغار آلان] بو. فلنقارن عمليتَي كتابتهما. لم يكن روجيه دو إيل شاعرًا معروفًا، ولا ملحنًا، بل ضابطًا عبقريًّا ألفى نفسه في ستراسبوغ إبان الثورة

(١) النشيد الوطني الفرنسي.

الفرنسية، إذ أعلنت الجمهورية في منتصف نهار الخامس والعشرين من إبريل عام ١٧٩٢ الحرب على ملوك أوروبا. غمر المدينة جو من التمجيد المنتشي، وأقام العمدة في المساء مأدبة عشاء للضابط، والتفت خلالها إلى روجيه دو إيل فقال له: لم لا تكتب بعض الأبيات السعيدة، ثم طلب منه وديًّا تأليف أغنية يمكن أن ينشدها الجنود أثناء سيرهم إلى المعركة. وما المانع؟ ظل الضباط مجتمعين حتى منتصف الليل. ثم غادر روجيه دو إيل إلى البيت، وقد انخرط كليًّا في الاحتفال العام وشرب ما يكفيه، فرنّ رأسه بالنخب والخطب وجمل من قبيل: «هيا يا أبناء الجمهورية» و«فقد دقت ساعة المجد»، فجلس أمام الطاولة وكتب الأبيات المطلوبة مباشرة، ثم أخذ كمانه وعزف لحنًا، واكتمل [النشيد] خلال ساعتين. ذهب في الساعة السادسة من صباح اليوم التالي ليعثر على العمدة فقدّم إليه النشيد بشكله النهائي، وها قد قام -بطريقة ما، متجاهلًا التعب، وتحت نوع من النشوة- بخلق إحدى قصائد وألحان العالم الخالدة تحت إلهام هائل. لكنه لم يكن على المستوى الشخصي كاتبًا، بل عبقريَّ اللحظة.

والآن، لنلقي نظرة على الصفحات القليلة التي خطَّ فيها إدغار آلان بو رسمًا بيانيًّا لميلاد قصيدته الشهيرة «الغراب»، وكيف شعر بالفخر لكونه حسب بدقة رياضية كل تأثير وقافية وكلمة، وأن بإمكان المرء القول إنه «صنع» القصيدة بدقة فولاذية ودون إلهام. خُلِقَ عمل عظيم في هذا المثال بفضل قوة إرادة شديدة، بينما لم تكن هناك خطة ذهنية أو إرادة في حالة «لا مارسيّاز».

ها قد أدّينا جولتنا الصغيرة في الرواق المفضي إلى إستديو الفنان، ورأينا أن في الحالتين، أولهما موزارت و«لا مارسيّاز»، حيث العمل الفني يمكن أن يكون تابعًا لإلهام خالص، يتلقى خلاله الشاعر أو الموسيقي -المطبوع وكأنه بصير أو نبي- رسالة من الآلهة فينقلها إلى بشر آخرين من دون أن يعمل فيها، وثانيهما المثال المناقض تمامًا مع بيتهوفن وبو -ويمكننا إضافة بلزاك وفلوبير وآخرين- بخصوص الكاتب الذي يخلق تحفة ما عن طريق العمل المدروس والجاد والجهد الفكري الواعي.

ينبغي ألّا نتفاجأ كثيرًا بهذا التباين، وننتبه إلى أن من الممكن الحصول على نفس التأثير في الفيزياء من أقصى درجات البرودة وأقصى درجات الحرارة. وجوهر المسألة أن إنتاج العمل الفني بأحد السبيلين أمر غير ذي أهمية على الإطلاق، سواء في حريق الكد أو في زمهرير الانعكاس، أو ما إذا كان إلهامًا خالصًا أو جهدًا مشهودًا، فالعناصر تختلط في عالم الواقع على صعيدي الطبيعة والإبداع الفني، وليس من البشر من هو شرير أو خيِّر بالمطلق سوى قلة، وكذلك من سجيّتهم التفاؤل أو التشاؤم. وما حاولت إظهاره أن هناك قطبين متطرفين في الخلق الفني، وأن جوهر ما يحدث شدٌّ ما بين القطبين ونتيجته شرارة الإبداع. وكما أن الذكر والأنثى في الطبيعة يجتمعان للإنجاب، كذلك يجتمع عنصران على الدوام في فعل الخلق الفني: الوعي واللاوعي، الإلهام والتقنية، السُّكر والصحو. فالإنتاج بالنسبة إلى الفنان إدراك وانتقال من الجواني

إلى البراني وجلب رؤية داخلية وصورة حالمة رآها تتشكل فتكتمل في ذهنه عن طريق مواد ملموسة كالكلام واللون والصوت. يبدأ الفنان بالحلم برؤاه، فتستريح الرؤية بداخله فيتبعها مبرزًا إياها من العالم الخفي حتى يحملها إلى العالم المحسوس، إذ يأتي التأمل عقب حلم اليقظة، مثل أولئك المحاربين الفرس الذين يضعون خطتهم للقتال وسط ضباب من الخمر والسكر ثم يراجعونها كاملةً بأذهان صافية في الصباح التالي.

إذا أردنا الخروج بقانون لعملية الخلق الفني، فعلينا ألّا نقول: «إلهام أو عمل»، بل «إلهام مضاف إليه عمل»، فالخلق صراع ثابت ما بين الوعي واللاوعي، ولا يمكن أن يحدث الفعل الإبداعي دون وجود العنصرين معًا، إذ إنهما يشكلان الأساس الذي لا غنى عنه، حيث الفنان محبوس داخل قانون التناظر ذي التساوي المطلق بين الوعي واللاوعي، وحريته في حدود هذا القانون. يمكنكم مقارنة الحبس والحرية اللذين يختبرهما الفنان بلعبة الشطرنج، حيث توجد مجموعتان متعارضتان باللون الأبيض والأسود، وتلعب -في هذه الحالة- على أربعة وستين مربعًا، بينما الحال في الفن أن الموجود خمسون أو مئة ألف كلمة، أو قوس قزح حقيقي من الألوان، أو النغمات الموسيقية. لكن مثلما تتيح المربعات الأربعة والستون عددًا لا يحصى من الحركات بين الأبيض والأسود، ولأن التطابق التام بين المباريات مستحيل، فعملية الخلق مختلفة حسب كل فنان. لعل عنوان محاضرتي خطأ والأحرى أن يكون «أسرار الخلق الفني»، لأن

لكل فنان -ضمن الحدود التي ذكرتها- سره الخاص، ولكل عمل فني تاريخه الخاص، ولا وسيلة أخرى لدينا لشرحه إلا التفكير على التوالي في عدد كبير من الفنانين من شتى المذاهب، ولن نستنبط أي فكرة حول قانون فني شائع بين الجميع إلا بالجمع ما بين هذه المتغيرات.

والحقيقة أن الزمان سينقضي قبل أن نعرف جميع الاختلافات المعقولة لهذه العملية، فالاختلاف في التقنيات والطريقة متعددة بقدر تباين الليل والنهار! إذ يوجد لوبي دي فيغا الذي يكتب مسرحية في ثلاثة أيام، بينما بدأ غوته تأليف كتابه «فاوست» في عمر الثامنة عشرة ولم ينتهِ منه حتى بلغ الثانية والثمانين! ولدينا فنانون مثل يوهان سِباستيان باخ وهايدن، الذين يكتبون على وتيرة منتظمة كل يوم بجدية وتفاني الضباط، بينما لدينا فاغنر أيضًا، الذي إما أن يحيا تحت ومضة إلهام وإما أن ينتظر لمدة خمسة أعوام دون أن يؤلف نغمة واحدة، فالإنتاج يجري مع أحدهما جريان نهر مهيب، بينما يثور مع الآخر ثورة البركان، وكل واحد يخلق في ظروف مختلفة تميزه، إذ لا يمكن لأحدهم العمل إلا صباحًا، والآخر ليلًا فقط، بينما يحتاج أحدهم إلى محفز خارجي كالكحول أو الاندماج مع ما حوله، وآخر إلى البروميد لضمان صفاء الفكر، ولا يزال آخر يتعاطى الأفيون أو النيكوتين كي يدخل في حالة الحلم الذي يحفز الرؤى. وبينما يحتاج أحدهم إلى الهدوء المطلق لتوجيه أفكاره، لا يخضع ما في بال الآخر للترتيب إلا في الحانات والمقاهي، وسط صخب الضحك

والدردشات. لدى كل إنسان مبدع خصائصه المميزة، وعملية خلقه الفنية الفريدة التي لا تصلح لسواه. وبقدر ما تفصح ساعة من الحب عن ألغازها لشريك الحياة، يمكن لمن يشاهد الفنان أثناء العمل وحده أن يعرف الصفات التي تميزه، ولا يكفي أن يأكل معه ويتجاذبان أطراف الحديث أو يرافقه في نزهة أو حتى السفر معه، إذ تظهر شخصية الفنان الحقيقية حال الخلق فقط، وفي هذا السر المطلق سنعرف الإنسان والعمل الفني على وجه الدقة. وقد أتى غوته، أحد أبلغ حكماء عصره، بالصيغة المناسبة إذ قال: «لا يمكننا معرفة العمل الفني فقط حين نراه مكتملًا، بل علينا أن نعرف ظروف نشأته.» فليس لأحد أن يفهم فنه على الوجه الصحيح إلا من عاش ظروف خلقه.

قد تعترضون قائلين: ألا يتعارض هذا الشرح لطريقة الإبداع الفني مع البهجة المطلقة للتجربة؟ أليس من التهور والفظاظة أن نرفع الحجاب الذي يخفي قوى المبدع؟ أليس من الأفضل أن نقف بجهل مطبق أمام لوحة ونتأملها مثلما نتأمل منظرًا طبيعيًّا من صنع الرب، وأن نستمع إلى سيمفونية ما دون السؤال عن ظروفها وأسباب نشأة المعجزة التي أدت إلى خلقها؟ أليس من الأفضل غلق باب إستديو الفنان بإحكام، وعدم طرح مثل هذه الأسئلة، والامتنان بصمت أثناء النظر إلى بعض الأعمال بصيغتها النهائية؟ أدرك أن الإغواء في النظر بهذه الطريقة موجود، لكني -من ناحية أخرى- لا أرى بالمتعة الاستلابية البحت، وأشك في أن أي شخص يزور معرضًا فنيًّا لأول

مرة أو يستمع إلى سيمفونية من تأليف بيتهوفن ذو مقدرة كافية على تذوق الروائع التي يلقاها أمامه، فالعمل الفني لا يكشف عن نفسه من أول مرة، إذ إنه مثل المرأة، يتطلب الغزل قبل أن يفصح عن شيء. وعلينا كي نستوعب العمل الفني بكل حواسنا أن نبدأ من حيث انتهت أحاسيس الفنان، واستيعاب الصعاب والمقاومة التي لقيها فاضطر إلى التغلب عليها قبل أن يدرك ماهية عمله لفهم ما يرمي إليه بشكل أفضل، وإعادة خلق روحه بداخلنا -إذ المتعة الأصلية ليست استقبالًا مستلبًا على الإطلاق، بل استيعاب العمل جوّانيًّا بصحبة الذات. الهدف من توضيحاتي إثبات أنه من الممكن حتى بالنسبة إلى الإنسان غير المنتج [فنيًّا] -في الواقع- أن يضع نفسه في حالة الفنان الإبداعية ويعيش معه مرة أخرى التوترات واللحظات الكبرى التي رافقته منذ ميلاد العمل حتى وجوده على أرض الواقع، لكن علينا ألا نهون من وقع تلك المعاناة على أنفسنا، وذلك الكفاح الأبدي للفنان الذي قال لملاك الكمال: «لن أتركك حتى تباركني.» شأنه شأن يعقوب والملاك. يجب ألّا نترك أنفسنا للانطباعات الأولى، وألّا نشعر بالرضا بسرعة كبيرة، لأن الفنان لم يستقر قط مع أول خطة ورؤيا. فلو أمسكنا بأيدينا إحدى لوحات رامبرانت الشهيرة لظننا فورًا أن لدينا قطعة مثالية، لكن ما أشد تقديرنا وكم سيزداد مقدار معرفتنا بساحر الضوء والظل هذا إن وضعناها بجانب التصحيحات، أو بالأحرى الرسومات والمسودات التي سبقتها! إذ نلاحظ أن رامبرانت خفف من الضوء شديد السطوع في مسودة، وفي مسودة أخرى غمّق لون الظل، ووضع أحد الشخصيات في

مسودة ثالثة على مسافة أبعد بعد أن كان ظاهرًا في مقدمة المسودة الأولى. يظهر العمل الفني أشد تناغمًا في كل مسودة بعد أخرى، وبينما نبصر المسودة الأولى على أنها النسخة النهائية، نراها الآن بعين الفنان وندرك أن بالإمكان تحقيق درجة أعلى من الكمال. فبدلًا من استيعاب المشهد برمّته جملة واحدة من قمة برج، نرى الأشياء درجة تلو درجة فتغدو عيوننا أشد اعتيادًا وتكتسب الثقة، إذ نتعلم هنا عيش تفاصيل خلق العمل الإبداعي مرة أخرى عبر كل مراحله، بما في ذلك التخطيط وتصوّر العملية، بطريقة لا يقدر عليها كتاب أو مؤتمر أو علم. يمكن للشعر والموسيقى -مثل الفن التشكيلي- أن يكشفا عن نفسيهما لنا إن اتّبعنا عمل الفنان من أكثر أشكاله بدائية حتى المنجز الختامي. فبإمكاننا رؤية متى توقف الشاعر أو الموسيقي بفعل كلمة في مخطوطة، فيبحث عن الشكل الدقيق، وبعد محاولة لمرة أو مرتين يرفضهما، ثم يقترب أكثر من الفكرة التي يستشعرها، ويبدأ من جديد، وإذ بالسد قد اختُرق أخيرًا، وتدفقت الكلمات، وتسلك الموسيقى مسارها الواضح، فيتدفق فينا شيء أيضًا، إذ اكتشف الخالق الشكل النهائي ووجدناه معه. فقد شاركنا في ابتكار العمل وساعدنا في ولادته. وكم يراودني السماح لأكبر عدد من الناس بتجربة هذه المتعة النادرة، وألّا تكتفي المتاحف بعرض القطعة النهائية، بل الدراسات المبدئية والرسومات الأولية والخطط التي سبقتها، كي لا يعتبر الناس العمل المنتهي شيئًا حل من السماء فورًا، بل يدركون -بدلًا من ذلك- أن من خلق هذه التحف إخوتهم، بشرٌ مثلهم تمامًا، وأنها منتزعة بأغلى أثمان الروح من مادة الحياة الخام

بألم ومعاناة وفرحة، فعظمة السماء لا تقل لأننا نحاول البحث عن قوانين تشرح هذا الفضاء العصي على سبر غوره، ولقياس المسافات التي تفصل بيننا، ولحساب سرعة تلك الحزم الفضية من نور النجوم كي تصل إلى أعيننا، والمعرفة لا تهوّن من الحماس الحقيقي، بل -على العكس- تقوّيه وتزيد منه. لذلك، آمل أن نقترب في بحثنا من سر الخلق الفني، حيث تلك اللحظة الفريدة التي تختفي خلالها حدود جنسنا البشري الأرضية الزائلة ويظهر الخالد.

