الإشارات المعرفية
Congnitive Deixis

تمهيـــد

عندما يتكلم الناس عن تجربة قراءة الأدب، فإنهم يصفون الإحساس بالانغماس في عالم النص والشخصيات والمشاهد والأفكار بالطريقة التي نادراً ما تحدث في القراءات الغير أدبية. يبدو أنه إذا تم عبور حد من الحدود الأدبية، يمكن للقراء أن يوجهوا عقولهم إلى العالم الآخر ويتعايشوا هناك ويملأوا التفاصيل الزاخرة ما بين كلمات النص على أساس تجارب الحياة الواقعية والمعرفة.

يحتوي مثل هذا التصور على وسيلة لفهم طبيعة الارتباط الوثيق ما بين اختيار الكلمات وبين السياق. فلو قلت "أنا هنا الآن"، فإنك ستعني شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف عند مقارنة قولك بقولي لنفس الكلمات. فقولك "أنا" سيشير إليك "أنت" وليس لي أنا؛ كما ستشير كلمتك "هنا" إلى الموضع الذي أنت فيه وليس موضعي أنا. وعلى نفس النحو، فإن كلمة "الآن" تعني حاضرك أنت وهو ما يعد بالنسبة لي نقطة من نقاط المستقبل. حتى عند قراءة الجملتين السابقتين، فأنت تفسر "أنا/لي" و"أنت" بطريقة مغايرة تماماً عن طريقتي في كتابتهما. ويطلق على القدرة التي تتمتع بها اللغة في

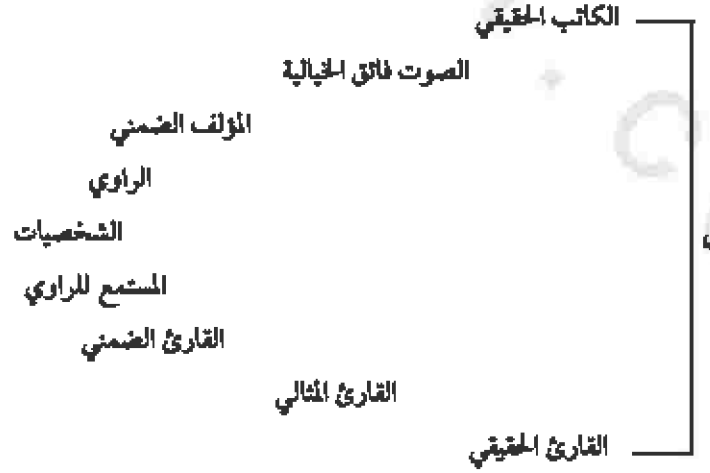
تقييد المعنى وربطه بالسياق اسم الإشارات (تعني "الإشارة إلى") والنماذج الإشارية يمكن متابعتها خلال النص.

جرت على مدى سنوات طوال مناقشة الإشارات في الفلسفة واللغويات وكان كل منهج يقدم حلاً وكذلك يطرح أسئلة كثيرة هامة عن معاني الإشارات وكيفية فهمها. وتتسم الإشارات بطبيعة الحال بكونها نقطة مركزية لفكرة تجسيد المعرفة وتطرح أحد المنهاج المعرفي (cognitive) إمكانية الحصول على إجابات موحدة وجديدة لهذه الأسئلة. وقد قمت، في هذا الفصل، بعرض مخطط الفهم الجاري لأنواع الإشارات، ثم قدمت نموذجاً لغوياً معرفياً (cognitive) لها. ولكي أوضح مركزية الإشارات، قمت بتمثيل مركزية الإشارات بمناقشة للأدب المعرفي (cognitive) للشخصيات الأدبية.

الروابط مع مفاهيم النقد الأدبي

المؤلف، الشخصية، التركيز، المؤلف المتضمن، المروي له، الراوي، أشخاص القصة أو المسرحية، منظور وجهة النظر، صوت

يشتمل الرسم التالي على ما قام به الكثير من أصحاب النظريات أثناء محاولتهم رسم الأدوار المختلفة في عملية قراءة الأدب.



لدينا في العالم الواقعي، كاتب من دم ولحم عاش حياته وقضى بعضاً منها في كتابة نص أدبي. ولدينا أيضاً قراء من لحم ودم، أشخاص مثلنا يمضون بعضاً من وقتهم في القراءة الأدبية. ويوصفنا قراء حقيقيين (real readers)، فليس لدينا طريقة للوصول إلى المؤلفين الحقيقيين (real authors) إلا من خلال نصوصهم الباقية، إذ أن الغالبية العظمى من هؤلاء الكتاب قد أصبحوا في عداد الأموات. ولا يبقى لدينا إلا الوصول إلى تلك المجموعة من الأفراد التي نعرفها معرفة شخصية.

رغم ذلك، فإنني أحمل في نفسي اعتقاداً مثلاً، في شخصية تاريخية فعلية قامت بكتابة رواية *فرانكنشتين*، هذه الشخصية هي الكاتبة ماري شيلي وأعرف أنها قد استلهمت جانب من القصة من جلسات قص القصص وتناول العقاقير بجانب بحيرة جنيف مع بيرس شيلي وبايرون وطبيبه جون بوليدوروعام ١٨١٦. وعلى الرغم من الحقيقة القائلة بأن الرواية تمت روايتها في معظم أجزائها عن طريق فيكتور فرانكنشتين، فأنا أعرف أن هذا الراوي (narrator) من ابتكار وإبداع ماري شيلي وأنها هي من قام الحقيقة بترتيب الفقرات والفصول. مع ذلك فليس لي اتصال مباشر بالكاتبة ماري شيلي الحقيقية. فماري شيلي التي أعرفها هي صوت خيالي جداً قمت بتجميع قطعه سوياً من خلال كتاباتها ومن النقد الأدبي ومن قراءة الوقائع التاريخية.

إن فكرتي عن الكاتبة ماري شيلي الحقيقية على العموم تختلف عن المؤلف الضمني (implied author) لرواية *فرانكنشتين*. ويخص إعادة إنتاجي لأشخاص القصة وترتيب الأحداث، هذه القصة بالتحديد التي نشرت عام ١٨١٨ : فإحساسي بشأن المؤلف الضمني الذي أبدع قصة *الرجل الأخير* (*The Last Man*) (١٨٢٦) ليس هو نفس الكاتبة ماري شيلي (برغم أنها هي نفسها التي ألفت هاتين الروايتين). فهناك

اهتمامات وأسلوب مختلف في العمل الأخير عن العالم الأول، أي مؤلف ضمني مختلف.

فرانكنشتين هو الراوي الرئيس لأحداث القصة، إلا أنه رغم ذلك يجب إطاره الروائي في شكل خطابات كتبها كابتن روبرت. ويتم سرد قصة فيكتور فرانكنشتين على والتن (وهذه العملية تشغل معظم أجزاء القصة)، الذي بدوره يكتبها ويرسلها مره ثانية إلى شقيقته. كما أن فرانكشتين أيضاً يعتبر أحد الشخصيات التي تتضمنها القصة وهناك شخصيات أخرى تقوم برواية بعض أجزاء القصة، إما في شكل كلام مباشر أو بإعادة إنتاج خطاباتهم. كذلك فإن الوحش الذي يبتكره فرانكشتين هو أيضاً راوي ضمني عندما يسرد الأحداث الخاصة به في مركز القصة. ويمكننا أن نرى أن بعض التصنيفات التي أوردناها في الرسم التوضيحي يمكنها أن تتداخل، غير أنه من المفيد أن ننتبه إلى مواضع أداء الأدوار المختلفة. فعلى سبيل المثال، نجد أنه يمكن في السيرة الذاتية، أن يتداخل المؤلف الضمني والراوي والصوت المتجاوز لحدود الخيال.

تتحدث الشخصيات إلى شخصيات أخرى ويروون الرواة الأحداث للمروي عليهم: هذا المستمع للراوي في أي نقطة معينة في الرواية هو المروي له (المستمع). أما الخطابات في *فرانكنشتين* فيتم توجيهها إلى شخصيات أخرى؛ ويقوم فيكتور فرانكنشتين نفسه بسرد القصة بالكامل على مسامع والتن الذي هو واحد من العلماء وأحد المكتشفين للقطب الشمالي. وبالطبع هناك قارئ ضمني للسرد القصصي في رواية *فرانكنشتين* والذي يرى كل العناصر موجهة إلى مجموعة متنوعة من المروي لهم (narratees) وهم في واقع الأمر يشكلون القارئ الذي توجه إليه الرواية.

أخيراً، يجب علينا أن نقر بإمكانية وجود صور مختلفة من القراءة للرواية. لهذا يمكننا تجميع كل القراءات المحتملة سوياً في نوع يمكن أن نطلق عليه اسم القارئ المثالي

(idealised reader). هناك تسميات أخرى على القارئ المثالي مثل القارئ النموذجي أو القارئ المُلم أو القارئ الخارق. ويتم تقديم كل القراءات الممكنة (ربما عدد كبير منها لكني أعارض وأقول أن عددها محدود) والمتاحة من القصة من خلال القارئ المثالي.

