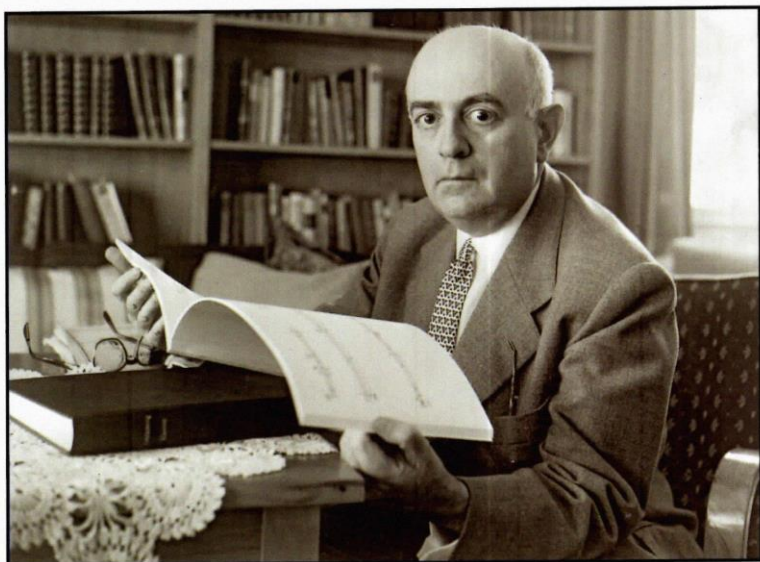


تيودور ف. أدزرنو

نظريّة استِطيقية



ترجمة وتقديم وتعليق

ناجي العونلي

منشورات الجمل

لتحميل زاد المعرفة ونتاج عظماء

وقادة الفكر

وميراث الأدب العالمي والعربي انقر

على الرابط التالي

[HTTP://ARABICBOOKS.ORG/](http://ARABICBOOKS.ORG/)

تيودور ف. اذرنو، نظرية استطبيقية

تيودور ف. أدزَنو

نظريّة استِطيقية

ترجمة وتقديم وتعليق

ناجي العونلي

منشورات الجمل

• **تيودور ف. أدورنو** (١٩٠٣-١٩٦٩)، مفكر وعالم اجتماع وعالم موسيقى ألماني. من أشهر أعلام الرعيل الأول للفكر النقدي (مدرسة فرانكفورت). تولى بعد م. هوركهايمر، منصب مدير "معهد المباحث الاجتماعية وعمل من خلال مباحثه في الفلسفة والجماليات وسوسيولوجيا المعرفة بخاصة، على إخراج فلسفة اجتماعية نقدية. صدر له بالاشتراك مع ماكس هوركهايمر كتاب **جدلية التنوير** (١٩٤٧). ومن أهم مؤلفاته: **الأدب الصغير** (١٩٥١)، **جدلية سلبية** (١٩٦٦)، **نظرية استيعابية** (١٩٦٩)...

• **ناجي العونلي** (من مواليد ١٩٦٨)، أستاذ الفلسفة الحديثة والمعاصرة بالجامعة التونسية. يشتغل على الفلسفة الألمانية الكلاسيكية والمعاصرة. متحصل على الدكتوراه في فلسفة هيغل. من مؤلفاته: **التفكير والجدلية عند هيغل** (تونس: ١٩٩٦)؛ **هيغل الأول في سياقه** (بيروت: ٢٠١١). ومن ترجماته: **فنومينولوجيا الزوج** (بيروت: ٢٠٠٦)؛ **كتاب الفرق** (بيروت: ٢٠٠٧)؛ **الإيمان والمعرفة** (تونس: ٢٠٠٨)؛ **دروس في الاستيعاب** (بيروت: ٢٠١٤)؛ **لهيغل: نقد العقل العملي لكنت** (بيروت: ٢٠١١)؛ **الأدب الصغير لأدورنو** (بيروت/برلين: ٢٠١١)؛ **شارع ذو اتجاه واحد لبنيامين** (بيروت/برلين: ٢٠١٢)...

تيودور ف. أدورنو: نظرية استيعابية - ترجمة وتقديم وتعليق: ناجي العونلي

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970

الطبعة الأولى ٢٠١٧

كافة حقوق النشر والترجمة والاقتباس

محفوظة لمنشورات الجمل، بغداد - بيروت ٢٠١٧

تلفون وفاكس: ٣٥٣٣٠٤ - ٠١ - ٠٠٩٦١

ص.ب: ٥٤٣٨ - ١١٣ بيروت - لبنان

© Al-Kamel Verlag 2017

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany

www.al-kamel.de

E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com



The translation of this work was supported by a grant from the Goethe-Institut
which is funded by the German Ministry of Foreign Affairs

آدزنو في سياقٍ استطيقا مغايرة

«Das Ganze...als πρῶτον ... ist das Unwahre»

Adorno

«... كلُّ الجهات فانيةٌ في السؤال عن الطريق...»

«يَوْمُ السَّؤالِ الأعظم»؛ م. المسعدي

الغرض من هذا التقديم هو أن ننزّل في طورٍ أول، «نظرية استطيقيّة» بخاصّة والفكر الاستطيقّي لآدزنو (*) بعامة في سياقهما الفلسفي ضمن الفلسفة الألمانية المعاصرة، نعني تحديداً ذلك الانتقال من النظرية التقليدية إلى النظرية النقدية، أي

(*) اسمه بالكامل هو تيدور فيزنغرونز آدزنو. ولد في فرانكفورت في عام ١٩٠٣ وتوفي في ١٩٦٩. نشأ في عائلة موسيقيين وهو ما جعله يهتم باكراً باستطيقا الموسيقى. كما اكتشف أيضاً في وقت مبكر فلسفة كُنت في سياق اهتمامه بسوسيولوجيا المعرفة. في عام ١٩٢٢ التقى بماكس هوركهايمر وناقش أطروحة دكتوراه حول تعالي الموضوعاتي والنيماتيفي في فنومينولوجيا هوسرل (١٩٢٤). ثم أعد أطروحة التأهيل الجامعي حول كيركغارد وبناء الاستطيقا (١٩٢٩). اضطر في عام ١٩٣٣ إلى الهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية. بعد العودة من المهجر شرع في عمله المشترك مع هوركهايمر وأصدرا معاً جلدية التنوير (١٩٤٧). في ١٩٥١ أصدر كتاب الأدب الصغير، ثم أصدر في ١٩٦٦ كتابه الرئيس الذي يمكن أن يُعتبر وصيته الفلسفية: الجلدية السلبية. في ١٩٦٩ أصدر ناشروه في زروكانمب نصّ نظرية استطيقيّة الذي قال فيه آدزنو قبيل وفاته وقبل أن يفرغ من مراجعته وإعداده في صيغته النهائية، «إنه سيقضي مجهوداً جثّاً يبعث على اليأس»، من حيث الترتيب والإخراج وتعديل الصوغ النهائي، وليس من حيث جوهر النصّ. كان يقول في آخر مدته، إن ثلوث الجلدية السلبية ونظرية استطيقيّة وكتاب في الإطيقا لم يتمكن من تصنيفه، هو «ما كان سيضعه في كفة الميزان»!

التحول من نظرية المعرفة إلى فلسفة نقدية في المجتمع. ثم أن نسط في طور ثان، بعض مفترضات ومؤديات التفكير الاستطقي الذي يزاوله آدرنو من منظور إمكان «استطيقا مادية - جدلية» سترأى لنا في حينه أنها بالجواهر استطيقا مغايرة، تصد مثلها في ذلك مثل الفن، كل «قبلية نظرية» وإن كانت مفهومية. لنتهي في طور ثالث، إلى سوق بعض الاعتبارات التي تتعلّق بهذه الترجمة، في ما تحيرت وما الذي أشكل عليها من حيث النثر المتشظي لآدرنو ومكامن عواصته.

I.

من النافل التأكيد حسب ما درج في الأدبيات الفلسفية الألمانية المعاصرة، على أن مقال م. هوركهايمر في النظرية التقليدية والنظرية النقدية(*) يُعتبر البيان الفلسفي لكامل ذلك التوجه الفكري - النقدي الذي سيطر عليه لاحقاً بكثير من التعميم اسم «مدرسة فرانكفورت». بيد أنه إذا رجعنا إلى المقدمة الأولى لنظرية استطيقية التي تشهد من حيث كونها الأولى، على تاريخ بدايات تكون فكرة هذه النظرية، يتبين لنا أن مقال هوركهايمر ليس مجرد بيان فلسفي عام، بقدر ما هو نهج فكري نقدي يستلهم منه آدرنو ضمناً خطأ تفكير تقوم على التمييز بين ما يسميه في أكثر من موضع من المقدمة الأولى، «الاستطيقا التقليدية» وما يُفترض فيه أنه استطيقا غير تقليدية، أي استطيقا هي بالجواهر نقدية. ومع أن الأمر قد انتهى بآدرنو إلى استبدال المقدمة الأولى بمقدمة أخرى (استبدال إرجاء وإمهال لا استبدال إلغاء)، فإن خطأ التمييز بين 'التقليدي' و'النقدي' ههنا تشير إلى أنه على العكس من النهج التقليدي في النظر الذي يشتغل على جملة من القضايا تتعلّق بمجال معطى من مجالات المعرفة (من مثل القضايا البروتوكولية عند الوضعانيين)، يتوخى النظر النقدي الجمع بين التفكير الفلسفي (وما يقتضيه صرامة مفهومية وتفكيراً ذاتياً في المشكلات والمسائل)، وبين المبحث العلمي (الذي يمكن أن يحول حتى إلى تمحيص ميداني

(*) ماكس هوركهايمر، النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة ناجي العونلي (بيروت: منشورات الجمل،

٢٠١٥)، ص. ٢٩٩ - ١٣٦٩، قارن ص [٣٨٤] من هذا الكتاب حيث يشهد آدرنو بصريح العبارة، بالنظرية

النقدية فيما يخص علاقة الفن بالمعرفة من جانب وعلاقة الأثر الفني بالمجتمع من جانب آخر.

لمعطيات خبرية). ومن ثم، إذا كان نصّ المقدّمة الأولى على الرغم من إرجائه أو تعليقه مؤقتاً، يستلهم بكيفية مضمرّة البرنامج النقديّ الذي أشهر به هوركهايمر في ١٩٣٧، فلاّته يشدّد على أنّ إمكان نظرية استطيقيّة تخرج عن نطاق الاستطبيقات التقليديّة إنّما يقوم على وجوب اجتناب النهج الاستدلاليّ الدارج في المعرفة، نعني الذي يقوم على الاستنباط المنطقيّ لجملة من القضايا انطلاقاً من قضايا بدئيّة تستدقّ باعتبارها مبادئ متطابقة. بهذا المعنى، ليس من الممكن على الإطلاق في نظر آدرنو، أنّ يُشتقّ الفنّ أو يُستنبط، لا ممّا يُفترض أنّه أصله، ولا حتّى من كونه طرحاً مضاداً للمجتمع.

لكنّ لو أردنا أن نضبط على التدقيق «السقف» النظريّ الذي يتحرّك في إطاره هذا النهج النقديّ الذي غدا يعاف الاستدلال والاستنباط والتسويغ والإدراج، لقلنا بإيجاز شديد إنّ هذا العزم النقديّ الذي عمل هوركهايمر وبنيامين وآدرنو (من بين غيرهم) على صوغه كلّ على طريقته، توجّهاً بعينه للتفكير الفلسفيّ، إنّما يتركّز في كوكبة 'مقولات' ثلاث رئيسة، نعني العقل والسلبية والتوسيط، مقولات استفادتها النظرية النقدية من مناظرتها للفلسفة الألمانيّة الكلاسيكيّة، وبخاصّة لهيغل وماركس (*).

يلاحظ معظم الدارسين أنّ تواتر لفظ «العقل» لدى أعلام النظرية النقدية ليس من قبيل الصدفة. فالعقل عند هوركهايمر وبنيامين وآدرنو خاصّة هو من المنظور النقديّ الصّرف سهمٌ خلاصٌ وتحرّرٌ شريطة ألاّ يُنظر إليه في نطاق ذلك الإثبات الأعمى للعقل قيمةً تنويريةً مطلقةً. فعلى العكس من هذا الإرث التنويري الذي انتهى بأقنمة العقل، تكشف النظرية النقدية عن التورط التاريخي للعقل في إنجاز المثل التقني والأداتيّ الذي يتخلّل كلّ منظّمات «الجمعيّة» ومراكز النفوذ والتسيير. على هذا النحو يمكننا أن نفهم العناوين المربكة التي تعمّدت النظرية النقدية التشديد عليها، من مثل «أقول العقل» و«تقويض العقل لذاته»، وهي عناوين تفضح وتعارض في آن مشاريع

(*) انظر : Andras Gedö, «Dialektik der Negation oder Negation der Dialectik? Die Frankfurter Schule im Lichten des Marxismus» in: *Philosophie und Politik* (Essen: Neue Impulse Verlag, 2005), 64-85; Ilse Müller Stömsdörfer, «Die 'helfende Kraft bestimmter Negation'. Zum Werke Th. W. Adornos», in: *Philosophische Rundschau*, Vol. 3, n°2/3, 1960, 81-105.

المجتمع البرجوازي (في مختلف مراحل تطوره التاريخي) في التشريع العقلي المقنع للهيمنة والتنفذ والسيطرة. عندما يشدد آدرنو في العديد من كتاباته على فكرة لامعقولة العقلانية الحديثة وانعدام قدرتها على التفكير في ذاتها، فإنه يعني تحديداً أن هذه العقلانية التي تجمع في صلب وعيها بذاتها بين الاستقلالية والسيطرة تنتهي حتماً إلى انقلاب هذه السيطرة على الإنسان و«الذات الاجتماعية» نفسها، ومن ثم تعمل على تبرير جميع أشكال الهيمنة والاضطهاد والتسيير غير المباشر، حتى أن الموضوعية الاجتماعية نفسها تتقرّر في الوقت ذاته جملةً مجردةً للأفراد ومن ثم، نفيًا وصداً عنيفين للفرد. لذلك فإن الموقف الوحيد الذي يمكن أن يتخذه فنّ معاصر من تلك «الموضوعية الظلماء»، هو بحسب ما ينتهي إليه آدرنو في نظرية استيطيقية، أن يكون الفنّ في حدّ ذاته «ظلمًا على الإطلاق» (أي على العكس من تفاؤلية هيغل، أن يتعرّف الفنّ إلى هول القمع والهيمنة، وعتامات العالم، ومن ثم تكون لامعقولة الفنّ معقولة).

لكن هذا الموقف النقدي من العقل بعامة والعقل التنويري بخاصة، لا يعني بالنسبة إلى النظرية النقدية إبطالا للعقل أو طعنا في كلّ عقل، بقدر ما يتم عن ضرورة تنزيل العقل تنزيلا تاريخيا مُحكما من شأنه أن يجعله فعالية نقد وعامل معارضة. رأس الأمر هنا هو أنه لم يعد ثمة قبلي أو ضامن متعال لتطابق العقل مع نفسه ومع الواقع الفعلي. ولهذا تعين مع النظرية النقدية (اهتداء بمفترض فلسفي هيغلي يرى آدرنو أن هيغل نفسه لم يُفلح في استغراقه فلسفيًا) الخروج كليًا عن خطّة الوعي بالذات التي تقوم في الأساس على الانسجام القبلي بين الموضوعي والذاتي وعلى تبعية الموضوعي للذاتي.

لقد صار العقل يحيل مع النظرية النقدية إلى مغزى تاريخي موضوعي لا يمكننا أن نفهمه في مادّته المونورة إلا من منظور السلبية والتوسيط. فأما السلبية فهي منطق التوثر نفسه الذي يعمل في صلب التحولات التاريخية وتصاير العالم والأشياء. ولعلّه لهذا السبب بعينه اتخذ آدرنو من السلبية عنوانا فلسفيًا لتفويض بديهيات ميتافيزيقا الهوية والتطابق، فنراه يطعن في قابلية فهم الفنّ باسم «استيطيقا سلبية»، ويفضح مع هوركهبايمر مآزق العقل التنويري باسم «جدلية سلبية»، بل نراه يجحد فكرة الأخلاق الكلية ليستبدلها بشيء من قبيل «الأخلاق السلبية» هي التي يعرضها في كتاب الأدب

الصغير على أنها «الفلسفة الأخيرة» التي تتناسب مع التجربة الفردية المعاصرة من حيث تقوم على انحلال الذات وتعتمد بالضرورة على ذاتية باتت معدّمة و«حُكم عليها تاريخياً بأنها ما زالت لذاتها ولكنها لم تعد في ذاتها»^(*).

وأما التوسيط فهو فضلاً عن كونه بما هو موسوطية، النسخ الموضوعي للصيرورة التاريخية، فإنه لازمة من لوازم التفكير الذي يدرك امتناع التعامل مع العالم والأشياء بشكل أروع مباشر هو الذي تزعم المنظومات اللاعقلية أنه السبيل الملكية للنظر والعمل. وبما أن المدرسة النقدية قد بينت تهافت القول بتطابق مسبق بين الكلي والفردى إلا أن يكون بالقهر والقسر على منوال إضافة الرياسة والخدمة، فإنه لا حيلة عندئذ في تفهم التحولات التاريخية للتجربة الفردية لولا إنعاض النظر في توسيطات التاريخ نفسها. لهذا تحديداً يُنكر آدرنو إمكان تحقيق الكلي عبر تفاعل الأطراف الفردية، ليركز على أشكال «جمعة» المجتمع التي تكون بتوسيطاتها «جوهر الفرد». لم يعد التوسيط إذن مجرد حركة تعيين مفهومية، لأنه لم يتم إلى الآن، كما يقدر آدرنو بلا أدنى تفاؤلية زائفة، «تحقيق المؤلف... بين الكلي والجزئي» إلا على صعيد المفهوم المجرد والمتجرد من الفردي، أي على صعيد تحويل الحياة نفسها إلى إيديولوجيا، بل صار التوسيط يدل على جدليات التناقض المفتوح التي تتفعل في صلب مجرى التاريخ بما فيها تلك التي «تحت السير في اتجاه القضاء على الفرق باعتباره معنى».

وعليه، إذا كانت النظرية النقدية بمختلف تلويناتها ترى أنه من المحال أن يكون الكل الحقيقة^(**)، فلأن النقد يظل بالنسبة إليها جدلياً بالجوهر ولأن النظرية تظل نقدية بشكل غير مشروط. إن جدلية النقد والنقدية اللامشروطة للنظرية هاتين هما اللتان تسمحان للنظرية النقدية بأن تنفذ على العكس من نظرية المعرفة التقليدية، إلى تناقضات الواقع الصماء وتلبسات التوسيط الاجتماعي، ومن ثم تخولان للنظرية

(*) تيودور ف. آدرنو، الأدب الصغير. أفكار ملتظّة من الحياة المشوّهة، ترجمة وتقديم ناجي العونلي (بغداد/

بيروت: ديوان المسار للنشر، ٢٠١١) ص. ٢٨ - ٣١

(**) ذلك هو مغزى الشاهد الذي صذرنا به هذا التقديم: «الكل باعتباره الأول إنما هو اللاحق» والكذب والزيف.

المراهنة 'الميتافيزيقية' على المغزى التحرري للجزئي والفردى إذ أنه يكون «ما لا يمكن إدراجه» أي ما يتحدى «المبدأ الطاغي للواقع»، نعني «مبدأ قابلية التبادل». فوحدها الكليات الخاوية يمكن استبدالها بعضها ببعض من حيث هي «مرصودة لآخر».

على هذا النحو تظل النظرية النقدية في الأساس فكراً جدلياً، لكن بشرط أن نفهم الجدلية على معنى «الوعي الصارم باللاتطابق» الفعلي. فالجدلية ههنا ليست جدلاً ولا مجادلة (وما أشنع خلطاً)، أي أنها ليست البتة مسألة خطاب أو قول أو ججاج. إنها طريقة التفكير نفسه حين يخرج عن فلك الهوية والتطابق ويتغلغل في دوامة الموضوعية التاريخية التي تقوم في تطورها على التعارض والتناقض. باسم هذا الشكل من الجدلية الذي تعمل النظرية النقدية على تفعيله لنفهم صيرورة العالم وتقلبات التاريخ، يشدد آدرنو على وجوب «جدلنة» التناقضات والفروق وعلى ضرورة التفكير في الآن نفسه بطريقة جدلية وغير جدلية (ولكن من دون الانحراف إلى أي استدلالية). مما يعني أنه على الجدلية نفسها أن تتحاشى السقوط في إدراج الفردي ضمن خطاطات كلية مجردة وأن تحترس من التورط في تصفية الفردي. الفردي أولاً وأخيراً، فلا «كينونة من دون كائن» ولا ماهية إلا أن تتولد من صلب الظهور المتناقض: هو ذا النهج الميتافيزيقي للجدلية النقدية (والسالبة في آن) التي تحتاج دائماً إلى ضرب من الامتحان الذاتي لكي تتمكن من الانفتاح على تلك الموضوعية التاريخية بتوتراتها ومآزقها وتناقضاتها من دون الانتهاء بها إلى رسوم أو خطاطات مفهومية مجردة تمسخ الجدلية نفسها إلى إيديولوجيا ليست هي في واقع الأمر إلا الجدلية الزيف للعقل التنويري، أي تحويل العقل إلى أقنوم أو أسطورة. بفضل هذه الجدلية النقدية تمكنت النظرية النقدية من طرح ما تعتبره سؤال الأسئلة، أعني لماذا يقترن العقل تاريخياً بالبربرية، بل ببربرية «مؤسّبة» ما تنفك تتوسع؛ أو كيف تسنى للعقل أن يخذل نفسه بنفسه ويدخل تاريخياً في صراع، لا بل في تناقض شنيع مع نفسه؟

هو ذا بإيجاز السياق النظري النقدي الذي ينتزل ضمنه فكر آدرنو. وإذا كان السؤال الذي انتهينا إليه الآن يشبه في الظاهر ذلك الذي طرحته المثالية النقدية في نقاضية العقل المحض (نعني التعارض المنطقي للعقل مع نفسه)، فإنه في الحقيقة

يختلف بالجوهر عن السؤال الترنسندنتالي، لأنّ آدرنو يعمل على الخروج بسؤال العقل من مستوى صورته المنطقية المحض (منذ ميتانقد نظرية المعرفة، ١٩٥٦) لينزل به إلى صعيد التعارض الحادّ بين العقل والتاريخ بغية الوقوف على أشكال زيف المعقولة نفسها وتفهم معضلة استبطان العقل نفسه للهميمة.

إلاّ أنّه بالنظر إلى ذلك التعارض الذي يشخصه آدرنو على أنّه «موضوعية ظلماء»، تبدو الاستطيقا في «عوز» من حيث أنّه غدا من الممتنع أن تؤسّس من فوق أو من تحت، فلا هي تستقيم بالمفاهيم وبالوصايا الكلّية المجردة، ولا هي تقوم على مجرد «التجربة غير المفهومية» وغير المؤسّطة. وإنّ في عوز الاستطيقا هذا تحديداً، أي في معالجة إمكانها وتقليب أوجه معانيها، يكمن المفترض الفلسفيّ الرئيس لنظرية في الاستطيقا لا مناص لها من أن تتعيّن استطيقا «جدليّة»، و«نقدية»، بل و«مغايرة» تشتغل على توترات فنّ «يبحث عن موضوعيّة في المفتوح وبلا رصيد مسبق»، مع أنّه ما ينفكّ «يولد بعد ما انقضى على موته [أكثر من] مئة وخمسين عاماً».

.II

علينا في بادئ الأمر ألاّ نغفل عن صيغة عنوان الكتاب نفسه: نظرية استطيقية (من) دون أو ربّما سلّبا لألف ولام التعريف غنوة^(*). فهذا العنوان في صيغته تلك دالّ على مشكل بعينه لا تبيّن حروف استشكاله على آدرنو إلاّ أن نقارن بين المقدمتين (المقدّمة والمتأخّرة). إذا كانت المقدّمة تشدّد على بؤس ما آلت إليه الاستطيقا من حيث علاقتها بفنون الفلسفة الأخرى كما من حيث لامبالاة الجمهور والترديّ الذي تشهد حتّى في «الأوساط الأكاديمية»، فإنّ المقدّمة المتأخّرة تُعالج رأساً (ومن الجملة الافتتاحيّة) مشكل الفنّ بجماليه، أعني أنّ كلّ ما صار بيّنا بنفسه هو أنّ الفنّ (من حيث مفهومه وعلاقته بالكلّ وحتّى حقه في الوجود) لم يعد بيّنا بنفسه. والحال أنّ المقدّمة الأولى تتعقّب إمكان استطيقا جدليّة «سيّتين عليها تطوير العناصر النظرية» للاستطيقا الفلسفيّة، وتلازم بالتالي «تطور الفنّ والفلسفة معاً»، تتوخّى المقدّمة

(*) وكذلك يرد عنوان الكتاب الذي تخلّل تصنيفه الطور الثاني من ورشة صياغة نظرية استطيقية، نمي جدليّة سلبية - *Negative Dialektik* (في ١٩٦٦ نكرة من دون ألف ولام التعريف).

المتأخرة نهجا راديكالياً في سلب المنظورات الاستطيقية القائمة جميعاً من حيث مكافحتها بصيرورة الفن تلك، أعني أنه لم يعد يقبل الفهم، وأنه بالتالي قد انقلب على مفهومه وطقن في «الماذا الاستطيقية» على حدّ سواء.

صيرورة الفن إلى عدم قابلية الفهم وسيرورته تاريخياً ضمن «لانهائية الممكن» (ولاسيّما في طوره المحدث)، هما اللتان تجعلان الفن مرتاباً ومظنوناً فيه حتّى في صميم نسجه الداخلي ومن حيث يعدم كلّ «هوية متماسكة ومكينة». لكن، في هذه وتلك تكمن أيضاً حروف المشكل الاستطيقى، إذ أنه بقدر ما لا يتعزّز الفن إلا في علاقة بما لا يكونه، أي بآخره (سلباً جذرياً لمفهوم الفن المحض)، وبقدر ما يلزم الاستطيقا أن تنكب على تفهّم هذه التوتّرات الموضوعية للفن، فإنّه ما عاد من الممكن إطلاقاً أن تتوخّى الاستطيقا نهج الاستطيقا الفلسفية الدوغمائية ولا أن تحل محلّها كأنّ في سلسلة توارث الأشياخ والمريدين للمسائل والتصورات عينها، بل لا مناص للاستطيقا إذّاك من الانخراط في سلب كلّ عنصر إثباتي سواء فيما يتعلّق بالفن نفسه أو فيما يتعلّق بها باعتبارها نظرية استطيقية في ما هو بالجوهر «لامتعين»: وإذن لا بدّ لها أن تكون هي بدورها غُفلاً، نعني بلا «توقيع» فلسفيّ إثباتيّ وبلا أدنى دعوى من واضعها في أنها اكتمالاً أو حتّى مجرد استكمال لأشكال المعاياة التاريخية والموضوعية للفن.

هذه «اللابُدّية» النظرية هي تحديداً ما كانت المقدّمة الأولى قد لوحت ببعض مقتضياتها إذ أنّها نُبّهت على عَجَل، إلى وجوب ألاّ يطمس الفن «التناقضات الأساسية» وأن تتحمّل الاستطيقا «عبء صراع» تلك التناقضات الموضوعية، نعني أن يجد ذا الصراع فيها «لغة استطيقية يتكلّمها» (أي لغة غير مفهومية ولا تتسمّر دلالاتها حول الأشياء، فتطبّق عليها)، ولكنّ المقدّمة المتأخرة (التي على الأرجح أنّها صيغت صياغةً ثانيةً في أثناء ربيع ١٩٦٩) هي التي تفتّنت إلى أنّ هذه اللغة لا بدّ لها إن أرادت أن تفصح عما نصير إليه الفن، أن تكون لغة استطيقية «نكرة» ليس من حيث مضاداتها لكلّ نظاميّة أو نسقيّة ميتافيزيقية وحسب، بل أيضاً من حيث تستنطق نقدياً وجدلياً، «شينا مغايراً نوعياً» وتشير بشكلًا إلى عنصر مُتقلقلٍ قليل فيه منذ ما يزيد على المئة والخمسين عاماً إنّه قد ولّى وانقضى (مقالة موت الفن)، وغداً مذّاك

مستشكلا بحياله (عدم قابلية فهم الفن) حدّ أنه لو ذهبّت النظرية في معالجته الاستطبيقية قصارى السلبية، لما تراءى لها استرداديا، غيرُ الخراب على خراب، نعني كوكبة مشكلات واستفهامات نصبَ كلّها استطبيقيا، في الانحلال والانحطاط والزوال والتفكك والتشظي، لا بل في الهول والكارثة التي ما انفكّ الفنّ يشهد في «أسوده الحديث» على أنّها «شاملة»، تنهّد الجميع في كلّ طرفة عين».

إنّ الطابع 'العُقل' لنظرية آدرنو في الاستطبيقا، أي كونها نظرية استطبيقية لا أكثر ولا أقلّ، هو ما به تُؤتى من عُقلها ذلك قوّة التفكير الجدليّ - النقديّ معارضةً ومكافحةً للإيديولوجيا، وللوعى الزائف، وللجملة الشاملة، والمؤالفة الكاذبة للأُمُوتلف، وإضافة الرياسة والخدمة التي تنبذ أساسا في أشكال الإدراج العنيف والقسريّ للفرد في ضمن الكلّي، ولكنها مكافحة لا تستسلم بما أنّها جدليّة وسلبية بالجوهر، إلى الحلول الإمتثالية على الجهة المقابلة التي إمّا تسايّر الإيديولوجيا والمؤالفة والجملة الشاملة، أو تنادي بإبطالها دفعةً بما في ذلك جدليّة الكلّي محايثا للفرد. إذ أنّه في مقابل «تجارة التواصل المزدهرة في كلّ مكان» وعلى الرغم من أنّه يبدو دائما للمغمسين في استهلاك منتجات صناعة الثقافة، أنّ سوق النقد الذي من «طراز أعلى» قد كسدت جزاء البربريّة التي تتوسّع «وتعيد إنتاج نفسها»، ثمة عنصرٌ مشترك بين الفنّ والنظرية، هو أنّهما في تعيّناتهما المحايثة، نقدٌ راديكاليٌّ للممارسة بما هي في شطر كبير منها «كتابة مشفرةً للهيمنة». أنّه ثمة الفنّ (وإن صار إلى شيء غير قابل للفهم وغير بيّن بنفسه) وأنّه بالتلازم ثمة النظرية (وإنّ توجّس بنيامين أنّها ستقع فريسة لجدليّة معلقة وموقوفة)، فإنّ هذه الثمة المزدوجة ستكون كافيةً في تقدير آدرنو، من حيث ما يخصّ «مطلوب استطبيقا ماديّة - جدليّة»، نعني كما ترد العبارة في غصون المقدّمة الثانية، «استطبيقا تتخذ توجّها مغايرا».

فيما أبعد من المخالفة والاختلاف والمباينة، بل وفيما أشدّ من «المابغديات» الهجينة جميعاً بما في ذلك 'ما بعد الحداثة' و'ما بعد الميتافيزيقا'، تشي تلك المغايرة الاستطبيقية بما هو في نظر آدرنو الإمكان الاستطقيّ الفعليّ، نعني «السلبية المطلقة»، لأنّ ما سيتعين «فهمه مفهوماً في الوضع الزاهن» إنّما هو «عدم قابلية الفهم مفهوماً». كيف يكون «جزئيّ ما تحت هيمنة الكلّي، ممكنا»، هو ذا الإمكان

السلبى المطلق الذي لن تأتي كفاية الاشتغال عليه إلا استطيعا مغايرة^(*) هي في هذا أقرب ما يكون إلى اليوطوبيا رفضا قاطعا لظاهر المؤالفة الخداعة في عصر «يقرن» فيه الإمكان^(**) الفعلى لليوطوبيا، أعني إمكان أن تكون الأرض الآن وهنا وبعد مرحلة قوى الإنتاج، جنة، بإمكان الكارثة الشاملة. حتى الفن المحدث لا يكون من منظور هذي الاستطيعا المغايرة، معطى تاريخيا ثابتا، إذ أن الحداثة نفسها تقتضي معاودة بنائها نظريا! خارج ثنائية الحداثة ومضادة الحداثة، تلتمس الاستطيعا المغايرة لأدروني التفكير في ما به يكون الفن خرقا واختراقا حتى لمفهوم الفن نفسه، أي أن يكون غيرا بإطلاق، أو إن شئت اغتيارا جذريا لما هو كائن. ومن ثم، ليس الفن على صعيد المغايرة تلك، إلا أن يعرّك اللاكائن واللامتعين واللامؤتلف، بل ليس له إلا أن «يواجه اللامتطابق» عدما في تعدد نقطة هذا المشار إليه (التودي تي) التي يتحتم عليه مع ذلك أن يتكثّل فيها من حيث محايثته للفردى. وتلك هي معاياة الفن ونقيضة الاستطيعا في آن. فلا الفن بمقدوره أن يسكن إلى أصل أو ماهية أو مفهوم قبلى مستقر، ولا الاستطيعا بجائر لها حيثئذ أن تترصد الثوابت المزعومة عسى أن تتوصل إلى ما يزعم أنه فكرة الفن.

III

وأما بعد،

هذا نص من أشد النصوص وطأة ووقعا على (وفي) الفلسفة المعاصرة بعامة وفلسفة الفن والجماليات بخاصة. إذ أنه نص نقديّ مارد من وجوه شتى: مارد على صاحبه أولا الذي أفنى في صوغه ومعاودة صوغه أعواما وأعواما (تدرسا وكتابة)؛ ومارد ثانيا، على جيل النصوص التي عاصرته وعاصرها (ونعني في المقام الأول نصوص صاحبه، ولا سيما جدلية سلبية الذي تخلّلت بعض صياغته وتزامنت مع كتابة ذلك النص)؛ ومارد ثالثا وبخاصة، على فلسفة الفن والاستطيعا معاً من حيث

(*) توصيف الاستطيعا هنا بالمغايرة وفيما أبعد من كونها استطيعا ماذية - جدلية، يرد في الصفحة [٥٥].

(**) قارن كيف يعتمد أدروني التشديد على تصاريف الإمكان الفلسفي نظرية إستيعابية في درس ١١. ١١.

لم يسبق أن وضعهما نصٌ مثله، موضعُ تَسَالٍ جذريّ أفقدهما كلياً صفات البدهة والتماسك واليقين. ولكنه لم يزل أيضاً ماردا ماكرا بمعزّبه^(*) الذي اشتغل لسنوات مع طلبته في الماجستير والدكتورا على تدريسه وقد شرع آنذاك في التدرّب على تعريبه.

كنا قد برمجتنا منذ سنوات العقد الأول من هذا القرن، مواضع بعينها من هذا الكتاب في إطار الدروس المخصّصة لماجستير الفلسفة (ترجمة وفلسفة في الفن) التي وُسمت بـ«الاستطبيقات المغايرة»، بعد أن كنا مهّدتنا لها بدروس في استطيقا كنط واستطيقا هيغل ثم بشيء من المفارقة، في استطيقا الرومنطيقية الألمانية الباكرا (وتحديدا رومنطيقية الأخوين شليغل). وفي الأثناء، كان نصّ آدرنو هذا يفرض إرباكه لتلك المتون كلّها في الاستطيقا، ولكنه إرباك اقتضى من بين غيره، أن نبرمج في إطار دروس دكتورا المثاليات الألمانية، بعض مواضع من جدلية سلبية، لأنّ استطيقا آدرنو يُعرّف إليها أيضاً بوصفها استطيقا جدلية واستطيقا سلبية، فلم يكن بدّ من أن تتخلّل جدلية سلبية برمجة نظرية استطيقية. وفي الأثناء، صدرت في ٢٠٠٩ أول طبعة لدروس آدرنو في الاستطيقا التي ألفاها بين ١١. ١١. ١٩٥٨ و ١٢. ٢. ١٩٥٩ والتي تكوّن في تقديرنا الوزشة الخفية لبلورة آدرنو لـ«استطيقا نظرية» (أو لنظير استطيقا نقديّ من حيث يشغل على قصارى الإمكان التاريخي للفن).

بيد أن مكتمن عواصة هذا النصّ هو طبيعته المنشطية والمنشذرة كلياً، وليس يعود ذلك فحسب إلى أنّه نصّ «مخروم» أو غير مكتمل شرع آدرنو في صوغه منذ صائفة ١٩٦١ لينقطع عن تصنيفه ثم يستأنف صوغه في شتاء ١٩٦٦ ليفرغ من الطور الأول لصياغته في شتاء ١٩٦٧، ويشرع من جديد في شتاء ١٩٦٨ في معاودة صياغته وعزّكه إلى نهاية ربيع ١٩٦٩^(**)، وبعد أن أسقط التبويب بالفقرات ثم بالفصول،

(*) الحقّ الحقّ أقول للقارئ (ة) العزيز (ة) إن أحبّ نصّين إلى قلبي هما نصّ ١٨٠٧ (فنونولوجيا الروح) وهذا النصّ الذي بين يديك، من حيث أنّه بهما زمّت لي سيلا إلى أوساع اللسان العربيّ وما ألّفهما. فلا ضير في أن يكون هذا الموضوع من التقديم إلى حين، «ذوقياً» خالصاً! «Gout quand même» (كما ورد في الدرس السابع عشر لآدرنو بتاريخ ٢٧. ١. ١٩٥٩)

(**) توجد هذه المعطيات الدكسغرافية مفصّلة في كلمة المحرّرين، ص. [٥٣٨ - ٥٤٢] في الطبعة التي اعتمدنا في هذه الترجمة، نعتي المجلّد السابع من الأعمال الكاملة لآدرنو التي صدرت عن دار زوركانب (انظر الثب البليوغرافي).

كان آدرنو قبيل وفاته قد أقرّ العزم على إخراجِه في صياغة نهائية في أثناء ١٩٧٠. إنَّ تشظّي ذا النصّ ناتج بالضرورة عن طريقة التركيب التي توخّاها آدرنو نفسه ولم تكن تتراءى له من البداية استتبعاتها ومازُفّها: نعني طريقة «الباراتاكسيس» خروجاً راديكالياً عن الكتابة النسقيّة التقليديّة واستلهاما نقدياً لما كان هيجل قد شدّد عليه طريقة جدليّة في مواكبة مسار تطوّر الوعي في فنومينولوجيا الزّوج، أي الإمساك عن التّدخل في حركة المفهوم والاكتفاء بالمشاهدة المحض - *reines Zusehen* (*) (على نحو أنّ «أيّ إضافة منّا تصير بلا طائل»). إلّا أنّ الباراتاكسيس يذهب فيها آدرنو إلى أبعد من ذلك بكثير من حيث لا يجد بداً بحيال معاياة الاستطيقا، من أن يكتب مقاطع متنافرة ومنفصلة بل ومفكّكة يصوغها في شكل تكوّنات لا تتحدّد بمجرد ترتيب المسائل وترصيف الأغراض، بقدر ما تتبني على معاودة الصياغة النظرية لاستفهامات وإشكالات ووضعيات بعينها. ولهذا تحديداً تخلّى آدرنو نهائياً عن التّبويب بالفقرات والفصول في الطور الثاني من صياغة نظرية استطيقية وما يرد في الفهرس إن هو إلّا تنقيط أسئلة وكوّنات مفهوميّة.

مثل هذي التشظية الواعية بالانحلال الداخلي للعنصر الاستطيقّي (التي هي من ثمّ بمثابة «الأثير الديالكطيقيّ الذي ينبسط فيه الفنّ)، فيها ولا ريب ثقلٌ يعيى اللسان العربيّ ويُرَبِّك مبادي 'المقروئيّة' التي تصبّ في شرائط القول الموصول والمرسل. وفضلاً عن ذلك، يغلب على إخراج آدرنو لنصّه في طور الصياغة الثانية، الطابع الشفويّ إذ أنّه كان يُعْليّ جلّ مواضعه على كاتبته السيّدّة أولفريده أولبريش، وهذا الطابع يبيّن في كثير من المواضع سواء من حيث الانفصال الجذريّ القائم بين الجُمْل أو فيما يتعلّق بغموض والتباس وحتى إبهام بعضها. لكنّ فضيلة الشفويّ هنا هي في أنّه سهّم تعبير عمّا «لا يصيب من الدوام إلّا طرفة عين»، عن المتزائل والعاير والمؤقت واللامتطابق التي هي كلّها من الفنّ قوأم «سيرورته التختانيّة» على العكس من «البربريّة» التي لا تعدو كونها في شناعاتها، «الأخذ بالأُمور على علاّتها وحزفيّاً».

أما الحيلة التي توخّينا في التعامل مع ذلك التشظّي وغلبة الطابع الشفويّ هذه فهي

(*) غ. ف. ف. هيجل، فنومينولوجيا الزّوج، ترجمة وتقديم ناجي العونلي (بيروت: المنظمة العربية للترجمة،

٢٠٠٦)، ص. ١٨٧

أَنَا عَرَبْنَا فِي بَادِي الْأَمْرِ النَّصَّ كَامِلًا 'عَلَى عِلَاتِهِ' (أَيْ بَشِيءٍ مِنْ «الْبَرَبْرِيةِ»)، نَعْنِي تَعْرِيْبًا حَرْفِيًّا مِنْ دُونِ أَنْ نَأْخُذَ فِي الْحِسْبَانِ مِنْ حَيْثُ الشَّكْلُ مَغْزَى انْفِصَالِ مَكُونَاتِهِ وَانْقِطَاعِ أَنْفَاسِهِ وَتَقَلُّبِ إِيقَاعِهِ. ثُمَّ اسْتَأْنَسْنَا فِي مَعَاوِدَةِ قِرَائَتِهِ بِبَعْضِ مَا ذَهَبَتْ إِلَيْهِ التَّرْجُمَةُ الْفَرَنْسِيَّةُ لِمَارْكَ جِيْمِنِيزِ الَّذِي زَارَنَا فِي قِسْمِ الْفَلَسَفَةِ فِي إِطَارِ نَدْوَةٍ عَالَمِيَّةٍ حَوْلَ الْفَلَسَفَةِ وَالْمَقَاوِمَةِ، وَأَمَدْنَا بِبَعْضِ دُرُوسِ آدْرِنُو فِي الْاسْتِطْيَاقِ مَخْطُوطَةٍ (كَانَ قَدْ تَحَصَّلَ عَلَيْهَا مِنْ بَعْضِ تَلَامِيذِ آدْرِنُو)، وَذَلِكَ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَقْتَنِي صَاحِبُ مَشْهُورَاتِ الْجَمَلِ تِلْكَ الدَّرُوسِ فِي طَبْعَتِهَا الْكَامِلَةِ وَيُرْسِلَهَا لَنَا. كَمَا اسْتَأْنَسْنَا أَيْضًا قَدْرَ الْاسْتِطَاعَةِ، بِالتَّرْجُمَةِ الْإِنْجِلِيزِيَّةِ الَّتِي تَعَهَّدَتْ سَلُوى قُرُويِ الْعَوْنَلِيَّيِ الْأُسْتَاذَةِ فِي الْأَدَبِ الْأَمْرِيْكِيِّ الْمَعَاوِرِ، بِمُسَاعَدَتِنَا عَلَى الْمَقَارَنَةِ بِمَا وَرَدَ فِيهَا وَبِخَاصَّةٍ فِي الْمَوَاضِعِ الَّتِي اسْتَغْلَقَتْ عَلَيْنَا. وَكَمْ وَدَدْنَا لَوْ اسْتَطَعْنَا الْمَقَارَنَةَ أَيْضًا بِتَرْجُمَةِ الْإِسْبَانِ الَّذِينَ فَرَّغُوا مِنْذَ عَامَيْنِ أَوْ أَكْثَرَ، مِنْ تَرْجُمَةِ نَصُوصِ آدْرِنُو كُلِّهَا إِلَى الْإِسْبَانِيَّةِ (فَطُوبَى لَهُمْ). وَفِي خُضْمِ ذَلِكَ كُلِّهِ، لَمْ نَزَلْ نَعَاوِدُ النَّصَّ الْعَرَبِيَّ «الْخَامَ» صَوْغًا وَتَعْدِيلًا وَعِزْكَا بِحَسَبِ مَا قَدَّرْنَا أَنَّهُ مَا يَقْتَضِيهِ اللِّسَانُ الْعَرَبِيُّ وَصَلًا وَرِبْطًا وَاسْتِرْسَالًا، وَمَا يَقْتَضِيهِ فِي الْآنِ نَفْسُهُ، التَّرْكِيبُ 'الْبَارَاتَاكْسِيْسِي' الَّذِي لِلنَّصِّ الْأَلْمَانِيِّ وَالَّذِي هُوَ شَتْنَا أَمْ أَبِينَا، مُصْدَرُ عَيْنِيَّتِهِ الَّتِي هِيَ مَعَايَاةٌ فِي عَيْنِيَّةِ الْفَنِّ رَبَّمَا إِمَاتَةٌ جَدَلِيَّةٌ «لَمُوتِ الْفَنِّ» وَمَدَاوِمَةٌ عَلَى شِدَّةِ الْعَدَمِ^(*)، أَوْ إِنْ شَتَّنَتْ، اسْتَطَقًا حَصِيْفًا لَانْفِتَاحِ التَّنَاقُضَاتِ وَتَصَارُعِهَا، لَا تَذْهَبُ فِي الْاِسْتِغْثَالِ عَلَيْهِمَا قِصَارَى الْإِمْكَانِ، إِلَّا اسْتَطْيَقًا تَنْقَلِبِ انْقِلَابٍ عَيْنٍ إِلَى «اللُّغَةِ الَّتِي يَتَكَلَّمُهَا الصَّرَاعُ» فِي حَدِّ ذَاتِهِ، وَمِنْ ثَمَّ تَدْرِكُ أَنَّ مَا يَقْتَضِيهِ صَرَاعُ التَّنَاقُضَاتِ هَذَا، تَشَدُّرًا وَتَشْطَبًا وَإِلْغَاظًا إِنَّمَا هُوَ الْعَنْصَرُ الصُّمُوتُ «الَّذِي يَقَاوِمُ الْأَثَرَ» مِنَ الدَّخَالِ، وَبِهِ يَقَاوِمُ كَمَا يَعَايِنُ آدْرِنُو ذَلِكَ عِنْدَ بِيْكِيَّتِ، «الْكَارِثَةُ الَّتِي كُلُّ قَوَامِهَا أَنَّهُ لَا تَحْدُثُ وَلَا تَهْلُ» بِقَدْرِ مَا تَهْدُنَا جَمِيعًا فِي كُلِّ لَحْظٍ عَيْنٍ.

نَاجِيِ الْعَوْنَلِيَّيِ

سُوسَة، فِي ٢٥ كَانُونِ الْأَوَّلِ ٢٠١٦

(*) مَخَاطَرَةٌ شَدِيدَةٌ لِهَيْخَلٍ، يَقُولُ آدْرِنُو: «سَيَكُونُ زَمَنُ الْفَنِّ قَدْ وَلَّى وَانْقَضَى، وَحَانَ أَوَانُ مَغْزَى حَقِيقَتِهِ الَّذِي دَرَجَ الْقَوْمُ عَلَى مَطَابَقَتِهِ بِمَغْزَى حَقِيقَةِ الْمَجْتَمَعِ: وَالْحُكْمُ هَهُنَا كَلْيَانِيٌّ» ص. [٣٧٣] مِنْ هَذَا الْكِتَابِ.

تنبيهات

- أرقام صفحات النصّ الألماني مدرّجة ضمن معقوفين [] داخل النصّ العربيّ، وهي التي اعتمدنا في الإحالة الداخلية إليه (سواء في التقديم أو في الضمائم).
- هوامش المؤلّف مسبوقة بأرقام عربية.
- هوامش المترجم مسبوقة بنجمة (*).

نظريّة استطيعيّة

(كان سيُهدى...)

إلى صمويل بيكبث

[٩] لقد صار من البين بنفسه أنه لم يعد شيء فيما يتعلق بالفن، بينا بنفسه وبديهيًا، لا الفن في حد ذاته، ولا علاقته بالكل، ولا حتى حقه في الوجود. ذلك أن لانهاية الممكن المفتوحة التي تترأى للتفكر، لا تعوض خسارة ما يمكن فعله بكيفية تعديم التفكير وغير مستشكلة. إن التوسع [في الممكن] يظهر في أبعاد كثيرة، على أنه انحسار وتقلص. أما البحر الواسع لما لم يستشعر بعد، البحر الذي كانت قد ركبته الحركات الفنية الثورية حوالي عام ١٩١٠، فلم يفض إلى السعادة التي وعدت بها المغامرة. بدلا من ذلك، انتهى هذا المسار الذي بدأ وقتئذ، إلى تفخيخ المقولات التي كان قد انطلق تحت رايتها. ولم تزل دواء المحرمات والطابوهات الجديدة تحمل في طياتها، تصدعات وتدايعات متنامية. في كل مكان من المعمورة، لم يهنا الفنانون بمملكة الحرية التي فتحوها حديثا، بقدر ما تافوا سريعا إلى نظام مزعوم يكاد أن يكون أشد منها وهنا. وذلك أن الحرية المطلقة في الفن التي تبقى حرية في ما هو جزئي، إنما تتناقض مع الوضع الدائم لانعدام الحرية ضمن الكل. في هذا الكل بات حيز الفن غير موثوق منه. فالقيام الذاتي الذي كان الفن قد بلغه بعد أن تخلص من وظيفته الطقسية وأشباهاها، كان يتغذى من فكرة الإنسانية. لكنه تزعزع بقدر ما صار المجتمع أقل إنسانية. والمكونات التي كان الفن يدين بنمائها لمثال الإنسانية، قد اندثرت بمقتضى قانون حراكه. والحق أن قيامه الذاتي أمر محتوم. فجميع المحاولات التي سعت بالاستناد إلى الوظيفة الاجتماعية للفن، إلى استرداد ما يتشكك فيه وما يحمله على التشكيك، قد باءت بالفشل. غير أن قيامه الذاتي قد شرع في إظهار طور عمه. وهو طور من قوام الفن منذ أقدم العصور، وكان في حقبة تحريره، قد حجب الأطوار الأخرى، على الرغم أو بسبب انعدام السذاجة الذي لم يعد بإمكانه طبقا

حتى للفهم الهيجلي، أن يفلت منه. [١٠] يرتبط انعدام السذاجة هذا بسذاجة من قوة مضاعفة، أعني انعدام الإيقان من البماذا الاستطيقية. فليس يقيناً أن الفن ما يزال بعامّة ممكناً، وأنه بعد تحريره كلياً، لم يقوّض مفترضاته ولم يخسرهما. والسؤال يحتدّ ويشتدّ فيما يتعلّق بما كان عليه الفن قديماً. إذ أن الآثار الفنية تنفصل عن العالم الخبري، وتنتج عالماً له ماهيته الخاصة ويتعارض مع ذلك العالم، كما لو كان هذا العالم موجوداً. ومن ثم تنزع الآثار الفنية قليلاً، إلى الإثبات، مهما كان غرضها تراجيدياً. فليست الكليشيات^(*) التي تتعلّق ببريق مؤالفة تتوسّع من الفن إلى الواقع، كربةة فقط لأنها تحاكي محاكاة ساخرة، المفهوم المفخّم للفن بواسطة عدته البرجوازية، وتُصنّفه ضمن العروض الأسبوعية المسلية. إنها تلامس جُرح الفن نفسه. عندما قطع الفن مع اللاهوت بكيفية لا راد لها ومع الدعوى الراجحة في حقيقة الخلاص، [قطيعة] هي ذئبة ما كان للفن من دونها أن ينسبط ويزدهر، فإنه قد قضى على نفسه بأن يقدم لما هو كائن ولما هو واقع حال قائم مواساة تعزّز إذ يعوزها الرجاء والأمل في آخر، الفتنة التي سيلتئم الفن تحرير قيامه الذاتي منها. إن مبدأ القيام الذاتي نفسه محل ريبة فيما يتعلّق بمثل هذه المواساة: ذلك أنه من حيث يزعم هذا المبدأ وضع جملة شاملة من صلبه، أعني كرة منغلقة على نفسها، فإن هذه الصورة تنعكس على العالم الذي يوجد فيه الفن ويتّجه. وبما أن الفن يرفض الإمبريّا التي هي ليست من مفهومه مجرّد مكان، بل هي قانون محايت له، فإنه إنمّا يسلم بسطوتها وعلوّيتها. لقد شهد هلموت كون في رسالة في تمجيد الفن، بأن كلّ أثر من الآثار الفنية إنمّا هو قُدّاس^(١). لو كانت أطروحته هذه نقدية، لكانت صحيحة. أمّا بالنظر إلى ما يصير إليه الواقع، فإن الماهية الإثباتية للفن التي لا فكاك له منها، قد صارت إلى ممّا لا يُطاق. لا بدّ للفن أن ينقلب ضدّ مفهومه، فيصير من ثم مرتاباً فيه حتّى في نسجه الأكثر باطنية. ومع ذلك، لا يمكن أن نفرغ من أمر الفن بواسطة نفية نفياً مجرّداً. طالما أن الفن يقدح في ما كان على مرّ السنين القائمة، سيضمن أساسه، فهو يتغيّر [١١] نوعياً ويصير من ناحيته، إلى شيء آخر. وهو قادر على ذلك لأنه

(*) وردت بالفرنسية: Clichés

(١) انظر: هلموت كون، مصنفات في الاستطيقا - *Schriften zur Ästhetik*، مونشن، ١٩٦٦، ص. ٢٣٦

وما بعدها.

كان على مَرَّ العصور وبفضل شكله، قد انقلب ضدَّ مجرد ما هو كائنٌ وواقع الحال القائم، حتى أنه صار يعضد هذا القائم في تشكيل عناصره. وعليه، يعمر ردَّ الفن إلى صيغة معمَّمة للعزاء والمواساة بقدر ما يعمر ردَّه إلى ضدَّها.

يكمُن مفهوم الفن في كوكبة أطوار ولحظات تتغيَّر تاريخياً؛ ومن ثمَّ فهو عصي عن الحدِّ والتعريف. ذلك أنه لا يمكن أن تُستنبط ماهيته من أصله كما لو كان الأمر يتعلّق بطبقة أساسية أولى تنبني عليها كلُّ طبقة لاحقة وتنهار حالما تنزعزع الأولى. الاعتقاد في أن الآثار الفنية الأولى ستكون الأرقى والأخلص، ينتمي إلى رومنتيقية متأخرة؛ ويمكن أن يكون المرء على حقٍّ حين يدافع عن فكرة أن التشكيلات الفنية الأولى من حيث لم تنفصل عن الممارسات السحرية والتوثيق التاريخي والغايات البراغمية من مثل أن تُسمَعَ بواسطة النداء أو أصوات أبواق تصدح من جميع الجهات، إنما هي مختلطة وغير خالصة؛ فقد كان التصوّر الكلاسيكيّ يميل إلى استعمال مثل هذه الحجج. أمّا على الصعيد التاريخيّ البحث، فتظلّ التواريخ (داتن) غامضة وغير محدّدة كلياً^(١). وبالتالي، محاولة إدراج النشأة التاريخية للفن أنطولوجياً ضمن دافع أسمى، ستوه حتماً داخل شتاتٍ متافر على نحو أنه لن يتبقّى للنظرية غير التصوّر الهامّ ولا ريب، تصوّر أن الفنون لا يمكن أن تُصنّف تحت أيّ هوية متماسكة ومكبنة للفن^(٢). في الاعتبارات التي تشتغل على الأصول الاستطيقية، يتكاثّر بكيفية برّية وجنبا إلى جنب، التجميع الوضعويّ للمواد والنظر التأملّي الذي عادة ما تنفر منه العلوم؛ وقد يكون باخوفنٌ أكبر مثال على ذلك. لو أراد المرء بدلا من ذلك، أن يفصل على القطع وطبقا للاستعمال الفلسفيّ، بين ما يُدعى سؤال الأصل بوصفه سؤال الماهية، والسؤال التكوينيّ عن التاريخ الأصليّ، لأدان نفسه بالتعسف من حيث سيطبّق مفهوم الأصل ضدّ دلالة اللفظ التي تعرّز عليه. إن حدّ ما هو الفن يشار إليه دائماً بما كان عليه الفن في السابق، ولكنّه لا مشروعية له إلا بما صار إليه الفن [١٢]، انفتاحا على ما يريد أن يصير إليه، وربما على ما سيكون بوسعه أن يصير

(١) انظر: «نظريات في أصل الفن»، ص. ٤٨٠ وما بعدها [من هذا الكتاب بحسب ترقيم الصفحات الوارد بين معقّفين الذي هو ترقيم صفحات النصّ الألماني].

(٢) قارن: ث. ف. أدرنو، *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*، الطبعة الثانية، فرانكفورت على الماين، ١٩٦٨، ص. ١٦٨ وما بعدها.

إليه. والحال أنه ينبغي التمسك باختلافه عن مجرد الإمبريأ، تتغير هذه الإمبريأ في حد ذاتها نوعياً؛ إذ كثيرة هي التشكيلات الفنية الطقسية التي تحولت في مجرى التاريخ، إلى فن لم تكنه؛ وكثير مما كان فناً، لم يعد فناً منذ وقت طويل. إن السؤال الذي يطرح من عل، هل أن ظاهرة من مثل الفيلم، ما زالت فناً أم لا، يفضي إلى طريق مسدود. ذلك أن ما تُصير إليه الفن من حيث كينونته، يحيل مفهومه على ما لا يتضمّنه. والتوتر القائم بين ما كان يحرك الفن وماضيه، يحدّد ما يُدعى بالمسائل الاستطبيقية في التقويم. فلا يُتأوّل الفن إلا من جهة قانون حراكه، وليس بواسطة ثوابت. فهو يتعين في علاقة بما لا يكونه. لا بد أن يُشتق ما هو في الفن فنّي نوعياً، من آخره وبكيفية عينية. فهذا وحده سيكون كافياً فيما يتعلق بمطلوب استطبيقاً مادية - جدلية. إذ أن الفن يتحقّق نوعياً في انفصاله عما كان قد صدر عنه، وقانون حراكه إنما هو قانون الشكل الذي يختصّ به بجياله. فلا يستتبّ الفن إلا في علاقة بآخره، ومن ثمّ فإنّما هو السيرورة التي تلازمه. والاستطبيقا التي تتخذ توجّها مغايراً، إنّما تصدر على الفكرة التي طورها نيتشه الأخير ضد الفلسفة الكلاسيكية، أعني أنه حتّى الصائر يمكن أن يكون حقيقياً. سيتعيّن أن تُقلب الرؤية الكلاسيكية التي يقوّضها، على رأسها: الحقيقة ليست إلا الصائر. ما يهّل في الأثر الفني بوصفه مشروعيته الخاصة إنّما هو نتاج متأخّر للتطوّر المحايث للتقنية كما لمنزلة الفن وسط دنيّة متدرّجة. بيد أنه لا ريب أن الآثار الفنية لم تصر إلى آثار فنية إلا من حيث كانت قد نفت أصلها. ولا مجال لأنّ يُعاب عليها عيبة الخطيئة الأولى، أنّها كانت قديماً تابعة للسحر الفاسد وللاستعباد والتسلية، بعد أن نفت نفياً ذا أثر رجعي، ما كانت تصدر عنه. [ومثاله] أنه لا يمكن أن تتخلّص الموسيقى المتحرّرة من موسيقى الموائد، ولا أن تؤدّي موسيقى الموائد خدمة شريفة سيكون الفن القائم ذاتياً قد تخلّص منها بكيفية آثمة. لهذا، لا يصير وقعها الميكانيكي الكريه أفضل، لعلّة أن الجزء الغالب لكل ما يفد على الناس اليوم بوصفه فناً، هو رجّع لصدى قمعقتها.

يتناسب المنظور الهيجلي الذي يتعلّق بموت ممكن للفن، [١٣] مع ما صار الفن إليه. أن هيجل كان قد تفكّر الفن بوصفه إلى زوال وحمله مع ذلك، على الزوج المطلق، فهذا ما يتماشى مع الطابع الملتبس لمنظومته، ولكنه يفضي إلى نتيجة ما كان هيجل نفسه ليتهاي إليها، وهي أن مغزى الفن، أي طبقاً لتصوره، مطلق الفن، لا

يُختَزَل في بُعد حياة الفنّ وموته. فقد يكون للفنّ مغزاه في زواله. إذ أنّ للمرء أن يتصوّر وهذا لا يتعلّق بإمكان مجرّد وحسب، أنّ الموسيقى الكبيرة وهي شيء متأخّر، لم تكن ممكنة إلّا في مرحلة محدودة من مراحل الإنسانية. إنّ تمرّد الفنّ الذي يوضع غائباً في «موقفه من الموضوعية»، من العالم التاريخي، قد صار إلى تمرّد الفنّ على الفنّ، ولا جدوى من أن يتنبأ المرء هل سيحافظ الفنّ على بقائه بعد ذلك أم لا. أمّا نقد الثقافة فلم يُبيك ما كان التشاؤم الثقافي الرجعي يتقلّب فيه سابقاً، أعني كما كان هيغل قد أخذ الأمر في الحسبان منذ مئة وخمسين عاماً، أنّه يمكن أن يكون الفنّ قد دخل في عصر فواته واندثاره. وكما كانت العبارة المرعبة لرانمبو قد حقّقت في حدّ ذاتها منذ مئة عام وبكيفية استباقية، تاريخ الفنّ الحديث، غاية التحقيق، كان صمته وقبوله بخطة الموظّف قد استبقا [هذا] المنزع. ومن ثمّ، ليس بمقدور الاستطيقا اليوم أن تحسم أمرها فيما يتعلّق بتحوّلها إلى مرصّد لوفاة الفنّ، ولكن لا يحقّ لها أن تلعب دور خطيب الجنائز، وأنّ تعايّن بعامة، النهاية وتستمتع بالماضي وتتمرّ تحت أيّ عنوان اتّفق، إلى جانب البربريّة التي لا تفضّل في شيء الثقافة التي استحقّت البربريّة جزاء لفسادها البربري. لكن، لا يجب بالضرورة أن يزول مغزى الفنّ الماضي بعينه وإنّ تحتم إلغاء الفنّ نفسه أو أن يلغي الفنّ نفسه بنفسه أو يزول أو يندثر في اليأس والقنوط. سيبقى هذا المغزى حيّاً بعد الفنّ وفي مجتمع سيكون قد تحرّر من بربريّة ثقافته. اليوم لم تندثر بعض الأشكال وحسب، بل اندثرت موادّ لا تحصى ولا تعدّ، [ومثاله] أنّ أدب الخيانة الزوجيّة الذي يمتدّ على المرحلة الفكتورية من شطر القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن العشرين، لم يعد من الممكن مزاولته بكيفيّة مباشرة بعد انحلال الخليّة الأسرية التي تنتمي إلى أوج البرجوازية، وبعد تفكّك نظام الزواج الأحاديّ، فهذا الأدب ما عاد حاضراً إلّا في الأدب المبتذل للمجلات المصوّرة وبشكل متهافت وممسوخ. لكنّ، كذلك تجاوزَ منذ وقت طويل، ما هو أصلائيّ في [رواية] مادام بوفاري الذي كان في السابق متضمّناً في مغزاها الموضوعي، [١٤] ذلك الشكّل من الانحطاط الذي هو انحطاطها. بيد أنّه لا مشاحة في أنّ هذا لا ينبغي أن يفضي إلى التفاؤلية التاريخية الفلسفيّة للاعتقاد في الزوج الذي لا يُهزم. إذ أنّه يمكن أن يتسبّب المغزى الموضوعي بتدهوره، في سقوط ما يتعدّاه. لكن، ليس الفنّ والآثار الفنيّة إلى زوال لأنها تابعة

وتتناهى مع الاستقلالية وحسب، بل أيضاً لأنها في صميم قيمومتها التي تؤكد الوضع الاجتماعي للروح المعزول والخاضع لتقسيم العمل، ليست فناً وحسب، بل هي أيضاً شيء أجنبي عن الفن ومتضاد معه. لقد اختلط مع المفهوم الخاص بالفن العامل الذي ينسخ ذا المفهوم.

يبقى ما انكسر ملازماً بالضرورة للتصدع الاستطقي، مثلما يبقى ملازماً للمختلة، ما تتصوره. وهذا يصدق قبل كل شيء على الغائية المحايثة. إذ أن الفن في العلاقة بالواقع الخبري، يُصعد المبدأ الذي يسيطر على هذا الواقع، أعني حفظ البقاء^(*)، ويعليه إلى مثال للوجود الذاتي لإنتاجاته، فالمرء على حدّ عبارة شونبرغ، يرسم لوحة ولا يرسم ما تمثله. كل أثر فني يلتصق من نفسه التطابق مع ذاته، تطابقاً يُفرض في الواقع الفعلي الخبري، بعنف على الموضوعات كلّها، بوصفه تطابقاً مع الذات، ومن ثمّ يعوزه التحقق. وينبغي أن يعضد التطابق الاستطقي اللامتطابق الذي يقمعه في الواقع، قهرُ التطابق. ولا يصير الأثر الفني إلى كينونة ذات قوة مضاعفة إلاّ بمقتضى الانفصال عن الواقع الخبري انفصالاً يعدّ للفنّ أسباب تشكيل علاقة الكلّ بالأجزاء طبقاً لحاجاته. فالآثار الفنية إنما هي نسخٌ للحكي الخبري طالما أنّها تعطيه ما يُدفع عنه في الخارج ومن ثمّ تُحرره ممّا تُعذه له التجربة الخارجية المشيئة. والحال أنّ الخطّ الفاصل بين الفنّ والإمبريّا لا يمكن أن يمحى ولو بإضفاء صفة البطولة على الفنان، فإنّ للآثار الفنية حياةً من نسج ذاتها^(**). وليس هذا مجرّد مصيرها الخارجي. فأتمّهاث الآثار الفنية تُنتج على الدوام، طبقات جديدة تهزم وتبرد وتموت. والقول بأنّها من جهة ما هي اصطوانات ومنتجات بشرية، لا تحيا رأساً مثل البشر، إنّما هو تحصيل حاصل. لكنّ التشديد على الجانب المصطنع في الفنّ لا يتعلّق بكونه متوجاً بقدر ما يتعلّق بطبيعته الخاصة، أيّاً تكن كيفية حصولها. إنّ الآثار الفنية حيّة من حيث تتكلّم بكيفية [١٥] تمتنع على الموضوعات الطبيعية كما على الذوات التي تصنع هذه الآثار. بهذا تهلّ في تعارض مع شتات مجرّد الكائن. ولكئّها من جهة كونها بالتحديد اصطوانات ونتاجات للعمل الاجتماعي، إنّما تتواصل أيضاً مع الإمبريّا التي تنفيها

(*) وردت باللاتينية : sese conservare

(**) وردت باللاتينية : sui generis

وتستقي منها مضمونها. فالفرق ينفي التعيينات المنتقشة على الإمبريا في شكل مقولات، ومع ذلك يُظهر الكائن الإمبري في جوهره الخاص. إذا كان الفن يتعارض مع الإمبريا من خلال لحظة الشكل، مع العلم أن توسيط الشكل والمضمون لا يمكن أن يدرك من دون التمييز بينهما، فإنه ينبغي بعامة البحث قدر الإمكان عن هذا التوسيط في أن الشكل الاستطقي مضمون مترسب. [ومثاله] أن الأشكال التي هي في ظاهرها الأشد خلوصا، الأشكال الموسيقية التقليدية، تعود تاريخيا وفي كامل التفاصيل الاصطلاحية، إلى عنصر مضموني من مثل الرقص، وأن الزخرف كان في كثير من الأحيان، رمزا طقسيا. سيتعين كما كان معهد فاربورغ أنجز ذلك فيما يتعلق بالموضوع الموسوم بإرث القدامى، أن نتناول الترابط الانعكاسي بين الأشكال الاستطقية والمضامين بكيفية أكثر شمولية. لكن تواصل الآثار الفنية مع الخارج، مع العالم الذي لحسن الحظ أو لسوء الحظ، تنغلق أمامه، إنما يحدث من خلال اللاتواصل، وفي هذا تحديداً تظهر على أنها متصدعة. من السير على المرء أن يتفكر أن ملكوتها القائم بذاته لا يشترك مع العالم الخارجي إلا في ما لا يزيد عن عناصر مستقاة تظهر في سياق مغاير كلياً. ومع ذلك، لا منازعة في الطابع المبتذل لتاريخ الأفكار حين يؤكد أن تطوّر الطرائق الفنية كما تُفهم في غالب الأحيان ضمن مفهوم الأسلوب، يتطابق مع التطوّر الاجتماعي. حتى أروع أثر فني يحتلّ موقفاً معيناً من الواقع الإمبري، من حيث لا يخرج عن سحره دفعةً، بل دائماً بكيفية تتكرّر عينياً وعلى نحو جدالي غير واع يعارض وضعية السحر في هذه اللحظة التاريخية أو تلك. أن الآثار الفنية بوصفها موندات بلا نوافذ، 'تمثل' ما لا تكونه، فهذا ما لا يكاد يفهم على غير وجه أن ديناميتها الخاصة، تاريخيتها المحايثة بما هي جدلية الطبيعة والسيطرة على الطبيعة، ليست لها الماهية نفسها التي للدينامية الخارجية وحسب، بل تشبهها في حد ذاتها من دون أن تحاكيها. تغدل قوة الإنتاج [١٦] الاستطقية قوة العمل النافع ولها الغائية نفسها، وما يجوز لنا أن نسّميه علاقة الإنتاج الاستطقية، كل ما تتركز فيه قوة الإنتاج وتعمل عليه، إنما هي ترسبات أو بصمات لعلاقات الإنتاج الاجتماعية. إن الطابع المزودج للفن بوصفه قائماً بذاته واقعة اجتماعية^(*)،

(*) وردت بالفرنسية : fait social

ينبسط بلا انقطاع، على كامل منطقة قيموته الذاتية. في مثل هذه العلاقة بالإمبريآ، تُنقذ الآثار الفنية بعد تحييده، ما كان البشر في السابق قد خبروه حرفياً وبلا تمييز، من الكائن وما كان الزوج يُسقطه منه. وعليه، للآثار الفنية سهمٌ في التنوير لأنها لا تكذب، فهي لا تُزور حرفيةً ما تتكلم عنه. ولكنها حاقّة بالفعل من حيث هي إجابات على شكل السؤال الذي يتخذه ما يحصل خارجها. ولتوترها وجاعةً في علاقة بالتوتر الخارجي. فالطبقات الأساسية للتجربة التي يحركها الفن إنما هي من جنس العالم الموضوعي الذي تنفر منه جافلةً. أما نقائص الواقع التي لم تُحل فتعاود إنتاج نفسها ضمن الآثار الفنية، بما هي المشكلات المحايثة لشكلها. هو ذا ما يحدّد علاقة الفن بالمجتمع، وليس سبيل اللحظات الموضوعية. وأما علاقات التوتر التي للآثار الفنية فتتبلور فيها خالصةً، لتوافق إذ تتحرز من الواجهة المصطنعة للخارجي، الماهية الفعلية. في هذا، يتخذ الفن على خلاف الكائن الإمبري في مفارقة له^(*)، موقفاً يطابق الحجة التي يسوقها هيغل ضد كُنت حين يقول إنه حالما نضع حدّاً، نتعده بهذا الوضع عينه ونُدِج في ذلك ما نضع الحدّ ضده. هذا وحده، وليس الخلقنة (موراليزيونغ)، ما يكون نقدٌ مبدأ الفن لأجل الفن^(**) الذي يكون في سلب مجرد، مفارقة^(***) الفن على الإطلاق. حزية الآثار الفنية التي يمجدها وعيها الذاتي والتي من دونها ما كانت لتكون، إنما هي مكر العقل الذي يخضها. فكلّ عناصرها تربطها بما تسعد بالتحليق فوقه وتهتد في كلّ لحظ عين بأن تنغمس فيه من جديد. وهي تذكر في العلاقة بالواقع الخبري بالمبدأ اللاهوتي الذي يقول إنّ كلّ شيء في وضع الخلاص، يكون في الوقت نفسه على ما كان عليه وعلى غير ما يكون عليه كلياً. وظاهرٌ بنفسه ههنا التشابه مع التزعة الدنيانية التي تلتبس دنيّة مجال المقدّس حدّ أنّه لا يظنّ كذلك إلّا مُدثّينا، فيصير مجال المقدّس إن جازت العبارة، [١٧] مُمَوّضعا ومُستجاً، لأنّ لحظة عدم حقيقته تنتظر الدنيّة بقدر ما تدفعها عنها كما تُدفع الأرواح الشريرة. وعليه، لن يكون المفهوم المحض للفنّ دائرةً مجال يُتحقّق منه نهائياً، بل

(*) *rupic vom...* وردت هكذا باليونانية القديمة في صيغة الحال، وقد تعني إذا وردت كحرف جز، «من

دون»، فضلاً عن...، ولكننا نرجح الدلالة الأولى بحسب السياق.

(**) وردت بالفرنسية: *l'art pour l'art*

(***) *rupropod*

لن ينتج في كل مرة إلا ضمن توازن مؤقت وهش ينبغي أن نقارنه على الأغلب، بالتوازن النفسي بين الأنا والهو. لا بد لمسار الدفع والدسر أن يتجدد على الدوام. فكل أثر فني إنما هو لحظة، وكل أثر فني لاقى نجاحاً إنما هو توازن واستقرار مؤقت للمسار كما يتبدى للعين المثابرة. إذا كانت الآثار الفنية إجابات عن أسئلتها هي، فمن المشروع حقاً أن تصير من ثم، هي نفسها إلى أسئلة. إن النزعة التي ما زالت لم تنضج إلى اليوم، من جزاء إخفاقات الثقافة، النزعة التي تقوم على تناول الفن بكيفية خارجة عن الاستطقي أو قباستطقي، ليست مجرد تردّ بربري أو مجرد عوز لوعي المتردين. ثمة شيء ما في الفن يوافق هذه النزعة. وذلك أنه إذا أدرك الفن استطقياً بحصر المعنى، لم يدرك استطقياً بالكيفية الصحيحة. حين يستشعر المرء آخر الفن باعتباره واحدة من الطبقات الأولى لتجريبه، حينئذ فقط يصعد هذه التجربة ويحل الانجباس في الهيولى، من دون أن يكون كوك الفن لذاته قد صار سياناً. فالفن يكون لذاته ولا يكون لذاته، يخطأ قيمومته الذاتية من دون أن يخطأ ما يتنافر معها. إن الملاحم الكبرى التي لم تزل تغالب النسيان، كانت في زمنها مختلطة بالحكي التاريخي والجغرافي، كما أقرّ الفنان فاليري فيما يتعلّق بالملاحم الهوميرية كما الملاحم الوثنية - الجرمانية والمسيحية، بأنه حتى إذا لم يصهر الشيء الكثير ضمن ناموس الشكل، فإنها تظلّ سارية من دون أن يُقص ذلك من منزلتها بإزاء الأشكال الفنية التي تخلو من الشوائب. وكذلك كانت التراجيديات التي يمكن أن تُستقى منها فكرة القيام الذاتي الاستطقي، نسخة لممارسات طقسية يظنّ فيها أنّ لها آثاراً مترابطة وفعليّة. لم يستطع تاريخ الفن من جهة ما هو تاريخ التقدّم في قيامه الذاتي، أن يجنّ تلك اللحظة، ولا يعود هذا إلى مجرد القيود التي تعوقه. في القرن التاسع عشر، كان للرواية الواقعية في أوج ازدهارها بوصفها شكلاً [فنياً]، شيء ما ممّا كانت نظريّة ما زعم أنّه الواقعية الاشتراكية قد ردّتها إليه عن قصد، أعني شيئاً من قبيل الربورتاج يستبق ما كان قد تعيّن إذّاك على علم الاجتماع أن يتحرّاه ويتعقب الفحص عنه. [١٨] حماسه الحبك اللغوي في مادام بوفاري إنما هي على الأغلب، وظيفة تلك اللحظة المضادة لها تحديداً، ووحدة تلك وهذه إنما تكون راهنتها التي لا تنقضي. إن عبار [تقويم] الآثار الفنية مزدوج عن التباس، نعني أنّه يتعلّق بمعرفة هل تنجح في إدراج طبقاتها المادية والتفاصيل ضمن قانون الشكل المحايث لها، فتحافظ ضمن هذا

الإدراج وإن في شكل انكسارات، على ما يعاندها ويضادها. ولا يقي الإدراج بما هو كذلك، النوعية، ذلك أنه غالباً ما تنفصل اللحظتان في تاريخ الآثار الفنية، إحداها عن الأخرى. إذ أنه ما من مقولة جزئية مصطفاة، بما في ذلك مقولة قانون الشكل الأساسية استطيعياً، يمكن أن توصف ماهية الفن وتكفي برأسها في الحكم على نتاجاته. ذلك أنه تنتمي إلى الفن بالجواهر تعيينات تتناقض مع مفهومه الذي تُثبته فلسفة الفن. لحظة الغيرية هذه المحايث للفن قد تعرّفت إليها استطيعا المضمون الهيجلية من حيث تجاوزت الاستطيعا الشكلية التي يبدو أنها تعمل وفق مفهوم للفن أشدّ خلوصاً وتحرّر تفصيلات تاريخية تجمدها استطيعا المضمون عند هيجل وكيركغارد، من مثل التي تنتمي إلى فنّ الرسم غير التشكيلي. لكن الجدلية المثالية لهيجل التي تتفكر الشكل بوصفه مضمونا، تتقهقر في الوقت نفسه وترتدّ إلى جدلية فجّة وقبّاستطيعية. فهي تخلط بين المعالجة الخطابية أو التصويرية للمواد وتلك الغيرية التي هي من قوام الفن. يرتكب هيجل إن جازت العبارة، إثما ضدّ تصوّره الجدلي للاستطيعا من جزاء استتبعات لم تترأ له، وذلك أنه قد يسرّ المرور بكيفية تُعدم الذوق الفني، من الفن إلى الإيديولوجيا المهيمنة. وعلى العكس من ذلك، ليست لحظة انعدام الفعلية، اللاكائن في الفن، في حلّ ممّا هو كائن. فهي لا توضع بكيفية تعسّفية، وليست مختلقة كما سيريد ذلك ما هو متواضع عليه^(*)، بل تنبني انطلاقاً من تناسبات بين الكائن وما يقتضيه عدم اكتماله وعورّه وتناقضه وقواه الكامنة، تناسبات ما تنفك تُخلخل الروابط والسياقات الفعلية. يسلك الفن حيال آخره كالمغناطيس في حقل من شظايا الحديد. فليست عناصره وحسب هي التي تحيل على الآخر وتشير إليه، بل أيضاً كوكبها، هذا الاستطيعي بعينه الذي يُحمّل بعامة على روحه. وتطابق الأثر الفني مع الواقع الكائن هو أيضاً تطابق [١٩] قوّة جاذبيته التي تجمع حولها أعضاء المنفصلة^(**) [بما هي] آثار ما هو كائن، فالأثر الفني من جنس العالم ونسب له من خلال المبدإ الذي جعله يتعارض معه والذي بواسطته كان الروح قد هبّ العالم نفسه. أما الشميلة فلا يفرضها الأثر الفني على عناصره مجرد فرض، بل

(*) وردت بالفرنسية : Convenu

(**) وردت باللاتينية : membra disiecta

تُعاوَدُ حيث تتصل هذه العناصر بعضها ببعض، مقطعا من الغيرية. فحتى الشميلة تجد أساسها في الجانب الذي ينأى عن الروح، الجانب المادي للآثار، فيما تعرّكه وما لا يتوقّر لها في حدّ ذاتها وحسب. هذا ما يربط اللحظة الاستطيقية للشكل بانعدام العنف. من الضروري أن يتقوّم الأثر الفني في اختلافه عن الكائن، بالإضافة إلى ما ليس هو من حيث هو أثر فني وما يكونه رأسا بما هو أثر فني. التشديد على عدم قصدية الفنّ الذي يعاينه المرء بوصفه تعاطفا مع تجلياته الدنيا، ومثاله عند فيديكيند الذي كان يسخر من «فنان - الفنّ»، وعند أبولينير وحتى في نشأة التكعيبة، إنّما ينمّ عن الوعي الذاتي غير الواعي للفنّ بسهمه في ما يتضادّ معه، وكان هذا الوعي الذاتي قد حرّك التحول الثقافي - النقدي للفنّ الذي تخلص من وهم كينونته الروحية المحض.

الفنّ هو الطرح الاجتماعي المضادّ للمجتمع، فلا ينبغي استنباطه مباشرة من المجتمع. وذلك أنّ تكون دائرة الفنّ يتطابق مع تكون دائرة داخلية للبشر بما هي فضاء تصوّراتهم وتمثلاتهم، فهو يساهم مسبقا في التصعيد. ولذا فإنّه من المستساغ أن يُشتقّ تعيين ما هو الفنّ من نظرية في الحياة النفسية. أما الزبيبة فتحتّ ضدّ نظريات الثوابت الأنثروبولوجية، على استعمال النظرية التحليلية النفسية. لكنّ هذه النظرية أخصّب على المستوى النفسي ممّا هي عليه استطيقياً. فالآثار الفنية تصدق بالنسبة إليها بما هي بالجواهر إسقاطات لاوعي من أنتجها، وتُهمل مقولات الشكل لصالح تأويلية الموادّ فتراها تنقل إن جازت العبارة، انعدام الذوق الفني للأطباء البارعين لتحمله على الموضوع الأقلّ صلاحية: ليوناردو [دا فنشي] أو بودليير. وعلى الرغم من التشديد على البعد الجنساني، بإمكان المرء أن يكشف ههنا عن ضيق الأفق من حيث أنّه يرى في الأعمال المصنّفة في هذا المضمار والتي تشهد في كثير من الأحيان على كلف بدّجة السيرة الذاتية، فنانين تناولت أعمالهم^(*) من دون كُتبت وبكيفية موضوعية، سليّة ما هو كائن، يُصنّفون على أنّهم عُصايتون. ومثاله أنّ كتاب لافورغ يعيب بكلّ جدية على بودليير أنّه [٢٠] يشكو من عقدة أوديب. ولا نرى صاحب الكتاب يطرح ولو مرّة واحدة سؤال هل بمقدور بودليير وهو سليم نفسيا، أن يكتب

(*) وردت بالفرنسية : œuvre

أزهار الشر، ولا سؤال هل كانت الأشعار تكون أسوأ من جزاء العُصاب. تُرفع الحياة النفسية العادية بكيفية مُشينة، إلى مصافّ المعيار حتى حيث تبدو المرتبة الاستطيقية كما هي الحال عند بودلير، مشروطةً بازدياد العافية الذهنية^(*). وبالتالي، يُفترض بالنسبة إلى الصادحين بالدراسات التحليلية النفسية الأحادية، أن يكون الفنّ على نحو إثباتي، قد فرغ من سلبية التجربة. وذلك أنّ اللحظة السلبية لا تعدو كونها في نظرهم، علامةً على ذلك المسار من الكبت الذي يتنزل لا محالة ضمن الأثر الفني. فالآثار الفنية هي بالنسبة إلى التحليل النفسي، أحلام نهار، وهو يشبهها بالوثائق، لينقلها بهذا، جهةً من يحلم، والحال أنّه من جانب آخر، يختزلها من باب تعويض الدائرة الخارجة عن الذهن التي أُخْلِيَتْ، في عناصر مادية خام، بكيفية اللافث فيها أنّها تبقى متخلّفة عن نظرية فرويد نفسه في «عمل الحلم». ومن ثمّ يُغالى في تقويم لحظة التخيل الوهمي في الآثار الفنية، كما فعل الوضعيون جميعاً، مغالاةً تستند إلى التماثل المزعوم مع الأحلام. غير أنّ عنصر الإسقاط في مسار الإنتاج الذي للفنان لا يعدو كونه في علاقته بالتكوينات الفنية، لحظةً يعسر أن تُعتبر اللحظة الفيصل، فلإصطلاحات التعبيرية والمواد، وبخاصةً للنتاج نفسه، وزنٌ بعينه قلماً يدركه المحللون حتى في أحلامهم. النظرية التحليلية النفسية التي تقول إنّ الموسيقى يمكن أن تكون وسيلة دفاع ضدّ المدّ العصبي، تصدق إكلينيكيّاً إلى حدّ بعيد، ولكنها لا تقول شيئاً البتّة فيما يتعلّق بمرتبة ومغزى هذا التركيب اللحنيّ أو ذاك. تفضّل النظرية التحليلية - النفسية للفنّ النظرية المثالية للفنّ، من حيث أنّها تسلّط الضوء على ما هو في صميم الفنّ، ليس بالذات من الفنّ. وهي تساعد الفنّ على أن يتحرّر من سحر الروح المطلق. إنّها تعمل طبقاً لروح التنوير، ضدّ المثالية المبتذلة التي ستعمل من باب الضغينة التي تحملها ضدّ المعرفة بالفنّ، أي كامل تشابكه بالغريزة، على أن يُفرد الفنّ إفراد البعير المعبد ويُعزل في ما يُزعم أنّه دائرة عليا. وهي إذ تفكّ شفرة الطابع الاجتماعي الذي يجد عبارته في الأثر الفنيّ وغالباً ما يتجلّى فيه البعد الاجتماعي لمبدع هذا الأثر، إنّما تقدّم مكوّناتٍ توسط عينيّ بين بنية الإنتاجات الفنية وبنية التكوينات الاجتماعية. ولكنّ لهذه النظرية سحراً آسراً من جنس سحر المثالية،

(*) وردت باللاتينية: mens sana

[٢١] أعني منظومة من العلامات الذاتية بإطلاق تُرصد لأجل فكّ شفرة ميول غريزية ذاتية. تقدّم هذه النظرية مفتاحاً لاستكناه ظاهرات، ولكنه مفتاح يبقى دون كنه ظاهرة الفن. فليست الآثار الفنية بالنسبة إلى هذه النظرية، شيئاً آخر سوى وقائع، ولكن في هذا الاعتبار، تفوتها الموضوعية التي هي من خاصة الآثار الفنية، تناسقها ومستواها الشكلي، ميولها النقدية وعلاقتها بالواقع غير النفسي، وختاماً فكرتها في الحقيقة. كانت رسامة قد سخرت [ذات مرة] وهي تخضع لميثاق النزاهة القائم بين المحلل والمحلل، من نقاش فيثوية قبيحة كانت تزين جدران مكتب المحلل النفسي، ففسر هذا الأخير الأمر بأنه لا يعدو كونه عدوانية من جانبها. الآثار الفنية هي أبعد ما يكون عن نسخة من الفنان وعن ملكيته، وهذا ممّا لا طاقة للطبيب النفسي بأن يتصوره، بما أنه لا يعرف الفنان إلا على سرير التحليل. وحدهم المسوّفون يحطّون من كلّ ما هو في الفن فيختزلونه في اللاوعي. وشعورهم الخالص إنّما يكرّر الكليشيات(*) المبتذلة، [والحال] أنّ الميول اللاواعية في مجرى الإنتاج الفني هي دوافع ومواد من بين غيرها. فهي تدرج في الأثر الفني، موسوطة بقانون الشكل، أمّا الذات التي تنجز الأثر، فهي لن تعدو كونها بالدلالة الحرفية، مطيّة مرسومة. ومن ثمّ، ليست الآثار الفنية امتحاناً لمقاصد الإدراك الباطن(**) لمبدعيها. لإجلال مبدأ الواقع الذي يُكنّه التحليل النفسي، سهّم سية في مثل هذه الفظاظ، من حيث أنّ ما لا يخضع لهذا المبدأ، لن يكون إلا 'هروباً'، وأنّ التكيّف مع الواقع سيكون الخير الأعلى بإطلاق(***) . بيد أنّ الواقع يقدّم شتى الأسباب للهروب منه بحيث يمكن تبرير استنكار الهروب الذي تغذيه إيديولوجيا التناغم والتناسق. يُمكن أن يُشرّع للفن حتّى سيكولوجياً وبكيفية أفضل ممّا تتعرف إليه السيكلوجيا. فالخيال هو حقّاً، هروب، ولكن ليس بإطلاق: ما يتعالى به مبدأ الواقع إلى فوق، يوجد دائماً في التخت، والتشديد على هذا الأمر كثيراً ما ينم عن شماتة. ذلك أنّ صورة الفنان تُشوّه بما هي صورة من نحتلمهم ونسأهل معهم، أعني العصابي الذي يُدمج في مجتمع يقوم على تقسيم العمل. يقترون الوعي الأقوى بالواقع عند كبار الفنانين من مثل بتهوفن

(*) وردت بالفرنسية: Clichés

(**) وردت بالإنجليزية: thematic apperception test

(***) وردت باللاتينية: summum bonum

ورمبراندت، بغربة عن الواقع، وهذا هو ما قد يكون موضوعاً خليقاً بأن تخوض فيه سيكولوجيا الفن، حيث سيتعين عليها أن تفك شفرة الأثر الفني لا بوصفه مساوياً للفنان، بل بوصفه اللامساوي، عملاً وعزكاً لما يقاوم. إذا كانت للفن جذور تحليلية - نفسية، فإنما هي جذور الفطاسيا التي تمتد إلى تخيل الاقتدار المطلق. [٢٢] لكن يوجد في الفن أيضاً عمل الرغبة في إنشاء عالم أفضل. وهذا ما يحزر كامل الجدلية، في حين أن تصور الأثر الفني على أنه مجرد لغة ذاتية للأوعي، لا يدرك البتة هذه الجدلية.

أما النظرية الكنطية في الفن فهي الأطروحة المضادة لنظرية فرويد في الفن بوصفه إشباعاً لرغبة. ذلك أن اللحظة الأولى لحكم الذوق في تحليلية الجميل، هي الرضا الذي يخلو من المصلحة^(١). وتعني المصلحة هنا «الرضا الذي يقترب بتمثل وجود موضوع ما»^(٢). وليس بيننا في هذا الموضوع، هل يعني «تمثل وجود موضوع ما» الموضوع الذي يعالجه الأثر الفني بما هو مادته، أم الأثر الفني نفسه. ذلك أن الجسم العاري الجميل الذي يُعتمد مثلاً أو النغم الرخيم للأصوات الموسيقية يمكن أن يكونا مبتذلين وبلا جس فني (كيتش)، ومع ذلك يكونان لحظة جوهرية للكيف الاستطقي. فالتشديد على «التمثل» هو نتيجة للمبدأ الكنطي الذاتي بالدلالة القوية للفظ، المبدأ الذي يتعقب بكيفية مضمرة وفي تطابق مع السمة العقلانية، ولا سيما عند موسى بن مندل، النوعية الاستطقية في فعل الأثر الفني وتأثيره على من يتملاه. أما الثوري في نقد ملكة الحكم فهو أنه من دون أن يغادر دائرة استطيقا التأثير القديمة، يحصرها في الوقت ذاته، بواسطة نقد محايث، على نحو أن الأهمية التي تعترها الذاتية الكنطية في جملتها تقوم على مقصدها الموضوعي، أي على محاولة إنقاذ الموضوعية بفضل تحليل لحظات ذاتية. لذا ينأى انعدام المصلحة عن التأثير المباشر الذي يلتمس

(١) انظر: إمانوئل كط، الأعمال الكاملة - *Sämtliche Werke*، المجلد السادس: مصنفات في الاستطيقا وفلسفة الدين - *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften*، تحرير ف. غروس، لايبزيغ ١٩٢٤، ص. ٥٤ والتي تليها. (نقد ملكة الحكم - *Kritik der Urteilskraft*، § ٢)، [قارن: كنت، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥، ص.

المحافظة على الرضا، ومن ثم يمهد انعدام الرضا للقطع مع غلبة هذا التأثير وعلويته. ذلك أنَّ الرضا الذي يخلو ممَّا يُسمى عند كنت مصالحةً، يصير إلى شيء غير متعين حدُّه ما عاد يحتمل أيَّ تعيين للجميل. بالنظر إلى الظاهرة الاستطيقية، مقالة الرضا الخلو من المصالحة هي مقالة فقيرة، فهي تختزل هذه الظاهرة في الجميل - الشكلي الذي يكون في فصله على جِدة مسألة شائكة إلى أبعد الحدود، أو تختزلها في موضوعات طبيعية تُوسَّم بالجليلة. وبالتالي، التصعيد إلى [٢٣] الشكل المطلق سيُخطأ في الآثار الفنية، الروح الذي باسمه يحصل هذا التصعيد. يشهد على هذا بكيفية غير إرادية وعن حسن نية، الهامش المطوّل لكنط^(١) الذي يقول فيه إنَّ الحكم على موضوع الرضا قد يكون حقاً، خلوا من المصالحة، وينطوي مع ذلك على مصالحة، وبالتالي يُنتج مصالحةً حتّى وإن كانت لا تتأسس على أي شيء. فكنت يفصل بين الشعور الاستطيق، ومن ثم طبقاً لتصوّره، يفصل من حيث الإمكان، بين الفن نفسه، وبين ملكة الرغبة التي كانت تتعلّق بـ«تمثّل وجود موضوع ما»، ذلك أنَّ الرضا الذي ينشأ عن مثل هذا التمثّل «سيرتبط دائماً وفي الوقت ذاته، بملكة الرغبة»^(٢). كنت هو الأول الذي توصل إلى ما استقرّ مذاك من معرفة بأنّ المسلك الاستطيق في جُلِّه من الرغبات المباشرة وغير الموسوطة، وخلص الفن من الحذقة التي تتكالب عليه وما تنفك تزعم تذوّقه وتحسّسه. غير أنّ المقالة الكنتية ليست أجنبيّة بإطلاق عن النظرية السيكلوجية في الفن، فالآثار الفنية عند فرويد أيضاً، ليست إشباعاً للرغبات بكيفية مباشرة وغير موسوطة، بل تحوّل الليبدو الذي هو في الأصل غير مُشبع، إلى عمل اجتماعي مُنتج حيث تبقى القيمة الاجتماعية للفنّ ولا ريب، مفترضةً غير منكرة، في سياق الاعتبار الخلو من النقد لمصادقية الفنّ العمومية. أنّ كنت يوضّح للعيان بقوة أشدّ من التي عند فرويد، الفرق بين الفنّ وملكة الرغبة، وبالتالي الفرق بين الفنّ والواقع الخُبيريّ، فهذا ليس مجرد أمثلة للفنّ، ذلك أنّ فصل الدائرة الاستطيقية عن الإمبريّا، هو من قوام الفنّ. لكنّ هذا التقويم الذي هو عنصر تاريخي، قد عطّله كنت ترنسندنالياً ووضعه عن منطق تبسيطي، على قدم

(١) انظر: المصدر نفسه، ص. ٥٥ والتي تليها.

(٢) المصدر نفسه، ص. ٥٤.

المساواة مع العنصر الفتي، من دون اعتبار أن المكونات الغريزية والذاتية للفن إنما تعود وتنبعث من جديد بعد تحوّلها، حتّى في أنضج أشكال الفن التي تنفيها. لقد تطلّنت نظرية فرويد في التصعيد بكيفية أكثر حياداً، إلى الطابع الدينامي للعنصر الفتي. بيد أنّه على فرويد أن يدفع في ذلك ثمناً ليس بأقلّ من الثمن الذي على كُنْط أن يدفعه. إذا كانت الماهيّة الروحية للأثر الفتي تنتج عند كُنْط على الرغم من كلّ تفضيل للعيان الحسي، عن التمييز بين السلوك الاستطقي والسلوك العملي والسلوك الذي يقوم على الرغبة [٢٤]، فإنّ تطويع فرويد للاستطيقا لمقتضى نظرية الغرائز يبدو على أنّه يمانع ذلك، فالآثار الفتيّة وإنّ كانت مصعّدة، لا تعدو كونها ممثّلة لميول حسيّة تجعلها على كلّ حال، غير معروفة بواسطة ضرب من عمل الحلم. لكنّ يجوز أن نواجه بين المفكرين على اختلافهما، ذلك أنّ كُنْط لم يرفض النزعة السيكلولوجية الفلسفية، بل رفض في آخر حياته كلّ سيكلولوجيا، وهذه المواجهة تقوم على قاسم مشترك بينهما له وزنٌ أثقل من الاختلاف القائم بين البناء الترنسندنالي للذات عند كُنْط والإحالة إلى ذات سيكلولوجية خبريّة عند فرويد. ذلك أنّ كليهما توجّها ذاتيّاً يقع بين التسليم السلبي والتسليم الإيجابي بملّكة الرغبة. وعند كليهما، الأثر الفتي لا يرتبط في الحقيقة إلاّ بَمَن يتملّاه أو من يُنتجه. حتّى كُنْط ملزّم من خلال إواليّة تخضع لها أيضاً فلسفته في الأخلاق، بتفكّر الفرد الكائن، الأنطقي، أكثر ممّا قد يتلاءم ذلك مع فكرة الذات الترنسندنالية. ليس ثمة رضا من دون كائنات حيّة يمكن أن يرضيها الموضوع. وهناك عناصر قائمة تكوّن من دون أن يقع الخوض فيها، مسرح نقد ملّكة الحكم برمته، ولذلك فإنّ ما كان قد اعتُبر بمثابة الجسر بين العقل المحض النظريّ والعقل المحض العمليّ، إنّما هو بالنظر إليهما، [من] جنس مغاير وأجنبي^(*). إنّ طابو الفنّ، والفنّ يخضع لطابو طالما أنّه يُحدّ ويُعرّف، فالتعريفات هي طابوهات عقلية، - يمنع أن يسلك المرء مع الموضوع سلوكاً حيوانيّاً ويلتمس الاستحواذ عليه بعينه. لكنّ قوّة الطابو تتناسب مع قوّة المعطى الموضوعيّ الذي يتعلّق به. فما من فنّ لا ينطوي في حدّ ذاته على ما يتلقّت عنه بوصفه لحظةً منفيّة. ولا بدّ أن يقترن بما هو خلو من المصلحة ولو طيف من مصلحة بريّة، لكي لا

(*) وردت باليونانية : ἄλλο γένος

ينحصر الأمر في مجرد السيّانية، حتّى أنّ بعضهم يقول إنّ شرف الآثار الفنيّة يتعلّق بعظمة المصلحة التي تُنتزع منها. أمّا كُنْط فينفي ذلك كلّهُ باسم مفهوم في الحرّيّة يقتضٍ ممّا هو ليس من طينة الذات، ويصفّقه في خانة المتنافر. إنّ نواقص مقالته في العقل العمليّ هي التي تشوّه نظريّته في الفنّ. فكرةٌ جميلٌ ما ستمتلك بإزاء سيادة الأنا، شيئاً من القيمومة الذاتية أو ستكون قد امتلكتها، إنّما تبدو طبقاً لفلسفته، على أنّها [٢٥] انفرط وانفلات إلى عوالم عقلية. لكنّ، مع كلّ ما يصدر عنه الفنّ نقائضياً، يُقتطع عن الفنّ كلّما مضمون ويُفترض بدلاً منه، عنصر شكلائيّ جدّاً من مثل الرضا. تبدو الاستطيقا في نظر كُنْط بكيفية تكاد أنّ تكون مفارقة، على أنّها مُتعايئة مخصيّة، فتدعو إلى لذّة من دون لذّة، على نحو لا يُنصف التجربة الفنيّة حيث يلعب الرضا دوراً عرضياً ولكنه لا يمثل بتاتاً، الكلّ، ولا يُنصف أيضاً المصلحة الحسيّة والحاجات المكيّنة وغير المشبّعة التي تتموّج في نفيها الاستطيقا وتجعل من التشكيلات الفنيّة شيئاً يفوق النماذج الخاوية. لقد وسّع انعدام المصلحة الاستطيقية المصلحة فجعلها تتعدّى طابعها الجزئيّ. ذلك أنّ المصلحة من الجملة الاستطيقية الشاملة كانت تلمس موضوعاً، مصلحة تتعلّق بالتنظيم الصحيح للكلّ. فما كانت تهدف إلى التحقّق الجزئيّ، بل إلى الإمكان الذي يخلو من القيود، الإمكان الذي ما كان مع ذلك ليكون من دون التحقّق الجزئيّ. وبالتلازم مع هذه النظرية الكُنْطية في الفنّ، النظرية الفرويدية للفنّ هي مثالية أكثر مما تصوّر. ذلك أنّها من حيث تنقل الآثار الفنيّة إلى المحايثة النفسيّة الخالصة، فإنّها تخلع عنها طرحها المضادّ للأنا الذي يبقى في مأمن من أشواك الآثار الفنيّة إذ تُستنفد في العمل النفسيّ على تذليل التخلّي عن الغرائز والتغلّب عليه، وختاماً تُستنفد في التكيف. إنّ النزعة السيكلولوجيّة للتأويل الاستطيقا تتماشى جيّداً مع النظرة غير المستنيرة للأثر الفنيّ إذ ترى فيه مُسكناً بكيفية منسجمة، للتناقضات، وصورة وهميّة لحياة أفضل، من دون أن تأخذ بعين الاعتبار السوء الذي كان الأثر الفنيّ قد انتزع منه. ومن ثمّ، الاستعادة الامتثالية بواسطة التحليل النفسيّ، للتصوّر الدارج للأثر الفنيّ بوصفه نعمة ثقافية، تناظرها مُتعايئة استطيقية تخلع عن الفنّ كلّ سلبية لتنقلها إلى الصراعات الغريزيّة الملازمة لتكوّنه، وتسكّت عنها عند النتيجة. وإذا جعلنا من التصعيد والإدماج المحضّلين القوام الأواحد للأثر الفنيّ فإنّه يفقد القوّة التي بواسطتها يتعدّى الكيان

الذي يفصل عنه بمجرد وجوده. لكن، حالما يتمسك الأثر الفني في سلوكه، بسالية الواقع ويتخذ منها موقفا بعينه، يتغير أيضاً مفهوم انعدام المصلحة. فالآثار الفنية تنطوي في ذاتها على علاقة بين المصلحة والرفض، وهذا يعارض التأويل الكنطي كما التأويل الفرويدي. حتى المسلك التأملّي حيال [٢٦] الآثار الفنية، المسلك الذي ينقطع عن موضوعات الفعل، يخبر نفسه من جهة ما هو تشهير بممارسة مباشرة، وبالتالي بما هو في حد ذاته عملي، ومقاومة للمشاركة في اللعبة. وحدها الآثار الفنية التي يمكن أن تتحسسها بوصفها أنماط سلوك، لها علة وجودها^(*). فليس الفن القائم على ممارسة أفضل من الممارسة السائدة إلى اليوم وحسب، بل هو أيضاً نقد للممارسة بما هي هيمنة المحافظة العنيفة على الذات داخل واقع الحال القائم ولأجله. يقتصر الفن من الإنتاج جزاء أكاذيبه، فيختار مرحلة ممارسة فيما أبعد من سطوة العمل وسحره. ويدلّ وعدّ السعادة^(**) على أكثر من أن الممارسة تحول إلى الآن دون السعادة: على أن السعادة ستكون فيما أبعد من الممارسة. إن قوة السالية المتضمنة في الأثر الفني تقيس الهاوية بين الممارسة والسعادة. فالأكد أن كافكا لا يشير ملكة الرغبة. لكنّ الخوف الفعلي الذي نجد له صدى في مقاطع نثرية من مثل التحول ومستعمرة العقاب، وصدمة الاشمزاز والغثيان التي تجعل البدن ينتفض انتفاضا، إنما يتعلّقان من حيث هما ردّا فعل ودفع، بالرغبة أكثر ممّا يتعلّقان بانعدام المصلحة القديم الذي تكسره الرغبة مع كلّ ما ينتج عنه. سيكون انعدام المصلحة متافرا تنافرا غليظا مع كتابات كافكا. ذلك أنّه سيخفض الفن ويردّه إلى ما يسخر منه هيغل، إلى اللعبة الممتعة أو المفيدة لفنّ الشعر عند هوراتيوس. لقد تخلّصت الاستطيقا في عصر المثالية، من انعدام المصلحة في الوقت نفسه الذي تخلّص منه الفن. فلا تكون التجربة الفنية قائمة بذاتها إلّا حيث تُسقط الذوق الذي يستطعم الأكل. أما الجسر الذي يوصل إليها فيمرّ بانعدام المصلحة، ذلك أنّ تحرير الفن من منتجات المطبخ أو من البزنوغرافيا هو أمر لا رادّ له. بيد أنّ هذا التحرير لا يقف عند انعدام المصلحة. فانعدام المصلحة ما ينفكّ يعيد إنتاج المصلحة في أشكال

(*) وردت بالفرنسية : raison d'être

(**) Promesse du bonheur

متغايرة. في العالم الكاذب، كلّ متعة(*) هي كاذبة. إذ لأجل السعادة تُنفى السعادة. كذلك تبقى الرغبة قائمة في الفن.

في مقالة كنت حول انعدام المصلحة، تتفحّص المتعة وقد صارت غير معلومة. وما يتمثله الوعي الكلّي في سياق استطبيقاً طيّعة وعلى نحو أنموذج المتعة الفعلية، متعة فنية، من المرجّح أنه لا وجود له البتّة. فليس للذات الخبريّة إلاّ سهم محدود ومتبدّل في التجربة الفنيّة بما هي كذلك(**)، إذ ينبغي أن يتقلّص هذا السهم بقدر ما ترتفع مرتبة التشكيل الفنيّ. من [٢٧] يتمتّع عينيّاً بالآثار الفنيّة، هو فظّ بليدّ الذهن، وتُدينه عبارات من مثل «طبق لذيد وفاجر للأذن». لكنّ، لو اجتثّ كلّ أثر للمتعة، لصار مربكاً سؤال لماذا توجد بعامة، آثار فنيّة. في واقع الأمر، بقدر ما تُفهم الآثار الفنيّة، يتقلّص الاستمتاع بها. حتّى الموقف التقليديّ من الآثار الفنيّة كان في السابق ومع افتراض أن له إذاك أهميّة بالنسبة إليها، موقف إعجاب واندھاش: أن الآثار الفنيّة تكون لذاتها، وليس بالإضافة إلى من يتملّأها. وما كان يتجلّى لهذا المتملّي فيها وكان يفتنه ويثير إعجابه، إنّما هو حقيقتها، الحقيقة كما تتغلّب في الآثار التي من طراز أعمال كافكا، وتطفئ على كلّ لحظة أخرى. لم تكن أعمال كافكا وسيلة استمتاع من درجة عليا. ولم تكن العلاقة بالفنّ علاقة تجسيد، بل على العكس من ذلك، كان المتملّي يزول في الموضوع، وهذه هي على رأس غيرها، حالة التشكيلات الفنيّة الحديثة التي تتوجّه إلى المتملّي كما نرى أحيانا في السينما، القاطرة تتجّه صوب المشاهد رأساً. لو سألنا موسيقياً هل تسره الموسيقى وتبهجه، فإنّه سيحبّد في الأكثر أن يقول كما في المزحة الأمريكيّة لعازف الكمان الذي يقطّب وجهه تحت قيادة توسكانيّني، «إنّي أكره الموسيقى فحسب»(***) . من تكون له هذه العلاقة المتأصّلة بالفنّ التي يزول فيها هو نفسه، لا يكون الفنّ في نظره موضوعاً، ولنّ يحتمل أن يُحرّم من الفنّ، ذلك أنّ مظاهر الفنّ الجزئيّة لا تكون في نظره مصدراً للألتذاذ. ولا مشاخة كما يقول البرجوازيون، في أنّه ما من امرئ سينشغل

(*) وردت باليونانية: ἡδονή

(**) وردت بالفرنسية هكذا: tel quel (وهي لا تصح كذلك لأنها تعود على التجربة الفنيّة مؤنثة، والصحيح:

tel quel, اللهم إلا إذا كانت تعود على الذات الخبرية، وهذا مستبعد بحسب السياق).

(***) وردت بالإنجليزية: I just hate music

بالفنّ لو لم يجن من وراء ذلك شيئاً ما، ولكنّ هذا لا يصحّ مع ذلك حدّ استخلاص نتيجة من مثل القول: هذا المساء استمعتُ إلى السمفونية التاسعة فاستمتعت بها هذا القدر المعتمَر من الاستمتاع، مع العلم أنّ مثل هذا الخلف قد استقرّ في الأثناء، وصار بمثابة الذهن السليم. فالبرجوازي يرغب في أن يكون الفنّ ترفاً وبذخاً والحياة نُسكاً وزهداً، والحال أنّ العكس سيكون أفضل. وذلك أنّ الوعي المُشَيّ يسترجع على سبيل التعويض ما يُحرم البشرُ منه على مستوى المحسوس المباشر، ما لا موقع له في دائرته. كلّما دنا الأثر الفنّي في ظاهره دنوّاً شديداً من المستهلك بواسطة الجاذبية الحسّية، صار بالنسبة إليه أجنبيّاً، وتحوّل إلى بضاعةٍ يمتلكها ويخشى باستمرار أن يفقدها. ومن ثمّ فالعلاقة الكاذبة بالفنّ إنّما تقترب بالخوف على الملكية. والتصور الفيتشيّ التوثنيّ للأثر الفنّي باعتباره مُلكاً طوّعَ بناننا يمكن إداره بالتفكير، يتطابق تماماً مع التصوّر الفيتشيّ في الاقتصاد السيكلوجي، للمُلك الذي يمكن استغلاله والاستفادة منه. إذا كان الفنّ طبقاً لمفهومه الخاص، متصيّراً، [٢٨] فإنّ تصنيفه بما هو وسيلة استمتاع هو أيضاً، صائرٌ وإلى زوال. فلا ريب أنّ الأشكال الابتدائية السحرية والإحيائية للأثار الفنّية كانت جزءاً لا يتجزأ من ممارسة الطقوس فيما دون استقلاليتها، ولكن من المعلوم أنّه من جهة ما هي مقدّسة تحديداً، لا يمكن الاستمتاع بها. لقد أثارت رُوحنة الفنّ نقمة الذين صُدّوا من الثقافة، ونشرت جنس الفنّ الاستهلاكيّ، في حين أنّ النفور من هذا الأخير كان على العكس من ذلك، قد جعل الفنانين يتمادون في رُوحانية راديكالية. فلا تمثال من التماثيل العارية للنحت اليونانيّ كان صورةً لحسناء معلّقة على الحائط (بين - آب) (*). لن يكون ممكناً أن يُفهم على غير هذا الوجه، تعاطف الفنّ الحديث مع ما ولى وانقضى منذ وقت طويل، مع ما هو غريب وأجنبيّ، فالفنانون يستظفرون تجريد الموضوعات الطبيعيّة باعتبارها ممّا يُرغب فيه. وفضلاً عن ذلك، لم يتجاهل هيغل في بناء 'الفنّ الرمزيّ'، اللحظة غير الحسّية لما هو ضارب في القِدَم. إنّ لحظة اللذة في الفنّ بما هي معارضة للطابع الكونيّ والموسوط للسلع، هي قابلة للتوسيط على نحوٍ بعينه، فمَن يتوارى في الأثر الفنّي ويزول فيه يصبح من ثمّ، في جُلّ من بؤس حياة لم تزل ناقصة. مثل

هذه اللذة يمكن أن تبلغ ذروتها فتتحول إلى نشوة يظل المفهوم المتهافث للمتعة دونها، إذ سيكون من طبيعته أن يفقد المرء عادة الاستمتاع. ومن اللافت بالإضافة إلى ذلك أن الاستطبيقا التي تشدد باستمرار على الإحساس الذاتي بوصفه أساس كل جميل، لم تحل قط بجذية، هذا الإحساس. فتوصيفاتها كادت أن تكون مبتذلة وفظة بشكل لا نظير له، ربما لأن المبتدأ الذاتي هو أعمى مسبقا عن كون التجربة الفنية لا تشي بشيء عميق يمكن أن يتكون، إلا ضمن العلاقة برأس الأمر وليس في العلاقة بمتع الهواة. لقد كون مفهوم الاستمتاع تسوية فاسدة بين الماهية الاجتماعية للأثر الفني وماهيته المضادة للمجتمع. إذا كان الفن حقا غير مفيد لمجال المحافظة على البقاء، وهو ما لم يغفره له قط المجتمع البرجوازي، فلا بد له على الأقل أن يثبت مصداقيته بواسطة ضرب من قيمة التبادل يستنسخ على منوال اللذة الحسية. ومن ثم يحرف ذاك وتحرف هذه، كما يحرف إنجاز جسدي يتكرر له مثله الاستطيقون. أن من يعجز عن التمييز الحسي فلا يستطيع أن يميز بين نغم جميل ونغم ثقيل، وبين ألوان مشعة وألوان باهتة، [٢٩] يصعب عليه أن يخوض تجربة فنية، فهذا هو تحديدا ما يؤقنم. غير أن هذه التجربة تتلقى مضاعفة، قابلية التمييز الحسي بوصفها في حد ذاتها وسيطا، ولكنها لا تجعل اللذة تسري إلا منفصلة متقطعة. أما وزن اللذة في الفن فمتبدل متغير، إذ في الحقب التي تلت حقب التزهّد، مثل النهضة، كان أداة تحرر وعامل حيوية، مثلما كان يكون في الانطباعية عامل مضادة للنزعة الفكتورية، وفي بعض الأوقات كان حزن المخلوق يفصح عن مغزى ميتافيزيقي من حيث تنفذ الجاذبية الإيروسية إلى الأشكال. لكن مهما اشتدت القوة التي تجعل هذه اللحظة تعاود الظهور، فإنها تحافظ حيث تهل في الفن بكيفية حزينة وخام، على شيء صيباني. وهي لا تستغرق إلا في الذكرى والحنين، إذ لا تفوت عندما تكون مستنسخة أو مفعولا مباشرا. إن الحساسية المفرطة تجاه المحسوس الحافي جعلت في نهاية المطاف، غريبة تلك الحقب التي لم يزل فيها من الممكن أن تتواصل اللذة المترعة والشكل بكيفية مباشرة، وهذا ما سيكون قد أفضى إلى التأثير على أوجه النور من الانطباعية.

في الاستطبيقا المثغانية، يعزز لحظة الحقيقة أن الوسائل في الفن لا تستغرق بكيفية خالصة، في الغاية. ذلك أن في جدلية الوسائل والغاية، ما زالت الوسائل تثبت بعضا من الاستقلالية هي ولا ريب، استقلالية موسومة. فالظهور الذي هو جوهر

بالنسبة إلى الأثر الفني، إنما يتكثّل بواسطة الرضا الحسي. أنّ المسامير التي تجمع هيكل التشكيل الفني لا تخز الأصابع عند اللمس وأنّ مادة اللصق لا تفروح، فهذا على حدّ عبارة آلبان برغ، ما يكون جزءاً من الموضوعيّة، وكذلك هي أعمال كثيرة لموتسارت حيث توحى لطافة العبارة بعدوبة الصوت. في أمّهات الأعمال الفنيّة، يصير المحسوس إذ يتبدّى من ناحيته في كامل سنوّه، إلى روحيّ، كما أنّ الجزئية المعزّدة تكتسب في المقابل وبحكم روح الأثر، بريقاً حسياً، أيّا تكن سيّانية الظهور بالنسبة إليها. ويحصلُ في بعض الأحيان أنّ آثاراً فنيّة متشكّلة ومتكتّلة في حدّ ذاتها، تنزع في وقت لاحق إلى إثارة الرضا الحسي بمقتضى بنيان لغتها الشكلية. والنشازُ [أيضاً] من جهة ما هو علامةٌ لكلّ محدث، يتركُ مجالاً حتى في أشباهه البصرية، لتنزيل جاذبيّة المحسوس من حيث يحوّلُه إلى ضدّه، إلى الألم، وهذه ظاهرة استيطيّة أصلانيّة لللازدواج والتناقض. إنّ الحيز الهائل الذي يحتلّه النشاز في الفن الحديث منذ بودلير وتريستان، وهو ثابتة حقيقة [٣٠] من ثوابت الحدّات، يعود إلى أنّ لعبة القوى المحايثة للأثر الفني تتلاقى مع الواقع الخارجيّ الذي تتزايد سطوّته على الذات بالتوازي مع القيمومة الذاتيّة للأثر الفني. يُضفي النشاز من الداخل على الأثر الفنيّ ما تسمّيه السوسولوجيا المبتدّلة اغترابه الاجتماعي. والحقّ أنّ الآثار الفنيّة تُحرّم في الأثناء، العذوبة التي لم تزل موسوطة بالروح، من حيث تشبه العذوبة المبتدّلة. سيتعيّن أن يفضي التطوّر إلى تقوية طابو اللذة الحسية، على الرغم من أنّه يعسر في بعض الأحيان الحسُّ في تحديد مدى تعليل هذا الطابو بقانون الشكل، بل وبمجرّد نقص في المهنة. وفضلاً عن ذلك، هذا سؤال من بين غيره من الأسئلة المماثلة التي تُثار في الخصومات الاستيطيّة من دون أن تكون لها خصوصيّة تُذكر. في نهاية المطاف، يتجاوز طابو اللذة الحسيّة ذلك ويفضي إلى ضدّ ما هو ممتع ومُرّضي، لأنّه يمكن استشعاره أيضاً في نفيه تخصيصاً، وإنّ بكيفية قصيّة. في شكل ردّ الفعل هذا، يقترب النشاز كثيراً من عكسه، أي من المؤالفة والتلاؤم، ويصير هشاً أمام ظاهر الإنسانّي الذي هو إيديولوجيا اللاإنسانية، ومن ثمّ يميل إلى جانب الوعي المشيّي. وذلك أنّ النشاز يتجمّد في موادّ سيّانية، أي ولا ريب في شكل جديد من اللاتوسيط، يخلو من أيّ أثر لذكرى مصدره، ولكنّه يبقى إزاءه أصمّ وبلا نوعيّة. إذّاك يتمزّق الفنّ في مجتمع لم يعد يجد له موقعا فيه ويذهلُ عن كلّ ردّة فعل إزاءه،

فينقسم إلى ملكية ثقافية تُشَيّ تشيئاً ومتعة يجنيها الزبون قلماً تكون لها في غالب الأحيان علاقة بالموضوع. سيقترّب الالتذاذ الذاتي بالأثر الفني من وضعية ما يتحرّز من الإمبريئاً باعتبارها جملة ما يكون لغيره، وليس من الإمبريئاً. وهو ما قد يكون شوبنهاور أول من عاينه. ذلك أنّ السعادة التي تحصل عن الآثار الفنية إنّما هي النجاة فجأة من الهلاك، وليست قطعة ممّا ينجو الفنّ منه، وليست هي إلاّ عرضية دائماً وهي بالنسبة إلى الفنّ أقلّ جوهرية من المعرفة به، ومن ثمّ فلا بدّ أن يُلغى مفهوم المتعة الفنية بما هو مفهوم مكوّن. طبقاً للتصوّر الهيجلي، إذا كان شيء ما عرضي الذي هو في غالب الأحيان إسقاط نفسي، يقترن بكلّ شعور بالموضوع الاستطقيّ، فإنّه يقتضي من المتملّي معرفة بعينها، بل معرفة تنصفه، أي يقتضي إدراك حقيقته وعدم حقيقته. ومن الممكن أن يعارض المتعاني الاستطقيّة [٣١] ذلك الموضوع من نظرية كُنت في الجليل الذي يصدّ منه صاحبه الفنّ وهو في حيرة من أمره: ستكون السعادة التي تحصل عن الآثار الفنية في أحسن الأحوال، السعادة التي تفيدنا إيّاها من حيث تظّل قائمة. وهذا يصدق على مجال الاستطيقا في جملة أكثر ممّا يصدق على الأثر الفنيّ الجزئيّ.

لقد فقدت الموادّ هي أيضاً وفضلاً عن المقولات، بدايتها القبلية، ومثاله الكلمات في الأدب. أمّا تفكّك الموادّ وانحلالها فهو انتصار كونها لغيرها. في هذا المضمار، اشتهرت رسالة اللورد شانندوس بما هي أول وأبلغ شهادة على ذلك. ويمكن أن نعتبر الشعر الرومنطقيّ المحدث في مجمله، محاولة في معارضة هذا التفكّك واسترجاع شيء من جوهرية اللغة وموادّ أخرى. غير أنّ ردّ الفعل المزاجي حيال الأسلوب الفنيّ (اليوغندشتيل)، يشي بأنّ تلك المحاولة قد أخفقت. فهي تبدو إذا ما نظرنا فيها استرجاعياً وطبقاً لعبارة كافكا، على أنّها سفر سعيّة باطلة. لقد تعيّن على غيورغ في القصيد الذي استهلّ به دور الحلقة السابعة أن يكتفي بوضع مفردتيّ «ذهب» و«عقيق» جنباً إلى جنب للإيحاء بغاية، أملاً بذلك طبقاً لمبدئه في الأسلوب، أن يكون لاختيار المفردات بريق شعري^(١). بعد ستين عاماً من ذلك صار يُعرّف على اختيار الألفاظ باعتباره ترتيباً رُخُوف لم يعد يفضّل الركّام الخام لكلّ

(١) انظر: شيفان غيورغ، الأعمال - Werke. طبعة في مجلدين، تحرير ر. بوهرنغر، مونشن ودوسلدورف ١٩٥٨، المجلد الأول، ص. ٢٩٤ «Eingang» zu «Traumdünke».

المواد النبيلة الممكنة، كما هي الحال في صورة دوريان غربي لأوسكار وايلد التي تشبه نزعة التألق الجمالي التي نجدها في دواخل الحوانيت القديمة أو فضاءات البيع بالمزاد العلني، ومن ثم تحديداً تشبه التجارة المقيتة. وعلى نحو مماثل كان شونبرغ لاحظ أن شوبان قد كان محظوظاً من حيث كان يكفيه أن يستخدم نوتة 'الفا' الغليظة الرافعة التي كانت مُهملة، وكان هذا جميلاً بالفعل، مع أنه ينبغي فضلاً عن ذلك، أن نأخذ بعين الاعتبار الاختلاف التاريخي - الفلسفي من حيث أنه قد كان لبعض المواد في بدايات الموسيقى الرومنطيقية، من مثل النوتات الفريدة لشوبان، إشعاعٌ فعلي لقوة ما لم يُستكشف، ولكنها موادٌ كانت قد شُوّهت في لغة مطلع القرن العشرين، لتردّ إلى الغلو في التنميق. غير أن ما حدث للغة هؤلاء وتراكيبهم ونغماتهم قد أَلَمَ [٣٢] حتماً بالمفهوم التقليدي لما هو إنشائي بوصفه علياً مقدساً بعامّة. فالإنشاء قد انساق من دون تحقّظ، إلى مسار نسخ الوهم الذي يدمر مفهوم الإنشائي، وهذا ما يكون الطابع الذي لا يُقاوم لأعمال بيكيت.

لا يَزِدُ الفنّ الفعل على فقدانه قابليّة فهمه بمجرد تغييرات عينية لضروب سلوكه وطرائقه، بل من حيث يشدّ على مفهومه كما يشدّ على حبل، مفهومٌ أنه فنّ. ويمكن أن نعاين هذا بوضوح في الفنون الدنيا أو في أشكال التسلية القديمة، التي تسيّرها اليوم صناعة الثقافة وتدمجها وتُشوّهها نوعياً. ذلك أن هذه الدائرة لم تخضع قطّ إلى ما لم يصِرْ إلّا في وقت متأخر، مفهوم الفنّ المحض. وكانت تقوم دائماً داخل الثقافة، مقام الشهادة على إخفاق الثقافة، بل كانت تعمل على أن تُخفق الثقافة، مثلما تعمل كلّ سخرية على ذلك في تناغم هائي مع شكلها التقليدي والراهن. أما الذين مكّرت بهم صناعة الثقافة، أولئك الذين يتكالبون على بضاعتها، فيجدون أنفسهم فيما تحت الفنّ، ولهذا يدركون عدم تطابقه مع مسار الحياة الاجتماعية الراهنة، لا عدم حقيقته، بكيفية أصدق من أولئك الذين يذكرون ما كان عليه الأثر الفني. ومن ثمّ يدفعون إلى إبطال الطبيعة الفنيّة^(*) للفنّ^(١). أما العلامة الثابتة لهذه

(*) Entkunstung der Kunst. وهذه من العبارات المنحوتة التي يعسر أن تُنقل إلى غير اللسان الألماني في لفظ واحد، مع أنها تعني نسخ أو إبطال أو إعدام الطبيعة الفنيّة الفنّ.

(١) قارن: تيودور ف. آدرنو، *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*، الطبعة الثالثة، فرانكفورت على الماين، ١٩٦٩، ص. ١٥٩.

النزعة ففي الميل الجارف إلى ألا يُترك مجالٌ للأثر الفني ليكون ما يكون وإلى تكييفه وتقليص المسافة التي تفصله عن المتملي. ولا بد أن تزول المباشرة المخزية بين الفن والحياة التي يعيشونها ولا يريدون أن تُقضى مضاجعهم إذ يعيشونها، لأنهم لولاهما لما تحملوا القذارة المنفرة، فهذه هي القاعدة الذاتية لتصنيف الفن ضمن المستهلكات على منوال الحقوق المكتسبة^(*). إذا لم يكن الفن على الرغم من كل شيء، قابلاً للاستهلاك، فإن العلاقة به يمكن أن تماثل على الأقل العلاقة بالخيرات المستهلكة. ويتيسر هذا من حيث أن قيمة استعمال هذه الخيرات قد أصبحت في عصر الإنتاج المفرط، مسألة مستشكلة، فتراجعت إلى الاستمتاع الثانوي بالبهرج، [٣٣] ومجاراة الدُّرجة (ميت - داباي - زائين)، وفي نهاية المطاف إلى طابع البضائع والسلع: محاكاة ساخرة للظاهر الاستطقي. لم يتبق من قيمومة الآثار الفنية التي تثير حفيظة مستهلكي الثقافة من حيث أن المرء يعتبرها أفضل مما يظنون أنها عليه، شيء غير الطابع الوثني للسلعة، تفهقراً وتردياً إلى الفيتيشية القديمة الكامنة في أصل الفن، وبهذا المعنى يكون الموقف المعاصر من الفن رجعيّاً. ما يُستهلك في السلع الثقافية هو كونهما لغيرها المجرد، من دون أن تكون في الحقيقة، للغير، فهي تخدع هذا الغير من حيث تكون طوع بنانه. ومن ثم فالوشيجة القديمة بين المتملي والمتملى تُقلب رأساً على عقب. عندما يصير الأثر الفني إلى مجرد واقعة وهذا هو اليوم الموقف النمطي [من الأثر الفني]، فإن عنصر المحاكاة الذي يكون لحظة تنافى مع كل أشكال الشبيثة، يُباع هو أيضاً كما تُباع السلعة. ذلك أنه بإمكان المستهلك أن يُسقط طبقاً لميوله، انفعالاته وما يذخر في دخيلته من أشكال محاكاة، على ما يُقدّم له. أما قبل أن يعم طور التسيير الشامل، فكان يتعين على الذات إذ تتملى أو تستمع أو تقرأ أثراً فنياً، أن تنسى نفسها وألا تكثرث لأمرها وتندثر في ما تتملى وتسمع وتقرأ. والمطابقة التي كانت الذات تُنجزها، لم تكن تقوم من حيث المثال، على أن تجعل الأثر الفني مماثلاً لها، بل على أن تماثل هي الأثر الفني. في هذا كان يكمن التصعيد الاستطقي، وهيغل كان يسمي بعامة هذا الموقف، الحرية بحيال الموضوع. بهذا

(*) وردت بالانجليزية: vested interests وتعني أيضاً أن تكون للمرء مصالح متأكدة في أن يفعل كذا أو كذا.

تخصيصاً كان هيجل قد أعاد للذات أهليتها، الذات التي تصير في التجربة الروحية، إلى ذات من حيث تخرج عن ذاتيتها، على العكس من الرغبة غير المهدبة التي تطالب الأثر الفني بأن يعطيها شيئاً ما. لكن الأثر الفني باعتباره لوحاً مصقولاً خلواً من الإسقاطات الذاتية، يصير مجرداً من الأهلية. فيتحدد قطعاً تجريده من طابعه الفني من حيث يصير إلى شيء من بين الأشياء بقدر ما يصير مطيةً لنفسية المتملي. وما لم تعد تقوله الآثار الفنية المشيئة إنما يُعوضه المتملي بواسطة الصدى المنمط لذاته الذي يتلقاه من هذه الآثار. هذه الإوالية هي التي توظفها صناعة الثقافة وتستغلها. وذلك أنها تجعل بالتحديد ما كان غريباً عن البشر ويُعالج ضمن الاستعادة بكيفية متنافرة، يبدو لهم قريباً ومنهم. فحتى الاستدلال الاجتماعي المباشر ضد صناعة الثقافة له مع ذلك، مكوناته الأيديولوجية. والفن القائم بذاته لم يكن على الإطلاق في جُل من الإذلال الذي تسلطه صناعة الثقافة النافذة. [٣٤] وقيامه الذاتي إنما هو متصير من قوام مفهومه، ولكن ليس على نحو قبلي. إن السطوة التي يفترض في الآثار الأصلية أن لها مفعولاً على الناس، قد صارت إلى قانون شكل محايث. وفكرة الحزبة التي تقترن بالقيومة الاستطبيقية، قد تشكلت في اتصال بالهيمنة التي عمتها. وكذلك هي حال الآثار الفنية. إذ يُقدّر ما تتحرّر من الغايات الخارجية، يكتمل تعيُنُها من حيث تنتظم من جانبها على منوال الهيمنة والسيطرة. لكن، بما أن للآثار الفنية دائماً جانباً يتصل بالمجتمع، فإن الهيمنة التي تستبطنها، تنعكس أيضاً على الخارج. ومن ثم، من المحال من منظور الوعي بهذا الترابط، أن يضرب المرء إلى نقد صناعة الثقافة، نقداً كان قد بقي صامتاً أمام الفن. لكن من يتوجس وهو على حق، انعدام الحزبة في كل فن، يجد نفسه محمولاً على الاستسلام إلى الوصاية التي تجتاح كل موقع، لأن الأمر في الحقيقة، كان يكون كذلك دائماً، والحال أن إمكانه كان يهمل على الرغم من ذلك، في ظاهر شيء مغاير. أن الحاجة إلى الفن تزداد في وسط عالم خلواً من الصور، بما في ذلك حاجة الجماهير إليه، الجماهير التي تواجهه في بادئ الأمر من خلال الوسائل الميكانيكية لمعاودة الانتاج والاستنساخ، فهذا ما يشير الريبة، وليس في كل الأحوال ومن جهة ما هو خارج عن الفن، كافياً للدفاع عن دوامه. ذلك أن الطابع المضاف لتلك الحاجة، نعني نسخة للافتتان بما هي مواساة لزوال الفتنة، إنما

يحطّ من شأن الفنّ ويخفضه إلى نسخةٍ لعالم خذاع^(*)، ويمسحه. وكذلك تنتمي إلى أنطولوجيا الوعي الكاذب تلك الخاصيّات التي في سياقها تقبل البرجوازية وتمتّع تحديداً بما ليس بإمكانها أن تعتقد فيه كلياً، وهي التي كانت قد حرّرت الفكر بقدر ما كبحت جماحَه، شماتةً بنفسها أيضاً. طالما أنّ الفنّ يتطابق مع الحاجة القائمة اجتماعياً، فإنّه يكون قد صار بقدر معتبر إلى مجال يوجّهه الربحُ ما كانت هذه التجارة مربحةً فستعين بالتجويد والتحسين على تجاهل أنّها قد كسدت واندثرت حقاً. لقد صارت بعض الأجناس الفنيّة وفروع النشاط الفنيّ المزدهرة، من مثل الأوبرا الكلاسيكية، باطلةً، من دون أن يتراءى ذلك للثقافة الرسمية، ولكنّ نقصها الروحيّ يتحوّل مباشرة في سياق صعوبات الاحتذاء بمثال الكمال دون غيره، إلى نقص عمليّ، فيتراءى اندثارها الفعليّ. إنّ الوثوق في حاجات البشر [٣٥] الذي سيحوّل مع تنامي قوى الإنتاج، الكلّ إلى شكل أعلى، لم يعد حقلاً لأيّ معنى مُدّ أدمج المجتمع الكاذب الحاجات وجعلها بدورها حاجات زائفة. فلا ريب أنّ الحاجات لم تزل تجد إشباعاً كما كان ذلك متوقّعا، ولكنه إشباع زائف يغالط البشر حول حقوقهم بصفتهم بشرا.

ربّما يحسن بنا اليوم أن نتعامل مع الفنّ بكيفيّة كنطية، أي بوصفه معطى، فمنّ يدافع عنه يكون قد ماهى حقاً بين الإيديولوجيات والفنّ. وعلى كلّ حال، يمكن أن يتعلّق الفكرُ بأنّ شيئاً ما في الواقع وفي ما أبعد من الحجاب الذي تنسجه لعبة المؤسسات والحاجة الكاذبة، يقتضي الفنّ موضوعيّاً، فنا يتكلّم عما يخفيه الحجاب. والحال أنّ المعرفة الاستدلالية تنفذ إلى الواقع وإلى أوجه لامعقوليّة التي تنبع من قانون حركته، فإنّ في الواقع شيئاً ما يعاند المعرفة العقلية. فهذه المعرفة تجهل الألم وتبقى غريبة عنه من حيث يمكنها أن تعينه على سبيل الإدراج وتقدّم وسائل للتخفيف من وطأته، ولكنه يعسر عليها أن تعبّر عنه بوصفه تجربة، إذ هذا تحديداً ما سيُسمى في نظرها لاعقلياً. إذا رُدّ إلى المفهوم، يظلّ الألم صامتا وبلا نتائج، ويمكن للمرء أن يعاين ذلك في ألمانيا بعد هتler. لعلّ الفنّ هو وحده الذي ما زال بإمكانه في عصر

(*) وردت باللاتينية : mundus vult decipi

وحشية لا يمكن أن تُفهم، أن يفني بمغزى المقالة الهيجلية التي كان بريشت قد اتخذها شعاراً، نعي أن الحقيقة عينية. أما الموضوعية الهيجلية في الفن باعتباره وعياً بالعوز والبؤس، فقد ثبتت إلى حد يفوق كلياً ما كان يتراءى لهيغل. ومن ثم صارت هذه الموضوعية إلى اعتراض ضد حكمه على الفن وضد تشاؤمية ثقافية كانت تعطي رونقاً لتفاؤليته اللاهوتية التي كادت أن تخلو من الدئية، ولانتظار حرية تتحقق بالفعل. تعميم العالم وإظلامه هما اللذان جعلاً لامعقولية الفن معقولة: الفن الظلم على الإطلاق. ما يسميه أعداء الفن الجديد عن غريزة تفضل مادحيه المتوجسين، سلبية هذا الفن، إنما هو جوهر ما كتبه وقمعه الثقافة القائمة. وهذا ما يكون موضوع جاذبية قوية. إذ أن في الاستمتاع بالمكبوت، يفتح الفن في الآن ذاته، على الهول والكارثة، وعلى المبدأ المكبوت، بدلاً من مجرد أن يجثو أمامه خائفاً. والفن من حيث يعبر عن الهول بالتعرف إليه، إنما يستبق طور فقدان هذا الهول سطوته، فليست فوتوغرافيا الهول ولا الغبطة الكاذبة، بل هذا التعرف هو الذي يرسم موقف [٣٦] فن معاصر وأصيل من موضوعية ظلماء، وكل موقف مغاير إنما يتناقل بواسطة عذوبة زيفه وكذبه.

يعرض الفن العجائبي والفن الرومنطيقي كما تتركز معالهما في التصنعية والباروكي، ما هو غير كائن بوصفه كائناً. ذلك أن ما يتدع هو تغييرات لما يمثل خبرياً. والمفعول إنما هو عرض لغير خبري كما لو كان خبرياً. ويتيسر هذا المفعول من حيث يتأتى من الامبريا. أما الفن الحديث الذي يزرع تحت وطأة جملة الثقيل جداً، فيحمل على محمل الجد الامبريا حد أنه يفقد الاستمتاع بالخيال. فهو لا يرغب حتى في تكرير الواجهة. وهو إذ يمنع عدوى ما هو مجرد كائن، فلأنما ينكب على صوغه في قوالب صوغاً لا هوادة فيه. إن قوة كافكا تكمن حقاً في هذا الشعور السلمي بالواقع، وما يبدو في كافكا عجيباً بالنسبة إلى عدم الفهم إنما هو «كيف يكون هذا وذاك؟»^(*). يكف الفن الحديث عن كونه عجائبياً من خلال رفع^(**) العالم الخبري. وحدهم مؤرخو الأدب ومؤرخو الفن استطاعوا أن يصنفوا ضمن المقولة

(*) وردت بالفرنسية : «Comment c'est?»

(**) وردت باليونانية : Εποχή

نفسها، كافكا وميرنك، كلي وكوبين. والحق أن الفنّ العجائبي في أمهات آثاره، كان يتحرّك في ما يتعدّى السياق الذي انحصرت فيه الحداثة وقد تحرّرت من مرجعية ما هو عاديّ، ومثاله بعض المواضيع من مغامرات غوردن بيم [لإدغر آلن] بو وأمريكا موديه لكورنبرغ وحتى ميني - هاهما لفبيديكند. ومع ذلك، لا شيء يُخلّ بالمعرفة النظرية للفنّ الحديث أكثر من اختزاله في أوجه تشابه مع الفنّ القديم. إذا توخى المرء خطاطة أن «كلّ شيء قد حصل قديماً»، فإنّ خصوصية الفنّ الحديث تُدسّ وتطمس، ومن ثمّ يُنزل تنزيل تسوية على صعيد تطوّر غير جدليّ متصل ورتبيّ من حيث لا تشوبه شائبة، التطوّر الذي يقطعه الفنّ الحديث ويقوّض اتّصاله. أن تأويل الظواهر الروحية ليس ممكناً من دون بعض ترجمة للحديث في القديم، فهذا أمر محتوم لا مشاحة فيه، وفي هذا التمشي شيء من الخيانة. سيتعيّن على التفكير الذي من المقام الثاني أن يصوّب ذلك. كما سيتعيّن إظهار الفرق القائم ضمن علاقة الآثار الفنيّة المحدثّة بالقديمة التي تشبهها. وعلى من يتبحّر في البعد التاريخي أن يكتشف ما بقي في القديم عقيداً لا ينحلّ، فلا ينبغي وصلّ الحاضر بالماضي إلا من هذا الوجه دون غيره. وفي المقابل، يلتمس الموقف التاريخي - الفكريّ الدارج البرهنة على ألا شيء جديد في العالم. بيد أن مقولة الجديد قد صارت منذ منتصف القرن التاسع عشر، أي منذ الطور المتقدّم للرأسمالية، مقولة مركزية، ولا سيّما بالتناظر مع سؤال هل كان حقاً يوجد بعامة، جديد. [٣٧] مذّاك، ما من أثر فتيّ نجح من حيث كان تعنّت ضدّ مفهوم الحداثة الذي ما انفكّ يتقلّب. فالأثر الذي كان يظنّ أنّه ينجو بنفسه من هذا الإشكال الذي ظهر مذْهُلّت الحداثة، سرعان ما وقع في الهاوية. وحتى التراكيب الموسيقية لأنتون بروكر التي قلّما تُقَدّف في حداثتها، كانت على الرغم من آثارها الهامة، ستبقى بلا صدى لولا استخدامه الموادّ الأكثر تقدّماً في عصره، نعني التناغم الفغنريّ الذي بدّل توظيفه بعدئذ والحقّ يقال، بكيفية مفارقة. ذلك أن سمفونياته تطرح السؤال التالي: كيف يمكن أن القديم ما يزال مع ذلك ممكناً بوصفه على التحديد، جديداً؟ يشهد السؤال على أنّه لا مناص من الحداثة، ذلك أن عبارة 'ومع ذلك ما يزال...' تتمّ عن كذب قد كان بإمكان المحافظين في أيامهم أن ينوهوا به عن شماته، باعتباره نشازاً. أنّه ليس بإمكان المرء أن يفرغ من مقولة الجديد كما يفرغ من حاجة حسية غريبة عن الفنّ، فذلك ما ينبغي أن يُعرَف إليه في أن للجديد قهراً لا

يُقاوَم. ومثاله أنّه عندما كان الناقدُ الموسيقيّ الإنجليزي إرنست نويمان الذي كان له إحساس مرهف على الرغم من نزعته المحافظة، قد استمع قبل الحرب العالمية الأولى، إلى مقاطع للأوركسترا، المجموعة ١٦ لشونبرغ، كان قد حذّر قائلا بأنّه لا ينبغي أن يستخفّ المرءُ بشونبرغ هذا لأنّه يعلم جيّدا ما يرمي إليه فلا يلتوي عنه، وهذه هي اللحظة التي يسجلها كارهو [الجديد]، إذ يعتبرونها طوره التفكيكيّ المقوّض، تسجيلاً ينمّ عن غريزة أفضل من التي لمقرّظيه. وحتى سان صانس كان قد حدس في آخر مدّته حين دفع عنه تأثير ديوبوسيه، أنّه ينبغي مع ذلك أن توجد موسيقى مغايرة. فما يزيغ عمّا تفضي إليه التجديدات اللافتة من تغييرات للمواد ويتحرّر منها، إنّما يعرّض بوصفه أجوف وبلا قوّة. لقد كان تعيّن على نُويمان أن يعاين أنّ الأصوات التي حرّرها شونبرغ في مقطوعاته الأوركسترالية لم يعد بالإمكان أن يتجاهلها العالم، وأنها تتضمّن إذ بُعثت للوجود، نتائج تشمل كامل الكتابة الموسيقية وتقضي في نهاية المطاف، على اللغة [الفنية] التقليدية. وهذا أمر ما زال قائما، إذ يكفي المرء بعد مشاهدة مسرحية لبيكيت أن يشاهد مسرحية معاصرة أكثر اعتدالا، ليقدر إلى أيّ حدّ يكون الجديد حُكما خلوا من الحكم. حتّى الرجعيّ المتطرّف رودولف بورخاردت كان قد أكّد أنّه على الفنّان أن يكون بين يديه كاملُ سجلّ المعايير للحقبة التي ينتمي إليها. ذلك أنّ تجريدية الجديد أمر ضروريّ، وقلّما يتعرّف عليه المرء بقدر ما لا يتعرّف على السرّ المرعب لبثر إدغر آلن بو. لكنّ في تجريدية [٣٨] الجديد يحتبسُ شيءٌ ما حاسمٌ من حيث المضمون. لقد وجده فكتور هيغو في آخر مدّته حين قال في رانمبو إنّهُ بعث في الشعر قشعريرة جديدة^(*). ذلك أنّ القشعريرة هي ردّ فعل على الانغلاق العميق وعلى وظيفة لحظة اللاتعيّن تلك. ولكنّها في الوقت ذاته، سلوكٌ مميزيٌّ يرّد الفعل على التجريدية بوصفها مميزيا. إذ في الجديد وحده تقترن المميزيس بالمعقولية من دون سقوط: فالعقل^(**) نفسه يصير ضمن قشعريرة الجديد، مميزيا، بقوة لا تُضاهى عند إدغر آلن بو الذي هو فعلا منارة يستنير منها بودليير والمحدثون جميعا. الجديد إنّما هو النكته العمياء

(*) وردت بالفرنسية : frisson nouveau

(**) وردت باللاتينية : ratio

والخاوية مثل مجرّد الّهذا - هنا. ومن ثم لا ينبغي أن نفهم السنن مثلها مثل أي مقولة من مقولات تاريخ الفلسفة، كما لو أن الأمر يجري مجرى سابق تناوب أزلي حيث سنرى جيلاً أو أسلوباً أو شيخاً يسلم بيديه فته للأحقين. منذ ماكس فيبر و[فرنر] زومبارت، التمييز بين الحقب التقليدية وغير التقليدية إنّما يحصل من منظور اجتماعي واقتصادي، ذلك أنّ السنن باعتبارها وسط الحركة التاريخية، مشروطة من حيث طبيعتها، بالبنى الاقتصادية والاجتماعية، وتتغير نوعياً بتغيرها. ومن ثم، موقف الفنّ المعاصر من السنن، الموقف الذي يُعاب عليه أنّه بالأحرى فقدان للسنن، إنّما هو مشروط بالتغيرات الحاصلة ضمن مقولة السنن نفسها. [ومثاله] أنّ السنن الاستطبيقية القائمة في مجتمع غير تقليديّ بالجوهر، هي قليلاً مضمون فيها^(*). فسطوة الجديد تكمن في ما لا ماضٍ منه تاريخياً. ومن ثم يتضمنّ الجديد موضوعياً، نقداً للفرد من جهة ما هو حامله، إذ في الجديد تنعقد استطبيقاً روابط تجمع الفرد والمجتمع. بل تجربة الحداثة تقول أكثر من ذلك، مع أنّ مفهومها مهما كان نوعياً، مؤوفاً بتجريدته. فالحداثة حرمان، وهي من البداية وعلى الأكثر، سلب لما لا ينبغي الآن أن يوجد بعد ككلمة موجبة. ولكنها لا تنفي كما هي الحال دائماً في الأسلوب، الممارسات الفنية الفائقة، بل السنن بما هي كذلك، ومن ثم لا تصادق إلا على المبدأ البرجوازي في الفنّ. وتجريدها إنّما تشابك مع طابع السلعة الذي للفنّ. لهذا سرعان ما اتخذت الحداثة حيث تفصلت مع بودلير، نبرة الهول والبؤس. وبالتالي فالجديد صنو الموت. ما يتخذ عند بودلير شكل نزعة شيطانية، إنّما هو التطابق الذي ينعكس على ذاته سلبياً، [٣٩] مع السلبية الفعلية للوضع الاجتماعي. ينتقل وجع العالم إلى العدو، إلى العالم. ثمّة شيء ما من هذا بقي مختلطاً كالخميرة، بكلّ حديث. وذلك أنّ المعارضة المباشرة التي لا تستسلم أيضاً من نفسها إلى ما تعاديه، ستكون في الفنّ ارتكاسية، ولهذا تقع صورة^(**) الطبيعة عند بودلير، تحت محظور صارم. حيثما تنفي الحداثة ذلك إلى اليوم، فإنّها تستسلم، وكلّ الحملات ضدّ الانحطاط والجلبة التي تصرّ الحداثة على أن تواكبها، إنّما تنتج عن ذلك.

(*) وردت بالانجليزية: *dubios* (التي تعني أيضاً اللباس والغموض، أي ما يثير الريبة).

(**) وردت باللاتينية: *imago*

فالجِذَّةُ^(*) هي من منظور استيطقي، نتاجُ صيرورة وهي علامةُ الخيرات المستهلكة التي يستملكها الفنُّ، العلامة التي بواسطتها تميّز هذه الخيرات عن نظام العرض الثابت فتغري من حيث طابعها الطبع بالنظر إلى حاجة استغلال رأس المال، بما يُطرح جانباً إن لم يتوسّع أو يقدّم جديداً يُذكر بحسب العبارة الدارجة. الجديد هو العلامة الاستيطقية لمعاودة الانتاج الموسّعة مع ما تعد به أيضاً من وفرة لا نقصان فيها. لقد كان بودلير أوّل من قنّ في شعره، أنّه ليس بإمكان الفنّ في مجتمع سلع متطوّر كلياً، أن يتجاهل هذه النزعة، اللهمّ إلا إذا حكم على نفسه بالعجز والقصور. فلا يتغلّب الفنّ على السوق الذي يتنافر وإياه، إلاّ من حيث يضمّ منظومة صورهِ^(**) إلى قيامه الذاتيّ. الفنّ حديثٌ من حيث محاكاة ما تصلّب واغترب، ذلك أنّه بهذا وليس بدحض الواقع الأصمّ، يصير الفنّ فصيحاً، فلا يعود يحتمل أيّ شكل من أشكال البراءة. لا يحتجّ بودلير على التشيئة ولا يستنسخها، بل يعارضها ضمن تجربة نماذجه الأصلية، ووسط هذه التجربة إنّما هو الشكل الشعري. هذا ما يرفعه عالياً وينزله فوق كلّ النزعات العاطفية للرومنطيقية المتأخّرة. ومن ثمّ، تكمن راهنية أعمال بودلير في أنّها تشدّد على الجمع بين الموضوعية الطاغية لطابع السلعة الذي يمتصّ البواقي البشرية جميعاً، وموضوعية الأثر في حدّ ذاته الذي يتقدّم الذات الحيّة، بحيث يتطابق الأثر الفنّي المطلق مع السلعة المطلقة. إذّاك، ما يتبقّى من تجريد في مفهوم الحدّثة إنّما هو الضريبة التي يدفعها لها. إذا أصبحنا نستمتع في ظلّ الرأسمالية الاحتكارية، بقيمة التبادل ولم نعد نستمتع بقيمة الاستعمال^(١)، فإنّ تجريدية [٤٠] ما ينبغي أن يكون عليه ولأجله الأثر الفنّي الحديث وانعدام تعيّن المثير يصيران بالنسبة إليه، شفرةً لما يكون عليه. مثل هذه التجريدية لا تتعلّق البتّة بالطابع الشكلي للمقاييس الاستيطقية، من مثل المقاييس الاستيطقية الكنطية. فهي بالأحرى تجريدية تستفزّ وتحدّي بوهم أنّه ستكون هنالك حياة، وهي في الوقت نفسه وسيلةً لبلوغ ذلك التماسف الاستيطقي الذي لم تعد الفنتاسيا التقليدية تُنجزه. لقد كان التجريد

(*) وردت بالفرنسية: nouveauté

(**) وردت بالفرنسية: imagerie

(١) انظر: تيودور ف. أدورنو، *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*، الطبعة الرابعة، غوتنغن

١٩٦٩، ١٩ وما بعدها.

الاستطقيّ من البداية وفي الأكثر، حظرا للصور، وإن كان هذا التجريد لا يزال لدى بودلير أولانيّاً ومجازيّاً بما هو ردّ فعل على عالم صار مجرّداً. وهذا يصدق على ما كان سكّان المقاطعات يرجون في نهاية المطاف إنقاذه باسم أنّه الرسالة، أي الظهور من جهة ما هو مشحون بمعنى: بعد كارثة المعنى يصبح الظهور مجرّداً. مثل هذه الهشاشة قد تعيّنت إلى أقصى حدّ من رانمبو إلى فنّ الطليعة الراهن. وهي لم تتغير بقدر ما لم تتغير البنية الأساسية للمجتمع. فالحداثة مجرّدة بمقتضى علاقتها بما كان قائماً، وهي إذ لا تتألف والسحر، لا تستطيع أن تقول ما لم يزل قائماً، ومع ذلك لا بدّ لها أن تفعل ذلك دفعاً لعار المتماثل دوماً: فلهذا تنزّل الكتابة المشفّرة للحداثة لدى بودلير الجديد على صعيد مساوٍ للمجهول وللغاية الخفية، وتجعله من حيث تنافره اللانهائي مع المتماثل دوماً، يعدل الهائل، وذوق العدم^(*). إنّ الحجج التي تعارض الرغبة الاستطقية في الجديد^(**) وتستند بكيفية مستساغة إلى انعدام مغزى هذه المقولة، تقوم في جوهرها، على الرياء. فليس الجديد مقولة ذاتية، بل هو متجذّر في الأمر برأسه الذي لا يمكن أن يعود على نفسه من غير هذا الوجه، ويحصل في جِلٍّ من التنافر. قوّة القديم هي التي تدفع إلى الجديد، أعني أنّ القديم يحتاج لكي يتحقّق، إلى الجديد. حالما تستند الممارسة الفنيّة المباشرة بكيفية تخصّصها، إلى هذا المعطى، تصير هي وتجليّاتها مشتبّها فيها، ذلك أنّها غالباً ما تنفي فرقها النوعي في القديم الذي تدّعي صوّته والمحافظة عليه، وأمّا التفكير الاستطقيّ فلا يستوي عنده مع ذلك، تشابك القديم والجديد. فالقديم لا يتحصّن إلّا بالجديد في أوجه، ويتنزّل في القطائع وليس في الاتصال. إنّ قوله شونبرغ البسيطة "مَنْ لا يبحث، لا يجد" هي شعارُ الجديد، وما لا يخضع لهذا الشعار في سياق محايدة للأثر الفني، إنّما يقع في نقص يشمل الأثر الفنّي نفسه، فليس من أهمّ الاستعدادات الاستطقية [٤١] أنّ يُفحص الأثر في أثناء مسار الانتاج للوقوف على الرواسب المُخلّة، ذلك أنّه بواسطة الجديد، بصير النقد والرفض^(***) إلى طور موضوعي للفرن نفسه. حتّى التّبع الذين يجتمع الكلُّ على مناهضتهم، لهم قوّة أشدّ من التي

(*) وردت بالفرنسية: goût du néant

(**) وردت باللاتينية: cupiditas rerum novarum

(***) وردت بالفرنسية: Refus

للتّذين يصمّمون على الاعتزاز بما هو واقعٌ حالٍ قائم. وإذا صار الجديد طبقاً لأنموذجه، أي للطابع الوثنيّ للسلعة، ذا طابع وثنيّ، فإنّ نقده لا بدّ أن يحصل داخل الأمر برأسه، وليس من الخارج، وليس لأنّه صار وثناً فحسب، وإذّاك يصطدم المرء في غالب الأحيان بالتناقض بين الوسائل الجديدة والغايات القديمة. حين يُستفدُ إمكان التجديد، وتُعتقَب التجديد بكيفيّة ميكانيكية على خطّ ما ينفكّ يتكرّر، فإنّه يتعيّن تغيير وجهة النزعة الموجهة للتجديد وتنزيلها في بعدٍ مغاير. ذلك أنّ الجديد المجرّد يمكن أن يركد فيتحوّل إلى ما هو متماثل دائماً. ومن ثمّ، تعبّر النزعة الفيتيشيّة عن مفارقة كلّ فنّ لم يعدّ بديهيّاً وبينّا من نفسه، أعني مفارقة أنّ ما يُصنع، يُفترَض أنّه يوجد لأجل ذاته، وهذه المفارقة هي مباشرة العصب الحيويّ للفنّ المحدث. فالجديد هو بالضرورة، ما يُراد، ولكنّه بما هو مغاير، سيكون من قبيل ما لا يُراد. إذ أنّ ضعف الإرادة يقرُّ الجديد بما هو متماثل دائماً، ولهذا يوجد اتّصال بين الحداثة والميوس. يتعرّف الجديد إلى اللاتطابق، ولكنّ القصد يرّده إلى التطابق. فالفنّ الحديث إنّما يستعمل حيلة بارون مونشهاوزن في التعرّف إلى اللامتطابق.

علاماتُ التصدّع إنّما هي ختمُ أصالة المحدث، ما به ينفي يائسا، انغلاق المتماثل على الدوام، ومن ثمّ فالانفجار هو ثابتة من ثوابته. والطاقة المضادة للسنن إنّما تصير دوامةً تبتلع كلّ شيء. بهذا المعنى، المحدث هو ميثٌ تنقلب ضدّ نفسها، فيصبح لانتزمتها كارثة اللحظة التي تقطع الاتّصال الزمني. مفهوم بنيامين في الصورة الجدليّة يتضمّن هذه اللحظة. حتّى حين يحافظ المحدث على مكتسبات تقليدية باعتبارها تقنيات، فإنّ هذه المكتسبات تُنسَخ من جزاء الصدمة التي لا تترك موروثاً على حاله. وكما أنّ مقولة الجديد كانت قد نتجت عن السيرورة التاريخية التي حلّت في البداية، سننا بعينها ثمّ السنن جميعاً، فإنّ المحدث ليس زللاً يمكن تصحيحه من حيث نعود إلى أرضيّة لم تعد موجودة ولم يعد يتعيّن أن تكون موجودة، وهذا ما يكوّن بمفارقة، أساس المحدث [٤٢] ويُضفي عليه طابعه المعياري. في الاستطيقا أيضاً لا ينبغي أن ننفي الثوابت، ومع ذلك إذا انتزعت هذه الثوابت من سياقاتها، تصير ممّا لا وزن له. من هذا المنظور يمكن أن نشير إلى الموسيقى باعتبارها نموذجاً. ذلك أنّه من العبث أن نجحد أنّ الموسيقى فنّ مُترمّن وأنّ الزمان الموسيقيّ مهما تقلّص إمكان تطابقه مع زمان التجربة الفعلية، لا يمكن قلبه مثله مثل هذا

الأخير. لكن لو أراد المرء مع ذلك، أن يتعدى المبهم والعام، ويتجاوز عن كون مهمة الموسيقى ستقوم على تعيين العلاقة بين 'مضمونها'، أي لحظاتها المحايثة للزمان، والزمان، لوقع سريعاً في المحدودية أو في المخادعة^(*). ذلك أن علاقة الموسيقى بالزمان الموسيقي الشكلي إنما تتعين ضمن علاقة الحدث الموسيقي العيني بهذا الزمان. لقد صدق لوقت طويل أنه على الموسيقى أن تنظم سلسلة أحداثها المحايثة للزمان بكيفية مشحونة بالمعنى، أي أن تجعل حدثاً ينتج عن حدث مغاير على نحو يمنع العكس والقلب بقدر ما يمنعهما الزمان نفسه. غير أن ضرورة هذا التالي الزمني لم تكن قط طبعا للزمان، حُرْفِيَّة، بل متخيَّلة، أي سهماً في الطابع الظاهر للفن. أما اليوم، فالموسيقى تتمرد على النظام المصطلح عليه للزمان، وفي كل الأحوال تترك معالجة الزمان الموسيقي المجال لحلول متضاربة جداً. فبقدر ما يبقى مستشكلاً هل تستطيع الموسيقى أن تفلت من النسق الثابت للزمان، يصير من اليقين أن هذا النسق الثابت يتحول إذ ينعكس، إلى لحظة مكوّنة بدلا من أن يكون قبلتاً. - لا ينبغي أن يُحمَل عنف الجديد الذي خُصَّ باسم 'التجريب'، على التفكير الذاتي أو الطبيعة السيكلوجية للفنان. ذلك أن الفنان الذي يُنتج، يكون موضوعاً ملزماً بالتجريب حيث لا تُعزك الميول بكيفية متأكدة، ضمن الأشكال والمغزى. ومع ذلك فإن مفهوم التجريب قد تغير في حد ذاته بكيفية نموذجية بالنسبة إلى مقولات الحدائث. في الأصل، لم يكن هذا المفهوم يعني سوى أن الإرادة التي تعي ذاتها تمتحن طرائق مجهولة أو غير محظورة. وكانت ثمة سُنة مضمرة يتأسس عليها الاعتقاد بأن النتائج ستُظهر من نفسها هل أنها ستشع لما هو قائم ومن ثم تكون مشروعة. هذا التصوّر للتجريب الفني تحول إلى أمر بديهي بنفسه بقدر ما صار مستشكلاً فيما يتعلق بوثوقه من الاتصال. وهذا الحراك^(**) التجريبي بما هو الاسم الذي أطلق على الطرائق الفنية التي تلزم عن الجديد، قد ظل قائماً، [٤٣] ولكنه اليوم مع انتقال المصلحة الاستطبيقية من الذاتية التي تعبّر عن نفسها إلى مصداقية الموضوع، إنما يشير إلى شيء مغاير نوعياً، أعني إلى أن الذات الفنية تتوخى

(*) وردت بالفرنسية: Subreption

(**) وردت باللاتينية: Gestus (وندل أيضاً على التدبير والمسلوك...)

مناهج، ليس بإمكانها موضوعيًا أن تتوقع نتائجها. بيد أن هذا التوجه ليس جديدًا على الإطلاق. ذلك أن مفهوم البناء الذي ينتمي بالجواهر إلى الحداثه، كان يتضمن دائمًا تقديم أفانين البناء وطرائقه على المخيلة الذاتية. فالبناء يقتضي حلولًا لا تستطيع الأذن أو العين المتمثلتان أن تستحضراها بكيفية مباشرة وبكل وضوح. وما لا يُتوقع ليس مفعولًا وحسب، بل له جانب موضوعي. فهو يتحول إلى نوعية جديدة. وأما الذات فقد وعث فقدان القوة الذي كان حصل لها عن تكنولوجيا كانت قد حرزتها، ومن المحتمل أنها تحت تأثير ميل غير واع إلى السيطرة على التنافر الذي يتهدها، قد رفعت هذه التكنولوجيا إلى مصاف البرنامج وجعلت منها لحظة من لحظات مسار الإنتاج من حيث أدمجتها في الطور الذاتي للبداءة. ما يُيسر هذا هو أن المخيلة، أي مسار تطوّر الأثر من خلال الذات، ليست عظمًا ثابتًا كما كان شتوكهاوزن قد أشار إلى ذلك، بل تختلف في حدّ ذاتها بحسب درجات القوة والوهن. فما يُتخيل عن عدم وضوح، يمكن من جانبه بوصفه وسيلة فنية بعينها، أن يُتخيل في غموضه. وهنا يرخح الإجراء التجريبي كفة التقلقل الحاذ. ومن الصعب البثّ فيما إذا كان هذا الإجراء يخضع إلى المقصد الذي يؤرّخ له مع مالارميه وصاغه فاليري، أعني هل أن الذات تتحقّق من قوّتها الاستطبيقية وتبقى سيّدة نفسها مع أنها تنساق إلى التنافر، أو هل أنها بهذه العملية، تصادق على إعفائها من الأمر كلّ. في كلّ الأحوال وبما أن الطرائق التجريبية تُدبّر في نهاية المطاف وعلى الرغم من كلّ شيء، على نحو ذاتي، فإنّه من الوهم الاعتقاد في أن الفنّ سيخرج بواسطتها، عن ذاتيته وسيصير بمنأى عن كلّ ظاهر، إلى ألفي - ذاته الذي يكتفي الفنّ في غير هذا الموضع، بمجرد اختلافه.

إن الضغينة الجارية ضدّ 'الإيات' (*) وضدّ التوجهات الفنية التي تعي ذاتها باعتبارها برامج تمثلها مجموعات حيثما كان ذلك ممكنًا، هي إجابة على عناء التجريب وآلامه. وتعود هذه الضغينة إلى وقت هتلر الذي كان يستمتع بأن ثور ثائثرته ضدّ 'إيتي' «الانطباعية والتعبيرية»، ثم انتشرت بين الكتاب الذين [٤٤] ارتابوا عن

(*) die Ismen - 'الإيات' ويعني بها اللاحقة التي تنتهي بها تسميات التوجهات الفنية، من مثل الانطباعية والتكعبية والدادائية والسريالية إلخ....

حماسة للطلائعية السياسية، في مفهوم الطليعة الاستيطانية. لقد أكد بيكاسو ذلك بصريح العبارة، بالنسبة إلى مرحلة التكميلية التي سبقت الحرب العالمية الأولى. والبين بالتام داخل تلك 'الإيات' أن نوعية الأفراد ومنزلتهم تبرزان من نفسها، مع أنه من السهل في البداية ألا يقدر المرء حق قدرهم الذين يحملون في وضخ النهار، خاصيات هذه المدرسة أو تلك، بالمقارنة مع الذين يعسر على المرء أن يحملهم بالحجة الدامغة، على برنامج هذه أو تلك، ومثاله الطور الانطباعي لبيسارو. والحق أن الاستعمال اللغوي لتلك 'الإيات' ينطوي على شيء من التناقض من حيث يبدو أن الفكر والعزم يصدان من الفن لحظة انعدام الإرادة، وبالفعل فإن ما يُعاب على التوجهات التي تُبَخَس من جزاء تلك 'الإيات'، هو أمر شكلي لا غير، التوجهات التي من مثل الانطباعية والسريالية، اتخذت عن إرادة، من الإنتاج اللإرادي برنامجا لها. بعد ذلك اتخذ مفهوم الطليعة الذي اقتصر لعقود عديدة، على التوجهات الأكثر تقدّمية، شكلا من أشكال تهريج الشباب الذي تقدّمت به السن. ونجد في سلسلة الصعوبات التي تقع فيها ما يُزعم أنها 'إيات'، صعوبات تتعلق بفن تحرّر من طابعه البديهي. ذلك أن الوعي الذي يُحمل على تفكره كل ما هو مُلزم في الفن، قد فكّك في الوقت نفسه، الإلزام الاستيطاني، ولهذا ألقى التقلقل بظله على 'الإيات' الممبوجة. وإذا كان من المرجح أنه ما من مراسٍ فني ذي بال ينتج من دون إرادة واعية، فهذا ما لا يفوت الوعي الذاتي أن يجده في 'الإيات' التي كثيراً ما حاربها المرء وعادها. هذا ما يلزم في تنظيم الآثار الفنية في حد ذاته، بل وفي التنظيم الخارجي أيضاً من حيث تلتمس إثبات نفسها في مجتمع منظم على منوال الاحتكار. فما يمكن أن يكون حقيقياً في مقارنة الفن بجهاز التنظيم إنما هو متوسط بالذات وعقلها. لقد استُخدمت هذه الحقيقة منذ وقت طويل، لصالح الايديولوجيا اللاعقلانية للمجتمع المعقلن، ولهذه العلة فإن 'الإيات' التي ترفض هذا المجتمع هي أصدق منه. فهي لم تعق ولم تحدّ البتة من قوى الإنتاج الفردية، بل عززتها حقاً بواسطة العمل الجماعي المشترك.

ثمّة بُعدٌ لل'إيات' لم يكتسب راهنته إلا اليوم. ذلك أن مغزى حقيقة الكثير من الحركات الفنية لا يبلغ أوجه على الإطلاق ضمن أمهات الآثار الفنية. كان بنيامين

[٤٥] قد وُضِعَ هذا فيما يتعلّق بمسرح الباروك الألماني^(١). وغالب الظنّ أنّ هذا يصدق على التعبيرية الألمانية والسريالية الفرنسية اللّتين لم يكن عَرَضِيّاً أنّهما شاغبتا مفهوم الفنّ نفسه، وهذه لحظة ما انفكّت منذ ذلك الوقت، تختلط بكلّ فنّ جديد أصيل. لكن بما أنّ هذا يبقى مع ذلك فنّاً، فإنّه يجوز للمرء أن يتعقّب تفوّق الفنّ على الأثر الفنّي باعتباره جوهر تلك المشاغبة. وهذا التفوّق إنّما يتجسّد في 'الإيّاات'. ما يعرّض ضمن بُعد الأثر، بوصفه خيبة أو مجرد مثال، إنّما يشهد أيضاً على دوافع تكاد لا تتّموّضع في الأثر الجزئيّ، دوافع فنّ يتعالى على نفسه، وتنتظر فكرته الخلاص والنّجاة. فحرّيّ بنا أن ننتبه إلى أنّ الضيق الذي تثيره 'الإيّاات' نادراً ما يشمل ما يناظرها تاريخياً، أعني المدارس. وهذه 'الإيّاات' هي إن جازت العبارة، أشكال دُثِّيتها، تنزِيل المدارس في عصر كانت 'الإيّاات' قد قوّضته من حيث ينتمي إلى سنن وتقاليد. وهي مستنكرة لأنّها لا تخضع إلى خطاطة الفرزّة المطلقة التي صارت في الأثناء محلّ تلك السنن، المحلّ الذي زعره مبدأ الفرزّة. ذلك أنّه يفترض في الكريه على الأقلّ، أن يُعزّل كليّاً، وهذه هي كفالة قصوره، وانعدام تأثيره تاريخياً، وموته الذي يوشك أن يحين فلا يبقى له أثر بعده. لقد دخلت المدارس في تعارض مع الحداثة، تعارضاً يجد عبارته بكيفية خارجة عن المركز، في التدابير التي تتّخذها الأكاديميات ضدّ الطلبة الذين كان يُرتاب في تعاطفهم مع التوجّهات الحديثة. 'الإيّاات' هي مدارس بالقوّة كانت تستبدل سلطة السنن والمؤسسات بسلطة موضوعيّة. والأفضل مساندتها بدلاً من أجدها والتنكّر لها، ولو كان ذلك بطرح مضادّ للمحدّث وللنزعة الحداثيّة. إنّ انتقاد مواكبة الدُرْجَة^(٢) لا يعرّى من الوجاهة وإن لم يكن مبرّراً بنيويّاً، [ومثاله] أنّ تقليد ما هو خلو من الوظيفة للوظيفة هو موقف رجعيّ. لكنّ طرح الحداثيّة من جهة ما هي قناعة التبع، من الحداثة الأصيلة، هو أمر غير وجيه لأنّه ما من محدّث موضوعيّ يتبلور من دون قناعة ذاتيّة يثيرها الجديد. وهذا التمييز هو في الحقيقة، ديماغوجيّ، فمن يشكو الحداثيّة إنّما يقصد الحداثة، كما هي

(١) انظر: فالتر بنيامين، أصل المسرح الدرامي الألماني - *Ursprung des deutschen Trauerspiels*، تحرير ر. تيدمان، الطبعة الثانية، فرانكفورت على الماين ١٩٦٩، ص. ٣٣ وما بعدها.

الحال دائماً في مكافحة التبّع بقصد مواجهة الزعماء الذين لا يجسر المرء على منازلهم [٤٦] من حيث تُبهر مكانتهم العلية الامثاليين. إنّ معيار النزاهة الذي يقوم المرء على نحوه الحدائين بكيفية تنم عن التفاق، يفترض أنّه يستسلم إلى ما هو عليه ولا يكون غير ذلك، أعني العادة الأساسية للارتكاسي الاستطقي. وأمّا طبيعته الكاذبة فيحلّها التفكّر الذي صار اليوم إلى ثقافة فنية. ومن ثمّ، نقد الحدائوية لأجل الحدائنة الحقيقية، إنّما يقوم مقام الذريعة لزعم أنّ المعتدل الذي تنطوي معقوليته على ما يُطرح من المعقولية المبتذلة، أفضل من الراديكالي، مع أنّ الأمر في الحقيقة هو عكس ذلك. إنّ ما يُطرح جانباً لا يتوفّر حتّى على الأدوات الأقدم التي يستخدمها. فالتاريخ يهيمن كلياً على الآثار، حتّى الآثار التي تنفيه.

يستعيد الفنّ الجديد في التعارض الشديد مع الفنّ التقليديّ، اللحظة التي حُجبت سابقاً، لحظة ما صُنِع وأُنْجَز. إذ أنّ سهم ما قد وُضِع (*) فيه قد تنامي حدّاً أنّه سيكون قد تعيّن على محاولات تبديد مسار الإنتاج في الموضوع، أن تبوء بالفشل. لذا كان الجيل السابق في الوقت ذاته، قد حدّ من المحايثة المحض للأثر الفنيّ ودفعها إلى الأقصى، من خلال المؤلّف بصفته معلّقاً وشارحاً، وبواسطة السخرية وكُمّ من المواد تفنّن هذا الجيل في حفظها بعيداً عن تدخّل الفنّ. ونتج عن ذلك الاستمتاع باستبدال الآثار الفنية بمسار إنتاجها. فالיום كلّ أثر فنيّ إنّما هو كما كان ج. جويس قد أشهر بذلك فيما يتعلّق بروايته يقظة فينتيغن ومن قبل أن ينشر الكلّ، أثر بصدد الإنجاز ولم يكتمل بعد (**). لكن ما لا يكون ممكناً من حيث طبيعته المركّبة إلّا من حيث ينجم ويصير، لا يمكن أن يوضع في الوقت ذاته بوصفه مغلقاً ومكتملاً' إلّا كذبا. وليس بوسع الفنّ أن يفلت طوعاً من هذه المعضلة. لقد كتب أدولف لوز منذ عقود أنّه لا يمكن اختلاق التنميق^(١)، ولكنّ ما كان قد أخبر به إنّما ينزع إلى التوسع والانتشار. إنّ الفنّ الذي يُراوّل بكيفية راديكالية ينتهي إلى مجابهة مشكل قابليّة مزاولته. ما يُناهض في الماضي، هو تحديداً ما يرتّب ويحسّب ويصطلح عليه، ما كان سيُطلق

(*) وردت باليونانية: *Stem* (التي تعني ما يفعل ويوضع ويُعرض ويُطرح...)

(**) work in progress

(١) انظر: أدولف لوز، الأعمال الكاملة - *Sämtliche Schriften*، تحرير ف. غلوك، المجلد الأول، فينا

ومونشن ١٩٦٢، ص. ١٢٧٨ ص. ٣٩٣.

عليه حوالي عام ١٨٠٠، اسم ما لا يصير من جديد إلى الطبيعة. [٤٧] فتقدم الفن من حيث هو صنيع والزينة التي تقع على ذلك تحديداً، يتصاديان، وفي الواقع يُشتق هذا التقدم من النزوع إلى اللاإرادية المطلقة ابتداءً من الكتابة الآلية منذ عشرين عاماً وانتهاءً بالتلطيخية وموسيقى الصدفة أيامنا هذه، والمرء على حق إذ يعاين التقاء الأثر الفني التقني والمصنوع كلياً بالأثر الفني المطلق، وبالفعل، ما يكون بعامة وفي الظاهر غير مصنوع، هو على الحقيقة مصنوع ومعروك.

محل حقيقة الجديد باعتباره ما ليس بعد موضوع حياة، هو غياب القصد. وهذا ما يجعلها تتناقض مع التفكير بما هو محرك الجديد، وتضفي عليه قوة مضاعفة. وهي عكس مفهومها الفلسفي الدارج، من مثل نظرية شلر في العواطف التي تقتصر على شحن الآثار الفنية بالمقاصد. أما التفكير المضاعف فيتناول نمط الإجراء، لغة الأثر الفني بالدلالة الأوسع، ولكنه ينزع إلى العمى. هذا ما يعبر عنه شعار العبث على الرغم من كل نواقصه. فامتناع ببيكيت عن تأويل أعماله امتناعاً يقوم على وعي حاد بالتقنيات وبما تتضمنه المواد وبالمادة اللغوية، ليس نفورا ذاتياً وحسب، ذلك أنه مع تنامي التفكير ومضاعفة قوته، يزداد المغزى في حد ذاته غموضاً. ولا ريب أن هذا لا يعني موضوعياً من التأويل كما لو أنه لن يوجد شيء للتأويل، فالإقتصار على هذا هو الخلط الذي ينشأ عنه خطاب العبث. إن الأثر الفني الذي يعتقد حيازة المغزى من نفسه، هو من فرط العقلانية، ساذج بكيفية فاسدة، وهذا ما سيمثل الحدود التاريخية المتوقعة لببيكيت. فالتفكير المضاعف يجد من جديد إن جازت العبارة، السذاجة في موقف المغزى من التفكير الأولي، وهذا ما يؤكد فكرة هيغل بكيفية غير منتظرة. ليس بوسع المرء أن يستخلص من المسرحيات العظيمة لشكسبير وببيكيت أيضاً، ما يُسمى اليوم شهادة أو رسالة. لكن الغموض من جانبه هو وظيفة لمغزى يتغير. ذلك أن المغزى من حيث هو سلب للفكرة المطلقة، لم يعد يتعين عليه أن يتطابق مع العقل كما كانت المثالية قد صادرت على ذلك، فالمغزى من جهة ما هو نقد للعقل المهيمن بإطلاق، لم يعد يتعين أن يكون معقولاً طبقاً لمعايير التفكير الاستدلالي. غموض العبث إنما هو الغامض القديم للجديد. وهو نفسه ما ينبغي تأويله، وما لا ينبغي استبداله بنورانية المعنى.

[٤٨] لقد أنتجت مقولة الجديد صراعا. وهذا الصراع بين الجديد والديمومة هو

شبيه بسجل القدامى والمحدثين^(*) في القرن السابع عشر. عموماً، كانت الآثار الفنية موكولة للديمومة، وديمومتها هي من جنس مفهومها نفسه، أعني أن تتموضع بالديمومة يعترض الفن على الموت، وأزلية الآثار قصيرة الأمد إنما هي أمثلة لأزلية تخلو من الظاهر. فالفن ظاهر ما لا يتوجه إليه الموت ولا يطاله. والقول بأنه ولا فن يدوم إنما هو قول مأثور مجرّد مثله مثل القول بزوال كل ما هو أرضي، فالديمومة لا مغزى لها إلا ميتافيزيقياً، وفي علاقة بفكرة الانبعاث. ليست الضغينة^(**) الارتكاسية هي وحدها التي تثير الخوف من الرغبة في أن يزيع الجديد الديمومة. فالتطلع إلى خلق آثار فنية كبرى دائمة قد وهن وفسد. إن ما يلغي سنناً، من العسير أن يعتمد سنناً أخرى سيُحفظ فيها. وليست أقل الدوافع لذلك أن الكثير الكثير ممّا كان في القديم يُزوّد بصفات الديمومة، ومفهوم الكلاسيكية كان يُردّ إلى هذا، لم يعد بمفعول رجعي، يشير أيّ اهتمام: يمضي الدائم ويحمل معه الديمومة في دوامة فواته. ولذلك لا يعرف مفهوم القدّامة حقبة من حقب تاريخ الفن بقدر ما يعرف وضعية اندثار الآثار الفنية. وليس لهذه الأخيرة أي سلطة على ديمومتها، فلا شيء يضمن في نهاية المطاف هذه الديمومة حيث يُمحى ما يُظنّ فيه أنه مرتبط بالعصر لصالح ما هو قائم دائم. ذلك أن هذا يحدث على حساب علاقتها بالوقائع التي فيها وحدها تتقوم الديمومة. ومثاله أن سيرفانتيس لم يكتب دون كيكخوت إلا من منظور المحاكاة الساحرة لرواية الفروسية وتقصداً إلى ما هو زائل لا يدوم. يرتبط بمفهوم الديمومة تشبّه أسطوريّ بالقدامى المصريين لا طائل من ورائه، ذلك أن الحقب النّاتجة تبدو على أنّها بقيت بمنأى عن فكرة الديمومة. ومن المستلاح أن هذه الفكرة لا تحدّد إلا حيث يستشكل الدوام فتشبّث به الآثار الفنية في سياق شعورها بقصورها الباطن. لقد وقع الخلط بين ما كانت دعاية قومية كريمة كريمة قد سمّته في السابق القيمة الخالدة للآثار الفنية، ما هو فيها ميتّ وشكليّ ورسميّ، وبين الأصل الخفيّ للبقاء على الحياة. إن لمقولة الباقي صدى تقريظاً منذ قرط هوراسيوس تمثالا كان قدّر أنه يخلد أكثر من البرنز، وهذه المقولة هي أجنبية على مثل تلك الآثار الفنية التي [٤٩] لم ترفع من

(*) وردت بالفرنسية : querelle des anciens et des modernes

(**) وردت بالفرنسية : Rancune

شأنها عالياً سماحاً أو غسطلس بمقتضى فكرة بعينها في الأصالة، الفكرة التي يسكنها أكثر من مجرد أثر التسلط. «لا بدّ للجميل أيضاً أن يموت»^(١): هذا القول يصدق فيما أبعد مما يعنيه لدى شلر. فهو لا يصدق على الآثار الجميلة وحسب، ولا على مجرد الآثار التي هُدمت أو نُسيت أو رُدت إلى الهيروغليفيّة، بل يصدق على كلّ ما يتكثّل في الجمال، وعلى ما يُفترض طبقاً للفكرة الدارجة، أن يكون ثابتاً غير متحوّل، أعني مكونات الشكل. لتذكّر مقولة التراجيديّ. فهي تبدو على أنها البصمة الاستطيقية للشعر والموت وعلى أنها تعدلُهُما قوّة. ومع ذلك، لم تعدّ ممكنة. حيثما كان الاستطيقيون في السابق يتحذلقون في التمييز بين التراجيديّ والمحزن، كان الأمر ينتهي بمحاكمة التراجيديّ: أعني إثبات الموت، وفكرة أنّ في اندثار المتناهي يشع اللامتناهي بنوره، ومعنى الألم. أمّا اليوم، فالآثار الفنيّة السلبية تحاكي محاكاة ساخرة وبلا تحقّق، التراجيديّ. قبل أن يكون تراجيدياً، كلّ فنّ هو حزين، ولا سيّما ذلك الذي يبدو على أنّه جِدْلٌ ومتناغم. في مفهوم الديمومة الاستطيقية كما في مفاهيم أخرى كثيرة، ما زالت الفلسفة الأولى^(*) قائمة من حيث تتحصّن بمشتقات معزولة تحوّل إلى مطلقة، وذلك بعد أن كان تعيّن عليها أنّ تنهار بما هي جملة شاملة. وظاهر أنّ الديمومة التي ترغب فيها الآثار الفنيّة هي أيضاً منسوجة على منوال الملكية الثابتة والموروثة؛ ذلك أنّه ينبغي أن يتحوّل الزوحيّ مثله مثل المادّي، إلى مُلكٍ، إثم الزوج في ذاته، من دون أن يكون بمقدوره مع ذلك، أن يتخلّص منه. حالما توتّن الآثار الفنيّة الأمل في الدوام، يُصيبها داء الموت: طبقة ما لا يقبل التصرف التي تكسوها في الوقت نفسه الطبقة التي تخنقها. فكثير من أمّهات الآثار الفنيّة تلتبس إن جازت العبارة، الضياع في الزمان، حتى لا تتحوّل إلى فريسة يفترسها الزمان، وهذا يقع في نقائضية حتمية مع اقتضاء الموضوعة. لقد تكلم إرنست شوين ذات مرّة عن شرف فنّ الألعاب النارية الذي لا نظير له من حيث هو الفنّ الوحيد الذي لا يروم الديمومة بل الإشعاع للحظّ عين، ثم يذهب أدراج الرياح. ينبغي في نهاية المطاف تأويل الفنون المتزمنة من مثل المسرح والموسيقى، على وفق هذه الفكرة،

(١) فردريش شلر، الأعمال الكاملة - *Sämtliche Werke*، تحرير غ. فريكه و. ه. غ. غوبفرت، المجلّد

الأول، الطبعة الرابعة، مونشن ١٩٦٥، ص. ٢٤٢ («نبي - Nänie»).

(*) وردت باللاتينية: *prima philosophia*

لنرى فيها الوجه الآخر للتشبية التي من دونها ما كانت هذه الفنون لتكون، [٥٠] ومع ذلك هي تحطّ من شأنها وتُهينها. مثل هذه الاعتبارات تبدو نافلةً بالنظر إلى وسائل الاستنساخ الميكانيكي، ولكن، ربّما يكونُ الضيق الذي تتسبّب فيه هذه الوسائل هو نفسه الضيق الذي تثيره الهيمنة الشاملة والناشئة لدوام الفنّ التي تُوازي اندثار الديمومة. لو تخلّص الفنّ من وهم الديمومة الذي كان قد انكشف له، ولو انحاز إلى الزوالية التي يختصّ بها، تعاطفاً مع الطابع الزائل للكائن الحيّ، لناسب ذلك تصوّراً للحقيقة لا يشدّد بكيفيّة مجرّدة على دوامها، بل يعي زمانيتها الجوهرية. إذا كان كلّ فنّ دنيّةً للتعالي، فإنّ له سهماً في جدليّة التنوير. لقد واجه الفنّ هذه الجدليّة مع التصرّو الاستطقيّ للفنّ المضادّ، والحقّ أنّه ما من فنّ يُتصوّر من دون هذه اللحظة. لكنّ هذا يعني بخاصّة أنّه لا بدّ للفنّ أن يتعدّى مفهومه لكي يبقى وقيّاً له. ذلك أنّ فكرة موت الفنّ إنّما تشرفه من حيث تُكرم دعواه في الحقيقة. بيد أنّ بقاء الفنّ المتصدّع لا يعبر عن الوضع الثقافيّ وعن التحوير البطيء للبنية الفوقية وحسب. فالفنّ يستمدّ قوّة مقاومته من كون تحقّق المادّية سيكون أيضاً تقويضاً لها، أي تقويضاً لهيمنة المصالح المادّية. في وهنه يستبق الفنّ روحاً لن يهْلُ إلا لحظتئذ. وتناظرُ ذا الأمر حاجةً موضوعيّةً، [أعني] عوز العالم، حاجةً تتقابل مع الحاجة الذاتيّة إلى الفنّ التي ليست هي اليوم على الإطلاق سوى حاجة البشر الإيديولوجيّة؛ وبالتالي، لا يمكن للفنّ أن يقترون بشيء آخر غير تلك الحاجة الموضوعيّة.

ما كان يمكن في السابق أن يَنجُز من نفسه، صار يقتضي جهداً لإنجازه، ومن ثمّ فإنّ الإدماج يثبت ولا ريب القوى المضادة والنابهة. يمتصّ الإدماجُ مثله مثل دَوامة، المتنوّع الذي كان الفنّ يتعيّن بالإضافة إليه. أمّا الباقي فهو الوحدة المجرّدة عاريةً من اللحظة النقائضيّة التي كانت بواسطتها قد صارت إلى وحدة. بقدر ما ينجح الإدماج، يتحوّل إلى دور فارغ وباطل، فلا يلتمس من حيث الغائيّة، غير التلاعب الصياني. إذ أنّ قوّة الذات الاستطقيّة في إدماج ما تُدرّكه، هي أيضاً مكمن ضعفها. فهي تستسلم إلى وحدة تبقى أجنبيّة عنها بحكم طابعها المجرّد، ومن ثمّ تستقيل لتلقي بأملها في غياب ضرورة عمياء. إذا [٥١] كان الفنّ الجديد يُفهم في مجمله باعتباره التدخّل الدائم للذات التي لم تعد البتّة مستعدّة لتترك من دون تفكّر، اللعبة التقليديّة لقوى الآثار الفنيّة تفعل فعلها، فإنّ التدخّلات المستمرّة لأننا يناظرها نزوعُ الأنا عن

ضعف، إلى التجرد من ذا العبد، على وفق ما جاء به المبدأ الميكانيكي الضارب في القدم للفكر البرجوازي الذي يقوم على تشيئة إنجازات الذات، ونقلها إن جازت العبارة، خارج الذات، وعلى عدم التعرف إلى أشكال الاستقالة هذه باعتبارها ضمانات لموضوعية قاطعة ومكينة. ما تنفك التقنية بما هي امتداد لساعدي الذات، تبعد عن الذات. أما راديكالية الفن الكفية بنفسها التي يستظل بها فتكمن في طابعه المسالم، حتى أن التركيب المطلق للألوان يتأخم ورق الجدران المرسوم. على الراديكالية الاستطيقية أن تدفع اليوم ثمن أن الفنادق الأمريكية تزين أروقتها ساعة وجود، بلوحات تجريدية على طريقة(*) زيد أو عمرو، وأنها لم تعد باهظة على المستوى الاجتماعي: فهي لم تعد البتة راديكالية. من بين مخاطر الفن الجديد، أسوأها هو انعدام المخاطرة. وكلما اجتنب الفن ما يُصنّف مستبقاً، وجدّ نفسه على اتصال أساسي بما يحصل من دون استعارة لما صار متنائياً وغريباً عنه، أي على اتصال بنكته الذاتية المحض: الذاتية التي هي خاصّة كلّ امرئ، وبالتالي مجردة. هذا الاتجاه هو الذي كانت قد استبقته بجموح عنيف، الحركة التي تمتدّ من الجناح المتطرف للتعبيريين إلى الدادائية. بيد أن نقص الصدى الاجتماعي لم يكن وحده السبب في اندثار التعبيرية، ذلك أنه لم يكن من الممكن الوقوف عند هذه النقطة، من حيث أن انحسار الأحوال المواتية وجملة أشكال الرفض قد أفضيا إلى عوز تام، إلى صرخة أو حركة قاصرتين قصورا لا رادّ له، أي حرفياً، إلى تلك الـ«دا - دا». لقد صارت «الدا» أضحوكة في نظر الدادائيين كما في نظر الامتثاليين، لأنها أقرت بأن الموضوعة الفنية محالّ، الموضوعة التي تصادر عليها مع ذلك، كلّ تعبيرة فنية، سواء شاءت ذلك أم أبت؛ وبالفعل ماذا يتبقّى عندئذ غير الصراخ؟ بعد ذلك، عمل الدادائيون على إلغاء هذه المصادرة، وكان برنامج أخلافهم السرياليين يرفض الفن من دون أن يكون بمقدورهم التخلص منه. فحقيقة هؤلاء هي أن تلييس الفن سيكون أفضل من فن كاذب، لكن ظاهر الذاتية التي تكون لذاتها بإطلاق والتي هي موسوعة موضوعياً، قد انتقم منهم من دون أن يكون بإمكان هذه الذاتية استطيقياً، أن تتجاوز موقف كونها - لذاتها. [٥٢] لا تعبّر هذه الذاتية عن غرابة المغترب إلا من حيث تعود

إلى ذاتها. فالمحاكاة تربط الفن بالتجربة البشرية الفردية، وهذه وحدها ما زالت تكون تجربة الكائن - لذاته. ولا تكمن العلة في عدم إمكان الوقوف عند هذه النقطة، فقط في أن الأثر الفني يفقد عندها تلك الغيرية التي في سياقها وحدها يتموضع الذات الاستيقية. فالظاهر أن مفهوم الديمومة واجب بقدر ما هو مستشكّل من حيث يتنافى مع فكرة النقطة باعتبارها أيضاً انتظاماً زمنياً. لم يقف التعبيريون عند تقديم التنازلات، مع تقدّمهم في السنّ وحين تعيّن عليهم أن يكسبوا قوت يومهم، ولم يقف الدادائيون عند اعتناق الشيوعية أو الانخراط في الحزب الشيوعي، فهناك فتانون عُرفوا بالزاهة مثل بيكاسو وشونبرغ، قد تخطّوا هذه النقطة وذهبوا إلى ما أبعد منها. كان يمكن للمرء أن يستشعر ويتوجّس عوزهم منذ مساعيهم الأولى التي تعلّقت بإرساء ما زُعم أنّه نظام جديد. وفي الأثناء كان هذا العوز قد تطوّر ليصير إلى صعوبة تشمل الفنّ بعامة. وكلّ تقدّم أريد له أن يتعدّى النقطة إنّما كان ثمنٌ تحقّقه إلى ذلك الوقت، تفهقراً يقوم على استيعاب ما كان، وعلى الطابع التعسفي والاعتباطي لنظام يضع نفسه بنفسه. وكان يروق للمرء هذه السنوات الأخيرة أن يعيب على صامويل بيكيت معاودة تصوّره، وهو قد تعرّض للإغتياب بكيفية مستفزة. كان وعيه في هذا المضمار صحيحاً، أعني الوعي بضرورة المضيّ قدماً بقدر الوعي بأنّ هذا محال. وحركة المراوحة والمكوث في الموضع في نهاية مسرحية غودو، وهي تشكّل أساسيّ لأعماله الكاملة، إنّما تمثل ردّ فعل دقيق على تلك الوضعية. إنه يجيب إجابة قطعية وعنيفة. وأعماله إنّما هي تعميم للكايروس^(*) السلبي. ومن ثمّ ينقلب امتلاء اللحظة إلى تكرار بلا نهاية يصبّ في العدم. أما سرديّاته التي يسمّيها بتهكم روايات، فلا تقدّم توصيفات موضوعية للواقع الاجتماعي بقدر ما تعرّض - حسب سوء فهم شائع - اختزالات للعلاقات البشرية الأساسية إلى الحدّ الأدنى من الوجود الذي يكاد لا يتوفّر على أسباب البقاء. بيد أنّ هذه الروايات تُدرّك ولا ريب، طبقات أساسية من التجربة الآن وهنا، فنتج ديناميّة مفارقة ضمن المكوث. وهي موسومة بفقدان الموضوع الذي له دوافع موضوعية، بقدر ما هي موسومة بما يلزم عنه، أي تفكير الذات. بجرّة قلم

(*) *Kairos* وتدلّ في اليونانية الدارجة على الآن المواتي (لائخاذ القرار والفعل)، الآن الذي إذا استُقيم أو استُؤخر فسُدّ القرائ وبطل، ومن ثمّ قد لا يفلح الفعل. لهذا تدلّ أيضاً على «الغورتونا» أي البخت.

تُشطبُ في النهاية، [٥٣] كلُّ أشكال المونتاج والتوثيق وكلِّ المحاولات التي تلتصق التملُّص من وهم الذاتية الواهبة للمعنى. حتَّى حين يجد الواقع مدخلاً مباشراً إلى حيث يبدو على أنه يكبت ما كانت الذات الشعرية قد أنجزته، فإنَّه يشير الرِّبِّية. ذلك أنَّ عدمَ تناسب الواقع مع الذات الوهنة الذي يجعلها منفصلة بإطلاق عن التجربة، يعطلُّ رأساً، إمكانات تحقيقه. وفائض^(*) الواقع إنَّما يدلُّ على اندثاره، فالواقع من حيث يُميِّتُ الذات، إنَّما يموت هو نفسه، وهذا المرور [من حال إلى حال] هو العنصر المشحون فتناً في الفنِّ المضادِّ. هذا ما يعمل بيكيت على تعزيزه حدَّ الإعدام البين للواقع. كلُّما صار المجتمع جملةً أشمل وتكتلَّ بالكامل ضمن منظومة أحادية، صارت الآثار الفنيَّة التي تخزن تجربة هذا المسار، إلى آخر ذلك المجتمع. وإذا استخدم المرء مفهوم التجريد بالدلالة التي تكون قدر المستطاع، أكثر تعميماً، فإنَّه يشير عندئذٍ إلى الانسحاب من العالم الموضوعي وتحديداً إلى حيث لا يبقى شيء سوى جسَّته الهامدة^(**). إنَّ الفنَّ الجديد مجرَّد بقدر ما صارت العلاقات البشرية في حقيقة الأمر، مجرَّدة. فالواقعيُّ كما الرمزيُّ قد صارا على حدِّ سواء، باطلين. وبما أنَّ سحرَ الواقع الخارجيّ قد صار يفتن بإطلاق الذوات وأشكال ردود فعلها، فإنَّه ليس بإمكان الآثار الفنيَّة أن يكافحه إلَّا من حيث يماثله. لكنَّ، في النقطة الصفر حيث يشتغل نثر بيكيت كما تشتغل قوى فيزياء اللامتناهي في الصغر، ينجم عالمٌ ثانٍ من الصور، ثريٌّ وكثيب في آن، هو مُركَّزُ تجارب تاريخيَّة لا تُدرك في طابعها المباشر، ما هو حاسم، أعني تجوُّف الذات والواقع. أمَّا الطابع المزري والمشوِّه لعالم الصور هذا فإنَّما هو البصمة، سلبِّيُّ العالمِ المسير. كذلك وبهذا القدر بيكيت هو واقعي. حتَّى في ما يصدِّق بكيفية غامضة^(***)، تحت اسم فنِّ الرسم المجرَّد، هنالك شيء يبقى من السُّنة التي يُبطلها فنُّ الرسم هذا، فهو ينطبق بلا شكَّ على ما يُدركه المرء فعلاً في الرسم التقليديِّ شريطة أن نعتبر إنتاجاته رسوماً ولوحات، لا نُسَخاً لشيء ما. يعمل الفنُّ على محو العينيَّة الذي لا يريد الواقع أن يبيِّت في أمره، الواقع الذي لا يعدو العينيُّ فيه كونه قناعاً للمجرَّد، الفرديِّ المتمتِّع، ومجرَّد ممثِّل للكلِّية ونسخة

(●) وردت بالفرنسية : Surplus

(●●) وردت باللاتينية : caput mortuum

(●●●) وردت بالفرنسية : vaguement

وهمية تحملها، ومن ثم يتطابق مع [٥٤] الحضور الشامل لمنظومة الاحتكار. على هذا النحو ينقلب العيني ضد جملة السنن الفنية المتوارثة. ويكفي أن تُمدّ قليلاً خطوط الامبريّا ليرى المرء أنّ العيني لا يزال في أحسن الحالات قائما إلاّ ليمكّن من تعريف وحفظ وشراء أيّ شيء اتفق شريطة أن يكون بعامة مميزاً. لقد أنهك جوهر التجربة واستنفد، فما من تجربة حتّى تلك التي ستكون مباشرة بمنأى عن التجارة، ستبرأ من النحر والتفتت. ما يحدث في صلب الاقتصاد، [من مثل] التركيز والمركزية، ويشدّ إليه الممشت، فلا يرصد الوجودات القائمة بذاتها إلاّ لمهنة الاحصاء، إنّما يفعل فعله حتّى في أدقّ التعصّبات الفكرية، من دون أن يكون من الممكن في غالب الأحيان، التعرّف إلى التوسيطات. أمّا الشخصنة الكاذبة في السياسة والسفسطة حول الإنسان في عصر اللانسانية، فتتطابقان مع الفرذنة الموضوعية الكاذبة، ولكنّ بما أنّه لا وجود لفرد من دون فردنة، يصير هذا الأمر بالنسبة إلى الفرد، ممّا لا يُطاق. يكتفي المرء بالتعامل مع وضع الأشياء عينه ليغيّر مجراه بالتشديد على أنّ الوضعية الراهنة للفرد تعادي ما أطلقت عليه رطانة الأصالة اسم «الشهادة». إنّ سؤال «ماذا يعني بهذا القول؟» الذي طرحه مسرح ألمانيا الشرقية والذي له وقع قويّ، يكاد لا يأتي كفاية الأمر في إخافة المؤلفين إذ يُؤيخون، ولكنه سؤال سيتحوّل إلى مجرد احتجاج أمام أيّ مسرحية لبريشت الذي كان برنامجه يقوم في نهاية المطاف على إعمال الفكر وليس على تبليغ أحكام، وإلاّ سيكون الكلام عن مسرح جدليّ، باطلاً مسبقاً. ما كان بريشت يعمل عليه تقويضا للفويرقات الذاتية وللأصوات ذات المنزلة بين المنزلتين، بالاستناد إلى موضوعية مفهومية جبّارة، إنّما هو وسائل فنية، وهو في أفضل أعماله، مبدأً أسلياً، وليس عبئاً تاريخياً^(*)؛ وبالتالي، من الصعب أن نتبيّن ما يعينه المؤلف في خاليلي أو في الرجل الطيب من سيزووان، إذا صممتا عن موضوعية الأعمال الفنية التي لا تتطابق مع النوايا الذاتية. فالنفور من القيم التعبيرية وولع بريشت عن سوء فهم فرض عليه، بنوعية القضايا البروتوكولية للوضعيين، هما نفسيهما شكلُ تعبير لا يُفصح إلاّ من حيث هو سلب متعين له. بقدر ما لم يعد ممكناً أن يكون الفرد لغةً للشعور الخالص، وهو ما لم يكنه قط، كما لم يكن قط لغة النفس التي تتقرّر، فإنّه

(*) وردت باللاتينية : fabula docet

لا يواتيه أن يلهث وراء ما يمكن أن تبلغه المعرفة على المنوال المتداول، ومثاله [٥٥] الريبورتاج الاجتماعي، قسطا مدفوعا على الحساب للمباحث الخبرية التي ينبغي إنجازها. إن الفضاء المرصود للأثار الفنية في ما بين البربرية الاستدلالية والتنميق الإنشائي، يكاد لا يفوق من حيث الاتساع نقطة السيائية التي كان بيكيت قد سكن إليها.

للعلاقة بالجديد نموذجها في الطفل الذي يبحث على البيانو، عن نغم مؤلف صرّف لم تسمعه أذن قط. غير أن النغم لم يزل موجودا وإمكانات التركيب محدودة، وكل شيء هو في حقيقة الأمر موجود فعلا على لوحة البيانو. فليس الولع بالجديد الجديد نفسه، وهذا ما يجعل كل جديد سقيما. إذ أن ما يتخذ من نفسه يوطوبيا إنما يبقى سلبيا بحيال واقع الحال القائم ومن ثم تابعا له. والتقيضة المركزية من بين النقائص الراهنة، هي أن الفن يريد أن يكون يوطوبيا ويتعين عليه أن يكون كذلك بكيفية هي حقا أكثر راديكالية من الاقتران الوظيفي الفعلي الذي يحول دون اليوطوبيا؛ ولكن لكي لا يخذل الفن اليوطوبيا بالظاهر والمواساة، لا يحق له أن يكون يوطوبيا. لو تحققت يوطوبيا الفن لكوّن هذا نهايتها زمنا. لقد كان هيغل أول من تعرّف إلى أن هذا متضمن في مفهوم الفن. أما أن نبوءته لم تتحقق، فالعلة المفارقة لذلك تكمن في نزعة التفاضلية التاريخية. هيغل خذّل اليوطوبيا من حيث أنشأ صرح القائم كما لو كان هذه اليوطوبيا، الفكرة المطلقة. في مقابل النظرية الهيغلية التي على وفقها سيكون روح العالم قد تعدّى شكل الفن، تنقّر النظرية المغايرة لها التي تدرج الفن ضمن الوجود المشحون بالتناقض، النظرية التي تصمد ضد كل فلسفة إثباتية. وهذا ظاهر للعيان في فن العمارة: لو أُلتمس هذا الفن إطلاق العنان للفنطاسيا المجتحة عن اشمزاز من الأشكال المرصودة لغايات مضبوطة ومن طابعها الامتثالي، لوقع سريعا في المبتذل والكيّش. إذ أنه ليس بمقدور الفن مثله مثل النظرية، أن يجسّد في العيان اليوطوبيا، حتى ولو بكيفية سلبية. الجديد بوصفه كتابة ترميز، إنما هو صورة الاندثار؛ فلا يعبر الفن عما لا يمكن التعبير عنه، أي عن اليوطوبيا، إلا بواسطة السلبية المطلقة لهذه الصورة. وذلك أن في هذه الصورة تتجمع كل علامات المنفر والبشع في الفن الجديد. وعليه، يتمسك الفن باليوطوبيا من خلال الرفض القاطع لظاهر المؤلف، فيحافظ عليها ضمن ما لا يقبل المؤلف، وعيا حقيقيا

لعصر يقتزن فيه بقدر يبلغ الذروة، الإمكانُ الفعليُّ لليوطوبيا، أعني إمكان أن تكون الأرض الآن وهنا، وبعد مرحلة قوى الإنتاج، جنةً، [٥٦] بإمكان الكارثة الشاملة. في صورة الكارثة، لا في نسختها بل في شيفرة إمكانيتها، يمثل من جديد وفي كامل سحره وفتنته، العنصر السحريُّ الذي لما قبل تاريخ الفن الضارب في القدم، كما لو أنَّ الفنَ يلتصمُ من خلال صورته، رفع السحر والحيلولة دون الكارثة. إنَّ الطابو الذي يتعلّق بغاية التاريخ هو التشريع الوحيد لما به يعرض الجديد نفسه للتهلكة سياسيًا وعمليًا، أعني التشريع لظهوره بما هو غاية في ذاتها.

الحُد الذي يُديره الفنُ نحو المجتمع هو نفسه ذو طابع اجتماعي، وذلك أنه ضغطٌ مضادٌ بإزاء الضغط الأصم للجسم^(*) الاجتماعي؛ كما أنَّ التقدّم داخل الاستطيقا، تقدّم قوى الانتاج، ولاسيما التقنية، مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا بتقدّم قوى الانتاج خارج الاستطيقا. ويحدث في بعض الأحيان أن تمثّل قوى إنتاج تحرّرت استطيقًا، هذا التحرير الفعليُّ الذي تحول دون علاقات الانتاج. ويمكن لآثار فنية تنظّمها الذات أن تحقّق بطريقة ما^(**) ما يمنعه المجتمع المنظّم من دون ذات؛ ومن ذلك أنَّ التخطيط العمرانيّ يبقى بالضرورة متخلّفًا بالنظر إلى مشروع أثر كبير خلّو من الغائية. فلا ينبغي أن يُتفكّر بوصفه مطلقاً التناقض الكامن في مفهوم التقنية بين ما هو محدّد داخل الاستطيقا وما يتطوّر خارج الآثار الفنية. إذ أنَّ لهذا التناقض مصدرًا تاريخيًا ويمكن أن يزول. لقد بات بإمكان المرء اليوم أن ينتج فنيًا في مجال الالكترونيك باستخدام وسائل نشأت من حيث طبيعتها الخاصة، خارج الاستطيقا. وبديهة هي القفزة بين رسم حيوان باليد على جدران الكهف والكاميرا التي تسمح بإظهار نسخ عديدة للصورة بالتزامن في أماكن مختلفة. لكنّ موضوعة رسوم الكهف بالنظر إلى المرئيّ المباشر إنّما تتضمن بالقوة المسلك التقنيّ الذي يُنتج انفصال المرئيّ عن الفعل الذاتيّ للرؤية. فكلّ أثر فنيّ من حيث هو مرصود للكثيرين، إنّما هو طبقًا للفكرة، معاودة إنتاج لنفسه. أنَّ بنيامين كان قد قمع في ثنائية الأثر الفنيّ ذي

(*) وردت بالانجليزية: body

(**) وردت بالفرنسية: tant bien que mal

الهالة والأثر الفني التكنولوجي، لحظة الوحدة هذه لصالح الفرق، فهذا ما قد يكون حقاً قاعدة للنقد الجدلي لنظريته. ولا ريب أن مفهوم المحدث يعود كرونولوجياً، إلى ما قبل الحداثة بوصفها مقولة فلسفية - تاريخية، لكن الحداثة ليست مقولة كرونولوجية، بل هي مصادرة رانمو على الوعي الأكثر تقدمة لفن تتنازع فيه ضروب العمليات التقنية الأكثر تطوراً وتبايناً مع التجارب الأكثر تطوراً وتبايناً. ولكنها تجارب نقدية من حيث هي اجتماعية. لا بد لمثل هذه الحداثة أن تظهر على قدر نمو نزعة التصنيع الكبرى، لا أن تكتفي بمعالجتها. ولا بد لنمط سلوكها وللفتها الشكلية أن يكونا رد فعل تلقائي على الوضعية الموضوعية؛ فرد الفعل التلقائي بما هو معيار، هو كناية عن المفارقة الأزلية للفن. وبما أنه لا شيء يمكن أن يفلت من تجربة الوضعية، فلا شيء مما يعتد به سيسلك كما لو كان تخلص منها. في كثير من التشكيلات الفنية الأصلية للحداثة يُجنَّب بصرامة الخوض في الطبقة الصناعية المادية [للاثر]، تخوفاً من الفن الآلي بما هو شكل زائف ولكن لا تكون له صلاحية إلا من حيث يُنفى بواسطة اختزال ما هو مسموح به وبالبناء المقوى. كذلك هو الأمر عند [بول] كلي. لم يتغير بعد الحداثة هذا بقدر ما لم تتغير واقعة التصنيع من حيث هي شرط حاسم لمسار حياة البشر؛ وهذا ما يُضفي مؤقتاً على المفهوم الاستطقي للحداثة، ثباته العجيب. بيد أنه يترك ولا ريب، مجالاً للدينامية التاريخية بقدر ما يفسح لها مجالاً نمط الإنتاج الصناعي نفسه الذي مرّ طيلة المائة عام الأخيرة من نمط المضنع في القرن التاسع عشر إلى التالية مروراً بنمط الإنتاج المكثف. إن اللحظة المضمونية للحداثة الفنية تستمد قوتها من أن عملية الإنتاج المادي التي هي في كل طور الأكثر تقدماً وتنظيمها لا يقتصران على المجال الذي يظهران فيه مباشرة. وذلك أنهما بكيفية ما زالت السوسيولوجيا لم تفلح البتة في تحليلها التحليل الصحيح، يشعان حتى في أنأى دوائر الحياة ويتغلغلان في منطقة التجربة الذاتية التي لا تنتبه إليهما من حيث تلازم تحفظاتها. ومن ثم، يوصف بالحديث الفن الذي يستوعب طبقاً لضروب تجربته ومن حيث هو تعبير عن أزمة التجربة، ما أنتجت حركة التصنيع في سياق علاقات الإنتاج المهيمنة. هذا يتضمن شرائع سلبية، حظراً لما ينفيه هذا الفن الحديث في التجربة والتقنية؛ [٥٨] ويوشك مثل هذا السلب المتعين أن يكون بدوره ناموس ما

ينبغي فعله. أنَّ مثل هذا المحدث هو أكثر من روحٍ عصرٍ غامضٍ أو تضلّع في مجازاة الذريعة^(*)، فهذا يكمنُ في تحرّر قوى الانتاج. وهو محدّد اجتماعياً من خلال الصراع مع علاقات الانتاج بقدر ما هو محدّد من داخل الاستطيقا بما هو صدّ للمستعمل وللعمليات التقنية المكرورة. ستعارض الحداثة بالأحرى روحَ العالمِ كلّما هيمن، ويتحمّس عليها أن تفعل ذلك اليوم. لذا، تبدو الحداثة الفنية الراديكالية في نظر من يعتنق ثقافة الاستهلاك، على أنّها عتيقة جدّاً ومن ثمّ أيضاً، على أنّها شاذّة. فلا يجد المرء عبارة للماهية التاريخية لكلّ فنّ تفوق من حيث التفخيم، طابع الحداثة الذي لا يُقاوم نوعياً؛ وذلك أنّ التفكير في الاختراعات التي تتعلّق بالانتاج المادي لا ينسج على منوال مجرد التداعي. إنّ أهمّيات الآثار الفنية تنزع إلى نفي كلّ ما لا يبلغ عيارها في عصرها. والضعينة التي يثيرها هذا الأمر هي بلا شكّ واحدة من العلل التي تجعل الكثيرين من الراسخين في الثقافة يعارضون الحداثة الراديكالية، ويساوون بين القوة التاريخية المميّنة للحداثة وتفكّك ما يعتنقه عن قنوط، القائمون على الثقافة. على العكس ممّا يقول به الكليشي، ليست الحداثة لاغية حيثُ تنمادى في لغوها لتذهب بعيداً، بل حيث لم تنمادَ بالقدر الكافي وحيث تتخلخل الآثار الفنية في حدّ ذاتها من جزاء نقص في الاتساق المنطقي. فوحدها الآثارُ الفنية التي تعرّض نفسها للخطر ولو لمرة واحدة، تتمتع بفرصة البقاء على قيد الحياة، إن كانت هذه الفرصة لا تزال سانحة؛ أمّا تلك التي تنوّط في الماضي عن خيفة من الزائل، فلا بقاء لها. ومثاله أنّ ما يزاوله الوعي الاستصلاحي وأتباعه أشكالاً لإحياء حداثة معتدلة، يخفق حتى في نظر وسمع جمهور ليس البتّة رياديّاً.

ينتج عن المفهوم المادي للحداثة استخدام واع لوسائلها موجّه ضدّ وهم ماهية عضوية للفن. في هذا أيضاً يلتقي الانتاج المادي والانتاج الفني. وضرورة الذهاب إلى الأقصى إنّما هي ضرورة مثل تلك المعقولة في علاقة بالمواد، وليست ضرورة السباق العلمي المزعوم مع عقلنة عالم ارتفعت عنه صفّة السحرية. فهي تفصل فصلاً جذرياً مواد الحداثة عن النزعة التقليدية. وذلك أنّ المعقولة الاستطيقية تقتضي أنّ كلّ

وسيلة فنية [٥٩] لا بد أن تكون في حد ذاتها وطبقاً لوظيفتها، محدّدة قدر المستطاع، لكي تُنجز من نفسها ما لم تعد أي وسيلة تقليدية تُخلي سبيله. فالأقصى هو ما تقترحه تكنولوجيا فنية وليس ما تتمناه نفس متمردة. ومن ثم، الحداثة المعتدلة هي في حد ذاتها تناقض لأنها تُلجم المعقولة الاستطيقية. أن كل لحظة من لحظات التشكيل الفني تُنجز ما يُفترض أن تنجز، فإنما يتطابق هذا مباشرة مع الحداثة من حيث تنطوي على نواقص ومطلوبات^(*)، وأما الحداثة المعتدلة فلا تلتزم بهذا، لأنها تستفيد الوسائل من سنن قائمة أو متوهمة تحمل عليها سطوة لم تعد تمتلكها. عندما يدافع المحدثون المعتدلون عن نزاهتهم التي ستحميهم من مجارة الدُرجة، فإن هذا الموقف لا ينم عن نزاهة بالنظر إلى التسهيلات التي يتمتعون بها. وذلك أن ما يُزعم أنه طابع غير متوسط لمسلكهم الفني إنما هو متوسط على الإطلاق. إن الوضع الأكثر تطوّراً اجتماعياً لقوى الانتاج التي يكون الوعي واحدة منها، هو المشكل المطروح ضمن الموندات الاستطيقية. فالآثار الفنية إنما تشير في شكلها إلى حيث ينبغي البحث عن الإجابة التي ليس بمقدورها أن تقدّمها من دون تدخل خارجي، وهذا وحده ما يكون سنة مشروعة في الفن. إذ أن كل عمل فني هام يترك في مواءة وتقنياته آثاراً. تعقّب هذه الآثار، وليس تحسّس المناخ الذي يسود، هو ما يحدّد الحداثة بوصفها استحقاقاً. وهذا التحديد إنما يتحقّق في العيان من خلال طور نقدي. فالآثار التي تحملها المواد والتقنيات الفنية التي يعتنقها كلّ أثر جديد نوعياً، هي ندوب، [أي] المواضيع التي أخفقت عندها الآثار السابقة. وبما أن العمل الفني الجديد يُعاني هذه الندوب فإنه يتقلب ضدّ تلك التي كانت قد تركت آثاراً، وهذا ما تحيل إليه التاريخانية فيما تعالجه مشكل تكوين في الفن، ولا تحيل إلى تبدل مجرّد الشعور الذاتي بالحياة أو إلى الأساليب القائمة. لم ينفكّ مبدأ الصراع (آغون) في التراجيديا اليونانية يتعرّف إلى ذلك عن كثب، أما بانثيون الثقافة المحيطة فهو وحده الذي خادع في هذا الأمر. لذلك ينصهر مغزى الحقيقة الذي للآثار الفنية مع مغزاهما النقدي. ولذلك أيضاً ينقد بعضها البعض. وهذا ما يصل الآثار الفنية بعضها ببعض، وليس الاتصال التاريخي لأشكال تبعيتها؛ فالأثر الفني هو العدوّ اللدود للآثار

الأخرى»؛ ووحدة تاريخ الفن إنما هي الشكل الجدلي [٦٠] لسلب متعين. لا تخدم هذه الوحدة على غير هذا الوجه، فكرتها في الائتلاف والمؤالفة. إن الكيفية التي بها يخبر فنانو جنس بعينه شيزكتهم كأنها شيزكة عمال سرية، بطريقة تكاد أن تكون مستقلة عن إنتاجاتهم الجزئية، تقدم فكرة وإن كانت ضعيفة وغير خالصة، عن مثل تلك الوحدة الجدلية.

بقدر ما لا يصدق في الواقع أن سلب السلبي إيجاب ووضّع، يصدق هذا بعض الشيء في المجال الاستطقي، وذلك أن قوة السلب المحاث ليست في مسار الإنتاج الفني الذاتي، مقيدة كما في الخارج. لقد أخذ فنانون ذوو إحساس ذوقي مرهف جداً، من مثل سترافنسكي وبريشت، الذوق على عكس ما يقصد به، فاستولت عليه الجدلية، وتعدى إلى غير ما هو الذوق، وهذا أيضاً يكون ولا ريب، حقيقته. بعض آثار الفن الواقعي في القرن التاسع عشر ظهرت في بعض الأحيان بواسطة لحظات استطيقية تتخفى وراء الواجهة، على أنها أكثر جوهرية من تلك التي كانت قد وجدت من تلقاء نفسها، مثال خلوص الفن؛ كان بودلير قد حيا مانيه وانتصر إلى فلوير. من منظور فن الرسم^(*) المحض، يتفوق مانيه على بوفي دي شافانه بكيفية لا تقبل المقارنة، حتى أن المناظرة بينهما تجري مجرى الهزل. كان خطأ النزعة الاستطيقوية استطيقياً، وذلك أنها كانت قد خلطت بين ما يحمله فنٌ ما مفهومه له وبين المنجز. إذا كانت أمزجة الفنانين تترسب في ناموس المحظورات، فإن لها في المقابل وموضوعياً، بعداً إلزامياً، وفي هذا يكون الجزئي من منظور استطقي، الكلّي حزفيّاً. ذلك أن المزاج الذي هو في بادئ الأمر سلوك غير واع ويكاد نظرياً لا يكون شفافاً لنفسه، إنما هو ترسب لأنماط ردود فعل جماعية. ومثاله أن الكيتش هو مفهوم مزاجي ملزم بقدر ما هو عصي عن التعريف. أنه يتعين على الفن اليوم أن يتفكر نفسه فهذا يعني أن يصير واعياً بمزاجياته وينطق بها. وتبعاً لذلك، يكاد الفن أن يصير إلى النفور من الفن؛ وذلك أنه من جهة أن الفن هو المفهوم المتضمن للسلب المتعين الذي يزاوله، فإنما يكون سلبيه الذاتي. ما يهل من جديد هو في سياق التناظر مع الماضي، مغاير نوعياً. إن تشويهات الأشكال والوجوه البشرية في الرسم والنحت

(*) وردت بالفرنسية : peinture

الحديثين، تذكّر للوهلة الأولى^(*)، بالتشكيلات الفنية القديمة التي إما أن تمثّل البشر لم يكن فيها أمراً مطلوباً وإما أن التقنية المتوفرة لم تكن تسمح بتحقيقه. [٦١] لكن ثمة اختلاف جذري، أعني هل أن الفن إذ يتملك درجة تجريب التمثيلية ينفي هذه التمثيلية كما يشير إلى ذلك لفظ «تشويه»، أم يتنزل في موضع يبقى فيما دون مقولة التمثيل؛ وبالنسبة إلى الاستطيقا، للفرق وزن أكبر من التناغم واستحسانه. أما ما يصعب تصوّره فهو أن يكون بمقدور الفن بعد أن كان قد خبر تبعيّة التمثيل، أن ينساه من جديد ويعود بكيفية محدّدة ومعلّلة إلى ما نُفي. ولا شك أنه لا ينبغي أيضاً أقنعة المحظورات التي تنشأ على مرّ التاريخ، وإلاّ ستحدّى الحيل الفنيّة التي يحبّها المحدثون من طراز كوكتو والتي تقوم على المباغطة بإحياء المحظور المؤقت وتقديمه كما لو كان جديداً غير مستعمل، وعلى الاستمتاع بانتهاك الطابو الحديث، انتهاكاً يُعتبَر هو نفسه حدائنه؛ إذ على هذا النحو يحصل كثيراً أن تتحوّل الحداثة إلى ردّ فعل. ما يعود من جديد إنّما يطرح مشاكل، ولا يكون مقولات وحلولاً تتقدّم الإشكاليّ. طبقاً لشهادات ثقة، كان يكون شونبرغ قد قال في نهاية مدّته إنّ التناغم لم يكن أمراً وارداً. ولا مزية في أنه لم يكن يتنبأ بأنه سيكون بوسع المرء أن يعيد في يوم من الأيام استخدام التناغمات الثلاثية التي كان بواسطة توسيع الموادّ قد خفض مرتبتها إلى حالات مخصوصة مستعملة. غير أنّ السؤال الذي يتعلّق ببُعد المتأين في الموسيقى بعامة يبقى مفتوحاً، السؤال الذي كان قد اعتُبر مجرد نتيجة، ورُدّ إلى مسألة ثانوية وعرضية. لقد خُلِعَ عن الموسيقى بُعد من أبعادها، أعني توافق الأنغام الذي هو في حدّ ذاته عنصر تعبيريّ، ولهذا رأسا فُقرت الموادّ التي كانت قد شهدت ثراء لا نظير له. ولا يتعلّق الأمر باستعادة التنغيم الثلاثي أو تناغمات أخرى من مخزون النغمات، ولكن من الممكن أن تصوّر أنه إذا ناهضت القوى النوعيّة المضادّة من جديد التكميم الشامل للموسيقى، فإنّ البعد العمودي سيُكون من جديد وارداً على نحو أن المرء سيسمع مرّة أخرى التوافقات النغمية، وأنها ستستفيد قيمة نوعيّة. ويمكن أن نقول مسبقاً الشيء نفسه عن الطبايق الموسيقيّ الذي تلاشى بالكيفية عينها ضمن الإدماج الأعمى. بيد أنه لا يحقّ لنا ولا ريب، أن نتجاهل إمكان سوء

(*) وردت باللاتينية : prima vista

الاستعمال الارتكاسي، ذلك أنّ التناغم الذي يُكتشف من جديد أيّا كانت طبيعته، إنّما يتناسب مع النزعات التوفيقية؛ فحسب المرء أن يرسم كم هو يسير انطلاقاً من الرغبة المشروعة في معاودة بناء [٦٢] خطوط التنغيم الأحادي، أن تكون كاذبة معاودة بعث ما يتحسر عليه بكيفية موتورة، أعداء الموسيقى الجديدة، أغني الميلوديا. فالمحظورات هي لطيفة وصارمة في آن. والأطروحة التي تقول بأنّ استتباب التوازن لن يُستساغ إلا من حيث هو نتاج للعبة قوى، وليس بما هو تناسية تامّة تعرى من التوتر، إنّما تتضمن الحظر الوجية لتلك الظاهرات الاستطيقية التي تُشبّه في كتاب روح البيوطوبيا لبلوخ، بالسجاد، ذلك أنّ الحظر يتوسّع من حيث مفعوله، على منوال الاستعادة كما لو كان ثابتاً لا يتحوّل. لكنّ الحاجة إلى استتباب التوازن لا تزال قائمة حتّى وإن نُفيت وُصرفت. فمن الوارد أنّه بدلا من أن يبت الفنّ في التناقضات، يعبر في بعض الأحيان وبكيفية سلبية، عن توترات قويّة مهملة بعيدة كلّ البعد عن تلك التناقضات. ومن ثمّ، تبقى المعايير الاستطيقية أيّا كان ثقلها التاريخي، غائرة تحت الحياة العينية للآثار الفنيّة؛ ومع ذلك يكون لها سهمٌ في حقلها المغناطيسي. في المقابل، لا طائل من وشم المعايير من الخارج بمجرد ثبوت زمنيّ، ذلك أنّ جدلية الآثار الفنيّة إنّما تحضّل بين مثل هذه المعايير ولاسيما أكثرها ريادية، وبين الشكل الذي تختصّ به.

تتفعل ضرورة المجازفة ضمن فكرة التجريب التي تنقل في الوقت نفسه من العلم إلى الفنّ، الاستخدام الواعي للمواد، ضدّ التصوّر الذي يقول بعملية عضوية غير واعية. في الطور الراهن، تنزّل الثقافة الرسمية بكيفية تنم عن الاحتراس والأمل في أن يفسل، ما تقدّمه على أنّه تجريب، منزلة بعينها ومن ثمّ تعمل على تحييده. أمّا في واقع الحال، فإنّ فتاً لا يعمل على التجريب، لن يعود ممكناً. كذلك هو التفاوت الكبير بين الثقافة السائدة ووضع قوى الانتاج، حيث أنّ ما ينتج منطقياً على الصعيد الاجتماعيّ، يبدو في حدّ ذاته على أنّه تحوّل غير مُلزم يراهن على المستقبل، وأنّ الفنّ الشريد اجتماعياً، لا يتيقن البتّة من لزومه. وغالباً ما يلور التجريب من جهة ما هو امتحان لإمكانات، أنماطاً وأجناساً طاغية، ويخفض التشكيل الفنيّ العينيّ إلى حالة مدرسية، وهذا يكون دافعا من دوافع هزم الفنّ الجديد. لا ريب أنّه لا ينبغي الفصل استطيقياً، بين الوسائل والغايات، بيد أنّ التجريب الذي يكاد لا يشغل طبقاً

لمفهومه، إلاّ بالوسائل، يميل إلى جعل الغاية تُترقّب بلا جدوى. [٦٣] وفضلا عن ذلك، أمسى مفهوم التجريب في خلال العقود الأخيرة، ملتبسا. إذا كان لم يزل يدلّ في ثلاثينيات القرن العشرين، على الاختبار الذي يضبطه الوعي النقديّ في مقابل مواصلة العمل غير المتفكّر، فإنّه قد ظهر في الأثناء أنّه يُفترض في الآثار أن تتضمّن خاصّيات لا يمكن أن تُتوقّع في مسار الانتاج، وأنّ الفتان لا بدّ أن تفاجئه أعماله على الصعيد الذاتي. في هذا يعي الفنّ لحظة تمثّل دائماً وكان مالا رمية قد شدّد عليها. ذلك أنّ خيال الفتانين لم يتمكّن قطّ في حدّ ذاته من الإحاطة بما كانوا يُنتجون. كانت الفنون التركيبية من مثل "آرس نونا" (*) ثمّ فنون هولندا، قد أدخلت على موسيقى العصر الوسيط الأول، مفاعيل يبدو أنّها قد تعدّت التصور الذاتي للملحنين. والتركيبية التي كان الفتانون المغتربون قد طالبوا بأن تكون موسوعةً بخيالهم الذاتي، كانت جوهرية بالنسبة إلى تطوير التقنيات الفنية. بيد أنّ هذا يقوّي المخاطرة بخفض المنتجات [الفنية] إلى ما دون خيال غير مطابق أو فقير. المخاطرة ههنا تتمثّل في النكوص الاستطقيّ. ذلك أنّ الموضوع الذي يرتفع عنده الفكر الفنيّ فوق ما هو مجرد كائن، إنّما هو التصرّو الذي لا يستسلم أمام مجرد وجود الموادّ والتقنيات. منذ تحرّر الذات، لم يعد من الممكن الاستغناء عن توسيط الأثر بالذات من دون السقوط في شيئية فاسدة. كان منظّرو الموسيقى في القرن السادس عشر، قد تعرّفوا إلى ذلك. ومن جانب آخر، وحدها الاستماتة سيكون بإمكانها أن تنفي الوظيفة الانتاجية لعناصر غير متخيّلة و«مدهشة» توجد في شتىّ الفنون الحديثة: في الرسم النشيط (***) وفي الموسيقى الاتفاقيّة. أنّ للخيال هامشاً لاتعيّن وأنّ هذا الهامش لا يقابل الخيال بلا انفصال، فهذا ما يحمل إمكان حلّ التناقض. طالما أنّ ريشارد شتراوس لم يزل يؤلّف ألحانا مركّبة نسبيا، فإنّه حتّى البعريّ لم يكن بوسعه أن يتمثّل على وجه الدقّة، كلّ صوت وكلّ نبرة وكلّ وصل إيقاعيّ؛ ومن المعلوم أنّ الملحنين الذين لهم سمع أجود، يندهشون بعامة عندما يستمعون فعلا إلى فرقهم الموسيقية. غير أنّ اللاتعيّن هذا، وكذلك قصور السمع الذي أشار إليه شتوكهاوزن، اللذين يعودان إلى تمييز

(*) «الفنّ الجديد»: يعني بها نزعة من نزعات الموسيقى الوسيطة الغربية سادت بين ١٣٢٠ و ١٣٨٠، وتجد بيانها

في رسالة في الموسيقى كتبها فيليب دي فيتري، وتحمل عنوان «آرس نونا - Ars nova».

(**) وردت بالإنجليزية: action painting

وحتى تخيل كل نبرة جزئية في كتلة الأصوات، [٦٤] إنما يندرجان ضمن التعيين المضبوط ويكوّنان لحظة من لحظاته، ولا يمثلان الكلّ. هذا يعني في اصطلاح الموسيقيين أنّه لا بدّ للمرء أن يعرف بالضبط هل لهذا الشيء أو ذاك رنينٌ بعينه، ويعرف ضمن حدود معيّنة وحسب، كيف يكون له هذا الرنين. وهذا يترك مجالاً للمفاجآت، للتي يتمناها المرء كما للتي تقتضي تعديلات؛ ذلك أنّ ما يهّل باكراً مثل غير المتوقع^(*) عند برليوتس، ليس هو كذلك بالنسبة إلى المستمعين وحسب، بل موضوعياً، ولكن بإمكان الأذن في الوقت نفسه أن تستبقه. ولا بدّ في التجريب أن تؤخذ في الحسبان لحظة الغربة عن الذات بقدر ما ينبغي للمرء أن يسيطر عليها ذاتياً: فهي لا تشهد على ما يُحرّر إلا إذا ما تمت السيطرة عليها. بيد أنّ العلة الحقيقية للمجازفة في الآثار الفنيّة جميعاً لا تكمن في طبقتها العرضية، بل في أنّه يتعين على كلّ أثر منها أن يترصد النور الكاذب لموضوعيته المحايثة، من دون ضمان أنّ قوى الإنتاج وفكر الفنان وتقنياته ستُعيد تلك الموضوعيّة. لو وُجد هذا الضمان لبقيت الأبواب موصدة أمام الجديد الذي يساهم من جانبه في موضوعيّة الآثار الفنيّة وصدقها. وما يمكن أن يُسمى من دون عَفْن مثاليّ، جاذبة [الفنّ]، إنّما هو بائوس الموضوعيّة الذي يقَدّم لنظر الفرد العرَضِيّ ما هو أشدّ وغير ما يكون عليه في نقصانه التاريخيّ الضروري. إنّ لمجازفة الآثار الفنيّة سهماً في صورة الموت الذي يحوم في مجالها. لكنّ هذه الجاذبة تُنسب من حيث أنّ القيمومة الاستطيقّة تبقى خارج ذلك الألم الذي هي صورته وتستفيد منه الجاذبة. فهي ليست مجرد صدى للألم، بل تعمل على تقليصه؛ ذلك أنّ الشكل بوصفه آلة جاذتها إنّما هو أيضاً آلة تحييد الألم. ومن ثمّ، تسقط في تحير لا ينحلّ. إنّ اقتضاء المسؤولية الكاملة للآثار الفنيّة يزيد من وطأة ذنبها؛ ولذا، هذا الاقتضاء هو طباق للاقتضاء المضادّ للمسؤولية. وهذا يذكّرنا بتركيبة اللعبة التي من دونها لا يمكن أن نتفكر لا الفنّ ولا النظرية. وذلك أنّ الفنّ بوصفه لعبة إنّما يلتمس التكفير عن ظاهره. وعلى كلّ حال، الفنّ غير مسؤول من جهة ما هو عمى، وسويداء^(**)؛ من دون هذه هو بعامة لا شيء. إنّ الفنّ المسؤول

(*) وردت بالفرنسية : l'imprévu

(**) وردت بالإنجليزية : spleen

بإطلاق ينتهي إلى العقم الذي نادرا ما تعوز رائحته الآثار الفنية ذات التكوين الصارم والمتسق؛ وأما اللامسؤولية المطلقة فتمسحها إلى مجرد تسليّة(*)؛ وأما التوليف بينهما فممتنع بحسب مفهوم التوليف نفسه. لقد صارت العلاقة بالشرف القديم للفنّ ملتبسة، علاقة [٦٥] بما يسمى عند هولدرلين، «جاذبة العبقريّة العليا»^(١). بالنظر إلى صناعة الثقافة يحافظ الفنّ على ذلك الشرف، فالمرء يلتقط إذ يدير مفتاح الراديو، من السيل المعترك للأغاني الشائعة، إيقاعين من رباعية لبيتهوفن يشهدان على شرف الفنّ ذاك. وعلى العكس من ذلك، الفنّ الحديث الذي سيتزيّن بمظهر الشرف، سيكون حتماً، إيديولوجياً. سيتعين عليه أن يتكبّر بكلّ عجرفة، ويكون على غير ما هو عليه، حتى يوحى بالمرتبة الشريفة. أما جاذبته فترغمه تحديداً على أن يتجرّد من دعواه التي أضحت من دون أمل يُرجى، متهافئةً من خلال ديانة الفنّ عند فاغنر. سيحكم التأبُّه على الآثار الفنية بأن تكون عرضة للسخرية بقدر ما سيحكم عليها بذلك أيضاً التظاهر بالقوة والهيمنة. فلا مرية في أنه لا يمكن تصوّر الفنّ من دون القدرة الذاتية على التشكيل، ولكن لا علاقة له البتّة بموقف التقويّ فيما يتعلّق بعبارة التشكيلات الفنية. فهذا التقويّ مشبوه حتى على الصعيد الذاتي. وللفنّ سهم قوة بقدر ما له سهم ضعف ووهن. يمكن أن يتحوّل التخلّي بلا تحقّظ، عن الشرف إلى أداة قوة في الأثر الفنيّ. أيّ قوة كان يحتاج إليها فرلين، الابن الموهوب للبرجوازية الثرية، لكي يترك الحبل على الغارب ويزيغ حتى يتحوّل إلى أداة طيّعة ومرتحة لشعره. أن يعيب عليه المرء كما كان شتفان سفائغ قد أقدم على ذلك، أنه كان ضعيفاً، فهذا لا ينم عن موقف ثانويّ وحسب، بل يُسقط إمكان تفهّم تنوعات سلوك الإنتاج: من دون ضعفه ذاك، ما كان ليكون بوسع فرلين أن يكتب أجمل أشعاره، بقدر ما سيكون غير قادر عندئذ على بنّس أعوز أشعاره من حيث تنم عن الإخفاق^(**).

لكي تبقى قائمة وسط أقصى حدود الواقع وأظلمها، لا بدّ للآثار الفنية التي لا

(*) وردت بالإنجليزية: fun

(١) فردريش هولدرلين، الأعمال الكاملة - *Sämtliche Werke* (طبعة شتوتغارت الصغيرة)، المجلّد الثاني: قصائد حوالى ١٨٠٠، تحرير ف. باينز، شتوتغارت ١٩٥٣، ص. ٣ («نشيد الألماني - *Gesang des Deutschen*»).

(**) وردت بالفرنسية: raté

تريد أن تباع وتشتري باعتبارها أسباب سلوان ومواساة، أن تماثل تلك الحدود وتشبه بها. فالفنّ الراديكاليّ اليوم إنّما يعني الفنّ المظلم، مثل الأسود بما هو لون أساسي. وكثيرة هي الانتاجات الفنيّة المعاصرة التي تتجرّد من أهليّتها من حيث لا تأخذ ذلك في الحسبان وتلهو على نحو صبيانيّ، بالألوان. إنّ مثال الأسود هو من حيث المضمون، من أعمق منازع التجريد. وبالفعل، ربّما تكوّن الأشكال الدارجة للتلاعب بالصوت والألوان ردود فعل على المفارقة التي تلازم هذا المثال، وربّما يُلغى الفنّ من دون خذلان، هذا الأمر [٦٦] كما كان بريشت قد استشعر ذلك، إذ كتب الأبيات التي تقول: «أيّ أزمنة هذه التي/ يكاد الحديث فيها عن الأشجار أنّ يكون جزءاً/ لأنّ في ذلك صمتاً يُخَيّم على كباثر كثيرة!»^(١) يشهر الفنّ بالفقر السطحيّ من خلال الفقر الذي يرتضيه ويختصّ به، ولكنه يشهر أيضاً بالنسك فلا يستطيع أن يتّخذ مجرّد معيار. مع فقر الوسائل الذي لا يلازم مثال الأسود وحسب بل كلّ موضوعيّة، يفقر أيضاً ما يُنظم شعراً وما يُرسم وما يُلحن؛ وتستثير الفنون الريادية تلك المفارقة وتدفعها إلى حافة الصمت. أنّ العالم الذي كان طبقاً للبيت الذي نظمه بودلير^(٢)، قد فقد رائحته ومن ثمّ لونه، يستعيدهما من جديد بفضل الفنّ، فهذا بالطبع لا يبدو ممكناً إلّا للسذج الفُحل. وهذا إنّما يزعزع إمكانيّة الفنّ من دون أن يقوّضها مع ذلك. وفضلاً عن ذلك، كان فتان مثل شوبرت الذي سخّره بعد ذلك النزعة الإثباتيّة، قد تساءل في أثناء الرومنظيقية الباكورة، هل وُجدت بعامة موسيقى جذليّ. فالظلم الذي يقترفه كلّ فنّ مرح وبخاصّة فنّ التسلية، إنّما هو ظلم في حقّ الأموات والألم المتراكم والصامت. وعلى الرغم من ذلك، يحمل الفنّ الأسود صفات لو كانت تصدق عليه بكيفية نهائيّة لَقُضت حتماً باليأس التاريخي، ولكن من حيث أنّه لم يزل كلّ شيء يتغيّر، يمكن أن تكون تلك الصفات قابلة للزوال. ما تعييه المتعانيّة الاستطيقية التي صمدت أمام الكوارث، مسخاً للمصادرة على المُظلم التي رفعها السرياليون باعتبارها

(١) برنولد بريشت، الأعمال الكاملة - *Gesammelte Schriften*، فرانكفورت على الماين، ١٩٦٧،

المجلد التاسع، ص. ٧٢٣ («إلى الذين سيولدون من بعدنا - *An die Nachgeborenen*»)

(٢) انظر: شارل بودلير، الأعمال الكاملة - *Œuvres complètes*، طبعة إ - ج لودونتيك و س. بيكوا،

باريس ١٩٦١، ص. ٧٢: «قد فقد الربيع الرائع رائحته - *Le Printemps adorable a perdu son*

!odeur

سخرية سوداء، إلى مصاف البرنامج، أعني أن أطوار الفن الأشد ظلمة يُفترض فيها أن تقدم شيئاً من قبيل المتعة، ليس هو شيئاً آخر سوى أن الفن والوعي الصحيح بالفن لا يزالان يجدان سعادتهما في القدرة على المقاومة دون سواها. فهذه السعادة تشع من الداخل على الظهور الحسي. وكما أن الزوج في الآثار الفنية الصائبة لا يزال يتصل بالظاهرة الأعصى، فيُنقذها إن جازت العبارة، بكيفية محسوسة، لا تزال للظلمة منذ بودلير، جاذبية حسية هي نقيض الواجهة الخداعة والحسية للثقافة. هنالك متعة في النشاز أشد من التي في التناغم، وهذا ما يردُّ به على المتعانية على منوال مبدأ العين بالعين والسن بالسن. [٦٧] ذلك أن الحاسم إذ يُعزَّز دينامياً ويُفصل في حد ذاته عن أحادية الإثباتي، إنما يتحول إلى فتنه وجاذبية؛ وهذه الفتنه التي هي ليست في شيء أقل من النفور من الحماقات الوضعية، تقود الفن الجديد إلى أرض بلا إنسان بديلاً عن الأرض العامرة بالسكان. لقد تحقَّق هذا البُعد لأول مرة في بيرو لونير لشونبرغ حيث تتحدُّ الماهية الخيالية بجملة النشاز على نحو التبلر. إذ أن السلب يمكن أن يتحول إلى متعة، ولكنه لا يتحول إلى إيجاب.

هذا لا يحكم بشيء على الفن الأصيل للماضي الذي يتعين عليه اليوم أن يتخفى. فأهتات الآثار الفنية تنتظر. وذلك أنه ثمة شيء ما في مغزى حقيقتها لا يتحلل مع المعنى الميتافيزيقي، بقدر ما لا يمكن حصره على التدقيق؛ فهذا هو ما به لم تزل فصيحة. سيتعين أن يفى إرث تاريخها القديم بعد التكفير عنه، إلى إنسانية محررة. وما كان في القديم، حقيقياً في أثر من الآثار الفنية، وفُند بعد ذلك على مر التاريخ، لا يمكن عندئذ أن يفتح من جديد إلا عندما تكون قد تغيرت الأحوال والشروط التي كان قد تعين بمقتضاها كسر تلك الحقيقة وتصفيتها: فذلك هو الرابط العميق الذي يربط استطيعياً، بين مغزى الحقيقة والتاريخ. سيتحتم إذن، أن يتصافر الواقع الملتئم وحقيقة الماضي المستعادة. وما لا يزال في الفن الماضي قابلاً للتجرب وللتأويل إنما هو بمثابة التوجيه الذي قد يفضي إلى مثل ذلك الوضع. ولا شيء يضمن أنه سيتحقق بالفعل. فلا ينبغي أن تُنفى السنن بكيفية مجردة، بل ينبغي نقدها بكيفية غير ساذجة وطبقاً للوضع الراهن، إذ كذلك يكون الحاضر من قوام الماضي. ولا شيء ينبغي أن يُعتنق من دون امتحان ولمجرد اعتبار أنه كان في السابق ماثلاً وكانت له مصداقية دون غيره، ولكن لا شيء أيضاً ينبغي أن يُحسم ويُفرغ منه، لاعتبار أنه قد مضى

وولّى؛ فالزمان وحده ليس معياراً. هنالك مخزون هائل من الماضي تتجلى نواقصه بكيفية محايثة، من دون أن تكون الآثار المعنية في محلّها ووضعيتها وبالنسبة إلى وعي زمانها، ناقصة. ذلك أنّ مجرى الزمان هو الذي يعرّي النواقص ويكشفها، ولكنها نواقص من طراز موضوعي وليس نقائص تطوّر ذوقي. - وحده الأكثر تقدّمية له البحثُ ضدّ مفاعيل الزمان الهذامة. ومع ذلك، تتبدّى في استمرارية حياة الآثار الفنية فروق نوعيّة لا تتطابق البتّة مع درجة الحداثة التي يبلغها عصرها. في الحرب السريّة للكلّ ضدّ الكلّ^(*) التي يعجّ بها تاريخ الفنّ، [٦٨] يمكن أن يتفوّق المحدث القديم بصفته [فناً] ماضياً، على المحدث الحديث. وهذا لا يعني أنّ العتيق والمهجور بحسب الدّرجة^(**)، يمكن أن يظهر على أنّه أذوم وأمكن من المتقدّم. الأمل في إحياء وبعث إفيثسنر وزيبيلوس، كاروسا أو هانس توما، يشهد على من يرعى ويغذّي ذلك الأمل، أكثر من الشهادة على ثبات قيمة هذه الأنفس. بيد أنّها يمكن أن تكتسب راهنية على مرّ التاريخ وبالتطابق مع آثار لاحقة، فأسماء من مثل خيسوالدو دا فينوزا وغريكو وتورنر وبوشنر، هي أمثلة معلومة لدى الجميع، ومعاودة اكتشافها بعد انقطاع السنن المتّصلة، ليس وليد الصدفة. حتّى الآثار التي لم تبلغ تقنيّاً، معيار عصرها، ومثاله السمفونيات الأولى لمارلر، تتواصل مع آثار متأخرة، وذلك تحديداً بمقتضى ما كان يفصلها عن زمانها. فالبعد الأكثر تقدّمية لموسيقى مالر يكمن في رفضه الطائش والموضوعي في آن، الانتشاء الصوتي للرومنطيقية المحدثّة، ولكنّ هذا الرفض كان في حدّ ذاته فضيحة، وربما حدائياً مثل تبسيطات فان غوغ وأصحاب النزعة الوحوشية حيال الانطباعية.