حول الكتابة

رايموند كارفر[1]

في منتصف ستينيات القرن العشرين، واجهت مشكلة تتعلق بتركيز انتباهي في القصص الطويلة والروايات، ولفترة ما عانيت صعوبة قراءتها قدر محاولة كتابتها. فقد ولّت شدة انتباهي، وما عاد لديَّ الصبر على محاولة كتابة الروايات. هذا الانقطاع ومحاولة الكتابة عبارة عن قصة طويلة، ومن الممل جدًّا الحديث عنها هنا، لكني أعلم أن لديها ارتباطًا كبيرًا بسبب كتابتي القصائد والقصص القصيرة، فالحال إزاءها دخول وخروج بلا إبطاء ثم متابعة ذلك. أعتقد أني فقدت كل طموح عظيم في آن واحد، خلال أواخر العشرينيات من عمري. وإن كان ذلك حقيقة، فرأيي أن ما حدث خير، إذ إن الطموح والقليل من الحظ أمران جيدان للكاتب، لكن الطموح المفرط مع حظ عسير أو معدوم يمكن أن يكون قاتلًا، كما أن وجود الموهبة أساسي.

---

(١) كاتب أمريكي، صدر له بالعربية: «عم نتحدث حين نتحدث عن الحب»، و«كاتدرائية».

لدى بعض الكتّاب قدر من الموهبة، ولا أعرف أحدًا منهم بدونها. أما النظرة الفريدة والدقيقة تجاه الأمور، والعثور على الزمان المناسب للتعبير عن طريقة النظر تلك، فهذا أمر مميز. فـ[رواية] «العالم بحسب غارب» هو العالم العجيب بحسب جون إرڤنغ [مؤلف الرواية]، ويوجد عالم آخر بحسب فلانيري أوكونور، وعوالم أخرى بحسب وليم فوكنر وإرنست همنغواي، و[جون] تشيڤر، و[جون] أبدايك، و[آيزاك] سنغر، وستانلي إلكن، وآن بيتي، وسينثيا أوزيك، ودونالد بارثلمي، وماري روبيسون، ووليم كيترج، وباري هانا، وأورسولا كي. لو غوين، فكل كاتب عظيم أو حتى الكاتب المتقن يخلق العالم مرة أخرى بحسب مواصفاته الخاصة.

ما أتحدث عنه أقرب ما يكون إلى الأسلوب، لكن ليس الأسلوب كل ما يهم، بل لمسة الكاتب الخاصة التي لا لبس فيها على كل ما يكتبه، أي على عالمه وليس عالم غيره، وهذا [العالم] أحد الأمور التي تميز كاتبًا عن الآخر، وليس الموهبة، فالموهبة في كل مكان. لكن أيّما كاتب يمتلك طريقة مميزة ما في النظر إلى الأمور ويؤدي تعبيرًا فنيًّا يجسد تلك النظرة، سيبقى خالدًا.

قالت آيزاك دينسن إنها كانت تكتب القليل كل يوم بلا أمل أو يأس؛ وفي يوم ما سأكتب ذلك شعارًا على بطاقة وألصقها على الجدار بجانب مكتبي. لديَّ بضع من البطاقات على الجدار الآن، أحدها يحمل اقتباسًا من إزرا باوند يقول فيه: «المبدأ الوحيد في

الكتابة دقة التعبير». وعلى أن دقة التعبير ليست كل شيء، لكن إن كانت تعمل لديه، فهو -على الأقل- في المسار الصحيح.

لديَّ بطاقة فيها جزء من جملة في إحدى قصص أنطون تشيخوف: «... وفجأة اتضح كل شيء أمامه». إني أجد هذه الكلمات ملأى بالسحر والواقعية، وأحب وضوحها البسيط والإشارة المضمنة فيها إلى الكشف [عن شيء/ أمر ما]، كما أن هناك لغزًا بالإضافة إلى ذلك؛ فما الذي كان غامضًا من قبل؟ ولماذا صار واضحًا الآن؟ ما الذي جرى؟ والأهم - ماذا [سيحدث] الآن؟ هناك عواقب تنتج من يقظات مفاجئة كهذه، كما أنها تدفعني إلى الشعور بكل من الراحة والترقب معًا بشكل حاد.

سمعت الكاتب جيفري وولف يقول: «الحيل الرخيصة ممنوعة» لمجموعة من طلاب الكتابة، ويجب أن تكون تلك الجملة مطبوعة أيضًا على بطاقة، وقد أعدلها فتصير «الحيل ممنوعة» وانتهى، فأنا أكره الحيل، وعند أول علامة لوجود حيلة ما أو خدعة في قصة أو رواية، سواء كانت حيلة رخيصة أو معقدة، فإني أميل إلى تصفح نهاية الكتاب. الحيل مملة بشكل كبير، وأنا إنسان ملول، ما قد يرتبط بانعدام الانتباه، لكن الكتابة المتصنعة الذكية بشدة أو مجرد الكتابة السخيفة تدفعني إلى النوم. لا يحتاج الكتَّاب إلى الحيل أو الخدع أو بالضرورة أن يكونوا أذكى الناس، فمقابل المخاطرة بالظهور بمظهر الأحمق، يحتاج الكاتب أحيانًا إلى القدرة على الحديث بلا انقطاع عن هذا الشيء أو ذاك -وليكن منظر غروب أو حذاء قدم- باندهاش

مطلق وبسيط. قبل بضعة أشهر، قال جون بارث في «نيويورك تايمز بوك ريفيو» إن أغلب الطلاب في فصل كتابة الروايات لديه قبل عشر سنوات مهتمون بـ«الابتكار حسب القواعد»، ولم يعد الحال كذلك. فقد شعر بالقلق قليلًا من أن الكتّاب سيعودون إلى كتابة قصص حول حيوات العوائل وبيئات المتاجر الصغيرة في الثمانينيات مجددًا، وأن التجريب الأدبي -شأنه شأن الحرية- إلى زوال. أشعر بقليل من الغضب إذا ما سمعت نقاشات مملة عن «الابتكار حسب القواعد» في كتابة القصص والروايات، فـ«التجريب» المفرط عذر لقلة الحذر والسخف والتقليد في الكتابة، بل الأسوأ أنه عذر أو محاولة للتنكيل بالقارئ أو دفعه إلى الشعور بالوحشة، إذ قلّما تمنحنا كتابات مثل هذه أخبارًا عن العالم، أو تصف بدلًا من ذلك صحراء على مد النظر وحسب - حيث بضعة كثبان وسحالي هنا وهناك، لكن بلا بشر، مكان مهجور من أي وجود بشري، ولا يهم إلا قلة من العلماء.

يجب العلم أيضًا أن التجريب الحقيقي في كتابة القصص والروايات أمر أصيل وصعب المنال وباعث على المتعة، لكن يجب ألّا يطارد الناس طريقة شخص ما في النظر إلى الأمور -وليكن بارثلمي مثلًا- فلن يفلح ذلك. فالموجود بارثلمي واحد، وأي كاتب يحاول تقليد حساسية بارثلمي أو خلق نفس أماكن قصصه بدافع الابتكار يعني أنه يعبث بما سيؤدي إلى الفوضى والكارثة والأسوأ الشك في الذات، فعلى الكتاب التجريبيين الحقيقيين أن

«يأتوا بجديد» مثلما حثّ إزرا باوند، ويعثروا على المميز بالنسبة إليهم خلال عملية الكتابة، وسيرغبون -في نفس الوقت- في البقاء على تواصل مع الناس ونقل الأخبار من عوالمهم التي خلقوها إلى من حولهم، ما لم يرتكبوا حماقة ما.

من الممكن الكتابة عن الأغراض والأحداث العادية في قصيدة أو قصة قصيرة باستخدام لغة عادية ودقيقة في الوقت نفسه، وتسليط الضوء على هذه الأشياء -سواء كان كرسيًّا، أو ستارة نافذة، أو شوكة، أو حجرًا، أو قرطَي أذن- بقوة أشد وعلى نحو مذهل أكثر، ومن كتابة سطر في حوار يبدو عاديًّا لكنه يبعث الرعشة في العمود الفقري للقارئ - أو ما أسماه نابوكوف «مصدر اللذة الإبداعية». هذا ما يهمني من أنواع الكتابة. أكره الكتابة الكسلانة أو العشوائية سواء انضوت تحت راية التجريب أو أنها محض كتابة واقعية حمقاء. للراوي في قصة إسحاق بابل المذهلة «غي دو موباسان» قول في كتابة القصة القصيرة مفاده: «ليس لقطعة حديد أن تثقب القلب أقوى من نقطة في موضعها المناسب». وهذه الجملة أولى بأن ترسخ في البال من وضعها على بطاقة.

قال إيفان كونيل يومًا إنه يعلم أنه انتهى من كتابة قصة قصيرة حين يراجعها فيزيل الفواصل ثم يراجعها مرة أخرى فيعيد الفواصل إلى أماكنها، وطريقة العمل على هذا النحو تعجبني، إذ إني أحترم هذا الضرب من الاهتمام بما تم إنجازه. ففي نهاية المطاف، ليس في متناول اليد إلا الكلمات، ويجب أن

تكون في محلها، إضافة إلى علامات الترقيم في أماكنها المناسبة كي تقول المقصود بها على النحو المبتغى. أما إذا أُثقلت الكلمات بمشاعر الكاتب الجامحة، أو غير الدقيقة أو غير الصائبة لسبب أو آخر -فكانت غامضة- فستنزلق عينا القارئ فوقها مباشرة ولن يتحقق أي إنجاز، فالحس الفني للقارئ ببساطة لن يشارك في عملية التلقي. سمّى هنري جيمس هذا النوع من الكتابة التعيسة: «كتابة بمواصفات ضعيفة».

أخبرني بعض أصدقائي بأنهم اضطروا إلى الإسراع في كتابة كتابٍ ما لأنهم في حاجة إلى المال، أو أن محرريهم أو أزواجهم كانوا يلحون عليهم أو تركوهم - أو عذرًا آخر ما لكتابة ليست جيدة جدًّا، وقد ذُهلت عندما سمعت أحد أصدقائي الروائيين يقول: «كان النص سيغدو أفضل لو أني حظيت ببعض الوقت». وما زلت أصاب بالذهول إذا ما فكرت في تلك الجملة وهذا ما لا يحدث من تلقاء نفسي، فما حدث ليس من شأني بتاتًا، لكن الكتابة إن استحال إتقانها مثلما رأيناها بداخلنا؟ ففي نهاية المطاف، لا نأخذ من الحياة إلى القبر إلا الرضا عما عملنا فيه بأقصى ما في وسعنا ودليلًا على ذلك العمل. أردت أن أقول لصديقي بأن يقوم بعمل آخر حبًّا في الرب، فلا بد أن أن طرقًا أخرى موجودة أجدى وأيسر لمحاولة تعلمها وكسب العيش منها، أو أن يكتب بأفضل ما لديه من قدرات ومواهب لئلّا يبرر ما فعله أو يختلق أعذارًا له فيما بعد، فلا شكوى ولا شرح لما فعل.

تحدثت فلانيري أوكونور في مقال عنوانه ببساطة: «كتابة القصص القصيرة» عن الكتابة بوصفها فعل اكتشاف، إذ تقول إنها لم تعرف النهاية حين تجلس للعمل في قصة قصيرة، وتشك في معرفة الكثير من الكتاب مسارَ عملهم حين يبدؤون العمل في نص ما، ثم استخدمت قصتها «ريفيون طيبون» مثالًا على تجميع قصة قصيرة لم تستطع التكهن حتى بنهايتها إلى أن اقتربت من الوصول، إذ قالت:

«حين بدأت كتابة تلك القصة القصيرة، لم أعلم أن شخصية برسالة دكتوراه وساق خشبية ستكون موجودة. بل وجدتني ذات صباح أكتب وصفًا لامرأتين عرفت القليل عنهما، وسرعان ما أضفت إلى إحداهما ابنة بساق خشبية، وأتيت ببائع أناجيل من دون أية فكرة عما سأوظفه لأجله، فلم أعلم أنه سيسرق الساق الخشبية إلا قبل عشرة أو اثنا عشر سطرًا قبل فعله ذلك، لكني بمجرد علمي بذلك أدركت أنه قدر القصة.»

صُدمت جرّاء قراءتي ذلك قبل بضع سنوات من كونها أو كون أي أحد آخر يكتب القصص بهذه الطريقة، إذ اعتقدت أن هذا سري الشخصي المؤرق، وكنت منزعجًا قليلًا بسببه، فقد ظننت أن طريقة العمل هذه في قصة قصيرة تكشف بشكل أو آخر عن وجه من أوجه قصوري. أتذكر أن قراءة ما قالته حيال الموضوع أمدتني بشجاعة كبيرة.

جلست مرةً لكتابة ما اتضح لاحقًا أنها قصة جيدة جدًّا، رغم أني لم أملك إلا الجملة الأولى منها، إذ ظلّت في بالي لعدة أيام: «كان يعمل

على المكنسة الهاتفية حين رنّ الهاتف». فقد شعرت باليقين من وجود قصة بعد تلك الجملة وأنها أرادت مني حكيها. أحسست بوجود قصة تنتمي إلى تلك البداية، وأني أحتاج الوقت فقط لكتابتها، وعلمت أنني أحتاج يومًا كاملًا -ولو ١٢ أو ١٥ ساعة- إذا أردت الاستفادة من تلك البداية، فخصصت يومًا، وجلست في الصباح فكتبت أول جملة، ثم بدأت الجمل الأخرى تتابع سراعًا، فكتبت القصة مثلما أكتب قصيدة، سطرًا إثر سطر، ثم التالي فما بعده، وسرعان ما استطعت رؤية قصة - وعلمت أنها القصة المنشودة.. التي لطالما رغبت في كتابتها.

يعجبني تضمن القصة القصيرة شعورًا بالتهديد أو الخطر، فأنا ممن يرون أن وجود القليل من الخطر مفيد لأية قصة، وأول فوائده لأجل تدوير الأحداث، فالشد ما بين الشخصيات واجب، وإحساس بحدث ما على وشك الوقوع، وبعض الأمور التي تتحرك بلا هوادة، وإلا فلن توجد قصة من الأساس. فما يخلق الشد في قصة ما بشكل جزئي هو طريقة ارتباط الكلمات فيما بينها لتشكيل ما يراه المرء من أحداث القصة في ذهنه، لكن الأشياء المحذوفة من النص مضمنة بداخله بما يعني المناظر تحت سطح الأشياء الأملس (والمكسور والمتزعزع في نفس الوقت).

