جيسيكا برودي

بناء على مؤلفات بليك سنايدر

إنقاذ حياة القطة!

آخر كتاب تحتاج إليه على الإطلاق
في فنّ كتابة الرواية

مكتبة
#909

ترجمة: شهد الراوي

إنقاذ

حياة القطة!

مكتبة | سُر مَن قرأ

دراسة

Author: **Jessica Brody** — اسم المؤلف: جيسيكا برودي

Title: **Save the Cat! The Last Book On Novel Writing You'll Ever Need** — عنوان الكتاب: إنقاذ حياة القطة! آخر كتاب تحتاج إليه على الإطلاق في فنّ كتابة الرواية

Translated by: **Shahed AlRawy** — ترجمة: شهد الراوي

P.C.: **Al-Mada** — الناشر: دار المدى

First Edition: **2021** — الطبعة الأولى: **2021**

جميع الحقوق محفوظة: دار المدى

Copyright © 2018 by Jessica Brody Entertainment, LLC and Blake Snyder Enterprises, LLC

Cover's Photo Rights

24502005 © Andreykuzmin | Dreamstime.com

للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي أبو نواس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141

Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141

+964 (0) 770 2799 999 + 964 (0) 780 808 0800 + 964 (0) 790 1919 290

بيروت: بشامون - شارع المدارس

Beirut: Bchamoun - Schools Street

+961 175 2617 + 961 706 15017 + 961 175 2616

دمشق: شارع كرجية حداد- متفرع من شارع 29 أيار

Damascus: Karjieh Haddad Street - from 29 Ayar Street

+963 11 232 2276 + 963 11 232 2275 + 963 11 232 2289 ص.ب: 8272

5 8 2022

مكتبة

t.me/t_pdf

جيسيكا برودي

بناء على مؤلفات بليك سنايدر

مكتبة | سُر مَن قرأ

إنقاذ حياة القطة!

آخر كتاب تحتاج إليه على الإطلاق في فنّ كتابة الرواية

#909

ترجمة : شهد الراوي

المحتويات

تقديم المترجمة 7

تقديم..... 11

1. لماذا نهتم؟ ابتكار البطل الجدير بالقصة 21

2. إنقاذ حياة القطة! لائحة النقاط الأساسية (Beat Sheet)..... 35

3. هذه ليست فئات الرواية التي كنت تعرفها!
هذه عشرة أنواع تناسب جميع القصص(نعم، حتى قصتك) 105

4. دوافع الجريمة (Whydunit)
محققون، خداع، الجانب المظلم في النفس البشرية..... 115

5. مراسم العبور (Rites Of Passage)
عندما تعترضك سبل الحياة..... 135

6. المؤسسيّة (Institutionalized)
انضمّ إليهم، اتركهم، أطِح بهم 153

7. البطل الخارق (Superhero)
عندما تكون شخصاً غير عادي في عالم عادي..... 185

8. شخص في ورطة (Dude With A Problem)
البقاء حياً في الاختبار النهائي 203

9. الأحمق منتصراً (Fool Triumphant)
نصر الفرد المستضعف 223

10. التعلق بالآخر (Buddy Love)
قوة الحب أو (الصداقة) على التغيير 239

11. المصباح السحري (Out Of The Bottle)
القليل من السحر يقطع شوطاً بعيداً 259

12. الصوف الذهبي (Golden Fleece)
مغامرات الطريق والغزوات وعمليات السطو 279

13. وحش في البيت (Monster In The House)
أكثر من مجرد قصة رعب 301

14. أوجزها لي (Pitch It To Me)
كيف تكتب السطر الوافي والنُّبْذَة القصيرة؟ 321

15. إنقاذ المؤلف (Save The Author)
لديك مشكلات... ولديَّ الحلول 333

الصورة الختامية 367

شكر وتقدير 369

عن المؤلفة 371

عن المترجمة 373

مكتبة
t.me/t_pdf

تقديم المترجمة

الإبداع في فنون السرد، مثله مثل باقي الفنون الأخرى، يحمل في معناه الإتيان بما هو جديد ومن شأنه تكسير كل القوالب الجاهزة. ومن دون ذلك، لا يمكن أن نسميه إبداعاً. فالفن وجد من الأساس لملء شاغر في الطبيعة من أجل توسيع هامش الوجود وجعله أكثر رحابة. كل هذا صحيح، لكن ما الذي يجعل من اللوحة الفنية عملاً معترفاً به؟ وما الذي يجعل من قطعة موسيقية عملاً فنياً يلقى استجابة جمالية؟ وما الذي يميز القصة عن الرواية؟ هنا لا بد من البحث عن شروط سابقة للإبداع، وعن عناصر فنية كامنة في كل جنس أدبي وفني، هي التي تقرر صلاحية العمل الفني. لذلك وُجِدَت الأكاديميات والمعاهد الفنية، التي تدرس الأساسيات في صناعة اللوحة، والعمل النحتي، والتصميم المعماري، كما تضع قواعد التأليف الموسيقي.

هناك دائماً ورشات لتعليم الفن، وأساتذة لتقديم خبراتهم في هذا المجال. والفنون الأدبية من الشعر والقصة والرواية، وجدت لنفسها جامعات وأكاديميات تقدم دروساً في ما بات يعرف بالكتابة الإبداعية. خارج هذه المؤسسات، هناك عشرات الكتب التي تصدر سنوياً وتقدم مناهج حديثة في هذا المجال. من بين هذه الكتب لقي كتاب بليك سنايدر «إنقاذ حياة القطة» (آخر كتاب تحتاج إليه في كتابة السيناريو) صدى كبيراً في أوساط صناعة السينما العالمية، وعُدَّ منهجاً معترفاً به لدى قطاعات واسعة من العاملين في هذه الصناعة. يطرح هذا الكتاب منهجه في خمس عشرة نقطة أساسية متضمنة، بحسب رأي المؤلف، في معظم قصص الأفلام العظيمة. من هنا، ولأن الكتاب يتحدث عن قصص الأفلام، وجدت الروائية والمنتجة السابقة جيسيكا برودي سبيلاً لنقل هذا المنهج إلى عالم الرواية،

وأخذ كتابها «إنقاذ حياة القطة» (آخر كتاب تحتاج إليه في فن الرواية) في التداول ليؤشر نجاحاً ملموساً لدى شريحة كبيرة من الكتاب.

اطلعت على مؤلَّف جيسكا برودي في صيف 2019، أعجبتني الفكرة كثيراً، فعدت إلى قراءته أكثر من مرة، وتساءلت: هل حقاً نكتب رواياتنا بهذا التراتب المنهجي دون أن نخطط لذلك؟ هل حقاً ثمة شفرة جينية مثبتة في حمضنا النووي نحن بني البشر لكي نستقبل القصص على نحو يتضمن العناصر الأساسية التي تطرحها المؤلفة؟ ولدى تأمل العديد من الروايات التي قرأتها، وجدت أن في معظمها ما يثبت صحة مرامي المؤلفة، ومن قبلها بليك سنايدر صاحب المؤلف الأول.

تتوجه جيسيكا، الأمريكية الجنسية، إلى قارىء مختلف في اهتماماته القرائية، فالرواية لديه تتنوع بين قصص الجريمة، وقصص الرعب، وقصص الخيال العلمي، والمغامرات، والرومانسيات اليومية كما يحلو لي تسميتها. القارئ عندنا يميل -بوجه عام- إلى الرواية الفرنسية والإنكليزية والروسية واليابانية وغيرها من تلك التي تتسم بطابع وجودي، يتجاوز الهم العابر واليومي. فالأمثلة التي تختارها المؤلفة لتطبيق منهجها هي من الأعمال الأكثر انتشاراً، والتي لا تناسب كثيراً مزاج القارئ العربي كما أعتقد. وبعد البحث عن العناوين التي توردها في ثنايا صفحات كتابها، وجدت أن معظم هذه الروايات قد سبق ترجمتها للعربية. وبما أنها -المؤلفة- تُورد إلى جانب ذلك النوع من الروايات عناوين لأعمال كلاسيكية خالدة لتشارلز ديكنز، وجون تشاينبك، والأخوات برونتي، وجين أوستن وسواهم، وأن منهجها يطبق على رواية «مدمنة تسوق» لصوفي كينسيلا و«عداء الطائرة الورقية» لخالد حسيني بنفس الآلية والنجاح، تحمست لترجمته على الرغم من الصعوبة، التي أدركتُ منذ البداية حجمها، خاصة في نقل مصطلحات جديدة لم يسبق للقارئ العربي أن تعامل معها. فالنقاط الخمس عشرة التي تطرحها اللائحة الأساسية غير مألوفة بمجملها. كما أن الأنواع العشرة للرواية المصنفة وفق هذا المنهج، لا تمت بصلة للتصنيفات التي تعودنا عليها في أقسام مكتباتنا. بالإضافة إلى مصطلحات أخرى تتعلق بترويج الرواية وعرضها وتسويقها مثل: السطر الوافي، والنبذة القصيرة، والشريك

الأدبي، ومجموعة النقد الخاصة، والوكيل الأدبي وفرضية التشويق. ناهيك عن عنوان الكتاب الغريب الذي خصصت له المؤلفة فصلاً قصيراً لتوضيح سبب اختياره.

بعد جهد ليس بالقليل، توصلت إلى اقتراحاتي الشخصية لترجمة هذه المجموعة الكبيرة من التسميات. اعتمدت في ذلك على المعنى الذي يقدمه النص وليس الترجمة الحرفية.

قد تكون تجربة الترجمة شاقة ومشوقة في الوقت نفسه، لكن وجود هذا الكتاب في المكتبة العربية، يتجاوز ما هو ذاتي إلى التنوع في فهم مكيانيزمات عمل الرواية من داخلها وهو ما تفتقر له مكتباتنا. اطلعنا في السابق على عدد من الكتب التي تتحدث عن فن الرواية لكونديرا ويوسا وماركيز وإيكو وباموق، غير أن هذه الكتب تتضمن نصائح شخصية لمبدعين كبار تختلف تجاربهم من مؤلف لآخر، وتتعلق بروح الإبداع وليس بتقديم منهج ينتمي إلى «الكتابة الإبداعية» الذي تتبناه الجامعات والأكاديميات المعروفة.

إن الكتابة الإبداعية، في واقع الحال، لا تصنع روائياً. وظيفتها أن تأخذ بيده لكي يعرف كيف تمضي الأمور مع رحلته الخاصة في تأليف عمله، ومنهج «إنقاذ حياة القطة» الذي بين أيدينا يدعي هذه الوظيفة.

سئل وليم فوكنر مرة عن رأيه في بعض الروائيين فقال: «إنهم يكتبون بطريقة جيدة، غير أنهم ليس لديهم ما يقولونه».

هذا الكتاب يتوجه إلى الذين لديهم ما يقولونه، غير أنهم لا يعرفون كيف يقولونه بشكل جيد. بمعنى أن هذا الكتاب لا يحد من مغامرة الروائي، بل يساعده على معرفة الهيكل الداخلي، الذي يحكم حركة تقدم الروايات إلى الأمام. حتى أولئك الذين يفكرون دوماً بكسر القواعد وتهديم الأنماط لكي يأتوا بالجديد، عليهم أولاً معرفة ما هي هذه القواعد والأنماط من أجل تجاوزها وكسرها.

ليس مهماً التوقف عند الأنواع العشرة التي يطرحها المنهج، المهم معرفة كيف تجري كتابة القصص على منوالها، كيف تعمل في نظام تتخلله لائحة النقاط الخمس عشرة، وكيف نضع مخططاً لكتابة الرواية إذا كنّا من

النوع الذي يخطط قبل الكتابة، وأخيراً كيف نراجع رواياتنا على ضوء هذا المنهج، إذا كنا من النوع الذي يكتب وينطلق دون خريطة طريق كما هي الحال معي شخصياً.

أتمنى أن أكون قد وفقت بنقل هذا الكتاب إلى العربية مع الحفاظ على مقاصد المؤلفة، والاقتراب من لغتها السلسة التي تكتب بها وكأنها تتحدث، لأنها في الأصل روائية أيضاً وتعرف جيداً الطريقَ إلى عقل القارىء.

شكراً لدار المدى التي قبلت اقتراحي بترجمة هذا الكتاب، وحصلت فوراً على حقوق النشر بالعربية، ثم طلبت مني شخصياً أن أقوم بترجمته.

المترجمة

تقديم

نشر بليك سنايدر، وهو كاتب سيناريو متمرس، كتاباً ملهماً وضع له عنواناً رئيساً هو «*إنقاذ حياة القطة*» مع عبارة شارحة: «آخر كتاب تحتاج إليه على الإطلاق في فن السيناريو». في ذلك الكتاب، الذي صدر للمرة الأولى عام 2005، أخذ بليك على عاتقه مهمة تعليم كُتاب السيناريو كيفية بناء نصوصهم باستخدام نموذج يتألف من خمس عشرة *نقطة*. هذه النقاط (*Beats*)، من وجهة نظره، متضمنة وبشكل مطلق في كل فيلم هوليوودي عظيم.

لم تمض على نشره بضع سنوات حتى لقيَ هذا الكتاب استجابة فورية من قبل كتاب السيناريو، والمخرجين، والمنتجين، ومديري الاستوديوهات التنفيذيين وفي أنحاء العالم. تبنى هؤلاء نموذج حبكة بليك ذات الخمس عشرة نقطة من أجل كتابة قصص أكثر تماسكاً وجاذبية لأفلامهم. بهذا أصبح «*إنقاذ حياة القطة*» وبسرعة فائقة منهجاً معترفاً به في مجال صناعة السينما.

في أثناء ذلك، وتحديداً في عام 2006 كنت أعيش فترة تحوّل من مديرة تنفيذية سابقة لأحد استوديوهات الأفلام إلى روائية واعدة تشق طريقها بصعوبة. أجرّب (وأفشل) في نشر كتابي الأول. يغص أحد أدراج مكتبي برسائل الرفض التي تقول لي جميعها العبارة ذاتها: «*كتابة رائعة ولكنّها تفتقر لوجود قصة*». كنت حينها جاهلة أساساً بكيفية بناء الحبكة (*plot*). حتى جاء اليوم الذي ناولني فيه صديق يعمل في مجال كتابة السيناريو نسخة من «*إنقاذ حياة القطة*» وقال لي: «*هذا كتاب مشهور جدا في مجال الكتابة السينمائية، أعتقد أنه مفيد أيضاً في مجال كتابة الرواية*».

وكان هذا الصديق محقّاً.

بعد قراءتي الكتاب من الغلاف إلى الغلاف (ولعدة مرات)، ومقارنة نموذج منهج بليك ذي الخمس عشرة نقطة مع الروايات المشهورة التي قرأتها وأحببتها، توصلت على وجه السرعة إلى أنني، وبعد إجراء شيء من التحوير والتعديل لهذا المنهج، يمكنني تطبيقه كاملاً على بناء حبكة الرواية أيضاً.

أخذت على عاتقي مسؤولية إثبات ذلك.

تمكنت بعد عقد من الزمن من نشر خمس عشرة رواية في دور نشر مهمة، مثل: سايمون آند شوستر وراندوم هاوس وماكميلان.

تُرجمت رواياتي ونُشرت في أكثرَ من ثلاث وعشرين دولة، وجرى العمل على تحويل اثنتين منها إلى أفلام سينمائية.

هل هي مصادفة؟ بالتأكيد لا. هل أنا مجرد كاتبة جيدة؟ هذا أمر خاضع للنقاش. هل ابتكر بليك سنايدر شيئاً لم يسبقه إليه أحد؟ لا، ليس كذلك أبداً. الأمر ببساطة أنّ بليك درس عناصر القصة *وتحوّل* الشخصيات ولاحظ أن هناك نمطاً ضمنياً وشفرة خفية تمثل مفتاحاً لكتابة القصص.

بعد ظهور عدد لا يحصى من الروايات التي تبنت منهج «*إنقاذ حياة القطة*»، وقيامي بتدريب عدد كبير من المؤلفين على كيفية العمل بالآلية نفسها، توصلت إلى طريقة يسيرة لاتباعها خطوة بخطوة. تهدف هذه الطريقة إلى تعليم الروائيين كيفية تسخير قوة الشفرة الخاصة بكتابة القصص، وتحويلها إلى روايات بحبكة جيدة وبناء متماسك يجعلانها أكثر إقناعاً. وها أنا هنا أضع بين أيديكم هذا *الكتاب لأشارككم هذه الطريقة*.

ذلك لأنّ الكتاب الذي صمّمه بليك، لم يكن يتعلق بصناعة الفيلم بقدر تعلقه *بقصة* الفيلم. وبغض النظر عن كونك تكتب سيناريوهاتٍ أو رواياتٍ أو قصصاً قصيرة أو مذكرات أو مسرحيات، وبصرف النظر فيما إذا كنت تكتب كوميديا أو دراما أو خيالاً علمياً أو قصة رعب، وسواء كنت تصنف نفسك كاتباً ينتمي لعالم الأدب المحض، أو كاتباً يفكر بجني الأموال، فهناك شيء واحد غير قابل للنقاش: *أنك بحاجة إلى تأليف قصة جيدة*.

وأنا هنا آخذ بيدك باتّجاه تلك النتيجة.

كيف يمكن أن يكون دليل كتابة السيناريو صالحاً للروائيين؟

ما الذي يدعو الروائيين إلى تعقب خطوات كُتّاب السيناريو؟ مع أنه نحن الروائيين نسبقهم في الوجود!

الحقيقة، نحن الروائيين، وفي مناخ عالم اليوم المتسارع، والمتمحور حول وسائل الإعلام، والمعزز بالتكنولوجيا، شئنا ذلك أم أبينا، صرنا بالفعل ننافس كتاب السينما. فمنذ اللحظة التي ظهر فيها أول فيلم صامت على الشاشة الكبيرة، كان على الروايات أن تتعامل مع الأفلام كمصدر للترفيه. لم يكن تشارلز ديكنز أو الأخوات برونتي مضطرين للتنافس مع أحدث صرعات أفلام *الأبطال الخارقين*، أو أحدث عرض كوميدي للممثلة ميليسا مكارثي[1]، لكننا فعلنا ذلك. (ملاحظة جانبية: على الرغم من كل هذا، يمكنني تأكيد أنني وجدت النقاط الخمس عشرة لنموذج «*إنقاذ حياة القطة*» في روايات جين إير [شارلوت برونتي] ومرتفعات وذرنغ [إيملي برونتي] والآمال العظيمة [تشارلز ديكنز] وفي عددٍ كبير من الكلاسيكيات الأخرى).

يكمنُ السر هنا في ضبط وتيرة *إيقاع* القصة. فبإمكان رواية تتطور بسرعة محسوبة جيداً مع توفر عناصر بصرية ونمو مقنع للشخصية وبنية محكمة الإغلاق أن تدخل حلبة المنافسة مع أضخم الأفلام وتربح الجولة.

لكن السؤال هو: كيف نكتب قصة مثل هذه؟

تعال معي إلى عالم «*إنقاذ حياة القطة*»

طريقتي في الجنون[2]

عملت شخصياً، وقبل عدة سنوات من تأليف هذا الكتاب، على إقامة ورشة تعليمية مكثفة لتدريس منهج «*إنقاذ حياة القطة*» لعدد من الروائيين.

1- ممثلة أمريكية اشتهرت بدورها في مسلسل ملائكة تشارلي، وحصلت على عدة جوائز عالمية (المترجمة ويرمز لها لاحقاً بـ[م])

2- طريقتي في الجنون: عبارة شكسبيرية وردت في مسرحية هاملت، وتعني أن هناك خطة وراء السلوك الذي يبدو عملاً جنونياً [م]

بعد هذه السنوات من متابعة هؤلاء الكُتاب وهم يجهدون لمعرفة عن ماذا تدور رواياتهم وعن كيفية بنائها، توصلت إلى ما أعتقد أنه طريقة حدسية أكثر منطقية وفعالية لإدخالك أنت أيضاً في منهج «*إنقاذ حياة القطة*». ويكمن جمال هذه الطريقة التي طورت بموجبها هذا المنهج، في إمكانية تنفيذها بمفردك أو مع مجموعة نقدية[3] خاصة، أو مع أي شريك آخر. حرصت على تضمين تمارين وقوائم مراجعة في نهاية عدد من الفصول، لمساعدتك على أخذ الأمور على عاتقك (سواء بمفردك أو مع مجموعة النقد الخاصة بك). لذا، وفي حالة كونك تفضل التحليق لوحدك، أو مع السرب، فإن هذا الكتاب موجود لمساعدتك في كتابة أفضل قصة ممكنة.

حتى في حال اقتنيت هذا الكتاب من أجل معالجة فقرة محددة من حبكة روايتك (الجزء الأوسط مثلاً) فما زلت أحثك على قراءة كل الفصول *بالترتيب*. ربما تعتقد أنك تعرف كل مجريات قصتك، لكنّ هناك احتمالاً كبيراً بأنك عالق في مكان محدد (في الوسط مثلاً) وهو ليس أكثر من مجرد عارض بسيط وليس علة حقيقية، وأن مشكلة قصتك هي أبعد كثيراً مما كنت تتصوره.

بغض النظر عما كنت تعتقده، فإن هذا الكتاب يدور حول ما هو أكثر بكثير من مجرد «*حبكة*» فهذه الكلمة *وحدها* عديمة الفائدة. إنها ليست سوى سلسلة من الأحداث التي تقع داخل القصة. لكن «*الهيكل*» هو النظام الذي يحكم تطور الأحداث، وربما الأهم من هذا كله هو: توقيت حدوثها. ومن ثم الشخصية التي تحتاج إلى ***تحول*** عميق يحدث في نهاية القصة. وعندها وكما السحر، تكون معك قصة تستحق أن تروى.

الحبكة والهيكل وتحول الشخصية، أو ما أحب أن أطلق عليه «*الثالوث المقدس للقصة*»، هذه العناصر الثلاثة مجتمعة، هي بمثابة المفتاح السحري

3- مجموعة النقد: مجموعة من الكتاب يتبادلون أعمالهم فيما بينهم على أساس منتظم، لغرض تبادل الانطباعات وتحسين مستوى أداء كل منهم، وهو تقليد شائع في عالم الكتابة الحديثة [م].

لسرد القصص أو اللبنات الأساسية الثلاث لكل قصة عظيمة تُسرد على الإطلاق. هذا *الثالوث المقدس من الحبكة والهيكل وتحول الشخصية* يشكل كياناً دقيقاً للغاية ومتشابكاً بطريقة معقدة. وهنا يكمن السر وراء كل هذه السنوات من البحث وخبرة التدريس والتفكير الدقيق لتأليف هذا الكتاب بتنظيمه الحالي.

المخططون مقابل المزاجيين[4]

يصنف المؤلفون، كما هو معروف عالمياً (وتحديداً في مجتمع الكتابة) إلى فئتين: *المخططين والمزاجيين*. الفئة الأولى هم الذين لا يمضون بكتابة رواياتهم قبل وضع خارطة طريق واضحة. أما الفئة الثانية فهم أولئك الذين يدشنون الكتابة دون أي مخطط واضح. ينطلقون على هواهم ليكتشفوا الأمر أثناء الرحلة. أتوقع شخصياً أن من اشترى هذا الكتاب وهو من الفئة الثانية (*المزاجيين*) ربّما يرتجف من الخوف في هذه اللحظة، ويتصبب عرقاً بارداً عند قراءته كلمات من مثل: «*الهيكل*» و«*القوائم المرجعية*».

ولكن دعوني أكون واضحة تماماً، فهذا الكتاب ليس نشيد إطراء بحق فئة *المخططين*. كما أنه ليس بياناً يهدف إلى تغيير طريقة *المزاجيين*. نعم أنا أصنف نفسي من الفئة الأولى «*مُخطِّطة*» لكنني هنا لست بصدد إثبات أفضلية طريقة ما في الكتابة على أخرى. فمن خلال عملي لسنوات مع عدد كبير من المؤلفين، توصلت إلى أن العملية الإبداعية هي أمر غامض للغاية وتختلف من شخص إلى آخر (نعم، أنتم جميعاً كتاب استثنائيون، وشفافون، وتنسجون القصص من نتف الثلج). لذلك، أنا لست موجودة هنا من أجل تغيير طريقة كتابتكم، أنا هنا لتحسينها.

إذا كنت من ذلك النوع من الأشخاص، الذين يعرفون بالضبط وجهتهم

4- تستخدم المؤلفة هنا (Plotters Versus Pantsere) للتفريق بين الكتاب الذين يضعون مخططاً مسبقاً لرواياتهم، وأولئك الذي يغامرون دون خارطة طريق. ويطلق عليهم اصطلاحاً لقب (Pantsere) المأخوذ عن مغامرة الطيران من دون خارطة ملاحة. ليس لهذا المصطلح مقابل في العربية، فوجدت كلمة (المزاجيين) هي الأقرب لتوصيف هذه الفئة [م].

قبل الشروع بتدوير مفتاح السيّارة في المحرك، فإن هذا الكتاب يساعدك على القيام برحلتك بأسرع وقت وأكثر كفاءة. في الجانب الآخر، إذا كنت من النوع الذي يفضل قيادة السيّارة والقيام برحلته ولديه ثقة بتحديد وجهته لاحقاً على طول الطريق، فيمكنك أن تعتبرنا -أنا وهذا الكتاب- بمثابة مرشدَين في هذه الرحلة، ونحن على أتم الجهوزية والحرص على تزويدك بانطلاقة جديدة وسريعة كلما تعطل المحرك، أو تقطعت بك السبل في العراء وأنت من دون وقود ومن دون خريطة، وليس لديك دليل وصول (*GPS*).

بغض النظر عن الفئة التي تناسبك (مخططاً كنت أم مزاجياً) سيرشدك هذا الكتاب خلال الرحلة الملهمة والشاقة في كثير من الأحيان لوضع مخطط لكتابة الرواية. لأنك فيما إذا كنت «مزاجياً» عند كتابة مسودتك الأولى وتريد الآن معرفة ما يتوجب عليك فعله لإنجاحها، أو إذا كنت قد بدأت للتو بفكرة جديدة ورائعة وترغب في وضع مخطط مسبق لكتابتها، فالأمر سيّان. يتوجب علينا جميعاً في مكان ما من كتابة الرواية، وبطريقة ما، *وضع هذا المخطط*. أقول لك وبكل صدق: سواء كنت *مخططاً* أو *مزاجياً* فهيكل القصة بانتظارك، وغير مهم إن جاء في البداية أو بعدها، فليس هناك من فرق بالنسبة لمنهج هذا الكتاب.

الخلاصة: لا تقلق سأساعدك للوصول إلى مبتغاك.

الكلمة بحرف الـ (فاء)

تقريباً، في هذه المرحلة من مسيرة تقديم «*إنقاذ حياة القطة*» يبدأ القراء بإلقاء التهم جزافاً حول كلمة تبدأ بحرف الـ (فاء).

فورميلا (*Formula*)[5]

ينتاب عدداً مهم من الروائيين نوع من القلق من أن تبني منهج «*إنقاذ*

5- فورميلا (Formula) كلمة لاتينية لها عدة معان متقاربة في العربية، مثل: نموذج، قالب، قاعدة، صيغة وغيرها. فضلت الإبقاء عليها بنطقها اللاتيني، أولاً، لأنها تستخدم كذلك بالعربية في الحديث عن الأشكال الثابتة، وثانياً، إن المعاني العربية لا تطابق المعنى الدقيق جداً المقصود منها في هذا السياق. [م]

حياة القطة» سوف يجعل من رواياتهم مجردَ «قوالب جاهزة» أو «قصص يمكن التنبؤ مسبقاً بأحداثها». إنهم يخشون التورط بنموذج ثابت يرسم هياكل قصصية يمكن توقع أحداثها بما ينتقص من فرادة فنهم وخبراتهم الإبداعية.

لذلك أفضل ومنذ هذه اللحظة وأد هذه المخاوف في مهدها.

النمط الذي عثر عليه بليك سنايدر في جميع الأفلام تقريباً، والنمط الذي عثرت عليه أنا بطريقة مماثلة في كل الروايات تقريباً، هو ليس قالباً (*فورميلا*) وإنما شفرة جوهرية لكتابة القصص.

إنها الوصفة السحرية التي تجعل من القصص الرائعة تمضي قدماً. فهناك سر خفي في حمضنا النووي نحن بني البشر، يجعلنا نستجيب لترتيب محدد في طريقة سرد القصص.

حدث هذا منذ أن رسم أجدادنا البدائيون على جدران الكهوف، وسرد أسلافنا حكاياتهم حول نيران المخيمات.

يحدد منهج «*إنقاذ حياة القطة*» ببساطة هذه الشفرة ويحولها إلى مخطط من السهل متابعته من أجل تقديم قصة ناجحة، وذلك حتى لا نضطر نحن معشر الكتاب إلى إعادة اختراع العجلة نفسها التي يجري استخدامها منذ ذلك الحين، ربما منذ زمن اختراع العجلة[6].

لقد درست الروايات المعروفة خلال أزمنة متفرقة، تمتد من وقتنا الحالي نزولاً للقرن الثامن عشر، فوجدت، على وجه التقريب، أن جميع هذه الروايات تنطبق على النمط نفسه، ويمكننا تحليل بنيتها الداخلية باستخدام منهج «إنقاذ حياة القطة».

إذا كنت مصراً على تسميتها بـ(*الفورميلا*) تفضل سمها كما تشاء. لكن عليك أن تعرف أنها (*فورميلا*) يمكن العثور عليها في أعمال عدد لا يحصى من الكتاب الكبار، بمن فيهم *تشارلز ديكنز*، *وجين أوستن*، *وجون*

6- إعادة اختراع العجلة (reinvent the wheel) مصطلح شائع في الغرب، ليس له ما يطابقه حرفياً باللغة العربية. ومعناه الحقيقي هو إعادة اختراع شيء جرى اختراعه من قبل بنجاح. [م]

شتاينبك، وستيفن كنغ، ونورا روبرتس، ومارك توين، وأليس ووكر، ومايكل كريشتون، وأجاثا كريستي[7].

بغض النظر عن تسميتك لها، فهي تعمل بنجاح.

البداية ...

إذن، دعونا نبدأ هذه الحفلة، فأمامنا رحلة طويلة. وأنا نفسي متلهفة للمضي قدماً.

لنبدأ من الأمر المهم ونطرح السؤال الأهم: ماذا تحتاج كمؤلف؟ فعلى أقل تقدير، أنت بحاجة إلى فكرة تصلح لتأليف رواية. ليس من الضروري أن تكون هذه الفكرة ناضجة. فيمكن أن تكون مجرد بذرة لفكرة ما. ويمكن أن تكون ومضة خاطفة لفكرة، أو حتى شخصية تثير اهتمامك، أو حزمة من الأفكار الملهمة التي تأمل في توليفها معاً بطريقة ما. ربما تكون لديك فكرة ناضجة، ولكنك لا تعرف فيما إذا كانت تستحق أن تمضي بكتابتها. أنت لا تعرف أنّ هذه الفكرة كانت «تملك سيقاناً» كما يقال في عالم صناعة السينما. أنت لا تعرف أنه كان بإمكانها أن تمضي بك بعيداً؟ أن تقطع بك المسافة؟ أن تحملك في رحلة تمتد لأكثر من ثلاثمئة صفحة من النثر؟

قد تكون لديك رواية مكتوبة كاملاً أو جزئياً لكنها لا تمضي على نحو صحيح، وتشعر أن عليك مراجعتها. أو ربما تكون قد بدأت بتأليف كتاب ولا تعرف اتجاه بوصلته، وأنت الآن عالق وبحاجة إلى بعض الإلهام. بغض النظر عن الموقف الذي علقت فيه، أنا متحمسة لكونك معي خلال هذه الرحلة، **وفيما يلي إليك هذا التفصيل السريع لما سنقوم بتغطيته في الفصول القادمة (لنسمه هيكلاً عن هيكل هذا الكتاب إذا جاز لنا التعبير)**:

- **البطل**: بدايةً، ومنذ الفصل الأول، سنتحدث عن الممثل الرئيس، أو «*بطل*» قصتك: من هو؟ ولماذا هو في حاجة ماسة إلى *التحول*؟

7- كتاب رواية معروفون، بعضهم من القرن التاسع عشر مثل جين أوستن وتشارلز ديكنز ومارك توين، وبعضهم من مطلع القرن العشرين مثل جون شتاينبك وأجاثا كريستي، وبعضهم معاصرون مثل أليس ووكر وستيفن كنغ، تذكرهم المؤلفة على سبيل المثال ليس إلا.

- **نقاط الحبكة**: في القسم الثاني، نتناول الخمس عشرة نقطة لمنهج «*إنقاذ حياة القطة*»، التي سأطلق عليها *لائحة النقاط الأساسية* (Beats Sheet)[8]، بتفصيل كبير حتى تتمكن من البدء في وضع تفاصيل مقنعة *لتحول* شخصية البطل في روايتك.
- **الأنواع** (*Genres*): بعد ذلك، وفي الفصول من 3 إلى 13 سوف نحدد *نوع* قصتك باستخدام *الأنواع العشرة* لقصص منهج «*إنقاذ حياة القطة*». وهذه الأنواع ليست نفسها الأنواع التقليدية التي كنت تعرفها في السابق (الخيال العلمي والدراما والكوميديا وما إلى ذلك). فبدلا عنها وفي منهج «*إنقاذ حياة القطة*» تُقسم القصص حسب نوع *التحول* الذي يطرأ على شخصية البطل/ أو موضوع القصة المركزي.

سيساعدك هذا التقسيم على تطوير روايتك والتأكد من احتوائها على (العناصر الضرورية لكل نقطة) لجعلها ناجحة. في هذه الفصول أيضاً، سأقدم لك عشرة تطبيقات من (*لائحة النقاط الأساسية*) للروايات الرائجة (واحدة لكل نوع من القصص) حتى تتمكن من معرفة كيف تنطبق هذه النقاط على بعض أكثر الكتب نجاحاً هذا اليوم.

- **الإيجاز المكثف** (*The Pitch*): في الفصل 14، ستكون لديك فكرة جيدة عما تدور حوله روايتك، مما يساعدك على تلخيص القصة في صفحة واحدة: النبذة (*The Synopsis*). علاوة على ذلك، ستتعلم كتابة وصف الجملة الواحدة من خلال *السطر الوافي* (*The*

8- اقترحت عنوان *لائحة النقاط الأساسية* ترجمة لعبارة (*beets sheet*) بدلاً من الترجمات الحرفية، مثل (ورقة النبضات) أو (صفحة الدقات) وغيرها. إذ إن دخول كلمة (beat) إلى مجال كتابة السيناريو كان اعتباطياً ونتيجة خطأ في طريقة نطق كاتب روسي معروف كان يقول: إن كتابة السيناريو هي مجرد تجميع كل الأجزاء معاً. وبسبب صعوبة نطقه الإنكليزية نطق كلمة (bits) بطريقة بدت كأنها (beats). وتعني في هذا الكتاب الخمسة عشر عنصراً من عناصر تطور الرواية، التي وضعها بليك سنايدر وتبنتها المؤلفة. سيجري شرح ذلك مطولاً خلال معظم فصول هذا الكتاب. [م]

Logline)، الذي يمكنك استخدامه لعرض روايتك على الوكلاء الأدبيين والمحررين والناشرين والقراء وحتى على منتجي الأفلام.

- **الأسئلة المتكررة** (*FAQ*): على الرغم من روعة وشمولية ودقة الفصول السابقة، لا أشك في أنك ستواجه معوقات على طول الطريق. ولهذا السبب، سأقدم لك في الفصل الخامس عشر حلولاً عملية لأكثر ست مشكلات شائعة، تواجه كتاب الرواية عند تبنيهم منهج «*إنقاذ حياة القطة*».

ماذا عن العنوان الغريب لهذا الكتاب؟

لنتمهل قليلاً، لقد نسينا شيئاً مهماً، أغفلنا السؤال الذي من المؤكد أنه يدور في خلدك منذ اللحظة الأولى التي سمعت فيها عن هذا الكتاب، أو اللحظة التي تناولته فيها من رف المكتبة:

لماذا سمّيَ بهذا الاسم: *إنقاذ حياة القطة* «*Save The Cat*»؟

تعود الإجابة عن هذا السؤال إلى الكتاب الأصلي الذي وضعه بليك سنايدر، ودوّن فيه عدة نصائح معنونة بذكاء، تدور حول كيفية تجنب المزالق الشائعة في سرد قصص الأفلام. وكانت «*إنقاذ حياة قطة*»، واحدة من هذه النصائح. فإذا ظهرت شخصيتك الرئيسة في الرواية دون أن تجعلها -بهذا القدر أو ذاك- محببة لدى القارئ، فعندئذٍ، عليك وفي الصفحات الأولى، أن تجعل البطل يقوم بعمل يشبه إنقاذ قطة عالقة (في شجرة أو بناية أو مأوى يحترق) أو القيام بأي شيء يحمل القارئ فوراً على التعاطف مع هذه الشخصية بغض النظر عن إعجابه الأصلي بها.

سنتحدث عن فكرة *القطط* وكيفية إنقاذها بتوسع أكبر في الفصل الأول، وذلك عندما نتطرق إلى بعض المشكلات الأكثر شيوعاً التي يواجهها الكتاب عند تبنيهم هذا المنهج. بالإضافة إلى ذلك، عملت في هذا النص على تضمين عدد من النصائح والحيل المبتكرة، بهدف مساعدة الروائيين في تحسين مستوى قصصهم. لذا، دعنا نواصل الرحلة، *فشخصيتك الرئيسة* تنتظرك ولديها مشكلة كبيرة بحاجة إلى حل.

1

لماذا نهتم؟
ابتكار البطل الجدير بالقصة

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث الكتب التالية: (بسبب ويني ديكسي) من تأليف كيت ديكاميلو، (فرانكشتاين) لماري تشيلي، (عاملة المنزل) لكاثرين ستوكت، (حياة باي) ليان مارتن، (بؤس) لستيفن كنغ، (جاهز أيها اللاعب الأول) لأرنست كلاين[1].

تعد العلاقة بين الشخصية الأولى في القصة وحبكة القصة أمراً جوهريّاً، لهذا السبب ندشن منهج «*إنقاذ حياة القطة*» مع *البطل الرئيس*، الذي سأشير إليه من الآن فصاعداً على أنه بطل قصتك. ألا يبدو ذلك أفضل بالنسبة إليك؟ فالبطل شخصية استباقية مهمة وهو جدير بأن يكون محور الأحداث في رواية كاملة. وفي عالم «*إنقاذ حياة القطة*» نتطلع إلى الكتابة عن شخصيات لا تُنسى، تؤدي أدواراً هي الأخرى غير قابلة للنسيان. والأهم من كل ذلك، أننا بصدد صناعة أبطال من (الذكور والإناث) مقدر لهم أن يكونوا مركز الحبكة.

إذن، من هي الشخصية المقدر لها أن تكون بطل الحبكة الخاصة بك؟ دعنا نشمر عن سواعدنا ونكتشف ذلك. فبغض النظر عن كونك قد فكرت بالفعل

1- جميعُ الروايات المذكورة باستثناء (بسبب ويني ديكسي) مترجمةٌ للغة العربية، وقد اعتمدت عناوينها حسب الترجمة العربية. أما بشأن الروايات الأخرى التي سيرد ذكرها في هذا الكتاب فأشير أمام المترجمة منها بحرفَي [م ع].

في فكرة قصتك المهمة، أو ما زلت تعمل في هذا الجزء أو ذاك، فإنني أدعوك في الوقت الحالي لتضع كل شيء جانباً وتركز فقط على بطلك. ففي هذا القسم، سنتناول مسألة جعل هذا البطل شخصية تحظى بالاهتمام. والسؤال هو: كيف نتوصل إلى خلق مثل هذا البطل؟ بطل رائع لا ينسى بسهولة؟ بطل يتشوق القراء للاطلاع على سيرته؟ شخصية تستحق أن تؤلف من أجلها رواية كاملة؟

الأمر ليس صعباً.

عليك، بمنتهى البساطة، أن تمنح بطلك ما يلي:

1) **مشكلة** (*Problem*) (أو عيب شخصي بحاجة إلى إصلاح)
2) **طلب** (*Want*) (أو هدف يسعى خلفه)
3) **حاجة** (*Need*) (أو درس يجب أن يتعلمه من الحياة)

إذا كنت قد فكرت في هذه الأشياء الثلاثة مقدماً، فسيبدأ بطلك بالتشكل أمام عينيك تلقائياً. وفيما بعد، سيكون إدخاله في الحبكة أمراً بمنتهى اليسر.

لذا دعنا نلقي نظرة تفصيلية على كل هذه الأشياء الثلاثة.

خذ هذا السر الصغير: القراء لا يحبذون القراءة عن بطل مثالي يستطيع إنجاز كل شيء بمفرده. فالبطل المثالي الذي يخلو من ضعف في الشخصية وبعض المشاكل، هو في الحقيقة، شخصية تبعث على *الملل* لدى المتلقي، ناهيك بكونه غير واقعي بالكامل (أنا، على سبيل المثال، لم أقابل إنساناً تخلو حياته تماماً من العيوب والمشاكل). لذلك، إن كنت تريد خلق بطل لروايتك بشخصية قابلة لتصديقها، تواصلية ومثيرة للاهتمام، يجب أن تكون هذه الشخصية *غير مثالية*. يجب أن تعاني من *مشكلة كبيرة* واحدة في الأقل، والأفضل، أن تعاني من مشاكل عدة.

سنصادف هذا **البطل الذي يحمل عيوباً** ولديه مشاكل معقدة في كل رواية عظيمة جرى تأليفها حتى يومنا هذا.

خذ على سبيل المثال كانتيس إيفردين، بطلة رواية مباريات الجوع (*The Hunger Games*) [م ع] للكاتبة سوزان كولينز، فهي لا تعيش في بحبوحة من الرفاهية خارج المقاطعة الفقيرة رقم 12، أليس كذلك؟ إنها فتاة بائسة، وجائعة، ويتيمة الأب، وأمها مصابة بالاكتئاب الشديد، ومن ثم، *بووووم*: وقع

الاختيار على شقيقتها الصغرى للمشاركة في لعبة الحصاد المميتة. لذلك جعلتها ظروفها تبدو أكثر صلابة في مظهرها الخارجي، ومضطربة متشائمة في داخلها. إن هذه الفتاة لديها مشاكل لتفاداها.

ماذا عن توم جود في رواية (عناقيد الغضب) [م ع] لجون شتاينبك، الذي خرج للتو من السجن (في قضية قتل رجل) وعاد إلى بيته ليجد كل عائلته قد هجرت المكان بسبب الفقر والجوع والبطالة؟ فمثله بالتأكيد لن يحصل على جائزة (أفضل مزارع لهذا العام) في أي وقت قريب.

دعنا لا ننسى شخصية ريبيكا بلوموود في رواية (اعترافات مدمنة التسوق) [م ع] للكاتبة صوفي كينسيلا. ذلك أنّ بيكي، وكما يشي بذلك عنوان الرواية، لا تستطيع التوقف عن عادة التسوق المرضي. ولهذا السبب، أصيبت بالشلل المادي من جراء تراكم ديون بطاقة الائتمان البرية التي بدأت تخرب حياتها بمجملها.

يقودنا هذا نحو إضاءة مهمة لكتابة أبطال رائعين: لا تترك المشكلة (المشاكل) تستقر في مجال واحد فقط من حياة بطلك. دعها تبرز وتنتشر وتعم عالم بطلك بأسره: عمله، وحياته العائلية، ومجمل علاقاته.

حالما يبدأ أحدهم بقراءة روايتك، يجب أن ينشغل باله في سؤال على غرار: يا إلهي، *ما هذه الفوضى التي تضرب حياة هذا الشخص*؟

بذلك يتأكد لك أنك قمت بعملك على أتم وجه.

أعرف أن هذا أمر فظيع عليك أن تمارسه ضد بطلك: تفخيخ حياته بكل أنواع المعوقات منذ البداية. لكن ذلك أمر لا بد منه، ويجب أن تفعله معه. لأنه إذا كانت حياة هذا البطل تخلو من العيوب والمشاكل، فما موضوع روايتك؟ *لماذا نهتم* بقراءتها؟ نحن نتوجه إلى قراءة قصة ما لنراقب كيف تحل الشخصيات مشاكلها، كيف تحسن من ظروف حياتها، وكيف تعالج عيوبها. تقدم الروايات العظيمة شخصيات تعاني جدياً من عيوب جسيمة ثم تجعلها أقل معاناة.

إذن، ما نوع المشكلات التي يواجهها *بطلك*؟ هذا هو السؤال الأول الذي عليك الإجابة عنه حالما تباشر في خلق البطل الجدير بروايتك.

لكن عليك أن تتذكر أن وجود بطل بعيوب ما ليس نهاية المطاف. يجب على هذا البطل أن يكون لديه *طلب* (*Want*)، لديه عوز ما ويحاول نيله برغبة استباقية وقوية. يدرك بطلك أن لديه *مشاكل* (أو أنه لا يدرك ذلك، وهذه أيضاً واحدة من مشاكله). السؤال هو: ما الذي سيحل هذه المشاكل من وجهة نظر بطلك؟ أو ما الشيء الكفيل بتحسين ظروف حياته كما يعتقد؟ (ضع خطا تحت كلمة *يعتقد* لأننا سنعود إليها لاحقاً).

مهما كانت إجابته: الحصول على وظيفة، أو جني أموال أكثر، أو يريد أن يكون أكثر شعبية في مدرسته، أو الحصول على رضا والده، أو إيجاد حل لقضية قتل كبيرة، إلخ. هذا هو *هدف* بطلك. هذا ما سيكافح من أجل تحقيقه في صفحات الرواية (أو على الأقل في الصفحات الأولى منها). إن رسم *هدف* لبطلك وتركه يكافح من أجل بلوغه استباقياً، هو أسرع طريقة لجعل القارىء يتعلق بشخصيته والتشبث بمواصلة قصتك: أووه، هذا الشاب يريد أن يكتشف مكان بيضة عيد الفصح داخل لعبة محاكاة عملاقة في الإنترنت (*بطل رواية جاهز أيها اللاعب الأول لأرنست كلاين*). دعنا نمكث معه ونرى فيما إذا كان يمكنه فعل ذلك. أو لنتابع الفتاة في رواية (*إيما*) [م ع] لجين أوستن، التي تبحث عن زوج مناسب لصديقتها المفضلة، نتساءل إذا كانت قد *نجحت في مهمتها*. ينهمك القراء في تقليب صفحات روايتك لأنهم يريدون معرفة ما إذا كان بطلك سيبلغ مراده أم يتعثر دونه.

لذا عليك أن تسأل نفسك: ماذا يريد بطل روايتي من الحياة؟ ويؤسفني أن أقول لك إنّ إجابة مثل: «إن بطلي يطمح أن يكون سعيداً»، ليست إجابة جيدة بما فيه الكفاية. أسمع هذه الإجابة كثيراً في ورش العمل الخاصة بي، وهي إجابة ليست محددة بوضوح. الأهداف والرغبات الشخصية الأكثر تأثيراً هي التي تأتي ملموسة وعملية. يجب أن تكون لدى القارىء إمكانية معرفة ما إذا كان بطلك سيحصل على مبتغاه، ومتى سيحصل عليه. كيف يمكننا في الحقيقة أن نعرف أن بطلك قد بلغ هدفه المراوغ الذي يسمى *السعادة*؟! لا أحد يستطيع معرفة ذلك. ما لم تمنحنا شيئاً ملموساً *ويعتقد* بطلك أن تحقيقه سيجعله سعيداً مثل: بيت جديد، أو سيارة جديدة، أو مليون متابع على منصة تويتر، أو كأس البطولة الوطنية، أو عبور الحدود إلى

بلد جديد، أو قوة سحرية، أو الهروب من المعتقل... شيئاً ملموساً يمكن للقارئ تتبعه وتجذيره كحدث واقعي.

تحدث عن بلوغ بطلك غايته: لماذا لم يبلغها؟ لماذا لا يستيقظ (وايد) في رواية (جاهز أيها اللاعب) يوماً ما ويجمع المفاتيح الثلاثة بسهولة للوصول إلى بيضة عيد الفصح المخبأة في الواحة؟ لماذا فشلت (إيما) في ترتيب علاقة صديقتها المفضلة هاريت مع السيد إلتون في رواية جين أوستن؟ السبب أنهما إن فعلا ذلك، لم تعد هناك قصة مؤثرة. ستكون الأمور سهلة جداً، ولم تترك للقراء ما يستحق المتابعة. لهذا السبب، لا ينبغي أن يكون من *اليسير* على بطلك بلوغ مبتغاه. يجب أن تكون الأهداف صعبة التحقيق، وعلى *وايد وإيما* أن يبذلا جهداً مضنياً من أجل بلوغها.

تقريبا، لكل *رغبة* أو هدف، هناك قوة مساوية ومعاكسة تحول دون تحققهما. يجري تقديم هذه القوة في الغالب على هيئة «صراع» أو «عدو». ما الذي يقف في طريق البطل؟ لماذا لم يتمكن جود توم هو وعائلته من الحصول على عمل في كاليفورنيا كما في رواية (عناقيد الغضب)؟ السبب هو أن ملّاك الأراضي يكذبون بشأن حجم العمل لديهم، لكي يتمكنوا من جلب عدد أكبر من العمالة، ومن ثم مساومتهم على خفض أجورهم، وبذلك يصبح لديهم فائض عمالة من المهاجرين الجياع.

لماذا لا يستطيع جان فالجيان في رواية (البؤساء) [م ع] لفكتور هوغو، أن يبدأ حياته من جديد ويعيش بسلام كما يرغب؟ السبب أن خصمه المفتش جافيير، يقف عقبة في طريقه تحوله لذلك.

الآن، من المهم ملاحظة أمرين اثنين حول *الرغبات (الأهداف)*.

أولا: يمكنهما التغير مع تطور أحداث الرواية، وغالباً ما يحدث ذلك. يتحول فكتور في رواية (فرانكشتاين) لماري تشيلي من *الرغبة* في الحياة إلى الرغبة في تدمير الحياة التي خلقها. تتحول البطلة في (أليس في بلاد العجائب) [م ع] للويس كارول من الرغبة للعثور على الأرنب الأبيض إلى مجرد طلب العودة إلى المنزل. تتحول لويزا في رواية (أنا قبلك) [م ع] لجوجو مويس من باحثة عن وظيفة لمساعدة عائلتها إلى الرغبة

في إنقاذ حياة مريضها ويل. إن طبيعة *الرغبات*، بغض النظر إذا كانت تتغير أم تبقى على حالها، هي التي تدفع بأحداث القصة إلى أمام، وهي التي تجعل الحبكة تنمو وتتطور. بخلاف ذلك، سيكون لديك بطل يدور حول نفسه وينتظر حدوث شيء ما (حبكة مملة للغاية). عندما يرغب البطل بشيء ما، فمن شأن هذا الشيء أن يدفعه لكي يتحرك، يقتلعه من مقعده ويدخله في قلب الصراع. وهذا بالضبط هو المكان الذي نريده أن يكون فيه.

والأمر الثاني المهم ملاحظته هنا، هو أن ليس كل الشخصيات في الروايات تحصل على مرادها، فبعضها يفعل كما فعل باي باتيل في رواية (حياة باي) ليان مارتل، الذي حقق هدفه أخيراً بالترجل من قارب النجاة، لكنّ آخرين، كما هي أوبال في نهاية كتاب الأطفال (ويني ديكسي) لكيت ديكاميلو، *لم* يحصلوا على ما أرادوه. كانت أوبال في بداية الرواية ترغب فقط في معرفة المزيد عن والدتها -وربما حتى مقابلتها ذات يوم- يتحقق لها معها ذلك في نهاية المطاف. لكن أتعلم؟ نحن حين نقرأ هذه الرواية ندرك أن هدف أوبال في معرفة المزيد عن والدتها ليس الهدف الحقيقي من القصة، ليس المكان الذي تتجه نحوه رحلة أوبال الحقيقية. لأن هذا *الطلب* يمثل في النهاية نصف القصة فقط. والأبطال لا يكتملون *بالطلب* (*Want*) فحسب، إنهم يكتملون عندما تكون لديهم *حاجة* (*Need*).

يخطئ أبطال الروايات غالباً بشأن ما سيؤدي حتماً إلى إسعادهم، لأن السعادة أو الحياة الفضلى عادة ما تكون أعمق بكثير من مجرد تحقيق الرغبة مثل الحصول على منزل جديد، أو سيارة جديدة، أو تحقيق شهرة ما، أو أي شيء حلمت به لإنجاز رغبة بطل قصتك.

من الأيسر على الأشخاص اللجوء إلى إجراء إصلاح سريع لبعض العيوب من قيامهم بفعل واقعي لتغيير جذري في الحياة، وإجراء بحث متواصل في الذات. بالله عليكم، من منا جميعا لم يفكر، ولو للحظة، أن شروط حياتنا ستتغير جذرياً إذا كان لدينا المزيد من المال، أو الأشياء الجميلة، أو المزيد من النجاح في الوظيفة، أو القدرة على قراءة أفكار الآخرين، أو تلقي دعوة لحفل ما؟ بينما في الواقع، إن هذه الأمور جميعها

مجرد *ضمادات* خارجية تخفي تحتها جروحاً عميقة، جروحاً ربما تعود إلى تلك العيوب والمشاكل الصغيرة المزعجة التي أشرنا إليها سابقاً.

كن واقعياً وطبيعياً، الحلول السريعة في الخيال لا تدوم طويلا على الإطلاق. فعلى بطل روايتك في نهاية الأمر أن يقوم ببعض الأعمال الشاقة، ويبدأ رحلة بحث عميقة عن الذات. أعرف أنني الآن أقترب من خطر أن أبدو كما لو أنني أقدم لك كتاب مساعدة ذاتية، لأن التخطيط لرواية مقنعة وجذابة وبحبكة لبطل جدير بها، هو في الحقيقة، يشبه إلى حد كبير لعب دور عالم النفس. إن وظيفتك كمؤلف لا تقتصر على تشخيص المشكلة الحقيقية في حياة بطلك فحسب، بل عليك أخذ المبادرة لعلاجها كذلك.

نسمي تلك المشكلة **بشظية الزجاج** (*Shard Of Glass*) تحت الجلد. إنها كناية عن جرح *نفسي* عميق ينزف في الروح لفترة طويلة، تتراكم فوقه طبقات إضافية لتشكل ندبة مؤلمة تدفع بطلك للتصرف بالطريقة التي يبدو عليها. يرتكب الأخطاء التي تسبب (العيوب الشخصية الجسيمة) وأنت، كمؤلف ومبدع لهذا العالم، عليك أن تفسر الطريقة التي تسللت فيها *شظية الزجاج* إلى هناك. لماذا بطلك يعاني من تلك العيوب؟ ماذا حدث له ليجعله على ما هو عليه؟

والأهم من كل ذلك، عليك أن تخبرنا ما الذي يتوجب على بطلك فعله لإصلاح حياته، وما هي الحاجة (*Need*) الحقيقية لهذا البطل؟ هذا هو السؤال الثالث الأهم والأكبر، الذي عليك أن تواجهه وأنت تباشر تطوير روايتك، هذا هو جوهر قصتك، وهذه هي الأشياء الحقيقية التي تتألف منها القصص العظيمة، وهو بالضبط ما يبحث عنه القراء عندما يتناولون رواية من أحد الرفوف. بالتأكيد إن القراء يبحثون عن صراع، وعن غموض، وربما يريدون عدداً أكبر من الضحايا، وهم أحياناً يبحثون عن المشاهد العاطفية الساخنة، لكنهم في نهاية المطاف، يبحثون عن رواية تدور *حول* شيء ما.

ماذا أعني بذلك؟

أعني ما *الهدف* من القصة؟ ما الذي يخرج به البطل من ذلك؟ لماذا هذه *الشخصية* بالتحديد هي بطلة هذه القصة؟

تُعد رغبة بطلك جزءاً لا يتجزأ مما يدعى بالـ (*قصة أ*) التي تمثل القصة الخارجية في الرواية. إنها الأمور التي تحدث على السطح، مثل: مطاردات المركبات، والحروب، واشتباك في ممرات المدرسة، والحصول على وظائف جديدة، وسكب تعويذات سحرية، ومواجهة نوع من الشر، وحكومة شريرة (ديستوبيا)، ووضع السم للملك. في الأساس، إنها الأشياء المثيرة، الأشياء الرائعة، أو ما يشار إليها بـ (*وعد التشويق*)[2] (*The Promise Of The Premise*).

من جانب آخر، فإن (*القصة ب*)، هي القصة الداخلية، إنها القصة التي ترتبط بصلة وثيقة بما يحتاج بطلك إلى تعلمه بغية إجراء *التحول* العميق المطلوب في حياته، وإكمال هذا *التحول* للدخول إلى نادي الأبطال المشاهير الجديرين بالرواية. *القصة ب*/ القصة الداخلية/ هي جوهر روايتك حقاً. فعلى سبيل المثال، لا تدور رواية (جاهز أيها اللاعب الأول) بالبحث عن بيضة عيد الفصح في جميع أنحاء العالم من خلال لعبة محاكاة عملاقة عبر الإنترنت، هذه *القصة أ* (الخارجية) فقط. فوراء الكواليس، تدور *القصة ب* (الداخلية) التي تمثل روح الرواية، وتتناول صبياً خجولاً ليس لديه أي شعور حقيقي بالأمان، يعيش يومه بسرية داخل عالم غير واقعي في لعبة فيديو، وعليه أخيراً أن يتعلم كيفية تكوين علاقات واقعية. لا تتعلق رواية (*البؤس*) لستيفن كنغ برجل أسير لدى سيدة مجنونة تحتجزه في كوخها الجبلي، هذه مجرد فرضية مروعة، إنها *القصة أ*. تدور هذه الرواية حول كاتب يكتشف كيفية تأليف أفضل عمل في حياته المهنية، وكيف يمكن لهذا العمل (والكتابة عموماً) أن تنقذ حياته، وهذه هي *القصة ب*. لا تدور رواية (فرانكشتاين) حول عالِم يخلق وحشاً (*القصة أ*)، إنها تتعلق برجل عليه أن يتوب عن خطاياه التي ارتكبها ضد العالم الطبيعي (*القصة ب*).

2- وعد التشويق (الفرضية): هو من المصطلحات التي قدمها بليك سنايدر في كتابه المشار إليه في مقدمة المؤلفة. يقصد به ما يقدم للمشاهد، أو القارىء من وعد ضمني يستدرجه داخل العمل. يأتي هذا الوعد في العنوان، أو الموجز، أو الملصق الدعائي للفيلم أو الرواية، والذي يجيب عن سؤال: لماذا أتيت لمشاهدة هذا الفيلم؟ لماذا عليّ قراءة هذه الرواية؟ ويكون هذا الوعد ضمن نقطة *اللهو والمرح* تحديداً. [م]

ما يظهر لنا بادياً على سطح الأحداث هو: ما يريده البطل، أي ما يمثل نصف القصة فقط. تكمن *الروح* الحقيقية للرواية في *حاجة* البطل، التي يمكن تسميتها بالهدف الداخلي، أو الدرس الذي تعلمه إياه الحياة. وبكلمة (روح) لا أقصد البعد المرتبط بالدين، على الرغم من أن درسك الروحي يمكن أن يرتبط بالدين بالتأكيد (كما يتضح ذلك من عدد لا يحصى من الروايات المعروفة مثل: رواية الكوخ لوليام بي يونغ [م ع]، أو رواية عدَّاء الطائرة الورقية لخالد حسيني) [م ع].

يجب أن يكون الدرس الذي تقدمه الحياة للبطل درساً كونياً، شيئاً ما إنسانيّ الطابع. بمعنى أن تكون قادراً على إقناع رجل الشارع البسيط بما *يحتاج* بطلك إلى تعلمه وتجعله يوافقك الرأي.

من الأخبار الجيدة في هذا المجال: ليس هناك الكثير من الخيارات التي تقف حائراً بينها. لقد توصلتُ شخصياً إلى أن كل رواية تقريباً -وعلى مدار تاريخ نشأة فن الرواية- لديها غاية أو *حاجة* داخلية تكون بطريقة ما مشتقة عن أحد الدروس الإنسانية العشرة التالية:

- **الغفران**: للنفس أو للآخرين.
- **الحب**: ويتضمن حب الذات وحب الأسرة والحب الرومانسي.
- **التقبل**: تقبل الذات والظروف والواقع.
- **الإيمان**: بالنفس، وبالآخرين، وبالعالم، وبالله.
- **الخوف**: من خلال تجاوزه، والانتصار عليه، والعثور على مكمن الشجاعة في الذات.
- **الثقة**: في الذات، وفي الآخرين، وفي المجهول.
- **غريزة البقاء**: وتشمل الإرادة في الحياة.
- **نكران الذات (الإيثار)**: بما في ذلك التضحية والبطولة والتغلب على الجشع.
- **المسؤولية**: تتضمن الواجب، والدفاع عن قضية ما، وقبول المرء قدره.
- **التوبة** (*Redemption*): بما في ذلك التكفير عن الخطايا، وقبول اللائمة، وتأنيب الضمير، والخلاص.

أعرف أن البعض منكم، وفي هذه اللحظة تحديداً، يقول مع نفسه: لا أريد

أن تحمل روايتي أيّة رسالة إنسانية من هذا النوع. أريد أن أكتب قصة صراع عادية، أو قصة تشويقية، أو رواية رومانسية وهذا كل شيء! ولكن خذ مني هذه المعلومة: حتى أشهر قصص الإثارة والحب تتضمن درساً روحياً مختبئاً في زاوية ما بداخلها. تقدم جميعها بطلاً يتعلم درساً مهماً في الحياة ويتحول إلى شخص مختلف بطريقة ما. لا تصدق ذلك؟ تحقق من *لائحة النقاط الأساسية* (*Beats Sheet*) الخاصة برواية الشبح (*Heart – Shaped Box*) لجون هيل (رعب) ودقق في الصفحة 308 من هذه الرواية. أو اقرأ الصفحة 92 من رواية (فتاة القطار) لباولا هوكينز (إثارة) أو *لائحة النقاط الأساسية* للصفحة 248 في رواية (كل شيء، كل شيء) لنيكول يون (رومانسية).

ما يتمسك به القارئ هو الدرس الروحي أو *الحاجة* الضرورية، التي تجعله يشعر كأنه في مكان ما، ليفعل شيئاً ما، ويختبر عالماً آخر، وهذا هو الاستثمار الذي يستحق وقته الثمين في تقليب صفحات روايتك.

إن الكتابة عن البطل الذي يعيش *تحولاً* جذرياً، ذلك الذي يخرج من الرواية شخصاً مختلفاً عما كانه في بدايتها، هي *الخلطة السرية* للروايات الناجحة التي تترك أثراً لدى القراء، تلك الروايات التي يتحدث عنها الناس، التي تحتل المراكز الأولى في الانتشار وتبقى هناك طويلاً، التي يجري تحويلها إلى أفلام وتترك صدى مدوياً في الذاكرة. يحدث هذا معك أيضاً عندما تصبح كاتب قصص متمرّساً.

من هو بطلك؟

(ربما لا يكون الجواب بالسهولة التي تتوقعها)

سمّني الرومانسية العتيقة، لا يهم، فإنني أعتقد أن كل بطل لديه حبكة حقيقية تخصه وحده. وأعتقد أيضاً، أن كل حبكة لديها *بطل حقيقي واحد*. مهمتك كمؤلف هي أن *تجمع رأسيهما*، أن تزوج البطل من الحبكة.

تخيل لو أن هاري بوتر بدأ حياته ساحراً متمرساً. تخيل لو أن والديه بالتبني، عائلة دورسلي، كانا لطيفين معه ووضعاه تحت رعايتهما وغذيّا فيه موهبته السحرية، فكم سيكون مملاً كتاب جي. كي. رولينغ الأول (هاري

بوتر وحجر الفيلسوف) [م ع]؟ إن هاري بوتر لم يبدأ حياته في الرواية قوياً وواثقاً من نفسه، وليس لديه وصيّان رائعان يقومان على رعايته رعايةً مُرْضية ويساعدانه على اكتشاف طريقه في عالم السحرة. على العكس، لقد بدأ مشواره متأخراً وخجولاً، ولم يكن يدرك ما لديه من إمكانات حقيقية. لذلك، يعد البطل المثالي لهذه الحبكة، لأن طريقه كانت طويلة، وكان لديه الكثير الذي ينتظره. فهو الشخصية الروائية المثالية التي خرجت بأقصى النتائج المثمرة من هذه القصة.

تخيل لو لم تكن إليزابيث في رواية (كبرياء وهوى) [م ع] لجين أوستن تتسرع في إطلاق أحكامها على الآخرين. تصور لو أنها كانت لطيفة وصبورة وتبحث عن الأعذار للآخرين كما تفعل أختها جين، فحينها وبصراحة، لن تكون هناك رواية. تحامل إليزابيث -عيبها المزمن- هو الذي جعل اقترانها بتحفة جين أوستن ممكناً. وهو السر الذي أبقى على توتر علاقتها بالسيد دارسي يستغرق 300 صفحة.

كنت أقوم بتدريس واحد من برامجي المكثفة في منهج «*إنقاذ حياة القطة*»، كان ذلك قبل بضع سنوات، عندما دخلت القاعة كاتبة موهوبة تدعى سوزان[3] وهي تحمل مخطوطة لحبكتها وبطلها، أو هكذا كانت تعتقد. عرضت أمام الفصل موجز قصتها التي تدور حول امرأة شابة قُتِل زوجها عن طريق الخطأ على يد قاتل مأجور كُلِّف باغتيال شخص تصادف أنه يشبه هذا الزوج. عندما سألتُ الطالبة: من هو بطل قصتك؟ أجابت بثقة: *المرأة الشابة التي عليها أن تتعلم التسامح*. سألتها بنوع من الضغط عليها: *هل أنت متأكدة؟* نعم، أجابت. كانت متأكدة ثم غيرنا الموضوع. في منتصف النهار، أدركت سوزان خطأها وصرخت فجأة: *انتظروا، بطل قصتي ليست المرأة التي قتل زوجها، إنه القاتل المأجور*. حينها أصابتني قشعريرة، لأنها كانت على حق: القاتل المأجور هو الخيار الأفضل لإثارة اهتمام القراء. ستكون رحلته في القصة أكثر تشويقاً. هل كان بإمكان هذه الكاتبة الشابة تأليف رواية مقنعة تتمحور حول المرأة التي

3- تم تغيير اسم الكاتبة وموضوع الحبكة حفاظاً على هوية الطالبة وفكرة روايتها (المؤلفة).

فقدت زوجها؟ الجواب نعم، ولكن فكرة الرواية التي غادرت الفصل وهي تحملها أكثر إقناعاً بعشر مرات. فالبطل الذي اختارته أخيراً، هو أكثر ملاءمة وجدارة للقصة بما يتمتع به من قابلية *للتحول*.

بعد أن أصبحت الآن على دراية بما يجعل *البطل* جديراً بالقصة، وبالعناصر الضرورية لبناء الأبطال العظماء، هل بدأت بتكوين فكرة عن *بطل* روايتك؟ إذا كان الجواب: لا، فلا تقلق، ما يزال هناك متسع من الوقت لمواصلة التفكير. وفي حال كانت الإجابة: نعم، سأطرح عليك السؤال نفسَه الذي طرحته على سوزان: هل أنت متأكد؟

أنا أطرح هذا السؤال، لأن الجواب هنا من المحتمل أن يساهم في صنع روايتك أو أن يدمرها. ذلك لأن البطل هو مرشدنا الأول لعالمك الروائي، وهو أداة القارئ للمضي مع تطور أحداث القصة. لا أعني هنا بالقصة *النقاط* المختلفة للحبكة الخارجية فقط، وإنما أعني *التحول* في شخصية البطل، والأحداث المهمة التي يواجهها، والرحلة الداخلية التي يعيشها. سيلجأ القارئ إلى بطلك ليتعرف عمّا تدور روايتك في الحقيقة، لذلك من الضروري أن يقع الزواج الناجح بين حبكتك وبطلها، وأي فشل في هذا الزواج، سيضعنا بإزاء رواية فاشلة لا محال. إذن، كيف نختار البطل المثالي؟

سواء كنت تكتب رواية بشخصية واحدة أو أكثر، ما زلت أعتقد أنه من الضروري حصر البطولة بشخصية واحدة. يجب أن تعيش جميع الشخصيات الرئيسة منحنى تحولٍ كاملٍ ومقنع (*Complete Character Arc*)، لكن مَنْ هو الأهم من بين هذه الشخصيات؟ مَنْ منهم لديه الاستعداد للذهاب إلى أبعد الحدود؟ من الذي سيخرج بأفضل *تحول* في نهاية الرواية؟ ومن هو الأكثر *مقاومة* للتحول في بدايتها؟

عند قراءتنا روايات أخرى، تحتوي على أكثر من شخصية رئيسة، غالباً ما يمكننا تحديد البطل من خلال أسبقية ظهوره في القصة. لكن ماذا إذا رويت القصة من وجهات نظر متعددة، فمن نقرأ وجهة نظره أولاً؟ هنا سيكون على المؤلف أن يقدم لنا دليله الإرشادي.

في رواية (عاملة المنزل) لكاثرين ستوكيت (*مفصل لائحة النقاط*

الأساسية Beats Sheet في صفحة 162) جرى تقديم ثلاث شخصيات رئيسة: آيبيلين، وميني، وسكيتر، لكننا سنتعرف على آيبيلين أولاً. وعلى الرغم من أن الشخصيات الثلاث تنمو وتتعلم شيئاً ما بحلول نهاية الرواية، فأنا أعتقد أن آيبيلين هي التي *تتحول* عميقاً. فهي سيدة سوداء من ولاية ميسيسبي تعمل كمربية منزل مضطهدة ووحيدة ومهزومة وحزينة على فقدان ولدها. وعلى العكس من ميني، التي تعبر دائماً عن رأيها بما يكفي لتتورط في مشاكل جمة، فإن آيبيلين تدرك حجم الظلم في عالمها وتؤثِر الصمت الذي لن يستمر إلى ما لا نهاية. سنشهد عند اقترابنا من نهاية القصة تحولاً جذرياً في حياتها، بخاصة في ذلك المشهد المؤثر حين تواجه ربة عملها هيلي هولبروك المتعجرفة التي لا تطاق.

بالمثل، في رواية (سر الزوج) [م ع] تأليف ليان موريناتي، نتعرف على ثلاث شخصيات نسائية هي: سيسيليا وتيس وراشيل، لكن سيسيليا هي من نلتقيها أولاً، وهي التي يتوجب عليها التعامل مع تداعيات السر المهلك الذي كان زوجها يحتفظ به. وعلى الرغم من أن هذا السر يخص النساء الثلاث، لكن عنوان الرواية، يجعلها الخيار الواضح للبطل الحقيقي، لأنها الزوجة من بين الأخريات.

إذا كنت تكتب رواية متعددة الشخصيات/ أو تسرد أحداثها من عدة وجهات نظر، وما زلت تواجه مشكلة معرفة البطل الحقيقي، أو من الذي سيعيش أكبر دورة *تحول*، فحاول أن تسأل نفسك: مَنْ مِن شخصياتي الرئيسة يعد أكثر شبهاً بالقارئ من ناحية كونه شخصاً عادياً؟

لم أكن أعني أن الوصف الذي قدمته يجب أن ينطبق على جميع الأبطال. فعلى سبيل المثال، يجب أن نعرف أن ثمة سبباً لدى المؤلفة في أن تأتي بهاري بوتر من عالم مُغل (*Muggle*)، وثمة سبباً لدى جورج أرويل ليجعل شخصية وينستون في رواية (1984) [م ع] رجلاً عادياً إلى حد كبير ويعمل بوظيفة عادية. وهناك سبب آخر لدى ستيفاني ماير، لكي لا يمنح إدوارد، مصاص الدماء، في رواية (تواي لايت) [م ع] شخصية البطل، بل منحها لبيلا الإنسانة الطبيعية. لأننا كقراء يمكننا التواصل مع هؤلاء البشر بعمق.

تمرين: هل بطلي جدير بالقصة؟

- من هو بطل قصتك؟
- ما هي مشكلته أو عيبه الكبير (نقاط ترجيحية إذا كان لديه أكثر من عيب). تذكّرْ أنّ العيوب تكون *داخلية* (من ذلك النوع الذي أطلقنا عليه مجازيا: *شظية الزجاج*) وتتجلى آثارها في الحياة الخارجية لبطلك.
- كيف تتسرب هذه العيوب إلى مجمل حياة بطلك وعالمه؟
- ما السبب وراء وجود هذه المشكلة أو ذلك العيب؟ ما نوع *شظية الزجاج*؟ (حان وقت التحليل النفسي: المؤلف الطبيب)
- ماذا يريد بطلك في بداية الرواية؟ وما حاجته؟ (ما الذي سيصلح حياته كما *يعتقد*؟)
- كيف سعى بطلك بنجاح لتحقيق هدفه؟ أو لماذا لم يحقق هدفه حتى الآن؟ يمكن أن يكون هذا العائق داخلياً أو خارجياً أو كليهما.
- ما الذي يحتاجه البطل فعلاً؟ ما الدرس العظيم الذي تعلمه من حياته؟ (ما الذي سيصلح حياته حقا؟)

تحقق من روايتك!

- هل عملت على *تحول* شخصية البطل أكثر من أي شخصية أخرى في الرواية؟
- هل حددت عيبَ أو مشكلةَ بطلِك؟
- هل ساعدت مشكلة بطلك أو عيبه على تبنيه *حاجة* عميقة *للتحول*؟
- هل الهدف الأعلى *لتحول* بطلك ملموس وواقعي؟ هل سنعرف نحن كقراء متى سينجز بطلك هدفه؟
- هل هناك ما يعوق طريق بطلك لإنجاز هدفه؟ (إذا كان الجواب: لا، فهدفُه سهلٌ جداً ويحتاج إلى إعادة النظر)
- هل *حاجة* بطلك الداخلية (أو الدرس الحياتي الأهم) كونيّ وإنسانيّ وشامل؟ هل يستطيع استيعابه رجل الشارع العادي؟

مكتبة
t.me/t_pdf

2

إنقاذ حياة القطة! لائحة النقاط الأساسية (Beats Sheet)

إنها نهاية كل مشاكلك المتعلقة بتخطيط الحبكة

تحذير: يحتوي هذا الفصل على (إفساد) بعض أحداث قصة الكتب التالية: (بسبب ويني ديكسي) من تأليف كيت ديكاميلو، رواية (سيندر) لماريسا ماير، (اعترافات مدمنة التسوق) [م ع] للكاتبة صوفي كينسيلا، (شفرة دافنشي) [م ع] لدان بروان، (مذكرات طالب) [م ع] لجيف كيني، (ما تخبئه لنا النجوم) [م ع] لجون غرين، (عناقيد الغضب) لجون شتاينبك، (الكراهية التي تسببها) [م ع] لآنجي توماس، (مباريات الجوع) [م ع] لسوزان كولينز، (كان يجب أن تكون أنت) [م ع] لسوزان إليزابيث فيليب، (جين آير) [م ع] لشارلوت برونتي، (المريخي) [م ع] لآندي وير، (أنا قبلك) [م ع] لجوجو مويس، (رجل الذاكرة) [م ع] لديفيد بالداكسي، (1984) [م ع] لجورج أرويل، (الغرفة) لإيما دونوغيو، (شيء مستعار) لإيميلي جيفن، (الملكة البيضاء) لفيليبا غريغوري.

لديك الآن بطلك، الذي وضعت له عيوباً مقنعة، ومنحته رغبة (*Want*) ملحة ووافية، وحاجة (*Need*) أكثر إلحاحاً من شأنها أن تبقى عالقة في ذاكرة القراء. ماذا بعد؟

ببساطة نحن الآن بصدد الخطوة التالية لبطلك وهو يعاني عيباً (عيوباً). إلى أين نمضي به؟ ما هو شكل رحلته العظيمة؟ ما هي أفضل حبكة تناسبه؟ بمعنى آخر: *ما الذي سيحدث في روايتك؟*

لقد وصلنا -أيها الأصدقاء- إلى *لائحة النقاط الأساسية* لمنهج «***إنقاذ حياة القطة***»:

لنفترض أنك وددت التفكير بكتابة رواية هي عبارة عن رحلة على طول البلاد. سوف تشعر بالضيق وأنت تقود سيارتك في سان فرانسيسكو وعليك الوصول إلى نيويورك. إن طريقاً طويلة مثل هذه تجعلك في الغالب لا ترغب حتى في الانطلاق.

المباشرة بكتابة رواية هي تماماً مثل سلوك هذه الطريق الشاقة.

كم عدد الصفحات التي يتوجب عليّ كتابتها؟

الأمر ليس كذلك، نحن لا نستطيع أن نفكر بهذه الطريقة. لا يمكننا القول إننا سنذهب للصعود إلى سيارتنا، لندور مفتاح تشغيل المحرك وقيادة السيّارة لمسافة ثلاثة آلاف ميل. فبهذا النوع من التفكير لن ننطلق. لذلك علينا تجزئة الرحلة إلى محطات، وأن نضع لأنفسنا علامات طريق إرشادية، وأن نحدد أهدافاً صغيرة على طول المسار لكيلا نتوه في الرحلة. وعلينا كذلك أن نستمتع بكل مسافة نقطعها كإنجاز لهذا اليوم، أو لهذا الأسبوع، أو الشهر، أو السنة.

لهذا السبب، عندما أركب سيارتي لبدء رحلة برية طويلة أقول لنفسي: اليوم مهمتك الوحيدة هي قطع الطريق من سان فرانسيسكو إلى مدينة رينو [في ولاية نيفادا]. وغداً عليك الانتقال من رينو إلى سولت ليك [في ولاية أوتاوا] وهكذا دواليك.

هذا هو بالضبط الأساس الذي تقوم عليه *لائحة النقاط الأساسية* لمنهج «*إنقاذ حياة القطة*»، فهي مجرد خريطة وصول، أو سلسلة من علامات الطريق التي نرسمها لرحلتنا. فمن غير المعقول أن نتجول بلا هدف واضح في جميع أنحاء البلاد (أو في صفحات كتابنا هذا) ولا نعرف أين نحن، وأين وصلنا، وكم نبعد عن خط النهاية، أو حتى فيما إذا كنا في الأصل نقود في الاتجاه الصحيح.

تعمل (*لائحة النقاط الأساسية*) التي بحوزتنا إلى تقسيم الرواية، التي تتألف من ثلاثمئة أو أربعمئة صفحة إلى أهداف قابلة للتحقيق. أهداف تبقينا على المسار الصحيح لبلوغ نهاية خط الرحلة، نهاية مرضية للرواية مع *تحول* عميق ومقنع لشخصية البطل.

أنا أعرفكم جيداً أيها الروائيون، فأنا واحدة منكم، نحن نحب التفافنا ومراوغتنا وانعطافاتنا، ونحب تلك المغامرات الاستكشافية الصغيرة في حقول الخشاش ذات الصفحات الخمس، أو البحث في الخلفية الدرامية عن صهر جد صديقة البطل السابقة.

لحسن الحظ، لهذا السبب، أنت معي، وبرفقتنا هذا الكتاب، لكي نبقيك على المسار الصحيح.

بغض النظر عما إذا كنت مزاجياً أو مخططاً، سواء كنت تدشن رواية جديدة أو تراجع واحدة قديمة، فإن صياغة (*لائحة النقاط الأساسية*) تحدد *رحلة تحول* عميقة وواضحة لبطلك وستوفر عليك، وعلى المدى الطويل، أسابيع، أو حتى أشهراً من المعاناة في إعادة الكتابة مراراً وتكراراً.

حتى يومنا هذا، لم يطلب مني أيٌّ من المحررين [في دور النشر] إعادة كتابة صفحة واحدة من رواياتي. بالتأكيد، لدي مراجعات وتعديلات لأعمل عليها، ولدي مشاهد تحتاج لأقتطعها وشخصيات لأستغني عنها، لكنني لم أضطر أبداً إلى العودة للبدء من الصفر. *لماذا* يحدث ذلك معي؟ الجواب هو لأنني هيّأت خرائط رحلتي. نعم، أغير دائماً في *لائحة النقاط الأساسية* على طول مسيرتي داخل القصة بعد أن أدخل عالمها وأعرف المزيد عن شخصياتها (انظر الصفحة 357 للحصول على مثال يوضح ذلك). لكن كلما حدث معي مثل هذا الأمر، أتوقف إلى جانب الطريق مؤقتاً. أعطي لنفسي لحظة تأمل وتفكير لإعادة موقعة النقاط (إعادة كتابة النقاط الخمس عشرة **للائحة النقاط الأساسية** لكي تتوافق مع اتجاهي الجديد)، فأنا لا أكتب إطلاقاً من دون وجود الخريطة أمام عيني.

يمكن أن تكون *لائحة النقاط الأساسية* الخاصة بك (خارطة طريق روايتك) مفصلة جيداً أو شحيحة التفاصيل وكما ترغب بذلك، بإمكانك استخدامها قبل

مباشرتك الكتابة أو عندما تشعر بالضياع في مكان ما من منتصف المسافة، أو حتى عندما تنتهي من المسودة الأولى وتعود للمراجعة. وكما نوهت سابقاً، لست هنا لتغيير طريقتك، أنا هنا لجعلها أفضل. إن الهيكل العام ينتظرك في مرحلة ما من رحلة الكتابة. وهذه، يا أصدقائي، ورقة الغش الخاصة بهذا الهيكل، *اقرأها، تعلّمها، اعشقها*. تقسم *لائحة النقاط الأساسية* الخاصة بمنهج «*إنقاذ حياة القطة*» إلى ثلاثة **أقسام (Acts)** أو **أجزاء (Parts)** والتي بدورها تنقسم إلى *خمس عشرة* نقطة إجمالية أو ما يسمى بـ (عناصر الحبكة). وقبل أن نتحدث عن كل *نقطة* بالتفصيل ونتعمق في الأمور الدقيقة، إليك عرضاً موجزاً سريعاً لجميع النقاط *الخمس عشرة* وأين موقعها في روايتك:

القسم الأول (*Act 1*)

أولاً: الصورة الافتتاحية (*Opening Image*) (**صفر – 1%**) قبل الدخول إلى بطلك وعالمه.

ثانياً: طرح الفكرة الرئيسية (*Theme Stated*)[4] (**5%**): تصريح تدلي به إحدى الشخصيات في الرواية (عادة ليس البطل) يلمح بطريقة مكثفة عن دورة *تحول* البطل (أي ما يجب على البطل أن يتعلمه أو يتوصل إليه شخصياً قبل نهاية الرواية) يشار إليه أيضاً بالدرس الإنساني الذي يتعلمه من الحياة.

ثالثاً: الإعداد (*Setup*)[5] (**1 إلى 10%**): استكشاف حالة البطل والمشاكل التي تواجهه في حياته العادية والعيوب التي تلازم شخصيته. لنتعرف على نوعية هذه الحياة قبل أن نشهد *التحول* العميق للبطل. وهنا نقدم أيضاً الشخصيات المساعدة والهدف الرئيس للبطل، ولكن الأهم من كل ذلك، هو إظهار الممانعة التي يبديها البطل ضد فكرة تحوله وتسمى أيضاً (تعلم الفكرة الرئيسية) مع التلميح الضمني للمخاطر التي تنتظر البطل في حالة إحجامه عن التحول.

4- الفكرة الرئيسية: هي الدرس الإنساني العميق، الذي يستخلص من مجمل الرواية والذي يمثل حاجة البطل (need) الذي عليه إدراكها في نهاية الرواية.

5- المقصود بالإعداد هنا، تهيئة مسرح الحياة التي تجري فيه أحداث الرواية، أو عالم القسم الأول منها في الأقل.

رابعاً: *الحدث المحرض* (*Catalyst*)[6] **(10%)**: حادث محفز (أو حادثة تغير اتجاه حياة البطل) سيفضي به إلى عالم جديد، أو طريقة مختلفة في التفكير. تبدل عميق في إيقاع الأحداث يكفي لمنع البطل من العودة إلى روتين حياته السابقة.

خامساً: *الجِدال مع الذات* (*Debate*)[7] **(10% إلى 20 %)**: تسلسل ردود الأفعال التي يناقش البطل خلالها ما الذي عليه أن يفعله بعد *الحدث المحرض*، والتي عادة ما تأتي على هيئة أسئلة، مثل (هل عليّ الذهاب؟)، والغرض هنا هو كشف عناد شخصية البطل ضد إجراء التحول المطلوب.

القسم الثاني (*Act 2*)

سادساً: *الانتقالة 2* (*Break In To 2*): اللحظة التي يقرر فيها البطل الاستجابة للنداء، أو مغادرة منطقة الاسترخاء التي كان يعيشها. أو تجربة شيء جديد، أو المغامرة في عالم جديد أو فكرة طارئة. في النهاية، إنها انتقالة حادة بين الحياة العادية كما في القسم الأول إلى عالم مقلوب رأسا على عقب في القسم الثاني.

سابعاً: القصة ب (*B Story*): في هذه النقطة سيجري تقديم شخصية واحدة أو عدة شخصيات، تساعد البطل في النهاية على تعلم الفكرة الرئيسية لتحوله. وتسمى أيضاً (الشخصية المساعدة)، ويمكن أن تكون علاقتها بالبطل عبر قصة حب، أو عداء، أو تكون شخصاً عابراً يقدّم النّصح، أو فردا من العائلة، أو صديقاً.

6- الحدث المحرض (catalyst)، هو ترجمة مقترحة للعامل المحفز في الكيمياء، وهو مادة كيميائية تضاف بكميات قليلة للتفاعل بهدف تسريعه. وفي الرواية، وحسب منهج «إنقاذ حياة القطة» يمثل هذا العامل حدثاً دراماتيكياً طارئاً، يعمل على تسريع الأحداث ونقلها إلى حالة جديدة. [م]

7- الجدال (debate) ترجمتها إلى (الجِدال مع الذات) لأن الحوار هنا يجري في رأس البطل فقط، حين يسأل نفسه بعد وقوع الحدث المحرض ماذا حدث بالضبط، ويحاول معرفة ما يجب عليه القيام به. وغالباً ما يسعى في هذه الحال إلى تجنب أي رد فعل حقيقي، وتفادي أي مغامرة. وهذا ما ستشرحه المؤلفة بإسهاب كما سيتوضح في الأمثلة القادمة. [م]

ثامناً: *اللهو والمرح* (*Fun And Games*) (20% إلى 50%). في هذه النقطة من لائحة النقاط الأساسية (Beats Sheet) نتابع البطل وهو يعيش عالمه الجديد، سواء كان يحب هذا العالم أو يكرهه. نجح فيه أو تخبط في مسعاه. يسمى كذلك *بوعد التشويق*. وهنا أيضاً سنعرض ***الطعم*** الذي يفسر سبب التقاط القصة من قبل القارئ للوهلة الأولى.

تاسعاً: *نقطة المنتصف* (*Midpoint*) (50%). حرفيّاً هذا هو منتصف الرواية حيث يبلغ اللهو والمرح منتهاه، إما بانتصار زائف (البطل يحقق نجاحاً ما حتى اللحظة) أو هزيمة مخادعة (البطل يتخبط في طريقه إلى تحقيق أهدافه). شيء ما لا بد أن يحدث هنا لكي يرفع درجة الإثارة، ويدفع البطل نحو قرار *التحول الحقيقي*.

عاشراً: *الأشرار يقتربون* (*Bad Guys Close In*) (50% إلى 75%): إذا كانت *نقطة المنتصف* تمثل انتصاراً زائفاً، فهذه النقطة تشكل مساراً منذراً بالخطر حيث تسوء الأمور تدريجياً بالنسبة للبطل. أما إذا كانت *نقطة المنتصف* تمثل هزيمة زائفة للبطل، فإن هذه النقطة سوف تشهد مساراً تصاعدياً حيث ستبدو الأمور على نحو أفضل بالنسبة له. ولكن بغض النظر عن طبيعة هذا المسار، فعيوب بطلنا العميقة (أو الأشرار الداخليون) تستمر بملازمته.

حادي عشر: *لقد ضاع كل شيء*[8] (*All Is Lost*) (75%). هذه النقطة هي في قعر المنحنى بالنسبة للرواية. ثمة حركة ما من جراء عمل شيء ما يحدث للبطل بالتزامن مع *الأشرار يقتربون* ترمي بطلنا في حالة عميقة من اليأس.

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (*A Dark Night For The Soul*) (75% إلى 80%). هذه نقطة رد الفعل، حيث يستغرق البطل وقتاً لمعالجة كل ما حدث حتى الآن. وفيها يكون أتعس حالاً بكثير ممّا كان عليه في حياته الاعتيادية في نقطة الإعداد (*Setup*). أحلك ساعات يومه -قبيل الفجر-

8- اسم هذه النقطة مأخوذ من الفيلم الأمريكي (All Is Lost) الذي عرض عام 2013 من تأليف وإخراج وبطولة (سي جي شاندور) حيث يصطدم قارب البطل بحاوية في عرض المحيط الهندي. وتبدأ المياه بالتسرب إلى داخله لينجو بما بشبه المعجزة [م].

هي اللحظة التي تسبق استيعاب البطل للدرس الذي تضعه الحياة أمامه (الفكرة الرئيسية) وقبل أن يعثر على حل لمشكلته الكبيرة.

القسم الثالث (*Act 3*)

ثالث عشر: *الانتقالة 3* (*Break Into 3*) (80%). من فضلك، لحظة من وقتك: إن على البطل في هذه النقطة ليس فقط أن يدرك ما الذي عليه أن يفعله بخصوص حل المشاكل التي ابتكرت في *الانتقالة 2*، لكن الأكثر أهمية هنا هو إصلاح ذاته، فإنّ دورة حياته أوشكت على نهايتها.

رابع عشر: *الختام* (*Finale*) (80% إلى 99%). في هذه النقطة يثبت لنا البطل أنه تعلم الدرس جيداً (الفكرة الرئيسية). ويشرع في وضع خطته التي توصل إليها في تدمير ما يقف في طريقه لتحقيق *تحوله*. يتغلب على عيوبه الشخصية ويجمع حوله محبيه ليس من أجل إنقاذ عالمه فحسب، بل جعله مكاناً أفضل مما كان عليه.

خامس عشر: *الصورة الختامية* (*Final Image*) (99% إلى 100%): تظهر في هذه النقطة الصورة النهائية التي تشكل المرآة المعاكسة للصورة الافتتاحية، النقطة الأولى في *لائحة النقاط الأساسية* الخمس عشرة، وهي صورة تظهر البطل بعد *التحول* العميق والملحمي في شخصيته.

الآن، أصبحت لائحة النقاط الأساسية لمنهج «*إنقاذ حياة القطة*» بين يديك. وهي خارطة طريقك لكتابة قصة جذابة ومنظمة جيداً مع شخصية بطل مقنعة ولها قوة حضور في ذاكرة القراء. أرجو ألا ينتابك شيء من القلق، إذا بدت لك هذه *النقاط* غريبة ومربكة في المرحلة الحالية من رحلتنا. هذا مجرد عرض أولي، نحن بصدد الغوص عميقاً في تفاصيل كل نقطة من نقاط اللائحة الخمس عشرة، التي ستصبح منهجك ورفيقك الذي تأكل وتنام وتتنفس معه. وإذا كنت من أولئك الذين يتعلمون أفضل من خلال الأمثلة، بانتظارك عشرة تطبيقات تفصيلية من الروايات المشهورة، لترى بنفسك تطابق تسلسل أحداثها مع اللائحة. دع الخوف والتردد، مرحبا بك في هذه الرحلة.

كيف نرتب الأشياء؟

يمكنك ملاحظة، أنني في بداية كل *نقطة*، قمت بتضمين اللائحة كورقة غش يمكنك الرجوع إليها في أي وقت وبسرعة لتذكيرك بالغرض الأساسي لهذه *النقطة*، وأين هو موقعها في مخطوطتك. ونظراً لاختلاف طول الروايات كثيراً، فضلت تقديم الإرشادات البصرية التالية على هيئة نسب مئوية من إجمالي حجم الرواية (بدلا من أرقام الصفحات أو عدد الكلمات).

إذا كنت تحتاج إلى مساعدة لتقدير حجم روايتك الإجمالي بعد الانتهاء منها، تجد أدناه جداول سهلة الاستخدام تتميز بأطوال معيارية في عالم صناعة الكتب، تتوزع بين الحجم المتوسط وروايات الشباب والروايات عموماً.[9]

رواية للصغار من عمر 8–12	عدد الكلمات	عدد صفحات المسودة (تقدير)[9]
معيار صناعة النشر	40–60 ألف	160–240
رواية هولز، للويس ساشار	47.079	188
تساؤل، ل ار. جي. بالاشيو	73.053	292
هاري بوتر وحجر الفيلسوف	96.000	384

9- تم احتساب عدد الصفحات من خلال عدد الكلمات بافتراض استخدام فونت (تايمز نيو رومان) بخط حجم 12 استناداً إلى معيار صناعي يبلغ 250 كلمة لكل صفحة من المخطوطة.

مكتبة t.me/t_pdf

روايات الشباب 12–17	عدد الكلمات	عدد صفحات المسودة (تقدير)
معيار صناعة النشر	60–90 ألف	240–360
رواية جفر للويس لوري	43.617	174
إله الذباب لوليم غولدنغ	59.900	239
مباريات الجوع	99.750	399

روايات من 18 وما فوق	عدد الكلمات	عدد صفحات المسودة (تقدير)
معيار صناعة النشر	70–100 ألف	280–400
مذكرات بريجيت جونز	86.400	346
شفرة دافنشي	138.952	556
الزوجة المفقودة	145.719	582

مع وجود هذه الجداول، عليك ألا تنسى: إن الروايات يمكن أن تختلف اختلافاً كبيراً في عدد صفحاتها. لذلك لا *تستخدم هذه الجداول* إلا إرشادياً. كن مرناً جداً بهذا الخصوص، لأن عدد صفحات روايتك يتغير في أثناء مراحل الكتابة والمراجعة. ومن المفيد دائماً، ومنذ البداية، وضع عدد تقريبي للكلمات، أو عدد للصفحات حتى تتمكن من تقدير وجهتك مع كل *نقطة*. هل أنت جاهز الآن للغوص في *لائحة النقاط الأساسية* لمنهج «*إنقاذ حياة القطة*»؟ اترك اللغط وتعال نتغلب على كل شيء، فهذا هو المهم.

عالم القسم الأول (*Act 1*)

إن الهيكل *الثلاثي* لبناء القصص ليس جديداً على الإطلاق، لقد وجد منذ بداية السرد وسيبقى إلى الأبد. ولكن في *لائحة النقاط الأساسية* لمنهج «*إنقاذ حياة القطة*» سنتعامل مع الأقسام الثلاثة ليس بوصفها حركات دراما، بل كونها ثلاثة «**عوالم**» تمثل ثلاث حالات *لتحول* البطل إلى الشخصية

التي عليه أن يكونها في نهاية المطاف. وقبل أن يتمكن هذا البطل من تنفيذ مسيرة تحوله، ويصبح الشخص الآخر، عليه أن يبدأ من مكان ما. هذا هو الغرض من وجود ***عالم القسم الأول***. لنسمه بلغة الفلسفة عالم «**الأطروحة**» (*Thesis*) أو عالم الوضع الراهن لحياة البطل الاعتيادية. وهذا العالم مصمم لكي يتمكن القارىء من معرفة يوميات بطلك وكيف تبدو حياته قبل أن يتم أي *تحول* في شخصيته. نعم شخصية بطلك ستتحول كما اتفقنا، لكن من دون أن يفهم القارىء من أين جاء بطلك، لن يدرك في النهاية عمق هذا *التحول* الذي طرأ عليه.

لذا دعنا نجعل القارىء يشهد ذلك.

أولا: الصورة الافتتاحية (*Opening Image*)

ماذا يجري هنا؟ تقديم لمحة سريعة قبل التعريف ببطلك وعالمه.

أين تتجه؟ (1%) هذا هو المشهد الأول أو الفصل الأول من روايتك.

الصورة الافتتاحية هي ببساطة لقطة «*ما قبلية*» تمثل مشهداً أو فصلاً يسلط فيه الضوء على حياة بطلك قبل أن تتدخل كمؤلف لزعزعة الأحداث من حوله. وهذه النقطة من نقاط اللائحة الخمس عشرة، تساعد القارئ على فهم تام لنوع الرحلة التي على بطلك القيام بها ومعرفة من هم أولئك الذين يشاركونه هذه الرحلة.

تحدد *الصورة الافتتاحية* كذلك إيقاع الكتاب وأسلوبه ومزاجه. فإذا كان كوميدياً فيجب أن تكون هذه النقطة مرحة. وإذا كان الكتاب يحمل نوعاً من الإثارة، فيجب أن تحمل هذه النقطة مفاجأة مثيرة ومشوقة. هنا، في *الصورة الافتتاحية* تحديداً، يفصح صوتك (أو أسلوب الكتابة) عن تألقك كمؤلف ويعطي القارئ تصوراً واضحاً عن طبيعة رحلته مع بطلك.

يجب وقبل كل شيء، أن تتذكر أن *الصورة الافتتاحية* هي *صورة*. نعم،

يبدو هذا واضحاً بالنسبة لك من عنوان النقطة، ولكنك ستندهش حتماً من عدد الكُتاب في ورشتي الذين لا يفهمون ذلك مباشرة.

ماذا يعني أن تكون هذه النقطة *تمثيلاً مرئياً*؟ باختصار: افتتح روايتك بشيء فعّال وحركي، يبعدها عن أن تكون مجرد مونولوج افتتاحي، أو مجرد تدوين معلومات الافتتاحية: يجب أن تجعل بطلك يعاني عيباً ما مرئياً للقارئ. تذكر كل تلك العيوب التي دونتها في الفصل الأول عندما ابتكرنا أبطالاً جديرين بالقصة. *هل هذا واضح*؟ هنا يمكنك أن تختار واحدة أو أكثر من تلك العيوب، وتبين لنا كيف أنها تؤثر في حياة بطلك وتفسدها من جميع الجوانب. هل بطلك شخصية ودودة تنقصها الثقة بالنفس؟ لا بأس، لا تخبرنا بذلك، دعنا نرى هذا البطل الودود قليل الثقة بالنفس في مشهد صوري وليس خبرياً.

يجب أن يمسك القارئ بكتابك، بعد الانتهاء من قراءة *صورتك الافتتاحية*، ويفكر مع نفسه: آها، هكذا إذن ستجري الأمور.

تأمل أول صفحتين من رواية (مباريات الجوع) لسوزان كولينز، حين تستيقظ كاتنيس إيفردين في بيتها في الضاحية وفي يوم «الحصاد» تتسلل إلى الخارج للبحث عن طعام يسد رمق عائلتها. ففي هذه *الصورة الافتتاحية*، نبدأ على الفور في تصور طبيعة حياتها والتحديات التي تواجهها.

انظر إلى الفصل الأول من رواية (كبرياء وهوى) لجين أوستن، ففي الصفحة الأولى أخذتنا المؤلفة لمشاهدة جدال بين السيد والسيدة بينيت (والدَي البطلة إليزابيث بينيت). يتعلق هذا الجِدال بموضوع تقديم السيد بينيت أو عزوفه عن تقديم نفسه إلى العازب الوسيم الذي انتقل لتوه للسكن قريباً من بيتهما. تعطينا هذه المجادلة الكوميدية لمحة سريعة عن الضغوط التي تتعرض لها إليزابيث، وهي امرأة شابة تعيش في إنكلترا القرن التاسع عشر.

تذكر *الصورة الافتتاحية* لرواية (مدمنة التسوق) لصوفي كينسيلا التي تعمل بالقدر نفسه من التصوير المرئي، فنرى بوضوح روح الدعابة لبيكي بلوموود وهي تنفعل لفاتورة بطاقة الائتمان الخاصة بها، لنتعرف في هذه

الرواية على أمرين اثنين: (الأول) أن هذه الشخصية تعاني من مشكلات جدية في ميزانيتها المالية، و(الثاني) أن هذا الكتاب سيكون حافلاً بالاضطرابات الحياتية.

إن الصورة الافتتاحية هي بمثابة مرآة معكوسة *للصورة الختامية*، التي هي آخر نقطة للرواية. فإذا كانت *الصورة الافتتاحية* ترينا من أين بدأ البطل، فإن *الصورة الختامية* ترينا أين انتهت به الحال. إنها نهاية الكتاب لرحلة **التحول** العميق. عليك أن تجعلهما على طرفي نقيض كلما أمكنك ذلك. وإلا، أين يمضي بطلك؟ ما الهدف من قراءة القصة؟ فكلما كانت *الصورة الافتتاحية والصورة النهائية متناقضتين كثيراً*، كانت القصة أكثر أهمية، والأمر كلّه بهذه البساطة.

أخيراً، من المهم جدا ملاحظة أن *الصورة الافتتاحية* هي مشهد واحد أو فصل واحد فقط، إنها معلومة واحدة. الروتين الصباحي لحياة كاتنيس. الجدل في بيت بينيت، لهذا أطلق عليها إيقاع المشهد الواحد. سنصادف نقاطاً أخرى على طول الطريق، وهي من النقاط الخمس عشرة متعددة المشاهد، مما يعني أنها تمتد عبر عدد من المشاهد والفصول. وبينما نعمل في رحلتنا من خلال *لائحة النقاط الأساسية* (*Beats Sheet*)، سأخبرك دائماً إن كانت هذه *النقطة* أو تلك تتكون من مشهد واحد أو عدة مشاهد.

ثانياً: طرح الفكرة الرئيسية: (*Theme Stated*)

ماذا يجري هنا؟ عليك أن تلمح هنا بإيجاز عابر إلى رحلة التحول التي سيقطعها بطلك والعيوب التي سيتغلب عليها.

أين تتجه؟ (5%) وفي مكان ما تكون ضمن أول 10% من الرواية.

الأمر الجوهري بالنسبة إلى نقطة *طرح الفكرة الرئيسية* هو **حاجة البطل للتحول**، أو درس الحياة الذي يُلمح إليه بطريقة ما في بداية القصة (غالبا يأتي عن طريق شخصية ثانوية تطرح حكمتها أمام البطل).

إذا كان هذا الكلام يبدو لك بلا معنى، فدعني أبسطه لك بوضوح. في مكان ما في *عالم القسم الأول*، (عادة في نقطة **الإعداد**) ستدلي شخصية ثانوية (ليست البطل) بحكمةٍ، أو سؤال يُطرح بطريقة ما ويتعلق *بحاجة* البطل الحقيقية إلى تعلمه في نهاية القصة. خذ مثلا هذه الجملة: «*ربما كانت هناك روح كبيرة لكل الناس ولكل واحد جزء منها*» قالها الواعظ كيزي إلى توم جود في رواية «عناقيد الغضب» لجون شتاينبك [ص 37 من النسخة العربية ت: سعد زهران] أو خذ هذه الجملة: «تقول أمي دوما إنني ولد ذكي غير أنني لا أبذل جهدي» من رواية (مذكرات طالب) لجيف كيني [ص 20 من النسخة العربية – ترجمة الدار العربية للعلوم ناشرون] أو حتى عبارة بسيطة من مثل: «ما الذي تريده بالضبط من حياتك؟» التي وردت على لسان كاميلا تيرنر وهي تتحدث إلى البطلة لويزا كلارك في رواية (أنا قبلك) لجوجو مويس [ص 26 من النسخة العربية ترجمة أماني لازار].

بحلول نهاية كل هذه القصص التي أشرت إليها، يتعلم الأبطال هذه الدروس (التيمات) بالضبط. يتعلم توم جود كيف يتحول من شخص منعزل (يهتم بنفسه في الغالب) إلى شخص يتخلص من أنانيته ويبحث عن مصلحة الآخرين، ويتعلم غريغ درساً قيماً في معنى المسؤولية، وتتعلم لويزا كيف تتحكم في حياتها وتعيشها من أجل ذاتها (وليس من أجل أي شخص آخر).

مهما كان الدرس الذي توجب على بطلك تعلمه، ومهما كان نوع *التحول* العميق الذي عليه القيام به، يجب الإشارة إلى حدوث ذلك وبمهارة في أول 10% من قصتك من دون أن تصرح بها كما لو أنك تصرخ بها بصوت عال من فوق مرتفع، أو أن تخوض في الحديث عنها عبر خمس صفحات من روايتك. أنت تزرع هنا وبدقة بذرة في دماغ القارئ. إنها لحظة لعب الكاتب وهو في أفضل حالاته. ألا نحب نحن معشر الكتاب أن نلعب كثيراً؟

في الأساس، ومن خلال وجود شخصية تطرح *الفكرة الرئيسية* للرواية بمهارة ودهاء، فإنك تمنح القارئ تلميحاً لاشعورياً عن ماذا في الحقيقة ستمضي أحداث قصتك.

نعم، على الرغم، من أن كتابك ربما يمثل فضاء واسعاً لجميع أنواع المعارك الملحمية، أو الوحوش الخيالية، أو مشاهد الحب العنيفة التي تسبب الإغماء، فإذا لم تكن قصتك تتعلق بشيء ما، إذا لم تذهب عميقاً فيما يعنيه أن تكون إنساناً، فهي لا تستحق القراءة.

إذن *حول* ماذا تدور قصتك؟

قلتها من قبل، وسأقولها مرة أخرى: إنها تدور حول **تحول** عميق في حياة بطل يعاني من عيوب جسيمة، لتجعله في النهاية أقل عيوباً. فما الذي تتطلبه الحال لكي يكون بطلك أقل عيوباً؟ هذه هي ***الفكرة الرئيسية*** لروايتك، والتي يجب أن ينطق أحدهم بمضمونها.

طرح الفكرة الرئيسية: هي نقطة من النقاط الخمس عشرة، تتألف من مشهد واحد يمر في القصة مرور الكرام. تتم الإشارة إليه بهدوء ومن دون ضجيج ومن بعدها تمضي الأحداث. علينا أن نلاحظ هنا أنه ليس من الضروري أن ترد الفكرة الرئيسية على لسان شخص، فعلى الرغم من أن ذلك هو الشائع في القصص، لكنني في بعض الأحيان، أرى هذا الطرح يأتي من إعلان على الطريق تصادف مرور البطل من أمامه، أو من فقرة في كتاب، أو في مجلة كان يتصفحها. يجب أن تكون مبدعاً في كيفية إيصال الفكرة الرئيسية ما دمت قد قررت ذكرها.

لا تدع عبارة (الفكرة الرئيسية) تشوشك، فمن أجل تنفيذ *لائحة النقاط الأساسية*، فإن نقطة *الفكرة الرئيسية* تعود مباشرة إلى حاجة بطلك العميقة أو الدرس الذي عليه أن يتعلمه من الحياة.

في رواية (كبرياء وهوى) على سبيل المثال، هناك عدة تيمات (بالمعنى العام للكلمة): الحب، والزواج، والثروة، والطبقة، وهكذا. لكن *الفكرة الرئيسية* من ناحية صلتها *بلائحة النقاط الأساسية* تأتي في الصفحة (45) عندما تقول شقيقة إليزابيث الصغرى: «أعتقد أن الكبرياء منقصة عامة» [من النسخة العربية ترجمة أمين سلامة]. تشرح إليزابيث لشقيقتها سبب كبريائنا الذي يرافقنا، لذا لا ينبغي الحكم عليها بقسوة.

هذه إشارة مباشرة إلى الدرس الذي على إليزابيث بينيت أن تتعلمه للحد من كبريائها. لكن هل استمعتْ لهذا الدرس وانتبهتْ إلى صوت الحكمة

والتزمت حذرها؟ كلا. لأن شقيقتها ميري تتعرض دائماً إلى التجاهل من قبل الجميع في الغرفة.

ما أحبه في طرح الفكرة الرئيسية، هو *تجاهلها* من قبل البطل في غالب الأحيان!

إذن، لديك بطلك الذي يحمل عيبه. يتجول في عالم القسم الأول (Act 1) يتخذ قرارات غبية ومتخبطة ويعيش حياة ناقصة عموماً. ثم يوافيه شخص ما (عادة شخصية ثانوية) ويقول له: *هل تعلم ما الشيء الذي يصلح وضعك؟* إليك هذه الحكمة!

هكذا، وفي بداية الكتاب، تقدم إجابة ضمنية لبطلك على جميع مشاكله. لكن هل سيستمع لذلك حينها؟

بالطبع: لا.

سيتجاهل بطلك هذا الشخص تماماً. لأنه وعند بداية الرواية، *يقاوم* أي تغيير في حالته. يسمع الفكرة الرئيسية من هذا الشخص ويمضي مردداً مع نفسه: «من هذا الذي يريد أن يعلمني درساً في الحياة وهو حتى لا يعرفني شخصياً؟». هذا هو السبب الذي أفضل فيه أن تقال الفكرة الرئيسية أو الدرس الروحي من قبل شخص ثانوي، كأن يكون أحد العابرين في الطريق، أو زميلاً في العمل، أو مسافراً في الحافلة نفسها، أو حتى عدواً، المهم ألا يكون قريباً من بطلك. بالطبع، هذه ليست، وفي أي حال من الأحوال، قاعدة صارمة وفورية. ولكن من الأسهل بالنسبة للقراء أن يصدقوا تجاهل البطل لأي نصيحة قادمة من شخص غريب، أو شخص ليس بالضرورة معروفاً لدى البطل ويتمتع بثقته.

السؤال هنا: ما الذي سيتعلمه البطل في نهاية رحلة الكتاب؟ هذه هي *الفكرة الرئيسية* التي يجرى التطرق لها بشكل عابر في بداية مبكرة من القصة. مما يعني أنه بقي يحمل معه صوت الإجابة عن مشاكله طيلة الوقت، لكنه كان يرفض الإصغاء لهذا الصوت.

رفض البطل تبني الفكرة الرئيسية يجعل منه شخصية واقعية. فالبشر نادراً ما يتغيرون لمجرد أنهم سمعوا نصيحة عابرة من شخص عابر. يتغير الناس فقط حين يكتشفون عيوبهم ومشاكلهم بأنفسهم، عندما يمرون برحلة *تحول*

شاقة، ويجدون أنفسهم على الضفة الأخرى وقد أدركوا الحقيقة مؤخراً: هذا هو *جوهر الإنسان*.