بقدر ما لا يكون الفنّ نسخة للذات ويبقى هيغل على حقّ حين ينقد القول بأنّه سيتعين على الفنّان أن يكون أكثر من أثره، - وليس نادراً أن يكون أقلّ منه، القشرة الخاوية إن جازت العبارة، لما ي موضعه في الغرض -، فإنّه لا يزال يصدق أيضاً أنّه ما من أثر فنيّ يمكن أن يفلح إلّا من حيث يملؤه الفنّان ممّا في نفسه. ليس للذات بوصفها أزعانوّن الفنّ، أن تتعدّى الفصل المفروض عليها والذي هو ليس فصلاً بين

(*) وردت باللاتينية: bellum omnium contra omnes

(**) وردت بالفرنسية: par ordre du jour

أحوال النفس والوعي العرضي. لكن، بواسطة هذه الوضعية يُلْزَم الفنّ باعتباره عنصراً روحياً وفي تقويمه الموضوعي، بالتوسيط الذاتي. إذ السهم الذي للذات في الأثر الفني هو نفسه جزء من الموضوعية. إنّ لحظة المميزيس في الفنّ التي هي طبعا لجوهره حتمية، هي ولا ريب كليّ، ولكن لا يمكن بلوغها إلاّ بواسطة المزاجية التي لا تنحلّ للذات الفردية. وإذا كان الفنّ في حدّ ذاته وفي باطنه، سلوكاً، فإنّه لا ينبغي فصله عن التعبير، والتعبير من دون الذات لا شيء. ومن ثمّ، المرور إلى الكلّي الذي يُعرّف عليه بالاستدلال والذي بواسطته ترجو الذوات الفردية المتفكّرة أن تتخلّص ولا سيّما سياسياً، من التذرية والقصور، [٦٩] إنّما هو استطيعياً، ارتداعاً بالتبعية والتنافر. إذا كان ينبغي لشنان الفنان أن يتعدّى عرْضيّته، فعليه أن يدفع ثمنَ أنّه على العكس ممّن يفكّر استدالياً، ليس بوسعه أن يرتفع فوق نفسه وفوق الحدود المرسومة موضوعياً. وحتى لو تغيّرت البنية المذرّرة للمجتمع في يوم من الأيام، لن يكون للفنّ أن يضخّي بفكرته الاجتماعية للكلّي الاجتماعي، بما أنّ فكرته هذه تقوم على بيان كيف يكون جزئيّ ما بعامة ممكنًا. فطالما أنّ الجزئيّ والكلّي متباينان، لا وجود للحرية. هذه الحرية هي بالأحرى التي ستنصف الجزئيّ وتعطيه حقّه، الحقّ الذي لم يعد يصدق اليوم استطيعياً، إلاّ في الإكراهات المزاجية التي على الفنانين أن يخضعوا لها. من يشدّد بإزاء التوسّع الهائل للقمع الجمعي، على أنّ الفنّ يمرّ بالذات ويعبرها، لا يتعيّن عليه بذلك أن يفكّر هو نفسه من تحت حجاب ذاتويّ. فالكون - لذاته الاستطقيّ ينطوي على ما يفلت من السيطرة ومن التقدّم الجماعي. وكلّ مزاجية إنّما تعيش بمقتضى طورها القنفِردِي الذي يقوم على المميزيس، في سياق قوى جماعية لا تعي بها. أمّا التفكّر النقديّ للذات أيّا كان شكل أفرادها وعزلتها، فيسهر على ألاّ تدفع تلك القوى الجماعية إلى النكوص. إنّ التفكير الاجتماعي في الاستطيقا يميل إلى إهمال مفهوم قوّة الانتاج. لكنّ هذه القوّة إنّما هي في عمق المسارات التقنية، الذات؛ الذات وقد سُبِكتْ تكنولوجياً. فلا بدّ للانتاجات التي تتجنّب ذلك وتعمل إن جازت العبارة، على أن تستقلّ تقنياً، أن تخضع للتصويب والتعديل عند الاحتكاك بالذات وعزكها لها.

إنّ تمرّد الفنّ على زوّحته الكاذبة والمقصودة، ومثاله تمرّد فيديكيند ضمن برنامج فنّ جسديّ، هو في حدّ ذاته تمرّد الزّوج الذي لا ينفي دائماً، بل ينتفي هو نفسه.

ولكن هذا الزوج لا يمثل في الوضع الراهن للمجتمع، إلا بمقتضى مبدأ الفردنة^(*). ويمكن للمرء أن يتفكر في الفن عملاً جمعيًا، ولكنه يكاد أن يكون من الممتنع أن يتفكر زوال الذاتية المحايثة لذلك العمل الجمعي. لو تعين أن يكون الأمر على غير ذلك، لتوفر شرط أن يكون الوعي الجمعي قد بلغ مستوى لم يعد يضعه في صراع مع الوعي الأكثر تقدمية، وهذا الوعي لا يمكن أن يكون اليوم، غير وعي الأفراد. فالفلسفة البرجوازية - المثالية لم تستطع حتى في ألطف تعديلاتها، أن تتغلب من منظور نظرية المعرفة، على الأناتوية. [٧٠] بالنسبة إلى الوعي البرجوازي العادي الذي قُذت نظرية المعرفة تلك على منواله، لم تكن لهذه النظرية أي تبعات. فالفن يبدو في نظر هذا الوعي على أنه بالضرورة وبلا توسط «يذاتي». لا بد من قلب هذه العلاقة بين نظرية المعرفة والفن. ذلك أنه بإمكان نظرية المعرفة أن ترفع سحر الأناتوية وتقطع دابره بواسطة التفكير الذاتي النقدي، في حين يبقى المنظور الذاتي المعتمد في الفن قائما بالفعل قبل وبعد ما كانت الأناتوية تختلقه في الواقع مجرد اختلاق. الفن إنما هو الحقيقة التاريخية - الفلسفية للأناتوية الكاذبة في حد ذاتها. فلا يمكن في الفن أن نتعدى إراديا المرحلة التي أقمناها الفلسفة عن خطأ. والظاهر الاستطقي إنما هو ما تخلط الأناتوية بينه وبين الحقيقة على صعيد يخرج عن الاستطيقا. وبما أن الهجوم الذي شنه لوكاتش ضد الفن الحديث الراديكالي، قد فاته الفرق المركزي وغفل عنه، فإنه يخطئ كلياً هذا الفن. وذلك أنه قد جعل عدوى نزعات فلسفية أناتوية بالفعل أو يُظن بها أنها كذلك، تصيب هذا الفن. لكن الأمر نفسه هو هنا وهناك، على البساطة، نقبض ذلك. - إن اللحظة النقدية للطايب الذي يقوم على المحاكاة، تناهض ذلك الفتور المتوسط الذي بدأ اليوم يُمهّد لحمله على محمل التعبير. فالنوازع التعبيرية تُنتج ضربا من التماس يسعد به الامتثالون التقليديون بكل حماسة. في صروف الفكر هذه وقع استيعاب [أوبرا] فوتسيك لبزغ لُستُخدم بكيفية رجعية، ضد مدرسة شونبرغ التي لا يمكن إنكار موسيقاها في أي إيقاع من الإيقاعات. أما مفارقة وضع الأشياء هذا فتركز في استهلال شونبرغ لباغاتيل رباعي العزف على الأوتار لفبيرن، وهي من أكثر الآثار تعبيرية، فيثمنها ويشني عليها لأنه كان يزدري الحرارة

(*) وردت باللاتينية: principium individuationis

الحيوانية. بيد أن مثل هذه الحرارة تشهد عليها الآثار التي كانت لغتها في القديم تنبؤها تحديداً باسم أصالة العبارة. إذ أن الفن الذي له وجهة يتركز من جانب بالتوجه صوب تعبيرية غير مخففة وغير مسكنة، بل تعبيرية لا تزال ترفض المؤالفة الأخيرة، وهذا ما يصير إلى بناء قائم بذاته، ومن جانب آخر، يتجه صوب إبطال تعبيرية البناء إبطالا يعبر عن القصور المتفاقم للعبارة. - إن النقاش حول الطابو الذي يكون عبئاً على الذات وعلى العبارة، إنما يتعلق بجدلية الرشد التي تصدق مصادرتها عند كنف بما هي المصادرة على التحرز من سطوة الطفولة وسحرها، على العقل كما على الفن. ومن ثم، تاريخ الحداثة [الفنية] هو تاريخ السعي [٧١] إلى بلوغ الرشد باعتباره كراهية منظّمة ومتنامية تناهض صيبانية الفن الذي لا يصير بالطبع، صيبانياً سخيفاً إلا طبقاً لمعيار المعقولة البراغمية الضيقة. بيد أن الفن يتمرد أيضاً وبالقدر نفسه، على هذا الجنس من المعقولة الذي ينسى إذ يمرّ على علاقة الغايات بالوسائل مرور الكرام، الغايات فيوثن الوسائل غايات. هذه اللامعقولة الكامنة في مبدأ العقل هي ما تكشفها وتعزّيها اللامعقولة المعقولة التي يقرّ بها الفن في طرائقها وإجراءاتها. ذلك أن اللامعقولة المعقولة للفن تظهر للعيان الصبائي ضمن مثال الراشد. فانعدام الرشد الذي يتفعل ضمن الرشد إنما هو نموذج اللعب.

تختلف المهنة في الحداثة [الفنية] اختلافاً أساسياً، عن الطرائق اليدوية التقليدية. إذ أن مفهوم المهنة يدلّ على جملة الاستعدادات والملكات التي بواسطتها ينصف الفنان تصوّر والفهم، ومن ثمّ يقطع الحبل السري للسنن والتقاليد. في الوقت نفسه، لا تصدر المهنة أبداً عن الأثر الفردي وحسب. فما من فنان يتعاطى أبداً مع أثره الفني بشيء آخر غير عينيه وأذنيه والحنس اللغوي الموافق لهذا الأثر. وتحقيق الخاص النوعي إنما يفترض دائماً كيفيات وصفات تُكتسب فيما أبعد من دائرة سطوة التخصيص النوعي وسحره. وحدهم الهواة يخلطون بين اللوح المصقول^(*) والأصالة. أما جملة^(**) القوى تلك المجنّدة في الأثر الفني التي هي في ظاهرها مجرد ذاتي، فإنما تكون الحاضر بالقوة للجمعي في الأثر، بالتناسب مع قوى الانتاج المتوفرة:

(*) وردت باللاتينية : tabula rasa

(**) وردت باللاتينية : totum

الجمعيّ ينطوي بلا نوافذ، على المونادة. هذا ما يتبدّى في أشدّ مظاهره، في تعديلات الفنان وتصويباته النقدية. عند كلّ تحسين يرى الفنان نفسه مضطراً إلى القيام به وهذا غالباً ما يكون في صراع مع ما يعتبره الحركة الأولانية، إنّما يشتغل بصفته عامل المجتمع الذي لا يبالي بالوعي الذي لهذا المجتمع. ذلك أنّ الفنان يجسّد قوى الانتاج الاجتماعية من دون أن يرتبط بالضرورة، بما تملّيه علاقات الانتاج أشكال مراقبة وحظر، علاقات الانتاج التي ينقدها دائماً بالاستناد إلى اتساق المهنة وصرامتها. وينبغي أن تتوفّر دائماً حلول كثيرة للوضعيات الجزئية التي يجعل الأثر صاحبها يجابهها، ولكن تنوّع مثل هذه الحلول متناه ويمكن معيّنته. فالمهنة تضع حدّاً للأمتناهي الفاسد، ضمن الآثار. وهي تعيّن ما سيمكن تسميته طبقاً لمفهوم من منطق هيغل، [٧٢] الامكان المجرد للآثار الفنية، لتجعله إمكانيّاً العيني. لهذه العلّة، ترى كلّ فنان أصيل مهووساً بعملياته وإجراءاته التقنية؛ فوثنية الوسائل لها هي أيضاً لحظتها المشروعة.

أنّه لا ينبغي اختزال الفنّ في القطبية البديهية للمميزيّ والبنائيّ كأنّه يُختزل في صياغة ثابتة، فهذا ما يُعرّف عليه في أنّ الأثر الفنيّ القيم سيحتّم عليه لولا وجوب عدم الاختزال ذلك، أن يسوّي بين المبدئين كليهما. لكن ما كان خصباً في الحداثة الفنية، هو المرور إلى أحد الطرفين الأقصيين، وليس المكوث عند ما يتوسّطهما؛ وكلّ من عمل على التوليف بينهما، لم يظفر بغير إجماع مظلون فيه. في هذا، تعدّل جدليّة هذا الطور الجدليّة المنطقية من حيث أنّ الآخر لا يتحقّق إلّا في واحد، وليس في متوسّط. فلا يقوم البناء على التعديل والتصويب أو على يقين موضع التعبير، بل لا بدّ له إن جازت العبارة، أن يُدعّن من دون تخطيط مسبق، لنوازع المميزيس؛ وفي هذا يكمن تفوّق أوبرا انتظار (إرفارتونغ) لشونبرغ على كثير ممّا كان يجعلها مبدأً كان يكون هو نفسه مبدأ بناء. ما يتبقّى من النزعة التعبيرية كما يتبقّى شيء ما موضوعي، هو الآثار التي امتنعت عن التنظيم بنائيّاً. وهذا ما يطابقه أنّه ما من بناء يمكن من حيث هو شكلٌ خاو لمضمون إنساني، أن يُشخّن عبارة. فالآثار تستفيد العبارة بواسطة البرود. ومثاله أنّ الأعمال التكعبية لبيكاسو كانت عن زهد في التعبير، ولذلك أدخل عليها تعديلات في وقت لاحق، أشدّ تعبيرية من النتائج التي كانت قد استلهمت التكعبية ولكنها خشيت على العبارة حدّاً استجدائها والتدلل لها. هذا ما

يُفْضِي إلى ما يتعدى خصوصية النزعة الوظيفية. فليس يمكن لنقد الغرضانية بما هو نقد لشكل من أشكال تشيئة الوعي، أن يترك مجالاً لتسلل أي تراخ يخال أنه بتقليص مقتضى البناء، يرمم ما يُزعم أنه الفنتازيا الحرة، ومن ثم طَوَّر التعبير. اليوم، سيتعين على النزعة الوظيفية التي يجد المرء مثالها النموذجي في فن العمارة، أن تدفع بالبناء بعيداً حتى يستفيد قيمة تعبيرية من خلال رفضه للأشكال التقليدية وشبه التقليدية. ذلك أن فن العمارة الكبير إنما يتلقى لغته التي تتعدى الوظيفة، حيث يشهد إن جازت العبارة وانطلاقاً من غاياته البحتة، على هذه اللغة مميزيتها باعتبارها مغزاه. دار الأوبرا ببرلين التي شيدها شارون، هي جميلة لأنها لكي تستجيب مكانياً للشروط المثلى لموسيقى الأوركسترا، إنما تشبهها من دون أن تستعير منها شيئاً. [٧٣] والحال أنها تعبر في حد ذاتها، عن غايتها، فإنها تتعالى على مجرد الغائية من دون أن يكون هنالك ما يضمن مثل هذا المرور إلى الأشكال الغائية. إن المحاكاة الموضوعية المحدثة للعبارة ولكل محاكاة باعتبارها تنميكا وشيئا سطحياً وحشوا ذاتياً نافلاً، لا تصدق إلا من حيث يكون البناء مُترعاً بالعبارة، ولا تصدق على الآثار ذات العبارة المطلقة. ستكون العبارة المطلقة موضوعية، الشيء برأسه. وظاهرة الهالة التي يوصفها بنيامين بسلبية تنم عن الوله والحنين، إنما تصير إلى فساد حيث تتأسس من نفسها وتتحول من ثم، إلى بدعة مفتعلة، وحيث تتعارض منتجات طبقاً للإنتاج والاستنساخ، مع الآن والها^(*)، لتلبس بظاهر هذا الآن والها، مثل الفيلم التجاري. وهذا يلحق بالطبع، الضرر بالمنتج الفردي، إذ حالما يحافظ هذا المنتج على الهالة، يعدّ المجال للجزئي ويعزّز الإيديولوجيا التي تستمتع بالخيرات المفردة التي ستكون موجودة في العالم المسيّر. ومن جانب آخر، إذا طبقت نظرية الهالة بكيفية غير جدلية، فإنها تفضي إلى سوء استعمال. وذلك لأنها تجعل شعاراً إعداد الطبيعة الفنية للفنّ ذاك الذي يمهد له عصر قابلية الاستنساخ التقني للأثر الفني. طبقاً لأطروحة بنيامين، ليس الآن والها الذي للأثر الفني هو وحده ما يكون هالته، بل ما يتعدى فيه دائماً، طابعه المعطى، أي مغزاه؛ فليس يمكن للمرء أن يلغيه ويريد فتاً. حتى الآثار التي خلعت عنها سحرها هي أكثر ممّا يتحقّق فيها. إن «قيمة العرض» التي

يُفترض فيها ههنا أنّها تعوّض «القيمة الطقسية»، هي صورة لمسار التبادل. ومثل الفنّ الذي يقترن شديدا بقيمة التبادل، كمثّل مقولات الواقعية الاشتراكية التي تتلاءم مع واقع الحال القائم^(*) لصناعة الثقافة. ومن ثمّ، نفى التسوية في الآثار الفنيّة إنّما يصير أيضاً إلى نقد لفكرة انسجامها وتكوينها وإدماجها للذين لا تشوبهما شائبة. فيتخطّم الانسجام عند معاينة ما ينزل في مرتبة عليا، حقيقة المغزى التي لم تعد منذ وقت طويل تجد كفايتها لا في العبارة، بما أنّ العبارة تكافئ الفردية المرتبكة بأهمية خداعة، ولا في البناء، بما أنّه أكثر من تماثل للعالم المسير. الإدماج الأقصى هو أقصى الظاهر والوهم، وهذا ما يقلبه رأسا على عقب: [٧٤] فالقنانون الذين كانوا قد عملوا على تفعيل الإدماج منذ بتهوفن في طوره الأخير، إنّما قد آل بهم الأمر إلى اللادماج وإلى التشظية. إنّ حقيقة مغزى الفنّ التي كان الإدماج ألّتها، تنقلب ضدّ الفنّ وتجد في ذا الانقلاب، أطوار تفخيّمها. لكنّ الفنانين يجدون الحاجة إلى ذلك في آثارهم نفسها، فائض تنظيم وانضباط؛ وهذا إنّما يدفعهم إلى أن يضعوا جانبا العصى السحرية، مثل [شخصية] بروسبيرو عند شكسبير التي يتكلّم الشاعر على لسانها. بيد أنّ ذلك اللادماج وتلك التشظية لا يمكن بلوغهما إلاّ بواسطة انتصار الإدماج وما ينجز عنه من خطأ. وذلك أنّ مقولة المتشذّر التي تدخل في هذا الباب، ليست مقولة الفردية العرضية: فالمقطع المتشذّر إنّما هو جزء من أجزاء الجملة الشاملة للأثر، وتحديد الجزء الذي يقاوم الأثر.

أنّ الفنّ لا يُستغزق في مفهوم الجميل، وأنّه يحتاج لأجل تحقيق الجميل، إلى القبيح بما هو سلّبه، فهذا موضع مشترك. لكنّ لا تلغى من ثمّ وبالتبسيط، مقولة القبيح بما هو ناموس الممنوعات. فالقبيح لم يعد يمنع أشكال انتهاك القواعد العامّة، ومع ذلك يمنع أشكال انتهاك الصوابية المحايثة. وكلّيته لم تعدّ تعني غير أولية الجزئي: لم يعد يتعيّن أن يوجد ما هو غير خاصّ نوعيا. أمّا منع القبيح فقد صار إلى منع ما ليس هو مشكّل الآن وهنا، ما ليس معروكا، ما هو برّي. النشاز هو المصطلح التقنيّ الذي يُطلّق على استقبال الفنّ لما تسمّيه الاستطيقا كما الموقف الساذج، قبيحا. أيّا تكّ طبيعة القبيح فإنّه لا بدّ أن يكون أو يستطيع أن يكون لحظة من لحظات

(*) وردت باللاتينية: statu quo

الفن. هنالك كتابٌ لأحد تلامذة هيجل، روزنكرانس، يحمل عنوان **استطيقا القبيح**^(١). والفن القديم ثم الفن التقليدي يفيض منذ منحوتات وتمائيل آلهة الأحرار والنشوة (الفون والسيلين)، تمثيلات لما كانت تُعتبر مآذنه قبيحة. وازداد ثقل هذا العنصر وتفاقت أهميته في الفن الحديث حدّ أن صفةً نوعيّةً قد انبثقت منه. وهذا العنصر هو طبقاً للاستطيقا الدارجة، متعارض مع قانون الشكل الذي يطغى على الأثر، فالأثر يُدمج هذا العنصر، وهو من ثم يُثبت الأثر مع تعزيز قوّة [٧٥] الحرّية الذاتية في الأثر الفني، ضدّ المواد. ومع ذلك ستكون هذه المواد جميلة بدلالة أعلى، إما من خلال وظيفتها ضمن تركيب الصورة أو عند إرساء توازن ديناميّ، ذلك أنّ الجمال بحسب الصياغة الهيجلية، لا يقوم على التوازن باعتباره نتيجة وحسب، بل يقوم دائماً وفي الوقت نفسه، على التوتّر الذي تُنتجه النتيجة. ومن ثمّ فالانسجام الذي ينفي بوصفه نتيجةً، التوتّر الذي يجد فيه توازنه، إنّما يصير إلى عنصر مخزّب وكاذب، بل إلى نشاز. في الفن الحديث، أمست النظرة إلى القبيح التي تقوم على الانسجام، محلّ معارضة ومكافحة. وينتج عن ذلك جديدٌ نوعي. ذلك أنّ المرعب تشرحيّاً عند رامبو وبيين، والمنفّر والكريه طبيعياً عند بيكيت، والملامح البرازية للعديد من أشكال الدراما المعاصرة، لم تعد لها قاسم مشترك مع المشاهد الرفيعة القاسية في اللوحات الهولندية للقرن السابع عشر. لقد ارتفعت المتعة الشرّجية وزال ترفع الفن الذي يعمل برويّة على استيعابها؛ فقانون الشكل ينهزم في القبيح ويستسلم صاغراً. كذلك تكون مقولة القبيح ديناميّة على الإطلاق بقدر ما يكون ضدّها، أي مقولة الجميل، ضروريّاً. كلتاهما تهزّان من كلّ حدّ ثابت، كما تهزّان ممّا يُخيّل لتلك الاستطيقا التي تتحرّك معاييرها ولو بكيفية غير مباشرة، حول هاتين المقولتين. إنّ الحكم الذي يقول بأنّ أيّ شيء، من مثل مشهد خراب في منطقة صناعيّة أو وجه مشوّه في فنّ الرسم، سيكون على البساطة قبيحاً، يمكن أن يجيب تلقائياً على هذه الظواهر، ولكنه يستغني عن بديهته التي يتحدّث باسمها. ذلك أنّ انطباع القبح الذي تثيره التقنية والمشهد الصناعي لا يوضّح شكليّاً بالقدر الكافي، ولكن يمكن فضلاً عن ذلك، أن يبقى قائماً في الأشكال الغائبة المتكوّنة استطيقاً تكوّناً كاملاً بالمعنى الذي يذهب إليه أدولف

(١) راجع: كارل روزنكرانس، *Aesthetik des Hässlichen* - استطيقا القبيح، كونيغسبرغ، ١٨٥٣.

لوز. فهذا الانطباع إنما يحيل إلى مبدأ العنف وإلى ما هو مقوَّض. أما الغايات الموضوعية فلا تتألف وما تلتئم الطبيعة التعبير عنه من نفسها مهما كان متوسطاً. فالعنف حيال الطبيعة لا ينعكس في التقنية بالتمثيل، بل يظهر للعيان دُفعة. ولن يتغير هذا إلا بتغيير وجهة قوى الانتاج التقنية، توجيهها لا يتناسب لوقت طويل مع الغايات المنشودة وحسب، بل كذلك مع الطبيعة التي تُشكِّل تقنيّاً. يمكن أن يصبَّ هيجان قوى الانتاج بعد القضاء على النقص، في بعد آخر [٧٦] غير مجرد الزيادة الكميّة في الانتاج. وتظهر رواسب ذلك حيث تتناسب البناءات الموظَّفة لغايات بعينها مع أشكال المشهد الطبيعي وخطوطه، وبلا شكّ حين تصدر المواد التي تتكوّن منها الآثار المصطنعة، عن محيطها، فتُدمجها كما هي الحال بالنسبة إلى كثير من القلاع والقصور. ما يُسمى ثقافة المشهد هو جميل من جهة ما هو خطاطة لهذا الإمكان. والمعقولة التي ستستدعي مثل هذه البواعث والدوافع، سيكون بإمكانها أن تساعد على اندمال جروح العقلانية. حتّى الحكم الذي يطلقه الوعي البرجوازي بسذاجة، على قبح مشهد طبيعي شوّهته الصناعة، إنّما يعود إلى علاقة ما، [أعني] الهيمنة الظاهرة للطبيعة حيث تقدّم الطبيعة للبشر واجهة ما لا يهيمن عليه. لهذه العلة ينطوي ذلك الاستنكارُ على إيديولوجيا الهيمنة. وسيزول ذلك القبح لو تخلّصت علاقة البشر بالطبيعة ذات يوم، من طابعها القمعي الذي يواصل قمع البشر، وليس العكس. أما إمكان زوال القبح هذا في عالم دمرته التقنية، فهو متضمّن في تقنية تصير إلى المسالمة وليس في عبيد خُطط لعبوديتهم. كلّ ما يُظنّ فيه على البساطة أنّه قبيح يمكن من حيث قيمته ضمن الأثر وليس من حيث تخليصه مما يعود إلى الأكل والطبخ، أن يُسقط قبحه. فما يجري مجرى القبيح إنّما هو قبل كلّ شيء، القديم تاريخياً، ما يصدّه الفنّ وهو في سبيله إلى القيام الذاتي، ومن ثمّ ما هو في حدّ ذاته متوسط. وكان لا بدّ لمفهوم القبيح أن ينجم ولا ريب، حين خلع الفنّ عنه طوره الضارب في القِدَم: فهذا المفهوم يشير إلى العودة الدائمة لهذا الطور، عودة تتشابك مع جدليّة التنوير التي يساهم فيها الفنّ. لقد كان للقبح القديم ولتكثيرات الوجه الطقسية من مثل التي لآكلي لحم البشر، مضمونٌ، وكانت تكون محاكاة للرعب الذي تنشره حولها من باب التكفير عن الذنوب. ومع تراخي الرعب الأسطوري الناتج عن تنامي [الوعي] الذاتي، صارت تلك الملامح محظورة باسم الطابو الذي كانت تكون آله،

فهذه الملامح لا تصبح قبيحة إلا بالنظر إلى فكرة المؤلفات التي تظهر في العالم مع الذات وحزبتها الحادثة. لكن الأشكال القديمة للهول والرعب تبقى قائمة في التاريخ الذي لا يفي بوعد الحرية وتواصل فيه الذات من حيث هي عامل تبعية وعبودية، السحر الأسطوري الذي تتمرد عليه وتقع فيه. إن قول نيتشه بأن الأشياء الحسنة جميعاً [٧٧] كانت في يوم من الأيام، قبيحة، وفكرة شلنغ في الرعب البدني، يمكن أن يخبرهما المرء في الفن. فالمضمون الذي يقوِّض ويعود من جديد إنما يصعد إلى خيال وشكل. ليس الجمال بدءاً محضاً على الطريقة الأفلاطونية، بل لا يصير جمالاً إلا في رفض الموضوع القديم للرعب والهول، الموضوع الذي لا يصبح قبيحاً إلا مع هذا الرفض، فلا يظهر إن جازت العبارة، إلا ارتداداً بالنظر إلى الماضي، وانطلاقاً من غايته. فالجمال هو سحر على سحر، السحر الذي ما ينفك ينتقل إليه. أما تعدد دلالات القبيح فيعود إلى أن الذات تُدرج ضمن مقولاته الشكلية والمجردة، كل ما حاكمه الفن، من الشكّل الجنسي إلى ما يشوّه العنف ويغدو حملاً للموت. فما يعود من جديد إنما يتحوّل إلى ذلك الآخر الضديد الذي من دونه وطبقاً لمفهوم الفن نفسه، لن يكون هنالك فنّ البتة، وذلك أن هذا الآخر إذ يمثل بواسطة السلب، إنما يقضم على نحو التعديل والتصويب، إثباتي الفن المروّجن، طرْحاً مضاداً للجمال الذي كان يكون ضديده. في تاريخ الفن، تمتصّ جدلية القبيح مقولة الجميل أيضاً؛ ومن هذا المنظور، الكيتش هو الجميل بوصفه قبيحاً، ما كان قد حرّم باسم هذا الجميل نفسه الذي كان يكونه في يوم ما، وهو يناقضه الآن جزاءً غياب ضده. لكن، أنه لا يمكن تحديد مفهوم القبيح وكذلك أيضاً نظيره الإيجابي، إلا بكيفية شكلية، فهذا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمسار التنوير العقليّ المحايث للفنّ. ذلك أنه بقدر ما تهيم الذاتية على هذا المسار ويقدر ما يتحمّ أن تظهر الذاتية على أنها لا تتألف مع كل ما يتبعها ويخضع لها، يتحوّل العقل الذاتي، أي على الإطلاق، المبدأ الشكلي، إلى ناموس استطقي^(١). هذا الشكلي الذي يخضع إلى تشريعات الذاتية من دون أي اعتبار لآخرها، إنما يحافظ على طابعه المرضي من دون أن يخلخله أي

(١) راجع: ماكس هوركهايمر و تيودور ف. أدورنو، جدلية التنوير. شلرات فلسفية. - *Dialektik der*

Aufklärung. Philosophische Fragmente، الطبعة الثانية، فرانكفورت على الماين، ١٩٦٩.

آخر: فالذاتية تستمتع في ذلك عن غير وعي، بذاتها وبالشعور بهيمتها. تتطابق استطيكا الرضا بعد أن تكون قد تخلّصت من ماذيتها الغليظة، مع العلاقات الرياضية ضمن الموضوع الفني، العلاقات التي تعدّ قطعة الذهب أشهر مثال عليها في الفنون التشكيلية وتناظرها في [٧٨] التناغم الموسيقي، العلاقات البسيطة بين النغمات العليا. إذ أنّ ما يناسب كلّ استطيكا تقوم على الرضا إنّما هو العنوانُ المفارق لمسرحية دون خوان لماكس فريش: محبة الهندسة. ينبغي للفنّ في مفهوم القبيح والجميل، أن يدفع ثمن الشكلاية كما تُشهر بها الاستطيكا الكُنْطِيّة والتي لا يكون الشكل الفنيّ محصّنا ضدها، الثمن الذي لا يجعله يرتفع فوق الهيمنة على قوى الطبيعة إلاّ ليواصلها هيمنةً على الطبيعة وعلى البشر. فالكلاسيكية الشكلاية إنّما تعيّر بأنّها تدنّس تحديداً الجمال الذي يمجّده مفهومها، بالعنف وبالتسوية وبالتركيب التي تغلق بآثارها النموذجية. ما يُفرض ويُضاف يكذبان بالجملة الانسجام الذي تعمل هيمتهما على إرسائه: يبقى الإلزام المفروض من عل غير مُلزم. من دون أن يتحمّس بعد فوات الأوان، إلغاء الطابع الشكليّ لما هو قبيح وجميل ضمن استطيكا المضمون، يبقى مضمونه قابلاً للتعيين. فهو يُضفي عليه مباشرة الثقل الذي يمنع تصويب التجريد المحايث للجميل بواسطة فائض مضخّم من الهولانية. المؤالفة بوصفها تعنيفاً والشكلاية الاستطيقيّة والحياة التي تأبى المؤالفة، إنّما تكون ثالثاً.

للمضمون الكامن في البعد الشكليّ لما هو قبيح - جميل، جانبُه الاجتماعي. ذلك أنّ الدافع إلى إباحة القبيح والقبول به، كان مضاداً للإقطاع: لقد اعتُبر المزارعون أهلاً للفنّ قادرين على مزاولته. بعد ذلك، وعند رانمبو الذي كانت أشعاره في الجثث المشوّهة، تتعقّب ذلك البعد بكيفية أكثر وضوحاً من قصيدة الشهيدة لبودلير نفسه، تقول المرأة عند اقتحام قصر توليري: «أنا فاجرة»^(١)، الطبقة الرابعة أو طبقة ما دون البروليتاريا. المضطّهد الذي يسعى إلى قلب نظام الحكم، إنّما هو طبقاً لمعايير الحياة الجميلة للمجتمع القبيح، فظّ من الدهماء قد شوّه الاضطغان إلى أنّ بات يحمل جميع علامات المذلّة والهوان تحت نير عبودية العمل، وبخاصّة العمل اليدوي. ومن

(١) آرثور رانمبو، الأعمال الكاملة - *Œuvres complètes*، تحرير ر. دي رونيفيل وج. موكيه، باريس

١٩٦٥، ص. ٤٤ («الحذاء»).

بين الحقوق الإنسانية للذين يدفعون ثمن الثقافة، يوجد أيضاً موجّهاً بكيفية سجالية ضدّ الكلّ الإيديولوجيّ الإثباتيّ، الحقّ الذي يتعلّق بتملّك الذاكرة الجمعيّة لتلك العلامات باعتبارها صوراً. على الفنّ [٧٩] أن يجعل ما يُحرّم على أنّه قبيح، غرضاً له، لا لإدماجه أو للتخفيف منه أو ليؤالف بينه ووجوده بواسطة هذا الشيء المنفّر جداً الذي هو السخرية، بل لكي يستنكر في القبيح، العالم الذي يخلقه ويعيد إنتاجه على صورته، مع أنّه حتّى في هذا الموضع لا يزال قائماً إمكان الإثباتيّ بوصفه تواطؤاً مع الإذلال الذي يسهل أن يتقلّب فيه التعاطف مع المذلولين. يخترق الدافع^(*) النقديّ الماديّ ميل الفنّ الجديد إلى ما هو منفّر وكرهه فزيقيّاً الذي لا يجد مقرّظو واقع الحال القائم ما يعارضونه به أكثر من القول إنّ الواقع لقيحٌ بما يكفي وإنّه لذلك يتعيّن على الفنّ أن يجنح إلى الجمال وحده، وذلك أنّ الفنّ يستنكر من خلال تكويناته القائمة بذاتها، الهيمنة، بما في ذلك تلك التي أدرجت ضمن المبدإ الرّوحيّ، والفنّ هو أيضاً شاهدٌ على ما تقمعه هذه الهيمنة وعلى ما تنفيه. وهذا حتّى في الشكل وبوصفه ظاهراً، إنّما يبقى على ما كان عليه فيما أبعد من الشكل. فالقبيح اجتماعيّاً إنّما يحزّر قيماً^(**) استطيقيّة قويّة، من مثل الأسود في الجزء الأوّل من معراج هائيّله، الذي لم يخطر قطّ ببال أحد قبل ذلك. تشبه العمليّة ههنا إدخال الأعظام السلبية: فهي تحافظ على سلبيتها ضمن اتّصال الأثر. ومن ثمّ، لا يفرغ واقع الحال القائم من ذلك إلّا من حيث يتلعّ الرسوم التي تمثّل الأطفال العاملين الذين يتضوّنون جوعاً، تمثيلات قصوى هي بمثابة الوثائق التي تدلّ على ذلك القلب العطوف الذي لم يزل يخفق عند أكثر الناس شراً، وبالتالي تقول إنّّه ليس أكثرهم شراً. مثل هذا الوفاق إنّما يعمل الفنّ على مضادّته ومعارضته من حيث تقضي لغّة أشكاله على باقي الإثبات الذي يحافظ عليه في الواقعيّة الاشتراكيّة: إنّهُ الطور الاجتماعيّ ضمن الراديكاليّة الشكليّة. إنّ تسرّب الأخلاقيّ إلى الاستطيقيّ كما كان كنط يتعقّبه خارج الأثر الفنّي، في الجليل، هو ما يقدح فيه تقرّظ الثقافة على أنّه انحطاط. بقدر ما عُسّر على الفنّ في تطوّره، أن يرسم حدوده، فإنّه قلّما انتبه إليها

(*) وردت بالفرنسية : penchant

(**) وردت بالفرنسية : valeurs

كلياً من جهة ما هو تسلية، حتى أن ما يذكر بهشاشة هذي الحدود وكل ما هو هجين إنما يثيران أشد أشكال المنع والصد. فالمحاكمة الاستطيقية للقيح إنما تستند إلى الميل الذي ثبت سيكولوجياً واجتماعياً، إلى المماهة عن حق، بين القبيح والتعبير عن الألم، وتنتهي بالإسقاط، إلى الطعن فيه. لقد أقام الزايخ الثالث لهتلر الدليل على ذلك أيضاً، مثلما أقام الدليل على كامل الإيديولوجيا البرجوازية: [٨٠] كلما كان التعذيب يزداد في الأقبية، تحتم أن يزداد الهوس بأن يكون السقف مبنياً على أعمدة متينة. إن نظريات الثوابت تميل إلى مؤاخذة الانحطاط. فيفترض أن المفهوم المقابل له هو الطبيعة نفسها التي تنتج ما تسميه الإيديولوجيا انحطاطا. وليس للفن أن يدافع عن نفسه ضد اعتيابه بأنه منحط، ذلك أنه حيثما يواجه هذا الاعتبار، فإنه يمتنع عن التسليم بالمجرى الملعون للعالم كأنه طبيعة صلدة لا ترحم. لكن، بما أن للفن قوة أن يضم إليه أضداده وأن ينقذه من دون أن يخسر أي شيء من ولعه، لا بل يحوله هو نفسه إلى قوة، فإن لحظة القبيح تقترن بروحنته، كما كان غيورغ قد لاحظ ذلك في استهلاله للطبعة الألمانية لديوان أزهار الشر. وعنوان «السأم والأمل» إنما يوحي بذلك إذا ما استطعنا أن نرى وراء المفردتين وبكيفية مغايرة، الهوس بتلك الهشاشة التي تأبى التشكيل، هوساً بشيء مُعاد للفن هو العامل الفني وهو الذي يوسع مفهوم الفن إلى ما يتعدى مفهوم الأمل. هذا ما يصلح له القبيح في الفن. لكن القبيح والقسوة ليسا في الفن مجرد مسألة تمثيل. إن لفعالية الفن كما كان نيتشه يعلم ذلك، قسوة بعينها. ففي الأشكال تتحول القسوة إلى خيال: أن تقتطع شيئاً ما من الحي، من جسد اللغة، من الأصوات، من التجربة المرئية. كلما خلص الشكل وعظم القيام الذاتي للآثار، كانت هذه أشد قسوة. أما الدعوة إلى موقف أكثر إنسانية للآثار الفنية وإلى أن تتكيف مع البشر باعتبارهم جمهورها الافتراضي، فعني على القطع، تميع النوعية وإضعاف قانون الشكل. ما يعرّكه الفن بالدلالة الواسعة للفظ، إنما يقمعه، وهذا طقس من طقوس الهيمنة على الطبيعة ما يزال قائماً في اللعبة. فتلك هي الخطيئة الأصلية للفن؛ وهي أيضاً مناهضة الفن الدائمة للأخلاق التي تعاقب القسوة بكيفية قاسية. لكن الآثار الفنية التي تفلح إنما هي تلك التي تنقذ شيئاً ما مما يعدم الشكل الذي تعنفه لا محالة فتدخله في الشكل الذي يرتكب ذلك العنف من حيث ينشق عما هو دارج وقائم. فهذا وحده هو ما يؤالف في الشكل. غير أن العنف الذي

يحدث للمواد إنما ينسج على منوال العنف الذي يصدر عنها ويبقى قائما في معاندتها ومقاومتها للشكل. فالهيمنة الذاتية لفعل التشكيل لا تتعلق بمواد سيانية، بل تُستمد منها، ذلك أن قسوة التشكيل هي محاكاة الميثوس التي تعبت به. ذلك ما جعلته العبقريّة اليونانية عن غير وعي، أمثلة [٨١]: نحت دُورِيّ ناتئ وقديم للمتحف الأركيولوجي بباليرومو، من سيلينوس، يمثل بيغاسوس وهو ينبعث من دم ميدوسا. إذا كانت القسوة في الآثار الفنيّة الجديدة قسوة عارية، فإنّ هذه القسوة تشهد على حقيقة أن الفنّ بات يشعر بأنّه لم يعد قادرا قَبْلِيّاً أمام سطوة الواقع، على تحويل المُربع ضمن الشكل. فالقسوة هي جزء من فهم الفنّ لذاته فهما نقدياً، إذ يأس من دعوى القدرة التي يحققها مؤالفة. وحالما يرتفع سحر الآثار الفنيّة، تبرزُ القسوة منها عارية. إنّ الطابع المرعب والأسطوريّ للجمال ينتقش على الآثار الفنيّة من حيث جاذبيّتها التي لا تُقاوم، كما حُمِلت هذه الجاذبيّة في القديم، على آفروديت يَنثو. وكما كان عنف الميثوس قد مرّ من هذه المرحلة الأولمبيّة لما لا شكّل له، إلى الوحدة التي تُخضع المتكثّر والكثرة وتحافظ من ثمّ على طابعها الهذام، تكون أمّهات الآثار الفنيّة قد حافظت هي أيضاً على طابعها الهذام في سطوة نجاحها ومن حيث هو قدرة على التخطيم والتقويض. وبالتالي، إشعاعها إنّما هو ظلمة، والجميل إنّما تتحكّم فيه السليبيّة التي يخال أنّه قد كسر شوكتها. حتّى الأشياء التي هي في الظاهر الأكثر حياديّة والتي كان الفنّ قد عمل على تخليدها بوصفها جميلة، إنّما يشعّ منها كأنّها كانت تخشى على حياتها التي خُلعت عنها بتخليدها، شيء ما غليظ وقبيح لا يمكن استيعابه، وهذا يصدق بالتمام على المواد. إنّ المقولة الشكليّة للمقاومة التي يحتاج إليها مع ذلك، الأثر الفنّي لكي لا يستغرق في اللعبة الخاوية التي كان هيغل قد استنكرها، إنّما تُدخل قسوة المنهج حتّى في الآثار الفنيّة التي للحقّب السعيدة من مثل حقبة الانطباعيّة، كما أنّ المواضيع^(*) التي كانت الانطباعيّة الكبرى قد تطوّرت بمعالجتها، نادرا ما كانت تمثيلات لطبيعة مسالمة، بل كانت ممزوجة بعناصر معدّنة سيسعد فنّ الرسم بعد ذلك، بالعمل على ضمّها إليه.

يمكن القول بعامة إنّ الجميل قد نشأ ضمن القبيح، وليس العكس صحيحا.

لكن، لو وضعنا مفهوم الجميل في خانة المحرمات كما يفعل الكثير من علماء النفس فيما يتعلق بمفهوم النفس، والكثير من علماء الاجتماع فيما يتعلق بمفهوم المجتمع، لأفضى ذلك إلى استقالة الاستطيقا. إذ أنه قلما يكون تعريف الاستطيقا بوصفها نظرية في الجميل، خصباً، لأن الطابع الشكلي لمفهوم الجمال لا يعدل، لا بل يجانب كامل مضمون [العنصر] الاستطيقا. [٨٢] لو لم تكن الاستطيقا شيئاً آخر غير جزد نظامي لكل ما يسمى جميلاً، لما حصل لدينا عن ذلك أي تصور للحياة ضمن مفهوم الجميل نفسه. فمفهوم الجميل لا يكون ضمن ما يرمي إليه التفكير الاستطيقا، غير لحظة من اللحظات. وفكرة الجمال إنما تذكر بشيء ما جوهرتي في الفن، من دون أن تفصح عنه مع ذلك، مباشرة وبلا توسط. لو لم نحكم في أشكال متنوعة جداً، على الأشياء المصطنعة بأنها جميلة، لكانت المصلحة التي تتعلق بها غير مفهومة وعمياء، فلا أحد، لا الفنان ولا المشاهد، سيكون له دافع مناسب للتخلي عن مجال الغايات العملية، أعني المحافظة على البقاء ومبدأ اللذة، تخلية تتطلبها الفن من حيث تقويمه. وإذا كان هيجل يعطل الديالكطيقا الاستطيقية من حيث تعريفه للجميل بما هو الظاهر المحسوس للفكرة، فإنه في المقابل، لم يعد بالإمكان تعريف الجميل بقدر ما لم يعد بالإمكان التخلي عن مفهومه، وهذه نقضة بالدلالة الصارمة للكلمة. من دون مقولة، ستكون للاستطيقا حدوداً متراخية جداً، توصيفا تاريخياً - تنسيباً لما كان هنا وهناك، وفي مجتمعات مختلفة أو بأساليب مختلفة، يعد من الجمال؛ حتى أن وحدة الملامح التي تنتج عن ذلك، ستحوّل حتماً، إلى محاكاة ساخرة، وستنفجر عند ذلك أول مثال عيني. ومع ذلك، الطابع الكلي المحتم لمفهوم الجميل ليس عرضياً. ذلك أن المرور إلى أولية الشكل التي تقتنها مقولة الجميل، إنما يقضي إلى الشكلاية ومطابقة الموضوع الاستطيقا للتعينيات الذاتية العامة اللتين يشكو منهما بعد ذلك، مفهوم الجميل. ولا مجال لمقابلة الجميل الشكلي بطبيعة مادية: فالمبدأ ينبغي أن يفهم باعتباره متصيراً وفي ديناميته، ومن ثم من منظور المضمون. إن صورة الجميل بوصفه الواحد والمختلف قد نشأت مع التحرر من الخوف من الكل المتسلط وسطوة الطبيعة. فهذه الرهبة أمام الطبيعة هي ما يُنقذه الجميل ويُدمجه بحكم تكئمه بإزاء الموجود المباشر وبواسطة تأسيسه لمجال ما لا يمكن النفاذ إليه، إذ أن الآثار الفنية تصير جميلة بمقتضى حركتها ضد مجرد ما هو كائن. ولم يترك الروح الاستطيقا

الشَّكْلُ ممَّا كَانَ يشتغل عليه، مجالاً إلاّ لما يشبهه ويعدُّه، ما كان يلتبس فهمه أو جعله نظيراً له. كان هذا المسارُ مسارَ تشكيل. ولهذه العلّة، كان الجمال [٨٣] طبقاً لنزعه التاريخية، شيئاً شكلياً. أمّا اختزال الجمال للمرعب الذي عنه نشأ وتعدّاه، وأبقاه إن جازت العبارة خارج نطاق المعبد والمقدّس، فيتمّ عن بعض قصور وعجز بالنظر إلى المرعب. ذلك أنّ المرعب يتحصّن في الخارج كما يتحصّن العدو أمام أسوار مدينة محاصرة فيجعلها فريسة للمجاعة. على الجمال إذا أراد ألاّ يعدم غايته، أن يعمل ضدّ ذلك، وحتى ضدّ توجه نزعه. وما تعرّف إليه نيتشه تاريخاً للفكر الهلنستيّ، هو مكسب حاصل لا رجعة فيه، لأنّ هذا التاريخ كان قد عرض وحسم في حدّ ذاته، المسار الجاري بين الميثوس والعبريّة. فليس العمالقة القدامى إذ يتمدّدون في أحد معابد أغريجننتو، مجرّد أصول، مثلهم مثل شياطين الكوميديا الأتيكية. الشكّل يحتاج إليهم حتى لا يخضع للميثوس الذي ما يزال قائماً فيه، ولكنّ شريطة أن يعارضه وحسب. في الفنّ اللاحق برمته الذي لا يبدو كونه سفرة من دون شحنة، تبقى تلك اللحظة قائمة، بل وتحوّل حتى عند يوربيديس الذي نجد في تراجيدياته أنّ هول عنف الميثوس ينصبّ على آلهة الأولنمب المخلّصة اقترانا بالجمال، الآلهة التي صارت تُتهم إذاك بأنّها من الجنّ؛ فالرعب الذي كانت تثيره هذه الآلهة هو ما عملت بعد ذلك، الفلسفة الأبيقورية على أن يُشفى الوعي منه. لكنّ، بما أنّ صور الطبيعة المرعبة هذه كانت من البداية، تلطف بواسطة المميزيس، من أشكال الجنّ تلك، فإنّ الأشكال القديمة للمخيف والمسوخ وأنصاف الحيوان كانت أيضاً تشبه الإنسان. لقد أرسى العقل نظامه حتى في التكوينات المختلطة لأنصاف البشر وأنصاف الحيوان؛ أمّا التاريخ الطبيعي فلم يسمح ببقاء مثل هذه الأشياء. فهي مُرعبة لأنّها تذكر بهشاشة الهوية الإنسانية، ولكنها ليست شواشا، بل يختلط فيها النذير والنظام. في الإيقاعات المتواترة للموسيقى الابتدائية، يصدر ما ينذر بالخطر عن مبدأ النظام نفسه. فهذا المبدأ يتضمّن نقيض القديم، ولعبة قوى الجميل هي نفسها من قبيل هذا المبدأ. القفزة النوعية للفنّ إنّما هي طور انتقال ليس له وزن كبير. وبمقتضى مثل هذه الجدلية تنقلب صورة الجميل ضمن كامل حركة التنوير، انقلاب عيّن. ذلك أنّ تشكيل الجميل قد كوّن لحظة توازنٍ انخرم تدريجياً بواسطة العلاقة باللامتائل الذي عبثاً عملت هويّة الجميل على استبعاده. فالمرعب

يلوح من الجمال نفسه بوصفه [٨٤] القهر الذي يصدر عن الشكل؛ ومفهوم الخاطف للبصر إنما يعبر عن هذه التجربة. ومن ثم تشمل جاذبية الجميل التي لا تقاوم ومن جهة ما هي تصعيد للجنس، الآثار الفنية العليا، فتزاولها هذه الآثار من جهة خلوصها وتماصفها عن المادّة ومفعولها. مثل هذا القهر يصير إلى مضمون. وما يُخضع العبارة، الطابع الشكلي للجمال مع كامل التباس الغلبة، إنما يتحوّل إلى تعبير يقترن فيه الخطر الذي تنذر به الهيمنة على الطبيعة، بالرغبة في ما يقهر والولع به اللذين يتفقدان مع هذه الهيمنة. ولكنه تعبير عن الألم ينتج عن الإخضاع وعن نقطة انفلاته، أعني الموت. فالوشيجة بين كلّ جمال والموت إنما تنزّل في فكرة الشكل المحض التي يفرضها الفنّ على الطابع المتنوع للحَيّ إذ ينطفئ فيه. في الجمال الذي لا تشوبه شائبة سيكون المقاوم له في سكون تامّة، ومثل هذه المؤالفة الاستطيقية تُميت وتقضي على ما هو خارج عن الاستطيقية. في هذا يكمن حزن الفنّ. فهو يُنتج مؤالفة غير فعلية ثمناً للمؤالفة الفعلية. إنّ آخر ما يستطيع الفنّ فعله هو أن يشكو من التضحية التي يقدمها والتي تمثله في قصوره نفسه. ليس يتكلّم الجميل فقط كما يتكلّم فالكوره فاغتر مع زغموند، بوصفه رسول الموت، بل الجميل يشبه في حدّ ذاته، الموت، من حيث أنّ الجميل سيرورة. والسبيل إلى إدراج الأثر الفنيّ التي هي واحدة وقيامه الذاتي، إنّما هي موث اللحظات ضمن الكلّ. إذ أنّ ما يتعدّى في الأثر الفنيّ طابعه الجزئيّ، إنّما ينزع إلى الاندثار، والجملة الشاملة للأثر الفنيّ هي التي تكون جوهره. وإذا كانت فكرة الآثار الفنية تكمن في الحياة الأزليّة، فذلك لا يكون إلّا من حيث تلغي وتقضي على كلّ حيّ ضمن دائرتها، وهذا ينتقل أيضاً إلى عبارتها. فهذه هي التعبير عن زوال الكلّ، بقدر ما أنّ الكلّ يتكلّم عن زوال العبارة. إنّ نزوع كلّ عنصر مفرد للأثر الفنيّ إلى الاندماج، يشي بنزوع الطبيعة إلى التفكك والشتات. إذ بقدر ما تندمج الآثار الفنية، يتفكك فيها مقومها. من هذا المنظور، نجاحها نفسه هو تفكك، وهذا التفكك هو ما يضفي عليها طابع ما لا يُسبر غوره. فهذا التفكك يحزّر في الوقت نفسه، القوة المضادة والمحايثة للفنّ، أعني القوة النابذة. - فلما يتحقّق الجميل في الشكل الجزئيّ والمخلّص، فالجميل يتحرّك على الجملة الشاملة للأثر، ويواصل مسار التشكيل ضمن مثل ذلك التحرّر ممّا هو جزئيّ، [٨٥] ولكنه يلازم أيضاً ذلك التشكيل من حيث يتفشّى. وبما أنّ التفاعل الذي يحصل في الفنّ يكسر

افتراضياً وضمن الصورة، دور الخطيئة والتكفير عنها، الدور الذي للفنّ سهم فيه، فإنّ هذا التفاعل يفتح بُعداً يتعلّق بوضع فيما أبعد من الميثوس. فهو يحوّل هذا الدور إلى الصورة^(*) التي تعكسه، ومن ثمّ تتعالى عليه. ذلك أنّ الوفاء لصورة الجميل يشير موقفاً مزاجياً يعارضها. فهي تقتضي التوتّر، وتنقلب في نهاية المطاف، ضدّ توازنه. فقدان التوتّر هو الاعتراض الأقوى على جزء كبير من الفنّ المعاصر، أعني بعبارة أخرى، السنيّة القائمة في العلاقة بين الأجزاء والكلّ. في هذا السياق ومرة أخرى، سيكون التوتّر في ذاته إذ يُصدّر عليه بكيفية مجرّدة، معوزاً ومصطنعاً: فمفهوم التوتّر ينطبق دائماً على الموتور أيضاً، على الشكل وآخره، وهذا ما تمثّله الجزئيات في الأثر. لكنّ، إذا حدث أنّ حوّل الجميل باعتباره توازناً مستقرّاً، إلى الجملة الشاملة، زُجّ به في دوامتها. ذلك أنّ الجملة الشاملة، علاقة الأجزاء بالوحدة، إنّما تقتضي لحظةً جوهرية الأجزاء أو تفترضها ولا ريب أكثر من أيّ فنّ قديم بقي التوتّر فيه كامناً تحت اصطلاحات قائمة. وبما أنّ الجملة الشاملة تنتهي بامتصاص التوتّر فترمي في الإيديولوجيا، فإنّ التوازن المستقرّ هو نفسه يقع إسقاطه: إنّها أزمة الجميل وأزمة الفنّ. في هذا تصبّ المجهودات المبذولة في العقدَيْن الأخيرَيْن. هنا أيضاً تغلب فكرة الجميل وقد تعيّن عليها أنّ تتخلّص من كلّ ما يتنافر معها، وكلّ القوانين التي تقوم على المواضعة، وكلّ أثر من آثار التشيئة. لم يعد ثمة جميل حتّى بمقتضى الجميل نفسه، لأنّ الجميل لم يعد يوجد. وما لا يمكن عندئذ أن يبدو إلّا على بكيفية سلبية، إنّما يهزأ من حلّ يعاين أنّه كاذب، حلاً يُهين من ثمّ، فكرة الجميل ويحطّ من شأنها. إنّ حساسيّة الجميل بإزاء المصقول والأملس والمحسوب حساباً صحيحاً التي جعلت الفنّ على مرّ تاريخه، يرتبط بشكل مُشين، بالكذب، تنتقل إلى لحظة النتائج التي يعسر على الفنّ أن يجد فيها سبيلاً إلى تفكيرها بقدر ما يعسر عليه التفكير في التوتّرات التي تنمو وتشتدّ انطلاقاً منها. ومن ثمّ، بوسع المرء أن يحدّد على المدى القريب، منظور رفض الفنّ باسم الفنّ. فهذا المنظور تهلّ بوارده في آثار الفنّ التي تصمّت أو تندثر وتزول. وهي تكون حتّى من منظور اجتماعي بحث، وعياً صحيحاً: أنّه لم يعد ثمة فنّ، فهذا أفضل من الواقعيّة الاشتراكيّة.

(*) وردت باللاتينية : imago

[٨٦] الفنُّ ملاذٌ للمسلك الذي يقوم على المميزيس. إذ أنّه في الفنِّ تتعرّض الذات بدرجات متباينة من قيامها الذاتي، لآخرها الذي تكون منفصلة عنه، ومع ذلك لا تنفصل عنه بالتمام. ورفض الفنِّ للممارسات السحرية التي هي سلف له، إنّما يتضمّن سهمَ عقلانية. أنّ الفنَّ من حيث يقوم على عنصر مميزيس، ممكنٌ وسط العقلانية وأنّه يستخدم وسائلها، فذلك ردُّ فعل على اللامعقوليّة القبيحة للعالم المعقول من جهة ما هو عالمٌ مسيرٌ. وذلك أنّ غاية كلّ معقوليّة، المفهومُ الشامل للوسائل التي تسيطر على الطبيعة، ستكون في ما لم يعد وسيلة، وبالتالي لامعقولا. هذه اللامعقوليّة هي تحديداً ما يخفيها وينفيها المجتمع الرأسماليّ، وفي المقابل الفنُّ ممثّل للحقيقة بدالتين اثنتين، من حيث يحافظ على صورة غايتها التي كانت المعقوليّة قد أخفتها وطمرتّها، ثمّ من حيث يجعل ما هو واقعٌ حالٍ قائم يقف على لامعقوليّته وبطلانه. إنّ التخلّي عن جنون وهم التدخّل المباشر للفكر، الوهم الذي ما ينفكّ والحقُّ يقال، يعود بشكل متقطّع، في تاريخ الإنسانية، يتحوّل إلى منع إمكانٍ أنّ تتوجّه الذاكرة عبر الفنَّ، إلى الطبيعة مباشرة. فالفصل لا يمكن أن يُنفى إلّا باسم الفصل. وهذا ما يقوّي اللحظة العقلية في الفنَّ ويجعلها تتراخى في الوقت نفسه، لأنّ هذه اللحظة تقاوم الهيمنة الفعلية، ولكنها من جهة ما هي إيديولوجيا، تعاود دائماً الارتباط بها. أمّا الحديث عن سحر الفنَّ فهو لغوٌ، لأنّ الفنَّ ينفر من السقوط في السحر من جديد. فالفنُّ يكون طورا من أطوار المسار الذي كان ماكس فيبر قد سمّاه مسار ارتفاع السحر عن العالم الذي هو متضمّنٌ في العقلنة؛ وكلُّ وسائله وطرائقه في الإنتاج إنّما تصدر عن هذه العقلنة، وأمّا التقنية كما تندّد بها إيديولوجيته، فمتضمّنة فيه بقدر ما تهذّده، لأنّ إرثه السحريّ قد بقي ماثلا متماسكا في جميع تحولاته. ومن ثمّ، لا اختلافٌ إلّا في أنّه يحرك التقنية في وجهة مضادة لوجهة الهيمنة. إنّ النزعة العاطفية والطابع المتهافت لكامل سنّة الفكر الاستطقيّ تقريبا، يعودان إلى أنّها قد غفلت عن جدليّة المعقوليّة والمميزيس المحايثة للفنّ. وهذا ما يتواصل في الدهشة التي يثيرها الأثر الفنيّ التقنيّ كما لو كان يسقط من السماء: الرؤيتان هما في حقيقة الأمر، متكاملتان. فلا ريب أنّ اللغو حول سحر الفنَّ ما يزال يذكر بشيء ما حقيقيّ. وذلك أنّ المميزيس التي ما تزال قائمة، [٨٧] والوشيجة غير المفهومية بين المنتج الذاتي وآخره، ما لا يوضع، تحدّدان الفنَّ

باعتباره شكل معرفة، وإذًا، بما هو من جانبه، 'معقول'. إذ أن ما يلتصقه مسلك المميزيس إنما هو غاية المعرفة التي تكتلها المعرفة وتحول دونها في الوقت نفسه، من خلال مقولاتها. يُكْمَلُ الفنُّ معرفةً ما يُصَدُّ عنه، وفي المقابل، ينتهك طابعه المعرفي، أي أحاديّة كونه معرفة. وبالتالي، يتهدّد الفنُّ خطرَ التمزّق، لأنّ السحر الذي يقوم على دُنيته يأبى ذلك في حقيقة الأمر، بينما تُرَدُّ الماهية السحرية في خضمّ هذه الدنية، إلى بقايا أسطورية، أي إلى خرافة. إن ما يهّل اليوم بوصفه أزمة الفن، صفته النوعية الجديدة، هو قديم قدّم مفهوم الفن. والكيفية التي يأتي بها الفن على هذه النقيضة، هي ما يبث في أمر إمكانه ومقامه. فليس بإمكان الفن أن يأتي كفاية مفهومه. وهذا ما يضرب كل أثر من آثاره، حتّى أرقى آثاره، بعدم الاكتمال الذي يفقد فكرة الكمال التي يتحتّم على الآثار الفنيّة أن تتوق إليها وتتعلّق بها. سيتعين على تنوير يكون متّسقًا بلا استغراق في التفكير، أن يستبعد الفنّ كما يستبعده المتمرّس العنيد في فظاظته وكفافه. إنّ معضلة الفنّ بين أن يرتدّ إلى السحر الحرفي أو يتخلّى عن دافع المميزيس لأجل العقلانية الموضوعيّة، هي التي تحدّد مسبقًا قانونَ حراكه، فهي معضلة لا مناص منها. ذلك أنّ عمق المسار الذي هو كل أثر فني، إنّما يعود إلى عدم المؤالفة بين تلك اللحظتين، وينبغي التفكير في ضمّ هذه المعضلة إلى فكرة الفنّ كما إلى صورة المؤالفة. فلا تتحرّر قواها إلّا لأنّه ما من أثر فنيّ يفلح بكيفية مفخّمة؛ إذ بهذا وحده يمكن أن تفيء المعضلة إلى بعض مؤالفة. الفنّ هو معقولة تنقد العقلانيّة من دون أن تتملّص منها؛ فلا هو قبَعُفلي ولا لامعقول، وهذا ما سيحكم عليه مسبقًا باللاحقيقة، إذا نظرنا إلى تشابك كلّ نشاط إنسانيّ بالكلّ الاجتماعي. وعليه، نظريّات الفنّ العقلانية واللاعقلانية إنّما تخفق على حدّ سواء. وإذا حملنا في الحال ومن دون أناة، على الفنّ روحَ العقل التنويري، فإنّه ينتج عن ذلك، ذاك التبسيط السمج الذي كان في عصره قد سهّل على كتاب فايمار الكلاسيكيين ومعاصريهم الرومنطقيّين أن يكتموا بتفاهتهم، بادئ الأنفاس المحركة للزوح البرجوازي - الثوري في ألمانيا، سماجة كانت ولا ريب [٨٨] بعد مائة وخمسين عامًا، قد تجاوزتها وتقدّمها بأشواط وأشواط، فظاظة ديانة الفنّ التي كانت البرجوازية ترعاها وتحميها. فالعقلانيّة التي تبرهن قاصرة، ضدّ الآثار الفنيّة من حيث تطبّق عليها معايير المنطق والسببية الخارجة عن الفنّ، لم تزُل تمامًا، ذلك أنّ سوء

الاستخدام الإيديولوجي للفن هو ما يثيرها. عندما يعارض أحد المتأخرين من أصحاب الرواية الواقعية بيتاً لآيشندورف قائلاً إنه لا يمكن مقارنة السحب بالأحلام، بل يجوز في أقصى الحالات، مقارنة الأحلام بالسحب، فإن السطر الذي يقول «تمرّ السحب مثل أحلام ثقيلة»^(١) يُحصّن في مجاله ليُحفظ بعيداً عن ذلك التدقيق السمج، أي حيث تتحوّل الطبيعة إلى تمثيل بليغ يوحي بشيء من أشياء الباطن. من ينفي القوة التعبيرية لذلك السطر الذي هو نموذج لشعر العاطفة بالمعنى العظيم للكلمة، تتعثر قدماء فيسقط في غسق الأثر، بدلاً من أن يتحرّك فيه إذ يتحنّس سبيله ليُحقّق قيمة الكلمات وقيمة^(*) تكوّنها. ومن ثمّ، المعقولة في الأثر الفني هي اللحظة المنظّمة التي تُؤسّس الوحدة، وليس من دون علاقة بالعقلانية التي تسيطر في الخارج، ولكنها لا تستعير منها نظاماً مقولاتها. بهذا المقياس، الملامح اللامعقولة للأثر الفني ليست علامات على روح لاعقلي، ولا حتّى على وجود مثل هذا الزوج عند المشاهد المتملّي؛ فالزوج ينزع دائماً إلى إنتاج آثار فنية روحية هي عقلية بمعنى معين. شاعر الوجدانيات يحقّ له بالأحرى وبمقتضى طلاقته وتجاثره^(**) اللذين يجعلانه يستغني عن القواعد المنطقية التي هي بمثابة مجرد ظلال في مجاله، ألاّ يتعقّب إلاّ الشرعّ المحايث لأعماله. ذلك أنّ الآثار الفنية لا تكبّت، فهي تسمح بواسطة التعبير، لما يتفشّى وما يتقلّب أن يلجأ الوعي الحاضر من دون أن تعمل من جانبها على 'عقلنتيها' كما ينقد التحليل النفسي ذلك. - إنّ اتهام الفنّ باللامعقولة، أعني الفنّ الذي يستهتر بقواعد العقل إذ تتعلّق بالممارسة، يعبر من ناحيته، عن إيديولوجيا بقدر ما يعبر عنها الطابع اللامعقول للاعتقاد الرسمي في الفنّ؛ وهذا ما يتناسب جيّداً مع رُصاد الحواشي بجميع أطرافهم كلّ بحسب حاجته. غير أنّ التوجّهات التي من مثل التعبيرية والسرالية التي كانت أبعادها اللاعقلية تثير الاستغراب، كانت تناهض العنف والسلطان والظلامية. أنّ [٨٩] بعض النزعات التعبيرية في ألمانيا كانت بعد أن غدّتها السريالية في فرنسا، قد صبّت في الفاشية التي لم تكن تعتبر الفكر غير وسيلة لبلوغ

(١) يوزيف فون آيشندورف، الأعمال الكاملة في مجلّد واحد - *Werke in einem Band*، تحرير ف. راش، مونشن ١٩٥٥، ص. ١١ (عقش - *Zwielicht*).

(*) وردت بالفرنسية: Valeurs

(**) وردت بالفرنسية: désinvolture

غاية بعينها ومن ثم ابتلعت كل شيء، فهذا مما لا أهمية له بالنظر إلى الفكرة الموضوعية التي لتلك الحركات، وهو ما غالت استطيعا أتباع آدري جدانوف في التشديد عليه عن قصد ولغايات تحريضية. هنالك فرق بين إظهار اللامعقول فنياً، لامعقولة النظام كما لامعقولة النفس، وتشكيله ومن ثم جعله بمعنى معين، معقولا، وبين الدعوة إلى اللامعقول كما يكاد يحدث ذلك دائماً مع عقلانية الوسائل الاستطبيقية، ضمن علاقات سطح متناظرة تناظرا فظاً. وهذا الفرق هو ما لم يكن بوسع بنيامين أن يتبينه بالقدر الكافي في نظريته حول الأثر الفني في عصر استنساخه التقني. فالتضاد البسيط بين الأثر ذي الهالة والأثر الذي يُستنسخ استنساخاً كثيفاً، التضاد الذي يُهمَل بحكم طابعه العنيف، جدلية هذين الصنفين، يصير فريسةً تصوّر للأثر الفني يتخذ التصوير الفوتوغرافي أنموذجاً له، تصوّر ليس أقلّ بربرية من تصوّر الفنان خلّاقاً مبدعاً؛ والحق أن بنيامين لم يصغ في الأصل ضمن التاريخ الموجز للتصوير الفوتوغرافي، تضاداً يعدم الجدلية بهذا القدر كما فعل ذلك بعد خمسة أعوام في مقاله حول قابلية الاستنساخ [التقني المكثف للأثر الفني]^(١). ذلك أنه في حين يسلم هذا المقالُ حرفياً بالتعريف السابق للهالة، يمتد النصّ حول التصوير الفوتوغرافي، هالة الصور الفوتوغرافية الأولى، الهالة التي فقدتها رأساً من خلال نقد آتغيت لاستغلالها التجاري. يبدو أن هذا التصوّر أقرب إلى الموضوعية من ذلك التبسيط الذي كان له إذًا، سهمٌ في أن ينتشر بين الناس، المقالُ حول قابلية الاستنساخ انتشاراً واسعاً. ما ينفذ من خلال شبكة رسم ذلك التصوّر التقريبي إنما هو ما لأجله كان بنيامين قد أدخل مفهوم الهالة، أعني العنصر المتعارض مع السياق الطقسي، أي عنصر التماسف ونقد السطح الإيديولوجي للكيان. ومن ثم، محاكمة الهالة يسهل أن تشمل الفن الحديث نوعياً [٩٠] أي الفن الذي ينأى عن منطق

(١) راجع: فالتر بنيامين، «التاريخ الموجز للتصوير الفوتوغرافي - *Kleine Geschichte der Photographie*»، ضمن: ملاك جديد. كتابات مختارة ٢ - *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*، فرانكفورت على الماين ١٩٦٦، ص. ٢٢٩ وما بعدها؛ ثم: الأثر الفني في عصر استنساخه التقني - *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*، ضمن: الأعمال، تحرير ث. ف. آدرنو و غ. آدرنو، فرانكفورت على الماين ١٩٥٥، المجلد الأول، ص. ٣٦٦ وما بعدها.

الأشياء الدارجة والمألوفة ويحوي منتوجات ثقافة الجماهير التي تحمل طابع الزبح وما زلنا نجد لها أثرا حتى في البلدان التي يُزعم أنها اشتراكية. لقد نزل بريشت بالفعل، الموسيقى الشعبية فوق الكتابة الموسيقية اللانغمية ونظام الإثني عشر صوتا اللذين كان يرتاب في أنهما تعبيرات رومنتيقية. إذا اعتنق المرء هذه المواقف فإنه يحمل بلا مواربة على الفاشية، ما يُظنّ فيه أنه نزعات لاعقلية للفكر ومن دون أن تكون له الآلة لمعارضة الشيئة البرجوازية التي بواسطتها ما زالت تلك المواقف مثيرة. فالمرء يبقى من باب الاتفاق مع سياسة المعسكر الشرقي، في عمه بإزاء التنوير من حيث هو تضليل للجماهير^(١). إن الإجراءات التقنية التي خُلع عنها الطابع السحري وتعلّق بالظواهرات كما تعرّض، لا تتناسب بالتمام مع تجلياتها وتبديلاتها. ومن ثم، نقص نظرية قابلية الاستنساخ التي أخرجها بنيامين إخراجا عظيما، يكمن في أنّ مقولاتها المستقطبة ثنائيا ليست مؤهلة للتمييز بين تصوّر للفنّ قد تخلّص في طبقاته الأساسية من الإيديولوجيا وبين سوء استعمال معقولة استيطيقية تجنّد لغاية استغلال الجماهير والهيمنة عليها؛ فهذه الإيمّة هي ما لا يكاد هذا تصوّر يدركه ويأخذه بعين الاعتبار. يستخدم بنيامين مفهوم المونتاج باعتباره اللحظة الوحيدة التي تتعدّى معقولة الكاميرا، وهذا المفهوم كان قد بلغ أوجه مع السريالية وسرعان ما خفت نجمه ضمن صناعة الفيلم. لكنّ المونتاج يتحكّم في تبديل عناصر الواقع الفعلي للذهن البشري السليم والمكين إمّا ليفرض عليها توجيها مغايرا أو ليستنهض في أحسن الحالات، لغتها الكامنة. إلّا أنّ المونتاج قاصر من حيث لا يفجر العناصر نفسها، بل للمرء أن يستنكر فيه بقايا لاعقلانية مدهانة، أي تكيفا مع موادّ جاهزة تُعطى للأثر من الخارج.

لذلك فإنّ مبدأ المونتاج بتبعاته التي سيتعين أولا على تاريخ الكتابة الاستيطيقية ذاك الذي لا وجود له بعد، أن يصف درجاتها، قد تحوّل إلى مبدأ البناء. ولا ينبغي أن نخفي أنّ في مبدأ البناء أيضاً، أي في حلّ الموادّ واللحظات ضمن وحدة مفروضة، هنالك عنصر مصقول ونسيق، عنصر [٩١] المنطيقية المحض، يكيّد لبطهر، وينزع إلى أن يصير إيديولوجيا. ومن المحتوم في العصر الراهن أن تصيب

(١) قارن: ماكس هوركهايمر وتيودور ف. أدورنو، جدلية التنوير - *Dialektik der Aufklärung*، مصدر مذكور، ص. ١٢٨ وما بعدها.

كلٌّ فنّ عدوى انعدام حقيقة الكلّ المهيمن وزيفه. بيد أنّ البناء هو اليوم الشكل الوحيد الممكن للحظة العقلية في الأثر الفنّي، مثلما اقترن في البداية أي في طور النهضة، تحرير الفنّ من التبعية الطقسية باكتشاف البناء الذي كان يُدعى عصرنذ «تركيبا». ذلك أنّ البناء يكون ضمن مواندة الأثر الفنّي وبقوة محدودة، حكم المنطق والسببية وقد حوّل من المعرفة الموضوعية. فالبناء هو شميطة المتنوع على حساب اللحظات النوعية التي يتحكم بها، وهو أيضاً شميطة الذات التي تظنّ أنّها تنتفي فيها والحال أنّ الذات هي التي تحقّقها. إنّ القرابة بين البناء والعمليات المعرفية، أو ربّما بين البناء وتأويل نظريات المعرفة لهذه العمليات، ليس أقلّ بدهاءة من الاختلاف بينهما: أعني أنّه ما من فنّ يحمل بالجواهر حكماً، وأنّه حين يحكم فإنّما يكسر مفهومه ويخرج عنه. ويختلف البناء عن التركيب بالدلالة الواسعة التي تشمل تركيب الصور، من حيث لا يخضع له بلا هوادة كلّ ما يتأتّى من الخارج وحسب، بل أيضاً جميع لحظات الكلّ المحايطة. ومن ثمّ فالبناء إنّما هو سيطرة الذات المستمرة التي كلّما وُصِلت تخفّت وتوارت. يقتلع البناء عناصر الواقع الفعلي من سياقها الأولاني ويحوّلها في حدّ ذاتها إلى أنّ تصير من جديد، قادرة على وحدة تماثل تلك التي كانت قد فُرِضت عليها من الخارج بكيفية متنافرة، وحدة تحصل لها هي أيضاً من الداخل. بالبناء يلتمس الفنّ يائسا التخلّص من سطوة وضعيته الاسمية ومن الشعور بأنّه عرضي، ليكتسب قوة إلزامية أعلى، أو إن شئت، ليلبّغ الكلّي. وفي هذا يحتاج الفنّ إلى ردّ واختزال العناصر التي تهذّه إذّاك بإفقاذه سطوته فيمسخ إلى مغالبة ما لا وجود له. فتصير الذات المجردة والترنسدنتالية التي ما تنفك تتخفى طبقاً لمقالة كُط في نظرية الخطاطة، ذاتا استيطيقيّة. غير أنّ البناء يحدّ من الذاتية الاستيطيقيّة نقدياً، مثلما كانت التوجهات البنائية كما نجدها عند [بيث] موندريان على سبيل المثال، قد كوّنت في الأصل [٩٢] طرحاً مضاداً للتوجهات التعبيرية. فلكي تنجح شميطة البناء يتحكم على الرغم من كلّ نفور، أن تكون قد تخلّصت من العناصر التي هي في ذاتها لا تنصاع ولا تخضع أبداً لما يُفرض عليها؛ ومن ثمّ فالبناء لا يجانب الصواب حين يستبعد العضوي باعتباره مصدر إيهام. والذات في كليتها شبه المنطقية هذه إنّما تؤدّي دور الموظّف، بينما يكون ظهورها في النتيجة سيّاناً. ولذلك يُعدّ من بين أعمق تصوّرات استيطيكا هيغل أنّها كانت قد تعرّفت إلى هذه العلاقة الجدلية الحقيقية قبل

الزعة البنائية بوقت طويل، وأنها كانت قد بحثت عن الفلاح الذاتي للأثر الفني حيث تزول الذات في الأثر الفني. إذ أنه بمثل هذا الزوال وليس بمناققة الواقع ومهادنته، يخرق الأثر الفني أن توفر له أن يفعل، مجرد العقل الذاتي. تلك هي يوطوبيا البنائية، ذلك أن كونها عرضة للخطأ يكمن في أن لها بالضرورة ميلا إلى إلغاء ما دُمج وتعليق المسار الذي لا حياة لها إلا ضمنه. فليس فقدان الفن البنائي اليوم للتوتر نتيجة لضعف الذات وحسب، بل يعود إلى فكرة البناء نفسها. وعلة ذلك تكمن في العلاقة بالظاهر. يلتمس البناء من حيث لا يحتمل أي شيء خارجي وفي نهجه الذي يكاد لا يُقاوم، التحول إلى واقع فعلي من نسج ذاته بأن يستعير تحديداً خلوص مبادئه من الأشكال الغائية التقنية الخارجية. ولكنه من حيث يعرى من الغايات، يبقى حبيس الفن. ذلك أن الأثر الفني الذي يُبنى بكيفية محض وبصرامة موضوعية، يتحول منذ موقف أدولف لوز المعادي للدود لكل طبيعة تطبيقية للفن، وبحكم محاكاته للأشكال الغائية، إلى فن تطبيقي، فتسمي الغائية من دون غاية مهزلة. وفي المقابل، وحده التدخل السجالي للذات في العقل الذاتي وفائض تجليها بالإضافة إلى ما تلتبس الانتفاء فيه، هما اللذان ساعدا إلى الآن على التوقي من ذلك التحول. لا بقاء للفن إلا بالبت في هذا التناقض، وليس بصقله أو تنميته.

الحاجة إلى فن ذي مغزى موضوعي لم تُشبع قط بالوسائط المرتبطة بالغايات، بل تقوم ضرورة هذا الفن على الوسائط المستقلة. فهذه الضرورة تنكر قبل كل شيء، مجرد الفن باعتباره نتاجا للعمل البشري، الفن الذي لا يريد في الوقت نفسه، أن يكون شيئاً، شيئاً من بين الأشياء. الفن الذي يتعلق بموضوعية الشيء هو في الأصل، تناقض ظاهر. ومع ذلك، تطوره يكون باطن الفن المعاصر. [٩٣] ما يحرك الفن هو أن فتنه من جهة ما هي باق من بواقي المرحلة السحرية، ينفضها الحاضر الحسي المباشر لارتفاع السحر عن العالم، والحال أنه لا يمكن محو تلك اللحظة. ففي هذه اللحظة وحدها يمكن أن يُحفظ طابع المميزيس الذي له، المميزيس التي تستمد حقيقتها من النقد الذي يزاوله الفن من خلال وجوده بالذات، فيما يتعلق بالعقلانية التي تصيرت إلى مطلق. إن الفتنة نفسها تكون إذ تحزر من دعوى كونها فعلية، جزءاً من التنوير، فظاهرها يرفع السحر عن العالم الذي خلع السحر عنه. هو ذا الأثير الديالكطقي الذي ينسبط الفن فيه اليوم. والتخلي عن دعوى حقيقة اللحظة السحرية

التي حافظ الفن عليها، هو الذي يحدّد الظاهر الاستطقيّ والحقيقة الاستطقيّة. في إرث مسلك الفكر الذي كان في القديم موجّها نحو الماهيات، ما يزال سهمُ الفن قائماً ليستبطن بكيفيّة موسوطة، ذلك الماهويّ الذي كان منعه، قد ساوق تقدّم المعرفة العقلية. ذلك أنّ واقعة الفنّ من حيث هي انعكاس للسرّ في العالم الذي ارتفع السحر عنه، تكوّن من دون أن يسلم بذلك، فضيحة لا يحتملها. أمّا إذا أخذ الفنّ ذلك في الحسبان بلا هوادة ودفع بعنقه حدّ السحر، فإنّه يسقط في الضلال والتضليل ويناقض دعواه في الحقيقة فيدكّ أساسه دكّا. ضمن العالم الذي ارتفع السحر عنه، ما يزال للتعبير الأقصى عن الفنّ، التعبير الذي يعرّى من كلّ مواساة، صدى رومنتيقيّ. ما زال الفنّ المضادّ للرومنطقيّة يكون إثباتاً لفلسفة تاريخ الاستطيقا عند هيجل التي يكون الفنّ الرومنطقيّ فيها المرحلة الأخيرة، والحال أنّه بإمكان الفنّ المضادّ للرومنطقيّة وحده أن يبتزّ بسواده، العالم الذي ارتفع السحر عنه ويمحو السحر الذي يزاوله هذا العالم بواسطة سطوة ظاهرتة، أعني الطابع الفيتشي للسلعة. إنّ الآثار الفنية تصادر بما أنّها كائنة، على كيان ما لا كيان له، ومن ثمّ تدخل في صراع مع انعدام مثوله الفعليّ. لكنّ لا يمكن التفكير في هذا الصراع بالطريقة^(*) التي يتصوّرها هواة الجاز، أعني أنّ ما لا يتلاءم مع لعبتهم هو في تقديرهم، غير مسابر للعصر بحكم تنافره مع العالم الذي ارتفع السحر عنه. ذلك أنّه ليس حقيقةً إلا ما لا محلّ له في هذا العالم. لم يُعدّ قبليّ التعيين الفنيّ بما هو كذلك والوضع التاريخي متطابقين، والحقّ أنّهما لم يتطابقا قطّ. ولا ينبغي التغلّب على هذا التنافر بواسطة التكييف والتوفيق، فالحقيقة تقوم بالأحرى على [٩٤] دفعه إلى أقصاه. وعكسيّاً، خلّع الطابع الفنيّ عن الفنّ هو محايث للفنّ، للفنّ الذي يمرّ فلا يلوي على شيء كما للفنّ الذي يُباع، وذلك طبقاً للميل التكنولوجيّ للفنّ الذي لا تردّعه أيّ دعوة إلى باطن يزعم أنّه مباشر ومحض. لقد ظهر مفهوم التقنية الفنية في وقت متأخّر؛ فلا حضور لهذا المفهوم حتّى في المرحلة التي تلتحق الثورة الفرنسية عندما صارت السيطرة الاستطقيّة على الطبيعة واعيةً بذاتها، وأمّا غرض تلك التقنية فحاضر ولا ريب. ليست التقنية الفنية تكيّفاً ملائماً مع عصر يعرّض بحذلقه رعاء، بوصفه تقنيّاً،

(*) وردت بالفرنسية : Façon

لكأن قوى الانتاج هي التي تحسم مباشرة في أمر بنيتها والحال أن علاقات الانتاج هي التي تتحكم فيها. حيثما تنزع التكنولوجيا الاستيطانية كما كان ذلك متواترا في الحركات الحديثة بعد الحرب العالمية الثانية، إلى علمنة الفن بما هو كذلك بدلا من مده باكتشافات تقنية، يزل الفن ويضل سواء السبيل. كان بإمكان العلماء، ولا سيما علماء الطبيعة، أن يكشفوا بلا أدنى عناء، عن أخطاء وسوء فهم لدى الفنانين الذين كانوا منتشين بمصطلحاتهم الصناعية، وأن يذكروهم من ثم بأن الحدود الفيزيائية التي كانوا يستخدمونها في طرائق عملهم، لا تتطابق مع واقع الحال الموضوعي الذي يشيرون إليه بتلك الحدود. وما يدفع إلى تقننة الفن هو الذات أي الوعي الذي ارتفعت عنه الأوهام فتوحى الحذر من السحر باعتباره حجابا، بقدر ما يدفع إليها الموضوع، أعني الكيفية التي يصدق بها تنظم الآثار الفنية. وقد أمسى إمكان هذا التنظيم مستشكلا مع اضمحلال الاجراءات والطرائق التقليدية التي كانت دارجة إلى عصرنا الراهن. وحدها التكنولوجيا كانت تقدمت على أنها تنذر بكامل تنظيم الآثار الفنية في سياق علاقة الغايات بالوسائل تلك التي كان كمنط بعامية قد ساواها بالاستيطاني. فالتقنية لم تنجم قط من الخارج بديلا يتوفر عند الطلب، على الرغم من أن تاريخ الفن يشهد أطوارا تشبه الثورات التقنية للإنتاج المادي. مع تنامي تذييت الآثار الفنية كانت الاجراءات والطرائق التقليدية قد جعلتها رهن التصرف الحر. والتقنية تفرض التصرف مبدأ. فهي تستند لتشرع لنفسها، إلى أن أمهات الآثار الفنية التقليدية التي لم تكن ترتبط منذ بالأديو، بمعرفة الطرائق التقنية إلا من حين إلى آخر، [٩٥] إنما قد استفادت أصالتها بمقتضى مقياس تكوينها التقني، وذلك إلى أن قوّضت التكنولوجيا الاجراءات والطرائق التقليدية. استعاديا، يمكن التعرف إلى التقنية بوصفها مكونا للفن، حتى في الماضي وبكيفية أكثر صرامة مما تسلّم به إيديولوجيا الثقافة التي كوّن العصر التقني للفن بحسب مصطلحاتها، طورا لاحقا وانحطاطا لما كان في السابق تلقائية إنسانية. ولا مشاحة أنه بإمكان المرء أن يشير عند باخ على سبيل المثال، إلى هوة تفصل بين بنية موسيقاه والوسائل التقنية المتوفرة وقتئذ لإنجاز هذه الموسيقى إنجازا متطابقا؛ وهذا أمر هام بالنسبة إلى نقد التاريخانية الاستيطانية. لكن هذا الجنس من الفهم لا يغطي كامل الظاهرة المركبة. ذلك أن تجربة باخ قد أفضت به إلى تقنية تركيب متطورة جدا. وعلى العكس من ذلك، في الآثار التي هي

حري أن توصف بالضاربة في القدم، تختلط العبارة بتقنية ما بقدر ما تختلط بغياها أو بما لم تزل تمنع إنجازها. فمن العبث أن يتحقق المرء مفاعيل فن الرسم قبل المنظوري، أيها ينتج عن عمق موضوع التعبير وأيها يحصل عن حرمان ناجم عن نقص تقني ما ينفك يتحول من جديد إلى تعبير. بالنسبة إلى الآثار التي تضرب في القدم والتي ليست إمكاناتها بعامة واسعة بل محدودة، يبدو لذلك تحديداً أن فيها قدراً من التقنية لا ينبغي أن يفوق ما يحتاجه إنجازها بالضرورة. ومن ثم، يزول بإزاء هذه الأعمال، السؤال عما كان يراود إنجازها وما لم يزل إنجازها غير ممكن، فهذا السؤال يفضي دائماً في واقع الأمر وبالنظر إلى ما يُموضع، إلى الزلل. لكن للاستسلام أيضاً لحظته الظلامية. ومثاله أنه يعسر التمسك بمصادقية مفهوم [الوئس] ريغل في إرادة الفن أيا كان سهمه في تحرير التجربة الاستيطانية من المعايير المجردة التي لا زمان لها؛ ذلك أنه قلماً يحدد أثراً فنياً ما كان يُراد به. الصلابة البرية لتمثال أبولون الإتروري بفيلا جيوليا، إنما هي مكوّن للمغزى، سيان في ذلك أ تطابقت أم لم تطابق مع القصد والمراد. بيد أن وظيفة التقنية تتحول وتقلب رأساً على عقب في بعض المواضع الحاسمة. فهي ترسي عند أوج تطورها، أولية الصنع في الفن، على خلاف ما يتصوره المرء دائماً تلقائية إنتاج. [٩٦] ويمكن أن تصير التقنية مناهضة للفن من حيث يسوّغ الفن بدرجات مختلفة، ما لا يقبل الصنع ويقمعه. ومع ذلك، لا تُستنفذ تقننة الفن حتى في قابلية الصنع، كما سترغب في ذلك سطحية النزعة المحافظة في الثقافة. ذلك أن التقنية من جهة ما هي امتداد ليد الذات الطولى على الطبيعة، تنتزع الآثار الفنية من اللغة المباشرة التي لهذه الذات. فالشرعية التكنولوجية تحدّ من عرضية مجرد الفرد الذي يُنتج الأثر الفني. هذا المسار عينه الذي تناهضه النزعة التقليدية من حيث تعتبره إعداما للنفس، يفضي في إنتاجاته العليا، بالأثر الفني إلى اللغة، بدلا من أن يؤدي إلى شيء سيكولوجي أو إلى إنساني كما يُقال اليوم من باب الثرثرة. ما يُطلق عليه اسم تشبئة إنما يتحسّن حين يقع بكيفية راديكالية، لغة الأشياء. وهو يقترب افتراضياً من فكرة تلك الطبيعة التي يدمرها القول بأولية ما هو ذو معنى في نظر البشر. تحزّر الحداثة المفخمة من مجال تمثيل ما هو نفسي فتتعداه إلى التعبير عما لا تستطيع أي لغة قضدية قوله. من بين أعمال الماضي القريب،

تكون آثار بول كلي خير شاهد على ذلك، كلي الذي كان عضوا في الباوهاؤس ذي المقاصد التكنولوجية.

إذا أردنا كما كان أدولف لوز ينزع إلى ذلك وكما يجنّد التكنولوجيا ترديد ذلك من بعده، أن نعلم جمال الموضوعات التقنية الفعلية، فإننا نحمل عليها تحديداً ما تتمرّد عليه موضوعية الأشياء باعتبارها إعصاباً استطيقيّاً. والجمال الذي يتخذ نموذجاً في هذا المضممار ويُقدّر طبقاً للمقولات التقليدية المختلطة من مثل الانسجام الشكليّ أو حتى العظم الهائل، إنّما يستقرّ على حساب الغائية الفعلية، إلى التكوينات الموظّفة لأهداف محدودة من مثل الجسور والتجهيزات الصناعية التي تستفيد في هذا التوظيف، قانونها الشكليّ. القول بأنّ هذه التكوينات هي أيضاً جميلة بمقتضى تصديقها لذلك القانون الشكليّ، إنّما ينمّ عن مغالاة في التقيّظ لكأنّ المرء يواسي نفسه في شأن ما يُعوزها: إنّ هو إلّا وعي فاسدٌ للموضوعية نفسها. وفي المقابل، الأثر الفنيّ القائم بذاته الذي لا وظيفة له إلّا فيما يتعلّق به، إنّما يلتصق عبر غائيته المحايثة، بلوغاً ما كان يُسمى في القديم، جمالاً. إذا اشتبك الفنّ الذي يرتبط بالغايات والفنّ الذي يعرى منها، في إعصاب الموضوعية على الرغم من تباينهما، فإنّ جمال الأثر الفنيّ التكنولوجي والقائم بذاته يغدو مستشكلاً، الجمال الذي يخذله نموذجُه، [٩٧] أعني التكوين الفنيّ الوظيفي. ومن ثمّ يكابد الجمال اشتغالا خلوا من الشغل. وبما أنّ هذا الاشتغال يعدم الغاية المرصودة^(*) خارجياً، فإنّ الغاية الداخلية ترتفع؛ وعليه يصير الاشتغال بما هو كونه - لآخر، نافلا وسطحيّاً، ويصير بما هو غاية ذاتية، تزويقا وتنميكا. على هذا النحو، يُخرّب طورٌ من أطوار قابلية الاشتغال نفسها، أعني الضرورة التي تصدر من تحت عن اللحظات الجزئية وتأخذ بعين الاعتبار نزوعها. ومن ثمّ يلحق ضررٌ كبير ذلك التوتّر المتوازن الذي يستعيره الأثر الفنيّ الموضوعي من الفنون المرصودة لغايات. ويتبدّى في هذا كلّ اللاتطابق بين الأثر الفنيّ المبني في حدّ ذاته على كيفية الاشتغال وبين انعدام وظيفته. لكنّ، لا يمكن لأيّ شكل من أشكال الاستعانة بالأموسوط الذاتيّ أن ينقض المحاكاة

(*) وردت باللاتينية : terminus ad quem

الاستطيقية لقابلية الاشتغال: فاللجوء إلى اللاموسوط الذاتي لن ينتهي إلا إلى حجب الكيفية التي على نحوها صار الفردي وسيكولوجيته إلى إيديولوجيا تقابل سطوة الموضوعية الاجتماعية، وهذا ما تعيه الموضوعية وعيا صائبا. ليست أزمة الموضوعية علامة تدعو إلى تعويضها بإنساني سرعان ما سيفسد وينحط إلى مواساة هي قرين اللإنساني الفعلي الذي ما انفك يتفاقم. لكن إذا تُفكرت الموضوعية ودُفعت إلى حذها الأقصى، انقلبت إلى قُبْنِيّ بربري. حتى ما ترعاه الاستطيقا نفورا من الكيتش والتزويق والسطحي وكل ما يشبه الرفاه، له أيضاً بعد من أبعاد البربرية، بعدا يعود إلى ذلك الضيق الهذام في الحضارة طبقاً لنظرية فرويد. فالبربرية هي الأخذ بالأمور على علاقتها وحزفياً. يصير الأثر الفني إذ يُوضع بالكامل، وبمقتضى مشروعته المحض، إلى مجرد واقعة، ومن ثم يزول من حيث هو فن. وعليه فالإمّية التي تبرز في الأزمة، هي إمّا الخروج عن الفن أو تغيير مفهومه.

منذ شلنغ الذي تدعى استطيقاه فلسفة الفن، تركّزت المصلحة الاستطيقية في الآثار الفنية. لم يعد الجميل الطبيعي الذي لم تزل تتعلّق به أُلْمُعُ تعريفات نقد ملكة الحكم، غرض النظرية. وغالب الظنّ أنّ هذا لا يعود مع ذلك إلى أنّ الجميل الطبيعي طبقاً [٩٨] لنظرية هيغل، كان يكون في واقع الأمر، رُفِعَ ونُسَخَ في شيء أعلى، بل إلى أنّه قد كُبِتَ. ويشير مفهوم الجميل الطبيعي جرحاً نازفاً فلا يعدم المرء أن يجمع بين التفكير فيه والتفكير في عفن الأثر الفني من جهة ما هو مصطنع بحت، ضد الطبيعة. فالأثر الفني من حيث يصنعه البشر دون غيرهم، يتعارض في ظاهره مع ما هو غير مصنوع، مع الطبيعة. ولكن، يحيل أحدهما إلى الآخر من حيث هما متضادان، فالطبيعة تحيل إلى تجزئة عالم موسوط وموضع، والأثر الفني يحيل إلى الطبيعة، إلى القوّم الموسوط على ما هو مباشر وبلا توسط. لهذه العلة، لا مناص لنظرية الفن من التفكير في الجميل الطبيعي. والحال أنّ أشكال النظر في الجميل الطبيعي، بل ومجرد الخوض في هذا الغرض رأساً، تثير بمفارقة معتبرة، الإحساس بأنّها أفكار بالية ومملّة ومتخلّفة، يمنع الفن الكبير مع تأويله ومن حيث يجسّد ما كانت الاستطيقا القديمة قد حملته على الطبيعة، تفكّر ما يتنزّل فيما أبعد من المحايثة الاستطيقية ويسقط مع ذلك، في هذه المحايثة من جهة ما هي شرطه. إنّ المرور إلى

ديانة الفنّ الإيديولوجية للقرن التاسع عشر التي سيكون هيغل هو الذي اخترع اسمها، وارتضاء المؤالفة التي تُحصّل رمزياً في الأثر الفني، هما ما يُدفعان ثمناً لذلك الكبت. لقد زال الجميل الطبيعيّ من الاستطيقا تبعاً للهيمنة المتوسّعة لمفهوميّ الحرّية وعزّة الإنسان اللّذين سبق كُتِبَ إليهما، ولكنّ استنبهتُهما شلر وهيغل في الاستطيقا بكيفية متشقة، المفهومين اللّذين يقولان بأنّه لا شيء حقيقٌ بأنّ يؤخذ بعين الاعتبار، غير ما يدور في فلّك الذات القائمة ذاتياً. لكنّ في الوقت نفسه، حقيقة هذه الحرّية تعدم الحقيقة بالنسبة إلى هذه الذات، إذ لا حرّية للأخّر. لذلك، الانقلاب على الجميل الطبيعيّ هو على الرغم من التطوّر الهائل الذي أنتجه فيما يتعلّق بتصوّر الفنّ عنصراً روحياً، حمّالٌ للحظّة هدم وتقويض، مثله مثل مفهوم الكرامة في تقابله على الإطلاق مع الطبيعة. ومقالة شلر في السّماحة والعزّة هي التي تكوّن في هذا المضمار وأياً كانت الدلالة التي تعترّيها، لحظّة الوقف. إنّ الخراب الذي كانت المثالية قد أنتجته على الصعيد الاستطيقيّ، يظهر للعيان بكلّ حدّته، في ضحاياها الذين من مثل يوهان بيتر هبل، قد استبعدوا باقتضاء العزّة الاستطيقية ومع ذلك صمدوا إذ أثبتوا من خلال وجودهم الذي كان يراه المثاليّون متناهياً كلّ التناهي، أنّ تلك العزّة والمكانة محدودتان متناهيتان لا محالة. ربّما لا يتبدّى تجفّف كلّ ما لا تهيمن عليه الذات بالتّمام، [٩٩] الظلّ المظلم للمثالية، أكثر ممّا يتبدّى في الاستطيقا دون سواها. لو راجعنا محاكمة الجميل الطبيعيّ، لكانت تلك العزّة التي باسمها يرفع الحيوان الإنسان نفسه فوق الحيوانيّة هي التي توضع في قفص الاتّهام. بالنظر إلى تجربة الطبيعة، تنكشف هذه العزّة على أنّها ما تأخذه الذات غصباً، الذات التي تُفسد ما لا يخضع لها، الكيفيّات النوعيّة، وتخفضه إلى مجرد موادّ وتستبعده من الفنّ، من جهة ما هو إمكان غير متعيّن كلياً، مع أنّ الفنّ طبقاً لمفهومه، سيحتاج إليه. لا ينتحل البشر العزّة وضعياً، بل ستكون العزّة ما ليسوا هم منه بعد. لهذه العلّة ألقي بها كُتِبَ في الطابع العقليّ ولم يحملها على الطابع الإمبريقيّ. تحت علامة العزّة التي يحملها البشر كما يكونون والتي سرعان ما تحوّلت إلى تلك النخوة الرسميّة التي كان شلر يحترس منها في سياق روح القرن الثامن عشر، صار الفنّ إلى حلبة الحقّ والجميل

والخير التي جمّدت في التفكير الاستطقيّ، ما له وجهة قاطعة فشّدت إلى حاشية السيل الجارف والمعتكر الذي كان الزوح يتقلّب فيه.

يقوم الأثر الفنّي من جهة ما هو على الإطلاق ثيسي^(*)، من وضع الإنسان، مقام ما سيكون فوسيني^(**)، ما لن يكون للذات وحسب، ما سيكون بعبارة كنيّة، شيئاً في ذاته. وكثيراً ما يتنزّل الأثر الفنّي مثل تطابقه، في الذات، كما قد يتعيّن ذلك ذات يوم، على الطبيعة نفسها. فالتحرّز من تبعيّة المواد ولا سيّما الموضوعات الطبيعيّة، والدعوى في حقّ كلّ موضوع أن يتناوله الفنّ، جعلاً الفنّ في نهاية المطاف، سيّد نفسه، وأزّالاً منه فظاظة ما يتأتّى للزّوح مباشرة وبلا توسيط. لكنّ سبيل هذا التقدّم الذي كان يُسقط كلّ ما لم يكن يواتي ذلك التطابق ويوافقه، كانت أيضاً سبيلاً إلى الخراب. ذلك ما أثبتّه في القرن العشرين ذكرى الآثار الفنيّة الأصليّة التي كانت تُزدرى تحت رعب المثاليّة. على صعيد اللغة، كان كارل كراوس قد عمل على إنقاذ مثل هذه الآثار بتقريضه لكلّ ما يُقمع ويُقهر في ظلّ الرأسماليّة، أعني الحيوان والزيف والمرأة. فهذا ما يتناظر معه التفاتُ النظرية الاستطقيّة جهةً الجميل الفنّي. والظاهر أنّ هيغل لم يتوصّل إلى اعتبار أنّ التجربة الأصليّة للفنّ ليست ممكنة من دون تجربة ذلك البعد مهما عُسّر إدراكه، التجربة التي كان اسمها، أي الجميل الطبيعيّ، قد أفل نجمه وصار باهتاً. [١٠٠] لكنّ جوهرية هذه التجربة تنتقش عميقاً في الحداثيّة، ومثاله أنّه عند بروسست الذي يكوّن عمله بحثاً [عن الزمن المفقود] أثراً فنياً وميتافيزيقاً في الفنّ، تُعدّ تجربة سياج الزعرور من بين المظاهر الأصليّة للمسلك الاستطقيّ. إنّ الآثار الفنيّة الأصليّة التي جارت فكرة المؤالفة مع الطبيعة من حيث تحوّلت بالتمام إلى طبيعة ثانية، كانت تستشعر دائماً لتستردّ أنفاسها، ضرورةً أن تخرج عن ذاتها. وبما أنّ التطابق لم يكن كلمتها الأخيرة، بحثت عما يواسيها في الطبيعة الأولى: ومثاله المشهد الأخير لفيفارو الذي يدور في الهواء الطلق، وفي الفرائشوتس عندما تتملّى أغانيه من شرفة بيتها، الليلة المقمرة والمرصّة بالنجوم. فلا مشاخة أنّ تنفّس الصعداء هذا يرتبط كثيراً بالموسوط، بعالم المواضع. ذلك أنّ الشعور بالجميل

(*) وردت باليونانية: θέσις، ويعني بها الموضوع من جهة ما يُوضع، ما هو موضوع.

(**) وردت باليونانية: φύσις، ويعني بها ما هو مطابق للطبيعة وعلى نسجها.

الطبيعي قد اشتدَّ في أثناء مراحل طويلة، مع اشتداد ألم الذات إذ تنطوي على نفسها أمام عالم جاهز ومنظَّم، فذلك الشعور يحمل أثر الضيق بالعالم. حتَّى كُنْط كان يغذِّي شيئاً من احتقار الفنِّ الذي يصنعه البشر والذي يقابل بالمواضعة، الطبيعة. «إنَّ مزية الجمال الطبيعي هذه مقابل الجمال الفني، حتَّى ولو تفوَّق هذا الأخير على ذاك من ناحية الشكل، المزيَّة التي تثير وحدها مع ذلك، مصلحة مباشرة، هي التي تنسجم مع طريقة التفكير المستنيرة والمتأضلة لدى جميع البشر الذين هذبوا شعورهم الأخلاقي»^(١). وفي هذا كله يخال المرء أنَّ روسو هو المتكلِّم، كما هو الحال في الشاهد التالي: «إذا قام رجل لديه ما يكفي من الذوق ليحكم على منتوجات الفنِّ الجميل بأكبر قدر ممكن من السداد واللطفة، وغادر طوعا الغرفة التي تُجمَع فيها تلك الأشياء الجميلة التي تغذِّي الغرور والأفراح الاجتماعية بعامة، وولَّى وجهه جهةً الجميل في الطبيعة ليجد إن جازت العبارة، متعة لروحه في مسار تأمل لا يستطيع أبدا أن يبلغ فيه الغاية، فإننا سنحترم خياره هذا ونفرض أنَّ في داخله نفساً جميلة ليس بوسع أي عارف بالفنون ولا هاوٍ لها أن يدعيها لنفسها بمقتضى المصلحة التي يُبديانها في ما يقتنيانه من أشياء»^(٢). [١٠١] لهذه المبادئ النظرية قاسمٌ مشتركٌ مع الآثار الفنية لعصرها، أعني فعل الخروج إلى الهواء الطلق. لقد حمل كُنْط الجليل على الطبيعة، ومن ثمَّ حمل عليها ولا ريب، كلَّ جميل يتعدَّى مجرَّد اللعب الشكلي. وفي المقابل، انتهى هيغل وعصره إلى مفهومٍ في الفنِّ لم يكن مثل طفل القرن الثامن عشر الذي كان ذلك في نظره دارجا وبديهيًا، يرعى «الغرور والأفراح الاجتماعية». لكنَّ فانت من ثمَّ هيغل وعصره، التجربة التي لم تزل عند كُنْط، تعبّر عن نفسها بلا قيد وفي سياق الزوج البرجوازي الثوري الذي يعتبر ما يُصنَع حمّالاً للخطأ، والذي يُحافظ على صورة طبيعة أولائيّة لأنَّ ما يُصنَع ما زال لم يكوّن عنده طبيعة ثانية على الإطلاق.

(١) كُنْط/ مصدر مذكور، ص. ١٧٢ (نقد ملكة الحكم - 42 § Kritik der Urteilstkraft). [إ. كُنْط، نقد ملكة الحكم، ص. ٢٢٢].

(٢) كُنْط، المصدر نفسه، [قارن: المصدر نفسه، ص. ٢٢٢ - ٢٢٣].

إنَّ الكيفيّة التي يتغيّر على نحوها مفهوم الجميل الطبيعيّ في حدّ ذاته تاريخياً
تغيّرات عميقة، تتجلّى في أكثر أشكالها وضوحاً، في أنّه لم يضمّ إليه إلّا في أثناء
القرن التاسع عشر، مجالاً كان يتعيّن من حيث هو مجال المصطنع، أن يكون ضديداً
له، أعني مجال المشهد الثقافيّ. غالباً ما تُعتبر جميلة الأعمال التاريخية في علاقتها
بمحيطها الجغرافيّ الذي تماثله بواسطة تحويل مناسب لموادّ التشييد. وعلى العكس
مما يحدث في الفنّ، لا يكون قانون الشكل في تلك الأعمال، مركزياً، فنادراً ما
تكون نتاج تخطيط، على الرغم من أنّ لتنظيمها حول النواة التي تكونها الكنيسة أو
ساحة السوق، أثراً جميلاً في بعض الأحيان، كما أنّ الأحوال الماديّة والاقتصاديّة قد
تتخذ في بعض الأحيان، أشكالاً فنيّة. والأكّد أنّها تعدّ طابع البكارة الذي يقرنه
التصوّر الدارج بالجميل الطبيعيّ. فالتاريخ من جهة ما هو تعبير والاتّصال التاريخيّ
بما هو شكل قد انتقشا على المشاهد الثقافيّة وأدمجها دينامياً، كما درجت عليه
الحال بالنسبة إلى الآثار الفنيّة. ويعود تاريخ اكتشاف هذا البعد الاستطقيّ وتملّكه
بالحسن الجمعيّ إلى الرومنطيّة، وفي غالب الظنّ، إلى طقس الأطلال قبل أيّ شيء
آخر. مع أقول الرومنطيّة سقط ملكوت المشهد الطبيعيّ إلى حضيض الومضات
الاشهاريّة لحفلات الأرغن وأشكال الحماية الجديدة، ذلك أنّه حين يطغى العمران
فإنّه يمتصّ مكملًا إيديولوجياً له، ما يلبي مقتضيات طبيعة المدن، من دون أن يحمل
مع ذلك بارزّة، علامات مجتمع السوق. لكنّ إذا اختلط لذلك، [١٠٢] وعي فاسدٌ
ببهجة تمليّ جدار عتيق أو ديار تعود إلى القرون الوسطى، فإنّ هذه البهجة تصمد
أمام الرأي الذي يجعلها مشكوكاً فيها. طالما أنّ التقدّم يعترف من حيث تكسحه النزعة
النفعيّة، وجه البسيطة، فإنّه ليس للمرء على الرغم من كلّ الأدلّة على عكس ذلك،
أنّ ينتهي عن إدراك ما يكمن تحت هذه النزعة ويتقدّمها وإنّ كان في طابعه المؤجّل
أفضل وأكثر إنسانيّة. ليست العقلنة عقلانيّة بعد، وكلّيّة التوسيط ما زالت لم تتحوّل
إلى حياة حيّة، وهذا ما يضيفي طوراً عدلّ تعديليّ على آثار الحاليّة واللاتوسيط
القديمين كما يُستشكران ويكرران دائماً. إنّ الحنين الذي يشفي في تلك الآثار غليله،
لا يفوز منها إلّا بالمخاتلة، فيتحوّل هو نفسه من جزاء الإشباع الكاذب، إلى شرّ،
ومع ذلك تراه يشرّع لنفسه بالحرمان الذي ما ينفك يفرضه واقع الحال القائم. لكنّ
المشهد الثقافيّ قد يكتسب أعظم قوّة له على المقاومة من حيث أنّ عبارة التاريخ التي

تتلبسه استطيقياً إنما تغذّي من الألم الماضي الفعلي. فشكل ما هو محدودٌ يُدخل البهجة، لأنّه لا يجب أن يُنسى قهرُ الحادِّ والزأمة، الحادُّ الذي تكوّن أشكاله تذكّرة. إنّ للمشهد الثقافي الذي يشبه الخراب حتى حيث لم تزل الديار سليمة، صدى حيّاً لما لا صدى له. وإذا لحقت اليوم، العلاقة الاستطيقيّة بذلك الماضي عدوى النزعة الارتكاسيّة التي تهادنها، فإنّه لم تعد ثمة وجاهةٌ لوعي استطيقيّ متقدّم يطوّح ببعد الماضي بوصفه سقّط المتاع. لن يكون هنالك جميل من دون أذكار تاريخي. وحدها إنسانيّة قد تحرّرت، بل وتخلّصت من كلّ قوميّة، سيكون بوسعها أن تستقبل من دون إحساس بالذنب، الماضي والمشهد الثقافي أيضاً. وما يبدو في الطبيعة على أنّه طُرح من التاريخ ولا يخضع له، إنّما ينتمي تصارُعياً، إلى طور تاريخي كانت خيوط النسيج الاجتماعي قد اشتدّ انجباؤها فيه حتّى بات الأحياء يخشون الموت اختناقاً. لا مجال للجميل الطبيعيّ في أثناء الحقب التي تقابل فيها الطبيعة البشر وتبشّش بهم؛ ويعلم الجميع أنّه قلّما ينشذ المرء إلى المشهد الطبيعيّ في المهّن الزراعيّة حيث تكون الطبيعة الظاهرة موضوعاً مباشراً للفعل. غير أنّ للجميل الطبيعيّ الذي يُظنّ فيه أنّه خلوّ من التاريخ، نواته التاريخيّة، وهذا ما يُضفي عليه مشروعيّة على النحو الذي ينسبُه مفهومه. فحيث لم تحصل السيطرة بالفعل على الطبيعة، [١٠٣] كانت صورة عدم السيطرة عليها تثير الرعب. لأجل ذلك كانت توجد لوقتٍ طويل أشكالٌ ولع مغرّبة بالأنظمة التماثليّة للطبيعة. فالتجربة العاطفيّة للطبيعة قد استمتعت بما يشذّ عن القاعدة وبما لا يخضع إلى خطاطة، وفي ذلك بعضُ انجذابٍ إلى روح الاسميّة. إلّا أنّه من السهل أن يخدع التقدّم الحضاريّ البشر فيما يتعلّق بالكيفيّة التي لم يزالوا يعرضون بها من دون حماية. فالسعادة التي كانت تمنحها الطبيعة كانت مرتبطة بتصور الذات بوصفها كائناً لذاته هو افتراضياً لامتناه في حدّ ذاته؛ وعلى هذا النحو يُسقط هذا الكائن نفسه على الطبيعة ويشعر بنفسه قريباً منها من حيث هو منفصل؛ فعجزه داخل المجتمع الذي صار إلى طبيعة ثانية متحرّجة، إنّما يتحوّل إلى محرّك هروبٍ إلى ما يُظنّ أنّه طبيعة أولى. لدى كئُط، أخذ الخوف من عنف الطبيعة يتحوّل من خلال وعي الذات بالحرّيّة، إلى مغالطة تاريخيّة، فراجع خوف هذه الذات من انعدام الحرّيّة المستمر. هذا الخوف وذلك الوعي بالحرّيّة يختلطان ويتعاديان ضمن تجرّبة الجميل الطبيعي. وبقدر ما يكون الفنّ شرط هذه التجربة، يرتفع إمكان القيام بها غير

معتكرة. جملة فرلين التي تقول إنّ «البحر أجمل من الكاتدرائيات»(*) إنّما تشهد على حقبة تحضّر متقدّمة جداً، وتمهّد لرعبٍ فيه خلاص ونجاة، كما هي الحال في كلّ مرّة تُحال الطبيعة بكيفيّة منيرة، إلى ما يصنعه البشر، صنيعا يرفض تلك التجربة.

يتجلّى تشابكُ الجميل الطبيعيّ والجميل الفنّي في التجربة التي تنطبق على الجميل الطبيعيّ. فهذه التجربة تتعلّق فقط بالطبيعة بوصفها ظاهرة، ولا تتعلّق بها أبداً من جهة ما هي مادة عمل ومعاودة إنتاج للحياة، ولا من جهة ما هي موضوع للعلم. التجربة الاستطيقيّة للطبيعة هي مثلها مثل تجربة الفنّ، تجربةٌ صور. فالطبيعة بوصفها جميلاً يظهر، لا تُدرَك على أنّها موضوعٌ فعل. وما يفخّم في الفنّ تخليّاً عن الغايات التي تتعلّق بالمحافظة على البقاء، إنّما يتحقّق أيضاً في التجربة الاستطيقيّة للطبيعة. ومن ثمّ، الفرق بين هذه التجربة والتجربة الفنّية ليس كبيراً. فالتوسيط قائمٌ في علاقة الفنّ بالطبيعة بقدر ما هو قائمٌ في عكسها. الفنّ ليس الطبيعة كما كانت تريد المثالية أن نعتقد ذلك، ولكنه يريد أن يفني بما تعد الطبيعة به. وليس بإمكانه أن يفعل ذلك إلّا من حيث ينقضُ هذا العهد ويؤوّل إلى نفسه. هو ذا ما يصدق في مبرهنة هيغل التي تقول بأنّ ما يُلهم الفنّ هو سلبيٌّ ما، عورُ الجميل الطبيعيّ، [١٠٤] وفي الحقيقة هو أنّ الطبيعة طالما أنّها لا تُعرَف إلّا من حيث مضادّتها للمجتمع، ليست البتّة بعدُ كما تظهر. ما تنزع إليه الطبيعة عبثاً، تحقّقه الآثار الفنّية فتجعل الأبصار شاخصة. وطالما أنّ الطبيعة الظاهرة لا تجري مجرى موضوع الفعل، فإنّها هي ذاتها التعبيرُ عن الكتابة أو السلام أو عن شيءٍ آخر. والفنّ يمثل الطبيعة من خلال إلغائها في رسم منقوش (**). فكلّ فنّ يقوم على نزعة طبيعانيّة لا يقترب من الطبيعة إلّا كذبا، لأنّه يرذها كما تفعل الصناعة، إلى مادة خام. ومقاومة الذات للواقع الخبري في الأثر الفنّي القائم بذاته إنّما هي أيضاً مقاومةٌ للطبيعة الظاهرة المباشرة. ذلك أنّ ما يظهر في هذه الطبيعة لا يتطابق مع الواقع الخبري بقدر ما لا يتطابق بحسب التصرُّو المتناقض جدّاً لكثط، الأشياء في ذاتها مع عالم «ظاهرات» الموضوعات ذات التقويم المقولاتي. لقد تغدّى التطوّر التاريخي للفنّ من الجميل الطبيعيّ مثلما نشأ الجميل

(*) ورد الشاهد بالفرنسية.

(**) وردت بالفرنسية : effigie

الطبيعي عن تلك الحركة في الأزمنة البرجوازية الباكرة، وبوسع المرء أن يجد شيئاً من هذا مستبقاً في استخفاف هيجل بالجميل الطبيعي. إنّ العقلانية التي صارت استيطيّة والتدبير المحايث للمواد التي تناسب معها في تكوين الأثر، يفضيان إلى شيء يشبه الطور الطبيعي ضمن المسلك الاستيطقي. ذلك أنّ النزعات شبه العقلانية في الفن من مثل التخلية النقدية للمواضع المشتركة، والتشكيل الشامل للآثار الجزئية في حدّ ذاتها تشكيلاً يُدفع إلى حدّه الأقصى، ونتائج التذيت إنّما تجعل الآثار تقترب في ذاتها وليس البتّة بواسطة التقليد، من عنصر طبيعي يقع تحت سطوة الذات. «الأصل هو الهدف»، هذا ما يصدق بالأحرى على الفن. إنّ قوّة تجربة الجميل الطبيعي وضعفها يكمنان في أنّها تبقى على الأقلّ طبقاً لوعيتها الذاتيّة، دون السيطرة على الطبيعة، كما لو كانت في الأصل، غير موسوطة؛ أمّا قوتها فتعود إلى أنّها تذكّر وضعها الذي يخلو من الهيمنة، وضعا من المستلاح أنّه لم يوجد قطّ، وأمّا ضعفها ففي أنّها لذلك تحديداً، تنحلّ ضمن ذلك الذي يعدم الشكل بما هو منشأ العبقرية التي لم يكن لها إلاّ أن تعتنّق بعامة تلك الفكرة في الحرية التي كانت قد تحقّقت في وضع خلو من الهيمنة. أذكار الحرية في الجميل الطبيعي يؤدّي إلى الزلل، لأنّه يتوق إلى حرية ضمن عبودية قديمة. فالجميل الطبيعي إنّما هو الميثوس الذي يُنقل إلى الخيال، ولعلّه من ثمّ، ميثوس استرّد وافندي. [١٠٥] تغريد الطير جميل في نظر الناس جميعاً؛ فما من امرئ مرهف الحسّ ما زال لديه شيء من السنن الأوروبيّة، لن يتأثّر بتغريد شحروود بعد نزول المطر. لكن في تغريد الطير، يرتبص المرعب، لأنّ هذا التغريد ليس غناء، بل يخضع للسحر الذي يحبس فيه. ويظهر الرعب حتّى في هجرة الطيور التي ينبغي أن تُرى فيها أشكال التكهّن القديمة ولا سيّما تلك التي تنبأ بالهول. إنّ تكون تعدّد معاني الجميل الطبيعي من حيث المضمون، هو عينه تكون الميثاث. لهذه العلّة، لا يمكن للعبقرية إذ تيقظ، أن تجد لوقت طويل، إشباعاً في الجميل الطبيعي. يتخلّص الفن كلياً مع تنامي طابعه المبتذل، من الميثوس، ومن ثمّ من سحر الطبيعة الذي يستمرّ على الرغم من ذلك، مع سطوتها الذاتية. وحدّه ما قد يكون أقلت من الطبيعة بوصفها قدراً، سيكون له سهم في استعادتها. إذ أنّه بقدر ما يُتدبّر الفن موضوعاً لذاتٍ ويُخلّص من مجرد مقاصدها، تتمفصل لغته طبقاً لأنموذج لغة غير مفهومية، لغة لا تتسرّ دلائلها حول

الأشياء، بل ستكون شبيهة لما أطلق عليه في عصر نزعة العواطف الجياشة وطبقا لصورة مجازية جميلة ومشبعة، اسم كتاب الطبيعة. تُدرك الإنسانية في الفن وهي تمضي على طريق العقلانية، ما تنساه العقلانية وما يدعو إليه تفكرها المضاعف. أما نقطة انفلات هذا التطور التي ليست هي بالطبع سوى بُعد من أبعاد الفن الجديد، ففي التعرف إلى أنّ الطبيعة بوصفها جميلا، لا يمكن أن تُستنسَخ. ذلك أنّ الجميل الطبيعي من حيث يظهر، هو في حد ذاته صورة. ومن ثم، يتخذ استنساخه شكلَ تحصيل الحاصل، من حيث أنّه حين يُمَوِّض الظاهر فإنّما يصده ويُعدهم في الوقت نفسه. إنّ ردّ الفعل الذي ليس من الخاصة في شيء، من حيث يعتبر وردة الخلع أو حتى لوحة لجبل ماطر هورن (وادي المروج)، من قبيل الكيتش، يذهب إلى أبعد من هذه الموضوعات الجزئية، ذلك أنّه يشير في أقصاه عدم قابلية استنساخ الجميل الطبيعي. فالضيق الذي يثيره هذا الأمر إنّما يتفعل عند الحدود القصوى لكي تبقى منطقة تقليد الطبيعة المشحونة بالذوق منطقة طمأنينة لا يكدر شيء صفوها. فالغابة الخضراء للانطباعيين الألمان لا تفضل لوحات بحيرة الملوك التي تزين الفنادق، والانطباعيون الفرنسيون كانوا يعلمون على التدقيق لماذا لا يختارون إلاّ في ما ندر، الطبيعة المحض موضوعا لهم، ولماذا حين لا يلتفتون إلى ما هو مصطنع من مثل راقصات الباليه أو فرسان السباق أو الطبيعة الخادمة في لوحات الشتاء عند سيسلي، [١٠٦] كانوا يوشنون مشاهدهم الطبيعية برموز حضريّة كانت تساهم في تهزيل هيكلتي للشكل، من قبيل ما نجد عند بيكاسو. وعليه، من العسير أن يقدر المرء مدى ثقل الطابو الذي يتعلّق بتقليد الطبيعة وسيء إلى صورتها. إذا كان بروست يتصوّر أنّ إدراك الطبيعة قد يكون تغيّر في حدّ ذاته مع رينوار، فليس ذلك فقط من باب السلوان الذي كان الشاعر يستمدّه من الانطباعيين، بل يتضمّن أيضاً شيئا من الهول والرعب، أعني أنّ تشيئة الروابط بين البشر تنفّش في كلّ تجربة وتصير إلى مطلق بالدلالة الحرفية للمفردة. فأجمل وجه لفئة يصير قبيحا حين يشبه في كلّ جزء وإنّ دقّ، وجه نجمة من نجومات السينما من حيث يكون في نهاية المطاف قد صيغ مسبقا على نماله، وحتى عندما تعرّض تجربة شيء ما طبيعي من حيث هو مفرد بالتام كما لو كانت هذه التجربة تجري في حماية التسيير، فإنّها تنزع بالطبع إلى الخداع والمخاتلة. يتحوّل الجميل الطبيعي في عصر توسيطه الإعلاميّ الشامل، إلى كاريكاتور شنيع؛

أما إجلال الطبيعة فيحث بالأحرى مع تملّي الجميل الطبيعي، على التّنسك طالما أنّه يحمل ختم السلعة. والحقّ أنّ رسم الطبيعة لم يكن حتّى في الماضي، أصيلاً إلّا بما هو طبيعة ميتة^(*)، أي حيث كان يجيد قراءة الطبيعة بوصفها شفرة لشيء تاريخي، إنّ لم تكن للطابع العطوب لكلّ ما هو تاريخي. إنّ لتحريم الصور في العهد القديم فضلاً عن جانبه اللاهوتي، جانباً استيطقيّاً. أنّه لا يحقّ للمرء أن يرسم أيّ صورة، ولا سيما صورة شيء ما، فهذا يعني في الوقت نفسه أنّ مثل هذه الصورة غير ممكنة. ما يظهر في الطبيعة إنّما يُسلَبُ بمضاعفته في الفنّ، كونه - في - ذاته ذاك الذي تتشبع منه تجرّبة الطبيعة. فلا يكون الفنّ أمينا للطبيعة الظاهرة إلّا حيث يستحضر ويتمثّل المشهد الطبيعي في سلبته؛ وكان بورخارت قد عبّر عن ذلك بكيفيّة صادمة لا نظير لها، في «أبيات كُتبت عند تأمل رسوم مشاهد طبيعيّة»^(١). إذا كان فنّ الرسم يبدو على أنّه قد تآلف والطبيعة، ومثاله عند كوزو، فإنّ هذه المؤالفة تحمل علامة المتزائل الذي لا يدوم أكثر من لحظ عين: العطر الأبديّ مفارقة.

قول روستو «لنعد إلى الطبيعة»^(**) يوقع الرّيبة في الجميل الطبيعي إذ يظهر بلا توسيط في الطبيعة. وإذا كانت المقابلة المتبدلة بين التقنية والطبيعة توقع في زلل كبير، فهذا يكمن تحديداً في [١٠٧] أنّ الطبيعة التي لم تلتطفها رعاية البشر ولم تمسها يد، من مثل الركام الجليديّ في الآلب والجبال الصخرية، إنّما تشبه جبال الفضلات الصناعيّة التي تنفر منها حاجة الطبيعة الاستيطقيّة الجارية اجتماعيّا. سنذكر ذات يوم كيف يتخذ فضاء العالم غير العضويّ مظهرًا صناعيّا. حتّى في توسعه الجوفيّ الذي يحمل بصمة التقنية الشاملة، سيبقى مفهوم الطبيعة البري والمثالي، مجرد جزيرة ريفيّة لا قيمة لها. إنّ التقنية التي ستكون طباقاً لخطاطة مستعارة من الأخلاق الجنسية البرجوازيّة، عتقت الطبيعة، ستكون أيضاً في ظلّ علاقات إنتاج قد تغيّرت، قادرة على نجدتها وربّما على مساعدتها في أن تبلغ مبتغاها على هذه الأرض البائسة. فلا يكون الوعي مؤقلاً لتجرّبة الطبيعة إلّا عندما يحمل معالِمها مثلما

(*) وردت بالفرنسية: nature morte

(١) انظر: ردولف بورخارت، قصائد - *Gedichte*، تحرير م.ل. بورخارت و ه. شتاينر، شتوتغارت

١٩٥٧، ص. ١١٣ وما بعدها.

(**) وردت العبارة بالفرنسية ناقصة: retournons...

هو الحال في فنّ الرسم الانطباعي. بهذا يُحرّك مفهوم الجميل الطبيعي المثبت. ومن ثمّ، يتوسّع من حيث يشمل ما لم يعدّ طبيعة. فإنّ لم يحصل هذا، مُسخ إلى استيهامات خذاعة. أما علاقة الطبيعة الظاهرة بالشيء الميت فمفتحة على تجربته الاستيطيّة. ذلك أنّ كلّ تجربة للطبيعة تشي في الحقيقة، بكامل المجتمع. فالمجتمع لا يضع خطاطات الإدراك وحسب، بل يرسي مسبقاً، بالتعارض وبالمماثلة، ما يُدعى في كلّ مرّة، طبيعة. وتجربة الطبيعة إنّما تتأسس بواسطة قدرة السلب المتعين. مع توسّع التقنية، بل في الحقيقة، مع التوسّع الشامل لمبدأ التبادل، يصير الجميل الطبيعي أكثر فأكثر، وظيفّة تعارضيّة لذلك المبدأ، ويندمج ضمن ما يُصارع ماهيّة مُشيئة. إنّ مفهوم الجميل الطبيعي الذي نُحت في السابق، اعتراضاً على صفائر الشعر الاصطناعي وشجر الطّقسوس المشدّب لأجل الإطلاقيّة، قد فقد قوّته، لأنّ عالم التجربة لم يصّر منذ التحرّر البرجوازيّ الذي حدث باسم حقوق الإنسان التي يُزعم أنّها طبيعيّة، أقلّ تشيئة، بل أكثر تشيئة ممّا كان عليه في القرن الثامن عشر. فالتجربة المباشرة للطبيعة وقد تخلّصت من طورها الحرج وأدرجت ضمن علاقات التبادل كما تشهد على ذلك عبارة «صناعة السياحة»، قد سقطت في الحياء والاعتباط والتقريب: قد أضحت الطبيعة محميّات طبيعيّة وأعدارا. الجميل الطبيعيّ إنّما هو إيديولوجيا تلبّيس اللاموسوط بالموسوط. حتّى التجربة المناسبة للجميل الطبيعيّ تُدّعن لإيديولوجيا اللاوعي عنصراً مكملًا لها. [١٠٨] إذا اعتُبر طبقاً للأخلاق البرجوازية، أنّه سيكون مكسباً للبشر لو كان لديهم حنّ مرهف بالطبيعة، وهذا المكسب قد صار عندهم في غالب الأحيان، إلى إشباع أخلاقيّ ونرجسيّ حتّى أنّه سيتعين على المرء أن يكون طبيّاً لكي يقرّ بفضل الابتهاج بالطبيعة، فإنّه لم يعد هنالك حدّ نقف عنده مع ما نراه إحساساً بكلّ جميل حتّى في إعلانات الزواج التي تشهد على تجربة بائسة حسيّة. فهي تشوّه جوهر تجربة الطبيعة وتمسخها في الصميم. ومن العسير أن نجد لها أثراً في السياحة المنظّمة. أنّ يستمتع المرء بالطبيعة وسكونها، فهذا قد أضحى امتيازاً نادر يمكن استغلاله تجاريّاً. لكنّ ذلك لا يعني مجرّد الطعن في مقولة الجميل الطبيعي. والإعراض عن الكلام فيها إنّما يتقرّى حيث يشتدّ حبّ الطبيعة. إنّ عبارة «ما أجمله!» إذ تُقال عن مشهد طبيعيّ، تنتهك لغته الصامته وتنتقص من جماله؛ فالطبيعة الظاهرة تحبّ الصمت، في حين أنّ من يكون قادراً على تجربتها، يميل إلى

الكلام عنها، كلاماً يحزّر لطرفة عين، من الانحباس المونادولوجي. وإذا كانت صورة الطبيعة باقية لا تفوت، فلأنّ نفثها التام في المصطنع، النفث الذي يتقد الصورة، يعمّه بالضرورة عما سيكون فيما أبعد من المجتمع البرجوازي وعمله وسلعه. يبقى الجميل الطبيعي أمثولة لهذا الأخزوي على الرغم من توسيطه بالمحاينة الاجتماعية. لكنّ، إذا فرضنا أنّ هذه الأمثولة تكوّن المرحلة التي تبلغها المؤلفة في نهاية المطاف، فإنّنا نخفضها إلى وسيلة مؤقتة تُرصد لحجب وتبرير ما لا يأتلف، اللامؤتلف الذي ينطوي مع ذلك على إمكان مثل هذا الجمال.

عبارة «ما أجمله!» التي تعكّر بحسب بيت شعري لهبل، «صفو الطبيعة وبهجتها»^(١)، إنّما تتناسب مع التركيز الموتور بالنظر إلى الآثار الفنية، وليس مع الطبيعة. فالإدراك الخلو من الوعي يعرف أكثر من غيره، عن جمال الطبيعة. في بعض الأحيان تتألّق الطبيعة ضمن اتصال ذلك الإدراك. وكلّما كان تملي المرء للطبيعة كثيفاً شديداً، نقص إدراكه لجمالها، اللهمّ إلّا إذا تمكّن ألق الطبيعة من المرء عن غير إرادة منه. ففي غالب الأحيان، من العبث أن يعزم المرء عن قصد، على زيارة مناظر طبيعية مشهورة ومواقع أخاذة للجميل الطبيعي. والموضعة التي تنتج عن التملّي المتبصر والمتأنّي إنّما تسيء لبلاغة الطبيعة، [١٠٩] وبعض هذا يصدق أيضاً في نهاية المطاف، على الآثار الفنية التي لا يمكن دركها بالكامل إلّا في الزمن - الديمومة^(٢) الذي لا ريب أن برغسون يستنبط تصوّره من التجربة الفنية. لكنّ إذا لم يكن بإمكاننا إن جازت العبارة، أن نرى الطبيعة إلّا عن عمه، فإنّ الإدراك والذكر اللذين يعريان من الوعي، لإزمان استطيقنا، ويكونان في الوقت نفسه، بقايا ضاربة في القدم لا تأتلف مع تنامي الرشاد العقلي. بيد أنّ الحالّية المحض^(٣) لا تأتي كفاية التجربة الاستطيقية. فهذه إنّما تقتضي فضلاً عن اللإرادة، تعسف الوعي وتركيزه؛ وهذا تناقض لا يمكن استبعاده. إذا مضينا في هذا بكيفية متسقة، فإنّ كلّ جميل يفتح على

(١) فردريش هبل، الأعمال الكاملة في مجلدين - *Werke in zwei Bänden*، تحرير غ. فريكه، مونشن

١٩٥٢، المجلد الأول، ص. ١٢ (صورة خريف - *Herbstbild*)

(٢) وردت بالفرنسية: *temps durée*

(٣) وردت بالفرنسية: *pure*

التحليل الذي يُغيب من جديد الإرادة ويدخل التلقائية، وسيكون التحليل عبثاً لو لم تختلط به لحظة انعدام التعسف. بالنظر إلى الجميل، يستعيد التفكير التحليلي من جديد الزمن - الديمومة بواسطة ضده. فينتهي التحليل إلى جميل كما سيتعين أن يظهر لإدراك تام يخلو من الوعي وينسى ذاته. ومن ثم، يوصف التحليل مرة أخرى على نحو ذاتي، السبيل التي يوصفها الأثر الفني في حد ذاته، موضوعياً: التعرف المطابق إلى الاستطقي إنما هو الاستنجاز التلقائي للمسارات الموضوعية، استنجازاً يحدث داخلها بمقتضى توتراته. من منظور تكويني، سيكون المسلك الاستطقي في حاجة إلى أن يألف المرء منذ الطفولة، الجميل الطبيعي الذي يُعرض عن بُعد الإيديولوجي لأجل إنقاذه ضمن العلاقة بما هو مصطنع.

عندما اشتد التعارض بين الحالية والمواضعة وانفتح أفق التجربة الاستطقية على ما أطلق عليه كُنت اسم الجليل، شهد الوعي مثول ظاهرات طبيعية جميلة استحوذت عليه بعظمتها. لكن تاريخياً، سرعان ما زال هذا الموقف. كذلك امتنعت العبقرية السجالية لدى كارل كراوس وربما في تطابق مع الأسلوب المحدث(*) عند بيتر آلتبرغ على سبيل المثال، عن اعتناق طُقس المشاهد الطبيعية العظيمة، وتبدى أنها لا تجد أي بهجة في قمم الجبال العالية، بهجة لا ريب في أن متسلق الجبال وحده لا يُنكرها وهو الذي كان نقد الثقافة على حق حينما ارتاب في أمره. هذا الارتاب في الطبيعة العظيمة يصدر بالطبع، عن حس فني. فهذا الحس الفني يتمرد مع عملية التمييز المتدرجة، على المماثلة التي طغت على الفلسفة المثالية، بين عظمة التصورات والمقولات [١١٠] ومغزى الآثار الفنية. في الأثناء صار الخلط بين هذا وتلك علامة موقف فكّه. حتى العظمة المجردة للطبيعة التي لم يزل كُنت يُجلّها فيقارنها بالقانون الأخلاقي، قد تبين أنها أضحت انعكاساً لجنون العظمة البرجوازي وللولع بالأرقام القياسية وللتكميم، بل ولطقس الأبطال البرجوازي. لكن في هذا يفوت المرء أن هذه اللحظة في الطبيعة إنما توجه المتملي إلى شيء مغاير تماماً، إلى شيء ما يحدث من هيمنة البشر ويدكر بقصور البشرية جمعاء. كذلك كان قد انتاب نيته في سيلس ماريا، مثل هذا الشعور إذ قال: «ألفاً متر فوق البحر وأكثر منها فوق

(*) وردت بالإنجليزية : modern style

شؤون البشر». مثل هذا التقلب ضمن تجربة الجميل الطبيعي يصدُّ على الإطلاق كلُّ قبليّة نظرية كما يصدّها الفنّ. من سيلمس تثبيت الجميل الطبيعي في مفهوم لا يتغيّر، سيكون عرضة للسخرية مثل هوسرل حين يُشهر بأنّه ماشياً يحسّ بالخضرة النضرة للعشب. ومن يتكلّم عن الجميل الطبيعي فإنّما يقول شعراً رديئاً. وحده المتحدلق يتجاسر على التمييز في الطبيعة بين الجميل والقيح، ولكن من دون مثل هذا التمييز سيكون مفهوم الجميل الطبيعي خاوياً. فلا المقولات التي من مثل مقولات العِظم الشكليّ التي يناقضها الإدراك الحسيّ الميكروولوجيّ للجميل في الطبيعة، وهو بلا شكّ الإدراك الأصليّ، ولا علاقات التناظر الرياضيّ كما كانت تتصوّر الاستطيقا القديمة ذلك، تقدّم معايير الجميل الطبيعيّ. ذلك أنّ الجميل الطبيعيّ لا يقبل التعيين طبقاً لأشكال تعين المفاهيم الكلّيّة، لأنّ مفهومه يستمدّ جوهره ممّا يفلت من المفهوميّة الكلّيّة. وأمّا عدم قابليّة تعيينه فتجلّى في أنّ كلّ جزء من الطبيعة مثله مثل ما يصنعه البشر ويصبّ في الطبيعة، إنّما يمكن أن يصير جميلاً بضرب من الإشعاع الداخلي. وهذا التعبير لا علاقة له أو تكاد لا تكون له علاقة بالتناسبات الشكلية. لكن وفي الوقت نفسه، كلّ موضوع جزئيّ من موضوعات الطبيعة نخبره بوصفه جميلاً، يعرض كما لو كان الجميل الوحيد على وجه الأرض قاطبة؛ وهذا ما ينتقل إلى كلّ أثر فنيّ. في حين أنّه من الممتنع التمييز في الطبيعة بين الجميل واللاجميل تمييزاً قطعياً، نرى الوعي الذي ينغمس بمحبّة في جميل ما، مدفوعاً دفعاً إلى مثل هذا التمييز. إذا كان هنالك تمييز نوعيّ [١١١] فيما يتعلّق بجميل الطبيعة، فإنّه ينبغي تعقّبه في درجة التعبير التي لما هو ليس من صنيع البشر، أي عبارته. الجميل في الطبيعة هو ما يظهر على أنّه أكثر ممّا يكون عليه حرفياً، في موضعه ومحلّه. من دون قابليّة تأثر، لن تكون هنالك مثل تلك العبارة الموضوعيّة، ولكنها لا تختزل ولا تُردّ إلى الذات، فالجميل الطبيعيّ يدلّ على أوليّة الموضوع في التجربة الذاتية. والمرء لا يدركه إلّا بما هو ذلك اللازم الذي لا يفهم ولا مناص منه، ذلك الذي ينتظر مستشكلاً، حلّه. فلا شيء ينتقل بالتمام من الجميل الطبيعيّ إلى الآثار الفنيّة أكثر من ذلك الطابع المزدوج. من هذا المنظور تحديداً، الفنّ هو تقليد للجميل الطبيعيّ بدلاً من أن يكون تقليداً للطبيعة. والجميل الطبيعيّ ينمو بقدر ما ينمو مقصد الاستعارة الذي يطعن فيه من دون أن يفكّ شفرته، وبقدر ما تنمو الدلالات التي لا تتموضع،

على العكس من اللغة الدالة. ولهذه الدلالات على الإطلاق، ماهية تاريخية مثل «زاوية هاردت» لهولدرلين^(١). ومثاله أن شجرا يبدو إذ يفصل عن غيره، جميلا، بل أجمل من غيره، عندما يبدو بكيفية لا يمكن تحديدها، على أنه علامة لحدث ماضٍ؛ وأن حجرا يظهر للعيان في لخط عين، على أنه حيوان يعود إلى ما قبل التاريخ، والحال أنه سرعان ما يزول الشبه إذا نظرنا إليه ثانية. هذا هو محلُّ بُعد من أبعاد التجربة الرومنطيقية التي تنزّل فيما أبعد من الفلسفة والتصورات الرومنطيقية. في الجميل الفني تتلاعب عناصر طبيعية وتاريخية وتتداخل بعضها في بعض على نحو يشبه الموسيقى وبكيفية كاليودوسكوبية. يمكن أن يهمل عنصر من هذه العناصر مكان عنصر آخر، وفي تموج العناصر هذا، وليس في أحادية دلالة الروابط، منبع حياة الجميل الفني. إنه مسرح تمثيل كما تمثل السحب مسرحيات شكسبيرية، أو كما تديم في الظاهر، أطراف السحاب المضئ، نور البرق إذ يلعب في السماء. إذا كان الفن لا يصور السحاب، فإن المسرح يعمل على تمثيل دراما السحاب كما نجد ذلك عند شكسبير في مشهد لهاملت مع حاشيته. فالجميل الطبيعي هو تاريخ متصل وضرورة معلقة. ما سلم المرء وهو على حق، للآثار الفنية بأنها تثير شعورا بالطبيعة إلا وعبرت عنه. غير أن هذا الشعور على الرغم من كل قرابة مع الاستعارة، عابر خاطف لا يتعدى ما سبقت رؤيته^(٢)، وهو حقا مع وجاهته، زائل لا يدوم.

[١١٢] يعتنق هومبولدت هو أيضاً موقفا بين كئط وهيفل من حيث يتمسك بالجميل الطبيعي ويعمل مع ذلك ضد الشكلائية الكنطية، على تجسيده عينية. على هذا النحو يتقد هومبولدت الطبيعة في نصه حول بلاد الباسك، النص الذي حجه عن غير وجه حق نص غوته حول الرحلة إلى إيطاليا، ولكن من دون أن يسخر من جادة الطبيعة كما سينتظر المرء ذلك بعد مئة وخمسين عاما. ومثاله أن هومبولدت يعيب على مشهد طبيعي عظيم لصخور ناتئة أنه كان يعدم الشجر. والبيت الشعري الذي يقول إن «المدينة في الموقع المناسب، ولكن ينقصها الجبل»، إنما يسخر من تلك الأقاويل، فالمشهد الطبيعي نفسه سيثير ولا ريب الحماسة عينها بعد خمسين عاما.

(١) انظر: هولدرلين، مصدر مذكور، المجلد الثاني، ص. ١٢٠.

(٢) وردت بالفرنسية: déjà vu

يبد أن السذاجة التي لا تدفع عنها أمام الطبيعة غير الإنسانية، استعمال ملكة الحكم الإنسانية، إنما تشهد على علاقة بهذه الطبيعة هي بشكل لا يُقارن، أعمق بكثير من الإعجاب الذي يرضى بكل شيء. أمام المشهد [الطبيعي]، لا يفترض العقل فقط كما سيتوَّجس المرء للوهلة الأولى، ذوقٌ عصر يقوم على المعقولة والتناغم ويقول بأنه حتى غير الإنساني يتناسب مع الإنسان. فالعقل هو فضلا عن ذلك، مشبَّعٌ حيويًا، بفلسفة في الطبيعة تتأوَّل الطبيعة باعتبارها في ذاتها مشحونة بالمعنى، تأويلا كان قد اجتمع عليه غوته وشلنغ. لا يمكن استصلاح تجربة الطبيعة بقدر ما لا يمكن استعادة ذلك التصوُّر الذي تشبَّطه. ولكن نقد الطبيعة ليس وحسب هجين الزوج الذي ينتصب مطلقا. فلهذا النقد بعضُ سند في الموضوع. والقول إن كل شيء في الطبيعة يمكن أن يُدرك بوصفه جميلا، يصدق بقدر ما يصدق الحكم أن المشهد الطبيعي لتوسكانا أجملُ من منطقة غيلزنكيرش. ولا ريب أن أقول الجميل الطبيعي قد تزامن مع انحطاط فلسفة الطبيعة. لكن هذه لم تضحَلْ باعتبارها مكوِّنا من مكوِّنات تاريخ الفكر وحسب؛ فالتجربة التي كانت تستند إليها هذه الفلسفة والتي كانت تمكِّن بالكيفية نفسها، من إدراك السعادة في الطبيعة، قد تغيَّرت بقدر معتبر. يجري الأمر في الجميل الطبيعي مجرى شبيها بما يجري في الثقافة: أعني أنه يُفرغ من فحواه فيُجوَّف نتيجة حتمية لتوسعه. غير أن توصيفات هومبولدت للطبيعة عصية على كل مقارنة، ذلك أن توصيفات بحر بيسكاي اللجي تحتل منزلة وسطى بين أقوى ما قاله كنت في الجليل وعرض [إدغر آلن] بو للدوامات المائية، ولكنها ترتبط ارتباطا وثيقا بلحظتها التاريخية. [١١٣] أما حكم زولغر وهيجل اللذين كانا قد خلصا من اللاتعين الفاسق للجميل الطبيعي إلى دونهته ونقصه، فقد كان خاطئا. وأما غوته فقد كان لا يزال بإمكانه أن يميِّز بين الموضوعات التي هي جديرة بأن تُرسم والموضوعات التي ليست كذلك؛ وهذا ما أفضى به إلى تمجيد رُشد الدوافع ورسم المشاهد والمواقع اللذين لم يعودا يتناسبان حتى مع الذوق المطهَّر للقائمين على النشرة التذكارية [لأعماله]. لكن قصر النظر الذي تشي به الأحكام التصنيفية لغوته حول الطبيعة لا يزال من جهة عينية هذه الأحكام، أفضل وأرفع من تلك التسوية التي تقول بأن كل شيء جميل على حدٍّ سواء. والحق أن تعيين الجميل الطبيعي قد انقلب رأسا على عقب تحت وطأة تطوُّر فن الرسم. فكثيرا ما لاحظ المرء بفكر سطحي، أن رسوم

الكينش قد أغشت وكذّرت مشاهد غروب الشمس نفسها. ذلك أنّ أفول نجم نظرية الجميل الطبيعي لا يعود لا إلى ضعف الأفكار حول الجميل الطبيعي التي تقبل التصويب ولا إلى عوز غرض البحث. فالجميل الطبيعي يتعين بالأحرى، بلاتعنه، بلاتعين الموضوع بقدر ما هو لاتعين المفهوم. والجميل الطبيعي لا يقبل التعيين من حيث هو لاتعين ومناف للتعينات، وهو في هذا قريب للموسيقى التي تستمد لدى شوبرت، مفاعيلها العميقة من مثل ذلك التشابه غير الموضوعي مع الطبيعة. ما هو جميل يلمع في الطبيعة كما الموسيقى، كالبرق ليزول سريعا أمام محاولة تشييته وحصره. لا يحاكي الفن الطبيعة ولا الجميل الطبيعي الجزئي، بل الجميل الطبيعي في ذاته. هذا ما يدلّ فيما أبعد من معضلة الجميل الطبيعي، على معاياة الاستطيقا برمتها. ذلك أنّ موضعها إنّما يتعين بوصفه غير قابل للتعين، أي بكيفية سلبية. ولهذه العلّة، يحتاج الفنّ إلى الفلسفة تؤوّل لتقول ما لا يمكن أن يقوله الفنّ، والحال أنّ الفنّ وحده يستطيع أن يقوله من حيث أنّه لا يقوله. إنّ مفارقات الاستطيقا هي ما يملئها عليها موضوعها: «ربّما يقتضي الفنّ عبوديّة محاكاة ما لا يقبل التعيين في الأشياء»^(١). وإذا كان من البربرية القول إنّ شيئا ما في الطبيعة أجمل من غيره، فإنّ مفهوم الجميل في الطبيعة من حيث يقبل الحدّ، ينطوي غائيا في حدّ ذاته، على مثل تلك البربرية، والحال أنّ الصورة النموذجية للمتحدلق تبقى مع ذلك، صورة ذلك الذي [١١٤] يبقى في عمه أمام الجميل في الطبيعة. والعلّة في ذلك هي الجانب المُلغز للغة الطبيعة. في واقع الأمر، كان يمكن أن يكون نقص الجميل الطبيعي هذا قد أذى طبقا لنظرية هيغل في الدرجات، دورا باعتباره دافعا لتفخيم الفنّ. وذلك أنّ ما لا يمكن دركه والإمساك به في الفنّ، يُموضع ويُرصد للديمومة، وبهذا المعنى الفنّ مفهوم ولكن ليس على منوال المنطق الاستدلالي. إنّ ضعف الفكر بالنظر إلى الجميل الطبيعي وبوصفه ضعف الذات، وقوّته الموضوعيّة يقتضيان أن ينعكس جانبه المُلغز على الفنّ، ومن ثمّ أن يكون متعيّنا للمفهوم، مع أنّ الأمر لا يجري بالطبع مجرى عنصر مفهومي في ذاته. إذا كانت «أنشودة المتجول الليلية - فاندريّس ناخّيلد»

(١) بول فاليري، خطوط الريح. إشارات وشفرات - Windstriche. Aufzeichnungen und

Aphorismen، نقله إلى الألمانية ب. بوشتاين (مع آخرين)، فيبادن ١٩٥٩، ص. ٩٤.

لا نظير لها، فليس يعود ذلك إلى أنّ الذات هي التي تتكلّم ههنا، الذات التي ستشذُّ بالأحرى أن تتوصّل كما هي الحال في كلّ أثر أصيل، وبواسطة الأثر، إلى الصمت المطبق، بل يعود إلى أنّ الذات تحاكي بلغتها، ما لا ينقال الذي للغة الطبيعة. فلا ينبغي أن يدلّ معيار وجوب تطابق الشكل والمضمون في القصيد، على غير ذلك، طالما أنّه من المفروض أنّه يعني أكثر من مجرد استوائهما.

الجميل الطبيعيّ هو أثر اللامتطابق منتقشاً على الأشياء في ظلّ سحر التطابق الكلّي. وطالما أنّه يفعل فعله، فلا وجود ولا مثول لأيّ لامتطابق على نحو إيجابي. لذلك يبقى الجميل الطبيعيّ مُنقلاً وغير يقينيّ إلى حدّ بعيد، مثلما أنّ ما يعد به يفلت من كلّ ما يداخل الإنسان. إنّ الوجبة التي يثيرها الجميل والتي لا تُخبر بشدّة في أيّ موضع كما في تجربة الطبيعة، هي حينئذٍ إلى ما يبشّر به من دون أن ينكشف فيه، بقدر ما هي تألّم لنقص الظاهرة التي ترفضه من حيث تسعى إلى أن تعدّله. هذا ما يستمرّ ضمن العلاقة بالآثار الفنّية. فالمتعلّي يوقع طواعية ومن دون وعي، على التزام بالإذعان للأثر الفنّي لكي يجعله يتكلّم. في الانسياق إلى التقبليّة يبقى قائماً ذلك التنفّس في الطبيعة ملء الرئتين، أعني محض الاستسلام والتخلية الذاتيتين. يشارك الجميل الطبيعيّ ضَعْفَ كلّ وعدٍ وعدمٍ قابليّة طمسه. وإن تُكنّ الكلمات ترتدّ دائماً أمام الطبيعة وتخذل لغتها لصالح تلك التي تميّز عنها لغة الطبيعة نوعياً، فإنّه ليس بوسع أيّ نقدٍ للغائية الطبيعيّة أن ينقل ويفسّر واقعة أنّ بلدان الجنوب تشهد نُهراً خلوا من السحب تهلّ كما لو كانت تنتظر أن تُدرك بالحسّ. وهي إذ تميل إلى المغيب صافية شديدة الضياء كما كانت طلعت صُبْحاً، فإنّما يصدر عنها انطباعٌ أنّنا لم نفقد ولم نخسر كلّ شيء، وأنّ كلّ شيء سيكون أفضل: [١١٥] «إجلس أيّها الموت إلى السرير، وأتصّي يا أيتها الأفتدة إلى هذا: رجل طاعن في السنّ يشير إلى البريق الخافت عند انصداع الظلمة مع أول الفجر: باسم الله الذي لم يولد، أنا كفيّل بكم، عالماً، وحتى إذا لم يزل يؤلمك كثيراً، فكلّ شيء يدور من البداية، وكلّ شيء لم يزل مُلكك!»^(١) تتحوّل صورة الأقدم في الطبيعة إلى شفرة ما ليس هو كائنٌ بعد، الممكن: وهي باعتبارها ظاهرته إنّما تتعدّى ما هو كائن، لكنّ تفكّر ذلك يكاد يكون

(١) رودولف بورخارت، مصدر مذكور، ص. ١٠٤ (نشيد النهار - Tagelied).

إنما. أن الطبيعة تتكلم على هذا النحو، فهذا ما لا يمكن الحكم عليه وإن كان مؤكداً، ذلك أن خطاب الطبيعة ليس من قبيل الحكم، مثله مثل المواساة الزائفة التي يعكسها الحنين. في اللايقين ينتقل أنباس الميثوس إلى الجميل الطبيعي، بينما يبتعد في ذات الآن، في الطبيعة الظاهرة، صداها، السلوان، عن الميثوس. ضد هيجل فيلسوف التطابق، الجمال الطبيعي ملازبٌ للحقيقة متشابكٌ معها، ولكنه يتخفى لحظةً يقترب منها أشد الاقتراب. هذا ما تعلمه الفن أيضاً من الجميل الطبيعي. لكن الحدود التي تواجه فيتيشية الطبيعة، هذا الملاذ الباثوسي الذي لن يعدو كونه قناعاً لإثبات طامة لا نهاية لها، إنما تُرسم بالاستناد إلى أن الطبيعة في استيقاظها اللطيف والزائل على الجميل الذي فيها، ما زالت تعدم الوجود على الإطلاق. إن الاستيحاء من الجميل الطبيعي يعود إلى أننا سنتهك ما ليس هو كائن بعد من حيث نتاوله على أنه ضمن الكائن. ذلك أن شرف الطبيعة من شرف ما ليس هو كائن بعد الذي يأبى من خلال عبارته، الأتسنة القصدية. وهذا الشرف قد انتقل إلى الفن في طابعه المبهم، وفي رفضه الذي علم به هولدرلين، لكل استخدام ولو كان مصعداً بواسطة إدراج معنى إنساني. ذلك أن التواصل هو تكييف الفكر مع ما هو مفيد، تكييفاً يُدرج بواسطته ضمن خانة السلع والبضائع، وإن لما يسمى اليوم معنى سهماً في هذا الفساد. التكوينُ الخلو من الثغرات والمركب والقائم بذاته الذي للأثار الفنية إنما هو معاودة إنتاج للصمت الذي هو وحده مصدر كلام الطبيعة. مضادةً للمبدإ الطاعني وللانفصال المنتشر، الجميل في الطبيعة هو المغاير، ولن يعدله إلا المؤلف.

يمز هيجل إلى الجميل الفني انطلاقاً من الجميل الطبيعي الذي يسلم به في بادئ الأمر: «والآن، الحيوية في الطبيعة بوصفها الفكرة الموضوعية حسياً، هي جميلة من حيث أن الحق [أو] الفكرة [١١٦] توجد بلا توسط في شكلها الطبيعي الداني بوصفها حياة، ضمن واقع فعلي فردي ومطابق^(١). هذه الجملة التي تجعل مسبقاً، الجميل الطبيعي أفقر مما هو عليه، إنما تقدم نموذجاً لاستطيقا نسيقة: فهي نتيجة

(١) غ. ف. هيجل، دروس في الاستطيقا، ترجمة وتقديم ناجي العونلي (بيروت/فرايبيرغ، ٢٠١٤)،

ص. ١٥٩ = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, hersg. von)

(H. G. Hotho, Erster Theil (Berlin, 1842, 157)

لمطابقة الواقع الفعلي بالعقلي، وبالتخصيص هي نتيجة لتعيين الطبيعة بوصفها الفكرة في غيرتها. وهذا التعيين يُحمل رأساً على الجميل الطبيعي. فالجمال الطبيعي ينبع من ثيوديسي هيجل في الواقع الفعلي: بما أنه لا ينبغي أن يكون بمقدور الفكرة أن تكون على غير الكيفية التي تتحقق بها، فإنّ ظاهرتها الأصلية أو «شكلها الطبيعي الداني» «مطابقان»، وبالتالي جميلان. بيد أنه من منظور جدلي، سرعان ما يصير هذا القول محدوداً؛ فلا يعمل هيجل من حيث ينوي مساجلة فكر شلنغ، على تقضي وتحري الطبيعة بوصفها روحاً، لأنه ينبغي أن تكون الطبيعة الزوّج في غيرته، من دون أن تردّ إليه مباشرة. ولا مشاحة في أن هذا يكون تطوّراً للوعي النقدي. ذلك أنّ الحركة الهيجلية للمفهوم تتعقّب الحق الذي لا يمكن أن تكون عبارته بلا توسيط في تعيين الجزئي والمحدود، أعني الميت والكاذب. فلا يكاد الجميل الطبيعي يهلّ حتّى يزول: «لكنّ بمقتضى هذا اللاتوسيط الحسّي وحسب، ليس الجميل الطبيعي الحي لذاته جميلاً ولا ينتج عن ذاته بوصفه جميلاً ولأجل الظهور الجميل. إذ ليس الجمال الطبيعي جميلاً إلا بالنسبة إلى آخر، أعني بالنسبة إلينا، أي في نظر وعي يدرك الجمال»^(١). على هذا النحو سيُخطئ هذا الموقف ماهيّة الجميل الطبيعي، ذكرى ما ليس هو لأجل آخر وحسب. ذلك أنّ هذا الضرب من نقد الجميل الطبيعي يتّجّع عن دافع بعينه من دوافع الاستطيقا الهيجلية في مجملها، أعني توجّهها الموضوعاني ضدّ عرَضية الاحساسية الذاتية. فالجميل من جهة ما هو مستقلّ عن الذات، أي من حيث يعرض بوصفه غير مصنوع على الإطلاق، هو تحديداً ما يقع تحت شُبْهة وهنّ الذاتي، وهذا ما يطابق هيجل مباشرة بينه وبين لاتعينية الجميل الطبيعي. إجمالاً، ما يُعوز الاستطيقا الهيجلية هو حسن النطق الذي لن يكون دالاً، وهذا ما يعوز أيضاً نظريته في اللغة^(٢). [١١٧] ومن ثمّ، سيكون محايثاً أن نستدلّ ضدّ هيجل، على أن تعيينه للطبيعة بوصفه تعييناً للزّوج في غيرته لا يقف عند معارضة تعيين الطبيعة، بل يصل بين التعيينين من دون أن يتمادى بعد ذلك، في السؤال عن اللحظة التي تربط

(١) هيجل، المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٢) انظر: تودور ف. آدرنو، ثلاث دراسات حول هيجل. أبعاد، مغزى التجربة، سكوتينوس أو كيف ينبغي

أن نقرأ - *Drei Studien über Hegel. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinos oder Wie zu lesen*.

الطبعة الثالثة، فرانكفورت على الماين، ١٩٦٩، ص. ١١٩ وص. ١٢٣ وما بعدها.

بينهما، لا في الاستطيقا ولا في الجزء الذي يُفرده النسقُ لفلسفة الطبيعة. في الاستطيقا، تصير المثالية الموضوعية لهيغل انتصارا فظا يكاد يكون غير متفكر للروح الذاتي. والصحيحُ في ذلك، هو أن الجميل الطبيعي إذ يعد فجأة بحقيقة عليا على الإطلاق، ليس يمكن أن يبقى لدن ذاته، بل لا يجد خلاصه إلا بواسطة الوعي الذي يُقابله. فالاعتراض الوجيه لهيغل على الجميل الطبيعي يطابق نقدَه للشكلانية الاستطيقية، ومن ثمَّ للمتعانية اللعوب التي كان الفكر البرجوازي المتحرّر ينفر منها في القرن الثامن عشر. «إنَّ شكل الجميل الطبيعي بوصفه مجردا هو من ناحية معيّن ومن ثمَّ شكل محدود، ومن ناحية أخرى يتضمّن وحدة وعلاقة مجردة بذاته... هذا الضرب من الشكل هو الذي نسمّيه رثبا وتناظرا ثمَّ مطابقة للقانون وفي الختام، اتساقا وتناغما»^(١). كلامُ هيغل ينم عن تعاطف مع تقدّم النشاز، لكنَّ هيغل يصمّ أذنيه عن المتزلة الكبيرة التي يحتلّها النشاز والتنافر ضمن الجميل الطبيعي. بهذا المقصد تستبق النظرية الاستطيقية في ذروتها الهيغلية، الفنّ؛ وهي لم تتخلّف الفنّ بعد هيغل، إلا بوصفها حكمة محيطة. فمجرد العلاقات «الرياضية» الشكلية التي يُفترض فيها أنّها تؤسّس منذ القدم، الجميل الطبيعي، تصير متضادة مع الروح الحيّ؛ ويحكم عليها بأنّها ثانوية وتافهة: ذلك أنّ جمال الانتظام هو «جمال الذهن المجرد»^(٢). غير أنّ احتقار الاستطيقا العقلانية يعكّر صفو نظرة هيغل إلى ما يفلت في الطبيعة ويتعدّى شبكته المفهومية. حزّينا، يظهر مفهوم الثانويّ عند المرور من الجميل الطبيعي إلى الجميل الفنّي: «غير أنّ هذا النقص الجوهريّ [للجميل الطبيعي] يفضي بنا إلى ضرورة المثال الذي لا يوجد في الطبيعة [١١٨] والذي يبدو الجمال الطبيعي بالنظر إلى مضمونه على أنّه تابع له»^(٣). لكنَّ الجميل الطبيعيّ تابعٌ عند أولئك الذين يشتمونه ويمجدونه، وليس في ذاته. إذا كانت تعيّنَةُ الفنّ تنزع إلى التفوق على تعيّنَةِ الطبيعة، فإنَّ صورتها الأصلية تكمن في عبارة الطبيعة وليس في الروح الذي يحمله البشر عليها. مفهوم المثال باعتباره ما يوضع وما يُفترض في الفنّ أن يهتدي به، بوصفه ما سيكون «مخلّصا»، إنّما هو خارجي عن الفنّ. ومن ثمَّ، الغطرسة المثالية بلّزاء ما هو

(١) هيغل، المصدر نفسه، ص. ١٦٩ s.170 /

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٣) المصدر نفسه، ص. ١٨٧ s.180 /

ليس هو في الطبيعة، في حد ذاته روحاً، إنما تقتصّ ممّا هو في الفن أكثر من روحه الذاتي. فالمثال غير المتزمن يتحوّل إلى حصّ؛ ولعلّ مصير مسرح هبل الذي لا تختلف مواقفه كثيراً عن مواقف هيغل، يقدّم أوضح دليل على ذلك ضمن تاريخ الأدب الألماني. يشتق هيغل الفن بقدر كاف من المعقوليّة وفي سياق تجرّد عجيب من تكوّنه التاريخي الفعلي، من نقص الطبيعة: «وعليه، ضرورة الجميل الفنيّ إنّما تُشتق من نواقص الواقع الفعليّ غير المتوسط، ومهمته إنّما تقوم على أنّه معهود له بأن يعرض ظاهرة الحيويّة وبخاصّة الحياة الرّوحية، في حرّيتها وخارجيّتها، وأن يجعل الخارجيّ مطابقاً لمفهومه. إنّ ذلك فقط يخرج الفنّ من وسطه الزمنيّ وتشتتّه في سلسلة المتناهيات فيكون قد استفاد في الوقت نفسه، ظاهرة خارجيّة لم يعد يترأى منها عور الطبيعة ونثر [العالم]، بل وجود خليق بالحقيقة يظلّ من ناحيته على قيامه الذاتي الحرّ من حيث ينطوي في حدّ ذاته على تعيينه ولا يجده موضوعاً فيه من خلال آخر»^(١). في هذا الشاهد يوضع ظاهراً للعيان جوهر الفلسفة الهيغليّة: لا مشروعيّة للجميل الطبيعيّ إلّا من خلال أفوله وزواله، أي من حيث أنّ نقصه يتقرّر علّة وجوده^(٢) الجميل الفنيّ. وفي الوقت نفسه، يُدرج الجميل الطبيعيّ من حيث «وظيفته» ضمن غاية بعينها، ولا سيّما لغاية تجلّ إثباتيّ يخضع لموضع بورجوازيّ يعود تاريخه على الأقلّ، إلى دالمبار وسان - سيمون. لكنّ، ما يعتبره هيغل نقصاً في الجميل الطبيعيّ، أي ما يقلت من المفهوم المثبّت، إنّما هو جوهر الجميل ذاته. ولا يجد المرء في المرور الهيغليّ من الطبيعة إلى الفنّ، تعدّد دلالات «الآؤفهيبن» [النسخ والرفع] التي يُشار إليها في كثير من الأحيان. [١١٩] فالجميل الطبيعيّ ينطفي من دون أن يُتعرّف إليه في الجميل الفنيّ. وبما أنّ الزّوج لا يسيطر كلياً على الجميل الطبيعيّ ولا يعيّنه، فإنّه يجري عند هيغل مجرى ما هو قنْباستطقي. لكنّ الزّوج المهيمن هو أداة الفنّ، وليس مغزاه. يصف هيغل الجميل الطبيعيّ بالرتيب والمبتذل. إنّ الصبغة التي تشير إلى اللامتناظر الذي لم يره هيغل في الجميل الطبيعيّ، هي في الوقت نفسه عمياء عن تطوّر الفنّ المحدث الذي يمكن النظر إليه في جميع المواضع

(١) المصدر نفسه، ص. ١٨٨ s. 192 /

(٢) وردت بالفرنسيّة: *raison d'être*

من منظور إقحام البروزا^(*) في قانون الشكل نفسه. فالبروزا هي أثر ارتفاع السحر عن العالم الذي لا يُطمس البتة في الفن، وليست مجرد تكييفه مع المنفعة المبتذلة. ما يرتجف ويتراجع أمام البروزا يصير فريسة لتعسف مجرد أسلبة مفروضة من عل. لم يكن تطوّر النزعة قد تراءى بعد في عصر هيغل، فهي لا تتطابق البتة مع النزعة الواقعية، بل ترتبط بعملية مستقلة وفي حل من الموضوعية ومن المواضع المشتركة. لقد بقيت استطيعا هيغل بإزاء تلك النزعة، كلاسيكية ارتكاسية. وإذا كان يمكن مع كُتط الجمع بين التصوّر الكلاسيكي للجميل والجميل الطبيعي، فإن هيغل يضحي بالجميل الطبيعي لأجل الرّوح الذاتي، ولكنه يجعله تابعا لنزعة كلاسيكية برّانية عنه ومنافية له، ربّما خوفا من جدلية لا تستقرّ حتّى بالنظر إلى فكرة الجميل. سيتعيّن أن يقرّ النقد الهيجلي للشكلانية الكُتطية بمصادقة العيني غير الشكلي. غير أن هيغل لا يتفهّم ذلك؛ وربّما لهذه العلّة تراه يخلط بين اللحظات المادية للفن ومضمونه الموضوعي. وهو إذ يرفض ويُسقط الطابع العابر والمترائل للجميل الطبيعي وكلّ ما هو غير مفهوم، فإنّما يجعل نظره قصيرا محدودا، من حيث لا يكتثر بالدافع المركزي للفن الذي هو أن يتحسّس حقيقته في الفالت والعطوب. هيغل يتعثر أمام الجميل، لأنّه يسوّي بين العقل والواقع الفعلي من خلال المفهوم الشامل لأشكال توسيطهما، ويؤقّم تهية كلّ كائن بالذاتية بوصفها المطلق، فلا يجري اللامتطابق في نظره إلّا مجري القيد الذي يكبل الذاتية، وذلك بدلا من أن يعيّن تجرّبة اللامتطابق على أنّها غاية الذات الاستطيقية وأساس تحرّرها. لا بدّ أن تصير الاستطيقا الجدلية في تقدّمها، إلى نقد للاستطيقا الهيجلية أيضاً.

[١٢٠] المرور من الجميل الطبيعي إلى الجميل الفني هو دياكتيقي من حيث يقوم على الهيمنة. فالجميل الفني هو المهيمن موضوعياً في الصورة، ويتعالى بمقتضى موضوعيته، على الهيمنة. وتخلّص الآثار الفنية من الهيمنة من حيث تحوّل السلوك الاستطريقي الذي للجميل الطبيعي سهم فيه، إلى عمل إنتاجي له نموذج في

(*) Die Prosa التي تعني في الآن نفسه، النثر والرتابة والواقعي وقسوة الحياة اليومية والمبتذل من الأشياء المتورة... وبين نفسه أن أدروا يفعل هذه الدلالات كلّها (وفيما أبعد من مجرد الدلالات التي تتعلّق بالكلام والخطاب والأسلوب) في عين الموضع الواحد. لذلك آثرنا أن نقلها في بعض المواضع في صيغتها المصدرة بـ«بروزا».

العمل المادي. غير أن الفن باعتباره لغةً بشر تقوم على المؤالفة والتنظيم في آن، إنما يلتصقُ الاقتراب مما ينغلق في لغة الطبيعة، على البشر. وتشارك الآثار الفنية مع الفلسفة المثالية في أنها تدفع المؤالفة ضمن المطابقة مع الذات، وفي هذا تتخذ هذه الفلسفة في الحقيقة وكما هو بين لدى شلنغ، الفن نموذجاً، وليس العكس. والآثار الفنية توسع إلى الأقصى، مجال هيمنة البشر، ولكن ليس حرفياً، بل بمقتضى إرساء دائرة لذاتها تختلف بواسطة محايثتها الموضوعية تحديداً، عن الهيمنة الفعلية، ومن ثم تنفيذها ضمن تبعيتها. الفن والطبيعة موسوطان أحدهما بالآخر، عبر هذه القطبية وحسب، وليس من خلال تشاكل زائف. كلما أمسكت الآثار الفنية بكل صرامة، عن إنماء العنصر الطبيعي وتقليد الطبيعة، اقتربت الآثار الفالحة أكثر فأكثر من الطبيعة. فالموضوعية الاستطيقية، [أي] انعكاس وجود الطبيعة في ذاتها، تحقق خالصة لحظة الوحدة الذاتية والغائبة؛ وبهذا وحده تشبه الآثار الفنية الطبيعة. وفي المقابل، كل تشابه جزئي هو عرضي، وفي غالب الأحيان غريب عن الفن ويصّب في الأشياء. وليس الشعور بضرورة أثر فني ما سوى عبارة أخرى لتلك الموضوعية. يبين بنيامين أن تاريخ الفكر بالدلالة الدارجة، يسيء استخدام مفهوم الضرورة هذا. فالمرء حين يسمي ظاهرات ضرورية، إنما ينزع إلى ذلك وتبرير ظاهرات هي في غالب الأحيان تاريخية لا تربطه بها أي علاقة أخرى، كما هي الحال في تبرير موسيقى تبعث على الملل والضجر بالقول إنها ضرورية من حيث أنها كانت تكون تمهيدا لموسيقى عظيمة. لا ينبغي البتة تقديم الدليل على مثل هذه الضرورة: فلا وجود لمشروعية شفافة من قبيل التي لعلوم الطبيعة لا بالنسبة إلى أثر فني بعينه، ولا بالنسبة إلى العلاقة التاريخية للآثار الفنية بالأساليب، وعلاوة على ذلك، الحال في العلوم النفسية ليس أفضل. ومن ثم، لا ينبغي الحديث في الفن، عن ضرورة على منوال الضرورة العلمية^(*)، [١٢١] بل فقط على معنى أن أثرا ما يحقق بواسطة قوة انغلاق، بدهة وجوده على ذلك النحو دون غيره، كما لو أنه سيتحتّم أن يمثل هذا الوجود ههنا على الإطلاق من دون أن يكون بوسع المرء أن يتجزّد منه فلا يكون منه على بال. ليس كونها - في - ذاتها الذي تنوق إليه الآثار الفنية تقليدا لواقع فعلي، بل هو استباق

(*) وردت باللاتينية : more scientifico

لكونها - في - ذاتها الذي لم يزل غيرَ كائن على الإطلاق، ولمجهول ولمتعَيّن يتعَيّن عبر الذات. فالآثار الفنية تقول إنّ شيئاً ما في ذاته كائن، ولكنها لا تتنبأ بأيّ شيء يتعلّق به. في واقع الأمر وعلى العكس ممّا قد يريده الوعي المشيؤ، لم يغترب الفنّ عن الطبيعة من جزاء الرّوحنة التي حدثت له في أثناء الممتني عام الأخيرة، وبفضلها اشتدّ عودُه، بل اقترب كثيراً في تشكّله، من الجميل الطبيعي. إنّ نظريّة في الفنّ تضع نزوعه إلى التذنيب في مماهة تبسيطيّة مع تطوّر العلم طبقاً للعقل الذاتي، سيفوتها مغزى الحركة الفنيّة وستفضّل التصديق بالاحتمال. فالفنّ يلتبس تحقيق لغة ما هو غير إنسانيّ بوسائل إنسانية. ذلك أنّ العبارة المحض للآثار الفنيّة تحرّر من اضطراب الأشياء وأيضاً ممّا يسمى مادّة طبيعيّة، فتلتقي مع الطبيعة، مثلما نرى الصوت المحض في الأعمال الأكثر أصالة لأنّون فيبرن التي تُردّ إليه بقوة الاحساسية الذاتية، يصبّ في صخب الطبيعة، وهو ولا ريب صخب طبيعة فصيحة، صخب لغتها، وليس في نسخة لقطعة منها. إنّ التكوين الذاتيّ للفنّ بوصفه لغة غير مفهوميّة، هو في مرحلة العقلانيّة، الشكل الأوحد الذي يتعكس فيه شيء من قبيل لغة الخلق، مع مفارقة الطابع المستغلق لما ينعكس ههنا. وذلك أنّ الفنّ يعمل على محاكاة عبارة لن يتخلّلها مقصد إنسانيّ. فهذا الأخير لا يبدو كونه مطيّة الفنّ. كلّما اكتمل الأثر الفنيّ، تسقط عنه المقاصد والنوايا. بكيفيّة موسوطة تكوّن الطبيعة باعتبارها مغزى حقيقة الفنّ، الضديد المباشر للفنّ. وإذا كانت لغة الطبيعة صامتة، فإنّ الفنّ يعمل على استنطاق الصمت وتكليمه معرّضاً في ذلك للفشل من جزاء التناقض الذي لا يقبل النسخ بين هذه الفكرة التي تقتضي جهداً متحيزاً، والفكرة التي ينطبق عليها هذا الجهد، أعني فكرة لا قصديّ بحث.

[١٢٢] يكمنُ جمال الطبيعة في أنّها تبدو على أنّها تقول أكثر ممّا هي عليه. وأمّا فكرة الفنّ ففي تخليص هذا «الأكثر» من عرضيّة والسيطرة على ظاهره من حيث تعيّنُه بوصفه في حدّ ذاته ظاهراً ونفيّه بوصفه غير فعليّ. أمّا «الأكثر» الذي يصنعه البشر فلا يحقّق في ذاته المغزى الميتافيزيقيّ للفنّ. يمكن أن يكون هذا المغزى عدماً بالتمام، ولكن يمكن أن تضع الآثار الفنيّة ذلك «الأكثر» بوصفه ما يظهر. فالآثار الفنيّة تصير آثاراً فنيّة في عزكها للـ «أكثر»؛ وهي تنتج تعاليها الخاص بها، من دون أن تكون مسرحاً له، ومن ثمّ تنفصل من جديد عن التعالي. أمّا حيّز التعالي في الآثار الفنيّة

فهو ترابط لحظاتها وأطوارها. وهي إذ تحث عليه بقدر ما تتكيف معه، إنما تتعدى الظاهرة التي تكونها، ولكن يمكن أن تكون هذه التعدية غير فعلية. في إنجاز هذه التعدية، الآثار الفنية هي شيء روحي، وبعمامة يكاد لا يكون ذلك بواسطة الدلالات في المقام الأول. تعاليتها هو لغتها أو كتابتها، ولكنها كتابة من دون دلالة، أو بعبارة أدق، مع دلالة مبتورة أو خفية. وبما أن تعاليتها موسوط ذاتياً، فإنه يتجلى موضوعياً، ولكن بأكثر تشظية. حيث لا يبلغ الفن ذلك التعالي، ينزل إلى ما دون مفهومه ويخلع عنه كونه فناً. ومع ذلك، يخذل الفن ذلك التعالي حيث يبحث عنه باعتباره سياق تأثير. وهذا إنما يتضمن عياراً جوهرياً للفن الجديد. ومثاله أن الأعمال الموسيقية تُخفق حين تكون ضجيجاً مصطنعاً أو مجرد مواد لم تُخدم، وأن الرسوم تخفق أيضاً حين تبقى البنى الهندسية التي تُرد إليها، على الحال التي عليها في أثناء عملية الرد؛ ولذلك يكتسي تنوع الأشكال الرياضية في جميع الأعمال التي تستخدمها، أهمية كبرى. لم تعد القشعريرة المنشودة مواتية، فهي لم تحدث في حينها. إحدى مفارقات الآثار الفنية تكمن في أنه لا يحق لها مع ذلك أن تضع ما تضع؛ إذ بهذا تُقاس جوهريتها.

ليس يكفي توصيف «الأكثر» التعريف السيكلوجي للشكل الذي ينتج عنه أن الكل أكثر من أجزائه. وذلك أن «الأكثر» ليس مجرد ترابط، بل هو مغاير، موسوط بالترابط وعلى الرغم من ذلك، منفصل عنه. فاللحظات الفنية في ترابطها، إنما توحى بما لا يقع ضمنه وبفلت منه. لكن، وهنا نصطدم بنقيضة تاريخية فلسفية. لقد لفت بنيامين النظر في سياق [١٢٣] موضوعة الهالة التي يقترب مفهومها بمقتضى انغلاقها على ذاتها، من الظاهرة، إلى أن التطور الذي افتتحه بودلير، قد حوّل الهالة إلى طابو، ومثاله باعتبارها «مناخاً»^(١)؛ فتعالى الظاهرة الفنية تحقق ونفي في الوقت نفسه، مع بودلير. من هذا المنظور، لا يتعين خلغ الطبيعة الفنية عن الفن باعتبارها أولى درجات تصفيته وحسب، بل أيضاً بوصفها نزعة من نزعات تطوره. لكن التمرد على الهالة والمناخ الذي اتخذ في الأثناء طابعاً اجتماعياً، لم يمح فقط ذلك التصدع الذي يتبدى فيه «الأكثر» في الظاهرة الذي يفوقها ويقابلها. حسب المرء أن يقارن

(١) انظر: فالتر بنيامين، الكتابات *Schriften* مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٤٥٩ وما بعدها.

قصائد جيّدة لبريشت تعرّض كما لو كانت قضايا محضّر، بقصائد سيّئة لكتاب يتردى لديهم التمرّد على العنصر الشعريّ إلى ما هو قبلّاستطقي. ما يختلف جذرياً في أشعار بريشت التي ارتفع عنها السحر، عمّا يُقال بتبسيط، هو ما ينزلها في مرتبة عليا. كان إريش كاهلر ولا ريب، أول من أدرك ذلك، وقصيدُ الرافعتان^(١) خير شاهد على ذلك. فالتعالى الاستطقيّ وارتفاع السحر إنّما يتحدان في الصمت: ومثاله في أعمال بيكيت. أمّا أنّ اللغة التي تنأى عن الدلالة ليست لغة متكلمة، فذلك ما يجعلها في وشيجة بالصمت. ربّما تكون كلّ عبارة ذات قرابة قويّة بالمتعالى، ملازقة للصمت حدّ أنّه كما في الموسيقى العظيمة الجديدة، لا شيء يعبر أكثر من المتزائل، ومن النبرة التي تهلّ عاريةً من الشكل الكثيف، فيصبّ الفنُّ فيها بمقتضى حركته، في لحظته الطبيعيّة.

لكنّ أنّ العبارة في الآثار الفنيّة ليس في ردها إلى موادّها بما هي غير موسوطة، بل هو موسوطة جدّاً. فالآثار الفنيّة إنّما تصير ظاهرات بالدلالة القويّة للمفردة، أي ظاهرات آخر، حيث يقع التشديد على الطابع اللافعليّ لواقعها الفعليّ. ذلك أنّ طابع الفعل المحايث لها، يضيف عليها طابع المؤقت والمباغت، وإنّ عُركت وأنجزت في موادّها بوصفها شيئاً دائماً. الإحساس بأنّها تُهاجم بغتة أمام كلّ أثر فنيّ ذي شأن، هو ما يُثبت ذلك الأمر. [١٢٤] وهذا ما تستفيد منه جميع الآثار الفنيّة، مثلها مثل الجميل الطبيعيّ، مشابقتها للموسيقى التي كان اسم آلهتها قديماً يدلّ على الذّكر. بالتأمّل المتأنّي تدخل الآثار الفنيّة في حركتها. وبهذا المعنى، هي حقّاً نسخٌ لقشعريرة العالم الابتدائيّ في عصر الموضّعة؛ فيتكرّر طابعه المرعب أمام الموضوعات إذ توضع موضوعات. وبقدر ما يكون عميقا الخوريسموس^(*) بين العناصر المحدّدة والمنفصلة بعضها عن بعض، وبين الماهية المتدهورة، تكون النظرة إلى الآثار الفنيّة بأعين غائرة، أذكّارا أوحّد لما سيكون محلّه فيما أبعد من الخوريسموس. وبما أنّ القشعريرة تمضي ومع ذلك تبقى، فإنّ الآثار الفنيّة تحولها موضوعيّاً كما لو كانت

(١) انظر: برنولت بريشت، قصائد II - II، *Gedichte II*، فرانكفورت على الماين، ١٩٦٠، ص. ٢١٠.

(*) العاشقون - *die Liebenden*.

(*) وردت باليونانية: *σμόςχωρι*، وتعني الفصل والفرق والمفارقة.

نسخا لها. ذلك أنه حتى إذا كان البشر قديماً يخشون في عجزهم أمام الطبيعة، تلك القشعريرة بما هي واقع فعلي، فليس خوفهم أقل وطأة ولا خلوا من الأساس أمام واقعة أنها تزول وتمضي. كل تنوير يساوقه الخوف من أن يرى ما كان قد بعث فيه الحركة يضمحلّ ويذول، ومما يتهدده بالاندثار والاستنزاف، أي الحقيقة. ومن ثم، ينأى التنوير إذ يرُدُّ على أعقابهِ، عن ذلك الموضوعي الصادق الذي يلتبس بلوغه؛ ولذلك تساوقه عن إكراه، حقيقته ونزوعه إلى التمسك بما يُحكّم عليه باسم الحقيقة. الفن هو تلك الميموزين^(*). لكنَّ آنَ الظهور في الآثار الفنية هو الوحدة المفارقة أو التوازن بين ما يزول وما يبقى. ومن ثم، الآثار الفنية هي سكونية بقدر ما هي دينامية؛ والأجناس التي تنضوي تحت الثقافة الدارجة من مثل لوحات مشاهد السيرك والمجالات وحتى ألعاب الماء الميكانيكية للقرن السابع عشر، هي شهادات على ما تُخفيه في حدّ ذاتها الآثار الفنية الأصلية بوصفها قبلية السري. وهي في ذلك تبقى تحت مفعول التنوير، لأنها ستعمل على أن تجعل البشر يشاركون تلك القشعريرة المذكرة التي لا قبل بمشاركتها في العالم السحري الضارب في القدم. هذا ما يعبر عنه تعريف هيغل للفن بأنه يعمل على صدّ الغريب^(١). في المصطنع تتحرّر القشعريرة من الوهم الميثي [١٢٥] لكونها - في - ذاتها، من دون أن تسوّى مع ذلك، بالزّوج الذاتي. أما التّقوم الذاتي للآثار الفنية، موضعها بواسطة البشر، فيواجههم بالقشعريرة كشيء لم يُلطّف وكأن لم يوجد قطّ. ولفعل الاغتراب الذي يُجزّهُ كل أثر فني في سياق هذه الموضوعة، طابعٌ تعديليّ تصويبي. فالآثار الفنية إنّما هي ظاهرات مرثية محيطة، ومن ثم محوطة نوعياً. إذا كان يُفترض أن الآلهة القديمة كانت تظهر بشكل عابر في مواقع عبادتها، أو على الأقلّ أنّها كانت قد ظهرت فيها منذ زمن ضارب في القدم، فإنّ هذا الظهور قد تحوّل إلى قانون استمرارية الآثار الفنية تقريظاً لتجسيد ما يظهر. ذلك أنّ التجلي^(**)، الظهور السماويّ هو أقرب ما يكون إلى الأثر الفني

(*) Mnemosyne، هي في الميثولوجيا اليونانية ابنة أورانوس (السماء) وغايا (الأرض)، وهي آلهة الذاكرة.

(١) انظر: هيغل، مصدر مذكور، ص. 41٥٩ / : «يفعل الإنسان هذا [يعني «تغيير الأشياء الخارجية التي يضع عليها ختم داخلية»] لكي يخلع بوصفه ذاتاً حرة، عن العالم الخارجي غرابته المتعنتة، فلا يتمنّع في شكل الأشياء، إلا بإخراج واقعي لذاته».

(**) وردت بالفرنسية: apparition وتعني الظهور والبروز والتبدي والتجلي، وحتى التراثي...

بوصفه ظاهرة. فالآثار الفنية تناظر ذلك الظهور من حيث طريقتها في أن تبتق فوق البشر، متوارة عن مقاصدهم وعن عالم الأشياء. والآثار الفنية التي انتزع منها الظهور والتجلي من دون أن يترك أثراً، لا تعدو كونها أغلفة خاوية، وتكون أفسد من مجرد الكيان المباشر، لأنها لا تصلح البتة لأي شيء. فلا تذكر الآثار الفنية بالمانا(*) بقدر ما تذكر به في ضدها الأقصى، أي في البناء الذي يوضع ذاتياً لما ليس منه بدء. إن الآن الذي تكونه الآثار الفنية، يتبلور على الأقل في الآثار التقليدية حيث كانت قد تحولت إلى جمل شاملة انطلاقاً من لحظاتها الجزئية. وأما اللحظة الخصبة لموضعها فهي التي تركّزها في الظهور، ولا تعود البتة إلى طابع التعبير وحسب الذي نجده منشوراً هنا وهناك فوق الآثار الفنية. فالآثار الفنية إنما تتعدى عالم الأشياء بالشيئية المشحونة التي تختص بها، وبموضعها الاصطناعية. وهي إنما تتكلم بمقتضى اتقاد الشيء والظاهرة. إنها أشياء يكمن فيها شيء ما موكول للإظهار. وسيرورتها المحايثة إنما تتخرج باعتبارها صنيعها، وليس بوصفها ما فعله البشر فيها، وليس لأجل البشر وحسب.

ظاهرة الألعاب النارية التي يكاد المرء لا يعتبرها حقيقة بأن يُنعم النظر فيها لطابعها العابر والزائل ولأنها تسلية لا طائل من ورائها، إنما هي نموذجية بالنسبة إلى الآثار الفنية. وحده فاليري أعمل فيها الفكر بكيفية أفضت على الأقل، إلى مقاربتها. ذلك أن الألعاب النارية هي أولاً وبتقديم وبإطلاق(**)، ظهور: ما يظهر أمبريقياً، متحرراً من ثقل الإمبريا بوصفه ثقل الديمومة، ما هو في الآن نفسه علامة سماوية ونتاج، نذير محتوم، كتابة بارقة وفانية لا يمكن مع ذلك قراءتها طبقاً لدلالاتها. أما إفرادها عن المجال الاستطقي [١٢٦] وتنزيلها ضمن مترائل مطلق يعدم الغاية بالتمام، فلا يجريان مجرى تعيينها الشكلي. فليس بالاكتمال التام تنفصل الآثار الفنية عن الكائن الخطأ، بل مثلها مثل الألعاب النارية، من حيث تحيّن وتتفعل ظاهرة معبرة وساطعة. وليست الآثار الفنية آخر الإمبريا وحسب، إذ كل شيء فيها يصير إلى آخر. هذا ما يلتسمه بقوة الوعي القبضي من الآثار الفنية. فهذا الوعي يستجيب للإغراء

(*) هو في بعض ثقافات الشرق الدينية، منبع ومصدر الاقتدار فوق الطبيعي على الفعل والخلق والإنجاز.

(**) وردت باليونانية: κατ' ἐξοχήν وعزبناها كما قالها ابن رشد في شرحه لمقالة الزاي.

الذي من دونه لن تكون للفن فتنةٌ بعامة، ويجري مجرى التوسيط بين الفن والإمبيريا. ومع أن الطبقة القَبْغِيَّة تُشوّه من جزاء استغلالها إلى أن تزيلها الآثارُ الفَنِّية، فإنّها تبقى قائمة فيها بكيفيّة مصعّدة. لا تملك الآثارُ الفَنِّية الطابع المثاليّ بقدر ما تعهد بمقتضى رُوْحَانِيَّتِها، بمحسوسٍ محجوزٍ أو معطّل. ويمكن أن يدرك المرءُ هذه الصفة في الظواهر التي تحرّرت منها التجربة الاستطيقية، وفي ترسّبات الفنّ الذي يوسّم عن حقٍّ أو خطأ، بالوضع، ومثاله السيرك الذي كان الرسّامون التكمييون ومنظّروهم قد وجّهوا اهتمامهم إليه في فرنسا، وكذلك فديكيند في ألمانيا. لم يبقَ ما أطلق عليه فديكيند اسمَ الفنّ الجسميّ متخلّفاً عن الفنّ المروّحن وحسب، ولم يكوّن قطّ مكَمَلاً له، بل كوّن أيضاً من حيث يخلو من القصد، نموذجاً. كلّ أثر فنيّ يستحضر من حيث مجرّد وجوده وباعتباره أثراً فنياً غريباً عمّا هو مغترب، السيرك، ومع ذلك يضيع حالماً ينسج على منواله. لا يصير الفنّ إلى صورة من خلال الظهور بلا توسيط، بل يصير إلى ذلك من خلال النزعة المضادة له. فالطبقة القَبْغِيَّة للفنّ هي في الوقت نفسه، مذكّرةٌ طابعه المضادّ للثقافة وارتياجه في مسلك نقيضه بإزاء العالم الخُبَريّ، نقيضه الذي يترك هذا العالم على ما هو عليه. لذلك تتطلّع أُنْهات الآثار الفَنِّية إلى أن تضمّ إليها تلك الطبقة المناوئة للفنّ. حين تنعدم تلك الطبقة إذ يُرتاب فيها أنّها تنمّ عن صبيانيات، يكون الفنّ قد رضح واستسلم، [ومثاله] حيث يُعوز روحانية موسيقيّ الحُجرة الأثر الأخير لعازف الكمان واقفاً، وحيث يعوزّ الدراما التي خاب ظنّها الأثر الأخير لسحر خلفيّة المسارح. حتّى بالنسبة إلى نهاية لعبة لبيكيت، يبقى رفع الستار مشحوناً بالوعود؛ فالمسرحيات وأشكال الإخراج المسرحيّ التي تتخلّى عن رفع الستار إنّما تخطئ المرمى باستعمال خدعة لا فائدة منها. ذلك أنّ اللحظة التي يُرفع فيها الستار هي انتظارٌ للظهور. وإذا كانت مسرحيات لبيكيت برماديتها الذي يشبه ما يعقب اندثار الشمس والعالم [١٢٧]، تلتمس طرد الألوان المتنافرة للسيرك، فإنّها تبقى مع ذلك أمانة عليه من حيث تُؤدّي على الركح، ونعلم جيّداً أنّها تستلهم أبطالها المضادّين من الكلون ومن سينما الغروتيسك. وعلى الرغم من تقشّفها(*) كلّها، فهي لا تتخلّى البتّة عن الملابس والأروقة الخلفيّة: ومثاله أنّ الخادم

كلوف الذي عبثاً كان يريد الفرار، يرتدي الطقم المضحك والعتيق للسائح الانجليزي، وأذ التلّ الرمليّ في الأيّام السعيدة يشبه تضاريس الغرب الأمريكي؛ وسيبقى أن نتساءل بعامة عما إذا لم ترل الأعمال الأكثر تجريدية في الرسم تتضمن من حيث موادّها وتنظيمها المرئي، بقايا موضوعيّة تتسبّب في إلغائها. حتّى الآثار الفنيّة التي تتمتع بكلّ نزاهة، عن الأبهة والمواساة، لا تزيل البريق والبهاء، بل تزيد منهما بقدر ما تكون ناجحة. أمّا اليوم فهذا البريق صار يميّز تحديداً الآثار التي تشي باليأس. ذلك أنّ غريبتها عن كلّ غائيّة تنمّ فيما أبعد من هوة عصور العالم، عن تعاطف مع الشريد الذي يضرب في الأرض شرقاً وغرباً فلا يطبق على الإطلاق لا الملك القارّ ولا الاستكانة إلى الحضارة. ليست آخر صعوبة من بين الصعوبات التي تعترض الفنّ اليوم، أنّه يستحي من الظهور من دون أن يكون مع ذلك، بمقدوره أن يتخلّص منه؛ فالفنّ من حيث صار لذاته شفافاً حتّى في الظاهر المقومّ الذي يبدو له في سياق شفافيته، كاذباً، إنّما ينخرّ إمكانه الذي لم يعد منذ وقت طويل، «جوهرياً» طبقاً للغة هيغل. تروي طرفةً ساذجةً لجنديّ من عصر فيلهلم الثاني، حكايةً جنديّ وصيف أرسله رئيسه في يوم جميل من أيّام نهاية الأسبوع إلى حديقة الحيوانات، فإذا يعود متهيجاً منفعلًا ويقول: «سيدي الملازم، مثل تلك الحيوانات لا يوجد». تحتاج التجربة الاستطيقية إلى ردّ الفعل الذي من ذلك القبيل، بقدر ما يكون ردّ الفعل هذا غريباً عن مفهوم الفنّ. فالدهشة^(*) الصبيانيّة تلغي هي أيضاً الآثار الفنيّة، الدهشة التي يثيرها الملاك الجديد لكلّي كما تثيرها الأشكال الحيوانية والبشرية التي للميثولوجيا الهندية. في كلّ أثر فنيّ أصيل يظهر شيءٌ ما لا يوجد، شيئاً ما لا تخلقّه الآثار بالفرنطاسيّا انطلاقاً من عناصر مشتتة للكائن، بل تعرّك انطلاقاً من هذه العناصر، كوكباتٍ تصير إلى شفرات من دون أن تعرّض للعيان المشفّر مثلما تعرّض التخيّلات، على أنّه كائن بلا توسيط. ومن ثمّ فالمشفّر في الآثار الفنيّة الذي هو جانب من جوانب ظهورها، إنّما يتميّز عن الجميل الطبيعيّ من حيث يأبى حقاً أحاديّة دلالة الحكم، [١٢٨] مع أنّها تستفيد تعيّناتها الكبرى ضمن تشكيلها الخاصّ وفي الطريقة

(*) وردت باليونانية: θαυμάζειν

التي على نحوها تميل إلى المنيع الذي لا قبل بسبر غوره. وهي بهذا إنما تنسج على منوال شمائل الفكر الدال، خصمها اللدود.

ما يبعث على سؤال حقيقة الفن إنما هو نجم ما هو غير كائن كما لو كان كائناً. فالفن من حيث مجرد شكله إنما يعد بما لا يكون، ويُشهر موضوعياً وإن بكيفية منفصلة، بدعوى أنه إذا كان ذلك يظهر، فلا بد أيضاً أن يكون ممكناً. إن الحنين الذي لا يُشفى غليله بالنظر إلى الجميل، الحنين الذي كان أفلاطون قد وجد له الكلمات التي تشي بنضارة المرة الأولى، هو توقُّ إلى إنجاز الموعود. والحكم الذي أطلقته الفلسفة المثالية على الفن إنما يعود إلى أنه لم يكن بمقدورها أن تتحرى صيغة الوعد بالسعادة^(*). فهي من حيث كانت قد ردت نظرياً الأثر الفني إلى ما كان يرمز إليه، إنما ارتكبت إثماً في حق الزوج الذي في الأثر الفني نفسه. ذلك أن ما يعد به الزوج ليس هو رضا المتملي، بل هو حيز اللحظة الحسية في الفن. - أما الرومنطيقية فكانت تلتمس المساواة على الإطلاق بين ما يهّل في الظهور وبين الطابع الفني. ومن ثم كانت قد أدركت شيئاً جوهرياً ولكنها اختزلته في جزئي، وفي تقريظ مسلك للفن فردي زعم أنه في حد ذاته لانهائي، فظنت أنه سيكون بمقدورها من خلال التفكير والغرضنة، أن تقبض بيديها على ما هو من الفن أثيرة، وهو منيع لأنه تحديداً عصي عن التعريف والتثبيت، فلا هو بكائن ولا بمفهوم عام. هذا الأثر ملازق للجزئي ويمثل ما لا يمكن إدراجه، ما يتحدّى المبدأ الطاعى للواقع، أعني مبدأ قابلية التبادل. ما يظهر هو ليس قابلاً للتبادل لأنه لا يبقى مجرد الفردي العاطل الذي يمكن استبداله بغيره، ولا كلية خاوية ستعدل من حيث هي علامة مميزة، المخصوص المتضمن فيها. وإذا كان كل شيء في الواقع قد صار قابلاً للاستهلاك، فإن الفن يقدم ضد مبدأ كل شيء هو مرصود لآخر، صوراً لما سيكون في حد ذاته متحرراً من خطاطات المطابقة التي تُفرض من عل. لكن، ينقلب الفن إلى إيديولوجيا من حيث يوحى بما هو صورة لما لا يقبل التبادل، بأن كل شيء في العالم لن يكون قابلاً للتبادل. لا بد للفن من خلال تشكّله وبمقتضى ما لا يقبل التبادل، أن يضبط ما يقبل التبادل بضوابط الوعي الذاتي النقدي. إن غاية الآثار الفنية تكمن في لغة [١٢٩] يجهل

(*) وردت بالفرنسية: promesse du boheur

الطيفُ مفرداتها التي لا تكون حبيسةً كلّيّةً قائمةً سلفاً. لقد كتب ليو بيروتنس رواية هامة تقوم على التشويق وتتحدّث عن لون البوق [الترونمبيت] الأحمر^(١)؛ هذا ما تشبّث به على نحو اعتناق الموادّ أغراضاً، بعضُ الأجناس الفنّية الفرعية من مثل الخيال العلمي، ولذلك هي قاصرة. إذا كان اللاكائن يهمل دائماً في الآثار الفنّية، فإنّها لا تدركه بعينه كأن بضربة عصى سحرية. ذلك أنّ اللاكائن يُنقل إليها عبر قطع من الكائن تجتمعها وتجعل منها ظهوراً. وليس للفنّ أن يحكم من خلال وجوده، هل ذلك اللاكائن الذي يظهر موجودٌ مع ذلك من حيث يظهر أو هل يبقى ضمن الظاهر. فسطوة الآثار الفنّية إنّما تكمن في أنّها تُلزم بالتفكير، وبذلك يمكنها بوصفها أشكالاً للكائن غير قادرة على استدعاء اللاكائن إلى الموجود القائم، أن تصير صورته القاهرة، من دون أن يكون للأكائن مع ذلك كونٌ في ذاته. لقد تضايقت الأنطولوجيا الأفلاطونية التي تتلاءم مع الوضعيّة أكثر ممّا تتلاءم مع الديالكطيقا، وامتنعت تحديداً من الطابع الظاهر للفنّ، لأنّ ما يعد به الفنّ يشير الشكّ في الحضور الإيجابي الشامل للكينونة ولل فكرة الذي كان أفلاطون ينشد التأكد منه ضمن المفهوم. لو كانت أفكاره الكائن - في - ذاته، لما بقيت حاجةً إلى الفنّ؛ وإذا كان أصحاب الأنطولوجيا القدامى يلتمسون إذ يحذرون الفنّ، السيطرة عليه بكيفية براغماتية، فلاّتهم كانوا يعلمون في قرارة أنفسهم أنّ المفهوم الكلّي المؤقّت ليس ما يعد الفنّ به. لكنّ نقد أفلاطون للفنّ ليس نسيقاً، لأنّ الفنّ ينفي تحديداً الواقع الحزفي لمضامينه المادّية الذي يعيبه أفلاطون على الفنّ بوصفه كذباً. تنزيلُ المفهوم في السماء ليكون فكرة، إنّما يتحالف مع العمى الفظّ فيما يتعلّق باللحظة المركزية للشكل في الفنّ. وعلى الرغم من كلّ شيء، لا يمكن حقاً مسح تلك البقعة التي يكوّنها الكذب في الفنّ، فلا شيء يضمن أنّه سيفي بوعدّه الموضوعي. لذلك، لا بدّ لكلّ نظرية في الفنّ أن تكون في الوقت نفسه، نقداً للفنّ. حتّى في الفنّ الراديكالي يوجد الكثير من الكذب حدّ أنّه يعيد تحقيق الممكن الذي يُنتجه بوصفه ظاهراً. فالآثار الفنّية إنّما تستبقي ممارسة لم تبدأ بعد، ممارسة لا أحد سيكون بمقدوره أن يعرف هل تفي بتعهداتها.

(١) انظر: ليو بيروتنس، *Der Meister des jüngsten Tags* - (سيد اليوم الأخير)، رواية، مونشن ١٩٢٤،

[١٣٠] الآثار الفنية إنما هي صورٌ من جهة ما هي ظهور وظاهرة، وليس بما هي نسخ. وإذا كان الوعي قد تحرّر من خلال رفع السحر عن العالم، من القشعريرة القديمة، فإنّ هذه القشعريرة تعيد إنتاج نفسها باستمرار ضمن التعارض التاريخي بين الذات والموضوع. هذا ما كان يبعث على القلق ويتنافى مع التجربة فيبقى غريباً عنها بقدر ما كان في القديم، المانا وحده يكون ذلك. وهذا ما يشير أيضاً الطابع التصويري الذي يعبر عن تلك الغرابة بقدر ما يعمل على جعل ما كان قد غرّب وشيئ، قابلاً للتجريب. على الآثار الفنية أن تدرك في الجزئي، الكلّي الذي يفرض تناسق الكائن فيتخفى هذا عنه، وليس للآثار الفنية أن تحجب من خلال جزئية الكائن، الكلية المهيمنة للعالم المسير. فالجملة الشاملة إنما هي الخلف الفظّ للمانا. ينتقل الطابع التصويري في الآثار الفنية إلى الجملة الشاملة التي تظهر في العناصر الجزئية بشكل أصدق من ظهورها في شميلة الجزئيات. في علاقته بما لا يتوافق مباشرة مع ثقافة المفهوم الاستدلالية ويكون مع ذلك موضوعياً ضمن تنظيم الواقع الفعلي، يبقى الفن ضمن عصر التنوير الذي يشيره، وقتاً للتنوير. إذ أنّ ما يظهر فيه لم يعد منذ وقت طويل، مثلاً وانسجاماً؛ فلا يتنزّل حسّه وعزمه إلّا ضمن ما هو مشحون بالتناقض وما هو نشاز. التنوير أيضاً كان دائماً وعياً بزوال ما كان يلتصق إدراكه من دون حجاب ولا إبهام؛ فالتنوير من حيث ينفذ إلى الزائل، وإلى القشعريرة، ليس نقداً له وحسب، بل ينقذه قدر ما يشير في الواقع، القشعريرة. هذه هي المفارقة التي تختصّ بها الآثار الفنية. وإذا كان ما يزال حقيقياً أنّ المعقولة الذاتية للغايات والوسائل بما هي جزئية وغير عقلانية في الصميم، تحتاج إلى أطواق غير معقولة ومتهافنة، وتفرض بما هي كذلك ترتيباً بعينه على الفن، فإنّ الفن هو على الرغم من ذلك كلّ، الحقيقة في شأن المجتمع من حيث أنّ لامعقولة الترتيب العقلاني للعالم تظهر للعيان في الإنتاجات الأصلية للفن. في الفن النقض والاستباق متلازمان لا ينفصلان. وإذا كان الظهور هو الساطع والتصير - ملموساً، فإنّ الصورة هي مفارقة العمل على التقاط ما يزول زوالاً شاملاً. هنالك شيء ما في الآثار الفنية يتعالى على المؤقت؛ وأما الموضوعة فتجعل الأثر الفنيّ أنا. لتتفكر عبارة بنيامين في الجدلية الموقوفة [١٣١] التي مهد لها في سياق تصوّره للصورة الجدلية. إذا كانت الآثار الفنية بوصفها صوراً، ديمومة المتراثل، فإنها تتركز في الأظهار كأنّ في مؤقت. ولذلك، تجريب الفن إنما

يعني إدراك سيرورته المحايثة بقدر ما يعني استيعاء وقفه على أن هو مثل لخط العين؛ ولعل المفهوم المركزي لاستطبيقا لسنغ، أعني مفهوم 'اللحظة الخصب'، يستمد جوهره من ذلك.

لا تقف الآثار الفنية عند مجرد مفاعيل تصويرية^(*) بوصفها شيئاً يدوم. وهي إنما تصير تحديداً إلى آثار فنية بتقويض طابعها التصويري؛ ولذا فالتصويرية هي في العمق، نسبة الانفجار. حين ينتحر موريتس شتيفل في ريعان الربيع لفديكيند، بمسدس مائي، يهلّ في الخارج لحظة يسدل الستار مع الكلمات التي تقول «مذاك لن أعود إلى البيت»^(١)، ما يعبر عن الفزع الذي لا ينقال لمشهد الأنهر أمام المدينة التي تغرق في ظلمة الغسق. ليست الآثار الفنية مجرد أمثلة، بل هي إنجازها الكارثي. والصدمات التي توجهها الآثار الفنية في أيامنا الأخيرة إنما هي انفجاراً ظاهرته التي تنحل فيها والقبلي الذي كان في السابق بيتاً بنفسه، فوحدها الكارثة تحرر كلياً ماهية ما يظهر؛ وربما لا يحدث هذا من دون سوء فهم وبكيفية لا نظير لها كما يحدث في لوحات فون فولس. فحتى تبخر التعالي الاستطقي يصير استطقياً؛ وإنه لعلّ هذا النحو الأسطوري تُقيد الآثار الفنية بطرحها المضاد. فهي في احتراق الظاهرة، إنما تنفصل بعنف عن الامبريا، منظمّة مضادة لما يعاش هناك، ذلك أنّه يكاد يتعذر على المرء اليوم ألاّ يتفكر الفن إلاّ باعتباره شكل رد فعل يستبق نهاية العالم. وإذا نظرنا في الأمر عن كثب، يتبين أنّه حتى الأعمال الفنية التي تقوم على الحركات المسكّنة، تكون تفجّرات، إذ لا يتعلّق الأمر فيها بانفعالات يذخرها صاحبها، بقدر ما يتعلّق بقوى تتنازع فيها. وأما مؤداها، أي نقطة التعادل، فيقترب به امتناع أن تبلغ التوازن؛ ونقائضها هي مثل نقائض المعرفة، عصية عن الترتيب والحل ضمن عالم ممزق وغير مؤتلف. والآن الذي تصير فيه إلى صور وتحوّل داخلها إلى خارج، إنما يفجر غلاف الخارج الذي يلفّ الداخل؛ ومن ثمّ فظهورها الذي [١٣٢] يجعلها صورا، إنما يقوّض دائماً ماهيتها التصويرية أيضاً. حكاية بودلير التي أولها بنيامين^(٢) والتي تروي

(*) وردت بالإنجليزية: *images*

(١) فرانك فديكيند، الأعمال الكاملة - *Gesammelte Werke*، المجلد الثاني، مونشن ولاينيش ١٩١٢، ص. ١٤٢.

(٢) انظر بنيامين، الكتابات - *Schriften*، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٤٦٥ وما بعدها.

قصة رجل فقد هالته، لا توصف نهاية الهالة وحسب، بل الهالة نفسها؛ إذا أشعت الآثار الفنية، اندثر تموضعها من نفسه. ذلك أن الفن معينا بوصفه ظاهرة إنما يغور غائبا، في نفيه؛ وما ينجم فجأة من الظاهرة إنما يكذب الظاهر الاستطقي. لكن الظاهرة وانفجارها في الأثر الفني هما بالجواهر تاريخيان. ليس الأثر الفني في حد ذاته وطبقا للمنزلة التي يحتلها ضمن التاريخ الفعلي، وفي مقابل ما تميل إليه التأريخية، كينونة تنصلت من الصيرورة، بل هو باعتباره كائنا، صائر بالجواهر. وما يظهر فيه إنما هو زمانه الجواني، وانفجار الظاهرة إنما يفجر اتصال هذا الزمان. وهو موسوط بالتاريخ الفعلي من خلال نواته المونادولوجية. فمغزى الآثار الفنية هو حقا تاريخ. وتحليل الآثار الفنية إنما يعني بالأساس إدراك التاريخ المحايت لها والمخزون فيها.

من المرجح أن الطابع التصويري للآثار الفنية، على الأقل في الفن التقليدي، هو وظيفة اللحظة الخصب؛ ويمكن أن نوضح ذلك من خلال سمفونيات بتهوفن، وبعامة من خلال العديد من الجمل الموسيقية التي تكون مقطوعاته الموسيقية، حيث تتحول الحركة المجمدة في أنها، إلى أزل، ويُلغى المؤزل إذ يرذ ويختزل في الآن. هذا ما يشير إلى الفارق الكبير بين الطابع التصويري للفن ونظرية الصور عند كلاغس ويونغ. إذا كان الفكر بعد فصل المعرفة بين الصورة والعلامة، يساوي ببساطة بين لحظة الصورة المفصلة والحقيقة، فإن الطابع الكاذب للفضل لا يبرر بأي حال من الأحوال، بل يُشدّد عليه، لأن هذا الفصل يتعلق بالصورة بقدر ما يتعلق بالمفهوم. لا يمكن أن تُترجم الصور الاستطيقية إلى مفاهيم، بقدر ما لا تكون 'فعلية'؛ فلا صورة من دون متخيل؛ وأما واقعها الفعلي فيكمن في مغزاها التاريخي، ومن ثم لا مجال لأقنعة الصور ولو كانت تاريخية. - ليست الصور الاستطيقية عنصرا غير متحرك، ولا هي ثابته ضاربة في القدم، فالآثار الفنية تصير إلى صور من حيث [١٣٣] أن السيورورات التي تصب في الموضوعية، تتحدث عن نفسها. إن ديانة الفن البرجوازية التي تعود إلى دبليو، تخلط بين تصويرية الفن وضدها، أعني ذخيرة التمثلات السيكلوجية للفنانين، عنصر المواد الأولية التي تدخل في تشكيل الأثر الفني. وعلى خلاف ذلك، تكون السيورورات الكامنة في الآثار الفنية والتي تنجم آتيا، أي تاريخيتها الداخلية، التاريخ الخارجي المترسب. فالطابع الإلزامي لموضعها كما التجارب التي

تحيا منها، هي ذات طبيعة جمعية. إن لغة الآثار الفنية مثلها مثل أي لغة أخرى، تتقوّم بتيّار جمعيّ سفليّ، ولا سيّما لغة تلك الآثار التي تعتبرها كليشيات الثقافة منعزلةً وحبيسة برج عاجي؛ ذلك أنّ جوهرها الجمعيّ يستمدّ عبارته من طابعها التصويريّ نفسه، وليس كما يثرثر بعضهم، ممّا تلتصق قوله مباشرة فيما يتعلّق بالجمعيّ. فالإنجاز الذي يختصّ به الفنّ إنّما يقوم على تقديم إلزاميّة المحايثة له لا بواسطة التقاط الأغراض أو جملة المفاعيل التي ينتجها، بل بالانغماس في تجاربه الأساسيّة، وبالتالي في تقديم ما يتعدّى المونادة، بكيفيّة مونادولوجيّة. ونتيجة الأثر الفنيّ إنّما هي الطريق التي تؤدّي إلى تصويريّته اليافعة^(*) بما هي الهدف، وهي في الآن نفسه ديناميّة وساكنة. فالتجربة الذاتيّة تُنتج صورا ليست هي بصورٍ لشيء بعينه، بل هي تحديداً صور ذات طبيعة جمعية، وبهذا دون غيره يكون الفنّ موسوطاً بالتجربة. بمقتضى مغزى التجربة ذاك وليس البتّة من خلال تثبيت الصور بالدلالة الدارجة للكلمة، تختلف الآثار الفنيّة عن الواقع الخبريّ، الإمبريّا من خلال إبطال تصوير الواقع الخبري. وفي هذا تكمن الوشيجة التي تصلها بالحلم، مع أنّ قانون شكلها ينأى بها عن الأحلام. ولا يعني هذا أقلّ من أنّ اللحظة الذاتيّة للآثار الفنيّة موسوطةٌ بكونها في ذاتها. فالطابع الجمعيّ الكامن في الأثر الفنيّ إنّما يحزّره من عرضيّة فزّذنته. ذلك أنّ المجتمع بما هو 'محدّد' التجربة، يجعل الآثار الفنيّة تتقوّم بوصفها الحامل الحقيقيّ للتجربة؛ وهذا ما يمكن أن يعترض المرء به على مأخذ النزعة الذاتويّة الذي يعرب عنه اليمين كما اليسار. في كلّ مرحلة استيطيّة يتجدّد التعارضُ بين الطابع غير الفعليّ للصورة والطابع الفعليّ للمغزى التاريخي الذي يظهر. لكنّ [١٣٤] الصور الاستيطيّة تتحرّر من الصور الأسطوريّة من حيث تخضع من نفسها إلى طابعها غير الفعليّ؛ وقانون الشكل لا يعني سوى هذا. وفي ذلك اشتراكها مع التنوير واختلاطها به. وبالنظر إلى هذا، تبقى النظرة إلى الأثر الفنيّ باعتباره التزاماً أو تعليميّاً، متخلّفة. ويقطع النظر عن تحقّقيّة الصور الاستيطيّة

(*) imago والمفردة تستعمل كذلك في اللاتينية كما في الإنجليزية وتدلّ من بين غيره، على الصورة (وفي علم الحيوان) على اكتمال صورة تكوين بعض الحشرات، كما تدلّ على الطيف والشيخ والأمثلة وحتى الوهم البصريّ...

وفعليتها، تختزل هذه النظرة الطرح المضاد للفن في الواقع وتدمج الفن في الواقع الذي يكافحه. تنويرية هي الآثار الفنية التي تشهد في تماسف لا يتراخى من الإمبريأ، على وعي سديد.

ما تكون به الآثار الفنية حين تصير إلى ظاهرة، أكثر ممأ هي عليه، إنما هو روحها. وتعيين الآثار الفنية بواسطة الروح هو من جنس تعيينها بأنها ظاهرات، ما يظهر، وبأنها ليست ظهوراً أعمى. ما يظهر في الآثار الفنية لا يرتفع على الظاهرة، ولكنه أيضاً ليس مطابقاً لها، وما هو غير وقيع في وقاعتها(*) إنما هو الروح. فهو يجعل الآثار الفنية التي هي أشياء من بين الأشياء، مغايرة لما هو الشيء، في حين أنه لا يمكن أن تصير إلى هذا المغاير إلا بوصفها أشياء، لا بتحيزها في المكان والزمان، بل بمسار التشبي المحايت لها الذي يجعلها مساوية لذاتها ومطابقة لذاتها. ولولا ذلك لامتنع الحديث عن روحها الذي هو غير الشيء على الإطلاق. وهو ليس مجرد سبيريتوس، النفس الذي يسري في الآثار الفنية ويجعلها ظاهرات، بل هو بالمثل قوة أو باطن الآثار، أعني قوة تموضعها؛ فللروح سهم في هذا التوضع بقدر ما له سهم في الظاهرية التي تقابله. وروح الآثار الفنية إنما هو توسيطها المحايت لها الذي يحدث لأطوارها الحسية كما لتشكلها الموضوعي، توسيطاً بالدالة الصارمة التي تعني أن كل لحظة من لحظات الأثر الفني تلك إنما تصير بكل داهة، إلى غيرها الذي تختص به. والمفهوم الاستطقي للروح مشبوه فيه بقدر بالغ، ليس بواسطة المثالية وحسب، بل أيضاً في الكتابات التي تعود إلى بدايات الحداثة الراديكالية، من مثل كتابات كاندنسكي. فقد كان كاندنسكي في تمرده المشروع ضد النزعة الحسوية التي تنزل حتى في البوغندشتيل، الرضا الحسي في الفن منزلة عليا، قد أفرد [١٣٥]

(*) Das Nichtfaktische an ihrer Faktizität، وبين هنا أن آدرنو لا يعني الآثار الفنية بما هي واقعة وحسب، بل يشير إلى أن ما لا يمت فيها بصلة إلى الواقع الخبري المباشر ومع ذلك يجعل لها واقعا صلبا مكينا ومغايرا هو وقوعها أو الوقاعة التي تختص بها، إنما هو الروح (محسوبة وأظهارا). (وبين أيضاً أنه لا علاقة لهذا السباق الجدلي بالاستعمال الفونمينولوجي للفاكتييت بما هي على سبيل المثال «واقعية» عند هيدغر، نعني واقعية واقعة الكينونة. انظر: مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، تعريب وتعليق فتحي المسكيني، بيروت ٢٠١٢، ص. ٧٨٧)، ولذلك يقتصد آدرنو في استعمال هذه المفردة على مر صفحات نظرية استطيفية حتى أنها لا ترد مبنوة ضمن كشف المصطلحات.

بكيفية تجريدية، ما يصاد ذلك المبدأ، فشيأه على نحو أنه بات من العسير على المرء أن يميز بين «عليك أن تعتقد في الروح» وبين الخرافة والتحمس للعلويات الذي كان يسم الفنون التطبيقية. فالروح في الآثار الفنية يتعالى في الآن نفسه، على شينيتها وعلى الظاهرة المحسوسة، ومع ذلك لا يعدو كونه هاتين اللحظتين معا. هذا يعني سلباً، أنه لا شيء في الآثار الفنية حزفي، وبخاصة كلماتها؛ فالروح هو أثيرها الذي تتكلم من خلاله، أو بعبارة أدق هو ما يحولها إلى كتابة. وبقدر ما لا يُعتد فيها بروحي لا ينبثق من تشكيل لحظاتها الحسية، إذ كل روح آخر في الآثار الفنية وبخاصة ذلك الذي يُدس فيها ويُزعم أنه يُعبر عنه بكيفية فلسفية، وكل المكونات الفكرية هي فيها مواد مثلها مثل الألوان والأصوات، - بقدر ما سيعدم أي عنصر حسي فيها الطبيعة الفنية، لو لم يكن في حد ذاته موسوفا بالروح. حتى أكثر الأعمال الفرنسية فنة وغواية للحس تبلغ مرتبتها من حيث تجعل بشكل غير إرادي، لحظاتها المفعمة بالحس حمالة لروح يستفيد مغزى تجربته من التسليم الحزين بفناء الكائن الحسي؛ ومن ثم فهذه الأعمال لا تستمتع البتة بعدوبتها، لأن الشعور الشكلي ما ينفك يثلماها. بقطع النظر كلياً عن فلسفة الروح الموضوعي أو الروح الذاتي، روح الآثار الفنية هو موضوعي، وهو مغزاها وفحواها، وهو الذي يتحكم منها وفيها: روح الأمر برأسه الذي يظهر عبر الظاهرة. وأما عيار موضوعيته ففي القوة التي يتسرب بها إلى الظاهرة. وأما أنه قلما يشبه روح المنتجين، وفي أقصى الحالات طورا من أطواره، فهذا ما يتراءى من حيث أنه يُستحضر بواسطة المصطنع، ومن خلال مسائله ومواده. ظاهرة الأثر الفني بوصفها كلاً ليست البتة روحه، ولا هي في نهاية المطاف، الفكرة التي يدعي تجسيدها أو كونه رمزا لها؛ فلا يمكن إدراك روح الآثار الفنية في تطابق مباشر مع ظاهرتة. ولكنه لا يكون أيضاً طبقة تقع تحت أو فوق الظاهرة، وافترضه لن يكون أقل موضوعية. أما محلّه فهو تشكيل ما يظهر. فهو تشكيل للظاهرة بقدر ما أن الظاهرة تشكيل له؛ مصدر نورٍ تتضج به الظاهرة، الظاهرة بالدلالة القوية للمفردة. فلا يدرك الفن محسوسه إلا مرزوخنا وكسيرا. [١٣٦]

ويمكن أن نفسر ذلك بواسطة مقولة «حالة الاضطراب» في أتمها الآثار الفنية الماضية، المقولة التي من دون معرفتها سيكون التحليل عقيما. [ومثاله] أنه قبل بداية تكرير الجملة الموسيقية الأولى لسوناتة لكرويتسر التي يعيب عليها تولستوي إغراقها

في الحسّي، يُنتج ائتلافٌ ما تحت الثابتة الثانية مفعولاً مربعاً. فلو حدث هذا في أي موضع خارج سوانة لكرويسر لما كانت له أهمية تُذكر. ذلك أنّ الموضوع لا يستفيد دلالاته إلا من خلال الجملة [الموسيقية]، من محلّها ووظيفتها. وهو يصير اضطرارياً من حيث يشير بواسطة الهنا والآن(*) اللذين له، إلى ما يتعدّى الموضوع، فيفشي الشعور بحالة اضطرارية فيما يتعلّق بما يسبق وبما يلحق. ولا ينبغي فهم هذا الشعور بوصفه كيفية محسوسة فردية، بل يصير من خلال كوكبة حسية لبعض أزواج النغمات المؤتلفة وفي الموضوع الحرج، قاطعاً لا رادّ له مثلما يكون كلّ محسوس. فالزوج الذي يتجلّى استطيعاً إنّما هو مقبّد بمحلّه من الظاهرة كما كان يُفترض قديماً في الأرواح أنّها حبيسة الأماكن التي تسكنها؛ وحيث لا يظهر الروح، لا وجود للآثار الفنية كما أنّه لا وجود له. وسيان في الروح الاختلاف بين فنّ ذي ميل (***) إلى الحسّي وفنّ يعتنق الخطاطة التاريخية الروحية للمثالية. ما دام الفنّ الذي يفتن بالحسّ موجوداً، فإنّه يجسّد روح الاحساسية وليس هو بمجرّد فنّ حسّي؛ وهذا ما كان فديكيند قد سجّله في تصوّره للخم الزوج. والزوج بما هو أسطقس حياة الفنّ، مرتبطٌ بمغزى حقيقته من دون أن يتطابق معه. ومن ثمّ يمكن أن يكون روح الآثار الفنية لاحقيتها، ذلك أنّ مغزى الحقيقة يصادر على فعليّ ما بوصفه جوهره له، وما من روح يكون بلا توسيط، فعلياً. وهو يحدّد دائماً وبالجوهر الآثار الفنية فيضمّ كلّ ما هو فيها مجرّد حسّي وواقعة إلى مجاله. بهذا تصير الآثار الفنية أكثر دُنْيوية وأشدّ معاداة للميثولوجيا ولوهم الطبيعة الفعلية للزوج بما في ذلك روحها. ومن ثمّ، الآثار الفنية التي هي موسوطة بالزوج بكيفية راديكالية إنّما تتأكّل فتفني نفسها بنفسها. ومع ذلك، تبقى الآثار الفنية ضمن السلب المتعين لفعلية الروح، مرتبطة به: فهي لا تعكسه وهمياً، ولكنّ القوة التي تجنّدها ضده هي حضوره الشامل. ليس بوسعنا اليوم أن نقدّم أي شكل للزوج مغاير لذلك؛ فالفنّ هو الذي يقدّم نموذجاً الأصلي. وذلك أنّ الزوج باعتباره توتراً قائماً بين عناصر الأثر الفنيّ، هو مثله مثل الأثر الفنيّ نفسه، سيرورة، بدلاً من أن يكون مجرّد كيان من نسج نفسه (***). والتعرّف إلى الأثر الفنيّ

(*) وردت باللاتينية: hic et nunc

(**) وردت بالفرنسية: penchant

(***) وردت باللاتينية: sui generis

إنما يعني [١٣٧] التمكن من تلك السيورة. بيد أن روح الآثار الفنية ليس مفهوما، ولكنها تصير من خلاله متناظرة مع المفهوم. وبما أن النقد يستخلص من تشكيلات الآثار الفنية روحها ويقابل اللحظات بعضها ببعض كما يقابلها بالروح الذي يظهر فيها، فإنه يتعدى التشكيل الاستطقي، ليلامس حقيقة الآثار الفنية. ولهذه العلة، نقد الآثار الفنية ضروري. ذلك أنه يتعرف في روح الآثار الفنية إلى مغزى حقيقتها أو يظهره بتمييزه عنها. في هذا الفعل وحده وليس من خلال فلسفة في الفن ستملي عليه ما ينبغي أن يكون روحه، يلتقي الفن والفلسفة.

أما المحايثة الصارمة التي لروح الآثار الفنية فتناقضها لا محالة نزعة مضادة لا تقل عنها محايثة، أعني النزوع إلى التخلص من انغلاق بنيتها وإلى أن تضع في حد ذاتها لحظات وقف لا تسمح لوقت طويل، بتسريح الجملة الشاملة للظاهرة. وبما أن روح الأعمال الفنية لا يفوت ولا يُستغرق فيها، فإنه يكسر الشكل الموضوعي الذي به يتقوم، وهذا الكسر إنما هو الظهور في لحظ عين. فلو كان روح الآثار الفنية متطابقا حزفيا مع لحظاتها الحسية ومع تنظيمها، لما كان سوى المفهوم المتضمن للظاهرة: رفض ذلك إنما هو عتبه مناهضة المثالية الاستطقية. وإذا كان روح الآثار الفنية يشع في ظاهرتها الحسية، فإنه لا يشع إلا من حيث هو سلب لها، وبما هو في الاتحاد بالظاهرة، في الوقت نفسه مغاير لها. روح الآثار الفنية ملازم لشكلها، ولكنه ليس روحا إلا من حيث يتعدى الشكل. أنه لم يعد هنالك فرق بين البيان والمبين، وبين الشكل المحايث والمغزى، ففي هذا بخاصة إغراء بشي بتقريب الفن الحديث، ولكنه أمر يكاد أن يكون من المحال التمسك به. ومن المرجح في هذا المضمار أن المفهوم الشامل للتحليل التكنولوجي لا يدرك فعلا روح الأثر الفني، حتى وإن كان لا يقتصر على مجرد اختزال العناصر، بل يعمل على إبراز السياق ومشروعيته كما على إظهار المكونات الأساسية الفعلية أو المزعومة. ذلك أنه وحده التفكير الذي يذهب إلى أبعد من ذلك، يتعرف إلى ذلك الروح. وليس الفن تناقضا مع الواقع الخبري الذي ينزع إلى السلب المتعين لتنظيم العالم القائم، إلا بوصفه روحا. فينبغي أن يؤسس الفن ديكالكتيقيا ما دام الروح محايثا له من دون أن يتملك الفن الروح مع ذلك باعتباره مطلقا أو يضمن الروح للفن مطلقا ما. [١٣٨] وحتى إذا لم تزل الآثار الفنية تبدو على أنها كائنات، فإنها تتبلور بين ذلك الروح وآخره. في استطيقا هيغل كانت

موضوعية الأثر الفني حقيقة الروح التي مرّت إلى غيريتها والتي هي في الآن نفسه متطابقة معها. وعنده أن الروح واحد والجملة الشاملة، بما في ذلك أيضاً الجملة الشاملة الاستطيقية. ولكن، لا ريب أن الروح في الآثار الفنية ليس جزئية قضدية، بل لحظة مثل كلّ جزئي وكلّ واقعة، ما يجعل حقاً المصطنع فناً، ولا يوجد البتة من دون المتضاد وإياه. وفي واقع الأمر، يكاد التاريخ لم يشهد قط آثاراً فنية بلغت ذلك التطابق المحض بين الروح واللاروحي. فليس الروح في الآثار الفنية طبقاً لمفهومه، محض وظيفة مفردة لما يصدر عنه. والأعمال الفنية التي تبدو على أنها تجسّد مثل ذلك التطابق وتُشعّ به، ليست البتة من أمّهات الأعمال الفنية. وبالطبع، ما يتضاد في الآثار الفنية مع الروح ليس البتة ما هو طبيعي في موادها وموضوعاتها؛ بل يشير بالأحرى فيها إلى قيمة حدّ. فهذه المواد وهذه الموضوعات هي مثلها مثل الاجراءات التقنية، مشكّلة سلفاً تاريخياً واجتماعياً، وهي تتحوّل بكيفية حاسمة من خلال ما يحدث لها ضمن الأعمال الفنية. طابعها المتنافر محايث، وهو فيها ما يقاوم وحدتها وما تحتاج إليه الوحدة لتكون أكثر من انتصار باهظ الثمن على ما لا يقدّم أيّ مقاومة. أنّه لا ينبغي المماهة بتبسيط بين روح الآثار الفنية وسياقها المحايث، أي تركيبة لحظاتها الحسية، فهذا ما يتأكّد من حيث أنّها لا تكون البتة في حدّ ذاتها تلك الوحدة التي لا تشوبها شائبة، وذلك الضرب من الشكل الذي يخزلها فيه أسلوبياً، التفكير الاستطريقي. ليست الآثار الفنية من حيث مبنائها، أنظمة عضوية؛ فالعليا منها تتمرد على بعدها العضوي باعتباره وهمياً وإثباتياً. وذلك أنّ اللحظات العقلية تتخلّل أجناس الفن جميعاً. وكفي المرء أن يقول في هذا المضمار إنّ الأشكال الموسيقية العظيمة ما كانت لتأسس من دون تلك اللحظات، من دون ما يتقدّم السمع وما يلحقه، ومن دون الانتظار والاذكار، وشميلة ما هو مفصول. في حين ينبغي أن تحمّل هذه الوظائف بقدر معين على الحالية الحسية، أي أن تحمل معها المركّبات الجزئية الراهنة الصفات الشكلية للماضي وللمقبل، تبلغ الآثار الفنية مع ذلك قيماً حدوداً [١٣٩] حيث تنتهي تلك الحالية وحيث يتحمّل ألا «تتفكّر» في سياق تفكّر خارجي، بل انطلاقاً منها هي بالذات: ذلك أنّ التوسيط العقلي ينتمي إلى تركيبها الحسية ويكون شرطاً لإدراكها بالحنّ. ولو وجد شيء من قبيل التوصيف البياني العام لأمّهات الآثار الفنية المتأخّرة، لتعيّن أن يبحث المرء عنه في انفلاق الروح عبر

الشكل. فالروح ليس انحرافاً للفنّ، بل هو معدّله المُمَيّت. والتناجات العليا للفنّ محكومٌ عليها بالتشظية إقراراً بأنّها لا تمتلك أيضاً ما تزعم محايشة شكلها امتلاكه.

لقد سبقَت المثالية الموضوعية إلى التشديد بكلّ قوّة على اللحظة الروحية للفنّ في مقابل اللحظة الحسية. فربطت بذلك موضوعيّة بالروح، وأما الحسّ المرهف فكان يعدل في نظرها، العرضي، وهي في هذا الموقف إنّما تعتنق بلا تحوُّط، السنن [الفلسفية] الدارجة. فالكلية والضرورة اللتان تكوّنان حقاً حسب كنت، ناموس الحكم الاستطقيّ مع أنّهما بقيان مستشكلتين، إنّما تصيران في نظر هيغل، قابلتين للتأسيس من خلال الروح الذي هو عنده المقولة المطلقة. وتقدّم مثل هذه الاستطيقا على الاستطبيقات السابقة جميعاً بيّن بنفسه؛ إذ أنّه كما يتحرّر تصوّر الفنّ من الآثار الأخيرة للتسليّة الاقطاعية، يتخلّص أيضاً وبكيفية مبدئية، مغزاه الروحاني بما هو تعيين جوهرّي، من دائرة مجرد الدالّ والمقاصد. وبما أنّ الروح هو عند هيغل، الكائن في ذاته ولذاته، فإنّه يُعرّف إليه في الفنّ بوصفه جوهره، وليس بوصفه شيئاً يخلق فوقه بكيفية مجردة ومتهافئة. وهذا متضمّن في حدّ الجميل بوصفه الظاهر الحسيّ للفكرة. ومع ذلك لم تكن المثالية الفلسفية تؤيد البتّة الروحانية الاستطيقية بقدر ما هو منشود من البناء، بل كانت تؤذي بالأحرى دور المدافع تحديداً عن ذلك البعد الحسيّ الذي أنهكته الروحانية. ونظرية الجميل تلك بوصفه الظاهر الحسيّ للفكرة كانت بحسب عبارة هيغل نفسه، إثباتية من جهة ما هي تقرّظ للأوسوط باعتباره مشحوناً بالمعنى؛ أمّا الروحانية الراديكالية فهي عكس ذلك تماماً. لكنّ ثمن هذا التقدّم باهظ، لأنّ اللحظة الروحية للفنّ ليست ما تطلق عليه الاستطيقا المثالية اسمَ الروح؛ بل هي بالأحرى الدافع الميميزيسيّ الذي يُثبت تثبيتها بوصفه جملة شاملة. [١٤٠] ولا ريب أنّ المرء سيتعرّف بعدّ في الحداثّة إلى التضحية التي يقدّمها الفنّ ثمناً لذلك الرُشد الذي صيغت مصادرتة بكيفية واعية منذ الجملة الكنتية المستشكلة التي تقول بأنّه «ما من محسوس يكون جليلاً»^(١). مع إلغاء المبدأ التصويريّ في الرسم والنحت ونزعة التمنيق والتجويد في الموسيقى، كاد يكون حتمياً أنّ تمثّل العناصر المحرّرة من مثل الألوان والأصوات والتشكيلات المطلقة للألفاظ، كما لو كانت تعبّر فعلاً عن شيء

(١) انظر: كنت، مصدر مذكور، ص. ١٠٥ (نقد ملكة الحكم، § ٢٣).

ما في ذاته. ولكن ذلك وهم، لأنها لا تعبر إلا ضمن السياق الذي تحدث فيه. فخرافة الأولاني واللاموسوط التي كانت التعبيرية قد اعتنقتها وكانت قد ارتد تأثيرها على الفنون التطبيقية وعلى الفلسفة، إنما يناظرها التعسف تأسيسيا والعرضية في العلاقة بالمواد والتعبير. أن لونا أحمر كان يمتلك في ذاته قيمة تعبيرية، فهذا قد كان وهما، وكذلك يبقى قائما في قيم^(١٠) الإيقاعات المركبة وذات الوقع المتعدد، نفى الإيقاعات التقليدية الذي يحتفظ به بما هو شرط تلك القيم الإيقاعية. وكل هذا خاو إذ يختزل في «المواد الطبيعية»، والمبرهنات التي تجعله خذاعا لم يعد لها جوهر مثلما فقدت جوهرها صعودا التجارب على الألوان. وحدها النزعة الفيزيقية المحدثة ومثاله في الموسيقى، تعمل على الاختزال الحزفي إلى عناصر، روحانية تفضي بالتالي، إلى طرد الروح. وفي هذا يظهر للعيان بُعد التقويض الذاتي للروحانية. والحال أن ميتافيزيقا هذه الروحانية قد أمست فلسفيا، مستشكلة، فإنها قد صارت من جانب آخر، تعيينا عاما جدا بحيث لا تسمح بتقدير الروح في الفن حق قدره. في واقع الأمر يتأكد الأثر الفني ههنا أيضاً باعتباره روحيا بالجوهر، حتى وإن لم يعد المرء منذ وقت طويل يفترض أن الروح جوهر على الإطلاق. والاستطيقا الهغلوية تترك مفتوحاً مشكل كيف يمكن الحديث عن الروح بوصفه تعيينا للأثر الفني، من دون أن تؤقن موضوعيته في شكل تطابق مطلق. ومن ثم، تُرد المنازعة بمعنى معين، إلى صيغتها الكنطية. عند هيغل، كان الروح في الفن بوصفه طورا من أطوار ظهوره، قابلا للاستشراق انطلاقاً من المنظومة، وإن جازت العبارة متواطئا في كل جنس من أجناس الفن وبالقوة في كل أثر فني، وهذا على حساب الصفة الاستطيقية للألباس. لكن الاستطيقا ليست فلسفة تطبيقية، بل هي في حد ذاتها فلسفية. وفكرة هيغل في أن «علم الفن هو إذن [١٤١] ألزم لنا من الفن نفسه»^(١١)، تتج بكيفية لا ريب في أنها مستشكلة، عن رؤيته التفاوتية لعلاقة مجالات الروح بعضها ببعض؛ ومن جانب آخر تستمد هذه المقالة بالنظر إلى الانشغال النظري المتنامي بالفن، حقيقتها التي هي

(١٠) وردت بالفرنسية: valeurs

(١١) هرمان لونه، تاريخ الاستطيقا في ألمانيا - *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*، مونشن

١٨٦٨، ص. ١٩٠.

بمشابة النبوءة، من أن الفن يحتاج إلى الفلسفة لبسط مغزاه وتطويره. ومن ثم، المفارقة هي أن ميتافيزيقا هيغل في الزواج تفعل فعل تشيئة الزوج في الأثر الفني، حد فكرته التي يمكن تشيئها، في حين أن اللبس الكنطي المضاعف بين الشعور بالضرورة وطابعها المتزامن غير المعطى، أي انفتاحها، يلتزم بالتجربة الاستيقية بكيفية أصدق من تطلع هيغل الأكثر حداثة إلى التفكير في الفن من داخله وليس من الخارج عبر تقويم ذاتي. إذا كان هيغل بهذا التحول على حق، فلأن هذا المنقلب لا ينتج بأي حال من الأحوال، عن مفهوم نظامي أعلى بإطلاق، بل عن الدائرة التي يختص الفن بها. فليس كل كائن روحا، ولكن الفن كائن يصير من خلال تشكلاته، إلى روحي. وإذا كانت المثالية قد استطاعت أن تستولي على الفن وإن جازت العبارة، من دون أي محاكمة تذكر، فلأن الفن هو وحده الذي يتطابق من حيث هيئته، مع تصور المثالية التي ما كانت البتة من دون نموذج شلنغ في الفن، لتتطور فتبلغ شكلها الموضوعي. ولا ينبغي التفكير في هذه اللحظة المثالية المحايثة، أي التوسيط الموضوعي لكل فن بواسطة الزوج، من دون الفن، فهي تضع حدا للمذهب المتبدل للواقعية الاستيقية، من حيث أن اللحظات التي تجتمع تحت اسم الواقعية تذكر بأن الفن ليس البتة توأما للمثالية.

ليس عنصرُ الزوج في أي من الآثار الفنية، كائنا، بل هو في كل أثر فني متصير ومتكون تكونا ذاتيا. ومن ثم، ينضم روح الآثار الفنية كما كان هيغل قد تحقق من ذلك أول مرة، إلى سيرورة روحانية واسعة، سيرورة تقدم الوعي. سيلتمس الفن بمقتضى روحانيته المتنامية ومن خلال انفصاله عن الطبيعة، نقض هذا الانفصال الذي يؤلمه ويؤلمه في آن. فالروحانية قد [١٤٢] أعادت للفن ما كان الفعل الفني يرفضه منذ العصر اليوناني القديم، باعتباره غير مرض أو كريها بالنسبة إلى الحسن؛ وبودلير هو الذي افتتح إن جازت العبارة، هذه الحركة في برنامجه. أما هيغل فكان يرى من منظور تاريخي - فلسفي، حتمية الرؤخنة في نظرية ما كان يسميه الأثر الفني الرومنطقي^(١). مذاك، كل ما يرضي حسيًا وفوق ذلك كل ما يُغري من حيث المواد،

(١) إن مذهب هيغل في الأثر الفني بوصفه شيئاً روحياً الذي كان على حق إذ تفكره من منظور تاريخي، هو مثله مثل الفلسفة الهيجلية برمتها، إنعام تفكير في كنه بالذات. فالرضا الخلو من المصلحة إنما يتضمن تفهم العنصر الاستيقني بوصفه شيئاً روحياً، من خلال سلب ضده.

إنّما يُلقى به في مضمار ما هو قُبْفَتِي. فالزّوحنة بما هي توسّع مستمرّ لطابو المحاكاة في الفنّ وبوصفها المملكة الطّبيعيّة للمميّزيس، إنّما تعمل على تقويضها الذاتيّ، ولكّتها تعمل أيضاً بكيفيّة فعالة ومن جهة ما هي قوّة محاكاة، في اتّجاه تساوي العمل الفنّي مع نفسه من حيث يستبعد ما هو متنافر معه ومن ثمّ يقوّي طابعه التصويريّ. وبالتالي، الزّوح لا يتسرّب إلى الفنّ، بل يتبع الأعمال الفنّيّة حيثما أرادت ليحرّر لغتها المحايّة لها. بيد أنّ الزّوحنة ليست في جُلّ من ظلّ سيُلزم بنقدها؛ إذ أنّه كلّما تجوّهت الزّوحنة في الفنّ، تخلّت بكلّ قوّة عن الزّوح وعن الفكرة، في نظريّة بنيامين كما في الممارسة الإنشائيّة لبيكيت. ولكن، بما أنّها تعتنق مقتضى أن يصير كلّ شيء حتماً، إلى الشكل، فإنّها تتواطؤ مع تلك النزعة التي تقوّض التوتّر القائم بين الفنّ وآخره. وبالتالي، وحدّه فنّ مروّحن روحنة راديكاليّة ما يزال ممكناً، وما عدا ذلك كلّهُ هو صبيانيّات؛ ومع ذلك يبدو البعد الصّبيانيّ على أنّه يصيب بالعدوى مجرّد وجود الفنّ. - يخضع المرضيّ حسّياً إلى هجوم مضاعف. فمن جانب، يصير البرّاني من جرّاء الزّوحنة المتزايدة للأثر الفنّي، أظهرًا للجوّاني، ويتعيّن عليه أن يمرّ عبر الزّوح. ومن جانب آخر، يُنتج ابتلاع الموادّ العنيدة والطبقات المادّيّة فعلاً مضاداً لاستهلاك ما يُطبخ، حتّى حين يكون هذا الاستهلاك ضمن النزعة الايديولوجيّة العامّة التي تقوم على إدماج ما يقاومها، مستعدّاً لابتلاع ما ينبذ ويكره. في الأطوار الباكّة للانطباعيّة، عند مانيه، لم تكن ذروّة السّجال حول الزّوحنة أقلّ حدّة [١٤٣] ممّا كانت عليه عند بودلير. بقدر ما تنأى الآثار الفنّيّة عن صبيانيّة مجرّد المتعة، ترجّح كفّة ما تكون عليه في حدّ ذاتها، ما تقدّمه للمتملّي وإنّ كان مثاليّاً، وتصير ردود فعل هذا المتملّي أكثر سيّانيّة. ونظريّة كنط في الجليل إنّما تستبق في الجميل الطّبيعيّ، تلك الزّوحنة التي يحقّقها الفنّ وحده دون سواه. ذلك أنّ ما هو جليل في الطّبيعة ليس هو في نظره سوى استقلاليّة الزّوح بالنظر إلى سطوة الكيان الحسّي، ولا يجد له محلاً إلّا في الأثر الفنّي المروّحن. ولا ريب أنّ رواصب عكّرة تختلط بالزّوحنة في الفنّ. إذ كلّما عدمت الزّوحنة الشّيوخ ضمن عينيّة البنية الاستطيقيّة، يتأسّس الرّوحنيّ المحرّر من القيود مثل طبقة مادّيّة ثانويّة. وإذا نُصبت الزّوحنة ضدّ اللّحظة الحسّيّة، انقلبت بشتّى الأشكال وبكيفية عمياء، ضدّ تميّيز هذا الحسّي الذي هو بدوره رّوحيّ، وصارت مجرّدة. فالزّوحنة في بداياتها إنّما يساقوها ميلٌ إلى الابتدائيّة وتنزع ضدّ

الثقافة الحسية، إلى البربرية؛ ذلك أن النزعة التوخشية كما يدلّ عليه الاسم المدرسي، قد اتخذتها برنامجاً لها. التردّي إنّما هو ظلّ مقاومة ثقافة الإثبات. فينبغي للزّوحنة في الفن أن تقدّم الدليل على أنّها تتعدّى ذلك وتعرف كيف تبلغ من جديد التمييز المقموم، وإلاّ تحوّلت إلى فعل عنف للزّوح. غير أنّها مشروعة من جهة ما هي نقدٌ للثقافة من خلال الفنّ الذي هو جزء من الثقافة ولا يجد مع ذلك، ما يكفي إشباعه في الثقافة التي خابت وأخفقت. ذلك أنّ قيمة الملامح البربرية في الفنّ الجديد تتحوّل تاريخياً. فالمستنير الذي يصلّب على نفسه أمام أشكال الكبت [في لوحة] فتيات آفينيون أو في مقطوعات البيانو الأولى لشونبرغ، إنّما هو ولا ريب، أكثر بربريّة من البربرية التي يخشاها. حالما تهلّ في الفنّ طبقاتٌ جديدة، ترفض القديمة وتبحث في بادئ الأمر عن الافتقار رفضاً للشراء الكاذب وحتى لأشكال ردود الفعل المطوّرة. ومن ثمّ، مسار الزّوحنة في الفنّ ليس تقدّماً خطياً. فهو يُقاس بالكيفية التي يكون الفنّ على نحوها قادراً على تملك ما ينبذه المجتمع البرجوازيّ، وعلى إدماجه في لغته الشكلية، ومن ثمّ الكشف في ما يُوصم بالعار، عن تلك الطبيعة التي قمعها هو الشرّ الحقيقي. إنّ استنكار القبح في الفنّ الحديث استنكاراً ما يزال قائماً على الرغم من كلّ نشاط ثقافيّ، [١٤٤] ينمّ على الرّغم من كلّ المثالات المفخّمة، عن معاداة للزّوح: فهو يتأوّل ذلك القبح وبخاصّة الموضوعات الكريهة، حزناً، وليس باعتبار القبح محكاً لقوّة الزّوحنة وشفرة للمقاومة التي تتحقّق فيها. مصادرة رانمو على الحداثة الراديكالية إنّما هي مصادرة على فنّ يتحرّك عبر ما هو الأنأى عن الزّوح، وضمن التوتّر بين السّوداوية (سبلين) والمثال (*)، وبين الرّوحانية والهوس. فتقديم الزّوح في الفنّ وتسلّل ما كان يكوّن في السابق طابو هما جانبان لعين الواقع الموضوعي الواحد. وينطبق على ما لم يسلم به المجتمع بعد ولم يشكّله مسبقاً، ومن ثمّ يصير إلى علاقة اجتماعية لسلب متعيّن. لا تتحقّق الزّوحنة عبر أفكار يعبر عنها الفنّ، بل من خلال القوّة التي بها يتغلغل في طبقات تخلو من القصديّة وتتعارض مع الأفكار. وفي نهاية المطاف، ليس لهذه العلّة يغري المنبؤ والمحظور الحسّ الفنيّ. فالفنّ الجديد يجتنب بالزّوحنة وكما تريد الثقافة المتحلّقة ذلك، عدوى الحقّ

(*) وردت أوّل المبرتين بالانجليزية: spleen، والثانية بالفرنسية: idéal

والجميل والخير. وما درجنا في الفنّ على تسميته نقدا اجتماعيًا أو التزاما، إنّما هو في صميمه، نقديّ الفنّ أو سلبه الذي لا ينفصل عن الزّوج وعن قانونه الشكليّ. أنّا نتشّبث راهنا بالتلاعب بتلك اللحظات بعضها ضدّ بعض، فذاك علامة على تردّي الوعي.

