الفصل الخامس

النحو المعرفي
Cognitive Grammar

تمهيد

إن أحد المميزات الكبيرة للنقد الشعري المعرفي (cognitive) هو أنه يجمع بين الوجهين الفلسفي والعلمي للبحث الأدبي. يوفر النقد الشعري المعرفي (cognitive) أرضية للنظرية النقدية في الموقع الفلسفي وهو موقع علمي حيث يهدف إلى تفسير الظواهر الطبيعية (مثل القراءة) التي تمثل أفضل فهم حالي لنا، بينما هناك إمكانية لتحريف المعنى وكذلك للحصول على تفسير أفضل. وتتجنب مصيدة الدوران باشتقاق طرق للتحليل ليست من داخل القراءة الأدبية لكن من المجالات اللغوية والنفسية. والاهم، أنها لا تهتم اهتماماً في واقع الأمر بالبناءات المفهومية أو التجريدية وإنما بمخاطبة القضية المحورية وهي كيفية ظهور وتحقق بناءات المفاهيم في اللغة.

قمت حتى الآن بتقديم اثنين من ثلاثة نماذج رئيسة في العلم المعرفي وهما: صياغة النموذج الأولي، والتمييز للشكل في مقابل الأرضية، أما النموذج الثالث وهو نموذج استعاري، فسيظهر في الفصلين السادس والسابع ويتم وصفه مباشرة وتوضيحه في الفصلين الثامن والتاسع. ولقد أوليت اهتمامي حتى الآن بالتطبيقات العملية الحالية

لإطارات العمل المفهومية، لهذا فمن المتوقع تناول بعض الأمور النحوية في هذا الفصل. وسنتناول هنا بالحديث العلاقات العملية لكل من عملية النموذج الأولي والشكل في مقابل الأرضية وشرحها وذلك للتحرك في اتجاه الأساليب المرتبطة بالكامل بالبعد المعرفي (cognitive). وسأوضح منهاج المناقشة من خلال عرض بعض شعر القرن السابع عشر.

الروابط مع مفاهيم النقد الأدبي

القراءة الفائية (المعمقة)، تحليل الخطاب النقدي، تداخل التخصصات العلمية، النقد العملي، البلاغة، علم الأسلوب، النمذجة (في الأفعال)

يحاول الاتجاه الرئيس في التطور التاريخي للغويات أن يجد نماذج تجريدية ونظرية بعيداً عن الواقعية الخاصة بأشكال اللغة. ويتم تقديم هذه البناءات التجريدية كهياكل مفهومية، تتصف في بعض الأحيان بسمات عالمية تسري عبر جميع اللغات. تقرر وتحدد هذه الهياكل المفهومية الأشكال التي تظهر بها اللغات المختلفة. إلا أنَّ هناك طريقة أكثر عملية للدراسات اللغوية يمكن أن تربط بين الشكل والبناء المفهومي بصورة مباشرة أكثر والأهم أنها تستطيع أيضاً الالتفات أكثر إلى ظروف الاستخدام بوصفها جزءاً هاماً من وصف اللغويات. ويجب أن يبني النحو المعرفي (cognitive)، على وجه الخصوص، هياكله المفهومية للغة في نفس الظروف النفسية والاجتماعية المستخدمة.

أحياناً يطلق على النقد الشعري المعرفي (cognitive) اسم الأسلوب المعرفي (cognitive stylistics) أو البلاغة المعرفية (cognitive rhetoric) وهو يظهر علاقته الوثيقة بالتحليل اللغوي المفصّل. أما من ناحية النظرية اللغوية، سوف تتخذ الاتجاه المعاكس للتنظير اللغوي. إذ أن اهتمامنا ينصب على أخذ مفاهيم وأفكار من منهج اللغويات المعرفية (cognitive) وإستخدامها في إحياء قراءتنا لنصوص أدبية حقيقية، حيث

تستخدم اللغة لتحقيق غرض ما. وعلى هذا الأساس، فلا يعد من الغريب إذن أن يكون الشعر المعرفي (cognitive) محاطاً أولاً بالدراسات الأدبية التي قام بها هؤلاء الذين مارسوا دراسة الأساليب. وقد اهتم زملائي المتخصصين في علم الأسلوب (stylistics) أو اللغويات الأدبية (literary linguistics) بالتحليل المنظم البالغ والدقيق للأدب. لقد احتضن علم الأسلوب في وقت قريب، القائم في الأساس على التطورات الحادثة في مجال اللغويات، التطورات وصور التقدم التي شهدها كل من علم النفس والنظرية الاجتماعية وتحليل الخطاب بجانب فلسفة اللغة ونظرية النقد.

كل هذا يعني أن الاهتمام بالتحليل الأدبي يأخذ في الاعتبار العلاقات المعقدة التي تجمع ما بين النسيج الخاص للأعمال الأدبية وعلاقاتها بالنماذج الأخرى في الأدب والنظام اللغوي، بالإضافة إلى التأثيرات الناتجة أثناء عملية القراءة. إن علم دراسة الأسلوب ليس عملية فك هندسية ميكانيكية، بل إنه يراعي العديد من المناهج المختلفة، ويجب أن يتصف في أحسن الأحوال بالدقة والرقي في الأسلوب واكتساب الطابع الإنساني، الأمر الذي يكون (في بعض الأحيان) التلاعب المفهومي فيه مهمة شديدة الصعوبة.

تعرض نقطة المنعطف المعرفي (cognitive) في علم الأسلوب وسيلة لتجميع كثير من الاهتمامات التقليدية لما دُرج على النظر إليه على أنه منهاج في تحليل الأدب يجمع بين التخصصات المختلفة. وهي تقدم طريقة لتعميق الاكتشافات الأسلوبية في التجربة المجسدة وتزويد حدس القارئ من خلال التحليل الأسلوبي وذلك من خلال نظرية للفهم تربط بعض مختلف مصادر فروع المعرفة التي تستخدم في مناقشات فن الأسلوب. وتعني أن التحليل العملي للنسيج الأدبي يوضع في موضع مقدمة الدراسة ولا يكون فرعاً أو نتيجة مترتبة عليها. تأتي التطورات النظرية في جزء منها نتيجة لتحليل أسلوبي

مفصل ودراسة اللغة تصبح بسرعة فرع المعرفة الموحدة الواقعة في بؤرة الدراسات الأدبية المتنوعة.