عرّف في. إس. بريتشيت القصة القصيرة بأنها «شيء تلمحه العين بسرعة». وعليكم أن تلاحظوا كلمة «تلمحه» من هذا التعريف. فاللمحة أول شيء، ثم تُنفخ الروح في اللمحة وتحوَّل إلى

شيء يوضح لحظة الحدث، وقد يغدو لها إن كنا محظوظين -وتذكروا «محظوظين»- عواقب ومعنى أكثر، فمهمة كاتب القصة القصيرة تتمثل في استثمار ما «تلمحه العين» بكل ما في وسعه، إذ سيستحضر ثقافته ومهارته الأدبية (موهبته) وما يراه نسبيًّا أو ملائمًا: أي مقدار حجم الأشياء والأحداث وكيف يراها بما لا يراه أحد آخر، ويتم كل ذلك باستخدام لغة واضحة ودقيقة تضفي الحيوية على التفاصيل التي تشد انتباه القارئ إلى القصة، ودقيقة من ناحية الوقع والمعنى كي تحمل تفاصيل القصة معنى ودلالة. قد تغدو الكلمات مسطحة من فرط دقة معناها، لكنها ستبلي أحسن البلاء إذا ما استُعملت على النحو الصحيح.

مكتبة
t.me/soramnqraa

ما يعتريك أثناء الحرفة

زيدي سميث[1]

طُلب مني الحديث عن «أحد جوانب الحرفة». شعرت بالتردد إزاء هذه المحاضرة، بل لطالما ترددت إزاء المحاضرات عمومًا، وأشد ما يكون ذلك حين تغدو المحاضرة عن «الحرفة»، إذ إنها تبعث فيَّ قلقًا لا تبعثه أية قصة ولا تقدر عليه. وليس مرد ذلك إلى أني أجد كتابة القصص والروايات سهلة -فلست كذلك- بل إني أراه ضمن اختصاصي، فحين يطلب أحد مني كتابة قصة، أحس أنه أعطاني كتلة من الحجر ومهمتي تحديد الشكل الذي أظنه بداخلها. وحتى لو كانت النتيجة سيئة وقبيحة، فإن ذلك الشكل هو ما رأيته صدقًا في الداخل، ولا أحاول فرض رؤيتي على أحد.

لكن محاضرة عن الحرفة... ما إن تُذكر هذه العبارة حتى يزحف شيء مخادع إلى ذهني، أو ضرب من الاحتيال. وحديثي من باب التجربة بما إني كتبت بضع نصوص عن «فن القصة والرواية»

---

(١) كاتبة بريطانية، صدر لها بالعربية: «أسنان بيضاء» و«سوينغ تايم».

وندمت عليها جميعًا، وفي رأيي أن على المرء أن يهجر -بل يفر من- أي مقال عنوانه: «فن القصة والرواية» من دون أن يتعرض لفن قصصي معين، فأنا لا أؤمن بالحرفة مجردة، بل بأن لكل رواية كتاب قواعدها، وساحة تدريبها، ومصنعها، وجمهوريتها المستقلة. ولا أشعر أني أكتب عن الحرفة بصدق -سواء عن حرفتي أو الكتابة عمومًا- إلا حين تكون في بالي قصة أو رواية معينة، فإذا كتبت عن رواية «مدل مارش» لجورج إليوت أو «خذ فتاة مثلك» لكنغزلي أيمز أو «برج الميزان» لدون ديللو أو «المحاكمة» لفرانتس كافكا، سيكون لديَّ، مثلما يقول همبرت همبرت، بعض الكلمات الحقيقية لألعب بها.

أرى أن المحاضرات حول الحرفة تنقسم إلى نوعين، والأول أشد فائدة بكثير من الثاني، إذ إنه واضح وعملي: فهو معني بالجانب الحرفي من روايات محددة، والأفضل أن يقدمه النقاد والأكاديميون المؤهلون في تخصصاتهم. أما النوع الثاني فما يقدمه الروائيون على أمل أن يستقوا من تجاربهم الفعلية ويقولون ما ينم عن ثقافة وذكاء إزاء طريقة كتابتهم، وهنا يحدث الانفصال بحسب تجربتي، فبالرغم من أن لديَّ لغة خاصة إزاء طريقة كتابتي، مثل كل كاتب، وأنا موقنة من أنها موجودة لدى كل واحد فيكم جميعًا، إلا أنها لا تنم عن ثقافة مميزة، بل إنها -في الحقيقة- تافهة، وإذاعتها على الملأ تبعث في النفس شعورًا بالغرابة وعدم اللباقة وكونها غير مناسبة للإلقاء في فصل دراسي، بل أظن أني حتى لو كنت أشتغل في رواية لعشر

سنوات، ووصلت إليَّ في آخر يوم رسالة بالبريد الإلكتروني تحوي طلبًا لتقديم محاضرة حول «أحد جوانب الحرفة»، لما شعرت أني مؤهلة بما يكفي لإلقائها. فـ«حرفة» كلمة ضخمة ولا تصف بدقة ما يفعله المرء في أغلب الأيام مرتديًا ملاءة نوم، لذا فالمغري فعله تحفيزها قليلًا للعثور على ثوب يناسب لغة الكاتب الخاصة بحيث تبدو ملائمة، فيجد نفسه مستعيرًا القياس الكمي لدى الناقد أو التحليل المفاهيمي لدى الأكاديمي، وبعد ذلك يحاول الاحتيال بتمرير ما كتب على أنه تمثيل دقيق لكتابة الرواية، وحتى لو صارت النتيجة مقنعة وبها كل الميزات البلاغية فإن عيبًا واحدًا سيكون فيها: أنها مزيفة! إذ يوجد فرق مهم ما بين طريقة تفكير الكاتب في الحرفة وتفكير النقاد والأكاديميين فيها، فهم مكرسون لتحليل الحرفة بعد رؤية النص، ولا غنى عمّا يكتبونه لمن يقرأ الرواية والقصص ولديه اهتمام بهما، لكنهم لا يهتمون فعليًّا بممارسة الحرفة، أي إنهم لا يستطيعون مساعدة الكاتب أثناء الكتابة.

اعتراني هذا الإحساس بقوة أثناء قراءة كتاب جيمس وود «كيف يعمل الخيال».

إنه كتاب رائع حقًّا، ودقيق جدًّا حيال ما يسميه جيمس: «الراوي العليم الحميمي». أثناء تقدمي في ذلك الفصل، سعد النصف القارئ من دماغي بالدقة والمنظور الذي عمل فيه جيمس من هذا الاتجاه المهمَل من حرفة كتابة القصة والرواية. لكن الكاتبة بداخلي، التي كتبت صفحات باستخدام ضمير الراوي العليم الحميمي -دون

التفكير فيه عمدًا أو حتى تسميته- أرادت رمي الكتاب بعيدًا، لا لأن الكاتب مخطئ، بل لأنه محق تمامًا، وكأنه يطلب من القارئ أن يستمع إلى تنفسه، حيث شهيق ثم زفير، ثم شهيق ثم زفير، ثم شهيق ثم زفير... حدثت نفسي قائلة: «إن قرأت كلمة أخرى عن الراوي العليم الحميمي، فلن أستطيع الكتابة أبدًا».

القراءة عن الحرفة تشبه استماع المرء إلى أنفاسه، والكتابة عنها توقظ وعيًا حادًّا ينسيه الزفير بالمرة. من الواضح بالنسبة إليَّ أن جيمس، أو أي أكاديمي أو ناقد، سيكون قادرًا على الحكي لكم عن الحرفة بأفضل مما أستطيع، وبوضوح أشد، وبفائدة أكبر، فضلًا عن أنه سيكون أقل قلقًا إزاءه، فالسؤال عن كيفية عمل الخيال قابل للإجابة، أما السؤال عن كيفية كتابته فعسير إلا من بعض الخداع، وقد أدليت بما لديَّ من الخداع عدة مرات عن طريقتي كتابة القصة والرواية. لكني رأيت اليوم أني قد أحاول وأدلي بحديث فيه شيء من الصدق، وعليكم من أجل ذلك أن تسمحوا لي باستخدام لغة خاصة للروائيين والقاصين، أي اللغة التي يستخدمها الكاتب مع كاتب آخر حين يصيران في منتصف روايتيهما ويلتقيان في وسط المدينة لشرب القهوة والحديث متقابلَين وجهًا لوجه بعيدًا عمّا سيفكران فيه ما إن يفترقان فيما بعد. لا أعلم مقدار الفائدة من حديثي، لكني -على الأقل- لن أحس بأني أفرض شيئًا ما على أحد. عليَّ أن أقول إن ما سأتحدث فيه عن الحرفة مستقًى من تجربتي الممتدة بطول اثني عشر عامًا وثلاث روايات وحسب. تنقسم

محاضرتي إلى عشرة أقسام قصيرة يقصد بها الكشف عن مراحل كتابة الرواية، وأعني بالكتابة ما يخص كتابة رواياتي.

١. «م. هـ. م.» في أول عشرين صفحة.

أود في البداية أن أعرض عليكم مُسمَّيين بشعين لنوعين من الروائيين: المخطط برؤية شاملة والمدير برؤية دقيقة.

ستعرفون المخطط برؤية شاملة من أوراق الملاحظات اللاصقة ودفاتر «مولسكين» التي يصر على اقتنائها، إذ يكتب الملاحظات، وينظم أفكار الكتابة، ويخطط الحبكة، ويخلق بنية للنص.. كل ذلك قبل كتابة صفحة العنوان. ونظرًا إلى أن هذا الأمان تجاه البنية، يحظى بقدر كبير من الحرية في الحركة؛ فليس من الغريب أن يبدأ كتابة الرواية من المنتصف، وبتقدمه سواء إلى المقدمة أو الخاتمة، تتعدد مشكلاته بتعدد خياراته. أعرف من المخططين برؤية شاملة من يتبادلون نهايات مقترحة لنصوصهم فيما بينهم، ومن يخرجون الشخصيات من كتاب ما ثم يعيدونها، ومن يغيرون ترتيب الفصول، ومن يؤدون جراحات جذرية -وهذا المستحيل بالنسبة إليَّ- بحيث تصير برلين مسرح أحداث الرواية بدلًا من لندن، أو يتغير عنوان الرواية، ولا أستطيع تحمل سماعهم يتحدثون بشأن كل ذلك.. لا لأني أعترض، لكني لطالما عجزت عن فهم طرق الآخرين بل أخشاها. أنا شخصيًّا مديرة برؤية دقيقة، أبدأ من أول جملة في الرواية وأنتهي بانتهاء آخر جملة، ولم يتسنَّ لي تفضيل نهايةٍ ما بين ثلاث خيارات لأني لا أملك أدنى فكرة عن النهاية حتى أصل

إليها، وهذه مما لن يتفاجأ به أحد من قرّاء رواياتي. فالمخططون برؤية شاملة يبدؤون البناء منذ اليوم الأول وبالتالي هوسهم يكون داخليًّا بحيث «يحركون الأثاث» باستمرار، فتجدهم يضعون كرسيًّا في غرفة النوم، ثم الصالة، ثم المطبخ، ثم يعيدونه إلى غرفة النوم مجددًا. أما المديرون برؤية دقيقة مثلي، فيبنون البيت طابقًا إثر طابق بتكتم حتى يكتمل، إذ يجب أن يكون كل طابق متينًا ومؤثثًا بالكامل بحيث تكون كل قطعة في مكانها قبل أن يُبنى الطابق التالي فوقه، حدَّ أن الممر المؤدي إلى الدرج يكون مغطى بورق الجدران، ولو لم يوجد درج أصلًا.

ولأن المديرين برؤية دقيقة لا يملكون خطة كبرى، فرواياتهم موجودة فقط في اللحظة الحاضرة، وفي أعماق مشاعرهم، ووفق ما تأتي به الرواية سطرًا إثر سطر. حين أبدأ كتابة رواية ما، لا يوجد شيء منها عدا الجمل التي أدونها على الورق، إذ يعتريني شعور بوجوب الحذر، فبإمكاني تغيير النص برمته عبر تغيير بضع كلمات. وهذا الأمر يخلق مرضًا جديدًا، لديَّ اسم آخر بشع له: م. هـ. م. أو «متلازمة هوس المنظور»، الذي يصيبني غالبًا في أول عشرين صفحة، وهو عبارة عن أزمة وجودية على هيئة إجابة طويلة على سؤال قصير: ما نوع الرواية التي سأكتبها؟ ويتجلى على شكل تغيير مستمر بشأن المنظور وصوت الراوي. فتتحول الصفحات العشرون الأولى في يوم ما من ضمير المتكلم بتصريف المضارع إلى الراوي العليم بتصريف الماضي، ثم إلى الراوي العليم بتصريف

المضارع، ثم إلى ضمير المتكلم بتصريف الماضي، وهكذا أغير صوت الراوي والتصريف عدة مرات في اليوم. ولأنني روائية إنجليزية مستعبدة بالتقاليد الأدبية القديمة، أنتهي من كل رواية حيث بدأت: الراوي العليم بتصريف الماضي، رغم أني أمضي شهورًا بالتنقل هنا وهناك، وأحس أني أستطيع معرفة أشباهي من المديرين ذوي الرؤية الدقيقة، إذ إن أول عشرين صفحة لديهم مثل التي لديَّ: جمل مفرطة الحذر ومكتوبة بقلق شديد ومرصوصة بعضها خلف بعض، تمثّل كتلة من الكلام المتخشب غير الطبيعي الذي لا يهدأ أو يخفّ حتى تنتهي أول عشرين صفحة. في حالة روايتي «عن الجمال»، خرج «م. هـ. م.» عندي عن السيطرة، إذ أعدت صياغة أول عشرين صفحة منها لمدة عامين تقريبًا، وشعرت بأنني سأفقد عقلي. على أنني بالكاد أستطيع تحمل النظر إلى رواياتي عمومًا، لكن أول عشرين صفحة منها بالتحديد تتسبب لي في خفقان بالقلب، حيث أنها مثل القيام بجولة في زنزانة احتُجزت فيها مرةً.

لكن إذ تنقضي «م. هـ. م.»، ينتهي العمل على باقي الرواية، وهذا الغريب في الأمر. كأن المرء يدير مفتاح لعبة سيارة أشد فأشد... ثم يتركها فتنطلق بسرعة جنونية. حين استقررت على نغمة معينة، انتهى باقي الكتاب خلال خمسة أشهر. أعتقد أن قلقي -بصفتي مديرة برؤية دقيقة- على أول عشرين صفحة على الرواية كاملة وطريقتي في العثور على بنية النص والحبكة والشخصيات مرهونة بالإحساس بجملة ما، وما إن أتمكن من النغمة حتى يتبعها

كل شيء آخر، إذ بإمكان المرء سماع مسؤولي الديكور الداخلي يقولون الشيء نفسه عن درجة لون طلاء معين.

٢. كلمات الآخرين: الجزء الأول.