المبرهنات النظرية التي سيتحتّم على الفنّ تبعاً لها، أن يُدخل نظاما، ولا سيّما نظاما محسوسا وعينيّا وليس تصنيفا مجردا، على التنوّع الشواشيّ لما يظهر أو على الطبيعة نفسها، إنّما تغفل مثاليّا، عن غاية الزّوجنة الاستيطيّة: أن يُترك مجالٌ لحدوث ما هو خاصّ بالأشكال التاريخية للطبيعيّ ولتبعيته. طبقا لذلك، يمتلك مسار الزّوجنة دليلا تاريخيا بالنظر إلى الشواش. وقد قيل أكثر من مرّة، وفي المقام الأوّل عند كارل كراؤس، إنّهُ سيتعيّن على الفنّ بالأحرى في المجتمع الشامل، أن يُدخل الشواش على النظام وليس العكس. والملاحم الشواشيّة للفنّ الجديد نوعيا لا تتعارض مع الفنّ وروحه، إلّا للوهلة الأولى. إنّما هي شفرات النقد الذي من الطبيعة الثانية والقيبيحة: فالنظام هو في الحقيقة، شواشيّ بذلك القدر. ذلك أنّ اللحظة الشواشيّة والزّوجنة الراديكالية إنّما تلقيان عند رفض [١٤٥] التمثلات الفاترة للكائن؛ فالفنّ المروّحن إلى الأقصى كما يعود ذلك إلى مالارميّه، وشواش الأحلام في السريالية هما في هذا المضمار، قريبا أكثر ممّا تعيه المدارسُ الفنّية. فضلا عن ذلك، هنالك روابط عرّضيّة بين بريتون الشاب والرمزية، أو أيضاً بين غيورغ ذاك والتعبيريّين الألمان الأوائل الذين كانوا تحدّوه. فالزّوجنة في علاقتها بما لا يخضع للهيمنة، إنّما هي نقائضيّة. ولما كانت في الوقت نفسه، تُحدّ دائما من اللحظات الحسيّة، يصير الزّوج بالنسبة إليها على نحو ذي تبعات خطيرة، كينونة من نسج نفسها^(*)، ومن ثمّ تعمل أيضاً ضدّ الفنّ من حيث الزّوج المحايث له. أمّا أزمة الفنّ فتعجّل بها الزّوجنة التي تعارض تحوّل الآثار الفنّية إلى قيم جذابة تُباع وتُشترى. ومن ثمّ تصير إلى القوّة المضادة لنقالة الممثلين والموسيقيّين المتجولين، المنبوذين اجتماعيا. لكن مهما تقوّى اضطرار الفنّ إلى التملّص من ملاحم الفرجة وإلى التخلّص على الصعيد الاجتماعيّ، من وضاعة منزلته القديمة، فإنّه لا يعود موجودا حيث

(*) وردت باللاتينية: sui generis

يُلغى هذا العنصرُ بالتمام، وليس بمقدوره مع ذلك أن يجسده في أي محمّة طبيعيّة. فما من تصعيد يصيب، وهو لا يحتفظ في حدّ ذاته بما يصعد. أمّا أن تقدر روحنهُ الفنّ على ذلك، فهذا ما يتوقّف عليه إمّا بقاء الفنّ، وإمّا تحقّق نبوءة هيغل بنهايته، النبوءة التي ستفضي في الحال التي آل إليها العالمُ، إلى إثبات ومضاعفة ما هو كائن، إثباتا ومضاعفة غير متفكرين وواقعيتين بالدلالة الكريهة للواقعية. من هذا المنظور، إنقاذ الفنّ هو في المقام الأول، مسألة سياسية، ولكنه ليس من الأكيد أيضاً أن الفنّ في حدّ ذاته مهّد بمجرى العالم.

إنّ فهم الرّوحانيّة المتنامية للفنّ بمقتضى انبساط مفهومه كما بحكم منزله من المجتمع، يصطدم بالعقيدة التي تخترق كامل الاستطيقا البرجوازية، أعني عقيدة طابعه العيانيّ؛ ولم يكن هنالك حتّى عند هيغل، مجالاً للجمع بين كلا الجانبين [الرّوحانيّ والعيانيّ]، وكانت أولى النبوءات المظلمة حول مستقبل الفنّ نتيجة لامتناع الجمع ذاك. أمّا كنط فقد صاغ معيار العيانيّة في الفقرة التاسعة من نقد ملكة الحكم بقوله: «الجميل هو ما يرضي كليّاً من دون مفهوم»^(١). ومن ثمّ بإمكان المرء أن يجمع بين ما هو «من دون مفهوم» والمُرضي استعفاءً من ذلك العمل [١٤٦] وذلك الصراط اللّذين لم يفرضهما المفهوم ابتداءً من الفلسفة الهيغليّة فحسب. والحال أنّ الفنّ قد أقصى منذ وقت طويل مثال الرضا وحمله على محمل المبتدّل، لم تستطع نظرية الفنّ التخلّي عن مفهوم العيانيّة، ذكرى المُتعوّية الاستطيقية الضاربة في القدم، في حين أنّ كلّ أثر فنيّ، بما فيها أقدمها، يقتضي منذ وقت طويل، عمل التملّي الذي كان مذهب العيانيّة يلتمس الاستغناء عنه. ذلك أنّ توغلّ التوسيط الفكريّ في بنية الآثار الفنيّة حيث يتعيّن على هذا التوسيط بقدر كبير، أن ينجز ما كانت تنجزه الأشكال المعطاة مسبقاً، إنّما يقلّص من ذلك اللاموسوط الحسيّ الذي كان جوهره يكوّن العيانيّة المحض التي للآثار الفنيّة. ولكنّ الوعي البرجوازيّ يتحصّن بذلك اللاموسوط الحسيّ، لأنّه يشعر بأنّ هذه العيانيّة هي وحدها التي تعكس غياب النفاص واكمال الأعمال الفنيّة الذي يُعزى عندئذ بأيّ طريقة اتّفقت ومن جديد، للواقع الذي تستجيب له الآثار الفنيّة. ومع ذلك، لو كان الفنّ خلواً بالتمام من لحظة

(١) كنط، مصدر مذكور، ص. ٧٣.

العيان، لصار على البساطة، واحداً والنظرية، في حين أنه من الظاهر أنه يصير في حد ذاته عاجزا حيث يجهل بما هو تحول زائف للعلم، فرقّه النوعي الذي يميزه من المفهوم الاستدلالي، ذلك أن روحانيته هي تحديداً ما يتأى به من جهة ما هي تقديم بإطلاق لطرافته ومسالكة، عن المفهومية الساذجة وعن التصور الدارج بين العالمين لما يدرك ذهنًا. والحال أن عيار العيانة يزيد من حدة التعارض مع الفكر الاستدلالي، فإنه يلغي التوسيط اللامفهومي، اللامحسوس في المبنى المحسوس، اللامحسوس الذي من حيث ما ينفك إذ يؤسس هذا المبنى، يحطمه أيضاً ويتزعه من العيانة التي يظهر فيها. عيار العيانة الذي ينفي الطبيعة المقولاتية المضمرة للأعمال الفنية، إنما يشيئ العيانة نفسها ويحولها إلى كميدي مغلق، ويجعلها من حيث الشكل المحض، نسخة لعالم قاسٍ نافرٍ من كل ما به يمكن أن يقوض الأثر الفني التناغم الذي يوهم به. وفي الحقيقة، تتعدى إلى حد بعيد، عينية الآثار الفنية في الظهور الذي يزغزغها، تلك العيانة التي درج المرء على مقابلتها بكلية المفهوم والتي تتلاءم جيداً مع المتماثل دائما. بقدر ما يهيمن الكلّي بالتمام وبلا رحمة، على العالم، يصير من السهل [١٤٧] أن نخلط بين العناصر الأولية للجزئي بما هي عناصر اللاموسوط، وبين العينية، في حين أن عرضيته إنما هي قالب للضرورة المجردة. لكن العينية الفنية ليست مثلها مثل الكيان المحض والفردية الخلو من المفهوم، ذلك التوسيط بالكلّي الذي تشير إليه فكرة الطراز. فما من أثر فني أصيل يكون من حيث تعيينه الخاص، طرازاً. ولوكاتش إنما يفكر بطريقة غريبة عن الفن، حين يقابل بين آثار طرازية، 'عادية' وأخرى غير طرازية ومن ثم شاذة. وإلا لن يكون الأثر الفني سوى ضرب من التوطئة للعلم المتأخر. ما يُستقى من المثالية ويشهر بها تأكيداً بأن الأثر الفني هو الوحدة الزاهنة بين الكلّي والجزئي إنما هو دغماني بالتمام. فهذا التأكيد من جهة ما هو مقتبس بكيفية معتبرة من نظرية اللاهوت في الرمز، إنما تكذبه الفجوة القبلية بين الموسوط واللاموسوط التي لم يستطع أي أثر فني إلى اليوم التخلص منها، فإذا حُجبت هذه الفجوة بدلا من أن يستغرق الأثر الفني فيها، ضاع وهلك. إن الفن الراديكالي هو تحديداً الذي يتخذ من حيث يرفض متطلبات الواقعية، موقفا متوترا من الرمز. وسيتعين أن نبرهن على أن الرموز أو بحسب الاصطلاح النحوي، المجازات، إنما تنزع في الفن الجديد، إلى الاستقلال عن وظيفتها الرمزية، ومن ثم

تساهم في تأسيس مجال متضاد مع الإمبريا ودلالاتها. والفرق إنما يستوعب الرموز من حيث لم تعد ترمز إلى شيء؛ ولذلك ترى الفنانين المتقدمين قد أنجزوا بأنفسهم نقد الطابع الرمزي. إن اصطلاحات الحدائنة وحروفها جميعاً هي علامات صارت مطلقة حتى نسبت أنها علامات. أما توغلها في الوسط الاستطقي ونفورها من المقاصد فهما بُعدان لعين الشيء الواحد. في هذا السياق، ينبغي أن نتأول بكيفية مماثلة تحوّل النشاز إلى 'مواد' تلحينية. وأما في الأدب فقد حدث هذا التحوّل في وقت مبكر نسبياً، وفي سياق علاقة شترندبرغ بإيسن، أي في طورها المتأخر الذي شهد حدوث ذلك التحوّل. إن الحزفية التي صار إليها ما كان في السابق رمزياً، تُضفي في شكل صدمة، على اللحظة الروحية المتحررة بمفعول التفكير المضاعف، تلك الاستقلالية كما تجد عبارتها بكيفية جناثرية، في الطبقة الخفية لأعمال شترندبرغ، وتصير إنتاجية في القطع مع كلّ استنساخية. أنه ما من أثر فني يكون رمزاً، فهذا دليل على أنّ [١٤٨] المطلق لا يتجلّى في أي أثر فني، بكيفية غير موسوطة؛ ولولا هذا لما كان الفن لا ظاهراً ولا لعباً، بل لكان واقعة فعلية لا غير. ومن ثم، لا يمكن أن تُحمّل العيانية المحض على الآثار الفنية بمقتضى أنّها من حيث تقويمها، انكسارية. ذلك أنّها موسوطة مسبقاً بطابع الـ«كما لو». فلو كانت عيانية بإطلاق لصارت إلى تلك الإمبريا التي تنفر منها. لكنّ موسوطيتها ليست قليلاً مجرّداً، بل تتعلق بكل لحظة استطيقية عينية؛ وحتى أكثر الآثار الفنية إثارة للحسّ لا تزال بمقتضى علاقتها بالروح، غير عيانية أيضاً؛ فهي كلّها مُشبعة بالمفهوميّ، حرفياً في اللغة، وبكيفية غير مباشرة حتى في الموسيقى البعيدة عن المفاهيم والتي بإمكان المرء أن يميّز فيها بوضوح وبقطع النظر عن النشوء السيكلوجي، ذكاء البلهاء. ذلك أنّ التسليم بالعيانية يلتبس المحافظة على لحظة الميميزيس ويظلّ أعمى حيال كون هذه اللحظة لا تبقى قائمة إلاّ عبر ضديدها، أعني أنّ الآثار الفنية تتدبّر عقلياً كلّ ما هو متنافر وإياها؛ فإن لم يكن ذلك كذلك، تحوّلت العيانية إلى تيمة. بل من المرجّح أنّ الميل إلى الميميزيس ضمن الدائرة الاستطيقية، يؤثر أيضاً على التوسيط وعلى المفهوم وعلى ما ليس حاضراً. فالمفهومي لا ينفصل عن أي فنّ كما لا ينفصل عن اللغة، من جهة ما هو عامل تخمّر، ولكنه في ذلك يصير مغايراً نوعياً للمفاهيم من جهة ما هي علامات موخدة لموضوعات خبرية. وانتهاج المفاهيم ليس مطابقاً لمفهومية الفنّ؛ ذلك أنّ

الفن ليس مفهوماً بقدر ما أنه ليس عياناً، وبهذا تحديداً يناهض الفن الانفصال. فطابعه العياني إنما يختلف عن الإدراك الحسي، لأنه يرتبط دائماً بروحه. فإنما الفن عيانٌ لشيء غير عياني، وهو شبيه للمفهوم من دون مفهوم. بيد أن الفن يحزر في المفاهيم طبقته غير المفهومية التي تقوم على المميزيس. لذلك اخترق الفن الجديد بكيفية متفكرة أو غير واعية، عقيدة العيانية. ولكن ما يصدق في مذهب العيانية هو أنه يُظهر داخل الفن، لحظة ما لا يُقاس وما لا يُردُّ إلى المنطق الاستدلالي، ومن ثم يُظهر هذا المذهب بالفعل الشرط العام لتجليات الفن جميعاً. فالفن يناهض المفهوم بقدر ما يناهض الهيمنة، ولكنه لكي يضرب إلى مثل هذه المناهضة، إنما يحتاج مثله مثل الفلسفة، إلى المفاهيم. وعليه، ما يُظنُّ أنه عيانية الفن، إنما هو [١٤٩] بناء مُعْتَص: فهو يلتمس كأن بعضاً سحرية، تجمع العناصر المشتتة التي تتنازع فيما بينها ضمن الآثار الفنية لتأسس في هويته، ولذلك تصدُّها الآثار الفنية التي لا يُفسي أيُّ منها إلى مثل هذه الهوية. إن مفردة 'عيانية' (أنشاوليشكايت) المستعارة من نظرية المعرفة الاستدلالية حيث تعرّف المضمون الذي سيكون قد تشكّل، إنما تشهد على اللحظة العقلانية للفن بقدر ما تحجبها من حيث تفصل عنها لحظة الظهور ومن ثم تؤقّمها. يتضمّن نقد ملكة الحكم إشارة إلى أن العيان الاستطقي مفهومٌ مُعْضِل. ذلك أن تحليلية الجميل تنطبق على «لحظات حكم الذوق». يقول كُط في هذا الغرض وفي هامش للفقرة الأولى، إنه «قد تعقّب الفحص عن الجوانب التي تتعلق بها ملكة كهذه في تفكيرها، ... متبعا إرشاد الوظائف المنطقية للحكم (ذلك أن أحكام الذوق أيضاً تتضمّن دائماً علاقة بالذهن)»^(١). وهذا يتناقض بكيفية صارخة، مع مقالة الرضا الكلبي من دون مفاهيم؛ واللافت هو أن الاستطيقا الكنتطية قد تركت هذا التناقض قائماً، وتفكرت فيه بصريح العبارة من دون أن توضحه نهائياً. ذلك أن كُط يعالج من جانب، حكم الذوق باعتباره وظيفة منطقية، ومن ثم يحمل هذه الوظيفة على الموضوع الاستطقي الذي سيتعين أن يكون الحكم مطابقاً له، ومن جانب آخر يُفترض في الأثر الفني أن ينعتي 'من دون مفهوم'، باعتباره مجرد عيان، كما لو كان خارجاً عن المنطق بإطلاق. ومع ذلك، هذا التناقض متضمّن في الفن نفسه، من جهة

(١) المصدر نفسه، ص. ٥٣ [نقد ملكة الحكم، ص. ١٠١].

ما هو تناقض بين طبيعته الزّوجية وماهيته الميميزيسية. لكنّ دعوى الحقيقة التي تشتمل على كلّ شيء ما ومن ثمّ تتجلى في كلّ أثر فنيّ، تتنافى مع العيانية المحض. ويمكن أنّ تبين النتائج إلى أيّ مدى يكون التشديد على الطابع العيانيّ للفنّ دون غيره، وخيما. فهو يخدم الفصل المجرد بالدلالة الهيغلية، بين العيان والزّوج. بقدر ما يتعيّن أن يستغرق الأثر الفنّي بكيفية خالصة، في عيانيته، يُشَيِّد روحه نفسه بوصفه 'فكرة' ويحوّل إلى ثابت يقبع وراء الظاهرة. وما يُنتزع من بنية الظاهرة، عناصر روحية، [١٥٠] إنّما يؤقّم عندئذ باعتباره فكرة الظاهرة. وغالبا ما يؤدي ذلك إلى الرفع من المقاصد لثحوّل إلى مغزى، في حين يُردّ العيان بكيفية متساوقة، إلى الإشباع الحسي. لكن سيتعيّن دحض التأكيد الرسمي للوحدة الصّماء في كلّ أثر من الآثار الكلاسيكية التي يتعلّق بها: ففي هذه الآثار ظاهر الوحدة هو تحديداً المتوسط مفهوميّاً. والنموذج الطاعني يعدم التهذيب وسعة الأفق: إذ ينبغي أن تكون الظاهرة عيانية صرفاً والمغزى مفهوميّاً صرفاً، تقريباً على منوال الثنائية الساكنة لوقت الفراغ والعمل. ومن ثمّ، لا مجال لأيّ التباس. هذا هو موطن المهاجمة السجالية للتخلّي عن مثال العيانية. وبما أنّ ما يظهر استطيقيّاً لا يُختزل في العيان، فإنّ مغزى الآثار الفنية لا يُختزل أيضاً في المفهوم. وذلك أنّ في الشيلة الكاذبة للزّوج والإحساسية ضمن العيان الاستطيقيّ يكمن تقاطعها الساكن الذي لا يقلّ عنها كذباً؛ والتصوّر الذي يقوم من استطيقيّ العيان مقام الأساس والذي مفاده أنّ في شيلة المصطنع يحلّ سكّونٌ جوهريّ محلّ التوتّر الذي هو طبيعته، إنّما هو تصوّر شَيّاتيّ.

ليست العيانية لغةً كلّيةً (*) للفنّ. فهي منفصلة متناوبة. وقلّما نَبّه إليها الاستطيقيّون، مع استثناء نادر نجده عند تيودور مبيز الذي يكاد أن يكون طواه النسيان، وكان قد بيّن أنّ ما تقوله الأشعار لا يطابقه أيّ عيان حسيّ، وأنّ عينية الأشعار تكمن في تشكّلها اللغويّ بدلا من التمثّل البصريّ الذي يُفترض أنّها تثيره والذي هو مستشكّل إلى أبعد الحدود^(١). ذلك أنّ الأشعار لا تحتاج إلى التحقق عبر التمثّل الحسيّ، فهي عينية في اللغة، واللغة هي التي تُشبعها بلاحيّ طبقاً للتناقض

(*) وردت باللاتينية: *characteristica universalis*

(١) انظر: تيودور أ. مير، قانون أسلوب الشعر - *Das Stilgesetz der Poesie*، لايبزيغ ١٩٠١.

الظاهر لعيان غير حسي. حتّى في الفنّ المتناهي عن المفهوم، توجد في الأثر لحظةً لاحسية. والنظريّة التي تنفي هذا بمقتضى البرهنة على غرضها(*)، إنّما تعتنق موقف الجاهل الذي يحتفظ للموسيقى التي يستمتع بها، بعبارة «وليمة للأذن». فالموسيقى تحديداً تتضمّن في أشكالها الكبيرة والقويّة، تركيبات لا يمكن فهمها إلّا بواسطة ما لا يحضر حسيّاً، أي بالتذكّر أو الانتظار، تركيبات تشتمل في مبناها، [١٥١] على مثل هذه التعيينات المقولاتيّة. ومثاله أنّه من الممتنع أن يتأوّل المرء على منوال ما يسمّى شكل التالي، الروابط التي هي في بعض الأحيان متباعدة، بين تطوّر المقطع الأوّل [لسمفونية] ليرُويكا [البطولي] وبين عرض الموضوع، والتعارض الحاد بين الموضوع حين يعاود الظهور وبين ذلك العرض الأوّل: فالأثر هو في حدّ ذاته فكريّ، من دون أن يخجل من ذلك ومن دون أن يضّر إدماج [هذا العنصر الفكريّ]، بقانونه. كذلك يبدو أنّ الفنون تنزع في الأثناء إلى وحدتها في الفنّ، حدّ أنّ الأمر لا يختلف عن ذلك في شيء بالنسبة إلى الأعمال البصرية. إنّ التوسيط الروحي للأثر الفنّي الذي به يتعارض مع الإمبريّا، لا يمكن تحقيقه من دون أن يتضمّن بُعداً عقليّاً. ولو كان الأثر الفنّي عيانياً بالدلالة الصارمة للفظ، لبقى حبيس عرضيّة المعطى الحسيّ غير الموسوط الذي يناهضه الأثر بمنطقه الخاص. ذلك أنّ نوعيّة إنّما هي موقوفة على الكيفيّة التي تخرج بها عينيّة بمقتضى كامل تكوينها، من العرضيّة. إنّ الفصل الصّفويّ ومن ثمّ العقلانيّ، بين العيان والمفهوميّ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشئانية المعقوليّة والاحساسيّة التي يكرّسها المجتمع ويوصي بها إيديولوجيّاً. سيتعيّن على الفنّ بالأحرى أن يعارض من حيث الصورة(**)، ذلك الفصل ويعمل ضده من خلال النقد الذي يتضمّنه موضوعيّاً؛ فإن بقي الفنّ حبيس القطب الحسيّ، تأكّد ذلك الفصل وحسب. لا يكمن الكذب الذي يناهضه الفنّ، في العقلانيّة، بل في مقابلتها الصلدة للجزئيّ؛ والفنّ إذ ينتقي لحظة الجزئيّ باعتبارها عيانيّة، إنّما يعتنق هذه الصلادة ويستغلّ بقايا ما تُهمله معقولية المجتمع ليغفل هذا الأخير عنه. ذلك أنّه كلّما افترض في الأثر الفنّي طبقاً لتلك القاعدة الاستطيقية، أن يكون عيانياً بالتمام، شيئاً

(*) وردت باللاتينية: thema probandum

(**) وردت باللاتينية: in effigie

روحه، في انفصال(*) عن الظاهرة وفيما أبعد من تكون ما يظهر. فورا طقس العيانية تكمن المواضع المتهافة حول الجسد الممدد على الكنب في حين تحلق النفس فوقه: ينبغي أن تكون الظاهرة تراخيا بلا أي عناء، معاودة إنتاج لقوة العمل، والزوج يصير بكيفية ملموسة كما يقول البرجوازيون، إلى ما يفصح عنه الأثر مفهوميًا. لهذا تحديداً تنتظر الآثار الفنية من حيث هي معارضة تقويمية لدعوى شمولية الاستدلالي، الجواب والحل، وتستدعي في ذلك حتماً، [١٥٢] المفاهيم. لم يبلغ قط أي أثر فني استواء العيانية المحض والكلية اللازمة، الاستواء الذي تفترض الاستطيقا التقليدية أنه يكون قبلي الأثر الفني. ومذهب العيانية كاذب لأنه يحمل فنومولوجياً على الفن ما لا يحققه. فليس خلوص العيان معيار الآثار الفنية، بل هو مدى عمق نشرها للتوتر القائم بينها وبين اللحظات الفكرية التي تتضمنها. وعلى الرغم من كل شيء، ليس الطابو الذي يتعلق بالعناصر غير العيانية للآثار الفنية، عارياً من الصحة. فالمفهوم في الأثر الفني يشتمل على منظومات أحكام، والأثر الفني منافي للحكم. يمكن أن تحصل في ذلك أحكاماً، ولكن الأثر الفني لا يحكم، ربما لأنه منذ التراخيديا الأثينية، مداولة متروية. إذا تغلبت اللحظة الاستدلالية واستحوذت على المقام الأول، صارت علاقة الأثر الفني بما هو خارجي غير موسوطة بالتمام، فيندمج حتى حيث يفتخر بعكس ذلك كما هي الحال عند بريشت: فيصير بالفعل وضعوياً. لا بد للأثر الفني أن يدرج أجزاء الاستدلالية في سياق محاشته، ضمن حركة مضادة للحركة الموجهة نحو الخارج، حركة بيانية وتوكيدية [أبوفانتيك] تحزر اللحظة الاستدلالية. هذا ما تحققه لغة الشعر الغنائي الثلاثي، وتكشف في ذلك عن الجدلية التي تختص بها. والبيان أن الآثار الفنية لا يمكنها أن تشفى من الجرح الذي يصيبها من التجريد إلا بواسطة تجريد أشد، تجريداً يمنع إصابة العوامل المفهومية بعدوى الواقع الخبري: فيصير المفهوم إلى «مقياس». لكن لا يمكن البتة للفن من حيث هو بالجوه روحياً، أن يكون عياناً صرفاً. فلا بد أيضاً أن يتفكر الفن دائماً: بل الفن في حد ذاته يفكر. إن كل تجربة للآثار الفنية التي تناقض تفوق مذهب العيان، هي رد فعل على التشيئة الاجتماعية. وتؤدي إلى إرساء فرع بعينه من فروع اللاتوسيط، وتكون في ذلك عمياء

(*) وردت باليونانية في صيغة الحال: ὡς

بإزاء الطبقات الشيثية للآثار الفنية التي تقوم فيها ما هو أكثر من الشيء. فالآثار الفنية ليست كما كان هيدغر لاحظ ذلك ضد المثالية^(١)، أشياء من جهة ما هي حوامل وحسب؛ بل موضعها تجعل منها أشياء بدرجة مضاعفة. [١٥٣] ولا يطل العيان المحض بنيتها الداخلية التي تخضع دائماً إلى منطق محايث، ولا ما صارت إليه في ذاتها، ذلك أن ما يمكن أن يُعَيَّن منها إنما هو موسوط بالبنية والتركيب؛ ومن ثم فعينها هو مقارنةً بهاذين، غير جوهرية ولا بد لكل تجربة للآثار الفنية أن تتعدى جانبها العياني. لو لم تكن الآثار الفنية إلا عيانية، لكانت مفعولاً تابعاً، مفعولاً بلا علّة أصلية طبقاً لعبارة ريشارد فاغنر. فالتشيؤ جوهرية بالنسبة إلى الآثار الفنية، ويناقض ماهيتها من حيث هي ما يظهر؛ وليس طابعها الشيني أقل جدليةً من عيانها. لكن موضوعة الأثر الفني ليست البتة مطابقة لمواظها كما كان يظن فيشر الذي لم يعد على بينة من هيغل، بل هي نتاج لعبة القوى في الأثر الفني، نتاجاً هو من جنس الطابع الشيني باعتباره شميلاً. هنالك بعض تماثل مع الطابع المزدوج للشيء عند كنت من حيث هو في ذاته متعال وموضوع متقوم ذاتياً، وباعتباره قانوناً ظاهراته. فمن جانب، الآثار الفنية هي أشياء في المكان والزمان؛ مع أنه يعسر البث في ما إذا يصدق هذا أيضاً على الأشكال الحاققة للموسيقى، من مثل الارتجال الذي زال وأعيد إحياءه؛ ذلك أن اللحظة القبشيثية للآثار الفنية تتغلغل دائماً في اللحظة المشحونة بالشيئية. لكن الكثير من الأمور تدل على ذلك حتى في ممارسة الارتجال، ولا سيما ظهورها في الزمان الخبري، وكذلك كونها تعترف بنماذج موضوعة تقوم في غالب الأحيان مقام المواضع. طالما أن الآثار الفنية آثار، فإنما هي في حد ذاتها أشياء، ومُوضوعة بمقتضى قانون شكلها. وأما أنه ينبغي على سبيل المثال، في المسرح اعتبار الإنجاز الشيء برأسه، لا النص المطبوع، وينبغي في الموسيقى اعتبار الأصوات الحية، لا النوتات، فهذا يشهد على وقية الطابع الشيني في الفن، من دون أن يكون الأثر الفني مع ذلك، في حل من السهم الذي له في عالم الأشياء. ليست الكتابة الموسيقية دائماً أفضل من الأداء، بل هي أكثر من مجرد إشارات إليه؛ أكثر

(١) مارتن هيدغر، زفوب - Holzwege، الطبعة الثانية، فرانكفورت على الماين، ١٩٥٢، ص. ٧ وما بعدها.

من الشيء برأسه. وفضلاً عن ذلك، ليس مفهوماً شيئية الأثر الفني منفصلين بكيفية غير مشروطة. فالإنجاز الموسيقي كان على الأقل وإلى وقت غير بعيد، الصيغة البسيطة لنص النوتات الموسيقية. والتثبيث بالكتابة أو بالنوتات ليس خارجياً عن الشيء، إذ من خلاله يستقل الأثر الفني عن تكوينه: لهذا تتقدم [١٥٤] النصوص تأويلاتها. وما هو مثبت في الفن يكون حقاً وعلى الأغلب في الظاهر، قريباً من الدافع المميزي، ولكنه أيضاً غالباً ما لا يكون فوق ما هو مثبت، بل تحته، بقايا ممارسة مكثرة، وفي كثير من الأحيان، ناكصاً. أما التمرّد المحدث على تثبيت الآثار الفنية بوصفه تشيئة، ولا سيما التعويض الافتراضي لمنظومة القيس بالعلامات بأشكال تقليدية خطية ونغمية لأفعال موسيقية، فلا تزال مقارنة بتلك، دالة دائماً، من حيث هي أشكال تشيئة من نوع أقدم. لكن سيكون من العسير على هذا التمرّد أن يتوسّع لو أنّ الأثر الفني لا يكابد طبيعته الشيتية المحايثة. ولا يجهل تصالب الطابع الشيتي للفن وطابعه الاجتماعي إلا ذلك الضرب من العقيدة الفنية المحدودة والسطحية الذي يجهل من ثم، زيفه، أعني توثين ما هو في ذاته سيرورة وعلاقة بين أطوار. ذلك أنّ الأثر الفني هو في ذات الآن، سيرورة ولحظة. وموضّعة التي هي شرط القيمة الاستيطانية، إنّما هي أيضاً صلادة. إذ بقدر ما يتموضع العمل الاجتماعي المتضمن في الأثر الفني ويتنظم كلياً، يحدث الأثر الفني خششة خاوية وبصير مغتربا.

ينكشف التحرّر من مفهوم الانسجام، تمرّداً على الظاهر: فمن تحصيل الحاصل أنّ البناء محايث للعبارة التي يكون القطب المضاد لها. لكن هذا التمرّد على الظاهر لا يحصل كما قد يتفكر بنيامين، لصالح اللّعب، مع أنّه ليس بإمكان المرء أن يجهل على سبيل المثال، طابع اللّعب الذي للتبديلات إذ تحل محلّ التطويرات الخيالية. إجمالاً، ستطال أزمة الظاهر اللّعب في حدّ ذاته: فما يصدق على الانسجام الذي ينتج عن الظاهر، يصدق أيضاً على براءة اللّعب. والفنّ الذي يبحث في اللّعب عن النجاة من الظاهر، إنّما يتحوّل إلى رياضة. لكنّ عنف أزمة الظاهر يتبدّى من حيث أنّ الأزمة تشمل أيضاً الموسيقى التي يبدو لأوّل وهلة أنّها تنفر ممّا هو موهم. في الموسيقى تندثر اللحظات الوهمية حتّى في شكلها المصعّد، ولا يتعلّق هذا بالتعبير عن مشاعر غير موجودة وحسب، بل أيضاً بالمكونات البنيوية كما بوهم الجملة الشاملة التي يُنظر إليها على أنّها غير قابلة للتحقيق. ومثاله في الموسيقى الكبيرة

كموسيقى بهوفن، ولكن من المرجح أن هذا يمتد إلى ما أبعد من الفن الذي يقوم على الزمان، حيث أن العناصر التي يُظن بها أنها أصلانية والتي [١٥٥] يصطدم التحليل بها، تكون في غالب الأحيان وبكيفية مدهشة، باطلة. فهي لا تندمج محض صيرورة إلى الكل إلا من حيث تقترب خطيًا من اللبس. ولكنها تنزع دائماً من حيث هي أشكال جزئية متباينة، إلى أن تكون شيئاً مآ: موضوعاً أو غرضاً. إن البُطلان المحايث لتعينات الفن الأولانية سرعان ما يُسقط كامل الفن في ما يعدم الشكل؛ فتتسارع هنا حركة الجذب بقدر ما يزداد الفن انتظاماً. وحده ما يعدم الشكل يجعل الأثر الفني قادراً على الاندماج. بالإنجاز والتناهي عن الطبيعة غير المشكّلة، تعود اللحظة الطبيعية، ما لم يزل غير مشكّل وغير مُفصّل. إذ أنه حين ننظر إلى الآثار الفنية عن كثب، تتحول الأعمال الأكثر موضعة إلى جُلجلة، والنصوص إلى ألفاظها. وحين يخال المرء أنه يمسك بلا توسط، بتفصيلات الآثار الفنية، تتبدد من شدة توسيطها، في اللامتعين واللامتميز. إنه تجلّي الظاهر الاستطقي في مبنى الآثار الفنية. والجزئي الذي هو عنصر حياته، إنما يتبدد، وتتبخّر عينيته تحت النظرة المجهرية. فالسيرورة التي تصبّ في كلّ أثر فني، في موضوعي مآ، إنما تقاوم تثبيتها في ذاك الشيء، وتنحلّ من جديد حيث يصدر ذاك الشيء. ومن ثم، دعوى موضعة الآثار الفنية إنما تقضي نجها ضمن الآثار الفنية نفسها. كذلك يضرب الوهم في الآثار الفنية عميقاً، حتّى في التي لا تستنسخ أيضاً. وأما حقيقة الآثار الفنية فموقوفة على مدى نجاحها في أن تستوعب ضمن ضرورتها المحايثة، ما لا يتطابق مع المفهوم، ما هو عرضي طبقاً لمعيار المفهوم. فغائيتها تحتاج إلى اللاغائي. ومن ثم، يحدث في صلب اتساقها، شيء ما وهمي: منطقها لا يزال يقوم على الظاهر. ولا بد لغائيتها كي تبقى قائمة، أن تُعلّق بواسطة آخرها. كان نيتشه قد تحسّن ذلك في قوله المستشكّل حقاً بأنّه يمكن فعلاً في الأثر الفني أن يكون كلّ شيء مغايراً؛ وهو قول لا يصدق بالطبع إلا داخل اصطلاح قائم، داخل 'أسلوب' يضمن هامشاً للتنوعات. لكن إذا لم يتعين حمل الانغلاق المحايث للآثار الفنية على محمل الصرامة، فإن الظاهر يدهمها حتّى حيث تظن أنها في مأمن منه. وهي تكذب ذلك الانغلاق من حيث تنفي الموضوعية التي تنتجها. فالآثار الفنية وليس الوهم الذي تثيره، هي بالذات التي تكوّن الظاهر الاستطقي. والطابع الواهم للآثار الفنية [١٥٦] قد تركّز في دعوى أنها تكوّن كلاً

بعينه. تفضي الاسمية الاستطبيقية إلى أزمة الظاهر طالما أن الأثر الفني ينزع إلى أن يكون جوهرياً بكيفية مفخمة. فمحلّ النفور من الظاهر إنما هو في الشيء. واليوم كل لحظة ظاهر استيطقي هي حمالة لتنافر استيطقي داخلي ولتناقض بين ما على نحوه يهلّ الأثر الفني وما يكون عليه. وهله إنما يرفع من دعوى الجوهرية، فلا يفي بها إلا سلباً، ولكن يكمن دائماً في إيجابية هله حراك فائض وباثوس ما ليس بإمكان حتى الأثر الذي يمتنع بكيفية راديكالية، عن إثارة الأهواء، أن يتملص منه. لو لم يكن السؤال عن مستقبل الفن عقيماً يُرتاب في أنه بيروقراطي، لاخترل حقاً في التساؤل عما إذا كان الفن يمكن أن يدوم بعد الظاهر. كانت الحالة النمطية لأزمته قد حدثت منذ أربعين عاماً، مع حركة العصيان الساذجة ضدّ اللباس في المسرح: هاملت في لباس سهرة رسمي، ولوهنغرين من دون إوز. ربّما لم يكن المرء يمانع في ذلك، إخلال الآثار الفنية بالروح الواقعي الطاعي، بقدر ما كان يمانع تصويريتها المحايثة التي لم تعد منذ وقت طويل قادرة على حملها. علينا أن نتأوّل بداية بحثنا عن الزمن المفقود لبروست على أنها محاولة في التحايل على طابع الظاهر، أعني النفاذ بكيفية غير لافتة، إلى موناة الأثر الفني من دون اعتماد العنف في إرساء محايثة شكله ومن دون الإيهام بوجود راي ملّم بكل شيء وحاضر في كل موضع. إنّ مسألة كيف تكون البداية وكيف تكون النهاية، تدلّ على إمكان نظرية استطبيقية في الأشكال تكون في الآن نفسه شاملة ومادية، نظرية سيتعين عليها أن تعالج أيضاً مقولات المواصلّة والتعارض والتدرج والتطوير و"العقدة"، وبخاصّة مسألة هل يُفترض اليوم أن يتنزل كلّ شيء أقرب ما يكون من المركز أو أن يكون ذا تكثف مختلف. لقد ارتقى الظاهر الاستيطقي في القرن التاسع عشر، إلى مصافّ الاستيهام الخارق. فكانت الأعمال الفنية تمحو آثار إنتاجها، ويعود ذلك على الأرجح إلى أنّ الروح الوضعوي الذي ازدهر عصرئذ، قد انتقل إلى الفن حين تعيّن أن يكون واقعةً وكان يخجل ممّا ستكشف بواسطته لاموسويته الكثيفة موسوعة بالتمام^(١). لقد انصاعت [١٥٧] الآثار الفنية لذلك حدّ الحداثة في أوجها. فتقوى طابعها الظاهر وصار إلى المطلق الذي

(١) انظر: تيودور ف. آذرنو، مقال حول فاغنر - *Versuch über Wagner*، الطبعة الثانية، مونشن وزوريخ ١٩٦٤، ص. ٩٠ وما بعدها.

لها، وهذا ما يتخفى تحت عبارة 'ديانة الفن' الهيجلية التي اعتنقتها حرفياً أعمالاً(*)
فاغنر الشوبنهاورِي. بعد ذلك، تَمَرَّدت الحداثَةُ على ظاهرِ الظاهر الذي ليس هو من
الظاهر في شيء. هنا تلتقي كُلُّ الجهود التي تلتبس اختراقُ الترابط المحايث والمغلق
للآثار الفنيَّة من خلال مهاجمات مكشوفة لأجل رفع اليد عن الإنتاج في المنتج، أي
ليحلَّ في حدود معيَّنة، مسار الانتاج محلَّ النتيجة؛ وهذا مقصد لم يكن فضلاً عن
ذلك، غريباً جداً عن التصورات الكبرى للحقبة المثاليَّة. أمَّا الجانب الاستيهامي للآثار
الفنيَّة الذي جعلها قاهرة لا رادَ لها، فلم يصر بالنسبة إليها محلُّ ريبة ضمن التوجَّهات
التي تُدعى موضوعيَّة محدثة، وضمن النزعة الوظيفيَّة وحسب، بل بالقدر نفسه ضمن
الأشكال المألوفة من مثل الرواية، التي يساق فيها الوهمُ المُشكالي والحضورُ
الوهميَّ الشامل للمزاوي دعوى مختلق بوصفه فعلياً بقدر ما هي دعوى شيء غير
واقعي بوصفه خيالا. لقد أسقط غيورغ [تراكل] وكارل كراوس فنَّ الرواية واستبعداه
مع أنَّهما على طرفي نقيض، ولكنَّ اختراق الروائيتين بروست وجيِّد للمحايثة الشكليَّة
المحض للرواية بواسطة التعليق، يشهد أيضاً على الضيق (**). ذاته، وليس البتة على
مجرَّد مناخ عامٍّ للعصر مضادٌّ للرواية. لا بل يمكن أنَّ الاستيهام الذي يقوِّي
تكنولوجياً، وهمٌ كَوْنِ الآثار الفنيَّة في - ذاتها، ما ينفكَّ يجري مجرى الضديد العنيد
للعمل الروائي الذي يخرب مسبقاً وبالسخرية، بُعد الاستيهام. لقد صار بُعدُ الاستيهام
هذا مربكاً لأنَّ الوجود في - ذاته الذي لا تشوبه شائبة ويعتقه الأثر الفنيُّ المحض،
يتنافى مع تعيينه بوصفه صنيعاً إنسانياً، ومن ثمَّ بوصفه مندمجاً قَبلياً في عالم الأشياء.
إنَّ جدليَّة الفنَّ الحديث تقوم إلى حدٍّ بعيد، على إرادة التحرُّر من طابع الظاهر كما
يفعل بعض الحيوان بقرونه المتشعبة حين تنمو وتشتد. لذلك تنعكس معضلات
الحركة التاريخية للفنَّ على كامل إمكانه بما هو فنَّ. حتَّى النزعات المضادة للواقعيَّة
من مثل التعبيرية، كان لها سهمٌ في مضادة الظاهر. ففي حين كانت التعبيرية تعارض
استنساخَ العالم الخارجي، كانت تنزع إلى إظهارِ مكشوفٍ لوقائع نفسيَّة فعلية،
وبالتالي كانت تقترب من الكتابة السيكلوجية. لكنَّ نتيجةً لذلك التمرد، [١٥٨]

(*) وردت بالفرنسية : œuvre

(**) وردت بالفرنسية : malaise

سقطت الآثار الفنية في مجرد الشئنة كأنها كانت تعاقب هجينها، كونها أكثر من الفن. والتحول الزائف المحدث إلى العلم الذي هو في غالب الأحيان تحول صيائي غفل، إنما هو العلامة المترائية على مثل ذلك التردّي. ومن ثم، كثيرة هي إنتاجات الموسيقى والرسم الراهنين التي يمكن إدراجها ضمن مفهوم طبيعانية ثانية على الرغم من كلّ علامات غياب التجسيم والابتعاد عن التعبير. فترى إجراءات مستنسخة بكيفية فظة عن الفيزياء، ضمن المواد، وعلاقات بين الثوابت قابلة للقيس تُرصد كلّها على نحو مرتبك، لكبت الظاهر الاستطقي، ولطمس الحقيقة حول إرسائه. وبما أنّ هذا الإرساء قد زال في ترابطه المستقل، فإنه يُهمل الهالة بما هي انعكاس للإنساني الذي يتموضع فيها. فالنفور من الهالة الذي لا يستطيع أيّ فنّ أن يتخلّص منه اليوم، لا ينفصل عن اللانسانية الحادثة. مثل هذه التشيئة الحادثة وتردّي الآثار الفنية إلى الحزنية البربرية لما يكون حالة استطيقيّة وخطيئة الاستيهام هي أمور متداخلة فيما بينها بكيفية لا تقبل الفصل. إذ أنّه حالما يخشى الأثر الفنيّ بكيفية متعصبة، على خلوصه حدّ أنّه يفقد هو نفسه ثقته في ذا الخلوّس ويقلّب نحو الخارج ما لم يعد فناً من مثل قماشة الرّسم والموادّ الصوتيّة الخام، فإنه يصير عدوّ نفسه، أي مواصلة مباشرة وكاذبة لمعقولة الغايات. تفضي هذه النزعة إلى الـ"هأبنيغ" (*). إلا أنّ مشروعية التمرد على الظاهر بوصفه وهماً والوهمي في هذا التمرد، أعني الأمل في أن يخرج الظاهر الاستطقيّ من تلقاء نفسه من المستنقع، هما مختلطان أحدهما بالآخر. والبيّن أنّ طابع الظاهر المحايث للآثار الفنية لا يمكن أن يتحرّر من بعض تقليد للواقع الفعليّ أياً كانت درجة كمونه، ولذا لا يمكن أن يتخلّص من الوهم. ذلك أنّ كلّ ما تتضمنه الآثار الفنية في حدّ ذاتها شكلاً وموادّ، روحاً وهيوياً، إنما انتقل من الواقع إلى الآثار الفنية وفيها خلع عنه واقعُه: كذلك تصوير دائماً نسخة له. حتّى التعيين الاستطقيّ الأخلص، أعني الظهور، يكون موسوطاً بالنسبة إلى الواقع، باعتباره سلّبه المتعين. والفرق بين الآثار الفنية والإمبريّا، طابعها الظاهر، إنما يتقوّم ضمن الإمبريّا

(*) وردت بالإنجليزية: happening، وتدلّ منذ خمسينات القرن الماضي على وضعية أو عرض فني بلا جمهور وبلا إحالة إلى مرجعيّات فنية محدّدة (من مثل بيك - نيك فني). كما أطلقت في السنينيات من القرن نفسه، على حركات مناهضة فنية نشأت في ألمانيا الاتحادية (واتخذت من كولونيا مقراً لها) كانت تُعرف بمناهضتها للأعراف والسنن الفنيّة الدارجة.

وضمن النزوع المضاد لها. لو التمس الآثار الفنية بمقتضى مفهومها، إلغاء تلك الخلفية على الإطلاق، لألغيت [١٥٩] مفترضا الخاص. إن الفن مُعْتَصَصٌ أيضاً إلى ما لا نهاية لأنه يتعين عليه ولا ريب، أن يتعالى على مفهومه حتى يحققه، ولأنه مع ذلك، حيث يصير مشابهاً للأشياء الواقعية، يتكيف مع التشيئة التي يناهضها: الالتزام بصير اليوم حتماً، تنازلاً استطيقياً. فما لا ينقل عن الوهم إنما يمنع تسوية نقيضة الظاهر الاستطقي ضمن مفهوم ظاهرة مطلقة. والآثار الفنية لا تصير حزنياً بواسطة الظاهر الذي يكشفها، ظهوراً، وإن كان أيضاً من الصعب على التجربة الاستطقية الصدوق ألا تثق أمام الآثار الفنية الأصلية، بأن المطلق ماثلٌ فيها. فمن عظمة الآثار الفنية أن تُحيي تلك الثقة. ما به تصير انبساطاً للحقيقة، هو في الوقت نفسه خطيئتها الأصلية التي ليس بوسع الفن أن يتبرأ منها بنفسه. - أنه على الرغم من كل شيء ثمة بقايا مساوية للظاهر يعسر حملها، فذلك ما لا ينبغي فصله عن كون الآثار التي رفضت الظاهر هي أيضاً منفصلة عن المفعول السياسي الفعلي الذي كان ألهم في الأصل هذا التصور في الدادائية. والمسلك الميميزيسي نفسه الذي بواسطته تناهض الآثار المُنْغَلَقَةُ الوجودَ لآخر البورجوازي، يجعلها شريكاً وإياه من حيث ظاهر ألفي - ذاته المحض الذي لا يتخلص منه بعدئذ حتى ذلك الذي يقوّضه أيضاً. ولولا الخشية من أي سوء فهم مثالي، لكان بإمكان المرء أن يطلق على ذلك اسم القانون الذي لكل أثر فني، ومن ثم لأقرب من المشروع الاستطقية: أعني كون الأثر الفني قريباً من مثاله الموضوعي، وليس البتة من المثال الذي للفنان. ذلك أن ميميزيس الآثار الفنية هي مشابهتها لذاتها. ذلك القانون سواء كان ذا دلالة أحادية أو ملتبساً، إنما يؤسسه مبدأ كل أثر فني؛ وكل أثر فني هو بمقتضى تقويمه، ملزم بذلك. بهذا تتميز الصور الاستطقية عن الصور الثقافية. تمتنع الآثار الفنية من خلال القيام الذاتي لشكلها، عن الامتزاج في حد ذاتها بالمطلق كما لو كانت رموزاً. فالصور الاستطقية تخضع لمنع الصور. بهذا المعنى، الظاهر الاستطقي وحتى نتيجته القصوى ضمن الأثر المنغلق، هو تحديداً، الحقيقة. ذلك أن الآثار المنغلة لا تُثبت ما يتعالى عليها باعتباره كينونة ضمن [١٦٠] دائرة عليا، بل تشدد أيضاً من خلال قصورها وانعدام جدواها في العالم الخبري، على لحظة الوهن والهشاشة في مغزاها. هنالك جانب تنويري بارز للبرج العاجي الذي يجتمع أتباع الدول الديمقراطية وزعماء الدول

الكُلَيَانِيَّة على حمايته في سياق اتصال الدافع الميميزيسي من حيث هو نزوع إلى التطابق الذاتي، ذلك أنَّ مناخ كآبته (سبلين) يشهد على وعي أصوب من نظريات الأثر الفني الملتزم أو التعليمي التي يكاد يتبدى للعيان طابعها المتردي من خلال حماقة وسطحية الوصايا التي يُزعم بأنها تنشرها بين الناس. لذا يمكن أن يُقال في الفن الحديث راديكالياً وعلى الرغم من الأحكام المتسرعة التي تُطلق عليه باسم شتى المصالح السياسية، إنه تقدُّميٌّ طلائعيٌّ، ليس طبقاً للتقنيات التي يطورها وحسب، بل أيضاً طبقاً لمغزى الحقيقة. لكن ما به الآثار الفنية الكائنة هي أكثر من الكيان، ليس كائناً مأً، بل هو لغتها. فالآثار الفنية الأصلية تتكلم لغتها حتى حيث ترفض الظاهر، من الاستيهام إلى آخر نفس من أنفاس الهالة. وأما المجهود الذي يُبذل لتطهيرها معاً تعبر عنه الذاتية العرضية بواسطتها فيُضفي بكيفية غير إرادية، على لغتها رونقاً شكلياً (بلازيسياً). هذا ما يعنيه لفظ 'عبارة' في الآثار الفنية. وبحق ما لا يقتضي هذا اللفظ حينما استعمل لأطول وقت وبالكيفية الأكثر تعبيراً، أي حيث طُبِّق تقنياً باعتباره إشارة إلى الإنشاد الموسيقي، أي مضمون بعينه يُعبر عنه ولا أي مضمون نفسي جزئي. ولولا ذلك لكان ما يُنشد تعبيرياً (إسبريسيفو) قابلاً لأن يُستبدل بأسماء تُرصد لكل ما ينبغي التعبير عنه بكيفية محدَّدة. كان الملحن آرثور شنابل قد عمل على ذلك، ولكنه أمرٌ كان من المحال تحقيقه.

ما مِنْ أثرٍ فني تكون له وحدة تامة غير منقوصة، إذ على كل أثرٍ فني أن يعد بها كذباً فيدخل من ثم، في صدام وتنازع مع نفسه. وبما أنَّ الوحدة الاستطيقية تواجه الواقع المناقض لها، فإنها تصير إذ تتضادُّ معه، إلى ظاهرٍ وبكيفية محايدة أيضاً. ذلك أنَّ صوغ الآثار الفنية يفضي إلى ظاهرٍ ستكون حياته واحدةً وحياة لحظاتها، ولكن اللحظات تُدخل عليها المتنافر، فيصير الظاهرُ كاذباً. في واقع الأمر، يكشف كل تحليل متقصٍّ عن أوهام في الوحدة الاستطيقية، فإما أنَّ الأجزاء لا تنضمُّ بغير تعسف إلى هذه الوحدة وآنها بالتالي وحدة مفروضة عليها، وإما [١٦١] أنَّ اللحظات تُصاغ مسبقاً على منوال الوحدة، فلا تكون البتة في الحقيقة، لحظات مكونة للوحدة. لا تفوق الكثرة في الآثار الفنية ما كانت عليه، ولكنها تُعركُ حالماً تنفذ إلى مجالها؛ وهذا ما يحكم على المؤلفة الاستطيقية بعدم الوجهة استطيقياً. فليس الأثر الفني ظاهراً من حيث هو نقيض ما هو كائن وحسب، بل أيضاً هو كذلك بالنظر إلى ما

يلتمسه من نفسه. ذلك أنه مطبوعٌ على التناقض. بمقتضى ترابط معناها تنتصب الآثار الفنية مثل الكائن في ذاته. وترابط المعنى هذا هو أورغانون الظاهر فيها. ولكن من حيث يُدمجها، يُشدّد على أنّ المعنى ذاته بوصفه أساس الوحدة، حاضرٌ من خلال الأثر الفني من دون أن يكون كذلك فعلياً. وإنّ للمعنى باعتباره الأعلى الذي يعرك الظاهر، سهماً في طابع الظاهر. ومع ذلك، ليس ظاهر المعنى التعيين الشامل والتأم للمعنى. ذلك أنّ معنى أثر فني ما هو في الوقت نفسه، الماهية التي تتخفى في الوقائعي؛ فهو يستدعي إلى الظهور ما يبقيه الظهور موصداً بكيفية مغايرة. هو ذا الهدف الذي يتعقبه الأثر الفني إذ ينتصب من حيث ترابط لحظاته وتجمع بكيفية تعبيرية، ومن العسير على التفحص النقدي أن يفصل بكلّ وضوح ذلك كله عن الإبتائي وعن ظاهر تحقّية المعنى كما يتمسك بذلك البناء المفهومي الفلسفي. وحتى حين يطعن الفن في الماهية المتحقّية التي تحمله على الظهور، باعتبارها لاهية، فإنّ مثل هذا النفي يقترب بماهية غير حاضرة، أي بماهية الإمكان، اقترانا يجري مجرى المقياس بالنسبة إلى هذا النفي؛ إذ المعنى متضمّن حتى في إنكار المعنى. أنّ المعنى يقترب بالظاهر كلما تجلّى في الأثر الفني، فهذا ما يُضفي على كامل الفن طابع الحزن؛ والفن يوجع بقدر ما يوحى باكتمال الاتساق الناجح للمعنى، ذلك أنّ الحزن يشتدّ من جزاء «آه، لو كان ذلك». فهو ظلّ المتنافر مع كلّ شكل يعمل الشكل على ذكره، ظلّ مجرد الكائن. يستبق الحزن في الآثار الفنية السعيدة، نفي المعنى في الآثار الفنية المختلة، صورة معكوسة للشوق واللّهفة. ما يتبدى من الآثار الفنية في صمت، هو أنّ هذا الذي أمام المُبعد، هذا الذي هو ضمير نحوي غير قابل للتسمية، لا يوجد، ولا يمكن أن يتعلّق استدلالياً بأي شيء ماثل في العالم. لذا، ينحني الفن في يوطوبيا شكله، تحت العبء الثقيل للإمبريّا التي يلتفت عنها بوصفه فناً. ولولا هذا لكان تكمله [١٦٢] باطلاً. إنّ الظاهر في الآثار الفنية من جنس التقدّم في الإدماج الذي لا بدّ أن تقتضيه من نفسها والذي يبدو مضمونها من خلاله حاضراً. والإرث اللاهوتي للفن إنّما هو دنيّة للوحي، لمثال وحدود كلّ أثر فني. أنّ تصيب الفن عدوى الوحي، فهذا سيعني تكرار طابعه الوثني المحتوم في النظرية بكيفية غير متفكّرة. واجتثاث أثر الوحي من الفن سينزل به إلى مرتبة تكرار ما هو كائن تكراراً بلا تمييز. ومن ثم، إذا كانت الآثار الفنية تتصنّع إنجاز اتساق المعنى والوحدة، فلأنهما

لا وجود لهما، وأنساق المعنى من جهة كونه متصّعا إنّما ينفي كونها لذاتها الذي باسمه يُتصنّع إنجازها، وفي نهاية المطاف ينفي الفنّ نفسه. ذلك أنّ كلّ مُصطنع إنّما يعمل ضدّ عنصره. والآثار الفنيّة التي تتأسّس على فعل بهلواني بوصفها عمليّة استقواء^(٩) إنّما تظهر للعيان شيئا ما فوق الفنّ، أعني تحقيق المحال. وبحقّ ما لا يزال المحال في كلّ أثر فنيّ يعين أبسط أثر فنيّ بوصفه عمليّة استقواء. إنّ استخفاف هيجل بعنصر العبقرية مع أنّه كان متحمّسا لروسيّني^(١٠)، استخفافا لم يزل قائما إلى حدود الضغينة ضدّ بيكاسو، يستجيب بكيفية مقنّعة، للإيديولوجيا الإثباتيّة التي تحجب الطابع النقائضي للفنّ ولإنتاجاته كلّها: فالآثار الفنيّة التي تستحسنها الإيديولوجيا الإثباتيّة تكاد تكون موجّهة دائما بالمواضع المشتركة التي تتعلّق بأنّه لا بدّ للفنّ أن يكون تبسيطا والتي تتحدّاها عمليّة الاستقواء. ليس أسوأ المقاييس بالنسبة إلى خصوبة التحليل الاستطقيّ - الصناعيّ أنّ يكشف ما به يصير أثر فنيّ ما عمليّة استقواء. ولا تتجلّى عمليّة الاستقواء إلّا مع درجات من الممارسة الفنيّة التي تنزل خارج مجال مفهومها الثقافيّ؛ وهذا ما كان يمكن أن يكون قديماً، أساس التعاطف بين الحركة الرياديّة والميوزيك - هول أو المنوعات^(١١)، التقاء للأضداد في مواجهة مجالٍ متوسط يدّعي عمق الباطن، لفنّ يخلدُ بشحنته الثقافيّة، ما يفترض أن يكون الفنّ. فالفنّ يستشعر بكيفية مؤلمة، الظاهر الاستطقيّ، في الطابع المُغيي لمشاكله التقنيّة؛ وهذا ما يتجلّى حقاً بالكيفيّة الأغلظ، في المسائل التي تتعلّق بالعرض الفنيّ، سواء فيما يخصّ الأداء الموسيقيّ أو المسرحيّ. [١٦٣] تأويل هذه المسائل تأويلا صحيحا إنّما يعني صوغها في مشاكل، والتعرّف إلى المقتضيات المتضاربة التي تواجه بها الآثار في علاقة المغزى بظهوره، من يضرب إلى ذلك التأويل والعرض. فلا بدّ لاستعادة الآثار الفنيّة من حيث تكشف فيها عن عمليّة الاستقواء، أنّ تجد نقطة الاستواء حيث يتحقّق إمكان المحال. غير أنّه بمقتضى نقائضيّة الآثار الفنيّة، ليست استعادتها المتطابقة بالتمام ممكنة في حقيقة الأمر، إذ سيتعيّن على كلّ استعادة من هذا القبيل أن تقع لحظة تناقض. إنّ العيّار الأعلى للعرض هو أنّ يتحوّل من دون

(٩) وردت بالفرنسية: tour de force

(١٠) انظر: هيجل، مصدر مذكور، ص. ٢١٥ وما بعدها (أي الموضع الذي يتعلّق به الأداء الفنيّ).

(١١) وردت العبارة الأولى بالإنجليزية: music-hall، والثانية بالفرنسية: variété

مثل هذا القمع، إلى مسرح للصراعات التي احتدمت في عملية الاستقواء. - الآثار الفنية من حيث تُتصوّر عملية استقواء، إنما هي ظاهرٌ لأنّه يتعيّن عليها بالجواهر أن تنتحلّ ما لا يكون بالجواهر في مقدورها، فهي تصوّب نفسها من حيث تشدّد على المحال الذي تختصّ به: وهذه هي مشروعية عنصر العبقرية في الفن الذي تتركّزه استطيعا الباطن المحدودة. سيتعيّن أن نستقي من الآثار الفنية الأصلية البرهان على عملية الاستقواء، أعني تحقيق ما لا يقبل التحقيق. باخ الذي سيلتصم باطن العامة الاستيلاء عليه، كان عبقرياً في مؤالفة ما لا يقبل المؤالفة. ذلك أن الألحان التي وضعها هي توليف بين فكرة تناغم الخفيض المتصل وفكرة تفرع النغمات. ومن ثمّ فهو يُدرج بلا انقطاع ضمن منطق تطوير ائتلاف النغمات، ولكنّ هذا التطوير من حيث هو نتيجة صِرف لأداء الأصوات، إنما يتخلّص من ثقله المطبق والمتنافر، وهذا ما يُضفي على أعمال باخ خفّتها الفريدة. ويمكن أيضاً بالصرامة عينها أن نفسر عند بيتهوفن، مفارقة عملية استقواء: أعني أن صدور شيء ما عن لا شيء إنما يكون امتحاناً استطيعياً حياً لأولى أطوار المنطق الهيجلي.

إنّ طابع الظاهر الذي للآثار الفنية موسوط على نحو محايث، بموضوعيتها. إذ بتثبيت وتدوين نص أو لوحة أو قطعة موسيقية، يصير الأثر الفني ماثلاً بالفعل، فيوهم من حيث مجرّد الصيرورة التي يتضمّنها، بمغزاه، وحتى التوتّرات القصوى للمسار ضمن زمان استطيعي هي وهمية من حيث تُحسّم في الأثر مستيقاً ونهائياً. وبالفعل، الزمان الاستطيعي هو إلى حدّ ما، سيّاني بالنظر إلى الزمان الخبري الذي يعمل على تحييده. لكنّ، في مفارقة عملية الاستقواء، أعني جعل المحال ممكناً، [١٦٤] إنما تتخفى المفارقة الاستطيعية على الإطلاق: كيف يُظهر الفعل شيئاً ما غير مفعول؟ كيف يمكن لما هو طبقاً لمفهومه، غير حقيقي أن يكون مع ذلك، حقيقياً؟ هذا ما لا يمكن تفكّره إلاّ أن يكون المغزى مختلفاً عن الظاهر، ولكنّ ما من أثر فني يكون له المغزى بغير واسطة الظاهر، وفي صلب تشكّله. لذا، سيحتلّ إنقاذ الظاهر المركز من الاستطيعا، ذلك أن الحقّ المفخّم للفن، مشروعية حقيقته، إنما يتعلّق بهذا الإنقاذ. فالظاهر الاستطيعي يلتمس إنقاذ ما كان الروح الفعال الذي أنتج أيضاً حوامل الظاهر، أي الاصطناعات، قد طرحه ممّا اختزله في موادّه وفي ما هو «مرصودٌ لآخر». لكنّ ههنا، ما ينبغي عليه أن يُنقذه بصير هو نفسه إلى مهيمن، حيث

لا يُنتج بنفسه، فالإنقاذ بواسطة الظاهر هو نفسه مشحون بالظاهر، والأثر الفني يتحمل هذا القصور من خلال كونه مشحونا بالظاهر. ومن ثم، ليس الظاهر لغةً صورية^(*) للآثار الفنية، بل هو لغة مادية، أثر التشوّه الذي تبغى إبطاله. فلا يرفض الفن بما هو صنع، الظاهر الذي ينتج كونه مصنوعاً إلا من حيث يكون مغزاه حقيقياً بكيفية غير مجازية. وإذا كان الفن يتصرّف بإزاء ذلك، كما لو كان على ما يظهر به من خلال نزوعه إلى الاستنساخ، فإنه يسقط في وهم الخداع البصري^(**)، ضحية على التحديد، للحظة التي ينطوي عليها وكان ينبغي حجبها، وهذا ما يتأسس عليه ما كان في القديم يُدعى موضوعية. سيكمن مثال هذه الموضوعية في أنّ الأثر الفني من دون أن يلتصق في أي ملمح من ملامحه، الظهور على غير ما هو عليه، يكون في حد ذاته مبنياً على نحو أنّ ما يظهر عليه وما يريد أن يكون عليه يتطابقان بالقوة. ومع ذلك، ربما لم يحسم الأثر الفني الأمر بمقتضى كونه مشكلاً، وليس بواسطة الوهم، ولا من حيث يسعى عبثاً إلى كسر سلاسل طابعه الظاهر. لكن حتى موضوعية الآثار الفنية لا تبرأ من حجاب ظاهرها. إذ طالما أنّ شكلها لا يتماهى ببساطة وتطابقها مع غايات عملية، فهي لا تزال وإنّ منعت طريقة صنعها إظهار أي شيء، ظاهراً بالنظر إلى الواقع الذي تختلف عنه بواسطة مجرد تعيينها آثاراً فنية. حين تلغي الآثار الفنية لحظات الظاهر التي تتعلّق بها، ما يلبث أنّ يتقوّى الظاهر الذي يصدر عن كيانها الذي يتكثّف من حيث إدماجه، ليتحوّل إلى في ذاته لا تكونه من حيث [١٦٥] توضع. ومثاله أنّه لم يعد يتعيّن الابتداء من أي شكل معطى مسبقاً، ومن ثم ينبغي الاستغناء بالأحرى عن تجويد العبارة وعن التنيق وعن بقايا الشكليات العامة، إذ لا بدّ للآثر الفني أن يتنظّم من التحت. لكن، بعد أن كانت الحركة المحايثة للآثر الفني فجّرت الأشكال العامة، لا شيء يضمن مسبقاً أنّه سينغلق بعامة وسيجمع بأيّ كيفة من الكيفيات، أجزاءه المتناثرة^(***). هذا ما كان قد فرض على الإجراءات الفنية في الكواليس والعبارة المسرحية هي ههنا مناسبة، أن تصوغ مسبقاً كلّ لحظة فردية حتى

(*) وردت باللاتينية : *characteristica formalis*

(**) وردت بالفرنسية : *trompe l'œil* (بدلالة الرسم الخداع بالوهم البصري)

(***) وردت باللاتينية : *membra disiecta*

تكون قادرة على المرور إلى الكل، مروراً كانت تأباه عرضية التفاصيل التي اعتمدت بإطلاق بعد تصفية ما هو مرتب سلفاً. بهذا يتقوى الظاهر ويتغلب على أعدائه الألداء، إذ يتوقد الوهم بأنه ليس وهماً، وبأن المتفشي والأجنبي هنا عن الأنا والجملة الشاملة الموضوعية هي منسجمة قبلياً، والحال أن الانسجام نفسه مدبر تدبيراً، وبأن المسار يُعرض على أنه قد أنجز في خلوصه من أسفل إلى أعلى، والحال أنه ما يزال قائماً فيه التعيين القديم الذي يكاد لا يُتفكر من دون التعيين الروحي للآثار الفنية. من الدارج أن يُضاف طابع الظاهر الذي للآثار الفنية إلى لحظتها الحسية، ولا سيما في قول هيغل بظاهر محسوس للفكرة. هذا الفهم للظاهر هو أسير التصور التقليدي، الأفلاطوني - الأرسطي، لظاهر العالم الحسي من جهة، وللماهية، أو للروح المحض، بوصفهما الكينونة الحقيقية من جهة أخرى. لكنّ ظاهر الآثار الفنية إنما ينبع من ماهيتها الزوجية. ذلك أن مظهرها ينتمي إلى الروح بالذات من حيث ينفصل عن آخره، ويتموضع بإزائه، ولا يدرك في كونه لذاته هذا، فلكل روح في حد ذاته ومن حيث هو مفارق (خوريس)^(*) للجسمي، بعد أن يرفع لكاثنا ومجرداً إلى كائن؛ وهذه هي لحظة حقيقة الإسمية. والفن إنما يختبر طابع الروح المشحون بالظاهر بوصفه ماهية من نسج نفسها^(**)، من حيث يسلم بدعوى الروح أنه كائن ويُظهره للعيان بوصفه كائناً. هذا ما يلزم الفن بالظاهر، أكثر من تقليد العالم المحسوس بواسطة الحسي الاستطقي، تقليداً كان الفن قد تعلم كيف يتخلى عنه. غير أن الروح ليس ظاهراً وحسب، بل هو أيضاً [١٦٦] حقيقة، وليس الروح خدعة كائن لذاته وحسب، بل هو كذلك سلب لكل كونه - في - ذاته كاذب. ذلك أن لحظة انعدام كيانه وسلبيته تنوغل في الآثار الفنية التي لا تجعل في واقع الأمر، الروح محسوساً بكيفية غير موسوطة، ولا تثبته، ولكن بواسطة العلاقة وحدها تصير عناصرها المحسوسة روحاً. لذا، طابع الظاهر الذي للفن هو في الوقت نفسه، مشاركته^(***) في الحقيقة. ومن ثمّ يمكن أن يُتأوّل هروب الكثير من العروض الفنية

(*) وردت باليونانية: $\chiωρις$

(**) وردت باللاتينية: *sui generis*

Methexis (***)

الراهنه إلى العَرَضِيَّة والصَدْفَة على أَنَّهُ إجابة يائسة عن حضور الظاهر حضوراً كلياً وشاملاً: لا بدّ للعَرَضِيّ أن يَمَرَّ إلى الكلّ من دون زيف الانسجام القائم مسبقاً. لكن، الأثر الفني هو من جانب، رهين مشروعية عمياء لم يعد بالإمكان البتّة تمييزها من تعيينه من علّ كاملّ التعيين، ومن جانب آخر، الكلّ متروك للصَدْفَة وجدليّة الفرديّ والكلّ تتردّى إلى ظاهر، ولا سيّما من حيث لا يتّجّ عنها كلّ. فيتردّى الغياب الكامل للظاهر إلى قانون شواشي حيث لا تزال الصَدْفَة والضرورة تجدّدان تأمرهما المشووم. لا سلطان للفنّ على الظاهر بالغائه. ذلك أنّ طابع الظاهر الذي للأثار الفنيّة يُفضي إلى مناقضة معرفتها لمفهوم معرفة العقل المحض الكُنْطِي. فهي تكون ظاهراً من حيث تضع في الخارج، باطنها وروحها، فلا يُتعرّف إليها إلّا من حيث يتعرّف إلى باطنها، وهذا على العكس من المنع الذي يصوغه الفصلُ المفرد في «التباس مفاهيم التفكير». في النقد الكُنْطِي لملّكة الحكم الاستطيقية التي تهلّ ذاتياً حتّى أنّه لا يمكن الحديث عن باطن للموضوع الاستطيقيّ، يبقى هذا الإمكان مع ذلك متفكّراً ضمن مفهوم الغائيّة. ومن ثمّ، يُخضع كُنْط الأثار الفنيّة لفكرة شيء هو في ذاته وعلى نحو مُستجِرٍّ فيه، مشحونٌ بالغائيّة، بدلا من حمل وحدتها على الشميلة الذاتية دون غيرها التي تنتجها الذات العارِفة. فالتجربة الفنيّة من جهة ما هي تجربة غائيّة، تفصل عن مجرد التشكيل المقولاتيّ للشواش بواسطة الذات. وأمّا الطريقة الهيغليّة التي تقوم على الاستسلام لطبيعة الموضوعات الاستطيقية وعلى صَرْف النظر عن مفاعيلها الذاتية باعتبارها عَرْضاً، فإنّها تمتحن النظرية الكُنْطية، إذ تصير الغائيّة الموضوعيّة ناموسَ التجربة الاستطيقية. ذلك أنّ تقديم الموضوع في الفنّ ومعرفة آثار الفنّ من [١٦٧] الداخل هما بعدان لعين الموضوعيّة الواحدة. طبقاً للتمييز التقليدي بين الشيء والظاهرة، تنزّل الأثار الفنيّة بمقتضى نزعتها المضادة للشئيّة، وفي الختام بموجب مضادّتها للتشيئة بعامة، جهةً الظواهر. لكنّ الظهور عندها هو ظهورٌ للماهيّة ظهوراً لا يكون سيّاناً بإزاء هذه الماهيّة. وهو ما توصّفه في الحقيقة، مقالة هيغل في أنّ الواقعيّة والإسميّة موسوطةٌ إحداها بالأخرى: ذلك أنّه لا بدّ لماهيته أن تظهر، وأظهاره هو من زمام الماهيّة، فلا واحد منهما هو لأجل آخر، بل هو تعيينه المحايث. وبالتالي، لا الظهور ولا الماهيّة كما يستوي ذلك في تفكير المُنتج، بموكلين لمتملّ ولو كان المتملّي ذاتاً ترنسندناليّة تدرك إدراكاً باطنياً؛ فما من أثر فنيّ

ينبغي توصيفه وفهره ضمن مقولات التواصل. إن الآثار الفنية ظاهرٌ من حيث تساعد ما لا يمكنها أن تكونه بنفسها، على بلوغ ضرب من الكيان ثانٍ ومحوّل، وهي ظهورٌ لأنّ هذا اللاكائن فيها الذي توجد بمقتضاه، يبلغ بفضل التحقّق الاستطقيّ، الكيان وإن كان دائماً كيانا محطّماً. إلّا أنّه قلّما يبلغ الفنّ التطابق بين الماهية والظهور، بقدر ما أنّه نادراً ما يبلغ معرفة الواقع الفعليّ. فالماهية التي تمرّ إلى الظهور وتختمه بختمها، إنّما تفجّره باستمرار، وما يظّهر من حيث تعيينه بوصفه مظهرًا هو دائماً غلافٌ بالنظر إلى ما يظّهر. أمّا مفهوم الانسجام الاستطقيّ وجميع المقولات التي تتعلّق به فكانت تلتبس نفياً ذلك. ذلك أنّها كانت تنشّد توازناً بين الماهية والظهور عبر مفاعيل الذائقة. إن جازت العبارة. ونجد علامات على ذلك في الاستعمال اللغويّ الدارج قديماً لمفرداتٍ من مثل «مهاره الفنّان». لا يُستكمل الانسجام الاستطقيّ أبداً، بل يتعلّق بالصقل وبالميزان، إذ في باطن ما يمكن للفنّ أن يصفه بالانسجام بالدلالة الصحيحة للكلمة، يبقى قائماً ما هو متنافر ومتناقض^(١). ويُفترض في الآثار الفنية بحسب تقويمها، أن ينحلّ كلّ متنافر مع شكلها، والحال أنّها ليست مع ذلك، شكلاً إلّا في علاقة مع ما ينبغي أن يزول. [١٦٨] ما يلتبس فيها الأظهار، إنّما تحول بينه وذلك من خلال قبليّتها. إذ عليها أن تحجبه، وفكرة حقيقتها إنّما تتمرّد على ذلك حدّ إلغاء الانسجام. من دون ذكرى^(٢) التناقض واللاتماهي لن يكون للانسجام استطقيّاً، أيّ وزن، مثلما أنّه لا يمكن طبقاً لنظرة هيغل في كتاب الفرق^(٣)، أن يُعرض التهويّ بعامة إلّا مقترناً بما هو كذلك بلامتهو. بقدر ما تستغرق الآثار الفنية في فكرة الانسجام والماهية المظهرية، يرتفع إمكان أن تجد فيها إشباعاً لها. فالمرء يكاد لا يرتكب خطأ غير لائق في تعميم المتباين جدّاً من منظور تاريخ الفلسفة، حين يشتقّ الحركات المضادة للانسجام عند ميكيل أنجلو ورنبراندت الأخير وبيتوفن الأخير، من دينامية مفهوم الانسجام نفسها، بل ويستتج من ذلك نقضه، بدلاً من تفسيرها بناءً

(١) انظر: تيودور ف. آدرنو، «في كلاسيكية إيفيجينيا غوته - Zum Klassizismus von Goethes

، Iphigenie، ضمن: الدورة الجديدة - Neue Rundschau ٧٨ (١٩٦٧) ص. ٥٨٦ وما بعدها.

(٢) وردت باللاتينية: memento

(٣) انظر: هيغل، في الفرق بين نسق فيشته ونسق شلنغ في الفلسفة، ترجمة وتقديم وتعليق ناجي العرنلي،

(بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٧).

على تطوّر ذاتي مشحون بالوجع. ذلك أنّ النشاز هو حقيقة الانسجام. وإذا تناولناه بكيفية صارمة، تبين أنّه لا سبيل إلى إدراكه طبقا لعياره نفسه. فلا إيفاء بما يقتضيه الانسجام إلا حين يظهر عدم قابليّة دزكه هذا على أنّه جزء من الماهيّة، كما هي الحال في ما يدعى الأسلوب المتأخّر لأعلام الفئتين. ذلك أنّ لهذا الأسلوب فيما أبعد من الأثر^(*) الفردي، قوّة يُضرب بها المثل، أعني قوّة التعليق التاريخي للانسجام الاستطقي في مجمله. ليس رفض المثل الأكثر كلاسيكيّة قلبا للأسلوب ولا حتّى تغييرا للشعور الغريب بالحياة، بل يتأتّى من عوامل احتكاك الانسجام التي تقدّم على أنّه مؤتلف لحما ودماء، ما ليس مؤتلفا، ومن ثمّ تخالف مصادرة الماهيّة المظهرية التي تختصّ بها والتي هي مع ذلك الهدف المباشر لمثال الانسجام. إنّ التحرّر من الانسجام هو انبساط لمغزى حقيقة الفنّ.

التمرد على الظاهر، أعني عدم رضا الفنّ بما هو عليه في حدّ ذاته، متضمّن في الفنّ بكيفية منفصلة ومنذ عصور غابرة، باعتباره لحظة دعواه في الحقيقة. أنّ الفنّ لم يزل يستجيب منذ القدم، لمقتضى النشاز وأنّ مقتضى النشاز هذا لم يُكبّت إلا بالقمع المتأكد للمجتمع الذي تحالف معه الظاهر الاستطقي، فهذان أمران يعنيان الشيء نفسه. ذلك أنّ النشاز هو تعبير، وأما المتناغم والمنسجم فيلتمسان تبديده بلطف. التعبير والظاهر متضادان بذنبيّا. [١٦٩] وإذا تعدّر تصوّر التعبير إلا بوصفه تعبيرا عن الألم، ذلك أنّ البهجة قد تبين أنّها تعاند كلّ تعبير، ربّما لأنّه لم توجد بعدُ بهجة ولأنّ الغبطة ستكون خلوا من العبارة، فإنّ الفنّ يجد على نحو محايث في التعبير اللّحظة التي بواسطتها ومن جهة ما هي أحد مقوماته، يناهض محايثته في ظلّ قانون الشكل. يسلك التعبير عن الفنّ مسلك المميزيس، مثلما يكون تعبير الأحياء تعبيرا عن الألم. وملامح التعبير التي تُوازي الآثار الفنيّة حين لا تكون باهتة، إنّما هي خطوط فاصلة تحدّد من الظاهر. لكنّ بما أنّها تبقى مع ذلك من جهة ما هي آثار فنيّة، ظاهرا، يبقى النزاع بين هذا الظاهر، الشكل بالدلالة الواسعة، وبين التعبير قائما ما ينفكّ يتقلّب على مرّ التاريخ. ومسلك المميزيس الذي هو موقف من الواقع فيما أبعد من المقابلة المرشّخة بين الذات والموضوع، إنّما يستحوذ عليه الظاهر بواسطة

(*) وردت بالفرنسية : œuvre

الفن من جهة ما هو عضو المميزيس منذ الطابو المميزيسي، وبصير مباشرة بكيفية مكملة لاستقلالية الشكل، حاملا له. فانبساط الفن إنما هو انبساط لبس^(*): ذلك أن التعبير الذي بواسطته تتغلغل التجربة اللاإستطيقية في عمق الآثار الفنية، يصير أنموذجا لكل ما هو خيال ووهم في الفن، كما لو أن الثقافة تسهر بكل صرامة في الموضوع الذي تكون فيه الأقل كثافة أمام التجربة الفعلية، على ألا تخرق الحدود. ذلك أن القيم التعبيرية التي للفن لم تعد بلا توسط قيم التعبير التي للحق. فهي تصير إذ تُحطَّم وتُحوَّل، تعبيرا عن الأمر برأسه: مصطلح «موزيكا فيكتا» يمكن أن يشهد على ذلك منذ روح غير يسير من الزمن. وذلك اللبس لا يحيد المميزيس وحسب، بل ينتج عنها أيضاً. إذا لم يحاكِ المسلك المميزيسي شيئاً بعينه، بل يطابق نفسه، تأخذ الآثار الفنية على عاتقها تحديداً مسألة استكمالها. فالآثار الفنية لا تحاكي في التعبير، الانفعالات الإنسانية الفردية، ولا تحاكي بخاصة انفعالات أصحابها، ذلك أنها حين تُعَيَّن جوهرياً بذلك، تسقط تحديداً ضحيةً لنسخ تلك الموضوعة التي ينتصب الدافع المميزيسي ضدها. في التعبير الفني يتحقق في الوقت نفسه، الحكم التاريخي على المميزيس بوصفها سلوكاً ضارباً في القدم: أن المميزيس من حيث تُمارس بلا توسط، لا تكون معرفة، وأن ما يعدل نفسه، لا يصير مساوياً لنفسه، وأن التدخل بواسطة المميزيس قد أخفق، - فهذا كله يستبعدها أيضاً [١٧٠] في الفن الذي يسلك مسلك المميزيس، مثلما يستوعب الفن ضمن موضوعة الدافع المميزيسي ذاك، النقد الذي يخضع له هذا الدافع.

والحال أنه قلما تُشكك في التعبير بوصفه لحظة جوهريّة للفن، وحتى الزهاب الراهن الذي يشره التعبير إنما يؤكد أهميته ويصدق في حقيقة الأمر، على الفن بعامته، يبقى مفهوم التعبير مثله مثل أغلب المفاهيم الاستطيقية المركزية، عصياً على النظرية التي تلتمس وصفه وحده: ما هو مقابل نوعياً للمفهوم إنما يعبر إخراجاً مفهوماً، فالشكل الذي يمكن أن يُتفكر ضمنه شيء ما ليس سياناً بالنسبة إلى ما يُتفكر. علينا من منظور تاريخ الفلسفة أن نتأول التعبير في الفن باعتباره تسوية. فهو يتعلق بما يعبر الذاتي ويخرقه، ويكون شكل المعرفة الذي كما كان يتقدم في السابق قطبية الذات

(*) وردت باللاتينية: quid pro quo

والموضوع، لا يتعرّف إليها على أنّها نهائية. ولكنه يقوم على الدّينية من حيث يلتبس تحقيق هذه المعرفة على صعيد القطبية، باعتبارها فعلاً للروح الكائن لذاته. التعبير الاستطقيّ هو موضّعة ما ليس موضوعيّاً، على نحو أنّ هذا يصير من خلال موضّعته، إلى ما هو ليس موضوعيّاً ثانٍ، إلى ما يعبر عن نفسه بناءً على المصطّنع، وليس باعتباره تقليداً للذات. ومن جانب آخر، موضّعة العبارة التي تتطابق مع الفنّ، إنّما تحتاج تحديداً إلى الذات التي تصوغها وتستغلّ بحسب العبارة البورجوازية، حراكها المحاكاتيّ. يكون الفنّ مشحوناً بالعبارة حيث يعبر موسوفاً بالذاتيّ، عن شيء موضوعيّ: الحزن، القوّة، الشوق. فالتعبير هو الوجه الشاكي الذي للآثار الفنّية. وهي تُظهره لمن يستجيب لنظرتها، وحتى حيث تتألّف من نبرة بهيجة وحين تمجّد الحياة المواتية^(*) [لأنزع] الرُّكوكو. لو كان التعبير مجرد مضاعفة لشعور الذاتيّ، لبقى باطلاً لا جدوى منه، فالفنان الذي يتهكّم من متوجّج يقوم على الشعور وليس على الاختراع، يعلم ذلك جيّداً. بدلاً من مثل تلك المشاعر، نموذّجه إنّما هو التعبير عن أشياء ووضعيات تفوق الفنّ وتخرج عن مضماره. إذ في هذه الأشياء والوضعيات تكون سيرورات ووظائف تاريخيّة قد ترسّبت حقاً لتعبّر عن نفسها. في هذا السياق، كافكا يُضرب به المثل فيما يتعلّق بحركة الفنّ ومن حيث أنّ جاذبيّته التي لا تقاوم إنّما تكمن في أنّه يقلّب قلب عيّن، تلك العبارة في الحدث الذي يصير ضمن العبارة، مشفّراً. بيد أنّ العبارة تصير [١٧١] مُلغزة بكيفيّة مضاعفة لأنّ المترسّب والمعنى المعبر عنه يصبحان من جديد خلويّين من المعنى، تاريخ طيّعة لا شيء يتعداه اللهمّ إلّا ما يكون في قصوره قادراً على التعبير عن نفسه. فلا يكون الفنّ محاكاةً إلّا محاكاةً لعبارة موضوعيّة تخلّصت من كلّ سيكولوجيا، عبارة ربّما كانت قد استفادت قديماً، من العالم جملةً الإحساسيّة، ولكنها عبارة لا وجود لها إلّا في الآثار الفنّية. بالعبارة يصدّ الفنّ كونه - لآخر الذي يبتلعه بنهم، فيكون في ذاته معبراً: هو ذا التكمّل المحاكاتيّ للفنّ. ومن ثمّ، عبارته إنّما هي تقيض التعبير عن شيء ما.

هذه الميميزيس هي مثال الفنّ، وليست إجراءه العمليّ، ولا موقفاً موجّهاً نحو الطابع التعبيري. فالقوّة التعبيريّة التي تحرّر المعبر عنه في الفنان تنتقل منه إلى

(*) وردت بالفرنسية: *vie opportune*

العبارة، وإذا تحوّل المعبر عنه إلى مضمون نفسي ملموس للفنان والأثر الفني إلى نسخة له، تردّى الأثر إلى فوتوغرافيا ضبابية. لا يكمن خنوع شوبرت في المناخ المزعوم لموسيقاه ولا في ما كان يتكبّده كما لو كان الأثر سيوحي بذلك، بل يكمن في «هكذا هو الأمر» التي يترجمها الأثر بحركة الاستسلام: فهذه هي عبارته. وجوهر العبارة إنّما هو الطابع اللغوي للفنّ الذي يختلف جذرياً عن اللغة باعتبارها وسيطاً له. وهنا قد يكون بوسع المرء أن يُنعم النظر في عدم تلاؤم هذه مع تلك، فالجهد الذي يبذله النشر منذ جويس لتحديد اللغة الاستدلالية أو على الأقلّ لأجل إخضاعها للمقولات الشكلية إلى أن يصير البناء غير معروف، سيجد في ذلك بعض إيضاح له: ذلك أنّ الفنّ الجديد يعمل على تحويل لغة التواصل إلى لغة تقوم على المحاكاة. اللغة بمقتضى طابعها المزدوج، إنّما هي مكوّن الفنّ وعدوه اللدود. ومثاله أنّ للأباريق الأثرية في فيلا جيوليا لغةً فصيحة إلى أبعد الحدود لا تشترك في أي شيء مع لغة التبليغ والتواصل. ذلك أنّ اللغة الحقيقية للفنّ هي خلو من اللغة، وأنّ لحظته التي تخلو من اللغة إنّما تتقدّم لحظة الدلالة الإنشائية، وهي أيضاً لحظة لا تُعوز الموسيقى كلياً. ما ينسج في الأباريق على منوال اللغة إنّما يُظهر بالأحرى «أنا هنا» أو «هو ذا أنا»، ضرباً من الإنثية، حتى من قبل أن يكون الفكر الذي يقوم على التعرف بالمطابقة، قد انتزعه من ترابط الكائنات. كذلك يبدو وحيد القرن، [١٧٢] الحيوان الأبكم، على أنّه يقول: أنا وحيد القرن. والبيت الشعري لريلكه الذي يقول: «فليس من مكان/ لا يراك»^(١) والذي كان بنيامين يقدّره حقّ قدره، قد فنّن تلك اللغة غير الدلالية التي للأثار الفنية بكيفية لا نظير لها: التعبير هو نظرة الآثار الفنية. ولغتها في علاقتها باللغة الدلالية، هي أقدم ولكنها غير مصرّفة: كما لو أنّ الآثار الفنية تكون من حيث تنسج في مبناها على منوال الذات، معاودة لمولد الذات وانبعاثها. فهي لا تعبّر من حيث هي إفادة وتبليغ للذات، بل من حيث تردّد مرتعشة التاريخ الأصلي للذاتية، للنفس الحيوانية. وأياً يك الشكل الذي يتخذه «الترمولو» (المرتعث)، فإنّه يبقى من حيث هو بديل، من قبيل ما لا يُطاق. هذا ما يشرح الوشيجة بين الأثر الفني

(١) راينر ماريا ريلكه، *الأصاال الكاملة - Sämtliche Werke*، تحرير إ. تسين، المجلد الأول، فيسبادن ١٩٥٥، ص. ٥٧٧ «Archaischer Torso Apollos».

والذات. هذه الوشيجة ما تزال قائمة لأنّ ذلك التاريخ الأصليّ ما يزال قائما في الذات التي ما تنفك في كلّ تاريخ، تبدأ البدايات وتعاوذه. وحدها الذات تصلح أداة للتعبير، مع أنّها هي ذاتها تكون موسوطة إذ تعتبر نفسها غير موسوطة. وحتى حين يشبه المعبر عنه الذات، وحيث تكون الانفعالات ذاتيّة، فإنها لاشخصيّة، وتندرج ضمن إدماج الأنا ولا تنفي فيه. التعبير في الآثار الفنيّة إنّما هو اللاداتي في الذات، ختمها وطابعها وليس عبارتها، إذ ليس يعدل شيء شحنة تعبير أعين الحيوان، القردة التي تشبه الإنسان، التي تبدو موضوعيّة على أنّها تبكي أنّها ليست بشرا. وبما أنّ الانفعالات تُنقل إلى الآثار التي تحوّلها بمقتضى قدرتها على الإدماج، إلى انفعالات تختصّ بها، فإنّها تظلّ ضمن التجانس الاستطقيّ، ممثلة للطبيعة غير الاستطقيّة، ولكنها لا تعمّر طويلا من حيث هي نسخة لها. وكلّ تجربة استطقيّة أصيلة إنّما تسجل هذا الالتباس بكيفيّة لا نظير لها في التوصيف الكنطيّ للشعور بالجليل بوصفه في حدّ ذاته قشعريرة تحدث بين الطبيعة والحريّة. مثل هذا التحوّل هو من دون أيّ تفكّر في الرّوحيّ، الفعل المقوم لرؤخنة كلّ فنّ. لكنّ، والحال أنّ هذا الفعل قائم حقّا في تحويل المميزيس من خلال الآثار، يكتفي الفنّ اللاحق ببسطه وحسب، مع أنّه يحصل بواسطة المميزيس نفسها بوصفها شكلا مسبّقا وإن جاز القول فيزيولوجيا، للرّوح. وللتحويل مفعول على الماهية الإثباتيّة [١٧٣] للفنّ لأنّه يلطف الألم بواسطة الخيال مثلما يوفر أسباب السيطرة على الألم فيجعله ثابتا لا يتغيّر ضمن الجملة الرّوحيّة الشاملة التي يندثر فيها.

بقدر ما كان الفنّ موسوما بالاستلاب الكونيّ وترعرع فيه، فإنّ ما يجعله أقلّ استلابا هو أنّ كلّ شيء فيه كان قد تخلّله الرّوح وكان مؤنّسا بلا عنف. ذلك أنّ الفنّ يتأرجح بين الإيديولوجيا وما حمله هيجل على الملكوت الأصليّ للرّوح: حقيقة الإيقان من الذات. ومع أنّ الرّوح في الفنّ ما ينفك يزاول الهيمنة، فإنّه يتحرّر في موضعيته، من الغايات التي تتعلّق بتلك الهيمنة. وبما أنّ الأعمال الاستطقيّة تبتدع شميلة متصلة هي بالتمام رّوح، فإنّها تصير إلى ظاهر ألفي - ذاته المكثّل الذي ستتحقّق وسُشّيع في واقعه مقاصد الذات. فالفنّ يصوّب المعرفة المفهوميّة لأنّه من حيث هو منشقّ، يُنجز ما تنتظره هذه المعرفة عبثا من علاقة الذات - الموضوع المجردة: أنّ موضوعيّة ما ينكشف من خلال العمل الذاتي. ولا يحتمل الفنّ هذا

العمل إلى ما لا نهاية له، بل يطالب به بحكم تنافيه، ثمناً لطابعه المشحون بالظاهر. فالفنّ يعدّل من الهيمنة على الطبيعة باعتبارها هيمنة الآخر، بواسطة الرّوخنة، الهيمنة الجذريّة على الطبيعة التي هي هيمنته. ما ينتصب في الأثر الفنّي قائماً بإزاء الذات وأجنيباً عنها في شكل فيتيش ابتدائي، إنّما هو ضمان ما لا يكون مستلباً، ولكن ما يسلك في العالم مسلك بقاء الطبيعة غير المتطابقة، إنّما يصير موادّ للهيمنة على الطبيعة وحاملاً لهيمنة المجتمع، فيكون على رأس ما هو مستلب. إنّ التعبير الذي بواسطته تتغلغل الطبيعة في الفنّ، هو في الوقت نفسه وبالتبسيط، طابعها غير الحزفي، ذكرى ما لا يكونه التعبير نفسه، ومع ذلك ذكرى ما لن يتعيّن إلّا عبر كيفية التعبير.

توسيط العبارة التي للآثار الفنّية بروحنتها، التوسيط الذي كان أعلام التعبير قد وعوه في الطور الباكر لهذه الحركة، إنّما يتضمّن نقداً لتلك الثنائية الغليظة للشكل والعبارة التي وجهت الاستطيقا التقليدية كما وعي العديد من الفنّانين الأصليين^(١). لا يعني ذلك أنّ هذه الثنائية [١٧٤] عارية من كلّ أساس. إذ ليس يمكن البتّة طرح ترجيح العبارة طوراً والبعد الشكليّ طوراً آخر، من الفنّ القديم الذي كان يقدم إطاراً مكيّناً للانفعالات. لكنّ اللحظتين كلتيهما موسوطتان من الداخل إحداهما بالأخرى. إذ حين لا تكون الآثار الفنّية مبنية بالتمام، أي غير مشكّلة، تفقد تلك التعبيريّة التي لأجلها تستغني عن أعمال الشكل وبذل الجهد في سبيله؛ والشكل الذي يُزعم أنّه محض وينفي العبارة، ليس إلّا جعجعة. ذلك أنّ العبارة هي ظاهرة تداخل، وظيفه الإجراء التقنيّ بقدر ما هي محاكاة. فالمميزيس نفسها تستحضرها كثافة الإجراء التقنيّ الذي تبدو معقوليته المحايدة مع ذلك، على أنّها تشتغل ضدّ العبارة. والقهر الذي تزاوله الآثار المبنية بالتمام يعدّل فصاحتها وكونها تتكلّم، وليس مجرد مفعول إيحائيّ، ذلك أنّ الإحياء مجانس لمجريات المحاكاة، وهذا ما يفضي إلى مفارقة ذاتيّة للفنّ: أن يُنتج شيئاً ما أعمى، العبارة، انطلاقاً من التفكير وبواسطة الشكل؛ ألاّ يُعقلن هذا العنصر الأعمى، بل ينبغي في المقام الأوّل إخراجه استطيقياً؛ «أن نجعل الأشياء التي لا نعلم عنها شيئاً، تكون على ما هي عليه». إنّ لهذه الوضعيّة التي

(١) انظر: سيودور ف. آدرنو، برغ معلّم الانتقال الأصغر - *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*، فيينا ١٩٦٨، ص. ٣٦.

تدهورت اليوم إلى صراع، تاريخاً قديماً طويلاً. حين تحدّث غوته عن راسب الخُلف وعما لا ينقاس في كلّ إنتاج فنيّ، فإنّه قد بلغ التكوّك الحديث للوعي واللاوعي، وتوقّع أنّ دائرة الفنّ التي يرصدها الوعي للوعي، ستصير إلى ذلك «السبلين» كما فهمه الفنّ في الرومنطيقية الثانية منذ بودلير، أي بوصفه رصيذاً مغروراً في العقلانية ما ينفكّ ينتسخ على نحو افتراضي. بيد أنّ التشديد على ذلك لا يعطل الفنّ: من يستدلّ على هذا النحو ضدّ الحداثة يقف ميكانيكياً عند ثنائية الشكل والعبارة. ذلك أنّ ما لا يعدو كونه عند المنظرين، تناقضاً منطقيّاً، إنّما يستأنس الفنانون به وينسبط في عملهم تصريفاً للحظة المحاكاة الذي يستدعي طابعها غير الإراديّ فيقوّضه ويُنقذه في آن. التعسّف في صلب اللاإراديّ هو ما يكون العنصر الحيويّ للفنّ، والقوّة في ذلك التعسّف هي العيار الوثيق للاقتدار الفنيّ، من دون حجب الطابع المحتوم لهذا الحراك. إذ يتعرّف الفنّانون إلى هذا الاقتدار كما يتعرّفون إلى حسن الشكل لديهم. وهو [١٧٥] ما يطرح مقولة التوسيط بالنسبة إلى المشكل الكنطيّ، أعني كيف أنّ الفنّ الذي هو في نظره عنصر غير مفهوميّ بحث، يفضي مع ذلك ذاتياً، إلى طور الكلّي والضروريّ ذاك الذي يُرصد طبقاً لنقد العقل، للمعرفة الاستدلالية دون سواها. إنّ حسن الشكل هو في الآن نفسه انعكاس أعمى وضروريّ للشيء في حدّ ذاته الذي يتعيّن على التفكّر أنّ يستسلم إليه؛ الموضوعيّة المنغلقة على نفسها التي تؤول إلى الاقتدار الذاتي على المحاكاة الذي يتقوّى من ناحيته في ضده، أي في البناء العقلي. وعمى حسن الشكل إنّما يطابق الضرورة في الشيء. ذلك أنّ الفنّ يجد في لامعقوليّة لحظة التعبير غاية كلّ معقوليّة استيطيّة. وهذا ما يلزمه ضدّ كلّ ما يؤصّي به، بأن يخرج عن مأزق الضرورة الطبيعيّة والعرضيّة الشواشيّة. فالفنّ لا يحمل على العرّض الذي بواسطته تستبطّن ضرورته طورها الوهميّ، ما يختصّ به، من حيث يضمّ إليه على نحو متخيّل ومقصود، العرّضيّ لكي يخفّف من توسيطاته الذاتية؛ بل الفنّ يُنصف بالأحرى، العرّض من حيث يتحسن سبيله في الطوق المظلم لضرورته. وبقدر ما يتعقّبها بأمانة، يصير لنفسه كميداً غير شفاف. ومن ثمّ، يزداد ظلمة وغموضاً. إذ أنّ لسيروته المحايثة شبهاً بالقنّانيّ^(*). ذلك أنّ اتّخاذ الوجهة هو

(*) Rutengängersche. يعني عمل كشف الينابيع كما الأداة التي كان يستخدمها قديماً.

مميزيس باعتبارها إنفاذا للموضوعية. فالكتابات الآلية من مثل أوبرا انتظار لشونبرغ، كانت تستلهم يوطونياها، ولكن لتصطدم سريعا بكوّن التوتر بين العبارة والمؤسسة لا يستوي في التطابق. إذ لا يوجد أي حدّ أوسط بين المراقبة الذاتية لحاجة التعبير وما يلمسه البناء. فالمؤسسة إنما تحصل عبر الأطراف المتضادة. وحاجة التعبير التي لا ترمّ أي ذوق ولا أي حسّ فني سليم، إنما تقترب بعراء الموضوعية العقلية. ومن جانب آخر، ليس يمكن البتّة بواسطة لامعقولة مفروضة من عل، كمّ فعل التفكير الذاتي الذي للأثر الفني، أعني كونه فكراً يتفكّر نفسه^(*). لا بدّ للمعقولة الاستطيقية أن تنهلّ من التشكيل بأعين مغمضة، بدلا من توجيهه من الخارج على نحو التفكير في الأثر الفني. أن الآثار الفنية متبصرة أو رعاء، فهذا يعود إلى ما تتوخاه إجراءات تقنية، وليس يتعلّق بالأفكار التي يصوغها هذا الكاتب أو ذاك عنها. [١٧٦] مثل هذا العقل المحايت للموضوعية هو ما يضيف في كلّ لحظ عين وضدّ معقولة السطوح، على الفنّ المفرد لبيكيت كثافته، ولكنّ هذا ليس البتّة ميزة الفنّ الحديث، إذ نجده أيضاً في مختصرات بيتوفن الأخير وفي التخلّي عن الزوائد السطحية وبالتالي غير المعقولة. وفي المقابل، ثمة في الآثار الفنية الدنيا، من مثل الخشخشة الموسيقية، رعونة محايثة، لم يكنّ مثال الرشد في الحداثة أوّل ردّ فعل عليها بكيفية سجالية. تصوير معايّة المميزيس والبناء بالنسبة إلى الآثار الفنية، إلى ضرورة الجمع بين النزعة الراديكالية والاعتدال، من دون إضافة فرضيات نجدة بكيفية مزورة.

لكن لا مخرج من المعايّة بالاعتدال. فأخذُ مصادر التمرد على الظاهر تاريخياً إنما هو النفور من العبارة، وإذا كانت لعلاقة التولّد أن توجد في أيّ موضع من الفنّ، فإنّها تدخل في هذا المضمار. لقد صارت التعبيرية إلى صورة أبوية. ويمكن للمرء أن يُثبت خبرياً أن الناس غير الأحرار الذين يتمسكون بالمواضع وينحون بعنف منحى ارتكاسيا، يميلون إلى رفض الاستبطان والتفكير الذاتي في أشكاله جميعاً، ومن ثمّ رفض التعبير رأساً باعتباره إفراطاً في الإنسانية. هؤلاء أنفسهم يصوتون عن ضغينة بعينها وعلى أساس معاداة معيّنة للفنّ، ضدّ الحداثة. وهم سيكولوجياً، إنما

(*) noesis noeseos وهي عبارة يونانية استعملها أرسطوطاليس في مقالة اللام توصيفا مفايزيقياً للمحرك الأول باعتباره عقلا وفكرا يتفكّر نفسه.

يخضعون لإواليات الدفاع التي بها يدفع من نفسه أنا ذو تكوين وهن، ما سيزعزع قدرته الوظيفية المنهكة ويمكن أن يُضَرَّ بنرجسيته قبل أي شيء آخر. الموقف الكامن في هذا الكلام هو موقف «عدم تحمُّل الالتباس»^(*)، عدم الصبر على الملتبس وعلى ما لا يمكن إدراجه إدراجاً باتاً، وفي الختام عدم المصابرة على المفتوح وعلى ما لا تحسسه مسبقاً أي منظمة، بل على التجربة نفسها. ذلك أنَّ خَلْف طابو المميزيس يوجد مباشرةً محظور جنسي: لا ينبغي أن يوجد أي شيء مبتل، والفن إنما يصير من زمام قواعد النظافة والصحة. كثيرة هي النزعات التي تتعرَّف إلى نفسها في هذا المنزع كما في مطاردة الساحرات ضدَّ التعبير. ومن ثمَّ تغيَّر السيكولوجية المضادة التي للحدائث وظيفتها. وإذا كانت في السابق ميزةً طليعة بعينها كانت قد ثارت على «اليوغندشتيل» كما على الواقعية التي استحوذت لوقت طويل على الباطن، فإنها صارت في الأثناء اجتماعية في خدمة واقع الحال القائم. طبقاً لأطروحة ماكس فيبر، ينبغي التأريخ لمقولة الباطن مع البروتستنتية [١٧٧] التي نزلت الإيمان في منزلة أرفع من الآثار والأعمال. والحال أنَّ الباطن حتَّى مع كُنْط، كان يدلُّ على ضرب من الاحتجاج على النظام الذي يُفرض قسراً على الذوات، فإنه كان يقترن من البداية، بلامبالاة إزاء هذا النظام، أي باستعداد لتركه على ما هو عليه ومن ثمَّ للخضوع له. هذا ما يطابق كَوْنُ الباطن نتاجاً لمسار العمل: كان على الباطن أن يُربِّي صنفاً انثروبولوجياً يُنجز باسم الواجب وبكيفية شبه إرادية، العمل المؤجَّر الذي يحتاج إليه نمط الانتاج الجديد والذي تفرضه علاقات الانتاج الاجتماعية. ونتج عن تنامي قصور الذات الكائنة لذاتها تحوُّل الباطن بالتمام إلى إيديولوجيا، إلى صورة خداعة لمملكة باطنية حيث تجد الأغلبية الصامتة تعويضا لها عما يُرفض لها اجتماعياً؛ وعليه، ما ينفك الباطن يصير غامضاً غير محدَّد وفي حدِّ ذاته بلا مضمون. هذا ما لا يمكن للفن أن يتأقلم معه لوقت طويل. لكن من المحال أن نخلع عنه لحظة الاستبطان. كان بنيامين قد قال ذات مرَّة: الباطن لا يعني البتَّة. كان المقصود بكلامه هذا كيركغارد و«فلسفة الباطن» التي تستند إليه والتي سيتعارض اسمُها مع اللاهوتي بقدر ما سيتعارض مع مفردة أنطولوجيا. كان بنيامين يفكِّر في الذاتية المجردة التي تريد

(*) وردت بالإنجليزية: intolerance of ambiguity

عاجزة، أن تنتصب جوهرًا. لكن قوله ليس الحقيقة كلها مثلما أن الذات المجردة ليست كامل الحقيقة. لا بد للزوج، وأولى لروح بنامين بأن يفعل هذا، أن يمعن في ذاته لكي يستطيع سلب ألفي ذاته. بإمكان المرء أن يبرهن على ذلك استطيقاً من خلال التعارض بين يتهوفن والجاز الذي أخذت آذان موسيقى كثيرة في التصام عنه. فبيتهوفن هو بتبديل ومع ذلك بكيفية قابلة للتحديد، كامل تجربة الحياة الخارجية مرددة في الباطن، مثلما أن الزمن باعتباره وسط الموسيقى، هو الحس الباطن، أما الموسيقى الشعبية(*) فتنزل بأشكالها جميعاً، في ما دون ذلك التصعيد، مثيرة جسمانياً، ومن ثم تكون تردياً بالنظر إلى القيمومة الاستطيقية. ذلك أن للباطن أيضاً سهما في الديالكطيقا، ولكن بشكل مغاير لما عليه الحال عند كيركغارد. إذ بتصفية الباطن حتى الصنف البشري الذي يشفى من الإيديولوجيا لن يترقى، بل يترقى ذلك الذي لا يفلح البتة في بلوغ الأنا، ذلك الذي أوجد لأجله ديفيد ريزمان صيغة «المارق على التوجيه»(**). هذا ما يضيف بعد ذلك، على مقولة الباطن في الفن [١٧٨] بريق مؤلفة. في واقع الأمر وصم الآثار التي هي تعبيرية بكيفية راديكالية، بالزندقة والمروق من حيث يزعم أنها تكون طورا متأخرا لرومنطيقية مُشطّة، إنما هو ثرثرة أولئك الذين يعتنقون الموقف الأصولي المحافظ(***) . لا يقتضي التخرج الاستطيق من حيث هو جنوح إلى الشيء وإلى الأثر الفني، أنا ضعيفا يتكيف مع أي شيء اتفق، بل يقتضي بالأحرى أنا شديدا قويا. إذ وحده الأنا القائم بذاته يستطيع أن ينقلب نقدياً ضد نفسه ويقوّض حيرته الوهمية. وهذا لا يمكن تصوّره طالما أن لحظة المحاكاة يقمعه من الخارج أنا أعلى استطيق مستلب، بدلا من أن يندثر في توتره حيال ما يتضاد وإياه في الموضوعية ومن ثم يوقر أسباب بقائه. غير أن الظاهر يكون ظاهراً بكل حدة في العبارة، لأن العبارة تهلّ خلواً من الظاهر ومع ذلك تدرج ضمن الظاهر الاستطيق، ومثاله أن النقد الكبير يتقدّ ويحتد عند تناوله التعبير بوصفه تمثيلا وتصنعا. لقد توسع طابو المحاكاة بما هو من صميم الأنطولوجيا البرجوازية، واغصب أيضاً ضمن العالم المسير، المنطقة التي كانت رُصدت بحلم، للمميزيس،

(*) وردت بالإنجليزية : popular music

(**) وردت بالإنجليزية : outer-directed

(***) وردت بالإنجليزية : Repristination

واقضى فيها بكيفية مُجدية، أثر كذبة اللاموسوطية البشرية. لكنّ هذا النفور يخدم فيما أبعد من ذلك، الكراهية الموجهة ضدّ الذات التي من دونها لن يكون هنالك معنى لأيّ نقدٍ لعالم السلع. ذلك أنّ الذات تُنفى بكيفية مجرّدة. والحقّ أنّ الذات التي تؤدّي من باب التعويض، دورها بقدر ما تصير أكثر عجزاً وتوظيفاً، إنّما تكون فعلاً في التعبير، وعياً زائفاً من حيث توهم إذ تعبّر عن نفسها، بمنزلة هامة كانت قد خلعت عنها. لكنّ تحرير المجتمع من طغيان علاقات الإنتاج، إنّما هدفه التأسيس الفعلي للذات الذي حالت هذه العلاقات دونه إلى ذلك الوقت، فليس التعبير مجرّد هجين الذات، بل هو الشكوى من خيبتها باعتبارها شفرة إمكانها. وبحقّ ما تكمن المشروعية الأعمق للنفور من التعبير في أنّ شيئاً ما ينزع إلى الكذب في كلّ تعبير وقبل أيّ عُدّة استيطيّة. ذلك أنّ التعبير هو قُبْلِيّاً، تقليدٌ. الوثوق الكامن بالتعبير الذي سيجعل بحصول التعبير الأمور على أحسن ما يكون، إنّما هو وهمٌ، مبدأ سحريّ واعتقادٌ في ما أسماه فرويد على نحو سجاليّ، «القدرة المطلقة للفكر». لكنّ التعبير لا يبقى كليّاً تحت سطوة السحر. أنّ التعبير يُصاغ قولاً وأنّ له مسافة تفصله عن الحالّيّة الخائفة للوجع [١٧٩]، فهذا ما يغيّره ويحوّله مثلما أنّ الصراخ يلطّف من الألم الذي لا يُطاق. بيد أنّ التعبير الذي يتموضع لغةً يبقى قائماً بالتام، وما قيل ذات مرّة لا يزول كليّاً، بقدر ما لا يزول القبيح والحسن، وشعارُ الحلّ النهائي كما الأمل في المصالحة. ما ينفذ إلى اللغة إنّما يتغلغل في حركة عنصر إنساني لا يوجد بعدُ ويتحرّك بمقتضى قصوره الذي يلزمه باللغة. والذات إذ تخطّ خطّ عشواء خلف التشيئة، إنّما تحدّ منها بواسطة مبدأ محاكاةٍ يمثل الحياة السليمة في وسط الحياة المشوّهة التي كانت قد أعدّت الذات للإيديولوجيا. تلازم هاتين اللحظتين هو الذي يحدّد معاينة التعبير الفني. ولا مجال بعامة للحكم هل أنّ من يضرب صفحاً* عن كلّ تعبير هو الناطق باسم وعي مُشبّي أو أنّ التعبير الصامت الذي لا يعبر عن شيء هو الذي يندّد بهذا الوعي المشبّي. فالفنّ الأصيل يعرف جيّداً التعبير عمّا لا عبارة له، البكاء الذي نعوزه الدموع. وفي المقابل، الاستئصال الواضح والموضوعي - المحدث للتعبير إنّما يندرج في سياق التأقلم الكونيّ ويُخضع الفنّ المضادّ للتوظيف، إلى مبدأ

لا يمكن أن يتأسس إلا بواسطة الوظيفية. هذا الجنس من ردّ الفعل يجهل ما هو ليس مجازياً وما هو ليس تنميكا في التعبير، وبقدر ما تنفتح الآثار الفنية بلا تحفظ على التعبير، تصير أكثر فأكثر إلى بروتوكولات تعبير وتوجه الموضوعية إلى الداخل. وإنه لبدیهي على الأقل في الآثار الفنية التي تعادي التعبير وتعادي نفسها في الوقت نفسه كما هي الحال عند موندريان، كما في الآثار الفنية المريضة التي تعتنق النزعة الوضعية، أنها لم تبث في محاكمة التعبير. إذا لم يعد للذات إمكان أن تعبر عن نفسها بلا توسيط، فعليها مع ذلك طبقا لفكرة الحداثة التي لا تتأسس على البناء المطلق، أن تعبر بواسطة الأشياء وعبر تشكّلها المستلب والمشوه.

لا ينبغي للاستطبيق أن تفهم الآثار الفنية باعتبارها موضوعات هرميوطيقية، ذلك أن ما سيتعين فهمه مفهوماً في الوضع الزامن، إنما هو عدم قابليتها لأن تفهم مفهوماً. ما يمكن بلا ممانعة تسويقه في شكل كليشي^(*)، تحت شعار الخلف، لن تسترده إلا [١٨٠] نظرية ستفكر حقيقته. ولا مجال لتمييزه عن روحانية الآثار الفنية باعتباره طباقاً. فهذا إنما هو طبقاً لعبارة هيجل، أثريها، الزوج نفسه في حضوره التام، وليس قصديّة ملغزة. ذلك أن روح الآثار الفنية من حيث هو نفي للزوج المهيمن على الطبيعية، لا يهل بوصفه روحاً. فهو يتقد في ضديده، أي في المادة. لا يكون الزوج بأي حال من الأحوال، أشد حضوراً في الآثار الفنية الروحية. والفن إنما خلاصه في الفعل الذي به يتخلّى الزوج في الفن، عن نفسه ويسقطها، فلا يبقى الفن وفياً للقشعريرة بالارتكاس والردة، بل هو بالأحرى إرثها. ذلك أن روح الآثار الفنية يُنتجها بواسطة اغترابه في الأشياء. ومن ثم يساهم الفن طبقاً لقانون التنوير، في الحراك التاريخي الفعلي، على نحو أنه ما كان في القديم، يبدو على أنه واقع إنما يُهاجر إلى الخيال بمقتضى التفكير الذاتي للعبقريّة، ويدوم فيه من حيث يعي أنه ليس واقعاً فعلياً. والسبيل التاريخية للفن بما هي روحنة إنما هي سبيل نقد الميثوس بقدر ما هي سبيل إنقاذه: ما يتذكره الخيال يتقوى في إمكانه بالخيال. مثل هذه الحركة الملتبسة للزوج في الفن إنما تصف بالأحرى التاريخ الأصلي للفن الكامن في

(*) وردت بالفرنسية: Cliché

المفهوم كما التاريخُ الخُبيري. وحركة الزوج التي لا تتوقّف نحو ما انتزع منه إنّما تشهد في الفنّ لصالح ما فقد في العصور الضاربة في القدم.

المميزيس في الفنّ هي القَبْرُوحِيّ، ضديدُ الزوج، ومن جانب آخر هي مصدرُ انتقاد الزوج. إذ أنّ الزوج صار في الآثار الفنية مبدأً لبنائها، ولكنه لا يأتي كفايةً غايته إلا حيث يترقى انطلاقاً ممّا ينبغي بناؤه، من الدوافع المميزيسية فيلتصق بها بدلا من أن يفرض عليها تسلطياً. فلا يُمَوِّضُ الشكلُ الدوافعَ الجزئيةَ إلا حين يتبعها إلى حيث تقود من نفسها. هذا وحده يكوّن سهمَ الأثر الفني في المؤالفة. ولا نصير معقوليّة الآثار الفنية إلى روحٍ إلا عندما تستغرق وتُمنع في ما يتضادّ معه رأساً. أمّا التباين بين البنائي والمميزيسي الذي لا حيلةَ لأيّ أثر فنيّ في تسويته، والذي يكوّن إن جازت العبارة الخطيئة الأصلية للزوج الاستطقيّ، فيجد قرينه في عنصر الرعونة والتهريج الذي تنطوي عليه في حدّ ذاتها حتّى أمهات الآثار الفنية التي يكمن شطر كبير من دلالتها وأهميتها في أنّها لا تستر عليه ولا تموّه فيه. [١٨١] إنّ النقص الذي يعاينه المرء في الكلاسيكية يعود إلى أنّها تقمع تلك اللحظة. وعلى الفنّ أن يرتاب من ذلك. وتلك الرعونة تصير أكثر حدةً إذ تُروّخَن باسم الرُشد، ذلك أنّها بقدر ما تماثل بنيتها بمقتضى اتساقها الداخلي، البنية المنطقية، يصير بكيفية بيّنة، الفرقُ بين هذا الطابع المنطقي والمنطق الذي يسيطر على الخارج، إلى محاكاة ساخرة [بارودياً] له، فكلّما كان الأثر معقولاً من حيث قوامه الشكليّ، صار أكثر رعونة طبقاً لعيار العقل في الواقع. ومع ذلك، رعونته إنّما هي أيضاً جزءاً من محاكاة تلك المعقوليّة، أعني مقاضاةً لكونها تنقلب إذ تصير غايةً نفسها ضمن الممارسة الاجتماعية، إلى لامعقول وضلال فتحمل الوسائل على محمل الغايات. الاتهامُ متبادلٌ بين الرعونة في الفنّ التي يُدركها السُدُج أفضلُ ممّن يحيا في الفنّ بسداجة، وبين حماقة جعل المعقوليّة مطلقة. وفضلاً عن ذلك، السعادة، الجنسية، تتسم هي أيضاً إذا ما تناولناها من منظور المحافظة على البقاء الذاتي، بتلك الرعونة التي يمكن لَمَن لا يكون مدفوعاً بها أن يشير إليها بكلّ شماتة. فالرعونة إنّما هي ما ترسّب من المميزيس في الفنّ ثمناً لطبيعته الكميّدة. والفظُّ من جانبه، هو بكيفية مشينة، على بعضٍ حتّى في موقفه من الفنّ. ذلك أنّ تلك اللحظة باعتبارها رواسب لمعادنة تصدُّ الشكل ولعنصرٍ بربريّة، إنّما تتحوّل في الآن نفسه ضمن الفنّ، إلى رداءة طالما أنّه لا يتفكرها في حدّ ذاتها

ضمن مسار التشكيل. إذا بقيت تلك اللحظة عند صعيد الصيانيات وكانت حيث يُتاح ذلك، موضوع عناية، فلا شيء يمنع السقوط في مجال التسلية^(*) المحسوبة لصناعة الثقافة. ذلك أن الفن يتضمن في مفهومه، الكيتش [الفن الرديء]، على نحو أنه إذ يجد نفسه مُلزماً بتصعيد هذه اللحظة، يفترض من المنظور الاجتماعي، امتياز النفاذ إلى الثقافة ومن ثم العلاقات الطبقيّة، ولذلك ما يلبث الفن أن يتعرّض لعقاب ثقافة التسلية. غير أن لحظات الرعونة في الآثار الفنّية قريبة جداً من طبقاتها غير القضديّة، ولذلك هي أيضاً سرّ أمّهات الأعمال الفنّية. ومثاله أن للمواضيع^(**) الخرقاء من مثل التي للنائي السحرية وفرايشوتس، بفضل وسيط الموسيقى، مغزى حقيقة أشد من الذي لدراما خاتم النيبيلونغن التي تُجازف عن وعي صارم، بكل شيء لأجل كلّ شيء. فالفنّ يذكّر بكيفيّة مسكّنة في العنصر التهريجّي، ما قبل التاريخ في العالم الحيواني الابتدائي. فانظر إلى القردة الشبيهة بالبشر في حديقة الحيوانات، كيف تُحجز فيما بينها ما يشبه الحركات البهلوانيّة. والرابطة القائمة بين الأطفال والمهرج البهلواني هي نفسها الرابطة التي تصلهم بالفنّ، رابطة ما ينفك الكبار يمنعها عنهم، [١٨٢] وهي عينها الرابطة التي تجمعهم بالحيوانات. لم يُفلح النوع البشري في كبت شبهه بالحيوان كبتاً مطلقاً، على نحو أنه لم يعد قادراً على التعرّف إليه دفعاً ليغمره في ذلك التعرّف، الشعور بفرح عارم. إنّ لغة الصبّية الصغار ولغة الحيوان تبدوان على أنّهما عين اللّغة الواحدة. في مشابهة الكلون للحيوان يتألّق الشبه بين البشر والقردة. ومن ثمّ، كوكبة الحيوان والمجنون والكلون هي إحدى الطبقات الأساسيّة التي تكوّن الفنّ.

إذا كان كلّ أثر فنّي بوصفه شيئاً ينفي عالم الأشياء، قاصراً قُبلياً، وإذا تعيّن عليه أن يشرّع لنفسه أمام عالم الأشياء، فإنّه لا يستطيع بمقتضى تلك القبليّة، أن يمتنع بإطلاق عن هذا التشريع. من الصعب على من لا يعتبر الفنّ مسألة تسلية واستمتاع مثل الغريب عن الفنّ، وحالة استثنائية مثل العارف بالفنّ، بل يرى فيه جوهر تجربة مخصوصة، أن يندھش من الطابع المُلفِز، ولكنّ هذا الجوهر يقتضي منه أن يتحرّى

(*) وردت بالإنجليزية: fun

(**) وردت بالفرنسية: Sujets

لحظات الفنّ ويتشبّت منها وألّا يتراخى وينهار حيث تزعزع تجربة الفنّ تلك اللحظات. يمكن أن يستشعر ذلك مَنْ يخوض تجربة الآثار الفنيّة في الأوساط أو ما يُزعم أنّه أطرٌ ثقافيّة تكون الآثارُ غريبة عنها أو لا تشترك معها في أيّ شيء. ذلك أنّ هذه الآثار تعرّض عاريّة لامتحان الجهة المستفيدة منها^(*) التي لا يحميها منها إلّا السقف المخروم للثقافة المحليّة. في مثل هذه الوضعيّات يتحوّل السؤال الوقح الذي يجهل الطابو الذي يحيط بالدائرة الاستطيقيّة، إلى طامة كبرى تحلّ بنوعيّة الآثار الفنيّة التي إذا نظرنا إليها من الخارج كليّاً، يتبدّى طابعها الإشكاليّ بقدر ما ننظر إليها من الداخل كليّاً. ذلك أنّ الطابع المُلغز للآثار الفنيّة يبقى مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ. إذ عبر التاريخ وحده، صارت في السابق ألغازاً، وعبر التاريخ أيضاً ما تنفكّ تصير من جديد ألغازاً. وعكساً، التاريخ الذي يُضفي عليها سطوتها هو الذي يُقيّحها بعيداً عن السؤال المعمي الذي يتعلّق بعلّة كينونتها^(**). أمّا شرط الطابع المُلغز للآثار الفنيّة فلا يكمن في لامعقوليّتها بقدر ما يكمن في معقوليّتها، إذ بقدر ما يُسيطر عليها تخطيطاً ومنهجاً، يبرز الطابع المُلغز ويزداد رونقاً. بالشكل تصير الآثار الفنيّة شبيهة بالّلغة، وتبدو في كلّ لحظة من لحظاتها على أنّها لا تفصح إلّا عن عين الشيء الواحد الذي ما تنفكّ يقلّت من قبضتنا.

الآثار الفنيّة جميعاً والفنّ بعامّة، هي ألغاز، وهذا ما أثار منذ القديم حفيظة نظريّة الفنّ. أنّ الآثار الفنيّة تقول شيئاً ما وتخفيه في الوقت نفسه، فهذا ما يُنزّل الطابع المُلغز ضمن البعد اللغوي. ذلك أنّ هذا الطابع المُلغز يقلّد ويراوغ على منوال الكلون المهرج^[١٨٣] وإذا نزل المرء ضمن الآثار الفنيّة وكان له سهم في إنجازها، صار ذلك الطابع المُلغز غير مرئيّ؛ أمّا إذا خرج المرء عنها ونقض عقد ترابطها المحايث، ظهر ذلك الطابع المُلغز من جديد كما يظهر رُوح من الأرواح^(***). لهذه العلّة أيضاً يحسن بالمرء أن يدرس ذوي الحسّ الفنّ، إذ عندهم

(*) وردت باللاتينية : cui bono وتعني «من المستفيد».

(**) وردت بالفرنسية : raison d'être

(***) وردت بالإنجليزية : spirit

يتحوّل الطابع المُلغز للفرّ بكيفية جلية، إلى نفي للفرّ بأسره، فيذهبون عن غير دراية، إلى الأقصى في نقد الفرّ، ويتحوّلون إذ يسلكون سلوكا ناقصا، إلى سند يدعم حقيقته. من المحال أن يفسّر المرء لذوي الحسّ الفظّ، ما هو الفرّ، فلن يستطيعوا أن يدخلوا على تجربتهم الحية، الفهم العقلي. ومبدأ الواقع يطغى عليهم كثيراً حدّ أنّه يحزّم ببساطة الموقف الاستطقيّ، ذلك أنّ الفظاطة من حيث يُثيرها الاستحسان الثقافي للفرّ، غالبا ما تتحوّل إلى اعتداء وتهجّم كثيراً ما يدفعان اليوم، الوعي الكونيّ إلى خلع صفة الفرّ عن الفرّ. من ليست له كما يُقال، أدنّ موسيقى ولا يفهم «لغة الموسيقى» ولا يدرك متعجبا إذ يتساءل ماذا تعني تلك الأصوات، غير أشياء مبهمّة، إنّما يمكنه أن يدرك بكيفية ابتدائية، الطابع المُلغز للفرّ، والفرق بين ما يسمعه وما يسمعه الخبير، يحدّد الطابع المُلغز. لكنّ الطبيعة المُلغزة لا تنطبق البتّة على الموسيقى وحسب، التي يكاد عدم قابلية فهمها مفهوميّاً، يجعل ذلك المُلغز محسوسا بكيفية فيها مبالغة. فاللّوحة أو القصيدة تنظران إلى كلّ الذين لا يستأنفون إن جازت العبارة، الإشارة إلى العمل الفنيّ بحسب نظامه الصارم، بنفس العين الخاوية التي تنظر بها الموسيقى إلى ذوي الحسّ الفظّ، وينبغي للتجربة وتفسير الآثار الفنيّة أن يدمجا النظرة الخاوية والمتسائلة تحديداً، إذا أرادا ألاّ يضلّا الطريق إلى الأعمال الفنيّة، وألاّ تقدّم الهوة حمايةً مشبّهة. ذلك أنّه أيا كانت وسيلة الوعي في الاحتراس من السقوط في الزلل، فهذا ما يكون القوّة الكامنة في مصيره المحتوم. إنّ أسئلة من مثل لماذا يُحاكى شيءٌ ما بعينه، أو لماذا يروى شيءٌ ما كما لو كان واقعا فعليّاً وحالّ الواقع غير ذلك، على نحو أنّ الرواية ليست إلّا تشويها للواقع الفعليّ، مثل هذه الأسئلة لا توجد لها أيّ أجوبة من شأنها أن تقنع السائل. بل إنّ الآثار الفنيّة تعيها الحيلة فتبقى خرساء بالتمام أمام «لماذا هذا كلّها وما وجهه؟»، وأمام الطعن فيها من جزاء أنّها تعدم بالفعل، الغائبة. لو اعترض أحدهم قائلاً إنّ بمقدور الرواية الخيالية أن تُدرك طبيعة المجتمع أكثر ممّا يدركه تناول المجتمع على علاقته، لرُدّ عليه بجواب أنّ ذلك هو تحديداً غرض النظرية وألاّ حاجة فيه إلى أيّ خيال. والحقّ أنّ ذلك التجلّي [١٨٤] للطابع المُلغز باعتباره تحييراً بالنظر إلى العديد من الأسئلة المبدئية الخاطئة، إنّما يندرج في سياقٍ موضوعيّ أشمل: كذلك يخدعُ السؤالُ عمّا يدعى معنى

الحياة^(١). إذ آت من السهل أن نخلط بين الإرباك الذي تُحدثه هذه الأسئلة وبين ما لا مناص منه، ذلك أن مستوى تجربتها ينأى كثيراً عما يُدرج بلا مقاومة حد أن ما يُسأل عنه هو زيف. لا يماثل الطابع المُلغز للفن الكيفية التي ينبغي على نحوها فهم آثاره، ولا سيما معاودة إنتاجها من الداخل موضوعيًا وضمن التجربة، بالدلالة التي يشير إليها الاصطلاح الموسيقي حيث يعني تأويل قطعة موسيقية عزفها بطريقة تناسب معناها. وذلك أن الفهم نفسه هو بالنظر إلى الطابع الملغز، مقولةً مستشكلة. من يفهم الآثار الفنية عبر محاكاة الوعي لها، هو أيضاً لا يفهمها حقاً، فكلما نما الفهم، ازداد أيضاً الشعور بعوّزه إذ يكون أعمه في نطاق سحر الفن الذي يتضاد مع مغزى حقيقته. ومن يتجرّد من الأثر الفني ويخرج عنه أو لم يسكن إليه قط، يعاين بعدائية، الطابع المُلغز، إذ كذلك يخادع هذا الطابع بأنه يزول ضمن التجربة الفنية. كلما كان فهم المرء لأثر فنيّ ما أفضل، أمكن أن يتبدى هذا الأثر في بعد من أبعاده من دون إلغاز، ولكن يتقلّص مع ذلك ما به يُفسّر عنصره المُلغز المقوم له. فلا يعاود هذا العنصر الظهور ظهوراً ساطعاً إلا ضمن أشدّ التجارب تغلغلاً في الفن. حين يتبدى أثر فنيّ ما بالتمام، يدرك المرء تشكّل السؤال الذي يطرحه ذلك الأثر، ويصير التفكير لازماً، ثم يتناهى الأثر لكي يُداهم في نهاية المطاف ومن جديد، ذلك الذي يشعر بأنه واثق من الأمر، ولباغته بسؤال «ما هذا؟». لكن، يمكن التعرف على الطابع المُلغز من حيث هو مقوم، حيث يكون غائباً: فالآثار الفنية التي تظهر وتنكشف بالتمام للعيان ولل فکر، ليست بآثار فنية. اللغز ههنا ليس عبارةً سيّارة في كلّ موضع، كما هي الحال في غالب الأحيان، مع مفردة «مشكل» التي يجب ألا تُستعمل استطيعياً إلا بالدلالة الصارمة للمهمة التي يطرحها مشكل التقويم المحايث للآثار الفنية. فهذه الآثار مُلغزةٌ بدلالة لا تقلّ صرامةً عن تلك. وهي تنطوي بالقوة على الحل، بيد أنه حلّ لا يُقنن موضوعيًا. فكلّ أثر فني هو لغزٌ صور، ولكن على نحو أن المرء يمكنه عند اللغز المحير، عند اندحار متمليّ ذلك الأثر اندحاراً قائماً مسبقاً. [١٨٥] إلغازُ

(١) انظر: تيودور ف. آدرنو، جدلية سلبية - *Negative Dialektik*، الطبعة الثانية، فرانكفورت على الماين، ١٩٦٧، ص. ٣٥٢ وما بعدها.

الصور يعيد في شكل فكّه وهزل ما تحمله الآثار الفنيّة على محمل الجذّ. وهي تشبه نوعيّاً، ذلك الفكّه من حيث أنّ ما تحجّبه وتزملّه، مثل الرسالة [المختلّسة] [لإذغز آلن] بو، يظّهَر، وبأظهاره يتحجّب ويتخفّى. لذا فاللغة في توصيفها القبّلفسفيّ للتجربة الاستطيقية، هي على حقّ حين تقول إنّ أحدهم سيُدرك شيئاً من الفنّ، ولا تقول إنّ سيفهم الفنّ. فالمعرفة بالفنّ هي في الآن نفسه، تفهّم مطابق للأمر برأسه وعدم فهم محدود للّغز، موقفاً محايداً من المخفّي. ومن يخوض في الفنّ على منوال مجرّد الفهم إنّما يجعل الفنّ شيئاً مفهوماً وبيّناً بنفسه، وهذا ما ليس هو الفنّ بأيّ حال من الأحوال. ذلك أنّه إذا عمل المرء على الاقتراب كثيراً من قوس قزح، يراه يزول دفعة. والمثال الأنموذج على ذلك هو من بين الفنون جميعاً، الموسيقى التي هي بسارها في الوقت نفسه، ملغزة وبديهيّة. فلا يتعلّق الأمر بحلّ اللغز، بل فقط بفكّ شفرة تشكّله، وهذا هو تحديداً سهم الفلسفة في الفنّ. لن يفهم الموسيقى إلّا من يسمع لها كما يسمعها الغريب عنها مثل الذي لا يفقه شيئاً من الموسيقى، والذي يألفها مثل سيغفريد الذي ألف لغة الطير. ومع ذلك، لا يُعَدُّ الفهم الطابع المُلغز. فحتّى الأثر الفنّي الذي يُؤوّل بكيفيّة صحيحة، سيقنّضي المزيد من الفهم كما لو كان ينتظر الكلمة الحالّة التي سينقشع أمامها غموضُ تقويمه. ذلك أنّ خيال الآثار الفنيّة هو المعوِّض الأكمل والأكثر مخاطلة الذي يقوم مقام الفهم، وهو يكون أيضاً خطوةً للاقتراب منها. من يتصوّر الموسيقى بكيفية متطابقة، ومن دون أن تخلف صدًى، يتصل بها ذلك الاتّصال الذي يكونه مناحُ الفهم. وهذا الفهم في دلالاته العليا بإطلاق، أي بدلالة حلّ الطابع المُلغز والإبقاء عليه في الوقت نفسه، إنّما يقترنُ بروحنة الفنّ وبالتجربة الفنيّة اللّتين وسيطهما الأوّل هو الخيال. لكنّ روحنة الفنّ لا تُدرك بلا توسيط، طابعه المُلغز من خلال التفسير المفهوميّ، بل من حيث تجسّد عينياً هذا الطابع المُلغز. فحلّ اللغز هو بالأحرى تحديد علّة عدم قابليّته للحلّ: النظرة التي ترمق بها الآثار الفنيّة المتملّي. واقتضاء الآثار الفنيّة أنّ تفهّم من حيث إدراك مغزاها، إنّما يرتبط بتجربتها النوعيّة، ولكنه اقتضاء لا يمكن أن تفي به إلّا نظريّة تفكّر التجربة. ذلك أنّ ما يُشير إليه الطابع المُلغز لا يمكن التفكير فيه إلّا بتوسيط. والاعتراض على فنومينولوجيا الفنّ كما على كلّ فنومينولوجيا تظنّ أنّه بالإمكان ذلك

الماهية [١٨٦] بلا توسط، لا يتعلّق بكون تلك الفنومينولوجيا مضادةً للامبيريقية، بقدر ما يتعلّق بأنها تُوقف التجربة المفكّرة وتعلّقها.

ما نستنكره عدم قابلية فهم للآثار الفنيّة المُبهمّة إنّما هو إقرارًا بالطابع المُلغز لكل فن. وأمّا ما يثيره ذلك سخطاً وحنقاً ففيه سهمٌ لكون هذه الآثار الفنيّة تزعزع أيضاً قابليّة فهم الآثار التقليديّة. فيجري الأمر بعامة مجرى أنّ الآثار التي تستحسنها وتصدّقها السنن الدارجة والرأي العام باعتبارها مفهومةً، تنطوي على نفسها وتلوذ بطبقته المكهزبة فتصير غير قابلة للفهم كلياً؛ وأمّا الآثار التي هي في الظاهر غير قابلة للفهم وتشدّد على طابعها الملغز، فهي التي ما تزال بالقوّة الأكثر قابليّةً للفهم. ذلك أنّ المفهوم يعورّض أيضاً الفنّ بالدلالة الصارمة للفنّ، حيث يستعمل المفاهيم ويتأقلم في الظاهر، مع الفهم. فلا مفهوم من تلك المفاهيم يدخل دائرة الأثر الفنيّ ويبقى على ما هو عليه، إذ كلّ مفهوم يتبدّل حدّاً أنّ التبدّل يشمل امتداده، وعلى نحو أنّ دلالاته يمكن أن تنحرف بالتمام. ومثاله أنّ مفردة «سوناتة» تستفيد في قصائد تراكل، قيمة لا تناسبها إلّا في ذلك الموضع بعينه، في صداها وفي أشكال الترابط التي يسوقها القصيد؛ ولو أراد المرء أن يتمثّل في سياق الأصداء المتفشية الموحى بها، سوناتة محدّدة، لأخطأ ما تلمس المفردة الدلالة عليه في القصيد، كما ستكون غير مناسبة بعامة، الإشارة إلى صورة لتلك السوناتة ولشكلها. ومع ذلك، هذا التمشي مشرّوعٌ لأنّه يستلهم مقاطع وشذرات من السوناتة، ولأنّ المفردة نفسها تذكّر بنبرة ما يتفكّره الأثر ويلوّح به. مفردة «سوناتة» إنّما تتعلّق بآثار متمفصلة إلى أقصى حدّ، ودينامية في حدّ ذاتها، آثاراً تحتوي على أغراض ومواضيع مخدومة، وتتكوّن وحدتها من تنوّع عناصر متمايضة، وتقوم على التطوير والاستئناف. فالبيت الشعريّ الذي يقول: «هنالك عُرف مملوءة بالتناغمات والسوناتات»^(١) لا يدلّ على أكثر ممّا يقول، ومع ذلك يعبر عن شعور الطفل حين ينطق بالاسم. إنّ لهذا البيت علاقةً بالعنوان الخاطي «سوناتة البذر» أكثر ممّا يتعلّق بالكتابة الموسيقية، ومع ذلك، هو ليس عرضاً، إذ من دون السوناتات التي كانت تعزفها الأخت، لما كانت هنالك

(١) غورغ تراكل، القصائد - *Die Dichtungen*، تحرير ف. شنيديس، الطبعة السابعة، زالسبورغ، ص.

٦١ (Psalm) «مزمو»

أصوات مفردة تبحث فيها كآبة الشاعر على ملاذ. [١٨٧] حتى أبسط المفردات التي يستعيرها القصيد من لغة التواصل، تتسم بالشيء نفسه. لذلك، نقد بريشت لفن قائم بذاته إنما يخطئ المرمى، فهو سيكرز ببساطة ما يكون عليه الشيء في كل الأحوال. حتى الرابطة المنطقية التي تمثل في المواضيع جميعاً عند تراكل، إنما تصوير في الأثر الفني، غريبة عن دلالتها المفهومية: هي لا تعبر عن أي حكم الوجود، بل عن نسخته المبدلة نوعياً والممّحية حدّ النفي. أن شيئاً ما يكون، فهذا يقلّ ويزيد عن كونه كذلك، ويتضمن أنه لا يكون. حينما يعطل بريشت أو كارلوس وليامس الإنشائي في الشعر فيسوّيانه بالإخبار عن مجرد الواقع الإمبيرقي، لا يُختزل الإنشائي بأي حال من الأحوال، في مثل هذا الإخبار: فالقضايا الإمبيرقية إذ تُعرض سجالياً، عن النبرة الغنائية الرفيعة، إنما تتخذ مع نقلتها إلى المونادة الاستطبيقية وفي تعارض مع هذه المونادة، شكل عنصر مختلف. البعد المعادي للغنائية وتشويه الوقائع الملتقطة هما وجهان لواقع الحال عينه. فالانقلاب في الأثر الفني انقلاب عين إنما يشمل أيضاً الحكم. والآثار الفنية تماثل الحكم باعتبارها شميطة، غير أن هذه الشميطة تعرى في الآثار الفنية، من الحكم، إذ لا أثر منها يكشف عما يحكم، ولا أثر منها هو من قبيل ما يُسمى شهادة [على شيء ما]. ومن ثم، للمرء أن يسأل هل بوسع الآثار الفنية بعامة أن تكون ملتزمة، حتى حيث تُظهر التزامها. فالمرء لا يستطيع أن يحكم على علة ما ترتبط به وما تستمد منه وحدتها، ولا أن يحكم أيضاً على ما تفصح به هي نفسها ضمن كلماتها وجملها. لقد كتب موريكه قصيدة عن مصيدة فئران. لو وقف المرء عند مضمونه الاستدلالي فلن يظهر غير التعرّف السادي إلى ما يفعله السلوك المتحضر بالحيوانات الكريهة باعتبارها عنصراً طفيلياً:

مصيدة فئران

يحوم الطفل ثلاث مرّات حول المصيدة فيقول:

ضياف صغار في بيت صغير

فأرتي العزيزة أو فأري العزيز

أرني ما تجسر عليه

في ليلة البدر هذه،

لكن، أغلق الباب بهدوء وراءك

هل تسمع؟

لكي تحمي ذيلك الصغير.

بعد تناول الطعام، سنغني

[١٨٨] بعد تناول الطعام سنمرح

وسنرقص:

مرحي، مرحي

وقطتي العجوز سترقص معنا ولا ريب^(١).

تهكّم الطفل إذ يقول «وقطتي العجوز سترقص معنا ولا ريب» إن فرضنا على الإطلاق، أنه تهكّم وليس هو بكيفية غير إرادية، الصورة المسالمة لرقصة مشتركة بين الطفل والقطة والفترة، للطفل يرقص مع الحيوانين كليهما منتصبين على قوائمهما، - هذا التهكّم لم يعد يكون حالما يتملّكه القصيد، كلمته الأخيرة. استنتاج التهكّم من القصيد إنّما يخطئ مضمونه الاجتماعي. ذلك أنّ ردّ فعل اللّغة الخلو من الحكم، إزاء طقس مقيت يُزاوّل اجتماعيًا، إنّما يتعدّاه من حيث يخضع له. فالحركة التي تشير إلى ذلك كما لو كان غير ذلك محالا، تستنكر بما هي كذلك وبكيفية بديهية، المحايثة الصمّاء للطقس وتقاضيه. فلا يحكم الفنّ إلاّ بالإفساك عن الحكم، وهذا هو الدفاع عن الطبعانية الكبرى. إنّ الشكّل الذي يجعل الأبيات صدى لحكم أسطوري مأثور، ينسخ روحها ومعناها. فالصدي يؤلّف ويلاّم. مثل هذه المسارات داخل الآثار الفنية تحوّلها حقًا إلى لانهائي في حدّ ذاته. وليس كونها بلا دلالات هو ما يميّزها من اللغة الدالة، بل هو كونها إذ يحولها الاستيعاب، تنغمس في العرضي. والحركات التي يحدث ذلك من خلالها، إنّما يُنذر بها عينًا كلّ عمل استيطقي.

تشارك الآثار الفنية مع الألغاز في التباس المتعين واللامتعيين. فهي نقاط استفهام،

(١) إدوارد موريكه، الأعمال الكاملة - *Sämtliche Werke*، تحرير ي. برفال، المجلّد الأوّل، مونشن

١٩٦٨، ص. ٨٥٥.

وليست متواطئة دلالتها البتة ولو بواسطة الشميلة. بيد أن شكلها مضبوط إلى درجة أنه يرسم المروز إلى دائرة ينقطع فيها حبلُ الأثر الفني. وكما هي الحال في الألغاز، تُبَكَّتُ الإجابة مع أن البنية تُلْزَمُ بها. ولأجل هذا تحديداً يصلح المنطقُ المحايث، الشرعية في الأثر الفني، وهذه هي ثيوديسية مفهوم الغاية في الفن. فغاية الأثر الفني إنما هي تعيينُة اللامتعيين. والآثار الفنية غائبة في حد ذاتها، من دون غاية وضعية تتعالى على طابعها المركب، [١٨٩] لكن غائيتها تصدق باعتبارها شكلاً إجابة على اللغز. إذ أنه بالتنظيم تصير الآثار الفنية إلى أكثر مما تكون عليه. ومفهوم الكتابة^(*) إنما اكتسب أهمية بالغة في النقاشات الجديدة حول الفنون التشكيلية بخاصة، التي أثارها رسومُ كلي من حيث تشبه الخريشة. تلك المقولة المحدثه تلقي الضوء على الماضي وتكشفه؛ فكل الآثار الفنية كتابات، ولا يقتصر هذا الأمر على تلك التي تعرض بما هي كذلك، بل هي حقاً كلها هيروغليفيات فقدت شفرتها، وانعدام الشفرة هو الذي يساهم رأساً، في مغزاها. ومن ثم، ليست الآثار الفنية لغة إلا من حيث هي كتابة. وإذا لم يكن البتة أي منها حكماً، فإنها تنطوي مع ذلك في حد ذاتها، على لحظات تنبع من الحكم، الصحيح والخطأ، الحقيقي والكاذب. لكن إجابة الآثار الفنية التي هي في الآن نفسه متكتمة ومتعينة، لا تتبدى دفعةً للتأويل بوصفها حاليةً جديدة، بل لا تتبدى إلا من خلال التوسيطات جميعاً، توسيطات صرامة الآثار كما صرامة الفكر والفلسفة. والطابعُ المُلغز إنما يبقى قائماً بعد التأويل الذي يتوصل إلى الإجابة. إذا لم يكن الطابع المُلغز الذي للآثار الفنية مُحيزاً في ما يُجرب عندها ضمن الفهم الاستطقي، وإذا كان لا يظهر إلا ضمن التماسف، فإن التجربة التي تنغمس في الآثار الفنية وتُجازى بالبدهة، هي جزء لا يتجزأ من الطابع المُلغز: أن تشابكاً مشترك الدلالات يمكن مع ذلك، أن يكون متواطئاً وفهم بما هو كذلك. وذلك أن التجربة المحايثة للآثار الفنية هي كما يصفها كنت وأياً يك متبدوها، ضرورية في واقع الحال، وشفافة حتى في أكثر تشعباتها جلالاً. فالموسيقى الذي يفهم لحنه ويتقضى أدق دقائقه، لا يعلم مع ذلك بمعنى معين، ماذا يعزف، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الممثل، وفي هذا تحديداً تجلّى قدرة المحاكاة بأقوى أشكالها، في

(*) وردت بالفرنسية : écriture

ممارسة التمثيل الفني تقليداً للحركات المقوّسة لما يُعَمَّل، فهذا التقليد هو المفهوم المتضمّن للفهم فيما أبعد من الطابع الملغز. ولكن، حالما تتخذ تجربة الآثار الفنية وإن بدرجة ضئيلة جداً، تقدّم هذا الآثار لغزها في شكل كاريكاتور. فالطابع الملغز ما ينفكّ يتهدّد تجربة الآثار الفنيّة. إذا زال هذا الطابع المُلغز كلياً ضمن التجربة، وخالت أنّها أدركت الأمر بالتمام، فإنّ اللغز يفتح بغتة، عينيه من جديد؛ وفي هذا تبقى [١٩٠] جاذبة الآثار الفنيّة قائمة، الجاذبة التي تثبّت في النحوت الضاربة في القدم، وفي الفن التقليديّ بواسطة لغته السارية، والتي تقوّى إلى أن تبلغ حدّ الاغتراب كلياً.

إذا كانت السيروورة المحايطة للآثار الفنيّة تكوّن اللغز من حيث تتعدّى معنى كلّ عنصر مفرد، فإنّها في الوقت نفسه تُلطف منه، لا حالما يدرك الأثر الفنيّ باعتباره شيئاً ثابتاً وإذّاك مؤوّلاً بلا جدوى، بل حين يُنتج من جديد ضمن تقويمه الموضوعي الخاص. في أشكال الإنجاز والعرض التي لا تفعل ذلك، أي لا تؤدّي ولا تعرض، يصير الفني - ذاته الذي للآثار الفنيّة والذي يدعي ذلك التزهّد خدمته، فريسةً للبكامة؛ فكلّ عرض أو إنجاز لا يؤدّي ولا يعرض، هو خُلف. وإذا كانت بعض أنماط الفن من مثل الفن المسرحي وإلى حدّ معين، الموسيقى، تقتضي من المرء أن يؤدّيها عرضاً وإنجازاً لتصير إلى ما تكون عليه، وهذه قاعدة لا يغفل عنها من اعتاد خشبة المسرح أو زُكج العرض ويعرف الفصل النوعي بين ما يقتضيه العرض على عين المكان وبين النصوص والألحان المدوّنة، فإنّ تلك الأجناس لا تُظهر للعيان في الحقيقة، غير ما يسلكه كلّ أثر فنيّ، حتّى عندما يأبى أن يُنجز أداءً وعرضاً: أعني معاودة المسلك الذي يسلكه. فالآثار الفنيّة هي ما يتحرّر من قهر التطابق، إذ تعدّل نفسها تساوياً ذاتياً. والمبدأ المشائي [الأرسطوطاليسيّ] الذي يقول إنّ وحده المساوي يتعرّف إلى المساوي، والذي اخترلته العقلانيّة المتقدّمة في قيمة حدّ، هو ما يميّز المعرفة التي هي الفن من المعرفة المفهوميّة: ما هو بالجواهر مميّزيّ يستدعي سلوكاً مميّزيّاً. ومن ثمّ، إذا كانت الآثار الفنيّة لا تحاكي إلّا نفسها، فإنّه لا يفهمها عندئذ إلّا الذي يحاكيها. على هذا النحو وحسب ينبغي اعتبار النصوص المسرحيّة أو الموسيقيّة، وليس على أنّها تشمل توجيهات لمن سيقوم بالتمثيل أو بأدائها: سيل محاكاة للآثار الفنيّة يماثلها، ومن ثمّ يقومها، مع أنّه مختلطٌ بعناصر دالة. وسيان بالنسبة إلى الآثار الفنيّة في ذاتها أن تُعرض وتؤدّى أو لا، ولكنها تقتضي أن تكون

تجربتها التي هي من حيث المثال، باطنية وصموت، محاكاة لها. فمثل هذي المحاكاة إنما تُظهر السياق المعنوي للآثار الفنية بناءً على علاماتها، وتتعبّ الفحص عنه كما تتعبّ النقوسات والانحناءات التي يظهر ضمنها الأثر الفني. أما الوسائط المتباينة بوصفها قوانين محاكاتها فإنما تجد وحدتها بما هي وحدة الفن. وإذا تعين عند كنت، على المعرفة الاستدلالية [١٩١] أن تتخلّى عن باطن الأشياء، فالآثار الفنية هي عندئذ، موضوعات لا يمكن أن تُمثل حقيقتها إلا باعتبارها حقيقة باطنها. ذلك أن المحاكاة هي السبيل التي تؤدي إلى ذلك الباطن.

تتكلم الآثار الفنية مثل الجنّيات في الحكايات: «أو تريد المطلق، سيكون لك ذلك، ولكنه سيبقى مجهولاً بالنسبة إليك». ليس الحق في المعرفة الاستدلالية، مخفياً، ولكنها لذلك لا تمتلكه، وأما المعرفة التي يكونها الفن، فيمتلكها، ولكن بما هي بالنسبة إليه، ما لا يُنقّاس. فالآثار الفنية لما فيها من حرية الذات، هي أقل ذاتية من المعرفة الاستدلالية. لقد نزلها كنت بنظرة لا تخطئ، ضمن مفهوم الغائبة ذاك الذي لم يتنازل عن استعماله الإيجابي لصالح الذهن. لكن الكتلة التي تجعل طبقاً للنظرية الكنطية، الفني - ذاته مستغلقاً على البشر، إنما تضع ختمه على الآثار الفنية أشكالا مُلغزة وفي مملكتها الخاصة حيث يُفترض أنه لم يعد يوجد فرق بين الفني - ذاته وما هو بالنسبة إلينا: فالآثار الفنية باعتبارها مكثلة إنما هي صور لما كونه - في - ذاته. وما يبقى في نهاية المطاف قائماً ضمن الطابع الملغز الذي بواسطته يقابل الفن على النحو الأوضح، الوجود البديهي لموضوعات الفعل، إنما هو لغزها هي بالذات. فالفن يصير لغزاً لأنه يبدو على أنه حل ما يكون في الوجود لغزاً، والحال أن اللغز قد نُسي في طبّات الكائن من جزاء تفاقم عنف تصلبه. كلما غطى البشر ما هو مغاير للروح الذاتيّ، وغمروه بشبكة المقولات، فقدوا بلا رجعة، عادة الاندهاش بإزاء ذلك المغاير، وخذعوا أنفسهم فيما يتعلّق بالغريب باسم إلفه ما تفكّك ترسخ. والفن إنما يعمل جاهداً على تصويب ذلك، ولكنه في ذلك، سرعان ما يستنفد قواه. فالفن يدفع قُبلىا البشر إلى الدهشة، كما كان في زمن أفلاطون يُطلّب من الفلسفة التي اختارت بعد ذلك الانحياز إلى الشقّ المقابل.

المُلغز في الآثار الفنية إلغازاً شديداً هو كونها متشظية. فلو كان التعالي حاضراً فيها، لكانت عجائب لا إلغازاً؛ وإنما هي إلغاز لأنها تفنّد من حيث هي متشظية، ما

تبتغي مع ذلك، أن تكونه. هذه الفكرة لم تنصر إلى غرضنة فنية إلا مع ماض غير بعيد، ضمن الأمثال المشوهة لكافكا. بالنظر استعادياً إلى الماضي، الآثار الفنية كلها تشبه تلك المنحوتات البائسة في المقابر، أركان حياة محطمة. وهي معصوفة مخرومة مهما أوهمت باكتمالها حد الغاية؛ [١٩٢] أن ما تدل عليه ليس جوهرياً بالنسبة إليها، فهذا ما يبدو منها كما لو أنها تُعطل دلالتها وتجمدها. أما التماثل مع خرافة التنجيم التي تقوم على ترابط مزعوم بقدر ما تجعله رباطاً مستغلياً، فملزَم على نحو أنه سيعسر على المرء أن يفرغ منها سريعاً: شوائب الفن وأدائه هي ما يربطه بالخرافة. وكثيراً ما يميل الفن بكيفية غير عقلانية، إلى تحويل قيمتها لصالحه. وعبرة «الطبقات المركبة» الشائعة بين الناس إنما هي التسمية الوضعية الخاطئة للطابع المُلغز. بيد أن لهذا الطابع في الفن ذلك البعد المضاد للاستطيقا الذي كشفه كافكا بكيفية لا راد لها. ذلك أن إخفاق الآثار الفنية أمام لحظة عقلانيتها يهددها بالسقوط في الميثوس الذي كانت تخلصت منه بكيفية متقلقلة. لكن الفن موسوطة بالروح، بلحظة العقلانية تلك، من حيث ينصب الغازة محاكياتاً، وكما يتدع الروح الألباز، ولكن من دون أن يكون الحل بحوزة الفن؛ فالروح فعّال ضمن الطابع المُلغز وليس في المقاصد. والحق أنه توجد وشيجة بين الممارسة التي للفنانين الكبار واللغز، وشيجة يشهد عليها أن الملحنين قد استمتعوا طيلة قرون، باستعمال تقنيات وتقعيدات مُلغزة. ذلك أن الصورة المُلغزة للفن هي تشكّل مميزيس ومعقولة. والطابع المُلغز إنما هو نتاج انبثاق. إن الفن هو ما يتبقى بعد أن قُيد فيه ما كان يُفترض قديماً، أنه يؤدي وظيفة سحرية ثم طقسية. فهو يخسر «اللاماذا» التي له، أي في صيغة مفارقة، معقولته الضاربة في القدم، فيحول تلك اللماذا إلى لحظة من لحظات ألفي - ذاته الذي له. ومن ثم يصير ملغزاً إلغازاً شديداً. إذا لم يعد الفن قائماً لأجل ما سيتخلله معنى باعتباره غايته، فماذا عساه يكون عندئذ؟ يدفعه طابعه الغائي إلى أن يتمفصل بكيفية محايدة على نحو أنه يستفيد معنى من خلال تشكّل باطله المفخّم. بهذا المعنى، ليس الطابع المُلغز للآثار الفنية قصارى ما تذهب إليه، بل كل أثر أصلائي يطرح أيضاً حلاً للغزه الذي لا يقبل الحل.

على الصعيد الأعلى بإطلاق، ليست الآثار الفنية مُلغزة بحسب تركيبها، بل طبقاً لمغزى حقيقتها. فالسؤال الذي يطرحه على نفسه كل امرئ تغلغل في الأثر، وما

ينفكَّ يعودُ، أي سؤال «ما هذا كله؟»، إنما يتحوّل إلى سؤال «هل هذا إذن حقيقي؟»، سؤالاً عن المطلق الذي كلُّ أثر فني هو ردُّ فعلٍ ضدهُ من حيث يتخلّى عن شكل الإجابة الاستدلالية. [١٩٣] فأخّر أنباء الفكر الاستدلاليّ هو الطابو الذي يتعلّق بالإجابة. أمّا الفنّ بوصفه مكافحةً محاكاةً للطابو، فيبحث عن تقديم الإجابة، ولكنه لا يمنحها خلواً من الحكم. ومن ثمّ يصير الفنّ ملغزاً جذاً مثله مثل هول العالم الابتدائيّ الذي يتحوّل ولكنه لا يزول، فكلُّ فنٍّ يبقى مرجافاً لرصد الزلازل التي يُنتجها ذلك الهول. يعدُّ لغز الفنّ المفتاح كما تعدُّه كتاباتُ العديد من الشعوب الغابرة. والشكل الأقصى الذي يمكن أن يتفكّر فيه الطابعُ الملغزُ هو النظر في ما إذا كان المعنى نفسه موجوداً أو لا. ذلك أنّه ما من أثر فنيّ يكون من دون اتّساقه أنّي تكنّ تنويعاتٌ تحوّلُه إلى الضدِّ أيضاً. لكنّ هذا الاتّساق يطرح أيضاً من خلال موضوعيّة الأعمال الفنّية، دعوى موضوعيّة المعنى في ذاته. وليست هذه الدعوى من قبيل ما لا يمكن الإيفاء به وحسب، بل التجربة تناقضها. كلّ أثر فنيّ يقدّم طابعاً ملغزاً مختلفاً، ولكن كما لو كانت الإجابة مثل إجابة السفينكس^(٥)، هي هي دائماً، مع أنّها لا تكون كذلك إلّا من خلال التنوّع، وليس الوحدة التي ربّما يشرّ بها للغزُ إيهاماً وخداعاً. التعرّف إلى البشري هل هي إيهامٌ وخداع، ذلك هو اللغز.

مغزى حقيقة الآثار الفنّية هو حلُّ لغزٍ كلّ أثر فنيّ بعينه. فاللغز من حيث يقتضي حلاً، يحيل إلى مغزى الحقيقة. وليس يمكن تحصيلُ مغزى الحقيقة هذا إلّا بالتفكّر الفلسفي. في هذا دون سواء تجد الاستطيقا ما يبرز وجاهتها. والحال أنّه ما من أثر فنيّ يُختزل في تعيينات عقلانيّة ولا في ما تُستعمل للحكم عليه، فإنّ كلّ أثر فنيّ يتوجّه مع ذلك، بمقتضى عوّز طابعه الملغز، إلى العقل المؤوّل. لن يكون بوسع المرء أن ينتزع أيّ رسالة أو شهادة من هملت، ولكنّ ذلك لا يقلّص البتّة من مغزى حقيقتها. ثمّ أنّ فنانين كباراً من مثل غوته في الحكاية وبيكيت بالقدر نفسه، قد امتنعوا بالتمام عن التأويلات، فهذا ما يُظهرُ للعيان الفرق بين مغزى الحقيقة ووعي المؤلف وإرادته، ويظهره بقوة الوعي الذاتي الذي له. فالآثار الفنّية، ولا سيّما ذات

(٥) لكنّ منّا على بال أن من بين فزّة سفينكس بحسب الميثولوجيا اليونانية، نجد شيميرا التي تعني الوهم (كما يرد ذلك في نسب الآلهة وفضلها لهيزيودوس).

المرتبة الرفيعة، إنما تنتظر تأويلها. أنه لن يوجد فيها أي شيء للتأويل، وأنها لن تعدو كونها موجودة هنا، فهذا ما سيمحو الحد الفاصل الذي للفن. وفي الختام، حتى السجّاد والزينة وكل ما يعدم التشكّل عينياً، إنما [١٩٤] ينتظر موتوراً، فك الشفرة. أن يفهم مغزى الحقيقة مفهوماً، ففي هذا مصادرة على النقد. إذ لا شيء يفهم مفهوماً ما لم تُفهم حقيقته أو كذبه، وهذا هو مشغل النقد. ومن ثم، التطوير التاريخي للآثار الفنية بواسطة النقد وبسط مغزى حقيقتها فلسفياً، يؤثر أحدهما في الآخر. ولا ينبغي لنظرية الفن أن تنتزل فوق الفن أو تتعالى عليه، بل لا بد أن تعتنق قوانين حركته التي تُحكّم الآثار الفنية الاستغلاق ضد الوعي بها. ذلك أن الآثار الفنية ملغزة من حيث هي فيزيونومية روح موضوعي ليس البتة شفافاً لنفسه لحظة أظهاره. ومقولة الخلف التي هي على طرف النقيض من التأويل، إنما تقع ضمن الروح الذي ينبغي تأويلها انطلاقاً منه. في الوقت نفسه، حاجة الآثار الفنية إلى التأويل بما هي الحاجة إلى إخراج وصوغ مغزى حقيقتها، هي العلامة على نقصها من حيث قوامها، أعني أنها لا تدرك أبداً ما يلتصم فيها موضوعياً. ومنطقة اللاتعنين بين ما لا يمكن دركه وما يُحقّق، هي التي تكون لغزها. فالآثار الفنية لها وليس لها مغزى حقيقة. وهذا ما لا يدركه العلم الوضعي والفلسفة التي تتفرّع عنه. ذلك أن مغزى الحقيقة ليس ما يكون في واقع الحال، ضمن الآثار الفنية، ولا هو طابعها المنطقي العطوب الذي يحدث لها أن تعلّق من نفسها. بل ليس مغزى الحقيقة في الفن كما تميل إلى ذلك الفلسفة الكبرى التقليدية، الفكرة وإن كانت مثلها مثل فكرة التراجيدي، متورة جداً بصراع التناهي واللاتناهي. والحق أن هذه الفكرة تتملّص في بنائها الفلسفي من مجرد الرأي الذاتي، ولكنها تبقى أيّاً كان المجرى الذي تتخذه، أجنبية ومجردة بالنسبة إلى الآثار الفنية. حتى المفهوم المفخّم للفكرة الذي أنتجته المثالية يخفض الآثار الفنية إلى مرتبة نسخ للفكرة بوصفها ثابتاً يعدل نفسه. هذا ما لا يترك لذلك المفهوم محلاً في الفن، كما أنه لم يعد يتماسك لوقت طويل، أمام النقد الفلسفي. فليس المغزى ما يقبل الانحلال في الفكرة، بل هو مدّ لما لا ينحل؛ ويبدو أن فردريش تيودور فيشر هو من بين الاستطقيين الأكاديميين، الوحيد الذي أدرك ذلك. فالتفكير المبسط يبين أن مغزى الحقيقة لا يتطابق مع الفكرة الذاتية بقدر ما لا يتطابق مع قصد الفنان. توجد آثار فنية كان الفنان قد أخرج فيها ما يريد بكيفية محض تعري

من الشوائب، والحال أن التناج [١٩٥] لا يعدو كونه علامة على ما كان يريد قوله، ومن ثم تفكيره إلى أمثلة مشفرة. تتلشى هذه الأمثلة حالما يستخرج منها الفيلولوجيون من جديد ما كان الفنانون قد ضمنوه إياها، على نحو لعبة تحصيل حاصل تطنى خطاطتها على تحليلات موسيقية كثيرة. أما الفرق بين الحقيقة والقصد في الآثار الفنية فيتقاسم والوعي النقدي حيث ينظر القصد هو نفسه الكذب، أي حيث يجري الأمر في غالب الأحيان، مجرى تلك الحقائق الأزلية التي يتكرر فيها مجرّد الميثوس. ذلك أن في الطابع المحتوم للميثوس اختلاسا للحقيقة واستحوادا عليها. هنالك آثار فنية لا تعد ولا تحصى تعاني كونها تعرض مثل المتصير في حد ذاته والمتغير والمتطور باستمرار، وتبقى في الآن نفسه، قائمة مثل سلسلة غير مترتبة للشاب الذي لا يتبدل. فيما يتعلق بهذا الجنس من الانكسارات، يتحول النقد التكنولوجي إلى نقد للكذب، ومن ثم يعتنق مغزى الحقيقة. وتشهد أشياء كثيرة على أن الكذب الميتافيزيقي في الآثار الفنية إنما ينكشف إخفاقا تقنيا. فلا حقيقة للآثار الفنية من دون سلب متعين؛ ولا بد للإستطبيق اليوم أن تتعرض لذلك. ليس مغزى حقيقة الآثار الفنية من قبيل ما يعرف بنفسه بلا توسيط. وكما أنه لا يُعرف إليه إلاّ موسوطا، يكون في حد ذاته موسوطا. ما يتعالى في الأثر الفني على الوقيع [الفاكتيش]، مغزاه الروحي، لا يمكن أن يُقرن ثابتاً بالمعطى الحسي الجزئي، ولكنه يتكوّن من خلال هذا المعطى. وفي هذا يكمن الطابع الموسوط لمغزى الحقيقة. فمغزى الزوح لا يحلّق فوق الصنيع، بل الآثار الفنية تتعالى على ما هي بالفعل بواسطة كيفية صنعها، أي بواسطة نتيجة بنائها وتكوينها. والنفس الذي يصدر عنها، بما هو الأقرب إلى مغزى حقيقتها، النفس الذي هو فعلي وغير فعلي في آن، إنما يختلف جوهرياً عن المناخ الذي كانت الآثار الفنية تعبر عنه؛ ذلك أن المسار المكوّن والمشكّل يقوِّض بالأحرى هذا المناخ لصالح ذلك النفس. في الآثار الفنية الموضوعية والحقيقة متلازمان متداخلتان. والآثار الفنية بنفسها في حد ذاته، بذلك الذي تألفه أذن الملحنين على سبيل المثال، أنفاس موسيقى بعينها، إنما تقترب من الطبيعة، وليس بتقليدها الذي ينحس المناخ في طوقه. كلما كان تشكيلها عميقا وشاملا، كانت عصية على الظاهر المنظم من عل، واستعصاؤها هذا هو الظاهرة السلبية لحقيقتها. وهذه إنما تتضاد مع الطور الاستيهامي للآثار الفنية؛ [١٩٦] فالآثار

المشكلة بالتمام التي تُقَدَّف بالشكلانية، هي الأكثر واقعية من حيث هي متحققة في حد ذاتها وتُفَعَّل أيضاً بمقتضى تحققها هذا دون سواه، مغزى حقيقتها وروحيتها، بدلا من أن تدلَّ عليها مجرد دلالة. لكنَّ أنَّ الآثار الفنية تتعالى من خلال تحققها، فهذا لا يضمن حقيقتها. إذ هنالك الكثير من الآثار ذات المرتبة الرفيعة التي هي حقيقة من حيث تعبّر عن وعي هو في ذاته، زائف. وحده النقد المتعالي يُفسّر ذلك كما فعل نيتشه بخصوص فاغنر. لكنَّ عيب هذا النقد لا يكمن فقط في أنّه يحكم على الشيء من عل بدلا من أن يناظره من الداخل، بل إنه لا يحتفظ من مغزى الحقيقة نفسه، إلّا بتصور محدود يندرج في غالب الأحيان، ضمن فلسفة ثقافية لا تأخذ في الحسبان اللحظة التاريخية المحايثة للحقيقة الاستطيقية. فلا مجال للإبقاء على الفصل بين حق في ذاته ومجرد العبارة المطابقة لوعي زائف، ذلك أنّه لا وجود لوعي صحيح إلى يوم الناس هذا، ولا وجود لأي وعي سيسمح بذلك الفصل بناءً على رؤية من عل إنَّ جازت العبارة. هذا ما يسمّى عرضاً مكتملاً للوعي الزائف، وهو في حد ذاته من زمام مغزى الحقيقة. لهذه العلة، الآثار الفنية تنبسط أيضاً عبر الإنقاذ، فضلا عن التأويل والنقد: فالإنقاذ يستهدف حقيقة الوعي الزائف ضمن الظهور الاستطيق. إذ أنَّ أمّهات الآثار الفنية لا تستطيع أن تكذب. وحتى حيث يكون مغزاها ظاهرا، تكون له باعتباره ظاهرا ضروريا، حقيقة تشهد عليها الآثار الفنية؛ إذ وحدها الآثار التي تخفق هي غير حقيقية. والفن من حيث يكرّر سحر الواقع ويصعده إلى صورة(*)، إنّما يتحرّر منه في الوقت نفسه، نزوعياً؛ فالتصعيد والحزبة يتطابقان. والسحر الذي يضيفه الفن بواسطة الوحدة، على العناصر المتناثرة(**) للواقع، يُخلع عنه ويتحوّل إلى ظاهرة سلبية لليوطوبيا. أنَّ الآثار الفنية ليست تفوق بمقتضى تنظيمها، المنظم وحسب، بل تفوق أيضاً مبدأ التنظيم، لأنها تبلغ من حيث هي منظمة، ظاهراً ما ليس مصنوعاً، فذلك هو تعيينها الروحي. وهذا التعيين إذا تُعرّف إليه، يصير إلى مغزى. ولا يعبر الفن عن هذا المغزى من خلال تنظيمه وحسب، بل أيضاً من خلال التشتت والتفكك الذي يفترضه التنظيم لازماً له. هذا ما يلقي الضوء على النزعة الحادثة التي

(*) وردت باللاتينية: imago

(**) وردت باللاتينية: membra disiecta

تفضّل الرثّ والقذير، كما على النفور ممّا يسطع ومن العذوبة. وفي الأساس، يوجد [١٩٧] الوعي بدرن الثقافة تحت غطاءً أنّها كفيّة بنفسها. إنّ الفنّ الذي يرفض سعادة ذلك الخليط الذي يزّم واقعه البشر، والذي يمتنع من ثمّ عن كلّ أثر محسوس للمعنى، هو الفنّ الأكثر روحنة، ولكنه يرفضه الصارم لمثل تلك السعادة الصبيانية إنّما يكون أمثولة سعادة لا مبرية في أنّها حاضرة ولكن مع الشرط المُميت لما هو محال: أعني أنّه لا وجود لهذه السعادة.

تلتقي الفلسفة والفنّ في مغزى الحقيقة الذي للفنّ: فليست حقيقة الأثر الفنيّ التي تنبسط تدريجياً شيئاً آخر سوى حقيقة المفهوم الفلسفي. والمثالية هي تاريخياً على حقّ حين استنبطت مع شلنغ، مفهوم حقيقتها من الفنّ. فالجملة الشاملة للأنساق المثالية، التي هي في حدّ ذاتها متحرّكة ومنغلقة، هي مشتقة من الآثار الفنيّة. لكنّ بما أنّ الفلسفة تنهض إلى الواقع الفعلّي ولا تتكتل على منوال الكفّي بذاته وبالدرجة نفسها، في آثارها، فإنّ المثال الاستطقيّ المقنّع الذي للأنساق يهوي ويتحطّم. في توصيفها بأنّها آثار فنيّة للفكر اقتصاص منها بمديح هو ذمّ مشين. بيد أنّ الخطأ الظاهر للمثالية يوقع من منظور استعاديّ، الشبهة على الآثار الفنيّة أيضاً. أنّها على الرغم من كونها كفيّة بنفسها وبمقتضى ذلك أيضاً، تفتح على آخرها خارج سحرها، فهذا ما يتعدى ذلك التطابق الذي للآثر الفنيّ مع ذاته حيث يكمن تعيينه النوعي. وتشتت قيمومته الذاتية ليس تدهوراً محتوماً، بل يصير ضرورة واجبة بعدّ تقرير ما تماثل فيه الفلسفة والفنّ تماثلاً جوهريّاً. إذ أنّ مغزى حقيقة الآثار الفنيّة ليس ما تدلّ عليه، بل ما يبثّ في أنّ الأثر في ذاته صادق أو كاذب، وهذه الحقيقة التي للآثر الفنيّ في ذاته هي وحدها ما يتقاييس والتأويل الفلسفيّ، وتتطابق على الأقلّ من حيث الفكرة، مع الحقيقة الفلسفية. ومن البين أنّه عسير على الوعي الراهن المترسّخ في الملموس واللاموسوط، أن يتوصّل إلى تلك العلاقة بالفنّ، والحال أنّه من دونها لا ينكشف مغزى حقيقة الفنّ: لا بدّ للتجربة الاستطقيّة الأصيلة أن تصير فلسفة، وإلا فلا وجود لها البتّة. - ينبغي البحث عن شرط إمكان التقاء الفلسفة والفنّ في لحظة الكليّة التي يمتلكها الفنّ نوعياً، أي بوصفه لغةً من نسج نفسها. وهذه الكليّة [١٩٨] جمعيّة مثلها مثل الكليّة الفلسفية التي كانت الذات الترنسندناليّة تكون قديماً، العلامة عليها، والتي تحيل إلى كليّة جمعيّة. لكن في الصور الاستطقيّة، ما يفلت من الأنا هو

مباشرةً طابعُها الجمعيّ: ومن ثمّ فالمجتمع محايث لمغزى الحقيقة. فالمظهرُ الذي بواسطته يفوق الأثرُ الفنيُّ إلى حدٍّ بعيد، مجردُ الذات إنّما هو انبثاقُ ماهيته الجمعيّة. وأثرُ ذكرى المميزيس الذي يتعقّبهُ كلّ أثرٍ فنيّ، هو دائماً استباقٌ لوضعٍ فيما أبعد من الانقسام بين الأثر الفرديّ والآثار الأخرى. لكنّ مثل هذه الذكرى الجمعيّة في الآثار الفنيّة ليست مفارقةً (*) للذات، بل لا تكون إلّا بواسطتها، ذلك أنّ شكلَ ردِّ الفعل الجمعيّ يتبدّى ضمن حركات مزاج الذات. وإنّ لهذه العلة رأساً يجب على التأويل الفلسفيّ لمغزى الحقيقة أن يؤسّسه على نحو لا يتزعزع، في الجزئيّ. والآثار الفنيّة تفضي إلى موضوعيّتها بمقتضى طورها الذاتي الذي هو محاكاة وتعبير، فلا هي بالحركة المحض ولا بشكل هذه الحركة، بل هي السيرونة الجارية بينهما، وهذه السيرونة هي اجتماعيّة.

تتمحور ميتافيزيقا الفنّ اليوم حول سؤال كيف يمكن أن يكون حقيقياً روحيّ ما هو صنيعٌ، أي هو طبقاً للغة الفلسفة، «مجردٌ ما بوضع». وغرض القول ههنا ليس الأثر الفنيّ الذي يمثّل بلا توسيط، بل مغزاه. بيد أنّ السؤال عن حقيقة صنيع ما لا يعدو كونه السؤال عن الظاهر وعن إنقاذه بوصفه ظاهراً للحقّ. ذلك أنّ مغزى الحقيقة لا يمكن أن يكون مصنوعاً. وكلُّ صنيع للفنّ هو جهدٌ أوحّد لقول ما قد لا يكون المصنوع نفسه، وما لا يعرفه الفنّ: وهذا تحديداً هو روحه. هنا أيضاً تنزّلُ فكرة الفنّ بوصفه استعادةً للطبيعة المقموعة التي تختلط بالديناميّة التاريخيّة. فالطبيعة التي يتعقّب الفنّ صورتها، لا وجود لها البتّة بعدُ، والحقُّ أنّها في الفنّ من قبيل غير الكائن. بالنسبة إلى الفنّ يجري الأمرُ مجرى ذلك الآخر الذي يحملُ في نظر العقل الواضع تطابقاً والذي كان قد رده إلى موادّ، اسمٌ «طبيعة». هذا الآخر ليس وحدة ولا مفهوماً، بل هو كثرة. وكذلك يعرّض مغزى الحقيقة في الفنّ بوصفه كثرةً، وليس بوصفه المفهوم العليّ والمجردُ للآثار الفنيّة. ومن ثمّ، اقترانُ مغزى حقيقة الفنّ بآثاره وكثرة ما يخرجُ عن نطاق التعرّف بالمطابقة هما أمران متناسبان. [١٩٩] من بين مفارقات الفنّ جميعاً، المفارقة الأكثر نفاذاً إلى صميمه هي حقاً أنّه يبلغ ما ليس مصنوعاً، أي الحقيقة بما يُصنع وحده، بإخراج آثار جزئية تكون في حدّ ذاتها مشكّلة

(*) وردت باليونانية: χωρις

بالتمام ونوعيًا، وليس البتة بواسطة نظرة تقع في الحال وغير موسومة. فالآثار الفنية متوترة قصارى التوتر في علاقتها بمغزى حقيقتها. والحال أن هذا المغزى يبدو إذ يعرى من المفهوم، على أنه لا يعدو كونه الصنيع، فإنه ينفي ما يُصنع. وكل أثر فني من حيث هو عمل، إنما يزول ضمن مغزى حقيقته. ذلك أنه من خلال مغزى الحقيقة هذا يُمكن الأثر الفني في انعدام الأهمية، وهذا ما لا يُتاح إلا لأُمّهات الآثار الفنية. إن المنظور التاريخي لاندثار الفن هو فكرة كل أثر فني برأسه. فما من أثر فني لا يعد بأن مغزى حقيقته يتحقق ما دام لا يظهر فيه إلا على أنه كائن، وبأن يتخلى عن الأثر الفني بما هو الغلاف المحض، كما تتكهن بذلك الأبيات الخارقة لميغنون^(*). وختم الآثار الفنية الأصلية هو أن ما يُظهره إنما يظهر على نحو لا يمكن تكذيبه، من دون أن يدرك مع ذلك، أي حكم استدلالتي حقيقته. لكن، إذا كان ما يُظهره هو الحقيقة، فإن الحقيقة تنسخ عندئذ الظاهر والأثر الفني معاً. إن تعيين الفن بالظاهر الاستطريقي هو تعيين ناقص: للفن حقيقة بوصفه ظاهر ما يخلو من الظاهر، أي ظاهر ما لا يظهر. وأما نقطة الاستهراب التي لتجربة الآثار الفنية ففي أن مغزى حقيقتها ليس باطلا؛ ذلك أن كل أثر فني وفي المقام الأول أثر السلبية الثابتة، يقول في صمت: «لا تلبس في هذا»^(**). ستكون الآثار الفنية قاصرة لو نجت عن الولع، مع أنه لا وجهة لأي منها من دون ولع وشوق. ولكن ما به تتعالى على الولع، إنما هو وضع الحاجة الذي ينتقش على وجه الكائن التاريخي. وهي من حيث ترسم هذا الوجه، لا تكون أكثر مما هو مجرد كائن وحسب، بل تكون لها حقيقة موضوعية بقدر ما تقتضيه الحاجة تامة وتغييرا لها. بيد أنه ليس لذاته ولا طبقا للوعي، بل في ذاته يريد ما هو كائن الآخر، والأثر الفني إنما هو لغة هذه الإرادة ومغزاه جوهري على قدر جوهريتها. أما عناصر هذا الآخر فتجتمع في الواقع، وما عليها إلا أن تدخل مع نقلة طفيفة، في كوكبة جديدة لكي تحل في محلها الصحيح. والآثار الفنية لا تقلد الواقع بقدر ما تُريه كيف يحقق تلك النقلة. ومن ثم، ما سيتعين قلبه في نهاية المطاف، هو نظرية المحاكاة؛ إذ ينبغي بمعنى ما مصعد [٢٠٠] أن يحاكي الواقع الآثار الفنية.

(*) لسا ندري هنا بالضبط هل يحيل آدرو إلى شخصية ميغنون في سنوات التحصيل لفلهم مايستر، أم إلى ما اقتبس منها بارييه وكاريه، كومبديا تراجيدية، لحنها امبرواز توماس، أم إلى العملين معاً.

(**) وردت باللاتينية: non confundar

لكن، أنَّ الآثارَ الفنيَّةَ كائنةً هنا، فهذا يدلُّ على أنَّ اللاكائنَ يمكن أن يكون. ذلك أنَّ الواقعَ الفعليَّ الذي للآثارَ الفنيَّةِ يشهدُ على إمكانيةِ الممكن. وما يتعلَّقُ به الشوقُ في الآثارَ الفنيَّةِ، أعني تحقِّقَتها ما ليس هو كائنٌ، إنَّما يتحوَّلُ فيه إلى ذكرى. وفي الذكرى يقتَرُنُ ما هو كائنٌ من حيث أنه قد كان، باللاكائن، لأنَّ ما كان لم يعد كائناً. إنَّ المرءَ يحلم منذ الاستذكارِ الأفلاطونيِّ، بما هو ليس كائناً بعدُ، في الذكرى التي تجسِّدُ دون سواها، اليوطوبيا عينيّاً، من دون أن تخذلها من حيث إلحاقها بالموجود. وهذا ما يقتَرُنُ به الظاهرُ: فهذا أيضاً ما لم يكُ قطُّ في غابر العصور. لكنَّ الطابعَ التصويريَّ للفنِّ، صورته، هو تحديداً ما يعمل بحسب أطروحتيَّ برغسون وبروست، على إثارة ذكرى لا إراديةٍ ضمن الإمبريّا، وهما في هذا الطرح يظهران بوصفهما مثالين أصليين. فهما يحملان على الواقع ما يلتمسان إنقاذه وما لا يكون إلا في الفنِّ، وذلك ثمناً لواقعه. وهما يبحثان عن التخلُّص من لعنة الظاهر الاستطقيِّ من حيث ينقلان نوعيته إلى الواقع الفعليِّ. - إنَّ نفي التلبس (نُونُ كونفوندار) في الآثارَ الفنيَّةِ يكونُ حدودَ سلبيتها، بكيفيَّةِ يمكن مقارنتها بتلك التي تظهر في روايات الماركيز دي ساد حيث لا يتبقَّى له غير أن يصف جمال غلمان اللوحة قائلاً إنَّهم «جميلون مثل الملائكة»^(*). عند قمة الفنِّ هذه حيث تتعالى حقيقته على الظاهر، يعرَّض الفنُّ نفسه إلى التهلكة. فهو من حيث يعبر كما لا يعبر البتة أي شيء إنسانيٍّ آخر، لا يستطيع أن يكون كذبة، ومع ذلك يتعيَّن عليه أن يكذب. ولا سلطان له على إمكانية أن كلَّ شيء لا يعدو كونه في نهاية المطاف، ليساً، وأمَّا طابعه التخيليُّ فيكمن في أنه يضعُّ بواسطة وجوده أنَّ الحدود تُتجاوز. إنَّ مغزى حقيقة الآثارَ الفنيَّةِ باعتباره سلباً لوجودها، هو موسوطةً بها، ولكنَّها لا تُشيِّعُه بأيِّ طريقة من الطرائق. وما به يفوقُ مغزى الحقيقة ما تضعُّه الآثارَ الفنيَّةِ إنَّما يكونُ مشاركتها للتاريخ كما للنقد المتعَيَّن الذي تزاوله من خلال تشكُّلها. ما هو في الأعمال الفنيَّةِ، تاريخٌ، ليس مصنوعاً، ووحده التاريخ يحزِّره من مجرد الوضع أو الإخراج: لا يكون مغزى

(*) وردت بالفرنسية: «gits des Tableaux et beaux comme des anges»؛ والعبارة الأولى «مؤلفنة» في صيغة الإضافة.

الحقيقة خارج التاريخ، بل هو تبلور التاريخ ضمن الأعمال الفنية. وبإمكان المرء أن يطلق عليها اسماً، أعني مغزى حقيقتها الذي ليس هو من قِبل ما يُوضع.

لكنه لا يعدو كونه في الأعمال الفنية، سلبياً مآ. فالآثار الفنية [٢٠١] لن تقول ما هو أكثر من الكائن، إلا من حيث تُخرج في كوكبة بعينها «كيف هو كائن» (*). تقتضي ميثافيزيقا الفن فصله العنيف عن الدين الذي كان قد انبثق منه. فلا الآثار الفنية ذاتها هي مطلق، ولا المطلق ماثلاً فيها بلا توسط. وبما أنها تشارك في ذلك، فإنها تسقط في عمه سرعان ما يجعل لغتها بما هي لغة الحقيقة، غامضة: للآثار الفنية مطلق وليس لها مطلق في آن. وهي في حركتها صوب الحقيقة، إنما تحتاج تحديداً إلى المفهوم الذي تتجسّبه بمقتضى حقيقتها. وليس من زمام الفن أن السلبية هي حاجز الفن أو أنها هي نفسها الحقيقة. ذلك أن الآثار الفنية هي قبلها سلبية من خلال قانون موضعتها: فهي تميّت ما تُمَوِّضه من حيث تنتزعه من حالة حياته. وحياتها إنما تتغذى من الموت. هذا ما يعرف العتبة النوعية للحدثة. فالأعمال الحديثة تنساق محاكاتياً إلى التشيئة، أي إلى مبدأ موتها. وأمّا الهروب من الموت فيكون لحظة الوهم في الفن الذي يبحث منذ بودلير، على سبيل الخلاص منها، من دون الانقياد مع ذلك إلى أن يصير شيئاً من بين الأشياء. لقد كان روادُ الحدثة من مثل بودلير و[إدغر آلن] بُو، بصفتهم فنانين، على رأس تكنوقراط الفن. من دون الامتزاج بالسّم سلباً افتراضياً للحَي، سيكون استنكارُ الفن ومنهاضته للقمع الحضاريّ مواساةً تنم عن العوز. وإذا كان الفن منذ بداية الحدثة، قد استوعب موضوعات غريبة عن الفن تُدمج ضمن قانون شكله من دون أن تُحوّل كلياً، فإنّ ميميزيس الفن تستسلم حدّ المونتاج، إلى ضده. والفن مُلزَمٌ بذلك من خلال الواقع الاجتماعي. ومع أن الفن يعارض المجتمع، فإنّه ليس بمقدوره أن يعتنق منظورا يخرج عن المجتمع، فلا يُفلح في المعارضة إلا من حيث التطابق مع ما يتمرّد عليه. ذلك هو ما كَوّن مغزى الشيطانية البودليرية، فيما أبعد من نقد الأخلاق البرجوازية بطمّ طميمها، النقد الذي سقط إذ تعذاه الواقع، في الصبيانيات والرعونة. لو أراد الفن بلا توسط، منهاضة الشبكة التي تخلو من الثغرات، لتورّط فيها رأساً: لذلك لا بدّ له كما يحدث في

(*) ووردت بالفرنسية: Comment c'est

نهاية لعبة لبيكيت بكيفية يُضرب بها المثال، إما أن يقصي من نفسه الطبيعة التي يعرُكها أو أن يهاجمها ويجترحها. فالموقف الوحيد الذي ما زال بإمكان الفن أن يعتنقه^(*) هو اعتناق الموت، وهو موقفٌ نقديٌّ وميتافيزيقيٌّ في الآن ذاته. [٢٠٢]

تصدر الآثار الفنية عن عالم الأشياء من حيث موادها المشكّلة مسبقاً كما من حيث إجراءاتها وطرائقها؛ فلا شيء فيها لن ينتمي في شطر منه إلى ذلك العالم، ولا شيء فيها لن يُنتزع منه بضمن موته. لكنها في ذلك إنما تبقى في الوقت نفسه، تابعة للميوس. وذلك هو العنصرُ المظلم في كل أثر منها. فالأعمال الفنية من حيث تُضفي على الزائل، على الحياة، ديمومةً وتلمس إنقاذه من الموت، إنما تُميته. والمراءى على حقٍّ إذ يبحث عن عامل المؤالفة الذي للآثار الفنية ويتعقبه في وحدتها، في أنّها بحسبٍ موضع مشتركٍ قديم، تداوي الجرح بالرمح الذي يجرح. ما دام العقل الذي يضع وحدةً في الآثار الفنية حتّى حيث لا يرى إلا الشتات، يمتنع عن التدخل في الواقع الفعلي وعن الهيمنة الفعلية، فإنّه يكتسب شيئاً من قبيل البراءة، على الرغم من أنّه لم يزل للنتائج الكبيرة للوحدة الاستطيقية صدى العنف الاجتماعي، ولكن بالتخلّي بصير الزوج أيضاً مذنباً. ذلك أنّ الفعل الذي يربط ويعطل المحاكاتي والمفتشي في الأثر الفني لا يلحق بالطبيعة غير المتشكّلة الأذى وحسب. فالصورة الاستطيقية هي اعتراضٌ على خوف الطبيعة من الانحلال في السديم. والوحدة الاستطيقية للمتّوّع إنما تبدو كما لو أنّها لا تعنف هذا التتوّع، بل تبدو كما لو كانت هي نفسها مشتتةً منه. بهذا تنزل الوحدة التي هي في واقع الأمر، اليوم ودائماً، عاملُ انفصام، إلى جانب المؤالفة. ذلك أنّ حدة العنف الهدّام للميوس تنقلص في الآثار الفنية، ويخفت أيضاً في جزئها، عنفُ تلك المعاودة التي يزولها الميوس ضمن الواقع وتدفع الأثر الفني إلى الجزئية من خلال النظرة الأكثر قرباً. منذ ربح غير يسير من الزمن لم يعد الزوج في الآثار الفنية، العدو القديم للطبيعة. فهو يلطف نزوعاً إلى المؤالفة. لكن الفن لا يعني مؤالفةً طبقاً للتصوّر الكلاسيكي: المؤالفة هي نهجه في أن يحايت اللامتطابق. والزوج لا يتعرّف إلى اللامتطابق، بل يتعرّف إلى نفسه في اللامتطابق. أنّ الفن ينزع إلى التطابق الذاتي، فهذا ما يجعله صنوّ اللامتطابق: هذه

(*) وردت بالفرنسية: parti pris

هي المرحلة الراهنة لماهية المحاكاتية. ذلك أن المؤلف باعترافها نهج الأثر الفني إنما تراوّل اليوم حيث يتخلّى الفن عن المؤلف، في الأعمال التي تفرّض أشكالها صرامتها. لكنّ حتى هذه المؤلف التي لا تأتلف في الشكل، [٢٠٣] إنما يكمن شرطها في عدم تحقّق الفن. وعدم التحقّق هذا ما ينفكّ يتهذّب الفن بالإيديولوجيا. فلا الفن يستغرق في الإيديولوجيا، ولا الإيديولوجيا تقضي بما ينتج عنه أن الفن سيقتصر من كلّ حقيقة. إن الفن في حقيقته نفسها، في المؤلف التي يرفضها الواقع الخبري، متواطؤ مع الإيديولوجيا، ويوهم بأن المؤلف قائمة حقاً. والآثار الفنية تندرج من حيث قبلها، أو إن شئت من حيث فكرتها، في سياق الخطيئة. والحال أن كلّ أثر ناجح يتعالى على هذا السياق، يتعيّن على كلّ أثر أن يدفع ثمن ذلك، ولهذه العلة تلتبس لغته العودة إلى الصمت: بيكيت يسمّي هذا «ترجيساً للصمت» (*).

يريد الفن ما لم يكن بعد، لكنّ كلّ ما يكونه الفن قد كان فعلاً. وليس بمقدور الفن أن يتعدّى ظلّ ما كان. لكنّ ما لم يك بعد، إنما هو العيني. والرباط العميق بين الإسمية والإيديولوجيا يكمن ولا ريب في أن الإسمية تتعاطى مع العينية باعتبارها معطى، شيئاً مثلاً للعيان لا مرية فيه، فتتوهم وتوهم الإنسانية بأن مجرى العالم يحول دون هذا التعيين السلمي للكانن الذي لا يفعل مفهوم المعطى غير الاستحواذ عليه وإسقاطه في التجريد. وحتى الآثار الفنية لا تكاد تتناول العيني إلاّ بكيفية سلبية. فالأثر الفني لا يعلّق الواقع الخبري بما هو ترابط وظائف مجرّدة وكلية إلاّ من خلال عدم قابلية وجوده للتبادل، وليس من خلال أيّ جزئي يقوم مقام المضمون. وكلّ أثر فني هو يوطوبيا من حيث يستبق بشكله، ما سيكونه هو نفسه في نهاية المطاف، وهذا ما يلتقي مع اشتراط إبطال سحر الإثنية الذي تنشره الذات. فلا أثر من الآثار الفنية يحتمل استبداله بأثر آخر. وهذا ما يشرّع للحظة الحسية اللامشروطة في الآثار الفنية: فهي الحمالة للآن والهنا اللذين لها، وفي هذا يُحتفظ أيضاً بشيء من القيمومة الذاتية على الرغم من كلّ توسيط. والوعي الساذج الذي ما ينفكّ يتمسك بتلك اللحظة الحسية، ما هو على الإطلاق بالوعي الزائف. بيد أن عدم قابلية التبادل تؤدي وظيفة تقوية الاعتقاد في أنها ليست كلية. ولا بدّ للأثر الفني أن يستوعب حتى عدوة

(*) وردت بالإنجليزية: a desecration of silence

اللدود، أعني قابلية التبادل، ويتعين عليه أن يعرض من خلال عينته، كامل الروابط المجردة ومن ثم يكافحها ويقاومها، بدلا من مجرد التهزب والاحتفاء بالعينية. [٢٠٤] إن المعاولات التي في الآثار الفنية الجديدة والأصيلة لا تناسب دائما مع قهر المعادة الضارب في القدم. ذلك أن الكثير من تلك المعاولات تستنكر هذا الطابع القاهر، لتعتنق موقف [كارل هاينس] هاغ الذي يقول بما لا يقبل المعادة، ومسرح^(*) بيكيت يقدم من حيث اللاتناهي الفاسد للاستعادة والتكرار، مثالا نموذجيا على ذلك. وأما أسود الفن الحديث ورماديه، زهده في الألوان، فيكونان سلبا، تمجيدا للألوان. عندما يُشفي ماربাকা، طائر من طيور الجنة، الطفل المشلول، في تلك الفصول الرائعة لسيرة سلمى لاغرلوف الذاتية، فإن هذا الذي لم يُشهّد ولم ير قط الذي ينتج عنه الشفاء، فعل هذه اليوطوبيا يظهر للعيان في كامل بريقه، ولكن لا شيء من هذا القبيل سيكون ممكنا بعد، ذلك أن الظلمة قد حلت محلّه. لكن بما أن الفن يغطي بالأسود يوطوبياه، ما هو ليس كائنا بعد، فإنه يبقى عبر توسيطاته جميعا، ذكرى، ذكرى للممكن ضدّ الفعل الذي كان قد قمعه وكتبه، شيئا من قبيل الاستدراك أو الاستصلاح الخيالي للكارثة التي هي تاريخ العالم، حزية لم توجد ضمن طوق الضرورة وليس مؤكدا بالمرّة أنها يمكن أن توجد. في ميل سلبية الفن المتوتر إلى الكارثة الدائمة، إنما تقترن هذه السلبية بالمشاركة في الظلمات. ما من أثر فني كائن وظاهر، تكون له إيجابيا، سطوة على اللاكائن. وهذا ما يفصل الآثار الفنية ويميّزها من الرموز الدينية التي تدعي امتلاك تعالي الحاضر اللاموسوط ضمن الظاهرة. اللاكائن في الآثار الفنية إنما هو كوكبة من الكائن. والآثار الفنية هي وعود من خلال سلبيتها حدّ السلبية التامة، مثل الحركة التي كان يتعين قديما أن تبدأ بها حكاية ماء، أو النوتة الأولى على القيثارة، وغدا بما لا عين رأت ولا أذن سمعت، حتى وإن كان الأشدّ رعبا. إن دفتي كلّ كتاب تنوء بينهما العين إذ تقرأ النص، هما من جنس ما تبشر به الكاميرا المظلمة^(**). والمفارقة التي لكل فن محدث تكمن في أنه يتعين عليه أن يتوصل إلى ذلك من حيث يسقطه ويتخلّى عنه، ومثاله بداية بحثا

(*) وردت بالإنجليزية: Play

(**) وردت باللاتينية: camera obscura

عن الزمن الفقد لبروست التي تمهّد تدريجياً وبجيلة بارعة، لقراءة الكتاب من دون أن يسمع المرء صوت الكاميرا المظلمة وتفتّن إلى أشكال الراوي العالم بكل شيء، البداية التي تتخلّى عن السحر وبهذا التخلية وحدها، تحقّقه. إنّ التجربة الاستطيقية هي تجربة شيء ما لن يستمذه الزوج لا من العالم ولا من نفسه، [٢٠٥] إمكاننا يبشّر به انعدام إمكانه. فالفرّ عهد بالسعادة عهداً منكوّن.

على الرغم من أنّ الآثار الفنيّة ليست ذات طبيعة مفهوميّة، ولا تطلق أحكاماً، فإنّها منطقيّة. لن يكون فيها أي شيء مُلغز لو لم تلتق منطقيّتها المحايّث بالفكر الاستدلاليّ الذي كانت مع ذلك قد خذلت مقاييسه بوتيرة منتظمة. وهي أقرب ما يكون من شكل القياس وأنموذجه ضمن الفكر الموضوعي. أنّ هذا أو ذاك ينتج في الفنون الزمنيّة، عن شيء ما، فهذا ما يكاد يكون مجازياً؛ وأنّ لهذا الحدث في عمل فنيّ ما، سببه في حدث آخر، فهذا ما يُظهر على الأقلّ العلاقة السببية الإمبريقيّة. أنّ شيئاً ما يجب أن يصدر عن شيء آخر، فهذا ما لا يقع في الفنون الزمنيّة وحسب، ذلك أنّ الفنون المرنّية تحتاج هي أيضاً إلى الاتّساق المنطقي. إنّ وجوب أن تصير الآثار الفنيّة مساوية لذاتها، والتوتّر الذي تتعارض فيه مع حامل الميثاق المحايث لها، وختاماً الفكرة التقليديّة للتوازن الذي ينبغي بلوغه، تحتاج إلى مبدأ الاتّساق المنطقيّ: فهذا هو البعد العقليّ للآثار الفنيّة. من دون وجوبه المحايث، ما كان أيّ أثر فنيّ ليكون مُموضّعاً؛ وهذا هو نزوعها المضادّ للمحاكاة والمستعار من الخارج والذي يجعلها داخلاً منغلّقاً. أمّا منطق الفنّ فيقوم بمفارقة وعلى العكس من قواعد المنطق الآخر، على انتهاج القياس بلا مفاهيم وبلا أحكام. وهو يستخلص النتائج من الظواهر التي هي لا محالة موسوّطة روحياً، ومن ثمّ مُمنطّقة بقدر معين. ويتحرّك النهج المنطقيّ للفنّ ضمن مجال هو من حيث معطياته خارج عن إطار المنطق. وأمّا الوحدة التي تبلغها الآثار الفنيّة بتلك الكيفيّة، فهي في تناسب مع منطق التجربة شريطة أنّ تنأى طرائق هذه الآثار وعناصرها والعلاقات التي تربط بينها عن طرائق الممارسة الإمبريقيّة وعناصرها وعلاقاتها. إنّ العلاقة بالرياضيات التي كان الفنّ عقدها في عصر بدايات تحرّره، وتُعاود اليوم الظهور مع تفكّك اصطلاحاته، كانت تكوّن الوعي الذاتيّ للفنّ بعيد اتّساقه المنطقي. فالرياضيات هي أيضاً من خلال طابعها الصوريّ، خلّو من المفهوم، وعلاماتها ليست علاماتٍ على شيء ما، بقدر ما أنّ

الفن لا يطلق أحكام وجود، ولذلك كثيراً ما [٢٠٦] يتردد القول في طبيعتها الاستطيقية. ولا ريب أن الفن ينخدع حالما يؤقنم اتساقه المنطقي فيساوي بلا توسط بين أشكاله والأشكال الرياضية، مدفوعاً في ذلك بمجاراة العلم أو بالوجل منه، غير عابئ بأنه يتعارض باستمرار مع الرياضيات وأشكالها. بيد أن منطقية الفن هي من بين قواه، القوة التي تقوّمه بالكيفية الأوضح، كينونة من نسج نفسها، وطبيعة ثانية. ذلك أنها تحول دون العمل على فهم الآثار الفنية بناء على مفاعيلها: فالآثار الفنية تصير من خلال الاتساق المنطقي، متعينة في حد ذاتها موضوعياً، من دون أي اعتبار لأشكال استقبالها. لكن لا ينبغي تناول منطقيتها حرفياً^(*). لذلك يلاحظ نيتشه الذي لا يقدر ولا ريب عن ولع، منطقية الفن حق قدرها، أن كل شيء في الآثار الفنية يبدو كما يفترض أن يكون وأنه لا يمكن أن يكون على غير ذلك. ويتبدى منطق الأعمال الفنية على أنه ليس بمنطق حقيقي من حيث يترك للأحداث الفردية وللحلول مجال تنوع أكبر بكثير مما يسمح به المنطق الآخر؛ ومن النافل القول ههنا إن هذا يذكر بكيفية مزعجة، بمنطق الأحلام الذي يقترن فيه هو أيضاً، الشعور بالاستتباع الضروري للنتائج بطور عرضية ما. يحمل المنطق في الفن من حيث يسقط الغايات الإمبريقية، طابعا مشحوناً بالغموض، غموضاً مسرحياً ومقبوضاً في الآن نفسه. سيتعين أن يترسل هذا المنطق سريحا بقدر ما تنتج الأساليب المرتبة مسبقاً تلقائياً وبكيفية منحرفة، ظاهر المنطقية وتخلص الأثر الفردي من قيود إنجازه. في حين تسود المنطقية بلا معوقات، في الآثار الكلاسيكية بالدلالة الدارجة لهذه العبارة، تحتمل هذه الآثار دائماً، شيئاً من الإمكان، وفي غالب الأحيان إمكانات شتى، مثلما يحدث داخل نمطية معطاة من مثل نمطية موسيقى الخفيض المتصل أو نمط الكوميديا المرتجلة^(**) حيث يكون بإمكان المرء أن يرتجل بلا مجازفة وبكيفية أوثق مما في الأعمال الفنية اللاحقة التي تقوم على نظام فردي شامل. وهذه تبدو في الظاهر على أنها غير منطقية وأقل شفافية بالنسبة إلى الخطاطات والصيغ المرسومة مسبقاً التي هي من الطراز المفهومي، ولكنها في الباطن أكثر منطقية وتخضع إلى

(*) وردت بالفرنسية : à la lettre

(**) وردت بالإيطالية : Commedia dell'arte

الاستبعاد المنطقي بكيفية أكثر صرامة. لكنّ ينكشف وهم المنطقية ويتعرّى زيفها من حيث تزايد منطقية الآثار الفنية فتتناول مقتضياتها بكيفية لا تفتأ تزداد حرفة حدّ المحاكاة الساخرة لأعمال محدّدة كلياً ومستتبطة على أساس التقليص من المواد غاية التقليص. وما يبدو اليوم باطلاً إنّما هو وظيفة سلبية [٢٠٧] للمنطقية الشاملة. والفرّ إنّما يدفع ضريبة أنّه لا وجود لأقيسة من دون مفاهيم وأحكام.

من العسير فصل ذلك المنطق من حيث هو منطق غير حاقّ، عن السببية، لأنّ الفرق في الفرّ، بين الأشكال المنطقية الصرف والأشكال التي تنفتح على الموضوعي، يسقط ويزول، ذلك أنّ عدم التمييز الضارب في القدم بين المنطق والسببية، يبقى قائماً ضمن الفرّ. في الفرّ بما هو مجال الفردنة القصوى، تظهر مرة ثانية مبادي شوبنهاور في الفردنة^(*) والمكان والزمان والسببية ولكنها تظهر منكسرة، ومثل هذا الانكسار الذي يفرضه طابع الظاهر، إنّما يضيف على الفرّ بُعد الحزية. وعبر هذه الحزية يتحوّل الترابط وتسلسل الأحداث بفعل تدخل الزوج. فيذكر منطق الفرّ من جديد في سياق التلازم بين الزوج والضرورة العمياء، بشرعية التسلسل الفعلي للنتائج في التاريخ. لقد كان بمقدور شوبنبرغ أن يتكلّم عن الموسيقى باعتبارها تاريخ أغراض ومواضيع. فالفرّ لا ينطوي في حدّ ذاته على المكان والزمان والسببية في شكل خام وغير موسوط، حتّى أنّه طبقاً لفكرة فلسفية يجتمع عليها كلّ المثاليين، كان يتنزّل في دائرة مثالية تتعالى تماماً عن مثل تلك التعيينات، كأنّها تتدخل من موضع بعيد جدّاً وسرعان ما تتحوّل في الفرّ إلى آخر. ومثاله أنّ الزمان في الموسيقى هو بما هو كذلك، أمر واضح وبديهي، ولكنه بعيد جدّاً عن الزمان الإمبريقيّ على نحو أنّه عند الاستماع المتأنّي تبقى أحداث زمنية خارج المتصلّ الموسيقيّ وتكاد لا تشير فيه شيئاً؛ وإذا توقّف عازف ليكرّر أو ليستأنف هذا المقطع أو ذاك، فإنّ الزمان الموسيقيّ لا يتأثر لبرهة، بذلك، ويبقى بالكامل سليماً، بل يتوقّف بكيفية معيّنة، فلا يتواصل إلّا حالماً يستأنف المجرى الموسيقيّ. وعلى كلّ حال لا يبدّل الزمان الإمبريقيّ الزمان الموسيقيّ إلّا بحكم طبيعته المتنافرة، فهما لا يختلطان ولا ينقضيان معاً. في هذا، لا تختلف المقولات المشكّلة للفرّ عن المقولات الخارجية اختلافًا

(*) وردت باللاتينية : principia individuationis

كيفيًا وحسب، بل تحمل كيفيتها وتنقلها إلى الوسط المغاير كيفيًا على الرغم من تحويلها. وإذا كانت تلك الأشكال في الوجود الخارجي، الأشكال الحاسمة في السيطرة على الطبيعة، فإنها في الفن تصير إلى أشكال يسيطر عليها المرء ليتصرف فيها ويتدبرها بحرية. بواسطة السيطرة على المسيطر يقلب الفن السيطرة على الطبيعة رأساً على عقب. ذلك أن استخدام تلك الأشكال وتصريف علاقتها بالمواد [٢٠٨] يُظهران للعيان طابعها الاعتباري بالنظر إلى ظاهر الحتمية الذي تختص به في الواقع. حين تضغط الموسيقى الزمان وتطوي اللوحة الأمكنة فإنه يصير عينيًا إمكان أن يكون الأمر أيضًا على نحو مغاير. فلا ريب أنه يُحتفظ بتلك الأشكال، وأن سطوتها لا تُنفي، ولكن يُخلع عنها طابعها الإلزامي. من هذا المنظور وبمفارقة، الفن هو تحديدًا من جانب مقوماته الشكلية التي تخلصه من الإمبريائية، أقل ظاهراً وأقل انعماءً بالمواضع التي تُفرض ذاتيًا، من المعرفة الإمبريقية. أن منطق الآثار الفنية مشتق من منطق استنباع النتائج، ولكنه غير مطابق له، فهذا ما يتبدى من حيث أن هذه الآثار وفي هذا يكون الفن من جنس الفكر الديالكتيقي، تعلق منطقيتها، ويمكن في نهاية المطاف أن تتخذ هذا التعليق فكرة لها؛ وهذا ما يلتمسه طور التفكيك في كل فن محدث. أما الآثار الفنية التي تشي بميل إلى البناء الكامل فإنما تُنكر المنطقية من خلال أثر المميزيس الذي يتنافى مع المنطقية ولا ينحل فيها، فلا مناص للبناء من هذا. ذلك أن القانون الشكلي المستقل للآثار الفنية ما يفتأ يعارض المنطقية التي لم تزل تحدد الشكل باعتباره مبدأ. لو انتفت على الإطلاق كل رابطة تصل الفن بالمنطقية وبالسببية، لعد الفن علاقته بالآخر ولا نجس قبليًا، في دور فارغ؛ ولو تعاطى معهما حرفيًا، لازتضى الطوق وأذعن لإكراهاته. فلا حيلة للفن ليتخلص إلى حد ما من هذا الطوق، إلا بطابعه المزدوج الذي يُنتج صراعاً دائماً. والاستنتاجات من دون مفاهيم ولا أحكام، تُسلَب مسبقاً طابعها البرهاني، وتذكر حقاً باتصال بين الموضوعات يمكن أن تكون المفاهيم والأحكام قد حجبتها من قبل، والحال أن الاتساق الاستطقي يحتفظ به وشيجة بين لحظات لا يمكن التعرف إليها. لكن وحدة المقومات الاستطقية والمقومات المعرفية هي وحدة الزوج بوصفها وحدة العقل التي عبرت عنها نظرية الغائية الاستطقية. إذا صحت نظرية شوبنهاور في الفن بوصفها نظرية في العالم، فإن هذا العالم في تكوينه هو مع ذلك محوّل بعناصر الفن، طبقاً

للتأويلات اليهودية لوضع المسيح الذي يشبه في كل شيء الوضع الدارج ولا يختلف عنه إلا اختلافا ضئيلا جدا. لكن العالم من حيث يحمله [٢٠٩] ميل سلبي ضد الفن، هو تقويض لما تعكسه الحواس المألوفة أكثر من كونه تجميعاً في حس بعينه لشتات معالم الكيان. فلا شيء في الفن ولا حتى في الفن الأكثر تصعيداً، يصدر عن العالم، ولا شيء يبقى فيه على حاله ولا يتبدل. ومن ثم، ينبغي تعيين المقولات الاستطبيقية بعلاقتها بالعالم بقدر ما ينبغي تعيينها بانفصالها عنه. والفن معرفة في الحالتين كليهما، ليس فقط من خلال عودة العالم ومقولاته، وارتباطه بما يدعى في غير هذا السياق، موضوع المعرفة، بل ربما بقدر أكبر من خلال الميل إلى نقد العقل^(*) المهيمن على الطبيعة الذي يحرك الفن تحديداته الراسخة فيبدلها ويحولها. ذلك أن الفن لا يعمل على إنصاف ما هو مقموع ومضطهد، من حيث كونه نغيا مجردا للعقل ولا من خلال المعاينة المربية وغير الموسوعة لماهية الأشياء، بل من حيث ينقض مفعول عنف العقلانية بواسطة تحريرها مما يبدو لها في الإمبريا على أنه موادها المحتومة. فليس الفن كما تريد المواضع^(**) ذلك، شملة، بل هو يفكك الشرائط بنفس القوة التي كان قد أنجزها بها. وإذن، ما هو متعال في الفن له نفس النزوع الذي للتفكر المضاعف للزوج المهيمن على الطبيعة.

ما به تعكس طرائق الآثار الفنية وإجراءاتها العنف والهيمنة على الواقع الخبري، هو أكثر من مجرد تماثل. ذلك أن انغلاق الآثار الفنية باعتباره وحدة تنوعها يحول في الحال نهج الهيمنة على الطبيعة إلى شيء ما متزع من حقيقتها، ربما لأن مبدأ المحافظة على البقاء يحيل على ما يتعدى إمكان تحقيقه، يرى الموت ينقضه هناك ومن ثم يعجز عن القبول بذلك. فالفن القائم ذاتياً هو قطعة من الخلود المدبر، يوطوبيا وهجنة في الآن نفسه؛ ولو أقيمت على الفن نظرة من كوكب آخر، لبدأ لها كل شيء مظلما ظلاما دامسا. ليست الغاية التي بواسطتها تنقز الآثار الفنية إلا ظلاً للغاية البرانية. فلا تشبهها إلا من حيث الشكل، وبهذا وحده تصبح الآثار الفنية،

(*) وردت باللاتينية: ratio، دالة على أن العقل فضلا عن كونه نظاما ولوغوسا ورباطا، هو أيضاً حساب وحساب.

(**) وردت بالفرنسية: Convenu

وهذا هو على الأقل ما توهم به، في مأمن من التفكك. ومفارقة الصيغة الكنتيية التي ينبغي تبعاً لها، أن يسمّى جميلاً ما هو غائيٌّ من دون غاية، إنّما تعبّر في لغة الفلسفة الترنسندنتالية الذاتية، [٢١٠] عن ذلك الوضع بتلك الأمانة التي ما تفتأ تغيب المبرهنات الكنتيية وتنتزعها من السياق المنهجي الذي تهلّ فيه. كانت الآثار الفنيّة غائيّة من حيث تكوّن جملة شاملة ديناميّة تمثّل فيها جميع اللحظات الفردية لأجل غايتها، أي لأجل الكلّ، مثلما يكون الكلّ لأجل غايته، أي لتحقيق تلك اللحظات أو لتحويلها بنفيها. وفي المقابل، كانت الآثار الفنيّة خلوا من الغائيّة لأنّها تخلّصت من علاقة الغاية - الوسيلة التي تقع في الواقع الحُبْري. إذا تضاءت غائيّة الآثار الفنيّة عن هذه العلاقة، اكتست شيئاً من الوهم. ذلك أنّ العلاقة القائمة بين الغائيّة الاستطيقية والغائيّة الفعلية كانت تاريخيّة: فالغائيّة المحايثة للآثار الفنيّة كانت تتأتّى لها من الخارج. وغالباً ما كانت تتحوّل أشكالاً استطيقيةً تحتها الجماعة، إلى أشكالٍ غائيّة من دون غاية، ولا سيّما أشكال التزيين والزخرف التي لم تكن تعتمد عبثاً علم الهيئة والرياضيات. وهذه السبيل محدّدة سلفاً بالمصدر السحريّ للآثار الفنيّة: فهذه كانت جزءاً من ممارسة كانت تلمس التأثير على الطبيعة، وانفصلت عنها مع بدايات العقلانيّة للتخلّي عن خدعة التأثير الفعلي. ولا يمكن لما تختصّ به الآثار الفنيّة، أي شكلها، أن ينفي من حيث هو مضمونٌ محوّل ومترسّب، نفياً قطعياً مصدره. فالنجاح الاستطقيّ يكمن بالجوهر في قدرة المشكّل على إحياء المضمون المترسّب في الشكل. ذلك أنّ هرمينوطيقا الآثار الفنيّة هي أيضاً بعامة، ترجمةً لعناصرها الشكلية ومن ثمّ تحويلها إلى مضامين. لكنّ هذه المضامين لا تلتصق والآثار الفنيّة كما لو كانت تعتقّ بتبسيط مضمون الواقع. فهذا المضمون إنّما يتكوّن ضمن حركة تضادّ. فلا ينتقش المضمون إلّا على التشكيلات الفنيّة التي تنأى عنه. والتقدّم الفنيّ إن كان بإمكان المرء أن يتكلّم بكيفيّة صائبة عن تقدّم، إنّما هو جوهر تلك الحركة التي يكون لها سهمٌ في المضمون بواسطة سلبها سلباً متعيّناً. ذلك أنّه كلّما اشتدّت هذه الحركة، ازداد تكتلّ الآثار الفنيّة حول غائيّة محايثة، ومن ثمّ تحديداً تحذو حذو ما تنفيه. كان تصوّر الكنتيّ لغائيّة الفنّ على منوال غائيّة الأنظمة العضوية، متجذراً في وحدة العقل، لا بلّ في وحدة العقل الإلهي الذي كان يسيطر على ملكوت الأشياء في ذاتها. والحقّ أنّه كان لا بدّ لهذا العقل أن ينزل إلى التخت. ومع ذلك يحافظ التعيين

الغائي للفرّ على مصداقيته [٢١١] فيما أبعد من التصوّر المبتدل الذي كان التطوّر الفني قد نقضه في الأثناء والذي يقول بأنّ خيال الفنان ووعيه يُضفيان على أعماله وحدة عضوية. إلا أنّ غائيتها التي تخلّصت من الغايات العملية، هي التي تكون تماثلاً مع اللغة، وانعدام الغاية هو الذي يكون لامفهوميتها، واختلافها عن اللغة الدالة. فالآثار الفنية لا تقترب من فكرة لغةٍ للأشياء إلاّ بواسطة اللغة التي تختصّ بها، ومن خلال نظام لحظاتها المتنافرة؛ إذ كلّما تكتلت في حدّ ذاتها تركيباً (سانتكيّا)، صارت تعبر أكثر في مجمل لحظاتها. وموضوعية مفهوم الغائية الاستطقيّ إنّما تكمن في اللغة التي للفرّ. وإذا كانت الاستطيقا التقليدية تخطئ المرمى وتجانب الصواب فلأنّها تحسم مسبقاً تبعاً لرأي تعتنقه^(*)، مسألة علاقة الكلّ بالأجزاء بالاصطفاف إلى جانب الكلّ ضدّ الأجزاء. أمّا الديالكطيقا فلا تملي على المرء من علّ كيف يعالج الفنّ، بل تسكن الفنّ حيثاً ومحيّنة. إنّ ملكة الحكم المتفكّرة التي لا يمكنها أن تبدأ من المفهوم الأعلى، من الكلّي، ولا بالتالي من كامل الأثر الفنيّ الذي لا يكون البتّة «معطى»، الملكة التي يتعين عليها أن تتعقّب اللحظات الفردية وتتجاوزها بحكم نقصانها، إنّما تظهر للعيان على نحو ذاتيّ، حركة الآثار الفنية في حدّ ذاتها. فالآثار الفنية تتخلّص بمقتضى جدليّتها، من الميئوس ومن نطاق الطبيعة الذي يطغى بكيفية عمياء ومجرّدة.

لا مشاحة أنّ المفهوم المتضمّن للحظّات المنطقية جميعاً، أو كذلك الاتساق في الآثار الفنية، هو ما يمكن أن نسمّيه شكلها. ومن المدهش أنّه قلّما تفكّرت الاستطيقا هذه المقولة على الرغم من أنّها مكوّن فارق للفرّ وكانت تبدو على أنّها غير مستشكلة. أمّا عسر التثبّت منها فيرتبط بأنّ كلّ شكل استطقيّ إنّما يقترن بمضمون، فلا ينبغي التفكير في الشكل في تقابله مع المضمون وحسب، بل يجب التفكير فيه من خلال المضمون وضمّنه، لكي لا يُقدّم ضحية لذلك التجريد الذي بواسطته درجت الاستطيقا على التحالف مع الفنّ الرجعي. وفضلاً عن ذلك، يكون مفهوم الشكل حتّى لدى فاليري، النقطة السوداء للاستطيقا، لأنّ كلّ فنّ يرتبط به ارتباطاً وثيقاً على نحو أنّه يستخفّ بمحاولة فصله لحظةً مفردة على حدة. ومع ذلك، بقدر

(*) وردت بالفرنسية : parti pris

ما لا يمكن تحديد الفن بأي لحظة أخرى، لا يتطابق الفن مع الشكل مجرد التطابق. فكل لحظة يمكن أن تنتفي في الفن، بما في ذلك الوحدة الاستيعابية، أي فكرة الشكل [٢١٢] التي هي بعبارة ما تجعل الأثر الفني بوصفه كلاً وقيومته الذاتية ممكنين بالجوهر. وينزع الشكل في الآثار الفنية الحديثة المطورة غاية التطوير، إلى تفكيك وحدته إما شوقاً إلى العبارة أو نقداً للماهية الإثباتية. وكانت توجد أشكال مفتوحة حتى من قبل الأزمة الراهنة بوقت طويل. ومثاله أن الوحدة لدى موتسارت كانت تُمتحن في بعض الأحيان وخلال العزف، ضمن تراخي الوحدة. ذلك أنك تراه وهو الذي نستحسن عنده أكثر من الآخرين جميعاً، الوثاقة من الشكل، يتلاعب بكيفية عبقرية، بمفهوم الشكل نفسه من خلال تجميع عناصر متنافرة أو متعارضة نسبياً. فهو يثق كثيراً بقوة الشكل حد أنه يطلق العنان إن جازت العبارة، ويفسح مجالاً للحركات النابذة استناداً إلى وثاقة البناء وتماسكه. وعنده وهو وريث سنن أقدم، أن فكرة الوحدة بوصفها شكلاً ما زالت لم تتخلخل حتى أنها تحتل الشحنة القصوى، في حين أن بيتهوفن الذي فقدت الوحدة لديه جوهريتها من جزاء الوثبة الإسمية، يُجهد الوحدة ويوترها بكيفية أشد قسوة: فهي تشكل مسبقاً الكثرة تشكيلاً قبلياً ومن ثم تروضها ترويضاً ينم عن الغلبة والازدهاء. أما في أيامنا هذه فالفنانون يتهكون الوحدة، ولكن مع فارقي هو أن الآثار التي يُفترض أنها مفتوحة وغير مغلقة تستفيد من جديد وهذه نتيجة حتمية لطابع التخطيط، شيئاً ما من قبيل الوحدة. وغالباً ما يُضاهى على صعيد النظرية، بين الشكل والتناظر والمعاودة. ولا حاجة البتة إلى المجادلة في أنه لو أراد المرء اختزال مفهوم الشكل في ثوابت، لفسد التساوي والمعاودة من جهة وأضدادهما من جهة أخرى، أعني اللاتساوي والتعارض والتطور. لكن إرساء هذه المقولات لن يجدي نفعاً. فالتحليل الموسيقية على سبيل المثال تفضي إلى أنه توجد تماثلات حتى في الأعمال الأكثر تفككاً وأنها عن المعاودة وأن كثيراً من الأجزاء تتناظر مع أجزاء أخرى من حيث علامات معينة وأن اللاتطابق المنشود لا يتحقق إلا بالارتباط بعناصره المتطابقة؛ فلولاً التساوي والتشابه لبقية الشواش من ناحيته عنصراً متماهاً ما ينفك يعدل نفسه. لكن الفرق بين المعاودة الجلية التي تُفرض من الخارج ولا تكون موسوعة كلياً بالنوعي، والتعيين الحتمي للامتساوي ببقية متساو، يفوق على القطع كل ثابتة. ومن ثم، مفهوم الشكل الذي لا

يأخذ ذلك في الحسبان ولعاً بالشكل، [٢١٣] ليس هو بعيد عن ذلك اللفظ البيهيمي الذي لا يخشى لومة لائم في إطلاق العبارة الألمانية «المكتمل شكلاً - formvollendet». وبما أن الاستطيقا ما تفتأ تفترض مفهوم الشكل، مركزها، ضمن الطابع المعطى للفن، فإنها تحتاج إلى جهد كبير لكي تفكر فيه. وإذا أرادت ألا تتورط في تحصيل حاصل، فإنها تُحال لا محالة على ما لا يحاith مفهوم الشكل، والحال أن هذا المفهوم لا يحتمل من منظور استطيقّي، أي شيء يخرج عنه. ومن ثم، لا تكون استطيقا الشكل ممكنة إلا باعتبارها قطعة مع الاستطيقا بوصفها جملة شاملة لما يقع تحت سطوة الشكل. وإنما على هذا هو موقوف أن الفن ما يزال بعامة ممكناً. ذلك أن مفهوم الشكل علامة تُبرز التضاد القائم بين الفن والحياة الخُبرية، تضاداً صار معه حقّه في الوجود غير متأكد. إذ أن بخت الفن من بخت الشكل، لا أكثر ولا أقل. وأما السهم الذي للشكل في أزمة الفن فيظهر للعيان ضمن مقالات من مثل مقالة لوكاتش، من حيث أنه ثمة غلو في تقدير قيمة الشكل ضمن الفن الحديث^(١). وكما يترسّب في قاع هذا البيان رقم واحد^(٢) الضيق اللاواعي فيما يتعلّق بدائرة الفن لدى لوكاتش المحافظ في مجال الثقافة، يرد مفهوم الشكل المستعمل غير مطابق للفن. من يجهل أن الشكل عنصر جوهريّ موسوط بمضمون الفن، هو الذي يسقط دون غيره في المغالاة في تقدير الشكل. فالشكل إنما هو اتساق العناصر المصطنعة مهما كان هذا الاتساق متضاداً ومنكسراً، اتساقاً ينفصل بواسطته كلّ أثر فتّي ناجح عن مجرد ما هو كائن. ومفهوم الشكل غير المتفكر الذي نجد له صدى في كلّ تلك الجلبة حول الشكلانية، إنما يقابل الشكل بالشعري والملحن والمرسوم من حيث هي تنظيم يمكن أن ينفصل عنه. ومن ثم يبدو الشكل على أنه شيء مفروض على الفكر، وعنصر ذاتي تعسفي، والحال أنه لا يكون جوهرياً إلا عندما لا يعتف المشكّل فيضاعّد منه. لكن المشكّل والمضمون ليسا موضوعين خارجيتين عن الشكل، بل هما دافعاً محاكاةً مجذوبان إلى عالم الصور ذاك

(١) انظر: غيورغ لوكاتش، ضد سوء فهم الواقعية - *Wider den missverstandenen Realismus*، ميونخ ١٩٥٨، ص. ١٥ وما بعدها.

(٢) وردت فيما يبدو بالبرتغالية: *pronunciamento* ويقابلها في الإسبانية: *pronunciamiento*، والله أعلم.

الذي هو الشكل. وأما التباسات مفهوم الشكل الضارة التي لا تُحصى ولا تُعد فتعود إلى طغيان حضوره الذي يفضي إلى تسمية كل ما هو مشحون بالفن في الفن، شكلاً. [٢١٤] وهذا المفهوم هو على كل حال عقيم في كليته المبتدلة التي لا تعني شيئاً آخر سوى أن كل «مادة» في الأثر الفني، سواء كانت مواضيع قصدية أو مواد من مثل الصوت أو اللون، إنما هي موسوعة معروكة ولا تمثل مسبقاً بين أيدينا. وتعيين مفهوم الشكل باعتباره بصمة أو منحة ذاتية، هو أيضاً خاطئ وغير مناسب. ذلك أن ما يمكن أن يكون المرء على حق بتسميته في الآثار الفنية، شكلاً إنما يحقق مقتضيات ما يعرفه النشاط الذاتي بقدر ما هو نتاج للفعالية الذاتية. استطيعياً، الشكل في الآثار الفنية هو بالجوهر تعيين موضوعي. فمحل الشكل هو تحديداً حيث كان الأثر الفني قد انفصل عن النتاج. وبالتالي لا ينبغي أيضاً البحث عنه في نظام عناصر معطاة سلفاً كما كان ذلك على سبيل المثال، يتمشى مع تصور تركيب الصورة قبل أن تعلن الانطباعية أنه أمر قد أكل عليه الدهر وشرب؛ أما كون الكثير من الآثار الفنية، وتحديدًا من بين تلك التي كان يُسلم بأنها كلاسيكية، تبدو لنظرة متفحصة على أنها تنسج على منوال مثل ذلك النظام، فهذا اعتراض مُميت ضد الفن التقليدي. وفضلاً عن ذلك، لا ينبغي رد مفهوم الشكل إلى العلاقات الرياضية كما كان يُتخيل زمن الاستطيقا القديمة التي يقدم تسائزينغ^(١) مثلاً عليها. ذلك أن هذه العلاقات سواء كانت مبادئ ظاهرة كما هي الحال في عصر النهضة، أو كانت ترتبط بكيفية مضمرة بتصورات صوفية ربما كما هي الحال عند باخ في بعض أطواره، إنما تلعب دورها ضمن الإجراءات والطرائق، ولكنها ليست الشكل، بل هي أدواته، الوسيلة في التشكيل المسبق لمواد تبدو للذات في أول عهدها بالتحزر وإذ تدبر ما تتوفر عليه من إمكانات، على أنها شواشية ومن دون كيف. أما عدم التطابق بين نظام الرياضيات أو ما يقوم مقامه والشكل الاستطقي فبالإمكان معاينته في ما ذاع في وقت غير بعيد، أعني تقنية الإنثي عشر صوتا التي تقوم في واقع الأمر على التشكيل المسبق للمواد بواسطة علاقات عددية، أي سلاسل لا ينبغي فيها لأي صوت أن يحدث قبل حدوث

(١) انظر: أدولف تسائزينغ، مباحث استطيقية - *Asthetische Forschungen*، فرانكفورت على الماين

الصوت الآخر، وهي سلاسل يمكن استبدالها. وسرعان ما تبين أن هذا التشكيل المسبق لم يكن خلافاً للأشكال كما كان يُتوقع من البرنامج الذي صاغه إرفين شتاين ولم يكن يحمل عبثاً، عنوان «مبادئ جديدة للشكل»^(١). [٢١٥] شونبرغ نفسه كان يميز بكيفية تكاد تكون ميكانيكية، بين نظام الإثني عشر صوتاً والتلحين، ولم يكن بحكم هذا التمييز، يرضى بتلك التقنية المبتكرة. لكن الاتساق المنطقي الأكبر للجيل اللاحق الذي حطّم الاختلاف القائم بين طريقة السلسلة والتلحين الحقيقي، لا يدفع ثمناً للاندماج الاستلاب الذاتيّ موسيقياً وحسب، بل أيضاً نقصاً في التفصيل الذي من دونه يكاد يرتفع إمكان تخيل الشكل. فالأمر يجري كما لو أن الترابط المحايث للأثر الفنيّ إذ يُترك لحال سبيله من دون أيّ تدخّل، والجهد الذي يُبذل في فصل الشكلية عن المتنافر، يسقطان في الفظاظة والتبلّد الحسي. في واقع الأمر، الآثار الفنيّة المنظّمة كامل التنظيم وتقوم على التسلسل، قد تخلّت كلها تقريباً عن وسيلة التفرقة التي تبقى هي نفسها مدينة لها. فالترييض باعتباره منهجاً للموضوعة المحايثة للشكل إنما هو وهم. ويمكنُ فسّرُ نقص الترييض من حيث أن الاجتهاد في تطبيقه يحصل في مراحل تضمحلّ فيها البداهة التقليديّة للأشكال، وحيث لا يُفرض مسبقاً على الفنان أيّ ضرب من ضروب التععيد الموضوعي. إذًا يستدعي الفنان الرياضيات، فهي تجمع بين وضع عقل ذاتيّ يوجد فيه الفنان وظاهر موضوعيّة جمعا بحسب المقولات من مثل الكلّية والضرورة؛ وهو ظاهر لأنّ التنظيم، علاقة اللحظات بعضها ببعض التي تكوّن الشكل، لا تصدر عن التشكّل المخصوص وتبقى قاصرة أمام ما هو فرديّ. لذلك يميل الترييض تحديداً إلى الأشكال التقليديّة التي ينقضها في الوقت نفسه باعتبارها لاعقليّة. بدلا من أن يجسّد البعد الرياضي للفنّ القوانين الأساسيّة للوجود كما يفهمها، يعمل يائسا على ضمان إمكانها ضمن وضعية تاريخيّة يقتضي فيها وضع الوعي موضوعيّة مفهوم الشكل بقدر ما يمنعها ويكبّها.

يبدو مفهوم الشكل في كثير من الأحيان، على أنه محدود من حيث أنّه ينقل كما يحدث له ذلك، الشكل إلى بُعد بعينه بصرف النظر عن البعد الآخر، من مثل التواتر

(١) انظر: إرفين شتاين، «مبادئ جديدة للشكل - Neue Formprinzipien»، ضمن: في موسيقى جديدة -

Von neuer Musik، كولن ١٩٢٥، ص. ٥٩ وما بعدها.

الزمني في الموسيقى كما لو أنَّ للتأين وتكثر الأصوات سهما أقل في الشكل، أو في فن الرسم حيث يُسند الشكل إلى تناسبات المكان والسطوح على حساب الوظيفة المشكّلة التي للألوان. وعلى العكس من ذلك كله، [٢١٦] الشكل الاستطقي هو التنظيم الموضوعي لكل ما يظهر داخل أثر فنيّ تنظيمياً يكون لغة نسيقة. الشكل الاستطقي هو الشميلة غير العنيفة للشتات الذي تحفظه مع ذلك على ما هو عليه، أي في تضاربه وتناقضه، ولهذه العلة هو بالفعل انبساط للحقيقة. وهو إذ يكون وحدة موضوعية، إنما يعلّقها ويؤجّلها باستمرار، ذلك أنّه من قوامه أن ينقطع بفعل آخره وأن يكون نسيقه غير نسيق. ذلك أنّه يكون في علاقته بآخره الذي يلفّظ من غرابته ومع ذلك يحافظ عليها، العنصر الفنيّ المضاد للبربرية، فالشكل إنما هو سهم الفن في الحضارة التي ينقذها من حيث وجوده. وهو يمثل من حيث يكون قانون تحويل الكائن، الحرية بالنظر إلى ما هو كائن. الشكل الاستطقي هو دنيّة للنموذج الثيولوجي في التصويرية التي تشبه بالإله، ولكن ليس خلقاً صرفاً، بل سلوكاً بشرياً مموضعا يحاكي الخلق، وبالطبع ليس خلقاً من عدم، بل خلقاً يستمد من المخلوق. ومن ثم، لا مناص ههنا من العبارة المجازية التي على نحوها سيكون الشكل في الآثار الفنية كلّ ما تمرّكه اليد وتترك عليه أثرها. إنه بصمة العمل الاجتماعي في اختلافه الجوهرية عن مسار التشكيل الخبري. ما يقوم نصب عينيّ الفنان شكلاً، ينبغي بالأحرى أن يفسّر بعكسه^(*)، أي استكراهاً لما لا يرشح في الأثر الفنيّ، لمركب الألوان الذي يمثل بين أيدينا من دون أن يتمفصل في حد ذاته ولا يكون حياً متنفساً، للمقطع الموسيقيّ الذي يُنتزع من خزان الألحان المفهرسة ومن المواضع المشتركة، - ومن ثم استكراها لما هو قُبْغْدِي. فالشكل قريبُ النقد. في الآثار الفنية، الشكل هو ما من خلاله تتبدى بوصفها في حد ذاتها نقدية. ما يناهض في الأعمال الفنية بقايا ما لا يندمج، هو على الحقيقة حمالُ الشكل؛ وإنه لنقص للفن إذ ينهض المرء بشوهديسا اللامشكل، ومثاله باسم الغلو الموسيقيّ والتصنع في التمثيل. فالشكل من حيث انخراطه في النقد، يقوِّض ممارسات الماضي وآثاره. وذلك أنّ الشكل يتناقض مع تصوّر الأثر الفنيّ باعتباره غير متوسط. إذا كان الشكل في الآثار الفنية ما

(*) وردت باللاتينية : e contrario

به تصير إلى آثار فنية، فإنه يضاهي موسوبيته وكونها في حد ذاتها وموضوعياً، متفكرة. الشكل إنما هو توسيط من حيث هو وصل الأجزاء بعضها ببعض، وارتباط بالكل، وعزك يشمل ما دق كله. من هذا المنظور، تنكشف السذاجة المحمودة في الآثار الفنية، [٢١٧] عنصرًا مناوئاً للفن. وعلى كل حال، ما يبدو في الآثار الفنية عياناً وسذاجة، تقويمها كما يبدو على أنه شيء يعرض متسقاً وخلوا من الثغرات إن جازت العبارة، ومن ثم غير موسوط، إنما هو مدين لكونها في حد ذاتها موسوطة. بهذا دون سواه تصير الآثار الفنية مشحونة بالعلامة، وتصير عناصرها إلى علامات. في الشكل يتكثّل كل ما يكون ضمن الآثار الفنية، صنو اللغة، ومن ثم تتحول إلى طرح مضاد للشكل، إلى نوازع محاكاة. فالشكل إنما يعمل على أن يتكلم الفردي لغته من خلال الكل. لكن تلك هي ميلانخوليا الشكل وبخاصة لدى الفنانين الذين يطغى لديهم الشكل. فالشكل يحد دائماً ممّا هو مشكّل، وإلا فقد مفهومه فصله النوعي بالنظر إلى المشكّل. هذا ما يُشبهه عمل التشكيل الفني الذي ما ينفك ينتقي ويبتز ويسقط: فلا شكل من دون رفض. في هذا يبقى سارياً في الآثار الفنية الذنب الذي ينتج عن الهيمنة وتبغّي هذه الآثار التخلص منه. فالشكل إنما هو لأخلاقيتها. والآثار تؤذي المشكّل من حيث تتعبّه. هذا ما استشعر بعضه على الأقل في تضاد الشكل والحياة الذي ما انفكت الإحيائية ترذده منذ نيتشه. فالفن لا يتجنّى على الحيّ لأنّه بتماسفه يقبل بذنوب الحيّ وحسب، بل أيضاً وبخاصة لأنّه يقطع الحيّ لكي يساعده على اللغة، ولأنّه من ثم يشوّهه. في أسطورة بروكروستيس^(*) ما يروي ما قبل التاريخ الفلسفي للفن. ولكن لا ينتج عن ذلك حكم بالظن في الفن بقدر ما أن مثل هذا الحكم لا ينتج عن ذنب جزئي ضمن ذنب كلي. من يرغي ويُزيد ضد ما يُزعم أنها شكلانية، ضد أن الفن هو الفن، إنما يدافع عن تلك اللاإنسانية التي يتهم بها الشكلانية: باسم جماعات توصي لكي تُحسن إلجام المقهورين وزمّهم، بالتكيف مع تلك اللاإنسانية وبمجاراتها. كلّما أتهم الفكر باللاإنسانية، انقلب ذلك ضد

(*) بروكست (أو بروكرست) كما درج في لساننا. وهو في الأسطورة قاطع طريق يلقب بالضار (بوليبيمون) وبالمرؤض (داماسيس). تطلق عبارة «سرير بروكست» بعامّة على عمليات الرذ والاختزال العنيفة للأشياء في قالب جاهز مسبقاً.

الإنسانية؛ إذ وحده الفكرُ بينه البشر بدلا من أن يخضعوا إلى ما صاروا إليه، على سبيل الاستغراق في الشيء الذي هو لهم خاصا من دون أن يعلموا ذلك. والحملة القائمة ضدّ الشكلية إنما تجهل أنّ الشكل الذي يحصل للمضمون هو نفسه مضمون مترسب؛ وهذا هو ما يُنصف أوليّة الموضوع في الفنّ الذي هو موضوعه، وليس التردّي إلى هيئة قَبْئِيَّة للمضمون. فالمقولات الاستطيقية من مثل [٢١٨] الخاصية والتطوير والبتّ في التناقض وحتى استباق المؤالفة بالموازنة، هي من حيث مضمونها شفافة، ولا سيما حيث تكون قد تخلّصت من الموضوعات الحُبرية. والموقف الذي يتّخذه الفنّ من الإمبريّا إنما يتحدّد مباشرة بالمسافة التي تفصله عنها، ذلك أنّ التناقضات في الإمبريّا غيرُ موسوطة ويحيل بعضها إلى بعض مجرد الإحالة، فلا يصير توسيطها الذي هو في ذاته متضمّن في الإمبريّا، إلى اللذاتِ الذي للوعي إلّا من خلال فعل التنحي والابتعاد الذي يحققه الفنّ. وفي هذا هو فعلُ معرفة. إنّ معالم الفنّ الراديكاليّ الذي استنكر من جرّائها باعتباره شكلانية، تصدر كلّها بلا أيّ استثناء عن كون المضمون يخفق ضمنها خفق المشحون حياة، وأتّه لم يعدل مسبقاً بمقتضى انسجام سارٍ. كان التعبير المتحرّر الذي انبثقت فيه أشكالُ الفنّ المحدث جميعاً، قد ناهض التعبير الرومنطقيّ من خلال طابعه البروتوكوليّ الذي يعارض الأشكال، وهذا ما أضفى على الأشكال جوهريتها. وكان كاندنسكي قد نحت عبارة «فعلٌ دماغيّ». وأما من المنظور التاريخي - الفلسفيّ، فإنّ لحظة المضمون التي لتحرير الشكل تكمن بعامة في أنّه يرفض تلطيف الاستلاب في الصورة، وبهذا وحده يضمُّ إليه المستلب الذي يعيّنهُ بما هو كذلك. ذلك أنّ الآثار المستغلقة تزاوُلُ نقداً لواقع الحال القائم أشدّ من الذي تزاوله تلك التي تعمل من باب مجاملة نقد اجتماعيّ معتدل، على الوافق الشكليّ وتتعزّف سراً إلى تجارة التواصل المزدهرة في كلّ مكان. لذلك أيضاً ترجع في جدليّة الشكل والمضمون، ضدّ ما ذهب إليه هيغل، كِفّة الشكل، لأنّ الشكل الذي تعمل استطيّقه في المقام الأوّل على إنقاذه قد امسخ في الأثناء قالباً لتلك التشيئة التي يناهضها الفنّ تبعاً للنظرية الهيغليّة، أي بعبارة أخرى تردّي إلى معطى وضعوي. بقدر ما يتحوّل المضمون المعروك إلى مقولاتٍ شكلٍ تحوّل عميقا يصير معه غيرُ معروف، لا تعود الموادُ غير المصعّدة تتفائس ومغزى الآثار الفنيّة. فكلّ ما يظهر في الأثر الفنيّ هو افتراضياً مضمونٌ بقدر ما هو شكل، في حين يبقى

الشكل مع ذلك ما من خلاله يتعين ما يظهر، والمضمون ما يتعين بنفسه. وكلما اجتهدت الاستطيقا بعامة في تحصيل مفهوم فعالٍ للشكل، بحثت بكيفية مشروعة ضدّ التصوّر القُبْنِيّ [٢١٩] للفنّ، عن الاستطِيقِيّ نوعياً في الشكل دون سواه وفي تحولاته من جهة ما هي تحولات طرائق الذات الاستطِيقِيّة؛ وتلك كانت المبرهنة الأولى لتصوّر تاريخ الفنّ بوصفه تاريخ الفكر. لكنّ ما يبشّر بتقوية الذات تحرّراً إنّما يُضعفها في الوقت نفسه، من حيث انشقاقها. ويبقى هيجل على حقّ من حيث تأكيده على أنّ للسيرورات الاستطِيقِيّة دائماً جانبها المضمونيّ، وأنّ في تاريخ الفنّ التشكيليّ والأدب هنالك دائماً طبقات جديدة للعالم الخارجيّ تصير مرئية، تُكتشف وتستوعب، في حين تموت طبقات أخرى وتفقد شحنتها الفنّية ولا تدفع البتّة حتّى آخر رسام للوحات التي تؤثّر الفنادق إلى أنّ يُضفي عليها خلوداً مؤقتاً لا يتعدّى نطاق اللوحة. ولنتذكّر أعمال معهد فاربورغ التي نفذ بعضها بتحليل الأغراض والدوافع، إلى صميم المغزى الفنّي؛ وكتاب بنيامين في مسرح الباروك الذي يبيّن نزعة مماثلة في البويتولوجيا، نزعة نشأت حقّاً عن رفض الخلط بين النوايا الذاتية والمغزى الاستطِيقِيّ، وختاماً رفض التحالف بين الاستطيقا والفلسفة المثاليّة. فاللحظات المضمونيّة إنّما هي حوامل المغزى ضدّ ضغط النوايا الذاتية.

