مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية العدد (1) – مارس 2022م
الترقيم الدولي للنسخة المطبوعة: 2812-541X الترقيم الدولي للنسخة الإلكترونية: 2812-5428
الموقع الإلكتروني: https://jlais.journals.ekb.eg

مصطلح التماسك بين النقد الأدبي والمعرفي

تشارلز ريب
أستاذ مساعد بقسم الفلسفة والتاريخ والعلوم السياسية
جامعة لونجوود

ترجمة
معتز سلامة
ناقد ومترجم مصري

Journal of Arabic Language and Islamic Sciences Vol (1) – March 2022
Printed ISSN :2812-541X On Line ISSN : 2812-5428
Website : https://jlais.journals.ekb.eg/

مصطلح التماسك بين النقد الأدبي والمعرفي

تشارلز ريب[1]
أستاذ مساعد بقسم الفلسفة والتاريخ والعلوم السياسية جامعة لونجوود

ترجمة/ معتز سلامة[2]
ناقد ومترجم مصري

أولًا– المقدمة:

التماسك مصطلح فني موجود في كل من النقد الابستمولوجي والأدبي، وفي كلا السياقين عادةً ما تحمل أحكام التماسك أهمية تقويمية؛ فإعطاء درجة عالية من التماسك عادة ما تمنح الإشادة الابستمولوجية أو الجمالية الأدبية، بينما ينتقي الاستخدام المعرفي للمصطلح خاصية من مجموعات المعتقد؛ فإن الاستخدام الأدبي يمكن أن ينتقي خصائص لعناصر مختلفة من العمل الأدبي بما في ذلك حبكته وشخصياته وأسلوبه، ولهذا السبب أشارت "سوزان هاك" (2004) إلى أن نقاد الأدب لا يهتمون بمفهوم التماسك نفسه الذي يتبناه علماء المعرفة، وفي هذه الدراسة أجادلُ ضد هذا الرأي. فعلى الرغم من وجود العديد من المفاهيم غير المعرفية للتماسك في النقد الأدبي؛ فإن المفهوم المعرفي للتماسك له صورة معكوسة في المفهوم الأدبي– النقدي للتماسك الموضوعي، الذي يتوافق مع التماسك المعرفي فيما يتعلق بكل من أنواع الموضوعات التي يتم تعريفها، والعلاقات بين تلك الموضوعات التي تتكون منها، ولا يعد هذا مجرد مصادفة؛ إذ تشير الدلائل المستمدة من النقد الأدبي إلى أن التماسك

---

[1]– تشارلز ريب أستاذ مساعد بقسم الفلسفة والتاريخ والعلوم السياسية بجامعة لونجوود، فارمفيل، فيرجينيا، بالولايات المتحدة الأمريكية. كما أنه يشغل حاليًا منصب نائب رئيس جمعية فرجينيا الفلسفية، وتدور أبحاثه حول الأدب الخيالي والتعليم وقضايا الحياة.

2– ناقد ومترجم مصري.

الموضوعي يمكن أن يكون مهمًا من وجهة نظر أدبية– تقييمية؛ لأنه يمكن أن يؤثر على السمات الدلالية المعرفية للعمل، مثل مصداقية مواضيعه أو مؤلفه. وبالتالي تكشف دراسة مفهوم التماسك الموضوعي عن دعم المذهب الإدراكي الأدبي، والرأي القائل بأن المزايا الجمالية– الأدبية للعمل يمكن أن تعتمد على مزاياه المعرفية. وفي حين أن العديد من الفلاسفة دافعوا مؤخرًا عن هذا الرأي لأسباب أخرى؛ فإن هذه الدراسة تقدم شيئًا جديدًا في محاولتها إظهار أن القيمة الجمالية والمعرفية تتلاقى في المفهوم الأدبي– النقدي للتماسك الموضوعي.

وتنقسم دراستي إلى أربعة أقسام رئيس؛ القسم الأول هو المقدمة، بينما يركز القسم الثاني على التماسك المعرفي، ويصف جانبًا من قيمته الكلاسيكية، والأهمية المعطاة له بواسطة ثلاث نظريات رئيسة للمعرفة والتبرير. أما في القسم الثالث، فإنني أعرض مفهوم التماسك الموضوعي، وأعتمد على مثالين موسعين للنقد الأدبي لإظهار أن هذا المفهوم يخطط بشكل وصفي ومعياري لمفهوم التماسك المعرفي. بينما في القسم الرابع، أتناول عدة شكوك حول ما إذا كان هذا الدليل يوفر بالفعل دعمًا للمذهب الإدراكي الأدبي أم لا.

ثانيًا– التماسك المعرفي:

يستخدم المعنيون بالمعرفة عادةً مصطلح التماسك للإشارة إلى نوع معين من العلاقة بين المحتويات المقترحة لمعتقدات الإنسان. هذه العلاقة مفهومة على نحو بديهي بأنها مسألة مدى "انسجام" هذه المعتقدات أو "ضمها" إلى بعضها البعض بإحكام.[3]

وقد تم تقديم وصف أكثر دقة لهذا المفهوم من قبل "لورانس بونجور Laurence BonJour" (1985، 1988). إذ يعدُّ التماسك في عرض "بونجور"، مقياسًا مشتركًا

[3]– من أجل تبسيط الأمر، غالبًا ما أستخدم كلمة المعتقدات كاختزال *لمحتويات المعتقد* فيما يلي.

لقوة ثلاثة أنواع مختلفة من الارتباطات بين معتقدات العامل ومقدارها: المنطق–الاستنتاجي، والاستقرائي–التوضيحي، والاحتمالي. وتتضمن المجموعة الأولى اتساقًا منطقيًا، وكذلك علاقات استيعاب منطق، وعلى الرغم من أن الاتساق ليس شرطًا ضروريًا للتماسك، وفقًا لـ"بونجور"، فإن مجموعة من المعتقدات تميل إلى أن تكون أكثر تماسكًا كلما كانت متسقة داخليًا، وكذلك الاستدلالات الاستنتاجية الأكثر صحة التي يمكن استخلاصها من بين معتقداتها الأساسية. وبالنسبة لـ"بونجور" يتم تعزيز التماسك أيضًا من خلال علاقات الدعم الاستقرائي، والتي يتم تفسيرها على نطاق واسع على أنها علاقات بين الأدلة والاستنتاج في أي شكل غير استنباطي من الاستدلال، ويشمل الاستقراء بهذا المعنى أساليب التفكير هذه التي تسمى أحيانًا "التوصيل" و"القياس الاحتمالى". ثالثًا، يعتقد "بونجور" أن تماسك مجموعة المعتقد يعتمد على اتساقها الاحتمالي، وينطبق الاتساق الاحتمالي على درجات الإيمان أو الثقة، ويتطلب ذلك أن تكون درجة اعتقاد الفرد، أو ثقته دائمًا متناسبة مع احتمال الاعتقاد كما هو منصوص عليه في قوانين الاحتمال. ووفقًا لـ"بونجور"، فإن هذا النوع من التناقض ينتقص من تماسك نظام الاعتقاد بما يتناسب مع التباين بين الاحتمال الذي يعهد به الموضوع إلى الاعتقاد، وتلك التي تحدده قوانين الاحتمال به.

ويعتقد العديد من علماء نظرية الابستمولوجيا أن التماسك، سواء بذاته أم بالاشتراك مع عوامل أخرى، يمكن أن يُسهم بشكل إيجابي في الحالة المعرفية للمعتقدات التي يحققها، وهذه الفكرة تتناولها بالمعالجة ثلاث رؤى متباينة في نظرية الابستمولوجيا. ووفقًا للرؤية الأولى التي تُعرف باسم المذهب التماسكي؛ فإن مدى توافق معتقدات العامل مع الآخر هو الشرط الرئيس الذي يحدد ما إذا كانت معتقداته مبررة أم لا.[4] أما الرؤية الثانية التأسيسية، فإنها تؤكد أن بعض المعتقدات "الأساسية"

[4]– تنص أقوى نسخ التماسك على أن اعتقاد العامل بأن (ب) مبرر إذا كان فقط متماسكًا بما فيه الكفاية مع المعتقدات الأخرى التي يحملها العامل أو يقف في علاقة مناسبة مع نظام المعتقدات

لها مبرر لا يستمد من علاقاتها الاستنتاجية مع أي من معتقدات العامل الأخرى. ومع ذلك حتى في أقوى نسخ التأسيسية؛ فإن المعتقدات غير الأساسية لها ما يبررها فقط من حيث إنها تتوافق مع المعتقدات الأساسية، وتعترف بعض الإصدارات الأضعف من أسس التأسيسية أن التماسك بين المعتقدات غير الأساسية يمكن أن يزيد من صلاحيتها.[5] بينما النظرية الثالثة المعروفة باسم ابستمولوجيا الفضيلة تتطلع إلى سمات المؤمن بدلًا من سمات الاعتقاد (على سبيل المثال علاقته المنطقية بالمعتقدات الأخرى) في تقييم حالته المعرفية. وبشكل أكثر تحديدًا يركز علماء ابستمولوجيا الفضيلة على الكليات والتوجهات المعرفية التي تثير المعتقدات، والتي تشكل الشخصية الفكرية للمؤم، والفكرة الأساسية هي أن هناك بعض القدرات والسمات المعرفية– على سبيل المثال، الانفتاح على الأفكار الجديدة والشجاعة والمثابرة في السعي وراء الحقيقة، والتواضع فيما يتعلق بمدى معرفة الفرد– عمومًا التي تجعل من لديهم علم أكثر موثوقية أو مسئولية، وأن المعتقدات التي تنشأ عن هذه "الفضائل" المعرفية فقط هي التي يمكن عدّها ملائمة أو جديرة بالثقة، وبالنسبة لعلماء ابستمولوجيا الفضيلة، فإن تماسك معتقدات المرء لا يؤثر مباشرة على أمره. ومع ذلك قد يكون ذلك مهمًا بقدر ما يكشف عن شيء حول الشخصية الفكرية للمؤمن. وقد يشير الافتقار إلى التماسك بين معتقدات الشخص، على سبيل المثال إلى أنه يعاني من الجبن الفكري، أو النفاق، أو الإهمال، مما يوفر سببًا لعدم الثقة في معتقداته/ها. وعلى الرغم من أن هذه النظريات لا تكاد تستنفد نطاق وجهات النظر المتاحة في نظرية المعرفة؛ فإن اتفاقها العام حول أهمية التماسك أمر لافت للنظر إلى ما هي عليه كمجموعة متنوعة بخلاف ذلك.

المتماسك نفسه، في حين تعالج نسخ التماسك الأضعف عند الضرورة، ولكنها ليست كافية للتبرير، وفي بعض الحالات حتى تعفي أنواعًا معينة من المعتقدات (على سبيل المثال، المعتقدات غير الإمبريقية) من متطلبات التماسك.

