

ييونج - تشول هان

اللا-أشياء

تحوّلات عالم الحياة

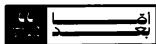


بيونج - تشول هان

اللا-أشياء

تحوّلات عالم الحياة

ترجمة: د. هلال



الفهرس

5	الفهرس
7	مقدمة
11	من الأشياء إلى "الأشياء"
27	من التملك إلى المعاشة
37	الهاتف الذكي
53	صور السلفي
65	الذكاء الاصطناعي
77	منظور الأشياء
79	مكائد الأشياء
83	عكس الأشياء
91	أشباح
95	سحر الأشياء
103	نسيان الأشياء في الفن

- يد هايدجر 111
- الأشياء القريبة من القلب 121
- السكون 127
- استطراد يخصص جهاز تشغيل الأسطوانات (جوك بوكس) 139

مقدمة

في روايتها "شرطة الذاكرة" تروي الكاتبة اليابانية "يوكو أوجاوا" قصة جزيرة مجهولة تواجه أحداثًا غريبة تثير قلق ساكنيها: أشياء تختفي بلا تفسير من دون رجعة، أشياء لها رائحة طيبة، وأشياء لامعة، وأخرى براقة ورائعة: أربطة شعر وقبعات وعطور وأجراس صغيرة وزمرد وطوايع بريديّة، وورود، وطيور. حتى لم يعد الناس يعرفون ما كانت عليه تلك الأشياء في الماضي، ومع الأشياء اختفت الذكريات أيضًا. تصف "يوكو أوجاوا" في روايتها نظامًا شموليًا تظهر فيه شرطة الذاكرة المجتمع من الأشياء والذكريات، وهي تذكرنا بشرطة الفكر في إحدى روايات "جورج أورويل".

يعيش الناس في تلك الجزيرة في شتاء أبديّ من النسيان والضياء، ويُعْطَل كلٌّ مَنْ يُكْتَسَف أنه يسترجع الذكريات، أمّا والدة البطل التي تحتفظ بالأشياء المهذّدة في خزانة سرّيّة، وتحميها بهذه الطريقة، فطاردها شرطة الذاكرة وتقتلها.

هناك تشابهات قوية بين رواية "شرطة الذاكرة" الصادرة عام 1994

وحياتنا المعاصرة، فالיום تختفي الأشياء باستمرار من دون أن نلاحظ، ولأنَّ عدد الأشياء الآن قد تزايد، فإننا لا ندرك اختفاء كثير منها فعلياً، وعلى عكس ديستويا "يوكو أوجاوا" نحن لا نعيش في ظلِّ نظامٍ شموليٍّ تسلبنا فيه شرطة الذاكرة أشياءنا وذكرياتنا بوحشية؛ بل إنَّ هَؤُلا بالتواصل والمعلومات هو ما يجعل الأشياء تختفي، المعلومات؛ أي "لا-أشياء" تحجب الأشياء وتتنزع عنها ألوانها، نحن لا نعيش تحت نظامٍ عنيفٍ، ولكن تحت حكم نظام معلومات يدعي أنَّه الحرية.

في ديستويا "أوجاوا"، يُفَرِّغ العالم تدريجيًّا، وفي النهاية يختفي، كلُّ شيءٍ يسيطر عليه الاختفاء، والتفكُّك التدريجي.

حتى أجزاء الجسد تختفي، وفي النهاية لا يبقى سوى أصوات بلا أجساد تطفو في الهواء بلا هدف، يتشابه حاضرننا من نواحٍ عديدة مع الجزيرة المجهولة بأشياءها وذكرياتنا الضائعة، فعالم اليوم يتلاشى ويغدو معلومات ذات طبيعة شبيهة فحسب كتلك الأصوات التي بلا أجساد.

تنزع الرقمنة من العالم الأشياء والجسد، وتُلغي الذاكرة أيضًا، فبدل الذاكرة لدينا كمّيات هائلة من البيانات، وبدل شرطة الذاكرة لدينا الإعلام الرقمي الذي يؤدي وظيفته من دون عنف وبجهد ضئيل، إنّ مجتمع المعلومات لدينا ليس رتيبًا بالقدر الذي عليه دبستويا "أوجاوا".

تخلق المعلومات سلسلة أحداثٍ وهمية، وتتغذى المعلومات على جاذبية المفاجأة، لكنّ ذلك الانجذاب لا يدوم طويلًا؛ إذ تظهر الحاجة سريعًا إلى مفاجأة جديدة. نحن الآن معتادون على إدراك الواقع بواسطة الانجذاب والمفاجأة، ويوصفنا صيادي معلومات فأننا نصبح عميانًا تجاه الأشياء الثابتة غير الواضحة، تجاه ما هو مُعتاد، وتجاه ما هو عَرَضي ومألوف؛ أي الأشياء التي لا تجذبنا، ولكنها تُرْسَخ وعينا بالوجود.

من الأشياء إلى "الأشياء"

يتكون النظام الأرضي، من أشياء تتخذ شكلًا ماديًا ثابتًا وتوفر بيئة سكني مستقرة، إنها "أشياء العالم"، ووفق مفهوم "حنة آرندت": هي الأشياء "التي وظيفتها وظيفة استقرار الحياة البشرية"،¹ إنها تُصنفي الاستقرار على الحياة البشرية، يُستبدل بهذا النظام الأرضي اليوم النظام الرقمي الذي يُزيل صفة القداسة عن العالم بإضفاء الطابع المعلوماتي عليه. قبل عقود لاحظ مُنظر الإعلام فيليم فلوسر ما يأتي: "الأشياء المادية غير الملموسة تدخل يبتنا حاليًا من الجهات جميعها، وتدفع الأشياء المادية الملموسة بعيدًا، تُسمى هذه اللاأشياء معلومات".²

نشهد اليوم انتقالًا من عصر الأشياء إلى عصر اللاأشياء؛ المعلومات. لم تعد الأشياء تحدّد عالمنا الذي نعيش فيه، نحن لا نعيش على الأرض ونحت السماء؛ بل على "جوجل إيرث" وفي "السحابة"، أصبح العالم غير ملموس أكثر فأكثر، أشبه بالغيوم والأشباح. لم تعد هناك أشياء ملموسة وقابلة للقبض عليها باليد، إنّ الأشياء تعمل على استقرار الحياة البشرية بقدر ما توفر استمرارية "نكمن في حقيقة أنّ البشر، على الرغم من طبيعتهم المتغيرة باستمرار، يمكنهم استعادة

تشابههم؛ أي هويتهم، بواسطة ارتباطهم بالكرسي نفسه وبالطاولة نفسها".³

الأشياء هي مراكز المدوّء للحياة، وقد خمرتها المعلومات الآن تمامًا، والمعلومات هي الأكثر بعدًا عن كونها مراكز المدوّء للحياة، ولذلك لا يمكننا التعلّق بها، فهي ذات أهمية عابرة فقط، إنّها تعيش على قدرتها على المفاجأة، وطبيعة المعلومات العابرة وحدها كفيّة بضمير حقيقة أنّها تزعزع استقرار الحياة، فهي تجلب انتباهنا باستمرار، ويثير تسونامي المعلومات القلق في نظامنا المعرفي.

المعلومات ليست كيانًا ثابتًا وموحّدًا؛ بل تنفطر إلى التماسك الوجودي، يصف "نيكلاس لومان" المعلومات بالآتي: "إنّ كينونتها ليست كينونة وجود، ولكنها كينونة عارضة".⁴

تراجع الأشياء تدريجيًا إلى خلفية اهتمامنا⁵، إنّ التضخّم المفرط الحالي وتكاثر الأشياء دليلٌ على ازدياد اللامبالاة بها، فنحن مهووسون بالمعلومات والبيانات لا بالأشياء، ونحن نتج ونستهلك الآن معلومات أكثر من الأشياء.

لقد أصبحنا حرفيًا في حالة إدمان على التواصل، ونحوكث طاقتنا الشهوانية من الأشياء إلى الأشياء، والنتيجة هي هوس المعلومات، لقد أصبحنا جميعًا الآن مهووسين بالمعلومات، ربما أصبح الهوس بالأشياء شيئًا من الماضي، لقد أصبحنا مولعين بالمعلومات والبيانات، حتى ظهر مؤخرًا "المتيمون بالبيانات".

لقد عززت الثورة الصناعية نطاق الأشياء ووسعت، وأبعدتنا عن الطبيعة والجرف اليدوية، لكن الرقمنة هي التي تقضي على "نموذج الأشياء"، إنها تخضع الأشياء للمعلومات، فتصبح الأجهزة أساسًا ذا رتبة أدنى من البرمجيات؛ أي أن الأجهزة ثانوية مقارنة بالمعلومات، ويمكن زيادة تقليص رتبته. إن إنترنت الأشياء يحول الأشياء إلى عطات معلومات فقط. الطابعات ثلاثية الأبعاد تقلل قيمة وجود الأشياء، فتصبح الأشياء مشتقات مادية من المعلومات فحسب.

ماذا يحدث للأشياء عندما تحترقها المعلومات؟ إن تحويل العالم إلى معلوماتي يحول الأشياء إلى كائنات معلوماتية؛ أي إلى وحدات معالجة معلوماتية. لن تقتصر سيطرة المستقبل على الارتباط بأوهام السلطة والامتلاك؛ بل ستغدو "مركز توزيع معلومات متفلاً" أي

إنفورماتونات (وحدات أو كيانات معلوماتية) تتواصل معنا: "السيارة تخاطبك، وتخبرك تلقائياً عن حالتها العامة، وعن حالتك (قد تتوقف عن العمل إذا كان أدائك دون المستوى المطلوب)، وتقدم لك النصائح وتتخذ القرارات، إلها شريك في مفاوضات شاملة تخص كيفية العيش [...]".⁶

يجب مراجعة تحليل مفهوم "الدازاين" "Dasein" في كتاب هايدجر "الوجود والزمان" في ضوء المعلوماتية التي تحيط بالعالم. يتضمن مفهوم "الوجود في العالم" عند هايدجر "التعامل العملي" مع الأشياء التي تكون إما "حاضرة في متناول اليد" أو "جاهزة للاستعمال". تمثل اليد عنصراً مركزياً في تحليل هايدجر للـ"دازاين". فالـ"دازاين" (التسمية الأنطولوجية للإنسان عند هايدجر) يكشف العالم المحيط به بواسطة اليد، إنَّ عالمه هو مجال الأشياء Dingsphäre. لكننا نعيش اليوم في مجال المعلومات Infosphäre فنحن لا نتعامل مع الأشياء الساكنة التي تُعطى إعطاءً سلبياً، بل نتواصل وتفاعل مع

• - (الدازاين مصطلح للفيلسوف ملرزن هايدجر، يشير إلى الوجود الإنساني أو الوجود في العالم، له ترجمات عديدة مثل "الآنية" لعبد الرحمن بدوي، أو "الوجود هناك" لمطام صفدي - المترجم)

"الإنفومات" Infomaten التي تعمل بوصفها فاعلين يتصرفون ويستجيبون. لم يعد الإنسان "وجودًا" Dasein بل أصبح "كائنًا معلوماتيًا"⁷ Inforg يتواصل ويتبادل المعلومات.

في المنزل الذكي تتولى الإنفورماتونات مهمة العناية بنا، فهي ترعى كل شيء بينما ساكن المنزل الذكي مرتاح البال، ولعل غاية النظام الرقمي التغلب على القلق الذي يُعْلمه هايدجر سمة الوجود البشري المميزة، فالوجود الإنساني هو القلق. ينشغل الذكاء الاصطناعي حاليًا بتخليص الوجود البشري من القلق تمامًا بتحسين الحياة والتخلص من فكرة أن المستقبل مصدر القلق؛ أي بالتغلب على العوارض المستقبلية، فإذا استطعنا التنبؤ بمستقبلنا في صورة حاضر مستواه مُحسَّن أعلى تحسِينٍ ممكن، فلن نشعر بالقلق.

