بحث عام | قسم الدين وقضايا المجتمع الراهنة | 14 أبريل 2017

الفـن والسياسـة
طوني نيغري نموذجاً

أمّ الزين بنشيخة المسكيني
باحثة تونسية

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2017
All rights reserved © 2017

الفـن والسياسـة

طوني نيغري نموذجاً[1]

[1] نشر هذا البحث في مجلة يتفكرون عدد 6

«لا بديل لنا عن هذا العالم، لكنّنا نملك بديلاً في صلب العالم نفسه» - نيغري

ملخص

لا شيء يبقى من الشعوب غير حشود أو جموع سائبة مهملة منسية، لاجئة أحياناً على حدود الدول، هائمة على وجهها في عالم لا قيمة فيه تعلو على قيم السوق. لكن لا شيء في هذا التوصيف يبكينا أو يدعونا إلى «عمل الحداد» Travail du deuil[1]، لأنّ هويّتنا السياسية الجديدة قد حرّرتنا من كلّ أشكال القوى المفارقة لوجودنا. إنّنا نسكن العالم على شكل فرديات تخترع الكينونة حيثما تتألّم الكينونة من الفراغ. ليس الفراغ غير فقر العالم الحالي من مشاعر الفرح ومن كلّ أشكال المشاعر الخلاّقة. وليست الجموع غير فنّ اختراع المشترك حيثما تسلك الجموع على نحو إبداعي.

1- عبارة تروق كثيراً للفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا، نجدها في معظم كتاباته.

تقديم

لا شيء يبقى من الشعوب غير حشود أو جموع سائبة مهملة منسية، لاجئة أحياناً على حدود الدول، هائمة على وجهها في عالم لا قيمة فيه تعلو على قيم السوق. لكن لا شيء في هذا التوصيف يبكينا أو يدعونا إلى «عمل الحداد»[2] Travail du deuil، لأنّ هويّتنا السياسية الجديدة قد حرّرتنا من كلّ أشكال القوى المفارقة لوجودنا. إنّنا نسكن العالم على شكل فرديات تخترع الكينونة حيثما تتألّم الكينونة من الفراغ. ليس الفراغ غير فقر العالم الحالي من مشاعر الفرح ومن كلّ أشكال المشاعر الخلاّقة. وليست الجموع غير فنّ اختراع المشترك حيثما تسلك الجموع على نحو إبداعي. إنّ الفنّ هو شكل العبور الممكن لهذه الكينونة القاحلة التي نسمّيها مجتمعات ما بعد حديثة أي النمط الرأسمالي للإنتاج. في إحدى كتاباته التي كتبها في السجن نقرأ تحت قلم نيغري ما يلي: «بالنسبة لما بعد الحداثة، أي للعصر الذي وُلد في ستّينيات هذا القرن (القرن الماضي)، والذي نعيش فيه اليوم، إنّ الوهم الأتيقي والتنسّكي للحداثة يبدو أنّه وصل إلى نهايته، إنّه الجنون الميتافيزيقي للمفارقة والوصيّة الذي ينطفئ. إنّ المشترك بوسعه من هنا فصاعداً الظهور في تمام تجلّي تعريفه»[3].

كيف يكون الفنّ شكل مقاومة للنظام الرأسمالي؟ كيف نعيد إلى الإنسانية قدرتها على الفرح؟ كيف التحرّر من مجتمع حوّله النظام الرأسمالي إلى «سوق هائلة من البضائع» سوق مثيرة للغثيان؟ تلك أسئلة يطرحها المفكّر الإيطالي المعاصر أنطونيو نيغري في رسائله عن «الفنّ والجموع»[4] التي كتبها بين: 1988و 2004.[5]

إنّ الغرض من هذا البحث هو أن نصاحب القارئ العربي في نزهة فلسفية داخل تضاريس هذه الرسائل حول الفنّ في علاقته بما يسمّيه نيغري نفسه «أنطولوجيا الرائع». والمقصود هنا بمفهوم الرائع هو اللفظ الفرنسي Sublime أي ما يخرج عن حدود التخييل والتمثيل والقيس الرياضي. أمّا عن أنطولوجيا الرائع فهي تحديداً أفق بديل عن إستطيقا الجميل الحديث[6]. إنّ الجميل يستهوي ذوق متفرّج يطلب اللذة

2- عبارة تروق كثيراً للفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا، نجدها في معظم كتاباته.

3- Antonio Negri, *Kairos, Alma venus, Multitude*, Ed.Calmann- Levy, 2001, p.82

4- Antonio Negri, **Art et Multitude**, neuf Lettres sur l'art suivies de Métamorphoses, Traduit de l'itlien par J.Revel, N.Guilhot, X.Leconte et N.Sels, Paris, Ed.Mille et une nuit, 2009, 155p

5- وهي تسع رسائل مع تقديم ونصّ إضافي حول "الفنّ والعمل اللامادي". وفي هذه الرسائل يعرض نيغري الفيلسوف الإيطالي الذي يشتغل في الخطّ ما بعد الماركسي، نظريته وجملة أفكاره الفلسفية حول مفهومه للفنّ في كنف النظام الرأسمالي وحول مهمّته بما هو صانع للمشترك بين فرديات لم تعد تجمعها الهويات والأعراق والأقوام، بل هي فرديات حيوية تؤنّث الكينونة بالمعنى في زمن تحول فيه كل شيء وكل قيمة إلى بضاعة.

6- انظر في هذا السياق كتابنا: **الفنّ يخرج عن طوره، جماليات الرائع من كانط إلى دريدا**، بيروت، جداول، 2011. وهو كتاب خصّصناه للتأريخ الفلسفي لمفهوم الرائع الجمالي في أفق الحداثة منذ بوركا وكانط، تذكيراً بأصوله البعيدة مع لونجان وبعض تعبيرات براديغماتية أخرى من قبيل «البديع» في الشعر العربي، كما أرّخ له **العمدة** لابن الرشيق، وفتحاً لآفاق معاصرة نجدها لدى دريدا وليوتار ونيغري.