تم توضيح كل من الأدوار الكلية للكيانات (entity-roles) في النص ويمكن وصفها وتتبعها من خلال فهم الإشارات.

الإشـــــارات

Deixis

تقوم التصنيفات الإشارية للنموذج الأولي في الكلام على إيجاد مركز الإشارات (deictic centre) أو نقطة الصفر وهي: المتكلم "أنا" والمكان "هنا" و زمن الكلام "الآن". يحصر كثير من أصحاب النظريات مناقشة الإشارات في هذه الخصوصيات المركزة داخل شخصيات الرواية (برتراند رسل) وأيضاً تسمى الإشاري (تشارلز بيرس)، المصطلحات السببية (إدموند هسرل) أو المحولين (رومان جاكوبسن). ويسمح لنا مركز الإشارات أن نفهم استخدام الكلمات في السياق مثل يذهب ويجيء وكذلك هذا وذلك، كما نقرر طبقاً للشخصية الاتجاهات مثل يسار ويمين، أعلى وأسفل وأمام وخلف وهكذا. الواضح أن الإشارات هي المفهوم المحوري عند الحديث على التعويل على السياق في الكلام. مع ذلك فقد أظهر البعض الآخر أن مواقف الكلام كنموذج أولي يمكن أن تمتد إلى لغة مكتوبة ويتم تطبيقها على نحو مساوي وجيد في الأدب أو في المواقف الخيالية.

هناك طريقة لفهم الكيفية التي يمكن من خلالها تحويل وجهة نظرنا بطريقة تمكننا من رؤية الأشياء كما يراها الآخرون أو بالطريقة التي تراها الشخصيات في الأعمال الأدبية وتقوم هذه الطريقة على بمعرفتنا مدى قدرتنا على العرض(أو التصور

(الاسقاط)) الإشاري (deictic projection). إذ يمكننا أن نسلط الضوء على مركز الإشارات في أقوال مثل على يسارك أو إنّه خلفك أو كما يظهر في القصيدة التالية:

قابلت مسافراً من بلاد عتيقة
قال لي: "قدمان كبيران من الحجر منحوتان
يقفان في الصحراء .. قريباً منهما على الرمل
نصف غريق يرقد منكسراً عابساً
وبشفاه مجعدة وبازدراء أمر بارد
تقول إن الناحت نجح في قراءة المشاعر
التي تعيش حتى الآن مختومة على الأشياء الجامدة
اليد التي سخرت والقلب الذي منح
وعلى قاعدة التمثال، تظهر هذه الكلمات:
أسمى أوزيماندياس ملك الملوك
انظروا إلى أعمالي - أيها الجبابرة - واشعروا بيأس
بجانب ذلك لا شيءٌ باقٍ
فحول هذه البقايا الضخمة تمتد الرمال عاريةً وحيدة وبعيدة جداً

("أوزيماندياس"، لبيرس شيلي)

يمكنني تسليط الضوء هنا على مركز الإشارات الذي يقول "أنا" في البيت الأول، ثم أعرض وجهة النظر للمسافر "في الصحراء" بالكلام المباشر، ثم ألقي الضوء على مركز إشارات ضمني لفهم "ملكي" و"أنت" المكتوبة على قاعدة التمثال. يمكننا تتبع الثلاثة أشخاص المختلفين، المكانان المختلفان (المتضمنة "هنا" و"البلاد العتيقة") وثلاثة أزمنة مختلفة وهي: الزمن الذي يتضمنه الفعل المضارع "قابلت" و"قال"

والزمن الذي كان فيه المسافر في الصحراء، زمن ماضي من حيث الترتيب الزمني، إلا أنه استخدام في إشارة إلى الزمن الحاضر مثل "يقف" و" تظهر هذه الكلمات " والتنويه بالإشارات للزمن القديم للنقش عندما "يكون"، "ينظر" و"ييأس" كتبتا بينما أوزيماندياس ما زال حياً. كل التعبيرات المكانية تجيء بعد مركز الإشارات في كل حالة، فتجد أن كلمة "قريباً منهم" ترتبط من الناحية المكانية بالمسافر الواقف في الصحراء؛ كما أن "تلك المشاعر" و"هذه الأشياء الجامدة" مركزة على نظر المسافر إلى الوجه المحطم، أما "بعيداً جداً" فمن المفهوم أنها خاصة بمشهد الأحداث.

مع ذلك تذهب العناصر الإرشادية إلى ما وراء الشخص والزمان والمكان. حيث إنه يوجد جانب خاص بعلاقات (relational) المشاركين في النص، من حيث انتمائهم لبعضهم البعض اجتماعياً وكيف أن كل مركز للإشارات المعرفية ينوه الى مشارك آخر. هذا الأمر يعود إلى الإشارات من حيث أن الأشخاص المشتركين في حدث من الأحداث مرتبطين اجتماعياً بعلاقة معينة تجمع بينهم، إلا أن هذه العلاقة ليست علاقة مطلقة. فمثلاً، يسمى الراوي الشخصية الأخرى "مسافر" ملخصاً وصفه إياه بهذا الدور بدلاً من أن يقدم اسم الشخص أو يقدم وصفاً مطولاً له. ويستخدم المسافر بعض الأفكار للتقييم ليحول وجهة نظره إلى الأشياء التي يجدها ويختار لذلك تعبيرات مثل: "ازدراء"، "بارد" و"سخرية" و"حطام" .. وهكذا. هناك عمليات للتقييم هنا والتي تم تحويلها إلى أسلوب للمسافر: فمن الواضح أنه يعجب بالتمثال والذي بدوره موضوع في التسلسل الهرمي الاجتماعي تحت "الجبابرة" وفي منزلة أدنى من "ملك الملوك". ويتم تحويل التوجه والبنية الاجتماعية من خلال الإشارات الخاصة بالعلاقات.

هناك أيضاً البعد الخاص بالإشارات النصية (textual) الذي يجب وضعه في الاعتبار. وتلفت القصيدة الإنتباه إلى كونها حدث لغوي نصي بطرق متنوعة. حيث

تقوم القصيدة بوصف حرفة النحت وتشير إلى "النحات"، إلى يديه وقلبه وتبدأ بقول "أنا" والراوي المتداعي والمؤلف الضمني لعمل يوازي بين التمثال والشاعر، مما يضع رابطاً بين التمثال المحطم والنص كإنتاج أدبي والكلمة النوعية "أعمال" قد تم استخدامها بوضوح لربط البقايا الخاصة بالإنتاج الأدبي. وتلفت القصيدة الإنتباه إلى كل من عملية الإنتاج وعملية القراءة وما يحدث هو أن: المسافر يقرأ المكتوب ويقرأها مرة أخرى على الراوي الذي يقرأها لنا مرة ثانية في صورة قصيدة والنحات "مشاعره تُقرأ". بل وربما قد تم ذكر عملية الطباعة من خلال كلمة "مختومة".

كل الأبيات ما عدا البيت الأول كلام مباشر وتتركز النقطة الرئيسة لقصة المسافر على الكلمات المحفورة على قاعدة التمثال وهي هنا لأن التأثير الساخر الغير مباشر بين مختلف مراكز الإشارات شديد التركيز. إن وقع الكلمات مختلف تماماً عندما يُقرأ من نقاط أفضلية مختلفة تم تخيلها عن المشاهد المصري الأصلي وأوزيماندياس والنحات والمسافر والشخصية الشاعرية والمؤلف الضمني وقارئ القرن التاسع عشر ونحن أيضاً.

أخيراً، هناك جانب إشاري تتضمنه نوعية جودة المحتوى التركيبي للنص. حيث تم اختيار نماذج عامة معينة من الكلمات وبناء الجملة والسجل تم اختيارها ووضعها في القصيدة لجعلها تستقر في العرف الأدبي والذي يرتبط حتماً بالأعراف الأدبية الأخرى. ويبرز لنا مدى جمال القصيدة لو عرفت أن الكتابة على قاعدة التمثال بالطبع لن تكون مكتوبة بالإنجليزية في عصر أوزيماندياس (الفرعون رمسيس الثاني، الذي حكم مصر ما بين ١٢١٣-١٢٧٩ قبل الميلاد). إن الرخصة الشعرية المطبقة هنا تظهر في كلمة 'ye' الإنجليزية القديمة التي تعني "أنت" وهي تعبر عن الذات، ولم تكن مستخدمة

حتى عند نشر القصيدة عام ١٨١٨ وهو بالصدفة نفس العام الذي نشرت فيه رواية *فرانكنشتين*.