النموذج الأولي للأسلوب

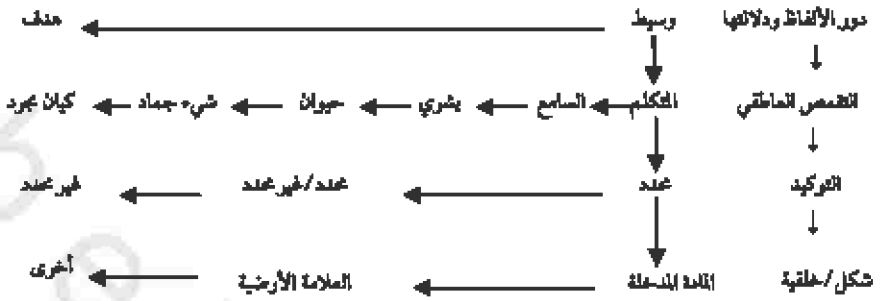
Stylistic Prototypicality

قمت في الفصل الثالث بتحديد موجز لكيفية أن الشكل الذي يتخذه الخبر يمكن فهمه كمقياس لنموذج أولي للتحقق الفعلي فهو: يرتبط بدرجات من التوقع، شكل الفعل، الطابع الإيجابي، المزاج والتأكيد. ولقد تم تطبيق هذه المعالجة للمعرفة النحوية على مدى أوسع وأعمق في اللغويات المعرفية (cognitive). لا يقدم هذا الكتاب وصفاً شاملاً وجامعاً لذلك، لكنني سوف أضع مخططاً لبعض الرؤى الهامة والمفيدة حول هذا الموضوع من النحو المعرفي (cognitive).

الفاعل في جملة يمكن اعتباره نموذجاً أولياً إذا كان هو أيضاً الوسيط والموضوع. أما بالنسبة للأشكال المختلفة مثل المبني للمجهول والتشخيص وغيرها، فهي صوراً مغايرة ملحوظة تتطلب تفسيراً من حيث الدافع الموضوعي. وبطريقة مشابهة، يمكن فهم موضوعية (topicality) الفاعل كبناء لنموذج أولي عبر أربعة أبعاد كما هو موضح في الرسم البياني التالي. وتبدو بعض ترتيبات الفواعل في التعبيرات طبيعية أكثر من الناحية المعرفية (cognitive) من تعبيرات أخرى.

وفي الرسم البياني، تعتمد "قيمة الموضوع" في المقام الأول على دور دلالة الألفاظ (semantic role) في الحدث الذي تعبر عنه. وتعتمد في المقام الثاني على درجة التقمص والتعاطف الذي يكنه الناس عادةً تجاه وجود الكيان القائم، وأخيراً تأكيد الشكل/الأرضية وفقاً لطريقة تنظيمها و فهمها من الناحية الذاتية.

موضوعية الفاعل The Topicality of Subject



من خلال تناولنا لدور الألفاظ ودلالتها أولاً، يمكن القول إن الفاعل من حيث النموذج الأولي هو الوسيط (agent) في جزء الجملة أكثر من كونه متخذاً لدور الهدف (patient). واختيار الهدف كفاعل (كما في المبني للمجهول) هو تعبير محدد يتطلب بعض الدافع التفسيري الخاص مثل: التغريب أو تجنب المسؤولية أو سرية الترميز.

يوجد لدى الناس مقياس لمعرفة الغير وعادة ما يكون المتكلم فيه هو الفاعل في الحديث. ولو لم يكن الفاعل هو المتكلم، فمن المتوقع في هذه الحالة أن يكون السامع هو الفاعل. وإذا لم يكن أياً من الاثنين السابقين، فلابد أن يكون هناك إنسان آخر يلعب دور الفاعل. أما إذا لم يكن إنساناً، فهو إذن أحد الحيوانات وأخيراً يمكن أن يقوم شئ مادي أو حتى شئ مجرد بدور الفاعل. ومثال على ذلك، يمثل تشخيص "الحرية" (مجرد) أو "حجر التل" (جماد) حركات عبر مقياس النموذج الأولي الذي يحتاج إلى قراءة موضوعية من جانب القراء.

يقرر التأكيد على أساس من الذاتية، معتمداً على اتصال القارئ المسبق بالفاعل. الفواعل المعرّفة (definite subjects) مثل (المدينة وهذا الرجل) تفضل عموماً على الغير معرفة والغير معرّف لكنه محدد (specific indefinite) (سيدة جونز بعنيها وفتاة أعرفها) مفضلة أكثر من الغير محدد (non-specific) (فتاة). أخيراً، يتم النظر إلى

الفواعل كأشكال أو *مواد مدخلة* ثم *كعلامات أرضية*، ثم كخلفية أو علامات أرضية ثانوية *أخرى*.

قارن:

قابلت مسافراً من بلاد عتيقة (الفاعل هو الوسيط والمتكلم)

مسافراً من بلاد عتيقة قابلني (الفاعل وسيط وسامع)

قابلني مسافر (الفاعل ليس وسيطاً لكنه متحدث أعلى درجة على مقياس التعاطف لدى القارئ).

مسافر قابلني (الفاعل ليس وسيطاً لكنه سامع أقل درجة على مقياس التعاطف لهذا تبدو الجملة غريبة)

أرض قديمة قابلتني (الجماد يحصل على درجة قليلة على مقياس التعاطف ويبدو أنه تشخيص)

مسافر في بلد قديم (هذا المسافر الغير معرف لكنه محدد أفضل من..)

مسافرون يتواجدون في بلد قديم (الغير معرف غير محدد وهنا يمكن التعبير عنه بطريقة أفضل "هناك مسافرون في بلد قديم").

بلد قديم شكلت وجه المسافر (الشكل/ الخلفية في ترتيب غريب والذي قد يحفز الحل الاستعاري).

يمكن تعليل استخدام هذا المقياس ببعض التأثيرات الجنسية الخاصة بالتحريف. ولتوضيح ذلك، نقدم القصيدة التالية للشاعر والكاتب المسرحي بن جونسون التي كتبها عند وفاة ابنه الذي لم يتجاوز عامه السابع بالطاعون عام ١٦٠٣ ونشرها بعدها بعدة سنوات تحت عنوان "عن ابني الأول".

وداعاً يا فلذة كبدي يا من كان ساعدي الأيمن ومصدر سعادتي.

خطيئتي كانت أنني وضعت فيك آمالاً عريضة، أيها الولد المحبوب
سبع أعوام أقرضني الدهر إياك وها أنا أردك له ثانية
جاء القدر في موعده، في اليوم المحدد.
آه .. هل يمكن أن يخسر الأب كل شيء الآن ؟
ولماذا ينوح الإنسان وينتحب على حالة كان يحسد نفسه عليها؟
أن يفر قبل الأوان من هذا العالم وما يحويه من غضب الجسد،
ومن الهرم هذا إذا لم يكن ثمة مآسي غيرها؟
استرح في سلام وأرقد هنا
وإن سُئلتَ فقل: هنا يرقد في سلام
أفضل ما أبدعه بن جونسون من قطع شعرية
والذي من أجله ما أنذره متشابه حتى الآن
لأن من يحبه لن يحب أكثر

(بن جونسون، ١٦١٦)

بالنظر أولاً إلى تراكيب الجمل في هذه القصيدة، ليس هناك نموذج أولي لجملة خبرية واحدة مكتملة. حيث نجد أن القصيدة تتكون في ترتيبها من أسلوب نداء هو "أيها الطفل" ومن جملة صفة فاعلها "خطيئتي" ومن مبني للمجهول " أقرضني إياك"، ثم جملة خبرية ضاعت في التعجب الذي جاء بعدها بقوله "آه" وفي إبدال الفعل "هل يمكن" والتي تشبه السؤال، ثم سؤال حقيقي باستخدام "لماذا"، ثم امتداد لا نهائي للسؤال "هربت"، ثم فعل أمر "استرح" و"قل"، ثم في النهاية فقرة شرط وجودي "سأنذر" والذي يرتبط بالجار ومجرور ويبدأ بكلمتي "من أجله" وكأنها امتداد لفعل الأمر السابق. من السهل تفسير مثل هذا الابتعاد في اشكال الصور الخبرية في موقف

الخسارة وعدم اليقين الواضحين في موضوع القصيدة.