الجمالية، أمّا الرائع فيصدم ويعطّل قوى النفس ويثير فيها مشاعر الألم إزاء ما يخرج عن دائرة المخيّلة الجمالية. وعليه فالجميل حديث، والرائع ما بعد حديث. لكنّ هذا الرائع هو بطبعه مفهوم غامض وشبكي وعنكبوتي، لأنّه يحمل المعنى ونقيضه. فهو ما يفوق الجميل بجماله أحياناً، لذلك هو رائع، لكنّه هو أيضاً ما يقابل الجميل برعبه وقساوته فيغدو حينئذ مريعاً. لذلك يغدو الرائع الأنطولوجي ضمن علاقة الفنّ بالجموع رائعاً موسوماً بالاقتدار على اختراع الجموع الحرّة، بما هي وفق عبارة نيغري نفسه: «جموع خارجة عن كلّ حالات القيس» وأجهزة الضبط والتحديد.

من أجل بسط هذه المسائل للقارئ العربي الذي صار يتأرجح بين الانتماء إلى طوائف وملل قديمة والانتماء إلى الشعوب الحديثة، وذلك في معنى دقيق للشعوب، أي من خلال صناديق الاقتراع، سنكتفي بتجميع معالم فكرة الفنّ والجموع، كما يقترحها نيغري كآخر التوصيفات الفلسفية للهويّة السياسية للإنسان الحالي، في إحدى عشرة أطروحة، مراهنين في ذلك على ضخّ العقل العربي المعاصر بفكرة مغايرة حول نفسه، كونه ينتمي إلى هذا العالم الكبير أو إلى ما تبقى من هذا العالم نفسه.

الأطروحة الأولى: إنّ الفنّ ملك للجموع، حيثما سلكت الجموع على نحو إبداعي

ههنا نجد أنفسنا أمام تصوّر للفنّ مغاير لكلّ التصورات الحديثة عنه. ليس الفنّ ملكاً لعبقرية خلقته، ولا هو ملك لذات لها قصدية فينومينولوجية أو رسالة سياسية أو حقيقة تأويلية تريد تبليغها أو إدراكها أو لمتلقٍّ يطلب تأويله، إنّما الفنّ ملك جماعي مشترك بين الجموع. ماذا تعني عبارة الجموع حينئذ؟ وأيّ شكل من الجماعة تطلب؟ «**جموع**» هي العبارة التي نرتضيها لترجمة المفهوم الأساسي في فكر أنطونيو نيغري بالفرنسية Multitude والتي تعني في العربية الكثرة أو الحشود أو الجمهور. ونحن هنا نفضّل عبارة «جموع» لأنّ نيغري يقصد اقتراح شكل جديد من الذاتية السياسية مغاير لمفهوم الجماهير في معنى العبارة الفرنسية Masses وللشعب معاً. فمفهوم les Masses هو مفهوم ماركسي المولد استعمله فالتر بنيامين حين اكتشف أنّ الفنّ ضيّع هالته وأصالته من أجل أن يصير ملكاً للجماهير، كأوّل علامة حاسمة على تسييس الفنّ في القرن الماضي (1936)، ثمّ استعملته حنّا آرندت مستثمرة هذا المفهوم في فلسفتها السياسية. أمّا عن مفهوم الشعب فهو مفهوم كلاسيكي في الفلسفة السياسية يمتدّ من روسو إلى جاك رنسيار الذي عاد إليه، وتفلسف تحت رايته في أكثر من كتاب له من قبيلScènes du peuple [7]. أمّا نيغري فقد اخترع مفهوماً سياسياً مغايراً هو مفهوم الجموع في معنى الكثرة الحيوية المتدفّقة من رحم الكينونة. وفي نصّ له منشور بتاريخ 2002، وتحت عنوان صريح هو: «من أجل تعريف أنطولوجي للجموع» نقرأ تحت

7- حول الردّ الذي كتبه الفيلسوف الفرنسي جاك رنسيار على مفهوم الجموع الذي يقترحه نيغري، انظر كتابنا: **الثورات العربية سيرة غير ذاتية**، (بالاشتراك مع فتحي المسكيني)، بيروت، جداول، 2013، ص ص 275- 287 (مقال كامل خصّصناه لهذه المناظرة بين «شعوب وجموع «، أي بين رنسيار ونيغري).

قلم نيغري ما يلي: «إنّ الجموع هي اسم لمحايثة ما، إنّها مجموعة من الفرديّات. وإذا انطلقنا من مثل هذه الإثباتات يصير بوسعنا أن ندرك مباشرة شبكة تعريف أنطولوجي لما يتبقى من الواقع، بعد أن يقع تحرير مفهوم الشعب من المفارقة»[8]. وهنا حريٌّ بنا أن نميّز جيّداً مع نيغري بين مفهوم الشعب ومفهوم الجموع. فالشعب عنده هو مفهوم كلاسيكي تكوّن في الحداثة السياسية منذ هوبز وروسو وهيغل انطلاقاً من مفهوم السيادة بوصفها دوماً سيادة مفارقة للشعب. في حين بقي مفهوم الجموع أو الحشود فوضى، أي بقي حقلاً خصباً للحروب. وبهذا المعنى أخطأت الحداثة السياسية فهم الجموع بتجريدها من فردياتها والزجّ بها تحت راية مفهوم الشعب. وفي حين يقع تذويب الفرديات تحت راية الشعب من أجل أن تكوّن جماهير من الأفراد، وذلك ضمن تصوّر قائم على المفارقة والتمثيل الانتخابي والسياسي، فإنّ مفهوم الجموع الذي يستعيده نيغري وينشّطه على نحو حيوي محايث وموجب هو على حدّ عباراته «يقتضي على العكس من ذلك أن تتكلّم الذوات لحسابها الخاصّ: لن يتعلّق الأمر بأفراد مالكين، إنّما بفرديات غير قابلة للتمثيل»[9]. فجموع نيغري هي كثرة من الفرديات وليست كمّاً أو عدداً من الأفراد، وجموع نيغري ليست أعداداً انتخابية حمقاء، حيث يُحتسب الفرد بما هو صوت إضافي، رقم حسابي لصالح حزب أو سيادة معيّنة. إنّها فرديات «خارجة عن القيس، فيما أبعد من القيس وفوق القيس»[10]. وهنا يأتي تنشيط نيغري لمفهوم الحشود أو الجموع في أفق عصر يضع كلّ معايير قيسه موضع سؤال. إنّنا نحيا في عصر العبور إلى مقاييس أنطولوجية مغايرة. هو عصر العبور من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ممّا يقتضي تجديد ترسانتنا المفهومية إزاء ما يحدث في عمق الذاتية السياسية للشعوب. ربّما كفّت مقولة الشعب عن الإيفاء بالمعنى، وصرنا إزاء شكل جديد من الكينونة في العالم. ههنا تصبح الجموع الحيوية ما بعد الحديثة كثرات طافرة تلاحق المعنى حيثما يتمّ سحقه من طرف مكنة النظام الرأسمالي. الجموع ههنا هي شكل مقاومة لجهاز الدولة ولنمط الإنتاج الليبيرالي فيها. ليست الجموع كمّاً أو عدداً إنّما هي «مفهوم اقتدار ما، جملة الفرديات الناتجة فوق حدّ القيس. هي الحرية والفرح لهذا العبور المجدّد، «إنّنا إزاء المسخ الثوري الذي اسمه الجموع»[11]. على خلاف عبارتي الجماهير أو الرعايا اللتين وقع استعمالهما دوماً من أجل تسمية «قوّة اجتماعية سلبية وخطيرة وعنيفة، لذلك فهي قابلة للاستبلاه بسهولة. أمّا الجموع فهي فاعل اجتماعي، كثرة فاعلة. ليست الجموع كالشعب [12] وحدة، لكنّها في مقابل الجماهير والغوغاء يمكن النظر إليها بوصفها شيئاً ما منظّماً. وبالتالي فإنّ أكبر مكسب لمفهوم الجموع هو تحييد الحجج الحديثة القائمة على «خوف الجماهير» أو «دكتاتورية الأغلبية». رُبّ حجج تستعمل أحياناً