تقع القصيدة في شكل يمكن رؤيته كمثال سيء لنموذج السونت الأولي (وكحالة ضعيفة من الجشطالت وفقاً لمصطلحات علم النفس)؛ وعلى الرغم من أن القصيدة تتشكل من أربعة عشر بيتاً، إلا أن الشكل العروضي بها لا يوافق تماماً شكل السونت التي كتبها شكسبير أو النموذج الإيطالي منها. ويمكن القول إن هذا الشكل المشوش وغير الواضح يمثل حواراً بين المتحدث والمتلقي وهو يعد أيضاً شكلاً إشارياً من الناحية التركيبية. هناك أيضاً إشارات علاقية تصيغ لهجة شيلي الارستقراطية وهو الطابع الذي كان سائداً في الحياة الارستقراطية في بدايات القرن التاسع عشر وذلك من خلال توحيد القافية ما بين الكلمات الإنجليزية في النص الأصلي والتي معانيها "حجر" و"عابس" (فالكلمتين في النص الإنجليزي هما "stone" و"frown") و"يظهر" و"يأس" ("appear" و" "despair"). وهذه الكلمات لا تتوحد في قافيتها في لهجتي. حتى السجع الاستهلالي الغالب، في النص الإنجليزي وترجمته (حجر .. رمل.. يقف.. يغرق) "البرد الشديد"، "بدون حدود وعاري" "وحيد" و"مستوى"، يثبت أننا أمام تقاليد أدبية. وحتى ربما نعرف أن النموذج الأولي للسونت غالباً ما تجيء نهايتها الدرامية والمثيرة في آخر بيتين (والتي أحياناً ما تكون موحدة القافية كما هو الحال في سونت شكسبير). ومع ذلك يضع شيلي، البيتين الأكثر درامية ("اسمي أوزيماندياس و.. يأس) قبل النهاية بخمسة أبيات، لكي يؤكد أكثر على تعدد الأبيات المحورية في النص وكون الأبيات متساوية في الأهمية. ويتطابق الشكل من حيث عدم حسمه مع الإحساس الضعيف جداً لانتهاء القصيدة في البيت الأخير (فحول هذه البقايا تمتد الرمال عاريةً وحيدة وبعيدة جداً) وهو ما يأخذ المشهد الذي تسير فيه القصيدة بعيداً عن مركز

الإشارات للأطلال من حيث الفضاء المكاني.

ولنموذج ما عرضناه، قمنا بعمل تخطيط للتصنيفات الآتية للإشارات، كما تم تعديلها لتوافق المحتوى الأدبي:

١- الإشارات المفهومية (perceptual deixis): تعبيرات خاصة بمعرفة المشاركين في النص، بما فيها الضمائر الشخصية "أنا/لي/أنت/هم/نحن"؛ وأسماء الإشارة "هذا/هؤلاء"؛ أدوات التعريف، إسناد محدد إلى "الإنسان"، (بيلبو باجنس) (Bilbo Baggins)، إلى جانب الحالات العقلية مثل "تفكير واعتقاد". وقد أدمجت بعض العناصر (مثل ضمير الغائب والأسماء) هنا التي يعتبرها البعض جزءاً من المرجعية، أحاول أن أبرهن أن تناول المعرفة (cognition) بجدية يعني أن المرجع هو فعل ذا تمثيل عقلي له وظيفته من الناحية الاجتماعية ولهذا فهو مشارك ويعتبر من الإشارات.

٢- إشارات الحيز (Spatial deixis): وهي عبارة عن تعبيرات تضع مركز الإشارات في مكان معين وتشمل ظروف المكان للموقع "هنا/هناك"، "قريب/ بعيد" وظروف المكان للفضاءات *في الوادي*، *خارج أفريقيا* وكذلك أسماء الإشارة "هذا/ذلك" وأفعال الحركة "جاء/ذهب"، "يحضر/ يأخذ".

٣- الإشارات الزمانية (Temporal deixis): وهي تعبيرات تبرز نصية النص وتشمل ظروف الزمان "اليوم / أمس / غداً / فوراً / لاحقاً" وظروف الزمان الممتدة "في شبابي"، "بعد ثلاثة أسابيع"؛ خصوصاً زمن الفعل وسماته في شكله الذي يفرق بين "المتكلم الآن"، "القصة الآن" و"المتلقي الآن".

٤- الإشارات الخاصة بالعلاقات (Relational deixis): هي تعبيرات تتضمن وجهة النظر الاجتماعية والمواقف النسبية للمؤلفين والرواة والشخصيات والقراء بما فيها التنميط وتعبيرات الرأي وبؤرة التركيز؛ إلى جانب الأساليب المتبعة في التسمية وفي

العناوين وكذلك إختيار الكلمات التقييمية. مثلاً الراوي المؤلف لقصة هنري فيلدينجز توم جونز مهذب جداً تجاه القارئ وهو يتوجه إليه بالخطاب واستخدام أساليب مختلفة على لسان الشخصيات المختلفة في القصة.

٥- الإشارات النصية (Textual deixis): هي التعبيرات التي تتصدر الطابع النصي الذي يكون عليه النص الأدبي، بما فيها العلامات الصريحة: مثل: عناوين الفصول والتقسيم إلى فصول والإشارة والرجوع إلى أنواع أخرى من النصوص والإشارة والرجوع إلى النص نفسه أو إلى فعل الإنتاج والسمات الشعرية الواضحة التي تلفت الإنتباه إلى نفسها وتدعي الواقعية الظاهرة أو قربها للحقيقة أو الصحة.

٦- الإشارات التكوينية (Compositional deixis): وتضم سمات النص التي توضح نوعه الأدبي أو العرف الأدبي المتاحة أمام القارئ مع الكفاءة الأدبية الملاءمة. تحتوي الإختيارات الأسلوبية على علاقة إرشادية تجمع ما بين المؤلف وقارئ الأدب.

من الهام أن نوضح أنه حتى الكلمات المفردة والتعبيرات والجمل يمكنها أن توضح جميع هذه الأوجه والأنواع من الإشارات. وبالطبع يتم تحديدها كإشارات وحسب في حالة استيعاب القارئ وفهمه لها على هذا النحو وفي حالة النظر إليها على أنها تجمع أدواراً متعددة الكيانات في العلاقات بين الشخصيات المشاركة في النص. ونظراً لأن التعبيرات الإشارية تعتمد في حدوثها على السياق، لذلك تتضمن قراءة النص الأدبي عملية إيجاد للسياق لمتابعة نقاط الجمع والإيجاد لكل هذه التعبيرات الإرشادية. يمكن التناقش بشأن القراءة على أساس استخدامها كعملية لبناء عالم معرفي (cognitively)، كما أنها عملية فعاله ونشيطة ودائمة التحول.

نظرية تحويل الإشارات Deictic Shift Theory-DST

يتضح من المناقشة السابقة أنه من المستحيل تقريباً أن نتكلم عن الإشارات

بطريقة مقبولة دون أن نضع في اعتبارنا عملية المعرفة (cognition)، وما نظرية تحويل الإشارات إلا طريقة تم التوصل إليها لبحث لإشارات المعرفية (cognitive). سيقدم هذا الجزء تلخيصاً للمفاهيم الرئيسة لهذه النظرية. وتنحصر نظرية تحويل الإشارات (DST) في الموقف الإشاري للنموذج الأصلي للشخص المحوري في القصة من حيث المكان والزمان. غير أنه من الممكن أن تمتد لتشمل جميع الأبعاد الستة التي حصرتها في الجزء السابق عند حديثي عن السياق الأدبي المكتوب. وتتقدم الصورة الأساسية في نظرية الإشارات، التي قمت بتحديثها، في وضعها فكرة العرض الإشاري كعملية معرفية (cognitive) في مركز إطار العمل.

تقوم نظرية تحويل الإشارات (DST) بعمل نموذج للمفهوم العام لقارئ ليدخل إلى مركز النص الأدبي بينما يتخذ القارئ موقفاً معرفياً (cognitive stance) داخل العالم المنشأ ذهنياً في النص. هذه القدرة على التخيل هي التحويل للإشارات (deictic shift) والتي تسمح للقارئ أن يفهم التعبيرات الإشارية المعروضة والمتعلقة بتحويل مركز الإشارات. وبعبارة أخرى، يستطيع القراء رؤية الأشياء ظاهرياً من وجهة نظر الشخصية أو الراوي داخل عالم النص وأن ينشئ سياقاً غنياً يوضح التعبيرات الإرشادية من خلال وجهة النظر هذه. إن التلميح إلى مركز الإشارات المتحول هو مفهوم تفسيري رئيس لتفسير المعرفة وخلق ترابط منطقي بين أجزاء النص الأدبي.

والمجالات الأساسية التي تبحثها نظرية تحويل الإشارات هي كيفية خلق مركز الإشارات داخل النصوص بواسطة المؤلفين وكيفية تحديد ذلك خلال الفهم المعرفي (cognitive) للنماذج في النص ثم كيفية تحويلها واستخدامها بفاعلية كجزء من عملية القراءة. يتكون عالم النص الأدبي من واحد أو أكثر من مجالات الإشارات والتي تتألف بدورها من سلسلة متكاملة من التعبيرات كل منها يمكن أن يُصنَّف كحسي

ومكاني وزماني وخاص بالعلاقات ونصي وتكويني في طبيعته. ويمكننا القول إن مجموعة من التعبيرات التي تشير إلى نفس مركز الإشارات هي التي تُكوِّن أحد مجالات الإشارات (deictic fields). عادة ما يتم ترتيب تلك الإشارات حول شخصية أو راوي أو مستمع أو الشخصيات الأخرى المرتبطة بالشخصية المحورية في النص، ومع ذلك فقد تشكل الحيوانات والنباتات والمناظر الطبيعية وعناصرها والأغراض الأخرى محاور إشارية في الأدب الخيالي.