فئات تحليل هايدجر للوجود الإنساني Dasein، مثل "التاريخ" و"الإلقاء" و"الواقعية"، تنتمي جميعها إلى النظام الأرضي،

* - (هذا المصطلح يعني إيجاد الإنسان في هذا العالم من دون خيار منه - المترجم)

* - (وهذا المصطلح يشير إلى مقدرات الواقع المحيطة بالإنسان عند وجوده على الأرض مثل الزمن الذي يوجد فيه والبيئة واللغة والمائلة وغيرها من المقدرات التي تحيط بوجوده على الأرض - المترجم)

فالمعلومات ذات طبيعة تراكمية لا سردية، يمكن عدّها ولا يمكن سردها.

لا تتشكّل المعلومات قصّةً فهي وحدات متقطعة لا تُصل إلا عَرَضًا، فالذاكرة أصبحت أشبه بمخزن تتكلّس فيه جميع أنواع المعلومات، ويحلّ الجمع والتراكم محلّ السرد. يتميز التاريخ والذاكرة باستمرارية سردية تمتدّ فترات زمنية طويلة، ويرتكز المعنى والتناسك على السرد، أما النظام الرقمي فلا تاريخ فيه ولا ذاكرة، لذا فهو يجرى الحياة.

كمشروع دائم التجديد والتحسين الذاتي يرتقي الإنسان فوق "الإلقاء". تعبر فكرة هايدجر "الواقعية" عن حقيقة قيام الوجود البشري على ما هو غير متاح، ويُعدّ مصطلح "الوجود" عند هايدجر اسمًا آخر لما هو غير متاح، ويُعدّ "الإلقاء" و"الواقعية" جزءًا من النظام الأرضي. إنّ النظام الرقمي يلغي مفهوم الوجود البشري، ولا يقبل أيّ أساس غير متاح للوجود.

إن شعار النظام الرقمي هو: الوجود معلومات، لذا فالوجود كلّهُ متاح وقابل للتحكم، وعلى النقيض من ذلك فإنّ مصطلح الشيء عند

هايدجر يمثل الوجود المشروط؛ أي "الواقعية". الشيء هو الشيفرة التي تمثل النظام الأرضي، أما الفضاء المعلوماتي فهو ذو وجهين؛ إذ يمنحنا حرية إضافية من جهة، ولكنه في الوقت نفسه يعرضنا لمراقبة وتحكم إضافيين. تقدم شركة جوجل منزل المستقبل الذكي المترابط كأنه "أوركسترا إلكترونية"، يكون ساكنه المايسترو أو "قائد الأوركسترا".⁸

في الحقيقة إن ما يصفه مؤلفو هذه اليوتوبيا الرقمية هو سجن ذكي، في المنزل الذكي لسنا قادة مستقلين؛ بل نقودنا جهات فاعلة متعددة أو حتى جهات خفية تُملئ علينا إيقاع حياتنا، نحن نعرض أنفسنا لمراقبة بانورامية شاملة: سرير ذكي مجهز بأجهزة استشعار مختلفة يواصل مراقبتنا حتى في أثناء النوم، وباسم الراحة تتسلل المراقبة تدريجياً إلى حياتنا اليومية، فتتحول الجهات المعلوماتية التي نحررنا من هذا العمل الشاق إلى مخبرين أكفأ يراقبونا ويتحكمون بنا. بهذه الطريقة نصبح حييبي عالم المعلومات.

في عالم تسيطر عليه الخوارزميات يفقد الإنسان تدريجياً قدرته على الفعل، ويفقد استقلاليته، ويواجه عالمًا يقاوم جهود الفهم، ويُطبع

قرارات خوارزمية تفتقر إلى الشفافية. وفق ما سبق تصبح الخوارزميات صناديق سوداء، ويضيع العالم في طبقات عميقة من الشبكات المعصية التي لا يستطيع البشر التحكم بها.

لا تحمل المعلوماتُ العالمَ واضحًا ومفهومًا؛ بل قد يكون لها تأثير عكسي، وانطلاقًا من نقطة معينة وما يليها لا تقدّم لنا المعلومات رؤية حقيقية عن الواقع؛ بل تشوّهه. لقد تجاوزنا هذه العتبة منذ زمن طويل، فالتقدم السريع في إترويا المعلومات؛ أي القوضى المعلوماتية، يدفعنا إلى مجتمع ما بعد الواقع.

لقد تلاشى التمييز بين الصواب والخطأ، والمعلوماتُ الآن مُداولّةٌ في فضاء يتجاوز الواقع كثيرًا، فضاء تلاشى الصلة بينه وبين الواقع، فالأخبار الكاذبة في نهاية المطاف نوعٌ من المعلومات، وربما يكون تأثيرها أكبر من الحقائق، المهم هو التأثير قصير المدى، التأثير الفعّال بدل الحقيقة.

تمسك "حنة آرندت" مثل هايدجر بالنظام الأرضي، ولذلك تشير دائمًا إلى الاستقرار والديمومة، فأشياء العالم ترشح الحياة البشرية، وكذلك الحقيقة، فبخلاف المعلومات تتمتع الحقيقة بثبات

الوجود، وتتميز بالديمومة والثبات. الحقيقة هي الواقعية، وتقاوم أيّ تغيير أو تلاعب، وهكذا تشكل أساس الوجود الإنساني: "من منظور تصوّري، يمكننا أن نعبّر عن الحقيقة بأنّها ما لا يمكننا تغييره؛ ومجازيًا هي الأرض التي نقف عليها والسماء التي تمتد فوقنا".⁹

والجدير بالملاحظة أنّ آرندت تضع الحقيقة بين الأرض والسماء، فالحقيقة جزء من النظام الأرضي، وهي التي تمنح الحياة البشرية الاستقرار، أما النظام الرقمي فينهي عصر الحقيقة، ويؤسس دعائم مجتمع معلومات ما بعد الواقع. يسمو نظام معلومات ما بعد الواقع بنفسه فوق الواقع القائم على الحقائق، وتحرّر المعلومات من القيود في شكله ما بعد الواقعي، فحيث لا شيء ثابت كالأشياء، يضيع كل استقرار.

كل ما يستهلك وقتًا يصبح في طريقه إلى الزوال، والحقيقة تستهلك وقتًا، فعندما تتوالى المعلومات سريعًا لا نجد وقتًا للحقيقة. في ثقافتنا التي تتخطى الواقع وتسودها الإثارة تهيمن المواطن والانفعالات على التواصل، وخلافًا للعقلانية فإنّ هذه المواطن والانفعالات غير مستقرة زمنيًا، وهذا يزعزع استقرار الحياة.

إنَّ الثقة والوحد والمُؤولية تُعَدُّ ممارسات تستهلك الوقت أجمعًا، فهي تمتدُّ من الحاضر إلى المستقبل البعيد، وكلُّ ما يرشِّح استقرار الحياة البشرية يُعَدُّ مستهلكًا للوقت، فالوفاء والترابط والالتزام ممارسات تستهلك الوقت. يزعزع تدهورُ البنى الزمنية المستقرَّة، ومنها الطقوس، استقرار الحياة، ويتطلَّب استقرار الحياة سياسة زمنية مختلفة.

يُعَدُّ التمعُّن في المعلومات ممارسة أخرى تستهلك الوقت؛ فالإدراك المتعلق بالمعلومات لا يملك نظرة طويلة وبطيئة، فالمعلومات تصيِّنا بقصر النظر وضيق النَّفس. لا يمكننا التمعُّن في المعلومات، يزول النَّاتِجُ المُتَأَمِّلُ إزاء الأشياء؛ أي النَّفْرُسُ الخَلالي من الغرض الذي يمكن أن يُعَدَّ صيغةً سعادَةٍ، ليحلَّ محلُّه السعي المحموم وراء المعلومات.

نحن اليوم نلهث وراء المعلومات من دون اكتساب معرفة، ونلاحظ كلَّ شيء من دون اكتساب أيِّ بصيرة، ونسافر حول العالم من دون خوض تجربة، وتتواصل بلا انقطاع من دون مشاركة في مجتمع، ونجمع كميات هائلة من البيانات من دون متابعة ذكرياتنا.

نحن نجتمع "الأصدقاء" و"المتابعين" من دون أن نلتقي بـ"الآخر"،
وبهذه الطريقة، تطوّر المعلومات شكلاً من الحياة لا استقرار له ولا
ديمومة.

لا شك في أن للمحيط المعلوماتي أثرًا تحرّريًا؛ فهو يمرّرنّا تحرّراً
فاعلاً من مشقة العمل أكثر ممّا يفعل مجال الأشياء، ويمكن فهم
الحضارة الإنسانية بوصفها إضافة العقلانية التدرّجّي على الواقع.

ينقل البشر قدراتهم الفكرية إلى الأشياء تدريجياً لتؤدي العمل نيابة
عنهم، وتتحوّل الروح الذاتية إلى روح موضوعية في هذه العملية،
وتتعدّ الأشياء التي تتخذ شكل الآلات تقدّمًا حضاريًا؛ لأنّها تحتوي
الدافع - شكل بدائي للروح - الذي يمنحها استقلالية التصرف. في
كتابه "فلسفة الروح" كتب هيجل: «لكنّ الأداة لا تملك النشاط في
ذاتها بعد؛ إنّها شيء خامل [...] - لا بد لي أن أعمل بها؛ لقد وضعتُ
الحيلة بيني وبين الشيئية الخارجية، - لأحفظ نفسي [...] وأدعها
تُسْتَهْلَك [...] - ومع ذلك ما زلتُ أصاب بندوب في يدي؛ إنّ جعل
نفسي شيئًا ما يزال لحظةً ضرورية؛ فنشاط الحركة الخاصّ ليس في

الشيء بعدد، وينبغي أن يُوضَّح في الأداة أيضًا نشاطٌ خاص بها، أي أن
تُجمل ذات فعل ذاتي.¹⁰

الأداة شيء خامل لأنَّ النشاط الذاتي ينقصها، والإنسان الذي
يتعامل معها يحوِّل نفسه إلى شيء، فتظهر ندباتٌ على يديه. مع الآلات
الأوتوماتيكية لم يعد أحد يصاب بالندبات، ومع ذلك لم يكتمل
التحرُّر من العمل بعد، فالآلة هي التي تنشئ المصنع والعامل.

وبناء على ذلك فالخطوة الآتية في مسيرة الحضارة ينبغي ألا تقتصر
على ترسيخ القدرة على العمل في الآلة فحسب؛ بل عليها أن تشمل
الذكاء أيضًا، وهو الشكل الأعلى من الروح في الأشياء. الذكاء
الاصطناعي يحوِّل الأشياء إلى معلومات، وتكمن "الحيلة" هنا في أن
البشر أصبحوا يمتلكون الآن الأشياء التي لا تعمل لصالحهم
فحسب؛ بل تفكّر عنهم أيضًا.

لا تعفي الآلة اليد من العمل، لكنَّ المعلومات تعفيها، ومع ذلك لم
يكن هيجل قادرًا على تخيل الذكاء الاصطناعي، بل ركَّز تركيزًا شديدًا
على العمل، ولم يكن لديه أيُّ سبيل إلى تصوُّر حياة خالية من العمل،
كان الأمر واضحًا بالنسبة إليه: الروح عمل. الروح يد.