ما ينفكّ الترابط الذي من خلاله يستفيد الأثر الفنّي شكله، يشي أيضاً في وجه من الأوجه، بإخفاق الشكل. فلو كانت وحدة الشكل والمشكّل التي تخلو من العنف والشغرات قد أصابت المرمى كما يكمن ذلك في فكرة الشكل، لكان تحقّق ذلك التتابع بين المتطابق واللامتطابق الذي كان الأثر الفنّي يتحصّن أمام عدم قابليّة تحقيقه، بخيال مجرّد مطابقة كائنه لذاتها. إنّ تدبير كلّ ما بحسب عناصره المركّبة وهو ما يقوم عليه بالأساس الترابط، يبقى دائماً ناقصاً، سواء اتّخذ شكل توزّع كتلة من اللحم على أصحاب البساتين أو انصهار لبقايا خارجيّة ضمن عناصر متباينة. ويمكن للمرء أن يعاين مثلاً نموذجيّاً على ذلك في سلاسل العرضيّة البريّة ضمن الجمل الموسيقية المتتالية لسفوفيّة ما. وما يمكن أن نسمّيه مستوى الشكل لأثر فنّيّ ما طبقاً لعبارة مستعملة منذ كلاغس في الجرافولوجيا، هو مشروطٌ بدرجة ترابطه وتمفصله. مفهوم كلاغس هذا في مستوى الشكل يضع حدّاً لنسبيّة «الإرادة الفنّية» لدى ريغل. ذلك أنّه توجد أنماط من الفنّ وأطوار من تاريخه لا يُستهدف الترابط

فيها، أو [٢٢٠] لا يُكَبَّح من خلال إجراءات تقوم على الموازنة. وتطابقها مع الإرادة الفنية، أي مع روح الشكل الموضوعي - التاريخي الذي تحمله، لا يغير شيئاً من تبعيتها وطابعها الثانوي: فهي لا تحسم من جزاء قهر القلي الذي يتمكن منها، ما سيتعين عليها أن تحسمه تبعاً لمنطقيتها. «هذا هو ما لا ينبغي أن يكون»، مثل المستوظفين الذين كان أسلافهم ذوي مستوى شكلي أدنى، يوسوس لهم لاوعيتهم بأن الأقصى لا يتأتى لنصغار النفوس مثلهم. ولكن الأقصى إنما هو قانون الشكل الذي كانوا قد انخرطوا فيه. قلما يوضع في الحسبان حتى من خلال النقد، أن الفن على مستوى الفرد كما الجماعة، لا ينشأ البتة مفهومه الذي ينبسط داخله؛ ومثاله أولئك الذين درجوا على الضحك حتى حيث لا يوجد أي شيء مضحك. كثيرة هي الآثار الفنية التي ابتدأت بالاستسلام والخنوع وكوفت على ذلك من حيث لاقت نجاحاً بحكم دعاوها الضئيلة في إنتاجها، لدى مؤرخي الفن والجمهور؛ وسيتعين ولو لمرة واحدة، تحليل الكيفية التي ساهم بها هذا الطور منذ العصور الغابرة، في الفصل بين فنون عليا وفنون دنيا، فصلا وجد بالطبع وجاهته الحاسمة في أن خيبة الثقافة تعود إلى الإنسانية التي أنتجتها. ومهما يكن من أمر، مقولة الترابط هذه التي هي في الظاهر شكلية، لها أيضاً بُعدها المادي: هو بعد النفاذ إلى الكتلة الشواشية واللامشكّلة(*) لما ترسب في الفن فيما أبعد من قيامه الذاتي؛ وحتى أشكاله إنما تنزع تاريخياً إلى أن تصير مواد من درجة ثانية. فالوسائل التي من دونها لن يوجد شكل على الإطلاق، إنما تلغ تلك الأشكال من الداخل. والآثار الفنية التي تنحلي عن كل جزئي أكبر لكي لا تغامر بوحدها، إنما تكتفي بتحاشي هذه المعاينة: وهذا هو الاعتراض الأنسب على مقالة فيبيرن في الكثافة بلا امتداد. وفي المقابل، الانتاجات المتوسطة تحافظ تحت الغلاف العطوب لشكلها، على ذلك الكل الجزئي، فهي تحجبه بدلا من أن تدمجه. ويكاد هذا أن يكون قاعدة وشهادة على تلازم الشكل والمضمون وتداخلهما، حد أن علاقة الأجزاء بالكل التي تكون بعدا جوهريا للشكل، تستب بكيفية غير مباشرة وبطريقة غير خطية. الآثار الفنية تنو وتضل السبيل حتى تجد سواء السبيل إلى نفسها: لأجل ذلك مقولة الشكل هي الحلقة. [٢٢١] كان

(*) وردت باللاتينية: rudis indigestaque moles

شونبرغ في سلسلة شذرات تنتمي إلى طوره التعبيري ونشرها قبل الحرب العالمية الأولى، قد نبه إلى أنه لا وجود لأي خيط آريان يُعتمد دليلاً داخل الآثار الفنية^(١). لكن هذا لا يفضي إلى أي انعدام معقولة استيطيّة. شكل الآثار الفنيّة والكلّ الذي لها ومنطقيّتها تتخفى عنها بقدر ما تنزع العناصر والمضمون إلى الكلّ. ذلك أنّ الدعوى القصوى للفنّ إنّما هي أن يتعدى الشكل بوصفه جملةً شاملة، ويُمعن في المنشط. ويتبدى عوز الشكل بكلّ وضوح في مشكل النهاية في الفنون الزمنية: في الموسيقى على صعيد مسألة القفلة، وفي الشعر على صعيد إشكال الختم الذي بلغ ذروة استشكله مع بريشت. إذا وقع التخلّص ذات مرّة من المواضيع، فإنّه ما من أثر فنيّ يعود جلياً أنّ بمقدوره أن يختم على نحو مرّضيّ، والحال أنّ الخواتم المعهودة تختم كما لو أنّ العناصر الفردية ستتكلّل لتنضمّ عند النقطة النهائية للزمن، إلى الجملة الشاملة التي للشكل. بيد أنّه في كثير من الأعمال الفنيّة الحديثة التي لاقت مذاك رواجاً كبيراً، قد أبقِيَ على الشكل مفتوحاً بكيفية مشحونة بالفنيّة، لأنّ هذه الأعمال ابتغت أن تُظهر أنّ وحدة الشكل لم تعد متاحة لها. ومن ثمّ يمسي اللانهائيّ الفاسد، انعدام إمكان الختم، مبدأ نهج يُختار بكلّ حرّية، ويصير إلى كنيّة تعبير بعينها. أنّ بيكيث يكرّر قراءة مقطع ما بدلاً من أن يُنهيه ويفرغ منه، فهذا هو ردّ فعل على تلك الظاهرة. ومنذ ما يناهز الخمسين عاماً كان شونبرغ قد توخّى طريقة مماثلة، في سير السيرينادا: بعد إلغاء التكرار، نراه يظهر من جديد نتيجةً لليأس [من إمكان الختم]. وما كان لوكاتش قد سناه في وقت سابق، «تفجّر المعنى»، إنّما كان يدلّ على القوة التي كانت تسمح للأثر الفنيّ من حيث يُفترض أنّه يكون قد استجاب لمصيره المحايث، بأنّ يختم وينتهي طبقاً لأنموذج الموت الناتج عن التقدّم في السنّ والحياة المشبّعة. أنّ هذا يُمنع عن الآثار الفنيّة وأنّه ليس بإمكانها أن تموت مثل صياد غراخوس، فهذا ما تجسّده بكيفية غير موسوطة، تعبيراً عن الرعب. لا يمكن أن تكون وحدة الآثار الفنيّة ما ينبغي أن تكون عليه، أي وحدة متنوّعة: فالوحدة من

(١) انظر: أرنولد شونبرغ، شذرات Aphorismen، ضمن: الموسيقى - Die Musik، ٩، (١٩٠٩).

١٩١٠، ص. ١٥٩ وما بعدها.

حيث تكون شميلاً إنّما تؤذي المضمون وتُضَرّ بالشميلا. ذلك أنّ الآثار الفنيّة تشكو من داءٍ توسيطٍ وحدتها بقدر ما تكابد داءً ما هو فيها غيرُ موسوط.

لابدّ من التأكيد على وحدة الشكل والمضمون ضدّ الفصل المبتدل بينهما، [٢٢٢] وفي الآن نفسه، على أنّ الفرق القائم بينهما قائم لا محالة ضمن التوسيط، ضدّ تصوّر العاطفيّ لسيّاتية تلك الوحدة ضمن الأثر الفنيّ. فلو كان التطابق التام بينهما وهمياً لما كان ذلك بدوره، موافياً للآثار الفنيّة: ولكانت هذه بالتماثل مع عبارة كُطَيت، خاوية أو عمياء، لعباً كفيّاً بنفسه أو خُبْراً فقط. من منظور المضمون، مفهومُ الموادّ هو الذي بالأحرى يشرّع للتمييز الموسوط [بينهما]. كذلك يدعى ما هو مشكّل طبقاً لاضطّلاح يكاد في نهاية المطاف يصدّق بعامة ضمن الأجناس الفنيّة؛ وليس هذا صنوّ المضمون. هيغل قد خلط بينهما بكيفية لا تؤمن عواقبها. ويمكن أنّ نفس ذلك باعتماد مثال الموسيقى. في كلّ الأحوال، مضمون الموسيقى هو ما يحدث، حلقة أحداث، دوافع، أغراض ومعالجات: وضعيات متقلّبة. وليس المضمون خارج الزمن الموسيقيّ، بل هو جوهرّي بالنسبة إليه بقدر ما أنّ الزمن الموسيقيّ جوهرّي بالنسبة إلى المضمون: المضمون هو كلّ ما يقع في الزمن. وفي المقابل، الموادّ هي ما يتوقّف لدى الفنّانين ويتصرّفون فيه: ما يعرّض لهم في الكلمات والألوان والأصوات، وصولاً إلى شتى أنواع التجميع، وإلى شتى الطرائق والإجراءات المطوّرة: بهذا المعنى يمكن أن تتحوّل الأشكال إلى موادّ، وبالتالي كلّ ما يعرّض في الأشكال وما عليها أن تحسم وتبثّ فيه. إنّ تصوّر الشائع بين الفنّانين الغفّل لقابلية اختيار الموادّ هو من ثمّ تصوّر مستشكّل من حيث أنّه يجهل قهر الموادّ وإلزامها بعزك مادة بعينها، قهراً وإلزاماً يتحكّمان في الطرائق والإجراءات وفي تقدّمها. ذلك أنّ الموادّ وتطبيقاتها وتحديداتها تكون طوراً جوهرتياً من أطوار الإنتاج. وحتى التوسّع في المجهول، تجاوز إطار الموادّ المعطاة، هو إلى حدّ بعيد، من وظيفة الموادّ ونقديها الذي هو بدوره مشروطٌ بها. مفهومُ الموادّ إنّما تفترضه إمّيات من مثل التالية: إمّا أنّ يعتمد الملحن أصواتاً مشتقة من النبرة يمكن أن يُعرّف إليها بما هي كذلك، وإمّا أن يلغيها أصلاً؛ ومثلها [في الرسم] إمّا التشكيليّ وإمّا اللاتشكيليّ؛ إمّا المنظورية وإمّا اللانظورية. في العشرينيّات [من القرن الماضي] أخذنا نعي مفهومَ الموادّ، بصرف النظر عن العادات اللغويّة لأولئك المغنّين الذين يفتخرون بموادهم إذ يتقلّبون في استشعار

موسيقيتهم المظنون فيها. منذ نظرية هيغل [٢٢٣] في الفن الرومنطقي، ما يزال الخطأ سارياً بالاعتقاد أن في الأشكال الطاغية والقائمة مسبقاً يكمن الطابع الإلزامي للمواد التي تتعلق بها تلك الأشكال. أما توسيع المواد المتاحة الذي ينم عن استهتار بالحدود القديمة بين الأجناس الفنية، فهو نتيجة مباشرة للتحرير التاريخي لمفهوم الشكل. من الخارج، ثمة غلو في تقدير هذا التوسيع، ذلك أن أشكال الرفض^(*) التي لا يفرضها على الفنانين الذوق وحسب، بل أيضاً حال المواد، تعوض ذلك التوسيع. وقلما تتوفر مواد بكمية مجردة يمكن استعمالها عينياً، أي لا تصدم وضعية الفكر. ومن ثم، ليست المواد أيضاً مواداً طبيعية حتى وإن بدت كذلك عند الفنانين، بل هي تاريخية على الإطلاق. ذلك أن ما يزعم أنه وضعية سيادتها إنما هو نتيجة تدهور كل أنطولوجيا فنية تدهوراً يؤثر بدوره في المواد. ليست المواد تابعة لتحويلات التقنية بقدر ما أن التقنية لا تتبع المواد التي تعركها بحسب الحالات حالة حالة. ومثاله أنه من البديهي أن الملحن يعتمد مواداً نغمية يتلقاها من السنن الموسيقية الدارجة. لكن، إذا استخدم من باب نقد تلك المواد، مواداً مستقلة ومخلصة تماماً من المفاهيم من مثل التناغم والنشاز وتساوق النغمات الثلاث والدياتونيك، فإن المنفي يكون متضمناً في النفي. ولغة مثل هذه الأعمال إنما تكمن في قوة الطابوهات التي تشع من خلالها؛ فالزيف أو على الأقل الطابع الصادم لائتلاف النغم الثلاثي الذي تعتقه، يظهر للعيان ذلك الأمر، ووحدة النغمة التي يستمتع الفن الراديكالي في حديثه بالظن فيها والانتقاص من شأنها، إنما تجد ههنا علتها الموضوعية. إن نزعة الصرامة للتطور الجديد التي تنتهي باستئصال بقايا السنن المألوفة والمنفي في المواد المحررة وحتى في الألياف الخفية لما يلحن أو يرسم، إنما تخضع بكمية ليست أقل صرامة في توهم أن المواد تُعطى خلواً من النوعية، إلى النزعة التاريخية. ذلك أن إبطال نوعية المواد والوقوف عند سطح لتاريخيتها، هما اللذان يكونان نزعتها التاريخية بما هي نزعة العقل الذاتي. وأما حدود تلك النزعة فتكمن في أنها تضع في المواد تعييناتها التاريخية.

لا مجال لأن نستبعد ونسقط بالبرهان من مفهوم المواد، ما يدعى طبقاً لاصطلاح

(*) وردت بالفرنسية في صيغة الجمع: Refus

أقدم «مادة» وعند هيغل «أغراضا»^(٥). [٢٢٤] والحال أنَّ مفهوم المادة ما يزال متغلغلا في الفن، فإنه قد دخل لا محالة من حيث طابعه غير المتوسط ومنذ كاندنسكي وبروست وجويس، في طور انحطاط باعتبار أنَّ المادة عنصرٌ سينتغن انتزاعه من الواقع الخارجيّ ثمَّ عرَّكه ومعالجته. ذلك أنَّه بالتوازي مع نقد المتنافر المعطى مسبقاً وما لا يمكن استيعابه استيعاباً، يتزايد الضيق مما يُسمى الأغراض الكبرى التي ينسب إليها هيغل وكيركغارد وفي عهد غير بعيد أيضاً بعض المنظرين والمسرحيين الماركسيين، وزنا معتبرا. أنَّ المرتبة الشريفة للأعمال الفنية ترتفع من حيث تعالج أحداثاً جليلة، وهذا الجليل غالباً ما يكون ثمرة للإيديولوجيا ولمجارية السلطة والعظمة، فذلك ما كُشف القناع عنه مُذْ رَسَمَ فان غوغ كرسيًا أو أزواج عبّاد الشمس، على نحو أنَّ اللوحات تعجُّ بهيجان جميع الانفعالات التي كان المرء في عصره قد سجّل لأوّل مرّة في تجربتها، الكارثة التاريخية. وسيتعّن أيضاً بعد أن يكون هذا قد صار جلياً، أن تُبين في الفن الأقدم من ذاك كيف لم تكن حتى أصلاته مشروطةً بالأهمية المزعومة أو الفعلية لموضوعاته. فيم تكمن منزلة [مدينة] دلفت بالنسبة إلى [يوحنا] فرمير؟ هل يصلح طبقاً لعبارة لكرأوس، مجرى صخري يُرسم جيّداً أكثر من قصر يُرسم بكيفية سيّئة؟: «انطلاقاً من سلسلة أحداث منفصلة... ينشأ أمام العين ذات النظرة الثاقبة، عالمٌ منظوراتٍ وأمزجة وانفعالات، ويصير شعراً البهو الخلفي إلى شعر في البهو الخلفي لا يمكن أن يستنكره إلا ذلك الحُقق الرسمي الذي يفضل قصراً رُسم بكيفية سيّئة على مجرى صخري رُسم جيّداً^(٦)». إنَّ الاستطيقا المضمونيّة الهيجليّة تسلّم من حيث هي استطيقا أغراض وضمن فكر يتطابق مع الكثير من مقاصدها ولكن بكيفية غير جدليّة، بموضوعة الفن من خلال علاقته الفظة بالموضوعات. في حقيقة الأمر، هيغل رفض تنزيل لحظة المحاكاة في الفن. والتوجّه إلى الموضوع في المثالية الألمانية كان دائماً يقترب بشيء من الابتذال [الاستطيقا]، وهذا بيّن للعيان في فقرات الكتاب الثالث من العالم إرادة وتمثلاً، التي أفردت لفن الرسم التاريخي. فالأزلية المثالية تنكشف في الفن، بوصفها كيتش:

(٥) وردت بالفرنسية في صيغة الجمع: Sujets

(٦) كارل كراوس، الأدب والكذب - *Literatur und Lüge*، تحرير ه. فيشر، مونشن ١٩٥٨، ص. ١٤.

مَنْ يَتَمَسَّكُ بِمَقُولَاتٍ لَا يُمْكِنُ التَّصَرُّفُ فِيهَا، إِنَّمَا يَعْتَنُقُ الْكِتَش. [٢٢٥] وفي المقابل، كان بريشت قد ناهض هذا الموقف، حيثُ يكتب في النصّ الذي حول «الصعوبات الخمس في كتابة الحقيقة»: «ليس مقابلاً للحقيقة على سبيل المثال أنْ للكراسي سطوحاً تُعَدُّ للجلوس عليها وأنَّ المطر ينزل من أعلى إلى أسفل. يوجد الكثير من الأدباء الذين يكتبون حقائق من هذا النوع. هم يشبهون الرسامين الذين سيغطون جنبات سفينة هالكة تتقاذفها الأمواج، بصور حياة ناعمة. ومن ثمّ، الصعوبة الأولى التي نشيرُ إليها لا تصدّق بالنسبة إليهم مع أنَّهم واعون بها وعيا جيّداً. فتراهم يلطشون برسومهم من دون أن يحرك فيهم ساكنٌ لا الأقوياء ولا صرخات ضحاياهم. بُطلانُ فعلهم يثير فيهم هم أنفسهم قنوطاً 'عميقاً' يبيعونه بأنسب الأثمان، قنوطاً سيكون من الأولى أن يشعر به آخرون أمام أولئك الأسياد وهؤلاء الباعة. سيتعرّف المرءُ هنا وإنْ بعسر إلى أنَّ حقائقهم تعدّل تلك التي في الكراسي أو في المطر، ولكنْ عادةً ما يكون لها وقعٌ مغاير تماماً، مثل وقع الحقائق حول أمر جلل. ذلك أنَّ قوام الخلق الفئّي يكمن مباشرة في إضفاء الأهمية على شيء من الأشياء. حين ينظر فيهم المرء عن كثب، يتعرّف إلى أنَّهم لا يقولون غير: «إنَّ الكرسيّ هو كرسيّ» و: «إنّه لا أحد بمقدوره أن يفعل شيئاً ضدَّ هطول المطر إلى أسفل»^(١). وإنّها لمُلحّة^(٢). وهي بما هي كذلك تحديداً، تثيرُ سخطَ الوعي الثقافيّ الرسميّ الذي تمكّن أيضاً من استيعاب كرسيّ فأنْ غوغ من حيث اعتبره قطعةً أثاث. لكن، لو أراد المرء أن يستخلص من ذلك قاعدة، لما كانت إلّا قاعدةً تردّ. ولا خوف علينا من هذا. في واقع الأمر يمكن أن يكون الكرسيّ المرسوم في غاية الأهمية طالما أنّنا لا نفضل الاستخفاف بمفردة 'الأهمية' المترهلة. ذلك أنّه يمكن أيضاً أن تترسّب في كيفية وطريقة الرّسم على نحو لا نظير له، تجاربٌ أعمق بل اجتماعياً أهمّ من تلك البورتريهات المطابقة كلياً للملامح الجبرالات وأبطال الثورة. فكلّ الذي من هذا القبيل يتحوّل بنظرة استعادية، إلى قاعةٍ مرايا فيرساي التي تعود إلى سنة ١٨٧١ وإنْ تعيّن على الجبرالات الذين يُخلّدون في وضعيات تاريخيّة أن يقودوا جيوشاً حمراء ليحتلّوا

(١) برنولت بريشت، الأعمال الكاملة - *Gesammelte Werke*، مصدر مذكور، المجلّد ١٨، ص. ٢٢٥.

(٢) وردت بالفرنسية: *blague*

بلاداً لم يكن فيها مجالٌ لتحدث الثورة. هذا الإشكال الذي يتعلّق بالأغراض والحوامل التي تستمدّ أهميّتها من الواقع الفعليّ، يشمل أيضاً المقاصد التي تندرج ضمن الآثار الفنّية. حتّى وإنّ كانت هذه المقاصد لذاتها فكريةً روحيةً، فإنّها تصير على صعيد الأغراض وإذ تُدرج ضمن الأثر الفنّي، مثل [٢٢٦] رئيس البلدية الذي يعد بأن ينهض إلى عمل يدويّ مُضنّ. ما يمكن أن يقوله الفنّان وهذا في المقابل ما كان هيفل على بينةٍ منه، لا يقوله إلاّ بواسطة التشكيل وليس من حيث يترك للتشكيل أن يقوله. من بين مصادر الأخطاء التي تهذّد التأويل والنقد الدارجين للآثار الفنّية، أخطرها هو الخلط بين القصد، أي ما يريد الفنّان قوله هنا أو هناك، والمغزى. وكرّد فعل على ذلك، أخذ المغزى يستقرّ أكثر فأكثر ضمن المناطق التي تركتها فارغةً المقاصد الذاتية للفنّانين، في حين أنّ الأعمال الفنّية التي تقدّم مقاصدها سواء بوصفها عبرة^(*) أو طرحاً فلسفيّاً، تطوّق المغزى وتجمّده. أنّ أثراً فنّياً ما يُتفكّر مليّاً، فهذا ليس إيديولوجياً وحسب، بل تكمن بعضُ حقيقته في أنّه قلّما ما يُتفكّر مليّاً: أي لا يُتفكّر مضادّةً لإلحاحه على فرض مقصده. إنّ النهج الفيلولوجي الذي يظنّ أنّه يمسك تماماً بالمغزى منفصلاً عن القصد، يُدين نفسه بنفسه من حيث يشتقّ من الآثار الفنّية على نحو تحصيلٍ الحاصل، ما هو مدسوس فيها مسبقاً؛ ونجد في الأدبيّات الثانوية حول توماس ماّن المثال الأفظع على ذلك. ولا مبررة أنّه هنالك نزعة في الأدب هي في حدّ ذاتها أصيلة، تحثّ على مثل ذلك الاستعمال: أعني أنّ طابعها العياني والرومعيّ بكيفيّة ساذجة صار بالياً، وأنها لا تنفي التفكير وتضطرّ مع ذلك إلى تقوية الطبقة القصديّة. هذا ما يقدّم بسهولة للاعتبارات غير الفكرية، بديلاً مريحاً عن الفكر. بإعمال التفكير في الأمر برأسه مراراً وتكراراً، يجب ضمُّ العنصر التفكيريّ إلى الآثار الفنّية كما حدث ذلك في إنجازاتها الحديثة الكبرى، بدلاً من التسليم بأنّ الأمر برأسه هو فائضُ المواد والأغراض.

لكنّ، بما أنّه قلّما تُكوّن مقاصد الآثار الفنّية مغزاها، ولو لعلّة أنّه ليس يُضمّن أن يتحقّق ضمن العمل الفنّي أيّ مقصد مهما اشتغلنا عليه وعركناه خالصاً، فإنّه لن نستطيع استبعادها باعتبارها لحظةً بعينها إلاّ نزعةً تشدّد متعنتة. ذلك أنّ المقاصد تنزّل

(*) وردت باللاتينية: *fabula doctet*

ضمن جدلية قطب المحاكاة الذي للآثار الفنية وسهجمها في التنوير: ليس فقط باعتبارها قوة محرّكة ومنظمة ذاتياً تزول بعد ذلك في العمل الفني، [٢٢٧] بل أيضاً ضمن موضوعيته. أن السيائية المحض تُمنع عن العمل الفني فهذا ما يُضفي على المقاصد استقلالية معينة مثلها مثل اللحظات الأخرى؛ وسيُتبعين على المرء أن يتجزد من الطابع المركّب لأُمّهات الآثار الفنية بحسب ما تقتضيه البرهنة دون غيرها(*)، لو ابتغى نفي أن دلالة هذه الآثار مع أنها متنوعة تاريخياً، ترتبط لا محالة بالمقاصد. إذا كانت المواد حقاً في الأثر الفني، مقاومة لهويّتها الناصعة، فإن السيورة التي تكون الآثار نفسها، تحدث بين المواد والمقاصد. من دون المقاصد بما هي التشكل المحايث لمبدأ التهوي، لن يكون هنالك شكل بقدر ما أنه لن يوجد شكل من دون دوافع المحاكاة. ففائض المقاصد يكشف أن موضوعية الآثار لا يمكن اختزالها بكيفية محض في المميزيس. ذلك أن الحامل الموضوعي للمقاصد في الآثار الفنية الذي هو شميطة المقاصد الجزئية لكل منها، إنما هو معناها. ومهما استشكل هذا المعنى ومع أنه من البديهي تماماً أنه لا يحتفظ في الآثار الفنية بالكلمة الأخيرة، تبقى أهميته قائمة. فمعنى إفيجينيا غوته هو الإنسانية. ولو كانت الإنسانية لا تعدو كونها مقصوداً تفكرها الذات الشعرية على نحو مجرّد، و«حكمة مأثورة» طبقاً لعبارة هيغل وكما هي الحال عند شلر، لكانت بالفعل سيائية بالنسبة إلى الأثر الفني. لكن، بما أنها هي نفسها بمقتضى اللغة، من زمام المحاكاة وتتخارج في العنصر غير المفهومي من دون أن تضحي له بطابعها المفهومي، فإنها تستفيد توتراً خصباً بالنظر إلى المغزى وإلى الإنشاء الشعري. لا يمكن أن يؤخذ قصيد فرلين نور قمر** على مأخذ مدلول مآ؛ ومع ذلك، يتعدى هذا القصيد الإيقاع الموسيقي للآبيات بكيفية لا نظير لها. هنا، الاحساسية هي أيضاً قصد: السعادة والحزن اللذان يساوقان الجنسانية حالماً تنغمس في عنصرها وتنفي الروح بما هو تنسك، يكونان المغزى؛ عرض صرّف لفكرة إحساسية المعنى التي تنأى عن الحس. في هذا الملمح الذي هو مركز كامل الفن الفرنسي في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وحتى بالنسبة إلى

(*) وردت باللاتينية: *thema probandum*

(**) ورد العنوان بالفرنسية: *Clair de lune*

[كلود] ديوبسيه، يتبدى اقتدارُ الحداثة الراديكالية، حيث لا تنعدم الروابط التاريخية. وعلى العكس من ذلك، بذلُ الجهد في معرفة ما إذا كان القصد يتموضع إنشائياً، هو مبتدأ النقد وليس غايته. فخطوط الصدع بين ذلك المقصد والمحصل التي يعسر أن يقدمها أثرٌ فنيٌ محدث، لا تكون [٢٢٨] شفرةً مغزاه بقدر ما لا تكون مفتاحاً مؤداه. لكن نقداً من طراز أعلى يشتغل على حقيقة المغزى أو كذبه، غالباً ما يصير نقداً محايداً بمعرفة الروابط القائمة بين المقاصد وما يُنظم شعراً ويُرسَم ويُكتب تلحيناً. هذا النقد لا يُخفق دائماً من جزاء ضعف التشكيل الذاتي. أما الطابع الكاذب للمقاصد فيحول دون انبساط المغزى الموضوعي للحقيقة. وإذا كان ما يُفترض أنه مغزى الحقيقة في حد ذاته كاذباً، فإن ذلك يكبتُ الانساق الداخلي. ومثل هذا الطابع الكاذب عادةً ما يكون موسوفاً بالطابع الكاذب للمقاصد: «حالة فاغره» في أعلى مستوى التشكيل. - بالنسبة إلى السُنن والتقاليد الاستطيقية التي تطابق إلى حد بعيد الفن التقليدي، كان تعيين الجملة الشاملة للأثر الفني يقوم على انساق المعنى. وكان يُفترض أن التفاعل بين الكلّ والأجزاء يضيف على الأثر شحنةً معنى يتطابق من خلالها جوهرُ المعنى مع المغزى الميتافيزيقي. وبما أن انساق المعنى يقوم على العلاقة بين اللحظات، وليس بكيفية ذرية ضمن أي معطى حسي، فإنه يُفترض من الممكن أن يدرك فيه ما يكون المرء على حق إذ يسميه روح الآثار الفنية. أن العنصر الروحي الذي لأثر فنيٍّ ما هو بمثابة تشكّل لحظاته، فهذا ليس مجرد جانبٍ يغري، بل له حقيقته بالنظر إلى كلّ تشيئة أو هيئنة (*) فظة لروح الآثار الفنية أو لمغزاها. ويساهم في ذلك المعنى بتوسيط أو بغير توسيط، كلُّ ما يظهر من دون وجوب أن يكون لكل عنصر يظهر الوزن نفسه. والتمييز بين الأوزان كان يكون وسيلة فعالة لتحقيق التفصيل والترابط: ومثاله التمييز بين الطور التقريري وأطوار النقلة، وبعمامة بين الجوهرية والأعراض أيّا كانت ضرورتها. ومثل هذه التمييزات كانت في الفن التقليدي موجهة إلى حد بعيد، بالخطاطات والرسائم. ومع نقد هذه صارت مستشكلة: فالفرق بات ينزع إلى طرائق ومسالك يحتل فيها كلُّ ما يحدث نفس الموضوع القريب من المركز، وحيث يُرتاب في كلّ عرضٍ أنه مجرد تنميق. وهذه من

(*) نبة إلى الهولي وبدلالة التحويل إلى هولي: فيرشتوفليشونغ

أخطر مصاعب الترابط في الفن المحدث. فالنقد الذاتي للفن الذي لا مناص منه ووجوب التشكيل الذي يخلو من الثغرات، يدوان في الوقت نفسه على أنهما يعملان في اتجاه النقيض من حيث يستدعيان ما هو في كل فن شرطه، أعني طور الفوضى الذي يترتب به. [٢٢٩] وذلك أن أزمة إمكان التمييز غالباً ما تنتج حتى في الأعمال التي من أعلى طراز، عنصراً غير مميز. والمسامي التي تناهض هذا، يكاد يتعين عليها بلا استثناء وإن بكيفية مضمرة في غالب الأحيان، أن تستعير تحديداً من السجل الذي تتضاد معه: في هذا أيضاً تلتقي السيطرة التامة على المواد والحركة التي تقوم على التوزع والتفشي.

أن الآثار الفنية طبقاً لصياغة كنيّية مفارقةً بمفارقة عظيمة، هي «بلا غاية»، أي منفصلة عن الواقع الخبري، ولا تنشأ ما ينفع في المحافظة على البقاء وما تصلح به الحياة، فهذا ما يحول دون تسمية المعنى غايةً على الرغم من الوشيجة التي تصله بالغائية المحايثة. لكن أسمى يصعب أكثر فأكثر على الآثار الفنية أن تتكثّل سيقاً نسيقاً للمعنى. وهي تجيب على ذلك في نهاية المطاف، برفض فكرة ذا السياق. إذ بقدر ما يقوّض تحرير الذات كلّ التصورات لنظام معطى مسبقاً وواهب للمعنى، يستشكل مفهوم المعنى باعتباره ملاذ اللاهوت المتدهور والآفل. حتى قبل آؤشفيثس، كان إضفاء معنى إيجابي على الوجود يكون كذباً متأكّدة بالنظر إلى التجارب التاريخية. وهذا له استتبعات ونتائج تشمل حتى شكل الآثار الفنية. إذا لم يعد لهذه الآثار أي شيء خارجها يمكن أن تتمسك به من دون إيديولوجيا، فإنه من المحال وضع ما يعوزها بواسطة فعل ذاتي. وهذا الذي يعوز الآثار إنما يبلغه ميلها إلى التذيت، الميل الذي ليس هو بعرض تاريخي، بل يطابق الوضع الذي للحقيقة. إن التفكير النقدي الذاتي كما يكون محايثاً لكل أثر فني، يزيد من حدة حساسية الأثر إزاء جميع اللحظات التي عادة ما تقوّي فيه المعنى؛ ولكن من ثمّ يزيد من حساسيته ضد المعنى المحايث للآثار ومقولاتها المؤسسة للمعنى. ذلك أن المعنى الذي يكون فيه الأثر شميلاً، لا يمكن أن يكون مجرداً ما يُنتجه الأثر، وليس هو جوهره. حين تعرض الجملة الشاملة للأثر ذلك المعنى وتنتجه استطيقياً، فإنما تعاود إنتاجه. فلا مشروعية لذلك المعنى ضمن الأثر إلا من حيث يكون موضوعياً أكثر من معناه الخاص. وطالما أن الآثار الفنية تنفخص بلا هوادة السياق الخلاق للمعنى، فإنها تتعارض مع

هذا السياق وتقابل المعنى بعامة. ذلك أنَّ العمل اللاواعي للعبقريّة الفنيّة على معنى الأثر بوصفه جوهريّاً وأساسياً، إنّما ينسخ هذا المعنى. [٢٣٠] لقد صار الانتاج التقدّميّ في العقود الأخيرة، واعياً من نفسه بواقع الحال هذا، فاتّخذ غرضاً ونقله إلى بنية الآثار الفنيّة. ومن السير على المرء أن يُثبت للدادايّة المحدثّة نقص مرجعيّتها السياسيّة وأنّ يفرّغ منها ويُسقطها باعتبارها بلا معنى وبلا غاية بدلالتني العبارة. بذلك ينسى المرء أنّ تلك المتوجّات تُظهر ما حدث للمعنى بقطع النظر أيضاً عنها في حدّ ذاتها بما هي آثار فنيّة. نفترض أعمال^(١) بيكيت أنّ تلك التجريّة هي بمثابة ما هو يتّبن بنفسه، ولكنها تدفعها إلى ما هو أبعد من النفي المجرّد للمعنى من حيث يُقحم بعمله، ذلك المسار في المقولات التقليديّة للفنّ وينسخها عينياً ويستزِع مقولات أخرى من العدم ويحوّلها. أمّا الانقلاب الذي يحدث عندئذ فليس بالطبع من قبيل صدمة تلك الشيولوجيا التي تنتفض الصعداء حين ترى أحدهم يعالج بعامة أغراضها، أيّا كان الحكم الذي سينطق به وكما لو أنّ النور سيسطع عند نهاية نفق اللامعنى الميتافيزيقيّ وعرض العالم جحيماً. لقد كان غونتر أندرس على حقّ حين دافع على بيكيت ضدّ من يعتبره كاتباً إيجابياً^(٢). ليست مسرحيات بيكيت عبثاً باطلا من حيث غياب كلّ معنى، ولو كانت كذلك لعدمت مغزاها، بل من حيث هي عزّك للمعنى ومباحثة فيه. ومن ثمّ، تبسط تاريخه. ذلك أنّه كما يطغى على أعماله هوسٌ عديم موجب، يطغى عليها أيضاً هوسٌ عبث هو نتيجةٌ صيرورة، وإن جازت العبارة عبثٌ مستحقّ من دون أن يكون بوسع المرء مع ذلك أن يطالب به بوصفه معنى موجبا. إلّا أن تحرير الآثار الفنيّة من معناها يصير استطيعياً، مشحوناً بالمعنى حالما تتحقّق في الموادّ الاستطيعيّة: تحديداً لأنّ المعنى الاستطيعي لا يتماهى بلا توسيط، مع المعنى الشيولوجي. والآثار الفنيّة التي تتخلّص من ظاهر المعنى المكين، لا تفقد من ثمّ مماثلتها للغة. فهي تعبّر عن بطلان معناها بالتعيين نفسه الذي تعبّر به الآثار التقليديّة عن معناها الموجب. والفنّ هو اليوم قادرٌ على ذلك: بالسلب المتشقّ للمعنى يُنصف

(١) وردت بالفرنسية : *œuvre*

(٢) انظر: غونتر أندرس، قدامة الإنسان. حول النفس في عصر الثورة الصناعيّة الثانية - *Die*

Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen

Revolution، الطبعة الثانية، مونشن ١٩٥٦، ص. ٢١٣ وما بعدها.

الفنُّ المسلمات التي [٢٣١] كانت قديماً تقوم معنى الآثار الفنية. لذا فإن الآثار التي من أعلى مستوى شكليّ وتخلو من المعنى أو تكون أجنبية عنه، هي أكثر من مجرد العبث، لأن مغزاها ينمو ضمن سلب المعنى. فالأثر الذي يسلب المعنى بكيفية متسقة، هو مُلزَم من خلال هذا الاتساق، بالكثافة نفسها والوحدة نفسها اللتين كان يُفترض فيهما سابقاً أنهما تستحضران المعنى. إن الآثار الفنية تصير وإن قسراً، إلى سياق معنى نسيق من حيث أنها تنفي المعنى. والحال أن أزمة المعنى متجذرة في مستشكيل تشترك فيه الفنون جميعاً، أعني إخفاؤها أمام العقلانية، ليس بمقدور التفكير أن يكتب سؤال هل يُلقي الفن بنفسه من حيث هُدم المعنى وما يبدو تحديداً للوعي اليومي عبثاً باطلاً، في أحضان الوعي المشيئ، أي الوضعوية. لكن العتبة التي تفصل بين فن أصيل يحمل على عاتقه أزمة المعنى وفن يميل إلى الخنوع ويقوم على قضايا بروتوكولية بالداليتين الحرفية والمجازية للفظ، هي أن سلب المعنى في أنهات الآثار الفنية، إنما يتشكل بوصفه سلباً، في حين أنه يتخذ في الأخرى شكل موجب متقطع. فكل شيء مشروط بمعرفة هل أن سلب المعنى في الأثر الفني محايث للمعنى، أم أنه نفي للمعنى يتكيف مع ما هو معطى؛ هل أن التشكيلات الفنية تعكس أزمة المعنى أم أن هذه الأزمة تبقى بلا توسط، أجنبيةً ولذلك غريبةً عن الذات. يمكن أيضاً أن تُعد من بين الظاهرات - المفاتيح بعض الأعمال الموسيقية من مثل كونسيرتو البيانو [لجون] كيدج، التي تلتزم بالعارض الشديد قانوناً لها ومن ثم بشيء من قبيل المعنى: التعبير عن الهول. لكن عند بيكيت، تطفئ المحاكاة الساخرة لوحدة الزمان والمكان والفعل، مع حلقات ترُكَّب بكل إتقان وتوازن، ومع الكارثة التي كل قوامها أنها لا تحدث ولا تهل. وبحق ما يكمن سرٌّ من أسرار الفن والعلامة على عنف منطقيتيه في أن كل اتساق راديكالي وحتى الذي يوصف بالعبث الباطل، ينتهي إلى شيء شبيه بالمعنى. لكن هذا ليس إثباتاً للجوهرية الميتافيزيقية للفن التي ستمكّن من كل أثر كامل التكوين، بقدر ما هو إثبات لطابعه الظاهر: فالفن هو في نهاية المطاف، ظاهرٌ من جهة أنه لا مناص له من الإيحاء بالمعنى في صميم العبث الباطل. بيد أن الآثار الفنية التي تسلب المعنى لا مناص لها أيضاً من أن تكون في وحدتها، متفككة متصدعة؛ وتلك هي وظيفة المونتاج الذي بقدر ما [٢٣٢] يُنكر الوحدة بالتشديد على التضارب البين بين الأجزاء، يعاود تفعيلها أيضاً بوصفها مبدأ

شكلياً. ومعلوم ما بين تقنية المونتاج والفوتوغرافيا من ارتباط وثيق. في السينما تجد تلك التقنية الركح الذي يناسبها. سرّد لمقاطع منفصلة ومتقطعة، وفصل بين مشاهد يتبغي من حيث هو وسيلة فنية، أن يكون في خدمة مقاصد معينة من دون أن يؤثر ذلك على خلوّ مجرّد الوجود من المقاصد الذي يعمل عليه الفيلم. ليس مبدأ المونتاج بأي حال من الأحوال حيلة لإدماج الفوتوغرافيا ومشتقاتها في الفنّ على الرغم من تبعيتهما المحدودة للواقع الخبيري. والمونتاج يفوق بالأحرى الفوتوغرافيا بكيفية محايدة، من دون أن يضيف إليها سحراً فاسداً، ولكن أيضاً من دون التصديق على شينيتها بوصفها معياراً: تعديل ذاتي للفوتوغرافيا. لقد ظهر المونتاج بوصفه طرحاً مضاداً لكل فنّ مشحون بالمزاج، وفي البدء بوصفه طرحاً مضاداً للانطباعية. فالانطباعية كانت تفكك الموضوعات إلى عناصر أصغر ثم تعاود إخراج شميلتها، عناصر كانت في معظمها تُشتق من دائرة الحضارة التقنية أو من اختلاطها بالطبيعة، قصد إدماجها بلا انقطاع، ضمن المتصل الديناميكي. كانت الانطباعية تبتغي إنقاذ العنصر المستلب والمتناثر وتخليصه استطيقياً ضمن الصورة. أخذ هذا التصور يبدو على أنه غير متماسك بقدر ما أخذت سطوة المبتذل في الأشياء تغلب على الذات الحية: لقد ارتدّت تزييت الموضوعية إلى رومنتيكية لم يشعر بها المرء في اليوغندشتيل وحسب، بل أيضاً في الانتاجات المتأخرة للانطباعية الأصلية. ذلك هو ما ناهضه المونتاج الذي اكتشف ضمن كولاج ما يُقتطع من الصحف والجرائد وما شابه ذلك في سنوات أوج التكميية. لقد تعيّن أن يتحطم ظاهر الفنّ الذي على نحوه ستكون الإمبريا المتنافرة من خلال تشكيلها، اثتلفت مع الفنّ، من حيث يقبل الأثر الفني الاختلاط بأنقاض الإمبريا على علاقتها وخلوها من الظاهر فيتعرّف إلى الانكسار ويحوّله إلى مفعول استطيقي. والفنّ ههنا إنّما يتبغي الاقرار بعجزه أمام الجملة الشاملة للرأسمالية المتأخرة، ويريد أن يشرع في إلغائها. فالمونتاج إنّما هو الاستسلام الضمن - استطيقي للفنّ أمام ما يتناثر وإياه. ونفي الشميلة إنّما يصير إلى مبدأ تشكيل. في هذا، تقوّد المونتاج بكيفية غير واعية، يوطوبيا اسمية: يوطوبيا [٢٣٣] عدم توسط الوقائع المحض بالشكل أو بالمفهوم، الوقائع التي لا مناص من أن تتنازل عن كونها وقائع. وهذه الوقائع هي بالذات ما يُفترض أن تُظهرها الطريقة التي تسميها نظرية المعرفة بطريقة الإحالة. فالأثر الفنيّ يلتمس تكليم تلك الوقائع من حيث أنّها

هي التي تتكلم فيه. ومن ثم يأخذ الفن في محاكمة الأثر الفني بوصفه سياقاً نسبياً للمعنى. لأول مرة في تطور الفن تدلّ البقايا المركبة على معنى ثدوب مرثية. وهذا ما ينزل المونتاج في سياق أوسع وأشمل. ذلك أن الحداثه برمتها بعد الانطباعية وربما أيضاً التجليات الراديكالية للتعبيرية، إنما تُنكر ظاهرَ مَنَصِل قائم ضمن وحدة التجربة الذاتية، أي ضمن «سبل المعيش». فيَقْطَع حبلُ الانشباك والتداخل العضوي، ويُقَوِّض الاعتقاد بأن أحد الأطراف ينضم حيويّاً إلى الطرف الآخر ويندمج فيه، اللهم إلا إذا كان التداخل كثيفاً مكيناً بحيث هو الذي ينغلق بالأحرى على المعنى ويستتر في عتمته عنه. أمّا مبدأ البناء الاستطقيّ، التقديم القطّ للكلّ النسبيّ على التفصيلات وترابطها داخل الميكرو - بنية، فيكونُ تَمَمٌ لذلك؛ وطبقاً للميكرو - بنية يمكن أن يوصف كل فن محدث بأنه مونتاج. فكل عنصر منفصل يُطبّق عليه منظّمة الكل العليا على نحو أن الجملة الشاملة تُحدث بقوة الترابط المنعّم بين الأجزاء، ومن ثمّ تصوير لا محالة من جديد، إلى ظاهرٍ معنى. تُعدّل هذه الوحدة المُملأة بما تنزع إليه التفاصيل في الفن الجديد، بـ«الحياة الغريزية للأصوات» أو للألوان، ومثاله في الموسيقى ما يقتضيه التناغم والميلوديا استعمالاً مكملًا لجملة الأصوات التي يتيحها سلم التلوينات. والحق أن هذه النزعة هي أيضاً مشتقة من الجملة الشاملة للمواد، من طيف الخيال، بكيفية هي في الحقيقة نظامية أكثر من كونها تلقائية. إن فكرة المونتاج وفكرة البناء التكنولوجي التي ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً، تغدوان متنافرتين مع فكرة الأثر الفني ذي التكوين الراديكاليّ والكامل، الفكرة التي ظن أصحابها في بعض الأحيان أنها تنمهي معهما. لقد كان مبدأ المونتاج من حيث هو فعلٌ مناهضةً للوحدة العضوية المزورة، يستهدف إحداث الصدمة. وبعد خمود هذه الصدمة تصوير المونتاجات من جديد إلى مجرد موادّ سيّانية، حيث أن العملية لم تعد تكفي لتحقيق بواسطة الصغق، الاتصال بين الاستطقيّ وما هو خارج عن الاستطقيّ، [٢٣٤] ذلك أن المصلحة تُحيدُ ضمن مصلحة ثقافية - تاريخية. لكن إذا وقفنا عند ذلك كما في السينما التجارية، أي عند مقاصد المونتاج، فإنّ هذه المقاصد تصوير متعمّدة ومن ثمّ مستكرّمة. إن نقد مبدأ المونتاج يتعدّى نقد مبدأ البنائية التي يتخفى فيها ذلك المبدأ، لأن التشكيل البنائيّ تحديداً يتحقّق على حساب الغرائز الفردية وفي نهاية المطاف على حساب لحظة المحاكاة، فنسمع جعجعة ولا نرى طحينا. والموضوعية نفسها

كما تقدّمها البنائية ضمن الفنّ الذي لا يرتبط بالغايات، إنّما تقع في مضمار نقد الظاهر: ما يظهر على أنّه مطابق للشيء بكيفية محض ليس هو كذلك من حيث يحول من خلال التشكيل، دون انبساط المشكّل، مع ادعاء غائبة محايدة ليست هي بغائبة محايدة، ذلك أنّها تُهمّل الغائبة التي للحظات الفردية. فتتكشف الموضوعيّة إيديولوجياً: في حقيقة الأمر لا يبلغ الأثر الفنّي الموضوعي أو التقني الوحدة الخلوّ من الثغرات التي يدّعي أنّه يهملّ على نحوها. في الثغرات - الدنيا - بين كلّ فردٍ ضمن الأعمال التي تقوم على البنائية، يفتح الموحّد وينفتح، كما هي الحال بالنسبة إلى المصالح الفردية الاجتماعية التي يقيمها التسيير الشامل. أمّا السيرة القائمة بين الكلّ والفرد فتُحال بعد أن كانت المنظّمة العليا قد أخفقت، إلى السفلى، إلى الميول إلى التفصيلات طبقاً لوضع الاسميّة. إذّاك لا يعود هنالك إمكانٌ لتصور الفنّ بعامة إلّا من دون ذلك الاستيلاء على عنصر معطى طاع. ثمة شيء مماثلٌ لممارسة المونتاج المضادة للعضوية تقدّمه البقع التي لا يمكن محوّها في الأعمال التي هي تعبيرية وعضوية صرف. وهنا تبرز نقبضة. ستكون الآثار الفنيّة التي تتقايس والتجربة الاستطيقية، مشحونة بالمعنى على نحو أنّ أمراً استطيقياً يراها: «هو ذا المهمّ، بيد أنّ كلّ شيء في الأثر الفنّي مهمّ». لكنّ التطوّر الذي أثاره هذا المثال نفسه، إنّما يتخذ مجرى معاكساً. ذلك أنّ التعيين المطلق الذي يقول بأنّ كلّ شيء يعتري في نهاية المطاف الأهميّة نفسها، وألّا شيء سيبقى خارج الترابط النسيق، يلتقي طبقاً لتصور غريغوري ليغتي، مع العرضيّة المطلقة. من منظور استردادّي، هذا ما ينخر المشروعيّة الاستطيقية على الإطلاق، المشروعيّة التي يُلازمها دائماً طورٌ وضع وقاعدة لعبة وعرضيّة. إذا كان الفنّ منذ بداية الأزمنة الحديثة وبشكل بيّن للعيان في [٢٣٥] الرسم الهولندي للقرن السابع عشر وبدايات الرواية الإنجليزيّة، قد استوعب لحظات عرضيّة للمشهد الطبيعي وللمصير باعتباره حياة لا يمكن بناؤها انطلاقاً من الفكرة ولا تخضع لأيّ نظام^(*) معطى من عل، لكنّي يبعث فيها بالحرية، معنى داخل المجموع الاستطقيّ المتصل، فإنّ استحالة موضوعيّة معنّى تؤسسه الذات، الاستحالة التي كانت في بادئ الأمر وبقيت لوقت طويل، مخفية في عهد صعود البرجوازية، قد

(*) وردت باللاتينية: ordo

انتهت أيضاً باكتساح العرضية لسياق المعنى النسيق نفسه، عرضية كان ما يُسمى تشكيلاً قد ادعى في السابق السيطرة عليها. إن التطور في اتجاه سلب المعنى هو بالمثل، محاسبة للمعنى. ومع أنه تطور لا مناص منه وله حقيقته، فإنه يتلازم على صعيد مختلف، بمعاداة ميكانيكية ووضيعة للفن، أعني خصوصاً توجه التطور؛ ويقرن هذا المشهد باستتصال الذاتية الاستطبيقية بمقتضى منطقها من حيث ينبغي أن تدفع ثمن الكذبة التي أنتجتها، أي كذبة الظاهر الاستطقي. حتى ما يُزعم أنه أدب اللامعنى والعبث^(*) نجد أن له في ممثليه العليين، سهماً في الجدلية من حيث يعبر على نحو ترابط المعنى النسيق والمنظم في حد ذاته غائياً، عن عدم وجود أي معنى، ومن ثم يحافظ ضمن سلب متعين، على مقولة المعنى؛ وفي هذا إنما يكمن مقتضى تأويله وإمكانه.

لم يمحُ نقد المعنى مقولات من مثل الوحدة وحتى الانسجام، من دون أن تترك هذه المقولات أثراً. وما يطرحه كل أثر فني مضادة لمجرد الإمبريا إنما يقتضي تناسقه، وإلا سيتسلل من خلال ثغرات المبنى كما هي الحال في المونناج، إذ يفكك البناء، ما ينغلق ضده. بهذا المعنى، يصدق المفهوم التقليدي للانسجام. وما يتبقى منه إنما يتركز مع نفي البعد المطبخي [للفن]، في القمة، في الكل، وإن لم يعد للكل وجود يتقدم الجزئيات والتفصيلات. حتى حين يثور الفن على تحييده إلى عنصر تأملي، ويتمسك بقصاري ما فيه من عدم اتساق ونشاز، فإن هذه العناصر تكون مع ذلك وحدة بعينها، من دونها لن يكون هنالك فعلٌ تنشيز. بل حتى حين يخضع الفن من دون تحفظ فكري، للخواطر، يدخل مبدأ الانسجام في اللعبة مع أنه يحول حد أنه لا يعود ممكناً التعرف إليه، لأن الخواطر يجب لكي تؤخذ في الحسبان، [٢٣٦] «أن تستقر وتستكين» على حد قول الفنانين: بهذا يُشار إلى تدخل عنصر منظم ونسيق، على الأقل بوصفه نقطة استهراب. فالتجربة الاستطبيقية مثلها مثل التجربة النظرية أيضاً، قد درجت على أن الخواطر التي لا تُعرك ولا تستقر إنما تذهب أدراج الرياح. ذلك أن منطقية الفن التي تخرج عن مجرد المهارة والحصافة إنما تقوم على توازن النسيق وعلى ذلك الضبط الذي في مفهومه يصعد الانسجام

(*) وردت بالفرنسية: absurde

الاستطقيُّ باعتباره المنتهى. ومثل هذا الانسجام الاستطقي هو بالإضافة إلى عناصره، سلبى، أو هو تشييزٌ لها: فهذه يحدث لها شيء شبيه بما كان يحدث في الموسيقى للأصوات المفردة ضمن التناغم المحض واثلاف الأصوات. ومن ثم يتصف الانسجام الاستطقي بكونه هو نفسه لحظة من اللحظات. أما الاستطيقا التقليدية فتخطئ من حيث تنصّب علاقة الكلّ بالأجزاء كلاً مطلقاً، جملةً شاملة. بهذا الخلط يصير الانسجام انتصاراً على المتنافر، شعاراً لإيجابية وهمية. والإيديولوجيا الثقافية - الفلسفية التي يستوي في نظرها الانغلاق والمعنى والطابع الإيجابي، تقضي دائماً إلى تقييد للماضي^(*). قديماً في المجتمعات المغلقة، كان لكل أثر فني محلّه ووظيفته ومشروعته، ومن ثم يُركى بالاكتمال والانغلاق، في حين أننا اليوم، نبني في الفراغ، ونحكم على الأثر الفني في حدّ ذاته أيضاً، بالفشل. وبيئةً بنفسها فحوى مثل هذه الاعتبارات التي تعتقد راسخاً أنّها تقف من الفنّ على مسافة لا مشاحة فيها، وتظنّ خطأ أنّها في جُلّ من الضرورات الضمن - استطيقية، ولكن يحسن بالمرء أن يقدّرَها حقّ قدرها بدلاً من إلغائها بمقتضى دورها بكيفية مجردة، وألاّ ينتهي عن تفصيل القول فيها دفعا للاحتفاظ بها على علاقتها. فالأثر الفني ليس البتّة في حاجة إلى نظام قبليّ فيه يُستقبل ويُزَلّ ويُعهد به. إذا لم يعد هنالك اليوم، أي شيء يصحّ فلانّ التناغم كان منذ القديم، كاذباً. انغلاق منظومة المرجعيّات الاستطيقية ثم في نهاية المطاف، منظومة المرجعيّات الخارجة عن الاستطيقا لا يتناظر مع المنزلة الشريفة للأثر الفني نفسه. ذلك أنّ الطابع الإشكاليّ لمثال مجتمع مغلقٍ ينسحب أيضاً على مثال الأثر الفني. ولا مشاحة أنّ الآثار الفنية كما يكرز الارتكاسيون ذلك، قد فقدت قابلية الإدماج. فالمرور إلى المنفتح يصير خوفاً من الفراغ^(**)، على نحو أنّه إذا كانت الآثار تتكلّم بلا توقيع، وختاماً في الفراغ، فهذا محايثٌ لها أيضاً وليس مجرد [٢٣٧] تزكية لا لأصلاّنتها ولا لأهميتها. هو ذا منبعُ الإشكاليّ في مجال الاستطيقا، وأما الباقي فيصير فريسة للضجر والملل. ذلك أنّ كلّ أثر فني مبتكر هو معرضٌ لكي يكون كذلك، لخطر الإخفاق التام. إذا كان هرمان غراب في عصره قد

(*) وردت باللاتينية: laudatio temporis acti

(**) وردت باللاتينية: horror vacui

نوّه بأن التشكيل المسبّق للأسلوب في موسيقى البيانو في القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، لم يكن يسمح بشيء قبيح قبحاً ظاهراً، فإنّه بإمكان المرء أن يعترض على ذلك بالقول أيضاً إنه لم يكن لوجود فيه حسنٌ لا يمكن تفخيمه. لقد تفوّق باخ بكيفية لا نظير لها، على الموسيقى السابقة له كما على موسيقى عصره، لأنّه حطّم ذلك التشكيل المسبّق. وحتى لو كانت في نظرية الرواية كان قد تعيّن عليه أن يسلم بأن الآثار الفنية كانت تكون أثرى وأعمق إلى ما لا نهاية بعد انقضاء العصور التي كان يُزعم أنّها مشحونة بالمعنى^(١). أنّ الآثار الفنية التي تناهض المثال الرياضي للانسجام وما تقتضيه علاقات التناظر، وتنزع إلى اللاتناظر المطلق، لا تخلو من كلّ تناظر، فهذا ما يدافع لأجل بقاء مفهوم الانسجام بوصفه طوراً بعينه. ذلك أنّ اللاتناظر لا يمكن فهمه من حيث قيمه^(*) ضمن الاصطلاح الفني، إلّا في علاقته بالتناظر، والدليل الأقرب على ذلك ما وسمه كانفايلر بظواهر التعويج عند بيكاسو. وبالمثل نوّهت الموسيقى الجديدة بإلغاء النغمة من حيث كانت قد طوّرت حساسية قصوى ضدّ بقايا هذه النغمة؛ وقول شونبرغ الساحر إنّ «بقعة القمر» في بېرو القمرى قد عرّكت طبقاً لقواعد كتابة موسيقية صارمة لا تسمح بالتناغمات إلّا من حيث يُمهّد لها على مستوى الأجزاء الإيقاعية السيئة، يعود إلى بدايات طور اللانغمية. بقدر ما تتوسّع الهيمنة الفعلية على الطبيعة، يصير مربكاً جداً للفنّ أن يتعرّف في حدّ ذاته إلى تقدّمه الضروري. في مثال الانسجام يتحسّن الفنّ بعض استثناس بالعالم المسير، والحال أنّ لمعارضته لهذا العالم سهماً في استمرار الهيمنة على الطبيعة بقدر ما يتعرّز القيام الذاتي. ذلك أنّ الفنّ مع هذه الهيمنة بقدر ما يعارضها. [٢٣٨] كان بإمكان المرء خلال السنوات الأولى التي تلت الحرب، أن يعاين في المدن الألمانية التي قُصفت جواً، إلى أي مدى كانت تعصبات الفنّ تلك مرتبطة بمنزلته من الواقع. إذ أنّه بالنظر إلى الشواش الشامل كان النظام البصري الذي كانت منظومة الحواس الاستيطيّة قد نبذته منذ وقت طويل، يبدو فجأة مغريباً من جديد. لكنّ الطبيعة التي

(١) انظر غيورغ لوكاتش: نظرية الرواية. محاولة تاريخية - فلسفية في أشكال الملحمة الكبرى - Die

Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen

Epik، الطبعة الثانية، نونفيد وبرلين ١٩٦٣.

(*) وردت بالفرنسية وفي صيغة الجمع: Valeurs

سرعان ما اجتاحت المشهد، النبات الذي نَجَمَ من الخراب، كانت تُعدّ النهاية المستحقّة لرومنسية الطبيعة كما كانت تُعاش أَيْامَ العُطْل. فعاود الظهور من جديد لبرهة من الزمن التاريخي، ما كانت الاستطيقا التقليدية قد سمّته «الرضا» الذي ينتج عن العلاقات المنسجمة والمتناظرة. إذا كانت الاستطيقا التقليدية بما فيها استطيقا هيغل، تعرف كيف تحتفي بالانسجام في الجميل الطبيعي، فإنها كانت تُسقط الرضا الذاتي الناتج عن الهيمنة على المهيمن. والتطوّر الأخير للفنّ إنّما يكمن جديده النوعي في أنّ الفنّ إذ بات ينفّر من أشكال الانسجام، ينشد التغلّب عليها وإنّ منفيّة، نفيّاً هو في حقيقته نفيّ نفي محتوم، أعني المرور المُرضي إلى إيجابية جديدة، إلى انعدام التوتر الذي يسم الكثير من لوحات وموسيقى عقود ما بعد الحرب. رُبّ إيجابية كاذبة هي الموضوع التكنولوجي لفقدان المعنى وضياعه. ما كان في العصور البطوليّة للفنّ الجديد، قد أدرك على أنّه معناه، كان يتمسك بعناصر النظام منفيّة نفيّاً متعيّناً؛ وتصفية هذه العناصر لا تتعدى مفعول المطابقة الخاوية التي تعرى من كلّ احتكاك. حتّى الآثار الفنيّة التي تحرّرت من التصوّرات التي تقوم على الانسجام والتناظر، كانت توصّف شكليّاً بحسب التماثل والتعارض، السكون والحركة، والوضع ومجالات الانتقال، والتطوير، والتطابق والعودة. ولم يكن بإمكانها أن تلغي الفرق بين الظهور الأوّل لأحد هذه العناصر التي لها وبين تكراره وإنّ كان تكرار تحويل. ذلك أنّ القدرة على استشعار علاقات الانسجام والتناظر واستعمالها في شكلها الأكثر تجريداً ما تنفكّ تلطّف. ومثاله في الموسيقى أنّه حيث كان التكرار بحسب درجة صرامته، يحفظ في العصور القديمة، التناظر، يكفي في كثير من الأحيان بعض تشابه عامّ بين النبرات في مواضع مختلفة لإرساء التناظر. والديناميّة التي خلّصت من كلّ مرجعيّة سكونيّة ولم تعد منذ وقت طويل تُقرأ انطلاقاً من سكونيّة تنضاد وإيّاها، إنّما تتحوّل إلى حركة تقلّب، وليس إلى حركة تقدّم. كذلك توحى مقاييس الزمن لشوئوها وزنّ في كيفيّة ظهورها، بوتيرة مركّبة تركيباً شاملاً، بغالبية مشكّلة بالتمام ولكنها مع ذلك ساكنة. غير أنّ مثل هذه الثوابت لا تصير اليوم إلى ما هي عليه إلّا [٢٣٩] في سياق التغيير؛ ومن يستقّطرها من الطابع المركّب والدينامي للتاريخ وللأثر المقدّر، سرعان ما يمسحها.

بما أنّ مفهوم نظامٍ روحي لا يصلح هو نفسه لأيّ شيء، فإنّه لا ينبغي أيضاً أن

يحوّل من سياق النقاشات الثقافية ليُحمل على الفنّ. إذ أنّ في مثال الانغلاق الذي للأثر الفنيّ تختلط عناصر متباينة: الضرورة المطلقة للتناسق، اليوطوبيا العطوب للمؤالفة في الصورة ولوّع ذاتٍ منهكةً موضوعيّاً، بنظام غير متجانس، وهذا جزء لا يتجزأ من الإيديولوجيا الألمانية. ذلك أنّ الغرائز الطاغية التي لم تُعدّ مؤقتاً تُشبع بلا توسيط، إنّما تسكن ضمن صورة(*) ثقافةٍ منغلقة بإطلاق ستتكلّف بالمعنى. فالانغلاق في حدّ ذاته وبقطع النظر عن حقيقة المغزى وعن شروط ما هو منغلق، هو مقولة من المناسب في واقع الأمر أن يرتاب فيها المرء ويطعن فيها بالشكلائية. وبالطبع لا يجب لهذه العلة الإطاحة بالآثار الفنيّة الموجبة والإثباتيّة التي تكوّن تقريباً جَماع الآثار التقليديّة، أو التعجّل في الدفاع عنها بواسطة الحجّة المغرقة في التجريد التي مفادها أنّ هذه الآثار ستكون هي أيضاً من خلال مقابلتها الجذريّة للإمبريّا، نقدية وسلبية. إنّ النقد الفلسفيّ للاسميّة غير المتفكّرة يمنع اعتبار طريق السلبية المتزايدة، أعني نفى المعنى المُلزم موضوعيّاً، على أنّه بالضرورة طريق تقدّم الفنّ. حتّى إذا كانت أناشيد فيبرن أنتم تكويننا وصوغاً من أناشيد شوبرت، فإنّ هذه الموسيقى في رحلة الشتاء تتفوّق في بُعدٍ من أبعادها على تلك، من حيث الطابع الكلّيّ للغة. والحال أنّ اسميّة الفنّ هي وحدها التي تساعد على تحصيل لغته بالتمام، فإنّه ما من لغة تكون مع ذلك خلواً بكيفيّة راديكاليّة، من الوسط الذي يتيحه الكلّيّ فيما أبعد من الجزئيّ المحض، أيّا كانت حاجتها إلى الجزئيّ. هذا العنصر الشامل يتضمّن شيئاً من الإثباتيّ نجد له صدى في مفردة «تواطؤ». لا يقلّ عن ذلك من حيث الدرجة، الخلط القائم بين الإثبات والأصالة. وإذا لم يكن هذا حجّة ضدّ العمل الفنيّ المفرد، فإنّ فيه على كلّ حال، حجّة ضدّ لغة الفنّ بما هي كذلك. ولا فنّ يعدّم أثر الإثبات من حيث أنّ كلّ فنّ ينهض من حيث وجوده المحض، ضدّ بؤس واستعباد مجرّد الكائنات. كلّما التزم الفنّ بكونه فناً، تشكّلت أعماله بكيفيّة أكثر ثراءً وكثافة وانغلاقاً، وزاد ميله إلى الإثبات [٢٤٠] من حيث يوحى أيّا كان المقصد، بأنّ صفاته إنّما هي صفات الكائن في ذاته وفي ما أبعد من الفنّ. ذلك أنّ قِبَليّة الإثبات تكوّن جانبه الليليّ الإيديولوجي. فالفنّ يُسقط انعكاس الإمكان على الموجود حتّى في سلبه سلباً متعيّناً. لحظة الإثبات

(*) وردت باللاتينية: imago

هذه إنما تنتقل من لاموسوطية الآثار الفنية وما تقول إلى أنها بعامة تقوله^(١). أن روح العالم لم يف بما كان قد وعد، فهذا ما يُضفي اليوم على الآثار الإثباتية للماضي تأثيراً هو بالأحرى أقوى مما سبق في إيديولوجيًا. في الآثار الفنية التامة يبدو اليوم تمامها بكيفية قبيحة على أنه بالأحرى صرخ للعنف، أكثر من كونه سُموا قد يثير بشفافيته، المقاومة. وإنه لكليشيه^(*) أن يُقال عن أمهات الآثار الفنية إنها قهارة. ومن ثم، تواصل العنف بقدر ما تحيده؛ وذنبها يعدل براءتها. فالفن المحدث هو بهناته وشوائبه ونواقصه، نقد للسنن الفنية نقداً أشد وأوفق في كثير من الأشياء: نقد للتوفيق والفلاح. ويجد هذا النقد أساسه وقاعدته في عدم كفاية ما يبدو على أنه كاف: ليس في ماهيته الإثباتية وحسب، بل أيضاً في أنه لا يملك أسباب أن يكون ما ينبغي أن يكون عليه. هنا يخطر ببال المرء على سبيل المثال أبعاد البوزل^(**) للكلاسيكية الموسيقية، ووقع الميكانيكي في طريقة الكتابة الموسيقية عند باخ، والترتيب المسقط من علي في فن الرسم الكبير وما كان يهيمن لقرون طويلة تحت اسم التركيب، لكي يصير فجأة مع الانطباعية كما لاحظ فاليري ذلك، أمراً سيّاناً لا أحد يكثر له.

تُماهي لحظة الإثبات لحظة الهيمنة على الطبيعة. إذ أن ما اقترَف يُقال إنه حسن. ولما كان الفن يرتكب ذلك الجرم مرة أخرى في فضاء الخيال، فإنه يتملّكه ليصير نشيد انتصار. في هذا كما في الرُعونة، هو يصعد السيرك. ومن ثم يدخل الفن في صراع لا ينحلّ مع فكرة إنقاذ الطبيعة المقموعة. حتى الأثر الفني الأقل توتراً هو نتيجة توتر طاغ ينقلب ضدّ الروح المهيمن نفسه الذي [٢٤١] يروّض ضمن الأثر. مفهوم الكلاسيكي هو مثال نموذجي على ذلك. من منظور استرجاعي سيتعين على تجربة أنموذج كل كلاسيكية والنحت اليوناني، أن تزعزع ثقتنا فيها كما في الحقب اللاحقة. فذلك الفن قد فقد المسافة التي تفصله من الكيان الإمبريقي والتي ظلت أعمال النحت الضاربة في القدم تندرج ضمنها ولا تتعداها. كان فن النحت

(١) انظر: تيودور ف. آدرنو، «هل الفن جذل؟ - Ist die Kunst heiter?»، ضمن: *Süddeutsche*

Zeitung (جريدة الجنوب الألماني)، ١٦/١٥. ٧. ١٩٦٧ (السنة ٢٣، العدد ١٦٨)، الملحق.

(*) وردت بالفرنسية: Cliché

(**) puzzle-Aspekte

الكلاسيكي طبقاً لطرح استطقي دارج، يقوم على المطابقة بين الكلّي أو الفكرة والجزئي أو الفردية، ولكن ذلك يعود بالطبع إلى أنّه لم يكن باستطاعته أن يعول لوقت طويل على الظهور الحسيّ للفكرة. فلو تعيّن عليها أن تظهر حسياً لوجب أن تُدمج فيها عالم الظهور الذي هو في حدّ ذاته مفرد إمبيريقياً، ومبدأه الشكلي. ولكن هذا يقيد في الوقت نفسه، الفردنة التامة؛ والأرجح أن الكلاسيكية اليونانية بعامة لم تجرّب قطّ ذلك، فهو أمرٌ لم يحدث إلاّ مع عالم الصور الهلينيستي وفي تطابق مع النزعة الاجتماعية. ذلك أنّ العصور الأثينية ولا حتى التي تلحقها، لم تبلغ وحدة الكلّي والجزئي التي نظمتها النزعة الكلاسيكية. لهذا تنظر التماثيل الكلاسيكية بتلك الأعين الخاوية التي كانت بالأحرى تثير الفرع بكيفية ضاربة في القدم أكثر من كونها تُشعّ بتلك البساطة النبيلة والعظمة الهادئة اللتين كان عصر الإحساس المرفف قد أسقطهما عليها. ما يشدنا اليوم إلى الآثار القديمة يختلف اختلافاً أساسياً عما يتطابق مع الكلاسيكية الأوروبية في عصر الثورة الفرنسية و نابليون وحتى عصر بودلير. عندما لا يدرس المرء العصر القديم على غير منوال الفيلولوجي أو الأركيولوجي كما كان قد تبين منذ النزعة الإنسانية أنّه منوال دراسة معتبر، تنعدم الدعوى المعيارية للقديم. ومن ثمّ، يوشك أن ينعدم أنّ شيئاً ما يكلمنا من دون الاستعانة المزمّنة بالثقافة، ونوعية الآثار الفنية نفسها ليست البتّة في مأمن من كلّ ريبة وشك. ما يُبهر هو المستوى الشكلي. فلا شيء من قبيل الممجوج والبربري يكاد يبدو على أنّه متوارث، ولا حتى من عصر الإمبراطورية حيث كانت بدايات الإنتاج الصناعي بالجملة ظاهرة للعيان. ومثاله أنّ فسيفساء أرضية ديار أوستيا التي كانت على الأرجح تُرصد للكراء، تكوّن شكلاً. والبربرية الفعلية للعصر القديم من مثل العبودية والتقتيل والاستخفاف بالحياة البشرية، تركت منذ الكلاسيكية الآتية، أثر ضئيلاً في الفن. أمّا الكيفية التي بقي على نحوها هذا الفنّ سليماً حتى في [٢٤٢] «الثقافات البرية»، فلا تكوّن دليلاً على عظمتها. والحقّ أنّه لا بدّ من تفسير محايثة الشكل التي للفنّ القديم من حيث أنّ العالم الحسيّ ما زالت لم تُذلل الطابوهات الجنسية التي تتوسّع إلى ما يتعدّى مجاله المباشر؛ هو ذا موضوع الحنين إلى الكلاسيكية عند بودلير. في ظلّ الرأسمالية، كلّ ما هو في الفنّ تواطؤٌ مع الدارج الممجوج ضدّ الفنّ، ليس مجرد وظيفة للمصلحة التجارية التي تستغلّ الجنسانية المشوهة، بل هو أيضاً الجانب المظلم للاستبطان

المسيحي. لكن في الكائنة^(*) العينية للكلاسيكي التي لم يخبرها هيغل وماركس بعد، إنما تتبدى كائنة مفهومه والمعايير التي انبثقت عنه. فيبدو التعارض بين الكلاسيكية الحقيقية والاستنساخ الفاسد على أنه يخرج عن معضلة الكلاسيكية الباهتة ومقتضى اتساق العمل الفني. وهو من ثم تعارض لا يقلّ عقما عن التعارض بين المحدث والحداثوي. ذلك أن ما يُقصى باسم أصالة مزعومة كآته شكل تفكّكها واندثارها هو في غالب الأحيان متضمّن فيها كآته لها، فلا يجعله القطع الحاسم معه إلاّ عقيما لا طائل منه. وبالتالي، ما ينبغي ميّزه في مفهوم الكلاسيكية هو أنه لا يصلح لشيء طالما أنه يجاور على نحو التسوية بين إيفيجينيا غوته وفالنتاين شلر. في الاستعمال الشعبي للغة يدلّ هذا المفهوم على النفوذ الاجتماعي الذي غالبا ما يُحصل عن طريق إوليّات المراقبة الاقتصادية؛ وهذا الاستعمال اللغوي لم يكن غريبا عن بريشت تحديدا. إذ أنّ مثل تلك الكلاسيكية إنما تتكلّم بالأحرى ضدّ الآثار الفنية، وهي خارجة عنها حدّ أنه يمكن حملها من خلال شتى التوسيطات، على الآثار الأصلية. فضلا عن ذلك، يتعلّق الحديث عن الكلاسيكي بمسلّك أسلوبيّ من دون أن يكون مع ذلك ممكنا التمييز تمييزا واضحا بين الأنموذج والاتباع المشروع للتقاليد والتشاكل الزائف الذي لا طائل منه، كما يجنح الحسّ المشترك^(**) إلى مقابلة صفة الكلاسيكية بالنزعة الكلاسيكوية. لن يكون بإمكان المرء أن يتصوّر موتسارت من دون كلاسيكوية نهاية القرن الثامن عشر ونزوعه إلى القدماء، ومع ذلك أثر المعايير التي يُستشهد بها ههنا لا يؤسّس لأيّ اعتراض يستقيم ضدّ النوعية التي تختصّ بها كلاسيكية موتسارت. في نهاية المطاف، تعني الكلاسيكية النجاح المحايث بقدر ما تعني أيضاً المؤالفة العطوب والخلو من العنف بين الواحد والمتكثّر. وهي لا تتعلّق في شيء بالأسلوب [٢٤٣] والنوايا، بل تتعلّق جوهريا بالنجاح؛ ويصدق عليها قول فاليري إنّ كلّ أثر فني رومنتيقي ناجح هو كلاسيكي من حيث نجاحه^(١). مفهوم الكلاسيكية هذا متورّز إلى أقصى حدّ؛ وهو وحده الذي يستحقّ النقد. بيد أنّ نقد

(*) Vergänglichkeit : كونه قد كان وولّى.

(**) وردت بالإنجليزية : common sense

(١) انظر : بول فاليري، الأعمال الكاملة - Œuvres ، طبعة ج. هينيه، المجلّد الثاني ١٩٦٦، ص. ٥٦٥ والصّفحة التي تليها.

الكلاسيكية يتعدى نقد المبادئ الشكلية الذي غالباً ما كان يتجلى على نحوه تاريخياً. ذلك أن مثال الشكل الذي يطابق بالكلاسيكية ينبغي أن يُعاد نقله إلى مضمون. وخلوص الصورة إنما يُنسج على منوال خلوص الذات التي تتكون وتصير واعية بتطابقها وتخرج عن اللامتطابق: موقفاً سليماً من اللامتطابق. ولكنه موقف يتضمن تمييزاً للشكل من المضمون، التمييز الذي يحجبه المثال الكلاسيكي. فالشكل لا يتقوم إلا من حيث هو مختلف عن اللامتطابق، أي بوصفه فرقاً بالنسبة إليه؛ وفي المعنى الذي يختص به يواصل الشكل وضع الثنائية التي يحوها. والحركة المضادة للميئات التي تشترك فيها النزعة الكلاسيكية مع ذروة(*) الفلسفة اليونانية، كانت تكون الطرح المضاد المباشر للميل إلى المحاكاة. فاستبدلت هذا الميل بالتقليد المموضع، ومن ثم أدرجت الفن علنا ضمن التنوير الإغريقي، وحرمت فيه ما به يمثل العنصر المقموع ضد هيمنة المفهوم المفروض من عل، أو ما يتسلل عبر شبكته. والحال أن الذات في الكلاسيكية، تنتصب استطيقياً، تُعنف هذه الذات نفسها من جهة ما هي الجزئي البليغ مضادةً للكلّي الصامت. في الكلّيّة الفاتنة للأعمال الكلاسيكية تبنى قائمة الكلّيّة الهالكة للميئات والطابع الحتمي للسحر باعتبارهما معياراً للتشكيل الفني. ومع النزعة الكلاسيكية، مصدر القيام الذاتي للفن، يأخذ الفن في إنكار نفسه بنفسه. وليس صدفة أن النزعات الكلاسيكية جميعاً كانت منذ ذلك الوقت، متحالفة مع العلم. إذ أنه إلى يوم الناس هذا، يكن الفكر العلمي كراهيةً للفن الذي لا يخضع لنظام التفكير ومقتضيات التمييز الواضح. نقائضي هو ما يجري كما لو أنه لا وجود لأي نقائضية، وما يمسح بكيفية لا راد لها، إلى ما لأجله يرصد اللغو البرجوازي عبارة «التمام الشكلي» التي تقول كل شيء عن الأمر. وغالباً ما لا تتطابق الحركات الحديثة نوعياً بناءً على نيّة منافية للعقلانية، [٢٤٤] مع الحركات القديمة والقبكلاسيكية بالدلالة البودليرية. فليست هي في الحقيقة، أقلّ عرضةً للارتكاس من النزعة الكلاسيكية نتيجةً لتوهم أن الموقف الذي يتبدى في الأعمال القديمة وتخلّصت منه الذات المتحرزة، سيتعين أن يُعتق من جديد في لامبالاة بالتاريخ. لا يكون تعاطف المحدث مع القديم قمعيّاً من منظور إيديولوجي إلا حين يلتفت عما

(*) وردت باليونانية: Akme وتعني الذروة وأوج التطور.

تبقى من سحر الكلاسيكية ولا يتقاد إلى القمع الأسو الذي كانت الكلاسيكية قد تحررت منه. لكن يكاد يكون من المحال بلوغ أحدهما دون الآخر. وبدلاً من تلك المطابقة بين الكلّي والجزئي تقدّم الآثار الكلاسيكية نطاقها المنطقي المجرد، وإن جازت العبارة شكلاً أجوف ينتظر عبثاً التعيين والتخصيص. ذلك أنّ هشاشة البراديجم تقتض من منزلته البراديجماتية كذباً، ومن ثم من المثال الكلاسيكي نفسه.

يطغى على الاستطيقا الجديدة الجدل(*) المحتدم حول تشكّلها الذاتي أو الموضوعي. وفي ذلك الجدل، المفردتان ملتبستان. فتارةً يتفكّر المرء نتاج ردود الفعل الذاتية على الآثار الفنية في تقابل مع المقصد المُعلن(**) الذي يتعلّق بها والذي سيكون طبقاً لخطاطة دارجة في نقد المعرفة، فينقدياً. وطوراً يمكن أن يتعلّق المفهوم كلاًهما بتقديم اللحظة الموضوعية أو الذاتية ضمن الآثار الفنية نفسها، ومثاله على منوال التمييز الساري في علوم الفكر، بين الكلاسيكي والرومنطقي. وختاماً، يسأل المرء عن موضوعيّة الحكم الاستطقي في الذوق. ينبغي التمييز بين الدلالات. فيما يتعلّق بالدلالة الأولى، كان لاستطيقا هيغل توجّه موضوعي، في حين أنّها ربّما تشهد من منظور الدلالة الثانية، على ذاتيّة أقطع من التي عند السابقين له الذين كان سهم الذات يقتصر لديهم على فعلٍ متملّ سواء كان مثاليّاً أو ترنسدناليّاً. عند هيغل، تنتج جدليّة الذات - الموضوع ضمن الشيء برأسه. ولا بدّ من التفكير أيضاً في علاقة الذات والموضوع ضمن الأثر الفني طالما أنّه يتعلّق بالموضوعات. وهذه العلاقة تتغيّر تاريخيّاً، ومع ذلك تبقى قائمة حتّى في الأعمال الفنية غير ذات التشكيل الموضوعي التي تتخذ من الموضوع موقفاً من حيث [٢٤٥] تحوّلها إلى طابو. بيد أنّ مبدأ نقد ملكة الحكم لم يكن مُعاديّاً وحسب لاستطيقا موضوعيّة، بل كانت قوّة هذا النقد تكمن في أنّه لم يكن يتخذ كما هي الحال بعامة في النظريّات الكنتيّة، مواقفَ تملّيها مسبّقاً خطّة مجلس القيادة العامّة للمنظومة. وبما أنّ الاستطيقا طبقاً لنظرية كنط، تتأسس بعامة على حكم الذوق الذاتي، فإنّ هذا الحكم لا يصير

(*) Kontroverse، ولا علاقة للجدل (والقاش والسجال) بالجدلية أو الديالكطيقا، اللهم إلا بتليس

المفهوم^٩.

(**) وردت باللاتينية: intentio recta

بالضرورة مكوّناً للأثر الموضوعي وحسب، بل يقترون بما هو كذلك، بضرورة موضوعية وإن امتنع إخراج هذه الضرورة في شكل مفاهيم كلية. كانت قد انتصبت نُصَبَ عيني كُنتَ، استطيعا موسوطة ذاتياً ومع ذلك موضوعية. ذلك أنّ مفهوم ملكة الحكم الكنططي يصدق في سياق سؤال ما ينفك يرتد ذاتياً، على مركز استطيعا موضوعية، أي على النوع، أحسن هو أم قبيح، صادق أم كاذب في الأثر الفتي. لكن السؤال الذي يرتد ذاتياً هو أكثر استطيعية من المقصد الاستيمولوجي المضمر^(١)، لأن موضوعية الأثر الفتي موسوطة على نحو مخصوص بالذات وفضلاً عن ذلك، هي مغايرة نوعياً لموضوعية المعرفة. ويكاد أن يكون تحصيل حاصل أن الحسم في ما إذا كان أثر فتي أثراً فتيّاً إنما هو مشروط بالحكم عليه، وآلية مثل هذه الأحكام التي هي أصدق من ملكة الحكم بوصفها «ملكة»، هي التي تكون غرض الأثر. «إن حدّ الذوق الذي يقوم هنا مقام الأساس، هو: أنه ملكة إصدار حكم في الجميل. أما ما يقتضيه القول في موضوع إنه جميل، فهذا ما يجب أن يكشف عنه تحليل أحكام الذوق»^(٢). قانون الأثر الفتي إنما هو المصادقية الموضوعية لحكم الذوق التي لا تكون ضمناً ومع ذلك تكون صارمة. وبهذا يُمهّد لوضعية كلّ فنّ اسمي. ما يتغيه كُنتَ بالتماثل مع نقد العقل، هو تأسيس الموضوعية الاستطيعية على الذات وليس استبدال تلك بهذه. وعنده أن لحظة وحدة الموضوعي والذاتي هي ضمناً، العقل، ملكة ذاتية، ولكنها بمقتضى صفتي الضرورة والكلية اللتين تتصف بهما، الأنموذج الأصلي لكل موضوعية. فحتى الاستطيعا في نظر كُنتَ، تنزل ضمن أولية المنطق الاستدلالي وتقديمه: «وقد تفصّيت الجوانب التي تتعلّق بها ملكة الحكم هذه في تفكرها، متبعا إرشاد الوظائف المنطقية للحكم (ذلك أن أحكام الذوق [٢٤٦] تتضمن دائماً علاقة بالذهن). وقد بدأت بالنظر في النوع أولاً لأن الحكم الاستطيعي في الجميل يأخذ النوع أولاً بالاعتبار»^(٣). إن السند الأقوى لاستطيعا ذاتية، مفهوم الشعور الاستطيعي، ينتج عن الموضوعية وليس العكس. فالشعور الاستطيعي يقول إن شيئاً ما هو كذلك؛ وما كان كُنتَ ليحمل هذا الشعور

(١) وردت باللاتينية: *intentio obliqua*

(٢) كُنتَ، مصدر مذكور، ص. ٥٣ (نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، ص. ١٠١).

(٣) المصدر نفسه.

بوصفه «ذوقاً» إلا على مَنْ يكون قادراً على التمييز في هذا المضمار. فهذا الشعور لا يتحدد على المنوال الأرسطي، بالتأثر والخوف، بالانفعالات التي تُثار في المُتملّي. وتلويث الشعور الاستطقي بالانفعالات النفسية المباشرة عن طريق مفهوم الإثارة، إنّما يجهل تحويل التجربة الفتيّة للتجربة الفعلية؛ وإلاّ لما استطعنا تفسير لماذا ينقطع البشرُ بعامة إلى التجربة الاستطقيّة. ليس الشعور الاستطقي شعوراً يُثار، بل ما يستحقّ أن يُسمى في التجربة الاستطقيّة شعوراً هو بالأحرى الدهشة ممّا يُعائِن من حيث هو ما تصدر عنه الدهشة، أن يستحوذ على المرء شيء غير مفهومٍ ومع ذلك متعّين بالتمام، وليس هو من قبيل إثارة أيّ انفعال ذاتي. فهذا الشعور إنّما يتعلّق بالشيء، هو شعور بالشيء، وليس ردّ فعلٍ للمُتملّي. بقي أنّه لا بدّ من التمييز تمييزاً صارماً بين الذاتية المتملّية والجانب الذاتي في الموضوع، عبارته وشكله المتوسط ذاتيّاً. لكن من المحال أن نفصل بين ما هو وما ليس هو أثرُ فنيّ وبين ملكة الحكم، أي السؤال عن الحسن والسيّء. هنالك في مفهوم أثر فنيّ سيّء شيء من الخُلف: حيث يكون شيئاً وحيث يُحقق تقويمه المحايث، فإنّما يخطئ مفهومه وينغمس في ما دون قَبليّ الفنّ. ذلك أن الأحكام القيمية النسبية، الإحالة إلى الإنصاف، الأخذ بأنصاف النجاحات، جميع معاذير الذهن البشريّ السليم والإنسانية أيضاً، هي في الفنّ انحرافات باطلّة: فالتساهل الذي تنمّ عنه إنّما يُضِرُّ بالأثر الفنيّ من حيث تقوّض بكيفية مضمّرة، دعواه في الحقيقة. طالما أن الحدود التي تفصل الفنّ عن الواقع ليست ملتزمة، فإنّ التساهل مع الأعمال السيّئة الذي يزدرعه الواقع بكيفية لا رادّ لها، يكون إنّما يُرتكب في حقّ الفنّ.

لكن أن يقول المرء وهو على حقّ، لماذا الأثر الفنيّ هو جميل ولماذا هو صادق ومتسق ومشروع، فإنّ مثل هذا القول لن يعني عندئذ [٢٤٧] ردّه واختزاله في مفاهيمه الكلّية، حتّى وإن كانت هذه العملية ممكنة كما يتوق إلى ذلك كُنْط ويُنكره في آن. في كلّ أثر فنيّ وليس في معاينة ملكة الحكم المتفكّرة وحسب، ينعقد الرابطُ بين الكلّيّ والجزئيّ. وتصورُ كُنْط إنّما يقترب من هذا الربط مع تعيين الجميل بوصفه «ما يُرضي كلّياً من دون مفهوم»^(١). ولا يمكن على الرغم من قصارى الجهد الذي

(١) المصدر نفسه، ٧٣ (نقد ملكة الحكم، ص. ١٢١).

بيد أنه كُنْط، فصل تلك الكلّية عن الضرورة؛ ذلك أنّه إذا كان شيء ما «يرضي كلياً» فهذا يغدّل الحكم بأنّه يجب أن يرضي كلّ امرئ، وإلاّ يكون ذلك معايضةً خُبريّة لا غير. لكنّ الكلّية والضرورة الضمنيّة تقيان لا محالة مفهومين، ووجدتُهما الكُنْطية، الرضا، هي خارجيّة على الأثر الفنّي. وأمّا مقتضى الإدراج ضمن وحدة مميّزة فإنّما يخالف تلك الفكرة في الفهم المفهوميّ من الداخل، الفكرة التي ينبغي بواسطة مفهوم الغائيّة في قسميّ نقد ملكة الحكم، أن تصوّب طريقة العقل «النظريّ» ولا سيّما الذي ينطبق على علوم الطبيعة، وهي طريقة في التصنيف تُسقط بصريح العبارة معرفة الموضوع من الداخل. بهذا الاعتبار، الاستطيقا الكُنْطية تقع في التلبّيس ولا مناص من أن يطالها النقد الهيجلي. ومع ذلك، لا بدّ من تحرير الخطوة التي تخطوها هذه الاستطيقا من سطوة المثاليّة المطلقة؛ فهذه هي المهمّة التي تجابهها الاستطيقا اليوم. بيد أنّ التباس نظريّة كُنْط موقوفٌ على فلسفته التي لا يعدو فيها مفهوم الغائيّة كونه تمديداً للمقولة إلى عنصر ناظم ومن ثمّ يقيدّها ويحصّرها. يعلم كُنْط ما يشترك فيه الفنّ مع المعرفة الاستدلاليّة، لا ما يختلف فيه الفنّ عنها نوعياً؛ وههنا يصير الاختلاف إلى ما يشبه الاختلاف الرياضيّ بين المتناهي واللامتناهي. فلا قاعدة من القواعد التي سيتعيّن أن يُدرج حكم الذوق ضمنها موضوعاته، ولا حتّى جملة هذه القواعد، يمكن أن تقول شيئاً ما فيما يتعلّق بالمرتبة الشريفة لأثر من الآثار الفنّيّة. طالما أنّ مفهوم الضرورة بما هو مكوّنٌ من مكوّنات الحكم الاستطريقيّ، ليس في حدّ ذاته متفكّراً فإنّه يكرّر بتبسيط ميكانيزم تعيين الواقع الخُبريّ الذي لا يعود في الآثار الفنّيّة إلاّ عودة الظلّ ومحوّلاً. لكنّ الرضا الكلّي يفترض قبولاً يخضع من دون أن يُفصح بذلك، إلى المواضعات الاجتماعيّة. ومع ذلك، إذا كان الجانبان كلاهما [٢٤٨] متورّين في المعقول، فإنّ النظريّة الكُنْطية تفقد مضمونها. إذ أنّه يمكن للمرء أن يتصوّر آثاراً فنّيّة تأتي كفايةً لحظتيّ حكم الذوق، وليس البتّة طبقاً لإمكانها المجرد وحسب، ولكنها مع ذلك ليست كافية. هنالك آثار أخرى وعلى الأرجح آثار الفنّ الحديث في مجملها، تتعارض مع لحظتيّ الكلّية والضرورة هاتيك، فلا تُرضي البتّة كلياً، من دون أن يخلع هذا عنها نوعيّتها موضوعيّاً. ذلك أنّ كُنْط يبلغ موضوعيّة الاستطيقا التي يتوق إليها، كما موضوعيّة الإتيقا، بواسطة شكّلة (فورماليزيرونغ) مفهوميّة كليّة. وهذه الشكّلة إنّما تتعارض مع الظاهرة الاستطيقية من حيث تقوم

بالأساس على الجزئي. ما يتعين أن يكون عليه كل أثر فني طبقاً لمفهومه المحض، ليس جوهرنا بالنسبة لأي أثر فني آخر. ذلك أن الشكلنة من حيث هي فعل عقل ذاتي، إنما تُلقى بالفن تحديداً في مجرد تلك الدائرة الذاتية، وختاماً في تلك العرضية التي يلتبس كنف تخليصه منها، العرضية التي يتعارض معها الفن نفسه. الاستطيقا الذاتية والاستطيقا الموضوعية باعتبارهما قطبين متقابلين، تقعان على حد سواء تحت طائلة النقد الذي تصوغه استطيقا جدلية: أما تلك [الاستطيقا الذاتية] فلائها تكون إما مجردة - ترنسندنتالية أو عرضية بحسب ذوق الأفراد فرداً فرداً، وأما هذه [الموضوعية] فلائها تجهل المتوسطية الموضوعية للفن بواسطة الذات. في العمل الفني ليست الذات لا المتملي ولا المبدع ولا حتى الزوج المطلق، بل الذات بالأحرى هي ارتباطها بالشيء، ما يشكله هذا الشيء مسبقاً، ما هو في حد ذاته موسوط بالموضوع.

بالنسبة إلى الأثر الفني ومن ثم بالنسبة إلى النظرية، الذات والموضوع يكونان للتحظتين اللتين يختص بهما؛ وهما جدليان من حيث أن مكونات الأثر، أي المواد والعبارة والشكل، هي دائماً ذات بقدر ما هي موضوع. المواد تعرُكها أيدي أولئك الذين يتلقاها الأثر الفني منهم، والعبارة المُمَوَّضعة في الأثر التي هي في ذاتها موضوعية، تنفذ بوصفها انفعالات ذاتية، والشكل لا بد أن يُعالج طبقاً لضرورات الموضوع، ذاتياً من حيث يجب ألا تكون علاقته بالمشكل ميكانيكية. وبالتماثل مع بناء معطى ما في نظرية المعرفة، ما يعرض للفئانين بكيفية موضوعية مستغلة من مثل مواضعهم في كثير من الأحيان، هو في الوقت نفسه، ذات مترسبة؛ وما هو في الظاهر الأكثر ذاتية، العبارة، هو أيضاً موضوعي من حيث أن الأثر الفني يكذب في صوغها ويتجسد فيها؛ وهذا ختاماً هو مسلك ذاتي يحمل في حد ذاته ختم الموضوعية. لكن تقالب الذات والموضوع في الأثر الفني، [٢٤٩] تقالبا لا يمكن أن يكون تطابقاً، إنما يبقى قائماً ضمن توازن مؤقت وهش. والمسار الذاتي للإنتاج سيأتي طبقاً لجانبه الخصوصي. بيد أن له أيضاً جانباً موضوعياً هو بمثابة شرط تحقق الشرعية المحايثة. ذلك أن الذات تبلغ في الفن ما لها خاصة بوصفها عملاً وعزكاً، وليس باعتبارها تواصلًا. لا بد للأثر الفني أن ينشد التوازن ولكن من دون أن يسيطر عليه بالتمام: فهذا بعد من أبعاد طابع الظاهر الاستطريقي. والفنان المشار إليه يفعل أيضاً بوصفه

عُضُوا يَنْجِزُ ذَلِكَ التَّوَازُنَ. فَهُوَ فِي مَسَارِ الْإِنْتِاجِ إِنَّمَا يَجِدُ نَفْسَهُ أَمَامَ مَهْمَةٍ مِنَ الصَّعْبِ قَوْلُ مَا إِذَا كَانَ قَدْ فَرَضَهَا عَلَى نَفْسِهِ؛ ذَلِكَ أَنَّ قِطْعَةَ الْمَرْمَرِ أَوْ مَلْمَسَ الْبَيَانُو اللَّذَيْنِ يَنْتَظَرُ نَحْتٌ أَوْ لَحْنٌ أَنْ يَتَحَرَّزَا مِنْهُمَا، هُمَا عَلَى الْأَرْجَحِ وَبِالنِّسْبَةِ إِلَى تِلْكَ الْمَهْمَةِ، أَكْثَرُ مِنْ مَجَازِينِ. فَالْمَهَامُ تَحْمِلُ فِي حَدِّ ذَاتِهَا حَلَّهَا الْمَوْضُوعِيُّ عَلَى الْأَقْلَ ضَمْنِ هَامِشٍ بَعِيْنِهِ مِنَ التَّنَوُّعَاتِ وَمَعَ أَنَّهَا لَا يُلْزَمُ فِيهَا تَوَاطُؤُ الْمَعَادِلَاتِ. وَفَعَلَ الْفَنَّانُ إِنَّمَا يَكْمُنُ فِي الْأَدْنَى، تَوْسِيطًا بَيْنَ الْمَشْكَلِ الَّذِي يَجَابِيهِ وَيَجِدُهُ مَطْرُوحًا مُسَبِّقًا، وَبَيْنَ الْحَلِّ الَّذِي يَكُونُ مُتَضَمِّنًا بِالْقُوَّةِ فِي الْمَوَادِّ. وَكَمَا سُمِّيتِ الْأَدَاةُ امْتِدَادًا لِلذَّرَاعِ، يُمْكِنُ لِلْمَرْءِ أَنْ يَسْمِيَ الْفَنَّانَ امْتِدَادًا لِلأَدَاةِ، أَدَاةَ الْمُرُورِ مِمَّا هُوَ كَامِنٌ إِلَى مَا هُوَ فَعْلِيٌّ.

يُقْضِي الطَّابِعُ اللَّغْوِيُّ لِلْفَنِّ إِلَى تَفَكُّرٍ مَا يَتَكَلَّمُ فِي الْفَنِّ؛ فَهَذَا هُوَ عَلَى الْحَقِيقَةِ الذَّاتِ الَّتِي لِلْفَنِّ، وَلَيْسَ الْمُنْتَجِجُ وَلَا الْمَتَلَقِّي. هُوَ ذَا مَا يَحْبِبُهُ أَنَا الشَّعْرُ الْغَنَائِيُّ الَّذِي كَانَ قَدْ أَشْهَرَ بِنَفْسِهِ طِيلَةَ قُرُونٍ وَحَمَلَ ظَاهِرَ فَهْمِ الذَّاتِيَّةِ الشَّعْرِيَّةِ لذَاتِهَا. لَكِنَّ هَذِهِ الذَّاتِيَّةُ لَيْسَتْ الْبَتَّةَ مُطَابِقَةً لِلأَنَا الَّذِي يَتَكَلَّمُ انْطِلَاقًا مِنَ الْقَصِيدِ. وَلَا يَعُودُ ذَلِكَ إِلَى مَجْرَدِ الطَّابِعِ الْخَيَالِيِّ وَالْإِنْسَانِيِّ لِلشَّعْرِ الْغَنَائِيِّ وَلِلْمَوْسِيقَى حَيْثُ تَكَادُ الْعِبَارَةُ الذَّاتِيَّةُ لَا تَتطَابَقُ أَبَدًا بِكَيْفِيَّةٍ غَيْرِ مُوسَوِّطَةٍ مَعَ أَحْوَالِ الْمُلْحَنِ. وَفَضْلًا عَنْ ذَلِكَ، الْأَنَا النَّحْوِيُّ لِلْقَصِيدِ هُوَ بِالْأَسَاسِ مَا يَضَعُهُ أَوَّلًا الْأَنَا الَّذِي يَتَكَلَّمُ ضَمْنِيًّا مِنْ خِلَالِ الْأَثَرِ، فَالْأَنَا الْخُبْرِيُّ إِنَّمَا هُوَ وَظِيفَةٌ لِلأَنَا الرُّوحِيِّ، لَيْسَ الْعَكْسُ. وَالسَّهْمُ الَّذِي لِلأَنَا الْخُبْرِيِّ لَا يَكُونُ كَمَا تَجَنُّحُ إِلَى ذَلِكَ الْمَوَاضِعِ الْمَشْتَرَكَةِ لِلأَصُولِيَّةِ، مَحَلُّ الْأَصَالَةِ وَالطَّرَافَةِ. أَمَّا سُؤَالُ هَلْ يَبْقَى الْأَنَا الْكَامِنُ، الْأَنَا الَّذِي يَتَكَلَّمُ، هُوَ هُوَ ضَمْنِ شَتَّى أَجْنَاسِ الْفَنِّ، أَمْ يَتَغَيَّرُ، فَهَذَا سُؤَالٌ مُفْتَوِّحٌ. وَلَا رَيْبَ أَنَّهُ يَتَغَيَّرُ نَوْعِيًّا مَعَ مَوَادِّ الْفَنُونِ؛ [٢٥٠] وَإِدْرَاجُهَا ضَمْنِ الْمَفْهُومِ الْأَعْلَى الْمُسْتَشْكَلِ لِلْفَنِّ هُوَ مُصَدِّرٌ لِلإِبْهَامِ فِي هَذَا الْمَضْمَارِ. وَعَلَى كُلِّ حَالٍ، الْأَنَا الْكَامِنُ مُحَايِثٌ لِلشَّيْءِ، وَيَتَقَوَّمُ ضَمْنُ الْأَثَرِ بِفَعْلٍ لُغْتِهِ؛ وَأَمَّا الْمُنْتَجِجُ الْفَعْلِيُّ فَهُوَ مِنْ حَيْثُ الْعِلَاقَةُ بِالْأَثَرِ، لِحِظَةً وَاقِعَةً مِثْلُهَا مِثْلُ اللَّحْظَاتِ الْآخَرَى. ذَلِكَ أَنَّ الشَّخْصِيَّةَ الْفَرْدَ لَا تَبْتُ فِي أَيِّ شَيْءٍ فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِالْإِنْتِاجِ الْفَعْلِيِّ لِلأَثَارِ الْفَنِّيَّةِ. يَقْتَضِي الْأَثَرُ الْفَنِّيَّ ضَمْنِيًّا، تَقْسِيمَ الْعَمَلِ، وَيُؤَدِّي الْفَرْدُ فِيهِ وَظِيفَتَهُ بِكَيْفِيَّةٍ تَخْضَعُ لِتَقْسِيمِ الْعَمَلِ ذَاكَ. أَمَّا الْإِنْتِاجُ فَيَنْتَهِي مِنْ حَيْثُ يَنْسَاقُ إِلَى الْمَوَادِّ، إِلَى قِصَارَى الْفَرْدَةِ مُتَخَارِجَةً فِي كُلِّيَّةِ. وَقُوَّةُ تَخَارُجِ الْأَنَا الْخَاصِّ هَذَا فِي الشَّيْءِ إِنَّمَا هِيَ الطَّبِيعَةُ

الجمعية الكامنة في ذلك الأنا؛ وهذا ما يؤسس الطابع اللغوي للآثار الفنية. ذلك أن عمل الأثر الفني هو اجتماعي من خلال الفرد، من دون أن يتحتم من ثم أنه يعي المجتمع، وربما بقدر ما لا يعيه. فالذات الفرد التي تتدخل في كل حالة، تكاد لا تعدو كونها قيمة - حدًا، الأدنى الذي يحتاج إليه الأثر الفني ليتبلور. ليس تحرر الأثر الفني من الفنان وليد جنون العظمة الذي تعكسه نزعة الفن لأجل الفن^(*)، بل هو العبارة المبسطة عن طبيعته وهيئته باعتبارها تعبيراً عن علاقة اجتماعية تحمل في حد ذاتها قانوناً تشيئياً: فالآثار الفنية لا تصير طرْحاً مضاداً لمسوحات التشيئة إلا بوصفها أشياء. هذا ما يتطابق مع واقع الحال المركزي الذي هو أن من يتكلم في الآثار الفنية وحتى في التي تُدعى فردية، هو نحن وليس أنا، وبكيفية تكون ولا ريب أشدّ خلوصاً بقدر ما لا تتكيف على نحو ظاهر، مع النحن واصطلاحاتها التعبيرية. في هذا أيضاً تكون الموسيقى تعبيرةً قصوى عن خصائص معينة للعنصر الفني من دون أن تفضل بهذا غيرها من الفنون. ذلك أنها تقول بلا توسيط، نحن، في لامبالاة بما قد تنوي هذه النحن. حتى أعمال طورها التعبيري التي تشبه البروتوكولات، تسجل تجارب الطابع الإلزامي، وطابعها الإلزامي، قوة تشكيلها، مشروطان بكونها تتكلم فعلياً بناء على تلك التجارب. وبإمكان المرء أيضاً أن يبين في الموسيقى الغربية إلى أي مدى لقيها الأهم، أعني البعد التناغمي في العمق بما في ذلك التساوُق اللحني وتفرُّع الأصوات، تكمن في النحن التي نشأت عن طقس الخورس وتغلغل في الشيء. فهذه النحن تُقحم حزفيتها وتتحول إلى فاعلٍ محايث، ومع ذلك تحافظ [٢٥١] على طابع المتكلم. أما الأشعار فتحيل إلى نحن بعينها، من حيث سهمها اللاموسوط في اللغة التواصلية التي ليس بوسع أي كان أن يتخلص منها كلياً؛ ومن ثم يتعين عليها باسم طبيعتها اللغوية أن تجاهد في التخلص من ذلك الذي يمكث خارجها ويعمل على التواصل. لكن هذا المسار ليس كما يبدو ويخال هو نفسه، مسار تزييت محض. إذ أنه عبر ذا المسار، تلاصق الذات التجربة الجمعية وتذلل لها من صميم باطنها بقدر ما تصير عصية على عبارتها اللغوية الموضعة. أما الفنون

(*) وردت بالفرنسية: l'art pour l'art

التشكيلية فلا ريب أنها تتكلم من خلال الكيف الذي للإدراك الباطن. والنحن التي لها هي مباشرة الاحساسية طبقاً لوضعها التاريخي وإلى حدّ انكسار العلاقة بالموضوعية التي تغيرت بمقتضى تطوّر الأشكال اللغوية لهذه الاحساسية. ما تقوله اللوحات هو «انظروا حينئذ»؛ فالذات الجمعية التي لها إنما تكمن في ما تلوح به اللوحات وتشير إليه، وهو الذي يتجه صوب الخارج وليس إلى الداخل كما هي الحال في الموسيقى. إن تاريخ الفن الذي يعدلُ فردنّه المتنامية، هو أيضاً في تكثف طابعه اللغوي، ضدّ نفسه. لكن، أن تلك النحن ليست اجتماعية بتواطؤ، أي ليست البتة لطبقة معينة أو لمواقف اجتماعية، فهذا ما يمكن أن يرجع إلى أنه حدّ يوم الناس هذا لم يوجد فنّ يقوم على دعوى مفخمة غير الفنّ البرجوازي؛ إذ أنه من المحال طبعاً لمقالة تروثسكي، أن تصوّر فنّاً بروليتارياً، بل لا يمكن أن تصوّر إلاّ فنّاً اشتراكياً. ذلك أن النحن الاستيطيقية تمثل المجتمع برقمته في أفقٍ لاتعينيّ ما، ويمكن أيضاً أن تكون متعينة بقدر ما تتعين قوى الانتاج وعلاقات الانتاج في حقبة من الحقب. والحال أن الفنّ ينهض إلى استباق كاملٍ مجتمع غير موجود وذاته غير الموجودة وهو في هذا الاستباق لا يكون مجرداً إيديولوجياً، فإنه يحمل في الوقت نفسه، علامة لا وجود تلك الذات. بيد أن تناقضات المجتمع تبقى متضمنة فيه. ذلك أن الفنّ حقيقيّ وصادق طالما أن ما يتكلم فيه وهو نفسه يبقيان منفصلين لا يأتلفان، ولكن هذه الحقيقة تحصل له حين يخرج شميلاً الممزق ومن ثم لا يعينه إلاّ من حيث عدم قابليته للمؤالفة. على الفنّ بكيفية مفارقة، أن يشهد على اللامؤتلف وينزع مع ذلك إلى المؤالفة؛ ولا يكون هذا ممكناً إلاّ على أساس لغته غير الاستدلالية. في هذا المسار وحده تبلور النحن التي للفنّ. غير أن ما يتكلم في الفنّ هو في الحقيقة ذاته من حيث أنها تتكلم فيه ولا يتمثلها مجرد التمثل. [٢٥٢] ما يشهد على الوعي بذلك هو عنوان المقطع الأخير الذي لا نظير له بين مقاطع مشاهد أطفال لشومان: «الشاعر يتكلم». ولكن من المرجح أن الذات الاستيطيقية لا تقبل الاستنساخ لأنها من حيث هو موسوعة اجتماعية، قلما تكون خبرية كما الحال بالنسبة إلى الذات الترنسندنالية في الفلسفة. «إن موضوعة الأثر الفني تكون على حساب معاودة إنتاج الحي. فالآثار الفنية لا تكون حية إلاّ من حيث تتخلّى عن مماثلة البشر. وعبارة شعور صادق هي دائماً

مبتدلة. كلما صدقنا، وقعنا في الابتذال. ولكي لا نكون كذلك، علينا أن نجتهد ونبحث^(١).

يصير الأثر الفني موضوعياً من حيث هو برمته صنيع وبمقتضى التوسيط الذاتي لكامل لحظاته. لذا فإنّ التصوّر المعرفي - النقدي الذي مفاده أنّ سهمي الذاتية والتشينة مقترنان، إنّما يُتحقّق أولاً على الصعيد الاستطقي. ذلك أنّ طابع الظاهر الذي للآثار الفنيّة، وهمّ كونها في ذاتها، يُحيلان إلى أنّها تشارك ضمن جملة موسوبيتها الذاتية، في سياق العمى الكوني للتشينة، وإلى أنّها في لغة ماركسية، تعكس بالضرورة علاقة عمل حيّ كما لو كانت علاقة موضوعيّة. فالانساق الذي بواسطته يكون للآثار الفنيّة سهم في الحقيقة، يتضمّن أيضاً كذبها. كان الفنّ في تجلياته الأكثر مجازفةً، قد انتفض دائماً ضدّ ذلك، وتحولت الانتفاضة اليوم إلى قانون الحراك الذي يختصّ به. ونقائضية صدق الفنّ وكذبه هي التي دفعت هيجل إلى التنبؤ بنهايته. فالاستطيقا التقليدية لم تتكتم عن تفهّم أنّ تقديم الكلّ على الأجزاء إنّما يحتاج من حيث التقويم، إلى الكثرة، وآته إذا فرض من علّ، أخفق. وليس أقلّ تقويماً من ذلك أنّه ما من أثر فنيّ يأتي كفاية هذا المقتضى. فلا ريب أنّ التنوّع يقتضي في المتّصل الاستطقيّ، شميلته، ولكنه يتنصّل منها من حيث يتعيّن في الوقت نفسه، بكيفية تخرّج على الاستطيقا. فلا بدّ أن تكون الشميّة التي تُنقل من المتكثّر الذي تتضمّنه في حدّ ذاتها بالقوّة، سلّبا له. [٢٥٣] ولا بدّ للتوازن الذي يقوم من خلال التشكّل أن يُخفق من الداخل، لأنّه لا يوجد في الخارج، أي لا يوجد على صعيد ميتا - استطقي. والتناقضات التي لا تسوّى فعلياً لا يمكن أن تُسوّى أيضاً خيالياً، فهي تتفعل ضمن الخيال وتعيد إنتاج نفسها ضمن عدم انساقها ولا ريب بالتناسب مع درجة الانساق التي تقتضيها. ذلك أنّه على الآثار الفنيّة أن تهلّ كما لو أنّ المحالّ ممكنٌ بالنسبة إليها؛ ومن ثمّ فإنّ فكرة تماميّة الآثار التي لا يمكن لأيّ أثر منها أن يستغني عنها من دون أن يبطل، قد كانت فكرةً مستشكلة. لا تعود وجيعة

(١) نودور ف. أدرنو، ملاحظات حول الأدب II - II، *Noten zur Literatur*، فرانكفورت على الماين

١٩٦٥، ص. ٢٧٩ الشاهد ضمن الشاهد: بول فاليري، «هبوب الرياح»، ضمن: مصدر مذكور،

ص. ١٢٧

الفنانين إلى أن مصيرهم في العالم متحيز متقلب وحسب، بل أيضاً إلى أنهم مضطرون بمقتضى ما يجتهدون فيه، إلى مخالفة الحقيقة الاستطيقية التي يعتنقون. وما دامت الذات والموضوع منفصلين تاريخياً وفعلياً، فإن الفن لا يكون ممكناً إلا من حيث يكون قد عبر الذات. ذلك أن محاكاة ما لا تعرفه الذات لا محل لها غير الذات بوصفها عنصراً حياً. وهذا ما يستمر ضمن موضعة الفن بواسطة تحققه المحايث الذي يحتاج إلى الذات التاريخية. وإذا كان الأثر الفني ينشأ من خلال موضعته، الحقيقة التي تخفى عن الذات، فلأن الذات نفسها ليست المنتهى. وعلاقة موضوعية الأثر الفني بأولية الموضوع قد انقطعت. إذ أنها تشهد لأجل الموضوع في مرحلة السحر الكوني الذي لم يعد يقدم ملاذاً للفني - ذاته إلا ضمن الذات، في حين أن جنس موضوعيته هي الظاهر الذي تحققه الذات ويقوم على نقد الموضوعية. في عالم الموضوعات هذا، لا تحتل الموضوعية سوى عناصر متناثرة(*)؛ ولا تتقاسم هذه العناصر مع القانون الشكلي إلا مفككة.

لكن الذاتية، الشرط الضروري للأثر الفني، لا تكون بما هي كذلك، الصفة الاستطيقية. ولا تصير إلى هذه إلا بواسطة الموضعة. بهذا الاعتبار، الذاتية في الأثر الفني تخرج عن نفسها وتتخفى. هذا ما يجهله مفهوم ريغل في الإرادة الفنية. ومع ذلك يتوصل إلى عنصر جوهري بالنسبة إلى النقد المحايث، أعني أن لا شيء خارجياً عن الآثار الفنية يكون عيار المرتبة التي تنبأ. فالآثار الفنية، وليس بالطبع أصحابها، هي عيار نفسها، وطبقاً لعبارة فاغيز، القاعدة التي تضعها بنفسها. ومن ثم، السؤال عن مشروعيتها لا ينتزل على صعيد ما يتعدى تحققها. ما من أثر فني يقتصر وجوده على ما يريد، [٢٥٤] ولكن ما من أثر فني تدوم له أسباب الوجود من دون أن يريد شيئاً ماً. هذا ما يقترب كثيراً من التلقائية مع أنها تتضمن مباشرة شيئاً ما غير إرادي. فهي تتجلى قبل كل شيء، في تصور الأثر الفني، في ترتيبه الذي يترأى من نفسه. والتلقائية ليست هي أيضاً مقولة نهائية: بل غالباً ما تتغير بحسب كيفية التحقق الذاتي للآثار الفنية. ويكاد تعديل التصور تحت ضغط منطقي محايث، أن يكون ختم الموضعة. هذا العنصر الغريب عن الأنا والمضاد لما يُزعم أنه إرادة فنية،

(*) وردت باللاتينية: membra disiecta

هو ما يعرفه وما يخشاه في بعض الأحيان الفنانون كما المنظرون، وكان نيتشه في نهاية في ما أبعد من الخير والشر، قد تحدّث عن واقع الحال هذا. إنّ لحظة الاغتراب عن الأنا تحت قهر الأشياء هي حقاً علامة ما كان يُعنى بمفردة 'عبقري'. سيتعيّن على المرء أن يفصل مفهوم العبقريّة إذا تعيّن حقاً أن يحتفظ منه بشيء ما، عن تلك المطابقة الفظة مع الذات الخلّاقة، مطابقة تثير الفتنة من شدّة هيجان العاطفة والاعتزاز، فتلقّي أذى السحر على الأثر الفنّي من حيث تعتبره وثيقة تشهد على صانعه، ومن ثمّ تنقص من قيمته. إنّ موضوعيّة الآثار الفنّيّة، التي تكوّن شوكة في خلق بشرٍ ضمن مجتمع التبادل لأنهم يتوهّمون وينتظرون من الفنّ أن يلطف الاغتراب، إنّما تنتقل إلى الإنسان الذي سيقف وراء الأثر ولا يكون في غالب الأحيان سوى الطابع المقنّع للذين يرومون بيع الأثر الفنّي كما تُباع بضاعة مرصودة للاستهلاك. ومن ثمّ، إذا شاء المرء ألاّ يلغى بتبسيط مفهوم الاغتراب باعتباره من بقايا الرومنطيقيّة ورواسبها، فلا بدّ له أن يرتقي إلى الموضوعيّة التاريخيّة - الفلسفيّة التي لهذا المفهوم. إنّ التباين بين الذات والفرد الذي شكّله مستقاً مناهضة كُنت للزرعة السيكلولوجيّة، وتجلّى واضحاً للعيان عند فيشته، يؤثّر أيضاً على الفنّ. ذلك أنّنا نشهد انفصالاً بين طابع الأصالة والطرافة وبين قوّة الإلزام وحرية الفرديّ المتحرّر. مفهوم العبقريّة إنّما هو محاولة للجمع بين الحدين بواسطة عصى سحرية، وجعل الفرديّ يتّصف بلا توسيط بالقدرة على إنتاج طرافة ذات مصداقيّة عامّة في مجال الفنّ بعينه. أمّا مغزى تجرّبة مثل هذه المخادعة فيكمن في أنّ الطرافة لم تعد في واقع الأمر، ممكنة البتّة إلّا من خلال مبدأ الفرديّة^(*)، مثلما أنّه سيتعيّن عكسياً، أن تتحوّل الحرية البرجوازيّة الكليّة إلى حرّية للجزيئيّ وللفرديّة. وحدّها استطيعا العبقريّة تنقل تلك العلاقة بكيفيّة عمياء وغير جدليّة، إلى ذلك الفرد الذي [٢٥٥] يُفترض ههنا أنّه في الوقت نفسه ذات؛ ومثال العقل الأصليّ^(**) الذي يكوّن كما هو بيّن بنفسه، فكرة من أفكار نظرية المعرفة، إنّما يُتناوّل ضمن مفهوم العبقريّة على أنّه واقعة الفنّ. سيكون عبقريّة الفرد الذي تتطابق لتقائنه مع فعل الذات المطلقة. وهذا يصدّق من

(*) وردت باللاتينية : principium individuationis

(**) وردت باللاتينية : intellectus archetypus

حيث أنّ فردّة الآثار الفنيّة، موسوّطة بالتلقائيّة، هي فيها ما به تتموّض. لكنّ مفهوم العبقرية كاذب لأنّ الأعمال الفنيّة ليست مخلوقات والإنسان ليس خالقا. فهذا ما يلزم عن الطابع الكاذب لاستطيقا العبقرية التي تُسقط لحظة الفعل المتناهي وتُلغي لحظة الصناعة^(*) في الآثار الفنيّة لصالح أصلاتها المطلقة ولما يكاد أن يكون طبيعتها الطابعة^(**)، ومن ثمّ تُخرج للعالم إيديولوجيا الأثر الفني بوصفه عضويّا ولاواعيا، الإيديولوجيا التي تتوسّع بعد ذلك إلى مدّ مضطربٍ للأعقلانيّة. من البداية تلتفتُ استطيقا العبقرية عن المجتمع وتغفل عنه أيضاً من حيث تشدّد على الفرديّ فتحوله إلى مطلق حتّى وإن كانت مع ذلك تناهض الكلّيّة الفاسدة. لكن وعلى الرغم من كلّ سوء استعمال، يذكّر مفهوم العبقرية بأنّ الذات في الأثر الفنيّ لا يمكن اختزالها بإطلاق في الموضّعة. كان مفهوم العبقرية في نقد ملكة الحكم، ملاذا لكلّ ما تخلّعه المتعانيّة عن الاستطيقا الكنطيّة. بيد أنّه لم يرصد العبقرية إلّا للذات مع ما لهذا من تبعات لا تحصى ولا تُعدّ، وفي لامبالاة من هذا المنظور تحديداً، بما هو غريبٌ عن الأنا الذي استغلّ بعد ذلك إيديولوجيّاً ضمن التعارض بين العبقرية والمعقولة العلميّة والفلسفيّة. إنّ توثين مفهوم العبقرية الذي بدأ مع كنط بما هو توثين للذاتية المفردة، أي بلغة هيغل الذاتية المجردة، قد اتّخذ مع ألواح النذور لشّر ملامح صفويّة فظّة. وصار مفهوم العبقرية بكيفيّة ضمنيّة، عدوّ الآثار الفنيّة؛ ذلك أنّه يلوّح مع نظرة جانيّة في اتجاه غوته، بأنّ الإنسان من وراء الآثار هو أكثر جوهريةً وأهميّة منها. في مفهوم العبقرية تُنقل فكرة الخلق على نحو تهجينٍ مثاليّ، من الذات الترنسندناليّة إلى الذات الخُبريّة، أي إلى الفنان الذي يُنتج عملاً فنيّاً. وهذا يناسب جيّدا الوعي البرجوازيّ المبتذلّ بمقتضى عادة العمل في سياق تمجيد ضربٍ من الخلق المحض عند الإنسان بقطع النظر عن الغاية، وكذلك لأنّ المتملّي يصير في جُلّ من كلّ اجتهداد في التحصيل: أعني أنّه يخدّر بالكلام عن الشخصية الفدّة [٢٥٦] وفي نهاية المطاف بسير الفنانين التي تعديم الذوق. فليس مُتّجو أمّهات الآثار الفنيّة أنصاف آلهة، بل هم بشرٌ خطّأون، وفي غالب الأحيان عصايتون ذوو قلوب أنهكتها جوارح الدنيا. لكنّ

(*) وردت باليونانية: τέχνη

(**) وردت باللاتينية: natura naturans

التصوّر الاستطقي الذي يضرب صفحا عن العبقرية إنما يتردّى إلى هوس خاوٍ بالأعمال اليدوية وبأعلامها، وإلى رسم الكليشيات. ذلك أنّ لحظة الحقيقة في مفهوم العبقرية ينبغي أن تُتعمّق في الشيء، في المفتوح، وليس في ما هو حبيسُ التكرار. وفصلا عن ذلك، مفهوم العبقرية حين بدأ يصير دارجا مع نهاية القرن الثامن عشر، لم يكن البتّة مهتابا؛ فكان بإمكان أيّ امرئ طبقا لفكرة تلك الحقبة، أن يكون عبقريا طالما أنّه يعبر بكيفية طبيعية لا تقوم على المواضعات المألوفة. كانت العبقرية موقفا، «عملا عبقريا»، أقرب ما يكون إلى الاستعداد الروحي. ولم تصر العبقرية نعمة إلاّ في وقت لاحق وربّما أيضاً بالنظر إلى عدم كفاية مجرّد الاستعداد الروحي في الأعمال الفنية. ذلك أنّ تجربة العبودية الفعلية قوّضت التحمّس للحرية الذاتية بما هي حرية لأجل الناس جميعاً، وأبقت على العبقرية باعتبارها اختصاصا فرعيا. فتتحوّل العبقرية إلى إيديولوجيا بقدر ما يصير العالم أقلّ إنسانيةً ويزداد تحييد الفكر بما هو الوعي بالعالم. ومن ثمّ يُحمّل على العبقرية بالنيابة ومن باب التفضيل، ما يمنعه الواقعُ بعامة عن البشر. وعليه، ما ينبغي إنقاذه في العبقرية هو ما يجعلها أداةً لما تُنتجه. فَمِن السير البرهنة على مقولة العبقرى حيث يقول المرء وهو على حقّ، في موضع من المواضع إنه عبقرى. والفتناسيا وحدها لا تستوفي أسباب التعيين. ذلك أنّ ما هو عبقرى يكون مغفداً جدليّاً: ما يخلو من الرتبة، ما لا يُكرّر، الحرّ، وما يتمضّن في الوقت نفسه الشعور بما هو ضرورى، مفارقة لعبة استقواء الفنّ وأحد معاييرهِ الموثوق بها. ما هو عبقرى يعني بالأحرى كيف نبلغ كوكبةً بعينها، التوصل إلى موضوعيّ ما ذاتيّاً، لحظةً تتخلّى مشاركة الأثر الفنيّ في اللغة عن المواضعات باعتبارها عرضاً. أمّا علامةُ العبقرى في الفنّ فهو أنّ الجديد يبدو بمقتضى جذته، كما لو أنّه ما ينفكّ ماثلاً بين أيدينا؛ وهذا ما وقفت عليه الرومنطيقية. لا يقوم عملُ الفتناسيا على الخلق من عدم^(*) الذي تعتقد فيه ديانة الفنّ الغربية عن الفنّ، بقدر ما يقوم على تخيل حلول أصيلة ضمن ما يمكن أن نصفه إن جازت العبارة، بترباط الآثار الفنية الموجود مسبقاً. قد يسمع المرء الفنانين المحنّكين وهم يقولون بشيء من السخرية عن موضع بعينه: هنا صار عبقرى. فهم عندئذٍ إنّما يستقبحون خرقَ الفتناسيا

(*) وردت باللاتينية: creatio ex nihilo

[٢٥٧] لمنطق الأثر، خرقاً لا يعود معه بإمكان الفنتاسيا أن تندرج ضمن الأثر. مثل هذه اللحظات لا توجد فقط لدى العباقرة الذين يُعلنونها بصوت عال، بل توجد أيضاً على مستوى الشكل لشوبرت. ما هو عبقرّي يبقى مفارقةً ومؤقّتاً، لأنّ ما يُخترع بحزّة وما هو ضروريّ لا يمكن في الحقيقة أن يندمجا بالتام. فلا شيء يكون عبقرّياً في الآثار الفنّية من دون الإمكان الحاضر للزّلة وللإخفاق.

لقد اقترن ما هو عبقرّيّ بحكم ما يتضمّنه لحظة جدّة لا عهد للناس بها، بمفهوم الطرافة: كذلك نتحدّث عن «عبقرية طريفة». ومن المعلوم لدى الجميع أنّه لم تكن لمفهوم الطرافة أيّ سلطة قبل «زمن العبقرية». أنّ الموسيقيّين في القرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر، يعادون في أحيانهم استعمال مقاطع بأكملها تُنزع إمّا من أعمالهم وإمّا من أعمال غيرهم، أو أنّ الرسّامين والمعماريّين يعهدون بإنجاز مشاريعهم لطلابهم، فهذا أمر من السهل أن يُساء استخدامه في تبرير ما هو غير نوعيّ ورتيب، وفي إلغاء الحرية الذاتية وإنكارها. وعلى كلّ حال هذا يبيّن أنّ الطرافة لم تكن قبل ذلك، تُفكر بكيفية نقدية، ولكّنه لا يبيّن البتّة أنّ شيئاً من ذلك القبيل قد يكون وُجد في الآثار الفنّية؛ وكيفي المرء في هذا المضمار أن ينظر إلى الفرق القائم بين باخ ومعاصريه. فالطرافة بما هي الأصلال، الماهية النوعيّة للأثر المتعيّن، لا تتقابل بكيفية تعسّفية مع منطقيّة الآثار الفنّية التي تتضمّن كليّاً ما، بل تنفّر في غالب الأحيان ضمن اتّساقٍ منطقيّ لمسار تكوينٍ شاملٍ لا تقدر عليه المواهب المتوسطة. بيد أنّ التساؤل في ما يتعلّق بالآثار الأقدم وحتى الضاربة في القدم، عن طرافتها هو خُلف لأنّ إلزام الوعي الجمعيّ الذي تتركّز فيه الهيمنة كان قاهراً حدّ أنّ القول بالطرافة أو بالأصالة التي تفترض شيئاً من قبيل الذات المتحرّرة، سيكون مغالطة تاريخيّة. ومفهوم الأصالة بما هو مفهوم الأصلاني لا يشير إلى ما هو ضارب في القدم، بقدر ما يشير إلى ما لم يكن بعد في الآثار الفنّية، إلى أثر من آثار اليوطوبيا. ف«الأصيل» يمكن أن يكون الاسم الموضوعيّ الذي يُطلق على كلّ أثر فني. إلّا أنّه إذا كان للأصالة مصدرٌ تاريخيّ، فهي متضمّنة أيضاً في الظلم التاريخيّ: في تفضيل البرجوازية للنعم الاستهلاكية المعروضة في السوق التي يجب مع أنّها متشابهة، أنّ توهم بجديديّ دائم لكي تجلب الزبائن. لكنّ مع رسوخ استقلاليّة الفنّ، [٢٥٨] انقلبت الطرافة ضدّ السوق الذي لم تصل فيه قطّ إلى تخطّي عتبة القيمة المحدودة. ومن ثمّ

ارتدّت إلى الآثار الفنّية ، إلى الطابع الراديكاليّ لمسار التكوين الشامل. إذ أنّ الطرافة تبقى مرتبطةً بالمصير التاريخي لمقولة الفرد التي كانت قد اشتقت منها. وما تلبث الطرافة أن تكفّ عن الخضوع إلى ما كان المرء قد قرنها به منذ أخذ يتفكرها، أعني ما يُزعم أنّه أسلوب فردي. في حين يستنكر التقليديون في الأثناء، انحطاط ذلك الأسلوب الذي يدافعون فيه عن خيارات تخضع إلى المواضعة، يتخذ الأسلوب الفرديّ في أعمال الطليعة ومن حيث يُخلّص إن جازت العبارة، من ضرورات البناء الفنّي، شكل شيء من قبيل البقعة أو الشائبة، نقص ما، أو على الأقلّ شكل تنازل وتسوية. وليس ذلك آخر العلة في أنّ الإنتاج المتقدّم لا يتعلّق بطرافة الأعمال الفردية، بقدر ما يتعلّق بإنتاج أنماط جديدة. مذكّك تكمن الطرافة في اختراع هذه الأنماط. ذلك أنّها تتغيّر في حدّ ذاتها نوعيّاً ولكنّ من دون أن تزول.

تحول الطرافة هذا الذي يميّزها من إلهام الخواطر ومن التفاصيل اللازمة التي يبدو أنّ جوهر الطرافة يكمن فيها، إنّما يلقي الضوء على الفنطاسيا بما هي آلتها. وكانت تجري في سياق نفوذ الاعتقاد في الذات بوصفها خليفة الخالق، مجرى القدرة على إنتاج كيّان فنّيّ متعين إنتاجاً يشبه الخلق من العدم. ومفهومها الدارج بين الناس، أعني الابتكار المطلق، هو تحديداً قرين مثال العلم في الأزمنة الحديثة بما هو مثال معاودة الإنتاج الصارمة لما هو مائل بين أيدينا. في هذا الموضع، كان التقسيم البرجوازيّ للعمل قد أحدث هوةً تفصل الفنّ عن كلّ توسيطٍ بالواقع كما تفصل المعرفة عن كلّ ما من شأنه أن يتعالى على ذلك الواقع. ويبدو مفهوم الفنطاسيا هذا على أنّه لم يكن قطّ جوهريّاً بالنسبة إلى أمّهات الآثار الفنّية؛ ومثاله أنّ ابتكار موجودات فنطاسيّة في الفنون التشكيلية المحدثّة هو أمر ثانويّ، وأنّ الخاطرة الموسيقية التي ترد على البال فجأةً تظلّ وإنّ كانت لحظة لا ينبغي إنكارها، قاصرة طالما أنّها لا تتعدّى بواسطة ما تنشأ عنه، محض وجودها. إذا كان كلّ شيء في الآثار الفنّية، حتّى ما هو الأجلّ فيها، مقيّداً بما هو كائن الذي تعارضه وتقاومه، فإنّ الفنطاسيا لا يمكن أن تكون مجرّد القدرة على الهروب ممّا هو كائن من حيث تضع ما هو غير كائن كما لو كان موجوداً. [٢٥٩] ذلك أنّ الفنطاسيا تنحّي بالأحرى جانباً ما تستوعبه الآثار الفنّية ممّا هو كائن، وتفحّمه في كوكبات بواسطتها تصير إلى آخر ما هو كائن، ولو كان ذلك عبر سلبه المتعين وحسب. لو عمل المرء كما كانت نظريّة

المعرفة تعتمد ذلك، على تصوّر أي موضوع غير كائن على الإطلاق ضمن وهم من وحي الفنتاسيا، فلن يحقق ما سيقبل في عناصره وحتى في أطوار ترابطه، أن يردّ إلى أي كائن. في طغيان الإمبريا وحده يظهر ما يتعارض معها نوعياً ولكنه لا يعدو كونه كائناً من درجة ثانية يُنسج على منوال الأول. أما الفنّ فلا يتعالى إلى ما هو غير كائن إلا عبر ما هو كائن، والأصار انعكاساً قاصراً لما هو في كلّ الأحوال، موجود. وعليه، الفنتاسيا في الآثار الفنّية لا تقتصر البتّة على الرؤية بغتّة. إذ بقدر ما لا يمكن أن تتخلّص التلقائية منها، فلمّا تكون وهي الأقرب إلى الخلق من العدم، الواحد والكلّ الذي للآثار الفنّية. ويمكن أن ينبعث من الفنتاسيا للوهلة الأولى، عنصر عينيّ في الأثر الفنّي ولا سيّما عند الفنانين الذين يقود مسار الانتاج لديهم من الأسفل إلى الأعلى. لكنّ الفنتاسيا أيضاً تفعلُ ضمن بُعدٍ تعتبره الابتسارات مجزّداً، ضمن رسم يكاد أن يكون خاوياً ولا يمكن بعدنّذ أن يملأ ويُستكمل إلا بواسطة 'العمل' و'العزك'، أي طبقاً لتلك الابتسارات، بما هو ضدّ الفنتاسيا. حتّى الخيال الذي هو بخاضة تكنولوجيّة ليس وليد اليوم: ومثاله كيفيّة صوغ أداجيو الخماسيّة الوترية لشوبرت، ودوامة الأضواء في المشاهد البحريّة عند تورنر. فالفنتاسيا هي أيضاً وبالجوهر الاستخدام اللامحدود لإمكانات الحلّ التي تتبلور داخل أثر فنّيّ ما. فلا تكون الفنتاسيا متضمّنة في مجرّد ما يبدو على أنّه كائن وفي الوقت نفسه بقيّة كائن، بل ربّما تُتضمّن أكثر في تحويله. ومثاله أن التنويع المتناغمة للغرض الرئيس في تذييل الحركة الأولى لـ[سوناتة] أباسيوناتا مع مفعول الكارثة لنغم السابعة المخفوضة، هي نتاجٌ للفنتاسيا مثلها مثل غرض تناغم الثلاثيّة الصوتيّة ضمن الشكل التكريريّ الذي يفتح المقطوعة؛ فلا ينبغي من منظور تكوينيّ، إسقاط أن تلك التنويع التي تتحكّم من الكلّ، كانت من وحي خاطرة أوليّة وأن الغرض في شكله الأوليّ كان من حيث مفعوله الارتداديّ إن جازت العبارة، قد اشتقّ منها. [٢٦٠]

وأما المرور في المقاطع التالية للتطوير الموسيقيّ المطوّل للحركة الأولى من سمفونية البطولي، إلى مراحل تناغميّة مقتضبة كما لو أنّه لم يعد ثمة زمانٌ للعمل على التمييز، فهذا أيضاً هو ثمرة عملٍ ضخم ورائع للفنتاسيا. كان قد تعيّن مع تزايد تقديم المنحى البنائيّ، أن تتقلّص جوهرية الإلهام الجزئي. وتجربة الفنانين التي تقوم على قابليّة التحكّم في الفنتاسيا، تشهد على التعالق القويّ بين العمل والفنتاسيا، ذلك أن

تعارضهما هو دائماً دليل على الاخفاق. فالفتانون يخبرون التحكم في ما هو عصي على التحكم ويرون فيه ما يميزهم عن الهواة. ذلك أنه حتى من منظور ذاتي، اللاموسوط والموسوط موسوطان كلاهما بالآخر على الصعيد الاستطقي كما على صعيد المعرفة. إن الفن هو من منظور غير تكويني ولكن من حيث تقويمه، الدليل الأقوى ضد الفصل الذي تعتمد نظريته المعرفة بين الاحساسية والذهن. فالتفكر قادر إلى أبعد الحدود، على إعمال الفنطاسيا: الدليل على ذلك هو الوعي المتعين بما يحتاج إليه أثر فني ما في موضع بعينه. والقول بأن الوعي مُميت هو في الفن الذي يُفترض أنه الشاهد الأكبر على ذلك، كليشيه (*) مبتذل كما هي الحال في جميع الأمكنة المغلطة. حتى فعالية التفكير حلاً وفضلاً، جانبه النقدي، هي خصبة بالنسبة إلى تفهم الأثر الفني لذاته، الأثر الذي من زمامه أن يستبعد أو يحول ما هو غير كاف وغير مشكل وغير نسيق. وفي المقابل، مقولة 'الحمق' الاستطقي يكمن أساسها (**). في أن بعض الآثار الفنية يعوزها التفكير المحايث، ومثاله عدم التفكير في مفعول التبلد الذي ينتج عن عمليات التكرار التي لا تخضع إلى الرشح. وأما التفكير الذي يوجه الآثار الفنية من الخارج ويعتفها فمسيء لها غاية الإساءة، ولكن ليس بمقدور المرء البتة أن يتعقب على الصعيد الذاتي، ما تكون الآثار الفنية بسبيله وما تنشأ التوصل إليه، بغير التفكير، والقوة التي تدفع إلى ذلك إنما تحصل تلقائياً. لو كان كل أثر فني ينطوي على ترابط مشكلات يثير على الأرجح المعايمة، فلن يصدر عن ذلك أسوأ تعريف للفنطاسيا. فالفنطاسيا من حيث هي القدرة على اكتشاف الاستعدادات والحلول في الأثر الفني، يمكن أن تدعى فارق الحرية الذي يكون في صلب التحديد.

ليست موضوعية الآثار الفنية فضلة تعيين، مثلها مثل أي حقيقة أخرى. فالكلاسيكية المحدثة كانت في طيش وعدم ترو حيث توقمت إمكان التوصل إلى مثال في الموضوعية كان قد عرض لها في أساليب بالية في ظاهرها مُلزمة، [٢٦١] ونفت إذًا ككيفية مجردة الذات في الأثر الفني ضمن عملية هي نفسها مفروضة

(*) وردت بالفرنسية: Cliché

(**) وردت باللاتينية: fundamentum in re

ومنجزّة ذاتيّاً، ومهدّث من ثمّ لصورة في - ذاته خلوي من الذات، صورة لا تترك مجالاً للتعرف إلى الذات إلّا من خلال سلسلة من التشويّهات، والحال أنّه ليس بوسع أيّ فعل إراديّ أن يُلغي الذات. ذلك أنّ التقيّد بصرامة تقلّد أشكالاً متنافرة أكل عليها الدهر وشرب، إنّما تخضع لتعسّفيّة ذاتيّة يتحمّم عليها أن تروّضها لتكبح جماحها. فاليري يصوغ هذا المشكل ولا يحلّه. فالشكل الذي يُختار ويوضع بتبسيط، ويدافع عنه فاليري في بعض الأحيان، هو عرضيّ مثله مثل الشواشيّ و'الحيّ' اللّذين يزدريهما. ومن ثمّ، لا يمكن معالجة معاياة الفنّ اليوم بواسطة تعلق إراديّ بالنفوذ والتسلّط. والسؤال في مرحلة الاسميّة الراديكاليّة، كيف التوصل بلا عنف إلى شيء من قبيل موضوعيّة الشكل، إنّما يبقى مفتوحاً؛ ذلك أنّ هذه الموضوعيّة تبقى ممتنعة إذا توخينا الانغلاق. كانت هذه النزعة مترامنة مع الفاشية السياسيّة التي كانت إيديولوجيّتها توهم أيضاً بأنّ الأمل في وضع يكون قد تخلص من بؤس الأفراد واضطرابهم زمنّ الليبراليّة المبكّرة، سيقوم على إعفاء الذات وخلعها. في واقع الأمر، قامت هذه النزعة بتوصيّة وتكليف من ذوات أكثر نفوذاً. فليس للذات المتملّية على الرغم من وهنها وقابليّة أن تخطأ، أنّ تنقاد إلى دعوى الموضوعيّة. على ذلك تشهد حُجّة دامغة: ولا سيّكون من هو فظّ وغريب عن الفنّ الذي يترك الأثر الفنّي يفعل فيه مفعوله كأنّ في لوح مصقول(*)، الأكثر أهليّة لفهمه والحكم عليه؛ وسيكون من يعدم الحسّ الموسيقيّ أفضل ناقد للموسيقى. ذلك أنّ المعرفة بالفنّ تتحقّق هي أيضاً، جدليّاً مثلها مثل الفنّ نفسه. إذ أنّه بقدر ما يبذل المتملّي قصارى الجهد في ذلك، تزداد الطاقّة التي بها يتغلغل في الأثر الفنّي ويدرك الموضوعيّة في الداخل. فيكون له سهم في الموضوعيّة حين تزول طاقته في الأثر الفنّي بما في ذلك 'إسقاطاته' الذاتيّة الزائغة. ويمكن أن يخطأ الزيّغ الذاتيّ كليّاً الأثر الفنّي، ولكن من دون زيغ لا تراءى أيّ موضوعيّة. - كلّ خطوة في اتجاه تماميّة الآثار الفنّيّة هي خطوة في اتجاه استلابها الذاتيّ، وهذا ما ينفكّ يُنتج من جديد وجدليّاً حركات التمرد تلك التي ما تنفكّ توصّف وإنّ بسطحية كبيرة، على أنّها انتفاضة ذاتيّة ضدّ كلّ شكلائيّة. ذلك أنّ الإدماج المتزايد للآثار الفنّيّة، [٢٦٢] مقتضاها المحايث، هو أيضاً تناقضها

(*) وردت باللاتينية: tabula rasa

المحايت. فالأثر الفني الذي يبت في جدليته المحايتة إنما يعكسها في الآن نفسه كأنها مرتبة ضمن البت: هو ذا استطيعاً الجانب الكاذب في المبدأ الاستطقي. إن نقيضة التشيئة الاستطقية تحصل أيضاً بين الدعوى الميتافيزيقية للآثار الفنية في التخلص من الزمان أيا كانت خيبة هذه الدعوى، وبين زوال كل ما يقوم في الزمان، على أنه باقي. وإذا كانت الآثار الفنية تصير نسبية فلائته يتعين عليها أن تتقرر بوصفها مطلقة. فكرة بنيامين التي وردت ذات مرة في حوار والتي تقول إنه «لا خلاص للآثار الفنية»، إنما هي إشارة إلى ذلك. ومن ثم، التمرد الأبدي للفن على الفن له أساسه. إذا كان جوهرياً بالنسبة إلى الآثار الفنية أن تكون أشياء، فليس أقل جوهرياً بالنسبة إليها أن تنفي الشيئية، إذ على هذا النحو ينقلب الفن ضد الفن. فالأثر الفني الموضع بالتمام إنما يتجمد ويصير إلى مجرد شيء، وأما الأثر الذي يتجنب موضعه فإنه سترد إلى النزوع الذاتي القاصر وسيستغرق في العالم الخبيري.

أن تجربة الآثار الفنية لا تكون متطابقة إلا بوصفها تجربة حياة، فهذا ما يتعدى ما هو من قبيل علاقة المتملي بالمتملئ والكائيزيس النفسية بما هي شرط الإدراك الاستطقي. التجربة الاستطقية حية انطلاقاً من الموضوع، لحظة تصير الآثار الفنية نفسها تحت نظرتها، حيية. ذلك ما التمس ش. غيورغ تعليمه بالرمز في قصيد السجاد^(١)، فن شعري^(٢)، وهو العنوان الذي يحمله أحد أجزاء أعماله. طابع السيرورة المحايت للآثر يتحرز بواسطة الانهماك في التملئ. والآثر يصير متحرّكاً في حد ذاته من حيث يتكلم. وما يمكن أن يسمى من حيث الاصطناع، وحدة معناه ليس ساكناً بل هو سيرورة، حل للتناقضات التي ينطوي عليها كل أثر فني بالضرورة. لذا، لا يدرك التحليل الأثر الفني إلا حين يفهم العلاقة بين لحظاته ومكوناته بوصفها سيرورة، وليس من حيث اختزاله بواسطة التفكيك، في عناصر يُزعم أنها أولانية. أن الآثار الفنية [٢٦٣] ليست كينونة بل هي سيرورة فهذا ما يمكن إدراكه تكنولوجياً. اتصالها هو ما تقتضيه غائياً، اللحظات الفردية. وهي تحتاج إليه وتقدر عليه بمقتضى عدم اكتمالها، أو بالأحرى من حيث لا يُعتد بها. بإمكان الآثار الفنية من حيث

(١) انظر شنيفان غيورغ، الأعمال - Werke، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ١٩٠.

(٢) وردت بالفرنسية: art poétique

طبيعتها وتقويمها، أن تتحوّل في آخرها وتستمرّ فيه وتلتبس الزوال فيه، وتحدّد بزوالها ما يخلّفها. هذه الديناميّة المحايّة هي إن جازت العبارة، عنصرُ نظام أعلى لما تكوّنهُ الآثار الفنّيّة. إذا كان ثمة شبه بين التجربة الاستطيقية والتجربة الجنسيّة فإنّه يقع ولا ريب على ذلك الصعيد وعند ذروة التجربة الجنسيّة. ذلك أنّ كيفيّة تغيّر الصورة المحبوبة واقتراح ما هو ثابت بما هو حييّ في هذه التجربة هي إن شئنا، المثال النموذجيّ المجسّد للتجربة الاستطيقية. لكنّ، ليست الآثار المفردة وحدها ديناميّة على نحو محايث، بل أيضاً علاقتها بعضها ببعض. هذه العلاقة التي للفنّ ليست تاريخيّة إلاّ بواسطة الآثار المفردة التي هي ماثلة في حدّ ذاتها، وليس من خلال علاقتها البرانيّة ولا حتّى من خلال ما يُفترض أنّه تأثيرها بعضها على بعض. لذلك يسخر الفنّ من كلّ تحديد لفظي. ما به يتقوم الفنّ كينونةً هو في حدّ ذاته ديناميّ باعتباره مسلّكاً، علاقة بموضوعيّة تفلّت منه وفي الوقت نفسه يتخذ منها موقفاً حيث يتمسك بها محوّلّة. فالآثار الفنّيّة تؤلّف بين لحظات متنافرة وغير متطابقة يحثك بضْعها ببعض؛ ذلك أنّها في الحقيقة تتعقّب تطابق المتطابق واللامتطابق سيرورة، لأنّه حتّى وحدتها تكوّن لحظةً وليست الصياغة السحرية للكلّ. أمّا طابع السيرورة الذي للآثار الفنّيّة فيقوم على أنّ لها مسبقاً بما هي اصطوانات ومن صنع البشر، محلاً ضمن «الملكوّات الأصليّ للزوج»، ولكنها لكي تصير بالفعل متطابقة مع نفسها إنّما تحتاج إلى لامتطابقها وإلى متنافرها، إلى ما لا يكون مشكّلاً سلفاً. وأمّا مقاومة الغيرية لها التي هي مع ذلك مُلزِمة لها، فتوجب عليها إحكام صوغ لغتها الشكليّة والّا تُبقي على أيّ بقعةٍ غير مشكّلة. هذا التبادل يكون ديناميّتها، عدم إمكان تسوية النقيضة على نحو أنّ تلك الدينامية لا تسكن في أيّ وجود. فالآثار الفنّيّة ليست آثاراً فنّيّة إلاّ بالفعل^(*) وليس البتّة بالقوّة، لأنّ توتّرها لا ينتهي ضمن نتاج مطابقة محض مع هذا القطب أو ذاك. ومن جانب آخر، لا تصير الآثار الفنّيّة [٢٦٤] حقلاً قوياً لتناقضاتها إلاّ من حيث هي موضوعات نهائيّة ومتخثّرة، وإلاّ تكتفي القوى المتكيّسة بالتجاور أو بالتباعد. ذلك أنّ ماهيّتها التي تكوّن مفارقة، أعني توازنها، تنتفي من نفسها. فلا بدّ لحركتها أن تسكن وتصير من خلال سكونها، مرثية. لكنّ طابع

(*) وردت باللاتينية : in actu

السيرورة المحايث الذي للآثار الفنية موضوعي من قبل أن تنحاز إلى هذا الموقف أو ذاك، ومحاكمتها لما هو برّاني، لمجرد واقع الحال القائم، هي أيضاً موضوعية. ذلك أنّ الآثار الفنية جميعاً، بما فيها الإيجابية، هي قبلها سجالية. ومن ثم، فكرة أثر فني محافظ هي خلف. تشهد الآثار الفنية من حيث تنفصل انفصالاً حاسماً عن العالم الخبري، أي عن آخرها، على أنه لا بدّ لهذا العالم نفسه أن يصير آخر، وبالتالي هي خطاطات غير واعية لتحوّله هذا. حتّى عند الفنانين الذين يتحرّكون ضمن دائرة فكرية في ظاهرها غير سجالية من حيث تطابق المواضيع، من مثل موتسارت، تكون اللحظة السجالية مركزية بقطع النظر عن المواضيع الأدبية التي كان يختارها لأعماله الموسيقية الكبرى، بقدر ما تكون مركزية قوة التماسف التي تُدين ضمناً بؤس وكذب ما تماسف عنه. فالشكل يستفيد عند موتسارت، طابعه العنيف باعتباره سلّياً متعينا؛ وللمؤلفة التي يستحضرها الشكلُ حلاوةً شديدة حدّ الإيلام، لأنّ الواقع لم يزل إلى يوم الناس هذا يرفضها. أمّا الطابع الحاسم للمسافة كما هي الحال على الأرجح في كلّ نزعة كلاسيكية جامحة لا تتلاعب اعتبارياً بعنصرها، فيلورُ نقد ما يُستبعد. ما يُحدث صريحا في الآثار الفنية إنّما هو صوتُ اختناك اللحظات المتناقضة التي يبحث الأثر الفني عن التآليف بينها؛ وإذا كان للآثار الفنية طابع الكتابة فلاّن لها قبل كلّ شيء ومثلها مثل العلامات اللغوية، سيرورة تستشفرها في موضعها. وإذن، طابع السيرورة الذي للآثار الفنية ليس هو سوى نواتها الزمنية. إذا صارت الديمومة بالنسبة إليها، مقصدا برأسه على نحو أنّها تستبعد ما تعتقد أنّه زائل ومن ثمّ تتأبّد من نفسها سواء بواسطة أشكال بحتة وصارمة أو حتّى بواسطة كلّية إنسانية مريبة، فإنّها تقلص من مدتها وتزاوّل تحوّلًا مزيفًا إلى المفهوم الذي يرمي تحديداً من حيث هو مجموع قارٍ لتحقيق متبدّلة، إلى ذلك السكون الخلو من الزمن الذي يناهضه الطابع المتوتّر للأثر الفني. ومن البين أنّ الآثار الفنية بما هي أعمال إنسانية فانية، إنّما تزول سريعا بقدر ما [٢٦٥] تستميت في معارضة ذلك الطابع. والحقّ أنّه لا يمكن فصل دواومها عن مفهوم شكلها، ولكنّ هذا لا يكون ماهيتها. إنّ للآثار التي تُقدّم على المغامرة وتلقى بنفسها في الظاهر إلى التهلكة، حظوظا في البقاء أفضل من تلك التي تدخّر نواتها الزمنية بمقتضى توثين أمانها، فتصير إذ تكون خاوية في باطنها وكأنّ بانتقام، فريسة للزمن: تلك هي لعنة كلّ كلاسيكوية. أمّا التأمل الذي يرمي إلى تمديد مدتها

بضم عنصر الوهن إليها فمن الصعب أن يقدم معونة في هذا المضمار. يمكن أن يُصوّر اليوم وربما أيضاً أن يكون مطلباً، أن الآثار التي تبنى من نفسها وتلف من جزاء نواتها الزمنية، تضحي بحياتها لحظة ظهور الحقيقة وتزول أثراً بعد عين، من دون أن يكون هذا انتقاصاً لها في أي شيء. لن يكون نبأ هذا السلوك غير خليق بالفن بعد أن شوّهت مرتبته الشريفة إلى موقف وإيديولوجيا. إن فكرة ديمومة الآثار الفنية مستنسخة على منوال مقولة الملكية البرجوازية والزائلة، وهي غريبة عن شتى العصور والحقب وعن شتى الانتاجات الكبرى. يُروى عن بيتهوفن أنه قال إذ فرغ من أباسيوناتا، إن هذه السوناتة ستعرف أيضاً بعد عشر سنين. أما تصوّر [كارل هاينس] شتوكهاوزن للآثار الإلكترونية التي لا تندرج ضمن المعنى الدارج، أنها حالما «تتحقق» في موادها، يمكن أن تُمحي هي وموادها، فهو تصوّر مُذهل من حيث هو تصوّر لفنّ يقوم على دعوى مفتحة ومع ذلك هو فنّ سيكون مستعداً ليمعن في الضلال والتهيه. إن النواة الزمنية مثلها مثل مكونات أخرى بها صار الفنّ إلى ما هو عليه، تتخارج وتفجر مفهومه. ومثاله أن الخطابة المألوفة التي تناهض الموضة فُماهي بين الزائل والباطل، لا تقترب فقط بالصورة المضادة لباطن يعرض نفسه للشبهة سياسياً واستطيقاً باعتباره عجزاً على التخارج وانغماداً في كيفية الوجود الفردي. ذلك أنه على الرغم من قابلية استثمار الموضة تجارياً، تنفذ الموضة عميقاً في الآثار الفنية ولا تقف عند استغلالها. فالاختراعات من مثل فنّ رسم الضوء لدى بيكاسو هي بمثابة نقل عن تجارب مشاهير فنّ الخياطة(*) : فساتين من قماش لا تُشدُّ إلاً بمجرد دبابيس لتكسو الجسم ذات أمسية، بدلاً من أن تُفضّل على منوال التصوّر التقليدي للخياطة. الموضة هي أحد الأشكال التي بواسطتها تفعل الحركة التاريخية فعلها [٢٦٦] في مجموع الحواس، ومن ثم في الآثار الفنية، حتى في معالمها الدنيا التي غالباً ما تُخفيها عن نفسها.

الأثر الفني هو بالجواهر سيورة من حيث علاقة الكل والأجزاء. وهذه العلاقة هي في حد ذاتها صيورة من حيث لا يمكن أن تُختزل لا في هذا الجانب ولا في ذاك. وما يمكن أن يدعى في أي أثر فني، جملة شاملة ليس البنية التي تضم جميع أجزائه.

(*) وردت بالفرنسية : haute couture

حتى في موضعيته يبقى الأثر الفني متصيرًا بمقتضى الميول التي تتفعل فيه. وعلى العكس من ذلك، ليست الأجزاء من قبيل ما هو معطى كما يعتبرها التحليل ومن ثم يكاد يسيء تقديرها بكيفية لا مناص منها، بل هي بالأحرى مراكز قوى تنزع إلى الكل الذي يشكّلها أيضاً بالضرورة تشكيلاً مسبقاً. دوامة هذه الجدلية تنتهي بإبتلاع مفهوم المعنى. ذلك أنه طبقاً لحكم التاريخ، حيث لم تعد وحدة المسار والنتيجة مواتية، وبخاصة حيث ترفض اللحظات الفردية أن تكون جملةً شاملةً أياً كانت خطاطتها المضمرّة، يؤول التضارب الواسع إلى نسف المعنى. إذا لم يكن الأثر الفني في حد ذاته ثابتاً نهائياً، بل هو متحرك، فإن زمنيته المحايثة تشمل عندئذ الأجزاء والكل من حيث تنبسط علاقتها في الزمان وتستطيع أن تُلغِيها. وإذا كانت الآثار الفنية تحيا في التاريخ، فإنه يمكن أن تستغرق فيه وتزول. إنَّ عَدَمَ جواز التصرف في ما يرسم على الورق وفي ما يدوم ألواناً على اللوحة وشكلاً في الصخر، لا يضمن عدم قابلية التصرف في الأثر الفني من حيث جوهره، في الزوج، في شيء متحرك من نفسه. فالآثار الفنية لا تتحول أبداً بالنظر فقط إلى ما يعتبره الوعي المشيؤ الموقف الذي يتخذه البشر من الآثار الفنية، موقفاً يتغير بحسب الوضعية التاريخية. مثل هذا التغير يبقى خارجياً عن التحولات التي تحصل للآثار الفنية في ذاتها: [من مثل] تحلّل طبقاتها الواحدة تلو الأخرى الذي لا يتوقّع لحظة ظهورها؛ وتعيّن هذا التحول بقانون شكلها الظاهر الذي ينشق عنها في الوقت نفسه؛ وتصلّب الآثار التي صارت شفاقة، تقادّمها وتشوّهها. ختاماً، انبساط الآثار الفنية وانحلالها هما عين الشيء الواحد.

[٢٦٧] يبقى مفهوم 'الاصطناع' الذي يترجم عبارة 'الأثر الفني'، دون بيان ما يكونه أي أثر فني. فالمرء الذي يعلم أن أثراً فنياً ما هو صنيع، لا يفقه البتة كونه أثراً فنياً. ذلك أن ما يُغالى في تمنيته تشديداً على الطابع الصناعي إنما ينم عن تعاطف مع الفظاظة والابتذال، مهماً يقدخ في الفن باعتباره عملية غش ومخاللة للبشر، أو يطعن فيه من جهة ما يُزعم أنه جانب المصطنع والمتصنع بكيفية فاسدة في مقابل الإيهام بأن الفن طبيعة غير موسومة. وحدها المنظومات الفلسفية التي تميل إلى التصنيف وتنزل كل ظاهرة في كوة بعينها، كانت قد أقدمت على تعريف الفن بمثل تلك الكيفية التبسيطية. فلا ريب أن هيجل قد عزف الجميل، ولكنه لم يعرّف الفن، لأنه على الأرجح كان قد تعرّف إلى الفن في وحدته مع الطبيعة وفي اختلافه عنها. ذلك أن

للتمييز في الفن بين الشيء المصنوع وتكوّنه، أي «الصنيع»، أهميةً مفخّمة: الآثار الفنية هي المصنوع الذي يتعدّى كونه مجرد مصنوع. ولم يُطعن في هذا إلا مُدّ أخذُ الفنُ يخبر نفسه بوصفه زائلاً. لقد صارت علوم الفن غريبةً بالجواهر عن الفن من جزاء الخلط بين الأثر الفني وتكوّنه كما لو أنّ الصيرورة ستكون المفتاح الكلّي للمتصير: ذلك أنّ الآثار الفنية تتبع قانونها الشكلي من حيث تستهلكُ تكوينها. والتجربة التي هي نوعياً استطيقيّة، أعني الضياع والانهماك في الآثار الفنية، لا تعباً بتكوّنها. فلا طائل من المعرفة بهذا التكوّن بقدر ما أنّه لا طائل من الإلمام بتاريخ الإهداء الذي يتصدّر سمفونية البطولي، بالنظر إلى ما يحدث فيها موسيقياً. ومن ثم، لا ينبغي البحث عن منزلة الآثار الفنية الأصلية من الموضوعية التي تخرج عن الصعيد الاستطقي، في مفاعيل هذه الموضوعية على مسار الانتاج. ذلك أنّ الأثر الفني هو في حدّ ذاته ضربٌ سلوك يرذ الفعل على تلك الموضوعية حتّى حين يلتفت عنها. ولنتذكّر هنا العندليب الفعلي وكيفية تقليده في نقد ملكة الحكم^(١)، وأغراض أقاصيص آندرسين الشهيرة التي كثيرأ ما حوّلت إلى أوبرا. إنّ الفكرة التي يذيل بها كنتط مثال العندليب، تستبدل المعرفة بنشوء الظاهرة بتجربة ما تكون الظاهرة. ولو فرضنا أنّ الغلام الحذيق كان بمقدوره فعلاً أن يقلّد العندليب جيّداً حدّ أنّه لن يكون هنالك فرق من حيث السماع، فإنّ هذا سيحكم باستواء الأمر في الرجوع إلى حقيقة الظاهرة أو عدم حقيقتها، [٢٦٨] على الرغم من أنّنا سنسلم لكنتط بأنّ مثل تلك المعرفة تحزّف التجربة الاستطيقيّة: فالمرء يغيّر نظره إلى لوحة ما حين يعرف اسم الرسّام. ذلك أنّه ليس من فنّ يكون خلواً من المفترّضات، ولا يمكن أن تُطرَح منه مفترّضاته بقدر ما أنّه هو نفسه نتيجة حتمية لها. لقد أفلح آندرسين إذ ضرب مثال لعبة بدلا من الحرفي الماهر لدى كنتط؛ وأما أوبرا سترافسكي فتوصّف ما يدوي فيها على أنّه لازمة موسيقية. إنّ الفرق عن الإنشاد الطبيعي يمكن أن يُدرك بالسمع: إذ أنّ المصطنع يُخفق حالما يلتمس الإيهام بما هو طبيعي.

إنّما الأثر الفني نتاج السيرورة بقدر ما هو هذه السيرورة نفسها في وضع وقف ولبوث. فهو موناذة كما كانت الميتافيزيقا العقلانية في أوجها قد نادى بها مبدأ

(١) انظر: كنتط، مصدر مذكور، ص. ١٧٥ وما بعدها (نقد ملكة الحكم، § ٤٢، ص. ٢٢٦).

للعالم: أعني كونه مركز قوى وشيئاً في ذات الآن. والآثار الفنية ينغلق بعضها على بعض، وتكون عمياء، ومع ذلك تقدّم في انغلاقها ذلك ما هو في الخارج. وعلى كل حال، كذلك تعرّض للسنن والتقاليد، باعتبارها ذلك العنصر الحيّ الكفّي بذاته الذي كان غوته يحبّ تسميته بـ'الأنثيخيّا' من حيث التواطؤ مع المونادة. ومن الممكن أنّه بقدر ما يصير مفهوم الغاية مستشكلاً في الطبيعة العضوية، يتكتّل في الآثار الفنية بأكثر كثافة. وهي باعتبارها لحظات سياقٍ فكريّ أوسع لحقبة من الحقب إنّما تتجاوز من حيث ترتبط بالتاريخ وبالمجتمع، طابعها الموناديّ من دون أن تكون لها نوافذ. إنّ تأويل الأثر الفني بوصفه سيرورة محايثة ومتبلورة ولائثة في حدّ ذاتها، يقترب من مفهوم المونادة. والأطروحة التي تقول بالطابع المونادولوجيّ للآثار الفنية هي صادقة بقدر ما هي مستشكّلة. فالآثار الفنية استعارت صرامتها وبنائها الداخليّ من الهيمنة الفكرية على الواقع الفعليّ. وبعمامة، ما تصير من خلاله انساقاً محايثاً إنّما هو متعال عليها ويتأتّى لها من الخارج. لكنّ هذه المقولات تُحوّل تحويلاً واسعاً حتى أنّ ما يتبقّى لا يعدو كونه ظلّ ترابطٍ نسقيّ. ذلك أنّ الاستطيقا تفترض حتماً، الانغماس في الآثار أثراً أثراً. وليس بإمكان المرء حتى أن يجحد تقدّم علم الفنّ الأكاديمي من حيث اقتضاء التحليل المحايث والتخلّي عن مسلك كان منشغلاً بكلّ ما يحوم حول الفنّ ويتعلّق به ما عدا الفنّ بحياه. غير أنّ [٢٦٩] التحليل المحايث ينطوي على وهم ذاتي. إذ أنّه ولا تعيين للطابع الجزئيّ لأثر فنيّ ما سيخرج طبقاً لشكله ومن جهة ما هو كليّ، عن المونادة. فدعاوى المفهوم الذي يجب أن يقحّم من الخارج فيها لكي يفتحها من الداخل ويفجّرّها من جديد، دعاواه في أنّه لا يصدر إلّا عن الأمر برأسه، هي دعاوى تنم عن الغرور وعمى البصيرة. ذلك أنّ التقويم المونادولوجيّ للآثار الفنية في ذاته يتعذّرها ويخرج عنها. وإذا حوّل إلى مطلق، سقط التحليل المحايث فريسةً للإيديولوجيا التي كان يناهضها حين كان يلتصمُ التغلغل في الأعمال الفنية بدلا من أن يستنبط منها رؤية للعالم. وبإمكان المرء اليوم أن يتعرّف فعلا إلى أنّ التحليل المحايث الذي كان في السابق سلاحَ التجربة الفنية ضدّ الابتذال والفظاظة، إنّما يُستخدَم بكيفية سيّئة شعارا يُرادُ به إبعاد التفكير الاجتماعيّ عن الفنّ وقد حوّل إلى مطلق. لكن من دون ذلك التحليل، لا يمكن فهم الأثر الفني في علاقته بما يكون هو نفسه لحظةً من لحظاته، بقدر ما لا يمكن فكُّ شفرته طبقاً

لمغزاه الخاص. ذلك أنَّ عمة الأثر الفني ليس معدّلاً للكليّ المهيمن على الطبيعة وحسب، بل هو أيضاً لازمته، مثلما أنَّ العمى والخلاء ينتميان في تجريدتهما، أحدهما إلى الآخر. ما من جزئيّ يكون مشروعا في أثر فنيّ لا يصير في جزئيّه أيضاً، كليّاً. لا ريب أنّه ولا شكل من أشكال الإدراج يخلّص إلى المغزى الاستطقيّ، ولكن من دون وسائل مُدرّجة لن يكون من الممكن تفكّر أيّ مضمون استطقيّ؛ ومن ثمّ سيتعيّن على الاستطيقا أن تستسلم إلى الأثر الفنيّ كما يُستسلم إلى واقعة خام^(*). ومع ذلك، لا ينبغي وصل المتعّين استطيقياً بلحظة كليّته إلّا بواسطة انغلاقه المونادولوجي. فالتحليلات المحايثة إذا ما كان اتّصالها بالمتشكّل لصيقاً بما يكفي، إنّما تُفضي بانتظام يشير إلى ثابتة بنيويّة، إلى تعيينات كليّة في خضمّ قصارى ما هو نوعي. هذا مشروط أيضاً ولا ريب، بالمنهج التحليلي: فالتفسير يعني الرّد إلى ما هو معلومٌ بعدُ، وشميلة هذا المعلوم وما ينبغي تفسيره تنطوي حتماً على كليّ. لكنّ انقلاب الجزئيّ هذا إلى كليّ يتعيّن أيضاً بالشّيء. فحيث يتكثّل الشّيء في حدّ ذاته قصارى التكتّل، ينفذ إكراهات تصدر عن الجنس الفنّي. والمثال الذي يُضرب على ذلك هي الأعمال الموسيقيّة لأنّتون فيبيرن التي تُقلّص فيها الجمل الموسيقيّة وتُخزّل في شذرات. [٢٧٠] إذن، لا ينبغي للإستطيقا أن توارى المفاهيم أو أن تختلسها كأنّ الاستطيقا واقعة تحت سحر موضوعها. بل ينبغي عليها أن تحرّر هذه المفاهيم من خارجيّتها عن الشّيء وتنقلّها إليه. وإذا كان ثمة حقلّ تجد فيه الصياغة الهيغليّة في «حركة المفهوم» محلّاً لها، فهو ولا ريب حقلّ الاستطيقا. ذلك أنَّ التفاعل بين الكليّ والجزئيّ الذي ينتج في الآثار الفنّيّة بلا وعي، ويجب على الاستطيقا أن ترفعه إلى مصافّ الوعي، إنّما هو المقتضى الحقيقيّ لتفكير جدليّ في الفنّ. قد يعترض أحدهم على ذلك قائلاً إنّ بقيّة ثمة دغمائيّة لا تزال ههنا فعالة. ذلك أنّه خارج المنظومة الهيغليّة، لن يكون لحركة المفهوم حقّ في الحياة في أيّ دائرة كانت، فلا يمكن أن يُدرك الشّيء بوصفه حياة المفهوم إلّا حيث يُفترض أنّ الجملة الشاملة للموضوعي تنطبق مع الزّوج. ويمكن الرّد على هذا بالقول إنّ المونادات التي هي الآثار الفنّيّة، تفضي إلى الكليّ بواسطة مبدأ تحوّلها إلى جزئيّ. فالتعيينات الكليّة للفنّ ليست مجرّد

(*) وردت باللاتينية: factum brutum

نتاج لضرورة تفكرها المفهومي. وهي تشهد على حدود مبدأ الفردنة الذي لا يمكن عركه أنطولوجياً مثله مثل ضده. فالآثار الفنية تقترب شديداً من تلك الحدود بقدر ما تلتبس تنفيذ مبدأ الفردنة^(*) بلا أي تسوية. ذلك أن الأثر الفني الذي يهله بوصفه كلياً إنما يعلّق به طابع العرضية الذي لمثال جنس: فهو فردي بالدلالة القبيحة للمفردة. حتى الدادا التي قامت على حركة الإشارة إلى «هذا» المحض، هي كلفة على قدر كلفة اسم الإشارة. وأن التعبيرية كانت من حيث هي فكرة أقوى مما في إنتاجاتها، فهذا يعود إلى أن يوطيهاها في المشار إليه^(**) المحض لم تزل تكون قطعة من وعي زائف. لكن الكلي لا يصير جوهرياً في الآثار الفنية إلا من حيث يتغير ويتحول. ومثاله أن الشكل الموسيقي الكلي للإنجاز يتحول عند فيبيرن إلى «مفضل» ويفقد وظيفته التطويرية. وتحل محله سلسلة مقاطع تختلف من حيث درجة كثافتها. ومن ثم تصير الأجزاء المفصلية شيئاً آخر، أكثر حضوراً وأقل علانقة مما كانت عليه التطويرات سابقاً. ذلك أن جدلية الكلي والجزئي لا تنزل فقط إلى قاع الكلي، وسط الجزئي، بل تكسر أيضاً ثبات المقولات الكلية.

[٢٧١] تبرهن الآثار الفنية على أن مفهوماً كلياً للفن ليس كافياً البتة لتحليل الآثار الفنية، لأنها نادرة هي تلك الآثار التي حققت مفهومها الصارم كما يقول فاليري. وليس الذنب في ذلك ذنب الفنان وحده من حيث ضعفه بالنظر إلى المفهوم الكبير لما يشغل عليه، بل يعود بالأحرى إلى هذا المفهوم نفسه. ذلك أنه بقدر ما تتعلق الآثار الفنية على نحو خالص، بالفكرة الظاهرة للفن، تصير علاقتها بآخرها مؤقتة وزائلة، العلاقة التي يقتضيها مفهومها نفسه. لكن هذه العلاقة لا يمكن أن تحفظ إلا ثناء على الوعي القنقيدي والاستماتة في السذاجة: وهذا شكل من أشكال معاياة الفن اليوم. من البديهي أن أمهات الآثار الفنية ليس أكثرها خلوصاً، بل أنها عادة ما تطوي على فائض غير فني، ولا سيما على مواد غير محولة تُثقل كاهل تركيبها المحايث. وليس أقل بداهة من ذلك أنه يمكن معاودة إدراج اللاخلوص ذاك طوعاً بعد أن يكون التكوين الشامل للآثار الفنية قد تقرر عياراً للفن من دون الاستناد إلى أي عنصر غير

(*) وردت باللاتينية : principium individuationis

(**) وردت باليونانية : τόδε τι

متفكر يتعالى على الفن. فلا ينبغي حل أزمة الأثر الفني الخالص التي نتجت عن الكوارث الأوروبية، من خلال الاندفاع في مادية تخرج عن الفن ويطمس انفعالها الأخلاقي كونها تستسهل المهمة؛ ذلك أن خطأ أدنى مقاومة يصلح في نهاية المطاف، ليكون عياراً. إن نقیضة الخالص واللاخالص في الفن تندرج في سياق أعم لن يكون الفن فيه المفهوم الشامل لأجناسه. فهذه الأجناس تقوم نوعياً على الإرجاء بقدر ما تتداخل^(١). وسؤال «هل ما زال هذا من الموسيقى؟» الذي يفضلُه المقرظون التقليديون بجميع أصنافهم، إنما هو سؤال عقيم، لأنه ينبغي في الأثناء أن نحلل بكيفية عينية خلغ الطبيعة الفنية عن الفن التي من حيث هي ممارسة تنزل بلا تفكر فوق جدلية الفن، إنما تقرّبه من ممارسة ما هو خارج عن الاستطيقا. وفي المقابل، يلتمس ذلك السؤال النمطي كبخ حركة اللحظات المنفصلة التي يقوم عليها الفن، وتعطّلها بالاستناد إلى مفهومه الأعلى المجرد. غير أن الفن يتبدى حاضراً، بالكيفية الأكثر حيوية حيث يقوِّض ذلك المفهوم. ويبقى في هذا التقويض، وفي لعنصره، أعني خرقاً لطابو عدم الخلوص بما هو عنصر هجين. - تسجل منظومة الحسن لانتباق مفهوم الفن بالنسبة إلى الفن، على نحو لغوي [٢٧٢]، ومثاله في عبارة «شبراخكونستيزك - Sprachkunstwerk» (=الأثر الأدبي). وكان أحد مؤرخي الأدب قد اصطفى هذه العبارة من دون أن يعدم في ذلك شيئاً من الاتساق المنطقي، لوسم الأشعار. ولكنه في ذلك يتجنّى أيضاً على الأشعار التي هي آثار فنية وليست مع ذلك بمقتضى عنصرها الاستدلالي المستقل نسبياً، مجرد آثار فنية ولا هي بآثار فنية على الإطلاق. والفن أيضاً لا يُستغرق البتة في الآثار الفنية من حيث أن الفنانين يشتغلون دائماً على الفن وليس على الآثار وحسب. ما يكون الفن هو مستقل حتى عن الوعي بالآثار الفنية نفسها. إذ أنه يمكن أن تصير أشكالاً وظيفية وموضوعات طقوس عبر التاريخ، فثا؛ وإذا لم يسلم المرء بذلك، سيبقى أسير فهم الفن لذاته، الفن الذي يتضمن مفهومه نفسه الصيرورة. إن للفرق الذي يضعه بنيامين بين الأثر الفني

(١) انظر: تيودور ف. آدرنو، من دون مثال يُحتلى به - *Ohne Leitbild*، مصدر مذكور، ص. ١٦٨ وما بعدها.

والوثيقة^(١) وجاهة قائمة، من حيث يستبعد التشكيلات الفنية التي لا تتحدّد في حدّ ذاتها بالقانون الشكلي؛ ولكن كثيرة هي الأعمال الفنية التي تكون كذلك موضوعاً، حتى حين لا تعرّض البتّة بوصفها فنّاً. إنّ اسم معارض «دوكومنتا» التي كانت لها مزايا كبيرة، لا يشدّد على هذه الصعوبة ومن ثمّ يشجّع على ذلك التحقيب اللوحي الاستطقي الذي تلتبس هذه المعارض من جهة ما هي متاحف المعاصرة، مناهضته. مثل هذه المفاهيم وعلى رأسها ما يُزعم أنّهم «كلاسيكيّو الحدّانة»، تتلاءم كثيراً مع فقدان توتّر الفنّ بعد الحرب العالميّة الثانية، الفنّ الذي كثيراً ما دخل في سبات عميق لحظة ظهوره. ذلك أنّ تلك المفاهيم تخضع لنموذج العصر الذي لا يستقبح أن يطلق على نفسه عنوان «العصر النووي».

العنصر التاريخي إنّما هو مقومّ من مقومات الآثار الفنية، فالآثار الأصيلة هي تلك التي تستجيب للمغزى التاريخي لعصرها بلا قيد ومن دون التناول الدعيّ على التاريخ. ذلك أنّها تكون عن غير وعي منها، التوصيف التاريخي لعصرها، وهذا من بين غيره، ما يجعلها في علاقة موسّطة بالمعرفة. ولكن هذا تحديداً ما يجعلها لا تتفّاقس البتّة مع التّاريخيّة التي بدلا من أن تتعقّب مغزاها التاريخي، ترُدّها وتختزلها في التاريخ الذي هو بزائي عنها. فالآثار الفنيّة يمكن أن تُجرّب بكيفيّة أصدق بقدر ما يكون جوهرها التاريخي الجوهر التاريخيّ للذي ينهض إلى ذلك التجريب. [٢٧٣] أمّا التناول البرجوازيّ للفنّ فهو إيديولوجيّ أيضاً من حيث افتراض أنّ الآثار الفنيّة الضاربة في القدم يمكن أن تُفهم بكيفيّة أفضل من الآثار المعاصرة. غير أنّ طبقات التجربة التي تحملها الآثار الفنيّة الراهنة التي من الطراز الرفيع، ما يتكلّم فيها، يتفّاقس ويتناظر من حيث هو روح موضوعي وبكيفية لا نظير لها، مع المعاصرين أكثر من تلك التشكيلات الفنيّة التي تكون مفترضاها التاريخية - الفلسفيّة غريبة عن الوعي الراهن. بقدر ما يلتبس المرء فهم باخ بكيفية أكثف، يرُدّ باخ بنظرة مشحونة بالإلغاز وبكامل القوّة التي هي قوّته. إذّاك لن يخطر ببال ملحنٍ معاصر لم تفسده

(١) انظر: فالتر بنيامين، الأعمال الكاملة - *Schriften*، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٥٣٨ وما بعدها؛ شارع فو اتجاه واحد، ترجمة وتقديم ناجي المونلي، (شرق غرب للنشر، بيروت/برلين، ٢٠١٢، ص. ٤٠ - ٤١).

إرادة الأسلوب أن يؤلف فوراً ستفضّل قطعة تمرين موسيقي في الكونسرفتوار أو محاكاة ساخرة أو قالباً بانسا لكلافيسين معدّل جداً. إنّ الصدمات الكبرى للفنّ المعاصر وحركات تعريبه هي بوصفها تسجيلاً لرجات تنتج عن شكل ردّ فعل حتمي وكليّ، أقرب ممّا لا يظهر إلّا بمقتضى تشيئته التاريخية. ذلك أن ما يصدق باعتبار أن الجميع يفهمه إنما هو ما قد صار غير مفهوم؛ وما يطرحه جانباً أولئك الذين يخضعون للاستغلال، هو ما يعتقدون في سرهم أنهم قد فهموه فهمًا جيدًا. وفي هذا تماثل مع قول فرويد بأنّ ما يُرهّب هو رهيبٌ من حيث هو في باطنه مألوف. ولذلك هو موضوعٌ كبت. فما يُعمّد خلف الستار الحديدي إرثاً ثقافياً، ومن هذه الجهة تقاليد وسنن غربيّة، إنما يُسلم به بوصفه مجرد تجارب متاحة وسارية هي مألوفةٌ كلياً لدى من يتبع المواضعات، حتّى أن هذا المألوف كلياً يكاد لا يقبل التحيين. لقد أجهضت هذه التجارب لحظة كانت ستصير متاحة للجميع بلا توسيط، فمتاحيتها هذه التي تخلو من التوتر هي نهايتها. سيتعيّن أن نبرهن أيضاً على ذلك فيما يتعلق بأنّ الآثار الغامضة التي لا ريب في أنّها لم تُفهم قطّ، تُعرض في بانثيون الكلاسيكية وتُكرّر بلا هوادة^(١)، وبأنّ تأويلات الآثار التقليدية هي باستثناء عدد ضئيل منها يُحمّل على الطليعة الراديكالية، تأويلاتٌ كاذبة وتنتم عن خُلف: ومن ثمّ صارت لا تُفهم موضوعياً. أمّا التعرّف إلى ذلك فيقتضي قبل كلّ شيء مقاومة ظاهر الفهم الذي يلون تلك الآثار والتأويلات بلون النحاس الصادئ (الزنجار). وأمّا المتسهلك الاستطقيّ [٢٧٤] فينفّر من ذلك نفوراً شديداً إذ يشعر وهو على شيء من الحقّ، بأنّ ما يحفظه باعتباره مُلكاً له، يُختلس منه، ولكنه لا يعلم أنّه قد اختلس منه بالفعل حالما ينسبه إليه بوصفه ملكيّة. ذلك أنّ الغربة عن العالم هي لحظة من لحظات الفنّ؛ ومن يدرك الفنّ على غير كونه غريباً عن العالم، لا يدركه البتّة دزكاً صادقاً.

ليس الزوج في الآثار الفنّية، ضميّة، بل هو ما تضعه بنيتها. وليس هذا أقلّ العوامل التي ينتج عنها الطابع الفيتشي للآثار الفنّية: ذلك أنّه من حيث ينتج روحها

(١) انظر: نيدورف. أدرنو، لحظات موسيقية. مقالات أعيد طبعها ١٩٢٨ - ١٩٦٢. Moments.

musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962، فرانكفورت على الماين ١٩٦٤، ص. ١٦٧ وما

بعدها.

عن هيئتها، يظهر بالضرورة على أنه كائنٌ - في - ذاته، وليست هي بالآثار الفنية إلا من حيث يظهر هو على ذلك النحو. ومع ذلك، الآثار الفنية هي مع موضوعية روحها، شيء مصنوع. ومن ثم، يتعين على التفكير أن يتفهم الطابع الفيتشي ويقر به بوصفه تعبيراً عن موضوعيتها، بقدر ما يتعين عليه في الوقت نفسه، أن يحلّه نقدياً. بهذا المعنى، يختلط بالاستطيقا عنصرٌ معادٍ للفن يستشعره الفن. فالآثار الفنية تنظم ما لا نظام له. وهي تسنّده وتعتهقه؛ وتصطدم به من حيث تتبع هيئتها بوصفها اصطناعاً. إنّ الدينامية التي ينطوي عليها كلّ أثر فني في حدّ ذاته، هي ما يتكلّم فيه. ومن إحدى مفارقات الآثار الفنية أنها بعامة ثابتة وإن كانت في حدّ ذاتها ديناميّة، والحال أنّها لا تصير آثاراً موضوعيّة إلا من خلال الثبات. لذا، كلّما أنعمنا النظر فيها، صارت أكثر مفارقة: إذ أنّ كلّ أثر فني هو منظومة ما هو غير ملتبس. حتّى صيرورتها لا يمكن أن تعرّض من دون ثبات؛ فأشكال الارتجال عادة ما تقف عند مجرّد صعيد التجاور. أمّا الكتابة والتدوين إذا نظرنا إليهما من الخارج، فيدهشان المرء من جرّاء مفارقة كائن هو من حيث معناه، صيرورة. إنّ دوافع المحاكاة التي تحرك الأثر الفني وتندرج فيه ويفكّكها من جديد، هي تعبير وإه يعرى من اللّغة. ولا تصير لغة إلا بواسطة موضعيتها بوصفها فناً. ذلك أنّ الفن من حيث هو إنفاذ للطبيعة، يتمرّد على طابعها الزائل. ويصير الأثر الفني ممثلاً للّغة ضمن صيرورة ترابط عناصره، تركيباً بلا كلمات حتّى في الآثار الأدبية. فما تقوله هذه الآثار ليس ما تقوله كلماتها. ذلك أنّ دوافع المحاكاة تنتقل ضمن لغةٍ خلّو من المقاصد، إلى الكلّ الذي يكون منها شميلاً. في الموسيقى [٢٧٥] يمكن أن يحوّل حدثٌ ما أو وضعيّةٌ ما في طور متأخّر، تطويراً موسيقياً سابقاً عليها إلى شيء هائل حتّى حين لا يكون هذا السابق في ذاته هائلاً البتّة. مثل هذا الانقلاب الارتدادّي يكون من حيث هو انقلابٌ عينيّ بواسطة روح الآثار الفنية، حالة نموذجيّة يُضرب بها المثال. ثم إنّ الآثار الفنية تختلف عن التشكّلات التي تكون أساس النظريات السيكلوجيّة، من حيث أنّ العناصر المكوّنة لها لا تدوم فيها على شيء من الاستقلاليّة كما يمكن أن يحدث في تلك التشكّلات. ذلك أنّه من حيث تكون موسوّطة بالزوج، إنّما تهلّ ضمن علاقة مشحونة بالتناقض، علاقة تعرّض فيها كما لو كانت تنزع إلى حلّها. فالعناصر لا تقع متجاوزة، بل يحتك بعضها ببعض أو يشد بعضها بعضاً، إمّا لأنّ بعضها ينزع إلى بعض أو أنّ بعضها يصدّ

بعضاً. فهذا دون سواء ما يكون ترابط أمهات الأعمال الفنية الطموح. إنَّ ديناميّة الآثار الفنية هي ما يتكلّم فيها، والروحنة هي ما يضيف عليها المعاليم المحاكاتيّة التي كان روحها في بادئ الأمر قد قهرها وأخضعها. ومثاله أنّ الفنّ الرومنطقيّ يلتصق بالمحافظة على عنصر المحاكاة من حيث لا يوسّطه بالشكل، فيقول من خلال الكلّ ما يكاد لم يعد بإمكان ما هو فرديّ أن يقوله. وعلى الرغم من ذلك، ليس بإمكان ذا الفنّ أن يتجاهل ببساطة ضرورة الموضّعة. فهو يردّ ما يمتنع موضوعيّاً عن الشميلة، إلى مفصل. بيد أنّه إذا كان يتفكّك في التفصيلات، فهو إنّما يميل إلى ما هو شكليّ مجرد في تقابل مع صفاته السطحيّة. عند روبرت شومان الذي هو من بين أكبر الملحنين، تقترب هذه الصفة جوهرية بالميل إلى التفكّك والانحلال. ذلك أنّ الخلوّ الذي يضيف على أعماله تناقضاً لا ينحلّ، هو مصدر قوّة عبارته وشرف مرتبته. ويتردّى الأثر الفنيّ الرومنطقيّ بمقتضى الوجود - لذاته المجرد للشكل تحديداً، إلى ما هو دون المثال الكلاسيكيّ الذي يطعن هذا الأثر فيه باعتباره مثلاً شكليّاً. وهنا كان توسط الكلّ والأجزاء يُعقّب بتشديد أوسع، ولكنه لا يخلو ولا ريب من علامات استقالة الكلّ الذي يصبّ في التنميط كما الجزئيّ الذي يُقتطع عن الكلّ. ومن ثمّ، أشكال انحلال الرومنطقيّة جميعاً تميل إلى النزعة الأكاديميّة. من هذا المنظور، هنالك نمطيّة صارمة للآثار الفنيّة لا مناص منها. [٢٧٦] أحد النمطين ينزل من أعلى، من الكلّ، إلى أسفل؛ والنمط الآخر يتحرّك في الاتجاه المعاكس. أمّا أنّ النمطين كليهما يقيان قائمين على نحو ما، ضمن تباينهما، فهذا ما تشهد عليه الاستقلاليّة التي تُنتجها والتي لا ينفصها أي نمط منهما، عدَم مؤالفة بين الوحدة والجزئيّ. [ومثاله] أنّ بيتهوفن واجه هذه النقيضة من حيث أسقط الفرديّ على أساس ما اختاره قرابةً تصله بالروح البرجوازية الملطّفة لعلوم الطبيعة، بدلا من طمسه بكيفية تبسيطيّة طبقاً للممارسة الطاغية في العصر السابق له. ومن ثمّ، لم يكتف بيتهوفن بإدماج مجرد موسيقى ضمن متّصل عنصر متّصير، وبحماية الشكل من الخطر المتزايد للتجريد الخاوي. ذلك أنّ اللحظات الفرديّة من حيث هي زائلة، يمز بعضها في بعض، وتحدّد الشكل بواسطة زوالها. فالفرديّ لدى بيتهوفن يكون من جهة ما هو ميل إلى الكلّ، وليس هو من جديد ما لا يصير إلى ما هو عليه إلّا ضمن الكلّ، بل يميل في ذاته إلى اللاتعتين النسبيّ لمجرد العلاقات الأساسيّة للنغميّة، أي إلى ما لا

شكل له. إذا استمعنا جيداً إلى موسيقاه وتحريزنا قراءتها في قصارى تمفصلاتها، أدركنا أنها تشبه استمرار العدم. إن عملية الاستقواء^(*) في كل عمل من أعماله الكبرى تكمنُ إذا اعتمدنا حرفياً عبارةً لهيغل، في أن الجملة الشاملة للنس تعين من نفسها جملةً شاملةً للأيس، ولكن بوصفها ظاهراً وحسب، ومن دون دعوى الحقيقة المطلقة. ومع ذلك، توحى الصرامة المحاينة على الأقل بوصفها المغزى الأعلى، بتلك الدعوى. ما يتفشى بكيفية كامنة فلا يمكن دزكه والقوة الساحرة التي تُملّي عليه أن يصير إلى شيء ما، هما اللذان يمثلان قُطبيتاً، لحظة الطبيعة. أمام الجن، الذات المؤلفة للموسيقى التي تطرق السبائك وترمي بها، ينتصب لامتياض الوحدات الصغرى التي تحلّ فيها كل جملة موسيقية تؤلفها، على نحو أنه لا تبقى في نهاية المطاف، أي مواد، بل تبقى منظومة المرجعية العارية للعلاقات النغمية الأساسية. - بيد أن الآثار الفنية تقوم أيضاً على مفارقة من حيث أن جدليتها لا تكون البتة حرفية ولا تجري مجرى التاريخ الذي هو أنموذجها السري. من منظور مفهوم الاصطناعي، تنتج هذه الجدلية ضمن أعمال فنية كائنة وعلى العكس من السيورة التي تكونها في الآن نفسه: فهذا هو براديغم اللحظة الوهمية في الفن. ويمكن أن نعمم انطلاقاً من بيهوفن، واقعة أن الأعمال الفنية الأصلية هي جميعاً من حيث ممارستها التقنية، عمليات استقواء^(**): كثير من فنانى [٢٧٧] الحقة البرجوازية المتأخرة، من مثل رافيل وفاليري، قد تعرفوا إلى ذلك باعتبارهم المهمة التي ينبغي أن يضطلعوا بها. كذلك يؤول مفهوم الفنان إلى أصله. ليست لعبة الاستقواء شكلاً ابتدائياً للفن ولا انحرافاً أو فساداً، بل هي سر الفن الذي يكتمه لكي لا يفشيه إلا في النهاية. قوله توماس مان المستفزة في الفن إنه مُزاحةٌ رفيعة، كانت تشير إلى لعبة الاستقواء تلك. إن الخصوبة التي يصير إليها التحليل التكنولوجي كما التحليل الاستطقي تكمن في أنهما يحايثان لعبة الاستقواء داخل الآثار الفنية. ذلك أنه في المستوى الأعلى للشكل تتكرر العملية البهلوانية المقيمة: أعني تحدي قوة جاذبية الثقل. والباطل الظاهر للسيرك، أي سؤال «لماذا يُبذل كل هذا الجهد؟»، هو في الحقيقة، الطابع المُلغز في

(*) وردت بالفرنسية: tour de force

(**) وردت بالفرنسية: tours de force

الاستطيقا. هذا كله هو ما يصير راهنا مع المسائل التي تتعلّق بالأداء الفني. ذلك أنّ الأداء الصحيح لمسرحيّة أو لقطعة موسيقيّة يعني صوغها صوغاً صحيحاً باعتبارها مشكلاً على نحو أنّه يُعرّف إلى المقتضيات التي لا يمكن الجمع بينها وتعرض لمن يضرب إلى ذلك الأداء. ومن ثمّ، مهمّة الأداء الصحيح هي مبدئيّاً، لا نهائيّة.

بتعارضه مع الإمبريّا يضع كلّ أثر فنيّ وحدته على نحو البرنامج إن صحت العبارة. وما كان يعبرُ الرّوح إنّما يتعيّن بوصفه 'واحداً' ضدّ النموّ الطبيعيّ الفاسد للعرضيّ وللسديم. ذلك أنّ الوحدة هي أكثر من مجرد كونها شكليّة: إذ أنّه بمقتضى وحدتها تفلّت الآثار الفنيّة من الشّقاق القاتل. فوحدة الآثار الفنيّة هي وفّقها بالنسبة إلى الميثوس. وهي تبلغ في ذاتها وطبقاً لتعيينها المحايث، هذه الوحدة التي هي منتقشة على الموضوعات الخبيرة للمعرفة العقلية: تنبثق الوحدة من عناصر الآثار ومن الكثرة، فالآثار لا تستأصل الميثوس، بل تلتطفّه. عندما نقول إنّ رسّاما قد فهم ذلك من حيث يولّف بين أشكال مشهدٍ ليخرجها في وحدة متناغمة، أو إنّ لنقطة الأراغن المستعملة في توطئة من توطئات باخ في الوقت المناسب والموضع المناسب، أثرا سعيدا، وغوته نفسه لم يكن يستقيح في بعض الأحيان، صياغات من هذا الطراز، فإنّ في هذا القول شيئاً يتنافى مع الدّرجة والكياسة، لأنّه يبقى دون مفهوم الوحدة المحايثة، ولكنه يشهد مع ذلك على بقايا ما هو تعسّف في كلّ أثر فنيّ. ومثل هذه الأقوال هي تقيظٌ لنقيصة آثارٍ لا تعدّ ولا تحصى، وربّما لنقيصة هي من قوام كلّ أثر فنيّ. ذلك أنّ الوحدة المادّية للآثار الفنيّة توقع في الوهم بقدر ما [٢٧٨] تكون أشكالها وعناصرها مواضع مشتركة ولا تصدر مباشرة عن الطابع المركّب للأثر الفرديّ. ومن ثمّ، مقاومة الفنّ الجديد للظاهر المحايث وتشديده على الوحدة الفعلية لما هو غير فعليّ، لهما بعدّ يتمثل في أنّ هذا الفنّ لم يعد يحتمل أيّ كليّ بوصفه في حدّ ذاته لاموسويّة غير متفكّرة. لكنّ، أنّ الوحدة لا تصدر بإطلاق عن الدوافع المفردة للآثار الفنيّة، فهذا لا يتّجّع عن مجرد تهيتها ومعالجتها. والظاهر هو أيضاً مشروطٌ بتلك الدوافع. والحال أنّ هذه الدوافع تنزع عن ولع وعوز، إلى الوحدة التي سيكون من الممكن أن تحقّقها وتشحنها، تلتمس في الوقت نفسه، الابتعاد عنها. هذا ما غفلت عنه ابتسارات السّنة المثاليّة إذ اعتنقت مبدأ الوحدة والشميلة. فليس ما يحرك الوحدة في نهاية المطاف أنّ العناصر الفردية تفلّت منها من

حيث وجهة ما تنزع إليه. ذلك أنّ التنوّع المثنّى لا يعرّض للشميلة الاستطيقية بكيفية محايدة، كما هو الحال في المواد الشواشية لنظرية المعرفة التي من حيث تخلو من النوعية، لا تستبق صياغتها ولا تنفذ من عيون شبكتها. إذا كان لا بدّ لوحدة الآثار الفنية أن تكون أيضاً عنفاً يُسلط على الكثرة، إذ أنّ لعودة عبارات من مثل «السيطرة على المواد» في النقد الاستطقي، دلالة بعينها، فإنّه لا بدّ أيضاً للكثرة أن تخشى الوحدة على غرار صور الطبيعة العابرة والجذابة في الميثاق القديمة. ومن ثم، وحدة اللوغوس مورطاً بما هي وحدة مشوّهة، في سياق خطيبتها. إنّ قصّة هوميروس عن بينيلوبيا التي تفكّ ليلاً خيوطاً ما كانت نسجته نهاراً، هي في حدّ ذاتها أمثلة غير واعية عن الفنّ: ما تفعل الماكرا بنفسها هو ما تفعله بمصنوعاتها. منذ ملحمة هوميروس، ليس القصص ما يسهل أن نفعل به عن سوء فهم ما نشاء لنجعله ملحفاً أو عنصرًا ثانويًا، بل هو مقولة مقومة للفنّ: بها يسلم الفنّ في حدّ ذاته بأنّ التطابق بين الواحد والكثير باعتباره لحظة وحدتهما، محالّ. ذلك أنّ للآثار الفنية مكرًا بقدر ما أنّ للعقل مكرًا. ولو أهتملنا المتفشي الذي للآثار الفنية، دوافعها الفردية التي للآموسوطيتها، لذهبت أدراج الرياح. إذ أنّه ينتقش على الآثار الفنية ما سيبخّر لولا وجودها. وتردّ الدوافع عبر الوحدة إلى عنصر تابع، فلا تعود تلقائية [٢٧٩] إلّا على نحو مجازي. وهذا ما يلزمنا بنقد أمهات الآثار الفنية أيضاً. ذلك أنّه عادة ما يقترن تصوّر العظمة بلحظة الوحدة بما هي كذلك وعلى حساب علاقتها باللامتطابق؛ ولهذا فإنّ مفهوم العظمة في الفنّ هو نفسه مفهوم مستشكّل. إنّ مفعول التنفّذ الذي لأمهات الآثار الفنية، ولا سيما في فنّ المعمار، يشرّع لها ويطن فيها. ذلك أنّ كامل الشكل يختلط بالهيمنة على الرغم من أنّه يصعدها؛ وأمّا الغريزة التي تتعارض مع ذلك فهي بالتخصيص، فرنسية. العظمة هي خطيئة الأعمال الفنية، ولكنّها من دون مثل هذه الخطيئة لا تبلغ العظمة. هذا ما يمكن أن يكون مصدر تقديم الشذرات العظيمة والطابع المتشذّر لآثار أخرى مع أنّها مكتملة، على الآثار المنغلقة انغلاق الكرة. فأنماط أشكال كثيرة دونت منذ القدم شيئاً شبيهاً بذلك مع أنّها ليست بالتحديد محلّ توقير. وتشهد على هذه الحاجة الأنغام الشائعة والمزيجة^(*) في الموسيقى، وفي

الأدب التراخي الملحمي لمثال الوحدة الدينامية تراخياً يشير في الظاهر الزاحه. ومع ذلك، يبقى التخلي عن الوحدة بوصفها مبدأ شكلياً، هو نفسه وفي كل المواضع، وحدة من نسج نفسها^(*)، مهما كان المستوى منحنياً. لكن هذه الوحدة غير ملزمة، وبعض من عدم الإلزام هذا هو على الأرجح، مُلْزِمٌ للآثار الفنية. ذلك أنه حالما نستقر الوحدة، تُفقد.

يُدرَك تداخل الواحد والكثير في الآثار الفنية حين يُسأل عن كثافتهما. ذلك أن الكثافة هي المميزيس التي يُعمل على تحقيقها بواسطة الوحدة، ما تتنازل عنه الكثرة للجملة الشاملة، مع أن هذه لا تمثل هنا بلا توسيط حتى أنه سيكون من الممكن إدراكها بوصفها كمّاً مكثفاً؛ فالقوة التي تراكُمها إنما تستعيدُها إن جازت العبارة، في التفصيلات. أن الأثر الفني في شتى أطواره، يتكثف وينعقد وينفرغ، فهذا ما يفعل بقدر معتبر، فعل الغاية التي له، حتى أن أجزاء كبيرة من التركيب والبناء تبدو على أنها لا توجد إلا بمقتضى مثل تلك الكثافة. وعليه، لن يوجد الكل في حقيقة الأمر وعلى العكس من التصور الاستطقي الدارج، إلا لأجل الأجزاء، أعني بمقتضى «الكايروس»^(**) الذي له، أي بمقتضى الآن المواتي، وليس العكس. ومن ثم، ما يعمل ضد المميزيس، هو في نهاية المطاف ما يلتبس خدمتها. من يرد الفعل بكيفية قنّية ويحبذ مواضع معينة من الموسيقى من دون أن يأخذ في الحسبان الشكل وربما من دون أن ينتبه إليه أصلاً، يدرك شيئاً حقيقياً [٢٨٠] تستبعده الثقافة الاستطقيّة وهي على حق في ذلك، لكنه يبقى بالنسبة إليها شيئاً جوهرياً. ومن يعدم كل حسّ بالمواضع الجميلة حتى في فنّ الرسم كما هي الحال مع برغوث بروست الذي سحرته قبيل موته، الشقة الصغيرة للحائط [الأصفر] في لوحة لفرميز، إنما يبقى غريباً عن الأثر الفني بقدر ما يبقى غريباً عنه من لا يستطيع إلى تجربة الوحدة سيلاً. لكن مثل هذه التفصيلات لا تستفيد وضاحتها إلا بمقتضى الكل. ومثاله أن لكثير من الإيقاعات عند بيتهوفن الوزن نفسه الذي للجملة التي ترد في الوشائج المصطفاة مثل نجم، ينزل الأمل من السماء، وكذلك الأمر في آداجيو سوناتة الري الصغير،

(*) وردت باللاتينية : sui generis

(**) وردت باليونانية : καιρός وتعني الآن المواتي والوقت المناسب، ومن ثم البحث «الفرصة» المواتية.

أوبوس ٣١. ٢. غير أنه يتعين علينا أن نعزف هذا الموضوع في سياق الحركة برمتها لكي ندرك بالسمع عندئذ إلى أي مدى هذا الموضوع هو مدينٌ بطابعه الذي لا يتقاس، أعني كونه العنصر الذي يطغى على التركيب، لهذا التركيب نفسه. فيصير هذا الموضوع هائلا من حيث تسيطر عبارته على ما يسبق بواسطة تركُّزٍ لحني يُشَدُّ ويحمل في حد ذاته صفة الإنسانية. ذلك أنَّ هذا الموضوع يتفردُ في علاقته بالجملة الشاملة، فيكون في الآن نفسه، نتاجها ووقفها. حتى الجملة الشاملة من حيث تكون ارتباطا لا ثغرة فيه، ليست البتة مقولة انغلاق. وإذا كانت مُلزمةً بالنظر إلى إدراك ذريٍّ - ارتدادِيٍّ، فإنها تنتسب من تلقاء نفسها، لأنَّ قوتها لا تُخبر إلا في الفردي الذي تشعُّ فيه.

يتضمّن مفهوم الأثر الفني مفهوم النجاح. فالآثار الفنية التي أخفقت ليست بآثار فنية، بل هي قيم تقريبية غريبة عن الفن، ذلك أنَّ المتوسط هو منذ بادئ الأمر، السئي. فلا يجتمع مع وسط التحول إلى جزئي. الآثار الفنية المتوسطة، الدُّبَالُ السليم للأشياخ الصغار الذين يشتم أعمالهم مؤرِّخو فكرهم من الرهط نفسه، إنما تفترض مثالا شبيهاً بما لم يكن لو كانتش يتوزع عن الدفاع عنه بوصفه «أثرا فنيا عاديا». لكنَّ الفن بوصفه سلباً للكليّ الفاسد للعيار الدارج، لا يحتمل تكوينات فنية عادية، وبالتالي لا يحتمل تكوينات فنية متوسطة، سواء تطابقت مع العيار أو احتلت منزلتها بحسب المسافة التي تفصلها عن ذلك العيار. فلا ينبغي ترتيب الآثار الفنية بحسب سلم مفاضلة، ذلك أنَّ مساواتها لذاتها تستخفُّ ببعدها ما يزيد أو ينقص. والاتساق هو لحظة جوهرية للنجاح، ولكنها ليست البتة اللحظة الأوحده. أنَّ للأثر الفني موجدته، أعني من بين غيرها، ثراء الفردي ضمن الوحدة، حركة الضمان السخي حتى في التكوينات الفنية العvisية: [٢٨١] فهذه كلها هي نماذج لمقتضيات تمثل للفن من دون أن تُحمّل على اتساقٍ تنسيقٍ؛ وإشباعها لا يمكن بالفعل أن يتحقّق في الوسط الذي لكلية نظرية. لكن نماذج المقتضيات تلك توقع بواسطة مفهوم الاتساق، الريبة أيضاً في مفهوم النجاح الذي يشوّهه الجمع بين صورة التلميذ المثالي والمبالغة في الاندفاع والحماس. بيد أنه لا يمكن الاستغناء عن مفهوم النجاح إذا أردنا ألا يسقط الفن فريسةً للنسبوية المبتذلة، فهذا المفهوم يبقى قائما ضمن النقد الذاتي الذي يسكن كل أثر فني ولا يكون أثر فنياً إلا به. ما يحاith بالجواهر الاتساق هو ألا يكون الغائية

المطلقة للأثر الفني؛ وهذا ما يفصل مفهومه الأكاديمي عن مفهومه المفخّم. ما لا يكون إلاّ متسقاً بإطلاق، ليس متسقاً. وما لا يعدو كونه متسقاً فيعدم ما ينبغي تشكيله، إنّما يرتفع عنه كونه شيئاً ما ويرتدّ إلى ما هو مرصود «لأجل آخر»: أعني اللبقة الأكاديمية. ذلك أنّ الأعمال الأكاديمية لا تصلح لشيء، لأنّ اللحظات التي سيتعين على منطقيّتها أن تولّف بينها، لا تُنتج البتّة دوافع متناقضة، بل هذه الدوافع لا تمثّل أبداً. أمّا عملٌ وحدتها فسطحيٌّ وتحصيلٌ حاصل، وغير نسيقي من حيث أنّها تظهر بوصفها وحدة لأيّ شيء اتفق. فتكون الأعمال التي من هذا الطراز، جافة، والجفاف هو بعامة وضع مميزيس مئّنة. وعليه، سيكون من ينهض إلى قصارى (*) المميزيس من مثل شوبرت وطبقاً لنظرية المزاج، دموياً ذا مزاج رطب. يمكن أن يكون ما يتفشّى مميزيسياً، فنّاً لأنّ للفنّ وشيجةً تربطه بالمتفشي، وليس بالوحدة التي تكتم باسم إجلال الفنّ، أنفاس المتفشي بدلاً من أن تدمجه في حدّ ذاته. لكنّ الأثر الفني الذي ينجح تعبيرياً، هو الذي ينبثق شكله من مغزى حقيقته. فلا يحتاج إلى إسقاط آثار كونه متصيّراً ولا إلى طرح طبيعته الاصطناعية؛ أمّا العمل الاستهامي (الفونتشماغوري) فهو ضديد الأثر الفني من حيث أنّ ذلك العمل يعرّض من خلال ظاهره، على أنّه ناجح، بدلاً من أن يبيّث في ما عسى أن ينجح بواسطته: هذا وحدّه ما يكون العبرة من الآثار الفنية. لكي تعتبر الآثار الفنية بهذا، تقترب من ذلك الطبيعي الذي لا يكون المرء على غير الحقّ إذ يطالب الفنّ به؛ وهي تتعد عنه حالما تسعى إلى إخراج صورة الطبيعي في مشهد بعينه. بيد أنّ فكرة النجاح لا تحتمل الإخراج. فهي تصادر موضوعياً على الحقيقة الاستطيقية. ولا ريب أنّه لا وجود لأيّ حقيقة من دون منطقيّة الأثر الفني. لكنّ الولوج إليها من الداخل إنّما يقتضي الوعي بكامل السيرورة الذي يبلغ ذروته في المشكل القائم في كلّ أثر فني. [٢٨٢] والنوعيّة الموضوعيّة هي نفسها موسوطة بهذه السيرورة. إنّ للآثار الفنيّة نقائص يمكن أن تودي بها إلى التهلكة، ولكن لا توجد نقيصة مفردة لا يمكن ألاّ تجد لها وجاهة في صحيح سيكسر الحكم من حيث يكون الوعي الحقيقي بالسيرورة. لن يكون متحلقاً منّ يعترض بناءً على تجربة الكتابة الموسيقية، على الجملة الموسيقية الأولى في رباعي

فا مرتفع صغير لشونبرغ. ذلك أن التالية المباشرة للقطعة الأساسية الأولى التي تعزف على الكمان الصغير، تستبق من حيث حُرْفِيَّة النغمة، غرضُ القطعة الثانية ومن ثم تُخلُّ بالتناسق العام الذي يقتضي التناقض الواضح ضمن الثنائية الغرضية المعتمدة. لكن إذا تفكرنا الحركة في مجملها بوصفها لحظة، يكون التشابه عندئذ استباقا لما يلحق ومن ثم، مشحونا بالمعنى. أو وهذا مثال آخر نضربه من منظور منطق الآلة: سيتعين أن نقابل بين الجملة الموسيقية الأخيرة من السمفونية التاسعة لمارل التي بدلا من أن تخضع لمبدأ تنوع النغمات، يرد لحنها في مناسبتين عند استعادة المقطع الرئيس، حاملا لنفس التلوينة المميزة، وبين العزف المنفرد على الهورن. لكن في المرة الأولى، يكون هذا الإيقاع نافذا ونموذجيا حد أن الموسيقى لا تفرغ منه، بل تنقاد إليه: على هذا النحو تصير النبذة إلى صحيح. إن الإجابة العينية على السؤال الاستطقي لماذا يصح وصف أثر فني ما بالجميل؟ تكمن في إنجاز مثل هذا المنطق الذي يقوم على التفكير الذاتي ويتعلق بالحالات حالة حالة. أما الطابع الخبري غير المحسوم لمثل هذه الأفكار فلا يغير شيئا من موضوعية ما تعنيه. واعتراض الذهن السليم بأنه لا يمكن الجمع بين الصرامة المونادولوجية للنقد المحايث والدعوى الباتة للحكم الاستطقي لأن كل عيار يتعدى محايثة البنية والحال أن البنية تبقى من دون عيار، عَرْضِيَّة، فهو اعتراض يواصل ذلك الفصل المجرد بين الكلّي والجزئي الذي لا محلّ له في الآثار الفنية. وبالتالي، ما به يتحقق المرء من صدق أو كذب عمل فني طبقا لمعياره إنما هو اللحظات التي فيها تتخلل الكلّية عينيا، المونادة. ذلك أنه في ما هو متكثّل في حد ذاته، أو في ما هو متنافر في حد ذاته، يندس كلّي سيكون من المحال انتزاعه من التشكّل المخصوص أو أقمتّه.

[٢٨٣] الإيديولوجي والإبائي في مفهوم الآثار الفنية الناجحة لهما ما يصوّهما في أنه لا وجود لآثار كاملة. ولو وجدت هذه الآثار لكانت المؤلفّة ممكنة في صميم اللامؤتلف بما هو الوضع الذي ينتمي إليه الفن، ولألغى الفن فيها المفهوم الذي يختص به. ذلك أن التلّف جهة المنكسر والمتشذّر هو في الحقيقة، محاولة إنقاذ للفن من خلال تفكيك دعوى أنّهما سيكونان ما ليس بإمكانهما أن يكونا ويتعين عليهما مع ذلك أن ينزعا إلى أن يكونا، فالشذرة تتضمن هاتين اللحظتين كليهما. ومن ثم، تتحدّد منزلة أثر فني ما بالجواهر من حيث يتعرّض للامؤتلف وينهض له أو

يتملّص منه. حتى في اللحظات التي تُدعى شكليةً، ترى المضمون يظهر من جديد بمقتضى علاقاتها باللامؤتلف، المضمون الذي كان قانونها قد حطّمه. هذه الجدلية القائمة في الشكل هي التي تكون عمقه؛ إذ من دونها سيكون الشكل في واقع الأمر ما يصدق بالنسبة إلى الابتذال: أعني لعباً مجانياً وخاوياً. لا ينبغي في هذا المضمون أن نسوي بين العمق وهاوية الباطن الذاتي الذي سيفتح في الأثر الفني، بل العمق هو بالأحرى مقولة موضوعية للآثار الفنية؛ فالمهارات المتحلقة حول السطحية التي تنتج عن التعمق هي نافلةٌ مثلها مثل الخطاب الرسمي في تقرير العمق. في الآثار السطحية لا تنفذ الشميلة إلى اللحظات المتنافرة، بل يقوم الطرفان كلاهما على حدة. أما الآثار التي هي عميقة فهي التي لا تحجب التضارب أو المشحون بالتناقض، ولا هي بالتي تحجم عن تدبير النزاع القائم بينهما. وبما أنها تلزم هذا النزاع بأن يظهر ظهوراً ينبثق من المتناقض، فإنها تجسّد إمكان التسوية والمؤالفة. ذلك أنّ تشكّل التناقضات لا يلغيها ولا يؤلّف بينها. فهي من حيث تظهر وتعيّن كيفية عزكها، إنما تتحوّل إلى مقومٍ جوهري. ومن ثمّ، بقدر ما تحوّل الصورة الاستطيقية تلك التناقضات إلى أغراض، تبدّى جوهرتها بكيفية بلازيسية. هنالك حقبة تاريخية كثيرة كانت قد توقّرت على إمكانات مؤالفة أغزر ممّا يتوفّر للحقبة الراهنة التي ترفضها راديكالياً. غير أنّ الأثر الفنيّ من حيث هو إدماج خلّوٍ من العنف للمتضارب والمتعارض، يتعالى في الوقت نفسه، على تناقضات الكيان كما لو أنها لم تعد قائمة. فالتناقض الذي يقوم في صميم الآثار الفنية، التناقض الأخصب الذي هو الأكثر استفحالا، إنّما يكمن في كونها غير مؤتلفة بواسطة المؤالفة، والحال أنّ عدم اتلافها المقوم لها يخلع عنها في حدّ ذاتها [٢٨٤] المؤالفة. لكنها قريبة من المعرفة من حيث وظيفتها الشميلية، أعني وصل المنفصل.

لا يمكن أن نفصل بين مرتبة أثر فنيّ ما أو نوعيته وبين درجة تمفصله. وبعامّة، تكون للآثار الفنية مصداقيةٌ بقدر ما تكون مُتمفصلةٌ متكثّلة، أعني حين لا يتبقّى فيها أي ركنٍ منيّ ولا أي عنصرٍ يعدم التشكّل، ولا أي فضاءٍ لن يتغلغل فيه فعل التشكيل. إذ بقدر ما يتغلغل التشكيل في الأثر الفنيّ، يكون الأثر ناجحاً. والتمفصل إنّما هو خلاص الكثرة في الواحد. ذلك أنّ مقتضى التمفصل يعني بما هو نهجٌ في الممارسة الفنية، أنّ كلّ فكرة لشكلٍ مخصوص لا بدّ أن تُدفع إلى الأقصى. حتى

فكرة الغامض التي هي مضمونياً ضديداً للوضوح، تحتاج لكي تتحقق في الأثر الفني، إلى الوضوح الأقصى في صوغها كما هي الحال عند دبوشيه على سبيل المثال. ولا ينبغي أن نخلط بين التمثيل وحركات إنجاز مهتاجة ومحتدة على الرغم من أن التهيج في هذا المضمون ينتج عن الخوف وليس عن الوعي النقدي. أما ذلك الذي لم يزل يُعتابُ بوصفه أسلوباً متوقفاً^(*)، فيمكن أن يكون طبقاً لمقياس الشيء الذي يُفترض أنه يعرض، مطابقاً و«موضوعياً» إلى أبعد الحدود. ذلك أنه حتى إذا كان المرء يتعقب الاعتدال وعدم الغلو في التعبير وما يخضع للنظام والحد الأوسط، فلا بد من إنجازه بقصارى ما له من الطاقة. إن الوسط الذي يستوي فيه كل شيء فاسد مثله مثل التهريج والاضطراب اللذين يتفشيان بواسطة اختيار وسائل غير مناسبة. ومن ثم، بقدر ما يكون الأثر متفصلاً، يزداد تصوّره فصاحةً، فالمميزيس تجد ما يغيبها في القطب المضاد. والحال أن مقولة التمثيل لم تُتفكر بالتراطيم مع مبدأ الفردنة، إلا في الأزمنة الحديثة، فإن لها موضوعياً، قوة ارتدادية تفعل أيضاً في الآثار الفنية القديمة: أعني أنه لا يمكن أن نفصل بين مرتبتها والمجرى اللاحق للتاريخ. فلا بد أن تخضع آثار قديمة كثيرة إلى تلك القوة لأن أنموذجها كان يستغني عن التمثيل. ومن الممكن للهولة الأولى^(**)، أن نضع مبدأ التمثيل من حيث يقوم على مسلك بعينه، في تماثل مع تقدّم العقل الذاتي، وتناوله من ذلك الجانب الشكلي الذي ترده المعالجة الجدلية للفن إلى مجرد لحظة. وسيكون مفهوم التمثيل هذا تبسيطاً جذاً، ذلك أن التمثيل لا يقوم على التمييز بما هو وسيلة الوحدة وحسب، بل يكمن في تحقيق ذلك المتميز [٢٨٥] الذي هو طبقاً لمفردة هولدرلين^(١)، جيد. فالوحدة الاستطيقية إنما تستمد مرتبتها الشريفة، من المتنوع نفسه. ومن ثم، تُصَفُ المتنافر. إن سخاء الآثار الفنية الذي هو نقيض طبيعتها التي تقوم على النظام المحايث الصارم، ملازق لثرائها أيا كان أيضاً شكل التخفي الذي يتخذه ترهداً وتنسكاً؛ وهذا الامتلاء إنما يحميها من هوان الاجترار. فهي تبشر بما يمتنع عنه الواقع ويرفضه،

(*) وردت بالفرنسية : style flamboyant

(**) وردت باللاتينية : Prima facie

(١) انظر : هولدرلين، مصدر مذكور، المجلد الثاني، ص. ٣٢٨.

ولكن بوصفه لحظةً من بين اللحظات التي تدرج ضمن قانون الشكل، وليس باعتباره ما سيضربُ الأثر الفني إلى خدمته وتقديمه بما هو كذلك. أنَّ الوحدة الاستطيقية في حد ذاتها هي بقدر معتبر، وظيفة المتنوع فهذا ما يتبدى من حيث أنَّ الأعمال الفنية تنزع عن معاداة مجردة للوحدة، إلى الانصهار في التنوع وتفقد ما به يصير المميز إلى مميز. ومن ثم، آثار التنوع المطلق، أي الكثرة بلا ارتباط بواحد، هي التي تصير تحديداً، لامتبائيةً، رتيبةً ومن عين الطراز الواحد.

إن مغزى حقيقة الآثار الفنية الذي يكون في نهاية المطاف، شرطاً مرتبتها ومكانتها، هو بالجواهر تاريخي. وهو لا يتعلّق نسبياً بالتاريخ كما لو أنّه يتبدّل ومرتبتها، مجردة التبدّل على مرّ الزمان. هذا التبدّل حاصل لا محالة: إذ يمكن لآثار فنية من طراز رفيع أن تغدو عبر التاريخ، متهافة. لكن، ليس مغزى الحقيقة والكيف بموقوفين من ثم، على النزعة التأريخية. ذلك أنَّ التاريخ محايثٌ للآثار الفنية، وليس مصيراً خارجياً ولا تقديراً متقلّباً. فمغزى الحقيقة تاريخي من حيث أنَّ وعياً صحيحاً يصير في الأثر الفني موضوعياً. وليس هذا الوعي مسائرةً مبهمّة للعصر، ولا آناً مواتياً(*)؛ فهذا سيكون تبريراً لمجرى العالم الذي لا يكون انبساطاً للحقيقة. إنَّ الوعي الصحيح يعني بالأحرى مذهباً إمكاناً فعلياً للحزبة، الوعي الأكثر تقدماً بالتناقضات ضمن أفق المؤالفة الممكنة بينها. وأما عيار الوعي الأكثر تقدماً فهو وضعية قوى الإنتاج في الأثر الذي ينتمي إليه أيضاً في عصر تفكره التأسيسي، الموقف الذي يتّخذه من المجتمع. ومغزى حقيقة الآثار الفنية باعتباره تحقّقاً مادياً للوعي التقدّمي الذي ينطوي على نقدٍ مُنتج للوضع المعطى سواء كان استطيقياً أو خارجاً عن الاستطيق، [٢٨٦] إنما هو توصيف تاريخي غير واع يرتبط بما لا يزال إلى يوم الناس هذا يحدث في معسكر المغلوبين. ولا ريب أنَّ ما يمثل تقدماً ليس دائماً واضحاً كما تلمس الموضّة إملاء من خلال نسقها الموتور؛ فالموضّة تحتاج هي أيضاً إلى التفكير. وفصل المقال فيما يتعلّق بما هو متقدّم إنما ينتمي إلى كامل الوضع الراهن للنظرية، ولا يمكن أن يُجمّد في لحظات أو أطوار منفصلة. إنَّ لكلّ فنّ شيئاً من قبيل الفعل الأعمى بمقتضى بُعد الصنّاعي. وهذه القطعة من روح العصر

(*) وردت باليونانية : καιρός

تثير باستمرار الارتياب بما هو رجعي ارتكاسي. ذلك أنه حتى في الفن، يفلّ العملياتي سنان النقد فيثلمه؛ وفي هذا يجد الوثوق الذاتي لقوى الإنتاج التقنية بالمطابقة مع الوعي الأكثر تقدّمية حدوده. ولا أثر من أمّهات آثار الفن الحديث يمكنه أن يتخلّص من هذا، حتى لو قام ذاتياً ومن حيث الموقف الأسلوبى، على استرداد الماضي. ومثاله أنه سيان أن تُقصد أعمال أنتون بروكنر إلى استعادة ثيولوجية، فهذه الأعمال تتعدى هذا المقصد المزعوم. وإن لها سهماً في مغزى الحقيقة لأنها تحديداً قد تملكّت من جميع الأوجه، اكتشافات عصرها في الإيقاعات والآلات؛ وما تنوّق إليه باعتبارها أزلا لا جوهراً له إلا بوصفه محدثاً وفي تناقضه مع الحداثة. إن مقالة رانمبو في «أنه لا بدّ على الإطلاق أن نكون محدّثين»(*) التي هي في حدّ ذاتها محدّثة، تبقى مقالة معيارية. لكن بما أنّ النواة الزمنية التي للفن لا تكمن في راهنية مواده، بل في كامل تكوينه المحايث، فإنّ ذلك العيار يصبّ على الرغم من كلّ تفكّرية، في شيء ما هو بدلالة معيّنة، غير واع، في الإغصاب وفي الاشمئزاز من الدُّبول والركود. أمّا تبين هذا الأمر فبمتابعة ما يكون لعنة نزعة المحافظة الثقافية، أي الموضة. إذ أنّ حقيقة الموضة تكمن في الوعي اللاواعي بالنواة الزمنية للفنّ، ولها من ثمّ حقّ معياريّ شريطة ألاّ تستغلّها منظومة التسيير وصناعة الثقافة، وألاّ تُتنزّع من الرّوح الموضوعي. منذ بودلير، كان فنانون كبار يتواطؤون مع الموضة؛ وإذا كانوا يطعنون فيها، كانت دوافع عملهم بالذات هي التي تكذبهم. والحال أنّ الفنّ يقاوم الموضة عندما تلتصق بتسويته بكيفية متنافرة، فإنهما يتحدان في غريزة التأريخ لمدارِ الحول، وفي النفور من قلة الكياسة ومن ذلك العنصر التابع الذي ما ينفكّ يستبعد المفهوم الوحيد للمستوى الفنيّ الذي هو خليف بالبشرية. [٢٨٧] لقد عدّم فنانون من مثل ريشارد شتراوس وريما موني، قدرا من النوعية عندما فقدوا إذ اترضوا لأنفسهم في الظاهر، واقع الحال وفرحوا بما كسبوا، القدرة على الإغصاب التاريخي وعلى تملكّ المواد الأكثر تطوّرا.

لكنّ النزوع الذاتي الذي يسجل ما هو استحقاق، إنّما هو ظهور عنصر موضوعي يحدث ضمنه، أعني انبساط قوى الانتاج التي يشترك فيها الفنّ من داخله مع

(*) وردت بالفرنسية : il faut être absolument moderne

المجتمع الذي يتعارض معه في الوقت نفسه، من حيث تطوره بما هو فنّ. ولهذا التطور في الفنّ، معاني كثيرة. فهو إحدى الوسائل التي تبلور ضمن قيمومته. وفضلا عن ذلك، هو استيعاب التقنيات التي تنشأ خارج الفنّ، على الصعيد الاجتماعي وتكون في بعض الأحيان أجنبية ومناقضة للفنّ لا تحمل التقدّم وحسب. ختاماً، تبسط أيضاً في الفنّ قوى الإنتاج الإنسانية من مثل التمييز الذاتي، على الرغم من أنّ هذا التقدّم هو في كثير من الأحيان، حملاً لظلال التردّي والتقهقر على مستوى أبعاد أخرى. فالوعي المتقدّم يتحرى المواد التي ترسب فيها التاريخ حدّ اللحظة التي يجيب فيها الأثر الفنيّ، وفي هذا تحديداً، هو أيضاً نقد محوّل للإجراءات والطرائق الفنية، فيتغلغل في المفتوح ويتعدّى واقع الحال القائم^(*). ليس بإمكان المرء أن يختزل في مثل هذا الوعي، لحظة التلقائية، إذ أنّ فيها يتعيّن نوعياً، روح العصر، وتُتجاوز مجرد معاودة إنتاجه. لكنّ، ما لا يقف عند مجرد تكرار الإجراءات الماثلة بين أيدينا، إنّما يُعاد إنتاجه تاريخياً، طبقاً لعبارة ماركس التي تقول إنّ كلّ عصر يحلّ المشاكل التي تُطرح عليه^(١). ذلك أنّ كلّ عصر يشهد بالفعل، نشأة قوى إنتاج استيطيّة ومواهب تتطابق كأنّ طبّيعه ثانية، مع وضع التقنية وتطوره في ضرب من مميزات ثانوية. تلك هي الدرجة التي يبلغها التوسيط الزمنيّ للمقولات التي تبدو على أنّها خارجة عن الزمان وأنها معطيات طبيعيّة: النظرة السينماتوغرافية باعتبارها فطريّة. وما يكفل التلقائيّة الاستيطيّة إنّما هي العلاقة بالواقع الفعليّ الذي هو خارج عن الاستيطيّ: مقاومته المتعيّنة بواسطة التكيّف. [٢٨٨] وكما أنّ التلقائية التي كانت السنن الاستيطيّة تلمس طرحها من الزمان بوصفها عنصراً خلاقاً، هي في حدّ ذاتها متزمتة، فهي تشارك في الزمان الذي يتفرد في فردّي، وهذا ما يوفّر لها إمكانية الموضوعيّة في الآثار الفنيّة. لا بدّ أن نسلّم لمفهوم إرادة الفنّ، باختراق الزمنيّ للآثار الفنيّة، مع أنّه يمكن أن نردّها إلى قاسم مشترك ذاتي كما هي الحال في تصوّر

(*) وردت باللاتينية: status quo

(١) انظر: كارل ماركس وفريدريش إنغلز، الأعمال - *Werke*، المجلد الثالث عشر، الطبعة الثانية، برلين ١٩٦٤، ص. ٩ (ماركس)، في نقد الاقتصاد السياسي - *Zur Kritik der politischen Ökonomie*، (Vorwort - الاستهلال).

الإرادة. يتحوّل الزمان في الآثار الفنيّة كما نرى ذلك في بارسيغال، إلى مكان حتّى فيما يُدعى بالفنون الزمنية.

الذات التلقائية هي بمقتضى ما هو مخزون فيها في حدّ ذاتها كما بمقتضى طابعها العقليّ الذي ينتقل إلى منطقيّة الآثار الفنيّة، كلّيّ بعينه بقدر ما هي بوصفها الآنّ والها هنا النّساج، جزئيّ متزمن. هذا ما كانت النظرية القديمة في العبقريّة قد سجّلتها ولكنّها حملته عن خطأ، على الكاريزما. وهذا التناظر يتخلّل الآثار الفنيّة؛ وبه يصير الذاتيّ استطيقيّاً، إلى موضوعيّ. لذا فإنّ الآثار الفنيّة تتغيّر موضوعيّاً وليس البتّة طبقاً للتلقّي وحسب: القوّة المتضمّنة فيها ما تنفكّ تحيا. وفضلاً عن ذلك، سيتعيّن ألاّ نغضّ الطرف عن التلقّي بكيفيّة تبسيطيّة، ذلك أنّ بنيامين كان قد تكلم ذات مرّة، عن الآثار التي تتركها أعيُن المتعلّمين منتقشةً على لوحات كثيرة^(١)؛ ومقالة غوته في أنّه يعسر الحكم على ما كان له في السابق، مفعولٌ عظيم، إنّما تشير إلى ما يتعدّى مجرد احترام الرأى القائم. لا يرتبط تحوّل الآثار الفنيّة بتثبيتها في المرمز أو على اللوحة، في النصوص الأدبيّة أو في النوتات الموسيقيّة، على الرغم من أنّ في مثل هذا التثبيت سهماً لتلك الإرادة التي تبقى حيصة للأسطورة، أعني إرادة انتزاع الآثار الفنيّة من سطوة الدهر. فالمثبت هو علامةٌ ووظيفةٌ، ولا يكون في ذاته؛ وأمّا السيرة القائمة بينه وبين الرّوح فهي تاريخ الآثار الفنيّة. إذا كان كلّ أثر فنيّ يكوّن توازناً، فإنّ كلّ أثر فنيّ قادر مع ذلك، على الحركة. ولحظات التوازن ليست مؤثّلة بعضها ببعض. ومن ثمّ، انبساط الآثار الفنيّة وتطوّرها هما استمرارٌ ديناميّتها المحايثة. وما تقوله الآثار الفنيّة من خلال تشكّل [٢٨٩] عناصرها، إنّما يدلّ في حقّ مختلفة، على شيء مختلف موضوعيّاً، وهذا ما يؤثّر في نهاية المطاف، على مغزى حقيقتها. هنالك آثارٌ فنيّة تصير غير قابلة للتأويل، بكماء لا تقول شيئاً، وفي غالب الأحيان تغدو فاسدة؛ ويمكن بعامة أن يتضمّن التحوّل الداخليّ للآثار الفنيّة انهياراً وتلاشياً في الإيديولوجيا. ذلك أنّ إمكان أن يعطينا الماضي شيئاً جيّداً، ما ينفكّ يتقلّص.

(١) انظر: فالتر بنيامين، الكتابات - *Schriften*، مصدر مذكور، المجلّد الأوّل، ص. ٤٦٢ (في هذا الموضوع يستشهد بنيامين من بين غيره، بيروست في الزمن المستعاد. الهامش بين قوسين من وضع محرّر النصّ الألماني).

ومدخرات الثقافة تنضّب: تصفية المدخرات هو البُعدُ البرّانيُّ للتحلّل الجواني للآثار الفنّية. ومن ثمّ، تحوّلها التاريخيُّ يشمل أيضاً مستوى الشكل. والحال أنّه لم يعد اليوم بالإمكان تصوّر فنّ بالدلالة المفخّمة، أعني الفنّ الذي يحمل دعواه إلى الأقصى، فإنّه لا شيء يضمن البقاء. وفي المقابل، تراءى أحياناً، في الآثار التي لم تكن تغذّي من تلقاء نفسها تطلّعاتٍ كبرى، بعضُ الصفات النوعيّة لم تكن البتّة تمتلكها في زمنها. ومثاله أنّ كلاوديوس وهبل يقويان على المقاومة أكثر من كتابٍ فطاحلة من مثل هبل أو فلوبير في صلانمبو. ذلك أنّ شكل المحاكاة الساخرة (الباروديا) الذي يتأكّد على نحو لا بأس به في أدنى مستويات الشكل ولا يفضي إلى المستوى الأعلى، هو الذي يفتّن هذه العلاقة. لذا، ينبغي التمسك بالمستويات وتنسيبها.

لكنّ، إذا كانت الآثار الفنّية التامة لا تصير إلى ما هي عليه إلا من حيث أنّ كينونتها صيرورةٌ، فإنّها تُحال هي نفسها إلى الأشكال التي تتبلور فيها تلك السيورة: أعني التأويل والتعليق والنقد. ليست هذه الأشكال مجرداً ما يحمله إلى الآثار أولئك الذين يشتغلون عليها، بل هي 'مسرّح' الحركة التاريخيّة للآثار الفنّية في ذاتها، ولذلك هي أشكال لها مشروعيّةٌ بعينها. وهي تخدم مغزى حقيقة الآثار الفنّية باعتباره عنصراً يتعدها، وتفصل فيه كما هي الحال في مهمّة النقد، الصدق عن الكذب. أنّ انبساط الآثار الفنّية ينجح في تلك الأشكال، فهذا ما سيوجب بأنّ ترقى إلى مصافّ الفلسفة. في نهاية المطاف، يتبدّى من الداخل، في حركة التشكّل المحايث للآثار الفنّية وفي ديناميّة علاقتها بمفهوم الفنّ، إلى أيّ حدّ يكون الفنّ على الرغم من طبيعته المونادولوجيّة وبمقتضاها أيضاً، لحظةً من لحظات حركة الزوج وطوراً من أطوار الحراك الاجتماعيّ الفعليّ. إنّ العلاقة بالفنّ الماضي كما حدود قابليّة درّكه، تنزل في الوضع الحاضر للوعي باعتباره عنصراً مرفوعاً بالسلب أو بالإيجاب؛ وما خلا ذلك كلّ لا يعدو كونه ثقافة. [٢٩٠] فكلّ وعي يضرب إلى جزء الماضي الفنّي هو وعي كاذب. وحدها إنسانيّة محرّرة ومؤتلفة هي التي ربّما سينعطي لها فنّ الماضي من دون خزي ولا لعنة الضغينة^(*) ضدّ الفنّ المعاصر، بل إحساناً للأموات. إنّ

(*) وردت بالفرنسية: Rancune

الإدراج المتعجل للآثار الفنية ضمن التاريخ وحملها على مواقع تاريخية هما ضديدُ علاقتها الأصلية بالتاريخي من جهة ما هي المغزى الذي تختصه. في [قرية] سيرمات [السويسرية]، يعرّض [جبل] ماتهرون بما هو الصورة الطفولية للجبل المطلق، كما لو كان الجبل الأوحده في العالم كله؛ وعلى الغورنر غرات، يبدو كأنه حلقة في سلسلة هائلة. لكن، لا يبلغ المرء غورنر غرات إلا عبر تسيرمات. لا يجري الأمر غير هذا المجري بالنسبة إلى المنظور المستعمل في تناول الآثار الفنية.

لا ينبغي تصوّر الترابط القائم بين المنزلّة والتاريخ على منوال الكليشيه المتصلّب للعلوم الإنسانية المبتدلة الذي يقول بأنّ التاريخ هو المحكمة التي تبت في تحديد المنزلّة نوعياً. ومن ثمّ يعمل المرء على عقلنة عجزه من منظور تاريخي - فلسفي، كما لو أنّه ليس بالإمكان الحكم بكيفية صحيحة الآن وهنا. مثل هذا التواضع لا يفضل في شيء ذلك الذي يخلع على نفسه عباءة البابا لينتصب قاضياً في الفن. فالحياة المتحوّط والمزيّف على استعداد للخضوع إلى الآراء المهيمنة. وامثالته تمتد أيضاً إلى المستقبل. وهو يثق بمجري روح العالم، وبالحلف الذي يرى أنّ الأصالة لن تُفقد، في حين أنّ روح العالم يُثبت ويواصل الكذبة القديمة في ظلّ سحرٍ ما يزال طاغياً. إنّ قوّة الاكتشافات الظرفية الكبرى أو الحفريات من مثل التي نجدها عند غريكوس وبوشنر ولوتريامون، تكمن في أنّ مجري التاريخ بما هو كذلك ليس البتّة إلى جانب ما هو حسن. وحتى بالنظر إلى أمّهات الآثار الفنية، لا بدّ للمرء طبقاً لعبارة بنيامين، أنّ يركب التّيار في الاتجاه المعاكس له^(١)، ذلك أنّه ليس بمقدور أحد أن يقول أيّ شيء ذا شأن في تاريخ الفن كان قد فوّض، أو كان طواه النسيان حتّى صار من المحال استعادته، أو شتّع تشنيعاً حدّ أنّه لم يعد بوسع أيّ امرئ أن يستشهد به: نادراً ما لا يسمح عنف الواقع التاريخي إلا بالمراجعات الفكرية. لكنّ التّصوّر الذي يقوم على حكم التاريخ ليس مجرد باطل. [٢٩١] ذلك أنّ الأمثلة على سوء فهم المعاصرين لا تعد ولا تحصى منذ قرون؛ وطلب الجديد والأصيل إنّما يصطدم بالضرورة منذ النزعة الكلاسيكية الإقطاعية، برؤى ما تزال تصدق؛ والتلقّي المزامن للعصر ما ينفك من حيث نزوعه، يستصعب. وعلى كلّ حال، من اللافت أنّ الآثار

(١) انظر: مصدر مذكور، ص. ٤٩٨.

التي من الطراز الرفيع وكُثِفَ عنها في عصر النزعة التاريخية التي كانت تنفب مع ذلك، عن كلِّ هو متاح للبحث، هي قليلةٌ جداً. وفضلاً عن ذلك، سيتعين علينا أن نقرَّ على مضض، بأنَّ أشهر الآثار الفنيَّة للأشياخ الذين ذاع صيتهم في أرجاء المعمورة، هي أوثانٌ في مجتمع السلعة، وأنَّها مع ذلك غالباً وليس دائماً، ما تفوق من حيث النوعية الآثار المهملة. في حكم التاريخ تشابك هيمنة الآراء المهيمنة والحقيقة المنبسطة للآثار الفنية. وهذه الحقيقة من حيث الطرح المضاد للمجتمع القائم، لا تُستغرق في قوانين حركته، بل لها حركتها الخاصة المضادة لحركة المجتمع تلك؛ فليس القمع وحده ما يزداد في التاريخ الفعلي، بل تزداد أيضاً القوة الكامنة للحرية التي تقترن بمغزى حقيقة الفن. ومن ثم، لا يُعرَف إلى فضل أثر فنيٍّ ما، إلى مستواه الشكليِّ ومبناه الداخليِّ إلاَّ عندما تكون المواد قد تقادمت أو حين تكون الحاسة قد خمدت إزاء العلامات المميَّزة للواجهة. ومثاله أنَّه ليس بوسع المرء على الأرجح أن يسمع لبيتهوفن بوصفه مؤلفاً موسيقياً إلاَّ بعد أن تكون الحركة الجبَّارة، مفعولها الابتدائيُّ، قد تجاوزتها التأثيرات الغليظة لملحنين أشبَّ من مثل برليوس. وتفوق الانطباعيين الأذاذ على غوغان لم يظهر إلاَّ حين اضمحلَّ بريقُ إبداعاته بالنظر إلى الإبداعات اللاحقة. لكن، لكي تنبسط النوعية تاريخياً، لا تقتصر الحاجة عليها وحدها وفي ذاتها، بل يُحتاج إلى ما ينتج عنها ويُضفي على القديم رونقاً؛ وربما تطفئ على هذا علاقةً بين النوعية وسيرورة الفناء. هنالك آثار فنية عديدة تسكنها قوة تحطيم الحواجز الاجتماعية التي تبلَّغها. والحال أنَّ كتابات كافكا كانت تنتهك فهمَ قارئ الرواية من حيث تبين له بكيفية لا غبار عليها أنَّ الحكيم محالٌ خبيراً، فإنَّها قد صارت جميعاً بمقتضى هذا الانتهاك تحديداً، قابلةً للفهم. إنَّ ما أجمع^(٥) الغربيون والساليونيون على إذاعته بوترية موحدة رأياً في عدم قابلية فهم الفن الجديد يصدق إلى حد بعيد من حيث التوصيف، ولكنه رأي كاذب لأنَّه يتناول التلقي [٢٩٢] باعتباره كما ثابتاً، ويغفل عن أشكال التغلغل في الوعي التي تقدر على إنتاجها الآثار التي لا مثيل لها. في العالم المسير، الشكل المطابق الذي تُتناول فيه الآثار الفنية هو شكل التواصل في ما يتنافى مع التواصل واختراقاً للوعي المشي. إنَّ

(٥) وردت بالإيطالية : unisono

الآثار الفنية التي يتعالى فيها التشكُّل الاستطقيّ تحت ضغط مغزى الحقيقة، تحتلّ المنزلة التي كان مفهوم الجليل يتوق لها سابقاً. ذلك أنّ الزّوج والموادّ فيها ينأى أحدهما عن الآخر ضمن السعي إلى الوحدة. فروحها يُتَعَنَّى باعتباره ما لا يقبل أن يُعَرَّض حَسَباً، وأما موادّها، ما ترتبط به خارج تحوُّمها(*)، فتعرّض بوصفها ما لا يأنلف مع وحدة الآثار. لم يعد مفهوم الأثر الفنّي مناسباً في نظر كافكا بقدر ما لم يكنه قطّ مفهوم الدينيّ. فالموادّ، أي بحسب عبارة لبنيامين، اللغة، تغدو جرداء وتترأى عارية؛ وأما الزّوج فيستفيد منها نوعيّة تجريد ثان. إنّ نظريّة كُنْط في الشعور بالجليل تصف في المقام الأوّل، فتأّيرتعد في حدّ ذاته من حيث يجد نفسه معلّقاً بمقتضى مغزى الحقيقة الخلو من الظاهر ومن دون أن يفقد مع ذلك بوصفه فتاً، طابع الظاهر الذي له. ولقد كان للمفهوم التنويريّ في الطبيعة سهمٌ في اجتياح الجليل في الفنّ. ومع نقد الأشكال الإطلاقيّة للعالم التي انتهت إلى حظّر الطبيعة بوصفها طيشاً وفظاظاً وشأناً من شؤون الرّعاع، بدأ يتنزّل في الممارسة الفنيّة مع الحراك العام عند نهاية القرن التاسع عشر، ما كان كُنْط قد رصده للطبيعة باعتباره جليلاً وما انفكّ يتعارض مع الذوق. ذلك أنّ تسريح الأولانيّ كان قد اختلط بتحرير الذات، ومن ثمّ بالوعي الذاتي للزّوج، وعياً ذاتيّاً رُوْحَنُ الفنّ بوصفه طبيعة. فروح الفنّ إنّما هو استيعاء كونه مشحوناً بالطبيعة. كلّما أدمج الفنّ في حدّ ذاته، اللامتطابق، شيئاً ما يتقابل بلا توسيط، مع الزّوج، تعيّن عليه أن يتروّحن أكثر فأكثر. وعلى العكس من ذلك، وهبت الروحنة الفنّ ما كان قبل ذلك، محظوراً عليه باعتباره غير مرضٍ ومستكرّها حَسَباً؛ ذلك أنّ لما لا يُرضى حَسَباً وشيجةً تصلّه بالزّوج. إنّ تحرير الذات في الفنّ هو تحرّز من القيمومة الذاتية للفنّ نفسها؛ وإذا تحرّز الفنّ من وجوب أن يأخذ في الحساب المتلقّي، استوى في نظره أمرُ الواجهة الحسية. فهذه الواجهة إنّما تتحوّل [٢٩٣] إلى وظيفة من وظائف المغزى الذي يستمدّ قوّته ممّا لا يصادق عليه المجتمع ولا يشكّله مسبقاً. وعليه، لا يتروّحن الفنّ بالأفكار التي ينشرها، بل بواسطة الأولانيّ. غياب المقاصد والنوايا هو الذي يمكّن من استفادة الزّوج في حدّ ذاته؛ والجدليّة القائمة بين غياب النوايا ذاك وهذا الزّوج هي التي تكون مغزى

(*) وردت باللاتينية: *confinium* (وجسمها: *confinia*)

الحقيقة. لقد تلاءمت الروحانية الاستطيقية دائماً مع «الوحشي» (*) والبرزي أكثر مما تلاءمت مع ما تكتسحه الثقافة وتحتله. ومن ثم، يغدو الأثر الفني في ذاته وبوصفه مروحناً، ما كان يُحمَل عليه قديماً بوصفه مفعولاً يفعلُه في روح آخر، وتطهيراً وتصعيداً للطبيعة. إنَّ الجليل الذي حمله كُنْط على الطبيعة دون غيرها، صار بعد كُنْط، مكوّناً تاريخياً للفن نفسه. فالجليل يضع الحدَّ الفاصل عما سمي بعد ذلك، فنونا تطبيقية. والتصور الكنطي للفن كان بكيفية مضمرة، تصوّراً لعنصر خادم. بيد أنَّ الفن لا يصير إنسانياً إلا لحظةً يطعن في الخدمة ويشهر بها. ذلك أنَّ إنسانيته لا تلتئم مع كلِّ إيديولوجيا تقوم على خدمة البشر. ومن ثم، لا يبقى الفنُ وفياً للبشر إلا من حيث موقفه اللاإنساني تجاههم.