لذا، فإن مهمتنا ككتاب، هي خلق قصة *تحوّل* في حياة بطل قابلة للتصديق، تسمح لأبطالنا برؤية الحقيقة كما هي، وإدراك عيوبهم الشخصية لاتخاذ الخطوات اللازمة لإصلاحها.

ألق نظرة على لائحة النقاط الأساسية (*Beats Sheet*) في الفصول القادمة من 3-14 لمعرفة بعض الأمثلة عن هذه العيوب والإجراءات التي اتخذت بصدد معالجتها.

قد تشعر الآن بشيء من الحيرة وبعض الإرهاق من مشقة الخروج بالفكرة الرئيسية لحياة ملحمية تصلح لروايتك. لكن دعني أقلل من شأن مخاوفك.

تذكر أنك في الفصل السابق، عندما وقبل أي شيء آخر، حفزتك على التفكير ببطل قصتك. لماذا هو مصاب بعيب ما؟ وما الذي يحتاجه في نهاية الرحلة؟

هل هذه هي *الحاجة* (*Need*) المناسبة التي أتيت بها؟ هل هذا هو درس الحياة الذي جعلتك تفكر به بقوة؟ هذه هي الفكرة الرئيسية لقصتك، وقد أصبحت جاهزة بين يديك.

ليس عليك الآن، سوى أن تعرف كيف تضعها في سياق قصتك، وتختار الشخص المناسب للتصريح بها.

ثالثاً: الإعداد: (*Setup*)

ماذا يجري هنا؟ تسليط الضوء على حياة بطلك الاعتيادية قبل أن يطرأ أي *تغيير* على شخصيته.

أين تتجه؟ (1% إلى 10%) تستغرق هذه النقطة عادة العُشر الأول من حجم روايتك.

في *الصورة الافتتاحية*، أعطيت القارئ لمحة عما يمكن توقعه من قصتك، ونبذة قصيرة عن حياة بطلك. حان الوقت الآن لكي تطلعنا على بقية عالم هذا البطل. يمثل *الإعداد* نقطة *متعددة* المشاهد. بمعنى أنك تكتب عدة مشاهد أو فصول لإنجاز كل ما تحتاجه في نقطة *الإعداد* من *لائحة النقاط الأساسية*. استعد جيداً لأنه عمل ليس هّيناً. تحتاج، أوّلاً وقبل كل شيء، إلى إعداد شخصية بطلك: أي نوع من الأشخاص هو؟ ما السمات اللاإرادية المميزة في شخصيته؟ ماذا *يريد*؟ ثم من الأهمية بمكان أن يكون لهذا البطل **هدف** (*want*) من الأهداف والرغبات التي تحدثنا عنها في الفصل الأول. فعلى بطلك أن يبذل أقصى سعيه لعمل شيء ما. حتى لو لم يكن هذا الشيء حاضراً طوال الرحلة في قصتك، فلا بد من وجود شيء ما في البداية، ذلك الشيء الذي يعتقد بطلك أنه سيصلح حياته. لكن هل سيصلح حياته؟ *بالطبع لا*، لأن تلك هي *رغبة* البطل وليس *حاجته* الحقيقة. كما أوضحنا في نقطة *طرح الفكرة الرئيسية*، فإن *الحاجة* أو (درس الحياة) في نهاية الأمر، هي التي ستصلح حياة بطلك، وهو الشخص الوحيد الذي لا يعرف ذلك حتى الآن.

نقطة *الإعداد* هي المكان الذي سيظهر فيه كل شخص موجود في *عالم القسم الأول*، حياة البطل اليومية، وهؤلاء الذين من الممكن أن يكونوا: أصدقاء، أو عائلة، أو مديرين، أو زملاء عمل، أو معلمين، أو أعداء، أو زملاء دراسة، أو نظراء، وما إلى ذلك. مبدئياً، هم أي شخص تعده مهماً في بداية القصة وقبل أن يجري أي تغيير على شخصية بطلك. تسمى هذه الشخصيات أيضاً شخصيات *(القصة أ)* لأنهم بالفعل يمثلون القصة الخارجية التي تحدثنا عنها سابقاً. وهم على العكس من شخصيات *(القصة ب)* الذين سنلتقي بهم لاحقاً.

أخيراً، فإن نقطة *الإعداد*، هي أيضاً المكان الذي تنكشف فيه عيوب بطلك بكل وضوح، وكيف تؤثر هذه العيوب على حياته من كل جوانبها. فالبطل الجشع والأناني، ليس جشعاً وأنانياً في مكان عمله فحسب، إنه جشع وأناني في المنزل مع أفراد عائلته ومع أصدقائه كذلك. وأفضل طريقة لإظهار تلك العيوب هي تضمينها في المشاهد التي تحدث في مكان العمل والمنزل وأماكن اللهو أيضاً. وهذا يعني أنك قد ترغب في

إنفاق بعض الوقت من أجل نقطة *الإعداد* لتقديم بطلك في بيته (مع العائلة، مع الزوج، مع الأطفال، أو ربما وحيداً في شقته) أو في العمل (في موقع العمل، أو المكتب، أو في المدرسة) أو في أماكن اللهو (حيث يرتاح بطلك مع الأصدقاء أو بمفرده). تأمل اللحظة التي قابلنا فيها بيكي بلوموود لأول مرة في رواية (اعترافات مدمنة تسوق) لصوفي كينسيلا، حين لم تكن مشكلتها تتعلق بالموارد المالية الناجمة عن إدمانها التسوق فحسب، بل في كراهية وظيفتها وإنهاء علاقتها بحبيبها ومواصلتها أكاذيبها على والديها وزميلتها في السكن بشأن وضعها المالي. فكلما شاهدنا بطلك يعيش مختلف جوانب حياته، فهمناه بشكل أفضل كإنسان. تذكر، مرة أخرى، أن بطلك لا يجب أن يكون شخصاً مثالياً، فبذلك: أين سنتوجه من هذا المكان؟ ما الغرض من قراءة روايتك؟ لذا يجب أن يعيش بطلك في عالم مليء بالمشاكل. يشار في منهج «*إنقاذ حياة القطة*»، إلى هذه المشاكل بوصفها الأشياء التي تنتظر إصلاحها. في الواقع، هي قائمة طويلة (بقدر ما ترغب) لأمور عسيرة جرت في حياة البطل. وإليك على سبيل المثال بعضاً من هذه المشاكل التي وردت في روايات معروفة: تلك الطفلة التي تعيش وحيدة ولا تتواصل مع والدها وليس لديها أصدقاء كما حال أوبال في رواية (بسبب ويني ديكسي) لكيت ديكاميلو، أو تلك الصبية اليتيمة التي تعيش وحيدة مع زوجة خالها الشريرة وهي تحبسها في غرفة مخيفة مع أشياء مروعة مع أخ بالتبني، يتنمر عليها طوال الوقت كما حال جين في رواية (جين آير) [م ع] لشارلوت برونتي. أو ذلك الذي قُتِل كل أفراد عائلته ثم هرب القاتل بعيداً، كما حال عاموس ديكر في رواية (رجل الذاكرة) لديفيد بالداكسي، حين فقد وظيفته وتدهورت صحته وبقي يعاني من حالة مرضية نادرة في الدماغ لا تمنحه فرصة لنسيان الماضي، وحتى تلك التي خسرت وظيفتها وليس لديها مهارات حقيقية لتحصل على وظيفة ثانية تعيل عائلتها التي تعتمد عليها بشكل كبير، علاوة على مشكلتها مع حبيبها الذي أصيب بالضجر من طريقة حياتها كما قصة البطلة في رواية (أنا قبلك) لجوجو مويس. الاحتمالات في هذا الشأن لا حصر لها، لكن الهدف واحد هو جعل القارئ يفهم لماذا يحتاج بطلك إلى رحلة *تحول* راديكالية في

شخصيته. لأنه من الواضح، أن الأمور لا تمضي على ما يرام في حياته العادية التي عرضتها في *عالم القسم الأول (Act 1)*.

ستظهر المشاكل التي تحتاج إلى إصلاح من خلال بقية القصة. ستعمل بمثابة نقاط تفتيش لترسيم حدود *التحول* على طول الرحلة. بينما تمضي بنا أحداث القصة، نتوقف عندها لنتحقق منها: ما العمل الآن؟ هل ما زال بطلنا يكره وظيفته؟ هل ما زالت تتعرض للتنمر؟ هل بقيت عائلته تعاني الجوع؟ إذا لم يطرأ تغيير على هذه المشاكل، حينها يتأكد لدينا بأننا لم نقم بما يكفي *لتحول* بطلنا وعالمه.

يتوجب علينا القيام بالكثير في مرحلة ***الإعداد*** ولكن من المهم القيام بعمل جوهري، أضمن لك أنه سيحقق قراءة أفضل وأكثر إرضاءً على المدى الطويل. لا يمكننا أن نبقى في مرحلة *الإعداد* أكثر من استطاعة بطلك على البقاء إلى ما لا نهاية في عالم الحياة الاعتيادية. فإذا قمت بإنجاز عملك بشكل جيد، تكون قد ألمحت إلى ضرورة *التحول* الذي يحتاجه بطلك، وهنا إذا لم يقع شيء ما لأحداث هذا التغيير، وفي وقت قريب، سينتاب القارئ شعور بأن هذا البطل محكوم عليه بالفشل إلى حد كبير.

فكر في تلك اللحظة من رواية (أنا قبلك) التي سبقت فقدان لويزا لوظيفتها حين يقول والدها لأمها: «لن تعثر على وظيفة يا جوزي! نحن نعيش حالة ركود صعبة» (صفحة 9) وفكر في المشهد من رواية (جين آير) عندما حبستها السيدة ريد في الغرفة الحمراء التي تبدو مرعبة ومسكونة بالأشباح مما أفزعها حد الإغماء. أو فكر في تلك اللحظة من رواية (الغرباء) [م ع] لسوزان هينتون حين كان بونيبوي وأصدقاؤه يتمشون مع تشيري ومارشا، وكاد أن ينشب القتال مع جماعة سوكس حين قال: «لقد شعرت بالتوتر بداخلي، وعرفت إما أن يحدث لي شيء ما أو سأنفجر» (ص43).

هذه اللحظات تسمى ***لحظة السبات = الموت*** وهي اللحظة التي تأتي في مكان ما في نقطة *الإعداد* والتي تظهر للقارئ أن التغيير بات أمراً حتمياً. ومن دونه فإن الأمور ستمضي نحو الأسوأ وبسرعة.

سواء كنت توظف ***لحظة السبات = الموت***[10] ذاتها، أو كنت فقط تنقل إحساساً عاماً بالإلحاح، ومن دون الحاجة الواضحة للتغيير في حياة البطل، فمن الصعب أن تجعل القارئ يواصل بقية الرحلة معك. لذا فإن وظيفتك في مرحلة **الإعداد** هي زرع البذرة في ذهن هذا القارئ بأن التغيير بالغ الأهمية. ترك بطلك يعيش حياته العادية واليومية لفترة طويلة، يُعدّ خياراً سيئاً، فلا بد من حدوث أمر ما. تعال نذهب إلى نقطة ***الحدث المحرض*** (*Catalyst*).

رابعاً: الحدث المحرض: (*Catalyst*)

ماذا يجري هنا؟ تعطيل عالم الوضع الراهن (الحياة اليومية) عبر حدث يغير حياة البطل.

أين تتجه؟ (10%) أو أقل.

تهانينا، لقد قمت بعمل رائع في بناء حياة بطلك وعالمه: منحته العيوب والتشنجات النفسية المميزة، وكونت له مجتمعاً من العائلة والأصدقاء، ووضعت أمامه هدفاً واضحاً.

إن ضخ الحياة في عالم واقعي يجعل القارئ يغطس فيه حتى أذنيه.

حان الآن وقت تهديم كل شيء.

العثور على جثة في المتحف (شفرة دافنشي لدان بروان). الملك يطلب يدها (الملكة البيضاء لفيليبا غريغوري). توريث فريق كرة قدم محترف لابنة غافلة (كان يجب أن تكون أنت لسوزان إليزابيث فيليب) [م ع]. فتاة تحتضر تصادف صبياً غريب الأطوار في مجموعة لدعم مرضى السرطان (ما تخبئه

10- لحظة السبات = الموت: مصطلح وضعه بليك سنايدر. ويقصد اللحظة التي بات فيها حدوث تغيير ما في حياة البطل أمراً ملحاً للغاية. فإذا بقي البطل يعيش حياته الاعتيادية في نقطة الإعداد، فذلك يعني موت القصة حرفياً أو شعورياً. [م]

لنا النجوم لجون غرين) [م ع]. إلقاء القبض في قضية مضى عليها 18 شهراً (رجل الذاكرة لديفيد بالداكسي). شابة تحصل على وظيفة العناية برجل مشلول تماماً (أنا قبلك) لجوجو مويس. فتاة صغيرة تلتقي بكلب سائب (ويني ديكسي لكيت ديكاميلو). فتى بريء يتعرض لإطلاق النار من قبل الشرطة (الكراهية التي تسببها لآنجي توماس) [م ع].

تعد كل هذه الأحداث من الروايات المذكورة بوادر تغيير في حياة *البطل*. ***الحدث المحرض*** سيرتطم بحياة بطلك، ويحدث الكثير من الدمار، ولن يكون أمام بطلك من خيار سوى الشروع بعمل مختلف. أنت كمؤلف عليك أن تجرب شيئًا جديداً، وأن تتحرك نحو مناطق جديدة.

تأتي نقطة **الحدث المحرض** في الغالب عبر أنباء سيئة (رسالة بريدية، مكالمة هاتفية، خبر وفاة أحدهم، تشخيص مرض مميت). لا يحدث هذا دائماً بالطبع، ولكنه يحدث في كثير من الأحيان. **لماذا؟** لأن الناس لا يميلون إلى تغيير نمط حياتهم حتى يحصل لهم مكروه. فغالباً ما تمهد الأخبار السيئة الطريق لأشياء جديدة. ومن دون الأخبار السيئة، سيكون بطلك راضياً عن مجريات حياته الصغيرة بعيوبها ومشاكلها، وربما سيبقى على هذه الحال إلى الأبد، كونه تقبل ذاته المعيبة والضيقة الأفق كما هي. ولكن هل سيكون القارئ راضياً؟ كلا، القراء يرغبون برؤية شيء ما يحدث، يريدون رؤية تغيير ما، يريدون حركة دراماتيكية تعصف بحياة البطل.

يريد القراء **حدثاً محرضاً** (*Catalyst*)، سواء أدركوا ذلك أم لم يدركوا.

الحدث المحرض، هو في الواقع نقطة من مشهد *واحد*، يحدث فيه للبطل ما يغير مجرى حياته **نحو** وجهة جديدة بالكامل. لاحظ أنني أؤكد على كلمة (**نحو**).

يقع *الحدث المحرض دائما لبطلك*، إنه الشيء الفعال والحيوي الذي ينهي طبيعة الحياة اليومية لهذا البطل بوضعها الراهن ويضعه على الطريق نحو التغيير.

يعمل الحدث المحرض بمثابة نداء يقظة، أو دعوة عاجلة للقيام بفعل ما. يقول لبطلك: *لقد حان الوقت لكي تفتح عينيك وتنظر إلى العالم من*

زاوية مختلفة. يجب أن يكون هذا الحدث **كبيراً**. لا تخذلني فتأتي بحدث محرض صغير وضعيف، لأنني أرى ذلك كثيراً ما يحدث معي في ورشتي لكتابة الرواية. فبعض الطلاب يمنحون قصصهم ***حدثاً محرضاً*** ونحن البقية نسألهم: *أجل، وماذا بعد؟*

ما يصنع الرواية الجيدة هو الصراع، وهو ما يجعل القصة تمضي. ومن دون الصراع، فإنك تخاطر لتسمع الشيء نفسه: *أجل، وماذا بعد؟* وهذا آخر ما يرغب الكاتب بسماعه من القراء. يجب أن تكون استجابة القراء *للحدث المحرض: أووف، تمهل، لم أكن أتوقع هذا أبداً، كيف سيخرج بطلك من هذه المحنة؟*

في هذه الحال، سيبدو أن *الحدث المحرض* الذي أدخلته يؤدي وظيفته بطريقة فعالة.

إذن، كيف ستعرف أنه حدث مؤثر بما يكفي؟ اسأل نفسك السؤال التالي: *هل يستطيع بطلي وبسهولة أن يعود إلى سابق حياته الاعتيادية بواقعها الراهن ويمارس أعماله وكأنّ شيئاً لم يكن؟*

إذا كان جوابك: نعم، فإن *الحدث المحرض* الذي أدخلته ليس فعالاً بدرجة كافية.

وإذا كان جوابك: بالطبع لا، فعندها تكون على المسار السليم.

خامساً: الجدال مع الذات (*Debate*)

ماذا يجري هنا؟ كشف مدى مقاومة بطلك للتغيير المطلوب/ أو تهيئة البطل للدخول في عالم القسم الثاني (Act 2)

أين تتجه؟ (10% إلى 20%) تأخذنا هذه النقطة من *لائحة النقاط الأساسية من الحدث المحرض* إلى نهاية *عالم القسم الأول* (Act 1)

لكل فعل رد فعل، ولكل حدث محرض جدال داخلي يعيشه البطل.

مقابل كل انفصال في علاقة، أو عملية إطلاق نار، أو تشخيص مرض، أو اعتقال شخص، أو العثور على جثة، أو مكالمة تلفونية تحمل أخباراً سيئة، هناك فترة يجلس فيها البطل وحده، يطلق حسرة كبيرة ثم يتساءل: ***الآن، ما الذي ينبغي عليّ عمله؟***

إنها نقطة رد الفعل وتأتي في العادة على شكل سؤال، مثل: *ما العمل؟ هل أذهب بهذا الاتجاه؟ أم أبقى في مكاني وأعيش حياتي كما هي؟ كيف سأنجو من هذه المعضلة؟ ما الذي سيحدث لاحقاً؟*

يطرح القراء من جانبهم، بالإضافة إلى البطل، الأسئلة ذاتها: «هل سيساعد روبرت لانغدون في حل لغز مقتل مدير المتحف؟» (شيفرة دافنشي). «هل كان الزواج من الملك حقيقاً أم هو مجرد خدعة للنوم مع إليزابيث؟» (الملكة البيضاء). «كيف ستتعامل فيبي مع مدرب فريق كرة القدم؟» (كان يجب أن تكون أنت). «هل سيعود هازل وأغسطس إلى بعضهما؟» (ما تخبئه لنا النجوم). «ما الذي سيفعله ديكر بعد أن اعترف له شخص ما بقتل عائلته؟» (رجل الذاكرة). «هل تستطيع لويزا القيام بهذه المهمة؟» (أنا قبلك). «هل ستحتفظ أوبال بالكلب؟» (بسبب ويني ديكسي). «هل تتحدث ستار كارتر عما شاهدته في الليلة التي قتل فيها خليل؟» (الكراهية التي تسببها).

الجِدال مع الذات (*Debate*) هي النقطة التي يتراجع فيها البطل خطوة إلى الخلف. ويفكر في كيفية استئناف حياته بعد أن نسف *الحدث المحرض* طبيعة وضعه الراهن.

لكن السؤال هنا هو: لماذا يستغرق البطل في جدال ذاتي؟ لماذا لم يتلقَ تلك الأخبار التي تمس حياته وينطلق على الفور؟ الجواب: لأن ذلك ليس واقعياً. التفكير في الخيارات وتقليب الأمور على أوجهها وجمع المزيد من المعلومات هو ما نفعله نحن البشر وما يفعله الأبطال في القصص. تذكر دائماً، لا أحد يقبل تغيير نمط حياته على الفور. لا أحد يندفع من دون نقاش مع الذات: *آها، إن حياتي الاعتيادية لم تعد ممكنة بعد اليوم. حان وقت التغيير.*

كلا أبداً لا يفعلون ذلك، الأبطال يجرجرون أقدامهم ويقلبون الأمور في رؤوسهم ألف مرة.

تكون نقطة *الجِدال مع الذات* متعددة المشاهد. يظهر لنا فيها بوضوح مدى مقاومة البطل لنداء *التغيير* الذي أحدثه *الحدث المحرض*. وتتمثل إحدى الطرق الناجحة هنا في إعادة بطلك إلى المنزل، أو مكان العمل، أو مكان اللهو الذي اعتاد الذهاب إليه، تابعه وهو يكافح في اتخاذ قراره القادم بشأن جميع *مناحي* حياته.

لأنه في حال اتخذ البطل قراراً فورياً، فإنك تخاطر بفقدان المصداقية مع القراء.

الآن، يتوجب عليّ تنبهيك أن *الجِدال مع الذات* ليس من الضرورة أن يفضي إلى قرار. لا يتعلق الأمر، في بعض الأحيان، بما إذا كان بطلك سيذهب أو سيبقى أو يتصرف أم لا. في بعض الأوقات، يكون *الحدث المحرض* واضحاً. لا يحتاج إلى جدال البطل مع نفسه طويلاً، كما الحال في (مباريات الجوع لسوزان كولين)، فمن الواضح أن كاتنيس لن تغير رأيها بعد التطوع لتحل محل شقيقتها في عملية الحصاد. في (الساحر وحجر الفيلسوف) بعد أن علم هاري بوتر أنه ساحر وتم قبوله في هوغورتس، ليس عليه أن يفكر ملياً في أمر الذهاب من عدمه.

إذن ما الذي سيفعله بطلك في مثل هذه المواقف؟ عليه أن يستعد للرحلة العظيمة، يجمع المؤن اللازمة ويتدرب جيّدًا لمهمته القادمة ويتهيأ عقلياً وجسدياً وعاطفياً. السؤال الذي يطرحه البطل في هذا النوع من *جدال الذات* يكون في العادة: *أعلم أنني ذاهب لتغيير حياتي لكن هل أنا مستعد لذلك جيداً؟* سواء كان جدال الذات قراراً أم تحضيراً للرحلة، فإن جميع هذه المواقف مصممة لفعل شيء واحد: *اجعل بطلك والقارئ مستعدين لما سيواجهانه في عالم القسم الثاني، وكن على ثقة حين أؤكد لك أنهما سيواجهان عالماً مختلفاً في كل شيء.*

عالم القسم الثاني (*Act 2*)

يجب أن تعرف شيئاً واحداً في غاية الأهمية عن القسم الثاني، إذ يمكننا القول: هو أكثر الأشياء أهمية فيما يخص كامل ***لائحة النقاط الأساسية***:

القسم الثاني نقيض القسم الأول.

فإذا كان القسم الأول يمثل **الأطروحة** -عالم الحياة الاعتيادية- فإن القسم الثاني يمثل: النسخة المقلوبة والقطب المضاد والصورة المعكوسة **والنقيضة** (Antithesis) بلغة الفلسفة.

من غير مبالغة، أرى الكثير من الروايات الواعدة، والرائعة، والمكتوبة بلغة جميلة تنهار في القسم الثاني، لأن المؤلف نسي بناء هذا العنصر البسيط والحاسم في مخطط قصته. لذا يجب أن تتذكر دائماً أن تجعل *القسم الثاني* مختلفاً قدر الإمكان عن *القسم الأول*. وتعال الآن لنرى ما الذي علينا معالجته في هذا العالم *المقلوب*.

سادساً: الانتقالة 2 (*Break Into 2*)

ماذا يجري هنا؟ أخذ البطل إلى *عالم القسم الثاني* المقلوب رأسا على عقب، فيعمل على إصلاح مشاكله بطريقة خاطئة.

أين تتجه؟ (20%) قبل أن تبلغ الربع الأول من رحلتك في كتابة روايتك، يجب أن يكون هناك فاصل (*break*) واضح في هذا القسم.

اللعبة مستمرة: انتهى وقت *الجدل مع الذات* وقُبِل التحدي ولا بدّ من خوض المغامرة. الحياة الجديدة تلوح في الأفق، ويعرف بطلنا ما الذي يتعين عليه فعله، فقد حان وقت العمل[11].

هذا هو طريقنا الواضح والسوي لاقتحام العالم المقلوب في *القسم الثاني*. إذا كنت قد نفذت هذا القسم جيداً (وهو مختلف عن القسم الأول) فلا بدَّ أن يبدو *التحول* واضحاً وجلياً بدرجة كبيرة.

ليس هناك من شك. فإننا لم نعد في كانساس بعد الآن[12].

11- يحدد البطل خياره عند هذه النقطة، ويقرر مواصلة الرحلة بعد أن أنهى جداله الذاتي، لتبدأ المغامرة الفعلية وندخل عالم القسم الثاني. [م]

12- عبارة أمريكية شائعة تعني أننا تجاوزنا ما هو طبيعي في حياتنا. وردت لأول مرة في

دخلت كاتنيس إيفردين الكابيتول (مباريات الجوع). التحق أوغست بولمان بالمدرسة الثانوية (أعجوبة، آر. جيه. بالاسيو) [م ع]. يتهرب روبرت لانغدون من الشرطة الفرنسية (شفرة دافنشي). يهرب جاك من الغرفة (الغرفة، إيما دونوغو). تنتقل إليزابيث إلى القلعة في لندن (الملكة البيضاء لفيليبا غريغوري). تنطلق جين نحو ثورنفيلد لتعمل مربية جديدة (جين آير). يدخل هازل مع أغسطس في علاقة (ما تخبئه لنا النجوم).

ملاحظة مهمة: إن الأبطال ليسوا مضطرين للذهاب جسدياً إلى أي مكان من أجل دخول *عالم القسم الثاني*. لكن عليهم تجربة أشياء جديدة، مثل: علاقة غرامية، أو أسلوب جديد للتعامل مع الحياة، أو وظيفة جديدة، أو مقابلة شخصية جديدة في المدرسة. فبغض النظر عن ذهاب بطلك في رحلة واقعية أو مجازية، **فالانتقالة 2** هي اللحظة التي نترك فيها العالم القديم، وطريقة التفكير القديمة، ونخطو باتجاه عالم جديد وطريقة جديدة في التفكير. هذه النقطة من (***لائحة النقاط الأساسية***) تتألف من مشهد *واحد* أو فصل واحد، يدخل من خلاله بطلنا في *الانتقالة 2*. لذا عليك أن تجعلها انتقالة جيدة وفعالة.

كيف تفعل ذلك؟

تأكد من أن هذا المشهد يخص بطلك، وعليه أن يكون سباقاً إليه. ربما سيُتَّخذ قرار الانتقالة من شخص آخر، لكن المبادرة العملية يجب أن تكون قرار وخيار البطل تحديداً.

بغض النظر عن العيوب التي ألحقتها ببطلك في *عالم القسم الأول* -بغض النظر عما إذا كان بطلك وديعاً، أو متردداً، أو أحمق، أو أنانياً، أو جباناً- فهذا هو المشهد، الذي يثبت فيه جميع الأبطال أن لديهم أصالتهم وسماتهم الشخصية التي تستحق القراءة. وهذا هو الفصل، الذي يظهر فيه جميع الأبطال أن لديهم على الأقل استعداداً لتجربة شيء جديد.

لا أحد من القراء يحب أن يتابع حياة بطل كسول يجلس طوال النهار

رواية ساحر أوز العجيب عام 1939 حين قالت دوروثي لكلبها: لدي شعور بأننا لم نعد في تكساس بعد الآن. [م]

ولا يتصرف حيال مشاكله الجسيمة (على الأقل ليس بعد نهاية *القسم الأول* Act 1).

فإذا سأل البطل نفسه في نقطة *الجدال مع الذات*: «ماذا عليّ أن أفعل؟»، عندها ستكون **الانتقالة 2** هي الجواب: «يجب أن أفعلها، وسأفعلها».

هل يعني هذا أن بطلك قد تعلم الدرس واكتشف أخيراً الطريقة التي يصلح من خلالها حياته؟ ليس تماماً.

دعنا نعود وبشكل موجز إلى ثنائية **الرغبات** (*Wants*) **والحاجات** (*Needs*). هل تتذكر الأهداف الخارجية والداخلية التي تحدثنا عنها مراراً في الفصل السابق؟ إذا سألت بطلك: «ما الذي تعتقد أنه سيصلح حياتك؟»، ربما سيكون جوابه يتعلق بشيء **خارجي**، مثل الحصول على وظيفة، أو صديقة جديدة، أو الفوز ببطولة العالم، أو قتل الملكة الشريرة التي قتلت كامل أفراد عائلتي.

إذا أعددت رغباتك وحاجاتك بشكل صحيح، فإن هدف بطلك الخارجي (*Want*) ليس هو الهدف الذي يصلح حياته. لكنه يعتقد ذلك، ومستعد ليراهن بحياته من أجله. في نهاية المطاف، فإن هدفه الروحي أو الداخلي (*Need*) هو الذي سيجعل منه شخصاً أفضل.

عند هذه النقطة من القصة، بينما يتخذ بطلك قراره الجريء بالدخول إلى *الانتقالة 2* فهو ما زال محكوماً بدافع *الرغبة* وبقي يطارد هدفه الخارجي. ربما سيفهم ذلك، وربما لن يفهمه. لكن في نهاية الرواية، لن يكون فهمه من عدمه مهماً، لأنه قد حصل على هدفه الداخلي (*حاجته*) ويكون قد تعلم درس حياته ووعى *الفكرة الرئيسية*.

لهذا السبب أحب أن أطلق على *عالم القسم الثاني* مرحلة ***إصلاح الأشياء بطريقة خاطئة***.

بدأت لويزا كلارك عملها مع عائلة تيرنر في (أنا قبلك) فقط لأنها كانت تبحث عن عمل لتساعد عائلتها الفقيرة. في النهاية، ساعدتها هذه الوظيفة لكي تتعلم درس حياتها الخاص باستقلاليتها (**الحاجة**) لكن هذا لم يكن الهدف الذي جاءت من أجله في بداية الأمر.

تتبنى أوبال بولوني الكلب في رواية (بسبب ويني ديكسي) لأنها كانت

تريد صديقاً. في النهاية، نعم، سوف يأخذها ذلك الكلب ليجمعها سوية مع والدها (**الحاجة**) ومرة أخرى، وللتذكير، فإن ذلك ليس بسبب تبنيها الكلب.

ينطلق توم جود وعائلته إلى كاليفورنيا لأنه يريد عملاً ما، وليس لأنه يعرف أن مصيره سيقوده للدفاع عن طبقة المهاجرين (**الحاجة**). هذه الأمور تأتي لاحقاً.

عند هذه المرحلة من قصتك، يبذل بطلك جهداً، يتحرك من مكانه، إنه يستعد. يفعل ما يعتقده الواجب الذي يتعين عليه القيام به، لحل المشاكل التي وضعتها له أنت كمؤلف في *عالم القسم الأول*. ومن جانبنا، علينا أن نشكره على ذلك، *لأنه يحاول*.

إنه يحاول، نعم، بيد أنه يتخذ قراراتٍ غيرَ مدروسة. ما يزال مدفوعاً *برغبته* -وليس *بحاجته* الحقيقية- تغذيها لديه **القصة أ** (القصة الخارجية). لذا، ربما في *عالم القسم الثاني*، سيقوم بقتل التنين، ويحل الألغاز المعقدة، ويطير على متن مركبة فضائية ليساهم في حرب المجرات. لكن هذه الأشياء غير القابلة للمقارنة، ليست هي الحل، إذ إنه لم يصلح ما يجب إصلاحه على المدى البعيد.

لا تسئ فهمي، نريد أن نرى هذه الأشياء، فهذا ما تصنعه الكتب العظيمة. لا تستطيع كتابة قصة *كلها عبارة عن أفكار ودروس حياة*. فأنت بحاجة إلى الأشياء الممتعة أيضاً. أنت بحاجة إلى **قصة أ** (الخارجية).

مهما كان القرار الذي يتخذه بطلك في *الانتقالة 2* فهو مجرد حل مؤقت يشبه الاسعافات الأولية التي تخفي تحتها الجرح العميق، لكنها لا تعني الشفاء الحقيقي. ما زالت عيوب بطلك تلازمه وتجعل منه الشخص الذي نعرفه. ما تزال تلك *الشظية من الزجاج* مدفونة تحت جلده. وهكذا، فإن بطلك لم يعالج بعمق أياً من مشاكله الروحية الداخلية في نقطة **الانتقالة 2**. ما زال يصلح أموره بطريقة خاطئة. هذه ليست إهانة له، إنها مجرد جزء من التلاعب بالحبكة الرئيسية، لأنه لا يمكنك اكتشاف الطريقة الصحيحة لأول مرة حتى تجرب الطريقة الخاطئة. وثق بي، فمن المحتمل أن تكون الطريقة الخاطئة ممتعة للغاية، وسنرى هذا في نقطة *اللهو والمرح* من «**لائحة النقاط الأساسية**».

وقبل ذلك، تعال معي، فقد حان الوقت المناسب للقاء بعض الأشخاص الجدد.

سابعاً: القصة ب (*B Story*)

ماذا يجري هنا؟ تقديم الشخصية التي هي بطريقة ما ستمثل القصة الإنسانية ببعدها الداخلي أو درس الحياة لتساعد بطلك على تعلمها.

أين تتجه؟ (22%) (تحدث عادة مباشرة بعد *الانتقالة 2* ويمكن أن تأتي قبلها. عليك فقط أن تتأكد من حدوثها في أول 25% من الرواية).

هل تذكر عندما قلت لك إن عالم القسم الثاني، هو النسخة المقلوبة للقسم الأول؟ وهذا يعني أن يأتي كل شيء في عالم القسم الثاني بصورة معاكسة لكل شيء في عالم القسم الأول، بما في ذلك الشخصيات.

في نقطة *الإعداد* (*Setup*)، قدمنا شخصيات *القصة أ*، الناس الذين قدموا من الحياة العادية للبطل والذين يمثلون القصة الخارجية، وليس عليهم بالضرورة أن يغادروا مسرح الأحداث بعد أن يدخل البطل في عالم القسم الثاني. لكنهم حتما سيحتلون المقاعد الخلفية لمصلحة الشخص أو الشخصيات الذين سنلتقيهم في هذا العالم الجديد، العالم المقلوب.

قم بإدخال شخصية القصة ب

إن شخصية *القصة ب* موجودة لمساعدة بطلك على تعلم *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة. تأتي هذه الشخصية في العادة بهيئة محب، أو صديق جديد، أو مرشد، أو عدو. نعم يمكن لشخصية *القصة ب* أن تكون عدواً، لقد رأيت بنفسي مثل ذلك يحدث وبشكل جيد مراراً وتكراراً.

هناك معياران وحيدان لخلق شخصية *القصة ب* بنجاح:

أولا: يجب أن يمثل، وبطريقة ما، عالم القسم الثاني المقلوب.

ثانياً: يجب أن يساعد في توجيه بطلك، وبطريقة ما، لتعلم درس حياته أو *الفكرة الرئيسية* التي يحتاجها *لتحول* شخصيته.

يعني (المعيار أولاً) أن البطل لم يسبق له لقاء -أو حتى ملاحظة- وجود هذه الشخصية في عالم القسم الأول. بسبب *الحدث المحرض* وما تلاه من دخول إلى *الانتقالة 2* دخل هذا الشخص إلى حياة البطل.

فكر ببيتا ميلارك في رواية (مباريات الجوع). نعم، هو عاش وترعرع في الضاحية رقم 12 مع البطلة كاتنيس، وحدثت بينهما في السابق لقاءات طفيفة وعابرة، لكن لم يتح له أن يكون قريباً منها إلا حين تطوعت وتم إرسالها إلى الكابيتول، ليصبح عندها لاعباً رئيساً في حياتها.

في رواية (جين آير) وفي ثورنفيلد، تتجسد هذه الشخصية بالسيد روتشستر الغامض ذي المزاج المتعكر للغاية، حين تبدأ جين مغامرتها في عالم القسم الثاني.

ماذا عن المؤلف المنعزل بيتر فان هاوتن، الذي التقى في أمستردام بهازل وأغسطس في رواية (ما تخبئه لنا النجوم)؟ فمن المؤكد أن هازل كانت مهووسة به من قبل، لكنه لم يدخل حياتها بطريقة حقيقية إلا بعد أن التقت بأغسطس.

كل شخصيات *القصة ب* هم بطريقة ما من منتجات عالم القسم الثاني (*Act 2*).

لكن لماذا يجب أن تنتمي شخصية *القصة ب* إلى هذا العالم الجديد؟ هل تتذكر السبب؟ لأن البطل لا يمكنه تعلم *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة لإكمال دورة *تحوله* في عالم القسم الأول، عالم الحياة الاعتيادية والوضع الراهن. لذلك منحناه *حدثاً محرضاً* (*Catalyst*) لإدخاله في عالم القسم الثاني. من هنا يجب على الشخص الذي يساعده في تعلم هذا الدرس أن يكون موجوداً في العالم الجديد. خلاف ذلك، كان يمكن له أن يتعلم الدرس وهو جالس في مكانه. أين المتعة في ذلك؟

يمكن أن تساعد شخصية *القصة ب* في توجيه بطلك نحو درس الحياة بطرق مختلفة. على سبيل المثال، فمن الممكن أن تكون شخصية *القصة*

ب في روايتك هي التي تجسد *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة. فمثلاً، إن بيتا ميلارك في (مباريات الجوع) وقبل بدء الألعاب رسمياً يقول لكاتنيس: «*ما زلت أتمنى أن أفكر بطريقة... لأظهر للكابيتول أنهم لا يملكونني. فأنا أكثر من مجرد قطعة ألعاب لديهم*»(صفحة 164 من النسخة العربية ت: سعيد الحسنية). وهذا هو الدرس النهائي والفكرة الرئيسية التي ستتعلمها كاتنيس: كيفية تحدي الكابيتول بدلاً من الانصياع لمجاراة قواعد لعبتهم من أجل مجرد البقاء. وهذا هو بيتا شخصية *القصة* ب الذي ساعدها في الوصول إلى هناك.

يمكن لشخصيتك في *القصة* ب أن تكون أحداً ما وبطبيعته الشخصية المحرضة يجعل *الفكرة الرئيسية* تأتي من البطل نفسه. مثل السيد روتشستر في (جين آير) الذي تلهم طبيعته المتسلطة والغريبة جين الطيبة في أن تكون أكثر جرأة وتؤكد استقلالها بشكل أعمق.

أو يمكن أن يكون شخصية *القصة* ب شخصاً ما يعاني من العيوب نفسها التي يعانيها بطلك، ولكن بطريقة مبالغ بها، لذا فهو يعمل كمن يمسك المرآة أمام بطلك من أجل أن يتيح له رؤية نفسه وعيوبه على حقيقتها. فكّر في الحزن والمرارة والوحدة للمؤلف بيتر فان هاوتن في (ما تخبئه لنا النجوم) وكيف أن مشاهدته على هذه الحال، دفعت هازل إلى حب أغسطس بعاطفة أكثر، بغض النظر عن مدى الضرر الذي قد يصيبها.

كيفما اخترت ذلك، فإن مساعدة البطل على تعلم درس الحياة هو الدور النهائي لشخصية *القصة* ب، الشخصية التي يجري تقديمها هنا، في هذا المشهد الفردي، الذي يأتي في مكان ما في النصف الأول من عالم القسم الثاني (يأتي عادة في نقطة اللهو والمرح من لائحة النقاط الأساسية). ستظهر شخصية *القصة* ب مرة أخرى في عالم القسم الثاني، أو حتى في عالم القسم الثالث من الرواية، ولكن يجب أن تظهر للمرة الأولى هنا، في هذا المكان من القصة، سواء على هيئة حب جديد، أم صديق قديم، أم معلم جديد، أم عدو جديد، أم أي شخص آخر ما دام متمكناً من إبراز عيوب بطلك بشكل فعال ويجعله راغباً في *التحول*.

ربما تقول مع نفسك في هذه اللحظة: *ما هذا؟ ما الأمر؟ هل عليّ ألا أقدم سوى شخصية واحدة فقط في عالم القسم الثاني؟*

كلا، لديك الحق في تقديم عدد غير محدود من الشخصيات، لكن شخصية *القصة ب* الأولى تتمتع بخصوصية، لأنها تؤدي دوراً مميزاً بوصفها السفير الذي يحمل درس الحياة للبطل.

إذا واجهتك مشكلة اكتشاف من هو الشخص المناسب لهذه المهمة، فلا تقلق. لديّ أخبار جيدة لك. أنت تستطيع أن تمضي مع أكثر من شخصية في *القصة ب!*

هذه حقيقة، عدد كبير من الروايات العظيمة تضم ما يطلق عليه (*القصة ب المزدوجة*). وهذا أيضاً يمكن أن يحدث من خلال قصة حب جديدة مع مرشد، أو قصة حب جديدة مع صديق، أو حتى مع صديقين جديدين كما الحال مع (ويني ديكسي) التي تقابل فيها أوبال اثنين من المرشدين من حملة درس الحياة، هما: (كلوريا دامب) والآنسة (فراني بلوك) وكل منهما علمتها درساً قيماً حول موضوع عزلتها. فإذا كان لديك أكثر من شخصية في *القصة ب* فتأكد أنهما يفيان بواجباتهما في تأدية هذا الدور، شرط أن يحققا ذلك بطرق مختلفة عن بعضهما. وإلا فما الداعي لوجود شخصيتين تؤديان الغرض نفسه؟

ثامناً: اللهو والمرح (*Fun And Games*)

ماذا يجري هنا؟ الوفاء *بوعد التشويق* وإظهار كيف تسير الأمور مع بطلك في عالم القسم الثاني (سواء كان مستمتعاً أم محبطاً).

أين تتجه؟ (20%) (هذه النقطة من *لائحة النقاط الأساسية* تمتد حتى نهاية النصف الأول من عالم القسم الثاني).

من المحتمل أن تكون (**نقطة اللهو والمرح**) هي السبب الأول في تناول القارئ لكتابك.

تسمى هذه النقطة كذلك ***بوعد التشويق*** (*The Promise Of The*

Premise) لأن القارئ عندما يبدأ في قراءة كتاب، فمن المرجح أنه علم عن أجواء هذه المرحلة بالتحديد، وذلك إما من الملخص الموجود في الغلاف الخلفي، أو من إحدى المراجعات المنشورة عن الكتاب، أو بتوصية من زميل له كان قد قرأ هذا الكتاب.

وعِدْنا برائد فضاء تمكن من البقاء على قيد الحياة على كوكب مقفر، كما في رواية (المريخي) لآندي وير. ووعِدْنا بمدرسة للسحر والسحرة (هاري بوتر وحجر الفيلسوف) وبصبي عالق في قارب نجاة مع نمر (حياة باي)، وبفتاة منحرفة موشومة تعمل على حل لغز اختفاء امرأة عمرها أربعون عاماً (الفتاة ذات وشم التنين) وبرجل يتمتع بذاكرة مثالية يحل مشكلة عائلته (رجل الذاكرة) أو بفتاة مشوشة تعمل على رعاية رجل مصاب بشلل رباعي ويجلس على كرسي متحرك (أنا قبلك).

فأيها المؤلف، عليك الآن أن تفي بهذا الوعد، هنا، وفي هذا المكان من روايتك.

رأيت الكثير من المؤلفين مرتبكين من عبارة (*اللهو والمرح*). إنهم ينظرون إلى هذه النقطة في رواية من مثل (مباريات الجوع) ويفكرون: أربعة وعشرون مراهقاً يقتتلون فيما بينهم في حلبة صراع، أين اللهو والمرح بالنسبة للبطلة كاتنيس؟

المفتاح لمعرفة اللهو والمرح، هو إدراك أن هذا الجزء من القصة قد يكون ممتعاً للقارئ فقط، وليس بالضرورة أن يكون كذلك للبطل.

كاد هاري بوتر أن يطير فرحاً عندما وصل لأول مرة إلى هوغورتس. إنه يستمتع في عالمه السحري المقلوب. لكن كاتنيس إيفردين لم تستمتع كثيراً، ومع ذلك أحبها القراء، ليس لأنّهم ساديون أو أشرار يرغبون أن يكونوا على الحلبة ذاتها ليقتلوا الناس، وإنما لأن كفاح كاتنيس مشوّق ومثير للاهتمام. هذا هو بطل عالم القسم الأول يعيش الآن في عالمه المقلوب في القسم الثاني. وإذا عملت كمؤلف على بناء عالمي القسم الأول والقسم الثاني بشكل متعاكس ومتناقض، أمكنك ذلك (وكما أخبرتك أن تفعل) بالحصول تلقائياً على نقطة ممتعة هي *اللهو والمرح*.

تذكر هنا: إن قتال كاتنيس في الحلبة أُشيرَ إليه في غلاف الكتاب الخلفي، بل في *عنوان* الكتاب نفسه أيضاً[13].

لذا، ولتجنب الالتباس، دعنا نحدد *اللهو والمرح* كالتالي: إنها إيقاع متعدد المشاهد، إما أن يتألق فيه بطلُك في عالمه الجديد والمجهول، أو يخفق ويتخبط في هذا العالم.

هذان الخياران هما الوحيدان أمامك: فإما يحبهما بطلك أو يكرههما. إما أن يشعر بالامتنان لأنه حقق قفزة في الإيمان بنفسه وذهب إلى هذه المغامرة، أو أنه يتمنى الرجوع لأسلوب حياته القديم التقليدي والعادي.

فكر بمن سيكون بطلك، وكيف هي مشاعره وهو يخطو إلى عالم القسم الثاني. هل هو سعيد بأن يكون هناك؟ أو أنه يشعر بالتعاسة؟ هل سيتفوق في أسلوب حياته الجديدة؟ أم أنه سيعاني؟

هذا لا يعني أن نقطة *اللهو والمرح* هي في مجملها كفاح مرير أو نجاحات متواصلة. في الحقيقة، أنا أوصيك بأن لا تجعلها كذلك. تمثل *اللهو والمرح* نسبة 30% من روايتك، يجب عليك أن تنوع خلالها الأنشطة.

أدعو ذلك أسلوب *سرد الكرة المرتدة* (*النطاطة*). يكون فيها بطلك مرة في القمة، ومرة في الحضيض. تمضي الأمور مرة بسلاسة، وتمضي مرة أخرى بشكل مروع. ينجح البطل هنا، ويفشل هناك. تحصل البنت على فتاها، تخسر البنت فتاها. يحقق التحري اختراقاً في القضية، ثم يكتشف أنها مقدمة فاشلة. يربح الملك معركة، ثم يخسر معركة أخرى. أعلى، أسفل، أسفل، أعلى وهكذا دواليك. بهذه الديناميكية التي يصعب توقعها من قبل القراء، تستطيع أن تخلق جواً من *اللهو والمرح* بطريقة غنية وجذابة، والأهم من كل ذلك: ممتعة.

على الرغم من عدد المرات التي تنط فيها كرتك صعوداً ونزولاً، فيجب

13- في الطبعة الأولى من الرواية ورد على الغلاف الخلفي ملخص لفكرة دخول كانتيس اللعبة كما يلي: «تعد كانتيس إيفردين، البالغة من العمر ستة عشر عاماً، الأمر بمثابة الحكم بالإعدام وهي تتقدم لتحل محل أختها في اللعبة، ولأنها عاشت تجربة سابقة مع خطر الموت، فالبقاء على قيد الحياة بالنسبة لها، هو أمر ثانوي ودون معنى، لذلك تتطوع للمشاركة في المنافسة، ولكنها إذا رغبت في البقاء على قيد الحياة عليها اتخاذ خيارات مصيرية» وهذا هو وعد التشويق للرواية [م]

في النهاية، أن يكون هناك اتجاه عام تسير نحوه لتبلغ النجاح أو الفشل، هذا أمر خاضع لقرارك أنت كمؤلف. هل تجعلها تصاعدية (الاتجاه العام يمضي نحو النجاح) أم تنازلية (الاتجاه العام يمضي نحو الفشل)؟ حالما قبلت لويزا في (أنا قبلك) وظيفة مرافقة مريضها ويل، وقررت إقناعه بالعزوف عن فكرة الانتحار، بدا ذلك *مساراً تصاعدياً* بصفة عامة نحو *نقطة المنتصف*. تحصل لويزا من ناحية أخرى على أجر جيد (الرغبة)، وتؤثر إيجابياً في نفس ويل، الأمر الذي يتضح من خلال تعدل مزاجه ومظهره. يتشارك الاثنان معاً ليلة رومانسية غامضة عند حضورهما حفلاً للموسيقى الكلاسيكية.

ينطبق الشيء نفسه على بطل رواية (المريخي) مارك واتني. بالرغم من أن (*الحدث المحرض*) كان كارثياً بالنسبة له (البطل عالق في كوكب المريخ بدون طاقم ولا طريق للعودة إلى المنزل)، إلا أن (*نقطة اللهو والمرح*) لمارك تمثل مساراً تصاعدياً. فقد توصل بنجاح إلى طريقة للتواصل مع وكالة ناسا للفضاء من جهة، وتعلم كيفية زراعة البطاطا في قمرة السكن من جهة أخرى. حتى الآن، يبدو أنه فعلياً ينجو بانتظار مهمة المريخ الثانية.

تعد نقطة *اللهو والمرح* في رواية (مباريات الجوع) ذات مسار تنازلي بلا ريب. فمع انطلاق اللعبة، تعرضت كاتنيس إلى تحديات داهمتها من كل صوب ومكان، ومن بينها الجفاف والنار والدبابير المعدلة وراثياً، ناهيك بـ 23 مراهقاً آخر يحاولون قتلها.

بالمسار ذاته، لا يواجه توم جود وعائلته في رواية (عناقيد الغضب) سوى الإخفاقات أثناء توجههم للبحث عن العمل في كاليفورنيا، حتى يصل بهم الأمر إلى تفكك وحدة الأسرة بعد موت الجد، وتخلي نوح شقيق توم الأكبر عن المجموعة. إنه *مسار تنازلي* يتجه من نقطة (*اللهو والمرح*) نحو (نقطة المنتصف).

الاتجاه العام لهذه النقطة هو قرار حاسم. يجب أن تتخذه في أثناء بناء روايتك. لأن أي اتجاه، وكما سترى قريباً، ستتخذه (تنازلياً كان أم تصاعدياً) سيحدد في النهاية ليس طبيعة النقطة القادمة في *لائحة النقاط الأساسية* (*نقطة المنتصف*) فحسب، وإنما عالم القسم الثاني بمجمله.

تاسعاً: نقطة المنتصف (*Midpoint*)

ماذا يجري هنا؟ يتوج منتصف الرواية إما بهزيمة زائفة أو بنصر زائف. ويرفع في الوقت نفسه من درجة الإثارة في القصة.

أين تتجه؟ (50%)

مرحى، لقد بلغنا المنتصف! (*نقطة منتصف الكتاب*) الجديرة بهذه التسمية.

نقطة المنتصف هي مفترق طرق لأشياء كثيرة.

نعم، إنها منتصف الكتاب، وهي من جهة أخرى تمثل منتصف عالم القسم الثاني الذي يعد منطقة المنتصف الحاسمة *لرحلة* تحول البطل.

رائع، لدينا الكثير من نقاط الوسط.

تناهى إلى سمعي أن عدداً غير قليل من الروائيين، يتذمرون من *نقطة المنتصف* بوصفها لحظة التشوش. بمعنى أنهم، وفي هذه النقطة، يكونون بإزاء كتابة شيء فوضوي من الصعب اختراقه، لأنها نقطة مرهقة ومحبطة وتفتقر إلى التركيز.

عند قراءة أي مخطوطة (أو حتى أي رواية منشورة) يمكنني على الفور تخمين إذا كان المؤلف يفهم وظيفة وغرض (*نقطة المنتصف*) من عدمه، فإذا شعرت أنها غير مركزة وعديمة الجدوى، اعرف حينها أن المؤلف ضيّع علينا فرصة ذهبية.

تعد نقطة المنتصف مرحلة سحرية، لأنها النقطة المحورية في القصة، وتمثل مسمار الحائط الذي تعلق عليه كل نقاط *اللائحة الأساسية*. إنها على وجه التحديد، ذروة منحنى قوس رحلة *التحول* لشخصية البطل. لذا يجب أن نستغل ذلك لمصلحتنا ونجعلها ديناميكية ومثيرة قدر الإمكان.

فما هي ***نقطة المنتصف*** عملياً؟

إنها نقطة من مشهد *واحد*، تحدث فيه ثلاثة أشياء مهمة جداً:

- o يعيش البطل تجربة نصر مزيف أو هزيمة مزيفة.
- o ترفع مستوى الإثارة والتشويق في الرواية.
- o تتداخل فيها، وبطريقة ما، أحداث *القصة أ والقصة ب*.

الأهم من بين هذه الأشياء هي النقطة الأولى: تجربة المرور بنصر زائف أو بهزيمة زائفة.

هل تتذكر عندما كنا في نقطة اللهو والمرح، وسألتك فيما إذا كان بطلك يتخذ مساراً تصاعديا أم تنازلياً؟ حسناً، إذا أجبت عن هذا السؤال، فالأخبار السارة هي أنك بالفعل تقترب من معرفة معنى *نقطة المنتصف*. هل رأيت كم كنت ماكرة فيما يتعلق بهذا الأمر؟

تعد *هذه النقطة* تتويجاً لأي مسار اخترت فيه اللهو والمرح. لأن الهدف الأساسي من وجود نقطة اللهو والمرح، كان توجيه القصة نحو نقطة المنتصف ومنحها تعريفاً واضحاً.

إذا تألق بطلك في عالمه المقلوب ومضت معه الأمور بشكل جيد (بصرف النظر عن عدد الكرات المرتدة) وأثبت عالم القسم الثاني أنه مكان لائق جداً بالنسبة له، فإنك في النهاية، تحقق النصر الزائف عند نقطة المنتصف، وإن مسارك التصاعدي يبلغ ذروته. وكما يبدو، إن بطلك يحقق فوزاً ما. ما أروع ذلك.

لماذا يسمى هذا النصر بالزائف؟ الجواب: لأن الرواية لم تزل في منتصفها. إذا كان بطلك قد فاز في هذه الجولة فوزاً حقيقياً، فإن كتابك سينتهي عند هذا الحد، ينتهي عند *المنتصف*.

ما السبب الآخر كي نسميه بالنصر الزائف؟ لماذا لم يفز بطلك فوزاً حقيقياً؟

لأنه، حتى الآن، لم يتعلم *الفكرة الرئيسية* ودرس الحياة الضروري *لتحوله*.

يمنح *النصر الزائف* في هذه المرحلة البطل شعوراً بالرضا عن النفس، إذ سيعتقد أنه حصل على ما *يريد (want)* (ذلك الهدف الخارجي الذي وضعته أمامه في عالم القسم الأول) أو يعتقد أنه قريب من تحقيقه. وفي هذه الحال،

لا يعرف أن نصره غير مكتمل، لأنه لم يسلك *الطريق* الصحيحة بعد. ما يزال يحمل معه تلك العيوب المزعجة التي رافقته طيلة حياته، ولم يتعامل حتى الآن مع القضايا الكبيرة. وبتنفيذك رغبته التامة عند *نقطة المنتصف*، فإنك أيها المؤلف تسلط الضوء على هذه القضايا الكبيرة. تظهر للقراء أن النصر كان زائفاً وأن رغبات بطلك كانت سطحية لسببين: الأول أن روايتك لم تنته بعد، والثاني أن بطلك بقي الشخص نفسه الذي يعاني العيوب التي كان عليها في عالم القسم الأول.

كان النصر الزائف للويزا في نقطة المنتصف من رواية (أنا قبلك) هو حصولها على الوظيفة (هدفها الأولي) وأنها تتقدم على صعيد مساعدة مريضها ويل، ليعيش حياته بشكل جيد (هدفها الجديد). السؤال هنا: هل فعلت لويزا ما يكفي لتعيش حياتها الخاصة على أكمل وجه (الفكرة الرئيسية)؟ كلا، لم تفعل. وهذا ما يتضح في *نقطة المنتصف* (حفلة عيد ميلادها في منزل عائلتها والتي يحضرها ويل) حين قدم لها صديقها القديم (الذي من المفترض أنهما لم يعودا معاً) هدية تثبت أنه، وبعد سنوات من العلاقة، لم يفهم شخصيتها. في حين أن ويل، الذي تعرف عليها منذ بضعة أشهر، بات يفهمها جيداً.

كان مارك بحلول نقطة المنتصف في رواية (المريخي) يجني محصول البطاطا، ويبدو أنه يمتلك من الطعام ما يغطي حاجته حتى اليوم الذي من المؤمل أن يُنقذ فيه. وهو قادر على التواصل مع وكالة ناسا ويتلقى على بريده الإلكتروني رسائل من عائلته. كل هذه الأشياء معتبرة، نظرته للأمور جيدة جداً، لقد حقق جميع أهدافه الصغيرة في النصف الأول من الرواية (زراعة ما يحتاجه من الطعام والتواصل مع الأرض) لكن هدفه الخارجي الأكبر المتمثل في مغادرة هذا الكوكب لم يتحقق بعد. وكذلك الحال مع هدفه الداخلي (الفكرة الرئيسية أو درس الحياة) الذي يتعلق بالانتصار على مخاوفه.

من ناحية أخرى، إذا كان بطلك في نقطة *اللهو والمرح* السابقة يتخبط مثل سمكة خارج الماء، فإنك في *نقطة المنتصف* ستمنحه هزيمة زائفة. المسار التنازلي الذي وضعته فيه يبلغ منتهاه. وسيبدو أنه قد خسر، ربما لم

يحقق رغبته، أو ربما كان قد حققها ولكنه أدرك أنها ليست كل ما في الأمر، وقد يشعر في هذه المرحلة بضرورة الاستسلام.

لماذا إذن هي هزيمة زائفة؟ للسببين اللذين ذكرناهما في النصر الزائف: الرواية لم تنته بعد، ولم يتعلم بطلك بعد الدرس الذي وضعته له لكي يستوعبه في هذه القصة.

بواسطة خلق نقطة منتصف التي فيها يفشل بطلك في تحقيق رغبته (هدفه الخارجي) فإنك أيضاً تسلط الضوء بشدة على القضايا المهمة. أنت هنا تقول للقراء: أهلاً بكم، تعالوا وانظروا إلى بطلي الذي يعتقد أن حياته قد انتهت، لأنه لم يحصل على الشيء الذي يظن أنه سيصلح كل شؤون حياته. لكن من الواضح، أن هذا الشيء لم يكن بتلك الأهمية، لأن أمامنا نصف الرواية الآخر. أمامنا قصة أهم وأعظم.

تتعامل كانتيس عند نقطة المنتصف في رواية (مباريات الجوع) مع الجفاف وحروق الجلد المؤلمة، ثم تكتشف أخيراً أن بيتا (شخصية القصة ب) قد تعاون مع المراهقين الذين يتدربون كل الوقت للتنافس على المباريات. بعد أن تسقط على عش الدبابير المعدلة وراثياً يطاردها المراهقون وهم يتأهبون للانتقام منها. في هذه المرحلة، بدت الأمور أمامها قاتمة تماماً. وبدا أن هدفها الخارجي في البقاء على قيد الحياة، في هذه المباريات، قد أصبح بعيد المنال، مثلما الحال مع هدفها الداخلي في تحدي الكابيتول.

تنطوي رواية (عناقيد الغضب) عند نقطة المنتصف كذلك على هزيمة زائفة. فعندما تصل عائلة جود إلى وجهتها في كاليفورنيا (هدف خارجي) تكتشف بأنها قد خُدِعت.

لا تقدم كاليفورنيا ذلك الازدهار المرتجى والوظائف التي توقعوا الحصول عليها. ولم يحقق توم جود هدفه المصيري بمساعدة العمال على تنظيم أنفسهم من أجل تحقيق المساواة (هدف داخلي).

نرتب نحن كتاب الروايات لأبطالنا انتصارات وهزائم مزيفة، حتى نتمكن من القيام بشيء واحد بالغ الأهمية: *رفع درجة الإثارة والتشويق في القصة.*

منح البطل المُعاب فرصة لتغيير وجهته وإصلاح عيوبه (من خلال العالم المقلوب في القسم الثاني) لكنه في الحقيقة لم يستغل هذه الفرصة. كما قلت لكم، فهو ما زال يجرب وفقا لرغبته (*what he wants*) وليس وفقا لحاجته (*what he needs*). ومن خلال رفع درجة المخاطر في القصة عند (نقطة المنتصف) نحاول أن نقول لهذا البطل: «*انتهى الوقت تقريباً يا صديقي، لا مزيد من العبث*» لكي نجبره على اتخاذ مسار جديد للعمل الذي سيؤدي حتماً إلى *التحول* الذي يحتاجه بشدة.

لهذا السبب، أود أن أصف (نقطة المنتصف) بأنها المرحلة التي نقول عندها: (اللعنة، لقد أصبح الأمر جاداً). وبكلمة أخرى، لم يعد هناك متسع للهو والمرح، لقد حان وقت الحقيقة. إذن كيف نرفع من درجة المخاطر؟ الأمر هنا متروك لك، وإليك بعض طرق رفع درجة المخاطر والإثارة الشائعة، التي يمكنك العثور عليها في الروايات الرائجة.

- **تطور في قصص الحب**: يحدث هذا في المشاهد العاطفية (القبلات وغيرها)، أو مصارحة عاطفية مباشرة، أو التقدم للزواج، أو البوح بالمشاعر، أو أي شيء يمد من أمد العلاقة ويجعل من الصعوبة على البطل العودة إلى أسلوب حياته القديم. بمجرد أن تقع في الحب، فأنت تعيش هذا الحب. وعلى الرغم من أن بطلك بإمكانه إفساد الأمر، (وربما سيفعل ذلك) إلا أنه لن يتمكن ببساطة من تجاهل ذلك والابتعاد عن المحبوب والتظاهر كأن شيئاً لم يكن. عند (نقطة المنتصف) من رواية (الكراهية التي تسببها) لآنجي توماس، تبادلت ستار كارتر مع صديقها كريس لأول مرة عبارة: «أنا أحبك». حتى تلك اللحظة، التي كانت تخفي فيها ذاتها الحقيقية عنه (من خلال عدم إخباره أنها كانت الشاهد الرئيس على الشرطة وهم يطلقون النار على خليل)، بقيت تحافظ على الفصل التام بين عالمها في المنزل وعالمها في المدرسة، كما كانت تفعل ذلك منذ البداية. ومن خلال رفعها مستوى العلاقة العاطفية، تحاول المؤلفة آنجي توماس أن تقول لها ضمناً من خلال رفعها درجة الإثارة: «*عزيزتي ستار، ليس بإمكانك إخفاء حقيقتك إلى الأبد، ستتضح الحقائق وبسرعة كبيرة*».

- **إدخال توقيت الساعة:** لا شيء مثل صوت عقارب الساعة، يمكنه أن يصعد من درجة الإثارة النفسية ويعيد التركيز إلى قصتك سريعاً: تم العثور على قنبلة، الخاطفون يطالبون بفدية ويحددون موعداً نهائياً، الطبيب يخبر أحدهم أن أمامه أسبوعين فقط ليعيش، دعوة زواج تصل عبر البريد بتاريخ ثلاثة أشهر قبل موعد وصولها، إرهابي يهدد باغتيال سياسي يخطط لحضور تجمع قادم، هذه كلها طرق رائعة لإعطاء قصتك دفعة تشويق مثيرة في النصف الثاني من الكتاب. يشد صوت عقارب الساعة انتباه البطل (والقراء) ويجبره على التفكير جدياً فيما هو مهم وما يجب عليه فعله. كانت الأمور في رواية (المريخي) تسير على ما يرام بالنسبة لمارك واتني، ثم فجأة، تتهشم غرفة معادلة الضغط في قمرة السكن، ويصيب التلف كل محصوله من البطاطا. هنا تحديداً انطلقت ساعته الموقوتة لتدق بسرعة نحو الأمام (للهبوط من المريخ قبل نفاد طعامه). وهذا في النهاية، ما سيؤدي إلى إجبار مارك على وضع شجاعته محل اختبار نهائي فيما إذا ما كان يريد البقاء على قيد الحياة (*الفكرة الرئيسية أو درس الحياة*).
- **انزياح مسار الحبكة الرئيسية وتغيير اللعبة:** هذه إحدى الطرق المفضلة لديّ شخصياً لرفع مستوى الإثارة في رواياتي. لأنني أحب عملية تحريف مسار أحداث الحبكة عن مجراها. ففي عملية الانزياح هذه، تقول للبطل (وللقراء): أنتم، حتى الآن، لا تعرفون نصف الحكاية، فإليكم ما أنتم بصدده حقاً. أسمّي هذا بإزاحة (نقطة المنتصف) التي غالباً ما يوظفها كتاب الغموض والإثارة. بمجرد أن بدأ ديكر وشريكته لانكستر في رواية (رجل الذاكرة) بإحراز بعض التقدم في قضية إطلاق النار على المدرسة ومقتل عائلة ديكر (نصر زائف)، فجأة، يموت أحد عملاء مكتب التحقيق الفيدرالي عند الباب الأمامي لبيت ديكر. وتُظهر الأدلة أن رجال الشرطة لا يتعاملون مع مشتبه به واحد كما اعتقدوا في البدء، بل مع اثنين من المشتبه بهما. هذا هو الرهان المزدوج لرفع مستوى التشويق: الأول وفاة شخص قريب من أجواء التحقيق، والثاني أن القاتل يعمل مع شخص آخر، كما اكتشف ديكر

دون أن يلحظ ذلك أحد سواه. يضع هذان الحدثان ضغطاً مضاعفاً على ديكر للعمل على حل القضية، ليس فقط من أجل عوائل ضحايا إطلاق النار في المدرسة (*القصة أ*) بل، فيما يخصه شخصياً، فيما يتعلق بقاتل عائلته (*القصة ب*).

- **إقامة حفل صاخب، أو مهرجان جماهيري، أو لقاء حاشد مع الناس**: إذا تصفحت بعض رواياتك المفضلة، غالبا ما تجد أن نوعاً من الحفلات الصاخبة أو التجمعات الجماهيرية يحدث عند منتصف الكتاب. أدرك أن ذلك قد لا يبدو من الأمور التي ترفع من وتيرة التشويق بشكل طبيعي، لكن هذا ما يحدث بالفعل. فحتى هذه اللحظة، ربما يكون بطلك موجوداً في عالم القسم الثاني، لكنه لا يصرح بأعلى صوته: هذا ما أنا عليه! فمن المحتمل أن يكون جزءاً ما من قلبه لم يزل معلقاً في عالم القسم الأول، لكن جلبه إلى ما أسميه حفلة نقطة المنتصف (اجتماع أعداد من الناس في احتفالية) من شأنه أن يمنح بطلك فرصة أن يخطو نحو عالم القسم الثاني الخاص به، ويعلن أمام الجميع أنه جزء من العالم. إنها (نزهة) عامة يصعب التراجع عنها. تمثل حفلة عشاء عيد ميلاد لويزا في رواية (أنا قبلك) نقطة المنتصف لهذه الرواية، إذ إنها المرة الأولى التي يلتقي فيها والدا لويزا ومريضها ويل المصاب بالشلل الرباعي، والذي تعمل على رعايته (ينجذبان عاطفياً نحو بعضهما ببطء). وهذا في الأساس بمثابة التصادم بين عالمها القديم وعالم القسم الثاني الجديد. ومن خلال جمع هذين العالمين معاً وفي غرفة واحدة، تسلط المؤلفة جوجو مويس الضوء على مدى التغيير في شخصية بطلتها في الأشهر القليلة التي قضتها مع مريضها ويل.

في كل هذه الأمثلة التي سقتها عن نقطة المنتصف، ربما أصبح بإمكانك ملاحظة التحول الدقيق من الرغبات (*Wants*) إلى الحاجات (*Needs*). وهذه ليست مصادفة.

العنصر الثالث لنقطة المنتصف هو *تقاطع القصة أ مع القصة ب*، ويحدث ذلك عندما يبدأ بطلك في التخلي عما *يريده* بدلا من معرفة ما *يحتاجه*. الآن، دعني أعترف لك بأن كل هذا لن يحدث في الصفحات القليلة القادمة، ولا

حتى في الفصل التالي. ما يزال أمام بطلك طرق جديدة للوصول إلى هناك. إن ذلك يستلزم، وعلى وجه الدقة، ثلاث نقاط أخرى كاملة [من لائحة النقاط الأساسية الخمس عشرة]. لكنه في لحظة تصاعد حدة الإثارة، سوف يدرك بطلك أنه لا يستطيع الاستمرار في الطريق التي كان يسير عليها في السابق، إما لأنه لم ينجح (هزيمة مزيفة)، أو لأنه نجح (نصر مزيف) لكنه ما زال يشعر أنه قد فقد شيئاً ما.

لذلك غالباً ما يوضح هذا *التحول* الدقيق من *الرغبات* إلى *الحاجات* من خلال تقاطع (نعم، تقاطع آخر لنقطة المنتصف) بين *القصة أ والقصة ب*. تذكر أن *قصتك أ* هي القصة الخارجية، الفرضية اللامعة لروايتك التي كنت تجهزها وتنتظر ثمارها منذ عالم القسم الأول. أما *القصة ب* فهي قصتك الداخلية، الرحلة الروحية التي تمثلها شخصية *القصة ب*. يحدث عند نقطة المنتصف في الغالب أن تتقاطع القصة أ والقصة ب، مما يعني أن *شخصيات* القصة أ والقصة ب تتقاطعان أو تتشابكان بطريقة ما. يتم ذلك لإعلام القارئ *بصرياً* بأننا ننتقل من *الرغبات* (القصة أ الخارجية) إلى *الحاجات* (القصة ب الداخلية) حتى لو لم يكن هذا القارئ مدركاً بشكل مباشر أنك تقوم بذلك (مزيد من تلاعب الكاتب).

يقوم بيتا ميلارك (شخصية القصة ب) عند نقطة المنتصف لرواية (مباريات الجوع) بإنقاذ حياة كاتنيس فقط لأن بقية المتبارين في اللعبة يحاولون قتلها (شخصيات القصة أ). وهذه التقاطعات لا تصعّد من درجة الإثارة لرحلة كاتنيس فحسب (لأنها، الآن، تعرف جيداً أن بيتا يهتم بها بشكل حقيقي وليس من أجل الاستعراض أمام الكاميرات) وإنما لترسيم لحظة محورية في رحلة *تحولها*. فمن الآن وصاعداً، سيكون من الصعب عليها التفكير بمجرد البقاء على قيد الحياة (القصة أ)، فقد أصبحت مجبرة على التفكير كذلك بكيفية الوقوف بالضد من الكابيتول (القصة ب).

الخلاصة: تمثل نقطة المنتصف تغييراً حاداً في اتجاه قصتك لتجعلها تبدو من جديد أكثر صعوبة أمام عودة بطلك إلى ما كان عليه. هل يبدو لك هذا مألوفاً؟ المفروض أنه كذلك! لأن هذا هو بالضبط ما فعلته لبطلك في نقطة الحدث المحرض (*Catalyst*) حين رفعت درجة الإثارة، وأصبح من

الصعب جداً على هذا البطل أن يستدير ويعود بأمان إلى سابق عهده في عالم القسم الأول.

وهذا لا يحدث من قبيل الصدفة، فالقصة العظيمة هي رفع متواصل لدرجة الإثارة والمخاطرة. إنها عملية استخدام أداة حبكة تلو الأخرى للمحافظة على حركة بطلك نحو الأمام، لأنه وفي كل مرة تزيد فيها درجة التوتر والمخاطرة، فأنت تقطع عليه طريق العودة إلى الوراء.

عاشراً: الأشرار يقتربون[14] (*Bad Guys Close In*)

ماذا يجري هنا؟ توفير مكان لتعافي بطلك من الهزيمة الزائفة أو من النصر الزائف لنقطة المنتصف، بينما الأشرار الداخليون (عيوب البطل الشخصية) يقتربون.

أين تتجه؟ (50% إلى 75%)

الخبر السار هنا، أنك قد انتهيت بالفعل من *أطول* نقطة للرواية (*اللهو والمرح*). الخبر غير السار، أن هذه النقطة تأتي بعدها مباشرة من ناحية الطول. لن أجمّل الأمر، فعالم القسم الثاني معقد جداً ويمثل 50% من القصة. عند انتهائك من (*نقطة المنتصف*) وبلوغك (*الأشرار يقتربون*) سوف تعتقد بأنك على وشك الانتهاء من *القسم الثاني*، ولكن عندما تنظر إلى مساحة الأرض التي يجب عليك حراثتها قبل النقطة القادمة (*لقد ضاع كل شيء*) ينتابك شعور وكأن كل شيء *قد ضاع* من بين يديك بالفعل: لقد تشوشت تماماً.

14- تتضمن هذه العبارة على معنى الشك والغيرة والخوف والعدوانية (الشر الداخلي) التي تتجمع لهزيمة مسعى البطل نحو هدفه، وتدمير الأوضاع التي يعيش بداخلها، فهي لا تحمل المعنى الحرفي لاقتراب شخصيات شريرة، إلا في حالة وجودهم بالفعل، والإشارة إليهم من قبل المؤلفة، ويسمون في هذه الحال الأشرار الخارجيين[م].

لا تخف! أنا معك، وسنقوم بتجاوز الأمر معاً.

تتألف نقطة (*الأشرار يقتربون*) مثلما هي (*اللهو والمرح*) من مشاهد *عدة* تمتد إلى مساحة كبيرة من الصفحات (تقريباً 25% من روايتك) ولكنك إذا عالجتها جيداً، قد تكون هذه الصفحات هي الأكثر تشويقاً وإمتاعاً في روايتك. اسم هذه النقطة: *الأشرار يقتربون* (*Bad Guys Close In*) مأخوذ من مشهد يتكرر في أفلام الإثارة، عندما يلتئم شمل الأشرار ثانية (بعد فشلهم في تطبيق خطتهم الشيطانية عند *نقطة المنتصف*) ويعودون ثانية إلى المشهد وهم أكثر تنظيماً وأكثر قوة وشراسة وأفضل تسليحاً. نعم، كل هذا سيكون جيداً ورائعاً إذا كنت تكتب قصة إثارة. لكن ماذا عن بقيتنا نحن الذين لا نكتب هذا النوع؟ ماذا لو لم يكن لدينا حتى ذلك الجنس من الأشرار التقليديين في قصصنا؟ ماذا سنفعل؟ قبل كل شيء، لا داعي للهلع، وثانيا، لا يخدعك اسم هذه النقطة لمجرد سماعك (*الأشرار يقتربون*) فأنت لا تحتاج حرفياً إلى أشخاص شريرين (أو ما أسميه *الأشرار الخارجيين*) في قصتك. ولا يعني ذلك أيضاً أن الأمور السيئة يمكنها أن تحدث في هذه النقطة وحدها. فاتجاه هذه النقطة يعتمد كثيراً على ما فعلته ببطلك عند كتابتك (*نقطة المنتصف*).

فإذا شهدت *نقطة المنتصف* الخاصة بك انتصاراً زائفاً (بدا فيها لبطلك أنه قد حقق فوزاً ما)، إذن، نعم، إن (*الأشرار يقتربون*) ستشهد مساراً تنازلياً ثابتاً نحو النقطة القادمة (*لقد ضاع كل شيء*)، مما يعني أن أحوال البطل، تدريجياً، ستزداد سوءاً. إذ سيواجه المزيد من العقبات السيئة (مع مراعاة بقاء طبطبة الكرة المرتدة صعوداً وهبوطاً من أجل المتعة ومنع أي أمكانية للتنبؤ بتطور الأحداث)، والسبب، إذا تذكرت ذلك، أن النصر في نقطة المنتصف كان *زائفاً*. لم يفز بطلك فعلياً، لقد توهم النصر. لذلك، حان الوقت كي تطلعه (وتطلع القراء معه) على حجم الخطأ الذي ارتكبه، وذلك عبر إدخال شخصيات شريرة (بالمعنى الحرفي للكلمة)، مثلما حال الجناة في رواية (رجل الذاكرة) الذين باشروا قتل المزيد والمزيد من الناس بعد *نقطة المنتصف في* الرواية. أو ببساطة، يمكن القيام بذلك عن طريق إلحاق المزيد من الأشياء السيئة بحياة بطلك، كما الحال في رواية (المريخي) بعد

تهشم غرفة معادلة الضغط في قمرة السكن وما تمثله من خطر على حياة مارك. ثم تدهور الأمور بالنسبة له من سيّئ إلى أسوأ، حين صار يعاني من إصابات جراء انفجار مسبار الدعم، الذي حاولت وكالة ناسا إرساله إليه. وفوق كل ذلك فقد الاتصال مع الأرض. هذا هو، وإلى حد ما، *المسار التنازلي* الثابت له.

من ناحية أخرى، إذا شهدت *نقطة المنتصف* الخاصة بك *هزيمة مزيفة* (يبدو فيها بطلك خاسراً) فإن نقطة (*الأشرار يقتربون*) ستشهد تلقائياً مساراً تصاعدياً ثابتاً. تتحسن حياة بطلك تدريجياً ليقطع شوطاً بعيداً في تنظيم أموره وتحسين وضعه بعد أن يقهر بعض المعوقات. ربما سيكون هذا العالم المقلوب رأساً على عقب [عالم القسم الثاني كما ذكرنا] ليس مكاناً سيئاً بعد كل هذه التطورات.

في رواية (عناقيد الغضب)، وبعد المرور *بنقطة منتصف* مريرة، يبدأ المأزق الذي وجدت عائلة (توم جود) نفسها عالقة فيه بالتحسن تدريجياً. فقد عثروا على معسكر حكومي مناسب ولطيف لإيوائهم (تحسن في ظروف مخيم ***هوفرفيل*** المكان الذي يعيشون فيه) وحصلوا على عمل في قطاف ثمار الخوخ. وبالمثل، في رواية (مباريات الجوع) ومع أن كاتنيس ما تزال تتعامل مع الأشرار في الكابيتول والمتبارين الآخرين، لكن الأشياء بدأت بالتحسن بالنسبة لها في النصف الثاني من القسم الأول. لقد حققت بعض الانتصارات في الحلبة، وشكلت تحالفاً مع ريو، وقام الاثنان معاً بتفجير إمدادات الفريق المنافس. فعندما تمثل نقطة (*الأشرار يقتربون*) مساراً تصاعدياً، غالبا ما يُعثر على انتصارات زائفة وذلك قبل نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) القادمة. يحقق بطلك فوزاً صغيراً قبل أن ينهار كل شيء.

بغض النظر فيما إذا كانت نقطة (*الأشرار يقتربون*) تمثل مساراً تصاعدياً، أو كان ثمة أشرار يقتربون بالمعنى الحرفي للعبارة، أو مجرد أن تحدث أشياء سيئة لبطلك، عليك أن تعرف أن هناك نوعاً واحداً من الأشرار في كل القصص، وهذا النوع هو: *الشر الداخلي*، وأعني بذلك عيوب بطلك الشخصية، الصفات السيئة التي وضعتها أنت في شخصيته خلال عالم

القسم الأول، والتي وعدت في (*طرح الفكرة الرئيسية*) بأن بطلك، في النهاية، سيتعامل معها.

على الرغم من كل عانته لويزا كلارك في (أنا قبلك) وعلى الرغم من محاولتها إقناع ويل بالاستمتاع بحياته، إلا أنها لم تفعل الشيء نفسه *لذاتها*. ما زالت لم تجب عن السؤال الأساسي: «*ما الذي تريد بالضبط أن تفعله في حياتك؟*» (صفحة 22)، ما تزال تعيش نفس الوجود غير المنجز الذي كانت عليه في البداية. لم تنفصل حتى عن صديقها غير المنسجم معها. في الواقع، وعلى العكس تماماً، انتقلت للعيش معه. وهذا يمثل امتحاناً حقيقياً *للشر الداخلي* في شخصية لويزا، تلك العيوب التي حملتها معها من عالم القسم الأول، راحت تقترب منها وتوسوس لها عدم إجراء أي *تحول* في شخصيتها.

وهذا هو ما تدور حوله نقطة (*الأشرار يقتربون*). فبعيداً من الخطوات التي حققها بطلك في عالم القسم الثاني، فإن هذا *الشر الداخلي* ما يزال يعمل بجد في سيكولوجيته: العبث بعلاقاته وتخريب نجاحاته وتدمير سعاداته. لأنه حتى يحين موعد تعلمه *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة الخاص به، ويعمل على إصلاح شؤون حياته، سيستمر هذا *الشر الداخلي* في إحداث الفوضى العارمة في هذه الحياة، ويدفع ببطلك نحو *الحضيض*.

مرحبا بكم أصدقائي، إلى النقطة الحادية عشرة من لائحة النقاط الأساسية: ***لقد ضاع كل شيء***.

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء (*All Is Lost*)

ماذا يجري هنا؟ تظهر الحضيض الذي وصل إليه بطلك (أدنى قاع يبلغها في القصة)

أين تتجه؟ (75%)

وصل بطلك أخيرا إلى *الحضيض*، ومن البديهي أن المرء لا يتغير بشكل عميق دون أن يبلغ الحضيض، لأنه حتى إذا جرب كل شيء آخر، وفقد كل شيء مهم في حياته، لا يمكنه رؤية المسار الحقيقي. وهذا هو الوضع البشري، ومن ثم وضع البطل. فإن لم يكن بطلنا شيئاً آخر، فهو مجرد إنسان طبيعي، ولهذا السبب تبقى ذكراه عالقة في أذهاننا.

قبل أن يتمكن أبطال قصتنا من العثور على الطريق الحقيقية من أجل *التحول* العميق في شخصياتهم، يجب أن نضعهم في حالة فظيعة من اليأس والإحباط، بحيث لم يبق أمامهم من سبيل سوى أن يتغيروا نحو الأفضل. بغض النظر عن المسار الذي اتخذه بطلك في (*الأشرار يقتربون*) تصاعدياً كان أم تنازلياً، فإن على جميع الأبطال أن يسقطوا في نهاية المطاف، فاعملْ على إسقاطهم بقوة.

تلك هي وظيفة نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) التي تتكون من مشهد *واحد* أو فصل واحد، وتقع على ما يقرب من 75% من طريق رحلتك في كتابة الرواية، حين لا بد من حدوث شيء ما يقذف ببطلك وبقوة ليسقط في قعر الهزيمة.

تعتقل الحكومة الشمولية البطل -رواية (1984). يموت الملك تاركاً البطلة وعائلتها في أزمة -رواية (الملكة البيضاء). ينفصل العاشقان عن بعضهما -رواية (كان يجب أن تكون أنت). لا تتحقق العدالة -رواية (الكراهية التي تسببها). القتلة يغتالون شخصاً مقرباً من البطل -رواية (رجل الذاكرة). تكتشف البطلة أن حب حياتها متزوج -رواية (جين آير). يتعرض البطل لخيانة شخص يثق به -رواية (شفرة دافنشي)[15].

مهما يكن، فيجب أن تكون هذه النقطة كبيرة، أكبر حتى من *الحدث المحرض* (*Catalyst*) لا يمكن تجاوزها أو التغلب عليها كما تبدو. عليه، لا بد أن يعيش بطلك أسوأ حالاته التي عرفناها منذ بداية الرواية، كما لو أنه بالفعل: *قد أضاع كل شيء* من بين يديه. رأيت الكثير من الكتاب في ورشتي يناورون حول (*لقد ضاع كل شيء*)، لأنهم لا يجرؤون على إضافة أي شيء

15- جميع الروايات المذكورة في هذه الفقرة مترجمة للعربية [م]

مروع لأبطالهم. أما أنت، فلا تخف: اقتل الناس وأطلق النار ودمر علاقاتهم العاطفية، فاذا لم تكن هذه النقطة كبيرة بما يكفي، كبيرة بكل معنى الكلمة، فإن التحول النهائي لبطلك سيبدو باهتاً أو ملفقاً وغير قابل للتصديق. *الحضيض يعني الحضيض.*

لقد. ضاع. كل. شيء/ كيف نتأكد من أن هذه النقطة تعد قوية وديناميكية وتتحرك نحو التحول الذي يحتاجه بطلنا؟ ندخل في نسيج الحبكة شيئا نسميه **نفحة الموت** (*whiff of death*)[16] فليس هناك من شيء ينذر باليأس المطبق سوى الموت نفسه.

لذلك تكون هذه النقطة في أغلب القصص، هي المكان الذي يموت فيه الكثير من الشخصيات، أو يتعرضون فيه لخطر الموت. لا أريد أن أبدو قاسية هنا، لكنها هذه هي الطريقة التي تجري فيها الأمور: يموت أغسطس في (لقد ضاع كل شيء) من رواية (*ما تخبئه لنا النجوم*). وفي رواية (*أنا قبلك*) يخبر ويل لويزا أنه بالرغم من جهودها فهو لن يغير رأيه بشأن مسألة إنهاء حياته. أما في رواية (*الغرفة*) لإيما دونوغو، فيحاول البطل (ما) الانتحار. وفي رواية (*رجل الذاكرة*) يفكر عاموس ديكر جدياً بالانتحار. ويُقتل ريو في رواية (مباريات الجوع).

ألقِ نظرة على روايتك المفضلة، ابحث عن (*لقد ضاع كل شيء*) لترى بنفسك موت الكثير من الشخصيات عند هذه النقطة، وخصوصاً المرشدين [الذين حملوا درس الحياة لبطلك]. فإن قتل شخصية المرشد، سيجعل البطل مضطراً للنهوض بمفرده ومواجهة الحياة. إن ذلك يجبره على البحث في أعماق ذاته ليجد أن الإجابة والقوة الذاتية والقابلية الفردية كلها موجودة هناك كل هذا الوقت. لم يدرك توم جود أخيراً أن هدفه الحقيقي هو الاستمرار في اتباع تعاليم الواعظ كيزي ومساعدة أبناء جنسه من البشر، حتى قُتل هذا الواعظ في رواية (عناقيد الغضب).

16- عبارة وضعها بليك سنايدر تشير إلى موت شخص ما، أو شيء ما خلال نقطة (لقد ضاع كل شيء). يمكن أن يكون هذا الموت جسدياً أو عاطفياً. فموت أي شيء قديم سيفسح المجال لولادة شيء جديد.

إن لم يكن هناك موت فعلي في هذه النقطة، فلا بد من وجود نفحة منه تأتي على شاكلة: ظهور نبته ميتة في الزاوية، أو سمكة ميتة في حوض السمك. أو ربما حتى موت مشروع عمل، أو فكرة، أو علاقة عاطفية. في رواية (شيء مستعار) لإيميلي جيفن هناك موت صداقة مدى الحياة. في الرواية الكوميدية (مدمنة تسوق) لصوفي كينسيلا، هناك نفحة من الموت في *(لقد ضاع كل شيء)* عندما تحاول بيكي شراء شيء ما لتجد أن حساباتها قد تم تجميدها، وأن أمين الصندوق قد صادر بطاقتها الائتمانية. إنه موت رصيدها.

في المحصلة، يجب أن ينتهي هنا شيء ما، لأن نقطة *(لقد ضاع كل شيء)* هي المكان الذي يموت فيه: العالم القديم/ طبيعة الشخصية/ وطريقة التفكير. تموت كلها أخيراً لكي يولد عالم جديد/ شخصية جديدة/ طريقة تفكير جديدة.

أحب أن أنظر لنقطة *(لقد ضاع كل شيء)* بوصفها نقطة *(الحدث المحرض)* الأخرى *(Catalyst)* فهي تخدم وظيفة مشابهة جداً لوظيفتها في عالم القسم الأول. فقد دفعت تلك النقطة بطلك إلى *(الجِدال مع الذات)* ثم زجت به في نقطة (الانتقالة 2). وكذلك تفعل *(لقد ضاع كل شيء)* إذ ستدفع بطلك إلى *(ليلة الروح المعتمة)* وأخيراً تلقيه في *(الانتقالة 3)*.

مهما يحدث لبطلك في *(لقد ضاع كل شيء)* يجب أن يكون، وإلى حد ما، قد حدث من صنع يديه. *لماذا*؟ لأن هذا الأحمق العنيد لم يتعلم *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة حتى الآن. كان *الشر الداخلي* يعمل عمله خلف الكواليس، مما أدى إلى تعثره ودفعه لارتكاب المزيد من الأخطاء التي تقوده الآن نحو الكارثة. وحتى لو لم يكن ذلك من صنع يديه، فهذه هي محنته الشخصية الكئيبة.

في رواية (مذكرات طالب) التي ورد ذكرها، فالبطل غريغ هو الملام في موضوع نهاية صداقته مع رولي. لقد كان صديقاً سيئاً، لم يتعلم تحمل المسؤولية بعد. في رواية (كبرياء وهوى) مع أن ليديا اتخذت قرارها الشخصي بالهرب مع السيد ويكهام، فلو لم تكن إليزابيث متحاملة على

السيد دارسي، لكانت تعرفت على شخصية السيد ويكهام الحقيقية في وقت أبكر، ومنعت حدوث كل ذلك. يجب أن يكون البطل مسؤولاً بطريقة ما. خلاف ذلك، ليس هناك درس حياة يمكن أن يتعلمه، وهذا هو بيت القصيد في (*لقد ضاع كل شيء*). والآن، لم يبق لبطلك من شيء يفعله سوى التخبط في مستنقع هزيمته والتباهي باختياراته وحياته. لم يكن يعلم -إلا قليلاً- أن هذا سيكون أقوى تغيير في طبيعة حياته قام به على الإطلاق.

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (*Dark Night Of The Soul*)[17]

ماذا يجري هنا؟ أظهر كيف كان رد فعل بطلك على ما جرى معه في نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) وكيف توصل إلى الحل في نهاية المطاف.

أين تتجه؟ (75% إلى 80%) هذه النقطة تأخذنا إلى نهاية *عالم القسم الثاني*.

إذا كانت (*لقد ضاع كل شيء*) هي بمثابة نقطة (*الحدث المحرض*) أخرى، كما نوهت عن ذلك، فإن (*ليلة الروح المعتمة*) ستكون بطبيعتها بمثابة نقطة (*الجدال مع الذات*) الأخرى. فبعد بلوغه *الحضيض*، ما الذي يتعين على بطلك فعله؟ ماذا سيفعل أي شخص مكانه وصل إلى هذه النقطة؟ بالتأكيد سيكون هناك رد فعل من جانبه.

سوف يفكر بكل ما حدث له، وسوف يقلّب الأمر في رأسه.

هو الآن في حالة تخبط.

يحلو لي أن أسمّي (*ليلة الروح المعتمة*) بنقطة التمرغ أو الانغماس في الذات، لأن هذا، وإلى حد كبير، ما يفعله الأبطال في هذه الحال. يجلسون

17- أخذت هذه النقطة اسمها من عنوان قصيدة للشاعر الإسباني يوحنا الصليب، التي كتبها في القرن السادس عشر. وتستخدم هنا حين تغرق شخصية البطل في حالة فظيعة من اليأس (لماذا تركتني يا رب؟) لكي يأتي بعدها الفجر.

أو يتجولون في الأرجاء يرافقهم شعور باليأس والأسى على أنفسهم، وغالباً يكون هناك مشهد للمطر.

تهرب جين من ثورنفيلد وتكاد تموت جوعاً (رواية جين آير). تنعى كانتيس ريو وتدفنه بالزهور (رواية مباريات الجوع). يتخبط ونستون في سجنه غير متأكد من مستقبله (رواية 1984). تجلس لويزا في غرفتها لعدة أيام وترفض الخروج (رواية أنا قبلك).

ليس كل أبطال الروايات يتخبطون في هذه الحال، هناك من يتملكه الغضب، خذ مثلاً ستار كارتر في رواية (الكراهية التي تسببها). فبعد أن أدركت أن العدالة لم تأخذ مجراها بشأن مقتل صديقها خليل، لجأت إلى إثارة الشغب والتخريب. يعيش البعض من هؤلاء الأبطال حالة إنكار، كما حال غريغ في (مذكرات طالب) الذي يحاول إقناع نفسه بأن حياته غدت أفضل من دون صديقته المقربة رولي، فراح يتسكع مع شخصية أخرى.

يعتمد رد فعل بطلك المحدد على من يكون هذا البطل كشخص. كيف يتصرف بإزاء بلوغه نقطة الحضيض؟

كانت نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) تتألف من مشهد واحد حدث بسرعة، مشهد واحد أو فصل واحد مر مروراً خاطفاً. يحتاج بطلك في نقطة (*ليلة الروح المعتمة*) إلى المزيد من الوقت لكي يتعامل مع كل شيء. لذلك تتكون هذه النقطة من *عدة* مشاهد أو *عدة* فصول، لتظهر كيفية تعامله مع هذه الهزيمة.

ليس من خلال التخبط والركون إلى اليأس تحت المطر فحسب، فلدى (*ليلة الروح المعتمة*) وظيفة مهمة ومفيدة للغاية: إنها بمثابة الظلام الحالك الذي يسبق طلوع الفجر، إنها اللحظة التي تسبق تحقيق الاختراق الكبير، اللحظة ما قبل الأخيرة، التي تسبق حدوث عملية التحول في شخصية بطلك.

لذلك تحدث معظم الإلهامات والكشوفات داخل القصص في هذه *النقطة*. وذلك ما أسميه **ليلة استيعاب الفكرة الرئيسية** (***dark night epiphany***)[18].

18- تستخدم المؤلفة هذه العبارة للإشارة إلى اللحظة التي يستيقظ فيها عقل البطل، ويبدأ باستيعاب *الفكرة الرئيسية*.

حيث تظهر الحلقة الأخيرة من اللغز في مكانها ليرى البطل ضوءاً جديداً. الحقيقة التي فشل في رؤيتها كل هذا الوقت، ها هي تنبثق فجأة أمام عينيه بكل وضوح. في هذه النقطة يُحل الكثير من الألغاز المستعصية. ففي رواية (رجل الذاكرة) لديفيد بالداكسي، وفي نهاية (*ليلة الروح المعتمة*) أدرك عاموس ديكر سبب استهدافه من قبل القتلة (آخر جزء من اللغز). وفي رواية (اعترافات مدمنة تسوق) وصلت هذه النقطة إلى نهايتها عندما اكتشفت بيكي بلوموود أنّ المؤسسة المالية الكبرى لديها حيلة بنكية لخداع مستثمريها.

إذن، حتى لو كان بطلك يعاني إحباطاً واكتئاباً شديدين بشأن حياته، إلا أن هناك شيئاً عميقاً يعتمل بداخله، عملية باطنية لتحليل ومعالجة الأوضاع. يكسر بعدها نمط حياته وينظر في خياراته ويفكر في كل محاولاته التي فشل في تحقيقها سابقاً. ثم وببطء يتوصل إلى النتيجة النهائية، وهذا هو السبب في تشبيهي (*ليلة الروح المظلمة*) بنقطة (الجدال مع الذات) لأنها تدور غالباً حول سؤال: *ما الذي يتوجب على البطل عمله الآن، كيف سيتأقلم مع حالة اليأس هذه؟ كيف سيخطو نحو نقطة (الانتقالة 3)؟*

قام توم جود بقتل قاتل الواعظ كيزي في رواية (عناقيد الغضب). عندها، أصبح سؤال (*ليلة الروح المعتمة*): *ما الذي سيفعله جود بعد ذلك*؟ وعندما خسر مارك الاتصال بوكالة ناسا في (المريخي)، كان سؤال (*ليلة الروح المعتمة*): كيف سيصل إلى مهبط المنطقة الرابعة للقاء طاقمه؟

النقطة الوحيدة في الرواية، التي يسمح فيها للبطل بالتحرك نحو الخلف بدلاً من الأمام وأسميها *العودة إلى المألوف*. فبعد أن وصلت بيكي بلوموود إلى الحضيض المالي والعاطفي في (اعترافات مدمنة تسوق) قصدت منزل والديها لتشعر بشيء من الأمان. وبعد أن غادرت لويزا كلارك في (أنا قبلك) تاركة ويل في المطار عادت للعيش مع والديها كذلك. عد ببطلك إلى خط البداية كلما كان ذلك ممكناً.

اجمعه مع حبيب سابق، أو مع صديق قديم، أو عد به إلى وظيفته القديمة. وبطريقة ما، أعده إلى حياته الاعتيادية اليومية في *عالم القسم الأول* كما تحدثنا عنها سابقاً. لأن الإنسان بطبيعته، إذا ما مر بحالة من التخبط والشعور بالضياع،

يلجأ إلى الأشياء المألوفة والحميمة والآمنة في حياته. وهنا تأتي الصدمة: *فحياته تلك، وبعد كل هذه الفترة، لم تعد مألوفة وآمنة*. بالتأكيد لم تبق الأمور على حالها. إن العودة إلى الأشياء المألوفة، تكشف لنا بشكل كبير كيف تغيّر بطلك، وكيف لم يعد هو نفسه ذلك الشخص الذي عاش في *عالم القسم الأول* من الرواية. لقد مر بعالم النقيض المقلوب (*عالم القسم الثاني*) وقد تغيّر كثيراً. لذلك فإن زجه في عالمه القديم يأتي من أجل إظهار الفرق الكبير في شخصيته، حيث سيشعر بالغربة التامة في مكانه السابق. وهذا يشيرنا إلى أن بطلنا ومعه القارئ كذلك، لم يعودا ينتميان إلى هناك. ليس بإمكانهما العودة إلى ما كانت عليه الأمور. لقد حان وقت اتخاذ القرارات الصعبة، حان الوقت لرفع ضمادات الإسعاف الأولية، ومواجهة الجرح الداخلي الحقيقي. دقت ساعة التغيير.

القسم الثالث (*Act 3*)

نحن على وشك النهاية، وصلنا تقريباً *عالم القسم الثالث* والأخير، والذي ندعوه بلغة الفلسفة **التوليفة** (*Synthesis*).

تذكر أن القسم الأول كان بمثابة **الأطروحة** (*Thesis*) (عالم الحياة العادية واليومية) ومثل القسم الثاني **النقيضة** (*Antithesis*) (عالم انقلاب الأمور رأسا على عقب) وها هو عالم القسم الثالث يمثل **التوليفة** (*Synthesis*) (اندماج هذين العالمين في عالم واحد).

إليك هذه الطريقة التي أحب أن أرى فيها القصة:

من هو البطل في القسم الأول؟ + ماذا تعلم في القسم الثاني؟ = ماذا أصبح هذا البطل في القسم الثالث؟ إذا كانت *نقطة المنتصف*، تمثل تقاطعاً لكل الأشياء، فإن القسم الأخير هو مزج لكل تلك الأشياء. سيجمع البطل بين ذاته التي كان عليها في *عالم القسم الأول*، مع ذاته التي صارها في *عالم القسم الثاني*، ليخلق شخصية *عالم القسم الثالث* الجديدة والمحسنة من نسختيه القديمتين. فهنا تصلح الصداقات والعلاقات المتعثرة، وتتم العودة إلى العشاق المهجورين ولم شملهم من جديد. ستتقاطع *القصة أ* مع *القصة ب* مرة أخرى، لكنهما ستتداخلان في هذه المرة مع بعضهما وتشكلان *قصة واحدة*، هي المزيج النهائي من المتعة والإثارة للقصة الخارجية، جنباً إلى جنب

مع الحكمة والمعرفة للقصة الداخلية، بغية إنتاج عمل ثالث قوي، ديناميكي وجذاب من شأنه أن يأخذ بأنفاس القارئ ويترك صداه في ذاكرته طويلاً.

ثالث عشر: الانتقالة 3 (*Break Into 3*)

ماذا يجري هنا؟ احمل بطلك إلى عالم القسم الثالث (**التوليفة**) لكي يقوم في النهاية بإصلاح الأمور وبالطريقة الصحيحة.

أين تتجه؟ (80%)

وصلنا إلى الجواب! الحل! وإصلاح ما فسد.

تمثل نقطة **الانتقالة 3** في هذه اللحظة بالذات معنى الاختراق حرفياً. شكراً لكل الكفاح المرير للبطل في العالم المقلوب رأسا على عقب. شكراً لكل الدروس الأساسية التي تعلمها من شخصية *القصة ب*. شكراً لسكة المخاطرة التي وضعته فيها. لقد أدرك بطلك في نهاية الأمر ما الذي يتوجب عليه فعله، ليس فقط من أجل إصلاح المشاكل التي تسبب بها في *عالم القسم الثاني* (وهناك الكثير منها) ولكن، وهذا هو الأهم، من أجل إصلاح نفسه.

فإذا كان بطلك في *الانتقالة 2* قد اكتشف كيف يصلح الأشياء بطريقة خاطئة، فهو هنا، في *الانتقالة 3* سيكتشف أخيراً كيفية إصلاح الأشياء بطريقة صحيحة. لا مزيدَ من اللف والدوران، لا مزيدَ من خداع الذات، لا مزيدَ من حالات تجنب القضايا الأساسية المهمة. لقد خسر كل شيء، وقد بلغ *الحضيض*، ومر بليلة الروح المعتمة، وهو الآن، يعرف تماماً ما الذي عليه القيام به.

يتعيّن على لويزا كلارك أن تصعد على متن الرحلة المتجهة إلى سويسرا لحضور وفاة ويل (أنا قبلك). وعلى بيكي بلوموود أن تكتب المقال الأهم في حياتها وتفضح جريمة المؤسسة المالية (اعترافات مدمنة تسوق). على مارك واتني أن يكتشف كيفية الوصول إلى مهبط المنطقة الرابعة بدون مساعدة وكالة ناسا (المريخي). يتعين على عاموس ديكر أن يواجه قتلة

عائلته بمفرده (رجل الذاكرة). وكان على ستار كارتر أن تستخدم صوتها، سلاحها الحقيقي (الكراهية التي تسببها). وعلى توم جود ألا يتهرب من مشاكله بعد الآن، فقد صار لزاماً عليه مساعدة العمال الآخرين في تنظيم شؤونهم لوضع حد للظلم الذي يتعرضون له (عناقيد الغضب).

تتضمن *الانتقالة 3* دائماً إدراك البطل لحقيقة مهمة هي: *لم يكن على الآخرين أن يتغيروا، كنت أنا، وعلى الدوام، من يحتاج ذلك.*

حاول بطلك، حتى اللحظة، الهروب من مواجهة مشاكله الحقيقية في الحياة، تجاهل الفكرة الرئيسية أو درس الحياة. كان يجري وراء ما كان **يريد** (*Wants*) وليس وراء ما كان **يحتاج** (*Needs*). حاول إصلاح حياته بطريقة خاطئة وفشل. ألقى باللوم على جميع من حوله باستثناء نفسه. حان الوقت لكي يستيقظ ويواجه الحقيقة الباردة والقاسية: *أنا شخص محمل بالعيوب. والآن، وبعد أن عرفت الخلل في شخصيتي، يمكنني التحرك لإصلاح هذه العيوب*. هذه هي نقطة المشهد *الواحد*. لديك مشهد واحد أو فصل واحد من أجل التوصل إلى هذا الإدراك والقرار الذي يتمخض عنه (على الرغم من أنني رأيت ذلك ينجح في أقل من صفحة واحدة أو حتى فقرة واحدة). هذه هي النقطة التي عليك أن تستخدمها كمرشد لتوجيه بطلك (والقارئ) بلطف وثبات إلى *عالم القسم الثالث* والأخير.

رابع عشر: الختام (*Finale*)

ماذا يجري هنا؟ اعمل على حل جميع المشكلات التي خلقتها للبطل في عالم القسم الثاني، وبرهن أن بطلك قد تعلم الفكرة الرئيسية أو درس الحياة وبدأ **بالتحول.**

أين تتجه؟ (80% إلى 99%)

لقد استيقظ بطلك أخيراً وعاد إلى رشده واكتشف ما ينبغي القيام به.

ماذا بعد؟ عليه فعلياً، كما تعلم، أن يتصرف.

أمامه الآن أمر واحد: أن يجلس ويفكر مع نفسه بالتغيير. حان الوقت لكي يضع الأمور في نصابها. أن يسن خطته الجديدة والرائعة التي جلبها من *الانتقالة 3 ويضعها* موضع التنفيذ، هذا هو الاختبار النهائي. هل يمكنه المضي بها بعيداً؟ قريباً سنرى.

ربما كنت قد لاحظت أن *عالم القسم الثالث* كان يحتوي ثلاث نقاط فقط مقارنة مع عالم *القسم الأول* الذي احتوى خمس نقاط، بينما ضم *عالم القسم الثاني* سبع نقاط طويلة نسبياً، وهذا يعني أن *نقطة الختام* غالباً ما تكون طويلة جداً. فهي نقطة متعددة المشاهد، تمتد تقريبا حتى نهاية عالم القسم الثالث (ما يقرب 20% من الرواية).

فما الذي يحدث في كل هذه الصفحات والفصول؟ هل ينفذ فيها البطل خطته الجديدة؟ نعم، لكن كيف يمكن تمديد ذلك حتى نهاية *عالم القسم الثالث*، فيبدو مقنعاً ومثيراً وليس متعجلاً؟تكمن الإجابة هنا في سر عبقري ومذهل يسمى **النقاط الخمس للخاتمة**، التي أضمن لك أنها ستغير مجرى حياة بطلك!

تمثل الخاتمة خمس نقاط فرعية (*Sub – Beats*)، مما يمنحنا المزيد من علامات الطريق لتجزئة ما تبقى من مسار رحلتنا. الحمد لله، إننا نقترب من خط النهاية لهذه الرحلة الطويلة جداً، مضينا خلالها بلا هوادة وكأننا نسلك طريقاً بدا كأنه بلا نهاية. نعم، نحن متعبون، ومرهقون، وبحاجة إلى أهداف أصغر، وإلى مسافات قيادة أقصر للوصول إلى النهاية.

تشكل **النقاط الخمس للخاتمة** مخططاً لما يدور حوله *عالم القسم الثالث* كله، لنسميه: *اقتحام القلعة*، والقلعة هنا استعارة يمكن أن تكون أي شيء آخر: الوصول إلى سويسرا قبل أن يموت ويل (أنا قبلك)، ربح المباريات (مباريات الجوع)، الوصول إلى منطقة الهبوط الرابعة (المريخي). وبالطبع يمكن أن تكون *قلعة* بكل معنى الكلمة، مثل الحفلة الملكية التي كان يجب على سيندر بلوغها من أجل تحذير الأمير كاي من المخطط الشرير الذي تحيكه الملكة ليفانا في رواية (سيندر) لماريسا ماير.

القلعة في الأساس هي الخطة، *والنقاط الخمس* للخاتمة تساعدك على تنفيذ هذه الخطة ببراعة، لتمنحك أفضل *عالم قسم ثالث* ممكن. لذا دعونا نلقي نظرة على هذه النقاط الواحدة بعد الأخرى وبشيء من التفصيل.

النقطة الأولى: تشكيل الفريق

يحتاج البطل قبل (اقتحام القلعة) إلى بعض المساعدة من بعض الحلفاء، فهو بحاجة إلى ما يعرف بتجميع القوات. ويمكن أن تكون هذه القوات (قوات قتالية) بالمعنى الحرفي، أو مجرد أصدقاء مخلصين. مع ذلك، ضع في الاعتبار، أن البطل فقد بعض الأصدقاء بعد مروره بنقطة (*لقد ضاع كل شيء*)، فربما سيلتمس هنا مساعدة البعض الآخر في ترميم أسوار القلعة. وهذا جزء مهم في عملية **تشكيل الفريق خاصة**، وفي عالم القسم الثالث بوجه عام. يجب أن يعدّل بطلك خططه بين حين وآخر. ويعترف بأنه كان مخطئاً وغبياً وأعمى، وهي خطوة أخرى في منحنى قوس **تحوله** إلى الشخص الجديد. في رواية (مباريات الجوع)، بعد أن أعلن صانعو الألعاب عن تغيير قاعدة اللعبة، ليصبح هناك فائزان اثنان، أدركت كانتيس أنها بحاجة إلى التحالف مع بيتا، ولكن عليها العثور عليه أولاً.

لا يحتاج بطلك بالضرورة إلى فريق لاقتحام القلعة، ففي ذاكرتنا الروائية، هناك الكثير من الأبطال الذين اقتحموا القلاع بمفردهم. فيمكن أن تكون هذه (*النقطة الفرعية*) محطة لتجميع الأدوات (فحص الأسلحة، وإعداد الخطط، وجمع المؤن اللازمة، ورسم خارطة طريق جديدة، وما إلى ذلك). فقبل أن يبلغ مارك واتني مهبط المنطقة الرابعة في رواية (المريخي) كان عليه أن يعد العربة الجوالة ويرسم مساره. وهذا في الأساس هو جزء تحضيري قبل أن ينفذ البطل الخطة الكبيرة والمثيرة، التي توصل إليها وكما ذكرنا ذلك في *نقطة الانتقالة 3*.

النقطة الثانية: تنفيذ الخطة

نقتحم في هذه النقطة الفرعية القلعة (بالمعنى الحرفي أو المجازي) فقد شُكل الفريق، وهيئت الأسلحة، وجمعت الإمدادات، ورسم المسار

بالكامل. حان الآن وقت المضي بتنفيذ الخطة. وصل مارك واتني إلى مهبط المنطقة الرابعة (المريخي) وانطلقت لويزا إلى سويسرا (أنا قبلك) وهَزَمت كاتنيس مع بيتا بقية المتبارين حتى أصبحا لوحدهما في الحلبة (مباريات الجوع).

ونظراً لأن بطلك وفريقه (إذا لديه فريق في الأصل) يقترب من تنفيذ خطته، يجب أن ينتابه شعور ما باستحالة هذا المسعى. هل تعمل هذه الخطة حقاً؟! يجب أن تبدو خطته للوهلة الأولى خطة جنونية، ولكن بعد أن يمضي بتنفيذها (مع الفريق أو بدونه) ويحرز تقدماً ما، تعتريه رغبة متزايدة بإنجاز المزيد. ربما تحين هنا لحظة ظهور بعض الشخصيات الثانوية، التي تتميز بنوع من البلاهة المرحة، لأخذ دور مختلف ومساعدة البطل في مسعاه. أو ربما تظهر بعض المهارات والأدوات الغريبة، التي أعدت مسبقاً في سياق أحداث الرواية لتؤتي بثمارها. يبدو أن الخطة تعمل شيئاً فشيئاً بنجاح ويحرز البطل تقدماً ملحوظاً. ربما لم تكن هذه الخطة جنونية كما اعتقد البطل (وفريقه) وربما يجرؤ على القول بكل غرور: *إنها خطة سهلة*.