[5]– يدافع "روبرت أودي Robert Audi" (1993)، و"مايكل هيمر Michael Huemer" (2001)، و"سوزان هاك Susan Haack" (1993) عن مثل هذه الأشكال الضعيفة من النظرية التأسيسية.

ثالثًا- التماسك الموضوعي:

كيف يرتبط مفهوم التماسك الذي أوضحه "بونجور" بنمط التماسك الذي يتحدث عنه النقاد الأدبيون؟ فيما هو -على حد علمي- النقاش الفلسفي الأخير الوحيد حول هذا السؤال، تلاحظ "سوزان هاك Susan Haack" أن مجموعة متنوعة من المفاهيم المتعلقة بالتماسك تظهر في الخطاب النقدي الأدبي، معظمها يحمل تشابهًا عائليًّا للمفهوم المعرفي فقط. ووفقًا لـ"هاك"، تميل النقاشات حول تماسك العمل الأدبي إلى التركيز، بدلاً من ذلك على "السلوك المتسق أو غير المتسق لشخصياته، انسجام موضوعاته، أو تنافرها، أو وحدة طريقة عرضه، أو لغته، أو تجزئتهما." (Haack 2004, 173)

فبالنسبة لـ"هاك" على ما يبدو فإن أيًّا من مفاهيم التماسك المختلفة هذه تتعقب العلاقات المنطقية، أو الاستنتاجية بين المواقف الافتراضية؛ فتقول "هاك" إن اتساق تصرفات شخصية ما هي مسألة "التصرف بالطريقة نفسها في ظروف مماثلة"(171). وعلى الرغم من أنها أقل وضوحًا حول ما تعنيه بـ "وحدة" "طريقة العرض" الخاصة بالعمل أو "تطابق" "موضوعاته"؛ فإنني أعدّ أن ما تراه "هاك" يمكن أن يتضح من خلال انتقادين موجودين لرواية *"الحرب والسلام"War and Peace* لـ"تولستويTolstoy" في كتاب *"صنعة الأدب القصصي"The Craft of Fiction* لـ"بيرسي لوبوك Percy Lubbock". الانتقاد الأول؛ أن الرواية تفشل في الحفاظ على وجهة نظر ثابتة. إذ يقول "لوبوك" (1957، 38): في بعض المشاهد، نجد أن "وجهة النظر السائدة هي ببساطة وجهة نظر [تولستوي]، وجهة نظر راوي القصة المستقل"، بينما في حالات أخرى، يتم سرد القصة من خلال عقول شخصياتها الرئيسة. وهنا يوصف الفشل عمومًا على أنه عدم التماثل أو التشابه في سمة من سمات أسلوب الرواية، أو تقنية السرد. وأفترض أن هذا النوع من التشابه هو ما تعنيه "هاك" بـ"وحدة"

"طريقة العرض"، ويتذمر "لوبوك" أيضًا من أن رواية "تولستوي" تتأرجح بين موضوعين غير قابلين للاختزال: أحدهما؛ "دراما الشاب والشيخ" عن "مسيرة موكب الأجيال، المتغيرة دائمًا، والمتجددة دائمًا"، والآخر، "دراما الحرب والسلام" عن حلقة معينة في تاريخ دولة معينة (29–28)، وهنا تكمن المشكلة في تشابه الموضوع العام للرواية أو اتساقه، وهو ما يبدو أن "هاك" تعنيه عندما تحدثت عن "انسجام" "تيمات" العمل. ويبدو أن هذا المثال يعطي "هاك" تأكيدًا لهذه القراءة.

وفي رواية *"دانيال ديروندا Daniel Deronda"*، هناك انسجام مباشر وموحد بين الروايات المتشابكة، بواسطة تيمة "إليوت Eliot" "قوة الجهل Power of Ignorance": إذ يكتشف "ديروندا"، الذي كان غير مدرك أصلًا لأصوله، ولم يكن أقل تعصبًا ضد اليهود Jews من المحيطين به، ثم يكتشف أنه نفسه يهودي، ويكتشف ما يعنيه ذلك؛ وتتزوج "جويندولين هارليث Gwendolen Harleth"، التي منعها جهلها بشكل صارخ، وبقدر عظيم أن تدرك كم هي جاهلة حقًا زواجًا كارثيًا في محاولة يائسة لإنقاذ نفسها عندما تواجه أسرتها انهيارًا ماليًّا. وهنا تعني كلمة "المُنْسَجِمِ" شيئًا مثل "توضيح التيمة نفسها".(173، 2004) ومن ثَمَّ فإن مفاهيم التماسك بالنسبة لـ"هاك"، التي عادة ما تؤدي دورًا في النقد الأدبي لها علاقة بالتَجَانُس– وليست بالروابط المنطقية أو الاستنتاجية– فيما يتعلق بالأفعال، أو السمات الأسلوبية، أو الموضوعات العامة– وليس بالمواقف الافتراضية. وبالتالي فإن أيًّا من هذه المفاهيم هو ذاته التماسك المعرفي.

إن "هاك" محقة في أن العديد من مفاهيم التماسك غير المعرفية لها تداول في السياق الأدبي، ويمكن للمرء أن يضيف إلى قائمتها التماسك بين "الصوت" و"المعنى" في لغة العمل الذي دعا إليه "ألكسندر بوب Alexander Pope" في مقالته الشهيرة

"مقالة في النقد Essay on Criticism".[6] إن اهتمام "هاك" بتمييز هذه المفاهيم المختلفة يدفعها إلى تجاهل نوع من التماسك الأدبي الذي يشبه التماسك المعرفي، ويرتبط هذا النوع من التماسك بتيمات العمل، ليس بمعنى موضوعاته؛ بل بمعنى المقترحات العامة التي يجسدها، ويمكن لمثل هذه المقترحات التي يُشار إليها أحيانًا باسم "البيانات الموضوعاتية" أو "الفرضيات"، أن تتناول موضوعات مختلفة بما في ذلك الأخلاق، والسياسة، والمجتمع، والدين، وعلم النفس، ويمكن التعبير عنها بطرق مختلفة– أحيانًا من خلال تعليق صريح للمؤلف، ولكن في كثير من الأحيان من خلال أفكار شخصيات القصة، وحوارها، أو أحداثها.[7] ومن الخصائص المميزة للتيمات بهذا المعنى أنها تتعلق بالواقع الخيالي الخارجي؛ فالعبارات التي تتعلق فقط بعناصر خيالية من العمل لا تعدّ بشكل صحيح عناصر موضوعاتية. فعلى سبيل المثال، بينما يمكن القول أن أحد مظاهر رواية *"مغامرات هكلبري فين The Adventures Of Huckleberry Finn"* هو أن الضمير ليس دائمًا دليلًا جيدًا للعمل الصحيح؛ فإنه لا

6– وفقا لـ"بوب"، يجب على الطرفين أن يكونا "صدى" لبعضهما البعض. ويقدم "بوب" العديد من الرسوم التوضيحية لهذا المبدأ:

عندما ينفخ الزفير بلطف يكون العَلِيل مُصَفّى،
ويتدفق التيار السلس في أعداد أكثر سلاسة؛
ولكن عندما تندفع العواصف لتضرب شاطئ السبر،
يجب أن يكون النظم هائجًا ذا صوت أجش مثل هدير السيول؛
وعندما يسعى "أياكس Ajax" جاهدًا من أجل رمي بعض الصخور لثقلها،
يجب أن يعمل المسار أيضًا، وتتحرك الكلمات ببطء؛
وليس الأمر كذلك، عندما تجوب "كاميلا Camilla" الرشيقة السهل،
والذباب فوق الذرة المسترخية، والقشور على طول الطرق.(373–366 .ll)

7– يستخدم " مونرو بياردسلي Monroe Beardsley " مصطلح "الفرضيات" (1958، 403–404). بينما يستخدم كل من "بيتر لامارك Peter Lamarque" و"ستين أولسن Stein Olsen" مصطلح "البيانات الموضوعاتية" (1994، 401–402).

يمكن القول إن تيمة الرواية هو أن "هاك" تخون ضميره؛ فالأعمال الأدبية تحتوي عادةً على العديد من المقترحات غير الموضوعية حول الواقع الخيالي الخارجي، أيضًا لنأخذ على سبيل المثال الاقتراح بأن نهر المسيسيبي the Mississippi River يتدفق جنوبًا، أو أن المسيحيين ليسوا رحماء جميعًا. فلا يعد أيًّا من هذه المقترحات تيمة لـ"*هكلبري فين*"، على الرغم من أن كلاهما موجه نحو العالم. وهذه المقترحات هي ما سأدعوها بالموضوعات الفرعية.[8] وبسبب توجههما العالمي، يتم التفكير في الموضوعات، والموضوعات الفرعية للعمل بشكل طبيعي كموضوعات للمواقف الافتراضية التي يحملها المؤلف، وهذه الفكرة متسقة مع وجهات نظر مختلفة حول هوية المؤلف؛ إذ يمكن للمرء أن يطابق بين المؤلف والكاتب التاريخي، أو بدلاً من ذلك يطابقه أحيانًا بالمؤلف الـ"منشأ"، الذي هو مجرد "افتراض" من قبل القارئ العادي، أو "الضمني"، أو "الظاهر"، أو "المتجلى" في العمل.[9] وهذه الفكرة تترك مفتوحة أيضًا لتفسير الموقف الدقيق الذي يتخذه المؤلف تجاه تيماته/ها. فعلى الرغم من كون الاقتراح الموضوعي على ما يبدو يتطلب اعتماده إلى حد ما من قبل المؤلف؛ فإنه ليس من المنطقي في جميع الحالات عدّ موقف المؤلف من موضوع ما معتقدًا. ففي بعض الحالات، على سبيل المثال قد يكون من المنطقي أكثر عدّه نوعًا من المواقف الضمنية، مثل الموقف الذي تصفه "تمار جيندلر Tamar Gendler" (2008) بمصطلح "المتوهم".

---

[8]– ما يميز هذه الافتراضات عن التيمات هو سؤال مثير للاهتمام، ولسوء الحظ ليس لدي مساحة لتعقبه هنا. يبدو أن الإجابة المختصرة هي أن الموضوعات أكثر أهمية، أو محورية للعمل من الموضوعات الفرعية، ولكن ليس من السهل تحديد ما يعنيه بالضبط أن يكون الاقتراح محوريًا للعمل.