غير أنه هناك بعض النتائج المترتبة على تركيب القصيدة في هذه الأنماط من الجمل التي لا تسير على نظام النموذج الأولي. إن نقص الإسناد أو أشكال الفعل المحددة في البيت الأول تعني عدم تحديد العلاقات القائمة بين الأسماء تحديداً دقيقاً، مما سمح بدوره ببعض الغموض. فالشاعر "يودع" كل من ولده وسعادته أو يودع "ابن سعادته" والتي تتوازى مع القصيدة نفسها وكذلك ابن يده التي تكتب، حيث ترمز كلمة "اليمين" إلى الكتابة والخيرية وعلى هذا فالقصيدة تبدأ بتوديع نفسها.

إن فكرة النظر إلى الأبناء وإلى الشعر على أنهما نواتج إبداعية قد ذكر صراحة في موضع لاحق من القصيدة في قوله: "أفضل ما أبدعه بن جونسون من قطع شعرية". إلا أننا نواجه، مرة أخرى، حالة من الغموض في القصيدة، إذ أن ابن الشاعر كان يدعى بنجامين أيضاً والشاعر كان حريصاً في استخدام علامة الترقيم الخاصة بالملكية ليترك المشار إليه غامضاً بينه وبين ابنه. كان أثر استخدام فعل الأمر أنني افترضت في أول الأمر أن "استرح في سلام" موجها إلى الابن ثم جاء فعل الأمر الآخر: إذا سُئلتَ "قل: هنا يرقد في سلام"، لا يمكن أن يكون المخاطب هو الطفل الميت. لكنه بدلاً من ذلك يمكنه فقط أن يخاطب القارئ للمرثاة الذي يقف على القبر أو قارئ هذه الأبيات.

يضع جزء الجملة الثاني "خطيئتي كانت أنني وضعت فيك آمالاً عريضة" كياناً مجرداً (خطيئتي) كفاعل قبل الشخص الثاني الذي بعثت فيه الحركة "أنت". لاحظ أيضاً شكل الملكية ("خطيئتي" و"أنت") والتي تستبدل كلاً من الأب والابن نحوياً. وقد ذكرت كلمة "خطيئة" هنا كفخر متعجرف من جانب الشاعر، لكن البناء النحوي لا يضعه كوسيط أو كفاعل — بل المسئولية تجيء غير مباشرة في استخدامه لصيغة المتكلم في حالة المفعول أو تأتي بالربط وحسب "آمالاً عريضة". يمتزج الشكل النحوي لهذا الجزء

من الجملة بسهولة في أسلوب المبني للمجهول في البيت الذي يليه: "سبعة أعوام أقرضني الدهر إياك". الفاعل هنا ضمير المخاطب في حالة الفاعل هو هدف، والوسيط المفقود جاء في البيت التالي مشخصاً "القدر". الجزء المبنى للمعلوم الذي جاء في نهاية هذا البيت ازدحم ليقدم احتمالات غامضة: "أنا أردك له ثانية". وضمير المخاطب في حالة المفعول هنا يمكن أن تكون إما مفعول مباشر أو غير مباشر: أرد قصيدتي للابن، أرد ابني للقدر.

بالنظر إلى الداخل، نجد أن القصيدة تمتلئ بالتلميحات الدينية، إلا أن الشاعر حرص على ألا يلوم الله على ما ابتلاه به أو يلقي بأي لوم مباشر على الله. وتجيء العلاقات بين "ابني" و"خطيئتي" و"يدي اليمنى" و"الأب" و"اليوم المحدد" مصحوبة بحذف الإله باستخدام المبني للمجهول "أعيرت لي" وحلت محلها كلمة "قدر" التي يتم تشخيصها بطريقة غامضة. ويبدو أنه ليس هناك راحة بالنظر إلى العالم الخارجي.

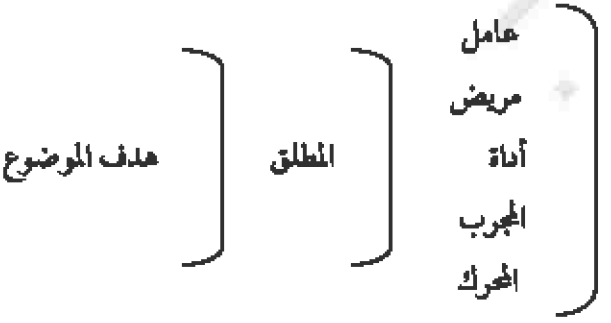
التعجب في "آه هل يمكن أن يخسر الأب كل شيء الآن ؟" تمثل أكثر الكلمات التي فيها طابع حميمي ومهملة في الوقت ذاته، حيث تجيء كلمة "الأب" كقيمة وتبدو كلاً من مهارات ألفاظه وتراكيب جمله أنهما كانا على وشك أن يخذلاه. والسؤال التالي يضع فاعلاً مجرداً وعاماً وغير محدد "إنسان" بجانب تشخيص ضمني في الكلمة المعرّفة "العالم" والغير معرّفة "غضب الجسد". وتكتمل الإزاحة والاستبدال في البيت الأخير، حيث يعبر عن نفسه بضمير الغائب. "من أجل من؟" فهي تحمل غموضاً بين نفسه وابنه أو قصيدته الشعرية. وأخيراً، فإنه بعد أن بدأت القصيدة المعرّفة والمباشرة للبيت الأول، تنتهي القصيدة بإحساس غامض بأن قدرته على الحب أصبحت هشة وضاعت.

ونجد في كافة أبيات القصيدة تكون النقاط الطبيعية على مقياس الوسيط ومعرفة

الغير والتأكيد غير ثابتة ومشوشة بل ومضطربة فيما بينها. الشكل والأرضية "الطبيعية" للشخص الميت تبدو أكثر أهمية من مظهر القصيدة لكن الوضع ينعكس قرب النهاية أو بالتأكيد وعلى الأقل فالأمر يطرح تساؤلات. إن التغريب في هذه القصيدة ليس سمة عالية الظهور أو جذرية، لكن هناك فقط سمات كافية، وهي ليست نماذج أولية تؤثر على عملية القراءة أو يربك القارئ ويزعجه. هذه القصيدة لا تبعث الراحة أو تُنقش على أحد القبور؛ لكنها قصيدة تحاول بالكاد أن تتجنب المرارة من خلال قيودها الواهنة.

