فهم الأدب
The Comprehension of Literature

تمهيد

إن التجربة الأدبية، كما تم وصفها حتى الآن في هذا الكتاب هي واحدة من القرارات العقلانية وبناء إبداعي للمعاني. مع ذلك، كثيراً ما يمكن لقراءة الأدب أن تكون أيضاً عملية عاطفية أو تجربة محسوسة، بل ويمكن أن توجد إحساس مادي بالإثارة والمتعة، توقف شعر رأسك، كذلك بيت أو فكرة أو عبارة لحدث يجعلك تلهث الأنفاس وتتذكرها لوقت طويل بعد ذلك.

نستكشف، في هذا الفصل، نظرية النقد الشعري المعرفي (cognitive) "للانتقال" من خلال الأدب. إنه عرض تخيلي، يجمع المعرفة (cognitive) والعاطفة معاً، تحت الإطار العام للفهم (comprehension). وقد تم تلخيص مراحل بناء الفهم. سوف أحاول أن أشير إلى كيفية دمج إطار عمل للفهم يحيط بأوجه كثيرة مختلفة للعلم المعرفي (cognitive) المنصوص عليها في هذا الكتاب. إلا أنه يعد من المناسب في هذه المرحلة من الكتاب أن نلفت النظر إلى أن نوضح أن فهماً للأدب المعرفي (cognitive) وكيفية اندماج جميع هذه الأمور أمر لا يزال في مراحله المبكرة. في هذا الفصل، سأتحول من

الحديث عن التنميط المجرد للوعي والفهم إلى الحديث عن وسيلة عملية ومحددة للفهم والاستيعاب الروائي. لقد أشار النقد الشعري المعرفي (cognitive) إلى طرق لتفسير كيفية تتبع القراء ومتابعتهم للسياق في القراءة الأدبية. وسوف يطبق النموذج على نص درامي وتجربة أدائه.

الروابط مع مفاهيم النقد الأدبي

الشخصية، الارتباط، الاستغراق، الذاكرة، الحبكة، تعليق الإنكار

إن معظم المناقشات اليومية للأدب لا تهتم بدقائق الوصف الفني ولا بالبيئة الأثرية للنص. هذه الأمور هي الاهتمامات المبتذلة لنقاد الأدب. يلجأ نقاد الأدب في معظم أعمالهم إلى إتباع مناقشات خاصة تقتصر على قراء الأدب خارج الأكاديميات العلمية؛ لا يمكن للقراء "العاديين" رؤية التعقيد الخلاب للعلاقات الأكاديمية مع علم النفس أو التاريخ أو النظرية الاجتماعية. بدلاً من ذلك، تقرأ الغالبية العظمى من الناس الأدب لأنهم يستمتعون به، بل والأكثر من ذلك لأنهم يحبونه. السبب وراء ذلك هو أنه يأخذهم بعيداً عن حياتهم كنوع من الهروب أو لأنه يثري حياتهم بإضافة جانب بنائي لتفكيرهم وخبرتهم العاطفية.

كثير من الأصوات داخل النقد الشعري المعرفي (cognitive) متعاطفة مع ظهور هذا الحقل لأنه يتيح فرصة لإعادة الربط ما بين المجالات الأكاديمية وبين الحياة اليومية. مع أن الأدب نفسه يعبر عن براعة فنية، إلا أن القراءة الأدبية تمثل ظاهرة طبيعية وهذا ما يحاول النقد الشعري المعرفي (cognitive) البحث فيه. قد حاولت الكثير من قطع النقد الأدبي أيضاً أن تمسك بالنسيج الجمالي للتجربة العاطفية التي ينتجها الأدب، لكنها بدأت في هذه المهمة مستخدمة في ذلك الانطباعات الذاتية المقدمة بأسلوب غير نظامي؛ سواء باستخدام مصطلحات سيئة التعريف أو بالاتيان بردود أفعال شخصية

والتي تكون في كثير من الأحيان أدبية وذات رؤية، لكنها تفتقر إلى رؤية تحليلية أو إمكانية الخضوع للمناقشة.

يهدف النقد الشعري المعرفي (cognitive) لمدى تغطيته ليشمل المشاعر، مثلما تتحرك المشاعر عند تناول عمل أدبي والشعور بالاستغراق في عالم من النص يبدو وكأنه كاد أن يكون حقيقياً مثل الحياة. يعتمد تحليل نفسية الشخصية، الذي أصبح سمة مظهرية للأدب ذوالقيمة خلال المائتي عام السابقة، على البناءات القرائية للشخصية التي تتضمن تعيين للهوية والتقمص العاطفي والاتفاق الأخلاقي والتعاطف وصور أخرى من صور الارتباط العاطفي التي يدافع عنها القراء بشدة. إن الرؤية الخاصة بما بعد الرومانسية لقيمة الأدب تقدم أيضاً القصة والخيال " كالتعليق بالإنكار" (صموئيل تايلور كولريدج). يحاول النقد الشعري المعرفي (cognitive) تقديم شرح لهذا برؤيته للحقيقة والخيال على أنهما غير منفصلين من الناحية المعرفية (cognitively)، بل كظاهرة تتم معالجتها أساساً بنفس الطريقة. نتيجة هذه النظرة هي إعادة معرفة (re-cognition) المبادئ لحقيقة أن الأعمال الأدبية سواء خيالية أم لا؟ - تحمل تأثيراً عاطفياً وملموساً على القراء وعلى العالم الحقيقي الذي نعيش فيه بالأدب.

المرور بتجربة السرد الأدبي

Experiencing Literary Narratives

إن عملية استخدام النص لبناء عالم أدبي ثم تجربته قد تم مناقشتها في النقد الشعري المعرفي (cognitive) باستخدام استعارة الإنتقال (transportation). هذا النوع من الاستعارة عبارة عن استعارة مفهومية فيه "القراءة رحلة" في الأساس يستخدمه الناس في كثير من الأحيان عندما يقومون بوصف خبراتهم الأدبية مثل: "لقد تملكتني

في هذا الأمر"، "لقد أتيت عليّ"، "لم تحملني قدماي"، "لقد بدا الأمر كما لو كان عالماً آخراً"، "يمكن أن أفقد نفسي في كتاب"... إلخ. وهناك عدة نتائج مترتبة على هذا الفهم للقراءة الأدبية على "أنها تُنقل".