[9]– يدافع "روبرت ستيكر Robert Stecker" (1987) عن الممارسة التقليدية المتمثلة في تعريف هذا العامل بالمؤلف التاريخي. بينما يدافع كل من "ألكسندر نيهاماس Alexander Nehamas" (1981)، و"واين بوث Wayne Booth" (1983)، و"كيندال والتون Kendall Walton" (1979)، و"بيريس جوت Berys Gaut" (2007) عن "بناء" وجهات نظر المؤلفين.

وفي حين أن جميع الأعمال الأدبية يمكن أن تحتوي على موضوعات– إذ يجب على المؤلف اختيار موضوع ما حتمًا، ويبدو أن هذا الاختيار يعني كحد أدنى أن هذا الموضوع يستحق الاهتمام– فإنها لا تدعو إلى النقد الموضوعي، وليس كل النقاد مهتمين بمثل هذا النقد حتى عندما تقدم الدعوة نفسها، ولكن عندما يلتقي ناقد ذو توجه موضوعي بعمل غني من الناحية الموضوعية، يجد عادة تعليقات تتعلق بمدى تجانس موضوعات العمل الرئيسة والفرعية معًا. وفي بعض الأحيان يجد المرء مقالًا أو كتابًا كاملًا مخصصًا للمناقشة النقدية لهذا النوع من التماسك، وتقدم مثل هذه المناسبات فرصًا نادرة لدراسة كيفية تقييم النقاد للتماسك الموضوعي، ولماذا يأخذون هذه التقييمات لتكون ذات صلة بالقيمة الأدبية. في الأقسام التالية أنظرُ إلى حالتين من هذا القبيل. وكلاهما يشير إلى أن التقييمات النقدية الأدبية للتماسك الموضوعي يمكن أن تتبع مسار أنواع العلاقات نفسها بين أنواع الأشياء نفسها التي تقوم بها تقييمات التماسك المعرفي حسب "بونجور". علاوة على ذلك يظهر أن أحد أسباب التماسك الموضوعي له أهمية أدبية– تقييمية بالنسبة للنقاد هو أنه يمكن أن يؤثر على ميزات القيمة المعرفية للعمل الأدبي، مثل مصداقية مؤلفه أو موضوعاته.

ثالثًا– أ– "والدوك Waldock" في الفردوس المفقود Paradise Lost":

تتعلق الحالة الأولى بـ"*الفردوس المفقود Paradise Lost* " لـ"ميلتون Milton"، وهي قصيدة ملحمية إنجليزية من القرن السابع عشر ملتزمة بـ "توضيح سبل الله للإنسان" من خلال سرد القصص التوراتية لسقوط الشيطان من السماء، وخلق الله للأرض والإنسان، وأصل الخطيئة، ومعاقبة آدم وحواء، ويعود النقاش حول قدسية الفردوس المفقود إلى "أديسون Addison" و"جونسون Johnson"، ولكنه وصل إلى أعلى درجاته في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي، مع وجود نقاد ذوي خبرة ثقافية كبيرة مثل "ف. ر. ليفيس F. R. Leavis"، و"ت. س. إليوت T. S. Eliot"،

و"سي. إس. لويس C. S. Lewis".[10] ويناقش "أ. ج. والدوك J. A. Waldock"(1961)، أحد أبرز منتقدي "ميلتون"، في كتابه *"الجنة المفقودة ونقادها Paradise Lost and Its Critics"* بشكل مستفيض أن القصيدة تعاني من تضارب بين الموضوعات التي يتناولها مؤلفها صراحة، وتلك المقترحة بشكل ضمني في طريقة سرد القصة– تضارب، كما يقول والدوك بين "تسجيل الأحداث والعرض"(1961، 26).

إذ يشير "والدوك" إلى ثلاث حالات أساسية. أولها؛ تصوير ميلتون للسقوط. فوفقًا لـ"والدوك"؛ فإن ميلتون يصور قرار "آدم Adam" بتناول التفاح المحظور بدافع من الحب الرائع لـ"حواء Eve". لكنه بذلك يجبرنا على الشك في فرضية أساسية للقصيدة: "أن آدم يجب أن يكون مدانًا"(56). أما الحالة الثانية؛ توصيف ميلتون لـ"إبليس Satan"، الذي يصفه ميلتون صراحةً بأنه شر، ولكنه يصوره بشكل ضمني على أنه مثير للإعجاب.

إذ نسمع عن فخر إبليس . . . ونرى شيئًا من خبثه، وربما يمكننا استنتاج حماقته، ونعلم أنه وأتباعه من الناحية النظرية في بؤس، ولكن ما تم صنعه بشكل أساسي لنراه، ونشعر به في أول سِفْرين هي أشياء مختلفة تمامًا: الثبات في الشدائد، والتحمل الهائل، والمجازفة الرائعة المؤكدة، والقوى الرائعة في الثورة على السياق، والصفات الاستثنائية للقيادة (تظهر على الأقل في تهكمه المفيد)، والذكاء اللافت للنظر في مواجهة الصعوبات الجديدة، والتي قد تبدو ساحقة.(77)

بينما الحالة الثالثة وصف "ميلتون" "لله God". فيقول "والدوك" إن "ميلتون" ملتزم صراحة بالإيمان بصلاح الله وعلمه التام، ولكن الخطب التي أعطاها "ميلتون" "لله" في

[10]– يمكن الاطلاع على ملخص المناقشة في بيرجونزي.(1960)

القصيدة تشير إلى "الاضطراب وعدم الاستقرار والشك"، وكذلك "الخداع الصارخ والنفاق"(101، 103).

وإحدى الطرق الطبيعية لتأطير انتقادات "والدوك" يتعلق بالتماسك المنطقي؛ فقد يُعتقد أن المشكلة في الحالات الثلاث هي ببساطة أن "ميلتون" يريد التأكيد على كلٍّ من أن "ص" ليس هو "ص" في الوقت ذاته– أي أن يتم إلقاء اللوم على "آدم"، ولا يتم إلقاء اللوم عليه في الوقت ذاته؛ لأن إبليس يجب أن يكون محتقرًا، وليس محتقرًا في الوقت ذاته، ولأن "الله" يجب أن يكون مبجلًا، وليس مبجلًا في الوقت ذاته. وفي الواقع يدرك "والدوك" هذه "الصعوبات المنطقية" كواحدة من جوانب المشكلة(61). ومع ذلك فإن جزءًا مما يجعل هذه التناقضات المنطقية مقلقة بشكل خاص بالنسبة لـ"والدوك" أنه في كل حالة يرتبط كل عضو في زوج المعتقدات المتناقضة بمجموعة كبيرة من المعتقدات الأخرى التي تتضمنها القصيدة أيضًا.

لنأخذ على سبيل المثال ازدواجية "ميلتون" فيما يتعلق بذنب "آدم". فمن ناحية يعدُّ الافتراض بأن "آدم" مذنب بسبب ارتكاب جريمة خطيرة أمر أساسي في مشروع "ميلتون" في "الفردوس المفقود" لتوضيح سبل الله للإنسان من حيث إنه يقع في قلب النظام اللاهوتي الذي تنشأ منه هذه المشكلة، وحل "ميلتون" يأتي منها؛ ففي هذا النظام يرتبط الاعتقاد بأن "آدم" جدير بالثقة من خلال علاقات الدعم المتبادل مع عدد لا يحصى من المعتقدات الأخرى– يرتبط "آدم" بالله كمخلوق من مخلوقاته، وأن هذه العلاقة تُلزم "آدم" بطاعة الله، وأن الإنسان خُلِقَ "مجبرًا على الوقوف، رغم أنه حر في السقوط" (Milton 1993، 3.99)، فإن مثل هذه الحرية هي مصدر كرامة الإنسان ونعمة منحها الله له، وهلم جرا. ومن المفترض أن تقدم هذه الأفكار معًا شرحًا للسبب الذي يجعل الإنسان عرضة للخطيئة والموت. وبالتالي فإن "والدوك" يبالغ بشدة عندما يقول إن "الفردوس المفقود كله يرتكز على [الإيمان بأن آدم يستحق اللوم] (1961، 55). ومن ناحية أخرى، فإن الاعتقاد بأن "آدم" لم يرتكب أي خطأ خطير من خلال

تناول التفاحة، وربما حتى فعله بشكل صحيح، يبدو أن "والدوك" يدعمه بمجموعة كبيرة من التفاصيل النصية. وهذه التفاصيل تُضاف معًا إلى منظور متماسك نسبيًا بشأن "آدم"، وإن كان ذلك بشكل جذري على خلاف مع الأول. وهكذا من أجل تفسير "ميلتون" على أنه ملتزم بالتأكيد بواحد من هذين الرأيين لـ"آدم"، يقول "والدوك"، يجب على المرء أن "يتخلى عن نصف النص على الأقل"(59). والتناقضات المنطقية، إذن هي مجرد قطرة من غيث، وهي نتيجة سطحية لـ"غموض أساسي عميق في الموضوع"(42). ويشير "والدوك" أنه يوجد تحت السطح انفصال أكثر أصولية في مجموعة معتقدات "ميلتون"، لا يتألف كثيرًا من أي تناقضات منطقية صارمة كما هو الحال في انهيار التكامل التفسيري على نطاق واسع.

لكن هناك مشكلة أكبر من ذلك؛ لأنه بالإضافة إلى كل من الجوانب المنطقية والشرح الاستقرائي لعدم تماسك القصيدة، يلاحظ "والدوك" أيضًا جانبًا ثالثًا، يتعلق بدرجة ثقة "ميلتون" في المعتقدات التي يعبر عنها داخل القصيدة. إذ يلاحظ "والدوك" في كثير من الأحيان، ليست كل معتقدات ميلتون مقدمة بدرجة القناعة نفسها. ففي بعض الحالات يتم التعبير عن الأفكار "بشكل قاطع وواثق"، بينما في حالات أخرى يتم إدراجها في عبارات "أقل صراحة وتأكيدًا" (107–108). ويعتقد "والدوك" أنه من الواضح، على سبيل المثال أن "ميلتون يؤمن بالتجديد الديني– يؤمن به حقًا"(124)، في حين أنه يتصور أن "ميلتون" "غير مستعد للمضي قدمًا في إيمانه بمادية الملائكة بشكل واضح"، إذ يوجد "على الأقل درجة من الحيرة" في وصفه في الكتاب خمس وظائف من وظائف الملائكة الجسدية (107–108). لكن "والدوك" يشير إلى أن درجة ثقة "ميلتون" في معتقداته لا تتناسب دائمًا مع الأدلة التي يقدمها. وبالنسبة لـ"والدوك"، هذا جزء من مشكلة معتقدات "ميلتون" حول استحقاق "آدم" للوم. ولا يقتصر "ميلتون" على تقويض إيمانه بذنب "آدم"، ولكن على الرغم من هذا؛ فإنه لا يزال "يطلب منا، ليس بشكل مبدئي ألا نكون بحماس جزئي (لأنه لا يمكن أن يكون هناك مكان هنا حقًا

للفُتُور) ولكن مع الثقل الكامل لعقولنا للاعتقاد ... أن [آدم] أخطأ"(55–56). ويبدو أن "والدوك" يشير هنا إلى أن درجة ثقة "ميلتون" ليست متسقة بشكل احتمالي.