سلاسل الحدث Action Chain

تقوم الأدوار التي تلعبها الشخصيات المشاركة (سواء بشر أو حيوانات أو أحجار) في النموذج المعرفي (cognitive) المفهوم ضمنياً في الجملة دور النموذج البنائي (archetype role). هذه الأدوار تشكل العلاقات بالموضوع (thematic relationship) الأساسي التي تم التعبير عنها بواسطة جزء من الجملة ويمكن تلخيص ذلك في هذا الشكل البياني:



تحتل معظم الأدوار التي يلعبها الاسم وملحقاته في الحديث المجموعة الثانية في الرسم، الأمر الذي يعني بدوره أن لدينا شعوراً عاماً بالوسيط: وهو المشارك العامل

الذي يجعل الأشياء تتحرك برغبته في سلسلة من المواقف قابلة للتعميم. وبطريقة عكسية، يتم تغيير الهدف بطريقة تعريفية أو وصفية. والشئ المشارك الذي يستخدمه الوسيط هو الأداة. أما المشارك الذي يكون موقع المعرفة الذهنية، مثل الفكرة أو العاطفة أو المشاهدة أو حتى القول فيطلق عليه اسم المجرب (experiencer) . وبالنسبة للمشارك الذي يتحرك جسدياً إلى موقع آخر فيسمى المحرك (mover).

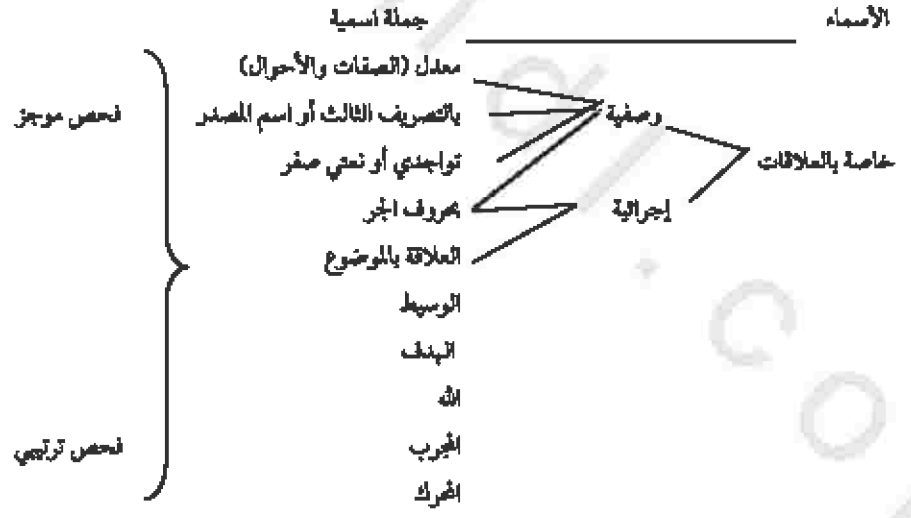
حينما يتواجد المشارك فقط لكن بدون أن يفعل شيئاً ("وجهه كان أحمراً"، "كانت هناك") فلم يبذل طاقة ولم ينقل أي منها ومن ثم فإن دوره اللفظي يكون صفر. حيث يبدأ ذكر المشاركين أساساً بالتواجد أو الصفات، فإن غاب تحديد ذلك فتكون كل الأدوار صفر.

أحياناً لا يتم تغيير خبر المشارك (وهو ما يظهر في المفعول في: "أنا أحب باريس"، "لدي نسخة من الكتاب") ويمكن حينئذ أن يسمى مطلقاً.

أخيراً، يمكن تقديم الأحداث بطريقة تلقائية ومستقلة (مثل "انكسر الزجاج" و"وقعت الشجرة") فالمشارك هنا يعتبر هو الموضوع، حيث يمكن التعبير عن العلاقة بين الوسيط والهدف والمجرب أو المحرك بالكلام في صورة حركة؛ كتغير في الحالة؛ أو في صورة خبرة عقلية أو عاطفية. ومن الناحية المعرفية (cognitively)، تتضمن موضوعات الكتابة كل التصنيفات الأخرى في هذه الأدوار مثل الوسيط، الهدف وغيرها ويُنظر إليها في كثير من الأحيان على أنها الأدوار المحتملة في حالة التعبير عن هذا الجزء من الجملة بطريقة مختلفة.

لقد استخدمنا في الفقرتين السابقتين الاستعارة في تعبير "نقل الطاقة" لتوضيح عملية الإسناد. وفي مجال اللغويات المعرفية (cognitive)، يطلق على الإسناد اسم سلاسل الحركة. ففي جزء من الجملة المبنية للمعلوم، يمثل الوسيط دور الرأس (head)

في سلسلة الحركة والتي تتحرك خلال مراحل عدة ربما تتضمن الآلة التي تصل إلى ذيل (tail) سلسلة الحركة مع المريض. وعادة ما يُنظر إلى الدور في موقع الفاعل على أنه شكل مادة مدخلة، أما المشاركين الآخرين في سلسلة الحركة فيكونوا بمثابة علامات أرضية أساسية أو ثانوية. وبالطبع قد يكون هناك عناصر أخرى في جزء الجملة والتي قد لا تكون مشاركة. على سبيل المثال: جملة " رتبت أليس الفراش "الوسيط هنا (أليس) والهدف هو (الفراش). أما في جملة: أليس تحت الفراش تمثل أليس هنا دور الصفر، والفراش غير مشارك: فهو في واقع الأمر جزء من الخلفية داخل المشهد (setting). تتألف سلسلة الحركة التي تمثل الإسناد من دور المادة المدخلة لرأس السلسلة ودور أو أكثر للعلامة الأرضية عبر كل السلسلة حتى الذيل وسلسلة الحركة نفسها يمكن رؤيتها على أنها وضعت في مشهد أو أرضية.



ما هي علاقة ذلك بالسمات اللغوية؟ العمليات والأدوار هي جزء معرفي (cognitively) للمجالات (domains) التي يمكن معرفتها بطرق متنوعة. وينص مبدأ

اللغويات المعرفية (cognitive) على أنه ليس هناك رابطة واحد لواحد بين الشكل اللغوي ومجاله أو ميدانه المعرفي (cognitive). ويمكنني مع ذلك البدء في تلخيص المناقشة حتى الآن بطريقة يمكن استخدامها في التحليل الأسلوبي. وفي الشكل التالي، نجد أن الأسماء وما يحيط بها من أوصاف وتحديدات يمكن فهمها بوضوح على أنها عبارات اسمية. ويمكن أن تكون العلاقات ذات طبيعة إيضاحية أو إجرائية (متحركة) بطرق متنوعة كما هو محدد.

المفهوم الجديد هنا هو التلميح بكيفية عمل مسح دقيق للتكوين المعرفي (cognitive). والفحص الموجز (summary scanning) هو ما يحدث بطريقة نمطية عندما يتم التعامل مع الأسماء: حيث يتم تجميع الصفات لتكوين صورة متكاملة متجانسة مفردة وتشكل عنصراً. فكلمة الشمس في جملة "انظر إلى الشمس" أو جملة "إنه ليوم مشمس" هي صورة ساكنة تم فحصها بإيجاز. قارن ذلك بكلمة "شمس" في "الشمس أشرقت علينا" أو جملة "كست الشمس صفحة السماء في وهج من الضوء"، يوجد هنا فحص متسلسل (sequential scanning) وهو ما يحدث عادة عند عملية متابعة حدث أو صورة. وقد جرى تشبيه الفرق في ملاحظة الصورة الساكنة بمتابعة صورة ثابتة في مكانها ومشاهدة فيلم سينمائي.