كتابة الرواية مسألة احتيال، والكاتب أهم ضحايا احتياله. فأنا لا أستطيع الكتابة وحدي، إذ أحتاج الجمل من حولي والاقتباسات بمثابة رابطة تشجيع أدبية -ما عدا الجنون في مثل هذا التشبيه، الكامن في مشجعين يكتفون بالمساندة وحسب- بل أريد مشجعات يحملن لوحات تضايقني، وحبّذا لو أخبرنني بمقدار المسافة الواجب قطعها. منذ خمس سنوات وهذا الاقتباس من رواية «قوس قزح الجاذبية» لتوماس بينشون ملصقٌ على بابي:

علينا العثور على عدادات ليس لها حدود معروفة، ووضع مخططاتنا الخاصة، وتلقي ردود الفعل، والربط بين الأشياء والأمور، وتقليل الأخطاء، وتعلم ما تنطوي عليه العملية فعلًا... ثم ما الحبكة غير المصاغة التي نشيِّد وفقها؟

ضايقني هذا الاقتباس، إذ قدّم مثلًا أعلى وطريقة حاولت بها أن أصير متوازنة رغم استحالتها. يبدو أني رأيت في ذلك الوقت أن واجب الرواية يكمن في مطاردة المعلومة الخفية بلا هوادة، سواء كانت شخصية أو سياسية أو تاريخية. قلت: «يبدو» لأني لم أعد أعترف بتلك الكاتبة في السابق إطلاقًا، وأرى فكرتها عن الرواية قمعية وغريبة وبلا فائدة على الإطلاق، حتى أني ظننت تلك الفكرة تخصني وحدي لولا أن العديد من الكتّاب يعتنقها.

جلست قبل فترة ليست ببعيدة مع روائي برتغالي شاب وقلت له إني أعتزم قراءة روايته الأولى، فقبض على معصمي وعلى وجهه أشد أمارات الضيق قائلًا: «آه، أرجوك لا تقرئيها! كل ما قرأته في ذلك الزمن كان نصوص وليم فوكنر، ويا إلهي كم كنت مختلفًا!». مكتبة سُر مَن قرأ

هكذا تجري الأمور. فكلمات الآخرين مهمة جدًّا، وذلك حتى لحظة تفقد فيها أهميتها دون سابق إنذار، علاوة على أهمية كلماتك التي كتبتها مستعينًا بكلامهم، إذ تكمن إثارة كتابة الرواية الجديدة تقريبًا بالنسبة إليَّ في التنصل من الرواية السابقة، وإلا لما تشجعت على كتابتها، فكلمات الآخرين جسر كل واحد فيكم للانطلاق من مكانه الآن إلى وجهته أيًّا كانت.

قرأت في الأسبوع الماضي اقتباسًا جديدًا، وبات يظهر على شاشة حاسوبي كلّما توقفت عن العمل فيه بوصفة كِسرة الثقة بحوزتي إذ أكتب روايتي الرابعة. صاحب الاقتباس جاك دريدا، وما فاجأني هو مقدار اختلاف هذي الجملة عمّا كنت سأختاره أثناء كتابتي الرواية الثانية. نص الاقتباس بسيط جدًّا:

إن كان حق الأسرار غير محفوظ فنحن في مكان توتاليتاري.

خطر عليَّ مباشرة أثناء كتابة نص هذه المحاضرة أن ما قاله دريدا نقيض تامٌّ لما قاله بينشون، وأسعدني ذلك إذ إنه يمنحني متنفسًا جديدًا. أما شغفي السابق بالتشريح، حيث أنفذ دومًا إلى عقول الشخصيات، وأفتحها مستخرجةً كل سر، فقد صار في

نظري مروعًا، فالرقة تغيب بغياب الصمت. كنت مسرورة لتمكني من إحداث الضجيج ولم أستطع رؤية المقصد من الصمت.

«يا إلهي كم كنت مختلفًا!» - نعم، كل الكتاب لديهم هذا المعتقد في كل كتاب جديد. أعلم أن الرواية الجديدة التي بدأت بالكاد فيها ستكون غريبة عني وتشعرني بالخزي إزاءها قريبًا، وكلما انتهيت من كتاب انتظرت أوان كرهي إياه (ولن يطول الانتظار). لكني أشعر بثقة عكسية وغريبة من شعوري بكوني مدمرة، لأن الدمار والبدء من جديد يعني أن أمامي مساحة ومكانًا للمضي إليه. فكروا في الوحي الذي أملاه شكسبير على لسان الملك جون: «الآن بات لروحي متكأ.» ومضمون العبارة أن الكابوس بدأ يتوقف.

٣. كلمات الآخرين: الجزء الثاني.

لا يقرأ بعض الكتّاب كلمة من أية رواية أثناء كتابته روايته. ولا كلمة، بل لا يريدون حتى رؤية غلاف رواية، إذ يموت عالم الخيال بالنسبة إليهم أثناء كتابتهم: فلم يكتب أحد رواية قط، ولا أحد يكتب رواية الآن، ولن يكتب أحد رواية إلى الأبد، وكل واحد منهم واقفٌ في صمته وعزلته على قمة مرتفع في دارين[1]. جربوا اقتراح رواية جيدة لكاتب من هذا النوع أثناء كتابته، وسينظر إليك كما لو أنك طعنته في قلبه بسكين مطبخ. المسألة مسألة مزاج، فبعض الكتاب عازفو كمان منفردون في حاجة إلى صمت مطبق

(١) مداعبة من سميث للجمهور في استعارة لنص بقلم جون كيتس حول تعلّمه الكتابة الأدب عبر قراءة نص لهوميروس بترجمة تشابمان. سيرد ذكر النص فيما بعد.

لضبط آلاتهم، أما أنا فأريد سماع كل موسيقيٍّ من الأوركسترا، وسآخذ نغمة من الكلارينِت وحتى من المزمار. فمكتبي مغطى بالروايات المفتوحة، إذ أقرأ بعض السطور كي أستغرق في حساسية معينة، وأعزف وفق نغمة محددة، وتحفيز الدقة إذا ما صرت مفرطة في العاطفية، والراحة في استحضار الكلمات حين أكون فقيرة في الدلالة. أرى القراءة ضربًا من نظام غذائي، فحين تكون جملي طويلة ومغرقة في الباروكية، أمتنع عن نصوص ديفيد فوستر والاس المليئة بالدهون، ولنقل إني ألتقط نصًّا مليئًا بالألياف بقلم فرانتس كافكا. وإن أفرطت في ادعاء الثقافة حدّ الظهور بمظهر السخيفة، فأنسى ما قد يقوله نابوكوف بهذا الشأن وأقرأ نصًّا بقلم فيودور دوستويفسكي، شفيع الجوهر على الأسلوب، والتذكير الدائم بأن الكتابة الجيدة أكثر من محض جمل أنيقة، فلا قاعدة [في الكتابة] إلا الجودة. حين أكتب أول مئة صفحة، أستطيع أكل ما هو رديء ومشاهدته والاستماع إليه والتحدث به والتحلي بما يتحلى به، لكن لا يمكنني قراءته. لا أستطيع قراءة مخطوطة صديقة أمي -مثلًا- أو القصائد التي كتبها صديق أخي ذو السبعة عشر عامًا الذي سلّمها إياه ليعطيني إياها. لعلي أقرؤها في وقت لاحق، لكن ليس الآن، فحين أكتب أريد قراءة أفضل الكتب التي يمكنني العثور عليها فقط.

درّست الكتابة لفترة قصيرة، والتقيت طلابًا اعتقدوا أن القراءة أثناء الكتابة فعل مضر، وأساس ذلك أن الإلهام من القراءة

وقتها يفسد الصوت الأدبي، فضلًا عن كون قراءة الأدب العظيم تخلق نوعًا من الضغط، فأنّى للمرء أن يعزف أغنية باستخدام ناي بحجم مناسب لفأرة حين تعزف جوزفين، فأرة كافكا الصغيرة[1]، بصوت أعلى وعلى نحو أفضل بما لن يستطيع تجاوزه؟ فالحفاظ على الفردانية بالنسبة إيل طريقة التفكير هذه في غاية الأهمية، وحمايتها واجبة بأي ثمن، حتى لو كان التخلي عن برج الصدى الأدبي الذي وصفه إي. إم. فورستر حيث يساعد الكتّاب بعضهم بعضًا عبر المكان والزمان. ما أفترضه أن لكلٍّ طريقته، فلولا برج الصدى ذاك لما كتبت كلمة. كنت في الرابعة عشرة من عمري حين سمعت جون كيتس هناك، وشكّلت رابطًا معه في ذهني قام على الطبقة، رغم أن ذلك المصطلح بات قديمًا هنا في الولايات المتحدة. أعرف أنه ليس من الطبقة العاملة فعليًّا ولا من السود طبعًا، لكن بدا وضعه أقرب إليَّ من الكتّاب الآخرين ممن قرأت نصوصهم، إذ لم يشعر بأي استحقاق مثلما شعرت به فرجينيا وولف أو لورد بايرون أو ألكسندر بوب أو إيفلين وو، وهذا ما كان في غاية الأهمية بالنسبة إليَّ -وهذا ما لن تحسوا به ما لم تكونوا إنجليزيي الجنسية- إذ أتاح كيتس إمكانية ولوج عالم الكتابة من باب جانبي، أي الباب ذي علامة: «مرحبًا بالمتدربين هنا». فكان يمارس عمله مثل المتدرب، إذ حصل على ما يشبه الماجستير في الفنون الجميلة ذهنيًّا ولو بصيغة مجانية وحده في منزله الصغير بهامبستيد، حيث صنع الصبي ابن

(١) إحدى الشخصيات التي كتبها فرانتس كافكا في قصة تحمل نفس العنوان.

الطبقة المتوسطة الفقيرة من الضواحي والبعيد بمقدارٍ ما عن المشهد الأدبي -وقتها- مشهده الأدبي الخاص من كتب مكتبته، ولم يخشَ التأثر قط - إذ كان يستغرق في ما يؤثر فيه، وأراد التعلم منهم حتى ولو كان ذلك يخاطر بأن يغرق صوته الأدبي في أصواتهم، ولم يتركه ذلك الشعور قط، إذ ترى تجاربه المبكرة على هيئة قصائد مرسلة إلى أصدقائه وقد أعرب فيها عن بنيّات أفكاره إبان ولادتها، وأشهر ما ورد في ذلك قصيدته حين قرأ نصوص هوميروس بترجمة تشابمان والخوف من أنه لن يعيش قبل أن يلتقط قلمه ما ازدحم في دماغه. غالبًا ما أفكر في كيتس حين أكتب أول مئة صفحة، وعلى أن مصطلح «نموذج يحتذى به» شديد الخطورة فإن الحقيقة أن من يمضي في طريقه أدبيًّا دون أن يحتفظ بنموذج معين في باله كاتب قوي بالفعل، ولذلك أفكر فيه يهرول في الأرجاء ويلتهم الكتب وينتحل شخصية ما ويتكيف ويكبر ويكتب العديد من القصائد المخجلة ثم القصائد التي أشعرته بالفخر ويتعلم كل ما يمكن أن يجد منه الفائدة حيًّا أو ميتًا.

٤. التفكير السحري خلال منتصف الرواية.

يستحوذ ضرب من التفكير السحري خلال منتصف كتابة رواية ما. وللتوضيح، فمنتصف الكتابة قد لا يحين في منتصف الرواية فعليًّا، بل حين تبلغ الصفحة التي لا تمثل شخصيًّا وقت كتابتها جزءًا من منزلك وعائلتك وشريك حياتك وأطفالك وتسوق قائمة الطعام وإطعام الكلب وقراءة البريد -أي حين لا يوجد في

العالم أي شيء غير كتابك- وحتى لو أخبرتك زوجتك وقتها بأنها تخونك مع أخيك، يصير وجهها أمامك عبارة عن فاصلة منقوطة عملاقة وذراعاها قوسين وتتساءل عما إذا كان فعل «بحث» أفضل من «تصفح». «منتصف الرواية» حالة ذهنية، وتحدث خلالها أمور غريبة، إذ ينهار الوقت فأجلس للكتابة في التاسعة صباحًا، وما إن يرتدّ طرفي حتى تحل أخبار المساء على التلفاز وقد كتبت أربعة آلاف كلمة، وهذا أكثر مما كتبت في ثلاثة أشهر طويلة قبل عام. وما إن يحدث التغير حتى لا يعود محصورًا في البيت، فإذا خرجتم، ينساب كل شيء -حرفيًّا- إلى رواية كل واحد فيكم. فيصير حديث رجل في الحافلة مستلًّا منها، وتفتح جريدة ما فتجد كل قصة فيها مرتبطة بالرواية. وإن كنت محظوظًا إلى درجة أن ناشرًا ما ينتظر روايتك، فهذه لحظة تتصلون خلالها به فزعين من أجل تقديم موعد النشر لأنكم لا تصدقون كيفية تناغم العالم مع الرواية التي لم تنتهِ بعد حاليًّا، ولو لم تنشر خلال يوم الثلاثاء القادم فقد تمضي تلك اللحظة وتشرعون في الانتحار.

يدفعكم التفكير السحري إلى الجنون، ويجعل من كل مستحيل ممكنًا، إذ تحل المشاكل المعقدة في ما يخص تركيب الرواية نفسها بنفسها بسهولة. أرأيتم تلك الفقرة؟ ليس المطلوب أكثر من حذفها فقط وها هو الفصل قد اكتمل! لماذا لم يرَ الكاتب ذلك قط؟ ثم يلتقط ديوان شعر بالصدفة وأول سطر يقرؤه يصير تصديرًا للكتاب، وكأن ذلك السطر لم يكتَب لغير ذلك. لكل كاتب حكاية «تفكير سحري»

يرويها أو أكثر من حكاية، ولديَّ واحدة من هذا النوع لا أستطيع شرحها.

أثناء كتابتي روايتي الثانية، وضعت ضمن أحداثها مزادًا أدبيًّا يشارك فيه الناس، ومن يربح المزاد يذهب ماله في أعمال خيرية ويوضع اسمه على شخصية في رواية. اسم الفائز في روايتي جون بيغلي، وهذا ليس اسمًا إنجليزي الجنسية، فلم أسمع به قط. جون بيغلي في روايتي «رجل التواقيع» شخص يتاجر بالوثائق التي يوقعها المشاهير، يذهب في يوم ما إلى مزاد ويدفع المال كي يكون اسمه على رواية. ظننت في ذلك الوقت أن هذه الفكرة لطيفة. بعد كتابتي ذلك المشهد بفترة قصيرة، تلف نظام التدفئة في البيت، وكان الجو وقتها بردًا قارسًا في منتصف فترة الشتاء، فاتصلت على سبّاك، وأراد السبّاك معرفة أي نوع من سخّانات الماء العتيقة لدي بالضبط، لكن حلت بقعة قديمة مكان علامة الصانع، فأزالها، وكان المكتوب تحتها: «جون بيغلي وأبناؤه» بنفس الحروف.

٥. تفكيك السقالة.