يُقَدِّم الفريق في هذه النقطة، أو الشخصيات الثانوية في **(القصة ب)** تضحية ما. التضحية بأنفسهم من أجل قضية البطل الجوهرية. فيبدؤون بالنزول إلى المعركة وربما يموتون من جراء تلقي رصاصة كانت تستهدف البطل، أو يتنحون جانباً لكي يتألق البطل في المشهد لوحده. ففي رواية (هاري بوتر وحجر الفيلسوف) بعد أن نزل الأطفال الثلاثة عبر باب المصيدة بحثاً عن حجر الفيلسوف، يجازف كل من رون وهيرميون بالتضحية بنفسيهما، كي يتمكن هاري من الوصول إلى الغرفة الأخيرة. هذه هي الغاية من التضحية، لأنه مع كل سقوط لأحد أعضاء الفريق، يأخذ البطل المهمة على عاتقه ويظهر لنا أنه الشخص المهيأ حقاً لتحمل المسؤولية.

النقطة الثالثة: مفاجأة البرج العالي

نفذ البطل (وفريقه) الخطة، قام باقتحام القلعة. **يبدو** أن كل شيء يمضي على ما يرام. لكن عليك أن تعرف، منذ الآن، أنه ليس هناك شيء في عالم «إنقاذ حياة القطة» يسمى **يبدو**.

لنعد إلى (مفاجأة البرج العالي). تسمية هذه النقطة الفرعية مأخوذة من تلك اللحظة في المغامرات الأسطورية الكلاسيكية، عندما يقتحم البطل القلعة بغية إنقاذ الأميرة، ولكنه يعثر فقط على... مفاجأة. الأميرة لم تكن هناك. أوقعه الأشرار في الكمين. بالتأكيد قد لا يكون في روايتك أشرار بالمعنى الحرفي، أو حتى أميرة بهذا المعنى، لكن الغرض من هذه النقطة هو نفسه، مع مراعاة تراجع مستوى الثقة المفرطة، وظهور نوع من السذاجة لدى البطل (وفريقه): «*هذه الخطة لن تنجح أبداً، وهي ليست بالسهولة التي توقعتها*». فبعد أن حققت كاتنيس مع بيتا النصر في البقاء على قيد الحياة لوحدهما، غيّر صانعو الألعاب قاعدة اللعبة من جديد: *شخص واحد فقط* سيربح. عندما وصلت لويزا إلى سويسرا كان يحدوها الأمل بأن ويل سيغير رأيه، لكنه لم يفعل. بمجرد أن وصل مارك واتني مهبط المنطقة الرابعة أخبرته ناسا عن «الإجراءات المعقدة» التي يتعين عليه القيام بها مع مركبة الخروج من المريخ، وكان رد فعله: «*تباً، هل تمزحون معي يا أوغاد؟*» (صفحة 330)

النقطة الفرعية (مفاجأة البرج العالي) هي ببساطة التفاف آخر، تحدٍّ آخر من أجل أن يثبت البطل أنه جدير بالمهمة. وبطريقة ما، هي *حدث محرض* آخر (*Catalyst*) مثل رمي كرة منحنية أمام البطل وعليه أن يتدبر كيفية التعامل معها. وهذه المرة تمثل: وقت الجهد الخالص، والعضلات، والأسلحة، فحتى أذكى الأذكياء لا يمكنهم تجاوز بطلك. يجب أن يحفر عميقاً، أعمق من كل ذلك.

النقطة الرابعة: الحفر عميقاً

إذا كانت النقطة الفرعية (مفاجأة البرج العالي) تمثل (*حدثاً محرضاً*) آخر، فإن نقطة (*الحفر عميقاً*) -كما أحسبك خمنتها- هي (*الجدال مع الذات*) أخرى. هل بدأت تتحرى النمط هنا؟ السبب والنتيجة؟ الفعل ورد الفعل؟ هذا هو النمط الجوهري لشفرة سرد القصص. هذا هو سبب نجاح «*لائحة النقاط الأساسية*» [الخمس عشرة]. وهذا ما يجعل القصص تحقق أهدافها في الوصول إلى قلب القارئ.

إن النقطة الفرعية (*الحفر عميقاً*) هي اللحظة التي كنا ننتظرها في (*نقطة*

الختام) بأكملها، وهل أجرؤ على القول: كنا ننتظرها خلال الرواية كلها؟ إنها اللحظة التي يكون فيها البطل، وعلى ما يبدو، قد فشل مرة أخرى في نقطة (مفاجأة البرج العالي) ولم يبق له أي شيء: لا خطة، ولا معين احتياطيّاً، ولا أمل. ومع ذلك ما يزال هناك شيء ما، لم يدرك البطل كنهه حتى اللحظة. الشيء الذي في أعماقه، والذي سيتحول إلى أقوى أسلحته على الإطلاق.

هذه *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة للقصة.

إنها العيوب التي تخلص منها.

وهي الدليل على أنه قد تغير.

وفوق كل ذلك، هي شيء لم يفعله بطلك في بداية الكتاب. لقد قطع شوطاً طويلاً منذ أيامه الأولى، وهو يدب مثل يرقة صغيرة ومعابة، لقد حان الوقت لهذه اليرقة أن ترينا الفراشة الجميلة والقوية التي خرجت منها.

هل تتذكر كل العيوب التي ألحقناها بالبطل في الفصل الأول من *عالم القسم الأول*؟ عليك أن تتذكر عندما أجبرتك على النظر إلى بطلك على أنه روح معاقة بحاجة إلى **تحول عميق**. ثم فكّر *بشظية الزجاج* التي دفنت تحت جلده لسنوات.

نعم، لقد حان الوقت لبطلك لكي يحفر عميقاً في داخله ويسحب شظية الزجاج تلك. إزالة عيوبه من مصدر وجودها وتحويلها إلى انتصارات. لا يمكن نسيان تلك اللحظة في رواية (مباريات الجوع) عندما تثبت كانتيس أنها مستعدة لتجرع السم في تحدٍّ للكابيتول، لتقول إنها ليست بيدقاً في لعبتهم [الدرس الذي تعلمته من بيتا]. هذه هي لحظة لويزا في اختيار ويل، مدركة أنها لا تستطيع أن تعيش حياة أحد ما سوى حياتها الخاصة (أنا قبلك). وهذه هي اللحظة، التي يواجه فيها مارك واتني «الاحتمال الحقيقي بأن يموت اليوم» (المريخي).

تسمى هذه النقطة أيضاً **لمسة يد القدر الإلهية**. لا، لا يجب أن تكون قصتك دينية أو روحية لكي تمسها يد الإله، لكن يجب أن يكون لهذه القصة روح. يجب أن تتحدث إلينا بمستوى عميق. وهنا يأخذ البطل قفزة أخيرة نحو الأمام ومن خلال الإيمان بنفسه.

النقطة الخامسة: تنفيذ الخطة الجديدة

عندما ينقب بطلك في أعماقه لكي يعثر على الحقيقة، ويستل شظية الزجاج من تحت جلده، ويقفز من الجسر بدون شبكة حماية تستقبله، عندها يمكننا أن نتحدث عن *انتصاره*. تبدأ كانتيس وبيتا بأكل التوت السام، لكنّ صانعي الألعاب أوقفوهما وأعلنوا فوزهما في (مباريات الجوع). ينطلق مارك واتني إلى الفضاء بمركبة الهبوط على المريخ (المريخي). تقول لويزا كلارك لويل وداعاً (أنا قبلك).

يضع بطلك في هذه النقطة *الفرعية* الخامسة والأخيرة، خطته الجريئة والمبتكرة موضع التنفيذ. وبالطبع، سوف تعمل خطته على أكمل وجه. لأننا بعد كل هذه الرحلة الروحية في البحث عن الذات، وكل هذا الجهد المضني للتحول إلى الشخصية الجديدة، نريد أن نؤكد أن الروح الإنسانية هي التي تسود في النهاية. هذه هي الطريقة التي تجعل من القصة راسخة في ذاكرة القراء. نحن نأخذ بيد أبطالنا نحو الجحيم ثم نعود بهم لنجعلهم في نهاية المطاف يحققون الانتصارات تلو الانتصارات. نحن نجبرهم على البحث عن ذواتهم في أعماق أعماقهم لكي يعثروا على الأجوبة الصحيحة. وهنا فقط، نمنحهم تلك النهايات التي يستحقونها عن جدارة.

وإذا كان الفشل من نصيب بطلك في النهاية، إليك هذه النقطة الخاصة بالفشل، ثمة درس إنساني ليتعلمه من هذا الفشل وهو: *من الأفضل أن تجرب وتفشل من ألا تجرب أبداً*.

هذه هي النقاط الفرعية الخمس التي تمثل نهاية براقة لقصة *التحول* التي يعيشها بطلك. إنها نهاية الذروة لعرض الألعاب النارية المذهل، التي تسحب «رسالة» قصتك بالكامل إلى بؤرة تركيز القارئ، لتترك له شيئاً يتذكره على الدوام، ويتردد صداه في أعماق روحه.

هل كانت الخاتمة بهذه النقاط الخمس ضرورية؟ لا، لقد قرأت الكثير من الروايات التي حافظت على سحرها وبقيت تتفاعل مع نهايات أقصر لا تنطوي على جميع النقاط الخمس.

هل أوصي من ناحيتي بإعطاء النقاط الخمس فرصة للتجربة؟ نعم

بالتأكيد. تماماً كما حال النقاط الخمس عشرة، ستساعدك هذه النقاط الفرعية الخمس على تركيز قصتك وتقديمها للقارئ بنتيجة مثيرة ومبهرة وتستحق العناء.

بغض النظر عن كيفية معالجتها، يجب أن تكون خاتمة روايتك جذابة. لا ينبغي أن تمنح بطلك فوزاً تلقائياً. فليس من الجيد أن يكتشف بطلك ما يجب فعله في نقطة *الانتقالة 3* ثم يباشر عمله من دون كفاح وصراعات. اجعله يعمل من أجل هدف تحوله العميق. النهايات التي تحدث بسرعة ومن دون جهد أسطوري، تتعرض لخطر الوقوع في مطبات فنية، تحصل من خلالها على مراجعة من أحدهم تقول: «*قصة عظيمة، لكنها ارتبكت عند نهايتها*».

إذا بذلت جهداً إضافياً لجعل *عالم القسم الثالث* يتمتع بدينامية عالية مضطربة ومليئة بالحركة والعاطفة كبقية قصتك، فإن روايتك سترتقي إلى مصاف كل رواية ناجحة حققت حضوراً قوياً لدى القراء. إن النقطة الأخيرة والنهائية قد تأتي بالنجاح لبطلك وللقارئ، ولك أنت بالطبع.

خامس عشر: الصورة النهائية (*final image*)

ماذا يجري هنا؟ إعطاء لقطة عن بطلك وعن حياته بعد تحوله لكي تظهر كم تغير بعد رحلته هذه.

أين تتجه؟ (99% إلى 100%) هذا هو المشهد أو الفصل الأخير من روايتك.

أهنئك، لقد فعلتها. لقد وصلت إلى النقطة النهائية [الخامسة عشرة]. فإذا كانت الصورة الافتتاحية [النقطة الأولى] هي لقطة «**قبلية**» فإن الصورة النهائية هي لقطة «**بعدية**». إنها نقطة من مشهد *واحد*، ترينا فيها كيف يبدو بطلك بعد أن اجتاز رحلة *تحوله* الملحمية.

إلى أي مدى ذهب؟ ماذا تعلم؟ كم نضج كإنسان؟ كيف تبدو حياته بعد أن مر *بليلة الروح المعتمة*، وواجه شياطينه، واستل *شظية الزجاج* من تحت جلده؟ وترينا كيف عبر إلى الضفة الأخرى قوياً ومعافى روحياً أكثر من أي وقت مضى.

نرى لويزا وهي ترتشف قهوتها في مقهى باريسي. عثرت أخيراً على الحياة التي تحتاجها. هي الآن بعيدة كل البعد عن الصورة الافتتاحية حين كانت محاصرة في بلدتها الإنكليزية الصغيرة الهادئة. نرى مارك واتني في (المريخي) يستقل المركبة هيرميس ويعود مع طاقمه في نقطة معاكسة تماماً للصورة الافتتاحية، التي كان قد هجرها للتو مع نفس الطاقم على سطح كوكب المريخ. تستقل كاتنيس القطار مع بيتا عائدة للضاحية 12، لم تعد تلك الفتاة المسكينة التي قابلناها في *عالم القسم الأول* حيث تحاول تدبير قوت يوم عائلتها، هي الآن: منتصرة ومتمردة.

على القارئ خلال هذا المشهد الواحد أو الفصل الواحد أن يدرك *التحول* الجوهري الذي طرأ على بطلك خلال رحلته. إذا لم تتعاكس **الصورة الافتتاحية مع الصورة النهائية** بشكل صارخ وواضح، فقد حان الوقت لإعادة النظر بالنقاط الخمس عشرة كلها. لأنه كلما تعاكست هاتان الصورتان في حياة بطلك تكون قد برهنت على وجود هدف من روايتك يستحق القراءة.

نحن لم نسافر في دوائر مغلقة، لقد توجهنا نحو مكان ما.

لذا اجعل الرحلة قيمة. قم بإعداد بطل يعاني من عدة عيوب في عالم القسم الأول (*Act 1*)، وخذه في رحلة برية خلال عالم القسم الثاني (*Act 2*). اجعله يثبت نفسه كبطل جدير بعالم القسم الثالث (*Act 3*). ادفع بكل مثابرتك نحو الصورة النهائية التي تترك على لسان القارئ كلمة واحدة: رواية *مدهشة*.

آلة التحول

ها أنت وقد عرفت كلّ شيء، تعلمت استخدام الخمس عشرة نقطة في اللائحة الأساسية لمنهج «*إنقاذ حياة القطة*»، وأتقنت السحر.

تسمى لائحة النقاط الأساسية (*Beats Sheet*) أيضاً *بآلة التحول*، ومن المحتمل أنك تستطيع أن تخمن لماذا: لأن البطل المصاب بالعيوب دخل من جهة وخرج من الجهة الأخرى وقد تحولت شخصيته بطريقة سحرية. في الأصل، إن *آلة التحول* هذه قد صممت لبرمجة الأبطال، لتغير طريقة تفكيرهم وسلوكهم وإدارة شؤونهم. تخيّل أبطال الروايات بهيئة روبوتات صغيرة تدور حولك. تحركها برامج صارمة ولكنها تعاني من أعطال تجعلها ترتكب الأخطاء تلو الأخطاء. ستفتح *آلة التحويل* تلك الروبوتات الصغيرة، وتتلاعب بأسلاك البرمجة الداخلية، حتى تمكن هؤلاء الأبطال من العمل بطريقة جيدة، يستطيعون من خلالها حسم خياراتهم بطريقة صحيحة.

هذا هو بالضبط ما تفعله القصص مع أبطالها، تبرمج هؤلاء الأبطال وتحول وجودهم الإنساني نحو الأفضل، وتعمل «*لائحة النقاط الأساسية*» كدليل إعادة برمجة، لتريك أي الأسلاك يجب أن يقطع، وما الشفرة الداخلية الذي يجب تغييرها، وبأي نظام يكون هذا التغيير: أمر رائع، أليس كذلك؟

تمهل، هل اتّباع تسلسل النقاط الأساسية حسب الترتيب الذي وضحته في هذا الفصل إلزامي؟

عندما أطبق النقاط الخمس عشرة على عشر روايات مشهورة، كما سترى في الفصول القادمة، فإن هذا الترتيب ليس قانوناً ثابتاً. ستلاحظ بنفسك أن النقاط تتشابك وتتداخل من حين إلى آخر. ستأتي *طرح الفكرة الرئيسية* (*Theme Stated*) في بعض الأحيان بعد نقطة *الحدث المحرض* (*Catalyst*) وفي وقت مبكر جداً، فتدمج نقطة *الإعداد* (*Setup*) مع *الجِدال مع الذات* (*Debate*). في بعض الأوقات، يأتي النصر المزيف أو الهزيمة المزيفة لنقطة *المنتصف* (*Midpoint*) بعد منتصف القصة بالمعنى الحرفي للمنتصف. وفي أحيان أخرى، تقدم شخصية *القصة ب* في عالم القسم الأول، ولكنها لا تصبح مهمة في الواقع حتى تبلغ عالم القسم الثاني.

الأمر المهم هنا، أن جميع النقاط موجودة تقريباً في كل قصة رائعة. لأنه، ومرة أخرى، لا تصنع هذه النقاط *فورميلا* [قالباً]. إن مهمة هذه النقاط هي

أن تجعل القصص تعمل بنجاح، لأنها تجعل البشر يتصرفون كبشر. فبدون *الحدث المحرض* سيبقى بطلك عالقاً في عالم القسم الأول إلى الأبد. بدون *نقطة المنتصف* التي من شأنها رفع درجة الإثارة والمخاطرة، سيستمر بطلك في العبث عند *اللهو والمرح* (*Fun And Games*) ولا يعرف أن هناك أشياء أكثر أهمية يجب التعامل معها. بدون *لقد ضاع كل شيء* (*All Is Lost*) لن يغير بطلك طريقة تفكيره ويتبنى الرؤيةَ الصحيحة أبداً.

هكذا تكون القصة أيها الأصدقاء.

لأن الحياة هي هكذا.

إذا كنت تواجه مشكلة كيفية تصور انسجام النقاط معاً، أو كنت ممن يتعلمون بصرياً، اذهب إلى الصفحة (162) من الفصل 16 وألقِ نظرة على فصل (عاملة المنزل) لغرض معرفة المزيد عن دور *لائحة النقاط الأساسية* في التطبيق العملي.

تمرين: اختبار التحول

هل تحول بطلك بأكبر قدر ممكن؟ هل استخدمت النقاط الخمس عشرة بقوة كافية؟

استخدم قائمة ورشة العمل الذاتية والمفيدة هذه، للتأكد من أن *لائحة النقاط الأساسية* قد اجتازت اختبار رحلة تحول بطلك.

الصورة الافتتاحية

- هل تتألف الصورة الافتتاحية من مشهد واحد أو من عدة مشاهد متداخلة؟
- هل قدمتَ الصورة الافتتاحية بصرياً (تُظْهِر ولا تُخْبِر)؟
- هل توضحت واحدة أو أكثر من عيوب بطلك في هذا المشهد؟

طرح الفكرة الرئيسية

- هل ترتبط *الفكرة الرئيسية* مباشرة بحاجة بطلك أم أنها درس روحي يتعلق بحياته؟

- هل ذُكِرت *الفكرة الرئيسية* من قبل شخص ما أو (شيء ما) غير البطل؟
- هل تجاهل بطلك *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة بسهولة وعدم اهتمام؟

الإعداد

- هل عرضت مشكلة واحدة على الأقل تحتاج إلى حل في حياة بطلك؟
- هل أدخلت على الأقل شخصية واحدة من شخصيات **القصة أ**؟
- هل أسست بوضوح رغبة بطلك أو هدفه الخارجي في مكان ما من هذه النقطة؟
- هل تجولت ببطلك في مناحي حياته اليومية في أكثر من مكان (البيت ومكان العمل ومكان اللهو)؟
- هل عيوب بطلك واضحة في هذه النقطة؟
- هل خلقت شعوراً من أن التغيير الوشيك أمر حيوي وملح (**السبات = الموت**)؟

الحدث المحرض

- هل حصل *حدث محرض* لمسيرة بطلك؟
- هل هي نقطة (حركة – أكشن) لم يسمح بالإفصاح عنها هنا؟
- هل أصبح من المتعذر على بطلك العودة إلى حياته الاعتيادية بعد هذه النقطة؟
- هل *الحدث المحرض* كبير بما يكفي لكسر نمط حياة بطلك الاعتيادية؟

الجِدال مع الذات

- هل يمكنك تلخيص هذه النقطة بسؤال؟ أو إذا كان جدالاً تمهيدياً، هل يمكنك أن تعرف وبوضوح ما الذي يستعد له بطلك ولماذا؟
- هل خلقت مشهداً عن تردد بطلك وحيرته؟
- هل أظهرت بطلك يتجادل مع نفسه في أكثر من مكان من حياته اليومية (البيت ومكان العمل ومكان اللهو)؟

الانتقالة 2

- هل ترك بطلك عالمه القديم من خلفه ودخل عالماً جديداً؟
- إذا لم يتنقل بطلك مادياً إلى مكان ما، هل جرب شيئاً جديداً؟
- هل يمثل عالم القسم الثاني نقيضاً معكوساً لعالم القسم الأول؟
- هل الفاصل بين عالم القسم الأول وعالم القسم الثاني واضح ومميز؟
- هل اتخذ بطلك خطوة أو قراراً استباقياً لدخول عالم القسم الثاني؟
- هل اتخذ بطلك قراراً بناء على رغبته (ماذا يريد)؟
- هل تستطيع تفسير لماذا كان ذلك القرار يمثل الأسلوب الخاطئ للتغيير؟

القصة ب

- هل أدخلت موضوع حب جديد، أو اهتماماً عاطفياً مع مرشد، أو صديقاً أو شخصية عدائية؟
- هل يمكنك توضيح هوية شخصية (أو شخصيات) *القصة ب* وهم يقدمون الفكرة الرئيسية أو درس الحياة للبطل؟
- هل شخصيتك الجديدة، بشكل ما، هي من نتاج العالم المقلوب في القسم الثاني؟ (هل سيبرز مثل ألم الإبهام في عالم القسم الأول؟).

اللهو والمرح

- هل أظهرت بوضوح تخبط بطلك أو نجاحه في العالم الجديد؟
- هل تفي نقطة اللهو والمرح *بوعد فرضيتك* (في عنوان الكتاب أو في الموجز في الغلاف الخلفي)؟
- هل توضح نقطة اللهو والمرح كيف أن عالم القسم الثاني الخاص ببطلك هو المعاكس أو النقيض لعالم القسم الأول؟

نقطة المنتصف

- هل يمكن أن توضح إذا كانت هذه النقطة هزيمة زائفة أو نصراً زائفاً؟
- هل رفعت من مستوى الإثارة والمخاطرة والتشويق؟

- هل تقاطعت قصتك الخارجية أ مع قصتك الداخلية ب؟
- هل يمكنك توضيح التحول من الرغبة (ماذا *يريد*) إلى الحاجة (ماذا *يحتاج* بالفعل)؟

الأشرار يقتربون

- هل يعد مسار هذه النقطة معاكساً لمسار نقطة اللهو والمرح (أي إذا كان بطلك ينجح في اللهو والمرح، فهل هو يتخبط هنا؟ والعكس صحيح).
- هل أوضحت كيف يعمل الأشرار الداخليون (العيوب الشخصية) ضد بطلك؟

لقد ضاع كل شيء

- هل حدث شيء ما لبطلك في هذه النقطة؟
- هل هذه النقطة كبيرة بما يكفي لكي تدفع ببطلك لدخول عالم القسم الثالث؟
- هل منحت بعض الاهتمام *لنفحة الموت*؟
- هل بدت هذه النقطة شبيهة بنقطة *الحدث المحرض* لتغيير حياة بطلك؟

ليلة الروح المعتمة

- هل يفكر بطلك بشيء ما في هذه النقطة؟
- هل تقود هذه النقطة بطلك إلى إدراك الحقيقة؟
- هل تبدو حياة بطلك سيئة أكثر مما هي عليه في بداية روايتك؟

الانتقالة *3*

- هل يتعلم بطلك هنا درسا كونياً قيماً (*الفكرة الرئيسية*)؟
- هل يتخذ بطلك قراراً استباقياً لإصلاح شيء ما؟
- وهل هذا القرار مبني على ما يحتاجه بالفعل؟
- هل بإمكانك أن توضح لنا لماذا كان هذا القرار صائباً نحو التغيير؟

- هل يمثل عالم القسم الثالث **توليفة** للقسمين: الأول (**الأطروحة**) والثاني (**النقيضة**)؟

الختام

- هل يكافح بطلك من أجل تفعيل خطته؟ هل تنطوي خاتمتك على صراع مصيري؟
- هل هناك عملية حفر عميقة في الذات، بعد أن تعلم بطلك *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة؟
- هل تتشابك *القصة أ والقصة ب* في هذه النقطة بصورة من الصور؟

الصورة النهائية

- هل الصورة النهائية تتألف من مشهد واحد أو من عدة مشاهد مترابطة؟
- هل مثلت الصورة النهائية بصرياً (تُظْهِر ولا تُخْبِر)؟
- هل من توضيح عن كيفية *تحول* بطلك؟ هل تعاكس اللقطة «البعدية» للصورة الختامية وبطريقة ما اللقطة «القبلية» للصورة الافتتاحية؟

مكتبة
t.me/t_pdf

3

هذه ليست فئات الرواية التي كنت تعرفها! هذه عشرة أنواع تناسب جميع القصص (نعم، حتى قصتك)[19]

لا يجب أن يشكل هذا الأمر مفاجأة، فإذا كنت تريد كتابة قصة جيدة، عليك أن تعرف أولاً ما القصص الجيدة. على المنوال نفسه، إذا كنت ترغب بكتابة رواية ناجحة عليك أن تقرأ روايات ناجحة. أن تمعن النظر بكيفية عملها وما الذي يجعلها ناجحة. لماذا يتردد صداها لدى الكثير من القراء؟ أن تكسر أقفالها وتختلس النظر من الداخل، وتدرس آلية عملها الداخلية بالطريقة ذاتها التي يدرس بها طالب الطب جسد الإنسان من داخل جسده.

كيف تتناسب الأجزاء مع بعضها؟

لماذا يقع هذا الجزء هنا؟

ما الذي تتشابه من خلاله القصص بعينها وبماذا تختلف؟

الخطوة الأولى التي تجعل منك كاتباً ناجحاً هي باختصار: *أن تكون قارئاً ناجحاً*. هناك فقط مشكلة صغيرة واحدة، هي هذا العدد الهائل من الروايات،

19- تتحدث المؤلفة هنا عن عشرة أنواع للقصص، وضعها بليك سنايدر لقصص الأفلام في كتابه المشار إليه في مقدمة المؤلفة، وهو تصنيف جديد تماماً وغريب بمصطلحاته التي تثير التباساً حتى للقارئ باللغة الإنكليزية الذي لم يتعود عليها من قبل. من جانبي، ترجمت بعضها ترجمة حرفية، واقترحت للبعض الآخر تسميات أخرى وجدتها تعبر عن مضمون النوع بشكل مناسب للقارئ بالعربية.

عشرات الملايين منها، وليس من وسيلة لقراءتها كلها. الخبر السار هنا، هو أنك لستَ مضطراً لذلك.

فماذا لو تمكنا من تصنيف كل رواية عظيمة كتبت حتى الآن في عشرة أنواع (*Genres*) وقمنا بدراسة هذه الأنواع بدلاً من قراءة ملايين الروايات؟ ماذا لو تمكنا من تجميع الروايات المتشابهة معاً في أنواع سردية واكتشفنا العناصر المشتركة بين كل نوع، ثم وضعنا تصميماً نموذجياً لكل نوع لاتباعه عند كتابة روايتنا الخاصة التي تندرج ضمن هذا النوع نفسه؟ ربما خمنت ما أريد قوله بعد هذه المقدمة. في الواقع، لدينا بالفعل ما يطلق عليه: أنواع القصص الخاصة بمنهج «*إنقاذ حياة القطة*».

في الفصل السابق، الذي كان يدور حول *لائحة النقاط الأساسية* لهذا المنهج، درسنا آليات القصة بشكل عام. جاء الوقت لكي نحفر عميقاً وندرس آليات كل نوع من الأنواع المختلفة للقصص. لذلك، عندما تجلس على مقعدك وتباشر بكتابة روايتك، عليك أن تضع مخططك الذي يساعدك في إنجاز مهمتك: كتابة قصة مقنعة وناجحة.

أرجو ألا تخدعك مفردة «نوع» في عنوان هذا الفصل، فأنا لا أقصد هنا تلك الفئات المعروفة كالكوميديا والرومانسية والرعب أو القصص الغامضة أو قصص الإثارة، فتلك فئات تتعلق بالنغمة (*tone*)، أنا أتحدث عن أنواع القصص من ناحية:

ما نوع القصة التي جلست من أجل أن تسردها؟

ما نوع التحول الذي يمر به بطلك؟

ما الفكرة الرئيسية -أو درس الحياة- الذي تسعى روايتك لمعالجته؟

ونحن ننهمك بتطوير رواياتنا، تكون هذه الأسئلة أكثر فائدة بكثير من سواها. وهي بالضبط الأسئلة التي يطرحها منهج «*إنقاذ حياة القطة*»، فهناك فقط عشرة *أنواع* من القصص. إذا دققت في تاريخ القصة منذ فجر الملاحم، من الأوديسة لهوميروس، إلى الكلاسيكيات من مثل (كبرياء وهوى) لجين أوستن، حتى روايات العصر الحديث مثل (فتاة القطار) لبولا هوكنيز، يمكنك إحالة أي منها إلى واحدة من الأنواع العشرة.

وخلال دراستك لهذه الأنواع، ستجد، وعلى الأغلب، أن كل الروايات التي تندرج في نوع محدد، تتضمن عناصر معينة بذاتها، أو مشتركات ستظهر أمامك المرة تلو المرة.

قبل أن تطلق حرف الـ (ف) بوجهنا كناية عن كلمة (فورميلا)، سأخبرك بالضبط لماذا تظهر النقاط الخمس عشرة تقريباً في كل القصص العظيمة.

إن ما يجعل بعض القصص عظيمة وناجحة هو كوننا نحن البشر، تم تصميمنا للاستجابة لأنواع من محددة من عناصر سرد القصص. وعندما تُرتب هذه العناصر بشكل صحيح، فإن هذه القصص تجعل قلوبنا تغني، وأرواحنا تطرب، والإنسان الذي بداخلنا ينتشي ويهتز مثل الشوكة الرنانة. فإذا درسنا عناصر كل أنواع القصص، والنمط الداخلي الذي يجعل من هذه العناصر تنجح، سنرى وبسهولة سبب نجاح الروايات من كل نوع. سنعرف عندها لماذا تتكرر هذه العناصر والأنماط في روايات غاية في القدم مثل (حكايات كانتربري) لجيفري تشوسر [م ع] وأخرى حديثة جداً مثل (جاهز أيها اللاعب الأول) لأرنست كلاين [م ع] (وهما بالمناسبة من النوع نفسه).

مثل *لائحة النقاط الأساسية* الخمس عشرة لمنهج «*إنقاذ حياة القطة*» تعمل *أنواع القصص* على تشفير الأنـواع العشرة التي سنتحدث عنها بالتفصيل. إذ تقوم هذه الأنواع بتلخيص أدب آلاف السنوات إلى عشرة نماذج واضحة وسهلة. ليس عليك تمزيق ثوبك بعد الآن وأنت تصرخ: *لماذا لا تعمل قصتي*؟ اكتشف النوع الذي تنتمي إليه روايتك، وتأكد من أنها تضم جميع العناصر المطلوبة.

إذا لم تصدق ما أقول، ألقِ نظرة على الروايات التي يعود تاريخ نشرها إلى قرون من الزمن، والتي أدرجتها لك كتمثيل لكل نوع [واحكم بنفسك]. فقد جعل هؤلاء المؤلفون رواياتهم تعمل بنجاح من خلال تطبيق النماذج ذاتها التي أضعها أمامك في هذا الكتاب، سواء كانوا يعلمون ذلك أم لا، فهذه قصة أخرى، لكنهم طبقوها.

وأنت أيضاً يمكنك تطبيقها.

سنغوص في الفصول العشرة القادمة عميقاً في كل *نوع* وبالتفصيل

الممل. لكن قبل ذلك، إليك نظرة سريعة على الأنواع العشرة من قصص «إنقاذ حياة القطة»:

أولاً: دوافع الجريمة (*Whydunit*): لغز ما يحل بواسطة البطل (الذي ربما يعمل أو لا يعمل محققاً)، إذ يكشف عن أمر مروع يتعلق بالجانب المظلم للطبيعة البشرية (انظر الفصل الرابع).

ثانياً: مراسم العبور (*Rites Of Passage*): يجب أن يتحمل البطل الآلام والعذابات الناجمة عن تحديات الحياة المشتركة (الموت، الانفصال، والخسارة، والطلاق، والإدمان، وبلوغ سن الرشد، وما إلى ذلك) (انظر الفصل الخامس).

ثالثاً: المؤسسيّة (*Institutionalized*)[20]: يدخل البطل، أو هو في الأساس موجود في مجموعة بشرية محددة، مؤسسة أو عائلة أو شركة، ويجب أن يكون لديه الخيار في الانضمام أو الهروب منها أو حتى تدميرها (انظر الفصل السادس).

رابعاً: البطل الخارق (*Superhero*): يجد بطل خارق للعادة نفسه في عالم عادي، وعليه أن يتصالح مع هذا العالم، وأن يكون مميزاً ويقترب من العظمة (انظر الفصل السابع).

خامساً: شخص في ورطة (*Dude With A Problem*): يجد بطل عادي نفسه فجأة في خضم ظروف عصيبة وعليه أن يأخذ المبادرة للتخلص منها (انظر الفصل الثامن).

سادساً: الأحمق منتصراً (*Fool Triumphant*): بطل مستهجن ومستضعف ولم يؤخذ بعين الجد، يواجه نوعاً من التقاليد المؤسسية الراسخة، ليثبت قيمة مهمة للمجتمع (انظر الفصل التاسع)

20- قد يلتبس على القارىء اسم النوع (المؤسسيّة). فالمؤلفة لا تقصد مؤسسة رسمية أو شبه رسمية من تلك التي تعودنا أن نطلق عليها هذا الاسم. فالمؤسسة هنا هي: كل مجموعة بشرية لديها تقاليد ضمنية خاصة، وتشمل العائلة، والمجتمع، والمجموعات الأخرى، مثل مشجعي كرة القدم وغيرهم [م].

سابعاً: التعلق بالآخر (*Body Love*)[21]: تحوّل ما في حياة البطل بعد اللقاء بشخص آخر. يضم هذا النوع على سبيل المثال لا الحصر قصص الحب، وقصص الصداقة الملتبسة، وقصص العلاقة بالحيوانات الأليفة (انظر الفصل العاشر).

ثامناً: المصباح السحري (*Out Of The Bottle*)[22]: البطل شخصية عادية تتأثر مؤقتاً «بفعل سحري» وعادة ما ينطوي على تحقيق أمنية أو يرمى بلعنة. يتعلم البطل هنا درساً بليغاً عن تبجيل الواقع والإفادة منه إلى أقصى حد (انظر الفصل الحادي عشر).

تاسعاً: الصوف الذهبي (*Golden Fleece*): بطل أو مجموعة من الأبطال يذهبون في «رحلة برية» من نوع ما (قد لا يكون هناك طريق حقيقي) بحثاً عن شيء واحد ويكتشف هذا البطل شيئا آخر، يكتشف شخصيته الحقيقية (انظر الفصل الثاني عشر).

عاشراً: وحش في المنزل (*Monster In The House*): ينبغي على بطل (أو مجموعة أبطال) التغلب على نوع ما من الوحوش (طبيعي أو خارق للطبيعة) يوجد في مكان مغلق أو تحت (ظروف محدودة)، وعادة ما يكون وراء هذا الوحش شخص ما أتى به إلى الوجود (انظر الفصل الثالث عشر).

21- لا يتحدث هذا النوع عن قصص الحب الرومانسي، وإن كان يتضمنها أحياناً، بل عن علاقة التعلق بالآخر بطريقة تبدو مرضية تتعلق بالتأثير النفسي (السيكولوجي) في سلوك أحد طرفي العلاقة أو كليهما، فقد نشهد نوعاً من التوتر والمشاجرة وحتى الكراهية المؤقتة مع عدم القدرة على الانفصال. والآخر هنا كما توضح المؤلفة في المتن ليس بالضرورة شخصاً آخر، فربما يكون حيواناً أو شبحاً أو أي شيء يمثل لشخص ما هوساً يبلغ أحياناً درجة الجنون [م].

22- المعنى المقصود من عبارة (*Out Of The Bottle*) هو الخروج من القمقم، فترجمتها إلى «المصباح السحري» لأنها أقرب إلى روح النوع الذي تتحدث عنه المؤلفة في المتن. وسيتعرف القارىء على ذلك بعد مروره على الشرح المفصل والمثال المستخدم [م]

ارو لي الشيء نفسه... لكن بطريقة مختلفة[23]

هل سمعت أحدهم يوماً ما يقول: «لا يوجد هناك شيء يمكن أن نطلق عليه قصة أصيلة»؟ نعم، هذا صحيح، وسترى ذلك بنفسك في الفصول العشرة القادمة. *الأصيل* ليس هدفاً واقعياً يمكن تحقيقه في كتابة الروايات، فلنرمِ هذه الكلمة من النافذة.

الذي يمكن إنجازه هو *الجديد*، وليس الأصيل.

إن «تناول» *نمط* القصص البالغ في القدم، هو ما يبحث عنه القراء والناشرون. وإذا كنت تسأل: ما دوري شخصياً في كتابة قصة رويت مراراً وتكراراً؟ كيف أجعل من هذا النمط القصصي القديم مختلفاً؟ الجواب هو أن وظيفتنا ككتاب، هي كتابة نسخة جديدة من حكاية مألوفة مع معرفتنا مسبقاً بأن القراء قد جبلوا على الاستجابة لها.

يريد القراء الشيء نفسه... على أن يأتيهم بطريقة مختلفة، يريدون قراءة شيء ما وهم يعرفون أنهم سيحبونه. فاكتبْ لهم *بطريقةٍ* لم يألفوا مثلها في السابق.

هل تعلم أن رواية (عاملة المنزل) لكاثرين ستوكيت ورواية (1984) لجورج أرويل، على سبيل المثال، تنتميان في الحقيقة إلى *النوع ذاته* [من الأنواع العشرة للقصة التي ذكرت] هو **المؤسسيّة** (*institutionalized*)؟ وأن رواية (المريخي) لآندي وير ورواية (البؤس) لستيفن كنغ تتقاسمان نفس عناصر نوع **شخص في ورطة** (*dude with problem*)؟

تشبه كتابة الرواية إلى حد ما صناعة الكيك. مهما كان ما تصنعه، يجب أن تعلم أن هناك مكونات محددة عليك تضمينها للحصول على النتيجة التي

23- لكي لا يقع القارىء في أي التباس هنا، فإن المؤلفة ومن خلال استخدامها أمثلة الروايات، التي تنتمي للنوع القصصي نفسه، لا تقصد كتابة روايات سبق كتابتها، بل هي تتحدث عن موضوعات تم التطرق إليها مثل: الحب والموت ومواجهة الخطر والتبدلات التي تطرأ على حياتنا، لذلك هي تجد رابطاً بين روايتين بعيدتين كل البعد عن بعضهما، هما عاملة المنزل و1984 لتؤكد أن المضامين قد تتشابه، لكن المعالجة مختلفة جذرياً، فكلتا الروايتين تتحدى نوعاً من المؤسسة.

تريدها. إذا كنت تصنع كعكة، على سبيل المثال، فأنت تعلم أنك ستحتاج إلى الزبدة والبيض والدقيق والسكر. خلاف ذلك، لن ينتهي بك الأمر مع ما كنت تريد صنعه. ولكن بمجرد أن تحصل على الوصفة الأساسية لعمل الكيك -بمجرد أن تتعلم كيف تتم صناعته بشكل صحيح- يمكنك إضافة النكهات والمطيبات والتزيين الخارجي إلى الوصفة.

فكر في الفصول القادمة بهذه الأنواع كوصفات. أنواع القصص العشرة هي وصفتك. وعناصر كل نوع هي مكونات هذه الوصفة. تعلم الوصفات، ادرس الأنواع، واختر الشكل الملائم، وبعدها قدم لنا مناورتك وإبداعك الخاص. وقبل كل ذلك، ***لا يمكنك كسر القواعد من دون أن تعرف ما هي هذه القواعد***. أنت تحتاج لتتعلم كيف تعمل القصص قبل أن تبدأ بالحصول على كل ذلك الجمال الذي يرافقها.

لماذا نحتاج إلى الأنواع الأدبية؟

تساعدك دراسة النوع الذي تنتمي إليه قصتك، ليس فقط في بناء هيكل هذه القصة، بل كذلك في التحرر من الانسدادات في الحبكة. شخصياً كلما علقت في جزء ما من روايتي، أخرج دائماً «إنقاذ حياة القطة» القديم وأقرأ تصنيف الأنواع، أعثر على الروايات والأفلام، التي هي من النوع المفضل لديّ وأباشر دراستها. تلهمني معرفة كيف تعامل أسلافي من الكتاب مع نفس عناصر النوع الذي تنتمي إليه روايتي، بأفكار جديدة وتخرجني دائماً من حالة الانسداد تلك.

سيكون عليك في مرحلة ما من رحلة كتابتك، عرضه على شخص آخر، سواء كان وكيلك الأدبي أو محرراً في دار النشر أو منتج أفلام، أو عرضه مباشرة على القارئ. سيتعين عليك حينها تلخيص موضوع روايتك، ولماذا يجب على هذا الشخص قراءتها. في هذه الحال، ليس لديك من وسيلة أفضل وأسرع من قولك: إن روايتي تنتمي إلى النوع نفسه الذي تنتمي إليه هذه الرواية أو تلك.

عندما يسألك شخص ما: عن ماذا تدور روايتك؟ فهو في الحقيقة يسأل: ماذا تشبه تقريباً؟ وكيف تختلف عنه؟

إنه يسألك عن نوع القصة حتى دون أن يعرف الأنواع.

لن تقول له: إن روايتي تدور عن *شخص في ورطة*، لأنه إذا لم يقرأ هذه الرواية فسوف يرمقك بنوع من السخرية.

تستخدم، بدلاً عن ذلك، ما هو متعارف عليه في عالم النشر «العناوين القابلة للمقارنة»، لكن أين ستعثر على عناوين روايات تصلح للمقارنة مع روايتك؟ ستذهب حينها مباشرة إلى نوع قصتك وتفتش عما يمكن مقارنته معها.

لذلك فإن نوع قصص «*إنقاذ حياة القطة*» لن يساعدك في كتابة قصتك فقط، بل في نشرها كذلك.

ملاحظة أخيرة: استنزاف أنواع القصص

دعنا نواجه الحقيقة، الروايات فن معقد، تصنيفها دائماً في فئات ليس بالأمر اليسير. خذ مثلا رواية (البؤساء) لفكتور هوغو، فكما سترى قريباً، أنا صنفتها ضمن نوع «المؤسسيّة» لأنها تركز على حياة الكثيرين من ناحية ارتباطهم بـ«*مؤسسة*» مجتمع فرنسا ما بعد الثورة. وعلى أية حال، هناك أسباب بالقدر نفسه لكي تصنف هذه الرواية ضمن نوع «*البطل الخارق*»، بمعطى أن جان فالجيان -بطل الرواية- يتمتع بقوة عظيمة (في مهمة جيدة) تم تحديه من قبل عدو عصامي وشرس هو جافيير. وكذلك للتغلب على «لعنة» كونه مداناً من قبل المجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر. لكن في النهاية، فإن النوع الحقيقي لهذه الملحمة الروائية لا يمثل مشكلة. لن يقيّدنا فكتور هوغو من تحت قبره كي نعثر على تصنيف مناسب لروايته (على الرغم من أنها تناسب نوع *وحش في المنزل*).

يمكننا مناقشة الأنواع حتى يشيب شعر رأسنا، لكن الأنواع هنا وجدت لتساعدنا في التركيز على قصتنا الخاصة، ولكي نتأكد من أننا قمنا بتضمين كل العناصر الصحيحة.

لذلك عندما تجلس لكتابة روايتك، جرب ألا تتوتر كثيراً من أجل العثور على النوع المثالي لمطابقة روايتك. ربما تجد أن قصتك تمثل عدة أنواع

في الوقت نفسه. وظيفتك هي التقاط النوع الأكثر شبهاً بروايتك. الموضوع ليس موضوعَ أسود أو أبيض.

الكثير من الأشياء في الحياة هي عبارة (خمسون ظلاً من الرمادي)[24] والتي، بالمناسبة، إذا كنت تتساءل عنها فهي من نوع (*التعلق بالآخر*) [حيث الحب والصداقة والعشرة والنفرة والالتباس والتناحر كلها موجودة تحت هذا العنوان، كما سنرى].

ابحث عن النوع الأكثر ملاءمة لروايتك، وتذكر أنه قد يتغير خلال الكتابة والمراجعة. غيّرت أنا شخصيا *أنواع* روايتي (غير قابل للتذكر) ثلاث مرات خلال عملية تطور الكتابة. بدأت مع *شخص في ورطة* (فتاة تنجو من حادث طائرة وتفقد ذاكرتها - ورطة كبيرة) وأحجمت عن كشف كيفية نجاتها من حادث الطائرة حتى النهاية. ثم تحول النوع إلى *دوافع الجريمة* (ما الذي حدث لهذه الفتاة؟ ولماذا حدث؟). أخيراً أدركت أن بطلتي ليست شخصاً عادياً، لديها قدرات فوق طبيعية، وعندما اكتشفت أن الهدف (*الفكرة الرئيسية*) من الرواية هو كيف أنها تتصالح مع ذاتها لكي تكون (هي) وكيف تختلف عن الآخرين، أصبحت الرواية حتى يومنا هذا تنتمي إلى نوع *البطل الخارق*. من المهم هنا ملاحظة أن الكتب الفردية من سلسلة ما، يمكن أن تختلف فيما بينها في النوع: (مباريات الجوع) لسوزان كولينز تنتمي بقوة إلى فئة (*شخص في ورطة*)، بطل بريء يزج به في معركة حياة أو موت لم يخترها. لكن من الواضح أن الكتاب الثاني من السلسلة (ألسنة اللهب) ينتمي بوضوح إلى نوع *المؤسسيّة* كون كاتنيس منتصرة ويطلق عليها (الوافد الجديد) في النظام. السؤال المركزي في الرواية هو: هل تحرقها؟ أو على الأقل تشعلها؟ أما الكتاب الثالث من السلسلة ذاتها (الطائر المقلد) فهو من نوع *البطل الخارق*، وتدور حول عودة كاتنيس للتعامل مع (الطائر المقلد) زعيم المتمردين وتواجه خصمها العصامي، الرئيس سنو.

24- تستخدم المؤلفة هنا على سبيل المفارقة عنوان رواية من ثلاثية (خمسون درجة من الرمادي) للبريطانية إي أل جيمس وهي من الروايات الرائجة، تتحدث عن رجل أعمال شاب سادي وفتاة تخرجت للتو من الجامعة، وتبحث عن وظيفة، يقعان في علاقة (تعلق بالآخر) تسودها العدوانية والعبودية والهيمنة.

إذا شعرت بعد قـراءة الفصول التالية من كتابنا هذا، برغبة ملحة للمفاضلة بين نوع وآخر، إليك نصيحتي: *خذ نفساً عميقاً، استرخِ، وقم بتوجيه هذه الطاقة نحو مسعى أكثر جدارة بالاهتمام، ما يجعل قصتك تعمل بشكل صحيح.*

أليس هذا هو، وبعد كل شيء، سبب شرائك هذا الكتاب؟

4

دوافع الجريمة (Whydunit)
محققون، خداع، الجانب المظلم في النفس البشرية

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث الكتب التالية: (رجل الذاكرة) لديفيد بالداكسي، (في الغابة) لتانا فرينش، (ثم لم يبق أحد) لأجاثا كريستي، (فتاة القطار) لبولا هوكينز.

كتبت أجاثا كريستي ذات مرة: «*القليل جداً منا يبدون على حقيقتهم*». فربما تكون المظاهر خادعة، والحقيقة يمكنها أن تكون مراوغة، لذلك لا بدّ من الأسرار. ولهذا السبب، سوف تعثر في أي مكتبة على ركن مخصص لنوع محدد من الروايات نطلق عليه: الغموض. [في المكتبات العربية تصنف ضمن أدب الجريمة].

نحن نلجأ إلى الروايات بشكل عام لنتعرف أكثر على أنفسنا. ونعرج على ركن روايات (الغموض) لنتعرف أكثر على الجانب المظلم في شخصيتنا. ما نوع الشرور الكامنة في قلوب البشر؟ ما تلك الخطايا التي يمكننا كبشر ارتكابها؟ والأهم من كل ذلك هو: لماذا؟

إذا أمعنا النظر في ما الذي يجعل من روايات الغموض الجيدة مقروءة بشكل كبير، فهو ليس **مَنْ**، بل، **لماذا**. الدافع الذي يقف وراء ارتكاب الجريمة أكثر من المجرم نفسه، هو الذي يستدعي أهمامنا ويجعلنا نواصل تقليب صفحات الرواية. في رائعة أجاثا كريستي الكلاسيكية (ثم لم يبق

أحد [ترجمها إلى العربية صلاح عبد الحق]) بالرغم من أننا نموت ونريد أن نعرف مَنْ مِن الضيوف العشرة في جزيرة الجنود يقوم بقتل الناس، لكن الدافع وراء هذه الوفيات -موضوع المحاكمة- هو الذي يغذي حقاً أحداث القصة ويجعلها تستقر في الذاكرة.

في (شفرة دافنشي) لدان بروان، فإن المنظمة المسؤولة عن وفاة جاك سونيير، ليست مثيرة للاهتمام بحد ذاتها كما هو الدافع وراء مقتله والسر الذي راح ضحيته.

لماذا يرتكب شخص ما مثل هذه الفظائع؟

وماذا يقول لنا ذلك عن ذواتنا كبشر؟

هذان السؤلان يقعان في قلب هذا النوع من قصص «إنقاذ حياة القطة» والذي نطلق عليه (*دوافع الجريمة*).

بغض النظر عن كونك تكتب رواية غموض كلاسيكية على منوال ما تفعل أجاثا كريستي، أو رواية بوليسية غامضة على منوال سلسلة (هاري بوش) لمايكل كونلي، أو سلسلة (فرقة قتل دبلن) لتانا فرينش، أو لغزاً سياسيّاً مثل سلسلة (نادي الجمال) لديفيد بالدتشي، أو سلسلة (جاك رفان) لتوم كلانسي، أو رواية محقق هاو مثل (شفرة دافنشي) لدان بروان، أو رواية (الغابة المعتمة) لروث وير، فإن جميع هذه الأعمال تنتمي إلى نوع دوافع الجريمة. جميعها تمتلك جوهراً مشتركاً، كلها تدور حول جريمة ارتكبت وسر غامض يكمن في صميمها. ومن واجبك ككاتب أن تجعل القارئ يخمن الجاني في كل منعطف من الأحداث. لأنه بغض النظر عمن يكون المحقق في قصة دوافع الجريمة خاصتك، هاوياً لم يتمكن من حل اللغز، أو مخبراً سرّياً «شاهد كل شيء»، ففي النهاية، القارئ هو المحقق السري. هو الذي من يجب أن تبهره مع كل منعطف صادم، ويكشف أنه سينفجر مثل القنابل في اللحظة المناسبة. عليك إيقاف تدفق القصة في مسار ما، وتوجيه الغموض (اللغز) في اتجاه آخر. والقارئ في هذه الحال، هو من عليه أن يتغير دائماً بما تكشفه نهاية القصة عن الطبيعة البشرية.

كل قصة من قصص **دوافع الجريمة** (*Whydunit*) تشبه سلسلة من

الغرف المعتمة والتي تتناسل بتقدم الوقت في القصة. يجب علينا نحن القراء المرور من خلال هذه الغرف واحدة بعد الأخرى. لسنا متيقنين من الشيء الذي سنعثر عليه في النهاية - أو من هو. لكننا نمضي على طول الطريق لعلمنا أننا، وفي النهاية، سنحصل على إجابة عن السؤال الجوهري الذي يقف وراء كل لغز أو غموض: **لماذا؟** إذا كنت تعتقد أن روايتك هي من هذا النوع «*دوافع الجريمة*» فأنت بحاجة إلى ثلاثة مكونات رئيسة لتضمن نجاحها: **محقق، وسر غامض، ومنعطف غامض.**

دعنا نفصل هذه المكونات الثلاثة بمزيد من التفصيل.

يمكن للمحقق في روايتك أن يكون أي أحد. ربما يكون شخصاً شاهد آلاف الجثث، أو شخصاً آخر لم ير في حياته جثة واحدة. لكنّ هناك أمرين مهمين يجب أن يتوفّرا عند هذا الشخص: *أولا* : عليه أن يكون غير مستعد كلياً لما سيواجهه (بغض النظر عن طبيعة وظيفته أو خبرته) *وثانياً*: أن يكون هناك سبب لجر قدميه داخل هذا المأزق. عليّ مرة أخرى أن أذكرك بسؤال: لماذا هذا البطل تحديداً لهذه الحبكة؟ قد يكون الرابط عشوائياً في بداية الأمر، لكنّك إذا لم تعمل على تزويج بطلك من حبكتك، أو محققك من لغزك، في هذه الحالة سيترك القارىء روايتك وهو يقول تلك العبارة المزعجة: طيب، وماذا بعد؟

فكر بعاموس ديكر، البطل المحقق في رواية (رجل الذاكرة) لديفيد بالداكسي التي تصنف ضمن نوع *دوافع الجريمة*. في البدء، ظهر أن قاتل أفراد عائلته، ليس له على الإطلاق أي ارتباط مع حادث إطلاق النار الذي وقع في المدرسة بعد سنة. غير أن العثور على أدلة بالستية (مقذوفات الرصاص) كشف أن الجاني نفسه هو من يقف خلف الجريمتين، الأمر الذي منح عاموس أهمية أكبر في مجرى التحقيق.

أو فكر بصدمة روبرت لانغدون في (شفرة دافنشي) عندما استدعي إلى متحف اللوفر عند منتصف الليل ليعثر على رجل عارٍ، ممدّد على الأرض ومضرج بدمه، وإلى جانبه رسالة مشفرة خطت بهذا الدم. إنه ليس حدثاً يومياً معتاداً في عالم الرموز، ولكن عندما يلقي لانغدون نظرة سريعة على

مسرح الجريمة، يكتشف أن الجزء الممحو من الرسالة بواسطة الشرطة يتضمن اسمه، إنه بالتأكيد متورط. ولكن: **لماذا؟**

في رواية أجاثا كريستي (ثم لم يبق أحد) لم يطرأ أي تغيير مثير للاهتمام في شخصية المحقق. فبينما ينشغل كل ضيوف (جزيرة الجنود) مع نوع من فقدان الأمل بالعثور على القاتل، وقبل أن يكونوا هم الضحية التالية، فإن المحقق الحقيقي في الرواية كان... *القارئ*. نعم، فنحن القراء دائماً نعد المحقق النهائي لكل رواية تصنف من نوع *دوافع الجريمة*، ولكن في رواية أجاثا كريستي هذه: نحن الوحيدون.

العامل المشترك بين كل المحققين، وفي كل الأحوال، هو أنهم لم يكونوا متهيئين لدخول عالم القضية. بعيداً من عدد القضايا التي سبق لهم العمل عليها بنجاح. لأنه في *هذه* القضية وفي *هذه* الراوية، إذا لم تحمل إليهم شيئاً لم يسبق لهم مشاهدته فما الجدوى منها؟ إذا كان السر الذي سيكشف عنه -في نهاية الرواية- هو أمر تم التعامل معه من قبل بواسطة محققك أو بطلك فأين اللغز الغامض هنا؟

وهذا ما يقودنا إلى المكون الثاني، عندما يتمكن المحقق من كشف الأدلة، وأنت المؤلف، تواصل توزيع أوراق اللعب بمهارة، سينكشف السر أخيراً. وهذا السر هو سبب بحثنا عن الحقيقة لنبدأ معها. إن هذا السر هو قلب روايات *دوافع الجريمة* الذي سنعثر عليه في آخر غرفة مظلمة. إنها ليست مسألة من ارتكب ولماذا كانت الجريمة فحسب، إنها: ماذا وأين ومتى أيضاً. ذلك هو ما يجعل القراء يخمنون حتى آخر سطر في النهاية أنها الطعم الذي يستدرجنا خلال كامل صفحات القصة. لأننا نحن القراء و(المحقق معنا) نحتاج إلى معرفة ماذا حدث مع هارييت فانكر عند نهاية رواية (الفتاة ذات وشم التنين) لستيغ لارسن. ونحتاج إلى أن نكتشف ماذا يخفي دير صهيون في رواية (شفرة دافنشي). ونحن بحاجة إلى معرفة ما حدث لجيسيكا في رواية (في الغابة) لتانا فرينش.

وأنت، المؤلف، عليك أن تتأكد من أن السر في روايتك هو سر يستحق كل هذا العناء. غالباً ما يبدأ السر صغيراً ولكنه يكبر كلما تقدم المحقق في

الحفر عميقاً في ثنايا القضية ويتوصل إلى المزيد من القرائن. في رواية (رجل الذاكرة) علمنا أولاً، أن البندقية التي أطلقت النار على كل أفراد عائلة ديكر، هي ذاتها التي أطلقت النار في المدرسة مؤخراً. وبينما كان المؤلف بالداكسي يواصل توزيع الأوراق بمهارة، كان السر يكبر، وسرعان ما نكتشف أن القاتل، كان في واقع الأمر، يستهدف ديكر على وجه التحديد، وعبر عمليتي الإبادة الجماعية التي ارتكبها كان يحاول أن يمرر رسالته لديكر.

في رواية (ثم لم يبق أحد) موت شخص واحد تطور إلى موت ثلاثة أشخاص، ثم إلى موت سبعة! لتتكاثف الحبكة (والسر) مع ظهور كل جثة جديدة. ومع تعمق هذا السر تزداد رغبة المحقق في حل اللغز والغموض الذي يغلف القضية، مما يفضي إلى *المنعطف الغامض*، المكون الثالث لهذا النوع من الروايات (دوافع الجريمة). والمنعطف الغامض هو اللحظة التي يكسر فيها البطل القواعد (سواء كانت قواعده أو تلك التي سنها المجتمع) في سعيه وراء إزاحة الغموض وإظهار الحقيقة.

تماماً مثل عاموس ديكر في الفصل الثالث من (رجل الذاكرة) عندما توجه بمفرده لمواجهة القاتل بنفسه دون إشراك المحققين الآخرين الذين يعملون على القضية نفسها، ويمثل هذا انتهاكاً كبيراً لقواعد التحقيق في نظام الشرطة.

يمكن أن تكون القواعد التي يجري كسرها في روايتك أخلاقية أو مجتمعية أو شخصية. والهدف من كسرها، هو إظهار كيف أثرت هذه القضية على المحقق الخاص بك. إنه يفعل الآن أشياء لم يسبق له فعلها. ويذهب إلى أماكن لم يذهب إليها من قبل –ويتم كل ذلك سعياً وراء السر– لكن في النهاية، غالباً ما يكون *المنعطف الغامض* هو الذي يقود البطل إلى *الفكرة الرئيسية* التي تساعد في *تحوله*. وهذا هو ما يجعل الرواية تستحق جهد القراءة.

هناك عنصر شائع آخر في نوع *دوافع الجريمة* وإن لم يكن ملزماً، هو وجود قضية ثانوية ترافق القضية الرئيسة. يباشر المحقق أحياناً التحقيق في إحدى القضايا الغامضة، ليكتشف أنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً مع قضية أخرى (غالباً ما تنتهي عند بداية الرواية)، شهدنا ذلك بشكل بارز في رواية (في

الغابة) لتانا فرينش. تنطلق أحداث الرواية عام 1984 في بلدة صغيرة في دبلن: ثلاثة أطفال خرجوا للعب في الغابة، وعاد منهم واحد فقط. تصادف أن أرسلت الشرطة روب ريان الذي تحول أخيراً إلى العمل كمحقق، لتتبع اختفاء شابة من المدينة نفسها. وليس من الغريب، أن المؤلفة فرينش خلطت الأوراق لتدمج القضيتين معاً. بدأت القضية القديمة تشوش محققنا في سعيه لكشف لغز القضية الجديدة. حتى لو أن القضية القديمة لم تصل إلى حل (كما الحال في رواية -في الغابة-) ففي العادة، تكون هذه القضية ضمن القضية التي تكشف *الفكرة الرئيسية* للقصة. وتمنح المحقق بعض الدروس حول طبيعة حياته.

في نهاية الأمر، فإن **المحقق، والسر، والمنعطف الغامض**، يخدمون جميعاً غرضاً متأصلاً واحداً: أن يظهروا لنا شيئاً عن الجانب المظلم من النفس البشرية. نحن نغادر روايات مثل (في الغابة) و(رجل الذاكرة) و(ثم لم يبق أحد) و(الفتاة ذات وشم التنين) ومعنا شعور بالرضا لأننا توصلنا إلى حل اللغز، ورأينا كيف تحولت شخصية البطل بواسطة هذا الحل. يحدث ذلك أيضاً مع القليل من عدم الشعور بالارتياح. نعم إنه قلق شديد، كشف هذه الندبة الصغيرة عن حقيقة أنفسنا، هي التي تجعلنا نواصل القراءة وهي التي تجعل القصص من نوع *دوافع الجريمة* واحدة من أكثر أنواع القصص كلاسيكية، والتي تقرأ على نطاق واسع من بين أنواع القصص الأخرى.

خلاصة، إذا كنت عازماً على كتابة رواية من نوع *دوافع الجريمة* فتأكد من أن هذه الرواية تتضمن العناصر المهمة التي ذكرناها:

محقق، سواء كان محترفاً أو هاوياً أو حتى مجرد قارئ. فكل ما يحتاجه الأمر، هو أن يكون شخصاً بين يديه قضية، ولم يكن مستعداً لها بالكامل (سواء أدرك ذلك أم لا).

سر: وهو مفتاح لكل شيء. ما الذي يوجد داخل آخر الغرف المعتمة التي ندخلها بحثاً عن الحقيقة؟ والتي يجب أن تنير لنا شيئاً ما عن الجانب المظلم للطبيعة الإنسانية، شيئاً لم يكن ممكناً التعرف عليه قبل بدء القضية.

المنعطف الغامض: اللحظة التي يجد فيها البطل أو المحقق نفسه يغور

عميقاً في لغز غامض، فتتعرض قواعد سلوكه وأخلاقه للخطر. على البطل أن يقوم بشيء ما (عادة في النصف الثاني من الرواية) يكسر من خلاله هذه القواعد، أو ما يهدد سلامته، أو حتى براءته. هذه هي المخاطر المروعة لرواية الغموض الجيدة. والمنعطف الغامض هو السبب في اهتمام القراء في هذا النوع المحدد من القضايا. لأن جاذبية هذا السر أصبحت قوية جداً، إلى الحد الذي لا تقوى على اختراقها حتى السهام المستقيمة.

روايات رائجة من نوع دوافع الجريمة من مختلف الأزمنة

- مغامرات شارلوك هولمز، لآرثر كونان دويل [م ع]
- سر الساعة القديمة، لكارولين كين [م ع]
- ربيكا، لدافني دي موريه. [م ع]
- ثم لم يبق أحد، لأجاثا كريستي [م ع]
- لعبة ويستنغ، لإيلين راسكين [م ع]
- سلسلة كينزي ميلهون، لسو غرافتون
- الصدى الأسود، سلسة هاري بوش، لميشيل كوننلي
- سلسلة أليكس كروس، لجيمس باترسون
- سلسلة ستيفاني بلوم، لجانيت إيفانوفيتش
- شفرة دافنشي، لدان بروان [م ع]
- الفتاة ذات وشم التنين، لستيغ لارسن [م ع]
- في الغابة، لتانا فرينش
- الزوجة المفقودة، لغليان فلين [م ع]
- عشرة، لغريتشن ماكنيل
- نداء الكوكو لروبرت غالبريت [م ع]
- فتاة القطار، باولا هاوكنيز (تطبق عليها **لائحة النقاط الأساسية في** الصفحات القادمة) [م ع]
- رجل الذاكرة، لديفيد بالداكسي
- الغابة المعتمة، روث وير
- جميع الفتيات المفقودات، لميغان ميراندا

- احذر الفتاة، لجنيفر وولف.

فتاة القطار

المؤلف: بولا هوكينز [الترجمة العربية: الحارث النبهان]
النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: دوافع الجريمة
حسب تنصيف الكتب العام: الغموض والإثارة
عدد الصفحات: 323 [النسخة العربية: 392]

احتلت هذه الرواية، وهي الأولى لبولا هوكينز، فور صدورها قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في النيويورك تايمز، ثم تحولت إلى فيلم سينمائي ناجح من بطولة إميلي بلانت. كُتبت «فتاة القطار» بطريقة شائعة في مجال الرواية الغامضة هي طريقة «*الراوي غير الموثوق به*» لكي تجذبك إلى عالمها وتتركك تخمن الأحداث حتى النهاية. ومثل الكثير من روايات الغموض الناجحة، فإن السؤال الأكثر إلحاحاً في القصة، لا يتعلق بمن قتل ميغان هيبويل، بل: *لماذا* قتلها؟ وهذا ما يجعل من هذه الرواية المشوقة نموذجاً رائعاً لنوع *دوافع الجريمة*.

[تطبق المؤلفة فيما يلي *لائحة النقاط الأساسية* الخمس عشرة على فتاة القطار، التي أنصح بقراءتها لفهم آلية هذا التطبيق - المترجمة]

أولاً: الصورة الافتتاحية (الصفحات 1-2)

تبدأ هذه الرواية بطريقة خالية من المفاجآت. إنها صورة افتتاحية مناسبة على متن قطار، ستجري فيه أحداث كثيرة. نلتقي راشيل (فتاة القطار) وهي بطلتنا الرئيسة من بين ثلاث بطلات، وسريعاً ما سنعلم أنها مهووسة بحياة الآخرين، وهذا هو عيبها الأول الذي سنطلع عليه (في الصفحة رقم 2) وسيقود أحداث القصة بأكملها.

ثانياً: طرح الفكرة الرئيسية (درس الحياة)

تقول راشيل في (صفحة رقم 1): «كانت أمي تقول لي إنّ لديّ مخيلة مفرطة النشاط. وكان توم يقول هذا أيضاً». إن *الفكرة الرئيسية* للكتاب هي

(*الواقع*) ومدى سهولة التلاعب به، وكيف ترفض البطلات الثلاث راشيل وميغان وآنا تقبله. لم تتعلم راشيل فكرة التكيف مع هذا الواقع ومواجهة الحقيقة الأكبر للبطلات الثلاث، إلا بعد أن تتمكن من حل لغز *القصة أ* (الخارجية) وكذلك *القصة ب* (الداخلية) ذات الصلة بحياتها الخاصة.

ثالثاً: الإعداد (من صفحة 2 إلى صفحة 42 من النسخة العربية)

إن الحياة الاعتيادية (اليومية) لراشيل حياة قاتمة. ففي أول 12% من الرواية، تقدم لنا المؤلفة بولا هوكينز وبوضوح عيوب بطلتها ومشاكلها التي تحتاج إصلاحها:

- إن راشيل مدمنة على الكحول (وتفقد الوعي) كثيراً.
- تعيش راشيل في عالم خيالي، وتختلق قصصاً عن حياة رائعة لزوجين يعيشان في البيت رقم 15 في شارع بلينهايم في ضاحية ويتني، تطلق عليهما من رأسها اسمين هما (جِس) و (وجيسون).
- لا تستطيع راشيل تجاوز ذكرى زوجها السابق توم، الذي يعيش مع زوجته الجديدة آنا (عشيقته عندما كان لا يزال متزوجاً من راشيل).
- تفقد راشيل وعيها مراراً وتتصل بتوم (حتى في بعض الأحيان كانت تحوم حول منزله) وقد سئم هو وزوجته الجديدة سلوكها هذا.
- تفقد زميلة راشيل في السكن صبرها من طريقتها في الحياة ومن إدمانها.
- تفقد راشيل وظيفتها بسبب الإدمان، ولكنها تواصل رحلتها اليومية بالقطار لتتجنب سخط زميلتها في السكن.

نلتقي في *الإعداد* أيضاً، بطلتنا الثانية ميغان (سنعرف أخيراً أنها جِس في خيال راشيل) التي ستروي الفصول الخاصة بها على طريقة «الفلاش باك»، بداية من السنة الماضية ثم تمضي بثبات نحو الحاضر. وهنا، وفي بضع صفحات قصيرة، نتعرف على حياتها التي لا علاقة لها بتلك التي صورها خيال راشيل. فعلى أرض الواقع تعيش حياة مضطربة وقلقة للغاية (وسنعرف قريبا *بماذا* هي مضطربة)، تتردد على طبيب نفسي، وزواجها ليس مثالياً. ففي فصل ميغان الأول، نتعرف على شخصية الـ(هو) الغامض،

الذي سيستمرّ في لعب دور مهم في القصة ويتركنا نخمن هويته. هنا تبدأ المؤلفة بولا هوكينز، ولأول مرة، استخدام قدرتها الكبيرة في تضليلنا من أجل الإبقاء علينا في حالة من الترقب، ولتثبت لنا أن، في هذا العالم، لا شيء يبدو كما هو في الواقع.

رابعاً: الحدث المحرض (من صفحة 42 إلى صفحة 46)

على الرغم من وجود حدث محرض صغير في الصفحة 43 عندما ترى راشيل «جِس» (ميغان) وهي تقبل رجلاً آخر (مما يدمر نظرتها المثالية نحو طبيعة حياة الزوجين المفضلين لديها)، فإن *الحدث المحرض* الحقيقي لهذه الرواية، يأتي عندما تستيقظ صباح يوم الأحد -بعد غياب وعيها- من تناولها الكحول، لتجد خدشاً في رأسها، ودماء في شعرها، وكدمات على ساقيها، وذكريات غامضة عن ذهابها إلى شارع بلينهايم في الليلة الماضية.

تبدأ المتعة الحقيقية لرواية (فتاة القطار): هل ذهبت إلى هناك لزيارة زوجها السابق وزوجته الجديدة مرة أخرى وهي في حالة سكر مفرط؟ أم ذهبت لأنها عندما رأت في وقت سابق «جِس» تقبل رجلاً آخر أقسمتْ مع نفسها: «لو رأيت تلك المرأة الآن... لو رأيت جِس، لبصقت في وجهها. سأنزع عينيها بأظافري»؟(صفحة 46).

تتذكر راشيل أيضاً بشكل مشوش وجود رجل بشعر أحمر كان معها في القطار، سوف تثبت أهمية وجوده لاحقاً، لكنه في الوقت الحالي، مجرد تفصيل عابر ومفقود في الفراغ الأسود من ذاكرتها، مثله مثل كل شيء آخر، يصنع أحداث هذه الرواية المكتوبة ببراعة.

خامساً: الجِدال مع الذات (من صفحة 43 إلى صفحة 62)

سؤال *الجِدال مع الذات* الأهم في هذه الرواية هو: ما الذي حدث ليلة السبت؟ وماذا ستفعل راشيل حيال ذلك؟ فهي لا تستطيع أن تتخلص من شعورها بأن شيئاً مهماً قد حدث في تلك الليلة، وأنها مسؤولة بهذا الشكل أو ذاك. في هذه الأثناء، وفي لحظة (*سبات = موت*) وفي الصفحة 60 نعرف أن شريكة راشيل في السكن تتضايق من إدمان زميلتها وتهدد بطردها من الشقة.

تواصل راشيل تركيز تفكيرها بالذي حدث، لكنها لا تتمكن من ترتيب الأحداث في رأسها، إلا بعد معرفتها بأمر اختفاء ميغان في ليلة السبت ذاتها. لذلك استجمعت قواها وقررت أن تفعل شيئاً ما حول هذا الأمر. يسمى *الحدث المحرض الثاني* في لغة منهج «إنقاذ حياة القطة» ***بالمطب المزدوج***، والذي سيدفع براشيل إلى *عالم القسم الثاني*.

في هذه الأثناء، نشهد المزيد من مشاهد الماضي (فلاش باك) لميغان. نعرف من خلالها أنها كانت عشيقة للشخصية الغامضة «هو» التي عملت المؤلفة هوكينز على بناء جملتها بذكاء، لتقودنا للاعتقاد بأنه الطبيب النفسي لميغان: كمال آبديك. وكذلك، نبدأ نشك في أن زوج ميغان سكوت «جيسون» قد يكون هو الآخر مسؤولاً عن اختفائها، وذلك بفضل تلميحات طفيفة ترد في النص، مثل: لقد دخلنا في مشاجرة، واحدة من الكدمات، هل يستطيع سكوت إيذاء زوجته؟

سادساً: الانتقالة 2 (من صفحة 70 إلى صفحة 75)

تترك راشيل عالم القسم الأول (حياتها الاعتيادية اليومية) من خلفها عندما تقرر أن تتصرف حيال غموض اختفاء ميغان (بالأحرى حيال سر تورطها المحتمل في هذا الاختفاء).

سابعاً: القصة ب (صفحة 146)

تتعلق *القصة ب* (القصة الداخلية) بماضي راشيل، وعليها مواجهته قبل أن تتمكن من اختراق الغموض الذي يلف حاضرها. يجري تمثيل القصة الداخلية عبر *شخصيتي القصة ب* في هذا الكتاب: *سكوت هيبويل* زوج ميغان، الذي تتقرب منه راشيل بعد اختفاء زوجته، *وآنا واتسون* زوجة توم الجديدة التي تمثل المصدر المؤلم لماضي راشيل. في الصفحة 146 تزور راشيل سكوت هيبويل في بيته، لتخبره عن الرجل الذي رأته يقبل زوجته قبل حادثة الاختفاء. سيساعدها هذا في تعلم *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة: إن سكوت ليس ذلك الزوج المثالي الذي تخيلته (الخيال مقابل الواقع). بعد ذلك، وفي الصفحة 177 نقرأ فصلاً من وجهة نظر بطلتنا الثالثة (آنا) بأحداث الرواية، لنتعرف على

الجانب الآخر منها. ما الذي لا نراه من القصة؟ ما الذي لا نعرفه؟ ما الذي لا تستطيع أو لا تريد ساردتنا غير الموثوقة (راشيل) إخبارنا به؟

ثامناً: اللهو والمرح (صفحة 87 إلى صفحة 169)

توضح النسخة المقلوبة لعالم القسم الثاني، أن راشيل من خلال تدخلها في قضية التحقيق باختفاء ميغان، صارت تقضي وقتاً في المكتبة العامة للبحث والخروج بنظريات عن غموض الجرائم. تزور ضاحية ويتني (حيث تمر أمام عينيها ذكرياتها المشوشة عن ليلة السبت). تلتقي سكوت (*القصة ب*). تخبر الشرطة عن رؤيتها لميغان وهي تقبل رجلاً آخر (تبين فيما بعد أنه الطبيب النفسي لميغان: كمال آبديك). في غضون ذلك، تتوقف عن تعاطي الكحول، وتشعر بأنها أفضلا حالاً من ذي قبل: «إنني مهتمة، للمرة الأولى منذ زمن بعيد، بشيء غير بؤسي الشخصي، إن لديّ غاية. أو... لديّ ما يشغلني على الأقل» (صفحة 114).

من الواضح أن راشيل تعيش هنا مسارها التصاعدي، ولكن كما أشارت في مونولوجها الداخلي، فإن ذلك مجرد إلهاء. فهل نجحت في التعامل مع سبب إدمانها الكحول (ماضيها المؤلم)؟ الجواب: لا، لقد وجدت بديلاً مؤقتاً، أو طريقة جديدة لتسكين الألم (**إنها تصلح الأشياء بطريقة خاطئة**) كما يفعل الكثير من أبطال الروايات في *عالم القسم الثاني*. وهذا بدوره قد يؤدي وظيفة ما، إذ يبدو أن التحقيق في القضية يحرز تقدماً ما بفضل معلوماتها عن كمال آبديك.

لكي تواجه حقيقتها في الواقع (الفكرة الرئيسية) يجب أن تكون أولاً قادرة على حل اللغز (اللغزين معاً، لغز اختفاء ميغان وغموض موقعها منه).

قامت المؤلفة بولا هوكينز بعمل ممتاز حين وضعت القراء في المركب نفسه مع راشيل؛ يؤمنون بما يرونه ويثقون بتقديرات عقولهم. بحلول الوقت الذي نبلغ فيه *نقطة المنتصف*، نتوصل نحن القراء إلى الخلاصة نفسها التي توصلت إليها راشيل: كمال آبديك هو الشخص الذي يقف وراء اختفاء ميغان، كانت عشيقته نوعاً ما.

تاسعاً: نقطة المنتصف (صفحة 176 إلى صفحة 203)

علامة نصر! يلقى القبض على كمال آبديك، ويعثر على بعض الأدلة في منزله وسيارته. يبدو أن الشرطة وبمساعدة راشيل تقترب من حقيقة ما جرى لميغان.

تتقاطع القصتان (*أ وب*). بينما تغادر راشيل منزل سكوت بعد معرفة موضوع كمال (القصة أ) تهرول مسرعة نحو ماضيها: توم وآنا (القصة ب)، لكنها هذه المرة تتصرف بطريقة مختلفة: لم تلقَ لهما بالاً (أو هكذا حدثت نفسها) لأنها كانت تعيش قمة انتصارها (الزائف).

مثل الكثير من الانتصارات الزائفة لنقطة المنتصف [كما مر ذلك معنا] ثمة شيء أكبر يلوح لنا في الأفق مثل قنبلة صغيرة تنتظر الانفجار وترسل القصة (ونحن معها) إلى منعطف جديد. وكما الحال في الغالب مع نوع قصص *دوافع الجريمة* (*Whydunit*) وعند نقطة المنتصف، نعتقد أننا نعرف ما تدور حوله القضية الجنائية. وربما نعتقد أننا نعرف حتى *دوافع الجريمة*. وفي الحقيقة، نحن لا نعرف لا هذا ولا ذاك. ستثبت التطورات في *نقطة المنتصف* أن الأمور أكبر بكثير مما نتوقع، وهذا بالضبط ما يمكن ملاحظته في هذه الرواية.

تتصاعد حدة الإثارة بسرعة، عندما يخلى سبيل كمال آبديك دون توجيه تهمة. ويعثر على جثة ميغان مدفونة في الغابة، لذا لم تعد هناك قضية اختفاء. إنها جريمة قتل والمشتبه به الرئيس شخص مجهول فرَّ من مسرح الجريمة.

عاشراً: الأشرار يقتربون (صفحة 215 إلى صفحة 269)

تعود راشيل مرة أخرى إلى تعاطي الكحول أكثر من السابق، مما يثبت أن التغير الذي طرأ عليها في مرحلة *اللهو والمرح* لم يكن تغييراً حقيقياً، كان مجرد ضمادات إسعافات أولية. فالشر الداخلي الذي يلازمها منذ البداية لم يزل ماكثاً معها. ويوشك أن يطفو على السطح بكل قوته ويدفع بها إلى لحظة (*لقد ضاع كل شيء*). يتضح هذا الأمر في عزوفها عن الحديث مع الرجل ذي الشعر الأحمر، الذي صادفته في القطار. تعرف أنه يعرف شيئاً ما عن ليلة السبت المشؤومة تلك، لكنها خائفة جداً من مواجهة الحقيقة (الفكرة الرئيسية).

في هذه الأثناء، وبالعودة إلى ذكريات ميغان (الفلاش باك) نشهد تحسناً ما في حياتها، تكشف عن ماضيها التراجيدي أمام كمال آبديك، وتخبره بأنها قتلت طفلتها في حوض الحمام بغير قصد. وهكذا تتخلص من عبء هذه الحادثة وتشعر أنها أخف وزناً.

يطفو على السطح مؤخراً المزيد من ظروف وفاة ميغان. لقد توفيت بسبب صدمة عنيفة في الرأس وكانت حينها حاملاً. لهذا تتوجه أصابع الاتهام نحو زوجها سكوت ليصبح المتهم الرئيس في القضية. وبالرغم من ذلك، فإن راشيل تقترب منه أكثر فأكثر، حتى تصل الأمور إلى أن تنام معه، لتثبت لنا أنها لم تتعلم الدرس (الفكرة الرئيسية) بعد. تقول لنا: «أنا أردتها أيضاً، أردت أن أكون مع جيسون» (صفحة 269)، وجيسون، كما نعرف غير موجود، إنه من نتاج أحلام يقظتها.

تذهب راشيل إلى الطبيب النفسي (كمال آبديك) الذي كانت ميغان تتردد إليه. وتتنكر بصورة مريضة جديدة. كان هدفها في البداية متابعة رغبتها المشوشة في أن تكون طرفاً في كشف حقيقة مقتل ميغان، ولكنها بعد ذلك تجد نفسها تتحول من (*رغبتها*) إلى (*حاجتها*) حين تجد أن الجلسات مع الطبيب النفسي مفيدة في مواجهة ماضيها الشخصي مع زوجها السابق توم، ومع إدمانها الكحول. تبدأ بسرد ذكرياتها بعد أن تتعافى ذاكرتها نسبياً فتتحدث عن (أحدهم) كان قد ضربها وابتعد عنها. وتعتقد أنه ربما يكون (آنا) [زوجة توم].

في غضون ذلك، نعرف من وجهة نظر آنا، أن الأمور في بيتها تسوء أيضاً. لقد دقت راشيل إسفيناً بينها وبين زوجها. أصبحا يتشاجران كثيراً. وتصاعدت شكوك آنا بشأن وجود عشيقة جديدة في حياة زوجها. هي الآن قريبة الشبه من راشيل في سلوكها وإدمانها الكحول والتطفل على أشياء توم الخاصة.

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء (صفحة 300 إلى صفحة 312)

وصلت قضية مقتل ميغان (وكذلك القصة الداخلية لراشيل) إلى الحضيض، وذلك عندما يدعو سكوت راشيل إلى بيته لإخبارها بأن الطفل

الذي كان في بطن زوجته ليس له، ولا يعود لكمال آبديك أيضاً. مما يعني أن هناك شخصاً آخر. تكشف نقطة التحول هذه لراشيل ومعها نحن القراء، أن الأشياء لم تكن أبداً كما تبدو عليه. الـ «هو» الذي ظلت ميغان تشير إليه ليس كمال، لقد كان شخصاً آخر، ولكن من (هو)؟!

ينقل سكوت هذه الأخبار إلى راشيل في حالة سكر وغضب شديد، بعد أن يكتشف أنها كانت تكذب عليه بشأن أشياء كثيرة. وعندما يكتشف أنها كانت تلتقي الطبيب كمال على أنها مريضة، ويعتقد أنها كانت في الخارج لإحضاره منذ البداية، يهاجمها ممسكاً بشعرها ويرميها في إحدى غرف النوم ليحبسها هناك، ثم يهددها بالقتل (*نفحة الموت*). وهنا، وفي أكثر من أي وقت مضى، تتأكد راشيل من أن سكوت هو الذي قتل زوجته ميغان. *لقد ضاع كل شيء* بالنسبة لها، وكل ذلك يحصل بسبب كذبها وتدخلها. كما يلعب عدم مواجهتها حقيقة نفسها (الفكرة الرئيسية) دوراً مهما في بلوغها هذه المرحلة من الحضيض. فلو أنها واجهت ماضيها في وقت مبكرٍ، لربما تكون قد عرفت من هو الشرير الحقيقي في هذه القصة.

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (صفحة 309 إلى صفحة 314)

بعد أن يتركها سكوت تغادر بيته، تعود راشيل لتعاطي الكحول حتى الثمالة. تحاول الاتصال بالشرطة لتخبرهم أن سكوت هددها، وتؤكد لهم مسؤوليته عن مقتل زوجته، لكن الشرطة لم تصدق كلامها بسبب إدمانها الكحول. لقد فقدت مصداقيتها بالكامل، وراحت تتصرف تماماً مثلما يتصرف الأبطال في الروايات عندما يبلغون *ليلة الروح المعتمة*، *الاستسلام*: «طوال هذا الوقت، كنت أظن أن هناك شيئاً يجب أن أتذكره، شيئاً ما نسيته. لكن... لا وجود لأي شيء» (ص 312).

تحاول المساهمة بحل غموض قضية ميغان، وتعتقد أنها كانت مفيدة في هذا الأمر، لكن هذا لم يكن الجواب الحقيقي على مشكلتها الخاصة. الجواب موجود بداخلها طوال الوقت: مخبأ في الصندوق الأسود لذاكرتها، يعيش في ماضيها. وفقط عندما تلتقي الرجل ذا الشعر الأحمر، وتسأله عما جرى في ليلة السبت، تبدأ في تلمس طريقها الصحيح نحو الجواب الحقيقي.

يخبرها هذا الرجل، أنه عندما رآها ليلة السبت كانت في حالة من الاضطراب وغياب الوعي، وكان هناك رجل يبتعد عنها ومعه شخص آخر: امرأة.

تفترض راشيل أن هذا الرجل هو توم، وأن المرأة هي زوجته آنا. ولكنها عندما تسأل توم عن هذه المرأة، لم تأت روايته مطابقة لتوقعها. يخبرها توم أن آنا كانت في المنزل مع طفلتها. إذن، من هي المرأة التي كانت برفقة توم في تلك الليلة؟

بعد ذلك، يقول توم شيئاً يستفز ذاكرتها: «يدهشني أن تكوني قادرة على تذكر أي شيء على الإطلاق يا راشيل، كنت فاقدة الوعي بشكل كامل» صفحة (318).

هنا تتذكر راشيل أن توم قال لها هذه العبارة نفسها في مرة سابقة، حين كانت فيها فاقدة للوعي نتيجة إفراطها بالشرب، ليخبرها فيما بعد أنها ارتكبت أمراً فظيعاً. تصبح الأشياء الآن واضحة أمامها، تدرك أن الشخص الذي ضربها ليلة السبت كان زوجها السابق توم (*استيعاب الدرس dark night epiphany*).

في غضون ذلك، تعيش آنا من جانبها *ليلة الروح المعتمة* الخاصة بها. تتناول الكحول وتتطفل على أشياء زوجها، لتكتشف هاتفاً خلوياً مخفياً في حقيبته الرياضية، وهذا الهاتف يعود لميغان هيبويل.

ثالث عشر: الانتقالة 3 (335)

حين تدرك راشيل حقيقة توم، يمتلأ رأسها بالذكريات. لقد كان يكذب عليها ويتلاعب بها منذ زمن بعيد. تتعلم الدرس (الفكرة الرئيسية) وتواجه ماضيها الذي قادها لاتخاذ الخطوة المناسبة: تصعد على متن القطار وتنطلق، إلى أين؟ سنعرف ذلك بعد قليل.

رابع عشر: الختام (صفحة 335 إلى صفحة 373)

النقطة الأولى: تجميع الفريق. تذهب راشيل إلى بيت توم، لتقنع زوجته آنا بالانضمام إلى خطتها، التي لا تستطيع أن تنفذها لوحدها. فقتل شخص مثل توم واتسون بحاجة إلى أن تقوما بذلك معاً كفريق واحد، يتألف من زوجتي هذا الرجل المخادع.

النقطة الثانية: تنفيذ الخطة. تحاول راشيل إقناع آنا بالحضور معها، لكن الأخيرة لا تصدق أن توم يمكن أن يكون قاتلاً. تعتقد أنه كان على علاقة مع الضحية ميغان وليس أكثر من هذا. لم تتعلم آنا *الفكرة الرئيسية حتى اللحظة*. ما زالت تعيش في عالمها الخيالي وتخاف مواجهة الحقيقة.

النقطة الثالثة: مفاجأة البرج العالي. يعود توم إلى بيته لتعم الفوضى. تنتظره راشيل هناك لتواجهه بحقيقته، وهو بالطبع يكذب لكي يبرّئ نفسه من الجريمة. هذه هي معركته من أجل الحفاظ على ولاء زوجته آنا، والتي يبدو أنه يفوز بها. تحاول راشيل إقناع آنا لكي تتصل بالشرطة، لكن الأخيرة لم تستجب لندائها. يكشف توم لهما الحقيقة بشأن قتل ميغان. تحاول راشيل الهرب، لكنه يضربها بزجاجة على رأسها فيغمى عليها.

النقطة الرابعة: الحفر عميقاً. تبرهن راشيل وآنا أنهما تعلمتا الدرس (الفكرة الرئيسية) وأن لديهما ما يلزم لتنفيذ الخطة والفوز بها. تتسلل آنا أولاً إلى الردهة للاتصال بالشرطة. بينما تخدع راشيل توم موهمة إياه أنه يمتلك القوة للسيطرة عليها كما كان يفعل من قبل. هي الآن تتلاعب به.

النقطة الخامسة: تنفيذ الخطة الجديدة. بينما تسمح راشيل لتوم بتقبيلها، تضع يدها في درج المطبخ لتسرق شيئاً ما ثم تهرب من أمامه. يحاول الإمساك بها لكنها تغرز مفتاح النبيذ في رقبته (لم يكن استخدام هذا المفتاح تحديداً من قبيل الصدفة، إنه يمثل استعارة عن مشكلة الكحول لدى راشيل وماضيها، والآن يمثل لحظة انتصارها، لأنها تستخدمه للمرة الأخيرة وإلى الأبد، لتنقذ نفسها من شياطينها).

خامس عشر: الصورة الختامية. (صفحة 373 إلى صفحة 378)

في صورة معكوسة للصورة الافتتاحية، تعود راشيل مرة أخرى في القطار. تصبح الأمور مختلفة. فهي ملتزمة بتعهدها الشخصي بعدم تعاطي الكحول الذي بدأته منذ ثلاثة أسابيع. إنها تمضي قدما نحو الأمام، مخلفة وراءها عالمها القديم وماضيها.

لماذا تنتمي هذه الرواية إلى نوع **قصص دوافع الجريمة** (*Whydunit*)؟

تتضمن «فتاة القطار» العناصر الثلاثة كافة لرواية ناجحة من نوع *دوافع الجريمة*.

- **محقق**: المحقق الهاوي في هذه القصة هو بطلتنا راشيل، التي لم يسبق لها أن تدخلت في قضية جنائية، لذا فهي غير مستعدة تماماً لما أقحمت نفسها فيه.
- **سر**: العلاقة بين توم وميغان تؤدي إلى تدهور القضية برمتها. إنها البطاقة التي حجبتها المؤلفة بولا هوكينز حتى النهاية، وقلبتها في الوقت المناسب لراشيل وللقارئ لتجمع القطع النهائية إلى بعضها.
- **منعطف معتم**: عندما تنام راشيل مع سكوت، نعلم أنها ذهبت عميقاً في القصة، فهي لا تنام مع أحد المشتبه بهم في الجريمة فحسب، وإنما مع زوج القتيلة نفسها. إنها اللحظة التي يغلب فيها هوسها بالقضية على قواعدها الأخلاقية.

نظرة عين القطة*

مراجعة سريعة، إليك نظرة عامة موجزة عن لائحة النقاط الأساسية لفتاة القطار.

الصورة الافتتاحية: راشيل في القطار تتخيل حياة الآخرين.

ثانياً: طرح الفكرة الرئيسية. «كانت أمي تقول لي إنّ لديّ مخيلة مفرطة النشاط. وكان توم يقول هذا أيضاً» (صفحة رقم 1). راشيل، وميغان، وآنا جميعهن بحاجة إلى تعلم كيفية مواجهة الواقع.

الإعداد: راشيل مدمنة كحول وغالباً ما تفقد الوعي مما يجعلها راوية غير موثوقة. زواج سكوت من ميغان ليس مثالياً كما تخيلت راشيل.

رابعاً: الحدث المحرض. تفقد راشيل الوعي ثم تستيقظ مع وجود كدمات على جسدها وليست لديها القدرة على تذكر ما الذي حدث في الليلة الماضية.

الجدال مع الذات: ما الذي حدث ليلة السبت، وما الذي على راشيل أن تقوم به حيال ذلك؟ تعرف راشيل أن ميغان هيبويل مفقودة.

الانتقالة 2: تدس راشيل أنفها في مجريات التحقيق في القضية في محاولة للمساعدة لحل اللغز.

القصة ب: تلتقي راشيل زوج ميغان، سكوت هيبويل ويتم تقديم المزيد من جانب آنا في القصة (قصة ب مزدوجة).

اللهو والمرح: تتخلى راشيل عن تناول الكحول. ويبدو أنها تخطو خطوات كبيرة في القضية (مسار تصاعدي).

نقطة المنتصف: القبض على المتهم الرئيس كمال آبديك (نصر زائف) لكن مستوى الإثارة يتصاعد بعد إطلاق سراحه، والعثور على جثة ميغان، وتحول القضية من اختفاء إلى جريمة قتل.

الأشرار يقتربون: تعود راشيل إلى إدمانها وتلتقي الطبيب النفسي لميغان كمال آبديك. ثم تنام مع سكوت زوج القتيلة وتبدأ بتذكر بعض أحداث ليلة السبت. تبدأ آنا من جانبها شكوكها نحو وجود عشيقة أخرى لتوم.

لقد ضاع كل شيء: يكتشف سكوت أن راشيل تكذب عليه ويغلق عليها باب إحدى غرف بيته مهدداً إياها بالقتل (نفحة الموت). تعلم راشيل أن ميغان كانت حاملاً عندما لقيت مصيرها، وأن الطفل ليس من زوجها أو طبيبها كمال.

ليلة الروح المعتمة: تعيش راشيل حالة ذهول بعد أن رفضتها الشرطة. أخيرا تلتقي الرجل ذا الشعر الأحمر الذي يعطيها معلومة مهمة عما جرى ليلة السبت (استيعاب الدرس).

الانتقالة 3: تكتشف راشيل أن توم كان يكذب عليها ويتلاعب بها منذ زمن بعيد. تصعد إلى القطار.

الختام: راشيل جنباً إلى جنب مع آنا، تتهمان توم بقتل ميغان هيبويل، وعندما يحاول قتل راشيل تطعنه حتى الموت بمفتاح النبيذ.

الصورة الختامية: تصعد راشيل القطار باتجاه حياتها الجديدة.

5

مراسم العبور (Rites Of Passage)[25]
عندما تعترضك سبل الحياة

عانيت في طفولتي، وفي الليل تحديداً، ذلك النوع الطفيف من الألم في ساقيّ. أخبرني والداي أن هذا الألم يدعى بـ«ألم النمو»[26] الذي ينتج عن التغييرات في بدني وعظامي وعضلاتي. لكن السؤال: ماذا يحدث عندما تكون هذه التغييرات في أذهاننا؟ هل نشعر بـ«آلام نمو» عقلية وعاطفية؟ نعم، يمكنني أن أراهن على حدوث مثل هذه الآلام. وهذا ما تدور حوله كل القصص التي تنتمي إلى نوع **مراسم العبور**. فالموت، وسن البلوغ، والانفصال، وأزمة منتصف العمر، والمراهقة هي حواجز الحياة التي تأمرنا بالتوقف في طريقنا، وتجبرنا على إعادة فحص ذواتنا كبشر. وتمثل أيضاً الدعائم الأساسية، التي تقوم عليها كتابة قصة مذهلة لها صداها المدوي

25- تمثل مراسم العبور نوعاً من الطقوس، التي تمارس عند حصول حدثٍ أو تجربة خاصة، أو تُشَكّل منعطفاً فاصلاً، أو تغييراً حاسماً في حياة شخص أو مجموعة، أو تبدّلاً في حالته الاجتماعية للخروج من فئة إلى أخرى، تكون ذات أهمية كبيرة في حياته، مثل: الولادة والموت والزواج ومرحلة البلوغ أو التخرج من الدراسة. وتحت هذا النوع من القصص، تندرج أغلب الروايات التي تتحدث عن صراع الإنسان داخل ثقافته وشروطها، وعلاقته بالمجتمع، وما يطرأ عليه من ظروف إنسانية عامة.

26- يصف بعض الأطباء آلام النمو غالباً بأنها وجع أو خفق في الساقين، يكون في الجزء الأمامي من الفخذ أو الربلة أو خلف الركبتين. وتحدث آلام النمو في الليل غالباً، ويمكن أن توقظ الطفل من النوم. مع كل ذلك، ليس هناك دليل علمي على حدوث الألم بسبب النمو.

لدى القراء. نعم، مررنا جميعنا بتلك المرحلة، في محطة ما من أعمارنا دحرجتنا أقدام الحياة بقوة. عانينا من أحد أنواع «مشكلة الحياة» التي تطلبت منا أن ننضج ونتغير من أجل تجاوزها.

تمتد قصص *مراسم العبور* عبر القرون والثقافات والأعراق والأجناس والأعمار. هذه الأمور جميعها كونية الطابع، لأن الحياة كونية بجوهرها الإنساني. لا تمنحنا الحياة دائماً ما نريد. بل إنها، وفي حقيقة الأمر، غالباً ما تدير لنا ظهرها. تعاملنا في كثير من الأحيان بطريقة غير لائقة وغير عادلة. يبدو أنها لا تقيم لوجودنا أي اعتبار. وهذا هو السبب في أن قصص *مراسم العبور* عادة ما تكون حكايات عن الألم، والعذاب، وخيبة الأمل، والصدمات القاسية، والمحن.

إن *مراسم العبور* نوع رائع من أنواع القصص، أليس كذلك؟

في الواقع، هناك الكثير من القصص الكوميدية التي تنتمي لهذا النوع، بالإضافة إلى عدد لا يحصى من أعمال الرعب والدراما التي تستبطن إدراكنا. فبعد كل شيء، حين ترميك الحياة بكرة منحنية المسار، يمكنك تلقيها في حالين: إما بروح الدعابة أو الوقار التام.

سواء كنت تكتب رواية تتأمل فيها فكرة الموت، مثل (السماء في كل مكان) لجاندي ويلسون، أو رواية (الكوخ) لوليام. ب. يونغ، أو تكتب رواية عن الآم المراهقة مثل رواية (مزايا أن تكون خجولاً) تأليف ستيفن تشبوسكي، أو رواية (الحارس في حقل الشوفان) لجي. دي. سالنجر، أو تكتب رواية أزمة منتصف العمر مثل روايتي (شيء مستعار لإيميلي جفن، أو قصة فتى لنيك هورنبي)، أو حتى قصص المشكلات التي تمتد لعقود من الزمن مثل (عدَّاء الطائرة الورقية) لخالد حسيني، فوظيفتك كمؤلف تبقى هي ذاتها: *ارو لنا حكاية تدور حول شكل من أشكال الانتقال في الحياة لشخص ما.*

لكي تحقق هذه الحكاية نجاحاً، تحتاج كمؤلف إلى ثلاثة مكونات أساسية:

أ. **مشكلة تتعلق بالحياة**

ب. **طريقة خاطئة لمواجهة المشكلة**

ج. **حل للمشكلة يتمثل بقبول الحقيقة المرة التي دأب بطلك على تجنب مواجهتها.**

دعنا نفصل هذه المكونات الثلاثة واحدة بعد الأخرى.

صحيح أن جميع القصص العظيمة تنطوي على نوع من المشاكل التي تتطلب من البطل مواجهتها والتغلب عليها (*عالم القسم الأول*) وطريقة خاطئة لحل تلك المشاكل (*عالم القسم الثاني*) وحل يتضمن نوعاً من قبول الحقيقة القاسية (*عالم القسم الثالث*)، ولكن ما يجعل من قصص *مراسم العبور* قصصاً مميزة هو حقيقة أن المشكلة الأساسية تنشأ من مجرد وجود البطل في هذه الحياة.

تعد مواجهة مشاكل تقلبات الحياة في قصص *مراسم العبور* أمراً لا مفر منه في العادة، إنها منعطف طبيعي في طريق ما يعنيه أن تكون إنساناً. مكتوب علينا جميعاً أن نتقدم في العمر، ونواجه جميعاً الصراعات على طول رحلتنا في هذه الحياة، وغالباً ما تكون هذه الصراعات هي نفسها بالضبط. ولهذا السبب، نجد عدداً كبيراً جداً من روايات الشباب المعاصرة تحفل بهذا النوع من القصص، لأنهم يعيشون هذا الوقت المضطرب من التجربة الإنسانية. ففي رواية (في الصيف أتحول إلى فتاة جميلة) لجيني هان، مشكلة الحياة مدونة في العنوان «المراهقة» [في غلاف الكتاب كتبت كلمة *المراهقة* أسفل العنوان] وفي رواية (الحقيقة حول الأبد) لسارة ديسن، يجب أن تتغلب البطلة ماسي على مشكلتين هما: موت والدها، وكل تلك الهموم التي يحملها عمر المراهقة.

لا يجب عليك أن تكون مراهقاً لتنضج قليلاً وتفعلها، كما يتوضح في قصص *مراسم العبور*، مثل (إيما) لجين أوستن حين تتعامل مع زواج حبيبها بـ (الانفصال) وأكثر من ذلك فقدان والدتها بعد موتها، أو في رواية (شيء مستعار) لإيميلي جيفن، التي تتعامل فيها راشيل مع مسألة بلوغها الثلاثين من العمر (أزمة الربع الأول من العمر).

لا تنسَ أن الأبطال معروفون في محاولاتهم الخاطئة لحل المشكلات في بداية القصص. لا يوجد مكان يتحقق فيه هذا الأمر أكثر من قصص

مراسم العبور. لذلك إن المكون الثاني لكتابة رواية من هذا النوع هو: *الطريقة الخاطئة لمواجهة مشكلة الحياة*، والتي عادة ما تنطوي على نوع من تجنب مواجهة الألم. لا تواجه إيما في رواية جين أوستن مشكلة الحياة وجهاً لوجه، وبدلاً عن ذلك، تتعهد بالعزوف عن الزواج وتشغل نفسها في التوفيق بين أصدقائها. لا تتعامل ليني بطلة (السماء في كل مكان) مع موت أختها بطريقة صحية (على الأقل ليس في البداية) وبدلاً عن ذلك، تقع في حب شابين في الوقت نفسه، أحدهما كان حبيب شقيقتها المتوفاة. لا يتخذ ويل فريمان في رواية (حول فتى) موقفاً غريباً من أزمة الثلاثين (أزمة الربع الأول من العمر) التي يعيشها حين ينضم إلى جمعية الآباء الوحيدين (مع أنه ليس لديه طفل في الواقع)، إنه هناك لاصطياد النساء. تتجسد الفكرة من الطريقة الخاطئة لحل المشكلات في شقين: فهي أولاً، توضح لنا مقاومة البطل للتغيير، وثانياً، تمنح القصة هدفاً. فإذا تعامل بطلك منذ البداية مع مشكلة حياته باللطف، والتواضع، والقبول، والامتنان، فما الهدف من الرواية؟

في نهاية المطاف، كل قصص *مراسم العبور* تدور حول نوع من *قبول الأمر الواقع والتكيف* معه، وهذا هو المكون الثالث لهذا النوع: تُقبل الحقيقة المرة التي كان البطل يتجنبها. تدرك إيما في رواية جين أوستن أنها وحيدة، وأن الشخص الوحيد القادر على مواساة وحدتها هو شخصيتها. تتقبل ليني في رواية (السماء في كل مكان) الحزن الذي ستضطر إلى التكيف معه لبقية حياتها، بدلاً من محاولة الهروب منه. وتتقبل راشيل أخيراً في رواية (شيء مستعار) الحقيقة الصعبة: حان الوقت للابتعاد عن صديقة طفولتها المقربة دارسي.

في الغالب، تنتهي حكايات «الآم النمو» بالإدراك نفسه: لا يمكننا أن نتوقع أن هذه الحياة ستتغير من أجلنا. لذلك، ومن الأفضل، علينا نحن أن نتغير. فالجمال الحقيقي لقصص نوع *مراسم العبور*، يكمن في اللحظة التي يكتشف فيها بطلك شيئاً ما عن ذاته. ونكتشف نحن القراء أيضاً، وفي النهاية، شيئاً بسيطاً عن ذواتنا، وبغض النظر عن العمر، لدينا بعض من ذلك النمو لنفعل ذلك.

خلاصة، إذا كنت تخطط لكتابة رواية تنتمي لنوع *مراسم العبور*، فتأكد من أن قصتك تحتوي على العناصر الأساسية التالية:

مشكلة حياة: تحدٍّ وجودي لا يظهر في الغالب إلا لكونك موجوداً على قيد الحياة، مثل (سن البلوغ، ومرحلة المراهقة، وأزمة منتصف العمر، والفراق، والموت، وما إلى ذلك).

طريقة خاطئة لمواجهة المشكلة: لا يستطيع بطلك مواجهة هذا التحدي وجهاً لوجه (على الأقل في بداية القصة). يجب أن يحدث نوعاً ما من تجنب المواجهة، كمحاولة التهرب من الألم، كما يحدث ذلك في العادة.

قبول الحقيقة القاسية: هذا هو الحل الحقيقي، وعادة ما يأتي مع إدراك البطل لحقيقة أن عليه أن يتغير هو نفسه.

روايات رائجة من نوع مراسم العبور من مختلف الأزمنة

- إيما، لجين أوستن [م ع]
- الآمال العظيمة، لتشارلز ديكنز [م ع]
- آن في المرتفعات الخضراء، للوسي مود مونتغمري [م ع]
- عيونهم كانت تراقب الرب، لزورا نيل هيرستون [م ع]
- الحارس في حقل الشوفان، لجي. دي. سالنجر [م ع]
- هل أنت هنا يا الله؟ هذه أنا مارغريت، لجودي بلوم [م ع]
- حول فتىً، لنيك هورنبي
- تحدث، للوري هالس أندرسون
- مزايا أن تكون خجولاً، لستيفن تشبوسكي [تحولت إلى فيلم مترجم للعربية]
- عدَّاء الطائرة الورقية لخالد احسيني (ستطبق عليها **لائحة النقاط الأساسية** الخمس عشرة في الصفحة القادمة) [م ع]
- الحقيقة حول الأبد، لسارة ديسن
- شيء مستعار، لإيميلي جيفن
- الكوخ، لوليام بي يونغ [تحولت إلى فيلم مترجم للعربية]
- في الصيف أتحول إلى فتاة جميلة، لجيني هان [م ع]
- الأغنية الأخيرة، لنيكولاس سباركس [تحولت إلى فيلم مترجم للعربية]

- الغرفة، لإيما دونوغيو [تحولت إلى فيلم مترجم للعربية]
- السماء في كل مكان، لجاندي نيلسون
- فانغيرل، لرينبو رويل
- آخر كلمة، لتمارا أرلاند ستون

عدَّاء الطائرة الورقية

المؤلف: خالد حسيني [الترجمة العربية: منار فياض]

النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: مراسم العبور

حسب تنصيف الكتب العام: أدب عالمي

عدد الصفحات: 371 [النسخة العربية: 368]

نشرت هذه الرواية الأولى للكاتب الأفغاني/ الأمريكي خالد حسيني عام 2003، وفور صدورها اجتاحت العالم الأدبي. ومع أنها تتناول موضوع التكفير عن الشعور بالذنب، فهي في المحصلة، تُعد قصة عمر (يمتد من مرحلة الطفولة حتى النضج) عن ابن تربطه بوالده علاقة معقدة للغاية. وهذه العلاقة الملتبسة هي التي تجعل من الرواية نموذجاً ساطعاً من نوع *مراسم العبور*.

أولاً: الصورة الافتتاحية (صفحة 1–2)

تبدو الصورة الافتتاحية لبطلنا «أمير» مبهمة بعض الشيء. تمنحنا نوعاً من التشويق المؤثر نحو بقية الرواية، بما يحثنا بطريقة مناسبة للدخول في عالمها.

بعد صفحتين فقط، نستشف أن شيئاً ما حدث لأمير عام 1975 وغيّر حياته إلى الأبد. هذه لمحة تمهيدية *للحدث المحرض* (*Catalyst*) القادم. وذكرى هذا الحدث الذي غير حياة بطلنا، تحل عليه بسبب مكالمة تلفونية من شخص يدعى «رحيم خان». يخبرنا عنها البطل: «إنها ليست مجرد مكالمة من رحيم، لقد كانت ذنبي القديم الذي لم أكفر عنه» (صفحة 1). وهذه لمحة أخرى عن *الفكرة الرئيسية* (الشجاعة) التي تغذي منحنى قوس رحلة *التحول* للبطل.

ثانياً: الإعداد (صفحة 3 إلى صفحة 86)

نسترجع هنا ذكريات طفولة أمير، وهو ينمو ويترعرع في مدينة كابل عاصمة أفغانستان. وباستثناء أمير، فإن الشخصيتين الأساسيتين في نقطة *الإعداد* هما: حسّان صديق طفولته المقرب، ووالد أمير «بابا» [كما يطلق عليه في الرواية].

يعيش أمير علاقة معقدة مع هاتين الشخصيتين.

فوالده وهو رجل ثري ينتمي إلى طائفة الباشتون (المسلمين السنة)، يعيش في بيت واسع مع خادم محبوب يدعى «علي» -والد حسّان- وهو من طائفة الهازارا (المسلمين الشيعة) الأقلية التي عانت طويلاً من اضطهاد الباشتون.

نشأ أمير وحسّان مثل الأخوين، لكن من المؤكد أن بينهما قوة ديناميكية غير أخوية. فعلى سبيل المثال، إن حسّان هو من يعد وجبات الطعام لأمير، ويقوم بترتيب أغطية فراشه، وتلميع حذائه. بالإضافة إلى أنه عادة ما يتحمل اللوم في أي مشكلة يقع فيها أمير ويهب للدفاع عنه في المشاجرات مع الفتيان الآخرين. بالمقابل، حين يتعرض حسّان للمضايقات من قبل الأولاد في الحي، لكونه ينتمي إلى طائفة الهازارا، لا يتصرف أمير حيال ذلك كما يفعل حسّان. في الواقع، هناك أوقات يتصرف فيها أمير معه بمنتهى اللؤم. يعرضه لمقالب (غير مؤذية) لكن حسّان لا يمانع في ذلك، ولم يرد على هذه المقالب بالمثل.

الصبيّان مرتبطان مع بعضهما بسبب أنّ كلّاً منهما فقد أمه، فأم أمير توفيت أثناء ولادته، لذا عاش وهو يشعر بخيبة أمل دائمة لإحساسه بأنه سبب وفاتها. وهجرت أم حسّان زوجها وطفلها بعد فترة قصيرة من ولادة الأخير.

يظهر لنا الأب «بابا» وهو يبادر دائماً في تقديم أعمال خيرية تخدم المجتمع، من بينها بناء دور للأيتام.