يتعدّى التحديدُ الكنطي للجليل نفسه بنفسه من خلال ازدراعه في الفن. تبعاً لهذا التحديد، يخبر الروح طابعه العقلي من خلال قصوره الخبري بإزاء الطبيعة، بوصفه عقلياً يخرج على هذا القصور. لكن، ما دام يُفترض أنه بالإمكان الشعور بالجليل إزاء الطبيعة، تغدو الطبيعة نفسها طبقاً لنظرية التقويم الذاتي، جليلاً، ويستبق الوعي بالذات بالنظر إلى طابعها الجليل، شيئاً من المؤالفة مع الطبيعة. ذلك أنَّ الطبيعة تتحرر إذ ينتهي الروح عن قمعها، من الارتباط الملعون بين النماء الطبيعي وسيادة الذات. وسيكون هذا التحرر عودة الطبيعة، ومن حيث يكون صورة مضادة لمجرد ما هو كائن، إنما هو الجليل. فالجليل يناهض الهيمنة ضمن معالم الهيمنة التي تدلُّ على سطوة المهيمن وعظمه. هذا ما يقترب منه قولُ شلر إنَّ الإنسان لا يكون إنساناً بالتمام إلا حين يلعب؛ فهو مع استكمال سيادته إنما يتعدّى السحر الذي يتعلّق بالغاية من هذه السيادة. بقدر ما يشتدُّ انغلاقُ الواقع الخبري ضدَّ ذلك، يتقلّص الفنُ إلى لحظة الجليل؛ وإذا دققنا الفهم، بأنَّ أنَّ الجليل هو الفكرة الوحيدة من أفكار الاستطيقا التقليدية التي ظلت قائمة عبر الحداثة برمّتها وبعد اندثار الجمال الشكلي. [٢٩٤] حتى هجينُ ديانة الفن، أعني إعلاء الفن لنفسه إلى مطلق، كانت تكمن لحظة حقيقته في النفور ممّا هو غير جليل في الفن، في النفور من ذلك اللعب الذي يقتصر على سيادة الروح. وما يُدعى عند كيركغارد من منظور ذاتوي، الجادة الاستطيقية، إرث

(*) وردت بالفرنسية: «fauve»

الجليل، إنما هو انقلاب الآثار الفنية إلى حقيقي ما بمقتضى مغزاها. إن سطوة الجليل تعدل وجوب ألا يطمس الفن التناقضات الأساسية بل أن يتحمل عبء مصارعها ويبلغ فيها الغاية: ليست المؤلفات بالنسبة إلى تلك التناقضات، نتيجة الصراع، بل فقط أن يجد الصراع لغة يتكلمها. لكن من ثم يغدو الجليل كامنا. ذلك أن الفن الذي يقتضي مغزى حقيقة ينطوي على التناقضات غير مؤتلفة، لا يسيطر على إيجابية السلب تلك التي كانت تحرك المفهوم التقليدي للجليل باعتباره لانهائيا حاضرا. وهذا ما يتناظر مع انحطاط مقولة اللعب. ومثاله أنه حتى في القرن التاسع عشر توجد نظرية كلاسيكوية شهيرة في الموسيقى تحدّد ضدّ فاغنر، الموسيقى بوصفها لعبة أشكال صوتية محرّكة؛ وكثيرا ما شدّد على التشابه بين التطورات الموسيقية والتطوّر البصري للمشكال (الكاليدوسكوب) بما هو اختراع مشحون بالدلالات في حقبة بيدرماير. لا حاجة إلى نفي هذا التشابه من باب الإيمان بالثقافة: ذلك أن مواضع الانكسار في الموسيقى السمفونية من مثل موسيقى مالر، لها ولا ريب ما يماثلها في وضعيات المشكال حيث تنكسر سلسلة من الصور التي تكاد لا تتغير، ومن ثمّ تترأى كوكبة تتغير نوعيا. بقي أن العنصر اللامعتين مفهوماً في الموسيقى، تبدّل وتمفصله، إنما يتحدّد بقدر معتبر، بوسائلها الخاصة، ومن ثمّ تستفيد في جملة التعيينات التي تتعين بها من نفسها، المضمون الذي يغفل عنه مفهوم لعبة الأشكال. ما يظهر على أنه جليل، يكون له وقع أجوف، وما يلعب بلا كلل إنما يتردّى إلى السخافة التي يصدر عنها. فلا مشاخة في أن الطابع اللعبي للفنّ يزداد أيضاً بقدر ما تزداد ديناميته وتعيّنه المحايث بوصفه فعالية؛ ومثاله أن من أمّهات الأعمال الأركستراالية لديبوسيه ما كان يحمل قبل بيكيت بنصف قرن، عنوان ألعاب^(*). في الأثناء، نقد العمق والجاذبة الذي كان قديما يوجّه ضدّ الاغلاء من شأن الباطن الأخرق، هو إيديولوجيا مثله مثل ذلك الإغلاء، تبريراً وتسويقاً لتمارس نشيط [٢٩٥] وخلق من الوعي ولفعالية تدعي أنها علة ذاتها. غير أن الجليل ينقلب في نهاية المطاف، إلى ضده. بالنظر إلى الآثار الفنية العينية، لن يعود من الممكن الكلام بعامة عن الجليل من دون السقوط في مهاترات ديانة الفنّ، وهذا يصدر عن دينامية مقولة الجليل نفسها. لقد وقف التاريخ على

(*) وردت بالفرنسية: Jeux

مصادقية مقولة أن الجليل لا تفصله غير خطوة واحدة عن المضحك، وحققتها في قساوتها كلها، كما قال ذلك بونابرت ذات مرة حين أقلّ نجمه وذهب ربحه. كانت المقولة تشير في محلّها وسياقها، إلى أسلوب عظيم، إلى فصاحة أخاذة يكون لها مفعول هزلي نتيجة للتفاوت بين دعاوها وكيفية أدائها الممكن، وفي غالب الأحيان نتيجة لحذلقه مأكرة. غير أن ما يحمل على الزيف والغلو هو متضمن في مفهوم الجليل نفسه. إذ يفترض أن توصف بالجليل عظمة الإنسان بوصفه روحا وقاهرا للطبيعة. لكن إذا انكشفت تجربة الجليل على أنها الوعي الذاتي للإنسان بماهيته الطبيعية، فإن تركيبة مقولة «الجليل» تبدل. حتى في صيغتها الكنطية، كانت هذه المقولة تشي بأن الإنسان باطل، من حيث كان يفترض فيها أن زوال الكائن الفردي الخبري يظهر تعيينه الكلّي، أي الزوج. لكن إذا اختزل الزوج نفسه في بعده الطبيعي، لم يعد الاحتفاظ فيه بنفي الفرد إيجابيا. بانتصار العقلي في الفردي الذي يقاوم الموت بالزوج، ينتفش الفردي كما لو كان من حيث هو حمال للزوج وعلى الرغم من كل شيء، مطلقا. وهذا هو ما يجعله مخلّا للهزل. إن الفن المتقدم يكتب كوميديا التراجيدي نفسه، فالجليل واللعب مقترنان. الجليل أمانة على أن الشيولوجيا تحتل بلا توسيط الأثر الفني؛ الشيولوجيا التي تستأثر بمعنى الوجود مرة أخيرة وبموجب تدهوره. ولا حيلة للفن من نفسه ضد هذا الحكم. ثمة في التقويم الكنطي للجليل شيء ما يقاوم الاعتراض الذي يقول إن كُنْط ما كان ليرصد الجليل للشعور بالطبيعة وحسب إلا لأنه لم يكن قد خبر بعد الفن الذاتي الكبير. ذلك أن نظريته تعبّر بكيفية غير واعية، عن تنافر الجليل مع الطابع الظاهر للفن، ربما على نحو يشبه رد فعل هايدن إزاء بتهوفن إذ وصفه بالمغولي العظيم. حين همّ الفن البرجوازي بالاستيلاء على الجليل [٢٩٦] ومن ثمّ تحقق بما هو كذلك، كان قد دَوّن في صلب ذلك، حركة الجليل في اتجاه نفيه. أما الشيولوجيا فتتفر من إدماج الجليل استيقا. إذ الجليل بوصفه ظاهرا هو أيضا خُلف، ويحمل على تصفية الحقيقة. هذا ما كانت [رواية] تولستوي سوناته إلى كرونتسر، تنهم به الفن^(*). فضلا عن ذلك، ما يشهد ضدّ

(*) انظر المقطع XXIII من الرواية حيث يحيل تولستوي إلى سوناته بيهوفن مشددا على أن الجليل - الهائل في الفن (والموسيقى تحديدا) هو أنه «لا يستكمل شيئا» ولا يتكمل في شيء وأن في هذا الإكتمال بالذات يكمن الطابع المهني للفن.

استطيقا الشعور الذاتية هو أنّ المشاعر التي تتأسس عليها إنّما تكون ظاهرا. أما تلك فليست بظاهر، بل هي فعلية. إنّ نزعة التزهّد الكنطية بإزاء الجليل الاستطقي تستبق موضوعيًا، نقدً الكلاسيكوية البطولية والفرنّ المفخّم الذي يتفرّع عنها. لكنّ، بما أنّ الجليل كان يُنزل ضمن العِظَم الهائل والطرح المضادّ للقدرّة والقصور، فإنّ كنط قد أكّد بلا تردّد، اقترائه البديهيّ بالهيمنة والجبروت. على الفنّ أن يستحي من ذلك ويقلب الماهية الدائمة التي تنزع إليها فكرة الجليل. لقد عاين كنط جيّدًا أنّ العِظَم الكميّ كان بما هو كذلك، جليلا: وهو على حقّ حين حدّد مفهوم الجليل من خلال مقاومة الرّوح للقهر والغلبة. فالشعور بالجليل لا يصدق مباشرةً على ما يظهر؛ ومثاله أنّ الجبال الشاهقة تتكلّم بما هي صور وليس البتّة من حيث لها ثقلٌ ساحقٌ، عن فضاء محرّر من السلاسل والعوائق، وعن إمكانية المساهمة فيه. ومن ثمّ، إرثُ الجليل هو السلبية غير المعتدلة والعارية والخلو من الظاهر، كما كان ظاهرُ الجليل قد بشرّ بذلك قديما. ولكنّ هذا هو في الوقت نفسه، إرثُ الهزليّ الذي كان يتغذّى في السابق، من الشعور بالصغارة ومن التأبّه ومما لا شأن له، وكان يناصر في غالب الأحيان، الهيمنة والجبروت. الباطل مدعاةٌ للهزل من حيث دعواه في أنّه يصير ذا شأن، دعوى يشهد عليها مجرّد وجوده وبواسطتها يسكنُ إلى الخضم. لكنّ الخصم والقوّة والعِظَم تصير من ناحيتها باطلا حين تُتملّى جيّدًا وتمحّص. يندثر التراجيديّ والهزليّ في الفنّ المحدث ويظلان قائمين في اندثارهما.

ما حصل لمقولتي التراجيديّ والكوميديّ يشهد على انهيار الأجناس الاستطقيّة بوصفها أجناسا. ذلك أنّ الفنّ منخرطٌ في كامل مسار تقدّم الاسمية [٢٩٧] منذ تفجّر النظام^(*) القروسطي. فلم يعد يُحمل عليه أيّ كُليّ في شكل الأنماط، والأنماط القديمة ابتلعته الدوامّة. إنّ تجرّبة النقد الفنّي [لبنيدتو] كروثية التي ينبغي تبعاً لها أن يُحكم على كلّ أثر فنّي على قاعدة مزاياه^(**) كما يُقال بالإنجليزية، تنقل تلك النزعة التاريخية إلى النظرية الاستطقيّة. ولا ريب أنّه ما من أثر من أمّهات الآثار الفنّيّة، تطابق بالتمام مع جنسه. ومثاله أنّ باخ الذي بفضلّه تأسست القواعد المدرسية

(*) وردت باللاتينية: ordo

(**) وردت بالإنجليزية: on its own merits

للتسلسل الموسيقي، لم يكتب أي جملة موسيقية وسطى على منوال الوضلات المتتالية ضمن طباق لحنِي مزدوج، ومن ثم أديجت في نهاية المطاف، ضرورة تحاشي النموذج الميكانيكي ضمن قواعد الكونسرفتوار نفسها. لقد كانت الاسميّة الاستطيقية النتيجة التي فاتت هيغل في ما يتعلّق بنظريته في تقديم الأطوار الجدلية على الجملة الشاملة المجردة. لكن النتيجة المتأخرة لنظرية كروتشه تمنع الجدلية من حيث تقف عند نقض لحظة الكلّية والأجناس في الآن نفسه، بدلا من نسخها بحسب ما تقتضيه جادة الديالكطيقا. وهذا ما يتنزّل ضمن التوجّه النظري الشامل لكروتشه الذي يقوم على تكييف هيغل بعد أن أُعيد اكتشافه، مع روح العصر وقتئذ، بواسطة نظرية في التطور تنجح إلى الوضعية. كما أنّ الفنون بما هي كذلك، لا يمكن أن تزول ضمن الفنّ من دون أن تترك أثرا، ليس يمكن أيضاً أن تزول الأجناس والأشكال ضمن كلّ فنّ من الفنون. ولا ريب أنّ التراجيديا الأتيكية قد كوّنت في الآن نفسه، ترسّبا لكلّي بعينه كما لاتتلاف الميوس. فالفنّ المستقل الكبير قد نشأ في انسجام مع تحرير الفكر ومن دون عنصر الكلّي مثله مثل هذا الفكر. لكنّ مبدأ الفردنة^(*) الذي يتضمّن مقتضى الجزئي الاستطقي، ليس في حدّ ذاته ومن جهة ما هو مبدأ، كلّيا وحسب، بل هو محايث للذات المتحرّرة. أمّا التفرقة^(**) بين الذات والفرد فتنتمي إلى طور تفكّر فلسفي متأخّر جدّا تُصوّر لإعلاء الذات إلى مصافّ المطلق. واللحظة الجوهرية للأجناس والأشكال إنّما تنزّل ضمن الحاجات التاريخية لموادها. ومثاله أنّ التسلسل الموسيقي يرتبط بالعلاقات النغمية؛ وهو إن جازت العبارة، ما تقتضيه النغمية إذ تستتب ضمن ممارسة المحاكاة بوصفها غايّتها وبعد التغلب على نمط الكتابة الموسيقية. ومن ثمّ، العمليات المخصوصة التي من مثل الجواب الفعليّ أو النغميّ [٢٩٨] لغرض من أغراض التسلسل، لا تكون من منظور موسيقي، مشحونة بالمعنى إلّا حالما يواجه التعدّد الصوتي التقليدي المهمة الجديدة التي تقوم على إلغاء ثقل التجانس الصوتي للنغمية وإدراجها ضمن فضاء التعدّد الصوتي والتسليم بالتصوّر التناغمي والطباقي للمقامات. سيتعيّن اشتقاق جميع

(*) وردت باللاتينية : principium individuationis

(**) وردت باليونانية : χωρισμός (التي تدلّ أيضاً على الفصل والفرق والثاني...).

خاضعات شكل التسلسل من تلك الضرورة التي لا يعيها الملحنون بأي حال من الأحوال. فالتسلسل إنما هو شكل تنظيم للتعدّد الصوتي الذي صار نغمياً ومعقولا بالتام؛ وبهذا المعنى يتعدّى الأشكال الجزئية لإنجاز هذا التعدّد الصوتي، ومع ذلك لا يكون من دونها. لهذا يكون التحزّر من الخطاطة مرسوماً كلياً وبكيفية مستبقة، في الخطاطة نفسها. فإن لم يعد للنغمة أي طابع إلزامي، فقدت المقولات الأساسية للتسلسل من مثل الفرق بين 'الدوكس' و'الكوميس'، والبنية المقتنة للجواب، كما عنصر تكرير التسلسل الذي يُستخدم في استعادة النمط الرئيسي للنبرة، وظيفتها وغدت على المستوى التقني، كاذبة. وإذا لم تعد الحاجة إلى التعبير المميّز والدينامي تشي عند بعض الملحنين، بالرغبة في اعتماد التسلسل النغمي الذي كان فضلاً عن ذلك، مميّزاً أكثر ممّا يبدو للوعي بالحرية، يكون هذا التسلسل في الوقت نفسه، قد غدا من حيث هو شكلاً ومن منظور موضوعي، محالاً. ومع ذلك، من يستخدم الشكل الذي سرعان ما يغدو مهملاً، لا بدّ له «أن يبنيه بالتام»، ويظهر فكرته البحتة بدلاً من عينيته؛ وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى الأشكال الأخرى. لكنّ بناء الشكل المحدّد سلفاً يغدو من قبيل «الكاما لو أن»، ويُفضي إلى تحطيمه. ذلك أنّ النزعة التاريخية تمتلك في حدّ ذاتها، لحظةً كلياً. وأشكال التسلسل لم تتحوّل إلى قيود وعوائق إلا تاريخياً. فالأشكال تفعل في بعض الأحيان، فعلَ الإلهام. ومثاله أنّ الصوغ الكامل للأغراض ومن ثمّ المبنى الشامل للموسيقى، كانا يفترضان كلياً شكل التسلسل. حتّى حلاق إشبيلية ما كانت لتصير إلى ما هي عليه لو لم تتعقّب موسيقاها ما تقتضيه الأوبرا، وهذا يتضمّن سؤال ما هي الأوبرا. أنّ شونبرغ قد حذا بكيفية إرادية أو غير إرادية، حذو فكرة بيتهوفن في الطريقة الصحيحة لكتابة الرباعيّات (عزفاً أو غناءً)، فهذا ما أفضى إلى ذلك التوسيع للطباق الموسيقيّ الذي قلب إذاً كامل المواد الموسيقية رأساً على عقب. إنّ شهرة الفنان بوصفه خلاقاً تُضرب به من حيث تختزل تعسفياً، الاكتشاف في ما ليس منه في شيء. ذلك أنّ من يكتشف أشكالاً أصيلةً، ينجزها ويحقّقها. - [٢٩٩] لقد اعتنقت الآثار الفنيّة تصوّر كروتشه الذي كان قد أتى على بقايا السكولائية والعقلانية المتخلّفة؛ وما كان لكروتشه بوصفه كلاسيكياً أن يستنسخ ذلك، مثله مثل معلّمه هيغل. إلا أنّ لزوم الاسميّة لا يصدر عن التفكير بل عن نزوع الآثار الفنيّة، وبالتالي عن كليّ بعينه في الفنّ. لقد كان الفنّ يعمل منذ

الأزمة الغابرة، على إنقاذ الجزئي؛ وكان التجزؤ (البزؤنديرونغ) التدريجي محايثاً له. منذ الأزمة القديمة، كانت الآثار الناجحة تلك التي تُمكن في التخصيص نوعياً. ومفاهيم الجنس الكلية والاستطبيقية التي لم تزل تتأسس معيارياً، كانت تختلط باستمرار، بتفكير ديداكتيكي كان يلتمس التمكّن من النوعية الموسومة، بواسطة التجزؤ، على نحو أنه يرذّ أمتهات الآثار الفنية إلى خصائص مميزة تُعتمدُ بعد ذلك في تقويم ما يُعدّ جوهرياً في الآثار، من دون أن يكون بالضرورة الجوهري فيها. ومن ثم، يغدو الجنس في حدّ ذاته الخزان الذي تُدخّر فيه أصالة الآثار الفنية الفردية. غير أنّ النزوع إلى الاسمية ليس بالتبسيط مطابقاً لانبساط الفن وتطوره إلى مفهومه المضادّ للمفهوم. ذلك أنّ جدلية الكلّي والجزئي لا تُزيل مع ذلك، الفرق القائم بينهما، كما هو الحال في المفهوم الضبابي للرمز. فمبدأ الفردنة^(*) في الفن، اسميته المحايثة له، إنّما يقضي بالآ وجود لواقعة مسبّقة، وليس بالانتقال إلى التجزؤ وحسب، ومن ثمّ التكوين الشامل والرايديكالي للآثار الفردية، بل إنه يمحو في الوقت نفسه ومن حيث يصنّف الكليات التي على نحوها تتوجّه الآثار، الحدّ الذي يفصل عن الإمبريا الخام وغير المشكّلة، وبالتالي يتهدّد التكوين الشامل للآثار الفنية بقدر ما يحزرها. المثال النموذجي الذي يُضرب على ذلك ههنا هو صعود الرواية في العصر البرجوازي، أعني صعود الشكل الاسمي الذي يقوم على مفارقة نوعية بإطلاق^(**)، ذلك أنّ جميع أشكال فقدان الفن المحدث للأصالة تعودُ إلى ذلك العصر. فليست العلاقة بين الكلّي والجزئي بسيطة كما توحى بذلك النزعة الاسمية، وليست أيضاً بعلاقة سطحية كما تعتقد السُنن الاستطبيقية إذ تقول بوجوب أن يتجزأ الكلّي. إذ أنّ الفصل الواضح بين النزعة الاسمية والنزعة الكلية لا يصدق. وما كان قد شذّ عليه في الموسيقى أوغوست هالم الذي طواه النسيان بكيفية مخزية، أعني وجود الأجناس والأنماط الموضوعية وغائيتها، هو حقيقي بقدر ما هو غير موثوق به، وبالتالي سيتعين مهاجمته [٣٠٠] لكي يُحتفظ بلحظته الجوهرية. في تاريخ الأشكال، تتحوّل الذاتية التي تُنتجها، تحوّلًا نوعيًا وتزول فيها. ومثاله أنه بقدر ما هو متأكد أنّ باخ قد أنتج

(*) وردت باللاتينية: principium individuationis

(**) وردت بالفرنسية: par excellence

شكل التسلسل انطلاقاً من السابقين له وأنه كان نتاجه الذاتي وأنه في حقيقة الأمر، قد زال من بعده، فإنه من المتأكد أيضاً أن المسار الذي كان باخ قد أنتج في إطاره ذلك الشكل، قد كان أيضاً محدداً موضوعياً وقام على حذف النقص وما لم يكن مشكلاً. ما كان باخ قد أنجزه إنما يستخلص النتيجة مما كان يقبع ويتطلع في «الريسركاري» والأناشيد (الكانسوني). فالأجناس جدلية بقدر ما أن الجزئي جدلي. ومع أنها تنشأ وتضمحل، فإن لها قاسماً مشتركاً مع الأفكار الأفلاطونية. بقدر ما تكون الآثار الفنية أصيلة، تخضع لما يقتضى موضوعياً، أعني اتساق الأمر اتساقاً ما ينفك يكون كلياً بعينه. وقوة الذات إنما تقوم على المشاركة في ذلك، وليس على مجرد تبديها. والأشكال تطفئ على الذات إلى أن يكف اتساق الآثار الفنية عن التطابق معها. ذلك أن الذات تحطم تلك الأشكال بمقتضى الاتساق وبناء على موضوعية بعينها. فالأثر الفردي لم يُنصف الأجناس من حيث اندراجه ضمنها، بل بالصراع الذي كان من خلاله يبررها لوقت طويل، ثم يُنتجها، وفي نهاية المطاف، يلغيها. بقدر ما يكون الأثر الفني مخصوصاً نوعياً، يُنجز نمطه بكيفية أوفى: أنموذج المبدأ الجدلي الذي يقول إن الجزئي هو الكلي، يكمن في الفن. وهذا ما تراءى لأول مرة عند كُنت، ومذاك أفرغ من فحواه. من منظور الغائية، يعمل العقل عند كُنت، في الاستطيقا، بوصفه جملة شاملة ومن حيث يقوم على وضع المطابقة. وفي النهاية، الأثر الفني من حيث هو محض نتاج، لا يتعرف عند كُنت، إلى أيّ لامتطابق. وطابعه المشحون بالغائية الذي حوّله المعرفة الاستدلالية إلى طابو من حيث لا تدركه الذات بواسطة الفلسفة الترنسندنالية، إنما يصير في الفن إن جازت العبارة، إلى ما يمكن أن تعبث به هذه الفلسفة. لذلك توصف الكلية كأنها شيء قائم مسبّقاً ولا بدّ لمفهوم العبقريّة أن يقدم ما يضمنها؛ وفي حقيقة الأمر تكاد لا تصير كليةً بيّنةً. بالدلالة الحرفية للفظ، تأخذ الفردنة من البداية، في إبعاد الفن عن الكلي. أنه يتعين على الكلية أن تتفردن فردنة لا قرار لها^(*)، فهذا ما يجعل الكلية مستشكلة؛ وهذا ما لم يغفل عنه كُنت. إذا افترضت الكلية ممكنة لا تشبها تجزئة، أخفقت مسبّقاً؛ وإذا أسقطت لثكتسب من بعد ذلك، [٣٠١] فلا شيء يوجب استعادتها؛ فهي إنما تُفقد إذا لم يمر الفرد من

(*) وردت بالفرنسية : à fond perdu

تلقاء نفسه وبلا مدد من الغيب^(*)، إلى الكلّي. إنّ السبيل التي تبقى دون غيرها مفتوحة للآثار الفئّية بوصفها سبيل نجاحها، هي أيضاً التي تحوّلها تدريجياً إلى مُحال. وإذا لم يعد يجدي منذ وقت طويل، الاستنجاؤ بالكلّي المعطى للأجناس، فإنّ الجزئيّ الراديكاليّ يقترب من حافة العرْضية والسيّانية المطلقة، حيث لا يوجد أيّ حدّ أوسط يتولّى التسوية.

عند القدامى، كان التصرّور الأنطولوجيّ للفنّ الذي شهد نشأة استطبيق الأجناس، يقترن ببراغماتية استطبيقية بكيفية يكاد تحقيقها اليوم يكون محالاً. ذلك أنّ الفنّ كان يُقوّم لدى أفلاطون كما يعلم الجميع، بنظرة ارتيابٍ وطبقاً لما يُفترَض أنّها فائدته السياسية. أمّا استطبيقاً أرسطوطاليس فقد بقيت استطبيقاً المفعول، ومع ذلك كانت إنسيّة ذات روح بورجوازية تنويرية من حيث كانت تتعقّب مفعول الفنّ في انفعالات الفرديّ طبقاً للنزعات الهلّينيسية في التركيز على دائرة الخاص. يمكن أن تكون المفاعيل التي صادر عليها كلاهما، وهماً في ذلك الوقت. غير أنّ تحالف استطبيق الأجناس والبراغماتية ليس خُلُفاً كما قد يبدو لأوّل وهلة. ذلك أنّ النزعة الاصطلاحية الكامنة في كلّ أنطولوجيا، كانت قد تمكّنت في وقت مبكّر، من التصالح مع البراغماتية باعتبارها تعييناً كليّاً للغايات؛ فمبدأ الفردنة^(**) لا يتعارض مع الأجناس وحسب، بل أيضاً مع الإدراج ضمن ممارسة تطفئ مباشرة. والانغماس في الأثر الفرديّ انغماساً يتضادّ مع الأجناس، إنّما يُفضي إلى شرعيّته المحايثة له. فتغدو الآثار الفئّية مونداتٍ؛ وهذا ما يُبعدها عن المفعول التنظيمي والعقابيّ الموجّه إلى الخارج. إذا صار النظامُ التأديبيّ للآثار الفئّية الذي كانت تراوله أو تسنّده، الشرعيّة التي تختصّ بها، فقدت مباشرة طابعها التسلّطيّ بإزاء البشر. ذلك أنّ الرّوح التسلّطية والتشديد على أجناس خالصة لا تشوبها شائبة قدر الإمكان، هما أمران منسجمان؛ فالعينية غير النظامية تبدو للفكر التسلّطيّ على أنّها دنسٌ وخلو من الخلوّص. لقد عاينت نظريّة

(*) وردت باللاتينية: *deus ex machina*، وفي اليونانية: أبو ميخائيس ثيوس، حيث تعني من بين غيرها من الدلالات، تدخّل الآلهة لقلب الأحوال من الضراء إلى السراء.

(**) وردت باللاتينية: *principium individuationis*

«الشخصية المتسلطة»(*) هذا الأمر بوصفه نفورا من الالتباس(**) يمكن التعرف إليه في كل فن وفي كل مجتمع يقومان على المراتبية. وبالطبع يبقى مفتوحا سؤال هل يمكن تطبيق مفهوم البراغمية على القدامى من دون تشويهات. [٣٠٢] فهو يفترض باعتباره نظرية في قابلية تقويم الآثار الزوجية من حيث مفعولها الفعلي، تلك القطيعة بين الخارج والداخل، بين الفرد والجماعة، التي لم يسبها القدامى إلا بالتدرج ولم يفهموها بالتمام كما فقهها العالم البرجوازي؛ ذلك أن المعايير الجمعية لم تكن لها على الإطلاق الدلالة نفسها التي تدل عليها في الأزمنة الحديثة. ومع ذلك، يبدو اليوم النزوع أقوى إلى المغالاة تاريخيا وفلسفيا، في التشديد على التباين بين مبرهنات متباعدة جدًا بعضها عن بعض على الصعيد الكرونولوجي، وبقطع النظر عن ثبات واستمرارية ملامحها الطاغية. فالتواطؤ بين أحكام أفلاطون في الفن وبين تلك الملامح يتن جدًا حتى أنه يحتاج في إلغائه إلى عناد(***) أنطولوجي يؤكد عن تأويل متهافت، أن ذلك كله قد تصور بكيفية مغايرة تماما.

كانت الاسمية الفلسفية التي لم تزل تتطور، قد نهضت إلى تصفية الكليات من قبل أن تعرض الأجناس ودعواها للفن باعتبارها مواضع مرصودة وزائلة، ميتة وشكلانية. ولا ريب أن استطيعا الأجناس لم تستقر بفضل تأثير أرسطوطاليس فحسب حتى في عصر الاسمية وعلى مر أطوار المثالية الألمانية جميعا. ويمكن أن يكون لتصور الفن على أنه دائرة جزئية للأمعقول يعزل فيها كل ما يخرج عن العلموية، سهم في مثل هذه المغالطة التاريخية؛ بل إنه من المرجح أن التفكير الاستطقي كان بالاستعانة بمفاهيم الأجناس دون غيرها، قد اعتقد أنه بإمكانه إلغاء النسبية الاستطقية التي تقرر بين تصور لاجدلي وفردانية راديكالية. فالمواضع لا تكون هي نفسها جذابة، وذلك هو ثمن التقدم(****)، إلا من حيث ترتفع عنها القوة. وتبدو على أنها نماذج للأصالة التي ينأس منها الفن، ولكن من دون أن يضيف عليها طابعا إلزاميا،

(*) وردت بالانجليزية: «Authoritarian Personality»

(**) وردت بالانجليزية: intolerance of ambiguity

(***) وردت بالفرنسية: entêtement، وتدل أيضا على التصلب في الرأي وعلى المكابرة.

(****) وردت بالفرنسية: prix du progrès

على نحو أن عدم إمكان حملها على محمل الجد يغدو معوضاً لانفراج لا يُدرك. في تلك المواضع التي كان الفنّ يستشهد بها طوعاً، يسكن عنصر اللعب الذي انحطّ مذاك استطبيقاً. فالمواضع باتت تعمل إذ صارت بلا وظيفة، مثل الأقنعة. لكنّ الأقنعة تُعدّ من بين أسلاف الفنّ؛ فكلّ أثر فنيّ يذكر من حيث الصلادة التي تجعله أثراً فنياً، بما هو مشحون بالأقنعة. إنّ المواضع المشوّهة التي يُستشهد بها، هي قطعة من التنوير، من حيث تكفّر عن القناع السحريّ إذ تعيده في شكل لعب؛ ولكنها تميل دائماً بالطبع إلى اعتناق الموقف الوضعيّ [٣٠٣] وإدماج الفنّ ضمن نهج القمع. وفضلاً عن ذلك، لم تكن المواضع والأجناس تخضع إلى المجتمع وحسب؛ بل إنّ الكثير منها، من مثل الموضع المشترك للخدمة بوصفها العشيقة، كانت تكون بالفعل حركة تمرّد أخذت أنفاسها. وبعامّة، ما كانت لتدرك بلا مواضع المسافة التي تفصل الفنّ عن الإمبريّا الغليظة، والتي كانت تنمو ضمنها القيمومة الذاتية للفنّ؛ فالغالب على الظنّ أنّه لا أحد كان قد أفسد تأويل الكوميديا المرتجلة(*) بالنظر إليها من مجرد منظور طبيعيّ. وإذا لم تتطوّر هذه الكوميديا إلّا في مجتمع لم يزل مغلقاً، فإنّ هذا المجتمع كان يضع الشروط التي من خلالها ظهر الفنّ إلى الوجود ضمن مقاومة تتخفّى فيها مقاومته الاجتماعية. إنّ الطابع الزائف لدفاع نيتشه عن المواضع دفاعاً نشأ في سياق مقاومة متصلة لسحر الاسميّة، واضطغانٍ بإزاء تقدّم السيطرة على المواد الاستيطيّة، كان نتيجة لتأويله تأويلاً خاطئاً وحرقيّاً للمواضع طبقاً لمجرد دلالة اللفظ، أي باعتبارها محلّ إجماع وصنيعاً تعسفياً وشيئاً من زمام طوع الإرادة. وبما أنّه تجرّد من الطابع القهريّ المترسّب تاريخياً في المواضع وحملها على محمل اللعب الصّرف، كان بوسعه أن يقلّل من شأنها ويدافع عنها بحركة «هو ذا بالضبط». لذلك قُذِفَ بعبريته التي كانت تفوق معاصريه في التمييز، في الدائرة الطاغية لردّ الفعل الاستيطيّ، ولم يعد في نهاية المطاف بمقدورها أن تفصل بين مستويات الشكل فصلاً مستقراً. ذلك أنّ للمصادرة على الجزئيّ اللحظة السلبية التي هي في خدمة اختزال المسافة الاستيطيّة، ومن ثمّ مهادنة واقع الحال القائم؛ وما كان ههنا يشير ناثرة المرء باعتباره صدمةً مبتذلة، لا يُخلّ بمجرد المراتبيّة

الاجتماعية، بل يستسلم للتسوية بين الفنّ والعنصر البربري الغريب عن الفنّ. لقد وطّدت المواضعات من حيث صارت إلى قوانين شكل الأعمال الفنية، هذه الأعمال من الداخل وجعلتها عصبية على تقليد الحياة الخارجية. ذلك أنّ المواضعات تتضمن عنصراً خارجاً عن الذات ومتافراً معها، ومع ذلك تذكر الذات بحدودها وبعرضيتها التي لا تنقال. كلما استقوت الذات وتقلص على نحو تكاملي، الطابع الإلزامي لمقولات النظام الاجتماعي ومقولات النظام الروحي التي تُشتق منها، تقلص إمكان الموازنة بين الذات والمواضعات. [٣٠٤] فالقطيعة المتفارقة بين الداخل والخارج إنّما تُفضي إلى انهيار المواضعات. إذا وضعت الذات بعد ذلك، المواضعات من تلقاء ذاتها وبحرية، فإنّ التناقض ينخفض بها إلى مرتبة مجرد إجراءات متصّعة: ومن ثمّ تُعدم المواضعات سواء كانت مصطفاة أو مُملأة من عل، ما تنتظره الذات منها. وما كان في وقت لاحق، قد ظهر في الآثار الفنية بوصفه كيفاً نوعياً وما لا يقبل التبدّل ولا التبادل في كلّ عملٍ فنيٍّ مفردٍ، وصار من ثمّ إلى ما هو ذو شأن، إنّما كان انحرافاً عن الأجناس إلى أنّ تحوّل إلى كيفٍ جديد، كيفاً موسوفاً بالأجناس. أنّ اللحظات الكليّة لا تُردّ إلى الفنّ وأنّ الفنّ يتعارض معها، فهذا ما يتعيّن فهمه من زاوية تشابه الفنّ واللغة. ذلك أنّ اللغة عدوّ الجزئي، ومع ذلك هي موجهة لإنقاذه. فهي قد وسّطت الجزئيّ بالكليّة ضمن كوكبة الكلّي، ولكنها لا تنصف الكليّات عندئذٍ إلّا حين لا تنتمي بكيفية ثابتة إلى ظاهر كونها - في - ذاتها، بل حين تتركز نهايةً التركز حول ما ينبغي التعبير عنه تعبيراً نوعياً. فالكليّات تستفيد حقيقتها من سيروية تنضادّ معها. «كلّ مفعولٍ إنقاذيّ للمكتوب، بل كلّ مفعول له لا يكون في جوهره مدمراً، إنّما يتأسس على لغزه (لغز الكلمة ولغز اللغة). ومهما تنوّعت التشكلات التي يمكن أن تتبدّى فيها اللغة فعالة، فإنّها لا تكون كذلك بإفادة مضامين، بل من حيث تُظهر للعيان بالكيفية الأخلص، مرتبتها الشريفة وماهيتها. وإذا كنت أغض الطرف عن أشكال أخرى للفعالية، من مثل الشعر والنبوءة، فإنّه يبدو لي باستمرار أنّ طرح ما لا ينقال من اللغة طرحاً يجعله يتبلور بكيفية محض، هو الشكل المعطى لنا والمتاح للفعل ضمن اللغة، ومن ثمّ للفعل بواسطة اللغة. يبدو لي هذا الإلغاء لما لا ينقال أنّه يتطابق تحديداً مع أسلوب كتابة زاهدٍ وموضوعيٍّ، ويُشير إلى العلاقة القائمة بين المعرفة والفعل ضمن سحر العنصر اللغويّ نفسه. وعليه، مفهومي في الأسلوب وفي

الكتابة الموضوعيتين اللذين يكونان مشحونين بالسياسي هو: أن يُفضي الأمر إلى ما يُمنع عن اللفظ؛ ذلك أنه فقط حيث تؤول دائرة الخلو من اللفظ هذه إلى الاقتدار المحض الذي لا ينقال، يمكن أن تنبعث الشرارة السحرية في ما بين اللفظ والفعل المحرك وحيث تكون وحدة هاذين كليهما فعلية أيضاً. وحدة الانغماس الشديد [٣٠٥] للالفاظ في صميم الصمت، يُدركُ الفعالية. ولست أعتقد أن الكلمة حيثما كانت، ستكون أبعد عن الإلهي من الفعل «الفعلية»، ولست أظن بالتالي أنه ليس بمقدورها أيضاً أن تقود إلى الإلهي بنفسها وفي خلوصها. فإن اتُخذت وسيلة، تكاثرت^(١). ما يُسميه بنيامين إلغاء ما لا ينقال ليس شيئاً آخر سوى تركّز اللغة في الجزئي، التخلي عن وضع كليّاتها بلا توسط، باعتبارها حقيقةً ميتافيزيقية. إن التوتر الجدلي بين ميتافيزيقا اللغة لبنيامين باعتبارها موضوعانيةً للأقصى ومن ثم، تقوم على نزعة كليّة، وبين صياغة تكاد تتطابق بالتمام مع صياغة فتغنشتاين التي ذاع صيتها، فضلاً عن أنها نشرت بعد خمسة أعوام ولم يكن بنيامين على علم بها، يمكن حمله على الفن ولكن بالطبع مع إضافة أن التزهّد في اللغة أنطولوجياً هو السبيل الوحيدة لقول ما لا ينقال. في الفن تكون الكليّات في أوج قوتها حيث الفن هو أقرب ما يكون من اللغة: أعني حيث يقول شيئاً ما يتعدى إذ يكون قد قيل، الآن والها هنا اللذين له؛ ولكن الفن لا يُفلح في مثل هذا التعالي إلا بمقتضى نزوعه إلى التجزؤن الراديكالي، ومن حيث أنه لا يقول إلا ما يستطيع قوله بمقتضى تكوينه الشامل ضمن سيرورة محايثة. أما التشابه بين الفن واللغة فيمكن في طابعه المميزي؛ ولا يصير الفن فصيحاً على نحو كليّ إلا ضمن حركةٍ بعينها، أعني حين يبتعد عن الكلي. ومن ثم، أساس المفارقة في أن الفن يقول ومع ذلك لا يقول ما يقول، يكمن في أن طابع المميزيس ذاك الذي يقول الفن بواسطته ما يقول إنما يتقابل في الوقت نفسه، مع فعل القول بوصفه عنصراً كميداً وجزئياً.

تُدعى أسلوباً المواضعات في حال توازنها مع الذات أيّا يك تقلّب ذا التوازن. فمفهوم الأسلوب يتعلّق باللحظة الشاملة التي يصير الفن من خلالها إلى لغة، ذلك أن

(١) فالتر بنيامين، الرسائل - Briefe، تحرير غ. شوليم و. ث. ف. آدرنو، فرانكفورت على الماين ١٩٦٦، المجلد الأول، ص. ١٢٦ والتي تليها.

جوهر كل لغة في الفن يكون أسلوبه، بقدر ما يتعلق مفهوم الأسلوب ذاك بالقيود والعوائق التي لم تزل تحتل الجزئية. أما انحطاط الأساليب الذي طالما أثار النجيب والعميل، فإنما شهادته حالما تُعزف إلى أن مثل تلك السلم وهم. والشكوى ههنا ليست من أن الفن كان تخلصاً عن الأساليب، بل من أنه [٣٠٦] كان تحت سطوة سحر نفوذه، يتولى أمر الأساليب. ذلك هو مصدر انعدام الأسلوب في القرن التاسع عشر. أما الأسف على فقدان الأسلوب الذي لا يعدو كونه في غالب الأحيان، عجزاً عن الفردية، فمصدره هو أنه قلما كانت الآثار الفنية تُعرك وتُصاغ بكيفية راديكالية بعد انحلال الطابع الإلزامي للفن أو انحلال ظاهره، ذلك أن كلية الفن كانت تحمل دائماً الطابع الطبقي ومن ثم كانت جزئية، وحال الآثار في ذاك كحال السيارات الأولى في تخليصها من الاقتداء بمثال كراسي القيادة، والصور الفوتوغرافية الأولى في تحريرها من مثال البورتريه. لقد فككت أشكال التقنين المتوازنة؛ ولا يمكن للآثار التي تنتج عن الحزبة وحتى إذا كان إنتاجها مغامرة، أن تزدهر في ظل الاستعباد الاجتماعي الدائم الذي تحمل معالمه. لكن عندئذ سيكون قد تعين على المرء أن يبحث في نسخة الأسلوب التي هي ظاهرة استطبيقية أصلية في القرن التاسع عشر، عن ذلك العنصر البرجوازي النوعي الذي يعد بالحزبة ويقطع أسبانيا في الآن نفسه. فيفترض أن كل شيء تحت قبضة التصرف، ولكنه يتردى إلى تكرار ما يمكن أن يُتصرف فيه وهو ليس من ذلك في شيء. وفي الحقيقة، لا يجب الجمع بين الفن البرجوازي باعتباره مستقلاً بكيفية راديكالية، والفكرة القبّيرجوازية في الأسلوب: أن ذلك الفن قد تمسك بصدد هذا الطابع الراديكالي، فهذا ما يعبر عن نقيضة الحزبة البرجوازية نفسها. ذلك أن هذه الحزبة تنتهي إلى انعدام الأسلوب: إلى ما لم يعد بالإمكان طبقاً لعبارة لبريشت، أن نتمسك به، ولكن أيضاً ما يجعل ممتنعاً في ظل قهر السوق والتكيف، إمكان أن يحقق المرء بحزبة ومن تلقاء نفسه، شيئاً ما أصيلاً. لذلك يُستدعى ما كان قد حُكم عليه وبُث في أمره سابقاً. ومثاله أن سلسلة المباني الفيكتورية التي كانت تشوّه مقاطعة بادن، هي محاكاة ساخرة للفيلا حتى في الأحياء الفقيرة. لكن أشكال الخراب التي يحملها المرء على عصر انعدام الأسلوب وينقدها استطيعياً، ليست البتة تعبيراً عن روح مبتذل (كيتش) للعصر، بل هي نتاجات عنصر خارج عن الفن، أعني العقلانية الكاذبة للصناعة التي يحكمها الربح. فرأس المال

حين يجتدُ في سبيل غايته، ما يبدو له على أنه اللحظات اللاعقلانية للفن، إنما يقوّض الفن. ذلك أن لعنة المجتمع تشوّه العقلانية واللاعقلانية الاستيطيتين على حدّ سواء. نقد الأسلوب إنما يُطِيعُ به استيهامه السجالي - الرومنطقي؛ ولو ذهبنا بهذا النقد إلى أقصاه، لأسقطَ كامل الفن التقليدي. لقد اعترض فنانون أصيلون من مثل شونبرغ، اعتراضا شديدا على [٣٠٧] مفهوم الأسلوب؛ فالطعن في هذا المفهوم هو معيار من معايير الحدّاة الراديكالية. ذلك أن مفهوم الأسلوب لم يكن قطّ كافيا في بيان نوعيّة الآثار الفنيّة؛ والآثار التي تبدو على أنّها تعريض بالكيفيّة الأدق، أسلوبها، هي التي حسمت دائما الصراع مع الأسلوب؛ ذلك أن الأسلوب هو في حدّ ذاته الوحدة بين الأسلوب وتعليقه. فكل أثر فنيّ هو حقل قوى، حتّى في علاقته بالأسلوب، وحتّى عند المحدثين الذين كان يتأسس بين ظهورانيهم بمقتضى المعالجة الشاملة للعمل الفنيّ، وتحديدًا حيث كانوا يرفضون إرادة الأسلوب، شيء ما يشبه الأسلوب. بقدر ما تكون للآثار الفنيّة تطلّعات، فإنّها تحسّم الصراع بكلّ قوّة، وإن كان بالتخلّي عن ذلك النجاح الذي تستشعر فيه على كلّ حال، إمكان الإثبات. ولا ريب أنّه لا يمكن تجلّية الأسلوب بعد انحطاطه إلّا لأنّه لم يكن على الرغم من ملامحه القمعيّة، منتقشا مجرد انتقاش خارجيّ على الآثار الفنيّة، بل كان إلى حدّ ما، جوهريا كما كان هيغل يحبّ قول ذلك بالنظر إلى العصر القديم. فالأسلوب يغمس الأثر الفنيّ في شيء ما يشبه الزوح الموضوعي؛ وحتّى لحظات التخصيص والتميز قد أظهرها الأسلوب وجعلها مقتضى تحقّقه بخاصّة. في الحقب التي لم يكن فيها ذلك الزوح الموضوعيّ موجّها توجيهها شاملا ولم يكن يسير كلّيا أشكال التلقائيّة القديمة، كان الأسلوب مستحسنًا. ومثاله أن شكل السوناتة الذي هو في حدّ ذاته شكل ديناميّ بالتمام، كان مؤسّسا بالنسبة إلى الفنّ الذاتيّ لبيتهوفن، ومن ثمّ الأسلوب الإطلاقيّ المتأخّر للكلاسيكيّة في فيينا الذي لم يتأسس إلّا بفضل بيتهوفن الذي صاغه صوغا شاملا. بيد أنّه لم يعد أيّ شيء من ذلك القليل ممكنا، فالأسلوب قد انتهى وتمتّ تصفيته. وفي المقابل، صار يُستدعى بانتظام، مفهوم الشواشي الذي لا يتعدّى بعامة، كونه يعكس على الشيء العجز عن متابعة منطق الشيء بخاصّة؛ ومما يدهش المرء أن يرى كيف تقترن بانتظام أشكال القذح في الفنّ المحدث بنقص في الفهم سهل تحديده، وفي غالب الأحيان بنقص في أبسط درجات المعرفة. فلا

بذ أن يكون واضحاً للعيان الطابعُ الإلزاميُّ للأساليب بوصفها انعكاساً للطابع القهري للمجتمع الذي تعمل الإنسانية من حين إلى آخر، على زعزعته عبر ردود فعل ما تنفك تهتدده؛ فلا يمكن للمرء أن يتصور أسلوباً مُلزماً من دون البنية الموضوعية لمجتمع منغلِق ومن ثم قمعي. وفي كل الأحوال، لا ينبغي تطبيق مفهوم الأسلوب على الآثار الفنية الفردية إلا من حيث هو المفهوم الذي يشمل أبعادها اللغوية: لا بد أن يكون للآثر الفني الذي لا يندرج ضمن أي أسلوب، أسلوبه [٣٠٨] أو «نبرته» كما كان بزغُ يسمي ذلك. ولا مشاحة في أن الآثار الفنية التي عُركت عُرْكا شاملا في سياق التطور الفني المعاصر، يقرب بعضها من بعض. ذلك أن ما يسميه التاريخ الأكاديمي بالأسلوب الشخصي قد تقهقر. وإذا أراد هذا الأسلوب أن يعارض لبقى قائما، فإنه يكاد يصطدم حتما بالشرعية المحايثة للآثر الفني الفردي. ومن ثم، يبدو أن السلب التام للأسلوب ينقلب إلى أسلوب. لكن اكتشاف ملامح الامتثالية في اللامثالية^(١) قد صار في الأثناء، موضعا مشتركا، لا لشيء إلا لأن الوعي القبيح للامثالية يجد التعلّة في أنه يلتمس شيئا آخر. وهذا ما يقلّص جدلية الجزئي والكلّي. أن كليا ما ومن ثم عنصر مواضعة يعاود الظهور من حين إلى آخر، في الآثار الفنية التقديمية التي تحمل طابع الإسمية، فهذا ليس خطيئة، بل هو نتيجة لطابعها اللغوي: هذا الطابع ينتج مُعجما اصطلاحيا في كل درجة من الدرجات وضمن المونادة التي بلا نوافذ. كذلك يستخدم شعر التعبيرية طبقا لإشارات ماوئس^(٢)، مواضع بعينها في قيم الألوان يمكن أن يُتعرّف إليها أيضا في كتاب كاندنسكي. فالبارة بما هي الطرح المضاد الأقوى للكلية المجردة، يمكن أن تحتاج لكي تُفصح وكما يكمن ذلك في مفهومها، إلى مثل تلك المواضع. ولو أمعنت في نقطة الحركة المطلقة، لما

(١) انظر: تيودور ف. آدرنو، *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*، الطبعة الثانية، فرانكفورت على الماين ١٩٦٢، ص. ٢٧٥ وما بعدها [= تيودور ف. آدرنو، الأدب الصغير. أفكار ملتقطة من الحياة المشوّمة. ترجمه وقدم له ناجي المونلي، شرق - غرب للنشر، بيروت/برلين، ٢٠١١، ص. ٢٤١ وما بعدها].

(٢) انظر: كورت ماوئس، *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik* - لغة الألوان في الشعر التعبيري، ضمن: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* ٣١ (١٩٥٧)، ص. ١٩٨ وما بعدها.

تمكنت من تعيين تلك النقطة إلى أن تستنطق هذه الحركة انطلاقاً من الأثر الفني. وإذا كانت التعبيرية في جميع الوسائط الاستيطيّة، تستخدم في تضادّ مع فكرتها، شيئاً يشبه الأسلوب، فهذا لم يكن تكيّفاً مع السوق إلا لدى ممثليها التبع: وفي ما عدا هذا، فإنّه كان نتيجةً لتلك الفكرة. ذلك أنّه لا بدّ لهذه الفكرة لكي تتحقّق، أن تسلّم بجوانب ما يتعدّى المشار إليه(*)، ومن ثمّ تحول دون تحقّقها.

يقترن الاعتقاد الساذج في الأسلوب بالضعيفة(**) على مفهوم تقدّم الفن. ذلك أن استدلالات فلسفة الثقافة قد درّجت إذ تتجاهل النزعات المحايثة [٣٠٩] التي تدفع إلى الراديكاليّة الفنيّة، على الاستناد بجذقي إلى مقالة أن مفهوم التقدّم نفسه قد وقع تجاوزه وأنّه بقيّة متهافنة من بقايا القرن التاسع عشر. وهذا ما يُضفي عليها في الظاهر، تفوّقاً فكريّاً بالنظر إلى ارتباك الفنانين الطليعيين على الصعيد التكنولوجي، ويكسبها مفعولاً ديماغوجيّاً؛ فهي تزكّي فكريّاً وترعى النزعة المضادة للفكر التي انتشرت وتردّت إلى صناعة الثقافة. لكنّ الطابع الإيديولوجي لمثل تلك المساعي لا يُغني عن تفكّر علاقة الفنّ بالتقدّم. فمفهوم التقدّم كما كان هيغل وماركس قد أدركاه، لا يصدق في الفنّ متّصلاً كما في قوى الإنتاج التقنيّة. ذلك أن الفنّ في صميمه، منخرط في الحركة التاريخيّة للتناقضات المتزايدة. وفي الفنّ يزيد التقدّم وينقص كما هي الحال في المجتمع. وأمّا نقيضة استطيعا هيغل فتكمن قبل كلّ شيء في أنّها إذ تردّد مثلها مثل سائر المنظومة، بين التفكير في الثوابت والتفكير الجدليّ بلا قيود، قد فهمت مفهوميّاً بكيفيّة لم تسبقها إليها أيّ استطيعا أخرى، العنصر التاريخيّ للفنّ بوصفه عنصر 'انسباط للحقيقة'، ولكنها حافظت مع ذلك على الشكل القديم للتقنين. وبدلاً من ازدياد الجدليّة في صلب التقدّم الاستيطقيّ، كبحت جماحاً؛ فالفنّ كان في نظر هيغل، زائلاً من قبل أن تزول تشكّلاته النموذجيّة. ولا أحد عرف مدى تبعات ذلك بعد مئة عام في البلدان الشيوعيّة: ذلك أن نظريّتها الرجعيّة في الفنّ تتغلّى من كلاسيكيّة هيغل وبغض عوّن يُستمدّ من ماركس. أن الفنّ كما نادى هيغل بذلك، يُفترض فيه أنّه كان الطور المطابق للروح ولم يعدّ كذلك، فهذا ما يعبر عن

(*) وردت باليونانية : τόδε τι

(**) وردت بالفرنسية : Rancune

الوثوق بالتقدّم الفعلِيّ للوعي بالحرّية، وعياً تبيّن زيفه بكلّ مرارة. وإذا كانت مبرهنة هيغل في الفن بوصفه الوعي بأشكال العوز والبؤس، وجيهة، فهي ليست أيضاً بالمتقدمة. في واقع الأمر، نهاية الفن التي كان هيغل يتوقّعها في غضون المئة والخمسين عاماً اللاحقة، لم تهلّ مذكاً. فالأمر لم يجر قطّ مجرى مجرد إحياء ما حُكم عليه بالزوال؛ ومنزلة أهمّ إنتاجات الحقبة وبخاصّة منزلة تلك التي كانت اتُهمت بالهرطقة والانحطاط، لا ينبغي أن تُناقش مع أولئك الذين يلتمسون إلغائها من الخارج وبالتالي من الأسفل. حتى النزعة الاختزالية القصوى في الوعي ببؤس الفن نفسه، أعني حركة صمته [٣١٠] وزواله، إنّما تنبسط في ضرب من الفارقي. وبما أنّه لم يعد يوجد تقدّم في العالم، لا يوجد تقدّم في الفن؛ «لا بدّ أن نواصل»^(*). فلا ريب أنّ الفن يبقى متضمّناً في ما كان هيغل قد أسماه روح العالم، ومن ثمّ يشاركه الذنب، ولكنّه لن يستطيع التخلّص من هذا الذنب إلاّ حين يزول، وإذّك سيؤدّي إلى الهيمنة الخلو من اللّغة لتحلّ البربريّة محلّه. إنّ الآثار الفنّية التي تلتبس التخلّص من ذنبها، تضعف من جهة ما هي آثار فنّية. لو اختزلنا روح العالم في مفهوم الهيمنة وحسب لكان ذلك من جديد صدّى أميناً لدلالته المتواطئة. والآثار الفنّية التي تسابير روح العالم في شتى حقب التحرّر الذي يتعدّى اللّحظة التاريخية، هي مدينة له بأنفاسها وبعاقيتها وبكلّ ما تتجاوز بواسطته الجاهز ودائم التماثل. إذ أنّ في الذات التي تستيقظ ضمن مثل تلك الآثار، تنبثق الطّبيعة ويكون للروح التاريخي نفسه سهم في يقطتها تلك. بقدر ما تتعيّن مقارنة كلّ تقدّم للفنّ بمغزى حقيقته، وألّا يوثنّ أيّ تقدّم كان، سيكون واهياً التمييز بين تقدّم حسن بوصفه معتدلاً وتقدّم قبيح بوصفه متوحّشاً. ذلك أنّه من الدارج أنّ الطّبيعة المقموعة تتبدّى خالصة في الآثار الفنّية التي يطعن فيها بأنّها اصطناعيّة تتقدّم قصارى التقدّم طبقاً لوضع قوى الإنتاج، أكثر ممّا تبدّى في الآثار المتحوّطة التي يشاكل ما تعتنّفه من مواقف^(**) الهيمنة الفعلية على الطّبيعة مثل الموقف الذي يعتنّفه صاحب الغابة من الصيد. فلا ينبغي التبشير بتقدّم الفنّ ولا نفيه. يمكن أن يضاهاى أثر فنّي لاحق مغزى حقيقة الرباعيّات

(*) وردت بالفرنسية : «Il faut continuer»

(**) وردت بالفرنسية : partis pris

الموسيقية الأخيرة لبيتوفن ولكن من دون أن يكون بمقدوره أن يحل محلها من حيث المواد والفكر والنهج التقني، ولو جادت به أعظم المواهب وأطف القرائح.

صعوبة الحكم على تقدّم الفنّ بعامة إنّما هي من صعوبة بنيتها التاريخية. فهذه البنية ليست متجانسة. فلا يسع المرء في أحسن الأحوال إلا أن يعاين سلاسل متصلة ومتتالية غالبا ما تُقطع من جزاء القمع الاجتماعي الذي يمكن أن يكون أيضاً قهراً على التكيف؛ ذلك أنّ التطوّرات الفنيّة المتّصلة كانت ولا تزال إلى اليوم في حاجة إلى شروط وأحوال اجتماعية ثابتة نسبياً. والتطوّرات المتّصلة للجنس [الفني] إنّما تجري بالتوازي مع الانسجام الاجتماعي وتطوّره المتّصل؛ ومثاله أنّه بإمكان المرء أن يسلم [٣١١] بأنّ سلوك الجمهور الإيطاليّ إزاء الأوبرا من أهالي نابولي إلى [جُوزيتي] فيزدي وربّما حتّى بوتشيني، لم يشهد تغييراً يُذكر؛ ويمكن أن نعاين أيضاً تطوّراً متّصلاً للجنس [الفني] شبيهاً بذلك في التفرّع والتعدّد الصوتي خلال العصر الوسيط المتأخّر الذي شهد تطويراً للوسائل والمحظورات كان في حدّ ذاته متّسقاً بقدر معيّن. أمّا التناظر بين المسارات التاريخية المتماسكة في الفنّ والبنى الاجتماعية التي يمكن أن تكون ساكنة، فيشير إلى محدودية تاريخ الأجناس [الفنيّة]، ذلك أنّه مع التحوّلات البنيويّة المفاجئة للمجتمع من مثل دعوى البرجوازية الصاعدة في أن تكون جمهوراً، تتحوّل الأجناس وأنماط الأسلوب تحوّلًا عنيفاً. ومثاله أنّ موسيقى الغليظة المتّصلة التي هي في بداياتها ابتدائيةٌ حدّ التردّي، قد أزاحت التعدّد الصوتي الذي طوّره الإيطاليّون والهولنديّون تطويراً عالياً، وعلى الرغم من استعادتها القويّة مع باخ فإنّها قد أسقطت بعد وفاته، وأهمّلت لعقود طويلة من دون أن تترك أثراً. فلا يمكن الحديث عن المرور من أثر فنيّ إلى أثر فنيّ إلاّ بكيفيّة عرضيّة غير نظاميّة. ولولا ذلك لما كان للتلقائيّة وللتوق إلى المستحدث بالتمام اللذين لا ينفصلان عن الفنّ، أيّ محلّ، ولحدّد تاريخه بكيفيّة ميكانيكيّة. هذا يصدّق حتّى على إنتاجات أعلام الفنّانين الأعيان؛ فغالبا ما يكون خطّ إبداعهم متقطّعا، ليس على صعيد أشكال الطبيعة التي يُزعم أنّها متغيّرة وتعتمدُ موديلاتٍ متبدّلة وحسب، بل أيضاً على صعيد أعرس الأشكال المنتخبة. ذلك أنّهم يقدّمون في كثير من الأحيان، طرْحاً مضادّاً راديكالياً بالنظر إلى ما كانوا قد أنجزوه، إمّا لأنّهم كانوا يعتبرون مستغرقةً إمكاناتٍ قيام نمطٍ ما في إنتاجهم، وإمّا لأنّ في ذلك توقّياً من خطر التجمّد والتكرار. وعند

الكثيرين منهم يجري الإنتاج مباشرةً مجرى استعادة الجديد لما كان تعين على السابق أن يرفضه، من حيث يزداد ذا الجديد عينيةً ومن ثم يتحدّد باستمرار. فما من أثر فني مفرد ينضوي في إطار ما تمجّده الاستطيقا المثالية التقليدية، أعني كونه جملة شاملة. فكل أثر فني يُفصل عن قوّته الكامنة، هو غير كافٍ بقدر ما هو ناقص، وهذا ما يتعارض مع التعاقب المباشر إذا غرضنا الطرف عن سلاسل معينة يمتحن فيها الرسّامون بخاصة، تصوّراً لما يروّنه إمكانات تطوير. لكنّ هذه البنية المنفصلة ليست ضرورية سببياً بقدر ما هي عرضية ومتنافرة. ذلك أنّه إذا لم يوجد مرور من أثر فني إلى آخر فإنّ [٣١٢] تعاقب الآثار يقوم على وحدة المُشكل. والتقدّم بما هو سلّب ما هو مائل بواسطة أشكال ابتداءً جديدة، إنّما يقع ضمن تلك الوحدة. فالإشكالات التي إمّا أنّ الآثار الفنيّة السابقة لم تحلّها وإمّا أنّها تُطرح انطلاقاً من الحلول التي تذهب فيها تلك الآثار، إنّما تنتظر معالجةً وتقضي في بعض الأحيان، قطعة. بيد أنّه حتّى وحدة المشكل لا تكون بنيةً دائمةً لتاريخ الفنّ. هنالك مُشكلات يمكن أن تُنسى، وأشكال طروحات تاريخيّة مضادة يمكن أن تتكوّن من دون أن تُحفّظ فيها الطروحات لوقت طويل. ومن ثمّ، يمكن أن يدرك المرء من منظور تطوُّريّ كيف أنّه قلّما يكون التقدّم في الفنّ متصلاً على الصعيد التكويني. فالمجدّدون نادراً ما يسيطرون على القديم أكثر ممّا سيطر عليه أسلافهم، بل غالباً ما يكونون أقلّ سيطرة. وما من تقدّم استطيقّي يكون من دون نسيان؛ ولذلك، ما من تقدّم استطيقّي من دون شتى أشكال التقهقر والتردي. لقد جعل بريشت النسيان برنامجاً بناءً على نقد للثقافة، يرتاب وهو على حقّ، في سنن الفكر باعتبارها قيداً الإيديولوجيا الذهبي. ومن البين أنّ أطوار نسيان وبالتكامل أطوار ظهور جديد لما كان محظوراً لوقت طويل، من مثل الشعر التعليمي عند بريشت، لا تشمل الأعمال الفنيّة المفردة بقدر ما تشمل الأجناس الفنيّة؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلى الطابو الذي يتعلّق اليوم بالشعر الذاتي وبخاصّة شعر الغزل الذي كان يعبر قديماً، عن التحرّز. وبعمامة، لا يمكن أن يُبنى الاتصال إلاّ انطلاقاً من مسافة بعيدة جدّاً. ذلك أنّ تاريخ الفنّ يقوم بالأحرى، على معاقد. والحال أنّ الأمر يمكن أن يتعلّق دائماً بتاريخ جزئيّ للأجناس من مثل رسم المشاهد الطبيعيّة والبورتريهات والأوبرا، فإنّه من المحال الإفراط في تحميله ما لا يحتمل. والدليل القويّ على ذلك هو ممارسة أشكال المحاكاة الساخرة والتحريف في الموسيقى

القديمة. في أعمال(*) باخ، عملية التلحين، أعني الطابع المركب والكثيف لما يُلحن، هي بالفعل في تطور، ومن ثم هي جوهريّة أكثر من كون باخ يكتب على منوال دنيوي أو ديني، بالتركيز على الصوت أو الآلة؛ وبهذا المعنى يكون للاسميّة مفعول ارتدادّي على المعرفة بالفن القديم. إن استحالة بناء متواطئ لتاريخ الفن والطابع الحتمي لكل مقالة في التقدّم، في أنّه يوجد أو لا يوجد، يقومان على الطابع الملتبس للفن بوصفه عنصراً مستقلاً ما يزال يُحدّد اجتماعيًا في استقلاليتّه، وبوصفه عنصراً اجتماعيًا. حين يغلب الطابع الاجتماعي للفن طابع استقلاليتّه، [٣١٣] وتتناقض بنيته المحايثة تناقضا بيّناً مع العلاقات الاجتماعية، تكون الاستقلالية هي الضحية مثلها مثل الاتصال؛ وإنه لمن أشكال ضعف تاريخ الفكر أنّه يجهل ذلك بكيفية مثالية. وفي كثير من الأحيان حيث ينفصم الاتصال، تغلب علاقات الانتاج قوى الانتاج؛ ولا يوجد أي دافع للإجماع على غلبة المجتمع تلك. فالفنّ موسوّط بالكل الاجتماعي، أي ببنيته الغالبة في هذا الطور أو ذاك. وتاريخه لا ينتج خطياً عن أشكال سببيّة مفردة، ولا توجد ضرورات متواطئة تحكم المرور من ظاهرة إلى أخرى. فلا يمكن أن يوصّف بالضروريّ إلا بالنظر إلى كامل النزعة الاجتماعية، وليس في تجلياته الجزئية. ومن ثم، بناؤه المفروض من عل والاعتقاد في عدم التقايس العبقري بين الأعمال الفنية المفردة الذي يخرجها من ملكوت الضرورة، هما أيضاً خاطئان. ذلك أنّه من المحال تصوّر نظرية في تاريخ الفن تكون خلواً من التناقضات: ماهية تاريخ الفن هي في حدّ ذاتها، متناقضة.

لا مشاخة في أنّ المواد التاريخية والسيطرة عليها والتقنية تتقدّم وتتطور. وأوضح مثال على ذلك هي تلك الاكتشافات التي من مثل اكتشاف المنظورية في الرسم وتعدّد الأصوات في الموسيقى. وفضلاً عن ذلك، ليس يمكن نفي التقدّم حتّى داخل الإجراءات التقنية المعتمدة التي يكوّن التقدّم معالجتها الشاملة والنسيقة. كذلك هي الحال فيما يتعلّق بتمييز الوعي بالتناغم في عصر موسيقى الغليظة المتصلة وإلى مطلع عصر الموسيقى الحديثة، أو فيما يتعلّق بالمرور من الانطباعية إلى التنيطية. بيد أنّ مثل هذا التقدّم البين ليس مع ذلك، تقدّماً في النوعية وحسب. ومثاله أنّ العمى

(*) وردت بالفرنسية وفي صيغة المفرد: *œuvre*

النظريّ وحده هو الذي يطعن في أنّ الوسائل قد أثّرت في فنّ الرسم من جيوتو وشيمابويه إلى بيرو دي لا فرانشسكا؛ أمّا أن يُستنتج من ذلك أنّ لوحات هذا الأخير ستكون أفضل من حائطيّات مدينة أسيزي، فذلك سيكون تعالماً مدرسياً. والحال أنّه من الممكن فيما يتعلّق بأثر فنّي مفرد، طرح مسألة النوعيّة والبتّ فيها، ومن ثمّ تكون علاقات الآثار الفنّيّة المتنوّعة بعضها ببعض متضمّنة في الحكم عليها، فإنّ مثل تلك الأحكام تتحوّل إلى حذلقه غريبة عن الفنّ حالما تنزّل المقارنة ضمن صيغة «هذا أفضل من ذاك»: تلك المجادلات إنّما تسقط في المهارات الثقافية. ذلك أنّه بقدر ما تنفصل الآثار الفنّيّة بعضها عن بعض بالنوعيّة، تكون مع ذلك وفي الوقت نفسه، غير متقايسة. فهي لا تتصل بعضها ببعض إلّا على منوال الطرح المضاد: «الأثر الفنّي هو العدو للحدود للآثار [٣١٤] الأخرى». ولا تصير المقارنة بينها ممكنة إلّا من حيث تنتفي وتحقق حياتها بواسطة قابليّة موتها. ذلك أنّه من العسير اللّهم إلّا عينياً^(*)، ضبط الملامح القديمة والابتدائيّة التي تصدر عن الإجراءات التقنيّة وتلك التي تنتج عن الفكرة الموضوعيّة للأمر برأسه، فلا يمكن الفصل بين هذه وتلك إلّا تعسفياً. حتّى النقائص يمكن أن تكشف عن شيء ما، ويمكن لصفات حسنى أن تُخلّ ضمن التطوّر التاريخي، بمغزى الحقيقة. وإنّه لعلّ هذا النحو يكون تاريخ الفنّ نقاضياً. فلا ريب على سبيل المثال أنّ البنية الباطنة لأهمّ أعمال باخ في العزف الموسيقي لم يكن بالإمكان أن تظهر إلّا بواسطة مجموعة أوركستراليّة لم يكن يتوفّر عليها؛ ومع ذلك سيكون من الخلف أن يتمنّى المرء تمكّن اللوحات القروسطيّة من المنظوريّة التي كانت ستجزيها من كيفة التعبير التي تختصّ بها. - أشكال التقدّم يمكن أن تتجاوز بالتقدّم. ومثاله أنّ التقليل من المنظوريّة وفي نهاية المطاف، إلغائها في فنّ الرسم الحديث يُنتجان أشكال تناظر مع فنّ الرسم القُبْمنظوريّ تنزّل الماضي السحيق فوق المراحل الوسطى؛ لكن إذا أردنا في الحاضر، اعتماد المسالك التقنيّة الضاربة في القدم والتي أكل عليها الدهر وشرب، وإذا طعنا في تقدّم السيطرة على المواد في الإنتاج المعاصر واعتبرناه هرطقةً ومروفاً، انقلبت أشكال التناظر تلك إلى ابتذال وفظاظة. حتّى التقدّم في السيطرة على المواد لا يُدرك في بعض الأحيان إلّا ببعض

(*) وردت باللاتينية : in concreto

الخسارة في مجال الهيمنة على المواد. ومثاله أن المعرفة بالموسيقىات الدخيلة التي كانت تُستبعد في القديم باعتبارها ابتدائية، تشهد على أن التعدد النغمي وعقلنة الموسيقى الغربية اللذين لا ينفصلان ويُضفيان عليها ثراءها وعمقها، قد أحمدا القدرة على التمييز التي تمثل في التنويعات الدقيقة النغمية واللحنية للحن المنفرد (المونوديا)؛ ذلك أن صلابة الموسيقىات الدخيلة التي تبدو رتيبة بالنسبة إلى الآذان الأوروبية، كانت تكون في الظاهر، شرط ذلك التمييز. فالضغط الطُقسي قد قوى القدرة على التمييز داخل المجال الضيق الذي كان يُتيحه، في حين أن الموسيقى الأوروبية كانت أقل حاجة تحت ضغط أقل، إلى مثل تلك التصويبات. لذلك هي وحدها التي بلغت القيمومة بالتمام، قيمومة الفن، والوعي المحايث لها لم يعد بوسعه أن يفلت من ذلك ويتوسع كيفما يشاء. ولا مشاحة أن قدرة تمييز ألطف حيث يوجد دائماً [٣١٥] بعد من أبعاد الهيمنة الاستطيقية على المواد، إنما تقترب بالروحنة؛ ذلك ما يتلازم ذاتياً مع السيادة الموضوعية، قدرة على تقضي ما صار ممكناً، ومن ثم يصير الفن أكثر حرية في الاعتراض حتى ضد الهيمنة على المواد نفسها. التعسف الإرادي في ما لا يتحكم فيه بالإرادة، تلك هي الصياغة المفارقة لحل ممكن للنقيضة الاستطيقية التي تتعلق بالهيمنة. ذلك أن الهيمنة على المواد تتضمن روحنة بعينها يتهدها الزوال حالما تتقرّر استقلالية للروح بإزاء آخره. فللروح الاستطيقية في سيادته ميل^(*) إلى التواصل يفوق ميله إلى جعل الأشياء تتكلم لغتها، كما لو كان هذا وحده سيكفي الفكرة الناقمة للروحنة. إن ثمن التقدم^(**) محايث للتقدم نفسه. والعلامة الأغلظ على ذلك الثمن، أعني تدهور الأصالة والطابع الإلزامي وتنامي الشعور بالعرضي، إنما تتطابق بلا توسط مع التقدم في الهيمنة على المواد بما هي عزك شامل ومتدرج لكل فردي. ليس للمرء أن يتيقن من كون مثل هذه الخسارة فعلية أو ظاهراً. ومثاله أنه يمكن أن يبدو نشيد رحلة الشتاء في نظر الوعي الساذج كما في نظر الموسيقى أيضاً، أكثر أصالة من نشيد لفييرن، كما لو كان أدرك في ذاك عنصر موضوعي، وكان المغزى قد اقتصر في هذا، على مجرد تجربة فردية.

(*) وردت بالفرنسية : Penchant

(**) وردت بالفرنسية : prix du progrès

لكن هذا التمييز مستشكّل. ذلك أنّه في أعمال من مرتبة أعمال فيبيرن، التمييز الذي يهدم بالنسبة إلى أذن غير خبيرة، موضوعيّة المغزى، إنّما يعدل القدرة المتطورة على صوغ الأمر بأكثر دقة وتحرير العمل الفني من بقايا ما هو خطأ، وهذا هو تحديد ما يدعى موضوعة. إذ أنّ في التجربة الحميمة للفنّ المحدث الأصيل، يزول ما تثيره شعورا بالعرضي طالما تُستشعر ضرورة لغة لا تقوّضها بكيفية تبسيطة، الحاجة الذاتية إلى التعبير، بل تنزّل بمقتضاها، ضمن مسار موضوعة. ولا ريب أنّ الآثار الفنية في حدّ ذاتها، لا يستوي بالنسبة إليها تحوّل طابعها الإلزامي إلى موناة. أنّها تبدو قد صارت أكثر سيانّة، فهذا لا يمكن أن نفترسه بمجرد تقلص المفعول الاجتماعي. وهناك ما يشهد على أنّ الآثار الفنية تفقد ضارب احتكاكها بعضها ببعض من حيث تتحصّن بمحايتها المحض، ومن ثمّ تفقد مكوّنات مكوّنات ماهيتها، لا بل تصير أيضاً في ذاتها أكثر سيانّة. لكن، أنّ تعلق لوحات تقوم على التجريد الراديكالي من دون [٣١٦] أيّ تحفّظ، في فضاءات مخصّصة للعرض، فهذا لا يبرز البتّة أيّ استعادة أو استصلاح لموضوعيّة تُرضي قليلاً، حتّى إذا اخترنا تشي غيفارا لغاية إدراك المؤالفة مع الموضوع. وفي الختام، ليس التقدّم مع ذلك، تقدّم في السيطرة على الموادّ وفي الروحنة وحسب، بل هو أيضاً تقدّم للزوج بالمعنى الهيغلي، وتقدّم للوعي بالحرية. ومثاله هو أنّه يمكن أن نتجادل إلى ما لا نهاية له فيما يتعلق بمعرفة هل أنّ السيطرة على الموادّ لدى بيتوفن تكوّن تقدّم يتجاوز سيطرة باخ على الموادّ؛ بيد أنّ بيتوفن وباخ قد سيطرا كلاهما بالتمام على الموادّ بطريقتين مختلفتين. وسؤال من منهما تفوق على الآخر، هو سؤال باطل لا طائل من ورائه. أمّا المطلوب الوجهه فهو أن نفهم أنّ صوت الذات إذ تبلغ الرشد، التحرّر من الميثوس كما الائتلاف وإياه، وبالتالي مغزى الحقيقة، قد طوّره بيتوفن أكثر ممّا طوّره باخ. فهذا المعيار يفضل بقية المعايير الأخرى جميعاً.

الاسم الاستطقي الذي يُطلق للدلالة على السيطرة على الموادّ، أعني مفردة «التقنية» التي هي مقتبسة من الاستعمال القديم الذي كان ينزل الفنّون ضمن خانة الصناعات اليدوية، لم يستفد دلالة الزاهنة إلّا منذ وقت قصير. وهو يحمل ملامح مرحلة كان يبدو فيها المنهج المطبّق على الأشياء، بالتماثل مع العلم، مستقلاً عن الأشياء. كلّ العمليات التقنية في الفنّ التي تشكّل الموادّ وتنقاد لها، إنّما تصبّ بكيفية

استردادية، في البُعد التكنولوجي، حتى تلك التي لم تكن قد انفصلت بعدُ عن ممارسة الصناعة اليدوية التي كانت تقوم في العصر الوسيط، على إنتاج الخيرات والتي لم يقطع الفنَ معها قطُ قطعاً كاملاً في سياق مقاومة الإدماج الرأسمالي. فالعُبة التي تفصل في الفنَ بين المصنوع يدوياً والتقنية، ليست كما هي الحال في الإنتاج المادّي، تكميماً صارماً للإجراءات التقنية، تكميماً يتنافر مع الغاية النوعية؛ وليست أيضاً إدخالاً للمكنّات، بل بالأحرى ترجيحُ للتدبير الحرّ للوسائل بواسطة الوعي، على العكس من النزعة التقليديّة التي كان ذلك التدبير قد نضج تحت رايتها. فالبُعدُ التقني لا يعدو كونهَ بالنظر إلى المغزى، بعداً من بين غيره من الأبعاد؛ ولا وجود لأثر فني لا يعدو كونهَ المفهوم الشاملُ للحظّات التقنية. أنّ النظرة التي تُلقى على الآثار الفنيّة والتي لا تُدرك منها سوى كميّة صُنْعها، تبقى في ما دون التجربة الاستيطيّة، فهذا ولا ريب موضع مشتركٌ ما تفكّر ترصده الإيديولوجيا الثقافيّة لغاية التقريظ، [٣١٧] ولكنّ له جانباً من الصواب ضدّ الابتذال حيثما تعيّن تركّه. لكنّ التقنية من قوام الفنّ، لأنّه يتحوّل فيها أنّ كلّ أثر فنيّ إنّما هو من صنيع البشر، وأنّ طابعه المشحون بالفنّ هو نتاج لها. وينبغي التمييز بين التقنية والمغزى؛ فليس الإيديولوجي سوى التجريد الذي يفصل المافوقتقنيّ عما يُزعم أنّه مجرد تقنية لا غير، كما لو أنّ هذه التقنية وذلك المغزى لا ينشآن أحدهما عن الآخر ضمن أُمّهات الأعمال الفنيّة. ومثاله أنّ تغلغلَ شكسبير اسميّاً، في الفرديّة الفانيّة التي هي في حدّ ذاتها ثريّة إلى ما لا نهاية من حيث المغزى، هو أيضاً وظيفهُ التسلسل غير المعماريّ للمُشاهد القصيرة الذي يكاد أن يكون ملحماً، كما أنّ تلك التقنية في استطراد الأطوار تنجم بالضرورة عن المغزى، وعن تجربة ميتافيزيقيّة تفجّر النظام الدالّ للوحدات القديمة. في استعمال الكهنوت لمفردة «رسالة»، تُشَيِّقُ العلاقة الجدليّة بين المغزى والتقنية وتُحوّل إلى مجرد ثنائيّة. إنّ للتقنية طابعُ المفتاح بالنسبة إلى المعرفة بالفنّ، فهي وحدها تقودُ التفكّر إلى باطن الآثار الفنيّة؛ ولكنها بالطبع لا تقود في ذلك إلّا مَنْ يتكلّم لغة هذي الآثار. ولما كان المغزى غيرَ مصنوع، فإنّ التقنية لا تشمّل الفنّ كلّهُ، بل ينبغي استكمالُ المغزى وتعميمُهُ انطلاقاً من عينيّته وحسب. التقنية هي في الآن نفسه، الشكّل العقلائيّ وغير المفهوميّ للفنّ الذي يقبل التعيين ضمن الآثار الفنيّة. فالتقنيّة تجوزُ الحكمَ في منطقة ما هو خلوّ من الحكم. ولا ريب

أنّ المسائل التقنية في الآثار الفنية مركّبة إلى ما لا نهاية له ولا يمكن حلّها بمجرد حكم يصاغ كيفما اتفق. لكن من حيث المبدأ، يمكن البث فيها بكيفية محايدة. ذلك أنّ التقنية تمنح الآثار الفنيّة درجة تعليقها بحسب درجة «منطقها». قد تستسيغ العادات المبتدلة إلغاء التقنية، وهذا خطأ، لأنّ تقنية أثر فنيّ ما تقوم على مشكلاته، وعلى المطلوب الذي يضعه موضوعيًا ومن ثم يجعله هو نفسه في معاية. من منظور هذا المطلوب وحده يمكن التعرف على تقنية أثر من الآثار الفنيّة ما هي وهل هي كافية أم لا، كما أنّ المشكل الموضوعي للأثر لا يُستخلص عكسيًا، إلّا من تركيبه التقني. إذا امتنع فهم أيّ أثر فنيّ من دون فهم تقنيته، فإنّه من الممتنع أيضًا فهم هذه التقنية من دون فهم الأثر الفنيّ. أمّا إلى أيّ مدى تكون تقنية ما كليّة أو مونادولوجيّة فيما أبعد من تعيين الأثر نوعيًا، فهذا أمر يتغيّر على مرّ التاريخ، ومع ذلك كانت التقنية تحرص حتّى في حقّ التدلّ بالأساليب المُلزِمة [٣١٨]، على ألاّ تتحكّم هذي الأساليب في الأثر بكيفية مجرّدة، بل على تنزيلها ضمن جدليّة فزْدته. فالوزن الذي للتقنية إنّما يفوق ما تلمس نزعة لاعقلانيّة غريبة عن الفنّ، الإيهام به، وهو ما نعينه بتبسيط في أنّه حالما تُحمّل على الوعي بعامة القدرة على تجربة الفنّ، تتطوّر هذه التجربة وتنسبط بقدر ما يتوغّل الوعي في طابعها المركّب. ومن ثمّ، يزداد الفهم بفهم المطلوب التقني. والقول بأنّ الوعي مُميّت هو قولٌ مخايل؛ إذ وحده الوعي الزائف قاتل. ذلك أنّ المهنة هي التي تجعل الفنّ في بادئ الأمر، متقايسا والوعي من حيث يمكن تعلّمه. فما ينتقده المعلّم بشدّة في أعمال تلميذه يكون النموذج الأوّل لنقص في المهنة؛ والتصويبات هي أنموذج المهنة نفسها. هذه النماذج هي قُبْفِيّة طالما أنّها تكثرّ مثالات وقواعد تعطي مسبقًا؛ وهي أسباب تقدّم من حيث تُقارن الوسائل التقنيّة المطبّقة بالغرض المنشود. ومثاله أنّ المعلّم في مرحلة ابتدائيّة نادرًا ما تتعدّى فعلا دروس التلحين الدارجة، سيستقيح الخماسيات المتوازية ليقتراح استبدالها بترتيبات صوتيّة أفضل؛ ولكن إن لم يكن معلّمًا مأكرا، فإنّه سيبرهن للتلميذ على أنّ الخماسيات المتوازية مشروعة من جهة ما هي وسائل فنيّة مضبوطة للحصول كما هي الحال عند ديبوسيه، على مفاعيل معيّنة مقصودة، وعلى أنّ المنع يفقد في حقيقة الأمر معناه خارج منظومة النغمات. ذلك أنّ المهنة تُسقط شكلها المحدود الذي يمكن التجرد منه. والعين الخبيرة التي تلاحظ رسما أو تقرأ بسرعة توليفة موسيقية،

تتأكد بكيفية تكاد تكون محاكاة وقبل أي تحليل، من أن موضوع الفن^(*) يشي بمهنة، وتستشعر مستواه الشكلي. لكن لا ينبغي الوقوف عند ذلك الحد. إذ لا بد للمرء أن يأخذ في الحسبان المهنة التي تعرض في بادئ الأمر بوصفها نفس الأعمال الفنية وهالتها، في تناقض بعينه مع تصورات الهواة للاقتدار الفني. ذلك أن عنصر الهالة الذي يرتبط بالمهنة على نحو مفارقة في الظاهر، إنما هو ذكرى اليد التي تلامس بلطف وتكاد تداعب تقاطيع الأثر الفني، فتلتن شكله من حيث تنهض إلى مفصلته وترابطه. مثل هذا الاعتبار هو ما يأخذه في الحسبان التحليل الذي هو بدوره مهنة. والغريب أن الطور التحليلي مهمّل بالنظر إلى الوظيفة التشميلية التي يعرفها الجميع. فالتحليل ينتزل [٣١٩] على طرف النقيض من الشميلة، أعني ضمن اقتصاد العناصر التي منها ينتظم العمل الفني؛ ومع ذلك هو موضوعيًا، محايث للأثر الفني بقدر ما تكون الشميلة محايثة له. فقائد الأوركسترا الذي يحلل أثرًا موسيقيًا ما ليؤدي بكيفية متطابقة، بدلا من مجرد تقليده، إنما يعيد إنتاج شرط إمكان الأثر في حد ذاته. على التحليل أن يدرك علامات مفهوم أعلى للمهنة، ومثاله في الموسيقى أن يتحرى إذا كان «سبل» قطعة موسيقية قد تُفكر طبقا لإيقاعات منفصلة، أم يتجاوزها في شكل انحرافات، أو إذا كان يُتمادي في تدافع النغمات بدلا من أن تتراخي وتتجمد. حراك مفهوم التقنية هذا هو الذي يكون الغرادوس آد برنناسوم^(**) الحقيقي. وهذا لا يصير بديهيا إلا مع كازويسطيقا استيطيقية. ومثاله أنه لما أجاب آلان برغ بالفني حين سُئل بسداجة هل بإمكان المرء على الأقل أن يُعجب لدى شتراوس، بتقنيته، فإنه كان يعني الطابع غير الإلزامي للنهج الشتراوسي الذي كان يقوم على حساب متأن لسلسلة مفاعيل من دون أن ينتج أحدها عن الآخر أو يقتضيه على الصعيد الموسيقي الصرف. وبالطبع، هذا النقد التقني للأعمال الفنية ذات المستوى التقني الرفيع يجهل ذلك التصور الذي يقوم على مبدأ المفاجأة الدائمة، ويضع وحدتها مباشرة في التعليق اللاعقلاني لما كانت سنن الأسلوب المفروض تسميه المنطق والوحدة. يمكن الاعتراض على ذلك بالقول إن مثل هذا المفهوم في التقنية يُسقط محايثة الأثر الفني

(*) وردت بالفرنسية : objet d'art

(**) وردت باللاتينية : gradus ad Parnassum، والعبارة كانت تطلق على المصنفات البيداغوجية في الفنون، وهي تشير إلى مون برناس التي هي في المبنولوجيا اليونانية واللاتينية، موطن آلهة الفنون والإلهام.

ويرد من الخارج، أي يصدر عن مثال مدرسة تتمسك ضمن المصادرة على التنوع المتطور وبكيفية منافية للتاريخ كما هي الحال مع مدرسة شونبرغ، بالمنطق الموسيقي الموروث لكي تجتده ضد السنن والتقاليد. لكن هذا الاعتراض كان يخطئ الوضع الفني الموضوعي. ذلك أن نقد بزغ لمهنة شترواس هو نقد وجيه لأن من يرفض المنطق لا يقدر على ذلك العزك الشامل الذي هو في خدمة المهنة وكان شترواس نفسه يخضع له. ولا ريب أن القطائع والقفزات التي تتعلق باللامتوقع (*) عند برليوتس، إنما تصدر عن شيء ينبع من الإرادة، ولكنها تقطع في الوقت نفسه سبيل المعجى الموسيقي الذي يعوض بحركة متوتبة. على هذا النحو، تكون الموسيقى التي بُنى كلياً طبقاً للزمنية والدينامية، متنافرة مع ذلك النهج الذي لا ينظم التعاقب الزمني بكيفية نسبية. فالغايات والوسائل تتناقض. ولكن التناقض لا يسكن ضمن المفهوم الشامل للوسائل، بل يشمل [٣٢٠] الغاية، تمجيد العرضية الذي يتخذ شكل الاحتفال بالحياة الحرة، تمجيداً ليس شيئاً آخر سوى فوضى إنتاج السلع ووحشية الذين يهتمون عليه. ولم يزل تصور تقدم خطي للتقنية الفنية يستخدم مفهومًا خاطئًا للاتصال، بقطع النظر عن المغزى [الفني]؛ فالمغزى الكاذب يمكن أن يؤثر على حركات التحرر التقني. عندما يقول بيتهوفن في موضع من المواضع إن مفاعيل عديدة كان المرء يحملها في العادة، على طبيعة عبقرية الملحن، تعود في حقيقة الأمر إلى حذر استعمال مقام السابعة المخفضة، فإنه يشدد على كيفية ارتباط التقنية والمغزى الفني ارتباطاً وثيقاً على العكس من المواضع السارية؛ ومثل هذه الحصافة الرفيعة تقضي على كل أشكال الثروة حول الإبداع والخلق؛ ومن ثم، وحدها موضوعية بيتهوفن تُنصف الظاهر الاستطقي كما الخلو من الظاهر. أما تجريب التنافر بين التقنية، ما يقصده الأثر الفني، ولا سيما طبقته التعبيرية - المحاكاتية، وبين مغزى حقيقته، فينتج في بعض الأحيان أشكالاً تمرّد على التقنية. ذلك أنه من قوام مفهومها الاستقلال على حساب غايتها، والتحول إلى غاية في حد ذاتها باعتبارها مهارة لا تُنتج شيئاً. وذلك هو ما ردت عليه الفعل النزعة التوحشية في الرسم، وكذلك اللانغمية الحرة لدى شونبرغ في علاقة بالبريق الأوركسترا في المدرسة الألمانية

(*) وردت بالفرنسية: imprévu

المحدثة. في مصنفه حول معضلات تعليم الفن^(١)، كان شونبرغ في تشديده أكثر من أيّ موسيقار آخر معاصر، على الممارسة النسيقة للحرفة، قد هاجم بصريح العبارة، الاعتقاد في تقنية تستأثر دون غيرها بأسباب الخلاص. فالتقنية المشيئة تستدعي في بعض الأحيان، تعديلات وتصويبات تقترب من «البرّي» والبربري والتقنية الابتدائية ومما هو معاد للفن. وما يُطلق عليه بتعبيرة قوية اسم الفن الحديث إنما كان يطارده هذا الميل الذي لم يكن يسكن إلى شيء وكان يتحوّل من جديد وفي جميع المواضع، إلى تقنية. ولكنه لم يكن قط ردة. فالتقنية ليست تزكا للوسائل، بل القدرة المدخّرة على معادلة ما يقتضيه الشأن الفني موضوعيًا ومن نفسه. فكرة التقنية هذه قد رُوّجت في بعض الأوقات، بواسطة اختزال الوسائل [٣٢١] بدلا من مراكمتها التي تُهكّمها. ومثاله أنّ مقطوعات البيانو أوبوس ١١ لشونبرغ بطابعها الجاف وبالرعونة الرائعة لمنظورها الحادث، تتعدّى تقنيّا أروكسترا حياة البطل التي لا نسمع من توليفتها الموسيقية في واقع الأمر غير مقطع موجز، على نحو أنّ الوسائل لم تعد تؤدي أي دور فيما يتعلّق بغايتها القريبة، أعني الظهور الصوتي للمتخيّل. وللمرء أن يتساءل عندئذ عَمّا إذا لم تكن التقنية الثانية لشونبرغ وقد اشتدّ عوده، تزدى إلى ما دون فعل تعليق التقنية الأولى. لكنّ حتى تحرير التقنية الذي يجعلها تنخرط في جدليتها، ليس مجرد خطيئة الزوتين والرتابة التي تُظهرها في الحاجة الصّرف إلى التعبير. فللتقنية حياتها المشروعة بمقتضى اقتراحها بالمغزى [الفني]. ومن الدارج أن يكون الفن ضمن تحولاته، في حاجة إلى مثل تلك اللحظات التي كان تعيّن عليه أن يتخلّى عنها. أنّ الثورات الفنية لم تنزل إلى اليوم، تؤول إلى الرجعية، فهذا ممّا لا يفسّر ولا يُعتفّر، بل يرتبط بتلك الظاهرة. ذلك أنّ للمحظورات طورَ تردّد، حتى تلك التي تتعلّق بالوفرة وبالطابع المركّب؛ ولهذه العلة يتراخى الحظر وإن كان مشبعا بالرفض. فهذا بُعد من أبعاد مسار المؤضعة. عندما ضاق ملحنو الانتظام الما بعد فييري ذرعا بذلك عشرة أعوام بعد الحرب العالمية الثانية، وهو أمر ظاهر للعيان في مطرقة بلا سِنْد^(*) لبوليز، تكرر المسار ولكن هذه المرّة باعتباره نقدا لإيديولوجيا

(١) انظر: آرنولد شونبرغ، معضلات تعليم الفن - *Probleme des Kunstunterrichts*، ضمن:

Musikalisches Taschenbuch، ١٩١١، العام الثاني، فيينا ١٩١١.

Marteau sans maître (*)

البداء الجديد المطلق، «اللوح المصقول». وعندما انتقل بيكاسو أربعة عقود قبل ذلك، من أنسات آفينيون^(*) إلى التكميئية التشميلية، كان لذا الانتقال معنى مماثل لذلك. في نشوء أشكال النفور التقنية وزوالها تبدى التجارب التاريخية نفسها التي تتجلى في المغزى [الفني]؛ وفي ذلك يتصل المغزى بالتقنية. - إن فكرة كُنْط في الغائبة التي تقرر عنده بين الفن وباطن الطبيعة، قريبة جدًا من التقنية. ذلك أن ما بواسطته تنتظم الآثار الفنية غائبا على نحو يمتنع عن مجرد ما هو كائن، إنما هو تقنيته. وبهذه وحدها تصير الآثار غائبة. والتشديد على التقنية في الفن إنما يستهجنه الفظ عديم الحس الفني بمقتضى اعتداله: إذ يكاد المرء يلحظ فيه مصدر الممارسة المبتذلة التي تُفرع الفن. فما من موضع يكون الفن فيه فريسة للوهم أكثر من [٣٢٢] الجانب التقني الحتمي لسحره، ذلك أن الفن لا يتعد عن ذاك الابتذال إلا من خلال التقنية وسيطا لتبلوره. وفي التقنية حرص على أن يكون الأثر الفني أكثر من تراكم لما هو مائل فعلا بين أيدينا، وهذا «الأكثر» إنما هو مغزاه [الفني].

في لغة الفن، العبارات التي من مثل «تقنية»، «مهنة»، «جرفة» متواطئة من حيث الدلالة. وهذا يدل على ذلك الجانب الصناعي التليد الذي لم يغفل عنه فاليري في كتابه، والذي يُضفي على الفن طابعا مثاليًا في عصر لم يعد فيه بإمكان أي حقيقة أن تكون بريئة. لكن، حين جدّ الفن القائم بذاته في استيعاب الإجراءات والطرائق الصناعية، بقيت هذه الطرائق خارجة عنه. ومعاودة الإنتاج الضخمة لم تصر قط إلى قانون محايث له كما يحلو لطريقة التعرف على المعتدي تأكيد ذلك. حتى في الفن السينمائي هنالك تباين بين الأطوار الصناعية والأطوار الحرفية - الاستطبيقية من جزاء الضغط الاجتماعي والاقتصادي. ذلك أن التصنيع الجذري للفن، تكييفه الشامل مع الأنماط التقنية القائمة، يصطدم مع ما يمتنع في الفن عن الإدماج. وإذا كانت التقنية تنزع إلى التصنيع فهذا إنما يحصل استطبيقًا على حساب كامل التكوين المحايث، ومن ثم على حساب التقنية نفسها. هذا ما يبعث في الفن طورًا ضاربا في القدم يعرضه للتهلكة. في تعصب الأجيال الشابة إذ تفضل موسيقى الجاز على غيرها، مناهضة غير واعية لتلك الظاهرة، وفي الوقت نفسه تناقض ضمني، لأنّ الإنتاج الذي

يتكيف مع الصناعة أو على الأقل يجري مجرى صنيعها، إنما يتردى حتماً إلى ما دون قوى الانتاج الفنية والموسيقية. والنزوع إلى استغلال الصُدفة الذي نشهده اليوم في شتى وسائل الإعلام، هو أيضاً من بين غيره، سعي إلى إلغاء اللامتزمن في الفن، أعني إن جازت العبارة، عدم جدوى الطرائق الصناعية، من دون الانسياق إلى المعقولة الغائية للإنتاج بالجملة. إنه بتفكير علاقة الآثار الفنية بالغائية يغدو بوسع المرء أن يتفحص حقاً سؤال الفن في عصر التقنية، السؤال الذي هو حتمي بقدر ما هو مشتبه فيه بمقتضى طابعه الجاذب والجانب الشعائري الساذج اجتماعياً بالنسبة إلى العصر. [٣٢٣] ولا ريب أن الآثار الفنية تتعين بالتقنية بوصفها في حد ذاتها غائية. لكن محل ما لها^(*) يقع فيها وحدها وليس خارجها. لذلك تبقى تقنية غائيتها المحايثة «من دون غاية»، والحال أن نموذجها مع ذلك هو باستمرار تقنية تخرج عن الاستطيقا. فالصياغة الكنطية التي تقوم على مفارقة إنما تعبر عن علاقة نقاضية من دون أن يكون واضح التقيضة قد أفصح عن ذلك: أعني أن الآثار الفنية تدخل في تناقض مع انعدام غائيتها بواسطة التفتنة التي تربطها حتماً بأشكال غائية. ومثاله أن المتوجات في الفنون التطبيقية تكون مطابقة لغايات بعينها من مثل الشكل الانسيابي الذي يهدف إلى التقليل من مقاومة الهواء، ولكن من دون أن يعنم ذلك على الكراسي مثلاً. لكن هذه الفنون هي صرخة تحذير للفن. ذلك أن عنصرها العقلاني الحتمي الذي يتركز في تقنياتها يشتغل ضد الفن. وليس هذا كما لو كانت العقلانية تُفني دائماً شيئاً ما، اللاواعي، أو الجوهر؛ فالتقنية وحدها هي التي جعلت الفن قادراً على تلقي اللاواعي. لكن بمقتضى استقلالته المطلقة تحديداً، كان الأثر الفني المعروف عركاً شاملاً بكيفية عقلانية محض، قد أتى على الفرق الذي يفصله عن الكيان الخبري، وتماهى مع ضده، أي مع السلع من دون أن يقلدها. فلم يعد بالإمكان تمييزه من الآثار ذات الغائية العقلانية، اللهم إلا من حيث أنه يعدم كل غاية، وهذا بالطبع ما ينفيه ويُعدهم. إن الجملة الشاملة للغائية المحايثة استطيقاً تقضي إلى مشكل غائية الفن خارج المجال الفني، ولكنها تُخفق أمام هذا المشكل. فالحكم الذي يقول إن الأثر الفني ذا التقنية الصارمة قد أخفق، ما زال يصدق، والآثار الفنية

(*) وردت باللاتينية: terminus ad quem، بمعنى ما يؤول وينتهي إليه الشيء.

التي تنقطع عن تقنيتهما، هي متناقضة. إذا كانت التقنية جوهراً لغة الفن، فهي مع ذلك تأتي على لغته؛ وليس من الممكن أن تتخلص من ذلك. في الفن كما في غيره، لا مجال لتوئين مفهوم قوة الإنتاج التقنية، وإلا غدا الفن انعكاساً لتلك التكنوقراطية التي هي اجتماعياً شكل هيمنة يتخفى تحت ظاهر العقلانية. فقوى الإنتاج التقنية ليست البتة لذاتها. ولا قيمة لها إلا بالمنزلة التي تحتلها ضمن العلاقة بغايتها في العمل الفني، وختاماً ضمن العلاقة بمغزى حقيقة ما يُنظم شعراً وما يُلحن وما يُرسم. ولا مشاحة في أن غائية الوسائل هذه ليست شفافة في الفن. [٣٢٤] إذ ليس من النادر أن تتخفى الغاية ضمن التكنولوجيا من دون أن تتطابق هذه مباشرة مع تلك. وإذا كنا في مطلع القرن التاسع عشر، قد اكتشفنا تقنية جوة الآلات وعجلنا بتوسيعها، فقد كانت لهذا ولا ريب، ملامح تكنوقراطية سان - سيمونية. ولم تظهر العلاقة بغاية إدماج الأعمال الفنية ضمن أبعادها جميعاً إلا في طور متأخر، وبالطبع غيرت هذه العلاقة بعد ذلك نوعياً تقنية الأوركسترا. فالتشابك في الفن بين الغايات والوسائل يحث على التحوط من قاعدة «أعطِ تُعطِ»^(*) فيما يتعلق بالأحكام القطعية. لكن، من غير المتأكد أن التكيف مع تقنية تخرج عن الاستطبيق سيكون بسهولة تقدماً داخل الاستطبيق. كذلك كان الأمر بالنسبة إلى السمفونية العجيبة بما هي جزء من المعارض الكونية لذلك الوقت، إذا قارناها بالأعمال الأخيرة لبيتهوفن التي هي معاصرة لها. منذ تلك السنوات، صار تجويف التوسيط الذاتي الذي يتخذ عند برليوتس شكل نقص في التكوين اللحني الشامل، ملازماً بكيفية تكاد تكون منتظمة، للتقنية كما لمفعولها الضار على الأثر. قُبِلَ، الأثر التكنولوجي ليس البتة أكثر انساقاً من الأثر الذي ينطوي على نفسه إجابةً على منزع التصنيع، ويرصد في غالب الأحيان المفعول بما هو «أثر بلا علة». ما هو وجيه في الأفكار حول الفن في عصر التقنية كما تصفه الصحف والجرائد، العصر الذي يتسم بعلاقات إنتاج اجتماعية كما بوضع قوى الإنتاج، ليس هو مطابقة الفن بالتطور التقني بقدر ما هو تحويل ضروب التجربة المقومة التي ترسب في الآثار الفنية. فالمسألة تتعلق بالسؤال عن عالم الصور الاستطقي: قد تحتم على العالم القُبصناعي أن يزول بلا رجعة. والجملة التي ابتدأ بها بنيامين أفكاره

(*) وردت باللاتينية: quid pro quo، وتعني حرفياً: الشيء في مقابل شيء.

حول السريالية، ويقول فيها إن «المرء لم يعد يُحسن الحلم بالوردة الزرقاء»^(١)، هي جملة مفتاح. ذلك أن الفن هو ميميزيس عالم الصور، ومن ثمَّ يغدِل تنويره من خلال أشكال التصرّف والسيطرة. لكنَّ يَعْدِم عالم الصور الذي هو تاريخي بالتمام، وهم عالم سيظمس العلاقات التي [٣٢٥] يحيا البشر في سياقها. إنَّ استغلال الوسائل التقنية المتاحة التي يمكن طبقا لوعي نقدي للفن، أن يستعملها الفن لا تخلصنا من معضلة هل وكيف يكون الفن ممكنا، الفن الذي يتناسب مع الحاضر كما تتصور ذلك براءة تمتنع عن التعلّم، بل لا تتدبّر تلك المعضلة إلا أصالة تجربة لا تقف عند لاموسوطية فقدتها. فالطابع اللاموسوط للمسلك الاستطقي لا يعدو كونه لاموسوطية موسوط كلي. أن من يتجول في الغابة اليوم ولم يأخذ في الحسبان مناطقها النائية، يسمع ضجيج الطائرات ذات المحرك النفاث، فليس هذا موضوعا مجرد تعطيل لراهنية الطبيعة من مثل الاحتفاء الغنائي بها. وهذه ظاهرة تشمّل دافع الميميزيس. فليس التغني بالطبيعة أمرا أكل عليه الدهر نظرا لمادته وحسب، بل لأن مغزى حقيقته قد زال. هذا ما يساعدنا في شرح الجانب اللاعضوي لشعر بيكيت وسيلان. فهو شعور لا يتعلّق لا بالطبيعة ولا بالصناعة؛ وإدماج الصناعة هو تحديدا ما يفضي إلى الشعرية، إدماجا كان يكون جانبا من جوانب الانطباعية ويساهم في الحلم مع ما يخلو منه. ذلك أن الفن بوصفه رد فعل استباقيًا، لم يعد بإمكانه إن فرضنا أن ذلك كان بإمكانه قديما، أن يضم إليه لا الطبيعة العذراء ولا الصناعة التي تشوّهه، واستحالة الأمرين كليهما هي ولا ريب القانون الخفي للاستطيقا غير التشكيلية. فصور المرحلة ما بعد الصناعية هي صور أشياء ميتة؛ وتشهد استباقيًا على التنديد بالحرب النووية، كما كانت السريالية قبل أربعين عاما، تلتمس إنقاذ باريس بالصور من حيث كانت تقدّمها كما لو كان من الممكن أن ترعى فيها تلك الأبقار التي أعاد سكّان برلين إطلاق اسمها على «كورفورشتندام» بعد أن دمرت القنابل المدينة. فوق كلّ تقنية فنية يحلّق في علاقة بغايتها، ظلّ من ظلال اللاعقلانية، ضديد ما بمقتضاء تقذف اللاعقلانية الاستطيقية تلك التقنية؛ وهذا الظلّ هو لعنة التقنية. والحقّ أنّه ليس بالإمكان استبعاد لحظة الكلية من التقنيات كما من نزعة التطور الاسمي بعامة. ومثاله

(١) انظر: فالتر بنيامين، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٤٢١.

أَنَّ التكميلية أو التلحين وفق نظام الاثنى عشر صوتاً هما من حيث الفكرة، طريقتان كَلَّتَان في عصر نفي الكلّية الاستطيقية. ذلك أَنَّ التوتّر بين التقنية الموضّعة و[٣٢٦] الطبيعة الاسمية للأثار الفنيّة يُحلّ ضمن الجهد المبذول في سبيل إنقاذ ما هو فائنٌ متزائلٌ ضمن الديمومة وباعتباره في مأمن من التشتيّة مع أنّه يقترن بها. ومن المرجّح أَنَّ مفهوم التقنية الفنيّة لم يتعيّن نوعيّاً إلّا في سياق ذلك المجهود الجبار؛ ومن ثمّ فهو جنيسٌ حيلة الاستقواء^(*). ومقاله فاليري في نظريّة عقلانية للأمعقوليّة الاستطيقية إنّما تدور في فلك هذه المسألة. وفضلاً عن ذلك، ميلُ الفنّ إلى موضّعة الزائل، لا الدائم، إنّما يعبرُ كاملَ تاريخ الفنّ. لم يتعرّف هيغل إلى ذلك، ولهذا غفلَ في ثنايا الجدلية، عن النواة الزمنية لمغزى حقيقة الفنّ. إنّ تذييت الفنّ على مرّ القرن التاسع عشر، التذييت الذي حرّز في الوقت نفسه، قوى إنتاجه التقنيّة، لم يضحْ بالفكرة الموضوعيّة للفنّ، بل أعاد تشكيلها من حيث زمنها، على نحو أكثر خلوصاً من خلوص النزعة الكلاسيكية. لكنّ يتحوّل من ثمّ الإنصاف الأكبر لدافع الميميزيس إلى المظلمة الكبرى لأنّ العنصر الدائم، الموضّعة، ينتهي إلى نفي دافع الميميزيس. لكن ينبغي البحث عن مصدر الخطأ في فكرة الفنّ، فهو لا يكمن في ما يُزعم أنّه انحطاط الفنّ.

الاسمية الاستطيقية هي سيرورة في الشكل، وتصير في حدّ ذاتها إلى شكل: وفي هذا أيضاً يكون الكلّي والجزئيّ موسطين أحدهما بالآخر. أمّا المنع الاسميّ لأشكالٍ معطاة مسبقاً، فيجري من حيث يُنتج وصايا، مجرى التععيد. ذلك أنّ نقد الأشكال يمتزج بنقد تطابقها الشكلي. من هذا المنظور، التمييز الهامّ بين المنغلق والمنفتح يقوم مقام الأنموذج بالنسبة إلى كلّ نظرية في الأشكال. فالأشكال المنفتحة هي تلك المقولات الكلّية في الأجناس [الفنيّة] التي تبحث عن توازن مع النقد الاسميّ للكلّي. ويستند هذا النقد إلى تجربة الإخفاق المبدئيّ لما كانت تدّعيه الآثار الفنيّة وحدةً بين الكلّي والجزئي. فما من كلّيّ معطى مسبقاً يقبل في حدّ ذاته ومن دون صراع، الجزئيّ الذي لا يتفرّع عن الجنس. ومن ثمّ، تغدو الكلّية المؤبّدة للأشكال متنافرةً مع معناها، ولا يتحقّق الوعدُ بما هو على غرار الكثرة، بالمنغلق التامّ والساكن في حدّ

(*) وردت بالفرنسية: tour de force

ذاته. ذلك أنه وعدٌ يصدق على ذلك المتنافر الذي للأشكال والذي على الأرجح أنه لا يقبل البتة التطابق معها. فالأشكال التي تُحدث جمعةً حالما يفوت أنها، إنما تُضَرُّ بالشكل نفسه. والشكلُ المموضعُ بإزاء آخره، لم يعد شكلاً. [٣٢٧] ومثاله أن الإحساس بالشكل لدى باخ الذي كان يتعارض في كثير من الجوانب مع الاسمية البرجوازية، لم يكن يقوم على الاحترام، بل على التمسك بسبيل الأشكال التقليدية، أو بعبارة أصح: على أنه كان يمنع منعاً باتاً، تجمدها ويدفع دفعاً تمتئها اسمياً وبناءً على الإحساس بالشكل. إن لما يمتدحه كليشيه (*) لا يخلو من الضغينة، في الروايات باعتباره وهب الشكل، جانباً من الصحة يكمن في القدرة على حفظ قابلية تغير الأشكال في المشكّل والانسياق إلى المشكّل عن تعاطف حسي، بدلاً من مجرد ترويضه وكبت جماحه في إطار استعمال الأشكال بما هي كذلك وإن كان استعمالاً سديداً. ذلك أن في الإحساس بالأشكال تعاليمَ حول إشكاليّتها، أعني على سبيل المثال، أن بداية مقطوعة موسيقية ونهايتها، والتركيب النسيق للوحة، وطقوس خشبة المسرح، وموت الأبطال أو أفراحهم، هي أمور لا طائل من ورائها من حيث طابعها التعسفي: فالمشكّل لا يفي بما يقتضيه الشكل الذي تتخذه عملية التشكيل. لكن، إذا كان التخلّي عن الطقوس ضمن فكرة الجنس [الفنّي] المفتوح الذي غالباً ما يكون هو نفسه مثله مثل القصيد الغنائي ذي الأدوار، من زمام المواضع، قد تخلص من كذبة الضرورة، فإن تلك الفكرة تصير معرضةً أكثر للعرضية. ينبغي للأثر الفنيّ الاسمي أن يصير اسمياً من حيث يتنظّم من الأسفل بكيفية محض، بدلاً من أن تُفرض عليه من عل مبادي التنظيم. لكن ولا أثر من الآثار الفنيّة يملك في حد ذاته إذ يُهمل بلا تبصّر، قوة التنظيم تلك: فلو خلعه المرء عليه، لكان ذلك في واقع الأمر، من باب التوثين. ذلك أن الاسمية الاستطيقية التي بلا قيد تأتي مثلها مثل النقد الفلسفي لأرسطوطاليس، على كلّ شكل باعتباره من بقايا ألفي - ذاته الرّوحي. ويُفضي إلى وقعانية حزفية، وقعانية تتنافى مع الفن. بإمكان المرء على سبيل المثال، أن يبين عند موتسارت ذي المستوى الشكليّ الذي يُضرب به المثل، أن أعماله الأكثر جرأة من حيث الشكل، ومن ثم الأكثر أصالة، تُظهر بكثافة الانحلال الاسمي. فلا يمكن

(*) وردت بالفرنسية: Cliché

الجمعُ بين طابع الأثر الفني بوصفه اصطناعيًا والمصادرة على الانغماس في الشيء بكيفية محض. وبما أنَّ الآثار الفنيَّة صنيعٌ، فإنَّها تستفيد في حدِّ ذاتها جانب الترتيب والتنظيم و'الإخراج' الذي لا يُطبقه الحسَّ الاسمي. مع نقص الأشكال المفتحة الذي أحدُ أوضح الأمثلة عليه هو الصعوبات التي كان بريشت يواجهها في كتابة خواتم مُقنعة لمسرحياته، تبلغُ المعايأة الاسمية [٣٢٨] للفنِّ ذروتها. وفضلا عن ذلك، لا ينبغي الإغفال عن القفزة النوعية ضمن كامل نزعة الانتقال إلى شكل مفتوح. لقد تكوَّنت الأشكال المفتحة القديمة ضمن أشكال مؤرثة حولتها ولكن لم تحتفظ منها إلَّا بالملامح البرّانية. ومثاله أنَّ سوناتة فيينا الكلاسيكية كانت في واقع الأمر، شكلا ديناميا ولكن منغلقا انغلاقا مؤقتا. أمّا الرُنْدَة فكانت من حيث الطابع غير الإلزامي لتعاقب الأدوار والمقاطع اللازمة، تكونُ بكيفية متعمّدة، شكلا مفتوحا. لكنَّ الفرق من حيث نسيج الكتابة الموسيقية، لم يكن معتبرا. من يتهوفن إلى مالر كنّا نستعمل 'سوناتة الرُنْدَة' التي نقلت أداء السوناتة إلى الرُنْدَة، في تقلّب بين لعبة الشكل المفتوح والطابع الإلزامي للشكل المغلق. وكان ذلك ممكنا لأنَّ شكلَ الرُنْدَة لم يكن يخضع في حدِّ ذاته بكيفية حرفية إلى العرضية، بل كان على العكس من ذلك، قد تكيّف في انسجام مع روح العصر الاسمي وذكرى أناشيد الرُنْدَة الضاربة في القِدم، مع مقتضى عدم الإلزامية باعتبارها شكلا قائما، تفاعلاً بين الخورس وكبراء المنشدين. كانت الرُنْدَة مهيةً للتنميط المبتذل أكثر من السوناتة التي تطوّرت دينامياً وتتناهى ديناميتها على الرغم من انغلاقها، مع كلّ نمطية. ذلك أنَّ الاحساس بالشكل الذي كان قد أظهر على الأقلّ العرضية في الرُنْدَة، كان يقتضي ضمانات بعدم تفجّر الجنس [الفني]. ومثاله أنَّ الأشكال القائمة مسبقاً لدى باخ من مثل برستو الكونشرتو الإيطالي، كانت أكثر مرونة وأقلّ تصلّباً، بل أكثر تمفصلاً من رُنْدَات موتسارت التي تنتمي إلى طور لاحق من أطوار الاسمية. أمّا الانقلاب النوعي فقد حدث عندما حلَّت محلّ التناقض الظاهر للشكل المفتوح، طرائق ناهضت بقطع النظر عن مسألة الأجناس، الموانع الاسمية؛ والمفارقة هي أنَّ النتائج كانت أكثر انغلاقاً من نتائج الأشكال السابقة التي كانت تقوم على المؤالفة؛ ذلك أنَّ الميل الاسمي إلى ما هو أصلا نبي يجري عكس مجرى أشكال اللعب بما هي موروثة التسلية الاقطاعية. فالجذبة التي نشهدا عند يتهوفن، هي برجوازية. والعرضية إنّما تفيض على الطابع

الشكلي. وختاماً، العرضية هي عاملٌ من عوامل التكوين الشامل والمتنامي. كذلك يمكن أن نفتر أشياء تبدو في الظاهر هامشية، من مثل التقليص زمنياً في دائرة التلحين الموسيقي، والحجم الصغير لأفضل لوحات بول كلي. [٣٢٩] فتراجع الانقياد للزمان وللمكان أمام أزمة الشكل الاسمي حتى بلغ السيانة. ويمكن أن تكون نزعات التصوير الانفعالي والرسم اللاتشكلي والموسيقى الارتجالية، قد دفعت ذلك الانقياد إلى حدّه الأقصى: ذلك أنّ الذات الاستطيقية تستغني عن جمل تشكيل العرضي المناوئ لها والذي يشتمل من إمكان تحمّله لوقت طويل؛ ومن ثمّ تحمل على العرضي إن جازت العبارة، مسؤولية التنظيم. لكنّ هذا الكسب يفضي مرّة أخرى إلى الزلل. ذلك أنّ الطابع القانوني للشكل الذي يظنّ المرء أنّه نقى من العرضي والمتنافر، يبقى في حدّ ذاته متنافراً وغير مُلزم بالنسبة إلى الأثر الفني، بل غريباً عن الفنّ من جزاء حرفيته. والإحصائيات هي في خدمة غياب الأشكال التقليدية. بيد أنّ هذه الوضعية تتضمّن في حدّ ذاتها شكلاً نقد ذلك الغياب. فالآثار الفنية الاسمية تكون دائماً في حاجة إلى اليد الموجهة التي تُخفيها بمقتضى مبادئها. ومن ثمّ، يدخل في النقد الموضوعي الأقصى للظاهر عنصرٌ مشحونٌ بالظاهر ربّما يتنافى مع الاختزال مثل الظاهر الاستطقي لكلّ أثر فني. وغالباً ما يستشعر المرء في الانتاجات الفنية للاتفاق، ضرورة إخضاع تلك الطرائق المؤسسية إن جازت العبارة، إلى الاختيار. تصويب البخت^(*) هو المصير المحتوم للأثر الفني الاسمي. ذلك أنّ بخته ليس ببخت، وهذا المصير المحتوم هو الذي كانت الآثار الفنية تلمس التخلص منه منذ أنّ انخرطت قديماً في مسار مناهضة الميثوس. ومما لا نظير له هو أنّ بيتهوفن الذي أصابت موسيقاه عدوى الاسمية كما أصابت فلسفة هيغل، قد جعل القيام الذاتي وحزبة الذات التي بلغت الوعي بذاتها يتغلغلان في ما يصادر عليه اشتغاله لإشكالية الشكل. فهو قد شرّع لما تعين أن يظهر من منظور الأثر الفني القائم على ذاته بكيفية محض، بوصفه عنفاً، بناءً على المغزى الذي للأثر الفني بالذات. فلن يستفيد أحدٌ من الآثار الفنية اسمه ما لم يستبعد العرضي الذي يتعارض مع قانونه. ذلك أنّ الشكل طبقاً

(*) وردت بالفرنسية: *corriger la fortune*. ونتمتع في هذا الموضع «البخت» و«الاتفاق» كما استقرأ في التعريب المتقدم للمدونة الأرسطية.

لمفهومه، هو شكلُ شيءٍ ما لا يمكن أن يصير إلى تحصيلٍ حاصلٍ الشكل. لكن ضرورة ارتباط الشكل هذا بآخره إنما تقوّض الشكل من حيث لا يمكنه أن يفرض بوصفه المحض، على المتنافر الذي يتعقّبهُ من حيث هو شكلٌ وكما يكون في حاجة إلى المتنافر. [٣٣٠] ومن ثم، تكمن حدودُ محاياة الشكل في المتنافر. ومع ذلك، لم يكن تاريخ الفنّ البرجوازي برمته ممكناً إلا بوصفه مجهوداً بُذل في سبيل حلّ نقیضة الاسمية، أو على الأقلّ تشكيلها واستفادة الشكل من خلال سلب الشكل. وفي هذا ليس تاريخ الفنّ المحدث مماثلاً مجرداً المماثلة لتاريخ الفلسفة، بل هو سيّ له. وما كان هيجل قد وسّمه بانبساط الحقيقة، كان الشيء نفسه ضمن تلك الحركة.

لقد أنتجت ضرورة تحويل اللحظة الاسمية إلى موضعة تتضاد معها في الوقت نفسه، مبدأ البناء. فالبناء هو شكل الآثار الفنية الذي لم يعد يفرض عليها ولكنه لا يصدر عنها أيضاً، بل ينبثق من انعكاسها بواسطة العقل الذاتي. تاريخياً، يعود مفهوم البناء إلى الرياضيات؛ وفي الفلسفة التأملية لشلنغ نُقل هذا المفهوم لأول مرة إلى دائرة ما هو موضوعي عياناً: فكان يفترض فيه أنه يختزل في قاسم مشترك العرضي المنتشر واقتضاء الشكل. وهذا ما يقترب كثيراً من مفهوم البناء في الفنّ. فالموضعة تغدو موظفةً لأنه لم يعد من الممكن أن تستند إلى أي موضوعية تقوم على الكلّيات مع أنها من حيث المفهوم، موضعة للدوافع. وبما أن الاسمية حطمت سقف الأشكال، فإنها نقلت الفنّ إلى الهواء الطلق^(*) من قبل أن يتحوّل هذا إلى برنامج غير مجازي. ومن ثم صار الفكر والفنّ ديناميين. فيكاد لا يجانب الصواب القول بالتعميم إن الفنّ الاسمي لم يدرك فرصة الموضعة إلا ضمن الصيرورة المحايثة وطابع السيروية الذي لكل أثر فني. غير أن الموضعة الدينامية، تعيين الأثر الفني كينونة في حد ذاتها، يتضمن لحظة سكونية. إذ في البناء تنقلب الدينامية إلى سكونية بالتمام: فالعمل الفني المبني ساكنٌ ثابت. ذلك هو سقف تقدّم الاسمية وحدوده. الحبكة الروائية هي التي كانت في الأدب، تكون أنموذج الدينامية، وأما في الموسيقى فهو التطوير من خلال الأداء. ومثاله أن العملية النشيطة وغير الشفافة بالنظر إلى غايتها صارت من حيث انحباسها ضمن تطویرات الأداء لدى هايدن، إلى قاعدة

(*) وردت بالفرنسية: plain air

تعيين موضوعي لما يمكن أن يُدرك باعتباره تعبيراً عن فكّه ذاتي. ذلك أنّ الحركة النوعية للأغراض التي تنم عن تعقّب لمصالح بعينها [٣٣١] واعتقاد راسخ هو بمثابة البقايا الأنطولوجية إن جازت العبارة، تخدم من هذا الوجه تحديداً، انسجام الكل، وتذكر لا محالة بسلوك التحذلق والرياء وقصر النظر الذي للدسائس ذرية الشيطان الأرعن، ورعونته هذه تتخلّل حتى الأعمال المفخّمة للكلاسيكوية الدينامية، بل تبقى قائمة في الرأسمالية. أمّا الوظيفة الاستيطانية للوسائل عينها فتكمن في التأكيد بكيفية دينامية ومن خلال صيرورة بعينها، على المسار الذي حرّره الفردي، على ما يضعه الأثر الفني بلا توسيط، على مقدماته بوصفها نتيجة. وهذا ضربٌ من مكر اللاعقل مكرًا يخلع عن حبكة الدسّاس محدوديتها؛ ومن ثمّ يغدو الفرد ذو السيادة إثباتاً للحبكة. إنّ التكرار المتواتر في الموسيقى بخاصة، يجسّد الإثبات، ويغدّل باعتباره معاودة لما لا يقبل التكرار، المحدودية. فالحبكة والتطوير أداءٌ ليسا فعاليتي ذاتية وحسب، صيرورةٌ زمنية لذاتها. إذ أنّهما يمثلان أيضاً في الآثار الفنية، الحياة المحرّرة من القيود والعمياء التي تُفني نفسها بنفسها. وبالنظر إلى هذه الحياة لم تعد الآثار الفنية حصناً منيعاً. فكلّ حبكة تعني بالدلالة الحرفية والمجازية أنّ كذلك هو الأمر في الخارج. وفي عرض هذه الكيف هو الأمر^(*) يتغلغل في الآثار الفنية على نحو لا يُستشعر، آخرها، ويكون هذا المتنافر محرّكاً لما تختصّ به، أعني حركة الموضوعة. وهذا ممكنٌ لأنّ الحبكة والتطوير من حيث هما وسيلتان فنيّتان ذاتيتان تُزدرعان في الآثار الفنية، يتخذان فيها طابع الموضوعة الذاتية الذي هو طابعهما في الواقع؛ وفيهما طعنٌ في العمل الاجتماعي من حيث محدوديته: أعني عدم جدواه بالقوّة. ومثل انعدام الجدوى هذا يكون في الحقيقة، نقطة تطابق الفنّ والمؤسسة الاجتماعية الفعلية. إنّ لإنتاج السلع حتّى في أبعاده الهائلة، صدّى حيثما يُشتغل على مسرحية أو سوناتة في العصر البرجوازي: ولا سيّما حين تُفكّك هذه أو تلك إلى أدقّ دوافعها وأغراضها، ثمّ تحضّل موضعها بواسطة شميلتها الدينامية. والارتباط بين هذا المسلك التقني والمنحى المادي، الذي طُوّر منذ الحقبة المانوفكتورية، ما زال لم يُكشف بعد، ولكنه مع ذلك واضح للعيان لا ريب فيه. لكن بالحبكة والتطوير لا

(*) وردت بالفرنسية: «Comment c'est»

ينقل هذا الميكانيزم إلى الآثار الفنيّة، الحياة المتنافرة وحسب، بل ينقل إليها أيضاً قانونها: [٣٣٢] لقد كانت الآثار الفنيّة الاسميّة من دون أن تعلم هي نفسها ذلك، لوحات اقتصادية(*)، هو ذا المنبع التاريخي - الفلسفي للفكر المحدث. ولا ريب أنّ ذلك الميكانيزم يعيد إنتاج الحياة في الخارج. فهو وسيلة مرصودة لأجل غاية بعينها. لكنه يُخضع الغايات جميعاً إلى أن يغدو هو نفسه غاية، أي في الحقيقة، باطلاً. وهذا ما يتكرّر في الفنّ من حيث تمتصّ الحبكة والتطوير والأفعال، وفي الانحراف الأخلاقيّ، جرائم الرويات البوليسية، كلّ مصلحة وتستغرقها. وفي المقابل، تتردّي الحلول المنشودة إلى قوالب مبتذلة. كذلك يناقض الميكانيزم الفعليّ الذي تعيّنهُ هو كونه لشيء ما، ذلك التحديد، ويصير في ذاته رعونة تثير الضحك في نظر العبقريّة الاستطقيّة. كان هايدن الذي هو أحد أكبر الكتاب الموسيقيّين، قد حمل على الأثر الفنيّ بكيفية نموذجيّة من خلال تشكيل خواتم مقطوعاته، بطلان الديناميّة التي تتوضع بواسطتها هذه الخواتم؛ وما يصحّ وصفه عند بيتهوفن بالهزل إنّما يتنزّل في سياق ذلك البطلان. لكنّ، بقدر ما تغدو الحبكة والديناميّة غايةً في حدّ ذاتها، ومثاله كيف تفضي الحبكة في علاقات خطيرة(**)، إلى بطلان الغرض، تصيران هزلاً في الفنّ أيضاً، ويتحوّل الانفعال الذي يناظر ذاتيّات تلك الديناميّة، إلى غضب بسبب درهم مفقود(***)، إلى لحظة السيّاتية ضمن الفردنة. ومن ثمّ، وقع الاعتراض على المبدإ الديناميّ الذي لم ينفكّ الفنّ بصريح العبارة، ينشُد من خلاله، التوازن بين الكلّيّ والجزئيّ. فنزع عنه الاحساس بالشكل سحره أيضاً، وبات يُعدّ من قبيل الصيانيّات. تعود هذه التجربة إلى منتصف القرن التاسع عشر. وكان بودلير مقرّظ الشكل ومدّاح الحياة الحديثه(****) في آن، قد عبّر عن ذلك في الإهداء الذي يتصدّر سبليين باريس، إذ قال إنّ بإمكانه أن يقطع جبل الكتابة حيث يريد ذلك وإنّه بإمكان القارئ أيضاً أن يقطع جبل القراءة حيث يشاء، «ذلك أنّي لا ألجم الإرادة الجموخ للقارئ

(*) وردت بالفرنسية: tableaux économiques

(**) Liaisons dangereuses، وهو العنوان الفرنسي لرواية للاكلو.

(***) إشارة إلى عنوان الأوبوس ١٠٩ لبيتهوفن «الفروشن المفقود».

(****) وردت بالفرنسية: vie moderne

لأقيدَها بحبلٍ حكيمةً مبتدلة لا ينتهي^(١). إذَاك بات يوصف بالمبتذل ما كان الفنّ الاسميّ ينظّمه بواسطة الصيرورة، وضفا يقوم على معاينة المقصد من الوظيفة وشي بالتبرّم ممّا وقعت معاينته. ذلك أنّ بطلَ [٣٣٣] استطيعا الفنّ لأجل الفنّ^(*) برمتها، نراه في شاهد بودليّر ذاك، يلقي بالأسلحة إن جازت العبارة: فاشمئزّه^(**) يشمل أيضاً المبدأ الدينامي الذي يُنتجه الأثر الفنّي بما هو كائن - في - ذاته. مذكّار صار قانون كلّ فنّ قانونه المضادّ. وكما كانت القبليّة السكونيّة للشكل قد تقدّمت بالنسبة إلى الأثر الفنّي الاسميّ البرجوازيّ، أخذت الديناميّة الاستطيقيّة تتقدّم إذَاك طبقاً للتجربة التي صاغها كورنبرغ في بادئ الأمر ولكن تتخلّل كلّ جملة وكلّ بيت شعريّ لبودليّر، أعني تجربة أنّه لم تعد ثمة حياة. وهذا لم يتبدّل في وضعيّة الفنّ الزاهن. ذلك أنّه قد طالّ طابع السيرورة نقدُ الظاهر، لا مجرد الظاهر الاستطيقيّ الكلّيّ، بل ظاهر التقدّم ضمن واقع الحال الفعليّ. ومن ثمّ، تُكشف السيرورة تكريراً؛ ولا بدّ للفنّ أن يخجل من ذلك. في الحداثة يُحسب ألف حساب لمصادرة فنّ ما ينفكّ يخضع إلى إمّية السكون والديناميّة. ومثاله أنّ بيكيت يرى إذ لا يكثرث لكلّيشيه التطوير الفنّي الطاعغي، أنّ المطلوب الرئيس يكمن في التحرك ضمن فضاء لامتناه في الصغر، ضمن النقطة التي بلا أبعاد. سيتنزّل مبدأ البناء الاستطيقيّ من جهة ما هو مبدأ «لا بدّ أنّ نواصل»، فيما أبعد من السكونيّة، وفيما أبعد من الديناميّة من جهة ما هو حلّول، اعتراف بالإخفاق. وتناظرا مع هذا، تميل كلّ التقنيات البنائيّة للفنّ إلى السكونيّة. أمّا غاية ديناميكا ما هو متساوٍ على الدوام، فلا تعدو كونها ما يُنذر بالويلات: هو ذا ما يضعه بيكيت نصب عينيه في أعماله. فالوعي يعايّن محدوديّة التقدّم الذي يكفي بكونه تقدّماً إلى ما لا نهاية باعتباره وهمّ الذات المطلقة، والعمل الاجتماعيّ إنّما يهزأ استطيقياً من الباثوس البرجوازيّ بعدّ أنّ تبين فعليّاً عدم جدوى العمل. ذلك أنّ الأمل في إلغاء العمل وتهديد الموت البارد يجمّدان ديناميّة الآثار

(١) شارل بودليّر، سبليّن (حزن/كآبة...) باريس. نشر شعري - *Le spleen de Paris. Lyrique Prosa*

ترجمه إلى الألمانية د. روزر، مونشن وإسلفن ١٩٦٠، ص. ٥.

(*) وردت بالفرنسيّة: *l'art pour l'art*

(**) وردت بالفرنسيّة: *dégoût*

الفنّية؛ فكلاهما يرتسمان موضوعياً ضمن هذه الدينامية التي تعجز عن الاختيار بينهما. والقوة الكامنة للحرية التي تترأى ضمن هذه الدينامية، إنّما تكبّتها في الوقت نفسه، وضعية المجتمع، وليست من ثمّ جوهرية بالنسبة إلى الفنّ. هو ذا مصدر التباس البناء الاستطقي. فهذا البناء قادر في الآن نفسه، على تقنين إعفاء الذات المضغفة وعلى جعل الاغتراب المطلق خاصّة الفنّ الذي قد ينشُد عكس ذلك، استباقاً لصورة [٢٣٤] وضع مؤتلف سينزّل هو نفسه فيما أبعد من السكونية والديناميكا. هنالك روابط عرضية كثيرة بالتكنوقراطية تجعل المرء يرتاب ويرجح أنّ مبدأ البناء يبقى استطقيّاً، جزء لا يتجزأ من العالم المسير، ولكنه من الوارد أن ينتهي إلى شكل استطقيّ ليس يمكن التعرّف إليه بعد، شكلاً يشير تنظيمه العقليّ إلى إلغاء مقولات التسيير جميعاً كما إلى إلغاء انعكاساتها على الفنّ.

قبل تحرير الذات كان الفنّ لا محالة وبمعنى معيّن عنصراً اجتماعياً على نحو أقلّ موسوطية ممّا صار إليه بعد ذلك. كان قيامه الذاتي، استقلاله عن المجتمع، وظيفة للوعي البرجوازيّ بالحرية الذي كان من ناحيته مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالبنية الاجتماعية. ولا ريب أنّه من قبل أن يتكوّن هذا الوعي، قد كان الفنّ في ذاته وليس لذاته، في تناقض مع الهيمنة الاجتماعية ومع توسّعها ضمن الأخلاق والأعراف^(*). منذ محاكمة الفنّ في جمهورية أفلاطون، كانت توجد من حين إلى آخر صراعات، ولكن ما كان ليكون بوسع أحد أن يتصور فكرة فنّ معارضٍ بالجواهر إذ كان لأشكال المراقبة الاجتماعية مفعولٌ مباشر أقوى ممّا كان عليه في العصر البرجوازيّ وإلى حدود مطلع عصر الدول التوتاليتارية. ومن جانب آخر، كانت البرجوازية قد استكملت إدماج الفنّ بكيفيّة أشمل من أيّ مجتمع سابق. أمّا الضغط الاسميّ المتزايد فكان يُظهر أكثر فأكثر للعيان الطابع الاجتماعيّ للفنّ؛ وهذا الطابع أظهرُ بكيفيّة لا نظير لها في الرواية ممّا نجده على سبيل المثال في ملاحم الأبطال المتحفظة والمؤسّسية بقدر معتبر. ذلك أنّ سيل التجارب التي لم تعد تهذبها الأجناسُ القبلية، وضرورة بناء الشكل بالاستناد إلى تلك التجارب، أي من الأسفل، هما 'واقعيّان' طبقاً للوضع الاستطقيّ المحض ومن

(*) وردت بالإنجليزية: mores

قبل أي مضمون. فعلاقة المضمون بالمجتمع الذي يصدر عنه صارت في بادئ الأمر ومن حيث لم تعد تُصعد مسبقاً بواسطة مبدأ الأسلبة، أكثر تماسكا، وهذا لا يقتصر البتة على الأدب. وما سمي أجناسا دنيا كانت هي أيضاً قد اتخذت مسافة من المجتمع حتى حيث كانت تخوض مثل الكوميديا الأتيكية، في العلاقات البرجوازية وأحداث الحياة اليومية. فليس الهرب إلى الـ"نيمانسلاند"^(*) من بنات خيال آرسطوفان بل هو لحظة جوهرية للشكل الذي يشغل عليه. [٣٣٥] إذا كان الفن دائماً في جانب من جوانبه، واقعة اجتماعية^(**) من جهة ما هو نتاج للعمل الاجتماعي للفكر، فإنه قد صار كذلك بشكل يبين مع تبرّجّه. فالـفن يتخذ موضوعاً له علاقة الاصطناعي بالمجتمع الخُبري؛ ودون كيخوت تنزّل في بداية هذا التطور. لكن، ليس الفن اجتماعياً لا من حيث نمط إنتاجه الذي تتركز فيه جدلية قوى الانتاج وعلاقات الانتاج، ولا من حيث المصدر الاجتماعي لفحوى مواده. بل الفن يصير بالأحرى عنصراً اجتماعياً من خلال موقفه المضاد للمجتمع، وهو لا يعتقد ذا الموقف إلا من حيث هو قائم بذاته. فالـفن من حيث يتبلور في حد ذاته نوعياً بدلا من الامتثال للمعايير الاجتماعية القائمة والاتصاف بأنه «مفيد اجتماعياً»، إنّما ينقد المجتمع من حيث مجرد وجوده، وهذا ما يُكره عليه المتمزّتون بمختلف مشاربهم وطوائفهم. فما من محض، أي متكوّن بالتمام طبقاً لقانونه المحايث، لا يحمل ضمناً نقداً واستنكاراً للهِوان والترذي اللذين يُتجهما وضع يتطور في اتجاه مجتمع تبادل شمولي حيث كل شيء لا يوجد إلا لآخر. فاللإجتماعي في الفن إنّما هو سلب متعين للمجتمع المتعين. والحق أنّ الفن القائم بذاته من حيث رفضه للمجتمع الذي يعدل التصعيد بواسطة قانون الشكل، يعرض بوصفه عاملاً إيديولوجياً، ذلك أنّه بالمسافة التي يتخذها إنّما يترك المجتمع الذي يهوله، على حاله وطمأنينته. هذا أيضاً هو أكثر من مجرد إيديولوجيا: فالمجتمع ليس مجرد السلبيّة التي يستنكرها قانون الشكل الاستطقي، بل هو حتى في تشكّله الأكثر استشكالا، جوهر حياة البشر التي تنتج

(*) تقابلها في الإنجليزية «نومانسلاند»، ولها في الأصل دلالة عسكرية، المنطقة المحرّمة. لكنها تدلّ فضلا عن ذلك، على مجال لا تتوفر فيه أسباب العيش ومن ثم لم تغطّ أقدام بشر. ومنها دلالات الغربة والانتماء وما إليها.

(**) وردت بالفرنسية: fait social

وتعاود إنتاج نفسها. لم يكن بمقدور الفن أن يستغني عن هذه اللحظة وعن النقد طالما أن السيرة الاجتماعية لم تتجلب بوصفها سيرة تدمير ذاتي؛ إذ أنه ليس بمقدور الفن من جهة ما هو خلو من الحكم، أن يبت بواسطة النوايا والمقاصد، في اللحظتين ويحسم أمره فيهما. ذلك أن قوة الإنتاج المحض من مثل قوة الإنتاج الاستيطانية، هي موضوعيا وحالما تُحرز من الاملاءات المتنافرة، الصورة المضادة للقوة المقيّدة، ولكنها أيضاً براديعم الفعل الذي تُخشي عواقبه من حيث هو كذلك. فالفن لا يبقى حياً يُرزق إلا من خلال قوة مقاومته الاجتماعية؛ وإذا لم يتشي، صار سلعة. فلا تكمن مساهمته في المجتمع [٣٣٦] في التواصل معه، بل في عنصر متوسط جداً، في مقاومة ينتج ضمنها التطور الاجتماعي بمقتضى التطور الداخلي للاستطبيق من دون أن يكون هذا محاكاة لذلك. ذلك أن الحداثة الراديكالية تحافظ على محاياة الفن وإن أفضى ذلك إلى انتساخه، على نحو أن التسليم بالمجتمع لا يكون إلا ملتبسا غامضا مثل الأحلام التي لم يزل المرء منذ القدم يقارن بها الآثار الفنية. فما من عنصر اجتماعي يكون كذلك في الفن بكيفية غير موسوعة، حتى حيث يطمح الفن نفسه إلى ذلك. في عهد غير بعيد كان قد تعين على بريشت وهو الملتزم اجتماعياً، بأن يبتعد تحديداً عن الواقع الاجتماعي الذي كانت تتطلع إليه مسرحياته، لكي يضيفي على موقفه تعبيرة فنية. وكان يحتاج إلى طرائق اليسوعيين لكي يمّوه ما يكتبه ويقدمه قدر المستطاع في شكل الواقعية الاشتراكية حتى أنه لم يقع تحت طائلة التفتيش والتحقيق. الموسيقى أيضاً تشي بماهية كل فن. إذ كما يظهر المجتمع بحراكه وتناقضاته، ضمن الموسيقى، في شكل ظلال يجد فيها عبارته ولكن يقتضي التعرف إليها جهداً، كذلك هو الأمر في كل فن. وحيشما بدا الفن على أنه يصور ذلك المجتمع ويعكسه بحذافيره، صار خذاعا ينسج على منوال «الكما لؤ». ومثاله أن الصين عند بريشت ولأسباب معاكسة، ليست أقل أسلبة من مدينة مسينا عند شلر. فكل الأحكام الأخلاقية حول شخوص الرواية أو المسرحية كانت باطلّة حتى إذا كانت على حق في تعارضها مع نماذجها؛ والنقاشات حول معرفة هل يمكن أن تكون للبطل الإيجابي ملامح سلبية، تنم عن الحمق كما تبدو لمن يتناولها خارج دائرة نفوذها. ذلك أن الشكل يفعل مفعول المغناطيس الذي ينظم عناصر الإمبريا بكيفية تجعلها غريبة عن سياق وجودها خارج الدائرة الاستيطانية، إذ أنه بهذا وحده تقوى

على طبيعتها الخارجة عن الاستطيقا. وفي المقابل، التقيدُ الحزفي بالتفاصيل الخُبرية ضمن صناعة الثقافة، والظاهرُ المتماusk للأمانة الفوتوغرافية إنما يقرنان بكيفية أنجع من حيث يستغلان تلك العناصر، بالاستغلال الإيديولوجي. ما هو اجتماعي في الفن إنما هو حركته المحايثة المضادة للمجتمع، وليس الموقفُ الظاهر الذي يعتنقه. فحراكه^(*) التاريخي يصدُ الواقع الخُبري الذي تكوّن الآثار الفنية مع ذلك ومن جهة ما هي أشياء، جزء لا يتجزأ منه. طالما أنه من الممكن حملُ وظيفة اجتماعية على الآثار الفنية، فإنها تكمنُ في انعدام الوظيفة. [٣٣٧] ذلك أن الآثار الفنية تجسد سلبياً من خلال المسافة التي تفصلها عن الواقع الفعلي المسحور، وضعا سيحلُ فيه ما هو كائنُ محلّه الصحيح. ومن ثم، سحرها هو رفعُ للسحر. وتحتاج طبيعتها الاجتماعية إلى التفكير المضاعف في كونها - لذاتها وفي علاقاتها بالمجتمع. ذلك أن طابعها المزدوج يتبدى في تمظهراتها جميعا؛ فهي تتلأأ في ألوان متبدلة وتتناقض في حد ذاتها. والنقاد التقدميون اجتماعيا هم على حق حين يعيبون على برنامج الفن لأجل الفن^(**) الذي غالبا ما يرتبط بارتكاسية سياسية، توثيقه لمفهوم الأثر الفني المحض الكافي بنفسه. صحيحُ أن الآثار الفنية من جهة ما هي نتاجات للعمل الاجتماعي، تنغلق على ما تكون في حد ذاتها من حيث تخضع لقانون شكلها أو تنتج هي نفسها قانونَ شكل. وبهذا المعنى يمكن أن يقع كل أثر فني تحت طائلة الحكم عليه بالوعي الزائف أو يُحمل على محمل الإيديولوجيا. من منظور شكلي، الآثار الفنية هي إيديولوجيا بقطع النظر عما تقول ومن حيث تضع قُبلياً عنصرا فكريا باعتباره مستقلا عن شروط إنتاجه المادية، ومن ثم باعتباره ذا نوعية عليا، فتوقع في الوهم من حيث الزلل القديم الذي يتعلّق بالفصل بين عمل البدن وعمل الفكر. ما كان قد رُفِع بهذا الزلل إلى أعلى المراتب، تخفضه الآثار الفنية إلى أدنى مرتبة. لذلك لا يستغرق مفهوم الفن الآثار الفنية بمغزى حقيقتها؛ وهذا ما نبه على سبيله منظرو الفن لأجل الفن من مثل فاليري. لكن توثيقهم الخطأ لا يجرد الآثار الفنية من كونها آثارا فنية، حالهم في هذا كحال أي امرئ يرتكب ذنبا. ذلك أنه لا شيء في العالم المتوسط

(*) وردت باللاتينية : Gestus

(**) وردت بالفرنسية : l'art pour l'art

كلّياً واجتماعياً، يقع خارج سياق الذنب والجُرم. لكن مغزى حقيقة الآثار الفنيّة الذي يكون أيضاً حقيقةً الاجتماعية، مشروطٌ بطابعها الوثنيّ. فمبدأ الوجود - لأجل - آخر الذي هو في الظاهر ضديدُ الفيتيشيّة، إنّما هو مبدأ التبادل الذي تتفنّع ضمنه الهيمنة. ووحده ما لا يُدّعى إلى ذلك المبدأ، يكون ضماناً لانعدام الهيمنة، إذ الخلو من المنفعة هو وحده الذي يكون قيمة التبادل الذاتية. فالآثار الفنيّة تمثّل الأشياء التي لم يعد يُفسدها التبادل ولم يعد يشوّهها الرّبح والحاجات الكاذبة للإنسانيّة المتردّية. في سياق الظاهر الشامل، ظاهرٌ كونها لذاتها هو قناعٌ للحقيقة. وتهكّم ماركس من الأجر البخس الذي تلقّاه ميلتون مقابل ديوان الجنة المفقودة الذي لم [٣٣٨] يلق رواجاً في السوق من منظور العمل الاجتماعيّ النافع^(١)، هو من حيث الاستنكار الذي يشي به، أقوى دفاع عن الفنّ ضدّ توظيفه البرجوازيّ الذي يبقى قائماً ضمن الإدانة الاجتماعية غير الجدليّة للفنّ. سيتنزّل المجتمع المحرّر في ما أبعد من لامعقوليّة مصروفاته الزائفة^(*) وفي ما أبعد من معقوليّة الغاية - الوسيلة التي تقوم عليها المنفعة. هذا ما يستشعر في الفنّ ويكون صاعقه الاجتماعي. إذا كانت الوثنيات السحرية أحد الجذور التاريخيّة للفنّ، فإنّ هنالك عنصراً وثنيّاً مغايراً لوثنيّة السلع، يبقى متمزجاً بالآثار الفنيّة. ولا يمكنها أن تتخلّص منه ولا أن تنفيه. حتّى على الصعيد الاجتماعيّ، طورُ التّفخيم للظاهر في الآثار الفنيّة هو آله الحقيقة من جهة ما هو عاملٌ تعديل وتصويب. فالآثار الفنيّة التي لا تشدّد على اتّساقها بكيفيّة فيتيشيّة كما لو كانت المطلق الذي ليس بمقدورها أن تكونه، هي مسبّقا بلا قيمة؛ لكنّ ديمومة الفنّ تغدو إلى زوال حالما يعي طبيعته الوثنيّة ويتعنّت في التشديد عليها كما هي الحال منذ منتصف القرن التاسع عشر. إذ أنّه ليس بإمكانه أن يستنكر عماه الذي ما كان ليكون من دونه. وهذا ما يجعله في معايه. أمّا التخطّي الطفيف لهذه المعايه فلا يعدو كونه تفهّم لامعقوليّتها في المعقوليّة. والآثار الفنيّة التي تلتصم بالتخلّص من وثنيّتها بواسطة الالتزام السياسيّ الذي يبقى بالفعل مستشكلاً جداً، إنّما تتورّط لا محالة في وعي زائف اجتماعيّ من

(١) انظر: كارل ماركس وفريدريش إنغلز، الأعمال الكاملة - *Werke*، المجلّد ٢٦، القسم الأوّل، برلين ١٩٦٥، ص. ٣٧٧ (ماركس، نظريّات حول فائض القيمة - *Theorien über den Mehrwert*، الجزء

الأوّل، الضمان).

(*) وردت بالفرنسيّة: *faux frais*

حيث تتوخى حتماً تبسيطاً لا طائل من ورائه. فتتمادى في عماها ضمن دائرة الممارسة الضيقة التي تنهك فيها بكلّ عمى.

إنّ موضعة الفنّ التي تكوّن من الخارج، من المجتمع، وثنيته، هي في حدّ ذاتها اجتماعيّة من جهة ما هي نتاج لتقسيم العمل. لذلك لا ينبغي بالأحرى البحث عن علاقة الفنّ بالمجتمع ضمن دائرة التلقّي. فلك العلاقة متقدّمة على هذه الدائرة: أعني أنّها تتقدّمها من حيث تننزل ضمن الإنتاج. فلا بدّ للمصلحة التي تتعلّق بفكّ شفرة الفنّ اجتماعيّاً أن تعود إلى دائرة الإنتاج، بدلا من التعلّل الواهي بالتحقيق في المفاعيل وبتصنيفها تحقيقاً وتصنيفاً يخالفان كلياً في غالب الأحيان [٣٣٩] لأسباب اجتماعيّة، الآثار الفنيّة ومغزاها الاجتماعيّ الموضوعي. وردود الأفعال البشريّة التي تتعلّق بالآثار الفنيّة هي منذ الأزمنة الغابرة، موسوطة قصارى التوسيط، ولا ترتبط مباشرة بالشئ؛ أمّا اليوم فهي اجتماعيّة بالتمام. لا يستوفي البحث عن المفاعيل تناول الفنّ باعتباره عنصراً اجتماعيّاً، بقدر ما لا يحقّ له أن يُعَلّي المعايير على الفنّ، الحقّ الذي اغتصبه ذلك البحث في ظلّ الفكر الوضعوي. ذلك أنّ التبعية التي سَحَمَل على الفنّ من خلال التناول المعياريّ لظواهرات تلقّي الفنّ، ستفوق باعتبارها قيداً إيديولوجيّاً، كلّ عنصر إيديولوجيّ يمكن أن يكون محايثاً لتوثين الفنّ. فالفنّ والمجتمع يلتقيان في المغزى، وليس في شئ خارج عن الأثر الفنيّ. وهذا يتعلّق أيضاً بتاريخ الفنّ. فجمعنة الفرد تكون على حساب قوّة الانتاج الاجتماعيّة. في تاريخ الفنّ يعاود التاريخُ الفعليّ الظهور بمقتضى حياة قوّة الانتاج التي تصدر عن هذا التاريخ ثمّ تنفصل عنه. ذلك هو ما يقوم عليه ذكُرُ المُزائل في الفنّ. فالفنّ يحفظه ويجعله راهناً من حيث يبدّله: هو ذا التفسير الاجتماعيّ لنواته الزمنية. يصير الفنّ خطاطة للبراكسيس الاجتماعيّة من حيث يمتنع عن البراكسيس: كلّ أثر فنيّ أصيل يُحدث في حدّ ذاته، انقلاباً. لكنّ، في حين يتغلغل المجتمع بمقتضى تطابق القوى والعلاقات أيضاً، في الفنّ لكي يزول فيه، يتضمّن الفنّ في حدّ ذاته وعلى العكس من ذلك، ميلاً إلى الجمعنة وإلى إدماجه اجتماعيّاً، ولو كان الفنّ الأكثر تقدّمية. لكنّ هذا على العكس ممّا يُذيعه كليشيه التقدّم السعيد، لا يُصِف الفنّ من خلال تأكيد معقّب. ذلك أنّه غالباً ما يهذّب التلقّي ما كان الفنّ فيه سلباً متعيّناً للمجتمع. إذ عادةً ما يكون للآثار الفنيّة إبان ظهورها، مفعولٌ نقديّ؛ بعد ذلك تُحيد، وليس هذا في

بادئ الأمر بمقتضى تغير العلاقات وحسب. فالتحجيد هو الشمن الاجتماعي للقيمومة الاستطيقية. أما إذا دُفنت الآثار الفنية في يانثيون الممتلكات الثقافية، فإنها تشوّه بقدر ما يشوّه مغزى حقيقتها. وذلك أنّ التحجيد كلّ في العالم المسير. منذ روح غير يسير من الزمن كانت السريالية قد ناهضت توثين الفن باعتباره دائرة مفردة، ولكنها [٣٤٠] دُفعت بما هي فنّ، إلى ما يتعدّى التشكّل المحض للمناهضة. فرسامون من مثل أندريه ماسون، لم تكن نوعية الرسم (*) محدّدة لديهم، كانوا قد أقاموا ضرباً من التوازن بين الفضيحة والتلقّي الاجتماعي. وفي الختام غدا سلفادور دالي رسام مجتمع بقوة مضاعفة، بمثابة لازلو أو فانّ دُفن جيل كان يتباهى بكونه «متصّعاً» في إطار إحساس بهمّ بوضع أزمة مستقرّة طيلة عقود من الزمن. ومن ثمّ كانت الاستمرارية الكاذبة للسريالية. فالتيارات الحديثة التي هذمت المضامين فيها قانون الشكل من حيث انبثقت على نحو صادم، إنّما كانت معدّة سلفاً للتحالف مع العالم الذي يُؤثّر المواد غير المصعّدة حالما تنكسر شوكتها. والحق أنّ المؤالفة الكاذبة تجد لها في عصر التحجيد الشامل، منفذا لتسلّل أيضاً إلى مجال الرسم التجريدي تجريدا راديكالياً: فالعنصر التجريدي مُواب أيضاً لتزويق حيّطان رَغد العيش الجديد. وليس متأكّداً أنّ النوعية المحايثة تتقلّص من جزاء ذلك؛ فالحماس الذي يشدّد به الارتكاسيون على الخطر المحدق إنّما يشهد على ضده. في واقع الأمر، سيكون مثاليّاً تحييزُ علاقة الفنّ بالمجتمع ضمن مسائل بنية المجتمع دون غيرها، أي باعتبارها موسوطة اجتماعياً وحسب. ذلك أنّ الطابع المزدوج للفنّ، أعني كونه قائماً بذاته وواقعة اجتماعية (**)، يتبدّى دائماً في أشكال تبعية قوية وفي صراعات محتدمة بين الدائرتين. وفي كثير من الأحيان يتدخّل العامل الاجتماعي والاقتصادي مباشرة في الانتاج الفنيّ، ومثاله في أيامنا هذه، تلك العقود ذات المدى الطويل التي تُبرّم بين الرسامين وتجار الفنّ، عقوداً تيسّر ما يُسمّى على لسان أصحاب المهنة، «اللمسة»، وبكيفية فظة «الغُرزة». أنّه سرعان ما أقل نجم التعبيرية الألمانية في عصرها، فهذا ما يمكن أن تكمن أسبابه الفنية في الصراع بين فكرة العمل الفنيّ التي كان ينشدّها،

(*) وردت بالفرنسية : peinture

(**) وردت بالفرنسية : fait social

وبين فكرة الصرخة المطلقة بخاصة. فالأعمال التعبيرية لم تُفلح كلياً من دون خيانة. والتقاؤم السياسي لهذا الجنس الفني كان له دورٌ أيضاً حين استحال تحقق ميله الثوري وأخذ الاتحاد السوفياتي في مطاردة الفن الراديكالي. لكن لا ينبغي أن ننسى أن كتاب الحركة التي لم تفهم في ذلك الوقت ولن تفهم إلا بعد أربعة عشر أو خمسة عشر عاماً، كانوا مضطرين إلى كسب قوتهم وكما يُقال في أمريكا، إلى البيع والمتاجرة(*)؛ [٣٤١] وبإمكان المرء أن يبرهن على ذلك عند مغلب الكتاب التعبيريين الألمان الذين عاشوا بعيد الحرب العالمية الأولى. سوسيولوجياً، مصير التعبيرية هو مثالٌ يضرب على تقديم المفهوم البرجوازي للمهنة على الحاجة المحض إلى التعبير التي كانت تُلهمهم وإن بكيفية ساذجة ومميعة. في المجتمع البرجوازي يجد الفنانون أنفسهم مضطرين مثلهم مثل مُتحتجي الفكر جميعاً، إلى مواصلة عملهم حالما تثبت لهم صفة الفنانين. ومثاله أن تعبيريين متقاعدین كانوا قد اختاروا طوعية موضوعات تجارية واعدة. ذلك أن نقص الضرورة المحايثة للإنتاج ينعكس على المنتج في شكل سيّانية موضوعية، مع أن مواصلة ذا الانتاج تكوّن في الوقت نفسه مقتضى اقتصادياً قاهراً.

من بين توسيطات الفن والمجتمع، توسيط الموضوعات المادية، أعني معالجة موضوعات اجتماعية علنا أو سراً، هو أكثر التوسيطات سطحيةً وإيهاماً. فالقول إن منحوتة عامل المناجم تعبّر قليلاً ومن منظور اجتماعي، أكثر مما تعبّر عنه منحوتة لا تتعلق ببطل بروليتاري، لم يعد يُردّد طبقاً لعبارات الديمقراطيين الشعبين، إلا حيث يُدمج الفن في الواقع بكيفية صارمة لأجل «تهذيب الرأي» العام، وحيث يُدرج الفن باعتباره عاملاً فعالاً، ضمن غايات هذا الواقع، وفي غالب الأحيان لغاية الزيادة في الانتاج. إن عامل المناجم المثالي الذي رسمه [قوسطنطين] مونييه يندرج بواقعيته ضمن تلك الإيديولوجيا البرجوازية التي تخلصت من البروليتاريا التي لم تزل إلى ذلك الوقت تُرى عياناً، من حيث اعترفت لها تلك الإيديولوجيا بإنسانية جميلة وطبيعة نبيلة. حتى النزعة الطبيعية غير الممسوخة تقتزن في غالب الأحيان بلذّة شرحية مكبوتة حسب عبارة التحليل النفسي، كما تقتزن بطابع برجوازي مشوّه كثيراً

ما يستمتع بالبؤس والانحطاط اللذين يستقبّهما. فل[إميل] زُولا مثله مثل كتاب البلوث - أوند بوند [الدّم والأرض]، كان يمجّد الخصوبة ويستخدم كليشيات مضادة للسامية. على مستوى المواد والموضوعات، لا حدود تفصل بين العنف وامتنالية الاستنكار. فالشعارات التي كانت تُعلّق فوق خُورس «الأجيث بروب» وكان يرذدها العاطلون عن العمل، من مثل أنّه «عليهم أن يغتوا نسا»، كانت تجري حتّى في ١٩٣٠، مجرى جوازِ النوايا من دون أن يشهد البتّة على وعي تقدّمي؛ ولكنه لم يتأكّد قطّ هل أنّ الموقف الفنّي الذي يقوم على العويل والفظاظة، هو استنكار لتلك الشعارات في الواقع أم هو تطابق معها. والحقّ أنّ الاستنكار والمناهضة لا يتأتّيان إلّا [٣٤٢] لما يتحرّر من استيطقا اجتماعيّة تقوم على توثين المواد والموضوعات، أي أنّهما ليسا بممكنين إلّا مع فعل التشكيل. من منظور اجتماعي، ما هو حاسم في الآثار الفنّية إنّما هو ما يفصّح عنه المضمون من خلال بُناها الشكلية. ومثاله أنّ كافكا الذي لا تتراءى الرأسمالية الاحتكارية في أعماله إلّا من بعيد، يستشعر في نفايات العالم المسير، ما يحدث للبشر في ظلّ الهيمنة الشاملة للمجتمع، بكيفيّة أصدق وأقوى ممّا تفعله الروايات التي تتحدّث عن فساد الاتحادات الصناعية الاحتكارية. أنّ الشكل هو حيّزُ المغزى الاجتماعيّ، فهذا ما غدا مع كافكا عينيّاً في اللغة. لقد شدّد في كثير من الأحيان، على البُعد الموضوعي عند كلايشت، فتعرّف القراء الذين ناظروه ندّاً بندّ، إلى التناقض مع الأحداث المعزولة لعرضِ يوغل في الموضوعيّة بواسطة طابعها المتخيّل. لكنّ هذا التعارض لا يغدو نتاجاً من حيث يقتصر من خلال توصيف يكاد يكون واقعياً، على تقريب المحال بكيفيّة خطيرة جداً. بيد أنّ لنقد الملامح الواقعيّة للشكل عند كافكا نقداً سيقدّر القارئ الملتمزم أنّه موغلٌ في الفنّ، بُعداً اجتماعياً. فكثير من تلك الملامح تجعل كافكا مقبولا بالنسبة إلى مثالي نظام وحيّة بسيطة ونشاط متواضع، مثلاً أضحي هو نفسه قناعاً للقمع الاجتماعي. فالهيئة اللغويّة التي تتعلّق بأنّ «واقع الحال هو كذلك وليس على غير ذلك»، تكوّن الوسيط الذي بمقتضاه تصير سطوة المجتمع إلى ظاهرة. ولقد احترس كافكا من حصر هذه السطوة بالاسم، كما لو كان يخشى ارتفاع السحر الذي يحدّ حضوره المطلق والقاهر، فضاء الأعمال الكافكاية، ولا يمكن باعتباره قبلّيّاً، أن يصير غرضاً من بين الأغراض. فلغته هي آلة ذلك التشكّل للموضوعيّة والميثوس الذي لم يصر ظاهراً

للعيان بالتمام على الصعيد الاجتماعي إلا أيامنا هذه. ذلك أن الوعي الميثي الذي يفترض ويؤكد على حتمية ما هو كائن وعلى ثباته، هو باعتباره إرث السحر القديم، التشكل الجديد لأسطورة المتماثل دائما. والأسلوب الملحمي لكافكا هو في قدامته، محاكاة للتشبيث. إذ في حين يتعين على أعماله أن تتخلى عن تعدي الميثوس تعاليا عنه، تجعل ممكنا فيها التعرّف إلى سياق عمه المجتمع بواسطة الـ«كيف»، أي اللغة. من منظور ما ترويه أعماله، يكون العبث بديهيّا مثلما صار بالنسبة إلى المجتمع. وبالتالي، خرساء تكون اجتماعيّ المتوجّات التي تحقّق ما يجب عليها أن تحقّقه، من حيث [٣٤٣] تستعيد الاجتماعي الذي تعالجه، كما هو على علاقته^(*)، وتحسب أنه مجّد الأمجاد أن تعكس تحويل الموادّ ذلك الذي يربطها بالطبيعة الثانية. فالموضوع الفني هو في ذاته، اجتماعي وليس خاصا. ولا يصير البتّة اجتماعيّ من خلال قهر الجماعة أو اختيار الموادّ والموضوعات. في عصر الجماعة القمعية، يمتلك الفنّ قوّة مقاومة الأغلبية المتكثّلة، القوّة التي صارت معيارا في هذا المضمار وحقيقته الاجتماعية عند المنتج المتوخّد والمكشوف، من دون أن تُستبعد مع ذلك أشكال الانتاج الجماعية من مثل ورشات الكتابة الموسيقية التي كان شونبرغ يخطّط لها. فالفنان يخضع بكيفية غير واعية، لكلّي اجتماعي من حيث يسلك دائما في إنتاجه مسلكا سلبيا إزاء الطابع غير المتوسط لهذا الانتاج: في كلّ تصويب ناجح يترأى له من وراء عيب العمل، كامل الموضوع الذي لم يُنجز بعد. ذلك أن مقولات الموضوعية الفنية تترنّ بالتحزّر الاجتماعي حيث يتحرّر الشيء بمقتضى ميله، من الموضوعات والمراقبة الاجتماعية. ههنا لا يحقّ للآثار الفنية أن تقتصر على كلفة غامضة ومجرّدة كما هي الحال في النزعة الكلاسيكية. ذلك أنها مشروطة بالانقسام، ومن ثمّ بالوضع التاريخي العيني لما هو متنافر معها. وحقيقتها التاريخية إنّما ترتبط ارتباطا وثيقا بانفتاحها على ذلك المغزى. وبالمثل، يغدو هذا المغزى مادّتها التي تعمل على تشكيلها، كما أن قانون شكلها لا يمحو الانقسام، بل يتّخذ غرضا له من حيث يقتضي تشكيله. بقدر ما يكون سهم العلم في بسط قوى الانتاج الفني عميقا وغامضا أيضا، وبقدر ما يتغلغل المجتمع مباشرة في الفنّ بالمناهج المستفادة من

(*) وردت بالفرنسية: tel quel

العلم، قلما يصير الانتاجُ الفَنّي مع ذلك، علميًا ولو كان إنتاجا يقوم على منحي بنائيٍّ شامل. فالاكتشافات العلمية كلها تفقد في الفن طابعها الحُرْفِي: بإمكان المرء أن يعاين ذلك في تحويل القوانين البصرية التي تتعلّق بالمنظورية في الرّسم، أو في العلاقات الطبيعية بين الأصوات المتناغمة في الموسيقى. عندما يخشى الفنُّ التقنية فيعمل على أن يحفظ لها حيزًا صغيرًا من حيث يعلنُ تحولها إلى علم، فإنّه يجهل [٣٤٤] منزلة العلوم من الواقع الخُبْري. ومن جانب آخر، لا مجال كما كانت النزعة اللاعقلانية تريد ذلك، لتكريس المبدأ الاستطقيّ باعتباره مقدّسا، ضدّ العلوم. فالفنّ ليس تمثلاً ثقافيّة غير مُلزِمة للعلم، بل هو مشدودٌ إلى العلم نقدياً. ما يمكن على سبيل المثال، أن يعيبه المرء على علوم الفكر المعاصرة نقصاً محايتها لها، إنّما هو نقص في الفكر يكاد أن يكون دائماً نقصاً في الحسّ الاستطقيّ. ولا غرابة في أنّ العلم الذي يُصدّق ثور ثائرته حالما يظهر في أفقه ما يحمله على الفنّ، حتّى يبقى في سلام ضمن الدائرة التي يختصّ بها؛ فأَنْ يستطيع أحدهم الكتابة، هذا ما يجعله مرتاباً فيه علمياً. ذلك أنّ فظاظة الفكر تكمن في عدم القدرة على التمييز داخل الشيء، والتمييز هو مقولة استطقيّة بقدر ما هو مقولة معرفة. أما الوعي الذي يقوم على الامتثال فيلتبس عكس ذلك لأنّه من جانب، عاجز على التمييز بينهما، ومن جانب آخر يرفض تفهّم أنّ قوى متطابقة تفعل في دائرتين غير متطابقتين. وهذا يصدق أيضاً على الأخلاق. فالعنف المسلّط على الأشياء هو بالقوة عنفٌ ضدّ البشر. غير أنّ الفنّ الذي لا مناص له من مثال التشكيل الشامل، ينفي قبلًا عنصر الفظاظة بما هو النواة الذاتية للشر: هذا هو، وليست إذاعة النظريات الأخلاقية أو تحصيل مفعول أخلاقي، ما يكون سهم الفنّ في الأخلاق، ويجعله مرتبطاً بمجتمع أخلق بالبشر.

تنتقش الصراعات الاجتماعية والعلاقات الطبقيّة، على بنية الآثار الفنيّة؛ والمواقف السياسيّة التي تعتنقها الآثار الفنيّة هي في المقابل، ظواهر عارضة، وتكون في غالب الأحيان على حساب التكوين الشامل للآثار الفنيّة، ومن ثمّ ختاماً، على حساب المغزى الاجتماعيّ لحقيقتها. فالمرء لا يفعل بالضمير شيئاً يُذكر. سيُتجادلُ في معرفة إلى أيّ مدى اتّخذت التراجيديا القديمة بما فيها تراجيديا يوريديوس، موقفاً من الصراعات الاجتماعيّة العنيفة عصرئذٍ؛ ولكنّ نزعة الشكل التراجيديّ في ما يتعلّق بالموادّ الأسطورية، وتفكّك طوق المصير وميلاد الذاتية، تشهدُ على التحرّر

الاجتماعي من الروابط الأسرية الإقطاعية، [٣٤٥] بقدر ما تشهد ضمن التصادم بين نظام الأسطورة والذاتية، على التعارض بين الهيمنة التي ترتبط بالمصير وبين الإنسانية التي استيقظت لتبلغ رُشدّها. أنّ النزعة التاريخية - الفلسفية كما التعارض صارا قِبلتين شكليتين، بدلا من معالجهما كمجرد موضوعين، فهذا ما يُضفي على التراجيديا جوهريتها الاجتماعية: أعني أنّ المجتمع يظهر فيها ظهورا أصليا بقدر ما لا يكون مقصودا في حد ذاته. إذ أنّ اعتناق المواقف الذي يكون فضيلة الآثار الفنية كما فضيلة البشر، يحيا في العمق الذي تصير فيه التناقضات الاجتماعية جدلية أشكال: يضطلع الفنانون بمسؤوليتهم الاجتماعية من حيث يحولون تلك التناقضات إلى لغة بواسطة شميطة العمل الفني؛ وحتى لو كاتش كان قد شعر في آخر مدته، بضرورة أن يأخذ في الحسبان مثل تلك الاعتبارات. فالتشكّل الذي يفصل التناقضات الصامتة والخرساء يتخذ من ثم، ملامح ممارسة لا تقتصر على الهروب من الممارسة الفعلية؛ وهي تكفي مفهوم الفن نفسه باعتبار الفن سلوكا. فالفنّ هو شكل ممارسة، وليس عليه أن يطلب العفو لكونه لا يفعل مباشرة^(*): حتى لو أراد الفعل مباشرة، لن يقدر على ذلك، لأنّ المفعول السياسي ولو كان عن فعل التزام، هو أمرٌ مظنونٌ فيه كليا. ويمكن أن تكمن مهمة وجهات النظر الاجتماعية للفنانين في الانبعاث داخل الوعي الامتثالي، ولكنها تتراخى ضمن انبساط الآثار الفنية. أنّ موتسارت أفصح عن آراء مقبنة عند وفاة فولتير، فذلك لا يشي بأي شيء فيما يتعلق بمغزى حقيقة أعماله الفنية. فليس بإمكان المرء في زمن ظهور الآثار الفنية أن يتجرّد في حقيقة الأمر، مما تريد قوله. من يقدر بريشت لفضائله الفنية وحسب، إنما يخطأ مثله مثل من يحكم على مكانته من حيث أطروحائه. ذلك أنّ محايثة المجتمع للأثر الفني هي العلاقة الاجتماعية الجوهرية للفن، وليس محايثة الفن للمجتمع. وبما أنّ المغزى الاجتماعي للفن لا يستقر خارج مبدأ فردنته^(**) بل هو محايث للفردنة من جهة ما هي في حد ذاتها عنصر اجتماعي، فإنّ الماهية الاجتماعية للفن تخفى عن الفن نفسه ولا تُدرك إلا بتأويله.

direkt (●)

(●●) وردت باللاتينية: principium individuationis

لكن يمكن أن يتأكد مغزى الحقيقة حتى في الآثار الفنية التي تبرز في باطنها بالإيديولوجيا. [٣٤٦] والإيديولوجيا باعتبارها ظاهراً اجتماعياً ضرورياً، تكون دائماً ضمن هذه الضرورة، التشكل المحرف للحق. أن الاستطفا تعكس النقد الاجتماعي للإيديولوجي في الآثار الفنية بدلا من أن تكون مجرد صدى له، فهذا ما يكون عبءاً وعيها الاجتماعي حيال انعدام الحسن الفني. [آذلبرت] شتفتز هو أنموذج لمغزى حقيقة أعمال (*) تطفئ عليها الإيديولوجيا حتى في مقاصدها. ولا يقتصر الطابع الإيديولوجي على المواد والموضوعات التي تختار من منظور محافظ - استصلاحي، وعلى عبر التاريخ (**)، بل يشمل أيضاً المسلك الشكلي الموضوعاني الذي يوحى بواقع خبري لئن في دقائقه، وبحياة سوية ومشحونة بالمعنى يمكن أن تُروى. لذلك صار شتفتز رمزا تهيم به برجوازية يقوم النبل في نظرها على استرداد الماضي. ومن ثم تنقش الطبقات الاجتماعية التي أضفت عليه شعبية تكاد تكون مبهمة. لكن ذلك لا يستوفي الحديث عنه لأن شيئاً من الشطط أضحى يطغى على روح المؤلف والتوفيق عنده وبخاصة في آخر مدته. فالموضوعية تتجسد في شكل قناع، والحياة المشار إليها تغدو طقساً مستغلياً. ويتبذى من خلال انحراف ما هو معتدل، الألم الصامت والمكتوم للذات المغتربة والطابع الممزق لواقع الحال القائم. فالنور الذي يعم نثره في طور النضج، باهت شاحب كما لو كان ينم عن نفور من سعادة الألوان؛ ومن ثم يرد إن جازت العبارة، إلى رسم خطاطي بواسطة استبعاد عناصر الفوضى والتمرد لواقع اجتماعي لا تلتئم مع وعي الكاتب ولا مع القبلي الملحمي الذي استعاره من غوته وتشيت به. ما ينتج في تعارض مع نزوع ذلك الشر من حيث التنافر والتناوب بين شكله والمجتمع الذي غدا رأسمالياً، إنما يدفع إلى التعبير عنه. ذلك أن التوتر الإيديولوجي القوي جداً يفيد الأثر الفني بكيفية موسوعة، مغزى حقيقته اللاإيديولوجي، وتفوقه على أدب المواساة والموعظة وعلى طلبه الأمان الطبيعي، ومن ثم يكسبه تلك النوعية الأصلية التي كان نيتشه يستحسنها أياً استحسان. وفضلاً

(*) وردت بالفرنسية : œuvres

(**) وردت باللاتينية : fabula docet

عن ذلك، شتفتر هو أنموذج اللاتماثل بين المقصد الإنشائي وحتى المعنى الذي يجسده الأثر الفني أو يمثلُه بلا توسيط، وبين مغزاه الموضوعي؛ فالمغزى عنده هو على الحقيقة، سلبٌ للمعنى، ولكنه ما كان لوجود من دون أن يكون الأثر الفني قد افترضه ومن ثم يكون نسخته من خلال طابعه المركَّب. فالإثبات يغدو شفرة اليأس، [٣٤٧] والسلبية المحض للمغزى تنطوي كما هي الحال عند شتفتر، على شيء من الإثبات. إنَّ البريق الذي تشعُّ به اليوم جميع الآثار الفنية التي تمتنع عن الإثبات، هو ظاهرةٌ لثبوت ما لا يُقال، لانبثاقٍ لكاثنٍ كما لو أنَّه مع ذلك، كاثن. أمَّا دعواه في الكينونة فتزول في الظاهر الاستطقي، وأمَّا ما لا يكونه فيصير إذْ يظهر، من قبيل الوغد. وعليه، كوكبة الكائن واللاكاثن تكوِّن الشكل اليوطوبي للفن. والحال أنَّ الفن يُدفع دفعا إلى السلبية المطلقة، فإنَّه لا يكون سلبيا على الإطلاق بمقتضى تلك السلبية تحديدا. ذلك أنَّ الآثار الفنية لا تستفيد البتة الماهية النقائضية لبقايا إثباتية، من حيث موقفها من الكائن والمجتمع فحسب، بل هذه الماهية محايثة لها وهي التي تجعلها تستغرق في مزيج من النور والظلمة. ولا جمال ما يزال بمقدوره اليوم أن يتجنب سؤال هل هو جميل، وهل هو تلييسٌ لإثبات خلو من السيورة. إنَّ الاشتزاز من الفنون التطبيقية هو بطريقة غير مباشرة، الوعي الفاسد الذي يصيب الفن بعامة مع صدى كلِّ تناغم ومع مرأى كلِّ لون. فالنقد الاجتماعي للفن لا يحتاج إلى تحسُّس الفن من الخارج: ذلك أنَّه ينتج عن تشكيلات تقع داخل الاستطيقا. وتفاقم ردود الفعل المزاجية على الحسن الاستطقي إنما يماثل بغير أعراض، الحساسية الشديدة من الفن التي يثيرها المجتمع. - لا يمكن الفصلُ فصلا باتًّا بين الإيديولوجيا والحقيقة. فالفن لا تكون له إحداها من دون الأخرى، ومثل هذا التلازم يفضي في حدِّ ذاته إلى سوء الاستعمال الإيديولوجي بقدر ما يجشع على الانجاز المختصر في سياق أسلوب اللوح المصقول. ولا توجد إلا خطوة واحدة تفصل يوطوبيا كون الآثار الفنية مطابقة لذاتها، عن ثُونة الورود السماوية التي كان الفن ينشرها في الحياة الدنيا مثل نساء وصية سُلر. بقدر ما يتحوَّل المجتمع بلا حياء، إلى تلك الجملة الشاملة التي ينزل ضمنها الفن وكلُّ شيء آخر، يتقطَّب الفنُّ أكثر فأكثر في الإيديولوجيا والاحتجاج؛ وليس في هذا الاستقطاب البتة خيرٌ للفن. ذلك أنَّ الاحتجاج المطلق

يحدُّ الفنُّ ويحصِّره فيشمل علّة وجوده^(*)، والإيديولوجيا تختزلُه في نسخة للواقع رديئة ومتسلّطة.

في الثقافة التي انبعثت بعد الكارثة يتخذ الفنُّ من حيث مجرد وجوده، بعدا إيديولوجيا قبل أيّ مضمون [٢٤٨] وأي مغزى. والتفاوت بين الفنِّ والهول المترتب على الذي حلّ، إنّما يقضي عليه بأن يتهكّم؛ إذ يغضُّ الفنُّ الطرف عن الهول حتّى حيث يواجهه. ذلك أنّ موضعة الفنِّ تتضمّن برودة إزاء الواقع. وهذا ما يجعله يتردّى إلى شريك للبربرية نفسها التي يسقط فيها أيضاً حين يتخلّى عن الموضعة ليلعب اللعبة بكيفية غير موسوعة، ولو كان ذلك عن التزام يشير الجدّل. ومن ثمّ، لكلّ أثر فنيّ اليوم، حتّى الراديكالي، بعدٌ محافظ؛ ذلك أنّ وجوده يساهم في توطيد دائرتي الفكر والثقافة اللتين ظهر عجزهما للعين المجردة كما ظهر تواطؤهما مع مبدأ ما يُنذر بالويلات. لكنّ لا طائل من زوال بُعد المحافظة والتزمّت ذاك الذي يتناقض مع نزعة الإدماج الاجتماعي ويكون في الأعمال الطلائعية أقوى ممّا هو عليه في الأعمال المعتدلة. إذ أنّ مقاومة الهيمنة الشاملة للكلّ الاجتماعي لا تكون بعاقبة ممكنة إلاّ حين يبقى الفكر حيّاً ويستمرّ في تشكيله الأكثر تقدّمية. فالإنسانية التي لن يستعيد لها الفكر المتطوّر ما تقدّم على تصفيته، ستغمس في تلك البربرية التي يُفترض في تنظيم عقليّ للمجتمع أنّه يحول دونها. طالما أنّ الفنّ جائز ضمن العالم المسير، فإنّه يجسّد ما لا يمكن تنظيمه وما يكمّعه النظام الشامل. كان طواغيت اليونان الجدد يعلمون جيّدا لماذا تُمنع مسرحيات بيكيت التي لا ترد فيها أيّ إشارة إلى السياسة. فالطابع اللاإجتماعي يصير تشريعا اجتماعيا للفنّ. وعلى الآثار الفنية الأصيلة بمقتضى المؤلفة، أن تلغي كلّ أثر لذكرى المؤلفة. غير أنّ الوحدة التي لا يمكن حتّى للمفكّك أن يتخلّص منها، لن تستب من ذون المؤلفة القديمة. من منظور اجتماعي، الآثار الفنية هي قُبلى، مُذنية، والحال أنّ كلّ واحد منها يستحقّ ذلك الاسم، يعمل على التكفير عن ذنبه. أمّا إمكان بقائها فيكمّن في أنّها تشي بالأمؤلفة حتّى في نزوعها إلى الشميلة. من دون الشميلة التي تجعل الأثر الفنيّ من جهة ما هو قائم

(*) وردت بالفرنسية : *raison d'être*

بذاته، يواجه الواقع، لن يوجد شيء خارج سطوة الواقع؛ ومبدأ فصل الفكر الذي ينشر حوله تلك السطوة هو أيضاً المبدأ الذي يكسر شوكتها من حيث يعينها.

أن النزعة الاسمية للفن التي تبدى في أقصى تجلياتها مع إلغاء مقولات النظام القائمة مسبقاً، تتضمن استتبعات اجتماعية، [٣٤٩] فهذا بديهي في نظر أعداء الفن الجديد إلى حدود إميل شتاينغر. بيد أن استحسانهم لما يدعى في اصطلاحهم «نموذج [التطابق الاجتماعي]» إنما هو بلا توسيط، استحسان للقمع الاجتماعي وبخاصة الجنسي. فالدليل على العلاقة بين الموقف الارتكاسي اجتماعياً وكرهية الفن، العلاقة التي يوضحها تحليل الطابع التسلطي، يكمن في الدعاية الفاشية القديمة والجديدة، كما أن المباحث الاجتماعية الخبرية تثبت تلك العلاقة. والنقمة على ما يزعم أنه تدمير للممتلكات الثقافية المقدسة كلياً التي لم يعد أحد لهذا السبب تحديداً يعتبرها كذلك، إنما هي قناع لرغبات المستكرين الفعلية في الهدم والتدمير. بالنسبة إلى الوعي المهيمن، الوعي الذي ينشد المغاير سيكون دائماً شواشياً من حيث الزئغ عن واقع الحال الراسخ. فأولئك الذين ما تنفك ثور ثائرتهم من فوضوية الفن الجديد الذي ليس هو في غالب الأحيان بتلك الدرجة من الفوضوية، إنما يُبتون من حيث يرتكبون أخطاء جسيمة على الصعيد الابتدائي للمعلومة، الجهل بما يستكروهون. ثم إنهم يأبون تقديم أي حجة لأنهم يمتنعون كلياً عن تجريب ما عزموا على استبعاده قبلياً. ولا مشاحة في أن لتقسيم العمل سهماً في ذا الوضع الفاسد. ذلك أن الجاهل بأصول الفن لا يفهم الموسيقى أو الرسم الجديدين نظراً لطابعهما المركب، بقدر ما أن غير المختص لا يفهم آخر تطورات فيزياء الذرة. لكن، والحال أن المرء بناءً على الوثوق بتلك المعقولة العلمية التي تصدق مبدئياً في نظر كل واحد وتفضي إلى آخر مبرهنات الفيزياء، يرتضي عدم قابلية فهمها، فإنها تُعتبر في الفن الجديد تعسفاً فصامياً على الرغم من أن العنصر الذي لا يفهم استطيقياً هو منقول عن التجربة مثله مثل خفايا العلم ودقائقه. غير أنه إذا لم يزل بمقدور الفن أن يحقق كليته الإنسانية، فهذا لا يكون ممكناً إلا بواسطة التقسيم الصارم للعمل: كل ما عدا ذلك هو وعي زائف. الأعمال الفنية ذات الجودة هي موضوعياً وباعتبارها كاملة التشكيل، أقل شواشاً مما لا يُعد ولا يُحصى من الآثار التي لها واجهة مرتبة لا تعدو كونها غلافاً مموها، في حين يتفكك مغزاها من تحت تلك الواجهة. هذا ما لا ينقص صفو

الكثيرين. ذلك أن للطابع البرجوازي ميلا عميقا إلى التمسك بالأسوأ على حساب الفهم الأفضل. إذ أنه من قوام الإيديولوجيا ألا يوثق بها كلياً، وأنها تتطور من احتقار الذات إلى التقويض الذاتي. فالوعي شبه المثقف [٣٥٠] يقف عند «هذا يحلو لي» لا يتعدها قيد أنملة، فيضحك صلفاً لشدة ارتبائه من أن البضاعة الثقافية الرديئة إنما تُصنع لمخادعة المستهلك: هنا يفترض في الفن أن يكون تسليّة مريحة وغير مُلزمة؛ أما المستهلك فيقبل بالخدعة لأنه يستشعر في قرارة نفسه، أن مبدأ واقعيته السليمة هو مبدأ خدعة تبادل المثل بالمثل لا غير. مع هذا الوعي الزائف والمعادي للفن في الآن نفسه، ينسبط داخل المجتمع البرجوازي، عنصر الخيال الذي للفن وطابعه الظاهر: «يريد العالم أن يُخدع»^(*)، ذلك هو الأمر القطعي للفن في موقفه من مستهلك الفن. ومن ذلك أن كل تجربة فنية يُزعم أنها ساذجة، تُغلّف بضرب من الفساد: وبهذا المعنى ليست التجربة الفنية ساذجة. موضوعياً يُحمل الوعي المهيمن مسبقاً على موقف المعاندة ذاك لأنه يتحتم على الأفراد المُجمّعين أن يتخلّوا عن مفهوم الرشد بما في ذلك الرشد الاستطقي، الذي يصادر عليه النظام القائم، النظام الذي يطالبون به نظاماً لهم ويتمسكون به أيّاً يكن الثمن. إن المفهوم النقدي للمجتمع، المحايث للآثار الفنية الأصيلة من دون أن يكون لها سهم في هذه المحايثة، يتنافى مع ما يتعين على المجتمع أن يصوره عن نفسه ليقبى على ما هو عليه؛ وليس بمقدور الوعي المهيمن أن يتحرر من إيديولوجيته من دون أن يُضرب ببقاء المجتمع. هذا ما يعطي وزناً اجتماعياً للخصومات الاستطقية التي هي في الظاهر خصومات عريضة.

أن المجتمع 'يظهر' ضمن الآثار الفنية على نحو حقيقة سجالية كما على نحو إيديولوجي أيضاً، فهذا ما يقضي إلى مخاتلة تاريخية - فلسفية. إذ أنه من السهل أن يميل النظر التأقلي إلى الاعتقاد في انسجام قائم مسبقاً بين المجتمع والآثار الفنية يدبره روح للعالم. لكن لا بدّ للنظرية ألا تستسلم أو تترأخى أمام هذه العلاقة. ينبغي أن تُتفكر السيرة التي تتحقق وتثبت فيها الآثار الفنية، على أن لها المعنى نفسه الذي للسيرة الاجتماعية التي تنزل ضمنها الآثار الفنية. طبقاً لعبارة لايبنتس، الآثار

(*) ودت باللاتينية: mundus vult decipi

الفنّية تمثّل هذه السيرورة موناديا. فتشكّل العناصر المكوّنة للأثر الفنّي وتحوّلها إلى كلّ إنّما يخضعان إلى قوانين محايدة تنطبق على المجتمع في الخارج. ذلك أنّ قوى الإنتاج الاجتماعية كما علاقات الإنتاج تعاود الظهور من حيث مجرد الشكل ومحزّرة من وفعايتها، ضمن الآثار الفنّية، لأنّ [٣٥١] العمل الفنّي هو عمل اجتماعي؛ وكذلك هي دائماً نتاجاته. فقوى الإنتاج في الآثار الفنّية لا تختلف في ذاتها عن قوى الإنتاج الاجتماعية، بل تختلف عنها من حيث نتائجها المؤسّس عن المجتمع الفعلي وحسب. ومن ثمّ، يكاد لا يوجد شيء يُفعل أو يُنتج في الآثار الفنّية لن نجد له نموذجاً حتّى وإن كان كامناً، في الإنتاج الاجتماعي. والقوة المُلزِمة للآثار الفنّية إنّما تقوم على تلك الوشيجة، فيما أبعد من دائرة محايتها. إذا كانت الآثار الفنّية بالفعل السلعة المطلقة من جهة ما هي منتج اجتماعي خلع عنه كلّ ظاهر وجود لأجل المجتمع، الظاهر الذي ما ينفك يلازم السلع، فإنّ علاقة الإنتاج المعينة، أعني شكل السلعة، تنفذ إلى الآثار الفنّية بقدر ما تنفذ إليها قوّة الإنتاج الاجتماعية والتناقض القائم بينهما. وستتخلّص السلعة المطلقة من الإيديولوجيا المحايثة لشكل السلعة الذي يقوم على دعوى أنّه يكون لأجل آخرّ والحال أنّه بكيفية تثير السخرية، مجرد لذاته: ما هو مرصود لأولي الأمر المتحكّمين. ولا ريب أنّ انقلاب الإيديولوجيا هذا إلى حقيقة هو انقلاب للمغزى الاستطقي، ولا يتعلّق مباشرة بمنزلة الفنّ من المجتمع. فالسلعة المطلقة بقيت هي أيضاً قابلة للبيع وصارت إلى «احتكار طبيعي». أنّ الآثار الفنّية تُباع في السوق كما هي الحال قديماً بالنسبة إلى الأباريق والتماثيل الصغيرة، فهذا ليس سوء استعمال لها، بل هو مجرد نتيجة لمساهمتها في علاقات الإنتاج. ليس الفنّ بعامة ممكناً على نحو لا إيديولوجي بإطلاق. وعلى كلّ حال، لا يصير الفنّ ممكناً بواسطة مجرد طرحه المضادّ للواقع الخُبري؛ فسارتر^(١) كان على حقّ عندما شدّد على أنّ مبدأ الفنّ لأجل الفنّ^(٢) الذي يصدّق في فرنسا منذ بودلير كما يصدّق في ألمانيا مثال الفنّ بوصفه مؤسسة أخلاقيّة قاهرة، كانت قد تلقّته البرجوازيّة وسيلة

(١) جان - بول سارتر، ما الأدب؟ - *Was ist Literatur?*، نقله إلى الألمانية ه. غ. برنتر، هامبورغ ١٩٥٨،

ص. ٢٠.

(٢) وردت بالفرنسية: *l'art pour l'art*

مواتية لتصفية الفن، كما كنا في ألمانيا قد أدمجنا الفن باعتباره حليفاً متتكرراً، ضمن نظام المراقبة الاجتماعية. ما هو إيديولوجيا في مبدأ الفن لأجل الفن، لا يتنزل ضمن مضادة الفن القوية للإمبريا، بل ضمن تجريدية [٣٥٢] ذلك الطرح المضاد وسهولته. وإذا كان يُفترض في فكرة الجمال التي تقوم على مبدأ الفن لأجل الفن، أنها لا تتعين على نحو شكلي - كلاسيكي، على الأقل في التطور الحاصل بعد بودلير، فإنها تشوه مع ذلك كل مضمون لا يخضع فيما أبعد من قانون الشكل، إلى ناموس دغمائي للجميل، وبالتالي تخل به باعتباره عنصر شواش وبكيفية مضادة للفن: مثل هذا الفكر هو الذي دفع غيورغ لينتقد في رسالة إلى فون هوفمانشتال كونه في هامش من هامش موت تيتيان، جعل الرسام يموت بالطاعون^(١). ومن ثم يصير مفهوم الجمال الذي يقوم على مبدأ الفن لأجل الفن، خاويًا وبكيفية غريبة وحبيس المواد والموضوعات في الوقت نفسه، أعني تنظيمًا على غرار اليوغندشتيل (الأسلوب الفتى) وكما يتكشف في الصياغات التي على منوال ما يصوغ إيشن، من مثل «أوراق عنب في خضلة شعر» و«الموت جمالا». فالجمال الذي يعجز عن التعيين ذاتيًا، تعينا لا يكتبه إلا في آخره، من حيث أن له إن جازت العبارة جذرا أثريًا، إنما ينغمس في مصير ما يُكتشف تنميًا وتزويقا. ذلك أن فكرة الجمال هذه محدودة لأنها تتعارض في مضادة غير موسوعة مع مجتمع يُستبعد باعتباره قبيحا، بدلا من اشتقاق الطرح المضاد من المضمون ومن ثم امتحانه كما لم يزل يفعل بودلير ورامبو، - ومثاله تجاسيم ومصورات باريس^(*) لدى بودلير: بهذه الكيفية دون غيرها ستصير المسافة عملية سلب متعين. إن الطابع الاستكفائي للجمال الرمزي والرومنطقي المحدث، وشكواه من تلك العناصر الاجتماعية التي بواسطتها وحدها يصير الشكل شكلا، هما تحديداً اللذان جعلاه في وقت قصير جدًا، قابلا للاستهلاك. فذلك الجمال يخدع فيما يتعلق بعالم السلع من حيث يغض الطرف عنه كليًا؛ وفي هذا يُوصف بالسلعة. ذلك أن شكل السلعة الكامن لذا الجمال قد حكم بكيفية محايدة للفن، على أعمال الفن لأجل الفن بالكيثش الذي يجعلها اليوم أعمالًا مضحكة.

(١) انظر: ترامل غيورغ وهوفمانشتال - *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*، تحرير

ر. بورنغر، الطبعة الثانية، مونشن ودولندورف ١٩٥٣، ص. ٤٢.

(*) وردت بالفرنسية: *imagerie*

سيتمين أن نبين في تفنن رانمبو، كيف يتلازم الطرح المضاد للمجتمع وللخنوع، وافتتنان ريلكه بعبق صندوق قديم، وأغاني الكاباريه؛ ثم كيف كانت المؤالفة قد تغلبت في نهاية المطاف، وصار من المحال إنقاذ مبدأ الفن لأجل الفن. لذا وضعته الفن هي اليوم وضعية معاياة حتى على الصعيد الاجتماعي. إذا تنازل الفن عن بعض قيموته الذاتية، صار فريسة لمؤسسة المجتمع القائم؛ وإذا بقي [٣٥٣] لذاته بحبالها، لا يمكن أن يندمج كامل الاندماج بوصفه مجرد فرع من بين فروع أخرى. في هذي المعاياة تظهر الجملة الشاملة للمجتمع التي تتبلع كل ما يحدث. أن الآثار الفنية ترفض التواصل، فهذا شرط ضروري وليس البتة الشرط الكافي لماهيتها اللايديولوجية. ذلك أن العيار المركزي هو قوة التعبير التي بواسطة تؤثرها، تجعل الآثار الفنية تتكلم بحركة صامتة. إذ أن في التعبير تنكشف الآثار الفنية ميسماً اجتماعياً. ومن ثم، التعبير هو الخمير الاجتماعي لتشكلها المستقل. وأكبر شاهد على ذلك ستكون لوحة بيكاسو غورنيكا التي من حيث تنافرها الصارم مع الواقعية المفروضة، تستفيد تحديداً قوة التعبير تلك من خلال بنائها اللإنساني، تعبيرية تشهد على شدة مناهضتها للمجتمع فيما أبعد من كل التباس تأملي. فالمواضع النقدية الاجتماعية التي للآثار الفنية هي المناطق التي تجرح وتوجع، أعني حيث تظهر عبارتها في تعيينها التاريخي، لاحقيقة الوضع الاجتماعي. وهذا بخاصة ما يشير رد الفعل الساخط.

بمقدور الآثار الفنية أن تمتلك عنصرها المتنافر، تعالفاً بالمجتمع، لأنها في الوقت ذاته، تكون دائماً هي نفسها عنصراً اجتماعياً. غير أن قيمومتها الذاتية التي تجاهد في أن تأخذها من المجتمع غصباً وتنزع في حد ذاتها من المجتمع، تنطوي على إمكان السقوط في التنافر، ذلك أن كل جديد هو أضعف من المتماثل دائماً الذي يتراكم، وهو على استعداد لأن يتردى إلى ما انبثق منه. فالنحز التي تنكيس ضمن موضوعة الآثار الفنية ليست مغايرة بكيفية راديكالية للنحن التي في الخارج، حتى إذا كانت في غالب الأحيان بقية مترسبة لـ«نحن» مضت وولت بالفعل. لذلك ليست الدعوة الجمعية مجرد إثم ترتكبه الآثار الفنية، بل هي شيء متضمن في قانون شكلها. وليس عن هوس بحث بالسياسة أن الفلسفة اليونانية العظيمة حملت على المفعول الاستطقي وزنا أكبر مما ينتظر من مغزاها الموضوعي. ذلك أنه منذ اتخذ

الفكر النظري الفن موضوعا له، صار يخبر من حيث يعمل على الارتقاء فوق الفن، السقوط إلى ما أدنى من الفن ليركه فريسة لعلاقات السلطة. فما نسميه اليوم «تنزيل» أثر من الآثار الفنية، لا بد أن يقع خارج دائرة الاستطيقا؛ والتسيّد المنق الذي يحدّد للفن منزلته الاجتماعية إنما يُعالجه باستخفاف بعد أن أبطل محايثه شكله باعتبارها توهمًا ذاتيًا ساذجا لا طائل من ورائه، [٣٥٤] كما لو لم يكن الفن شيئا آخر غير ما تقضي به منزلته من المجتمع. إن درجات التقويم التي يحملها أفلاطون على الفن بمقتضى تطابقه أو عدم تطابقه مع الفضائل الحزبية للجماعة التي يخلط بينها وبين البيوطوبيا، ونقمتّه الشاملة على الانحطاط الفعلي أو المختلق عن حقد، ونفوره الشديد من كذب الشعراء الذي لا يعدو كونه الطابع الظاهر للفن الذي يعمل على إخضاعه لواقع الحال القائم، - كلّ هذا يلوّث مفهوم الفن لحظة تُفكّر لأول مرة. أما تطهير الأهواء في كتاب الشعر لأرسطوطاليس فلم يعد يشهد بمثل ذلك الوضوح، على الانسياق لمصالح الهيمنة، ولكنه مع ذلك يحافظ عليها من حيث يُسند مثال التصعيد عنده إلى الفن مهمة إرساء الظاهر الاستطقي بوصفه تعويضا عن الإشباع، بدلا من إشباع طبيعي لغرائز الجمهور الموسوم وحاجاته: فالتطهير إنما هو عملية تخليص للأهواء تتطابق مع القمع. لقد غدت كاثاريسيس أرسطوطاليس مقولة بالية من حيث تكون جزءا من ميثولوجيا الفن، ولا تطابق المفاعيل الفعلية. وفي المقابل، حققت الآثار الفنية في حد ذاتها من خلال الروحنة، ما كان اليونان يُسقطونه على تأثيرها الخارجي: في السيرورة القائمة بين قانون الشكل ومغزى الموضوعات تكون الآثار الفنية كاثاريسيسها الخاص. وبيّن أن للتصعيد بما في ذلك التصعيد الاستطقي، سهما في التقدّم الحضاري والتقدّم المحايث للاستطيقا نفسها، ولكن له أيضا جانبُه الإيديولوجي: أعني أن وسيلة التعويض، الفن، تسلّب بمقتضى طابعها الكاذب، التصعيد المنزلة الشريفة التي كانت النزعة الكلاسيكية برمتها تطالب بها، والتي دامت لأكثر من ألفي عام تحت حماية نفوذ أرسطوطاليس. في حقيقة الأمر، نظرية الكاثاريسيس تحمل بالفعل على الفن، المبدأ الذي يستولي في نهاية المطاف، على صناعة الثقافة وسيّرها. أما الدليل على ذلك الطابع الكاذب فكان يقوم على الشك الذي يتعلّق بمعرفة هل أنّ المفعول الحسن الذي يتحدّث عنه أرسطوطاليس، حدّث فعلا؛ إذ أنّه يمكن أن يكون التعويض قد حصن غرائز مقموعة. - حتى مقولة الجديد

التي تمثل في الأثر الفني، ما لم يكن بعدُ وما بواسطته يتعالى، تحمل علامةً المتماثل دائماً الذي ما ينفك يتجدد من تحت حجاب. والحقُّ أنَّ الوعي المقيّد إلى يوم الناس هذا، لا يسود البتة الجديد ولو في الصور: فهو يحلم بالجديد، ولكنه [٣٥٥] يعجز عن الحلم بالجديد في حدّ ذاته. إذا لم يكن تحرير الفنّ ممكناً إلا من خلال تلقّي طابع السلعة باعتباره ظاهر كونه - في - ذاته، فإنّ طابع السلعة يصّاعد مرّةً أخرى من الآثار الفنيّة بعد الانقلاب الذي شهده مع التطوّر اللاحق. وهذا ما ساهم فيه بقدر معتبر اليوغندشتيل (الأسلوب الفني) بإيديولوجيا معاودة تنزيل الفنّ ضمن الحياة، وكذلك بأحاسيس وايلد ودانونزيو ومابزلينك، التي هي أشكالٌ تمهيد لصناعة الثقافة. أمّا نماء التمييز الذاتي وتزايد الإثارة الاستيطيّة وتوسّع مجالها فقد جعلت أشكال التمهيد هذه متاحة: أعني أنّه صار من الممكن إنتاجها لسوق الثقافة. والتطابق بين الفنّ وردود الأفعال الفردية الأكثر عرضيّة، قد اقترن بتشبيته، وتشابهاه اللافت مع الملامح الفيزيائية الذاتية قد أبعده ضمن انتشار الإنتاج [الفنيّ]، عن موضوعيته من حيث كان ينشد إرضاء الجمهور. بهذا المعنى كان شعار «الفنّ لأجل الفنّ» قناعاً لضده. فما يصدّق في الشكاوى من الانحطاط هو أنّ للتمييز الذاتي بُعداً من أبعاد وهنّ الأنا يشبه نمط الفكر الذي لربّان صناعة الثقافة؛ وهذا ما أفلحت هذه الصناعة في استغلاله. ذلك أنّ الكيتش ليس مجرد نتاج متردّ أو سقّط متاع ينشأ عن ملامية خذاعة كما يريد أنصار الثقافة ذلك، بل هو يترصد ما لا ينفك يتكرّر من الفرص لكي ينبثق من الفنّ ذاته. والحال أنّ الكيتش عصيّ عن الحدّ بما في ذلك حدّه تاريخياً، يكون التخيّل ومن ثمّ تحييد المشاعر القائمة، إحدى خاصيّاته المكيّنة. فالكيتش يحاكي الكاثارسيس محاكاةً ساخرة. لكنّ التخيّل نفسه من دعوى الفنّ وكان بالنسبة إليه مقوماً جوهرياً: توثيق المشاعر الموجودة فعلاً واستعادة مادةً نفسيّة خامّهما أمران غريبان كليّاً عن الفنّ. ولا طائل من المسمى المجرّد إلى وضع حدود بين التخيّل الاستيطيّ واستغلال الكيتش للمشاعر. فالكيتش يمتزج باعتباره مادةً خبيثةً، بكلّ فنّ؛ والانفصال عنه يكون اليوم أحد مجهودات الفنّ الميؤوس منها. إنّ مقولة المبتذل التي تتعلّق أيضاً بكلّ شعور يُعرض للبيع، هي تنمّة للشعور المصنّع والمعدّ للبيع. ما هو مبتذل في الآثار الفنيّة إنّما يعسر تعيينه بقدر ما تعسر الإجابة عن السؤال الذي يطرحه إرفين راتش ويتعلّق بمعرفة ما بواسطته [٣٥٦] سيكون من الممكن

إدماج الفن ضمن الابتذال على الرغم من أن الفن من حيث حراكه قَلِيلًا، هو مناهضة للابتذال. ذلك أن المبتذل لا يمثل إلا بكيفية مشوّهة، العامّي الذي يستبعده ما يُزعم أنه فن نبيل. حين استلهم هذا الفن من دون تواطؤ، بعض الجوانب العاميّة، صار له وزنٌ هو ضديدُ المبتذل. لقد غدا الفن مبتذلاً بالتنازل والعجرفة: حيث استدعى بكلّ سخرية، الوعي المشوّه وأثبته. وإنه لمن مفهوم الهيمنة أن الفن يحمل على عاتق الجماهير ما كان قد فعل بها وما يستهدفه من تدريبها وترويضها. فالفن يحترم الجماهير من حيث يواجهها بما يمكن أن تكون عليه، بدلا من أن يتكيف مع تشكيلها المتدهور. من منظور اجتماعي، المبتذل في الفن هو التعرف الذاتي مقترنا بالإدلال الذي يُعاد إنتاجه موضوعيًا. فبدلا مما يُضنُّ به عليها ترى الجماهير تستمتع ارتكاسيًا وعن نقمة، بما ينتجُه التّركُّ عند غضبٍ ما مُنع عنها. أن الفن الوضع، التسلية، يجري مجرى الأمر البديهي وأن تكونَ له مشروعية اجتماعية، فهذا من باب الإيديولوجيا؛ ولا يعدو ذلك الطابع البديهي كونه تعبيرًا عن الحضور الشامل للقمع. إن نموذج المبتذل الاستطقي هو الطفل الذي يُغمض إحدى عينيه أمام ومضة إشهارية حين يتذوق قطعة شوكولاتة كما لو كان هذا الصنيع كبيراً من الكبائر. في المبتذل يعاود المكبوت الظهور مقترنا بعلامات الكبت، وتعبيرا ذاتيا عن الإخفاق، أعني تحديداً، عن ذلك التصعيد الذي يُفرط الفن في تقريظه باعتباره تطهيرا، ويصفه بالمكسب الذي يختص به، لأنه يستشعر أنه لم يفلح قط إلى يوم الناس هذا وكما هي الحال في كلّ ثقافة. في عصر التسيير الشامل لم تعد الثقافة في حاجة حتى إلى المبادرة باختراع البربريات التي خلقتها، بل يكفي أن تعزز من خلال طقوسها، البربرية التي ترسبت في النفوس والذوات منذ مئات السنين. أن ما ينبئ إليه الفن ويذكر به لا يوجد، فهذا ما يوجب الغضب الذي ينصب على صورة ذلك الآخر التي تلوّث. ذلك أن نماذج المبتذل الذي يكبح فن البرجوازية المتحررة جماحه أحيانا بكيفية عبقرية، من حيث يحصرها في الكلون والخدَم والباباغنو، قد صارت إلى أشكال جمالٍ إشهاريّ تحمل ضحكات منمّطة تباهي بها اللوحات الإشهارية لماركات معجون الأسنان في بلدان العالم كلّها، [٣٥٧] أشكال جمالٍ يسود فيها أولئك الذين يعلمون أنهم مخدوعون كلياً بالبريق الأنثوي، صورة الأسنان ذات البياض الناصع يُظهروا للعبان ببراءة قدسية، حقيقة بريق الثقافة. فالمبتذل يدرك على الأقل، مثل

هذه المصلحة. إذ أن الابتذال الاستطقي لا تاريخ له، لأنه يحاكي بكيفية غير جدلية، ثوابت الانحطاط الاجتماعي؛ فالغرافيت هي التي تمتد بعوذه الأيدي. وينبغي ألا يمنع الفن أي مادة أو موضوع باعتبارهما مبتذلين، فالابتذال هو علاقة بالمواد والموضوعات والأغراض، علاقة بأولئك الذين يُستدعون فيها. وأما توسع الابتذال إلى كل شامل فقد استغرق في الأثناء، ما يُراد أن يكون نبيلًا وجليلاً: وهذا سبب من أسباب تصفية التراجيدي الذي انتهى في المشاهد الثواني من أوبريتات بودابست. يتعين اليوم رفض كل ما يثبت باعتباره فناً تافهاً، بقدر ما يتعين رفض الفن النبيل، الطرح المضاد المجرد للتشينة وفريستها في الآن نفسه. منذ أيام بودلير يقترن النبيل برذ الفعل السياسي كما لو كان أساس المبتذل الديمقراطية بما هي كذلك، المقولة الكمية للجماهير، وليس القمع الذي يدوم من داخل الديمقراطية. بيد أنه ينبغي أن تبقى أوفياء لما هو نبيل في الفن بالمعنى الذي يتعين فيه على النبيل أن يتفكر ذنوبه وتواطؤه مع الامتيازات. ذلك أن الملاذ الوحيد للنبيل هو مذاك عرك التشكيل وقوة مقاومته. والنبيل يتحول إلى عنصر فاسد وفي حد ذاته إلى مبتذل حين يضع عنصره بما هو كذلك، لأنه إلى يوم الناس هذا، لا وجود لنبيل. والحال أنه منذ البيت الشعري لهولدرلين، «لم يعد ثمة مقدس يصلح للاستعمال»^(١)، ثمة تناقض يعيش في النبيل، مثل ذلك التناقض الذي كان يمكن أن يشعر به الفتى الذي كان يقرأ عن تعاطف سياسي، صحيفة اشتراكية وكان يشمئز في الوقت نفسه، من اللغة والفكر، ومن التيار الخفي والتابع لإيديولوجيا «الثقافة للجميع». ذلك أنه ما به كانت الصحافة تعتنق بالفعل موقفاً، لم تكن القوة الكامنة لشعب محرر، بل الشعب بما هو ضميعة للمجتمع الطبقي، العالم الذي يُمثل سكونياً ويؤثته الناحيون الذين ينبغي أن يؤخذوا في الحسبان.

المفهوم المضاد للمسلك الاستطقي على الإطلاق هو انعدام الحس الفني الذي يتحول في كثير من الأحيان، إلى ابتذال، ويختلف عنه بالسيانية أو الكراهية، حيث [٣٥٨] يتشدد الابتذال طمعاً. وبما أن إدانة عديم الحس الفني هي من منظور

(١) انظر: هولدرلين، مصدر مذكور، المجلد الثاني، ص. ٢٣٠ «ذات يوم سألت آلهة الإلهام - Einst hab ich die Muse gefragt».

اجتماعي، متواطئة مع النبالة الاستطيقية، فإنها تنزل العمل الفكري منزلة أعلى من التي للعمل البدني. أن للفن بعض أفضلية، فهذا ما يعني بالنسبة إلى وعيه الذاتي وإلى من يردون الفعل استطيقيا، أنه الأفضل في ذاته. هذا الطور الإيديولوجي إنما يقتضي دوماً تصويبا ذاتيا. والفن قادرٌ على ذلك لأنه من جهة كونه سلبا للماهية العملية، هو ذاته في الآن نفسه، ممارسةً، وليس ذلك البتة من خلال تكوينه وحسب، أعني الفعل الذي يحتاج إليه كلُّ اصطناع. ذلك أنه بقدر ما يكون مغزى الفن متحركا في حد ذاته فلا يبقى هو هو، تصوير الآثار الفنية الموضوعة على مر تاريخها، ضروب ممارسة من حيث تنكب على الواقع. وفي هذا يكمن عنصر مشترك بين الفن والنظرية. فالفن يكرر الممارسة في حد ذاتها ويحولها وإن شئت، يحيدّها، ومن ثم يعتنق مواقف بعينها. ومثاله أن السمفونية البيتهوفنية التي تكون حتى في كيميائيتها الباطنة، سيرورة الإنتاج البرجوازي بقدر ما هي تعبير عن الوبال الدائم الذي تفضي إليه، إنما تغدو في الوقت نفسه، من حيث حركة إثباتها التراجيدي، واقعة اجتماعية^(*): ينبغي أن تكون الأشياء على ما هي عليه، ومن ثم كل شيء هو على ما يُرام. فهذه الموسيقى تنتمي إلى مسار التحرير الثوري للبرجوازية حتى أنها تستبِق أشكال الدفاع عن البرجوازية والتسويق لها. بقدر ما تستقرأ الآثار الفنية في عمقها، لا يظل تضادها مع البراكسيس تضادا مطلقا؛ فهي أيضاً آخر عنصرها الأول، آخر أساسها، ولاسيما ذلك التضاد، ومن ثم تعرض توسيطه. فإنما هي أقل من البراكسيس وأكثر منها. أما أن الآثار الفنية أقل من البراكسيس، فلأنها كما قُنن ذلك نهائيا في سوناتة إلى كرويتسر لتولستوي، تتراجع أمام ما يجب أن يفعل وربما تحول دونه، على الرغم من أنها ولا ريب لا تستطيع دائما إلى ذلك سبيلا على العكس مما كانت تفترضه نزعة التزهّد المارقة لتولستوي. ذلك أن مغزى حقيقتها لا يمكن أن يُفصل عن مفهوم الإنسانية. فهي تكون من خلال التوسيطات جميعاً وبكامل سلبيتها، صورا لإنسانية محولة، وليس بمقدورها أن تبقى في حد ذاتها ساكنة بواسطة التجرد من ذلك التحول. وأما أن الفن هو أكثر من البراكسيس، فلأنه من حيث يلتفت عنها، إنما يستنكر في الوقت نفسه، الكذبة التي تحدها ماهية البراكسيس. ذلك أن

(*) وردت بالفرنسية : fait social

البراكسيس التي تعدّ التوسيط لا تتعرّف إلى أي شيء طالما أنّ التهيئة العملية للعالم لم تنجح. والنقد الذي يزاوله الفنّ قُبَلًا، إنّما هو نقدٌ للفعاليّة باعتبارها [٣٥٩] كتابةً مشفّرةً للهيمنة. فالبراكسيس من حيث شكلها المحض، إنّما تميل إلى إلغاء ما سيتحتّم أن ينتج عنها؛ وبالتالي فالعنف محايت لها ويبقى قائما ضمن أشكال تصعيدها، في حين تمثّل الآثار الفنّيّة وحتى أكثرها عدوانيّة، اللاّعنف. ذلك أنّها تقابل بذكرها جوهرَ المجال العمليّ والإنسان العمليّ الذي تختفي وراءه الشهوة البربريّة للنوع، شهوةٌ لن تصوير إنسانيّة طالما أنّ الإنسانيّة تنقاد لها وتنصهر مع الهيمنة. إنّ العلاقة الجدليّة للفنّ بالبراكسيس هي علاقة تأثيره الاجتماعي. وللمرء أن يشكّ في أنّ للآثار الفنّيّة سهما في السياسة؛ وإذا حدث هذا فهو يحدث في غالب الأحيان على الهامش؛ وإذا نرعت إلى ذلك، فإنّما تتردّى إلى ما دون مفهومها. إنّ تأثيرها الاجتماعيّ الحقّ موسوطٌ إلى أقصى درجات التوسيط، من حيث هو مشاركةٌ للزوج الذي يساهم من خلال سيرورة تخنّاتية، في تغيير المجتمع، ويرتکز في الآثار الفنّيّة التي لا تستفيد ذلك السهم إلّا من خلال موضعيتها. ذلك أنّ تأثير الآثار الفنّيّة هو مفعول الذكرى الذي تثيره بوجودها، وليس البتّة من باب أنّ ممارستها الكامنة تستدعي ممارسة ظاهرة؛ فقيمومئها قد تحرّرت كليّا من الطابع غير الموسوط لهذه الممارسة. وإذا كان التكوين التاريخي للآثار الفنّيّة يشير إلى سياقات تأثير، فهذه السياقات لا تمحي فيها أثرا بعدّ عين، ذلك أنّ السيرورة التي يُنجزها كلّ أثر فنّي في حدّ ذاته، إنّما تفعل ارتداديا في المجتمع فعل الأنموذج لممارسة ممكنة يتأنس ضمنها شيء ما من قبيل الذات الكلّيّة. فالأمر لا يتعلّق في الفنّ بالمفعول والتأثير بقدر ما يتعلّق بالمغزى الذي يختصّ به: بيد أنّ لمغزاه مفعولا وتأثيرا بعينه. لذلك يقول التحليل النقديّ للتأثير الكثير عمّا تنطوي عليه الآثار الفنّيّة في حدّ ذاتها بوصفها أشياء قائمةً بخيالها؛ وللمرء أن يبيّن ذلك من خلال المفعول الإيديولوجيّ لفاغنز. والتفكّر الاجتماعيّ في الآثار الفنّيّة وفي كيميائيتها، ليس كاذبا، بل الكذب في التنزيل الاجتماعيّ المجرّد ومن على، تنزيلا يستوي عنده التوتّر القائم بين سياق التأثير والمغزى. أمّا إلى أيّ مدى تفعل الآثار الفنّيّة عمليّا، فهذا ما لا تفرد هي بتحديد، بل تحدّه أكثر اللحظة التاريخية. ومثاله أنّ المسرحيات الكوميديّة لبومارشيه لم تكن ولا ريب، ملتزمة [٣٦٠] على غرار التزام بريشت أو سارتر، ولكن كان لها في واقع

الأمر، بعضُ مفعولٍ سياسيٍّ، لأنَّ مضمونها الظاهر كان في انسجامٍ مع تيارٍ تاريخيٍّ وجد فيها ضالَّته. فالمفعول الاجتماعيُّ للفنِّ من جهة ما هو ثانويٌّ، يكوِّن في الظاهر مفارقةً؛ إذ ما يُحمَل فيه على التلقائيةِ إنَّما هو مشروطٌ بالنزعة الاجتماعيةِ الشاملة. وعلى العكس من ذلك، أعمال بريشت التي كانت تلمس تغيير واقع الحال القائم على الأقل منذ مسرحية القديسة جان، كانت ولا ريب، عاجزةً اجتماعيًا، وكان بريشت بحصافته قد أدرك ذلك بلا أدنى توهّم. ومن ثَمَّ، تصدَّق على المفاعيل التي يثيرها، العبارةُ الإنجليزية التي تقول «بريشنغ تو ذو سيفد» [وَعُظُّ الناجين]. كان برنامجُه في التماسف يتعلَّق بحثِّ المشاهد على التفكير. واللافت أنَّ مصادرة بريشت على نهج التفكير تتماثل مع موقف التعرّف الموضوعي الذي تنتظره أُنْهات الآثار الفنيّة المستقلّة موقفاً مطابقاً من لَدُن المشاهد والمستمع والقارئ. لكنَّ موقفه الجدليّ متشدّدٌ بإزاء تعدّد الدلالات والتباسها اللَّذَيْن يبعثان على التفكير: فهو موقف تسلّطيّ. ويمكن أن يكون هذا ردٌّ فعلٍ بريشت عندما أدرك انعدام تأثير مسرحياته التعليمية: كان يريد من خلال تقنية السيطرة التي كان يزاولها بعبقريّة لا نظير لها، أن يتمكّن بالقوّة من التأثير، كما كان خطّط باكراً لكيفيّة تدبير شهرته. لكنَّ مع بريشت بخاصّة، وعيُّ الأثر الفنّي بذاته بما هو وعيٌّ يبعد من أبعاد الممارسة السياسية، صار يعود إلى الأثر الفنّي في حدِّ ذاته باعتباره قوّة تتضادّ مع عمِّه الإيديولوجي. لقد غدت النزعة العمليّة لبريشت مكوّناً استيطقيّاً لأعماله، ولا يمكن استبعادها من مغزى حقيقتيها استبعاداً ما يخرجُ عن سياقات التأثير. أمّا اليوم فالعلّة الأساسيّة لعدم فعاليّة الآثار الفنيّة التي لا تسقط في الدعاية الفجّة، فهي أنّه يتعيّن عليها لكي تقاوم المنظومة الطاغية للتواصل، أن تتخلّص من وسائل التواصل التي قد تجعلها متاحة للناس وفي متناول الجمهور. وعلى كلّ حال، تفعل الآثار الفنيّة فعلها في الوعي تحويلاً يكاد لا يؤخّذ في الحسبان، وليس بالخطب والمواعظ. ومهما يكن من أمر، المفاعيل المهيّجة والمثيرة سرعان ما تزول، لأنّه حتّى الآثار الفنيّة التي من هذا الطراز تُتناوَل ولا ريب، ضمن البند العامّ للامعقوليّة: مبدأها الذي [٣٦١] لا يمكن أن تتخلّص منه، يُخمد نازَ الفعل المباشر. فالتكوين الاستيطقيُّ يفضي إلى ما يخرج عن عدوى الفنِّ والواقع القَبْليّ استيطقيّة. ذلك أنَّ التماسف ونتيجته لا يكشفان عن الطابع الموضوعي للآثار الفنيّة وحسب، بل يتعلّقان أيضاً بالسلوك الذاتيِّ ويقطعان حبلَ المطابقات

الابتدائية ويُعدّمان فعل المتلقّي بوصفه شخصيّة سيكولوجيّة خُبريّة، ترجيحاً لعلاقته بالشيء بحياه. فالفنّ يحتاج ذاتياً إلى التخرّج؛ وهذا ما كان قد استهدفه أيضاً نقد بريشت لاشتطيق الانفعال والهوى. لكنّ التكوين الاستطقيّ عمليّ أيضاً من حيث أنّ من يخبر الفنّ ويخرج عن ذاته، إنّما يُعيّن تحديداً بوصفه حيواناً سياسياً^(٥)، كما أنّ الفنّ من جانبه هو موضوعيّ، ممارسةً من جهة ما هو تكوينٌ للوعي؛ ولكنّ الفنّ لا يصير إلى هذا إلّا من حيث ينتهي عن الإقناع والإفحام. من يقف موضوعيّاً أمام الأثر الفنّي لن يشعر أبداً بالحماس الذي يكمن في مفهوم النداء المباشر. وهذا سيكون منافياً لموقف التعرّف الذي يتناسب مع الطابع المعرفيّ للآثار الفنّية. فالآثار الفنّية تتطابق مع الحاجة الموضوعيّة إلى تغيير الوعي الذي يمكن أن يتحوّل إلى تغيير للواقع، من خلال إذلال الحاجات المهيمنة وإلقاء ضوء مغايرٍ على المألوف الذي تنزع إليه بالطبع. حالما تنشُد الآثار الفنّية إذ تتكيّف مع الحاجات القائمة، بلوغُ المفعول الذي تشكو غيابه، فإنّها تُفقد البشر تحديداً ما يمكن أن تهيه إيّاهم إن أردنا أن نستعمل رطانة الحاجة ونقلبها ضدّ منطقتها. وذلك أنّ الحاجات الاستطقيّة غامضةٌ وغير متمفصلة؛ وحتىّ ممارسات صناعة الثقافة لم تستطع أن تغير من هذه الحاجات كثيراً على العكس ممّا تريد أن نعتقد وقد نقبل به طوعاً. أنّ الثقافة أخفقت، فهذا يتضمّن أنّه لا وجود لحاجات ثقافيّة ذاتيّة في حلّ من العرض وإواليات التوزيع. إنّ الحاجة إلى الفنّ هي ذاتها وإلى حدّ بعيد، إيديولوجيّة؛ إذ يمكن الاستغناء عن الفنّ ليس موضوعيّاً وحسب بل أيضاً من ناحية نفسيّة المستهلكين الذين يُقادون في أحوال وجود متبدّلة، إلى تغيير أذواقهم من دون مجهود يُذكر ومن حيث تناسق هذه الأذواق إلى خطّ أدنى ما يكون من المقاومة. في مجتمع يُفقدُ البشر عادة التفكير فيما يتعدّاهم، ما يتجاوز معاودة إنتاج حياتهم [٣٦٢] التي يُكرّر على مسامعهم إنّ من دونها لن يتدبّروا أحوالهم، إنّما هو أمر باطلٌ لا حاجة إليه. لقد كان التمرّد الجديد على الفنّ صائبا حدّاً أنّ المرة بالنظر إلى العوز الذي ينمو بكيفيّة غير معقولة، وإلى البربريّة التي تتوسّع وتعيد إنتاج نفسها، وإلى الكارثة الشاملة التي تهتّد الجميع في كلّ طرفه عيّن، يرى الظواهر التي لا تقوم على الانشغال بالمحافظة على الحياة،

(٥) وردت باليونانية: ξῶον πολιτικόν

تتخذ شكلاً من أشكال الحُقم. والحال أنه يمكن ألا يبالي الفنانون بمؤسسة ثقافية تبذل في كل الأحوال، كل شيء ولا تستثني في هذا حتى الأفضل، فإنها مع ذلك تنقل إلى كل من يعتقد فيها، شيئاً من سيانيتها الموضوعية. ما كان بمقدور ماركس أن يفترضه بكيفية بريئة، حاجات ثقافية تدرج ضمن مفهوم «المستوى الذي تبلغه الثقافة برمتها»، إنما تكمنُ جدليته في أن المرأة الذي ينقطع عن الثقافة ولا يشارك في مهرجاناتها، هو الذي يُكرم اليوم الثقافة أكثر من ذلك الذي يتخّم ثقافة. فالأغراض الاستطبيقية تشهد ضدّ الحاجات الثقافية بقدر ما تشهد الموضوعات الفعلية ضدها. ذلك أن فكرة الآثار الفنية تلمس قطع التبادل الأرتلي بين الحاجة والإشباع، لا أن تستهتر بالحاجة غير المشبعة بفرض إشباع تعويض. ومع أن كل نظرية استطبيقية وسوسيولوجية في الحاجة تستخدم عبارة «المعيش الاستطقي» التي تحمل دلالة قديمة، فإن نقصها يكمن في طبيعة أشكال المعيش الفني بالذات، إن وجدت أصلاً. وأما مفترضها فيقوم على التسليم بالتماهي بين مغزى معيش الآثار الفنية، أو بتوصيف فظ: تعبيرها الانفعالي، وبين المعيش الذاتي للمتلقّي. فيُفترض أن يتأثر المتلقّي حين تصوّت الموسيقى، والحال أنه سيتعيّن لو فهم شيئاً ما، أن يمسك عن الانفعال بقدر ما يتغلغل فيه أثر الموسيقى. وسيكون من العسير على العلم أن يتصوّر شيئاً منافياً للفن أكثر من تلك التجارب التي يُخيّل فيها للمرأة أنه بإمكانه أن يقيس المفعول والمعيش الاستطقيّين بنبضان القلب. فمصدر هذه المماهة غامض. وما يُزعم هنا أنه ينبغي أن يُعاش أو يُعاوَد معيشاً، أي طبقاً لتصوّر جمهوريّ شائع، مشاعر الفنانين، لا يعدو كونه عنصراً جزئياً من عناصر الآثار الفنية، وليس هو حتماً بالعنصر الفصيل. ذلك أن الآثار الفنية ليست بروتوكولات انفعالات، فمثل هذه البروتوكولات [٣٦٣] هي ما لا يستيعها المستمعون دائماً ومن ثم هي أجزء ما «تعاوَد معيشاً» - بل الآثار الفنية تُحوّل جذرياً بسياقها وبرباطها المستقلّين. أما نظرية التجربة المعيشة فلا تكفي بتزييف أو بالإغفال عن تقاليد عنصر البناء والعنصر التعبيري للمميز في الفن: ما يُفترض تماهياً ليس بتماؤه، وإنما يُنتقى عنصر جزئيّ ويفصل عن غيره ليس إلا. ثم يُنقل هذا الجزئي من جديد إذ يُفصل عن السياق الاستطقيّ، إلى الإمبريا، ويصير مرّة ثانية، إلى آخر هو في كل الأحوال موجود في الأثر الفني. ذلك أن الدهشة التي تثيرها أمهات الآثار الفنية لا تستخدم هذه الآثار مثيراً لانفعالات خاصة

عادةً ما تكون مكبوتة. فتلك الدهشة إنما تنتمي إلى اللحظة التي ينسى فيها المتلقي نفسه ويزول في الأثر الفني: أعني لحظة الصدمة، لحظة تزلُّ به قدماء، ويغدو في نظره متعينا بالعيان إمكان الحقيقة الذي يتجسد في الصورة الاستطيقية. انعدام التوسيط هذا في العلاقة بالآثار الفنية إنما هو بالدلالة القوية لللفظ، وظيفةً توسيط وتجربةً شاملة ومكبنة تتكثف في لحظة بعينها تقتضي كامل الوعي دون نقصان، ولا نستلزم إثارات مفردة ولا ردود أفعال. ومن ثم، تجربة الفن بما هي تجربة حقيقته أو لاحقيقته، هي أشد وأكثف من المعيش الذاتي: فإنما هي انبثاق الموضوعية ضمن الوعي الذاتي. ذلك أن تجربة الفن موسومةً بالموضوعية تحديداً حيث يكون رد الفعل الذاتي على أشده. هنالك العديد من الوضعيات عند بيتهوفن، هي مشاهد من قبيل ما ينبغي إخراجُه (*)، وربما هي في الأصل ممّا يشوبه نقص في الإخراج. ومثاله أن بداية الوصلة في السمفونية التاسعة تشيدُ بوضعها الأصلي، أعني كونها نتيجةً لضرورة السمفونية. فإذا هي تدوي في الأرجاء دوي «كذلك هو الأمر» الذي لا رادُ له. وهذا ما يحق أن تجيب عنه الصدمة إذ تصطبغ بالرهبة من الفائق؛ فالموسيقى من حيث ثبتت، تقول أيضاً الحقيقة عما هو غير حقيقي. والآثار الفنية تشير من دون إطلاق أحكام، بالإصبع إن جازت العبارة، إلى مغزاها من غير أن يتحول هذا المغزى إلى مؤدى استدلالي. أما رد الفعل التلقائي للمتلقى فهو محاكاة للطابع غير المتوسط لتلك الحركة. إلا أن الآثار الفنية لا تُستغرق في رد الفعل ذاك. والموضع الذي يحتله ذلك المقطع الموسيقي يخضع عند إدماجه، إلى النقد: معرفة هل أن قوة «كذلك هو الأمر» وليس على غير ذلك، التي كانت مثل لحظات الفن تلك، تلمس ظهورها، هي علامة على حقيقتها. [٣٦٤] فالتجربة التامة التي تنتهي إلى الحكم على الأثر الذي يعرَى من الحكم، إنما تقتضي البت في ذلك، ومن ثم تقتضي المفهوم. وليس المعيش سوى لحظة من لحظات تلك التجربة، لحظة معرضة للزلل من حيث تبقى نوعياً من زمام الإقناع والإفحام. فالأعمال الفنية التي هي من طراز السمفونية التاسعة، تقوم على الإحياء: العنف الذي تستمدّه من تركيبها، إنما ينتقل إلى المفعول. في التطور اللاحق لبيتهوفن، صارت قوة الإحياء التي تنبثق في الأصل من

(*) وردت بالفرنسية: scène à faire

المجتمع ثم تسلط على المجتمع، عامل تحريض إيديولوجي. ذلك أن الصدمة التي تقابل جذرياً مع المفهوم الدارج للمعيش، ليست إشباعاً مخصوصاً للأناء، ولا تماثل مع اللذة، بل هي بالأحرى طوراً من أطوار تصفية الأنا الذي يدرك إذ ينصدم من جزء الإنارة، محدوديته وتناهيه. هذه التجربة هي ضديد إضعاف الأنا الذي تعمل عليه صناعة الثقافة التي ستكون فكرة الصدمة بالنسبة إليها مجرد حماقة؛ وهذا هو ولا ريب الدافع الباطن لخلع صفة الفن عن الفن. فالأنا لكي ينظر إلى ما يتعدى قيد أُملة السجن الذي ينبس فيه من نفسه، لا يحتاج إلى التسلية، بل إلى التوتر الأقصى الذي يحمي الصدمة باعتبارها فضلاً عن ذلك، سلوكاً غير تعسفي، من التردّي. لقد عرض كُتُظ بأمانة في استطيعا الجليل، قوة الذات بوصفها شرطاً لها. والحق أنه لا ينبغي فهم إعدام الإنا بالنظر إلى الفن، بقدر ما لا ينبغي فهم الفن نفسه، فهما حرفياً. لكن، بما أن ما يُسمى معيشاً استطيعياً هو باعتباره معيشاً، عنصر نفسي بالفعل، فإنه سيكون من العسير أن تتمثل في ذلك المعيش شيئاً بعينه لو ترجمناه من منظور الطابع الظاهر للفن. فالمعيش ليس من زمام الكمال، ولا ريب أن الأنا لا يزول فعلياً لحظة الصدمة؛ فالنشوة التي تحرّكه عندئذ، تتنافى مع التجربة الفنية. ومع ذلك، يدرك الأنا بالفعل لبره من الزمن إمكانية التخلي عن المحافظة على الذات، من دون أن يبلغ في ذلك تحقيق هذه الإمكانية. فليست الصدمة الاستطيعية هي الظاهر، بل الظاهر هو موقفها من الموضوعية: ذلك أنها تشعر في لاموسوطيتها، بالإمكان الكامن كما لو كان يتفعل. ومن ثم، الوعي غير المجازي الذي يكسر الظاهر الاستطيعي، هو الذي يدرك الأنا: أنه ليس منتهى ما يوجد، وأنه هو نفسه مشحون بالظاهر. [٣٦٥] هذا ما يحول الفن في نظر الذات، إلى ما يكون في ذاته، أعني كونه المتكلم التاريخي باسم الطبيعة المقموعة، وفي الختام الناقد لمبدأ الأنا باعتباره العامل الداخلي للقمع. ومن ثم، التجربة الذاتية التي تتضاد مع الأنا، هي طور من أطوار الحقيقة الموضوعية للفن. وفي المقابل، من يعايش الآثار الفنية بأن يردها ويحيلها إليه، لن يعيشها أبداً؛ وما يجري مجرى المعيش ههنا إنما هو ثقافياً، مجرد معوض مغشوش. فنحن لم نزل نمثله بكيفية تبسيطية جداً. ذلك أنه من الوارد أن منتوجات صناعة الثقافة التي هي أكثر ضحالة وتنميطة مما قد يكون عليه هاء من هواتها، تحول في الوقت نفسه، دون ذلك التعرف الذي تستهدفه. والسؤال عما تفعله

صناعة الثقافة بالبشر، هو على الأرجح، ساذج جداً، وليس لمفعولها تعيّن نوعي بالقدر الذي يوحى به شكل السؤال. فالزمن الفارغ إنّما نملؤه بالفراغ من دون أن ينتج عنه ولو وعي زائف، بل نبذل جهدنا لتترك الوعي القائم على ما هو عليه.

تغدو لحظة الممارسة الموضوعية المحايثة للفن، مقصداً من مقاصد الذات حين تصير مضادةً للفن للمجتمع غير قابلة للإثتلاف من حيث نزوعها الموضوعي وبواسطة التفكير النقدي للفن. واللفظ الدارج الذي يُطلق على ذلك هو «الالتزام». فالإلتزام هو درجة تفكر أعلى من النزوع، ولا يقتصر على مجرد تحسين وضعيات مُستكرهه، مع أنّ الملتزمين يعملون كثيراً على معالجة المشاكل بالطرق والتدابير المواتية. بيد أنّ الإلتزام يستهدف تغيير شروط الأحوال والأوضاع، وليس اقتراح الحلول البزاقة، ومن ثمّ يميل الإلتزام إلى المقولة الاستطبيقية للماهية. ذلك أنّ الوعي الذاتي السجالي للفن إنّما يفترض رُوحتَه، إذ أنّه بقدر ما ينفر الفن من اللاموسوية الحسية التي كُنا نطابق بينها وبينه قديماً، يصير موقفه نقدياً بإزاء الواقع الخام الذي يعاود من حيث هو امتداداً لتقلب الوضع الطبيعي، إنتاج نفسه من خلال المجتمع. ومن ثمّ، الطابع النقدي والتفكُّري للروحنة لا يعزّز علاقة الفن بفحوى مَوادّه على نحو شكلي وحسب. أنّ هيغل قد صرف النظر عن الاستطيقا الجسائية للذوق، فهذا ما اقترن بروحنة الأثر الفني بقدر ما اقترن بالتشديد على فحوى مَوادّه وموضوعاته. إذ أنّه بالروحنة يصير الأثر الفني في ذاته إلى ما كُنا قديماً شهدنا عليه أو حملناه من دون تفحص وباعتباره مفعولاً، على فكر أو روح آخر. - [٣٦٦] لا ينبغي أن نتناول مفهوم الإلتزام حرفياً. فإذا صار معياراً للمراقبة، تكرر في الموقف من الآثار الفنية، لحظة المراقبة المهيمنة تلك التي تقابلها الآثار الفنية قبل كلّ التزام يمكن مراقبته. لكن لا يقف الأمر من ثمّ وطبقاً لما ترغب فيه استطبيقاً للذوق، عند تعطيل مقولاتٍ من مثل مقولة النزوع وحتى ما يتفرّع عنها من مقولات فجّة. ذلك أنّ ما تشي به هذي المقولات يتحوّل إلى مضمونها الشرعي في مرحلة لا تثار فيها إلّا طمعاً والتماساً لمجرد التغيير. لكنّ هذا لا يغنيها عن قانون الشكل؛ فحتى المضمون الروحي يبقى هو أيضاً مادةً، وتستهلكه الآثار الفنية وإنّ بدا لوعيتها الذاتي على أنّه جوهرّي. لم يكن بريشت يُعلّم شيئاً لن يُعرّف إليه في استقلالية عن مسرحياته وبشكل أوضح، ضمن النظرية، أو لن يكون مألوفاً لدى مشاهديه المخلصين: أنّ الأثرىاء أفضل حالا

من الفقراء، وأن الظلم عامٌ، وأن القمع يستمرّ تحت غطاء المساواة الشكلية، وأن الملك الخاصّ ينقلب إلى ضده من جرّاء الخبث الموضوعي، وأن الخير وهذه حكمةٌ مظنون فيها ولا ريب، يحتاج إلى قناع الشرّ. لكنّ الصرامة الراسخة التي كان بريشت قد ترجم بها تلك التصوّرات غير المبتكرة ولا ريب، إلى مشاهد مسرحية، قد أعطت لأعماله نبرتها، ومن ثمّ أفضت به النزعة التعليمية إلى تلك الابتكارات الدرامية التي أسقطت المسرح السيكلوجي ومسرح المؤامرات اللذين صارا باطلين. ومن ثمّ، ترى الأطروحات تستفيد في مسرحياته، وظيفة مغايرة تماماً لما تشي به مضمونياً. فصارت تأسيسيةً وأضفت على الدراما طابعاً مضاداً للوهم وكان لها سهمٌ في تفكيك وحدة المعنى النسيق. وهذا ما يكوّنها نوعياً، وليس الالتزام، لكنّها نوعيّة ترتبط بالالتزام من حيث تغدو عنصره المميزيسي. وبالتالي، يفعل التزام بريشت بالأثر الفنيّ فعل ما ينجذب إليه ويدور حوله تاريخياً إن جازت العبارة: أعني أنّه يفكّكه ويحلّه. وكما يقع في كثير من الأحيان تحت تأثير السيطرة والقدرة على الفعل المتناميتين، يظهر الالتزام للعيان بعداً ثاوياً للفنّ. أعني أنّ ما كانت عليه الآثار الفنيّة في ذاتها، تصير إليه لذاتها. ومن ثمّ، محايثة الآثار الفنيّة، أي ما يكاد أن يكون مسافةً قبليةً من الإمبريّا، لن توجد من دون منظوريّة وضع فعليّ تحوّل ممارسة تعي ذاتها. في روميو وجولييت، لم [٣٦٧] ينادِ شكسبير بحبّ من دون وصاية العائلة، بل من دون الحنين إلى وضع لن تشوّه الحبّ فيه ولن تستنكره السلطة الأبويّة أو أيّ سلطة أخرى، وحيث لن تكون لحضور العاشقين المُتّمين، الحلاوة التي لم تتمكّن آلاف السنين من طمسها - إن هي إلا يوطوبيا بلا كلمات وبلا صور؛ فطابو المعرفة الذي يطغى على كلّ معرفة وضعيّة، يطغى أيضاً على الآثار الفنيّة. وإذن، ليست الممارسة مفعول الآثار الفنيّة، بل هي متكيسةٌ ضمن مغزى حقيقتها. ولذلك يمكن أن يتحوّل الالتزام إلى قوّة إنتاج استيطيّة. فالصريحُ ضدّ التيار وضدّ الالتزام هو بعامة أمر ثانويّ. والحرص الإيديولوجي على المحافظة على الثقافة إنّما يخضع إلى الرغبة في أن يبقى كلّ شيء فعليّ على حاله ضمن الثقافة الموثقة. ومثل ذا الاستنكار إنّما يتناسب كثيراً مع الاستنكار الذي يقع على الجهة المقابلة ويُتمّط في عبارة «البرج العاجي» الذي كان سيتعين على الفنّ أن يخرج منه في عصرٍ يصدق بحماس أنّه عصرُ تواصل الجماهير. أمّا القاسم المشترك ففي الرسالة، وكان بريشت بحكم ذائقته، قد

ألغى هذه المفردة، مع أنّ الأمر لم يكن غريبا عن الوضعويّ مثله. هذان الموقفان ينقض أحدهما الآخر نقضا شديدا. ومثاله أنّ دون كيخوت كانت في خدمة نزعة جزئية وهامشية، أعني نزعة إلغاء رواية الفرسان الأبطال التي كانت تحمل بقايا عصور الإقطاع في عصر البرجوازية. بيد أنّ دون كيخوت قد صارت بمقتضى هذه النزعة الدنيا، إلى أثر فتّي يُضرب به المثل. ذلك أنّ تضادّ الأجناس الأدبية الذي كان سرفانتيس قد بدأ منه، قد غدا معه تضادا بين عصور للعالم وحقب تاريخية، وأمسي ميتافيزيقيا، تعبيرا أصيلا عن أزمة المعنى المحايث للعالم الذي ارتفع عنه السحر. ولا ريب أنّ آثارا فنية تعرى من النزعات من مثل [آلام] فزثير [الشاب] قد ساهمت بقدر معتبر في تحرير الوعي البرجوازي في ألمانيا. لقد ناهض غوته بفعالية ومن دون أن يشير إليها بالإسم، البرجوازية الصغيرة المتصلبة، من حيث قدّم التصادم بين المجتمع وشعور من يخبر أنّه ليس محبوبا، شعورا يفضي به إلى الانتحار. إلّا أنّ العنصر المشترك بين الموقفين الأساسيين للوعي البرجوازي من حيث هما موقفا مراقبة، هو أنّه يتعيّن على الأثر الفنيّ ألاّ ينشد التغيير وأن يكون متاحا للجميع وأن يدافع عن واقع الحال القائم^(*)؛ فالموقف الأوّل يدافع عن مسالمة الآثار الفنية مع العالم، والثاني [٣٦٨] يسهر على أن يتحدّد الأثر الفنيّ بالأشكال التي يصادق عليها الوعي العمومي. أمّا اليوم فالالتزام والنزعة الهرمسية التي تقوم على الإبهام، يجتمعان على رفض واقع الحال القائم. ذلك أنّ الوعي المشبّها يستهجن التدخّل العمليّ لأنّه يشيؤ مرة ثانية الأثر الفنيّ الذي هو في حدّ ذاته مشيئ. ومن ثمّ تتحوّل موضعتّه ضدّ المجتمع إلى تحييده اجتماعيا. لكنّ وجه الآثار الفنية الذي يفتح على الخارج يُثبت بكيفية زائفة، ماهية لها من دون اعتبار تكوينها في حدّ ذاته، وفي نهاية المطاف من دون اعتبار مغزى حقيقتها. غير أنّه ولا أحد من الآثار الفنية يمكن أن يكون اجتماعيا، صادقا لو لم يكن أيضاً في حدّ ذاته صادقا؛ وفي المقابل، قلّما يتحوّل الوعي الزائف اجتماعيا إلى عنصر أصيل استيطيقيّا. فالبعد الاجتماعيّ والبعد المحايث للآثار الفنية لا يتطابقان، ولكنهما لا يختلفان أحدهما عن الآخر اختلافا مطلقا كما تريد الوثنية الثقافية والوثنية العملية ذلك على حدّ سواء. إذ أنّ المنزلة الاجتماعية

(*) وردت باللاتينية : status quo

لمغزى حقيقة الأعمال الفنية تتحدّد دائماً بما من خلاله يتعدّى ذلك المغزى بمقتضى طابعه الاستطقيّ المركّب، الأعمال الفنّية. وليس هذا الالتباس عنواناً عامّاً ستخضع له بكيفية مجرّدة دائرة الفنّ برمتها، بل هو منتقش في كلّ أثر فنيّ، من حيث هو أسطقس حياة الفنّ. والالتباس إنّما يصير عنصراً اجتماعيّاً بواسطة ألفي - ذاته الذي له، ويصير إلى في - ذاته بواسطة قوّة الإنتاج التي تفعل فيه. ومن ثمّ، جدليّة الاجتماعيّ وألفي - ذاته اللّذين للآثار الفنّية هي جدليّة طبيعتها التي تختصّ بها، من حيث لا تقبل الآثار الفنّية بأيّ عنصر داخليّ لن يتخارج، ولا بأيّ عنصر خارجيّ لن يكون حمّالاً لباطنها، أي لمغزى الحقيقة.