أولاً: لا بد أن يكون هناك قارئ (مسافر)، الذي يتم نقله. هذا الأمر يتطلب تكييف هذا القارئ لظروف، متخذاً شخصيات وتوجهات مفترضة أمامه بتصرفاتها ومواقفها، بل وحتى بتصوراتها ومعتقداتها المفترضة، لكي يتفهم ويعي طبيعة المشهد الأدبي. وللاشتراك في العرض الإشاري البسيط (انظر الفصل الرابع) الذي يسمح بتتبع وجهة النظر الخاصة بإحدى الشخصيات، يجب علينا اتخاذ نموذج تخيلي لتلك الوجهة الأخرى للفهم والاعتقاد. يتراوح هذا من الضبط بالغ البساطة مثل أن نفهم أن الضمير "أنت" موجه إلى شخصية في القصة وليست موجهة إلى القارئ ونمضي في هذا الاتجاه إلى أن نصل إلى نقطة صنع نموذج وتوقعات عن الآراء والمعتقدات التي ليست لنا في الحقيقة. حتى في الحالات القصوى، (مثلاً عند قراءة *مين كامف*، (*Mein Kampf*) لهتلر)، يأتي جزء من إحساس النفور والاشمئزاز لدى معظم الناس من إحساسهم بأن عليهم الاشتراك في أفكار ليست أفكارهم في الأساس والشعور بالقرب منها للإحساس بالراحة. إنها نفس العملية المعرفية (cognitive) التي تجعل قراءة السرد الأدبي أو التعبيرات الغنائية للشخصية الشعرية جذابة وسارة، حيث أن الأمر يتطلب "ارتداء" أفكار الآخرين.

وكثيراً ما تكون نتيجة ذلك هي عودة القراء متغيرين بفعل التجربة الأدبية. إن طبيعة النص (الهندسة المعمارية للنماذج الرسمية وخصائص النوع الأدبي) هي وسيلة الانتقال ويقوم القراء بقياس تقييمهم للنصوص الأدبية جزئياً من خلال مدى قدرتهم على رؤية أنفسهم كأداة للنقل الخيالي. الكتب التي يُحكم عليها بالفشل، تنال

تعليقات مثل: "لا أستطيع أن أكيف نفسي معها" و"تبدو بغير قصد ولا هدف". بالطبع فإن القراء هم من يسافرون فعلياً والنقد الشعري المعرفي (cognitive) يرى القراءة كعملية يؤدي (performs) فيها القارئ دور القراءة. من المؤكد أن القراءة ليست عملية سلبية، كما رأينا ذلك في الفصول السابقة من خلال مسح (تحديد) كل العمليات المعرفية (cognitive) النشطة التي تكونها، إلا أنه بالرغم من ذلك تبدو في كثير من الأحيان تجربة بدون مجهود.

من الواضح أن قياس "السفر" هو الإحساس الذي لدينا بأن المكان الذي وصلنا إليه مختلف عن الذي بدأنا منه. كما رأينا في الفصل السابع، فإن المسافة بين العوالم يمكن قياسها من حيث انحرافها بواسطة مجموعة من المعايير، لكننا نفترض أن ظروف العالم الواقعي تنطبق على النص ما لم يفصح النص صراحة عما يخالف ذلك، أي الارتحال الأدنى (minimal departure). بسبب هذا الانفصال، يكون لدينا فهم أساسي أننا لا نستطيع أن نؤثر في الناس أو الأحداث في العوالم الأدبية، رغم أنه يمكننا التحدث عنهم ونتوصل إلى أحكام وآراء منها وكأنها حقيقية. تندرج نتيجة إضافية عن استغراقنا في عالم الأدب وهي أن أوجه معينة في العالم الغير أدبي، مثل معرفة بعينها ترتبط وحسب بالعالم الحقيقي، لا يمكن الوصول إليها بينما نكون "في غمار" الأدب. مثال على ذلك أننا نشعر بالقلق والخوف على البطل برغم من معرفتنا التقليدية بأنه سينتصر في النهاية كما هو الحال في روايات الإثارة والتشويق؛ فنحن لا نريد لهامبرت في قصة *لوليتا* للكاتب نابكوف أن يتم القبض عليه، رغم أننا قد نتمنى ذلك لو كان مثل هذا الأمر في الحياة الواقعية؛ كما أنه لا نستطيع أن نقنع روميو أو جوليت بأن نتعجب لماذا لم يحملوا هواتف محمولة.

ورغم أننا نريد أن نعبر عن استجابة تشاركية (participatory response) (مثل

الصراخ في صمت "احذر! أنه يحمل مسدساً!" والشعور بالخوف والإثارة والشعور بأن حواسنا قد شحذت)، إلا أننا نعرف، في الوقت ذاته، أن هذه العواطف تقدمنا كقراء وأننا نلعب دور المشارك الجانبي (side participation). فكما في المسرح التقليدي، يقبع المشاهدون خلف حائط رابع خفي يصل العالم الأدبي إلى سمعهم من خلاله بدلاً من المشاركة الفعلية فيه. مع ذلك، فإن الإحساس بإمكانية المشاركة موجود وقوي.

ومن الطرق التي جرى استخدامها في تفسير عملية الفهم هذه في النقد الشعري المعرفي (cognitive) طريقة الرضا عن القيود الموضوعة من قبل المعالجات الصغرى لقراءة النص الأدبي. يفهم الكثيرون هذا النموذج على أساس كونه يمثل أسلوب تكامل البناء (construction integration) في الفهم. ويعتبر النموذج في الأساس تطوير لمفهوم القواعد الكبرى (macrorules) والتراكيب الكبرى (macrostructures) المقدم لها تلخيصاً في الفصل التاسع. هذا النموذج بمثابة تطوير لدلالة القواعد الكبرى والبناءات الكبرى المذكورة في الفصل التاسع. ويُنظر إلى القدرة على الفهم كعملية ذات مرحلتين.

المرحلة الأولى عبارة عن مرحلة بناء يتم فيها إيجاد تمثيل بنائي أكبر وهو ما يعد شبيهاً (مدلول) المحتوى المقترح للنص. يتم بناءه من قاعدة النص بالإضافة إلى الاستنتاجات المستخرجة على المستوى المحلي والناتجة عن عملية القراءة وتتسم في هذه المرحلة بكونها متنافرة.

يحقق التمثيل والعرض حالة من الترابط في المرحلة الثانية من الفهم: ألا وهي مرحلة التكامل. ويجب الوفاء بالقيود المعرفية (cognitive) الخاصة بالترابط والارتباط والدلالة ويمكن بلوغ ذلك من خلال رفض حالات التنافر الموضعية في سبيل الوصول إلى تمثيل مترابط في مجمله. يأتي الحل من حالة من الشد والجذب ما بين تفاصيل قاعدة النص (القراءة كلمة بكلمة) وبين نموذج الموقف (فهم القارئ للسياق). لهذا فإن الفهم

الكلي لا يعد تمثيلا وحسب للمحتوى المطروح للعمل الأدبي، بل أيضاً للتأثير الشخصي والاجتماعي الناتج عنه والخبرة المحسوسة له. الهدف من نموذج التكامل في الفهم هو إعادة دمج للمعرفة (cognition) مع الأوجه العاطفية والتحفيزية للتجربة وللسلوك.