8- Toni, Negri, "Pour une définition ontologique de la multitude«, in Multitudes.9.Mai-Juin 2002, p.36

9- Ibid

10- Ibid, p.37

11- Ibid, p.38

12- voir «peuples ou multitudes?» Question d'Eric Aliez à Jacques Rancière, in, *Multitudes*, n.9, Mai- Juin 2002; pp. 95-100

كشكل من الابتزاز لكي يضغط علينا من أجل قبول (أو حتى الإعلان) عن عبوديّتنا الخاصّة»[13]. بهذا المعنى يشدّد نيغري على ضرورة التمييز بين مفهوم الجموع ومفهوم الشعب بما هو كمّ انتخابي قائم على مفهوم السيادة الحديث الذي لا يفعل غير ابتزاز الأفراد من أجل استعبادهم تحت راية مفهوم الأغلبية. وهنا يمكن اعتبار مفهوم الجموع كما يقترحه نيغري كآخر توقيعة حيوية للذاتية السياسية ما بعد الحديثة مفهوماً ثورياً أو هو «المفهوم الذي يلقي بنا في عالم جديد تماماً، بل هو يدفعنا نحو ثورة قيد الحدوث»[14]. وانطلاقاً من هذا القول المثير نعرف كم كان هذا المفهوم الذي ألقى به نيغري في صلب العقل السياسي ما بعد الحديث ثريّاً واستباقيّاً، إذْ هو استبق، على نحو ما، كلّ ما حدث لنا في العالم العربي من انتفاضات أو ثورات كيفما أتت، وكيفما وقع استثمارها أو الغدر بها.

ونظراً لأهميّة هذا المفهوم في نظرية نيغري حول الفنّ كما يعرضها في رسائله السالفة الذكر، علينا أن نبسط للقارئ الملامح الأساسية لهذا المفهوم كما ارتضاها له صاحبه. لعلّ أهمّ ملامحه هو أنّه مفهوم حيوي يأتي من مفهوم «لحم العالم» لمارلوبونتي[15] ويعود في أصله الفلسفي إلى مفهوم الكوناتوس أو الرغبة بما هي اقتدار لسبينوزا. ذلك أنّ «أوّل مادّة للجموع هي لحم العالم أي الجوهر الحيّ المشترك الذي يحمل أسلوب كينونة حيثما تكون قطعة منه»، وهو في ذلك شبيه بالعناصر الأربعة أصل الحياة والعالم أي: النار والماء والهواء والتراب. إنّ الجموع بما هي لحم العالم وعناصره الأصلية فيه إنّما توجّهنا دوماً نحو امتلاء الحياة وكثافتها. وبذلك تغدو «الجموع اسماً لجموع أو لجمع من الأجساد»[16]. فالجموع اقتدار، وهي بذلك تتخذ من قولة سبينوزا: «لا أحد يعلم ما يستطيعه الجسد» شعاراً لها. وعليه فإنّ نيغري هنا إنّما يقترح مفهوم الجموع ضد مفهوم الشعب، لأنّ من يستمرّ باستعمال مفهوم الشعب إنّما هو في تقدير نيغري مخطئ إزاء تشخيص العصر الذي نحن فيه. لم نعد ننتمي إلى الحداثة المتأخّرة، إنّما نحن عبرنا فعلاً إلى ما بعد الحداثة، أي إلى عصر جديد. ولذلك نحتاج إلى تشخيص ما نحن بصدده وما أصبحنا عليه بمفردات جديدة، إذ من العبث أن نعبر بالحياة نحو ضفّة أخرى وأن نبقي على تسمياتنا القديمة لوضع جديد.