تبشر آثارُ الرقمنة التحرُّرَ بحياة تشبه اللعب، فهي تنتج بطاقة رقمية، بطاقة ليستِ الدورة الاقتصادية سببًا فيها. يلخص "فيليم فلوسر" النظام العالمي الجديد الذي تهيمن عليه المعلومات حسب الآتي: "لم نعد قادرين على التمسك بالأشياء، ولا نعرف كيف نتمسك بالمعلومات، لا شيء نتمسك به."¹¹

برغم تشكُّك فلوسر في البداية لكنه تخيّل المستقبل في نهاية المطاف في صور مثالية، فغياب أي شيء نتمسك به يفسح المجال لحفرة اللعب العيشية المميزة. لن يمتدّ إنسان المستقبل بالأشياء، فهو لن يكون "هومو فابر" (الإنسان العامل) بل "هومو لودن" (الإنسان اللاعب). ولن يحتاج إلى الانخراط في العمل الشاق المتمثّل في التغلب على مقاومة الواقع المادي.

سيبرمج بشر المستقبل الآلات لتأدية العمل، وسيصبحون بلا أيدي: "الإنسان الجديد الذي يؤكد حولنا وداخلنا هو في الواقع بلا أيدي، ولم يعد قادرًا على التعامل مع الأشياء، ومن ثمّ لا يمكن للمرء في هذه الحالة التحدث عن الأفعال."¹²

اليد أداة العمل والفعل، أمّا الإصبع فأداة الاختيار، وبشر المستقبل

عديمو الأيدي لا يستعملون إلا أصابعهم، إنهم يختارون بدل أن يفعلوا، ويضغطون على الأزرار لإشباع احتياجاتهم، حياتهم ليست دراما يُجَبَّرُون فيها على الفعل؛ بل هي لعبة.

هم لا يريدون امتلاك أي شيء؛ بل يريدون التجربة والاستمتاع فقط. يشبه البشر عديمو الأيدي في المستقبل "الفونو ساينس" أو "إنسان الهاتف" شبهًا كبيرًا، أولئك المشغولون بهواتفهم الذكية، الهواتف الذكية ساحات لعبهم.

تبدو الفكرة مغرية؛ أن يكون إنسان المستقبل بلا هموم تمامًا يكتفي باللعب والاستمتاع، فهل يُعَدُّ تزايد استخدام الألعاب الطاقي على التواصل والعمل في العالم دليلًا على أن عصر الإنسان بوصفه لاعبًا قد بدأ فعليًا؟ هل يجب أن نرحب بإنسان الهاتف؟ لقد سبقه نيتشه حين قال: "ما يزال المرء يعمل لأن العمل شكل من الترفيه... ينعم المرء ببعض المتعة في النهار، وقليل منها في الليل: لكنه يقدّر الصحة".¹³

مع إنسان الهاتف الذي لا يريد إلا التجربة والمتعة واللعب، نودّع الحرية بمفهوم حنة آرندت؛ أي الحرية المرتبطة بالفعل. مَنْ يفعل يقطع صلته بالموجود، ويحلب للعالم شيئًا جديدًا، شيئًا مختلفًا تمامًا.

الإنسان الفاعل يحتاج إلى التغلب على المقاومة، أما اللعب بخلاف ذلك فلا يتداخل مع الواقع، الفعل "فَعَلَ" Handeln هو الفعل المناسب للتاريخ، أما إنسان المستقبل اللاعب الذي لا يَدَّ له فيجسّد نهاية التاريخ.

يعرف كل عصر الحرية تعريفاً مختلفاً، فالحرية في العصور القديمة تعني أن تكون شخصاً حراً، لا عبداً، أما في العصر الحديث فقد اتجه مفهوم الحرية إلى الداخل وأصبح يعني استقلالية الذات. كانت سابقاً تعني حرية الفعل، أما اليوم فقد اختُصِرَتْ حرية الفعل في حرية الاختيار والاستهلاك. ينفخس إنسان المستقبل، الذي لا يملك يداً، في "الحرية التي تقع عند أطراف أصابعه"¹⁴: "هناك العديد من المفاتيح المتاحة، لدرجة أن أطراف أصابعي لا تستطيع لمسها جميعاً، لذلك يتكوّن لديّ انطباع بأنني حُرٌّ تماماً في قراراتي".¹⁵

الحرية التي تقع عند أطراف أصابعك هي وهمٌ محض، فالاختيار الحرُّ Wahl في الواقع اختيارٌ استهلاكي Auswahl. لن يتاح لبشر المستقبل عديمي الأيدي خيار حقيقي؛ فهم ليسوا فاعلين، إنهم

يعيشون في مرحلة ما بعد التاريخ، ولا يلاحظون حتى أنهم فقدوا
أيديهم.

أما نحن بخلاف ذلك فما نزال نملك أيدينا، ونستطيع الفعل، ومن
ثم نملك القدرة على النقد، فالأيدي وحدها هي القدرة على
الاختيار، وحرية الفعل، وإن شكلاً من التحكم الذي لا يفعل البشر
شيئاً فيه سوى اللعب يُتخذ هيمنة كاملة.

ابتكر "جوفينال" عبارة *panem et circenses* (الخبز والسيرك)
لوصف المجتمع الروماني الذي استحال فيه العمل السياسي، وكان
الناس يُجندون بالطعام المجاني والألعاب المبهرة. وسيكون الدخّل
الأساسي الشامل وألعاب الحاسوب مفهوم الخبز والسيرك الحديث.

من التملك إلى المعايشة

إذا نظرنا إلى المعايشة بالمعنى المجرد فإنها تعني استهلاك المعلومات، فنحن اليوم نفضل المعايشة على الامتلاك، والوجود على الامتلاك. المعايشة شكل من الوجود. لذلك كتب "إريك فروم" في كتابه "أن تملك أو أن تكون": "الامتلاك يشير إلى الأشياء [...] والوجود يشير إلى المعايشة".¹⁶ لم يعد انتقاد فروم للمجتمع الحديث بأنه يركز على الامتلاك بدلاً من الوجود مناسباً تماماً؛ لأننا نعيش الآن في مجتمع معايشة وتواصل، مجتمع يفضل الوجود على الامتلاك، وانتهت قاعدة الامتلاك القديمة: كلما زاد امتلاكي زاد وجودي. قاعدة المعايشة الجديدة هي: كلما زادت معايشتي زاد وجودي.

إن البرامج التلفزيونية، مثل برنامج "نقود مقابل أشياء نادرة" Bares für Rares، تُظهر التغيير غير الملحوظ في المنظور الحياتي المعاصر، فنحن نفرق بلا ألم، وبلا مشاعر تقريباً، عن أشياء كانت عزيزة على قلوبنا سابقاً، واللافت أن معظم المشاركين في البرنامج يرغبون في استخدام الأموال التي يتلقونها من "التجار" في "السفر"، كأن السفر من طقوس الانفصال عن الأشياء.

لقد فقدت الذكريات المخزنة في الأشياء قيمتها فجأة، وعليها أن
تفسح المجال لمعايشات جديدة، ويبدو أن الناس فقدوا القدرة على
التعايش مع الأشياء، أو إضفاء الحياة عليها وجعلها رفيقهم المخلص،
فالأشياء المقربة من قلوبنا تفترض وجود رابط غريزي قوي، أمّا الآن
فلم نعد نرغب في الارتباط بالأشياء أو بالأشخاص. الروابط غير
مؤقتة، فهي تقيد مساحة المعاشات الممكنة؛ أي الحرية بالمعنى
الاستهلاكي.

إننا نتوقع حتى من استهلاك الأشياء أن يوفر لنا معاشات
جديدة؛ فمحتوى الأشياء المعلوماتي، كعلاماتها التجارية مثلاً، أهم
من قيمتها الاستخدامية، فنحن ندرك الأشياء في الأساس بواسطة
المعلومات المضمنة فيها، وعندما نشترى الأشياء فإننا نشترى
ونستهلك المشاعر.

يُشحنُ سرُّ القصص المتجارتِ بالمشاعر، وتزداد قيمتها
بالمعلومات المميزة التي تبعُدُ المستهلك بمعايشات مميزة، ومعايشة
استثنائية أيضاً، ويزداد جانبُ السلعة المعلوماتي أهميةً يوماً بعد يوم
مقارنةً بجانبها المادي.

عنى السلعة الجمالي-الثقافي هو المنتج الفعلي، والآن محل اقتصاد المعاشات محل اقتصاد الأشياء.

إن امتلاك المعلومات أصعب كثيرًا من امتلاك الأشياء، وهذا يوحي بأن المعلومات ملك الجميع، فالامتلاك مرتبط بنموذج الشيء، ولا يُحتكم بعالم المعلومات بواسطة الامتلاك؛ بل بالوصول إليه، وتحل إمكانية الوصول المؤقت إلى الشبكات والمنصات محل التعلق بالأشياء أو الأماكن.

يُصِف اقتصاد المشاركة أيضًا التهاوي مع الأشياء، وهو جوهر التملك، فالتملك قائم على الحمول، وتُصعَّب الرغبة الدائمة في الحركة التهاوي مع الأشياء والأماكن، وتراجع قدرة الأشياء تدريجيًا على تشكيل هويتنا، وتنتج المعلومات الهوية اليوم أساسًا، ونتج أنفسنا بواسطة وسائل التواصل الاجتماعي، والتعبير الفرنسي *se produire* أي "التمثيل على خشبة المسرح"، يعني أننا نقدم أنفسنا تقديمًا مسرحيًا؛ نحن نجسّد هوياتنا بالتمثيل.

يرى "جبريمي ريفكين" أن الانتقال من الملكية إلى الوصول يمثل نقلة نوعية عميقة تُفضي إلى تغييرات حاسمة في عالم الحياة، ويتنبأ ريفكين بيزوغ فجر نوع بشر جديد: "الدخول والوصول هما

مصطلحا العصر الجديد الرئيسان [...] إنَّ تراجع أهمية الملكية في حياة الاقتصاد يشير إلى تغيُّر مُستدامٍ في نظرة الأجيال القادمة إلى الحياة وإلى أنفسهم، ويرجع في الواقع أن يُنتج عالمٌ مبنيٌّ على علاقات الوصول نوعٌ بشريٌّ مختلفًا تمامًا.¹⁷ إنَّ البشر الذين لا يهتمون بالأشياء، أو بالامتلاك، لا يخضعون لـ "أخلاق الأشياء"، التي تقوم على العمل والملكية.¹⁸ إنَّهم يفضلون اللعب على العمل، والمُعاشة والاستمتاع على التملُّك.

يُظهر الاقتصاد أيضًا في مرحلته الثقافية سماتٍ مرجح، وتزداد أهمية الإخراج المسرحي والأداء التمثيلي، ويتبنَّى الإنتاج الثقافي؛ أي إنتاج المعلومات، العمليات الفنية تبنُّيًا متزايدًا، ويصبح الإبداع هو الشعار. في عصر اللأشياء، ثمة شيء يكاد يكون مثاليًا في مفهوم التملُّك؛ إذ يتميز التملُّك بالآلفة والخصوصية. فلكي يكون الشيء مملوكًا يجب أن تكون لديَّ علاقة وطيدة معه، أنتَ لا "تملك" الأجهزة الإلكترونية، ولأنَّنا لم نعد نمتلكها فإنَّنا نلقيها في سلة المهملات سريعًا. التملُّك شيء داخلي ومشحون نفسيًا، والأشياء التي نمتلكها أوعية مليئة بالمشاعر والذكريات، والتاريخ الذي تكتسبه الأشياء

باستخدامها الطويل يمنحها روحًا ويجعلها قريبة إلى القلب.

مع ذلك، لا يمكن إلا للأشياء الخاصة أن تكتسب حياة من روابط غريزية حيوية، وتصبح قريبة من القلب. السلع الاستهلاكية اليوم متهورة ومتطفلة ومبالغة في التعبير، إنها تأتي مُحَمَّلة بأفكار ومشاعر مجهزة مسبقًا تفرض نفسها على المستهلك، ولا يكاد يدخل فيها أي شيء من حياة المستهلك.

بحسب "فالتر بنيامين"، "الملكية أعمق علاقة يمكن أن تربط المرء بالأشياء".¹⁹ فالجامع هو المالك بامتياز.