الآلية التي تتبعها في سبيل تحقيق ذلك هي اقتراح شكل مختلف للبناء المعرفي وليس المعرفة المرتكزة على النص المكتوب أو المخطط. هذه الطرق (انظر الفصل السادس) تضع نموذجاً للمعرفة كنظام استرجاعي والذي يمكن "البحث عنه" في دليل أو مخطط سابق موجود. بدلاً من التقسيم الفرعي اللانهائي للمعاني المتكاملة إلى مسارات مختلفة كثيرة العدد عبر أحد المخططات، يقترح نموذج تكامل البناء أن المعنى عبارة عن بناء يدّعى أن استرجاع المعرفة يبدو أنه يعمل من خلال ربط المعاني على نفس المستوى الذي يعمل به من خلال العلاقات المخططية أو المنطقية داخل احد المجالات.

لذلك فهو يطرح إطار عمل للفهم والذي يحتوي على شبكة معرفة مترابطة مكونة من مقترحات ومخططات وإطارات. تتصف هذه الشبكة بأنها أكثر تفككاً ويتم تنظيمها عشوائياً من خلال صور الارتباط. بمعنى أن أي عنصر مفرد في تسلسل هو نتيجة للعدد ومدى قوة روابطه بالعناصر الأخرى. هذه الصور من الارتباط تظهر على نحو مختلف في كل مناسبة لكل دور في سياق جديد، البناء الثانوي الذي يبنى المعنى منه بناء ثابت ودائم إلى حد ما، لكن معنى أي مفهوم مطروح يكون على قدر كبير من المرونة ومبني بشكل جديد في كل مناسبة من مناسبات الإستخدام. إن الاعتقاد الخاطئ بوجود معاني ثابتة ينشأ من أن بناء المعنى يعتمد على نفس البناء الثانوي (أو قد يطرأ عليه تعديل طفيف). ربما يتطلب الأمر اتباع سياق أو ظرف مختلف تمام الاختلاف

لتحويل معنى شيء معروف.

يبين المنهاج المستويات المختلفة للتمثيل الذهني من حيث المسافة من البيئة المحفزة:

١- التمثيل المباشر (direct representation): النظام الأكثر تأسساً في المعرفة الحسية والأكثر تأصلاً، متضمناً المهارات الحسية والحركية لرؤية العالم والمهام المادية المتكررة التي يمكن تعلمها. نلاحظ أن كل الحيوانات تشترك في هذا المستوى.

٢- التمثيل العرضي (episodic representation): ذاكرة الحدث المتاحة للاستدعاء. هذا المستوى لا يزال معتمداً بشدة على البيئة المحيطة، لكنه أقرب إلى المعرفة الشبيهة بالنص المكتوب. تشترك الأنواع العليا من الحيوانات، مثل القردة، في هذا المستوى.

٣- تمثيل الحدث والصورة (Image and action representation): تمثيلات غير لفظية مثل لغة الجسم وتعبيرات الوجه. يتطلب هذا المستوى وجود مجتمع.

٤- التمثيل الروائي (narrative representation): التمثيلات اللفظية التي تتسم بكونها خطية ومقترحة وتتضمن معالجة معاني الكلمات والاستنتاج والاستقراء.

٥- التمثيل المجرد (abstract representation): هذا أيضاً لغوي وعلاماتي وفيه تحدث الأفكار المجردة وتكوينات الافتراضات والتحليلات والاستدلالات والتفكير المنطقي.

إن قدرات المستوى الأدنى (الأول في هذه القائمة) مغلّفة بكل قدرة للمستوى الأعلى التالي. هذا المعيار يذكرنا أن المعرفة (cognition) البشرية ليس مستوى أعلى أو وظيفة لغوية بحتة وأنه متواصل مع إرثنا البيولوجي. هذه النظرة إلى اللغة لا تتطلب "وحدة قياس لغوية" منفصلة في العقل، لكنها تعتبر اللغة كسلسلة متصلة مع التجسيد البيولوجي.

فهم السرد الروائي

لكي نعود بالمناقشة في هذا الفصل إلى مستوى تطبيقي من الناحية العملية، سوف ألخص إطار عمل معين لفهم السرد الروائي. تم تطوير نظرية الإطار السياقي (contextual frame theory) لفهم الكيفية التي من خلالها يتتبع القراء الإشارات إلى الشخصيات والأحداث خلال عملية القراءة. يتضمن المفهوم الرئيسي فكرة الإطار السياقي (contextual frame) هو عبارة عن تمثيل ذهني للظروف التي تتضمن السياق الجاري. هذا التمثيل يتم بناؤه من النص نفسه وأيضاً من الاستنتاجات المستقاة مباشرةً من النص.

يمكن للمعلومات في الإطار أن تكون عرضية أو غير عرضية (episodic or non-episodic). مثل بعض الحقائق عن شخصية ما في عمل أدبي ستكون عرضية في نقطة ما في السرد، لكن ليس في نقاط أخرى. في قصيدة *أنشودة البحار القديم* (*The Rime of the Ancient Mariner*) للشاعر كولوريدج، يحكي البحار قصته إلى ضيف حفل زواج الراوي، داخل قصته، يحكي عن رحلة يصيب فيها طائر القطرس (أحد الطيور البحرية كبيرة الحجم) ثم يصاب بعدها بسلسلة من الحظ السيئ. على القارئ أن يضع نصب عينيه الحقيقة القائلة بأن البحار في بداية قصته لا يمتلك نفس المعرفة التي يمتلكها البحار في نهايتها. ضمن هذه المعرفة هو عرضي، مع ذلك، يظل البحار بحاراً خلال القصة كلها وبذلك تكون هذه المعرفة غير عرضية في السرد.

لهذا، على القارئ أن يتابع نوعية المعرفة المطبقة في أي سياق معين، هذه المعرفة مرتبة من حيث الإطارات السياقية. لا تعد هذه بمثابة "لقطات سريعة" للحظات متتابعة عبر السرد الروائي وإنما سلسلة من التمثيلات العقلية الجارية والمتحولة لعالم العمل الأدبي. السؤال هنا هو: كيف يتم متابعة هذه الإطارات المعرفية من جانب القارئ؟

على الرغم من احتياج القراء إلى وضع العديد من الإطارات السياقية المتنوعة نصب أعينهم، تشكل النقطة الجارية للقراءة الإطار الرئيس للتركيز. يراقب القراء، من جانبهم، هذا الإطار السياقي بوسائل متنوعة. أولاً: الشخصيات والأشياء ترتبط داخل الإطار الذي تظهر فيه وترتبط خارجياً عند مغادرتهم. كما تظل مرتبطة بهذا الإطار في هذا الوقت المعين، لكنها تكون منفصلة في الوقت ذاته عن الإطارات المختلفة للسياق، ما لم يربطها النص صراحة. ويجب أن ينوه النص إلى كلا حركتي الربط (binding) بوضوح. ينتج إحساس بعدم الترابط في إطار آخر عندما تظهر العناصر أو تختفي أو تبدو بدون إعلان عنها في إطار آخر وبدون أن يشار إليها مباشرة أو أن يكون دخولها أو خروجها مسند بفعل. تتضمن الاستثناءات إعدادات قصص الأشباح أو الخيال العلمي والتي فيها يمكن للشخصيات أن تتجسد حسب الرغبة، لكن حتى في هذه النوعية هناك ظروف معينة يتم وصفها صراحة من أجل تخفيف ما يظهر من الطابع الغريب.