الأطروحة الثانية: لقد تمّ تسطيح العالم وتشيئته

ذاك هو التشخيص الفلسفي الذي يقدّمه نيغري عمّا يحدث للعالم تحت سيطرة النظام الرأسمالي للإنتاج عليه. وفي الحقيقة إنّما يستأنف نيغري تشخيصاً ظهر بخاصّة لدى مفكّري مدرسة فرانكفورت، وأهمّهم

13- Ibid, p.39

14- Ibid

15- موريس مرـبونتي، **المرئي واللامرئي**، ترجمة وتقديم د.عبد العزيز العيّادي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008، ص ص 155، 231، 234، 237، 371، 373، 380، 401، 412

16- Ibid, p.41

ثيودور أدرنو الذي يشدّد دوماً في كتاب **النظرية الاستطيقية** المنشورة بعد موته بتاريخ 1970 على سقوط الفنّ في حقل البضاعة، بل على سقوط كلّ ميدان الثقافة في شكل من «البضاعة المطلقة». ممّا يجعل «الفنّ يفقد حقّه في الوجود»[17] في حضارة «صنمية البضاعة»[18]. وهو تشخيص يجذّره نيغري في أفق نظري مغاير: إذ ننتقل معه من جماليات الفنّ الطلائعي والحداثة المتأخرة التي يمكن إنقاذها بالفنّ، إلى أنطولوجيا الجموع حيث يصير الفنّ هو من يخترع إمكانية القفز فيما أبعد ممّا بعد الحداثة نفسها، نحو حدث جديد وفيض مغاير من الكينونة التي تمنح المعنى، وتعيد للعالم قدرته على الفرح.

إنّ العالم الرأسمالي بأكداس البضاعة التي تسطو على الكينونة في كل مكان يمنحنا، حسب عبارات نيغري، انطباع «المقبرة» و«برودة الموتى». لا شيء تبقى من الطبيعة حيث صار كلّ شيء صناعة وبضاعة. كيف سنتمتّع إذن برحيق الوردة واسمها ولون السماء وزرقتها؟ أيّ معنى للفنّ في مجتمع البضاعة؟ وأيّة إمكانيّة «لإعادة اختراع الواقع» في عالم إحصائي تماماً لا انفعالات فيه ولا مشاعر؟ ماذا نصنع بعالم لا شيء فيه غير قيم السوق التي تخنقنا وتحرم الحياة لدينا من الخيال والتجديد؟ لكن لهذا العالم فنّه الخاصّ به. وهو أيضاً فنّ ينتمي إلى هذا العالم ولا قدر له خارجه. وذلك لأنّ المجتمع الرأسمالي لا يسمح بإمكانيّة «الخارج» عنه. يقول نيغري: «مادام نمط النظام الرأسمالي لا يمنحنا «خارجاً» فليس بوسعه أن يحتضن النشاط الفنّي إلا «داخلاً»[19]؛ لذلك لم ينتج هذا النمط من الإنتاج الرأسمالي غير فنّ شبيه به، أي فنّ البضاعة. لقد سقط الفنّ هو الآخر في «منتوجات اجتماعية وتواصلية»[20]. لقد أصبح الفنّ جزءاً من عالم السلع الذي نحن فيه غارقون. ورغم ذلك فإنّه «في صلب هذا العالم الأسفل، وفي صلب التواصل مع رعب البضاعة وعنفها، إنّما يتّخذ العمل الحيّ للفنّان مظهر الجمال»[21].

الأطروحة الثالثة: لا بديل لنا عن هذا العالم، لكنّنا نملك بديلاً في صلب العالم نفسه

ضدّ فنّ البضاعة الرأسمالي، ثمّة مفهوم مغاير للفنّ. إنّه فنّ مقاومة قيم السوق المتوحّشة. هذا الفنّ يسمّيه نيغري فنّ الجموع الذي يخترع الفرديات والأشكال الفريدة. إنّ الفنّ هنا عمل حيّ يشارك في بناء العالم، لكنّه لا يبلغ مقام الجمال إلا إذا كان قادراً على اختراع المشترك. يقول نيغري: «إنّ الفنّ في هذا المعنى هو الجموع»[22]. إنّ الفنّ التجريدي هو الذي جعل استبدال الطبيعة والعالم بالفنّ أمراً ممكناً. لأنّه «من

17- T.w.adorno, *Théorie ecthétique*, Traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Elliane Kaufholz, Paris Klinc - sieck, 1995, p.15

18- Ibid, p.37

19- نيغري، **الفنّ والجموع**، الطبعة الفرنسية المذكورة سابقاً، ص 11

20- نفسه ص 14

21- نفسه

22- نفسه، ص 15

أجل أن يكون تجربة أنطولوجيّة، لا يحتاج الفنّ إلى أن يكون ملموساً»[23]. لكن ما حقيقة الفنّ؟ لدى نيغري ليس ثمّة من حقيقة غير ما نصنعه بأيادينا الفقيرة. غير أنّ ما نصنعه هو دوماً «قطعة جديدة من الكينونة». فحقيقة الفنّ لا تعود إلى أيّ أصل أو مصدر أو مرجع خارج ما تصنعه أيادينا. إنّ الفنّ التجريدي ههنا هو بمثابة ما بعد الحداثة، مسار تراكمي لأحداث تجريدية وأشكال جديدة وفريدة من الجماعة قد اكتملت في الفنّ التجريدي. لا حاجة لنا للبكاء على كلّ الكوارث التي وقعت للإنسانية الحالية تحت راية الحداثة، فكلّ ما وقع هو الحقيقة عينها. أمّا عن المطلوب منّا فهو تحديداً: «أن نحيا هذا الواقع الميّت .. هذا العبور المجنون»[24]. إنّنا مطالبون بالرقص على هذا الركح الجديد من «ما بعد الطوفان»، من «ما بعد الحياة»، من «ما بعد الإنساني»، أي «ما بعد الحداثة»[25]. لقد اكتملت حريّتنا لأنّها صارت في حجم تعاستنا، لذلك صار الخيال لدينا قادراً على مواجهة الفراغ الذي يهدّد العالم بالسقوط فيه. إنّ الفنّ التجريدي هو طبيعتنا، وهو عملنا، وهو الجماعة الوحيدة التي نوجد من أجلها. يقول نيغري مشدّداً على قدرة الفنّ على خلق الكينونة: «أن نفهم ما هو الفنّ اليوم هو أن نفهم كيف أنّ ألم العالم الضائع بوسعه أن يخاطر بنفسه في صلب المحيط العاري والمجهول من أجل كينونة جديدة»[26].