يرى بنيامين أن الجامع (الساعي لامتلاك الأشياء) شخصية طوباوية، متفد الأشياء المستقبل، "هته" "تحملي الأشياء"، إنه "لا يلجم على طريقته بعالم بعيد أو قديم فقط؛ بل بعالم أفضل أيضًا، عالم ربما لا يحصل فيه البشر على ما يحتاجون إليه حصوًلاً أفضل من عالم اليوم، ولكنه عالم تتحرر فيه الأشياء من مشقة كونها مفيدة".²⁰ في ذلك المستقبل اليوتوبي يستعمل الإنسان الأشياء استعمالاً مغايراً تماماً، استعمالاً ليس استهلاكياً.

يكرس الجامع نفسه بوصفه مخلص الأشياء "لمهمة سيزيفية" تتمثل في تجريد الأشياء من صفتها السلعية بواسطة امتلاكها.²¹ لا يتم "الجامع" عند بنيامين باستخدام الأشياء، أو بقيمتها التبادلية، بقدر ما يتم بتاريخها وملاحظتها، فيتمثل بين يديه عمر الشيء وصورته وحرفته ومالكوه السابقون في "موسوعة سحرية، جوهرها هو مكانة وقدر الشيء الذي أصبح بحوزته".²²

الجامع الحقيقي هو نقيض المستهلك؛ فالجامعون هم "مفرو القدر"، "فيزيونوميو عالم الأشياء"، "قفور أن" يمسك الجامع الأشياء بين يديه، تبدو ملبهته كي يرى بواسطتها ماضيها البعيد.²³

يقتبس بنيامين المثل اللاتيني الشهير *Hapent sua fata libelli* (للكتب مصيرها الخاص). بالنسبة إلى بنيامين للكتاب قدرٌ بقدر ما هو شيء؛ أي أحد الممتلكات. يحمل الكتاب الورقي علامات مادية

* - (الإحالة هنا إلى أسطورة سيزيف في الميثولوجيا اليونانية، الذي حُكم عليه بأن يدحرج صخرة ضخمة إلى قمة الجبل، لتدحرج في كل مرة من جديد إلى الأسفل، فيظل أسير تكرار لا نهائي. أي مهمة عبثية متكررة بلا نهاية - المترجم)

* - علماء الفراسة، واللفظة مشتقة من اللاتينية وتعني الاستدلال على طبيعة الإنسان وشخصيته وسلوكياته من خلال ملاحظة سماته الجسدية - المترجم

تعلية تاريخيًا، أمّا الكتاب الإلكتروني فليس شيئًا، بل معلومات؛ فله وضع وجودي مختلف تمامًا، وحتى إذا كان بحوزتنا فهو ليس ملكية، بل شيئًا يمكننا الوصول إليه. يفتزل الكتاب الإلكتروني الكتاب الورقي إلى قيمة معلوماتية، فليس لهذا الكتاب عُمرٌ ولا مكان ولا حرفة ولا مالك، ويفتقر تمامًا إلى ذاك البُعد الهائي؛ أي المسافة التي يمكن لَقَدْرٍ فرديٍّ أَنْ يخاطبنا منها. لا مكان للَقَدْر في النظام الرقمي، فلا ملامح للمعلومات ولا قَدْر، ولا تسمح بتكوين روابط وثيقة.

لا يُمكن للمرء مثلاً امتلاك نسخة كتاب إلكتروني تكون ملك يد شخص ما، في حين تمنح يد مالك الكتاب (الورقي) نسخة الشخصية وجهها المميز وملاحها. الكتب الإلكترونية بلا وجه ولا تاريخ، ويمكن قراءتها من دون استعمال اليدين، وثمة عنصر ملموس في قلب صفحات الكتاب، وهو أساس كلّ علاقة، فمن دون لمسة جسدية لا يمكن أَنْ تنشأ أيُّ روابط.

لن يكون مستقبلنا مثل يوتوبيا بنيامين غالبًا، إذ تُجرّد الأشياء من طابعها بوصفها سلعة. لقد ولى زمن الأشياء.

تكشف برامج تلفزيونية مثل "نقود مقابل أشياء نادرة" Bares für Rares، أن الأشياء العزيزة على قلوبنا تتحوّل اليوم بلا رحمة إلى سلع، رأسمالية المعلومات شكّل أكثر جِدّة من الرأسمالية، فعل عكس الرأسمالية الصناعية لا تحوّل هذه الرأسمالية العالم الماديّ إلى سلع فحسب؛ بل العالم غير المادي أيضًا.

الحياة نفسها تتخذ شكل سلعة، كما تتحوّل العلاقات الإنسانية كلّها إلى سلع، وتستغلّ وسائل التواصل الاجتماعي أشكال التواصل جميعها. منصّات مثل Airbnb تُسوِّق الضيافة تجاريًا، ورأسمالية المعلومات تغزو كلّ ركن من حياتنا حتى أرواحنا، وتُستبدّل بالموادّ الإنسانية التقيّسات أو الإعجابات، أمّا الصداقات قبل كل شيء فتتحوّل إلى أمور تُحسب، والثقافة برمتها تصبح سلعة.

بسرّ القصص تُستغلّ حتى تواريخ الأماكن لإنتاج قيمة، وتُكرّى المنتجات بقمص قصيرة، ويتلاشى الفرق بين الثقافة والتجارة سريعًا، وتُعيد المواقع الثقافية ابتكار نفسها كعلامات تجارية ربحية.

أصل الثقافة يكمن في الجماعة، إذ تصدر الثقافة قيمًا رمزية تؤسّس مجتمعًا، وكلّما أصبحت الثقافة سلعة تخلّت عن أصلها. إنّ تسويق

الثقافة التجاريّ الشامل وتسلّمها يؤدي إلى تدمير الجماعة، "المجتمع" الذي يُستشهد به كثيرًا على المنصات الرقمية هو شكلٌ جماعةٍ مُسلّم. الجماعة بوصفها سلعةً تعني نهاية الجماعة.

الهاتف الذكي

في بدايات ظهور الهاتف الذكي، أحاطت بهذه التقنية الجديدة حالة السلطة القدرية، كان رنينها المدوي يشبه أمرًا يجب الخضوع له. يصف بنيامين في كتابه "طفولة في برلين مع دخول عام 1900"، كيف كان في طفولته مُستسلمًا بلا حول أمام عنف الجهاز الغامض: "في ذلك الوقت كان الهاتف ما يزال معلقًا كمنبوز يستقرُّ بلا مبالاة بين سلة الغسيل ومقياس الغاز في زاوية من الردهة الخلفية، حيث كان رنينه يضاعف الفزع في منزل برلين، ولمَّا قمعتُ تلك الضجة بعد تلُمُس طويل في المسار المُظلم، وبعد أن سيطرتُ على حواسي بجهد كبير، نزعتُ الساعات اللتين كانتا ثقيلتين كالآثقال الحديدية، ودفعتُ رأسي بينهما، وسلّمتُ بلا هوادة للصوت الذي بدأ يتحدث. لم يكن ثمة شيء يخفّف تلك القوة المروعة التي اقتحمتني بعنفها. كنتُ أعاني عاجزًا؛ إذ انتزعتُ مني الوعي بالزمن وبالواجب والعزم، وجعلتُ تفكيري الخاص عديم الجدوى، وهكذا استحوذ عليّ الصوت؛ ذلك الوسيط الذي جاء بقوة من الجهة الأخرى، فسَلَّمْتُ نفسي لأول اقتراح عابر وصلني عبر الهاتف".²⁴

الوسيط هو الرسالة. رنين الهاتف في الممر المظلم، وأجهزة الاستقبال الثقيلة كالأثقال الحديدية تنبئ بالرسالة وتضفي عليها طابعاً غريباً. كانت أصوات المحادثات الهاتفية الأولى تشبه "خوضاء ليلية"، أما الهواتف المحمولة في جيوننا اليوم فلا تحمل ذلك الوزن الثقيل للقدر. إنها سهلة الاستخدام وخفيفة الوزن، ونستطيع احتواءها بيننا حرقاً. القدر هو تلك القوة الغريبة التي تشل حركتنا، الرسالة كصوت القدر لا تترك لنا مجالاً كبيراً للمناورة، قدرة الهاتف الذكي على الحركة كافية لتمنحنا شعوراً بالحرية، ولا يُفزع رنينه أحداً، الهاتف الذكي لا يجبرنا على السلبية العاجزة، لا أحد يُسلم نفسه لصوت شخص آخر.

الكتابة والتمرير المستمر على الهاتف الذكي إيجاباً تشبه شعائرية، ولها تأثير جوهري في علاقتنا بالعالم: أحذف المعلومات التي لا تثير اهتمامي، وأركز على المحتوى الذي يعجبني، أسيطر على العالم تماماً، يجب أن يتوافق العالم مع رغباتي. بهذه الطريقة يعزز الهاتف الذكي إدراكي لذاتي، ويتميراتي كلها أخضع العالم لاحتياجاتي، يبدو لي العالم في الوهج الرقمي متاحاً تماماً.

وفق "رولان بارت" إنَّ حاسة اللمس "أكثر الحواس كشفًا للغموض، بخلاف البصر الذي يُعَدُّ الأكثر سحرًا".²⁵ فالجبال بمفهومه الجوهري غير قابل لللمس، أُنه يتطلَّب مسافة، وأمام السمو نقف خاشعين.

عندما نصلي نظوي أيدينا، حاسة اللمس تُبَدِّد المسافات، ولا تعرف الدخشة، وتُزِيل الغموض، وتُزِيل الهالة، وتُلْدَس ما يُلْمَس. شاشة اللمس* تَبَدِّد سلبية وجود الآخر، وتُلْغِي كونه غير مُتَاحٍ، إنَّها تُعَمِّم الإكراه اللمسي لجعل كُلِّ شيء مُتَاحًا. في عصر الهواتف الذكية حتى حاسة البصر تستسلم للإكراه اللمسي، وتَفْقِد سحرها وقدرتها عل جعلنا نندعش، إنَّ النظر الماسح للمسافات؛ أي النظر الاستهلاكي، يقترب من حاسة اللمس، إنَّه يتهك حرمة العالم.

لا يبدو العالم بتلك النظرة إلا مُتَاحًا، كُلُّ شيء قَابِلٌ للاستهلاك بالنسبة إلى إصبع السَّبَّابة الذي يكتب هنا وهناك، فالسَّبَّابة التي تطلب السلع أو الطعام تنقل قَسْرًا عاداتها الاستهلاكية إلى مجالاتٍ أخرى، كُلُّ ما تلمسه يَتَّخِذ شكل سلعة.

*-(في الهواتف الذكية - المترجم)

هل تطبيق "تندر" Tinder، تُقلِّل قيمة الآخر، ليصبح أداة جنسية فحسب، ويفقدانه مُميزه، يصبح الآخر قابلاً للاستهلاك.

بالتواصل الرقمي يزداد غياب الآخر، إذ تتيح لنا الهواتف الذكية الانزواء في فقاعات تحجبنا عن الآخر، ولا تتضمن الاتصالات الرقمية صيغةً مُحاطبة* إلا نادراً، فلا يُحاطَب الآخر مباشرة. إننا نُفَضِّل كتابة الرسائل النصية على الاتصال؛ لأننا في الكتابة أقل استسلاماً للآخر، وهكذا يُخَفِّض الآخر بوصفه صوتاً.

التواصل عبر الهاتف الذكي مُجرَّد من الجسد والنظر.

إنَّ للمجتمع بُعداً جسدياً، ولأنَّ التواصل الرقمي يفتقر إلى الجسد، فإنه يُضَعِّف الجماعة، كما يرشِّخ النظر استقرار الجماعة.

