الفن الإسلامي والنظرة الاستشراقية

نمذجة التجريد الغربي في الماضي الاسلامي

> بقي الفن الإسلامي لزمن طويل عصياً على الذائقة الغربية، بسبب خروجه على محدداتها الجمالية والمبادئ الفنية التي تحكم نظرة الآخر إلى فن يقوم على الجمالي والروحي بمفهوماته الميتافيزيقية، ليتجلى بصبغة من الغرابة والغموض والجمال. وكانت لحظة اهتمام النظرة الاستشراقية عندما تجاوزت موقف أن الإسلام مأخوذ باللغة، وتحديداً بالشعر بفهم أنه فعل سماعي عن طريقه يتحقق للذات الإسلامية أن تستوعب الطبيعة، وتدرك ما حولها وتتفهم فوضى

قاسم محمدعباس

وعندما تفحص الفنان الغربي محددات الفن الإسلامي وتجاوز فكرة أن هذا الفن لم يكن ساذجا ولا فطريا، وتنبه لمساحة التعقيد المتعلقة بالمنظور الميتافيزيقي، تم تحديد ذلك الإيقاع الشعري الكامن في المنمنمات، وتمت استعادة ذلك الايقاع في أعمال غربية مبكرة. وقبل هذا كله حاول البعض من المستشرقين وضع حد لفكرة رفض الصورة في الفكر الإسلامي عن طريق تقديم مجموعة من الأدلة، وإن لم يكونوا قد وضعوا أيديهم على كل المرجعية الأثرية التي كشفت في ما بعد عن أهمية الصورة وفنونها في الكثير من الصروح الإسلامية. وحاول الكثير من علماء الجمال في الغرب إعادة النظر في مسألة فن الشعوب القديمة وعدم خضوعه لشروط الفن الغربي وتحديداً في الرسم عندما توقفوا كثيراً عند إثبات الظلال واحترام الأبعاد. على الرغم من محاولة دولاكروا في فهم الإيقاع الشعري المتخفي في المنمنمات، والتقاط ماتيس لعناصر الجدة والجمال في الفن الإسلامي.

ومع بواكير نشوء الفن التجريدي توجهت النظرة الاستشراقية نحو الفن الإسلامي بالدراسة والتحليل والتقت معه على مستوى الهموم والمعاناة، حتى وصل الحال إلى اعتبار هذا الفن اساساً للتجريدية الغربية، مع اختلاف مفهوم التجريد بين النظرة الإسلامية والفن الغربي ابتداء من منطلقاته وحتى غاياته، وإن كانت مفاصل التقاء عديدة قد توحد بين الموقفين من مثل التكرار، والخوف من الفراغ، واختفاء الظلال وتسطيح الأشياء التي أصبحت محدداً متتالياً في الأعمال الحديثة.

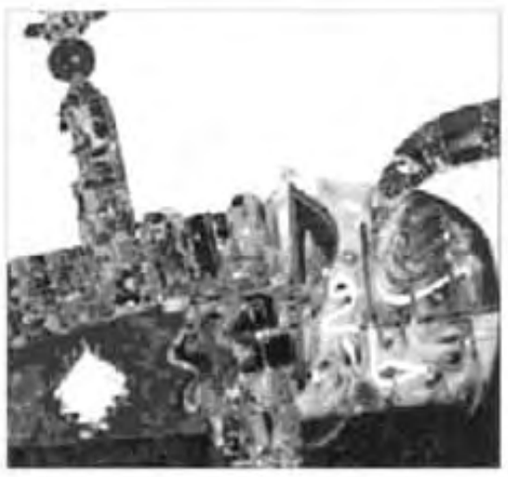
لقد تأثر الموقف الاستشراقي وهو يدرس الفن الإسلامي كثيراً بفكرة التعامل مع الصورة ذاتها، وتم تصنيف الوعي بهذا الفن طبقاً لهذا الاشكال، وكان للنظرة التأملية في معاينة الخط العربي بتوريقاته وتدقيقاته دورٌ في تجلي هذه المعاينة في استلهام الفنان الغربي لحركة الحرف العربي والتوقف عند سمكه وممارسة نوع من الترقيق على نهايته إلى حد دمجه بالفراغ.