الأطروحة الرابعة: إنّ الكينونة لا تعاني من الفراغ، بل هي تعاني من المستقبل

كيف يمكننا أن نتجاوز كابوس الرأسمالية التي لم تفعل غير زرع قيم الرعب؟ كيف بوسع الإنسانية الحالية أن تشعر ثانية بمشاعر الفرح؟ هنا يعثر نيغري على ما يسمّيه بفنّ الرائع أو الرائع الأنطولوجي le sublime ontologique الذي يعبر الفراغ ويتجاوزه من أجل القطيعة مع حضارة السوق. لكن ما هو الرائع؟ إنّه الحدّ الأقصى الذي وصلت إليه مخيّلتنا. لقد أدركت الإنسانية الحالية في عالم السوق الفظيعة هذه مقام ما لا يمكن تخيّله وما لا يمكن تمثّله. وذاك هو معنى الرائع والمريع ما بعد الحديث الذي أدركه نيغري في طيّات المفهوم الإستطيقي Sublime، مثلما ظهر تحت أقلام حديثة بخاصّة مع المفكّر والكاتب الإنجليزي إدموند بوركا Edmund Burke والفيلسوف الألماني إيمانوال كانط. وفي الحقيقة لقد خصّص أنطونيو نيغري الرسالة الثالثة من رسائله حول «الفنّ والجموع» للحديث عن الرائع. وهي الرسالة التي ميّز فيها نيغري بين الرجعيين والثوريين، بين دعاة البهرج الإستطيقي الذين يجمّلون الواقع بفنّ متواطئ مع النظام بتواصله معه أو بتأويله له أو بتمتّعه بما يحدث، وبين من يتألمون من الفراغ أو من الكثافة الأنطولوجية للفراغ. فإذا كان الرجعيون يصمتون فإنّ الثوريين يتألمون، لأنّهم يعلمون أنّنا نحن من صنع

23- نفسه، ص 20
24- نفسه، ص 26
25- نفسه، ص 28
26- نفسه، ص 29

هذا العالم اللاإنساني الذي يسحقنا. إنّ قدر الثوريين هو الأنطولوجيا، لأنّهم على علاقة حقيقية مع الكينونة، أمّا نصيب الرجعيين فهو البهرج الإستطيقي لعالم البضاعة.

ثمّة نوع من القحط الأنطولوجي الذي أصاب الكينونة في عالمنا. وهنا يقترح نيغري تنشيط مفهوم الرائع من بوركا وكانط، «فهما اللذان أعادا اكتشاف الرائع باقتلاعه من شبكات عنكبوت الفيلولوجيا. إنّ الأمر يتعلّق بشعور مثير يهيّئ النفس والمخيّلة للتحرّر. يكتب نيغري عن الرائع ما يلي: «ذلك أنّ التاريخ يصير مثيراً للشغف، لأنّ المخيّلة ليس بوسعها أن تتحرّر إلا بقدر ما تعترف بالطبيعة العملية للرائع. إنّ الشعور بالرائع هو معبر العقل، أي العقل المحض والعقل العملي ومحسوسيّتهما. ههنا تحدث ثورة كوبرنيكية للمحسوسية، ثورة تخيط الرتق الذي تركه كانط بين الإستطيقا والجدلية المتعالية»[27]. وماذا لو استدعينا بوركا وكانط ثانية لنضعهما إزاء مشهد السوق ما بعد الحديث؟ ما سيحدث لهما هو «غثيان جديد، وشعور بالفراغ، ارتعاشات رعب جديدة، إعجاب دامس وإرادة عمياء للتجاوز»[28]. بالنسبة إلى نيغري، لم يعد الرائع إستطيقياً، بل صار أنطولوجيّاً. يقول: «مسوخ ضخمة تعبر لامبالاة المسوخ: التنّين والبهيموث، كيف لنا أن نتحرر من هذه المسوخ؟ إنّ الرائع الأنطولوجي هو الذي يهمّنا. طبيعة طافرة أو عدد لامتناهٍ .. حالة وسيلان شكل الانفجار والخلق معاً»[29]. ما يمنحنا هذا الرائع الأنطولوجي هو قفزة طافرة نحو عصر جديد واقتدار جديد. سنكتشف معها وجهاً جديداً للكينونة نفسها. لم يعد الكائن «كتلة سيلان ضخمة» إنما صار كتلة صلبة وضخمة، صار رخاماً كبيراً، تولد في شرايينه كثبان رمال صخرية أو صحراء قاحلة. إنّ ما نظفر به من تجربة الرائع الأنطولوجي هو أنّ عالم ما بعد الحداثة، أي عالم السوق، لم يعد له القوّة للصمود طويلاً. إنّ الفنّ بهذا المعنى مضادّ تماماً للسوق، لأنّه يقيم تناقضاً بين جموع الفرديات ووحدة الشعب القائمة على مجموع الأفراد.

إنّ ما نحتاج إليه ـ حسب نيغري ـ هو تجربة جديدة للاقتدار. وليس أيّ اقتدار، اقتدار في حجم صلابة العالم الذي يسحقنا. ينبغي علينا أن ندفع بعالم الصور والأصوات، هذا الذي لا معنى له إلى العدم. ثمّة نقص جذري في المعنى، ثمّة قحولة أنطولوجية تخترق أحشاء العالم، إنّ عالم ما بعد الحداثة هو عالم مسكون بالمسوخ، سديم وعدم وفراغ، ورغم كلّ ذلك علينا كسر الطوق ما بعد الحديث الذي يخنقنا بواسطة الخيال كي نعثر على الواقع مرّة أخرى. إنّ الكينونة لا تعاني من الفراغ إنّما تعاني ممّا ليس بعدُ، أو من مستقبل لا نعرف من أيّة جهة سيقبل علينا، لأنّ «الفراغ ليس حدّاً، إنّما هو ممرّ»[30]. سنعبر هذا الفراغ بالفنّ بما هو اقتدار وإتيقا، أي بما هو فعل رفيع من أفعال المخيّلة. وهنا معنى أنطولوجيا الرائع، الرائع العملي الذي