ببساطة إن الكيانات الساكنة (مثل الأسماء ومحدداتها التي تصف حالتها والتصريفات وأفعال الحالة مثل "يكونوا"، "يجلس"، "يقف")، يتم فحص حالتها كأشياء، بينما الإجراءات (التعاملات) النشطة الفعالة التي تتضمن تغيرات فاعله في تكوين الصورة والبيئة يتم متابعتها بالترتيب. ويوضح الرسم التخطيطي حالة من التداخل عندما يتعلق الأمر بالتعبيرات التي تسبقها حروف جر (والتي يجب أيضاً أن تذكرنا بأن النمو المعرفي (cognitive) لا يتعلق بتسمية أجزاء اللغة، لكن يتعلق بتخطيط

عمليات القراءة التي تنطبق على العناصر اللغوية). فتجد أن عبارة يسبقها حرف جر يمكن أن تمثل جزءاً ساكناً من المشهد أو مشاركةً في سلسلة الحركة. قم بمقارنة النماذج التالية على سبيل المثال:

هناك جسر عبر النهر

("النهر" هنا غير مشارك، تم مسحه وفحصه بتتابع)

جاوز الفرد النهر

("النهر" هنا هدف، تم فحصه على نحو متسلسل في سلسلة الحركة)

عَبَر الفرد النهر

("النهر" هنا هدف مرة أخرى، كجزء من عملية الفحص المتسلسلة)

وهكذا يمكننا أن نفرق بين التأثيرات المعرفية (cognitive) المختلفة وبين الأسماء وبين العلاقات وكذلك بين العمليات التي تصف الحالة والعمليات الفاعلة وبين أدوار الألفاظ المختلفة التي يلعبها المشاركون في هذه العمليات والتي يتم رؤيتها مقابل إعدادتها غير المشاركة.

المناقشـــــة

إن النتائج النظرية لقبول الطرق المعرفية (cognitive) أمر هام للغويين، لكن ماذا عن التأثير على كيفية رؤيتنا للحركة الأدبية وعملية الاتصال؟ قبل البدء باستخدام بعض الأمثلة التحليلية، ربما تريد أن تناقش بعضاً من هذه المشاكل الصعبة. وأول نقطتين تشكلان أوجه مختلفة لنفس السؤال؛ أما النقطة الثالثة فتمثل وسيلة لاكتشاف القضية.

١- إذا تناولنا النحو المعرفي (cognitive) بطريقة جدية، فإن الأمر يتضمن فهم الشكل اللغوي من ناحية ما يفعله هذا الشكل في العقل. والنقد الأدبي الشكلي المحض

- مثل القراءة المتأنية أو النقد الجديد أو التحليلات التي يقوم بها المتخصصون في اللغويات البنيوية- يتم إبطالها بواسطة هذه الأمور المُلحة. ويوجه النقد إلى علم دراسة الأساليب لكونه ذات طبيعة شكلية أكثر من اللازم. والسؤال: هل يمكنك تخيل أسلوب سياقي متكامل لا يأخذ في اعتباره الكلمات الموجودة بالصفحات وحسب وإنما أيضاً عمليات القارئ المعرفية (cognitive) في فهم النص الأدبي؟ والإجابة هي أنه يجب وضع كل من النموذج المعرفي (cognitive) والنموذج الثقافي للمعرفة الجارية والخلفية وللكفاءة الأدبية واللغوية وللخبرة الشخصية وكذلك للذكريات وللرغبات والتخيلات في الاعتبار. لكن ما الذي يمكن استنتاجه من القراءة الأدبية في هذا المجال؟

٢- ليست هناك رابطة مباشرة بين الشكل اللغوي وتصنيفات النحو المعرفي (cognitive)، حيث أن كل شق يمكن رؤيته كنموذج أولي يتعلق بالآخرين. بالإضافة إلى ذلك، فإن التمييز بين الشكل والخلفية يمكن أن يؤول بطرق مختلفة من جانب القراء. الأمر الذي يشير إلى اختلاف قواعد النحو المعرفي (cognitive) عن القواعد اللغوية حيث يتم فهمها بصورة تقليدية وبطريقة لا تقيد فيها التعبيرات اللغوية على الإطلاق. ولو عاملت أنماط النموذج الأولي المستخدمة في النحو المعرفي (cognitive) كأنها إنتاج لنوع "أكثر اعتيادية وطبيعية" من القراءة، فأين يترك ذلك حالات القراءة المشوقة الأخرى؟

٣- بإستخدام بعض مصطلحات النحو المعرفي (cognitive)، تناول نصاً أدبياً وحلل أدوار المشاركين التي لعبوها. حاول أن تصل إلى إجابة لأسئلة مثل: كيف تم بناء العالم الأدبي؟ كيف تم ربط العناصر في العالم (عناصر المشهد) مع المشاركين؟ كيف تُضمن النحو المعرفي (cognitive) مواقف روائية للشخصيات بتقديمهم في أدوار من طراز بدائي معين؟

تحليل باستخدام النقد الشعري المعرفي Cognitive

هذه قصيدة تكون فيها سلاسل الحركة في هيئة تصدير أو تقديم رئيس لطريقة تنميطها.

أجنحة عيد الفصح

يا إلهي - يا من خلقت الإنسان له رغبة وكتابة
تكون بمثابة أشباع كل نشاطك
والسعد الكبير والكون،
حتى أصبح
أكثر قدرة
لتمتلك
ولترضيك أيضاً
مثل طائر يشدو بسلاسة وحرية
العود، حظهم نشاطك وآلاتك
تسرف بزيد الشوط جهدك من سعي للتصفيق والإعجاب
وما أنا في مستهل عمري في الأسى من حولي
وذاتي ما أعانيه من مرض ومن جوى ومن آلام
وهكذا يا رب تعاقب مركب الذنوب والآلام
حتى لقد أصبحت
أكثر تعباً
لقد بدأتُ
وأحسني لسمتع لواي
وأقسم اليوم بمجدك وفضلك
لترأني أهديت أجنحتي لك
فسيد الأسى والألم من سعي للتصفيق والإعجاب

(جورج هربرت، ١٦٣٣)

أول ما يلفت النظر في القصيدة بالطبع هو ترتيبها الخطي الذي يمثل بطريقة مباشرة موضوع العنوان. فعند إدارة الكتاب إلى جانبه حتى يتم قراءة القصيدة، ستلاحظ أيضاً أن الأبيات طويلة وقصيرة ليس بقطع الأبيات أو مقاطع الكلمات، لكن بالتوظيف الدقيق للترتيب النحوي. يتكون كل مقطع من نماذج سلاسل حركة

متشابهة، سياق تلك النماذج تمت تسميتها بوضوح في القصيدة:

المقطع الأول	خلق	تحلل	نهوض	شدو	ثم السطر الأخير
المقطع الثاني	مستهل	تضاءل	تجميع	شعور	ثم السطرين الأخيرين

ورغم أنه هناك الكثير من الأوجه الأخرى بالقصيدة، إلا أنني أريد أن أركز على أدوار المشاركين والنماذج المتضمنة في تلك السلاسل الحركية. وقد قمت بترتيب موضوع المقطعين كما هو مبين حتى يظهر التوازي جلياً للقارئ.