أظن أن ما سأقوله الآن نصيحة. ستستخدمون السقالة كثيرًا أثناء كتابتكم رواياتكم. وعلى أن بعضًا منها ضروري للحفاظ على تماسك النص، لكن الكثير منها ليس ضروريًّا، فأغلبها موجود كي تدفع كلًّا منكم إلى الشعور بالأمان، لكن الحقيقة أن بناء رواية كل واحد فيكم راسخ بدونه. كلّما كتبت قصة طويلة أو فصلًا من رواية

شعرت بالحاجة إلى عدد كبير من السقالات، فأفكّر -مثلًا- في أن الطريقة الوحيدة لكتابة هذه الرواية تكمن في تقسيمها إلى ثلاثة أقسام، وكل قسم يحتوي على عشرة فصول، أو خمسة أقسام وفي كل قسم منها سبعة فصول، أو أن الحل في قراءة التوراة وتشكيل كل فصل بحسب سفر نبي معين، أو بحسب أقسام البهافغاد غيتا، أو بحسب المزامير، أو بحسب رواية «يوليسس»، أو بحسب أغاني فرقة «ببلك إنيمي»، أو بحسب أفلام غريس كيلي، أو بحسب فرسان الرؤيا الأربعة، أو بحسب كلمات أغاني ألبوم فرقة البيتلز «ذا وايت ألبوم»، أو بحسب خطابات دونالد رامسفيلد السبعة والعشرين التي ألقاها على الصحافة خلال فترة وزارته.

أستخدم السقالات لتعزيز ثقتي حين تعوزني، ولتقليل اليأس، وللشعور بهدف جرّاء ما أفعله، وبوصفها نقطة نهاية يمكن رؤيتها، كما أستخدمها لتقسيم ما تبدو أنها رحلة بلا نهاية أو محطّات، رغم أني بفعلي ذلك أطيل من المسافة التي لن تنتهي أبدًا، شأني شأن زينون الإيلي.

حين يطبع الكتاب لاحقًا، فيصير من الماضي ويذيع صيته، يخطر ببالي أنه لم يتطلب أيًّا من تلك السقالات، بل سيكون أفضل بكثير من دونها. لكني أثناء تأليفه ظننت أن وجودها حيوي، وعملت جاهدة على وضعها إلى درجة أني كرهت إزالتها. فنصيحتي لكم ما يلي: إن كان أحدكم يكتب رواية حاليًّا ويضع سقالات، فآمل أن تعينه على الكتابة، لكن عليه ألا ينسَ تفكيكها فيما بعد. وإذا ما عزم

على تركها ليراها الجميع، فعليه -على الأقل- تعليق واجهة جميلة فوقها، مثلما يفعل الرومان أثناء ترميم قصورهم.

٦. أول عشرين صفحة: عودة.

حين أقترب من نهاية كتابة رواية، وتحديدًا في الربع الأخير، أعود إلى قراءة أول عشرين صفحة، فأراها مجنونة، ومحشية أكثر من سمك تونة في علبة، فأنزع غطاء العلبة بهدوء متيحة لبعض الهواء أن يتخللها. الطريف بشأن أول عشرين صفحة -وهذا شعوري الآن، بعد ثلاث سنوات، إذ لم أعد محبوسة بداخلها- هو مقدار الثقة الشحيحة لدى الكاتب في قارئه أثناء البداية، إذ عليه أن يطعمه كل شيء بالملعقة، فلا يمكن أن يترك شخصية تمشي في مكان ما دون أن يمنحها سياقها، ولا يثق بكون القارئ ذا قليل من الصبر والثقافة، وأنه من النوع الذي قرأ -كما نعرف جميعًا- نصوص توماس بيرنهارد، و«يقظة فينيغان»، إضافة إلى نصوص غيرترود شتاين وجورج بيريك، فيعتريه الخوف من أنه إذا لم يذكر أن سارة مالون -إحدى شخصيات روايته- عاملة اجتماعية أبوها ميت في أول ثلاث صفحات فلن يستطيع القارئ متابعة قراءة نصه كما ينبغي. مقدار تأرجح بندول الاحتيال الأدبي مروع: إذ لا يستطيع الكاتب الجزم من لحظة إلى أخرى بكونه الأحمق المحتال أو أن القارئ ذلك الأحمق المحتال. أما بالنسبة إلى أمثالي من الكتّاب، الذين يشتغلون في شخصياتهم كثيرًا، فتشكّل العودة إلى أول عشرين صفحة درسًا في نفس الوقت حول مقدار رقة الشخصية أكثر مما اعتقدت حين

كتابتها، إذ تبدو فكرة خلق بشر من جُمَل متخيَّلة إلى درجة أن الكاتب يخفي رعبه بتشتيت يتكون من جمل متقنة، كما لو أن الشخصية لا تأتي إلا من خصائص بعض الصفات المتراكمة بلا رحمة بعضها فوق بعض. لكن الواقع أن الشخصية تخلق بأخف ضربة فرشاة مثلما يمكن إزالتها بخفة. تطرأ على بالي بهذا الصدد شخصية اسمها «أودرادك»، تبدو لأول وهلة أنها «بكرة خيط على شكل نجمة مسطحة» لكنها ليست على هذا النحو إطلاقًا، ذلك الـ«أودرادك» المتدحرج بلا توقف وخلفه خيط، وذو الضحكة الشبيهة بحفيف أوراق الشجر إذ كأنها لا تصدر عن رئتين. يمكنكم العثور على «أودرادك» الفريد في قصة من صفحة واحدة وعنوانها: «مشاغل رب أسرة» بقلم فرانتس كافكا، وقد استعصى على النسيان بالنسبة إليَّ أكثر من الشخصيات التي أمضيت معها ثلاث سنوات وخمس مئة صفحة.

٧. اليوم الأخير.

توجد ميزة كبيرة في كون الكاتب مديرًا برؤية دقيقة بدلًا من مخطط برؤية شاملة: اليوم الأخير آخر يوم فعليًّا، إذ نظرًا إلى تحريري أثناء المضي في الكتابة قدمًا، لن توجد مسودة أولى وثانية وثالثة، بل مسودة واحدة فقط، وحين أنتهي من الكتابة، لن أعود، إذ ليس لديَّ ما أذم به اليوم الأخير من كتابة رواية ما، بل يغمرني فيه قدر من السعادة لا توفيه صفة. أعتقد أحيانًا أن السبب الرئيسي لكتابة الروايات يكمن في عيش تلك الساعات الأربع والنصف المذهلة

بعد كتابة الكلمة الأخيرة. حين أنهيت كتابة أحدث رواياتي، فتحت زجاجة «سانكير» لذيذة ومخزنة سلفًا، فشربت واقفة والزجاجة في يدي، ثم استلقيت على الحجارة المرصوفة في فناء منزلي الخلفي وشرعت أبكي فترة طويلة. كان يومًا مشمسًا في أواخر الخريف، والتفاح في أرجاء المكان مفرط النضوج ومتعفن.

٨. «الابتعاد عن المركبة».

بإمكانكم تجاهل كل شيء قيل في هذه المحاضرة عدا الرقم ثمانية، فهو النصيحة الوحيدة الذهبية بعيار ٢٤ قيراطًا التي لدي لأمنحكم إياها. وعلى أني لم أطبقها على المستوى الشخصي فإني أنوي الأخذ بها مستقبلًا، إذ قابلت رجلًا طبّقها، ورأيت أن النتيجة مبهرة إلى درجة أني اتّخذت مثاله كتابًا مقدسًا. النصيحة في السطور القادمة:

حين ينهي أيٌّ منكم روايته، ولم يكن المال حاجة ماسة، والكاتب ليس في حاجة إلى بيع الرواية دفعة واحدة أو نشرها في تلك اللحظة فورًا، فليضعها في درج، ولتكن هناك لأطول فترة ممكنة. وضعها لمدة عام أو أكثر هناك سيكون مثاليًّا، لكن إن وضعها لثلاثة أشهر فستفي هذه المدة بالغرض، فعليه «الابتعاد عن المركبة». سر تحرير العمل بسيط: عليك أن تصير قارئه بدلًا من كاتبه. لا يمكنني إحصاء المرات التي كنت فيها جالسة في كواليس مهرجان ما مع بضعة روائيين، حيث كل منا يحمل قلمًا أحمر في يده، ويعدل بعصبية روايات منشورة سلفًا بالشكل المناسب لاحتمالية

إلقاء مقطع منها فيما بعد. على أن من المؤسف حدوث ذلك، لكن اتضح لاحقًا أن الحالة الذهنية المثالية ليحرر كاتب ما روايته هي حين تمضي سنتان بعد نشرها، وبالتحديد قبل عشر دقائق من إلقاء مقطع منها في مهرجان أدبي، إذ تصير كل جملة زائدة واستعراض واستعارة لا فائدة منها وقطع الخشب الميت والغباء والغرور والبلادة واضحة بالنسبة إليه على نحو مؤلم، وهو نفسه من كان يقرأ المخطوطة قبل ذلك بعامين وقد خرجت من التحرير فلا يرى فيها فصلة في غير مكانها، وهذا -بالمناسبة- ينطبق بدوره على المحررين المحترفين أيضًا، إذ ما إن يقرؤون مخطوطة روايةٍ ما عدة مرات حتى يتوقفوا عن رؤيتها. فالكاتب في حاجة إلى رأس معين على كتفيه لتحرير رواية، وليس رأسه أو رأس محرر محترف قرأ اثنتي عشرة مسودة مختلفة، بل رأس شخص ذكي لا يعرفه وقد التقط الرواية من رف الكتب وبدأ القراءة. فعلى كل واحد منكم الحصول على رأس ذلك الذكي الذي لا يعرفه، ونسيان أنه كتب هذا الكتاب من قبل.

عليكم «الابتعاد عن المركبة». التقيت آلان هولنغهيرست بعد قراءتي روايته الرائعة «خط الجمال» في مأدبة عشاء، وتحت النشوة سألته عن كيفية كتابتها على هذا القدر من الروعة، فقال: «أوه، لقد تركتها لمدة طويلة، ثم أصلحتها مستغرقًا فترة استغرقت -في الواقع- خمس سنوات».

هذه أفضل نصيحة تلقيتها حول الكتابة على الإطلاق.

٩. قسوة المخطوطات المحرَّرة التي لا تحتمل.

المخطوطات المحرَّرة قاسية جدًّا! إذ ينبت الليلك من الأرض الميتة، وتختلط الذاكرة بالرغبة، وتتخلل الجذور الميتة عبر ورق أشجار الربيع[1]، فالمخطوطات المحرَّرة هي الأرض اليباب حيث تموت أحلامكم ويكشف الواقع البارد عن نفسه. حين أنظر إلى المخطوطة المراجعة بأوراقها الذابلة وقد خرجت فورًا من المظروف، مربوطة بشريط مطاطي غليظ، وعليها علامات بقلم محرر أدبي جاد، يأتيني يقين بوجوب أن أكون شخصًا آخر بالكامل كي أقوم بالعمل الواجب على المخطوطة من ناحية تصحيح ما يجب تصحيحه وإصلاح ما يجب إصلاحه. الرد الوحيد الصحيح على مظروف مليء بعلامات التحرير هو «أعطني إياها! سأبدأ من جديد!» لكن لا أحد يرد هكذا لأن الإرهاق الشديد قد حل. فلم أرغب أن ينتهي الكتاب هكذا، ولربما يمكن العمل فيه، بيد أن الإرادة ولّت، ولن تحدث خطوة إضافية، وهذا سبب كون التصحيحات قاسية ومحزنة جدًّا: فوجودها في حد ذاته دليل أن الأوان قد فات. لقد رأيت تصحيحًا واحدًا بهيجًا في مكتبة كنغز كولج في كامبرج بإنجلترا، حيث يمكنكم -إذا طلبتم من أمين المكتبة بتهذيب- رؤية مخطوطة «الأرض اليباب» بقلم تي. إس. إليوت. كان إليوت محظوظًا بشدة حين التقى إزرا باوند، ذلك الشخص الذكي جدًّا والذي لم يكن يعرفه على المستوى الشخصي

(١) إشارة إلى البداية الكئيبة لقصيدة تي. إس. إليوت «الأرض اليباب».

وقتها، فذهب إزرا إلى العمل وبصحبته قلمه الأحمر، وأي عمل! إذ بقلمه يجول في كل مكان مشذبًا وحاذفًا ومشرّحًا ومحررًا بجنون مطبق، ودون توضيح بالتحديد لأسباب ما فعل، وذاهبًا بما فعله في أحيان إلى حد السخف، بل عشوائيًّا في بعض الأحيان، حين يشطب صفحات كاملة بخط واحد.

«الأرض اليباب» بلا علامات باوند مخطوط تعيس مثل غيره - إذ إنه طويل، ومليء بالسطور التي لا تستحق البقاء، وبنيته سيئة. ما أسعد حظ إليوت بإزرا باوند، وحظ إف. سكوت فيتزجيرالد بماكسويل بيركنز، وحظ ريموند كارفر -مثلما صرنا نعرف الآن- بغوردون ليش. «أيها القارئ المنافق،/ يا شبيهي،/ يا شقيقي!»[1] أين ذهب كل الأذكياء الذين لا نعرفهم شخصيًّا؟

١٠. بعد ذلك بسنوات: الغثيان والمفاجأة والشعور بتحسن.

أستصعب قراءة كتبي جدًّا بعد نشرها. لم أقرأ «أسنان بيضاء» قط، وقد حاولت ذلك، لكن قبل خمس سنوات، لكن الغثيان داهمني قبل الجملة العاشرة. وفي الفترة الحالية، حين يأتيني الناس ويخبروني بأنهم قرؤوا الكتاب من فورهم، أحاول استشعار السعادة، لكنها تغدو منفصلة وعلى مبعدة مني، وكأن شخصًا ما يخبر أحدكم بأنه التقى أحد أقارب قريبك في حانة تقع في غوا بالهند. أظنني لن

---

(١) شطر ورد بالفرنسية من قصيدة «إلى القارئ» بقلم شارل بودلير. استعنت هنا بترجمة رفعت سلّام.

أتصالح إلى الأبد مع «أسنان بيضاء»، وهذا ما أظنه يحدث ببساطة حين يكتب كاتب ما كتابًا في سن الواحد والعشرين.

حدث قبل عام أن كنت في مطار ما، فرأيت نسخة من «رجل التواقيع»، فاشتريتها تحت تأثير نزوة، إذ إني أعيش هذه الأيام في إيطاليا، وحين انتقلت إلى هناك لم آخذ أية رواية كتبتها، لذا شعرت بشيء من المودة حين رأيت نسخة من «رجل التواقيع» هكذا في مكتبة المطار، مثل شعور رؤية صديق من أيام المدرسة مجددًا، فورد ببالي خاطر مفاده: «قد أحاول قراءته». تحتّم عليَّ شرب زجاجتي نبيذ صغيرتين قبل أن أتجرأ على البدء، ولم أستطع قراءة الكتاب بأكمله. لكني قرأت ثلثيه، وبالسرعة المذهلة التي يقرأ بها كاتب كتابًا إذا كان هو كاتبه، ولم تكن تجربة بذلك السوء -فقد ضحكت عدة مرات، وتأوهت أكثر مما ضحكت، واستسلمت بانتهاء النبيذ- لكني شعرت لأول مرة بشيء غير الغثيان، بل تفاجأت، فقد بات الكتاب غريبًا بالكامل عني، إذ لم أعرف صفحات بأكملها، ولم أتذكر كتابتي إياها، ولم أشعر بعداوة تجاه تلك الصفحات بسبب نسياني إياها. هكذا بات الحال بيني وبين ذلك الكتاب نوعًا من الهدنة الفارغة، ليست ممتعة ولا مزعجة.