27- Ibid, pp.43-44

28- Ibid, p.46

29- Ibid

30- نفسه، ص 50

يدرك الكينونة رأساً دونما حاجة إلى إيديولوجيا التواصل. إنّ اختزال الفنّ في بضاعة تباع وتشترى، أو في تجربة تلقٍّ، أو في ملكية خاصّة، أو في ثمن يعني تحديداً تدمير الفنّ ذاته. أنطولوجيا الرائع الثوري تقترح علينا إذن تحت قلم نيغري «يوطوبيا ملموسة»، تدفعنا إلى «الذهاب فيما أبعد من الفراغ»[31]. علينا أن نخترع انطلاقاً من العدم. لكن ما يزعج نيغري ههنا: هل ثمّة عدمٌ داخل هذه المسطّحات للمحايثة التي أصبح عليها وجه العالم الحالي، حيث لا شيء يمكنه الهروب إلى أيّ مكان خارج هذه الناعورة النزقة التي اسمها الإمبريالية؟

الأطروحة الخامسة: إنّ ما نحتاجه هو استثمار الأمل الإتيقي، لكنّ هذا الأمل ليس حلوى للفكر، إنّما هو سلاح وعنف ورغبة نزقة تمسك بالكينونة

ليس الفنّ شأناً شخصياً خاصاً بالمنتج أو بالمتلقّي، بل إنّ الفن عمل جماعي. لقد آن الأوان كي نأخذ الكلمة في صلب الكينونة وليس حولها. وهذا هو ما يميّز تحديداً بين معنيين من إتيقا التواصل في صلب العالم. ثمّة من يجعل من التواصل شأناً متعالياً وشكلياً، وثمّة من يجعل منه أنطولوجيا. وهو الفرق الذي يرسمه نيغري بين دعاة التواصل على طريقة هابرماس الذي اعترض عليه نيغري قائلاً ما يلي: «من غير المجدي أن أقول لك مع من أنا متضامن. طبعاً لست متضامناً مع هابرماس، أي مع شحوب نزعته المتعالية، نزعته الوظيفية المصنوعة من البلاستيك، ومع نزعته الأخلاقية التي لا تُحتمل»[32]. ههنا يقرّ نيغري بمراجعه أي «الهيدغريين الفرنسيين»، مدرسة رائعة للفكر من باتاي إلى دريدا، ومنها نيغري، كيف يقع هدم حضارة السوق؟ وكيف نعيد بناء معنى الحياة وذلك انطلاقاً من خيوط التاريخ ومن الفنّ نفسه؟ لقد تعّلم نيغري من فوكو ودولوز كيف أنّ وجودنا في العالم يجعلنا محبّين له، إنّه يزعزعنا ويسحقنا، لكنّه يمنحنا الأمل.

الأطروحة السادسة: الجمال هو فيض كينونة، إنّه حريّة تحرّرت

لكن من أين يأتي فيض الكينونة الذي يكونه الجمال؟ يجيب نيغري بأنّ الجميل هو نتاج قطيعة مع عالم السوق. إنّ الجميل يولد على حدود التعب من تجربة العبور أي من أنطولوجيا الرائع يولد الجميل بما هو إفراط في الكينونة. لكن كيف لنا أن ندّعي أنّ «بؤس حياتنا، وبؤس حياة النوع البشري بعامّة، يمكنها أن تكون أرضية ملائمة وكافية للخلق»؟ إنّ الجمال عمل جماعي، ولا يمكن أن نتحرّر إلاّ عبر الجموع وفي صلبهم. وحدها الجموع تعزّينا وتمنحنا إمكانية فيض الكينونة، في حين أنّ العزلة تخيفنا وتفرض علينا الاستبداد. وهنا تحديداً ينزّل نيغري الفنّ بما هو عمل الجموع لاختراع مشترك حرية متحرّرة على الدوام.

31- نفسه، ص 52

32- ibid, P.58

في هذا السياق يكتب نيغري: «لا يمكن للفنّ أن يعيش إلا داخل مسار تحرر، فالفنّ بهذا المعنى هو دوماً ديمقراطي، في معنى أنّه ينتج اللغة والألوان والأصوات تلتصق بالجماعات صلب جماعات جديدة. إنّنا من أجل الإفلات من الوهم الإستطيقي ينبغي علينا الإفلات من العزلة، من أجل بناء الفنّ ينبغي بناء التحرّر في شكله الجماعي»[33]. صحيح أنّه بوسعنا الإبداع تحت نير الاستبداد لكن نيغري ينبّه إلى خطورة هذه الإيديولوجيا الرجعية التي تريد من حدّ العمل الثوري ومن محبّة تغيير العالم. ليس الفنّان من «أبناء الآلهة» إنّما الفنّان رمز للحرية وقد تحرّرت، وإنّ الجمال بهذا المعنى فيض وتجديد، حريّة هي قيد التحرّر الدائم لأنّ الجمال اقتدار وكينونة.

الأطروحة السابعة: إنّ إنتاج الجمال هو شأن ثوري بالضرورة

هكذا يمنح نيغري للالتزام معنى طريفاً. فالفنّ الملتزم ليس فنّاً يدافع عن عقيدة سياسية أو إيديولوجية بل هو كل فنّ قادر على أن يمنح الجمال للعالم. وهو ما يكتبه قائلاً: «كلّ فنّان ينتج الجمال هو فنّان ملتزم ضرورة «[34]. وهنا نكتشف معنى جديداً للالتزام مغايراً تماماً للتعريف التقليدي له الذي يجعل منه التزاماً بقضيّة أو بفكرة أو بحزب ما. وهو ما يصرّح به نيغري قائلاً: «إنّ مقياس الالتزام لا يُمنح عبر العلاقة بحزب ما، إنّما يحصل ذلك عبر العلاقة بالكينونة، ينبغي أن نكون في صلب الكينونة التي تحرّرت، ينبغي أن نكون من أجل التحرّر، أمّا خلاف ذلك فلا وجود لأيّ فنّ»[35].