من المعتاد أن الأشياء ترتبط بإطار واحد فقط في أحد المرات وهي تنفصل بوضوح من إطار ثم تتقدم لترتبط بآخر. تظل الشخصية مرتبطة من الناحية المعرفية (cognitively) بالمشهد الأول في تلك اللحظة الزمنية، ثم ترتبط بآخر، في مشاهد تالية. يُعد هذا التنظيم المعرفي (cognitive) بالغ المتانة لدرجة أنه إذا تغير مشهد إلى آخر أو مشهد مختلف من الناحية المكانية في سرد روائي وتظهر شخصية كانت في مشهد سابق، فنحن نفترض حينها أن هذه الشخصية قد انفصلت عن ارتباطها مع الإطار السابق حتى لو لم يحدث ذلك بوضوح. مرة أخرى، يمكن القول إنه عادة ما تكون الاستثناءات في الخيل مثل الأشباح التي تتشبه بالبشر أو التنكر أو الخدع التي تم فهم الموضوع فيها على هذا النحو.

بينما تتوالى أحداث السرد الروائي، تتحرك سياقات مختلفة لتكون في موضع النقطة الرئيسة للتركيز: يقال عن الإطار الجاري الذي يتم بحثه أنه إطار متصدر (primed). فالشخصيات والأشياء والموقع الخاص بالسياق الأولي الذي يتم ذكره الآن كلها ترتبط بهذا الإطار وتصبح في موضع التصدر أيضاً. عندما يتم تحويل إنتباه القارئ إلى موضع آخر، يصبح هذا الإطار بكل محتوياته في موقع غير متصدر. فنجد أنه عندما وصلنا إلى منتصف قصيدة "أنشودة البحار القديم"، أن الموقف الروائي المحيط الذي يقدم ضيف الزفاف لا يحتل موقعاً متصدراً ويصبح الإطار المتصدر هو مغامرات البحار على السفينة.

في أي نقطة محددة في السرد الروائي، قد ترتبط الشخصيات والأشياء بأحد السياقات، هذا السياق قد يكون أيضاً له الصدارة في إنتباه القارئ، لكن قد يكون هناك شخصية معينة لم يتم ذكرها في الجملة الجارية. فهي تتصف، في هذه النقطة، بكونها مخفية نصياً (textually covert)، إلا أنه لا يزال القارئ حتى ذلك الحين عارفاً لكونها في المشهد نظراً لكونها مرتبطة ومتصدرة. إذا تم ذكر شخصية أو شيء في الوقت الحالي، حينئذ لن تكون هذه الشخصية أو ذلك الشئ مرتبط ومتصدر وحسب، بل سيكون أيضاً معلناً وصريحاً في النص (textually overt). وتجتمع كل هذه الأمور من تتبع الارتباط والعوامل المعلنة والمتصدرة والتي تتعلق بالإطار السياقي سوياً للقارئ في الدليل المركزي (central directory).

في عملية التحولات في الارتباط والأسبقية والإعلان، يتم تعديل الإطارات في أثناء تطور الأحداث. يحدث تعديل الإطار (frame modification) في حالات مثل دخول شخصية الإطار أو خروجها منه. يعتبر هذا الأمر تعديلاً حيث إن كل المعرفة الأخرى التي نتابعها ونبحثها عن السياق تبقى ثابتة. ومثلما يحدث الربط والأسبقية

الصريح بأفعال الحركة أو بالإشارة المباشرة إلى الشخصيات أو الأشياء، فعلى نفس النحو، يمكن أن يتم تعديل الإطارات من خلال عملية استعادة الأحداث الماضية. كما ذكرت آنفاً، لو أن شخصية مرتبطة ومتصدرة في المشهد الجاري؛ فمن البديهي أنها ليس لها الأسبقية في المشهد السابق ومنفصلة عنه.

سيكون من الممكن، على سبيل المثال في مسرحية ذات فصل واحد والتي ليس بها حالات رجوع إلى الماضي أو قفز إلى المستقبل، فإن النص بالكامل يتكون من إطار سياقي واحد يتم تعديله بواسطة الدخول والخروج لكنه دائماً يكون متصدراً. قد يبدو الإطار في النهاية مختلفاً جداً عن الإطار عند البداية، لكنه سيكون بالضرورة نفس الإطار المعدّل. مع ذلك، لا تراعي معظم الأعمال الأدبية الوحدات الثلاث وهي وحدات الزمان والمكان والحدث. يتضمن معظم السرد الأدبي تحول إطاري كسمة ظاهرة في تنظيمه البنائي. يتم تحويل الإطار في ذهن القارئ بتغير المكان، الذي يعرفه القارىء من الناحية اللغوية بالمحدد المكاني (انظر الفصل الرابع). كما تخلق القفزات الكبيرة في الزمان، من خلال محددات الزمن والتحولات الاطارية، حيث إنه سيكون من المفترض أن الشخصيات أصبحت منفصلة في الوقت المتخلل.

إن مثل هذه التحولات الإطارية تكون فورية (instantaneous). على النقيض من ذلك، يمكن تحويل مكان السياق من خلال الوصف الصريح لتحرك الشخصية من مكان إلى مكان آخر. يترك الإطار السابق، بشخصياته وأشياءه التي مازالت مرتبطة به (ما عدا الشخصية المسافرة)، كإطار ليس له الأسبقية ويتحول السرد الروائي إلى إطار جديد له الأسبقية ترتبط به الشخصية المسافرة. هذه التحويلات هي تحولات تقدمية (progressive).

في حالة وقوع تحول في الإطار في مدة زمنية قصيرة أو موازية، يصبح الإطار

الذي ليس له الأسبقية متاحاً لإستدعاء إطار (frame recall). ويحدث أحياناً أن يتحول السرد ذهاباً وعوده بهذه الطريقة أو تفكر الشخصيات داخل الإطار في مشهد سابق، قبل أن يعود القارئ إلى الزمن الحاضر. في هذه الحالات، لن يكون من الواجب إعادة بناء الإطار المستدعى مرة أخرى من البداية: بل كثيراً ما يكفي تقديم إشارة موجزة تنوه إليه لجعله له الأسبقية.