عند حدوث التحول الإشاري، فقد يكون مثل هذا التحول واقعاً في مستوى "أعلى" أو "أدنى" من المستويات الافتراضية لمجالات وميادين الإشارات. بعبارة أخرى، الرواية التي تبدأ بمجال إشارات يتركز على الراوي، قد يتحول مركز إشاراتها "لمستوى أدنى" إلى نقطة مبكرة في حياة الراوي (وهو ما يشير إلى تحويل مركز الإشارات على أساس البعد الزمني في الغالب) أو إلى موقع مكاني مختلف أو حتى إلى مركز إشارات لأحد الشخصيات في القصة (مع إشارات معرفية واضحة). وباستعارة أحد المصطلحات المستخدمة في علوم الكمبيوتر، يمكن القول إن هذا النوع من التحويل الإشاري عبارة عن حالة "دفع" للبيانات (push). وطبقاً لتقييمي للأدوار الشخصية، في مستهل هذا الفصل (انظر صفحة ٧٦)، فإن الدفع إلى داخل مركز الإشارات في النص هو عبارة عن حركة تتم تجاه الجزء الأيمن من الشكل البياني. وبالانتقال من كونك قارئ حقيقي إلى وضع ترى فيه نفسك تقوم بدور في النص كقارئ ضمني أو فرد مروي له أو متتبعاً مفهوم الراوي أو مفهوم شخصية معينة في الرواية، فكل ذلك يتطلب تحولاً اشارياً وهو حالة من الدفع إلى مستوى أدنى لمجال الإشارات. هناك أمثلة للدفع داخل مجال للإشارات مثل: الدخول إلى عالم التذكر والأحلام والمسرحيات والمسرحيات المتداخلة وقصص روتها الشخصيات أو خطابات أو يوميات مدونه تم إعادة إنتاجها في

داخل الرواية. أو التفكير في الاحتمالات الغير محققة داخل عقول الشخصيات.

وعلى النقيض من ذلك، فإن التحرك لأعلى يعتبر الاستخراج الخاطف (pop)، إذا ما استعرنا أيضاً المصطلحات المستخدمة في علوم الكمبيوتر، في اتجاه اليسار (انظر إلى الرسم البياني ص ٧٦) يمكنك أن تخرج على نحو خاطف من مجال للإشارات بوضعك للكتاب ثم تحويل مركزك الإشاري مرة أخرى إلى مستوى الحياة الواقعية كقارئ حقيقي. أما داخل النص، فيمكنك التحرك حركة خاطفة إلى أعلى لو ظهر الراوي مرة أخرى في نهاية السرد لإنهائه أو إذا أقحم الراوي رأي أو تعليق خارجي في أي نقطة أثناء السرد. هذه تتضمن تحويلات من الشخصية التي هي مركز الاهتمام الحالي إلى مركز الإشارات حول الراوي. وبطريقة مساوية، فإن التحرك الخاطف من مستوى السرد (وهو يصف سمات مركز الإشارات) إلى الصوت فائق الخيالية هو الذي يُمكّن القرّاء من تعريف وتحديد السخرية. الشخصيات في رواية *كبرياء وتحامل* *(Pride and Prejudice)* للكاتبة جين أوستن لا تعي مواقفها الممتلئة بالسخرية. ومع هذا فدافع السخرية دائماً ما يُعزى إلى جين أوستن. هذا الإحساس هو نتاج تتابع الأحداث وترتيب الحبكة والتركيبة الغير متلائمة التي تجمع ما بين المحتوى والتعبيرات في السجل (مثل الافتتاحية الشهيرة: "إنها حقيقة معروفة عالمياً أن الرجل الذي يمتلك ثروة بحاجة إلى زوجة") كل هذه النماذج تمثل اختيارات الصوت الفائق الخيالية.

عادة ما نتوقع أن تكون الدفعات والتحركات الخاطفة تحمل قدراً من التوازن: حيث إن الصور التي تعود بنا إلى الماضي تعيدنا إلى الوقت الحالي في النهاية، كما أن الأحداث التي تشكل في قوامها مسرحية داخل أخرى لا تشغل فضاء السرد بالكامل، كما أننا لا نبقى نقرأ أحد الكتب إلى الأبد! وعلى الرغم من ذلك عندما تكسر بعض النصوص الأدبية هذا المعيار، يسهل ملاحظة ذلك ونحب أن نجعل من الأمر قضية أو

نظرية. لذلك تبدأ قصيدة *أوزيماندياس (Ozymandias)* بدفعة إلى الراوي الذي يتحدث بصيغة المتكلم، إلا أن مركز الإشارات يدفع على الفور إلى أسفل، إلى المسافر، الذي يسرد خبراته السابقة في أرض بعيدة (يتحول مركز الإشارات في النواحي المعرفية الحسية والمكانية والزمانية). ومع أن هناك دفعة أخرى تتجسد في كلمات أوزيماندياس، فنحن نحدث حركة خاطفة خارجين من هذا العالم. مع ذلك فنحن لا نتحرك عائدين إلى مستوى السرد أبداً. وعلى هذا تنتهي القصيدة إشارياً وهي جائعة بعيداً عن مركز إشارات القارئ وهي تحاول أن تعادل هذه السمة مع أطلال الملك، متروكة وحيدة في الصحراء أو تُترك القصيدة كعمل فني بارع، منفصلة عمن أوجدها وتبقى ككيان منعزل.

ربما يكون أكثر الأمثلة شهرةً وأقربها شبهاً هو افتتاحية شكسبير في مسرحية *ترويض الشرسة (The Taming of the Shrew)*. في مشهد استهلالي بشخصية كريستوفر سلي الذي قد تُرك وهو مخمور، لينام أمام أحد الحانات الموجودة بأحد الأماكن الخلاء بمر اللورد وحاشيته ويقرروا أن يدبروا له خدعة بأن يحملوه وهو غائب عن الوعي ويوقظوه في غرفة فاخرة تصدح فيها الموسيقى وتزينها الأعمال الفنية وتسري فيها رائحة العطور وتمتلئ بالخادمات الجميلات ووصيفة تتظاهر بأنها زوجته. وفي غرض محبب للتحول الإشاري السريع يقول متعجباً.

هل أنا لورد حقاً؟ ومتزوج من هذه السيدة الجميلة ؟

أم أني أحلم؟ أو لعلي في حلم لم أستيقظ منه الى الآن ؟

تقنعه الخادمات أنه كان في حلم منذ خمسة عشر عاماً واحتفالاً بعودته تم ترتيب عرض مسرحية. المسرحية التي جلس ليشاهدها هي الفصل الأول والمشهد الأول لمسرحية *ترويض الشرسة*. المسحة الكوميدية وقلب الهرم الاجتماعي المرتبط

بالاحتمالات الكرنفالية وقلب دور الرجل ليمثل المرأة واستبدال الحقيقة بالحلم والخيال، كل هذه العناصر تم استخدامها لتشكل مسرحية داخل مسرحية. والأمر المثير للدهشة هو عدم تحقيق الوظيفة المعتادة للكرنفال التي تتمثل في إعادة فرض الترتيب الاجتماعي بطريقة مؤكدة. تنتهي المسرحية داخل المسرحية بدون تحرك خاطف خارج المستوى الإطاري الأولي. يؤدي هذا العرض للقصة الفرعية ببعض القراء إلى أن يقدموا تفسيراً أنثوياً ساخراً للكلام الخاضع على نحو غير مميز تنهي به كاترينا المسرحية.

غير أنه كثيراً ما يلغى عمل الاستقراء في المسرح وغالباً حذف المشهد الاستهلالي أو استبعاده من على خشبه المسرح في البداية حتى لا يستطيع المشاهدون في المسرح رؤية مشاهدي مسرحية سلي والخادمات وهم يراقبن المسرحية الضمنية. هذه التجربة تجعل الناس ينسون مشهد الاستقراء (induction scene). وحيث إنه لم تتم الإشارة إليه أبداً ولم يتم التنويه إليه مرة أخرى، فهو يتضاءل من الذاكرة في عملية أسميها التحلل والتفكك (decomposition). وهذا يعد أحد الأوجه الهامة التي يمكن من خلالها فهم الطبيعة آلية التي تعتمد عليها العمليات المعرفية (cognitive) في القراءة. تحتاج المراكز الإشارية إلى صيانة دائمة عن طريق الاستخدام المستمر للتعبيرات الإرشادية المرتبطة. وإذا لم يتم ذكرها لفترة، فإنها تتحلل وتستبدل بمركز إشارات ظاهرة أخرى.