ووفقًا للفرضية الموضحة في القسم الثاني يعدُّ التماسك المعرفي علاقة بين المواقف المقترحة، ويعتمد على ثلاثة أنواع من العلاقات بينها: الاستنتاج المنطقي، الاستقراء التوضيحي، والاحتمالي. وفي انتقاد تماسك موضوعات "ميلتون" في "الفردوس المفقود"، يفسر "والدوك" هذه الموضوعات على أنها مقترحات يتم تصديقها أو تقبلها عن طريق "ميلتون"، وتراعي الأنواع الثلاثة نفسها العلاقات بين هذه المقترحات. وعلاوة على ذلك هناك أدلة على أن اهتمام "والدوك" بهذه الروابط جزء من المعرفة. فعلى وجه الخصوص تشير اللغة التي ينتقد فيها غالبًا عدم تماسك القصيدة إلى فشلها في تقديم مبررات كافية لوجهات النظر التي تعبر عنها. فعلى سبيل المثال يؤدي تناقض القصيدة حول ذنب "آدم" إلى "فشل في إثبات عقيدة أن الله يجب أن يُطاع في جميع الأوقات وفي جميع الظروف"، في حين أن أوجه التناقضات الأخرى تمنع القصيدة من "إقناعنا" بجزء من وجهة النظر هذه أو بغيرها (55، 125). إن نقد "والدوك" لـ"الفردوس المفقود" يوحي بالتالي بالتوازي الوثيق بين التماسك الموضوعي والمعرفي. ولا يتعلق التماسك الموضوعي بأنواع الموضوعات نفسها، ولا يتتبع أنواع الروابط نفسها بين تلك الموضوعات، ولكن القيمة الأدبية– النقدية للتماسك الموضوعي تبدو مرتبطة أيضًا بقيمتها المعرفية.

ثالثًا– ب– "بيير Bier" في "الحرب والسلام War and Peace":

حالتي الثانية تأتي من النقاش النقدي الطويل الأمد حول المزايا الأدبية لـ"*الحرب والسلام War and Peace*" لـ"تولستوي Tolstoy". ونظرًا لما تمَّ توجيهه من نقد مبكر من قِبَل "هنري جيمس Henry James" للرواية بوصفها "وحشًا طليقًا كبيرًا" (1908، x)، ركزت هذه الدراسة عمومًا على التماسك الداخلي للرواية، مع استمرار

بعض النقاد في الإصرار ضد "جيمس" بأن نقاط ضعفها في هذا الصدد تقوض افتراضه بكونها رواية عظيمة حقً،. وأحد هؤلاء النقاد هو "جيسي بيير Jesse Bier" (1971)، الذي ينتقد "الحرب والسلام" على نطاق واسع بسبب افتقارها إلى التماسك الموضوعي.

وتشبه انتقادات "بير" للحرب والسلام" انتقادات "والداك" لـ"لفردوس المفقود"، إذ تتجه نحو ثلاثة أنواع مختلفة من العلاقات حول تيمات العمل: المنطقية، والاستقرائية التوضيحية، والاحتمالية. ومن أمثلة التناقض المنطقي الذي يشير إليها "بيير": "فشل "تولستوي" في التوفيق بين عقيدة ما قبل الحتمية pre-determinism وأعمال الصدفة الواضحة في روايته" (1971، 122). فالموضوع الأساس لـ"لحرب والسلام"، كما يفهمه "بير" والعديد من النقاد الآخرين أن التاريخ هو تَنْفِيذ خطة إلهية غامضة، وليس نتيجة أفعال "رجال عظماء" مثل "نابليون Napoleon". ويؤيد "تولستوي" صراحة هذه النظرية في الخاتمة سيئة السمعة لـ"لحرب والسلام"، ويحاول أيضًا أن ينقلها ضمنيًا من خلال روايته لغزو "نابليون" لـ"روسيا Russia" في عام 1812، إذ تكشف الأحداث بشكل مستقل عن إرادة "نابليون" نفسها، وتتعارض معها في نهاية المطاف؛ فالقائد الروسي "كوتوزوف Kutuzov" فقط الذي يفهم أن التاريخ يسير نحو مصير حتمي، وأفضل ما يمكن أن يفعله هو الخروج عن طريقه ليشق طريقه، ولكن ما تنقله قصة "نابليون" في الحرب والسلام، كما يعتقد "بيير"، هو اعتقاد "تولستوي" أن التاريخ فوضوي، ولا يمكن التنبؤ به، وهذا الرأي لا يتماشى مع قصة "كوتوزوف"، التي تشير في الواقع إلى وجهة نظر مفادها أن التاريخ يمكن التنبؤ به وله "رجاله العظماء" بعد كل شيء.

ويزعم "بيير" أن رواية الحرب والسلام تظهر أيضًا تضاربًا في موقفها العام تجاه معنى الحياة، ونبل الجنس البشري بالتناوب بين تعبيرات "التفاؤل العاطفي أو النزعة الإنسانية" من ناحية، و"سوء الفهم والعدمية" من ناحية أخرى (118). إذ يقول "بيير" إن تولستوي يخون رؤيته غير المستقرة للحياة من خلال رؤيته لبطله "بيير Pierre"،

الذي يستطيع في بعض الأحيان في الرواية أن يرى فقط "التافهة، والرتابة، واللامعنى" في كل شيء، ولكن في أوقات أخرى يتم التغلب عليها بإحساس مبهج "عظيم، وأبدي، ولانهائي" ومليء بحب شامل لرفاقه جميعًا (تولستوي 2008، 1104). ويفسر "بيير Bier" في مؤلفه مزاج "بيير Pierre" الراديكالي في الرواية بوصفه أحد أعراض "هوس المراهقين أو الهمجيين" (1971، 119).

وإلى جانب "فشلها في التوفيق بين الموضوعات المتناقضة"، مثل المتناقضات السابقة، ينتقد "بيير" أيضًا الرواية بسبب "فشلها في توحيد الموضوعات ذات الصلة الوثيقة"(127). فعلى سبيل المثال، يتساءل "بيير" عن السبب الذي دفع "تولستوي" ألا يربط مطلقًا بين احترامه الواضح للطبيعة كعامل قوي في تاريخ البشرية- فقبل كل شيء، قد قهر فصل الشتاء نابليون في الرواية- وإعجابه الواضح بسمة "الطبيعية naturalness" بوصفها سمة إنسانية شخصية؛ إذ يتسأل "بيير" بشكل بلاغي "هل من اللازم أن تطلب من مؤلف عظيم اكتشاف إمكانيات موضوعاته الأساسية؟" "أليس هو المسؤول عن الدمج بشكل مبدع، وربما تطوير النتائج الفكرية، والسردية لفكرتين إيجابيتين عظيمتين، مثل طبيعة الشخصية، ودور الطبيعة في شؤون الرجال، لا سيما أنه قد أشار إليهم من أجلنا؟" (127-128). وليست المشكلة هنا أن هاتين الفكرتين غير متماسكتين منطقيًا، ولكن المشكلة أنه لا توجد فكرة شاملة في الرواية يمكن بموجبها شرح كلتا الفكرتين، وهكذا فإن هذا الخط الثاني من النقد يدل على الاهتمام بالتماسك الاستقرائي لموضوعات الرواية.

الخط الثالث من النقد الذي يتضمنه العديد من تعليقات "بيير" هو أن "تولستوي" يضع في بعض الأحيان ثقة أكبر في معتقداته أكثر مما تكفله الأدلة التي يقدمها لهذه المعتقدات. فعلى سبيل المثال يدعي "بيير" أن الرواية لا تدعم "قوة قناعة [تولستوي]" في "المثل الأعلى للحنان الناشئ عن الحب"(119). وبالمثل، يشير "بيير" إلى أن التوتر بين "اعتقاد تولستوي أن القوى الكبيرة المحددة سلفًا تناور من أجل الخير الكلي

... [و] نظرته المتكررة للفوضى العالمية والإنسانية "أصبحت أكثر إشكالية من خلال قبوله "المتدين" للرأي السابق (122). وهذه التعليقات تشير إلى الاهتمام بتماسك معتقدات "تولستوي" ليس فقط من الناحية المنطقية، ولكن أيضًا من الناحية الاحتمالية.

وعلى عكس "والدك"، لا يربط "بيير" بشكل مباشر بين عدم التماسك الموضوعي، وعدم وجود قوة مقنعة أو مبررة. فما يثير اهتمام "بير" الأساسي بشكل مباشر هو ما يكشفه التماسك الموضوعي لـ"الحرب والسلام" حول شخصية مؤلفه. ومع ذلك، فمن الواضح أن شخصية "تولستوي" الفكرية موضع الإشكالية. فما يعتقده "بيير" أن تناقضات الرواية تكشف أن مؤلفها كان يفتقر إلى الشجاعة لقبول بعض الحقائق الصعبة، مثل انعدام معنى الحياة، وانعدام قدرة الأفراد على التأثير في مجرى التاريخ. فحسب "بيير"، يبدو أن الرواية تتأرجح حول هذه الحقائق؛ لأن "تولستوي" "كان يفتقر إلى الشجاعة الداخلية . . . وأن الإرادة الجسورة، قبل كل شيء أن تنظر بثبات إلى أسفل"(121–122). وهكذا يبدو اعتراض "بيير" على عدم تماسك الحرب والسلام الموضوعي قائمًا على الاعتراض على نوع من الجبن الفكري الذي يظهره هذا التماسك في المؤلف.

ونجد في نقد "بيير" للحرب والسلام، أيضًا، المزيد من الدعم للاستنتاجين الرئيسين اللذين اقترحهما نقد "والدك" الخاص لـ"الفردوس المفقود"؛ الأول: أن أحكام التماسك الموضوعي، وأحكام التماسك المعرفي تتبع أنواع العلاقات نفسها في أنواع الموضوعات نفسها، والثاني: أن القيمة الأدبية النقدية للتماسك الموضوعي متجذرة جزئيًا حول قيمتها المعرفية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الافتراضات مستقلة منطقيًا: ويمكن للمرء قبول الأولى دون الثانية والعكس بالعكس، وبالرغم من أن كل منهما يساعد على شرح الآخر؛ فإن الافتراضين يعززان بعضهما بعضًا. وإذا لم يأت الاهتمام والعناية النقدية بالتماسك الموضوعي في الأدب جزئيًا على الأقل من قيمته المعرفية، فسيكون من الصعب شرح السبب الذي يجعل تتبع المفهوم في مجموعة العلاقات نفسها

مثل التماسك المعرفي. وعلى النقيض من ذلك إذا لم يكن التماسك الموضوعي يشرف على مجموعة العلاقات نفسها مثل التماسك المعرفي، فسيكون من الصعب شرح سبب ظهور تقييمات التماسك الموضوعي المحملة بالأحكام المعرفية.