إنّ انتاج الجمال قادر على بناء العالم، إذ لا يمكن لأيّ فنّ إلا أن يكون بنّاء وتجريديّاً. وهو معنى ما يسمّيه نيغري أنطولوجيا الفنّ. هي أنطولوجيا وليست إستطيقا لأنّها من عمل الفرديات التي تنتجها الجموع. وليست الفرديات لدى نيغري غير «حشود العناصر السردية والخيوط البنيوية وشبكات العلامة»[36]. لم يعد حلم **تغيير** العالم ممكناً إذن، بل صار لزاماً علينا **بناء** العالم لأنّنا نحن من هدمه أيضاً. إنّ بناء العالم شأن يخصّنا تماماً. لا أحد غير الجموع الحرّة قادرة على مثل هذه المهمّة، لكنّ هذه الجموع هي في كلّ مكان حيثما ثمّة إنتاج للجمال على شاكلة الفنّ. في هذا المعنى يكتب نيغري ما يلي: «إنّ إمكانية بناء العالم شيء يخصّنا تماماً: أن نبنيه تحديداً مثلما توفّرت لنا إمكانية هدمه سابقاً. إنّه في صلب هذه العملية الراديكالية يستبق الفنّ الحركة العامّة للإنساني. إنّ الفنّ قدرة بنّاءة، اقتدار مثمر على نحو أنطولوجي»[37].

33- Ibid, P.75

34- Ibid, p.88

35- Ibid, p.88

36- Ibid, p.81

37- Ibid, pp.87-88

الأطروحة الثامنة: تحتاج الإنسانية الحالية إلى سرديّة أخرى، لكنّها سرديّة لا تعيدنا إلى الماضي، وإنّما تدفعنا نحو المستقبل

بوسع الفنّ أن يمنحنا سرديّة المستقبل، وذلك ليس في معنى اليوطوبيا بالمعنى التقليدي، بل في معنى يوطوبيا ملموسة وفعلية. لأنّ الفنّ لا يمكن أن يكون إلا مقاومة للنظام الرأسمالي. إنّه نشاط يثمّن العمل الجماهيري، وذلك من أجل أن تتمتّع هذه الجماهير بالحريّة. هكذا يكتب نيغري في رسالته حول الحدث ما يلي: «إنّ الفنّ بوصفه نشاطاً ينزع إلى تثمين عمل الجماهير من أجل أن تنعم بالحرية، وبوصفه تكوين فيض كينونة عبر تحرير القوّة الجماعية للعمل، لا يمكنه أن يكون إذن غير رفض للهيمنة الرأسمالية «[38].

إنّ أشدّ ما يزعج نيغري هو السؤال التالي: ما العمل إزاء هذا الانتقال الجذري الذي نسمّيه أزمة ما بعد الحداثة؟ كيف العبور؟ نحن بحاجة إلى سردية جديدة، فالمستقبل لا يمكن بناؤه إلا عبر سردية مغايرة، لكن ألم تنته السرديات؟

جون فرانسوا ليوتار المفكّر الفرنسي المعاصر الذي وقّع فلسفياً مفهوم ما بعد الحداثة يعرّفها بما هي «نهاية السرديات الكبرى» كسردية التقدم التنويري والهيغلية والماركسية. يذهب ليوتار في كتابه الوضعية ما بعد الحديثة بتاريخ 1979 إلى أنّ ثمّة جملة من التحوّلات الكبرى التي طرأت على المجتمعات الحالية انتهت أخيراً إلى إحداث «أزمة في السرديات الكبرى»، بحيث لم تعد الحقائق الكبرى التي آمن بها المحدثون من قبيل جدلية الروح أو تأويلية المعنى أو تحرر الذات العاقلة قضايا ملزمة لأحد، هكذا انهزمت هذه السرديات الحديثة كي يدخل عصر برمّته ضمن ما يسمّيه ليوتار «براغماتية الذرّات اللغوية»[39].

لكنّ نيغري يدعو هنا إلى ضرب جديد من السردية. بل إنّ فشل المشاريع الثورية في الغرب المعاصر يعود إلى سقوط سردية الثورة كما حلمت بها شعوب القرن التاسع عشر وكما أنجزتها أيضاً. في هذا السياق يكتب نيغري: «إنّ حدث المستقبل هو حدث بُني انطلاقاً من سرديّة ما. إنّ أزمة الحدث الثوري في علاقته بسقوط السردية الثورية وحدها سردية جديدة بوسعها ليس تعيين حدث ثوري وإنّما إمكانية التفكير فيه»[40]. هنا تحديداً تتنزّل مهمّة الفنّ لدى نيغري؛ إنّ الفنّ هو المطالب إذن بتحديد سردية المستقبل. لكن كيف سيدرك ذلك؟ إنّه مطالب بالخروج من الخطاب ما بعد الحديث، بالقفز إلى الأمام فيما أبعد من كلّ حدّ. ورغم ذلك كلّ الإمكانيات واردة أمامه؛ إمّا السقوط في التكرار الطوباوي لماضٍ مستحيل التكرار، وإمّا التدمير الذاتي في

38- Ibid, p.94

39- J.f.Lyotard, *La condition postmoderne,* Paris, Minuit, 1979

- لمزيد من التعمّق، انظر أيضاً كتابنا: **الفنّ يخرج عن طوره**، مرجع مذكور، ص ص 277-286

40- Ibid, p.101

صلب الاحتجاج الغاضب واليائس من فعل التحرّر والقطيعة. وفي كلّ الحالات يوفّر لنا البديل الأنطولوجي هذا الفيض للكينونة الذي ينتجه الفنّ توتّراً ما أو نزوعاً نحو حدث جديد أي نحو المستقبل. إنّ هذه السردية التي يوفّرها الفنّ كإمكانية للتفكير في حدث جديد، أي فيما سيأتي، ستخلق شكلاً من التوثّب والتنمّر في مخيّلة الجموع. نحتاج إلى كلّ مخيّلة الجموع كي نندفع نحو حدث جديد، هذا الحدث هو بالضبط الحدث الثوري، لكن ما معنى عبارة ثوري ههنا؟ يجيبنا نيغري كما يلي: «حينما نقول حدثاً ثورياً فذلك بما قد مرّ بدءاً بمقولة الجمال، إنّنا نتكلّم عن فعل للجماهير بلغ من العمق إلى حدّ أنّها أنتجت فعل تغيير في بنية الكائن وفي تكوين الوجود عبر مغامرة تحرّر ..الفنّ والجموع: مع الثورة، فيما أبعد من السوق من أجل تحديد فيض الكينونة»[41].