أول سلسلتين للحركة يقدمان توقع فعال لبداية الإجراءات: "يا إلهي، يا من خلقت الإنسان" و"وها أنا في مستهل عمري". لذلك ليس من قبيل المفاجأة أن نجد أن الرب هو الوسيط الفعال هنا وهو الذي يبدأ القصيدة، مع وجود "الإنسان" طرف مستهدف مستقبل لعملية الخلق. ومع ذلك ففي المقطع الثاني، "مستهل عمري" ما زال هو الهدف في العملية، على الرغم من أنه في موقع الفاعل. يأتي هذا في الحقيقة أقرب إلى أن يظهر كعملية مستقلة، تاركة "مستهل عمري" ببساطة في دور الموضوع. ويتم استبعاد الفرد أكثر بتقديمه نحوياً في تعبير ملكية (المُستقبل في عملية احتواء) و"عمري الصغير" غامض لأنها تعني حياة الفرد أو أوقاته العامة.

المشارك الذي "يفسد" في المقطع الأول هو ضمير الغائب المفرد "هو"، أي "الإنسان" وهو يشير إلى الإنسانية كلها. أما المشارك الذي يتحلل ويتضاءل مع المقطع الثاني فهو ضمير المتكلم "أنا". وفي كلتا الحالتين، فهما يلعبان أدوار المبني للمجهول للموضوع في العملية وهي العملية التي تقللهما لفظياً في كلتا الحالتين (وتتوازى بالأبيات القصيرة). يشير الفعل "أصبح" في كلتا الحالتين إلى العملية التي يتحول فيها

كلا المشاركين – على الرغم من أنهما بمثابة مواد مدخلة – فإن دورهما يتضاءل أولويته في سلسلة الحركة.

وعند هذه النقطة وفي كلا المقطعين، تنعكس الاتجاهات (علاقة أخرى للشكل في مقابل الأرضية) لكلاً من سلسلتي الحركة وتنقلب: "فبفضلك اجعلني أنهض مثل طائر يشدو في سلاسة وعزوبة" و"اجعلني استجمع قواي" حيث تنهض المواد المدخلة وتتوسع هنا بدلاً من أن تنكمش إلى الداخل أو إلى أسفل في سلاسل الحركة. يستعمل فعل الأمر عند مخاطبة الرب لكنه في صيغة توسلية أكثر منها أمرية "اجعلني"، ضمير الملكية للمتكلم وهي نون الفاعل كما يبدو يمثل الهدف؛ إلا أنه يمكن أن تقترح الدلالات الخاصة بكامل سلسلة الحركة أن نون الفاعل هي المحرك هنا حيث تنهض وتتجمع.

هناك فرق بالطبع بين حالات الإسناد. فالأول يقدم تشابه جزئي مع الطيور المحلقة ليجتذبنا داخل مجال المعرفة عن غناء الطيور في الفجر وربما (وهو أمر أكيد عند القارئ المعاصر) يشير إلى قيام المسيح. في هذا الإطار، يتخذ التشابه الجزئي عناصر من كلا المجالين معاً، إلا أنه يبقى وجود مجالين منفصلين ضمنياً. أما بالنسبة للسلسلة الثانية، فالعملية تتعلق بالهوية (تتجمع) وتتحرك القصيدة صوب نهاية اليوم بعد اكتمال النعم والآلاء. نجد أن المتكلم في السلسلتين التاليتين هو المجرب: كما في "أشدو اليوم" وكذلك "أشعر بهذا اليوم". ومرة أخرى نجد هناك إختلافات في الاتجاهين لو تخيلت موضوع سلسلة الحركة. وفي المقطع الأول، المجرب يشدو "بنعمائك وآلائك" وفي الثاني، يشعر المجرب "بنعمائك وآلائك" في داخله. كلمة الجمع "نعماء وآلاء" تم تجميعها في كلمة نعمة وفضل المفردتين عندما تتحرك القصيدة من التعميم المتمثل في "الإنسان" إلى توبة الفرد المتمثل في "ضمير المتكلم".

لقد تركت البيتين الأخيرين في كل مقطع للنهاية لأنهما يعبران عن سلاسل حركة مختلفة عن بقية القصيدة. لقد وضعت التعبيران المكانيان ("أبعد"، "يتقدم") في زمن المستقبل باستخدام الفعل المساعد "سوف" وكلاهما جزء من بناء الجملة الشرطية "ولو تجعلني أنهض.. فسوف" و"لو أنا .. الحزن سوف .." . ونجد أن الفعل المساعد "سوف" يعبر عن شيء مؤكد بدلاً من عدم التأكد. تبدو تلك العمليات مترادفة، إلا أنه بالفحص الدقيق لأدوار المشاركين تظهر اختلافات دقيقة فيما بينهما.

أولاً: أنها تساعدنا لو عرفنا الاختلافات في الإشارة الزمنية، ففي المقطع الأول، تشير كلمة "السقوط" إلى الماضي لكل من السقوط الرمزي المفصل في القصيدة وإلى طرد آدم وحواء من جنة عدن المذكورة في الكتاب المقدس. أما في المقطع الثاني، فتمتد الإشارة الزمنية من المضارع القريب إلى المستقبل بادئة بأداة الشرط "فلو أنني أهديت أجنحتي لك". إن الاتجاه هنا ليس في النحو فقط ولكنه ثقافي: حيث تشير العملية هنا إلى زرع الريش على الأجنحة المصابة للطير لتمكينه من الطيران ثانية أو للطيران بسرعة أكبر.