تُخَفِّض الرقمنة الآخر بوصفه "نظرة"، وغياب النظرة في العصر الرقمي مسؤول جزئياً عن فقدان التعاطف، فعندما يخلِّق أحد الوالدين في هاتف ذكي، يُحرِّم الرضيع النظرة، فنظرة الأم خاصةٌ توفِّر له الاستقرار وتأكيد الذات والتواصل، النظرة تبني ثقة أصيلة، ومن دون النظرة تتكوَّن علاقة مضطربة مع الذات والآخرين.

*-(مثل عزيزي/ عزيزي- المترجم)

ما يميز الهاتف الذكي عن الهاتف المحمول التقليدي هو أنه ليس هاتفًا فحسب؛ بل هو في المقام الأول وسيلة نقل الصور والمعلومات. لا يصبح العالم متاحًا وقابلًا للاستهلاك بالكامل إلا عندما يُجسّد في صورة: "الصورة تعني [...] ما يُقال في التعبير الدارج، أن تكون في الصورة" بخصوص شيء ما [...] إن عبارة وضع المرء نفسه في صورة شيء ما تعني أن يُقيّم الموجود ذاته في كينونته كما هو قائم أمام نظره، وأن يحافظ عليها دائمًا بوصفها موضوعًا حاضرًا أمامه".²⁶

يعرض الهاتف الذكي العالم، ويستحوذ عليه بتحويله إلى صور، فالكاميرا والشاشة عنصران أساسيان في الهاتف الذكي؛ لانهما يُجعلان العالم إلى صور، والصور الرقمية تُحوّل العالم إلى معلومات متاحة.

الهاتف الذكي "إطار" بمفهوم هايدجر: "الإطار، جوهر التكنولوجيا، يجمع في ذاته جميع أشكال التوضع التي تجعل الأشياء متاحة؛ الوضع أو الاستدعاء أو التصوير أو الإنتاج. وتتجاوز الخطوة التالية في عملية التمدّن تحويل العالم إلى صور فحسب، إنها تتكوّن من إنتاج العالم بواسطة الصور؛ أي إنتاج واقع فائق الواقعية.

* - (بمعنى أن تكون على دراية - المترجم)

يتألف العالم من أشياء بوصفها موضوعات، وكلمة "موضوع" Objekt تعود في أصلها إلى الفعل اللاتيني obicere، الذي يعني "أن يُقابل"، أو "يُطرح في مواجهة"، أو "يُعرض به"، يمكنه طابع المقاومة بما تحمله من معارضة كامنة. الشيء في الأصل هو ما يُتجه نحوي، وما يقف أمامي ويعارضني، أما الأشياء الرقمية فلا تمتلك طابع المواجهة الكامن في الـ obicere، فلا نعتبرها مقاومة. الهاتف الذكي ذكيٌّ لأنه يجرد الواقع من طابعه المقاوم، فحتى سطحه الأملس يوحي بانعدام المقاومة، وعلى شاشته الناعمة التي تعمل باللمس يبدو كلُّ شيء هادئًا ومرحًا.

كل شيء متاح ويمكن بلوغه بضغطه أطراف أصابعك. إنَّ سطح الهاتف الذكي الأملس مُتملِّقٌ رقميٌّ يتزع منا 'الإعجاب' انتزاعًا مستمرًا. قد تكون الوسائط الرقمية فعّالة في التغلب على مقاومة المكان والزمان، لكنَّ سلبية المقاومة تحديداً هي ما يشكّل التجربة، والبيئة الذكية لعدم المقاومة الرقمية تؤدي إلى فقر العالم والتجربة.

الهاتف الذكي أهم وسيلة معلوماتية في عصرنا؛ فهو يجعل أشياء كثيرة غير ضرورية ويُقلِّل أيضًا شأنَ العالم باختزاله إلى معلومات.

يتراجع الجانب المادي للهاتف الذكي، وتحمل المعلومات محله؛ فلا تُدرك ماديته بحد ذاتها. ولا تختلف الهواتف الذكية كثيرًا في مظهرها، فهي مدخلنا إلى عالم المعلومات.

تُزودنا الساعة التناظرية أيضًا بمعلومات عن الوقت، لكنها ليست معلومة، بل شيئًا، إنها زينة جانبها المادي محوري فيها. أما المجتمع الذي يهيم عليه المعلومات والوحدات المعلوماتية فمجتمع خالٍ من الزينة. كانت الزينة في الأصل تعني الملابس الفاخرة، أما اللاأشياء فعارية.

إنَّ الجمال والزخرفة من سمات الأشياء، إنها أسلوب الحياة في إخبارنا بأن الحياة تتجاوز الاكتفاء بالأداء. كانت الهياكل الزخرفية في العصر الباروكي مسرح الآلهة، وإذا أخضعنا الحياة كلها للوظيفة والمعلومات فإننا نطرد الوجود الإلهي منها.

يُعَدُّ الهاتف الذكي رمزَ عصرنا، فهو خالٍ من أيِّ تحميل، ويغلب عليه الطابع السلس والمستقيم، حتى التواصل بالهواتف الذكية يفترق إلى سحر الأشكال الجميلة، ويغلب عليه طابع البساطة الذي يجد أفضل تعبير له في المؤثرات. الهاتف الذكي يزيد حدة فرط-التواصل

الذي يسوي كل شيء ويصقله حتى يفقد تمايزه، ليتهي إلى توحيد قسري أو مساواة تقتل التمايز. نعيش فعلاً في "مجتمع التفرّدات"، لكنّ المفارقة أنّ المتفرّد حقاً، وغير القابل للمقارنة، لا يكاد يحضر فيه. نحمل هواتفنا الذكية في كل مكان، ونسلم إدراكنا لها، ندرك الواقع من "فلتر" الشاشة، ونختصر النافذة الرقمية الواقع إلى معلومات نسجلها. فلا اتصال مادي بالواقع؛ فالواقع محروم من وجوده، ولم نعد ندرك اهتزازات الواقع المادية، ونجرّد الإدراك من التجسّد. يُزيل الهاتف الذكي الواقعية عن عالمنا. الأشياء لا تتجسّس علينا، لهذا نتق بها، أما الهاتف الذكي فعلى النقيض من ذلك فهو ليس مخبراً فحسب؛ بل مخبراً فعّالاً جداً يُبقي مُستخدمه تحت المراقبة المستمرة. أي شخص مُلِمّ بحياته الخوارزمية الداخلية سيُشعر حقاً بأنّ هاتفه الذكي يتبعه.

إنّه يتحكّم بنا ويبرمجنا، ولنا نحن من نستخدم الهاتف الذكي؛ بل هو من يستخدمنا، فالفاعل الحقيقي هو الهاتف الذكي، ونحن تحت رحمة هذا المخبر الرقمي، ونتحكّم بنا وتشبّثنا جهات مختلفة من تحت السطح.

الهاتف الذكي لا ينطوي فقط على جوانب تحريرية، فلا فرق

جوهرية بين أن نكون متاحين طوال الوقت وأن نكون مستعبدين.

يمكن وصف الهاتف الذكي بأنه معسكر عمل متنقل نحتجز فيه أنفسنا طوعاً، وهو أيضاً جهاز إباحي: تكشف أنفسنا بواسطته طوعاً. يعمل الهاتف الذكي كصندوق اعتراف متنقل، إنه استمرار لـ "الحكم المقدس لكرسي الاعتراف"²⁷ في شكل آخر، كل شكل للحكم يصنع لنفسه "نُصب المقدسة".

يتحدث اللاهوتي "إرنست ترولتش" عن "النُصب المقدسة التي تُبهر خيال الشعب"²⁸. تُبَيّن هذه الأدوات الحكم بجعله عادة، وترسخه في الجسد. في الألمانية تعني كلمة *devot* أيضاً "الخضوع"، وقد رُسِّخَت المواقف الذكية مكانتها بوصفها أدوات إخضاع في النظام النيوليبرالي، ويصفها أجهزة تُلَبّي غرض الخضوع فهي تشبه "إكليل الورود"، من حيث كونها متنقلة وسهلة الاستخدام. "الإعجاب" هو المرادف الرقمي للفظ "آمين". بالضغط على زر الإعجاب، تُخضع أنفسنا لسياق الحكم.

* - (أي رموزه وطقوسه الخاصة، أشبه بالأنف التعلبية التي يستخدمها كادوات لترسيخ شريعته المترجم)

المنصات الرقمية مثل فيسبوك وجوجل تمثل أسيادنا الإقطاعيين الجدد، ونحن نعمل بلا كلل في أراضيهم، ونتجج البيانات القيمة التي يستغلونها. نشعر بالحرية مع أننا مُستغلون تمامًا، ومُسيطر علينا. لا مقاومة في نظام يستغل الحرية. يبلغ الحكم ذروته حين يغدو هو والحرية واحدًا.

في ختام كتابها "عصر رأسمالية المراقبة"، تستدعي "شوشانا زوبوف" ظاهرة المقاومة الجماعية، حين تُشير إلى سقوط جدار برلين: "سقط جدار برلين لأسباب عدّة، لكنّ الأهم تمثّل في قول سكان برلين الشرقية لأنفسهم: كفى! نحن أيضًا نستطيع أن نكون مؤلفي حقائق جديدة وعظيمة وجيلة تجعل المستقبل الرقمي موطنًا للبشرية. كفى! فليكن هذا إعلاننا".²⁹

يختلف النظام الشيوعي الذي يقمع الحرية اختلافًا جوهريًا عن رأسمالية المراقبة النيولبرالية التي تستغل الحرية، نحن نعلمون جدًّا بإدماننا الرقمي وبالتواصل لدرجة أننا لا نستطيع رفع صوت المقاومة والصراخ: "كفى!". ببساطة، لا مكان هنا لأي فكرة رومانسية عن الثورة.

بعبارتها المأثورة "أحني عما أريده" نطقَت الفنانة المفاهيمية جيني هولسر بحقيقة يبدو أن شوشانا زويوف قد غفلت عنها.

النظام النيوليبرالي بحد ذاته ذكي^٥، فالسلطة الذكية لا تعمل بواسطة الأوامر أو المحظورات، إنها لا تحملنا خاضعين؛ بل تابعين ومدمنين، إنها تلبي احتياجاتنا بدل كسر إرادتنا، إنها تريد أن تكون محبوبة، إنها متساهلة لا قمعية، إنها لا تحكم علينا بالصمت؛ بل يُطلب منا باستمرار مشاركة آرائنا وتفضيلاتنا واحتياجاتنا ورغباتنا، حتى سرد قصص حياتنا. تُخفي السلطة الذكية نيتها التحكم بواسطة الظهور بمظهر الودود والذكي. لا يُدرك التابع أنه خاضع؛ بل يظن نفسه حراً. أما الرأسمالية فتبلغ ذروتها وترتقي إلى رأسمالية "الإعجاب"^٦. ولأنها متساهلة فإنها لا تخشى المقاومة أو الثورة.

بسبب علاقتنا شبه التكافلية بهواتنا الذكية يرى بعضهم أنها أصبحت تمثل "شيئاً انتقاليًا"^٧، وهو المصطلح الذي صاغه المحلل النفسي "دونالد وينيكوت" للإشارة إلى الأشياء التي تضمن للطفل

٥- (زر الإعجاب - المترجم)

٦- (يمكن تسميته أحياناً وسيطاً - المترجم)

عبورًا آمنًا نحو الواقع، فبمساعدة الأشياء الانتقالية فقط يستطيع الطفل إنشاء منطقة لعب، "منطقة وسيطة"،³⁰ يسترخي فيها كأنه في مكان استراحة آمن لا نزاع فيه.³¹ تبني الأشياء الانتقالية جسرًا إلى الواقع، إلى الآخر الذي يفلت من قبضة خياله الطفولي عن القدرة المطلقة.. ينشأ الأطفال الصغار مُبكرًا بأشياء مثل زاوية بطانية أو وسادة، ليضعوها في أفواههم أو ليمسحوا فيها، ولاحقًا يملكون شيئًا كاملاً، مثل دمية أو لعبة محشوة. للأشياء الانتقالية وظيفة وجودية؛ فهي تمنح الطفل شعورًا بالأمان، وتزيل خوف الوحدة، وتخلق لديه الثقة والشعور بالحماية.