يعتمد تحويل المراكز الإشارية، بالطبع، على رسم الحدود للمجالات الإشارية. ويطلق على عملية التعيين والتعريف اسم تعيين حدود العمل (edgework). وتتسم بعض التحويلات مثل التحويل من مجال العالم الواقعي إلى مجال النص الأدبي بسهولة التعريف: فكثيراً ما يحدد غلاف الكتاب والمظاهر الخارجية الأخرى ترميز المحتويات إلى قصة إشارية مختلفة من الخيال. وبطريقة مشابهة، فإن بعض الإشارات تكون واضحة

من خلال الخط المستخدم داخل النص والكتابة مثل: عنوان الفصل والخطوط الفارغة أو النجوم بين الأقسام أو علامات الفقرات.. وهكذا. وتكون دائماً مصحوبة بسمات أسلوبية يمكنها رسم حدود المجال الإشاري الجديد. وتظهر أمثلة دامغة للتحويل الإشاري في المكان والزمان والأسماء الجديدة والضمائر. وسأقوم باستكشاف تفاصيل الأسلوب لهذه السمات في الجزء المتبقي من هذا الفصل، من خلال الإشارة إلى رواية *مرتفعات وذرينج* للكاتبة إميلي برونتي.

المناقشة

قبل أن نبدأ في مناقشة رواية إميلي برونتي، يمكنك أن تفكر في مناقشة بعض هذه الأفكار. الأسئلة التالية قد تساعدك في البدء.

١- بالرجوع إلى الرسم البياني للشخصيات وأدوارها في الأدب، هل يمكنك التفكير في أي أدوار وظيفية أخرى تم أداؤها في أي جانب من الإنتاج أو المعرفة ولم تتناولها هذه التصنيفات بطريقة دقيقة؟ ما هي الأنواع الأخرى لمهام القراءة التي قد تحتاجها، على سبيل المثال؟

٢- وفي علم التداولية الخاصة بالخطاب الشفاهي، تم تعريف أدوار المشاركين والتفرقة بينها داخل الإشارات الحسية كالتالي:

المتحدث	المصدر
المتلقي	الهدف
السامع	المخاطب

فعلى سبيل المثال، يلقي رئيس الولايات المتحدة خطاباً (كمتحدث) كتبه أحد الكتاب (مصدر) أمام جمع من تلاميذ المدارس (سامعين)، لكن الخطاب موجه إلى ناظر المدرسة الذي دعاه (المُخاطب) ويسجل المصورون بالكاميرات التليفزيونية

الخطاب (متلقين) بالرغم من أن الهدف الحقيقي للمناسبة هو التواصل مع جمهور الناخبين (هدف). هل تستطيع أن تصف أي أدوار أخرى قد تكون ظاهرة في هذا الموقف الاتصالي؟ وكيف يمكن لهذه التصنيفات أن تتكيف مع الأوضاع الأدبية المكتوبة؟

١- القائمة السابقة لأدوار الشخصيات أنتجها أصحاب نظريات عن السرد القصصي. هل تعتقد أن القائمة السابقة قابلة للتطبيق بطريقة مساوية على أنواع الشعر المختلفة، خاصة الأشكال الغير سردية مثل الشعر الغنائي أو التصويري؟ وكيف يمكن أن يتم إعداد هذه التصنيفات أو مراجعتها جذرياً لتقديمها في فن المسرح؟

٢- من خلال نص أدبي تعرفه جيداً، قرر ماهية تركيبة السرد القصصي من ناحية الأدوار الشخصية وقم بتوضيحها. والآن انظر إلى تفاصيل النص وحاول تتبع النقاط التي عندها يتم توضيح الأدوار الشخصية وتحويلها باستخدام الإشارات. يمكنك مناقشة الإختلافات في نص تتداعى فيه الأدوار وتنهار (مثل السيرة الذاتية) ونص به طبقات إشارية كثيرة (مثل رؤية حلم أو نص حديث يلعب بفكرة الرواة والعوالم الظاهرة.

تحليل باستخدام النقد الشعري المعرفي Cognitive

يمكنك زيارة هاورث بارسوناج وهو المكان الذي عاشت فيه الكاتبة إميلي برونتي الحقيقية في مقاطعة يوركشير وهو المكان الذي لا يبعد كثيراً عن موقع أحداث القصيدة التي كتبها تيدهيوز الواردة في الفصل الثاني. هناك أيضاً العلاقة الكلتية بين مملكة إيلمت القديمة وأم برونتي التي تعود أصولها إلى كورنيش ووالدها الأيرلندي، لكن هذا الوصف يعتبر مجرد وصف سياحي وليس وصفاً أدبياً. الصوت فائق الخيالية لدى إميلي برونتي قد أنتج بناءً روائياً معقداً في روايتها *مرتفعات وذرينج* (١٨٤٧)

وهذا البناء الروائي هو واحد من الأسباب الهامة للقوة المؤثرة للرواية، لكن المؤلف الضمني للرواية يبدو مختلفاً، من وجهة نظري، عن المؤلف الضمني للقصائد التي ألفتها مثل "لا أملك روحاً جبانة" و"السجين" و"التذكر" والمقاطع الشعرية التي تبدأ: "كثيراً ما أتعرض للتوبيخ ورغم هذا أعود دوماً". فمن حيث الترتيب الزمني، تدور أحداث الرواية ما بين صيف ١٧٧١ حتى أول أيام السنة الجديدة ١٨٠٣ ويقوم السيد لوكوود بسرد أغلب أحداث الرواية. ورغم أنه شخصية في الرواية أيضاً، إلا أنه لا يشغل إلا المستوى الإطاري وليس له دور حقيقي في القصة الرئيسية.

الجزء الأول الحقيقي من القصة يبدأ عندما يقرأ لوكوود تعليقات السيدة كاثرين إيرن شو المتخذة صورة مذكرات يومية على هوامش صفحات إنجيل قديم قد عثر عليه عندما كان يقضي ليلة في مرتفعات وذرينج. يدفع ويتحرك هذا الجزء من السرد القصصي بشكل خاطف من خلال المراكز الإشارية للطفلة كاثرين (داخل الإشارات النصية للتعليقات المكتوبة في الإنجيل) منذ نحو عشرين عاماً مضت ويقرأ لوكوود في نفس المكان في زمن الحاضر للسرد القصصي. هناك دفعة إضافية في حلم تراءى للوكوود ويحافظ فيه على إشاراته المعرفية لكنه يقدم شخصيات لا يمكن الوصول إليها إلا من خلاله: "واعظ مهتاج ومصلين في كنيسة". يتحرك ويقفز السرد القصصي عائداً من الحلم لتتبع خطوات لوكوود بمحاذاة المستنقع في الصباح عائداً إلى منزله المستأجر في ثرشكروس جرانج.

على الرغم من ذلك، ربما نكون بحاجة عند هذه النقطة إلى تفاصيل أكثر للسرد الضمني. فمعظم الرواية يتم روايتها على مسامع لوكوود بينما هو راقد يعاني من البرد والقاص هو راوي ثانوي، مديرة المنزل نيلي دين. وقد ساهمت نيلي دين في بعض أجزاء السرد القصصي كشخصية مشاركة وبالتالي هناك دفعة لمركز إشارتها تتضمن

تحويل الموضع الذي يشير فيه الضمير "أنا" إلى نيلي دين ووجهة نظرها وتقييماتها من خلال وجهة نظر لوكوود. الفقرة التالية هي الفقرة التي تحيط بالتحويل الإشاري الأول في هذه السرد القصصي، من لوكوود إلى نيلي دين وفيها تقول:

"حسناً يا سيدة دين إنه لكرم منك أن تخبريني شيئاً عن جيراني: أشعر أنني لن أستريح لو ذهبت إلى الفراش؛ كوني طيبة واجلسي وتحدثي معي لبرهة"

"بالطبع يا سيدي!، أمهلني لحظة وحسب كي أذهب لأحضر قطعة قماش أطرزها، ثم أجلس معك حسبما تريد. لكنك مصاب بالبرد: وأراك ترتعد ويجب عليك تناول بعض من الثريد لتتخلص منه". انطلقت السيدة الفاضلة وجلست أنا القرفصاء بالقرب من المدفأة. رأسي ساخنة وأحس ببرودة في باقي أجزاء جسمي: بالإضافة إلى أنني كنت منفعلاً حتى الحماقة التي سرت في أعصابي وعقلي، الأمر الذي جعلني لا أشعر بالراحة وأحس بالخوف (وما زلت) تحت تأثير أحداث اليوم والأمس. لقد عادت الآن وأحضرت حوض يتصاعد منه الدخان وسلة من عمل الإبرة ووضعت الحوض على حافة المدفأة. سحبت مقعدها وظهر عليها البشر لتجد صحبتي جيدة".

بدأت السيدة في حديثها قائلة: قبل أن أحضر للعيش هنا، — وتابعت حديثها دون أن تنتظر أي دعوة إضافية لتكملة قصتها قائلة- كنت دائماً في مرتفعات وذرينج.