يعتبر "السقوط" في المقطع الأول هو المحرك، و"التحليق والارتقاء" هو الهدف الذي تم تحريكه. وهكذا يكون الأول مادة مدخلة والثاني علامة أرضية في أثناء الحركة. ولو تناولت بقية المقطع، ستقرأ العبارة التي تبدأ بحرف جر في جملة "في داخلي" كحرف جر إيضاحي، أي أنه بمعنى آخر، يعتبر جزءاً من المشهد. وأقول إن "في داخلي" الواردة في المقطع الأول تم فحصها بإيجاز والمتكلم هنا تقريباً غير فعال على الإطلاق وغير مشارك في كل أرجاء القصيدة. أما عن العناصر الوسيطة، فهي "إلهي" و"السقوط"؛ والفعل الوحيد الذي يبدو أنه يظهر متكلم هو الفعل "أشدو" وهو في الحقيقة معاون لفعل الأمر المهذب (فعل الدعاء) "اجعلني" والتي فيها يمثل الرب دور

الوسيط مره ثانية. بالنسبة لي فأنا أرى أن المقطع الثاني يبدأ مع الكتلة الغير متميزة للإنسانية وتنتهي بتفوق العملية مع شيء مجرد يتم تشخيصه كمشاركين ("السقوط" و"التحليق والارتقاء") وتم دفع الفرد إلى داخل الأرضية. إن قراءة "في داخلي" كأداة إيضاحية تم دعمها بحقيقة أن الاستخدام الوحيد الآخر لحرف الجر "في"، قبلها وبعدها، هي بما لا يدع مجالاً للغموض عبارة عن أساليب إيضاحية تضع أرضية للمشهد: فنجد أن "في الثروة والكفاية" و"في الأسى" تشكل أرضية لمشهد الخلق وبدء الحياة على الترتيب. وكلمة "أبعد" في هذا السياق تبدو محركاً لمعنى مجرد "التحليق والارتقاء" فقط لتصل إلى المقطع الثاني.

مع ذلك، فالبيت الأخير في المقطع الثاني يقدم نموذجاً مختلفاً يظهر فيه المتحدث كمشارك ويصل إلى المستقبل (وفيه تتمثل الآخرة في نهاية اليوم والتحليق لأعلى وامتداد البيت الأخير للقصيدة مساحياً). ومرة أخرى يعتبر "الأسى والألم" هو المحرك في العملية و"التحليق والارتقاء" هو الهدف ثانية. وعلى الرغم من ذلك، أعتقد أن حرف الجر "في داخلي" يتم فحصه تسلسلياً في الغالب الأعم كجزء من العملية أكثر من كونه إيضاحياً. الأمر الذي يعني أن ضمير المتكلم في حالة المفعول في النهاية يصبح أداة مشاركة في العملية. هذا التأويل يأتي في جزء منه بسبب الطبيعة القريبة في المكان والزمان للضمير "أنا" في البيت قبل الأخير للمقطع الثاني والذي يصعد بالمتحدث صراحة إلى الاولوية في سلسلة الحركة وذلك بالمقارنة بحذف الضمير في البيت قبل الأخير في المقطع الأول. كما أن ضمير المتكلم في حالة المفعول ككلمة أخيرة في القصيدة كلها ظاهرة أكثر من كونها كلمة أخيرة في المقطع الأول. وبعد الأمر الأكثر أهمية هو تضمين كلمة "حينئذ" في الجملة الشرطية للمقطع الأول والتي تخدم في تحديد الموقع لسلسلة الحركة المرسومة بواسطة "أبعد" أو "أكثر" إلى نقطة محددة. وعلى النقيض من ذلك، فإن حذف "حينئذ" في الشرط الثاني في المقطع الثاني

(أصبح أكثر ظهوراً بواسطة كل صور التوازي الأخرى في المقطعين) تخدم لإعطاء دفعه للإحساس المستمر أو كنوع من سلسلة الحركة المستمرة.

وفي كل القصيدة، فإن الرب هو المسبب الأخير وهو وسيط إما تصريحاً كمادة مدخلة مشاركة في سلسلة الحركة أو أيضاً صراحة في النص. ويبدأ كل من "الإنسان" والصوت الشعري إما كهدف أو كعناصر في المشهد. لكن قبل النهاية، يُسمح للمتحدث بأن يصبح أداة لحركة الرب. وهناك إختلاف أخير بين سلاسل الحركة يغلف تقدم الأحداث: فكلمة "أبعد" ترسم لي صورة لسلسلة الحركة والتي يتحرك فيها المادة المدخلة عبر ممر موجود. وهي عبارة عن صورة يتضمنها ميدان الحياة. مع ذلك، فقد قدمت تفسيرا لكلمة "يقدم" على أنها تنطوي على حركة من الارضية إلى المقدمة. يتم تحقيق الاولوية بالاتحاد مع كلمة الرب أكثر منها مجرد مبني للمجهول أو تكرار للمتلقي كما في المقطع الأول. أما بالنسبة للصورة الأخيرة فهي تتحرك خارج قيود الحياة محلقة لتحقيق الخلاص.

استكشافات

هناك مقارنة مثيرة للاهتمام ما بين النمو المعرفي (cognitive) للينجاكر، كما تم طرحه في هذا الفصل وبين اللغويات الوظيفية النظامية لهاليداي. حيث يرى هاليداي ثلاثة أبعاد ما وراء التوظيف (metafunctions) في اللغة وهي: بعد خاص بالعلاقات بين الأشخاص وبعد نصي وبعد تصوري تخيلي. وبتشكيل جزء من البعد الثالث والأخير من هذه الأبعاد، يلخص الرسم التالي العلاقات المتعددة. على الرغم من أن هاليداي قد اتبع منهجاً مختلفاً، إلا أنه أكد مؤخراً أن أسلوبه يراعي الجوانب المعرفية (cognitive) وينسجم معها على الرغم من عدم وجود علاقة صريحة بالتمثيلات الذهنية، فإنه يبدو لي كنحو يمكن استخدامه بدون أن يتعارض مع المبادئ المعرفية (cognitive). ويمكنك مقارنته مع التصنيفات في نظرية لينجاكر (وقد وجدت مثالين من شعر جون دون لكل منهما).

معالجة الحركة المادية
العملية (المعالجة) المادية
معالجة مقصد الحركة المادية
- يا أحلى حبه، أنا لن أذهب
- لقد قمت بعمل واحد شجاع
معالجة الحركة المادية التالية
- أنا أموت كلما ابتعدت عنك
- نحن نستيقظ إلى الأبد
معالجة الحدث المادي
- يأتي الصباح
- تشرق الشمس
معالجة ذهنية
المعالجات الذهنية الداخلية
معالجة السيرة
- نحن نعيش في أسرتنا
- سوف تراني أكثر نشاطاً وسعادة
معالجة رد الفعل
- أنا أحبها، تلك التي تحبني
- هل ستساعدني على هذه الخطيئة
المعالجة المعرفية (cognition)
- كلما ما تفكرين، أيها السكينة
- رغم أفكارك فمن الأفضل ألا تحاولين
المعالجات الذهنية الخارجية
- أغني تقدم الروح القيد فانية
- لم تقل شيئاً طوال اليوم
المعالجات العلائقية
العملية الوصفية
- إنها ميتة
- إنها تحبني
العملية التعرفية
- الروح هي الشعور
- أنا أنت
العملية الوجودية
- لأنها روحي الخارجية
- إنها مقصد العقل

أدوار المشاركين: (العناصر بين الأقواس اختياريه)

- المعالجات المادية:

  الفاعل (هدف)

- المعالجات الذهنية:

  داخلية

  حساس (ظاهرة)

  خارجية

  قائل (هدف)

- المعالجات المتعلقة بالعلاقات:

  وصفية

  حامل (صفة)

  تعريف (مُعرف)

  وجودي

  الفاعل المزيف (هناك / إنه)

- العناصر الظرفية (عادة ما تكون ظروف أو حرف جر):