أحياناً يكون على القارئ أن يتابع ليس فقط سياق السرد الروائي، لكن أيضاً الأفكار المختلفة للشخصيات الموضوعة في إطار داخل السرد. بمعنى آخر، على القارئ أيضاً أن يراقب أطر المعتقدات (belief frames) لشخصيات معينة. وحيث إن حالات المعرفة بل وحتى الآراء العقائدية لدى الشخصيات غالباً ما تتغير خلال إحدى القصص، فعلى القارئ أن يربط نموذج المعتقدات لكل شخصية بالنقطة الملاءمة سياقياً والتي عندها تم حفظها أثناء مجريات السرد. في نفس الوقت، أحياناً ما تكون الإشارة الخلفية إلى نموذج سابق بالغة السرعة حتى أنها بالكاد تستحق استدعاء إطار خاصة عندما يكون تركيز سرد يتحرك حول معتقدات الشخصية أو حين تفكر بسرعة في احتمالات مختلفة أو ذكريات متعددة. في مثل هذه الحالات، يبدو مصطلح مزج الأطر (frame mixing) أكثر ملاءمة.

تتعقب الحالات المختلفة لعقول الشخصيات أثناء تطورهم خلال أحداث السرد الروائي، تم استحداث مفهوم جديد ألا وهو مفهوم محدثي الحركة (enactors). قد تتكون شخصية من عدة محدثين للحركة لهذه الشخصية: عبارة عن صور مختلفة للشخصية في نقاط مختلفة في السرد. عندما تستدعى شخصية لها الأسبقية ومعلنة في السياق الجاري من ذاكرتها كيف كانت وهي صغيرة أو تتخيل نفسها في موقف آخر افتراضي، حينئذ يصبح محدث حركة جديد لهذه الشخصية متاحاً للإشارة. يرتبط

تحدثي الحركة بأطر مختلفة ولا تستطيع أن تكون موجودة في نفس الإطار مع بعض في الوقت نفسه فيما عدا الحالات الخارق للطبيعة أو التخيل أو قصص الخيال العلمي.

حتى الآن يوضح إطار العمل هذا ويقدم تفسيرا لسلوك القارئ النموذجي. بالطبع نجد أحياناً أن يرتكب القراء أخطاء، بل وأحياناً تزود النصوص دلالات وإشارات تضلل القارئ عمداً لخلق التشويق أو الصدمة أو حل مرضي للحبكة. وفي كل هذه الحالات، يتم عمل إصلاح للإطار (frame repair)، حيث يتم إعادة تفسير أحد عناصر الإطار ومن ثم يتم تعديل الإطار بنظام الاسترجاع. يتضمن أحياناً هذا التعديل الاسترجاعي للإطارات المتصلة إعادة تفسير والتي تأثرت بعملية الإصلاح. يحتاج الإصلاح أحياناً إلى أن يكون جذرياً للحفاظ على التماسك في السرد الروائي وهو ما يحدث على نحو نموذجي مع النهايات المفاجئة على نطاق واسع أو التحولات الحادة في الرواية. فهناك العديد من السرد الروائي التي فيها يتضح في الصفحة الأخيرة تقريباً أن الراوي ميت أو أنه يحلم أو أنه يعيش حالة من الهلوسة أو محاكاة أو يكتشف أن شخصية ما هي أمه أو أبوه أو أخوه أو أخته أو أن نظرتهم إلى العالم كانت خاطئة في الأساس بطريقة ما. لهذا، فإن كلمة "إصلاح" تبدو غير كافية ولقد أطلقت على هذه الحالات السياقية استبدال الإطار (frame replacement).

المناقشة

قبل أن نبدأ في التحليل النهائي في هذا الكتاب، ربما تود أن تفكر في بعض تبعات ومضامين الأفكار المقدمة في هذا الفصل.

١- السؤال عن إلى أي مدىً يكون للأدب القوة التي تمكنه من تغيير الأفراد والذي قد تم مناقشته لمدة طويلة من الزمن. باستخدام الاستعارة الأدبية كانتقال، ضع في اعتبارك حالة نص تعرفه جيداً ثم فكر في عمل أدبي تختلف معه في الرأي العقائدي

للـراوي الـرئيس أو لشخصية بـارزة. تتـضمن الأمثلـة الحاضـرة في ذهـني هـي الـنص المتطرف المنتمي إلى الفكر الفاشي الجديد المؤيد لحرية الإرداة لروبرت هيلنين جيوش *سفينة النجـوم* (Starship Troopers) والـراوي المحـب للأطفـال في قـصة *لوليتا* للكاتـب فالـديمير نـابوكوف أو القاتـل المسلـسل الـذي يعـاني مـن مـرض نفـسي في روايـة *المتـوه الأمريكـي* (*American Psycho*) لإسـتون إليس. ربـما يكـون لـديك نـصوص أقـل حـدة. السؤال هو إلى أي مدى عليك أن تدخل البيئة المعرفية (cognitive) للسرد الروائي لكي تقرأ هذه النصوص؟

٢- نماذج علم النفس المعرفي (cognitive) للفهـم عليهـا أن تحـدد بدقة الـدائرة الرابطة بين الصفات البشرية المشتركة وردود الأفعال المزاجية الفردية والـتي هـي قـضية أكثر حدة للأدب المعرفي (cognitive) في التعامل مع السياق الأدبي. هـل يمكنـك تكـوين رأي عن السؤال الصعب إذا ما كـان النقـد الـشعري المعـرفي (cognitive) يتمتـع بالمرونـة الكافية الـتي تمكنـه مـن الإحاطـة بـالقراءات الغريبـة والـتي يمكـن أن تكـون أكثـر إثـارة؟ سؤال آخر يتعلق بالكيفية التي يمكن من خلالها، في إطار مـا تم ذكـره في هـذا الفـصل، أن تنتقل القراءات الغريبة التي تتسم في الوقت ذاته بالفاعلية الاجتماعية لأناس آخرين وتصبح قراءة مقبولة. بوجه عام، هل يحتاج علم النفس المعرفي (cognitive) أيضاً بعداً أكثر من الناحية النفسية والاجتماعية ؟

٣- يطمـح النقـد الـشعري المعـرفي (cognitive) إلى الإحاطـة بالأبعـاد العاطفيـة والتحفيزية للقراءة إلى جانب المراقبة والتباحث بشأن المحتوى المطروح. طبقاً لمعرفتك العميقة الآن إلى حد ما للوضع الجاري لهذا الحقل، هـل تعتقـد أن هـذا الطمـوح يمكـن تحقيقه؟