لم تكن حركة الفنان الغربي لتشتغل بمعزل عن النظرة الاستشراقية التي أسهمت في تحديد صورة الفن الشرقي عموماً بفهم أن تحليات هذه النظرة للفن الإسلامي تركزت في موقف انتماء هذا الفن لمقولة الجليل كما قال هيجل وهو يتحدث عن الفن الشرقي، بتصور ان هذا الفن هو مجهود التعبير عن اللامتناهي، وأن العين الإسلامية لم تعن بنقل مفردات الطبيعة، بل انشغلت في إبداع طبيعة أخرى انسجم فيها الغموض والجمال. تكمن إشكالية النظرة الإستشراقية في أنها أهملت لغة الفن الإسلامي، ومن ثم أغفلت أسلوب التفكير ذاته، فهذه اللغة التجريدية التي يعبر من خلالها الفن الإسلامي عن شكله وموضوعه هي خارج التطور الغربي للشكل والمضمون، بسبب ان الشكل المنزه هو جسد العمل الفني، أو بمعنى أن الموضوع يختفي ليظهر الشكل، وعليه فإن الخط العربي ينتقل من وظيفة نقل لغة الكلام إلى لغة أخرى تتجسد بوصفها نظاماً جديداً مستقلاً بوصف أنه نظام هندسي محدد باشتراطاته وانظمته الخاصة.

وتحدث المستشرق نيتوس بوركات عن تحولية الخط العربي من وظيفة إلى اخرى بإدراك أن مقاييس الخط العربي الجمالية تتركز في التأليف بين الاستقامة الهندسية العظيمة واكثر الإيقاعات الموسيقية العذبة، فقطباه هما التناسق والخلود.

انطلق بوكارت من فهم أن الخط العربي سمعي وإيقاعي واداته القلم الذي يمتاز بالتضفير والتوريق والإيقاع المتواصل. ولما كان اتجاه الخط العربي من اليمين إلى اليسار. أي الطريق إلى القلب، فكان المسار ينطلق من الخارج إلى الداخل، وبلغة المعجم الصوفي من من الظاهر إلى الباطن. الانتقال من الجسد إلى الروح. وفي الحقيقة هي مغادرة للمرئي نحو المطلق.

على الرغم من أن الفن الإسلامي لم يتحمل عبر كل مراحله مسؤولية أي تبشير أو إعلان، ولم يكن طريقة مباشرة لخدمة الدين كما ذهب بعض المستشرقين، لكننا في الوقت ذاته لا يمكن أن نفصل هذا الفن عن الدين، فهو في علاقة عقلانية مع الدين، ارتبط مع تعاليمه صوفيا وإيمانيا وفلسفيا، ومن هنا اكتسب الفن الإسلامي لغة مدهشة على التوحيد الذي حوله إلى نظام شامل، ورؤية محكمة تحكم كل مفاصله. ولو تتبعنا استلهام الفنان الغربي، للخط العربي لوجدنا تمظهراته في تلك السيولة التي استفادت منها اللوحة الغربية، وفي حركة الخط وشفافيته وصفائه وهكذا دخل الخط العربي إلى لوحات العديد من الفنانين الغربيين وعلى رأس هؤلاء الألماني



بول كلي الذي قضى زمناً طويلاً يتجول في المدينة الإسلامية بعينين ذاهلتين باحثاً عن تلك الحروف المتعانقة في محاولة لاقتناص إيقاعها وفهم تناغمها.

في لوحة من لوحات بول كلي راح يكتب الحروف العربية على نحو عشوائي مهملاً نقل أي معنى، أو تدوين أي نص، فقد كان تحت سيطرة اكتشاف موسيقى الحروف الخفية، أو لنقل رسم خاص وهو بهذا يحاول أن ينتقل من المرئي إلى المطلق، فغياب المعنى في لوحات بول كلي- وتحديداً تلك التي شكلت الحروف جسدها ومضمونها تتحسس شغفه في كتابة الخط، وهذا ما نلمسه في رفعه للألف وجرّه الباء وإمالته الباء، إلى الحد الذي تحس وكأن هذا الفنان يبحث في هذه الحروف عن التناسق والخلود.