نشهد في نقطة *الإعداد* اندلاع الحرب في أفغانستان، ومع كونها تنذر بخطر كبير على مستقبل البلاد، إلا أنها تُعَدُّ *حدثاً محرضاً* صغيراً لقصة أمير. لم يظهر *الحدث المحرض* الرئيس حتى الصفحة (86 من النسخة العربية) والذي معه سيتغيّر كل شيء.

يتواجه الصبيان، في هذه الأثناء، مع مراهق متنمر يدعى آصف الذي يتسبب بمضايقات مستمرة لحسّان بدعوى أنه يريد تطهير أفغانستان من الهازارا. يتصدى له حسّان في إحدى المرات بمقلاع وحجر فيغادر الأخير متوعداً بالانتقام.

نتعرف في نقطة *الإعداد* أيضاً على مغزى عنوان الرواية [عدَّاء الطائرة الورقية] حين يطلعنا أمير على تفاصيل مهرجان محلي يدعى «معركة الطائرات الورقية» وهو حدث شتائي يصنع فيه الأطفال الطائرات الورقية، يتحاربون بواسطتها عبر قطع خيط طائرة الخصم في السماء، ثم يهرولون خلف الطائرات المتساقطة للاستيلاء عليها. يعرف أمير كمحارب طائرات ورقية ماهر، أما خادمه وصديقه المخلص حسّان فهو (عدَّاءُ طائراتٍ ورقية) ممتاز، مما يجعل منهما ثنائياً ممتازاً.

يربح أمير مباراة شتاء عام 1975 ويهرول حسّان مسرعاً نحو الطائرة الخاسرة، التي حلت بالمرتبة الثانية في السباق (الجائزة الكبرى في البطولة).

ثالثاً: طرح الفكرة الرئيسية (صفحة 34 النسخة العربية)

وهو لم يزل طفلاً، يسترق أمير السمع إلى والده يتحدث عنه بخيبة أمل أمام صديقه المقرب رحيم خان (الرجل الذي عرفناه في الصورة الافتتاحية): «*ولد لا يدافع عن نفسه، يصبح رجلاً لا يستطيع الدفاع عن أي شيء*».

عند هذه اللحظة ينتابنا شعور بالتعاطف مع أمير بسبب قسوة والده عليه، لكن مع استمرار القصة، ندرك نحن (وأمير) كم كان والده محقاً في عبارته تلك. فواحد من أكبر عيوب أمير هو أنه صبي جبان، لن يدافع عن أي شيء يؤمن به، على العكس من حسّان الذي لن يتوانى في الدفاع عنه، ومن والده، الذي سيخاطر بحياته دفاعاً عن شرف شخص آخر لا يعرفه.

رابعاً: الحدث المحرض (صفحة 86 إلى صفحة 88)

اختفى حسّان بعد أن هرول مسرعاً خلف الطائرة الورقية الأخيرة في السباق، والتي أسقطها أمير. ينطلق الأخير في رحلة للبحث عنه في الجوار، وبعد جهد، يجده في أحد الأزقة محاصراً من قبل آصف وعصابته. من مخبأ

بعيد، يشاهد آصف وهو يغتصب حسّان، وبدلاً عن التدخل لنجدته يهرب كاشفاً عن جبنه. عندما التقى حسّان فيما بعد لم يخبره أنه رأى ما جرى له.

هذا هو الحدث الذي أشار إليه أمير في الصورة الافتتاحية في الفصل الأول: الذنب والشعور بالعار، بسبب عدم حمايته حسّان، سيلاحقانه في كل صفحات الرواية إلى أن يتوصل إلى استيعاب *الفكرة الرئيسية* (درس الحياة) ليتخذ موقفاً آخر يكفر فيه عن ذنبه. ها هو قد كبر ونضج وشهد *مراسم العبور*.

خامساً: الجِدال مع الذات (صفحة 80 إلى صفحة 103)

سؤال الجِدال مع الذات لهذه الراوية: «ماذا سيفعل أمير حيال ما رآه؟ أو كما قال بنفسه في (صفحة 101): «ماذا سأفعل معك، يا حسّان؟».

يمنعه جبنه من أن يخبر الآخرين بما جرى لصديقه، فيعذبه الشعور بالذنب ويسيطر عليه الأرق. يراقب التغييرات التي طرأت على بنية حسّان الذي توقف عن التبسم وصار شخصاً انطوائياً، لقد تغيرت علاقتهما بشكل جذري، ابتعدا عن بعضهما تماماً وانهارت أواصر صداقتهما. جرّب أمير كل الطرق الخاطئة ليخفف عن شعوره بالذنب.

سأل مرة والده فيما إذا كان بإمكانه أن يستخدم خدماً جدداً، جاء رد فعل «بابا» غاضباً ونهاه بشدة عن مجرد التفكير بمثل هذا السؤال. بعدها افتعل أمير مشاجرة مع حسّان، ظناً منه أن ذلك سيجعله بحال أفضل فيما لو رد عليه الأخير بالمثل، لكن حسّان لم يفعل. أصيب أمير بالإحباط ثم توصل إلى طريقة خاطئة أخرى لمداراة مشاعره المضطربة.

سادساً: الانتقالة 2 (من صفحة 112 إلى صفحة 116)

يخبئ أمير ساعته اليدوية ومحفظة نقوده تحت فراش حسّان ويخبر والده بفقدانها. عندما يُعثر عليها تحت فراش حسّان، يستجوبه الأب فيما إذا كان قد سرقها، فتأتي الصدمات متتالية على رأس أمير حين يعترف حسّان بالسرقة. يغفر له الأب فعلته على الرغم من أنه كان يكرر: إن السرقة هي أبشع الذنوب.

يقرر علي وولده حسّان الرحيل عن البيت رغم توسلات الأب إليهما بالبقاء. يكاد أمير، في هذه الأثناء، أن يعترف بما حدث بالفعل، ولكنه يغير رأيه ويعيش جبنه المزمن.

وهذا بالتأكيد، دليل على أن أمير **يصلح الأمور بطريقة خاطئة**. إن جبنه والشعور بالذنب الذي ينبع من هذا الجبن، هو الذي يقوده إلى *الانتقالة 2* في محاولته التخلص من حسّان. فهو يظن أن عدم رؤية الأخير أمامه يخلصه من الشعور إزاءه، ومن الواضح أن ذلك لن يتحقق.

سابعاً: اللهو والمرح (صفحة 131 إلى صفحة 161)

تقع أحداث القسم الثاني من الرواية في عالم جديد بالكامل: *أمريكا*. تقفز الأحداث خمسَ سنوات نحو الأمام. تصبح أفغانستان منطقة خطرة. أمير ووالده يهربان إلى الباكستان في عربة شاحنة، ليبدأ المسار التنازلي نحو *نقطة المنتصف*.

يصل أمير ووالده إلى أمريكا، ويكتشفان أنها ليست المكان الذي توقعه أي منهما. في البداية، أجبرا على الذهاب إلى الرعاية الاجتماعية لطلب المساعدة. صار الأب، الرجل الثري في بلاده، يعمل في محطة وقود فيرمونت - كاليفورنيا.

يتخرج أمير من المدرسة الثانوية وهذا ما يفرح الأب، لكنه لا يجاريه في رغبته لدراسة الكتابة الابداعية في الكلية. حتى في أمريكا، لم يزل أمير يصلح الأمور بطريقة خاطئة على أمل أن يساعده هذا الخيار في نسيان ماضيه مع حسّان. في الصفحة 141 يقول: «كانت أمريكا نهراً لا يتوقف، لا يهتم بالماضي. أستطيع أن أخوض في هذا النهر، وأترك ذنوبي تغرق في القاع، أترك الماء يأخذني بعيداً، مكان بلا أشباح، بلا ذكريات وبلا أخطاء».

تبقى ذكرى حسّان تطارده أينما يحل ويرتحل. حتى هنا في أمريكا يعيش مطارداً بذنبه.

تدهورت صحة الأب وتأكدت إصابته بالسرطان وبـدت الآمال غير مبشرة.

ثامناً: القصة ب (صفحة 156 إلى صفحة 170)

يلتقي أمير بثريا عند سوق المقايضة[27] ويقع فوراً في حبها، يصفها بـ «أميرة سوق المقايضة». تخبره ثريا أن لديها ماضياً فضائحياً حرمها من فرصة الارتباط برجل من جنسيتها. ولكن هذا في الواقع، هو ما يحبه فيها. أحب أنها تحمل معها إرثاً ثقيلاً، فهي الأخرى قد ارتكبت ذنباً.

يبدأ أمير بملاطفة ثريا ويهيمان ببعضهما، مما يتيح لها أن تلعب دوراً مهما في دفعه لمواجهة ماضيه وخطيئته. تتصرف تماماً مثلما يجب أن تفعل شخصية *القصة ب* النموذجية.

تعترف له ثريا لاحقاً، وقبل الزواج، بشأن ماضيها، الأمر الذي يجعله يتمنى لو أنه يمتلك الشجاعة الكافية ويفعل الشيء نفسه. للأسف، لن يفعل، لأنه لم يتعلم *الفكرة الرئيسية* حتى الآن.

تاسعاً: نقطة المنتصف (صفحة 177)

توفي والد أمير بعد شهرين فقط من زواج ولده من ثريا. لا تمثل هذه الحادثة هزيمة زائفة لأمير فحسب، إنما تعمل على رفع مستوى الإثارة العاطفية في القصة. تلح فكرة موت الأب على أمير للتكفير عن خطاياه. يدرك أن الحياة قصيرة، ولا يمكنه مغادرتها وهو يحمل معه ذكرى حادثة حسّان في ضميره، أليس كذلك؟

عاشراً: الأشرار يقتربون (من صفحة 185 إلى صفحة 213)

تتجه حياة أمير، على الرغم من وفاة والده، نحو مسار تصاعدي: يلتحق هو وثريا بالجامعة، ويكتب روايته الأولى. يحصل على وكيل أدبي، ويوقع صفقة نشر الكتاب *(ماذا لو أن الأمور تحدث بهذه السرعة في الحياة الواقعية؟)*.

يجرب الزوجان إنجاب طفل، لكن الفحوصات تثبت أن ثريا امرأة عاقر.

27- سوق المقايضة (swap meet) أو سوق السلع المستعملة: نوع من البازار الموسمي، يتبادل فيه الناس البضائع المستعملة والمواد الرخيصة والمقتنيات والتحف. ويشبه سوق الجمعة في بعض المدن العربية.

صرنا على بعد عشر سنوات إلى الأمام، يتلقى أمير اتصالاً من رحيم خان (هذه المكالمة التي تأتي في الصورة الافتتاحية). رحيم خان طريح الفراش ويطلب من أمير أن يأتي إلى الباكستان لرؤيته. وقبل أن يغلق الهاتف ينوه رحيم بالفكرة *الرئيسية*: «تعال فهناك فرصة لتكون شخصاً جيداً مرة أخرى». هل كان رحيم على دراية بالأفعال الفظيعة التي فعلها أمير في أفغانستان؟

يطير أمير إلى الباكستان، وهناك يخبره رحيم أنه يحتضر، ويرغب قبل أن يفارق الحياة، في أن يروي له قصة تتعلق بحسّان، هكذا يعود ماضيه ليلاحقه، لا مزيد من التخفي.

يروي رحيم لأمير كيف جرت الحياة مع حسّان بعد أن هاجر أمير ووالده من أفغانستان. لقد تزوج، وحين حملت زوجته بطفلها، توفي والده [علي] بعد أن داس على لغم أرضيّ. يدعو رحيم حسّان وزوجته للعيش معه في منزل والد أمير القديم (حيث يعيش رحيم آنذاك) ويطلب مساعدتهما للعناية بالمنزل فيوافقان. تلد زوجة حسّان ولداً ويطلق عليه اسم شخصية من كتاب كان أمير يقرؤه على حسّان في طفولتهما. ومع تصاعد حدة القتال في أفغانستان، يعتني حسّان جيداً بولده (سهراب) ويعلمه القراءة والكتابة وكيفية استخدام المقلاع ومهارات اللعب بالطائرات الورقية (تماماً كما كان والده يفعل في طفولته).

حادي عشر: **لقد ضاع كل شيء** (صفحة 219 إلى صفحة 223)

يسلم رحيم خان أمير رسائل من حسّان مع صورة فوتوغرافية يظهر فيها مع ولده سهراب. في هذه الرسائل، يؤكد حسّان أنه ما زال يحتفظ بذكرى صداقتهما.

بعد ذلك، ينقل رحيم لأمير نبأ إعدام حسّان وزوجته على يد طالبان (نفحة الموت) وترك سهراب لوحده في مأوى للأيتام في كابل. يطلب منه أن يذهب إلى هناك ليأخذ الطفل من ذلك المأوى، لكي يسلمه رحيم بدوره إلى عائلة أمريكية في بيشاور ترغب بتبنيه. يقول له في الصفحة 221: «أعتقد أننا نحن الاثنين نعلم لماذا يجب أن تكون أنت». وبهذا يكشف رحيم خان أنه يعرف ما حدث بين أمير وحسّان.

يرفض أمير في البداية فكرة الذهاب إلى كابل، لا يريد التورط في هذا

الأمر، حتى يفاجئه رحيم بإلقاء قنبلة نقطة «*لقد ضاع كل شيء*» الكبيرة: في الحقيقة كان حسّان الأخ غير الشقيق لأمير. لأن «علي» والد حسّان كان رجلاً عقيماً، وكان «بابا» ينام مع والدته. ولهذا السبب، كان الأب يحابي حسّان ويقربه منه، الأمر الذي جعل أمير يغار من صديقه.

ينطلق أمير بعد سماعه ذلك غاضباً خارج الشقة.

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (صفحة 221)

ما الذي سيفعله أمير بهذه الأخبار؟ هل سيذهب إلى كابل ويأتي بسهراب الذي تبين الآن أنه ابن أخيه؟ أم أنه سيبقى جباناً كما كان دائماً؟

بالعودة إلى شقة رحيم، الذي ذكر أمير *بالفكرة الرئيسية*: «ولد لا يدافع عن نفسه يصبح رجلاً لا يدافع عن أي شيء. أتساءل: هل هذا ما أصبحته؟» (صفحة 221).

يتذكر أمير من جانبه أيضاً ما قاله رحيم على التلفون: «هناك فرصة لتكون شخصاً جيداً مرة أخرى». وفجأة يدرك ما الذي يتوجب عليه القيام به.

ثالث عشر: الانتقالة 3 (صفحة 228)

يوافق أمير على الذهاب إلى كابل للحصول على سهراب. هذه فرصته للتكفير عن ذنبه والدفاع عن شيء ما. لقد تعلم **الفكرة الرئيسية** [درس الحياة] وهو مستعد الآن ليتصرف كشخص ناضج لوضع حد لأخطائه الماضية.

رابع عشر: الختام (صفحة 229 إلى صفحة 372)

النقطة أ: تجميع الفريق. يسافر أمير إلى كابل. يقضي في طريقه ليلة في بيت السائق المستأجر فريد، ويشهد مدى الجوع والحرمان اللذين يعيشهما أطفال هذا السائق. بعد أن يعلم هذا الأخير أن أمير موجود لإنقاذ صبي من طائفة الهازارا يعرض عليه المساعدة. وبذلك يصبح لأمير فريقه. قبل مغادرته إلى كابل، يترك مبلغاً من المال تحت فراشه لعائلة السائق، وهذا الفعل التعويضي يتقاطع مباشرة مع نقطة *الانتقالة 2* (إصلاح الأمور بطريقة خاطئة) عندما أخفى مبلغاً من المال تحت فراش حسّان للتخلص منه.

النقطة ب: تنفيذ الخطة. يشاهد أمير، وهو في طريقه إلى كابل، الآثار المدمرة للحرب التي اندلعت منذ رحيلهما هو ووالده. يصل إلى مأوى الأيتام، وبعد إقناع المدير أنه وسائقه لا ينتميان إلى طالبان، يكشف لهما هذا المدير عن أن سهراب غير موجود في المأوى. لقد تم بيعه لضابط من طالبان ولأسباب تبدو خبيثة وغامضة جداً. يضيف المدير: إن هذا الضابط سيكون يوم الغد في ملعب غازي. بعد خروجهما من المأوى يقول أمير لسائقه إنّه كان من الأفضل والأسهل له أن ينسى كل ما حدث في أفغانستان. ومع هذا التشاؤم، يعود ليبرهن مرة أخرى أنه تعلم *الفكرة الرئيسية* وأنه بصدد إصلاح الأمور بطريقة صحيحة هذه المرة، حين يقول في صفحة 261: «لا أريد أن أنسى بعد الآن».

يذهب أمير وسائقه في اليوم التالي إلى ملعب غازي، حيث تقام مباراة لكرة القدم. بعد نهاية الشوط الأول، اقتيد اثنان من «الزناة» ليرجما بالحجر حتى الموت بوساطة رجال دين من طالبان.

النقطة ج: مفاجأة البرج العالي. يذهب أمير، بعد نهاية المباراة، للقاء الضابط الطالباني فيأتي هذا الضابط بسهراب، الذي يصدم أمير بدرجة شبه الطفل بوالده. يتعرف أمير على الضابط الذي يظهر أنه آصف نفسه الذي اغتصب حسّان. إذا كانت هناك فرصة لأمير كي يتخلص من عقدة ذنبه، فهذه هي بين يديه.

النقطة د: الحفر عميقاً. يقول آصف لأمير: إذا كنت تريد سهراب فعليك أن يكون مستعداً لقتالي. يتعرض أمير للضرب في النزال بينهما، ولكنه يضحك من تلك المفارقة التي جعلته يشعر بالسلام الداخلي لأول مرة منذ عام 1975 عندما تخلى عن حسّان في ذلك الزقاق: «جسدي كان مكسراً، لكن لأي درجة؟ لم أعرف إلا لاحقاً. لكني شعرت بأني شفيت. شفيت أخيراً. ضحكت» (صفحة 286).

تمكن أمير وسهراب أخيراً بالهرب من آصف بعد أن يضربه سهراب بمقلاعه.

النقطة هـ: تنفيذ الخطة الجديدة. يتعافى أمير من جرحه في المستشفى. وبمجرد أن يعود إليه وعيه، يتلقى رسالة من رحيم خان يكشف له فيها أنه

قام بخداعه، فليس هناك من عائلة في باكستان مستعدة لتبني الطفل سهراب. يطلب أمير من سهراب مرافقته للعيش معه في أمريكا فيجيب الأخير: نعم. يقومان بزيارة السفارة الأمريكية ليكتشفا أن فرص هجرة تبنيه ضئيلة. يحاول سهراب الانتحار حال سماعه هذا الخبر، ومعرفة أنه من المرجح أن يرمى مرة أخرى في مأوى للأيتام. يصلي أمير لأول مرة منذ خمسة عشرة عاماً وهو ينتظر تحسن حالة الطفل. ما إن يستيقظ الأخير، يخبره أمير أن زوجته رتبت الأمور مع محامي هجرة أمريكي ويمكن الآن تبنيه.

لكن سهراب بات شخصاً مختلفاً، فقد كف عن الكلام، لقد مات شيء ما في داخله. يحمله أمير معه إلى كاليفورنيا. تكتمل دورة الحياة حين يوجه والد ثريا إهانة لسهراب ويدعوه بـ «صبي الهازارا»، الأمر الذي يغضب أمير ليقف بوجهه من أجل كرامته وكرامة ابن أخيه ويقول له: «لا تشر ثانية إليه على أنه «طفل هازارا» في حضوري. لديه اسم: اسمه سهراب». (صفحة 356).

الوقت يمر، والطفل لا يتكلم. ويقضي وقته في النوم والصمت المطبق.

خامس عشر: الصورة الختامية (صفحة 361 إلى صفحة 366)

يصحب أمير ثريا وسهراب ظهر أحد الأيام إلى أحد المتنزهات، ليراقبوا الناس الذين يمارسون هواية الطائرات الورقية. يشتري طائرة للطفل ويحدثه عن مهارات والده كأفضل عدَّاء طائرات ورقية في كابل كلها.

يعلمه كيف يمارس اللعبة، وكيف يمكنه السيطرة على الطائرة، ليتمكنا بعدها من قطع طائرة ورقية منافسة. يقول أمير إنه سيعدو خلفها من أجل سهراب، الذي تبسم بدوره لأول مرة منذ قدومه إلى أمريكا. ينطلق أمير متتبعاً أثر الطائرة التي سقطت ليسترد نفسه إلى الأبد ويصبح عدَّاء طائرات ورقية.

لماذا تصنف هذه الرواية ضمن نوع مراسم العبور؟

تحتوي رواية عدَّاء الطائرة الورقية على العناصر الثلاثة لنوع قصة *مراسم العبور* الناجحة:

مشكلة حياة: على الرغم من أن أحداث هذه الراوية تستغرق عقوداً من الزمن، لكنها رواية *سن البلوغ* بشكل تام. يكافح أمير لكي يصبح شخصاً

ناضجاً يتمكن من مراجعة حساباته مع أخطاء الطفولة، كما أنه يعاني من قسوة الشعور بعدم المحبة وانعدام الاحترام من قبل والده، مما يوالف حياته مع أكبر أنواع الندم.

طريقة خاطئة لمواجهة المشكلة: في محاولته لطرد حسّان من المنزل، يبدأ أمير تجربة سلسلة من الحلول الخاطئة. وحتى لحظة عودته بعد غربته ليكتشف حقيقة حسّان، تقوم استراتيجيته على التجاهل والتضليل.

قبول الحقيقة القاسية: يتقبل أمير في نهاية الأمر الحقيقة الصعبة بشأن علاقته الحقيقية مع حسّان. يوافق على الذهاب للبحث عن ابن الأخير وينقله إلى الباكستان، وأكثر من ذلك، يقرر اصطحابه إلى أمريكا.

نظرة عين القطة

مراجعة سريعة، إليك نظرة عامة موجزة على لائحة النقاط الأساسية لهذه الرواية.

الصورة الافتتاحية: يتلقى أمير مكالمة من رحيم، الذي يعلق عليها: ماضٍ من الذنوب غير المكفر عنها (صفحة 11). إنها صورة مبهمة عن الحدث المحرض الذي سيأتي.

طرح الفكرة الرئيسية: يسترق أمير السمع لوالده وهو يقول: ولد لا يدافع عن نفسه، يصبح رجلاً لا يستطيع الدفاع عن أي شيء. يجب أن يتعلم أمير هذا الدرس لكي يدافع عن نفسه (والآخرين) ويكفر عن خطاياه.

الإعداد: أمير وحسّان صديقان حميمان تربطهما علاقة معقدة بسبب وضع حسّان الاجتماعي كونه ابن خادم. يستمتعان معاً بالمشاركة في معارك الطائرات الورقية. حسّان هو العدّاء المساعد لأمير، الذي يعيش علاقة معقدة أخرى مع والده، الذي يبدو أنه يفضل حسّان عليه. ثمة فتى يدعى آصف يتنمر باستمرار على حسّان.

الحدث المحرض: يشهد أمير حادثة اغتصاب حسّان من قبل آصف ولم يحرك ساكناً.

الجدال مع الذات: ما الذي سيفعله أمير بشأن واقعة الاغتصاب؟ والذنب يقطعه من الداخل. يكتفي بالصمت ولم يخبر أحداً بما جرى.

الانتقالة 2: يتعامل أمير مع المشكلة بطريقة خاطئة من خلال اتهام حسّان بالسرقة، مما تسبب في ترك حسّان ووالده الخدمة في بيت والد أمير.

القصة ب: بعد أن يهاجر إلى أمريكا يلتقي أمير بثريا، زوجته المستقبلية، التي ستساعده على تعلم الفكرة الرئيسية عن معنى الشجاعة والتكفير عن ذنوب الماضي.

اللهو والمرح: ينتقل أمير ووالده إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ويحصل والده على وظيفة في محطة وقود. يدخل أمير الكلية لدراسة الكتابة الإبداعية ويحاول جاهداً نسيان ماضيه.

نقطة المنتصف: يتوفى والد أمير بمرض السرطان (هزيمة زائفة).

الأشرار يقتربون: ينتهي أمير من كتابة روايته الأولى. يحصل على وكيل أدبي، ويبيع حقوق روايته. بعد عشر سنوات، يتلقى مكالمة من رحيم (المكالمة التي عرفناها في الصورة الافتتاحية) يطلب منه أن يوافيه في الباكستان لأمر مهم. وبعد وصوله يخبره عن طبيعة حياة حسّان بعد ما ترك أمير ووالده أفغانستان.

لقد ضاع كل شيء: يكشف رحيم لأمير حقيقة أن حسّان هو أخوه غير الشقيق، الذي توفي وترك ابنه الصغير سهراب. يتوجب على أمير إنقاذ الطفل من مأوى أيتام في كابل.

ليلة الروح المعتمة: يتردد أمير في قرار الذهاب إلى كابل.

الانتقالة 3: يقرر أمير السفر إلى كابل ليحصل على سهراب ويثبت أنه تعلم الفكرة الرئيسية.

الختام: يواجه أمير آصف (الذي يعمل الآن ضابطاً لدى طالبان) من أجل إنقاذ سهراب والعودة به إلى أمريكا.

الصورة الختامية: يدرب أمير سهراب على القتال بالطائرات الورقية، ويتحول هو إلى (عدَّاء الطائرة الورقية) لابن عدَّائه السابق.

مكتبة
t.me/t_pdf

6

المؤسسيّة (Institutionalized)
انضمّ إليهم، اتركهم، أطِح بهم

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث الكتب التالية: (حكاية الجارية) من تأليف مارغريت آتوود، (غاتسبي العظيم) لـ ف. سكوت فيتزجيرالد، (الغرباء) لسوزان هينتون، (اللون الأرجواني) لأليس ووكر، (الواهب) للويس لاوري، (عاملة المنزل) لكاثرين ستوكت.

لنفترض أنه يومك الدراسي الأول، تدخل الكافتيريا وتمسك بالصينية كأنها طوق نجاة وتبحث عن مكان مناسب للجلوس، مكان لتنتمي إليه. أمامك خياران: مقعد شاغر مع الطلاب الوديعين، أو طاولة شاغرة تجلس عليها لوحدك. أنت تعرف أن مثل هذا الخيار، سوف يحدد من أنت لبقية العام، وربما لبقية حياتك. ماذا ستفعل؟ هل ستنضمّ إلى مجموعة، أم تصنع مساراً بمفردك؟

هل يبدو لكم هذا السيناريو المخيف مألوفاً؟ أما أنا فقط من تفكر بهذه الطريقة؟ لا يهم، لنتابع.

يتعلق سؤال: أنضم أو لا أنضم بجوهر كل قصة تنتمي إلى نوع (المؤسسيّة). إذ يسلط هذا النوع من الروايات الضوء على المجموعات البشرية، والخيار النهائي بشأن موقفك منها. هل ستحمل بطاقة عضوية المجموعة، أم ستمضي بمفردك بعيداً عنها؟

الجواب في هذه الحال ليس يسيراً على الدوام.

تتشكل المؤسسات (أو المجموعات) من مختلف الأحجام والأشكال. فمن الممكن أن تكون صغيرة كالعائلة مثل تلك التي في رواية (نساء صغيرات) للويزا ألكوت، أو كبيرة بحجم بلدة أو مدينة مثل مدينة ميكومب -ألاباما في رواية (لا تقتل عصفوراً ساخراً) لهاربر لي، أو مدينة جاكسون-الميسيسبي في أوائل الستينيات كما في رواية (عاملة المنزل) لكاثرين ستوكيت. يمكن أن تكون هذه المجموعات أقساماً فرعية من المجتمع، مثل عالم غريسرز (عصابة أغنياء) أو سوكس (عصابة الفقراء) في رواية (الغرباء) لسوزان هينتون، أو عالم سكان جزيرة لونغ آيلاند في العشرينيات كما في رواية (غاتسبي العظيم) لسكوت فيتزجيرالد، أو عالم السلطة الأبوية في ثلاثينيات ولاية جورجيا كما في رواية (اللون الأرجواني) لأليس ووكر. يمكن أن تكون الرواية **المؤسسيّة** كذلك خيالية ومختلقة مثل المجتمع الديمقراطي، الذي صورته مارغريت آتوود في رواية (حكاية الجارية) أو المجتمع المثالي المخادع في رواية (الواهب) للويس لاوري، أو المجتمع البائس تحت حكم الحزب كما في رواية (1984) لجورج أرويل. أخيراً، فإن من الممكن أن تركز الرواية *المؤسسيّة* على قضية موحدة، أو حدث، أو فكرة، مثل الأمومة الحديثة، كما جرى تسليط الضوء عليها في رواية (أكاذيب صغيرة كبيرة) لليان مورياتي، أو تكون حياة تحت حكم هنري الثامن كما صورت عبر ثلاث شخصيات رئيسية قدمتها رواية (ميراث بولين) لفيليبا غريغوري، أو على الحلم الأمريكي لدى الشخصيات الثماني في رواية (نادي البهجة والحظ) لآمي تان.

المؤشر الأول لتصنيف الرواية على أنها من نوع **المؤسسيّة**، هو أن القصة تدور حول مجموعة من الناس وليس بالضرورة حول شخص واحد. حتى في حالة السارد الواحد، كما في روايات (غاتسبي العظم، وحكاية الجارية، والغرباء) فإن هذه القصص تدور حول المجموعة الأكبر التي يعيش البطل بينها. وتدور حول علاقة هذا البطل بهذه المجموعة أكثر من تركيزها على رحلته الفردية.

تروى القصة في رواية (غاتسبي العظيم) من خلال عين القادم الجديد (نيك كاراواي) لكن حياته أقل أثارة للاهتمام مقارنة بحياة الأشخاص الذين يتشارك الوجود معهم مثل جي غاتسبي وديزي وتوم بيوكانن. أما في رواية (الغرباء) فإن بونيبوي هو عيننا على هذا العالم المتوتر بين عصابتي غريسرز وسوكس (وهو الشخصية التي تتغير أكثر من سواها). ولكنّ هناك سبباً لكون عنوان الرواية جاء بصيغة الجمع.

بغض النظر عن طبيعة المؤسسة التي ترغب في الكتابة عنها، فإن المكونات الأساسية لقصة مؤسسية ناجحة هي أولا: **مجموعة**، ثانياً: **اختيار**، ثالثاً: **تضحية**.

دعنا نرى ما هي طبيعة هذه المكونات.

تقدم الرواية *المؤسسيّة* نوعين من المجموعات: مجموعة ولدنا بداخلها، أو أخرى دخلناها فيما بعد (غالباً ضد إرادتنا) أو يُطلب منا الانضمام إليها. بغض النظر عن حجم هذه المؤسسة، فعندما تتم معالجتها بالطريقة الصحيحة، يمكن لها أن تمثل العالم كله للأفراد الذين هم بداخلها.

تقدم سيناريوهات القصص التي تناسب هذا النوع الواسع النطاق في العادة، مداولات جوهرية للبطل (أو للأبطال) حول إيجابيات وسلبيات الانتماء للمجموعة. بينما يتوجب على مؤلف الرواية أن يكشف عن العالم الداخلي لهذه المجموعة. حول ماذا يدور هذا العالم؟ من هم أعضاء المجموعة؟ ما هي القواعد التي تنظم عملها؟ وما نسبة أن تخسر فردانيتك داخلها؟

نحن القراء، لدينا قابلية جيدة للتواصل مع تلك القصص التي تتناول حياة المجموعات البشرية. فالإنسان منذ بداية وجوده وهو يشكل جزءاً من مجموعة ما. لقد ولدنا داخل عوائل، والتحقنا بشلل في المدرسة، وحصلنا على وظائف في شركات، وأصبحنا أعضاء في مجتمعات. في كل يوم من حياتنا نحن نقيّم الإيجابيات والسلبيات للمجموعات التي ننتمي إليها.

القصص *المؤسسيّة*، هي نوع أساسي من أنواع الروايات، لأننا كبشر مبرمجون بيولوجياً كحيوانات اجتماعية. فمنذ أن كنا أقواماً بدائية ونقرر

الخروج لقتال الماموث الصوفي[28] لوحدنا، كنا نتوقع خطر الموت. لكن مع تطورنا كمخلوقات ذكية، بدأنا نتساءل فيما إذا كان الخروج بمفردنا وصياغة طريقنا الخاص يمثل الخيار الأفضل أم لا.

لهذا السبب، عندما نقرأ القصص *المؤسسيّة*، نبدأ بسؤال أنفسنا تلك الأسئلة التي تتعلق بجوهر الوجود الإنساني.

هل يمكن حقاً منح الثقة للآخرين لكي يحققوا مصالحنا الشخصية على أكمل وجه؟ أم أن هناك حدّاً ما يتوجب فيه علينا أن نعتمد على أنفسنا؟

ما الأكثر جنوناً؟ البقاء في المجموعة؟ أو تركها والعيش منفرداً؟

هنا بالتحديد يكمن معنى اسم هذا النوع من القصص: *المؤسسيّة*.

بينما نتعمق نحن القراء في العالم الذي أنشأته لنا أنت كمؤلف، يجب أن تُرينا القليلَ جداً من الجنون الذي يطبع وجود كل هذه المجموعات والعوائل. لأن أي مجموعة غالباً ما يحمل سلوكها شيئاً من اللامعقول، وأحيانا، يتطور الأمر إلى حد تدمير ذاتها.

تتحدى عقلية القطيع بطبيعتها الانصياع للعقل والمنطق. وغالباً ما يتقاطع الولاء لمجموعة ما مع الفطرة السليمة. يتعارض أحياناً حتى مع البقاء على قيد الحياة. مع ذلك، نحن مستمرون بالبقاء ضمن مجموعات. الأمر الذي يفقدنا جزءاً من فردانيتنا.

إذن أنت، كمؤلف روايات *مؤسسيّة*، لديك مهمة صعبة إلى درجة ما: توقير المؤسسة التي قدمتها لنا، وفي الوقت نفسه، عليك كشف المدى الذي يخسر فيه المرء من هويته بسبب انتمائه لهذه المؤسسة. بينما تقشر طبقات مؤسستك لتطلعنا على ما الذي يجعلها تعمل، علينا نحن القراء أن نسأل أنفسنا: ماذا كنت سأفعل لو كنت مكان البطل؟ هل ألتحق بهذه المؤسسة أم لا؟ هل أمكث فيها أم أغادرها؟

28- الماموث الصوفي (Mammatus Primigenuius) هو أحد أنواع الماموث التي عاشت في العصر الحديث الأقرب (10000 سنة) ويبلغ حجمه حجم الفيل تقريباً. كان البدائيون يخرجون جماعاتٍ لصيده والإفادة من لحمه في الطعام وفرائه في الملبس ومن عظامه وأنيابه لصناعة أدوات الصيد والنقش والنحت والزينة وصناعة دعائم الخيم [م].

هذا هو *الاختيار* الذي يستقر في قلب كل رواية *مؤسسيّة*، وهو المكون الثاني من مكونات نجاحها الثلاثة التي ذكرناها للتو. ولفهم ماذا يعني *الخيار* بشكل أفضل، دعونا نلقي نظرة على ثلاثة أنواع من الشخصيات الشائعة في هذا النوع. يكون البطل الرئيس (أو أحد الأبطال) وافداً جديداً على المجموعة ويوصف بنوع من المودة بـ(*ساذج*)، وعندما تكون هذه هي الحال، فعادة ما يُقدم هذا (*الساذج*) من قبل عضو قديم في المجموعة، ولديه خبرة لكي يطلعه على خفايا الأمور، ويقدمه إلى هذا العالم الجديد وغير المألوف الكامن بين طيات عالمنا الكبير. في رواية (أكاذيب صغيرة كبيرة) لليان مورياتي على سبيل المثال، إحدى البطلات، واسمها جين، شخصية ساذجة سرعان ما انطوت تحت جناح شخصية أخرى هي مادلين، التي تنتمي لجمعية أمهات المدارس الابتدائية في أحد الأحياء الراقية في سيدني الأسترالية.

بطلتنا الساذجة في رواية (عاملة المنزل) لكاثرين ستوكيت هي سكيتر، لأنها بالرغم من أنها عاشت كل حياتها في مدينة جاكسون - الميسيسبي، لكنها لم تدرك طبيعة المجموعة التي تنتمي إليها حتى انضمت مع آيبيلين وميني لكتابة قصص (عاملة المنزل).

تعمل شخصية *الساذج*، في الغالب، بمثابة عين لنا نحن القراء داخل عالم القصة. وكما تتعلم هذه الشخصية القواعد تدريجياً نتعلم معها نحن. وقد يكون من المفيد أن يكون لديك في روايتك مثل هذه الشخصية، التي تسهل دخول القراء عالم قصتك لتغنيك عن المزيد من العرض والإطناب بالمعلومات.

ليس كل القصص من نوع *المؤسسيّة* يحفل بشخصية *الساذج*. بعض الروايات تسرد من وجهة نظر نوع آخر من الشخصيات يدعى (*براندو*) نسبة إلى الممثل المعروف بتمرده مارلون براندو. هذا النوع من الشخصيات هم أعضاء مميزون في المجموعة. ترسخ وجودهم في نظامها، لكن الشك بدأ ينتابهم بشأن هذا الوجود، أو ربما كان ذلك الشك يعيش معهم منذ سنوات. ولكن ما الذي يمكنهم فعله؟ إنهم عالقون في هذا النظام. هذا هو عالمهم الذي تبدو مغادرته فكرة جنونية للوهلة الأولى. تُعد شخصية وينستون

في رواية (1984) وآيبيلين في رواية (عاملة المنزل)، وجوناس في رواية (الواهب)، وبونيبوي في رواية (الغرباء) وويل في رواية (طريق طويل للأسفل) لجيسون رينولدز، ومونتاج في رواية (فهرنهايت 415) وسيلي في رواية (اللون الأرجواني) أمثلة جيدة على هذه الشخصيات البراندو.

عندما تبدأ الرواية، هناك شيء مختلف حتماً حول هذه الشخصيات، إذ نجدهم غير متأقلمين في محيطهم، لأنهم بطبيعتهم يعارضون النظام. ولكن ذلك لن يحدث حتى نبلغ قلب القصة، عندها نراهم يتصرفون بوحي من شكوكهم.

يلعب كل من شخصيتي (*الساذج*) و (*براندو*) دوراً مهماً في الكشف عن عيوب المؤسسة التي اخترت الكتابة عنها. من خلال كونهما: إما شخصية دخيلة مثل (*الساذج*) أو متمردة من الداخل مثل (*براندو*). وفي نهاية المطاف، كلاهما ينجز هذه المهمة من خلال الوقوف بالضد من الشخصية الثالثة الشائعة في نوع *قصص المؤسسيّة* وتدعى: *رجل الشركة* (*company man*).

تجسد شخصية (*رجل الشركة*) النظام أو المؤسسة، فهي ليست جزءاً من الشركة فحسب، بل من النوع الذي يستقتل في سبيلها.

بصفتك من مؤلفي قصص المؤسسيّة، نحن القراء نتطلع إلى هذه الشخصية (*رجل الشركة*) للكشف عن مستوى الجنون في عالمها المؤسسي. هذا ما يحدث عندما تنتمي إلى هذه المؤسسة من أعماق قلبك ومن دون أية تحفظات. من الشخصيات الروائية لرجل الشركة، التي تحيا في الذاكرة، نتذكر شخصية أوبراين في رواية (1984) والعمة ليديا (وبالأحرى كل العمات) في رواية (حكاية جارية) وهيلي هولبروك في رواية (عاملة المنزل).

بسبب من ولائهم الذي لا يتزعزع للمجموعات التي ينتمون إليها، فإن هذه الشخصيات تميل إلى الظهور بمظهر المختل عقلياً أو حتى بمظهر الإنسان الآلي. لقد أبدلوا قطعة من أرواحهم من أجل الحصول على بعض الأمان الذي يتطلعون إليه داخل النظام. من المؤكد أن لديهم نوعاً من الشعور بالراحة، وإلا كيف يمكنهم التشبث بشدة بمؤسسة تحاول أنت المؤلف إحداث ثغرات وعيوب بنظامها؟

يمثل *رجل الشركة* جانباً واحداً من هذا الاختيار المصيري لشخصية القصة المؤسسيّة، الذي من المفروض أن يتخذه جميع الأبطال المنتمين لها: التمسك بها أو الخروج من شركها.

يصبح هذا الخيار أكثر تعقيداً كلما تقدمنا بأحداث الرواية، يجري اختبار الولاء والإصرار مع ترسيخ شخصية *الساذج* أو *براندو* (أو كليهما) في دراما نظام المؤسسة وقواعدها التي تبدو مجنونة بعض الشيء. وفي النهاية، تنتهي كل قصص هذا النوع بالمكون الثالث: **التضحية**. فالأبطال إما ينضمون إلى النظام (رواية 1984) أو يحرقونه (الواهب، والغرباء، وعاملة المنزل) أو يهربون منه (حكاية جارية، وغاتسبي العظيم، واللون الأرجواني) والهروب هنا ربّما يكون انتحاراً بالمعنى الحرفي أو الاستعاري.

بعيداً من النهاية، فإن *تضحية* البطل تعد بمثابة تحذير ينذر بخطر الانتماء إلى هذه المؤسسة.

خلاصة الأمر، الرسالة الأكثر عمقاً تتعلق بالاستماع إلى صوتك الداخلي. نعم، نحن جميعاً بحاجة إلى أن تكون أنت المؤلف جزءاً من نوع ما من المجموعات من أجل البقاء على قيد الحياة، لكن فرادة روحنا البشرية، الشيء الذي يجعلنا ما نحن عليه، هو الذي يجب نغذيه فينا ونحميه.

احذر المجموعة،

كن نفسك.

خلاصة: إذا كنت عازماً على كتابة رواية من نوع *المؤسسيّة* فتأكد من أن هذه الرواية تتضمن العناصر المهمة التي ذكرناها:

أولاً: مجموعة: عائلة، أو منظمة، أو مجموعة أعمال، أو مجتمع، أو هدف مشترك استثنائي ومهم.

ثانياً: خيار: صراع متواصل بين شخصية *الساذج و/* أو براندو ضد *رجل الشركة* يدور هذا الصراع في الغالب حول سؤال «أنضم أو لا أنضم» (بالنسبة للساذج) أو «أبقى أو لا أبقى» (بالنسبة لبراندو).

ثالثاً: تضحية تقود إلى واحدة من النهايات الثلاث المحتملة:

أنضم إليها، أحرقها تماماً، أهرب منها.

روايات رائجة من نوع المؤسسيّة من مختلف الأزمنة

- رواية الحرف القرمزي لناثانيال هوثورن [م ع]
- البؤساء لفكتور هوغو [م ع]
- نساء صغيرات للويزا ألكوت [م ع]
- غاتسبي العظيم لسكوت فيتزجيرالد [م ع]
- عالم جديد شجاع لألدوس هكسلي [م ع]
- 1984 لجورج أرويل [م ع]
- فهرنهايت 415 لراي برادبري [م ع]
- لا تقتل عصفوراً ساخراً لهاربر لي [م ع]
- الغرباء لسوزان هينتون [م ع]
- حكاية الجارية لمارغريت آتوود [م ع]
- اللون الأرجواني لأليس ووكر [م ع]
- نادي البهجة والحظ لآمي تان. [م ع]
- الواهب للويس لاوري
- سماء مونتانا لنورا روبرتس
- أخوية السراويل المرتحلة لآن براشرز
- حارس أختي جودي بيكولت
- ميراث بولين لفيليبا غريغوري
- عاملة المنزل لكاثرين ستوكيت [م ع]
- أكاذيب صغيرة كبيرة لليان مورياتي [م ع]
- ريد رايزنغ لبيرس بروان
- بعيداً عن الشجرة لروبن بينوي
- طريق طويل للأسفل لجيسون رينولدز

عاملة المنزل (*The Help*)

المؤلف: كاثرين ستوكيت [الترجمة العربية: حسان البستاني]
النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: مؤسسيّة
حسب تصنيف الكتب العام: خيال تاريخي
عدد الصفحات: 522 [النسخة العربية: 664]

تقدم هذه الرواية المؤثرة لكاثرين ستوكيت مثالاً ساطعاً على قدرة المؤلف في توزيع الأدوار بين عدة أبطال بنجاح. إذ تتمحور أحداث «عاملة المنزل» التي تصنف ضمن أدب الخيال التاريخي حول حياة ثلاث بطلات هن: آيبيلين وميني وسكيتر. وكما سنرى من خلال تطبيق *لائحة النقاط الأساسية* الخمس عشرة في الصفحات القادمة، كيف أن لكل من هذه الشخصيات نصيبها الخاص من اللائحة (بعضها متداخل وبعضها يخص شخصية واحدة). فإذا كنت تتطلع لكتابة رواية ذات وجهات نظر متعددة، أو لعدة أبطال رئيسيين، أو كلا الأمرين، فهذه الرواية الرائعة هي الأنسب لك بغية دراستها. وتماماً مثلما فعلت كاثرين ستوكيت، فعليك أن تقرر من هو *بطل* القصة. من هي الشخصية التي تنتظرها الرحلة الأكبر نحو *التحول* قبل سواها؟

فبينما تلعب كلٌّ من ميني وسكيتر في (عاملة المنزل) أدواراً مهمة، وتعيش كل منهما منحنى مسيرتها العاطفية، يمكننا القول إن آيبيلين هي التي تغيرت شخصيتها أكثر من غيرها، الأمر الذي يجعلها البطل الأساسي في هذه القصة المؤثرة، التي تفطر القلب حزناً على حياة ثلاث نساء يتعرضن في ستينيات القرن الماضي للفصل العنصري من قبل مجتمع عرقي في مدينة جاكسون – ميسيسبي.

أولاً: الصورة الافتتاحية (صفحة 1–2)

نتعرف في الفصل الأول على شخصية آيبيلين، أولى بطلاتنا الثلاث، التي تمثل شخصية الـ **(براندو)** لهذه الرواية. وهي خادمة سوداء البشرة تعمل لمصلحة عائلة من البيض في مدينة جاكسون عام 1962. تقدم لنا المؤلفة لمحة عن حياة آيبيلين، وعن مؤسسة محلية ضمنية تدعى «المساعدة» في ستينيات القرن الماضي في ولاية الميسيسبي، التي تعيش بموجب قوانين جيم كرو للفصل العنصري[29].

29– قوانين جيم كرو (Jim Crow Laws) مصطلح أصبح شائعاً في الغرب منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر، عندما صار الفصل الاجتماعي مشروعاً في كثير من الأجزاء الجنوبية للولايات الأمريكية. وأُخذ المصطلح عن شخصية سوداء البشرة في أغنية شعبية ألفت عام 1830.

عملت آيبيلين، خلال حياتها المهنية، على تربية سبعة عشر طفلاً، لكن ربة عملها الحالية، السيدة إليزابيث ليفولت، غير مهتمة بتربية طفلتها ماو موبلي، التي تعدها آيبيلين «طفلتها المميزة».

ثانياً: طرح الفكرة الرئيسية (صفحة 20 من الترجمة العربية)

كانت سكيتر، إحدى بطلاتنا الثلاث والتي تمثل شخصية (*الساذج*) موجودة في منزل السيدة ليفولت للمشاركة في لقاءات نادي البريدج عندما سألت آيبيلين: «هل تتمنين أن تتمكني يوماً... من تغيير الأمور؟» (صفحة 20).

هذه هي *الفكرة الرئيسية* للرواية: إيجاد الشجاعة لتغيير مؤسسة أو منظمة أو مجموعة تكون في العادة فاسدة وتفتقر للعدالة. وتبدو آيبيلين هي الأبعد من بين البطلات الثلاث لكي تستوعب *الفكرة الرئيسية*.

ولهذا السبب تجيب عن سؤال سكيتر في رأسها «هذا أكثر الأسئلة غباءً»، ثم تقول بصوت مسموع: «آه، لا يا سيدتي، كل شيء بخير». (صفحة 20).

وكما سنرى قريباً، فإن كل شيء ليس بخير، لكن آيبيلين حتى الآن، ليست مستعدة لعمل أي شيء حيال ذلك.

ثالثا: الإعداد/ آيبيلين (صفحة 2 إلى صفحة 48)

نتعرف في هذه النقطة على حادثة موت تريلور ابن آيبيلين في موقع مطحنة دقيق، حين دهسه جرار ولاحظت أمه: «لم يمض وقت طويل قبل أن أرى شيئاً بداخلي قد تغير. شعرت ببذرة المرارة تنمو في صدري منذ وفاة تريلور» (صفحة 48). هذه هي لحظة (*السبات = الموت*) المريرة لآيبيلين. يجب أن يتغير شيء ما. يجب أن تتغير هي وإلا فستموت كمداً.

تجلس السيدات لممارسة لعبة البريدج، ونلتقي السيدة هيلي هولبروك التي تمثل شخصية (*رجل الشركة*) لروايتنا هذه، فترفض استخدام الحمام في منزل السيدة ليفولت، بحجّة أنه الحمام نفسه الذي تستخدمه خادمتها السوداء. وتنوه عن مشروع القانون الذي تعمل عليه حالياً «مبادرة المرافق الصحية في المنازل» والذي يشترط على كل منزل يقطنه البيض بناء حمام منفصل للخادمة السوداء.

تعود آيبيلين إلى بيتها في ذلك المساء، وتحذر صديقتها المقربة ميني (بطلتنا الثالثة وشخصية *براندو* الأخرى) من أن مخدومتها هيلي تتهمها بالسرقة (سمعت ذلك في اجتماع نادي البريدج) لنعلم بعد حين، أن هيلي طردت ميني بالفعل، ولسبب لم يُكشَف للقراء.

رابعاً: الحدث المحرض/ ميني (صفحة 25)

عندما حذرت آيبيلين ميني من أن هيلي ربما تتهمها بالسرقة، أصبح التحذير بمثابة *الحدث المحرض* لميني، على الرغم من أنه يروى من وجهة نظر آيبيلين.

خامساً: الجِدال مع الذات/ ميني (صفحة 29 إلى صفحة 42)

هل تستطيع الحصول على وظيفة؟ هذا هو سؤال *الجِدال مع الذات* بالنسبة لميني، التي تبدأ رحلة البحث عن عمل جديد. المشكلة، أن لا أحد يمكنه الوثوق بها مرة أخرى. يكشف لنا الامتناع عن توظيفها جانباً آخر من أخلاقيات المؤسسة. فبمجرد أن يتهمك «*رجل الشركة*» بالسرقة، فإنك لن تجد من يمنحك الثقة مجدداً. وبينما يبدأ القلق يساور ميني من عدم العثور على فرصة عمل، تتلقى آيبيلين اتصالاً هاتفياً من وافدة جديدة على المدينة تدعى السيدة سيليا فوت، كانت تحاول طلب مساعدة السيدة ليفولت في العثور على خادمة لها. وجدتها آيبيلين فرصة مناسبة لتعطيها اسم ميني ورقمها وتكذب بشأن توصية بحقها من السيدة إليزابيث ليفولت.

سادساً: الانتقالة 2 / ميني (صفحة 49 إلى صفحة 61)

نتحول إلى وجهة نظر ميني، كما تظهر في مقابلة العمل في منزل السيدة سيليا فوت. فهي، كما علمنا، بحاجة ماسة إلى هذا العمل. وتدري أن السبب الحقيقي وراء نشر هيلي للشائعات عنها، هو «أمر فظيع» فعلته معها وتحجم عن ذكره.

ندرك على الفور أن شخصية السيدة فوت على طرف نقيض من شخصية السيدة هيلي هولبروك، ومختلفة عن النساء البيض الأخريات في مجتمع البيض المحلي. لأنها، ومنذ البداية، كانت لطيفة مع ميني لدرجة أن الأخيرة

لم تصدق أن لطفها حقيقي، تعتقد ميني أن السيدة سيليا تخدعها. مع ذلك، تحصل على الوظيفة وبأجر مضاعف عن آخر أجر تقاضته. المشكلة الوحيدة هنا، هي أن سيليا طلبت من ميني إبقاء أمر استخدامها سراً بينهما، بعيداً عن معرفة زوجها جوني، الذي يعتقد أن زوجته قادرة على الاعتناء بالمنزل دون مُساعِدة. توافق ميني على مضض مع تعهد سيليا بإخبار زوجها بحلول عيد الميلاد القادم.

سابعاً: القصة ب/ ميني (صفحة 45 إلى صفحة 62)

تمرس ميني طويلاً في مهنة الخادمة، يجعلها بمرور الوقت تبعد نفسها عن مخدوميها، فهي لا تثق بهم. لكن السيدة سيليا فوت التي تمثل لها شخصية *القصة ب*، تبرهن أنها مختلفة عن غيرها. تثبت لخادمتها أن ليس كل أرباب العمل هم من طينة واحدة. وأخيراً، تغير ميني انطباعها وتأخذ على عاتقها الاهتمام بسيدتها الجديدة.

تستذكر ميني (في الصفحة 45) اليوم الذي بلغت فيه الرابعة عشرة من عمرها، والذي دخلت فيه العمل كخادمة لأول مرة، حين تلقت من والدتها تعليمات سريعة عن القواعد الصارمة للعمل في منزل السيدة البيضاء (المؤسسة): «ذوو البشرة البيضاء ليسوا أصدقاءك» (صفحة 62)، وهذا هو المبدأ الذي تؤمن به ميني طوال حياتها، والذي يمثل *(الفكرة الرئيسية)* بالنسبة لها. إنها تنفذ قواعد *(المؤسسة)* بصرامة. تضع حدوداً واضحة بين الأبيض والأسود. لكن، ومرة أخرى، تبدو السيدة سيليا فوت مختلفة، فسرعان ما تثبت أنها مصابة بعمى الألوان العنصري، وتبرهن لميني أن تلك الخطوط موجودة في رأسها فقط.

ثامناً: اللهو والمرح/ ميني (صفحة 45 إلى صفحة 302)

تباشر ميني عملها الجديد. ويساورها فوراً الشك بخصوص وضع سيليا، التي تعيش في هذا المنزل الواسع بمفردها من دون أطفال. تحيط بها الصالات الفارهة وتتسلل خلسة من الطابق العلوي. تحاول ميني تعليم سيليا الطبخ (بناء على طلب الأخيرة) لكنها محاولاتها تبوء بالفشل. تطلب

من سيدتها أن تخرج من المنزل لبعض الوقت، كي تتمكن من تنظيفه، لكن سيليا تقول إن أياً من سيدات هذه المدينة لا ترد على مكالماتها لكي تنضم إليهن.

ثالثاً: الإعداد/ سكيتر (من صفحة 84 إلى صفحة 97)

نغادر حياة ميني ونستمع لفترة من الوقت إلى وجهة نظر سكيتر، وهي تقود سيارتها نحو مزرعة قطن عائلتها في لونغليف. يعيدها الحوار الذي جرى عند طاولة نادي البريدج في ذلك اليوم إلى ذكرياتها عن المجموعة. كيف كنَّ هي وهيلي وإليزابيث (السيدة ليفولت) صديقات منذ المدرسة الابتدائية، ولكن الزمن فرقهن في اتجاهات مختلفة. فهي وهيلي ذهبتا إلى الجامعة معاً وغادرت الأخيرة مقعد الدراسة لتتزوج، بينما واصلت سكيتر دراستها. وبقيت عالقة في مجتمعها، مجتمع الشابات الجنوبيات البيض في ستينيات للقرن الماضي اللائي يتوقع المجتمع منهن أن يتزوجن، ولا أحد يتوقع لهن ممارسة وظيفة ما. لكن سكيتر تريد أن تكون كاتبة: «فكرتُ في كم أن الأمور مختلفة بيني وبين هيلي منذ عودتي من الكلية، ولكن من هو الشخص المختلف، هي أم أنا؟» (صفحة 85). هذا هو نوع السؤال الذي يطرح في جميع القصص المؤسسيّة تقريباً: من هو الأكثر جنوناً؟ هم بسبب ولائهم الدائم للمجتمع (المؤسسة)، أم أنا لرغبتي في مغادرته؟

عندما تبلغ البيت، تلاحقها والدتها على الفور بالحديث عن محاولاتها للعثور على زوج مناسب لها. هنا تحل لحظة (*السبات = الموت*): «فأصبت بالارتعاش لأن شعوراً مماثلاً للشعور الذي خبرته بعد تخرجي من الكلية قبل ثلاثة أشهر قد انتابني. لقد وجدت نفسي في مكان لم أعد أنتمي إليه» (صفحة 88). هذا السؤال هو من النوع الذي يطرح غالباً في كل القصص *المؤسسية*.

تبحث سكيتر عن أي وظيفة ذات صلة بعالم الكتابة. في الوقت نفسه، تنشغل بالتفكير بغياب خادمتها السوداء كونستنتين التي ربتها وشعرت معها بأنها أقرب إليها من أمها. تترك كونستنتين خدمة العائلة في ظروف غامضة، يحدث ذلك في الفترة التي كانت فيها سكيتر في الكلية بعيداً عن

العائلة. تريد الآن البحث عنها، لكن لا أحد يساعدها في الحصول على العنوان الجديد لهذه المربية. في هذه الصفحات، نتعرف على المزيد من الحياة الاعتيادية واليومية لسكيتر. فمن أجل أن تصبح كاتبة، لن تتوقف عن تقديم طلباتها للحصول على وظيفة مناسبة في دور النشر، لكنها لن تتلقى أي رد مشجع، ووالدتها لا تعرف شيئاً عن التطلعات الحقيقية لابنتها في الحياة.

ثانياً: طرح الفكرة الرئيسيّة/ سكيتر (صفحة 97)

تستذكر سكيتر ما قالته لها كونستنتين ذات يوم: «كل صباح، وحتى آخر يوم من حياتك، سيكون عليك اتخاذ هذا القرار. ستسألين نفسك، هل سأصدق ما سيقوله عني هؤلاء الحمقى اليوم؟». هذا *اختيار* سكيتر (الفكرة الرئيسية) فيما إذا كان عليها أن تشق طريقها لوحدها وتتجاهل ما يعتقده الآخرون بشأنها.

رابعاً: الحدث المحرض/ سكيتر (صفحة 107)

تتلقى سكيتر رسالة من إيلين ستاين، مديرة تحرير دار نشر هاربر آند رو. ترفض طلبها بالتعيين كمحررة لدى الدار لكونها لا تمتلك الخبرة. وتنصحها إيلين في تلك الرسالة، أن تقدم على وظيفة في الصحيفة المحلية لمدينتها وتحصل على عمل أولي. لكن أفضل جزء من الرسالة هو نصيحتها: «اكتبي عما يزعجك، ولا سيما إذا لم يكن يزعج أحداً سواك» (صفحة 109). وتخبرها بضرورة مساءلة المؤسسة. في نهاية الرسالة، تضيف إيلين ملاحظة مكتوبة بخط اليد، تعرض فيها الاطلاع على أفضل أفكار سكيتر لإبداء رأيها فيها.

خامساً: الجِدال مع الذات (تتمة)/ سكيتر (صفحة 110 إلى صفحة 136)

ما الذي ستفعله سكيتر مع هذا العرض؟ هذا هو سؤال *الجِدال مع الذات* بالنسبة إليها. في الحال، سارعت إلى كتابة رسالة وبعثتها إلى إيلين. حملتها بعض الأفكار التي أدركت، لكن بعد فوات الأوان، أنها أفكار لا تهمها حقاً، وأن إيلين ستجدها أفكاراً غير ملهمة. بعد ذلك، تأخذ بنصيحة إيلين

وتذهب لإجراء مقابلة في الصحيفة المحلية لمدينة جاكسون، التي تعرض عليها وظيفة لكتابة عمود باسم (السيدة ميرنا) حول خطوات تنظيف المنزل الذي لا تعرف عنها شيئاً.

تتوصل سكيتر إلى إقناع السيدة إليزابيث ليفولت، للسماح لها بمقابلة خادمتها آيبيلين، لتتعلم منها شيئاً عن التنظيف. خلال مقابلتهما الأولى، توجه سكيتر سؤالاً لآيبيلين عن مربيتها كونستنتين، لم تقل لها آيبيلين أكثر من أن مربيتها تعرضت للطرد. وبعودتها إلى البيت، تخبرها أمها أنها طردت كونستنتين بالفعل، ولكنها لا ترغب بتوضيح الأسباب.

تتوثق الصلة بينهما قليلاً، عندما أخبرت سكيتر آيبيلين عن رسالة السيدة ستاين، ومن جانبها تحدثت آيبيلين عن ولدها، الذي كان هو الآخر، وقبل وفاته، يرغب في أن يكون كاتباً.

تتلقى سكيتر، كما كان متوقعاً، رداً من السيدة إيلين ستاين، تخبرها أن أفكارها «سطحية» وتنصحها بعدم الكتابة ثانية حتى تعثر على أفكار أصيلة.

الأحاديث التي دارت بينها وبين آيبيلين، والتي تعلقت بحادثة موت ابنها، وعن مصير مربيتها كونستنتين، وعن موضوع فصل الحمامات العنصري، ألهمت سكيتر فكرة خطرة تتحدى الحدود الاجتماعية. تدرك خطورة هذا الأمر جيداً، ولكن الفكرة علقت برأسها.

رابعاً: الحدث المحرض/ آيبيلين (من صفحة 137 إلى صفحة 157)

تتفجر سلسلة من «الأحداث المحرضة» الصغيرة مثل القنابل في عالم آيبيلين الاعتيادي. أولها أنها تستخدم الحمام الجديد، الذي وضع أخيراً في كراج البيت كنموذج لتدريب ماو موبلي على استعمال التواليت، لكن الطفلة تمتنع عن دخول الحمام العائلي، فبعد أن تشاهد آيبيلين تدخل حمامها أخذت تقلدها. الأمر الذي دفع بوالدتها إلى أن تصفعها عقاباً على دخول حمام الخادمة، لأنه متسخ وربما يسبب لها بعض الأمراض. تمر الذكرى السنوية لوفاة ابن آيبيلين، وتصادف تعرض ابن صديقتها (روبرت بروان) للضرب بعصاً حديدية من قبل الرجال البيض لمجرد أنه استخدم حماماً عمومياً للبيض.

لكن *الحدث المحرض* الأكبر، الذي سيدفع آيبيلين للقيام بشيء ما من أجل تغيير وضعها الراهن، هو زيارة سكيتر لها في منزلها، لتطلب منها مساعدتها في إجراء مقابلة لغرض كتاب ترغب في تأليفه عن كيف يبدو لك العمل كخادمة في مدينة جاكسون. تعرض عليها فكرة مقابلة الخادمات الأخريات أيضاً، للكتابة من منظار مختلف. وتقسم لها أن الأمر سيبقى سراً ولم يتسبب بأي مشكلة لهن.

خامساً: الجِدال مع الذات/ آيبيلين (من صفحة 157 إلى صفحة 184)

هل ستوافق آيبيلين على المساهمة في كتاب سكيتر؟ هذا هو السؤال الثالث في *الجِدال مع الذات*. من دون تردد، ترفض الفكرة جملة وتفصيلاً، مدعية أنها فكرة خطِرة للغاية.

بيد أن وقع الأحداث السابقة بدأ يعتمل في لاوعيها. تتوصل إلى أن مجتمع البيض «*المؤسسة*» على خطأ، ولكن هل لديها الشجاعة الكافية للمساهمة في إصلاحه؟

خامساً: الجِدال مع الذات (تتمة)/ سكيتر (من صفحة 165 إلى صفحة 183)

بعد أن تخذلها **آيبيلين** وترفض فكرة المساهمة في كتابها، تقع سكيتر في موقف محرج، فقد كانت قد كتبت لإيلين ستاين في نيويورك، تطرح عليها فكرتها الجديدة، مدعية كذباً أن لديها خادمة مهتمة بالمساهمة في موضوع الكتاب. تعجب إيلين بالفكرة، وتقول إنها ستقرَؤها. المشكلة الآن، هي أن ليس لدى سكيتر من تقابله.

في التجمع الدوري لنادي البريدج في بيت إليزابيث ليفولت، تجبر السيدة هيلي **آيبيلين** على تقديم شكرها بخصوص حمامها الجديد [بناه زوج السيدة هيلي]. سئمت سكيتر من هذا الموقف: «لا عجب في عدم رغبة آيبيلين في التحدث إليّ» (صفحة 169).

بدأت سكيتر تفهم الأمور على نحو أفضل، وترى هذا المجتمع «المؤسسة» بعيون جديدة.

في هذه الأثناء، تقنع هيلي الآنسة سكيتر بالذهاب في موعد مدبر [دون تعارف مسبق] مع شخص صديق لزوجها يدعى ستيورات. يجري اللقاء بشكل سيئ، يسكر ستيورات ويتصرف مع سكيتر بطريقة فظة ومهينة. لم يفوت فرصة واحدة، دون أن يوجه لها إهانة. إن تقاليد (النساء والزواج) لمجتمعها تبدو لها رديئة جداً في الوقت الحالي.

سادساً: الانتقالة 2/ آيبيلين وسكيتر (صفحة 184 إلى صفحة 185)

تتصل آيبيلين بسكيتر وتعلمها موافقتها على إجراء المقابلة للمساهمة في الكتاب. كما تنقل إليها رغبة خادمات أخريات للمساهمة فيه. وتتفق معها على اللقاء في بيت آيبيلين لأنه أكثر أماناً. عندما سألتها سكيتر: «ما الذي جعلك تغيرين رأيك وتوافقين؟ أجابت ببساطة: السيدة هيلي!» (صفحة 185).

ثامناً: اللهو والمرح (تتمة)/ ميني (صفحة 187 إلى صفحة 212)

تصاب ميني بالضجر من فكرة أن يعود زوج سيليا إلى البيت، وربما سيقتلها عندما يكتشف أن زوجته استأجرتها سراً كخادمة. فتلح على سيليا بأن تخبر زوجها (جوني) في الموعد النهائي الذي اتفقتا عليه في (25 ديمسبر). في أثناء ذلك، تكتشف أن صديقتها آيبيلين توافق على تدوين قصتها في كتاب سكيتر. وتعتقد أنها ترتكب عملاً جنونياً. رددت مع نفسها: لن أفعل ذلك أبداً.

تحضر ميني في أحد الأيام إلى مكان عملها في بيت سيليا، وتجد الأخيرة مستاءة للغاية ومحتجزة في غرفة نومها. تطلب من ميني المغادرة دون توضيح السبب. وفي يوم آخر، وبينما كانت ميني تقوم بتنظيف الحمام، يعود زوج سيليا وهو يحمل فأساً لتصبح على يقين من أنه جاء ليقتلها. لكنه كان في الواقع شخصاً لطيفاً جداً، يخبرها أنه يعرف بموضوع توظيفها كمساعدة لزوجته (تعلمها طريقة طبخها الرائع) ويقول إنه قلق بشأن زوجته، ولا يتمنى شيئا أكثر من سعادتها. يطلب من ميني أن تترك سيليا تتظاهر بأنها لم توظف مساعدة لها.

ثامناً: اللهو والمرح/ آيبيلين وسكيتر (من صفحة 215)

تجري سكيتر المقابلة الأولى مع آيبيلين. تحاول الأخيرة أن تتحدث عن نفسها لكنها تشعر بأنها متوترة ومقيدة. لم تمض الأمور على ما يرام. فهي مذعورة جداً من خطورة العمل الذي تقدم عليه، لحد أنها تتقيأ.

في طريق عودتها إلى المنزل، تظهر سكيتر صفاتها *كساذجة*. وتشعر بالغباء من محاولتها التفكير من أنها ستحصل على مرادها بمجرد أن تذهب لمنزل آيبيلين وتطلب منها إجابات. من الواضح أن هذا الأمر أكثر خطورة وجدية مما تعتقد. وتنكشف أمامها طبيعة المجتمع بشكل أكثر وضوحاً.

بعد أيام، تجربان المحاولة مرة أخرى، تقول آيبيلين إنها تعتقد أن من الأفضل أن تكتب قصصها بنفسها وتقرأها على سكيتر. لم تتحمس سكيتر لهذا الاقتراح كثيراً، معتقدة أن ذلك سيضطرها إلى إعادة صياغة جميع القصص. ولكنها بعد أن سمعت آيبيلين تقرأ عليها القصة الأولى، تدرك أن الأخيرة تتمتع بموهبة حقيقية في الكتابة «إن الأمر قد ينجح في الواقع» (صفحة 227).

تعمل آيبيلين وسكيتر على قصة آيبيلين بسرية على مدار الأسبوعين التاليين. تتظاهران كغريبتين في منزل السيدة ليفولت. تنفتح عيون سكيتر، مع تواصل المقابلات، على واقع «المؤسسة» والعالم الذي تعيش بداخله، والذي لم تكن تعرفه من قبل كما يتكشف لها الآن. تقول في صفحة (236): «كانت هيلي ترفع صوتها أضعافاً مضاعفة عندما تتحدث إلى ذوي البشرة الملونة، وتبتسم لهم إليزابيث كما لو أنها تتحدث إلى أطفال، على الرغم أنها لا تبتسم لطفلتها. بدأت ألاحظ الأمور من حولي». وهذا من المؤكد هو العالم المقلوب لسكيتر.

بعد أن تنتهي من قصة آيبيلين، ترسلها إلى الناشرة إيلين ستاين، التي تعجب بها وتطلب منها أن ترسل اثنتي عشرة قصة خلال شهر كانون الثاني، الأمر الذي يبدو مستحيلاً لسكيتر، فراحت تتوسل إلى آيبيلين من أجل أن تعثر الأخيرة على المزيد من الخادمات اللائي لديهن استعداد لقصّ حكاياتهن.

توافق ميني أخيراً على الانضمام، وتدخل الثلاث في روتين عمل يومي. تخبر ميني قصتها لآيبيلين، وتحاول سكيتر تفريغها على الورق.

في هذه الأثناء، يظهر ستيورات في منزل سكيتر، ويطلب منها العفو عن سلوكه السابق وتهوره الفظ. يسألها الموافقة على الخروج معه مرة أخرى فتوافق، يأتي اللقاء الجديد أفضل من الأول كثيراً، وتتشكل بينهما علاقة رسمية الطابع.

تعثر سكيتر خلال زيارتها المكتبة على نسخة من قوانين (جيم كرو) الخاصة بالجنوب، ويفاجئها أن تكون كل قوانين الفصل العنصري مطبوعة. تتفتح عيناها بشكل أكبر على واقع *المؤسسة* التي كانت تعيش فيها مثل العمياء. تسرق ملزمة القوانين وتخبئها في حقيبتها. وعن طريق الخطأ، تنسى هذه الحقيبة في بيت هيلي بعد اجتماع الرابطة المصغر. تشعر بالخوف، لأن الحقيبة تحتوي على المقابلات الخاصة بآيبيلين وميني، خاصة وأن هيلي مولعة بالتطفل على خصوصيات الآخرين. عندما تعود إلى بيت هيلي لأخذ حقيبتها، تجد أن الأخيرة غاضبة، وليس لدى سكيتر أي فكرة فيما إذا كانت قد اطلعت على المقابلات أم لا. لكن آيبيلين تقول إنها في الحالين لن تتوقف عن العمل بالكتاب. لحسن الحظ، سرعان ما تم الكشف عن أن كل ما اطلعت عليه هيلي في الحقيبة، هو ملزمة قوانين جيم كرو، لذلك ستعتقد أن سكيتر ضد الفصل العنصري.

سابعاً: القصة ب/ آيبيلين وسكيتر (صفحة249)

تمثل كل من آيبيلين وسكيتر شخصية *القصة ب* لبعضهما. فمن خلال قصصها تكشف آيبيلين لسكيتر معنى أن تكوني خادمة، وكيف تبدو «المؤسسة» من داخلها، بينما تساعد سكيتر آيبيلين، لتعثر على صوتها الخاص، وتدفعها لرواية قصتها، الأمر الذي لا يمكن حصوله بدون فكرة كتاب سكيتر. تتوطد هذه العلاقة بينهما كلما توغلتا أكثر في العمل.

تفتح آيبيلين قلبها أكثر وأكثر لسكيتر.

ثامناً: اللهو والمرح (تتمة)/ ميني (صفحة 62 إلى صفحة 354)

تواصل ميني تنظيف بيت سيليا، التي تقضي يومها ممددة على سريرها، بعد أن تمل من الاتصال بهيلي للخروج معها، لكن الأخيرة كانت تصدها

حيناً وتتجاهل مكالماتها في أغلب الأحيان، الأمر الذي يبعث الراحة في نفس ميني، لأن أي تواصل بين سيليا وهيلي، سيعني طردها من الوظيفة بسبب «فعلتها الرهيبة» مع هيلي التي تتكتم عنها حتى الآن.

بالعودة إلى بيتها، فإن زوج ميني يهددها هي وأطفالها بالطرد في حال خروجهم للمساهمة في حركة الحقوق المدنية، لأنه يعد ذلك أمراً خطِراً للغاية.

يجن جنون ميني حين تكتشف زجاجات كحول مخبأة في منزل سيدتها سيليا، وتعتقد أنها تشرب منها (والد ميني وزوجها يتعاطيان الكحول لذا فهي تعرف الضرر الذي تسببه)، وفي هذا الوقت، تدرك أهمية سيليا لديها. يحصل بينهما جدال حول هذا الموضوع، يدفع بسيليا لطرد ميني من بيتها.

بفضل لوم آيبيلين ونصائحها، تدرك ميني مدى أهمية الراحة التي كانت تعيشها في بيت سيليا. تذهب إلى بيت الأخيرة وتعتذر منها متوسلة إليها من أجل إعادتها إلى خدمتها. لكنها عندما تصل هناك، تجد سيليا طريحة على أرض الحمام محاطة بدمها. لقد أجهضت طفلها (كانت حاملاً في شهرها الخامس) وهذا هو الطفل الرابع الذي تسقطه من بطنها. ويظهر أن الكحول التي اعتقدت ميني أنها تتعاطاها، كانت مجرد منشطات للحفاظ على استقرار الجنين في بطنها.

تاسعاً: نقطة المنتصف/ للجميع (صفحة 367 إلى صفحة)

تكتشف سكيتر أن يول ماي، خادمة هيلي، هي الأخرى ترغب في مشاركة قصتها. ولكن، بعد فترة وجيزة، تتلقى رسالة من هذه الخادمة، تعرب فيها عن آسفها لأنها لا تتمكن من المساهمة لأنها دخلت السجن بسبب هيلي هولبروك. لم يكن لدى يول ماي وزوجها سوى مبلغ يكفي بالكاد لإرسال أحد أبنائها التوأم إلى الكلية، تضطر لسرقة خاتم السيدة (الذي تقول عنه سكيتر إنه ليس مهماً لدى هيلي نفسها)، تكتشف هيلي الأمر وترسل خادمتها إلى السجن.

تصل سكيتر تلك الليلة إلى منزل آيبيلين، تشاهد صفاً من الخادمات

الراغبات في تدوين قصصهن يدفعهن إلى ذلك الغضب من سلوك هيلي هولبروك مع الخادمة يول ماي.

في (الصفحة 377) تقول سكيتر: «وشعرت بمرارة لأن الأمر تطلب سجن يول ماي لدفع عجلة الكتاب إلى الأمام».

بعد أن تقوم الخادمات بتسجيل أسمائهن ويغادرن منزل آيبيلين، تلاحظ سكيتر ميني وهي تقف في زاوية بعيدة: «لقد رأيت الرعشة على فمها، ذلك المقدار الضئيل من الرقة الكامن وراء غضبها، لقد تقصدت ميني حدوث ذلك»(صفحة 377).

تدمج *لائحة النقاط الأساسية* للشخصيات الثلاث عند *نقطة المنتصف*، لأن هدفهن المشترك هو (نجاح الكتاب) ولديهن الآن قصص كافية لدفعه إلى الناشرة إيلين ستاين في نيويورك.

يمثل هذا نصراً زائفاً بالتأكيد، لأنه مع تحقيق هدفهن بالحصول على خادمات يوافقن على كتابة قصصهن، بالطريقة التي بدا فيها هذا الإنجاز يخلق لحظة من التشويق والإثارة، لكن مع ذلك، يدركن مستوى الخطر الذي تمثله امرأة مثل هيلي هولبروك إذا ما وقع الأمر بقبضتها.

عاشراً: الأشرار يقتربون/ للجميع (من صفحة312 إلى صفحة 437)

تواصل سكيتر ترددها اليومي على بيت آيبيلين لغرض جمع القصص. تعرض على المساهمات في مشروع الكتاب مبلغ 40 دولاراً لكل منهن. تبرعت الخادمات بحصصهن لمساعدة ابن (يول ماي) الثاني لدخول الكلية.

تثبت نقطة *الأشرار يقتربون*، بالرغم من ذلك، على أنها تمثل *مساراً تنازلياً* بالنسبة للجميع.

ينهي ستيورات علاقته مع سكيتر، لأنه لا يزال على علاقة مع حبيبته السابقة. تعاني والدتها مؤخراً من المرض وتسوء حالتها الغامضة تدريجياً. تطالبها هيلي بأن تنشر مبادرتها الخاصة بتعزيز الصحة المنزلية في النشرة الدورية لرابطة الشابات، وترفض سكيتر القيام بذلك. تهددها هيلي بطردها من الرابطة وتطالبها بإعادة ملزمة قوانين جيم كرو التي سرقتها من المكتبة،

لأن الناس يعتقدون أن سكيتر ليست من مؤيدي توحيد طبقات المجتمع التي تتبناه الرابطة، وإلا فلن يدعم أحد مبادرة الرابطة «للأطفال الذين يتضورون جوعاً في أفريقيا» (صفحة 419).

إنها لحظة شديدة السخرية للغاية وعصية على فهم هيلي. تقول سكيتر:

«انتظرتها حتى تدرك المغزى، وهو أنها ترسل المال لملوني البشرة وراء البحار وليس لأولئك الموجودين في المدينة» (صفحة 319).

تمثل هيلي السلوك النموذجي لـ (*رجل الشركة*) فهي مندمجة تماماً مع النظام. جرى غسل دماغها وفقاً لقواعده، فكل ما هو لامنطقي يخرج من لسان هذه المرأة.

تستسلم سكيتر أخيراً لإرادة هيلي، وتطبع خبر المبادرة للنشرة الدورية، متسائلة ما ستفكر فيه مربيتها السابقة كونستنتين بشأن سلوكها هذا وهي ترضخ لضغوط الآخرين (*الفكرة الرئيسية*). ولكن وعن طريق الخطأ، تدمج مبادرتين مختلفتين للرابطة [مبادرة جمع المعاطف القديمة مع مبادرة الحمامات المنفصلة للخدم] ويأتي العنوان الصحفي على الشكل التالي: «*ضعوا المراحيض القديمة في بيت هيلي*».

تمتلئ مرجة السيدة هيلي بالمراحيض المستعملة، بعد أن تنشر القصة في صحيفتي نيويورك تايمز وجاكسون المحلية.

تقطع هيلي علاقتها بسكيتر كصديقة، وطلبت من كل الصديقات المشتركات عدم التحدث معها ثانية. تشعر آيبيلين بالقلق الشديد حول ما الذي ستفعله هيلي (*الأشرار الخارجيون*) انتقاماً من سكيتر، وكيف ستكون خطورتها هذه المرة. تتصاعد حدة القلق لديها، عندما تكتشف هيلي أن ميني (التي طردتها من منزلها) تعمل حالياً في خدمة سيليا فوت من خلال توصية مزيفة من إليزابيث ليفولت. إنها ورطة كبيرة ستقع على رأس كل من ميني وآيبيلين، إذا ما عرفت هيلي أن الأخيرة هي وراء تدبير هذه الوصية المزيفة. تتصل هيلي ببيت سيليا فترد عليها ميني لتخبرها أن الخادمة (هي نفسها) قد طردت وأن سيليا حالياً خارج المدينة.

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء/ ميني (صفحة 420 إلى صفحة 461)

بما أنه على كل واحدة من النساء الثلاث، أن تتعلم *الفكرة الرئيسية* الخاصة بها، فإن *لائحة النقاط الأساسية* (*Beats Sheet*) ستتباين بينهن مرة أخرى.

تصل ميني مرحلة الحضيض، لأن زوجها يضربها هذه المرة بدم بارد، (صفحة 453).

تلاحظ سيليا الجرح فوق عين ميني وتستجوبها عن الحادث. لم تصدق روايتها حول ضرب رأسها بحوض الحمام. تحاول أن تجعلها تتحدث إليها كصديقة (*الفكرة الرئيسية لميني*)، لكن الحديث بينهما يتوقف عندما تشاهدان شخصاً عارياً يدخل الفناء الخلفي لبيت سيليا. تتقدمان نحوه لطرده بالقوة.

تتساءل ميني وهي تغسل يديها: «كيف يغدو يوم، هو في الأساس مروع، أكثر ترويعاً. يبدو أنكم استنفدتم كل الأمور المروعة» (صفحة 461).

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة/ ميني (صفحة 398 إلى صفحة 465)

تتحدث ميني إلى آيبيلين، في وقت لاحق من تلك الليلة، عما جرى في ذلك النهار، وبينما هي تذكر اسم سيليا تقول لها آيبيلين: «يبدو أنك مهتمة لأمرها» (صفحة 463)، لكن ميني تصر على أنها مستاءة بسبب أن سيليا لا ترى الخطوط الفاصلة بين الناس. تكرر عليها آيبيلين (فكرتها) وتؤكد لها أن هذه الخطوط غير موجودة، وأن المؤسسة هي التي أقنعتها بوجود أشياء لا أصل لها. (صفحة 464).

وفي (صفحة 465) تقول لها آيبيلين: «كل ما أقوله هو أنه لا حدود للطف».

تفسر ميني لسيليا سبب العداء الذي تكنه لها هيلي (لأن الأخيرة كانت فيما مضى تواعد زوج سيليا). وبعد سماعها ذلك، تقرر سيليا الحديث مع هيلي مباشرة في الحفل الخيري القادم للرابطة، لكن ميني تجدها فكرة سيئة.

ينعقد الحفل الخيري السنوي بوجود بطلاتنا الثلاث، ميني وآيبيلين لخدمة الضيوف، وسكيتر مدعوة كضيفة على الرغم من كونها أصبحت منبوذة من جميع الصديقات حسب إيعاز هيلي. يُعلن عن أسماء الفائزين

بالمزاد الخاص بالمعجنات، وتفوز هيلي بفطيرة الشكولاتة الشهيرة التي تصنعها ميني. لسبب ما، يثير هذا الفوز غضبها وتتهم سيليا المخمورة بتدبيره. من جانبها، سيليا الثملة التي أربكها هذا الهجوم المباغت، تحاول أن تشرح أن زوجها جوني لم يخن هيلي معها، لكنها، وبسبب سكرها الشديد، تمزق ثوب هيلي بطريق الخطأ ثم تتقيأ على السجادة.

ثالث عشر: الانتقالة 3/ ميني (صفحة 495 إلى صفحة 508)

تظهر سيليا مستاءة مما حدث معها في الحفل الخيري، ولا تفهم سبب هجوم هيلي عليها. أما ميني فتثبت أنها تعلمت (*الفكرة الرئيسية*) الخاصة بها. وفي بادرة صداقة حقيقية، تقوم بإخبار سيليا بكل ما حدث سابقاً بينها وبين هيلي. فبعد أن اتهمتها هيلي بالسرقة جعلتها ميني من دون أن تعلم «أن تأكل شيئا من برازي» (صفحة 503). إذ خبزت لها فطيرة الشكولاته كـ«عرض للسلام» وبعد أن تناولت هيلي شريحتين، أعلمتها ميني أنها طمرت البراز في الفطيرة. تشكرها سيليا على هذه القصة، يتحسن مزاجها في اليوم التالي وتخرج للعمل في الحديقة. تكتب شيكاً إلى الرابطة تعويضاً عن ثوب هيلي الذي مزقته في الحفل، وعلى امتداد أسفل الشيك تكتب ملاحظة (من أجل الشريحتين يا هيلي) (صفحة 507)، وبهذا تكون صداقتهما قد انتهت.

عاشراً: الأشرار يقتربون (تتمة)/ سكيتر (من صفحة 508 إلى صفحة 528)

تؤخر إيلين الموعد النهائي لتسلم المخطوطة. تطلب من سكيتر إضافة فصل آخر حول خادمتها الخاصة ومربيتها كونستنتين، الأمر الذي يستدعي من سكيتر البحث بجدية عما حدث مع الأخيرة.

في أثناء ذلك، يتواصل شعورها المرير الناجم عن الازدراء، الذي وجهته لها هيلي بشأن التصويت على وجودها محررة في النشرة الخاصة بالرابطة. تحاول أن تقنع نفسها بأنها غير عابئة، وتنهمك بالعمل على الكتاب الذي أوشك على الانتهاء. تتفق النساء الثلاث المشاركات بالكتاب على منحه عنواناً هو «عاملة المنزل».

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء/ سكيتر (من صفحة 531 إلى صفحة 542)

بفضل آيبيلين، تتوصل سكيتر إلى حقيقة ما جرى مع كونستنتين (طردت المربية من قبل أمها بعد ملاسنة مع ابنتها التي بصقت بوجه الأم. غادرت كونستنتين وابنتها وتوفيت بعد ثلاثة أسابيع من رحيلها البيت) (نفحة الموت).

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة/ سكيتر (من صفحة 524 إلى صفحة 548)

ينتهي العمل على الكتاب، ويبدأ القلق يتسرب إلى كل من سكيتر وآيبيلين وميني بخصوص ردود أفعال الناس، إذا ما توصلوا إلى أن الأحداث في قصص هذا الكتاب تجري في مدينة جاكسون، بالرغم من أنهن قمن بتغيير الأسماء كافة، وأطلقن اسم نيسفيل على المدينة في محاولة للتمويه. تقرر ميني إضافة قصة فطيرة الشكولاته كنوع من تأمين الموقف، لأن هيلي ستعرف مباشرة أن الكتاب يدور حول مدينة جاكسون، ولكنها، وبسبب سر قصة الفطيرة معها ستعمل على نفي ذلك. هذه مخاطرة كبيرة ولكن عليهن الإقدام عليها.

ترسل سكيتر المخطوطة إلى الناشرة إيلين ستاين وتبقى النساء المشاركات بالكتاب في حالة الانتظار.

بعدما أن تعلم أن والدتها مصابة بالسرطان (نفحة موت أخرى) تعود سكيتر إلى علاقتها مع ستيورات (*العودة إلى المألوف*).

ثالث عشر: الانتقالة 3/ سكيتر (صفحة 564 إلى صفحة 567)

يطلب ستيورات الزواج من سكيتر، التي تعرف في قرارة نفسها أنها ستخبره الحقيقة. لقد برهنت أنها تعلمت *الفكرة الرئيسية* (حول عدم الاهتمام لما يقوله عنها الآخرون ومواصلة طريقها الخاص). تخبره بحقيقة الكتاب الذي تعمل عليه وأنها متأكدة من تغيير كل الأسماء الواردة فيه. يغضب ستيورات منها ويقول: «إن الأمور تسير بشكل جيد هنا، لماذا تريدين إثارة المشاكل؟» (صفحة 566). تتمسك سكيتر بموقفها، وتصرّ على أن الأمور ليست جيدة. ينسحب ستيورات عن طلب الزواج ويلتقط خاتم الخطوبة الذي حمله إليها ويغادر على الفور.

ثالث عشر: الانتقالة 3/ الجميع (صفحة 570 إلى صفحة 573)

تتصل إيلين ستاين وتقول إنها ترغب بنشر الكتاب. تنضم البطلات الثلاث جميعاً إلى لحظة الاحتفال هذه، التي تشكل خطوة نحو *عالم القسم الثالث* (التوليفة). لم يعد هناك خطوط غير مرئية تفصل أفراد المؤسسة. هنَّ الآن في هذا الأمر معاً. يمثل هذا الكتاب الذي يجري نشره «*التضحية*» المشتركة لهن جميعاً في محاولة «إحراق المؤسسة».

رابع عشر: الختام/ الجميع (صفحة 578 إلى صفحة 627)

تتساءل البطلات بعد عدة أشهر: ما الذي سيحدث فيما إذا نشر الكتاب وباشر الناس في مدينة جاكسون قراءته؟ تقول آيبيلين: «لقد بدا الأمر كما لو أننا كنا ننتظر طوال الأشهر السبعة السابقة بلوغ الماء درجة الغليان في قدر غير مرئية». (صفحة 578).

تذهب آيبيلين وميني إلى الكنيسة بعد أن نشر الكتاب، ليستقبلهما الجميع هناك بالتصفيق الحار ويقدم لها القس نسخة من الكتاب موقعة من قبل كل عضو في الكنيسة: «نعرف أنك لم تستطيعي وضع اسمك فيه، لذلك وقّعنا كل أسمائنا عليه لأجلك» (صفحة 588). «بعد ذلك سلمني القس علبة ملفوفة بورقة بيضاء ومربوطة بشريط أزرق فاتح بلون الكتاب: «هذا الكتاب، إنه للآنسة البيضاء. قولي لها إننا نحبها كما لو أنها فرد من عائلتنا» (صفحة 589).

يُناقش الكتاب على محطة التلفزيون، ويبدأ الناس في التساؤل عما إذا كان يتعلق بمدينة جاكسون. تحصل هيلي على نسخة منه، وتنتظر البطلات الثلاث أن تنتهي من الفصل النهائي (الذي يشير إلى فطيرة الشكولاته).

في العودة إلى العمل، نشاهد جوني يشكر ميني على ما أسدته من خدمة لزوجته سيليا: «سيكون لديك عمل عندنا باستمرار، يا ميني، ولبقية حياتك إذا أردت».

وهي تقرأ الكتاب، تتيقن هيلي من أنه يدور حول مدينة جاكسون وتتعهد لنفسها بالكشف عن تلك الخادمات اللواتي كتبنه وتطلب من الجميع طردهن من الخدمة، لكنها سرعان ما تغير رأيها وتصر على أن الكتاب

لا علاقة له بمدينة جاكسون (هذا عندما عرفنا أنها قرأت الفصل المتعلق بالفطيرة). تتواجه مع سكيتر التي تدري أنها واحدة من المساهمات في هذا الكتاب، وتهددها بالانتقام من جميع الخادمات المتورطات: «أخبري أولئك الزنجيات أن يبقين أنظارهن فوق أكتافهن، من الأفضل لهن الاحتراس من الآتي» (صفحة 625).

تحصل سكيتر على عرض للعمل في مجلة هاربر في نيويورك، ولكنها ترفض العرض، لأنها لا تريد أن تترك ميني وآيبيلين تواجهان أزمة ما بعد الكارثة. تلح ميني وآيبيلين عليها لقبول العمل لتعيش حياتها.

تطبع خمسة آلاف نسخة إضافية من الكتاب، وتحصل آيبيلين على وظيفة كاتبة عمود (السيدة مارينا). ترسخها الوظيفة الجديدة ككاتبة محترفة.

تفارق ميني زوجها إلى الأبد بعد أن يهددها بحرق المنزل بمن فيه.

خامس عشر: الصورة الختامية/ آيبيلين (صفحة 629 إلى صفحة 656)

تبرهن آيبيلين أنها تعلمت *الفكرة الرئيسية* (درس الحياة). فعندما تهددها هيلي بالسرقة، وتتوعدها بإرسالها إلى السجن، تقف أخيراً للدفاع عن نفسها. الأمر الذي لم يكن لتفعله أبدا في بداية القصة: «هناك أمر أعرفه عنك ولا تنسي ذلك. واستناداً إلى ما سمعته، لدي المتسع من الوقت لكتابة المزيد من الرسائل في السجن» (صفحة 652).

طردت آيبيلين من خدمة السيدة ليفولت، ولكننا نعرف أنها ستكون بخير، لأنها تحرر عمود (السيدة مارينا) ولديها عوائد من إعادة نشر الكتاب. عندما تترك بيت مخدومتها متوجهة نحو موقف الحافلات، تدرك أن بإمكانها أن تبدأ كل شيء من جديد، على الرغم من أنها تعتقد أنه لم يعد أمامها الكثير: «مع ذلك، لم يكن هناك ما يكفي لتمضية بقية حياتي» (صفحة 656). يبدو أن الناس يمكنهم أن يتغيروا.

لماذا تعد رواية (عاملة المنزل) رواية مؤسسية؟

تتضمن رواية (عاملة المنزل) عناصر نجاح الرواية المؤسسية كافة:

مجموعة: تدور هذه القصة حول مؤسسة الخادمات السود العاملات

لدى عائلات بيض في مدينة جاكسون – ميسيسبي في أوائل الستينيات من القرن الماضي.

اختيار: تواجه البطلات الثلاث عدة خيارات فيما يتعلق بالمؤسسة وما يتوجب عليهن فعله حيال التمييز العنصري. يقفن بوجه (رجل الشركة) هيلي هولبروك بطرق مختلفة.

تضحية: تفضي إلى واحدة من النهايات الثلاث الممكنة:

التحق بها، أو أحرِقها، أو اهرب منها. بشكل إجمالي، تحرق بطلاتنا الثلاث المؤسسة بالطريقة التي يفضحن فيها الظلم واللاعدالة في الكتاب المشترك. كما أن سكيتر تقرر المغادرة في النهاية.

نظرة عين القطة

مراجعة سريعة. إليك نظرة عامة موجزة على لائحة النقاط الأساسية لرواية (عاملة المنزل).

الصورة الافتتاحية/ آيبيلين: نشهد أول لمحة عن مؤسسة (المساعدة) في مدينة جاكسون، الستينيات من القرن الماضي، من خلال وجهة نظر خادمة سوداء عملت في حياتها على تربية سبعة عشر طفلاً أبيض، بمن فيهم ماي موبلي الطفلة التي ترعاها حالياً. وآيبيلين هي شخصية (*براندو*) الثانية في الرواية.

طرح الفكرة الرئيسية/ آيبيلين: «هل تتمنين أن تتمكني يوماً... من تغيير الأمور؟» (صفحة 20)، سكيتر تسأل آيبيلين التي أجابتها على الفور: آه، لا يا سيدتي، كل شيء بخير. *الفكرة الرئيسية* للرواية للبطلات الثلاث هي الشجاعة، بالنسبة لآيبيلين يتعلق الأمر بإيجاد الشجاعة الكافية لاتخاذ القرار الصحيح.

الإعداد/ آيبيلين: تسمع آيبيلين هيلي هولبروك (*رجل الشركة*) وهي تتحدث عن المبادرة التي تعمل عليها والتي تشترط وجود حمام مستقل في كل منزل لعائلة من البيض منفصل عن حمام الخادمة السوداء.

الحدث المحرض/ ميني: تحذر آيبيلين صديقتها المقربة الخادمة ميني

من أنها سمعت هيلي تتهمها بالسرقة (وهذا غير صحيح). ميني هي شخصية (*براندو* الثانية في الرواية)

الجدال مع الذات/ ميني: هل ستحصل ميني على وظيفة جديدة بعد أن نشرت هيلي إشاعة السرقة؟ لقد بحثت بالفعل لكنّ أحداً لم يقبل بتوظيفها.

الانتقالة2/ ميني: تحصل ميني على وظيفة خادمة لدى السيدة سيليا فوت، الوافدة الجديدة على المدينة، والتي لم تبلغ مسامعها الإشاعة حول السرقة بعد. سيليا هي القطب المعاكس لشخصية هيلي.

القصة ب/ ميني: تمثل سيليا فوت شخصية *القصة ب* بالنسبة لميني، التي تحمل في رأسها دائما الخطوط الحادة بين الأسود والأبيض (نتيجة ثقافة المؤسسة)، لكن سيليا التي تبدو أنها مصابة بعمى الألوان، ستعلمها أن هذه الخطوط التي آمنت بها ميني طوال حياتها (ذوو البشري البيضاء ليسوا أصدقاءك/ صفحة 62) ليس لها وجود في الواقع.

اللهو والمرح/ ميني: تباشر ميني وظيفتها الجديدة. وتباشر تعليم سيليا الطبخ لكن من دون جدوى. سيليا ممددة طول الوقت على سريرها، مما يفاقم الأمور على ميني، التي تتوصل مؤخراً إلى السبب عندما عثرت على سيليا تعاني سراً من الإجهاض.

الإعداد/ سكيتر: ترتبط سكيتر المرأة البيضاء مع هيلي هولبروك بنوع من الصداقة. وتمثل شخصية *الساذجة* في القصة. ترغب سكيتر بأن تكون كاتبة ولكن ما ترغب به أمها هو العثور على زوج لابنتها. تربت سكيتر في حضن خادمتها السوداء كونستنتين التي تحبها بعمق قبل أن تختفي أخيراً.

طرح الفكرة الرئيسية/ سكيتر: تخبرها كونستنتين ذات مرة: كل صباح، وحتى آخر يوم من حياتك، سيكون عليك اتخاذ هذا القرار، ستسألين نفسك، هل سأصدق ما سيقوله عني هؤلاء الحمقى اليوم؟» (صفحة 97). الخيار أمام سكيتر (*الفكرة الرئيسية*) يدور حول عدم الاهتمام لما يقوله عنها الآخرون ومواصلة طريقها الخاص.

الحدث المحرض/ سكيتر: تسلمت سكيتر جواباً من دار نشر نيويوركية. أخبرتها المحررة إيلين ستاين كيفية الحصول على خبرة أكثر (إذا كانت ترغب فعلاً بالعمل كمحررة) وأن تكتب عما يزعجها شخصياً.

الجدال مع الذات/ سكيتر: هل ستعثر سكيتر على ما يعجب إيلين لتكتب عنه؟ تحصل على وظيفة لكتابة عمود عن نصائح حول ترتيب المنزل لدى صحيفة محلية، لكن عليها أن تسأل آيبيلين لكي تمنحها ردوداً على الرسائل بخصوص التنظيف، وبعد مقابلة آيبيلين تبرق في رأسها فكرة جيدة للكتابة.

الحدث المحرض/ آيبيلين: توجه سكيتر سؤالاً لآيبيلين، فيما إذا كانت الأخيرة مستعدة للمساهمة في كتاب تعمل على تأليفه ويتعلق بسؤال: كيف يبدو لك العمل كخادمة في مدينة جاكسون؟(*المؤسسة*).

الجدال مع الذات/ آيبيلين: هل ستوافق آيبيلين؟ في البداية، كلا إطلاقاً. ولكن تصاعد حدة الحوادث العنصرية في جاكسون، وسلوك هيلي هولبروك الذي أصبح لا يطاق أكثر من ذي قبل، دفع آيبيلين أخيرا لتغيير رأيها بشأن الموافقة على المساهمة في تأليف الكتاب.

الانتقالة2/ آيبيلين وسكيتر: توافق آيبيلين على إجراء المقابلة.

اللهو والمرح/ آيبيلين وسكيتر: تتضايق آيبيلين في البداية من طبيعة المقابلة، ثم تبدي رغبتها في كتابة قصتها بنفسها. كلما كان الوقت الذي تقضيه سكيتر مع آيبيلين، وهما تعملان على كتابة القصة، تتفتح عيناها على رؤية الأمور بشكل أفضل. تعجب إيلين ستاين بالقصة، وتطلب اثنتي عشرة قصة إضافية من خادمات آخريات خلال شهر كانون الثاني القادم. تتمكن آيبيلين من اقناع ميني للانضمام إليهما.

القصة ب/ آيبيلين وسكيتر: تمثل كل منهما شخصية *القصة ب* للأخرى. آيبيلين تفتح عيني سكيتر على الجانب الآخر من *المؤسسة*، بينما سكيتر تساعد آيبيلين على اكتشاف ذاتها.

نقطة المنتصف/ الجميع: يقبض على واحدة من مجتمع الخادمات بتدبير من هيلي هولبروك (رجل الشركة). وفي لحظة نصر زائف، تتطوع العشرات من الخادمات لمشاركة قصصهن في الكتاب من أجل عرض تضامنهن ضد موقف هيلي. يبلغ الكتاب العدد الكلي المطلوب من القصص، وتتصاعد حمى الإثارة لدى البطلات الثلاث وهن يترقبن ما سيحدث لهن إذا ما تم الكشف عن هويتهن كمؤلفات.

الأشرار يقتربون/ الجميع: تجمع البطلات الثلاث قصص الخادمات في

الوقت الذي تعاني فيه أم سكيتر من مرض غامض. التوتر بين هيلي وسكيتر يبلغ مرحلة معقدة. وتكتشف هيلي كذلك: إن ميني تعمل لمصلحة سيليا فوت وهذا أمر محزن بالنسبة لها.

لقد ضاع كل شيء/ ميني: تتعرض ميني للضرب من زوجها بشدة. سيليا ترى الكدمات وتتعاطف معها.

ليلة الروح المعتمة/ ميني: تنوه آيبيلين لميني بأنها تهتم حقاً بسيليا كما يبدو.

الانتقالة 3/ ميني: تبرهن ميني أنها تعلمت *الفكرة الرئيسية*، وفي لحظة صداقة حميمية، تكشف لسيليا ما الذي حدث بينها وبين هيلي. فبعد أن تجنت هيلي عليها واتهمتها بالسرقة، قامت ميني بعمل فطيرة الشكولاتة مع شيء من الوساخة وقدمتها لها. تناولتها هيلي عن غير قصد.

لقد ضاع كل شيء/ سكيتر: تخبر آيبيلين سكيتر حقيقة ما جرى مع خادمتها كونستنتين: طردتها والدة سكيتر وبعد ثلاثة أسابيع توفيت الخادمة (نفحة الموت).

ليلة الروح المعتمة/ سكيتر: ينتهي العمل على الكتاب، وترسله سكيتر إلى إيلين ستاين. على الجميع الآن الانتظار. في غضون ذلك، تعلم سكيتر أن والدتها مصابة بسرطان المعدة (نفحة الموت ثانية) وتعود مرة أخرى لصديقها السابق (العودة للمألوف).

الانتقالة 3/ سكيتر: تطلق موافقة إيلين ستاين على نشر الكتاب إشارة الفرح والاحتفال للبطلات الثلاث وتتسبب في الوقت نفسه بالقلق. ستكون قصصهن والحقيقة في متناول الآخرين. تأتي التضحية المؤسساتية للشخصيات الثلاث على هيئة (حرق المؤسسة).

الختام/ الجميع: ينشر الكتاب باسم مجهول ويحقق نجاحاً فورياً. تنشر هيلي (المحرجة من قصة فطيرة الشكولاته المذكورة في هذا الكتاب) بين الناس خبراً مفاده أن الكتاب لا يتعلق بمدينة جاكسون من أجل أن تحمي سمعتها. تحصل سكيتر على وظيفة في نيويورك وتمنح عمودها الصحفي حول تنظيف المنازل إلى آيبيلين.

الصورة الختامية/ آيبيلين: انتقاماً من دورها في تأليف الكتاب، تحاول هيلي الانتقام من آيبيلين من خلال اتهامها بالسرقة، وتهددها بإرسالها إلى السجن. تعلمت آيبيلين أخيراً كيف تقف بوجه هيلي، وتحذرها بإخبار الجميع بأن المرأة التي تناولت فطيرة الشكولاته في الكتاب، هي هيلي. ترتد هيلي على أعقابها.

مكتبة
t.me/t_pdf

7

البطل الخارق (Superhero)
عندما تكون شخصاً غير عادي في عالم عادي

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث الكتب التالية: (الملكة البيضاء) لفيليبا غريغوري، (سيندر) لماريسا ماير، (هاري بوتر وحجر الفيلسوف) لجي. كي. رولينغ.

يحفل كل عصر من تاريخ البشرية، وكل ثقافة، وكل بنية أسطورية بقصة «*المختار*»، ذلك الفرد المتفوق بطريقة ما على الآخرين، وظيفته وقدره في الحياة التصدي لكل المصاعب الكبيرة وهزيمة أعظم الشرور وربما إنقاذ العالم كله.

فمنذ هرقل إلى آخيل، إلى بوذا، إلى هاري بوتر، هؤلاء الأبطال، الذين هم الأقل شبهاً بنا، ما زالوا يلهموننا كي نظهر أفضل نسخة من ذواتنا.

يصنف هذا النوع من القصص وفقا لمنهج «إنقاذ حياة القطة» **بالبطل الخارق**، وتدور حول شخص غير عادي، يجد نفسه بيننا نحن البشر، في عالم عادي.

قبل أن يتبادر إلى خيالك الرجال والنساء بالعباءات والأردية الضيقة، التي تميز ملابس أبطال الأساطير، دعني أقول لك، إن قصص *البطل الخارق*، ليست فقط تلك التي تنشر في كتب التسلية (على الرغم من وجودها في هذه الكتب)، فهذا النوع يشمل أي بطل يجد نفسه مدفوعاً بقدره نحو العظمة، سواء رغب بذلك أم لا.

ليس من السهل أن تكون مميزاً مثل أولئك الذين تقدمهم لنا الروايات العظيمة كأبطال خارقين. فأن تكون مختلفاً تتمتع بقدر من العظمة عليك أن تدفع الثمن. وهذا الثمن عادة ما يكون نوعاً من سوء الفهم الذي يقابلك به بقية الناس. فنحن البشر لسنا مستعدين على الدوام لتبجيل المختلفين.

هذا ما يجعل هذه القصص تتمتع بالاهتمام. حتى لو لم نكن نحن أنفسنا نتمتع بقوى فائقة، أو قابليات استثنائية، أو عقل ليس له نظير، أو طموح لا ينثني، أو حتى إيمان لا يتزعزع بمهمة محددة أو مصير ما، فقد عانينا جميعاً من لعنة كوننا مختلفين. أن نشعر بالاختلاف يعني أن يساء فهمنا.

يأتي الأبطال (الخارقون) في هذا النوع من القصص بكافة الأحجام، والهيئات، وبجميع أنواع القدرات الفردية المختلفة، من الأبطال الواقعيين في التاريخ مثل إليزابيث من يورك كما في رواية الخيال التاريخي الرائعة (الملكة البيضاء) لفيليبا غريغوري، إلى الأبطال الخارقين ذوي الميول السحرية في الروايات الخيالية من مثل سلسلة (هاري بوتر) لجي. كي. رولينغ، وسلسلة (بيرسي جاكسون) لريك ريوردان، وصولاً إلى الأبطال الذين هم بطبيعتهم يحطمون القوالب المفروضة من المجتمع، كما في سلسلة (الجامحة) لفيرونيكا روث، أو تلك الروايات المحبوبة من الأطفال، مثل (ماتيلدا) لرود دال.

تتشابه جميع هذه القصص في جوهرها، فجميعها تتحدث عن ذلك *البطل المختار* الذي طالما يساء فهمه من بقية أعضاء المجتمع، ويحظى (على الأقل في البداية) بقليل من الاحترام. وفي آخر المطاف يظهر كشخص مختلف عنا.

لهذا السبب، فإن معظم قصص الأبطال الخارقين هي قصص انتصار وتضحية. قدر لهؤلاء البشر أن يسلكوا طريق العظمة، الذي ليس من اليسير بلوغه دائماً. يتوجب على الأبطال أن ينهضوا ويواجهوا التحديات والمعوقات المهولة من أجل تلبية نداء قدرهم. هذا هو السر الذي يصنع ما هو خارق في شخصياتهم. فكم منا سيرفع راية الهزيمة عند مواجهة الاحتمالات نفسها التي يواجهها؟ وهذا ما لا يفعله هؤلاء الأبطال. هم

يعرفون في قلوبهم وأرواحهم، وبدرجةٍ ما، أن هذا هو مسارُهم ولن يحيدوا عنه.

مكوناتنا الثلاثة لإتقان هذا النوع هي:

أ. **بطل يتمتع بقوة مميزة.**

ب. **عدو يعارض بطلنا.**

ج. **لعنة ترافق بطلنا كثمن لعظمته.**

الآن، عليك ألا تنخدع بكلمة «**قوة**». فليس كل الأبطال الخارقين يتمتعون بقوى سحرية. يمكن أن تكون قوة البطل الخارق ممثلة بعمل الخير، أو أن تكون مهمة جسيمة، أو حتى إيماناً لا يتزعزع بقضية ما. أو أن يكون سحراً أو يبدو كأنه السحر، لأن إيمان البطل، أو قدره الشخصي قويان بشكل فوق طبيعي.

لا تمتلك تريس في رواية (الجامحة) على سبيل المثال، سحراً يمكنها الحديث عنه، لكن طبيعتها الجامحة (التوفيق بين فضائل المجتمع الراسخة) هي التي تمنحها تميزها، لتشكل خطراً على الوضع القائم.

يمثل داي في رواية (الأسطورة) لماري لو، أحد البطلين الخارقين، ويكمن تفوقه في قدرته على التهرب باستمرار من السلطات، ليجعل الحكومة بصفة عامة، تبدو حمقاء في محاولاتها الخائبة للقبض عليه.

في الجانب الآخر، لديك أبطال مثل هاري بوتر، الذي وهب قدرات سحرية حقيقية. ولكن تنبغي ملاحظة أن قوته لا تكمن بممارسته السحر، فكل شخص في هذا العالم لديه سحره الخاص، وإنما تكمن قوة هاري بوتر في كونه الشخص المختار لهزيمة فولدمورت. فهو الوحيد، حتى الآن، الذي واجه فولدمورت وبقي على قيد الحياة ليخبرنا القصة.

بغض النظر عن طبيعة مهمة بطلك أو قابليته، فهذه **القوة** هي التي تصنع من هذا البطل أكثر مما هو مجرد إنسان.

مقابل القوة العظيمة يظهر العدو العظيم.

أدخِل **العدو** إلى قصتك، الشخصية التي تعارض بطلك بشكل مباشر، والتي لديها قدرات لا تقل عن قدرات بطلك، بل ربما تتفوق عليها في بعض

الأحيان، لكن الفارق الكبير هنا، وهو أن قدراتها ذاتية الصنع. العدو يفتقر إلى صفة واحدة هي تلك التي تصنع كل عظمة البطل الخارق: **الإيمان**.

ليس على البطل الخارق أن يتساءل فيما إذا كان مميزاً أم لا، إنه يعرف ذلك (ربما ليس منذ البداية، بل في نهاية القصة). في الجهة الأخرى، يتعين على *العدو* أن يعتمد على نفسه، على مؤامرته، وعلى أي شخص آخر تم التلاعب به ليقف إلى جانبه. يجب أن يبني واجهة خاصة به، وأن يبذل كل ما في وسعه لمنع هذه الواجهة من التداعي. لأن هذا العدو يعلم في سره (سواء قبل ذلك أم لا) أنه البطل الزائف، وإلا لما اضطر إلى المحاولة بكل قواه.