يحدث التحول الإشاري السابق حين دعا فيه لوكوود نيلي لتخبره عن شخصية هيثكليف. يدور الجزء الأول بوضوح حول لوكوود. وهو دائم التجديد باستخدام ضمير المتكلم في أنحاء هذا الجزء، في حين يشير ضمير الغائب إلى نيلي. أما تنوعات الضمائر فهي محصورة في الإشارة لكلام نيلي المباشر. أما بالنسبة للإسنادات الذهنية

الخبرية مثل "رأسي ساخنة"، "هذا جعلني أشعر"، فهي مركزة على لوكوود، حيث هناك فرص لعرض أفكار نيلي يتم تصفيتها خلال معرفته "كان من الواضح سرورها". ويسبق التحول أيضاً التغير في المكان: تتحرك نيلي لتقترب من لوكوود (لاحظ الأفعال: عادت، أحضرت، مركزة مكانياً عليه أيضاً).

يتسم التحول في الإشارات بكونه ذا طابع معرفي حسي (بالنسبة لنيلي) ويطابع زمني (منذ عشرين عاماً سابقة) وخاص بالعلاقات (كما في قيم نيلي تم ذكرها بعد ذلك) وكذلك نصية (أصبحت هي الراوي الجديد بعد مقطع الفقرة ومفاهيمها كما يبدو هي التي تبني الرواية وفي الواقع هي المؤلف الضمني التي تقرها إميلي برونتي لتضع عنوان الفصل خلال حكاية نيلي - تحتفظ برونتي بالإشارات التكوينية). الإشارات المكانية تبقى كما هي: فنجد أن كلمة "هنا" تشير إلى منزل لوكوود في ثرشكروس جرانج، رغم أن نيلي تحول على الفور هذا إلى مرتفعات وذرينج من خلال تعبير مكاني.

هناك بعض من المزج في تعيين حافة العمل هنا، حيث يشير كل من ضمير المتكلم الفاعل وضمير الغائب الفاعل وضمير الغائب المفعول في الجملة الأخيرة في المقطع المكتوب إلى نيلي دين. وعلى الرغم من ذلك، نفهم الجزء الاعتراضي والتعليق من قبل لوكوود وهكذا تتركز الإشارات عليه مرة أخرى. ثم تتابع الرواية مركزة على نيلي دين ومفهومها المكاني والزماني. وفي بعض الأحيان، تقوم بوصفها راوي ضمني، بتجديد الدفعة الإشارية باستخدام إشارات النص لتخبر المتلقي. تقول: "لوكوود لقد انخدعت تماماً كما ستسمع". هناك دفعات أخرى داخل المراكز الإشارية الأخرى. تم رواية الجزء الأول الزمني بواسطة هيثكليف إلى نيلي عندما كان صبياً. ومن خلال عدة صفحات باستخدام الكلام المباشر، وقامت بسرده حرفياً على لوكوود.

ولاحقاً تقوم بقراءة محتويات خطاب موجه لها من إيزابيلا والذي يشتمل على مزيد من الكلام المباشر من شخصيات أخرى. ويتلقى القارئ، في منتصف الخطاب، لأربع دفعات داخل مركز إشارات مختلف.

تنهي نيلي دين الجزء الرئيس من روايتها بعد الفصل الثلاثين (إيلي برونتي هي من قامت في الواقع بترتيب الفصول) بواقعة أخبرتها بها الخادمة زيلا. في نهاية ذلك هناك فراغ بين الفقرات، ثم تحويل بدأته إشارة نصية.

وهكذا انتهت قصة السيدة دين، بدأت في استعادة صحتي سريعاً رغم ما كان يتوقعه الطبيب من تدهور حالتي الصحية. ورغم أنه الأسبوع الثاني وحسب من أسابيع شهر يناير، اقترحت أن أخرج ممتطياً الجواد بعد يوم أو يومين متجهاً إلى مرتفعات وذرينج.

لدينا هنا تحول إشاري بمبادرة من إشارة نصية، تحيلنا إلى الفقرة السابقة. فضمير المتحدث وهو يروى فجأة يتحول إلى ضمير غائب مشارك، هذا الضمير يظهر في صورة(السيدة دين) ويخدم لاحتواء إشارات العلاقات والذي يلمح للوكوود كمركز إشاري مرة أخرى. وقد تحركنا حركة خاطفة إلى المستوى الإطاري للرواية. ويعود لوكوود في وقت لاحق من نفس العام (أي في سبتمبر ١٨٠٢) إلى مرتفعات وذرينج وتنهي نيلي دين القصة بقولها:

وبعد ذلك أخبرتني الجزء المتبقي من قصة هيثكليف. كانت نهايته غريبة الأطوار كما عبرت عنها.

وتتابع حديثها قائلة: "وقد تم استدعائي إلى مرتفعات وذرينج، خلال أسبوعين من مغادرتك لنا وقد أطعت بسرور من أجل كاثرين".

تم التمهيد لهذا التحول هنا مرة أخرى بإشارات نصية تتضمن بعض المزج لجوانب العمل مرة أخرى: وضعت عبارة نيلي أولاً في علامات تشير إلى الخطاب بينما تكون متداخلة في لوكوود والسياق المتمركز إشارياً عليه، إلا أن كلامها يظهر بدون علامات ترقيم، كما أنه لا يجئ الفعل "تابعت .. قائلة" إلا متأخراً جداً وعند نهاية الفقرة يحدث التحول إلى مركز نيلي الإشاري. مرة أخرى تتناغم الإشارات الحسية والمكانية والزمانية مع التحول والإشارات العلاقية تتضمن موقفها وهو: بسرور.

تعود الرواية إلى لوكوود في الصفحة الأخيرة ليعطي نيلي بعض النقود لصبرها على إخباره بالقصة ولكي تقوم بزيارة فناء الكنيسة وما به من مقابر الشخصيات الرئيسة التي تتحدث عنها الرواية.

يسمح تعقيد السرد الروائي هذه بفكرتين مميزتين لتطويرهما وفي الوقت نفسه المحافظة على إطار واقعي حول الوقائع العاصفة للرواية. قصة نيلي دين رومانسية، إنها تقدم عاطفة رومانسية وصور قوطية مغايرة لكل ما هو طبيعي ورؤى لأرواح وخرافة وقوى العناصر. وإذا لم يصدق القارئ أنها تتمتع بذاكرة قوية، فمن الواضح أن نوعية روايتها الشفهية ستتجمل وتتخذ صورة رائعة، كما تتخذ طابعاً دراماتياً أو على أقل تقدير ستتنقح ويتم تعديل ما بها من خلال نتاج خيالها الراوئي. وعلى النقيض من ذلك، فإن قصة لوكوود لا تحتوي على أحداث بالغة الإثارة كما أنها غير متحيزة نسبياً وتم تنقيحها وتعديلها خلال مركز إشاراته والقصة تهتم بصفة رئيسة بالأرض والملكية العقارية وحقوقها والتبني القانوني والملكية التي تنتج عن الزواج. كانت أولى كلمات هيثكليف له "إن ثرشكروس ملكي، يا سيدي" وهي مطالبة بملكية جاءت نتيجة لمناورته في تزويج ابنه المريض إلى كاثي الثانية. ولا تشمل مركز الإشارات الذي يدور حوله معتقدات لوكوود أشباحاً مثلاً إلا في حالة الأحلام. وتتسم قصة نيلي بالتعقيد

والحركة والآلية، كما يمكن متابعة الإشارات للعلاقات من خلال التنوعات في اسمها وهي: نيلي، إيلن، نيلي دين مديرة المنزل. في حين أن لوكوود هو فقط لوكوود أو السيد لوكوود – ولا نكتشف اسمه الأول أبداً. تقييماته عادية وتنتمي إلى العالم الاجتماعي والحضاري بعيداً عن مرتفعات وذرنيج.

وتنقسم القصة إلى نصفين. النصف الأول يقدم تفصيلاً لقصة الحب بين كاثرين وهيثكليف، أما النصف الثاني فيشمل الفترة التالية لوفاة كاثرين ويقدم سيطرة هيثكليف على الأسرتين ليصبح سيد الضيعتين. ومن يقرأون رواية *مرتفعات وذرينج* على أساس كونها قصة رومانسية (أي من خلال بروز مركز إشارات نيلي دين)، يميلون إلى تفضيل النصف الأول من نصفي الرواية ويجدون النصف الثاني مملاً. وهناك عدة نسخ معدلة للرواية تم تحويلها إلى أفلام أو مسرحيات، مثل تلك التي قامت بحذف النصف الثاني من الرواية بالكامل. وعلى الرغم من ذلك، فهؤلاء القراء (بصفة رئيسة نقاد الأدب)، الذين انخرطوا في رواية لوكوود، قد ركزوا على العناصر السياسية والأيدلوجية في القصة واعتبروا الرومانسية خلفية ميلودرامية وهو ما يعد مثال رائع على الإبدال الحرفي المتعمد للشكل والخلفية. عند الجمع ما بين وجهتي النظر معاً، أي ما بين الدراما الزائدة عند نيلي وعدم التحيز الجيد عند لوكوود، هناك كلاً من المصداقية المعقولة ومرجعية مباشرة في مصدر المعلومات وهناك فضاء واسع لسلسلة من التفسيرات للقراء. وتسمح التحولات الإشارية بين مختلف الرواة الضمنيين للقراء بمتابعة الخيوط المتماسكة خلال الرواية. غير أنه يوجد في جانب العمل الكثير من الأمثلة حيث تتقاطع الإشارات النصية مع الإشارات التكوينية الخاصة بالمؤلف الضمني في عناوين الفصول خلال القصة كلها. ويمكن لهذين الوجهين الإضافيين للإشارات في حالة إبرازهما وتقديم موضوعهما أن يجمعا ويوحدا بين فكرة القراءتين.