تُمكن الأشياء الانتقالية الأطفال من النمو ببطء في العالم، فهي أول الأشياء في العالم التي توفر الاستقرار لحياة الطفل المبكرة. يبنى الطفل علاقة قوية وعميقة مع الشيء الانتقالي الذي يمتلكه، فهذا الشيء لا يجب تعديله أو غسله، كما لا يُسمح لأي شيء بمقاطعة تجربة القرب، ويصاب الطفل بالذعر إذا فقد ذلك الشيء المحبوب.

يملك الطفل الشيء الانتقالي، ولكن لذلك الشيء أيضًا حياة خاصة به نسبيًا، ويبدو نظيرًا شخصيًا مستقلًا للطفل؛ إذ توفر الأشياء

الانتقالية مساحة حوارية تمكّن الطفل من مواجهة الآخر.

يكون لنا عادة ردّ فعل يتسم بالرهب الخارج عن السيطرة عندما نفقد هواتفنا الذكية، كما تربطنا بها علاقات حميمة، ولا نرغب في إعطائها للآخرين.

هل يمكن إذاً فهم الهاتف الذكي بوصفه شيئاً مرحلياً كذمية دُبّ رقمي مثلاً؟ ولكن حقيقة أنّ الهاتف الذكي شيء نرجسيّ تنفي ذلك، فالشيء الانتقالي يمثل الآخر، يخاطبه الطفل، ويعانقه كأنه شخص آخر. لا أحد يعاني هاتفاً ذكياً، لا أحد ينظر إليه كنظير مستقلّ، فهو بخلاف الشيء الانتقالي ليس شيئاً عزيزاً على قلوبنا، وليس بديلاً لا يُعوّض، فنحن نشترى هواتف ذكية جديدة بانتظام.

طريقة لعب الطفل بالشيء الانتقالي تشبه الأنشطة الإبداعية اللاحقة كالفنون مثلاً، فهي تُتيح له مساحة حرّة. يتقمّص الطفل دور الشيء الانتقالي كأنه في حلم، فيطلق العنان لخيالاته، ويضفي على الشيء الانتقالي قيمةً رمزيّة، فيصبح الشيء وعاءً تتجمّع فيه أحلام الطفل، أما الهاتف الذكي فيخالف ذلك إذ يُفرقنا بالمحفّزات، ويكبّت خيالنا.

الأشياء الانتقالية فقيرة المحفزات، وهي من ثمَّ تكثف الانتباه وتنظمه، أما سيل المحفزات القادم من الهاتف الذكي فيشتت انتباهنا. وفي حين يساعد الشيء الانتقالي النفس على الاستقرار، فإنَّ الهاتف الذكي يزعزع استقرارها.

تُشبه الأشياء الانتقالية علاقةً مع الآخر، بخلاف ذلك علاقتنا بالهاتف الذكي نرجسية. يُشبه الهاتف الذكي في نواحٍ عدَّة ما يُسمى "الشيء التوحدّي". يمكننا أيضًا تسميته الشيء الترجسي.

الأشياء الانتقالية ناعمة يحتضنها الطفل فلا يشعر بنفسه، بل بالآخر. أما الأشياء التوحدية فهي صلبة: "صلابة الشيء تسمح للطفل، عند لمسها والضغط عليها بأنَّ يشعر بنفسه لا بالشيء نفسه".³² تفتر الأشياء التوحدية إلى بُعد الآخر، إلّاها لا تُغذّي خيالنا، فتعائمُنّا معها متكرّر لا إبداعيّ. التكرار والقسر يُميزان علاقتنا بالهاتف الذكي.

كما هو الحال مع الأشياء الانتقالية تُعدُّ الأشياء التوحدية بديلاً عن الشخص الغائب، لكنّها تُجسد هذا الشخص في شيء، إلّاها تزيل عنه مفهوم أنّه شخص آخر.

"تُعَدُّ الأشياء التوحيدية المثال الأشدَّ نظرًا على حلول الأشياء على
البشر، حتى إنها تمنحنا الأمور التي يصعب تقديرها أو التنبؤ بها، كما
تقينا الانفصالات المحتمل حدوثها غالبًا، وهي جزء لا مفر منه في
العلاقات مع البشر الذين يتصرفون باستقلالية، ويتعبّر أكثر نظرًا:
إنّها ممكّنتنا تمامًا من تجنب إدراك الآخرين بوصفهم بشرًا مستقلّين"³³.

التشابه بين الهواتف الذكية والأشياء التوحيدية واضح، فبخلاف
الأشياء الانتقالية الهاتف الذكي صلب؛ فهو ليس دمية دُب رقمية؛ بل
هو شيء نرجسي متوحد نشعر فيه بأنفسنا أكثر من أي شيء آخر، ومن
ثمّ فهو يُدمّر التعاطف. نستخدم الهاتف الذكي للانسحاب إلى عالم
نرجسي نحمي فيه أنفسنا من الغموض الذي يحيط بالآخر.

يفضح الهاتف الذكي الآخر في تناولنا بتجسيده كشيء، إنه يحوّل الـ
أنت إلى شيء فقط. اختفاء الآخر هو السبب الوجودي وراء شعورنا
بالوحدة بسبب الهاتف الذكي، نحن نتواصل بإلحاح وإفراط، لأننا
كائنات وحيدة خاوية، لكنّ الإفراط في التواصل لا يُشبع، ولأنه يفتقر
إلى وجود الآخر، فإنّه يُعمّق الوحدة.

صور السلفي

إن الصورة الفوتوغرافية التناظرية شيء لا يُنسى، ونحن نحرص كل الحرص على الحفاظ عليها، كما نفعل مع كل ما هو عزيز على قلوبنا، وبسبب طبيعتها المادية فهي هشة ومعرضة للشيخوخة والتلف. تُؤكّد وتموت "ككائن حي"، تُؤكّد على مستوى حبيبات الفضة النابتة، تزدهر لحظة، ثم تشيخ... وبسبب تعرضها للضوء والرطوبة، فإنّها تذبل وتضعف وتتلاشى³⁴. كما يجسد التصوير التناظري مفهوم زوال المرجع، فالشيء المصور يتراجع بلا هوادة إلى الماضي. إنّ التصوير الفوتوغرافي يعلن الحِداد.

تُهيمن دراما الموت والبعث على نظرية بارت في التصوير الفوتوغرافي التي يُمكن تصورها كنوع من تمجيد التصوير الفوتوغرافي التناظري. الموت قلز الصورة الفوتوغرافية لأنّها شيء هش، لكنّ التصوير الفوتوغرافي في الوقت نفسه وسيلة بعث؛ فهو يلتقط أشعة الضوء المنعكسة على الأشياء المصورة ويحفظها على هيئة حبيبات فضية، إنّّه لا يُعيد ذكريات الموتى فحسب؛ بل يجعل تهميرة /الحضور أمراً ممكناً حين يُحييها مجدداً.

يمكن تشبيه التصوير الفوتوغرافي بالـ "إكتولازم"،³⁵ إنه "فيض
سحري من المرجع"³⁵ⁿ، خيمياء خلود غامضة: "يتجسد فيها جسد
المحبيب بواسطة معدن ثمين أبدي: الفضة. ويُضاف إلى ذلك فكرة
أن لهذا المعدن حياةً كباقي معادن الخيمياء".³⁶ التصوير الفوتوغرافي
هو الحبل السري الذي يربط الناظر بجسد المحبوب بعد موته، إنه
يحقق بغيث جسد المحبوب وينقله من تلاشي الموت.

وهكذا فإن للتصوير الفوتوغرافي "علاقة ما بالبعث".³⁷ تُعدُّ
رواية "كاميرا لوسيدا" لبارت نتاج عمل عميق يمثل الجلداء،
يستحضر المؤلف بحساسية بالغة أمه المتوفاة، فيكتب عن صورة
فوتوغرافية لأمه لم تُنشر في الكتاب³⁸: "لذا فإن صورة حليقة الشتاء،
مع ألها ربيما بهتت، لكنّها تمثّل بالنسبة إليّ كنز أشعة انبعثت من أمي في
طفولتها، من شعرها، وبشرتها، وفستانها، ونظراتها، في ذلك
اليوم".³⁸ يستعمل بارت كلمة "صورة فوتوغرافية" بأحرف كبيرة

•- (الملكة التي تُقرّز من جسد الوسيط الروحي في أثناء الجلسة الروحية وينظر إليها على أنها لجسد

الأرواح)

•- (المصور - المترجم)

•- (هي الغالب الحاضر)

PHoto GrAPHIE، كالأها وصفة خلاص، بل "ثبوت القيامة".
إن تجرمة هشاشة الحياة البشرية التي يُعزّزها التصوير الفوتوغرافي
تؤكد حاجة إلى الخلاص، وهكذا يربط جورجيو أجامبين التصوير
الفوتوغرافي بفكرة البعث، مُطلقاً عليه اسم "نبوءة الجسد المجيد".³⁹
يطلق الشخص المصور "خطاباً صامتاً"، "مطالبةً بالخلاص"⁴⁰:

"يطالبنا الشخص الحاضر المعروض في الصورة بشيء ما... حتى
لو نُسيَ الشخص الحاضر في الصورة اليوم نسياناً تاماً، حتى لو نُحيَ
اسمه إلى الأبد من الذاكرة البشرية؛ أو بالأحرى لهذا السبب تحديداً
فإن ذلك الشخص وذلك الوجه يطالبان باسمهما؛ يطالبان بالآلا
يُنسيَ".⁴¹ إن ملاك التصوير الفوتوغرافي يُجسد باستمرار وعذ البعث،
إنه ملاك التذكّر والخلاص، إنه يرفعنا فوق هشاشة الحياة.

ينقل التصوير التناظري آثار الضوء الصادرة عن الجسم بواسطة
الصورة السلبية، إلى الورق. الصورة التناظرية صورة ضوئية، يؤكد

* - (كلمة ير للبعث، وكلمة ثبوت مأخوذة من التوراة، سفر القضاة 12، حيث استُخدمت

ككلمة اختبار لتمييز الأنا عن الآخر - المترجم)

* - (النيجاتيف - المترجم)

الضوء في غرفة التحميص مجدّدًا، لذلك فإنّ غرفة التحميص في الواقع غرفة مضبّطة، أما الوسيط الرقمي فيحوّل أشعة الضوء إلى بيانات؛ أي إلى علاقات رقمية.

البيانات بلا ضوء، ليست مضبّطة ولا مظلمة، البيانات تُعيق نور الحياة، الوسيط الرقمي يُعيق العلاقة السحرية التي تربط الجسم بالتصوير الفوتوغرافي بواسطة الضوء. "الفوتوغرافيا التناظرية" شيء مُشابه، الخيمياء نظيرُ الضوء؛ حيث تكون أشعة الضوء الصادرة من الجسم محفوظة في حبيبات فضية. بخلاف ذلك لا تشابه بين الضوء والأرقام، الوسيط الرقمي يحوّل الضوء إلى بيانات، وفي هذه العملية يفقد الضوء معناه، في التصوير الرقمي تُفسيح الخيمياء المجال للرياضيات، إنّها تُزيل سحر التصوير الفوتوغرافي.