الأطروحة التاسعة: لم يعد بوسع الإستطيقا أن تواجه حواسّ الجسد

لم يعد بوسع الإستطيقا أن تصمد إزاء التحوّلات العميقة التي يعيشها الجسد. لم يعد الجسد ذاتاً تنتج فقط كما في التصوّر الفلسفي والاقتصاد السياسي الحديث، بل أصبح الجسد هو «براديغم الاقتدار والحياة» في أفق التصور البيوسياسي الذي يستأنفه نيغري بعد ميشال فوكو. وحدها بويطيقا poétique فنيّة فريدة بوسعها التعبير عن ممارسة الجميل مثلما ينتجها الجسد. يتعلّق الأمر «ببيوطيقا كونية للأجساد»[42]، بيوطيقا بما هي اقتدار أنطولوجي على عبور هذا العالم ما بعد الحديث نحو حدث مغاير، نحو فيض من الكينونة يمنح المعنى ويقطع مع الصحراء القاحلة: النظام الإمبريالي وسوقه الكبيرة ومسوخه الفظيعة. يكتب نيغري في آخر رسالته حول الجسد ما يلي: «لقد كفّ الفنّ عن أن يكون مجرّد عزاء أو يمثّل قطبية مفارقة أو متعالية، مهما كانت. إنّ الفنّ هو الحياة والتجسّد والعمل. لم يعد الفنّ خاتمة إنّما صار مقدّمة، إنّه بدون فرح وبدون شعر لن يكون ثمّة ثورة، لأنّ الفنّ مرّة أخرى قد استبق الثورة»[43].

الأطروحة العاشرة: الإبداع الفني هو فعل مقاومة

في رسالته التاسعة والأخيرة حول «البيوسياسي» يكاد نيغري يتوه حسب اعترافه الخاصّ في «هاويات التشاؤم»[44]، لكنّه سرعان ما ينجو بنفسه حينما يفكّر بالجمال بما هو فيض العمل الحيّ، وبالفنّ بما هو عمل تحرّر جماعي ناتج عن فيض في الكينونة. فالفنّ إذن هو مقاومة لكلّ أشكال القحط الأنطولوجي ولكل المشاعر الحزينة من قبيل التشاؤم والخوف واليأس. وعليه فإنّ كلّ عملية إبداع هي عملية ولادة، لحظة

41- Negri, *Art et multitude*, op.cit, pp.102-103

42- Ibid, p.111

43- Ibid, p.117

44- Ibid, p.122

خصوبة، لحظة مقاومة للموت وللظلم وللحزن. والسؤال دوماً لدى نيغري هو التالي: «كيف بوسعنا عبور هذه الصحراء؟ كيف نتخيّل من جديد أنّ العالم سينفتح على الفرح؟»[45]. إنّ الخلق الفنّي بهذا المعنى إنّما هو جزء لا يتجزّأ من الحياة المنتجة والعمل الحيوي للجموع. يتعلّق الأمر بقراءة سياسية للفنّ انطلاقاً من مفهوم عُرف كثيراً تحت قلم ميشال فوكو خاصّة، الذي يستأنفه نيغري على نحو مغاير، هو مفهوم «البيوسياسي». وهو مفهوم يحرّر مفهوم السياسة من التصوّر الكلاسيكي له الذي يختزله في مفهوم الدولة ومؤسّساتها، في حين يتعلّق الأمر بعلاقة حميمة بين السياسي وكلّ أشكال الحياة...الجسد، والحقيقة، واللغة، والجنس، والطبّ، والفنّ ... في هذا السياق يكتب نيغري ما يلي: «إنّ الحياة والسياسة، هذه الأقنومات القديمة التي وقع عزلها عن طريق انضباط المعرفة المتعالية للحداثة، صار من المستحيل تمييز الواحدة منها عن الأخرى، إنّ السياسي يتجلّى إذن بوصفه كيفية كينونة غير قابل للعزل عن اللغة وعن إنتاج الذاتية. وإنّ العالم هو هذا المجموع، إنّه البيوسياسي»[46]. أمّا في رسالته الأخيرة حول البيوسياسي فإنّ نيغري يربط بين الفن والحياة، بوصف الفنّ هو إنتاج لفيض من الحياة، وليس مجرّد حقل مستقل لإنتاج بهرج إستطيقي يصلح للمتعة أو للتذوّق أو للتأويل الهرمينوطيقي. يقول نيغري: «نحن نقول إذن إنّ الفنّ كما الولادة ينتمي للجموع. هذا الانتماء هو بيوسياسي، من جهة ما هو خاضع تماماً إلى عمليات إنتاج الذاتية التي تخترق الجموع»[47].

45- Ibid, p.123

46- A.NegrI, *kairos* .., op.cit, p.86

47- A.Negri, *Art et multItude*, op. cit, p.128-129

المراجع

- Antonio Negri, *Kairos, Alma venus , Multitude*, Ed. Calmann- Levy, 2001

- Antonio Negri, **Art et Multitude**, neuf Lettres sur l'art suivies de Métamorphoses, Traduit de l'itlien par J. Revel, N.Guilhot, X.Leconte et N. Sels, Paris, Ed. Mille et une nuit, 2009

- Toni, Negri,» Pour une définition ontologique de la multitude», in Multitudes. 9.Mai-Juin 2002

- «peuples ou multitudes?» Question d'Eric Aliez à Jacques Rancière, in, *Multitudes*, n.9, Mai-Juin 2002

- موريس مر-بونتي، **المرئي واللامرئي**، ترجمة وتقديم د. عبد العزيز العيّادي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008

- T.w.adorno, *Théorie ecthétique*, Traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Elliane Kaufholz, Paris Klincksieck, 1995, p.15

- نيغري، **الفنّ والجموع**، الطبعة الفرنسية المذكورة سابقاً.

- J.f. Lyotard, *La condition postmoderne,* Paris, Minuit, 1979

MominounWithoutBorders

Mominoun

@ Mominoun_sm

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

الرباط – أكدال. المملكة المغربية

ص ب : 10569

الهاتف : 54 99 77 537 212+

الفاكس : 27 88 77 537 212+

info@mominoun.com

www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2017

All rights reserved © 2017