لنفكر بشخصية اللورد فولدمورت في رواية (هاري بوتر) ومقدار الجهد الذي يبذله لكي يصبح الشيطان الشرير الذي هو عليه، والذي يخلق هوركروكس وجند السحرة ويتقن السحر الأسود.

أليس من المفروض أن يشعر هذا الرجل بالإنهاك؟!لا يتعين على هاري بوتر، في الجانب الآخر، أن يحاول في أن يكون مميزاً، لأنه في الأساس كذلك. إنه المختار الحقيقي، وهذا هو قدره منذ كان رضيعاً في المهد. هل كان يرغب في ذلك دائماً؟ لا أبداً، ولكن هذا هو العبء الذي عليه أن يتحمله بوصفه *بطلاً خارقاً*.

ماذا عن شخصية وارويك في رواية (الملكة البيضاء) أو شخصية الملكة ليفانا في رواية (سيندر) لماريسا ماير؟ تبذل هاتان الشخصيتان كل ما في وسعهما من أجل أن يدرك العالم من هو البطل الحقيقي: خوض المعارك، وإرسال الجيوش، وغسل الأدمغة، إلى وضع استراتيجيات للزيجات السياسية، إنه لجهد هائل بغية الحفاظ على واجهة التفوق.

ما يقود حاجة العدو لقتل البطل هو انعدام الإيمان بنفسه، ليثبت (لنفسه وللعالم) أنه هو «البطل المختار». فبمجرد أن يموت هاري بوتر سيتوقف فولدمورت عن محاولاته. وبمجرد «أن تتعامل سيندر» مع الملكة ليفانا سوف تقف وحيدة بلا منازع. وبمجرد أن تتخلى الملكة إليزابيث عن عرشها، سيتحكم اللورد وارويك بالمملكة وبالطريقة التي يرغبها.

تكمن مشكلة العدو هناك، في ذلك المنطق ذاته. فإذا كان حقاً هو

«المختار» الشرعي، لن يحتاج إلى القتل أو برهنة هذا الأمر. سيتعرف عليه العالم بالفعل، تماماً كما يتعرف (عادة) على *البطل الخارق*.

يجب أن نلاحظ، أن الأبطال الخارقين لا يبقون دائماً على قيد الحياة في نهاية القصة. فعادة ما تكون هناك منازلة حاسمة ومصيرية في نهاية كل رواية من هذا النوع، منازلة يتقابل فيها البطل والعدو وجهاً لوجه. وفي أحيان كثيرة، وخاصة إذا تعلق الأمر بأبطال واقعيين، فإن نهاية البطل ليست سعيدة دائماً. وهذا لا يهمنا كثيراً، لأننا البشر الفانين -القراء - نتغير داخل هذه الرحلة. نتفاعل معها ونتأثر بالدرس الكوني الذي يتعلمه البطل في الختام. نحن **نؤمن به** وهذا ما يجعل البطل منتصراً وخالداً في قلوبنا.

وأخيراً، فإن المكون الثالث لكل قصة من نوع البطل الخارق هو: **اللعنة**، والتي هي ربما أهم مكونات القصة، لأنها هي التي تحقق التوازن المطلوب مع القوة الخارقة للبطل، حتى لا نستهين تماماً ببطل الرواية.

لم تكن ماتيلدا [في الرواية التي تحمل اسمها] لتنجح كشخصية لو لم تولد وسط عائلة من الأغبياء، يوجه إليها والداها وأخوتها الحمقى النقد والسخرية اللاذعة على الدوام. تصور لو أنها تبدأ لعبتها من القمة، وتولد لعائلة تعشقها وتقدر عبقريتها. نعم، سيكون من الصعب علينا نوعاً ما تأييد ماتيلدا. فمن المحتمل جداً أننا لن نتعاطف معها، بل نصعر لها خدنا، لأنها عندئذٍ ستظن نفسها الفتاة المثالية التي تستحق كل ذلك.

الأخذ بيد بطلنا إلى الأسفل، إلى ما يمنحه إعاقة إذا جاز التعبير (خاصة في بداية الراوية) هو الذي يجعل من القصة تتقدم بنجاح.

تذكر، وقبل كل شيء، أن هذا البطل لا يشبهك أو يشبهني، لذلك من الطبيعي أن يكون تفهمنا لموقفه صعباً. لذلك يتوجب علينا إظهار الجانب الضعيف في شخصيته: **اللعنة**.

أن تكون مميزاً، لا يعني أنك تحقق دائماً ما تتمناه، يأتي التميز مع نصيب عادل من صداع الرأس والمشاكل. فعادة ما تكون *اللعنة* نوعاً من سوء الفهم. لأننا مجرد بشر عاديين نواجه صعوبة نفسية في تقبل أولئك الذين يختلفون عنا، أو يتفوقون علينا.

تُعَدّ سيندر [في الرواية التي تحمل اسمها] مخلوقاً نصف آلي، وكانت المؤلفة ماريسا ماير ذكية عندما خلقت لنا عالماً يعد فيه الإنسان الآلي أقل منزلة من بقية المجتمع. في رواية ريك ريوردان، يطرد بيرسي جاكسون من كل مدرسة داخلية يلتحق بها. أما داي في رواية (الأسطورة) لماري لو، فهو مجرم مطلوب تلاحقه الحكومة.

هذا هو التلاعب الفني في رواية القصص الأكثر جمالاً. يفعل ذلك كل الروائيين المبدعين وعليك أن تفعله أنت أيضاً. سحب القراء للتعاطف مع بطلك الخارق هو فعل موازنة متواصل. إذ ليس على البطل أن يثير شفقتنا حد الاستسلام، ولا يجب عليه أن يستدعي كراهيتنا لدرجة أن نغمض عيوننا ونغلق الكتاب وننصرف إلى شؤوننا بعيداً عن قصته. ففي النهاية، أغلبنا لا يفهم بالضبط معنى أن يكون المرء بطلاً خارقاً، ولكن يمكننا أن نفهم أن يتنحى شخص ما جانباً ويتعرض للسخرية وسوء الفهم. إنها اللعنة التي على الجميع، وفي مرحلة ما من حياتهم، مواجهتها والتغلب عليها. لذا عليك أن تتأكد من أن بطلك الخارق هو الآخر يتغلب عليها.

بالإضافة إلى المكونات الثلاثة لقصة البطل الخارق، ثمة مكونات أخرى نجدها غالباً في هذا النوع من الروايات.

من بين هذه المكونات «*نقطة*» شائعة في الكثير من روايات *البطل الخارق* (عادة في عالم القسم الثاني) هي ***تغيير الاسم*** إما من أجل تنكر شخصية البطل، أو من أجل مواءمة دوره الجديد مع عالم القسم الثاني. يتحوّل اسم إليزابيث وودفيل إلى الملكة إليزابيث في القسم الثاني من رواية (الملكة البيضاء). يتحول اسم بياتريس إلى ترس في رواية (الجامحة). ويذهب جون، معجزة وشخصية البطل الخارق في رواية (الأسطورة)، متخفياً في عالم القسم الثاني بزيّ متسول في الشارع.

هناك نمط من الشخصيات، يظهر كثيراً في روايات البطل الخارق، يطلق عليه **التعويذة**. تكون هذه «التعويذة» في العادة رفيقاً للبطل في رحلته أو مساعداً مقرباً منه، أو شيئاً ما لديه إخلاص دائم للبطل على الرغم من الظروف المعقدة والحرجة التي يعيشها الأخير. ففي سلسلة (هاري بوتر) تأخذ البومة

(هيدويغ) دور *التعويذة*. وفي رواية (سيندر) يكون الروبوت غريب الأطوار (أكو) هو *التعويذة*. وفي رواية (الملكة البيضاء) فأم إليزابيث جاكويتا هي التي تمثل *التعويذة*، أما في رواية (الأسطورة) فتاس بالنسبة لداي، والكلب أولي بالنسبة لجون هما *التعويذتان*. ليس بالضرورة أن تكون هذه الشخصيات خارقة أيضاً، وليس مقدراً لها أن تعيش المصير ذاته، ولكنها بدلاً عن ذلك، تجعلنا نرى بوضوح الفارق بين شخصية البطل الخارق والشخص العادي، لأن هذه الشخصيات تفهم عظمة رسالة البطل الخارق منذ البداية.

يحظى نوع قصص البطل الخارق بشعبية كبيرة بين القراء ورواد السينما، ولكن لن تجده في أي مكان أكثر انتشاراً من الأدب الخاص بالشباب، والذين تكون أعمارهم في بداية العشرينات. ما عليك سوى أن تلقي نظرة على روايات الأبطال الخارقين في الصفحة التالية، لتجد أن الأكثر انتشاراً بينها، هي تلك الخاصة بهذه الفئة العمرية من القراء. لدى الكثير منا تخيلات وأحلام يقظة بأن نكون مميزين، وأن ننهض ونثبت أننا أفضل من أقراننا، أفضل من أولئك الذين أساؤوا تقييمنا ووضعونا أسفل القائمة، ولكن هذا الشعور المسكر يكون أكثر حضوراً في سنوات مراهقتنا من أي مرحلة أخرى من العمر. فهذه هي السنوات التي نكتشف فيها من نحن، وماذا قدمنا، وكيف يمكننا أن نقف دون أن نلفت الأنظار إلينا. هذه هي الأسباب التي تجعل من دراسة قصص الأبطال الخارقين، يتردد صداها جيداً معنا خلال هذه الفترة المضطربة من حياتنا: *انظر، حتى الأبطال الخارقون لديهم مشاكل، وهذه المشاكل لا تختلف كثيراً عن تلك التي تواجهنا.*

الخلاصة: إذا كنت تفكر بكتابة رواية البطل الخارق، تأكد من أن قصتك تتضمن هذه العناصر، المكونات الجوهرية الثلاثة:

أ. **قوة**: توهبها لبطلك حتى لو كانت مجرد مهمة أن يثبت ذاته، أو ليفعل الخير.

ب. **عدو**: شخصية تتبنى مهمة مواجهة بطلك ولديها قوة مكافئة له (أو أعظم) لكنها نسخة مصنعة ذاتياً. وتفتقر إلى الإيمان الذي يجعل منها (الشخص المختار).

ج. **لعنة**: تمنح للبطل لكي يتغلب عليها (أو يخضع لها) كثمن يدفعه بسبب تفوقه، والتي تجعل من البطل قابلاً للتواصل معنا نحن البشر العاديين.

روايات رائجة من نوع البطل الخارق من مختلف الأزمنة

- دراكولا، لبرام ستوكر [ت ع]
- بيتربان، لجيمس ماثيو باري [ت ع]
- كئيب، لفرانك هربرت
- سر هوية بورن، لروبرت لودلم
- الأسد والساحرة وخزانة الملابس، لسي. أس. لويس [ت ع]
- ماتيلدا، لرود دال
- حكاية المزارع لأوكتافيا باتلر
- هاري بوتر وحجر الفيلسوف، لجي. كي رولينغ [ت ع] (ستجري معالجتها وفقا للائحة النقاط الأساسية).
- سارق البرق، لريك ريوردان [ت ع]
- إيراجون، لكريستوفر باولیني [ت ع]
- مدينة العظام، لكاسندرا كلير
- الطائر المقلد، لسوزان كولينز [ت ع]
- الجامحة، لفيرونيكا روث [ت ع]
- الأسطورة، لماري لو [ت ع]
- منزل الآنسة بيرغرين للأطفال المميزين، لرانسوم ريغز
- ظل وعظم، للي باردوغو [ت ع]
- سيندر، لماريسا مير [ت ع]
- أصل، لجيسيكا خوري [ت ع]
- أبناء الدم والعظم، لتومي اديمي [ت ع]

هاري بوتر وحجر الفيلسوف

المؤلف: جي. كي. رولينغ [الترجمة العربية: سحر جبر محمود]

النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: البطل الخارق

حسب تنصيف الكتب العام: خيال للأطفال

عدد الصفحات: 309 [النسخة العربية: 266]

حطم إنتاج الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية الأرقام القياسية لشباك التذاكر. تحولت الرواية إلى مسرحية، وهدايا رمزية، وحتى إلى متنزهات ترفيهية متعددة. فهذا الجزء الأول من سلسلة الخيال الملحمي لجي. كي. رولينغ، لا يحتاج في الحقيقة إلى أي مقدمة. وما يهمنا هنا، أنه يتضمن «*لائحة نقاط أساسية*» هي واحدة من بين أفضل اللوائح المثالية التي توصلت إليها. هل هي مصادفة؟ لا أعتقد ذلك. فقد ساهمت في بناء هذه الملحمة عدة عناصر مهمة: الإبداع الأصيل لبناء عالم خال من العيوب، وشخصيات لا يمكن نسيانها تتحرك في بنية قصة متماسكة، أفضت جميعها إلى النجاح المذهل لهذه الرواية.

كفاح هاري (طوال السلسة) للتصالح مع حقيقة أنه البطل المختار من أجل هزيمة فولدمورت (الذي تجتمع فيه القوة واللعنة) يجعل من هذه الرواية مثالاً ساطعاً لقصة البطل الخارق.

أولاً: الصورة الافتتاحية (الصفحات 1-16)

يحتفل المجتمع السحري بتراجع الساحر الشرير فولدمورت. ينجو هاري بوتر من المعركة، وهو لم يزل رضيعاً. تخلف المنازلة بينه وبين فولدمورت ندبة تشبه سهم البرق في أعلى جبينه. يترك ساحر غامض يدعى دمبلدور الطفل الرضيع هاري عند عتبة المنزل رقم 4 في شارع بريفت درايف العائد إلى عائلة درسلي خالة هاري وزوجها.

نتعرف في هذا الفصل، على عالم السحر لجي. كي رولينغ. نحصل بالفعل على لمحات عما هو شكل هذا العالم، ومن هم أبطاله الرئيسيون، لكننا لم نفهمه تماماً حتى يكبر الطفل هاري ويواجه قدره.

ثانياً: طرح الفكرة الرئيسية (الصفحة 13)

نستمع في (الصفحة 13) إلى دمبلدور وهو يتحدث للبروفيسورة

ماكغونغال (تحولت تواً من قطة سوداء): «*طفل مشهور ومعروف قبل أن يمشي أو يتكلم، مشهور لسبب لا يتذكره، ألا ترين أن من مصلحته أن يترعرع بعيداً عن كل ذلك حتى يصبح قادراً على تحمله؟*».

مثل الكثير من قصص الأبطال الخارقين، تدور هذه الحلقة من سلسلة هاري بوتر حول بطل يكتشف كم هو مميز، وعليه أن يتعايش مع ذلك. فبصفته «*الطفل الذي نجا*» يتم انتقاء هاري ليكون الشخص المختار. وتدور هذه القصة في جوهرها عن توافقه مع قدره.

ثالثاً: الإعداد (الصفحة 13 إلى الصفحة 41)

نتقدم عشر سنوات نحو الأمام، يبلغ هاري الحادية عشرة من عمره. يعيش خلالها حياة تعيسة مع عائلة درسلي. يحصل له الكثير من المشاكل التي تحتاج إلى معالجة. توجب عليه النوم في مخزن تحت السلم. وهو اليتيم الذي لا يعرف سوى القليل جداً عن ذويه الحقيقيين. وليس لديه أدنى شعور بالانتماء. تتعامل معه عائلة درسلي بفظاعة. لحظة (**السبات = الموت**) في هذه الرواية على درجة عالية من الوضوح: إذا لم تتحسن ظروف حياته سوف يذبل ويتلاشى. المشكلة أن هاري لا يعرف أنه مميز، أو حتى أنه يتمتع بقوى سحرية. تحدث أشياء غريبة من حوله مثلما يحدث في زيارة لحديقة الحيوان حين يختفي زجاج قفص الثعبان ليتحرر الحيوان من أسره ويغادر الحديقة.

رابعاً: الحدث المحرض (الصفحة 41 إلى الصفحة 68)

ينقطع عالم القسم الأول لهاري بوصول رسالة غامضة عبر البريد (لم يسبق له أن تلقى رسائل). يحرق زوج خالته فيرنون الرسالة قبل أن يطلع عليها هاري. تصل رسالة أخرى وتعقبها رسالة ثالثة، وسرعان ما يغص بيت درسلي بتدفق الرسائل الغامضة الموجهة باسم هاري بوتر. تحاول العائلة الهروب وتلجأ إلى كوخ منعزل، لتأتيهم هناك طرقات قوية على الباب. يدخل العملاق هاغريد ليخبر هاري أنه ساحر وقد تم قبوله في مدرسة للسحرة تدعى هوغوورتس

هنا يحدث كسر لنمط الحياة الاعتيادية.

يخبر هاري عن الكيفية التي رحل فيها والداه، وعلى يد من لا يجب ذكر اسمه، وكيف حصل على الندبة في أعلى جبينه.

يحاول هاغريد أن يصحب هاري معه. تحتج عائلة درسلي. أنت كقارئ، من تعتقد سيفوز بالجِدال؟ زوج الخالة فيرنون أم العملاق هاغريد؟

خامساً: الجِدال مع الذات (الصفحة 61 إلى الصفحة 76)

يستيقظ هاري في صباح اليوم التالي، وهو يظن أن ما شاهده كان مجرد حلم حتى يتيقن من أنه لا يزال مع العملاق الساحر. ما تبقى لنا من جدال مع الذات، في هذه الرواية، يتعلق بالانتقال من *موغل* إلى حياة الساحر. فعلى بطلنا الاستعداد للالتحاق بالمدرسة، وتأمين كل متطلبات هذا الالتحاق. يأخذه هاغريد إلى حارة دياغون أحد المداخل الأولى للعالم السحري وجغرافيته السرية وسط مدينة لندن.

يشمل انتقال هاري استعدادات مادية (شراء كتب التعويذات، والقدور والارواب وغيرها) بالإضافة إلى الاستعدادات الذهنية (التعرف على ماضيه، وشهرته، وأهميته في عالم السحر).

لم يشعر هاري أنه شخص مناسب لكل ذلك من قبل، هل سيتأقلم هنا أخيراً؟ وهل سيرتقي إلى مستوى سمعة ملحمته السحرية: *الطفل الذي نجا*.

سادساً: الانتقالة 2 (الصفحة 97 إلى الصفحة 112)

يكون الانتقال من عالم القسم الأول إلى عالم القسم الثاني، واضحاً بطريقة جلية. فعندما يصعد هاري مع هاغريد في القطار، يترك من خلفه بصورة استباقية عالمه الأول (*عالم موغل*) ويخطو بحزم نحو عالم آخر (عالم السحر المقلوب).

يحصل على الملابس وعلى العدة اللازمة، ويحوز كذلك حتى على البومة (شخصية التعويذة لهاري). تنتهي مرحلة التحضيرات. ليس هناك من خطأ يذكر: *يصبح هاري ساحراً منذ الآن*.

سابعاً: القصة ب (الصفحة 88 إلى الصفحة 107)

في القطار يلتقي برون وهرميون اللذين سيصبحان صديقيه الأقربين إلى نفسه، والمؤتمنين على أسراره، وهما توأم *القصة ب* للرواية. كلاهما سيساعد هاري ليتعلم *الفكرة الرئيسية* (درس الحياة) ليتقبل قدره الحقيقي (*الطفل الذي نجا*) وكل ما يترتب على هذا التقبل من التزامات.

ثامناً: اللهو والمرح (الصفحة 106 إلى الصفحة 182)

هل تفي المؤلفة رولينغ بوعدها في هذه الرواية من النواحي كافة: ما ورد في الغلاف، والوصف الموجز، والخطاف الذي يمسك بنا حتى النهاية، *وبوعد التشويق* أو ما يعرف بالفرضية النهائية التي طرحها الكتاب؟

بمجرد أن يستقل بطلنا القطار يكون قد دخل عالماً آخر، وهو عالم ممتع. هناك تجد قبعة تفرزك إلى عدة بيوت، وسلالم متحركة وفصولاً دراسية تعلم (الدفاع ضد فنون الظلام)، وطلاسم، وتعويذات، ودروس طيران، وكل الرياضات الجديدة، وأخيراً الحلوى السحرية.

يختلف هذا العالم بالكامل عن ذلك الذي ألفه في السابق. لم يعد هاري ذلك النكرة الذي يجري تجاهله. هو الآن مشهور ولديه أصدقاء.

ولم يمض وقت طويل لنكتشف أن لبطلنا أعداء أيضاً.

ثمة شرر للتنافس يتطاير بين هاري ودراكو في منزل (سيلذرين) ويتشكك هاري كذلك في نوايا أستاذ يدعى سناب، الذي يبدو أنه يستغل هاري.

وعلى الرغم من كل الأعداء، فإن عالم اللهو المرح يأتي *بمسار تصاعدي*. يحب هاري عالمه الجديد. ويبدو كما لو أنه عثر أخيراً على المكان المناسب له. يكوّن فريق الكويدتش الرياضي، ويعد هذا إنجازاً هائلاً بالنسبة لطالب في السنة الأولى.

تاسعاً: نقطة المنتصف (الصفحة 194 إلى الصفحة 245)

يخوض فريق هاري للكويدتش أول مباراة عامة. وهذا أول ظهور له بشخصيته الجديدة. هو الآن مستوطن بشكل تام في عالمه الجديد. وكل شخص يجلس على المدرجات يمكنه رؤية ذلك. يربح فريقه المباراة

(بالرغم من الصعوبات في السيطرة على مكنسته) ويحتفي به كبطل. في هذه المرحلة بالذات، يعتقد بطلنا أنه وجد كل ما يطلبه: مكاناً ينتمي إليه، وشيئاً ما يمكن أن يتفوق فيه، وأصدقاء. لكنه، مع ذلك، كان انتصاراً زائفاً. تتصاعد حدة الأمور بعد فترة وجيزة، عندما يعلن هرميون أن البروفيسور سناب، هو الذي أصاب مكنسة هاري باللعنة أثناء المباراة. ينتهي وقت اللهو والمرح. ثمة خطب عظيم قادم إلى هوغوورتس، وهاري وصديقاه يقرران المواجهة حتى آخرها.

عاشراً: الأشرار يقتربون (الصفحة 156 إلى الصفحة 245)

عند فترة تناول الشاي، وعن غير قصد، يزل لسان هاغريد ويخبر هاري وصديقيه رون وهرميون عن شخص مريب يدعى نيكولاس فلامل، لديه علاقة مع كلب بثلاثة رؤوس اصطدم به الأطفال مؤخراً. إنهم يعرفون أن هذا الكلب يحرس شيئاً ما. ولكن ما هذا الشيء؟

تزداد الحبكة تشويقاً.

في عيد الميلاد، يتسلم هاري هدية من شخص مجهول عبارة عن عباءة غير مرئية كانت من ممتلكات والده. وبعد فترة، يعثر على مرآة إريسيد التي يرى فيها والديه وينتابه شعور بالوحدة على الرغم من أنه يوجد مكانه في هوغوورتس. تطارده كوابيس تدور حول موت أمه وأبيه (الأشرار الداخليون).

يكتشف هاري ورون وهرميون، في وقت لاحق، أن نيكولاس فلامل هو مخترع حجر الفيلسوف، الذي لديه القوة لكي يجعل الفرد خالداً. ويعللون وجود الكلب ذي الرؤوس الثلاثة لغرض حراسة هذا الحجر.

في هذه الأثناء، نصل مرحلة *الأشرار الخارجيون يقتربون*، حين يشتبه هاري بأن سناب يعمل لمصلحة فولدمورت. يُقبض على هاري وصديقيه، وهم يتسللون حول القلعة ويحتجزون في الغابة المحرمة. وأثناء فترة الاحتجاز، يكتشف هاري وحيد القرن الجريح وشخصاً مقنعاً شريراً يشرب من دمه. تبدأ الندبة على جبينه بالتوهج، ليتأكد من أن الشرير المقنع هو فولدمورت، الذي يشرب من دم وحيد القرن كي يعيش فترة أطول ويحصل على حجر الفيلسوف.

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء (الصفحة 246 إلى الصفحة 272)

يعود الفضل لزلة لسان أخرى لهاغريد، لكي يكتشف هاري ورون وهرميون، أن فولدمورت وسناب يعرفان الآن كيف يتجاوزان الكلب ذا الرؤوس الثلاثة الذي يحرس حجر الفيلسوف. وإذا لم يتحرك الصغار الثلاثة لاتخاذ خطوة جدية ما، فإن فولدمورت سيضع يديه على الحجر في أقرب فرصة، وسيعيش خالداً (عكس نفحة الموت).

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (الصفحة 266 إلى الصفحة 270)

ما الذي سيقدمون عليه؟

يعرف هاري ورون وهرميون أن ليس بإمكانهم السماح لفولدمورت أن يضع يديه على حجر الفيلسوف. والشكوك حول سناب هي التي تقف وراء كل هذا. يذهب الأولاد لإخبار المديرة دمبليدور، ولكنها الآن تركت المدرسة وذهبت لقضاء بعض الأعمال. وعندما يحاولون إخبار البروفيسور ماكونغال بأن الحجر معرض لخطر السرقة، يصدهم الأخير مدعياً أن الحجر في الحفظ والصون.

ثالث عشر: الانتقالة 3 (الصفحة 240 إلى الصفحة 253)

لم يبق للثلاثة الصغار أي خيار، عليهم أن يضعوا أيدهم هم على الحجر بأنفسهم، ويضعوا خطة للتسلل من مأواهم بعد ساعات، ومحاولة منع البروفيسور سناب من الحصول على الحجر وتسليمه إلى فولدمورت.

رابع عشر: الختام (الصفحة 253 إلى صفحة 266)

نقطة أ: تجميع الفريق. استعداداً لاقتحام قلعة حقيقية (قلعة هوغوورتس) يلتقي الثلاثة بعد أن ينام كل من في المدرسة. يتعين عليهم تجاوز بيف (عازف الأرواح الشريرة) ونيفيل لونغبوتوم الذي يحاول منعهم من التسلل.

نقطة ب: تنفيذ الخطة. يصل الأطفال إلى رواق الدور الثالث، ليجدوا الكلب ذا الرؤوس الثلاثة قد غلبه النعاس، وهو على وشك أن ينام وباب المصيدة مفتوح. مما يعني أن سناب كان موجوداً بالفعل، وربما يكون الوقت قد فاتهم. يتجهون نحو باب المصيدة، ومن بعده يواجهون فخ الشيطان

والشطرنج الساحر، وتعويذة اختبار مع كل تحد. يقدم أعضاء فريق هاري تضحية *القصة ب* (رون مع الشطرنج الساحر وهرميون مع التعويذة) لكي يتمكن هاري (البطل) من الذهاب إلى النهاية لمواجه أي خطر ينتظره *لوحده*.

نقطة ج: مفاجأة البرج العالي. يتوقع هاري مصادفة البروفيسور سناب في الغرفة الأخيرة، لكنه يصدم حين يجد بروفسوراً آخر هو كويريل، الذي لم يشك فيه أحد من قبل، ليتضح أنه يعمل لمصلحة فولدمورت ويخطط للحصول على الحجر. يقوم كويريل بربط هاري بحبل سحري، وليس لدى الأخير أدنى فكرة عن كيفية التعامل مع هكذا موقف. كيف يدافع عن نفسه ضد كويريل؟

نقطة د: الحفر عميقاً. يدفع كويريل هاري كي ينظر في المرآة إريسيد الموجودة في الغرفة لعل ذلك يساعده في العثور على الحجر. وهذه المرة، عندما يحدق هاري في المرآة يرى نفسه وهو يخفي الحجر في جيبه فيكذب على كويريل ويخبره أن كل ما يراه هو نجاحه في المدرسة.

ينطلق صوت مخيف يدعو هاري بالكاذب، ويدعوه إلى التحدث معه مباشرة. يخلع كويريل العمامة من على رأسه ليكشف أن فولدمورت هو جزء منه، كانا يشتركان في جسد واحد. يقترب من هاري ليلمسه وتتوهج ندبة الأخير فوق جبينه مسببة له بعض الألم، يصرخ فولدمورت من جانبه كذلك. وعندما يدرك هاري ما الذي يجري من حوله بوصفه «*الطفل الذي نجا*» تعود القدرة على الدفاع عن نفسه ضد فولدمورت.

نقطة هـ: تنفيذ الخطة الجديدة. يتلقى كويريل أمراً من فولدمورت لقتل هاري، لكن هاري الذي يدرك الآن قوته الخاصة، يتقدم ويمسك بوجه كويريل ليسبب له ألماً قاتلاً، يدفعه إلى إطلاق النار على جسد هاري، الذي فقد وعيه واستيقظ في مشفى المدرسة. تخبره دمبلدور بأن كويريل قد فقد حياته، وأن فولدمورت تخفى في مكان مجهول (لكن من المؤكد أنه سيعود) وأن الحجر قد تم تدميره. وعندما يسأل هاري: كيف تم تدمير الحجر في المقام الأول؟ توضح له دمبلدور أنها تهجأت الحجر لكي يتيح فقط لأولئك الذين يرغبون بالعثور عليه لأغراض غير شخصية. توضح لهاري أنه قادر على الدفاع عن نفسه بسبب الحب الذي منتحه إياه والدته

(عندما ضحت بنفسها من أجله) ويتعذر على فولدمورت اختراق ذلك، لأنه لا يفهم الحب.

بعد خروجه من المشفى، يعلن غريفندور هاري كفائز بكأس المنازلة ليحتفل مع أصدقائه.

خامس عشر: الصورة الختامية.

يصعد هاري وهرميون ورون على متن قطار هوغورتس السريع عائدين إلى لندن. يلتقي زوج الخالة فيرنون الذي كان عابساً كما هو دائماً. على كل حال، يتغير هاري بالكامل، ويصبح شخصاً مختلفاً. لم يعد طفلا يتيماً خجولاً يفتقر إلى الأمن الداخلي كما كان في السابق. هو الآن واثق من نفسه ولديه أصدقاء ولم يعد يشعر بالعزلة.

يودع هاري أصدقاءه ويقول إنه سيستخدم السحر خلال الصيف ليعود إلى ابن خالته ددلي. تغيرت حركة المد والجزر أخيراً، ولدينا صورة معكوسة للصبي الذي التقيناه لأول مرة.

لماذا تنتمي هذه الرواية إلى نوع *البطل الخارق*:

تتضمن رواية هاري بوتر وحجر الفيلسوف كل المكونات الثلاثة لنوع قصص البطل الخارق:

أ. **قوة**: هاري ليس ساحراً فقط، ولكنه يمتلك قدراً يجعله واحداً من أعظم السحرة في كل الأزمنة. هو «*الطفل الذي نجا*»، الطفل الذي يهزم فولدمورت ليصبح شخصاً فريداً من نوعه.

ب. **عدو**: يواجه هاري عدوين رئيسين: مالفوي خصمه الندي، وفولدمورت خصمه النهائي، وكلاهما صنع ذاته بنفسه.

ج. **لعنة**: إن توسم بـ «*الطفل الذي نجا*» منذ سن مبكرة أمر له سلبياته بالتأكيد، وكما قال دمبلدور في نقطة طرح *الفكرة الرئيسية*: *طفل مشهور ومعروف قبل أن يمشي أو يتكلم، مشهور لسبب لا يتذكره وهذا أمر بالغ الصعوبة على طفل كي يرتقي إليه.*

نظرة عين القطة

مراجعة سريعة. إليك نظرة عامة موجزة على لائحة النقاط الأساسية لرواية (هاري بوتر وحجر الفيلسوف).

الصورة الافتتاحية: يهزم فولدمورت (في الوقت الحالي)، والطفل الذي نجا بطريقة ما يتركه دمبلدور عند عتبة منزل عائلة درسلي.

طرح الفكرة الرئيسية: «طفل مشهور ومعروف قبل أن يمشي أو يتكلم، مشهور لسبب لا يتذكره، ألا ترين أن من مصلحته أن يترعرع بعيداً عن كل ذلك حتى يصبح قادراً على تحمله»، هذا الدرس الذي على هاري أن يتعلمه في هذه الرواية (وبقية قصص السلسة) عن كيفية التكيف مع قدره كبطل مختار.

الإعداد: يعيش هاري حياة مروعة مع عائلة درسلي، الذين يتنمرون عليه ويتركونه ينام في خزانة حقيرة تحت السلم، كيتيم وحيد وخجول يعامل بتجاهل تام.

الحدث المحرض: تصل رسائل غامضة لا يسمح له بفتحها، حتى يأتي شخص عملاق يدعى هاغريد ويقرع الباب، ويخبر هاري بأنه ساحر وتم قبوله في مدرسة السحرة هوغورتس.

الجدال مع الذات: يذهب هاري مع هاغريد إلى حارة دياغون لإتمام التحضيرات للدخول إلى هوغورتس، ليعرف هناك أنه مشهور.

الانتقالة2: يصعد هاري على متن القطار الذاهب إلى هوغورتس مخلفاً وراءه بشكل رسمي عالم *موغل* (عالم القسم الأول) ليدخل عالم السحر (عالم القسم الثاني).

القصة ب: يلتقي في القطار أصدقاءه الجدد رون وهرميون (توأم شخصية القصة ب).

اللهو والمرح: يستمتع هاري بالحياة في هوغورتس حين يأخذ دروساً في السحر وتعلم الطيران، ويسحب إلى فريق الكويدتش.

نقطة المنتصف: يربح أولى مباريات الكويدتش (نصر زائف)، وبعد فترة

وجيزة يكتشف أن البروفيسور سناب كان (على ما يبدو) يحاول قتله أثناء اللعبة (تصعيد الإثارة والتشويق).

الأشرار يقتربون: يعلم هاري ورون وهرميون أن فولدمورت يخطط لوضع يده على حجر الفيلسوف (الذي يمنح حياة الخلود).

لقد ضاع كل شيء: يعلم الأطفال الثلاثة أن فولدمورت، ومن خلال سناب، يقترب من حيازة حجر الفيلسوف المخبأ في قلعة هوغورتس.

ليلة الروح المعتمة: يطلب الأطفال الثلاثة مساعدة دمبلدور، ولكنها غير موجودة، وعندما يخبرون البروفيسور ماكونغال لم يأخذ كلامهم على محمل الجد.

الانتقالة3: يقرر هاري وفريقه التحرك نحو الحجر بأنفسهم (لحمايته من فولدمورت).

الختام: بعد اجتياز الكثير من تحديات السحرة، يكتشف أن البروفيسور كوريل (وليس سناب) هو من يعمل مع فولدمورت. يهزم هاري فولدمورت (في الوقت الراهن) عبر اكتشافه: قوته الداخلية، ولمس وجه الأخير، وحفظ الحجر.

الصورة الختامية: يعود هاري إلى لندن بعد نهاية السنة الدراسية بشخصية جديدة، هو الآن أكثر ثقة بنفسه، وأقل عزلة، ويعرف إلى أين ينتمي بالضبط.

مكتبة
t.me/t_pdf

8

شخص في ورطة (Dude With A Problem)
البقاء حياً في الاختبار النهائي

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث الكتب التالية: (المريخي) لأندي واير، (المؤسسة) لجون غريشام، (الكراهية التي تسببها) لآنجي توماس (مباريات الجوع) لسوزان كولينز، (بؤس) لستيفن كنغ.

بقدر ولعنا بقصص الأبطال الخارقين، وأولئك الذين شاءت أقدارهم أن يتحملوا مسؤولية حماية العالم، فنحن القراء، وفي بعض الأحيان، نتطلع بحب إلى أن يلهمنا أولئك الرجال والنساء **العاديون** بتحديات غير عادية.

تعال لنتعرف على عالم قصص من نوع (**شخص في ورطة**).

عالم الشخص العادي الذي وجد نفسه يواجه ظروفاً فوق اعتيادية. يصعب علينا أن نعثر على نوع قصصي يؤثر فينا أكثر من هذا النوع، لأننا أيضاً أشخاصٌ عاديون نتوقع من حياتنا، وبطرفة عين، أن ترمينا في ظروف استثنائية خطِرة تفوق قدراتنا.

على العكس من الأبطال الخارقين، فإنّ أبطالنا في هذا النوع غير مميزين، ولم تدعوهم أقدارهم لتأدية مهام جسيمة كالحفاظ على هذا العالم (في الأقل، ليس عندما تبدأ القصة). هم مجرد بشر عابرين في هذه الحياة، يكافحون يومياً من أجل تمضية شؤونهم الخاصة. فجأة، دووووم، وبدون

أن يرتكبوا أي ذنب، يجدون أنفسهم عالقين في فوضى عارمة من المتاعب التي لم تخطر ببالهم ولم يسعوا إليها.

هل هم مهيؤون للتعامل مع عالم الأذى والقسوة الذي طرأ عليهم فجأة؟ الجواب على ما يبدو: لا . وهذا هو السر، الذي يجعل من قصص هذا النوع قوية وناجحة. ففي النهاية، سيرتقي بطلنا (أو بطلتنا العادية) إلى مستوى مواجهة الحدث الكارثي، وينجز أشياء تثير دهشته ودهشتنا.

تأتي شخصية البطل *العادي* بمختلف الأشكال، والأحجام، والأعمار، والأجناس، والهويات الجندرية، والمهن. فمن مارك واتني «رائد فضاء عادي» في رواية (المريخي) لأندي وایر، إلى ستانلي يلناس «طفلة عادية» في رواية (الحفر) للويس ساكار، إلى كاتنيس إيفردين «مراهقة عادية تعيش في بانم في رواية (مباريات الجوع) لسوزان كولينز، إلى ميتش ماكدير «محامٍ عادي» في رواية (المؤسسة) لجون غريشام، إلى الكلب باك «كلب عادي» في رواية (نداء البرية) لجاك لندن.

تدور معظم القصص التي تصنف ضمن نوع *شخص في ورطة* حول رجل وحيد، امرأة وحيدة، أو مجموعة وحيدة، أو حتى كلب وحيد، يجدون أنفسهم في منعطفات فظيعة، وغالباً ما يرافق صراعهم في البقاء تشبثهم بالحفاظ على صحتهم العقلية.

لا يذهب أبطالنا العاديون بأقدامهم إلى المشاكل، وفي بعض الأحيان، هم لا يعرفون حتى كيف تورطوا فيها، لكنهم تورطوا. فجأة، وجدوا أنفسهم في مشكلة معقدة وخطرة. وفي الواقع، كلما كبر حجم هذه المشكلة، كانت القصة أكثر تشويقاً.

لكن عليك كمؤلف، أن تتذكر أن المشاكل نسبية أيضاً. يجب مطابقة حجم المشكلة مع خلفية البطل العادي، وصفاته، ومهاراته الحياتية. إن الحجم النسبي للتحدي هو الذي يجعل القصة تمضي بنجاح.

فعالم نبات ورائد فضاء مثل مارك واتني، لن يجد صعوبة في الحفاظ على حياته في غابة على سبيل المثال، ولكن ذلك ليس هو المكان الذي وجد نفسه فيه، أليس كذلك؟ لقد وجد نفسه وقد تقطعت به السبل وحيداً في

كوكب المريخ الموحش. فبالنسبة إلى معظمنا نحن الذين لا نعمل بصفة رواد فضاء، نجد ما حققه مارك واتني في رواية (المريخي) هو *المستحيل* حرفياً، أما بالنسبة له، فالأمر *شبه مستحيل*، وهذا ما يصنع كل الفرق بيننا وبينه. لأن *المستحيل* المطلق يجعل من القصة قصيرة جداً، ومملة، وتنتهي عادة بموت البطل، لكن *شبه المستحيل* يمنح الخيال عظمته ومساحته الواسعة.

هناك أمر آخر لا بد من ملاحظته، هو أن قصص هذا النوع (*شخص في ورطة*) ستنجح بطريقة أفضل، لو كان هناك (أشرار خارجيون) يمتزج حضورهم مع الشر الداخلي. تلك هي القوى التي تحرك المشهد من خلف الكواليس، من خلال طرحها تحديات جديدة ومثيرة في كل منعطف يمر به بطلنا المسكين. إذا كانت شخصيتك الشريرة فرداً واحداً من مثل السيدة آني ولكس في رواية (بؤس) لستيفن كنغ، أو منظمة، أو مجموعة، أو حكومة من مثل مؤسسة باندیني، أو لامبرت آند لوك في رواية (المؤسسة) أو الكابيتول كما في رواية (مباريات الجوع) أو قوى الطبيعة في كوكب المريخ في رواية (المريخي) أو البحر في رواية (حياة باي) ليان مارتل، فالقاعدة الذهبية في كل هذا هي: إن (*الأشرار*) يبقون هم أنفسهم.

كلما كان الشرير موغلاً أكثر بشروره عظمت مهمة البطل العادي وأصبحت قصة رحلته أفضل. لذا عليك أن تجعلها أفضل من خلال زيادة جرعة الشر تزامناً مع تطور أحداث القصة.

فكّر في كانتيس إيفردين في (مباريات الجوع) التي تواجه تحديات أصعب وأصعب من قبل صانعي الألعاب في الكابيتول كلما اشتدت المنافسة. أو فكّر بكوكب المريخ نفسه، الذي يرمي مزيداً من العقبات على المسكين مارك واتني كلما أصبح قريباً من الهرب.

بغض النظر عمن هو الشرير، أو القوة الشريرة، فإن الرضا الذي تحققه قراءة رواية **شخص في ورطة** يكمن في طريقة استخدام بطلنا لقواه الفردية ودهائه الشخصي للتغلب على العدو في النهاية. وهذا هو المحل الذي يلعب فيه هذا الاقتران المثالي بين البطل العادي والمشكلة العميقة.

قد لا يتمكن ميتش ماكدير من النجاة على كوكب المريخ، لكنه يعرف

كيف ينجو وسط شركة محاماة ينخرها الفساد، لأنه محام ذكي وطموح. لذلك يكون من المهم بالنسبة لك كمؤلف، أن تمنح بطلك العادي القابليات الشخصية التي يحتاجها للتغلب على المشاكل. ويجب أن تكون هذه القابليات موجودة في حمضه النووي دون أن يدرك هو، ومعه نحن القراء، إمكاناته بالكامل، وكيفية استخدام مهاراته حتى تحين الفرصة المثالية ويواجه التحدي النهائي.

أشكال الاقتران بين الشخص العادي والمشاكل ليس لها نهاية، لكن قواعد هذا النوع من القصص تبقى هي نفسها، فيجب أن يكون لديك:

أ. **بطل بريء**

ب. **حدث صادم**

ج. **معركة حياة أو موت.**

يتورط البطل البريء في المشكلة دون أن يقصد ذلك. ألم يكن مارك واتني يقوم بأداء مهمته اليومية كعالم نبات على متن المركبة الفضائية هيرميس 3 قبل أن تتركه عاصفة الريح المخيفة والمفاجئة عالقاً على سطح كوكب غير مأهول؟ ألم تكن كاتنيس إيفردين تتجول مع صديقها غايل للبحث عن قوت يوم عائلتها وفجأة سمعت المناداة على اسم أختها (بريم) للحصاد؟ تلك هي براءة البطل العادي، التي تجعلنا نحن القراء نحب هذه القصص كثيراً. ربما يكون هذا البطل العادي هو نحن، فمن المحتمل أن نعيش تجربته نفسها، وعلينا الدفاع عن أنفسنا ضد الإمكانات المستحيلة نفسها التي تعرض لها. هذا النوع من الروايات هو قصص نجاة، وليس قصص عقاب على جرائم اقترفناها (ولم يقترفها البطل البريء). على العكس من نوع (*وحش في المنزل*) التي سنتعرض لها في الفصل 13. فما فعله بطلنا ليجد نفسه في هذه الفوضى ليس هو المعضلة التي تدور حولها القصة، إنها تدور حول *كيفية الخروج* من أتونها والنجاة بنفسه.

ثانياً، نحتاج إلى **حدث مفاجئ** من النوع الذي يرغم بطلنا العادي على ولوج عالم الأذى المروع، وكلمة (*مفاجئ*) هي مربط الفرس هنا. فهذا *الحدث المحرض* يأتي من اللامتوقع، ويدفع بالبطل إلى التورط فيما يحدث بسرعة خاطفة.

لم تتوقع ستار كارتر في رواية (الكراهية التي تسببها) لآنجي توماس إطلاق النار على صديقها خليل من قبل ضابط الشرطة. لم يكن لدى كاتنيس إيفردين الوقت للتفكير بشأن قرار تطوعها في مباريات الجوع بدلاً من أختها، هي فقط فعلتها وتطوعت. ليس لدى مارك واتني الوقت الكافي لتأمل الوضع الذي وجد نفسه فيه عالقاً على سطح المريخ، عليه أن يتصرف بسرعة.

ثالثاً وأخيراً، نحن نحتاج إلى **ورطة** بحجم قصتنا الملحمية. يجب أن تكون هناك مسألة حياة أو موت، يكون فيها مصير فرد أو مجموعة أو مجتمع على حافة الهاوية. فإذا لم ينزل مارك واتني من على سطح المريخ فسوف يهلك. إذا لم يجد ميتش ماكدير طريقة لمغادرة المؤسسة سوف يواجه خطر الموت. وإذا لم تتمكن كاتنيس إيفردين من قتل ثلاثة وعشرين متبارياً معها فسوف تكون هي الضحية. وتواجه ستار كارتر في (الكراهية التي تسببها) معركة حياة أو موت كذلك، ولكنها حياة استمرار المجتمع الذي عاشت وترعرعت فيه، فقد ترك مقتل خليل محلتها في حالة من التمزق.

بكلمة أخرى، يجب أن تكون *الورطة* كبيرة.

إذا كنت ترغب بمعرفة فيما إذا كانت (ورطة بطلك) كبيرة بما يكفي، فحاول عرض قصتك على شخص آخر، ويجب أن يكون رد فعله من نوع: «ما هذا؟ هذه كارثة حقيقية»، ومن المؤمل أن يكون تعليقه التالي: ما الذي عليّ أن أفعله إذا وقعت في هكذا مصيبة؟!

إذا نجحت في هذا الاختبار، فتهانينا، لقد حصلت على بطل مثالي في ورطة كبيرة.

سترى، في الغالب، عنصراً آخر في نوع قصص (*شخص في ورطة*) هو شيء من الحب تقدمه شخصية ما في القصة. لا يحدث هذا دائماً، ولكنه عندما يأتي، فهذه الشخصية تأخذ دور الرفيق أو المؤازر للبطل في محنته. ألم يكن بيتا ميلارك في (مباريات الجوع) أكبر داعم لكاتنيس ومحلاً لثقتها؟ ألم يكن كرس في (الكراهية التي تسببها) إلى جانب ستار كارتر في السرّاء والضرّاء؟ هؤلاء هم شخصيات *القصة ب*، الذين سيقفون إلى جانب البطل

العادي ويجعلونه يؤمن بنفسه، ليكتشف القوة الداخلية التي يحتاجها لتجاوز محنته. وهؤلاء هم الذين يمنحون المواساة والعزاء للبطل وقت الشدائد.

يمكن العثور، في الغالب، على مشاهد الحب والاهتمام المتبادل في اللحظة التي نطلق عليها (في عين العاصفة). هذا هو جزء الرواية الذي تتباطأ فيه الأحداث ليحصل البطل أو القارىء على دقيقة من الاسترخاء والتأمل، ولاسترداد النفس كما يقال. لأن تدفق الأحداث على مدار الوقت، من الممكن أن يتسبب بالإنهاك وفقدان القابلية على المتابعة. فكر في مشهد الكهف في (مباريات الجوع) عندما تتبادل كاتنيس القبل مع بيتا. أو مشهد الحفلة الراقصة في (الكراهية التي تسببها) حيث يحدث الكثير لبطلتنا في هذه اللحظة، التي تعمد فيها المؤلفة آنجي توماس على تبطئتها لإعطائنا مهلة نتنفس فيها من كل تلك الدراما، وذلك من خلال حفلة راقصة عادية لمدرسة ثانوية.

ما يزال الخطر يلوح في الأفق، والعاصفة تهدر حول بطلنا، لكنه من المؤثر والضروري أخذ قسط راحة من الجنون. وهذه أيضاً لحظات من الشعور بروعة إثارة قصص الحب والصداقات.

في نهاية الأمر، إن كل قصص نوع (*شخص في ورطة*) هي روايات تدور حول انتصار الروح الإنسانية. لقد نجا بطلنا، وإذا لم يفعل، فلدينا سبب وجيه ومقنع لهزيمته البطولية، سبب حقيقي يجعلنا نتأمل كل ذلك. إذ تذكرنا قصص *شخص في ورطة*، بأننا، نحن البشر العاديين، أقل بكثير على أرض الواقع، مما كنّا نظن. لدينا قوى خفية، ومواهب كامنة، وعندما نمتحن، فإننا لا نتوانى عن إظهارها. نحن نتغلب على المصاعب، نحن ننتصر.

قراءة هذا النوع من القصص يمنحنا شعوراً رائعاً بالحياة ويلهم وجودنا.

تهزم مراهقة لوحدها حكومة بأكملها؟ يهزم رائد فضاء وحيد كوكباً برمته؟

هل هناك ما هو أكثر إلهاماً من هذا؟

الخلاصة: إذا كنت تفكر بكتابة رواية من نوع شخص في ورطة تأكد من أنك تضمّنها العناصر الجوهرية التالية:

أ. **بطل بريء**: الشخص الذي رمته الحياة في ورطة دون أن يقصدها، حتى إنه لا يعرف لماذا جرت قدمه إليها. ولكنه، بطريقة ما، لديه

مهارات للتغلب عليها وتجاوزها (مع أن هذه المهارات كانت مدفونة بداخله في بداية الأمر).

ب. **حدث صادم:** ذلك الأمر الجلل الذي يدفع بالأبرياء إلى أتون المشاكل. يجب أن يكون هذا الحدث واضحاً ومحدداً.

ج. **معركة حياة أو موت:** تلك التي تهدد استمرار وجود البطل كفرد، أو مجموعة، أو مجتمع.

روايات رائجة من نوع شخص في ورطة من مختلف الأزمنة

- روبنسون كروسو، لدانيال ديفو [م ع]
- نداء البرية، لجاك لندن [م ع]
- العملاق الودود، لرود دال [متوفرة فيلم سينمائي مترجم]
- بؤس لستيفن كنغ [م ع] (التي ستطبق عليها لائحة النقاط الأساسية).
- المؤسسة، لجون غريشام [م ع]
- حفر، للويس ساكار [م ع]
- حياة باي، ليان مارتل [م ع]
- الموجة الخامسة، لزيك يانسي [متوفرة فيلم سينمائي مترجم]
- إليومينا، لآمي كوفمان وجاي كريستوف
- الكراهية التي تسببها لآنجي توماس [م ع]

بؤس

المؤلف: ستيفن كنغ [الترجمة العربية: بسام شيحا]

النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: شخص في ورطة

حسب تصنيف الكتب العام: الإثارة السيكولوجية

عدد الصفحات: 351 [النسخة العربية: 403]

لا يعدُّ كتابي هذا وافياً من دون تحليل رواية لستيفن كنغ، الذي يصنف كواحد من أشهر كتاب الخيال في عصرنا. تبلغ مبيعات رواياته أكثر من 350 مليون نسخة حول العالم. وعلى الرغم من أن رواياته الكلاسيكية الأخرى، تصنف في منهجنا «*إنقاذ حياة القطة*» ضمن نوع «*وحش في المنزل*» فقد

اخترت تحليل هذه الرواية السيكولوجية المثيرة، كمثال ساطع عن نوع «*شخص في ورطة*» لأنها تتعلق بمؤلف يكافح من أجل تأليف أفضل عمل روائي في حياته المهنية (كانت الفرصة مواتية بحيث لا يمكن تفويتها)، ولسبب آخر، وطبقاً لستيفن كنغ نفسه، أنه كتب هذه الرواية عن مؤلف روايات خيالية، يشعر بأنه عالق بسلسلة من القصص الرومانسية كاستعارة مجازية عن إحباطه الشخصي من الشعور بأنه مقيد بسلسلة روايات الرعب الشعبية، التي دشن بها حياته المهنية.

لا داعي لذكر أنها رواية مذهلة محكمة البناء!

تمنحك كتابة رواية، في بعض الأحيان، شعوراً كما لو أنك محاصر بالفعل داخل بيت مع مجنون سايكوباثي، يهددك بالقتل إذا لم تفرغ منها، مع ملاحظة، أنه بكآبة أقل (وأكثر إلهاماً) يصور كنغ الكتابة في رواية (بؤس) على أنها هروب من مآسينا نحتاجها بشدة، وأحيانا تكون هي الشيء الوحيد الذي بإمكانه إنقاذ حياتنا.

أولاً: الصورة الافتتاحية (صفحة 9-13)

يستيقظ بطلنا بول شيلدون وسط عالم مشوش من الألم، يحاول فيه وبصعوبة، أن يسترد بعض وعيه. إنه على وشك الموت. يتنفس شخص ما في فمه في محاولة لإنعاشه. عندما يصحو يعرف أنه في منطقة سايدويندر، كولورادو وبرفقة امرأة تدعى آني ويلكس والتي حسب قولها هي المعجبة الأولى به.

ثانياً: الإعداد (صفحة 9 إلى صفحة 31)

يتأرجح بول بين حالتي الوعي وغياب الوعي. هنا نتعرف عليه بشكل أفضل. بول هو المؤلف الشهير لسلسة كتب (ميزري) وهي سلسلة من الروايات الرومانسية من العصر الفيكتوري. في آخر كتاب له، وهو الأخير من هذه السلسة، قتل بول شخصية البطلة (ميزري) لأنه سئم كتابة هذا النوع من الكتب، وأراد تجربة نوع جديد. فقد انتهى للتو من أحدث مخطوطة له -*السيارات السريعة*- والتي يفخر كثيراً بإنجازها. نتعرف كذلك على ما قاد بول ليجد نفسه في هذا الموقف. تعثر آني (التي كانت تعمل في السابق

ممرضة) عليه بعد أن تحطمت سيارته. تسحبه خارج الحطام وتقوم بتجبير ساقيه المكسورتين. تداوم على إعطائه دواء نوفريل كمسكن للألم، حتى يصبح مدمناً على تعاطي هذا العقار المخدر.

يخمن بول بعد فترة قصيرة أنّ آني امرأة مجنونة وخطِرة، ولا يمكن توقع ردود أفعالها. فهي تحجب عنه المسكن عندما يشتد به الألم. تدعي أن بيتها يقع بعيداً عن المدينة، والطرق إليها سيئة للغاية، لذلك ليس بإمكانها نقله إلى المستشفى. لا ينكر بول أن هذه المرأة هي التي انتشلته من حطام السيارة، ولكنها، على الرغم من ذلك، تحتفظ به مثل أسير في بيتها.

تقرأ آني مسودة الرواية الأخيرة لبول وتستشيط غضباً، ليس فقط لأن المخطوطة لا تتحدث عن ميزري (التي تعد نفسها معجبتها الكبيرة) بل لأنها تحتوي على مفردات بذيئة لا تناسب مزاجها أبداً. تدفعه، كعقاب للغته القذرة، إلى تناول الدواء المسكن مع خليط من الماء والصابون.

ثالثاً: طرح الفكرة الرئيسية (صفحة 28)

يحاول بول أن يستجمع ذاكرته ليعرف ما الذي حدث له، وما الذي قاده إلى هذا المكان. تقول له آني: «أنت مدين لي بحياتك، بول أتمنى ألا تنسى ذلك وأن تضعه في الاعتبار» (صفحة 28).

تحفل هذه الرواية بالكثير من الأفكار ودروس الحياة، ولكن *الفكرة الرئيسية* والتي تنطبق على درس الحياة لبول، تتعلق بالبقاء على قيد الحياة وعلاقة ذلك بمأزقه المروع. فعلى الرغم من الرعب الذي يعيشه في الصفحات التالية من الكتاب، إلا أن آني ويلكس، في الواقع، هي من أنقذت حياته وأخرجته من حطام السيارة. وأكثر من ذلك، وفي النهاية، هي التي ستدفعه تحت الترهيب إلى كتابة أفضل رواية لحد الآن: (عودة ميزري) الكتاب الذي أنقذ حياته من الهلاك بالمعنى الحرفي والمجازي.

يكتب بول في (صفحة 14): «إنه بول شيلدون الذي كتب روايات ذات نوعين جيدة ورائجة». هذه هي نظرة بول إلى نفسه في بداية الرواية. لقد ترفع عن سلسلة رواياته (ميزري) التي تسببت في نجاحه ككاتب. ولكنه سيتعلم أخيراً، أن الكتب الرائجة (الأكثر مبيعاً) يمكن أن تكون جيدة في

الوقت نفسه، إذا ما منحها بعض الجهد لتكون كذلك. وعندما يتوصل أخيراً إلى مصدر إلهام يغذي كتابة (عودة ميزري)، يتوصل أيضاً إلى طريقه هروبه من البؤس الذي يعيشه، كما أنه يكتشف إرادة الحياة بداخله.

بطريقة ستيفن كنغ المعتادة، التي تجمع بين الروعة والإزعاج، تنقذ آني ويلكس حياة بول شيلدون على أكثر من صعيد.

رابعاً: الحدث المحرض (صفحة 50 إلى صفحة 55)

نبدأ هنا بالتعرف على شخصية آني ويلكس المضطربة، لكن لا بول، ولا نحن القراء، وحتى الصفحة 50، ندرك حجم الضرر الذي يمكن أن تلحقه به. فبعد أن تنتهي من قراءة (طفل ميزري) تكتشف أن المؤلف بول قد قتل الشخصية الرئيسية ليضع حدّاً لسلسة كتبها المفضلة. يجن جنونها وتقلب الطاولة بجانب السرير، ثم تخرج غاضبة من الغرفة. تخبر بول أن عليها أن تغادر المنزل قبل أن ترتكب عملاً لا يحمد عقباه.

يبقى بول وحيداً ومشلولاً في البيت من دون طعام وماء وعقار مسكن الألم. وليس لدينا أي مؤشر عن موعد عودة آني، فيما إذا كانت ستعود في الأصل، الأمر الذي يدفعه أخيراً ليجرب القيام بشيء ما حول وضعه.

خامساً: الجِدال مع الذات (صفحة 57 إلى صفحة 90)

ما الذي سيفعله بول بشأن وضعه؟ هذا هو سؤال **الجِدال مع الذات**.

بعد مرور يوم من غياب آني، تبدأ الشكوك تراود بول فيما إذا كانت قد ماتت، وفي حال تحققت شكوكه، فإنه سيموت وحيداً في هذه الغرفة. لكنها تعود أخيراً. يتوسلها بطلنا الذي يعاني من الآم شديدة أن تمنحه شيئاً من العقار المسكن. توافق على طلبه بشرط أن يحرق مخطوطة (*السيارات السريعة*). تدفع بشوَّاية الفحم قريباً منه وهو يتمزق من داخله، إذ إنه لا يملك نسخة أخرى عن هذه الرواية غير التي بحوزته، فإذا وافق على حرقها فسينتهي أمرها تماماً، وإذا امتنع فسيحرم من الدواء الذي هو بأمس الحاجة إليه.

أحرق المخطوطة وهو يتوعد (مع نفسه) بقتل آني.

تحمل إليه آلة طابعة قديمة من ماركة رويال، وتطلب منه أن يكتب رواية

جديدة من سلسلة ميزري تعود فيها البطلة إلى الحياة، ولحسابها الخاص لقاء أتعابها في تمريضه. هل سيفعل ذلك؟

يسألها إن كانت ستخلي سبيله حال الانتهاء من كتابة هذه الرواية، فترد عليه بطريقة ملتبسة: نعم.

يعرف بول أنها تكذب عليه، ويعرف كذلك أن كتابة الرواية التي تريدها، ربما ستكون السبيل الوحيد الذي سيبقيه على قيد الحياة.

سادساً: الانتقالة 2 (صفحة 86)

تأتي إجابة بول عن سؤال *الجدل مع الذات* كقرار استباقي. فهو يوافق على كتابة (عودة ميزري) بدافع الخوف ويندهش من رغبته الذاتية في الكتابة مرة أخرى.

سابعاً: القصة ب (صفحة 149)

تمثل علاقة بول مع رواية (عودة ميزري) *القصة ب* للرواية. وتستطيع أن تقول أيضاً إن شخصية ميزري تشاستين في الرواية هي *شخصية القصة ب* لأنها في نهاية الأمر هي من تعلم بول *الفكرة الرئيسية*.

كان بول قبل مجيئه إلى بيت آني، سعيداً بمغادرة تلك الشخصية الروائية وعالمها وكامل السلسلة. لقد انتهى من ميزري تشاستين، لكن كلما امتد أمد كتابة الرواية الجديدة، وزادت آني من الضغط عليه لكي يجعلها معقولة، يجد بول نفسه منجذباً إلى عالم القصة، تلهمه حبكتها وشخصياتها ليجعلها في النهاية واحدة من أفضل الروايات إجمالاً.

«والمفارقة الباعثة على السخرية هنا تتمثل في أن آني هي من ترغمه على كتابة أفضل روايات **ميزري** على الإطلاق»(صفحة 249).

تنقذ رواية «عودة ميزري» حياة بول بالمعنى الحرفي والمجازي. ففي مواجهة الاحتمالات المتعددة عند نهاية كتابتها، تمثل هذه الرواية ورقة المساومة الوحيدة، التي يمتلكها ضد المرأة المجنونة والمضطربة آني ويلكس. وفي الوقت نفسه، يمنحه عدم اكتمالها إرادة للعيش (شيء ما يمكن أن نتعلق به نحن الروائيون).

ثامناً: اللهو والمرح (صفحة 86 إلى صفحة 180)

يركز هذا القسم على كتابة (عودة ميزري). وهذا هو *عالم القسم الثاني* لبول. مع ملاحظة أنه لم يذهب إلى مكان جديد، ولم يقدم لنا شخصيات جديدة، لكنه ما يزال يتوغل في عالم غير متوقع: العودة إلى السلسلة الروائية التي اعتقد أنه غادرها.

تتيح لنا تقنية الرواية داخل الرواية لكتاب ستيفن كنغ رؤية بعض جهود بول وهو يذهب بعيداً بالمخطوطة. تبدو الكتابة صعبة في أول الأمر، حين تشتري له آني ويلكس نوعية من الورق غير مناسبة للآلة الطابعة، الأمر الذي تسبب بغضبها، لتركله على ركبته المهشمة وتغادر المنزل مع سورة من جنونها.

يغادر بول غرفته على كرسيه بعد فتح الأقفال، وهو غير متأكد من فترة غياب آني هذه المرة. يحاول طلب النجدة لكن الهاتف المنزلي كان مفصولاً. يكتشف مخبأ العقار مسكن الألم (نوفريل) في الحمام. ويسرق منه كمية يعود بها إلى غرفته ليخبئها تحت فراشه قبل عودة آني.

يباشر كتابة الفصول الأولى القليلة من الكتاب، التي يحاول فيها ابتكار طريقة لإعادة ميزري إلى الحياة، بعد أن كان قد قتلها في آخر حلقة من السلسلة. لم توافق آني -بعد عودتها- على المسودة الأولى، واصفة ذلك بالخداع، وأن انبعاث ميزري من وجهة نظرها لم يكن موفقاً. يدرك بول أنه لا يمكنه التواصل مع نصه من أجل نهايته بهذه الطريقة، لأن آني ذكية جداً. لذا عليه أن يبذل بعض الجهد في هذا المشروع (*طرح الفكرة الرئيسية*).

نقرأ في (الصفحة 157) أن بول يتوصل إلى فكرة رائعة تلهمه حقاً فيبدأ بالكتابة، ويمضي بسرعة مع تقدم النص. يكتب ستيفن كنغ في (الصفحة 158): «لم يلاحظ بول وجودها هناك. في الواقع أنه لم يكن يلاحظ وجوده هو نفسه. لقد تحرر أخيراً من الواقع».

تقرأ آني الفصول الستة الأولى المنجزة من الرواية وتقع في حبها.

هل أتابع الآن؟ يسألها بول، فترد عليه: «سأقتلك إن لم تفعل» (صفحة

182). تبدو له هذه العبارة معتمة وملتوية، ولكنها تمثل إيماءة أخرى *للفكرة الأساسية* في مفارقة إنقاذ آني ويلكس لحياته من خلال إرغامه على كتابة أفضل رواية في حياته حتى الآن.

ينهمك بول في غضون الأسابيع القلية التالية في مواصلة الكتابة بمعدل (12 صفحة) يومياً. ويضع روتيناً مشتركاً مع آني: يكتب هو في النهار، وبعد العشاء يشاهدان التلفزيون معاً. والغريب، أنه ومع الوضع المروع الذي يعيشه، لكن *اللهو والمرح* يعطينا إحساساً *بمسار تصاعدي*. ينغمس بول أكثر فأكثر في كتابة روايته، ويفقد إحساسه بما حوله وهو يدخل عالمها.

تاسعاً: نقطة المنتصف (من صفحة 204 إلى صفحة 214)

يسير الكتاب على ما يرام، ويستمتع بول في الكتابة كثيراً. ففي (صفحة 204) يكتب ستيفن كنغ: «كانت القصة مشغولة بطريقة أكثر غنىً من كتب (سلسلة ميزري) الأخرى منذ الكتاب الأول، والشخصيات فيها أكثر حياة».

يتبين له أن هذا هو أحد أفضل الكتب التي ألفها، لكن من الواضح أنه: *انتصار زائف* لأنه... ببساطة... ما يزال حبيساً في بيت مريضة سايكوباثية. لتذكيرنا بذلك، ستتصاعد حمى الإثارة في الصفحات القليلة القادمة، عندما ينزل المطر وتسقط آني في نوبة كآبة عميقة. يعرف بول أنها مجنونة ومضطربة، ولكن هذه النوبة الجديدة من الكآبة تكشف عن جانب آخر من شخصيتها.

«يدرك بول في تلك اللحظة بأنه كان يراها بدون أقنعتها كلها. كانت تلك آني الحقيقية، آني من داخلها» (صفحة 211). وعندما تقترح عليه أن يقتلا نفسيهما يتيقن: «إنني أقرب إلى الموت من أي وقت مضى» (صفحة 212).

تقول آني، أخيراً، ما لم يصرّح به أيٌّ منهما بصوت عالٍ: إنها لن تسمح له بالمغادرة. إنها عازمة على قتله في النهاية. يشتري بول، مع ذلك، الوقت لنفسه بالقول: إنه لا يريد أن يموت قبل أن ينتهي من الرواية (**ظهور توقيت الساعة**). توافق آني وتقول إنها ستغيب لفترة. وهكذا تنقذ (ميزري تشاستين) حياة بول مرة أخرى.

عاشراً: الأشرار يقتربون (صفحة 279 إلى صفحة 292)

بمجرد أن تغادر آني البيت، يجازف بول بالخروج من غرفته مرة أخرى باحثاً عن وسيلة للهرب. الأبواب كلها محكمة الإغلاق. وحتى لو تسنى له الخروج من البيت، فإن عليه أن يقطع مسافة أميال نحو أقرب نقطة من مكانه. كيف سيصل إلى أي مكان وهو في حالته هذه؟

يصارع من أجل الحفاظ على صحته العقلية (*الأشرار الداخليون*). إذ يتسمع لصوت داخلي يدعوه للتخلي عن مغامرته في الخروج (*رفض الفكرة الرئيسية*) لكنه يتعهد بعدم الاستسلام. يخزن بعض الطعام من المطبخ. وبعد ذلك، وفي طريق عودته نحو غرفته، يشاهد دفتر قصاصات بعنوان «طريق الذاكرة»، وهذا هو الوقت الذي يبدأ فيه *الأشرار الخارجيون* بالاقتراب فعلياً. يتعرف من خلال تقليب صفحات الدفتر بشكل أكبر على جنون وخطورة آني. يكشف له «طريق الذاكرة» سجلها الإجرامي كقاتلة متمرسة أودت بحياة عدد لا يحصى من الناس: أفراد عائلة، وأطفال بينهم رضع. بطريقة ما، أبعدت عن نفسها الشبهات في آخر محاكمة لها في دنفر، حيث لم تتوفر الأدلة الكافية لإدانتها لتنجو من العقاب.

يدرك بول أن السبيل الوحيد للخلاص من ورطة آني ويلكس والحصول على حريته، لا يمكن أن يتم إلا بقتلها. يفكر كيف يمكنه تنفيذ ذلك. يستقر رأيه على طعنها في حنجرتها. من أجل تنفيذ خطته، يلتقط سكيناً من المطبخ ويخبئها في فراشه.

تعود آني، وتحقنه بشيء ما ليفقد وعيه، وحالما يستيقظ تخبره بأنها تعرف تماماً عدد المرات التي فتح فيها قفل الباب وغادر غرفته. وتعرف كذلك بأنه تصفح سجل قصاصتها من الصحف، وأنها أخذت عنه السكين التي كان يخفيها في فراشه، لتحطم كل أمل لديه بالمقاومة. توضح له أن الشيء الذي حقنته في جسده هو (الحقنة التحضيرية) (صفحة 296). يصاب بول بالفزع، متسائلا ماذا تعني بالحقنة التحضيرية. تقوم بعدها بقطع إحدى قدميه لتسبب له العرج، وتتأكد من أنه ليس بمقدوره أن يحاول الهروب ثانية. تعالج أثر القطع بكيّه.

كما تتدهور حالة بول بقطع قدمه (وخسارته إبهامه فيما بعد) تتدهور حال الآلة الطابعة التي يعمل عليها، فهي من الأساس تفتقر لحرف (النون)، وبعدها بفترة وجيزة تفقد حرف (الراء) ثم حرف (الياء)، لتجعل الأمور أكثر تعقيداً عليه في إنجاز الرواية والبقاء على قيد الحياة. يختار أخيراً الكتابة باليد عوضاً عن الآلة. هذه ليست علامة على المسار التنازلي فقط، بل هي أيضاً إيماءة عن مفارقة تأليف الكتاب بشكل عام. كلما تقدم في مشروعه تصبح الأمور أكثر صعوبة.

مع تفاقم حالة آني السيكولوجية، واستمرار صحة بول العقلية بالتعثر، يتذكر أنه مدين بالبقاء على قيد الحياة لميزري تشاستين (*شخصية القصة ب*).

«لا، لم يعد متأكداً من أي شيء، باستثناء شيء واحد فقط، وهو أن حياته كلها كانت معلقة بميزري. كان ينبغي أن يموت، لكنه لم يستطع، ليس قبل أن يعرف متى تنتهي الرواية» (صفحة 290).

في الحقيقة، إن بول وآني باقيان على قيد الحياة، ليعرفا في النهاية كيف سينتهي هذا الكتاب.

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء (صفحة 306 إلى صفحة 313)

تتوقف سيارة الشرطة عند منزل آني. يصاب لحظتها بول بالشلل، ويصبح غير قادر على الصراخ خوفاً من عقابها. يتشجع ويطلب النجدة عبر رمي منفضة السجائر من خلال النافذة، مما يؤدي إلى تحطم الزجاج ولفت نظر الشرطي. وفي اللحظة التي يتعرف فيها هذا الشرطي على الكاتب المفقود بول، تقتله آني (*نفحة الموت*). تطعن الشرطي الشاب عدة طعنات، ثم تدهسه بآلة جز العشب. تلتفت لبول متوعدة وتقول: «سأتعامل معك لاحقاً» (صفحة 313).

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (صفحة 314 إلى صفحة 322)

يتوسل بول آني لكي تنهي حياته وتمحي ذكره من الوجود (لم يبق لديه أي آمل لا بحياته ولا بإنهاء الرواية). تحمله إلى القبو، وهو يحسب أنها ماضية لقطع أحد أعضائه. لكنها بدلاً عن ذلك، تقوم بحبسه أثناء فترة ذهابها لدفن

جثة الشرطي. وقبل أن تخطو خارج القبو تعيد عليه *الفكرة الرئيسية*: «كل ما فعلته هو إخراجك من سيارتك المهشمة قبل أن تتجمد حتى الموت، وتجبير ساقيك المكسورتين المسكينتين، وإعطاؤك الدواء لكي أخفف ألمك، والاعتناء بك، وإقناعك بالتخلي عن كتاب سيئ لتكتب أفضل كتاب على الإطلاق. فإذا كان ذلك جنوناً فخذني إلى مستشفى المجانين» (صفحة 322).

يدرك بول أنه ليس هناك من مهرب. ليس لديه شك من أنه سوف يموت بعد الانتهاء من الكتاب. لقد ضاعت كل آماله في النجاة. حرفياً، فإن الليلة التي ترميه فيها آني في القبو مع الفئران، هي *ليلة الروح المعتمة*.

ثالث عشر: الانتقالة 3 (صفحة 322 إلى صفحة 339)

بينما ينتظر عودة آني، يدخل بول في نوبات من غياب الوعي ثم يصحو. يميّز في الظلام شواية الفحم التي استخدمتها آني في حرق مخطوطة رواية (السيارات السريعة). عندما تبدأ الفكرة بالنمو، يبدأ معها الأمل. يرى بول أخيراً طريقة للخروج من هذا المأزق. قبل أن تعود آني، يسرق علبة سائل سريع الاشتعال من الشواية.

رابع عشر: الختام (من صفحة 340 إلى صفحة)

نقطة أ: تجميع الفريق: من أجل الاستعداد لخطته الختامية الكبيرة، يتعهد بول للانتهاء من الكتاب في غضون أسبوع واحد. وعليه أن يأخذ تعهداً من آني بعدم قراءته حتى ينتهي من آخر صفحة. بعدها، يخبّئ علبة الاشتعال وراء لوح خشبي للجدار في غرفته.

نقطة ب: تنفيذ الخطة: يواصل بول كتابة الرواية بسرعة. وعندما يأتي شرطي آخر، يمتنع بول عن طلب النجدة. لقد اتخذ القرار بالتصرف لوحده للقضاء على آني (*الفكرة الرئيسية*).

ينهي المخطوطة ويطلب منها سيجارة واحدة، مبرراً ذلك على أنه طقسه الشخصي بعد الانتهاء من أي كتاب. توافق وتقدم له واحدة مع عود ثقاب واحد. أثناء وجودها في الغرفة المجاورة، يسحب علبة السائل من تحت اللوح الخشبي وينقع المخطوطة بالسائل. وعندما تعود وهي متحمسة لقراءة

الرواية، يشعل النار في الكتاب: «إنّه جيد. لقد كنتِ محقة يا آني، هذا أفضل كتب سلسلة ميزري، وربما أفضل شيء كتبته على الإطلاق، من المؤسف أنك لم تطلعي عليه أبداً» (صفحة 372).

عندما تقترب آني من المخطوطة، يحطم بول الآلة الطابعة على ظهرها، ثم يحشو الأوراق المشتعلة في فمها مما يؤدي إلى خنقها. تحاول النهوض فتتعثر بالآلة الطابعة وتضرب رأسها على الرف لتسقط ميتة.

نقطة ج: مفاجأة البرج العالي: إلا أنها لم تمت. تفتح عينيها وتزحف نحو بول، وتصل إليه لتخنقه، وقبل أن تحقق هدفها يغمى عليها. يحسبها بول ماتت مرة أخرى، فيزحف من غرفة النوم ويغلق الباب. يشاهدها تغرز أصابعها تحت الباب وتمسك به، قبل أن تخمد أخيراً.

نقطة د: الحفر عميقاً: يدفع بول نفسه نحو الحمام، ليبحث عن عقار مسكن الألم، ويتناول ثلاث حبات. خلال نومه يكافح من أجل الحفاظ على سلامة عقله. فهو لم يصدق بعد أن آني قد ماتت. تتواصل في رأسه أصوات غريبة، هي مجرد هلوساتِ خيالِه. إنه مرعوب حتى اللحظة، ويدرك أن عليه العودة إلى غرفته ليحصل على المخطوطة الحقيقية (المخطوطة التي أحرقها كانت مزيفة). عليه أن يحافظ على الكتاب الذي حافظ على حياته.

يفتح باب غرفته وتتراءى له آني حية، ثم يعود ليدرك أن ذلك من صنع خياله. تعود دورية الشرطة ويستجمع بول قوته لينادي عليهم.

نقطة هـ: تنفيذ الخطة الجديدة. يعثر رجال الشرطة على بول ليخبرهم بما حدث له، ويشيرهم إلى غرفة النوم التي لم يعثروا فيها على أي أحد. بعد تسعة أشهر، يتعافى بول تقريباً، ويستبدل الجزء الذي بترته آني بآخر اصطناعي. توشك روايته (عودة ميزري) على الظهور. يحدد الناشر موعد الطباعة بواقع مليون نسخة، وهو رقم غير مسبوق. الرواية في طريقها لتحقيق نجاح هائل. ومع ذلك، لا يزال بول يرى آني في خياله. ما يزال يفتقد إلى (آني – المخدر) التي أدمنها مثلما أدمن عقار النوفريل. نحن نعلم أنها قضت نحبها بعد النقطة التي وجهها إليها بآلة الطباعة، تلك الآلة التي أنقذت حياة بول وأودت بحياة آني. ولكنها في تخيلاته لن تموت أبداً.

تواصل زيارتَه في كوابيسه. وعندما يكتب، شاء أم أبى، ستظل آني ويلكس ملهمته التعيسة إلى الأبد.

الصورة الختامية (صفحة 397 إلى صفحة 400)

في المرة التي تراءى له فيها أن آني تتقدم نحوه بالمنشار، يواتيه الإلهام ليبدأ كتابة فكرة جديدة. وهو يواصل الكتابة، ينتابه شعور بالرعب، وكذلك نوعٌ من الامتنان المزعج.

لماذا تصنف رواية (بؤس) ضمن نوع **شخص في ورطة؟**

تتضمن هذه الرواية العناصر الثلاثة للقصة الناجحة من هذا النوع:

أ. **بطل بريء**: بصرف النظر عن قتل شخصيته الروائية (التي تعد جريمة فقط من وجهة نظر المعجبة السايكوباثية آني) لم يرتكب بول شيلدون عملاً يستحق الرعب الذي عاشه مثل أسير في بيت آني ويلكس.

ب. **حدث صادم**: إن حادث السيارة الذي تعرض له بول، وأصيب من جرائه بالشلل، هو الحدث الصادم وغير المتوقع الذي قاده إلى هذه القصة.

ج. **معركة حياة أو موت**: كان يجب على بطلنا البريء أن يقاتل (ويكتب) من أجل البقاء على قيد الحياة، وهو يترقب اللحظة التي تنهار فيها آني عصبياً وتقتله.

نظرة عين القطة

مراجعة سريعة. إليك نظرة عامة موجزة على لائحة النقاط الأساسية لهذه الرواية.

الصورة الافتتاحية: يستيقظ بول شيلدون في بيت آني ويلكس في سايدوينذر، كولورادو. حالته الصحية حرجة جدا ويعاني آلاماً فظيعة.

طرح الفكرة الرئيسية: «أنت مدين لي بحياتك، بول أتمنى ألا تنسى ذلك وأن تضعه في الاعتبار» (صفحة 28). الحقيقة المروعة هي أن آني تنقذ حياة بول بالمعنى الحرفي والمجازي، الأمر الذي يجبره على كتابة (عودة

ميزري) أفضل كتاب ألفه خلال حياته المهنية. والفكرة الرئيسية لهذه الرواية هي: النجاة، توفير الإرادة للحياة حتى تحت الظروف الأشد رعباً.

الإعداد: يشتهر بول كاتب الروايات الرومانسية، بسلسلة (ميزري) وشخصيتها الرئيسية التي تحمل عنوان السلسة. وآني ويلكس ممرضة سابقة من المؤكد أنها مجنونة وتعد نفسها المعجبة رقم واحد بروايات بول. تعرض بول لحادث سيارة وتعمل آني على إنقاذه ونقله إلى بيتها لتطبيبه.

الحدث المحرض: تقرأ آني (طفل ميزري) آخر كتاب في سلسلة ميزري. يجن جنونها عندما تكتشف أن بول قتل الشخصية الرئيسية، تندفع غاضبة خارج البيت وتتركه من دون مساعدة.

الجدال مع الذات: ما الذي يتوجب على بول فعله الآن؟ كيف من المحتمل أن يرتب عملية الخروج من هذا الوضع السايكوباثي؟ تعود آني مع آلة طابعة، وتتعهد له بإطلاق سراحه بعد أن يكتب رواية جديدة، تعود فيها الشخصية الرئيسية إلى الحياة.

الانتقالة 2: مع اعتقاده بأن آني ويلكس لا تفي له بوعدها يوافق على طلبها ويباشر كتابة رواية (عودة ميزري).

القصة ب: ميزري تشاستين بطلة السلسلة الأكثر مبيعا من كتب بول هي شخصية القصة ب، إذ يتعلم منها في النهاية، ومن الكتاب الذي يكتبه عنها، الفكرة الرئيسية للبقاء وإنقاذ حياته.

اللهو والمرح: يدشن بول رحلة غير متوقعة في العودة إلى عالم ميزري، التي نطلع على مقتطفات من قصتها الجديدة. تتخللها محاولاته المتكررة للهروب. عندما يطلع آني على الفصول القليلة التي أنجزها، تجعله يعيد كتابتها مدعية أنها غير مقنعة بما يكفي.

نقطة المنتصف: بما أنه لم يزل سجيناً، فإن نقطة المنتصف هي نصر زائف. في الواقع، إن رواية (عودة ميزري) تمضي جيداً لكن الخطر يداهمه ليرفع مستوى الإثارة عندما تسقط آني في نوبة كآبة شديدة، ويتيقن بول من أنها ستقتله لا محالة.

الأشرار يقتربون: بينما كانت آني خارج البيت، يعثر بول على دفتر

قصاصات من الصحف، توثق السيرة الإجرامية لها في قتل مجموعة من الناس (الأشرار الخارجيون). في الوقت نفسه، يكافح للحفاظ على صحته العقلية وعدم فقدان إرادة الحياة (الأشرار الداخليون) وعندما تكتشف آني خروجه من مضجعه تقطع قدمه.

لقد ضاع كل شيء: تظهر سيارة شرطة قرب بيت آني تبحث عن الروائي المفقود بول شيلدون. يحاول بول طلب النجدة من خلال النافذة وهذه هي (نفحة الموت). آني تقتل الشرطي الشاب.

ليلة الروح المعتمة: يتوسل بول آني كي تقتله وتنهي هذه اللعبة، وبذلك يرينا إلى أي حد يعلم هو الفكرة الرئيسية. تترك آني جثة الشرطي وتعود لترمي بول في القبول مع الجرذان.

الانتقالة 3: يلمح بول شوايَّة الفحم في القبو وتبرق في رأسه فكرة تجدد لديه الأمل بالحياة.

الختام: ينتهي بول من كتابة الرواية الأفضل في حياته المهنية، ويقوم بحرقها أمام آني ويلكس. وعندما تهرع لإنقاذها، يرفع الآلة الطابعة ويضربها. يعقب ذلك قتال بينهما، ويزحف بول أخيرا إلى بر الأمان. ليكشف أن ما أحرقه ليس إلا نسخة مزيفة. ينقذه رجال الشرطة ويُعثر على آني ميتة. بعد تسعة أشهر، روايته الجديدة في طريقها للنشر، لتكون فيما بعد الرواية الأكثر مبيعاً حتى الآن (بفضل آني).

الصورة الختامية: بعد نوبة الهلوسة التي يشاهد فيها آني تتقدم نحوه بمنشار، ألهم بول بفكرة الكتاب الجديد.

مكتبة
t.me/t_pdf

9

الأحمق منتصراً (Fool Triumphant)
نصر الفرد المستضعف

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث الكتب التالية: (مذكرات أميرة) ميغ كابوت (يوميات بريدجيت جونز) هيلين فيلدنغ، (جين اير) شارلوت برونتي.

يشير عنوان هذا الكتاب إلى اسم القطط، وحان وقت تغيير الاتجاه، ولو للحظة واحدة، والحديث عن مصطلح مركب ترد فيه مفردة «الكلب»[30]: *الشخص المستضعف* (*The underdog*).

فمن منا لا يحب تلك القصص، التي تدور حول انتصار فرد مستضعف، وفقير، ومهمل، وساذج، ومنبوذ، ينتفض ضد أولئك الذين همشوه ويثبت للجميع (خاصة لنفسه) أنه يستحق قدراً أعلى من الاهتمام، وأن له قيمة محترمة، ويمكنه أن يحدث تغييراً مهماً، وسيفعل ذلك؟ هذا ما تدور حوله الروايات المصنفة ضمن نوع قصص **الأحمق منتصراً**. *إذن تعال نتعرف على الأحمق... منتصراً*.

يكون بطل هذا النوع من القصص في العادة «شخصاً أحمق» (مستضعفاً

30- جاءت كلمة المستضعف (*Underdog*) بهذا المعنى من معارك الكلاب في أواخر القرن التاسع عشر، إذ هاجم كلبان بعضهما البعض، وسمي الخاسر منهما بالمستضعف. والمؤلفة هنا تلعب على كلمة *القطة* الواردة في عنوان الكتاب مع كلمة الكلب الواردة في هذا المصطلح.

ومنبوذاً) عيبه الأكبر وكذلك (قوته) يكمنان في حقيقة كونه عرضة للتجاهل المستمر من قبل المجتمع.

لنتأمل رواية (مذكرات طالب) لجيف كيني، إذ لا أحد يتقبل تفوق هذا الطالب في المدرسة الثانوية، *هل أنا محقة*؟ أو لنأخذ رواية (اعترافات مدمنة التسوق) لصوفي كينسيلا، فمن هو ذلك الشخص الذي سيتقبل نجاح امرأة لا تستطيع منع نفسها من عادة التسوق في أن تصبح صحفية متفوقة في عالم الصحافة المالية؟ أو حتى جين في رواية (جين آير) لتشارلوت برونتي، لا نجد في مجتمعها أحداً يتقبل أن تمضي هذه البنت التي عانت الإهمال والنبذ أينما حلت، لتعثر أخيراً على سعادتها واستقلالها.

ورغم ذلك فهي تنجح في مسعاها.

وكلهم يفعلون مثلها، كلهم سينجحون.

لأنه في النهاية، يكون الأحمق في قصص هذا النوع هو *المنتصر* دائماً.

يفوز المستضعف، وخلال مسيرته ينتهي به الأمر (غالباً عن طريق المصادفة) إلى تعريض المؤسسة التي تنبذه للسخرية التي تستحقها، لتظهر حماقتها في نهاية المطاف، بسبب جرأتها على إقصاء بطلنا وليس لسبب آخر.

لإنتاج رواية ناجحة من هذا النوع، سوف تحتاج إلى ثلاثة مكونات مهمة:

أ. **أحمق**، وهو في الغالب شخص ساذج وفقاً لإمكانياته، يتعرض للنبذ من مجتمعه.

ب. **مؤسسة**، تلك التي، وبطريقة ما، يقف الأحمق ضدها.

ج. **التحول**، المرحلة التي يكون فيها الأحمق شخصاً مختلفاً، يتبنى اسماً جديداً أو يحصل على مهمة جديدة.

دعنا نلقي نظرة على المكونات بشكل أكثر تفصيلاً.

يمكن أن يكون **الأحمق** أي شخص ومن أي فئة عمرية: طالب مدرسة ثانوية، مثل غريغ هيفلي في (مذكرات طالب) أو مراهقة، مثل ميا في (مذكرات أميرة) لميغ كابوت، أو امرأة ناضجة، مثل بيكي بلوموود في (اعترافات مدمنة تسوق). المعيار الوحيد هنا، أن البطل يتعرض إلى نوع من التجاهل والنبذ من قبل المحيطين به. ففي حين يشكل هذا التجاهل في بداية الأمر، نقطة ضعف البطل، ولكنه في النهاية، سيثبت أنه أعظم خصاله.

يختلف نوع قصص *الأحمق منتصراً* عن نوع *البطل الخارق*، في أن لا أحد يعرف أن هذا البطل مميز (ربما حتى بطلنا نفسه)، على العكس من قصص البطل الخارق، إذ يعرف الجميع تقريباً أن شخصية هذا الولد أو تلك الفتاة تمثل الشخص (المختار). لا *أحد* في قصص الأحمق منتصراً، يأخذ بطلنا على محمل الجد منذ البداية، أو يعده شخصاً يشكل تهديداً.

هل قلت لا أحد؟! ليس تماماً.

ففي العادة، يكون هناك شخص واحد داخل إطار المؤسسة يدرك حقيقة ممكنات الأحمق، ويجهد لكي لا يطلع أحد على هذا السر. هذه شخصية شائعة في قصص *الأحمق منتصراً* تسمى **المرتاب المطلع** (*Jealous Insider*) الذي يستشعر التهديد الذي يشكله الأحمق، لأنه أطلع على قدرات الأخير، فيبذل كل ما في وسعه لتدمير مساعيه.

تمثل **المؤسسة** هنا مجموعة من الأشخاص أو شريحة فرعية من المجتمع، إما أن يُرسل الأحمق لمواجهتها، مثل عالم مسابقة الجمال في رواية (دومبلين) لجولي ميرفي، أو عالم الموضة كما في رواية (الشيطان يرتدي برادا) للورين وايسبرغر، أو مدرسة متوسطة قديمة وتقليدية كما في رواية (مذكرات طالب)، أو مجتمع قائم بالفعل يقف بالضد لكل من يعارضه (كما حال مجتمع القرن التاسع عشر في رواية جين آير لتشارلوت برونتي، أو رواية أوليفر تويست لتشارلز ديكنز).

انتبه، لا تجعل هذا الأحمق يستغفلك، فهذا النوع لا يشبه القصة *المؤسسيّة*، التي فيها يستعد الأحمق للانضمام إلى مجموعة معينة أو يسعى لتدميرها. الأحمق هنا، يعيش حياته الطبيعية وينصرف فيها لتدبير شؤونه فحسب، وليس في وارد اهتمامه تدمير أي شيء. توجد قوة الأحمق الخارقة (حتى لو كان لا يدركها بعد) في براءته وقابليته أن يكون على سجيته فقط. يكشف المناطق الرخوة في النظام الذي سخر منه، من خلال وقوفه بعيداً عما يمثله هذا النظام لفضح عيوبه. وفي هذه الجولة، فإن الأحمق هو من سيضحك أخيراً.

وأخيراً لدينا **التحول**، هي تلك اللحظة في قصة *الأحمق منتصراً*، التي

فيها يتحول البطل إلى شخص آخر، إما مصادفة أو لغرض التمويه والتنكر. ففي حين أن كل القصص تنطوي على تحول مجازي، فإن قصص هذا النوع تحتوي أيضاً على تحول مادي. اللحظة التي يغير فيها البطل اسمه، أو يرتدي زيّاً تنكريّاً، أو يغير مهمته، أو يصبح شخصاً جديداً ولو لعدة صفحات فقط. أصبحت جين آير مربية، وارتدت ميا ثيرموبوليس الزي الخاص ووضعت التاج المرصع على رأسها، وصارت الأميرة ميا في رواية (مذكرات أميرة)، استقالت بريدجيت جونز من وظيفتها في دار النشر، وأصبحت مراسلة تلفزيونية في رواية (مذكرات بريدجيت جونز) لهيلين فيدلنغ.

يعد **التحول** عنصراً جوهرياً في القصة، لأنه يمثل اللحظة التي تبدأ فيها *المؤسسة* في رؤية البطل على أنه شخص أقل حماقة مما كانوا يعتقدون. وهو على العكس من أولئك الأشخاص، الذي يرفعون الأقنعة عن وجوههم ليكشفوا شخصياتهم الحقيقية، إنه يتخفى أساساً من أجل استغفال الناس الذين يتجاهلونه. لكن لا تقلق، فقناع *التحول* لا يبقى لفترة طويلة أبداً، لأن في النهاية، كل قصص نوع *الأحمق منتصراً*، تحتفي بفكرة أنه، وبغض النظر عما يعتقده الآخرون عنا، نحن أقوى عندما نكون نحن أنفسنا.

تتمتع قصص *الأحمق منتصراً* بصدى طيب لدى القراء، لأنها تتحدث عنا أيضاً، فنحن جميعنا كافحنا يوماً ما من أجل التكيف مع تلك اللحظة التي وقعنا فيها ضحية للشك. فقد قيل لنا من قبل شخص ما أو مجموعة أشخاص (دعك من هذا، فأنت لا تستطيع عمله). ولكن، وعلى الأغلب، فإن قصص هذا النوع يتردد صداها طويلاً معنا، لأننا، ومن أعماق دواخلنا، نريد أن نصدق أن بطلنا يستطيع أن يصنع الفارق. إننا نحب «أحمقنا» لأنه ينتصر للإنسان المستضعف بداخلنا جميعاً، ويعلمنا أن الإيمان بذواتنا، في بعض الأوقات، هو السلاح الوحيد الذي نحتاج إليه.

خلاصة، إذا كنت عازماً على كتابة رواية من نوع *الأحمق منتصراً* فتأكد من أن هذه الرواية تتضمن العناصر المهمة التي ذكرناها:

أ. **أحمق**: براءته هي مصدر قوته وطريقته اللطيفة بالتعامل تجعله

عرضة للتجاهل من قبل الجميع باستثناء (مرتاب المطلع) الذي يعرفه جيداً.

ب. **مؤسسة**: الأفراد أو المجموعة التي يواجهها الأحمق، إما داخل بيئته الخاصة، أو في مكان جديد وصله مؤخراً ولا يناسبه في البداية. في الحالتين، إن عدم توافق الأحمق والمؤسسة يعدنا بالمفاجآت.

ج. **التحول**: يصبح الأحمق شخصاً مختلفاً وغالباً ما يجري تغيير الاسم إما مصادفة، أو لغرض التمويه.

روايات رائجة من نوع دوافع الجريمة من مختلف الأزمنة

- كانديد لفولتير [م ع]
- أوليفر تويست لتشارلز ديكنز [م ع]
- جين آير لشارلوت برونتي [م ع]
- مذكرات بريدجيت جونز لهيلين فيلدنغ (ستطبق عليها لائحة النقاط الأساسية لاحقاً).
- مذكرات أميرة لميغ كابوت
- فتاة بولين الأخرى لفيليبا غريغوري
- مذكرات طالب لجيف كيني [م ع]
- يوميات الأحمق لراشيل رينيه راسل
- تساؤل لجي. آر. بالاشيو [م ع]
- دومبلين لجولي مارفي
- الفصل لجوانا ليزا دير وستيفن دير

مذكرات بريدجيت جونز

المؤلف: هيلين فيلدنغ [الترجمة العربية: لم تترجم، متوفرة كفيلم سينمائي مترجم]

النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: الأحمق منتصراً

حسب تصنيف الكتب العام: خيال عام

عدد الصفحات: 271 [النسخة العربية: لا توجد]

بالرغم من أن رواية (كبرياء وهوى) التي، وعلى نحو ما، تستند عليها رواية (مذكرات بريدجيت جونز) تصنف ضمن نوع (*التعلق بالآخر*) لكن لمسة الجموح والمرح للمؤلفة هيلين فيلدنغ، تضعها تحت نوع (الأحمق منتصراً). بطلتنا الحمقاء بريدجيت شابة عازبة تجاوزت الثلاثين من عمرها، تحرّض ضد مؤسسة (الأزواج المتعجرفون) كما تطلق عليهم، والذين ينظرون بازدراء إلى المرأة الثلاثينية العزباء، بيد أن براءتها (والفكرة الرئيسية للحكم على الذات) هي التي تصنع نصرها في نهاية المطاف.

أولاً: الصورة الافتتاحية (صفحة 1 إلى صفحة 2)

نلتقي هنا ببطلتنا التي يحمل اسمها عنوان الرواية: الحمقاء – بريدجيت التي بدأت للتو تدوين مذكراتها. تمثل أول صفحتين من الرواية اللقطة (الما قبلية) لبريدجيت، حين تعدد قراراتها للسنة الجديدة. في هذه الإطلالة المثالية على عالمها نعرف من هي، ونعرف الكثير عن عيوبها *والمشاكل التي تحتاج إلى معالجة* في حياتها. وطبقاً لما ورد على لسانها، فهي تريد أن تحقق ما يلي: تناول أقل للكحول، وترك التدخين، وفقدان بعض الوزن، وزيادة الثقة بالنفس، وتعلم كيفية برمجة الفيديو، والتوقف عن الهوس المرضي بالحصول على حبيب. نستنتج من خلال ذلك أنها شديدة النقد لذاتها وهذا عيب آخر بحد ذاته.

ولكن كما سنرى قريباً، وفي نهاية الرواية، إن نضج بريدجيت الحقيقي لم يأت من الأشياء التي اعتقدت أنها ستحسن حياتها من خلالها، بل من خلال تعلم كيفية انسجامها مع ذاتها.

ثانياً: طرح الفكرة الرئيسية (صفحة 11)

أثناء التقليد السنوي لبوفيه الديك الرومي للعام الجديد، (الذي يستضيفه أصدقاء عائلتها) تتلقى بريدجيت سؤالاً من أحد الضيوف: «كيف يمكن للمرأة أن تبلغ مثل عمرك وتكون غير متزوجة؟» (الصفحة 11). ويمثل هذا السؤال *الفكرة الرئيسية* وكذلك توطئة لمعرفة نوع *المؤسسة* التي تواجهها

البطلة (الأحمق الذي يتعرض للتهميش): أن تكوني عزباء في عالم من المتزوجين المتعجرفين.

يؤشر هذا السؤال مستوى الضغط الذي تتعرض له امرأة ثلاثينية عزباء في لندن، تسعينيات القرن الماضي. ويحمل ضمنياً لوم بريجيت على عدم ارتباطها، كأنها تقترف ذنباً.

يتعلق هذا الأمر، بالدرس الأهم الذي يجب أن تتعلمه بطلتنا: *قبول الذات*. إذ يُظهر سعيها العصابي لتحسين ذاتها (كما موضح في الصورة الافتتاحية وبداية مذكراتها) بأنها تستدرج لوجهة النظر التي تقول إنها ترتكب خطأ ما. لهذا فهي مهووسة بتغيير نفسها: خسارة بعض الوزن، وترك التدخين، وتناول كمية أقل من الكحول، وشراء عدد أقل من بطاقات اليانصيب... كل ذلك على أمل العثور على حبيب ومن ثم على زوج. لكن ذلك في الواقع، لن يحدث معها ولن تعثر على الحب قبل أن تتعلم التصالح مع ذاتها، وتصبح هي كما هي، لتتحدى المؤسسة. سوف يحبها الرجل الذي سينتهي بها الحال معه على الرغم من كل عيوبها المتخيلة.

ثالثاً: الإعداد (من صفحة 4 إلى صفحة 19)

نحن في شهر كانون الثاني، وبريجيت لم تبدأ بعد بداية جدية لتنفيذ قراراتها، والتي تخبرنا كثيراً عنها كبطلة: إنها تحاول باستمرار تحسين نفسها (وتفشل). مع أن العمل على تحسين الذات أمر جيد على الدوام، ويكون في العادة هدفاً لكل حبكة جيدة، إلا أن *التحول* في شخصية بريدجيت كبطلة تعاني من عيوب ما، يحتاج إلى أن تدرك أنها ليست بحاجة إلى أن تغير نفسها لكي تعثر على الحب. إنها امرأة مثالية بالطريقة التي هي عليها. وهذا هو الحل الذي ستحسن به نفسها.

يا للسخرية!

نلتقي في *نقطة الإعداد* الشخصيات المضحكة التي تشكل *القصة أ* لبريدجيت: أولاً، أم عصابية ومزعجة، تحاول دائما دفعها لكي تتغير ويتاح لها الحصول على زوج (لا عجب أنها تحمل الفكرة الرئيسية). ثانياً، الأصدقاء المقربون وهم جود وشارون (التي تدعى شازر) وأخيرا توم. يمثل

هؤلاء الثلاثة، كل بطريقته، فكرة المؤسسة. تلعب جود دوراً في المجموعة وهي تتشبث بحبيب حقير يعاملها بشكل مهين. ترفض شارون المؤسسة باستمرار من خلال نعت جميع الرجال (بالحماقات العاطفية) والادعاء بأن النساء سيبتكرن في النهاية عالماً لا حاجة فيه للرجال. ويمثل توم بطبيعته نوعاً من الالتفاف على فكرة المؤسسة لكونه رجلاً مثلي الجنس، ويكافح حتى الآن للعثور على شركاء جيدين.

نلتقي في هذه النقطة بدانيل كليفر رئيس بريدجيت في العمل و(الولد الشقي) والذي تهيم به إعجاباً. وفي الحقيقة، إن واحداً من قراراتها عشية رأس السنة الجديدة، كان الابتعاد عن دانيل، لكن التمسك بالقرارات، كما بيّنا حتى الآن، ليس من صفات بطلتنا، وكما يتضح ذلك في نقطة *الحدث المحرض* القادمة.

رابعاً: القصة ب (صفحة 9)

قبل أن نصل إلى نقطة *الحدث المحرض*، نلتقي لفترة وجيزة بمارك دارسي الذي سيكون المحب وشخصية *القصة ب* للرواية (لن يصبح دوره واضحاً كشخصية *القصة ب* حتى الصفحة 87).

تماماً مثل الشخصية التي ألهمت المؤلفة في رواية (كبرياء وهوى)، تمّ رفض مارك مباشرة من قبل بريدجيت، لأنها تعده شخصاً متعجرفاً ومعجباً بنفسه ولا يصلح للمواعدة. هي لا تعرف أن مارك هو الشخص المثالي الذي يناسبها أكثر من توقعها.

إذا كان دانيل كليفر يمثل شخصية *القصة أ* -تجهد بريدجيت يائسة في أن تغيَّر نفسها من أجل الحصول والحفاظ عليه كحبيب- يمثل مارك شخصية *القصة ب*: لا تدرك بطلتنا أن شخصاً ما وقع في حب شخصيتها الحقيقية، لأنها كانت مشتتة للغاية وهي تحاول أن تكون شخصية أخرى.

يقع مارك في حبها في نهاية المطاف، وهي لم تلحظ ذلك حتى لثانية واحدة. من الواضح لنا أن بريدجيت لم تكن بحاجة لأن تبذل كل هذا الجهد لتكون «الشخصية المثالية». لقد كانت بحاجة إلى أن تبقى هي نفسها فقط. لكن بالطبع، إن كل هذا لم يحدث لبعض الوقت. الأهم قبل المهم...

خامساً: الحدث المحرض (صفحة 19 إلى صفحة 20)

تأخذ حياة بريدجيت منعطفاً مثيراً عندما تصلها رسالة مغازلة في العمل من دانيل، وترد عليها مباشرة. يدشن الاثنان مغازلة مكتبية مرحة ومثيرة عبر البريد الإلكتروني.

سادساً: الجِدال مع الذات (من صفحة 20 إلى صفحة 52)

ماذا تعني هذه المغازلة؟ هذا ما تريد بريدجيت (ونحن القراء) معرفته بشدة، وهو أيضاً سؤال *الجِدال مع الذات* الخاص بهذه الرواية.

ماذا سيحدث من هذه المغازلة، إذا حدث شيء ما بالفعل؟

هل سيكون كليفر هو زوج المستقبل الذي تنتظره بريدجيت (والذي نظمت برنامجها الغذائي من أجله)؟ أو ربما سيكون مجرد «لعنة عاطفية» ويتلاعب بمشاعرها؟

الإجابة عن السؤال ليست يسيرة. لا ترشدنا علامات الطريق هنا إلى وجهة محددة. يطلب دانيل رقم تلفونها ثم لا يتصل بها، وبعدها يتصل ويطلب منها موعداً (تستعد له لساعات) ويتركها تنتظر دون رد.

يوضح لها دانيل أنه يرغب بعلاقة عابرة معها، ترفض من جانبها ذلك. لكن جدالها حوله لم ينته عند هذا الحد. تتدفق رسائل المغازلة على الرغم من أنها تقرر عدم الانخراط في اللعبة، فقد التزمت قرارها بالبقاء وتعهدت (بالعزلة) بعيداً عنه.

في أثناء ذلك، يواجه والداها مشاكل زوجية. تستمر هي في لعب دور الأحمق في حفلات العشاء مع (الأزواج المتعجرفون) الذين لم يتوقفوا عن سؤالها ما سبب عدم زواجها.

سابعاً: الانتقالة 2 (من صفحة 54 إلى صفحة 145)

يبدو أن (العزلة) التي تعهدت بها لا تمضي جيداً، فعندما يطلبها دانيل للخروج معه مرة أخرى، يخرجان معاً في موعد ثم ينامان معاً. ينتهي الجِدال بشأن إلى ماذا سيفضي أمر هذه المغازلة. تقرر بريدجيت أن تأخذ خياراً لنقل العلاقة إلى مستوى آخر. هل كان هذا خياراً خاطئاً؟ هل يشعر دانيل تجاها

الشعور نفسه تجاهه؟ ستكون هذه هي ديناميكية الشد والجذب، والدفع والسحب *لعالم القسم الثاني*، العالم الذي يأتي بعد قضاء ليلة مع دانيل كليفر.

ثامناً: اللهو والمرح (من صفحة 54 إلى صفحة 145)

تتلخص *نقطة اللهو والمرح* في هذه الرواية، بكفاح بريدجيت لخلق علاقة جدية مع دانيل كليفر، الذي من الواضح أنه لا يرغب بهكذا علاقة. هل هو حبيبها أم لا؟ هذا هو السؤال المهم الذي يقودنا نحو *نقطة المنتصف*. توظف المؤلفة هيلين فيلدنغ تقنية سرد الكرة المرتدة بشكل ممتاز في هذه الرواية، لا سيما في فرض الإيقاع المتوتر. إنها معركة متواصلة لـ «يحبني! لا يحبني!». لا يتصل دانيل بعد أن ناما معاً، لذا تحاول تجاهله وبداخلها ثمة أمل في أن يعود. يبدو أن التجاهل يؤتي ثماره، إذ يطلب منها أن تسافر معه إلى براغ، ولكنه بعد وقت قصير يقرر إلغاء هذه الرحلة.

ما يزال مارك دارسي (*شخصية القصة ب*) في هذه الأثناء، يظهر بشكل متقطع في القصة. ومع أن تقديمه يجري في (صفحة 9) إلا أنه لم يبدأ دوره في التورط بشخصية *القصة ب* إلا بعد ظهوره في (صفحة 87) حيث نلحظ بوادر عداء بينه وبين دانيل.

كذلك بدأت الثقوب تظهر على الواجهة البراقة «للمجتمع» حين تركت والدتها والدها مدعية أنها سئمت من كونها زوجة، هذا أولاً، وثانيا تكتشف إحدى صديقاتها من مجموعة (الأزواج المتعجرفون) أن زوجها كان يخونها. وهذه أمثلة واضحة على الجانب السلبي للمؤسسة الاجتماعية التي تواجهها بريدجيت. فليس كل الزيجات تمضي بنجاح. أن تكون متزوجاً ليس كل ما في الحياة وكل ما يمنح السعادة الأبدية، كما يريدها المجتمع أن تفكر.

على الرغم من كل ذلك، ما تزال بطلتنا تجاهد من أجل الحصول على جميع أهدافها التي حددتها لتطوير ذاتها (تتعلم فن الزن لتحقيق الاتزان الداخلي) وتأمل في أن يكون دانيل حبيبها. يبدو أنها تحرز تقدماً ممتازاً. تتوصل بحلول الـ (صفحة 90) إلى الوزن المنشود (فقط لتحصل على إطراء أصدقائها وإشادتهم بالتغيير الذي يطرأ على مظهرها). تتخلى بشكل كبير عن عادة التدخين. وتستبدل الإدمان على السجائر بالإدمان على شراء

بطاقات اليانصيب. وأخيراً، يا للروعة! يظهر دانيل مخموراً عند بابها ليعترف لها بحبه وتبدأ العلاقة الرسمية بينهما.

تمهل، لا تفرح كثيراً من أجل بطلتنا، فالكرة المرتدة لم تتوقف عن النطنطة بعد.

فبينما تعتقد بريدجيت أنها قد تكون حاملاً، يبدأ دانيل في تجاهلها من جديد. وعندما يكتشف أن حملها ليس حقيقياً، يدعوها للخروج معه مرة أخرى. يصحبها في إجازة قصيرة (الأمر الذي يعني لها الكثير)، ولكن الإجازة تتحول إلى كارثة عندما يلتقيان إحدى عشيقاته السابقات. تتحرك الكرة المرتدة: أعلى، أسفل، أعلى، أسفل! أين تتجه هذه العلاقة؟ هل ستبقى كرتهما تنط صعوداً ونزولاً إلى ما لا نهاية؟

سنعرف الإجابة بعد حين.

تاسعاً: نقطة المنتصف (من صفحة 245 إلى صفحة 253)

تتلقى بريدجيت دعوة بصحبة دانيل إلى حفلة تارتس آند فيكارز[31] (*حفلة نقطة المنتصف*) لكن دانيل، بسبب ارتباطات العمل، يتراجع عن الحضور في اللحظة الأخيرة. تذهب بريدجيت لوحدها وهي ترتدي ملابس مثيرة، لتكتشف أن الحفلة ألغيت ولم يخبرها أحد بذلك. إنها وحيدة بملابسها المثيرة والغريبة (دعونا نضحك جميعاً على هذه الحمقاء).

تتقاطع القصة أ والقصة ب عندما يظهر مارك في الحفلة مع ناتاشا، وهي زميلة أنيقة وراقية ومتغطرسة، تتمسك بمارك بكل وضوح، وتمثل (*الغيور المطلع*) إذ لا تفوت فرصة لإصدار التعليقات البذيئة حول بريدجيت. أثناء الحفلة، يترك مارك مشاعره السلبية تجاه دانيل تظهر للعيان، محذراً بريدجيت من سلوكها.

تبين أنه كان على حق بعد بضع صفحات عندما وقعت (*الهزيمة الزائفة*).

31- تارتس آند فيكار (Tarts And Vicars Party): حفلة تنكرية شائعة، اشتهرت في ستينيات القرن الماضي في بريطانيا، وعادة ما ترتدي فيها النساء ملابس بنات الليل (Trat) ويرتدي الرجال لباساً كنسياً (Vicar).

تعود بريدجيت إلى منزل دانيل بعد الحفلة، لتتفاجأ بوجود امرأة عارية على شرفة سطح بيته (*انعطاف نقطة الوسط*).