ولنختتم هذا الفصل، نحن الآن أمام موقف يجب أن نكون فيه دقيقين تجاه السمات الأسلوبية والتي تمثل غالباً أدوات التحول الإشاري، أي عندما يتغير الصوت الروائي أو يتحول مركز الإشارات بين كلام الشخصيات ومعارفهم الحسية ووجهات نظرهم. وبالطبع، تعتبر هذه نماذج أولية ومن الممكن إستخدام السمات الأخرى في بعض الظروف النصية المعينة. تجمع قائمة الفحص التالية ما بين تصنيفاتي الإشارية مع تقديم تحديدات ووصف لتلك التعبيرات التي تحول مركز الإشارات من حيث النموذج الأولي. كما أقدم أيضاً الوسائل النموذجية التي بواسطتها يمكن الإبقاء على التحول (بواسطة أدوات عدم التحويل).

• التحول المعرفي الحسي: حيث يتم تقديم "أصوات" الشعر والأدب خلال هيكل عرضي ("في يوم من الأيام، كانت هناك فتاة تسمى جولديلوكس" أو "داخل وادي الموت عبر الستمائة بجيادهم") وبإستخدام عبارات اسمية مثل أسماء علم. ويتم الحفاظ على الإشارات الحية عندما يكون الاسم محدد وفي مكان الفاعل وبالطبع عندما يتم ذكر "الصوت" المعرفي الحسي. لهذا فإن الشخصيات التي يتكرر ذكر الاسم فيها والضمير تظل حاضرة. وأي معارف حسية أو صور إسناد ذهني والتي تنسب إلى الشخصية تساعد أيضاً في الحفاظ على مركز الإشارة. وكثيراً ما تُسبق التحولات الحسية بتحولات بعدية (وعند العودة في الوقت ذاته إلى المزرعة، وُجِدَ بيتر وهو يحفر الخنادق).

تشمل أدوات عدم التحويل: (وهي السمات التي تمنع احتمالية وقوع التحول المعرفي الحسي) وضع العبارات الاسمية في مكان غير مكان الفاعل، مثلاً مفعول مباشر أو غير مباشر أو كعبارة تكميلية. الأمر الذي يجعل الشخصية المشار إليها باقية، بالرغم من وجود فاعل جديد. كما يمكن أن تبقى الشخصيات "حية وعاملة": بربط

الجمل المتساوية للمحافظة على الإشارة المرجعية المتساوية إلى الشخصية، بواسطة *تسلسل ربط الفاعل* (باستخدام الضمائر للحفاظ على وجود الشخصية وبالذكر الدائم لها). وفي حالة وضع مراكز إشارية جديدة في عبارات وصفية، عندها توقف العبارة الثانوية العبارة الوصفية من أن تكون بؤرة التركيز للتحول. وأخيراً، عادة ما لا يكون الفاعل الغير محدد في مركز التحولات، لأنه يقوم بدور التمثيل والتقديم في طبيعته كما في الأمثلة السابقة.

● التحول المكاني: تحدث تحولات الأبعاد بواسطة الجمل الثانوية التي تفيد الحركة مثل أفعال الحركة: "هانيبال عبر جبال الألب". ظرف مكان مقترح، أيضاً تحول إشارات الأبعاد: "في مكان ما على قوس قزح، تصطبغ السماوات باللون الأزرق". ظرفا المكان (هنا وهناك) يقدما ويحافظا على المركز المكاني.

ومرة أخرى، يتم الحفاظ على إشارات الأبعاد بواسطة ربط أجزاء الجملة المساعدة للحفاظ على الإشارة المرجعية، كما في الإشارات الحسية. تميل عناصر البعد الضمنية في العبارات الوصفية إلى تحويل المركز: "نظرت إلى السفينة المسافرة عبر البحر". العبارات المساعدة تعمل لنفس السبب: "أنا أسمعك وأنت تطرق، لكنك لا تستطيع أن تدخل". ويقاوم التحول المكاني تأثير الأفعال الحسية، حيث تجد أن شخصية تفكر وحسب في مكان مختلف لا تزال تسمح للمكان الحالي أن يبقى.

● التحول الزمني: من الواضح أن تحول في زمن الفعل أو تغير في سماته سيحوّل المركز الزمني. وتعمل الظروف المكانية المستخدم فيها حروف جر أيضاً على إحداث كأدوات تحويل مثل "في الأيام الغابرة..". ويعمل ثبات زمن الفعل وسماته واتساقهما على الحفاظ على مركز الإشارات الزمنية. ولا يعمل الابتعاد قليلاً عن اللحظة الحالية على تحويل المركز الزمني إذا تم تقديم ذلك بأدوات ربط. فعلى سبيل

المثال، "سأبقى هنا، سأحضر عندما يكون الوقت مناسباً، لكن سأبقى الآن". في هذا المثال كلمة "لكن" توقف الزمن من التحول في الموقع الزمني إلى المستقبل. ويعمل زمن الماضي التام المتضمن في معنى الجملة بنفس الطريقة: "كنت هناك، حيث كنت من قبل، لكن الآن كل ما كنت أريده هو الاسترخاء".

● **التحول المتصل بالعلاقات:** تعتبر *أسماء الأعلام والألقاب* (العقيد ماسترد أو معاليك) أمثلة على المراكز الإشارية للعلاقات بين الأشخاص في القصة تماماً مثلما تفعل الظروف والصفات التقييمية والمقدمة لأحكام والتي تشير إلى صوت المؤلف أو القاص – أي تعطي إحساسا بتحدث شخص له مكانة اجتماعية. تعبيرات اللطف الاجتماعي في التعامل والتأدب، كما أن علامات تمييز صور الكلام ودرجاته مثل ("يبدو أنه..، ربما..، يحتمل..، قد..، سوف، كان من الممكن، ...وهكذا) تتضمن أيضاً التوجهات والسلوكيات والعلاقات الاجتماعية للمراكز الإشارية. ويمكن استخدام الاحتفاظ *بوجهات النظر والحالة العقلية* الظاهرة لشخصية ما في العمل كأدوات منع التحول في الإشارات العلاقية.

● **التحول النصي:** تحتوي كل من العناوين وعناوين الفصول، والحِكَم المقدمة والعبارات المأثورة والتقسيم إلى فقرات وغيرها من أساليب الكتابة على تحولات نصية لأنها تلفت الانتباه إلى شواهد لترتيب المؤلف. وبطريقة مشابهة، تعمل الإشارة المساوية إلى أقسام أخرى، باستخدام الإشارات المتكررة بالخطاب (كما في قول "في الفصل الأخير...") وباستخدام شكل خبري من مجموعة المفردات في النص، الطباعة، الابتكار (كما في "أكتب إليك من..")، على إحداث تحويل في مركز الإشارات النصية. تميل أي تحولات ذات حركة خاطفة في الإشارات الحسية إلى المؤلف أو الصوت الخيالي أو المؤلف الضمني أو الراوي أيضاً إلى تحديد التحولات النصية

وتلفت الجمل التي بها أمثال أو الجمل العامة الآتية إلى نفسها كبنيات نصية وبهذا يصبح لها بُعد إشاري. يتم استخدام أي نص يظهر فيه الصوت الخيالي بارزاً (كما في *توم جونز* لفيلدنج) عندما تثبت هذه الإشارات الحسية عبر النص، كأداة تمنع التحول في الإشارات النصية.

• **التحول التكويني:** أخيراً، يمكن *للعوامل الخارجية التي تهتم بالظهر* (مثل غلاف الكتاب أو إعاده بناء النص على أساس السياق في كتاب بوضعه في دورة دراسية أو فصل) أن يتم توظيفها لإعادة تحديد نوعية التكوين التي عليها الخطاب. كما يتم تحديد الإشارات التكوينية من خلال إختيار السجل التي *تفهرس أي عرف أدبي* (مثل السونت المكونة من أربعة عشر بيتاً أو قائمة فريق التمثيل في مقدمتها أو إهداء الرواية). من شأن *الترابط والتماسك في الاستخدام* أن يحافظ على ثبات الاستخدامات اللغوية في هذا التركيب. يمكن استخدام التحولات في السجل والتي قد تحدث تحولاً في الإشارات التكوينية كأدوات منع التحول إذا تم صياغتها بطريقه معينة (على سبيل المثال، بتقديم تركيبات الاستشهادات في النص أو الفواصل). فمثلاً، المقولات التي تقدم في الفواصل بين الفصول في المسرحية، عادة ما يتم فهمها على أنها ليست جزءاً من المركز التكويني للأداء الإجمالي للمسرحية.