من اليسير أن يجعل التباس الآثار الفنّية بوصفها تكوينات قائمة بذاتها وظاهرات اجتماعيّة، المقاييس متقلّبة متذبذبة: فالمرء يستهويه الحكم على الآثار القائمة بذاتها أنّها تشي بلامبالاة اجتماعيّة وأنّها خنّاماً، رجعيّة بكيفيّة تنمّ عن الطيش والاستهتار. وفي المقابل، الآثار التي تحمل على الصعيد الاجتماعيّ، حكماً متواطئاً واستدلّالياً، تنفي من ثمّ الفنّ وتنفي معه. سيكتنّ على النقد المحايث أن يحطّم التخيير بين ذينك الحدين. فلا ريب أنّ الاعتراض على شتيفان غيورغ بأنّه رجعيّ من منظور اجتماعيّ، كان في محلّه، من قبل الاعتراض على شعارات ألمانيا السريّة التي كان ينتمي إليها، كما أنّ شعير الناس المعوزين في نهاية الثمانينيّات وبداية التسعينيات من مثل آرنو هولتس، كان ينطبق عليه اعتراض الفظاظّة التي لا يمكن أن توصف استطيقيّاً. [٣٦٩] لكن، قد يتعيّن مواجهة النمطين كليهما بمفهوميّهما. ذلك أنّ المظهر الارستقراطيّ لغيورغ الذي يُمسرّح، إنّما يتناقض مع التكبر البديهيّ الذي يصادر عليه ذلك المظهر، ويُخفق من ثمّ على الصعيد الفنّي؛ فالبيت الذي يقول فيه: «وإنّه لا تُعوزنا باقّة ربحان»^(١)، يثير الضحك، مثله مثل البيت الذي يرد على لسان قيصر روما في عهد متأخّر، وهو يرفع بتؤدّة، طزّف ثوبه الملكيّ الارجوانيّ، بعد أن دبر لبليّ لقتل أخيه^(٢). إنّ عنف الموقف الاجتماعيّ لغيورغ، العنف الذي ينتج عن إخفاق التعرّف إلى الأشياء، ينتقل إلى شعره ضمن الأفعال العنيفة للغة التي تلوّث خلوص كامل

(١) شتيفان غيورغ، الأعمال الكاملة، مصدر مذكور، المجلّد الأوّل، ص. ١٤ (Neuländische)

(Liebesmahl II)

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص. ٥٠ («O mütter meiner uther und Erlauchte»).

العمل الفني إذ يستمدّ قوامه من نفسه، وهو الخلوّص الذي ما ينفكّ غيورغ ينزع إليه. في الاستطيقانيّة التي تقوم على البرمجة، يغدو الوعي الزائف نشازاً يلزمها بالكذب. ومن دون الإغفال عن الفصل النوعي بين من هو شاعر عظيم ويبقى كذلك على الرغم من كلّ شيء، وبين من شعره متهافّ من حيث ينحو منحى طبيعانيّاً، ثمة نقطة يجتمعان عليها ينبغي معايتها، أعني أنّ المغزى الاجتماعي والنقديّ لأشعارهما ومسرحيّتهما يكاد يبقى بكيفيّة سطحيّة، مغموراً وراء نظريّة مستقرّة في المجتمع لم يحملاها قطّ على محمل الجدّ. ويكفي المرء دليلاً على ذلك عنوان من مثل «ارستقراطي - اجتماعي». بما أنّ هذا وذاك كانا يتكلّمان فنيّاً عن المجتمع، فإنّهما قد مالا إلى الخضوع لمثاليّة مبتذلة، مثلهما مثل صورة ذلك العامل الذي ينزع إلى شيء أرقى أتى يكن، ولا يستطيع أن يدركه من جرّاء انتمائه الطبقيّ المحتوم. ذلك أنّ مسألة مشروعيّة مثال ترقّيه الذي هو في الصميم برجوازيّ، تبقى خارج دائرة الطرح. لقد كانت النزعة الطبيعانيّة متقدّمة على مفهومها من حيث بعض الاستحداثات من مثل التخلّي عن مقولات الشكل التقليديّة، والفعل المنعقد والمنغلق على نفسه، وحتى التخلّي عن المجريّ الخُبيريّ للزمن كما هي الحال عند زولا. ذلك أنّ العرض الصارم الذي يخلو من المفهوم إن جازت العبارة، لدقائق خُبيريّة كما هي الحال في بطن باريس، إنّما يقوِّض الروابط السطحيّة الدارجة للرواية على نحوٍ لا يبعد عن شكلها اللاحق، أعني شكلها المونادولوجيّ - التجميعيّ. وفي المقابل، تتردّى النزعة الطبيعانيّة حين لا تغامر بالذهاب إلى الأقصى. ذلك أنّ تعقّب النوايا يتناقض مع المبدأ الذي تختصّ به هذه النزعة. [٣٧٠] فالمسرحيّات الطبيعانيّة تزخر بالمواضع التي تترأى فيها النوايا والمقاصد: يُفترض في البشر أن يتكلّموا بشكل طبيعيّ ومن دون تكلف، وبحسب ما يمليه عليهم الشاعر الذي يسهر على عمليّة الإخراج، أي أنّ يتكلّموا بكيفيّة ما كان ليتكلّم بها بشرٌ أبداً. فليس من المتطابق حقّاً أنّ البشر يعلمون في المسرح ذي المنزع الواقعيّ، ما يريدون قوله بالضبط من قبل أن ينطقوا به. ربّما لن يكون بالإمكان تنظيم مسرحيّة واقعيّة من حيث تصوّرها، على غير ذلك الوجه، ولعلّها تكون قسراً^(*)، دادائيّة، ولكنّ النزعة الواقعيّة تتعرّف من خلال أدنى ما

(*) وردت بالفرنسية : contre cœur

يكون من الأسلية الضرورية، إلى أنها مُحال ومن ثم تلغى افتراضياً. هذا ما صار مع صناعة الثقافة، مغالطة للجماهير. إنَّ علّة الرفض الباثُ والقاطع عند [هرمان] زودرمان تكمن ولا ريب في أنَّ مسرحياته الناجحة كانت تكشف ما كان يُخفيه أُمُهرُ أتباع الواقعية، أعني خداعٌ ووهم تلك الحركة التي توحى بالألّة كلمة هي من نسج الخيال، والحال أنَّ الخيال يتلبس الكلمات كلّها على الزكج بالرغم من مقاومتها. قُبلياً، الممتلكات الثقافية بما هي منتوجات بعينها، يمكن إدراجها هي أيضاً ضمن صورة للثقافة ساذجة وإثباتية. فحتّى على الصعيد الاستطقي لا تُوجد حقيقة من نوعين مختلفين. ينبغي أن نستقي من مسرح بيكيت كيف تتداخل المقتضيات المتناقضة بعضها في بعض من دون حدٍّ أوسط فاسد بين تشكّل يُتوهم أنّه حسنٌ، ومضمون اجتماعي مطابق. ذلك أنَّ منطق الترابط الذي لهذا المسرح حيث تقتضي جملة ما الجملة الموالية أو صوغها ترديداً كما تستدعي القطعة الإيقاعية في الموسيقى، مواصلتها بقطعة لاحقة أو متضادة معها، إنّما هو منطق يتنافى مع كلّ تقليد للظاهرة الخُبرية. بعد ذلك يُستعاد الجوهرُ الخبريُّ المقصّب طبقاً لتنزيله التاريخي تنزيلاً مُحكمًا، ويُدمج ضمن طابع اللعب. فهذا الطابع يعبر في آني، عن المرحلة الموضوعية للوعي وللواقع الذي يطبع مرحلة الوعي. ولا يمكن أن تعرّض سلبية الذات بما هي تشكّل حقٌّ للموضوعية إلّا ضمن تشكّل ذاتي راديكالي، وليس مع افتراض موضوعية يزعم أنّها عليها. ومثاله أن تقطبات وجه الكلون الصببانية والدامية التي تتفكك فيها الذات عند بيكيت، إنّما تعبر عن الحقيقة التاريخية للذات: أعني أن الواقعية الاشتراكية مجرد نصّاب. غودو تشتغل على علاقة الرئاسة والخدمة مع ما يحمله كامل تشكّلها تهاذماً وتبهاً في حقبة يستمر فيها استغلال عمل الآخر، [٣٧١]، والحال أنّه سيكون بمقدور البشرية أن تستغني عن ذلك لكي تحافظ على البقاء. هذا الغرض الذي يتعلّق على الحقيقة، بقانون جوهرّي للمجتمع الراهن، سيتم تطويره في نهاية لعبة. لمرتين تقذف تقنية بيكيت بهذا الغرض إلى الهامش: ويتحوّل الفصل الذي أفرده هيجل في ذلك الغرض، إلى ملحة لها وظيفة مضاعفة، أعني النقدية - الاجتماعية والمسرحية - الفنية. في نهاية لعبة، كارثة الهزة الأرضية الجزئية تكون من حيث هي أكثر الإخراجات الكلونية دموية عند بيكيت، المفترض المادي كما الشكلي لذلك التحول؛ ومن ثم تقوِّض مكوّن الفن وتكوّنه، من حيث ترخّل

إلى منظورٍ لم يعد مجرد منظور، لأنه لم يعد ثمة منظورٌ سيكون بالإمكان انطلاقاً منه أن نسغي الكارثة، أو لكي نستعمل مفردةً ينكشف كامل بُطلانها في هذا السياق بالذات، أن «تشكل». ليست نهاية لعبة مسرحية ذرية، بقدر ما أنها ليست خلوا من المضمون: ذلك أن السلب المتعين لمضمونها يتحول إلى مبدأ شكلٍ وبعامةٍ، إلى سلب للمضمون. وبالتالي تقدّم أعمال^(*) بيكيت الإجابة الخصب للفرنّ إذ تحول بالنظر إلى الموت الذي يتهدّد كلّ شيء، إلى إيديولوجيا، من حيث مجرد شكله وقبل كلّ مضمون ومن جزاء المنحى التبسيطي: أعني من حيث يبدأ باتخاذ مسافة من البراكسيس. ومن ثمّ تحديداً، يتضح انبثاق الكوميك داخل الأعمال المفخمة. ولهذا الانبثاق بعده الاجتماعي. ذلك أن هذه الأعمال من حيث تتحرّك من نفسها ممغضة العينين إن جاز التشبيه، إنما تراوح مكانها وتُعرب عن نفسها بما هي كذلك، مثلما تنكشف جادة الأعمال التي لا تشوبها شائبة، غير جادة، أي بوصفها لعباً. لا يستطيع الفنّ إلى المؤلف سبيلاً من خلال مجرد وجوده، إلا من حيث يدفع إلى الخارج طابعه المشحون بالظاهر، تجاوبه الجوانية. فالعيار الأثر للفرنّ اليوم هو ألاّ يحتمل من حيث عدم اثتلافه مع كلّ مغالطة واقعية وطبقاً لتركيبه، أي شكل من أشكال البراءة. فلا بدّ في كلّ فنّ ما يزال ممكناً، أن يُرفع النقد الاجتماعي إلى شكل، ويُحبّب كلّ مضمون اجتماعي جليّ.

مع التقدّم في تنظيم مجالات الثقافة جميعاً، تزداد الرغبة في تنزيل الفنّ ضمن المجتمع نظرياً وعملياً أيضاً؛ فهناك ما لا يحصى ولا يُعدّ من الندوات والمؤتمرات التي تتعلّق بهذه المسألة. بيد أنه بعد التعرف إلى الفنّ باعتباره واقعة اجتماعية، يميل التزيل السوسيولوجي للفرنّ، إلى الاعتقاد بأنّه إن جازت العبارة، [٣٧٢] متفوّق على الفنّ ويتصرّف فيه كيفما يشاء. ذلك أنّه تُفترض في كثير من الأحيان، موضوعيّة معرفة وضعية محايدة قيماً ستنزّل في مرتبة أعلى من المنظورات الاستطبيقية الجزئية التي يُظنّ فيها أنها ذاتية صرف. غير أن مثل تلك المساعي تقتضي في حدّ ذاتها نقداً اجتماعياً. فهي ترنو إلى تقديم الإدارة والعالم المسير، وتتكتم في الآن نفسه، عمّا هو عصيّ على الجمجمة الشاملة، أو على الأقلّ عمّا يُناهضها ويتمرد عليها. ثم إنّ

(*) وردت بالفرنسية : œuvre

سيادة النظرة الموضوعية التي تحيز الظاهرات لكي تمتحن وظيفتها وحققها في الوجود، تجري مجرى الغضب والتطاول. ذلك أنها تجهل جدلية النوعية الاستيقية والمجتمع الوظيفي. وإذا لم يقع التشديد قبلًا، على المفعول الإيديولوجي، فإنه يُشدّد على قابلية استهلاك الفن، مع الاستغناء عما يمكن أن يكون اليوم موضوعاً للتفكير الاجتماعي في الفن: فهذا أمرٌ بُيئت فيه مسبقاً وبكيفية افتتالية تجاري الأعراف القائمة. وبما أن توسع تقنيات التسيير ينصهر مع الجهاز العلمي للمباحث وما شابها، فإن ذلك التوسع يطال ذلك الرهط من المثقفين الذين يستشعرون ولا ريب، شيئاً ما فيما يتعلّق بالضرورات الاجتماعية الحادثة، ولكنهم لا يستشعرون شيئاً من الضرورات التي تتعلّق بالفن الجديد. فذهنيتهم هي من قبيل تلك الذهنية التي تشي بها محاضرة سوسيولوجية وهمة تحمل عنوان «وظيفة التلفزة في تكييف أوروبا مع البلدان النامية». ليس للتفكير الاجتماعي للفن أن يساهم في مثل ذلك الفكر، بل عليه أن يتخذ غرضاً من بين أغراضه، ومن ثم أن يقاومه. إن لقولة شتوريمان بأنه كلما فعلنا لأجل الثقافة، ساء حالها، مصداقية ما تزال سارية.

لقد تحوّلت الصعوبات المحيطة للفن وكذلك إفراذه اجتماعياً، إلى محاكمة للفن ضمن الوعي الزاهن ولاسيما عند الشباب الذي يستنكر ويناهض كل شيء. ولهذا علامة تاريخية سيكون أولئك الذين يسعون إلى إبطال الفن، آخر من يُقرّ بها. فالتضييق الطلائعي على المحافل الفنية الطلائعية هو وهم بقدر ما هو وهم الاعتقاد في أنهم ثوريون وفي أن الثورة تشكّل من تشكلات الجميل: لا تنزل الفظاظ فوق الثقافة بل دونها، وليس الالتزام في غالب الأحيان سوى نقص في الموهبة أو في أعمال الفكر، وتراخ للقوة. [٣٧٣] ذلك أن وهن الأنا والعجز عن التصعيد صاراً يجريان من حيث يتوخيان جملة من السلوكات الحادثة كانت تُمارس ولا ريب ضمن الفاشية، مجرى ما هو أرقى، ويجازيان خط المقاومة الدنيا، بمكافأة أخلاقية. سيكون زمن الفن قد ولّى وانقضى، وحن أو أن تفعيل مغزى حقيقته الذي درج القوم على مطابقته بمغزى حقيقة المجتمع: والحكم هنا كُلياني. ما يدعى راهنا أنه مستخلص من المواد بكيفية محض، ويكون من حيث تهافتة، دافعا وجيها لإطلاق الحكم على الفن، إنما هو في الحقيقة، عاملٌ تعنيف للمواد. في اللحظة التي يقع معها المنع ويُطلق الحكم بأنه لم يعد هنالك حق في الوجود، يستعيد الفن داخل

العالم المسير، حقّه في الوجود الذي يكاد إنكاره نفسه يكون عملية تسيير. ذلك أن من يلتمس إبطال الفنّ إنما يغذي وهم أن التغيير الجذري ممكن لا يحول دونه شيء. فالنزعة التي تُفرض في الواقعية ليست واقعية. إن تكون كل أثر أصيل، يفتد التصريح^(*) بأنه ما كان ليتكون. والذين ينادون بإلغاء الفنّ في مجتمع شبه بربري يتزع إلى البربرية الشاملة، إنما يتحولون بذلك إلى شركاء اجتماعيين لهذا المجتمع. ومع أنهم يتكلمون دائماً عما هو عيني، تراههم يحكمون بكيفية مجرّدة وجزئية، في عمه عن المهام والممكنات الدقيقة التي لم تتحقّق بعد والتي يكتبها التطرف الاستطقيّ الحادث، مهام وممكنات من مثل تلك التي تشير إليها الموسيقى التي تحرّرت فعلياً من حيث تنفد إلى حرية الذات ولا تنساق إلى الصدفة المستلبة والمشأة. لكن، لا ينبغي البرهنة على ضرورة الفنّ. فالسؤال عن هذه الضرورة يطرح بشكل سيء، لأن ضرورة الفنّ إذا ما توجّب الكلام عن ضرورة حيث يتعلّق الأمر بمملكة الحرية، إنما هي عدم ضرورة الفنّ. أن يقدر الفنّ بالضرورة، فهذا ضمنيّ هو تمديد لمبدأ التبادل، أعني ذلك الشاغل اللفظ الذي يعود إلى التساؤل عما سيجنيه المرء في المقابل. والحكم الذي يطلّق جزافاً عن تمعّن في وضع مزعوم، بأن الأمور لم تعد على ما يُرام، إنما هو في حدّ ذاته بضاعة برجوازية كاسدة، تعبيرة ذاك الذي يقطب جبينه وهو يتساءل «يا ترى إلى أين سيؤول هذا الأمر كله؟» لكن، إذا كان الفنّ يمثل الفني - ذاته الذي لا يوجد بعد، فإنه يلتمس تحديداً، الخروج عن ذلك الجنس من الغائية. من منظور تاريخي - فلسفي، يشتدّ مثقال الآثار الفنية بقدر ما يتقلّص استغراقها في مفهوم درجة تطورها. والسؤال «إلى أين» إنما هو شكل مقنّع للمراقبة الاجتماعية. هنالك في عصرنا الزمان، ما لا يعد ولا يحصى من النتائج الفنية [٣٧٤] تنطبق عليها صفة ال«فوضى» التي تتضمّن في حدّ ذاتها إن جازت العبارة، ضرورة إسقاطها وهجرها. فالتعجيل بالحكم على الفنّ حكماً ينتقش على النتائج الفنية التي تريد أن تحل محلّ الفنّ، إنما يعدل حكم الملكة الحمراء [في من الجانب الآخر للمرأة] للويس كارول: «هيد أوف - لنقطع الرقاب»^(**). بعد قطع الرقاب هذا، وبعد البوب

(*) وردت بالإسبانية وأصلها «pronunciamento» التي تعني تحديداً بيان الجيش الذي يعلن فيه الانقلاب العسكري على الحكم القائم.

(**) وردت بالإنجليزية: Head off، وتُستعمل العبارة للدلالة أيضاً على قطع الطريق... وعلى الحيلولة دون....

الذي هو امتداد للموسيقى الشعبية، تنمو الرؤوس وتشرّب الأعناق من جديد. للفن أن يخشى كل شيء، ما عدا عدمية القصور. ذلك أنه بالتشهير بها اجتماعيًا، إنما يتردى إلى الواقعة الاجتماعية^(*) التي ما ينفك يرفض الاصطلاح بما تقتضيه مهمة. والنظرية الماركسية في الإيديولوجيا التي هي في حد ذاتها ملتبسة، إنما تُرَوَّر في شكل نظرية إيديولوجيا شاملة على طريقة مانهايم، ثم تُنقل إلى الفن بلا أي اعتبار. إذا كانت الإيديولوجيا وعيا زائفا على الصعيد الاجتماعي، فليس كل وعي طبقا للمنطق المبسط، إيديولوجيًا. ومثاله أنه وحده من لا يعرف ولا يفهم الرباعيات الأخيرة لبيتهوفن، سيُسقطها ويلقي بها في جحيم الظاهر المهجور. ذلك أن معرفة هل أن الفن ممكن اليوم، لا يمكن البتّ فيها من علٍ وطبقا لمقياس علاقات الانتاج الاجتماعية. فالحسّم ههنا مشروطٌ بوضع قوى الانتاج. لكنّ هذا الوضع يتضمّن كلّ ما هو ممكن من دون أن يتحقّق، فثنا لا تُرهبه الإيديولوجيا الوضعية. وأيًا تك مشروعية نقد هيربرت ماركوزه للطابع الإنبائي للثقافة، فإنه يلزمنّا بتعقّب الفحص عن النتائج بحيلاله: وإلا أفضى الأمر إلى عُصبة مناهضة للثقافة لا تفضّل في شيء طائفة القائمين على الأملاك الثقافية. ذلك أن النقد الوحشي للثقافة ليس نقدا راديكاليًا. وإذا كان الإنبائات بالفعل طورًا من أطوار الفن، فإنه لم يكن زائفا على الإطلاق بقدر ما أن الثقافة التي أخفقت، لم تكن زائفة على الإطلاق. فهي تصدّ البربريّة والأسوأ؛ ولا تقتصر على قمع الطبيعة، بل تحافظ عليها بواسطة قمعها، وهذا ما يشير إليه مفهوم الثقافة المشتقّ من الفلاحة. والثقافة هي التي أدامت الحياة، حتّى من منظور الحياة الصادقة؛ وهو ما نجد له صدى في الآثار الفنيّة الأصيلّة. فالإنبائات لا يغلف واقع الحال بهالة، بل يُقاوم الموت بما هو غاية كلّ هيمنة وتعاطفا مع ما هو كائن. أما إذا أراد المرء أن يتشكك في ذلك، فعليه بدفع الثمن، أعني الاعتقاد في أن الموت نفسه أملٌ ورجاء.

الطابعُ المزدوج للفن بوصفه [٣٧٥] عنصرا منفصلا عن الواقع الخبري ومن ثم، عن سياق التأثير الاجتماعي، وباعتباره في الوقت نفسه عنصرا منخرطا في الواقع الخبري وفي سياقات التأثير الاجتماعي، إنما يتبدّى للعيان بلا توسيط، في الظواهر

(*) وردت بالفرنسية : fait social

الاستطبيقية. فهذه الظاهرات هي هذا وذاك معا، أعني أنها استطبيقية ووقائع اجتماعية^(*). وهي تقتضي معالجة مزدوجة تتنافى مع المماهة بين الحدين، بقدر ما لا ينبغي تناول القيمة الاستطبيقية والفن باعتبارهما بلا توسط، عنصرا اجتماعيا. ويمكن استقراء الطابع المزدوج فيزيونوميا كلما استمعنا أو شاهدنا الفن من الخارج، سيان في ذلك ما يصممه الفن أو لا يصممه، فالفن ما ينفك يحتاج بالفعل إلى ذلك الذي «من الخارج» لكي يحتمي من توثين قيموته. ومثاله أن الموسيقى التي تُعزف في بيت القهوة أو تلك التي تُرسل عبر الهاتف إلى زبائن المطاعم كما هي الحال في أمريكا، يمكن أن تتحول إلى شيء مغاير بالتمام تساهم في التعبير عنه الأصوات المتعالية لمن يتجاذبون أطراف الحديث، وقرقعة الصحن، وكل ما يمكن تخيله من ذلك القبيل. فتلك الموسيقى تقتضي عدم انتباه المستمع لكي تؤدي وظيفتها، بقدر ما تقتضي انتباهه حين تكون في وضع استقلالية. وكذلك الأمر مع المزيجة^(**) الموسيقية التي تجمع في بعض الأحيان أجزاء من آثار فنية شتى، ولكنها تحولها بواسطة المونتاج، تحويلا جوهريا. وأما الأهداف التي من مثل التأنس وإذهاب الوحشة وتبديد الصمت المطبق، فتحولها إلى ما يُشار إليه بصفاء المزاج، نفيا للملل الذي ينتج عن رتابة عالم السلع، وهو نفى قد أسمى في حد ذاته، سلعة. إن دائرة التسلية التي أدمجت منذ وقت طويل ضمن الانتاج، هي هيمنة تلك اللحظة التي للفن على سائر ظاهراته. واللحظتان كلتاهما متناقضتان. ذلك أن إخضاع الآثار الفنية القائمة برأسها للحظة الغائية الاجتماعية المطمورة في كل أثر منها وينبثق منها الفن في مسار وغر، إنما تجترحها في الصميم. لكن، من يأخذ فجأة داخل مقهى^(***) على سبيل المثال، في الاصغاء إلى موسيقى تتملّكه بجاذبها، يمكن أن يسلك افتراضيا، سلوك من ينقطع عن الواقع، ويبدو سلوكه مضحكا في نظر الآخرين. في ذلك التقابل، تبدى ضمن الفن، العلاقة الأساسية بين الفن والمجتمع. ذلك أن تجريب الفن من الخارج يقوّض اتصّاله، مثلما تقوّض المزايج الموسيقية طوعا، اتصّالها بالانغماس في الموضوع. ومثاله أنه من حركة أوركسترا ليهتفون لا يتبقى

(*) وردت بالفرنسية : faits sociaux

(**) وردت بالفرنسية هكذا : Potpourri، والصحيح رسْمها : pot-pourri

(***) وردت بالفرنسية : café

في أروقة قاعة العرض الموسيقي، سوى [٣٧٦] دقات الطبل الطاغية؛ وهذه إنما كانت تمثل ضمن التوليفة الموسيقية، حركة تسلطية كان الأثر قد استقاهما من المجتمع ليصعدها ضمن عزكها موسيقياً. ذلك أن طابعي الفن ليسا على الإطلاق سيّانين أحدهما بالنظر إلى الآخر. إذا تاهت قطعة موسيقية أصيلة في غياهب الدائرة الاجتماعية، فإنه بالإمكان أن تتعالى على هذه الدائرة بكيفية غير متوقعة، من خلال الخلوص الذي يشوّه الاستعمال. ومن جانب آخر، لا يمكن للأعمال الفنية الأصلية مثلها مثل دقات الطبل تلك في موسيقى بيتهوفن، أن تُنكر الغايات التابعة التي تبرز بمنبعها الاجتماعي؛ وما كان ريشارد فاغنر يستكرهه عند موتسارت باعتباره بقايا التسلية، قد تحوّل مذاك إلى ربة وظنة حتى بالنظر إلى الأعمال الفنية التي تخلّت من تلقاء نفسها، عن التسلية وأسقطتها. وأمّا منزلة الفنانين من المجتمع فتشي بعد عصر الاستقلالية وطالما أنها تدخل في دائرة اعتبار التلقي الجماهيري، بميل إلى السقوط من جديد في التبعية. ذلك أنه إذا كان الفنانون قبل الثورة الفرنسية، خدماً تُباع، فقد صاروا القائمين على التسلية والترفيه^(*). فصناعة الثقافة تنادي أبطالها بأسمائهم لا بألقابهم، مثلما يتعامل رئيس النذل والحلاق مع «الحيت سيث»^(**). إن إلغاء الفرق بين الفنان بوصفه ذاتاً استيطيقية والفنان بوصفه شخصاً خبيراً، يشهد في الوقت نفسه على أن المسافة التي تفصل الأثر الفني عن الإمبريا قد أبطلت من دون أن يكون الفن دخل في حياة حرّة لا وجود لها. فقرّب الأثر الفني [من الإمبريا] يزيد من الرّيح، وانعدام التوسيط يُجنّد للخداع والمغالطة. من منظور الفن، يلازب طابعه المزدوج آثاره جميعاً كأنه عيب يدلّ على أصل مُشين، مثلما كان الفنانون في القديم يعاملون اجتماعياً على أنهم أناس لا نسب ولا حسب لهم. لكن ذلك الأصل هو أيضاً محلّ جوهره المميزيسي. ذلك أنه إذا نظرنا من الخارج إلى العنصر المشين الذي يفنّده شرف القيمة الذاتية للفن، شرفاً يضخمه تأنيب الضمير من جراء مساهمته في ما هو اجتماعي، فإنه يرفع من منزلته من حيث يشي بازدراء المنزلّة الشريفة للعمل الذي يُفيد اجتماعياً.

(*) وردت بالإنجليزية : Entertainers

(**) وردت بالإنجليزية : jet set

لا ريب أن العلاقة المتغيرة دائماً بين الممارسة والفن قد تبدلت مرة أخرى في غضون الأربعين أو الخمسين سنة الأخيرة. وكانت التصورات التقدمية أثناء الحرب العالمية الأولى وقبل ستالين، متلائمة فنياً وسياسياً؛ فالمرء الذي أخذ في ذلك العصر، يتقَّظ وجودياً، [٣٧٧] كان يُخَيَّل إليه أن الفن يكون قبلًا ما لم يكنه قط تاريخياً: أعني أنه اعتنق قبلًا وسياسياً، اليسار. مذكاً قيدت، لا بل حطمت مقالات جدانوف وأولبرشت بإملاء من الواقعية الاشتراكية، قوة الإنتاج الفنية؛ وغدا التردّي الاستطقي الذي انجر عنها، يترأى من جديد على الصعيد الاجتماعي، ثابتة من ثوابت البرجوازية الصغيرة. غير أنه مع انقسام العالم إلى معسكرين، أبرم قادة الغرب في العقود التي تلت الحرب العالمية الثانية، معاهدة سلم عابر مع الفن الراديكالي، فمَوَّلت الصناعات الثقيلة في ألمانيا الرسم التجريدي، ونصَّب الجنرال [دي غول] أندريه مالرو على رأس وزارة الثقافة. والمذاهب الطلائعية يمكن في بعض الأحيان أن تُعطل النخبوية وظيفتها إذا ما تفهّم المرء تعارضها مع الرأي المشترك^(*)، بما يكفي من التجريد، وإذا بقيت معتدلة إلى حدٍّ ما؛ وهذا ما يشهد عليه اسمًا باوند وإيليوث. أما بنيامين فكان قد عاين^(١) في النزعة المستقبلية، الميل الفاشي الذي يعود إلى معالم هامشية ارتسمت على النزعة الحدائنية عند بودلير. لكنه من الممكن أن يكون بنيامين في نهاية مدته حين أخذ مسافة من الطليعة الاستطيقية حيث لم تعد تحت راية الحزب الشيوعي، قد تأثر بمعادة بريشت للثقافات^(**). ذلك أن الانفراد النخبوي للفن الطلائعي لا يحتمل عليه بقدر ما يحتمل على المجتمع؛ والمقاييس اللاواعية للجماهير هي نفسها التي تحتاج إليها العلاقات الاجتماعية لتبقى قائمة، العلاقات التي تُدمج فيها الجماهير؛ ومن ثم يفرض عليها قمع الحياة التابعة، الانسياق إلى التسلية، وبحول دون تركّز أنا قويّ يأبى الرتبة. وهذا ما ينطوي على النقمة: من جانب الجماهير ضد ما يُمنع عنها باسم امتيازات الثقافة من بين غيرها؛ ومن جانب موقف التقدميين استطيقياً منذ شترنبرغ وشونبرغ، ضد الجماهير. ذلك أن الهوة

(*) وردت باللاتينية: *communis opinio*

(١) انظر: فالتر بنيامين، الأعمال - *Schriften*، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٣٩٥ وما بعدها.

(**) *die Tuis*؛ ترد العبارة في عنوان آخر روايات بريشت. نحتها بريشت للدلالة على متغيّ عصر الأسواق واللع.

الساحقة التي تفصل بين اكتشافاتهم الاستطيقية والفكر الذي يتجلى في مضمون ومقاصد [أعمالهم]، تُصَرّ بشكل ملموس، بالاتساق الفني. لذلك، تبقى قيمة التأويل الاجتماعي للأدب القديم، قيمة متقلّبة. ومثاله أن تأويل فيكو لأساطير اليونان من مثل كاداموس، كان تأويلاً عبقرياً. [٣٧٨] وفي المقابل، اختزال مسرحيات شكسبير في فكرة صراع الطبقات بالمعنى الذي كان يُقصد إليه بريشت، إنّما يذهب بعيداً وبجانب الجوهرى فيها، بقطع النظر عن المسرحيات التي يكون صراع الطبقات غرضها المباشر. ولا يعود ذلك إلى أن ذلك الجوهرى سيكون من منظور اجتماعي، عنصراً سيانياً وإنسانياً صرفاً وأزلياً، فهذا كلّه محض تُرهات. لكنّ الميسم الاجتماعي موسوطاً بالشكل الفكري الموضوعي للمسرحيات، بما يسميه لوكاتش «المنظورية». ما هو اجتماعي في شكسبير، هي مقولات من مثل «الفرد» و«الرغبة»، ملامح بعينها من مثل الهيئة البرجوازية لكاليبان، وتجار البندقية السفلة، وتصوّر عالم قديم شبه أمومي في ماكبيث والملك لير؛ وكذلك الأمر فيما يتعلّق بالاشمئزاز من السلطة في أنطونيوس وكليوباترا، وفي مشهد نزول بروسبيرو عن العرش [في العاصفة]. وفي المقابل، الصراعات بين العشائر الأبوية والعامة التي تُشتق من تاريخ روما، هي حذلة ثقافية. ما يتبدّى عند شكسبير هو بخاضة الطابع الإشكالي لأطروحة ماركس في أنّ التاريخ برمته هو تاريخ صراعات طبقية، شريطة أن نعتبر هذه الأطروحة مُلزمة من حيث مصداقيتها. فالصراع الطبقي إنّما يفترض موضوعياً، درجة عالية من الإدماج والتمييز الاجتماعيّين، ويفترض ذاتياً، وعياً طبقياً كما لم يتطوّر ذلك في المجتمع البرجوازي إلا بكيفية ابتدائية. وليس جديداً أنّ الطبقة في حدّ ذاتها، أي الإدراج الاجتماعيّ لذرات ضمن مفهوم كلّّي هو مقول لها بقدر ما يعبر عن علاقات تبعيتها، هي بنوياً عنصر برجوازي. ذلك أنّ التناقضات الاجتماعية ضاربة في القدم؛ ولم تغد قديماً، صراعات طبقية إلا بمجرد كيفية منفصلة: أعني حيث تشكّل اقتصاد سوقى مجاني للمجتمع البرجوازي. لذلك يبدو تأويل كلّ تاريخي من منظور صراع الطبقات، على أنّه^(٥) مغالطة تاريخية طفيفة، ذلك أنّ النموذج الذي كان ماركس قد اعتمده في بناء نظريته وتوسيعها، كان بعامة نموذج الرأسمالية الليبرالية لأصحاب

(٥) وردت بالفرنسية: air

المؤسسات. ولا ريب أنَّ مسرحيات شكسبير تعكس كلُّها بقوة، التناقضات الاجتماعية، ولكنها تناقضات تتجلى من خلال الفرد، ولا تعلّق بالجماعة إلا في مشاهد الجماهير التي تخضع إلى مواضع [خطابية] بعينها من مثل الإقناع والإفحام. ومهما يكن من أمر، ثغة شيء بديهي بالنسبة إلى التناول السوسيولوجي لشكسبير، هو أنّه لم يكن من الممكن أن يكون بيكون. [٣٧٩] فالكتاب المسرحي الجدلي في بدايات العصر البرجوازي، لم يكن ينظر إلى مسرح العالم^(*) من منظورية التقدّم، بقدر ما كان ينظر إليه من منظورية ضحاياه. ذلك أنّ البنية الاجتماعية تمنع بقوة فكّ ذلك الشابك بواسطة الرُّشد الاجتماعي كما الاستطقي. إذا لم يكن بالإمكان في الفنّ تأويلُ خاصّيات شكلية من منظور سياسي، تأويلا بلا إسهاب في الأحوال والملابسات، فإنّه لا يوجد في الفنّ شكليّ خلوّ من استتبعات مضمونية تشمل السياسة. ذلك أنّ تحرير الشكل كما يريده كلّ فنّ جديد جدّة أصيلة، يتضمّن قبل كلّ شيء، استشفارا لتحرير المجتمع، لأنّ الشكل، أعني الترابط الاستطقي للعناصر الفردية، إنّما يمثّل في الأثر الفنّي، الرباط الاجتماعي؛ ولذلك يصدّم الشكل المحرّز واقع الحال القائم. هذا ما يُبْثِّه التحليل النفسي. من هذا المنظور التحليلي، كلّ فنّ يناهض باعتباره نفيًا لمبدأ الواقع، صورة الأب، ومن ثمّ هو ثوري. وهذا إنّما يتضمّن موضوعيًا، مشاركة سياسية للآسياسي. ذلك أنّه طالما أنّ البنيان الاجتماعي لم يكن مرصوصًا بالقدر الذي صار إليه، على نحو أنّه كان للشكل المحض باعتباره معارضة، مفعولا تخريبيًا، فإنّ علاقة الآثار الفنية بالواقع الاجتماعي المعطى، كانت تقوم هي أيضاً على كثير من التساهل. إذ إنّ كان بإمكان الآثار الفنية من دون أن تخضع كلياً لهذا الواقع، أن تتملّك عناصرها بلا احتراس، وأن تبقى في تماثل واضح معه وتتواصل معه. أمّا اليوم فقد صار العنصر الاجتماعي - النقديّ للآثار الفنية، إلى تقابل مع الواقع الخُبْري بما هو كذلك، لأنّ هذا الواقع قد غدا إيدوبولوجيًا مضاعفةً، وأمسى يقوم على الهيمنة الشاملة. أنّ الفنّ في هذا المضمار لم يعد في حدّ ذاته غيرَ مبالٍ اجتماعيًا، ولم يعد لعبا خاويًا ومجرّد تزويق للمجال الاجتماعي، فهذا إنّما هو مشروطٌ بأيّ قدر تكون بناءاته وموتاجاته في الوقت نفسه،

(*) وردت باللاتينية: theatrum mundi

هدما للمونتاج، من حيث يُدمج في صلبه على نحو التقويض، عناصر الواقع التي تجتمع بحرية في شيء مغاير. ما يكون وحدة المقاييس الاستطبيقية والاجتماعية للفن هو معرفة هل أن الفن من حيث ينسخ الواقع الخبري، يجعل علاقته به عينية، وهذه مسألة تنزل على رأس المسائل المطروحة. ذلك أن الفن يتأني في تحقيق تلك الوحدة من دون أن يترك مجالاً لأي شك فيما يتعلق بمقاصده ويأخذ على عاتقه الأقوال التي تشهد على ما يروق للممارسي السياسة. ومثاله أن بيكاسو وسارتر كانا قد اعتنقا من دون أن يخشيا التناقض، سياسة تتنافى مع ما يدافعان عنه استطيقيًا، [٣٨٠] ولا تتماشى معهما بصفة مؤقتة إلا من حيث أنه كانت لاسميهما قيمة دعائية. وموقفهما هو الذي اقتضى ذلك، لأنهما لم يعملوا على حل التناقض الذي له أساس موضوعي، بكيفية ذاتية من حيث يعتنقان بتواطؤ، هذه الأطروحة أو ضدها. فلا يكون نقد موقفهما ذاك وجيهاً إلا بما هو نقد للسياسة التي يقرعان لأجلها. ومن ثم، الرضا الذاتي الذي ينتج عن الإشارة إلى أنهما بذلك إنما يؤذيان نفسيهما، هو غير جائر ههنا. فليس من أقل أشكال المعايعة وطأة في عصرنا هذا، أنه ما من فكر حق لا يجترح مصالح صاحبه الذي يُعنى به، ولو كانت مصالح موضوعية.

يُستعمل مصطلحا «الشكلانية» و«الواقعية الاشتراكية» اليوم للتمييز بين ماهية استقلالية الفن وماهية الاجتماعية، ولهذا الاستعمال استتبعات جسيمة. ذلك أنه بواسطة هذا الاصطلاح، يستغل العالم المسير في سبيل غاياته، الجدلية الموضوعية نفسها التي تكمن في الطابع المزدوج لكل أثر فني: فيحوّل إلى الفصل بين الغث والسمين. وهذه الثنائية كاذبة لأنها تقدّم التوتر القائم بين العنصرين كليهما على أنه مجرد إمّية بين حدّين ينبغي للفنان أن يختار بينهما. ومن ثم، تُفضّل بانتظام التوجهات المضادة للشكلانية، بمقتضى ما يتيسر من نفوذ ينتج عن استعمال خارطة غرفة القيادة الحربية لعلماء الاجتماع؛ ويُزعم أن التوجهات الأخرى محدودة من منظور تقسيم العمل، ومن حيث تنساق بسذاجة، إلى أوامير جوازية. إن في حرص الآبارتشيك المشحون، على إخراج الفنانين المتمردين من عزلتهم، تشابهاً كبيراً مع اغتيال [فريفولّد] مايرهولّد. والحق أنه لا يمكن التمسك بالتقابل بين فن شكلاني وفن مضاد للشكلانية، في طابعه المجرد، حالما يريد الفن أن يكون شيئاً مغايراً لخطب التشجيع

والنعرية^(٢٠) الظاهرة أو المبطنة. مع الحرب العالمية الأولى أو بعدها بوقت قصير، انقسم فن الرسم الحديث إلى قطبتين التكميية والسرالية. لكن التكميية نفسها كانت من حيث المضمون، تمرّدا على تصوّر البرجوازي للمحاينة المحض والصفاء للآثار الفنية. وعلى العكس من ذلك، كان العديد من أعلام السرية من مثل ماكس إرنست وأندريه ماسون، الذين رفضوا كل ارتباط بالسوق وناهضوا في الأصل، دائرة الفن في حد ذاتها، قد اعتمدوا مبادئ شكلانية، بل إن ماسون قد اعتمد بقدر معتبر، تقنيات تجريدية بقدر ما كانت فكرة الصدمة التي سرعان ما تزول على صعيد المواد التشكيلية، [٣٨١] تتحوّل إلى نهج بجماليه في فن الرسم. ذلك أنه حين أريد الكشف عن العالم المألوف بوصفه ظاهرا ووهما، من خلال «الفلاش»، كان ذلك يتنزّل غائيا، في مضمار التجريدي - اللاتشكلي. أما النزعة البنائية التي هي رسميا ضديد الواقعية، فهي بواسطة لغة الصحوة من بعد غيبوبة، قريبة من التحولات التاريخية للواقع، بكيفية أعمق من النزعة الواقعية التي غلقت منذ وقت طويل، بطلاء رومنتيقي لأن مبدأها، أعني المؤالفة الزور مع الموضوع، قد صار في الأثناء، إلى رومنتيقيّة. من منظور المضمون، كانت دوافع البنائية من جنس التي تحرك المطابقة المستشكلة للفنّ مع العالم الذي ارتفع عنه السحر، مطابقة بات من المحال تحقيقها على الصعيد الاستطقي، من دون منزع أكاديمي وبالوسائل الواقعية الدارجة. ما يمكن أن يسمى اليوم غير شكلي لا يصير بعامة عنصرا استطيقيا إلا من حيث يتمفصل مع الشكل، وإلا لن يعدو كونه مجرد وثيقة. ذلك أنه عند الفنانين الذين يُضرب بهم المثل في ذلك العصر، من مثل شونيرغ وكلي وبيكاسو، يعدلّ العنصر التعبيري المميزيسي العنصر البنائي كثافة وشدة، بالطبع ليس في مستوى ذلك الحد الأوسط الفاسد للتحوّل، بل عند الحدّين الأقصيين: لكنّ للعنصرين كليهما القيمة المضمونّة نفسها، أعني التعبير بما هو سلبيّة الألم، والبنائية باعتبارها مقاومة لألم الاستلاب من جهة المزايدة عليه ومجاوزته في أفق معقوليّة غير مُنتقصة ومن ثم معقوليّة لم تعدّ عنيفة. في الفنّ كما هي الحال في الفكر، الشكل والمضمون

منفصلان بقدر ما هما موسوطان أحدهما بالآخر. وطالما قبل المرء بشائئة الشكل والمضمون المجردة، فإنه من العسير عليه تطبيق مفهومي «التقدمي» و«الرجعي» على الفن. وهذه الشائئة تتكرر في الإثبات والاثبات المضاد. فبعضهم يصف الفنانين بال«رجعيين» لأنهم يدافعون عن أطروحات رجعية اجتماعياً أو لأنهم سيدافعون من خلال التشكل الذي لأعمالهم، عن الرجعية السياسية، وهذا بالطبع توصيف لا أساس له في حد ذاته، بل ينتج عن حكم يُطلق من عل. والبعض الآخر يذهب إلى التوصيف نفسه، لأن الفنانين تخلفوا عمّا تقتضيه المرحلة التي بلغت قوى الانتاج الفنية. لكن مغزى أمهات الأعمال الفنية قد يزيغ عن تصورات الفنانين وآرائهم. فمن البين بنفسه أن شترندينغ قد قلب قلباً بكيفية قمع مصاد التحرر البرجوازي لإيسن. ومن جانب آخر، تجديداته الشكلية من مثل تفكيك الواقعية الدرامية و[٣٨٢] معاودة بناء تجربة مشحونة بالحلم، هي من منظور موضوعي، نقدية بالأساس. وهي تشهد على مرور المجتمع إلى الهول بكيفية أصدق من الاتهامات القوية لغوركي. وبهذا المعنى هي أيضاً تقدمية على الصعيد الاجتماعي، لأنها تنطوي على بدايات استيعاء الكارثة التي يتهافت لها المجتمع البرجوازي الفردي: إذ صار الفردي المفرد بإطلاق في هذا المجتمع، إلى شبح كما هي الحال في سوناتة الأشباح. وأما نقطة تركّز ذلك فتكونها التاجات العليا للنزعة الطبقية: الهول الذي لا شيء يطفئه في القسم الأول من معراج هائل لها وبتمان، يحول معاودة الإنتاج الأمينة للواقع إلى أكثر أشكال التعبير وحشية. بيد أن النقد الاجتماعي للنزعة الواقعية التي بُعث من جديد بواسطة أمر يفرض من عل، لا يكون له وزن إلا حين لا يستسلم إلى نزعة الفن لأجل الفن^(*). ذلك أن العنصر الكاذب اجتماعياً في ذلك الاحتجاج ضد المجتمع، كان قد ظهر تاريخياً. ومثاله أن الأسلوب المتقن عند باري دي دورفيت، يصير باهتا ويتدهور إلى سذاجة متخلفة تتناسب في نهاية المطاف، مع الجنات المصطنعة؛ ذلك أن الشيطانيات كما لاحظ هوكسلي، قد غدت مضحكة. والشر الذي كان بودلير كما نيشته قد افتقدها في القرن التاسع عشر اللبيرالي ولم يعد كونه بالنسبة إليهما قناعاً

(*) وردت بالفرنسية: l'art pour l'art

الغريزة التي لم يعد العصر الفكتوري يقيمها، إنما اكتسح باعتباره نتاجا للغريزة المقموعة، القرن العشرين وحطم بكلّ وحشيّة الحواجز التي أقامتها الحضارة، الوحشيّة التي كانت التجاديفُ المربعة لبودليير تتّصف بالنظر إليها، ببراءة تتنافى بشكل لافت، مع الباثوس الذي يحزّكها. لقد مهّد بودليير على الرغم من تفوّق المرتبة التي يحتلّها، لليوغندشتيل [الأسلوب الفتي]. أما الطابعُ الزائف لليوغندشتيل فكان يكمنُ في تجميل الحياة بدلا من العمل على تغييرها؛ وحتى الجمال قد صار خاويا ويات من الممكن إدراجه مثله مثل كلّ نفي مجرّد، ضمن ما يُنفى. ذلك أنّ الاستيهام في عالمٍ استيطقيّ لا يعكّره تعقُّبُ الغايات، إنّما يجري مجرى التعلّة في التسويغ لعالمٍ ما تحت الاستطيقا.

يمكن القول في الفلسفة كما في الفكر النظريّ بعامةٍ، إنّها تشكو معايّةً مثاليّةً من حيث لا تتوفّر إلاّ على مفاهيم؛ فالفلسفة تعالجُ بالمفاهيم وحدها فحوى هذي المفاهيم، ولكنها في حدّ ذاتها لا تملكها. وأما عملها السيزيفيّ فيكمن في تفكّرِ اللاحقيقة والخطيئة اللّتين تتحمّلهما، ومن ثمّ في تصويبهما قدرُ الاستطاعة. وليس بمقدور الفلسفة أن تُلصقَ حاملها الأنطقيّ بالنصوص؛ فهي من حيث تحدّث عنه إنّما تُعده لما [٣٨٣] تلتمس فضله عنه. لقد سجّل الفنّ الحديث عدمَ الرضا بذلك منذ أخذ بيكاسو يهوّش لوحاته بواسطة ما يقطعه من صفحات الجرائد؛ هو ذا منبعُ كلّ مونتاج. لن تُنصف استطيقياّ البعدَ الاجتماعيّ بتقليده وبجعله إن جازت العبارة، خليقاّ بالفنّ، بل سنُنصفه بالأحرى من حيث نُضخّه في الفنّ تفعيلاّ للإغطاب وللتخريب. فالفنّ هو نفسه الذي يفجّر خدعةً محايته المحض، مثلما تخضع الأنقاض الخُبريّة إذ تُخرُج من سياقها، إلى مبادئ البناء المحايثة. سيبتغي الفنّ بواسطة انكبابٍ مرئيّ على الموادّ الخام يحقّقه بنفسه، استصلاح شيءٍ ممّا يفعله الرّوح، الفكرُ كما الفنّ، بالآخر، ما يحيل إليه الرّوح ويلتمس تكلّمه. هو ذا المعنى المحدّد لطور الفنّ الحديث الخلو من المعنى والمعادي للنوايا والمقاصد، طورا يؤدّي إلى تداخلِ الفنون والأحداث^(٥). على هذا النحو لا يُحاكم المرءُ الفنّ التقليديّ على طريقة المراتي

(٥) وردت بالإنجليزية: happenings

الوصولي، بقدر ما يعمل على استيعاب نفي الفن في تلازمه مع قوة الفن. ذلك أن ما لم يعد في الفن التقليدي، ممكنا اجتماعيًا، لا يفقد لهذا السبب، كل حقيقة، بل يترسب عميقاً في طبقة متحجرة من طبقات التاريخ لم يعد الوعي الحي يدركها إلا بواسطة السلب؛ ولكنها طبقة ما كان من دونها ليكون فن: أعني الطبقة التي تشير في صمت إلى ما هو جميل من دون تمييز صارم بين الطبيعة والأثر الفني. هذه اللحظة هي ضديد لحظة التصدع التي آلت إليها حقيقة الفن، ولكنها لا تزال قائمة من حيث يُعرّف فيها إلى عنف ما يتقايض به باعتباره قوة مشكّلة ومكوّنة. في هذه الفكرة، الفن جنس السلم. ومن دون هذه المنظورية، سيكون الفن كاذبا بقدر ما يكون كاذبا من خلال مؤالفة مستبقة. ذلك أن الجميل في الفن إنما هو ظاهر ما هو سلمي بالفعل. حتى العنف القمعي للشكل ينزع إلى ذلك، من حيث يوحد عناصر متعادية ومتنافرة.

من الخطأ استنتاج الواقعية الاستطيقية من المادية الفلسفية. ولا ريب أن الفن يتضمن بوصفه شكلا من أشكال المعرفة، المعرفة بالواقع، ولا يوجد واقع لن يكون اجتماعيًا. كذلك يكون مغزى الحقيقة ومغزى المجتمع موسوطين، مع أن الطابع المعرفي للفن، مغزى حقيقته، يتعالى على معرفة الواقع من جهة ما هي معرفة [٣٨٤] بما هو كائن. ذلك أن الفن يغدو معرفة اجتماعية من حيث يدرك الماهية، وليس من حيث يتكلم عنها أو يستنسجها أو يقلدها بأي شكل من الأشكال. فيجعل الماهية تظهر من خلال طابعه المركّب وعلى غير منوال مجرد الظاهرة. ومن ثم، النقد الاستيمولوجي للمثالية الذي يُضفي على الموضوع سيطرة مسبقة، لا يمكن حمله بالتبسيط، على الفن. فالموضوع في الفن والموضوع في الواقع الخبري يختلفان بإطلاق. وذلك أن الموضوع في الفن هو الأثر الذي يُنتج ويتضمن في حد ذاته عناصر الواقع الخبري بقدر ما ينقلها ويفكّكها ويعيد بناءها طبقاً لقانونه. بمثل هذا التحويل وحده وليس بواسطة فوتوغرافيا تبقى في كل الأحوال، مشوّهة، يُضفي الفن على الواقع الخبري العنصر الذي له، ظهور ماهيته المخفية والدّعر الذي يكون في محله إذ ينتج عن تلك الماهية من جهة ما هي مُسوَّخ. فلا تنقز أولية الموضوع استطيقياً إلا ضمن طابع الفن بما هو كتابة تاريخية غير واعية، نسيان للمغلوب، وللمكبوت، وربما للممكن. ومن ثم، أولية الموضوع بما هي الحزبة الكامنة لما ينعتق من الهيمنة، إنما تتجلى في الفن باعتبارها حزبه وكونه في حل من

الموضوعات. وإذا كان من قوام الفن أن يدرك مغزاه في آخره، فهذا الآخر لا يحصل له في الوقت نفسه إلا في سياق المحايثة الذي له؛ ولا يمكن أن ينسب إلى الفن. ذلك أن الفن ينفي السلبية في أولية الموضوع، اللامؤتلف والمتنافر للذنين له ولم ينفكا يهلان من خلال ظاهر المؤلفه الذي لآثاره.

ثمة حجة من حجج المادية الجدلية لا تعدم للوهلة الأولى^(*)، قوة الإقناع. سيكون منظورُ الحداثه الراديكاليه، منظورُ الأنأويه، أي منظورُ مونداتة تشبث بانغلاقتها عن البیداتية. سيجري تقسيم العمل المشيأ مجرى الجنون القاتل، وسيكون استخفافا بالإنسانية التي سيتعين تحقيقها. لكن الأنأويه نفسها وهم كما كان النقد المادي ومن قبله بوقت طويل الفلسفة الكبرى، قد برهنا على ذلك، أعني عمه الطابع اللاموسوط للفي - ذاته الذي لا يريد إيديولوجيا، التسليم بتوسيطاته. والحق أن النظرية تتعدى الأنأويه، من حيث تنفذ بالفهم المفهومي إلى التوسيط الاجتماعي الكلي. لكن الفن، الميمزيس التي تُدفع إلى الوعي بذاتها، يرتبط بالتأثر، وبالطابع اللاموسوط للتجربة؛ [٣٨٥] وإلا لن يكون من الممكن تمييزه من العلم، ولن يتعدى في أحسن الأحوال، كونه قسما يُدفع لحساب العلم، وفي غالب الأحيان، روبروتا اجتماعيا. اليوم يمكن أن نتفكر أنماط إنتاج جماعية تسهر عليها مجموعات صغرى، وهذا أمر غدت بعض وسائل الإعلام تطالب به؛ فالموندات هي محل التجربة في كل المجتمعات القائمة. وبما أن الفردنة بما تتضمنه من ألم، تكون قانونا اجتماعيا، فإن المجتمع الفردي هو الذي يمكن تجربته دون سواه. أما البنية التحتية لذات جمعية غير موسوطة فلن تتحقق إلا بخدعة وستقضي على الفن بالكذب، لأنها ستمنع عنه الإمكان الوحيد للتجربة الذي هو متاح اليوم. إذا انتهج الفن بناء على تصور نظري، نهج التصويب والتعديل، ولم يتعد كونه موسوطا، وعمل على التخلص من الطابع المونادي إذ يعاينه ظاهرا اجتماعيا، فإن الحقيقة النظرية تبقى برأية عنه. وتصير إلى كذب: ذلك أن الأثر الفني يضحي من باب التبعية، بتعنيته المحايثة. طبقا للنظرية النقدية برأسها، لا يُفضي بالفعل مجرد الوعي بالمجتمع إلى ما يتعدى البنية

(*) وردت باللاتينية: prima vista

الموضوعية المفروضة اجتماعياً؛ ولا الأثر الفني نفسه يفضي إلى ذلك بما أنه يكون من حيث شروطه، جزءاً من الواقع الاجتماعي. وعلى كل حال، يكتسب الأثر الفني القدرة التي تفر بها المادية الجدلية بكيفية مضادة للمادية، بل وتطالبه بها، حيث يدفع بعيداً ضمن بنينه المونادولوجية المبهمة التي فرضت عليه موضوعياً، وضعيته فيصير نقداً لهذه الوضعيّة. ومن الممكن أن العتبة الحقيقية الفاصلة بين الفن والمعرفة الأخرى، هي أن هذه المعرفة تستطيع أن تتجاوز نفسها بالفكر من دون تخلية، في حين أن الفن لا يُنتج شيئاً يكون ذا وجاهة إلا إذا أنشأه بنفسه في الموضع التاريخي الذي يتنزل فيه. ذلك أن الإثارة التي تتعلق بما هو بالنسبة إليه ممكن تاريخياً، تكون عنصراً جوهرياً لشكل رد الفعل الفني. في هذا تحديداً يكمن معنى عبارة «الجوهرية» ضمن الفن. إذا التمس الفن بمقتضى حقيقة اجتماعية تنزل على صعيد نظري أعلى، أكثر من التجربة التي بمقدوره أن يدركها ويشكلها، فإنه يصير إلى ما دونها، ويمسح الحقيقة الموضوعية التي يتخذها عياراً، فيجعلها وهماً. إذًا، يجتصص الفن الهوة التي بين الذات والموضوع. أما الواقعية الخادعة فتكون مؤلفة كاذبة بين هاذين الحدّين، إلى درجة أن الفنطاسيات الأشد طوباوية للفن المقبل [٣٨٦] لن يكون بإمكانها تصوّر أي مؤلفة قد تكون واقعية ومن دون السقوط من جديد، في اللاحرية. لذا، الفن يكون له آخره ضمن محايثته، لأن هذه المحايث، مثلها مثل الذات، هي في حد ذاتها موسوعة اجتماعية. فلا بد للفن أن يحول مغزاه الاجتماعي الكامن إلى لغة بعينها: لا بد له أن ينغمس ويغور في عنصره لكي يتعداه. وهو يمارس نقداً للأنانية بواسطة القوة على التخارج ضمن طرائقه ومن جهة ما هي طرائق في الموضوعة. ذلك أن الفن يتعالى بمقتضى شكله، على مجرد الذات المتقلبة ضمن محدوديتها؛ وكل ما من شأنه أن يدفع إلى تناسي تلك المحدودية فإنما يفضي إلى صيانيات، وتحويل التبعية إلى امتياز إتيقي - اجتماعي. وإذا أراد المرء أن يقابل ذلك كله بالقول إنه حتى الديمقراطيات الشعبية هي وإن تعددت أنماطها، متناقضة، وإنه لهذه العلة لن يكون بالإمكان أن يُعتقّ فيها غير منظور الاستلاب، والحال أن إنسانية متحققة ستسمح بنشاند منظور مغاير، إنسانية سعيدة لم تعد في حاجة إلى فن حديث بل يمكنها أن ترضى من جديد بالفن التقليدي، فإن مثل هذا التنازل لا يختلف عندئذ

وكما يبدو لأوّل وهلة، عن مذهب الفردانية الذي وقع تجاوزه. أمّا ما يقوم من ذلك كلّ مقام الأساس فهو إذا أردنا أن نستعمل عبارات فظة، الكليشية(*) البرجوازي المحدود والتفه الذي مفاده أنّ الفنّ الحديث قبيح قبيح العالم الذي انبثق منه، وأنّ العالم يستحقّ فنه ذاك، وأنّه ليس من الممكن غير ذلك، ولكن لا يمكن أن تبقى الأمور على حالها. في الحقيقة، لا يوجد ههنا شيء يتعيّن تجاوزه؛ ومفردة «التجاوز» هي ههنا رطانة كاذبة(**). فلا جدال في أنّ الوضع المتناقض، ما كان يصفه ماركس الشاب بالاستلاب والاستلاب الذاتي، كان يكون أحد العوامل القويّة في تكوين الفنّ الجديد. ولكنّ هذا الفنّ لم يكن بالتحديد، نسخة لذلك الوضع ولا معاداة إنتاج له. في مناهضته لذلك الوضع وتحويله إلى الصورة، صار الفنّ إلى آخره، وغدا حراً قدر ما يمنع ذلك الوضع الحرّيّة عن الأحياء. وإنّه لمن الممكن أن يفيء إلى مجتمع سلمي الفنّ الماضي الذي غدا اليوم مكملًا إيديولوجيًا لمجتمع يقوم على النزاع والصراع؛ لكنّ لو عاد الفنّ الحادث إلى الاستقرار والنظام، إلى النسخة الإثباتيّة والانسجام، لكان ذلك تضحيةً بالحرية. فلا يحسن بنا إذّاك حتّى ارتسام تشكّل الفنّ في مجتمع متحوّل. فهذا المجتمع هو على الأرجح، حدّ ثالث بالنسبة إلى الفنّ الماضي والفنّ الراهن؛ ولكن، أنّ نتمنّى أنّ [٣٨٧] الفنّ سيزول بعامة في أيّايوم أحسن، فذلك أفضل من أن ينسى الفنّ الألم الذي هو عبارته وفيه يستمدّ شكله الجوهر الذي له. فهذا الألم إنّما هو مغزى الإنسان الذي تزوره اللاحرية في شكل وضعية بائسة. لو صار الفنّ المقبل من جديد وضعيًا كما يأمل بعضهم، لاحتماد الارتياب في بعض ديمومة فعلية للسلبية؛ وهذا الارتياب ما يزال قائمًا، لأنّ التردّي ما يزال يتهدّدنا، والحرية التي ستكون مع ذلك تحزرا من مبدأ الملكية، لا يمكن أن تُتملّك. لكن، ما عسى أن يصير الفنّ باعتباره كتابةً للتاريخ، لو تخلص من ذكرى الألم المتراكم؟

(*) وردت بالفرنسية : Cliché

(**) وردت باللاتينية : index falsi

هوامل

(بَراليومينا*)

(*) هي فيما تقدّر ما خرج عند تصنيف آدرنو لكتابه، عن «شوامل» الإستطيقية (هجنة)، تصريحاً لما تحير في إدراجه ضمن المصنّف الأكبر الذي ورد نصّه أعلاه وإن كان هو نفسه بالجواهر نصّاً مخروماً؛ ولعلّها تشظّياته التي لم يجد آدرنو بداً من إخراجها على شكل الشذرات المنفصلة التي نصّها هو أدناه، أو لعلّها بالأحرى طبقات مترسبةً نقدياً، تعني الطبقات التحتية لل«شمانل الاستطيقية» المتخيرة التي مكّرت بوضعها، فلم يستطع إليها سبيلاً إلاّ ضديداً، بل توتيراً فلسفياً للشميلة رأساً، ثمّ تلويحاً بما قد تفاضت عنه، أو قلّ كانت في غُفل منه. فإنّ هي إذن إن جازت العبارة، «لابدّية» ما ليس منه بدّ ضمن مصنّف فيه ما يفوت واضعه ونقلّبه في الآن نفسه.

[٣٩١] إنما يعود إلى الفلسفة أن الاستطيقا من حيث هي مجال أكاديمي تردت واختزلت إلى فرع من الفروع. وفي المقابل، تطالب الاستطيقا الفلسفة بما يفوتها فلا تدركه بما هي استطيقا، أعني انتزاع الظاهرات من كيائها المحض وإخضاعها إلى التفكير الذاتيّ، تفكّرا لما تحجّر في العلوم ولا يكون علما بعينه يفوق العلوم جميعا. ومن ثم، تخضع الاستطيقا لما يقتضيه قبل كلّ شيء وبكيفية غير موسوعة، موضوعها مثله في ذلك مثل أي موضوع. فكل أثر فني يقتضي لكي يصير من الممكن تجربته بالكامل، الفكر، ومن ثم الفلسفة التي ليست هي شيئا آخر سوى الفكر الذي يرفض التوقف. الفهم والنقد هما عين الشيء الواحد؛ ذلك أن القدرة على الفهم، على ذلك ما يُفهم باعتباره عنصرا روحيا، لا تختلف في شيء عن القدرة على التمييز بين الحق والكذب، وإن تحتم على هذا النحو، الانفصال عن مسلك المنطق التقليدي. بالمعنى المفخّم، الفن هو معرفة، ولكنه ليس معرفة بالموضوعات. ذلك أنه لا يفهم الأثر الفني مفهوماً إلا من يفهمه على أنه تركيب حقيقة. وهذه إنما ترتبط حتما، بعلاقته باللاحقيقة، بالاحقيقته ولاحقيقة ما يقع خارجه؛ وكل حكم مغاير على الآثار الفنيّة يبقى عرَضياً. كذلك تقتضي الآثار الفنيّة علاقة متطابقة مع الذات. ولهذا هي تصادر على ما كانت فلسفة الفن في القديم، تعمل على تحقيقه وعلى ما لا تحقّقه في شكلها الدارج، في نظر الوعي الراهن كما بالنسبة إلى الآثار الراهنة.

الاستطيقا التي في جلّ من القيم، هي خُلف وخطل. وفهم الآثار الفنيّة إنما يعني كما كان بريشت تبين ذلك جيّداً، إدراك طور منطقيّتها وضده، والوقوف على ثغراتها وما تدلّ عليه. ومثاله أنه ما من امرئ سيفهم أوبرا النصابون لو لم يدرك فيها البعد الذي كان نيشته قد استنكره وشهر به، أعني تلك الوضعانية التي تؤدّي بمرجسية،

وبالتالي بُعد [٣٩٢] اللاحقية. أما الفصل بين الفهم والقيمة فهو من صنيع العلم؛ فلا شيء يُفهم استطيقاً من دون قيم، والعكس بالعكس. وبالتالي يحقُّ لنا الكلام في الفن عن القيمة، أكثر من أيِّ مجال آخر. فكلُّ أثر فني يقول كأنَّ بإيماءٍ «أَوْ لَسْتُ حَسَنًا؟»؛ والإجابة عن هذا هو حكمٌ قيمي.

والحال أنَّ كلَّ معالجة استطيقية تفترض اليوم بالضرورة، نقدَ مبادئ الاستطيقا ومعاييرها، فإنَّه لا بدَّ للاستطيقا نفسها أن تقف وسطَ الكلِّي. وليس من مشمولات الاستطيقا أن تلغي ذا التناقض، بل يتعيَّن عليها أن تتحمَّل عبء ذلك التناقض وتُنعِم النظر فيه طبقاً للحاجة النظرية التي لا بدَّ أن يقتضيها الفنُّ في عصر التفكير فيه. لكنَّ ضرورة مثل تلك الكلِّية لا تشرِّع لأيِّ نظرية وضعية في الثوابت. فالحدود التي هي مُلزمة كلياً هي تلخيص لتناجج السيرورة التاريخية، تنويعاً للصياغة الأرسطوطاليسية: ما كان عليه الفنُّ. والتعيينات الكلِّية للفنِّ هي تعييناتٌ ما صار إليه. أما الوضعية التاريخية [الراهنة] فتتلقَّضُ إذْ تعدُّم الإيقان من علَّة وجود الفنِّ بعامة، إلى الماضي لتلقَّس فيه مفهوم الفنِّ الذي يتبلور ارتداداً، في شيء من قبيل الوحدة. وليست هذه الوحدة مجرَّدة، بل هي انبساط الفنِّ وتطوُّره إلى مفهومه. لهذا تفترض النظرية في جميع المواضيع، تحليلات عينية باعتبارها شرطاً لها، وليس بما هي أدلة أو أمثلة تُضرب. هذا التوجُّه التاريخي صوب الكلِّي كان قد اعتنقه بنيامين الذي كان قد طوَّر غاية التطوير فلسفياً، الانغماس في الآثار الفنيَّة العينية، وأخرج نظرية استنساخ الأثر الفنيَّة ومعاودة إنتاجه^(١).

للإبقاء بمقتضى أن تكون الاستطيقا تفكُّراً في التجربة الفنيَّة من دون أن تبذد هذه التجربة، طابعها النظري الحاسم، الأفضل منهجياً هو أن تُفحِّم في المقولات التقليدية وبواسطة النماذج، حركة المفهوم التي تجعلها تواجه التجربة الفنيَّة. ولا يتعلَّق الأمر في هذا المضمار، بإنشاء مُتَّصِل بين القطبين. ذلك أنَّ الوسط الذي

(١) انظر: فالتر بنيامين، الأوهام، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٣٦٦ وما بعدها.

للمنظرية هو مجرد، ولا ينبغي أن نخدعنا النظرية في هذا الصدد من خلال ضرب أمثلة بيانية. لكن من الممكن حقاً [٣٩٣] كما حدث في السابق، مع فنومينولوجيا الزوج لهيغل، أن يحصل فجأة تماس بين عينية التجربة الروحية ووسط المفهوم الكلّي، على نحو أن العيني لا يجري مجرى المثال المضروب، بل يكون الأمر برأسه الذي يعمل الاستدلال المجرد على حصره والذي من دونه لن يكون بالإمكان إيجاد الاسم. في هذا المضمار، ينبغي التفكير انطلاقاً من بُعد الانتاج: أي من المسائل والصعوبات الموضوعية التي تمثلها المنتوجات. فالأولية التي لدائرة الإنتاج في الآثار الفنية، هي من أولية ماهيتها بوصفها نتاجات للعمل الاجتماعي وبالنظر إلى عرضية إنتاج الذات لها. لكن لا مناص من الرجوع إلى المقولات التقليدية، لأنه وحده التفكير في هذه المقولات يُتيح فتح النظرية على التجربة الفنية. إذ أن التجربة التاريخية تلج النظرية بمقتضى تحول المقولات الذي يعبر عنه ذلك التفكير ويفعله. ثم إنه بواسطة الجدلية التاريخية التي يحزرها التفكير إذ يعرّك المقولات التقليدية، تفقد هذي المقولات تجريدها الفاسد، من دون التضحية بالكلّي المحايث للفكر: فالاستطبيق تستهدف الكلّي العيني. ومن ثم، أتى يكون تحليل الأعمال الفنية المفردة مبتكراً، فإنه لا ينتمي مباشرة إلى الاستطبيق؛ وهذا يكون في الآن نفسه شائبة من شوائبها وتفوقها على يُسمّى نفسه علم الفن. بيد أنه من المشروع من منظور التجربة الفنية الراهنة، العودة إلى المقولات التقليدية التي لا تمحي في الإنتاج المعاصر، بل تُستعاد في نفيها. فالتجربة إنما تؤول إلى الاستطبيق: إنها ترفع إلى الاتساق والوعي ما ينتج في الآثار الفنية بكيفية مختلطة وغير متسقة، وعلى نحو غير كاف في الأثر الفني المفرد. من هذا المنظور، حتى الاستطبيق غير المثالية تعالج 'أفكاراً'.

لا يقوم الفصل النوعي بين الفن والعلم على جعل العلم آلة للتعرف إلى الفن وحسب. ذلك أن المقولات التي يدخلها العلم تتعارض بالتمام مع المقولات المحايثة للفن حد أن انعكاسها على المفاهيم العلمية يصدّ حتما ما يلتبس العلم تفسيره. أما السهم المتزايد للتكنولوجيا في الآثار الفنية فلا ينبغي أن يفضي إلى إخضاعها إلى نمط العقل ذلك [٣٩٤] الذي كان أنتج التكنولوجيا وتوسّع ضمنها.

ما يتبقى من الكلاسيكي هو فكرة الآثار الفنية باعتبارها عنصرا موضوعيا موسوتا بالذاتية. ولولا هذا لكان الفن بالفعل لهوا ومضيعة للوقت في انقطاع تام عن الانشطة والفعاليات الأخرى، بل لما كان تاريخيا، إلا مترديا. وسيُخترَل إلى متوَج تعويض في مجتمع لم تعد قوته منذ وقت طويل، تُستوعب في كسب أسباب البقاء، بل حيث يكون الإشباع اللاموسوط للغرائز محدودا. هذا ما يتناقض معه الفن بقدر ما يناهض بقوة تلك الوضعانية التي تلتصم إخضاعه إلى كونه مرصودا «لأجل غيره» الكلية. وهذا لا يعني أن الفن إذ يُدرج ضمن سياق العمى الاجتماعي، لن يتحوّل إلى ما يدفعه عنه. لكن وجوده يتنافى مع السلطة التي تعمل على إذلاله وكسر شوكته. بيد أن ما يُفصح عن نفسه عبر أمهات الآثار الفنية إنما يتضاد مع دعوى الجملة الشاملة للعقل الذاتي الذي تتبدى لاحتقيقه في موضوعية الآثار الفنية. من دون دعواه المحايثة في الموضوعية لن يعدو الفن كونه نسقا من البواعث والمنبهات تحدّد الانعكاسات التي يحملها الفن من نفسه بكيفية انطوائية ودغمائية، على ذلك النسق، بدلا من حملها على البواعث التي يفعل فيها. ومن ثم، سيزول ما به يتميز الأثر الفني من مجرد الكيفيات الحسية، وسيكون جزءا من الإمبريا، أو كما يقول الأمريكيان، «باطري أوف تستس - ترسانة اختبارات»، وستكون الوسيلة المطابقة لمساءلة الفن، 'برُغرام أناليزر'، أو بعبارة أخرى، مباحث حول ردود الأفعال المعتدلة لمجموعات على الآثار الفنية أو على الأجناس الفنية؛ إلا أن الوضعانية نادرا ما تبدو على أنها تذهب إلى ذلك الحدّ في اتساقٍ مع منهجها، ربّما من باب احترام فروع الثقافة المعترف بها. إذا كانت الوضعانية بما هي نظرية في المعرفة، تجحد كلّ معنى موضوعي للفن وتحمل عليه كلّ فكرة لا تُردّ إلى القضايا البروتوكولية، فإنها توشك من ثم، أن تنفي الفن من دون الاعتراف بذلك، من حيث لا تحمله البتّة على محمل الجدّ بقدر ما لا يحمله على محمل الجدّ رجل الأعمال المتعب الذي يستخدمه كما يستخدم إرسالية؛ فلو طابق الفن المقاييس الوضعانية لكان رجل الأعمال بمثابة الذات الترندنتالية للفن. [٣٩٥] يلتقي مفهوم الفن الذي تريد الوضعانية أن تنتهي إليه، مع مفهوم صناعة الثقافة التي تنظّم فعليا، متوجاته على أنها منظومة منبهات وبواعث تنسبها نظرية الانعكاس زورا إلى الفن. إن حجة هيغل ضد الاستطيقا الذاتية التي تتأسس على إحساس المتلقي وشعوره، كانت حجة ضدّ عرضيتها. لكن الأمور لم

تقف عند ذلك الحدّ. ذلك أنّ صناعة الثقافة أُمست تضبط لحظة الانفعال الذاتي، حسابياً، لتحوّله إلى قانون كلّّي طبقاً لمعدّلات إحصائية. فصار ذا القانون روحاً موضوعياً. لكنّ هذا لا يُضعف النقد الهيجلي في شيء. إذ أنّ الكليّة التي من الطراز الراهن إنّما هي اللأموسوط السليبي، إعدام كلّ ما تقتضي حقيقة الأمر برأسه بقدر ما هي الخداع الدائم للمتلقّين المستهلكين الذين يُطمأنون ضمناً تأمينا على أنّ ما لأجله يؤخذ بعض المال الذي تسهر السلطة الاقتصادية المركزية على توزيعه، إنّما هو مرصودٌ لهم. هذا ما يقوّي مباشرةً توجّه الاستطيقا وتركيزها على موضوعيّة الأثر الفني، وكذلك يتعيّن على السوسيولوجيا أن تنسج على ذلك المنوال، طالما أنّها بما هي سوسولوجيا التواصل المزعوم، في خدمة استطيقا ذاتيّة. في مجال المباحث التطبيقية، يرفض جهابذة الوضعانية الذين يستخدمون اختبار موزي على سبيل المثال، كلّ تحليل يتعلّق بالمغزى التعبيري الموضوعي لمواد الاختبار من حيث يعتبرون أنّه مشروطٌ بالمُشاهد ومن ثمّ لا يُعتدّ به علمياً؛ وكان يجدرُ بهم أن يتهجوا هذا النهج مع الآثار الفنيّة التي لا تستهدف كما هي الحال في ذلك الاختبار، المشاهد المتلقّي، بل تجعله يصطدم بموضوعيّة. ولا ريب أنّه سيكون من السير على الوضعانية أن تتخلّص من مجرّد التأكيد على أنّ الآثار الفنيّة هي مجموع منبهات ومؤثرات، كما سيسهل عليها أن تُسقط كلّ أشكال الدفاع والتبرير. وسيكون بإمكانها أن تعتبرها مجرّد عقلنة وانعكاس يصلحان لاستفادة منزلة اجتماعية بحسب نموذج سلوك الملايين من أفضاظ الثقافة بإزاء الفنّ. أو بإمكانها على نحو أكثر راديكاليّة، إبطال موضوعيّة الفنّ باعتبارها بعض بقايا إحيائيّة سيحلّ محلّها التنوير مثلها مثل البقايا الأخرى. من يرفض حرمانه من تجربة الموضوعية ويرفض أيضاً أن يخضع الفنّ إلى نفوذ الأفضاظ الغرباء عن الفنّ، لا بدّ أن يسلك مسلك المحايثة ويتعقّب أنماط ردود الفعل الذاتية التي يصدق الفنّ ومغزاه في نظر الحسّ السليم الوضعاني، باعتبارهما مجرّد انعكاس لها. [٣٩٦] ما هو حقيقةً في التناول الوضعاني هو ذلك الموضع المشترك الذي مفاده أنّ المرء لا يعرف شيئاً عن الفنّ ولا يمكنه الكلام عنه من دون تجربة الفنّ. لكنّ هذه التجربة تحتوي على الفرق الذي تجهله الوضعانية: والمثال الأوضح على ذلك هو الفرق بين أنّ يستخدم المرء أغنيةً ناجحة تجارياً حيث لا يوجد أي شيء ينبغي فهمه، شاشةً تتحرّك عليها شتى ضروب الانعكاسات

والإسقاطات السيكلولوجية، وبين أن يفهم أثراً فنياً من حيث يخضع لنظامه ولصراطه. ما رفعته الاستطيقا الفلسفية إلى مصافّ الفضيلة المحرزة التي للفنّ، أي بحسب اصطلاحها ما يتعالى على المكان والزمان، كان يقوم على النفي الذاتي للمتعلّي الذي يستغرق افتراضياً في الأثر الفني. وما يلزمه بذلك هي الآثار الفنية التي كلّ واحد منها هو في حدّ ذاته دليلٌ على الصدق والكذب^(*)؛ ومن ثمّ وحده من يخضع لمقاييسه الموضوعية يفهمه، ومن يستخفّ بها فإنما هو مجرد مستهلك. ومع ذلك، تبقى اللحظة الذاتية قائمة ضمن التناول المتطابق للفنّ: بقدر ما يتزايد جهد المشاركة في إنجاز الأثر وفي ديناميته البنيوية، يزداد سهم الذات في التعلّي ويشدّ سرورها من حيث تنسّى ذاتها وتنفذ إلى الموضوعية؛ ذلك أنّه حتّى في التلقّي، الذاتية هي التي توسّط الموضوعية. أمام الجميل أتى يكن، تعي الذات بطلانها وهو ما قصره كنط على الجليل، ومن ثمّ تنتهي الذات إلى ما يتعدّى ذلك، إلى مغايرٍ بالتمام. بيد أنّ النقص الوحيد في النظرية الكنتية يعود إلى أنّها جعلت القطب المضادّ لذلك البطلان، لانهائياً إيجابياً نزّله من جديد ضمن الذات العاقلة. إنّ الألم الذي ينتج عن رؤية الجميل هو حنين إلى تلك الكتلة الذاتية التي تُمنع عن الذات وتعرف الذات عنها أنّها أصدق منها. أمّا التخلص من تلك الكتلة من دون عنف، فيقوم على أن تكون التجربة نتيجة عمل الذات إذ تمنعني لقانون الشكل. فالتعلّي يُبرم عقداً مع الأثر الفنيّ، ومن ثمّ يُفصح الأثر. أمّا من يريد أن 'يكسب' بأيّ ثمن، شيئاً من وراء الأثر الفنيّ، فهو فقط عديم الحسّ يحمل علاقة الملكية على ما لا يخضع أبداً إلى تلك العلاقة؛ وهو يواصل ذلك الضرب من السلوك الذي يقوم على تعقّب أسباب المحافظة على البقاء، ويُخضع الجميل إلى تلك المصلحة التي يتعالى عليها طبقاً للاكتشاف الكنتيّ الذي لم يفقد شيئاً من مصداقيته إلى يوم الناس هذا. لكنّ، أنّه مع ذلك، لا يوجد جميل من دون ذات، وأنّ الجميل لا يصير إلى «في - ذاته» إلاّ بواسطة كونه «لأجل آخر»، فهذا جريرة وضع الذات لذاتها. ولما [٣٩٧] كان الوضع الذاتي هذا قد هوّش الجميل، فإنّ الجميل في حاجة إلى الذات لتذكّره في صور. ليست كآبة المساء حالة من أحوال النفس يشعر بها المرء، بل لا تلمّ إلاّ بمنّ تمادى

(*) وردت باللاتينية: index feri et falsi

في التمايز عن نفسه وتصير ذاتا حتى أنه لم يعد في عمه عن تلك الكآبة. ذلك أنه وحدها الذات القوية والمنبسطة بما هي نتاج لكامل السيطرة على الطبيعة وأشكال حيفها، لا تزال لها قوة التراجع أمام الموضوع وإبطال وضعها لذاتها. لكن ذات الذاتية الاستطيقية وهنة، 'خارج السيطرة'. ومن ثم، الغلو في تقويم اللحظة الذاتية في الأثر الفني والامتناع عن كل علاقة بالذات هما موقفان متماثلان. فالذات لا تصير جوهرية بالنسبة إلى الأثر الفني إلا حين تواجهه وهي غريبة عنه، من الخارج، فتعوض تلك الغربة من حيث تحل محل الأمر برأسه. بيد أن موضوعية الآثار الفنية لا تُعطى بالتعام وعلى نحو متطابق، للمعرفة، وليست هي في الآثار بينة بنفسها؛ فالفرق بين ما يقتضيه المشكل وبين الحل هو ما يغذي تلك الموضوعية. إذ أن الموضوعية ليست واقعة وضعية، بل هي مثال ينزع إليه الشيء بذاته كما المعرفة به. وليست الموضوعية الاستطيقية بلاموسوعة؛ ومن يعتقد أنه يمسك بها بين يديه، إنما هو في ضلال. ذلك أنه لو كانت عنصرا لاموسوعة لتطابقت مع الظاهرات المحسوسة للفن وأهملت عنصرا الروحي؛ لكنه عنصر خطأ لذاته ولآخر. وبالتالي، تعني الاستطيقا تعقب الفحص عن شروط موضوعية الفن وتوسيطاتها. لذا، من السير على مسار الاستدلال الهيجلي أن يخوض في التأسيس الذاتي للإستطيقا عند كنت: ذلك أنه بإمكانه أن يغمس بلا أدنى ممانعة، في الموضوع أو في مقولاته، وهو ما لم يزل يتطابق لدى هيجل، مع مفاهيم الجنس، فالموضوع عند هيجل، هو قبلًا، عنصر روحي. غير أن إطلاقية روح الآثار الفنية تنهار مع انهيار إطلاقية الروح نفسه. لذلك يعسر على الاستطيقا ألا تنساق إلى الوضعانية وتفنى فيها. لكن تفكيك ميتافيزيقا الروح لا يطرح الروح من الفن ولا يلغيه: فالعنصر الروحي يتقوى ويزداد عينية حالما يمتنع الفن عن رد كل شيء فيه إلى الروح بلا تمييز؛ وهذا فضلا عن ذلك، ما لم يخطر ببال هيجل نفسه. إذا كانت ميتافيزيقا الروح قد بكرت بالفن لتفرغ منه سريعا، فإن الروح إن جازت العبارة، يُسترد للفن بعد أفول ميتافيزيقا الروح. [٣٩٨] لا بد من البرهنة على عدم وجاهة مبرهنات الوضعانية الذاتية التي تتعلق بالفن، من داخل هذه الوضعانية نفسها، ولا يمكن استخلاصها من فلسفة في الروح. فالمعايير الاستطيقية التي ينبغي أن تتطابق مع أشكال ردود الفعل الثابتة للذات الداركة، لا مصداقية لها خبريًا؛ ومثاله أطروحة السيكلوجيا المدرسانية ضد الموسيقى الجديدة

التي مفادها أن الأذن ستكون قاصرةً على إدراك ظاهرات صوتية متآينة وبعيدة جدًا عن سلم التناغمات الطبيعية: فلا مشآخة في وجود آذان تقدر على إدراك تلك الظاهرات، وليس للمرء أن يعرف لماذا لا تقدر الآذان كلها على ذلك؛ إذ أن الحد ليس ترنسندناليًا، بل هو اجتماعي وهو بمثابة الطبيعة الثانية. وإذا استشهدت استطيعا من الطراز الخبري، بالقيم المتوسطة في التعامل مع تلك الظاهرة، فإنها تعتنق عن غير وعي، موقف الامتالية الاجتماعية. وما تسجله مثل هذه الاستطيعا مرضيا أو كريها، ليس البتة عنصرا طبعيا حسيًا؛ ذلك أن المجتمع برمته، أي بمراقبته للتطبع، هو الذي يشكل مسبقًا ذلك، وهذا ما كان انفتاح الفنّي يناهضه دائما. إن ردود الفعل الذاتية من مثل النفور من العذب الذي هو عامل من عوامل الفنّ الجديد، هي أشكال مقاومة للمواضعات الاجتماعية التابعة التي نُقلت إلى مجال الحسن. وبالجملّة، ما يُزعم أنه قاعدة الفنّ إنّما هو مشروط بأشكال ردود الفعل والسلوكات الذاتية؛ بل إن في الأحوال المتقلّبة للذوق قهرا كامنا يتحكّم بها، حتّى وإن لم يصدر هذا القهر عن غرض الذوق؛ ذلك أن شكل ردّ الفعل الذاتي الذي هو سيانيّ بالنظر إلى الشيء برأسه، هو عنصر أجنبيّ عن الاستطيعا. لكنّ كلّ لحظة ذاتية في الآثار الفنيّة إنّما يحركها على الأقلّ، الشيء برأسه. فالحسن الذي للفنان هو بالجواهر القدرة على التصادي مع الشيء بذاته، على أن يراه بالعين المجردة. بقدر ما تنبني الاستطيعا طبقا لمصادرة هيغل، بكيفيّة صارمة على منوال حركة الشيء برأسه، تصير موضوعيّة بحيث أنّه قلّما تخلط بين الموضوعيّة وبين ثوابت مظلون فيها وبخاصّة تلك التي تتأسس على الذاتية. ومما يُحسب لكروتشه هو أنّه ألغى من منظور جدلية الرّوح، كلّ معيار يخرج عن الشيء بذاته؛ أمّا هيغل فقد منعه نزعته الكلاسيكيّة من ذلك. ذلك أنّه قطع في الاستطيعا، أوصال الديالكطيقا، بكيفيّة تشبه ما فعله في نظريته في المؤسسات ضمن أصول فلسفة الحقّ. لن تعود الاستطيعا الهيغليّة إلى عنصراها إلّا من خلال تجربة الفنّ الجديد ذي المتزع الإسمي الراديكالي؛ وحتّى كروتشه تراجع أمام ذلك وتخلّفه.

[٣٩٩] الوضعانية الاستطيعيّة التي تستبدل الاستشفار النظريّ للآثار الفنيّة بإحصاء مفعولاتها، هي على حقّ من حيث تستنكر توثين الآثار الفنيّة الذي هو في حدّ ذاته

جزء لا يتجزأ من صناعة الثقافة ومن الانحطاط الاستطقي. فالوضعية هي التي تذكر بتلك اللحظة الجدلية التي هي أنه لا وجود لأثر فني محض. لقد كان المفعول وسياقه مقومين لشئ الأشكال الاستطقية، من مثل الأوبرا؛ وإذا نتجت عن الحركة الداخلية للجنس الفني، ضرورته التخلي عن المفعول وسياقه، صار الجنس الفني بالفرض، محالاً. من سيتفحص الأثر الفني بكيفية متصلة، باعتباره «في - ذاته» محضاً، والحق أنه لا بد أن يعتبر كذلك، فإنه سيقع ضحية ساذجة لفعل الوعظ الذاتي الذي للأثر الفني، وسيحمل الظاهر على محمل واقع فعلي من درجة ثانية، وفي عمى عن عنصر هو من قوام الفن. الوضعية هي الوعي القبيح للفن: فهي تذكره بأنه ليس في الحال وعلى الفور، صادقاً.

والحال أن نظرية الطابع الانعكاسي للفن تجهل موضوعيته، أعني نوعيته ومغزى حقيقته، ومن ثم تبقى دون مفهوم مفخّم للفن، فإن لها وزناً ما من حيث تعبر عن نزعة تاريخية بعينها. ذلك أن ما تفعله بالآثار الفنية بكل فضاظة، إنما يتطابق مع النسخة الوضعية المشوهة للتنوير، للعقل الذاتي الجموح الذي تغلغل سطوته الاجتماعية، في الأعمال الفنية. تلك النزعة التي ستعمل على تعطيل الآثار الفنية بواسطة خلع صفة الفن عن الفن، لا يمكن صدها بالقول إنه يجب أن يوجد فن: فهذا قول لم يدون في أيما موضع. بل لا بد أن تكون منا على بال كامل نتيجة نظرية الانعكاس، أعني نفي الفن. وإلا أفضت نظرية الانعكاس إلى التحييد المهيمن للفن طبقاً لخطاظة صناعة الثقافة. لكن الوعي الوضعاني باعتباره وعياً زائفاً، يجابه هو أيضاً صعوبات: أعني أنه يحتاج إلى الفن لينقل إليه ويتصل مما لا محل له ضمن فضائه الضيق والخائق. وفضلاً عن ذلك، يتحتم على الوضعانية من حيث تعتقد في ما هو موجود مسبقاً، أن تقبل بالفن بما أنه موجود مسبقاً. والوضعانيون يجدون مخرجاً من هذه المعضلة من حيث لا يحملون الفن على محمل الجد حاليهم في هذا كحال رجل أعمال أنهكته ساعة وجود. [٤٠٠] فهذا يجوز لهم بعض التسامح مع الآثار الفنية التي لم تعد كذلك طبقاً لما يتفكرون.

يحسن بنا أن نبرهن على أن الآثار الفنية لا يمكن أن نستوفي تفسيرها بالاقتصار

على تكوينها، وبالتالي على أنَّ الطريقة الفيلولوجية تنطوي على أخطاء جسيمة. لم يكن بإمكان شيكانادر أن يتخيل أنه سيوجد باخوفن. ذلك أنَّ عدوى كُتِبَ الناي المسحور قد أصابت شتى المصادر والمنابع والمصادر من دون أن يفضي ذلك إلى وحدة نسقة. لكن نصّ حوار الأوبرا يُظهر موضوعيًا، الصراع بين النظام الأمومي والنظام الأبوي، بين الطبيعة القمرية والطبيعة الشمسية. هذا ما يفسر قوة المقاومة لنصّ استهجنه الذوق الفاسد للعجائز إذ اعتبروه نصًّا سيئًا. فهو يتحرك على الحدّ الفاصل بين المبتذل والعنف؛ فلا يقع في المبتذل من حيث أنَّ الكلام المبسط لمملكة الليل لا يشير البتّة إلى «مبدأ الشر».

تبلور التجربة الاستيطيّة في الأثر الفنّي الجزئي. ولا أحد من الآثار الفنّية ينبغي أن يُفرد في استقلاليّة عن اتّصال الوعي المجرب. ذلك أنَّ طابع المفرد والمذّر يتعارض مع اتّصال الوعي ذاك كما مع أيّ اتّصال آخر: لا بدّ في التعامل مع الآثار الفنّية بوصفها مونادات، أن تُدمج القوة المراكمة، ما كوّنه الوعي الاستيطيّ فيما أبعد من الأثر الفردي. هو ذا المعنى المعقول لمفهوم «الفهم الفنّي». ذلك أنَّ اتّصال التجربة الاستيطيّة يتلوّن بخصائص التجارب الأخرى جميعاً وبكامل معرفة المجرب؛ ولا ريب أنّها لا تنقرّر وتتصوّب إلّا في مقارعة الظاهرة.

ربّما سيعتبر النظّر العقليّ، أي الذوق الذي يخيل إليه أنّه يحكم على الشيء من علّ، أنَّ الإجراءات والعمليات التقنيّة في ثعلب ستراfnسكي ستطابق لولو فديكيند أكثر من موسيقى آلبان برغ. أمّا الموسيقيّ فيعلم إلى أيّ حدّ هذه الموسيقى تتفوّق على موسيقى ستراfnسكي وتضخّي في سبيل ذلك بسيادة المنظور الاستيطيّ المشار إليه أعلاه؛ ذلك أنّه على مثل هذه الصراعات تقوم التجربة الفنّية.

المشاعر التي تُثيرها الآثار الفنّية، هي فعليةٌ ومن ثمّ تخرج عن دائرة الاستطيقا. وفي مقابل المشاعر، [٤٠١] الموقف المعرفيّ الذي يتضادّ مع موقف الذات المتعلّية، هو في بادئ الأمر، الموقف الأصغ، من حيث يُنصف الظاهرة الاستيطيّة

من دون أن يجعلها تختلط بالوجود الخُبيري للمتملي. لكن، أن الأثر الفني ليس استطيعاً وحسب، بل يزيد وينقص على ذلك، وأنه ينبثق من طبقات خبرية، وأن له طابع الشينية، وأنه واقعة اجتماعية، وفي الختام أنه يلتقي في فكرة الحقيقة، مع عنصر ميتاستطقي، فهذا يتضمن موقفاً نقدياً من مجرد التناول الخيميائي للفن. إذ أن الذات المجربة التي تحيد عنها التجربة الاستطيقية إنما تظهر فيها من جديد بوصفها عبر - استطيقية. ذلك أن الصدمة تستحوذ في حد ذاتها على الذات المبعدة وتدمجها من جديد في تيارها. في حين تفتح الآثار الفنية للمتملي، تُربك في الوقت نفسه، المتملي ضمن المسافة التي هي مسافة مجرد المعايير؛ فتصدق حقيقة الأثر الفني في نظره كأنها حقيقته هو نفسه. لحظة المرور هذه هي العليا في الفن. ذلك أنها تنفذ الذاتية، وحتى الذاتية الاستطيقية، من خلال سلبها. كذلك تقوم الذات المنصمة بالفن، إلى تجارب فعلية؛ لكن بمقتضى التغلغل في الآثار الفنية بما هي كذلك، هذه التجارب هي من جنس تلك التي تتحرر فيها الذات من ذاتيتها المتصلبة فتُمحي فيها محدودية وضعها لذاتها. إذا استمدت الذات من الصدمة، سعادة حقيقية بمحضر الآثار الفنية، فهي عادة ما تقلب ضدها. لذا، الدموع هي آلة ذلك الانصدام، دموعاً تعبر أيضاً عن حزن الذات التي تعرف أنها وهنة إلى زوال. لقد أدرك كُنْط شيئاً في هذا الصدد، ضمن استطيقا الجليل التي استنابها من الفن.

لا ريب أن عدم السذاجة بإزاء الفن، يقتضي من منظور مغاير، وبما هو تفكر وإنعام نظر، السذاجة: ألا يُخضع الوعي الاستطقي تجاربه للمقاييس الثقافية الجارية، بل يحافظ على قوة رد الفعل تلقائياً، حتى فيما يتعلق بالمدارس التقدمية والطلائعية. بقدر ما يكون الوعي البشري الفردي موسوفاً حتى على الصعيد الفني، بالمجتمع وبالروح الموضوعي المهيمن، يبقى المحل الهندسي للتفكير الذاتي لهذا الزوج، بل يوسعه. وعليه، السذاجة بإزاء الفن هي عامل تخمر العمى؛ ومن تعوزه السذاجة بالتمام فإنما هو محدود بالتمام، وحبيس ما يلزم به.

[٤٠٢] إذا تعين الدفاع عن «الإيات»، فمن جهة ما هي عناوين وأسماء دالة، شهادات على الفكر الكوني وعلى تكون المدارس في الوقت نفسه، وهي في هذا كله

خَلْفَ لما كان يَكُونُ في القديم، سُننا وأعرافا. هذا ما يثير حفيظة الوعي البرجوازي الذي يقوم على الشائيات. ومع أنه يخطط لكل شيء ويرغب في كل شيء، ينبغي بحكم طابعه القهار، أن يكون الفن مثل الحب، تلقائيا واعتباطيا وغير واع بإطلاق. أما هذه فتُمنع عنه تاريخيا وفلسفيا. ذلك أن الطابو الذي يطال العناوين والأسماء، هو طابو رجعي.

الجديد هو وريث ما كان يُراد في وقت سابق، أن يفصح عنه مفهوم الطرافة الفردية، المفهوم الذي أمسى يحيل إليه بعد ذلك، أولئك الذين لا يرغبون في الجديد ويتهمونهم باللاطرافة، كما يستنكرون نمطية الشكل الطلائعي.

إذا كانت تطورات فنية متأخرة قد اتخذت من المونتاج مبدأ لها، فإنه يمكن القول إن الآثار الفنية كانت تتضمن منذ القديم، شيئا من ذلك المبدأ؛ ويمكن أن نبرهن على ذلك بخاصة من خلال تقنية «البازل» في الموسيقى الكبيرة للترعة الكلاسيكية في فيينا التي تتطابق مع ذلك، تطابقا واسعا مع فكرة التطور العضوي للفلسفة وقتئذ.

إن تشويه بنية التاريخ باعتناق موقف يدافع عن أحداث جليلة فعلية أو مزعومة، ينطبق أيضاً على تاريخ الفن. ولا ريب أن هذا التاريخ يتبلور دائما في شيء جديد نوعيا، لكن ينبغي أن يكون منا على بال المعطى المضاد لذلك، أعني أن هذا الجديد، النوعية التي تهلّ دفعة، يكاد يعدل العدم. هذا ما يضعف ميثا الخلق الفني. فالفنان ينجز التحول الأدنى، وليس قصارى الخلق من عدم. أما الجانب الفارق للجديد فهو محل إنتاجه. بذلك اللامتناهي في الصغر الحاسم، يتبدى الفنان الفرد بوصفه البد الفاعلة والنافذة [٤٠٣] لموضوعية الزوج الجمعية التي يمتحي سهمه بالنظر إليها؛ هذا ما كان يذكر به ضمنا تصور العبقريّة بما هي المتلقّي الطيع والانفعالي. وهذا ما يحزّر المنظورية التي تتعلق في الآثار الفنية، بما يفوق تعيينها الابتدائي، أي بما هو أكثر من اصطناع. ذلك أن نزوعها إلى أن تكون كذلك ولا شيء غير ذلك، يتناقض مع طابعها الاصطناعي، من حيث يشدد على إظهاره قصارى

الإظهار؛ فالفتان المتنقذ سيرغب في إلغاء الطابع الخلاسي للمخلق. ذلك هو مقطع الحقيقة في الاعتقاد بأنه ما يزال ههنا شيء ما يمكننا. ملائس لوحة كل بيانو تحتوي على آبايونا بالكمال، وما على الملحن إلا أن يستخرجها منها، ولكن هذا يحتاج بالطبع إلى بتهوفن.

على الرغم من النفور الذي يثيره ما يبدو على أنه متقادم في الحداثة، فإن وضعية الفن بالنظر إلى اليوغندشتيل (الأسلوب الفني) لم تتغير جذرياً كما قد يوحي به ذلك النفور. ويمكن من خلال ذلك، تفسير هذا النفور نفسه والراهية غير المتقصة للآثار الفنية التي بالإمكان حملها على اليوغندشتيل من دون أن تُختزل فيه، ومثاله بيرو لشونبرغ وبعض أعمال ميتزلينك وسترنديبرغ. فاليوغندشتيل كان أول محاولة جماعية لاستيضاح المعنى الغائب للفن؛ وإخفاق هذه المحاولة يوصف معاية الفن إلى يوم الناس هذا وبكيفية يضرب بها المثل. ذلك أن هذه المعاية قد ظهرت للعيان مع التعبيرية، أما الوظيفية ومثيلاتها في الفن الذي لا يرتبط بالغايات، فقد كوّنت نفياً المجرد. ولعل مفتاح الفن المضاد الراهن الذي بلغ ذروته مع بيكيت، يوجد في فكرة تصير ذلك الفني عتيقاً، أعني استخلاص معنى استيطقي من السلب الجامع للمعنى الميتافيزيقي. ذلك أن المبدأ الاستيطقي للشكل هو في ذاته وضع للمعنى من خلال شملة المشكل، حتى حيث يرفض المعنى مضمونياً. بهذا الاعتبار، يبقى الفن غائياً، شاء ذلك أم أبى؛ ومن ثم، دعواه في الحقيقة والوشيجة التي تربطه بالأحقيقة هما عين الشيء الواحد. هذا الوضع الموضوعي تجلّى بشكل مخصوص، مع اليوغندشتيل. وأفضت هذه الوضعية إلى سؤال هل أن الفن ممكن بعد انحطاط الثيولوجيا ومن دون وجود أي ثيولوجيا بعامة. لكن إذا ظلت هذه الضرورة قائمة كما هي الحال عند هيغل الذي كان أول من أعرب عن تشككه التاريخي - الفلسفي في ذلك الإمكان، فإنها تحافظ على شيء ما [٤٠٤] من قبيل الوسيط الروحي (الأوراكل)؛ ويبقى ملتبساً هل الإمكان شهادة أصيلة على ما يبقى من الثيولوجيا أبد الأبدن، أم هو انعكاس لسحر وسطورة يدومان أبد الدهر.

اليوغندشيتل هو كما يدلّ عليه الاسم، الفتوة إذ تُقال دائماً: يوطويا تحجبُ عدم إمكان تحقيقها.

ينبع كرهُ الجديد من مكوّن أساسيٍّ للأنطولوجيا البرجوازية تتكتم عنه: ينبغي أن يزول وألاً يدوم ما هو زائل عابر؛ ولا بدّ للموت أن تكون له الكلمة الفيصل. كان مبدأ الإثارة يقترن دائماً بما يُبدّل من جهدٍ لإذهاال البرجوازية، ثم تكثف مع إوالية الاستغلال البرجوازية.

بقدر ما يتأكّد أنّ مفهومَ الجديد مرتبطٌ بملاحح اجتماعية تشي بالطاقة الكبرى، وبخاصّة مفهوم الجدة في السوق، فإنّه من المحالّ تعليقه أو إلغاؤه منذ بودلير ومانيه وتريستان. أمّا العمل على تعليقه فيما يخصّ ما يُزعم أنّه عرضيّته واعتباطيّته، فلا يؤدّي إلّا إلى مضاعفة العرضيّ والاعتباطي.

ما لا ينفكّ يصدر عن مقولة الجديد الذي يتهذّد كلّ شيء، إنّما هو إغراء الحزبية فيما هو أقوى ممّا تنطوي عليه من كبت وتسوية ومن عقم في بعض الأحيان.

تقترن مقولة الجديد بالنفي المجرّد لمقولة الدائم: طابّعها الثابت هو مكمّن وهنها.

تاريخياً، هلّت الحداثّة [الفنّيّة] بوصفها عنصراً يختلف نوعياً عن النماذج المنهكة؛ لذلك ليست هي زمنيّة صرفاً. وفضلاً عن ذلك، هذا ما يُتيح فسر أنّها تحمل من جانب أوّل، معالم ثابتة يميل كثيرون إلى الطعن فيها، ومن جانب ثان، أنّه يمكن تقويضها من حيث لن تتكرّر. في هذا المضمار، ما هو محايث للاستطيقا وما هو اجتماعيٌّ إنّما يتنافذان. وبقدر ما [٤٠٥] يُضطرّ الفنّ إلى مقاومة الحياة التي ينمطها ويطبّعها جهازُ الهيمنة، تراه يشير إلى الشواش الذي يتحوّل إذ يُنسى، إلى هول، وهذا يتعدّى رعبَ العالم الذي يرفضه الفنّ. لذلك فإنّ الثواح على ما يُزعم أنّه الإرهاب الفكريّ للحدانّة هو مجرّد أكاذيب. ثمة خلاص في إرهابٍ شكل ردّ الفعل

الذي لا يتحمل إلا الجديد من حيث ينم عن الخجل من حماقة الثقافة الرسمية. من تضايقه الثثرة حول واجب الفن في ألا ينسى الإنسان، أو التساؤل أمام الأعمال الفنية المربكة، عن مواطن الكذب، يتعين عليه على الرغم منه أو ربما من دون اقتناع مكين، أن يضحي بعادات يتمسك بها، لكن يمكن أن ينتج عن الخجل مسار من الخارج إلى الداخل يمنع في نهاية المطاف، المراهب من الثغاء مع القطيع حتى لو خال ذلك محالا.

لا يمكن استبعاد العمليات الصناعية من المفهوم الاستطقي القوي الجديد، من حيث ما تنفك تهيم على الانتاج المادي للمجتمع. أما معرفة هل أن العرض الفني كما يبدو أن بنيامين^(١) قد افترض ذلك، كان قام مقام التوسيط بين تلك وهذا، فيقي سؤالا مطروحا. لكن التقنيات الصناعية تنطوي من حيث هي تكرار لإيقاعات متماثلة وإنتاج متكرر للمتماثل طبقا لأنموذج بعينه، على مبدأ مضاد للجديد. هذا ما يتحتم عن نقائضية الجديد الاستطقي.

[٤٠٦] بقدر ما لا يوجد شيء هو بالتبسيط قبيح، ويمكن أن يصير القبيح من خلال وظيفته، جميلا، لا يوجد شيء هو بالتبسيط جميل: من النافل القول إن أجمل غروب للشمس أو أجمل فتاة يمكن أن يصيرا إذ يرسمان بكل أمانة، بشعين. ومع ذلك، لا ينبغي أن نغفل عن لحظة اللاموسوطية المتضمنة في الجميل كما في القبيح: فما من عاشق قادر على إدراك الفوارق وهذا هو شرط الحب، سيقبل بفوات جمال معشوقته. ومن ثم لا يجب أقنعة الجميل والقبيح، بقدر ما لا يجب تنسيهما؛ وعلاقتهما إنما تبدى تدريجيا، ويمكن في كثير من الأحيان أن تصير علاقة ينفي فيها أحدهما الآخر. فالجمال في ذاته تاريخي، المنفصل بعد وثاق.

جمال بعض المدن لا يشهد إلا في ما ندر على التطابق بين الذاتية الشاجة خبريا ووحدها من جانب، والذات المقومة استطيقا، بل النوعية الاستطقية الموضوعية

(١) انظر: فالتر بنيامين، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٣٧٥ وما بعدها.

من جانب آخر. ومثاله أن بيروجيا وأسيزي تُظهران أقصى درجات الشكل والاتساق في التشكّل المعماري من دون أن يكون هذا مقصوداً أو محسوساً، ومع أنّه لا ينبغي أن نسيء تقدير السهم الذي للتخطيط فيما يشير عضوياً، إلى طبيعة ثانية. ما يقوّي هذا الانطباع هو التقوُّس السلس للجمال والمسحة الحمراء للحجر، عنصرًا خارجاً عن الاستطيقا يحدّد من بين غيره، تشكّل الموقع، من حيث هو مادة العمل الإنساني. أمّا الاتّصال التاريخي فيفعل ههنا، فعل الذات، وهو روح موضوعي حقيقي تقوده تلك العناصر المحدّدة من دون أن يكون المهندس المعماري قد أراد ذلك. هذه الذات التاريخية للجميل تتحكّم بقدر معتبر، في إنتاج الفتانين أيضاً. لكنّ ما يبدو جمالاً مثل تلك المدن على أنّه يفعله من الخارج، [٤٠٧] إنّما هو مُداخل لها. فالتاريخية المحايثة تصير إلى ظاهرة ومعها تنبسط الحقيقة الاستطيقية.

لا يكفي أن نطابق بين الفنّ والجميل، وليس هذا لمجرّد أنّ المطابقة صورتيّة بإطلاق. في ما تصير إليه الفنّ، لا تمثّل مقولة الجميل إلّا لحظة، بل لحظة تحوّلت تحوّلًا جذريًا: بامتصاص القبيح تغيير مفهوم الجمال في ذاته، من دون أن يكون بإمكان الاستطيقا الاستغناء عنه. في مسار امتصاص القبيح، يتقوّى الجمال بالقدر الكافي لينبسط من خلال تناقضه.

هيجل هو أوّل من اتخذ موقفًا ضدّ نزعة الشعورية الاستطيقية التي لا تعمل على قراءة مغزى الأثر الفنيّ في حدّ ذاته، بل في نهاية المطاف على قراءته من حيث مفاعيله. بعد ذلك، تشكّلت هذه الشعورية في مفهوم «المزاج» الذي يحتلّ منزلة تاريخية بعينها. لا شيء يمكن أن يوصّف في الأحسن وفي الأسوأ، استطيقا هيجل أكثر من تنافرها مع لحظة المزاج أو الحال [النفسيّة] في الأثر الفنيّ. وكما في المواضيع جميعاً، يشدّد هيجل هنا أيضاً، على المفهوم المكين. هذا ما يرجّح كفة موضوعية الأثر الفنيّ في مقابل مفعوله ومجرّد واجهته الحسية. أمّا التقدّم الذي يُنجزه على هذا النحو، فإنّما يُدفع ثمنه بعنصر أجنبيّ عن الفنّ، ويُدفع ثمن الموضوعية بعنصر شينيّ، بغائض من الموضوعية والشيثية. وهذا يهدّد في الوقت نفسه بإرجاع الاستطيقا إلى طور قبّفتي، إلى سلوك البرجوازيّ العينيّ الذي يلتمس من اللوحة أو

من المسرحية، مضمونا متماسكا يكون بإمكانه أن يقف عنده ويتمسك به. ومن ثم، تقتصر جدلية الفن عند هيغل، على الأجناس الفنية وتاريخها، ولكنها لا تنفذ بما يكفي من الراديكالية، إلى نظرية الأثر الفني بحاله. أن الجميل الطبيعي عصي على التعيين بواسطة الروح، فهذا ما يُقضي به إلى الطعن دفعةً في ما ليس هو في الفن، بروح ولا بقصد. وهو ما يقترن بالتشينة. ذلك أن لازمة الصنع المطلق هي دائماً ما يُصنع باعتباره موضوعاً مكيناً. يجهل هيغل الطابع غير الشئوي للفن الذي ينتمي هو نفسه إلى مفهومه وفي ضدية مع العالم الخبري للأشياء. فيحمله بكيفية سجالية، على [٤٠٨] الجميل الطبيعي، من حيث هو لانتعنيته الفاسدة. لكن في هذه اللحظة بالذات، يتصف الجميل الطبيعي بشيء ما يسقطه من جديد إذا ما خلع عن الأثر الفني، في دائرة تسلية مجرد الواقعة. من لا يستطيع في تجربة الطبيعة أن يُنجز تلك القطيعة مع موضوعات الفعل، القطيعة التي تكون العنصر الاستطقي، فهو غير قادر على التجربة الفنية. وعليه، سيتعين قلب فكرة هيغل في أن الجميل الفني ينجم عن سلب الجميل الطبيعي ومن ثم ينبع منه، على النحو التالي: ذلك الفعل الذي يؤسس الوعي بجميل ما بعامة، يجب أن يُنجز ضمن التجربة اللاموسوسة لما يؤسسه أو لما يُفترض أنه يصادر عليه. ذلك أن تصور الجميل الفني متصل بالجميل الطبيعي: كلاهما يقوم على استعادة الطبيعة بالانفصال عن مجرد لاموسوطيتها. علينا أن نتذكر هنا مفهوم «الهالة» عند بنيامين: «يحسن بنا فيما يتعلق بمفهوم الهالة الذي أفرزنا أعلاه للموضوعات التاريخية، أن نضرب عليه مثلاً من هالة الموضوعات الطبيعية. تُحد هذه الهالة بكونها الظهور الأوحدمتناءً مهما كان قريباً. أن يُجبل المرء بصره ذات عشية صيفية يسكن فيها إلى الراحة، في سلسلة جبال تملأ الأفق، أو في غصن يعكس ظله على المستلقي تحت شجرة، - فهذا يعني أن يتنفس هالة تلك الجبال وذلك الغصن»^(١). ما يدعى هنا هالة هو ما ألفتة التجربة الفنية تحت مسمى «مناخ» الأثر الفني حيث تحيل ترابط لحظاته إلى ما يتعذأها وتحيل كل لحظة منها إلى ما يتجاوزها. مقوم الفن هذا الذي لا يوصفه مصطلح «الحال» الوجودي - الأنطولوجي إلا بكيفية مشوهة، هو تحديداً في الأثر الفني، مقوم شئيته، ما يخرج عن إدراك

(١) فالتر بنيامين، الأعمال، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٣٧٢.

ماذيته، وهو كما يتبين من كل محاولة لتوصيف مناخ الأثر الفني، الفالت والعاير، ومع ذلك هو ما ينبغي موضعه ولا سيما ضمن تشكّل التقنية الفنيّة، وهذا ما يكاد عصر هيجل يعجز عن التفكير فيه. وبالتالي، لا يحسن بنا سوء تقدير لحظة الهالة كما يفعل هيجل، لأنّ التحليل المعمق يمكن أن يبرهن على أنّها تعين موضوعي. [٤٠٩]

ذلك أنّ ما يشير إليه الأثر الفني بوصفه ما يتعداه، لا ينتمي إلى مفهومه وحسب، بل يُستخلص من التشكّل النوعي لكل أثر فني. وحتى حيث تتخلّص الآثار الفنيّة من عنصر المناخ طبقاً لتطوّر بدأ مع بودلير، فإنّه يبقى فيها عنصراً منفياً وملغى. لكنّ هذا العنصر يجدّ نموذجاً في الطبيعة تحديداً، وفيه يكون الأثر الفنيّ جنيساً للطبيعة أكثر ممّا في أيّ تشابه مع الأشياء. أن ندرك في الطبيعة الهالة التي لها بخاصّة كما يطالب بنيامين بالتمثيل على ذلك المفهوم، فهذا يعني أن نكتشف في الطبيعة ما يكون بالجوهر الأثر الفنيّ بما هو كذلك. لكن، هذا التدليل الموضوعي هو الذي لا يستوفي أيّ قصد ذاتي بيانه. فالأثر الفنيّ يفتح عينيّ المتملّي، حين يقول شيئاً موضوعياً بشكل مفخّم، وأما إمكان موضوعيّة ليست بمجرد إسقاط من اسقاطات المتملّي، فيمكن نمودجّه في التعبير عن الكآبة أو عن الطمأنينة الذي يُستمدّ من الطبيعة حين لا ننظر إليها على أنّها موضوع فعل. والثاني الذي يشدّد عليه بنيامين بتلك الكيفيّة في مفهوم الهالة، إنّما هو النموذج الابتدائيّ للتماسف مع موضوعات الطبيعة بما هي بالقوّة وسائل لغايات عمليّة. ذلك أنّ الحدّ الفاصل بين التجربة الفنيّة والتجربة القبضيّة هو تحديداً ما يفصل بين الهيمنة التي تقوم على إواليّة المماثلة، وإعصابات اللغة الموضوعيّة للموضوعات. وكما يكون موقف القارئ الذي يصوغ علاقته بالآثار الفنيّة على منوال ما يستطيع تماثلاً مع شخصيّات الأبطال، الحالة النمودجيّة للفظاظه، يكون التماثل الزائف مع الشخصيّة الخبريّة المباشرة حالة تسليه بإطلاق. ذلك أنّه اختزال للمسافة يتزامن مع الانعزال إلى استهلاك الهالة باعتبارها «شئنا أرقى». والحق أنّ العلاقة الصادقة بالأثر الفنيّ تقتضي هي أيضاً فعل مماثلة: أعني التغلغل في الشئ، والمشاركة في إنجازه، أو كما يقول بنيامين «أن نتنفّس الهالة». لكنّ الوسيلة في ذلك هي ما يسمّيه هيجل الحرّيّة بالنظر إلى الموضوع: لا ينبغي للمتملّي أن يُسقط على الأثر الفنيّ ما يدور بخلدّه، لكي يجده مثنياً فيه ومثلاً ومشبّعاً، بل لا بدّ له على العكس من ذلك، أن يتخارج إلى الأثر الفنيّ ويتلبّس به

ويكون له سهم في تكمله في حد ذاته. [٤١٠] وبعبارة أخرى، لا بد أن يخضع لنظام الأثر الفني وصراطه وألا يطالبه بأي شيء يقدمه له في المقابل. أما المسلك الاستطقي الذي يُجانب ذلك، ويبقى من ثم أعمى بإزاء ما هو في الأثر الفني أكثر من كونه حالة أو واقعة، فإنما يختلط بالموقف الإسقاطي المبتدل الذي هو شائع في أيامنا هذه ويخلع الطابع الفني عن الآثار الفنية. أنها تغدو من جانب، أشياء من بين الأشياء، ومن جانب آخر وعاء تملؤه سيكولوجيا المتملي، فهذا ما ينتج حتما عن تلك الظاهرة الشائعة. فالآثار الفنية بما هي مجرد أشياء، لم تعد تفصح، بل تغدو أوعية للمتملي. لكن مفهوم المزاج والمناخ العام الذي يتناقض بالتمام مع المعنى طبقا للاستطيقا الموضوعية لهيغل، غير كاف، لأنه يقلب إلى ضده ما يسميه تحديداً الحق في الأثر الفني، من حيث ينقله إلى مجرد ذاتي، إلى ضرب رد فعل للمتملي، ويتمثله في الأثر نفسه، طبقاً لأنموذج الذات.

كما نسمي «مناخ» الآثار الفنية، مزيج مفاعيلها وطبيعتها الداخلية، باعتباره ما يتعدى عناصرها المفردة. مع ظاهر الجليل يلقي «المناخ» بالآثار الفنية في الإمبريا. والحال أن أحد أشكال محدودة استطيقا هيغل يعود إلى انعمائها عن تلك اللحظة، فإن فضيلتها تكمن في الآن نفسه، في إلغائها للخلط بين الذات الاستطيقية والذات الإمبرية الخبرية.

على العكس مما ذهب إليه كنت، لا يتحقق الزوخ بإزاء الطبيعة، تفوقه بقدر ما يتحقق قوامه الطبيعي. في مثل تلك اللحظة تتأثر الذات بالجليل حد ذرف الدموع. فذكرى الطبيعة تحطم عجرة وضعها لذاتها. «يسيل الدمع، وتستعيدني الأرض!» كذلك تتحرر الأنا روحياً، من السجن الذي تتضمنه في حد ذاتها. هنالك شعاع حزية أفردته الفلسفة عن زلل مبین، وحملته على الضد، أي على سيادة الذات. إذ أن السحر الذي تخلعه الذات على الطبيعة، إنما يحبسها هي أيضاً: الحرية تنقُط في الوعي بأنها شبيهة للطبيعة. وبما أن الجميل لا يخضع إلى السبية الطبيعية التي تفرضها الذات على الظاهرات، فإن مجاله هو مجال الحرية الممكنة.

[٤١١] ليس تقسيم العمل في الفن، إنما أو خطيئة، مثل الفن في ذلك كمثل أي مجال اجتماعي آخر. وحيث يعكس الفن أشكال القهر الاجتماعي التي ينحس داخلها، ومن ثم يترك مجالاً لتراثي أفق المؤلف، يكون رُوْحَنَةً؛ لكن الرُوْحَنَة تفترض الفصل بين العمل البدني والعمل الفكري. بالرُوْحَنَة وحدها وليس بطبيعية متصلة، تقطع الآثار الفنية خيوط شبكة هيمنة الطبيعة، وتُشَاكِل الطبيعة؛ فليس من مخرج إلا من الداخل. ولولا ذلك لصار الفن صبيانيات. حتى في الرُوح يبقى قائماً شيء من الدافع المميزي، مانا مُدْتِنَة، ما يؤثر بالغ التأثير.

في كثير من الأعمال الفنية الفكتورية وليس الإنجليزية وحسب، لا تُدْرِك قوّة الجنس ولحظة الحس التي ترتبط بها، إلا من خلال الصمت؛ ويمكن أن نبين ذلك في العديد من حكايات شتورم. أما أعمال براهيمس الشاب الذي لم يُتعرّف إلى عبقريته إلى يوم الناس هذا، فتتضمن مواضع تنشي بلطافة عارمة لم يكن ليُعبّر عنها إلا ذاك الذي مُنعت عنه. وحتى من هذا المنظور، يبسط بكيفية فظة التطابق بين العبارة والذاتية. ذلك أن ما يُعبّر عنه ذاتياً لا يحتاج إلى التماثل مع الذات المعبرة. في بعض الحالات الفائقة، سيكون تحديداً ما لا تكونه الذات المعبرة؛ إذ أن كل عبارة هي ذاتياً، موسوطة بالولع والرغبة.

تاريخياً، صار الاستمتاع الحسي الذي قهرته عصور التنسك الطاغية، عدواً مباشراً للفن، ففدا تناغم الأصوات وانسجام الألوان والعذوبة، من الكيتش وعلامة مميزة لصناعة الثقافة. ولم تعد هنالك مشروعية للجاذبية الحسية للفن إلا حيث يكون حملاً أو وظيفة للمغزى كما في لولو لبرغ أو عند أندريه ماسون، وليس حيث يكون غاية ذاته. ومن ثم، إحدى مصاعب الفن الجديد هي أن يجمع بين مقتضيات الانساق في حد ذاته الذي ينطوي دائماً على عناصر تتعرض للصقل، وبين مقاومة الطبخ. إذ أنه يحدث في بعض الأحيان أن يكون الطبخ مطلوباً من مطلوبات الشيء [الفني]، والحال أن الحس بكيفية مفارقة، يعافه.

[٤١٢] لكن تعيين الفنّ بكونه روحياً ليس مجرد نفي للعنصر الحسّي. وحتى التصوّر الذي يتلاءم مع الاستطيقا التقليدية ومفاده أنّه لا يُحتسب استطيقاً إلا ما يُحقّق في الموادّ المحسوسة، هو تصوّر فيه بعضُ تهافت. ذلك أنّ السطوة الميتافيزيقية التي لأهمّات الآثار الفنّية، كانت ترتبط لآلاف السنين، بلحظة سعادة حسّية كان التشكيل المستقلّ يعمل ضدها باستمرار. إذ أنّه بفضل تلك اللحظة وحدها يكون بمقدور الفنّ من حين إلى آخر، أن يصير صورةً للغبطة. فيدّ الأمّ التي تُلاطف شعراً الطفل لمواساته، إنّما تفعل حسناً محسوساً. ومن ثمّ ينقلب ما هو مشحونٌ بالروح إلى عنصر فيزيقي. عندما اعتنقت الاستطيقا التقليدية موقفاً مناصراً للظاهرة الحسّية، كانت قد أدركت شيئاً ما قد زال منذ ذلك الوقت، ولكنها فهمته حزيّاً. من دون الوقوع الممتع والمعتدل لعزف الكوايتور، لن تكون لمقطوعة بيتهوفن الأوبوس ٥٩. ١ في الره الخافضة المتأنيّة، القوّة الرّوحية للمواساة: الوعدُ بمغزى فعليّ يتحوّل إلى مغزى حقيقة، إنّما يرتبطُ بالمحسوس. في هذا المضمار، الفنّ مادّيٌّ مثله مثل أيّ حقيقة في الميتافيزقا. أنّ المنع قد شمل هذا المعطى اليوم، فهذا ما يتضمّن حقاً أزمة الفنّ. من دون ذكرى تلك اللحظة، ما عادَ وجودُ للفنّ، كما أنّه لا وجودَ له حين يستسلم للحسّي خارج تشكّله.

الآثار الفنّية أشياء تنزع إلى طرح شيئيتها. لكنّ الاستطيقى والشيئي لا يكونان في الآثار الفنّية طبقتين أحدهما فوق الأخرى على نحو أنّ روح الآثار سينبع من قاعدة متماسكة. ومن قوام الآثار الفنّية أن تجعل منها تركيبها الشيئيّ بمقتضى هيئتها، عنصراً غير شيئيّ؛ فشيئتها وسيلةٌ لنسخها ورفعها. كلاهما يوسط أحدهما الآخر: رُوح الآثار الفنّية يُعرك في شيئيتها، وشيئتها، أي كيانُ الآثار الفنّية، تنشق من روحها.

الآثار الفنّية هي أيضاً من حيث الشكل، أشياء، بما أنّ الموضوعة التي تمنعها، تشبه الفي - ذاته، ما هو ساكنٌ ومتعّين في حدّ ذاته، [٤١٣] ما يجد نموذجَه في عالم الأشياء الخُبري، وبمقتضى وحدتها التي بواسطة شميّلة الرّوح، فلا تُروّحن إلاّ بتشيئتها، ذلك أن روحها وشيئها مطروقان أحدهما بالآخر، ولكنّ روحها الذي به

تتعدى ما هي عليه، هو ما يُميّتها. وهي في ذاتها تتضمن أبداً ذا الموت. والتفكير الذي لا مناص منه إنمّا يتّخذ غرضاً له.

الطابع الشينى للفنّ محدودٌ جدّاً. في الفنون الزمنية يمكن على الرغم من موضوعة نصوصها، أن يبقى عنصرها اللاشيني قائماً مباشرةً في آنية ظهورها. أن تُكتب موسيقى أو مسرحيّة، فهذا يحمل في حدّ ذاته تناقضاً، يمكن للحسن أن يعاينه من حيث يكون لأقوال الممثلين على الركح صدى كاذبٌ إذ يتحتّم عليهم أن يقولوا شيئاً ما كما لو أنّهم يجدونه تلقائياً، والحال أنّ النصّ هو الذي يفرضه مسبقاً. لكنّ موضوعة النوات والنصوص المسرحيّة لا يمكن ردها إلى الارتجال.

أزمة الفنّ التي تتهدّد إمكانه بالذات، تشمل قطبيه على حدّ سواء: معناه ومن ثمّ في نهاية المطاف، المغزى الروحي، والعبارة، ومن ثمّ لحظة الميميزيس. كلاهما مشروطٌ بالآخر: فلا عبارة من دون معنى، من دون وسطٍ للروحنة؛ ولا معنى من دون اللحظة الميميزيسية: أي من دون ذلك الطابع اللغويّ للفنّ الذي يبدو اليوم على أنّه قد اندثر.

[٤١٤] يتحرّك التناهي عن الطبيعة في اتجاه الطبيعة؛ والمثاليّة لم تخطأ في هذا الصدد. ذلك أنّ غائيّة الطبيعة التي ينتظم على نحوها حقلُ قوى الفنّ، تدفع الفنّ إلى الظاهر، إلى حجب ما ينتمي في تلك القوى إلى عالم الأشياء الخارجي.

مقالة بنيامين في أنّ الأثر الفنّي مفارقةٌ من حيث يظهر^(١)، ليست البتّة غامضة كما يزعم ذلك. في واقع الأمر، كلّ أثر فنّي هو نقيضة. ذلك أنّ تحقّقته هي في نظره لاتحقّقة، سيّانته بالنظر إلى ما هو بالجوهر، ومع ذلك هي شرطه الضروري؛ وهي

(١) انظر: فالتر بنيامين، مصدر مذكور، المجلد الأوّل، ص. ٥٤٩: «في كلّ ما يكون المرء على حقّ إذ يسنه جميلاً، تتحقّق مفارقةٌ أنّه يظهر».

بخاصة غير حاقّة في الواقع الفعلّي، أي وهميّة. هذا ما كان أعداء الفنّ قد عاينوه من القديم بشكل أفضل ممّا فعله مقرّظو الفنّ الذين سعوا عبثاً إلى البرهنة على عدم وجود تلك المفارقة المقوّمّة للفنّ. أمّا الاستطيقا التي تحلّ هذا التناقض المقومّ بدلا من تعيين الفنّ به، فهي قاصرة. ذلك أنّ تحقّقية الآثار الفنّية ولاتحقّقيتها لا تكونان طبقتين إحدهما فوق الأخرى، بل تنفذان إلى كلّ جزء منها وإن دقّ. فالأثر الفنّي ليس حاقّاً بوصفه أثرا فنّيا وليس كفيّاً بنفسه، إلّا متى يكون غير حاقّ، ويتميّز من الإمبريا مع أنّه يبقى أيضاً جزءاً لا يتجزأ منها. لكنّ لاتحقّقته، تعيينه بوصفه روحاً، لا تكون إلّا من حيث تصير حاقّة؛ فلا شيء يُحصى في الأثر الفنّي، لا يكون متضمّناً في تشكّله المفرد. في الظاهر الاستطيقا يتخذ الأثر الفنّي موقفاً من الواقع ينفيه من حيث يصير إلى واقع من نسج نفسه. فالفنّ يناهض الواقع من خلال موضعيته.

[٤١٥] أتى يكنّ مُدخل المؤلّ إلى نصّه، سيجد دائماً ما لا يحصى ولا يعدّ من المطلوبات التي سيتعيّن عليه الإيفاء بها من دون أن يُخلّ الإيفاء بأحدها بالأخرى؛ فالمؤلّ يصطدم بالتنافر بين ما تلمسه الآثار الفنّية من نفسها وما تقتضيه منه؛ لكنّ أشكال التوفيق بين هذا وذاك ضارّة في هذا المضمار من حيث يفضي عدمّ الحسم إلى السيّانّة. والتأويل المطابق بالتمام وهمّ. هذا ما يؤدّي إلى تفوّق القراءة على الإنجاز: فالقراءة تحتل وفي هذا يمكن مقارنتها بمثلث لوك الكليّ الذي ساءت سمعته، شيئاً من قبيل تكاين التناقضات باعتباره حدّساً حسباً وغير حسبيّ في آن. يمكن امتحانُ مفارقة الأثر الفنّي في نقاشات النوادي حيث ينبّه أحدهم الفنّان بشيء من السذاجة، إلى مسألة أو صعوبة بعينها تتعلّق بعمل فنّي ما يزال يُعرك، فيجيب بضحكة تنمّ عن العجرفة، قائلاً: «بالطبع، تلك هي الحيلة». هو بقوله هذا إنّما يعاتب من يجهل كلّ شيء عن ذلك المحال الذي يقوم مقام الأساس، ويحزن على مجهوده الذي يذهب قبلياً، أدراج الرياح. لكنّ أن يضرب المرء إلى ذلك فتلك هي فضيلة العباقرة جميعاً على الرغم من استعراضياتهم وتصنّعاتهم. فلا بدّ ألا تقتصر العبقرية على التكرار والاسترجاع، بل أن تنغمس في الشّقاء؛ وتصعيدها إنّما يدفعها إلى ذلك. ومن ثمّ، تُظهر الطبيعة المفارقة للفنّ، أعني المحال بوصفه ممكناً. العباقرة

هم شهداء الآثار الفنيّة، ذلك أنّه في كثير من عروضهم، من مثل راقصات البالي والكولاراتور سوبراني، ثقة شيء صادمي، أشكال تعذيب ترسّبت من دون أن تترك آثارا لما ينبغي إنجازه، ولغاية تحقيق تلك العروض الفنيّة. فليس عبثا أنّ اسم الفنان يدلّ في الوقت نفسه على البهلوان وعلى من يمتنع عن التأثير وبالتالي، من ينتصر إلى فكرة الفنّ التي تزعم إشباع مفهومه المحض. إذا كانت منطقيّة الآثار الفنيّة عدوها أيضاً، فإنّ هذا الحُلف المتضمّن منذ وقت طويل في الفنّ التقليدي ومن قبل أن يتحوّل إلى برنامج، يكون الطرف المضادّ للمنطقيّة، الدليل على أنّ اتساقه المطلق يفضي إلى المناهضة والاحتجاج. ولا شبكة تُشدّ تحت الآثار الفنيّة الأصلية لتحميها عند سقوطها وتهاويها.

إذا تموضعت صيرورة في الأثر الفنّي وبلغت [٤١٦] حالة توازن، فإنّ تلك الموضعة تنفي من ثمّ، الصيرورة وتختزلها في الـ«كما لو أنّ...». لهذا ولا ريب، يوجد اليوم في تيّار تمرّد الفنّ على الظاهر، تمرّد على أشكال موضعيته، وعمل على استبدال مجرد صيرورة متصنّعة، بصيرورة مباشرة ومرتبلة، والحال أنّ قوّة الفنّ وعنفه، وبالتالي عنصره الدينامي، سينعدم من دون مثل ذلك الثبوت، أي من دون الظاهر الذي يتعلّق بهما.

ديمومة المتزائل باعتبارها لحظة من لحظات الفنّ التي تُوَاصل في الآن نفسه، الإرث المميزي، هي مقولة تعود إلى ما قبل التاريخ. حتّى الصورة هي قبل كلّ تمييز مضموني وطبقا لرأي كتاب عديدين، ظاهرة بعث وإحياء. يتحدّث فروبنوس عن قبائل البيغمي الذين «كانوا يرسمون عند شروق الشمس، الحيوان بعد ذبحه، لبعثه من الغد في شكل أرقى، إذ أنهم يلطّخون صورته بالدم وبالوبر طبقا لطقوس بعينها... على هذا النحو تخلّد الصور الحيوان، أشكال تغظيم تنزّل إن جازت العبارة، في قبة السماء كالنجوم الخالدة»^(١). لكن يبدو أنّ تكون الوعي بالديمومة

(١) ذكره: Erik Holm, «Felskunst im südlichen Afrika», in: *Kunst der Welt. Die Steinzeit*, Baden-Baden 1960, 197 sq.

يقترن في ما قبل التاريخ، بالوعي بأنه لا طائل منها، بل تلك الديمومة كانت تُدرك في سياق فكرِ حظر الصور، على أنها إثمٌ يُرتكب في حق الأحياء. وحسب ريش، تطننى على تلك الحقبة القديمة «خشيةٌ كبيرةٌ من تصوير البشر»^(١). وبالإمكان أن نتصور تبعاً لذلك أن الصور الاستطبيقية غير التشكيلية كانت قد خضعت باكراً، للمراقبة والانتقاء في سياق حظر الصورة وبواسطة الطابو: حتى العنصر المضاد للسحر في الفن له مصدر سحري. وهذا ما يدلُّ عليه «التقويض الطقسي للصور» الذي يعود إلى عهد قديم هو أيضاً: كان يتحتم على الأقلّ «أن تحمل الصورة علامات إعدام الصورة، ومن ثمّ ألا يسكنها الحيوان بعد ذلك»^(٢). هذا الطابو يعود إلى الخوف من الأموات الذي دفع إلى تحنيطهم [٤١٧] لكي يبقوا إن جازت العبارة، أحياء. ومن اليسير على المرء أن يتصور أن فكرة الديمومة الاستطبيقية قد تكون تطوّرت انطلاقاً من المومياء. مباحث شبايزر حول التوابيت الخشبية التي تعود إلى هبريدس الجديدة^(٣) والتي يحيل إليها كراوزه، تذهب في ذلك الاتجاه: «لقد حدث التطور من أشكال المومياء إلى استنساخ الاجسام في شكل تماثيل جُمُعية، ومن الجماجم فوق الأعمدة إلى تماثيل خشبية وأخرى من السرخس»^(٤). ويفسر شبايزر هذا التطور بأنه «تحول من المحافظة واصطناع الحضور الجسمي لحضور الأموات إلى التدليل الرمزي على حضورهم، ومن ثمّ المرور إلى التمثال البحث»^(٥). ويمكن أن يكون هذا التحول الانتقال إلى الفصل النيوليتي بين المواد والشكل، أي إلى 'الترميز'. قد تكون الجئة في تشكيلها المتصلّب الذي لا يفنى، أحد نماذج الفن.

(١) Walther F. E. Resch, "Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst", in: *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde*, Bd. XI, 1965.

(٢) هولم، مصدر مذكور، ص. ١٩٨.

(٣) Felix Speiser, *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und en Banks-* انظر: *Inseln*, Berlin 1923

(٤) Fritz Krause, "Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form", in: *Kulturanthropologie*, hg. von W.E. Mühlmann und E.W. Müller Köln u. Berlin 1966,

(٥) شبايزر، مصدر مذكور، ص. ٣٩٠.

ذلك أنَّ تشيئة ما كان في القديم حيًا، قد تكون تحققت منذ العصور الابتدائية، وكذلك التمرد على الموت بما هو ممارسة طبيعية وسحرية.

زوال الظاهر في الفن يتناظر مع الطابع الوهمي والجشع لصناعة الثقافة التي كان هوكسلي قد تدبّر نقطة الاستهراب منها في «فيليز» [في عالم جديد شجاع]؛ فالنفور من الظاهر هو طباق لهيمته التجارية الشاملة. وإلغاء الظاهر هو ضديدُ التصورات المبتدلة للواقعية؛ إذ أنَّ الواقعية هي مباشرة رديفُ الظاهر في صناعة الثقافة.

بالانفصام المنعكس على نفسه بين الذات والموضوع، ما ينفك الواقع البرجوازي منذ بدايات الأزمنة الحديثة، يحملُ في نظر الذات وعلى الرغم من محدوديته وفي عدم قابلية فهمه، أثر ما هو غير فعلي ومشحونٌ بالظاهر، كما أنه صار بالنسبة إلى الفلسفة، نسيجاً من التعيينات الذاتية. كلما غدا هذا الطابع المشحون بالظاهر مثيراً للتهيج، ازداد الوعي إصراراً على إلغاء واقعية ما هو فعلي. وفي المقابل، يضع الفن نفسه [٤١٨] بوصفه ظاهراً بكيفية أكثر تفخيماً من التي في المراحل القديمة حيث لم يكن يختلف بشكل واضح عن العرض والوثيقة. وبهذا المعنى يخرب الفن الدعوى الكاذبة لواقع عالم تهيم عليه الذات، عالم السلع. في هذا يتبلور مغزى حقيقة الفن؛ فهذا المغزى يعطي للواقع رونقاً من خلال استيضاع الظاهر. كذلك يخدم الظاهرُ الحقيقة.

كان نيشتة ينادي بفلسفة «مضادة للميتافيزيقيا»، «ولكن» فلسفة «فتية»^(١). وهذا من قبيل السبلين البدوليري واليوغندشتيل، مع سوء فهم طفيف: لكأنَّ الفن يخضع للدعوى المفخمة لذلك الاقتضاء، ولكأنه لم يكن عند هيغل، انبساطاً للحقيقة، وجزءاً لا يتجزأ من تلك الميتافيزيقا التي يطعن فيها نيشتة. فلا شيء هو مضاد للفن

(١) انظر: Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. von K. Schleiermacher, Bd.3, München 1956, s. 481: «Eine antimetaphysische Weltbetrachtung - ja, aber eine artistische.»

أكثر من الوضعانية المتسقة. ونيشته قد وعى هذا جيداً. أن نيشته لم يطوّر هذا التناقض، فهذا يصبّ في طقس الكذب عند بودلير وفي المفهوم الوهمي والهوائي للجميل عند إيسن. ذلك أن التنويري الأكثر اتساقاً [الذي هو نيشته] لا وهم لديه في أن التنوير يندثر على صعيد الدافع كما المعنى، من جزاء شدة الاتساق. ومن ثم، يستبدل التفكير الذاتي للتنوير، بالضربات القوية للفكر. فهذه الضربات هي تعبير عن كون الحقيقة نفسها التي تبعث فكرتها على التنوير، لا تنفصل عن الظاهر الذي يريد التنوير اجتثائه باسم الحقيقة؛ أما الفن فتكتل في لحظة الحقيقة تلك.

[٤١٩] الفن يستهدف الحقيقة، وليس هو الحقيقة بلا توسط. بهذا المعنى تكون الحقيقة مغزاه. والفن معرفة من خلال ارتباطه بالحقيقة التي يتعرّف إليها من حيث تنبثق فيه. لكن، ليس الفن من جهة ما هو معرفة، استدلالياً وليست حقيقته انعكاساً لموضوع بعينه.

النسبية الاستطيقية المتكبرة هي جزء من الوعي المشيئ؛ ولا يتعلّق الأمر ههنا بريية أصابتها الكآبة من جزاء نقصها، بقدر ما يتعلّق بضغينة ضدّ دعوى الحقيقة في الفن التي تشرّع بحيالها لعظمة الآثار الفنية التي نادراً ما لا يجتمع النسيئون على اعتبارها وثناً. أما سلوكهم المشيئ فهو سلوك المستهلك الطيع والأجنبي الذي لا يعا بحركة الآثار الفنية حيث يصير السؤال عن حقيقتها، جلياً. ومن ثم، النسبية هي إنعكاس مجرد الذات على ذاتها الذي يفصل عن الشيء ويستوي بالنسبة إليه كل ما يتعلّق بالشيء. حتى على الصعيد الاستطريقي، لا تريد النسبية أن تكون جادة أبداً، فالجادة هي مباشرة، ممّا لا تحتل ولا تطيق. من يقول بإزاء أثر فني محدث حدائثة جذرية إنه لا يمكن على الإطلاق الحكم عليه، فإنما يشبه له أن عدم الفهم يُعديم ما لا يفهم. أن البشر ما يزالون في خصومات استطيقية، سيان في ذلك الموقف الذي يعتنقون حيال الاستطيقا، ففي ذلك دليل ضدّ النسبية أكثر ممّا في أشكال دحضها الفلسفية: فكرة الحقيقة الاستطيقية تستمدّ مشروعيتها على الرغم من استشكالها، بل ضمن استشكالها بالذات. بيد أن نقد النسبية الاستطيقية يجد السند الأقوى في قابلية الحسم في المسائل التقنية. والقول المتبدّل الدارج بأن التقنية وليس الفن نفسه ولا

مغزاه، تسمح فعلاً، بصوغ أحكام قطعية، إنما يفصل بكيفية دغمائية بين هذا المغزى والتقنية. بقدر ما يتأكد أن الآثار الفنية هي أكثر من المفهوم الشامل لإجراءاتها وطرائقها التقنية ملخصة في مفردة «تقنية»، [٤٢٠] يتأكد أيضاً أنه ليس لها مغزى موضوعي إلا من حيث يظهر فيها، أظهاراً لا يحدث إلا بمقتضى المفهوم الشامل لتقنياتها. ومنطق هذه التقنية هو السبيل التي تفضي إلى الحقيقة الاستطيقية. ولا ريب أنه لا يوجد اتصال بين القواعد المدرسية والحكم الاستطيقية، لكن انفصال التمثي نفسه يخضع لقهر بعينه: يمكن أن تترجم الأسئلة القصوى التي تتعلق بحقيقة الأثر الفني إلى مقولات تتعلق باتساقه^(١). حيثما امتنع ذلك، يبلغ الفكر حداً من حدود ما به يكون الإنساني مشروطاً، في ما أبعد من مشروطة حكم الذوق.

الاتساق المحايث للآثار الفنية وحقيقتها الميتافيزيقية يقرنان في مغزى حقيقتها. سيساقط هذا المغزى من السماء كما أن الانسجام القائم مسبقاً عند لايبنتس يحتاج إلى الخالق المتعالي، لو لم يكن انبساط الاتساق المحايث للآثار الفنية، في خدمة الحقيقة، أي في خدمة صورةٍ لفي - ذاته ليس بوسعها هي ذاتها أن تكونه. إذا كانت الآثار الفنية تنزع من نفسها إلى حقيقي موضوعي، فإنها تدركه موسوياً بتحقيق مشروعاتها. أما خيط آريان الذي تهدي به في ظلمة باطنها، فهو أنها تفي بمقتضى الحقيقة بقدر ما تكون كفية بنفسها. لكن، ليس هذا باستيهام من استيهاماتها. ذلك أن استكفاءها بذاتها يتأتى لها مما لا تكونه في حد ذاتها. وتاريخ الآثار الفنية الضارب في القدم إنما هو إدخال مقولات الفعلية في الظاهر الذي لها. ولا تتحرك هذي المقولات باستمرار طبقاً لقوانين الظاهر، ضمن استقلالية الأعمال الفنية وحسب، بل تحافظ على التوجه الثابت الذي تستفيده من الخارج. أما السؤال الذي تطرحه فهو كيف تصير حقيقة ما هو فعلي حقيقتها. وأما تعيد ذلك فهو اللاحقة. ذلك أن مجرد وجود الآثار الفنية هو نقدٌ لذلك الروح الذي يفرض على آخره هيئته. ما هو غير حقيقي وواه وإيديولوجي اجتماعياً، يتفشى في بيان الآثار الفنية بوصفه واهياً وغير

(١) لم تكن «محاولة في فاغنة» (مصدر مذكور) تلمس شيئاً آخر سوى بيان كيف أن نقد مغزى الحقيقة موسوياً بالوقائع التكنولوجية وبهشاشتها.

متعين وغير كاف. إذ أن ضرب رد الفعل الذي للآثار الفنية نفسها، «موقفها من الموضوعية» إنما يبقى موقفا من الواقع الفعلي^(١).

[٤٢١] الأثر الفني في حد ذاته هو دائما وفي ذات الآن، آخر نفسه. ومثل هذه الآخرة مُضَلَّلَةٌ لأن الميئاسطقي الذي يقوم مقام الأساس، يتبخر حالما يُنتزع من الاستطقي ويخيل للمرء أنه يمسك به على حدة.

إن النزعة التاريخية الحادثة التي تتمثل في الابتعاد عن الذات أو على الأقل عن تجلياتها، ومن ثم التركيز على الأمر برأسه، ما تنفك تقوّض التمييز القائم بين الآثار الفنية والكائن الفعلي، على الرغم من المصدر الذاتي لتلك النزعة. فلا تنفك الأعمال الفنية تتحوّل إلى موجود من درجة ثانية، وتنغلق على المضمون الإنساني الذي تنطوي عليه. في الآثار الفنية، تزول الذاتية باعتبارها أداة موضعيتها. ذلك أن المخيلة الذاتية التي تحتاج إليها الآثار الفنية من قبل ومن بعد، إنما يُعرّف إليها من حيث هي إعادة عنصر موضوعي إلى الذات، أعني ضرورة رسم الخطّ الفاصل للأثر الفني على الرغم من كل شيء. المخيلة هي القدرة على ذلك. فهي تطوّر عنصرا ساكنا في ذاته، ولا تتصوّر اعتباطيا أشكالا أو تفصيلات أو خرافات أو أي شيء آخر. لكن حقيقة

(١) تعمل «محاولة في فاغتر» (مصدر مذكور) على تبين ما هو في أثر فنان كبير، توسط للميتا - استطقي والفني. وإذا كانت لم تزل تعتق في كثير من المواضع، منطورا مغرقا في السيكلوجيا فيما يتعلق بالفنان، فإنها من حيث المقصد تعمل على التوصل إلى استطقي مادية، تستكلم اجتماعيا ومضمونيا، المقولات المستقلة للفن، ولا سيما مقولاته الشكلية. فالكتاب يشغل على التوسيطات الموضوعية التي تقوم مغزى حقيقة الأثر الفني، وليس على التكوين ولا على التماثلات. ومقصده كان استطقي فلسفيا، ولم يكن من باب المعرفة السوسولوجية. ما كان في فاغتر يشير ذوق ينشأ، أعني التزج والبائينيكي والاثباتي وإرادة الإفحام بأي ثمن، التي تغفل في صميم صناعة التلحين، إنما يتطابق مع الإيديولوجيا الاجتماعية التي تنادي النصوص بها. ومقالة سارتر (مصدر مذكور، ص. ٤١) التي مفادها أنه من المحال كتابة روايات جيّدة من منظور معاداة السامية، إنما تنطبق بالتام على هذه الوضعية بالذات.

الأثر الفني لا يمكن أن تُتصوّر إلّا بما هي مقروئته عنصر يخترق الذات ضمن الفني - ذاته المتخيّل ذاتياً، عنصراً يكون الأثر توسيطه.

توسيط مغزى الآثار الفنيّة ومكوّناتها هو التوسيط الذاتي. ولا يقوم هذا التوسيط فقط على عمل الموضوعة والجهد الذي تقتضيه. [٤٢٢] ذلك أنّه مع ما يتعدّى القصد الذاتي ولا يعطى ضمن الطابع التعسفي لهذا القصد، يتناظر ضمن الذات، عنصراً موضوعي مماثل: أعني تجارب الذات من حيث تتنزّل فيما أبعد من الإرادة الواعية. فالآثار الفنيّة هي ترسّب صور بلا تصوير، وتجاربها تفوق الاستنساخ الدارج. أمّا استشارة هذه التجارب وتدوينها فهي السبيل الذاتية إلى مغزى الحقيقة. ومن ثمّ، مفهوم الواقعيّة الذي هو دون سواء مناسب ولا يمكن لأيّ فنّ أن يتملّص منه اليوم، سيكمن في الإيفاء الثابت بتلك التجارب. فهي من حيث تتغلغل عميقاً، إنّما تتعلّق بكوكبات تاريخيّة خلف واجهة الواقع والسيكولوجيا. وكما يتعيّن في تأويل الفلسفة الكلاسيكيّة الحفر على تلك التجارب التي حرّكت هي وحدها الجهاز المقولاتي والسيقات الاستدلاليّة بعامة، لا بدّ أيضاً في تأويل الآثار الفنيّة من التغلغل في نواة تلك التجربة الذاتية التي تتجاوز الذات؛ ومن ثمّ يخضع التأويل إلى تلاقي الفلسفة والفنّ ضمن مغزى الحقيقة. والحال أنّ مغزى الحقيقة هذا هو ما تقوله الآثار الفنيّة في ذاتها وفيما أبعد من دلالاتها، فإنّه يفترض من حيث تسجّل الآثار الفنيّة في تشكيلها، تجارب تاريخيّة، وهذا لا يكون ممكناً إلّا بواسطة الذات: إذ ليس مغزى الحقيقة في ذاته مجرداً. وحقيقة أمّهات الآثار التي تنتمي إلى الوعي الزائف، إنّما تكمن في حركة إحالتها إلى المرحلة التي يبلغها ذلك الوعي بما هي ما لا يمكن أن تتخلّص منه، ولا يكمن في أنّ الحقيقة النظرية ستكون مباشرة مغزاها، مع أنّ العرض الصرف للوعي الزائف يفضي لا محالة إلى وعي صادق.

لا بدّ مع القول إنّّه محالّ أن يكون المغزى الميتافيزيقي للحركة البطيئة لكواتيور بيتهوفن أوبوس ٥٩، ١، كاذباً، أن يؤخّد في الحساب الاعتراض الذي مفاده أنّ ما هو صادق في تلك الحركة هو الحنين، ولكنها حركة تنوء قاصرة، في القدم. وإذا ردّدنا على ذلك بالقول إنّ تلك المقطوعة في الرّبه - الخافضة لا تعبّر البتّة عن

الحنين، فإنه يكون لهذا القول وقعٌ تقريظي، ومردودٌ عليه بالقول إنه إذا كانت المقطوعة تبدو على أنها صادقة، فذلك نتاج الحنين، وليس الفنُ بعامّة سوى ذلك. يمكن الردّ بأن هذه الحجّة مشتقة من ترسانة العقل الذي هو ذاتيٌ بكيفيّة مبتدلة. [٤٢٣] وهذا الاختزال الآلي المشاغبي هو تبسيطيٌ وسهلٌ حدّ أنّه غيرُ كافٍ في تفسير ما يظهر موضوعيًا. ذلك أنّه من التبسيط بمكان أن تُعرض تلك السهولة على أنّها عمقٌ بلا توهم، لا لشيءٍ إلّا لأنّها سالبةٌ بإطلاق، والحال أنّ الانصياع إلى الشرّ يمكن أن يفضي إلى التطابق به. فالانصياع يعني أن يصمّ المرء آذانه عن الظاهرة. إنّ سطوة تلك المقطوعة لبيتوفن وقوّتها تعودان مباشرة إلى الابتعاد كليًا عن الذات؛ وهذا ما يطبع كلّ إيقاع بختم الحقيقة. هذا ما يشير إليه ما كان سمي في القديم بالأصيل، وهي مفردة صارت بالية، مع أنّ نيتشه لم يزل يستعملها للإفصاح عن ذلك المعنى.

ليس روح الآثار الفنّية ما تدلّ عليه ولا ما تلتسمه، بل هو مغزى حقيقتها. ويمكن توصيفه بأنّه ما يتبدّى منها بما هو الحقيقة. [ومثاله] أنّ مقطوعة أداجيو، السوناتة في الرية الصغرى أوبوس ٣١ لبيتوفن، ليست مجرد ميلوديا جميلة، إذ أنّه يوجد منها ما هو في حدّ ذاته أكثر صرامة وتطورًا وحتى طرافة، ولا هي تتميز لذاتها بتعبيراتها المطلقة. ومع ذلك، مدخل تلك المقطوعة ينتمي إلى ما يعرّض على أنّه قهّارٌ وما ينبغي أن نسمّيه روحٌ موسيقى بيتوفن: الأمل الذي يتخذ طابعَ أصالةٍ فيُدرك في الوقت نفسه وإن كان ظهورًا استطيقًا، فيما أبعد من الظاهر الاستطقي. هذا الذي هو يظهر فيما أبعد من ظاهره إنّما هو مغزى الحقيقة الاستطقي؛ ما هو عند الظاهر ليس بظاهر، أي لا يظهر. بقدر ما لا يكون مغزى الحقيقة في الأثر الفنّي، حالًا من الأحوال، أو واقعة من بين غيرها، سيكون في المقابل، مستقلًا عن ظاهره. ذلك أنّ مجموع القطعة الموسيقية الأولى لتلك المقطوعة الذي يتّصف حقًا بجمال خارق ومعبر، إنّما يتكوّن من أشكال مختلفة ومشحونة فنيًا كثيرًا ما تتعارض فيما بينها وتنفصل من حيث موضعها، مع أنّها مترابطةٌ من جهة الغرض. أمّا مناخ ذلك المركّب الذي كان المرء سيسمّيه في السابق مزاجًا، فيقوم كما هي الحال في كلّ مناخ، على انتظار حدث يصير حدثًا بعينه أمام ما يقع على الركح الخلفي. تتلو ذلك كلّ القطعة التي في الفا - الكبرى مع حركة متصاعدة باثنتين وثلاثين نوتة مسنّنة. بعدّ النشيد

المبهم الذي ينحلّ في حدّ ذاته، تستفيد الميلوديا الفوقيّة [٤٢٤] التي تتكوّن من القطعة الموسيقيّة الثانية، طابعها الذي هو في الآن نفسه، مؤالفةً ووعْد. إذ أنّ ما يتعالى لا ينفصل البتّة عمّا يُتعالى عليه. ومغزى الحقيقة موسوّط بالتشكيل، ولا يكون خارجة، ولكنه أيضاً ليس محايداً له ولعناصره. هو ذا ولا ريب، ما يتبلور فكرةً لكلّ توسيط استطقي. فهذا التوسيط هو ما به يكون للآثار الفنيّة سهمٌ في مغزى حقيقتها. ويمكن بناء مجرى التوسيط ضمن بنية الآثار الفنيّة وتقنياتها. أمّا التعرّف إلى ذلك التوسيط فيفضي إلى موضوعيّة الأمر برأسه التي تجد إن جازت العبارة، ضماناً لها في اتّساق التشكيل. لكنّ هذه الموضوعيّة لا يمكن أن تكون في نهاية المطاف، غير مغزى الحقيقة. وعلى الاستطيقا أن ترسم طوبوغرافيا تلك اللحظات. في الآثار الفنيّة الأصيلة، السيطرة على عنصر طبيعيّ أو على مواد هي طباقُ المسيطر عليه الذي يُفصح عن نفسه من خلال المبدإ المسيطر. وهذه العلاقة الجدليّة إنّما تؤوّل إلى مغزى حقيقة الآثار الفنيّة.

روح الآثار الفنيّة هو مسلّكها المميزيّ مُمَوَّضَعاً: ما يتضادّ مع المميزيس وهو في الآن نفسه، تشكّلها في الفنّ.

لا ينبغي بالتبسيط إلغاء المحاكاة بوصفها مقولة استطيقية، بقدر ما لا ينبغي التسليم بها. فالفنّ يموّضع الدافع المميزيسيّ. وهو يتمسّك به بقدر ما يخلع عنه لاموسوطيّته وينفيه. ومن ثمّ، محاكاة الموضوعات تستخلص النتيجة الحتميّة من مثل جدليّة الموضّعة تلك. فالواقع المموّضع هو قرينُ المميزيس المموّضعة. وردّ الفعل على اللاّنا يصير محاكاة له. أمّا المميزيس نفسها فتخضع إلى الموضّعة أملاً بلا جدوى في تجاوز ما هو في نظر الوعي المموّضع قطيعاً ناشئةً مع الموضوع. والآخر الفنيّ من حيث ينزع إلى أن يكون آخرَ طلبٍ لمحاكاة الموضوعي، إنّما يصير إلى ما هو غير مماثل له. لكنّ، لا تنقوى الذات إلّا باغترابها من خلال المحاكاة، حدّ أنّها تزعزع سطوة المحاكاة. ما به كانت الآثار الفنيّة تخال لآلاف السنين، أنّها صورٌ لشيء ما، [٤٢٥] هو ما يكشف عنه التاريخ ونقده، باعتباره غير جوهريّ بالنسبة إليها. لا وجود لجويس من دون بروست، ولا لبروست من دون فلوير الذي كان ينظر إليه

من عل. لم تستتب للفن قيمومته الذاتية إلا بالتغلغل في المحاكاة، وليس باجتناها؛ إذ أنه في التعاطي مع المحاكاة، كان قد اكتسب أسباب حرّيته.

ليس الفن نسخة لشيء موضوعي بقدر ما أنه ليس معرفة به، وإلا ستلوثه تلك المضاعفة التي كان هوسرل قد نقدها بصرامة في مجال المعرفة الاستدلالية. بل الفن يعمل بالأحرى على بلوغ الواقع بواسطة حركات، لكي يتراجع دفعةً عند ملامسته. وحروفه هي علامات على ذلك الحراك. أمّا تكوُّنُها في الأثر الفني فيكون الكتابة المشققة للماهية التاريخية للواقع، وليس نسخة لها. وهذا السلوك هو من جنس المسلك المميزي. حتى الآثار الفنية التي تهمل بوصفها نسخاً للواقع، لا تكون كذلك إلا هامشياً؛ فهي تصوير إلى واقع ثان من حيث ترد الفعل على الواقع الأول، وتقوم من منظور ذاتي، على التفكير، سيان في ذلك أن يتفكر الفنان أو لا يتفكر. وحده الأثر الفني الذي يجعل من نفسه إذ يصير إلى في - ذاته، خلوا من التصوير، هو الذي يدرك الماهية، وهو في ذلك إنما يحتاج إلى تطوير استيطقي للسيطرة على الطبيعة.

لو صدق قانون أن الفنانين يجهلون ما هو الأثر الفني، لاصطدم المرء بما هو اليوم تفكر لا مناص منه في الفن؛ وسيكون من العسير تصوّر ذلك التفكير لولاً أن يكون بواسطة وعي الفنان. في واقع الأمر، يكون عدم المعرفة ذاك، شائبة تشوب أعمال أعلام الفنانين، ولا سيما داخل المناطق الثقافية التي ما يزال للفن فيها مكاناً ما؛ إذ أن عدم المعرفة بما هو نقص في الذوق، يغدو نقصاً محايثاً. لكن نقطة الاستواء بين عدم المعرفة والتفكير الضروري، هي التقنية. فالتقنية لا تتيح المجال لذلك التفكير وحسب، بل تقتضيه من دون تقويض الإبهام الخصب للآثار الفنية بالرجوع إلى مفهوم أعلى منها.

[٤٢٦] الطابع المُلغز هو الرهبة أذكّارا، وليس بما هي حاضر متجسّد.

لم يكن الفن الماضي يتطابق مع طوره الطقسي بقدر ما لم يكن يتعارض معه مجرد التعارض. فالفن قد تملص من الموضوعات الطقسية بقفزة بقيت فيها اللحظة الطقسية قائمة وإن وقع تحويلها، وهذه البنية تعيد إنتاج نفسها موسعة، في كل مراحل تاريخه. ومن ثم، كل فن ينطوي على عناصر تهذه بأن يعيد مفهومه الذي هو ثمرة مجهود شاق وغير ثابت، - أعني الملحمة بما هي كتابة تاريخية أولانية، أو التراجيديا بما هي تقليد للمحاكمة، أو العمل الفني الأكثر تجريدية بما هو عينة زخرف وتنميق، أو الرواية الواقعية بما هي مسبقاً، علم اجتماع، وبما هي روبرتاج.

يبقى الطابع الملغز للآثار الفنية مقترنا بالتاريخ. فالتاريخ الذي بواسطته غدت في القديم ملغزة، هو الذي ما تنفك تصير بواسطته، ملغزة من جديد. وفي المقابل، التاريخ الذي خلع عليها نفوذها، هو وحده الذي يجعلها بمنأى عن السؤال المضمني عن علّة وجودها.

تضرب الآثار الفنية في القدم أياّن تكون خرساء. لكن، حين تكف عن الإفصاح، خرسها نفسه هو الذي يكون فصيحاً.

ليس كل فن طلائعي بحمّالٍ لعلامات الهول؛ فهي تبذى بكلّ قوة حيث لا تنفصم كلّ علاقة للرسم بالموضوع، وللنشاز بالتناغم إذ يُحقّق ثم يُنفى: الصدمات التي أثارها بيكاسو كانت تنجم عن مبدأ تشويه الشكل. وهي ما يُعوز الكثير من الأعمال المجردة والبنائية؛ ويعسر على المرء أن يعرف هل هي قوة واقع فعليّ غير مخيف لم يتحقّق بعد في الأثر الفني، أو أنّ انسجام التجريد وهو ما يتحدّث عنه الكثيرون، خذاعٌ كما كان خذاعاً الانتشاء الاجتماعيّ في العشرينات الأولى التي تلت الكارثة الأوروبية؛ فيبدو أنّ مثل ذلك الانسجام في انحطاط حتّى على الصعيد الاستطقي.

يمكن أن تظهر من جديد مشاكل المنظورية التي كانت في القديم العامل الحاسم

في فنّ الرسم، ولكنّ محرّرةً من [٤٢٧] الوظيفة التصويرية. بل سيحسن بنا أن نساءل هل يمكن بعامة أن تتمثّل بصرياً عنصراً غيرَ تشكيليّ بإطلاق، وهل أن كلّ ما يظهر لا يحمل آثارَ العالم الموضوعيّ حتّى بعد الرّد والاختزال. مثل هذه التخمينات تعرى من الحقيقة حالما تُستغلّ لغاية الاستعادة والاستصلاح. ذلك أن الحدّ الذاتي للمعرفة يقع حيث يكاد العارف لا يقوى على مقاومة الميل إلى تعميم المستقبل انطلاقاً من وضعيته. بيد أن الطابو الذي يتعلّق بالثوابت هو في الوقت نفسه، طابو يمنع ذلك التعميم. لكنّ الأمر لا يتعلّق برسم إيجابيّ للمستقبل، بقدر ما لا يتعلّق بتصور الثوابت؛ فالاستطيقا تتكتلّ في المصادرات التي تتعلّق بالآن راهنا.

بقدر ما لا يحسّن تعريف الأثر الفنّي، لا ينبغي للاستطيقا أن تنفي الحاجة إلى مثل ذلك التعريف، إذا أرادت ألاّ تخلف وعدّها. الآثار الفنّيّة هي صور بلا مستنسخ، ولذلك هي بلا تصوير؛ الماهيّة بوصفها ظاهرة. وهي مثلها مثل النسخ، تعدم محمولات النموذج الأصليّ الأفلاطوني، وبخاصّة الأزليّة، وهي من ثمّ تاريخيّة بإطلاق. والمسلك الفنّيّ الذي يقترب كثيراً من الفنّ ويُقضي إليه، يقوم على تحويل التجربة إلى تجرّبة صور؛ وكما كان يقول كيركغارد: غنيمتي هي الصور. فالآثار الفنّيّة هي أشكالٌ موضوعة للصور، موضوعة الميميزيس، خطاطات التجربة التي يتماهى المعجّرُ وإياها.

أشكال ما يُزعم أنه فنّ أدنى من مثل لوحة السيرك حيث يرى المرء في نهاية العرض، الفيلة «تقعّد القرفصاء» وهي تحمل على رؤوسها راقصات تتسّمّر في وضعيّة جذّابة، هي نماذج أصليّة وخلوّ من المقاصد لما تعمل فلسفة التاريخ على فكّ شفرته في الفنّ، ولما تكشف عنه أشكاله المرعبة، أشياء كثيرة تتعلّق بسرّه الخفيّ، وبما يضلّل في شأنه المستوى الثابت نهائياً، ويختزل الفنّ في شكل جامد.

[٤٢٨] الجمال هو هجرة ما كان تموضع في مملكة الغابات، إلى خارج هذه المملكة.

فكرة موضوعية لا تتموضع وبالتالي لا يمكن أن تُعطى بكيفية متطابقة ضمن المقاصد، تظهر في الغائية الاستطيقية كما في انعدام الغائية في الفن. لكنه لا يستفيد تلك الفكرة إلا بواسطة الذات، وبواسطة تلك المعقولة التي تنبع منها الغائية. فالفن هو استقطاب: شرارته التي تصدر عن الذاتية المغترية ذاتيًا والمتغلغلة في ذاتها، إنما تنتقل إلى ما لا تنظمه المعقولة، إلى تلك الكتلة بين الذات وما كانت الفلسفة تسميه قديما، ألفي - ذاته. ومن ثم، لا يتقايس الفن مع المملكة الوسطى، مملكة ما هو مؤسس.

الغائية الكنتبية التي بلا غاية هي مبدأ يهاجر من الواقع الخُبيري، من مملكة الغايات التي تتعلّق بحفظ البقاء، إلى مملكة هي في جُلّ من البقاء، والتي كانت في القديم مملكة المقدّس. وغائية الآثار الفنية هي جدلية من حيث هي نقد للوضع العملي للغايات. ومن ثمّ تتخذ موقفاً لصالح الطبيعة المقموعة، موقفاً تدبّر به لفكرة غائية مغايرة لتّتي يضعها الإنسان. ولا ريب أنّ علم الطبيعة قد حلّ تلك الفكرة. بيد أنّ الفن إنقاذ للطبيعة أو للأموسوطية من خلال نفيهما، وتوسيطهما بالتمام. وهو من جنس المهيمّن بواسطة الهيمنة اللامحدودة على موادّه؛ هذا ما يتبدّى من خلال النقيضة الكنتبية.

الفنّ بما هو نسخة عن هيمنة الإنسان على الطبيعة، إنّما ينفي في الوقت نفسه، تلك الهيمنة بالتفكير فيميل إلى الطبيعة. والجملة الشاملة للآثار الفنية لم تعد تلك التي تُفرض على الآخر فرضاً، بل غدت في المسافة التي تفصلها عن الآخر، [٤٢٩] استعادته المتخيّلة. ومن ثمّ، تتخلّى الهيمنة على الطبيعة عن عنفها، من حيث تُحيّد استطيقاً. في ظاهرة استعادة الآخر المشوّه في تشكّله، تصير تلك الجملة الشاملة نموذجاً للأمشوّه. فالكلّ الاستطيقى هو الطرح المضادّ للكلّ الكاذب. إذا أراد الفنّ كما يقول فاليري، ألا يكون مديناً إلاّ لنفسه دون سواها، فلاّنه يريد أن يكون رمزا لفي - ذاته، للامهيمّن وللأمشوّه. فالفنّ هو الرّوح الذي ينتفي بمقتضى تأسيس المملكة التي يختصّ بها.

أنَّ الهيمنة على الطبيعة ليست عَرَضاً من أعراض الفن ولا خطيئة أصلية تنتج عن خلط مع مسار الحضارة، فهذا ما يُستدلُّ عليه على الأقلَّ من حيث أنَّ الممارسات السحرية للشعوب الابتدائية تحمل في حدِّ ذاتها وبكيفية لا تميز فيها، عنصرَ الهيمنة على الطبيعة. «إنَّ التأثير العميق لصورة الحيوان يُفسَّر تبسيطاً، بأنَّ لهذه الصورة على الصعيد السيكلوجي ومن حيث ملامحها المميِّزة، التأثيرُ نفسُه الذي للموضوع، على نحو أنَّ الإنسان في تحوُّله النفسي يعتقد أنَّه يشعر بمفعول سحري. ومن جانب آخر، يستمدُّ الإنسان من واقعة أنَّ الصورة تخضع كلياً لسلطته، الاعتقادَ بأنَّه قد أدرك وتغلَّب على الحيوان البريَّ المرسوم في الصورة، ومن ثَمَّ تبدو له الصورة كأنَّها وسيلةٌ للسيطرة على الحيوان»^(١). السحر هو شكل ابتدائيٌّ لذلك الفكر السببي الذي انتهى إلى تصفية السحر.

الفنُّ سلوكٌ مميزٌ يستخدَم في تموضُّعه، المعقولة الأكثر تقدُّماً. من حيث هو سيطرةٌ على الموادِّ والطرائق. بهذا التناقض، يجيب ذلك السلوك عن تناقض العقل نفسه. هبَّ أنَّ غاية هذه المعقولة اكتمالُ لما هو في ذاته غيرُ عقليٍّ، ومثاله أنَّ السعادة عدوٌّ للمعقولة، هي غاية ومع ذلك تحتاج إلى المعقولة وسيلةً، فإنَّ الفنَّ يتخذ من الغاية غير العقلية غرضاً له. وفي ذلك إنَّما يستخدم المعقولة اللامحدودة [٤٣٠] في طرائقها، والحال أنَّه يبقى في ما يُزعم أنَّه 'عالمُ التقنية'، غير معقول بحكم محدوديته ضمن علاقات الانتاج. - يكون الفنُّ متهاقناً في عصر التقنية حيث يُوقع الوهم في أنَّ ذا العصر علاقة اجتماعية، ويحجب أنَّه التوسيط الكوني.

تستهدف معقولة الآثار الفنية مقاومتها لما هو كائنٌ خبريٌّ: تشكيل الآثار الفنية عقلياً يعني درجة اتِّساق تكوينها في حدِّ ذاتها. ومن ثَمَّ، تتعارض مع العالم الخارجي، مع محلِّ العقل المهيمن على الطبيعة الذي تنبع منه الهيمنة الاستطيقية، فتصير الآثار الفنية من قبيل ما هو لذاته. والتضاد بين الآثار الفنية والهيمنة، هو

Katesa Schlosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologischpsychologische Gesetzmäßigkeiten in den Abweichungen von Norm der Vorbildes*, Kiel 1952, 14. (١)

مميزيس للهيمنة. ولا بدّ للآثار الفنّية أن تتماثل مع سلوك الهيمنة لكي تنتج شيئاً مختلفاً نوعياً عن عالم الهيمنة. حتى موقف الآثار الفنّية الذي هو سجاليّ على نحو محايث، ضدّ الكائن، يُدمج المبدأ الذي يخضع له الكائن ويمسّخه إلى مجرد موجود؛ تعمل المعقوليّة الاستطيقية على جبر الأضرار التي تتسبّب فيها معقوليّة الهيمنة على الطبيعة.

حرمان الفنّ من اللحظة التعسّفية للسيطرة لا يصدّق على الهيمنة، بل على التكفير عنها من حيث تكون الذات هي نفسها وآخَرُها في خدمة اللامتنطق.

مقولة التشكيل التي هي مقولة مربكة عند استعمالها مفردةً على جِدة، إنّما تستدعي التركيب. لكنّ مرتبة الأثر الفنّي تزداد ترقياً كلّما ازدادا تشكّلاً وتقلّص التلاعب بتركيبته. فالتشكيل يعني اللاشكل.

[٤٣١] الآثار الفنّية الحديثة التي هي مبنيةٌ بالتمام، سرعان ما تُظهر نقصاً في المنطقية والمحايثة الشكلية؛ ولكي تأتي كفايةً مفهومها، لا بدّ لها أن تمكّر به. هذا ما يشبّهه كلي في مذكّراته. ذلك أنّه من إحدى مهامّ الفنّ الذي يلتمسُ فعلياً، منطقيةً جليّةً، هي من بين غيره أن يحقق منطق «الذهاب إلى الأقصى»، (ومن الغرابة بمكان أن ملحنًا من مثل ريشارد شتراوس لم يكن يعبأ لهذا) - ، وأنّ يقطع من جديد حبل ذلك المنطق، وأنّ يعلّقه، لكي يطرح عنه ما هو ميكانيكيّ ومتوقّع بكيفية قبيحة. إنّ ضرورة الانصياع إلى الأثر الفنّي هي تحديداً ضرورة التخلّ فيه لكي لا يصير مكينة جهنمية. ربّما تكون أشكال التخلّ التي درج بيتهوفن على أن يبتدأ بها كأن بفعل إراديّ، المقطوعات الأخيرة لألحانه، الأدلّة الباكّرة على تلك التجربة. ولولا هذه لانقلبت اللحظة الخصبة للأثر الفنّي، إلى لحظة ميتة.

يمكن البرهنة على الفرق بين المنطقية الاستطيقية والمنطقية الاستدلالية، من

خلال شعر تراكل. إديار الصور - قوله: «Wie schön sich Bild an Bildchen reiht» (*) لا يقوم على سياقٍ معنى يتقيد بالمنطق والسببية كما هي الحال في مجال القضايا الإيجابية، أو على الأقل أحكام الوجود، على الرغم من «الثمة» عند تراكل؛ بل الشاعر تخيره من حيث يكون مفارقات، فيفترض فيه أنه يقول إن ما لا يكون، يكون. وعلى الرغم من الاقتران الظاهر، لا تنقاد التركيبة الشعرية إلى تدرج ذلك الاقتران. بطريقة غير مباشرة وضمنياً، تتدخل مقولات منطقية من مثل قوس العناصر الجزئية، والقوس الموسيقي الصاعد والنازل، وقوس توزيع القيم، وقوس العلاقات بين الأغراض كالوضع والتطوير والختم. أما العناصر التصويرية فتساهم في تلك المقولات الشكلية، ولكنها لا مشروعية لها إلا بمقتضى هذي العلاقات. فهي تنظم القصائد وترفعها فوق عرضية مجرّد [٤٣٢] الإلهام. ومن ثم، تكون للمشكل الاستطقي معقولته حتى في ما هو مقترن. والكيفية التي تجذب بها لحظة ما لحظة أخرى، تُظهر شيئاً من قبيل قوة الاتساق التي تقتضيها الخواتم بلا توسيط، في المنطق وفي الموسيقى. في واقع الأمر، تحدّث تراكل في رسالة إلى مقلدٍ لحوح، عن الوسائل التي كان سيكتسبها؛ ولا أحد من هذي الوسائل كان سيخلو من لحظة المنطقية.

استطيقا الشكل واستطيقا المضمون. - في النزاع الذي فيه تتقابلان، تغلب استطيقا المضمون بكيفية تبعث على السخرية، من حيث أن مغزى الآثار والفرّ بعامة، الغاية المحايثة لها، ليس شكلياً، بل هو مضموني. لكن بالإضافة إلى ذلك، لا يكون ذلك المغزى مضمونياً، إلا بمقتضى الشكل الاستطقي. وإذا كان ينبغي للاستطيقا أن تعالج بالجوهر، الشكل، فإنها تستفيد المضمون من حيث تجعل الأشكال فصيحة.

لا يمكن أن ننفي بطريقة تبسيطية، نتائج الاستطيقا الشكلية. ومع أن هذه النتائج

(*) فيما معناه: «ما أجمل أن تتسلل الصورة تصويرياً»...

تبقى دون التجربة الاستطبيقية في توسعها اللامحدود، فإن هذه التجربة تنطوي على تعيينات شكلية من مثل التناسبات الرياضية والتناظر، وحتى على مقولات شكلية دينامية كالوتثر والتوازن. لن تكون أمهات الأعمال الفنية الماضية قابلة للفهم من دون تلك التعيينات والمقولات التي لا ينبغي مع ذلك أنتمتها في شكل مقاييس ثابتة. فهي لم تعد قط كونها لحظات لا تفصل عن مضمونها وتنوعها؛ ولم تصدق قط في ذاتها وبلا توسط، بل لم تصدق إلا ضمن العلاقة بما يشكل. ومن ثم، هي براديفمات للجدلية. ذلك أنها تتغير طبقا لما يصير إليه المشكل؛ ومع تجذير الحداثة، تتغير كلياً بواسطة السلب: فهي تفعل بكيفية غير مباشرة، من حيث تلغى وتُبطل. والمثال الذي يُضرب على ذلك هو العلاقة بالقواعد الدارجة لتركيبية الرسم منذ مانيه؛ وهو ما لم يفت فاليري. إذ أن في مقاومة الأعمال الفنية النوعية لقهر القواعد، تُستشعر هذه القواعد. ومقولة من مثل التناسب في الأثر الفني، لا معنى لها إلا من حيث تتضمن في حد ذاتها، قلب التناسبات، وبالتالي حركتها. مثل هذه الجدلية أفضت إلى استعادة المقولات الشكلية على صعيد أعلى وفي صلب الفن الحديث، ذلك أن النشاز كان يقوم على التناغم، والوتثرات على التوازن. وما كان ليُصور ذلك لو لم [٤٣٣] تُصعد المقولات الشكلية مضمونياً. المبدأ الشكلي الذي يتعين تبعاً له أن تقوم الآثار الفنية على التوتثر والتوازن، إنما هو تسجيل للمضمون المتضاد للتجربة الاستطبيقية، مضمون واقع فعلي غير مؤتلف ينزع مع ذلك، إلى الائتلاف. حتى المقولات الشكلية الستاتيكية من مثل 'المقطع الذهبي'، إنما تكون مواد متخففة هي مواد المؤالفة نفسها. أما التناغم فلم تكن له منذ القديم، قيمة في الآثار الفنية إلا باعتباره نتاجاً، وهو لم يزل باعتباره شيئاً من قبيل مجرد ما يوضع أو يُثبت، يكون إيديولوجياً، إلى أن غدا ذلك كله استقراراً، أي استتباباً للتوازن يُستفاد من بعد انخرام وتوتثر. وفي المقابل، ما هو قبلي في الفن إن جازت العبارة، أو كل ما هو مواد في الفن، قد تطور من خلال الصوغ والتشكيل، ثم أسقط على المقولات الشكلية المجردة. وهذه بدورها قد تحولت ضمن صلتها بموادها. فالتشكيل إنما يعني إنجاز ذلك التحويل بكيفية متطابقة. هو ذا ما يمكن أن نستخدمه في تفسير محايث لمفهوم الجدلية في الفن.

لا معنى للتحليل الشكلي للأثر الفني ولما يوصف فيه بأنه الشكل، إلا في علاقة

بمواده العينية. فسيان أن يُبنى في لوحة من اللوحات، أسلم خط مائل وأصوب محاور ونقاط استهراب، وأن تُدبّر في قطعة موسيقية، الأغراض والأنغام على أحسن وجه، طالما أن هذه وتلك لا تُطوّر نوعياً انطلاقاً من اللوحة أو من القطعة الموسيقية في حد ذاتهما. لن يكون ذا مشروعية في الفن، أي استعمال مغاير لمفهوم البناء؛ وإلاّ سيحوّل البناء لا محالة، إلى وثن. إذ أنه هنالك تحاليل معينة تتضمن كل شيء ما عدا لماذا تُعتبر لوحة أو مقطوعة موسيقية، جميلة، أو بعامة من أين يتأتى لها حقها في الوجود. ونقد الشكلانية الاستطيقية يتعلّق فعلياً، بمثل تلك الطرائق. لكنّ بقدر ما لا يحسن الوقوف عند التأكيد العام على تبادلية الشكل والمضمون، بل يحسن بالأحرى تطويرها بتفصيل القول فيها، ترى العناصر الشكلية التي تحيل في كلّ مرة إلى مضمون، تنزع من نفسها إلى المضمون. تجتمع المادية المبتدلة والكلاسيكية التي ليست هي أقلّ منها ابتذالاً، على القول الخاطئ إنه سيوجد شكل محض. ذلك أن النظرية الرسمية للمادية تجهل أن للطابع الوثني في الفن أيضاً جدليته. وحيث يظهر الشكل متحرراً من كلّ مضمون يعطى مسبّقاً، تستمد الأشكال من نفسها عبارتها و[٤٣٤] مضمونها. لقد زاولت السريالية ذلك في كثير من أعمالها، ومارس كلي ذلك بكيفية نظامية: المضامين التي ترسّبت في الأشكال، تظهر من جديد في تقادّمها. وهذا ما خبره أيضاً اليوغندشيتل ضمن السريالية التي تنكرت له بكيفية أثارت الكثير من الجدل. على الصعيد الاستطريقي، تدرك الذات المنعزلة (سُلوس إيسيه) العالم الذي هو عالمها فتفرده لها لحظة تُسقط مواضع العالم.

يتحرّر مفهوم التوتّر من تشكّكات الشكلانية عندما ينتهي إلى الكشف عن التجارب الناشئة أو العلاقات التناقضية ضمن الشيء برأسه، وإلى إظهار ما يستوى لحظة «الشكل» التي يصير فيها مضمونياً بمقتضى علاقته بآخره. أما الأثر الفنيّ فيتعيّن من خلال توتّره الداخلي، باعتباره حقل قوى حتّى في وضع السكون لموضّعته. ومن ثمّ فإنّما هو جوهر علاقات متوتّرة بقدر ما هو العمل على حلّها.

يمكن الاعتراض بكيفية محايدة، على النظريات الرياضية للانسجام بأنّ الظاهرات الاستطيقية لا يمكن تريضها. في الفن، ليس المتساوي متساوياً، وهذا ما صار بيّناً

في الموسيقى. ثم إنَّ عودة المقاطع المتناسبة بطولٍ متساوٍ، لا يُقضي إلى ما يعد به المفهومُ المجزؤُ للانسجام: فهو يُنهك بدلا من أن يُشبع، أو بعبارة أقلَّ ذاتية، هو في الشكل، تطويلٌ. ومن المرجَّح أنَّ ابن مندل كان أولَ الملحنين الذين التزموا بهذه التجربة التي استمرَّ مفعولها إلى النقد الذاتي للمدرسة السِّلْسِلِيَّة فيما يتعلَّق بالتناظرات الميكانيكية. وتقوى هذا النقد الذاتي مع اشتداد دينامية الفنِّ، ومع الارتباب في كلِّ تطابق لا يصير إلى لامتناب. بل بإمكان المرء أيضاً أن يغامر ههنا بطرح فرضية أنَّ الفوارق المعروفة لدى القاصي والداني التي تميِّز «الإرادة الفنيَّة» في الفنون المراثية للباروك، من الفنون المراثية للنهضة، قد استلهمت من تلك التجربة نفسها. لكي تصير فنيَّة، كلَّ العلاقات التي هي في الظاهر طبيعيَّة، ومن ثمَّ مجردة وثابتة، لا بدَّ أن تخضع إلى تحويلات حالما تدخل في مضمار الفنِّ؛ والمثال الواضح الذي يُضرب على ذلك هو اعتمادُ الإيقاع المعتدل في تحويل سلسلة التناغمات الطبيعيَّة. وفي غالب الأحيان تُحمَل تلك التحويلات على العنصر الذاتي [٤٣٥] الذي لن يكون بوسعه أن يحتمل صلابة نظام موادَّ متنافر ومعطى مسبقاً. لكنَّ هذا التأويل المستلخ يبقى بعيداً جدًّا عن التاريخ. ذلك أنَّه لم يقع الرجوع إلى المواد والعلاقات التي يُزعم أنَّها طبيعيَّة، إلَّا في طور متأخِّر وفي سياق مجادلةٍ للنزعة التقليديَّة غير النسبية وغير الموثوق بها: أي أنَّ ذلك الرجوع حدث مع البرجوازية. في واقع الأمر، تربيض المواد الفنيَّة التي تُخلع عنها نوعيَّتها، كما تربيض الطرائق التي تُشتقُّ بكيفيَّةٍ ما، هما إنجازان من إنجازات الذات المتحررة و«التفكير» الذي تمرّد عليها بعد ذلك. أمَّا الطرائق الابتدائيَّة فتنمَّ عن جهلٍ بذلك كلِّه. وما يجري في الفنِّ مجرى المعطى الطبيعي والقانون الطبيعي، ليس ابتدائيًّا، بل صار داخليًّا للاستطبيق، أي أنَّه موسوط. ومثل تلك الطبيعة ليست من قبيل التي يجاريها الفنِّ. ذلك أنَّها من قبيل ما تُسقطه عليه علومُ الطبيعة تعويضاً لفقدان بُنى معطاة مسبقاً. ومثاله أنَّ الالاف في الرسم الانطباعي هو الطابع المحدث لعناصر الإدراك الفيزيولوجي التي تكاد تكون طبيعيَّة. لذلك يقتضي التفكير المضاعف نقداً لجميع العناصر الطبيعيَّة المستقلَّة: إذ أنَّها تزول كما تنجم. بعد الحرب العالميَّة الثانية ومع وهم إمكان بداية جديدة من دون أن يكون المجتمع قد تغَيَّر، تعلَّق الوعي بما كان يعتبره ظاهرات أصلائيَّة كانت من جنس الإيديولوجيا، مثلها مثل الأربعين ماركا لكلِّ شخص التي كان يُفترض أنَّها ستعيد بناء

الاقتصاد برمته. إن اللوح المصقول هو قناعٌ لواقع الحال القائم؛ وما هو مغاير لا يُخفي بُعده التاريخي. هذا لا يعني أنه لن توجد في الفن أي علاقات رياضية، ولكنه لا يمكن تفهمها إلا ضمن العلاقة بالتشكيل التاريخي العيني، ولا تجوز البتة أقنمتها.

إن مفهوم استتباب التوازن الذي لا يتأسس ضمن الجملة الشاملة لأثر فني ما إلا على توازن التوترات، يرتبط على الأرجح، بتلك اللحظة التي يغدو فيها الأثر الفني قائما بذاته على نحوٍ مرئي: إنها اللحظة التي إذا لم يتأسس فيها التوازن بكيفية غير موسوعة، فإنه يكون على الأقل، متوقعا. إبطال مفهوم استتباب التوازن يتناظر مع أزمة هذه الفكرة في [٤٣٦] الفن المعاصر. إنه لحظة يتملك الأثر الفني نفسه ويوقن منها ومن أنه «على صواب»، يختل كل شيء لا بل لم يعد صوابا، لأن الاستقلالية التي كان سعيدا بتحصيلها، هي ختمٌ تشيئته وتزع عنه طابع الانفتاح الذي هو من قوام فكرته. في عصور بطولات التعبيرية، كان الرسامون من مثل كاندنسكي، قد اقتربوا كثيراً من تلك الأفكار، ولا سيما في معانية أن الفنان الذي يعتقد أنه وجد أسلوبه، إنما هو من ثم، في خسران مبین. لكن وضعيّة الأشياء لم تكن ذاتية سيكولوجية بالقدر الذي كان يُظنُّ عصرئذ، بل تتأسس على نقيضة الفن نفسه. ذلك أن الانفتاح الذي ينزع الفن إليه، والانغلاق - «التمام» - الذي بواسطته وحده يقترب من مثال كونه - في - ذاته ومما لا يشوّه، وما يمثل المنفتح، هما أمران لا يمكن الجمع بينهما.

أن الأثر الفني نتاجٌ، فهذا ينطوي على لحظة أنه لا يحافظ فيه على أي عنصر ميت وغير معرّوك وغير مشكّل؛ أما استشعار ذلك، فهو لحظة فيصل في كل نقد، وهي أيضاً شرطٌ نوعي كل أثر فني بقدر ما أنها لحظة تتقلص فتتبدد حيث تأخذ استدلالات فلسفة الثقافة، في التحليق بلا ضوابط، فوق الآثار الفنية. إن النظرة الأولى التي تُلقى على توزيع موسيقية، والغريزة التي تحكم أمام لوحة، على شرف منزلتها، يقودهما ذلك الوعي بالتشكيل الشامل وذلك الحس إذ يترصد الخام غير المعرّوك الذي كثيراً ما يتطابق مع ما تفعله المواضع بالآثار الفنية، وما يحمله انعدام الحس الفني عليها عنصرًا عابرا للذاتية تختص به. حتى حيث تعلق الآثار الفنية

مبدأ تشكيلها الشامل وتفتح على ما هو غير معرّوك فنيًا، فإنّها تعكس بذلك تحديدًا، المصادرة على التشكيل والتكوين الشاملين. فالآثار الفنيّة التي تكون على الحقيقة، مشكّلة بإطلاق، هي تلك التي تعالج فيها اليدُ الخدّامةُ الموادّ بكلّ لطافة؛ وهذه الفكرة هي التي جسّدتّها السّنة الفرنسيّة على نحو يُضرب به المثل. ما تميّز به الموسيقى الجيدة هو أنّه ولا إيقاعَ من إيقاعاتها يكون متجوّفًا أو ذا صدى أجوف، فلا يكون لذاته، منعزلاً داخل سلّم الإيقاعات، كما لا يصدر عن الآلات أي صوت لا يكون «مسموعاً» كما يقول الموسيقيّون، صوتاً تستمدّه الاحساسيّة الذاتية من الطابع المميّز لهذه الآلة أو تلك، [٤٣٧] ومن ثمّ صوتٌ يُعرّف به إلى هذا الموضع الموسيقيّ أو ذاك. بل لا بدّ أن يكون مسموعاً تركيب الآلات لمجموع موسيقيّ ما؛ وإنّه لمن نفاط ضعف الموسيقى القديمة أنّها لم تكن تعمل إلّا جزئيّاً، على ذلك التوسيط. لقد وجدت الجدليّة الاقطاعيّة للسيادة والعبوديّة ملاذاً في الآثار الفنيّة التي لوجودها المحض طابعٌ إقطاعي.

يمكن أن تشير اللازمة القديمة والمبتذلة التي تردّد في الكاباريّهات «في الحبّ شيءٌ ما شبيهيّ»، صياغةً أنّ «في الفنّ شيئاً ما استطيقيّاً»، وهذا ممّا ينبغي أن يحتمل على محمل الجدّ باعتباره شهادةً على ما يكتبه طابعه الاستهلاكي. فالنوعيّة التي يتعلّق الأمر بها ههنا، تتبدّى قبل كلّ شيء، في أفعال القراءة، بما في ذلك قراءة التوزيعات الموسيقيّة، قراءةً للأثر الذي يتركّه التشكيل في المشكّل من دون قسر أو عنف: مؤتلفُ الثقافة في الفنّ، الذي لا يزال يتبدّى في أقوى أشكال المعارضة. هذا ما يشير إليه لفظ «مهنة» الذي لا يمكن ترجمته بمجرد «هاندفرك - حرفة يدويّة». ويُفترض أنّ ثقل هذا العنصر قد ازداد في سياق تاريخ الحداثة، على نحو أنّ الكلام عنه عند باخ سيكون بكيفيّة معيّنة، مغالطةً تاريخيّة على الرغم من المستوى الشكليّ العالي الذي بلغه، وهو لا يتناسب أيضاً مع موتسارت وشوبرت ولا حتّى مع بروكنر. وعلى العكس من ذلك، يكون ذلك ممكناً مع براهمس وفاغنر وحتّى شوبان. أمّا اليوم، فتلك النوعيّة تكوّن الفصل النوعي بالنظر إلى انعدام الحسّ الفنيّ الطاعني، ومعيّاراً للتمكّن من المهنة. فلا شيء ينبغي أن يبقى خاماً غير معرّوك، بل لا بدّ أن يحتمل أبسط العناصر أثر الحضارة ذاك. ذلك هو عبثُ الفنّ في الأثر الفنيّ.

حتى مفهوم الزُخْرُف الذي ثور ضده الموضوعية، له جدليته. أن يُقال إن الباروك زخرف، فذلك لا يقول كل شيء. ذلك أن الباروك زخرف بإطلاق، كما لو أن الزُخْرُف تحرر من كل غاية بما في ذلك الغاية المسرحية، وطورَ قانون الشكل الذي يختص به. فهو لم يعد زخرفاً لشيء ما يُضاف إليه، بل لا يعدو كونه زخرفاً؛ ولذا فيه ما يمكر بنقد الزُخْرُف. ومثاله أن الاعتراضات ضد استخدام الجص، ينم بالنظر إلى أعمال فن الباروك ذات المرتبة الشريفة، عن فظاظة وتهافت لا نظير لهما: فالمواد الطيبة تتناسب بالضبط مع قبلي الشكل الذي للزُخْرُف المطلق. أما التصعيد الموسع في مثل تلك الأعمال فقد حوّل مسرح العالم الكبير [٤٣٨] إلى مسرح للآلهة، والعالم المحسوس إلى مسرحية تشاهدها الآلهة.

إذا كان الحس البرجوازي الحزفي ينشد من صلابة الأشياء أن تنتقل وتوازث على الرغم من أفاعيل الزمن، فإن فكرة الصلابة تلك قد انتقلت إلى التكوين المتسق لموضوعات الفن. فبات يُفترض ألا شيء في دائرة الفن، ينبغي أن يبقى في الوضع الخام؛ وهذا يقوّي انغلاق الآثار الفنية على مجرد الإمبريأ. فتجتمع على فكرة حماية الآثار الفنية من قابلية زوالها. والمفارقة هي أن الفضائل الاستطيقية البرجوازية من مثل التماسك والصلابة، قد هاجرت إلى الفن الطلائعي غير البرجوازي.

في الشروط المستلحة وذات المصادقية التي هي في الظاهر كونية، من مثل شرط الوضوح وشرط تمفصل جميع اللحظات في الأثر الفني، يمكن أن نبين كيف أن كل ثابتة من ثوابت الاستطيقا، تفضي إلى جدليتها. فيغدو بالإمكان أن يتعدى منطق فني ثان المنطق الفني الأول، أعني منطق المتميز. ذلك أن الآثار الفنية ذات النوعية الرفيعة، يمكن بمقتضى رباط أوثق بين العلاقات، أن تُسقط الوضوح، وتقارب بين مركبات سيتحتم أن تكون متباينة كلياً لو خضعنا لشرط الوضوح بكل صرامة. إذ أن فكرة العديد من الآثار الفنية تقتضي مباشرة محو الحدود الفاصلة بين لحظاتها: أعني تلك التي تلمس مزاولة تجربة المبهم والغامض. لكن ينبغي فيها أن يكون الغامض بما هو غامض، واضحاً، أي «معروكاً». فالأعمال الفنية الأصلية التي ترفض فرض الوضوح، إنما تفترضه ضمناً لكي تنفيه في حد ذاته؛ وما هو جوهري

فيها ليس عدَمُ الوضوح، بل الوضوح منفيًا. ولولا ذا السلبِ لكانت من زمام الهوية والاهواء.

[٤٣٩] نجد في الفن ما يثبت قوله إن بومة مينيرفا لا تأخذ في التحليق إلا مع حلول الظلام. فطالما أن وجود الآثار الفنية ووظيفتها ضمن المجتمع لم يكونا يطرحان مشكلا، وكان يطغى ضرب من الإجماع قائم بين المجتمع الموقن من نفسه وبين منزلة الآثار الفنية منه، لم تكن في موضع سؤال فكرة المعنى الاستطقي: فكانت تبدو على أنها بيّنة بنفسها، وأنها معطاة مسبقًا. بيد أن المقولات لا تغدو غرض التفكير الفلسفي بحسب عبارة هيغل، إلا حين تنتهي عن كونها جوهرية، ولم تعد تمثل بديهية بلا توسط.

أزمة المعنى في الفن التي تثيرها بكيفية محايثة، حتمية المحرك الاسمي، إنما تقترون بالتجربة التي تخرج عن دائرة الاستطيقا، ذلك أن السياق الداخلي للاستطيقا الذي يكون المعنى، إنما هو انعكاس الكيان ومجرى العالم المشحونين بالمعنى من جهة ما هو معنى عنصر قبلي للأعمال الفنية لا يمكن التعبير عنه ومن ثم أكثر فعالية.

السياق باعتباره الحياة المحايثة للآثار الفنية، هو تصوير للحياة الخيرية: إذ أنه عليها يقع انعكاسه، أي انعكاس المشحون بالمعنى. لكن، بهذا يغدو مفهوم سياق المعنى جدليًا. ذلك أن السيرورة التي تؤول بكيفية محايثة، بالأثر الفني إلى مفهومه من دون أن يستهدف كليًا من الكلّيات، لا تنكشف نظريًا إلا بعد أن يصير سياق المعنى نفسه ضمن تاريخ الفن، ومن ثم مفهومه التقليدي، متحيزين لا يقرّ لهما قرار.

في الاستطيقا كما في المجالات جميعاً، تنطوي عقلنة الوسائل على توثينها، توثينا يغدو بمثابة الغاية. إذ أنه بقدر ما تكون السيطرة على الوسائل خالصة محضاً، تنزع الوسائل إلى أن تصير موضوعيًا، غابات في حد ذاتها. [٤٤٠] ذلك هو ما أمسى مصيرًا محتوما في التطورات الأخيرة، مصيرًا أشد وقعا من التخلي عن بعض الثوابت

الانثروبولوجية أو فقدان السذاجة التي تتعالى أصوات بعضهم تحسراً عليها. لقد استبدلت الغايات، أعني الأعمال الفنية، بإمكاناتها، فحلت محلها خطاطات آثار فنية، شيء من قبيل الفراغ: ذلك هو مصدر السيأتي واستواء الأمور. تصير تلك الخطاطات مع استيقاء العقل الذاتي في الفن، إلى عنصر ذاتي، أعني عنصراً متخيلاً مستقلاً عن الأعمال الفنية، أو عنصراً اعتباطياً. وتصير الوسائل المستخدمة كما تشي بذلك العناوين في كثير من الأحيان، إلى غايات في ذاتها، مثلها مثل المواد المستعملة. هو ذا الطابع الزائف لفقدان المعنى. إذ أنه كما ينبغي التمييز في مفهوم المعنى، الصادق من الكاذب، ثمة أيضاً زوال كاذب للمعنى. بيد أن هذا الزوال الكاذب يتبدى في إثبات ما هو تقدير لطقس المواد المحض والاستخدام المحض؛ ثم يفصل بين هذا وذاك بكيفية زائفة.

حضرُ الوضعانية اليوم يتحول إلى محاكمة الوضعانية السابقة، لا إلى محاكمة الولع الذي كان فيها ظاهراً للعيان.

ليس البريق الاستطقي مجرد إيديولوجيا إثباتية، بل هو أيضاً انعكاس للحياة المقهورة: إذ أنه على الرغم من الانحطاط، تلوح هذي الحياة بالأمل ضمن ذلك البريق. ومن ثم، ليس البريق مجرد السحر الفاسد لصناعة الثقافة. كلما ارتفعت مرتبة الأثر الفني، ازداد بريقا؛ وهذا يصدق أكثر على الأثر الرمادي الذي يلقي فيه التصوير بالألوان حتفه.

في قصيد موريكه حول الفتاة التي هُجرت، حزنٌ عميق، يتعدى كلياً الموضوع الذي يشتغل عليه. إذ أن أبياتا من مثل: «فجأة، يحدث لي،/أيها الخائن،/ أن الليلة المنصرمة،/ كنت قد حلمت بك»^(١)، تعبر بوضوح، عن تجارب مرعبة: تستيقظ الفتاة من نوم تشعر أنه يكاد لا يواسيها، لتقع من جديد ودفعة، في اليأس. ومع

(١) إدوارد موريكه، مصدر مذكور، ص. ٧٠٣.

ذلك، لهذا القصيد لحظته الأثباتية. إذ على الرغم من صدق الشعور، تتخفى تلك اللحظة في الشكل مع أنه شكل يدفع عنه [٤٤١] موساة التناظر الأكيد التي ترتبص به من خلال الأبيات الرديئة. ذلك أن الخيال المحترس الذي يتوخى نهج الأغنية الشعبية، يجعل الفتاة تتكلم كأنها فتاة من بين فتيات كثيرات: ستكون الاستطيقا التقليدية قد تعرفت في القصيد إلى نوعية النمطي. ما يفقد مذاك هو طابع الشراكة الكامن في الوحدة، وضعية يهمس بها المجتمع لمن يكون وحيدا عند حلول الظلام. لقد صارت تلك الموساة لا تدرك حسيًا مذ أن جفت العينان من كثرة البكاء.

ليست الآثار الفنية بما هي أجزاء لا تتجزأ من الكل الذي يحيط بها، مجرد أشياء. إذ أن لها سهمًا نوعيًا في التشينة، لأن موضعها تعيد إنتاج موضعة الأشياء التي في الخارج؛ وإنه لهذا المعنى تكون نسخا، وليس بدلالة محاكاتها لما هو كائن جزئي. أما مفهوم الكلاسيكية الذي لا يُختزل في الإيديولوجيا الثقافية، فينطبق على الآثار الفنية التي نجحت بقدر معتبر، في تلك الموضعة، وتكون من ثم الأكثر تشينة. فالأثر الفني المموضع يعمل من خلال نفي ديناميته، في تقابل مع مفهومه. لذا، الموضعة الاستطيقية هي دائما توثيق، وتثير باستمرار التمرد. إذ بقدر ما لا يكون طبقا لتصور فاليري، بإمكان أي أثر فني أن يتخلص من مثال كلاسيكيته، ينزع كل أثر أصيل إلى التمرد عليها؛ وفي هذا رأسا تكمن حياة الفن. مع قهر الموضعة تميل الآثار الفنية إلى التصلب: هذا التصلب محاث لمبدأ كمالها. ذلك أن الآثار الفنية من حيث تلتمس في حد ذاتها السكون بوصفها كائنا - في - ذاته، إنما تنغلق على نفسها، ولكنها لا تتعدى مجرد ما هو كائن، إلا بالانفتاح. أن المسار الذي يكون الآثار الفنية، يتبدد فيها من خلال الموضعة، فهذا ما يجعل كل كلاسيكية قريبة من العلاقات الرياضية. والتمرد على كلاسيكية الآثار الفنية لا يعود إلى مجرد الذات التي تشعر بالكبت، بل إلى دعوى الحقيقة التي للآثار، الدعوى التي يصطدم بها مثال الكلاسيكية. والمواضعات ليست خارجية عن موضعة الآثار الفنية، وليست نتاج الانحطاط، بل ترتبص بها، إذ أن المصادقية العامة التي تستفيدا الآثار الفنية من خلال موضعها، تجعلها مساوية للكليات الطاغية في هذه الحقبة أو تلك. والمثال الكلاسيكي لكمال لا تشوبه شائبة، هو وهم [٤٤٢] بقدر ما أن الحنين إلى لاموسوطية محض لا يُسيطر

عليها هو أيضاً وهم. الآثار الكلاسيكية لا وجهة لها. فزائد إلى أن النماذج الضاربة في القدم تقلت من المحاكاة، يتنافى المبدأ القوي للأسلبة مع الميول التي تقوم دعواه على الاتحاد بها: في الصلاحية البديهية لكل نزعة كلاسيكية، ثمة شيء من قبيل المتخلس والمغتصب. ومثاله أن الأعمال الأخيرة لبيتوفن تعبر عن مقاومة أحد أقوى الفنانين الكلاسيكيين، ومناهضته لخدعة مبدأ الكلاسيكية نفسه. وإيقاع العودة الدورية للتيارات الرومنطيقية والكلاسيكية، إذا فرضنا أنه من الممكن فعلاً في تاريخ الفن، ترصد مثل تلك الموجات، إنما يشي بالطابع النقائضي للفن نفسه كما يتجلى بالكيفية الأكثر عينية، في العلاقة بين دعواه الميافيزيقية في الترقى إلى ما فوق الزمان، وبين كانيته بوصفه مجرد أثر بشري. لكن الآثار الفنية تصير نسبية لأنه لا بد لها أن تتفرز بوصفها مطلقة. أما الأثر الفني الموضع بالتعام فيغدو شيئاً كائناً في ذاته بإطلاق، ولن يبقى أثراً فنياً. لو صار الأثر الفني كما تقتضي المثالية ذلك، طبيعة، لزال وتبدد. هنالك منذ أفلاطون توهّم انساق إليه الوعي البرجوازي، ألا وهو أنه يمكن التغلب على نقائص موضوعية، من خلال حدّ أوسط، والحال أن هذا الحدّ الأوسط يحدّع فيما يتعلّق بالنقيضة، بل إن النقيضة هي التي تقسم ظهره. كذلك تكون الكلاسيكية طبقاً لمفهومها، عنصراً عابراً متزائلاً ضمن الأثر الفني. ذلك أن القفزة النوعية التي بها يقترب الفن من حدود خزسه، إنما هي اكتمال نقيضته.

لقد شحذ فاليري هو أيضاً، مفهوم الكلاسيكية حدّ أنه وصف وهو ينسج في هذا على منوال بودلير، الأثر الفني الرومنطقي الناجح بالكلاسيكي^(١). بمثل هذا التوتر تنفك فكرة الكلاسيكية. وهذا ما سجّله الفن الحديث منذ أكثر من أربعين عاماً. ولا يفهم المرء بشكل صحيح الكلاسيكية المحدثة إلا ضمن علاقتها بذلك باعتبارها علاقة بكارثة. وتبذّي هذه الكارثة بلا توسيط، في السريالية. فهي تطرد من السماء الأفلاطونية، صور العصر القديم. عند ماكس [٤٤٣] إرنست، تنوه هذه الصور كأنها أشباح، بين بورجوازي نهاية القرن التاسع عشر الذين صارت حقاً في نظرهم وقد حُذت على صعيد الممتلكات الثقافية، أشباحاً. كلّمَا صار القديم غرضاً بالنسبة إلى

(١) انظر: بول فليري، مصدر مذكور، المجلد الثاني، ص. ٥٦٥.

تلك الحركات التي تلاقى مؤقّتا عند بيكاسو وفتانين آخرين ليسوا من المجموعة نفسها، أودى بها استطبيقاً، إلى الجحيم، كما حدث في السابق، للمسيحية على الصعيد الثيولوجي. ذلك أنّ تجسّده في اليوميّ المبتذلّ تجسّداً له طورٌ قبتاريخي طويل، قد خلع عنه السحر. وإذ أنّ القديم كان يُصوّر في السابق، على أنّه أزليّ ومعياريّ، نراه يُنزّل مع استحضاره، منزلة تاريخيّة بعينها هي منزلة الفكرة البرجوازية وقد صارت قاصرة من حيث غدت معالّماً باهتة. فشكله هو تشويه للشكل. ذلك أنّ التأويلات المتكبّرة للكلّاسيكية المحدثة تبعاً لمقالة كوكتو «النظام بعد الفوضى»، والتأويل السرياليّ باعتباره تحريراً رومنتيقياً من الخيال وتداعي الخواطر، الذي تلا تلك بعد عقود من الزمن، إنّما تزوّر الظاهرات وتحولها إلى عنصر هامد: بيد أنّ هذه الظاهرات تشير كما سبق إلى ذلك [إدغر آلان] بو، إلى المشهد المفزع في ارتفاع السحر بما هو سحر. أنّ تلك اللحظة لم تؤبّد، فذلك ما حكم على أخلاف تلك الحركات إمّا بالاستئناف والاستصلاح أو بالطّقس القاصر لحركة ثورية. ومن ثمّ تصدّق تأكيدات بودلير: الحداثيّة المفخّمة لا تزدهر في الأجواء الروحية بعيداً عن دورة السلع، بل تتقوّى ضمن تجربة السوق، في حين تكون الكلّاسيكية نفسها قد صارت سلعةً، صورةً للحجم مملّح يضرب بها المثال. وفي السياق نفسه تنزّل سخرية بريشت من ذلك الإرث الثقافي الذي عمل الحراس القائمون عليه على حمايته بأن وضعوه في شكل تماثيل من جصّ؛ أمّا تسليم بريشت في طور متأخّر، بمفهوم إيجابيّ للكلّاسيكية يشبه كثيراً مفهوم سترافنسكي الذي كان مع ذلك قد شتمه بوصفه إياه بال«ثوي توي»، فذلك قد كان حتميّاً بقدر ما كان كاشفاً لأمر بعينه: أعني أنّه مطابق لتصلّب الاتحاد السوفييتيّ وتحوّله إلى دولة مستبّدة. وأمّا موقف هيغل من الكلّاسيكية فكان ملتبساً جدّاً، مثله مثل موقف فلسفته من إمّية الأنطولوجيا والديناميكا. فهو قد مجدّ فنّ اليونان باعتباره أزليّاً لا يمكن مجاوزته، وتعزّف إلى مجاوزة الأثر الفنّي الكلّاسيكي ضمن ما أسماه الأثر الفنّي الرومنطقي. بيد أنّ التاريخ الذي كان هيغل يسلم رأساً بحكمه، قد حكم ضدّ الثبات. ربّما يكون ارتيابه في تقادّم الفنّ وزواله، قد اصطبغ باستشعارٍ مثل ذلك التطوّر. بالمعنى الهيجليّ الصارم، الكلّاسيكية بما في ذلك [٤٤٤] شكّلها المصعّد في الأزمنة الحديثة، قد نحتت مصيرها بنفسها. ومن ثمّ، النقد المحايث الذي نجد نموذجَه الأكبر مطبقاً على

موضوعه الأكبر في نقد بنيامين للشوائب اللطيفة، إنما يتعقّب هشاشة الأعمال الفنية النموذجية في مغزى حقيقتها؛ وستعين توسيعه في بُعد يكاد لا يُتَوَقَّع. فالفنّ لم يحمل قط شيئاً على محمل الجدّ مثلما فعل مع الطابع المُلْزَم لمثال الكلاسيكية؛ بل إنه في هذا قد غالى في حمل عنصره على محمل الجدّ، وهو إذ فعل ذلك، قد عتق عنصره ومن ثمّ أضّر بنفسه. ذلك أنّ حرّية الفنّ إزاء الضرورة القاسية للوقائع، إنما تتنافى مع الكلاسيكية بما هي تناسقٌ ووحدةٌ بالتّمام، فهذه الوحدة مشتقةٌ من قهرٍ ما لا رادَ له بقدر ما تتعارض معه بمقتضى خلوصها الشّفاف. «المغالاة في تطبيق القانون تفضي إلى الظلم»، - هذه وصيّةٌ استطيعيّة. بقدر ما لا يكون الفنّ فاسداً، أي طبقاً لمنطق الكلاسيكية، بقدر ما يكون من نسج نفسه، ترى الفنّ يكتفّ الوهم فيما يتعلّق بالعتبة التي يتعدّر عبورها في اتجاه ما هو خُبْرِي. وبالتالي، لا يعرى من الصدق ذلك النظر التأمليّ الذي يقول إنّ الفنّ في العلاقة بين ما يدّعي وما يكونه، يصير أكثر استشكالاً بقدر ما يصير أكثر صرامةً وأكثر موضوعيّةً، أو إن شئت، يتوخّى نهجاً كلاسيكيّاً: لكن إذا اعتمد التسهيل، فلن يُساعده هذا في شيء.

[٤٤٥] نقد بنيامين مقولة الضرورة على الفنّ^(١)، بالنظر ولا ريب إلى تلك الحجّة الواهية التي تُنتزع من تاريخ الأفكار ومفاذاها أنّ أيّ أثر فنيّ سيكون ضرورياً تبعاً لمجرى التطوّر ومعناه. في واقع الأمر، مفهوم الضرورة هذا إنّما يقوم بالوظيفة التّقرّيبية التابعة التي تتمثّل في الشهادة تباهياً بأنّ القشرة التي ليس للمرء أن يقول فيها البتّة شيئاً آخر، لن يكون بالإمكان من دونها، الذهاب إلى ما أبعد منها.

آخر الفنّ، الذي هو محابثٌ لمفهومه، إنّما يتهدّده في كلّ لحظ عين، بسحقه، مثل كنائس نيويورك ذات الشكل الغوطيّ المحدث، أو أيضاً وسط المدينة القروسطيّ لرغنسبورغ، التي كانت تعوق حركة المرور. ليس الفنّ مجالاً ذا حدود بيّنة، بل هو توازن مؤقت وهشّ يمكن مقارنته بذلك التوازن بين الأنا والهو ضمن نظام البيت

(١) انظر: فالتر بنيامين، *Ursprung des deutschen Trauerspiels*، مصدر مذكور، ص. ٣٨.

السيكولوجي. والآثار الفنية السيئة لا تصير سيئة إلا من حيث تدعي موضوعيًا الانتماء إلى الفن، وتنفي ذاتيًا تلك الدعوى، كما تفعل [هدفيغ] كورث - مالر في رسالة شهيرة. أما النقد الذي يبرهن على تهافتها، فإنه ينزلها مع ذلك منزلة شريفة بما هي آثار فنية. وهو ما تكونه وما ليست هي منه في شيء.

لكن الأعمال الفنية التي لم تُنتج باعتبارها فناً أو أنتجت قبل عصر استقلاليتها، يمكن أن تصير فناً بواسطة التاريخ، مثلها مثل ما يوضع اليوم باعتبارها فناً، موضع سؤال، ولكن ليس من حيث أنه يكون ما يُزعم أنه مرحلة تمهيدية لتطور لاحق، توطئة مناسبة لما سيؤول إليه هذا التطور. والأرجح كما في السريالية على سبيل المثال، أنه ثمة صفات استيطيقيّة نوعيّة هي التي تظهر باعتبارها منفيةً حدّ ذلك الطور، من خلال سنن معادية للفنّ ولم تستطع أن تتحوّل إلى قوّة سياسيّة كما كانت تلمس ذلك؛ [٤٤٦] وهذا ما يتناظر مع مجرى تطوّر أعلام السرياليين من مثل ماسون. لكن يمكن أيضاً أن ما كان في القديم فناً، ينقطع عن كونه كذلك. وقابليّة الفنّ التقليديّ للفساد والانحلال، لها ولا ريب مفعول رجعيّ. إذ أنه هنالك ما لا يعدّ ولا يُحصى من اللوحات والرسوم التي شهدت تحويلها إلى فنّ الزخرف بمفعول مغزاها. من كان في ١٩٧٠ يرسم على الطريقة التكميحية، كان يُنتج شارات ولصق إعلانات تُستخدم في الإشهار، وليست الأصول ههنا في مأمن من بيع التصفية بالجملة.

لن يكون بالإمكان إنقاذ السنن إلا بالانفصال عن سحر الباطن وطوقه. وأقماهات آثار الفنّ الماضي لم تكن تُسغترق قطّ في الباطن، بل غالباً ما فجرت ذا الباطن بالتخارج. في الحقيقة، كلّ أثر فنيّ هو من حيث يظهر في الخارج، نقد للباطن، ومن ثمّ يتعارض مع تلك الإيديولوجيا التي تساوي بين السنن وكثر الذكريات الذاتية.

تأويل الفنّ انطلاقاً من أصله هو نهجٌ مشكوك فيه، على كامل الخطّ الذي يمتدّ من السيرة الذاتية الفظّة مروّرا بمباحث التآثر والتأثير ضمن تاريخ الأفكار، إلى التصعيد الأنطولوجي لمفهوم الأصل. إلا أن الأصل ليس برائياً بالتمام عن الغرض

ههنا. أنَّ الآثار الفنيَّة اصطناعاً، فهذا متضمَّن فيها. وتشكَّلات كلِّ أثر منها إنَّما تشهد على ما صدرت عنه. وما يُشبه في كلِّ أثر منها مصدره إنَّما ينفصل عمَّا بصير إليه. هذه النقيضة هي جوهرية بالنسبة إلى مغزى الأثر الفني. إذ أنَّ ديناميَّته المحايثة تُبلور الديناميَّة الخارجية بمقتضى طابعه النقائضي ولا ريب. حين تكون الآثار الفنيَّة بقطع النظر عن الهبات الفردية أو ضدَّها، عاجزة على تكوين وحدتها المنهجية، فإنَّها تخضع للضغط التاريخيِّ الفعليِّ، ليتحوَّل فيها إلى قوَّة تزعزعها. لهذا قبل كلِّ شيء، لا يُدرك الأثر الفنيُّ بكيفيَّة متطابقة، إلَّا من حيث هو سيرورة. لكنَّ، إذا كان الأثر الفنيُّ المفرد مجالاً قوياً، أي تشكَّلاً دينامياً للحظاته، فالأحرى أن يكون الفنُّ كذلك في مجمله. لذا، لا يُعيَّن الفنُّ إلَّا في لحظاته، أي موسوطاً، وليس دفعةً. إحدى تلك اللحظات تقوم على ما به تتعارض الآثار الفنيَّة مع ما ليس هو بفنٍّ؛ ومن ثمَّ يُقلب موقفها من الموضوعية.

[٤٤٧] تنتقش النزعة التاريخيَّة عميقاً في المقاييس الاستطيقية. كذلك تمكَّن من الحسم في معرفة هل عمرو أو زيد ذو نزعة مادية. هذا ما عابه سان - سينس على ديبوسيه. فالجديد غالباً ما يظهر كطريقة؛ ولن نعرف هلَّ أن في الأمر ما يتعدى ذلك، إلَّا بالتعرُّف إلى النزعة [التاريخية]. لكنَّ النزعة ليست حكماً فيصلاً. إذ فيها يختلط الوعي الصادق بالوعي الزائف؛ وهي نفسها محلُّ نقد. وعليه، المحاكمة القائمة بين النزعة والطريقة لم تُحسم بعدُ، وتقتضي مراجعة لا هوادة فيها؛ فالطريقة هي مناقضة للنزعة، بقدر ما تكشف النزعة العرضيَّ والطابع غير الملزم للطريقة بما هي مازكة تجارية للأعمال الفنيَّة.

كان بروس تيرى ومن بعده كانفايلر، أنَّ فنَّ الرسم قد غيَّر كفيَّة الرؤية، ومن ثمَّ الموضوعات. وأياً تكن أصالة التجربة التي توصف بذلك، يبقى صوغها مغرقاً في المثالية. إذ أنَّ العكس يمكن أن يكون مستلاحاً: أعني أنَّ الموضوعات في ذاتها قد تغيَّرت تاريخياً، على نحو أنَّ الحواسَّ تكيفت مع ذلك التغير، وأنَّ الرسم وجد بعد ذلك، شفرتها. فالتكبيبة يمكن أن تؤوَّل باعتبارها ردُّ فعل على مرحلة عقلنة العالم الاجتماعيِّ الذي ستكون طبيعته خضعت بواسطة التخطيط، إلى عمليَّة هندسة؛

وكذلك الأمر في محاولة تسجيل مرحلة التجربة تلك في مضادتها للتجربة، كما كانت الانطباعة اشتغلت عليها في مرحلة سابقة للتصنيع لم تخضع بعد للتخطيط الشامل. بالنظر إلى ذلك، والحال أن الانطباعة عملت على إيقاظ الحياة المتجمدة في عالم السلع بمقتضى ديناميته نفسها، ومن ثم انقازها، البعد الجديد نوعيًا في التكمية سيتمثل في أنها قبلت إذ يست من تلك الإمكانيات، بعملية هندسة مشروطة للعالم باعتبارها قانونه الجديد، أي النظام، لكي تضمن من ثم الموضوعية للتجربة الاستيطية. تاريخيًا، كانت التكمية قد استبقت واقعا فعليًا، أعني المشاهد الملتقطة من الجو للمدن التي قُصفت في أثناء الحرب العالمية الثانية. من خلال التكمية، برهن الفن لأول مرة، على أن الحياة لا تحيا. وهذا لم يكن عند التكمية، خالصا من الإيديولوجيا: فهي قد استبدلت ما لم يعد بوسع التجربة أن تدركه، بالنظام المعقلن، ومن ثم أثبتته. هذا ما حمل ولا ريب بيكاسو وبراك على مجاوزة التكمية، [٤٤٨] من دون أن تتفوق أعمالهما الأخيرة عليها.

منزلة الآثار الفنية من التاريخ إنما تتغير هي نفسها تاريخيًا. كان لوكاتش قد قال في حوار حول الأدب الناشئ ولا سيما في بكيت: انتظروا عشرة أو خمسة عشر أعواما لئرى ما سيُقال فيه. كان قد اعتنق على هذا النحو، موقف رجال الأعمال الأبوي الذي كان يرغب إذ أنه ينظر إلى بعيد، في التلطيف من حماس ابنه؛ أما ضمنيًا فكان يحيل إلى مقياس الدائم، وفي الختام كان يطبق على الفن، مقولات الملكية. ومع ذلك، ليست الآثار الفنية سيانئة بالنظر إلى حكم التاريخ المشكوك فيه. إذ أنه من الممكن أحيانًا، أن تنفرض النوعية تاريخيًا تحديدًا ضد تلك المنتوجات التي تكفي بمجاعة روح العصر. ونادرا ما لم تكن الآثار الفنية التي حققت مجدا كبيرا، جديرة بهذا المجد. لكن تحقيق مجد مشروع يتطابق مع التفسير المتطابق للآثار الفنية طبقا لقوانينها، وبواسطة التأويل والتعليق والنقد. هذا المجد ليس مدينا في شيء للرأي المشترك، ولا للرأي الذي تستغلّه صناعة الثقافة، لذلك الحكم العمومي الجمهوري الذي تبقى علاقته بالغرض مظلونا فيها. إفتراض أن حكم صحفي معاد للمثقفين أو عالم موسيقى من المدرسة القديمة، ما يزال ملزما بعد خمسة عشر عاما أكثر مما أدرك وفهم دفعة عند ظهور الأثر الفني، إنما هو تخريف شائن.

بقاء الآثار الفنية وتلقيها باعتبارها بُعداً للتاريخ الذي تختص به، يقعان بين عدم قابلية فهمها وبين رغبتها في أن تُفهم؛ وهذا التوتر هو مناخ الفن.

بعض النتاجات الباكورة للموسيقى الجديدة عند شونبرغ في منتصف مدته وعند فيببرن، لها طابع ما لا يقبل للمس، تمرّداً على السامع بمقتضى موضعيتها التي صارت حياتها الخاصة؛ أما التعرّف إلى أولية مثل تلك الأعمال، فهذا ما يكاد يسيء إليها.

[٤٤٩] البناء الفلسفي الذي يقدّم بإطلاق الكلّ على الجزء، هو أجنبي عن الفن بقدر ما لا يمكن التمسك به من منظور معرفي - نقدي. في أمهات الأعمال الفنية لا تنصهر التفاصيل البتّة في الكلّ لتختفي أثراً بعد عين. وحالما يختزل استقلال التفاصيل إذ يستوي فيها السياق، هذا السياق إلى خطاطة مُدرّجة، يلزم عن ذلك ولا ريب تَرَدُّ إلى مرحلة قَبْنية. لكن الآثار الفنية لا تختلف بكيفية موجبة، عمّا هو من زمام الخطاطة إلّا بواسطة لحظة استقلالية تفاصيلها؛ فكلّ أثر أصيل منها هو نتاج قوى جاذبة وقوى نابذة. مَنْ يتصدّى بأذنيه في الموسيقى، المقاطع الجميلة، هو هاوٍ من الهواة؛ وأما مَنْ يعجز عن إدراك المواضع الجميلة، أعني الكشافة المتغيرة للإبتكار والصناعة، فهو أصمّ. لقد كان التمييز داخل كلّ ما بين الكثيف والثانوي، يكوّن إلى عهد غير بعيد، وسيلة فنية؛ إذ أنّ نفي الكلّ بواسطة أجزاء الكلّ هو ما يقتضيه الكلّ في حدّ ذاته. وإذا زال هذا الإمكان اليوم، فهذا لا يعني فقط انتصار تشكّل سينزع إلى أن يكون بلا تراخ وفي كلّ طرفة عين، عند المركز، بل يكشف أيضاً عن مخاطر التبدّد التي تهتّد وسائل التفصيل. فلا يمكن أن يفصل الفن جذرياً عن لحظة الانفعال كما عن لحظة الافتتان والاستمتاع؛ وإلّا سيتوه في السّيانية. لكن تلك اللحظات وإن كانت وظيفة الكلّ، هي بالجوهر جزئية؛ فالكلّ لا ينعطي البتّة للتجربة الاستيطيّة في تلك اللاموسوطيّة التي من دونها لا تتأسس مثل هذه التجربة بعامة. ومن ثمّ، للترهّد الاستيطي في التفصيل وفي ضروب السلوك الذري للمتلقي، بعد من أبعاد الحرمان والكبت المتعمدين يتهتّد الفن نفسه بحرمانه من أحد عوامل فنته.

[٤٥٠] أُنَّ التفاصيل المستقلة جوهرية بالنسبة إلى الكل فهذا ما يُثبتُه عاملُ الصَدِّ الذي للتفاصيل المتجسدة استطيعيًا التي تحمل أثر ما كان قد فُرض بالتخطيط من عل وهو على الحقيقة مشروطٌ بغيره. إذا كان سَلَر في وضع فالنشتاين، يقفِي بِ«يا سلام!» «ما أجمل وجهها البراق» [وهو يعني غوستل فون بلازيفتس]، فإنَّ في ذلك ما يفوق تجريد أبهت أشكال الكلاسيكية؛ هو ذا ما يجعل المسرحيات من مثل فالنشتاين، لا تُطاق ولا تُحتَمَل، كأنَّ لها «ثقلًا يُعْيِي».

في اللحظة الراهنة، تنزع التفاصيل ضمن الآثار الفنية، إلى الزوال ضمن الكل بواسطة الدمج: ليس تحت ضغط تخطيط بعينه، بل لأنَّها تنجذب من نفسها إلى زوالها. ما يعطي للتفاصيل ختمًا ووزنًا، وما يميّزها من اللامتميّز، هو ما به تنزع إلى مجاوزة نفسها بما هي تفاصيل، وهذا هو فيها شرطُ محايث لشميلتها. ومن ثمَّ، ما يسمح بإدماجها إنّما هي غريزة الموت عندها. ذلك أنَّ عامل تفكُّكها ونزوعها إلى الاتحاد، لا يتضادان كليًا من حيث يكونان الممكن الدينامي الذي تنطوي عليه. هنا وهناك تتنسَّب التفصيلُ من جهة ما هي مجرد ما يوضع، وبالتالي ما هو غير كاف. فالتفكُّك يكمن في صميم الإدماج، ويظهر بواسطته. لكن بقدر ما يستوعب الكل التفصيل، يصير هو نفسه تفصيل، وإن جازت العبارة لحظةً من بين غيرها من اللحظات، أي يصير جزئيةً. ونزوع التفاصيل إلى الزوال إنّما ينتقل إلى الكل، لأنَّه ولا ريب نزوعٌ يحلُّ التفاصيل. حين تزول التفاصيل فعليًا ضمن الكل ويصير الكلُ استطيعيًا، إلى جزئيٍّ، فإنَّ معقولته تفقد معقولة التفاصيل التي لم تكن سوى علاقة الجزئيات بالكلِّ وبالغاية التي كانت تعيِّنها باعتبارها وسائل. وإذا لم تعد الشميلة شميلةً شيءً ما، بطلت وانعدمت. إنَّ فراغ العمل الفني الذي يكون بالكامل، صناعيًا تقنيًا هو علامةٌ على تفكُّكه من خلال سيّانية تحصيل الحاصل. في الطابع الكميّد للغياب التام للإلهام، والاشتغال الذي بلا خدمة وبلا عزك، تتحوّل لحظة الكميّد تلك إلى وبال ما يزال يحمله الفنُّ من جهة ما هو إرثه المميزيسي. ويمكن أن نبين ذلك بواسطة مقولة الإلهام في الموسيقى. شونبرغ وبرغ وحتى فيبيرن لم يضخوا بها، أمّا كريشك وشتويرمان فقداهما. في حقيقة الأمر، لم تعد البنائية تحتفظ بأيِّ محلٍّ للإلهام، أي لما هو بالعرض اعتباطيٍّ وتعسفي. أمّا إلهامات شونبرغ التي [٤٥١] تقوم

أيضاً كما أكد بنفسه، مقام الأساس من أعماله ذات نظام الإثني عشر صوتاً، فلم تنتج إلا عن الحدود التي انجس داخلها نهجُه البنائي التي يمكن أن يُعاب عليه أنه لم يكن متسقاً. لكن، لو أعدمت لحظة الإلهام كلياً، ولم يعد يحقّ للملحن أن يستلهم أشكالاً بأكملها، وتعيّن أن تكون هذه مرصودةً مسبّقاً من خلال المواد، لفقد النتاج صلاحيتُه الموضوعية ولألزم بالصمت. وفي المقابل، المطالبة المستلاحهُ باستصلاح الإلهام واستعادته، إنّما تشي بشيء من القصور: إذ أنه من العسير المصادرة في الفن على قوة مضادة لما هو مبرمج، ومن ثمّ يرمجُها. ذلك أنّ التراكيب اللحنية التي كانت بعد أن عافت ما هو مجرد في البناء الشامل، تبحث عن الإلهام وعن عناصر تشكيلية وصفات مميزة، إنّما كان يتهذّدها الاعتراض ضدها بسبب العامل الاسترجاعي؛ فالأمر يجري فيها كما لو أنّ تفكراً مضاعفاً يحلّ بواسطة قرار ذاتي، فوق إكراهات العقلنة التي كانت تخشى طابعها المحتوم. إنّ الوضعية التي كان كافكا مهووساً بتغييرها وتنويعها، قد غدت شئنا أم أينا كانت توهماتنا، وضعية الفن في حدّ ذاته. ومن ثمّ، فنّ يضدّ الإلهام على القطع، هو فنّ محكوم عليه بالسيانة وباللامبالاة. أمّا إذا رجعنا من جديد إلى الإلهام بحiale، فإنه يضمحلّ ليصير ظلاً، بل إلى ما يكاد أن يكون استيهاماً. في الأعمال الأصلية لشونبرغ من مثل بيرو القمرّي، كان الإلهام متفكراً ومتقطّعا، ومختزلاً بمهارة في أدنى مقامات الوجود. بيد أن لمسألة وزن التفصيلات في الآثار الفنية المحدّنة، أهمية كبرى، لأنّه بقدر ما يكون المجتمع المنظم مصعّداً في الكلّ، يكون أيضاً متجسّداً في التفصيلات: فهو الحامل نفسه الذي يصعده الشكل الاستطقي. وبالتالي، يجري الأمر في الآثار الفنية مع الجزئيات كما يجري في المجتمع حيث لا تكون الفرديات التي تتعارض مصالحها إلى حدّ بعيد، مجرد وقائع اجتماعية، بل المجتمع نفسه الذي يعيد إنتاجها كما تُعيد الفرديات إنتاجه، ومن ثمّ تنتصب بإزائه. فالفنّ هو ظاهرة الجدلية الاجتماعية بين الكلّي والفردّي من خلال الزوج الذاتي. وهو يتعدّى هذه الجدلية طالما أنّه لا يكتفي بمجرد إنجازها، بل يتفكّرها من خلال الشكل. ذلك أنّه بالتشكيل، يرفع 'التجزؤ' ظلم المجتمع الدائم للفردّي. [٤٥٢] لكن ما يعوق رفع الظلم هو أنّه ليس بوسعه أن يحقق جوهرية ما سيلتمس انتزاعه من المجتمع الذي يجد فيه محلّه، إمكاناً عينياً.

فالمجتمع الراهن هو أبعد ما يكون عن تغير البنى الذي سيعطي للأفراد ما يعود لهم، ومن ثم سيلغي طوق الفردنة.

في جدلية البناء والتعبير. - أن هاتين اللحظتين متصالبتان، فهذا يؤدي إلى بعض ما ياتمر به الفن الحديث: لا بد أن تنتهي الآثار الفنية عن النزوع إلى حد أوسط بين حدين، بل عليها أن تنتقل إلى ذينك الحدين لتبحث فيهما عما يعدل ما كانت الاستطيقا القديمة تسميه شميلة. وهذا ما يساهم في تعيين الفن الحديث تعيينا نوعيا. لقد حل الاستقطاب محل تعدد الامكانات الذي استمر إلى مطلع ظهور الفن الجديد، تعدد إمكانات تطوّر بشكل لافت في أثناء القرن التاسع عشر. في الاستقطاب الفني يتجلّى ما سيحتاج إليه على الصعيد الاجتماعي^(١). حيث سيكون التنظيم ضروريا في تشكيل علاقات الحياة المادية والروابط الإنسانية التي تتأسس عليها، يكون ثمة قليل من التنظيم، وأشياء كثيرة تُترك للقطاع الخاص الفوضوي والمتهاافت. أما الفن فله المجال الكافي لتطوير نماذج في التخطيط لن تحتملها علاقات الانتاج الاجتماعية. ومن جانب آخر، تكثف التسيير اللامعقول للعالم حد تصفية وجود الجزئي الذي لم يزل مؤقتا وهشا. إذ أنه حيث يبقى هذا الجزئي قائما، تُعَدَم وظيفته في سياق استتمام إيديولوجيا هيمنة الكلّي. والمصلحة الفردية التي ترفض ذلك المسار، إنما تلتقي مع المصلحة العامة لمعقولة مُفعلة في الواقع. ولن تكون هذه المعقولة كذلك إلا حالما تنتهي عن قهر المفردن الذي يُضفي انبساطه وازدهاره على المعقولة حقها في الحياة. لكن تحرير الفردي لن ينجح إلا متى سيدرك الكلّي الذي هو شرط الأفراد جميعا. حتى على الصعيد الاجتماعي لن يكون بالإمكان إرساء نظام معقول للشأن العام [٤٥٣] إلا متى ستغلغل في مستوى الحد الآخر، أي جهة الوعي الفردي، مقاومة التنظيم الذي هو في الآن نفسه غير كاف وشنيع. لو كانت دائرة الفردية بمعنى معين، متخلّفة بالنظر إلى دائرة التنظيم، لتعّين مع ذلك أن يوجد

(١) انظر: تيبودور ف. أدنرو: «Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch 1953», in: *Individuum und Organisation*, hg. von F. Neumark, Darmstadt, 21.

التنظيم خدمةً للأفراد. فللمعقولة التنظيم ما زالت تترك إلى حدّ معين، هامشاً من الحرية للأفراد. ودائرة الأفراد تتحوّل من حيث تخلّفها، إلى ملاذ لما سيكون متقدّماً على تطوّر الهيمنة. ديناميّة اللامتزمّن هذه تُضفي استطيقيّاً، على التعبير المحرّم، الحقّ في المقاومة الذي يجابهه الكلّ حيثما كان زيفاً. أمّا الفصل بين العامّ والخاصّ فهو على الرغم من الباطل الإيديولوجيّ الذي ينطوي عليه، يكون في الفنّ أيضاً معطى على نحو أنّه لا شيء سيغيّر ذلك الفصل ما لم يكن متربطاً بهذا الطابع المعطى. وبالتالي، ما لن يتعدّى كونه في الواقع الاجتماعيّ، موساةً عاجزةً، إنّما تتوفّر له استطيقيّاً ويقدر معتبر، أسباب تحقّق أكثر عينية وتمثليّة.

ليس يمكن للآثار الفنّيّة في حدّ ذاتها أن تتحاشى مواصلة العقل المهيمن على الطبيعة، بمقتضى لحظة وحدتها التي تنظّم الكلّ. لكن، بما أنّها تمتنع عن الهيمنة فعليّاً، يتحوّل هذا المبدأ على نحو أنّه وقد صار استعارة، لا يُعرّف إليه إلاّ بالاستعارة: شبحاً أو مقصّباً. ذلك أنّ العقل في الآثار الفنّيّة هو العقل بوصفه حراكاً: فهي مثلها مثل العقل، شميلةٌ ولكن ليس بواسطة المفاهيم والحكم والقياس، فهذه الأشكال حين تظهر في الفنّ لا تعدو كونها وسائل تابعة، - بل هي شميلة بواسطة ما يحدث فيها. ووظيفة الشميلة فيها هي محايثة، أعني وحدتها بما هي كذلك، ولكنها ليست في صلة غير موسوطة بالخارج أيّا كان شكل انعطائه وتعيّنه، لأنّها ترتبط بالموادّ في شتاتها وخلوها من المفهوم وفي ما يكاد يكون تشظّيها، الموادّ التي تعرّكها الآثار الفنّيّة ضمن فضاءها الداخلي. بهذا التلقّي لشميلة العقل وبتحويلها، تساهم الآثار الفنّيّة في جدليّة التنوير. لكنّ حتّى في تشكّله المحيّد استطيقيّاً، يحافظ مثل هذا العقل على شيء من الديناميّة التي كان يُظهرها في الخارج. ومع أنّ تطابق مبدأ العقل منفصل عن تلك الديناميّة في الداخل وفي الخارج، فإنّه يُنتج تطوّراً [٤٥٤] شبيهاً بما يجري في الخارج: تساهم الآثار الفنّيّة في الحضارة من دون أن تكون لها نوافذ. وما تميّز به الآثار الفنّيّة عمّا هو منتشر إنّما هو في تطابق مع ما يُنجزه العقل باعتباره مبدأ الواقع. فمبدأ الواقع هذا حيّ مثله مثل ضده، في الآثار الفنّيّة. أمّا تصويب الفنّ لمبدأ العقل الذي يحافظ على البقاء فلا يتعارض مع ذا العقل، بل هو تصويب للعقل يمثله التصويب المحايث للآثار الفنّيّة نفسها. في حين

تصدر وحدة الآثار الفنيّة عن العنف الذي يعتف به العقلُ الأشياء، تؤسّس هذه الوحدة في الوقت نفسه وضمن الآثار الفنيّة، ائتلاف لحظاته.

من العسير على المرء تنفيذ أن مونتسارت يمثل النموذج فيما يتعلّق بالتوازن بين الشكل والمشكّل من حيث ما في ذا التوازن من عابر ونايذ. غير أنّ هذا التوازن يبلغ عند مونتسارت درجة عليا من الأصالة، لأنّ خلايا الإيقاعات والنبرات في موسيقاه، المونادات التي تكوّنها، تنزع مع أنّها صيغت في سياق التعارض والتخالف المحدّد، إلى التشتت والتنايذ حتّى حيث يربطها الوزن. ومن ثمّ، غياب العنف عند مونتسارت إنّما يعود إلى أنّه حتّى في التوازن، يمنع تبدّد الوجود النوعي للتفصيلات، والمرء على حقّ حين يسمّي عبقريته في إخراج الشكل، لا سيطرته على لعبة الأشكال التي هي بالطبع عنده، بل قدرته على استعمالها من دون قهر وهيمنة، ليتمكّن بواسطتها من ربط الشتات المتفشي إن جازت العبارة. وعنده أنّ الشكل تناسّب وميزان لما يتنايذ ويتصاد، وليس إدماجا له. ويظهر ذلك على أكمل وجه في الأشكال الكبرى للأوبرا، من مثل خاتمة المشهد الثاني لأوبرا فيغارو، التي ليس شكلها شكلا مرّجبا، بل هو شميعة، - فلا تحتاج كما هي الحال في موسيقى الآلات، إلى الإحالة إلى خطاطات تبرّر الشميلة من خلال ما تحتوي عليه، بل هي تشكّل محض لمقاطع مجمّعة تستفيد طابعها من تنوعات الوضعيّة الدراميّة. مثل تلك المقطوعات وكذلك الكثير من معزوفاته الجريئة كما بعض جوقات الكمنجة عنده، تنزع مثلها مثل [٤٥٥] رباعيّات العزف الأخيرة لبيتهوفن، إلى التفكّك من الداخل. وإذا كانت كلاسيكيّته تفلت من عيوب الكلاسيكيّة وشوائبها، فلائها تنزّل عند حدّ التفكّك الذي ستعذاه الأعمال الأخيرة لبيتهوفن من حيث تمادت في الشوائب الذاتيّة وعملت على نقدها في أنّ. وعليه، التفكّك هو حقيقة الفنّ الشّماليّ.

ما به يفلت مونتسارت من معايير استطيعا التناغم التي يمكن في الظاهر أن تحيل إليه بكيفيّة مستلاحة مرجعا لها، إنّما هو عنصر يمكن أن نسمّيه بحسب الاستعمال الدارج، شكلائيّا: قدرته على توحيد المتنافر مع أخذه في الحُساب المفترضات التي تستدعيها الطابع الموسيقيّة المتباينة ومن دون أن تنحلّ ضمن متّصلٍ موسيقيّ يُفرض

عليها من عل. من هذا المنظور، متسارت هو من بين المؤلفين الموسيقيين
لكلاسيكية فيينا، الذي ينأى بموسيقاه عن مثال الكلاسيكية القائم، ليدرك ولا ريب
مرتبة أعلى يمكن أن نوصفها بالأصالة. وهذه اللحظة هي التي بها نتميز في الموسيقى
وعلى الرغم من عدم تشكيليتها، بين الشكلائية بوصفها لعبا خاويا وبين ما ليس
بحوزتنا للتدليل عليه، ما يفضل مُفردة «العمق» المظنون فيها.

قانون الشكل الذي لأثر فتى ما هو أن يتعين تنظيم لحظاته جميعاً ووحده طبقاً
لطبيعتها النوعية.

أن الآثار الفنية ليست وحدةً لمتنوع، بل وحدة للواحد والكثير، فهذا هو شرط
أنها لا تتطابق مع ما يظهر.

الوحدة ظاهر، بقدر ما أن ظاهر الآثار الفنية يبني من خلال وحدتها.

لم يتشكل الطابع المونادولوجي للآثار الفنية من دون جريرة الباطل المونادولوجي
للمجتمع، ولكن هذا الباطل هو وحده الذي يجعل الآثار الفنية تبلغ تلك الموضوعية
التي تتعالى وتنفوق الأناوية.

[٤٥٦] ليس للفن قوانين كلية، ولكن تصدق موضوعياً في كل حقبة من حقبة،
موانع ومحاذير ملزمة. وهي التي تنبعث من الآثار الفنية الكانونية. ومن ثم، سرعان
ما يسود وجودها ما لم يعد مُذاك ممكناً.

طالما أن الأشكال كانت تُعطى في سياق لاموسوطية معينة، كان بإمكان الأعمال
الفنية أن تنبلور فيها؛ ويمكن أن يُشار طبقاً لاصطلاحات هيغل، إلى عينيتها بأنها
جوهرية الأشكال. بقدر ما كانت هذه الجوهرية في سياق مشروعية نقدية، تُستغرق

في مجرى الحركة الشاملة للإسمية، تحولت من حيث وجودها، إلى قيد يكتبل الأعمال الفنية العينية. وما كان في القديم، قوة إنتاج موضوعة، إنما تحول إلى علاقات إنتاج استيطيية واصطدم مع قوى الإنتاج. ذلك أن الأشكال التي بواسطتها تعمل الآثار الفنية على أن تصير إلى ما هي عليه، تحتاج في حد ذاتها إلى إنتاج مستقل. وهذا ما يتهددها في كل وقت: التركيز على الأشكال بما هي وسائل الموضوعية الاستيطيية، يبعدها عما يوضع. لهذه العلة، يقضي تصور إمكان الآثار الفنية والنماذج في الأزمنة الأخيرة، الآثار الفنية. في استبدال الغايات بالوسائل نجد تعبيراً عن عنصر اجتماعي شامل كما عن أزمة الأثر الفني. والتفكر الضروري ينزع إلى إلغاء ما يتفكر. إذ أنه ثمة تواطؤ بين التفكر الذي لم يتفكر عنصره، وبين مجرد الشكل الذي يوضع بفظاظه وفي سيانية مع ما هو مشكل. فلا طائل من المبادي الشكلية الأكثر وجاهة عندما لا تمثل الآثار الفنية الأصلية التي باسمهما تستدعى تلك المبادي. تلك هي مجرد النقيضة التي بلغت اسمية الفن أيامنا هذه.