عاشراً: الأشرار يقتربون (من صفحة 153 إلى صفحة 237)

إذا تعرضت للخداع من الحبيب (ربما لم يكن حبيباً في المقام الأول) فليس لديك من مكان آخر للذهاب إليه سوى التقدم للأمام، أليس كذلك؟

ذهبت بريدجيت إلى الأمام!

تمضي ليلة رائعة مع أصدقائها الذين يساندونها بالتشجيع المتواصل. تحصل أمها أثناء ذلك على وظيفة جديدة في التلفزيون.

تعثر بريجيت كذلك على وظيفة جديدة (*التحول*) وهذا أمر جيد، إذ لم تعد تعمل بمعية دانيل (الذي يرتبط الآن مع الفتاة العارية التي شاهدتها بريدجيت في شرفة بيته). تبدأ بريدجيت، مع بعض الإخفاقات الطفيفة، بالتقدم على صعيد العمل في وظيفتها الجديدة.

تدعى إلى منزل عائلة دارسي، لحضور مناسبة الذكرى الأربعين لزواج والدي مارك، وفجأة يطلب منها الأخير موعداً للخروج معه، وهكذا يتركها في حيرة من أمرها. فهي لم تمنح مارك حتى نظرة خاطفة. لنستمع له في (صفحة 207) حين يقول لها: «بريدجيت، كل الفتيات اللائي أعرفهن مزيفات، لا أعرف واحدة منهن تبدو على حقيقتها». كانت هذه واحدة من اللحظات الحماسية لهذا العام: أحبها مارك بالفعل من أجل جوهرها، لقد أحب بريدجيت الحقيقية، وليست النسخة المثالية التي تحاول أن تكون عليها (وتفشل) طيلة السنة.

عندما يحل مساء المواعدة، يقدم مارك نفسه سنداً لها، فلحسن الحظ، كانت مشوشة بسبب قضية قانونية كبيرة، يطلب منها رئيسها الجديد في التلفزيون أن تعمل على تغطيتها، ويتضح أن مارك دارسي هو محامي هذه القضية، الذي يسمح لها بمقابلة حصرية، ويكشف لها أنه لم يقف إلى جانبها في هذه اللحظة فقط، لقد كان يطرق بابها عندما كانت تجفف شعرها لكنه اعتقد أنها كانت تصده.

تعود الكرة المرتدة للظهور: أعلى، أسفل، أعلى، أسفل.

تقيم بريدجيت حفل عشاء ينتهي بأمور فظيعة، لكن تدخل مارك وصديقتها جود ينقذ الموقف.

وأخيراً، يبدو أن حياة بطلتنا الحمقاء تتخذ المسار الصحيح.

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء (من صفحة 247 إلى صفحة 239)

دووم، انفجار. اتصل والدها ليخبرها أن والدتها وعشيقها الجديد مطلوبان للشرطة، بتهمة النصب والاحتيال على أموال عدد كبير من الأشخاص، وهما الآن متخفيان عن أعين الشرطة.

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (من صفحة 240 إلى صفحة 5 26)

يقوم مارك دارسي بصفته محامياً بعمل مثير للإعجاب. يسافر إلى البرتغال للعثور على والدتها ومساعدة الشرطة على تسوية القضية، لإعادة الأم إلى بيتها.

وهنا، وبسبب غيابه، تتوقف اتصالاته ببريدجيت.

نبلغ شهر كانون الأول من السنة نفسها، لم تحصل على كلمة منه. ما زالت بريدجيت تتخبط في حياتها، لتؤكد أنها لم تتعلم *الفكرة الرئيسية* بعد. تقول في (صفحة 250): «لماذا، لماذا ستذهب حياتي سدى، بالرغم من كل ما بذلت خلاف ذلك؟». ومع أن مارك يحبها كما هي، لكنها تعتقد أن «فشلها» في تحسين نفسها يقف وراء عدم اتصاله بها. كانت تعيش *ليلة روح معتمة* قاسية، حينما اتصل بها دانيل ينتحب وهو في حالة سكر. تبتهج لهذا الاتصال، وتطلق عليه معجزة الكريسمس[32] (العودة إلى المألوف).

ثالث عشر: الانتقالة 3 (صفحة 265)

يظهر مارك عشية عيد الميلاد في بيت بريدجيت، بعد أن ينهي الفوضى

32- معجزة الكريسمس (*The Christmas Miracle*) حدث سعيد غير عادي يحدث في شهر كانون الأول في يوم عيد الميلاد أو في الأيام القريبة منه.

السخيفة بخصوص عشيق الأم السابق، الذي تعتقله الشرطة. يعرض عليها الخروج في موعد فستجيب له.

رابع عشر: الختام (من صفحة 265 إلى صفحة 267)

من المسلم به أن خاتمة هذا الكتاب قصيرة. وعندما تم تبني الرواية في فيلم سينمائي أجرى السيناريست عليه تغييرات كبيرة، من أهمها عمله على إبطاء *عالم القسم الثالث* عبر إضافة بعض المشاهد الدرامية والتشويق (في الحقيقة أضاف النقاط الفرعية الخمس للخاتمة).

تشهد نهاية الرواية موعداً عاطفياً رائعاً بين مارك وبريدجيت، يبرر فيه سبب غيابه وعدم الاتصال بها، بانشغاله بمحاولة إقناع عشيق الأم السابق بالعودة إلى بريطانيا، لكي تتمكن الشرطة من اعتقاله. عندما تسأله: لماذا تفعل كل ذلك من أجلي؟ يجيبها: *أليس هذا واضحاً*؟! لا، لم يكن واضحاً بالنسبة لها، على الأقل حتى الآن.

خامس عشر: الصورة الختامية: (من صفحة 268 إلى صفحة 271)

بصورة معكوسة عن الصورة الافتتاحية، نصل إلى نهاية مذكرات بريدجيت السنوية، التي تنتهي منها حرفياً بملخص هو: حاصل جمع الكحول التي تناولتها، وكل السجائر التي دخنتها، وجميع السعرات الحرارية التي استهلكتها، وبالرغم من كل ذلك، فهي ما زالت تسميها «*سنة ممتازة من التقدم*». لقد تعلمت *الفكرة الرئيسيّة* أخيراً: يمكنك الكفاح والكدح لتغيير شخصيتك، أو يمكنك قبول حقيقة ذاتك كما هي.

لماذا تنتمي هذه الرواية إلى نوع الأحمق منتصراً؟

تتضمن رواية مذكرات بريدجيت جونز كل العناصر الثلاثة لرواية ناجحة من نوع الأحمق منتصراً:

أ. **أحمق.** بصفتها امرأة عازبة في الثلاثين من عمرها تعيش في لندن، فإن بطلتنا هي نموذج الأحمق في مجتمعه من عدة جوانب. يضحك عليها المجتمع ويستهزئ بها الناس، ويسألها الآخرون:

لماذا لم تتزوجي لحد الآن؟ ومع كونها منبوذة ومستضعفة، فهي التي تنتصر في النهاية، لأنها بقيت هي نفسها.

ب. **مؤسسة**. تطلق بريدجيت على مجتمعها اسم (*عالم الأزواج المتعجرفين*) وهم مجموعة من الناس الذين تواجههم البطلة بوصفها ثلاثينية «عانساً» (كما يسميها المجتمع) مما يولد لديها الحاجة الملحة إلى التغيير.

ج. **انتصار**. بعد تعرضها للخداع من حبيبها، تمر بريدجيت بحالة تحوّل عميق. تترك وظيفتها وتعمل في محطة تلفزيونية لتعيد اختراع ذاتها كشخص جديد.

نظرة عين القطة

مراجعة سريعة. إليك نظرة عامة موجزة على لائحة النقاط الأساسية لهذه الرواية.

الصورة الافتتاحية: تدون بريدجيت في مفتتح يومياتها قرارتها بشأن السنة الجديدة التي تتعلق بكل شيء تريد تغييره في شخصيتها.

طرح الفكرة الرئيسية: تنص الفكرة الرئيسية على السؤال التالي: كيف يمكن للمرأة أن تبلغ عمرك دون أن تتزوج؟ هذا هو السؤال المطروح على بريدجيت في حفلة عائلية، ويتضمن بشكل غير مباشر لومها، كما لو أنها تقترف خطأ عدم الزواج. وهذا السؤال لا يقدم لنا الفكرة الرئيسية للأحمق منتصراً فحسب، بل يقدم الدرس الذي ستتعلمه البطلة في النهاية: ليس عليها تغيير ذاتها لمجرد الرغبة في الحصول على زوج.

الإعداد: بينما تدشن بطلتنا سنة سيئة بقرارات تخصها، نلتقي شخصيات القصة أ: أصدقاءها ورئيسها في العمل الشاب اللعوب دانيل كليفر، الذي تقع في حبه.

الحدث المحرض: يرسل لها دانيل رسالة غزل أثناء العمل تتمخض عن مغازلات مكتبية ساخنة.

الجدال مع الذات: ماذا تعني هذه المغازلات؟ هل يعاملها دانيل كحبيبة؟ أم أنه يريد أن يلهو معها فقط؟

الانتقالة 2: حتى بعد أن تكتشف أن دانيل يريد فقط تمضية الوقت معها (ولا يرغب بعلاقة جدية) تذهب على أي حال لتقضي معه ليلة.

القصة ب: يجسد مارك دارسي، الذي تم تقديمه في «نقطة الإعداد» الفكرة الرئيسية من خلال وقوعه في حب بريدجيت الحقيقية (دون أن تعي ذلك)، مما يثبت أن ليس عليها تغيير هويتها الشخصية للعثور على الحب.

اللهو والمرح: تعود علاقة بريدجيت ودانيل الظريفة والدرامية مجدداً، كعلاقة متقطعة لتقدم وعد المؤلفة التشويقي. فتحاول بريدجيت فهم ما إذا كان دانيل هو حبيبها أم لا. في هذه الأثناء، ينفصل والداها عن بعضهما.

نقطة المنتصف: تقبض بريدجيت على دانيل يخونها مع امرأة ثانية. من الواضح أنه ليس حبيبها (هزيمة زائفة).

الأشرار يقتربون: هنا تقترب من نفسها مرة أخرى، وتستعيد ذاتها من خلال ترك وظيفتها والالتحاق بوظيفة أخرى. ثم، ولمفاجأتها، يطلب منها مارك دارسي موعداً للخروج معه، مدعياً أنه معجب بها لأنها لا تشبه سائر البنات اللواتي عرفهن، وعندما تحل ليلة الموعد، يتركها تنتظر من دون أن يعتذر لها. تدرك بريدجيت لاحقاً، أن ذلك كان مجرد سوء فهم.

لقد ضاع كل شيء: يُقبَض على والدة بريدجيت وعشيقها الجديد بتهمة النصب والاحتيال المالي.

ليلة الروح المعتمة: يسافر مارك إلى البرتغال لمحاولة إعادة الأم إلى بيتها، ويتوقف لهذا السبب عن الاتصال ببريدجيت. ترتبك من جديد وتعود إلى المألوف لمجرد أن تتلقى إشارة من دانيل حين ينتحب في حالة سكر معتذراً لها.

الانتقالة 3: يظهر مارك عند عشية عيد الميلاد، ويطلب منها الزواج مرة أخرى، وتوافق.

الختام: تدرك بريدجيت أن مارك يحبها حقاً، وذلك بعد أن يخرجا في أول موعد لهما وكان موعداً رائعاً.

الصورة الختامية: بعكس الصورة الافتتاحية، إذ تلخص بريدجيت عامها في يومياتها، ورغم أنها لم تحافظ على أيّ من قرارتها للسنة الجديدة، المتعلقة بتغيير نفسها، إلا أنها تعدُّ هذا العامَ ممتازاً.

10

التعلق بالآخر (Buddy Love)
قوة الحب أو (الصداقة) على التغيير

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث الكتب التالية: (بسبب ويني ديكسي) لكيت ديكاميلو، (كبرياء وهوى) لجين أوستن، (إليانور وبارك) لرينبو رويل، (ما تخبئه لنا النجوم) لجون غرين، (كان يجب أن تكون أنت) لسوزان إليزابيث فيليب، (أنا قبلك) لجوجو مويس (الشفق) لستيفاني ماير، (مذكرات حب) لنيكولاس سباركس، (كل شيء، كل شيء) لنيكولا يون.

ليست هناك رغبة إنسانية أكثر جوهرية من الحب، وإن كنت لا تصدقني، ألقِ نظرة على العوائد السنوية التي تحققها الروايات الرومانسية كل عام، والتي تبلغ مليار دولار وتشكل نسبة 33% من سوق مبيعات الكتاب في الولايات المتحدة الأمريكية لوحدها. لماذا يحصل هذا برأيك؟ لأن لا شيء يهز قلوبنا أكثر من حاجتنا الإنسانية لصحبة الآخرين.

لا تتعلق قصص الحب بالجانب الرومانسي دائماً، مع أن جميعها تناسب نوع القصص الذي نطلق عليه (*التعلق بالآخر*)، لكن هذا النوع الذي نحن بصدده، يتجاوز الحب الرومانسي. هو في الواقع، يمثل مظلة لكل أنواع الحب: من الرومانسية إلى الصداقة وحتى التعلق بالحيوانات الأليفة.

يمكننا أن نتعرف على نوع (*التعلق بالآخر*) من خلال صفة أساسية، هي

أن التحول الذي يطرأ على بطلنا ليستحيل إلى شخص جديد، يتم بواسطة تأثير شخص آخر على هذا البطل.

فمن المعروف أن كل القصص التي نتناولها في هذا الكتاب تدور حول (*تحول شخصية البطل*) أو يفترض أن تكون كذلك، تتحرك فيها الحبكة بلحظة حاسمة أو حدث محرض (*Catalyst*) يؤدي في النهاية إلى *التحول* العميق في الشخصية. لكن في روايات (*التعلق بالآخر*) فإن الحبكة التي سيحدث فيها هذا *التحول*، عادة ما تتحرك من خلال (**كائن آخر**) وليس *حدثاً*.

لهذا السبب، فإن معظم قصص (*التعلق بالآخر*) يأتي فيها *الحدث المحرض* عبر لقاء مع الشخص الاستثنائي، هذا (الكائن) الذي يمر على هيئة حب جديد، أو صديق جديد، أو حيوان أليف، أو حتى جماد... يخترق حياة بطلنا ويغيرها إلى الأبد.

لا يبدأ التغيير الجدي في حياة إليزابيث المشاكسة في رواية (كبرياء وهوى) إلا حين تلتقي بالسيد دارسي المتعجرف الفخور بنفسه. وبالمثل، فإن عالم أوبال بولوني لا ينقلب رأساً على عقب في رواية (بسبب ويني ديكسي) لكيت ديكاميلو، إلا بعد أن تلتقي بالمغفل ويني ديكسي. وتنقلب حياة كلّ من فيبي سامرفيل والمدرب كاليبو بالكامل في رواية (كان يجب أن تكون أنت) لسوزان إليزابيث فيليب، عندما ترث فيبي عن أبيها فريق نجوم شيكاغو لكرة القدم.

بغض النظر عمن هم (الآخرون [حبيب، صديق، حيوان أليف])، فإن ديناميكيات هذا النوع من القصص هي نفسها. فروايات (*التعلق بالآخر*) تدور حول التكامل، حول شخص ما يصبح مثالياً بواسطة شخص آخر، أو على الأقل، شخص ما يكون هو *الحدث المحرض* لإحداث تغيير معين يحتاجه البطلُ بشدّة.

تعاني البطلة أوبال البالغة من العمر أحد عشر عاماً في رواية (بسبب ويني ديكسي) من شعور عميق بالوحدة في مدينتها الجديدة وتحتاج إلى أصدقاء. من أجل ذلك، يجري إدخال الكلب ويني ديكسي في القصة، ليس ليصبح رفيقها الأول فقط، بل ليقودها للقاء مجموعة من الشخصيات المثيرة للاهتمام الذين سيتحولون بدورهم إلى أصدقائها أيضاً. يكون ويني ديكسي

في النهاية، قد أحدث التغيير الذي تحتاجه أوبال في حياتها: التواصل مع والدها، لتدرك أن ذلك كان كافياً بالنسبة لها.

تحتاج إليزابيث في رواية (كبرياء وهوى) أن تتعلم كيفية تجاوز عيبها في التحامل على الآخرين. ومن هو هذا الشخص الذي يستطيع أن يعلمها الدرس، أكثر من السيد دارسي المتعجرف، الذي يتبين فيما بعد أن شخصيته لا تطابق حكمها عليه للوهلة الأولى؟مع وجود مشاهد القبل أو بدونها، فهذه القصص بشكل أساس، هي القصص نفسها.

تتحسن شخصية إليزابيث وأوبال بشكل كبير بفضل تأثير الآخر.

حتى في حالات القصص التي لا تنتهي ببقاء الأصدقاء معاً (مثل إليانور وبارك) لرينبو رويل، أو كما الحال في رواية (ما تخبئه لنا النجوم) لجون غرين، سيبقى هؤلاء الأصدقاء يساعد أحدهم الآخر في أن يتغير نحو الأفضل.

لا تخدعك عبارة (قصة حب) لوحدها. فمجرد أن تتضمن روايتك قصة حب، لا يعني أنها ستصنف تلقائياً ضمن نوع (التعلق بالآخر).

هل تنتمي روايتك حقاً لنوع (التعلق بالآخر)؟ تعتمد الإجابة عن هذا السؤال إلى حد كبير على طريقة تعريفك **للقصة أ والقصة ب**.

تَذَكَّرْ أننا توصلنا في الفصول السابقة إلى أن **القصة أ** هي خط القصة الرئيس الذي يحدث في الخارج، والذي يربط أحداث الرواية ببعضها ويحركها نحو الأمام ليشد القارىء ويحمسه نحو أحداثها. بينما قلنا إن **القصة ب** هي في الغالب قصة جانبية، وشخصية القصة ب تمثل، بطريقة ما، الرحلةَ الروحية أو الداخلية للبطل.

أما في الروايات من نوع (التعلق بالآخر)، فإن **القصة أ**، قصة التعلق (الحب) هي الحكاية الأهم. فنحن نلتقط رواية (كان يجب أن تكون أنت) من الرف، لأننا نريد أن نقرأ كيف تصطدم فيبي سامرفيل الرقيقة (التي لا تعرف شيئاً عن كرة القدم) مع المدرب القوي لفريق نجوم شيكاغو، وهذا هو *وعد التشويق* الذي نوه به المؤلف في العنوان والغلاف الخلفي للرواية. أما علاقة فيبي باللاعبين ومديري الفريق، ومنحى تعلمها بصفتها تملك

فريقاً محترفاً لكرة القدم، فهذه هي الحبكة الجانبية، **القصة ب** التي تساعدها في تقدم مجريات تحول شخصيتها.

على المنوال نفسه، إذا التقطنا رواية (أنا قبلك) لجوجو مويس من الرف، فذلك لأن القصة الرائعة لوقوع لويزا كلارك في حب ويل تيرنر المصاب بالشلل الرباعي (**القصة أ**) تلامس قلوبنا بشدة. وعلى الرغم من أن علاقتها به دفعتها في النهاية لتعلم فكرة العيش بشكل جيد (الطريقة التي تدفع بها كل القصص بطلك نحو التغيير)، فإن هذه الفكرة، تتوضح من خلال علاقتها المتوترة بوالدة ويل (**القصة ب**) كاميلا تيرنر، التي تبدو امرأة بلا مشاعر، والتي مع كل الثراء الذي تنعم به، فقد تعثرت في حياتها الخاصة كثيراً.

من ناحية أخرى، وفي روايات لا تصنف من نوع (*التعلق بالآخر*) تنوجد قصة الحب أو الصداقة في **القصة ب**. فهي عادة ليست الخط الرئيسي للحبكة.

يكمن اختبارك الرئيسي لمعرفة أن قصتك تصنف ضمن نوع (*التعلق بالآخر*) في *نقطة الحدث المحرض*: هل وجود **الآخر** هو الأمر الوحيد الذي يقود بطلك نحو التغيير؟ إذا كان الجواب: نعم، فمن المرجح أن تكون القصة التي بين يديك تنتمي إلى نوع (*التعلق بالآخر*).

بعد وصولك إلى تلك النتيجة، عليك أن تتأكد الآن من دراسة العناصر الثلاثة لكل الروايات العظيمة والناجحة من نوع (*التعلق بالآخر*):

أ. **بطل** غير مكتمل (*Incomplete hero*)

ب. **نظير** (*Counterpart*)

ج. **إشكالية** (*Complication*).

دعنا أولاً نلقي نظرة على *البطل غير المكتمل* ونسأل السؤال التالي: حول من تدور هذه القصة؟ فحتى لو كانت قصص (التعلق بالآخر) تدور أساساً حول شخصين، فلا بدّ من أن أحدهما هو الذي يستحق أغلب جهدنا من أجل عودة حياتهما إلى المسار الصحيح. وهو هنا الشخصية التي تنتظرها أكبر رحلة *تحول*، والتي تحتاج إلى التغيير (وهي تتغير بالفعل) أكثر من الشخصية الأخرى.

عند تفحص روايات (*التعلق بالآخر*) ثمة تلميح إلى أن الشخص الذي يسرد القصة هو بطلنا الرئيسي. فإذا كان السرد يأتي بصيغة المتكلم الأول مثل رواية (أنا قبلك) التي تسرد على لسان لويزا كلارك، أو بصيغة الشخص الثالث (الراوي العليم) بمعنى أننا نرى الأحداث من منظار شخصية واحدة مثل رواية (إحصائية الحب من النظرة الأولى) لجينيفر سميث (تسرد بواسطة هيلي سوليفان)، فمن المحتمل أن يكون هذا هو البطل الرئيسي الذي اختاره المؤلف، لأنه العقل الذي يريدك المؤلف أن تدخله. الشيء نفسه ينطبق عليك حين تكتب روايتك الخاصة، فالراوي (أو الرواة) الذي تختاره لهذه الرواية، سيقول لنا الكثير عمن هو البطل الحقيقي فيها.

ألقِ نظرةً على الكتب الرائجة مثل رواية (ما تخبئه لنا النجوم) لجون غرين، وكذلك رواية (الشفق) لستيفاني ماير، فالشخصيات النسائية في هاتين الروايتين (هازل غريس وبيلا) هما البطلتان فيهما، فتسرد القصص من خلال وجهة نظريهما. في حين أن الشخصيتين المعجبتين بهما (أوغسطس وإدوارد) هما *المحرضان* على التغيير. وبالتأكيد، لدى كل منهما رحلته الصغيرة الخاصة به، لكنها لا تقارن مع رحلتي التغيير القاسيتين لكل من هازل وبيلا. فبعد كل شيء، يموت أوغسطس عند نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) تاركاً هازل تستأنف رحلتها نحو التغيير وحيدة. وقد عاش إدوارد عدة حيوات بوصفه مصاص دماء، للقيام بمعظم تحولاته، لأن هذه الرواية، هي بالتحديد، تدور حول حياة بيلا.

مع ذلك، هناك استثناءات، إذ يحصل التغيير للشخصيتين بالتساوي بتأثير بعضمها البعض، لينتهي بنا الأمر مع بطلين لرواية واحدة، والتي تسمى (*البطولة المزدوجة*). ففي هذه الحال، يقدم لنا المؤلف منظارين اثنين للتوفيق بينهما، كما في رواية (كان يجب أن تكون أنت) التي تتميز بسرد الشخص الثالث لكل من فيبي والمدرب كاليبو، أو في (إليانور وبارك) الرواية الرائجة الأخرى لفئة الشباب، فقد اختارت المؤلفة رينبو رويل، أن تسرد من وجهة نظر كلا البطلين، مما يعني أنها اضطرت لمنحهما رحلتي *تحول* مقنعتين وبالقدر نفسه. [كلاهما حصل على النصف من عنوان الرواية].

بغض النظر عن عدد الرواة والأبطال في روايتك، فأنت بحاجة ماسة

إلى بعض التغيير في حياتهم، وسيأتي هذا التغيير من المكون الثاني لنوع قصص (*التعلق بالآخر*): **النظير**، هذا الشخص أو (الكائن) الوحيد في العالم الذي (في النهاية) سيجعل حياة بطلنا كاملة، أو هو من سيحدث التغيير الذي يكون بطلنا بأمس الحاجة له.

غالباً ما يكون **النظير** أو (الآخر) شخصية استثنائية بعض الشيء. فلا بد من وجود ما يميز هذا (الآخر) الجديد المثير، الذي سيأخذ على عاتقه مهمة خلخلة الأمور العادية الخاصة ببطلنا، مما يعني ألا يكون شخصية خاملة أو عادية، لكي يستحق منزلة *الحدث المحرض* كله، ويتمكن من انتزاع بطلنا من لحظة (**السبات = الموت**) [التي أشرنا إليها مراراً] ومن ثم يدخله *عالم القسم الثاني*.

فكر بشخصية أوغسطس ووترز في رواية (ما تخبئه لنا النجوم) حين يزعزع حالة السكون في حياة هازل غريس من خلال حواره الصادم وآرائه الغريبة عن الحياة. فبدونه لا يمكن لهازل أن تعرف معنى الحب أبداً، ولبقيت تعيش حياتها الروتينية الكئيبة وهي تنتظر الموت.

فكّر في الكلب ويني ديكسي في رواية (بسبب ويني ديكسي) فهو ليس كلباً عادياً، إذ حرصت المؤلفة كيت ديكاميلو على ألا يكون كذلك. فهذا الكلب يمتلك شجاعة ولديه شخصية مميزة، يضحك للناس ويلاطفهم. ومن دونه لا أحد يعرف ما إذا كانت أوبال ووالدها الواعظ سيعثران على ما يحتاجانه من بعضهما البعض.

أخيراً، لنأخذ المكون الثالث في كل قصة رفيعة المستوى من قصص (التعلق بالآخر): **الإشكالية**، وهي العنصر الذي يبقي على البطل والشخص الذي تعلق به منفصلين (على الأقل لحد الآن). وقد تستدعي **الإشكالية** وجود شخص ثالثٍ مما يؤدي إلى تأسيس *مثلث الحب*، والذي يدعى في بعض الأحيان (*Three Handers*). وربما تكون **الإشكالية** مادية أو عاطفية مثل حالة ويل في رواية (أنا قبلك)، أو أن تكون سوء تفاهم أو صراعاً بسبب اختلاف نمط الشخصيات الذي يقود الشخصيتين في البداية إلى أن يكره أحدهما الآخر (مثل رواية كبرياء وهوى، أو رواية كان يجب أن تكون أنت). تشمل خيارات

الإشكالية الأخرى تضارباً في وجهات النظر الشخصية أو الأخلاقية، أو الاختلاف على حدث تاريخي ملحمي، أو حتى الرفض العام للمجتمع (مثل العاشقين في رواية مذكرات حب لنيكولاس سباركس)، أو تحصل **الإشكالية** بسبب أن (الآخر – النظير) ليس كائناً بشرياً كما في رواية الشفق، فلا شيء يعقد قصة حب رومانسية، أكثر من أن يقتلك حبيبك ويشرب من دمك.

بعيداً من طبيعة عنصر **الإشكالية** الذي تضعه أمام مسيرة بطلك ونظيره (الآخر)، فإن هذا العنصر حيوي وحاسم، لأنه يوفر الصراع الضروري للقصة، فمن دونه، ما الذي يمنع العشاق من الهروب معاً إلى غروب الشمس منذ الصفحة 10 مثلاً؟ وعندها ستأتي روايتك قصيرة جداً.

يجب أن يكون في روايتك شيء ما يباعد بين المتحابين: بطلك ونظيره، بخلاف ذلك، لن تكون هناك قصة. فالصراع الذي تطرحه **الإشكالية** في نوع رواية (التعلق بالآخر) هو ما يصنع روايتك أو يدمرها. إذا لم يكن هذا الصراع قوياً ومقنعاً، فسيتخلى عنها القارىء لأنها (سهلة للغاية) ولن يشعر بأن الحب أو الصداقة أو أي شكل من العلاقة بينهما يستحق جهده. كلما استطعت إطالة الصراع بينهما، وتمكنت من الإيقاع بينهما، تكون قصتك أفضل ويزداد تعلق القارىء بها. حتى لو اجتمع بطلك ونظيره بود في بداية القصة، فلا بدّ من حدوث خطر ما يهدد علاقتهما. تعمل **الإشكالية** مثل قنبلة صغيرة بينهما، بانتظار أن تنفجر وتقذفهما متباعدين عن بعضهما.

وإنه لمن المفارقة، أن تكون **الإشكالية**، وفي كثير من الأحيان، هي التي تحافظ على بقاء علاقتهما. فهازل غريس وأوغسطس ووترز في (ما تخبئه لنا النجوم) مرتبطان ببعضهما لأنهما مرا بأسوأ تجربة يمكن أن يمر بها إنسان: مرض السرطان، ولكن هذا هو الشيء الذي جعل هازل تحافظ على مسافة بينهما في البداية. في رواية (مذكرات حب) تم التفريق بين آلي ونوح بسبب التحيزات الطبقية للعائلة والمجتمع، وهو السبب نفسه الذي جعلهما يقاتلان من أجل البقاء معاً. في رواية (أنا قبلك) كانت حالة ويل الصحية هي السبب في المقام الأول لكي يتعرف على لويزا (من خلال تعيينها لترعى حالته)، لكنها في الوقت نفسه كانت المصدر الرئيسي للصراع بينهما (جسدياً وعاطفياً) حتى النهاية.

يمكن أن تكون **الإشكالية** أمراً قاسياً، يجمع الأصدقاء ويفرقهم، وغالباً ما يؤدي إلى بلوغ نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) التي فيها يقوم الصديقان أو العاشقان بإنهاء علاقتهما والانفصال عن بعضهما أو حتى دخولهما معركة شرسة. ونظراً لأن نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) تعرف بكونها هي أدنى نقطة في القصة، فهي غالباً ما تتجلى بوضوح في روايات (*التعلق بالآخر*) لأنه ليس هناك ما هو أقل خسارة من فقدان حبيب تعلقت به. يحتاج البطل والآخر النظير إلى (*لقد ضاع كل شيء*) حتى يتمكنا من إدراك حالهما، ومعرفة كيفية إصلاح عيوبهما (*تعلم الفكرة الرئيسية*) من أجل إنقاذ علاقتهما (أو نفسيهما).

في النهاية، معظم قصص (التعلق بالآخر) تتضمن رسالة مماثلة: تغيرت حياتي لأنني تعرفت على آخر. هذا هو النسغ الذي يجري في هذا النوع من الروايات، وهذه هي الطريقة التي تعلمنا فيها قصص الحب (الرومانسية أو غير الرومانسية) معنى حياتنا. ومن المضحك أننا نعود إلى الدرس نفسه مراراً وتكراراً.

روايات رائجة من نوع (التعلق بالآخر) من مختلف الأزمنة

- دون كيخوته، لميغيل دو سرفانتس [م ع]
- كبرياء وهوى، لجين أوستن [م ع]
- مرتفعات وذرننغ، لإيملي برونتي [م ع]
- آنا كارنينا، لليو تولستوي [م ع]
- الرَّضيع، لمارجوري كينان رولينغز [م ع]
- كان يجب أن تكون أنت، لسوزان إليزابيث فيليبس [م ع]
- مذكرات حب، لنيكول سباركس [م ع]
- بسبب ويني ديكسي، لكيت ديكاميلو [م ع]
- الملاذ الآمن لدانيال ستيل
- الشفق، لستيفن ماير [م ع]
- قوى لا تقاوم، لبريندا جاكسون
- الرؤية بالأبيض، نورا روبرتس

- آنا والقبلة الفرنسية، ستيفن بيركنز
- إليانور وبارك، لرينبو رويل [م ع]
- ما تخبئه لنا النجوم، لجون غرين [م ع]
- أنا قبلك، لجوجو مويس [م ع]
- إحصائية الحب من النظرة الأولى، لجينيفر سميث [م ع]
- أرسطو ودانتي يكتشفان أسرار الكون، لبنجامين سانشيز
- كل شيء، كل شيء، لنيكولا يون (تطبق عليها لائحة النقاط الأساسية الخمس عشرة).
- عندما التقى دمبل برتشي، لساندیا مينون

كل شيء، كل شيء

المؤلف: نيكولا يون [الترجمة العربية: لم تترجم][33]

النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: التعلق بالآخر

حسب تنصيف الكتب العام: رومانسي

عدد الصفحات: 306 [النسخة العربية: لا توجد]

برزت الكاتبة نيكولا يون في المشهد الروائي لكتب الشباب عام 2015 من خلال روايتها الرائعة والمذهلة (كل شيء، كل شيء)، التي تدور أحداثها حول فتاة مصابة بمرض (عوز المناعة المشترك الشديد: أس. سي. آي. دي)، الذي جعلها حبيسة البيت معظم حياتها. لكن انتقال صبي إلى المنزل المجاور، يغير كل شيء في حياتها وحياته أيضاً. احتلت هذه الرواية المرتبة الأولى في قائمة الكتب الرائجة لصحيفة النيويورك تايمز، وبعد عامين على صدورها، تحوّلت إلى فيلم سينمائي من بطولة أماندا ستينبرغ ونيك روبنسون.

يتميز أسلوب هذه الرواية بالمزج بين تقنية السرد التقليدي مع الرسوم البيانية، والصور التوضيحية، والرسائل الإلكترونية، والرسائل النصية المباشرة، وأدوات سردية مبتدعة أخرى.

33- الفيلم المأخوذ عن الرواية ويحمل العنوان ذاته (*Everything, Everything*) مترجم باللغة العربية.

أولاً: الصورة الافتتاحية (صفحة 1–2)

تقدم لنا بطلتنا مادلين (مادي) غرفتها ذات اللون الأبيض بالكامل، بأرففها وكتبها اللامعة البيضاء التي «تأتيها من الخارج مطهرة ومختومة في غلاف بلاستيكي» (صفحة 1).

فما السبب وراء كل ذلك؟ سنرى قريباً. في الوقت الحالي، كل ما تخبرنا به مادلين هو أنها قرأت الكثير من الكتب.

ثانياً: الإعداد (من صفحة 3 إلى صفحة 20)

نتعرف في (الصفحة 3) على حالة مادلين المصابة بنوع من التحسس من كل ما حولها (من العالم). فهي تعاني من (عوز المناعة المشترك الشديد) الذي يمنعها من الخروج من البيت منعاً باتاً. *عالم القسم الأول* بالنسبة لها هو حرفياً عالم البيت وليس سواه. فلا عجب في أنها تقرأ كثيراً!

لا تلتقي مادلين بأحد من الناس سوى أمها الطبيبة وممرضتها كارلا، التي تعتني فيها أثناء غياب الأم.

يجري في نقطة الإعداد، تقديمنا لمادي وعالمها الفريد، فهي شخصية مبدعة للغاية، لكنها تعيش شعوراً بالملل والعزلة (**أشياء تتطلب معالجتها**). أكبر همها هو رؤية العالم الخارجي: «في الحقيقة، أنا لا أتمنى إلّا شيئاً واحداً، علاجاً سحرياً يسمح لي أن أنطلق راكضة نحو الخارج بحرية مثل حيوان بري» (صفحة 11). بيد أنها، وبسبب حالتها الصحية، لا تتمكن من تحقيق أمنيتها.

تقضي مادي نهارها بتلقي دروسها من خلال الإنترنت، وقراءة الكتب، ونشر مراجعاتها لهذه الكتب. عندما يأتي المساء، تنضم إلى أمها في مشاهدة الأفلام في التلفزيون أو تنشغل بممارسة ألعاب الطاولة. نستطيع من كل هذا أن **نخمن** مجريات حياتها اليومية.

فما أفضل شيء لها في هذه الحال غير وجود (*آخر*) لا يمكن **تخمين** سلوكه، ليخترق عالمها ويزعزعه ويأخذ حياتها باتجاهات جديدة؟

ثالثاً: الحدث المحرض (من صفحة 20 إلى صفحة 21)

تتوقف شاحنة نقل أثاث أمام المنزل المجاور. ومن نافذة غرفة نومها،

تشاهد بطلتنا صبياً مراهقاً، يقفز من على ظهر الشاحنة، وهو يرتدي ملابس سوداً (يعاكس عالمها الأبيض بالكامل).

منذ اللحظة التي ترى فيها (أولي) لأول مرة، وهو في حركة دائمة لا تهدأ، يقفز ويركض هنا وهناك مثل حصان جامح، ليمثل القطب المعاكس لها، لأنها حرفياً عالقة في مكان واحد. وكما الحال في قصص (*التعلق بالآخر*) فأولي هو (*الآخر*) الذي تحتاجه مادي تحديداً. شخص يمكنه إخراجها من عزلتها الروتينية التي يمكننا توقع تفاصيلها على الدوام، ليعلمها كيف تعيش حياتها بشكل حقيقي.

عندما تلتقي عيناها عينيه من خلال النافذة، لم يبق بعدها، بالنسبة لكليهما، أي شيء على حاله كما كان.

رابعاً: الجِدال مع الذات (من صفحة 22 إلى صفحة 41)

من هو هذا الفتى؟ وماذا سيحدث لي معه؟ هذا هو سؤال *الجِدال مع الذات*. وفي محاولة للإجابة عن هذا السؤال، تقضي مادي الصفحات العشرين التالية، وهي مهووسة بالتجسس على أولي من خلال نافذة غرفة نومها.

يدفعها إعجابها بأولي بمراقبة بيته، وتنظيم سجلات عن دخول عائلته وخروجها، واصفة جدوله اليومي بأنه لا يمكن التنبؤ به (إشارة معاكسة لإمكانية توقع مجريات حياتها، والتي تم التنويه عنها في الصفحة 13).

تكتشف مادي من خلال عملية التجسس هذه أن أولي يمارس لعبة الوثوب على الجدران المائلة (*Parkour*)[34] وهذا يشكل معارضة أخرى لأسلوب حياتها.

كما تلاحظ أن والد أولي، هو شخص شديد الغضب ويسيء معاملته وأمه وأخته.

عندما يأتي أولي وأخته عند باب بيتها يحملان كعكة صغيرة من صنع الأم، تحاول أم مادي رفضها بأدب، لأنه لا يمكن إحضار شيء من الخارج، خشية أن يتلوث المنزل ويتسبب في تفاقم مرض ابنتها. يثير لغز رفض

34- لعبة شبابية تدعى بالعربية (الوَثابة) تتضمن مجموعة من حركات الوثب يكون الغرض منها الانتقال من نقطة إلى أخرى بأكبر قدر ممكن من السرعة والمرونة.

والدتها روح المؤامرة لدى أولي، مما يلهمه طريقة للتواصل مع البنت من خلال نوافذ غرف نومهما المواجهة لبعضها. يرسم لوحة ساخرة في نافذته، تجعل مادي تضحك لها. يأتي *الجِدال مع الذات* إلى نهايته حين يكتب لها عنوان بريده الإلكتروني على النافذة، ولا تتردد لحظة في الاستجابة له.

خامساً: الانتقالة 2 (صفحة 42)

تبعث مادي رسالة إلكترونية لأولي، تبدأ علاقتهما عملياً.

سادساً: طرح الفكرة الرئيسية (صفحة 68)

تطرح *الفكرة الرئيسية* لهذه الرواية على لسان كارلا ممرضة مادي: «كل شيء في الحياة يمثل مخاطرة، لكن عدم القيام بأي شيء هو أيضاً مخاطرة، والأمر متروك لك» (صفحة 68).

بسبب ظروف حالتها الصحية، تتجنب مادي بشدة القيام بأي مخاطرة في بداية الرواية. ولكنها إذا أرادت أن تعيش حقاً، وليس فقط أن تبقى على قيد الحياة، فسيتعيّن عليها أن تجد الشجاعة اللازمة لتحمل مخاطر لم تألفها من قبل، بما في ذلك المجازفة بحياتها نفسها. *هناك ما هو أكثر من مجرد البقاء حيّاً*، هذا هو الدرس الجوهري الذي ستتعلمه مادي في نهاية الرواية.

كارلا، التي طرحت الفكرة الرئيسية، تمثل شخصية **القصة ب**. فحتى لو كان لقاء مادي بأولي هو الذي يدفع مادي إلى الخروج من قوقعتها الآمنة، فإن كارلا من ستساعدها في كل خطوة على هذا الطريق.

سابعاً: اللهو والمرح (صفحة 42 إلى صفحة 130)

حياة مادي التي دخلها أولي هي *عالم القسم الثاني* بالنسبة لها، الذي يختلف فيه ليلها ونهارها عن العالم بدونه. يتبادلان الرسائل الإلكترونية البارعة والممتعة، التي تتحول بسرعة إلى محادثات رسائل فورية. وفي هذا *المسار التصاعدي* للهو والمرح، يبدآن بالتعرف على بعضهما ببطء. يتحدثان عن الأمور الصغيرة (كالكتب والأفلام ونوع الأطعمة المفضلة) وسرعان ما تتعزز الثقة بينهما ليتناولا المواضيع الأكثر جدية (طبيعة مرض مادي وسلوك والد أولي السيئ). تتمتع مادي بقابلية رسم الابتسامة على

وجه أولي، حتى خلال لحظاته المعتمة. وهذا ما يبرهن حاجته إليها هو الآخر كما حاجتها إليه.

بعد أن تعرف كارلا بمحادثتهما الإلكترونية، تسألها مادي فيما إذا كان بإمكانها لقاؤه وجهاً لوجه وتعدها بألا تفشي الأمر لوالدتها (التي لن توافق إطلاقاً). ترفض كارلا طلبها قائلة: (إنه أمر خطِر للغاية). لكنها تغير رأيها بعد فترة، لتجسد *الفكرة الرئيسية* باعتقادها أن بعض الأشياء تستحق المخاطرة.

يجري تطهير أولي بنظام الإغلاق الهوائي المحكم للمنزل، ليلتقي الاثنان في غرفة التشمس، حيث يطلب منهما تجنب الملامسة بشكل تام. وخلال اللقاء الأول، يصبح من الواضح أن مادي وأولي قد تعلق أحدهما بالآخر بشدة.

لكن أسلوب سرد الكرة المرتدة (النطاطة) يعيد مادي إلى الأرض، لأنها تدرك خطورة هذه العلاقة، ليس فقط على صحتها وإنما على مشاعرها أيضاً: «لأول مرة، ومنذ فترة طويلة، أريد أكثر مما أستطيع الحصول عليه» (صفحة 80). تقلق مادي بشأن طلبها ورغبتها. معرفتها أنها لا تستطيع أبداً الحصول على أولي تدعوها إلى التراجع فوراً عن هذه العلاقة.

لكن كارلا التي هي شخصية **القصة** ب، تقنعها بعدم قطع أواصر العلاقة مع أولي، وتكرر عليها الفكرة الرئيسية: «هل تريدين حقاً فقدان الصديق الوحيد الذي حظيت به، وأصبح لديك أكثر من أي وقت مضى، القليل من الألم؟». تدرك مادي أن ما تقوله ممرضتها صحيح، وتقرر المجازفة بلقاء أولي مرة أخرى، متعهدة بأن يكونا صديقين فقط.

سيكون الأمر هنا بمنتهى الوضوح، فكلما رأته أكثر تزايدت قناعتها بأنها ستقع في حبه، لا مفر من ذلك. يفتح الاثنان قلب أحدهما للآخر. تخبره عن حادثة موت والدها وشقيقها: «قبل وقت قصير من تشخيص إصابتها بمرض أس. سي. آي. دي توفيا عندما صدمتهما شاحنةٌ غَلبَ النعاس سائقها).

في هذه الفترة، تشك والدتها بسلوكها، إذ تبدو لها مادي متعبة أكثر من المعتاد وصارت تتخلف عن مشاركتها الأنشطة المسائية المعتادة (لغرض مراسلة أولي).

تشعر مادي بالذنب من الكذب على أمها، لكنها تمضي في طريق المخاطرة بشكل أكبر وأكبر. وفي واحدة من لقاءاتهما السرية يتلامسان للمرة الأولى، الأمر الذي يقودهما للحديث عن تقبيل بعضهما. تجتاح مادي رغبة مجنونة بفكرة تقبيل أولي. هل تستطيع فعلها؟ ففكرة القبلة الأولى مبهجة بحد ذاتها.

ثامناً: نقطة المنتصف (من صفحة 130 إلى صفحة 138)

يقبلان بعضهما للمرة الأولى. وفي لحظة انتصار زائف عند *نقطة المنتصف*، تعلق مادي في (الصفحة 130): «وهكذا، يتغير كل شيء». لكن مستوى الإثارة والتشويق يتصاعد بعد عدة صفحات عندما يدخل أولي في مشاجرة عنيفة مع والده على رصيف الشارع، يركله فيها والده على بطنه. من دون أدنى تردد، تجري مادي خارج باب البيت الأمامي، لتصل إلى أولي غير عابئة بصراخ أمها التي تطلب منها التوقف.

وهذا تحول واضح من **الرغبات** (*Wants*) إلى **الحاجات** (*Needs*)، فتتحمل مادي أكبر خطر تتعرض له على الإطلاق: الخروج والمخاطرة بحياتها من أجله.

تدرك والدتها أن أولي ليس شخصاً غريباً على مادي، إنهما يعرفان بعضهما البعض. وتكذب هي على أمها حين تقول لها إنهما مجرد صديقين عبر الإنترنت.

تاسعاً: الأشرار يقتربون (صفحة 139 إلى صفحة 235)

يبدأ *المسار التنازلي* فوراً بالهبوط، عندما تلاحظ والدتها أن أولي يرتدي الرباط المطاطي حول معصمه في البيت. يتأكد لها أن الاثنين يلتقيان وجهاً لوجه. تقوم على الفور بإلغاء اشتراك الإنترنت، وتطرد كارلا من وظيفتها، لتستخدم بدلاً عنها ممرضة صارمة ومتجبرة تدعى جانيت.

لم تعد مادي قادرة على التحدث إلى أولي، الأمر الذي يدخلها في حالة من اليأس. ينتهي فصل الصيف، ويعود أولي إلى المدرسة ويصبح من النادر أن يريا بعضهما. يعود أولي ذات يوم من مدرسته بصحبة فتاة، وعلى الرغم من أن مادي تعرف أن هذه البنت شريكته في دروس المختبر،

إلا أنها، وفي الوقت نفسه، تدرك أن حظها في المنافسة أقل كثيراً من تلك الفتاة: «لا يهم إذا كانت جميلة أم لا، المهم أنها تشعر بلسعة الشمس على بشرتها، أنها تتنفس الهواء الطبيعي غير المصفى، أنها تعيش في العالم ذاته الذي يعيش فيه أولي، والذي لا يمكنني العيش فيه أبداً» (صفحة 157).

بعد مشاهدتها مشاجرة جديدة بين أولي ووالده، تقوم مادي بحجز تذكرتين إلى هاواي واحدة لها وأخرى لأولي. تتسلل إلى خارج البيت بعد أن تترك لوالدتها رسالة وداع، تقول فيها «بسبب رعايتك نجوت كل هذه الفترة لأتعرف على عالمي الصغير، ولكن هذا لم يكن كافياً» (صفحة 168).

تذوقت مادي قطعة من حلوى السعادة مع أولي، وليس بوسعها بعد ذلك أن تعود إلى سابق وضعها. لم يعد بإمكانها أن تكون سعيدة مرة أخرى من دونه: «يبدو أنني لا أستطيع أن أرى العالم بالطريقة القديمة مرة أخرى» (صفحة 168).

تتمكن من إقناع أولي بالذهاب معها من خلال الكذب بشأن حصولها على بعض الحبوب التجريبية التي تحميها من المرض. يصعد الاثنان إلى متن الطائرة المتوجهة إلى هاواي لقضاء يومين من النعيم. تشاهد مادي المحيط للمرة الأولى وتسبح فيه. يستمتع الاثنان بوجبات طعام لذيذة ويقضيان معاً ليلة رومانسية. ومن خلال كل هذا تقترب مادي من تعلم *الفكرة الرئيسية* أكثر فأكثر: «أشعر بالطمأنينة مع كل نفس أتنفسه، بأنني أكثر من مجرد فتاة على قيد الحياة، أنا أعيش» (صفحة 208).

عاشراً: لقد ضاع كل شيء (صفحة 234 إلى صفحة 237)

تتوقف كل هذه السعادة، عندما يعاود المرض مادي بشدة لتنهار في غرفة الفندق. وبعدها بـ **(نفحة الموت)** يتوقف قلبها.

حادي عشر: ليلة الروح المعتمة (صفحة 238 إلى صفحة 270)

تعود الأمور من جديد.

تصل والدة مادي إلى هاواي، تخرجها من المستشفى وتأخذها إلى البيت. تتحول غرفتها إلى أشبه بردهة مستشفى. وحين تدرك أنها ستبقى

محاصرة في البيت إلى الأبد، يصبح يأسها أكبر من أي وقت مضى: «كيف يمكنني أن أعيش بقية حياتي في هذه الفقاعة وأعلم أنني في عداد المنسيين؟» (صفحة 242).

تنفصل مادي عن أولي وتتخلى عن *الفكرة الرئيسية* حين تقول: «لقد استوعبت الدرس، الحب بإمكانه أن يقتلك، أفضّل أن أكون على قيد الحياة على العيش هناك في الخارج» (صفحة 247).

وفي لحظة قريبة جدا من *ليلة الروح المعتمة* ترسم مادي «خريطة اليأس» وتكملها مع «جبال البؤس» و «صحراء الحزن» و «محيط الندم» (صفحة 249). تتوقف عن الرد على رسائل أولي الإلكترونية حتى يتوقف هو أخيراً عن مراسلتها.

تعيد الأم الممرضة كارلا للعمل مرة أخرى في محاولة لإسعاد ابنتها. تعود الأمور بين مادي وأمها ببطء إلى روتينهما القديم، حتى إن مادي تعاود هوايتها في كتابة مراجعات الكتب، التي غالباً ما تحرق فيها القصص على القراء (**العودة إلى المألوف**).

يترك أولي مع والدته وشقيقته بيتهم على عجل بعد أن يغيب والده في العمل. ينظر إلى نافذة مادي وتلتقي أعينهما لآخر مرة كما يبدو (في انعكاس لنقطة الحدث المحرض).

تقرأ مادي رسائل جديدة من أولي، وتعلم أنه استطاع إقناع والدته لتهجر زوجها، لمجرد أنه أخبرها عن شجاعة مادي في جزيرة هاواي. إذا لم يكن هناك من فائدة، فقد ألهمت مجازفتها شخصاً آخر. بعد ذلك، ينهار عالم مادي عندما تتلقى رسالة إلكترونية من الطبيب الذي عالجها في هاواي، تفيد بأن فحوصات دمها لا تؤكد إصابتها بمرض (أس. سي. آي. دي) (**لحظة الاستيعاب في ليلة الروح المعتمة**).

تنكر والدتها ذلك، مدعية ببساطة أن الطبيب لا يفهم في هذا المرض النادر والمعقد، لكن مادي لم تقتنع بشكل تام، خاصة بعد أن تخبرها كارلا: «في بعض الأحيان، أعتقد أن والدتك ليست على حق تماماً، ربما لم تتعاف بعد من صدمة موت والدك وأخيك» (صفحة 270).

ثاني عشر: الانتقالة 3 (صفحة 270)

تتعهد مادي لنفسها بأن تأخذ أكبر المخاطر على عاتقها لتكتشف الحقيقة حول مرضها. فتطلب من كارلا (*شخصية القصة ب*) مساعدتها لتحصل الأخيرة على نتيجة فحص الدم.

ثالث عشر: الختام (صفحة 271 إلى صفحة 305)

النقطة الأولى: تجميع الفريق. وهي تنتظر نتيجة فحص الدم، تقرر مادي الاطلاع على ملفات والدتها، لتعثر على كل شيء تقريباً، باستثناء التشخيص الرسمي لإصابتها بـ (أس. سي. آي. دي): «أين هو الدليل على هذه الحياة التي عشتها؟» (صفحة 273). يبدو أنه ليس هناك من دليل.

النقطة الثانية: تنفيذ الخطة. تواجه أمها بشكوكها، وتقسم الأم بدورها على أنها تمتلك التشخيص في مكان ما. لكن وهي تبحث عنه من دون أمل، تدرك مادي أن كارلا كانت على حق، وأن أمها ليست سليمة التفكير: «وهكذا عندما أدرك بأنني لست مصابة بهذا المرض ولم أكن يوما كذلك».

النقطة الثالثة: مفاجأة البرج العالي. تكتشف مادي أن والدتها لم تتعاف أبداً من صدمة وفاة والدها وأخيها. عندما مرضت مادي وهي صغيرة أقنعت والدتها نفسها بأن ابنتها مصابة بـ(أس. سي. آي. دي). لقد كان ذلك، بالمعنى الحرفي، نوعاً من حمايتها من العالم من خلال إخفائها عنه: «كانت حياة مادي بمجملها عبارة عن كذبة» (صفحة 279). تحصل مادي على تقرير رسمي من طبيبها الجديد: *غير مصابة بالمرض*. ولكنها وبسبب عيشها في ركن منعزل داخل البيت طوال حياتها، تراجع مستوى جهازها المناعي، وعليها أن تتصرف حيال ذلك ببطء. تغيرت علاقتها بوالدتها إلى الأبد، وهي ليست متأكدة من قدرتها على مسامحتها عما فعلته، على الرغم من اقتراح كارلا (*شخصية القصة ب*) بضرورة المسامحة.

النقطة الرابعة: الحفر عميقا. تبتاع مادي في النهاية تذكرة إلى مدينة نيويورك للعثور على أولي. وأثناء سفرها، تثبت أنها تعلمت *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة عندما لاحظت في (صفحة 300): «كل شيء وارد الحدوث

في أي وقت. السلامة ليست هي كل ما في الأمر، هناك دائما ما هو أكثر من مجرد البقاء على قيد الحياة».

وتكتب مرة أخرى في مراجعة لكتاب الأمير الصغير: «الحب يستحق كل شيء، كل شيء».

وهي تبحث عن أولي، تبدأ بتفهم موقف والدتها وتسامحها: «الحب يجعل الناس مجانين، وفقدان الحب يجعلهم مجانين أيضاً» (صفحة 300).

النقطة الخامسة: تنفيذ الخطة الجديدة. تبعث مادي برسالة إلكترونية لأولي، وتطلب منه الذهاب إلى إحدى المكتبات في نيويورك، لأن ثمة هدية بانتظاره هناك، تختبئ وراء كدس وتراقب وصوله. عندما يظهر تلاحظ أنه لم يعد يرتدي اللون الأسود بالكامل (إشارة إلى المدى الذي تغير فيه أيضاً).

رابع عشر: الصورة الختامية (صفحة 306)

نشهد هنا صورة ختامية بالمعنى الحرفي لها. فبينما ننتقل إلى الصفحة الأخيرة، نعثر على تمثيل مرئي (رسمة لمادي) على الهدية التي تتركها في نسخة كتاب الأمير الصغير، وتكتب داخلها: «المكافأة إذا عثرت عليه هي: مادي».

ويعثر أحدهما على الآخر.

لماذا تعد هذه الرواية من نوع (التعلق بالآخر)؟

تتضمن رواية (كل شيء، كل شيء) كل المكونات الثلاثة لقصة ناجحة من نوع (التعلق بالآخر):

أ. **بطل غير مكتمل**، تشعر مادي بالملل والوحدة، وهي غير آمنة في حالة خروجها من البيت. على الرغم من أنها تستغل هذا الوضع إلى أقصى حد، فمن الواضح أنها تفتقر إلى شيء ما.

ب. **النظير** (الآخر)، منذ اللحظة التي توصف بها شخصية أولي يكون هو النظير الطبيعي لمادي: وافق شن طبقة، الروح الحرة لا تقيد بأسرها.

ج. **الإشكالية**، مرض مادي النادر هو الإشكالية التي تفرقهما، لأنها المصدر الرئيسي للصراع بينهما خلال مجريات أحداث الرواية.

نظرة عين القطة

مراجعة سريعة. إليك نظرة عامة موجزة على لائحة النقاط الأساسية لهذه الرواية.

الصورة الافتتاحية: نأخذ لمحات حول غرفة مادلين البيضاء والكتب المعقمة التي تغلف بالبلاستيك الأبيض.

الإعداد: نتعرف على معاناة مادلين مع مرض (أس. سي. آي. دي). إذ لديها حساسية تجاه كل شيء، وجسدها عرضة للأمراض المعدية، مما يجعلها حبيسة البيت. لديها رغبة في أن تغادر المنزل، ولكنها ربما لن تفعل ذلك أبداً. حياتها مملة ويمكن توقع مجرياتها.

الحدث المحرض: صبي جديد يدعى أولي ينتقل إلى جوار بيت مادلين.

الجدال مع الذات: من هو هذا الصبي؟ وما الذي سيتمخض عن وجوده (إذا ما حصل شيء ما) حول حياتها؟ تدرس مادي شخصية أولي، الذي بدوره يقوم بإعداد لوحات مرحة من نافذة غرفته المواجهة لنافذتها.

الانتقالة 2: بعد أن يكتب أولي عنوان بريده الإلكتروني من نافذته، تقرر مادي الرد عليه لتتطور العلاقة بينهما نحو الأمام وتدخل مادي عالم القسم الثاني (حياتها مع أولي التي لا يمكن توقعها).

طرح الفكرة الرئيسية والقصة ب: «كل شيء في الحياة يمثل مخاطرة، لكن عدم القيام بأي شيء هو أيضاً مخاطرة، والأمر متروك لك» (صفحة 68)، تطرح ممرضتها كارلا، والتي هي شخصية القصة ب، الفكرة الرئيسية. مما يدفع بمادي لتعلم درس حياتها المتمثل في إيجاد الشجاعة اللازمة، لتحمل المخاطر وعيش الحياة التي ترغب بها.

اللهو والمرح: تفضي رسائل البريد الإلكتروني المرحة والذكية، والرسائل الفورية بين مادي وأولي إلى لقاء سري (ترتبه كارلا). تدرك مادي خطورة العلاقة، لكنها لا تستطيع أن تمنع نفسها من الوقوع في حب أولي.

نقطة المنتصف: يتبادل مادي وأولي القبل الأولى المذهلة (نصر زائف). بعد ذلك بفترة وجيزة، تشهد مادي مشاجرة بين أولي ووالده فتهرع نحوهما خارج المنزل للمرة الأولى منذ سنوات (تصعيد في الإثارة والتشويق).

الأشرار يقتربون: تكتشف والدة مادي اللقاءات السرية بينهما. تقطع

الإنترنت عن مادي، وتطرد كارلا لتحل محلها ممرضة أخرى صارمة جداً. بعد مشاجرة ثانية بين أولي ووالده، تشتري مادي تذكرتي طيران إلى هاواي ويهرب الاثنان معاً.

لقد ضاع كل شيء: تنتهي رحلتهما إلى طريق مسدود حين تمرض مادي وتنهار صحتها بعد أن يتوقف قلبها عن العمل للحظات (نفحة الموت).

ليلة الروح المعتمة: تعود مادي إلى فقاعتها في المنزل، وهي أبعد ما تكون عن الفكرة الرئيسية عندما تنفصل عن أولي، وترفض التحدث إليه. يسافر هو بعيداً. وبعد فترة تتلقى مادي رسالة إلكترونية من الطبيب في هاواي، يزعم أنها ليست مريضة بـ (أس. سي. آي. دي).

الانتقالة 3: تتحمل مادي أكبر المخاطر على الإطلاق، وتطلب من ممرضتها (شخصية القصة ب) مساعدتها في الحصول على نتيجة فحص الدم.

الختام: تتطفل مادي على ملفات والدتها، ولا تعثر على أي دليل يؤكد إصابتها بالمرض، وهو ما يؤكده فحص الدم كذلك.

الصورة الختامية: تترك مادي رسمة على كتاب تهديه لأولي وتعرض عليه مكافأة إذا عثر عليه. والمكافأة: مادي.

مكتبة
t.me/t_pdf

11

المصباح السحري[35] (Out Of The Bottle)
القليل من السحر يقطع شوطاً بعيداً

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث رواية: (فتاة عشرينية) لصوفي كينسيلا.

تمنينا جميعاً عند محطة ما من محطات حياتنا، أن نحصل على شيء ما، وتساءلنا: ماذا لو تحققت لنا هذه الأمنيات؟ سواء تزامن إطلاقها مع الشهب التي تبرق في السماء، أو عند كعكة عيد ميلاد متوهجة بالشموع، أو على عظم الأمنيات[36] أو حتى أثناء نومنا. ومن أجل هذا، وجد هذا النوع من الروايات. والسبب في تسميته بـ **(المصباح السحري)** يأتي تكريماً لقصة علاء الدين وأمنياته التي تتحقق بواسطة مصباحه السحري، تلك القصة التي يتردد صداها عميقاً في ذاكرة القراء، القصة التي تروى مراراً وتكراراً عن البطل الذي يتمنى شيئاً من شأنه أن يجعل كل مشاكله تختفي، وفجأة، يتحقق له ذلك.

35- اقترحت عنوان (المصباح السحري) لمطابقته المعنى الذي تطرحه المؤلفة في معالجتها لهذا الفصل، وهو قريب جداً من المعنى الشائع عن خروج الجني من الزجاجة (*the genie is out of the bottle*). [م]

36- يستخدم عظم الترقوة للطيور (*wishbone*) في بعض الثقافات الغربية كرمز للحظ السعيد والتفاؤل والحب. يعتقد أن الشخص الذي لديه أمنية ويكسر هذا العظم من طيور الطعام وبقي معه الجزء الأكبر منه تتحقق له أمنيته. وهذا ينطبق أيضاً على إطلاق الأمنيات مع تساقط الشهب أو عند ضوء شمعة عيد الميلاد. [م]

لا يتعلق هذا النوع من الروايات بتحقيق الأمنيات فحسب، فهو يرتبط أيضاً بنزول اللعنات، وإرسال الملاك الحارس، وحلول الأرواح، وكذلك بانتقال البطل إلى أبعاد فيزيائية غريبة وعوالم موازية.

بغض النظر عن المنحنى الطبيعي الذي تختار القيام به، فإن جميع قصص نوع **(المصباح السحري)** تفضي إلى الخلاصة نفسها: يوهب الرجل أو المرأة نوعاً من السحر، ويدرك أن **الواقع** ليس بتلك الدرجة من السوء، ثم يعود في نهاية الأمر، وقد تغيرت شخصيته نحو الأفضل.

يوظف السحر في قصص **(المصباح السحري)** كأداة مريحة، وذكية، وتوفر طريقة لتحفيز التفكير من أجل توضيح حقيقة كونية يمكننا جميعاً أن نتعلم من خلالها: نحن رائعون جداً كما نحن ولسنا بحاجة إلى السحر.

أن يمنح البطل شيئاً من السحر، فإنه، وفي نهاية القصة، سيتعلم أن لا حاجة له بهذا السحر. ولهذا السبب، لا نعثر على عدد كبير من روايات الخيال العلمي في هذا النوع من القصص، الذي لا يتعلق باستكشاف عالم خيالي جديد، كما يحصل، على سبيل المثال، في سلسلة هاري بوتر، وملك الخواتم، وسجلات نارينا، أو أغنية الثلج والنار (مباريات الجوع). يأتي أغلب أبطال نوع **(المصباح السحري)** من عالمنا الاعتيادي، وبشكل مؤقت، يوهبون (أو يصابون بلعنة) السحر. هم جميعاً يشبهوننا! وهذا ما يجعلهم ممتعين جداً لنقرأ قصصهم. على الرغم من أن هذا النوع من القصص، يشاهد عادة في السينما أكثر مما هو في الكتب، والأمثلة السينمائية المعروفة عن ذلك: (البروفيسور المجنون، الكبير، 13 أصبحت 30، الجمعة العجيبة، بروس الخارق، القناع، الكاذب - الكاذب، هال السطحي، يوم غوندرهوغ)، فهو ينجح كذلك في الروايات. ومن المثير للاهتمام، أن هذا النوع الأدبي بلمسته السحرية، يميل إلى أن يكون أكثر شيوعاً لدي القراء اليافعين، مثل: رواية (الهندي في الخزانة) للين ريد بانكس، ورواية (المبادلة) لميغان شول، ورواية (11 عيد ميلاد) لويندي ماس، ورواية (قبل أن أسقط) للورين أوليفر، ورواية (إذا بقيت) لغيل فورمان، لأن السحر وتحقيق الأمنيات يستهويان الأطفال والمراهقين بشكل خاص، لكن هذا لا يمنع أن ينجذب البالغون إلى هذا الجانب من

المتعة. فمن منا لا تمتعه لمسة سحرية، أو قليل من خرق قواعد الطبيعة، أو الإجابة عن ذلك السؤال الذي يتعلق بالكون: «ماذا لو». من مفضلات هذا النوع: رواية (فتاة عشرينية) لصوفي كينسيلا، ورواية (الخط الأرضي) لرينبو رويل، وبالطبع، لا ننسى واحدة من أعظم الروايات المحبوبة على مر الزمن هي رواية (ترنيمة عيد الميلاد) لتشارلز ديكنز. ولا ننسى أن أوسكار وايلد انخرط بطريقة ما في هذا المجال، عندما كتب رائعته الكلاسيكية الشهيرة (صورة دوريان غراي).

بعيداً من الجمهور المستهدف، تشترك قصص نوع (*المصباح السحري*) في ثلاثة مكونات:

أ. **بطل يستحق السحر**

ب. **تعويذة أو لمسة سحرية**

ج. **درس حياة.**

دعنا نلقي نظرة فاحصة حول هذه المكونات:

سواء كان بطلك مستضعفاً بحاجة ملحة للتدخل السحري، كما الحال مع رواية (فتاة عشرينية) أو يمر في حالة تعيسة، أو مغفلاً متعجرفاً، يحتاج إلى أن يتعلم درساً مع لعنة طفيفة كما في رواية (ترنيمة عيد الميلاد)، فيجب أن يكون هذا البطل بحاجة حقيقية إلى هذا السحر. ويجب أن تكون قصته متطابقة تماماً مع نوع «مصباحه».

نحن القراء، بحاجة إلى فهم ومعرفة فورية عن السبب الذي يحصل فيه هذا البطل تحديداً على السحر. لا نحتاج إلى هذا الفهم فقط، بل نحتاج إلى أن نبحث في السر وراء ذلك! فبعد العمل المذهل الذي قام به تشارلز ديكنز، بخلق شخصية البخيل الفظيع إبنزر سكروج في رواية (ترنيمة عيد الميلاد) لم نتعاطف ولم نتحمس، وبأي طريقة من الطرق، مع ظهور أشباح عيد الميلاد الثلاثة، لترينا العجوز العابس على ما هو عليه. وعلى العكس من ذلك، نتعاطف في رواية (فتاة عشرينية) بحماس شديد مع لارا لنغتون، الفتاة المسكينة سيئة الحظ التي يجري هجرها مؤخراً. فعندما تحصل على زيارة من قبل شبح عمتها سادي البالغة من العمر 105 سنوات، والتي تساعدها في

ترتيب شؤون حياتها، نفرح لها بشدة، لأننا نريد لها النجاح أكثر مما تريده هي لنفسها.

يجب أن يكون سؤالك الأول عند شروعك بكتابة رواية من نوع (**المصباح السحري**): لماذا يستحق هذا البطل تحديداً هذا النوع من السحر في حياته؟ هل هو، على خطى السندريلا، محرومٌ من أي قسط من الراحة (تدعى هذه الحالة **بالتمكين**)؟ أم أنه يشبه إلى حد كبير إحدى أخواتها الشريرات اللواتي لديهن حاجة ماسة لاختبار الواقع (تدعى هذه الفئة **بالقصاص**)؟ في كلتا الحالتين، عليك أن تتأكد من فهم القارىء لذلك. قم بإعداد بطلك بحيث عندما يفعل السحر مفعوله (عادة في نقطة *الحدث المحرض*) سنهتف له: «أوه، نعم، إنه يستحق هذا تماماً!».

تحذير: يمكن لقصص (**القصاص**) أن تكون أصعب عليك من قصص (**التمكين**). فحين يكون بطلك **غير محبوب**، فإنّه من السهل على القارىء أن يدير له ظهره، ويغلق الكتاب حتى قبل أن تبدأ المشاهد الممتعة. على الرغم من أن (بطلك الحقير) قد ينال ما يستحقه من قصاص عادل في النهاية، فأنت لا تريد أن تخسر القارىء قبل أن تتاح لك فرصة لإعطاء شخصيتك صفعة على خده. وهذا هو المحل، الذي ينفذ فيه منهج (إنقاذ حياة القطة) *لحظة إنقاذ روايتك* في الحقيقة. امنح بطلك في المقدمة شيئاً مثيراً يمكنك أن تجرده منه فيما بعد. ومن الناحية العملية، يكون ذلك قبل الدخول إلى (*نقطة الحدث المحرض*) ويفضل أن يأتي ذلك في أول عشر إلى عشرين صفحة، فحتى أكبر المغفلين على هذا الكوكب لديه شيء ما يستحق الإنقاذ. عليك أن ترينا ما الذي يميز رحلة بطلك نحو *التحول*، ولماذا نضيع وقتنا الثمين في متابعته. اثبت لنا ذلك مبكراً وإن كان بطلك لا يبدو عليه أنه يستحق الكثير، لكنك يجب أن تقول لنا: انتظروا، فثمة في شخصيته أعماق خفية تستحق أن تقرؤوا الصفحاتِ التالية من أجلها.

ستحتاج في قائمة التحقق في فصل (**المصباح السحري**) إلى القليل من السحر بالطبع! وهذا ما يسمى بالنوبة أو اللمسة السحرية. ما هو بالضبط السحر في هذه الحكاية السحرية؟ هل هو الشبح الراقص لشارلستون في رواية (فتاة عشرينية)؟ هل هي تجربة الخروج عن الجسد في رواية (إذا

بقيت)؟ هل هو سحر تلفون أرضي يمكنه التحدث مع الماضي في رواية (الهاتف الأرضي)؟ أم هو ذلك اليوم الذي بقي يكرر نفسه مرة بعد أخرى إلى الأبد كما يحصل في روايتي (11 عيد ميلاد، وقبل أن أسقط)؟ مهما كان الأمر، تأكد من وجود السحر في مقدمة أو وسط *عالم القسم الثاني* من روايتك. بعد كل شيء، فهذا هو *وعد التشويق* الذي تقدمه روايتك للقارئ، والذي من المحتمل أنه جاء في الغلاف الخلفي لها، أو في الوصف الترويجي، لذا تأكد من إيصال السحر في هذا الوعد.

سواء كان بطلك قد تمنى السحر لنفسه، أو أنه فُرِضَ عليه، عليك أن تتأكد من أن اللمسة السحرية الخاصة به فريدة من نوعها. اجعلها شائقة وممتعة ومثيرة، لأنها ستكون عنصر الجذب الرئيسي في روايتك.

من المهم ملاحظة أنه ليس عليك إنفاق الكثير من وقتك في **كيف** يفعل السحر مفعوله، لأن الـ (**لماذا**) هنا أكثر أهمية من الـ (**كيف**) (**لماذا** وهب هذا البطل هذه اللمسة السحرية تحديداً؟)، أما الـ (**كيف**) (وهذه هي: الميكانيكية) فليست بتلك الأهمية. فهذا النوع من القصص، كما أشرنا، لا يدور **حول** السحر بحد ذاته، بل يتعلق بشكل أكبر بما يخرج به البطل من هذا السحر. لذا عليك ألا تسهب كثيراً، وتستهلك الصفحات في توضيح المداخل والمخارج الخاصة باللمسة السحرية، وتأخذنا في متاهات طويلة ومتعرجة.

قُدِم السحر في رواية (فتاة عشرينية) وجرت معالجته ببساطة وسرعة: «لا أعرف كيف يعمل!»، قالت سادي العمة الكبرى للارا. «أفكر فقط في المكان الذي أرغب أن أكون فيه لأجد نفسي هناك» (صفحة 73). وفي رواية (الهندي في الخزانة) نتعرف بكل بساطة على أن هذه الخزانة سحرية، وتمنح الحياة للدب الصغير لعبة أومري الهندية، فالمؤلفة لين ريد بانكس لم تورط نفسها في تفاصيل أكثر من ذلك.

الأكثر أهمية من الـ (**كيف**) هي الـ (**قواعد**) التي بعمل بموجبها السحر. نعم، بالرغم من أنه سحر، وبالرغم من أنه يعمل ضد قوانين الطبيعة، فما يزال عليك أن تضع **قواعد** لعمل هذا السحر وعليك مراعاة تطبيقها بدقة. بغض

النظر عن مدى الإغراء الذي يولده اللعب الفني، وتحريك الأشياء لتأتي مطابقة لحبكتك، تذكر أن القراء سيضطرون إلى تعطيل منطق الواقع من أجل الانجذاب إلى قصتك الخيالية. دعهم يقولون: «حسناً، هذا مستحيل، ولكن ماذا يهم؟! تبدو فكرة هذه الرواية رائعة». لديك فرصة واحدة لتفعل ذلك هي: *عدم نسيان مراعاة القواعد*. فإذا كنت تخدع قراءك من خلال وضع قواعد ما للسحر في المقدمة، ثم تقوم بتغييرها فيما بعد، سيشعر هؤلاء القراء بأنك تخونهم وستخسرهم حتماً. يتعمق قراء نوع (المصباح السحري) في الغوص داخل عالم الرواية، وهم يدركون أنها لن تتبع قوانين الطبيعة الأساسية. لكنهم يثقون بك للقيام بذلك بشكل إبداعي، لذلك لا تخن هذه الثقة. وأخيراً، إن *المكون الثالث* الذي ستحتاجه في كتابة قصص من نوع **(المصباح السحري)** للخروج من العالم الواقعي هو: **الدرس**: بمعنى كيف تحولت شخصية بطلك بواسطة هذا السحر.

في النهاية، يجب على جميع الأبطال في هذا النوع، أن يدركوا أمراً مهماً للغاية: ليس السحر هو ما سيصلح حياتهم إلى الأبد، عليهم هم أنفسهم أن يقوموا بذلك. لقد كشف لهم السحر ما هم بحاجة إلى إصلاحه، وهنا يكمن جوهر قصص (المصباح السحري).

وإن كان من الجيد الحصول على لمسة من السحر، لاستخدامها في إزالة الغبار من تحت السجادة، فإننا نعلم جميعاً أنه مجرد نوع من **الخداع** في التملص من المشاكل. فإذا كان السحر هو الحل النهائي للمشاكل، فما الذي سيهتم له القراء ويعلق في ذاكرتهم؟ نحن نعلم أن السحر بهذا المعنى لن يحدث في حياتنا أبداً، وهذا هو السر وراء تضمين قصص (المصباح السحري) بعضاً من الحكم والدروس الأخلاقية حول الواقع والإنسانية بشكل أساسي، وهذه خلاصة رائعة: أن تكون إنساناً له خصاله الطيبة، وأن تدرك أن المشاكل الحقيقية لا تحل بواسطة السحر، فهو مجرد نوع من الترفيه والإلهاء لفترة من الوقت.

هذا هو السر: يتعين على البطل في قصص هذا النوع، وعند دخوله *عالم القسم الثالث* من الرواية، أن يأخذ على عاتقه **مواجهة الواقع من دون قوى سحرية**. فعادة ما تكون هناك لحظة ختام كبيرة، يثبت فيها البطل، وبشكل

نهائي، أنه لم يكن حقاً بحاجة إلى ذلك السحر القديم والسخيف لكي يمضي في رحلة تحوله. لقد أنجز ذلك بمفرده، لأن السحر الحقيقي موجود بداخله.

خلاصة: إذا كنت عازماً على كتابة رواية من نوع (**المصباح السحري**)، فتأكد من أن هذه الرواية تتضمن العناصر المهمة التي ذكرناها:

أ. **بطل يستحق السحر**، سواء كنت تعمل على **تمكين** شخصية بطل مستضعف، أو إنزال **القصاص** على من يستحقه، فتأكد من أن هذين الأمرين واضحان لدى القارىء: إن هذا البطل، يحتاج إلى هذا النوع تحديداً من الدعم فوق – الطبيعي.

ب. **تعويذة أو لمسة سحرية**: بغض النظر عن كيفية توظيف السحر (عبر شخص أو مكان أو أي شيء آخر) تأكد من إعداد هذه الشيء غير المنطقي، لكي يعمل وفق قواعد منطقية، حتى لا تغامر بفقدان ثقة القارىء بك.

ج. **درس حياة**: ماذا يتعلم بطلك من هذا السحر؟ وكيف يقوم بإصلاح مشاكله في نهاية المطاف دون الاستعانة بالسحر؟

روايات رائجة من نوع المصباح السحري من مختلف الأزمنة

- ترنيمة عيد الميلاد، لتشارلز ديكنز [م ع]
- صورة دوريان غراي، لأوسكار وايلد [م ع]
- ماري بوبينز، لباميلا ليندون ترافرز
- الجمعة العجيبة، لماري روجرز [م ع]
- الهندي في الخزانة، للين ريد بانكس [م ع]
- التافه، لميغ كابوت
- إذا بقيت، لغيل فورمان [متوفرة فيلم سينمائي]
- فتاة عشرينية، لصوفي كينسيلا (تطبق عليها في الصفحات القادمة لائحة النقاط الأساسية).
- 11 عيد ميلاد، لويندي ماس
- 1Q84، لهوراكي موروكامي [م ع]
- قبل أن أسقط، للورين أوليفر [متوفرة فيلم سينمائي]

- المحيط في نهاية الدرب، لنيل غايمان [م ع]
- الخط الأرضي، لرينبو رويل [م ع]
- المبادلة، لميغان شول
- الموازي، للورين ميلر.

مكتبة
t.me/t_pdf

فتاة عشرينية

المؤلف: صوفي كينسيلا [الترجمة العربية: لم تترجم]
النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: المصباح السحري
حسب تنصيف الكتب العام: خيال عام
عدد الصفحات: 435 [النسخة العربية: لا توجد]

اشتهرت ملكة الكوميديا الحديثة صوفي كينسيلا من خلال سلسلتها الروائية (مدمنة تسوق) التي ترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة. تدور روايتها (فتاة عشرينية) حول بنت في العشرين من عمرها، يطاردها شبح عمتها الكبرى سادي. وهذه أول رواية للمؤلفة يحدث فيها ما هو *فوق - طبيعي*. فلعنة «الشبح» التي تختبرها البطلة لارا، ودرس الحياة غير المتوقع المستمد من هذه اللعنة، يضعان هذه الرواية تحت تصنيف (المصباح السحري).

أولاً: الصورة الافتتاحية (صفحة 1-10)

برفقة والديها، تستعد الفتاة العشرينية لارا لينغتون، لحضور جنازة عمتها الكبرى البالغة من العمر 105 أعوام، والتي لا يعرفها أحد من هذه العائلة بشكل مباشر. تظهر لارا منشغلة البال كثيراً بقائمة الأكاذيب التي أطلقتها أمام والديها مؤخراً، من بينها أنّ مشروعها التجاري يمضي بنجاح باهر، وشريكها الجديد في العمل شخص مؤتمن وجدير بالثقة. وفي الواقع، إن العكس هو الصحيح.

تخبرنا قائمة أكاذيب لارا بمشاكلها الحياتية التي تحتاج إلى *إصلاح*. ومن بين أكاذيبها الأخرى أمام عائلتها، أنها أنهت تماماً علاقتها بحبيبها جوش الذي هجرها للتو، والتي تصلي سراً وتدعو الله أن يعود إليها (**الطلب**).

تخبرنا أكاذيب لارا كذلك بالكثير عن بطلتنا وعيوبها الشخصية، فهي من

ذلك النوع من الفتيات اللائي لا يستطعن تجاوز أخطائهن، وبدلاً عن ذلك، يحاولن إخفاءها عن العائلة.

ثانياً: طرح الفكرة الرئيسية (صفحة 8)

تتحدث لارا (وتكذب) على والديها بشأن حبيبها السابق، فيقول لها والدها بطريقة لطيفة: «حين ننفصل عن أحدهم، ثم نلتفت إلى الوراء، نتوهم بأن الحياة ستكون مثالية عند العودة معه من جديد» (صفحة 8).

تدور رحلة لارا في **التحول** حول المضي قدماً نحو الأمام، وعليها التخلص من الأوهام التي تراودها بشأن الشكل الذي يجب أن تكون عليه حياتها، وأن تستمتع بهذه الحياة كما هي. ولكي تمضي في ذلك، ستحتاج إلى الكثير من الثقة بالنفس، والتحلّي بقدر أكبر من الجرأة والشجاعة.

ثالثاً: الإعداد (من صفحة 10 إلى صفحة 25)

تحضر العائلة مراسم جنازة سادي لانكستر، عمة لارا البالغة من العمر 105 سنوات. خارج قاعة الجنازة تلتقي لارا بعمها السيد بيل، المعروف بتأسيس سلسلة «لنغتون كوفي» وهي شركة ناجحة على نطاق واسع، أسسها، كما يدعي، برأس مال قدره عشرون بنساً فقط، قد عثر عليها في جيبه أيام كان مفلساً. ينظم العم حالياً ندوات بعنوان «عملتان معدنيتان صغيرتان» لتعليم رواد الأعمال عن كيفية محاكاة تجربته الناجحة.

تحاول لارا أن تطلب منه مساعدتها في دعم شركتها الجديدة المتخصصة بتوظيف الخبرات (التي فشلت فشلاً ذريعاً منذ أن غادرتها ناتالي شريكتها في العمل)، لكن بيل لم يستجب لها.

بعد دخولها قاعة جنازة خاطئة بطريقة محرجة، تتمكن من الدخول إلى القاعة الصحيحة، لتكتشف أنها تكاد تكون خالية، لم يكن هناك حتى من يحمل صورة المتوفية. يبدو أن لا أحد هنا يعرف من هي سادي لانكستر.

رابعاً: الحدث المحرض (من صفحة 25 إلى صفحة 28)

تسمع لارا، خلال الجنازة، صوتاً غير مألوف يتساءل: أين قلادة المتوفية؟

ثم ترى شابة من عمرها تجلس أمامها: من هذه؟!

عندما تحاول الشابة الغريبة وخزها، فإن أصبعها يخترق جسدها. ثم بشكل مروع تقدم البنت نفسها على أنها سادي لانكستر، عمتها الكبرى الميتة.

خامساً: الجِدال مع الذات (من صفحة 29 إلى صفحة 72)

مثل معظم قصص (المصباح السحري) فإن *الجِدال مع الذات*، في هذه الرواية، هو التحقق من صدق الواقع. هل أنا أحلم؟ هل ما يحدث لي هو شيء حقيقي؟ تقتنع لارا أنها تمر بحالة هلوسة بنسخة من عمتها الكبرى وهي في العشرين من عمرها. ولكنها بقدر ما تجهد لتخليص نفسها من هذا الاستيهام، فسادي لن تتركها لحالها. في الحقيقة، إنها تزعجها وهي تصرخ بوجهها مطالبة بإيقاف مراسم الجنازة، بدعوى أنه لا يمكن دفنها دون أن تعثر على قلادتها. تمتثل لارا لإرادة عمتها الكبرى، وتختلق عذراً سريعاً لإيقاف مراسم الجنازة: «إن سادي مقتولة وإن الشرطة بحاجة إلى المزيد من التحقيق». يعتقد جميع الحاضرين، بمن فيهم لارا، أنها فقدت عقلها.

في اليوم التالي، تقنع لارا نفسها أن سادي هي مجرد وهم من نسج عقلها الباطن. ولكن عند الغداء، تظهر سادي لتعلم لارا كيفية تناول المحار بشكل صحيح، وبما أن لارا لا تعرف في لاوعيها كيفية تناول المحار، تقول لنفسها: لعل سادي هي في الواقع شبح حقيقيّ.

سادساً: الانتقالة 2 (صفحة 73 إلى صفحة 74)

تواصل سادي مطاردة لارا بشأن قلادتها المفقودة. تقول إنها لا يمكنها أن ترتاح في عالمها الآخر دون العثور على هذه القلادة، وتطلب من لارا مساعدتها في البحث عنها. تعقد لارا مع شبح عمتها صفقة: «إذا عثرت لك على قلادتك، هل تتركينني أعيش بسلام وتبتعدين عني؟» (صفحة 73).

توافق سادي، وها نحن ندخل رسمياً *عالم القسم الثاني*، عالم لارا والشبح السحري للفتاة العشرينية.

سابعاً: اللهو والمرح (صفحة 75 إلى صفحة 211)

تزور لارا دار التمريض، التي كانت العمة سادي ترقد فيها، للبحث عن مصير القلادة. هناك يخبرها الموظفون: «بيعت القلادة عن طريق الخطأ في يانصيب لدعم صندوق التبرعات». تعود لارا إلى البيت ومعها قائمة معقدة من الأسماء وأرقام الهواتف على أمل أن تعثر فيها على اسم مالك القلادة الجديد.

في دار التمريض أيضاً، تكتشف لارا أن ثمة شخصاً غامضاً يدعى تشارلز ريس كان قد زار عمتها قبيل وفاتها. لا تتذكر سادي من هو هذا الشخص، وتعزو لارا أمر نسيانها إلى السكتة الدماغية التي تعرضت لها عمتها قبل سنوات من موتها، الأمر الذي يشوش ذاكرتها. فيما بعد، تعلم لارا وعمتها أن السيد تشارلز ريس هو في الحقيقة بيل لنغتون عم لارا المشهور، وهو الذي أخذ القلادة عن سادي. لكن السؤال هنا هو: ما الذي يفعله رجل ثري بقلادة امرأة عجوز ليس لها قيمة تذكر؟

إن وعد تشويق هذه الرواية، هو تقديم مشاهد مرحة للارا وعمتها سادي، فسادي هي كل ما لا تمثله لارا، لأنها شجاعة وجريئة ومقدامة، وبالمقارنة معها، فلارا شابة بليدة بعض الشيء. لا تفوت سادي فرصة دون أن تخبرها بهذا. وكما تميل معظم روايات (المصباح السحري) تساعد سادي قريبتها لارا على التعرف على عيوبها الشخصية لتتمكن من معالجتها بنفسها.

بينما تبحثان عن قلادة سادي، تواصل الاثنتان بإزعاج إحداهما الأخرى، لكنهما في النهاية تصبحان صديقتين. تتصاعد التعقيدات ليعقبها المرح الناتج عن الصدام الثقافي بينهما. فمع أن كلتيهما فتاة عشرينية، ولكنهما من عالمين مختلفين مع تصورين مختلفين جداً حول طبيعة العلاقة بالرجال وتفاصيل الحياة المعيشة.

تنصح سادي أنه لا ينبغي على لارا أن تندب حظها على هجران حبيبها السابق جوش. يجب أن تخرج من هذه الحالة وتواصل حياتها. تبدو سادي من عدة نواحٍ، أكثر حداثة من لارا، ففي (صفحة 94) أعادت *طرح الفكرة الرئيسية* عندما قالت: «عزيزتي، عندما تسوء الأمور في حياتك فعليك أن

ترفعي رأسك عالياً، وترسمي ابتسامة ساحرة على شفتيك، وتجهزي لنفسك كأساً من الكوكتيل، ثمّ تنطلقي».

توصلنا من خلال *نقطة اللهو والمرح* إلى فهم قواعد السحر، التي توظفها المؤلفة صوفي كينسيلا بفعالية وتستخدمها بمهارة لتعزيز الحبكة. فعلى سبيل المثال، عرفنا أنه لا يمكن لأي شخص آخر أن يرى شبح سادي باستثناء لارا. ويمكن لسادي أن تذهب إلى أي مكان ترغب به وترتدي أي ملابس تعجبها. والقاعدة الأكثر تميزاً وإبداعاً في حكاية كينسيلا الخارقة للطبيعة هي: قدرة شبح سادي على إقناع الناس ببراعة من خلال الصراخ بأذنهم بطريقة كوميدية. معرفة هذه القواعد تلهم لارا فكرة جديدة، هي إرسال سادي للتجسس على حبيبها السابق جوش، لمعرفة سبب تخليه عنها حتى تتمكن من إصلاح العلاقة معه. لا توافق سادي بداية على هذه الفكرة، ثم ترضخ وتوافق على مضض.

هذه هي بطلتنا لارا، التي **تصلح الأشياء بطريقة خاطئة**. تستخدم «لعنتها» السحرية لتحسين حياتها، بدلاً من تعلم *الفكرة الرئيسية* ودرس الحياة لكي تمضي قدما وتصلح شأنها بطريقة صحيحة. فهي تريد العودة إلى الوراء وإعادة العلاقة مع جوش. وهذا ما يدفع النصف من *عالم القسم الثاني* إلى الأمام. تقوم بإقناع سادي لاستخدام قوتها في التأثير لإعطاء جوش دفعة صغيرة، لأنها تعتقد أنه ما زال يحبها، لكنها تريد من عمتها أن تحفزه ليتذكرها. وبينما نواصل *المسار التصاعدي* نحو *نقطة المنتصف*، يعترف جوش فعلاً بأنه ما يزال يحب لارا، وأنه ارتكب خطأ فادحاً بهجرها. عندئذ تغمرها السعادة، فهذا ما تريده بالضبط.

تتوطد علاقتها مع سادي بشكل أعمق، وتعرف أن في حياة الأخيرة، كان هناك، وفي وقت ما، شاب مميز يدعى ستيفن نيتلتون، وهو رسام غادر الحياة مبكراً، ولكن ليس قبل أن يرسم صورة رائعة لسادي، والتي فقدتها فيما بعد من جراء حريق المنزل. ومنذ ذلك الحين، لم تعش سادي تجربة حب أخرى.

تطلب لارا مساعدة سادي في شأن شركتها المتعثرة، إذ ترسلها إلى مبنى إداري لحل مشكلة مع أحد العملاء. خلال وجودها داخل هذا المبنى، تلاحظ سادي وجود رجل غاية في الوسامة يدعى (إد) وترغب في

مواعدته. لسوء الحظ، لا يمكن لسادي الذهاب في موعد رومانسي، ولكن لارا تستطيع.

ثامناً: القصة ب (من صفحة 111 إلى صفحة 120)

يمثل إد شخصية *القصة ب* وشخصية الحبيب المحتمل (*Love Interest*) في الرواية. تتمكن سادي من إقناع لارا بأن تطلب من إد الخروج معه في موعد، لكي يتاح لها التطفل على موعدهما، وتعيش قصة حب بالإنابة من خلال لارا، التي تعتقد أن عمتها الكبرى مجنونة، لكن شعورها بالذنب يدفعها إلى الموافقة.

مشهد غاية في الامتاع، حين تطلب لارا من إد، وهو في غرفة الاجتماعات، وأمام موظفيه، أن يخرج معها في موعد. ومع تدخل سادي بطريقتها في الصراخ بأذنه، يشعر بأنه مضطر إلى قول: نعم، وإن كان لا يملك أي فكرة عما يحصل أمامه.

في وقت لاحق، من أجل موعدهما، تقنع سادي لارا بارتداء فستان فضفاض من طراز العشرينيات، وأن تتصرف بالضبط ملثما تطلب منها، وهذا ما يحرج لارا تماماً. ثم، وبعد حين، تقنع نفسها بأن هذا الأمر لا يشكل أهمية لديها، ما دام أنها تفعله من أجل سادي، وأنها ستبقى على علاقتها مع جوش.

لكن ببطء، تقع لارا في حب إد ويبادلها الأخير المشاعر نفسها. يخرج جوش من حياتها وتمضي هي قدماً في حياتها الجديدة (*الفكرة الرئيسية*) تماماً كما قالت لها سادي أن تفعل.

يمثل إد من جانبه *الفكرة الرئيسية* كذلك، فيواجه مشكلة تجاوز ذكرى حبيبته السابقة، الأمر الذي يجعله هو الآخر عالقاً في الماضي بقوة. خلال معرفتها هذا العيب في قصة إد، تدرك لارا أنه يعاني العيب ذاته الذي تعانيه.

تاسعاً: نقطة المنتصف (صفحة 231 إلى صفحة 264)

تلبي لارا دعوة عشاء عمل كبيرة مع إد، يحضرها عدد كبير من الضيوف المهمين (حفلة نقطة المنتصف). تستخدم سادي للتواصل بنجاح من أجل أعمالها المتعثرة. وفي نهاية تلك الليلة، تتكون لديها خطة جديدة وواعدة.

تبدو لارا الآن منتصرة من كل النواحي، فقد عاودت علاقتها بجوش (**الطلب**) وشركتها على وشك الازدهار. إنه **النصر الزائف** بالطبع، لأنها تستخدم السحر في تحقيق كل ذلك، لا سيّما عودتها إلى جوش، الذي من الواضح أنه ليس من مصلحتها أن تعود إليه.

تتقاطع *القصة أ* مع *القصة ب* بعد حفلة تلك الليلة، وتتصاعد حدة الإثارة العاطفية، حين تجري لارا محادثة رومانسية من القلب إلى القلب مع إد وتتعرف على قصة انفصاله المؤلمة.

بتدخل من سادي، يطلب إد الرقص مع لارا. وعلى الرغم من أن سادي هي التي تحاول أن تقرب بينهما، إلا أن لارا تطلب من إد الخروج معها في موعد مرة أخرى، وهذه المرة لمشاهدة معالم المدينة. يبدو أنها بدأت بالفعل تنجذب نحوه وإن كانت لا تدرك ذلك بعد.

عاشراً: الأشرار يقتربون (صفحة 212 إلى صفحة 319)

تعيش لارا بعد تلك السهرة، حالة غريبة من تدهور كل شيء من حولها. يبدأ جوش بالتصرف معها بشكل غير منطقي (هل يغير رأيه؟)، ومن ناحية أخرى، فهي تقترب من استعادة قلادة سادي، ولكنها تفقدها في اللحظة الأخيرة. ثم إن شريكتها السابقة في العمل ناتالي (التي تركتها تواجه الفشل لوحدها) تعود إلى الشركة لتستثمر كل النجاحات التي صنعتها لارا. وأخيراً تتصاعد حدة التوتر بينها وبين سادي، فتصرّ الأخيرة بشدة على عدم الموافقة بخصوص عودتها إلى جوش، مما يؤدي إلى مشاجرة قوية بينهما، تكشف فيها سادي حقيقة أن جوش عاد للارا لأنها هي التي أقنعته.

تدرك لارا أن ما تقوله سادي صحيح جداً. فبعد عشاء محرج مع جوش، لم يقدم خلاله سبباً وجيها واحداً لعودتهما مع بعض، مما يؤدي إلى أن تقطع علاقتها به ثانية، لتثبت أنها أضحت قريبة من تعلم *الفكرة الرئيسية*.

في غضون ذلك، يواصل إد ولارا التقرب من بعضهما. يذهبان في جولة ممتعة لمشاهدة معالم المدينة. يعترف لها أنه معجب بها، ولكن لارا لا تستطيع أن ترغم نفسها على تصديقه، لأنها تعتقد أنه يقول ذلك تحت تأثير سحر سادي، تماماً كما حصل مع جوش في المرة السابقة.

خلال لحظة رومانسية في دولاب هواء لندن، يقوم بتقبيلها لتدرك لحظتها أنها تبادله المشاعر ذاتها. لسوء الحظ، تراهما سادي يقبلان بعضهما ليستبد بها الغضب. كان من المفترض أن يكون إد من حصتها حسب الاتفاق. تحاول لارا الاعتذار من شبح عمتها، لكن الأمر ينتهي بشيء من الجنون أمام أنظار إد، الذي لا يعرف إلى من تتحدث لارا بهذه الطريقة. تقع سادي في حالة من الاكتئاب عندما تتيقن من أنه ليس بمقدورها أن تقع في الحب، ولن يرغب بها أي رجل، لأنها ببساطة: ميتة. تأسف لأن حياتها لم تكن تعني شيئاً، ولم تترك خلفها أثراً، ولم يحضر جنازتها أي أحد.

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء (صفحة 319 إلى صفحة 329)

في صباح اليوم التالي، تكشف ناتالي (شريكة لارا في العمل) أنها تحدثت مع إد وأخبرته: إن لارا لم تفكر به كحبيب لها، وإنما هي تخطط لتوظيفه من خلال شركتها. وعندما تحاول لارا الاتصال به، لتوضيح المسألة ووضع الأمور في نصابها، يتعامل معها إد ببرودة وجفاء، ويوبخها لأنها تستغله في عالم الأعمال. تصرخ لارا بوجه ناتالي وتترك الشركة (تخسر الشركة وحبيبها في غضون أقل من أربع وعشرين ساعة).

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (صفحة 330 إلى صفحة 359)

تقوم لارا برحلة بحث عن سادي في كل مكان، أملاً في العثور عليها والتصالح معها. وكلما يمتد بها أمد البحث، تسقط أكثر في براثن اليأس. في صورة معاكسة لنقطة *الجِدال مع الذات*، تسأل لارا نفسها: هل سادي موجودة بالفعل، أم هي من صنع أوهامي؟

يقودها البحث إلى مسقط رأس سادي. وتزور مقر القسيس القديم في المدينة لتكتشف حقيقة مذهلة: ثمة نسخة من لوحة فنية صغيرة تصور فتاة مجهولة في العشرينات من عمرها، رسمت من قبل فنان مشهور. في الحال، تعرف لارا أن هذا الفنان هو حبيب سادي المفقود، وأن هذه اللوحة هي نسخة مطبوعة عن الأصلية، التي تعتقد سادي أنها فقدت في الحريق. وفي

الصورة، تظهر سادي وهي في العشرين من عمرها وفي يدها القلادة التي تبحثان عنها.

توضح المرأة التي تعمل مرشدةً في بيت القسيس: «إن هذه اللوحة هي نسخة من لوحة أصلية مشهورة على نطاق واسع تدعى «الفتاة ذات القلادة» وموجودة حالياً في معرض اللوحات القومي في لندن، ولا أحد يعرف البنت موضوع اللوحة»، لكن لارا تعرف! (*استيعاب ليلة الروح المظلمة*).

خلال كل هذا الوقت، تعتقد سادي أنها لم تترك أثراً في هذا العالم، وأنها توفيت دون أن يلحظ أي أحد وجودها، وهي غير محبوبة من الناس. لكن الحقيقة عكس ذلك تماماً، فهي مشهورة جداً ولوحتها تنال إعجاب الملايين من الناس.

ثالث عشر: الانتقالة 3 (صفحة 360 إلى صفحة 361)

بعد كل ما قدمته سادي للارا، حان الوقت لرد الجميل. لكن مع استمرار عدم ظهور سادي، سيتعين على لارا أن تتصرف **من دون قوة السحر**. وللحصول على اعتراف رسمي بسادي كموضوع لتلك اللوحة، تذهب إلى متحف اللوحات القومي في لندن، للتحدث إلى السيد مالكوم مدير المجموعات الفنية.

رابع عشر: الختام (صفحة 362 إلى صفحة 425)

النقطة الأولى: تجميع الفريق.

بوصفها فريق يتألف من شخص واحد، يخبرها مالكوم: «إن إدارة المتحف ابتاعت اللوحة في الثمانينيات من بائع مجهول تعاقدياً»، ويمتنع عن إخبارها عن الاسم.

النقطة الثانية: تنفيذ الخطة.

يتوجب على لارا أن تخبر سادي بأن لوحتها لم تفقد في الحريق، وأنها ماتت كامرأة مشهورة. بعد رحلة تفتيش عنها، تعثر عليها أخيراً في مهرجان للجاز يقام بمناسبة لم شمل عاطفي. وقبل أن تتمكن لارا من إخبارها، تشير سادي إلى إد (الذي أقنعته بطريقتها السحرية بالمجيء إلى هناك)، وتطلب منها أن تذهب وتتحدث معه (كنوع من الاعتذار عن تصرفها في دولاب هواء لندن).

حين تتصالح لارا مع إد، تحاول سادي دفعه إلى فعل شيء ما عبر طريقتها في الصراخ بأذنه. في هذه المرة، يرفض الاستجابة لتأثير سادي عليه، ليبرهن أنه يحب لارا بالفعل، وليس تحت تأثير السحر.

تشرح لارا الموقف بخصوص اللوحة لكل من سادي وإد، ثم تصحبهما معاً الى المتحف الوطني لرؤيتها.

النقطة الثالثة: مفاجأة البرج العالي.

بينما هم في المتحف، تصطدم لارا وإد بمدير المجموعات الفنية السيد مالكوم، وتخدعه لسحب عقد بيع اللوحة، حتى يتمكن شبح سادي من قراءته خلسة.

تكشف سادي أن الشخص الذي باعها هو بيل لنغتون، أو العم بيل، الذي لم يخبر عمته سادي بأن اللوحة قد تم إنقاذها من الحريق، وقام هو بعرضها على المتحف الوطني في لندن مقابل 500 ألف جنيه

النقطة الرابعة: الحفر عميقاً.

تبدأ لارا بربط الأحداث مع بعضها: لم يدشن بيل لنغتون ماركته الشهيرة (لنغتون كوفي) بعشرين سنتاً. لقد بدأ مشروعه بالـ(500 ألف جنيه) التي سرقها من ممتلكات عمته. أما قصة البنسات التي يرددها في ندواته الاستعراضية (عملتان معدنيتان صغيرتان) التي يدعي أنها من جعلته مشهوراً في عالم الأعمال، فهي مجرد قصة مختلقة. لماذا حرص على سرقة القلادة؟ فذلك لأنها وبعد أن تفقد سادي ذاكرتها، تكون هذه القلادة هي الدليل الوحيد الذي يربط بينها وبين اللوحة، والذي يدل على أنه شخص محتال.

تتعهد لارا بالانتقام لسادي وإنزال القصاص بعمها بيل لنغتون.

النقطة الخامسة: تنفيذ الخطة الجديدة.

بسبب قدرتها الشبحية في الذهاب إلى أي مكان ترغب فيه، تعلم سادي أن بيل يقضي إجازة في جنوب فرنسا، فتنطلق إلى هناك بصحبة لارا.

يتعين على لارا في هذه الحال، أن تثبت ثقتها الجديدة بنفسها عندما تواجه بيل بشأن القلادة. الأمر الذي يجبر بيل على الإفصاح أمام الناس عن حقيقة الطريقة التي بدأ بها شركة القهوة الشهيرة، مؤكداً أن الفضل في نجاحه

يعود إلى سادي ولوحتها. الآن أصبح في علم الجميع، أن الصورة في لوحة (الفتاة ذات القلادة) هي لسادي لانكستر. وهنا تحقق الأخيرة رغبتها في ترك أثر مهم في العالم بعد رحيلها.

تدشن لارا شركة جديدة لحسابها الشخصي تتخصص في مجال توظيف الخبرات. ومؤخراً، يصلها مغلف كبير من باريس (آخر مكان ظهرت قلادة سادي) وبداخل هذا المغلف كانت القلادة بالفعل. بعد وداع مصحوب بالدموع مع شبح سادي، تذهب لارا إلى قبرها وتترك القلادة عند منطقة الرقبة. عندما تخرج من صالة الجنازة يرحل شبح العمة إلى الأبد. تمضي الفتاتان العشرينيتان كلٌ في حال سبيلها.

خامس عشر: الصورة النهائية (صفحة 426 إلى صفحة 435)

تقام جنازة ثانية لسادي أكثر تنظيماً من الأولى، وبحضور جمع غفير من الناس، بمن فيهم المعجبون بسادي ولوحتها، وكلهم يرتدون ملابس تنتمي لطراز العشرينيات من القرن الماضي. تلقي لارا بالمناسبة كلمة مؤثرة عن شخصية عمتها الكبرى. وعلى العكس من الحال في جنازتها الأولى، تصبح الآن شخصية معروفة وذات مكانة محترمة.

لماذا تصنف هذه الرواية ضمن نوع (المصباح السحري)؟

تتضمن هذه الرواية المكونات الثلاثة لقصة ناجحة من هذه النوع وهي:

أ. **بطل يستحق السحر**: في البداية، كانت حياة لارا عبارة عن فوضى، علاقتها معلقة مع حبيبها السابق، الذي ليس لديه شيء يفعله حيالها. يعاني عملها التجاري من فشل واضح، وشخصياً تفتقر بشكل تام إلى الثقة بنفسها، لذا هي بحاجة ماسة لتدخل بعض السحر، وما كانت تحتاج إليه بالضبط هو: ظهور شبح سادي.

ب. **تعويذة أو لمسة سحرية**: شبح سادي لانكستر مميز وممتع. تتناول المؤلفة صوفي كينسيلا قصة نموذجية وتحولها إلى قصة مبهجة، لتخلق مجموعة جديدة من القواعد التي تمنح لارا الشحنة السحرية التي هي بأمس الحاجة إليها.

ج. **درس حياة:** شخصية سادي هي كل ما تفتقر إليه لارا، جريئة ومغامرة بروح حرة. تعلم لارا درساً مهماً في الحب والحياة وقوة تأثير الفستان الفضفاض المزركش. من خلال سادي، تتعلم لارا الثقة بالنفس، لتترك وراء ظهرها كل ما يعوق حركتها في الحياة.

نظرة عين القطة

مراجعة سريعة. إليك نظرة عامة موجزة على *لائحة النقاط الأساسية* لهذه الرواية.

الصورة الافتتاحية: تكذب لارا ذات العشرين ربيعاً ونيف على والديها حول كل شيء يمضي بطريقة خاطئة في حياتها، بما في ذلك فشلها في شركة التقاط الخبرات في سوق العمل، وكذلك في شؤونها العاطفية. فهي تقسم على أنها مستمرة في علاقتها مع حبيبها، ولكن ذلك غير صحيح إطلاقاً.

طرح الفكرة الرئيسية: «حين ننفصل عن أحدهم، ثم نلتفت إلى الوراء، نتوهم بأن الحياة ستكون مثالية عند العودة معاً». قصة لارا الداخلية تدور حول مغادرة الماضي وقبول حياتها كما هي، وليس كما يجب أن تكون من وجهة نظرها.

الإعداد: تحضر لارا جنازة عمتها الكبرى البالغة 105 سنوات من عمرها، المرأة التي لم تتعرف عليها أبداً. صالة الجنازة خالية وكئيبة. نلتقي بعم لارا بيل لنغتون، رجل الأعمال المشهور الذي يملك الملايين من الجنيهات.

الحدث المحرض: يظهر شبح سادي (كفتاة عشرينية) وتبدأ بالحديث مع لارا.

الجدال مع الذات: هل هذا حقيقي؟! هل أصيبت لارا بمس من الجنون؟ تقنع نفسها أنها في حالة من الهلوسة.

الانتقالة2: وأخيرا تعترف أن سادي هي شبح حقيقي وتقرر مساعدتها في العثور على قلادتها المفقودة.

القصة ب: خلال مغامرتها في العثور على القلادة، تلتقي لارا بشخص يدعى (إد) الرجل الذي تقع سادي في غرامه أولاً، ثم تدفع لارا لمواعدته، لكي تعيش معه قصة حب بالإنابة من خلال لارا.

اللهو والمرح: تتصارع سادي ولارا (المختلفتان جداً) بشأن الحب

والحياة وهما في طريقهما للبحث عن القلادة. تدرك لارا مؤخراً أن باستطاعتها أن تستخدم قوى سادي السحرية لتحسين وضعها (إصلاح الأشياء بطريقة خاطئة).

نقطة المنتصف: (النصر الزائف) تتحسن حياة لارا بشكل جذري، الفضل يعود للمسة السحر (قابلية سادي على التجسس على الآخرين وإمكانية إقناعهم بفعل بعض الأمور). تتطور شركتها بشكل ملحوظ وتعود ثانية لحبيبها السابق جوش.

الأشرار يقتربون: تدرك لارا أن جوش لم يعد حبيبها (سادي هي التي أقنعته بالعودة إليها). لم تعثرا بعد على القلادة، وتظهر شريكة لارا السابقة، لتستثمر النجاحات في العمل التي حققتها لارا مؤخراً. تشاهد سادي إد وهو يقبل لارا (القصة ب) وتستشيط غضباً.

لقد ضاع كل شيء: شريكتها في العمل تخبر إد بأنه كان مجرد فرصة تتعلق بأعمال الشركة، وأن لارا لا تهتم به بشكل شخصي. تستقيل لارا من الشركة. تخسر إد وسادي وعملها.

ليلة الروح المعتمة: تبحث لارا عن سادي ولكن دون جدوى، وفي مسقط رأس الأخيرة، تكتشف أنها موضوع غير معروف للوحة فنية شهيرة وذات قيمة كبيرة.

الانتقالة 3: تتعهد لارا بمساعدة سادي لمعرفة نفسها، وكم هي محترمة وتتمتع بقيمة كبيرة. ولكن بما أن سادي لم تزل مفقودة، فعلى لارا أن تتصرف من دون قوة السحر.

الختام: تتبع لارا اللوحة الفنية المشهورة في المتحف الوطني بلندن، وتكتشف أنهم ابتاعوها من عمها بيل لنغتون (الذي سرق اللوحة من سادي) وعندما تعثر على سادي وتتصالح معها ومع إد كذلك، تقوم الاثنتان بالانتقام من بيل. تعثران على القلادة ويصبح بإمكان سادي أن ترتاح في قبرها.

الصورة الختامية: تنظم لارا بالتعاون مع إد مراسم جنازة ثانية لعمتها الكبرى سادي، المرأة المشهورة من خلال اللوحة الفنية، وبحضور عدد كبير من المعجبين. تساعد كل من الفتاتين العشرينيتين الأخرى وتمضيان في حال سبيلهما.

12

الصوف الذهبي (Golden Fleece)
مغامرات الطريق والغزوات وعمليات السطو

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث الكتابين التاليين: (جاهز أيها اللاعب الأول) إرنست كلاين، و(عناقيد الغضب) جون شتاينبك.

ليست الوجهة ما يهم، إنها الرحلة!