ما نحاول تحديده هنا هو ان النظرة الغربية انشغلت كثيراً في البحث عن نقاط التقاء لها مع الفن الإسلامي، ومحاولة استلهامهم للرقش- الذي هو دمج بين الرسم والخط- بدافع أنه يلبي رغبة إنشاء لوحة تخلو من المعنى البياني أو اللفظي، بهدف نقل الشكل غير المحدد، وتدوين ما هو جوهري للواقع الطبيعي، إن هذا التوجه يقوم على أيقاظ الدهشة من خلال صياغة جديدة للخطوط والألوان، وهو ما يلتقي مع نظرة الفن الغربي التي لخصها موندريان عندما قال: إننا نسعى وراء جمالية جديدة محضة، وباعتقادي أن العلاقات المحضة هي الوحيدة القادرة على الوصول إلى الجمال المحض.

فالفن طبقاً لهذا الفهم لم يعد يحيل الإنسان على العالم الخارجي بقدر ما يحيله على نفسه، بمعنى أن الرسم لم يعد يفصح عن الأشياء والعالم، بل صار يكشف عن طبيعته.

والمسألة الأخرى التي تجدر الإشارة إليها هي أن الكثير من الفنانين العرب قد تأثر بهذا الفهم الاستشراقي وتخيل عين الآخر يتعامل مع الفن الإسلامي مستعيراً الرؤية الاستشراقية، وهذا ما يفسر لنا تلك الأعمال الكثيرة لفنانين عرب شغل الخط العربي مساحات لوحاتهم واتخذوا من هذا الخط مجرد زخرف والمنمنمات مجرد تنويعات إيقاعية، ليتعاملوا في النتيجة مع الفن الإسلامي بنزعة فلكلورية مهملين استبطان تجربته. تلك الخطوة الحاسمة التي قام بها الفن العربي.

عكازة المثقفين

المثقفون والتشويش المتعمد للشفرة

> لا يتم الفصل والتمييز بين النكوينات والنخب الاجتماعية طبقا الى تراكم الثروات فحسب، انما هنالك أشكال العلاقات الحضرية والمدنية الاخرى مثل الصالونات الاجتماعية، والليالية في اتباع الذوق الاحداث، والتظاهر بأسد امارات المدينة ذيوعا مثل الحفلات الراقصة، سباق الخيول، تربية الكلاب، التقيد بموضات الأزياء، اتباع الاتكيت في السلوك الراقي والذي يفترض ايضا نوعا من الكتلة الاجتماعية المميزة
> في الواقع يمكننا من خلال هذه الكتلة المختلفة أن نميز الطبقات الثرية عن الطبقات المعدمة، الراقية عن المتدنية، مثلما يمكننا ان نميز سكان الحضر عن سكان الأرياف، فضلا عن تطعيم الحديث بالكلمات الأجنبية، واستخدام المصطلحات الخاصة بالطبقة، هنالك التنغيم المختلف، والإمالة المختلفة، والتفخيم المختلف، وبتم أحيانا نطق الحروف بشكل يدلل على ارتفاع الطبقة ورقيها، على ارتفاعها وثرائها، وهنالك أيضاً رطانات المهن التي يطلق عليها باحثين تسمية جارغون، وهنالك لغة (النبنايج) وهي التعبير اللساني عن مجموعة اجتماعية وثقافية موحدة، ويمكننا أن نعمم هذا الفصل بسلاطة على الثقافة

علي بدر

فقد يتم الفصل والتمييز بين النخب المثقفة طبقا لاستخدام الشفرة، ويعد استخدام كل نخبة ثقافية لشفرتها هو نوعاً من الرأسمال الرمزي الذي يميزها ويفصل حدودها ويعزلها عن النخب الأخرى، بل إن الشفرة هي المحدد لهوية كل نخبة من النخب المثقفة والتي تجعلها مختلفة عن الهويات والتكوينات الأخرى.