وقد يختلف المرء مع تفسير "بيير" لـ"الحرب والسلام". وربما يظن المرء أن التوترات الموضوعية في الرواية لا تُفسَّر بشكل معقول على أنها أعراض للجبن الفكري، أو الاكتئاب الهوسي أكثر من كونها مظاهر لعقل يتصارع مع القضايا الصعبة، ويواجه جاذبية وجهات النظر المتعارضة؛ فليس الأمر أن "تولستوي" ملتزم دون قصد بالمعتقدات المتناقضة، ولكنه قادر على إدراك فتنة التوقعات المتنافسة واستيعابها، وفي هذه الحالة ستكون التوترات الموضوعية للرواية خالية من اللوم، أو ربما تكون فاضلة من وجهة نظر معرفية.

قد يتضح في ضوء الفحص الدقيق والأكثر شمولية للتفاصيل النصية أن هذه في الواقع قراءة أفضل من قراءة "ي" لـ"الحرب والسلام". ولكن ما إذا كان "بيير" قد فسر "الحرب والسلام" بشكل صحيح؛ فيبدو أنه يجب تضاف هذه النقطة؛ لأنه حتى لو افترضنا أن التوترات الموضوعية في "الحرب والسلام" تعكس إزدواجية "تولستوي" المبررة بشكل جيد فيما يتعلق بمسائل معنى الحياة، وإرادة الإنسان الحرة، فيبدو من غير المعقول الاعتقاد بأن كل عمل يبدو غير متماسك موضوعيًا يجب تفسيره بالطريقة نفسها، وهذا يرقى إلى مستوى الاعتقاد بأنه لا يمكن أن يحدث أي خطأ في العمل بسبب عدم التماسك الموضوعي، وإذا كان الأمر كذلك، فإن "بيير" و"والدوك" سيكونان مذنبين ليس فقط بسبب سوء تفسير عملين أدبيين محددين، ولكن بسبب الفشل في فهم مبدأ نقدي أدبي عام يستبعد نوع التفسير الذي يقدمونه، وبغض النظر عما إذا كان هذا النوع من التفسير يناسب "الحرب والسلام"، فإنه يبدو من المعقول الاعتقاد أنه يناسب بعض الأعمال على الأقل.

قد يبدو هذا الرد مؤكدًا أكثر من اللازم؛ فإذا كان بديهيًّا أنه يمكن لأي عمل من حيث المبدأ أن يظهر توترات موضوعية دون أن يكون معيبًا، فهل يجب ألا يكون من البديهي أيضًا أن القيمة الأدبية- النقدية للتماسك الموضوعي لا تستند إلى قيمتها المعرفية؟ تعتمد الإجابة -جزئيًّا- على نوعية الأعمال المعنية- أي تلك التي يتم فيها اتخاذ التوترات الموضوعية لتعكس ازدواجية المؤلف، أو تردده بين وجهات نظر متعارضة، ولكنها جذابة بالقدر نفسه، بدلاً من التزام المؤلف غير المقصود بمواقف متناقضة يمكن أن يقال حقا أنها غير متماسكة من الناحية الموضوعية. وسأعود إلى هذا السؤال في القسم الثالث في النقطة الثانية فيما يلي.

رابعًا- اعتراضات وردود:

أ- هل التماسك الموضوعي ميزة معرفية؟

وفقًا للرأي المعروف باسم المعرفية الأدبية، يمكن أن يكون للأعمال الأدبية قيمة معرفية، والميزات التي تسهم في قيمتها المعرفية يمكن أن تسهم لهذا السبب في قيمتها الأدبية، وتقترح المناقشتان النقديتان الأدبيتان اللتان رأيناهما للتو أن التماسك الموضوعي هو أحد هذه السمات، ويعد النقاد أن التماسك الموضوعي في جزء منه ميزة أدبية؛ لأنهم يعدونه ميزة معرفية. ومن ثم تقدم أمثلة مثل هذه من النقد الأدبي دليلًا على المعرفية الأدبية على افتراض أنه يمكننا الوثوق بالنقاد الأدبيين لمعرفة ما يعد مزايا أدبية ومعرفية.

يبدو الجزء الأول من هذا الافتراض آمنًا: فإذا كان أي شخص يقدر المعايير التي تحكم ممارسة النقد الأدبي؛ فسيبدو أنه سيكون من أولئك الذين يشاركون باحتراف في هذه الممارسة. ومع ذلك يمكن للمرء أن يجادل بأن حقيقة النقاد الأدبيين يعتقدون أن التماسك الموضوعي هو ميزة معرفية لا يعطينا أي سبب لتصديق ذلك. وفي الواقع

قد يعتقد المرء أن الروايات الأدبية تظهر اعتراضًا واضحًا على هذا الافتراض، ولأن الروايات الأدبية منتجات خيالية؛ فإنها غالبًا ما تصور عوالم لا تشبه إلى حد كبير العالم الواقعي، ولكن في أيدي كاتب ماهر، فإن هذه العوالم على الرغم من كونها غير واقعية، قد يتم بناؤها بعناية بحيث تكون متماسكة للغاية. وحقيقة أن العمل الأدبي متماسك، لا يبدو أنها تعطينا أي سبب لتصديقه.

وأعتقد أن جزءًا من قوة هذا الاعتراض تنشأ من الخلط بين التماسك الموضوعي، وما يمكن تسميته تماسك عالم القصة. ففي حين أن التماسك الموضوعي يتعلق بالافتراضات العامة التي يفترض أن المؤلف يقبلها فيما يتعلق بالعالم الواقعي؛ فإن تماسك عالم القصة يتعلق بميزات العالم الخيالي الممثلة في العمل، مثل الشخصيات، والأطر، والأحداث التي يصفها، ويمكن وصف هذه الميزات بأنها متماسكة في الإدراكات المختلفة التي تتوافق مع وصفها بأنها غير واقعية. فعلى سبيل المثال يمكن القول إن أحداث العمل متماسكة إلى الحد الذي يتبعه كل حدث كنتيجة سببية لما أتى قبله، ويوفر أساسًا سببيًا كافيًا لما يأتي بعده. وبهذا المعنى قد تكون أحداث العمل متماسكة للغاية بينما تكون غير واقعية بمعنى أنها لم تحدث أبدًا، أو من غير المحتمل أن تحدث في العالم الواقعي. وينطبق الشيء نفسه على الشخصيات الخيالية، ويمكن وصف الشخصية التحريضية بأنها متماسكة إلى الحد الذي تتصرف فيه بطرق تبدو ضرورية، أو محتملة بالنظر إلى الشخصية التي تمَّ نسبتها إليها، والظروف الخيالية التي تمَّ وضعها فيها. ومع ذلك قد تكون الشخصية متماسكة بهذا المعنى دون أن تشبه أي شخصية موجودة، أو من المحتمل أن تكون موجودة في العالم الواقعي.

إذن من الطبيعي أن عوالم القصص يمكن أن تكون متماسكة للغاية دون أن تكون واقعية. لكن مثل هذه العوالم القصصية لا تحتاج ضمنًا إلى مواضيع غير واقعية. حتى الخيالات الأكثر وحشية، وبعيدة الاحتمال في روايات الخيال العلمي يمكن أن تنقل مقترحات عامة حقيقية حول الأخلاق، أو السياسة، أو علم النفس، وفي

الواقع، يبدو أن مدى تماسك عوالم هذه القصص في أي من الإدراكات الموصوفة أعلاه يعتمد على مدى واقعية هذه التقنيات فيما يتعلق ببعض الافتراضات العامة التي تحتوي عليها. فعلى سبيل المثال القصة التي تكون شخصياتها متماسكة للغاية بمعنى أنها تتصرف وفقًا للشخصيات المنسوبة إليها يجب أن تحتوي على افتراضات واقعية حول أنواع الأفعال التي تتوافق مع أنواع الشخصيات المعنية. إذن حقيقة أن عوالم القصص الخيالية يمكن أن تكون متماسكة وغير واقعية في الوقت نفسه، لا تُظهِر أن موضوعات العمل يمكن أن تكون متماسكة وغير واقعية في الوقت نفسه.

ومع ذلك يبدو أنه من الممكن للعمل الأدبي أن يجسد مجموعة من الموضوعات المتماسكة للغاية، ولكنها خطأ تمامًا، ومن المسلم به أن هذا الاحتمال يهدد الرأي القائل بأن التماسك الموضوعي بحد ذاته ميزة معرفية؛ ومع ذلك فإن هذا لا يعني أن التماسك الموضوعي لا يمكن أن يسهم في المكانة المعرفية لموضوعات العمل. فعلى وجه الخصوص يظل من المعقول الاعتقاد بأن التماسك الموضوعي يمكن أن يعزز الوضع المعرفي لمواضيع العمل حيث يكون لبعض مواضيع العمل الرئيسة أو الفرعية مبرر مستقل بالفعل. أي مثلما يمكن لصحة الحجة الاستنتاجية "نقل" التبرير من الافتراضات إلى الخاتمة، كذلك يمكن للتماسك أن ينقل التبرير من بعض الافتراضات إلى الآخرين. وفي الواقع من وجهة نظر "بونجور BonJour"، فإن العلاقات الاستدلالية بين المقدمات والخاتمة في حجة استنتاجية صحيحة ليست سوى نوع واحد من علاقة التماسك. وبالتالي إذا كانت صحة الحجة يمكن أن تنقل التبرير من بعض الافتراضات إلى غيرها، فإن التماسك يمكن أن يفعل الشيء نفسه.