  المدى والمكان أين ؟ ما الوقت؟

  الطريقة كيف؟

  السبب لماذا ؟

  المصاحبة مع ماذا ؟

  الأمر ماذا عن؟

  الدور ماذا يشبه؟

obeikandl.com

متى يتداخل النحو المعرفي «cognitive» واللغويات الوظيفية النظامية؟ أيهما تجد أكثر إقناعاً أو فائدة؟

١- ونقدم فيما يلي افتتاحية قصيدة جون دون بعنوان "النشوة"

في مكان ما، يشبه وسادة على الفراش،
تنتشر حافة خصبة، لتستريح
رؤوس الزهور البنفسجية المنحنية،
جلسنا نحن الاثنين، خير أنيس
يدانا متشابكتان بقوة
بوشاج سريع الأثر بدأ منه
إشعاع أعيننا التوى واشتبكت
أعيننا وتشابكت وأصبحت خيوطاً مزدوجة،
كانت أيدينا متلاصقة على هذا النحو
حتى أصبحنا كياناً واحداً،
والصور التي تراها أعيننا
كانت جميعها نتاج أفكارنا وتصوراتنا
وكما بين جيشين متكافئين، القدر
يعلق النصر الغير أكيد،
تعلقت أرواحنا، (طارت من بين جوانحنا)، بيني وبينها
وبينما تتحاور أرواحنا هناك،
كنا كمثل تمثالان كئيبان رقدا،
ظللنا طول اليوم على نفس الحالة

ولم نقل شيئاً، طوال اليوم

(جون دون "حانة"، ١٦٣٣)

يمثل هذا المقتطف للوهلة الأولى العاشقان وما يشعران به. لكن "النشوة" وصفت مؤخراً كإحساس يدمج الروحين. هل يمكنك أن تستعين بأي من نظرية لانجاكر أو نظرية هاليدي لمتابعة معالجات أو سلاسل الحركة وأدوار المشاركين هنا؟ وربما تريد أن تستمر في تحليلك لبقية أجزاء القصيدة أو مع قصائد جون دون للحب من "الأغاني والسونيتات".

٢- التحديد الدقيق لأنواع الحركة وأدوار المشاركين خاصة له صلة وثيقة في النصوص الأدبية والتي تتعامل مع مسئولية عن التصرفات. أذكر مشاهد القتل في بعض الأفلام البوليسية أو أفلام الجريمة أو الإثارة واستخدم التحاليل النحوية لمتابعة كيفية إيقاع اللوم أو حجبه. وبفعلك مثل هذا الأمر، فأنت تجاوب أساساً على السؤال: من يفعل ماذا ولمن (بماذا وكيف)؟

٣- فكر في كيفية قيام النموذج الثقافي الشخصي بالتغير عبر الزمن. فعلى سبيل المثال، يبدو مقياس معرفة الآخرين والتقمص الخاص بالنموذج الأولي له تكوين خاص في حالة الحكايات الخيالية التقليدية أو القصص السحرية التي يظهر بها حيوانات وأحجار وأرواح وكذا آلهة ناطقة. وربما تفحص بعض نصوص العصور الوسطى التي تقدم صفات الإنسان وطبائعه أو الشخصيات والتي تعتبر بوضوح بمثابة تشخيص للخطايا والفضائل والرذائل والسجايا الأخرى. وتعتبر المسرحيات الأخلاقية (مثل *كل إنسان* (*Everyman*) *البشرية* (*Mankind*) وقصة جون سكيلتون *التألق* (*Magnyfycence*) وأخريات) كلها مصادر جيدة لهذا، لكن ربما تريد أيضاً أن تطبق نفس النظرة على قصيدة *الحارث بيرز* (*Piers Plowman*) لويليام لانجلاند (أواخر القرن الرابع عشر) أو

تقدُّم الحاج (*The Pilrgim's Progress*) لجون بنيان (١٦٨٤). انظر على وجه الخصوص إلى كيفيه تقديم مشاركين مختلفين وكيف يتفاعلون من خلال حركاتهم وكذلك كيف تم إعطائهم صفات.

يمكنك أن تنظر تفصيلياً إلى نص أدبي قصير، مثل قصائد الهايكو اليابانية الأصل أو نقش على ضريح (واتذكر الآن بيتين نقشاً على قبر الشاعر دون ويمكنك أيضاً إلقاء نظرة على البيتين المكتوبين على ضريح بن جونسون أو كُتّاب لاحقين). قم بالتركيز على سلسلة الحركة المكثفة وقرر كيف يمكن أن تتحقق من أدوار المادة المدخلة كشكل وأرضية والعلامات الأرضية الأولية والثانوية ومكونات المشهد.

قراءات إضافية ومراجع

تم تجميع معظم المحتويات النظرية في هذا الفصل من لانجاكر (١٩٨٧، ١٩٩١)، هذين المجلدين يقدمان على نحو منظم إطار عمل شامل للنحو المعرفي (cognitive) ولقد قمت بالتركيز على الجزء الثاني من المجلد الثاني بصفة خاصة والذي تناول تركيب جزء الجملة (لانجاكر ١٩٩١ : ص ١٩٣ -٤١٣) وخاصة الفصل الذي يناقش "التعدي والعلاقات النحوية" (لانجاكر ١٩٩١ : ص ٢٨٢-٣٢٩). مقياس مدى الارتباط بالموضوع (topicality) في الذاتية (subjectivity) تم تخطيطه في لانجاكر (١٩٩١ : ص ٣٠٥-٣٢٩)، دور النموذج الأولي في لانجاكر (١٩٩١ : ص ٢٨٢ - ٢٩١)، الميادين في لانجاكر (١٩٨٧ : ص ١٤٧- ١٨٢)، المسح في لانجاكر (١٩٨٧ : ص ١٤١-١٤٦) وانظر أيضاً لانجاكر (١٩٩٠). ألجيير وشميد (١٩٩٦) يقدمان تخطيطاً واضحاً لبعض صور التبسيط والإيضاح المقترحة لمجلدي لانجاكر.

الطرق الأخرى لفهم النمو والتي تشترك في بعض الاهتمامات المشتركة تتضمن فيلمور (١٩٧٥، ١٩٧٦، ١٩٧٧، ١٩٨٥) وتالمي (١٩٧٨، ١٩٨٨). ويستكشف

تايلور تطبيق النموذج الأولي للتصنيفات اللغوية.

تم تبنى نظرية اللغويات ذات الطبيعة الوظيفية النظامية من جانب بيري (١٩٧٧) وهاليدي (١٩٨٥). والتحاليل التي تستخدم تلك الطريقة اصطلح على تسميتها اللغويات النقدية أو تحليل الخطاب النقدي (CDA). والدراسات التي تستخدم هذه الطريقة وتجمع بين العوامل المعرفية (cognitive) والاجتماعية تجدها في فولر (١٩٩٦) وفيركلو(١٩٩٥) وكالندس- كولثارد وكولثارد (١٩٩٦) ولمحاولة رؤية أرضية مشتركة بين (CDA) واللغويات المعرفية (cognitive)، انظر ستوكويل (٢٠٠١).