تسمح الشفرة في واقع الأمر بالتخاطب والتواصل بين من يمتلكون هذه الشفرة ويتعاملون بها، وتسمح أيضا بالحيازة الحقيقية على الرموز المتبادلة من خلال إدخال عناصر جديدة، وآليات جديدة، وتغيير جديد، بيد أن ما هو مهم في هذه الحالة بالذات، هو تحول الحيازة الافتراضية على الشفرة الى حيازة افتراضية على الذوق، وتحول هذه الحيازة الافتراضية الى نوع من الاستعمال الاحتكاري للشفرة، بل لأكثر من ذلك، فقد يشكل هذا الاحتياز امتيازا سوسيولوجيا ومن الناحية السايكولوجية، يتحول الى موهبة فردية، وعامل فردي، ومن المؤكد، لا يكون هذا الاحتياز الافتراضي على الشفرة رأسمالا انتفاعيا فحسب، إنما هو رأسمال استمتاعي أيضا، وهو صورة مثالية ومتخيلة ومقبولة عن النخبة، فقد يتحول المثقف الى نوع من المعجبة التي ترطن بشفرة عصي على الآخرين إدراكها، أو فهمها، وهذا ما يجعل من الشفرة الغامضة نشوة، واستمتاعا جماليا، وراحة، لأن الكلام الغامض والملغز يرتبط بما هو فوقي، ومتعال، وسرمدي. وليس الغموض هنا قيمة جمالية، إنما هو إدراكية أيضا، وهنالك ما هو أهم: إن الشفرة هي التشكيل المكون للنموذج الثقافي، حيث يستخدمها كل باترون ثقافي بالضد من الآخر، وهو ما يمكن ان نطلق عليه بالتشويش المتعمد للتواصل.

في السجال الذي دار بين نصر حامد أبو زيد وعبد الصبور شاهين، تحول قطع الاتصال بواسطة تشويش الشفرة وتعميتها الى أداة نقض وتقويض، حيث استخدم كل باترون ثقافي عدته بالضد من الآخر، وقد حاولت كل نخبة أن تجعل من نظامها الثقافي ونسقها مقصوراً على استخدامها ومعرفتها، وهي المعرفة المقيدة بالميدان السوسيولوجي والثقافي الذي أنتجها، وهي عودة مرة أخرى للسلطة المرجعية للنظام، فقد شكل الاسلام

السلطة المرجعية للنظام الثقافي الذي اعتمد عليه نصر حامد ابو زيد، بل قامت السلطة المرجعية بدور محرض سياسي واجتماعي وايديولوجي، وقد تحدد ميدان الصراع بين الثقافتين بعمليات انتهاك متبادلة، ففي الوقت الذي قام فيه المثقفون الذين تبنوا مشروع الحداثة بتفسير أقوال رولاند بارت وجوليا كريستيفا وجاك دريدا وفق أدوات البلاغة العربية وإجراءاتها، وتحولت وظيفة الثقافة فيما بعد من وظيفة إعلانية دعائية متحركة بفضل لا وعيها السياسي على حد تعبير فريدريك جيمسون الى وظيفة استمتاعية، جمالية، وتحولت من سلطة سياسية الى رهافة ذوقية بوصفها قناعا للحياة واللطافة والترف.

هنالك، وفي كل سجال ثقافي، في كل سجال بين باترونين ثقافيين، هنالك على الدوام تمييز متطرف للأنساق الثقافية، وهنالك تراتبيات مستمرة في الثقافة ذاتها، وهنالك عمليات تهميش ونقص، وإقصاء متبادل، بل هنالك طرد متواصل حتمته المرجعية الأساسية لاستخدام الشفرة، ومن ثم خضعت الشفرة ذاتها الى التقييد المتواصل لتغييرها واستبدالها، لقد اعتمدت النخب المثقفة عمليات استبدال متواصل لشفرتها خضوعا لمتطلبات التغيير، وهو أساس السيرورات الاجتماعية وتغيرات الحاجة، وبين عبادة الأصالة والفرادة وتقديس التراث كان هنالك إلحاح على الدوام على التمييز داخل المرجعية الثقافية، على ما يفصل مصالح النخبة في أجزاء من التراث، وأصبح تغييب اجزاء الأصول وإظهار أجزاء أخرى يخضع هو الآخر لمقتضيات الموضة الثقافية، مثلما خضع تغيير الشفرة في تحليل النصوص من البنيوية والسيميولوجيا الى التفكيكية ونقد استجابة القارئ، وإذا كانت المحرضات احياناً سياسية، فتحول البنيوية الى بنيوية تكوينية والتزام اكثر النقاد الماركسيين العرب بها، والتفكيك أصبح مادة أساسية في النقد ما بعد الكولنيالي، فقد أصبح التأويل أداة ووسيلة متماسكة للذين قربوا بشكل ميثيودولوجي بينه وبين التفسير على الأنساق المضمرة للنص عند المتصوفة ولا سيما عند ابن عربي، وحتى بين مؤولي التراث فإن المرجعية واضحة في تحليل نشأة علم البلاغة على وفق محرضات اعتزالية او ظاهرية أو باطنية. وهنالك ايضا عدم القدرة على عزل الأجهزة المفاهيمية المختلفة، وعدم القدرة على فصل الشفرات.