إذًا الاعتراض قيد النظر لا يهدد الرأي القائل بأن التماسك الموضوعي يمكن أن يكون ميزة معرفية في ظل ظروف معينة. علاوة على ذلك يبدو أن هذه الشروط– أي أن بعض مواضيع العمل الرئيسة أو الفرعية مبررة بشكل مستقل– عادة ما يتم الحصول عليها. ومن الواضح أن هذا ينطبق على أعمال الواقعية النفسية والاجتماعية،

التي تهدف عمدًا إلى تمثيل الناس والمجتمع وفقًا للمبادئ العامة الصحيحة للعالم الفعلي، والتي لدى معظم القراء بالفعل سبب للقبول. ومع ذلك حتى الأعمال الخيالية غير الواقعية تجسد عادةً عددًا كبيرًا من الافتراضات التي يشترك فيها القراء بالفعل بشكل مبرر. فعلى سبيل المثال "ليليبوتو" و"سويفت" على الرغم من أبعادهما اللاإنسانية؛ فإنهما تحكمهما القوانين الفيزيائية، والبيولوجية، والنفسية نفسها مثل البشر الفعليين. وهكذا يأتي القراء مجهزين مسبقًا بالتبرير للعديد من الاقتراحات العامة للأعمال الأدبية السريعة. وقد جادل كل من "نويل كارول Noël Carroll" (2002) و"ديفيد ديفيز David Davies" (2007) وأنا "ريب Repp"(2014) بأن الأعمال الأدبية يمكن أيضًا أن تزود القراء بتبرير مستقل عن التماسك لافتراضاتهم بقدر ما يمكنهم العمل مثل تجارب الفكر الفلسفية والعلمية. بعبارة أخرى يمكن للأعمال الأدبية أن تقدم لنا سيناريوهات خيالية توفر مبررًا للافتراضات من خلال الحصول على استجابات بديهية سليمة لصالحها. إن الدفاع الكامل عن هذا الافتراض يتجاوز نطاق هذه المقالة، لكن النقطة الأساسية هنا لا تعتمد عليها، ولا يحتاج التماسك الموضوعي إلى تبرير "من الصفر" لكي يكون ميزة معرفية. وكل ما هو مطلوب هو أن يكون للقراء مبرر مستقل لقبول بعض مواضيع العمل، والمعرفة التي يجلبها القراء إلى العمل تكون كافية عادةً لتلبية هذا المطلب.

ب- هل التماسك الموضوعي ميزة أدبية؟

إذا كان هذا الرد على الاعتراض الأول صحيحًا؛ فإن نقاد الأدب يبررون عادةً افتراض أن التماسك الموضوعي ميزة معرفية. ولكن بجرأة أكبر قد يتساءل المرء عما إذا كان لها ما يبررها أن نفترض أنها ميزة أدبية، ويمكن تحدي القيمة الأدبية للتماسك الموضوعي على وجه الخصوص على أساس أن عدم التماسك الموضوعي في الأدب يمكن أن يكون في بعض الأحيان ميزة أدبية، وفي تأييد واضح لهذا الافتراض، تقول

"هاك" في مقالتها في وقت سابق إن "محاولة التعبير عن المزاج المتناقض أو القيم المتنافسة . . . يمكن أن تكون مثمرة فنيًا"(2004، 170). وفي وقت لاحق، سنقدم العديد من الأمثلة التي من الواضح أنها تهدف إلى دعم هذا الافتراض.

نحن لا نتمتع بالتوازيات السردية فقط، ولكن بالتناقض مع الحبكات المتشابكة، والسرديات المقطعة، والمتداخلة بمهارة أيضًا؛ نحن نقدر المفارقة التاريخية المختارة اختيارًا جيدًا لإنتاج الملابس الحديثة لمسرحية شكسبير التي تنقل بنجاح دروسها إلى عصرنا؛ ونجد أن التناقض النحوي الذي تم اختياره جيدًا ليس فقط مصدرًا غنيًا للفكاهة اللفظية، ولكن أيضًا في بعض الأحيان جهاز أدبي فعال بشكل رائع: كما هو الحال مع الصدمة اللطيفة لافتتاحية الفصل الخامس من كتاب *"اليد اليسرى للظلام The Left Hand of Darkness"*لـ"أورسولا لي جوين Ursula Le Guin": " كانت صاحبة أرضي رجلًا مرعبًا"– تناقض لفظي مذهل، وهو صحيح تمامًا نظرًا لطاقمها من الشخصيات الخنثى، ولكن بخلاف ذلك شخصيات بشرية جدًا (174).

وعلى المنوال نفسه جادل "ماثيو كيران Matthew Kieran" (1997) بأن كثيرًا من اهتمامات الفن الدادي Dadaist وقيمته تكمن في استخدامه المتعمد للتقنيات التي تكسر تجربتنا للواقع، وتقوض توقعاتنا التقليدية للنظام والوضوح. ووفقًا لـ"كيران"، فإن عدم التماسك الناتج عن هذه التقنيات له قيمة فنية؛ لأنه يتيح لنا "تجربة الفوضى المطلقة . . . التي قد تكون مماثلة، وربما التي ستكون مناسبة للتفكير والشعور، دون التكلفة الباهظة المحتملة التي ستتبع في العالم الحقيقي"(1997، 388).

مرة أخرى من المهم عند تقييم هذه الحجج أن نوضح الفرق بين عدم التماسك الموضوعي، والأشكال غير الموضوعية الأخرى من عدم التماسك؛ فقد تفتقر السرديات "المقطعة والمتداخلة بمهارة" أو التي تحتوي على مفارقات تاريخية إلى تماسك عالم القصة، أي الاستمرارية، أو الترابط بين الأحداث الخيالية، والشخصيات، والإعدادات

الممثلة في العمل؛ لكن عدم تماسك عالم القصة ليس مثل عدم التماسك الموضوعي. فلا يوجد نوع من عدم التماسك الذي نراه في الأدب الدادي Dadaist– مثل القصائد الصوتية المحضة لـ"هوجو بال Hugo Ball" أو قصاصات الصحف المجمعة عشوائيًا من "تريستان تزارا Tristan Tzara"– والذي يتألف من غياب العلاقات الدلالية، أو النحوية التقليدية بين الكلمات والجمل، وليس في عدم التماسك بين الأفكار المتجسدة في العمل ككل.

وبالتالي لا تعترض أمثلة "هاك" و"كيران" بشكل مباشر على القيمة الفنية للتماسك الموضوعي، ويضاف إلى ذلك أن كلًا من "هاك" و"كيران" أثناء شرحهما لماذا يمكن أن تكون بعض أنواع عدم التماسك غير الموضوعية ذات قيمة فنية، يؤكدان على القيمة الفنية للتماسك الموضوعي؛ فبالنسبة لـ"هاك"، يمكن أن يكون إنتاج مسرحية شكسبير التي عفا عليها الزمن مُرضيًا من الناحية الفنية عندما "تنقل دروسها بنجاح إلى عصرنا". وبالتالي لأنه يمكن أن يُسهم في التماسك على المستوى الموضوعي، يبدو أن "هاك" تعتقد أن هذا الشكل من عدم التماسك في عالم القصة يمكن أن يكون ميزة فنية. وبالمثل بالنسبة لـ"كيران"، يمكن أن تكون تقنيات الفوضى المستخدمة في الأدب الدادي مفيدة فنيًّا؛ لأنها تنقل أفكارًا موضوعية تتعلق بـ"مدى الفوضى المطلقة. . . التي قد تكون مماثلة، وربما التي ستكون مناسبة للتفكير والشعور" كرد فعل عليها. ومرة أخرى يبدو أن الفكرة هي أن عدم التماسك غير اللائق يمكن أن يكون ميزة فنية بقدر ما يفسح المجال لمجموعة الموضوعات المثيرة للاهتمام والمتماسكة.

بالمناسبة تشير بعض ملاحظات "تريستان تزارا Tristan Tzara" (1981) الخاصة حول عدم تماسك الفن الدادي إلى خط تفكير مماثل. وفي مقاطع مثل ما يلي تحاول "تزارا" تبرير عدم تماسك الفن الدادي من حيث تماسك أهميته الموضوعية.

غالبًا ما يقال لنا أننا غير متماسكين، لكن في هذه الكلمة يحاول الناس وضع إهانة يصعب علي فهمها؛ فكل شيء غير متماسك. فالرجل النبيل الذي يقرر الاستحمام، ولكنه يذهب إلى السينما بدلًا من ذلك، والشخص الذي يريد أن يكون هادئًا، ولكنه يقول أشياء لا تدخل رأسه بسهولة، والشخص الآخر الذي لديه فكرة دقيقة عن موضوع ما لكنه ينجح فقط في التعبير عن العكس بالكلمات التي تعدُّ ترجمة سيئة بالنسبة له. إذًا لا يوجد منطق؛ فقط اكتشفْ الضروريات النسبية الاستدلالية الصالحة، ليست لأي معنى بالضبط؛ ولكن كشروح فقط. فأفعال الحياة ليست لها بداية أو نهاية. فكل شيء يحدث بطريقة حمقاء تمامًا. (1981، 111)[11]

ما يبرر عدم تماسك الأدب الدادي، على حد قول "تزارا"، أنه منطقي على المستوى الموضوعي، وخلفه تكمن مجموعة متماسكة من المواضيع: هي أن "كل شيء غير متماسك" و"كل شيء يحدث بطريقة حمقاء تمامًا".

الأمثلة التي تم بحثها حتى الآن لا تقدم أي دعم للافتراض بأن عدم التماسك الموضوعي يمكن أن يكون ميزة فنية؛ بل في الواقع تقترح العكس تمامًا. ومع ذلك تعرض "إيمي مولين Amy Mullin" حجة أخرى لهذا الافتراض. فوفقًا لـ"مولين"، عندما "تكون الموضوعات المعنية ذات أهمية، ويعكس عدم التماسك الموضوعي في العمل الفني الصعوبة التي يتم تصورها بشكل عام للمشاركة في التوفيق بين هذه الموضوعات

[11]– هناك ملاحظة أخرى مثيرة للاهتمام أيضًا هي أن أحد أسباب تراجع الدادية Dada حقيقةً، وفقًا للعديد من الدارسين أن عدم التماسك في فنهم فشل في خدمة أيديولوجية مترابطة تمامًا. إلى جانب فكرة أن الواقع نفسه غير منطقي و"أحمق"، كان من المفترض أن يؤدي عدم تماسك فن الدادية إلى الاشمئزاز من الفن نفسه، كما تم تصوره وممارسته تقليديًا. ولكن باختيار التعبير عن رسالتهم المعادية للفن من خلال الوسائل الفنية، بدا أن الداديين عالقون في التناقض. ويُقال عمومًا أن هذا التوتر كان مصدرًا أساسيًا للسخط على الدادية التي حفزت التحول الإيجابي نحو السريالية. انظر، على سبيل المثال، "هوبكنز Hopkins" (2004، 17).

والمفاهيم المتباينة"؛ فإنه يمكن أن تكون التوترات الموضوعية ذات قيمة فنية من حيث أنها "تمنح القارئ فرصة للتفكير في التوترات التي ينطوي عليها حمل أفكار مختلفة في الوقت نفسه، وكلاهما له بعض الجاذبية القوية" (مولين، التواصل الشخصي).