تحليل باستخدام النقد الشعري المعرفي Cognitive

من بين الأنواع الأدبية المعروفة وهي الشعر والنثر والفن المسرحي، يعتبر النوع الأخير مختلف من الناحية الكيفية في أن غرضه الرئيس، في الغالب الأعم، هو أدائه الفعلي على خشبة المسرح. يمكننا استخدام الاستعارة للتحدث عن قراء يؤدون المعالجة للشعر أو النثر ويمكننا أيضاً التحدث عن الأوجه التي يتم تأديتها في هذه الأنواع من الكتابة، إلا أن فن المسرح يؤدي فعلياً وهي أقرب إلى أن يكون الموجود قبل اختراع الكتابة (preliterate). بالطبع لم يكن الأمر على هذا النحو دائماً، فكثير من شعر العالم تم كتابته على أيدي النخبة الأدبية ولأجلها، كما أنه يتم قراءته بصوت عالٍ لامتاع أو لتنوير الأميين. أما في العالم الغربي، فقد أصبحت الكتلة المتعلمة ظاهرة حديثة خلال السنوات المائة والخمسين السابقة وهو ما تزامن مع صعود الرواية كأحد الأشكال الأدبية. أما عن المسرح، فهو موجود دوما لإمتاع وتثقيف جموع الأميين.

تحتاج العلاقة بين النقد الشعري المعرفي (cognitive) والمسرح إلى تكييف لتعديل معين. حيث تصبح الحواس المتعلقة بالرؤية والسمع والشم واللمس أكثر بروزاً عنها في القراءات الأدبية المدونة في الكتب والوثائق وحسب. أي مخططات للنص قد تم بالفعل وتم عرضه من قبل المخرج والممثلين. يمكن لمسائل التفسير المحلية أن تصبح واضحة بواسطة اختيارات الممثل للتعبير. أما مسائل التأويل العامة فيمكن تقييدها باختيارات المخرج على المسرحية وبالإضاءة. باختصار، معظم العمل المعرفي (cognitive)، الذي يؤديه القارئ عند تعامله مع العمل الأدبي، قد تم الانتهاء منه هناك وهو على خشبة المسرح. بالطبع، لا تكون تجربة مشاهدة مسرحية تجربة سلبية نتيجة لذلك، بل لا تزال تتضمن مراقبة وفهم معرفيين (cognitive). على الرغم من أن النماذج المقدمة في هذا الفصل لم تكن مصممة صراحة للتحليل المسرحي، إلا أنني أعتقد أنها قابلة للتكييف

والتعديل من أجل هذا الغرض.

هناك مسرحية من المهم للجمهور أن يتابع بدقة إطاراتها العقائدية والمحركة للحدث هي: *أهمية أن تكون جاداً* (*The Importance of Being Earnest*) للكاتب أوسكار وايلد والتي قدمت لأول مرة في عيد الحب في يوم ١٤ فبراير (١٨٩٥). تدور باختصار حبكتها على النحو التالي:

شابان جون ورثنج (جاك) وآلجرنون مونكريف (آلجي) يعيشان حياة مزدوجة. حيث يقع جاك في غرام جويندولن (ابنة عم آلجي) ويسمي نفسه إرنست (وهو اسم محبه) عندما كان معها في المدينة. وهو وصي على سيسلي والذي تعرفه باسم جاك وله شقيق شرير هو إرنست والذي كان عليه أن يزوره كثيراً في الريف. يقع آلجي في غرام سيسلي. رُغم ذلك، آلجي له صديق خيالي في الريف اسمه بنبري والذي تزوده حالته الصحية المتدهورة بأعذار دائمة ليهرب من المواقف الغير ملائمة، خاصة في تجنب خالته البشعة السيدة براكنيل. تمضي الأحداث ليتضح أن جاك يدعى ورثينج لأنه تم العثور عليه وهو طفل مُلقى في حقيبة جلدية سوداء في محطة لندن من القطار القادم من ورثينج وهي بلدة ساحلية واقعة في مقاطعة سسكس. تؤدي عدم معرفة والديه إلى جعله غير مناسب، حسب رأي السيدة براكنيل وترى أنه بذلك لا يصلح لأن يتزوج جويندولن، هذا إضافةً إلى اكتشاف جويندولن أن اسم جاك الحقيقي ليس إرنست بل جون.

وقبل أن نستكمل حديثنا عن الحبكة، دعنا نتابع المراقبة السياقية الظاهرة في بداية المسرحية. يُفتتح النص المكتوب بقائمة تحتوي على أسماء "شخصيات المسرحية"، ثم:

الفصل الأول

المشهد: غرفة الجلوس في شقة آلجرنون في شارع هاف موون غرب لندن.

الزمان: الوقت الحاضر. الغرفة مؤثثة بفخامة وذوق رفيع. وتسمع صوت البيانو في الغرفة المجاورة.

تقوم لين بإعداد شاي بعد الظهر على الطاولة وبعدما توقفت الموسيقى يدخل آلجرنون

يتبع ذلك حوار عن الزواج والعزوبية.

بالنسبة لقارئ المسرحية، تربط القائمة الافتتاحية مجموعة الشخصيات بعالم المسرحية. مع ذلك، هذا العالم العام يتركز على الفور من خلال جعل مشهد القائمة متصدر. يتم ربط الخادمة لين داخل المشهد بذكرها وهي الإنسان الوحيد الذي يحتل موقع الصدارة في الإنتباه هنا. ثم يتم بعد ذلك ربط آلجي عند دخوله ويصبح له الصدارة. السطر الافتتاحي للمسرحية ينطق به آلجي والذي يجعله له الصدارة ومفتوح نصياً. يتبادل الانفتاح والإنغلاق في النص متأرجحة بين آلجي ولين وهما يتبادلان الحديث. بالنسبة للقارئ، الكلام هنا مشار إليه بأسمائهم ثم الكلام في النص.

أما بخصوص المشاهدين الذين يخوضون تجربة النص مشاهدة المسرحية أمامهم، فمتابعة السياق تتخذ لديهم صورة مختلفة. فالمشاهدين ليس لديهم قائمة بالشخصيات ولذا فهم لا يعرفون أسمي لين أو آلجي إلا عندما تنادي الشخصيات بعضها البعض في حديث مباشر في وقت لاحق من المشهد. أي شيء أمام المشاهدين على خشبة المسرح يعتبر مشهداً متصدراً. يمكن استكمال الوصف المجرد في توجيهات المسرح بما يقوم بتقديمه المخرج ومهندس الديكور من أجل منح المشاهدين مزيد من المعلومات المرئية. في الحوار الأول، نقابل أول عقبة للتطبيق المباشر لإطار عمل يخص فهم السرد

الروائي: فنظراً لأنه ليس هناك راوٍ في المسرحية، لذا يجب علينا في هذه الحالة أن نقرر الكيفية التي نتعامل بها متابعة السياق عندما تُبدِّل الشخصية المتحدثة الإطار. فعلى سبيل المثال، تقول لين: "لقد تزوجت مرة واحدة فقط وكان هذا نتيجة سوء تفاهم بيني وبين شاب". في هذا المثال، نجد تبادل إطاري إلى زمان ومكان سابقين تزوجت فيه لين التي ساهمت في دفع الأحداث. إلا أنه يواجه المشاهدون حالة من التعارض في ما يخص من يحتل موقع الصدارة. على المستوى البصري، فالمسرح يظل مصدراً آجي ولين في غرفة الجلوس؛ أما لفظياً، فإن كلام لين يجعل إطاراً آخر مختلف له الصدارة. هذا الأمر لا يمكن أن يحدث في السرد النثري، وربما قد نكون بحاجة إلى التطبيق المسرحي في الحديث عن "التصدير المرئي" وعن "التصدير اللفظي" ويمكن أن نحصل على نوع التصدير اللفظي من خلال الشخصيات ويتم مراقبته كجزء من أُطر المعتقدات.