التصوير التناظري "شهادة حضور".⁴² إنّّه يشهد عل أنّه "كان كذلك".⁴³ إنّهُ مغرم بالواقع: "الشيء الوحيد الذي يثير اهتمامي في الصورة هو أنّها تُظهر شيئًا موجودًا أراه كما هو لا أكثر ولا أقل، إنّها هذا موجود بالفعل!"⁴⁴. وإذا "كان كذلك" هو حقيقة التصوير الفوتوغرافي، فإنّ التصوير الرقمي محض وهم، التصوير الرقمي ليس

إشعاعاً بل *إزالة لموضوع الصورة*، التصوير الرقمي لا يشكل ارتباطاً قوياً و*غريزياً* بالموضوع.

فهو لا ينغمس في الشيء، ولا يُغرم به، ولا يستلحيه، ولا *يمجاوره*. لا يبني على لقاء فريد مع الشيء لا رجعة فيه. إنَّ المفوَّض بالروية نفسها في هذه الحال هو الجهاز لا أنت، كما أنَّ إمكانات المعالجة الرقمية اللاحقة تُضعِف الصلة بالأصل.

إنَّها تجعل الإخلاص للواقع مستحيلاً. إذ تُصبح الصورة ذاتية المرجعية بانفصالها عن المرجع. يُؤلَّد الذكاء الاصطناعي واقعا "فوق-الواقع" مُوسَّعا غير موجود، واقعا مُفرطاً لم يعد يتوافق مع الواقع، مع مرجع حقيقي، التصوير الرقمي "فوق-واقعي".

إنَّ التصوير التناظري بوصفه وسيطاً تذكُّري يروي قصة، مصبِّراً، إنَّه مُحاط بأفق أشبه برواية:

"التاريخ جزء من الصورة [...] لأنَّه يُثير الفضول، ويُمكن من حساب الحياة والموت، واختفاء الأجيال المحتَّم: ربَّما ما يزال إنرست، التلميذ الذي صوَّره كيرتيش عام 1931، حيًّا حتى اليوم (ولكن أين؟ كيف؟ يا لها من رواية!)".⁴⁵ التصوير الرقمي ليس رواية، بل

حلقاتٍ متقطعةً. تُنشئ المواقف الذكية نوعًا من التصوير له صفة زمنية مختلفة تمامًا، زمنًا بلا عمق زمني، بلا اتساعٍ يشبه الرواية، تصويرًا بلا مصير أو ذكرى؛ أي تصويرًا لحظيًا.

أشار فالتر بنيامين إلى أن القيمة العَرَضِيَّة في التصوير الفوتوغرافي تُهمِّش القيمة الطقسية تهميشًا متزايدًا، ومع ذلك لا تنسحب القيمة الطقسية بلا مقاومة، "قَسَمَات الوجه الإنساني" هي "موطنها" الأخير. وهكذا تشكّل صورة البورتريه جوهر التصوير الفوتوغرافي المبكر، وتستمرّ القيمة الطقوسية، تعيش وتستمر في "عبادة تذكّر الأحبة البعيدين أو الراحلين".

يُضفي "التعبير العابر للوجه البشري" على التصوير الفوتوغرافي هالة فيكسوه بـ "جمال حزين لا يُضاهى"⁴⁶، واليوم، يغزو الوجه البشري عالم التصوير الفوتوغرافي مجددًا، متمثلًا في صورة السيلفي، تُحوّل صورة السيلفي ملامح الوجه وقساياه إلى وجه فقط يُعرّض على منصات رقمية مثل فيسبوك، وبخلاف الصور الشخصية التقليدية تكتسي صورة السيلفي بقيمة عَرَضِيَّة، وتختفي قيمتها الطقسية تمامًا، صورة السيلفي وجهٌ معروضٌ بلا هالة، يفتقر إلى الجمال "الحزين"؛ ويتميز بالبهجة الرقمية.

لا يقتصر جوهر السيلفي على النرجسية وحدها، إذ يُعني عليه الوضعُ الشخصي والمكانةُ الاجتماعيةُ طابعًا جديدًا. السيلفي ليس شيئًا بل معلومة، لا شيء. اللاشيء يحملُ عملَ الأشياء: وهذا ينطبق أيضًا على التصوير الفوتوغرافي، فالهاتف الذكي يُلغي الصور الفوتوغرافية، وتقتصر مصداقية صور السيلفي، بوصفه معلومة، على التواصل الرقمي. وَكَحَالِ الصور الفوتوغرافية تتلاشى الذكريات والمصير والتاريخ.

صورة PHotoGrAPHIE أم بارت هي شيء، لكنه شيء عزيز على قلبه، إنها تعبير خالص عنها بوصفها شخصًا، هي الأم. الأم حاضرة في هذه الصورة بوصفها شيئًا، ونجسُ الصورة حضورها، ولائها شيء عزيز على القلب تبقى الصورة بعيدة عن التواصل، فالعرض سيدُّها، وهذا هو السبب تحديدًا وراء عدم إعادة بارت إنتاج الصورة في كتابه، على الرغم من حديثه المستمر عنها، إنَّ جوهر الصورة يماثل جوهر السَّرِّ. يشير مصطلح "أركانوم" إلى صندوق (أركا)* - صورة بارت محفوظة في صندوق وسط أشياء متفرقة، هي

* - (الحكمة الباطنية أو المعرفة السرية في الفلسفة أو التصوف - المترجم).

كالسّر. لو عُرِضَتْ على الآخرين لفقدت سحرها فوراً، ولذلك يحتفظ بها صاحبها لنفسه حصرياً.

هذا الاحتفاظ بشيء للذات غريبٌ عن طابع صور السيلفي وغيرها من الصور الرقمية، إنَّها تواصل بصري؛ معلومات. التقاط صورة سيلفي فغل تواصل، يجب أن تُعرَض على الآخرين، ويجب مشاركتها، فالعرض جوهرها، أمّا طابع الصورة فهو سرٌّ.

صور السيلفي ليست مُصمَّمة للاحتفاظ بها، فهي ليست وسيلة تذكُّر، لذا لا أحد يطبعها، وترتبط صور السيلفي باللحظة نفسها كأيّة معلومة، فال تكرار لا طائل منه. يُعرَف بصور السيلفي مرة واحدة فقط، وبعد ذلك تصبح حالتها كحالة رسالة سُجِّلَتْ على جهاز الرُّدّ الآلي واستمع إليها المرء مُسبقاً.

التواصل الرقمي للصور يحولها من صور إلى معلومات مجردة، منصة سناب شات للمراسلة التي تحذف الصور بعد ثوان قليلة تناسب تماماً طابع صور السيلفي.

لصور السيلفي طابعُ التواصل الشفهيّ الزمنيّ نفسه، حتى أنواع الصور الأخرى التي يلتقطها الناس بالهواتف الذكية تُعامل

كمعلومات لم يعد لها وجود مادي ملموس، وتختلف مكانتها اختلافاً جوهرياً عن مكانة الصور التناظرية، فالصورة التناظرية تُصَبُّ تذكاري أكثر من كونها لقطة.

تُجسّد منصة سناب شات ذروة التواصل الرقمي الفوري، وتُجسّد الزمن الرقمي في أنقى صورهِ. اللحظة هي كُلُّ ما حيُّ.

إنَّ قصص سناب شات ليست قصصاً بالمعنى الحرفي للكلمة، إنها ليست سردية؛ بل مادةٌ مُضافة فحسب، وليست أكثر من قائمة لقطات. يتفكك الزمن الرقمي إلى سلسلة عمليات الحضور التقطية فحسب. لا استمرارية سردية لها، وهو ما يُحوّل الحياة نفسها إلى شيء زائل. لا تسمح الأشياء الرقمية بأيّ بقاء، وهكذا تختلف عن الأشياء.

تتميز صور السيلفي بالمرح، ويكون للتواصل الرقمي طابعٌ مرَّح عادةً. يصبح التواصل ساحة لعبٍ/إنسان/الهاتف. إنسان الهاتف قريب من كونه إنساناً لاعباً أكثر من كونه صانعاً مبدعاً. التواصل البصري بالتصوير الرقمي أقرب كثيراً إلى اللعب والتمثيل من التواصل الكتابي.

ولأن صور السيلفي في الأساس رسائل، فإنها تميل إلى المبالغة في التعبير، كما أنَّ الوضعيات المتطرفة شائعة*. لا توجد صور سيلفي ساكنة، وبخلاف ذلك تكون الصور الشخصية التناظرية ساكنة عادةً، ولا تلفت انتباه المرء. تلك السكينة تحديدًا هي ما يمنحها قوتها التعبيرية، صور السيلفي صاخبة، لكنها تفتقر إلى التعبير الحقيقي، بسبب الوضعيات المبالغ فيها، تبدو الشخصيات أشبه بالأقنعة. إنَّ سيطرة التواصل الرقمي البصري على الوجه البشري ليست بلا عواقب، فقد اتخذَ الوجه شكل سلعة، وكما يقول بنيامين: فَقَدَ الوجه هالته نهائيًا.

الصور الشخصية التناظرية تشبه الحياة الساكنة، التي هدفها التعبير عن الشخص الذي تُصوِّره، فعندما نكون أمام الكاميرا نحرص كثيرًا على أن تكون الصورة مُطابقة لنا، نريد أن تُقارب الصورة صورتنا الداخلية، فتلمَّس طريقنا نحوها، نتوقف لحظة، ثم نلتفت إلى الداخل.

* (أي المبالغ فيها - المترجم)

لهذا السبب تكتسي الصور الشخصية (البورتريه) التناظرية طابعاً من الجدية غالباً، ولذلك فالوضعيات التي تتخلها تكون متحفظة، أما صور السيلفي بخلاف ذلك فلا تُعبّر عن هوية الشخص، فاستخدام تعابير الوجه المعروفة مثل "وجه البطة"، يحول دون أي محاولة للتعبير عن الذات، حين يكون اللسان معدوداً خارج الفم، والعين مغمضة، تبدو جميعا متشابهين. إننا نحاول جاهدين أن نضع أنفسنا في وضعيات وأدوار مختلفة.

تُعلن صورة السيلفي زوال ذلك النوع من البشر المُثقلين بالقدر والتاريخ، إنها تعبّر عن شكلي حياة يُكرّس نفسه للحظة بطريقة هزلية. صور السيلفي لا تُشعر بالحزن، فالموت والزوال غريبان عنها جوهرياً. صور السيلفي الجنائزية - أدكر في تلك الصور التي التُحِطَّت في الجنازات حيث يتسم الناس بسعادة للكاميرا، بجانب نعشي - تعكس غياب الحزن. يُقدّف في وجه الموت "أنا-موجود" مُبتسماً.. هذا ما يُمكن أن نسمّيه فعل الحزن الرقمي.

الذكاء الاصطناعي

يُعَدُّ التفكير على المستوى الأعمق عمليةً تناظريةً محدَّدةً تحديداً واضحاً، فقبل أن يُدرك العالم في مفاهيم يكون مأخوذاً به، ومتأثراً به أيضاً. إنَّ البُعدَ العاطفيَّ جوهريَّ في التفكير الإنساني.

أول صورة فكرية هي القشعريرة، لا يمكن للذكاء الاصطناعي أن يفكر؛ لأنَّه لا يُصاب بالقشعريرة، فهو يفتقر إلى البُعد الانفعالي-المائل، إلى الارتعاف الوجداني الذي لا يمكن للبيانات والمعلومات أن تُدركه.

ينطلق التفكير من كُلِّ يسبق المفاهيم والتصورات والمعلومات، فهو يتحرَّك منذ البداية داخل "حقلي تجرئة"⁴⁷ قبل أن يتوجَّه خاصة إلى الأشياء والوقائع الموجودة فيه. الكائن في الكلِّ، الذي يتوجَّه إليه التفكير، يكون في البداية داخل وسط انفعالي مثل الحالة المزاجية: "فالحالة المزاجية قد تعاملتْ دائماً مع الكينونة-في-العالم ككلِّ، وهو ما يجعل التوجُّه نحو ... ممكناً أصلاً".⁴⁸ قبل أن يتَّجه التفكير نحو شيء معيَّن يكون قد وجد نفسه مسبقاً في حالة مزاجية أساسية، هذه الحالة النفسية هي سمة مميزة للتفكير البشري، فليس المزاج حالة ذاتية

تؤثر في العالم الموضوعي، بل هو العالم.