أخيرًا، التقطت أثناء كتابة هذه المحاضرة نسخة من «عن الجمال»، ولعلي قرأت ثلثها، لكن ليس دفعة واحدة، بل فصلًا هنا وآخر هناك. وكالعادة، انتابني الغثيان، والشعور بأني محتالة، والرغبة التي فات أوانها باستخدام القلم الأحمر في كل مكان، لكن

حل أيضًا شعور جديد. إذ أحسست بأن هذا السطر، وهذه الفقرة، في مكان وآخر هي ما قصدت إلى كتابته بهذه الطريقة تحديدًا، وواقع أني قد كتبته بهذه الطريقة قد غمرني بشعور طيب حيال ذلك، بل السعادة. وإني أوصي بهذا الشعور، إذ إنه شعور طيب بحق.

البدء من البداية

خابيير مارياس[1]

يصعب عليَّ شرح سبب إمضائي ساعات طويلة من يومي في الكتابة، والأصعب شرح الداعي لإمضائي تلك الساعات في كتابة مجرد نصوص لا تمت إلى الحقيقة بصلة أو متخيَّلة، وأنني -في الحالة الأخيرة- حين أستعير بعض العناصر من الواقع، أربطها بشخصيات مختلقة وأخلطها في قصة متخيلة بالكامل أو أضعها فيها عوضًا عن وصفها على هيئتها بالضبط أو كما حدثت، وكأني أردت تخفيف الأحداث الواقعية بالخيال.

فعل العديد من الكتاب النقيض تمامًا وحاولوا إضفاء مظهر الواقعية على رواياتهم وقصصهم -أي نصوصهم المتخيَّلة- ولجؤوا إلى حيل متعددة بنية إقناع قرائهم أن ما تخيلوه ليس بخيال على الإطلاق، بل مرتبطًا بأحداث واقعية، وأنها -مثلما يقال- «قصص

---

(١) روائي إسباني، صدر له بالعربية «قلب أبيض جدًّا»، و«فكر فيَّ غدًا أثناء المعركة»، و«رواية أوكسفورد»، و«غراميات».

واقعية». ما زالت بدايات العديد من الأفلام -سواء المعدَّة للسينما أو التلفاز- تدلي بجملة مفادها: «هذه قصة واقعية»، المترجَمة عادة إلى الإسبانية بـ«مبنية على أحداث واقعية». وكلما سمعت أو قرأت هذه الكلمات التي يستحيل أن تبعث الطمأنينة أو الجاذبية أو الفضول، التي تدفعني إلى اليأس من أني لن أستمع أو أقرأ الكثير من الهراء والحشو علاوة على الحيل الرخيصة وخيط من الصدف التي لا تُصدَّق، فضلًا عن الاعتقاد بأن ذلك أضفى نوعًا من الرونق أو المصداقية على ما سأشاهده أو أقرؤه، يعتريني شعور بالإعياء والملل المسبق، والتكذيب ومقاومة ما أمامي، والاشتباه -بل التشكيك- فيه. فالفكرة التي خطرت ببالي مباشرة، على الرغم من أنها غامضة في ذلك الوقت وليست بالوضوح الذي على وشك أن أجليه الآن، مفادها التالي بشكل أو آخر: «أليس الغريب جدًّا وما لا يُصدَّق، والعشوائي على نحو غير طبيعي، والعبثي والرديء أنه، حتى بالرغم من كون القصة حدثت على أرض الواقع، أنهم يريدون أن يحكوا لي عنها، حتى بعد تنبيهي بوجوب تصديقها سواء راق لي ذلك أو العكس، لأنها جرت على هذا النحو، وهذا ما صار فعلًا؟».

على النقيض من النظرة السائدة الحالية ورؤية العديد من الكتّاب والنقّاد المبهورين بمصطلحات جوفاء وجاهلة من قبيل: «الرواية السيرية»، و«قصة واقعية»، فإني أدرك أنني واحد ممن يؤمنون بأن السبيل الوحيد إلى حكي قصة حقيقية هو عبر تغطيتها

برداء أنيق ومتواضع من الخيال، وذلك تحديدًا لأن الشخص الذي يخترع الوقائع أو ينسجها -إن فعل ذلك بإتقان وأناقة، أو لم يكن مغفلًا بالكلّية- لن يذعن لإملاءات الواقع البذيئة والسخيفة. أتذكر أني قلت في مقابلة أجريتها مع «ذي باريس ريفيو» إن الواقع الروائي سيئ جدًّا، لأنه لا يتحكم أو يأمر أو يختار الصدف، بل يتقبلها بكل طواعية - وما الذي في يده بما إن الصدف تحدث ماحية كل احتمال، حتى التي ستدفعنا إذا ما قرأناها في رواية أو شاهدناها في فيلم إلى الاحتجاج قائلين: «آه، حبًّا بالرب! لن تتوقع مني تصديق ذلك!» ولن يختار بنفسه أن يخفيها أو يؤجلها في حين أن عليه التمتع بإمكانية اختيار إحداهما، ولأنها ذات قدرة كاملة على كشف لغز أو نقض احتمالية، وتفتقد الانتباه بل -الأسوأ- الأسلوب، ولا تتوقف لوهلة في أحايين تتوقف عن الحركة لمدة طويلة إلى حد فقدان خيط الأفكار وفقدان الاهتمام، وامتلائها بالشخصيات والمواقف المملة، وتقصفنا بلا هوادة بالتفاصيل السطحية لئلّا أقول التافهة، مثل ما أكله الضيف على الغداء تحديدًا، ولأنها تسلط ضوءًا باهرًا على موضع وظلمة معتمة في أحايين إلى درجة أن ما بدأ وكأنه قصة لا يعود قصة، لأن المرء وقتها إما أن يعرف كل شيء وإما ألّا يدرك أي شيء على الإطلاق، ولكونها تفتقد الإيقاع ومليئة بالمقاطع السمجة أو مزدحمة بالأحداث دون سياق.

يوقن كل شخص في أعماقه بذلك، ويقع كل من يروي قصصًا واقعية في تناقض: إذ إنه يستخدم دقة الوقائع ضمانةً لما يقوله

«اسمعوا، لقد حدث ما سأرويه بالفعل، ولم أخترعه كي يناسبني، فعلى الرغم أن من الرائع قول ذلك، فإن الأمور سارت على هذا النحو». لكنه يحاول أن يضفي مظهر القصة المتخيلة على روايته الوقائع، لأن الوقائع لا تروي «كل» شيء وتصف ما حدث بالضبط دون حذف لحظة أو تفصيل وبلا توقف أو ملل أو حوار لا يضفي قيمة. بل إنه يضع كل ما حدث وفق ترتيب معين كي يجعل من روايته الوقائع تقترب من حكاية متخيَّلة أو تشابهها «اسمعوا، هذه قصة واقعية، لكن نظرًا إلى الطريقة التي صيغت بحيث تسمعونها أو تقرؤونها، تبدو وكأنها غير واقعية، قصتي كاملة الأركان إلى درجة أنكم لن تصدقوا أنها حدثت بهذا الترتيب، وبالمصادفة البحتة، من دون تدخل أحد أو إضفائه الذكاء أو التعمد أو الخطة أو الحبكة».

بحسب ما أعلمه، فإن أول من حاول كتابة رواية في عائلتي هو جدي الأكبر الكوبي، إنريكي مانيرا إي كاو، أبُ جدتي لولا مانيرا المولودة في هافانا، وجدُّ أمي لوليتا فرانكو المولودة في مدريد، لأن أمها -لولا مانيرا مثلما ذكرتُ سلفًا- تركت جزيرة كوبا عام ١٨٩٨ في عمر السابعة أو الثامنة فقط رفقة والديها وإخوتها وأخواتها، ومن نجا منهم من المحيط استقر في إسبانيا. قلت إن جدي الأكبر كان كوبيًّا، وهذا ما يُحتمَل أنه لن يعتبره صحيحًا: فقد كان إسباني الجنسية ونشأ في كوبا، وبسبب ذلك غادر الجزيرة بحزن هائل.

حظيت جدتي لولا وأختها الصغرى ماريا، المعروفة بيننا جميعًا بـ«تيتة» ماريا -العمة ماريا- بلكنة كاريبية قوية، أو ما أطلقن عليها

لكنة «كريولية»، إضافة إلى عدد من التعابير المستقاة من طفولتيهما التي أمضيتاها في هافانا. وكلما أنّبتاني أو أنّبتا إخوتي أطلقتا علينا كلمتي «شقي» أو «مشاغب»، ولم أهتم لما ارتبطت به هاتان الكلمتان في باليهما طالما ارتبطتا عندي بالمشاكسات الطفولية.

أنجبت جدتي أحد عشر طفلًا، وعاش منهم سبعة حين مولدي، إذ فقدت منهم بنتين صغيرتين، إحداهما قبل أمي بالضبط والأخرى بعدها (وهكذا أُطلِقَ عليها لقب «البكر» خطأ)، إضافة إلى صبيين في سن مبكر يكاد يصل إلى المراهقة: خالي كارلوس، المتوفى بسبب التيفوس في سن السابعة، وخالي إميليو الذي قتلته مجموعة مسلحين جمهوريين إبان الحرب الأهلية في نفس العمر أو ما يقاربه. كتبت عن هذا الخال في رواية عنوانها «وجهك غدًا» وسمَّيته فيها ألفونسو، وفي كتاب آخر أطلقت عليه لقب «رواية مزيفة» وعنوانه «ظهر الزمان الداكن»، سمَّيته فيه باسمه الحقيقي لأن اسم راوي ذلك الكتاب خابيير مارياس، وليس فيه أي حدث مخترَع أو متخيَّل -رغم أن القصة في المجمل تُقرأ وكأنها رواية-. مثلما سيتذكر قارئو هذين الكتابين، فإن جثة الشاب مفقودة، ولا إثبات على اختفائه من العالم إلا صورته ميتًا التي تسلمتها أمي، أي أخته، في الـ«تشيكا»[1] أو مركز الاحتجاز في كالي ديل فومينتو، حيث يظهر فيها ببطاقات معلَّقة بعنقه وموضوعة على صدره، يظهر على أحدها رقم ٢ وتحته

(١) منشأة استخدمها الجمهوريون في مناطقهم خارج نطاق القانون لإدانة ومحاكمة وإعدام المتعاطفين مع نظام فرانكو إبان الثورة الإسبانية.

٢٠-٣، وعلى أن لا فكرة لدي عن معناها فإن أحدها تشبه بطاقات الحقائب ذات الفتحة والخيط فيها. تخيلت أن تلك الصورة البشعة البيروقراطية لم توجد قط حتى عثرت عليها قبل أعوام في صندوق حديدي صغير إضافة إلى بطاقات مكتبة جامعية وبطاقات بريدية وأوراق أخرى لأمي في قبو بيت أبي (وقد توفيت أمي قبل ذلك بزمن طويل، عام ١٩٧٧).

منذ عام ١٩٨٩ (قبل أن يشتهر العديد من الكتّاب الآن بفعل نفس الشيء) وأنا أضيف في رواياتي الوسائط البصرية المذكورة في نصها، سواء كانت صورًا أو رسمات أو ملصقات أو حتى مستندات، كي يرى القارئ تلك الوسائط بحسب وصفها أو تحليلها أو التعليق عليها. وحين كتبت عن خال الراوي في المجلد الأول من «وجهك غدًا»، أي خاله ألفونسو الذي كان بشكل واضح خالي إيميليو، أضفت صورة ملتقطة يظهر فيها خالي الحقيقي حيًّا، وترددت شهورًا حتى حين انتهى الكتاب وبات جاهزًا للنشر في وضع صورته ميتًا. ففي نهاية المطاف، كان المكتوب رواية، عملًا من صنع الخيال، ولستُ راوي الكتاب بضمير المتكلم بل شخصية اسمها «جاكوبو ديزا»، وليس الخال المقتول إبان الحرب الأهلية خالي بالضبط، رغم أنه يشبهه في كل شيء تقريبًا ومكتوب بوضوح على أنه هو نفسه. لو لم أدرج الصورة، كان ذلك ليبدو وكأني أخفيها، بما إنها موصوفة ومشار إليها في النَّص، إضافة إلى أنني قلت إن «الأصل» في الرواية إظهار كافّة الصور المذكورة. كنت في

غاية الشك حدَّ أنني طلبت من صديق يتقن الرسم أن يرسم نسخة من الصورة الصغيرة، باعتقاد أن هذا المشروع شبه المنجز سينفع بوصفه بديلًا. كان المشروع صعبًا على صديقي بسبب (وأقتبس من الرواية، مجلد «حمى وسهم» تحديدًا: «... وجود بقع دم على وجهه الشاب، أكبرها على أذنه، حيث يبدو أن الدم انتثر عليه، بيد أن البقع موجودة على الأنف أيضًا والخد والجبهة كما توجد بضع بقع صغيرة على عينه اليسرى، فصار ذلك الوجه بالكاد يبدو مثل وجه الصبي الحيَّ في الصورة الأخرى.. أي الفتى ذي ربطة العنق») وعجزت عن اتخاذ قرار بشأن ذلك حتى قالت لي من أهديت الرواية إليها: «كتبت مقالًا تنتقد فيه إظهار صور الموتى هذه الأيام على التلفاز والصحف، ودعوت أولئك الموتى بـ«العاجزين عن رؤية أنفسهم والدفاع عنها». ورثيت فقدان أو ترك الاحترام الكامن في الإجراء المتبع سلفًا بتغطية وجه الميت أو جسده بالكامل -إن لزم الأمر- وقلت إنك لا ترى المسألة بوصفها وقاية للأحياء من منظر محزن أو صادم، بل صونًا للميت من وضعٍ لا يستطيع فيه التحكم في المظهر الذي يبدو عليه. فلا يوجد فرق ما، إذا «صار» من في الصورة ألفونسو خال جاكوبو ديزا وليس خالك، لأنه سيُبتلع في جوف القصة بمجرد إدراج الصورة في الرواية. لكن الموضوع مختلف بالنسبة إلى أخوالك وخالاتك الحقيقيين ومن لا يزالون في ذكر أخيهم إيميليو، إذ لا يمكن أن تصير تلك الصورة لشخص متخيل بالنسبة إليهم، بل إنها صورة شاب محبوب جدًّا وقد قُتل من دون سبب أو منطق، ومثَّل موته بالنسبة إليهم واقعًا موجعًا، شأن

أمك أكثر من أي شخص. فالصورة ليست لشخصية متخيَّلة، بل لشخصٍ كان حيًّا وموجودًا على ظهر البسيطة -ولو لفترة قصيرة- فلا تظهرها ولا تعرضها، إذ لا حق لشخص بالاطلاع عليها».