دعونا نتخيل عملًا يستوفي جميع شروط "مولين": عملًا تكون قضاياه الموضوعية مهمة ويصعب حلها، ويدفع إلى نوع من التفكير المعرفي ذي القيمة الذي تصفه "مولين". للانسجام، قد نفترض أن هذا العمل هو "الحرب والسلام". فمن ناحية من الممكن التساؤل عما إذا كان يجب اعتبار آثار القيمة المعرفية لعدم التماسك الموضوعي لهذا العمل ميزة فنية. فحتى نقاد المعرفة الأدبية يعترفون بأن الأعمال الأدبية يمكن أن يكون لها فوائد معرفية ليست ذات صلة من الناحية الفنية. وقد تؤدي قراءة "الحرب والسلام" أيضًا إلى تحسين نتيجة اختبار SAT، على سبيل المثال، ولكن يبدو أن مثل هذا التأثير يكون عرضيًا للغاية بالنسبة للعمل الذي لا يمكن اعتباره ذا ميزة فنية. أما إذا كان ميل العمل إلى جعلنا نفكر في التناقضات بين وجهات النظر المختلفة حول الإرادة الحرة، ومعنى الحياة يجب اعتباره ذا ميزة فنية، وبالتالي فإنه يعتمد على ما إذا كان هذا التأثير جزءًا من تصميم العمل، وإذا لم يكن الأمر كذلك، فيمكن القول أنه لا ينبغي اعتباره ذا ميزة فنية.

ومع ذلك إذا كان الأمر هكذا، فمن الممكن أن يطرح هذا تساؤلاً عما إذا كان العمل غير متماسكٍ حقً؛ لأنه إذا كان العمل مصممًا للتأمل في التناقضات بين وجهات النظر المتعارضة حول الإرادة الحرة ومعنى الحياة؛ فعندئذ يبدو أن هذه التناقضات نفسها، وليست الآراء المتعارضة يجب أن تُعدُّ محورًا موضوعيًّا للعمل. عندئذٍ ستكون تعبيرات الرواية عن وجهات النظر المتعارضة في خدمة مجموعة من المواضيع الأكثر عمومية، وتماسكًا حول صعوبة التوفيق بين هذه الآراء. يبدو أن اقتراح "مولين" يواجه المعضلة التالية. إما أن تكون مكافآت التفكير في التناقضات الموضوعية للعمل خارجة عن تصميم العمل، وبالتالي لا ينبغي أن يُنسب إليها العمل،

أو أن هذه المكافآت داخلية لتصميم العمل، وبالتالي فإن العمل من الناحية الموضوعية ليس متماسكًا حقًا.

بغض النظر عما إذا كان يمكن التغلب على هذه المشكلة؛ فإن فكرة "مولين" لا تشكل تهديدًا ضروريًا لادعائي بأن التماسك الموضوعي يمكن أن يكون ميزة أدبية. وذلك لأن نوع الفائدة المعرفية الذي تربطه مولين بعدم التماسك الموضوعي يختلف عن النوع الذي أطالب به للتماسك الموضوعي؛ فافتراض مولين أن التفكير في موضوعات العمل غير المتماسكة يمكن أن يعطي رؤى إنتاجية حول التناقضات بين الأفكار المختلفة، وتطوير المهارات المعرفية، بينما ادعائيّ هو أن التماسك الموضوعي ينتج عنه تصديق موضوعات العمل، وبالتالي يمكن قبول كلا الافتراضين دون تناقض، وسيسمح العرض الناتج بالتماسك الموضوعي بالتعامل معه على أنه ميزة فنية بقدر ما يعطي ضمانًا لموضوعات العمل، بينما يسمح عدم التماسك الموضوعي بالتعامل معه على أنه ميزة فنية طالما أنه يعزز التفكير المعرفي ذا القيمة في التناقضات بين الأفكار المتعارضة. وبسبب هذه الرؤية قد تكون الأعمال الأدبية المتماسكة وغير المتماسكة قادرة على الحصول على قيمة معرفية، وقد يجد بعض نقاد المعرفة الأدبيين أن هذه النظرة كافية.

ومع ذلك يجب الآن معالجة حجة أخرى للقيمة الأدبية لعدم التماسك الموضوعي. فوفقًا لهذه الحجة التي تمت الإشارة إليها سابقًا في النقطة الثانية من المبحث الثالث، يمكن أن تكون التناقضات الموضوعية في العمل الأدبي في بعض الأحيان ميزة أدبية؛ لأنها يمكن أن تعكس أحيانًا تناقضًا مبررًا للمؤلف تجاه قضية معقدة، أو مزايا فكرية واضحة مثل تَوَقُّد الذِّهْن، وَتَفَتُّحه، أو العقلانية. وتتحدى هذه الحجة كلًّا من القيمة الأدبية والمعرفية للتماسك الموضوعي. وفي الواقع فإنها أكثر تعقيدًا من هذا لأن ما تدعيه حول موضوعات العمل الأدبي يمكن أن يُدعى بالسهولة نفسها حول معتقدات العامل المعرفي العادي. والأهم من ذلك أنها تطرح سؤالًا حول

قيمة التماسك المعرفي. أي: عندما يتعلق الأمر بقضايا معينة لا سيما تلك التي يتم فيها دعم الآراء المتعارضة لأسباب قوية بالقدر نفسه، أليس من المبرر أو الفعال أن تكون من عقلين؟

لا يكفي أن تكون الإجابة على هذا السؤال بالإيجاب، لكي تنجح هذه الحج؛ بل ما يجب أن يكون صحيحًا أيضًا هو أن التناقض الذي يبدو وكأنه استجابة مبررة، أو فعالة لبعض القضايا الصعبة يرقى حقًّا إلى عدم التماسك، وأعتقد أن أقوى خط دفاع ضد هذه الحجة سيركز مقاومته على هذه النقطة، وعندما يتم دعم الآراء المتعارضة بأسباب قوية بالقدر نفسه؛ فإن الاستجابة المناسبة على ما يبدو لا تتمثل في تبني مجموعة غير متماسكة من المعتقدات أو المواقف، بل في إرجاء الأحكام. ففي حين أنه قد يكون من الفاعلية الفكرية أن تبقى متناقضًا بمعنى الاستمرار في تقدير عوامل الجذب في وجهات النظر المتعارضة، فإن كونك متناقضًا بهذا المعنى لا يعني في الوقت نفسه أن نؤمن بالمعتقدات التي في *p* والتي ليست في *p*. وبدلاً من ذلك هو الإيمان بأن كل ما في p وما ليس في p مدعومان بأسباب قوية. ويجب عدم الخلط بين التناقض الفعال وعدم التماسك.

إذا كان هذا صحيحًا؛ فإن الأعمال الأدبية التي يبدو أن التناقضات الموضوعية تظهر فيها تقديرًا فكريًا فعالًا لمناطق جذب وجهات النظر المتعارضة لا يجب تفسيرها على أنها غير متماسكة، ولكن لنفترض أنه خطأ، وإذا افترضنا أن الاعتراض لا يمكن مواجهته بطريقة أخرى؛ فإن نظرية المعرفة الأكثر تعقيدًا للتماسك، والتي تعترف بالتناقض المعرفي للتماسك نفسه، يجب قبولها منذ البداية. ووجهة النظر البسيطة القائلة بأن التماسك الموضوعي ميزة أدبية دائمًا، فهذا لأنها ترى أنه يجب التخلص من الميزة المعرفية دائمًا. ومع ذلك لا ينفي الاعتراض أن القيمة الأدبية للتماسك الموضوعي مرتبطة بقيمتها المعرفية؛ بل على العكس تؤكد ذلك الافتراض. وهكذا حتى

لو تمَّ تأكيد هذا الاعتراض؛ فإن الخلاف الأساسي في هذه الدراسة هو أن مفهوم التماسك الموضوعي يقتفي أثر مفهوم التماسك المعرفي، ولن يتم التنازل عنه.

ج- هل التماسك الموضوعي ميزة أدبية لأنه ميزة معرفية؟

هناك اعتراض ثالث محتمل على تقريري يقرّ بأن التماسك الموضوعي له قيمة أدبية ومعرفية ولكنه ينفي وجود علاقة بين الاثنين. ووفقًا لهذا الاعتراض، يعدُّ التماسك الموضوعي ميزة أدبية ليس لأنه ميزة معرفية ولكن لسبب آخر.

أحد الاقتراحات، وهو اقتراح "لامارك Lamarque" و"أولسن Olsen"، هو أن التماسك الموضوعي "[يـ]كتسب قيمة من خلال الإسهام... في تعريف المحتوى الممتع إنسانيًّا"(1994، 265). ومن المفترض أن يعتمد على ما إذا كان المحتوى الموضوعي للعمل "ممتعًا إنسانيًّا" على حسب سند مواضيعه- لا سيما إذا كانت هذه المواضيع تتعلق بقضايا ذات أهمية عميقة ودائمة للبشر. ومع ذلك يبدو أن مجموعة من المواضيع غير الممتعة يمكن أن تكون متماسكة تمامًا مثل مجموعة من المواضيع الممتعة؛ لأن العوامل التي تؤثر على تماسك مجموعة من الافتراضات- أي قوة المنطق الاستنتاجي والاستقرائي، عددهما- التوضيحية والعلاقات الاحتمالية بينها- تبدو مستقلة عن الموضوع الذي تتعلق به الافتراضات. وبالتالي من الصعب أن نرى كيف يمكن للتماسك الموضوعي للعمل أن يجعل مواضيعه "أكثر إمتاعًا للإنسان."

وبدلاً من ذلك يمكن الافتراض بأن التماسك الموضوعي للعمل يسهم في قيمته الأدبية من خلال الإسهام في وحدته.[12] تكمن ميزة هذا الافتراض في أن هناك صلة

[12]- ربما يكون هذا هو الرأي المعبر عنه في افتراض "بيردسلي Beardsley" بأنه "عندما يتم تجسيد مذهب في عمل أدبي؛ فإن تماسكه سيساعد على توحيد العمل- إذ تصبح ميتافيزيقيا "لوكريتوس Lucretius" *الوحدة الأساسية لطبيعة الأشياء*" (1958، 428).