لقد كانت هنالك محرضات سوسيولوجية تجبر النخب المثقفة على تجديد استخدامها للشفرة، وتبني اشكال جديدة، ومصطلحات جديدة، تقوم باشتقاقها بعض الأحيان من مرجعيتها ذاتها، لكي تديم وجودها وتحافظ على كينونتها، وتمنح نفسها امتياز المغايرة، وتمنع، بل وتحجب عن الآخرين حل الغازها وخفاياها، وهذا الغموض يمنحها نوعا من التعارض الفج بينها وبين النخب الأخرى، كما أن كل نخبة بحاجة الى هامش يجعل منها مركزاً، وبذلك تمثل هي المرتبة الفوقية في الثقافة، وستحتاز من خلال احتيازها على مصادر الطاقة الثقافية - على الميدان، ويكون لها الحق في طرد وتهميش النخب الأخرى. لقد أصبحت الباترونات الثقافية مثل العصب الدينية الباطنية فهي نخبة مقيدة ببرنامجها الخاص بها الذي يقتصر على أعضائها. إنها ترطن فيما بينها بمصطلحاتها ومفاهيمها، لكي تشعر بسعادتها، ومن ثم تنزع نحو فرادتها وندرتها. ولكن، هنالك ما هو أخطر، إنه اللاوعي السياسي الذي يحركها، إنه الميدان الانتفاعي الذي يوجهها في الصراع، فاستناد الثقافة التراثية على الجماعة اللسانية الواحدة - وهي كتلة متخيلة بالضرورة وليست واقعية على الاطلاق- والتاريخ الثقافي للأمة وهو استبناء ثقافي ورمزي يتحرك على قاعدة اللاوعي السياسي أيضا يمنحها فكرة الحق في تجاوز الصراع الجمالي نحو الهيمنة على الميدان، وفي الوقت ذاته فإن الثقافة الحداثية، وهي ثقافة وافدة، فقد تحولت منذ الهيمنة الكولنيالية الى ترياق الحياة الاجتماعية والحضرية المعاصرة، ولانها ترتبط بما هو معيشي ومدني وحضري وازيائي وتقني وراهني، فقد امتلكت وظيفة خفية، وظيفة تحويل المعرفة من معرفة دينية ثيولوجية الى معرفة دنيوية، وأصبحت هي الوسيلة والاداة التي من خلالها يمكننا إحلال الانسانويات محل اللاهوتيات، وقد قامت الحداثة بإعادة توزيع التراتب الثقافي، فوضعت ثقافة التراث مع الثقافة الدينية واحلتهما في المرتبة الثانية، بينما طردت ثقافة التراث ثقافة الحداثة من التراتب الثقافي وعزلتها كليا.

يخضع هذا والتراتب الى تراتب النخب المهيمنة في الثقافة العربية، وبعد التحولات السوسيولوجية والسياسية والأديولوجية في العالم العربي فقد آلت ثقافة التراث الى الاندثار في المشهد الثقافي العربي، وأصبحت شفرة الحداثة هي الشفرة المكونة لثقافتنا المعاصرة وهي شفرة ذات طبيعة معرفية ونقدية مزدوجة، وهي المعرفة القادرة على تفسير لا الفن المعاصر فحسب إنما التراث أيضا، ولها القدرة على التعبير على وفق خصائص الحياة المدنية، وأصبحت لغتها لغة سائدة بامتياز، واستطاعت حيازة الشفرة الجمالية والادراكية، وأصبحت الشفرة التراثية أقل رقيا وأقل راهنية، بينما تحولت لغة الحداثة الى لغة نخبوية دقيقة علمية مزدوجة باطنية وارستقراطية أيضا.