أقنعتني، فأخذت بنصيحتها رغم كلمات فوكنر في بالي (وآخرون قالوا ما يشبهها) حول أن الروائي مخلوق في منتهى القسوة ويتساوى عنده كل شيء: الشرف والكبرياء والحشمة والأمن والسعادة وأي شيء كي يُكتب الكتاب، ولن يتردد في السرقة من أمه كي يحقق أفضل ما يمكن تحقيقه لصالح روايته، فيصل إلى ذرى القمم ويلقي بالقارئ منها. وبالرغم من معتقدي بأن المرء ما إن يدخل واقعة في قصة حتى ينتهي بها الحال خيالًا محضًا، حتى وإن كانت صورة. لعلي لست في مستوى الفنانين الذين تحدث عنهم فوكنر، أو ربما أنني ببساطة لا أجرؤ على حرمان الواقع من شخص كان موجودًا فيه ولو للحظة.

اسمحوا لي باستطراد متعمد. أنجبت جدتي لولا أحد عشر طفلًا، ولم تنجب أختها الصغرى تيتة ماريا أحدًا. كانتا ذاتي روحين مرحتين، وأعني بذلك أن الأطفال يضحكونهما بيسر وهكذا تعفيانهم فيهربون من العقاب، لكن الوضع مع تيتة ماريا أصعب لأنها لطالما أحبت التظاهر بالقسوة والجلف، إذ كانت تصر دومًا أن على والديَّ تقديمها في كل مرة إلى أصدقائهما بالصيغة التالية دون إهمال تفصيل واحد: «دونا ماريا مانيرا، أرملة ماركيز بارويتا». ليس لديَّ معلومة عن زوجها الماركيز المتوفى قبل ولادتي -وربما كان مزيفًا- إلا أن

والديَّ اعتادا تسميته بشيء من المرح بـ«تيتو ألفونسو». ثم ترفع تيتة ماريا ظهر يدها بعد تقديمها على النحو المطلوب، في رسالة مضمنة بأنها تنتظر من الآخر أن يقبل يدها إن كان رجلًا. كانت لديها أوهام عظمة متناقضة: إذ مضيت تحكي لنا طوال طفولتنا أن اسم عائلة أبيها الثاني -ثم تشرح لنا أنه الاسم الثاني عشر في نسبنا- هو «كاو»، وأصله «مباشرة من إنديو كاو، زعيم الموكتيزوما»، بيد أنها كتبت في مذكرات العائلة التي خلّفتها إثر وفاتها بعنوان: «بينما تمر الحياة: تدوينات ١٨٩٦-١٩٣٦» ما يلي: «لا يجري في عروقي إلا دم إسباني نقي.» جملة غير ضرورية على الإطلاق وتجعل الشخص يشتبه في كون الحقيقة في النقيض الصريح. وبحسب ما تقول، فإن العديد من أبناء العائلة قد ورثوا من ذلك الـ«إنديو كاو» المشهور حدبة أو منخفضًا -عظمة متقدمة أو متراجعة- في أعلى الرأس، وأتذكر على نحو متقطع شكلها وهي تتفحص أعلى رؤوس كل أبناء وبنات أختها، وأن أخي الموسيقيَّ ألفارو قد ورث ذلك المنخفض، أو أن هذا ما زعمته. لكن يبدو أنها مزوحة أكثر مما بدت عليه، لأنها لا تذكر في المذكرات الـ«إنديو كاو» على الإطلاق، بل تتحدث عن «أكثر من كاو في بونتيفيدرا» بمنطقة غاليسيا، ولن يضحك بالتحديد إلا شخص ذو حس دعابة حين أحييها بضرب من الهراء قائلًا: «أعلم سرك يا تيتة ماريا»، فترد: «أي سر؟» فأجيب: «إن نادي أتليتيك بلباو سيوقع معك عقدًا كي تلعبي في مركز رأس الحربة.» وبدلًا من شتمي بـ«أبله» أو «لعوب»، تضحك بحذر لئلا تفسد تسريحة شعرها الأبيض الجميل.

مضت سنوات بعد ذلك فاكتشفنا أنه بالإضافة إليهن وإلى أختهن الكبرى لويزا، وأخويهن إنريكي وإيلاديو -والثلاثة متوفون سلفًا- توجد أخت رابعة لا تزال على قيد الحياة: «تيتة كارمن»، ولم أرَ تلك الخالة الكبرى قط. عاشت في الأرجنتين إثر شجار مع جدتي وتيتة ماريا، ولم يأتين على ذكرها ولا كتبتا إليها رسالة واحدة، لكن تيتة كارمن كتبت رسائل على نحو سري إلى أمي، أكبر بنات إخوانها وأخواتها، وكلما تناول والدَيَّ مظروفًا عبر البريد الجوي يحتوي على رسالة منها، كان تعليقهما الوحيد -في حضورنا على الأقل- عند أمي إذ تقول لأبي: «كل ما عليك هو النظر إلى خط يدها لتعلم مقدار شرها»، فيوافقها أبي إضافة إلى أسباب أخرى تكمن في كونه أظهر نصًّا بكتابة إلى صديق له مهتم بتفسير الخطوط ويثق به ثقة عمياء، وتتَّخذ أحكامه على أنها أقوال مقدسة، وقد قال ذلك الصديق إن صاحبة الخط -وكان كل ما يحتاجه أحيانًا هو النظر إلى الاسم والعنوان على ظرف بريدي- امرأة مذنبة بالفعل. (كان والديَّ شخصين عقلانيين جدًّا، وليسا سطحيين بأي مقدار، لكنهما دُهشا بتحليلات صديقهما حدَّ أننا اكتشفنا بعد وفاة والدي العديد من «تقارير تفسير الخط» المرتجلة عن كل الناس، ابتداءً بأخوالي وخالاتي -حيث يوجد تقرير غير سار على الإطلاق بخصوص خالي مخرج الأفلام خيسوس فرانكو أو المعروف بـ«جيس فرانك»- مرورًا بالفليسوف خوسيه أورتيغا إي غاسيت أو الشاعرين خورخي غويين أو بيدرو سالیناز، إضافة إلى العديد من الخليلات التي إما اتخذتهن وإما أن إخوتي اتخذوهن في مقتبل الشباب، واللواتي

لم يعرفن إلامَ يعرضن أنفسهنَّ حين يرسلن بطاقات العطلات البريدية البريئة. أما بالنسبة إلى «خطايا» تيتة كارمن، فقد كانت مغطاة بالصمت إلى درجة أننا اكتشفنا بعد أنها ليست «خطاياها»، بل جرائم مريعة ارتكبها زوجها خلال سلطته على قلعة في المغرب، إذ قيل إنه أمر بقتل شخص مغربي كي يتسنى له الاستمتاع بأرملته، وهذه جريمة سقطت رتبته بموجبها، بل إن إشاعات أخرى أشنع موجودة حول أنه أدار ماخورًا تخصص في جلب صغار وصغيرات السن، وأمر بالتخلص من أي والدين يعترضان على ذلك. وبحسب اكتشافات أخرى أحدث، وصل إلى رتبة نقيب. وبالرغم من كونه ساديًّا فاسدًا مصابًا بالسفلس ووحشًا جنسيًّا فإنه كان شخصًا في قمة البهاء والوسامة إلى درجة أن خالتي كارمن بقيت مجنونة بحبه وذهبت معه إلى الأرجنتين حين منحه الجيش فرصة للذهاب إلى المنفى درءًا للفضيحة، وهذا ما قبل به، ولعل ما لم تسامحها أختاها عليه هو الإخلاص المتواصل لذلك الجندي المخزي والقاتل، الذي حذرتاها من الزواج به سلفًا.

لكني كنت أتحدث عن أبيهن، جدي الأكبر إنريكي مانيرا إي كاو، الإقطاعي العسكري (العقيد في الشرطة العسكرية حسب فهمي)، ورسام المناظر الطبيعية برًّا وبحرًا، وملحن الأغاني، ومحرر جريدة «لأجل شرف العلم» في كوبا، والمؤلف إضافة إلى كل ذلك. وجدت خمسة كتب من تأليفه، لكن بدا أن لديه أكثر من ذلك: كتابٌ عنوانه: «هكذا فقدنا المستعمرات الإسبانو-أمريكية»

منشور عام ١٨٩٥، والثاني بعنوان: «دليل الصيادين الكوبيين» كاملًا بقاموس مفردات عجيب في مجال الصيد، ومنشور عام ١٨٨٦، ولعله أشهر كتبه وأثمنها (وجدت نسخة منه في مكتبة كتب عتيقة بكاليفورنيا)، أما الثالث فنُشر عام ١٨٨٢ وعنوانه: «ما يتعلمه الفارس على صعيد القراءة وتنظيم الجيش» إضافة إلى الرابع بعنوان: «دليل رسمي للفارس المتخفف في غزوته»، لكني لم أجد نسخة منهما، والرابع رواية قصيرة عنوانها «فارس فروشفيلير (مذكرات الحرب الفرنسية البروسية)»، التي أوصت تيتة ماريا بها إليَّ حين وفاتها، إذ صرت روائيًّا في ذلك الوقت، ورغم علمي بأن هذه الرواية ليست الوحيدة التي كتبها ونشرها، فإني لم أجد أيًّا من الروايات الأخرى خلال تجوالي في مكتبات الكتب المستعملة في نصف أوروبا والمدن الأمريكية المعتاد وجود مثل هذه المكتبات فيها. توفي إنريكي مانيرا إي كاو في عام ١٨٩٨ عن عمر يناهز التاسعة والأربعين عامًا، وبذلك لا بد أنه نشر «فارس فروشفيلير (مذكرات الحرب الفرنسية البروسية)» في سن السادسة والعشرين.

لا يخلو من السخرية أن تكون حكاية حياته وموته إحدى أولى الحكايات التي سمعتها كما لو كانت قصة، أي ضربًا من الخيال، إلى درجة أنني حولتها بنفسي إلى قصة قصيرة في المرة الأولى التي كتبتها فيها في عام ١٩٧٨، ثم حكيتها مرتين بعد ذلك على الأقل في هيئة مقال عام ١٩٩٥ وفي الرواية المزيفة المذكورة سلفًا بعنوان: «ظهر الزمان الداكن»، ذلك الكتاب الذي ربما أن لا أحد منكم

سمع عنه، وذلك لكونه أقل كتبي مقروئية وفهمًا وأسرعها نسيانًا رغم أنه أشدها إلهامًا، إذ يبدو أن لعنة حلت عليه، أو أنه مرّ بسرعة إلى المنطقة الموصوفة في العنوان، أي «ظهر الزمان الداكن». وبسبب ذلك، ولكون لا أحد منكم على يقين تام من حقيقة هذه القصة وأنها ليست ابتكارًا قديمًا من خيالي قبل ثلاثين عامًا، فأرجو أن تسامحوني على حكيها مرة أخرى.

حين كان إنريكي مانيرا إي كاو ما يزال في شبابه، ولعل ذلك حوالي عام ١٨٧٣ أو قبل ذلك خلال عزوبيته، ذهب في جولةٍ صباحًا، وأثناء عودته من أجل الغداء، أجبره شحاذ خلاسي -أو غجري في رواية أخرى- على التوقف ممسكًا بلجام حصانه، ثم تجرأ على طلب صدقة، ما أثار غضب جدي الأكبر فرفض ونهره بكلام لا لبس فيه، فألقى المتسول عليه لعنة «باروكية إلى حد ما ودقيقة بشكل غير عادي» مثلما وصفتها في «ظهر الزمان الداكن» متنبئًا: «ستموت وابنك الأكبر قبل بلوغ الخمسين بعيدَين عن وطنكما وبلا قبر». لم يأبه مانيرا إي كاو الشاب، ودفع المولاتو بعيدًا عن الطريق وذهب إلى المنزل راويًا تلك الحكاية على مائدة الغداء ثم نسيها تمامًا بعد ذلك، لكن شخصًا ما تذكرها، ولعله مربية سوداء حكت القصة للجيل التالي، وهكذا وصلت إليّ، أو أن شخصًا ما تذكرها على ضوء ما حدث لاحقًا، ولولاها لضاعت الحكاية إلى الأبد، وعليَّ -في هذه اللحظة على ما يبدو- الإدلاء بالتعليق التالي: في الحياة كما في الأدب، لا نعلم الجزء من القصة حتى تنتهي القصة

نفسها، وكتاباتي -بالطبع- مليئة بالأجزاء والحكايات والصور والجمل التي ليست ذات علاقة مباشرة أو كبيرة في المجمل. قد يعتقد المرء أنها موجودة بالصدفة البحتة، أو بدافع نزوة، وهذا ما يخطر في البال عادة حين تظهر أول مرة، لكنها تظهر لاحقًا مرة أخرى وتكتسب معنى مباشرًا أو مختلفًا، فلا تعود قصة منفصلة أو بالصدفة أو وليدة نزوة مثل السابق، بل جزءًا أساسيًّا من الحكاية. ومثلما قلت في العديد من المناسبات، فأنا لا أعمل وبيدي خارطة، بل بوصلة، وهذا يعني أني لو عرفت القصة التي أوشك على حكيها، وكانت في بالي كاملة قبل الجلوس وكتابتها، لما كتبتها، بل سأراها تمرين رقن وستدفعني إلى الملل، حتى أنني سأحدث نفسي قائلًا: «إن كنت أعلم كل شيء من البداية، فما المنطق في وضعها على الورق إن كنت لن أكتشف جديدًا أثناء عملية الكتابة؟» أو بصيغة أخرى: «لو علمت سبب أهمية أو خلود اللقاء بين جدي الأكبر وشحاذ هافانا، فما الفائدة من حكيها مجددًا على نفسي؟ لأن أول شخص يحكي الكاتب عليه القصة هو نفسه، وإن عرفت القصة من البداية حتى النهاية، فأشعر بالملل حتمًا -والأسوأ أن قرائي سيحسون بمللي- إن بدأت محض عملية ميكانيكية أضع فيها شكلًا للقصة وإيقاعًا وأسلوبًا بلا عنصر أتفاجأ به أو اكتشافات جديدة أو تجليات خلال عملية الكتابة أو اكتشاف شيء جديد، ذلك أن الفعل اللاتيني (invenire)، جذر فعل «اخترع»، يعني بالضبط «اكتشاف» و«عثور». ولهذا قلت دومًا إنني حين أكتب، أطبق نفس مبدأ المعرفة

الذي يحكم الحياة، مثلما نفعل ما نفعله حين نكون في العشرين دون علم فنتمنى في الأربعين أننا فعلنا أمرًا آخر، ومثلما لا يعود لنا خيار في الأربعين غير الالتزام بما فعلنا في العشرين، ولا يمكننا محو أو تعديل أي شيء، لذا أكتب ما أكتبه في الصفحة الخامسة من رواية ما من دون أدنى فكرة عما إذا كان ما سأكتبه سيكون جيدًا حين أصل إلى الصفحة ٢٠٠، ومن دون كتابة مسودة ثانية أو ثالثة، ألتزم بما كتبته في البداية تمامًا -أي الصفحة الخامسة- إلى ما سأعثر عليه في الصفحة ٢٠٠، فلا أغير كلمة واحدة وأبقى على ما كتبته عمدًا أو بالحدس أو بالمصادفة أو بدافع النزوة. ما عدا أنه على عكس الحياة -ولهذا فالواقع روائي سيئ- أحاول ضمان أن ما لم يكن له معنى في البداية بات ذا معنى في النهاية، فأجبر نفسي على وضع تحويل العشوائي والسطحي إلى غير هاتين الصفتين محل الضرورة، وإضفاء معنى على كل ما كان في البداية بلا معنى وغير متوقّع.