ويستمر المشهد

دخول لين

لين: السيد إرنست ورثينج

يدخل جاك وتخرج لين

آجرنون: كيف حالك يا عزيزي إرنست؟

بالنسبة للمشاهدين لا تبدو هذه الدعابة في الحديث واضحة. يتم الإعلان عن الشخصية وأسمها إرنست ورثينج وهو رجل يدخل في المشهد المتصدر ويخاطبه آجي بطريقة مناسبة لتأكيد افتراضات المتابعة السياقية. ثم يتحدث إرنست (وهو غير معروف للمشاهدين والمذكور باسم جاك في النص المسرحي).

بالنسبة للقارئ، هناك اضطراب وحيرة، حيث إرنست ورثينج متواجد داخل

الإطار الموجود خلف الباب مباشرة وسوف تتوقع في السطر التالي أن تفصل إرنست عن ذاك الإطار وتضعه في الإطار المتصدر الجاري. لا يقتصر الأمر على تعارض توجيهات المسرح مع هذا، لكن يعمل خطاب آلجي عند ذلك على إعادة تأكيد أن إرنست قد تم إدخاله. المطلوب هنا إجراء بعض الإصلاح في الإطار المحلي، لكنه لا يظهر إلا في موقع متأخر من المشهد:

(يعثر آلجي على صندوق سجائر مكتوب عليه: من سيسلي إلى العم جاك)

آلجرنون: [.....] علاوة على ذلك، اسمك ليس جاك على الإطلاق وإنما اسمك الحقيقي هو إرنست.

جاك: إنه ليس إرنست إنه جاك.

آلجرنون: لقد كنت دائماً تخبرني أن اسمك إرنست وقدمتك إلى الجميع على أنك إرنست، كما أنك تبدو على أنك تحمل اسم إرنست. بل أنت تبدو كأنك أكثر الأشخاص جدية من الذين رأيتهم في حياتي. وإنه من السخافة حقاً أن تقول أن اسمك ليس إرنست، مع أنه الاسم المكتوب على بطاقاتك [.....].

جاك: حسناً، اسمي إرنست في المدينة وجاك في الريف وصندوق السجائر تم إعطائي إياه في الريف.

جرى هذا الحديث بصورة مباشرة وصريحة أمام المشاهدين الذين علموا الحقيقة القائلة بأن الشخصية الصورية لها محركين للأحداث هما: جاك (الذي يدعى أيضاً جون) وإرنست وهما مرتبطان بالترتيب بأطر الريف والمدينة. في الواقع إن متابعة جاك السياقية ظاهرة في سطره الأخير الوارد هنا أيضاً. وعلى القارئ أن يشترك في إصلاح مكثف للإطار.

هذا النموذج من الدلالات الخاطئة والتعديلات على الهويات والعلاقات بين

محركي الأحداث يستمر مدى المسرحية. ويتم الكشف عن حياة آجي المزدوجة ؛ وتظهر الحقيقة أن سيسلي هي خالة جاك بالرغم من أنها أصغر منه وتناديه بلقب عمي.. الخ. وفي النهاية، يعتقد كل من سيسلي وجوندولن أنهما قد وقعا في حب إرنست ويكتشفا أسماء آجي وجاك الحقيقية، بينما لا ينجح آجي في التظاهر بأنه شقيق جاك الخيالي. ولتصحيح الأوضاع، يعرض الرجال في المسرحية أن يغيروا أسماءهم.

إن الحفاظ على متابعة كل هذه الحقائق أمر شديد الصعوبة بالنسبة للمشاهدين. والسبب وراء ذلك لا يقتصر على تزايد انتشار محركي الأحداث واتخاذهم صورا مختلفة من العلاقات تظهر أو تتلاشى، لكن على المشاهدين أن يراقبوا كل تغير للشخصية وأن يتعرفوا أيضاً عليها بطريقة صحيحة داخل إطار المعتقدات المناسب لكل شخصية. بل ويعد الأمر الأكثر تعقيداً على المشاهدين هو أنه لزاما عليهم أن يتذكروا الإطارات المختلفة للمعتقدات الظاهرة والتي يعتنقها محركي الأحداث جاك وإرنست. عليهم أيضاً تذكر نقاط مختلفة في تعديل الإطار الحالي والذي تعلقت به في السابق صور مختلفة من أطر المعتقدات في بداية المسرحية.

يزيح حل المسرحية كل هذه التعقيدات جانباً، مبدلاً الإطار الموجود بالكامل بما يحويه من كل أطر ضمنية للمعتقدات بإطار حقيقي نهائي. ويتضح أن جاك قد تُرك وهو طفل رضيع وحيداً من قبل الآنسة بريزم التي كانت ممرضة والدة آجي ؛ وأن جاك في الحقيقة هو شقيق آجي. كما يتضح أيضاً أنه تم تسميته باسم والده والذي كان يدعي إرنست. وهو ما يعني أنه قانوناً يصلح للزواج من جويندولن ؛ وكان ينادى باسم إرنست فيما بقي من المسرحية. يتحدث إلى جويندولن قائلا: " إنه لأمر صعب على المرء، يا جويندولن، أن يكتشف أنه لم يقل إلا صدقاً طوال حياته". وحيث أن كل الشخصيات تكون حاضرة على خشبة المسرح في هذا المشهد الأخير، فتستطيع كل أطر

المعتقدات لديهم أن تكتسي بإطار واحد. وتنتهي المسرحية بهذه السطور:

جاك: جوندولن (يعضنها). أخيراً !

السيدة براكنيل: لا تمزح مزاحا سخيفا كهذا، يا ابن أختي!

جاك: على العكس يا خالتي أوجستا، لقد عرفت الآن لأول مرة في حياتي الأهمية الحيوية لأن أكون جادا.