في الواقع، تعرضت الثقافة العربية طوال وجودها الى خطر الثقافات الاخرى.

إلا أنها استطاعت بقوتها وصلابتها تذويب كل دخيل، كل وافد، واستطاعت أن تصنع لنفسها ستراتيجيا على نحو عميق ودقيق في فهم الثقافات الاخرى ومن تجاوزها، وهذا الامر كان هو الدافع والباعث على استمراريتها وتوالدها بشكل باهر، وعلى نحو عميق، بالرغم من التحولات الاجتماعية والحضرية التي شهدتها، ولدينا مثال مدهش هو مثال الأندلس، فلم تسمح الثقافة العربية على الاطلاق أن تكون موزعة على ثقافتين، بل كانت لها القدرة على التهام الثقافات الاخرى وتمثيلها، لانها كانت مركزاً، أو ببساطة كانت هي المملكة وهي المجال، المجال الثقافي والحضاري والمدني إن جاز التعريف.

نحن إذن أمام مفارقة تأريخية وهي مفارقة ضدية في الوقت ذاته:

كيف تبدلت مصادر الحكم في الثقافة خلال قرن ونصف، كيف حدثت هذه الظاهرة الضخمة التي وصفها اندريه ميكيل بالانسلاخ عن المبادهة التاريخية، كيف حل خلال قرن ونصف وعي الآخر محل وعي الأنا، وقد بلغ منزلة الوعي بالتراث وبالإسلام ايضا؟

نحن أمام تأريخ مظلم، أمام مصادر مشتتة، لنتعرف: نحن أمام ثقافة تراثية قد تجمدت عند حتميتها بحق طالما سمحت لثقافة أخرى بمجاورتها ومقاسمتها السيطرة على المجال وعلى المفهوم وعلى مصادر الحكم أيضا، ولكننا نجد أنفسنا مع ذلك حيال تعمية، تعمية حقيقية أيضا، عندما نكون بصدد حدود تؤلف حدود الثقافة ذاتها.

ويبرز السؤال الذي لا نقوى على إزاحته لأنه في قلب تمزقنا الثقافي، في قلب تمزقنا الهوياتي، وفي قلب اشكاليتنا الثقافية، وهو كيف يمكن لهذه الثقافة المهجورة أن تكون قادرة بعد كل التحولات السوسيولوجية والحضرية على تجييش هذا العدد الضخم من المطالبين لا بالعودة الى البلاغة القديمة فحسب، إنما بمرجعيتها الثقافية والسوسيولوجية وهي استبدال دولة المؤسسات بدولة الشريعة؟

إذن نحن هنا أمام حداثة توقفت هي الاخرى عن أن تكون خارقة ومدهشة وجائزة تقريباً، ولم تعد هي الأثاث الضروري لمجتمعات حافظت على قدمها الأبدي الى حد بعيد، ووقفت أمام الإدارة النفعية للحداثة باستغنائها المفرط، بل وقفت هذه المجتمعات حيال ثقافة من الحقائق القاسية، حيال ثقافة تحولت الى كاريكاتور شائع، صنعته حذلقة المثقفين بشكل خال من الضمير وفاقد للحياة.

السلطة الثقافية والتأثيرات الخطابية (2-3)

عالم الحياة

سكوت آس بليك
ترجمة: صفاء أبو سدير

تذكيراً بتحذيري السابق بصدد النسق، يصعب علي التعامل بإنصاف تام مع تعقيدات خلاصات هابرماس. وضمن حدود هذه المقالة، يمكنني فقط محاولة إعادة صياغة هابرماس املاً في رسم صورة منصفة، على نحو مقبول، لنظريته المعقدة.