طالما أن الأجناس الفنية كانت معطاة، كان الجديد ينمو ضمن [٤٥٧] الأجناس الفنية. فعدت الأجناس نفسها هي التي تجسد أكثر فأكثر، الجديد من حيث أنه يعوزها. أما أعلام الفنانين فلا يستجيبون للوضعية الاسمية بابتكار آثار جديدة، بقدر ما يستجيبون لها بواسطة نماذج تنطوي على إمكانات تلك الآثار، ومن خلال أنماط. هو ذا ما يفخخ أيضاً المقولة التقليدية للأثر الفني.

تبدى إشكالية الأسلوب بكيفية لافتة في مجال مؤسلب إلى أقصى درجة ينتمي إلى طور الحداثة الأخير، من مثل [أوبرا] بلياس وميليزاند لديوسيه. تتمدى هذه الدراما الغنائية في تطبيق مبدأ أسلبتها بلا أدنى تنازل وبخلوص يضرب به المثال. أما أشكال عدم الاتساق التي تنتج عن ذلك فليست البتة جريرة ذلك التراخي الذي ينقده أولئك الذين يعوزهم مبدأ الأسلبة. إذ أن الرتبة ظاهرة للعيان ومعروفة من الجميع. وصرامة الرفض تمنع تكون التعارض الذي تعتبره سهلاً ومبتدلاً، أو تختزله في تلميحات. هذا ما يضرب بالتفصل، بتركيب الشكل بواسطة مجموعات جزئية سيكون العمل الفني الذي معياره الأعلى هو وحدة الشكل، في أشد الحاجة إليها؛ وفي عزك

الأسلوب هذا لا يتراءى للمرء أنّ وحدة الأسلوب لا يمكن أن تكون إلا وحدة المتنوع. أما الترتيل والإنشاد المستمران فيقتضيان بخاصة ما كانت تستعمل لأجله الموسيقى القديمة مفردة «إيبودي»: اكتمالا، وإنجازا، وانسكابا. والتضحية بهذا لأجل الشعور بماض بعيد لا يعدو كونه ذكرى، إنما تُنتج قطعة في الأمر برأسه، كما لو كانت إخلافا لوعد. أما الذوق الذي يقوم مقام الجملة الشاملة، فيتمرد على الحركة الدارمية للموسيقى، والحال أنّه ليس بمقدور الأثر الفني أن يتخلّى عن الركح. فيصير اكتماله تفقيرا للوسائل التقنية نفسها، وتحوّل الرتبة الصوتية للجملة إلى عزز، وتسفط في الرمادي على رمادي، الأوركسترا التي تشدّد في الوقت نفسه، على قيمة الألوان. صعوبات الأسلبة هذه تظهر صعوبات علاقة الفنّ بالثقافة. ومن ثمّ، الخطاطة التي تصنّف الفنّ باعتباره فرعاً من الفروع التي تُدرج ضمن الثقافة، هي غير كافية. أوبرا بلياس تنزل ولا ريب، في مضمار الثقافة، ولا ترغب في إنكار ذلك. وهذا يتطابق مع الإيهام الميثي والخلو من اللغة للذات، ويخطئ تحديداً ما تحسّسه الذات. تحتاج الآثار الفنيّة إلى أن تتعالى على الثقافة، لكي تشبعها؛ وفي ذلك دافع قويّ من دوافع الحداثة الراديكالية.

[٤٥٨] ثمة ملاحظة لغيلن تلقي الضوء على جدلية الكلّي والجزئي. ذلك أنّه ينسج على منوال كونراد لورنتس ليؤزل الأشكال الاستيطيّة نوعياً، أشكال الجميل الطبيعيّ ثم الزخرف أيضاً، باعتبارها «فضائل تفرّغ» يُفترض أنّها تصلح لنحريّر الأفراد المُنهكين انفعالا. وعند لورنتس أنّ الخاصية العامة لكلّ تفرّغ تقوم على اقتران الكذب بالتبسيط. أما غيلن فينقل ذلك إلى الفنّ حيث يفترض «أنّ استمتاعنا بأصوات محض (نبرات شبحيّة) وبتناغمها الشامل... يكون تماثلا دقيقا مع مفعول التفرّغ «الكاذب» في المجال الصوتي»^(١). «إنّ خيال الفنانين لا يُستنفذ حين يتعلّق الأمر بأسلبة أشكال طبيعيّة، أي توخّي التناظر والتبسيط في قصارى اشتقاق الطابع الكاذب للفضائل التفرّغيّة العامة»^(٢). إذا كان مثل هذا التبسيط يكون ما هو حقيقّي نوعياً بأن

Arnold Gehlen, "Über einige Kategorien den entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens", in: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied u. Berlin 1963, 70.

(٢) المصدر نفسه، ص. ٦٩.

يُسَمَّى شكلاً، فَإِنَّ اللحظة المجردة تغدو إِذْ تقترب بالكذب، ضديداً الكَلِيَّة، أعني الجزئي. إِنَّ فكرة الجزئي التي ينشدها الفن، - وعلى المستوى الأولاني، السرد الذي يرغب في أن يُعرَف إليه باعتباره حكياً لحدث جزئي ليس يومياً دارجاً، - تتضمن الكذب عينه الذي يعود إلى ما يبدو على أنه كلي، إلى أشكال الزخرف والأسلبة الخالصة هندسياً. سيكون الكذب بما هو دنيئةً استطبيقيةً للمانا، الكلي والجزئي في واحد، التطابق الاستطقي مع القواعد باعتباره عنصراً كاذباً يستخدم ضد مجرد ما هو كائن؛ فالفكر ليس مجرد ضديد للجزئي، بل هو بمقتضى الباطل، شرطه.

[٤٥٩] لا يجري المصير الاجتماعي للفن مجرى ما يحدث في الخارج وحسب، بل هو أيضاً انبساط مفهوم الفن.

لا يستوي بالنسبة إلى الفن، طابعه المزدوج. ذلك أَنَّ محايثته المحض تغدو بالنسبة إليه، عبء محايثا. والاستكفاء الذاتي الذي نطالبه به إنما يتهذه بالعقم. كان فديكيند قد لاحظ ذلك ضد ميتزلينك حين سخر من فن - الفنانين؛ أما فاغنر فقد اتخذ من هذه الخصومة غرضاً في أشياخ المغنن؛ ولم يكن من الممكن عدم التعرف في موقف بريشت، إلى الغرض نفسه الذي غلبت عليه نبرة مضادة للثقافات. ذلك أَنَّ الانفصال عن صعيد المحايثة، من السهل أن يؤدي إلى الديماغوجيا باسم الشعب؛ وما فيه سخرية من فن - الفنانين يشي بمغازلة البربرية. لكن الفن يتوق يائساً وبمقتضى المحافظة على بقاءه، إلى الانفصال عن مجاله. ذلك أنه ليس اجتماعياً من خلال مجرد حراكه وحسب، أعني حراكه بما هو إن جازت العبارة، معارضة قليلة للمجتمع وتبعيته. فالمجتمع يتغلغل فيه دائماً، وفي التشكل العيني الذي هو تشكُّله. والسؤال عما لم يزل ممكناً، عن المساعي الشكلية المواتية، هو سؤال يتحدد مباشرة بالوضع الاجتماعي. طالما أن الفن يتأسس من خلال التجربة الذاتية، فإن المغزى الاجتماعي يتغلغل فيه بالجوهر، لا بكيفية حرفية، بل بتحويل ذلك المغزى وتشذيبه واستشباحه. هو ذا، وليس البتة ما هو سيكولوجي، ما يكون الوشيجة الحقيقية بين الفن والحلم.

الثقافة فُمامةً، والفرنّ مع أنّه أحد قطاعاتها، هو مع ذلك أرفع منها بوصفه ظهوراً للحقيقة. هذا ما يكمن في الطابع الملتبس للتوثين.

قد أصاب الفنّ سحرٌ من حيث أنّ المقياس الطاعني لكونه لأجل آخر، إنّما هو الظاهر، [٤٦٠] علاقة التبادل وقد رُفعت مقياساً للأشياء كلّها، ولكن أيضاً من حيث أنّ الآخر، ألفي - ذاته الذي للشيء، يغدو إيديولوجياً حالماً يضع نفسه بما هو كذلك. شنيعة هي تلك الإميّة: إمّا: ممّ الخلاص؟ وإمّا: أن تكون ألمانياً، يعني أن تفعل شيئاً بذاته. لقد صار الطابع الكاذب لما هو «لأجل - آخر» جلياً من حيث أنّ الأشياء التي يُزعم أنّها مرصودة للبشر، غدت خذاعة. إنّ أطروحة ألفي - ذاته تنصهر مع نرجسية نخبوية، ومن ثمّ تخدم في كلّ الأحوال، ما هو قبيح متهافت.

بما أنّ الآثار الفنيّة تدوّن وتموضع طبقات التجربة التي تقوم حقاً مقام الأساس من العلاقة بالواقع ولكنها تكاد تُطمّر فيه موضوعياً، فإنّ للتجربة الاستطيقية وجهة سواء باعتبارها اجتماعية أو ميتافيزيقية.

تظهر المسافة التي تفصل بين المجال الاستطقي والغايات العملية داخل دائرة الاستطيقا، تباعداً للموضوعات الاستطيقية عن الذات المتملية؛ وكما لا يكون بمقدور الآثار الفنيّة أن تتدخل في الواقع، ليس بمقدور الذات المتملية أن تتدخل فيها، من حيث أنّ المسافة هي الشرط الأول للاقتراب من مغزى الآثار الفنيّة. هذا ما يتضمّنه المفهوم الكنطي في انعدام المصلحة الذي يقتضي من المسلك الاستطقي عدم الاستحواذ على الموضوع وعدم استنزافه. أمّا بنيامين فقد أدرك في تعريفه للّهالة^(١)، تلك اللحظة المحايثة للاستطيقا، ولكنه حملها على مرحلة مضت وولت، وبينّ أنّها لم تعد تصدّق على مرحلة قابلية الاستنساخ التقني الراهنة. وهو في هذا إنّما

(١) انظر: فالتر بنيامين، الأعمال، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٣٧٢ وما يليها، ثم ٤٦١ وما يليها.

تملّك على عَجَل وفي تطابق مع منظور المعتدي، النزعة التاريخية التي تُزجّع الفن إلى مجال الغايات الخُبرية. بيد أنّ التباعد بما هو ظاهرة، هو ما في الآثار الفنيّة يتعالى على مجرّد وجودها؛ ومن ثمّ سيعني اقترابها بإطلاق إدماجها بإطلاق.

مقارنةً بالفنّ الأصيل، الفنّ الذي يخضع إلى بيروقراطية التسيير فُيزدري ويُهان، ليس البتّة خلواً من الهالة: لا بدّ أن يُتفكّر دائماً التقابل بين الدوائر المتضادة باعتباره [٤٦١] توسيطاً لإحداها بالأخرى. في الوضع الحاليّ، تمجّد الآثار الفنيّة لحظة الاستكفاء الذاتي من حيث تُمسك عنه؛ ذلك أنّ التمسك به الهدام، أي تفعيله لإنتاج مفعولاتٍ باسم المناخ الفنّي العام، إنّما يتحيز في دائرة التسلية. وفنّ الاستهلاك الشامل إنّما يزور الحدين كليهما: فتغدو الطبقة الوقائيّة للاستطيفي بعد أن خرجت على توسيطها، في حدّ ذاتها مجرّد واقعة، أعني الأخبار والروبورتاج؛ وأمّا لحظة الاستكفاء الذاتي فيُعنى بها بعد أن تُنتزع من اتّساق العمل الفنّي، لتصير قابلة للاستهلاك. المشهد الكبير الذي يرد في فيلم من الأفلام التجارية، هو استهانة بالهالة من حيث يستغلّ القرب المصطنع لما هو بعيد على نحو مزيف وفي انفصال عن تشكّل كامل العمل. تُتجرّع الهالة كما تُتجرّع المثيرات الحسيّة، مرّفاً رتيباً تصبّه صناعة الثقافة لأولئك المتهيجين كما تصبّه على متوجّاتها جميعاً.

مقالة ستندال في السعادة وعدّها تفيد أنّ الفنّ يُنصف ما هو كائن من حيث يشدّد على ما يجسّد مسبقاً البيوطوبيا. لكنّ هذا نادر جدّاً، وصار ما هو كائن أكثر فأكثر، إلى مجرّد ما هو عليه. لذا، لم يعد بوسع الفنّ أن يعدّله. وبما أنّ كلّ سعادة هي في واقع الحال قائم، تعويضٌ وزيفٌ، فلا بدّ للفنّ أن ينقطع عن الوعد [بالسعادة] لكي يبقى وفياً له. غير أنّ وعي البشر، ولا سيّما وعي الجماهير التي تجعله امتيازات الثقافة منفصلاً عن الوعي بمثل تلك الجدلية داخل الصراع الاجتماعيّ، يتمسك وهو على حقّ، بوعد السعادة، ولكنّ في شكله غير المتوسط والماديّ. وهنا تتدخل صناعة الثقافة. فهي التي تخطّط للحاجة إلى السعادة وتستغلّها. إنّ لصناعة الثقافة لحظة حقيقتها في أنّها تعمل على إشباع حاجة جوهرية تنبت عن الرفض الاجتماعيّ المتنامي؛ لكنّ ضرب الضمانات التي تقدّمها يجعلها زيفاً بإطلاق.

في أثناء طغيان مبدأ المنفعة، يكون للفن بالفعل وبدءاً، شيء من اليوطوبيا بوصفه الآخر الذي يخرج عن إوالية مسار الانتاج ومعاودة الانتاج الذي للمجتمع، ولا يخضع إلى مبدأ الواقع: وهذا شعور يتتاب المرء عندما تدخل عربة تُسبب إلى القرية في الخطيئة المبتاعة. [٤٦٢] لكن لرؤية مشهد البهلوان ثمنا يُدفع نقوداً. يبتلع المتماثل دائماً الآخر ومع ذلك يبقى فيها قائماً بوصفه ظاهراً: وهذا هو أيضاً ظاهرٌ بحسب الفهم المادي. لا بد للفن أن يستقي عناصره جميعاً مما هو نمطي، بما في ذلك الروح، وأن يحولها كلها. والفن من حيث مجرد التميز من النمطي، يكون قليلاً نقداً له، حتى حيث يخضع له ويتحرك إن جازت العبارة، ضمن مفترضات ما نُقد. على كل أثر فني أن يتساءل بكيفية غير واعية، هل وكيف يكون ممكناً باعتباره يوطوبيا: وبواسطة كوكبة عناصره وحسب. فالأثر الفني لا يتعالى من خلال مجرد الاختلاف المجرد عن النمطي، بل من حيث يتلقى النمطي فيفككه ويعاود تركيبه؛ وما يسميه بعضهم خلقاً استطيقياً إنما هو ذلك التركيب. وإنه من ثم طبقاً للتركيب، نحكم على مغزى حقيقة الآثار الفنية: إلى أي مدى يكون بمقدورها أن تشكل الآخر انطلاقاً من المتماثل دائماً.

الروح الذي في الأثر الفني كما في تفكيره، غداً مظنوناً فيه، لأنه يمكن أن يؤثر على طابع السلعة الذي للأثر الفني، ويتهدد استغلاله في السوق. هذا ما يؤثر كثيراً في اللاوعي الجمعي. ولا ريب أن ما يغذي تلك الانفعالية المنتشرة، هو الشك العميق في الثقافة الرسمية، في خيراتنا وفي وعدنا الذي يعززه الإشهار، أعني الوعد بالمشاركة في تلك الخيرات من خلال المتعة. بقدر ما يعلم الوعي الباطن مع التباسه، أن الثقافة الرسمية تخدعه وتُذله بوعدها، يزداد تعلقه إيديولوجياً، بشيء ما يمكن للمرء أن يتصور أنه لا وجود له، ولا حتى في تجربة الجماهير للفن. في هذا كله نجد أثراً متهافتاً لنظرية الحياة، أعني أن الوعي سهم موت.

العادة البرجوازية التي تتشبث بكل وقاحة وجبن، بما ثبت كذبه وزيفه، إنما تتعامل مع الفن طبقاً لخطاها: ما يُرضيني يمكن أن يكون سيئاً، وهذه خدعة مفترقة لمخاتلتي، لكن يجب ألا يذكرني أحد بذلك، [٤٦٣] لأن أوقات الفراغ لا تُصرف

في مثل ذلك الجهد والمضايقة. وهنا تتطوّر لحظة الظاهر في الفن تاريخياً، لتصير إلى مثل ذلك العناد الذاتي الذي يُدرج في عصر صناعة الثقافة، الفن ضمن الواقع الخبري، كأنه حلم شَمَال، فتقطع عنه تفكره المحايث كما تمنعه من التفكير في عنصره. في نهاية المطاف هذا يعني ضمناً، أنّ استمرارية المجتمع القائم تتنافى مع وعيه بذاته، فيُستهجنُ كل أثر لهذا الوعي يوجد في الفن. حتى من هذا المنظور، الإيديولوجيا، أي الوعي الزائف، هي ضرورة اجتماعياً. ومع هذا، للأثر الفني الأصيل من ذلك وبدلاً من الخسارة، مكسبٌ عظيم حتى في تفكر المتعلّي والمُشاهد. لو باعنا المستهلك فيما يقول حزقيّا، لبرهنا له أنّ المعرفة الكاملة بالأثر الفني التي لن تقف عند الانطباع الحسيّ الأوّل كما يجري ذلك على لسانه، ستحقّق له رضا أكبر. ذلك أنّ تجربة الفن تكون أثرياً بكيفية لا نظير لها إذا عززتها معرفة تُدفع إلى قصارى الممكن. ومثل هذا التفكير الذاتي له مشروعيتُه من حيث أنّه يُنجز من جديد إن جازت العبارة، مسار التفكير المحايث الذي يجري موضوعياً في الموضوع الاستطقيّ، ولم يتعيّن أن يكون الفنان بالضرورة واعياً به.

في واقع الأمر، لا يحتمل الفن أي وجه من أوجه التقريب تخميناً. وتصور أنّه يوجد معلّمون ذوو مستوى متوسط أو أدنى منه إنّما ينتمي إلى تصوّر نفائس تاريخ الفن، وبخاصّة تاريخ الموسيقى، تصوّراً هو إسقاطٌ لوعي غفل لا يفقه شيئاً من حياة الآثار الفنيّة في حدّ ذاتها. لا وجودٌ لمُتّصلٍ يمزّ من السيّء إلى الجيّد مروراً بالمتوسط؛ إذ أنّ ما يُخفق هو دائماً سيّء، لأنّ فكرة الفن تنطوي على فكرتيّ النجاح والاتساق؛ وهذا ما يبعث على الخصومات المستمرة حول نوعيّة الآثار الفنيّة، وإنّ ظلّت سجالاتٍ عقيمة. الفن طبقاً لمقالة هيغل في أنّه ظهورٌ للحقيقة، هو موضوعيّاً شديدٌ غير متسامح، حتى بالنظر إلى ما يُمليه المجتمع تعدديةً سلميةً لدوائر قائمة ما ينفك المجتمع يقَدّم التعلّات لتبريرها إيديولوجياً. ومما لا يُطاق بخاصّة هو تلك «التسلية الجيدة» التي تخوض فيها مكاتبُ الخبراء الذين [٤٦٤] يعملون جاهدين أمام ضميرهم الفاسد، على تبرير مسؤوليتهم عن سلعة الفن. في جريدة يومية نقرأ أنّ كوليت اعتُبرت في ألمانيا، كاتبة صالون، وأنّها في فرنسا كانت تحظى ببهزج كبير لأنّ الفرنسيين لم يكونوا يميّزون بين التسلية والفن الجاد، بل فقط بين الفن الجيّد

والفنّ السيء. في واقع الأمر، كوليت تؤدّي فيما وراء الراين، دور البقرة المقدّسة. وفي المقابل، يتوارى في الثنائية المتصلّبة في ألمانيا، أعني ثنائية فنّ رفيع وفنّ ضيع، ابتسار ثقافي من ابتسارات البرجوازية الصغيرة. الفنانون الذين ينتمون طبقاً للمقاييس الرسميّة، إلى دائرة سفلى، ولكنهم يُظهرون فيها موهبةً أوثنى من التي لأولئك الذين يمثلون منذ وقت طويل، لمفهوم المستوى الفنّي، لا يُشهد لهم بما هم عليه. يوجد طبقاً للعبارة الجميلة لفلي هاس، «أدب جيّد» ذو نوعيّة سيئة و«أدب سيء» ذو نوعيّة جيّدة، وكذلك الأمر في الموسيقى. لكن الاختلاف بين التسلية والفنّ المستقلّ، يستمدّ جوهره من الصفات الموضوعيّة للأمر برأسه، طالما أنّه اختلاف لا يغيض الطرف عن الطابع المزعوم لمفهوم المستوى أو الدرّجة، ولا عن الحراك الإبداعي غير المنظّم في الدائرة السفلى. إلّا أنّه ينبغي أن يتحوّل الاختلاف إلى فروق بيّنة؛ إذ أنّه فضلاً عن ذلك، لم يكن الفصل بين الدوائر حتّى في القرن التاسع عشر، فصلاً جذريّاً كما صار إليه في عصر الاحتكار الثقافي. ذلك أنّه في صياغات متاحة سواء في شكل رسيمة تحضيريّة أو قوالب نموذجيّة، لا نعدّم آثاراً فنيّةً يضحى فيها بالمبنى لصالح المفاعيل المحسوبة، تجدّ لها محلاً ضمن الحلقة الثانويّة للدورة الاستطقيّة، لا بل تفوقها من حيث صفاتها اللطيفة، فتصير بعد أن يكون طابع التسلية فيها قد تبدّد، إلى أفضل ممّا كانت عليه. حتّى علاقة الفنّ الوضع بالفنّ الرفيع لها ديناميّتها التاريخيّة. في بعض الأحيان، ما كان في الأصل مرصوداً للاستهلاك، يكون له في وقت لاحق بالنسبة إلى الاستهلاك المعقلّن كليّاً والمخطّط له من علّ، مفعول نموذج للإنسانيّة. وحتّى الأثر الذي لا يكون مبنياً بالتمام، لا يكوّن مقياساً ثابتاً، بل له مشروعيتّه حيث تضرب الآثار الفنّيّة إلى تصويب نفسها بالرجوع إلى درجتها الشكليّة فلا تظهر على أكثر ممّا هي عليه. كذلك نرى الموهبة الخارقة لبوتشيني [١٦٥٤] في أعماله الباكّة التي تمرى من التكلّف من مثل مانون ليسكو والفجرية، تتبدّى بكيفيّة أفصح ممّا في أعماله المتأخّرة التي تتردّى من حيث أنّها أكثر طموحاً، إلى كيتش جزاء التفاوت بين الجوهر والعرض. فلا مقولة من مقولات الاستطيقا النظرية يمكن أن تُستخدَم بكيفيّة متصلّبة باعتبارها معياراً راسخاً ثابتاً. إذا لم تُدرَك الموضوعيّة الاستطقيّة إلّا ضمن النقد المحايث للأثر الفنّي بعينه، فإنّ الطابع المجرد الضروريّ للمقولات يغدو مصدرَ أخطاء. وينبغي للاستطيقا النظرية التي لا تستطيع أن

تتطور إلى نقد محايت، أن تصوغ على الأقل، بواسطة التفكر المضاعف، نماذج لتصويبها. لنستشهد ههنا بأقرباخب ويوهان شتراوس. أما كارل كراوس فقد دفعه النفور من الثقافة الرسمية وميله إلى الكلاسيكيات، إلى التشديد بخاصة على تلك الظاهرات، ولا سيما ظاهرات أدبية من مثل نستوري. وعلينا بالطبع أن نحترس من إيديولوجيا أولئك الذين يقدمون أعدارا تُباع وتشتري، لأنهم لم يتمكنوا من مقتضيات الآثار الفنية الأصيلة وصراطها. لكن الفصل بين الدوائر بما هو موضوعيا، ترسب تاريخي، ليس مطلقا. حتى في الأثر الفني الرفيع الذي يصعد استقلالية، ثمة لحظة كونه لأجل آخر التماسا للاستحسان. فالتمام، لا بل الجمال نفسه، يقول: «أو لست جميلا؟» ومن ثم هو في ذاته، طيش. وفي المقابل، الكيش الأكثر بؤسا الذي يظهر مع ذلك وبالضرورة، على أنه فن، لا يمكن أن يعوق ما يستكره، أعني لحظة الفني - ذاته، دعوى الحقيقة التي يخذلها. كوليت كانت موهوبة. فهي تفلح في مجال اللطائف، ومثاله روايتها القصيرة ميتسو، ولكن أيضا في ما هو أعمق من مثل نزوة البطلة في المتحررة الساذجة. ويمكن القول إجمالاً، إنها كانت مثل فيكي باوم ولكن في لغة تفوق لغتها تهديبا. ذلك أنها قدمت طبيعة ذات عينية مزورة وبكيفية تشرح الصدر حد الإهانة، ولم تخش الخوض في ما لا يطاق، كما في نهاية تلك الرواية حيث تجد البطلة التي يعوزنها الانعاط، المتعة في حزن الزوج الشرعي، وهو ما استحسنته الجميع. ذلك أن كوليت قد أسعدت الجمهور بروايات عائلية حول الدعارة في الأوساط الراقية. إن المؤاخذه الأكثر وجاهة ضد الفن الفرنسي الذي غذى الفن الحديث برمته، هو أن اللغة الفرنسية لا يوجد فيها أي لفظ يشار به إلى «الكيش»، وهذا هو تحديداً ما يجعلها محل تقريظ وإطراء في ألمانيا. أما الهدنة بين الدوائر الاستيطيّة فتشهد [٤٦٦] على تحييد الثقافة: بما أن روحها لم يعد روحاً ملزماً فإنها تعرض خيارا بين الرفيع والمتوسط والرديء. إن الحاجة إلى التسلية وإلى ما يوصف بالاسترخاء، يبتدعها مجتمعٌ سيعسر على أفراده من شدة القهر، أن يتحملوا على غير ذلك الوجه، عبء وجودهم ورتابته، ولن يكون بإمكانهم في أوقات الفراغ المرصودة والمسيرة، أن يدركوا شيئاً آخر غير ما تهبه لهم صناعة الثقافة الذي تنتمي إليه أيضاً في الحقيقة، الفردنة الزائفة في الروايات التي تنسج على منوال روايات كوليت. لكن التسلية لا تصير بالحاجات، أفضل، فهي ترتخص وتحد بقاء الفن

الجاذ، لتصير في النهاية عقيمة ومنمطة وغير متسقة بكيفية مجردة. لقد غدت التسلية حتى حين كانت ذات نوعية ولاسيما في شكلها النبيل، مبتذلة، مذ استولى مجتمع التبادل على الإنتاج الفني أيضاً وحوله إلى سلعة. مبتذل هو الفن الذي يحط من قيمة البشر من حيث ينقص المسافة ويخضع إلى الإرادة المنحطة للبشر؛ فهو ما يُثبت ما فعله به العالم بدلا من أن يثور على انحطاطه. ذلك أن سلع الثقافة مبتذلة من جهة ما هي مطابقة للبشر بإذلالهم وانحطاطهم؛ وملاصحتها هي تعبير عن الشماتة. ليس ثمة صلة مباشرة بين الحاجة الاجتماعية والنوعية الاستطبيقية، ولا حتى في ما يُزعم أنه مجال الفن الوظيفي. ومثاله أنه منذ مئات السنين لم يكن البناء قط في ألمانيا حاجة ملحة مثلما كان بعد الحرب العالمية الثانية. ومع ذلك، فن العمارة الألماني بعد الحرب يُرثى له. تسوية فولتير بين الحاجة الحقيقية والمتعة الحقيقية، لا تصدق استطبيقياً؛ ولا يمكن أن يكون ربط مرتبة الآثار الفنية بالحاجة الاجتماعية ذا معنى إلا بواسطة نظرية في المجتمع برتمه، وليس بالرجوع إلى حاجات السكّان وإلى ما يمكن أن يُفرض عليهم بكل سهولة.

إحدى لحظات الكيتش التي يمكن أن تقدّم باعتبارها تعريفا، ستكمن في الإيهام بمشاعر ليست ماثلة، ومن ثمّ تحييدها وتحييد الظاهرة الاستطبيقية. سيكون الكيتش الفن الذي لا يمكن أو لا يريد أن يُحمّل على محمل الجدّ، [٤٦٧] ومع ذلك ثمة في ظهوره مصادرة على الجاذة الاستطبيقية. لكن، أيّا كانت درجة بداهة هذا الإثبات، فإنّه غير كاف، إذ لا يتعلّق الأمر ههنا بمجرد التفكير في جميع أشكال الكيتش الرديء الذي يرتفع عنه الشعور. فالإثبات يقول إنه يقع الإيهام بالشعور؛ ولكنّ شعور من؟ هل هو شعور الفنان؟ بيد أنّه من غير الممكن استعادة الشعور كما أنّه من غير الممكن تحويل المماهة إلى مقياس. إذ أنّ كلّ موضوعة استطبيقية تنفصل عن الانفعال غير المتوسط. هل هو شعور ما يقول الفنان على لسانهم قوله بأيّ طريقة يتخيّر؟ هذا أيضاً خيال مثله مثل الشخصيات الدرامية نفسها. لكي يكون ذلك التعريف ذا معنى، سيتعيّن اعتبار الآثار الفنية في ذاتها بوصفها كشافة للحقّ والكذب. لكنّ الحكم على أصالتها يُفضي إلى تعقيدات لا نهاية لها، ومن بينها التغير التاريخي لمغزى حقيقة وسائل التعبير، حتى أنّه لن يكون من الممكن البتّ في أمر تلك الأصالة إلا حالة

بحالة، بئاً لن يعرى مع ذلك من الشك. الكيتش يختلف نوعياً عن الفن بقدر ما هو تكاثره، من حيث هو متشكّل مسبقاً ضمن تناقض الفن المستقل الذي لا بدّ أن يتوفّر على دوافع مميزة تتعارض مع ذلك المُتاح. بيد أنّ هذه الدوافع تخضع من خلال الأثر الفنيّ إلى الحيف الذي سيكتمل مع إلغاء الفنّ وتعويضه بخطاطات الخيال. لا بدّ لنقد الكيتش ألاّ يهمل أيّ عنصر، ولكنه يشمل الفنّ بما هو كذلك. ذلك أنّ الوشيجة التي تربط الفنّ بالكيتش كانت تكوّن أحد قوانين تطوّره الجوهرية في تاريخه القريب. ربّما يكون تاريخ الانحطاط هذا تاريخ تصحيح الفنّ وتقديمه الحقيقي.

نظرا إلى أنّ الموضة را هنا تابعة لمصلحة الرّبح وتندرج ضمن حراك رأس المال، تبعيّة تقوم على تمويل الرّسامين داخل سوق الفنّ ولكنها تقتضي منهم في المقابل سراً أو جهراً، أن يمولوا السوق بما يُنتظر منهم رسماً، ومن ثمّ تبعيّة تشمل ما يُزعم أنّه موزات فنيّة وتحطّم مباشرة الاستقلاليّة، فإنّ الموضة في الفنّ يمكن أن يُطعن فيها كما يُطعن في حذلقه عمال الإيديولوجيا الذين يحولون كلّ مديح إلى إشهار. لكن ما يبحث على إنقاذها هو أنّ منظومة الرّبح تُهيئها مع أنّها تكاد لا تنفي انخراطها في هذه المنظومة. [٤٦٨] والموضة من حيث تعلّق طابوهات استيطيّة من مثل الباطن واللاتزمّ والعمق، يمكن أن نستقرأ فيها علاقة الفنّ بتلك النّعم التي إذ لا تكون البتّة في مأمن من الشك، تُخفّض إلى ذرائع. الموضة هي اعتراف الفنّ باستمرار أنّه لا يكون ما يدّعي أنّه يكونه، وما لا بدّ أن يكونه طبقاً لفكرته. فهي باعتبارها الخائنة بلا تحفّظ إنّما تكون مكروهة بقدر ما تكون لها سطوة ضمن المنظومة القائمة، وهذا الطابع المزدوج هو علامة واضحة على نقيضتها. فلا يمكن أن نميّزها بالتدقيق عن الفنّ كما سترغب في ذلك، ديانة الفنّ البرجوازيّة. إذ أنّه مُدّ انفصلت الذات الاستيطيّة بكيفيّة أثارت الجدل، عن المجتمع وروجه المسيطر، صار الفنّ يتواصل مع هذا الروح الذي هو موضوعي بقدر ما هو زائف، بواسطة الموضة. وبالطبع لم يعد من الممكن أن نحمل على الموضة صفتي التلقائية واللاوعي اللّتين من المرجّح أنّنا كنّا نحملهما عن خطأ، على موزات الماضي: فالموضة هي مستغلّة كلياً، وليست تكيفاً مباشراً مع الطلب الذي ترسّب فيها، طلباً لا يمكن اليوم لأيّ موضة من دون الإجماع عليه، أنّ تنفرض من نفسها. وبما أنّ الاستغلال هو في

عصر الشركات الاحتكارية الكبرى، نموذجُ علاقات الإنتاج الاجتماعية الطاغية، فإن هبة الموضة تمثل هي أيضاً عنصراً موضوعياً على الصعيد الاجتماعي. إذا كان هيجل في موضع من أروع مواضع الاستطيقا، يحدّد تملك ما هو غريب^(١) باعتباره مهمة الفنّ، فإنّ الموضة من حيث يرتفع عنها إمكانٌ مثل تلك المؤالفة ضمن الرّوح، تنطوي على الاغتراب نفسه. ومن ثمّ تجسّد نموذج واقع الحال القائم (دون سواه) اجتماعياً الذي تستسلم له منتشياً. لا بدّ للفنّ لكي لا يُباع ويُشترى، أن يقاوم الموضة، ولكن عليه أيضاً إعصابها لكي لا يعمه عن مجرى العالم وعن مغزاه الموضوعي. هذه العلاقة المزدوجة بالموضة كان بودلير أوّل من تمرّس عليها في أعماله الشعرية والفكرية. مدحُه لقسطنطين غيس^(٢) هو خير دليل على ذلك. وعنده أنّ فنان الحياة الحديثة هو الذي يبقى سيّد نفسه من حيث يتوه كلياً في ما هو زائل عابر. [٤٦٩] حتّى أوّل الفنانين ذو المرتبة العليا الذي رفض التواصل، لم ينفلق عن الموضة ولم يصدها: فرانمبو ترك لنا أكثر من قصيد بليقاع كاباريهات باريس الأدبية. ذلك أنّ الفنّ المعارض بكيفية راديكالية الذي كان قد انفصل دفعةً عمّا يتنافى معه، كان قد هاجم أيضاً بلا هوادة، وهمّ الذات التي تكون لذاتها محضاً، الوهمّ القاتل لاستقامة لا تُلزم إلاّ نفسها، استقامة تُخفي في كثير من الأحيان، رياء فظاً. في عصر القصور المتنامي للرّوح الذاتي أمام الموضوعية الاجتماعية، تطالب الموضة بفائض هذه الموضوعية لتحويله إلى روح ذاتي وهي الغريبة عنه بكيفية موجعة، ولكنها تصوّب وهمّ أنّه سيوجد خالصاً في حدّ ذاته. ومن ثمّ، الاعتراض الأقوى ضدّ المشنّعين بالموضة هو أنّ لها سهماً تاريخياً في إشباع الدوافع الفردية الوجيهة، وهذا ما حدث بكيفية نموذجية، مع البيوغندشتيل الذي قام على الكلّية المفارقة لأسلوب العزلة والتوحد. لكنّ ما يثير ازدراء الموضة هو لحظتها الشبقية التي تذكر الفنّ بما لم يُفلح قطّ في تصعيده بالتمام. من خلال الموضة يسكنُ الفنّ إلى ما يتعيّن عليه أن يرفضه، ويستمدّ من ذلك قوى سرعان ما تضعف في سياق هذا الرفض الذي ما كانت مع ذلك، لتكون من دونه. أمّا الفنّ بما هو ظاهر، فهو لباسٌ جسم لامرئي.

(١) انظر الهامش ٣٩ من النص أعلاه.

(٢) انظر: شارل بودلير، *Le peintre de la vie moderne* - رسام الحياة الحديثة، ضمن: الأعمال الكاملة - *Œuvres complètes*، مصدر مذكور، ص. ١١٥٣ وما بعدها.

وكذلك الموضة هي اللباس باعتباره مطلقا. على هذا يجتمع الفن والموضة. وبالتالي، مفهوم تيار الموضة كارثي، إذ أن الموضة و«المودرن» [الحداثة] مرتبطان من حيث الأثر - ؛ وما كان يُثلب في الفن تحت ذلك الاسم، كان ينطوي في غالب الأحيان، على حقيقة أرسخ من لعبة البراءة ومما يشكو بكيفية بيّنة، نقصاً في الحسن، نقصاً يُبطله فتياً.

في مفهوم الفن، اللعب هو اللحظة التي يترقى فيها الفن مباشرة فوق لاموسوطية البراكسيس وغاياتها. ولكن اللعب موجّه في الوقت نفسه، إلى الوراء، إلى الطفولة، بل إلى الحيوانية. في اللعب، يتردى الفن إذ يرفض المعقولة الغائية، إلى ما دونها. والضرورة التاريخية لتحرير الفن، تتقابل مع طابعه اللعبي، من دون التخلص منه كلياً؛ وعلى العكس من ذلك، التردّي الصرف إلى الأشكال اللعبية يكون بانتظام في خدمة الميول الاجتماعية الاستعادية أو الضاربة في القدم. ذلك أن الأشكال اللعبية هي بلا أي استثناء، أشكال تكرير. [٤٧٠] فهي تقترن حيث تُستحضر بكيفية إيجابية، بقهر تكريريّ تتكيف معه وتسلم بكونه معياراً. في الطابع اللعبي بالذات، يتحالف الفن مع اللاحرية، وهو ما يتناقض جذرياً مع إيديولوجيا شلر. كذلك ينفذ إلى الفن عنصر معاد للفن؛ ولا غرابة في أن خلع صفة الفن عن الفن في الحقبة الأخيرة، يستخدم ضمناً، لحظة اللعب على حساب بقية اللحظات جميعاً. إذا كان شلر يمجّد غريزة اللعب بما هي خاصية بشرية وبمقتضى خلوها من الغائية، فإن ما كان يسميه بصفته برجوازيّاً وفياً، حرية هو ضديد الحرية، وهو في ذلك يتفق مع فلسفة عصره. ذلك أن علاقة اللعب بالممارسة هي أعقد ممّا يذهب إليه شلر في الرسائل حول التنشئة التطبيقية للإنسان. والحال أن كل فن كان في القديم، يصعد لحظات عملية، فإن ما هو فيه لعب يقع من خلال تحييد الممارسة، في طوقها، أي تحت قهر ما هو منمائل دائماً، ويحوّل العنصر اللعبي بالاستناد سيكولوجياً إلى غريزة الموت، الخضوع إلى سعادة. اللعب في الفن هو في البداية، انضباط، ويجعل نافذاً الطابو الذي يعلّق بالتعبير في طقس المحاكاة. ومن ثم، حيث يكون الفن لعباً ولا شيء غير اللعب، لا يبقى شيء من التعبير. إن اللعب هو سرّياً، في تواطؤ مع القدر، ممثلاً للعب الاسطوري الذي يبتغي الفن التخلص منه. والعبارات التي من مثل «الايقاع في

الدم» التي كان المرء يطبقها طوعا على الرقص بما هو شكلُ لعب، تُظهر للنعيان البعد القمعي. إذا كانت لعبة الحظّ ضديدَ الفنّ، فإنّها تغلغل فيه بما هي لعب. لقد كانت الغريزة اللعبيّة المزعومة في انصهار دائم مع هيمنة الجماعات العمياء. فلا يكون للعب سهمٌ في المؤالفة ضمن الفنّ إلا حين يستفيد طابعُ الهول الذي له كما هي الحال عند ببيكت. وإذا كان من المحال التفكير في الفنّ خلوا بالتمام من اللعب ومن المؤالفة، فإنّه بوسعه مع ذلك أن يعيّن تلك البقايا المرعبة التي يحملها في حدّ ذاته، باعتبارها سلبيا بعينه.

في وقت غير بعيد كان الكتاب الشهير «الإنسان اللاعب» لهويتسنغا، قد استعاد مقولة اللعب ونزّلها في مركز الاستطيقا، وليس الاستطيقا وحسب: الثقافة تنشأ مثل لعبة. «لا تعني عبارة «العنصر اللعبي للثقافة»... أنّ اللعب يحتلّ بين مختلف نشاطات الحياة الثقافيّة، مكانة هامة، ولا تعني أيضاً أنّ الثقافة تنتج من خلال مسار تطوّر، عن اللعب، على نحو أنّ شيئا ما كان في الأصل لعبا، سيتحوّل لاحقا إلى [٤٧١] ما لم يعدّ لعبا، ويمكن إذاً أن يُسمى ثقافة. بل ينبغي بالأحرى بيان... أنّ الثقافة هي في البدء لعب»^(١). أطروحة هويتسنغا تقع مبدئيا في دائرة نقد تعيين الفنّ من خلال أصله. بيد أنّ مبرهناته تنطوي على الصادق والكاذب. إذا تناولنا مثله بكيفيّة مجرّدة مفهوم اللعب، يمكن القول إنّ النهج الذي يتوخّى ليس مخصوصا، إذ أنّ الأمر يتعلّق بأنماط سلوك تتباعد بطريقة أو بأخرى، عن ممارسات المحافظة على البقاء. ويفوّته أنّ لحظة اللعب هي بقدر معتبر، نسخة للبراكسيس أكثر ممّا يكون عليه الظاهر. في كلّ لعب، الفعل هو ممارسة يخلو مضمونها من الربط بالغايات، ولكنه يحافظ من حيث الشكل والحدوث، على مقومات ممارسة. ولحظة التكرير في اللعب هي نسخة للعمل غير الحرّ، كما أنّ الرياضة بما هي شكل طاع للعب وغير فتّي، تستدعي أنشطة عمليّة وتؤدّي وظيفة تعويد البشر على مقتضيات الممارسة، ولا سيّما من خلال تكييف الألم الفيزيقي الانفعالي وتحويله إلى لذّة ثانويّة، من دون أن يدرك الأفراد أنّ الممارسة قد تسلّت إلى ذلك خفيّة. نظريّة هويتسنغا في أنّ الإنسان لا

(١) يوهان هويتسنغا، *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* - الإنسان اللاعب. في أصل الثقافة ضمن اللعب، ترجمه ه. ناخوذ، راينيك ١٩٦٩، ص. ٥١.

يتلاعب باللغة وحسب، بل إن اللغة نفسها تنشأ مثل لعبة، هي نظرية تشي بجهل الضرورات العملية النافذة التي تتضمنها اللغة ولا تتخلص منها إلا في طور متأخر، هذا إذا مالت بعامة إلى أن تتخلص منها. وفضلا عن ذلك، من اللافت أن نظرية هويتسغا في اللغة تلتقي مع نظرية فتيغنشتاين اللغوية؛ ففتيغنشتاين يتجاهل هو أيضاً العلاقة المقومة للغة بما هو خارج اللغوي. غير أن نظرية اللعب ينتهي فيها هويتسغا إلى تصوّرات تسدّ الطريق أمام اختزالات الفن في الممارسات السحرية أو الميتافيزيقية الدينية. فلقد تعرّف من منظور الذوات، على أنها صادقة وكاذبة في الوقت نفسه، أنماط السلوك الاستيطانية التي يجمعها تحت اسم «اللعب». وينتهي من ثم إلى نظرية وجيهة في السخرية: «فالمراء يتساءل عما إذا لم يكن بالنسبة إلى البرّي، إيمانه بالميثاث المقدسة، مرتبطا من البداية بعنصر معين لتصور يقوم على السخرية»^(١). «لا يمكن أن نفصل بعض عنصر فكّه عن الميثوس الأصلي»^(٢) [٤٧٢] ذلك أن الاحتفالات الدينية للبرّيين ليست «طلبا للغبية بالنشوة أو وهما... فلا تُعَدُّ وعيا ثاويا في الأساس بما هو 'مظهر خذاع'»^(٣) «أن نفن أو نفتن، فذلك يعني أننا في ذات الوقت نعرف ونُخدع. لكننا نريد أن نُخدع»^(٤). من هذا المنظور، أعني منظور الوعي بالطابع الكاذب للحقيقة، لكل فن سهم في الفكّه، ولا سيما الحدائث الظلماء؛ وكان توماس ماؤ قد شدد على ذلك عند كافكا، وأما عند بيكيت فذلك يبين بنفسه: «في مفهوم اللعب نفسه تكمن وحدة وعدم إمكان انفصال الإيمان واللاإيمان، والرابط بين الجادة المقدسة والدهاء والمزاح»^(٥). ما يُحفل ههنا على اللعب إنما يصدق على كل فن. وفي المقابل، يمكن أن نطمئن في تأويل هويتسغا لل«طابع المبهّم للعب» الذي يدخل بالإضافة إلى ذلك، في صدام مع تعريفه الجدلي للعب بوصفه وحدة «الإيمان واللاإيمان». ذلك أن تشديده على وحدة لا تتميز فيها في نهاية المطاف،

(١) المصدر نفسه، ص. ١٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ص. ١٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ص. ٢٩.

(٤) المصدر نفسه، ص. ٣٠.

(٥) انظر: توماس ماؤ، *Altes und Neues. Kleine Prosa auf fünf Jahrzehnten* - القديم والجديد.

نصوص ثرية قصيرة تعود إلى خمسة عقود، فرانكفورت على الماين ١٩٥٣، ص. ٥٥٦.

أشكال لعب الحيوان والصبية والبرّتين والفنانين، إلّا من حيث الدرجة، وليس تمييزاً نوعياً، إنّما فيه تنويع للعوي بتناقضية النظرية، ويبقى من ثمّ دونَ تعرّف هويتسنا نفسه إلى الجوهر التأسيسي للتناقض استطيقيّاً.

الصدمة السريالية والمونتاج. - المفارقة التي مُفادها أنّ ما يحدث في العالم المعقلّن له مع ذلك، تاريخ، هي مفارقة صادمة ولا سيّما من حيث أنّ العقل الرأسماليّ بمقتضى تاريخه، يتعرّى بوصفه هو نفسه غيرَ معقول. وإنّ الحواسّ لفي رعبٍ من إدراكها عدمَ معقوليّة العقل.

ستكون الممارسة المفهوم الشامل للوسائل التي تُقلّص العوز، وستتماهي مع المتعة والسعادة والاستقلالية التي [٤٧٣] تُصعّد فيها تلك الوسائل. هذا ما تحول دونّه النزعة الممارساتيّة، إذ تعوق المتعة طبقاً لعبارة سارية، وفي تماثل مع إرادة مجتمع يستبدل مثال إلغاء العمل بمثال العمل كامل الوقت. إنّ معقوليّة تصوّر يمنع عن النظر إلى ما أبعد من الممارسة باعتبارها علاقة غايات بوسائل، هو تصوّر يعدم المعقوليّة. فللممارسة هي أيضاً سهمٌ في التوثين. وهذا ما يتناقض مع مفهومها الذي هو بالضرورة مفهومٌ ما هو مرصودٌ لأجل آخر، فتدمره حالما تحوّله إلى مطلق. هذا الآخر هو مركز قوى الفنّ والنظرية على حدّ سواء. أمّا اللامعقوليّة التي تعييبها النزعة الممارساتيّة على الفنّ، فهي ما يُصوّب عدمَ معقوليّتها.

العلاقة بين الفنّ والمجتمع تجد محلاً لها ضمن قاعدة الفنّ وتطوّر المجتمع، وليس في اعتناق مواقف مباشرة نسمّيها اليوم «الالتزام». ولا طائل أيضاً من محاولة إدراك هذه العلاقة نظريّاً من خلال بناء رتيبٍ لمواقف غير امتثالية للفنّ على مرّ التاريخ، ومقابلتها بمواقف إثباتيّة. إذ أننا لا نعلم آثاراً فنيّة سيتعيّن تعنيفها لكي تُدمج ضمن سنن غير امتثالية هي على كلّ حال مؤقّته، آثاراً وقفت موضوعيّتها مع ذلك، موقفاً من المجتمع مُفرقا في النقد.

انحطاط الفن الذي تنعالي الأصوات بنشره اليوم مع شيء من العُجب والاضطغان، سيكون كاذباً، جزءاً لا يتجزأ من التكيف. ذلك أن إبطال التصعيد، تحصيل اللذة غير الموسوط والمؤقت الذي يُفترض أن يقدمه الفن، يتنزل ضمن الاستطيقا فيما دون الفن، ولكن ذلك التحصيل لا يمكن أن يحقق على صعيد الواقع الفعلي، ما يُنتظر منه. أما الموقف الذي اعتنقه بعضهم مؤخراً، أعني لاثقافة الثقافة والتحنس لجمال معارك الشوارع، فهو استئناس لعمليات دادائية استشرافية. إن الاستطيقية المتهافة لسياسة المدى القريب، هي مكمل لتراخي القوى الاستطيقية. إذ أنه حين ننصح بالجاز وبالروك إندر رول بدلاً من بيتوفن، فإننا لا نفكك الكذبة الإيثباتية للثقافة، بل نلتبس عذراً للبربرية والمصلحة الزبح التي تقوم عليها صناعة الثقافة. وصفاتٌ مثل تلك المتوجات التي يُزعم أنها حيوية وغير مشوهة [٤٧٤] إنما تُعدّها توليفاً تلك القوى التي يجابهها ما يُزعم أنه الرفض الأكبر: وإنها لمشوهة حقاً.

ما تنفك مقالة نهاية الفن التي توشك أن تحدث أو حدثت حقاً، تتكرر على مرّ التاريخ، وبخاصة منذ الحداثة؛ أما هيجل فقد أنعم النظر في تلك المقالة فلسفياً، ولم يخترعها. والحال أنها تتخذ اليوم مظهر ما هو مضاد للإيديولوجيا، كانت تكون إلى حدّ طور غير بعيد، إيديولوجيا المجموعات المنحطة تاريخياً التي كانت تخال أنها ترى في نهايتها نهاية كل شيء. أما نقطة التحول الحاسم فتتمثل فعلاً في حظّر الشيوعيين للفن الحديث، حظراً عطل الحركة الاستطيقية المحايثة باسم التقدّم الاجتماعي؛ غير أن وعي الأباراتشيك الذي أعلن ذلك الحظّر، كان وعي البرجوازية الصغرى القديمة. إن الخطابات حول نهاية الفن تُسمع بانتظام عند المعاهد الجدلية حيث يظهر فجأة تشكّل جديدٌ يحلّ سجالاً محلّ التشكّل الفائت. منذ هيجل، كانت النبوءات التي تتعلّق بالزوال جزءاً لا يتجزأ من فلسفة في الثقافة تدعي القدرة على المحاكمة من عل، أكثر ممّا كانت تنتمي إلى التجربة الاستطيقية. وكانت تلك الأحكام تمهّد للإجراءات الكليانية. أما داخل الفن فالأمور كانت دائماً على غير ذلك المجرى. إن النقطة الصفر التي أدركها بيبكيت، نقطة التطرّف الأقصى بالنسبة إلى ولولة فلاسفة الثقافة، تتضمن في حدّ ذاتها ذرة فيض لانهائي. وليس بغير قابل للتفكير أن الإنسانية بعد أن تغلق على نفسها، لن تكون في حاجة إلى ثقافة محايدة،

حين تكون قد تحققت، ذلك أنّ الخطر اليوم يكمن في إلغاء كاذب للثقافة يكون مطيّة للبربرية. عبارة «لا بدّ من الاستمرار» التي تختتم ما لا يقبل التسمية، تختزل النقيضة في القول إنّ الفنّ يبدو من الخارج محالاً وإنه لا بدّ الاستمرار فيه بكيفية محايدة. فالجديد ههنا هو أنّه يتقمّص زواله؛ ذلك أنّه من جهة ما هو نقد للروح المهيمن، هو الروح الذي بوسع أن ينقلب ضدّ نفسه. فالتفكير الذاتي للفنّ يشمل قاعدته ويصير عينياً على مستوى هذي القاعدة. أما القيمة السياسية التي استفادتها مقالة نهاية الفنّ منذ ثلاثين عاماً، ومثاله بطريقة غير مباشرة، نظرية بنيامين في الاستنساخ^(١)، فقد فقدت. وفضلاً عن ذلك، كان بنيامين [٤٧٥] قد رفض في محاوره من المحاورات، إسقاط فنّ الرسم الراهن، على الرغم من دفاعه اليائس على الاستنساخ الميكانيكي: كان ينبغي في نظره المحافظة على سُنن وتقاليده فنّ الرسم لأجل أزمة أخرى أقلّ ظلمة من تلك الأزمنة التي عاصرها. لكن بالنظر إلى الخطر الذي ما ينفكّ يتهدّد بمسح الفنّ إلى بربرية، أن يلتزم المرء الصمت فذلك أفضل ولا ريب من الالتحاق بصفّ العدو ومن معاضدة تطوّر يقوم على الاندماج ضمن واقع الحال القائم لأنّه الأقوى. إنّ زيف ما ينادي به الثقافتون نهاية للفنّ، يكمن في السؤال عن «ال لماذا» التي يختصّ بها، مشروعيته بالنظر إلى البراكسيس الآن وهنا. لكنّ وظيفة الفنّ في هذا العالم الوظيفي بالتمام، هي أن يكون خلواً من أيّ وظيفة؛ وإنها من ثمّ لمحض خرافة أن نعتقد أنّه بإمكانه أن يتدخل مباشرة أو أنّه يحثّ على التدخل. استعمال الفنّ وسيلة إنّما يخرب مناهضته للوسائلية؛ فلا يُثبت الفنّ للعقل العملي أنّه يعيد العقل، إلّا عندما يأخذ في الحسبان محايشته. ولكي يعارض مبدأ الفنّ لأجل الفنّ، المبدأ الذي صار متقادماً ومهملاً بكيفية لا رادّ لها، لا يستسلم الفنّ إلى الغايات التي هي خارجيّة عنه، بل يتخلّى عن وهم مملكة خالصة للجمال التي سرعان ما تنكشف على أنّها كينش. في السلب المتعين يسجل الفنّ العناصر المنفصلة للإمبريّا التي يكون له فيها محلّ، فيجمعها من حيث يحولها إلى ماهية هي في الآن نفسه مُسوخ؛ كذلك تأوّل بودلير شعار «الفنّ لأجل الفنّ» لحظة نشره على الملأ. لم يحزن قطّ وقتّ إلغاء الفنّ، والدليل على ذلك هو في إمكاناته التي هي

(١) انظر: فالتر بنيامين، المصنّفات - *Schriften*، مصدر مذكور، المجلد الأول، ص. ٣٦٦ وما بعدها.

مفتوحةً عينيًا، مع أنَّها في غالب الأحيان إمكانات نغفل عنها كأنَّ سحرا مُسْها. حتَّى حين يعتنق الفنَّ من باب المعارضة والمناهضة، موقفَ حرّية، فهو ليس حرّاً، إذ أنَّه حتَّى المناهضة ينبغي تعقيدها وتوجيهها. وسيكون بالطبع، تقرّظا سهلا أن تُثبت أنَّه ليس بالإمكان توقُّع أيِّ نهاية. إذ أنَّ الموقف المطابق للفنَّ سيكون في أن يغمض العينين ويُطبق على الأسنان.

صار الطابع الكميْد للأثر الفنّي بالنسبة إلى الواقع الخُبَريّ، برنامجا ذا ملامح بيّنة ضمن الشعر المبهّم. إذ يحقّ للمرء بإزاء كلّ عمل نوعيٍّ من ذلك الشعر، ومثاله شعر سيلان، أن يتساءل إلى أيِّ مدى هي حقّا أعمال مستغلّقة؛ ذلك أن استغلّاقها كما يقول بيتر تسوندي، لا يعني عدَم قابليّة فهمها. [٤٧٦] ويمكن بدلا من ذلك، أن نضع في الأساس، ترابطا بين الشعر المستغلّق وبين عناصر اجتماعيّة. إذ أنَّ الوعي المشيؤ الذي يندمج مع إدماج المجتمع المصنّع، ضمن أفرادهِ، هو قاصر على تلقّي ما هو جوهرّي في القصائد فلا يرى فيها إلّا مضامينها وأغراضها وما يُزعم أنَّها قيمة إخبارية. على الصعيد الفنّي، لم يعد الناس يُدرّكون بعامةٍ إلّا من خلال الصدمة التي تتخذ شكل ما تسمّيه الإيديولوجيا العلميّة المزيّفة تواصلًا؛ أمّا الفنَّ في حدّ ذاته فلا يكون نزيها إلّا حين يمتنع عن المشاركة في لعبة التواصل. إنَّ اللُزومَ المتنامي لفصل الشعريِّ عن المضمون والغرض والمقاصد، هو الذي يكوّن حقّا، الدافع المباشر لطريقة الشعر المستغلّق والمبهّم. وهذا الإلزام مرّ من التفكّر إلى الشعر: فيعمل على السيطرة على غاياته، وهو ما يتطابق في الوقت نفسه، مع قانون حركته المحايثة. يمكن اعتبار الشعر المستغلّق الذي نشأ تصوُّره مع حقبة البيوغندشتيل وله نقاط مشتركة مع مفهوم الإرادة الأسلوبية في تلك الحقبة، الشعر الذي يعمل من نفسه على إنتاج ما لا ينتج عنه لولا ذلك، إلّا تاريخيًّا بوصفه شعرا منظوما، وفي هذا التصوّر لحظةً وهميّة تتعلّق بتحوّل المغزى المفخّم إلى مقصد بعينه. في الشعر المستغلّق يصير مغرُضًا، أي غرض معالجة في حدّ ذاته، ما كان يحدث قديما في الفنَّ من دون أن يكون الفنَّ قد انكبّ على معالجته: بهذا المعنى، التفاعل الذي نجده عند فاليري، بين الانتاج الفنّي والتفكّر الذاتي لمجرى الإنتاج، كان تشكّل مسبقًا مع مالماريمه. فكان باسم يوطوبيا فنّ تخلص من كل ما هو أجنبيّ، غير مسيِّس وبالتالي،

ذا نزعة محافظة متطرّفة. لكنّ في رفض «الرسالة» التي يطالب بها اليوم كلّ المحافظين بنبرة معسولة، كان قد مال إلى القطب السياسيّ المقابل، إلى الدادائية؛ فالمرء لا يعدم في تاريخ الأدب شخصياتِ المنزلّة بين المنزلتين. منذ مالا رمية شهد الشعر المبهّم في تاريخه الذي يفوق الثمانين عاما، تحوّلًا بعينه، أعني من حيث ردّ الفعل على النزعة الاجتماعية: عبارة «البرج العاجي» لا تشمل الأعمال الفنيّة التي بلا نوافذ. أمّا البدايات فلم تكن تخلو من الانفلاتات الرعناء واليائسة لديانة الفنّ تلك التي [٤٧٧] توهم نفسها بأنّ العالم خُلِق لأجل بيت شعريّ جميل أو جملة نثرية مكتمّلة. عند سيلان الذي هو من أحد أهمّ ممثلي الشعر المبهّم في الشعر الألمانيّ المعاصر، مغزى تجربة الإبهام قد انقلب رأسًا على عقب. فهذا الشعور مطبوع باستحياء الفنّ من الألم الذي يأبى التصعيد كما التجريب. ولذلك تلتمس قصائد سيلان التعبير عن الهول المرعب بالصمت. حتّى مغزى حقيقتها هو سلبيّ. إذ أنّها تحاكي لغةً فيما تحت اللغة القاصرة للبشر، بل في ما دون كلّ لغة عضويّة، لغةً ما هو ميتّ في الحجر وفي النجوم. ومن ثمّ تُحذَف آخر بقايا العضويّ، فيظهر ما كان بنيامين قد عاينه في بودلير إذ قال إنّ شعره شعرٌ يعرى من الهالّة. ذلك أنّ التكتّم اللانهائيّ الذي يتوخّاه سيلان في راديكاليّته، هو الذي يزيد من قوّتها. فلعنّة ما هو عريّ من الحياة تغدو المواساة الأخيرة للموت المفقود لكلّ معنى. والمرور إلى اللاعضويّ لا يعاين في الأغراض والمواضيع وحسب، بل يمكن أن نعاود في الأعمال المنغلقة، بناء الممرّ من الهول إلى الصمت. فسيلان ينقلّ وهو يتوخّى في هذا ما يشبه الطريقة التي تعامل على نحوها كافكا مع الرسم التعبيريّ، التصيّر غير التشكيليّ للمشهد الذي يقترب من ثمّ إلى ما هو لاعضويّ، ويحوّله إلى مسارات لغويّة.

ما يُشار إليه على أنّه فنّ واقعيّ، يضخّ من حيث يظهر فنًا، معنى بعينه في الواقع الذي يتعهّد مثل ذلك الفنّ بنسخه من دون أوهام. وهذا بالنظر إلى الواقع، هو قبلًا، إيديولوجيّ. استحالة الواقعيّة اليوم ليست داخل الاستطبيق وحسب، بل أيضاً نتج عن الكوكبة التاريخيّة للفنّ وللواقع.

يكاد تقديم الموضوع والواقعية الاستطبيقية يتضادان اليوم حدّ التناقض، وذلك ولا ريب طبقاً لمقياس واقعي: بيكيت أكثر واقعية من الواقعيين الاشتراكيين الذين زوّروا الواقع من خلال مبادئهم في الواقع الفعلي. ولو حملوا الواقع على محمل الجدّ بالقدر الكافي، لاقتربوا ممّا كان لوكانش يستكره، لوكانش الذي يفترض أنّه قال أثناء إيقافه برومانيا، إنّه علم عندئذ علم اليقين أنّ كافكا كاتب واقعي.

[٤٧٨] لا ينبغي خلط تقديم الموضوع مع المحاولات التي تعمل على انتزاع الفنّ من توسيطه الذاتي وإقحام الموضوعية فيه من الخارج. فالفنّ هو امتحانُ حظّ السلب الموجب: أنّ سلب السلب ليس موجباً، وليس المؤالفة مع موضوع هو في حدّ ذاته غير مؤتلف.

أنّ المفهوم الشامل للمحظورات يتضمّن تقنيّاً لما هو صحيح، فهذا يبدو على أنّه يتنافى مع النقد الفلسفي لمفهوم سلب السلب باعتباره موجباً^(١)، ولكن في النظرية الفلسفية والممارسة الاجتماعية التي تتضمنها، يدلّ ذلك المفهوم على تخريب العمل السلب للذهن. في الخطاطة المثالية للجدلية، يشي هذا التخريب بمحدودية الطرح المضادّ الذي يفترض أنّ نقده يشرّع لوجاهة الأطروحة على صعيد أعلى. من هذا المنظور أيضاً، ليس الفنّ والنظرية بمختلفين على الإطلاق. حالما تُرفع الطبائع والأمزجة التي تقوم مقام السلب استيقياً، إلى مصافّ قواعد موجبة، فإنّها تتجمّد في تجريدية أمام الأثر الفنيّ المتعين والتجربة الفنية، ثمّ تُدرج ضمنها ميكانيكياً، لحظات الأثر الفنيّ على حساب تداخلها وتنافذها. ومن اليسير أنّ تتخذ وسائل طلائعية من خلال التقنين، شكل الاستعادة والاستصلاح لتتقرن بعناصر بنيوية هي التي كانت قد تمرّدت عليها نفس الطبائع والأمزجة التي غدت تقوم مقام القاعدة. إذا كان كلّ شيء في الفنّ مسألة فونيرق، فكذلك هي الحال بين المنع والأمر. قد تكون المثالية التأمليّة التي أفضت إلى مقالة هيجل في السلب الإيجابي، استعارت من الآثار الفنية، فكرة التوافق المطلق. فالآثار الفنية يمكن حقّاً من حيث مبدأ اقتصادها

(١) انظر: نيودور ف. أدرنو، *Negative Dialektik* - جدلية سلبية، مصدر مذكور، ص. ١٥٩ وما بعدها. [وهذا النص هو الذي سنعكف على تعريبه بعد أن نفرغ من نظرية استطبيقية. المترجم]

ويوصفها نتائج، أن تكون في حد ذاتها أكثر اتساقاً أي طبقاً لمنطق الذهن أكثر إيجاباً، من النظرية التي تستهدف بلا توسط، ما هو فعلي. ولا ينكشف الطابع الوهمي لمبدأ التطابق حتى في الأثر الفني أيضاً، إلا حين يتمادى التفكير في التفكير، لأن قيمة الأثر الفني لا تستتب من دون آخر؛ وبهذا المعنى أيضاً لا تعرف الآثار الفنية سلباً موجبا.

[٤٧٩] تقديم الموضوع يعني في العمل الاستطقي، تقديم الأمر برأسه، وتقديم الأثر الفني، على من ينتج وعلى من يتلقى معاً. كان شونبرغ يقول: «إني أرسم لوحة، وليس كرسياً». ومن ثم، يكون التقديم الخارجي موسوفا استطيقياً بذلك التقديم المحايث، ولو كان التقديم بلا توسط، من حيث هو تقديم لما يعرض إذ أنه يكون جزءاً لا يتجزأ من العالم، لفاته الطابع المزدوج للفن. في الأثر الفني أيضاً يستفيد مفهوم السلب الموجب معنى مغايراً؛ ويمكن الخوض استطيقياً، في مثل هذه الإيجابية من حيث أن تقنين المحظورات الحادثة راءنا، هو في خدمة تقديم الموضوع باعتباره اتساق الأثر الفني.

تعرض الآثار الفنية التناقضات بوصفها كلاً، ووضعيتها التضاد بوصفها جملة شاملة. وحده التوسط وليس الانتصار إلى هذا الموقف أو ذاك، يجعلها قادرة على أن تتعالى على وضعية التضاد بواسطة التعبير. فالتناقضات الموضوعية تعبر الذات؛ وليست من وضع الذات ولا نتاجاً لوعيتها. هو ذا التقديم الصادق للموضوع ضمن التركيب الداخلي للآثار الفنية. ذلك أن الذات لا تستطيع الانحلال بكيفية خصبة، ضمن الموضوع الاستطقي، إلا لأنها في حد ذاتها موسوطة بالموضوع وتعتبر في الوقت نفسه وبكيفية غير موسوطة، عن المؤلم. أما المتضادات فمفضل تقنياً: أعني في التركيبية المحايثة للأثر الفني التي تجعل التأويل شفافاً مفتاحاً على علاقات التوتّر في الخارج. وهذه التوتّرات لا تُستنسخ، بل هي التي تشكّل الشيء برأسه؛ فهذا دون سواه ما يكون المفهوم الاستطقي للشكل.

حتى في مستقبل أفضل وخيالي، لن يتعين على الفن أن ينفي أشكال الهول المتراكم، وإلا صار شكله باطلاً.

[٤٨٠] نظريات في أصل الفن

(استطراد)

المحاولات التي تستهدف تأسيس الاستطيقا انطلاقاً من أصل الفن باعتباره ماهيته، هي بالضرورة خداعة^(١). إذا نُزِلَ مفهوم الأصل فيما فوق التاريخ، فإن السؤال الذي يتعلّق به يختلط بتلك الأسئلة ذات الأسلوب الأنطولوجي بعيداً عن الموضوعية المكنية التي تثيرها مفردة «أصل» البراقة. فضلاً عن ذلك، الكلام عن الأصل مع التجرد من عنصره الزمني، يتعارض مع الدلالة الحرفية للمفردة التي يؤكّد فلاسفة الأصل أنّهم قد أحاطوا بها. لكنّ طابع الفن الذي يقوم على أنّه صائر، إنّما يمنع تاريخياً اختزاله في ما قبل التاريخ أو في تاريخ تليد. فأقدم الشهادات على الفن التي وردتنا ليست هي الأصّدق ولا هي بقادرة على رسم مجاله وحدوده، بل لا يتبيّن منها ما هو الفن، إذ أنّها بالأحرى مصدرٌ تلبّيس. من منظور المواد، لا بدّ أن يكون مثاً على بال أنّ أقدم فنّ توارثناه، أعني رسوم الكهوف، إنّما ينتمي إلى مجال المراثيات. ونحن لا نكاد نعلم شيئاً عن موسيقى وشعر تلك الحقب؛ ونُعوزنا القرائن على أطوار يمكن أن تكون مختلفة نوعياً عمّا قبل تاريخ المراثيات. والحقّ أنّه من بين المشتغلين على الاستطيقا، كان كروتشه أول من سبق بروح هيغلي، إلى اعتبار أنّ السؤال عن الأصول التاريخية للفنّ، لا وزن له استطيقياً: «بما أنّ هذه الفعالية الفكرية هي موضوع للتاريخ، فإنّه بوسعنا أن نتعرّف في التاريخ، إلى أي مدى هو خلف أنّ نطرح مسألة أصل الفنّ... إذا كان التعبير شكلاً للوعي، فكيف لنا عندئذ أن

(١) المؤلف مدينٌ في بعض المسائل المطروحة ههنا، للمراجعة النقدية للأنسة ريناته فيلاند (من سيمينار الفلسفة بجامعة فرانكفورت)، فشكراً جزيلاً لها.

نبحث عن الأصل التاريخي لشيء ليس هو بنتاج للطبيعة، شيئاً يفترضه التاريخ البشري؟ كيف لنا أن نبرهن على التكوّن التاريخي لما هو مقولة بمقتضى ما هي مقولة بها نفهم كلّ تكوّن [٤٨١] وكلّ واقعة تاريخية؟^(١) ومع ذلك، أتى كانت وجاهة مقصد عدم الخلط بين الأقدم ومفهوم الأمر برأسه الذي لا يصير إلى ذلك إلا بواسطة الانبساط والتطور، فإن استدلال كروتشه مشكوك فيه. ذلك أنه من حيث يطابق بإطلاق بين الفن والتعبير «الذي يفترضه التاريخ البشري»، إنما يغدو الفن في نظره، ما ينبغي أن يكون في نهاية المطاف بالنسبة إلى فلسفة التاريخ، أي «مقولة»، شكلاً ثابتاً للوعي، هي من حيث الشكل، ستاتيكية، حتى وإن قدّمه كروتشه على أنه بما هو كذلك، فعالية صرف أو تلقائية. ومن ثم، مثاليته كما علاقات استطيعاه الأصلية [فلسفة] برغسون، تحجب عنه العلاقة التأسيسية للفن بما لا يكونه في حد ذاته، بما ليس هو محض تلقائية للذات؛ وهذا ما يُخلّ إخلالاً بيننا بنقده لمسألة الأصل. بيد أن المباحث الامبريقية التي اشتغلت مذاك على تلك المسألة، لا تحت البتة على مراجعة حكم كروتشه. وسيكون من السهل جداً إلقاء المسؤولية ههنا على الوضعانية النامية التي خوفاً من أن تُفقد من خلال آخر ما يجذ من الوقائع، لم تعد تغامر بصوغ نظرية متسقة، وتجنّد جماع وقائع للبرهنة على أن العلم القائم لم يعد يحتمل نظريات كبرى. فالإتولوجيا التي تشتغل بخاصة وطبقاً لتقسيم العمل الجاري، على تأويل اكتشافات ما قبل التاريخ، صارت تُفرغها تلك النزعة التي تعود إلى فروينبوس، أعني أن ألغاز الحقب الضاربة في القدم ينبغي أن تُفسّر دينياً، حتى حين تتمزّد الاكتشافات على مثل هذه المعالجة المختزلة. لكن صمت العلم فيما يتعلّق بمسألة الأصل، الصمت الذي يتطابق مع نقد الفلسفة لهذا المشكل، لا يدلّ البتة إلا على قصور العلم وإرهاب طابوهات الوضعانية. وننشر ههنا إلى تعددية التأويلات التي ليس بإمكان العلم الذي تخلّص من أوهامه، أن ينفيها، ومثاله ملفيل ج. هريسكوفيتس في «الإنسان وأثره - Man and His Work»^(٢). وإذا كان العالم الراهن

(١) بنيديشو كروتشه، *Asthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*.

Sprachwissenschaft - الاستيعاق بوصفها علماً للتعبير واللغات العامة، ترجمه إلى الألمانية.

فايست ور. بيرس، توبغن ١٩٣٠، ص. ١٤٠.

(٢) Melville J. Herskovits, *Man and His Work*, New York, 1948

يرفض الإجابة الـوَحْدَةَ عن [٤٨٢] سؤال أصل الفنّ وما كان عليه في الأصل وما بقي عليه، ففي هذا الرّفص ترتسم لحظَةً حقيقة. ذلك أنّ الفنّ بوصفه وحدةً إنّما يحيل إلى طور متأخّر. ومن الوجيه أنّ نساءل ههنا هل أنّ مثل ذلك الإدماج هو في الأكثر إدماجٌ ضمن مفهوم، وليس إدماجاً ضمن الشيء الذي ينطبق عليه. ومثاله أنّ الطابع الاصطناعيّ لعبارة «Sprachkunstwerk» التي صارت اليوم دارجة بين المختصّين في اللسان الألمانيّ، والتي تُدرج بواسطة اللغة وبلا أدنى احتراس، الإنشاء الأدبيّ ضمن الفنّ، يُثير الرّيبة فيما يتعلّق بهذي الطريقة، مع أنّ الفنّ كان قد توخّد في سياق سيرورة التنوير. إنّ تجلّيات الفنّ الضاربة في القِدَم متفشّيةً إلى درجة أنّه من العسير كما أنّه من العبث البتّ في ما هو فيها فنٌّ وما ليس هو بفنّ. وحتى بعد ذلك بوقت طويل، لم يزل الفنّ يقاوم مسار التوحيد الذي يشارك فيه في الوقت نفسه. إذ أنّ هذا الوضع لا يستوي بالنظر إلى مفهومه. ما يبدو على أنّه يمتزج بظلمة ما قبل التاريخ، هو غامض لا بسبب بُعده وحسب، بل لأنّه على ذلك النحو يُحفظُ شيءٌ ما من هذا الغامض لا يتطابق مع المفهوم، مع ما لا ينفكّ يتوق إلى الحياة ضدّ ذلك الدمج المستمرّ. ولعلّه ليس ممّا يعدم الأهميّة أنّ أقدم رسوم الكهوف التي يُعرّف فيها إلى نزعة طبيعيّة، تشهد على أمانة قصوى في تمثيل المتحرّك، كما لو أنّها كانت تلتمس كما سيطالب بذلك فاليري، محاكاة دقيقةً للامتّعين، لما هو في الأشياء ليس شيئاً^(١). ومن ثمّ، لن يكون الميل الذي تشي به، ميلاً إلى المحاكاة، ولا طبيعانيّاً، بل سيكون من البداية مناهضةً للتنشئة. لا ينبغي حمل تعدّد الدلالات على محدوديّة المعرفة، أو ليس عليها هي دون سواها، بل هو بالأحرى خاصيّة ما قبل التاريخ. فالتواطؤ لا يوجد إلّا مذ ظهرت الذاتيّة.

ما يوسّم بمشكل الأصل له صدّى في الخصومة حول أيّهما أسبقُ هل هي التمثيلات الطبيعيّة أم هي الأشكال الرمزيّة - الهندسيّة. كذلك نجد فيه متضامناً وغير مفضّح عنه الأمل الذي يتعلّق بإمكان الحكم على الطبيعة الأصليّة للفنّ. بيد أنّه أمل يمكن أن يكون خداعاً. في فاتحة «التاريخ الاجتماعيّ للفنّ»، يقدّم آرنولد هاورز طرْحاً مفاده أنّ النزعة الطبيعيّة هي أقدمُ في العصر الحجريّ: [٤٨٣] «تشهد الآثار

(١) انظر: بول فاليري، الأعمال، المجلّد الثاني، مصدر مذكور، ص. ٦٨١.

بوضوح...على أسبقية الطبعانية، على نحو أنه يغدو من العسير أكثر فأكثر التمسك بنظرية أصلانية فنّ متباعد عن الحياة وعن الطبيعة، أعني نظرية تحقّقية فنّ مؤسّلب^(١). وبينة بنفسها ههنا النبرة السجالية ضدّ نظرية الرومنطيقية المحدثة في الأصل الديني. لكنّ هذا المؤرّخ نفسه سرعان ما يضع حدوداً لفكرة الطبعانية تلك ويضبطها. ذلك أنّ هاوزر الذي ما يزال يستعمل الطرحين الرئيسين المتعارضين في كثير من الأحيان، ينقّدهما من حيث يقومان على مغالطة تاريخية: «ثنائية المرئي واللامرئي، ما يُرى ويُعرّف، تبقى أجنبية كلياً بالنسبة إلى [فنّ الرسم في العصر الحجري]^(٢). ومن ثمّ يتراءى له الطابع اللامتّيز للفنّ الابتدائيّ، كما يتراءى له أيضاً انعدام تميّز دائرة الظاهر من دائرة الواقع الفعلي^(٣). ومن ثمّ هو يحافظ على شيء من قبيل أسبقية الطبعانية بمقتضى نظرية في السحر نتعلّم منها «تلازم المتشابهات»^(٤). وعنده أنّ التشابه قريبٌ من الاستنساخ الذي له سحرٌ عمليّ. بهذا يفصل هاوزر بقوة بين السحر والدين؛ فالسحر لا يصلح إلّا لتوفير وسائل مباشرة للمحافظة على البقاء. بيد أنّه يصعب التسليم بمثل ذلك الفصل الجذريّ مع مبرهنة اللامتّيز واللاانفصال الابتدائيّين. ولكّنه يسمح له بتنزيل الاستنساخ في البداية، على الرغم من أنّ باحثين آخرين من مثل إريك هولم، يطعنون في فرضية الوظيفة السحرية - النفعيّة للاستنساخ^(٥). وفي المقابل، يسوّغ هاوزر لذلك قائلاً: «كان الرسّام - الصياد في العصر الحجري، يظنّ أنّه يتملك الشيء، بذاته إذ يرسمه، وأنّ له بالرسم سطوة على المرسوم»^(٦). ويبدو أنّ ريش يميل هو أيضاً مع شيء من الاحتراس، إلى ذلك التصرّو^(٧). وعلى العكس من ذلك، تعتبر كاتيزا شلوسر أنّ الخاصية اللافتة لطرائق الحصر الحجريّ، [٤٨٤] هي أنّها تتبعد عن النموذج الطبيعيّ؛ ولكنها لا تحمل هذا

(١) Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2^o Aufl., München 1967, I

(٢) المصدر نفسه، ص. ٣.

(٣) المصدر نفسه، ص. ٥.

(٤) المصدر نفسه، ص. ٨.

(٥) إريك هولم، مصدر مذكور، ص. ١٩٦.

(٦) آرنولد هاوزر، مصدر مذكور، ص. ٤.

(٧) فالتر ف. إ. ريش، مصدر مذكور، ص. ١٠٨ وأتي تليها.

التباعد على أيّ «لامعقوليّة ضاربة في القدم»، بل تتأوله على ما ذهب إليه لورنتس وغيلين^(١)، باعتباره شكّل تعبير عن عقل بيولوجي. ومن الواضح أنّ أطروحة النفعية والطبيعانية السحرية غير متماسكة بالنظر إلى الموادّ البحثية، مثل الطرح الفلسفيّ - الدينيّ الذي لم يزل هولم يتمسك به. ذلك أنّ مفهوم الترميز الذي كان يستخدمه بصريح العبارة، يصادر بالنسبة إلى الحقبة الأقدم، على تلك الثنائية التي لم يحملها هاووزر إلّا على العصر الحجري. وعنده أنّ الثنائية ستصلح لتنظيم موحد في الفنّ وستظهر في الوقت نفسه، بنية مجتمع متفصل، وبالتالي سيقوم بالضرورة على المراتبية والمؤسسات، أعني مجتمعا سيقوم على الانتاج. وفي أثناء الحقبة عينها، سيكون قد تطوّر طُقُس وتقنيّ الشكل الموحد، ومن ثمّ تطوّر الفنّ من حيث انفصم إلى دائرة المقدّس ودائرة الدنيوي، إلى نحت المعابد وسيراميك الرُخرف. وبالتوازي مع معاودة بناء الحقبة الإحيائية هذه، تجري معاودة بناء الحقبة قبل الإحيائية، أو كما يشير إليها العلم اليوم، «التصوّر غير الحسيّ للعالم»، التي ستصّف بكونها «الوحدة الجوهرية لكلّ ما هو حيّ». لكنّ معاودة البناء هذه تصطدم بالطابع الكميّد موضوعيا الذي للظواهر الضاربة في القدم: إذ أنّ مفهومها من مثل «الوحدة الجوهرية» إنّما يفترض بالنسبة إلى الحقبة الابتدائية، فضما بين الشكل والمادة، أو يتأرجح على الأقلّ بين فكرة هذا الانفصام وفكرة تلك الوحدة. ومن ثمّ، يمكن أن تكون لمفهوم الوحدة تبعات وخيمة. إذ أنّ استعماله الحاليّ يجعل كلّ شيء غامضا مختلطا، بما في ذلك علاقة الواحد والمتكثّر. في الحقيقة، ليس يمكن كما كانت الفلسفة قد تفكّرت ذلك في محاوراة البارمينيدس لأفلاطون، أن نتفكّر الواحد إلّا بوصفه وحدةً المتكثّر. والطابع اللامتيز لعصور ما قبل التاريخ، ليس البتّة من قبيل تلك الوحدة، بل يتنزّل في ما دون الثنائية التي هي الصعيد الوحيد الذي يكون فيه معنّى للوحدة بما هي لحظة قطيعة. لذا، تواجه صعوبات جمّة المباحث التي من مثل مبحث فريتس كراوزه حول «الأقنعة وأشكال الأسلاف». وعنده أنّ التصوّرات الابتدائية غير الإحيائية تقوم على «الربط بين الشكل والمادة، وعلى أنّ الشكل لا يمكن فصله عن المادة. [٤٨٥]

(١) انظر: Konrad Lorenz, «Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung», in: *Zeitschrift*

für Tierpsychologie, Bd. 5, 258, وآرنولد غيلين، مصدر مذكور، ص. ٦٩ وما بعدها.

ولهذه العلة لا يكون تحوّل الماهية ممكناً إلا بتحوّل المادّة والشكل معاً، من خلال انقلاب الأجسام انقلاباً عيّن. ومن ثمّ يكون التحوّل المباشر للماهيات بعضها في بعض^(١). وكروازه على حقّ إذ يبرهن في تعارض مع مفهوم الرمز المستعمل، على أنّ الانقلاب في احتفال الأفنعة، ليس رمزياً، بل هو طبقاً لعبارة يستخدمها صاحب نظرية التطور السيكولوجي هاينس فرنر، «سحرُ تشكيل»^(٢). بالنسبة إلى الهندي، ليس القناع مجرّد جنّ تنتقل قوّته إلى حامل القناع: حامل القناع يغدو هو نفسه تجسيدا للجنّ، ومن ثمّ ينحلّ هو نفسه بوصفه فرداً^(٣). لكنّ هذا يثير شكوكاً: كلّ فرد من أفراد القبيلة بما في ذلك حامل القناع، يترأى له مباشرة الفرق بين وجهه والقناع، وبالتالي الفرق الذي يُفترض طبقاً للبناء النظريّ للرؤى الحديثة، أنّه لا يُدرك. بقدر ما لا يكون الوجه والقناع عين الشيء الواحد، لا يمكن أن يُدرك حامل القناع على أنّه يتقمّص الجنّ ويجسّده. ذلك أنّ لحظة الإخفاء والتستر محايضة للظاهرة، على العكس ممّا يذهب إليه كروازه: فلا الشكل الذي غالباً ما يكون مؤسّلباً ولا التستر الجزئيّ لحامل القناع سيخلّان بتصور انقلاب طبيعته الحامل انقلاباً عين بواسطة القناع^(٤). ولا ريب أنّ هذه الظاهرة تتضمّن شيئاً من الاعتقاد في التحوّل الفعليّ، من مثل ما يحدث في ألعاب الصبية حيث يعسر عليهم أن يفرّقوا بين ما هم عليه والأدوار التي يتقمّصونها، ولكن يبقى باستطاعتهم أن يعودوا في كلّ لحظة عين، إلى الواقع. حتّى التعبير ليس البتّة ظاهرة أولائيّة، بل هو نتاج صيرورة. ويمكن أن يكون نجم عن الاحيائية. إذ أنّه حين يحاكي فرد قبيلة الحيوان الطوطم أو قوّة إلهية مخيفة، ويتقمّصها، حينئذ يتشكّل التعبير آخر ما يكون الفرديّ لذاته. والحال أنّ التعبير يبدو في الظاهر على أنّه ينتمي إلى الذاتية، فإنّ فيه أيضاً من جهة ما هو تخارج، اللآنا، الجمعيّ ولا ريب. [٤٨٦] إذ أنّ التعبير يشهد لا محالة على صدق، من حيث تصادق الذات على ذلك الجمعيّ إذ تخوض غمار التعبير. إنه فقط لحظة تقوى الذات من حيث تصير إلى الوعي بذاتها، يستقلّ التعبير ويغدو تعبيراً عن تلك

(١) انظر: فريش كروازه، مصدر مذكور، ص. ٢٣١.

(٢) Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1926, 269.

(٣) المصدر نفسه، ص. ٢٢٣.

(٤) المصدر نفسه، ص. ٢٢٤.

الذات، ولكنه يحافظ على حركة أن يتكوّن من نفسه. أما استنساخ الواقع فيمكن أن يُتأوّل على أنّه تشيئة لذلك المسلك الذي يعادي تحديداً الميل الذي هو التعبير الموضّع وإن كان في حدّ ذاته ابتدائياً. وفي الوقت نفسه، لمثل تلك التشيئة بواسطة الاستنساخ، بعدُ تحرّريّ: فهي تساعد على تحرير التعبير من حيث تجعله تحت تصرّف الذات. ربّما كان التعبير يُعوّز البشر في القديم، مثلهم مثل الحيوان الذي لا يضحك ولا يبكي، في حين كانت أشكالهم تعبّر مع ذلك، عن شيء ما من دون أن يكون الحيوان يحسّ به. هذا ما تذكّر به الافئدة التي تشبه الغوريلا، ثم الآثار الفتيّة. إذ أنّ التعبير بوصفه عنصراً فنيّاً مشحوناً بالطبيعة، هو في حدّ ذاته مغايّر لمجرّد الطبيعة. - إنّ التنافر الشديد بين التأويلات التي ذكرنا أعلاه، ينتج عن تعدّد دلالات موضوعي. حتّى عندما نقول إنّ اللحظات المتنافرة كانت في ظاهرات فنّ ما قبل التاريخ، مختلطة، فإنّ في هذا القول مغالطة تاريخيّة. ويبدو بالأحرى أنّه لكي يُتحرّر من قهر المتفشي، قد نشأ الفصل والوحدة في الوقت نفسه الذي نشأ فيه تنظيم اجتماعي مناسك. هذا ما يُضفي أهمية على ملخص هرسكوفيتس من حيث تشديده على أنّه لا يمكن التمسك بنظريّات التطور التي تشتقّ الفنّ من «مبدأ مصداقيّة» هو ابتدائيّ، رمزيّ أو واقعيّ، بالنظر إلى الكثرة المتناقضة لظاهرات فنّ ما قبل التاريخ والابتدائي. فالتعارض الغليظ بين المواضيع الابتدائية، نعتي أشكال الأسلبة، وبين واقعيّة العصر الحجري، ينتج عنه في كلّ مرة أفراد أخذ البعدين على جِدة. ويمكن أن نتعرّف إلى طغيان هذا البعد أو ذاك في ما قبل التاريخ، بقدر ما نتعرّف إلى ذلك في الشعوب «البريّة» اليوم. فالنحت الذي يعود إلى العصر الحجريّ، سيكون على الأغلب، مؤسّلباً للغاية، على العكس من الرسوم «الواقعيّة» المعاصرة له التي نجدها في الكهوف؛ بيد أنّ واقعيّة هذه الرسوم تختلط فيها هي أيضاً، عناصر متنافرة، من مثل المختصرات التي لا يمكن تأويلها لا منظوريّاً ولا رمزيّاً. كذلك سيكون فنّ الابتدائيين مركباً اليوم؛ إذ أنّ الأشكال المؤسّلبة غاية الأسلبة لم تجتث قطّ العناصر الواقعيّة، على الأقلّ في النحت. [٤٨٧] ويمكن أن نكتشف بالانكباب على الأصول، طرائق نموذجيّة تفشّ النظرية الاستطقيّة، ولكن سرعان ما يتعيّن علينا أن نطرح منها ما يُخيّل للرعي الحديث المؤوّل أنّه يملكه يقينا لا مشاحة فيه.

لسنا نعرف فناً أقدم من فنّ العصر الحجري. لكنّ ممّا لا شكّ فيه أنّ الفنّ لم

يظهر مع الآثار الفنيّة سواء كانت سحرية أو كانت حقًا استطيقيّة. ورسوم الكهوف هي طورٌ من أطوار سيرورة، وليست البتّة حقبةً تليدة. فلا ريب أنّ رسوم ما قبل التاريخ قد سبقها مسلكٌ مميزيٌّ، أعني ماثلةً شيء آخر لم تكن تتطابق كليًا مع الاعتقاد في تأثير مباشر؛ إذ أنّه لو لم تنجم لحظةٌ تمييز بينهما لتستقرّ على مرّ حقب طويلة، لكانت الملامح اللافطة في التشكيل المستقلّ لرسوم الكهوف، غير قابلة للتفسير. وإذا كان المسلك الاستطقيّ من قبل كلّ موضّعة، قد انفصل وإنّ بكيفيّة غامضة، عن الممارسات السحرية، فإنّه يحافظ مذّاك على بواقٍ، لكأنّه وقع حفظ الميميزيس بعد أن صارت بلا وظيفة، وعادت إلى الطبقة البيولوجيّة، ربّما تمهيدا لذلك المبدأ الذي يقول إنّ البنية الفوقيّة تتغيّر بكيفيّة أبطأ من تغيّر البنية التحتيّة. من منظور ملامح ما يتخطّاه التطوّر الشامل، كلّ فنٍّ يحمل شوائب رفهن يبعث على الريبة في كلّ ما لم يساوق التطوّر كليًا، أي في ما هو رجعي. لكنّ المسلك الاستطقيّ ليس بالتمام ابتدائيًا. إذ أنّه يؤمن ديمومة الفنّ الذي ما ينفكّ يحتاج إليه، ويجمع ما كان منذ أزمنة تليدة، قد شوّهته الحضارة وقمّعته بعنف، بما في ذلك ألم البشر تحت القهر، ومن ثمّ، ما نجد له ولا ريب، تعبيرا في التشكّلات الابتدائيّة للميميزيس. ولا ينبغي التعاطي مع هذي اللحظة على أنّها تعدم المعقوليّة. فالمعقوليّة متغلّغلة في الفنّ منذ أقدم حقبة تعود إليها آثاره وأيا كانت كيفيّة توارثها. أمّا تعثّن المسلك الاستطقيّ الذي مجّدته الإيديولوجيا بعد ذلك باعتباره الاستعداد الطبعيّ الأزليّ لغريزة اللعب، فيشهد بالأحرى على أنّه ما من معقوليّة كانت إلى يوم الناس هذا، معقوليّة تامّة، أي أنّه ولا معقوليّة كانت ستُحسب بلا تحفّظ، لصالح البشر واقتداراتهم، بل لصالح 'الطبيعة البشريّة'. ما يجري في المسلك الاستطقيّ طبقا لمقاييس العقلانيّة الطاغية، مجرى ما هو غير معقول، [٤٨٨] إنّما هو استنكارٌ للطبيعة الجزئيّة لذلك العقل الذي يستهدف الوسيلة بدلا من الغاية. وما يذكّره الفنّ إنّما هو طبيعّة العقل تلك والموضوعيّة التي تكون تخلّصت من بُنى المقولات القطعيّة. هذا ما يُضفي على الفنّ معقوليّة وطابعه المعرفي. ذلك أنّ المسلك الاستطقيّ هو القدرة على أن يدرك في الأشياء ما يفوق الذي تكون عليه؛ النظرة التي معها يتقلب ما هو كائنٌ انقلاب عين. والحال أنّ ما هو كائنٌ يمكن أن يفنّد بلا أدنى جهد، هذا المسلك باعتباره غير متطابق، فإنّ ما هو كائنٌ لا يُجرب مع ذلك، إلّا ضمنه. إنّ مقالة أفلاطون في الحمية

شرطاً للفلسفة وللمعرفة المفخّمة، تخذّل آجر فكرة المعقوليّة ضمن المميزيس، ليس بحسب ما تقتضيه النظرية وحسب، بل كما يعرض ذلك في موضع فيضّل من الفيدروس. مقالة أفلاطون هذه خُفّضت إلى مُلك ثقافي، من دون أن تفقد مغزى حقيقتها. إنّ المسلك الاستطقيّ هو المصوّب الأمثل لتشيئة الوعي التي رُفعت في الأثناء، إلى مصافّ الجملة الشاملة. وما ينزع في المسلك الاستطقيّ، إلى النفاذ إلى النور والتخلّص من طوق القهر، إنّما يتبدّى تعاكسياً، عند أولئك الذين يعوزهم هذا المسلك الاستطقيّ، أعني عند عديمي الحسّ الفتي. ومن ثمّ، سيكون لمعاينة سلوكهم ودراسته، سهمٌ ثمينٌ في تحليل المسلك الاستطقي. حتّى بالعودة إلى شرائط العقلانية الطاغية، هم ليسوا البتّة الأكثر تقدّماً وتطوّراً، وليسوا هم بالتبسيط، أولئك الذين ستعوزهم هيئةٌ بعينها يمكن استبدالها. هم بالأحرى مشوّهون كليّاً في تركيبهم، حدّ الباثولوجي: إنهم واقعيّون عينيّاً. من يُبدع على المستوى الفكريّ، ضمن الإسقاط، هو مجنون، وليس ضروريّاً أن يكون الفنانون مجانين؛ أمّا من يعدم الإسقاط بالتمام، فإنّه لا يفهم ما هو كائن، إذ أنّه يكرّره ويزوّره من حيث يدعسُ بقدميه ما كانت النزعة القبليحيائيّة قد استشعرته، أعني اتّصال العناصر المفردة والمشتتة بعضها ببعض. أمّا وعيه فزائفٌ زيف الوعي الذي يخلط الاستيهام بالواقع. ذلك أنّه ليس ثمة فهمٌ إلّا حين يتعالى المفهومُ على ما يلتبس تفهّمه. هو ذا ما يمتحنه الفنّ ويقدم عليه الحجّة؛ أمّا الذهن الذي يُبطل ذلك الفهم المفهوميّ، فإنّما يغدو بلا توسيط، حمقاً، ويخطئ الموضوع لأنّه يلتبس إخضاعه. وأمّا الفنّ فيشرع لنفسه ضمن الطوق والقهر، من حيث أنّ المعقوليّة تضعف حين يُكبّت المسلك الاستطقيّ أو حتّى حين لم يعد من الممكن أن يتأسس تحت قهرٍ مساراتٍ جفغنة معيّنة. [٤٨٩] إنّ الوضعية الأكثر اتساقاً تغدو حماقةً حتّى بحسب تحليلات جدليّة التنوير، أعني حماقة الفظّ، أو حماقة من توصلوا إلى إخصائه. إذ أنّ حكمة ذوي الأفق المحدود والضيق التي تفصل بين الشعور والذهن، وتستبشر حين تجدهما على توازن، إنّما هي مثلها مثل الكثير من التزهات، الصورة المشوّهة للوضع الموضوعي الذي طبع الذاتية في حدّ ذاتها على مرّ آلاف السنين من تقسيم العمل، على هذا التقسيم عينه. إلّا أنّ الشعور والذهن لا يختلفان بإطلاق ضمن الطبع البشري وهما متلازمان حتّى في انفصالها. وما يُدرج ضمن مفهوم الشعور أشكال ردود فعل، إنّما

يصير إلى بقايا شعورية باطلة، حالما تنغلق وتصدّ العلاقة بالتفكير وتبقى عمياء عن الحقيقة؛ ولكن التفكير يغدو تحصيل حاصل حين يتراجع خوفاً من تصعيد المسلك المميزيسي. والفصل بينهما بات أمراً قائماً لا رادّ له. بيد أنّ العقل من دون المميزيس، ينتفي من نفسه. ذلك أنّ الغايات بما هي علّة وجود العقل، هي نوعيّة، والقدرة المميزيسيّة هي أيضاً قدرة نوعيّة. إلّا أنّ لانتفاء العقل من نفسه، ضرورة تاريخيّة: العالم الذي يفقد موضوعاً انفتاحه، لم يعد يحتاج إلى روح يكمن مفهومه في الانفتاح، ومن ثمّ لم يعد يحتمل آثار هذا المفهوم. بل إنه من الوارد أنّ فقدان التجربة راهناً، يتطابق من المنظور الذاتيّ، مع الكبت العنيف للمميزيس بدلا من تحويلها. وما لا يزال إلى اليوم في بعض قطاعات الإيديولوجيا الألمانيّة، يوصف بأنّه حلّ فنيّ، هو ذلك الكبت وقد رُفِع إلى مصافّ المبدأ، ثم صار فظاظا وانعداما للحسّ الفنيّ. لكنّ السلوك الاستطقيّ ليس مميزسا بلا توسيط، ولا هو مميزيس مقموعة، بل هو السيرورة التي تطلقها المميزيس وتبقى فيها محوّلّة. وهذه السيرورة تتحقّق ضمن علاقة الفرديّ بالفنّ كما ضمن العالم الأكبر التاريخي. وتتختر هذه السيرورة في الحركة المحايثة لكلّ أثر فنيّ وفي التوتّرات التي يختصّ بها كما في إمكان توازنها. وختاماً، سيتعيّن حدّ السلوك الاستطقيّ باعتباره القدرة على الارتعاش رهبة، كما لو أنّ الجلدة المقشّرة تكون أوّل صورة استطقيّة. ما سُمّي بعد ذلك، ذاتيّة هو في الوقت نفسه إذ يتحرّز من الخوف الأعمى من الرُعب، انبساط له؛ فلا شيء هو في الذات، حياة، لا يكون [٤٩٠] ارتعاش وقشعريرة، ردّ فعل على الفتنة التي تتعالى عليها. والوعي الذي هو من دون رهبة هو وعي مشيّي. لكنّ هذه الرهبة حيث تتحرّك ذاتيّة ما زالت لم تصر بعد ذاتيّة، إنّما هي مسّ الآخر. إذ أنّه انطلاقاً من الآخر بدلا من إخضاعه، يتأسّس المسلك الاستطقيّ. ومثل هذا الرباط التأسيسي بين الذات والموضوعيّة في المسلك الاستطقيّ، إنّما يقرن بين إيروس والمعرفة.

المقدمة الأولى

[٤٩٣] ثمة في مفهوم الاستطيقا الفلسفية تعبيرٌ عن شيء متقادم شبيه بمفهوم المنظومة [الفلسفية] أو مفهوم الأخلاق. وهذا الشعور لا يقتصر البتة على الممارسة الفنية ولا مبالاة الجمهور إزاء نظرية استطيقية. منذ عقود، لم تزل المنشورات التي تتعلق بهذا الغرض، تشي بتردد لا مشاخة فيه، حتى في الأوساط الأكاديمية. في معجم فلسفي صدر مؤخراً، نقرأ ما يلي: «لا نكاد نجد فتاً من فنون الفلسفة يقوم على مفترضات غير يقينية مثلما نجد هذا في الاستطيقا. إذ أنها مثلها مثل دوائر الريح، تتحرك مع كل هبة ريح فلسفية، أو ثقافية، أو علمية، فتارة تنحج ميتافيزيقياً، وطورا إمبريقياً، وتراها تنحو حيناً منحى معيارياً، وحيناً آخر منحى توصيفياً، مرةً ينظر إليها من منظور الفنان، ومرةً أخرى من منظور الهواة؛ وإذا كانت اليوم تعتبر أن مركز الاستطيقا يقع في الفن الذي لا ينبغي تفسير الجميل الطبيعي بالنسبة إليه، إلا بما هو طور تمهيدى، فإنها ستجد من الغد، في الجميل الفني، جميلاً طبيعياً من درجة ثانية». معضلة الاستطيقا التي يوصفها على هذا النحو، موريتس غايغر إنما تسم الوضعية القائمة منذ منتصف القرن التاسع عشر. والعلة في تعددية النظريات الاستطيقية التي غالباً ما لا يقع صوغها ومعالجتها بالتام، مزدوجة: فهي تكمن في الصعوبة المبدئية، بل في أنه من المحال استنطاق الفن بواسطة منظومة من المقولات الفلسفية؛ ومن جانب آخر، هي تكمن في أن الأقوال الاستطيقية تابعة بالتقليد، لمواقف نظرية المعرفة التي هي مفترضات تلك الأقوال. ومن ثم، تنتقل إشكالية نظرية المعرفة مباشرة إلى الاستطيقا، لأن الكيفية التي يمكن لنظرية المعرفة أن تؤوّل على نحوها موضوعاتها، هي شرط مفهوم الموضوع الذي يقوم من الاستطيقا مقام المبدأ. لكن هذه التبعية التقليدية قائمة مسبقاً في الشيء بذاته، ومتضمنة سلفاً في

المصطلح»^(١). [٤٩٤] هذا ما يوصف جيّدا الوضعية، ولكن من دون تفسير كاف شاف؛ ذلك أنّ فنون الفلسفة الأخرى بما في ذلك نظرية المعرفة والمنطق، ليس هي أيضاً بمنأى عن الخصومات، من دون أن يقلص ذلك من أهميتها. والحق أنّ وضعية الاستطبيقا مُحبّطة. فكروتشيه كان قد أقحم فيه اسميّة راديكالية. وبالتزامن مع ذلك تقريبا، تخلّت تصوّرات ذات وزن عن المسائل المزعومة التي تتعلّق بالمبدأ، وانكبت على المشكلات التي تخصّ الشكل والمواد: نظرية الرواية للوكاتش، ونقد بنيامين للوشائج اللطيفة الذي اتخذ شكل رسالة مطوّلة: في أصل الدراما الألمانية. وإذا كان هذا المصنّف الأخير يدافع عن اسميّة كروتشيه^(٢) لدوافع عميقة، فإنّه يأخذ مع ذلك في الحُساب مرحلة وعي لم تعد تنشُد من المبادي الكلّية تفسيراً للمسائل الاستطبيقية التقليدية الكبرى، ولا سيّما تلك المسائل التي تخصّ المغزى الميتافيزيقي، بل غدت تلمس ذلك التفسير في مجالات تجري لولا هذا، مجرى مجرد الأمثلة. فالاستطبيقا الفلسفية تجد نفسها حبيسة إمّية قاتلة، إمّا كليّة رعناء وسطحية وإمّا أحكاماً تعسّفية غالبا ما تُستنتج من تصوّرات تقوم على المواضعات. أمّا برنامج هيغل الذي يقوم على اجتناب التفكير من عل، بل على الانقياد إلى الظاهرات، فلم يُتصوّر في الاستطبيقا إلّا من خلال اسميّة، كانت استطبيقا هيغل بالنظر إليها وطبقا لمكوناتها الكلاسيكية، تحافظ على ثوابت مجرّدة أكثر ممّا قد يأتلف مع الطريقة الجدلية. بيد أنّ هذه النتيجة هي التي أفضت إلى التساؤل عن إمكان نظرية استطبيقية بوصفها في الوقت نفسه، استطبيقا تقليدية. ذلك أنّ فكرة ما هو عينيّ التي يستجيب لها كلّ أثر فنيّ، لا بل كلّ تجرّبة للجميل بعامة، لا تسمح عند معالجة الفنّ عن كثب بالابتعاد عن الظاهرات المتعيّنة ظاهرة ظاهرة، كما كان يعتقد خاطئا ولوقت طويل، الاجماع الفلسفي في مجال نظرية المعرفة أو مجال الأخلاقيات. إذ أنّ نظرية في العينيّ الاستطقيقي بعامة سيّفوتها حتما ما يلزمها الموضوع بأنّ تشتغل عليه. أنّ الاستطبيقا غدت من المهمل فإنما علته في أنّها تكاد لا تُلزم نفسها بذلك النهج. [٤٩٥] ذلك أنّها تبدو من حيث

Ivo Frenzel, « Ästhetik », in: *Philosophie*, hg. von A. Diemer und I. Frenzel, Frankfurt a. (١) M. 1958 (*Das Fischer Lexikon*, Bd. 11), 35.

(٢) فالتر بنيامين مصدر مذكور، ص. ٢٦ وما بعدها.

شكلها، على أنها تشبّت بكلّية تفضي إلى اللاتطابق مع الآثار الفنّية، بل إلى قيم أزليّة متزائلة. إنّ الحذر الأكاديمي من الاستطيقا يعود إلى النزعة الأكاديمية المحايثة لها. والدافع إلى عدم الانهماك بالمسائل الاستطيقية هو قبل كلّ شيء، خوف العلم المُأسّس ممّا هو غير يقيني ومظنون فيه، وليس خوفاً من الفظاظة ومن تخلف صيغ الأسئلة بالنسبة إلى غرضها. ومن ثمّ، النظرة التأملية الشاملة التي يفرضها العلم على الاستطيقا، صارت في الأثناء، تتنافى مع الفنّ الطلائعي الذي لم يعد في بعض الأحيان وكما هي الحال عند كافكا، يحتمل الموقف التأملي^(١). والاستطيقا صارت اليوم تخالف ما تعالجُه وتخوض فيه، ومن ثمّ يرتاب الناس فيها أنّها مجرد متعة انفعالية، بل تلذذ ذوقي. فالاستطيقا التأملية تفترض قسراً وبوصفه معياراً لها، ذلك الذوق الذي به يتخذ المتملي مسافة من الآثار الفنّية لكي يتمكن من الخيار. سيتعيّن أن يُتفكّر نظرياً هذا الذوق الذي انحبس داخل ذاتيته، الذوق الذي لم يُحقق أمام الحداثة الأخيرة وحسب، بل يبدو أنّه لم يزل يُحقق أمام فنّ الطليعة. وهذا ما استبقه هيغل^(٢) حين شدّد على وجوب أن يحلّ الأمرُ برأسه محلّ حكم الذوق الاستطقي، ولكنّ هيغل لم يتخلّ مع ذلك عن الموقف المتمرّج بالذوق الذي للمتملي المحايد. وكان هذا بمقدوره من حيث أنّ المنظومة [الفلسفية] تغذّي معرفتها بكيفية خصبة حتّى حيث تتباعد كثيراً عن موضوعاتها. والحق أنّ هيغل وكنت كانا الأخيرين اللذين كان بوسعهما أن يكتبتا استطيقا كبيرة من دون أن يفهما من الفنّ شيء الكثير. وهذا كان ممكناً طالما أنّ الفنّ في حدّ ذاته كان يتوجّه طبقاً لمعايير عامّة وشاملة لم تكن توضع موضع سؤال ضمن الأثر الفنّي الفرديّ، بل كانت تلطّف ضمن إشكاليته المحايثة. ومن المرجّح أنّه ولا أحد من أتهات الآثار الفنّية، لم يوسّط من حيث تشكّله، تلك المعايير، ولم يحولها من ثمّ افتراضياً. لا يعني هذا أنّ تلك المعايير قد وقع تصفيّتها أو إبطالها، ولكنها كانت تتضمّن شيئاً ما كان يتعدّى دائماً الآثار الفنّية المفردة. [٤٩٦] لقد كانت الاستطيقا الفلسفية الكبرى في تطابق مع الفنّ، من حيث أنّها أخرجت مفهوماً الكلّي البديهي للفنّ، طبقاً لمرحلة للزوج لم تكن فيها الفلسفة

(١) انظر: Theodor W. Adorno, *Prismen*, 304.

(٢) هيغل، دروس في الاستطيقا، مصدر مذكور، ص. ٦٢.

وتشكلاته الأخرى، من مثل الفن، منفصلةً بعدُ بعضها عن بعض. أن الزوج عنه كان يسيطر على الفلسفة والفن معاً، فهذا ما مكن الفلسفة من أن تعالج جوهرياً الفن من دون أن تفيء إلى الآثار الفنية. والحق أن الاستطيات الفلسفية قد اخفقت بانتظام في محاولة التفكير في المقومات النوعية للفن، من حيث أن المحاولة كانت تقوم في لزومها، على بيان لاتطابق الفن مع تعييناته الكلية: ونتجت عن هذا الأمر عند المثاليين التأمليين، أخطاء حكم شنيعة. أما كُنت الذي لم يكن يتعين عليه حينئذ أن يبرهن على البغددي بوصفه قبلتاً، فلم يقع في الخطأ إلاً لماماً. إن كُنت الذي وجد نفسه على الصعيد الفني، حيس القرن الثامن عشر^(١) الذي ما كان ليردّد فلسفياً، في وصفه بالقبندقي، [٤٩٧] وإذ أن بأنه سابقٌ لتحرير الذات بالتمام، لم يتورّط مثل هيغل، في صوغ إثباتات أجنبية عن الفن. بل إنه ترك لإمكانات لاحقة حديثاً راديكالياً، مجالاً أرحب من الذي تركه هيغل^(٢) وإن كان هيغل قد جابه الفن بشجاعة

(١) بقطع النظر عن نظرية الرضا التي تصدر عن نزعة الذاتية الشكلانية لاستطيقا كُنت، فإن المحدودية التاريخية للاستطيقا الكنتية ستبذى للبيان في نظريته التي مفادها أن الجليل لن يواتي إلا الطبيعة، ولا يواتي الفن. ذلك أن محدودية عصره الذي كان كُنت قد تبين معالمه فلسفياً، إنما تكمن في أنه عصر بقي متمسكاً بمثال الجليل، وعلى الأرجح من دون الرجوع إلى كُنت بل ومن دون إمام دقيق بالحكم الذي أطلقه: ومثاله يتهوفن قبل غيره جميعاً، يتهوفن الذي فضلاً عن ذلك، ما زال هيغل وقتئذ لم يذكر حتى اسمه. هذه المحدودية التاريخية كانت تكون أيضاً حذاً بالنظر إلى الماضي، طبقاً لروح عصر كان يزدرى الباروك وكل ما يتعلق به في طور النهضة، كما يزدرى ماض قريب. أما قصارى المفارقة هو أن كُنت لم يقترب قط من غوته الشاب ومن الفن البرجوازي الثوري، كما اقترب منهما في توصيفه للجليل؛ إذ أن الشعراء الشبان معاصري كُنت، كانوا قد انغمسوا مثله، في الشعور بالطبيعة، وبالتعبير عن هذا الشعور، تلبوا الشعور بالجليل باعتباره ذا ماهية فنية أكثر من كونه ذا ماهية أخلاقية. «إن الصخور التي تبرز وعرة مهددة في جو مشحون بعواصف وغيوم وتتقدم محفوفة بالبروق والرعود، والبراكين بكل قوتها المدمرة، والأعاصير في المحيط الشاسع الغاضب، وشلاّلات النهر القوي، إلخ... إنما تقلص فينا قوة المقاومة إلى درجة ضئيلة جداً مقارنةً بقوتها. لكن، لو كنا في أمان ونحن نشاهدها، فإن منظرها يكون أكثر فتنة كلما كانت أبعد على الخوف، وإننا لنصف طوعاً، بالجليلة، هذي الظاهرات، لأنها تسمو بقوى النفس فوق المستوى العادي، وتجعلنا نكتشف في أنفسنا، قدرة على المقاومة من نوع مغاير بالتمام، قدرة تزودنا بالشجاعة على مواجهة جبروت الطبيعة الظاهر.» (كُنت، مصدر مذكور، ٢٨٩، قارن: نقد ملكة الحكم، مصدر مذكور، ص. ١٧٣).

(٢) وفي المقابل، يمكن أن يوجد الجليل أيضاً في موضوع غير ذي شكل، بمقدار ما يمثل اللامحدود=

أكبر. بعد كُتِبَ وهِغِل، ظهر أصحابُ فكر لطيف في المنزلة الوسطى المتهافئة بين ما صادر عليه هِغِل انهماما بالأمر برأسه وبين المفهوم. ذلك أنَّ علاقتهم 'المطبخية' بالفن ارتبطت بقصورهم عن البناء النظري. كان غيورُغ زُمِلَ مثلاً لذلك القصور اللطيف، على الرغم من انكبابه على الفردي الاستطقي. إذ أنَّ مناخ معرفة الفن إما تَزَهُدُ حازم للمفهوم الذي لا تستثيره الوقائع، أو وعي لاواع يضلُّ وسط الأشياء؛ فالفن لم يفهمه قطُّ لا المتعاطفون معه ولا أولئك الذين يغالون في تفخيمه؛ ذلك أنَّ مثل هذا الموقف الذي يعرى من الصرامة، يستوي عنده مسبِّحاً ما هو جوهري في الآثار الفنيَّة، أعني صرامتها وطابعها المُلْزِم. ولم تكن الاستطيقا نتاجاً إلا حين كانت تلتزم من دون تقليصها، بالمسافة الفاصلة عن الإمبريَّاء، ومن ثَمَّ تتغلغلُ بتفكير موناڊي بلا نوافذ، في مغزى آخرها، أو حين تحكم من داخل الإنتاج وهي على بيته من أمرها، كما يحدث ذلك في الشهادات المثورة لبعض الفنانين التي لها وزنٌ ليس بالنظر إلى شخصيتهم التي هي ثانوية بالإضافة إلى الأثر الفني، بل لأنهم غالباً ما يدوّنون من دون الرجوع إلى الموضوع، ملاحظات تتعلق رأساً بمعمعة تجريب الشيء بذاته. بيد أنَّ هذه الشهادات غالباً ما تختلُّ من جزاء السذاجة التي تقتضيها المواضع الاجتماعية من الفن. فإمَّا يستبعدُ الفنانون الاستطيقا جزاءً ما بأنفسهم ضغينةً حزنيَّ محدود، أو ينتحلُّ معارضو الهواة أشباه نظريَّاتٍ تشكو كونهم على الحقيقة، مجردَ هُواة. وإذا كانت آراؤهم تتصل بالاستطيقا فلأنها تقتضي التأويل. ذلك أنَّ النظريَّات الحرفيَّة التي تحلُّ بكيفيَّة سجاليَّة، محلُّ الاستطيقا، تفضي إلى الوضعانيَّة حتَّى حيث تشي أيضاً بتعاطف مع الميتافيزيقا. فالنصائح التي تتعلق بأمهر كيفيَّة في تلحين الرُنْدو، تغدو لا جدوى منها حالماً [٤٩٨] يرتفع إمكان تأليف الرندو لأسباب لا يعلم عنها الحرفيُّون أيُّ شيء. أمَّا وضفائهم فتقتضي التطوير الفلسفي، من حيث أنه يُفترض أنَّها لا تعدو كونها بقايا عادة روتينيَّة. وإذا ترددت في نخطي هذه العتبة، فإنها تستنجد على نحو يكاد يكون منتظماً، برؤية للعالم مغتكرة وعامضة. إنَّ صعوبة استطيقا قد تكون أكثر من فزع يخضع إلى انعاش مُضِن، ستكمن

فيه أو بفضله، ومع ذلك تُضاف إليه بالفكر فكرة شموله (المصدر نفسه، ٢٣٩/ مصدر مذكور،

بعد نهاية المنظومات المثالية، في ربط حميمية المنتج بالظواهرات بواسطة القوة المفهومية التي لا تخضع إلى أي مفهوم أعلى ثابت ولا أي أقوال أو أحكام مأثورة؛ وستعدّي هذه الاستطيقا من حيث لا يكون بإمكانها الاستغناء عن الوسيط المفهومي، مجرد فنومينولوجيا الآثار الفنية. وفي المقابل، من العبث التمسك تحت قهر الوضع الاسمي القائم، بالمرور إلى ما تجاوزنا في تسميته 'استطيقا أمبريقية'. ولو أردنا على سبيل المثال وطبقا لما يأمر به مثل ذلك التعلّم، أن نرفع بالتصنيف وبالتجريد، توصيفات خبرية إلى مصافّ معايير استطيقية كلية، فلن نغتم من ذلك إلا بشيء هزيل لن يُناظر في شيء المقولات النافذة والموضوعية للمنظومات التأملية. ثم لو طبقنا أشكال الاختزال تلك على الممارسة الفنية الراهنة، فلن تفوق قيمتها البتة قيمة النماذج الفنية قديما وحديثا. إذ أنّ أسئلة الاستطيقا جميعاً تصبّ في سؤال مغزى حقيقة الآثار الفنية: هل أنّ سهم الزوج الموضوعي الذي يحمله موضوعياً وفي حد ذاته أثر فني في تشكّله النوعي، هو سهم حقيقة؟ هذا تحديداً ما تطعن فيه النزعة الأمبريقية باعتباره خرافة. فالآثار الفنية بالنسبة إليها هي حزمة مشيرات لا نوعية لها. وما تكونه الآثار الفنية في ذاتها إنما يفلت في نظر الأمبريقية، من الحكم، ولن يكون إلا إسقاطياً. ومن ثمّ، وحدها ردود الأفعال الذاتية على الآثار الفنية، ستكون قابلة للمعانة والقيس والتعميم. كذلك يزيغ عن المعالجة، ما يكون على الحقيقة، موضوع الاستطيقا؛ وإذّاك تُستبدل بدائرة فبنيّة بالجواهر، الدائرة التي تنكشف على الصعيد الاجتماعي، على أنّها دائرة صناعة الثقافة. وأما الجهد الذي بذله هيغل فلا يُنقد باسم ما يُزعم أنّه علمية عليا، بل يُنسى لصالح تكيف مبتذل. أنّ الإمبيريقية تُخفق وترتد أمام الفن الذي لا تأخذه مع ذلك، في الحُساب باستثناء جون ديوي الأوحده والحرّ حقاً، بل تحمل على الفن تحت عنوان الشعر، كلّ المعارف التي لم تكن تتطابق مع قواعد لعبتها، فذلك ربّما يُفسّر [٤٩٩] من حيث أنّ الفن يُلغي على نحو تأسيسيّ، قواعد اللعبة تلك، أعني ما هو كائن، أي ما من الكائن لا يُستغرق في الإمبريّا. وبالتالي، ما هو جوهري في الفن، هو ما لا يكون مجرد واقعة خام^(١)، ما لا ينقاس

(١) انظر: Donald Brinkmann, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen*

Gegenstandes, Zürich u. Leipzig 1938

البته بالفئس الخبري للأشياء جميعا. وعليه، أن يُتفكر في الفن ما لا يكون واقعة خائفاً، ففي ذلك يكمن لزوم الاستطيقا.

تنضاف إلى الصعوبات الموضوعية التي تواجهها الاستطيقا، مقاومة واسعة الانتشار على الصعيد الذاتي. إذ أن كثيرين يعتبرونها سطحية. فهي تشوش عليهم متعة نهاية الأسبوع التي صار إليها الفن في نظرهم، من حيث يرون فيه تكملة لليومي البرجوازي في أوقات الفراغ. وعلى الرغم من انتشار أشكال الجهل بالفن، فإن تلك المقاومة تُفصح أيضاً عن شيء قريب من الفن. ذلك أنها تدافع على حقيقة مصلحة الطبيعة المقموعة والمسيطر عليها في المجتمع الذي يضخج أكثر فأكثر إلى العقلنة والجمعة. لكن التسيير يجعل من تلك المقاومة بدورها مؤسسة، بل عملة مسكوكة، ويسيج الفن كما تُسجج محمية طبيعية للامعقولة ينبغي للفكر أن يلزم بالبقاء خارجها. وفي ذلك كله، يتحالف التسيير مع تصور أسقط من النظرية الاستطيقية وأنزل إلى حضيض البدايات الدارجة، أعني تصور أن الفن لا بد أن يكون مرصودا للعيان بإطلاق، والحال أنه له أينما كان، سهماً متأكداً في المفهوم. وهنا ثمة خلط بدائي أيا يك طابعه المستشكل، بين تقديم العيان في الفن، وبين الأمر بتجنب التفكير فيه، لأن الفنانين الذين وُفقوا في فهم يزعم أنهم لم يزاولوا مثل ذلك التفكير. والحاصل عن هذا التصور هو مفهوم متهافت في السذاجة. في مجال الشعور المحض وهذه عبارة تظهر في عنوان استطيقا أحد أشهر الكنطيين المحدثين^(٩)، كل ما يشبه المنطقية هو طابو، على الرغم من عناصر الصرامة في الأثر الفني التي لن تُحدد علاقته بالمنطق الخارج عن دائرة الاستطيقا وبالسببية إلا استطيقا فلسفية^(١٠). ومن ثم، يتحول الشعور إلى ضده، أعني أنه يُشَي. وبالفعل، الفن هو مرة أخرى، العالم، أعني أنه مماثل للعالم بقدر ما هو مغاير له. أما السذاجة الاستطيقية فقد انقلبت وظيفتها في عصر صناعة الثقافة المسيرة. [٥٠٠] إذ أن ما كان في القديم، يضيف على الآثار الفنية في ذروة كلاسيكيتها، رونقا عظيما، أعني تلك البساطة النبيلة، قد تحول إلى وسيلة

(٩) بني هرمان كوهن في استطيقا الشعور المحض - *Ästhetik des reinen Gefühls* (١٩١٢).

(١٠) قارن: (Darmstadt 1961, 521). في العالم إرادة وتمثلا Arthur Schopenhauer,

(Werke, hg. Von W. v. Löhneysen, Bd.2: *Die Welt als Wille und Vorstellung* II

لتصيد الزبائن وإغرائهم. فالمستهلكون الذين يُلقنون السذاجة ويوضون بها على الدوام، ينبغي أن يُدفع عنهم التفكير في ما يتعارض مع ما يتوجب عليهم ابتلاعه وفي مضمون ما يتلعون معلباً. إذًا، يُترجم ما كان في القديم، سذاجة بالسليقة إلى بلاهة مستهلك الخيرات الثقافية الذي يتتبع من الصناعة شاكراً وعن طيب خاطر ميثافيزيقي، سقط المتاع الذي لا فكاك له منه. حالما تتحول السذاجة إلى وجهة نظر، فإنها لم تعد موجودة. أما العلاقة الأصلية بين الفن والوعي الذي هو تجربة للفن، ستقوم على ثقافة وتكوين يدريان على مقاومة الفن بما هو موضوع استهلاك، بقدر ما يمكنان المتلقي بكيفية جوهرية من الوقوف على ما يكون الأثر الفني. بيد أن الفن في أيام الناس هذه، مفصول إلى حد بعيد، عن مثل تلك الثقافة وذلك التكوين، حتى عند منتجي الفن أنفسهم. لذلك يُعاقب الفن وما ينفك الفن يُعوى بالسقوط إلى ما دون الفتى حتى في ألطف طرائقه. فتدثرت سذاجة الفنانين إلى أن صارت انصيعاً إلى صناعة الثقافة. إذ أن السذاجة لم تكون قط مباشرة، طبيعة الفنان، بل طبعه هو قابلية الفهم التي بها يسلك إزاء السياق الاجتماعي الذي يُفرض عليه، أي أنها جزء من الامتالية. ومقاييسها كانت تكون أشكالاً اجتماعية تقبل بها الذات الفنية كلها أو بجزء منها. وسواء كانت مشروعة أو غير مشروعة، تمتاز السذاجة بمدى التسليم بتلك الأشكال أو بمدى مقاومتها، من حيث أنه ما يزال ثمة شيء ما يمكن أن تُدعى قابلية فهمه بعامة. مُذ صار سطح الكيان، أي تلك اللاموسوطية التي يقدمها الكيان للبشر، إلى إيديولوجيا، انقلبت السذاجة إلى ضدها، إلى رد فعل انعكاسي لوعي مشي على عالم مشي. والإنتاج الفني الذي لا يزيغ عن غريزة مقاومة تصلب الحياة، وبالتالي الذي يقوم فعلياً على السذاجة، قد صار إلى ما يُدعى طبقاً لقواعد لعبة عالم المواضع، باللاساذج ويحافظ مع ذلك في حد ذاته، على قدر معتبر من السذاجة يناظر ما يبقى في سلوك الفن، قائماً من دون الخضوع إلى مبدأ الواقع، شيئاً من قبيل الطفولة، أو ما هو بحسب معايير العالم، صيباني. وهذا العنصر الصيباني هو ضديد السذاجة السارية [٥٠١] التي لا يُرجى منها أي خير. هذا ما تعرّف إليه هيغل وبخاصة يوخمان. ولكنهما بقيا في ذلك، حبيسي الكلاسيكية حدّ أنهما تنبأ بنهاية الفن. والحق أن عنصري السذاجة والتفكير كانا دائماً متداخلين متصاليين بكيفية أعمق مما كان لا يريد أن يقرّ به ذلك الحنين زمن صعود الرأسمالية الصناعية. وقد أظهر تاريخ الفن

اللاحق على هيجل ما كان مغلوطيناً في اشكاتولوجيته الاستطيقية السابقة لأوانها. إذ أن غلطها كان يكمن في مداومة مثال السذاجة الذي يقوم على المواضعات. حتى موثسارث الذي لعب في الفكر البرجوازي دور الابن الماكر الذي باركته الآلهة، كان بكيفية لا تقبل المقارنة و كما تشهد على ذلك كل صفحة من صفحات ترأسله مع أبيه، أكثر تفكيرية من صورة المغتر المشاكس التي راجت عنه: ولكنه تفكر في المواد التي يشتغل عليها، وليس تحليفا فوقها ولا تجرداً منها. وكذلك أعمال أحد معابيد العيان المحض، أعني رفائيل، التي تتضمن قدراً كبيراً من التفكر باعتباره شرطاً موضوعياً يتبدى في العلاقات الهندسية في تركيب لوحاته. فالفنّ الخلو من التفكر إنما هو الفنطاسياً الاستردادية لعصر تفكري. ومثل هذه الاعتبارات النظرية والاكتشافات العلمية كانت منذ القديم، تمتزج بالفن، وغالباً ما كانت سابقة عليه؛ ولم يكن أعلام الفنانين قط أولئك الذين تراجعوا أمامها. ولنتذكر هنا اكتشاف المنظورية الجوية مع بيرو دلاً فرانثيسكيا، أو التأملات الاستطيقية للكاميراتا أصيلي فلورنسا التي انبثقت منها الأوبرا. فالأوبرا تقدم نموذج شكل استفاد بعد أن صار لاحقاً الشكل الذي يحبده الجمهور، هالة السذاجة والحال أنه كان نتاجاً للنظرية، أي اختراعاً بالدلالة الحرفية للمفردة^(١). وبكيفية ماثلة، حدث إدخال النبرة المعتدلة في القرن السابع عشر كان قد يتر صوغ المقطوعة الخماسية، ومن ثم باخ الذي اعترف بكونه مديناً لذلك في عنوان عمله الموسيقي الكبير المعذ للبيانو. وحتى في القرن التاسع عشر، كانت الطريقة الانطباعية في الرسم تتأسس على التحليل العلمي لما يحدث على شبكية العين، أحداثاً كانت تُؤوّل بكيفية صحيحة أو خاطئة. غير أن العناصر النظرية والتفكيرية نادراً ما [٥٠٢] بقيت في الفن، على حالها من دون تغيير. إذ أن الفن أساء في بعض الأحيان فهم العلوم التي كان يُحيل إليها، وربما نجد مثلاً قريباً على ذلك في الإحالة إلى الالكترونىك. لكن ذلك لم يُضّر كثيراً بالدافع الإنتاجي الذي ينجم عن المعقولة. فمن المرجح أن المبرهنات الفيزيولوجية للإنطباعيين كانت ترجمة لتجارب تشي في شطر منها بالافتتان وفي شطر آخر بنقد اجتماعي، أعني تجريب المدن الكبرى ودينامية صورها. إذ أنهم كانوا يلتمسون من خلال اكتشاف الدينامية

(١) انظر: Hans Gutman, «Literaten haben die Oper erfunden», in: *Anbruch* 11 (1929), 256.

المحاينة للعالم المشي، مقاومة التشيئة التي كانت أظهرَ للعيان في المدن الكبرى. في القرن التاسع عشر كانت تفسيرات علوم الطبيعة تجري مجرى العوامل اللاواعية للفن. وكانت مثل هذه الوشيجة تقوم على أن العقل الذي كان الفن الأكثر تقدماً في تلك الحقبة، يردُّ عليه الفعل، لم يكن سوى العقل الذي كان فعالاً في علوم الطبيعة. والحال أن المبرهنات العلمية التي يستند إليها الفن كانت تنزع إلى الاندثار على مرَّ تاريخه، فإنه ما كانت الممارسات الفنيَّة لتتطور من دون تلك المبرهنات بقدر ما أنه في المقابل، لا يمكن الاكتفاء بها وخدّها لتفسير تلك الممارسات. ولهذا استباعات تتعلّق بالتلقّي: لا يوجد تلقّ متطابق يمكن أن يكون أقلّ تفكيراً من موضوع التلقّي. مَنْ لا يعلم ما يرى ويسمع، لا يتمتع بامتياز علاقة غير موسوطة بالآثار الفنيّة، بل هو عاجز عن إدراكها. فليس الوعي طبقةً ضمن مراتبيّة ستبني فوق الإدراك الحسيّ، بل كلّ لحظات التجربة الاستطيقية تتناظر تبادلياً بعضها مع بعض. وما من أثر فنيّ يقوم على تكوُّم طبقات؛ فهذا التكويم لا يعدو كونه نتاج حسابات صناعة الثقافة، أعني نتاج الوعي المشي. إنَّ الموسيقى المركّبة والموسوعة تسمّح بمعاينة أن عتبة ما يُدرك بالحواس في المقام الأوّل وما يحدّده الوعي والإدراك المتفكّر، إنّما تتغيّر. وغالباً ما يكون فهم معنى موضع موسيقيّ عابر مشروطاً بالمعرفة العقلية لعنزلته من كلّ غير مائل؛ إذ أن ما يُزعم أنه تجربة غير موسوطة هو مشروط في حدّ ذاته، بلحظة تتعدّى اللاموسوطيّة المحض. سيكون الإدراك الأمثل للآثار الفنيّة، ذلك الذي يصير فيه غير موسوطة ما يعرّض فيه موسوطة؛ فالسذاجة هي الهدف، وليست الأصل.

لكن، أن الانشغال بالاستطيقا قد تقلّص، فهذا [٥٠٣] لا يتّج فقط عن الاستطيقا بوصفها صناعةً نظرية، بل ينتج أيضاً وبقدّر أكبر، عن الموضوع. إذ أن الاستطيقا تبدو على أنها تتضمن تلويحاً بإمكان الفنّ بعامة، وتشغل دفعةً بالكيفية أكثر من الاشتغال بالثمة. هذا الموقف قد غدا خلواً من اليقين. ذلك أنه لم يعد من الممكن أن تبدأ الاستطيقا من واقعة الفنّ كما كانت نظرية المعرفة الكنتية قد بدأت في السابق، من واقعة العلوم الرياضية للطبيعة. أن الفنّ الذي يتمسك بمفهومه ويناهض الاستهلاك، يتحوّل إلى مضادة للفنّ، وأن الفنّ في حدّ ذاته على تحيّر فيما يتعلّق بالكوارث التي حدثت فعلاً وبالكوارث المقبلة، كوارث يعدم بالنظر إليها، استمراره في الوجود أيّ مشروعية أخلاقية، فإن لهذا كلّ استباعات تشمل النظرية الاستطيقية

التي كانت سنّنها تجهل مثل تلك الوسّوس والشكوك. أمّا الاستطبيقا الفلسفية فكانت قد تنبّأت في ذروتها مع هيجل، بنهاية الفنّ. ولا ريب أنّ الاستطبيقا نسيت ذلك فيما بعد، ولكنّ الفنّ استعشره بأكثر عمق. وحتى إذا بقي الفنّ على ما كان عليه قديما ولم يعد من الممكن أن يكونه، فإنّه سيصير في المجتمع المقبل وبمقتضى تغيّر وظيفته، شيئا مغايرا بالتمام. والوعي الفنيّ على حقّ إذ يحترس من الأنظار التأمّلية التي تسلك من حيث غرضها وبحكم العادة التي تتوقّع منه، كما لو أنّه توجد أرضيّة صلبة وثابتة حيث ينبغي التساؤل استرجاعيا، هل كانت توجد أصلا مثل تلك الأرضيّة وهل أنّها لم تكن دوما الإيديولوجيا التي آلت إليها المؤسسة الثقافية الرّاهنة والفنّ الذي تسيّره بما هو قطاع من قطاعاتها. لقد صار السؤال عن إمكان الفنّ ذا راهنيّة حدّ أنّه غدا يشي بالسخرية من شكله الراديكاليّ: أعني هل أنّ الفنّ ممكن وكيف يكون ممكنا بعامة. إذ أنّه يحلّ محلّ هذا السؤال، السؤال عن إمكان الفنّ الآن وهنا. والتحيّر الذي يُثيره الفنّ ليس فقط تحيّر الوعي الاجتماعيّ الذي يراوح مكانه أمام الفنّ الحديث، بل يشمل في المواضيع جميعاً، ما هو جوهرّي في الفنّ وحتى نتاجات فنّ الطليعة. بل إنّ الفنّ نفسه غدا يبحث عن ملاذ في نفسه، ويلتمس المحافظة على البقاء من خلال موته. ومثاله أنّه هنالك في المسرح رفض معيّن للعب وللزّحج التقليديّ وللزخرف المبتذلّ ولمحاكاة العالم حتّى في الأعمال المسرحيّة التي تتكوّن إن جازت العبارة، من الأسلاك الشائكة. ذلك أنّ الدافع المميزيّ المحض، أي سعادة إنتاج عالم، الذي به يتنفّس الفنّ منذ الأزمنة الغابرة من حيث يرتبط بمكوّنه التنويريّ المضادّ للأسطورة، [٥٠٤] قد ازداد نموّاً إلى حدّ لا يُطاق، في ظلّ منظومة معقوليّة الغايات. فالفنّ كما السعادة، يثيران الرّيبة بأنّهما من الصّيبانيّات، مع أنّ الخوف من هذا العنصر الصّيبانيّ هو أيضاً عامل تردّد لأنّه يجهل علّة وجود كلّ معقوليّة؛ ذلك أنّ حركة مبدأ المحافظة على البقاء تُفضي بقوة اندفاعها وشريطه ألاّ توتّر، إلى الرغبة في السعادة؛ وليس ثمة أقوى من هذا ليتكلّم لأجل الفنّ. في الرواية المعاصرة، الدوافع المضادّة لوهم الحضور الدائم للكاتب ضمن الأحداث، هي جزء لا يتجزأ من نفور الفنّ من نفسه. وهذا ما يتحكّم بقدر معتبر في تاريخ السرد منذ بروست، من دون أن يتمكّن هذا الجنس الفنيّ أن يتخلّص كلياً ممّا يشهد في قائمة الكتب الراجعة تحت عنوان «رواية»، على مدى بطلان الظاهر الاستطقيّ

اجتماعيًا. وأما الموسيقى فتعمل على التخلص من اللحظة التي بها كان بنيامين بكثير من التسامح، قد عُرِفَ كلٌّ فَنٍّ سابقٍ لعصر استنساخه التقني، أعني الهالة، السحر الذي يصدر عن الموسيقى ولو كان أيضاً مضاداً للموسيقى وحيث يرتفع صداها ويتقدّم صفاتها النوعية. وليست ملامحُ هذا الذي يعمل الفنّ على التخلص منه، بقايا ماضيه التي يمكن تصوّيها، بل يبدو أنّها تقترن بمفهومه وتنمو بنمائه. لكن، بقدر ما يتعين على الفنّ لكي لا يضحي بالظاهر للكذب، أن يتفكّر أسسه ومبادئه وأن يُدمجها قدر المستطاع ضمن تشكّله كأنّه يُدمج فيه ترياقا، فإنّه يرتاب في دعوى أن توهّب له أسباب التفكير الذاتي من الخارج. ومما يشوب الاستطيقا هو أنّها لم تزل في قُصورها، تلهث بمفاهيمها وراء وضعيّة للفنّ صار فيها سيّانًا حيال صيرورته حدًّا أنّه يزعرع مفاهيمه التي لا يمكن مع ذلك أن تُنتزع منه. إذ أنّه ولا نظريّة بما فيها النظرية الاستطيقية، يكون بوسعها أن تتملّص من عنصر الكليّة. وهذا ما يُفضي بها إلى محاولة اعتناق موقف الثوابت من جنس ذلك الذي يتحتّم على الفنّ الحديث في شكله المفخّم، أن يتصدّى له ويهاجمه. إنّ الهوس الذي يدفع العلوم الإنسانية إلى اختزال الجديد في ما هو متماثل دائما، ومثاله اختزال السريالية في الطرائقية، وانعدام الحسّ التاريخي فيها فيما يتعلّق بالتنزيل التاريخي للظواهر الفنية تنزيلا هو الدليل على حقيقتها، يتناظران مع ميل الاستطيقا الفلسفية إلى تلك الوصايا المجردة التي لا ثابتة فيها سوى ذلك الضرب من التنكيل الذي ما ينفكّ الرّوح في تكوّنه، يسلّطه عليها تفنيدا وتكديبا. [٥٠٥] ما يتقرّر عيارا استطيقيا أزلّيّا، إنّما هو صائر زائل؛ إذ كذلك صارت دعوى الخلود بالية. حتّى الأشياخ الذين ذاع صيتهم في الجامعات سيتردّدون بإزاء نشر التحوّل أو مستعمرة العقاب لكافكا على سبيل المثال وحيث تتخلخل المسافة الاستطيقية الواقة من الموضوع، في تطبيق مقياس مصادق عليه من مثل الرضا الخلو من المصلحة؛ فمن خبير عظمة إنشائية كافكا، لا بدّ أن يشعر بمدى عمق محنة خطاب الفنّ من حيث يبقى دون تلك الإنشائية. ولا يختلف الأمر عن ذلك فيما يتعلّق بقبليّات الأجناس الأدبية من مثل التراجيدي أو الكوميدي في المسرح المعاصر وإن لم تزل تلك القبليّات تخترقه مثل تلك المساكن الشعبية المربعة المنتصبة على خراب القرون الوسطى في أمثولة كافكا. بقدر ما لا يجوز أن تعتبر مسرحيات بيكيت تراجيدية ولا كوميديّة، فإنّه لا يصدّق القول فيها أيضاً كما كان

يروق لأحد الأكاديميين في الاستطيقا قوله، إنها مزيجٌ من قبيل التراجيكوميدي. بل هي تنفذ بالأحرى الحكم التاريخي على تلك المقولات بما هي كذلك، وتبقى من ثم أمانةً للإعصاب الذي لم يعد معه من الممكن الضحك من النصوص الأساسية والشهيرة للكوميديا إلا في وضعية فظاظة مكرورة. إذ أن مصير الكوميك في مسرحيات من مثل غودو و نهاية لعبة، يصير بالأحرى تراجيدياً طبقاً لنزوع الفن الجديد إلى غرضنة مقولاته بواسطة التفكير الذاتي؛ ومن ثم ليس هي بمسرحيات كوميدية، ومثاله في المشهد الذي يعزم فيه كلوف وهام على الضحك، فمثل هذا الضحك على الزكح يرفع إمكان الضحك عن المشاهد. حتى فديكيند كان يُسمي مسرحية مفتاحاً موجهةً ضد ناشر صحيفة 'سانمبليستيموس'، هجاءً للهجاء. وعليه، كاذبٌ هو تفوق الفلسفة القائمة التي تجد ضمن التحليل التاريخي، إشباعاً في «لا شيء يبعث على الدهشة»، والتي في معاشرتها لقيمتها الأزلية تغنم من المتماثل دوماً في الأشياء جميعاً، مصلحةً إزاحة ما هو مغاير جذرياً ويصدم واقع الحال القائم، فتعجل بإبطاله باعتباره مما يُعادُ تسخيئه. وهذا الموقف متواطؤٌ مع موقف رجعيٍّ على الصعيد الاجتماعي - النفسي والمؤسسي. وبالتالي، لن يكون بوسع الاستطيقا أن تدرك الفن إن فرضنا أن لها وسعاً بذلك أصلاً، إلا ضمن سيرورةٍ وعي ذاتيٍ نقدي.

لكن والحال أن الفن في فزعٍ من آثاره، يرتاب في الاستطيقا من حيث تبقى متخلّفة عنه، يتعين عليه [٥٠٦] أن يحترس في سرّه، من استطيقا تعمل بعد أن كُفّت منذ وقت طويل عن المغالطات التاريخية، على قطع أوصال الفن التي توشك هي نفسها أن تتمزق. وهي وحدها التي سيكون بمقدورها الحكم هل وكيف سيبقى الفن قائماً بعد تدهور الميتافيزيقا التي هو مدينٌ لها بوجوده وبمغزاه. إذ أن ميتافيزيقا الفن قد غدت الهيئة التي تقضي باستمراريته. وغياب المعنى الشيلوجي أياً يكن شكل تحويله، إنما يبلغ في الفن ذروته في شكل أزمة معناه بما هو فن. بقدر ما لا تحوّل الآثار الفنية فيما تستخلصه من وضعية الوعي، تقترب هي نفسها أكثر فأكثر من انعدام المعنى. ومن ثم، تستفيد حقيقة تاريخية حاصلة لو نُفيت لقضى ذلك على الفن بالآبَعدو كونه مواساة قاصرة وتواطؤاً مع واقع الحال القائم الذي هو في حد ذاته متهاة قبيح. لكن الفن الذي يعدم المعنى أخذ في الوقت نفسه، يفقد حقه في الوجود، أو على الأقل ما كان يُعتبر إلى روح غير بعيدٍ من الزمن، حقاً راسخاً لا يتزعزع. أما

سؤال لماذا وجوده، فليس ثمة إجابة عليه غير إجابة غوته بما يسميه بقايا الخلف المترسبة في القاع التي سيتضمنها كل فن. هذه البقايا تظهر على السطح وتفضح الفن. إذ أنه كما ينغرس أحد جذور الفن على الأقل في العنصر التوثيني، يتردى إلى التوثين بحكم تطوره المحتوم، ويصير لنفسه غاية ذاتية عمياء، فيعرض كشيء كاذب، من مثل الهذيان الجمعي، حالما يأخذ مغزى حقيقته الموضوعي بما هو معناه، في التذبذب والترمزم. لو كان التحليل النفسي متسقا مع مبدئه غاية الاتساق، لتعين عليه مثله مثل كل وضعية، أن يطالب بإبطال الفن، إذ هو ينزع على كل حال، إلى إبطاله في المرضى بتحليلهم نفسانيا. ذلك أنه إذا صادفنا على الفن من وجه التبسيط، باعتباره تصعيدا، وسيلة للاقتصاد النفساني، فإننا نمنع عنه مغزى حقيقته ولا يبقى قائما إلا بما هو خداع ووع. لكن حقيقة كل أثر فني لن توجد بدورها من دون ذلك التوثين الذي ينزع الآن إلى أن يصير لاحقيقته. ذلك أن نوعية الآثار الفنية تقتزن جوهريا، بدرجة توثينها، بما يقره مسار الإنتاج إجلالا لما يصنعه المرء بنفسه وللجادة التي تُنسى المتعة في ذلك كله. بالتوثين وحده، أي بانعماء الأثر الفني إزاء الواقع الذي هو جزء لا يتجزأ منه، يتعالى الأثر الفني بما هو عنصرٌ روحي، على سحر مبدأ الواقع وطوقه.

[٥٠٧] من هذه المنظورات، لا تظهر الاستطيقا على أنه ينبغي مجاوزتها، بقدر ما تبدى في ضرورتها. بيد أن الفن ليس في حاجة إلى أن يلزم نفسه بمعايير تصوغها الاستطيقا، حين يقع إبطاله، بل هو في حاجة إلى تطوير قوة التفكير ضمن الاستطيقا، قوة التفكير التي لن يكون بمقدوره أن يستكملها بمفرده. فالألفاظ التي من مثل 'المواد' و'الشكل' و'التشكيل' التي من اليسير أن ترد ضمن ما يكتب الفنانون المعاصرون، لها في الاستعمال الساري، شيء من الوقع الأجوف، وإحدى وظائف الاستطيقا التي تتعلق بالممارسة الفنية، هي تخليصها من ذا الوقع. لكنها وظيفة يقتضيها قبل كل شيء، انبساط الآثار الفنية. فهي ليست متطابقة تطابقا غير متزامن، بل هي تصير إلى ما هي عليه، لأن كينونتها صيرورة، ومن ثم تبعث أشكال روح بواسطتها تتحقق تلك الصيرورة، ومثاله التعليق والنقد. إلا أن هذه الأشكال تبقى متهافة طالما أنها لا تدرك مغزى حقيقة الآثار الفنية. وهي لا تستطيع إلى ذلك سبيلا إلا من حيث تُهذب إلى استطيقا. ذلك أن مغزى حقيقة الأثر الفني إنما يقتضي

الفلسفة، وفيه هو دون غيره تلتقي الفلسفة بالفن، أو تخمدُ فيه. والسبيل التي تؤدي إلى ذلك هي سبيل المحايثة المتفكّرة للآثار الفنيّة، وليس التطبيق البرزني لمقولات الفلسفة. فلا بدّ أن يميّز مغزى حقيقة الآثار الفنيّة بصرامة من كلّ فلسفة تُوظّف فيها وإن كانت فلسفة المؤلّف أو المنظّر؛ إذ أنّه من المرجّح أنّهما قد صارا متنافيين منذ مثتني عام على الأقل^(١). ومن جانب آخر، تتخلّى الاستطيقا كلّيا عن دعوى الفيلولوجيا أيّا كانت مع ذلك، مزاياها، في الاستحواذ على مغزى حقيقة الآثار الفنيّة. إذ أنّه في عصرٍ عدم ائتلاف الاستطيقا التقليديّة والفنّ الراهن، ليس للنظرية الفلسفيّة للفنّ من خيار لكي نستعمل صيغة من صيغ نيتشه مغيرة، لولا أنّ تفكّر ضمن سلبٍ متعيّن، المقولات المتهافّة باعتبارها مقولاتٍ انتقاليّة. ذلك أنّ الانحلال العينيّ والمشروع للمقولات الاستطيقية الدارجة هو الذي يكون الشكل الوحيد للاستطيقا الراهنة التي تحرّر في الوقت نفسه، الحقيقة المحوّلّة لتلك المقولات. وإذا كان الفنانون ملزّمين بالتفكّر الدائم، فإنّه ينبغي أن يُحرّر هذا التفكّر من كلّ عرضيّة، ومن ثمّ [٥٠٨] ألاّ يتردّد إلى فرضيّات تابعة تُرصد للهواة، وإلى عقلنة التزيّع المرتجّل، أو إلى أقوال تعميميّة في النوايا تُساق سهلا ومن دون تسويغ وتبرير لما أنجز. فلا ينبغي لأيّ امرئ أن يستسلم بسداجة إلى الموقف التكنولوجي الذي يعتنقه الفنّ المعاصر، وإلاّ سيعمل هذا الفنّ على أن يستبدل كلّيا الغاية، أي الأثر الفنيّ، بالوسيلة، أي بالطرائق والإجراءات التي بها أُنتج. وهذه نزعة تنسجم جيّدا مع النزعة العامّة للمجتمع التي تقوم على تأليه الوسائل والإنتاج إذ صار في حدّ ذاته غاية، ومن ثمّ العمل كامل الوقت وما يقترن بهذا كلّه، وأمّا الغايات، النظام العقليّ للانسانية، فتُصدّ وتُستبعد بتعلّة أنّها تطلّب فلا تدرك. والحال أنّ الاستطيقا لم تعدّ في الفلسفة دُرَجَة، ما ينفكّ فتانوا الطليعة يستشعرون ضرورتها بكيفيّة أقوى. حتّى بوليز لا يستهدف ولا ريب، استطيقا معيارية بأسلوب تقليديّ بال، بل نظريّة في الفنّ تتحدّد تاريخيا وفلسفيا. وما يوضّفه بـ «التوجه الاستطيقّي» سيتعيّن ترجمته بالأحرى على منوال التفكّر الذاتيّ النقديّ للفنان. إذا كانت ساعة الفنّ الساذج قد ولّت وانقضت

(١) انظر: Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1966.

حسب التصوّر الهيجليّ، فإنّه لا بدّ للفنّ أن يتجسّد تفكّراً ويذهب فيه بعيداً إلى الأبعد يبقى معه التفكّر خارجيّاً عنه، شيئاً أجنبيّاً يحلّق فوق الفنّ؛ وهذا ما تعنيه اليوم، الاستطبيق. النقطة المحوريّة لأفكار بوليز تكمن في أنّه قد أمسى يرتاب في الرأي الدارج لدى فنّاني الطليعة الذي يقول إنّ التعليقات التي تشير إلى كيفة استخدام الطرائق التقنيّة كانت تكون الأثر الفنيّ؛ ومن ثمّ، ما يفترض أن يؤخذ في الحسبان هو ما يفعله الفنّان، وليست الوسائل التي كان سيستخدمها، أنّى كانت وأيّاً تكن درجة تطوّرها^(١). أمّا من منظور الإبداع الفنيّ الرّاهن، فيتراءى لبوليز هو أيضاً، التطابق بين فهم الوضع التاريخيّ فهما يُقضي إلى علاقة مضادّة للسّنن والتقاليد، وبين النتائج المُلزِمة التي تُستخلص لأجل الإنتاج الفنيّ. أمّا شونبرغ فكان قد أقرّ على نحو دغمائيّ وبناءً على نقد مشروع للاستطبيق غير المتطابقة، وجوب الفصل بين نظريّة الحزقة والاستطبيق، الفصل الذي كان يتمسك به فنّانو جيله ومثاله فنّانو البّاوهاوس، [٥٠٩] ولكنّ بوليز فنّده من جديد باسم الصنّعة والمهنة. بيد أنّه حتّى رسالة شونبرغ في التناغم لم تستطع المحافظة على ذلك الفصل إلّا من حيث اقتصر على الوسائل التي لم تعد منذ وقت طويل الوسائل التي يستخدمها؛ ولو فضل القول فيها لأفضى به ذلك حتماً إلى تفكّر استيطقيّ، لأنّه كان يُعوّزه التنظير لقواعد المهنة ووصايا في كيفة استعمالها، لينقلها على سبيل التعليم والتلقين. أمّا هذا التفكّر فهو الإجابة على التقادّم المحتوم للحدّات الذي ينتج عن انعدام التوتّر في الأثر الفنيّ الذي يكون في مجمله تقنيّاً. إذ أنّه على الصعيد التقنيّ البحث، ليس يمكن البتّة مواجهة التقنيّة، مع أنّه ما تنفكّ ترتسم في النقد التقنيّ، معالماً ما يتجاوز التقنيّة. أنّ فنّاناً أيّاً يكُ وزنه، يشير راهناً، اللامبالاة في المجتمع الذي يجوّز له، فهذا ما يُضفي عليه في ذاته طابع اللامبالاة والسيّانّة فيستوي فيه حتّى أن يوجد أو ألا يوجد، على الرغم من كلّ تعيين فنيّ. وما يصدق في هذه الحقب الأخيرة، معايير تقنيّة لم يعد يسمح بالحكم على المرتبة الفنيّة، وغالباً ما يحيل إلى المقولة المكرورة للذوق. إذ أنّه ثمة ما لا يُحصى ولا يعدّ من الأعمال الفنيّة التي غدا التساؤل عن مصداقيتها غير متطابق، ليست مدينة

(١) انظر: Pierre Boulez, «Nécessité d'une orientation esthétique», in: Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag, hg. von M. Horkheimer, Frankfurt a. M 1963K 334.

بوجودها طبقا لملاحظة بوليز، إلا لمعارضتها المجردة لصناعة الثقافة، وليس لمغزاها ولقدرتها على تحقيق ذا المغزى. أما الحسم الذي تنفّلت منه، فسيعود إلى استطبيقا ترتقي إلى مرتبة النزعات الأكثر طليعية، وتدركها بقوة التفكير، لا بل تتعداها. وعليها أن تتخلّى عن مفهوم الذوق الذي تكاد دعوى الفنّ في الحقيقة، على أن تندثر ضمنه نهائيا. والذنب هنا هو ذنب الاستطبيقا التي تمنع إلى الآن بمقتضى ابتدائها من حكم الذوق الذاتي، عن الفنّ مسبقاً دعواه في الحقيقة. لذلك، هيغل الذي أخذ على محمل الجدّ دعوى الحقيقة هذه ورفع الفنّ ضدّ كلّ ما كان لعباً مُرضياً أو مفيداً، كان عدواً للذوق، من دون أن يتمكن مع ذلك من قطع حبل عرضيّة الذوق في أبواب استطبيقاه التي تنكبّ على تحليل المواضيع الفنيّة. وينبغي أن يُحسب لكنظ أنّه قد تعرّف جيّداً إلى المعايير التي تنتج عن الموضوعيّة الاستطبيقيّة وحكم الذوق. فهو ولا ريب قد أخرج تحليلا استطبيقياً لحكم الذوق طبقا للحظاته، ولكنه تفكّره في الوقت نفسه، باعتباره بالقوّة خلوا من المفهوم وموضوعياً. ومن ثمّ، شخص خطر الاسميّة الذي يتهدّد [٥١٠] كلّ استطبيقا ولا يمكن التخلص منه بمجرد قرار إراديّ، وأدرك في الوقت نفسه، اللحظات التي فيها تُتعدّى تلك الاسميّة. وبمقتضى الحركة الروحية لموضوعه التي تنفلق إن جازت العبارة، أمام الاسميّة، فسح المجال للتفكير في الدوافع العميقة لفنّ يولد بعد ما انقضى على موته مائة وخمسون عاماً: فتا يبحث عن موضوعيّة في المفتوح وبلا رصيد مسبق. سيتعيّن تطوير هذه العناصر النظرية عند كنط وهيغل، بواسطة تفكّر مضاعف. ذلك أنّه مع استنكار تقاليد الاستطبيقا الفلسفيّة، لا بدّ من تحقيق العناصر النظرية الكامنة فيها.

يظهر عوّز الاستطبيقا بكيفية محايدة في أنّها لا يمكن أن تؤسّس لا من فوق ولا من تحت؛ لا بالمفاهيم ولا بالتجربة غير المفهوميّة. أمام هذه الإميّة الفاسدة، لا تجد الاستطبيقا عوناً إلاّ في ما تفكّره الفلسفة أنّ الواقعة والمفهوم ليسا قطبين متعارضين بإطلاق، بل هما موسوطان أحدهما بالآخر. ولا بدّ للاستطبيقا أن تستوعب ذلك، لأنّ الفنّ يحتاج إليها من جديد بعد أن ضلّ النقد الوجهة وأخفق أمام الفنّ من جزاء أحكام خاطئة أو غير مضبوطة. لكنّ، إذا أرادت الاستطبيقا لنفسها ألاّ تكون مجموع وصايا تبقى غريبة عن الفنّ، ولا تصنيفا قاصرا لما هو مائلٌ مسبقاً، فإنّه لا يمكن أن تُتصوّر إذاك إلاّ بوصفها استطبيقا جدليّة. وفي الجملة، سيكون التحديد الأنسب

للطريقة الجدلية هو أنها لا تقف عند الفصل بين الاستدلال والاستقراء، الفصل الذي يطنى على الفكر المتصلّب والمحنط، والذي تُعارضه بصريح العبارة، الصياغات الأولى للجدلية في المثالية الألمانية، ولا سيما عند فيشته^(١). ومن ثم، بقدر ما لا ينبغي أن تبقى الاستطيقا تحت راية الفنّ وحده دون غيره، لا ينبغي أيضاً أن تنحس تحت راية الفلسفة دون غيرها، بل عليها أن تلازم تطوّر الفنّ والفلسفة معاً. أمّا استطيقا هيغل فلم تأت على الرغم من ثراء الاكتشافات التي تتضمنها، كفاية مفهوم الجدلية كما صيغ في كتاباتها الرئيسية، على العكس ممّا نجده في الأبواب الأخرى من المنظومة التي تشغل على موضوعات عينية. وهذا ما يقتضي أكثر من مجرد الاستدراك بالتصويب. فالاستطيقا الجدلية لا ينبغي أن تفترض ميتافيزيقا الزوج التي أرادت مع هيغل كما مع فيشته، أن تسوّغ [٥١١] لتطابق الفردي الذي يبدأ منه الاستقراء، والكلّي الذي يقوم عليه الاستدلال، من حيث هما عين الشيء الواحد. والاستطيقا من جهة ما هي فنّ من فنون الفلسفة، لا تستطيع إحياء ما اضمحلّ ولم تعد تدركه الفلسفة بالدلالة المفخّمة. وأمّا نظرية كنط فهي أقرب إلى الوضع الراهن [للفكر] من حيث عملت على الربط في الاستطيقا، بين الوعي بما هو ضروري وبين الوعي بما هو ممّتع. بيد أنّ النهج الذي انتهجته يشي بالعمه إن جازت العبارة. فهي تتحسّس طريقها في الظلمة وتخضع مع ذلك إلى قهر فيما يتعلّق بالتوجهات التي تتبّعها. وهذا هو معقّد جميع المشاغل الاستطيقية اليوم، المعقّد الذي تعمل على تفكيكه بكيفية فيها بعض النجاح. ذلك أنّ الفنّ ينضوي، أو على الأقلّ كان إلى وقت غير بعيد، ينضوي تحت العنوان العامّ لطابعه الظاهر، لما كانت الميتافيزيقا التي نعرى من الظاهر، تعمل دائماً على أن تكونه. وحين أشهر شلّنج بأنّ الفنّ هو أرغانون الفلسفة، فإنّه قد أفصح بشكل غير إراديّ، عمّا كانت التأملانية المثالية الكبيرة تتكتمه أو ما كانت تنفيه خدمة لمصلحة بقائها؛ وبناءً على ذلك، لم يصغ شلّنج كما هو معلوم من الجميع، مقالته في الهوية بالكيفية الصارمة التي على نحوها أخرج هيغل مقالته في الهوية. أمّا كيركيغارد فقد تراءى له البعد الاستطيقّي عند هيغل، على أنّه

(١) انظر: Johann Gottlieb Fichte, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, hg. von F. Medicus, Darmstadt 1962, Bd. 3, 31 (Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre).

من قبيل الكمال، الهائل الذي بإمكان المرء البرهنة عليه في أدق دقائق المنطق الكبير^(١). فالفنّ هو ذلك الكيان الذي هو بقدر معتبر، محسوس ويتعين باعتباره روحاً، بكيفية مماثلة لما تؤكد المثالية في خصوص الواقع الفعلي الخارج عن دائرة الاستطيقا. والكلية الساذج الذي يعزف الفنان بكونه مثاليًا أو طبقاً لاعتباط الأذواق، بكونه مجنوناً بمقتضى ما يُزعم أنّه عقلٌ مطلقٌ للغرض الذي يشغل عليه، هذا الكلّ يشفي ما هو حقيقي في التجربة الفنية. إذ أنّ الآثار الفنية هي موضوعياً وطبقاً للتقويم الذي تختص به، روحية، وليس البتّة من حيث تكوّنها ضمن مسارات روحية وحسب: ولولا ذلك، لما أمكن تمييزها من الأكل والشرب. أمّا النقاشات الاستطيقية التي تدور راءنا، في الشرق والتي تخط بين منظور أولية قانون الشكل بما هو عنصر روحي، وبين نظرة مثالية للواقع الاجتماعي الفعلي، فهي نقاشات خاوية تعدم الموضوع. لا يكون الفنّ تناقضاً مع الواقع الخبري، إلّا بوصفه روحاً ينزغ إلى سلب تنظيم العالم القائم سلبيًا متعينا. [٥١٢] وينبغي أن ينسب الفنّ جدلياً من حيث محايثه الزوج له، ولكن من دون أن يتملّكه الفنّ أو يكفله باعتباره مطلقاً. فالآثار الفنية إنّما هي مع كونها ظاهراً، بلورة للسيرورة التي بين ذلك الزوج وآخره. هذا ما يتضمّن مخالفةً لاستطيقا هيغل. إذ أنّ موضوعيّة الأثر الفني في هذه الاستطيقا، هي حقيقة الزوج التي انتقلت إلى آخريتها وتطابقت معها. والزوج في نظر هيغل، يعدل الكلّ الشامل حتّى في الفنّ أيضاً. ولكن بعد انهيار المقالة الأساسية للمثالية، الزوج في الآثار الفنية هو مجرد لحظة؛ وهو لا ريب ما يجعلها من الفنّ، ولكنّه لا يمثل البتّة من دون ضديده. فالزوج لا يمتصّ هذه الضدية بقدر ما أنّ التاريخ يكاد لم يشهد آثاراً فنيّة محضاً، أي آثاراً حققت التطابق بين الزوج وما هو غير روحي. ذلك أنّ الزوج في الآثار الفنية، لا يكون من حيث التقويم، محضاً. والأعمال الفنية التي تبدو على أنّها تجسّد مثل ذلك التطابق، ليست هي من أمّهات الآثار الفنية. بيد أنّ المتضادّ مع الزوج في الآثار الفنية، ليس البتّة ما هو طبيعي بمواده وموضوعاته. فهذا لا يعدو كونه فيها قيمة حدّاً. إذ أنّ الآثار الفنية تحمل في حدّ ذاتها، ضديدها؛ وموادها هي

(١) انظر: تيودور ف. آدرنو، ثلاث دراسات حول هيغل - *Drei Studien zu Hegel*، مصدر مذكور، ص.

مشكلةً مسبقًا تاريخيًا واجتماعيًا، مثلها مثل طرائقها، وما هو متناظر وإياها هو ما يقاوم فيها، وحدتها وما تحتاج إليه الوحدة لتكون أكثر من انتصار بيروس على ما ترتفع عنه أسباب المقاومة. بهذا المعنى يتناظر التفكير الاستطقي مع تاريخ الفن الذي لم يكف عن وضع النشاز في مركز انشغالاته حدًا لإبطال اختلافه من التناغم. كذلك يكون له سهم في الألم الذي لا يزول بل يتحول بمقتضى وحدة المسار الفني، إلى لغة. لقد اختلفت استطيقا هيغل بالفعل عن مجرد الاستطيقا الشكلانية، لأنها على الرغم من عوامل الانسجام والاعتقاد في الأظهار الحسي للفكرة، قد تعرّفت إلى ذلك وقرنت بين الفن والوعي بالعوز. ذلك أنّ الذي سبق إلى توقّع نهاية الفن هو الذي ذكر الدافع الأكبر لدوامه: أعني دوام أشكال العوز نفسها التي تنتظر ذلك التعبير الذي تحقّقه الآثار الفنية بدلًا من أشكال العوز الصامتة. لكن، أنّ لحظة الروح محايثة للآثار الفنية، يعني أنّه لا يمكن مقارنتها بالروح الذي أنتجها، ولا حتى [٥١٣] بالروح الجمعي لهذه الحقبة أو تلك. إنّ المهمة العليا بإطلاق في الاستطيقا هي تعيين الروح الذي في الآثار الفنية؛ ولا بدّ للاستطيقا أن تعجل بذلك بقدر ما لا يجوز للفلسفة أن تلزمها بمقولة الروح. ومن ثم، لا فكاك للحس المشترك الذي يساوي بين روح الآثار الفنية والروح التي تتسلّل إليها من واضعها، من اكتشاف أنّه من خلال مقاومة المواد الفنية ومصادراتها والنماذج والطرائق الماثلة تاريخيًا، أو بعبارة مختصرة، من خلال روح موضوعي ليست له ههنا الدلالة نفسها التي عند هيغل، تتكوّن الآثار الفنية من عناصر متباينة حدّ أنّ اختزالها في روح ذاتي يغدو باطلا. وهذا ما ينأى بسؤال روح الآثار الفنية عن سؤال تكوّنها. إنّ التفاعل بين المواد والعمل كما بسطه وطوّره هيغل في جدلية الرئاسة والخدمة، يعيد إنتاج نفسه ضمن الفن بشكل لافت. وإذا كان هذا الفصل من الفنونولوجيا يشير تاريخيًا إلى حقبة الإقطاع، فإنّ الفن نفسه ينطوي على عنصر ضارب في القِدَم، من حيث مجرد وجوده. وتفكر هذا الأمر لا ينفصل عن تفكير حقّ الفن في المحافظة على البقاء. في أيامنا هذه، التّروغلوديتيون الجدد يعرفون ذلك أفضل من الوعي الثقافيّ بسذاجته التي لا تنزعزع.

مسرح النظرية الاستطيقية التي صارت تحترس من البناء القبلي ومن التجريد المتزايد، إنّما هو تجربة الموضوع الاستطقي. ليس هذا الموضوع ممّا يُعرّفُ إليه من الخارج، ويقتضي من النظرية أنّ تفهّمه أيّا كانت درجة التجريد. بيد أنّ مفهوم الفهم

على الصعيد الفلسفي، قد شوّهته مدرسة ديلتي والمقولات التي من مثل التعاطف. وحتى إذا حيّدنا مثل هذي المبرهنات واشترطنا فهم الآثار الفنيّة فهمًا يكون معرفةً تتحدّد على نحو صارم بموضوعيّتها، فإنّ الصعوبات لا تعدّ ولا تُحصى. علينا أن نسلّم سلفًا أنّه ثمة مجالٌ تتحقّق فيه المعرفة طبقةً طبقة، وهو مجال الاستطيقا. أمّا مبتدأ هذا التنزيذ ضمن التجربة فلن يُحدّد إلّا بتعسّف. فهي تمتدّ عميقًا إلى ما أبعد من التصعيد الاستطريقيّ، حيث لا تنفصل عن الإدراك الحيّ الذي هو جنيسٌ لها، [٥١٤] والحال أنّها لا تصير إلى ما هي عليه إلّا من حيث تنأى عن اللاموسوطيّة التي ما ينفكّ يتهذّدها خطر السقوط فيها من جديد، كما هي الحال في سلوك المقصّيين من الثقافة الذين يستعملون عند سرد أحداث مسرحيّة أو فيلم، صيغة استمرار الفعل بدلا من صيغة المضارع؛ ولكنّ تجربةً فنيّةً تعرى من آثار تلك اللاموسوطيّة، هي ممّا لا جدوى منه مثلها مثل التجربة التي تنحبس داخل لحظة اللاموسوطيّة هذه. وبعبارة أدقّ، هي تخطئ عندئذ دعوى كلّ أثر فنيّ في كيانٍ غير موسوط هو كيانه دون سواه، سواء أراد ذلك أم لم يُرده. لكنّ الطابع الكاذب للتجربة القُبنيّة للاستطريقيّ يكمن في أنّها تتماهى مع الآثار الفنيّة، وتُماهى في المقابل، كما في الحياة الخُبريّة وبدرجة أعلى حيثما كان ذلك ممكنا، وبالتالي تتخذ تحديداً ذلك الموقف الذي كانت النزعة الذاتية قد اعتبرته عضو التجربة الاستطقيّة. وإذا أنّها تقترب من الأثر الفنيّ بلا مفهومات، تبقى حبيسةً دائرة الذوق، فتكون علاقتها بالأثر الفنيّ مغلوطةً مثلها مثل الاستعمال المفرط للأثر في تبين أقوال الفلاسفة وضرب الأمثلة على إثباتاتهم. إنّ رخاوة الحسّ المرفّه الميال إلى التماهي تُخفق أمام صلابة الأثر الفنيّ؛ أمّا الفكر المتصلّب فينخدع فيما يتعلّق بلحظة التلقّي التي من دونها ما كان ليكون فكرا. ومن ثمّ، تحتاج التجربة القُبنيّة إلى الإسقاط^(١)، وأمّا الاستطقيّة فتحتاج بمقتضى الأوليّة القُبليّة للذاتية فيها تحديداً، إلى الحركة المضادة للذات. ذلك أنّها تحتاج إلى شيء من قبيل نفي المتملّي لذاته، إلى قدرته على الاستنطاق أو التحقّق ممّا تقوله الموضوعات الاستطقيّة من نفسها أو تصمّت عنه. وبالتالي، تضع التجربة الاستطقيّة

(١) انظر: ماكس هوركهايمر وتيودور ف. أدورنو، جدلية التنوير - *Dialektik der Aufklärung*، مصدر مذكور، ص. ١٩٦ وما بعدها.

قبل كل شيء، مسافة بين المتملي وبين الموضوع. وفكرة التملّي الخلو من المصلحة تلوح بمثل تلك المسافة. أما الأفظاظ عديمو الحسن الفنيّ فهم أولئك الذين يطغى على علاقتهم بالآثار الفنيّة إمكان أن يحلّوا بأيّ قدر كان، محلّ الشخوص التي في تلك الآثار؛ وكلّ فروع صناعة الثقافة تقوم على ذلك وتقوّي ذلك التصور لدى زبائنها. بقدر ما تملك التجربة الفنيّة موضوعاتها وتقترب منها بمعنى معيّن، تتعدّ عنها أيضاً؛ إذ أنّ التحمّس للفنّ [٥١٥] أجنبيّ عن الفنّ. ومن ثمّ، تحطّم التجربة الاستطيقيّة كما كان شوبنهاور يعلم ذلك، طوق سحر المحافظة على البقاء، فتصير أنموذجاً لمرحلة من مراحل الوعي سيكفّ فيها الأنا عن طلبه سعادته في السعي وراء مصالحه، وفي الختام، عن معاودة إنتاج نفسه. - لكنّ، من يدرك بتطابق مجرى أحداث رواية أو مسرحيّة بدوافعها جميعاً، أو ما يوجد موضوعيّاً في لوحة من اللوحات، لا يكون مع ذلك قد فهم العمل الفنيّ، وهذا يبيّن بنفسه بقدر ما أنّها بيّنة بنفسها أيضاً حاجة الفهم إلى تلك اللحظات. هنالك توصيفات فنيّة وعلميّة دقيقة، من مثل بعض التحليلات الموسيقيّة، يفوتها ما هو جوهريّ. وقد تقوم طبقة ثانية للفهم على تبين مقاصد الأثر الفنيّ، أي ما أراد التعبير عنه من نفسه، أو بحسب اصطلاحات الاستطيقيا التقليديّة، فكرته، ومثاله الأخلاقيّة الذاتيّة المشحونة إحساساً بالذنب في البطة البريّة لإبيسن. لكنّ مقاصد الأثر الفنيّ لا تعدل مغزاه، وفهمها إنّما هو مسألة مؤقّته. فهذا الفهم لا يقدر على الحكم في ما إذا كان المقصد قد تحقّق ضمن مبنى العمل الفنيّ، وهل أنّ تشكّل العمل يطوّر لعبة قوى، وتناقضات غالباً ما تتفعل في الآثار الفنيّة، موضوعيّاً وفيما أبعد من مقاصدها. وفضلاً عن ذلك، فهم المقاصد يبقى دون إدراك مغزى حقيقة الآثار الفنيّة. لذا، كلّ فهم للآثار الفنيّة هو بالجوهر سيرورة لا تنزّل في مجرّد البيوغرافيا العرضيّة، وليست البتّة من قبيل ذلك 'المعيش' الشهير الذي يفترض فيه أنّه يطبق كأن بعضى سحرية، على كلّ شيء، مع أنّه بابّ يفتح على الموضوع. ومن ثمّ، تكمن فكرة الفهم في أن يدرك المرء بالتغلغل في كامل تجربة الأثر الفنيّ، مغزى ذا الأثر بوصفه روحياً. ويتعلّق هذا بعلاقة الأثر بالموادّ والظهور والمقصد، كما بصدقه وكذبه، طبقاً لمنطق تختصّ به الآثار الفنيّة. يعلم التمييز فيها بين الحقّ والكذب. فلا نفهم الآثار الفنيّة رأساً إلاّ حيث تبلغ تجربتها طور الخيار بين الحقّ واللاحق، أو الطور الذي يسبقه، أعني الخيار بين الصواب

والزلل. أما النقدُ فلا ينضاف من الخارج إلى التجربة الاستطبيقية، بل هو محايثٌ لها. أن يُفهم أثرُ فنيٍّ ما باعتباره تركيبَ حقيقة، فهذا ما يضعه في علاقة بلاحيقته، إذ أنه لا وجود لأثر فنيٍّ لا يُشارك في ما هو كذبٌ خارجُه، أعني لاحقيقة طُور العالم. وعليه، الاستطبقا التي لا تتحرَّك ضمن منظورية الحقيقة، [٥١٦] هي استطبقا تراخي أمام مهمتها، وغالبا ما تكون مجرد طباحة. ولما كانت لحظة الحقيقة جوهريةً بالنسبة إلى الآثار الفنية، فإن لهذه سهماً في المعرفة عليه تقوم العلاقة المشروعة بها. أما تركُّها فريسةً للأمعولية فهو تدنيسٌ لما هو رفيعٌ فيها باسم ما يُزعم أنه حقيقة عليا بإطلاق. ومعرفة الآثار الفنية إنما تتبع طبيعتها المعرفية: فهي ضروبٌ معرفة ليست من جنس معرفة الموضوع. ومثل هذه المفارقة هي أيضاً مفارقة التجربة الفنية. ذلك أن الوسط الذي تتحرَّك فيه هو إمكانُ الفهم الذاتي لما لا يقبلُ الفهم ولما ليس هو بيِّن بنفسه. كذلك يسلكُ الفنانون؛ وتلك هي العلة الموضوعية لما في نظرياتهم من تزوير وارتباك. لا تكمن مهمة فلسفة الفن في حجب عدم قابلية الفهم بالتمادي والإفراط في التفسير كما فعلت الفلسفة التأملية على نحو يكاد يكون محتوماً، بل في تفهم عدم قابلية الفهم في حد ذاتها. إذ أن عدم قابلية الفهم هذه تصونُ طابعَ الشيء بذاته، وهي وحدها ما يدفع عن فلسفة الفن تعنيفَ الفن. لقد غدت مسألة قابلية الفهم تُطرح بشكل لافت في الإنتاج الفني الراهن. ذلك أن في هذه المقولة إذا فرضنا أن الفهم لا ينبغي نقله إلى الذات فيحكم عليه بالنسبية، مصادرةً على عنصر موضوعي قابل للفهم ضمن الأثر الفني. أما إذا كان الأثر الفني يفترض التعبير عما لا يقبل الفهم ويقوِّض بالتالي من نفسه، ما هو فيه قابلٌ للفهم، فإن الترتيب التقليدي لمستويات الفهم ينهار. ويحل محلُّه تفكير الطابع المُلغز للفن. بيد أن ما يُسمَّى بأدب العبث وهذا مفهومٌ جامع ينطبق على أشياء متنافرة جداً وينتج عنه أكثر من سوء فهم من جهة الميل إلى إرساء إجماع على فهم بعينه، أدب العبث يبيِّن تحديداً أن الفهم والمعنى والمغزى ليست متماهية. ومن ثم يغدو غياب المعنى مقصداً؛ ولا تكون لهذا نفسُ النتائج في المواضيع كلها؛ ومثاله أن مسرحية الكركدن لليونيسكو على الرغم من تحويل الإنسان إلى كركدن تحويلاً ينبغي للحسن السليم أن يتكيف معه، تُظهر بوضوح ما كان يُسمى قديماً، فكرة: مقاومة عجيب الوعي المنمَّط والامتالي الذي لن يكون وعي الأنا من حيث يشغل جيِّداً إذ يتكيف بالتمام، بقدر ما يكون وعي من لم يتبع كلياً

المعقوليّة الغائيّة الطاغية. ويمكن أن ينجّم هنا مقصد العبث الراديكاليّ من الحاجة الفنّيّة إلى ترجمة وضع [٥١٧] الخلف الميتافيزيقيّ إلى لغة فنيّة تُسقط المعنى، وربما في سجالٍ مع سارتر الذي تصوّغ أعماله هذه التجربة الميتافيزيقيّة صوغاً مُفرقاً في الذاتية. وأمّا عند بيكيت، فالمغزى الميتافيزيقيّ السلبيّ يؤثّر في الشكل كما في النسيج الإنشائيّ للعمل الفنّيّ. لكن، لا يغدو العمل الفنّيّ لذلك، غير قابلٍ للفهم على الإطلاق؛ وامتناع المؤلف المشروّع عن تقديم تفسيرات لما يُزعم أنّه ترميز، يبقى وفيّاً للسنن الاستطيقية التي تُستنكّر في غير هذا السياق. بين سالبية المغزى الميتافيزيقيّ وحجب المغزى الاستطيقيّ، هنالك علاقةٌ بعينها، وليس ثمة تطابق. إذ أنّ السلب الميتافيزيقيّ لم يعد يترك مجالاً لأيّ شكل استطيقيّ سيفضي من نفسه، إلى إثبات ميتافيزيقيّ، ولكنّ ذا السلب يمكن مع ذلك أن يصير مغزى استطيقياً، من حيث يمكن أن يعين الشكل.

مفهوم التجربة الفنّيّة الذي تتركّز فيه الاستطيقا ويقوم على الرغبة في الفهم، يتنافى مع الوضعانية، ولكنه لا يتطابق البتّة مع التحليل الداخليّ الدارج للآثار الفنّيّة. ولا ريب أنّ هذا التحليل الذي هو بديهيّ بالنسبة إلى التجربة الفنّيّة من حيث تتعارض مع الفيلولوجيا، يمثل تطوّراً علمياً حاسماً. إذ أنّ فروغ علم الفنّ من مثل الفرع الذي تفرده الأكاديميّات للموسيقى، لم تستيقظ من سباتها وريائها إلّا حين استدركت تلك الطريقة بدلا من الاشتغال على كلّ شيء ما عدا المسائل التي تتعلّق ببنية الآثار الفنّيّة. لكنّ التحليل الداخليّ للأعمال الفنّيّة قد أدمج من جانبه وبعد أن طوّعه العلم الذي كان يلتمس بواسطته بعض العافية، عناصر وضعانيّة يعمل على مجاوزتها. فالصرامة التي بها يركّز هذا الجنس من التحليل على الغرض المدرّس، تيسر تركّ كلّ ما لا يكون ماثلاً في الأثر الفنّيّ، ما هو من قبيل الواقعة ذات القوّة المضاعفة. حتّى التحاليل الموسيقيّة التي تشغل على الألحان والمقامات، وهذا شيء جيّد بالنظر إلى الشرثرة الدارجة، غالبا ما تسقط في الخرافة من حيث تعتقد أنّها بتفكيك الموادّ الأساسيّة وبتحويلها، قد فهمت ما يقع التنازل عنه بعد ذلك، للامعقوليّة متهافنة، من حيث أنّه يبقى غير مفهوم من جزاء مثل ذلك التمشيّ التقشّفي. ومن ثمّ، لا يختلف التناول الداخليّ للأعمال الفنّيّة عن التمارين اليدويّة المحدودة، مع أنّ اكتشافاته غالبا ما تقبل التصويب بكيفيّة محايدة من جهة ما هي تصوّرات فنيّة منقوصة. [٥١٨] أمّا

الاستطيقا الفلسفية فتجلى من جهة ارتباطها الوثيق بفكرة التحليل المحايث للأثار الفنية، حيث يبقى هذا التحليل غير كاف. ولا بد بالتالي، لتفكرها المضاعف أن يدفع إلى الأقصى، الوقائع الموضوعية التي يصطدم بها ذلك التحليل، وينفذ إلى مغزى الحقيقة بواسطة النقد الشامل. ولا ريب أن التحليل المحايث للأعمال الفنية هو في ذاته محدود من حيث يقطع أنفاس التفكير الاجتماعي في الفن. أن الفن من جانب، يقابل باستقلاليته، المجتمع، ومن جانب آخر، هو اجتماعي بالجوهر، فهذا ما يكون قانون التجربة الفنية. من لا يخبر في الفن سوى مآذيه فيفخمها في شكل استطيقا، إنما هو فظ، ولكن من يدرك الفن بوصفه فنا وحسب، ويجعل من ذلك ميزة يُعتد بها، إنما يفوته مغزى الفن. ذلك أن هذا المغزى لا يمكن أن يكون مجرد الفن، حتى إذا أردنا أن يجري الفن مجرى تحصيل حاصل. فالتلمي الذي يقتصر على كونه تلميًّا للآثر الفني إنما يخطئه بالتمام. إذ أن التركيب الداخلي للآثر الفني يقتضي ولو بتوسيط، ما ليس هو في حد ذاته، من زمام الفن.

لذا، ليست التجربة وحدها مصدرا كافياً لتقرير مشروعية الاستطيقا، لأن لها تاريخياً وفلسفياً، حداً لا تتعداه. وحين تتجاوز هذا الحد، تنحط إلى تقدير يقوم على مجرد التعاطف. إذ أنه هنالك آثار فنية كثيرة من بين أمهات الأعمال الفنية التي تنتمي إلى الماضي، ما عادت تفتح على التجربة بكيفية غير موسوعة، بل تخرج على نطاق خيالات مثل هذا التمثلي غير الموسوط. إذا صُح أن الإيقاع التاريخي يتسارع طبقاً لسلاسل هندسية، فإن الآثار الفنية التي ما زالت لم تضرب في التاريخ قدما، تجد نفسها مجرورة داخل ذلك المسار. فيلازمها ظاهر عنيذ بأنها سهلة المآخذ، ظاهراً سيتعين تقويضه لكي يُتعرّف إليها بما هي كذلك. وإذا انغلقت الآثار الفنية عن التجريب، فلائها ضاربة في القدم. بيد أن ذلك الحد ليس ثابتاً، بل يتحرك باستمرار، فهو بالأحرى متكسر ودينامي، ويمكن أن يتضاءل بواسطة أشكال التناظر. إذ أن ما هو ضارب في القدم يُدرك جيداً حين يُجرَّب ما لا يقبل التجريب. لكن حدود ما يقبل التجريب تفرض علينا أن نبدأ من الآثار الحديثة. فهي على كل حال، تُلقي الضوء على الماضي، والحال أن الأعراف الأكاديمية التي تقوم على الاقتصار على الماضي، لا تفقه شيئاً من ذلك، بل تفضل من حيث تشوّه المسافة، في ما لا يمكن استرداده والنفاذ إليه. لكن في نهاية المطاف، للفن بالجوهر [٥١٩] طبيعة اجتماعية حتى في

أشد أشكال رفضه للمجتمع، ولا يفهم حيث يساء فهم تلك الطبيعة الاجتماعية^(١). هذا ما يبطل مزايا التجربة الفنية. والذنب في ذلك راجع إلى تمثّل يضلّ ما هو في سبيله، بين المقولات. ذلك أنّ التجربة الفنية تتحرك تلقائياً ضمن التناقض الذي يحول المحايثة التأسيسية لدائرة الاستطيقا إلى إيديولوجيا تفتحها. ومن ثم لا بدّ لها أن تتجاوز نفسها بنفسها. إذ أنّها تعبّر إلى الحدّين ولا تسكن إلى الحدّ الأوسط الذي هو بالطبع، حدّ فاسد. فلا هي تتخلّى عن الدوافع الفلسفية التي تحولها عوضاً أن تستخلص منها النتائج، ولا هي تتطهر في حدّ ذاتها من اللحظة الاجتماعية. من لا يفهم المبنى الموسيقيّ المحض لسمفونية من سمفونيات بيتهوفن، لا يدرك فيها أيضاً صدى الثورة الفرنسية^(٢)؛ ذلك أنّ الكيفية التي بها تفتقر اللحظتان توسيطاً، في الأثر الفني، تكون غرضاً من الأغراض الضرورية والمعاصرة للاستطيقا الفلسفية. فالتجربة وحدها ليست كافية، بل يجب أن تتشبع بالفكر. ولا ينبغي للاستطيقا أن تتكيف بلا مفهومات، مع الظاهرات الاستطيقية. إذ أنّ الوعي بالتضادّ المحايث بين الخارج والداخل، هو من قوام تجربة الفنّ. أمّا توصيف التجارب الاستطيقية والنظرية والحكم، فليست كافية. وإذا كان الأمر يقتضي تجربة الآثار الفنية، لا مجرد الاستنجاذ بالأفكار، فإنّه في المقابل، ما من أثر فنيّ يعرض بكيفية مطابقة، على أنّه معطى غير موسوط؛ إذ أنّه ولا أثر يفهم من نفسه محضاً. فكلّ الآثار الفنية تتكوّن في حدّ ذاتها، من منطقها واتساقها بقدر ما تكون لحظاتيّ في السياق الروحي والاجتماعي. ولا يمكن الفصل بين هذين البعدين كما يفعل العلم. ذلك أنّ للوعي المتطابق بالخارج سهمًا في الاتساق المحايث؛ وأمّا المنزلة الاجتماعية والروحية لأثر من الآثار فلا تتعين إلّا من خلال تبلّوره الداخلي. فليس هنالك على الصعيد الفنيّ، شيء حقيقيّ لا تكون حقيقته مشروعة إلّا في نطاق يتعدها؛ [٥٢٠] ولا وجود لأثر فنيّ يتبدّى فيه وعي صحيح، لا يثبت في حدّ ذاته من حيث النوعية الاستطيقية. ومثاله أنّ الكيتش في بلدان المعسكر الشرقيّ، يشي بشيء ما فيما يتعلّق بلا حقيقة الدعوى السياسية، أعني دعوى أنّ الحقيقة الاجتماعية لن تُدرك إلّا هناك. إذا كان

(١) انظر: Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, 6. Aufl., Frankfurt am Main 1968, 73.

(٢) انظر: Theodor W. Adorno, *Einleitung in die . Zwölf theoretische Vorlesungen*, 2. Aufl., Reinbek 1968, 226.

نموذجُ الفهم الاستطقيّ يقوم على المسلك الذي يتحرك ضمن الأثر الفنّي، وإذا صار هذا الفهم مهّدًا بمجرد خروج الوعي عن تلك المنطقة، فإنّه على الوعي أن يتحرك بلا انقطاع في الداخل والخارج معًا، على الرغم من المقاومة التي قد تحدثها مثل هذه الحركة ضدّ الفكر. من يبقى في الداخل وحسب، لن يفتح الفنّ له عينيه؛ ومن سيبقى في الخارج وحسب، سيشوّه الآثارُ الفنّية لنقصٍ في التواشج معها. لكنّ الاستطيقا تغدو أكثر من تقلّب متذبذبٍ بين المنظورين، من حيث تطوّر تداخلهما في الاشتغال على الشيء برأسه.

حالما يتخذ التحليل موقفًا برّانيًا عن الأثر الفنّي، يميل الوعي البرجوازيّ إلى التشكيك ليعتبره أجنبيًا عن الأثر الفنّي، والحال أنّ هذا الوعي من جانبه ما ينفك في علاقته بالآثار الفنّية، يصول ويجول خارجها. ويجب التذكير هنا فيما يتعلّق بذلك التشكيك، بأنّ التجربة الفنّية في مجملها ليست تُعَدِّم التوسيط، على العكس مما ستلمس ديانة الفنّ الرسميّة التشديد عليه. إذ أنّ كلّ تجربةٍ للأثر الفنّي ترتبط بما يُحيطُ به، بمنزلته، وبمحله بالدلالة الحرفيّة كما بالدلالة المجازيّة للفظ. والسذاجة المتحذلقّة التي ترفض ذلك إنّما تجهل ببساطة ما هو مقدّس في نظرها. في واقع الأمر، كلّ أثر فنّي، حتّى الأثر المستغلق، يتعدّى انغلاقه المونادولوجيّ، بواسطة لغةٍ شكله. وكلّ واحد من الآثار الفنّية يقتضي لكي يُفهم، الفكر وإنّ كان ابتدائيًا، ومن ثمّ يقتضي على الحقيقة من حيث أنّ الفكر مُحالٌ أن يُعلّق، الفلسفة بوصفها مسلك تفكيرٍ لا يمكن أن يتوقف نتيجة إكراهات تقسيم العمل. وبحكم الطابع الكلّي للفكر، يكون كلّ تفكّر يقتضيه الأثر الفنّي، تفكّرًا من الخارج أيضًا؛ وخصوبته مشروطة بما يُظهر للعيان من داخل الأثر الفنّي. إنّ فكرة الاستطيقا تكمن في تخليص الفنّ بواسطة النظرية، من التصلّب الذي يفرضه عليه التقسيم الضروري للعمل. ذلك أنّ فهم الآثار الفنّية ليس منفصلا عن فسرّها؛ لا أعني بالطبع، فسرّها تكوينيًا، بل فسر تركيبيها ومغزها، وإنّ [٥٢١] لم يكن الفسر والفهم متماثلين. إذ بقدر ما يحتاج الفهم إلى العنصر غير التفسيريّ الذي هو تقضي ما يتفعل تلقائيًا في الأثر الفنّي، يحتاج إلى الفسر؛ ومن ثمّ يتعدّى الفهم ضروب الإحاطة الدارجة بالفنّ. أمّا التفسير فيتضمّن شئنا ذلك أم أبينا، إختزالًا للجديد وغير المعلوم إلى ما هو معلوم، حتّى إذا كان أفضل ما تنطوي عليه الآثار الفنّية يقاوم ذلك الاختزال. بيد أنّه من دون مثل هذا

الاختزال الذي لا يُنصف الآثار الفنيّة، لن يكون بإمكانها أن تحافظ على البقاء. فما هو جوهرّي بالنسبة إليها، ما لا يُدرَك، إنما يُعرَف إليه بالتصنيف والإحاطة، ومن ثم يُزور إلى معلوم وقديم. بهذا المعنى، تكون حياة الآثار الفنيّة مشحونة بالتناقض. ولا بد للاستطيقا أن تعي هُذي المفارقة وألا تتصرف كما لو أنّ معارضتها للسُنن والتقاليد تعرى من الوسائل العقلية. فهي إنما تتحرّك وسط مفاهيم كليّة، حتّى بالنظر إلى المرحلة الاسميّة الراديكاليّة للفنّ وعلى الرغم من يوطوبيا الجزئيّ التي تشترك فيها مع الفنّ. وهذا ليس مصدرَ يؤسّسها وحسب، بل هو أيضاً أساسها الموضوعي. إذا كان الكلّيّ في تجرّبه ما هو بالفعل، الموسوّط على الحقيقة، فإنّ الجزئيّ هو الذي يكون كذلك في الفنّ؛ وإذا كانت المعرفة التي تخرُج عن دائرة الاستطيقا تسأل طبعا للصياغة الكنطية، عن إمكان الحكم الكلّيّ، فإنّ كلّ أثر فنيّ هو سؤال كيف يكون جزئيّ ما تحت هيمنة الكلّيّ، ممكنا. هذا ما لا يجعل الاستطيقا ولا سيّما طريقتها، تحضّع للإدراج ضمن مفاهيم مجرّدة، ولكنّ يربطها بتلك المفاهيم التي يكون الجزئيّ غايته. ومن ثم، إذا كان لنظرية هيغل في حركة المفهوم، محلّ مشروع، فإنّه لا يكون إلّا في الاستطيقا التي تشغل على تفاعل الكلّيّ والجزئيّ، تفاعلا لا يفرضه الكلّيّ على الجزئيّ من الخارج، بل تبحث عنه الاستطيقا في مركز تكتل قوى الجزئي. الكلّيّ هو فصيحة الفنّ: إذ أنّه من حيث يصير الفنّ إلى ما هو عليه، ليس بوسعه أن يكون ما يريد التصير إليه. أعني أنّ الكلّيّ يضع حدودا للفردنة التي هي قانون الفنّ. فالفنّ يخرج عن طوقه، ومع ذلك لا يخرج عن طوره، إذ أنّ العالم الذي يعكسه يبقى على ما هو عليه، لأنّه مجرّد عالم يعكسه الفنّ. حتّى الدادا بوصفها حركة الإشارة التي يتحوّل فيه اللفظ ليتخلّص من مفهوميته، كانت كليّة على قدر كليّة اسم الإشارة الذي يرّده الصبيان وتخيره الدادائيّة شعارا لها. [٥٢٢] والحال أنّ الفنّ يحلّم بالمونادولوجي المطلق، يتخلّله الكلّيّ بالتمام، وفي ذلك نعيمه وشقاؤه. إذ لا بدّ له أن يتعدّى نقطة المشار إليه (التودي تي) التي يتحمّ عليه مع ذلك أن يتكتل فيها. وهذا ما فرض على التعبيرية، حدودا موضوعيّة؛ إذ أنّه سيكون تعين على الفنّ إذّاك أن يتجاوزها، حتّى لو لم يكن الفنانون يعملون طوعا على التكيف: فردّوا إلى ما دون تلك النزعة. كلّما ألغت الآثار الفنيّة بكيفية سجالية وهي في سبيل عينيتها، كلّها ما من مثل الجنس الفنيّ والنمط والاصطلاحات التعبيرية والصيغ، يبقى هذا

العنصر المُلفى من حيث نفيه، متضمنًا فيها؛ وهذا الوضع الموضوعي هو من قوام الحدائة الفنية.

لكن تفهّم حياة الكلّي في صلب التعيّن النوعي يدفع الكلّيّة إلى ما أبعد من ظاهر ذلك الذي يقتصر على كونه - في - ذاته الثابت، كونا - في - ذاته هو الذي جعل النظرية الاستطيقية عقيمة. ذلك أنّ نقد الثوابت لا ينفيها، بل يتفكّرها في تغيرها. والاستطيقا لا تتعاطى مع موضوعها كأن مع ظاهرة أصلانية. أما الفنومينولوجيا وما تبعها، ففيهما خيرٌ للاستطيقا، لأنّ الفنومينولوجيا كما ستقتضي الاستطيقا، تتعارض مع مسلك التناول من فوق كما مع الذي من تحت على حدّ سواء. إذ أنّ الفنومينولوجيا لا تلتمس بما هي فنومينولوجيا الفنّ، تطوير الفنّ انطلاقاً من مفهومه الفلسفيّ، ولا الارتفاع إليه بواسطة تجريدات المقارنة، بل تلتمس قولاً ما يكون الفنّ. ومثل هذه الماهية ستكمن في أصله، معياراً لحقيقته ولاحقته. لكنّ ما يتبدّى ههنا من الفنّ كأنّه نتاجُ ضربةٍ عصى سحرية، إنّما يبقى كميداً ولا يعطي إلاّ القليل القليل للتجليات الفنية. من يريد أن يدرك أكثر، يتعيّن عليه أن يأخذ في الحسبان هيولانيةً تتنافى مع ما تقتضيه الماهية المحض. إنّ فنومينولوجيا الفنّ تُخفق من حيث تفترض انعدام كلّ مفترّض. والفنّ إنّما يتهمك من المساعي التي تختزله في الماهوية المحض. فليس الفنّ ما يُفترّض أنّه كان عليه منذ الأزل، بل هو ما صار إليه. ويقدر ما يكون غيرٍ مثيرٍ السؤال عن أصل الآثار الفنية أثراً أثراً، بالنظر إلى موضوعيتها التي تشمل لحظاتها الذاتية، يكونُ ممّا لا طائل منه الرجوعُ من جانب آخر، إلى أصل الفنّ بالمعنى الذي يُخصّ به. فليس عرضياً بالنسبة إلى الفنّ أنّه قد تخلّص من الأصل، بل هذا هو قانونه. وتعييناتُ مفهومه المحض [٥٢٣] التي كان قد استفادها، لم يف بها قطّ وما ينفكّ ينكّل بها. لذا، أخلّص الآثار الفنية ليست حسب فاليري، من أمّهات الأعمال الفنية. ولو أردنا اختزال الفنّ في ظاهرات أصلية للسلوك الفنيّ من مثل غريزة المحاكاة والحاجة إلى التعبير والصور السحرية، لسقطنا في ما هو جزئيات وتعسف. ومع ذلك، لهذه اللحظات دور في الفنّ، بل هي قائمةٌ ومتغلّغةٌ فيه، لكن ولا لحظة منها تكونُ الفنّ بالتمام. لا ينبغي للاستطيقا أن تُخرّج إلى تصيّد الماهية الأصلية للفنّ الذي لا طائل من ورائه، بل عليها أن تتفكّر مثل تلك الظاهرات ضمن أشكال تكوّن تاريخية. فما من مقولة مفردة تُتيح التفكير في فكرة الفنّ. ذلك أنّ

الفرق هو في حد ذاته تركيبة أعراض متآينة. ويقتضي من حيث هو في حد ذاته، موسوطةً بالتمام، توسيطاً بالتفكير؛ فوحده ذا التفكير، وليس ما يُزعم أنه حدسٌ أصلائيّ معطاء، ينتهي إلى مفهوم الفرق في عينيته^(١).

المبدأ الاستطقيّ المركزيّ عند هيغل، أعني الجميل بوصفه اظهارة حسيّة للفكرة، إنّما يفترض مفهوم الفكرة بما هو مفهوم الزوج المطلق. بيد أنّه ستكون لهذا المبدأ فعاليّة وقوّة، لو سلّمنا بدعواه كاملةً ولو كان بوسع الفلسفة أن تنقل فكرة المطلق إلى المفهوم. أمّا في مرحلة تاريخيّة صار فيها تصوّر الواقع الفعليّ للعقل مُزحة دمويّة، فإنّ التأويل الهيغليّ يفقد سُنوّه ويغدو مجردّ موساة، على الرغم من ثراء مواجهه. وإذا كان تصوّره قد أفلح في توسيط التاريخ والحقيقة، فإنّ الحقيقة التي يذهب إليها لا يمكن فصلها عن بؤس التاريخ. ومع ذلك نقد هيغل لكنط لم يزل ذا مصداقية. إذ أنّ الجميل الذي ينبغي أن يكون أكثر من طقسوس الحداث، ليس مجردّ عنصر شكليّ يعود إلى وظائف حدسيّة ذاتيّة، بل يجب البحث عن أساسه في الموضوع. ولكنّ المجهودات التي بذلها هيغل في هذا الاتجاه، قد باءت بالفشل، لأنّها أخطأت من حيث صادرت ميتاستطقيّاً، على تطابق الذات والموضوع ضمن الكلّ. وليس نقبصة عرضية لبعض المفكرين، بل هو نتيجة لتلك المعاياة، أنّ التأويلات الفلسفيّة الراهنة للإنشائيّة الأدبيّة حيث ترفع تحديداً على نحو ميتولوجي، من شأن العبارة الإنشائيّة ومضمون الإنشاء، لا تنفد إلى هذا المضمون، [٥٢٤] أي لا تتغلغل في تركيب الآثار التي يتعلّق بها التأويل، بل تحوّلها إلى مسرح للأطروحات الفلسفيّة: فالفلسفة التطبيقية، أي ما هو قبلًا شيء مُميّت، لا تستنطق من الآثار التي تخلع عليها ظاهر عينيّة، سوى المقالات والأطروحات التي تنطوي عليها هي نفسها. لما كانت الموضوعيّة الاستطقيّة التي لا تكون فيها مقولة الجميل غير لحظة، بمثابة التقنين الذي يعتمده كلّ تفكير وجيه، فإنّها لم تعد تقتصر على بني مفهوميّة تسبق الاستطيقا، بل تغدو في الوقت نفسه، مستشكلةً وغير ثابت صدقها،

(١) انظر: Theodor W. Adorno, «Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik», in: *Filosofia dell'arte*, Roma u. Milano 1953 (*Archivio de filosofia*, ed. E. Castelli), 5.

لا بل متقلقلة بالجوهر. ومحلها لا يعدو كونه تحليل الوقائع التي يُقحم في تجربتها، النظر التأملّي، من دون التخلّي عن مواقف بدئيّة ثابتة. فلا ينبغي المحافظة على النظريات الاستطيقية للفلسفة التأملية، باعتبارها ملكا ثقافيا، ولكن لا ينبغي أيضاً إسقاطها، وفي نهاية المطاف التخلّص منها لصالح ما يُزعم أنّه الطابع غير المتوسط للتجربة الفنّية: في تلك النظريات يندسّ ذلك الوعي بالفنّ، وبالتالي الفلسفة، الوعي الذي يخيّل لبعضهم إمكان الاستغناء عنه، بالتأملي الساذج للأعمال الفنّية. وعليه، لا يوجد الفنّ إلا داخل لغة فنّية مطوّرة بالفعل، وليس على اللوح المصقول للذات وما يُزعم أنّه معيشها. لذلك هذا المعيش هو ضروري، ولكنه ليس المصدر الشرعي الأخير للمعرفة الاستطيقية. إنّها بالتحديد لحظات الفنّ تلك التي لا تزدّ إلى الذات ولا تُتملّك في لاموسوطيتها المحض، هي التي تحتاج إلى الوعي، ومن ثمّ إلى الفلسفة. فالفلسفة محايدة لكلّ تجربة استطيقية لا تكون أجنبية عن الفنّ ومن ثمّ بربرية. والفنّ ينتظر التفسير الحقيقي الذي يتحقّق منهجيا، ضمن مواجهة مقولات ولحظات النظرية الاستطيقية المتوارثة تاريخيا بالتجربة الفنّية، مواجهة يصوّب فيها أحدهما الآخر.

تأخذ استطيقا هيغل في الحُسبان ما ينبغي فعله. غير أنّ المنظومة الاستدلالية تحول دون ذلك الانهماك في الموضوعات الذي تصدر عليه المنظومة. فأعمال هيغل تُلزم الفكر من دون أن يكون هذا الفكر مُلزما لوقت طويل، بأجوبته. وإذا كانت أقوى التصورات الاستطيقية، أعني تصوّري كنط وهيغل، ثمرة المنظومة الفلسفية، فإنّ انهيار هذي المنظومة قد زعزع ذينك التصورين من دون أن يُبطلهما. والاستطيقا لا تتطوّر [٥٢٥] ضمن المجرى المتصل للفكر العلمي. أمّا الاستطيقيات التي من جنس الفلسفات فلا تجتمع مع تنوعها، على أيّ صياغة لحقيقة الاستطيقا، وينبغي بالأحرى البحث عنها في صراع الاستطيقات. ويجب في هذا المضمار تركّ وهم أنّ المشتغل بالاستطيقا سيرث من مشتغل بها آخر جملة من المشاكل وسبواصل بكيفية سلمية، الاشتغال عليها. وبما أنّ فكرة الموضوعية تبقى تقنيا لكلّ تفكّر وجيه، فإنّ محلها هو تناقض كلّ عمل استطيق في حدّ ذاته كما تناقض الأفكار الفلسفية في علاقتها بعضها ببعض. أنّ الاستطيقا تنزل لكي لا تكون مجرد ثرثرة، في المفتوح وما لا ضمان له، فهذا يلزمها التضحية بكلّ حماية يمكن أن تستعيرها من العلوم. هذا ما عبّر عنه

البراغماتيّ جون دوي بكيفية لا نظير لها على الإطلاق. وبما أنّ الاستطيقا لا يُفترض فيها أن تحكم على الفنّ من عل أو من الخارج، بل يتعيّن عليها أن يكون لها سهم عظيم في استيعاء النزعات المحايثة له نظريًا، فإنّه ليس من الممكن أن تنعزل في منطقة أمان يُكذّب فيها كلُّ أثر فني يفي ببعض مقتضياته. إذ أنّ الآثار الفنّية تشهد حتّى في أرقى التجليات التي تبلغها، على تجربة المتعلّم المبتدئ الذي يطرّق على البيانو، وعلى ذلك الذي يسيء استعمال قلم الرصاص؛ ذلك أنّ المفتوح الذي للآثار الفنّية، أي علاقتها النقدية مع ما هو واقع حال قائم، العلاقة التي هي شرط النوعية الاستطيقية، إنّما يتضمّن إمكان الإخفاق التام، والاستطيقا إنّما تغترب عن موضوعها حالما تتحوّل من خلال تشكّلها، إلى مخادعة فيما يخص ذلك الإمكان. أنّه ولا فتان يعرف على القطع هل أنّ ما يفعله سيصير شيئاً بعينه، وأنّ سعادته وخوفه يقيان غريبين كليًا عن تصوّر العلم الدارج لما هو عليه، فإنّ هذا وذاك يشيران ذاتيًا إلى عنصر موضوعي، وإلى ما يكون كلُّ فنّ غرضه له. ومن ثمّ، تفهّم أنّه لا وجود البتّة لآثار فنّية كاملة، هو إدراك لنقطة استهراب ما يتعرّض له الفنّ. وعلى الاستطيقا أن تربط بين تلك المخاطر التي يتعرّض إليها موضوعها وبين دعوى الموضوعية كما موضوعيتها هي بالذات. بيد أنّ الاستطيقا من شدّة رهبتها من المثال العلمي، تراجع أمام هذه المفارقة مع أنّها عنصرها الحيوي. ربّما يتيسّر للمرء تفسير العلاقة بين التعيّن والانفتاح بناءً على أنّ سُبُل التجربة والفكر التي تفضي إلى الآثار الفنّية، هي لامتناهية ولكنها تصبّ في مغزى الحقيقة. ذلك ما تعرفه جيّدا الممارسة الفنّية التي سيتعيّن على النظرية أن تتعقّب الفحص عنها أكثر ممّا تفعل إلى الآن. [٥٢٦] ومثاله أن العازف الأوّل ضمن رباعيّ العزف على الآلات الوترية، قال لأحدهم كان يشارك فعليًا في حصص التمارين ولكنه لم يكن هو نفسه عازفًا، إنّهُ بإمكانه، بل ينبغي أن يقدم ملاحظات نقدية كلّما احتاج الأمر إلى ذلك؛ إذ أنّ كلّ ملاحظة نقدية حيث تكون صائبة، تجعل العمل في نهاية المطاف، يتقدّم نحو الهدف المنشود، أعني الأداء الصحيح. وحتى التقديرات المتناقضة هي مشروعة في الاستطيقا، ومثاله تلك التي تتعلّق بالشكل وتلك التي تخصّ الجوانب المادّية التي هي نسبيًا، ملموسة. إلى حدّ وقت غير بعيد، كان لكلّ تحولات السلوك الاستطيقّي بما هو سلوك ذاتي، جانبٌ يتعلّق بالموضوعات؛ وكانت كلّها تجلياتٍ لطبقات مادّية جديدة اكتشفها الفنّ

وطوعها، في حين كانت جوانبُ أخرى قد اندثرت. إلى حدود المرحلة التي أخذ الرسمُ التشكيليّ يضمحلّ فيها، وحتى في التكميئية، كانت الموضوعات تمثل سبيلا توّدي إلى الآثار نفسها، مثلها مثل الشكل المحض. وتشهد على ذلك أعمال أبي فاربورغ ومدرسته. أمّا التحليل الغرضانيّ من مثل تحليل بنيامين لأعمال بودلير، فيمكن بالنظر إلى مسائل الشكل المخصوصة، أن يصير استطبقاً وبشروط معيّنة، أكثر خصوصيةً من التحليلات الرسميّة للكشل التي هي في الظاهر أقرب إلى الفنّ. والحقّ أنّ هذا التحليلات كانت وما تزال تفضّل النزعة التاريخيّة الدغمائيّة. لكنّها من حيث تنتزع مفهومَ الشكل من جدليّته مع آخره، وتُثبتّه، أمست هي نفسها عرضةً للتحدّج. وعلى الجهة المقابلة، هيغل لم يتخلّص من خطَر مثل ذلك التحدّج. ذلك أنّ تشديده على المضمون في مقابل الشكل، تشديداً كان عدوّه اللدود كيركيغارد قد اعترف له بوجاهته، لا يُظهر فقط مناهضةً للعب الخاوي الذي يستوي فيه كلّ شيء، وبالتالي علاقةً الفنّ بالحقيقة التي تقوم في نظر هيغل وقبل أيّ شيء آخر، مقامَ الأس. بل إنّ هيغل قد أفرط في تقويم المغزى المادّي للآثار الفنّيّة خارجَ علاقتها الجدليّة بالشكل. ومن ثمّ تسلّل إلى استطبقا هيغل، عنصرٌ معاد للفنّ ومبتذلٌ ستكون له نتائجٌ وخيمة مع استطبقا الجدليّة المادّيّة الرسميّة (الديامات) التي شكّكت في هيغل كما كانت قد شكّكت من قبل ذلك، في ماركس نفسه. ولا ريب أنّ الاستطبقا القُبهيغليّة وحتى استطبقا كُنت، لم تكن تفهم الأثر الفنّي بما هو كذلك، بل خفضته إلى مرتبة الوسيلة في إدراك المتعة مصعّدة. لكنّ تشديد كُنت [٥٢٧] على المكونات الشكليّة للأثر الفنّي التي هي وحدها ما يجعله من الفنّ بعامة، قد أوفى مغزى حقيقة الفنّ حقّه أكثر ممّا فعل هيغل الذي يستهدف مباشرة ذا المغزى ولكنه لا يطرّوه انطلاقاً من الفنّ بالذات. إنّ لحظات الشكل بما هي لحظات تصعيد، هي في نظر هيغل، ولادة القرن الثامن عشر ولكنها أيضاً على صعيد ما هو أكثر تقدّماً، عنصرٌ حدائث. وبالفعل صارت الشكلائيّة بعد ذلك بمسئّي عام وكما يستحقّ كُنت أن تُنسب له، شعاراً عنيفاً لردّ الفعل المضادّ للمثقفين. وعلى الرّغم من ذلك، تحتوي استطبقا كُنت لا محالة، على هبة في الأساس وفيما أبعد من الخصومة حول الاستطبقا الشكليّة وما يُزعم أنّها استطبقا المضمون. وتنبّذت هذه الهبة على صعيد العلاقة بين نقطة البداية والمضامين النوعيّة لنقد ملكة الحكم. إذ أنّ كُنت في تماثل مع نظرية

المعرفة، يتعقّب الفحص كما لو كان الأمر بيننا بنفسه، عن أساس ذاتي - ترنسندناليّ لما يسمّيه على منوال أسلوب القرن الثامن عشر، «الشعور بالجميل». بيد أن العناصر الاصطناعية ستكون طبقاً لنقد العقل المحض، وقائع مكوّنة تسقط هي نفسها في دائرة الموضوعات، أي طبقة تنزّل فوق الإشكال الترנסندنالي. على هذه الطبقة ستغدو لدى كنت ممكنة نظريّة في الفنّ بما هي نظريّة في الموضوعات ونظريّة تاريخيّة في الوقت نفسه. لا يقوم موقف الذاتية من الفنّ كما قد يفهم ذلك من كُنت، على كيفة ردّ الفعل على الأعمال الفنيّة، بل هو في المقام الأوّل، لحظة موضوعيّةها، ما به تتميّز موضوعات الفنّ من الأشياء الأخرى، فالذات تندسّ في شكلها وفي مغزاها. ولا يتعلّق الأمر إلّا في المقام الثاني وعلى نحوٍ عرضيّ بالتّمام، بكيفية استحسان البشر لموضوعات الفنّ. فالفنّ يحيل ولا ريب، إلى مرحلة لم تطفّ عليها بعدُ الشائئة الرّاسخة للشيء وردّ الفعل على الشيء. وهذا يُفضي إلى ما هو بمثابة الجهل قبلًا، بأشكال معيّنة لردّ الفعل تقتزن في حدّ ذاتها، بموضوعة مشحونة بالشائئة. وإذا سلّمنا بأنّ تقديم الإنتاج على التلقّي كما هو جارٍ في مسار حياة المجتمع، يطغى أيضاً على الفنّ وعلى الاستطيقا، فإنّ هذا يتضمّن نقداً للذاتوية الاستطيقية التقليدية الساذجة. لا يتعلّق الأمر بالرجوع إلى المعيش وإلى الإنسان الخلاق وما شابه ذلك، بل بالتفكير في الفنّ طبقاً لقوانين الإنتاج التي تطوّرت موضوعيّاً. وينبغي التشديد على ذلك غاية التشديد بما أنّ [٥٢٨] إشكال المفاعيل التي يُثيرها الأثر الفنّي كما أشار هيغل إلى ذلك، قد تطوّر من خلال استغلالها في أشكال تجاوزت كلّ الحدود. إذ أنّه غالباً ما تنقلب سياقات التأثير والتلقّي الذاتية ضدّ ما يُردّ عليه الفعلُ بعامة، طبقاً لما تسعى في سبيله صناعةُ الثقافة. ومن جانب آخر، ما تنفك الآثار الفنيّة إجابةً على ذلك الوضع، تتسحب إلى مبناها وتتوقع عليه، ومن ثمّ تدفع حدّ عرضيّة المفعول والتأثير، في حين أنّه كان هنالك في بعض الأحيان وفي غياب التناغم، تناسبٌ يقوم بين الآثار والمفعول. لذلك تقتضي التجربة الفنيّة سلوكاً معرفيّاً مناسباً، لا سلوكاً انفعاليّاً إزاء الآثار الفنيّة؛ والذات إنّما تنخرط فيها وفي حركتها، بوصفها لحظة؛ فالذات من حيث تلتقي الآثار الفنيّة من الخارج ولا تخضع لصراطها، إنّما هي أجنبيّة عن الفنّ، وهي موضوع مشروعٍ للسوسيولوجيا.

سيتعيّن على الاستطيقا اليوم أن تنزّل فيما أبعد من الخصومة بين كُنت وهيغل من

دون أن تختزلها في شميطة. ذلك أن مفهوم كُنت في ما يُرضي من حيث الشكل، هو مفهوم رجعي بالنظر إلى التجربة الاستيطيّة، ولا يمكن بعثه من جديد. أمّا نظرية هيغل في المضمون فتُغرق في التبسيط حدّ الفضاظة. إنّ للموسيقى ولا رب، مضمونا متعينا، أعني ما يحدث فيها، ومع ذلك تحدّي المضمونيّة كما تناولها هيغل. فالنزعة الذاتية عنده شاملةً والروح في نظره، هو كلُّ شيء، حدّ أن التمييز بين هذا الروح وآخره، وإذن تعيين هذا الآخر، تبطل مصداقيّته في الاستيطيقا. وبما أن كلُّ شيء هو في نظره، ذات، فإنّ الطابع الذي تختصّ به هذي الذات، أعني الروح بوصفه لحظة من لحظات الآثار الفنيّة، يندثر ويخضع إلى لحظة المضمون فيما دون الجدلية. ومن ثم، ليس بوسع المرء أن يدفع عنه المؤاخذه من حيث أنّه في الاستيطيقا وعلى الرغم من المواجه العظيمة التي لها، بقي حبيس فلسفة التفكير التي كان يُناهضها. إذ أنّه على العكس من تصوّره، يتمسك بالفكرة البدئيّة التي مفادها أن المضمون أو المواء تشكّلها ذات استيطيّة، بل «تعرّكها» كما يقولون؛ وهو بعامة كان ميّالا إلى مقابلة التفكير بالتصوّرات البدئيّة التي هي بدورها متفكّرة. وفي الأثر الفنّي تحديداً، لا بدّ لكي نستعمل عبارات هيغليّة، للمضمون والمواء أن تكون حقاً، ذاتاً. ولا يصير الأثر الفنّي موضوعياً، أي إلى آخر، إلاّ بواسطة تلك الذاتية. إذ أنّ الذات هي في حدّ ذاتها، موسوطة موضوعياً؛ وبمقتضى التشكيل الفنّي للأثر، يتبدّى مغزاه الموضوعي الذي كان كامناً. وهذا تصوّر لمضمون الفنّ لا يفوقه أيّ تصوّر آخر في الصرامة والوجاهة؛ [٥٢٩] أمّا الاستيطيقا الماركسيّة الرسميّة فلم تفهم الجدلية بقدر ما أنّها لم تفهم الفنّ. إذ أنّ الشكل في حدّ ذاته، موسوطة بالمضمون، ولكن ليس كما لو أنّه يحدث لمجرد متنافرٍ معه، والمضمون موسوطة بالشكل؛ وينبغي التمييز بين كليهما ضمن التوسيط، لكنّ المضمون المحايث للآثار الفنيّة، مواءها وحركاتها هي مختلفة بالأساس عن المضمون باعتباره قابلاً للفصل عن الحبكة في مسرحيّة ما أو عن الموضوع في لوحة من اللوحات، وكما يطابقه هيغل بكلّ براءة، بالمضمون. إنّ فكر هيغل مثله مثل فكر كُنت، متخلّف عن الظاهرات الاستيطيّة، فهذا يبقى دون عمقها وثرانها، وذاك دون ما هو نوعياً استيطيقياً. ليس مضموناً لوحه ما ما تمثله اللوحة، بل هو كلّ ما تتضمّنه عناصر لونيّة وبنى وعلاقات؛ ومضمون موسيقى ما هو كما يقول شونبرغ على سبيل المثال، تاريخُ إيقاع ولحن. ويمكن فضلاً عن ذلك، أن يؤخذ في

الحسبان أيضاً بوصفه لحظةً، الموضوعُ، ومثاله في الأدب، الحكيمُ أو السرد؛ ولكن يؤخذ أيضاً في الحُسبان كل ما يحدث في الأثر الفني، ما به يتنظّم، وما به يتحوّل. لا ينبغي الخلط بين الشكل والمضمون، ولكن يجب تخليصهما من التقابل المتصلّب ومن ثمّ المنقوص، الذي يكون على منوال التضادّ بين قطبين. مقالة برونو ليبروك في أنّ فلسفة السياسة وفلسفة الحقّ لهيغل توجدان في المنطق أكثر ممّا يرد في الدروس التي أفردا لفروع فلسفيةٍ بعينها، هي مقالة تشمل الاستطيقا أيضاً: سيتعين قبل كلّ شيء تطويرها إلى جدليّة لا يُنتقص منها شيء. في مستهلّ الباب الثاني، يطوّر منطق هيغل فكرة أنّ مقولات التفكير قد نشأت وتصرّيت ومع ذلك تبقى ذات مصداقية؛ وفي سياق الفكر عينه، كان نيتشه في غسق المعاييد، قد فكّك ميثه أنّه ما من صائر سيكون حقيقياً. على الاستطيقا أن تنبئ هذي الفكرة. إذ أنّ ما يستقرّ فيها عياراً أزليّاً، إنّما هو باعتباره متصيراً، زائلٌ ومتقدّمٌ بمقتضى دعوى أزليّته. وفي المقابل، المقتضيات والمعايير الرّاهنة التي نتجت عن الحركة التاريخيّة ليست مع ذلك، عرضيّة وغير مُلزّمة، بل هي موضوعيّة بحكم مغزاها التاريخي؛ ومن ثمّ، ما هو زائل في الاستطيقا هو العنصر المتصلّب، هيكلها العظمي. لا ينبغي للاستطيقا أن تشقّق تأريخياً، موضوعيّة مغزاها التاريخي باعتبارها ضرورة بحكم مجرى التاريخ، بل عليها أن تفهّمها انطلاقاً من مغزاها بخاصّة. فالاستطيقا لا تتحرّك ولا تتغيّر [٥٣٠] في التاريخ طبقاً لأنموذج الفكر المتهافت: بل هذا التاريخ محايثٌ لمغزى حقيقتها. لذا، مهمّة التحليل الفلسفيّ - التاريخي للوضعية هي الكشف بالدلالة الصارمة للفظ، عمّا كان يُعتبر قديماً، القبليّ الاستطريقي. والوصايا التي تُستمدّ من تحليل الوضعية هي أكثر موضوعيّة من المعايير العامّة التي سيتعين تسويغ تلك الوصايا بالنسبة إليها طبقاً للأعراف الفلسفيّة؛ وسيكون بمقدور المرء أن يبيّن أنّ مغزى حقيقة البيانات الاستطيقية الكبرى أو الآثار الفنيّة التي تشبهها، قد حلّت محلّ ما كانت تُنجزه في السابق، الاستطيقا الفلسفيّة. أمّا الاستطيقا التي تتأكّد راهنا فستقوم على الوعي الذاتي بمغزى الحقيقة ذاك في ارتباطه الوثيق بما هو بالجوهر، متّزّمين. إلّا أنّ هذا يقتضي طباقاً لتحليل الوضعية، أنّ تكافح المقولات الاستطيقية التقليديّة بهذا التحليل؛ فوحدها هذي المكافحة تربط بين الحركة الفنيّة وحركة المفهوم.

أنّ معالجة الاستطيقا اليوم لا يمكن على العكس من الأعراف الدارجة، أن

تتقدّمها ميتودولوجيا عاقّة، فهذا جزء لا يتجزأ من الميتودولوجيا. وهذا يعود إلى العلاقة بين الموضوع الاستطقي والفكر الاستطقي. أما الإجابة الصارمة على التشديد على تقديم المنهج فلا تقوم على مقابلة المناهج المعترف بها، بمنهج آخر. وطالما أن الولوج إلى الآثار الفنيّة ليس كالولوج إلى المصلّى بحسب مقارنة غوته، فإن كلّ خطاب حول موضوعيّة الأشياء الاستطقيّة سواء تعلّقت بموضوعيّة المغزى الفنيّ أو بموضوعيّة المعرفة بهذا المغزى، يبقى مجرد إثباتات. وأما الاعتراض الذي يثار دائماً بكيفيّة آليّة، أعني أن الكلام عن الموضوعيّة سيدور حيث لن يتعلّق الأمر إلا بمجرّد آراء ذاتيّة، وأنّ المغزى الاستطقيّ الذي تفضي إليه الاستطيقا في توجيهها الموضوعيّ، لن يعدو كونه إسقاطا، هذا الاعتراض لا يجاب عنه بكيفيّة مُفجّمة إلا بالدليل على ما هو موضوعيّاً مغزى فنيّ ضمن الآثار الفنيّة نفسها. فالإنجاز هو الذي يشرّع المنهج، ويمنع افتراضه بذلّاً. لو كانت الموضوعيّة الاستطقيّة تتقدّم إنجازها باعتبارها مبدأ كليّاً مجرداً، لكانت دائماً إذ ترتفع عنها حصانة كلّ منظومة، محلّ إجحاف؛ ذلك أن حقيقتها تتأسّس من بعد وليس من قبل، أي ضمن انبساطها وتطوّرها. وهذا هو دون سواء [٥٣١] ما يمكن أن تقابل به باعتباره مبدأ، عدم كفاية المبدأ. بيد أن الإنجاز يقتضي في حدّ ذاته، تفكراً نقدياً في المبادئ. وهذا ما يحميه من الطيش. إذ أن يحتمي الزّوج من الهجين، إذ أنّه يفهم الآثار الفنيّة على مقتضى الزّوج الموضّع الذي تكونه الآثار الفنيّة في ذاتها. وما يقتضيه من الزّوج الذاتيّ هو تلقائيّته. ومن ثمّ، تعني معرفة الفنّ أن يصير الزّوج الموضّع بواسطة التفكّر، سلباً من جديد على الرّغم من تراكمه. لكن على الاستطيقا أن تحترس من الاعتقاد بأنّها على وشيعة مع الفنّ من حيث تعبّر عمّا هو الفنّ كأنّ بضربة عصي سحرية وبالانقصاد في التّمشي المفهوميّ. في هذا يكون توسيط الفكر مختلفاً اختلافا نوعيّاً عن توسيط الآثار الفنيّة. ذلك أن ما هو موسوّط في الفنّ، أي ما بواسطته تكون الأعمال الفنيّة مغايرة لمجرّد ما هي عليه في الحال، إنّما يجب توسيطه مرّة ثانية بالتفكّر: أعني بواسطة المفهوم. بيد أنّه من المحال التوصل إلى ذلك إذا بقي المفهوم بعيداً عن التفصيلات الفنيّة، بل لا يتحقّق ذلك إلا إذا انكبّ المفهوم عليها. قبيل نهاية المقطع الموسيقيّ الأوّل من سوناتة الوداع لبيتهوفن، ثمة توليفة نغميّة عابرة توحى في ثلاث نبرات، بحبّ الخيل؛ في هذا المقطع الذي يمرّ سريعاً، ثمة ما

يتحدّى كل مفهوم، إذ أنّ الصوت الذي يتمّ عما هو زائل ويعسر التعرّف إليه بوضوح حتّى في سياق المقطع برمته، إنّما يعبر عن الأمل في العودة أكثر من أيّ تفكير كليّ في الأصوات العابرة والمتزائلة. إنّ الفلسفة التي ستوصل إلى ذلك مثل تلك الأشكال الصغرى في أدقّ دقائقها، هي وحدها التي ستفي بوعودها. ولكن لا بدّ لها لكي تفعل ذلك، أن تكون في حدّ ذاتها الفكر المتوسط الذي يعرّف نفسه بنفسه. أمّا لو أرادت بدلا من ذلك، حصر سرّ الفنّ بواسطة مفردات التصرّع والتوسّل، فلن تتوصل إلّا إلى عناصر باطلة وإلى تحصيل حاصل، وفي أحسن الأحوال إلى خاصيات شكلية ستبخر منها الماهيّة التي تستولي على هيئة اللسان والانهام بالأصل. إذ ليس للفلسفة بحث أوديب من حيث القدرة على الإجابة بالدليل القاطع عن الألغاز، بل إنّ بحث البطل قد انكشف على أنّه قدر أعمى. ولما كان العنصر المُلغزُ للفنّ لا يتمفصل إلّا ضمن كوكبات كلّ أثر فنيّ [٥٣٢] بمقتضى طرائقه التقنية، فإنّ المفاهيم لا تنحصر في ضرورة استشفار الآثار الفنيّة، بل هي بحثها أيضاً. فالفنّ من حيث طبيعته بخاصّة، يكمن في تصيّر جزئياً بعينه أكثر ممّا يكون في جزئياته؛ وحتىّ عدم موسوّيته هي موسوّطة، ومن ثمّ هي لا محالة من جنس المفاهيم. إنّ الذهن السليم على حقّ حين يرفض أن تنغلّق الاستطيقا من حيث تنقلب في حدّ ذاتها إلى اسميّة مفرطة، داخل التحليل الجزئيّ للآثار الفنيّة، وإن كان من المحال الاستغناء عن هذا التحليل كليّاً. والحال أنّ التفكير المضاعف الذي حان وقته في الاستطيقا أيضاً، لا ينبغي أن يُبطل حرّيّة الانفتاح على ما هو فرديّ، فإنّه يتحرّك مع ذلك، على مسافة من الآثار الفنيّة. ومن دون حركة تخلية، سيكون فريسةً لوهم عينيّة هي عينيّة الفنّ التي ليست البتّة في مأمن من كلّ شكّ، ولكنها ليست في أيّ حال من الأحوال، عينيّة النظرية. ومع معارضة مسلك التجريد والتصنيف، تحتاج الاستطيقا في الوقت نفسه، إلى التجريدات وتتخذ الأجناس التصنيفيّة موضوعاً لها. إذ على الرغم من أنّ أجناس الآثار الفنيّة غدت قمعيّة، فإنّها ليست محضّ كلمات بلا أيّ معنى؛ غير أنّ معارضة الكلّيّة المفهوميّة هي عامل جوهريّ في الفنّ. فكلّ أثر فنيّ حتّى الأثر الذي يعرّض على أنّه تناغمٌ بالتمام، إنّما هو في حدّ ذاته سلسلةٌ مُشكلات. وبما هو كذلك تحديداً يكون له سهمٌ في التاريخ، ويتعدّى واحدته. سلسلة المشكلات هذه هي التي تجعل كلّ ما يوجد خارج الأثر الفنيّ وكلّ ما يتكوّن منه، يترسّب في المونادة. ذلك

أنَّ الفرديَّ الاستطقيَّ ومفهومَه يتواصلان ضمن البُعد التاريخي. وعليه، التاريخ محايثٌ للنظرية الاستطقيّة. إذ أنَّ مقولاتها هي تاريخيّةٌ على نحو راديكاليّ، وهذا ما يُضفي على تطورها طابع الإلزام الذي لا ريب أنّه يخضع من حيث بُعده الظاهر، للنقد، ولكنّ له القوّة الكافية ليحطّم النسبيّة الاستطقيّة التي يتحتمّ عليها أن تتمثّل الفنّ على أنّه تجميعٌ بلا رباط داخليّ للآثار الفنّية. بقدر ما يكون مستشكلاً من منظور نظرية المعرفة، القول في أثر فنّيٍّ أو حتّى في الفنّ إجمالاً، إنّهُ «ضروريٌّ»، فلا أحد من الآثار الفنّية يجب أن يكون ضرورياً، تكون علاقة الآثار الفنّية بعضها ببعض، علاقةً تلازماً تغلغل في صلب تكوينها الداخليّ. وبناءً مثل [٥٣٣] هذه الروابط يفضي إلى ما ليس هو الفنّ بعدُ وإلى ما ستجد فيه الاستطيقا في نهاية المطاف، موضوعها. فالوضعيّة التاريخيّة العينيّة للفنّ تتضمّن مقتضياتٍ عينيّة. والاستطيقا إنّما تعمل على تفكّر هذه المقتضيات التي بواسطتها وحدها تنتفح لها منظوريّةٌ بها يترأى لها ما هو الفنّ. فليس الفنّ وآثاره غير ما يمكن أن يصير إليه الفنّ وآثاره. وبما أنّه ولا أثر من الآثار الفنّية بمقدوره أن يحلّ التوتّر المحيث له، وبما أنّ التاريخ يدرك في نهاية المطاف، فكرةً ذلك الحلّ، فإنّه ليس بوسع الاستطيقا أن تكتفي بتأويل الآثار الفنّية الماثلة بين يديها وبإشباع مفهومها. فهي من حيث تعكف على مغزى حقيقتها بوصفها فلسفة، إنّما تتعدّى الآثار الفنّية. والوعي بحقيقة الآثار الفنّية إنّما يلتقي مباشرةً من حيث هو وعيٌ فلسفيٌّ، بما هو في الظاهر أكثر أشكال التفكير الاستطقيّ تزاوُلاً، أعني «المانيفيسْت». وإنّه لمبدأ من مبادي الميتودولوجيا أن يُلقي الضوء على كلّ فنٍّ انطلاقاً من الظاهرات القريبة تاريخياً، وليس العكس طبقاً للأعراف التّاريخيّة والفيلولوجيّة التي ترفض رفضاً قطعياً على منوال الفكر البرجوازيّ، أن يتغيّر أو يتحوّل شيءٌ ما. إذا صدقت أطروحةٌ فاليري في أنّ أفضل ما في الجديد يطابق حاجة قديمة، فإنّ الآثار الفنّية الأصيلة هي نقد للآثار الماضيّة. والاستطيقا إنّما تصير معياريةً من حيث تُمفصل ذلك النقد. لكن ثمة هنا قوّة ارتكاسيّةٌ؛ ومنها وحدها سيُنْتَظَر بعضٌ ما به تكونُ استطيقا عامّةٌ مجردةٌ مخادعة.

ضمائم

كشاف المصطلحات والمسائل (*)

- إنساق (منطقي) - Konsequenz : ٥٨ ، ١٥٥ ، ١٥٩ ، ١٩٥ ، ٢٠٥-٢٠٦ ، ٢٠٨ ، ٢٣٠-٢٣١ ، ٢٥٧ ، ٣٠٠ ، ٤١٥ ، ٤١٨ ، ٤٣٠ ، ٤٤٤ ، ٤٥١ ، ٥١٩
- اتصال؛ متصل - Kontinuität ; Kontinuum : ٣٦ ، ٤٠-٤٢ ، ٥٩ ، ٦٨ ، ٧٩ ، ١٠١ ، ١٣٢ ، ١٧٢-١٧٣ ، ٢٠٧ ، ٢٣٢-٢٣٣ ، ٢٥٢ ، ٢٦٣ ، ٢٧٦ ، ٣١٠-٣١٣ ، ٣٢٠ ، ٣٧٥ ، ٣٩٢ ، ٤٠٠ ، ٤٠٦ ، ٤٢٠ ، ٤٥٥ ، ٤٦٣ ، ٥١٨ ، ٥٢٥
- إثبات /إثباتي - Affirmation ; affirmativ : ١٠ ، ٢٠ ، ٥٤-٥٥ ، ٦٦ ، ٧٧-٧٩ ، ١١٥ ، ١١٨ ، ١٣٨-١٣٩ ، ١٤٣ ، ١٦١-١٦٢ ، ١٦٨ ، ١٧٢ ، ٢١٢ ، ٢٢٩ ، ٢٣٩-٢٤٠ ، ٢٦٤ ، ٢٨٣ ، ٣٠٧ ، ٣٣١ ، ٣٤٦-٣٤٧ ، ٣٥٨ ، ٣٦٣ ، ٣٧٠ ، ٣٧٤ ، ٣٦٨ ، ٤٢١ ، ٤٤٠ ، ٤٧٣ ، ٥١٧
- أثر فني - Kunstwerk : ١٤ ، ١٦ ، ٤٤-٤٦ ، ٥١ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٨ ، ٨١ ، ٨٤ ، ٨٧-٨٨ ، ٩١-٩٣ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٠٤ ، ١٠٩-١١٠ ، ١١٤ ، ١٢٠-١٢١ ، ١٢٤ ، ١٢٦-١٢٧ ، ١٢٩ ، ١٣٨ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٥٩-١٦١ ، ١٦٥ ، ١٧٢ ، ١٧٨-١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٤ ، ١٨٨-١٩١ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ٢٠٣ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢١٤ ، ٢١٦ ، ٢٢١ ، ٢٢٩ ، ٢٣١ ، ٢٤٥-٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٣ ، ٢٥٨ ، ٢٦٢-٢٦٤ ، ٢٦٦-٢٦٩ ، ٢٧١ ، ٢٧٩-٢٨١ ، ٢٩٢ ، ٣٢٧ ، ٣٢٩ ، ٣٣٣ ، ٣٤٣ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٦٢ ، ٣٦٨ ، ٣٧٤ ، ٣٨٥ ، ٣٩١ ، ٣٩٣-٣٩٥ ، ٣٩٧ ، ٤٠٠-٤٠١ ، ٤٠٣ ، ٤٠٧-٤٠٩ ، ٤١٢ ، ٤١٤-٤١٥ ، ٤١٩-٤٢١ ، ٤٢٣ ، ٤٢٧ ، ٤٣-٤٣١ ، ٤٣٦-٤٣٥ ، ٤٣٩ ، ٤٤١ ، ٤٤٥ ، ٤٤٨ ، ٤٥٠ ، ٤٥٣ ، ٤٥٥-٤٥٧ ، ٦٠ ، ٤٦٣-٤٦٢ ، ٤٧٥ ، ٤٧٨-٤٧٩
- آخر؛ آخريّة/غير؛ غيريّة - Anderes ; Andersheit : ١٠-١٢ ، ١٧-١٩ ، ٣٤ ، ٤١ ، ٥٢-٥٣ ، ٦٠ ، ٧٧ ، ٨٥-٨٧ ، ٩٨ ، ١١٥ ، ١١٧ ، ١٢٢-١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٤ ، ١٣٧-١٣٨ ، ١٤٢ ، ١٤٨ ، ١٦٧ ، ١٧٣ ، ٩١ ، ١٩٧-١٩٩ ، ٢٠٧-٢٠٨ ، ٢١٦ ، ٢٥٩ ، ٢٦٣-٢٦٤ ، ٢٧١ ، ٣١٥ ، ٣٢٦

(*) الأرقام الواردة ضمن كشاف المصطلحات - المسائل والأعلام تُحيل إلى ترقيم صفحات النصّ الألماني الذي يرد بين معقّفين ضمن النصّ العربي.