استكشافات

١- تحول الكثير من الاهتمام والتركيز في فروع كثيرة من نظرية النقد على المؤلف أو النص والقارئ، كما لاحظ أبرام (١٩٥٣). ومنذ مقالات ويمسات وبيردسلي (١٩٥٤) "المغالطة المتعمدة" "intentional fallacy" والمغالطة المؤثرة "affective fallacy"، شعر النقاد بالحاجة لتبرير مناقشاتهم عن إنتاج المؤلف والتاريخ أو تلقي القارئ والتأثير النفسي. وكنت أري دوماً أن القول ضد التوقع والاستباق لمقاصد الكتاب مفهوم

معقول جداً (وهو ما أكده رولاند بارت ذلك (١٩٧٩)، بمقالته الشهيرة "موت المؤلف"). إلا أنه نظراً لوقوع النقد الشعري المعرفي (cognitive) في موضع قريب من علم النفس، فإن مسألة منزلة تحليل الشعر معرفياً (cognitively). بالنسبة لهذه القضايا تعتبر وثيقة الصلة بالموضوع. وليس هذا هو المكان المناسب لي لأسرد أفكاري عن الأمر وقد تجد الأمر مشوقاً عند قراءة هذه المقالات وتبني أفكارك الخاصة بك.

٢- لووجدت متعة في تناول نظرية النقد، ربما تستكشف النتائج المحتملة للتفكير في الشعر المعرفي (cognitive) من خلال بحث نظرة التاريخ الجديدة أو الحضارة المادية أو النقد البيئي، أو التفكيكية أو ما بعد البنيوية أو النظرية التفسيرية أو نظريه التلقي. وأسهل طريقة لعمل ذلك هي بأخذ مقالة أو عمل أدبي ذا مظهر جيد للعمل في إحدى هذه المجالات وتقرأها وتدون ملاحظاتك بهدوء واتزان، مستخدما في ذلك النقد الشعري المعرفي (cognitive).

٣- إن أحد السمات الظاهرة ذات القيمة الأدبية والتي ارتبطت بها خلال القرن الماضي هي التحليل والتفسير النفسي للشخصية. وكانت الأعمال والنصوص الأدبية التي تبدو فيها الشخصيات "متكاملة" أكثر منها "غير متكاملة" كشخصية عادية، نصوص وأعمال تحظى بالكثير من الثناء والاستحسان. في حين قلصت بعض التحليلات البنيوية والروائية من دور الشخصية إلى أن جعلتها مجرد أداة لغوية. إلى أي مدى يمكن للفهم المعرفي (cognitive) للإشارات أن يعيد هيكلة معرفتنا للشخصية في القراءة الأدبية؟ (انظر كالبير (٢٠٠١) لعمل شيق وحديث حول ذلك).

٤- هناك نصوص أدبية كثيرة تستخدم مراكز روائية ضمنية في شكل حكايات داخل حكايات أو وقائع غير مباشرة أو مسرحيات داخل المسرحيات أو قائع خيالية أو يوميات أو مذكرات أو رجوع إلى الماضي أو توقعات أو رؤى الحالمين أو هذيان

وهلوسة أو قصص يرويها المسافرون. ويمكنك اختبار الهيكل القصصي العالمي للنصوص التالية، على سبيل المثال:

أ) قصيدة "بيت الشهرة" (جيفري تشوسر، ج. ١٨٣٠).

ب) مسرحية *هاملت* (ويليام شكسبير، ١٦٠١).

ج) رواية *رحلات جاليفر* (جونثان سويفت، ١٧٢٦).

د) قصيدة "أغنية البحار القديم" (صامويل تايلور كولريدج، ١٧٩٨).

هـ) رواية *منتزه مانزفيلد* (جين أوستن، ١٨١٤).

و) رواية *أشكال الأشياء التي ستجيء* (هـ. ج ويلز، ١٩٣٣).

ز) رواية *الرجل الأنثى* (جوانا روس، ١٩٧٥).

ح) مسرحية *الخيانة* (هارولد بينتر، ١٩٧٨).

يمكنك أيضاً اختبار النقاط المحلية للتحول الإشاري باستخدام القائمة السابقة (انظر الصفحات من ٠٠٠ إلى ٠٠٠) لتحديد السمات الأسلوبية المستخدمة. هل يمكنك تحديد سبب نظري أو دافع أدبي عام أو تأثير في الأساليب الأدبية للتنميط الإشاري؟

٥- مسرحية *الخيانة (Betrayal)* التي كتبها هارولد بينتر هي مسرحية تحكي قصة بطريقة زمنية عكسية. إن أسلوب الكتابة بالإبدال استخدم في القصص (مثل *السلاخانة رقم خمسة (Slaughterhouse Five)* لـ كيرت فونجت، ١٩٧٠) وسهم *الزمن (Time's Arrow)* لمارتن اميس، ١٩٩١ وأفلام مثل *لب الخيال (Pulp Fiction)* لكونتين تارانتينو، ١٩٩٥؛ *التذكار (Memento)* الذي أخرجه كريستوفر نولان، ٢٠٠١). يمكنك تفحص هذه الأعمال أو أعمال أدبية مشابهة من حيث هيكلها الروائي والتحولات الإشارية وحاول أن تستخدم تحليلك لتساعد على تفسير التأثير العام.

قراءات إضافية ومراجع

الرسم البياني لفكرة أدوار الشخصيات في مستهل هذا الفصل هي إدماج للمصطلحات التي أخذتها بصورة رئيسية من بوث (١٩٦١)، أيزر (١٩٧٨) وتشاتمان (١٩٧٨، ١٩٩٠). المصطلحات البديلة "القاري النموذجي" يمكن العثور عليها في ريفاتير (١٩٥٩، ١٩٦٦)، إكو (١٩٦٧، ١٩٨١) وفيش (١٩٧٠، ١٩٧٣). والانطباعات الكرنفالية تم أخذها عن باختين (١٩٦٨).

وضح بوهلر بالتفصيل مفهوم الأصل في تصنيفات النقاط المرجعية للإشارات (١٩٨٢، الأصلي ١٩٣٤) تم فيما بعد طرحها ليونز (١٩٧٧) وليفنسن (١٩٨٣). المصطلحات الأساسية عن الإشارات مجمعه في جارفيلا وكلين (١٩٨٢)، روه (١٩٨٣) وجرين (١٩٩٥). والتطبيقات الأدبية تتضمن جرين (١٩٩٢) وسيمينو(١٩٩٧). قام فليشمان (١٩٨٢، ١٩٩٠) بتسمية إشارات الزمن وسمات التحول. تم وضع القائمة المركزة للتصنيفات الإرشادية في الأدب أولاً في ستوكويل (٢٣-٤٦: ٢٠٠٠ب)، حيث استخدمت أيضاً الفكرة العامة التي تخص "تفكيك المحتوى" (الجزء الثالث). يجب أيضاً ملاحظة أن هذا الفصل يوازن بين وجهات النظر وصوت الراوي والإشارات والتي يعتبرها بعض الكتّاب منفصلة. وناقشت هنا استمراريتها.

تم تطوير نظرية التحول الإشاري بالتفصيل في المجموعة التي حررها دوكان، بريدر وهيوت (١٩٩٥). وضع سيجال (١٩٩٥أ) معايير النظرية؛ أما القفزات والدفعات في النصوص الأدبية فقد ناقشها جالبريث (١٩٩٥)؛ وتعيين حدود العمل في القصص الخيالية بواسطة سيجال (١٩٩٥ب)؛ والمرجع الأدبي في ويبي (١٩٩٥)؛ والسرد القصصي لضمير الغائب في بريدر وويبي (١٩٩٥)؛ والتركيبة العالمية الروائية

في تالي (١٩٩٥). وقد أشتقت قائمة المراجعة التي أنهيت بها هذا الفصل من زوبن وهيوت (١٩٩٥) وذلك بعد أن قمت بإعاده ترتيبها وأضفت إلى تصنيفاتها إلى حد ما لإعطائها تطبيق أدبي أكثر وضوحاً. وعلى سبيل المثال، قام النقاد بتخطيط النقاط المرجعية للإشارات الشخصية مثل "من" و"الذي"، "عندما" و"حيثما". وأدخلت أول اثنين "من" و"الذي" بأنهم إشارات حسية ووضعت أخر اثنين "عندما" و"حيثما" كإشارات زمنية ومكانية، باستخدام نفس المبادئ لأضيف إلى السمات الأخرى مثل الإشارات العلاقية والنصية والإحتوائية.