لاقتفاء أثر خطوط عالم الحياة العريضة، دعنا نبدأ بثلاثة من المكونات البنيوية التي حددها هابرماس: الثقافة والمجتمع والشخصية. إذ يحدد هذه البنى بوصفها أشكال عالم الحياة العامة. وتتخذ مختلف الوظائف الاجتماعية أشكالاً خاصة ضمن هذه المقولات (التصنيفية). فعلى سبيل المثال، لا تنقل صيرورة إعادة إنتاج المعرفة الثقافية، أو تنتقدها وتكتسبها (داخل الثقافة)، وإنما تتجدد داخل المجتمع أيضاً. فـ (المعرفة مؤثرة في عملية بناء الشرعية) وعلى مستوى الفرد، تعيد هذه الصيرورة إنتاج معرفة مناسبة لتربية الطفل وتعليمه. ويحدد هابرماس صيرورات أخرى عديدة، يربطها بالبنى في سياقات مختلفة، أجد أنه ليس من الضروري فهم تفاصيل هذه الصيرورات في حدودها هدفي في هذا المقال، إذ أن ما يجب علينا فهمه، هو المدى الذي يظل فيه عالم الحياة بعيداً عن عقلنة النسق.

إن مناقشتنا لمسارات عالم الحياة، ستكون (بوضوح) أكثر إرباكاً من مناقشات الحداثة بعالم الحياة (هذا إذا فعلت شيئاً). ولعل أحد أكثر الطرق فائدة، للنظر في اتجاهات عالم الحياة: اختبار نهايات المجال العام النامية وحركة الخاص في العام. فالمجال العام معرفاً بوصفه منطقة الرأي العام، أخذ بالإنكماش عندما غدا الكثير من مساحة هذه القضايا تقنياً. ونتجت عن البحث حلول تقنية للمشكلات السياسية حاجات إدارية مطردة. يرتبط ذلك بمناقشتي السابقة تطور العقل موضع التقدير دون أن يبرهن (باللغة العلمية نفسها) على أنه (أي الحل) يقدم ادعاء حقيقة غير صائب.

إن كتابة هابرماس عن متطلبات الصدق والثبات، وفي المناقشات التي جرت مؤخراً حول (النافتا اتفاقية التجارة الحرة لدول أمريكا الشمالية)، ادعى كلا الجانبين احتكار (الحقائق). وتحدث المتجادلون بالإحصاءات والعروض. ولإبطال هذه الإدعاءات يجب إظهار وجود خلل في المعلومات أو تقديم معلومات مضادة. لا يستطيع أحد التساؤل:

لم كانت هذه القضية مهمة؟ ولماذا نحتاج (النافتا)، أو ما إذا كانت هذه الاتفاقية أخلاقية أم لا؟ فالمناقشة تدور كلياً حول القضايا التقنية.

إن الإجابة عن الأسئلة التي طرحتها، تنقل الخطاب إلى منطقة الاجتماعي- السياسي حيث لا يمكن للمرء ادعاء الحقيقة وإنما يجب أن يطالب بالصحة rightness. وبالتحرر من متطلبات الصحة، لا يستطيع المرء التحدث باللغة العلمية. ومن ثم لا يستطيع خوض مناقشة علمية. فالمجالان منفصلان كلياً، إلى الدرجة التي يكون فيها الناس المندمجون في خطاب محدد غير قادرين على تقييم، أو بالأحرى لا يقيمون لغة الآخر. بهذه الطريقة نرى أن اللغة العلمية ليست متميزة في مضمونها، فحسب، بل إنها تهيمن أيضاً على موضوع المناقشة نفسه، إذ تستبعد تلك الموضوعات التي تحسب خارج نطاق العلم المنطرح الأمر على نحو آخر، إن الموضوعات لا تتم مناقشتها عبر صلتها بالحقيقة وإنما تتم مقاربتها بطريقة تحكم على وجودها بعدم الأهمية نسبة إلى عمل الخطاب الجاد.

لقد كافح هابرماس نفسه لكي يكون أقل إطلاقاً، في مناقشته طبيعة العلاقة بين اللغة العلمية وخطابات النسق. فحاول إيجاد إمكانية للفعل التحرري في منطقة الخطاب. فحالة الكلام المثالية، على الرغم من عدم كونها قابلة للتحقيق كلياً، يمكن أن تخدم كصيغة لإصلاح متطلبات الصدق في أنواعها كافة. من ناحية أخرى، وكما أعتقد فإن (غرامشي) قد أشار إلى أن مثل هذه الحالة ليست مستحيلة التحقيق فحسب وإنما من المستحيل مقاربتها دون أن تكون، أولاً متحرراً بطرق مهمة ومتعددة.