- استطبقا شكلية/شكلانية : Formalästhetik : ١٨ ، ٤٣٢ ، ٥١٢

- استطبقا عقلانية : rationalistische Ästhetik : ١١٧

- استطبقا الذوق : Geschmackästhetik : ٣٦٥-٣٦٦

- استطبقا المضمون : Inhaltsästhetik : ١٨ ، ٧٨ ، ٢٢٤ ، ٤٣٢ ، ٥٢٧

- استطبقا نسبية : Konsequenzästhetik : ١١٦

- استطبقا اجتماعية : Sozialästhetik : ٣٤٢

- استطبقا التأثير/المفاعيل : Wirkungsästhetik : ٢٢ ، ٢٠٦ ، ٣٠١ ، ٣٩٩ ، ٤٠٧

- إستقلالية/قيومية ذاتية : Autonomie : ٩-١٠ ، ١٤-١٧ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٤-٣٣ ، ٣٩ ، ٦٤

٧٠ ، ٧٦ ، ٧٩-٨٠ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٤ ، ١١٩ ، ١٤٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨-١٥٩ ، ١٦٩ ،

١٧٧-١٧٨ ، ١٨٧ ، ١٩٧ ، ٢٠٨-٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢٢٠ ، ٢٢٣ ، ٢٣٧ ، ٢٤٣ ، ٢٥٧ ، ٢٩٢ ،

٢٩٧ ، ٣٠٣ ، ٣٠٦ ، ٣١٢-٣١٤ ، ٣٢٢-٣٢٣ ، ٣٢٩ ، ٣٣٥-٣٣٤ ، ٣٣٩-٣٤٠ ، ٣٥٢-٣٥٣ ،

٣٥٩-٣٦٠ ، ٣٦٣ ، ٣٦٨ ، ٣٧٥-٣٧٦ ، ٣٨٠ ، ٤١٢ ، ٤٢٠-٤٢١ ، ٤٢٥ ، ٤٣٦ ، ٤٤٥ ،

٤٥٦ ، ٤٦٤-٤٦٥ ، ٤٦٧ ، ٤٧٢ ، ٤٧٨

- إستنساخ/معاودة إنتاج (الأثار الفنية) : Reproduktion (von Kunstwerke) : ٣٤ ، ٣٩ ، ٥٠ ، ٥٦ ،

٧٣ ، ٨٩-٩٠ ، ٢٢٩ ، ٢٥٨ ، ٢٨٧ ، ٣٢٢ ، ٣٩٢ ، ٤٦٠ ، ٤٧٤-٤٧٥ ، ٥٠٤

- إستهلاك : Konsum : ٢٧-٢٨ ، ٣٢-٣٣ ، ٣٩ ، ٥٨ ، ١٤٢ ، ٢٥٤ ، ٢٥٧ ، ٢٧٣-٢٧٤ ، ٣٥٠ ،

٣٥٢ ، ٣٦١ ، ٣٧٢ ، ٣٩٦ ، ٤٠٩ ، ٤١٩ ، ٤٣٧ ، ٤٦٣-٤٦٤ ، ٥٠٠ ، ٥٠٣

- إسقاط : Projektion : ١٩-٢٠ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٢٥٩ ، ٢٦١ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥-٣٩٦ ، ٣٩٩ ، ٤٠٩ -

٤١٠ ، ٤٨٨ ، ٤٩٨ ، ٥١٤ ، ٥٣٠

- أسلوب؛ أنسبة : Stil ; Stilisierung : ١٥ ، ٥٩ ، ٨٢ ، ١١٩-١٢٠ ، ١٥٥ ، ١٦٨ ، ٢٠٦ ، ٢٤٢ ،

٢٥٨ ، ٢٦١ ، ٢٨٦ ، ٢٩٥ ، ٣٠٨-٣٠٥ ، ٣١١ ، ٣١٨-٣١٩ ، ٣٣٤ ، ٣٤٢ ، ٣٧٠ ، ٣٩٥ ،

٤٣٦ ، ٤٤٢ ، ٤٥٧-٤٥٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٦ ، ٤٨٥-٤٨٦

- إسمية Nominalismus :- ٩١ ، ١٠٣ ، ١٥٦ ، ١٦٥ ، ١٦٧ ، ٢٠٣ ، ٢١٢ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٢٣٩ ،

٢٤٥ ، ٢٦١ ، ٢٩٦-٢٩٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٢-٣٠٣ ، ٣٠٨ ، ٣١٢ ، ٣١٧ ، ٣٣٤-٣٣٥ ، ٣٤٨ ، ٣٩٨ ،

٤٣٩ ، ٤٥٦-٤٥٧ ، ٤٩٤ ، ٤٩٨ ، ٥٠٩ ، ٥٢١ ، ٥٣٢

- أصالة/أصليّة؛ أصيل : Authentizität ; authentisch : ١٣ ، ٣٥-٣٤ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٦٧ ، ٧٠ ،

٧٢ ، ٩٥ ، ٩٩-١٠٠ ، ١٠٦ ، ١١٤ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ، ١٤٧ ، ١٥٩-١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٧٩ ، ١٩٢ ،

١٩٩ ، ٢٠٤ ، ٢٢٤ ، ٢٣١ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ ، ٢٤٢ ، ٢٤٩ ، ٢٥٤ ، ٢٦٧ ، ٢٧٢ ، ٢٧٦ ، ٢٩٨ -

٣٠٠ ، ٣٠٢ ، ٣٠٦ ، ٣١٥ ، ٣٢٥ ، ٣٢٧-٣٢٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٦ ، ٣٤٨ ، ٣٥٠ ، ٣٦٧-٣٦٨ ،

٣٧٤-٣٧٣ ، ٣٧٦ ، ٣٨٢ ، ٤٠٩ ، ٤١٥ ، ٤٢٣-٤٢٤ ، ٤٣٨ ، ٤٤٠-٤٤١ ، ٤٤٧ ، ٤٤٩ ،

٤٥١، ٤٥٤-٤٥٦، ٤٦٠، ٤٦٣، ٤٦٥، ٤٦٧، ٤٨٠، ٥٣٣؛ أصالة/طرافة - Originalität : ٤٠٢، ٢٩١، ٢٥٨-٢٥٧، ٧١

- اصطلاح - Idiom : ٢٠، ٨٥، ١٥٥، ٢٠٥، ٢٥٠، ٥٢٢

- إصطناع؛ مصطنع - Artefakt : ١٤-١٥، ١٨، ٧٦، ٨٢، ٩٨، ١٠١، ١٠٨، ١٢٤، ١٥٠، ١٦٢، ١٦٤، ١٧٠، ٢١٣، ٢٦٢-٢٦٣، ٢٦٨-٢٦٧، ٢٧٤، ٢٧٦، ٢٧٨، ٣٢٧، ٣٣٥، ٣٥٨، ٤٠٣، ٤٤٦، ٥٢٧

- أصل - Ursprung : ١١-١٢، ٣٣، ٢١٠، ٤٤٦، ٤٧١، ٤٨٠-٤٩٠، ٥٢٢، ٥٣١

- إظهار؛ (؛ ظاهرة؛ ظهور) - Erscheinen (Erscheinung ; Scheinen) : ٢٩، ٤٠، ٦٦، ٨٢، ٨٥، ٩٣، ١٠٣-١٠٧، ١١٥، ١٢٦-١٢٢، ١٢٨-١٣٢، ١٣٤-١٣٥، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٤، ١٤٩-١٥١، ١٥٣، ١٥٨-١٥٩، ١٦١، ١٦٣، ١٦٥، ١٦٧-١٦٨، ١٩٤-١٩٦، ١٩٨-١٩٩، ٢٠٤، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٨، ٢٤١، ٢٦٥-٢٦٦، ٢٧٢، ٢٧٤-٢٧٥، ٢٨١، ٢٨٣، ٢٩٦، ٣٣٧، ٣٣٩، ٣٤٢، ٣٤٥، ٣٥٠، ٣٧٠، ٣٨٤، ٤٠٧، ٤١٢-٤١٥، ٤٢٠، ٤٢٣، ٤٢٧، ٤٤٦، ٤٤٨، ٤٥١، ٤٥٥، ٤٥٩، ٤٦٣، ٤٦٧، ٥١٢، ٥١٥، ٥٢٣؛ ظاهر - Schein : ٣٣-٣٤، ٤٢-٤٣، ٤٨، ٥١، ٥٥، ٦٤، ٧٠، ٧٣، ٧٩، ٩٢-٩٣، ١٢٢، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٨، ١٤٨، ١٥٤-١٦٩، ١٧٣، ١٧٦، ١٧٨، ١٩٥-٢٠٠، ٢٠٦-٢٠٨، ٢١٥، ٢٣٠-٢٣٥، ٢٤٩، ٢٥٢-٢٥٣، ٢٩٢، ٢٩٦-٢٩٥، ٣٠٤، ٣٢٠، ٣٢٣، ٣٢٩، ٣٣٣، ٣٣٦-٣٣٨، ٣٤٧، ٣٥٠-٣٥١، ٣٥٤-٣٥٥، ٣٦٤، ٣٧١، ٣٧٤، ٣٨١، ٣٨٣، ٣٨٥، ٣٩٩، ٤١٠، ٤١٤، ٤١٦-٤١٨، ٤٢٠، ٤٢٢-٤٢٣، ٤٢٩، ٤٣١، ٤٣٨، ٤٥٥، ٤٥٩، ٤٦٢-٤٦٣، ٤٦٩، ٤٧١، ٤٨٣، ٥٠٤، ٥١١-٥١٢، ٥١٨، ٥٢٢، ٥٣٢؛ ظهور - apparition : ١٢٥-١٣١، ١٣٧، ١٤٦، ١٧٥؛ ظاهرة مرئية - Epiphanie : ١٢٥، ١٥٩، ٣٦٣، ٣٨٤، ٤٤٣

- إعادة؛ معاودة؛ تكرار؛ عودة - Wiederholung ; Widerkehr : ٥٢، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢١٢، ٢٣٨، ٢٦٠، ٣٠٦، ٣١١، ٣٣١، ٣٣٣، ٣٥٨، ٤٣٤، ٤٤٢، ٤٦٩-٤٧١

- إغتراب/استلاب - Entfremdung : ٣٠، ٣٣، ٣٩، ٥٠، ٥٢، ٦٣، ١٢٥-١٢٦، ١٣٠، ١٧٣، ١٧٩، ١٩٠، ٢١٨، ٢٣٢، ٢٥٤، ٢٦١، ٢٧٣، ٣٣٣، ٣٣٦، ٣٤٦، ٣٧٣، ٣٨١، ٣٨٦، ٤٢٨، ٤٦٨

- اقتصاد - Ökonomie : ٣٨، ٥٤، ١٠١، ٢٤٢، ٣٢٢، ٣٣٢، ٣٤٠، ٣٩٥، ٤٧٨، ٥٠٦

- الفني-ذاته؛ كونه في ذاته - Ansicht ; Ansichtsein : ٤٣، ١٢١، ١٢٥، ١٢٩، ١٣٣، ١٥٧، ١٥٩، ١٦١-١٦٢، ١٦٤، ١٦٦، ١٧١، ١٧٣، ١٩٠-١٩٢، ١٩٩، ٢٤٠، ٢٥٢-٢٥٣، ٢٦١، ٢٧٤، ٣٠٤، ٣٢٧، ٣٣٤-٣٣٣، ٣٣٧، ٣٥٥، ٣٦٦، ٣٦٨، ٣٧٣، ٣٩٦، ٣٩٩، ٤١٢-٤١٣، ٤٢٠-٤٢٢، ٤٢٥، ٤٢٨-٤٢٩، ٤٣٦، ٤٤١-٤٤٢، ٤٦٠، ٤٦٥، ٤٩٨، ٥٢٢

- إلكترونيك - Elektronik : ٥٠٢ ، ٢٦٥ ، ٥٧

- إلتباس - Ambiguität/Zweideutigkeit/Mehrdeutigkeit : ٧٧ ، ١٠٥ ، ١١٥ ، ١٤٠ ، ١٧٦ ، ١٨٩ ، ٣٠١ ، ٣٦٠ ، ٤٨٢ ، ٤٨٦

- إلتباس/ليس - Ambivalenz :- ٢٩ ، ٦٤ ، ٨٤ ، ١٥٠ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ٣٣٣ ، ٤٦٢

- إلتزام - Engagement : ١٣٤ ، ١٤٤ ، ١٥٩-١٦٠ ، ١٨٧ ، ٣٣٦ ، ٣٤٥ ، ٣٥٩ ، ٣٦٥-٣٦٨ ، ٣٧٢ ، ٤٧٣

- ألم - Leiden : ٣٥ ، ٤٩ ، ٦٤ ، ٧٩ ، ٨٤ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١١٤ ، ١٦٩ ، ١٧٨ ، ٣٤٦ ، ٣٨١ ، ٣٨٥ ، ٣٨٧ ، ٤٧٧ ، ٤٧٩ ، ٤٨٧ ، ٥١٢

- إمبيريا/خُبِر - Empirie : ١٠ ، ١٢ ، ١٤-١٦ ، ٢٣-٢٤ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٥٤ ، ١٠٤ ، ١٢٥ - ١٢٦ ، ١٣١ ، ١٣٣-١٣٤ ، ١٣٧ ، ١٤٧-١٤٨ ، ١٥١-١٥٢ ، ١٥٨ ، ١٦٠-١٦١ ، ١٨٠ ، ١٨٦ - ١٨٧ ، ١٨٧ ، ٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥-٢١٠ ، ٢١٣ ، ٢١٨ ، ٢٢٢ ، ٢٢٩ ، ٢٣٢ ، ٢٣٥ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٢٤٩ ، ٢٥٢ ، ٢٥٩ ، ٢٦٢ ، ٢٦٤ ، ٢٧٧ ، ٢٩٣ ، ٢٩٩ ، ٣٢٣ ، ٣٣٦-٣٣٥ ، ٣٤٤ ، ٣٤٦ ، ٣٥١ ، ٣٦٣ ، ٣٦٦ ، ٣٦٩-٣٧٠ ، ٣٧٦-٣٧٥ ، ٣٧٩ ، ٣٨٣-٣٨٤ ، ٣٩٤ ، ٣٩٨ ، ٤٠١ ، ٤٠٦-٤٠٧ ، ٤٠٩-٤١٠ ، ٤١٣-٤١٤ ، ٤٢٨ ، ٤٣٠ ، ٤٣٨-٤٣٩ ، ٤٤٤ ، ٤٦٠ ، ٤٦٣ ، ٤٧٥ ، ٤٩٧-٤٩٩ ، ٥١١ ، ٥١٤

- أمثلة - Allegorie : ٤٠ ، ٤٨ ، ٨٠-٨١ ، ١٠٨ ، ١١١ ، ١٣١ ، ١٩١ ، ١٩٥ ، ١٩٧ ، ٢٧٨

- إمكان الفن - Möglichkeit der Kunst : ١٠ ، ٦٦ ، ٢١٣ ، ٣٢٥

- أمل (رجاء) - Hoffnung : ١٠ ، ٤٩ ، ١٧٩ ، ٢٨٠ ، ٣٣٣ ، ٣٧٤ ، ٤٢٣ ، ٤٤٠ ، ٥٣١

- أنا - Ich : ١٧ ، ٢٤ ، ٥١ ، ١٧٢ ، ١٧٦-١٧٩ ، ١٩٨ ، ٢٤٩-٢٥٠ ، ٣٥٥ ، ٣٦٤-٣٦٥ ، ٣٧٣ ، ٣٧٧ ، ٤١٠ ، ٥١٥-٥١٦

- أناوثة - Solipsismus : ٦٩-٧٠ ، ٣٨٤ ، ٣٨٦ ، ٤٣٤ ، ٤٥٥

- إنتاج (نتاج فني) - Produktion (künstlerisch-Produkt) : ١٦ ، ٢٠-٢١ ، ٢٣ ، ٤١ ، ٤٣-٤٤ ، ٤٦ ، ٥٨-٦٠ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ٨٦ ، ٩٢ ، ٩٤-٩٥ ، ١٢٠ ، ١٥٦-١٥٧ ، ٢٢٢ ، ٢٢٩ ، ٢٤٩-٢٥٠ ، ٢٥٩ ، ٢٦٧ ، ٣١٠-٣١١ ، ٣١٦ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧-٣٣٨ ، ٣٤٠-٣٤١ ، ٣٤٣ ، ٣٥١ ، ٣٧٥ ، ٣٨٥ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥ ، ٤٠٦ ، ٤٥٦ ، ٤٧٦ ، ٤٩٨-٤٩٧ ، ٥٠٠ ، ٥٠٨ ، ٥٢٧ ؛ علاقات الإنتاج وضروبه - Produktionsverhältnisse,-weisen : ١٦ ، ٥٦-٥٨ ، ٧١ ، ٨٦ ، ٩٤ ، ١٠٧ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٥١ ، ٣١٣ ، ٣٢٤ ، ٣٣٥ ، ٣٤٣ ، ٣٥٠ ، ٣٥١-٣٥٨ ، ٣٧٤ ، ٣٩٣ ، ٤٠٥ ، ٤٣٠ ، ٤٥٢ ، ٤٥٦ ، ٤٦١ ، ٤٦٨ ؛ قوى الإنتاج - Produktionskräfte : ١٦ ، ٣٥ ، ٤٤ ، ٥٦ ، ٥٩-٥٨ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٩٤ ، ٢٥١ ، ٢٨٥-٢٨٧ ، ٣٠٩-٣١٠ ، ٣١٣ ، ٣٢٢ ، ٣٢٤ ، ٣٢٦ ، ٣٣٥ ، ٣٣٩ ، ٣٤٣ ، ٣٥١-٣٥٠ ، ٣٦٧-٣٦٨ ، ٣٧٤ ، ٣٧٧ ، ٣٨١ ، ٤٥٦

- انحطاط - Dekadenz : ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٥٥-٣٥٤
- انحلال؛ تحلل؛ تفكك - Zerfall : ٣١١ ، ٦٨٨ ، ٨٤٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٤٢ ، ٢٦٦ ، ٢٧٥ ، ٢٨٩
- ٣٠٦ ، ٣٢٧ ، ٣٦٦
- إنسانية؛ بشرية - Humanität ; Menschlichkeit : ٩٠ ، ٣٠٠ ، ٣٥٠ ، ٧٢ ، ٨٠ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠٢ ، ١٥٨ ، ١٧٨-١٧٩ ، ٢١٧ ، ٢٢٧ ، ٢٤٦ ، ٢٥٦ ، ٢٦٤ ، ٢٨٠ ، ٢٩٣ ، ٣٠١ ، ٣٤٥ ، ٣٤٩
- Inhumanität ; - لإنسانية : ٣٥٨ ، ٣٨٤ ، ٣٨٧-٣٨٨ ، ٤٢١ ، ٤٦٤ ، ٤٧٠ ، ٤٨٧ ؛
- Unmenschlichkeit : ٣٠٠ ، ٥٤٠ ، ٩٧ ، ٥٨٠ ، ٢١٧ ، ٢٩٣ ، ٣٥٣
- إنطباعية - Impressionismus : ٢٩٠ ، ٤٣٠ ، ٤٧٠ ، ٨١٠ ، ١٠٥-١٠٧ ، ١٤٢ ، ٢١٤ ، ٢٣٢-٢٣٣ ، ٢٤٠ ، ٢٩١ ، ٣١٣ ، ٣٢٥ ، ٤٣٥ ، ٤٤٧ ، ٥٠١-٥٠٢
- أنطولوجيا - Ontologie : ١١٠ ، ٢٤٠ ، ٣٤٠ ، ١٢٩ ، ١٧٧-١٧٨ ، ٢٢٣ ، ٢٧٠ ، ٣٠١-٣٠٣ ، ٣٠٥ ، ٣٣١ ، ٤٠٤ ، ٤٠٨ ، ٤٤٣ ، ٤٤٦ ، ٤٨٠
- إنغلاق - Geschlossenheit : ٤١٠ ، ١٥٥ ، ٢٠٩ ، ٢٣٦ ، ٢٣٩ ، ٢٦١ ، ٣٢٦ ، ٣٢٨ ، ٣٦٩ ، ٤٣٦
- إنقاذ - Rettung : ١٦٤ ، ١٩٦ ، ٢٤٠ ، ٢٨٤ ، ٢٩٩ ، ٣٢٦ ، ٤٢٨
- إسمات - Ismen : ٤٣-٤٥ ، ٤٠٢
- إيوس؛ ملحمة - Epos : ١٧٠ ، ٢٧٨ ، ٣٣٤ ، ٤٢٦
- إيديولوجيا؛ إيديولوجي - Ideologie ; ideologisch : ١٨٠ ، ٢١٠ ، ٣٠٠ ، ٣٣٠ ، ٣٥٠ ، ٤٤٠ ، ٥٠٠ ، ٦٥٠ ، ٧٣٠ ، ٧٦٠ ، ٧٨٠-٨٠٠ ، ٨٦٠-٨٨٠ ، ٩١٠ ، ٩٥٠ ، ٩٧٠-٩٨٠ ، ١٠١٠ ، ١٠٧٠ ، ١٠٩٠ ، ١٢٨٠ ، ١٤٢٠ ، ١٥١٠ ، ١٦٢٠ ، ١٧٣٠ ، ١٧٧٠ ، ١٧٩٠ ، ١٢٨٠ ، ١٤٢٠ ، ١٥١٠ ، ١٦٢٠ ، ١٧٣٠ ، ١٧٧٠ ، ١٧٩٠ ، ١٢٨٠ ، ١٤٢٠ ، ١٥١٠ ، ١٦٢٠ ، ١٧٣٠ ، ١٧٧٠ ، ١٧٩٠ ، ٢٠٣٠ ، ٢٢٤٠ ، ٢٢٦٠ ، ٢٢٩٠ ، ٢٣٤٠ ، ٢٣٦٠ ، ٢٣٩٠-٢٤٠٠ ، ٢٤٤٠ ، ٢٤٩٠ ، ٢٥١٠ ، ٢٥٦٠-٢٥٥٠ ، ٢٦١٠ ، ٢٦٥٠ ، ٢٦٩٠ ، ٢٧٢٠ ، ٢٨٣٠ ، ٢٨٩٠ ، ٢٩٣٠-٢٩٤٠ ، ٣٠٩٠ ، ٣١٢٠ ، ٣١٦٠-٣١٧٠ ، ٣٢١٠ ، ٣٣٥٠-٣٣٦٠ ، ٣٣٩٠ ، ٣٤١٠ ، ٣٤٥٠-٣٥١٠ ، ٣٥٣٠-٣٦١٠ ، ٣٦٤٠ ، ٣٦٧٠ ، ٣٧١٠-٣٧٢٠ ، ٣٧٤٠ ، ٣٧٩٠ ، ٣٨٤٠ ، ٣٨٦٠ ، ٤٢٠٠-٤٢١٠ ، ٤٣٣٠ ، ٤٣٥٠ ، ٤٤٠٠-٤٤١٠ ، ٤٤٦٠-٤٤٧٠ ، ٤٥٢٠-٤٥٣٠ ، ٤٦٠٠ ، ٤٦٢٠-٤٦٣٠ ، ٤٦٥٠ ، ٤٧٠٠ ، ٤٧٤٠ ، ٤٧٦٠-٤٧٧٠ ، ٤٨٧٠ ، ٤٨٩٠ ، ٥٠٠٠ ، ٥٠٣٠ ، ٥١٩٠
- بالنسبة إلينا - Für uns : ١٩١
- باروك - Barok : ٣٦٠ ، ٤٥٠ ، ٤٣٤٠ ، ٤٣٧٠ ، ٤٩٦٠
- باطل؛ خلف؛ عبث - Absurdes ; absurd : ٤٧٠ ، ١٧٤٠ ، ١٧٩٠ ، ١٩٤٠ ، ٢٠٦٠ ، ٢٣٠٠-٢٣١٠ ، ٢٣٥٠ ، ٢٧٧٠ ، ٣٣٢٠ ، ٣٦٢٠ ، ٤١٥٠ ، ٥٠٦٠ ، ٥١٦٠
- باوهاوس - Bauhaus : ٩٦٠ ، ٥٠٨
- براغماتية - Pragmatismus : ١٢٩٠ ، ٣٠١٠ ، ٥٢٥

- بربرية - Barberei : ١٣، ١٧، ٥٥، ٨٩، ٩٧، ١١٣، ١٤٣، ١٥٨، ١٨١، ٢١٦، ٢٤١، ٢٤٢، ٣٠٣، ٣١٠، ٣٢٠، ٣٤٨، ٣٥٦، ٣٥٩، ٣٦٢، ٣٧٣-٣٧٤، ٥٢٤
- برجوازي؛ برجوازية - Bürger ; bürgerlich : ١٣، ٢٧-٢٨، ٣٤، ٣٨، ٥١، ٦٩-٧٠، ٧٦، ٧٩، ٨٧-٨٨، ٩٠، ١٠١، ١٠٤، ١٠٧-١٠٨، ١١٠، ١١٧، ١٣٣، ١٤٣، ١٤٥-١٤٦، ١٥٠، ١٥٩، ١٧٠، ١٧٨، ٢٠١، ٢٣٥، ٢٥١، ٢٥٤-٢٥٥، ٢٥٧-٢٥٨، ٢٦٥، ٢٧٣، ٢٧٦-٢٧٧، ٢٩٥، ٢٩٩، ٣٠١-٣٠٢، ٣٠٦، ٣١١، ٣٢٧-٣٢٨، ٣٣٠-٣٣١، ٣٣٣، ٣٣٥، ٣٣٨، ٣٤١، ٣٤٦، ٣٤٩-٣٥١، ٣٥٦، ٣٥٨، ٣٦٧، ٣٧٣، ٣٧٧-٣٧٨، ٣٨٠-٣٨٦، ٣٨٦، ٤٠٢، ٤٠٤، ٤٠٧، ٤١٧، ٤٣٥، ٤٣٨، ٤٤٢-٤٤٣، ٤٦٢، ٤٦٨، ٤٧٤، ٤٨٩، ٤٩٦، ٤٩٩، ٥٠١، ٥٢٠، ٥٣٣
- بطل - Heros : ١٤، ١١٠، ٢٩٦، ٥٣١
- بقاء؛ دوام؛ خلود (الآثار الفنية) - Nachleben (der Werke) : ٥٨، ٦٨، ٢٨٨، ٣٤٠، ٤٤٨
- بناء؛ (ال)بنائية - Konstruktion ; Konstruktivismus : ٤٣، ٥٧، ٧٠، ٧٢-٧٣، ٩٠-٩٢، ١٢٥، ١٥٤، ١٧١، ١٧٥-١٧٦، ١٧٩-١٨٠، ٢٠٨، ٢١٢، ٢٣٣-٢٣٤، ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٧٩، ٢٩٨، ٣٣٠، ٣٣٤-٣٣٣، ٣٤٣، ٣٥٣، ٣٦٣، ٣٧٩، ٣٨١، ٣٨٣، ٤٢٤، ٤٣١، ٤٣٣، ٤٥٠-٤٥٢، ٥٣١-٥٣٢
- بورنوغرافيا - Pornographic : ٢٦، ٢٨
- تأثير؛ مفعول - Wirkung : ١٧، ٢٢، ٨٤، ١٣٣، ١٥٩، ١٦٦، ٢٠٦، ٢٣٢، ٢٤٤، ٣٠١، ٣٠٢، ٣١٥، ٣١٨-٣٢٠، ٣٣٨-٣٣٩، ٣٤٤-٣٤٥، ٣٥٣-٣٥٤، ٣٥٩-٣٦١، ٣٦٥، ٣٦٧، ٣٧٥، ٣٩٥، ٣٩٩، ٤٠٧، ٤١٠، ٤١٥، ٤٦١، ٤٦٤، ٥٢٨
- تاريخ - Geschichte : ١٢-١٣، ١٧، ١٩، ٤٦، ٥٣، ٥٧، ٦٢، ٦٧، ٧٦، ٨٦، ٩٠، ٩٣، ١٣٣-١٣٢، ١٧٢، ١٨٢، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٩-٢٠٠، ٢٠٧، ٢١٠، ٢١٥، ٢٣٩، ٢٤٤، ٢٦٦، ٢٧٦، ٢٨٣، ٢٨٧-٢٨٦، ٢٩٠-٢٩١، ٢٩٥، ٢٩٧، ٣٥٩-٣٦٠، ٣٧٠، ٣٨١، ٣٨٣-٣٨٤، ٣٨٧، ٣٩٢، ٣٩٩، ٤٠٢، ٤٠٦، ٤٢٢، ٤٣٥، ٤٤٣، ٤٤٧، ٤٦٩، ٤٧٤، ٤٨٠، ٤٨٩، ٥١٢، ٥٢٣، ٥٢٩-٥٣٠، ٥٣٣، تاريخ الفن - Geschichte der Kunst : ١١، ١٣، ١٧-١٨، ٤١، ٤٨، ٥٩، ٦٨، ٧٧، ٨٥، ١٢٠، ١٣٨، ١٦٩، ٢١٩، ٢٥١، ٢٨٨، ١٠-٣١٤، ٣١٧، ٣٢٦، ٣٣٠، ٣٣٩، ٣٥٧-٣٥٨، ٤٠٢، ٤٠٧، ٤٢١، ٤٢٦، ٤٣٩-٤٤٢، ٤٤٨، ٤٧٦، ٥٠١-٥٠٢، ٥١٢، تاريخية/صيرورة - Geschichtlichkeit : ١١، ٢٣، ٤٧، ١٠١-١٠٢، ٠٦، ١١١، ١٣٨، ١٨٠، ٢٢٩، ٢٥٣، ٢٥٧-٢٥٨، ٢٦٨، ٢٨٥، ٢٩٨، ٣١٠، ٣٢٤، ٣٥٩، ٣٦٥-٣٦٦، ٣٧٨، ٤٢٢، ٤٦٧، ٤٧٧، ٥٠٦، ٥١٣، ٥٢٩، تاريخية الفن وصيرورته - Geschichtlichkeit und Gewordensein der : ١١، ٢٣، ٤٧، ١٠١-١٠٢، ٠٦، ١١١، ١٣٨، ١٨٠، ٢٢٩، ٢٥٣، ٢٥٧-

Kunst : ١٥-١٢ ، ١٨-١٧ ، ٢٧ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ٤٦ ، ٥٨ ، ٦٧ ، ٧٧ ، ٨٢-٨٣ ، ٩٠ ، ١١٨ ، ١٣٢ ، ١٥٧ ، ١٧٠ ، ١٩٦ ، ٢٢٣ ، ٢٦٣ ، ٢٧٢-٢٧٣ ، ٢٨٤-٢٨٥ ، ٢٨٩-٢٩١ ، ٣٠٣ ، ٣٠٩ ، ٣٢٤ ، ٣٣٠ ، ٣٣٦ ، ٣٤٣ ، ٣٨٢ ، ٣٨٥ ، ٤٠٦-٤٠٧ ، ٤١١ ، ٤٢٥-٤٢٧ ، ٤٤٣-٤٤٨ ، ٤٦٣-٤٦٥ ، ٤٧٢ ، ٤٧٦ ، ٤٧٩-٤٨٠ ، ٥٠٤-٥٠٦ ، ٥١٨ ، ٥٢٢-٥٢٣ ، ٥٢٩ ، ٥٣٢ ؛ تاريخ الفلسفة - Geschichte der Philosophie : ١٤ ، ٣١ ، ٣٨ ، ٥٧ ، ٧٠ ، ٩٣ ، ١٢٢ ، ١٤٢ ، ١٧٠ ، ٢١٨ ، ٢٥٤ ، ٢٧٣ ، ٢٩٠ ، ٣٠٢ ، ٣٤٥ ، ٣٥٠ ، ٣٧٣ ، ٤٠٢-٤٠٣ ، ٤٢٧ ، ٤٨١ ، ٥٠٨ ، ٥٣٠ ؛ تأريخانية - Historismus : ٦٠ ، ٢٩١

- تأمل ؛ تملي - Kontemplation : ٢٥ ، ١٢٤ ، ٢٣٥ ، ٣٥٣ ، ٣٧٣ ، ٤٩٥

- تأويل - Interpretation : ٢٥ ، ٤٧ ، ٦٧ ، ١١٣ ، ٤٧ ، ١٨٤-١٨٥ ، ١٨٩-١٩٠ ، ١٩٣-١٩٤ ، ٩٦ ، ١٩٨ ، ٢٢٦ ، ٢٣٥ ، ٢٦٨ ، ٢٧٣ ، ٢٧٧ ، ٢٨٩ ، ٣٤٥ ، ٣٧٧-٣٧٩ ، ٤١٥ ، ٤٢٢ ، ٤٣٥ ، ٤٤٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨١ ، ٤٨٦-٤٨٧ ، ٤٩٧ ، ٥٢٣-٥٢٤ ، ٥٢٦

- تبادل ؛ قيمة تبادل - Tausch ; Tauschwert : ٣٩ ، ٧٣ ، ١٠٧ ، ١٢٨ ، ٢٥٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧ ، ٣٦٢ ، ٣٧٣ ، ٤٦٠ ، ٤٦٦

- تبعية - Heteronomie : ١٤ ، ٢٤ ، ٣٣ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٦١ ، ٦٩ ، ٩١ ، ٩٩ ، ١٢٠ ، ٢٣٩ ، ٢٦١ ، ٢٨٦ ، ٣٣٥ ، ٣٣٩ ، ٣٦٧-٣٦٨ ، ٣٨٤-٣٨٦ ، ٣٩٨ ، ٤٣٥ ، ٤٤٧ ، ٥٥٩

- تجريبية - Erfahrung : ١٦ ، ٢٠ ، ٣٥ ، ٣٨-٣٩ ، ٤٢ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨٤ ، ٩٨ ، ١٠٠-١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٦-١٠٨ ، ١١١-١١٢ ، ١١٤ ، ١١٩ ، ١٢٧ ، ١٣٠ ، ١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٤١ ، ١٦٩ ، ١٧٦-١٧٧ ، ١٩٣ ، ٢٠٥ ، ٢٢٤-٢٢٥ ، ٢٢٩-٢٣٠ ، ٢٣٣ ، ٢٤٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥٦ ، ٢٧٣ ، ٣١٥ ، ٣١٧ ، ٣٢١ ، ٣٢٤-٣٢٥ ، ٣٣٣-٣٣٤ ، ٣٤٩ ، ٣٨٢ ، ٣٨٥-٣٨٤ ، ٣٩٨ ، ٤٠٨ ، ٤٢٢ ، ٤٢٧ ، ٤٣١ ، ٤٣٨-٤٤٠ ، ٤٤٣ ، ٤٤٧ ، ٤٥٩-٤٦٠ ، ٤٧٧ ، ٤٨٨ ، ٤٨٩ ، ٥٠٢ ، ٥١٧ ، ٥٢١ ؛ تجريبية الفن (وتجريبه) - Erfahrung von Kunst : ١٧ ، ٢٥-٢٦ ، ٢٨-٢٩ ، ٣٣ ، ٦٧ ، ٩٥ ، ٩٩ ، ١٠٣ ، ١٠٩ ، ١٢٧ ، ١٥٢-١٥٣ ، ١٥٩ ، ١٦٦ ، ١٧٢ ، ١٨٢ ، ١٨٦ ، ١٨٩-١٩٠ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ٢٠٤ ، ٢٣٤ ، ٢٣٦ ، ٢٤٦ ، ٢٥٤ ، ٢٦٢-٢٦٣ ، ٢٦٧ ، ٢٦٩ ، ٢٧٢-٢٧٣ ، ٢٩٥ ، ٢٩٧ ، ٣١٥-٣١٦ ، ٣١٨ ، ٣٢٠ ، ٣٢٦ ، ٣٣٢ ، ٣٤٩-٣٥٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٣-٣٦٥ ، ٣٧٥ ، ٣٩١ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥-٣٩٦ ، ٤٠٠-٤٠١ ، ٤٠٨ ، ٤٣٢-٤٣٤ ، ٤٤٧ ، ٤٤٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦٣ ، ٤٧٤ ، ٤٧٨ ، ٤٩٤ ، ٤٩٧ ، ٥٠٠ ، ٥٠٢ ، ٥١٠-٥١١ ، ٥١٣ ، ٥٢٠ ، ٥٢٤-٥٢٥ ، ٥٢٨

- تجريد ؛ تجريدية ؛ مجرد - Abstraktion ; Abstraktheit ; Abstraktes : ٢٨-٢٩ ، ٣٧-٤١ ، ٥٠-٥١ ، ٥٣ ، ٦٦ ، ٧٢ ، ٧٨ ، ١٤٣-١٤٤ ، ١٤٧ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ٢٠٣ ، ٢١١ ، ٢٢٣ ، ٢٥٩ ، ٢٧٦ ، ٢٩٢ ، ٢٩٧ ، ٣٠٨ ، ٣١٧ ، ٣٤٣ ، ٣٥١ ، ٣٥٧-٣٥٨ ، ٣٧٣ ، ٣٨٠-٣٨١ ، ٣٩٣

- ٤٢٢، ٤٢٦، ٤٥٠-٤٥١، ٤٥٨، ٤٦٢، ٤٦٥، ٤٧٨، ٤٩٤، ٥٠١، ٥٠٩، ٥١٣، ٥٢٢، ٥٣٠، ٥٣٢
- تحریر؛ تحریر - Emanzipation : ٩-١٠، ١٦، ٢٦، ٤٤، ٦٤، ٧٠، ٧٦، ٨٢، ٨٤، ٩١، ٩٣، ١٠٧، ١١٩، ١٥٤، ١٦٨، ١٧٨، ٢٠٩، ٢١٨-٢١٩، ٢٢٣، ٢٢٩-٢٣٠، ٢٤٤، ٢٥٤، ٢٥٧، ٢٩٢-٢٩٣، ٢٩٧-٢٩٨، ٣١٢، ٣١٦، ٣٣٤، ٣٤٤-٣٤٣، ٣٥٥، ٣٥٨، ٣٦٧، ٣٨١، ٤٢٦، ٤٣٣، ٤٣٧، ٤٥٢، ٤٨٦، ٤٩٧؛ تحریر الفن - Emanzipation der Kunst : ١٠، ٢٦، ٩١، ٣٥٥
- تحليل نفسي - Psychoanalyse : ١٩، ٢٥، ٨٨، ١٣٢، ١٧٦، ٣٤١، ٣٧٩، ٥٠٦
- تحييد - Neutralisierung : ١٦، ٥٩، ٦٤، ١٠٧، ١١٧، ١٢٥، ١٦٩، ٢٣٤-٢٥، ٢٤٠، ٢٨٩، ٢٩٦، ٣٣٩-٣٤٠، ٣٥١، ٣٥٥، ٣٥٨، ٣٦٨، ٣٩٩، ٤٢٩، ٤٤٣، ٤٥٣، ٤٦٦، ٤٧٠
- تراجيليا؛ تراجيلي - Tragödie, Tragisches : ١٧، ٤٩، ٥٩، ١٥٢، ١٩٤، ٢٩٥-٢٩٧، ٣٤٤-٣٥٥، ٣٥٨-٣٥٧، ٤٢٦، ٥٠٥
- تردي (تقهقر، نكوص) - Regression : ١٧-١٨، ٣٣، ٦٣، ٨٧، ٩٧، ١٤٣، ١٥٤، ١٥٨، ١٦٠، ١٧٧، ٢١٧، ٢٢٥، ٢٦٢، ٢٧٥، ٢٨٠، ٣١٢، ٣٢١، ٣٥٣، ٣٧٧، ٤٤٩، ٤٦٩، ٤٨٧، ٥٠٤، ٥٢٢
- تزهد؛ زهد؛ نك - Askese : ٢٧، ٢٩، ٧٢، ١٩٠، ٢٠٤، ٢٢٧، ٢٨٥، ٢٩٦، ٣٠٥، ٣٥٨، ٤١١، ٤٤٩، ٤٩٧، ٥١٧
- تلية - Unterhaltung ; Divertissement : ٣٢، ٦٦، ١٣٩، ٣٢٨، ٣٥٦، ٣٧٥-٣٧٦، ٦١، ٤٦٣، ٤٦٦
- تشكل - Gestaltung : ٢٩، ١٧٥، ٢٢٦، ٢٣١-٢٣٢، ٢٣٤، ٣٢٧، ٣٤٢، ٣٨٥، ٤١٢، ٤٣٠، ٤٣٧، ٤٤٩، ٤٥٢، ٥٠٧، ٥٢٨
- تشكيل؛ مشكل - Formung ; Geformtes : ١١، ٦٥، ٨٠، ٨٩، ١٦٤، ٩٦، ٢١٣، ٢١٧، ٢١٩، ٢٤٨، ٢٦٠، ٢٨١، ٢٨٤، ٣١٦، ٣٢٧، ٣٢٩، ٣٤٤، ٣٥٧، ٣٨٣، ٤٠٣، ٤٣٢، ٤٣٦، ٤٥٤، ٤٥٦، ٥٢٨؛ تشكيل - Konfiguration : ١٣٥، ١٣٧، ١٤١، ١٩٢، ٢٢٨، ٢٨٨، ٣٤٢، ٢٥٠، ٤٠٩، ٤٢٢، ٤٢٤، ٤٤٦، ٤٥٤، ٤٦١، ٤٦٢
- ثوية؛ ثوة؛ منخ؛ منوخ - Deformation : ٦٠-٦١، ٧٥، ١٣٣، ٤٢٦، ٤٤٣
- تصويرية؛ تصوير - Abbildung ; Abbildlichkeit : ١٨، ٢١، ٥٣، ٥٦، ٦٠-٦١، ٦٨، ٨٩، ٩٦، ١٠٥-١٠٦، ١٢٠-١٢١، ١٣٠، ١٤٠، ١٤٦-١٤٧، ١٥٥، ١٥٧، ١٦٤، ١٦٩، ١٧١

٢٣٢-٢٣١ ، ٢٥٢ ، ٣٣٦ ، ٣٨٢ ، ٣٨٦ ، ٤١٦ ، ٤٢٢ ، ٤٢٥ ، ٤٢٧ ، ٤٤١ ، ٤٧٧ ، ٤٧٩ ،
٤٨٣ ، ٤٨٦

- تصميد - Sublimierung : ١٤ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٢-٢٥ ، ٣٣ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٤ ، ١١٥ ، ١٢٦ ، ١٤٥ ،
١٥٤ ، ١٧٧ ، ١٨١ ، ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٨ ، ٢٣٦ ، ٢٤٠ ، ٢٧٩ ، ٢٩٣ ، ٣٣٥-٣٣٤ ، ٣٤٠ ،
٣٥٤ ، ٣٥٦ ، ٣٥٩ ، ٣٧٣ ، ٣٧٦ ، ٣٩٤ ، ٤١٥ ، ٤٣٣ ، ٤٣٧ ، ٤٤٤ ، ٤٥١ ، ٤٦٥ ، ٤٦٩ ،
٤٧٣ ، ٤٧٧ ، ٤٨٩ ، ٥٠٦ ، ٥١٣ ، ٥٢٦-٥٢٧

- (ال)تصنعية/الطرائقية - Manierismus : ٣٦ ، ٤٤٧ ، ٥٢٩

- تصنيع - Industrialisierung : ٥٧ (وليس ٥٨ كما ورد في كشف الطبعة الألمانية)

- تصور؛ تمثل - Vorstellung : ١٤-١٥ ، ١٩ ، ٢٣-٢٢ ، ٤٣ ، ٦٣ ، ١٣٣ ، ١٥٠

- تطابق؛ المتطابق - Identität ; Identisches : ١٤ ، ١٨ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٨٣ ، ٩٩-١٠٠ ، ١١٤ ،
١٢٠ ، ١٣٤-١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٤٩ ، ١٦٧-١٦٨ ، ١٧٥ ، ١٩٠ ، ١٩٧-١٩٨ ، ٢٠٢ ،
٢١٢ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، ٢٢٧ ، ٢٣٨ ، ٢٤١ ، ٢٤٤-٢٤٣ ، ٢٦٣ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ، ٣٠٠ ، ٣٢٦ ،
٣٤٤ ، ٤٠٥ ، ٤٣٤ ، ٤٥٣ ، ٧٨ ، ٥١١-٥١٢ ، ٥١٧ ، ٥٢٣ ؛ اللاتطابق؛ اللامتطابق - Nicht-
Identität ; Nicht-Identisches : ١٤ ، ٤١ ، ١١٤ ، ١١٩ ، ١٥٥ ، ١٦٨ ، ١٧٣ ، ٢٠٢ ، ٢١٢ ،
٢١٩ ، ٢٤٣ ، ٢٦٣ ، ٢٧٩ ، ٢٩٢ ، ٣٠٠ ، ٣٤٤ ، ٤٣٠ ، ٤٩٦

- تطهير - Katharsis : ٢٩٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦

- تعسف؛ اعتباط - Willkür : ٥٢ ، ١٠٩ ، ١٧٤ ، ٢٠٨ ، ٢١٣ ، ٢٦٠-٢٦١ ، ٢٧٧ ، ٣٠٣ ،
٣١٥ ، ٣٢٧ ، ٣٤٩ ، ٤٠٤ ، ٤٢١-٤٢٢ ، ٤٣٠ ، ٤٤٠ ، ٤٩٤ ، ٥٢٣

- تعالى، يتعالى - Transzendenz ; transzendieren : ٢١ ، ٢٥ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٧٣ ، ٨٥ ، ١٢٠ ،
١٢٢-١٢٣ ، ١٣٠-١٣١ ، ١٥٩ ، ١٩١ ، ١٩٥-١٩٦ ، ١٩٩-٢٠٠ ، ٢٠٣-٢٠٤ ، ٢٠٩ ، ٢٥٩ ،
٢٦٨ ، ٢٨٣ ، ٣٠٥ ، ٣٤٢ ، ٣٥٤ ، ٣٧٦ ، ٣٨٤ ، ٣٨٦ ، ٤٢٠ ، ٤٢٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٧ ، ٤٦٠ ،
٤٦٢ ، ٤٧٩ ، ٨٨ ، ٤٩٠ ، ٥٠٦

- تعبير؛ عبارة - Ausdruck ; Expression : ٥٤ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٢-٧٣ ، ٨٤ ، ٨٨ ، ٩٥ ،
١٠١-١٠٢ ، ١١٠-١١١ ، ١١٥ ، ١١٨ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٢٥-١٢٦ ، ١٤٠ ، ١٥٤ ، ١٦٠ ،
١٦٨ ، ١٧٦ ، ١٧٨-١٧٩ ، ١٩٦ ، ١٩٨ ، ٢١٢ ، ٢١٨ ، ٢٢١ ، ٢٣١ ، ٢٣٤ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨-
٢٤٩ ، ٢٥١ ، ٢٧٤ ، ٢٨٠ ، ٢٩٨ ، ٣٠٨ ، ٣١٤-٣١٥ ، ٣٢٠-٣٢١ ، ٣٤١ ، ٣٤٦ ، ٣٥٣ ،
٣٥٨ ، ٣٦٢-٣٦٣ ، ٣٦٧ ، ٣٧٥ ، ٣٨١-٣٨٢ ، ٣٨٧ ، ٣٩٥ ، ٤١١ ، ٤١٣ ، ٤٢٣ ، ٤٣٣ ،
٤٥٢-٤٥٣ ، ٤٦٧ ، ٤٧٠ ، ٤٧٩ ، ٤٨١ ، ٤٨٤-٤٨٦ ، ٤٩٧ ، ٥١٢ ، ٥١٦ ، ٥٢٣

- تعبيرة - Expressionismus : ٤٣ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٧٢ ، ٨٨-٨٩ ، ٩٢ ، ١٤٠ ، ١٤٥ ، ١٥٧ ، ٧٣ ،

١٧٦ ، ٢٢١-٢٢٠ ، ٢٣٣ ، ٢٥٠ ، ٢٥٢ ، ٢٧٠ ، ٣٠٨ ، ٣٤٠-٣٤١ ، ٤٠٣ ، ٤٣٦ ، ٤٧٧ ، ٥٢٢

- تعريف؛ حدُّ (الفنّ) - Definition (der Kunst) : ١١ ، ٢٤ ، ٧٥ ، ٨٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٧ ، ٤٢٧

- تفصيلة؛ دقيقة - Detail : ١٦٥ ، ٢١٦ ، ٢٣٣ ، ٢٧٥ ، ٢٧٩-٢٨٠ ، ٤٤٩-٤٥١ ، ٤٥٤ ، ٥٣١

- تفكُّر الفنّ - Reflexion (über Kunst) : ٩ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٤٠ ، ٤٦ ، ٨٢ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٨-٢٩ ، ١٣٧-١٣٩ ، ١٨٤-١٨٥ ، ١٩٣ ، ٢١١ ، ٢٣١ ، ٢٦٠ ، ٢٧٠ ، ٢٧٤ ، ٢٨٦ ، ٢٩٩ ، ٣٠٢ ، ٣٠٩ ، ٣١٧ ، ٣٢٢ ، ٣٣٧ ، ٣٤٦ ، ٣٥٤ ، ٣٧٢ ، ٣٩١-٣٩٢ ، ٤٠١-٤٠٠ ، ٤٣٦-٤٣٥ ، ٤٣٩ ، ٤٣٩ ، ٤٥٨ ، ٤٦٢-٤٦٣ ، ٤٦٥ ، ٤٧٨ ، ٥٠١-٥٠٢ ، ٥٠٧-٥١٠ ، ٥١٢-٥١٣ ، ٥١٦ ، ٥١٨ ، ٥٢٠-٥٢١ ، ٥٢٤-٥٢٥ ، ٥٢٨ ، ٥٣١-٥٣٣ ؛ تفكُّر ضمن الفنّ - Reflexion in Kunst : ٤٤ ، ٤٧ ، ٦٠ ، ٦٩-٧٠ ، ١٤٧ ، ١٧٤-١٧٥ ، ١٨١ ، ٢٠٦ ، ٢١٦ ، ٢٢٦ ، ٢٢٩ ، ٢٣١ ، ٢٥٩-٢٦٠ ، ٢٨٥-٢٨٦ ، ٢٩٨ ، ٣٣٠ ، ٣٥٧ ، ٣٦٥ ، ٣٩٢ ، ٤٠٢ ، ٤١٣ ، ٤٢٥ ، ٤٢٨ ، ٤٥٦ ، ٤٧٤ ، ٤٧٦ ، ٥٠١ ، ٥٠٤-٥٠٥ ، ٥٠٨-٥٠٩ ؛ تفكُّر مضاعف - zweite Reflexion : ٣٦ ، ٤٧ ، ١٠٥ ، ١٤٧ ، ٢٠٩ ، ٢٢٦ ، ٤٣٥ ، ٤٥٦ ، ٤٦٥ ، ٥١٠ ، ٥١٨ ، ٥٣١-٥٣٢

- تقدُّم - Fortschritt : ١٧ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٥٦-٥٧ ، ٩٣ ، ٩٧-٩٩ ، ١٠٢-١٠٤ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ٢١٠ ، ٢٢٢ ، ٢٣٧ ، ٢٣٩ ، ٢٨٧-٢٨٥ ، ٣٠٢-٣٠٣ ، ٣٠٨-٣١٠ ، ٣١٢-٣١٦ ، ٣٢٠ ، ٣٢٤ ، ٣٣٠ ، ٣٣٣ ، ٣٣٩ ، ٥٤ ، ٣٧٩ ، ٣٨١-٣٨٢ ، ٤٠٧ ، ٤٢٩ ، ٤٥٣ ، ٤٦٧ ، ٤٨٨ ، ٤٩٥ ، ٥٠٢ ، ٥٠٦ ، ٥٠٨ ، ٥١٧ ، ٥٢٧

- تقليد (محاكاة!) - Nachahmung ; Imitation : ١٥ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ١٠٤ ، ١١١ ، ١١٣ ، ١٢١ ، ١٥٨ ، ١٦٥ ، ١٧٠-١٧١ ، ١٨٩-١٩١ ، ١٩٩-٢٠٠ ، ٢١٦ ، ٢٤٣ ، ٣٠٣ ، ٣٣٦ ، ٣٧٠ ، ٣٨٤-٣٨٣ ، ٤٢٤-٤٢٥ ، ٤٤١-٤٤٢ ، ٤٧٠ ، ٤٨٢ ، ٥٠٣ ، ٥٢٣

- تقنية؛ تكنولوجيا - Technik ; Technologie : ١٢ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٦-٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠-٥٩ ، ٦٣ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٥-٧٦ ، ٨٦ ، ٩٤-٩٦ ، ١٠٦-١٠٧ ، ١٣٧ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٧٤ ، ١٩٥ ، ٢٠١ ، ٢٢٣ ، ٢٣٤-٢٣٣ ، ٢٣٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٣ ، ٢٧٦-٢٧٧ ، ٢٨٦-٢٨٧ ، ٢٩٨ ، ٣٢٠٩-٣٢١ ، ٣١٣ ، ٣١٦-٣٢٦ ، ٣٣١ ، ٣٣٤ ، ٣٤٣ ، ٣٩٣-٣٩٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٨ ، ٤١٩-٤٢١ ، ٤٢٤-٤٢٥ ، ٤٣٠ ، ٤٥٠ ، ٤٥٧ ، ٤٧٩ ، ٥٠٨-٥٠٩ ، ٥١٧ ، ٥٣٢

- تقويم؛ من قوام...؛ مقومات؛ مكونات - Konstitution ; Konstituenten (der Kunst) : ٩ ، ١٢ ، ١٨-١٩ ، ٢٣ ، ٣٠ ، ٦٧ ، ٨٢ ، ٩٥ ، ١٤١ ، ١٤٨ ، ١٥٢ ، ١٥٩ ، ١٦٧ ، ٦٩ ، ١٧١ ، ١٨٤-١٨٥ ، ١٩٠ ، ١٩٤ ، ٢٠٨ ، ٢١٧ ، ٢٤٥-٢٤٦ ، ٢٥٢ ، ٢٦٥ ، ٢٦٩ ، ٢٧٢ ، ٢٨٥ ، ٢٩٣ ، ٣١٧ ، ٣٢٤ ، ٣٣٤ ، ٣٣٤ ، ٣٥١ ، ٣٦٦ ، ٣٧١ ، ٣٩٩ ، ٤٠٦ ، ٤٠٨ ، ٤١٤-٤١٥ ، ٤٢٨-٤٢٩ ، ٤٥٥ ، ٤٧٢ ، ٤٧٨ ، ٤٨١ ، ٤٩٠ ، ٥١٢-٥١٣ ، ٥٢٧ ، ٥٣٢

- تكيف؛ تكيف - Anpassung ; Adaptation : ٢٥ ، ٩٠ ، ٩٤-٩٣ ، ١١٩ ، ١٧٨ ، ١٨٦ ، ٢١٧ ، ٢٨٧ ، ٣٠٦ ، ٣١٠ ، ٢٢ ، ٣٢٤ ، ٣٦١ ، ٤٠٤ ، ٤٧٠ ، ٤٧٣ ، ٤٩٨ ، ٥١٦
- تكعيبية - Kubismus : ١٩ ، ٤٤ ، ٧٢ ، ١٢٦ ، ٢٣٢ ، ٣٢١ ، ٣٢٥ ، ٣٨٠ ، ٤٤٦-٤٤٧ ، ٥٢٦
- تلقائية - Spontaneität : ٥٧ ، ٩٥ ، ٢٣٣ ، ٢٥٤-٢٥٥ ، ٢٥٩-٢٦٠ ، ٢٧٨ ، ٢٨٧-٢٨٨ ، ٣٠٧ ، ٣١١ ، ٦٠ ، ٤٠١-٤٠٢ ، ٤١٣ ، ٨١ ، ٥١٨ ، ٥٢١ ، ٥٣١
- تلقى - Rezeption : ٢٠٦ ، ٨٨ ، ٢٩٢-٢٩١ ، ٣٣٨ ، ٣٤٠ ، ٣٤٩ ، ٣٦١-٣٦٢ ، ٣٦٧ ، ٣٩٥-٣٩٦ ، ٤١٠ ، ٤٤٨-٤٤٩ ، ٤٧٥-٤٧٦ ، ٥٠٠ ، ٥٠٢ ، ٥١٤ ، ٥٢٧
- تمثال؛ نحت - Plastik : ٢٨ ، ٦٠ ، ٨١ ، ٩٥ ، ١٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٩ ، ٣٤١ ، ٤٤٦ ، ٤٨٦
- تمفصل؛ ترابط - Artikulation : ١٣٧ ، ١٥٥ ، ١٩٢ ، ٢١١ ، ٢١٥-٢١٦ ، ٢١٩-٢٢١ ، ٢٢٨ ، ٢٦٣ ، ٢٨٤-٢٨٥ ، ٢٩٤ ، ٣١٨ ، ٣٤٥ ، ٣٨١ ، ٤٣٨ ، ٤٤٩ ، ٤٥٧ ، ٤٧٩ ، ٥٣١ ، ٥٣٣
- تمرد؛ ثورة؛ معارضة؛ مناهضة (الفن) - (Rebellion ; Revolte, Protest (gegen Kunst) : ١٣ ، ١٢٣ ، ١٥٨ ، ١٦٨ ، ١٧٦ ، ٢٥٢ ، ٢٦١-٢٦٢ ، ٣٠٣ ، ٣٢٠-٣٢١ ، ٣٦٢ ، ٣٧٢ ، ٣٨٠ ، ٤١٦ ، ٤٤١ ، ٤٨٧ ، ٤٩٩
- تمييز - Differenzierung : ٢٨-٢٩ ، ١٤٣ ، ٢٢٩ ، ٢٦٠ ، ٢٨٧ ، ٢٩٨ ، ٣٠٣ ، ٣١٣-٣١٥ ، ٣٤٤ ، ٣٥٥ ، ٣٩٧ ، ٤١٦ ، ٤٤٩ ، ٤٦٤
- تناسق؛ اتساق؛ نسيق؛ علم اتساق - Stimmigkeit ; Unstimmigkeit : ٢١ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٧٣-٧٤ ، ٥٦ ، ١٦١ ، ١٨١ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٦-٢١٧ ، ٢٢٨ ، ٢٣٥-٢٣٦ ، ٢٤٢ ، ٢٤٦ ، ٢٥٢-٢٥٣ ، ٢٦٠ ، ٢٨٠-٢٨١ ، ٣٠٠ ، ٣٢٠ ، ٣٢٤ ، ٣٣٨ ، ٣٧٧ ، ٤٠٦ ، ٤١١ ، ٤٢٠ ، ٤٢٤ ، ٤٥٦-٤٥٧ ، ٤٥٧ ، ٤٦٣ ، ٤٦٦ ، ٤٧٨-٤٧٩ ، ٥١٩
- تناغم؛ انسجام - Harmonie : ٢١ ، ٢٥ ، ٣٢ ، ٤٩ ، ٦١ ، ٧٥ ، ٧٨ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ١١٢ ، ١٣٠ ، ١٤٦ ، ١٥٤ ، ١٦٥-١٦٨ ، ٢١٨ ، ٢٣٥-٢٣٨ ، ٣٣١ ، ٣٥٠ ، ٣٨٦ ، ٤١١ ، ٤٢٠ ، ٤٢٦ ، ٤٣٢ ، ٤٣٤ ، ٤٥٥ ، ٥١٢ ، ٥٢٨ ، ٥٣٢
- تنقيطية - Pointillismus : ٣١٣
- تنوير (الفكر التنويري) - Aufklärung : ١٦ ، ٢٠ ، ٥٠ ، ٧٦-٧٧ ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ٩٧ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ، ١٣٤ ، ١٦٠ ، ١٨٠ ، ٢٦ ، ٢٤٣ ، ٢٩٢ ، ٣٠١-٣٠٢ ، ٣٢٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٩ ، ٤١٨ ، ٤٨٢ ، ٥٠٣
- تواصل - Kommunikation : ١٥ ، ١٩ ، ٢٩ ، ٤١ ، ١١٥ ، ١٦٠ ، ١٦٧ ، ١٧١ ، ١٨٧ ، ٢٠٨ ، ٢١٨ ، ٢٣٣ ، ٢٥١ ، ٢٩٢ ، ٣١٣ ، ٣٣٦ ، ٣٥٣ ، ٣٦٠ ، ٣٦٧ ، ٣٧٩ ، ٣٩٥ ، ٤٦٩ ، ٤٧٦ ، ٤٨٨
- توتر - Spannung : ١٢ ، ١٦ ، ٧٥ ، ٨٥ ، ٩٢ ، ٩٧ ، ١٠٩ ، ١٣٦ ، ١٤٢ ، ١٥٠ ، ١٥٢

١٦٣ ، ١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٥ ، ٢٢٧ ، ٢٦٤-٢٦٣ ، ٢٧٣-٢٧٢ ، ٣٠٥ ، ٣٢٥ ، ٣٥٣ ، ٥٩
٤٣٢-٤٣٥ ، ٤٤٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٩ ، ٥٣٣

- ثقافة؛ تكوين - Bildung : ١٧ ، ٤٦ ، ١١٢ ، ٢٤١ ، ٢٨٠ ، ٢٨٩ ، ٣١٣ ، ٣٣٩ ، ٣٥٥ ، ٣٦١ ، ٣٧٧ ، ٣٩٥ ، ٤٤٣ ، ٤٦١ ، ٤٦٤ ، ٤٧٣ ، ٤٨٨ ، ٥٠٠ ، ٥١٤ ، ٥٢٤

- ثوابت - Invarianten : ١٢ ، ١٩ ، ٢٩-٣٠ ، ٤١-٤٢ ، ٥٧ ، ٦٢ ، ٧٢ ، ٨٠ ، ١١٠ ، ١٣٢ ، ٢١٢ ، ٢٣٨ ، ٢٧٠ ، ٣٠٢ ، ٣٠٩ ، ٣٥٧ ، ٣٩٢ ، ٣٩٨ ، ٤٠٤ ، ٤٢٧ ، ٤٣٨ ، ٤٤٠ ، ٤٤٣ ، ٤٦٤ ، ٤٧٣ ، ٤٨١ ، ٤٩٤ ، ٥٠٤ ، ٥٢٢

- ثيولوجيا؛ لاهوت؛ دين؛ مبيحية - Theologie ; Christentum ; Religion : ١٠ ، ١٦ ، ٣٥ ، ١٠٦ ، ١٤٧ ، ١٦٢ ، ١٧٧ ، ٢٠١ ، ٢٠٤ ، ٢١٦ ، ٢٢٩-٢٣٠ ، ٢٤٢ ، ٢٨٦ ، ٢٩٢ ، ٢٩٥-٢٩٦ ، ٤٠٣-٤٠٤ ، ٤٤٣ ، ٤٧١ ، ٤٨٣-٤٨٤ ، ٥٠٦

- جافة؛ صرامة - Ernst : ٦٤ ، ١٨٥ ، ٢٩٤ ، ٣٧١ ، ٣٧٥ ، ٤١٩ ، ٤٦٧ ، ٥٠٦

- جاز - Jazz : ٩٣ ، ١٧٧ ، ٣٢٢ ، ٤٧٣

- جدلية؛ دياكتيكا - Dialektik : ١٥ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٩ ، ٦٢ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٧ ، ٨٢-٨٣ ، ٨٦ ، ٨٩ ، ٩٢-٩٣ ، ١١٦ ، ١١٩-١٢٠ ، ١٢٩-١٣٠ ، ١٣٧ ، ١٥٢-١٥٣ ، ١٥٧ ، ١٦٦ ، ١٧٧ ، ٢٠٨ ، ٢١١ ، ٢١٨ ، ٢٢٦ ، ٢٣٥ ، ٢٤٤ ، ٢٤٨ ، ٢٥٦ ، ٢٦١-٢٦٢ ، ٢٦٦ ، ٢٧٠-٢٧١ ، ٢٧٦ ، ٢٨٣ ، ٢٩٣ ، ٢٩٧ ، ٢٩٩-٣٠٠ ، ٣٠٥ ، ٣٠٨-٣٠٩ ، ٣١٧-٣١٨ ، ٣٢١ ، ٣٢٦ ، ٣٣٥ ، ٣٤٥ ، ٣٥٩ ، ٣٦٢ ، ٣٦٨ ، ٣٧٢ ، ٣٨٠ ، ٣٩٣ ، ٣٩٨-٣٩٩ ، ٤٠٧ ، ٤٢٤ ، ٤٢٨ ، ٤٣٢-٤٣٣ ، ٤٣٥ ، ٤٣٧-٤٣٨ ، ٤٥٨ ، ٤٦١ ، ٤٧٤ ، ٤٧٨ ، ٤٩٤ ، ٥١٠ ، ٥١٣-٥١٢ ، ٥٢٦ ، ٥٢٨-٥٢٩

- (ال)جديد - Neues : ٣٦-٣٨ ، ٤٠-٤٢ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٧-٤٨ ، ٥٥-٥٦ ، ٦٤ ، ٧٥ ، ٢٤٠ ، ٢٤٨ ، ٢٥٦ ، ٢٧٨ ، ٢٩١ ، ٣١١ ، ٣٢٠-٣٢١ ، ٣٤٩ ، ٣٥٣-٣٥٥ ، ٣٦٩ ، ٣٧٩ ، ٣٩٨ ، ٤٠٢ ، ٤٠٤-٤٠٥ ، ٤٤٧ ، ٥٦-٥٧ ، ٥٠٤ ، ٥٢١ ، ٥٣٣ ؛ الفن الجديد - neue Kunst : ٣٢ ، ٤١ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ٦٢ ، ١١٩ ، ١٢٢ ، ١٧١ ، ٢٠٤ ، ٢٤٠ ، ٢٤٨ ، ٢٧٨ ، ٢٩١ ، ٢٩٦ ، ٣١٥ ، ٣٢٠ ، ٣٣٠ ، ٣٤٩ ، ٣٧٢ ، ٣٩٨ ، ٤١١ ، ٤١٩ ، ٤٥٢ ، ٤٦٥ ، ٥٠٥

- جزئي؛ تبرزون - Besonderes ; Besonderung : ٦٠ ، ٦٩ ، ٧٣-٧٤ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٤٧ ، ١٥١ ، ١٥٥ ، ٢٠٢ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٢٤٤-٢٤٣ ، ٢٤٧-٢٤٨ ، ٢٥٤ ، ٢٦٩-٢٧٠ ، ٢٧٦ ، ٢٨٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٨ ، ٢٩٧ ، ٢٩٩-٣٠١ ، ٣٠٣-٣٠٥ ، ٣٠٨ ، ٣٢٦ ، ٣٣٢ ، ٤٠٠ ، ٤٥١-٤٥٢ ، ٤٥٨

- ٥٢١، ٥٣٢: جزئية - Partikularität: ٩، ٢٥، ٨٤-٨٥، ١١٦، ١٢٨، ١٣٠، ٢١٨، ٣٣٠، ٣٦٣-٣٦٤، ٣٦٧، ٤٤٩، ٥٢٣
- جليل - Erhabenes: ٣١، ٧٩، ١٠١، ١١٢، ١٤٠، ١٤٣، ١٧٢، ٢٢٤، ٢٩٢-٢٩٦، ٣٦٤، ٤٠١، ٤١٠، ٤٩٦
- جنسي - Kollektiv: ٤٤، ٦٠، ٦٩، ٧١، ١٠١، ١٣٣، ١٩٨، ٢١٠، ٢٤٩-٢٥١، ٢٥٧، ٣٠٢، ٣٠٦، ٣٣٩، ٣٤٣، ٥٣، ٣٧٨، ٣٨٥، ٤٠٣، ٤٦٢، ٤٧٠، ٤٨٥، ٥٠٦، ٥١٢، ٥١٣
- جملة شاملة - Totalität: ١٠، ٢٥، ٣٠، ٤٩، ٥١، ٧٤، ٧٨، ٨٤-٨٥، ٨٧، ١٠٧، ١٢٥، ١٣٠، ١٣٧-١٣٩، ١٤٤، ١٥١، ١٥٤، ١٦٥، ١٧٣، ١٩٧، ٢١٠، ٢١٣، ٢٢١، ٢٢٨-٢٢٩، ٢٣٢-٢٣٣، ٢٣٦، ٢٥٢، ٢٦٦، ٢٧٠، ٢٧٦، ٢٧٩-٢٨٠، ٢٩٤، ٢٩٧، ٣١١، ٣٢٣، ٣٤٧، ٣٥٣، ٣٩٤، ٤٢٨
- (ال)جميل؛ الجمال - Schönes; Schönheit: ٢٢، ٢٤، ٢٨، ٤٩، ٥١، ٧٤، ٧٨، ٨٤-٨٥، ٨٧، ١٠٧، ١٢١-٩٦، ١٢٨-١٢٩، ١٣٩، ١٤٩، ٢٠٩، ٢٤٧-٢٤٦، ٢٦٧، ٢٨٢، ٢٩٣، ٣٤٧، ٣٥٢، ٣٧٢، ٣٨٢-٣٨٣، ٣٩٦-٣٩٧، ٤٠٦-٤٠٨، ٤١٠، ٤١٨، ٤٢٣، ٤٢٨، ٤٣٣، ٤٤٩، ٤٦٥، ٤٧٣، ٤٧٥، ٤٧٧، ٤٩٤، ٥٢٣-٥٢٤، ٥٢٧
- جنس (فني)؛ أجناس (فنية) - Gattung; Gattungen: ٢٨، ٣٤، ٦٠، ٦٢، ١٤٠، ٢٢٢، ٢٦٩-٢٧١، ٢٩٧، ٢٩٩، ٣٠٥، ٣١٠-٣١٢، ٣٣٤، ٣٦٧، ٣٩٤، ٣٩٧، ٣٩٩، ٤٠٧، ٤٥٦-٤٥٧، ٤٥٤-٥٠٥، ٥٢٢، ٥٣٢
- جنس؛ جنسانية، إيروس؛ إيروس/شبعي - Sexus; Sexualität; Eros; erotisch: ١٩، ٢٩، ٧٧، ٨٤، ١٠٧، ١٧٦، ١٨١، ٢٢٧، ٢٤٢، ٢٦٣، ٣١٢، ٣٤٩، ٤٠٢، ٤٠٦، ٤١١، ٤٣٧، ٤٦٩، ٤٩٠
- جوهر؛ جوهري؛ جوهريّة - Substanz; substantiell; Substantialität: ١٢٢، ١٣٩-١٤٠، ٧٧، ٢١٣، ٢١٨، ٢٣١، ٢٧٠، ٢٨٣، ٣٢٣، ٣٣٣، ٣٨٥، ٣٨٧، ٤٣٩، ٤٥٦، ٤٦١
- حاجة؛ مقتضى - Bedürfnis: ٢٥، ٣٤-٣٥، ١٩٤، ٣٣٧، ٣٥٤، ٣٦١-٣٦٢، ٤٦١، ٤٦٦، ٥٠٧، ٥٣٣
- حالة اضطرار - Ernstfall: ١٣٦، ٣٢٨
- حرفي؛ حرفياً - buchstäblich: ١٣٥، ١٤٧-١٤٨، ١٥٨، ١٧٣، ٢٠٨، ٢٥٠، ٢٧٦، ٣٠٣، ٣٢٧-٣٢٩
- حركة/جولة/لعبة استقواء - tour de force: ١٦٢-١٦٣، ٢٧٦-٢٧٧، ٣٢٦

- حرية؛ تحرُّر؛ لاحتريّة - Freiheit ; Befreiung ; Unfreiheit : ٩ ، ١٦ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٣-٣٥ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٧٦-٧٥ ، ٩٨ ، ١٠٣-١٠٤ ، ١٧٢ ، ١٩٦ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧ ، ٢١٦ ، ٢٣٥ ، ٢٥٤ ، ٢٥٧-٢٥٨ ، ٢٦٠ ، ٢٨٥ ، ٢٩٠-٢٩١ ، ٢٩٧-٢٩٨ ، ٣٠٤ ، ٣٠٦ ، ٣٠٩-٣١٠ ، ٣١٦-٣١٧ ، ٣٢٠ ، ٣٢٩ ، ٣٣٣-٣٣٤ ، ٣٣٨ ، ٣٥٧ ، ٣٧٣ ، ٣٧٩ ، ٣٨٤ ، ٣٨٦-٣٨٧ ، ٣٩٦ ، ٤٠٤ ، ٤٠٩-٤١٠ ، ٤٢٥ ، ٤٤٤ ، ٤٥٣ ، ٤٧٠ ، ٤٧٥

- حزن - Trauer : ٢٩ ، ٤٩ ، ٨٤ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، ١٦١ ، ١٧٠ ، ١٧٢ ، ٢٢٧ ، ٣٠٦ ، ٤٠١ ، ٤٤٠ ، ٤١٥

- حسيّ/محسوس؛ إحاسي - Sinnliches ; Sinnlichkeit : ٢٤ ، ٢٧-٣٠ ، ٦٦ ، ٩٣ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٣٤-١٤٠ ، ١٤٢-١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠-١٥١ ، ١٦٥-١٦٦ ، ١٩٥ ، ١٩٧ ، ٢٠٣ ، ٢٢٧-٢٢٨ ، ٢٤١-٢٤٢ ، ٢٦٠ ، ٢٩٢ ، ٣٢٧ ، ٣٦٥ ، ٣٩٤ ، ٣٩٧-٣٩٨ ، ٤٠٧ ، ٤١١-٤١٢ ، ٤١٥ ، ٤٣٨ ، ٤٦٣ ، ٥١١

- حق الفن في الوجود - Existenzrecht der Kunst : ٩ ، ٣٧٣ ، ٤٣٣

- حقيقة؛ لاحقيقة؛ مغزى حقيقة - Wahrheit ; Unwahrheit ; Wahrheitsgehalt : ١٠ ، ١٢ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٢٩-٣٠ ، ٣٥ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٠ ، ٥٩-٦٠ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٤-٧٣ ، ٨١ ، ٨٦ ، ٩٣ ، ٩٨ ، ١١٥ ، ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٢٨ ، ١٣٢ ، ١٣٦-١٣٨ ، ١٤٩ ، ١٥٥ ، ١٥٨-١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٦٤ ، ١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٨٠-١٨١ ، ١٨٣-١٨٤ ، ١٨٩ ، ١٩١-٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢٢٨-٢٢٩ ، ٢٣٥ ، ٢٣٩ ، ٢٤٦ ، ٢٥١-٢٥٣ ، ٢٦٠ ، ٢٦٥ ، ٢٧٦ ، ٢٨١ ، ٢٨٥-٢٨٦ ، ٢٨٩ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٣٠٤-٣٠٥ ، ٣٠٩-٣١٠ ، ٣١٤ ، ٣١٦ ، ٣٢٠ ، ٣٢٢-٣٢٣ ، ٣٢٥ ، ٣٣٠ ، ٣٣٧ ، ٣٣٩ ، ٣٤٣-٣٤٧ ، ٣٥٠-٣٥١ ، ٣٥٣-٣٥٤ ، ٣٥٨ ، ٣٨٠ ، ٣٨٢-٣٨٣ ، ٣٨٥ ، ٣٩١-٣٩٢ ، ٣٩٤-٣٩٥ ، ٣٩٩ ، ٤٠١ ، ٤٠٣ ، ٤٠٧ ، ٤١٠ ، ٤١٢ ، ٤١٨-٤٢٤ ، ٤٢٩ ، ٤٤٠-٤٤١ ، ٤٤٤ ، ٤٥٣ ، ٤٥٩-٤٦٣ ، ٤٦٥ ، ٤٦٧ ، ٤٦٩ ، ٤٧١-٤٧٢ ، ٤٧٧ ، ٤٨٢ ، ٤٨٨-٤٨٩ ، ٤٩٨ ، ٥٠٤ ، ٥٠٦-٥٠٧ ، ٥٠٩ ، ٥١٢ ، ٥١٥-٥١٦ ، ٥١٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢٢-٥٢٣ ، ٥٢٥-٥٢٧ ، ٥٣٠ ، ٥٣٣

- حكم (على الفن) - Urteil (über Kunst) : ١٨ ، ٧٥ ، ١١٢ ، ١١٥ ، ١٢٧ ، ١٤٩ ، ١٦٩ ، ٢١١ ، ٢٤٤-٢٤٥ ، ٢٤٧-٢٤٨ ، ٢٨٢ ، ٣٠٢ ، ٣١٣ ، ٣١٧ ، ٣٢٤ ، ٣٣٥-٣٣٦ ، ٣٤٥ ، ٣٦٣-٣٦٤ ، ٣٦٨ ، ٣٧٤ ، ٣٩١ ، ٤١٩-٤٢٠ ، ٤٤٨ ، ٤٩٤ ، ٤٩٨ ، ٥٠٩-٥١٠ ، ٥١٩ ، ٥٢٥ : الحكم ضمن الفن) - Urteil (in der Kunst) : ٩١ ، ٥٢ ، ١٨٧-١٨٩ ، ١٩٣ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧-٢٠٨ ، ٣١٧ ، ٣٣٥ ، ٣٦٣-٣٦٤ ، ٦٨ ، ٤٣١ ، ٤٥٣

- حل؛ تحليل - Analyse : ١٠٩ ، ١٣٢ ، ١٣٦-١٣٧ ، ١٤٨ ، ١٥٥ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ٢١٩ ، ٢٦٢ ، ٢٦٦ ، ٢٦٨-٢٦٩ ، ٢٧٧ ، ٣١٨-٣١٩ ، ٣٥٩ ، ٣٩٢-٣٩٣ ، ٣٩٥ ، ٤٠٨ ، ٤٣٣ ، ٥١٥ ، ٥١٧-٥١٨ ، ٥٢٤ ، ٥٣٠ ، ٥٣٢

- حلم - Traum : ٢٠ ، ٢٤-٢٥ ، ١٣٣ ، ١٤٥ ، ٢٠٦ ، ٣٣٦ ، ٣٥٤-٣٥٥ ، ٣٨٢ ، ٤٥٩ ، ٤٦٣ ، ٥٢٢
- حنين؛ شوق؛ ولع - Sehnsucht : ٢٩ ، ٥٥ ، ٧٣ ، ٨٤ ، ١٠٢ ، ١١٤-١١٥ ، ١٢٨ ، ١٧٠١ ، ٩٣ ، ١٩٩-١٠٠ ، ٢٣٩ ، ٢٧٨ ، ٣٦٦ ، ٣٩٦ ، ٤١١ ، ٤٢٢ ، ٤٤٠ ، ٤٤٢ ، ٤٥٧ ، ٥٠١
- حياة (الأثار الفنية) - Leben (der Kunstwerke) : ١٣-١٤ ، ٤٨ ، ٦٢ ، ١٣٦ ، ١٦٠ ، ٢٠١ ، ٢٥٢ ، ٢٦٢ ، ٢٦٤-٢٦٦ ، ٣١٤ ، ٣٣٥ ، ٣٦٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤١ ، ٤٦٣ ، ٥٢١
- حيوان؛ حيواني - Tier ; animalisch : ٢٤ ، ٧٠ ، ٨٣ ، ٩٩ ، ١٠٥ ، ١١١ ، ١٢٧ ، ١٥٧ ، ١٧١-١٧٢ ، ١٨١-١٨٢ ، ١٨٧-١٨٨ ، ٢٦٧-٢٦٨ ، ٣٢٥ ، ٤٢٧ ، ٤٦٩ ، ٤٧٢ ، ٤٨٦
- خراب؛ أطلال - Ruine : ١٠١-١٠٢ ، ٢٣٨
- خرافة؛ تزهات - Aberglauben : ١٢ ، ١٤٠ ، ٤٤٨ ، ٤٧٥ ، ٤٨٧ ، ٤٩٨
- خلغ/إبطال صفة الفن (عن الفن) - Entkunstung : ٣٢-٣٣ ، ٧٣ ، ٩٤ ، ١٢٢-١٢٣ ، ١٨٣ ، ٢٧١ ، ٣٦٤ ، ٣٩٩ ، ٤١٠ ، ٤٧٠
- خوريس؛ خوريسموس - χῳρίς; χῳρισμός : ١٦ ، ١٢٤ ، ١٥١ ، ١٦٥ ، ١٩٨ ، ٢٩٧ ، ٥٢٠
- خيال؛ تخييل؛ وهم - Fiktion/ كما لو - Als-ob : ٢٠ ، ٣٦ ، ٤٢-٤٣ ، ١٤٨ ، ١٥٤ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٦٩ ، ١٧٥ ، ١٨٣ ، ٢٠٠ ، ٢٠٦ ، ٢٤٩ ، ٢٥٩ ، ٢٩٨ ، ٣٠٦ ، ٣٢٤ ، ٣٣٦ ، ٣٥٠ ، ٣٥٥ ، ٣٦٤ ، ٣٧٠ ، ٣٨٥ ، ٤١٦ ، ٤٤١ ، ٤٥١ ، ٤٦٧ ، ٤٦٩ ، ٥٠٤ ، ٥١١ ، ٥١٨
- (ال)داخل؛ داخلية؛ باطن - Innerlichkeit : ٩٤ ، ١٦٢-١٦٣ ، ١٧٦-١٧٧ ، ٢٤٢ ، ٢٦٥ ، ٢٨٣ ، ٢٩٤ ، ٤٤٦ ، ٤٦٨
- دادا - Dada : ٥١ ، ١٥٩ ، ٢٣٠ ، ٢٧٠ ، ٣٧٠ ، ٤٧٣ ، ٤٧٦ ، ٥٢١
- دراما؛ مسرح - Drama : ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٤ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ١٢٦-١٢٧ ، ١٥٣ ، ١٥٦ ، ١٦٢ ، ٨٩-١٩٠ ، ٢٧٧ ، ٣١٧ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٦ ، ٣٦٦ ، ٣٧٠-٣٦٨ ، ٣٧٩-٣٧٨ ، ٣٨١ ، ٤٠٧ ، ٤١٣ ، ٥٠٣ ، ٥١٤-٥١٥ ، ٥٢٩
- دلالة - Bedeutung : ١١١ ، ١٢٢-١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٣٩ ، ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٩٢ ، ٢٢٧ ، ٤٠٩ ، ٤١٧ ، ٤٢٢-٤٢٣ ، ٤٥٠
- فنيّة - Sekularisation : ١٠ ، ١٢ ، ١٦-١٧ ، ٣٥ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٨٧ ، ١٣٦ ، ١٦٢ ، ١٧٠ ، ٢١٦ ، ٤٥٨

- ديمومة - Dauer : ٤٨-٥٠، ٥٢، ١١١، ١١٤، ١٢٣، ١٢٥، ١٣١، ٢٠٢، ٢٦٤-٢٦٥، ٣٢٦، ٤١٦-٤١٧
- ديناميكية - Dynamik : ١٥، ٢٣، ٥٢، ٥٧، ٧٥، ٨٢، ١٠١، ١٦٨، ٢١٠، ٢٣٢، ٢٣٨-٢٣٩، ٢٦٣، ٢٧٤-٢٧٥، ٢٨٨، ٢٩٤-٢٩٥، ٣٠٧، ٣١٩، ٣٢٨، ٣٣٤-٣٣٥، ٣٩٦، ٤١٦، ٤٣٢، ٤٣٤، ٤٤١، ٤٤٣، ٤٤٦-٤٤٧، ٤٥٠، ٤٥٣، ٤٦٤، ٥٠٢، ٥١٨
- ذات؛ (ذات/موضوع؛ ذاتية/موضوعية في سياق الانتاج) - Subjekt ; (Subjekt/Objekt ; Subjektivität/Objektivität in Produktion) : ٢١-٢٣، ٣٩، ٤٢-٤٤، ٥٠-٥٢، ٥٤، ٥٦، ٥٩-٦٠، ٦٣، ٦٥، ٦٨-٦٩، ٧١، ٨٠، ٨٧-٨٦، ٩١-٩٢، ٩٤، ١٠٥، ١١٤، ١١٦، ١٢٠، ١٢٢، ١٣٠، ١٣٣، ١٦٠، ١٧٠-١٩، ١٧٣، ١٧٥، ١٩١، ١٩٤، ١٩٨، ٢١٤-٢١٥، ٢٢٣، ٢٢٦-٢٢٨، ٢٣٥، ٢٤٨-٢٦٢، ٢٨٧-٢٨٨، ٣٠٠، ٣٠٧، ٣١٠، ٣١٥، ٣٢٤، ٣٢٦، ٣٢٩-٣٣١، ٣٤٣، ٣٥٥، ٣٧٠، ٣٨٦، ٣٩٣٣٩٤، ٤٠٦، ٤١١، ٤١٧، ٤١٩، ٤٢١-٤٢٥، ٤٢٨، ٤٤٥، ٤٧٨-٤٧٩، ٤٩٠، ٥١٣، ٥٢٢، ٥٢٧-٥٢٨؛ ذات/موضوع من منظور التلقي - Subjet/Objekt in Rezeption : ٢٢، ٢٤، ٢٦-٢٨، ٣٠، ٣٣، ٦٤، ٧٠، ٩٤، ١٠٩، ١١١، ١١٤، ١٦٦، ١٦٨، ١٩٠-١٩١، ٢١١، ٢٤٤، ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٦١-٢٦٢، ٣٦١، ٣٦٣، ٣٦٥، ٣٧٣، ٣٨٤، ٣٩٦-٣٩٨، ٤٠١، ٤١٠، ٤١٩، ٤٣٠، ٤٣٥-٤٣٧، ٤٤٠-٤٤١، ٤٤٧، ٤٥٥، ٤٥٩-٤٦٠، ٤٦٣، ٤٩٠، ٤٩٨، ٥١٤، ٥١٦، ٥٢٣، ٥٢٧-٥٢٢، ٥٣٠؛ الوضع التاريخي للذات - historische Situation des Subjekts : ١٤-١٥، ٢٦، ٣٠، ٣٣، ٥٠-٥٣، ٥٧، ٦٤، ٧٧-٧٦، ٩٦-١٠٠، ١٠٣، ١١٩، ١٣٠، ١٧٢، ١٧٧-١٧٩، ٢٠٣، ٢٠٨، ٢١٩، ٢٢٩، ٢٣٢، ٢٣٩، ٢٤٣-٢٤٤، ٢٥٣، ٢٥٧، ٢٩٢، ٢٩٧، ٣٠٣-٣٠٤، ٣١٦، ٣٢٤، ٣٣٣-٣٣٤، ٣٤٤، ٣٤٦، ٣٥٦، ٣٦٤، ٣٧٠، ٣٩٧-٣٩٨، ٤١٠، ٤١٧-٤١٨، ٤٢٧، ٤٣٤، ٤٦٩، ٤٧٩، ٤٨٥-٤٨٦، ٤٨٩، ٤٩٧
- ذوق - Geschmack : ٢٢، ٢٦، ٦٠، ٦٧، ١١٢، ١٤٩، ١٧٥، ٢٢٣، ٢٤٤، ٢٤٨، ٢٩٢، ٣٦١، ٣٦٥-٣٦٦، ٣٩٨، ٤٠٠، ٤٢٠، ٤٢٥، ٤٩٥، ٥٠٩، ٥١٤
- راديكالية؛ راديكالي/جنري - Radikalismus ; Radikalität ; radikal : ٣٥، ٤٦، ٥١، ٥٨، ٦٥، ٧٩، ٩٦، ١٢٩، ١٣٤، ١٣٦، ١٤٢، ١٤٤، ١٤٧، ١٥٦، ١٦٠، ١٧٦، ١٧٨، ٢١٨، ٢٢٢-٢٢٣، ٢٢٧، ٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٩، ٢٣٢، ٣٣٦، ٣٤٠، ٣٤٨، ٣٦٣، ٣٧٠، ٣٧٤، ٣٧٧، ٣٨٤، ٣٩٨، ٤٠٧، ٤٣٢، ٤٥٧، ٤٦٩، ٤٧٧، ٤٩٤، ٤٩٧، ٥٠٣، ٥١٦، ٥٢١
- رأسمالية - Kapitalismus : ٣٩، ٨٦، ٩٩، ١٢٨، ٢٣٢، ٢٤٢، ٣٠٦، ٣١٦، ٣٣١، ٣٤٢، ٣٤٦، ٤٧٢، ٤٧٣، ٥٠١
- رجعي؛ ارتكاسي - reaktionär : ١٣، ٣٩، ٤٦، ٦١، ١٠٢، ١١٩، ١٧٦، ٢١١، ٢٣٦

٢٤٤ ، ٢٨٦ ، ٣٠٣ ، ٣٠٩ ، ٣٢١ ، ٣٣٧ ، ٣٤٠ ، ٣٤٩ ، ٣٥٧ ، ٣٦٨ ، ٣٨١ ، ٤٠٢ ، ٥٠٥

٥٢٧

- رد الفعل - Reagieren ; Reaktion : ٥٧ ، ١٣١ ، ١٤٣ ، ٤٠١ ، ٤٢٤-٤٢٥

- (الرسم - Malerei : ١٤ ، ١٨-١٩ ، ٢٢ ، ٢٨-٢٩ ، ٤٧ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٦٠ ، ٦٥ ، ٦٨

٧٢ ، ٧٥ ، ٩١ ، ٩٥ ، ١٠٥-١٠٦ ، ١١٣ ، ١٢٢ ، ١٢٧ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٨٣ ، ٢٠٨ ، ٢١٤

٢١٦ ، ٢١٩ ، ٢٢٤-٢٢٥ ، ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٩-٢٥٧ ، ٢٦٥ ، ٢٧٧ ، ٢٨٠

٣١١-٣١٤ ، ٣٢٠ ، ٣٢٩-٣٢٨ ، ٣٤٠ ، ٣٤٣ ، ٣٤٩ ، ٣٧٧ ، ٣٨٠-٣٨١ ، ٤٠٧ ، ٤١١

٤٢٦-٤٢٧ ، ٤٣٢-٤٣٣ ، ٤٣٥-٤٣٦ ، ٤٤٦-٤٤٧ ، ٤٧٥ ، ٤٧٧ ، ٤٨٠ ، ٤٨٧-٤٨٧ ، ٥٠١

٥٠٢ ، ٥٢٦-٥٢٥ ، ٥٢٩

- رضا؛ مُرضي - Wohlgefallen ; Wohgefälliges : ٢٢-٢٥ ، ٢٩-٣٠ ، ٧٧-٧٨ ، ١٢٨ ، ١٣٤

١٤٢ ، ٢٤٧ ، ٢٩٢ ، ٣٩٨ ، ٤١١ ، ٤٩٦ ، ٥٠٥ ، ٥٢٨

- رشاد؛ رُشد - Mündigkeit : ٧٠-٧١ ، ١٠٩ ، ١٢١ ، ١٧٦ ، ١٨١ ، ٣١٦ ، ٣٤٥ ، ٣٥٠ ، ٣٧٩

٤٦٩

- رُعونة - Albernes : ١٨٠-١٨١ ، ٢٠١ ، ٢٤٠ ، ٣٣٢

- رمز؛ رمزي - Symbol ; symbolisch : ١٥ ، ٥٣ ، ٩٨ ، ١٢٨ ، ١٣٥ ، ١٤٧ ، ١٥٩ ، ٢٠٤

٢٩٩ ، ٤٨٢ ، ٤٨٤ ، ٤٨٦ ، ٥١٧ ؛ رمزية - Symbolismus : ١٤٥ ، ١٦٢ ، ٣٥٢

- رواية - Roman : ١٧-١٨ ، ٤٨ ، ٥٢ ، ٨٨ ، ١٥٦-١٥٧ ، ٢٠٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٧ ، ٢٩٩ ، ٣٢٧

٣٣٢ ، ٣٣٤ ، ٣٣٦ ، ٣٤٢ ، ٣٦٧ ، ٣٦٩ ، ٤٢١ ، ٤٢٦ ، ٤٦٥-٤٦٦ ، ٥٠٤ ، ٥١٥

- روح؛ الروحاني؛ روحي - Geist ; Geistiges ; geistig : ١٣-١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٢٩-٣٠

٣٤ ، ٤٩-٥٠ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٩٣ ، ٩٨-٩٩ ، ١١٢ ، ١١٦ ، ١١٩ ، ١٢٢ ، ١٢٨

١٣٤-١٤٥ ، ١٤٨-١٤٩ ، ١٥١-١٥٢ ، ١٥٨ ، ١٦٤-١٦٦ ، ١٧٠ ، ١٧٢-١٧٣ ، ١٧٧ ، ١٨٠

١٨٥ ، ١٩٢ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٧-٢٠٩ ، ٢١٧ ، ٢٢٣ ، ٢٢٥-٢٢٨

٢٤٨-٢٤٩ ، ٢٦٣-٢٦٤ ، ٢٦٦ ، ٢٧٠ ، ٢٧٣-٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٨٨-٢٨٩ ، ٢٩٢ ، ٢٩٧ ، ٣٠٢

٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٣١٢ ، ٣١٥ ، ٣٢٧ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧ ، ٣٤٤ ، ٣٤٨ ، ٣٥٤ ، ٣٥٨ ، ٣٦٥ ، ٣٨٣

٣٩١ ، ٣٩٥ ، ٣٩٧ ، ٤٠٠-٤٠١ ، ٤٠٣ ، ٤٠٦-٤٠٧ ، ٤١٠-٤١٤ ، ٤٢٠ ، ٤٢٣-٤٢٤ ، ٤٢٩

٤٥١ ، ٤٥٨ ، ٤٦٢ ، ٤٦٦ ، ٤٦٩-٤٧٤ ، ٤٧٤ ، ٤٨٨-٤٨٩ ، ٤٩٦ ، ٤٩٨ ، ٥٠٦-٥٠٧

٥١٠-٥١٣ ، ٥١٥ ، ٥٢٣ ، ٥٣١ ؛ روحانية - Spiritualisierung ; Vergeistigung : ٢٨

٧ ، ٨٠ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٣٩-١٤٦ ، ١٧٢-١٧٣ ، ١٨٠-١٨١ ، ١٨٥ ، ٢٧٥ ، ٢٩٢-٢٩٣

٣١٥-٣١٦ ، ٣٥٤ ، ٣٦٥ ، ٤١١ ، ٤١٣

- (الرومنطيقية؛ رومنطيق - Romantik ; romantisch : ١١ ، ٣١ ، ٦ ، ٦٦ ، ٨٧ ، ٩٣ ، ١٠١

- ١١١، ١٢٨، ١٥٧، ١٧٤، ٢١٨، ٢٢٣، ٢٣٢، ٢٣٨، ٢٤٣-٢٤٤، ٢٥٤، ٢٥٦، ٢٧٥.
- ٣٠٦، ٤٤٢-٤٤٣
- (ال)رومنطيقية المحدثّة - Neoromantik : ٣١، ٣٥٢، ٤٨٣، ٤٨٥
- رياضة - Sport : ٩٣، ١٥٤، ٤٧١
- رياضيات - Mathematik : ٧٧، ١١٧، ١٢٢، ١٧٩، ٢٠٥، ٢١٠، ٢١٤-٢١٥، ٢٣٧، ٢٤٧.
- ٣٣٠، ٤٣٢، ٤٣٤-٤٣٥، ٤٤١
- زُخْرُف؛ تَنْمِيق؛ تَزْوِيق - Ornament : ١٥، ٤٦، ٩٧، ١٦٥، ١٧٩، ٢١٠، ٣٣٥٢، ٤٣٧.
- ٤٥٨
- (ال)زَمَان - Zeit : ٤١-٤٢، ٤٩-٥٠، ٥٢، ٦٧-٦٨، ١٣٢، ١٥٣، ١٦٣، ١٧٧، ١٩٥، ٢٠٥.
- ٢٠٧، ٢٢٢-٢٢١، ٢٦٢، ٢٦٤-٢٦٦، ٢٨٥-٢٨٦، ٢٨٨، ٣١٩، ٣٢٦، ٣٣١، ٣٣٩.
- ٣٦٥، ٦٩، ٣٧٨، ٤١٣، ٣٨، ٤٤٢، ٤٦٨، ٤٨٠، ٥٣٠
- سببية - Kausalität : ٨٨، ٩١، ٢٠٥، ٢٠٧-٢٠٨، ٣١١، ٣١٣، ٤١٠، ٤٢٩، ٤٣١، ٤٩٩.
- سبيلين (أحيانا: كآبة) - Spleen : ٦٤، ١٤٤، ١٧٤، ٤١٨
- سَتَاتِيكِي؛ ثَبَات - Statik : ٢٣٨، ٢٦٢، ٣١١، ٣٣٠، ٣٣٣٣٣٤، ٤٣٣، ٤٨١
- سَحَر؛ فَنَنَة؛ طَوْق - Bann : ٢٠، ٢٣، ٥٣، ٥٦، ٦٩-٧٠، ٧٦، ٨١، ١٠٥، ١٧٨، ١٨٤.
- ١٩٦-١٩٥، ٢٠٣-٢٠٤، ٢١٣، ٢٤٣، ٢٥٩، ٢٩٠، ٣٠٦، ٣٢٩، ٣٣٦، ٣٤٢، ٣٤٤.
- ٣٤٨، ٤٠٤، ٤١٠، ٤٢٤، ٤٤٦، ٤٥٢، ٤٧٥، ٤٨٦، ٤٨٨، ٤٩٠، ٥٠٦؛ سَحَر؛ جَافِيَّة -
- Zauber : ٣٤، ٤٠، ٨٦، ٩٣، ٢٠٤، ٣٢٢، ٣٣٧، ٤٤٠، ٤٤٣، ٤٤٩، ٤٨٣، ٥٠٤.
- سَخَرِيَّة - Ironie : ٤٦، ٩٢، ١٥٧، ٤٣٢
- سَذَاجَة - Naivetät : ١٠، ٤٧، ٧٤، ١١٢، ١٤٦، ١٨١، ٢٠٣، ٢١٦-٢١٧، ٢٢٦، ٢٧١.
- ٣٠٨، ٣١٥، ٣٢٢، ٣٤١، ٣٥٠، ٣٥٣، ٣٦٥، ٣٧٠، ٣٨٠، ٣٨٢، ٣٩٩، ٤٠١، ٤١٥.
- ٤٤٠، ٤٩٧، ٤٩٩، ٥٠٢، ٥٠٨، ٥١١، ٥١٣، ٥٢٠، ٥٢٤
- سَرِيَالِيَّة - Surrealismus : ٤٤-٤٥، ٥٢، ٦٦، ٨٨-٩٠، ١٤٥، ٣٢٤-٣٢٥، ٣٣٩-٣٤٠.
- ٣٨٠، ٤٣٤، ٤٤٢-٤٤٣، ٤٤٥-٤٤٦، ٤٧٢، ٥٠٤
- سَلْب/نَفْي؛ سَلْبِيَّة/سَالِبِيَّة؛ سَلْبِي - Negation ; Negativität ; negativ : ١٩-٢٠، ٢٦-٢٥، ٣٥-
- ٣٦، ٣٩، ٩، ٥٥-٥٢، ٥٨، ٦٠-٦١، ٦٧، ٧٧، ٧٩، ٨١، ٨٥، ١٠٦، ١١٣، ١٣٢.
- ١٣٧-١٣٦، ١٤٤، ١٥٨، ١٦١، ١٦٦، ١٨٠، ١٨٧، ١٩٥، ١٩٩-٢٠١، ٢٠٣-٢٠٤.
- ٢٠٨، ٢١٠، ٢٢٣، ٢٣٠-٢٣١، ٢٣٥-٢٣٦، ٢٣٨-٢٣٩، ٢٤٣، ٢٥٢، ٢٥٩، ٢٦١.
- ٢٦٤، ٢٨٠، ٢٩٤، ٢٩٦، ٣١٢، ٣٢٥، ٣٣٠، ٣٣٥، ٣٣٧، ٣٩، ٣٤٣-٣٤٤، ٣٤٦-

٣٤٧، ٣٥٢، ٥٨، ٣٧٠-٣٧١، ٣٧٥، ٣٧٩، ٣٨١، ٣٨٤، ٣٨٧، ٣٩٦، ٤٠٣-٤٠٤،
 ٤٠٩، ٤١٤، ٤٢٣-٤٢٤، ٤٢٦، ٤٢٨، ٤٣٢، ٤٣٨، ٤٤٩، ٤٧٠، ٤٧٥، ٤٧٧٤٧٨،
 ٥١٧؛ سلب/نفي مجرّد - abstrakte Negation : ١٠، ١٦، ٦٧، ١٧٨، ٢٠٩، ٢٣٠، ٢٦١،
 ٣٨٢، ٤٠٣-٤٠٤؛ سلب متعيّن - bestimmte Negation : ٣٠، ٥٤، ٥٨-٦٠، ١٠٧، ١٣٦-
 ١٣٧، ١٤٤، ١٥٨، ١٩٥، ٢١٠، ٢٣٥، ٢٤٠، ٢٥٩، ٢٦٤، ٣٣٥، ٣٣٩، ٣٥٢، ٣٧١،
 ٤٧٥، ٥٠٧، ٥١١؛ نفي/سلب واقع الحال القائم Negation des Bestehenden :- ١١، ٢٠،
 ٢٣-٢٦، ٢٨، ٣٥-٣٦، ٣٨-٣٩، ٤٨، ٥٠، ٥٣، ٥٥؛ سلب السلبى - Negation des
 Negativen : ٦٠، ٢٣٨، ٤٧٨

- سلعة؛ سلع - Ware : ٢٧-٢٨، ٣٢-٣٣، ٣٨-٣٩، ٤١، ٩٣، ١٠٦، ١٠٨، ١١٥، ١٧٨،
 ٢٩١، ٣٢٠، ٣٢٣، ٣٣١، ٣٣٥، ٣٥٢-٣٥١، ٣٥٥، ٣٧٥، ٤١٨، ٤٤٣، ٤٤٧، ٤٦٢-
 ٤٦٣، ٤٦٦

- سلوك؛ سلك (استطقي؛ فني) - (ästhetische, künstlerische) Verhalten ; Verhaltensweise :
 ٢٣، ٢٥-٢٧، ٣٢-٣٣، ٤٢-٤٣، ٥٧، ٥٩، ٦٠، ٦٨، ٨٦، ٩٣، ١٠٠، ١٠٤، ١٠٩،
 ١٢٠، ١٢٨، ١٥٩، ١٦٩، ١٨٣، ١٩٠، ٢٠٢، ٢١٦، ٢١٩، ٢٤٨، ٢٦٣، ٢٦٥، ٢٦٧،
 ٣٤٥، ٣٥٠، ٣٥٧-٣٥٨، ٣٦٠-٣٦١، ٣٦٤، ٣٩٢، ٣٩٦، ٣٩٨، ٤٠١، ٤٠٧، ٤١٠،
 ٤١٩، ٤٢٤-٤٢٥، ٤٢٧، ٤٢٩-٤٣٠، ٤٦٠، ٤٧١، ٤٨٦-٤٩٠، ٥٠٠، ٥٠٢، ٥١٤، ٥٢٠،
 ٥٢٦، ٥٢٣

- سُنّة/سنن؛ أعراف؛ تقليديّ - Tradition ; traditionell : ١٠، ١٢، ٢٧، ٣٢، ٣٧-٣٨، ٤٠،
 ٤٢، ٤٥، ٤٧-٤٨، ٥١، ٥٤، ٥٩-٦٠، ٦٨، ٧١-٧٢، ٧٤، ٨٦، ٩٤-٩٦، ١٣٢، ١٣٩-
 ١٤٠، ١٥٢، ١٨٦، ١٩٠، ٢١١-٢١٢، ٢١٤-٢١٥، ٢٢٣، ٢٢٨، ٢٣٦، ٢٣٨، ٢٤٠،
 ٢٥٢، ٢٥٨، ٢٦٨، ٢٧١، ٢٧٣، ٢٧٨، ٢٨٨، ٢٩٠-٢٩١، ٢٩٣، ٢٩٩، ٣١١-
 ٣١٢، ٣١٦، ٣١٩، ٣٢٩، ٣٦٩، ٣٨٣، ٣٨٦، ٣٩٢-٣٩٣، ٤٠٢، ٤١٢، ٤٣٥، ٤٣٩،
 ٤٤١، ٤٤٦، ٤٥٧، ٤٧٣، ٤٧٥، ٤٩٤، ٥٠٢-٥٠٣، ٥٠٨، ٥١٠، ٥١٧، ٥٢١

- سوسبولوجيا - Soziologie : ١٧، ٣٠، ٣٨، ٥٧، ٨١، ٣٤٩، ٣٦٢، ٣٧١-٣٧٢،
 ٣٩٥، ٤٢١، ٤٢٦، ٥٢٨

- سوق - Markt : ٣٩، ١٠١، ٢٥٧-٢٥٨، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣٣٨، ٣٧٨، ٤٠٤، ٤٦٢، ٤٦٧

- سيرك - Zirkus : ١٢٤، ١٢٦-١٢٧، ١٤٥، ١٨٠-١٨٢، ٢٤٠، ٢٧٧، ٣٥٦، ٤١٥، ٤٢٧،
 ٤٦٢

- سيرورة؛ مار - Prozess : ١٢، ١٧، ٤١، ٤٦، ٨٤، ٨٧، ٩٢، ١٢٥، ١٣١، ١٣٣، ١٣٦-
 ١٣٧، ١٤٩، ١٥٤-١٥٥، ١٦٥، ١٩٠، ١٩٨، ٢٢٧، ٢٣٤، ٢٥١، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٦٦،

٤٦٨ ، ٢٧٦ ، ٢٨١-٢٨٢ ، ٢٨٨ ، ٣٠٠ ، ٣٣٠-٣٣١ ، ٣٣٣ ، ٣٥٠ ، ٣٥٤ ، ٣٥٩ ، ٤٣٩ ،
٤٤١ ، ٤٤٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٩ ، ٥١٢ ، ٥١٥

- سيكولوجيا؛ سيكولوجي : Psychologie ; psychologisch : ١٧ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٣-٢٥ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٤٢ ، ٨١ ، ٩٦-٩٧ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٣٣ ، ١٤٨ ، ١٥٧ ، ١٧١ ، ١٧٦ ، ٢٥٤ ، ٢٧٥ ،
٣٦٤ ، ٣٦٦ ، ٣٩٦ ، ٣٩٨ ، ٤١٠ ، ٤٢١-٤٢٢ ، ٤٣٦ ، ٤٤٥ ، ٤٥٩ ، ٤٧٠

- شدة؛ كثافة : Intensität : ٢٢٠ ، ٢٧٩ ، ٣٨١ ، ٤٤٩

- شر؛ خبيث؛ قبيح - Böses : ١٤٣ ، ٣٤٤ ، ٣٨٢

- شعور - Gefühl : ٢١ ، ٢٣ ، ٥٤ ، ١٥٤ ، ٢٠٦ ، ٢٤٦ ، ٢٢٩٦ ، ٣٥٥ ، ٣٦٢ ، ٤٠٠ ، ٤٤٠ ،
٤٥٧ ، ٤٦٦-٤٦٧ ، ٤٨٩ ، ٤٩٣ ، ٤٩٦ ، ٤٩٩ ، ٥٢٧

- شفرة - Chiffre : ٤٠ ، ٥٦ ، ١٠٦ ، ١١٥ ، ١٢٧ ، ١٤٤ ، ١٤٧ ، ١٧٨ ، ٢٢٨ ، ٣٣٣ ، ٣٣٨ ،
٣٤٦ ، ٤٢٥ ، ٤٤٧

- شكل - Form : ١١ ، ١٣ ، ١٥-١٦ ، ١٩ ، ٢٢-٢٣ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٧٧-٤٨ ، ٨٠-
٨٥ ، ١٠١ ، ١٢٨-١٢٩ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٦١ ، ١٦٥ ، ١٦٧ ، ١٦٩-١٧٠ ، ١٧٣-١٧٤ ، ١٨٠ ، ١٨٢ ، ١٨٨ ، ١٩٨ ، ٢٠٢-٢٠٣ ، ٢٠٦-٢٢٣ ، ٢٢٧ ، ٢٣٢ ، ٢٤١-٢٤٣ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٦١ ، ٢٦٤-٢٦٥ ، ٢٧٥-٢٧٦ ، ٢٧٨-٢٧٩ ، ٢٨١ ، ٢٨٩ ، ٢٩٤ ، ٢٩٨-٢٩٧ ، ٣٠٠ ، ٣٠٧ ، ٣٢٦ ، ٣٣٠ ، ٣٣٢-٣٣٤ ، ٣٣٦ ، ٣٤٠ ، ٣٤٢ ، ٣٤٥-٣٤٦ ، ٣٥٢ ، ٣٦٩ ، ٣٧٨-٣٨١ ، ٣٨٦-٣٨٧ ، ٤٠٢-٤٠٣ ، ٤٠٦ ، ٤١٢ ، ٤١٧ ، ٤٢١ ، ٤٢٧ ، ٤٣١-٤٣٤ ، ٤٤٠ ، ٤٤٣ ، ٤٥١ ، ٤٥٣-٤٥٩ ، ٤٧١ ، ٤٧٩ ، ٤٨١ ، ٤٨٤-٤٨٥ ، ٤٩٤ ، ٥٠٠ ، ٥٠٧ ، ٥١٢ ، ٥١٧ ، ٥٢٣ ، ٥٢٦-٥٢٩ ، ٥٣١ ؛ الشكل والمضمون - Form und Inhalt : ١٥ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٧٧ ، ١١٤ ، ١١٩ ، ١٨٨ ، ٢١٠-٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٧-٢٢٢ ، ٢٤٣ ، ٢٨٣ ، ٢٩٤ ، ٣٤٢ ، ٣٥٢ ، ٣٧٩ ، ٨١ ، ٤١٧ ، ٤٣٣-٤٣٤ ، ٥١٧ ، ٥٢٦-٥٢٩

- شملة - Synthesis : ١٩ ، ٦٤ ، ٧٢ ، ٩١-٩٢ ، ١٢٨ ، ١٣٨ ، ١٥٠ ، ١٥٣ ، ١٨٧-١٨٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٦ ، ٢٢١ ، ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٣٢ ، ٢٥١-٢٥٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٩ ، ٢٧٤-٢٧٥ ، ٢٧٨ ، ٢٨٣-٢٨٤ ، ٣١٨-٣١٩ ، ٣٣١ ، ٣٤٥ ، ٣٤٨ ، ٤٠٣ ، ٤١٣ ، ٤٥٠ ، ٤٥٢-٤٥٥ ، ٥٢٨

- شواش؛ سديم - Chaos : ٢١٢ ، ٢٦١ ، ٢٧٧ ، ٣٠٧ ، ٣٤٩ ، ٤٠٥

- شيء؛ شئنة؛ شئانية - Ding ; Dingcharakter ; dinghaft : ٣٠ ، ٣٣ ، ٦٣ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ١٠٧ ، ١٤ ، ١٢١ ، ١٢٤-١٢٥ ، ١٣٤ ، ١٥٠ ، ١٥٢-١٥٤ ، ١٥٧-١٥٨ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ٢٠٢ ، ٢٣٢ ، ٢٥٠ ، ٢٦٢ ، ٢٦٨ ، ٣٣٦ ، ٣٥٩ ، ٣٧٣ ، ٤٠١ ، ٤٠٧-٤٠٧ ، ٤١٢ ، ٤١٤ ، ٤٣٨ ، ٤٤١-٤٤٢ ، ٤٥٤ ، ٤٦٠ ، ٤٨٢ ، ٤٨٨ ، ٥٢٧

- صبياني؛ صبيانيات - kindlich ; kindisch, infantil : ٢٩ ، ٥٠ ، ٥٥ ، ٧٠-٧١ ، ١٠٩ ، ١٢٦ ، ١٤٢-١٤٣ ، ١٥٨ ، ١٨١-١٨٢ ، ١٨٦ ، ١٩٧ ، ٢٠١ ، ٢٩٠ ، ٣٥٦ ، ٣٧٠ ، ٣٨٦ ، ٤١١ ، ٤٦٩ ، ٤٧٢ ، ٤٨٥ ، ٥٠٠ ، ٥٠٤ ، ٥٢١

- صدمة - Schock : ٢٦ ، ٤١ ، ١٣١ ، ١٤٧ ، ٢٣٣ ، ٢٧٣ ، ٣٤٠ ، ٣٨٠ ، ٤٢٦ ، ٤٧٦ ، ٥٠٥
- صمت؛ سكوت؛ كتمان - Verstummen ; Stummtheit ; Schweigen : ١٣ ، ٣٩ ، ٦٦ ، ٨٥ ، ١٠٢ ، ١٠٨ ، ١١٥ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٨٣ ، ١٩٠ ، ٢٠٣ ، ٢٦٦ ، ٢٨٩ ، ٣٠٥ ، ٣٠٩-٣١٠ ، ٣٧٥ ، ٣٨٣ ، ٤٢٦ ، ٤٤٢ ، ٤٥١ ، ٤٧٥ ، ٤٧٧

- صناعة الثقافة - Kulturindustrie : ٣٢-٣٤ ، ٦٥ ، ٧٣ ، ١٨١ ، ٢٥٧ ، ٢٨٦ ، ٣٠٩ ، ٣٣٦ ، ٣٥٤-٣٥٥ ، ٣٦١ ، ٣٦٤-٣٦٥ ، ٣٧٠ ، ٣٧٠ ، ٣٧٦ ، ٣٩٥ ، ٣٩٩ ، ٤١١ ، ٤١٧ ، ٤٤٠ ، ٤٤٨ ، ٤٦١ ، ٤٦٣ ، ٤٦٦ ، ٤٧٣ ، ٤٩٨-٥٠٠ ، ٥٠٢ ، ٥٠٩ ، ٥١٤ ، ٥٢٨ ؛ الثقافة القائمة / السائدة - etablierte Kultur : ١٣ ، ٣٥ ، ١٦٩ ، ٢٢٠ ، ٢٨٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥٤-٣٥٥ ، ٤٣٧ ، ٤٥٩ ، ٤٦٢ ، ٤٦٥-٤٦٦ ، ٤٧٣

- صنع؛ صنيع - Machen ; Gemachtes : ٤٦-٤٧ ، ٩٥-٩٦ ، ٩٨ ، ١٠٠-١٠١ ، ١٠٣ ، ١١٠ ، ١١١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٥ ، ٢٦٣ ، ٢٦٧ ، ٢٧٤ ، ٢٨٦ ، ٣٠٣ ، ٣١٦-٣١٧ ، ٣٢٧ ، ٣٦٦ ، ٤٠٧ ، ٤٨٦

- صورة - Bild : ١٠ ، ٤١ ، ٥٣ ، ٥٥-٥٦ ، ٦٤ ، ٨٢-٨٣ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ١٠١-١٠٣ ، ١٠٥-١٠٦ ، ١٠٨ ، ١١٥ ، ١٢٠ ، ١٢٦ ، ١٣٤ ، ١٤٢ ، ١٥٩ ، ١٧٣ ، ١٩١ ، ١٩٨ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢ ، ٢٠٨ ، ٢١٣ ، ٢١٨ ، ٢٣٩ ، ٢٥١ ، ٢٧٨ ، ٢٨١ ، ٢٨٣ ، ٢٩٦ ، ٣٢٤-٣٢٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦ ، ٣٥٨ ، ٣٦٣ ، ٣٩٧ ، ٤١٢ ، ٤١٦ ، ٤٢٠ ، ٤٢٢ ، ٤٢٤ ، ٤٢٧ ، ٤٣١ ، ٤٨٨-٤٨٩ ، ٥٢٣ ؛ خلق من الصور - Bilderlos : ٣٤ ، ٣٦٧ ، ٤٢٢ ، ٤٢٥ ، ٤٢٧ ؛ حظر/منع الصور - Bilderverbot : ١٧ ، ٤٦ ، ١١٢ ، ٢٤١ ، ٢٨٠ ، ٢٨٩ ، ٣١٣ ، ٣٣٩ ، ٣٥٥ ، ٣٧٧ ، ٣٩٥ ، ٤٤٣ ، ٤٦١ ، ٤٦٤ ، ٤٧٣ ، ٤٨٨ ، ٥٠٠ ، ٥١٤ ، ٥٢٤

- ضرورة - Notwendigkeit : ٥١ ، ٧٠ ، ٩٧ ، ١٢٠ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٧ ، ١٥٥ ، ١٦٦ ، ١٧٥ ، ٢٠٧ ، ٢١٥ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٦ ، ٣١٣ ، ٣١٥ ، ٣٢٧ ، ٣٤٦ ، ٣٧٣ ، ٤١٤ ، ٤٤٥ ، ٤٨٩ ، ٥١١ ، ٥٣٢

- (ال)طابع المزدوج للفن - Doppelcharakter der Kunst : ١٦ ، ١١١ ، ٢٠٨ ، ٣١٢ ، ٣٣٧ ، ٣٤٠ ، ٣٦٨ ، ٣٧٤ ، ٣٧٦ ، ٣٨٠ ، ٤٥٩ ، ٤٧٩

- طابو (طابوهات)؛ محرمات - Tabou : ٩ ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٥٦ ، ٦١ ، ٧٠ ، ٧٦-٧٧ ، ٩٣ ، ١٠٦

١٤٤، ١٥٢، ١٦٩، ١٧٦، ١٧٨، ١٨٢، ١٩٣، ٢٢٣، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٧١، ٢٩٢،
٣٠٠، ٣١٢، ٣٤٧، ٣٥٧، ٣٦٧، ٤٠٢، ٤١٦، ٤٢٧، ٤٥٣، ٤٦٨، ٤٧٠، ٤٨١، ٤٩٩

- طبقة؛ طبقات اجتماعية - Klasse : ٢٥١، ٣٠٦، ٣٤٤، ٣٦٩، ٣٧٨

- طبيعة - Natur : ١٥، ٢٢، ٢٨، ٣٩، ٤٦، ٧٥، ٧٨، ٨٠، ٨٤، ٨٦، ٨٨، ٩٦-١٢٤،
١٣٨، ١٤١، ١٤٤-١٤٤، ١٥٥، ١٧١-١٧٣، ١٧٥، ١٩٥، ١٩٨، ٢٠١-٢٠٢، ٢١١-٢١٠،
٢٣٢، ٢٣٨، ٢٤٠، ٢٥٦، ٢٦٧-٢٦٨، ٢٧٤، ٢٧٦، ٢٧٨، ٢٨١، ٢٨٧، ٢٩٢-٢٩٣،
٢٩٥، ٣١٠، ٣٢١، ٣٢٥، ٣٦٥، ٣٧٤، ٣٨٣، ٣٩٨، ٤٠٨-٤١١، ٤١٤، ٤١٧، ٤٢٤،
٤٢٨، ٤٣٤-٤٣٥، ٤٤٢، ٤٦٥، ٤٨٦-٤٨٧، ٤٩٦، ٤٩٩، ٥١٢؛ الهيمنة على الطبيعة -
Naturbeherrschung : ١٥، ٧٦، ٧٨، ٨٠، ٨٤، ٨٦، ٩٤، ٩٦، ١٠٤-١٠٥، ١٧٣، ١٨٠،
٢٠٧، ٢٠٩، ٢٣٧، ٢٤٠، ٢٦٩، ٢٩٥، ٣١٠، ٣٩٧، ٤١١، ٤٢٥، ٤٢٩-٤٣٠، ٤٥٣،
تاريخ الطبيعة - Naturgeschichte : ١٧١

- طبيعانية - Naturalismus : ١٠٤، ١٥٨، ١٨٨، ٣٤١، ٣٦٨، ٣٧٠، ٣٨٢، ٤٨٢-٤٨٤

- طرائق؛ إجراءات - Verfahrensweisen : ١٥، ٣٢، ٤٢-٤٣، ٤٧، ٥٧-٥٩، ٦٣-٦٤، ٧١-
٧٢، ٩٠، ٩٤-٩٥، ١١٩، ١٣٨، ١٤٦، ١٧١، ١٧٤-١٧٥، ٢٠٢، ٢٠٥، ٢١٤، ٢٢٠-
٢٢٢، ٢٢٨، ٢٨٤، ٨٧، ٣١٠، ٣١٢، ٣١٤، ٣١٦، ٣١٩، ٣٢٢، ٣٢٨، ٣٣١، ٣٨٦،
٤٠٥، ٤١٩، ٤٢٩-٤٣٠، ٤٣٣، ٤٣٥، ٤٥١، ٤٧٦، ٤٨٧، ٥٠٠، ٥٠٨، ٥١٢-٥١٣،
٥١٩، ٥٣٢

- ثلاثية؛ تغليب؛ ريادية - Avantgarde : ٤٠، ٤٤، ١٦٢، ١٧٦، ٢٧٣، ٠٩، ٧٢، ٣٧٧،
٥٠٨

- ظلمة؛ ظلمات؛ أظلم؛ الأسود [لونا ومثالا] - Schwärze ; Finsteres : ٣٦، ٦٥-٦٦، ٧٩، ٨١،
٩٣، ٢٠٤، ٤٧٢

- حكمة - Genie : ٢٥٤-٢٥٧، ٢٨٨، ٣٠٠، ٣١٣، ٣٢٠

- عثم؛ ليس - Nichts : ٥٣، ١١٥، ٢٣٠، ٢٥٨، ٢٧٦، ٤٠٢، ٤٢٢

- عرضية؛ عرض؛ عرضي - Kontingenz ; kontingent : ٦٤، ٦٩، ٧٤، ٨٢، ٩٦، ١٦، ١٢٢،
١٦٥-١٦٦، ٢٣٤-٢٣٥، ٣٠١، ٣١٥، ٣٢٠، ٣٢٨-٣٣٠، ٣٩٣، ٤٣١، ٤٤٧، ٥٢٨؛
عرض؛ عرضية - Zufall ; Zufälligkeit : ٣٠، ٤٧، ٦١، ٩١، ١٣٣، ١٣٩-١٤٠، ١٤٧،
١٥١، ١٥٥، ١٦٠، ١٦٦، ١٧٥، ٢٠٦، ٢٣١، ٢٤٨، ٢٥٦، ٢٧٠، ٢٧٧، ٣٠٣، ٣١١،
٣١٥، ٣٢٢، ٣٢٧، ٣٢٩، ٣٧٣، ٤٠٤، ٥٠٧، ٥٠٩، ٥٢٩

- عقل - Vernunft : ١٦ ، ٢٤ ، ٤٤ ، ٤٦-٤٧ ، ٧٠-٧١ ، ٨٣ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ١١٢ ، ١١٦ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٨١ ، ١٩٣ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ ، ٢١٥ ، ٢٢٣ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٧٨ ، ٢٨٤ ، ٢٨٨ ، ٣٠٠ ، ٣٣٠ ، ٣٩٩ ، ٤٢٢ ، ٤٤٠ ، ٤٥٣-٤٥٤ ، ٤٧٥ ، ٤٨٩ ، ٥١١ ، ٥٢٣
- عقلانية - Rationalismus : ٢٢ ، ٤٧ ، ٨٨-٨٩ ، ١١٢ ، ١١٨ ، ١٥١ ، ١٩٣ ، ٢٦٨ ، ٢٩٩ ، ٤٧٣
- علامة ؛ دلالة ؛ دلالة - Zeichen, Signifikation : ٢١ ، ١٠٥ ، ١١٦ ، ١٢٨ ، ١٣٢ ، ١٤٧ ، ١٥٤ ، ١٧١-١٧٢ ، ١٨٨ ، ١٩٠ ، ١٩٥ ، ٢٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٧ ، ٢٦٤ ، ٢٨٨
- (ال)علم (والفن) - Wissenschaft (und Kunst) : ٦٢ ، ٩٤ ، ١٠٣ ، ١٤٦-١٤٧ ، ١٥٨ ، ١٩٤ ، ٢٠٦ ، ٢١٠ ، ٢٤٣ ، ٢٥٨ ، ٢٧٦ ، ٣٤٣-٣٤٤ ، ٣٤٩ ، ٣٦٢ ، ٣٧٢ ، ٣٨٥ ، ٣٩١ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥ ، ٤٢٨ ، ٤٣٥ ، ٤٧٦ ، ٤٩٥ ، ٥٠١-٥٠٣ ، ٥١٧ ، ٥٢٥
- عمق - Tiefe : ٢٨٣ ، ٢٩٤ ، ٣٤٥ ، ٤٢٣ ، ٤٥٥ ، ٤٦٨ ، ٥٢٩
- عمل - Arbeit : ١٥-١٦ ، ٢١ ، ٢٦ ، ٩٢ ، ١٠٣ ، ١٠٨ ، ١٢٠ ، ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٥٤ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ، ٢١٦-٢١٧ ، ٢٢٩ ، ٢٤٩-٢٥٠ ، ٢٥٢ ، ٢٥٥ ، ٢٥٩-٢٦٠ ، ٢٨١ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ ، ٣٣٥ ، ٣٣٨-٣٣٧ ، ٣٥١ ، ٣٥٨ ، ٣٧٦ ، ٣٨٤ ، ٣٩٣ ، ٤٠٦ ، ٤١١ ، ٤٢١ ، ٤٧١ ، ٤٧٣ ، ٤٧٨ ، ٥١٣ ؛ تقسيم العمل - Arbeitsteilung : ١٤ ، ٢١ ، ٢٥٠ ، ٢٥٨ ، ٣٣٨ ، ٣٤٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨٤ ، ٤١١ ، ٤٨٩ ، ٥٢٠
- عمى ؛ انعملة/عمى - Blindheit : ٩ ، ٤٧ ، ١٠٩ ، ١١٤ ، ١٣٤ ، ١٤٣ ، ١٦٦ ، ١٧٤-١٧٥ ، ١٨٤ ، ٢٠١ ، ٢٠٧ ، ٢٢٢ ، ٢٦٨-٢٦٩ ، ٢٨٦ ، ٣١٣ ، ٣٢٧ ، ٣٣٨ ، ٣٧٣ ، ٣٩٧ ، ٤١٠ ، ٤٦٨ ، ٤٧٠ ، ٤٩ ، ٥٠٦ ، ٥١١ ، ٥٣١
- عنف ؛ تعنيف - Gewalt : ٤٢ ، ٥٢ ، ٧٥ ، ٧٧-٧٨ ، ٨٠ ، ٨٨ ، ٩٨ ، ١٠٢ ، ١٤٣ ، ٢٠٢ ، ٢٠٨-٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢٤٠ ، ٢٤٣ ، ٢٦١ ، ٢٧٤ ، ٢٧٦ ، ٢٧٨ ، ٢٩٠ ، ٣٢٩ ، ٣٥٤ ، ٣٥٩ ، ٣٦٤ ، ٣٦٩ ، ٣٧٣ ، ٣٨١ ، ٣٨٣ ، ٣٩٦ ، ٤١٢ ، ٤١٦ ، ٤١٨ ، ٤٢٣ ، ٤٢٩ ، ٤٣٧ ، ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٥٤ ، ٤٨٧ ، ٥١٦
- عيار/مقياس ؛ معيارى - Norm ; normativ : ٤٠ ، ٤٢ ، ٢ ، ٦٦ ، ٧٥ ، ٩٥ ، ١١٤ ، ١٤٦-١٤٧ ، ١٩٠ ، ٢٢٥ ، ٢٣٢ ، ٢٤١-٢٤٣ ، ٢٧١ ، ٢٨٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٦ ، ٢٩٨-٢٩٩ ، ٣٠٢ ، ٣٣٥ ، ٣٣٩ ، ٣٦٦ ، ٣٩٢ ، ٣٩٨ ، ٤٤٣ ، ٤٥٥ ، ٤٧٠ ، ٤٩٥ ، ٤٩٨ ، ٥٠٥ ، ٥٠٧-٥٠٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣٣
- عيان ؛ حنسى ؛ عيانة - Anschauung ; Anschaulichkeit : ٢٣ ، ١٤٥-١٤٦ ، ١٤٨-١٥٣ ، ٢١٧ ، ٢٢٦ ، ٤١٥ ، ٤٩٩ ، ٥٠٦ ، ٥٢٣
- عينى ؛ عينية - Konkretes ; Konkretheit ; Konkretion : ٣٥ ، ٤٢ ، ٥٥-٥٣ ، ٥٩ ، ٦٢ ، ٧٢

١١٣ ، ١١٩ ، ١٤٣-١٤٤ ، ١٤٦-١٤٨ ، ١٥٠-١٥١ ، ١٥٥ ، ٢٠٣ ، ٢٠٨ ، ٢٢٣ ، ٢٥٩ ،
٢٦٤ ، ٢٩٨ ، ٣٠١ ، ٣١١ ، ٣١٧ ، ٣٤٣ ، ٣٧٣ ، ٣٧٩ ، ٣٩٢-٣٩٣ ، ٣٩٧ ، ٤٠٣ ، ٤٣٥ ،
٤٥٠ ، ٤٥٢-٤٥٣ ، ٤٥٦ ، ٤٥٨-٤٥٩ ، ٤٩٤ ، ٥٠٣ ، ٥٢٢-٥٢٣ ، ٥٣٢-٥٣٣

- غاية، تلوس؛ غائية؛ تليولوجيا - Telos ; Teleologic : ١٣ ، ١٦ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٥٦ ، ٧٧ ، ٨٣ ،
٨٧ ، ٩٦ ، ١١٤ ، ١١٩-١٢٠ ، ١٢٨ ، ١٣٢ ، ١٤٤ ، ١٦٦ ، ١٨٠ ، ١٩١ ، ٢١٠-٢١١ ، ٢٢٧ ،
٢٢٩ ، ٢٣٤-٢٣٥ ، ٢٦٣ ، ٢٩٧ ، ٢٩٩-٣٠٠ ، ٣١٦ ، ٣٢٥ ، ٣٧٣-٣٧٤ ، ٣٨١ ، ٤١٤ ،
٤٢٩ ، ٤٣٩ ، ٥٢١ : الغايات والوسائل - Zweck/Mittel : ٢٩ ، ٤١ ، ٦٢ ، ٧١ ، ٨٦ ، ٩٤ ،
١٣٠ ، ١٨١ ، ٢١٠ ، ٣١٩-٣٢١ ، ٣٢٣-٣٢٤ ، ٣٣٢ ، ٣٣٨ ، ٤٢٩ ، ٤٣٩-٤٤٠ ، ٤٥٠ ، ٤٥٦ ،
٤٧٣ ، ٤٨٨ ، ٥٠٨ : غائية، غاية - Zweckmässigkeit, Zweck : ١٠ ، ١٤ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٤١ ، ٥ ،
٧٣ ، ٧٥ ، ٨٢ ، ٩٢ ، ٩٦-٩٧ ، ١١٨ ، ١٢٦-١٢٧ ، ١٥٥ ، ١٥٨ ، ١٦٤ ، ١٦٦ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ،
٨٣ ، ١٨٨-١٨٩ ، ١٩٢ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨-٢١١ ، ٢٢٩ ، ٢٣٤ ، ٢٤٧ ، ٢٥٥ ، ٢٦٨ ، ٢٧٢ ،
٢٧٩ ، ٢٩٣ ، ٣٠٠-٣٠١ ، ٣٢٠ ، ٣٢٤ ، ٣٣٠ ، ٣٣٢ ، ٣٤١ ، ٣٧٥-٣٧٦ ، ٣٨٢ ، ٤٠٩ ،
٤٢٨-٤٢٩ ، ٤٣٢ ، ٤٣٧ ، ٤٥٠ ، ٤٦٠ ، ٤٦٦ ، ٤٦٩-٤٧١ ، ٤٧٥ ، ٤٨٩ ، ٥٠٤ ، ٥٠٦ ،
٥١٦

- خبطة؛ سعادة؛ بخت - Glück : ١٦ ، ٢٦ ، ٣٠-٣١ ، ٦٦ ، ١٠٣ ، ١١٢ ، ١٢٨ ، ١٨٢-١٨١ ،
١٩٧ ، ٢٠٥ ، ٢٢٧ ، ٣٠٧ ، ٣٤٦ ، ٤٠١ ، ٤١٢ ، ٤٢٩ ، ٤٦١ ، ٤٧٠ ، ٤٧٢ ، ٥٠٣-٥٠٥ ،
٥١٥ ، ٥٢٥ ، ٥٣١

- غريزة - Trieb : ٢٠-٢١ ، ٢٣-٢٥ ، ٣٨٢ ، ٣٩٤

- غنائمي (شعر) - Lyrik : ١٣ ، ١٩-٢٠ ، ٣١-٣٢ ، ٣٩-٤٠ ، ٧٨ ، ٨٨ ، ١١٤ ، ١٢٣ ، ١٥٠ ،
١٥٢ ، ١٨٦-١٨٨ ، ٢٤٩ ، ٣١٢ ، ٣٢٥ ، ٣٣٢ ، ٣٦٨-٣٦٩ ، ٤٣١-٤٣٢ ، ٤٤٠-٤٤١ ، ٤٧٥ -
٤٧٧ ، ٤٨٢ ، ٥٢٣

- فاشية - Faschismus : ٨٨ ، ٩٠ ، ٢٦١ ، ٣٤١ ، ٣٤٩ ، ٣٧٢ ، ٣٧٧

- فائض؛ أكثر - Mehr : ١١١ ، ١٢٢-١٢٣ ، ١٥٦ ، ٣٢٢

- فرداً فرديةً - Individuum ; Individualität : ٢٤ ، ٣٨ ، ٦٤ ، ٧٣ ، ٩٦ ، ٢٢٤ ، ٢٤١ ، ٢٥٠ ،
٥٤-٢٥٥ ، ٢٥٨ ، ٢٧٠ ، ٢٩٥ ، ٢٩٧ ، ٣٠٢ ، ٣١٥ ، ٣٣١ ، ٣٣٩ ، ٣٥٥ ، ٣٧٨ ، ٣٨٥ ،
٤٠٦ ، ٤٥١-٤٥٣ ، ٤٦٩

- فردنةً - Individuation : ٤٥ ، ٥٤ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ١٠٦ ، ١٢٣ ، ٢٠٧ ، ٢٤١ ، ٢٥٠-٢٥١ ، ٥٤ -

٢٥٥ ، ٢٧٠ ، ٢٨٠ ، ٢٨٤ ، ٢٨٨ ، ٢٩٧ ، ٣٠٢-٢٩٩ ، ٣٠٦ ، ٣١٨ ، ٣٤٥ ، ٤١٤ ، ٤٥٢ ، ٥٢١ ، ٤٦٦

- فردِيٌّ؛ مفْرَدٌ؛ فردِيَّة - Einzelnes ; Einzelner ; Einzelheit : ٢٩ ، ٥٣ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٩٧ ، ١٣٠ ، ١٣٨ ، ١٦٦ ، ٢١٥ ، ٢١٧ ، ٢٣٤ ، ٢٥٥-٢٥٤ ، ٢٧٥-٢٧٦ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ، ٢٨٨ ، ٢٩٥ ، ٢٩٧ ، ٣٠١ ، ٣١٥ ، ٣٧٩ ، ٣٨٢ ، ٤٠١-٤٠٢ ، ٤٥٠-٤٥١ ، ٤٨٥ ، ٤٨٨-٤٨٩ ، ٤٩٧ ، ٥١١ ، ٥٣٢

- فِظَاظَةٌ؛ انعدام الحسّ الفنّي - Banausie : ١٨-١٩ ، ٢٣ ، ٢٧-٢٨ ، ٨٧ ، ١١٣ ، ١٤٤ ، ١٥٠ ، ٢١٣ ، ٢١ ، ٢٢٤ ، ٢٦٧ ، ٢٦٩ ، ٢٨٣ ، ٣١٤ ، ٣٢١ ، ٣٤٦ ، ٣٥٧-٣٥٨ ، ٣٩٥ ، ٣٩٩ ، ٤٠٩ ، ٤٣٦-٤٣٧ ، ٥١٤

- فقدان الموضوع - Objektverlust : ٥٢

- فكٌّ؛ تفكيك - Dissozierung : ٢١٢ ، ٢٧٥-٢٧٦ ، ٣٤٨ ، ٤٥٠

- فكرة - Idee : ١١٦ ، ١٢٩ ، ١٤٢ ، ١٤٩-١٥٠ ، ١٩٤ ، ٢٤١ ، ٢٩٣ ، ٣٠٠ ، ٣٩٣ ، ٤٤٣

- فلسفة (وفنّ) - Philosophie (und Kunst) : ١٢٠ ، ١٣٧ ، ١٤١ ، ١٤٨ ، ١٨٥ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٣-١٩٤ ، ١٩٧-١٩٨ ، ٢٤٣ ، ٢٥٢ ، ٣٢٧ ، ٣٣٠ ، ٣٨٢-٣٨٣ ، ٣٩٢-٣٩١ ، ٤٠٢ ، ٤١٠ ، ٤١٨ ، ٤٢٢ ، ٤٤٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧٤ ، ٤٧٨ ، ٤٨٨ ، ٤٩٣-٤٩٤ ، ٤٩٦ ، ٤٩٨-٤٩٩ ، ٥٠٤-٥٠٥ ، ٥٠٧ ، ٥١٠-٥١١ ، ٥١٣ ، ٥١٦ ، ٥٢٠ ، ٥٢٢-٥٢٥ ، ٥٣٠-٥٣١ ، ٥٣٣ ؛ فلسفة الفنّ - Philosophie der Kunst : ٩٧ ، ١٤٠ ، ١٨٥ ، ١٩٣-١٩٤ ، ٢٦٧ ، ٢٨٩ ، ٣٩١ ، ٣٩٦-٣٩٧ ؛ الفلسفة الأولى - prima philosophia : ٤٩

- (الفنّ) لأجل الفنّ - l'art pour l'art : ١٦ ، ٢٥٠ ، ٣٣٣ ، ٣٧ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٥ ، ٣٨٢ ، ٤٧٥

- فنّ محض؛ خلوص - reine Kunst ; Reinheit : ٣٢ ، ٦٠ ، ٨٤ ، ١٥٨ ، ٢٤٣ ، ٢٦٤ ، ٢٧١ ، ٣٢٦ ، ٣٢٩ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧ ، ٣٦٧ ، ٣٧٩ ، ٤١٥ ، ٤٦٩ ، ٤٧٥ ، ٥١٢ ، ٥٢٣

- فِظْطَاسِيَا - Phantasie : ٢١ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٥٥٥ ، ٢ ، ١٢٧ ، ٢١١ ، ٢٥٦-٢٦٠ ، ٢٤٣ ، ٤٨٨ ، ٥٠١ ؛ فِظْطَاسِيَاغُورِيَا؛ استيهام - Phantasmagorie : ١٥٦-١٥٨ ، ١٦٠ ، ١٩٥ ، ٢٨١ ، ٣٨٢

- فنون (الفنّ والفنون) - Künste (Kunst und die Künste) : ١١ ، ١٥١ ، ٢٤٩-٢٥٠ ، ٢٧١ ، ٢٩٧ ، ٣٨٣

- فِهمٌ؛ تفِهمٌ؛ لأفْهم - Verstehen ; Verständnis ; Unverständnis : ١١١ ، ١٤٦ ، ١٨٤-١٨٦ ، ١٨٩ ، ٢٧٣ ، ٢٩١ ، ٣٠٧ ، ٣١٧-٣١٨ ، ٣٤٩ ، ٣٩٢-٣٩١ ، ٣٩٦ ، ٤١٩ ، ٤٤٨ ، ٤٧٥ ، ٤٩٧ ، ٥٠٢ ، ٥١٣ ، ٥١٥-٥١٧ ، ٥١٩-٥٢١

- فوتوغرافيا - Photographie : ٥٦ ، ٨٩-٩٠ ، ١٧١ ، ٢٣٢ ، ٣٠٦ ، ٣٣٦ ، ٣٨٤

- فيتيشينة؛ وثنية؛ توثين - Fetischcharakter ; Fetischisierung : ٢٧ ، ٣٣ ، ٤١ ، ٤٩ ، ٧١-٧٢ ، ٩٣ ، ١١٥ ، ١٤٨ ، ١٥٤ ، ١٦٢ ، ١٧٣ ، ٢٥٥ ، ٢٧٤ ، ٢٩١ ، ٣١٠ ، ٣٢٣ ، ٣٢٧ ، ٣٣٧ - ٣٣٩ ، ٣٦٧-٣٦٨ ، ٣٧٥ ، ٣٩٩ ، ٤١٩ ، ٤٣٣ ، ٤٣٩ ، ٤٤١ ، ٤٥٩ ، ٤٧٣ ، ٥٠٤ ، ٥٠٦
- فيلم - Film : ٢٧ ، ٧٣ ، ٩٠ ، ٢٣٢ ، ٢٣٤ ، ٣٢٢ ، ٤٦١ ، ٥٠٤
- فيلولوجيا - Philologie : ٢٢٦ ، ٢١٤ ، ٤٠٠ ، ٥٠٧ ، ٥١٧ ، ٥٣٣

- قانون الحركة - Bewegungsgesetz : ٩ ، ١٢ ، ٨٧ ، ١٩٤ ، ٢٥٢ ، ٢٩١ ، ٤٧٦

- قانون الشكل - Formgesetz : ١٢ ، ١٧-١٨ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٣٤ ، ٧٤-٧٥ ، ٨٠ ، ٩٦ ، ١٠١ ، ١١٩ ، ١٣٣-١٣٤ ، ١٤٤ ، ١٥٣ ، ١٦٩ ، ٢٠١ ، ٢٠٨ ، ٢٢٠ ، ٢٥٣ ، ٢٦٦-٢٦٧ ، ٢٧٢ ، ٢٨٥ ، ٣٠٣ ، ٣٢٢ ، ٣٢٩ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧ ، ٣٤٠ ، ٣٤٣ ، ٣٥٤-٣٥٥ ، ٣٦٦ ، ٣٩٦ ، ٤٣٧ ، ٤٥٥ ، ٥١١ ؛ مستوى الشكل - Formniveau : ٢١ ، ٢١٩-٢٢٠ ، ٢٢٩-٢٣١ ، ٢٤١ ، ٢٥٧ ، ٢٧٧ ، ٢٨٩ ، ٢٩١ ، ٣٠٣ ، ٣١٨ ، ٣٢٧ ، ٤٣٧ ، ٤٦٤ ؛ لغة الشكل/اللغة الشكلية - Formsprache : ٢٩ ، ٥٧ ، ٧٩ ، ١٤٣ ، ٢٥١ ، ٢٦٣ ، ٥٢٠

- (ال)قبح؛ مستقبح؛ مستكروه - Hässliches ; Hässlichkeit : ٧٤-٨١ ، ١١٠ ، ١٤٣-١٤٤ ، ٣٤١ ، ٣٥٢ ، ٣٨٦ ، ٤٠٦-٤٠٧

- قديم؛ حتيق - Antike : ١٥ ، ٥٩ ، ٧٤ ، ٨٠-٨١ ، ٨٣ ، ١٤٢ ، ١٥٢ ، ١٧١ ، ٢٠٢ ، ٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٢٧٨ ، ٢٩٧ ، ٣٠١-٣٠٢ ، ٣٠٧ ، ٣٠٩ ، ٣١٦ ، ٣٢٩ ، ٣٣٤ ، ٤٤ ، ٣٥٤-٣٥٣ ، ٤٤٣-٤٤٢ ؛ ضارب في القدم - Archaisches : ٢٨ ، ٣٣ ، ٤٨ ، ٦٠ ، ٧٤ ، ٧٦ ، ٨٣ ، ٩٥ ، ١٠٩ ، ١٣٢ ، ١٦٩ ، ١٨٠ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢٠٤ ، ٢٠٧ ، ٢٤١ ، ٢٤٤ ، ٢٥٧ ، ٢٩٨ ، ٣١٤ ، ٣٢٢ ، ٣٤٢ ، ٤٢٦ ، ٤٦٩ ، ٤٨١ ، ٤٨٤ ، ٥١٣ ، ٥١٨

- فشريرة - Schauer : ٣٨ ، ٨٢ ، ١٢٢ ، ١٢٤-١٢٥ ، ١٣٠ ، ١٨٠ ، ٣٨٤ ، ٤٢٦ ، ٤٨٩-٤٩٠

- قصد/مقاصد؛ نية/نوايا - Intention : ٤١ ، ٤٧-٤٨ ، ٦٩ ، ٩٥ ، ١٠٥ ، ١١١ ، ١٢١ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٣٨-١٣٩ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٧٣ ، ١٩٢ ، ١٩٤-١٩٥ ، ٢١٩ ، ٢٢٥-٢٢٨ ، ٢٣٢ ، ٢٥٠ ، ٢٦٤ ، ٢٨٦ ، ٢٣٥ ، ٣٤٥-٣٤٦ ، ٣٦٩ ، ٣٧٧ ، ٣٨٣ ، ٤٠٧ ، ٤٠٩ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٨ ، ٤٧٦ ، ٥١٥-٥١٦ ؛ خلّو من المقاصد - intentionlos : ١٩ ، ٤٧ ، ١٢٦ ، ١٤٤ ، ١٨١ ، ٢٧٤ ، ٣٩٣ ، ٤٢٧

- قطع؛ كسر؛ قطيعة؛ انفصال - Bruch ; Brüchigkeit : ١٤-١٥ ، ١٨ ، ٤٠ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ١٣٨ ، ١٤٨ ، ١٦٩ ، ١٩١ ، ١٩٥ ، ٢٠٧ ، ٢١٩ ، ٢٢٧ ، ٢٣٢ ، ٢٤٤ ، ٢٨٣ ، ٣١٢ ، ٣١٩ ، ٣٩١ ، ٤٢٠ ، ٤٤٤ ، ٤٥١ ، ٤٥٧

- قنع - Repression : ٧٦ ، ٢٤٤ ، ٢٩١ ، ٣٠٣ ، ٣٠٧ ، ٣٤٣-٣٤٤ ، ٣٤٩ ، ٣٥٦ ، ٤٧٠ ، ٥٣٢

- قَهْرُ (الموادّ) - Zwang (des Materials) : ٢٢٢

- قيمة الاستعمال - Gebrauchswert : ٢٨ ، ٣٢ ، ٣٩ ، ٣٣٧

- كائن؛ ما هو كائن - Seiendes : ١٠ ، ١٥ ، ١٨-١٩ ، ٢٤ ، ٨٢ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٢ ، ١٣٨ ، ١٤١ ، ١٩١ ، ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢١٣ ، ٢٥٨-٢٥٩ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٨٤ ، ٤٢١ ، ٤٣٠ ، ٤٤١ ، ٤٩٩ ، ٥٣٢

- (ال)كارثة - Katastrophe : ٤١ ، ٥٦ ، ٦٦ ، ١٣١ ، ٢٠٤ ، ٢٢٤ ، ٢٣١ ، ٢٥٩ ، ٢٧١ ، ٣٤٧ ، ٣٦٢ ، ٣٧١ ، ٣٨٢ ، ٤٢٦ ، ٤٤٢ ، ٥٠٣

- كتابة - Schrift : ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٣٥ ، ١٥٣ ، ١٨٩ ، ١٩٣ ، ٢٦٤ ، ٢٧٤ ، ٣٠٤ ، ٤١٣ ، ٤٢٢ ، ٤٢٥

- كلّ - Ganzes : ٩ ، ١٤ ، ٢٥ ، ٣٥ ، ٨٢ ، ٨٤-٨٥ ، ٩١ ، ١٢٢ ، ١٥٥-١٥٦ ، ١٦٥-١٦٦ ، ٢١٠-٢١٢ ، ٢١٦ ، ٢٦٣ ، ٢٦٦ ، ٢٧٤-٢٧٥ ، ٢٧٩-٢٨٠ ، ٣١٧ ، ٣٣١ ، ٣٥٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٩-٤٥٠ ، ٤٥٣ ، ٤٧٩ ، ٥٠٢ ، ٥٣١

- كلاسيكي؛ (نزعة) كلاسيكية - Klassik ; Klassizität ; Klassizismus : ١١ ، ٤٨ ، ٧٨ ، ٨٧ ، ١١٩ ، ١٥٠ ، ١٦٨ ، ١٨١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٦ ، ٢١٤ ، ٢٤٤-٢٤٥ ، ٢٦٤-٢٦٥ ، ٢٧٣ ، ٢٧٥ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٩٩ ، ٣٠٧ ، ٣٠٩ ، ٣٢٦ ، ٣٢٨ ، ٣٣١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٤ ، ٣٩٤ ، ٣٩٨ ، ٤٠٢ ، ٤٣٣ ، ٤٤١-٤٤٤ ، ٤٥٠ ، ٤٥٥ ، ٤٦٥ ، ٤٩٤ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ؛ الكلاسيكية المحنّة - Neoklassizismus : ٢٦٠ ، ٤٤٢-٤٤٣

- كلي؛ كليّة؛ الكلّي - allgemein ; Allgemeinheit ; Allgemeines : ٥٣ ، ٦٠ ، ٦٨-٦٩ ، ٧٤ ، ٨٢ ، ٩١-٩٢ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٩ ، ١٤٦-١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٧٥ ، ١٩٧-١٩٨ ، ٢١١ ، ٢١٤-٢١٥ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥٥ ، ٢٥٧ ، ٢٦٩-٢٧٠ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ، ٢٨٢ ، ٢٩٧-٣٠١ ، ٣٠٥-٣٠٦ ، ٣١٧ ، ٣٢٥-٣٢٦ ، ٣٣٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٩ ، ٣٧٨ ، ٣٩٢-٣٩٣ ، ٣٩٥ ، ٤٣٩ ، ٤٤١ ، ٤٥١-٤٥٢ ، ٤٥٨ ، ٤٦٩ ، ٤٩٤-٤٩٦ ، ٥٠٤ ، ٥١١ ، ٥٢٠-٥٢٢ ، ٥٣٠ ، ٥٣٢-٥٣٣

- كوميديا؛ هزل؛ كوميدى - Komödie ; komisch ; komik : ٦٠ ، ٨٣ ، ٢٢٠ ، ٢٩٥-٢٩٦ ، ٣٣٢ ، ٣٣٤ ، ٣٧١ ، ٥٠٥

- كونه لآخر؛ كونه لغيره؛ كون الفن لأجل آخر - Füranders ; Füranderssein der Kunst : ٣٠-٣١ ، ٩٧ ، ١١٦ ، ١٥٩ ، ١٦٤ ، ١٧١ ، ٢٨١ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧ ، ٥١ ، ٣٩٤ ، ٣٩٦ ، ٤٥٩-٤٦٠ ، ٤٦٥ ، ٤٧٣

- (كونه) لذاته؛ كون الفن لذاته - Fürsich ; Fürsichsein der Kunst : ١٧ ، ٥٢ ، ٦٩ ، ١٠٣

١٦٥، ١٧٠، ١٧٧، ١٩٩، ٢١٨-٢١٩، ٢٧٥، ٣٣٤، ٣٣٧، ٣٥١، ٣٥٣، ٣٦٦، ٣٨٤،
٤٣٠، ٤٦٩، ٤٨٥

- كَوْنِيَّة؛ تَكْوُنِيَّة - Konstellation(en) : ١١، ١٨، ٨٨، ١٢٧، ١٣٦، ١٧٤، ١٩٩، ٢٠٤،
٢٥٦، ٢٥٩، ٢٩٤، ٣٠٤، ٤٢٢، ٤٢٥، ٤٦٢، ٤٧٧، ٥٢٣، ٥٣١

- كِيْتَش؛ عَليم الحِجْس الفَنِّي - Kitsch : ٢٢، ٥٥، ٦٠، ٧٧، ٩٧، ١٠٥، ١١٣، ١٨١، ٢٢٤،
٢٥٦، ٣٠٦، ٣٥٢، ٣٥٥، ٤١١، ٤٦٥-٤٧٠، ٤٧٥، ٥٢٠

- (ال)لاكَائِن - Nichtseiendes : ١٠، ١٤، ١٨، ٣٦، ٩٢-٩٣، ١٢٣، ١٢٨-١٢٩، ١٣٢، ١٣٨،
١٦٥، ١٦٧، ١٧٠، ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٥٨-٢٥٩، ٢٧٦، ٣٣٠، ٣٤٧، ٣٩٩،
٤١٤، ٤١٧، ٤٢١، ٤٢٥، ٤٤٤، ٤٩٩، ٥١٢

- لَاطَمِئِن؛ لَاطَمِئِن - Unbesimmes ; Unbestimmtheit : ٢٢، ٣٨، ٤٠، ٤٣، ٦٣، ١١٠، ١١٣،
١١٦، ١٥٥، ١٨٨، ١٩٤، ٢٥١، ٢٧٦، ٢٨٤، ٢٩٤، ٤٠٨، ٤٢٠، ٤٣٨، ٤٨٢

- لَاطَمَقُولِيَّة؛ لَاطَمَقُولِيَّة - Irrationalität ; Irrationalismus : ٣٥، ٤٤، ٧١، ٨٦-٩٠، ١٣٠،
١٧٥-١٧٦، ١٨١-١٨٢، ١٩٢، ٢١٥، ٢٢١، ٢٤٣، ٢٥٠، ٣٠٢، ٣٠٦، ٣١٨-٣١٩،
٣٢٥-٣٢٦، ٣٣٨، ٣٤٤، ٣٦٠، ٤٢٩-٤٣٠، ٤٥٢-٤٥٣، ٤٧٢-٤٧٣، ٤٨٤، ٤٨٧، ٤٩٩،
١٦-٥١٧

- لَاطَمُوسُوطِيَّة - Unmittelbarkeit : ٢٧، ٣٠، ٤٠، ٥٣-٥٤، ٥٩، ٨٢، ٩٣-٩٤، ٩٨-٩٦،
١٠٢، ١٠٤، ١٠٧، ١٠٩، ١٢٣، ١٣٨-١٣٩، ١٤٦-١٤٧، ١٥٢، ١٥٦، ١٧٢، ١٧٨،
١٨٩، ١٩٩، ٢٠١، ٢٠٤، ٢١٦، ٢٢١، ٢٢٤، ٢٣١، ٢٤٠، ٢٦٠، ٢٦٧، ٢٧٣، ٢٧٥،
٢٧٨، ٣٢٥، ٣٣٤، ٣٣٦، ٣٤٣، ٣٥٨-٣٥٩، ٣٦٣-٣٦٥، ٣٧٦، ٣٨٤-٣٨٥، ٣٩١، ٣٩٥،
٣٩٧، ٤٠٦، ٤٠٨-٤٠٩، ٤١٢، ٤١٩، ٤٢٤، ٤٢٨، ٤٣٩، ٤٤٢، ٤٤٩، ٤٥٣، ٤٥٦،
٤٦١، ٤٦٧، ٤٦٩، ٤٧٩، ٥٠٠، ٥٠٢، ٥١٤، ٥١٨، ٥٢٠، ٥٢٤، ٥٣٢؛ (ال)لَاطَمُوسُوط -
Unvermitteltes : ١٤٠، ١٩٧، ٣٩٧

- لَاطَمِي - Unbewusstes : ١٩، ٢١-٢٢، ١٠٧-١٠٨، ١٧٤، ٢٢٠، ٣٢٣، ٤٠٢، ٤٦٢، ٤٦٨،
لَحْظَةً؛ لَحْظَةً عَيْنٍ؛ حَابِر - Moment ; Augenblick ; Flüchtiges : ١٧، ٤١، ٢، ١٠٦، ١٠٨،
١١١، ١١٣، ١٢٣-١٢٥، ١٣٠-١٣٥، ١٥٤، ٢٥٦، ٢٦٥، ٢٧٩، ٣٢٦، ٣٦٣-٣٦٤،
٤٠٨، ٤١٠، ٤٢٧، ٤٣١، ٤٣٥، ٤٤٣، ٤٤٥، ٤٤٩، ٤٥٤

- لُتَّة - Lust : ٢٥، ٢٧-٣٠، ٣٥، ٦٦، ٨٢، ٣٦٤، ٤٧١، ٤٧٣

- لُزُومٌ؛ إلْزامِيَّة؛ مُلْزِمٌ؛ حَيْزٌ مُلْزِمٌ - Verbindlichkeit ; verbindlich ; unverbindlich : ٤٤، ٦٢،

- ٩٤، ١١١، ١٣٣، ٢٠٨، ٣٩، ٢٥٠، ٢٧٩، ٢٩٨، ٣٠٣، ٣٠٦، ٣١٥، ٣١٩، ٣٢٧-
٤٩٧، ٤٤٤، ٤٤١، ٣٢٩
- لعب؛ لعبة - Spiel : ٦٤، ١، ٨٠-٨١، ١٠١، ١١٧، ١٤٨، ١٥٤، ٢١٢، ٢٢٢، ٢٣٤،
٢٦٤، ٢٨٣، ٢٩٣، ٢٩٥، ٣٠٢-٣٠٣، ٣٢٨، ٣٧٠-٣٧١، ٣٧٩، ٤١٥، ٥٥، ٤٦٩-٧٢،
٤٨٥، ٤٨٧، ٥٠٣، ٥٢٦
- لغة - Sprache : ٢٢، ٣١، ٥٤، ٩٠، ٩٦، ١١١، ١١٦، ١٢٣، ١٥٠، ١٦٠، ١٧١-١٧٢،
١٧٩، ١٨٥، ٢٩٢، ٣٠٥، ٣٤٢، ٤٧١، ٤٧٧، ٤٨٢، ٥١٧، ٥٣١؛ لغة الأشياء - S. der
Dinge : ٩٦، ١٠٨، ١١٤-١١٦، ٢١١، ٤٠٩، ٤٧٧؛ لغة، لغوثة، فصاحة الفن (الفن من
جنس اللغة) - Sprachcharakter, Sprechen, Beredtheit (der Kunst); Sprachähnlichkeit : ١٤-
١٥، ٣٥، ٣٩، ٧، ٧٢، ٩٦، ١٠٥، ١١٦، ١٢٠-١٢٢، ١٢٨، ١٣٣، ١٤٢، ١٦٠-١٦١،
١٧١-١٧٢، ٢٠٣، ٢١١، ٢١٦-٢١٧، ٢٣٠، ٢٣٣، ٢٣٩، ٢٤٩-٢٥١، ٢٥٦، ٢٧٤-٢٧٥،
٢٩٤، ٣٠٤-٣٠٥، ٣٠٧-٣٠٨، ٣١٥، ٣١٧، ٣٢٣، ٣٢٦، ٣٤٥، ٣٥٣، ٣٦٥، ٣٨١،
٣٨٣، ٣٨٦، ٣٩٦، ٤٠٩، ٤١٣، ٤٢٤، ٤٢٦، ٤٣٢، ٤٤٦، ٤٧٧، ٥١٢، ٥١٤، ٥٢٤؛
انعدام اللغة - Sprachlosigkeit : ٦٦، ٢٧٤، ٣١٠، ٤٥٧؛ ما لا يقال - Unsagbares : ٣٠٤-
٣٠٥
- لغز؛ طابع مُلغز؛ مُلغز - Rätsel ; Rätselcharakter, Enigmatisches : ١١٤، ١٧١، ١٨٠، ١٨٢-
١٨٦، ١٨٨، ١٩٤، ٢٠٥، ٢٧٣، ٢٧٧، ٣١٧، ٤٢٦، ٤٨١، ٥١٦، ٥٣١
- مائة (مواد خام)؛ أغراض؛ مواضيع - Stoff; Stofflichkeit : ١٣-١٤، ١٧، ٢٠، ٢٢، ٣١، ٤٦-
٤٧، ٥٧، ٧٤-٧٥، ٧٧، ٨٠، ٨٤، ٩٩، ١٢٩، ١٣٥، ١٤٢-١٤٣، ١٥٨، ١٨٠، ٢١٨،
٢٢٠، ٢٢٣-٢٢٦، ٢٣٣، ٢٧٢-٢٧١، ٢٨٦، ٣٢٥، ٣٥٤، ٣٥٧، ٣٦٥-٣٦٦، ٣٧١،
٣٨٠، ٣٨٣، ٤٠٧، ٤١٧، ٤٤٠، ٤٦١، ٤٧٦-٤٧٧، ٤٨٤، ٥١٣، ٥١٥، ٥١٨، ٥٢٦،
٥٢٨
- مادية - Materialismus : ٥٠، ٧٩، ٣٨٤-٣٨٣، ٤١٢، ٤٣٣، ٤٦٢
- مؤالفة؛ إئتلاف - Versöhnung : ١٠، ٣٠، ٥٥، ٦٠، ٦٧، ٧٦، ٧٨، ٨٠-٨١، ٨٤، ٨٧،
٩٨، ١٠٠، ١٠٦، ١٠٨، ١١٥، ١٢٠، ١٣١، ١٦١، ١٧٩-١٨٠، ١٨٨، ٢٠٢-٢٠٣،
٢١٨، ٢٣٢، ٢٣٩، ٢٤٢، ٢٥١، ٢٦٤، ٢٧٨، ٢٨٣، ٢٨٥، ٢٩٠، ٢٩٣-٢٩٤، ٢٩٧،
٣١٦، ٣٣٤، ٣٤٠، ٣٤٦، ٣٤٨، ٣٥٢، ٣٧١، ٣٨١، ٣٨٥-٣٨٣، ٤١١، ٤٢٤، ٤٣٣،
٤٣٧، ٤٥٤، ٤٦٨، ٤٧٠، ٤٧٨
- مؤرخو الفن؛ علم الفن - Kunsthistoriker ; Kunstwissenschaft : ٣٦، ٢٦٧-٢٦٨، ٣٩٣،
٥١٥، ٥١٧

- ماضي؛ كانيةٌ - Vergangenes ; Vergangenheit : ١٣ ، ٢٨ ، ٣٦ ، ٤٦ ، ٦٠ ، ٧-٦٨ ، ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١٣٦ ، ١٨٩ ، ٢١٦ ، ٢٤٠ ، ٢٦١ ، ٢٨٩-٢٩٠ ، ٤٢٦ ، ٣٢ ، ٤٤٠ ، ٤٤٦ ، ٤٥٧ ، ٤٩٦ ، ٥١٨ ، ٥٠٤ ، ٥٣٣

- ماهية (أحيانا: طبيعة) الأثر الفني؛ الفن؛ جوهرى/ماهوي - Wesen ; Wesentliches (der Kunst) : ١٠-١١ ، ١٥ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٢٨-٢٩ ، ٥٨ ، ٨٢ ، ١٥٠ ، ١٥٣ ، ١٦١ ، ١٦٣ ، ١٦٥ ، ١٦٧-١٦٨ ، ١٨٥ ، ٢٤٨ ، ٢٦٢ ، ٢٦٥-٢٦٤ ، ٢٩٩ ، ٣١٣ ، ٣٣٧ ، ٣٦٦-٣٦٥ ، ٣٦٨ ، ٣٧٦ ، ٣٧٨ ، ٣٨٤ ، ٣٩٣ ، ٣٩٧ ، ٤٠٩ ، ٤١٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٧ ، ٤٤٦ ، ٤٥٠ ، ٤٥٩ ، ٤٧١ ، ٤٧٦ ، ٤٨٠ ، ٤٩٧ ، ٤٩٩ ، ٥٠٣ ، ٥١٩ ، ٥٢١ ، ٥٢٣ ، ٥٣١-٥٣٢

- متعة؛ التذاف؛ استمتاع - Genuss : ٢٦-٢٨ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ١٤٣ ، ٤٧٢-٤٧٣ ، ٤٩٥ ، ٥٢٦ ؛ مُتَعَانِيَةٌ ؛ ἡδονή ؛ Hedonismus : ٢٥-٢٦ ، ٢٩-٣٠ ، ٦٦ ، ١١٧ ، ١٤٦ ، ٢٥٥

- مثالية؛ استطيعا مثالية - Idealismus ; idealistische Ästhetik : ١٨ ، ٢٠ ، ٢٥-٢٦ ، ٤٧ ، ٦٤ ، ٩٨-٩٩ ، ١٠٣ ، ١٠٩ ، ١١٨-١١٧ ، ١٢٠ ، ١٢٨ ، ١٣٤ ، ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٤٧ ، ١٥٢ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ، ١٩٤ ، ١٩٧ ، ٢٠٠ ، ٢٠٧ ، ٢١٩ ، ٢٢٤ ، ٢٤٧ ، ٢٥٥ ، ٢٧٨ ، ٣٠٢ ، ٣١١ ، ٣١٣ ، ٣٤٠ ، ٤١٤ ، ٤٤٢ ، ٤٤٧ ، ٤٧٨ ، ٤٨١ ، ٤٩٦ ، ٤٩٨ ، ٥١٠-٥١٢

- مجاز؛ استعارة - Metapher : ١٠٥ ، ١٤٧ ، ١٦٤ ، ١٧٩ ، ٢٠٥ ، ٢١٦ ، ٢٤٩ ، ٢٧٩ ، ٣٦٤ ، ٤٥٣

- مجتمع (في الفن متعينًا بالمجتمع) - Gesellschaft (Kunst bestimmt durch G.) : ٩ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٠ ، ٣٨ ، ٥١ ، ٥٦-٥٨ ، ٧١ ، ٨٧ ، ١٣٣ ، ١٣٨ ، ١٥٤ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢١٦ ، ٢٢٥ ، ٢٣٤ ، ٢٣٦ ، ٢٤١ ، ٢٥٢-٢٥٠ ، ٢٦٨-٢٦٩ ، ٢٨٥ ، ٢٨٧ ، ٢٨٩ ، ٣٠١ ، ٣٠٦ ، ٣٠٩-٣١٠ ، ٣١٢-٣١٣ ، ٣٢٢ ، ٣٢٤ ، ٣٣١ ، ٣٣٦-٣٤٠ ، ٣٤٣-٣٤٧ ، ٣٥٠-٣٥١ ، ٣٥٣ ، ٣٥٩-٣٦٠ ، ٣٦٤ ، ٣٦٩ ، ٣٧١-٣٧٢ ، ٣٧٥-٣٧٦ ، ٣٧٨ ، ٣٨٠ ، ٣٨٦-٣٨٥ ، ٣٩٣ ، ٣٩٨-٣٩٩ ، ٤٠١ ، ٤٠٤-٤٠٥ ، ٤١١ ، ٤٢٠-٤٢١ ، ٤٢٦ ، ٤٣٠ ، ٤٣٥ ، ٤٤٧ ، ٤٥١-٤٥٢ ، ٤٥٥-٤٥٦ ، ٤٥٩-٤٦٠ ، ٤٧٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٦ ، ٥٠٢ ، ٥٠٨ ، ٥١٢ ، ٥١٨-٥٢٠ ؛ سلبية الفن بحكم سلبية المجتمع

- Negativität der Kunst wegen Negativität der Gesellschaft : ٢١ ، ٣٩ ، ٥٣ ، ١٣٠ ، ٣٠٧ ، ٣٤١-٣٤٢ ، ٣٤٥ ، ٣٥٣ ، ٣٧١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٥ ، ٤٥٥ ؛ في الفن طرحا مضادا للمجتمع - Kunst

- Antithese zur G. : ١٩ ، ٢٥ ، ٢٨-٢٩ ، ٤٤ ، ٥٦ ، ٦٩ ، ٨٥-٨٦ ، ١٠٢-١٠٤ ، ١٠٨ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٥١ ، ١٧٣ ، ٢٠١ ، ٢٥٥ ، ٢٨٧ ، ٢٩١ ، ٣٠٣ ، ٣١٢-٣١٣ ، ٣٣١ ، ٣٣٤ ، ٣٣٦ ، ٣٣٨-٣٤٠ ، ٣٤٦-٣٤٨ ، ٣٥٠-٣٥٢ ، ٣٦٥ ، ٣٦٧-٣٦٨ ، ٣٧٣-٣٧٥ ، ٣٧٧ ، ٣٧٩ ، ٣٨٢

- المجتمع موضوعا للفن - G. als Gegenstand von Kunst : ١٧-١٨ ، ١٨٣ ، ١٨٨ ، ٣٣٤-٣٣٦ ، ٣٤١-٣٤٢ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٨٣ ؛ وظيفة الفن في المجتمع - Funktion von Kunst in G. : ٩ ، ١٤ ، ٢٣ ، ٣٠ ، ٣٢

٣٥-٣٤ ، ٥١ ، ٦٢ ، ٩٧ ، ١٦٨ ، ١٧٧-١٧٨ ، ٢٣٦ ، ٢٤٢ ، ٣١٥ ، ٣٢٢ ، ٣٣٤ ، ٣٣٦ ، ٣٣٨-٣٤٠ ، ٣٥٠ ، ٣٥٢ ، ٣٥٦ ، ٣٥٩-٣٦٠ ، ٣٦٤ ، ٣٧٢ ، ٣٧٧-٣٧٦ ، ٣٩٤ ، ٣٩٨ ، ٤٣٩ ، ٤٥٩-٤٦١ ، ٤٦٦ ، ٤٧٤ ، ٤٧٦ ، ٥٠٩

- مُحدث؛ حديث؛ حداثة - Moderne : ٢٨-٣٠ ، ٣٦-٤٣ ، ٤٥-٤٦ ، ٥٧-٦١ ، ٦٧-٦٨ ، ٧٠-٧٢ ، ٧٤ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ١٠٠ ، ١٣٤ ، ١٤٠ ، ١٤٤ ، ١٤٧ ، ١٥٧ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ١٧٩ ، ١٨٩ ، ٢٠١ ، ٢٢١ ، ٢٢٣ ، ٢٢٧ ، ٢٣٣ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤ ، ٢٧٢ ، ٢٨٦ ، ٢٩٣ ، ٣٠٢ ، ٣٠٧ ، ٣٣٢-٣٣٣ ، ٣٣٦ ، ٣٤٠ ، ٣٤٩ ، ٣٧٧ ، ٣٨٣-٣٨٤ ، ٣٨٦ ، ٤٠٣-٤٠٥ ، ٤٣١-٤٣٢ ، ٤٣٥ ، ٤٣٧-٤٤٣ ، ٤٥٢ ، ٤٥٧ ، ٤٦٩ ، ٤٧٢ ، ٤٧٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٧ ، ٥٠٣ ، ٥٠٩ ، ٥١٨ ، ٥٢٢ ، ٥٢٧ ؛ فنّ محدث/حديث - moderne Kunst : ٦٥ ، ٨٥ ، ١٣٧ ، ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ٢٠٨ ، ٢١٢-٢١٣ ، ٢٢٣ ، ٣٨٣ ، ٤٤٢ ، ٥٠٤

- مخيلة؛ خيال - Imagination : ١٤ ، ٢١ ، ٤٣ ، ٦٣ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ١٠٤ ، ١٧٣ ، ١٨٠ ، ١٨٥ ، ٢٤٠ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ ، ٣٢١ ، ٣٤٢ ، ٤٢١ ، ٤٢٩

- مزاجيّة؛ ردّ فعل مزاجي - Idiosynkrasie : ٣١ ، ٦٠ ، ٦٨-٦٩ ، ٨٥ ، ١٩٨ ، ٤٧٨

- مسافة؛ تماثّف - Distanz : ٣٢ ، ٤٠ ، ٦٢ ، ٨٤ ، ١٣٤ ، ١٨٩ ، ٢١٧-٢١٨ ، ٢٤١ ، ٢٦٤ ، ٣٠٣ ، ٣٣٥-٣٣٤ ، ٣٥٢ ، ٣٦١ ، ٣٦٦ ، ٣٧١ ، ٣٧٦ ، ٤٠١ ، ٤٠٩ ، ٤٢٨ ، ٤٦٠ ، ٤٦٦ ، ٤٩٥ ، ٤٩٧ ، ٥٠٥ ، ٥١٤ ، ٥١٨ ، ٥٣٢

- مشاركة؛ اشتراك - Methexis : ١٣٤ ، ١٦٦ ، ١٨٠ ، ٢٠٠-٢٠١ ، ٢٠٤ ، ٢٢٦ ، ٢٥٦ ، ٣٠٠

- مشكّال؛ كاليودوسكوب - Kaleidoskop : ١١١ ، ٢٩٤

- مصلحة؛ شاغل - Interesse : ٢٢-٢٦ ، ٤٣ ، ٥٠ ، ٨٢ ، ١٦٠ ، ٢٤٢ ، ٣٣٠ ، ٣٥٧ ، ٣٨٠ ، ٣٩٦ ، ٤٥١-٤٥٢ ، ٤٦٠ ، ٤٩٤ ، ٤٩٩ ، ٥٠٥ ، ٥١٤-٥١٥

- مُضادّ للفنّ - Antikunst : ٥٠ ، ٥٣ ، ٤٠٣ ، ٥٠٣

- مضمون - Inhalt : ١٥ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٤٢ ، ٥٧ ، ٧٦-٧٨ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ١٤ ، ١١٩ ، ١٤٩ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ٢١١ ، ٢١٣ ، ٢١٧-٢٢٢ ، ٢٤٣ ، ٢٨٤-٢٨٣ ، ٢٩٤ ، ٣٣٤ ، ٣٤٠ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٥٢ ، ٣٦٠ ، ٣٦٦ ، ٣٧١ ، ٣٧٧ ، ٣٧٩ ، ٣٨١ ، ٤٠٧ ، ٤١٦-٤١٧ ، ٤٢١ ، ٤٣٢-٤٣٤ ، ٥٢٦-٥٢٩

- مُطابقة؛ محاكاة؛ تعرّف على - Identifikation : ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤١ ، ١٢٨ ، ١٧١ ، ١٨٧ ، ١٩٨ ، ٢٠١-٢٠٢ ، ٢٢٧ ، ٢٢٢ ، ٣٣٦ ، ٣٤١ ، ٣٥٦ ، ٣٦١ ، ٣٦٥ ، ٣٦٩ ، ٤٠٧ ، ٤٠٩ ، ٤٢٣ ، ٤٦٦ ، ٥١٤ ، ٥٢١

- مطلق؛ على الإطلاق؛ المطلق - absolut ; Absolutes : ١٣ ، ٩٣ ، ١١٩ ، ١٣٧ ، ١٤٨ ، ١٥٧

١٩٢ ، ٢٠١ ، ٦٢ ، ٢٧٦ ، ٢٩٥-٢٩٤ ، ٢٩٧ ، ٣٣٨ ، ٣٩٧ ، ٤٣٧ ، ٤٤٢ ، ٤٦٥ ، ٤٦٩ ،
٥١١-٥١٢ ، ٥٢٢-٥٢٣

- معرفة؛ تعرّف - Erkenntnis : ٢٠ ، ٢٣ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٥٥ ، ٨٧ ، ٩١ ، ٩٣ ، ١٠٩ ، ١٣١-١٣٢ ،
١٣٦ ، ١٦٦-١٦٧ ، ١٦٩-١٧٠ ، ١٧٣ ، ١٩٠-١٩١ ، ١٩٦ ، ٢٠٨-٢٠٩ ، ٢١٨ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ،
٢٦١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٧ ، ٢٨٤ ، ٣١٧ ، ٣٤٤ ، ٣٦٠-٣٦١ ، ٣٦٧ ، ٣٧٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٥ ، ٣٩١ ،
٣٩٣-٣٩٤ ، ٣٩٧ ، ٣٩٩-٤٠٠ ، ٤٠٩ ، ٤١٨ ، ٤٨٨ ، ٤٨٢ ، ٤٦٣ ، ٤٢٧ ، ٤٢٥-٤٢٤ ، ٤٩٧-٤٩٨ ،
٥١٣ ، ٥١٦ ، ٥١٨ ، ٥٢٨ ، ٥٣٠-٥٣١ ؛ معرفة استدلالية - diskursive Erkenntnis : ٣٥ ، ٦٨ ،
١٤٩ ، ١٥١-١٥٢ ، ١٧٥ ، ١٩٠-١٩١ ، ٢٤٧ ، ٣٠٠ ، ٤١٩ ، ٤٢٥

- معقولة؛ عقلنة - Rationalität ; Rationalisierung : ٣٥ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٥٨-٥٩ ، ٧١ ، ٧٦ ، ٨٦-
٩١ ، ٩٣ ، ١٠٢ ، ١٢١ ، ١٣٠ ، ١٤٨-١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٨ ، ١٧٤-١٧٦ ، ١٨٠-١٨٢ ، ١٩٠ ، ١٩٢-١٩٣ ،
٢٠٥ ، ٢٠٩-٢١٠ ، ٢٣١ ، ٢٥٥ ، ٢٦٨ ، ٢٧٧ ، ٢٩٩ ، ٣٠٦ ، ٣١٤ ، ٣١٧ ، ٣٢٢-٣٢٣ ،
٣٢٦ ، ٣٣٤ ، ٣٣٨ ، ٣٤٩ ، ٣٨١ ، ٣٩٥ ، ٤٢٨-٤٣٠ ، ٤٣٢ ، ٤٣٩ ، ٤٤٧ ، ٤٥٠-٤٥٢ ،
٤٦٤ ، ٤٦٩ ، ٤٧٢-٤٧٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٧-٤٨٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٢ ، ٥٠٤ ، ٥٠٨ ، ٥١٦ ، ٥٢١

- معنى؛ انعدام المعنى - Sinn ; Sinnlosigkeit : ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٨-٤٩ ، ٥٣ ، ٦٧ ، ٩٦ ، ١١٢ ،
١١٥ ، ١٣٩ ، ١٦١-١٦٢ ، ١٧١ ، ١٧٧ ، ١٨٤ ، ١٩٠ ، ١٩٢-١٩٣ ، ١٩٧ ، ٢٠٩ ، ٢٢١ ،
٢٢٧-٢٣١ ، ٢٣٣-٢٣٩ ، ٢٦٢ ، ٢٦٦ ، ٢٩٥ ، ٣١٧ ، ٣٤٦ ، ٣٦٦-٣٦٧ ، ٣٨٣ ، ٣٩٤ ،
٤٠٣ ، ٤١٣ ، ٤٣٩-٤٤٠ ، ٤٧٧ ، ٥٠٦ ، ٥١٦-٥١٧

- معيش - Erlebnis : ٢٣٣ ، ٣٦٢-٣٦٥ ، ٥١٥ ، ٥٢٤ ، ٥٢٧

- مغزى - Gehalt : ١٣ ، ٢٠ ، ٢٩ ، ٤٢ ، ٤٧-٤٨ ، ٧٢-٧٣ ، ٩٥ ، ١١٠ ، ١١٩ ، ١٢١-١٢٢ ،
١٣٢-١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٥٠ ، ١٦٠ ، ١٦٢-١٦٤ ، ١٨٥ ، ١٨٩ ، ١٩٤-١٩٦ ، ١٩٨-١٩٩ ،
٢١٨-٢١٩ ، ٢٢٦-٢٢٨ ، ٢٣١ ، ٢٦٩ ، ٢٧٢ ، ٢٧٦ ، ٢٩٤-٢٩٣ ، ٣١٥ ، ٣١٧ ، ٣٢٢-٣٢٣ ،
٣٢٩ ، ٣٣٩ ، ٣٤٢-٣٤٣ ، ٣٤٥-٣٤٦ ، ٣٤٨ ، ٣٥١ ، ٣٥٨-٣٥٩ ، ٣٦٣ ، ٣٦٩ ، ٣٨١ ،
٣٨٤ ، ٣٨٦-٣٨٧ ، ٣٩٦ ، ٤٠٧ ، ٤١١-٤١٣ ، ٤١٩-٤٢٢ ، ٤٣٢ ، ٤٥٩-٤٦٠ ، ٤٧٦ ، ٤٩٤-
٤٩٧ ، ٥٠٦ ، ٥٠٩ ، ٥١٥ ، ٥١٨ ، ٥٢٠ ، ٥٢٩-٥٣٠

- مفارقة - Paradoxie : ٢٥ ، ٤١ ، ٥٥-٥٦ ، ٩٨ ، ١٠٦ ، ١١٣ ، ١٢١-١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٣٠ ،
١٦٣-١٦٤ ، ١٧٤ ، ١٩٩ ، ٢٠٤-٢٠٥ ، ٢٠٨ ، ٢٥١ ، ٢٥٦-٢٥٧ ، ٢٦٤ ، ٢٧٤ ، ٢٧٦ ،
٢٩٩ ، ٣٠٥ ، ٣١٥ ، ٣١٨ ، ٣٢٣ ، ٣٦٠ ، ٤١١ ، ٤١٤-٤١٥ ، ٤٣١ ، ٤٣٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٢ ،
٥١٦ ، ٥٢١ ، ٥٢٥

- مفهوم - Begriff : ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٧ ، ١١٤ ، ١١٧ ، ١٢٨-١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٧ ، ١٤٦ ، ١٤٨-
١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٧٠ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨٥-١٨٧ ، ١٩٧-١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥-٢٠٨

٢١١ ، ٢٢٧ ، ٢٣٣ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٦٤ ، ٢٦٩-٢٧٠ ، ٢٩٩ ، ٣١٧ ، ٣٥٤ ، ٣٦٤ ، ٣٦٩ ، ٣٨٢ ، ٩٢ ، ٤٥٣ ، ٤٨٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٤ ، ٥١٠ ، ٥١٤ ، ٥٢١-٥٢٣ ، ٥٣٠ ، ٥٣٢ ؛ مفهوم الفن - Begriff der Kunst : ١٠-١٢ ، ١٧-١٨ ، ٢٧ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥٥ ، ٦٠ ، ٧٧ ، ٨٧ ، ٩١ ، ٩٧ ، ٩٩ ، ١٢٢ ، ١٢٧ ، ١٤٥ ، ١٥٨-١٥٩ ، ١٨٠ ، ٢٢٠ ، ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٦٥ ، ٢٧١ - ٢٧٢ ، ٢٨٠ ، ٢٨٣ ، ٢٨٩ ، ٢٩٩ ، ٣٣٧ ، ٣٤٥ ، ٣٥٩ ، ٣٩٢ ، ٣٩٩ ، ٤٠٧ ، ٤٠٩ ، ٤١٥ ، ٤٢٥-٤٢٦ ، ٤٣١ ، ٤٣٩ ، ٤٤١-٤٤٢ ، ٤٤٥ ، ٤٥٩ ، ٤٨١-٤٨٢ ، ٤٩٦ ، ٥٠٣-٥٠٤ ، ٥٢٢ - ٥٢٣ ، ٥٢٣

- مقطع؛ شذرة - Fragment : ٧٤ ، ١٢٩ ، ١٣٩ ، ١٩١ ، ٢٢١ ، ٢٧٩ ، ٢٨٣ ، ٤٥٣ - مقطوع - Unterdrücktes : ١٤ ، ٩٩ ، ٢٠٩ ، ٢٤٠ ، ٢٩٣ ، ٣١٠ ، ٦٥ ، ٣٧٤ ، ٤٢٨ ، ٤٨٧ ، ٤٩٩

- مقياس - Kriterium : ١٨ ، ٢٠ ، ٦٧ ، ٨٨ ، ١١٠ ، ١٢٢ ، ١٥٢ ، ١٦٢-١٦٣ ، ١٦٨ ، ١٧٤ ، ٢٥٦ ، ٣١٦ ، ٣٤٣ ، ٣٥٣ ، ٣٦٨ ، ٣٧١ ، ٣٧٩ ، ٣٩٦ ، ٤٣٢ ، ٤٣٧ ، ٤٤٧ ، ٤٥٧ ، ٤٥٩ ، ٤٦٤ ، ٤٦٧ ، ٥٠٥ ، ٥٠٩ ، ٥٢٢

- منكر العقل - List der Vernunft : ١٦ ، ٢٥٨ ، ٣٣١

- مُلك؛ تملك؛ ملكية - Besitz ; Eigentum ، ٢٧ ، ٤٩ ، ٢٦٥ ، ٢٧٤ ، ٣٨٧ ، ٩٦ ، ٤٤٨ - ممارسة؛ براكسيس - Praxis : ٢٦ ، ٢٨ ، ٤٠ ، ٨٢ ، ١٢٩ ، ١٨١ ، ١٩٢ ، ٢١٠ ، ٢٧١ ، ٢٨٤ ، ٣٠١ ، ٣١٦ ، ٣٢١ ، ٣٣٦ ، ٣٣٨-٣٣٩ ، ٣٤٥ ، ٣٥٨-٣٦١ ، ٣٦٥-٣٦٧ ، ٣٧١ ، ٣٧٦ ، ٣٧٩ ، ٤٠٩ ، ٤٦٩-٤٧٣ ، ٤٧٥ ، ٤٧٨ ، ٤٨٣ ، ٤٩٣ ، ٤٩٨ ، ٥٢٥

- منطق؛ منطقية - Logik ; Logizität : ٧٢ ، ٨٨ ، ٩٠-٩٢ ، ١١٤ ، ١٤٨-١٤٩ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٧٤ ، ١٨١ ، ١٨٨ ، ١٩٤ ، ٢٠٥-٢٠٨ ، ٢١١ ، ٢٢٠-٢٢١ ، ٢٣١ ، ٢٣٥-٢٣٦ ، ٢٤٥ ، ٢٥٤ ، ٢٥٧ ، ٢٨١-٢٨٢ ، ٢٨٨ ، ٣٠٧ ، ٣١٧ ، ٣١٩ ، ٣٧٠ ، ٣٩١ ، ٤١٥ ، ٤٢٠ ، ٤٣١-٤٣٢ ، ٤٣٨ ، ٤٧٨ ، ٤٩٩ ، ٥١٥ ، ٥١٩

- منظورة - Perspektive : ٣١٣ ، ٣١٤ ، ٤٢٦ ، ٥٠١

- مهنة - Metier : ٣٠ ، ٧١ ، ٣١٨-٣١٩ ، ٣٢٢ ، ٤٣٧ ، ٥٠٩

- مواد - Material(en) : ١٩-٢١ ، ٣٠-٣١ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ٥٨-٥٩ ، ٩١-٩٣ ، ٧٦ ، ٨١ ، ٩٠ ، ٩٩ ، ١٠٤ ، ١٢٣ ، ١٢٧ ، ١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٦٤ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٩ ، ٢١٤ ، ٢٢٢-٢٢٣ ، ٢٢٧ ، ٢٢٩-٢٣٠ ، ٢٣٣ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٧٦ ، ٢٧٨ ، ٢٨٧ ، ٢٩١-٢٩٢ ، ٢٩٧-٢٩٨ ، ٣٠٣ ، ٣١٠ ، ٣١٣-٣١٦ ، ٣٧٣ ، ٤٠٦ ، ٤١٢ ، ٤٢٤ ، ٤٢٨-٤٢٩ ، ٤٣٣ ، ٤٣٥-٤٣٧ ، ٤٤٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٣ ، ٤٩٤ ، ٥٠١ ، ٥٠٧ ، ٥١٢-٥١٣ ، ٥٢٩

- مواصفة - Trost : ١٠-١١ ، ٣٤ ، ٥٥ ، ١١٥ ، ١٢٧ ، ٢٠١ ، ٤٤٠ ، ٤٧٧ ، ٥٢٣

- **مواضعات** - Konventionen : ١٠٠، ١٠٩، ٢٢٠-٢٢١، ٢٥٦، ٢٥٨، ٢٧٣، ٣٠١-٣٠٥، ٣٠٨، ٣٢٧، ٣٤٣، ٤٣٤، ٤٣٦، ٤٤١، ٤٨٦، ٥٠٠
- **موت؛ ميت؛ مُميت** - Tod ; Totes, mort, mortuus, Tödliches : ١٣، ٣٨، ٤٨-٤٩، ٥٣، ٦٤، ٦٦، ٧٧-٧٨، ٨٤، ١٠٦-١٠٧، ١١٦، ١٣٩، ١٩٧، ٢٠٠-٢٠٢، ٢٠٩، ٢٨٤، ٢٩٠، ٢٩٥، ٣٠٢، ٣٢٥، ٣٣٣، ٣٧١، ٣٧٤، ٤٠٤، ٤١٣، ٤١٦-٤١٧، ٤٣١، ٤٣٦، ٤٤٩، ٤٧٧، ٤٨٩، ٥٠٣
- **موسيقى** - Musik : ١٢، ٢٠، ٢٢، ٢٧-٢٩، ٣١، ٣٧، ٤٢، ٤٩، ٦١، ٦٣، ٦٥-٦٨، ٧٠، ٧٢، ٧٨، ٨٣، ٩٥، ١٠٠، ١١٣، ١٢٠-١٢٤، ١٣٢، ١٣٦، ١٣٨، ١٤٠، ١٤٧-١٤٨، ١٥٠-١٥١، ١٥٣-١٥٤، ١٦٢-١٦٣، ١٧٦، ١٨١، ١٨٣-١٨٥، ١٨٩-١٩٠، ١٩٥، ٢٠٤، ٢٠٦-٢٠٨، ٢١٢، ٢١٤-٢١٦، ٢١٩، ٢٢١-٢٢٣، ٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٦-٢٤٠، ٢٤٢، ٢٤٩-٢٥٢، ٢٥٧-٢٦٠، ٢٦٤-٢٦٥، ٢٦٧، ٢٦٩-٢٧٠، ٢٧٣، ٢٧٥-٢٧٧، ٢٨٢، ٢٨٠-٢٨٢، ٢٨٤، ٢٨٦، ٢٩١، ٢٩٤، ٢٩٨-٢٩٧، ٣٠٠، ٣١١-٣١٤، ٣١٦، ٣١٨-٣٢٠، ٣٢٤، ٣٢٦-٣٢٧، ٣٣١-٣٣٣، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٤٩، ٣٦٢-٣٦٣، ٣٧٠، ٣٧٣، ٣٧٦، ٤٠٠، ٤٠٢-٤٠٣، ٤١١-٤١٥، ٤٢٢-٤٢٣، ٤٢٦، ٤٥٤-٤٥٥، ٤٥٧، ٤٦٤-٤٦٥، ٤٨٠، ٥٠١-٥٠٢، ٥٠٤، ٥١٥، ٥١٧، ٥٢٥-٥٢٦، ٥٢٨-٥٢٩
- **موضة؛ فُرَجَة** - Mode : ٥٩، ٢٦٥، ٢٨٦، ٤٦٧-٤٦٩
- **موضوع؛ موضوعية (الفن)** - Objekt ; Objektivität (der Kunst) : ٢٥، ٣٥، ٤١، ٨١، ١٢٠، ١٣٠، ١٣٣، ٣٨-٤٠، ١٥٥، ١٦٣، ١٧٠، ١٩٣، ٢٠٦، ٢١١، ٢٢٣، ٢٢٧، ٢٤٩، ٢٥٢، ٢٥٤، ٢٦٠-٢٦١، ٢٦٧، ٢٧٤، ٢٨٢، ٢٨٨، ٣٠٧، ٣١٥، ٣٢٠، ٣٤٣، ٣٦١، ٣٩٤-٣٩٥، ٣٩٩، ٤٠٧، ٤٠٩، ٤٢٠، ٤٢٤، ٤٢٨، ٤٤٦، ٥٥-٥٠٦، ٤٦٥، ٤٧٣، ٤٧٨، ٤٨٨، ٤٩٨، ٥٠٩-٥١٠، ٥١٢-٥١٣، ٥١٥، ٥٢٤-٥٢٥، ٥٢٩
- **موضفة** - Objektivation : ٤٥، ٤٨-٤٩، ٥١، ٥٦، ٦٧، ٩٥، ١١٤، ١٢٤-١٢٥، ١٣٠، ١٣٢-١٣٤، ١٥٢، ١٥٥، ١٧٠، ١٧٣، ١٧٥، ١٧٨-١٧٩، ٢٠١، ٢٠٥، ٢١٥-٢١٦، ٢٢٧، ٢٥٢-٢٥٥، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٦٦، ٢٧٤-٢٧٥، ٢٨٥، ٣١٥، ٣٢٦، ٣٣٠-٣٣١، ٣٣٨، ٣٤٨، ٣٥٣، ٣٥٨-٣٥٩، ٣٦٨، ٣٨٦، ٤١٢-٤١٦، ٤٢١، ٤٢٤، ٤٢٧، ٤٢٩، ٤٣٤، ٤٤١-٤٤٢، ٤٤٨، ٤٥٦، ٤٦٠، ٤٦٧، ٤٨٧
- **موضوعانية** - Objektivismus : ١١٦
- **مواندة؛ مونادولوجي** - Monade ; monadologisch : ١٥، ٥٩، ٧١، ٩١، ١٠٨، ١٣٢-١٣٣، ١٥٦، ١٨٧، ٢٦٨، ٢٧٠، ٢٨٢، ٢٨٩، ٣٠١، ٣٠٨، ٣١٥، ٣١٧، ٣٨٤-٣٨٥، ٤٠٠، ٤٤٦، ٤٥٤-٤٥٥، ٥٢٠، ٥٢٢، ٥٣٢
- **مونتاج** - Montage : ٥٣، ٩٠، ٢٠١، ٢٣١-٢٣٥، ٣٧٥، ٣٧٩، ٣٨٣، ٤٠٢، ٤٧٢

- ميتافيزيقا؛ ميتافيزيقي - Metaphysik ; metaphysisch : ٢٩ ، ٤٨ ، ٦٧ ، ١٠٠ ، ١٢٢ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٩٥ ، ١٩٨ ، ٢٠١ ، ٢٢٨ ، ٢٣٠-٢٣١ ، ٢٦٢ ، ٢٦٨ ، ٣٠٥ ، ٣١٧ ، ٣٦٧ ، ٣٩٧ ، ٤٠٣ ، ٤١٢ ، ٤١٨ ، ٤٢٢ ، ٤٤٢ ، ٤٦٠ ، ٤٧١ ، ٤٩٤ ، ٤٩٧ ، ٥٠٠ ، ٥٠٦ ، ٥١١-٥١٠ ، ٥١٧-٥١٦

- ميثوس؛ ميثة، ميثولوجي - Mythos; mythisch : ٤١ ، ٤٨ ، ٧٦ ، ٨٠-٨١ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ١٠٥ ، ١١٥ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٨٠ ، ١٩٢ ، ١٩٥ ، ٢٠٢ ، ٢١١ ، ٢١٧ ، ٢٤٣ ، ٢٧٧-٢٧٨ ، ٢٨٨ ، ٢٩٧ ، ٣١٦ ، ٣٢٩ ، ٣٤٢ ، ٣٤٤ ، ٣٥٤ ، ٣٧٧ ، ٤٠٢ ، ٤٥٧ ، ٤٧١ ، ٥٢٩ ، ٥٢٣ ، ٥٠٣

- ميميزيس؛ ميميزيسي (محاكاة) - Mimesis, mimetisch : ٣٣ ، ٣٨-٣٩ ، ٥٢ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٨٠ ، ٨٣ ، ٨٧-٨٦ ، ٩٢-٩٣ ، ٩٧ ، ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٨-١٤٩ ، ١٥٤ ، ١٥٩-١٦٠ ، ١٦٩-١٧٢ ، ١٧٤-١٧٦ ، ١٧٨-١٨١ ، ١٨٩-١٩٠ ، ١٩٢-١٩٣ ، ١٩٨ ، ٢٠١-٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٠٨ ، ٢١٣ ، ٢١٧ ، ٢٢٤ ، ٢٢٦-٢٢٧ ، ٢٣٤ ، ٢٤٣ ، ٢٥٣ ، ٢٧١ ، ٣١٨ ، ٣٢٠ ، ٣٢٤ ، ٣٢٦ ، ٣٤٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٦ ، ٣٧٦ ، ٣٨١ ، ٣٨٤ ، ٤١١ ، ٤١٣ ، ٤١٦ ، ٤٢٤-٤٢٥ ، ٤٢٧ ، ٤٢٩-٤٣٠ ، ٤٥٠ ، ٤٦٧ ، ٤٧٤-٤٧٥ ، ٤٧٧ ، ٤٢٩-٤٣٠ ، ٤٥٠ ، ٤٦٧ ، ٤٨٧ ، ٤٨٩ ، ٥٠٣

- نثرا بروزا - Posa : ١١٩ ، ٢٣٢ ، ٣٢١-٣٢٢ ، ٤٤٣

- نسبة/نسبانية - Relativismus : ٤١٩ ، ٥٣٢

- نسخة - Nachbild : ٩ ، ١٤ ، ١٧ ، ١١٥ ، ١٢٤ ، ١٥٨ ، ١٧١ ، ١٨٧ ، ٣٠٢ ، ٤٢٦-٤٢٨ ، ٤٣٩ ، ٤٦٤ ، ٤٧١

- نشار - Dissonanz : ٢٩-٣٠ ، ٦٦-٦٧ ، ٧٤-٧٥ ، ١١٧ ، ١٣٠ ، ١٤٧ ، ١٦٨ ، ٣٥ ، ٤٢٦ ، ٤٣٢ ، ٤٣٤ ، ٥١٢

- نظرية - Theorie : ١١ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٥٥ ، ٦٤ ، ٧٣ ، ٨٧ ، ٩٧-٩٨ ، ١٠١ ، ١١٠ ، ١١٣ ، ١١٧ ، ١٢١ ، ١٢٩ ، ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٦٢ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٨٠ ، ١٨٢-١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٩٤ ، ٢١٢ ، ٢٣٦ ، ٢٤٨ ، ٢٨٦ ، ٢٩٧ ، ٣٠٢ ، ٣١٣ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٥٨ ، ٣٦٢ ، ٣٦٦ ، ٣٦٩ ، ٣٨٢ ، ٣٨٥-٣٨٦ ، ٣٩٢-٣٩٣ ، ٣٩٩ ، ٤٠٧ ، ٤٢٢ ، ٤٣٩ ، ٤٦٥ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ ، ٤٧٨ ، ٤٨١ ، ٤٨٧-٤٨٨ ، ٤٩٣ ، ٤٩٥ ، ٤٩٩ ، ٥٠١ ، ٥٠٣-٥٠٤ ، ٥٠٧-٥٠٨ ، ٥١٠-٥١١ ، ٥١٣ ، ٥١٦ ، ٥١٩-٥٢٠ ، ٥٢٢ ، ٥٢٤-٥٢٥ ، ٥٢٧ ، ٥٣٢-٥٣٣

- نفوذ؛ تسلط - Autorität : ٢٣-٢٤ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٨١ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ١٢٩ ، ١٨٢ ، ٢٣٩ ، ٢٤٢ ، ٢٦١ ، ٢٧٩ ، ٣٠١ ، ٣٠٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٩ ، ٣٦٠ ، ٣٧٦ ، ٣٩٥ ، ٤١١ ، ٤٢٦ ، ٤٤٣

- نقد - Kritik : ١٣ ، ٢١ ، ٣٤ ، ٤٥-٤٦ ، ٥٧ ، ٦٧ ، ٦٩-٧٠ ، ٨٩ ، ١٠٧ ، ١١٢ ، ١٢٩

- هـؤل - Grauen : ٣٥ ، ٤٠ ، ٨٣ ، ١٠٦ ، ١٩٣ ، ٢٢١ ، ٢٩٥ ، ٣٤٨ ، ٣٨٢ ، ٤٤٣ ، ٤٧٠ ،

٤٧٩ ؛ قسوة ؛ وحشية - Grausamkeit : ٨٠-٨١

- هيمنة ؛ سيطرة ؛ رياسة - Herrschaft ; Beherrschung : ١٨ ، ٢٦ ، ٣٤ ، ٥٠ ، ٦٤ ، ٧٦-٨٠ ،

٨٤ ، ٨٦ ، ٩٠-٩١ ، ١٠٥-١٠٤ ، ١١٠ ، ١١٥ ، ١١٩-١٢٠ ، ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٦٤ ، ١٧٣ ،

٢٠٢ ، ٢٠٩ ، ٢١٧ ، ٢٣٨ ، ٢٤٠ ، ٢٤٣ ، ٢٥٧ ، ٢٦٨ ، ٢٧٨-٢٧٩ ، ٢٩٠-٢٩١ ، ٢٩٣ ،

٢٩٦ ، ٣٠٢ ، ٣١٠ ، ٣١٣ ، ٣١٥ ، ٣٢٠ ، ٣٢٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٧ ، ٣٤٥ ، ٣٤٨-٣٥٠ ، ٣٥٤ ،

٣٥٦ ، ٣٥٩-٣٦١ ، ٣٦٦ ، ٣٧٠ ، ٣٧٤-٣٧٥ ، ٣٧٩ ، ٣٨٤ ، ٤٠٤ ، ٤٠٩ ، ٤٢٤ ، ٤٢٨ -

٤٣٠ ، ٤٣٧ ، ٤٥٢-٤٥٤ ، ٤٩٩

- واقع (في ترابط الفن والواقع) - Realität (Zusammenhang von Kunst und Realität) : ١٠ ، ١٤ ،

١٦ ، ١٨ ، ٣٠ ، ٦٧ ، ٩٧ ، ١٤٦ ، ١٥٨ ، ١٩٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٩ ، ٢٣٢ ، ٢٣٧ ، ٢٥٣ ، ٢٨٧ ،

٢٨٩ ، ٣٣٩ ، ٣٤١ ، ٣٧٠ ، ٣٧٥ ، ٣٧٩ ، ٣٨١ ، ٣٨٤-٣٨٥ ، ٤٢٢ ، ٤٢٤-٤٢٥ ، ٤٢٨ ،

٤٤٦ ، ٤٥٤ ، ٤٦٠ ، ٤٧٧ ، ٥٠٦ ؛ في الفن طرحا مضادا للواقع - Kunst als Antithese zu

Realität : ١٠ ، ٢٣ ، ٨١ ، ١٠٤ ، ١٢٨ ، ١٣٣-١٣٤ ، ١٣٧ ، ١٥٢ ، ١٦٠ ، ١٦٤ ، ١٨١ ،

١٩٧ ، ١٩٩-٢٠٠ ، ٢٠٣ ، ٢١٠ ، ٢٢٩ ، ٢٤٦ ، ٢٨٥ ، ٢٩٣ ، ٣٣١ ، ٣٣٦ ، ٣٤٤ ، ٣٤٨ ،

٣٥١ ، ٣٦٥ ، ٣٧٥ ، ٣٧٩ ، ٣٨٤ ، ٤١٤ ، ٤١٧-٤١٨ ، ٤٥٣ ، ٤٦١ ، ٤٧٥ ، ٥١١ ، ٥٢١ ؛ في

الواقع موضوعا من موضوعات الفن - Realität als Gegenstand von Kunst : ١٥ ، ١٨ ، ١٨٠ ،

٢٢٤ ؛ مبدأ الواقع - Realitätsprinzip : ٢١ ، ١٨٣ ، ٦٦

- واقع الحال القائم - Bestehendes : ١٠-١١ ، ٢٦ ، ٥٥ ، ٧٩ ، ٢١٨ ، ٢٦٤ ، ٣٠٣ ، ٣٥٢ ،

٣٧٩ ، ٤٣٥ ، ٤٦١ ، ٤٦٣ ، ٤٧٥ ، ٥٠٥-٥٠٦

- واقعة اجتماعية - fait social : ١٦ ، ٣٣٥ ، ٣٤٠ ، ٣٥٨ ، ٣٧٤-٣٧٥ ، ٤٠١ ، ٤٥١

- وحدة - Einheit : ٥٠ ، ٦٠ ، ٨١ ، ٩٠-٩١ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٣٨ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٦٠-١٦٢ ،

١٦٦ ، ١٨٧ ، ١٩٣ ، ١٩٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٥ ، ٢٦٢-٢٦٣ ، ٢٧٦-٢٨١ ، ٢٨٥ ، ٢٩٢ ،

٣٠٧ ، ٣١٢ ، ٣١٧ ، ٣١٩ ، ٣٢٦ ، ٣٤٨ ، ٣٦٦ ، ٣٩٢ ، ٤٠٦ ، ٤١٣ ، ٤٤٦ ، ٤٥٣-٤٥٥ ،

٤٥٧ ، ٤٧٢ ، ٤٨٢ ، ٤٨٤ ، ٤٨٦ ، ٥١٢

- وسيلة - Mittel : ٤١ ، ٥٨-٥٩ ، ٧٢ ، ٨٦ ، ٢٢٠ ، ٣١١ ، ٣١٣ ، ٣١٦ ، ٣٢٠ ، ٣٣١ ، ٤٣٢ ،

٤٥٣ ، ٤٧٨

- وعي - Bewusstsein : ١٧ ، ٢٧ ، ٣٤-٣٥ ، ٤٣-٤٤ ، ٥٨ ، ٦٧ ، ٦٩-٧١ ، ٧٦ ، ٨٣ ، ١٠٢ ،

١٠٧ ، ١١٠-١١١ ، ١١٧ ، ٢٦ ، ٣٠ ، ١٤١ ، ١٤٤-١٤٥ ، ١٧٤ ، ١٨٣-١٨٤ ، ١٩٣-١٩٤ ،

١٩٧ ، ١٩٩ ، ٢١١ ، ٢١٥ ، ٢٥٦ ، ٢٦٠ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢-٢٧٣ ، ٢٨٢ ، ٢٨٧-٢٨٨ ، ٢٨٩-٢٩٠ ،

٢٩٢ ، ٣٠٩ ، ٣١٥-٣١٦ ، ٣١٨ ، ٣٢٩ ، ٣٣٣-٣٣٤ ، ٣٤٤-٣٤٦ ، ٣٤٩-٣٥٠ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦ ،

٣٦٠-٣٦١ ، ٣٧٨ ، ٣٨٣ ، ٣٨٥ ، ٣٩١ ، ٣٩٣ ، ٤٠٠-٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٨ ، ٤١٠ ، ٤١٦-٤١٧ ،

- ٤٩٤، ٤٨٨-٤٨٧، ٤٨١، ٤٧٩، ٤٧٤، ٤٦٣، ٤٦١، ٤٥٣، ٤٣٦-٤٣٥، ٤٢٥-٤٢٤، ٤٩٧، ٥٠٠، ٥٠٣-٥٠٢، ٥٠٦، ٥١٢، ٥١٥-٥١٦، ٥٢٠، ٥٢٤-٥٢٥؛ وعي زائف falsches Bewusstsein : ١٧٨، ١٩٦، ٢٠٣، ٢٧٠، ٣١٨، ٣٣٧-٣٣٨، ٣٤٩-٣٥٠، ٣٦٥، ٣٦٨-٣٦٩، ٣٧٤، ٣٩٩، ٤٢٢، ٤٧٤، ٤٦٣؛ وعي ذاتي/بالذات - Selbstbewusstsein : ١٦، ١٩، ٤٤، ١٢٨، ١٩٣، ٣٥٨، ٣٦٠، ٣٦٥-٣٦٦، ٣٨٢، ٤٨٦، ٥٠٥؛ وعي متقدم/تقدمي - fortgeschrittenes Bewusstsein : ٥٧، ٢٨٥، ٢٨٧، ٣٤١؛ وعي نقدي - kritisches Bewusstsein : ٦٣، ١١٦، ١٩٥، ٢٨٤؛ وعي مثيق - verdinglichtes Bewusstsein : ٢٧، ٣٠، ١٧٩، ٢٣١، ٢٦٦، ٢٩٢، ٣٤٢، ٣٦٨، ٤١٩، ٤٧٦، ٤٨٨، ٤٩٠، ٥٠٠، ٥٠٢
- وضمانية - Positivismus : ١١، ٢٠، ٥٤، ١٢٩، ١٥٢، ١٥٦، ٢١٨، ٢٣١، ٢٩٧، ٣٣٩، ٣٤٢، ٣٦٧، ٣٧٢، ٣٧٤، ٣٩٤-٣٩٩، ٤١٨، ٤٨١، ٤٨٩، ٤٩٧، ٥٠٦، ٥١٧
- وظيفة؛ النزعة الوظيفية - Funktion ; Funktionalismus : ٤٥، ٥٨، ٦٣، ٧٢، ٩٦-٩٧، ١٥٧، ١٧٨-١٧٩، ٢٠٣، ٢٢٢، ٢٨٥، ٢٩٨، ٣٠٢، ٣١٧، ٣٢٨، ٣٣٠-٣٣٢، ٣٣٦، ٣٦٦، ٣٧٢، ٣٧٥، ٣٧٧، ٤٠٣، ٤٠٦، ٤٣٢، ٤٤٥، ٤٤٩-٤٥٠، ٤٥٢-٤٥٣، ٤٧٥، ٥٠٣، ٥٠٧
- وظيفة طقسية، سحرية، دينية للفن - kultische, magische, religiöse Funktion von Kunst : ٩، ١١-١٢، ١٥، ١٧، ٢٨، ٣٤، ٥٦، ٦٠، ٧٦، ٨٦-٨٧، ٨٩، ٩١، ٩٣-٩٤، ١٢٤، ١٥٩، ١٧٨، ١٩٢، ٢١٠، ٢٧٢، ٣٠٢، ٣٣٨، ٤١٧-٤١٦، ٤٢٦، ٤٢٨-٤٢٩، ٤٧١-٤٧٢، ٤٨٣-٤٨٥، ٤٨٧، ٥٢٣
- وعد - Versprechen ; promesse : ٢٦، ١٢٨، ٢٠٤-٢٠٥، ٢٨٥، ٣٠٦، ٣٢٦، ٣٤٧، ٤٢٤، ٤٥٧، ٤٦١
- وهم - Illusion : ١٩، ٣٢، ٤٠، ٥٠، ٥٣، ٥٨، ٩٢-٩٤، ١٣٦، ١٣٨، ١٥٤-١٥٥، ١٥٧، ١٦٠، ١٦٤، ١٧٨، ٢٠١، ٢٢٣، ٢٢٦، ٢٥٢، ٢٦٨، ٢٧٦، ٣٠٥، ٣٢١، ٣٣٣، ٣٦٦، ٣٧٢-٣٧٣، ٣٨٠-٣٨١، ٤١٧، ٤٢٣، ٤٣٥، ٤٤١، ٤٦٩، ٤٧٥، ٤٧٧-٤٧٨، ٥٢٥
- يوطوبيا - Utopie : ٥٥، ٢، ٩٢، ١٦١، ١٧٥، ١٩٦، ٢٠٠، ٢٠٣-٢٠٤، ٢٠٩، ٢٣٢، ٢٣٩، ٢٥٧، ٢٧٠، ٣٤٧، ٣٥٤، ٣٦٧، ٣٨٥، ٤٠٤، ٤٦١-٤٦٢، ٤٧٦، ٥٢١
- يوغندشتيل (الأسلوب الفتى) - Jugendstil : ٣١، ١٣٤، ١٧٦، ٢٣٢، ٢٨٤، ٣٥٢، ٣٥٥، ٣٨٢، ٤٠٣-٤٠٤، ٤١٨، ٤٣٤، ٤٦٩، ٤٧٦

كشاف الأعلام

- إيسن، هنريك: ١٤٧، ٣٥٢، ٣٨١، ٤١٨، ٥١٥
- أبولينير، غويوم: ١٩
- أبيقور: ٨٣
- آتغيت، جون أوجين: ٨٩
- إيونسكو، أوجين: ٥١٦
- آفونو، تيودور فيزنغروند: ١١، ٣٢، ٣٩، ٧٧، ٩٠، ١١٦، ١٥٦، ١٦٧، ١٧٣، ١٨٤، ٢٤٠، ٢٥٢، ٢٧١، ٢٧٣، ٣٠٨، ٤٢٠ [في فاغنر]، ٤٥٢، ٤٧٨، ٤٩٥، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥١١، ٥١٤، ٥١٩، ٥٢٣، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤
- أفلاطون: ١٢٨، ١٦٥، ١٩١، ٢٠٠، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٥٤، ٤٢٧، ٤٤٢، ٤٨٤ [البارمنيدس]، ٤٨٨ [الفيلروس]
- أرسطوفانس: ٣٣٤
- أرسطوطاليس: ١٦٥، ٣٠١، ٣٥٤، ٣٩٢
- إرنست، ماكس: ٣٤٠، ٤٤٢
- ألتبرغ، غونتر، ١٠٩
- إليوت، توماس سترنس: ٣٧٧
- أنطرس، غونتر: ٢٣٠
- أنطربين، هانس ك: ٢٦٧
- أنغلس، فردريش: ٢٨٧، ٣٣٨
- أوفناك، جاك: ٤٦٥
- أولبريشت، فالتر: ٣٧٧

- آيشنلورف، يوزيف فون: ٨٨

- باخ، يوهان سبستيان: ٩٥، ١٦٣، ٢١٤، ٢٣٧، ٢٤٠، ٢٥٧، ٢٧٣، ٢٧٧، ٢٩٧، ٣٠٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٤، ٣١٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٤٣٧، ٥٠١

- باخوفن، يوهان يعقوب: ١١، ٤٠٠

- باربي دورفي: ٣٨٢

- باوند، إزرا: ٣٧٧

- باوم، فيكي: ٤٦٥

- بايسنر، فردريش: ٦٥

- براك، جورج: ٤٤٧

- براهمس، يوهانس: ٤١١، ٤٣٧

- برخارت، م.ل: ١٠٦

- بريغ، ألبان: ٢٩، ٧٠ [فونتيك]، ١٧٣، ٣٠٨، ٣١٩، ٤٠٠، ٤١١ [لولو]، ٤٥٠

- برغسون، هنري: ١٠٩، ٢٠٠، ٤٨١

- برليوتس، هكتور: ٦٤، ٢٩١، ٣١٩، ٣٢٤ [الصفوينة العجبية]

- برنكمان، دونالد: ٤٩٩

- بروست، مارسيل: ١٠٠، ١٠٦، ١٥٦، ١٥٧، ٢٠٠، ٢٠٤، ٢٢٤، ٢٨٠، ٢٨٨، ٤٢٥، ٥٠٤، ٤٤٧

- بروكتر، آنتون: ٣٧، ٢٨٦، ٤٣٧

- بريتون، أندريه: ١٤٥

- بريشت، برتولد: ٣٥، ٥٥، ٦٠، ٦٦ [إلى الذين سيولدون من بعدنا]، ٩٠، ١٢٣، ١٥٢، ١٨٧، ٢٢١، ٢٢٤، ٢٤٢، ٣٠٦، ٣١٢، ٣٢٧، ٣٣٦، ٣٤٥، ٣٦٠، ٣٦٦، ٣٧٧، ٣٧٨

٣٩١، ٤٤٣، ٤٥٩

- بريتر، هانس غيورغ: ٣٥١

- بلافيو: ٩٤

- بلوخ، إرنست: ٦٢ [روح اليوطوبيا]

- بنيامين، فالتر: ٤١، ٤٤، ٤٥، ٥٧، ٧٣، ٨٩، ٩٠، ١٢٠، ١٢٢، ١٣٠، ١٣٢، ١٤٢، ١٥٤، ١٧٢، ١٧٧، ٢١٩، ٢٦٢، ٢٨٨، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٣٠٤، ٣٢٤، ٣٧٧، ٣٩٢

٤٠٥، ٤٠٨، ٤١٤، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٦٠، ٤٧٤ [الأثر الفني في عصر استساخه التقني]، ٤٧٧،

٤٩٤، ٥٠٤، ٥٢٦

- بو، إدغر ألان: ٣٦، ٣٧، ٣٨، ١١٢، ١٨٥، ٢٠١، ٤٤٣

- بودلير، شارل: ١٩، ٢٠، ٢٩، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٦١، ٦٦، ٦٧، ٧٨، ٨٠، ١٢٢، ١٣٢،

١٤٢، ١٧٤، ٢٠١، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٨٦، ٣٣٢، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٧، ٣٧٧، ٣٨٢،

٥٠٤، ٤٠٩، ٤١٨، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٦٨، ٤٧٧، ٥٢٦

- بوشيني، جياكومو: ٣١١، ٤٦٤

- بوشنر، غيوزغ: ٤٧، ٢٩٠

- بورخارت، رودولف: ٣٧، ١٠٦، ١١٤ [نشيد النهار]، ٥٣٩

- بوليز، بير: ٣٢١، ٥٠٨

- بومارشيه، ب.أس: ٣٥٩

- بوهرنغر، روبرت: ٣١، ٣٥٢

- بيتهوفن، لودفيش فون: ٢١، ٢٧، ٦٥، ٧٤، ١٣٢، ١٣٦ [سوناتة لكرويتسر]، ١٥١

[إيرويكًا]، ١٥٤، ١٦٣، ١٦٨، ١٧٦، ١٧٧، ٢١٢، ٢٥٩ [أباسيوناتا]، ٢٦٠ [إيرويكًا]،

٢٦٥ [أباسيوناتا]، ٢٦٧ [إيرويكًا]، ٢٧٦، ٢٨٠، ٢٩١، ٢٩٥، ٢٩٨، ٣٠٧، ٣١٠، ٣١٦،

٣٢٠، ٣٢٤، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٥٨، ٣٦٣ [السمفونية التاسعة]، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٤٠٣،

[أباسيوناتا]، ٤١٢، ٤٢٢ [أبوس ١.٥٩ وأبوس ٣.١]، ٤٣١، ٤٤٢، ٤٥٤، ٤٧٣، ٤٩٦،

٥١٩، ٥٣١ [الوداع]

- بيتيرس، ر: ٤٨١

- بيرفال، ج: ١٨٨

- بيروتس، ليو: ١٢٩

- بينارو، كاميه: ٤٤، ١٠٦

- بيشوا، كلود: ٦٦

- بيكاسو، بابلو: ٤٤، ٥٢، ١٤٣، ١٦٢، ٢٣٧، ٢٦٥، ٣٢١، ٣٥٣، ٣٧٩، ٣٨١، ٣٨٣،

٤٢٦، ٤٤٣، ٤٤٧

- بيكون، فرانسيس: ٣٧٨

- بيكيت، صمويل: ٣٢، ٣٧، ٤٨، ٥٣، ٥٤، ٧٥، ١٢٣، ١٢٦، ١٤٢، ١٧٦، ٢٠١ [نهاية

لعبة]، ٢٠٣، ٢٢١، ٢٣٠، ٢٩٤، ٣٢٥، ٣٣٣، ٣٤٨، ٣٧٠، ٤٠٣، ٤٤٨، ٤٧٠، ٤٧٤ [ما

لا يُسمى]، ٤٧٧، ٥٠٥، ٥١٧

- بين، غونفريڊ: ۷۵

- نسايزينغ، آدولف: ۲۱۴

- نسايف، شتيفان: ۶

- تسوندي، بتر: ۴۷۵

- تسين، I: ۱۷۲

- تراكل، غيورغ: ۱۸۶

- تروئزكي، ليو د: ۲۵۱

- تورنر، ج.م. ويليم: ۴۷، ۲۵۹

- توسكانيي، اُرتورو: ۲۷

- تولستوي، ليو: ۱۳۶، ۲۹۶، ۳۵۸

- تيلمان هانس: ۴۷

- تيزيان: ۳۵۲

- جونس، جيمس، ۴۶، ۱۷۱، ۲۲۴-۲۲۵

- جيد، اُنڊريه: ۱۵۷

- جيوتو: ۳۱۳

- دالامبير، جون باتيست: ۱۱۸

- دانونسيو، غابرييل: ۳۵۵

- دالي، سالفادور: ۳۴۰

- دنفن، كيس فان: ۳۴۰

- دوركايم، ايميل، ۵۳۹

- ديوته، كلود: ۳۷، ۲۲۷، ۲۸۴، ۲۹۴ [العاب]، ۳۱۸، ۴۴۷، ۴۵۷ [بلياس]

- ديپتني، فلهلم: ۱۳۳، ۵۱۳

- ديمر، آلفين: ۴۹۳

- ديوي، جون: ٤٩٨، ٥٢٥

- واتس، إرفن: ٣٥٥

- راش، ف: ٨٨

- رافيل، موريس: ٢٧٧

- رفائيل: ٥٠١

- رامبو، آرتور: ١٣، ٣٨، ٤٠، ٥٧، ٧٥، ٧٨، ١٤٤، ٢٨٦، ٣٥٢، ٤٦٩

- رمبراندت: ٢١، ١٦٨

- رنوار، أوغسن: ١٠٦

- روزنكرانس، كارل: ٧٤ [استطيقا القبيح]

- روسو، جون-جاك: ١٠٠

- روسيني، جيوكينو: ١٦٢

- ريزمان، دفيد: ١٧٧

- ريش، فالتر ف.ف: ٤١٦، ٤٨٣

- ريفل، ألويز: ٩٥، ٢١٩، ٢٥٣

- ريلكه، رنر ماريا: ١٧٢، ٣٥٢

- زيلبيوس، يان: ٤٧

- زميتانا، فردريش: ٤٦١

- زودرمان، هرمان: ٣٧٠

- زونبارت، فرنر: ٣٨

- زولا، إميل: ٣٤١، ٣٦٩

- زولفر، كارل ف.ف: ١١٣

- زينل، غيورغ: ٤٩٧

- ساد، د.أ.ف. دي: ٢٠٠

- سان-سيمون، هنري دي: ١١٨، ٣٢٤

- سان-سینس، کامییه: ۳۷، ۴۴۷
- سارتر، جون-بول: ۳۵۱، ۳۶۰، ۳۷۹، ۴۲۱، ۵۱۷
- ستالین، جوزیف: ۱۰۶
- ستندال، هنري-بیل: ۲۶، ۴۶۱
- سرفانتیس، میگیل دي: ۴۹، ۳۳۵، ۳۶۷ [مون کیخوت]
- سیسلی، ألفرد: ۱۰۵
- سیلان، بول: ۳۲۵، ۴۷۵، ۴۷۷
- شافان، بوفیس دي: ۶۱
- شارون، هانس: ۷۲
- شایزر، فلیکس: ۳۴۹
- شتايفر، إميل: ۳۴۹
- شتاينر: ۱۰۶
- شترافنسکی، ایغور: ۶۰، ۲۶۸، ۴۰۰، ۴۴۳
- شتراؤس، ریشارد: ۶۴، ۲۷۸، ۳۱۹، ۳۲۱، ۴۳۱
- شتراؤس، یوهان: ۴۱۱
- شترینبرغ، اؤغوست: ۱۴۷، ۳۷۷، ۳۸۱، ۴۰۳
- شتوزم، تیودور: ۴۱۱
- شتوکهاوزن، کارلهینس: ۴۳، ۶۴، ۲۳۸، ۲۶۵
- شتوپرمان، إدورد: ۳۷۲، ۳۴۷
- شتیفر، آدالبرت: ۳۴۶، ۳۴۷
- شدانوف، أندري ا: ۸۹، ۳۹۷
- شکسیر، ویلیم: ۴۸، ۱۱۱، ۳۱۷، ۳۶۶
- شلر، فردریش: ۴۷، ۴۹، ۹۸، ۹۹، ۲۲۷، ۲۴۲، ۲۵۵، ۲۹۳، ۳۳۶، ۳۴۷، ۴۵۰، ۴۷۰
- [رسائل حول التنشئة الاستطيقية...]
- شلنغ، ف.ف.ي: ۷۷، ۹۷، ۱۱۲، ۱۲۰، ۱۴۱، ۱۹۷، ۳۳۰، ۵۱۱
- شلوسر، کاتیزا: ۴۲۹، ۴۸۳
- شلیشتا، کارل: ۴۱۸

- شتابل، آرتور: ۱۶۰

- شنيليتس، ف: ۱۸۶

- شويان، فريدرىك: ۳۱، ۴۳۷

- شوپرت، فرنس: ۶۷، ۱۱۳، ۱۷۱، ۲۳۹، ۲۵۷، ۲۵۹، ۳۱۵، ۴۳۷

- شونهاور، آرتور: ۳۰، ۱۵۷، ۲۰۷، ۰۸، ۲۲۴، ۴۹۹، ۵۱۵

- شوليم، غيرسهوم: ۳۰۵

- شومان، روبرت: ۲۵۲، ۲۷۵

- شونبرغ، آرنولد: ۱۴، ۳۱، ۳۷، ۴۰، ۵۲، ۶۱، ۶۷ [بييرزو...], ۷۰، ۷۲، ۱۴۳، ۱۷۵،

۲۰۷، ۲۱۴، ۲۲۱، ۲۳۷، ۲۸۲، ۳۰۶، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۴۳، ۳۷۷، ۳۸۱،

۴۰۳، ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۷۹، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۲۹

- شيكانيلدر، امانويل: ۴۰۰

- شيمابويه: ۳۱۳

- فاربورخ، ابي: ۱۵، ۲۱۹، ۵۲۶

- فاضلر، رشارد: ۲۹، ۳۷، ۶۵، ۸۴، ۱۵۳، ۱۹۶، ۲۲۸، ۵۳، ۲۸۸، ۳۵۹، ۳۷۶، ۳۹۱،

۴۰۴، ۴۲۰، ۴۳۷، ۴۵۹

- فاليري، بول: ۱۷، ۴۳، ۱۱۳، ۱۲۵، ۲۱۱، ۲۴۰، ۲۴۳، ۲۵۲، ۲۶۱، ۲۷۱، ۲۷۷،

۳۲۲، ۳۲۶، ۳۳۷، ۴۲۹، ۴۳۲، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۷۶، ۴۸۲، ۵۲۳، ۵۳۲

- فايت، ه: ۴۸۱

- فرانسكا، بيرو دي لا: ۳۱۳، ۵۰۱

- فرمر، يان: ۲۲۴، ۲۸۰

- فرنزل، ايفو: ۴۹۳

- فروينيوس، ليو: ۴۱۶، ۴۸۱

- فرويند، زيغمونډ: ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۵، ۹۷، ۱۷۸، ۲۷۳

- فريش، ماكس: ۷۸ [دون جوان]

- فريكه، غ: ۴۹

- فلوير، غوستاف: ۱۳، ۱۸ [مادام بوفاري]، ۶۱، ۲۸۹ [صلامبو]، ۴۲۵

- فولس (فولفغانغ شولتسه): ۱۳۱

- فولتير: ٣٤٥، ٤٦٦
- فيبير، كارل مريا فون: ١٠٠، ١٨١
- فيبير، ماكس: ٣٨، ٨٦، ١٧٦
- فيبيرن، أنتون فون: ٧٠، ١٢١، ٢٢٠، ٢٣٩، ٢٦٩، ٣١٥، ٢١، ٤٤٨، ٤٥٠
- فيتغنشتاين، لودفيغ: ٣٠٥، ٤٧١
- فيديكند، فرنك: ١٩، ٣٦، ٩، ١٢٦، ١٣١، ١٣٦، ١٠٠، ٤٥٩، ٥٠٥
- فيردي، غيزوالدا دي: ٣١١
- فيرلين، بول: ٦٦، ١٠٣، ٢٢٧
- فيرنر، هانس: ٤٨٥
- فيشته، يوهان غوتليب: ٥١٠
- فيشر، تيودور: ١٥٣، ١٩٤
- فيشر، هاينريش: ٢٢٤
- فيكو، جيانبيستا: ٣٧٧
- فيلاتد، ريناته: ٤٨٠
- كاستيلي، إ: ٥٢٣
- كاروشتا، خانس: ٤٧
- كارول، لويس: ٣٧٤
- كرونشه، بنديتو: ٢٩٧، ٢٩٨، ٣٩٨، ٤٨٠ [الاستطيقا بوصفها علما للتعبير...], ٤٩٤
- كلاؤديوس، ماتياس: ٢٨٩
- كورث-مالر، هديغ: ٤٤٥
- كورو، ج-ب كاميه: ١٠٦
- كوليت، يدوني-غابريالا: ٤٦٤
- كيلنج، جون: ٢٣١
- غانفر، موريس: ٤٩٣
- غراب، هرمان: ٢٣٧

- غرومن، ف: ٢٢
- غريكو: ٤٧، ٢٩٠
- غلوك، ف: ٤٦
- غويغرت، غ: ٤٩
- غوثمان، هانس: ٥٠١
- غوته، يوخان فولفغانغ: ١١٢، ١١٣، ١١٤ [فاختليد]، ١٦٧، ١٧٤، ١٩٩، ٢٢٧ [فيجينيا]، ٢٤٢، ٢٥٥، ٢٦٨، ٢٧٧، ٢٨٠ [الوشائج...]، ٢٨٨، ٣٤٦، ٣٦٧ [آلام فرتير...]، ٤٤٤، ٤٩٦، ٥٠٦، ٥٣٠
- غوغ، فانسون فان: ٤٧، ٢٢٤
- غوغان، بول: ٢٩١
- غوركى، مكسيم: ٣٨٢
- غول، شارل دي: ٣٧٧
- غهلن، آرنولد: ٤٥٨، ٤٨٤
- غيس، قسطنطين: ٤٦٨
- غيفارا، تشي: ٣١٦
- غيورغ، شتيفان: ٣١، ٨٠، ١٤٥، ١٥٧، ٢٦٢ [الجاد]؛ ٣٥٢، ٣٦٨
- كافكا، فرنتس: ٢٦، ٢٧، ٣١، ٣٦، ١٧٠، ١٩١، ٢٢١، ٢٩١، ٣٤٢، ٤٥١، ٤٧٢، ٤٧٧، ٤٩٥، ٥٠٥
- كالر، اريك: ١٢٣
- كاننسكى، واسلي: ١٣٤، ٢١٨، ٢٢٤، ٣٠٨، ٤٣٦
- كايوزر، فولفغانغ: ٢٧٢
- كراوس، كارل: ٩٩، ١٠٤، ١٠٩، ١٤٤، ١٥٧، ٢٢٤، ٤٦٥
- كراوزه، فريش: ٤١٧، ٤٨٤
- كرينك، ارنست: ٤٥٠
- كلاخس، لودفيش: ١٣٢، ٢١٩
- كلبي، بول: ٣٦، ٥٨، ٩٦، ١٢٧، ١٨٩، ٣٢٨، ٣٨١، ٤٣١، ٤٣٤
- كلايت، هايبريش فون: ٣٤٢

- كئط، إمانويل: ٢٢ [نقد ملكة الحكم]، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٤٠، ٧٠، ٧٨، ٧٩، ٩١، ٩٤، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠ [نقد ملكة الحكم]، ١٠١، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٩، ١١٠، ١١٢، ١١٩، ١٣٩-١٤٣، ١٤٥، ١٤٩، ١٥٣، ١٦٦، ١٧٢، ١٧٥، ١٧٧، ١٨٩-١٩١، ٢٠٩، ٢٢٢، ٢٢٩، ٢٤٥-٢٤٨، ٢٥٥، ٢٦٧ [نقد ملكة الحكم]، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٥، ٢٩٦، ٣٠٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٦٤، ٣٩٦، ٣٩٧، ٤٠١، ٤١٠، ٤٢٨، ٤٦٠، ٤٩٥، ٤٩٦، [نقد ملكة الحكم]، ٥٠٣، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥٢١، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩

- كوين، ألفريد: ٣٦

- كورنبرغر، فرديناند: ٣٦، ٣٣٣

- كوهن، هلموث: ١٠

- كيركفارد، سورن: ١٨، ١٧٧، ٢٢٤، ٢٩٤، ٤٢٧، ٥١١، ٥٢٦

- لافورغ، رينه: ١٩ [إخفاق بودلير]

- لاغرلوف، سلمى: ٢٠٤

- لازلو: ٣٤٠

- لاينيتس، غوتفريد فلهلم: ٢٦٨، ٣٥٠

- لستغ، غوتهولد إفرائيم: ١٣١

- لوتريامون: ٢٩٠

- لودوتيك، [ج: ٦٦]

- لوز، آدولف: ٤٦، ٧٥، ٩٢، ٩٦

- لورتس، كونراد: ٤٥٨، ٤٨٤

- لوتسه، هرمان: ١٤١

- لوكاتش، غيورغ: ٧٠، ١٤٧، ٢١٣، ٢٢١، ٢٣٧، ٢٨٠، ٣٤٥، ٣٧٨، ٤٤٨، ٤٧٧، ٤٩٤

- لونايزن، ف. فون: ٤٩٩

- ليبروكس، برونو: ٥٢٩

- ليغيتي، غيورغي: ٢٣٤

- ليوناردو: ١٩

- ماترلينك، موريس: ٣٥٥، ٤٠٣، ٤٥٩
- ماركس، كارل: ٢٤٢، ٢٥٢، ٢٨٧، ٣٠٩، ٣٣٧، ٣٧٤، ٣٧٨، ٣٨٦، ٥٢٦
- ماركوزه، هيربرت: ٣٧٤
- ماسون، أندريه: ٣٤٠، ٣٨٠، ٤١١، ٤٤٦
- مالر، غوستاف: ٤٧، ٢٨٢، ٢٩٤، ٣٢٨
- مالرو، أندريه: ٣٧٧
- مان، توماس: ٢٢٦، ٢٧٧، ٤٧٢
- مانهايم، كارل: ٣٧٤
- مانيه، إدوارد: ٦١، ١٤٢، ٤٠٤، ٤٣٢
- ماونتن، كورث: ٣٠٨
- ماير: ٢٢٥
- ملازميه، ستيفان: ٤٣، ٦٣، ١٤٥، ٤٧٦
- متلسزوهن (ابن مندل)، موسى: ٢٢
- متلسزوهن-بارتولدي، ف: ٤٣٤
- موتسارت، فولفغانغ أ: ٢٩، ١٠٠ [فيغارو]، ١٨١، ٢٤٢، ٢٦٤، ٢٩٨، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٤٥
- ٣٧٦، ٤٠٠، ٤٣٧، ٤٥٤، ٤٥٥، ٥٠١
- موريكه، إدوارد: ١٨٧، ٤٤٠
- مولمان، فلهم إ: ٤١٧
- مولر، إف: ٤١٧
- مونييه، قسطنطين إميل: ٣٤١
- مونريان، بيت: ٩١، ١٧٩
- مونه، كلود: ٢٨٧
- ميديكوس: ٥١٠
- مبير، تيودور أ: ١٥٠
- مبيرهولند، ف. إ: ٣٨٠
- ميرينك، غوستاف: ٣٦
- ميكيل أنجلو: ١٦٨
- ميلتون، جون: ٣٣٧

- نابليون: ٢٤١، ٢٩٥

- ناخود، ٥: ٤٧١

- نيتروني، يوهان ن: ٤٦٥

- نويمارك، فريتس: ٤٥٢

- نيتشه، فردريش: ١٢، ٧٦، ٨٠، ٨٣، ١١٠، ١٥٤، ١٩٦، ٢٠٦، ٢١٧، ٢٢٨، ٣٠٣،

٣٤٦، ٣٨٢، ٣٩١، ٤١٨، ٤٢١، ٤٢٣، ٥٠٧، ٥٢٩

- نيومان، إ: ٣٧

- هاس، فلي: ٤٦٤

- هاغ، كارل هاينس: ٢٠٤

- هالم، أوغوست: ٢٩٩

- هاويتمان، غرهارد: ٧٩، ٣٨٢

- هاوزر، أرنولد: ٤٨٢

- هايدن، يوزيف: ٢٩٥، ٣٣٠، ٣٣٢

- هبل، فردريش: ١٠٨، ١١٨، ٢٨٩

- هبل، يوهان بيتر: ٩٨، ٢٨٩

- هتلر، أدولف: ٣٥، ٤٣، ٧٩

- هرسكوفيتس، ملفيل ج: ٤٨١، ٤٨٦

- هوتنهور، ٥.غ: ١١٦

- هوراسيوس: ٢٦، ٤٩

- هوركهائمر، ماكس: ٧٧، ٩٠، ٥٠٨، ٥١٤

- هوسرل، إدموند: ١١٠، ٤٢٥

- هوفمانشتال، هوجو فون: ٣٠، ٣٥٢

- هوكسلي، آلدوس: ٤١٧

- هولدرلين، فردريش: ٦٥، ١١١، ١١٥، ٢٨٥، ٣٥٧

- هولتس، آرنو: ٣٦٨

- هولم، إريك: ٤١٦، ٤٨٣

- هومبولدت، فلهلم فون: ١١٠، ٤٢٥

- هوميروس: ١٧، ٢٧٨

- هويتسفا، يوهان: ٤٧٠

- هيثيه، ج: ٢٤٣

- هيدفر، مارتن: ١٥٢

- هيفل، غيورغ فلهللم فردريش: ٩، ١٢، ١٣، ٢٦، ٢٨، ٣٣، ٣٥، ٥٦، ٥٨، ٦٨، ٧١، ٧٥، ٨٢، ٩٢، ٩٣، ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠١، ١٠٣، ١٠٤، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥-١١٩، ١٢٤، ١٣٩-١٤٢، ١٤٤، ١٤٩، ١٥٣، ١٥٧، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٨٠، ٢١٨، ٢٢٢، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٨، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٤٧، ٢٥٢، ٢٥٥، ٢٦٧، ٢٧٠، ٢٩٧، ٢٩٩، ٣٠٧، ٣٠٩، ٣٢٦، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٦٥، ٣٩٣ [فنونمينولوجيا الروح]، ٣٩٥، ٣٩٧، ٣٩٨، ٤٠٣، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١٨، ٤٣٩، ٤٤٣، ٤٥٦، ٤٦٣، ٤٦٨، ٤٧٤، ٤٧٨، ٤٨٠، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٥٠١، ٥٠٣، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥٢١، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩

- هيفو، فكتور: ٣٨

- وايلد، اوسكر: ٣١، ٣٥٥

- ويليمس، ويليم كارلوس: ١٨٧

- يوخمان، كارل غوستاف: ٥٠١

- يوريبيلينس: ٨٣، ٣٤٤

- يونغ، كارل غوستاف: ١٣٢

ثبت ببليوغرافي

- * ماكس هوركهايمر وتيودور ف. آدرنو، جدل التنوير. شذرات فلسفية، ترجمة جورج كتورة (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦).
- * تيودور ف. آدرنو، الأدب الصغير. أفكار ملتقطة من الحياة المشوهة، ترجمة وتقديم ناجي العونلي (بغداد/بيروت: ديوان المسار للنشر، ٢٠١١).
- * ماكس هوركهايمر، النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ترجمة وتقديم ناجي العونلي (بيروت: منشورات الجمل، ٢٠١٥).
- * إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥).
- * غ. ف. ف. هيغل، دروس في الاستطيقا، ترجمة وتقديم ناجي العونلي (بيروت: منشورات الجمل، ٢٠١٤).
- * Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in; *Gesammelte Schriften*, Band 7 hrg. von Rolf Tiedmann, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999).
- * Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrg. von Rolf Tiedmann, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 2003).
- * Theodor W. Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, hrg. von Eberhard Ortland, (Frankfurt am Main: Suhrkamp; 2009).
- * Theodor Adorno, *Aesthetic theory*, newly translated by Robert Hullot - Kentor, (London - New York: Continuum, 2002).
- * T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit par Marc Jimenez, (Paris: Klincksieck, 1995).

الفهرس

- ٥ تقديم المترجم: آدُونو في سياق استطبيقا مُغايِرة
- ٢١ نظرية استطبيقية
- ٢٣ الفن، المجتمع، الاستطبيقا
- في فقدان الفن لقابلية فهمه: ٢٣ - ضد مسألة الأصل: ٢٤. مغزى الحقيقة
وحياة الآثار الفنية: ٢٥ - في علاقة الفن والمجتمع: ٢٧. نقد نظرية التحليل
النفسى في الفن: ٣٣ - نظرية الفن عند كُنت وفروند: ٣٦ - «المتعة الفنية»:
٤٠ - المتعانية الاستطبيقية وسعادة المعرفة: ٤٣
- ٤٥ وضعية
- تفكك المواد: ٤٥ - خلع صفة الفن عن الفن؛ في نقد صناعة الثقافة: ٤٦ -
لغة الألم: ٤٩ - فلسفة تاريخ الجديد: ٥٠ - في مشكل الثابت؛ تجريب I:
٥٦ - دفاعا عن الإثبات: ٥٨ - الإثبات مدارس مُدْبِئَة: ٥٩ - الصنيع والصدقة؛
الحداثة والنوعية: ٦١ - «تفكر مضاعف»: ٦٢ - الجديد والديمومة: ٦٢ -
جدلية الادمج و«نكتة الذاتية»: ٦٥ - الجديد، اليوطوبيا، السلبية: ٧٠؛ الفن
الحديث والانتاج الصناعي: ٧١ - المعقولة الاستطبيقية والنقد: ٧٣ - ناموس
المحظورات: ٧٥ - تجريب II؛ الجاذبة واللامسؤولية: ٧٧ - مثال الأسود: ٨٠ -
- في العلاقة بالنسب: ٨٢ - الذاتية والجنمي: ٨٣ - أناوية، طابو ميميزيسي،
رشد: ٨٤ - «المهنة»: ٨٦ - التعبير والبناء: ٨٧

٨٩ في مقولات القبيح والجميل والتقنية

في مقولة القبيح: ٨٩ - في البعد الاجتماعي والبُعد التاريخي - الفلسفي
للقيح: ٩٣ - في مفهوم الجميل: ٩٦ - المميزيس والمعقولة: ١٠١ - في
مفهوم البناء: ١٠٥ - تكنولوجيا: ١٠٧ - جدلية الوظيفية: ١١١

١١٢ في الجميل الطبيعي

محاكمة الجميل الطبيعي: ١١٢ - في الجميل الطبيعي بما هو «هَلْ»: ١١٤ -
المشهد الثقافي: ١١٦ - في تشابك الجميل الطبيعي والجميل الفني: ١١٨ -
في أنَّ تجرُّة الطبيعة مشوَّهة تاريخيًا: ١٢٠ - في أنَّ الإدراك الاستطقي
تحليلي: ١٢٢ - في الجميل الطبيعي باعتباره تاريخًا معلقًا: ١٢٣ - في
اللاموسوية متعينة: ١٢٦ - في الطبيعة بما هي شفرة المؤتلف: ١٢٩ - ميتانقد
نقد هيغل للجميل الطبيعي: ١٣٠ - في المرور من الجميل الطبيعي إلى الجميل
الفني: ١٣٤

١٣٦ الجميل الطبيعي: «ظهور»، رُوْحَنَة، عيانية

في «الفائض» ظاهرًا: ١٣٦ - التعالي الاستطقي وارتفاع السحر: ١٣٧ - التنوير
والقشعريرة: ١٣٧ - الفن وما هو أجنبي عن الفن: ١٤٠ - اللاكائن: ١٤٣ -
الطابع التصويري: ١٤٥ - «انفجار»: ١٤٦ - مغزى الصورة جمعيًا: ١٤٧؛
الفن باعتباره روحياً: ١٤٩ - محايطة الآثار الفنية والمتنافر: ١٥٢ - في استطيقا
الروح عند هيغل: ١٥٤ - في جدلية الرُّوحنة: ١٥٦ - الرُّوحنة والشواشي:
١٥٩ - عيانية الفن معاياة: ١٦٠ - العيانية والمفهومية؛ الشينية: ١٦٤

١٦٨ الظاهر والتعبير

أزمة الظاهر: ١٦٨ - الظاهر، المعنى، «لغة استقواء»: ١٧٤ - إنقادًا للظاهر؛
تناغم ونشاز: ١٧٧ - تعبير ونشاز: ١٨٢ - ذاتٌ - موضوعٌ وتعبير: ١٨٣ -
التعبير بما هو طابع لغوي: ١٨٤ - الهيمنة والمعرفة المفهومية: ١٨٦ - التعبير
والمميزيس: ١٨٧ - جدلية الداخل؛ في التعبير معاياة: ١٨٩

الطابع المُلغزُ ومغزى الحقيقة والميتافيزيقا ١٩٣

النقد وإنقاذ الميثوس: ١٩٣ - المميزيُّ والرغونة: ١٩٤ - من المستفيد؟: ١٩٥ - الطابع المُلغزُ والفهم: ١٩٥ - «لا شيء محوَّلًا»: ٢٠٠ - لغز، كتابة، تأويل: ٢٠٢ - في التأويل تقليداً: ٢٠٤ - «كتلة»: ٢٠٥ - تعالي محطَّم: ٢٠٥ - الطابع المُلغزُ، مغزى الحقيقة، المطلق: ٢٠٦؛ في مغزى حقيقة الآثار الفنيَّة: ٢٠٧ - الفنُّ والفلسفة؛ المغزى الجمعيُّ للفنِّ: ٢١١ - في الحقيقة بما هي ظاهرٌ ما لا يظهر: ٢١٢ - مميزُ المُميتِ والمؤالفة: ٢١٤ - في مشاركة الظلمات: ٢١٧

الإِتساق والمعنى ٢١٩

المنطقيَّة: ٢١٩ - منطق، سببية، زمان: ٢٢١ - غائيَّة من دون غاية: ٢٢٣ - الشكل: ٢٢٥ - الشكل والمضمون: ٢٢٩ - مفهوم التفصيل I: ٢٣٣ - في مفهوم المواد: ٢٣٥ - في مفهوم المادَّة؛ المقاصد والمغزى: ٢٣٧؛ المقصد والمعنى: ٢٤٠ - أزمة المعنى: ٢٤٣ - مفهوم الانسجام وإيديولوجيا الانغلاق: ٢٤٩ - إثبات: ٢٥٢ - في نقد النزعة الكلاسيكية: ٢٥٣

ذاتٌ - موضوع ٢٥٨

في «ذاتي» و«موضوعي» التباساً؛ الشعور الاستطقي: ٢٥٨ - نقد المفهوم الكنطي في الموضوعية: ٢٥٩ - توازن مؤقت: ٢٦٢ - الطابع اللغوي والذات الجمعية: ٢٦٣ - في جدلية الذات - الموضوع: ٢٦٦ - «عبقريَّة»: ٢٦٧ - أصالة، طرافة: ٢٧١ - الفنتاسيا والتفكير: ٢٧٢ - الموضوعية والنشئة: ٢٧٤

في نظرية الأثر الفني ٢٧٦

في التجربة الاستطيقية وفي الآثار الفنيَّة نفسها سيرورة: ٢٧٦ - تراوُل وكائيَّة: ٢٧٨ - اصطناع وتكوُّن: ٢٧٩ - الأثر الفني بوصفه موندادَّة والتحليل المحايث: ٢٨١ - الفنُّ والآثار الفنيَّة: ٢٨٣ - في التاريخ مقوِّماً؛ «قابلية الفهم»: ٢٨٥ - في

لزوم الموضّعة والفصل: ٢٨٧ - الوحدة والكثير: ٢٩١ - مقولة الكثافة: ٢٩٣ -
 «ما وجهة وصف أثر فتّي بأنّه جميل؟»: ٢٩٤ - «عمق»: ٢٩٦ - في مفهوم
 التمثيل II: ٢٩٧ - تميزا لمفهوم التقدّم: ٢٩٩ - انبساط قوى الانتاج: ٣٠٠ -
 في تحوّل الآثار الفنيّة: ٣٠٢ - التأويل، التعليق، النقد: ٣٠٣ - في أنّ مغزى
 الحقيقة تاريخي؛ الجليل في الطبيعة وفي الفنّ: ٣٠٤ - الجليل واللعب: ٣٠٧

٣١٠ الكلّي والجزئي

الاسميّة وانحطاط الأجناس: ٣١٠ - في الأجناس الاستطيقية قديما: ٣١٥ -
 في فلسفة تاريخ المواضع: ٣١٦ - في مفهوم الأسلوب: ٣١٩ - في تقدّم
 الفنّ: ٣٢٣ - في أنّ تاريخ الفنّ ليس متجانسا: ٣٢٥ - التقدّم والسيطرة على
 المواد: ٣٢٧ - «تقنية»: ٣٣٠ - الفنّ في العصر الصناعي: ٣٣٦ - الاسميّة
 والشكل المفتوح: ٣٤٠ - بناء، ثبات ودينامية: ٣٤٤

٣٤٨ المجتمع

في الطابع المزدوج للفنّ: أنّه واقعة اجتماعية وقيومة ذاتية؛ في الطابع
 الوثني: ٣٤٨ - التلقّي والانتاج: ٣٥٣ - اختيار المواد والأغراض: الذات
 الفنيّة؛ في العلاقة بالعلم: ٣٥٥ - في الفنّ مسلّكا: ٣٥٨ - الإيديولوجيا
 والحقيقة: ٣٦٠ - «الذنب»: ٣٦١ - في تلقّي الفنّ الطلائعي: ٣٦٢ - في
 توسيط الفنّ والمجتمع: ٣٦٤ - نقداً للكاثاريسيس؛ الكيتش والمبتذل: ٣٦٧ -
 في موقف بعينه من الممارسة؛ التأثير، المعيش، «التأثر»: ٣٧١ - الالتزام:
 ٣٧٩ - استطيقانية؛ طبيعانية؛ بيكيث: ٣٨٢ - ضدّ الفنّ المسير: ٣٨٥ - في
 إمكان الفنّ اليوم: ٣٨٦ - استقلالية وتبعية: ٣٨٨ - خيار سياسي: ٣٩١ - تقدّم
 وارتنكاس: ٣٩٤ - الفنّ وبؤس الفلسفة: ٣٩٧ - في تقديم الموضوع والفنّ:
 ٣٩٨ - مشكل الأنانية والمؤالفة الزائفة: ٣٩٩

٤٠٣ الهوامل [باراليومينا]

٤٨٧ نظريات في أصل الفنّ

المقدمة الأولى ٤٩٧

المتقادم المهمل في الاستطيقا التقليدية: ٤٩٧ - في استبدال وظيفة السذاجة:
 ٥٠٣ - في أن الاستطيقا التقليدية والفنّ الراهن متافيان: ٥٠٦ - مغزى حقيقة
 الآثار الفنية وتوثيقها: ٥٠٩ - في وجوب الاستطيقا: ٥١٠ - في الاستطيقا ملاذا
 للمبتايريقا: ٥١٣؛ في التجربة الاستطيقية باعتبارها فهما موضوعيا: ٥١٦ -
 التحليل المحايث للآثار الفنية والنظرية الاستطيقية: ٥٢٠ - في جدلية التجربة
 الاستطيقية: ٥٢١ - الكلّي والجزئي: ٥٢٣ - في نقد المبحث الفنونينولوجي
 الذي يتعلّق بالأصل: ٥٢٥ - في موقفٍ بعينه من استطيقا هيغل: ٥٢٦ - الطابع
 المفتوح للاستطيقا؛ استطيقا الشكل واستطيقا المضمون I: ٥٢٧ - استطيقا
 الشكل واستطيقا المضمون II؛ معايير وشعارات: ٥٣٠ - ميتودولوجيا، تفكير
 مضاعف، تاريخ: ٥٣٢

٥٣٧	ضمائم
٥٣٩	كشاف المصطلحات والمسائل
٥٧٩	كشاف الأعلام
٥٩٣	ثبت بيليوغرافي
٥٩٥	* الفهرس

10

هذا الكتاب

* لقد صار من البين بنفسه أنه لم يعد شيء فيما يتعلق بالفن، بينا بنفسه وبديهيته، لا الفن في حد ذاته، ولا علاقته بالكل، ولا حتى حقه في الوجود... وذلك أن الحرية المطلقة في الفن التي تبقى حرة في ما هو جزئي، إنما تتناقض مع الوضع الدائم لانعدام الحرية ضمن الكل. في هذا الكل بات حيز الفن غير موثوق منه...

* ... يظهر عوز الاستطيقا بكيفية محايدة في أنها لا يمكن أن تؤسس لا من فوق ولا من تحت؛ لا بالمفاهيم ولا بالتجربة غير المفهومية... ولا تكمن مهمة فلسفة الفن في حجب عدم قابلية الفهم بالتمادي والإفراط في التفسير كما فعلت الفلسفة التأملية على نحو يكاد يكون محتوما، بل في تفهم عدم قابلية الفهم في حد ذاتها. إذ أن عدم قابلية الفهم هذه تصون طابع الشيء بذاته، وهي وحدها ما يدفع عن فلسفة الفن تعنيف الفن... بين سلبية المغزى الميتافيزيقي وحجب المغزى الاستطقي، هنالك علاقة بعينها، وليس ثمة تطابق. إذ أن السلب الميتافيزيقي لم يعد يترك مجالا لأي شكل استطقي سيفضي من نفسه، إلى إثبات ميتافيزيقي، ولكن ذا السلب يمكن مع ذلك أن يصير مغزى استطقيًا، من حيث يمكن أن يعين الشكل.

* ... يريد الفن ما لم يكن بعد، لكن كل ما يكونه الفن قد كان فعلا. وليس بمقدور الفن أن يتعدى ظل ما كان. لكن ما لم يك بعد، إنما هو العيني... لكن بما أن الفن يغطي بالأسود يوطوبياه، ما هو ليس كائنا بعد، فإنه يبقى عبر توسيطاته جميعا، ذكرى، ذكرى للممكن ضد الفعل الذي كان قد قمعه وكبته، شيئا من قبيل الاستدراك أو الاستصلاح الخيالي للكارثة التي هي تاريخ العالم، حرية لم توجد ضمن طوق الضرورة وليس مؤكدا بالمرّة أنها يمكن أن توجد. في ميل سلبية الفن المتوتر إلى الكارثة الدائمة، إنما تقترن هذه السلبية بالمشاركة في الظلمات...

Tanmia Bookstore

نظرية استطيقية

324.00 LE

18.00 \$



9789933353216