لهذا أعيد مجددًا حكي قصة اللعنة التي حلت على جدي الأعظم مانيرا إي كاوي، التي ما زالت -رغم أنها حدثت على أرض الواقع- تبدو مثلما سمعتها طفلًا من ابنتيه لولا وماريا خيالًا بارعًا حلم به شخص ما على يد راوٍ بارع يعلم ما يفعله. في عام ١٨٩٨، حين فقدت إسبانيا كوبا، قرر إنريكي مانيرا إي كاو أنه لن يتحمل رؤية أي علم عدا العلم الإسباني مرفرفًا فوق كوبا، وخصوصًا العلم ذا الأشرطة والنجوم بعد الحرب القذرة التي أشعلها «اليانكيز» مثلما سماهم وأبناؤه من بعده (أتذكر جدتي وأختها تتحدثان عما

سمتاه بالإسبانية تفجير السفينة الحربية الأمريكية «ماين»، التي اشتبه العديد من الناس في أن الأمريكيين أنفسهم هم من فجّروها ليتخذوا من ذلك ذريعة لشن الحرب، فتقول العجوزتان في نفس اللحظة متقابلتين على أريكتيهما: «كانت تلك حيلة رخيصة من قبل اليانكيز الأنجاس» وهنّ يحركن المروحتين، وتلك صورة في بالي منذ الطفولة)، وهكذا قرر جدي الأكبر ترك كوبا رفقة عائلته بأكملها والهجرة إلى إسبانيا، البلد الذي ذهب إليه عدة مرات بصفته زائرًا. نصحه الأطباء بعدم فعل ذلك، لأنه كان يعاني داء مينيير وعبور المحيط يمثل خطرًا على صحته، لكنه لم يأبه لذلك مثلما لم يأبه قبل كل تلك السنين لذلك الشحاذ الخلاسي، فباع أرضه وممتلكاته على عجل وركب البحر في سفينة «سيوداد دي كاديز» رفقة زوجته ذات الأصول المكسيكية وابنة عائلة كوستاردوي إضافة إلى أطفاله الستة وبضع خدم. ولمّا لم يبقَ الكثير على وصولهم إلى وجهتهم، مدينة قادش بإسبانيا، عانى نزيفًا دماغيًّا حادًّا على ظهر السفينة فتوفي بعد أيام في الثاني عشر من نوفمبر بالقرب من قمة سانت فنسنت. وبأمر على ما يبدو من الجنرال لوك، المسافر في السفينة البخارية مع جنوده، أُلقيت جثة جدي الأكبر في البحر مربوطة بكرة مدفع، بعيدًا عن موطنه ولم يبلغ وقتها الخمسين وبلا قبر حتى. عرفت أخيرًا أن لديه جملة أو لازمة غريبة يحب تكرارها، نصها (Todossomospeores)، وتعني حرفيًّا: «كل منا سينتهي نهاية شنيعة».

تبع ابنه البكر إنريكي مانيرا كوستاردوي، أكبر إخوة جدتي لولا وتيتا ماريا (أو كما سيبدو فيما بعد أنه أخوهم غير الشقيق من زواج جدي الأكبر أول مرة)، خطوات أبيه في الخدمة العسكرية في إسبانيا: وفي عام ١٩٢١، بعد موت أبيه في عرض البحر بثلاثة وعشرين عامًا، أُرسل إلى المغرب برتبة عقيد وبصفة مرافق سري للجنرال فرناندیز سلفستر، الذي قاد الجنود خلال تلك المعركة المعروفة في الذاكرة بـ«كارثة أنوال» إثر تفرق شمل الجنود وقتلهم بالجملة على يد عبد الكريم الخطابي وقواته من البربر. في وسط فلول القوات، تُرك كل من فرناندیز سلفستر، وابنه، ومرافق سري آخر اسمه توليو لوبيز من أصول كوبية أيضًا، وخالي الأكبر إنريكي الذي سموه «كونفوشيوس» نظرًا إلى مقولاته الهادئة الرصينة، في معزل عن بقية الجيش، وبرفقتهم شاحنة تحت تصرفهم. ولما كان فرناندیز سلفستر من الطراز القديم من الرجال بلا شك وليس على يقين من كيفية إكمال حياته إثر الهزيمة إن نجا -أو حتى أن يعيش كفؤا للقبه وهو «الجامح»- فقد رفض ترك أرض المعركة والفرار، كما رفض مانيرا كاستاردوي، الأشد طبعًا منه، ترك ضابطه الأعلى، فأقنعا ابن الجنرال بالفرار في الشاحنة ومحاولة الوصول إلى مليلية وإنقاذ نفسه، وهذا ما فعله الشاب رفقة المرافق السري الثاني توليو لوبيز الذي كان سلوكه خلال تلك الهزيمة وما بعدها محطَّ شك تيتة ماريا، وقد عبرت عن ذلك كثيرًا في مذكراتها العائلية المتواضعة، وهكذا تُرك سلفستر ومانيرا هناك ليواجها الموت.

لا يعرف أحد ما حدث بعد ذلك، إذ لم يُعثر على جثتيهما، وكل ما بقي من خالي الأكبر نظارته العسكرية وبطاقته التي تحمل لقب «عقيد» التي رأيتها مرةً في بيت جدتي والموجودة الآن في متحف الحرب بمدريد. أخشى أن الجنديين لقيا أسوأ مصير ممكن، أي الطعن والتقطيع. والآن، إذ أفكر في ذلك، يعتريني الاستغراب من أن العجوزتين الطيبتين المرحتين، جدتي لولا وتيتة ماريا، قد استخدمتا هذين المصطلحين في حضور الأطفال -في طفولتي وقتها- بل شرحتا معانيهما. لعل ذلك يمنحكم فكرة عن مدى تغير الأزمان والعصر الجبان الذي نعيشه الآن، حيث كان الأطفال قبل خمسين سنة يسمعون بشأن مسائل الحياة والموت مهما كانت مروعة، وصحيح أننا شعرنا بالخوف، لكننا عرفنا مثل هذه الأمور مبكرًا وبذلك لن نقول لاحقًا إننا خُدعنا. مات إنريكي مانيرا كوستاردوي، ابن إنريكي مانيرا إي كاو البكر، في السادسة والأربعين من العمر، بعيدًا عن موطنيه، مسقط رأسه في مستعمرة كوبا ومدريد حيث ترعرع، ولم يحظَ بقبر ولن يحظى به. حدث ذلك إبان كارثة أنوال، بعد نصف قرن من لعنة أو نبوءة ألقاها شحاذ كوبي في قارة أخرى بعيدة، ما جعل القصة أشد إثارة للاهتمام من حكاية تقال عند الغداء، إذ كانت الحكاية هناك ثم صارت في تلك اللحظة جزءًا من قصة، أو أنها صارت -أكثر من ذلك- منعطف أحداث. وحتى بالرغم من أنها حدثت على أرض الواقع، فإن الحكاية استحقت في تلك النقطة أن تُحكَى قصة، حين صارت فجأةً تشبه الخيال، لا بوصفها متكملة وإنما لأن أطرافها المرتخية متصلة

بأناقة، إلى درجة أني حين دونتها مرتين كتابةً، أضفت النهاية الغريبة غير المحكمة التي تفتقدها القصة، فقلت -على سبيل المثال- مرةً إن اللعنة لم تحل على ابن الملعون الأكبر وحسب، بل على ابنه الأكبر أيضًا، الذي لن يولد أبدًا بحسب قصتي، وشرعت أتخيل الجزء غير المكتمل من النبوءة التي تحققت مرحلتاها الأولى والثانية إلى حد الكمال. كنت أعرف إنريكي مانيرا الثالث، واسمه مانيرا ريغويرا، الأميرال الذي عاش حتى سن الشيخوخة وكان يستمتع بحكي قصة نجاته من حادثتي إطلاق نار إبان الحرب الأهلية بفضل قصر قامته لأن الرصاص مر من فوقه، وقصة إغراقه غواصة بلكمة من قبضتيه العاريتين، ولا أحد لديه الكلمة الفصل بشأن ذلك. المهم أن اللعنة ثبتت في الحياة الواقعية لأن نصها «أنت وابنك البكر» وليس «أنت وابنك البكر وابنه البكر...».

من كان أول من أخبرني عن تلك اللعنة؟ لا شك أن جدتي لولا، التي تعودت على سماع هذه القصص منها، وسمعتها بدورها من مربيتها السوداء في هافانا. من بين تلك القصص قصة القرد تيرينتشينتشين، والبقرة فيروم-فيروم، وقصة أخرى حكيتها في روايتي «قلب أبيض جدًّا» عن المتزوجة حديثًا التي غنت الكلمات التالية بكآبة: «يا ماما يا ماما، ين، ين، ين. حية تبتلعني، ين، ين، ين»، فردّ العريس معارضًا زوجته «كذب يا حماتي، ين، ين، ين. هي لعبة نلعبها، ين، ين، ين. على عادة أهل بلدي، ين، ين، ين». يقول الراوي في «قلب أبيض جدًّا»: «ولما قررت الأم وقد صارت حماة أن

تدخل حجرة العروسين في الصباح التالي، لتحمل إليهما الفطور، وترى السعادة على وجهيهما، لقيت حية ضخمة على السرير الدامي والمخرَّب، الذي لم يكن عليه في المقابل أثر لابنتها التعيسة والواعدة والغالية»[1]، لكني على يقين من أني لم أسمع القصة من جدتي لولا وحسب، بل من تيتة ماريا وأمي وأختها الخالة تينا، فالنساء ممرات الحقيقة والخيال على الدوام، كما لو أنهن يعرفن القانون الذي سنّته آيزاك دينيسن (كارين بليكسون): «إن استطاع المرء تخيل ما حدث وتكرار ذلك في خياله، فسيرى القصص. وإن كان لديه الصبر الكافي لحملها بداخله زمنًا طويلًا، فسيتمكن من حكي تلك القصة ببراعة».

ليست هذه أول مرة أستخدم فيها هذا الاقتباس، وأكثر ما يشد اهتمامي فيه مفتتحه: «إن استطاع المرء تخيل ما حدث وتكرار ذلك في خياله...» إذ أعتقد أن فيه أحد مفاتيح الأدب: حين يصف المرء أمرًا حدث بالفعل أو ضمّنه في قصة متخيَّلة، فالطريقة الوحيدة والتي يجدر اتخاذها لفعل ذلك تكمن عبر تمريره داخل الخيال والقدرة على حكيه كما لو أنه حدث بالفعل. ولعل الحال نفسه ينطبق على القصص المخترعة ووليدة الخيال بالكامل والتي لم تحدث قط: على المرء تخيل أنها حدثت بالفعل كي يستطيع وقتها تخيلها مرة أخرى على أنها لم تحدث قط. وهذا مجال الأدب، حيث لا يهتم بمصدر مادة القصة،

---

(١) المقطع مأخوذ من ترجمة على إبراهيم الأشقر للرواية، حيث صدرت ضمن منشورات المتوسط بميلانو عام ٢٠١٨.

إذ إنها تجيء وتروح بلا انقطاع. وفي نهاية المطاف، ستكون أصولها المتعددة مستحيلة التمييز ولن تعود ذات أهمية، لأن الخيال ساوى بينها جميعًا، فمنطقة غموض وضباب، وظلمة وشك، لكننا نرى فيها ما قررنا أن نصير جزءًا منه على نحو أصفى مما رأينا على أرض الواقع إطلاقًا، وأشد ما يذهلني أن كل شيء يمكن أن يكون جزءًا منه، بما فيه الحقيقي والمتخيَّل، والوقائع وأحلام اليقظة، والمؤكد والمشكوك في أمره، والمعروف والمجهول، وما حدث بالفعل وما لم يحدث قط، وما شهد عليه أحد وما استحالت الشهادة عليه، مثل تلك اللعنة التي ربما أن جدي الأكبر الروائي قد اختلق قصتها من أجل شد الانتباه على طاولة الغداء.

مكتبة
t.me/soramnqraa

هُوية الكاتب طريق، والكتابة طريقة.

طريقة بالأفعال، لها مريدونَ يمتحون من الحياة والشرط الإنساني الكامن فيها، فيعيشون مرةً أخرى ذهنيًّا بالكتابة مثلَما عاشوا أول مرة بالتجربة، وإذ بالواحد منهم يفيضُ بإبداعه وبصيرته نصًّا يطرب له أحدُنا، ويكتشف بفضله آخر ما غاب عنه، ويجيب به ثالثٌ على أسئلة تردَّدَ صداها في داخلهِ دهرًا.. كلُّ ذلك بأثر مزيجٍ من حبر وخيال على ورق مصمَّغ بين دفتين تتناقلها الأيدي بهيئة "سِحر محمول" مثلما يصفه ستيفن كينغ.

لا تهدفُ هذه المختارات إلى وصفةٍ محددة، وخلاصٍ ينتهي إليه من يصبو النجاح في الكتابة، بل إنها تقول بتعقيد التجربة شأنَ تعقيد الحياة، وإنَّ من اتخذ الكتابةَ مهنةً فقد نذر نفسه لسَفرٍ لا راحة فيه. فلا يهدأ الكاتب من كشف إحدى خفايا الوجود حتى تستبينَ له أخرى، إذْ تجتمع فيه هوية وتجربة وموهبة وزاوية نظر، فيخلص من كلِّ ذلك إلى نصٍّ حيٍّ تتخطَّى حياته زمنَ كاتبه بتعدد قراءه وامتداد تأثيره عرضًا بين الناس، وعميقًا باللغة والحياة، علاوةً على ما قد يُستقى منه، وهو - في ذلك - رهينُ محبسيْ التأويل والأسلوب. الأول ابن الآخرين والآخر ابن الخلود، إمَّا بتوظيفه كما يجب وإمَّا خلقًا للجديد دون إيلاء اهتمام للسائد، فينبع من بين يدي مبدعه ما يستحق البقاء بين كلِّ ما يجده قارئٌ على أي رفٍّ في العالم.

أمَّا من يريد التحلي بهُوية الكاتب وحسب، فأول ما عليه فعله ألَّا يقرأ هذا الكتاب، وسيجد طريقه معبَّدًا سهلًا.

المترجم

مهنة الكتابة

ما تمنيت معرفته في بداياتي

منشورات تكوين
TAKWEEN PUBLISHING

www.takweenkw.com | takween.publishing@gmail.com