كم مرة طرقت أسماعنا هذه الكليشيه القديمة والمملة؟

سواء كانت مملة أم لا، هذا غير مهم، فهي غالباً ما تلتقي مع الحقيقة. فمن بين كل أنواع الروايات ليس هناك ما هو أكثر تمثيلاً لهذه الحقيقة من قصص نوع (**الصوف الذهبي**) التي أخذت اسمها من الأسطورة الإغريقية «جاسون وبحارو الأرغو والصوف الذهبي». تتعلق هذه الأسطورة بشكل جوهري بجاسون الرجل الذي يذهب في رحلة مغامرة مع عصبة من الرجال (بما فيهم هرقل، *ستكون دائماً بحاجة له في فريقك*) من أجل الحصول على الصوف الذهبي والذي من شأنه أن يجعل من بطلنا ملكاً. وخلال رحلته الشاقة يواجه جاسون ومجموعته مختلف أنواع التحديات والعقبات، التي سطرت لنا واحدة من أجمل القصص ذات الصلة برحلة الطريق وعلى مر الزمان.

لا يتعلق هذا النوع من الرحلات البرية بالوجهة النهائية التي يقصدها البطل، سواء كانت تلك الوجهة تمثل معلماً، أو جائزة، أو غنيمة، أو أي

شيء مادي آخر. كلّا، هذه القصص تدور تحديداً حول: المغامرة العظيمة، وحول البحث، وحول التوقفات الاضطرارية، وحول المنعطفات الحادة، وحول مفاجآت الطريق.

الأهم من كل ذلك أنّ مغامرات الرحلة تدور حول ما نكتشفه عن أنفسنا ونحن نمضي قدماً في سبيلها. وهذا ما يجب، في الأقل، أن تدور حوله أي رواية رائعة تنتمي لهذا النوع من الروايات. وقبل أن يتبادر إلى ذهنك طي هذه الصفحة، لتنتقل إلى الفصل القادم لمجرد أنك قلت مع نفسك: أنا لا أكتب قصصاً عن مغامرات الطريق! فعليك أن تتمهل ثانية واحدة، لتعرف أن هناك الكثير من الروايات العظيمة تصنف تحت نوع (الصوف الذهبي): (عناقيد الغضب) لجون شتاينبك، و(بينما أرقد محتضرة) لوليم فوكنر، (ساحر أوز العجيب) لليمان فرانك بام و(مغامرات هكلبيري فِن) لمارك توين. وهناك أيضاً بعض الروايات التي لا تصنف ضمن رحلة الطريق، ولكنها تناسب نوع المغامرات. تحت مظلة نوع (الصوف الذهبي) نحن نقرأ أيضاً وبمتعة كبيرة قصص عمليات السطو، التي فيها عادة ما تقودنا رحلة الطريق إلى مكيدة عظيمة، لندخل *عالم القسم الثالث*، عالم عملية السطو نفسها. تشمل بعض الأمثلة المشهورة كذلك: رواية (ستة من الغربان) للي باردوغو، ورواية (سرقة المجتمع) لآلي كارتر، و(سرقة القطار العظيم) لمايكل كرايتون و(أمير اللصوص) لتشاك هوغن التي تحولت إلى فيلم بعنوان (البلدة).

يشمل نوع (الصوف الذهبي) أيضاً الغزوات الملحمية حيث «رحلة الطريق» هي مغامرة للوصول إلى كنز بعيد، أو الفوز بجائزة، أو حق مكتسب، مثل رواية (رفقة الخاتم) لجيه. آر. آر تولكين ورواية (صراع العروش) لجورج مارتن.

تشترك قصص (الصوف الذهبي) وبشكل أساسي بثلاثة مكونات هي:

أ. **طريق**

ب. **فريق**

ج. **جائزة.**

يمثل المكون الأول: **الطريق** التي تشكل مسافة الرحلة، والتي يجب على البطل وفريقه اجتيازها بغية تحقيق مهمتهم أو إتمام غزوتهم. لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن تكون هذه الطريق برية، فيمكنها أن تكون محيطاً مثلما الحال في رواية (الشيخ والبحر) لأرنست همنغواي، ويمكن أن تكون عالماً خيالياً مثل عالم روايات (رفقة الخاتم) و(صراع العروش) و(أليس في بلاد العجائب) للويس كارول و(ساحر أوز العجيب). كما يمكن أن تكون الطريق كوناً موازياً أو نظاماً كوكبياً أو حتى عالماً افتراضياً كما في رواية (جاهز أيها اللاعب الأول) لإرنست كلاين. ويمكن أن تكون طبقات الجحيم السبع كما الحال في فصل «الجحيم» الجزء الأول من ملحمة (الكوميديا الإلهية) لدانتي، أو يمكن أن تكون مجازية أيضاً. ما دامت ترسم تطور عملية التحول، فليس مهماً كيف تكون. لأن السمة المميزة لنوع (الصوف الذهبي) هي: القابلية على رسم خريطة *تحول* البطل على طول رحلته. وإذا كنت تعتقد أنك ستكتب رواية من هذا النوع، عليك أن تسأل نفسك السؤال التالي: هل بطلي (أو أبطالي) ماض إلى مكان محدد وواضح؟ وهل يمكنني تعقب عملية تحوله الداخلية بطريقة ما؟

توظّفُ الروايات التي تنتمي إلى (الصوف الذهبي)، في بعض الأحيان، أجهزة ذكية لمساعدة القراء على مراقبة مكان وجود البطل في مسار مغامرته، مثل لوحة تسجيل النقاط في (جاهز أيها اللاعب الأول) لتسمح للبطل وايد و(القارىء) بمعرفة متى توصل اللاعبون الآخرون لاكتشاف المفاتيح، وقاموا بمسح البوابات أثناء مطاردتهم بيضة عيد الفصح، أو مثل سجل القصاصات اللطيف في رواية (ملحمة تحول آمي وروجر) لمورغان ماتسون، التي توضح لنا أين كانت آمي وروجر، وماذا كانا يفعلان على طول الطريق.

ويشتهر نوع روايات (الصوف الذهبي) كذلك بما يسمى بـ(*المطب المفاجئ*)، وهو شيء ما يعترض طريق الرحلة ويحدث بهدوء، خاصة بعد أن تكون بوادر النصر قد لاحت في الأفق. يعيق هذا المطب أو الحاجز، بالمعنى الحرفي أو المجازي، تقدم البطل وفريقه، مما يجبرهم على إعادة النظر في خططهم، وإجراء تغييرات في استراتيجيتهم وإصلاح أي جسور

كانوا قد أحرقوها فيما بينهم، ليقوموا بعملية حفر عميقة داخل ذواتهم، بحثاً عن مهاراتهم الحقيقية الدفينة وقواهم الكامنة.

يمكن أن يكون المكون الثاني: **الفريق** الذي يرافق بطلك صغيراً أو كبيراً كما ترغب. وقصص (*رفيق الصوف*) نوع فرعي من قصص (***الصوف الذهبي***) التي يضم فيها **الفريق** شخصيتين فقط، مثل رواية (رجال وفئران) لجون شتاينبك ورواية (الطريق) لكورماك مكارثي، ورواية (مغامرات هكلبيري فِن).

يمكن أن يضم الفريق ثلاثة أعضاء أو أكثر، كما في رواية (ساحر أوز العجيب) ورواية (جاهز أيها اللاعب الأول) ورواية (عناقيد الغضب).

وفي واحدة من تفرعات قصص (الصوف الذهبي) التي يطلق عليها (***الصوف المنفرد***) يتكون الفريق من شخصية واحدة فقط، والتي ينتهي بها الأمر، لمقابلة عدد من الذين يهبون لمساعدتها في مغامرتها، كما الحال في رواية (أليس في بلاد العجائب)، ورواية (خمسة تقابلهم في الجنة) لميتش ألبوم، أو رواية (رحلات غوليفر) لجوناثان سويفت.

تحتوي قصص (الصوف الذهبي)، في الغالب، وبغض النظر عن حجم الفريق، على *القصة ب*، التي تدور حول علاقة حب أو صداقة مع الشخص الذي صحبه البطل على طول الرحلة (أو ربما أجبر على أن يسافر معه). وتمثل هذه القصة تحدياً كبيراً للكاتب، ليس لأنه على *شخصية القصة ب* أن تلعب دوراً في قصة بطلك (الداخلية أو الروحية) فحسب، لكن عليها أيضاً أن تتمتع بالمهارات والمواهب الضرورية جدّاً للرحلة. ويمكن أن تكون هذه المهارات عقلية أو بدنية أو عاطفية، بمعنى يجب أن تكون شيئاً ما يفتقر إليه البطل في بداية الرواية، الأمر الذي يستوجب خلق الحاجة إلى رفيق الدرب هذا. فعلى سبيل المثال، يساعد كلّ أعضاء الفريق المختلفين، الذين يشكلون طاقم كاز في رواية (ستة من الغربان) للي باردوغو، في إنجاز عملية السطو بمهارة محددة (مثل الألعاب البهلوانية والتخريب وحتى سحر غريشا).

لاحظ أيضاً، أنه عند إعداد فريق كبير جداً (خاصة في روايات السطو)،

ينبغي تقديم كل عضو من هذا الفريق بطريقة فريدة ومثيرة للاهتمام. يجهد عدد من الكتاب لفعل ذلك بطريقة صحيحة، لأنه إذا كنت تستطيع القيام بهذا الأمر بطريقة موفقة، فإن القارىء يكون على موعد مع المفاجأة الرائعة. وبما أن إدخال هذا العدد من الأشخاص في القصة يمكن أن يستغرق عدة صفحات، فمن المهم أن يكون تقديمهم بصورة متألقة ورائعة. وبخلاف ذلك، فأنت تخاطر بخسارة القراء قبل أن تبدأ رحلة البحث عن *الصوف الذهبي*.

لنأتِ أخيراً إلى المكوّن الثالث: **الجائزة**، التي هي *الصوف الذهبي* نفسه. ما شكل البطل والفريق بعد كل ذلك؟ ما الذي ينتظرهم في نهاية الرحلة الطويلة والشاقة والمذهلة؟ على الرغم من أن الجائزة يجب أن تكون مغرية بما يكفي في بداية الرحلة (وتستدرج القارىء حتى النهاية) إلا أنها في نهاية المطاف ليست مهمة بحد ذاتها، ولا ترقى إلى أهمية الرحلة نفسها.

بحلول الوقت الذي عثر فيه وايد في رواية (جاهز أيها اللاعب الأول) على بيضة عيد الفصح في الواحة، كان قد تعلم بالفعل الكثير عن نفسه وعن العالم. وبعد ذلك، لم يعد يهتم كثيراً بالفوز بالجائزة الكبرى. بالطبع، هو يريد الفوز، لكن ليس بنفس تلك الرغبة والاندفاع الذي كان عليه في بداية الرواية. لأنها لم تعد أهم عنصر في رحلته.

مع كل ذلك، يجب أن تبقى الجائزة شيئاً أساسياً وجوهرياً في حياتنا، شيئاً ما يمكن أن نرغب به جميعاً، مثل العودة إلى البيت أو الوطن كما في روايتي (ساحر أوز العجيب، وأليس في بلاد العجائب) أو العثور على الكنز كما في روايتي (جاهز أيها اللاعب الأول، وستة من الغربان) أو الحصول على الحرية كما في رواية (مغامرات هكلبيري فين) أو من أجل الازدهار والعيش الرغيد كما في رواية (عناقيد الغضب) أو الحصول على التاج كما في رواية (الاختيار) لكيرا كاس أو لبلوغ وجهة مهمة كما في روايتي (ملحمة تحول آمي وروجر، بينما أرقد محتضرة) أو الحصول على حق مكتسب، كما في رواية (صراع العروش).

الجائزة الأساسية هي التي تجعل القصة تتطور وتتحرك نحو القادم،

وغالباً ما تكون مرتبطة بنقطة *الحدث المحرض*، ولكنها، في الغالب أيضاً، تتراجع أهميتها وجدواها بمجرد أن يتم الفوز بها في الواقع (أو حتى لو لم يتم هذا الفوز). فهي أقرب إلى أن تكون مجرد أداة لوضع فريقك على الطريق، وجعل قصتك تمضي بنجاح. ففي النهاية، قد لا يحصل بطلك أو أبطالك على الجائزة، لا بأس في ذلك! لأن ليس هذا هو ما تدور حوله قصتك.

واحدة من أكثر اللحظات رنيناً في ذاكرة بطلك (والقراء) هي أن الكنز الذي يفتش عنه، تتضاءل أهميته مقارنة بالكنز الحقيقي الذي اكتسبه في طريق رحلة البحث: الحب، الصداقة، روح العمل مع الفريق، أو أي شيء آخر، ربما تكونه فكرتك/ *القصة ب*.

لهذا السبب تحديداً، يمكن أن يكون من الصعب وضع حبكة قصص الصوف الذهبي (هناك سبب جيد لوجود عدد قليل جداً من روايات «السطو» في هذا النوع). ينبغي لك تضمين علامات بارزة، أو محطات مهمة، ليبلغها بطلك في طريق رحلته. وعادة ما يجري تمثيل هذه العلامات من خلال شخصيات أو أحداث يواجهها الفريق. وعلى الرغم من أنها تبدو غير مترابطة فيما بينها للوهلة الأولى، لكنها في المخطط العام للقصة يجب أن تكون متصلة ببعضها. ففي رواية (عناقيد الغضب) مثلاً، تلتقي عائلة البطل جود بالكثير من الأشخاص طول رحلتهم إلى كاليفورنيا للبحث عن عمل، ومن بينهم: عائلة ويلسون، وفلويد نلوز، وتيموثي، وويكلي والاس ثم وينرايتس. ومع أن هؤلاء لا يمتون بصلة لبعضهم البعض، إلا أنهم مرتبطون في مجمل القصة. كلهم يمثلون فكرة الاتحاد والتعاون، والناس لبعضها. وهذه هي *الفكرة الرئيسية* تحديداً، التي سيتعلمها توم جود في نهاية القصة، عندما يستجيب لنداء قدره الشخصي لتوحيد العمال المهاجرين.

يجب أن تعمل كل علامة بارزة سواء كانت شخصية أو حدثاً في القصة على تقليص المسافة بين بطلك وهدفه النهائي (*التحول الداخلي*) أو **التغيير الحقيقي** في شخصيته. وكيفية التأثير الذي يحدثه كل شخص أو حدث في شخصية البطل ليست مجرد حبكة يا صديقي، إنها البناء الذهبي النقي للقصة، إنها النسيج المتشابك الرائع *للقصة أ* (التي يمثلها هؤلاء

الأشخاص) مع *القصة* ب (تأثيرهم الداخلي على البطل) حتى يبلغ نتيجة تحول حقيقي مقنعة.

الخلاصة: إذا كنت تفكر بكتابة رواية الصوف الذهبي، تأكد من أن قصتك تتضمن هذه العناصر/ المكونات الجوهرية الثلاثة:

طريق: تمتد عبر المحيطات أو تقطع الأميال، أو تخترق الزمن، أو حتى عبر شارع، ما دامت ترسم شكل نمو الأحداث وتتبع تقدم قصتك بطريقة ما. غالباً ما تخترق هذه الطريق مطبات وعوائق تحرف الرحلة من مسارها.

فريق (أو رفيق درب): ليرشد البطل على طول الطريق. عادة ما يمثل الفريق أو رفاق الدرب الأشياء التي يفتقر إليها البطل: كالمهارة والخبرة أو طبيعة التفكير. في حالة قصص (الصوف المنفرد) يتكون الفريق من أشخاص يصادفهم البطل في طريق رحلته، ويبدون استعدادهم لتقديم ما يحتاجه منهم.

جائزة: حاجة جوهرية يسعى نحوها البطل: العودة إلى الوطن، أو العثور على كنز، أو الحصول على الحرية، أو بلوغ مقصد (وجهة) مهم، أو الحصول على حق مكتسب.

مكتبة
t.me/t_pdf

جاهز أيها اللاعب الأول

المؤلف: إرنست كلاين [الترجمة العربية: يارا البرازي]

النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: الصوف الذهبي

حسب تنصيف الكتب العام: خيال علمي

عدد الصفحات: 372 [النسخة العربية: 214]

اجتاحت هذه الرواية الرائعة التي تتغنى بالثقافة الشعبية لأعوام الثمانينيات المكتبات عامَ 2011، لتحقق على الفور رواجاً متسارعاً ولافتاً. أذهلت المهتمين وغير المهتمين بألعاب الفيديو على حدٍّ سواء بتماسك حبكتها وبناء عالمها الإبداعي وراهنية موضوعها الحيوي (الواقع ضد الواقع الافتراضي). حصدت حينها عدداً من الجوائز، وحصلت على مراجعات إطرائية من الإنترتينمنت ويكلي، ومن صحيفتي بوسطن غلوب

ويو أس تودي، بالإضافة إلى صحف ومواقع أخرى معروفة. لذلك ليس من المستغرب أن يتحمس ستيفن سبيلبرغ لتبنيها كفيلم سينمائي.

في مغامرة هذه الرواية التي تنتمي إلى نوع (الصوف الذهبي)، ننضم إلى البطل وايد وفريقه من الزملاء اللاعبين في رحلة بحثهم للعثور على مطلبهم: بيضة عيد الفصح المخفية داخل عالم من الواقع الافتراضي التخيلي الذي تم تصميمه ببراعة.

أولاً: الصورة الافتتاحية (صفحة 1–9)

تقدم لنا الصورة الافتتاحية بطلنا وايد المعروف بـ (*بارسيفال*) وهو يبين لنا أن عام 2045 الذي تدور فيه أحداث الرواية كان عاماً سيئاً للغاية. إذ يعيش العالم جراء أزمة الطاقة العالمية كارثة تغيير مناخي، يرافقها انتشار المجاعة والفقر وتفشي الأوبئة. ليس في الأفق من خلاص للبشرية أو على الأقل منفذ للهروب من هذا الواقع الخطِر، سوى العيش في واقع افتراضي، توفره لعبة فيديو تدعى (*الواحة*) هي الأكبر من نوعها في التاريخ. تمارس اللعبة على شبكة الإنترنت من قبل أعداد هائلة جدّاً من الناس، ونستطيع على وجه التقريب أن نقول: ليس هناك من شخص على سطح هذا الكوكب لم يلعبها بطريقة منتظمة. في الحقيقة، يقضي معظم البشر وقتهم داخل هذه الواحة، حتى إن بعضهم يمارسون أعمالهم ويذهبون إلى المدرسة بداخلها.

نتعرف في هذه الصفحات كذلك على جائزة قصتنا، التي هي عبارة عن بيضة عيد الفصح، التي أخفيت في مكان مجهول داخل الواحة من قبل جيمس هاليداي مؤسس اللعبة شخصياً وذلك قبيل وفاته مؤخراً. من يعثر على هذه البيضة سيحصل على مكافأة مالية قدرها 40 مليار دولار أمريكي، بالإضافة إلى ملكية الواحة كلها. يشرح لنا وايد أيضاً تفاصيل طريقة البحث التي تضم ثلاثة مفاتيح مخفية: *النحاسي والعاجي والكريستالي*، التي من شأنها أن تفتح ثلاثَ بوابات سرية تختفي بيضة عيد الفصح خلف آخرها. قبل خمس سنوات من بَدء أحداث هذه القصة، كان العالم يعيش حالة هوسٍ جنونيّ في محاولة للعثور على المفتاح الأول، وبعد عدم التوصل

إلى أي نتيجة تذكر، خفتَ الضجيجُ بشأن اللعبة حتى يعثر أحد اللاعبين على المفتاح الأول، وهذا اللاعب هو بطلنا: وايد.

الفصل الأول كان تلميحاً عن *نقطة الحدث المحرض*.

ثانياً: الإعداد (صفحة 10–69)

(سنحتفظ بالصفحات التسع والخمسين التالية لاستخدامها في الوقت المناسب). تخبرنا نقطة الإعداد عن كيفية عثور بطلنا وايد على المفتاح الأول، وعن الأحداث التي قادت إلى تلك اللحظة المهمة، لكي نعيش معه تجربة الاكتشاف. نتعرف في هذه الصفحات على المزيد من شخصية وايد والحياة البائسة التي يعيشها.

فيما يلي **بعض الأمور التي تحتاج إلى إصلاحها** في حياته الواقعية:

- يعيش في حديقة مقطورات مكتظة تدعى (بورتلاند آفينو ستاكس).
- إن العالم الذي يسكن فيه هو عالم مروع وخارج عن القانون إلى حد كبير.
- يعيش يتيماً مع عمة رهيبة تسرق منه أغراضه وترهنها من أجل الحصول على المال.
- يعاني وايد من زيادة في الوزن وبثور حب الشباب وشخصيته انطوائية.

لكن لا شيء من هذا القبيل يمثل لوايد أي مشكلة في العالم الافتراضي (**الواحة**). فمن خلال الأفتار (*بارسيفال*) الذي يرمز لشخصيته، يبدو وايد أكثر ثقة بنفسه وأفضل مظهراً. ويتمكن من تصميم شكل حياته كما يحلو له. لذلك تراه ينفق معظم وقته في مخبئه السري (مقطورة مهجورة قرب أكوام من الأنقاض) حيث قام بنصب وحدة تحكم تتعلق بالواحة، ليتمكن من متابعة حياته الواقعية دون أي منغّصات.

نطلع في نقطة الإعداد كذلك على حياة وايد في *البيت والعمل واللعب*. وكما عرفنا، فإن حياته البيتية كئيبة وعمله (الدراسة) يتلخص بتلقي دروسه في مدرسة عامة تقع داخل الواحة. وبالنسبة للعب، فإن وايد، كما ذكرنا، يقضي أغلب وقته في التفتيش مع زملائه من الصيادين (*Gunter*) الباحثين عن بيضة عيد الفصح التي خبأها السيد هاليداي. ونتابعه في *الإعداد* يتسكع

في غرفة الدردشة مع صديقه المقرب أيك، وهما يتحدثان عن أرتيمس وهي فتاة تعرف كمدونة وتبحث عن البيضة، والتي تعجب وايد كثيراً دون أن يكون قد تحدّث إليها.

في غرفة الدردشة، تتصاعد حدّةُ النقاش بين وايد وأيك حول مذكرات **أنوراك**، وهي مدونة كبيرة تركها هاليداي. يُعتقد أنها تحتوي على ألغاز تخص مكان وجود بيضة عيد الفصح. كما يجري الحديث بينهما حول شخصية الخصم الرئيسي في الرواية: مؤسسة اتصالات شريرة تدعى (*IOI*) التي تدير كل شيء في العالم باستثناء الواحة. ومن أجل السيطرة والاستيلاء على الواحة، تستأجر هذه المؤسسة فريقاً ضخماً من (الصيادين) يسمى (سكسرز) للعثور على البيضة ومن ثم وضع اليد على الواحة كلها.

ثالثاً: طرح الفكرة الرئيسية (صفحة 45)

يطرح أحد المنافسين في اللعبة *الفكرة الرئيسية* أو درس الحياة على وايد وصديقه المقرب أيك: «أنتما الاثنان تحتاجان وبوضوح إلى أن تعيشا حياتكما». وعلى الرغم من أن نصيحته هذه ترد كمزحة، لكن ليس هناك أكثر صدقاً منها بالنسبة لوايد. ومما يجعل الأمر أشدَّ وضوحاً بهذا الخصوص، هو معرفة وايد الهائلة بعالم هولیداي وثقافة البوب لعقد الثمانينيات من القرن الماضي، التي تكشف عن فقر حياته الواقعية خارج الواحة بعيداً عن مطاردة بيضة عيد الفصح، والتي تغذي يومياته وتمنحها غايتها. ولكنه في نهاية الرواية سيتعلم الدرس: «أن يعيش داخل لعبة افتراضية ليست طريقة صحيحة للعيش. في مرحلة ما، عليه مجابهة الواقع إذا كان يرغب بحياة سعيدة حقاً».

يمثل عالم وايد حقبة جديدة للبشرية، يعيش فيها الجميع تقريباً داخل فقاعة افتراضية مع سيطرة الانترنت والسوشيال ميديا على حياتهم. وهي فرضية نعرفها نحن جيداً وليست غريبة علينا كي لا نصدقها. لذلك تمس *الفكرة الرئيسية* لهذه الرواية مشاعر كل قارئ معاصر: احذر إغراء الواقع المزيف. الحياة الحقيقية هي دائماً في مكانها.

رابعاً: الحدث المحرض (صفحة 69-70)

نكاد، ومنذ الصفحة 69، أن نكون عالقين بالأحداث التي وصفت في الفصل الأول للرواية. يحل وايد أحد ألغاز هوليداي ويكتشف مخبأ المفتاح النحاسي في كوكب لودوس داخل الواحة حيث تقع مدرسته. يفسر اختيار هذا المكان من قبل هوليداي: «لأنه يريد لأحد التلاميذ أن يجده».

خامساً: الجِدال مع الذات (صفحة70-76)

بعد معرفته مكان إخفاء المفتاح، يطرح وايد على نفسه هذا السؤال: «كيف أصل إلى هناك؟»، ويقصد إلى «قبر الأهوال» الذي يقع في الجانب الآخر من الكوكب، ويشتبه بوجود المفتاح فيه. المكان بعيد عن موقع مدرسته وليس لديه ما يكفي من النقود للتنقل الآني (المشي يستغرق وقتاً طويلاً) حتى توافيه فكرة استخدام نظام النقل المدرسي العام، والحصول على قسيمة النقل الآني من خلال التظاهر برغبته في حضور مباراة لفريق مدرسته تجري في مكان بعيد.

سادساً: الانتقالة 2 (صفحة 77-86)

في الصفحة 77 يدخل وايد قبر الأهوال (إشارة إلى لعبة قديمة يلعبها مؤسس الواحة في الثمانينيات)، فيعتقد أن المفتاح النحاسي موجود في هذا القبر. وهنا يكون بطلنا قد ولج *عالم القسم الثاني* فعلياً.

هذا هو *المسار التصاعدي* في ملحمة هاليداي لمطاردة بيضة عيد الفصح المليئة بالدراما والمؤامرات والمعارك الافتراضية ومرجعيات عالم الثمانينيات الوفير.

في القبر، يلتقي وايد مع *أنوراك*، وهو نسخة افتراضية لأفتار غير مشهور يجسد شخصية هاليداي، ولكي يحصل وايد على المفتاح النحاسي، يجب عليه أن يهزم **أنوراك** في مبارزة لعبة فيديو تعود لسنوات الثمانينيات. لم تكن هذه اللعبة غريبة على بطلنا، إذ كان، أثناء مسيرة بحثه للعثور على المفتاح، قد مارسها كثيراً (مثل باقي ألعاب الثمانينيات). لذا فهو على أتم الاستعداد لخوضها، خاصة أنه يتفوق على هاليداي من خلال معرفة عيوب الذكاء

الاصطناعي، الذي يتحكم بأفتار الأخير، واستغلال هذه العيوب ليثبت جدارته بالفوز. ها هو الآن أول شخص في كل الواحة يحصل على المفتاح النحاسي، واسمه يحتل الآن أعلى «لوحة النتائج».

سابعاً: القصة ب (صفحة 87–99)

يغادر قبر الأهوال، ليصدم بوجود أرتميس، الفتاة التي يهيم بها غراماً منذ وقت طويل، والتي تمثل شخصية *القصة ب* للرواية. على الرغم من أنهما بدآ كباحثين متنافسين، إلا أن أرتميس هي التي ستؤكد *الفكرة الرئيسية* حين تعلمه أن العيش في العالم الحقيقي أفضل من الاختباء في عالم افتراضي. ولأن وايد يزداد تعلقاً بها أكثر فأكثر خلال فصول الرواية، سيدرك أن بقاءه مع الأفتار الذي يمثلها غير كاف. يريد أن يكون معها هي!

تعثر أرتميس على (قبر الأهوال) قبل عدة أسابيع، ولكنها لم تتغلب على **أنوراك** في لعبة الفيديو. تنظر إلى لوحة النتائج لتجد اسم *بارسيفال* يحتل أعلاها فينتابها غضب شديد. تضع له تعويذة الحاجز السحرية لمحاصرته مدة خمس عشرة دقيقة. ورغم أنه لم يستطع مساعدتها، لكنه لم يبخل عليها ببعض النصائح حول كيفية الفوز بالمبارزة ضد **أنوراك**، وعليه تحسنت علاقتهما الهشة.

ثامناً: اللهو والمرح (صفحة 100–189)

يمثل البحث عن بيضة عيد الفصح لهاليداي *وعد تشويق المقدمة* لهذه الرواية. وبالتأكيد، فإن المؤلف إرنست كلاين يكون قد وفى بوعده حين وسم المفتاح النحاسي بلغز يقود وايد إلى البوابة الأولى التي اجتازها بسرعة، بعد إعادته مشهداً تمثيليّاً في فيلم (مناورات)، أحد أفلام هاليداي المفضلة. يبدو وايد للوهلة الأولى وهو يمضي في *المسار التصاعدي*، لكن اتجاهه ينحرف بسرعة وهو يكافح لحل لغز المفتاح العاجي، لتتخذ *نقطة اللهو والمرح* مساراً تنازلياً. تجتاز أرتميس البوابة الأولى بعده بوقت قصير، ثم، وبتلميح منه، يجتازها صديقه أيك ويقفز اسمه مع أرتميس إلى لوحة النتائج. في غضون ذلك، وبعد تبادلهما رسائل غزل، لم يتمكن وايد من منع تفكيره بها (*القصة ب*).

رغم الشهرة الطارئة التي يحصل عليها كونه اللاعب الأول الذي يعثر على المفتاح النحاسي، لكن عدداً آخر من اللاعبين تمكنوا من اجتياز البوابة الأولى، ليعود إلى المربع الأول، كتفاً لكتف معهم.

تأخذ الأمور منحى معقداً حين يتلقى وايد دعوة افتراضية لزيارة مكتب (*IOI*) ليقدم له سورينتو، رأس الشر في المؤسسة، عرضاً مالياً مغرياً في حال موافقته على قيادة فريق السكسرز إلى مخبأ بيضة عيد الفصح، وعندما يرفض العرض يُهدد بالقتل.

يخرج وايد مذعوراً من الواحة فور حدوث انفجار في حديقة المقطورات التي يعيش فيها. ولولا وجوده في مخبئه السري لقتل في الحادث فوراً. عند ذلك، يدرك أن الـ (*IOI*) لديهم إمكانية الوصول إلى المعلومات السرية لمستخدمي الواحة، وإلا كيف عرفوا أين كان يعيش؟ بالعودة إلى داخل الواحة، يدعو وايد إلى اجتماع الخمسة الأوائل (أول خمسة أشخاص قاموا باجتياز البوابة) ويحذرهم جميعاً من مغبة كشف هوياتهم الحقيقية. حتى وإن كان هؤلاء الخمسة يعملون بشكل مستقل عن بعضهم للعثور على البيضة، لكنهم يشكلون بالنسبة له *فريق الصوف الذهبي*: أرتميس وأيك والأخوين اليابانيين داتشو وشوتو.

بعد أن تعثر الـ (*IOI*) على المفتاح النحاسي وتجتاز البوابة الأولى، يبدأ اسم سورينتو وفريق السكسرز بالظهور على لوحة النتائج تباعاً. يدرك وايد أن عليه أن يخرج من مخبئه والاختفاء عن أنظارهم. لا يستطيع أن يعرف فيما إذا كانت الـ (*IOI*) ستتعقب أثره مرة أخرى. يستخدم بعض المال من أحد الداعمين لتأمين هوية مزيفة، والانتقال إلى السكن في شقة جديدة، ليحبس نفسه داخلها ويتعهد بالتخلي عن الحياة الواقعية. يكرس حياته للبحث عن بيضة عيد الفصح. في هذه اللحظة، وبتعهده هذا، يصبح وايد بعيداً عن تعلم *الفكرة الرئيسية*. ولكن باستمرار رسائل الغزل بينه وبين أرتميس داخل الواحة، وتبادلهما بعض المعلومات الحقيقية عن بعضهما، ندرك أن علينا أن لا نفقد الأمل ببطلنا. تزدهر علاقتهما الرومانسية من خلال غرف الدردشة والرسائل الإلكترونية، التي بسببها سرعان ما يفتر حماسه تجاه مطاردة البيضة (*القصة أ*) ليستغرق في قصة الحب (*القصة ب*).

تاسعاً: نقطة المنتصف (صفحة 180-189)

عندما يقيم أوغدون مورو، الشريك السابق والمؤسس المبتكر للواحة حفلة المنتصف، فليس بإمكان وايد مقاومة الرغبة في الخروج من مخبئه للحضور مع أرتميس وصديقه أيك وعدد آخر من المشاهير. تبلغ علاقة وايد بأرتميس ذروتها، وتتصاعد الإثارة الداخلية عندما يعترف لها بهيامه بها. تنزعج من جانبها، وتطلب منه أن يكف عن ذلك حتى تنتهي رحلة البحث عن بيضة عيد الفصح. وهذا يمثل بداية (*الهزيمة الزائفة*) له. تزداد الأمور سوءاً بعد نصف صفحة فقط، حين تهاجم الـ (*IOI*) ضيوف الحفل (تقاطع القصة أ مع القصة ب) وتتحول حلبة الرقص إلى ساحة حرب. تتصاعد حدة المخاطر الخارجية، عندما يتأكد وايد أن المهاجمين كانوا يستهدفونه هو وأرتميس على وجه التحديد (عرفوا أنه لم يمت في تفجير حديقة المقطورات).

عاشراً: الأشرار يقتربون (صفحة 190-238)

تعهد وايد بعد الكارثة التي وقعت في حفلة أوغدون مورو بوضع تركيزه بنسبة 100% على البحث عن البيضة. لا مزيد من العبث. يرمي نفسه في عالم الواحة ويبتعد أكثر فأكثر عن تعلم *الفكرة الرئيسية* (الأشرار الداخليون) كما أنه لم يعد يتصل بأرتميس التي حظرت جميع قنوات الاتصال معه. لقد مر عليه سنة ونصف السنة منذ تجاوزه البوابة الأولى، حتى حين يعثر أحدهم على المفتاح العاجي، وكان هذا الأحد هو: أرتميس نفسها.

يستخدم السكسرز (الأشرار الخارجيون) أداة من الواحة للكشف عن موقع أرتميس في القاطع 7 حيث عثرت على المفتاح، وحالاً بدأ الجميع التقرب من هذا القاطع. يتابع وايد حدسه بوجود المفتاح في كوكب آركيدي، وبعد قليل، يدرك أن حدسه يخذله. كان على وشك أن يغادر عندما عثر على نسخة طبق الأصل من محل للبيتزا كان هاليداي يتردد عليه في طفولته. في الداخل، يقرر وايد تحدي نفسه في لعبة قديمة تدعى (باك مان) ليجرب هزيمة هاليداي صاحب الرقم القياسي على لوحة النتائج للعبة. بعد عدة محاولات ينجح في إحداها. يلعب بطريقة مثالية ويربح جائزة مفاجئة: **ربع غريب** (عملة معدنية) ليس لديه أي فكرة عما يجب فعله به.

يهتز وايد بشدة عند وصول منبه يشير إلى أن أيك يعثر هو الآخر على المفتاح العاجي. فيعود إلى مطاردة البيضة. ولرد الجميل له لمساعدته في الحصول على المفتاح النحاسي، يرسل له أيك تلميحات مماثلة عن وجود المفتاح العاجي. أخيراً يعود مساره إلى التحسن بعد حصوله على هذا المفتاح (عبر ممارسة لعبة تدعى زورك). لاحقاً سيعثر السكسرز على موقع المفتاح كذلك، وتندلع الحرب من جديد، ويقتل أفتار اللاعب الياباني داتشو ثم يختفي من لوحة النتائج. أول لحظة لنا مع (نفحة الموت).

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء (صفحة 237–238)

بينما كان وايد يكافح لفك شفرة اللغز التالي للعثور على موقع البوابة الثانية، يتمكن سورينتو من اجتيازها بنجاح ليضع اسمه في أعلى «لوحة النتائج». بعد يومين، تقفز نتيجة سورينتو مرة أخرى عندما يضع يده على آخر مفتاح (الكريستالي). بذلك تصبح ال *(IOI)* على بعد بوابة واحدة فقط للعثور على البيضة والسيطرة المطلقة على الواحة. يبدو أن كل شيء قد ضاع بالتأكيد. أو كما قال وايد: «لن تكون نهاية هذه القصة سعيدة، الأشرار سيفوزون حتماً» (صفحة 238).

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (صفحة 239–266)

بشعور عميق بالحسرة، يجلس وايد ليندب حظه، وهو يراقب السكسرز يحصلون على المفتاح الكريستالي، ويحتلون أعلى «لوحة النتائج». وكرد فعل على ضياع كل شيء، يخطط لوضع نهاية لحياته الافتراضية والواقعية في لحظة ثانية من (نفحة الموت).

بعد مكالمة من شوتو، يخبره أن أخاه داتشو ترك له شيئاً ما في وصيته، يتمهل وايد في تنفيذ خطة انتحاره. يقرر الاثنان عقد لقاء في معقل الأخير داخل الواحة. وفي لحظة ثالثة من «نفحة الموت» يخبره شوتو أن داتشو قد لقي مصرعه في الحياة الواقعية أيضاً على أيدي الـ *(IOI)*.

تدفع هذه الأخبار وايد لاتخاذ خطوة حاسمة نحو تعلم *الفكرة الرئيسية*: يتبادل هو وشوتو الأسماء الحقيقية ويتحدثان عن حياتهما خارج الواحة.

يخبره شوتو أنه تخلى عن مطاردة بيضة عيد الفصح، لديه مهمة بحث جديدة هي: الانتقام لموت شقيقه. يتمنى لوايد رحلة موفقة في العثور على البيضة ويمنحه تركة داتشو: كبسولة بيتا التي بإمكانها أن تحوله إلى بطل خارق بطول 156 قدماً.

يكتشف وايد مكان البوابة الثانية، بعد أن يفوز في لعبة النمر الأسود. وبعد فترة وجيزة، يعثر على المفتاح الكريستالي، ويحذره اللغز المصاحب للمفتاح من أن ليس بمقدوره فتح البوابة بمفرده، في إشارة إلى أنه سيتعين عليه الحصول على مساعدة أصدقاء إذا كان يريد الفوز.

يتوصل إلى نتيجة أن البوابة الثالثة تقع عند قلعة *أنوراك*، معقل هاليداي الحصين. عندما يبلغ المكان، يجد أن السكسرز قد نصبوا منظومة دفاعية حول القلعة من كل الجهات لا يمكن اختراقها. تحاول قبائل من الصيادين الباحثين عن البيضة فتح ثغرة في هذه المنظومة، ولكن من غير جدوى. يبدو أن لا آمل في ذلك. باتت النهاية قريبة بالتأكيد، وقريباً ستتمكن الـ (*IOI*) من بسط سيطرتها على الواحة.

إلا في حالة...

مكتبة
t.me/t_pdf

ثالث عشر: الانتقالة 3 (صفحة 266)

يضع خطة جديدة، ومع أنه لا يخبرنا عن تفاصيلها، إلا أنه يلمح إلى أنها خطة جريئة وخطِرة للغاية. ولأنه يدخل فعلياً *عالم القسم الثالث* يقول: «إما أن أبلغ البوابة الثالثة أو أموت دونها» (صفحة 266).

رابع عشر: الختام (صفحة 266-368)

النقطة الأولى: تجميع الفريق. لتدشين خطته السرية، يبعث وايد برسائل إلكترونية إلى كلٍّ من أرتميس وأيك وشوتو، يخبرهم فيها عن مكان البوابة الثانية بالضبط، وكيفية الحصول على المفتاح الكريستالي.

النقطة الثانية: تنفيذ الخطة. بما أننا ما زلنا لا نعرف ما تفاصيل الخطة، نجلس بانتظار الكشف عنها على أحرّ من الجمر. تبدأ الخطة عندما تقوم الـ (*IOI*) بإلقاء القبض على وايد بدعوى أنه لم يسدد أقساط فاتورة بطاقته

الائتمانية. يقتادونه إلى مقرهم الرئيس لتنفيذ برنامج عقابي طويل الأمد (برنامج العبودية الملزمة) وإجباره على وظيفة دعم فرقهم في الواحة لكي يسدد ديونه. يستثمر وايد وظيفته الجديدة في اختراق أنظمة شبكة الـ (*IOI*) للوصول إلى طريقة يستطيع من خلالها تعطيل قوة السكسرز حول قلعة **أنوراك**. وهنا يعثر على ملف يخص أرتميس، ويرى صورتها الحقيقية مع وجود بقعة توحم تغطي نصف وجهها. إلا أنه، مع ذلك، يجدها جميلة (القصة ب). وعندما ينسخ عدة ملفات من قاعدة بيانات السكسرز، يهرب من المقر الرئيس. يسجل دخوله للواحة مجدداً ليرسل تحذيراً إلى فريقه: «السكسرز يعرفون موقعكم بالتحديد».

ثم يقوم بمخاطبة وسائل الإعلام الخبرية، ليقدم موجزاً مرفقاً بالأدلة (التي سرقها من قاعدة البيانات): إن الـ (*IOI*) تحاول قتلي وهم من قتلوا داتشو.

ينظم لقاء بفريقه في غرفة الدردشة، ويوضح لهم أن السكسرز لم يتمكنوا من فتح البوابة الثالثة لحد الآن. يكتشف الفريق أن البوابة لا يمكن فتحها إلا من خلال ثلاث نسخ من المفتاح الكريستالي. ليس بإمكان أي صياد أو باحث أن يفعل ذلك لوحده. يتعين على الأربعة أن يعملوا سوية. يكشف لهم وايد أنه اخترق قاعدة بيانات السكسرز، وأطلق مجال القوة لإسقاطه ظهيرة اليوم التالي، وسيكون بمقدورهم التحرك إلى **قلعة أنوراك**. بعدها يقوم بإرسال رسائل الكترونية لكل مستخدم في الواحة يطلب منهم الالتحاق في المعركة ضد السكسرز.

يظهر أوغدون مورو فجأة، ويعرض على الفريق مساعدته في مهمتهم من خلال دعوتهم جميعاً إلى (الأريغون) لشن هجومهم من هناك. مما يعني أنهم سيلتقون وجهاً لوجه في الحياة الواقعية (الفكرة الرئيسية).

يلتقط أيك وايد في طريقه وهو يقود شاحنة سكن متنقل ويتجه نحو الأريغون، والمكافأة هنا هي أن أيك مختلف عرقياً وجنسياً عن الأفتار الخاص به. يثبت لنا وايد هنا أنه تعلم *الفكرة الرئيسية* بالفعل. إنه لا يهتم لشكل أيك ومن يكون في الحياة الواقعية، بعد أن ظهر في الواقع أنه فتاة

سمراء وبدينة: «أنت صديقتي المقربة أيك، ولكي أكون صادقاً صديقتي الوحيدة» (صفحة 319).

عندما يصلون إلى (الأريغون) يسجلون دخولهم في الواحة. حان وقت الحسم.

تبدأ المعركة ضد السكسرز وتبدأ خطة وايد تثبت نجاحها. يتحطم حقل القوة الحصينة عند الظهر. ويظهر الجميع استعدادهم للقتال ليتمخض ذلك عن أكبر معركة في تاريخ الواحة. يقدم شوتو تضحية للفريق عندما يموت الأفتار الخاص به. يلجأ وايد إلى استخدام الكبسولة التي أوصى بها له داتشو، ليصبح البطل الخارق (إلترامان) ويدمر أفتار سورينتو الذي اختفى من لوحة النتائج.

النصر!

أم ماذا؟

النقطة الثالثة: مفاجأة البرج العالي. بمجرد أن يخطو وايد وأرتميس وأيك عبر البوابة الثالثة، يدوّي صوت ضخم ويموت الثلاثة. لقد فجر السكسرز سلاحاً قوياً يسمى (الكارثة) مما أسفر عن مقتل جميع من كانوا في القطاع. لكن المثير للدهشة، أن وايد يحوز على حياة إضافية بسبب **الربع** الذي حصل عليه عندما هزم هاليداي في لعبة الـ (باك مان) وهذه أول مرة في تاريخ الواحة يحصل فيها أحدهم على حياة إضافية.

يموت بقية أعضاء الفريق، لكن أوغدون يعمل على تغذيتهم من خلال وايد لكي يتمكنوا من التحدث لبعضهم. يقدر وايد من جانبه ذلك، لأنه بحاجة إلى مساعدة الجميع لينهي مهمته.

النقطة الرابعة: الحفر عميقاً. كبرهان على أنه تعلم (الفكرة الرئيسية) ويقدر حياة الأصدقاء الواقعية أكثر من اهتمامه بالجائزة، يبعث وايد برسالة عامة لجميع الموجودين في الواحة، يكشف فيها عن هويته الحقيقية، ويتعهد بتقسيم الجائزة على أعضاء فريقه الأربعة.

النقطة الخامسة: تنفيذ الخطة الجديدة. لكي يتجاوز البوابة الثالثة، يتعين على وايد أن يلعب لعبة (*tempest*) وهي من ألعاب فيديو الثمانينيات أيضاً.

تخبره أرتميس عن وجود ثغرة في هذه اللعبة تمنحه حياة إضافية. بفضل مساعدتها التي تسببت في فوزه، يدخل المرحلة الثانية من البوابة الثالثة، والتي عليه أن يؤدي فيها دوراً تمثيلياً يحاكي فيه واحداً من الأفلام المفضلة لدى هوليداي (الثعبان والكأس المقدسة). وفجأة يظهر السكسرز من خلفه وهم يلعبون اللعبة نفسها ويقتربون من الفوز. ينهي بنجاح اختبار الفيلم، لينتهي به المطاف في مكان هو نسخة طبق الأصل لمكتب هاليداي.

لكن أين البيضة؟

يجرب أن يتحدث إلى فريقه ولكنه لم يحصل على أي جواب. وكما يحدث غالباً في نهاية نقطة الختام، نشاهد البطل وحيداً تماماً وعليه أن يثبت أنه قادر على إنجاز المهمة لوحده. وبسبب معرفته الواسعة بعالم هاليداي، يجتاز الاختبار النهائي ويصل عند البيضة. يتحوّل أفتاره إلى *أنوراك* ويبلغ مستواه على لوحة النتائج أقصى حدّ. هو الآن خالد وكليّ القوة داخل اللعبة، ولكن هذه اللعبة لا تمثل الحياة الحقيقية.

يظهر هاليداي الافتراضي ليذكر وايد *بالفكرة الرئيسية* مرة أخرى: «لقد ابتكرت الواحة لأنني لم أشعر أبداً أنني أعيش في بيتي في العالم الوقعي... فبقدر ما يكون الواقع مروعاً ومؤلماً فهو أيضاً المكان الوحيد الذي تجد فيه السعادة الحقيقية، لأن الواقع هو الحقيقي». وبعدها يحذر وايد: «لا ترتكب الخطأ نفسه الذي ارتكبته أنا، لا تختبئ في الواحة إلى الأبد» (صفحة 364).

بقدراته الجديدة، يقتل وايد الناجين من السكسرز ويعيد إحياء أصدقائه. أما سورينتو فيلقى عليه القبض بتهمة ارتكاب جرائم القتل.

خامس عشر: الصورة النهائية (صفحة 369–372)

بالعودة إلى مقر أوغدون يسجل وايد خروجه من الواحة. يخرج للبحث عن أرتميس في الحديقة الخلفية، يلتقيها أخيراً في العالم الواقعي وجهاً لوجه. تقدم له نفسها باسم (سامانثا)، ويفصح لها عن حبه. تتقدم نحوه وتقبله. يعترف لها أنها المرة الأولى التي لا يرغب فيها بالعودة إلى الواحة، لا ينبغي له أن يعود وهو يعثر على الحياة الحقيقية.

لماذا تصنف هذه الرواية ضمن نوع الصوف الذهبي؟

تحتوي رواية «جاهز أيها اللاعب الأول» على العناصر الثلاثة لنوع قصة *الصوف الذهبي* الناجحة:

أ. **طريق**: تحدد من خلالها المفاتيح الثلاثة والبوابات التي تقابلها. البحث عن البيضة في عالم الواحة، هو الطريق التي على وايد أن يمضي فيها للحصول على ما يبحث عنه.

ب. **فريق**: على الرغم من أنهم لم يتعاونوا إلا عند النهاية، فإن أرتميس وأيك وشوتو وحتى داتشو يشكلون فريق وايد. يقدم كلٌّ منهم مساعدته بطريقته الخاصة وخلال الرحلة كلها.

ج. **جائزة**: بيضة عيد الفصح، هي الجائزة منذ الصفحة الأولى. يقضي وايد الرواية كلها في محاولة الوصول إليها جنباً إلى جنب مع ملايين اللاعبين في الواحة.

نظرة عين القطة

مراجعة سريعة. إليك نظرة عامة موجزة على *لائحة النقاط الأساسية* لهذه الرواية.

الصورة الافتتاحية: يقدم لنا وايد العالم عام 2045 والمسعى النهائي: البحث عن «بيضة عيد الفصح» جائزتها مليارات من الدولارات مخبأة في لعبة فيديو على موقع افتراضي يدعى الواحة.

طرح الفكرة الرئيسية: «أنتما الاثنان تحتاجان وبوضوح إلى أن تعيشا حياتكما» يطرح ($I - r\ Ok$) عدو وايد الفكرة الرئيسية (الواقع ضد الواقع الافتراضي) الواقع حيث توجد السعادة.

الإعداد: يعيش وايد المعروف ببارسيفال حياة بائسة بين الأنقاض. يقضي جل وقته تقريباً في عالم الواحة الافتراضي مع صديقه أيك. هدفه الوحيد في الحياة خلال السنوات الخمس الماضية، هو البحث عن بيضة عيد الفصح، لكي يربح 40 مليار دولار أمريكي والسيطرة على الواحة.

الحدث المحرض: يعثر وايد على دليل يعتقد أنه سيقوده إلى المفتاح الأول في رحلة البحث.

الجدال مع الذات: كيف سيصل إلى هناك؟ يحل وايد هذه المشكلة باستخدام موهبته.

الانتقالة 2: يدخل وايد «قبر الأهوال» ويفوز بالمفتاح النحاسي من خلال التفوق في لعبة تعود لعقد الثمانينيات.

القصة ب: يلتقي بعد فوزه أرتميس التي يهيم بها حباً منذ أمد طويل. هي الأخرى قريبة الآن من ربح المفتاح النحاسي. ستعلمه في النهاية أنه من الأفضل العيش في الواقع الحقيقي، بدلاً من الاختباء في الواقع الافتراضي.

اللهو والمرح: يصبح وايد مشهوراً كأول لاعب يعثر على المفتاح النحاسي، لكن سرعان ما يلحق به آخرون من المنافسين على تسلسل «لوحة النتائج». كذلك تقوم (IOI) (المؤسسة الشريرة التي تكافح للسيطرة على الواحة) بتدمير موقع سكنه (حديقة الشاحنات).

نقطة المنتصف: (النصر الزائف) يعترف وايد خلال حفلة المنتصف، بحبه لأرتميس التي تنزعج وتقطع علاقتها به. بعد ذلك بفترة وجيزة، تشن (*IOI*) حرباً افتراضية على ضيوف الحفلة.

الأشرار يقتربون: يرمي وايد بثقله في مطاردة البيضة، لكن أيك وأرتميس يعثران على المفتاح العاجي قبله.

لقد ضاع كل شيء: يجتاز سورينتو (رئيس *IOI*) البوابة الثانية. ويحتل الموقع الأول على لوحة النتائج. وبعدها يعثر على المفتاح الثالث، ويبدو أن مؤسسة الـ (*IOI*) ستربح المعركة وتسيطر على الواحة.

ليلة الروح المعتمة: يتخبط وايد ويخطط لانتحار حقيقي وافتراضي. لكنه بعد ذلك، يكتشف مكان البوابة الثانية ويجتازه. يعثر على المفتاح الثالث ويكتشف موقع البوابة الثالثة. لكن الـ (*IOI*) بنوا تحصينات ضخمة حولها.

الانتقالة 3: يصمم وايد خطته لكنّ تفاصيلها غير معلومة للقراء.

الختام: ينفذ وايد خطته التي تتضمن اختراق نظام الـ (*IOI*) لتحطيم التحصينات التي بنوها حول البوابة الثالثة. وتلتحق قوات أخرى بفريقه لاجتياز البوابة الأخيرة والعثور على بيضة عيد الفصح.

الصورة الختامية: يلتقي وايد أرتميس التي تعرف بـ (سامانثا) في الحياة الحقيقية ويعلن أنه ليس راغباً بالعودة إلى الواحة. الحياة الواقعية جيّدة.

مكتبة
t.me/t_pdf

13

وحش في البيت (Monster In The House) أكثر من مجرد قصة رعب

تحذير! يحتوي هذا الفصل على (إفساد) أحداث الكتب التالية: (فرانكشتاين) لماري شيلي، و(الطريدة) لمايكل كرايتون، و(العمق) لنيك كوتر، و(الشبح) لجو هيل.

ليس هناك ما هو أكثر ترويعاً من أن تجد نفسك محاصراً في مكان مغلق مع وحش يريد قتلك، وقد تكون أنت المذنب الذي تسبب بوجوده.

يصف هذا الوضع واحداً من أشهر أنواع القصص على الإطلاق: *وحش في البيت*، النوع الذي تعثر عليه في معظم روايات الرعب، والتشريح، ومطاردة الأرواح، بالإضافة إلى بعض القصص المثيرة. إن القصة المروعة هي قصة ذات دوافع بدائية عميقة. فحتى إنسان الكهف (وتحديداً إنسان الكهف) يمكنه فهم مقولة: «اقتل الوحش قبل أن يقتلك».

يتواصل هذا النوع من القصص في التوسع كلَّ عام مع صدور روايات ناجحة تنتمي إليه. فدائما هناك طريقة جديدة ومثيرة، لتناول سيناريو كابوس كلاسيكي عن فكرة وجودك عالقاً مع *وحش في البيت* وإضفاء لمسة حديثة عليه.

عند دراستنا المكونات الثلاثة الجوهرية لهذا النوع، سنكتشف حالاً أن سر النموذج الأصلي للقصص المروعة، لا يتعلق بالضرورة ببشاعة الوحش (وهذا مهم)، أو بسبب الطبيعة الخانقة للمكان المغلق (وهي مهمة كذلك)،

لكنَّ سبب وجود هذا الوحش تحديداً، هو ما يجعل هذه الحكايات مخيفة [لماذا ظهر لي، وفي هذا الوقت؟]. والأبعد من ذلك، هو ما يجعلها تترك صداها لدى القراء حتى بعد فترة طويلة من طي آخر صفحة تنتهي بالقضاء على الوحش، أو حتى في حالة عدم القضاء عليه.

هذا النوع من القصص قديم جداً، يمكنك بسهوله تصنيفه كنوع كلاسيكي. يعود تاريخه إلى أسطورة المينوتور والمتاهة[37]، فقد نجح عدد كبير من المؤلفين في تبني هذا النموذج مراراً وتكراراً، منذ فرانكشتاين لماري شيلي، مروراً بـ(طارد الأرواح) لوليام بيتر بلاتي، إلى رواية (طقوس) لآدم نيفيل.

برع في هذا النوع بطريقة مبهرة كلٌّ من ستيفن كنغ ودين كونتز. فمن روايات (البريق) و(لوط سليم) و(الشيء) و(حديقة الحيوانات) لستيفن كنغ، إلى روايات (المراقبون) و(منتصف الليل) و(الملاذ) لدين كونتز، وغيرها الكثير من الروايات الكلاسيكية لهذين الكاتبين التي تصنف ضمن هذا النوع.

لماذا يقبل القراء بنهم على هذا النوع من القصص؟ لأن النموذج المتبع من قبل الكتاب يعمل بطريقة صحيحة، فهو مخطط لقصة مبنية جيداً لتثير فضول القراء مرة بعد أخرى.

المكونات الأساسية الثلاثة لقصة *وحش في البيت* نموذجية وناجحة هي:

أ. وحش

ب. بيت

ج. ذنب.

لنتحدث عن **الوحش** أولاً، فهو يأتي بجميع الهيئات والحجوم. ويمكن

37- المينوتور في الميثولوجيا الإغريقية، هو كائن نصفه رجل ونصفه الآخر ثور. يفترس البشر ويأكل لحومهم. أما المتاهة فقد بناها الملك مينوس بعد مشورة من الوحي (أوراكل) لتكون مسكناً للمينوتور، صممها (ديدالوس) بالقرب من قصر مينوس في مدينة كونوسوس. احتجز المينوتور داخلَها ليجري بين ممراتها عاجزاً عن الخروج، لتصبح هذه المتاهة أهم معالم جزيرة كريت [م].

أن يكون كائناً بشرياً مثلي ومثلك تماماً (أو على الأقل مظهره من الخارج يوحي بكونه كذلك)، أو يكون بعيداً عن هيئة البشر، خارقاً للطبيعة بالهيئة التي يسمح بها خيالك. فمن القتلة المتسلسلين، إلى الأرواح الشريرة، إلى التجارب العلمية التي تنفلت وتعيث في الأرض فساداً، يكون القاسم المشترك بينها جميعاً هو نوع من القوة الخارقة للطبيعة، وأنا لا أعني خارقة بالمعنى السحري (مع وجود هذا النوع أيضاً) لكنني أرمي بذلك إلى المعنى الحرفي للكلمة. لأن الوحوش تعمل خارج نطاق قوانين السلوك البشري الاعتيادي. فعلى سبيل المثال، إن القاتل المتسلسل الذي يغذيه الجنون يتمتع بقوة فوق طبيعية، لأنه لا يتصرف مثل البشر العاديين، لقد سلم زمام أمره لمشيئة الشيطان. بالطبع، تعمل بعض قصص الوحوش وفق قوى خارقة وسحرية أو خيال علمي، مثل الأرواح في رواية (بريق) والشيطان في رواية (طارد الأرواح) والسفاحين من النانو في رواية (الطريدة) لمايكل كرايتون، والأمبروزيا[38] الغامضة التي وجدت في قاع المحيط في رواية (العمق) لنيك كوتر، والمخلوق الذي صنع على يد إنسان كما في رواية (فرانكشتاين).

إن الوحوش جميعها وبحكم اسمها هي كائنات خارقة للمألوف والاعتيادي. تتحرك وفق دوافع تعمل ضد قوانين الوجود. ولهذا السبب، في كثير من هذه الروايات، تخشى الشخصيات (والقراء) ليس على حيواتهم فحسب، وإنما على قواهم الروحية.

فالموت هنا لا يعني شيئاً أمام فكرة أن يحدث لنا ما هو أسوأ من الموت، المكان الذي يأتي منه الرعب الحقيقي، لأن ذلك يتجاوز قدرة استيعابنا كبشر. وهذا أيضاً هو سبب نجاح قصص الزومبي، فالأشخاص فيها ليسوا مجرد موتى، بل هم (موتى - أحياء) وهذا أسوأ من الموت كثيراً بسبب خوفنا من فقدان أرواحنا وتحولنا إلى كائنات شبيهة بهم.

يجب أن تنطوي كل قصة عظيمة من نوع *وحش في البيت* على مساحة مكانية ضيقة حيث يوجد الوحش. ونطلق على هذا الفضاء، أيّاً كان شكله ومساحته بـ (البيت). سأعطيك هنا تلميحاً مفيداً: كلما كانت مساحة المكان

38- الأمبروزيا: الفاكهة السحرية للآلهة في الأساطير الإغريقية كما وردت في الإلياذة [م].

ضيقة (أو كلما عظمت عزلة البطل) تكون قصتك أفضل. تتراوح (الأمكنة) المقصودة هنا بين المعنى الحرفي لكلمة بيت كما في رواية (طارد الأرواح)، أو رواية (مطاردة عند منزل التل) لشيرلي جاكسون، إلى *مدينة* بأكملها كما الحال في رواية (لوط سليم)، أو *صحراء* منعزلة كما في رواية (الطريدة)، أو مختبر غريب يتمركز في قاع المحيط كما في رواية (العمق)، أو حتى *دولة* بأكملها، ما دام غضب الوحش محدّداً أو موجّهاً بطريقة ما. على سبيل المثال، إن الوحش في رواية (فرانكشتاين) لديه حرية التجول في جميع أنحاء العالم، لكنه لم يهاجم سوى الأصدقاء المقربين لفكتور فرانكشتاين وأفراد عائلته. خصمه الوحيد هو الرجل الذي خلقه وليس سواه. لذلك يكون «*البيت*» في هذه الرواية هو سكن عائلة فكتور.

مهما كان اختيارك، فإن العبرة النهائية هنا هي أن يكون بطلك محاصراً. فإذا كان بإمكانه أن يقفز إلى داخل سيارته ويلوذ بالفرار من المكان، فأين الخطر الذي يتهدده؟ ما شكل هذا الصراع؟ وأين هي القصة في ذلك؟ أن تكون عالقاً في مكان ما، أو هوجمت لسبب ما، فذلك يمثل كل بيت القصيد في هذا النوع من القصص. لأنه ليس هناك أكثر ترويعاً من وحش يدمر روحك، وحش يحطّم نفسيتك وليس لديك منفذ للهروب منه.

لكن الأهم من عنصري **الوحش والبيت** هو عنصر **الذنب**. فليس من الجيد أن يكون بطلك الذي يطارده الوحش بريئاً تماماً، فلا بدّ من وجود شخص يكون مسؤولاً عن جلب الوحش للوجود، أو شخص ما تعدى على حدود هذا الوحش، أو أيقظه من سباته. وهذا الشخص عادة ما يكون البطل نفسه أو آخر نظيراً له، أو حتى أبناء البشرية جمعاء وهم يرتكبون ذنباً ما يستحقون عليه ظهور الوحش. في كلتا الحالتين، إن الكارثة هي بطريقة ما ناجمة عن أخطائنا *نحن*.

الذنب في رواية (فرانكشتاين) هو غطرسة الإنسان وتجبره في محاولته لعب دور الله في خلق حياة بشرية، لذلك يكون من المعقول أن تنقلب هذه (الحياة البشرية) ضده.

في رواية الطريدة، الجشع الإنساني هو الذنب (ذنب شائع في روايات

وحش في البيت). فشركة (xymos) التي ظهرت في الرواية، كانت بحاجة ملحة لنجاح مشروعها العلمي الجديد، لذلك تبدأ العبث بقوانين البيولوجيا وتفقد سيطرتها على التكنولوجيا لتعيث الأخيرة في الأرض فساداً. خمن ماذا يحدث عندها؟ التكنولوجيا ذاتها (في هذه الحال، عاصفة من جسيمات النانو) تنقلب ضد علماء الشركة لتقلتهم. وظف كرايتون هذا الذنب تحديداً في الكثير من رواياته، والنموذج ذاته يمكن تتبعه في روايته التي تعد ظاهرة في هذا النوع (حديقة الديناصورات) التي فيها، يقودنا الجشع الإنساني، مرة أخرى، إلى انفلات التكنولوجيا وتدميرها كل ما حولها. هذا تحذير لنا، لنحترس من عدم تركنا العلم يذهب أبعد مما هو مطلوب. ولهذا السبب يكون هذا النوع من القصص ناجحاً، لأنه يذكرنا بأن علينا أن نأخذ هذا التحذير على محمل الجد. من هنا يكون العنصر الذي يجعل هذا النوع من الروايات ينجح هو في الحقيقة: **الذنب**. فهو ما يجعل صداها يتردد بين القراء، لأنه دائماً يتعلق بموضوع أكثر عمقاً، بذلك الدرس الكوني الذي يمسنا جميعاً، الذي هو في الأساس إنذار لنا: *كونوا حذرين، من الممكن أن يحدث هذا الأمر معكم إن لم تتعلموا من هذه الأخطاء.*

الذنب مهمّ أيضاً لتطور القصة، لأنه عادة ما يحمل السر الضروري لتدمير الوحش نفسه. يزيد الشعور بالذنب مستوى رعبنا ويجعلنا نسأل أنفسنا: يا إلهي ماذا فعلنا؟ ساعدنا أيها الرب في العثور على خطيئتنا بسرعة قبل أن ننهار ونستسلم لإرادة الوحش.

الأهم من كل هذا، أن *الذنب* يطرح علينا سؤالاً جوهرياً: من هو الوحش الحقيقي هنا؟ الكائن الذي يهاجمنا أم نحن؟ إنه سؤال تم طرحه بقوة في الرواية الكلاسيكية (فرانكشتاين)، بالإضافة إلى روايات أخرى من نوع (وحش في البيت).

يمنح الذنب قصتك سبباً ومعنى، لأنه يمس جوهر *الفكرة الرئيسية*. ومن دون الذنب ستواجه السؤال التالي: ما الهدف من هذه القصة؟ ما الذي تحاول قوله للقراء؟ لا بدّ من وجود سبب يستدعي مهاجمة الوحش لبطلك، أو لمجموعة ما، أو حتى لمجتمع بأكمله. ماذا فعل هؤلاء الضحايا ليستحقوا هذا الرعب؟ ما الخطيئة الإنسانية التي يعاقبون بسببها؟ حتى لو لم يكن بطلك

مسؤولاً بشكل مباشر، فإن أحدهم (قريباً منه) هو الذي قرر فتح صندوق باندورا[39] ونظر إلى ما بداخله. خروج الوحش هو نتيجة لهذا الخطأ.

وجود الذنب في قصص هذا النوع، هو الذي يفرقها عن القصص من نوع «شخص في ورطة» الذي تناولناه في الفصل الثامن، فكثيراً ما يصعب التمييز بين هذه النوعين. السؤال الذي ينبغي أن تطرحه على نفسك بهذا الصدد هو: من هو صاحب الخطأ هنا؟ فإذا كان جوابك: إنه خطأ بطلنا أو خطأ مجتمعه، تعرف عندها أنك بإزاء رواية من نوع «وحش في البيت».

هناك عنصر شائع آخر (غير ملزم) هو وجود شخصية في روايات هذا النوع تدعى (*نصف رجل*) لديها مهمة إرشادية وتوجيهية، ولديها تجربة معركة سابقة مع الوحش ذاته، نجت خلالها من قبضته، واكتسبت معرفة مسبقة بنوع الشر الكامن فيه، ومن المحتمل أن يكون قد أصاب الشخصية بعض التشوه الجسدي من جرائها. ففي رواية (العمق) اكتشف بطلنا لوك (مدونة الدكتور ويستليك) وهو عالم لقي حتفه بسبب مادة من «أمبروزيا» غامضة.

في هذه المدونة، يتصاعد مستوى هذيان الدكتور ويستليك بجنون وفوضوية أكثر فأكثر كلما تقدمنا في مطالعة هذه المدونة، الأمر الذي منح لوك معرفة بمستوى الرعب الذي يمكن أن تسببه هذه المادة. يساعد وجود *نصف الرجل* في القصة في منح المؤلف حرية النهل من الأساطير، وعرض خلفية الأحداث دون أن تبدو مفتعلة. لأن هذه الشخصية تمثل التجسيد الحرفي لدرجة التهديد الذي يمثله الوحش. يموت *نصف الرجل* عند نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) كما يموت المرشدون الذين يطرحون الفكرة الرئيسية في أغلب الروايات. لأنه في النهاية، كما في معظم القصص، سيواجه البطل الوحش بمفرده. يرفع مقتل *نصف الرجل* من حدة المخاطر والإثارة، فبمجرد أن تغيب مساعدته للبطل، يأخذ الأخير زمام الأمور لوحده، ليتوصل إلى تصميم خطة دخول *عالم القسم الثالث* لئلا يظهر الوحش بعد ذلك مرة أخرى.

39- صندوق باندورا في الميثولوجيا الإغريقية، هو صندوق حُمل بواسطة باندورا (المرأة التي منحت كل شيء)، وهي أول امرأة يونانية وجدت على الأرض، وخلقت بأمر من زيوس الذي منحها الصندوق وأمرها بعدم فتحه، غير أنها خالفت أمره وفتحته لتخرج منه كل شرور البشر.

خلاصة: إذا كنت عازماً على كتابة رواية من نوع *وحش في البيت* فتأكد من أن هذه الرواية تتضمن العناصر المهمة التي ذكرناها:

أ. **وحش**: قوى خارقة للطبيعة، حتى لو كانت هذه القوى في جوهرها تنبع من الجنون والشر.

ب. **بيت**: أي مساحة مغلقة، يمكن أن تكون بيتاً بالمعنى الحرفي، أو مجمعاً عائلياً، أو مدينة بأكملها، أو حتى العالم كله.

ج. **ذنب**: بمعنى أن شخصاً يتحمل بسبب خطيئته ظهور الوحش في البيت، أو أنه تعدى حدود سلطة الوحش، أو أي انتهاك يشمل ربما حتى التجاهل. وغالباً ما يكون الذنب ذا علاقة *بالفكرة الرئيسية*، التي يجب على البطل في النهاية أن يتعلمها بغية اكتمال رحلة تحوله.

روايات رائجة من نوع (وحش في البيت) من مختلف الأزمنة:

- فرانكشتاين، ماري شيلي [م ع]
- مطاردة عن منزل التل، شيرلي جاكسون [متوفرة كمسلسل تلفزيوني]
- طارد الأرواح، وليام بيتر بلاتي [م ع]
- البريق، ستيفن كنغ [م ع]
- قصة شبح، بيتر ستروب [فيلم سينمائي]
- البقاء، بول ولسون
- المرأة ذات الرداء الأسود، سوزان هيل [م ع]
- مقبرة الحيوانات، ستيفن كنغ [م ع]
- المراقبون، دين كونتز
- صمت الحملان، توماس هاريس [م ع]
- حديقة الديناصورات، مايكل كرايتون [م ع]
- الطريدة، مايكل كرايتون
- الحرب العالمية زد، ماكس بروكس
- الشبح، جوي هيل [م ع] (تطبق عليها في الصفحات القادمة لائحة النقاط الأساسية).

- الطقوس، آدم نيفيل
- حلوة، إيمي ليبورني
- كلاهاري، جيسيكا خوري
- رأس مليء بالأشباح، بول تريمبلي.

الشبح (*Shaped Box – Heart*)

المؤلف: جوي هيل [الترجمة العربية: مروان سعد الدين]

النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: وحش في البيت

حسب تنصيف الكتب العام: رعب

عدد الصفحات: 374 [النسخة العربية: 336]

حين اشترى نجم الروك المسن جوداس كوين «شبحاً» من موقع مزاد على الإنترنت، لم يتوقع أنه حصل على أكثر بكثير مما ساوم عليه بعد أن اكتشف أن هذا الشبح يلتصق به على نحو لا رجعة فيه. وجدت هذه الرواية الحديثة من نوع (وحش في البيت) صدى كبيراً لدى القراء واحتلت قائمة الكتب الأكثر رواجاً في صحيفة النيويورك تايمز. فازت بجائزة برام ستوكر المرموقة (في مجال روايات الرعب) لأول رواية. ليحثل بعدها اسم جون هيل (وهو أيضاً مؤلف رواية (هورنز) التي تحولت إلى فيلم سينمائي من بطولة دانيال رادكليف) مكاناً مرموقاً في قائمة مشاهير كتاب الرعب.

أولاً: الصورة الافتتاحية (صفحة 1–8)

بمجرد أن يسأله سكرتيره داني عن رغبته في شراء شبح من الإنترنت، ندخل مباشرة في هذا العالم الخارق للطبيعة، الذي أبدعه جون هيل، لنتعرف على بطله نجم موسيقى الروك جود كوين البالغ من العمر 54 عاماً والذي يعيش في شمال ولاية نيويورك. يتمتع جود بشعبية كبيرة رغم أنه، منذ سنوات، لم يقم بجولة فنية، ولم يصدر ألبوماً جديداً. إن بطلنا مولع بجمع اللقى الغريبة، لذلك يبدو اقتناء هذا الشبح قريباً من مزاجه. يسكن الشبح بدلة رجل ميت، كما يدعي الشخص المجهول الذي يعرضه على موقع مزاد على الإنترنت.

لا يتردد جود في الضغط على زر «اشتر الآن» لتبدأ حكايتنا من نوع «*وحش في البيت*».

ثانياً: الإعداد (صفحة 9–26)

تُرسَل البدلة بصندوق على شكل قلب، كما خمنّا ذلك من العنوان [*Heart Shaped Box*]. وبينما ننتظر أن يظهر الشبح، يخبرنا المؤلف المزيد عن حياة جود كوين وعالمه، مسلطاً الضوء على عيوبه الشخصية في شتى مجالات حياته.

فعلى صعيد الأسرة (*البيت*)، إن جود ومنذ سنوات لم يتحدث إلى والده، الذي يرقد حالياً على فراش الموت. يعطينا المؤلف لمحة عن الماضي السيّئ بينهما حين يخبر جود الممرضة أنه لا يعير اهتماماً لمسألة موت والده (*شظية الزجاج*).

وعلى صعيد (*العمل*) فإن بطلنا توقف عن تقديم الجديد في مجال الموسيقى، بعد أن فقد اثنين من أعضاء فرقته (أحدهما في حادث سيارة والآخر بمرض نقص المناعة)، ولم يتعاف بعد من هاتين الصدمتين.

يبدو لنا جود على مستوى علاقاته (*اللعب*) ليس شخصاً مولعاً بجمع اللقى السحرية الغامضة والمزعجة فحسب، بل بعدد كبير من العشيقات المضطربات نفسياً، اللواتي لا يسمح لنفسه في التودد إليهن أكثر من اللازم، لذلك هو لا يناديهن إطلاقاً بأسمائهن الحقيقية، بل بأسماء الولايات التي قدمن منها. فعشيقته الحالية (راقصة تعرٍّ سابقة) يناديها جورجيا (ميري بيث) وقبلها كانت فلوريدا (آنا) التي طردها جود بعد أن أصبحت حالتها النفسية لا تطاق.

يبدو بطلنا عديم الإحساس ومتبلداً عاطفياً (خاصة عندما يتعلق الأمر بالنساء) ومرتهناً لماضيه بقوة. وقبل أن يبدأ *الحدث المحرض* الأكبر ويضع هذه المغامرة في طريقها، يرمي المؤلف جو هيل أمامنا بعدد من الأحداث المحرضة الصغيرة، مما يتيح لنا توقع التغيير الكبير القادم. *أولاً*، تصل البدلة وتعتقد جورجيا بوجود دبوس بداخلها يتسبب لها بوخزة. يتفقد جود هذه البدلة ولم يجد أثراً لأي دبوس. *ثانياً*، يسمع جود صوت الراديو في مكتب

مساعده داني على الرغم من معرفته الأكيدة بأن الراديو لم يكن هناك من قبل. يذهب ليتحقق من الأمر، يسمع صوتاً غريباً يصدر عن الراديو يقول أشياء مخيفة مثل: (*الموتى يسحبون الأحياء للأسفل*).

ثالثاً: طرح الفكرة الرئيسية (صفحة 28)

يظهر جرح الوخزة في إصبع جورجيا سيئاً (حدث محرض صغير آخر)، ولكن عندما يقول لها جود بتهكم إن عليها أن تعالجه «لأن فرص العمل أقل لراقصات التعري في حال وجود تشوه ظاهر»، تردّ عليه بسخرية مماثلة: «أنت وغد تتظاهر بالتعاطف، هل تعرف ذلك؟»، فيرد من جانبه بغضب أشد: «إذا كنتِ تبحثين عن التعاطف فاذهبي إلى جيمس تايلور».

إن ضعف إحساس جود الصارخ تجاه جورجيا، وعجزه العميق عن إبداء الحب لها، لم يكن بسبب وجود الوحش في البيت كما سيتضح لنا، ولكن لعيب شخصي مزمن عليه أن يتعافى منه في نهاية الرواية.

رابعاً: الحدث المحرض (صفحة 28-30)

يستيقظ جود على ضوضاء مزعجة ويعتقد أن أحد كلبيه (أنغوس وبون) يدخل البيت. لكنه عندما يستطلع الأمر من النافذة، يجدهما في القفص داخل الحظيرة. يغامر بالخروج إلى الصالة، ليقع نظره على رجل عجوز يجلس على الكرسي الهزاز العتيق، وهو يرتدي البدلة التي وصلته في الصندوق الذي على شكل القلب.

خامساً: الجِدال مع الذات (صفحة 32-69)

مثل كل القصص التي تنطوي على ما هو خارق للطبيعة، يكون السؤال في (الجِدال مع الذات): هل كان ذلك حقيقياً؟ هل يوجد شبح حقيقي في بيت جود؟ هل اشترى في الواقع روحاً من موقع على الإنترنت؟! وإذا كان ذلك حقاً ما حدث، كيف يمكن أن يعمل هذا النوع من السحر؟ وللحصول على الجواب، يطلب جود من مساعده داني تعقب شخصية المرأة التي باعته البدلة. يتوصل داني إلى جيسيكا ويحادثها تلفونياً لتكشف له فوراً عن أنها أخت فلوريدا (آنا) العشيقة السابقة لجود. توضح له (جيسيكا) أن الشبح هو

زوج أمها، الذي يضع على جود مسؤولية موت آنا (قطعت آنا أوردتها من منطقة الرسغ في حوض الحمام بعد أن طردها جود مباشرة). سيبقى زوج الأم يطارده انتقاماً لموتها (يبدو أن جيسيكا استهدفت جود عبر الإنترنت للتأكد من أنه هو من اشترى البدلة). يتوعد جود بإعادة البدلة لجيسيكا مفترضاً أن الشبح عالق بها، لكن الأخيرة تخبره أن الشبح لن يذهب بعيداً (وحش في البيت) حين تقول: «أينما تذهب، سيكون موجوداً معك» (صفحة 36). الشبح ليس مرتبطاً بالبدلة، وإنما بجود شخصياً ولن يتوقف عن متابعته حتى الموت.

يبدأ جود البحث عن لبّ المشكلة، ليتعرف على طبيعة عمل هذا الشبح الذي يدعي علاقته بموت آنا. يطلب من داني أن يفتش عن جميع الرسائل القديمة، التي أرسلتها إليه آنا بعد أن طردها من البيت. ثم يباشر قراءة بعض المصادر عن السحر والتنجيم. تتذمر جورجيا من عفونة روائح البدلة وتطلب منه أن يتخلص منها، ولكنه لم يعرها اهتماماً.

في هذه الأثناء، يسوء التهاب جرح جورجيا. يستمر جود في إلقاء المزيد في تدقيق ملامح الشبح، ليلاحظ وجود خربشات سود على وجهه في موقع عينيه، كما أنه يحمل سلسلة ذهبية تتدلى منها شفرة حلاقة.

تتطور مشكلة هذا الشبح بطريقة مروعة، وعلى جود أن يفعل شيئاً حاسماً بشأنه.

سادساً: الانتقالة 2 (صفحة 70–72)

يقرر جود أخيراً إجراء تحقيق جدي حول الشبح، ويبحث كثيراً عن شخصية زوج أم آنا على شبكة الإنترنت. يعثر على نعي كرادوك ماكديرموت مرفقاً مع صورة من مرحلة الشباب للرجل الذي رآه في ردهة البيت. يكتشف جود أن كرادوك مُنَوِّم مغناطيسي ماهر. وبعدها تظهر رسالة جديدة في بريده الإلكتروني، عبارة عن ثرثرة طويلة تخلص إلى القول: إن جود سيموت. يغضب من جانبه ويحطم الكومبيوتر.

سابعاً: اللهو والمرح (صفحة 72–165)

يعدنا المؤلف جو هيل بمغامرة بطلها شبح، وها هو يمضي للوفاء بوعده.

العالم المقلوب رأساً على عقب، *والمرح* المخيف بالنسبة لنا نحن القراء، هو حياة جود مع شبح كرادوك. ومع مرور الأيام، يغدو هذا الشبح أكثر خطورة على حياة بطلنا. تصادفه جورجيا في الحظيرة المغلقة مع اشتغال محرك سيارته. تعتقد أنه يحاول الانتحار، لكن جود يقسم لها أنه لم يدوّر محرك السيارة قط، لا بد أن كرادوك هو من يفعل ذلك. بعد فترة من الأحلام المزعجة والمضطربة يقرر جود بيع البدلة، لكنه يكتشف أن جورجيا كانت قد أحرقتها، ومع ذلك ما يزال الشبح موجوداً.

يستمر *المسار التنازلي* عندما يكتشف أن كرادوك باعتباره منوماً مغناطيساً ماهراً لديه قدرة على إقناع الناس بفعل الأشياء عن طريق الإصغاء لذبذبات صوته. فلقد أقنع داني مساعد جود لكي يقوم بشنق نفسه. ويكاد أن يقنع جورجيا بإطلاق النار على نفسها، ثم ينوّم جود مغناطيسياً ويقنعه بقتل جورجيا، لكن جود يتمكن من السيطرة على نفسه في اللحظة المناسبة عن طريق إحداث جرح في باطن يده والتركيز على الألم.

نطلع، في غضون ذلك، على معلومات أكثر بخصوص علاقة جود بوالده، الذي كان يسيء التعامل معه ويعنف والدته بشدة. في إحدى المرات، يغلق الباب على يد جود التي يعزف بها، مما يحرمه القدرة على العزف بشكل مريح.

بينما يستمر كرادوك بمطاردته، يتوصل جود إلى كشف أمر مهم عن كلبيه. ولأنهما أليفان بالنسبة إليه فلديهما قدرة على حمايته من الشبح. *ظلال الكلبين يستطيعان كبح حركته.*

بعد ذلك بوقت قصير، يقرر جود أن الوقت صار مناسباً لمغادرة جورجيا والكلبين. لأنه يريد السفر إلى ولاية فلوريدا لمقابلة جيسيكا برايس، المرأة التي باعته البدلة/ الشبح.

ثامناً: القصة ب (صفحة 78)

تعد آنا ماكديرموت العشيقة السابقة لجود، التي ركنها جانباً قبل تسعة أشهر، شخصية *القصة ب* لهذه الرواية، ليس لأنها تمثل فكرة أن جود (عديم المشاعر وانتفاء قابليته على الحب) ولكن لأن مصيرها المأسوي كان سبباً

لمشكلته. مع ذلك، فإنها هي التي ستساعدهما هو وجورجيا على طرد شبح زوج أمها بعيداً.

مع ورود اسمها في السابق، بيد أننا سنتعرف على تفاصيل أكثر عن حياة آنا من خلال ذكريات جود، التي يخبرنا فيها عن علاقتهما، وكيف كانت جيدة في مرحلة ما. ستستمر آنا في تكرار ظهورها خلال فصول الرواية عبر (الذكريات أولاً، ثم الأحلام وعودة صور الماضي، وأخيراً كشبح) لتأكيد دورها الرئيس في رحلة تحول جود. سنعرف أن جود أحبَّ آنا بالفعل، ولكن عيبه في عدم قدرته على التعبير عن مشاعره، والتصرف بناء على هذه المشاعر، هو من وضعه في موقفه الحالي.

تاسعاً: نقطة المنتصف (صفحة 166–178)

يتوقف جود وجورجيا في صباح اليوم التالي، من رحلتهما البرية، عند مطعم ديني لتناول وجبة الإفطار. هذه أول نزهة لهما في الخارج منذ دخول الشبح حياتهما. لم تسر الأمور على ما يرام. ففي هذه *الهزيمة الزائفة* عند *نقطة المنتصف*، تسكب نادلة المطعم بعض القهوة الساخنة على إصبع جورجيا، الذي ما يزال ملتهباً من جراء الجرح السابق. تهرع جورجيا إلى الحمام للاعتناء به. يلاحظ جود توقف شاحنة كرادوك في الخارج، يهرول باتجاه الحمام في الوقت المناسب تماماً ويمنع جورجيا من قتل نفسها (تحطم المرآة وتستخدم شظية لقطع حنجرتها). يهربان على الفور من مطعم ديني المعروف. تطاردهما الشاحنة الصغيرة عبر نفق يقع تحت ممرّ علوي. تتوجه الشاحنة نحوهما ليفقد جود السيطرة على عجلة القيادة ويصطدم بالجدار. عندما يركز نظره على الشاحنة التي تطاردهما، يميزها من نوع جيب وخلف مقودها رجل منوّم مغناطيسياً. تتصاعد حمى الإثارة عندما يدرك جود أن لدى كرادوك قوة كافية للتلاعب بالغرباء لمحاولة قتلهم (*انزياح نقطة المنتصف*).

عاشراً: الأشرار يقتربون (صفحة 179–265)

يعود الاثنان مرة أخرى لمواصلة الطريق، تلح جورجيا بطرح عشرات

الأسئلة على جود (هذه من عادات آنا التي كان جود يضجر منها). *تتقاطع القصة أ مع القصة ب* عندما يشرد ذهن جود وينادي جورجيا باسم آنا التي تنتابها موجة بكاء لهذا السبب. يتذكر الليلة التي انفصل فيها عن آنا وأوصلها إلى منزلها. في الليلة نفسها ذهب إلى ناد للتعري وتعرف على جورجيا.

بعد الهزيمة الزائفة لنقطة المنتصف تتخذ نقطة (*الأشرار يقتربون*) مساراً تصاعدياً لأن جود وجورجيا يقتربان من كشف حقيقة موت آنا، ويتوصلان إلى إجابة سؤال: كيف يمكن هزيمة كرادوك؟ توقفا عند بيت (بامي) جدة جورجيا، هناك تخرج جورجيا لوح الأرواح. يحاول الاثنان التحدث إلى شبح آنا لتكشف من خلاله أنها لم تقتل نفسها، كرادوك هو من قتلها. وعندما يوجهان إليها سؤالاً بشأن موافقتها على مساعدتهما، يجيب شبحها: «نعم»، ثمّ يسأل الشبح جورجيا إذا كانت ستوافق على أن تكون هي (الباب الذهبي) (صفحة 201)، ومع أن جود وجورجيا لم يفهما ماذا تعني بالباب الذهبي (وكذلك نحن القراء) تجيبها جورجيا: نعم.

في وقت لاحق، يتلقى جود رسالة من ممرضة والده (الذي لم يتحدث إليه منذ سنوات) تخبره بأنه فقد وعيه منذ 36 ساعة وأن حالته خطرة وربما لن يعيش طويلاً (*الشر الداخلي*).

بعد مغادرتهما بيت (بامي) يتوقف جود عند سمسار سيارات مستعملة، ويوجه ضربة لرجل يدعى روجر. لقد تذكر أن جورجيا أخبرته ذات مرة: روجر تحرش بها عندما كانت في الثالثة عشرة من عمرها. هذه إحدى العلامات التي تشير إلى أن البطل بدأ يتغير. فهو الآن يقف إلى جانب جورجيا ويحميها بدلاً من إساءة معاملتها. أصبح أكثر تعاطفاً، وهذا ما يتضح في تودده المتزايد نحوها، والذي يبدأ منذ نقطة *الانتقالة 2*. بعد هذا الحادث يتعود مناداتها باسمها الحقيقي (ميري بيث).

يصل الاثنان إلى جيسيكا برايس في فلوريدا ويقتحمان منزلها. يندلع شجار يتم من خلاله الكشف عن حقيقة موت آنا: كان زوج الأم كرادوك يتحرش بجيسيكا وآنا منذ كانتا طفلتين. كان يستخدم قابليته في التنويم المغناطيسي ليجعلهما تنسيان ما يحدث. وبعدما أوصل جود آنا إلى المنزل

في آخر لقاء بينهما، هددت كرادوك بالفضيحة فقتلها (بمساعدة جيسيكا) وجعل الأمر يبدو كأنه عملية انتحار. يعتقد كرادوك أن اللوم يقع على جود لأنه هو من يحرضها عليه، فعندما كانت مع الأخير توقفت إمكانيته على تنويمها مغناطيسياً، ولهذا السبب راح يطارده. يتذكر جود أن علامات التحرش بآنا كانت ظاهرة عليها ولكنه لم يكن يشعر بها (*الفكرة الرئيسية*). ويكشف أيضاً أن جيسيكا التي تعبد كرادوك، كانت تسمح له بالتحرش بابنتها كذلك. يكاد جود يخنق جيسيكا عبر ضغط إطار حديدي حول حنجرتها عندما تظهر ابنتها ريس وهي تحمل سلاحاً نارياً.

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء (صفحة 310–314)

يترتب على العراك، ولحظة نفحة الموت تلك، أن أحد كلبي جود (الذي يحميه من شبح كرادوك) يتعرض لإطلاق النار ويقتل في الحال. يمارس شبح كرادوك سلطته على الطفلة ريس لتوجه سلاحها نحو جود. تستجيب له وتصوب رصاصة نحو إصبع جود الذي يحاول مع جورجيا (ميري بيث) الابتعاد. يصاب كلبه الآخر بواسطة سيارة جيسيكا (تحت تأثير قابلية كرادوك). الكلب في حالة سيئة وإصبع جود تنزف بغزارة. يتمكن الاثنان من الهرب. تحاول ميري بيث نقله إلى المستشفى، لكنه يرفض ويخبرها أن عليهما التوجه إلى لويزيانا (منزل طفولته).

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة (صفحة 279–309)

عند نهاية نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) توجّه ميري بيث سؤالاً لجود: «ماذا ستفعل بخصوص كرادوك؟» (صفحة 278). ليس لدى جود جواب، وهذا الموقف هو ما تدور حوله (*ليلة الروح المعتمة*): الاستعداد للنهاية. قريباً من بلوغهما بيت طفولته يدرك جود أنه سيتعين عليه مواجهة ما هو أكثر من أشباح حاضره: لقاء أشباح ماضيه المتجسدة بوالده كذلك.

بينما تقود ماري بيث السيارة، تنبثق أمام جود المزيد من الأحلام والتصورات عن آنا. تلعب فيها ليلة موتها دوراً مؤثراً (*استيعاب الليلة المعتمة*). تكتشف آنا أن أختها جيسيكا تترك ابنتها عرضة لتحرش كرادوك وتهددها بالإبلاغ عنها. تقوم جيسيكا بمساعدة كرادوك بقتل آنا من خلال

إعطائها جرعات قوية من المخدرات وتقطع معصمها. في حلمه، وقبل أن يقطع كرادوك معصمها بشفرة الحلاقة، يقول جود لآنا إنه يحبها، وتقول له إنها تحبه كذلك. جود يقترب من نهاية رحلة *تحوله*.

بحلول الوقت، يصلان بيت طفولته، وكان كلبه الثاني قد مات في المقعد الخلفي، مما يعني أنه لا يملك شيئاً بعد الآن يحميه من شبح كرادوك.

تقودهما ممرضة والده أرلين إلى غرفة نوم طفولته حيث يرقد والده الغائب عن الوعي، تحقنه بالمورفين لتخفيف ألم إصبعه المجروحة.

ثالث عشر: الانتقالة 3 (صفحة 310–314)

تصاب الممرضة أرلين بالرعب من وجود الشبح، تهرب وتترك جود وجورجيا في البيت لوحدهما بمواجهة الشبح الحقيقي كرادوك والشبح المجازي للماضي المتمثل بوالده. يراقب جود الشبح وهو يخرج من الصندوق الذي على شكل القلب إلى الأرض. يحييه جود قائلاً: «ما الذي أخّرك؟» (صفحة 287)، ويستعد أخيراً لمواجهة جميع أشباحه.

رابع عشر: الختام (صفحة 315–354)

يحاول كرادوك التلاعب لخداع جود وقتل ميري بيث، لكن جود يجد أن لديه قابلية للمقاومة من خلال أغنية قديمة كتبها بنفسه. يتمكن كرادوك من الاستحواذ على جسد والده، ويصبحان شبحين في كيان واحد.

تندلع معركة مروعة بينه وبين الشبحين معاً. حين يحاول كرادوك جرحه بشفرة الحلاقة، تتدخل ميري بيث في الوقت الحرج، وتطعن والده من الخلف في العنق والظهر، ثم تنزلق بدم القتيل وتسقط أرضاً. يتمكن كرادوك من قطع حنجرتها بالشفرة. وبينما هي تنزف، تخبر جود بأن آنا تتصل بها روحياً وتطلب منه أن يصنع «الباب الذهبي» المشار إليه سابقاً. يسحب كرادوك نفسه من جسد والد جود وينهض مرة أخرى. يستخدم جود دم ميري بيث ليرسم الباب على الأرض. تتمكن ميري بيث من الخروج منه بعد أن تفتحه وتطفو فوقه على هيئة ضوء ساطع، ثم تتحول إلى آنا التي تمسك بكرادوك وتدخله معها في فتحة الباب ليرحل إلى الأبد.

يزحف جود نحو الباب بحثاً عن ميري بيث ويسقط من خلاله. يجد نفسه

مع آنا في سيارته الموستانغ التي أعيد إصلاحها. تحولت آنا إلى ميري بيث، التي توضح له أنهما على «الطريق الليلية» الجميلة والمشعة حيث يسافر الموتى. وتخمن أن هذه الطريق متاحة لبعض الناس فقط.

بينما تهم لمغادرة السيارة، إذ حان موعد رحيلها، يحاول جود منعها من الخروج ويتمسك بها وهو يقول: ينبغي أن نخرج نحن، نحن (صفحة 307).

تكتمل رحلة تحول جود هنا، لم يعد ذلك الشخص الأناني وعديم المشاعر. هو الآن يتمتع بالقدرة على الحب، وها هو يثبت ذلك. إنه يمسك (*بشظية الزجاج*) التي زرعها والده في روحه ويرميها خارجاً. عندما يفتح عينه في المستشفى، يكتشف أن ميري بيث قد فارقت الحياة لبضع دقائق ثم عادت مرة أخرى. لقد أنقذها بنفسه.

خامس عشر: **الصورة الختامية** (صفحة 355-374)

يختتم المؤلف جو هيل روايته بعدد من اللقطات السريعة، ليرينا إلى أي مدى تحولت حياة بطله جود كوين خلال رحلته. نرى في هذه اللقطات جود وميري بيث يحضران الذكرى السنوية لموت مساعده داني. يسجل جود مقطعاً جديداً من الألبوم الغنائي، ويستعيد سيارة قديمة أخرى، ثم يتزوج من ميري بيث. يذهب بنا المؤلف إلى مكان آخر، حيث تكتشف الشرطة أن كرادوك كان يتحرش بابنة جيسيكا برايس، التي تتحمل مسؤولية السماح له بذلك. يقبض عليها بتهمة تعريض حياة الأطفال للخطر. وفي الفصل الأخير، بعد خمس سنوات، تأتي الطفلة رايز لتعتذر من جود عن إطلاقها النار عليه. يحدق جود في وجهها ليرى ملامح خالتها آنا، فيعطف عليها ويغدق عليها المال. يشتري لها تذكرة العودة ليعوض ما كان قد سلكه مع خالتها.

لماذا تصنف هذه الرواية ضمن نوع «وحش في البيت»؟

تحتوي رواية «الشبح» على العناصر الثلاثة لرواية ناجحة من هذا النوع:

أ. **وحش**: كرادوك ماكديرموت الشبح والمنوِّم المغناطيسي الشرير الذي يستطيع إقناع الناس بقتل أنفسهم والآخرين، هو الاختراع المخيف للمؤلف جوي هيل، الذي عمل أيضاً (كمؤلف) بصفة المدافع الجدير بمهمة الترافع عن نجم الروك المتعجرف جود كوين.

ب. **منزل**: على الرغم من أن الوحش كان يستطيع التحرك، من الناحية التقنية، نحو أي مكان يرغب به، إلا أنّه مرتبط بشخصية جود الذي يشتري البدلة من الإنترنت. ولأن كرادوك، الذي يمارس فنون السحر والتنجيم المظلمة في الحياة، يربط روحه بجود قبيل وفاته، لذا يكون الأخير بمثابة (البيت) الذي يدور فيه الوحش.

ج. **ذنب**: يعد جود هو الشخص المسؤول عن جلب هذا الوحش إلى البيت. إن عيوبه المتمثلة بالغطرسة، وعدم إحساسه بمشاعر الآخرين، وافتقاره القابلية للحب، هي الخطايا التي صنعت شبح كرادوك. عندما يطرد آنا (فلوريدا) من منزله ويرسلها إلى بيتها، يؤدي ذلك مباشرة إلى موتها وظهور خطة الشبح لمطاردته أينما كان. فقط إذا تخلص من هذا الذنب، يمكنه التخلص من الشبح.

نظرة عين القطة

مراجعة سريعة. إليك نظرة عامة موجزة على لائحة النقاط الأساسية لهذه الرواية.

الصورة الافتتاحية: يشتري نجم الروك المسن جود كوين شبحاً من الإنترنت ويعرفنا على هوسه بكل ما هو مروع.

طرح الفكرة الرئيسية: «أنت وغد تفتعل التعاطف، هل تعرف ذلك؟» تسأله بسخرية صديقته الحالية جورجيا، لتلمح إلى رحلة *تحوله* النهائية كي يصبح أكثر عاطفية ويتعلم التواصل مع الآخرين وتكون لديه قابلية للحب.

الإعداد: بعد وصول الشبح الذي اشتراه من الإنترنت (مرتبط ببدلة جنازة وضعت في صندوق على شكل قلب) تحصل أشياء غريبة داخل منزل جود. نتعرف على علاقته السيئة مع والده، وماضيه كنجم روك سابق، وأنّه لم يسجل ألبوماً جديداً منذ سنوات.

الحدث المحرض: يرى جود لأول مرة الشبح وهو يجلس في الصالة.

الجدال مع الذات: هل الشبح حقيقي؟ ينتقل جود إلى حالة البحث ويتواصل مع جيسيكا برايس التي باعت له البدلة، والتي تخبره أن الشبح

هو روح زوج أمها وأم آنا صديقته السابقة التي تقتل نفسها بعد أن يهجرها. وتدعي جيسيكا أن الشبح يطارده بغية الانتقام.

الانتقالة 2: يتقبل جود فكرةَ أنّ الشبح حقيقي وموجود. وهو منوم مغناطيسي ماهر.

القصة ب: تمثل المتوفاة آنا ماكديرموت *القصة ب والفكرة الرئيسية* (عدم قدرة جود على الحب). وحل مشكلة ماضيه معها (والطريقة القاسية التي هجرها فيها عندما كانت بأمس الحاجة إليه) هو الذي سيحل في النهاية *القصة أ*، كذلك (مطاردته من قبل الشبح).

اللهو والمرح: يظهر عالم جود الجديد المقلوب، حيث يعيش مع شبح. نتعلم أن كرادوك لديه إمكانية تنويم الناس مغناطيسياً وإقناعهم بقتل أنفسهم. فهو يحاول إقناع جود بقتل جورجيا ونفسه. يبدو أن كلاب جود هي قوة الحماية الوحيدة له.

نقطة المنتصف: تزداد المخاطر عندما ينطلق جود وجورجيا نحو ملاقاة جيسيكا برايس شخصياً. تجري محاولة قتلهما على يد شخص غريب تحت سيطرة كرادوك الذي يمكنه التلاعب حالياً بأي شخص ولفعل أي شيء.

الأشرار يقتربون: أثناء قيادة السيارة، يتراءى لجود الليلة التي ماتت فيها آنا. ليدرك أن كرادوك هو الذي قتلها بعد أن هددت بفضحه أمام الشرطة، بسبب التحرش بها وبأختها جيسيكا وابنة أختها رايز. يقوم الشبح بمطاردة جود اعتقاداً منه بأنه هو الذي حرضها ضده. في هذه الأثناء يموت الكلب الآخر.

لقد ضاع كل شيء: تنتهي رحلتهما إلى طريق مسدودة بعدما تمرض ميري وتنهار صحتها ويتوقف قلبها عن العمل للحظات (نفحة الموت).

ليلة الروح المعتمة: في مشاجرة مع جيسيكا برايس وابنتها، يُقتَل أحد كلبي جود بالرصاص. بينما يصاب الآخر بجروح بليغة. يصبح جود بلا حماية من شبح كرادوك. يقرر الذهاب إلى منزل طفولته حيث يحتضر والده.

الانتقالة 3: أخيراً يبدو جود مستعدّاً لمواجهة شبحي (ماضيه وحاضره) يسأل كرادوك: «ما الذي أخرك؟» (صفحة 314) مشيراً إلى أنه جاهز للمواجهة.

الختام: يستولي كرادوك على جثة والد جود. الآن على الأخير أن يحارب والده الذي أساء معاملته في طفولته (مواجهة ماضيه) لتندلع معركة دامية تصاب فيها ميري بيث بجروح مميتة. تفتح «الباب الذهبي» حتى تتمكن آنا من الدخول، وإعادة كرادوك إلى «الطريق المعتمة» التي يسلكها الموتى. يسقط جود وميري بيث من خلال فتحة الباب كذلك. هناك يقوم بإنقاذها، ليثبت بأنه تعلم الفكرة الرئيسية وأصبحت لديه قابلية على الحب.

الصورة الختامية: يسجل جود ألبوماً جديداً ويتزوج من ميري بيث. يتلقى الاثنان زيارة من رايز ابنة جيسيكا التي تشبه إلى حدٍّ كبير خالتها آنا. يقوم جو بمساعدتها كفعل للخلاص من ذنبه مع آنا.

14

أوجزها لي (Pitch It To Me)
كيف تكتب السطر الوافي والنُّبْذَة القصيرة؟

مكتبة
t.me/t_pdf

إذا لم تتمكن من شرحها بكل وضوح، فإنك لم تفهمها بما يكفي.

• ألبرت آينشتاين

بغض النظر عن المرحلة التي وصلت إليها أثناء عملية كتابة أو مراجعة أو وضع اللمسات الأخيرة لروايتك، أو حتى لو كنت تجهد وتعاني من أجل العثور على عنوان رائع مناسب لها، أراهنك على أن شخصاً ما، وفي مرحلة ما، سيطرح أمامك هذا السؤال المفزع: *ما هو مضمون روايتك؟*

سواء كنت تنوي نشرها بطريقة تقليدية (الحصول على وكيل أدبي يعرضها على ناشر معروف) أو بطريقة النشر الذاتي (نشر إلكتروني أو ورقي) أو تنشرها فقط على موقع واتباد (*Wattpad*)[40] لتجسّ نبض القراء، ستبقى تواجه التحدي نفسه: يجب أن *تروجها*. يجب أن تخبر أحدهم (الوكيل الأدبي، أو الناشر، أو قارئاً محتملاً للكتب الإلكترونية في موقع الأمازون، أو حتى قارئاً عابراً على الواتباد) حول ماذا تدور روايتك.

باختصار، يجب أن تكون متمكناً من عرضها بإيجاز مكثف.

40- موقع الكتروني للكتاب الهواة والمحترفين لنشر نتاجاتهم. فيه أكثر من 90 مليون مستخدم.

ما هو الإيجاز المكثف ولماذا هو مهم؟

تأمل بنفسك الملخص الموجود على الغلاف الخلفي، أو صفحة مبيعات الكتب على الإنترنت لرواياتك المفضلة، فهذا الملخص هو *الإيجاز المكثف* للكتاب. إذا قابلت كاتبك المفضل مصادفة وسألته عن مشروعه الروائي القادم، فعلى الأرجح سيقدم لك إيجازاً شفوياً من بضع جمل، يلخص فيه فكرة الرواية التي يعمل عليها. لا يخبرك هذا *الإيجاز* عن قصة الرواية بأكملها (لأنه عندها سيفسد الكتاب ويقتل رغبتك في القراءة)، لذلك سيكتفي بتلميحات مهمة عن أحداث القصة، بغية تشويقك وترغيبك بمعرفة المزيد، وهذا هو السبب في أهمية *الإيجاز المكثف*.

إذا كنت تريد لأحدهم أن يقرأ روايتك، سواء كان وكيلاً أدبياً، أو محرراً، أو منتجاً سينمائياً، أو مجرد قراء عاديين، فعليك أولاً أن تشدهم وتستدرج اهتمامهم إليها: أن تقدم صورة مقنعة ومشوقة للغاية تمس مشاعرهم الإنسانية الجوهرية، فلا يمكنهم الانتظار طويلاً لانتزاعها من بين يديك وهم يهتفون: *هيا أعطنا المزيد بسرعة، نريد أكثر وأكثر*.

الإيجاز المكثف هو الطعم الذي تلقيه أمامهم، وإليك هذه الأخبار السارة: إذا كنت طبقت النقاط الخمس عشرة من منهج «إنقاذ حياة القطة» فسيكون إيجازك المكثف هيناً مثل القيام بنزهة، أو لنقل مثل شَرْبة ماءٍ.

السبب في أن الكتاب يكافحون في تقديم *إيجاز مكثف* لرواياتهم، هو أننا كمؤلفين ليس من طبيعتنا العودة إلى الخلف، لنحاول رؤية رواياتنا من وجهة نظر رفيعة المستوى، وإيلاء أهمية قصوى لمسألة المبيعات. مع *ذلك*، فإنه من دواعي سعادتي إبلاغك: إن العملية التي كنت أقدمها في هذا الكتاب، بطبيعتها مصممة لتدفعك إلى التفكير بروايتك على صعيد شامل.

سأذهب، في هذا الفصل، لأصحبك من خلال عملية إنشاء مسارين مختلفين للإيجاز المكثف: *السطر الوافي والنبذة القصيرة*. بغض النظر عن أي مسار منهما ستختار، فكلاهما سيكون أساسياً لك ولمسيرتك الروائية. تتعاظم أهمية هذه النبذة بشكل خاص في مجال النشر التقليدي (طبع الكتاب لدى ناشر معروف)، لأنه في هذا المجال تحديداً، وبالنسبة لك كمؤلف،

فالنبذة القصيرة هي الرابط الأول مع سلسلة طويلة من الأشخاص، الذين يجب أن يكونوا قادرين على تسويق روايتك بشكل فعال وناجح لشخص آخر. أنا أطلق عليها: **السلسلة المدهشة**.

تتكون السلسلة المدهشة في الأساس من عدة مستويات من الأشخاص، الذين يتعين عليهم إقناع الآخرين بأن كتابك رائع ويستحق القراءة. فلكي تنشر روايتك عند ناشر معروف، عليك أولاً أن تحصل على وكيل أدبي مقتنع بأهميتها، وسيتعين على هذا الوكيل إقناع محرر في دار نشر مرموقة بأن هذه الرواية رائعة. ستقع على عاتق هذا المحرر مسؤولية إقناع مجموعة كاملة من الأشخاص في فريق مبيعات دار النشر، وفريق التسويق، وفريق الدعاية، بأنهم يعملون من أجل رواية مذهلة تستحق جهدهم.

لا تعتقد أن السلسلة المدهشة تتوقف عند هذا الحد، فبمجرد قبول الناشر لروايتك واستعداده لنشرها، يتعين على فريق المبيعات تسويقها للمكتبات، وعلى البائعين في هذا المكتبات تسويقها للقراء.

يتعين، من جهة الجانب الترويجي، على فريقي التسويق والدعاية، إيصال الرواية لأشخاص مختلفين، مثل مراجعي الكتب المعروفين، والمدونين المؤثرين، ووسائل الإعلام المختلفة. وعلينا ألا ننسى هنا، أن دور وكيلك الأدبي لم يتوقف بعد، فلديه مسؤولية طرحها على الناشرين بلغات أخرى، وكذلك على منتجي الأفلام السينمائية والتلفزيونية. بعد كل هذا، عليك أن تتذكر أن هذه السلسلة المدهشة تبدأ معك، فدعنا نتعمق في هذا الموضوع.

السطر الوافي (*Logline*)[41]

السطر الوافي أداة مفيدة وضرورية نستعيرها نحن الروائيين من زملائنا كتاب السيناريو. وعادة ما تستخدم هذه الأداة لأغراض داخلية تخص تعاملك مع الوكلاء الأدبيين، والناشرين، ومنتجي الأفلام السينمائية، ويمكن أن تكون أداة عظيمة لطرح روايتك على القراء مباشرة.

41- الخط الذي من خلاله تعرف سرعة السفن، ويستخدم في مجال كتابة السيناريو لعرض فكرة النص بجملة واحدة لإقناع المنتجين على تبنيه [م].

بحكم التعريف الذي يطرحه الاسم، فإن *السطر الوافي* هو وصف لروايتك يتألف من جملة واحدة، نعم جملة واحدة فقط[42].

ربما تقول مع نفسك الآن: هذا محض جنون، كيف يمكن تلخيص رواية بجملة واحدة؟! حسناً، دعني أثبت لك أن ذلك ممكن.

هل يمكنك أن تخمن اسم هذه الرواية؟

مدمنة كحول عاطلة عن العمل، تفقد وعيها كثيراً، وعلى وشك أن تخسر سكنها. تجد نفسها متورطة في تحقيق جنائي بشأن شخص مفقود، وعندما يُبرَّأ الشخص الذي تعتقد بعلاقته في الجريمة، عليها مواجهة شياطينها الداخلية مرة واحدة وإلى الأبد، قبل أن يضعها المشتبه به الرئيسي في رأسه.

هل خمنت اسم هذه الرواية؟

الجواب: فتاة القطار لبولا هوكنيز.

ماذا عن اسم هذه الرواية؟

وهي على حافة أن تقع في الكآبة المزمنة بسبب شعورها بالوحدة الخانقة، تبدأ الفتاة المصابة بمرض نادر يمنعها من الخروج علاقةً مع ابن الجيران الجدد، وعندما تدرك أنها وقعت في حبه، توجب عليها أن تقرر المخاطرة بكل شيء قبل أن يحول بينهما المرض إلى الأبد. هل تعرفت على اسم هذه الرواية؟ إنها «كل شيء، كل شيء» لنيكول يون.

هل لاحظت أن هذين السطرين الوافيين كانا يدوران حول قصتين مختلفتين جداً، ولكنهما يشتركان ببنية متشابهة جداً؟ إذا كان جوابك بنعم، فأنت تستحق علامة ممتاز، أنت الآن باحث ذكي عن نموذج كتابة *السطر الوافي*. نعم، هذان السطران الوافيان لديهما البنية نفسها، لأنني كتبتهما بمنهج «إنقاذ حياة القطة» لكتابة السطر الوافي. الآن دعنا نشرح هذا المنهج.

قالب السطر الوافي لمنهج «إنقاذ حياة القطة»

*عند منعطف **لحظة السبات** = **الموت** يدخل البطل المصاب بعيب ما إلى*

42- الجملة في الانكليزية حسب قاموس (Merriam) تتألف من كلمة، أو عبارة، أو مجموعة من الجمل، أو العبارات التي تشكل وحدة نحوية.

*الانتقالة 2 وعندما تحل **نقطة المنتصف** عليه أن يتعلم **الفكرة الرئيسية** ودرس الحياة قبل **ضياع كل شيء**.*

هذا هو **السطر الوافي** الذي يناسب كل رواية من أي نوع.