بديهية أكثر تشددًا بين التماسك الموضوعي والوحدة من التماسك المواضيعي والمحتوى الممتع إنسانيًّا. وفي الواقع يبدو الاتصال محكمًا للغاية لدرجة أنه قد يشك المرء في كونه مجرد بسيط أو مشدو؛ إذن فإن أحد التحديات لهذا الاقتراح هو تحديد مفهوم الوحدة الذي يختلف بوضوح عن مفهوم التماسك الموضوعي، كما يتمثل التحدي الآخر في التأكد من أن نوع الوحدة المحدد له قيمة دائمًا من المنظور الأدبي، ولن تستوفي جميع أشكال الوحدة هذا الشرط. فعلى سبيل المثال يبدو نوع الوحدة التي تفتقر إليها روايات الصعاليك في أحسن الأحوال، ذات قيمة متباينة فقط من المنظور الأدبي، وذلك لأن روايات الصعاليك لا ينظر إليها بشكل عام على أنها شكل من الأشكال الأدبية الدنيا لافتقارها لهذا النوع من الوحدة.[13]

إن مهمة أي شخص يدعي أن التماسك الموضوعي يسهم في القيمة الأدبية من خلال الإسهام في الوحدة، وبالتالي توضيح فكرة الوحدة ذات الصلة الوثيقة بالموضوع، مهمة صعبة لأنه يوجد العديد من القيود التي تجعلها كذلك. ومع ذلك حتى لو افترضنا أن هذا الافتراض يمكن توضيحه بطريقة مقنعة، فلن يشكل تهديدًا لافتراضي بأن التماسك الموضوعي يسهم في القيمة الأدبية من خلال الإسهام في مصداقية مؤلف العمل أو مصداقية مواضيعه. طالما أن المرء يقبل أن التماسك الموضوعي يمكن أن يسهم في القيمة الأدبية بأكثر من طريقة؛ فإنه يمكنه الحفاظ على الافتراضين باستمرار، ومثل فكرة "مولين" بأن عدم التماسك الموضوعي يمكن أن يكون ذا قيمة معرفية؛ فإن فكرة أن التماسك الموضوعي ذو قيمة فنية لأسباب غير معرفية لا يجب أن تكون خطأ حتى تكون وجهة نظري صحيحة.

[13]– للحصول على حجج من هذا النوع، انظر "ستامب Stampp" (1975) و"لورد Lord" (1964، 1967، 1978).

خامسًا– الخاتمة:

لقد ناقشت في هذه الدراسة أن المفهوم النقدي الأدبي للتماسك الموضوعي له معايير التماسك المعرفي نفسها، وأن التماسك الموضوعي يمكن أن يضيف قيمة أدبية إلى عمل ما حتى لو كان بطريقة جزئية؛ لأنه يمكن أن يضيف قيمة معرفية من خلال تعزيز ضمانة عمل ما أو مصداقية مؤلفه، وقد تضيف هذه الميزات قيمة معرفية للأعمال الأدبية بطرق مختلفة، ويعدُّ بعض النقاد أن الضمانة والمصداقية هي خصائص ذات قيمة معرفية في حد ذاتها، تستحق الإعجاب والسعي إليها بشكل مستقل عن أية منتجات أخرى قد يوصون بها. ولكن الأكثر شيوعًا أنه يُعتقد أن الضمانة والمصداقية يرتبطان بالمنتجات المعرفية المهمة مثل الحقيقة والمعرفة، ويعتقد كثيرون من الفلاسفة أنه كلما كانت مواضيع العمل أكثر ضمانة أو مصداقية، زادت احتمالية أن تكون هذه الموضوعات صحيحة، وأنه عند قبول هذه الحقائق يكتسب القراء المعرفة، كما أنها متميزة عن مجرد الاعتقاد الحقيقي.

وبالتالي قد يزيد التماسك الموضوعي القيمة المعرفية للعمل الأدبي بشكل مباشر، وطالما أنه يزيد من ضمانة مواضيع العمل، أو مصداقية مؤلفه، أو بشكل غير مباشر؛ فإن زيادة ضمانة مواضيع العمل أو مصداقية مؤلفه تجعل العمل أكثر قيمة كمصدر للمنتجات المعرفية الأخرى مثل الحقيقة والمعرفة.

يوفر تحليلي للتماسك الموضوعي دعمًا جديدًا للرؤية الأعم المعروفة باسم الإدراكية الأدبية، والتي تنص على أن المزايا المعرفية أو الإدراكية يمكن أن تكون مزايا أدبية. ومن هذا المنظور تعدُّ القيمة الأدبية للعمل ليست "مستقلة" أو معزولة عن أنواع أخرى من القيم، اعتمادًا فقط على الخصائص الرسمية للعمل أو ميله لاستنباط نوع ما

من السلوك "الجمالي" الفريد. وبدلاً من ذلك يتم تقييم الأعمال الأدبية على الأقل جزئيًا حسب قدرتها على إلقاء الضوء على الواقع، وتعميق فهمنا لأنفسنا، والعالم الذي نعيش فيه. وبالتالي فإن معايير تقييم الأعمال الأدبية تشمل بعض المعايير نفسها التي نقيم بها أعمال العلوم والتاريخ وأشكال أخرى من الخطاب "المعرفي."

ويختلف نقاد المعرفة الأدبية من حيث الدرجة التي يعتقدون فيها أن القيمة الأدبية تعتمد على القيمة المعرفية، ونوع المكافآت المعرفية التي يعتقدون أنها الأكثر أهمية في الإدراك الأدبي، وتشير أهمية التماسك الموضوعي الذي دافعت عنها في هذه الدراسة إلى شكل من أشكال المعرفية الأدبية المعتدلة في المقام الأول، و"المُقترِح" في المقام الثاني. أي أنه يقترح نسخة من المعرفية الأدبية التي تسمح بأن القيمة المعرفية ليست سوى واحدة من بين عدد من القيم التي يمكن أن تسهم في التميز الأدبي، وتؤكد قدرة الأعمال الأدبية توفير المنتجات المعرفية المرتبطة بالمعرفة الافتراضية، مثل الحقيقة أو المعتقدات المبررة، على عكس المهارات، أو التعارف الخيالي، أو الأشكال المفترضة الأخرى للمعرفة غير الإجبارية. يؤكد عملي على وجه التحديد الأهمية الأدبية للضمانة الموضوعية والمصداقية التأليفية، والمنتجات المعرفية التي يميل إليها نقاد المعرفة الأدبيون– حتى أولئك الذين يميلون نحو المذهب الافتراضي– وبالتالي لا تقدم هذه الدراسة حجة جديدة للمذهب المعرفي الأدبي فحسب، بل تشير أيضًا إلى إيماءات نحو نوع جديد من المذهب المعرفي الأدبي، يركز أكثر على الطرق التي يمكن للأعمال الأدبية أن تبرر فيها موضوعاتها أكثر من حقيقة تلك الموضوعات. وقد تقدم هذه النظرة بديلًا كافيًا للمعرفيين الذين لا يشعرون بالارتياح تجاه أهمية الحقيقة

الموضوعية في التقييم الأدبي، ولكنهم يواصلون رؤية الافتراضات الموضوعية على أنها افتراضات أساسية للمكافآت المعرفية للأدب.[14][15]

المراجع:

- Audi, Robert. 1993. "Contemporary Foundationalism." In *The Theory of Knowledge: Classical and Contemporary Readings*, edited by Louis P. Pojman, 206–213. Belmont, CA: Wadsworth.
- Beardsley, Monroe. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett.
- Bergonzi, Bernard. 1960. "Criticism and the Milton Controversy." In *The Living Milton: Essays byVarious Hands*, edited by Frank Kermode, 162–180. London: Routledge and Kegan Paul.
- Bier, Jesse. 1971. "A Century of 'War and Peace'—Gone, Gone with the Wind." *Genre* 4: 107–141.
- BonJour,Laurence. 1985. *The Structure of Empirical Knowledge*. Harvard University Press.
- ————. 1998. "Knowledge and Justification, Coherence Theory of." *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 5.Edited by Edward Craig, 253–259. New York: Routledge.
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press.

[14]– *الموقع الكلاسيكي* للاعتراضات على المذهب المعرفي الذي يركز على الحقيقة هو "ستولنيتز Stolnitz" (1992).

[15]– أودُّ أن أشكر "جنيفر ناجل Jennifer Nagel" و"توم هوركا Tom Hurka" و"آيمي مولين Amy Mullin" على تعليقاتهم على المسودات الأولى لهذه الدراسة، ولمُحكِّم مجهول في هذه المجلة للحصول على تعليقات قيمة أثناء عملية المراجعة.

- Carroll, No¨ el. 2002. “The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60: 3–26.
- Davies, David. 2007. “Thought Experiments and Fictional Narratives.” *Croatian Journal of Philosophy* 7: 29–45.
- Gaut, Berys. 2007. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford University Press.
- Gendler, Tamar Szabo´ . 2008. “Alief and Belief.” *Journal of Philosophy* 105: 634–663.
- Haack, Susan. 1993. *Evidence and Inquiry: Towards Reconstruction in Epistemology*. Oxford: Blackwell.
- ———————. 2004. “Coherence, Consistency, Cogency, Congruity, Cohesiveness, &c.: Remain Calm! Don’t Go Overboard!” *New Literary History* 35: 167–183.
- Hopkins, David. 2004. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Huemer, Michael. 2001. *Skepticism and the Veil of Perception*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield.
- James, Henry. 1908. *The Tragic Muse*, Volume 1 (The Novels and Tales of Henry James, New York Edition). New York: Scribner’s.
- Kieran, Matthew. 1997. “Aesthetic Value: Beauty, Ugliness and Incoherence.” *Philosophy* 72: 383–399.
- Lamarque, Peter, and Stein Olsen. 1994. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon.
- Lord, Catherine. 1964. “Organic Unity Reconsidered.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22: 263–268.
- ————————. 1967. “Unity with Impunity.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26: 103–106.
- ————————. 1978. “Kinds and Degrees of Aesthetic Unity.” *British Journal of Aesthetics* 18: 59–65.

- Lubbock, Percy. 1957. *The Craft of Fiction*. New York: The Viking Press.
- Milton, John. 1993. *Paradise Lost*, edited by Scott Elledge. New York: Norton.
- Nehamas, Alexander. 1981. "The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal." *Critical Inquiry* 8: 133–149.
- Repp, Charles. 2014. "Justification from Fictional Narratives." *Journal of Aesthetic Education* 48(1): 25–44.
- Stampp, Kenneth M. 1975. "Unity as a Virtue." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34: 191–197.
- Stecker, Robert. 1987. "Apparent, Implied, and Postulated Authors." *Philosophy and Literature* 11: 258–271.
- Stolnitz, Jerome. 1992. "On the Cognitive Triviality of Art." *British Journal of Aesthetics* 32: 191–200.
- Tolstoy, Leo. 2008. *War and Peace*. Translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Knopf.
- Tzara, Tristan. 1981. "Lecture on Dada." In *Seven Dada Manifestoes and Lampisteries*. Translated by Barbara Wright. London: John Calder.
- Waldock, A. J. A. 1961. *Paradise Lost and Its Critics*. Cambridge University Press.
- Walton, Kendall L. 1979. "Style and the Products and Processes of Art." In *The Concept of Style*. Edited by and Berel Lang, 72–103. University of Pennsylvania Press.