يستطيع المشاهدون أن يلحظوا التورية الواردة في العبارة الأخيرة والتي يحدثها معنى اسم "إرنست Ernest" وبين كلمة "Earnest" التي تحمل معنى "جاد". وبالنسبة للقارئ، التلميح المزدوج يدعمه بداية الاسم بحرف كبير في النص الإنجليزي، لكن طريقة الهجاء تميز جانبا من المعنى على آخر. وفي النهاية، تظهر الملاحظة البصرية الفكاهية أمام أعين القارئ، بينما يعمل السطر الأخير المقدم لصيغة فكاهية تأثيره على المشاهدين لأنه مبنى على أساس لفظي.

إن تفسيري حتى الآن يتخيل أداءً مثالياً، مع ذلك، فكر الآن في أداء حقيقي لمسرحية تم أداؤها على خشبة المسرح خلال صيف ٢٠٠١ بواسطة الفريق التمثيلي لمسرح المكتبة بمانشستر. وضع المخرج لورانس تيل أحداث المسرحية في مخيم القهوة في عقد الخمسينيات وتناولت كل النص الفرعي للشواذ جنسياً بدون تعديل كلمة واحدة. صاغ المشاهدون الافتتاحية ليس بقائمة الشخصيات ولكن بقراءة البرنامج الذي فيه تم إبلاغ إطارهم المعرفي بواسطة الحقيقة القائلة بأن كلمة "إرنست" كانت الكلمة المهذبة في العصر الفيكتوري للشاذ جنسياً، كما كانت كلمة "سيسلي" رمزاً للصبي المؤجر والمسرحية تم تمثيلها في الذكرى المئوية لموت وايلد، الذي نُفي إلى باريس وعاني من حالة من الاحباط بعد محاكمته وسجنه لجرائم الشذوذ الجنسي. يضاف إلى ذلك أن الممثلين ارتدوا ملابس الجنس الآخر لتأكيد حالات الانقلاب الجنسي في إطار

الاعتقاد، حتى أنهم تبادلوا الشخصيات خلال الاستراحة.

في هذا العرض المسرحي، يتم الكشف عن إطار منفصل للمعتقدات داخل المسرحية (وهو فهم المخرج لنوايا وايلد التقديرية). وفي النسخة "الصريحة" للمسرحية، لم يكن على المشاهدين إلا أن يستمروا في متابعة التعقيد الذي ذُكر آنفاً. على الأقل استمرت وجوه الشخصيات كما هي للمعاونة في التمسك بأطر الاعتقاد لمحركي الأحداث. في الأداء المسرحي المخالف، يتم إزالة كل شئ حتى هذا الثبات وأنا اقترح أن التعقيدات الناتجة تصبح حاملة لفوضى عارمة لدرجة أنه يصبح في حكم المستحيل تقريباً متابعة حالات الانقلاب لمحدثي الحركة. لو كانت هذه هي الحياة الواقعية، فإنني أرى أن المشاهد سيهجر محاولة إستخدام الحل المعرفي (cognitive) عند هذه النقطة. مع ذلك، يحل الإطار المعروض للاعتقاد في المسرح للمخرج محل الفوضى ويصبح عدم الترابط بذلك هو الموضوع. عند هذه النقطة، يصل العرض المسرحي إلى حدود نموذجنا النظري ويجب علينا إنهاؤه.

استكشافات

١- في تفسير المسرح السابق، كان على أن أضع تمييزا جديداً في إطار عمل المتابعة السياقية لشرح الظروف المختلفة للمسرح. هل تستطيع أن تفكر في أي طرق أخرى تحتاج فيها النظرية العامة إلى التطبيق على ظروف معينة للمسرح ؟ أفضل طريقة لمحاولة الإجابة عن هذا السؤال هي التفكير في أداء مسرحي ومحاولة تفسيره باستخدام إطار العمل.

٢- يمكن اعتبار نظرية متابعة السياق كتحديد ووصف لأطر أخرى للفهم أكثر عمومية كتلك المذكورة في بداية هذا الفصل وفي الفصلين التاسع والعاشر. ربما تحاول أن تفسر على المستوى الأكثر تحديداً من خلال البحث، باستخدام نص مسرحي ومن خلال المعارف اللغوية الدقيقة من الربط والصدارة والعلنية والنماذج المختلفة المستخدمة في التلاعب بالإطار.

٣- حاولت العديد من أطر العمل للأدب المعرفي (cognitive) المنصوص عليها في هذا الكتاب أن توفق بين القراءات الفردية ذات الطابع النفسي والقراءات الجماعية الاجتماعية. ويتعقد السؤال حول هوية "القارئ" وطبيعة "القراءة" تبعا للحقيقة القائلة بأن الأداء المسرحي يكون أمام متفرجين على المسرح. ضع في اعتبارك القضايا المحورية هنا وحاول أن تحدد بدقة قدر استطاعتك ما الذي يكوِّن "قراءة" لأي أداء؟

٤- تم تصميم إطار العمل المنصوص عليه في هذا الفصل أساساً لتفسير لفهم السرد الروائي، لذلك يجب تطبيقه على هذا النوع. فكر في أمثلة للأدب السرد الروائي والذي يعتمد على تلاعب المحدثين للحركة (مثل قصص الخيال العلمي التي تختلط فيها الأزمنة أو قصص الأشباح) أو التحولات المتعددة للإطار (السرد المثيرة أو قصص الجريمة) أو الإصلاحات الإطارية المتعددة أو أطر المعتقدات المتضاربة أو استبدال الإطار أو أي إطار يبدو أنه يكسر التقاليد الخاصة بالارتباط أو التصدير.

قراءات إضافية ومراجع

رؤية قوة "النقل في الأدب" من جيريج (١٩٩٣)، انظر أيضاً بورواه (١٩٨٨) ومارتينديل (١٩٨٨) وكولز (١٩٨٩) وكوري (١٩٩٠) وماكلين (١٩٨٨) ونوفيتز (١٩٨٧) لمناقشات أخرى خاصة عن فهم الأدب.

نموذج تكامل البناء للفهم مأخوذ من كينتش (١٩٩٨) والذي يطور نموذج المعالجة للفهم من كينتش (١٩٧٧) ومن فان ديجك وكينتش (١٩٨٣). انظر أيضاً جاست وكارينتر (١٩٧٦) وبيليشن (١٩٨٤).

نظرية إطار السياق مأخوذة من إموت (١٩٩٧)، انظر أيضاً إمـوت (١٩٩٢، ١١٩٤، ١٩٩٥، ١٩٩٦) لتطلع على المزيد من التفاصيل خاصة عن محدثي الحركـة. مفهوم *استبدال الإطار* تم تعديله وتطويعه ليناسب لحظات ذروة الأحداث في الخيـال العلمي في ستوكويل (٢٠٠٠أ: ١٦٣-١٦٥).