لماذا ينجح هذا القالب؟ ببساطة، لأنه يخلق تشويقاً ملحّاً، ويشد القارىء بقوة إلى مضمون الرواية، ويرينا أهمية اختيار البطل لهذه القصة تحديداً، والعكس هو الصحيح (*زواج البطل من الحبكة*).

نستعمل عبارة «على وشك» (أو أي افتتاحية تظهر إلحاحاً مماثلاً لها) ونتبعها بلحظة السبات = الموت لنبرهن على الفور أن هذه القصة ضرورية. هذا البطل محكوم عليه بالفشل من دونها. نضمّن **الانتقالة 2** (أو على الأقل لمحة عما سيكون عليه عالم القسم الثاني)، لنثبت أن الحبكة تمضي وتتطور، ولم تبق فيها الأمور ساكنة إلى الأبد، في العالم القديم، عالم الحياة الاعتيادية. تساعد اللمحة إلى **عالم القسم الثاني** على توضيح مضمون الرواية. نحن نشير أو نلمح كذلك إلى نقطتي **نقطة المنتصف** و**لقد ضاع كل شيء**، لنظهر أن هذه القصة ماضية إلى درجة عالية من الإثارة والمخاطرة. أما إشارتنا إلى **طرح الفكرة الرئيسية**، فذلك لكي نقول إن القصة لديها ما تقوله على صعيد الدرس الإنساني.

الآن، قد تكون مضطراً إلى اللعب قليلاً باللغة، واستبدال صياغات وتراكيب بأخرى، لتتأكد من أن بناء الجملة نحوياً واضح ومقنع، فأنت لا تريد للسطر الوافي أن يبدو ملفقاً فقط لأنك كنت تحاول حشر الجمل في قالب. مع ذلك، إذا وجدت أن **السطر الوافي** قد فشل، فربما عليك أن تلقي نظرة على **نقطة المنتصف** مرة أخرى لتتأكد أنها *وافية* بما يكفي. وتسأل نفسك: هل درجة الإثارة والمخاطرة تتصاعد تدريجياً لتزيح القصة باتجاه مشوق جديد؟ أو ألقِ نظرة على نقطة **لقد ضاع كل شيء** مرة ثانية لتسأل: هل هي ماضية على المخطط العام لتجعل القصة مثيرة وتبعث على التشويق في ذات المتلقي؟

دعنا نعرض عدداً آخر من القصص على قالب **السطر الوافي** ونرى ما الذي نحصل عليه:

ما تخبئه لنا النجوم لجون غرين (التعلق بالآخر)

على حافة الاكتئاب، تلتقي مريضة بالسرطان في سن المراهقة بزميل مريض مرح ويتمتع بجاذبية كبيرة ليعيدها إلى الحياة. ولكن عندما ينتكس أحدهما صحياً عليها أن تتعلم المعنى الحقيقي للحياة قبل أن يفترقا إلى الأبد.

المريخي لآندي وير (شخص في ورطة)

بعد أن تركه طاقمه ليموت على كوكب المريخ، يعمل رائد فضاء مغرور، المستحيلَ من أجل زراعة ما يطعمه على كوكب قاحل، وعندما تدمر محاصيله وتنفد جميع إمداداته، يتوجب عليه حل أكبر مشكلة على الإطلاق: كيفية الخروج من هذا الكوكب قبل نفاد الوقت.

جاهز أيها اللاعب الأول لإرنست كلاين (الصوف الذهبي)

على حافة الاستسلام لحياة الحرمان والفقر، لاعب مجهول يعيش في عزلة تامة، يكون هو اللاعب الأول الذي يتوصل إلى حل لغز لعبة فيديو، هي الأكثر قيمة في التاريخ «بيضة عيد الفصح» ويبدأ مغامرة البحث عن الكنز في جميع أرجاء العالم. وعندما تحاول مؤسسة شريرة قتله، يتعين عليه تأليف فريق من الزملاء المنافسين، لمنع هذه المؤسسة من العثور على الكنز وإلى الأبد.

هاري بوتر وحجر الفيلسوف لجي كي رولينغ (البطل الخارق)

على وشك الضياع مع عائلة مروعة، يكتشف صبي يتيم مرتبك أنه ساحر ويذهب للالتحاق بمدرسة للسحر. وعندما يتعرض لمحاولة اغتيال، يتعين عليه أن يثبت قيمته الحقيقية، قبل أن يضع أكثر السحرة شرّاً يده على طوطم خطِر، يمكنه تدمير العالم السحري برمته.

هل أنت قلق لأن هذا القالب ذهب بك بعيداً في كشف محتوى القصة؟ لا تفكر في ذلك، فكر في هذا السؤال: هل جعلك أي **سطر واف** من الأمثلة أعلاه *أقل* ميلاً لقراءة تلك الكتب؟ على الأرجح لا. في الغالب إنه يجعلك بحاجة لقراءة *المزيد* من الكتب لأنها تخاطب غريزة تعلقنا بالقصص الكامنة

في حمضنا النووي. فقد تضمنت هذه *الأسطر الوافية* كل شيء يجب أن تنطوي عليه قصة رائعة ومشوقة. لذلك عليك كتابة *سطر واف* مثلها. عليك أن تبرهن لكل من يمسك كتابك أن قصتك تستحق وقته الثمين. هذه الرواية لن تخذلك، لأنها تحتوي على جميع عناصر النجاح التالية:

أ. بطل معاب (*الذي* تدور الرواية حوله لتقول: *لماذا* يحتاج هذه الرحلة؟)
ب. الانتقالة 2 (إلى *أين* تمضي قصتك؟)
ج. طرح الفكرة الرئيسية (*كيف* لهذه القصة أن تكون كونية الطابع؟)
د. لقد ضاع كل شيء (ما هو *عنصر الإثارة* الرئيسي؟)

إذا كنت لا تزال قلقاً بخصوص منح *السطر الوافي* المزيد من التفاصيل عن قصتك، فلا تتردد في جعله أكثر غموضاً. فإذا كانت نقطتا *المنتصف ولقد ضاع كل شيء* تفسدان الأحداث، فلا تتطرق إليهما واكتفِ بالتلميح غير المباشر، ولكن كن حذراً من أن يتحول *السطر الوافي* إلى عبارات تجريدية غير واضحة. فهذا ما يسمى **بإخفاء الكرة** الذي يقود القراء في الغالب للسخرية من قصتك ومنحها عدم مبالاتهم، لأنهم لم يتمكنوا تماماً من معرفة عن ماذا تدور، بسبب مبالغتك في الغموض.

فعلى سبيل المثال، ألقِ نظرة على هذا البديل *للسطر الوافي* لقصة *هاري بوتر وحجر الفيلسوف*، وأخبرني إذا كانت تثير الاهتمام بالقدر نفسه الذي يثيره السطر الوافي الذي عرضته قبل قليل:

على وشك الضياع مع عائلة رهيبة تتبناه، يكتشف صبي يتيم مرتبك سرّاً عن نفسه يغير حياته لينطلق في مغامرة مثيرة، ولكن عندما تأخذ الأمور منعطفاً خطراً عليه أن يتصدى لإيقاف قوى الشر من تدمير كل شيء.

غير مقنع تماماً، أليس كذلك؟ لماذا؟ لأنه غامض *جداً*. قمت بإخفاء كل شيء، بما في ذلك عنصر الجذب والشد الداخلي، الذي يتمثل بحقيقة أن هاري يكتشف أنه ساحر ويدرس في مدرسة السحر. وهذا هو *السر* في أن القراء يقبلون على اقتناء القصة.

لذا خذ حذرك. هناك توازنٌ دقيقٌ بين تجنب حرق أحداث القصة، ومنح القراء المحتملين معلومات كافية لجعلهم عالقين بها.

النُّبْذَة القصيرة (*The Short Synopsis*)

تعلمنا بإتقان طريقة كتابة *السطر الوافي*، دعنا الآن نلقي نظرة على الإيجاز الأهم «*النُّبْذَة القصيرة*». يطلق الناشرون في الغالب على هذا النوع من الموجز: طية الغلاف الجانبية (*Jacket Flap*) أو الغلاف الخلفي، أو الملخص، أو وصف الكتاب. ويتألف في العادة من فقرتين إلى ثلاث فقرات، تلخص فيها روايتك لتستهدف أمراً واحداً هو: *جذب القارىء*.

لكي تتعلم كتابة «*نبذة قصيرة*» فهناك المزيد من هذه النبذة التي يمكنك الوصول إليه بيسر لدراسته بعناية. اقلب غلاف الكتاب الورقي المفضل لديك، أو ألقِ نظرة على رواياتك المفضلة على مواقع الأمازون، وبارنز آند نوبل، وآندي باندوند أورغنايسيشن، والكودريدز دوت كوم، وببلشرز ويب سايت، أو أي موقع تعرض فيه الكتب.

بخلاف السطر الوافي، فإن *النُّبْذَة القصيرة* هي بمتناول كل من يلقي نظرة على كتابك ويتصفحه. وهذا ما يفعله كل قارئ تقريباً لتحديد ما إذا يرغب بقراءة الكتاب، وهذا أيضاً ما يفعله الناشرون والوكلاء الأدبيون.

وبعبارة أدق، من الأفضل أن تكون «*النُّبْذَة القصيرة*» مبهرة.

فلا تقلق، أنت تعرف أنني لا أتركك في حيرة من أمرك.

دعنا نلقي نظرة على بعض أغلفة الروايات الرائجة، لنطلع على «النُبَذ القصيرة» التي يتركها الناشرون لجذب القراء، ونرى ما إذا كان بإمكاننا تحديد بعض من *النقاط الأساسية* الخمس عشرة التي استخدموها لتقديم الكتاب للقارئ.

رواية (سندر) لماريسا ماير (البطل الخارق)

يحتشد البشر والروبوتات في شوارع بكين الجديدة. الطاعون القاتل يدمر السكان (*الإعداد*)، ومن الفضاء، يترقب سكان القمر المتوحشون بانتظار تدخلهم (*سبات = موت*). لا أحد يعرف أن مصير كوكب الأرض يتوقف على فتاة واحدة.

سندر شخصية نصف بشرية (*cyborg*) وميكانيكية موهوبة. تنتمي للطبقة الثانية من المجتمع وذات ماض غامض. تتهمها زوجة أبيها بالتسبب في مرض أختها (*البطل المعاب*)، ولكن عندما ترتبط حياتها مع الأمير الوسيم **كاي** (الحدث المحرض) تجد نفسها متورطة في قلب صراع بين المجرات (*اللهو والمرح*) والجاذبية المحظورة (*نقطة المنتصف*). عالقة بين الحرية والواجب والولاء والخيانة، يتعين عليها كشف أسرار ماضيها (*الفكرة الرئيسية*) من أجل حماية مستقبل العالم (*لقد ضاع كل شيء*).

رواية (أنا قبلك) لجوجو مويس (التعلق بالآخر)

تعيش لويزا كلارك حياتها العادية جداً، فتتمتع بعلاقة مستقرة مع حبيبها، وألفة طبيعية مع عائلتها. وهي نادراً ما تضطر للابتعاد عن قريتها الصغيرة (الإعداد/ أول عيوب البطل). ولحاجتها الملحة للعمل، قبلت بوظيفة رعاية ويل تيرنر، وهو شاب ثري جداً (الحدث المحرض)، يعاني من الشلل رباعي ويجلس على كرسي متحرك إثر تعرضه لحادث. عاش هذا الشاب على الدوام حياة هائلة، تخللتها صفقات عمل كبيرة، ورياضات خطرة، وسفر حول العالم. لقد ذهبت تلك الحياة، وهو يعرف جيداً أن ذلك أصبح من الماضي، لم يعد بمستطاعه أن يعيش بالطريقة نفسها مرة ثانية (البطل المعاب الثاني).

ويل تيرنر شخص متسلط حاد الطباع ومزاجي، لكن لويزا ترفض معاملته بالرقة واللطف وكأنه طفل (اللهو والمرح) وسرعان ما تعني لها سعادته أكثر مما توقعت (نقطة المنتصف) خاصة عندما علمت أنه يستعد لتنفيذ خطة مروعة بشأن حياته (تلميح لضياع كل شيء) لتأخذ على عاتقها إعادة رغبته بالحياة التي تستحق أن تعاش (طرح الفكرة الرئيسية).

رواية (أشياء حادة) لغيليان فلين (دوافع الجريمة)[43]

تواجه الصحفية كاميلا بريكر، بعد إقامتها القصيرة في مستشفى الأمراض

43- رواية أشياء حادة للروائية والناقدة الأمريكية غيليان فلين غير مترجمة للعربية، تحولت إلى مسلسل إثارة سيكولوجية عرض لأول مرة عام 2018 في قناة (أتش بي أو) من إخراج جين ـ مارك فالي وبطولة إيمي آدمز.

النفسية، مهمة مزعجة تستوجب عليها العودة الفورية إلى بلدتها الصغيرة، لتغطية جرائم قتل بحق فتيات يافعات (الحدث المحرض). لسنوات طويلة، نادراً ما تحدثت كاميلا مع والدتها العصابية التي تعاني من فقر الدم المزمن، أو مع أختها غير الشقيقة التي بالكاد تعرفها، وهي مراهقة جميلة ذات الثلاثة عشر ربيعاً وتتمتع بقبضة مرعبة على البلدة. نشاهد كاميلا عالقة في غرفة نومها القديمة في منزل عائلتها الفخم ذي الطراز الفكتوري (اللهو والمرح). تجد نفسها قد تعرفت على الضحايا اليافعات (نقطة المنتصف). ولمواجهة شياطينها الخاصة، يجب عليها حل اللغز السيكولوجي لماضيها (الفكرة الرئيسية) إذا أرادت الحصول على القصة للبقاء على قيد الحياة والعودة إلى المنزل (لمحة عن لقد ضاع كل شيء).

كما ترى، هناك بالتأكيد عدد نقاط محدد من *لائحة النقاط الأساسية* يظهر مراراً وتكراراً في هذه الملخصات، مما يعني أنه يمكنك بسهولة كتابة (*نبذتك القصيرة*) من خلال استخدام هذه النقاط التي عملت عليها في السابق. هل تشعر أنّ ثمة نموذجاً آخر في طريقك لتتعلمه؟

«منهج إنقاذ حياة القطة» قالب النبذة القصيرة

الفقرة الأولى: *الإعداد*، بطل معاب، *وحدث محرض* (من2 إلى 4 جمل)

الفقرة الثانية: الانتقالة 2 و/ أو اللهو والمرح (من2 إلى 4 جمل)

الفقرة الثالثة: طرح الفكرة الرئيسية، نقطة المنتصف، لمحة من و/ أو لقد ضاع كل شيء تنتهي مع شيء من الإثارة والتشويق.

بالمقارنة مع *السطر الوافي* هناك مساحة أكبر للمناورة في صيغة *النُّبْذَة القصيرة*. لديك سعة لمزيد من الإثارة، والمزيد من المرونة الأسلوبية، والتنويع في الإيقاع، لذلك عليك أن تكون مبدعاً ولا تتردد في صنع خلطة رائعة من هذه النقاط، دون أن تنسى تضمين الفقرات الثلاث المذكورة أعلاه. هذه هي الطريقة الفعالة لتقديم روايتك في صفحة واحدة. نعم، يجب ألا تتخطى نبذتك القصيرة صفحة واحدة ذات أسطر متباعدة (كنت تتمنى أن أنسى أمر الأسطر المتباعدة، أليس كذلك؟).

إذا لم تتمكن من عرض روايتك في صفحة واحدة بنجاح، فأنت لم تتوصل تماماً إلى ما تريد قوله حتى الآن. فكل الروايات العظيمة، يمكن تقديمها بموجز مبهر يتألف من صفحة واحدة.

ستلاحظ في القالب الذي قدمته أعلاه أنني تطرقت إلى لمحة عن *نقطة المنتصف* وأخرى عن *لقد ضاع كل شيء*. فعندما تريد تقديم **النُّبْذَة القصيرة** مباشرة إلى القراء، تحتاج إلى تقديم المزيد من المعلومات لإعطاء فكرة عن الإثارة والمخاطر، اللذين يلوحان في أفق روايتك. وفي الوقت نفسه، فأنت لا تريد إفساد أحداثها الكاملة مبكراً. يجب أن تنهي نبذتك بشيء من التشويق، لماذا؟ لترك القارىء يتطلع بلهفة نحو المزيد. **النُّبْذَة القصيرة** ليست ملخصاً تفصيلياً لروايتك، إنها خطوة إضافية وتشويق آخر.

في الفقرة الأولى، قدمنا البطل المعاب وعالمه (الإعداد) لمنح القراء فكرة عن: من يكون بطلك؟ ولماذا هو الشخصية الأنسب لهذه القصة؟ ومررنا على (الحدث المحرض) الذي من شأنه تغيير عالم هذا البطل.

في الفقرة الثانية، نغوص عميقاً في عالم القسم الثاني المقلوب، لنظهرَ الاتجاه العام للحبكة ولنرميَ الطعم للقراء ونعدَهم *بوعد فرضية* الرواية.

أما في الفقرة الثالثة. فنحن لمّحنا إلى درجة المخاطر (الضرورة الملحة) والرحلة الداخلية، والتي تشكل مجتمعةً **غاية** الرواية بأكملها (**لماذا** هذه الرواية؟). بينما في الوقت نفسه، نترك القراء يتطلعون تشوقاً إلى المزيد.

بات واضحاً لديك، أن *نبذتك القصيرة* هي عنصر لا غنى عنه في مسيرة ظهور الرواية، وبمجرد أن تتقن كتابتها جيداً، يمكنك استخدامها مرة بعد أخرى. في أي وقت تحتاج فيه إلى عرض روايتك على أي شخص آخر بصيغة مكتوبة، فإنها تخرج لتظهر أمامك، تماماً مثلما تسحب أقسام بندقيتك. إنها سلاحك الفتاك في ترويج روايتك.

أما أولئك الذين ينشرون رواياتهم عن طريق النشر الذاتي (*self-publishing*) فيمكنهم قطع ولصق النُّبْذَة القصيرة، ونشرها على مواقع بيع الكتب، ومواقعهم الشخصية، والأغلفة الخلفية لرواياتهم.

إذا كنت من الذين اختاروا طريق النشر التقليدي، يمكنك قص *النُّبْذَة*

القصيرة ولصقها مباشرة في رسالتك إلى الوكيل الأدبي. فإذا كنت قد كتبتها جيداً، هناك فرصة ليقوم وكيلك بالأمر نفسه، قص ولصق هذه النبذة في رسالته إلى المحررين، وربما يقوم محرر روايتك بالأمر ذاته، يقص ويلصق النبذة (أو في الأقل جزءاً منها) ليضعها في طية غلاف الكتاب الجانبية. أنا أعني، ليس علينا إعادة اختراع العجلة في كل مرة، خاصة إذا كنت قد أبدعت في صناعة عجلتك الخالية من أي عيب.

لأولئك الذين يعكفون حالياً على كتابة رواياتهم، غير متأكدين مما سيحدث معهم، يمكنهم استخدام هذا الملخص في أي مكان يريدون فيه نشر معلومات أولية عن رواياتهم، أو إرساله إلى شخص يهمهم أن يسمعوا رأيه فيها.

تعد *النُّبْذَة القصيرة* اختباراً للتأكد من أنك وظفت *لائحة النقاط الأساسية*، التي ستبقي على روايتك حية في ذاكرة القراء. وإذا طبقت القالب بحذافيره، ولم تكن نبذتك القصيرة قد أدت وظيفتها على نحو حسن، فقد حان الوقت للعودة إلى الوراء لإلقاء نظرة على نقطة (*الحدث المحرض*): هل هي كبيرة بما يكفي لكي تأخذ ببطلك من عالم القسم الأول لترمي به في عالم القسم الثاني المقلوب؟ وربما تكمن المشكلة في (*نقطة المنتصف*) أو في نقطة (*لقد ضاع كل شيء*) حيث مستوى المخاطر والتشويق لم يرتق إلى مستوى الأحداث المطلوبة.

وإذا عملت على معالجة الخلل في هذه النقاط، أنا أتعهد لك بأن نبذتك القصيرة ستبهرهم.

هذا هو وقتك المناسب، لكي تقوم ببحث صغير خاص بك. اذهب إلى متجر الكتب المفضل لديك، أو تصفّح الموقع الذي تعودت تصفحه لشراء كتبك، واقرأ *النُّبْذَة القصيرة* لكتاب بعد الآخر، بحثاً عن الأنماط الداخلية التي تشترك فيها هذه النُبَذ. تخميني الشخصي، هو أنك ستعثر على أغلبها هناك. مما يعني أن الناشرين (الذين هم عادة من يكتبون وصف الكتاب) يستخدمون القالب نفسه الذي درسناه للتوّ... سواء كانوا يدركون ذلك أم لا.

مكتبة
t.me/t_pdf

15

إنقاذ المؤلف (Save The Author)
لديك مشكلات... ولديَّ الحلول

حسناً يا أصدقاء، لقد وصلنا إلى نهاية معرفة عملية تطور أحداث القصة في منهجنا «إنقاذ حياة القطة». بعد هذه الرحلة، أصبحت لدينا معرفة كافية عن كيفية خلق بطل مناسب للقصة، ولدينا معرفة عن كيفية استخدام النقاط الخمس عشرة التي تشكل *لائحة النقاط الأساسية*، التي من شأنها أن تدهش القراء وتجعلهم يحبسون أنفاسهم، ودرسنا *الأنواع* (*genres*) العشرة للقصص بحسب منهجنا هذا، وتعرفنا على العناصر المحددة التي يجب تضمينها في كل واحدة من هذه القصص. ونحن الآن على دراية جيدة بكيفية كتابة *السطر الوافي والنُّبْذَة القصيرة*.

إذن، ما هو شعورك حتى اللحظة؟

إذا كان جوابك: *لكي أكون صريحاً معكِ، لدي بعض الفزع والضياع.* فلا تقلق، أدرك أنني وضعتك أمام حزمة هائلة من خطوات كتابة الرواية في صفحات هذا الكتاب، فمن الطبيعي أن تشعر بالإرهاق الشديد. ولهذا السبب، وجدت من الضروري كتابة فصل «**إنقاذ المؤلف**» الذي كرسته بالكامل للإجابة عن الأسئلة التي يتكرر طرحها، وعن المخاوف التي سمعتها من المؤلفين الذين يعتمدون منهج «إنقاذ حياة القطة» في كتابة أعمالهم.

لذا دعنا نقضي على هذه المخاوف.

ساعدوني! لا أعرف من أين أبدأ

النقاط التأسيسية (*The Foundation Beats*)

في ورشتي الخاصة بتدريس منهج «*إنقاذ حياة القطة*» غالباً ما نستعرض *لائحة النقاط الأساسية* الخمس عشرة وتحليلها بشكل شامل، مع تقديم تفسيرات وأمثلة وشروحات واستطرادات. ومع ذلك، أكتشف بعدها أن طالباً واحداً في الأقل، يحدق في وجهي بنظرة متحيرة تماماً. عندما أوجه له سؤالي: ما هي مشكلتك؟ هل ما زلت لا تفهم علاقة *القصة أ بالقصة ب*؟ هل ينبغي لنا العودة ومعالجة نقطة *طرح الفكرة الرئيسية* مرة أخرى؟ يواصل هذا الطالب تحديقه وعيناه ترمشان بقلق وتشوش، وأواصل أنا من ناحيتي، تخمين ما الذي يحيّره بالضبط، حتى يتمكن من توضيح سبب ضياعه وتشوشه بكلمات واضحة ليقول: لقد ضعت، ولا أعرف من أين أن أبدأ.

آها! سؤال ممتاز.

المنطق يقول: يجب أن تبدأ من الأول. تقوم بمعالجة نقطة *الصورة الافتتاحية* الخاصة بروايتك. تنتقل بعدها إلى نقطة *طرح الفكرة الرئيسية*، ومن ثم نقطة الإعداد، وهكذا دواليك. على أي حال، هذا هو الترتيب التي تظهر به لائحة النقاط الأساسية، وهو التسلسل نفسه الذي سيمضي عليه القراء للانتهاء من قراءة الرواية. يبدو هذا منطقياً، أليس كذلك؟

لكن في الواقع، ربما ستتفاجأ من طريقتي في التعامل مع هذه النقاط.

سأعترف لك بأن احتمال الإتيان بخمس عشرة نقطة أمر شاق بعض الشيء. وهذا هو السبب في أنني عادة ما أدشن كتابة رواياتي بما أحب أن أسميه *النقاط الخمس التأسيسية (The Foundation Beats)*. إذ تشكل هذه النقاط الركائز التي تقوم عليها جميع النقاط الأخرى. وهي جميعها نقاط ذات مشهد واحد، لذا من السهل التعامل معها في بادئ الأمر. تقودنا هذه النقاط الخمس نحو الاتجاه الصحيح للقصة، بمعنى أن كل واحدة منها، ترسم اتجاهاً جديداً للحبكة. وبمجرد تأسيس هذه النقاط تأسيساً مقنعاً ستحتل النقاط العشر المتبقية مكانها بانتظام، حسب طبيعتها وطبقاً للآليات البسيطة التي تفرضها لائحة النقاط الأساسية.

النقاط الخمس التأسيسية هي:

° *الحدث المحرض*

° *الانتقالة 2*

° *نقطة المنتصف*

° *الانتقالة 3*

° *لقد ضاع كل شيء*

على أي حال، وقبل أن تباشر التعامل مع أي نقطة من هذه النقاط، عليك أن تكتشف المكونات التي تشكل *قصتك*، وشخصية *بطلك* المناسب لها، *والمشكلة* التي عليها مواجهتها (أو العيوب التي يعانيها) الهدف أو الرغبة (*want*) أو الحاجة (*need*). عندما تكون لديك فكرة جيدة عن بطلك، ستعرف حتماً نوع رحلة *التحول* العميقة التي يحتاجها.

على الرغم من أن جميع الأبطال مختلفون، وأن كل عملية إبداعية تكون فريدة ومميزة لدى كل كاتب، أقدم لك طريقتي الخاصة، التي أتعامل بها شخصياً مع *لائحة النقاط الأساسية* من خلال استخدام النقاط التأسيسية الخمس:

أولاً، أحدد المكونات الثلاثة لبطل قصتي المناسب: المشكلة (*problem*)، الرغبة (*want*)، الحاجة (*need*). وهذه البداية تبدأ في رسم ملامح عالم القسم الأول.

بعد هذه الخطوة، أذهب للعمل على معالجة الأسئلة التالية:

- كيف سيبدو البطل في *عالم القسم الثاني*؟ وكيف يختلف وضعه عن عالم *القسم الأول*؟ هل تغيرت شخصيته بما فيه الكفاية؟ وهذا بدوره يبدأ في تشكيل *نقطة الانتقالة 2*.
- كيف عالج بطلي المعاب الأمور بطريقة خاطئة بناء على **رغبته** وليس على **حاجته**؟ وهنا يتواصل تشكيل ملامح نقطة *الانتقالة 2*.
- **ما هو** نوع الحدث الرئيسي، الذي يعد كافياً لإخراج هذا البطل من حياته الاعتيادية الروتينية، وزجّه في هذا العالم الغريب؟ وهذا ما يشكل نقطة *الحدث المحرض*.

- هل يعيش بطلي بشكل عام حالة من التخبط، أو أنه يتفوق على نفسه في هذا العالم الجديد؟ وهذا ما يرسم لي *نقطة المنتصف* وفيما إذا كان هناك انتصار زائف (يتفوق في عالمه الجديد) أم هزيمة زائفة (يتخبط متعثراً في عالمه الجديد).
- كيف يتغير بطلي، ليتصرف بطريقة صحيحة بناء على حاجته؟ هذا ما يساعدني في أن أتبين شكل *الانتقالة 3* لقصتي.
- وأخيراً، ما هي نقطة *الحضيض* التي تبلغها حياة بطلي، لكي تكون كافية لإقناعه بضرورة التغيير وتبني الطريقة الصحيحة؟ وهذا ما يشكل نقطة *لقد ضاع كل شيء*، والتي ربما تتذكر أنها عادة ما تكون *حدثاً محرضاً* آخر.

ساعدوني، أنا بحاجة إلى تعلم المزيد عن بناء القصة

استخدام سبورة منهج «إنقاذ حياة القطة»

آها، إذن مشكلتك هي هيكل القصة، كما الحال معي أنا. هل إن *لائحة النقاط الأساسية* غير كافية بالنسبة إليك؟ أنت هنا مثل الفأر الذي أُعطي كعكة ويطلب المزيد، أليس كذلك؟ حسناً، لا تقلق، لدي مزيد، لدي الكثير عن *لائحة النقاط الأساسية*.

السبورة.

ماذا تشبه سبورة «إنقاذ حياة القطة» بالضبط؟ إنها تشبه تماماً لوحة كبرى من الفلين، يمكنك الحصول عليها من محال بيع القرطاسية. لنكن أكثر دقة، ألقِ نظرة على (السوفت وير) الخاص بمنهج «إنقاذ حياة القطة» على الموقع الإلكتروني (*SaveCat.com*) من أجل الحصول على سبورة افتراضية، يمكنك تنزيلها على كومبيوترك المحمول لتحملها معك أينما ذهبت. يتم بعد ذلك ملء هذه السبورة الفلينية ببطاقات صغيرة (أنصح بحجم 3 في 5 إنش) تضعها في ترتيب محدد كأداة توضيحية لتطور *لائحة النقاط الأساسية*. وتعمل أيضاً بمثابة وسيلة صورية رائعة لأولئك الذين يفضلون التعلم صورياً، ليروا عملية تطور النقاط أمامهم مباشرة.

لقد توصلت إلى أن السبورة تكون مفيدة للغاية عندما يكون المؤلف عالقاً (أثناء التخطيط للحبكة، أو الكتابة، أو المراجعة) لكي *يرى* قصته بطريقة جديدة. حرفياً، من خلال وضعك *النقاط* على السبورة، أنت تحصل على مشهد أفضل للصورة **الكاملة** لقصتك. وكما نوهت في الفصل السابق، إن المؤلفين يجهدون من أجل رؤية الصورة الكبيرة، خاصة عندما يعْلَقونَ في منتصف القصة (كما الحال حين تحاول في صفحة 120 مثلاً العثور على كلمة مرادفة لكلمة «وجه»). صدقني، لا توجد كلمات بديلة جيدة عنها، استخدم كلمة «وجه» دون تردد وامضِ.

ما إن تحصل على سبورة الفلين الحقيقية (أو السوفت وير الخاص بإنقاذ حياة القطة) قسمها إلى أربعة صفوف أفقية متساوية (انظر الرسم التوضيحي أدناه) واستخدم بطاقاتٍ لاصقةً وملونةً أو شريطاً لاصقاً.

تمثل هذه الصفوف: عالم القسم الأول، وعالم القسم الثاني (الذي يقسم إلى صفين أ وب)، وعالم القسم الثالث. (ملاحظة: السوفت وير مصنف أيضاً بهذه الطريقة).

عالم القسم 1

عالم القسم 2 أ

عالم القسم 2 ب

عالم القسم 3

ابدأ في لصق بطاقاتك على الصفوف الأربعة. كل بطاقة تمثل مشهداً أو فصلاً في روايتك، ويجب أن تعكس هذه البطاقة قطعة *واحدة* من المعلومات. وإذا كتبت فصولاً طويلة تحتوي على مشاهد متعددة، أو قطع متعددة من المعلومات، عندها سيكون لديك عدد من هذه البطاقات لكل فصل. لا تقلق كثيراً حول هذا العدد، ركز حصراً على نقل أفكارك إلى البطاقات وضعها حسب موقعها.

فعلى سبيل المثال، إذا كنت تعرف أن نقطة الحدث المحرض ستكون

عن قتل العمة كليمنتاين مثلاً، يجب أن تتألف هذه النقطة من مشهد واحد، أو قطعة واحدة من المعلومات عليك أن تضعها في بطاقة تقول:

تكتشف بيني جثة العمة كليمنتاين

أو كنت تعرف أنّك، وفي مكان ما من نقطة اللهو والمرح، ستكتب مشهداً عن بيني وهي تستجوب خادم عمتها كليمنتاين، وتكتشف أن ليس لديه ذريعة مقنعة للغياب ليلة الحادث، عليك أن تجهز بطاقة واحدة تقول شيئاً ما، مثل:

بيني تستوجب الخادم وليس لديه ذريعة للغياب!

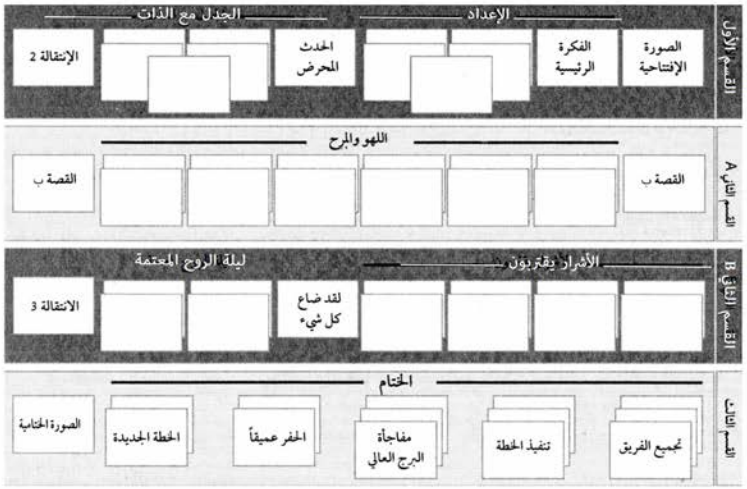
أو ربما تعلم أن بضعة أسابيع يجب أن تمر بين نقطتي الحبكة عند نقطة الأشرار يقتربون، وأنت لا تعرف حتى الآن ما الذي سيحدث خلال تلك الأسابيع، يمكنك إنشاء بطاقة تقول:

مرّ أسبوعان...؟

هل تتذكر عندما أخبرتك أكثر من مرة في الفصل الثاني أن بعض النقاط تتألف من مشهد واحد فقط، مثل: (طرح الفكرة الرئيسية)، و(الحدث المحرض)، و(لقد ضاع كل شيء). وبعضها يتألف من نقاط متعددة المشاهد من مثل: (الإعداد)، و(اللهو والمرح)، و(ليلة الروح المعتمة)؟

حسناً، عندما نبدأ بلصق البطاقات على السبورة، سنرى كيف أصبحت الأمور بعد ترتيبها أكثر وضوحاً بالنسبة لنا:

مكتبة
t.me/t_pdf



برافو، من المؤكد أن عملية توزيع البطاقات على السبورة بالطريقة أعلاه، تساعدنا في رؤية كل شيء على هذا النحو، ولكنك ربما تفكر مع نفسك: ما هذا؟ لماذا نقطة اللهو والمرح كبيرة بهذا الحجم؟

أنت هنا محق جداً، فهناك *الكثير* من المشاهد التي عليك تغطيتها قبل أن تصل إلى نقطة المنتصف المثيرة والمشوقة، والتي ترتفع فيها درجة المخاطر، وتتغير حياة بطلك. ولهذا السبب، اخترعت ربات القصص *القصة ب والقصة ج وفي بعض الأحيان القصة د*، بغية ملء تلك المساحات الطويلة من الصفحات بشيء *آخر* غير القصة أ. لأن *القصة أ* يجب أن تبقى في المقدمة وفي مركز الرواية. على سبيل المثال، إذا كنت تكتب رواية عن لغز جريمة قتل، فالمسار التصاعدي والمسار التنازلي في حل هذا اللغز، سيشكل أغلبية هذه البطاقات. لكن يمكنك، بل (يجب عليك) أن تمنح القارىء، بين حين وآخر، استراحة من *القصة أ* وتذهب للحديث عن شيء آخر في مشهد أو مشهدين. ماذا يجري في علاقة الحب؟ ماذا عن أقرب أصدقاء البطل؟ ماذا عن عائلته؟ ماذا عن ذلك الرجل المزعج في مكان العمل؟ ماذا حدث مع الإيميل الذي وصل من حبيبة البطل السابقة الذي اكتشفه في الصفحة 70 مثلاً؟ تأكد من منح القراء مساحة لسحب أنفاسهم، والاسترخاء بين نقاط الحبكة الرئيسية، لكي تبقي على *القصة أ* مشوقة ومثيرة.

الآن، من المهم جداً ملاحظة أن عدد البطاقات الموضحة في الجدول أعلاه، لا يمثل، بأي حال من الأحوال، الرقم الذي تقتصر عليه، أو أنك ملزم به، فهذا الجدول مجرد مثال يوضح لك أنه: بينما يحتاج الحدث المحرض إلى بطاقة واحدة أو مشهد واحد في العادة، فإن نقاط *الإعداد والجِدال مع الذات واللهو والمرح والأشرار يقتربون وليلة الروح المعتمة والختام* تتضمن عدداً مضاعفاً من البطاقات والمشاهد. لذا فالعدد الذي تحتاجه أنت من البطاقات يعتمد على صفحات/ كلمات روايتك، وعلى الطريقة التي اعتمدتها في بناء مشاهدك وفصولك. لكن القاعدة العامة، هي أن يكون لديك ما يقرب 30 بطاقة لكل 25000 كلمة، أو 100 صفحة من الرواية. لذا، سينتهي بك المطاف بنحو 90 بطاقة في حال كانت روايتك تتألف من 75000 كلمة.

مع ذلك، إذا كنت تعمل على ترتيب السبورة في مرحلة العصف الذهني، فأنا أنصحك بتدوين أكبر عدد من البطاقات، التي يبتكرها دماغك الصغير الرائع، لأنه بإمكانك العودة مرة أخرى، وفي مرحلة الكتابة، لحذف البطاقات غير الضرورية، فأنا من أشد المعجبين بطريقة العصف الذهني اللامحدود.

من ناحية أخرى، إذا كنت تقوم ببناء سبورتك أو تحديثها في مرحلة كتابة، أو مراجعة الرواية، فمن المحتمل أن يكون لديك رقم مستهدف لعدد الصفحات، أو الكلمات، الذي يحدد إلى أين تتجه نقاطك الأساسية (انظر إلى الدليل الإرشادي في بداية الفصل الثاني)، وربما ستتعلم كيف تكون أكثر صرامة مع عدد البطاقات التي عليك استخدامها.

ما يجعل من سبورتك (لوحة الفلين) المادية أو الافتراضية عملية للغاية، هو قابليتها للتكيف بمرونة كبيرة، فإذا سحبت نفساً طويلاً وتأملت اللوحة لتكتشف مثلاً، أن مشهد تحطم الدراجة الرائع، لا ينتمي إلى نقطة *اللهو والمرح*، بل إلى *نقطة الأشرار يقتربون*، عندها وبكل هدوء، حركه من مكان لآخر. فهذه المرونة التي تمنحها السبورة، هي التي تجعلني أوصيك باستخدام الفلين، أو اللوحات الافتراضية (السوفت وير) عند كتابتك للمشاهد، لأنها توفر لك إمكانية إضافة قدر كبير من التفاصيل

والمعلومات حول المشهد، وبحسب رغبتك. وعندما يحين وقت نقلها على الورق، ستنتقل معها جميع هذه التفاصيل.

تتيح لك السبورة بناء قصتك وإعادة هيكلتها بلمسة زر واحدة، أو نقل ورقة لاصقة واحدة. يمكنك ترتيب روايتك عشوائياً ووقتما تشاء، ومعرفة ما سينتج عن الترتيب الجديد. لأنه، وفي بعض الأحيان، كل ما تحتاجه، هو أن يكون هناك منعطف واحد بسيط لنطاق (**المِشْكال**)[44] وفجأة تصبح الصورة كلها في البؤرة.

ساعدوني! ماذا أفعل إذا كان لديّ أكثر من شخصية رئيسة؟ نظرة على آليات سرد الرواية

تعلمنا في الفصل الأول من هذا الكتاب، أنه من المفترض أن تختار شخصية واحدة لتكون البطل الرئيسي في روايتك. وربما تتذكر، أنني أعطيتك شخصية آيبيلين مثالاً في رواية (عاملة المنزل) لكاترين ستوكيت. فعلى الرغم من وجود شخصيتين أخريين قدمتا الأحداث من وجهة نظرهما، إلا أنني ما زلت أعدها البطل الرئيسي لتلك الرواية، لأنها الشخصية التي *تتحول* بعمق أكثر من سواها. لكن هذا لا يعني أن ميني وسكيتر لم تكن لديهما رحلة *تحول* خاصة بهما. نعم، لقد فعلتا الشيء نفسه بالتأكيد، ومرتا برحلة التغيير تلك، ولدى كل منهما (لائحة نقاط أساسية) تتبع تطورها داخل الراوية (راجع تطبيق اللائحة على رواية «*عاملة المنزل*» لترى كيف نسجت اللوائح الثلاث مع بعضها).

لذلك، إذا كنت تكتب رواية بشخصيات رئيسية متعددة، فمن المحتمل أنك ستحتاج إلى عدد من (لوائح النقاط الأساسية). تخصص واحدة لكل من هذه الشخصيات بغية متابعة تطور رحلتها خلال القصة. ما زلت أؤكد على تسمية *بطلك الأساسي* أولاً. ولكن أفضل طريقة للتوفيق بين مسارات متعددة هي إنشاء لوائح نقاط أساسية متعددة، تُنسج مع بعضها بمهارة لبناء قصة مقنعة.

44- المِشكال (kaleidoscope) آلة على شكل أنبوب مرايا. يحتوي على كريات صغيرة ملونة. وعادة ما يحتوي على اثنتين من المرايا. ينظر المشاهد من طرف ويدخل الضوء من الطرف الآخر منعكساً من سطح هاتين المرآتين.

ربما تتداخل بعض النقاط (*beats*). فعلى سبيل المثال، في رواية (عاملة المنزل)، تختبر كلّ من آبيبلين وسكيتر الظروف نفسها في *نقطة الانتقالة 2* عندما توافق الأولى على مشاركة قصتها مع الثانية، لكنّ لكل منهما *حدثاً محرضاً* مختلفاً عن الأخرى. وبالنسبة للائحة نقاط ميني، فإنها تبقى مختلفة عن الاثنتين معاً حتى *نقطة المنتصف* حيث تشتبك خيوط القصة.

من جهة أخرى، ربما يمكنك كتابة رواية بشخصيات متعددة دون أن تتداخل لائحة نقاطهم مع بعضها. حدث هذا معي عند كتابة روايتي (أولاد الصيف) إذ تسرد القصة من وجهة نظر ثلاثة أولاد: غرايسون، ومايك، ولان. وهم أصدقاء مقربون لبعضهم. يعيشون رحلة *تحول* من خلال إجازة صيف يقضونها في جزيرة «المصطافين» لكن تجاربهم مختلفة تماماً. بالنسبة للجزء الأكبر من الحبكة، فلكل منهم *لائحة نقاط أساسية* خاصة به، التداخل الوحيد يقع في نقطة *لقد ضاع كل شيء*، وهي المكان المناسب في هذه الرواية، لأنهم عندما يكونون جميعهم حقيقيين، يدركون كيفية تأثير كل فعل من أفعالهم في الآخرين، الأمر الذي ينتهي بتوطيد أواصر صداقتهم. لكن، نعم، أنا أنشأت لكل شخصية *لائحة نقاط أساسية* مميزة – قبل أن أباشر الكتابة. وكنت ألعب باستمرار مع هذه النقاط وأغيرها مع تطور أحداث الرواية.

إن أفضل طريقة للحصول على أداء مقنع للتوفيق بين عدة شخصيات رئيسية في رواية واحدة، هي دراسة أعمال الروائيين الذين فعلوا ذلك بنجاح. أوصي بقراءة ثلاث روايات متعددة الشخصيات في الأقل (يفضل أن تكون من نوع قصتك) واكتب لائحة لكل منهم. ادرس أين تتداخل النقاط وأين تختلف. لاحظ كيف قام المؤلف بنسج القصص مع بعضها لتقديم قصة رواية واحدة، ثم انطلق لتفعل الشيء نفسه.

كيف تعرف أنك بحاجة إلى أكثر من *لائحة نقاط أساسية*؟

حسناً، إن أفضل مكان لمعرفة ذلك هو أن النظر إلى آلية السرد التي تتبعها، ووجهة النظر التي تسرد قصتك من خلالها.

كم عدد الرواة في قصتك؟ (أو، إذا لم تكن قد بدأت الكتابة بعد، فكم عدد الرواة الذين تخطط لوجودهم؟). إذا لم تتخذ قرارك بشأن هذه النقطة،

ربما سيساعدك التقسيم التالي في اتخاذ هذا القرار. دعنا نلقي نظرة على **الأنواع المختلفة للرواة**، ونرى عدد *لائحة النقاط الأساسية* التي يتطلبها كل نوع على الأرجح.

أولاً: الصوت المنفرد للشخص الأول

التعريف: تسرد الرواية من وجهة نظر مباشرة لشخصية رئيسية واحدة باستخدام ضمير الأنا.

الأمثلة على هذا النوع: مباريات الجوع، والطريدة، والكراهية التي تسببها، وجاهز أيها اللاعب الأول، مغامرات هكلبيري فِن، حكاية الجارية.

عدد لائحة نقاط الأساسية: واحدة. راوٍ واحد = بطل واحد = لائحة نقاط واحدة.

ثانياً: تعدد الأصوات لأكثر من شخصية رئيسة.

التعريف: تسرد الرواية من وجهة شخصيات رئيسية متعددة (عادة ما تروى من خلال فصول متناوبة) يستخدمون ضمير الأنا أيضاً.

الأمثلة على هذا النوع: عاملة المنزل، وفتاة القطار، الشمس هي أيضا نجمة لنيكولا يون، وجمرة في الرماد لصبا طاهر، وزوجة مسافر عبر الزمن لأدوري نيفينيغر، وأعجوبة، وجميع الفتية الأمريكيين لبريندان كيلي وجيسون رينولدز، وأطفال الدم والعظام لتومي آديمي.

عدد لائحة نقاط الأساسية: متعددة، عادة لائحة نقاط لكل سارد.

ثالثاً: الصوت المنفرد للشخص الثالث (محدود العلم)

التعريف: تسرد الأحداث من وجهة نظر راوٍ خارجي (شخص غير موجود داخل القصة) يمكنه الدخول إلى أفكار شخصية واحدة في الرواية. ويستعمل ضمائر: هو، هي، هم، لها، له، وما إلى ذلك.

الأمثلة على هذا النوع: هاري بوتر وحجر الفيلسوف، وبؤس، و1984، وإحصائية الحب من النظرة الأولى لجينيفر سميث، والعمق، والشبح.

عدد لائحة نقاط الأساسية: واحدة. تتعلق بالشخصية التي يعتقد الراوي أن له حق الدخول إلى أفكارها.

رابعاً: تعدد الأصوات للشخص الثالث (محدود العلم)

التعريف: تسرد الأحداث من وجهة نظر راوٍ خارجي (شخص غير موجود داخل القصة) يمكنه الدخول إلى أفكار عدة شخصيات، لكنه يروي عن شخصية واحدة في كل مرة (عادة ما تسرد من خلال فصول متناوبة) باستخدام ضمائر من مثل: هو، هي، هم، له، لها، لهم وهكذا.

الأمثلة على هذا النوع: أكاذيب صغيرة كبيرة، وستة من الغربان، وإليانور وبارك، وشفرة دافنشي، ومباريات الجوع، وبعيدا عن الشجرة.

عدد لائحة نقاط الأساسية: متعددة، عادة واحدة لكل شخصية رئيسية يتمكن السارد من الوصول إلى أفكارها.

خامساً: صوت الشخص الثالث (الراوي العليم بكل شيء)[45] **التعريف:** تسرد الأحداث من وجهة نظر راو خارجي (شخص غير موجود داخل القصة) لديه إمكانية دخول أفكار كل شخصيات الرواية في وقت واحد، ويستخدم ضمائر مثل: هو، وهي، وهم، لها، له، لهم وهكذا.

الأمثلة على هذا النوع: إيما، ثم لم يبق أحد، البؤساء، ترنيمة عيد الميلاد، ماتيلدا.

عدد لائحة نقاط الأساسية: واحدة أو متعددة، تعتمد على عدد الشخصيات التي تحولت خلال أحداث الرواية بطريقة عميقة.

ساعدوني! أنا أكتب سلسلة روايات لائحة النقاط الأساسية

إذا كنت تكتب سلسلة من عدة روايات، فستحتاج إلى أكثر من *لائحة نقاط أساسية*، واحدة لكل رواية. وتحتاج أيضاً إلى لائحة أخرى تغطي السلسلة بأكملها.

45- الراوي العليم أو كلي العلم: وهو الراوي الذي يعلم بكل شيء متعلق بالمروي/ الحكاية. يعلم متى بدأت ومتى انتهت وكيف سارت أحداثها، ويعلم بالشخصيات ظواهرها وبواطنها، أي سلوكها وأفعالها وأقوالها وحلاتها النفسية والفكرية والعاطفية وما ستؤول إليها مصائرها.

ليس من الضروري تطبيق النقاط الخمس عشرة في السلسلة الكاملة، ولكن يجب أن تتابع قوساً أكبر لرحلة *تحول* البطل يمتد على طول القصة. ويجب أيضاً أن تلتزم بناء *أقسام العوالم الثلاثة* يشبه لائحة النقاط في رواية تتألف من كتاب واحد.

فكر في الأعمال الروائية الثلاثية على سبيل المثال، حيث يتضمن كل كتاب منها العوالم الثلاثة والنقاط الخمس عشرة، لكن الكتاب الأول بأكمله، غالباً ما يمثل نقطة (*الإعداد*) التي تصور *عالم القسم الأول* للسلسة. يقودنا الكتاب الأول نحن والبطل إلى الدخول في بيئة القصة ويقدم لنا كل اللاعبين، كما يتيح لنا معرفة الـ (ماذا). ثم ينتهي بنا عند نقطة (*الحدث المحرض*) أو (نقطة *الجدال مع الذات*) أو الخيار الذي يتخذه البطل و(نقطة *الانتقالة 2*)، مما يؤدي بفعالية كبيرة إلى تهيئة بيئة *عالم القسم الثاني* في الكتاب الثاني من الثلاثية، الذي ينتهي بدوره في لحظة *لقد ضاع كل شيء*. يعقبها الانغماس في (*نقطة ليلة الروح المعتمة*)، وأخيراً إلى القرار النهائي: (*الانتقالة 3*) التي تقودنا إلى الإصدار الأخير من السلسلة.

ألا يبدو لك الكتاب الثالث من السلسلة وكأنه نقطة *ختام* عملاقة؟ إنه المكان الذي نواجه فيه المعارك الأكثر ملحمية بأكبر عدد من الشخصيات المفقودة، وأعلى درجات المخاطر، وأعظم الانتصارات.

لذلك قد تبدو لائحة النقاط الأساسية للأعمال الروائية الثلاثية كما يلي:

الكتاب الأول – عالم القسم الأول (Act 1)

الكتاب الثاني – عالم القسم الثاني (Act 2)

الكتاب الثالث – عالم القسم الثالث (Act 3)

هذه هي الآلية التي اعتمدتها شخصياً في كتابة ثلاثيتي من الخيال العلمي (*المنسي*). ففي الكتاب الأول، قدمت بطلتي سيرافينا التي هبطت حرفياً في عالم غير مألوف (عالمنا)، ولكن في نهاية هذا الكتاب، كشفت النقاب عن المكان الذي جاءت منه وكيف وصلت إلى عالمنا. بعدها وفي نقطة *الانتقالة 2* (القرار الذي يفضي إلى الكتاب الثاني) تهرب سيرافينا من هذا العالم. وفي نهاية الكتاب الثاني، الذي أطلقت عليه عنوان (*الذي لا ينسى*) بلغت

البطلة نقطة *لقد ضاع كل شيء* ومن ثم نقطة *ليلة الروح المعتمة*، لتتخذ قراراً مصيرياً بالتضحية والعودة إلى عالمها. يقودنا عالم القسم الثالث مباشرة إلى الكتاب الثالث الذي عنونته بـ (الثابت) وإلى نقطة *الختام* حين تواجه البطلة الأشخاص الذين جعلوها على ما هي عليه، والذين كانوا يحاولون السيطرة عليها طيلة أحداث الثلاثية.

يمكننا أيضاً تفصيل الأعمال الروائية الرباعية، بالطريقة نفسها التي فصلنا فيها الأعمال الثلاثية. وفيما يلي لائحة النقاط الأساسية للرباعية (سلسلة تتألف من أربعة كتب):

الكتاب الأول – عالم القسم الأول (Act 1)

الكتاب الثاني – عالم القسم الثاني (Act 2) (حتى نقطة المنتصف)

الكتاب الثالث – عالم القسم الثاني (Act 3) (حتى الانتقالة 3)

الكتاب الرابع – عالم القسم الثالث

نعم، وأنت تنجز كل ذلك، فأنت تتلاعب بمنحنى قوس رحلة *تحول* البطل، منحنى واحد لكل كتاب وواحد آخر للسلسة بأكملها.

لم يقل أحد إن كتابة سلسلة ناجحة هي عملية سهلة، فكل تلك الفتنة والتعب، اللذين كنت تتعامل معهما عند كتابة رواية واحدة، عليك أن تضربهما في ثلاثة. وهذا ما يشبه رسم خطوط عمل ثلاثي ناجحة. يمكنك القيام بذلك جيداً مع القليل من التخطيط وببعض البراعة في سرد القصص.

دعنا نلقي نظرة على السلسة الروائية الأكثر شهرة في زمننا: سلسلة هاري بوتر لجي. كي. رولينغ. تحتوي كل من الروايات السبع في هذه السلسلة على لائحة نقاط أساسية ممتازة، تنمو فيها شخصية البطل وتتطور. يتعلم هاري، طوال خط رحلته، أموراً صغيرة عن نفسه وعن قدره. ولكن في السلسة بأكملها، تتشكل لديه رحلة *التحول* العميقة. ينتقل من طفل يتيم خجول وغير آمن، إلى المحارب السحري الناضج والواثق من نفسه، الذي يستجيب لنداء قدره ويسحق فولدمورت الشرير. فكل تلك المنحنيات الصغيرة، التي اختبرها في الكتب السبعة، تغذي المنحنى الأكبر للسلسة الكاملة. وهذا هو السبب في كونه لم يهزم خصمه

فولدمورت في الكتاب الأول. كان عليه أن يشوهه مؤقتاً، ويتعلم شيئاً ما عن قدراته الشخصية.

عندما تخطط لكتابة سلسلة، يجب أن تحسب حساباً لكل كتاب منها. ليس بإمكانك أن تحقق عملاً ناجحاً من سلسلة بكتاب مهم واحد أو اثنين، بينما تكون بقية كتبك مجرد حشو لا طائل من ورائها. يجب أن يكون لكل كتاب غرض ما (*لماذا*) يمثل *طرح الفكرة الرئيسية* والدرس الإنساني الذي على البطل أن يتعلمه. وليس من الممكن أن تكون الفكرة الرئيسية نفسها في كل كتب السلسلة. نعم، يجب أن تكون مترابطة وذات صلة ببعضها ولكن ليست نفسها.

ولهذا السبب، وكما أشرت سابقاً، ففي كثير من الأحيان لا يصنف كل كتاب في السلسلة ضمن النوع نفسه(*genre*)، نظراً لأن *الغرض* من كل جزء سيختلف عن سواه، لذلك يختلف نوع القصة أيضاً. يصنف الكتاب الأول من ثلاثية (مباريات الجوع) ضمن نوع (شخص في ورطة) أنها القصة الّتي أدخلت كاتنيس إيفردين في النظام فقط، ولم تتطرق هذه القصة إلى اختيار الطريقة التي ستتعامل بها مع هذا النظام حتى الكتاب الثاني (ألسنة اللهب) مما يجعل الأخيرة تصنف ضمن نوع (القصة المؤسسية) وعندما تقرر تدمير المؤسسة، وتتصالح مع ذاتها بوصفها القائدة المتمردة والمنقذة، تكون الشخص الذي هي عليه. وهذا ما يجعل من قصة الكتاب الثالث (الطائر المقلد) تصنف ضمن نوع (البطل الخارق).

وهكذا أصبح لدينا ثلاثة كتب، وثلاث لوائح نقاط أساسية، وثلاثة أنواع من القصص، ورواية واحدة مذهلة. يمكنك أنت أيضاً كتابة ثلاثيتك المذهلة، وأنا واثقة من أنك تستطيع ذلك.

مكتبة
t.me/t_pdf

ساعدوني! بطلي ليس محبوباً فكيف أنقذ حياة القطة؟

عندما كنت أكتب روايتي (52 سبباً لكراهية أبي) عام 2011، والتي تدور حول مراهقة مدللة، توجب عليها أن تؤدي 52 وظيفة منخفضة الأجر، بغية

الحصول على صندوق ائتمان تبلغ قيمته خمسة وعشرين مليون دولار، ترثها من وصية أبيها. واجهت على الفور مشكلة (مدى مقبولية البطلة من قبل القراء وإعجابهم بها) والتي سألني عنها الكثير من المؤلفين منذ ذلك الحين. كانت بطلتي فتاة غنية كسولة لم تعمل يوماً واحداً في حياتها. نشأت وهي تجول حول العالم على متن اليخوت، وتعيش في قصر في منطقة بيلير. تقود سيارتها المرسيديس التي يتجاوز ثمنها نصف مليون دولار. نعم، إنها شخصية مدللة ولا تطاق. الآن، هذه شخصية يمكنك اقتلاعها من جذورها.

وهذه هي المشكلة. لقد أخبرتك في الفصل الأول، أنك بحاجة إلى خلق بطل لديه مكان للذهاب إليه، شخص لديه عيوب ومشكلات حياتية، شخص غير متكامل الأوصاف، شخص بحاجة ملحة لأن يتغير. أنت في طريقك إلى المدرج، حتى يكون لديك مساحة للإقلاع، لتطير بالبطل إلى المكان الذي يحتاج الذهاب إليه. وفي بعض الأحيان، بغية القيام بهذه الخطوة، يجب أن تبدأ مع بطل أقل كمالاً.

ولكن لا يزال يتعين عليك التأكد من عدم ذهاب القراء بعيداً لكي يشهدوا حدوث عملية *التحول* لهذا البطل.

إذن ما الذي يتعين عليك القيام به؟

الجواب هو: أن تقوم *بإنقاذ حياة القطة*.

كما نوهت في المقدمة، فإن «إنقاذ حياة القطة» تبدأ في الواقع، كخدعة لكاتب خيالي، يصممها لتناول حياة بطل غير محبوب ويجعله محبوباً. إنها تنبع من ذلك السيناريو الخيالي المتمثل في تجاوز مرحلة الحمق والغباء للبطل، الذي هو بحاجة ماسة إلى إزالة تلك العيوب. تتلخص الخدعة بما يلي: يتجول البطل في الأنحاء ليمارس حماقاته، وفجأة يرى قطة عالقة في شجرة، يتوقف من فوره ويتسلق الشجرة لينقذ حياتها. وأنت كقارئ لا يمكنك أن تمر مرور الكرام عند هذه النقطة.

تمهل، انتظر دقيقة واحدة، لا يمكن أن يكون هذا الرجل سيئاً بالكامل. لديه قلب طيب، وهكذا يكون لديك بطل غير محبوب قابل *للإصلاح*، بدلا من بطل غير محبوب تماماً.

حسناً، دعني أذكرك بأنه ليس من الضرورة أن يعني «إنقاذ حياة القطة» حرفياً أن يقوم بطلك بهذه العملية، هذا مجرد تعبير مجازي، تحتاجه لتوظيف لمسة إبداعية أدبية، لتقنع القراء بأن هناك صفات طيبة، عميقة وجوهرية في شخصية بطلك.

سأعترف لك، بأنني (في روايتي 25 سبباً لكراهية أبي) جعلت من قيام البطل بإنقاذ حياة الكلب، عملية غير آمنة ومؤذية عاطفياً، طبقت حرفياً معنى «إنقاذ حياة القطة» حين أنقذت حياة كلب. لكن هذا لا يعني أن عليك أن تجعل بطلك ينقذ حيوات الحيوانات لحل مشكلة عدم محبته والإعجاب به من قبل القراء. لديك خيارات أخرى كثيرة لجعله يقوم بعملٍ يقربه إلى مشاعر هؤلاء القراء، وإليك بعضاً منها:

امنح بطلك فرصة تعويضية، أو فعل، أو هواية

هل بطلك وديع؟ متسلط؟ انتقامي؟ متذمر؟ محبط؟ ناكر للجميل؟

لا شيء يمكنه أن يفسد *إعداداً* رائعاً مثل بطل ممل تريد أن تهز جسده وتصرخ به: كف من هذا، الحياة ليست بهذا السوء.

هذا بالضبط ما يجب أن تفعله مع هكذا بطل. أنت بحاجة إلى جعل الحياة ليست أقل سوءاً. تحتاج أن تمنح بطلك شيئاً واحداً صغيراً يرغب القراء بالتمسك به. هل لديه ابنة أخت لطيفة، أو ابن اخ أو طفل جيران يتودد إليهم؟ هل لديه مفكرة سرية مليئة بقصائد سيئة ومع ذلك محبوبة؟ هل يتطوع مرة في الأسبوع للاهتمام بالحيوانات؟ امنحه شيئاً ما يمكننا التمسك والتفكير به: *حسناً، على الأقل لديه شيء من هذا القبيل.*

في روايتي (*The Chaos Of Standing Still*) كانت البطلة رين تكافح من أجل تجاوز حادثة وفاة أعز أصدقائها، ودعنا فقط نقول: إنها شخصية غير ممتعة في حضورها. عندما قرأت جوان رينديل، صديقتي وشريكتي في النقد[46]، المسودة الأولى، قالت: حسناً، القصة جيدة، لكن بطلتك محبطة

46- الشريك النقدي (the critique partner) هو كاتب يتشارك مع المؤلف لنقد العمل بشكل منتظم، ليس بالضرورة أن يكون شريكاً معه في كتابة القصص، لكن يجب

نوعاً ما، وتفتقر للمشاعر، وليس لديها اهتمامات، ولا هوايات، إنها من النوع الذي يصيب القراء بالملل.

هلا منحتها *شيئاً* ما يحرك شخصيتها؟

بالطبع كانت صديقتي جوان على حق، شركاء النقد بشكل عام دائماً على حق. لذلك قمنا بعملية عصف ذهني لعدة أيام، في محاولة *لمعرفة ما هو الشيء* الذي من الأفضل أن تتمتع به بطلتي رين. فتوصلنا أخيراً إلى الرسم. نعم، لقد كان الرسم شغفها حتى تخلت عنه بعد وفاة صديقتها المقربة، لأن حزنها العميق كان يحول دون قدرتها على رسم الأشياء بالطريقة التي تراها. أصبحت لدي مساحة ممتعة للحديث عن شغفها المفقود بالرسم، أعود فيها إلى ما قبل وفاة صديقتها، حيث تلك الأوقات السعيدة التي كانت ترسمها بابتهاج. أعتقد أن هذا التعديل الطفيف لم يصلح مشكلة عدم الإعجاب ببطلتي فحسب، بل منحني استعارة رائعة لاستخدامها في توضيح كيف تغلبت رين على حزنها من خلال العودة التدريجية إلى شغفها القديم بالرسم مرة أخرى.

لنفكر في رواية (مباريات الجوع) ببطلتنا الفضة الغليظة كاتنيس إيفردين، الفتاة التي تبدو خالية من أي جاذبية عندما تلتقيها للمرة الأولى، ما الذي جعلها محبوبة؟ الجواب: إنها ستفعل أي شيء من أجل شقيقتها بريم. هذا ما نشهده في الـ (صفحة 22) عندما تتطوع في الحصاد بدلاً من بريم. ولكن حتى قبل ذلك، تمنحنا المؤلفة الكثير لنحب هذه الفتاة الشابة العنيدة، مثل حقيقة أنها ستخالف قواعد الكابيتول لإطعام أختها. ولا تنسَ (الصفحة 1) حين تخبرنا كاتنيس أنّها أنقذت حياة القطة، لأن بريم راحت تبكي وهي تحاول إغراقها في الدلو.

«إنقاذ حياة القطة»

ضع أمام بطلك عدواً أو موقفاً (سيئاً جداً)

بينت الدراسات الحديثة أن قراءة القصص الخيالية يمكن أن تجعلك

أن يكون شخصاً يمكننا اعتباره شريكاً في الحياة الكتابية، يمتد تأثيره في كثير من الحالات إلى ما هو أبعد من مجرد بعض الملاحظات النقدية أثناء عملية تحرير النص [م].

شخصاً أكثر تعاطفاً مع الآخرين. لأن هذه القصص تمنحك ما هو بمثابة الرؤية بالأشعة السينية لأفكارهم، ومشاعرهم، وصراعاتهم. تسمح لك بإلقاء نظرة خاطفة على نوافذ حياتهم ومعرفة سبب كونهم على ما هم عليه. وهذه هبة رائعة، نادراً ما تضعها الحياة الواقعية أمامك. معرفة كفاح شخص آخر، يمكنها أن تذهب بعيداً لمساعدتنا، ليس في فهم هذا الشخص فحسب، بل في *التعاطف* معه كذلك.

وهذا هو السبب في أن الطريقة الرائعة لجذب القارىء إلى التعاطف مع شخصية البطل الذي لا يتمتع بإعجابه، هي تأليبه ضد شخصية *أقل* استحساناً وقبولاً لدى هذا القارىء.

يمكن لشخص شرير، أو أعداء، أو صديق مقرب ذي شخصية معقدة، أو أبوين فظيعين تأدية دور هذا *الشخص*. فبمجرد أن نرى فظاعته، لم يعد بإمكاننا تحمل كراهية البطل. ونتحول إلى *تفهم* ظروفه ونقول مع أنفسنا: حسناً، لا عجب أنه فظيع جداً، *انظروا إلى مقدار ما عليه أن يتحمله من قسوة الآخرين*.

نتفهم كيف تساعدنا فظاعة شخص على التعاطف مع شخص آخر. إنه درس إنساني، يجب أن نتعلم منه جميعاً كيفية تفهم ظروف الآخرين، والتعاطف معهم. ما الذي يدفع شخص ما يقوم بهذا الفعل أو ذاك؟ ما حالة الرعب التي يعيشها هذا الشخص؟ على الرغم من أننا في الحياة الواقعية، لا يمكننا دائماً التنصت من وراء الأبواب المغلقة ومعرفة ماذا يجري لهذا الشخص، نحن بالتأكيد نستطيع أن نفعل ذلك في خيالنا، ويجب أن نفعله.

تعرفنا في رواية (عدَّاء الطائرة الورقية) لخالد حسيني على البطل أمير، وبصراحة: أمير ليس ودوداً مع صديقه المقرب حسان، لقد كان سيئاً معه معظم الوقت. لماذا إذن نهتم بهذه الشخصية؟ لماذا نعمل على تقليب الصفحات بلهفة لنعرف على ما الذي يجري معه؟

إن ذلك يحدث، بسبب معاملة والده له.

نلقي هنا نظرة على ما تبدو عليه حياة أمير: كفاحه لكسب مشاعر والده الذي يبدو بارد القلب. يأسه من قدرته على البرهنة لوالده أن وجهة نظره، من

كونه عديم القيمة، ليست صحيحة، وهذا يكفي. فنحن لا ننسى لأمير ما فعله مع حسّان، على الأقل ليس قبل نهاية الرواية، ولكن نستطيع أن نبدأ نوعاً من *التعاطف* معه وتفهم تصرفاته أفضل قليلاً.

استخدمت من جانبي، الحيلة نفسها في روايتي (52 سبباً لكراهية أبي). في الواقع، دبرت الحيلة في عنوان الرواية نفسه. بطلتي، لنغستون لارابي، شخصية شنيعة إلى أقصى حد، لكن عليك أن تؤجل الحكم عليها حتى تتعرف على والدها، الذي يبدو أنه غير محبوب، غير متحمس، ويقضي وقته بعيداً عنها، فلا عجب أنها تتصرف مثل شقية ليس لديها أي شعور بالمسؤولية. إنها تحاول جذب انتباه هذا الأب.

هناك طريقة مماثلة لإنجاز المهمة ذاتها، وهي أن تورط بطلك في موقف سيّئ، أو على الأقل وضح موقفه.

تفقد إيما وودهاوس في رواية (إيما) لجين أوستن والدتها في سن مبكرة جداً، فلا عجب من كونها حذرة من التعلق بالآخرين. تتعرض راشيل في رواية (فتاة القطار) للخيانة من زوجها مع امرأة تزوجها فيما بعد وأنجب منها طفلاً، فليس من المستغرب أن تدمن تعاطي الكحول. يدخل جان فالجيان إلى السجن مدة تسعة عشر عاماً بسبب سرقة رغيف خبز، فمن الطبيعي أن يكون قاسياً وينقلب ضد المجتمع (البؤساء). حتى سيّئ السمعة إيبينزير سكورج [رواية ترنيمة عيد الميلاد لشارلز ديكنز] لديه سبب لكيفية تحوله، فقد رمى به والده إلى الشارع حين كان صبياً، فلا عجب من أنه يعاني من صعوبة في التعاطف مع الآخرين.

لا تكون الشخصيات غير محبوبة من دون سبب. إنهم لا يحملون عدم محبتهم من رحم أمهاتهم. جميعنا نبدأ حياتنا بصفحة بيضاء. إذن، ما الذي رسم على هذه الصفحة، لكي يتحول البطل إلى ذلك الشخص الذي نلتقيه في مفتتح الكتاب؟ حصولنا على لمحة عن ماضي هذا البطل، وأصله، و/أو وضعه الحالي، يمكنه أن يساعدنا في معرفة من هو هذا الشخص بالضبط، وكيف أصبح على الحال التي هو عليها. وبمجرد أن نعثر على السبب المنطقي عن (*لماذا*) نتمكن من *التعاطف* مع محنة البطل لإصلاحها.

ساعدوني! أنا عالق!

قبل أن نبلغ ختام هذه الرحلة، إليك بعض الكلمات الحكيمة والملهمة

هل تعتقد أن هناك عقبة أكبر مما يسمى بـ (حبسة الكاتب)[47]؟

لقد قلتها: إذا كنت مستيقظاً يمكنك أن تكتب. إذا كان بإمكانك الجلوس على كرسي يمكنك أن تكتب. وإذا لم أقل لك إن كتابتك ستكون *جيدة*، فهذا لا يمنعك أبداً من أن تكتب. يمكنك دائماً كتابة شيء ما.

بغض النظر عن المرحلة التي أنت فيها، سوف تتعثر *وتعلق* مراراً في عملية الكتابة، أنا متأكدة من ذلك. ستكون لديك أيام جيدة وأخرى سيئة. سوف تكتب مشاهد تعشقها وأخرى تلقيها في سلة المهملات. سوف تغيّر نقطة *الحدث المحرض* مليون مرة حتى تتوفق في كتابة واحدة جيدة. ستبلغ نهاية روايتك وتدرك أن نقطة *اللهو والمرح* خاطئة بالكامل.

نسمي ذلك بالعملية الإبداعية لسبب ما.

لكنني لن أنهي رحلة كتابي هذا من دون تقديم بعض النصائح المفيدة، لكي تتعامل مع هذه العملية.

تعال معي، فهذا ما حصلت عليه من أجلك.

أعط نفسك بعض الحق بالكتابة/ الحبكة السيئة

هل تعتقد أن هناك عقبة أكبر مما يسمى بـ (حبسة الكاتب) وحبسة المخطط (*Plotter*)؟ نعم هناك شيء ما يسمونه عائق الاكتمال (شكرا للكاتبة إميلي هينزورث[48] على هذه العبارة الأكثر من رائعة): *نحن مذعورون من فكرة أن ما نكتبه أو نخطط له، سيكون سيئاً وفظيعاً. ثم ماذا؟ لنستسلم لهذه الحقيقة وندعها تأتي مروعة.* لنكتب شيئاً فظيعاً، لنخطط لحبكة فظيعة،

47- حبسة الكاتب (*Writer' Block*): حالة ذهنية يعيشها معظم الكتاب تقريباً. تتمثل في عدم القدرة على الكتابة مؤقتاً وقد تتسبب في ترك الكتابة نهائياً إذا لم يكن الكاتب على دراية بها والتعامل معها بنوع من القبول.

48- إميلي هينزورث روائية أمريكية ومحررة كتب مستقلة نشأت في نيويورك ترجمت بعض أعمالها إلى تسع لغات.

ومثيرة للاشمئزاز، *ولائحة نقاط أساسية* ركيكة ومحرجة جداً. اسمح لنفسك باستيعاب هذه الحقيقة. وإليك هذا السر الصغير: إذا كتبت شيئاً فظيعاً فلن يضطر أحد سواك لقراءته، لذا يمكنك الرجوع إليه دائماً وإصلاحه.

تقول نورا روبرتس[49]: «لا يمكنك القيام بتصحيح ورقة فارغة». ما مدى صحة قولها؟! اكتب شيئاً ليكون لديك في نقطة ما من المستقبل ما يمكن إصلاحه. وإلا سوف تشعر بالملل وخيبة الأمل، لأنك في ماضيك لم ترق إلى مستوى كتابة شيء ما على تلك الصفحة. لا تضع مستقبلك خارج العمل.

اكتب شيئاً فظيعاً ودع مستقبلك يتعامل معه. لا تخف من الكتابة السيئة، رحب بها أو كما أحب أن أقول: «*لا تكن خائفا من كتابة الهراء، فإن الفضلات تصنع سماداً جيداً*».

تمتع ببعض المرونة والاسترخاء، فإن اللائحة تتغيّر

كروائي، سواء كنت مخططاً أو مزاجياً، سواء كنت تنفق أياماً، أو أسابيع، أو شهوراً، أو حتى سنوات من أجل تدوين *لائحة نقاط أساسية* لروايتك، والتأكد من معرفة كل التفاصيل قبل البدء بالكتابة، أو دونت ببساطة بعض الأفكار السريعة، ففي كل الأحوال، ستتغير لائحتك حتماً. ربما بلغت الصفحة الأخيرة من الرواية، ثم اكتشفت أن نقطة *الإعداد* خاطئة بمجملها. ربما كنت في منتصف المسودة الأولى لروايتك (أو حتى مسودتك الأخيرة) واكتشفت أن (*نقطة لقد ضاع كل شيء*) تحتاج أن تتحرك من مكانها لتأتي أبكر، أو أنها محبطة للغاية.

لم تنقش لائحة النقاط الأساسية على الصخر، ولا يجب أن تكون كذلك.

يقول المؤلف تيري براتشيت[50]: «*المسودة الأولى هي أن تروي القصة لنفسك فقط*». يسمي بعض الناس المسودة الأولى بـ (مسودة الاكتشاف) لأن هذا ما تفعله في واقع الأمر: أنت تستكشف عالم القصة وتتعرف

49- نورا روبرتس روائية أمريكية ألفت أكثر من 250 رواية رومانسية، وكتبت بعضها تحت أسماء مستعارة مثل جل مارش وسارا هاردستي.

50- تيري براتشيت: كاتب وصحفي وروائي بريطاني، كتب في مجال الخيال العلمي والكوميديا، ومن أعماله المعروفة: (بشائر طيبة).

على بطلك. أن تضع مخططك للرواية، وتعتقد بأنه يمكنك التمسك بكل التفاصيل في هذا المخطط هو وهم كبير، مثل وهم التخطيط لحياتك، والاعتقاد أن كل شيء سيمضي على ما يرام.

من المؤكد أن يساعدك توصلك المسبق إلى *لائحة النقاط الأساسية* الخمس عشرة، في أن ترى إلى أين أنت ماض بأحداث قصتك، وربما من المحتمل أن يضعك في الاتجاه الصحيح، لكنه لا يساعدك إطلاقاً في أن تعرف بالضبط كيف تصل إلى هناك.

تشبه كتابة الرواية أسطورة (*الصوف الذهبي*). فالصفحة البيضاء المخيفة، التي تواجهها كل يوم، هي طريق الرحلة. والصفحة التي تكتب عليها كلمة «النهاية» هي جائزتك. أنا وشركاؤك النقديون وزملاؤك من الكُتّاب نشكّل فريقك. ستكون هناك تحولات ومنعطفات على طول هذه الطريق. وهناك أيضاً ما يسمى بمعوقات الطريق، التي توقفك عن مواصلة رحلتك، وتجبرك على إعادة تغيير وجهتك.

تمتع ببعض المرونة ودع *لائحة النقاط الأساسية* تتغير مع التبدلات في قصتك، وتصاعد التركيز على شخصية بطلك أكثر فأكثر.

عندما تشعر بالضياع، تذكر أن تعود إلى كلمتين مهمتين، تحدثنا عنهما كثيراً على طول هذا الكتاب هما: الرغبة (*Want*) والحاجة (*Need*) علامتاك الإرشاديتان في هذه الرحلة. وما دمتَ تقود الأحداث نحو (*نقطة المنتصف*) أبقِ نظرك مركزاً على ما **يريده** البطل، وبعد ذلك وأثناء توجهك نحو الصورة الختامية، احرص على التركيز نحو ما **يحتاجه** البطل. فهذان الأمران (رغبة البطل وحاجته) هما من يرشداك خلال المسارات المظلمة من طريق الرحلة.

لا تقارن مسودة روايتك مع عمل رئيسي منشور لكاتب آخر

وأنت تقرأ لائحة النقاط الأساسية في هذا الكتاب، وتبدأ في تحليل الروايات الأخرى، للعثور على الأنماط التي تشترك فيها، عليك أن تتذكر أن هذه الروايات منجزة تماماً، وليست مجرد مسودات تحت المراجعة. فهي تمثل شهوراً وربما سنوات من الكفاح في كتابتها، ناهيك بعدد لا يعد ولا

يحصى من الرسائل التحريرية، وعمليات التحرير الاحترافية، التي يقوم بها محررو دور النشر، والمحترفون في قراءة المسودات النهائية. أعرف أن من الصعب علينا ألا نقارن أنفسنا بتلك الأعمال العظيمة، التي تصطف على أرفف مكتباتنا. ومن دون ذلك، فماذا *لدينا* لنقارن كتاباتنا معه؟ فالأمر لا يعني أن أيّاً من كتابنا المفضلين، يقوم بنشر مسوداته الفوضوية البشعة على موقعه الشخصي في الإنترنت، ليطلع عليها الجميع. وأنا أضمن لك أن مثل هذه المسودات موجودة لدى جميع المؤلفين. فالروايات لا تنزل من رأس الكاتب إلى الصفحات البيض مباشرة. فعادة (على الأقل بالنسبة لي) تتدفق على وجه الصفحة غريبة ومشوهة وممسوخة مثل صورة اختبار رورشاخ[51]. تحولّ عيناي ساعات طويلة وأنا أحاول أن أعثر على أي معنى لها.

وبينما أنت على المنوال نفسه، حاول ألا تقارن لائحة النقاط الأساسية لروايتك التي تعمل عليها بأي لائحة نقاط عرضت في متن هذا الكتاب.

تذكر أن تلك كانت مجرد محاولات لتحليل قصص منتهية ومتكاملة. يمكنني أن أؤكد لك، أن هذه القصص لا تشبه المخططات الأولية، التي بدأ بها المؤلفون عندما جلسوا لأول مرة وباشروا كتابتها (إذا كانوا في الأصل قد وضعوا مخططات).

وهذا ما أطلق عليه الفرق بين *ما قبل لائحة النقاط الأساسية*، *وما بعدها*. فقبل اللائحة هو ما نبتكره نحن المخططون قبل المباشرة بالكتابة -خارطة طريق نستهدي بها للمضي بقصتنا نحو الجهة التي نرغب بالوصول إليها- وما بعد اللائحة هو مجرد تحليل وكشف عن الأنماط لروايات منجزة، تمت كتابتها، وتحريرها، ومراجعتها، وعرضت على مدققي دور النشر، وصادق على صدورها المحررون المحترفون.

ولغرض توضيح الفرق، الذي يمكن أن تكون عليه هاتان اللائحتان، والمدى الذي تتغير فيه اللائحة أثناء كتابتك للرواية، سأضع بين يديك لائحتي النقاط الاساسية، **القبل والبعد** لإحدى رواياتي (جغرافيا الأشياء

51- اختبار رورشاخ (*Rorschach*) اختبار نفسي تُسجل فيه تصورات الأشخاص عن بقع من الحبر. يتم تحليلها باستخدام التفسير النفسي، أو الخوارزميات المعقدة [م].

المفقودة). اقرأها وسترى كم هي لائحة (*القبل*) مبعثرة ومتناثرة، وكم هو عدد الفجوات التي ما تزال موجودة، ومدى ضآلة ما توصلت إليه قبل مباشرتي الكتابة. وكم تغيرت هذه اللائحة كلما أنفقت وقتاً أطول مع القصة والشخصيات. في لائحة (البعد) ستلاحظ أن الكثير من النقاط قد تحركت من أماكنها الأولى، وأصبح بعضها أكثر روعة، وأعيد كتابة بعضها بالكامل.

إذن، عليك أن ترفق بنفسك وتلطف بها، لأنه لا يمكنك الحصول على كل شيء منذ البداية المبكرة، حتى إن حصلت على ذلك، فكما قلت لك من قبل: *من المحتمل جداً أن يتغير.*

مكتبة
t.me/t_pdf

جغرافية الأشياء المفقودة

المؤلف: جيسيكا برودي [الترجمة العربية: لا توجد]

النوع حسب تصنيف «إنقاذ حياة القطة»: الصوف الذهبي

حسب تنصيف الكتب العام: الشباب المعاصر

عدد الصفحات: 464 [النسخة العربية: لا توجد]

أولاً: الصورة الافتتاحية

قبل: يصل طرد يحمل مفاتيح سيارة كلاسيكية تعود للمتوفى جاكسون، والد آلي الذي لا تحبه هو وسيارته (لأنه كان يقودها بعيداً عنها). بعد وفاته ترك جاكسون آلي وأمها تغرقان بالديون.

بعد: يحمل مراسل ما طرد من جاكسون، والد آلي المتوفى قريباً، الذي هجرها وأمها لسنوات مضت. لا يكشف عما بداخل الطرد إلا في وقت لاحق.

ثانياً: الإعداد

قبل: تنطلق آلي لبيع السيارة إلى مشتر في منطقة فورت براغ، فهي بحاجة إلى المال لإنقاذ منزلها المرتهن ومساعدة أمها في التخلص من ثقل الديون (القصة أ/ ماذاتريد). ولأنها لا تتمكن من قيادة سيارة بعصا التحويل (***Stick Shift***) لذلك كان على نيكول -صديقها السابق- أن يرافقها لقيادة السيارة في مكان ما. نرى آلي ترمي الأشياء بعيداً. إنها تفسد حياتها باستمرار.

أكبر عيوبها هو أنها سريعة في التخلص من الأشياء قبل أن تمنحها فرصة إثبات جدواها.

بعد: تغادر والدة آلي مدة أسبوع للعمل في وظيفة تقديم الطعام. تترك آلي لتحزم أغراض المنزل المحجوز للبنك. تحاول آلي إنقاذ المنزل، لكن أمها تستلم للأمر الواقع. وبينما هي تحزم الأغراض تقوم برمي الأشياء بعيداً (مهووسة بالتخلي) وتفكر بالذي أوصلهم إلى هذه الحالة الفوضوية من الغرق بالديون. كلها أخطاء والدها جاكسون.

كان جاكسون يدخل ويخرج من حياة آلي باستمرار. لم يتمتع بالثقة أبداً، ولطالما كان يفتح حسابات ائتمان باسم والدتها ولا يقوم بتسديدها. نتعرف في هذه النقطة، أن لجاكسون أمرين مهمين في حياته: سيارته نوع فايربيرد 400 موديل عام 1968 المكشوفة (*Convertible*) وفرقة الروك الصاخبة لأعوام التسعينيات المعروفة باسم فير إبدميك (*Fear Epidemic*). تخزن آلي الكثير من الغضب والاستياء نحو والدها.

نتعرف أيضا بأن آلي تحب أن تجري اختبارات شخصية. يعجبها أن تجزئ الناس في صناديق قابلة للتصنيف. وهذا يرتبط بعيبها في الحكم على الناس دون تروٍّ، وبذلك تتمكن من تجاهلهم بالسرعة نفسها.

ثالثاً: طرح الفكرة الرئيسية

قبل: خلال زيارتها للشاطئ الزجاجي (*Glass Beach*) في فورت براغ، يقول أحدهم لآلي (يشير إلى قطعة زجاج من البحر عثرت عليها آلي): «المحيط يسامح»، بمعنى أن المحيط يمكن أن يأخذ شيئاً قديماً، ويبدو أنه بلا قيمة مثل القمامة، ويحوله إلى شيء لامع وذي قيمة للمحافظة عليه. هذه إشارة إلى عدم قدرة آلي على مسامحة والدها ومدى سرعتها في التخلص من الأشياء (بما في ذلك صديقها نيكول)، واعتبار كل تلك الأشياء بلا قيمة: نفاية شخص ما هي ثروة لشخص آخر.

درس الحياة لآلي: الغفران (منح الآخرين فرصة ليظهروا أفضل ما لديهم قبل الحكم عليهم والتخلص وتجاهلهم).

بعد: في آخر يوم من أيام المدرسة الثانوية، يمنحها صديقها المقرب

جون كتيباً لقصاصات توثق صداقتهما: «لن ترميها بعيداً، أليس كذلك؟»، يسألها جون، فتجيبه آلي بحماس: «أنا أحبه ولن أفرط به *أبداً*». يقول لها بعد ذلك: «هذا صحيح، فأنتِ لم تتخلي عن الأشياء التي تحبينها سابقاً».

تدرك آلي أنه يغمز ناحية صديقها السابق نيكول، ولكن هذا هو حقاً درس الحياة الذي ستتعلمه بخصوص والدها كذلك، ألا تتجاهل الأشخاص بسرعة كبيرة: فربما لديهم شيء ما لا تعرفه أو لا تفهمه.

لاحقاً، ستطرح *الفكرة الرئيسية* من خلال رجل عند شاطىء فورت براغ، يقول لها: (يشير إلى قطعة زجاج من البحر عثرت عليها آلي): «المحيط يسامح» بمعنى أن المحيط يمكن أن يأخذ شيئاً قديماً، ويبدو أنه بلا قيمة مثل القمامة، ويحوله إلى شيء لامع وذي قيمة للمحافظة عليه.

درس الحياة لآلي: الغفران (منح الآخرين فرصة ليظهروا أفضل ما لديهم قبل الحكم عليهم وتجاهلهم).

رابعاً: الحدث المحرض

قبل: يخبر مشتري سيارة والدها آلي أن هذه السيارة لا تساوي المبلغ الذي تتوقعه. ربما لأن والدها لم يعتن بها كما كانت تعتقد (بسبب مرضه في السنوات الأخيرة).

بعد: تسمع آلي طرقات على باب البيت، وتفتح الباب لترى الشخص نفسه الذي ظهر في الصورة الافتتاحية وهو يحمل لها أغراض والدها. يدعي أنه قد عاش مع جاكسون قبل وفاته. يسلم آلي مظروفاً فيه مفتاح أغلى ما يملك والدها، مفتاح سيارته نوع فايربيرد 400 موديل عام 1968 المكشوفة (*Convertible*).

خامساً: الجدال مع الذات

قبل: كيف ستحصل آلي على المال لإنقاذ المنزل؟

يخبرها نيكول عن فكرة (التداول) على موقع إنترنت يدعى كريغزلست. يمكنها أن تباشر ببيع أشياء صغيرة ثم تطور صفقاتها نحو الأكبر والأفضل. وفي نهاية الأمر، تنتهي بصفقة تساوي المبلغ الذي تحتاجه لإنقاذ المنزل.

لم تستجب آلي في البداية لهذا المقترح: «لن تنجح هذه الفكرة أبداً». تعتقد أن نيكول أصيب بلوثة عقلية. ولكن ما الذي ستخسره إذا حاولت؟

بعد: ماذا ستفعل آلي بشأن سيارة والدها؟

تعرض السيارة فوراً على موقع كريغزلست لتكتشف أن ثمنها ممكن أن ينقذ المنزل. في اليوم التالي، تذهب إلى قاعة الكومبيوتر في المدرسة، لترى فيما إذا تلقت أي عروض، والمفاجأة أن نيكول كان هناك، يتشارك معها الطاولة نفسها في مواجهة محرجة مشوبة بشيء من العداء. نعرف هنا أنهما انفصلا عن بعضهما قبل شهر واحد (لسبب لم يفصح عنه لحد الآن).

تجد آلي الكثير من الردود على عرضها السيارة في الموقع. والرجل الذي يقدم أفضل العروض يعيش في مدينة كريسينت بولاية كاليفورنيا (خمس ساعات شمالاً) تخبره أنها ستنطلق بالسيارة نحوه هذه الليلة. المبلغ الذي يعرضه يسد قيمة الرهن للبنك (ماذا تريد *want*).

تعود آلي إلى سيارتها الخاصة عند موقف السيارات، تجد نيكول في انتظارها. لقد قرأ الإيميل من خلف كتفيها وعرف عن موضوع بيع السيارة. يذكرها ساخراً بأنها لا تستطيع قيادة سيارة بعصا التحويل، فكيف ستقود سيارة والدها إلى مدينة كريسينت؟ تتوصل آلي إلى أن الشخص الوحيد الذي تعرفه، والذي يستطيع استخدام عصا التحويل هو نيكول.

سادساً: الانتقالة 2

قبل: توافق آلي على المضي قدماً مع خطة نيكول المجنونة. يطرحان أول سلعة للتداول على موقع كريغزلست.

بعد: ليس لديها خيار آخر، تعرض على نيكول قيادة السيارة معها إلى مدينة كريسينت مقابل *الحصول على ألف دولار* من ثمنها فيوافق.

سابعاً: القصة ب

قبل: إعادة التعرف على نيكول وكشف أسراره (الأشياء التي تمنحها فرصة كافية، قبل أن تتخلص منها)، لذلك ستكون *القصة ب* هي ذكريات

الماضي لعلاقتهما والأمور التي أدت إلى انفصالهما. سيبقى سبب الانفصال لغزاً بالنسبة للقراء، حتى يكشف عنه من خلال استدعاء الذكريات.

بعد: يمثل نيكول شخصية *القصة ب* من خلال ذكريات الماضي عن علاقتهما الجيدة، مقارنة بما آلت إليه الآن. سوف تتعلم آلي المزيد عن نفسها وعن عيوبها الشخصية، وستفتح رحلتها مع نيكول عينيها على ما حدث لهما في تلك الليلة، التي شهدت انفصالهما، والأهم من ذلك أنها تتعلم فكرة التسامح.

ثامناً: اللهو والمرح:

قبل: *المسار التصاعدي*: تتواصل عمليات التداول على موقع كريغزلست. تتشاجر آلي مع نيكول، يلتقيان بأشخاص جدد من خلال الصفقات على الموقع.

نتعرف كذلك على المزيد من هوس جاكسون بفرقة الروك الصاخبة لأعوام التسعينيات المعروفة باسم فير إبديميك (*Fear Epidemic*) وكيف هجر آلي وأمها للقيام بجولة مع الفرقة عندما عاودت نشاطها في أواخر العقد الأول من القرن الحالي.

بعد: *المسار التنازلي*: آلي ونيكول غير متوافقين حتى الآن. من الواضح أنهما يحملان بعض آثار انفصالهما في الماضي. رحلتهما في السيارة تشهد توتراً.

يبلغان أول محطة توقف لهما عند فورت براغ، يحاول نيكول إقناعها بعدم بيع السيارة، يجب أن تحتفظ بها لأسباب عدة. وبدلاً عن ذلك، يمكنها كسب المزيد من الأموال لإنقاذ منزلها من خلال التداول على موقع كريغزلست. يوضح لها أن بإمكانها أن تبدأ بأشياء صغيرة ومن خلال سلسلة من التداولات الأكبر والأفضل، لينتهي بها المطاف بصفقة تحقق الكثير من الأموال. تعتقد أنه مجنون وترفض فكرته. يقول لها إنّه سيفعل ذلك بنفسه ليثبت لها أن فكرته صائبة. يبدأ الصفقات لوحده. يصطدمان أثناء سفرهما بعيداً من الساحل بحاجز طريق، مما يجبرهما على الالتفاف وسلك طريق بديلة (الأمر الذي يضع آلي أمام استحالة الذهاب إلى مدينة كريسينت

بحلول نهاية اليوم). يتعين عليهما قضاء الليلة معاً في غرفة بفندق، وهو أمر غير مريح لهما. ومرة أخرى، ومن خلال فتح صفحات الماضي، نتعرف على المزيد من علاقتهما معاً، وعن علاقة آلي بوالدها جاكسون.

تاسعاً: نقطة المنتصف

قبل: *النصر الزائف*: تسير التداولات على موقع كريغزلست على ما يرام. لكن مستوى التشويق والإثارة يتصاعد *عند نقطة المنتصف* عندما تكاد آلي أن تقبّل نيكول.

بعد: *هزيمة زائفة*: يصلان إلى مدينة كريسينت ويقوم المشتري بتفحص السيارة وسرعان ما يتوصل إلى استنتاج أنها (مقلدة وليست أصلية)، فهي ليست من طراز 400 كما يدعي والدها. إنها لعبة عادية قام بها جاكسون من خلال تثبيت شعار 400 مزيف. تعد آلي ذلك خذلاناً جديداً من والدها. لا تساوي السيارة إلا جزءاً بسيطاً مما حسبته، ولا تحقق ذلك المبلغ الذي ينقذ منزلها. عند هذه النقطة، تحقق تداولات نيكول مبلغ 200 دولار. يقنعها نيكول بالحفاظ على السيارة (في الوقت الحالي) والالتحاق به في رحلته التجارية. توافق على مضض، فليس لديها ما تخسره بحسب اعتقادها.

عاشراً: الأشرار يقتربون

قبل: *المسار التنازلي*: هل تعثرت التداولات على موقع كريغزلست؟ أم أنهما يواجهان مشكلات تتعلق بالصفقات؟ تتوطد علاقتهما من جديد، الأمر الذي يحرض الأشرار الداخليين لآلي من أجل إفساد هذه العلاقة.

تبدأ بربط الأمور إلى بعضها حول سلوك نيكول معها ليلة انفصالهما.

بعد: *المسار التصاعدي*: تمضي رحلتهما على ما يرام. يواصل الاثنان طريقهما نحو الساحل، يذهبان إلى حيث يأخذهما مجرى العمل في موقع التداول. بأعجوبة، يحققان تداولات تبلغ قيمتها 5000 دولار. تتحسن ظروف علاقتهما ويستمتعان بالوقت معاً. يعلم نيكول قيادة السيارة بعصا التحويل. بعد ذلك، وعندما يذهبان لمشاهدة فيلم من خلال مسرح -المشاهدة من السيارة- يقبّلان بعضهما لتعيد آلي فحص مشاعرها تجاه نيكول.

نشهد، في الوقت ذاته، المزيد من ذكريات الماضي حول جاكسون، من خلال مختلف الأشخاص الذين تلتقيهم آلي في موقع كريغزلست، لتكشف عن جانب آخر من شخصية جديدة للأب غير تلك التي كانت تبعث فيها الإحباط.

تعثر آلي في صندوق السيارة على صورة والدها مع المغني الرئيسي لفرقة فير إبدميك (منذ أن كان جاكسون يسافر معهم في جولتهم الأخيرة للم الشمل).

حادي عشر: لقد ضاع كل شيء

قبل: تتعطل السيارة ويكلف إصلاحها الكثير من المال. تتوقف رحلتهما.

بعد: يتعرضان لخداع من شخص في موقع كريغزلست، ويفقدان آخر مادة للتداول مما يعيدهما إلى نطقة الصفر. تلوم آلي نيكول لعدم انتباهه لعملية خداع متوقعة وتتشاجر معه. لكن سرعان ما يتضح أن هذه المشاجرة، ليست حول ما حدث في موقع التداول، وإنما هي استمرار لمشاجرتهما ليلة انفصالهما. باستثناء هذه المرة، يكشف نيكول عن أشياء لم يتطرق لها في السابق، يكشف لها الحقيقة المؤلمة تحديداً. تنطلق آلي بالسيارة وتتركه وحيداً في ساحة انتظار السيارات.

ثاني عشر: ليلة الروح المعتمة

قبل: تفكر آلي بالإقلاع عن التدخين والعودة إلى المنزل. يوضح لها نيكول بصراحة ما جرى ليلة الانفصال ويشرح ماذا حدث بالضبط. تدرك آلي أنها كانت متسرعة بالحكم عليه وهجرته دون ترو. كانت تعمل بموجب افتراضات خاطئة (بسبب عدم منحه فرصة كافية لتوضيح الأمور ومعرفة الحقيقة).

تعثر آلي في صندوق السيارة على مشغل أسطوانات نادر لفرقة فير إبدميك، يعود لوالدها ويساوي الكثير من المال.

بعد: بينما تنغمس آلي في السيارة، تستعيد مرة أخرى ذكرى انفصالها عن نيكول تلك الليلة. وأخيراً، يتم الكشف عما حدث بالضبط.

تعود إلى رسائل نيكول الصوتية على هاتفها، وتكشف من خلالها آخر

حلقة لاكتمال اللغز حول ليلة الهجران (*استيعاب ليلة الروح المعتمة*). تبرّئ هذه الحلقة نيكول من كل اتهامات آلي. فتدرك أنها أساءت الحكم عليه وهجرته دون ترو. لهذا السبب، يظهر من جانبه غاضباً منها طول الرحلة.

بإدراكها خطأها، تعود مجدداً لتبحث عنه، ليظهرا وقد غمرهما الحب عند الشاطىء، وقد غفر كل شيء بينهما. لكنها حتى اللحظة، لم تغفر لأول شخص خذلها، الشخص الوحيد الذي تعتقد أنه لا يستحق مسامحتها.

تذهب آلي إلى ورشة لتصليح السيارات الكلاسيكية لتبيع سيارة والدها. وتكتشف أنها لا تستحق السعر الذي تعتقده، لكنه يكفي لأجرة عودتهما.

وبعد فقدانهما كل شيء من جراء صفقات موقع كريغزلست، باتا بحاجة ماسة إلى المال. ولكنها قبل أن تسلم السيارة للمشتري، تعثر على شريط في مشغل أسطوانات يعود لوالدها. تستمع للتسجيل الذي نفذ عندما كان والدها في جولة مع فرقة فير إبديمك، وبدا أن جاكسون كان قد كتب إحدى الأغنيات، التي من المفترض أن تكون من ضمن ألبوم الفرقة الأخير، لكنه انفصل عنهم قبل المباشرة بالتسجيل. تشعر آلي أن الأغنية تدور حولها، وتريد أن تعرف ماذا تقول كلماتها. تدرك أنها بحاجة أكبر إلى فهم والدها.

ثالث عشر: الانتقالة 3

قبل: تقرر آلي مواصلة رحلة التداول على موقع كريغزلست، والحصول على الأموال التي تحتاجها. تضع مع نيكول ألبوم الفرقة (التي أعيد تسجيلها) للمقايضة على الموقع.

بعد: تتخذ آلي قراراً بعدم بيع السيارة (مؤقتاً)، وبدلاً من ذلك تتوجه بها مع نيكول إلى واشنطن، حيث يعيش المغني الرئيسي للفرقة، لأنها تعتقد أنه الشخص الوحيد الذي كان يعرف والدها جيداً.

رابع عشر: الختام

قبل: يستجيب المغني الرئيسي لفرقة فير إبديمك لمنشور لهما على موقع كريغزلست، ويوجه دعوة لآلي لزيارته في منزله. يتذكر والدها (الذي كان

مرافقاً للفرقة في جولة لم الشمل الأخيرة) ويضع أمامها الحلقة المفقودة التي تحتاج معرفتها عن شخصيته من أجل مسامحته (شيء يتعلق بوالدها لم تكن على دراية به)، يخبرها رئيس الفرقة عن كم كان والدها يحبها.

بعد سماعها ما كانت بحاجة إليه، يعرض عليها المغني شيئا لمبادلته مع الشريط، الذي عثرت عليه في سيارة والده. وهذا الشيء الذي يعرضه أكثر من قيمة الشريط: إنه يرغب بمساعدتها. تحصل آلي على المال المطلوب لإنقاذ المنزل، ولكنها تقرر بدلاً منه أن تنقذ السيارة، أو إنفاق المبلغ على شيء آخر. تتعلم أن بعض الأشياء تستحق الاحتفاظ بها، وبعضها تستحق أن نتخلى عنها (في البداية لم تكن تميز بينهما).

بعد: تلتقي آلي نولان كوك، الرجل الذي وجدت صورته في سيارة والدها. يخبرها نولان شيئاً ما لم تكن تعرفه عن والدها، تفاصيل حول ذكرياته السابقة التي تغير الصورة بكاملها، ويشرح لها سبب هجران جاكسون لعائلته، وهي ليست الأسباب نفسها التي كانت آلي تعتقدها دائماً. يبحث نولان عن كلمات الأغنية التي كتبها جاكسون، والتي تدور حول آلي، وحين تقرؤها تبدأ صورة والدها في التشكل أمام عينيها، صارت تفهمه بعمق وبمستوى يسمح لها بالغفران له.

مكتبة
t.me/t_pdf

الصورة الختامية

ليس لي أية فكرة عما سيكون له صدى في نفسك من هذا الكتاب وعما لا يكون، ما الذي سيساعدك منه في كتابتك *ليلة الروح المعتمة*، وما الذي يساعدك في تشذيب نصك. لذلك أنا وضعت كل ما أملكه من معرفة في هذه الصفحات – على مدار عقد من خبرتي بكتابة القصص – على أمل أن تبقى بعض هذه الأشياء عالقة في ذهنك، بل تعمل على *تحولك*.

نعم، وبكل صدق، آمل أن تغلق هذا الكتاب ليس ككاتب بمستوى أفضل، بل كشخص خاض رحلة تحول في رؤيته لتقنية الكتابة الروائية. ما العيوب التي اكتشفتها في كتابتك؟ ما المعوقات التي أتقنت معالجتها؟ ما *رغبتك* التي تخليت عنها لتلبية *حاجتك* الأكثر قيمة؟ أنت يا صديقي *البطل* الحقيقي لهذا الكتاب، أنت سبب تأليف هذا الكتاب. أنت الوحيد الذي يهمني *تحوله*. لذا، انطلق إلى هناك وكنِ *البطلَ الخارق* في سرد القصص، الذي لا شك لدي أن هذا هو قدرك الذي ينبغي عليك أن تستجيب له.

شكر وتقدير

لم يكن هذا الكتاب ليوجد لولا مساعدة بعض الأشخاص المميزين. فقبل كل شيء، شكراً لك بليك سنايدر، لأنك تقف وراء هذا المنهج السحري، الذي قدمته للعالم ولي شخصياً وعلى توجيهي وإلهامي من خلال كلماتك المدونة. آمل أن أكون قد فعلت ما يجعلك فخوراً مع هذا الإصدار. وإلى بي. جي ماركل، لحمله تراث سنايدر وثقته بي لتأليف هذا الكتاب: لقد كنت مرشدي منذ المراحل المبكرة، ولم يكن بإمكاني إنجازه من دونك. شكراً لريتش كابلان على جهودك ومثابرتك في نشر سحر «إنقاذ حياة القطة» إلى عدد كبير من الكتاب حول العالم، وكذلك لإيمانك بي وبمهتمي في تكييف هذا المنهج من أجل الروائيين. شكرا سكوت براندون هوفمان على تقديمك لي «إنقاذ حياة القطة» (منذ زمن بعيد جداً) لقد كنت *الحدث المحرض* (*Catalyst*) لكل شيء. وبالطبع الشكر موصول لك وكيلي الأدبي جم مكارثي لترديدك دائماً كلمة: «رائع»، كلما عرضت عليك فكرة جديدة (نعم، كنت تقولها في الغالب)، تقولها خصوصاً عندما آتي إليك بفكرة تتعلق بهذا الكتاب.

أنا مدينة إلى الأبد لك ليزا ويستمورلاند في دار نشر (تين سبيد برس) لأنك منحتي هذا المشروع فرصة، ولتوجيهك إياي خلال كتابة أول مؤلف غير روائي (وغالبا ما انتابني شعور *لقد ضاع كل شيء*). فصبرك وحكمتك ودفعك لي نحو الاتجاه الصحيح، هو ما كنت أحتاجه بالضبط، فشكرا لك. وشكراً مرة أخرى على تقديمي للمحررة كريستي هين، التي وضعت تصميم هذا الكتاب وكم كانت ممتعة حواراتنا الجانبية بخصوص الطية الجانبية وبعض التفاصيل الأخرى. وإلى الأشخاص الرائعين في (تين سبيد برس)

الذي عملوا بجد لإخراج هذا الكتاب إلى العالم، وهذا يشمل على سبيل المثال لا الحصر، إليانور تاتشر وكلوي رولينز ودانيال ويكي.

أرسل دلاء عملاقة محملة بالامتنان إلى جوان رينديل وجيسيكا خوري وخوسيه سليريو وجنيفر وولف، ليس فقط لأنهم استمعوا إليّ وأنا أتذمر باستمرار حول الأنواع (*genres*)، ولكن كذلك لتقديمهم المشورة الملهمة، عندما كنت بأمس الحاجة إليها، ولتوجيهي الوجهة الصحيحة للعثور على القصص العشر المثالية. وعندما يتعلق الأمر بعملية الكتابة، فإن زوجي تشارلي يستحق الشكر قبل الجميع. فبعد كل هذا، لقد عاش معي (اللهو والمرح)، و(الأشرار يقتربون)، و(لقد ضاع كل شيء). شكراً لأنك كنت لي (الانتقالة 3) وكنت لي (القصة ب) وكنت قلبي. وكما هو دائما، فالشكر لوالديَّ اللذين كانا وما زالا المشجعَيْن المدهشَيْن، وخاصّةً أبي مايكل برودي لتوريثه إياي (جين الكتابة).

الأهم من ذلك كله، شكراً لجميع طلابي، كلكم سواء، من حضر منكم ورشتي الخاصة، أو التحق بأحد فصولي الدراسية على الإنترنت، أو من يلتقيني للمرة الأولى على صفحات هذا الكتاب.

أرجو أن تعرف أن هذا الكتاب وجد من أجلك، وهو مخصص لك بكل إخلاص. إن إبداعك وطاقتك وتصميمك على ملء هذا العالم بالقصص هو ما يجعلني أجد نفسي في أحلك ليالي الروح المعتمة. أنا كتبت هذا الكتاب لك. فانطلِقْ وارو الحكاياتِ الجميلة.

مكتبة
t.me/t_pdf

عن المؤلفة

منذ أن تركت وظيفتها كمديرة تنفيذية للأستوديهات في (أم جي أم ستوديو) عام 2005، نشرت جيسيكا برودي أكثر من خمس عشرة رواية لدى كبار الناشرين. إنها تكتب لجميع الفئات والأعمار. ومن بين أعمالها: رواية *جغرافيا الأشياء المفقودة* (نوع الصوف الذهبي) *وفوضى الوقوف بلا حراك* (مراسم العبور) *وأنت أفضل مني* (المصباح السحري) *و52 سبباً لكراهية أبي* (الأحمق منتصراً) وثلاثية *المنسي* (البطل الخارق) *وسماء من دون نجوم* (مؤسسية) *وأول سلسلة من الخيال العلمي* (البؤساء في الفضاء). وألفت كذلك كتباً لديزني برس، من ضمنها *الأحفاد: مدرسة الأسرار*، بناء على الأفلام الأصلية لقناة ديزني، وفصل من كتاب (*LEGO Disney Princess*). ترجمت ونشرت كتبها في أكثر من ثلاثة وعشرين بلداً. ويجري حالياً [وقت صدور الكتاب] إعداد روايتيها *المنسي و52 سبباً لكراهية أبي* كأفلام سينمائية. وعندما لا تكون مشغولة بكتابة أعمالها الروائية، تعمل جيسيكا في ورشتها على موقعها في شبكة الإنترنت (*udemy.com*).

تعيش حالياً مع زوجها وكلابها الثلاثة بالقرب من ولاية بورتلاند، أوريغون.

قم بزيارة صفحتها على الإنترنت (*jessicabrody.com*) وتابعها على منصة تويتر والانستغرام *@JessicaBrody* :

عن المترجمة

- شهد الراوي روائية عراقية، تولد بغداد 1986.
- نشرت روايتها الأولى «ساعة بغداد» عام 2016 ودخلت القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية 2018.
- فازت بجائزة أدنبره للرواية الأولى عن نسختها الإنكليزية عام 2018.
- ترجمت روايتها إلى عدة لغات عالمية.
- نشرت روايتها الثانية فوق جسر الجمهورية عام 2020.
- ترجمت إلى اللغة الفارسية وستصدر الترجمة إلى اللغة الإنكليزية في نهاية هذا العام.
- ساهمت في العديد من المؤتمرات الأدبية حول العالم ومحاضرات عن الأدب في عدد من الجامعات الامريكية.
- حاصلة على درجة الدكتوراه في مجال الأنثروبولوجيا والإدارة الحديثة.
- تكتب بشكل منتظم في بعض الصحف العربية والعالمية.

مكتبة | سُر مَن قرأ

telegram @t_pdf

كتاب جيسيكا برودي يتوجه إلى الذين لديهم ما يقولونه، غير أنهم لا يعرفون كيف يقولونه بشكل جيد. بمعنى أن هذا الكتاب لا يحد من مغامرة الروائي، بل يساعده على معرفة الهيكل الداخلي، الذي يحكم حركة تقدم الروايات إلى الأمام. حتى أولئك الذين يفكرون دوماً بكسر القواعد وتهديم الأنماط لكي يأتوا بالجديد، عليهم أولاً معرفة ما هي هذه القواعد والأنماط من أجل تجاوزها وكسرها.

ليس مهماً التوقف عند الأنواع العشرة التي يطرحها المنهج، المهم معرفة كيف تجري كتابة القصص على منوالها، كيف تعمل في نظام تتخلله لائحة النقاط الخمس عشرة، وكيف نضع مخططاً لكتابة الرواية إذا كنّا من النوع الذي يخطط قبل الكتابة، وأخيراً كيف نراجع رواياتنا على ضوء هذا المنهج، إذا كنا من النوع الذي يكتب وينطلق دون خريطة طريق كما هي الحال معي شخصياً.

المترجمة