يعبر التفكير بمصطلحات ومفاهيم عن العالم المكتشف في حالة المزاج الأساسي. الانفعال* يسبق الفهم، والعمل على المفاهيم: "حددنا الفلسفة كسؤالٍ متفهم ينبثق من انخطافٍ جوهرى" للـ "وجود-هنا". غير أن مثل هذا الانخطاف لا يغلو ممكناً إلا انطلاقاً من حالة مزاجية أساسية للوجود-هنا وفي صميمها".⁴⁹

إن "المزاج الأساسي" Grundstimmung وحده هو ما يثير التفكير: "فكل تفكير جوهرى يتطلب أن تُستخرج أفكاره وجملة كل مرة مجدداً كما تُستخرج المادة الجوهرية من مجالها الأساسي".⁵⁰ فالإنسان، بوصفه "موجوداً - هنا"، مُلقًى دائماً في "عالم محدد" [bestimmte Welt]. ويُكشف العالم ككل للبشر كشفاً انعكاسياً مسبقاً. العالم ينكشف له ككل قبل أي تفكير أو انعكاس. إن الوجود

*-(أو التأثير العاطفي- المترجم)

*-(المزاج الأساسي" ليس مجرد حالة عابرة بل يقصد به هابجر "المزاج الجذري / الأساسي / الأثلي"، الذي يكشف كيفية كوننا في العالم أصلاً. مثلاً: القلق عند هابجر هو Grundstimmung لأنه يفتح أمامنا حقيقة "الوجود نحو الموت"، أي يكشف بنية وجودنا المترجم)

بوصفه انفعالاً أو حالاً شعورية يسبق الوعي. وفي ارتعاشه الأول يكون الفكر خارجاً عن ذاته. إن حالة الوجود الأساسية تدفعه إلى انفتاح نحو الخارج.

الذكاء الاصطناعي لا يفكر لأنه ليس خارجاً عن ذاته أبداً.

الكلمة الألمانية للروح، Geist، تعني في الأصل الوجود خارج الذات أو الوجد الفلسفي. قد يحسب الذكاء الاصطناعي بسرعة كبيرة، لكنه يفتقر إلى الروح. الوجد الفلسفي بالنسبة إلى الحاسوب لا يعدو كونه اضطراباً.

"النظير" شيء يقابل شيئاً آخر، وكمعملية تماثلية يقابل التفكير صوتاً يجلد ماهيته مرة بعد مرة. لا يُستهدف هذا الكائن أو ذاك بالتفكير؛ بل الوجود في مجمله، وجود الموجودات.

يمكن استخدام ظاهراتية التناغم عند هايدجر لتوضيح الفرق الجوهرية بين التفكير البشري والذكاء الاصطناعي، يقول هايدجر في كتابه "ما الفلسفة؟": "إن المطابقة تستمع إلى صوت النداء، فالذي ينادينا كصوت للوجود يحدد [أو يُحيي] موافقتنا، والتطابق/المطابقة

تعني إذاً: أن تكون محدّدًا بواسطة ما يأتي من وجود الموجود.⁵¹ ضروريٌّ لتلك المطابقة تكون متناخمة دائمًا لا حدّثًا عَرَضِيًّا فقط في بعض المناسبات. إلّا حالة انسجام. وعلى أساس الانسجام (التهيؤ) فقط نكتسب لغة المطابقة دَقَّتْها وضبطها.⁵² التفكير يسمع، ويعصّي ويتنصّت أيضًا، الذكاء الاصطناعي أصمُّ؛ إنّه لا يسمع ذلك الصوت. وفق هایدجر فإنّ "بداية التفلسف الفعليّ الحيّ" هي "إيقاظ المزاج الأساسي"، ذلك التناغم الذي يتغلغل فينا جوهرًا.⁵³ المزاج الأساسي هو الجاذبية التي تجمع الكلمات والمفاهيم حوله، فمن دونه سيفتقر التفكير إلى إطار تنظيمي: "إذا غابت تلك الزعة الأساسية فيصبح كلّ شيء فوضى عارمة فحسب من المفاهيم ويقايا الكلمات".⁵³

إنّ الكل الوجداني المُعطى في المزاج الأساسي هو بُعْدُ التفكير التناظريّ الذي لا يمكن تقليده في الذكاء الاصطناعي، ووفق هایدجر فإنّ تاريخ الفلسفة هو تاريخ المزاج الأساسي الأولي؛ فمثلاً نجد

• - (أن تكون مُهيّأً)

• - (وجود كل ما هو موجود في العالم)

الشك يحدّد تفكير ديكارت، أمّا تفكير أفلاطون فيُسم بالتاهم التام مع الدعشة، ويستند مفهوم "أنا أفكر" *cogito* عند ديكارت إلى المزاج الأساسي للشك، ويرسم هايدجر صورةً تناهض الفلسفة الحديثة الالهيّة: "يصير الشكّ عنده [أي ديكارت] تلك الحالة الوجدانيّة التي تميّز فيها نعمة التوجّه نحو الكائن في اليقين *ens certum*. إنّ اليقينيّة *certitudo* تغدو تثبيت الكائن وهو كائنٌ، انطلاقاً ممّا ينبثق لنا الإنسان من استحالة الشكّ في حالة أنا - أشكّ (إنّاً) أنا موجود [...]". إنّ حالة الثقة الوجدانيّة بقدرة المعرفة على بلوغ اليقين المطلق كلّ حين تظلّ شغف البدء، ومن ثمّ هي أساس الفلسفة الحديثة".⁵⁴

إنّ الشغف بداية التفكير، ولكنّ الذكاء الاصطناعي غير مبالٍ، بلا شغف، إنّهُ يحسب؛ أي أنّه لا يستطيع الوصول إلى آفاق يتوصّل إليها باستشعارها عن طريق الحدس، بدّل أنّ تكون محدّدة تحديداً واضحاً. هذا الحدس ليس "مرحلة تمهيدية على درجات المعرفة"، بل هو بالأحرى "القناعة" المنكشفة "التي تُخفي كلّ ما يمكن معرفته؛ أي تواريه".⁵⁵

يُحدّد هايدجر موقع الحدس في القلب، أما الذكاء الاصطناعي فهو

بلا قلب. يقيس التفكير القلبي المسافات، ويستشعرها قبل أن يعالج المفاهيم، وهو في هذا السياق يختلف عن الحوسبة التي لا تحتاج إلى مسافات: "إذا كَانَ للمعرفة "القلبية" طبيعةً الحس فعلينا ألا نَعُدّها أبداً رأياً يطوف في فضاء غامض؛ فلها وضوحها وحسها الخاص، ومع ذلك تبقى مختلفة جوهرياً عن تلك الثقة التي يتمتع بها الفهم الحسابي"⁵⁶. الذكاء الاصطناعي من منظور هايدجر عاجز عن التفكير لأنه لا يستطيع الوصول إلى الكلية التي تُشكّل نقطة انطلاق التفكير.

الذكاء الاصطناعي لا عالم له، فالكليّة بوصفها أفقاً دلاليّاً تشمل أكثر من الأهداف التي تُوجّه الذكاء الاصطناعي، فطريقة التفكير تختلف تماماً عن طريقة الذكاء الاصطناعي، الكلية تُشكّل إطار التفكير الأولي الذي تُبنى الحقائق بواسطته.

إنّ تغيير الحالة المزاجية؛ أيّ تغيير ذلك الإطار، يُشبه تحوّلاً في النموذج الفكري يتج عنه حقائق جديدة⁵⁷، أما الذكاء الاصطناعي فيعالج حقائق مُسبقة ثابتة، ولا يستطيع تقديم حقائق جديدة لمعالجتها.

البيانات الضخمة توحى بمعرفة مطلقة، فالأشياء تكشف ارتباطاتها السريّة، ويصبح كل شيء قابلاً للحساب والتحكم. ويُعلن عصر معرفة جديد. ما لدينا هنا في الواقع هو شكّل معرفة بدائيّ جدّاً. يكشف "التنقيب في البيانات" عن الارتباطات.

وفق علم المنطقي عند هيجل يُعدّ الارتباط أدنى أشكال المعرفة، ويعني الارتباط بين 'أ' و 'ب' أنّ 'أ' يحدث مع 'ب' غالباً، لكننا لا نعرف سبب ذلك، إنّهُ ببساطة كذلك. تكشف الارتباطات احتمالية لا ضرورة، وهي تختلف عن العلاقات السببية التي تُثبت ضرورة: 'أ' يُسبب 'ب'، وتُحُلّ التبادلية المستوى التالي من المعرفة.

يعني مصطلح التبادلية أنّ 'أ' و 'ب' يُسبب أحدهما الآخر، وهذا يُنشئ رابطاً ضرورياً بين 'أ' و 'ب'، ولكن لا يوجد فهم تصوّريّ على هذا المستوى: "إذا لم يتجاوز المرء النظر فحسب إلى محتوى معيّن من منظور التبادلية، فهذه في الواقع طريقة سلوك خالية تماماً من المفاهيم".⁵⁸

لا يُمكن إدراك الرابط بين 'أ' و 'ب' إلا بواسطة "مفهوم" Begriff، المفهوم هو 'ج' الذي يتضمّن ein-begreift 'أ' و 'ب'.

وبمساعدة 'ج'، تُفهم begriffen العلاقة بين 'أ' و'ب'. يُشكل المفهوم الإطار أو الكل الذي يضم 'أ' و'ب'، ويوضح علاقتها. 'أ' و'ب' هما "لحظات من بُعد ثالث أعلى" فحسب.

المعرفة بمعنى الكلمة الصحيح ممكنة فقط على مستوى المفهوم: "المفهوم شيء يسكن الأشياء نفسها، وبواسطته تكون ما هي عليه، ولاستيعاب [begreifen] شيئاً ما علينا امتلاك وعي بمفهومه [Begriff]"⁵⁹. فقط بالمفهوم الشامل 'ج' يمكن فهم العلاقة بين 'أ' و'ب' فهما كاملاً، ويتحول الواقع نفسه إلى معرفة حين يلتقطه المفهوم. تُوفر البيانات الضخمة معرفة بدائية، فهي تقتصر على الارتباطات والتعرف على الأنماط التي لا يفهم منها شيء؛ في حين يُشكل المفهوم كلاً يحيط بلحظاته ويتضمنها.

إن الكل شكل من الاستنتاج [Schluß]. يُعد المفهوم استنتاجاً، وعبارة: "كل شيء قياس منطقي [Schluß]" تعني أن "كل شيء مفهوم".⁶⁰ العقل أيضاً يُعد استنتاجاً: "كل شيء عقلي [alles Vernünftige] هو قياس منطقي". البيانات الضخمة ذات طبيعة تراكمية، لكن التراكم لا يصنع كلاً، ولا يُفضي إلى نتيجة أو معنى

بها، إنه يفتر إلى المفهوم؛ أي إلى التماسك الذي يشمل الأجزاء في الكل. لا يصل الذكاء الاصطناعي أبدًا إلى مستوى المعرفة المفاهيمي، إنه لا يفهم النتائج التي يحسبها، وتختلف الحوسبة عن التفكير من حيث إنها لا تُشكّل مفاهيم ولا تتقل من نتيجة إلى أخرى.

يتعلم الذكاء الاصطناعي من الماضي، والمستقبل الذي يحسبه ليس مستقبلًا بالمعنى الحرفي؛ بل هو أقصى عن الأحداث، أما التفكير فله طابع الحدث؛ فهو يُدخل شيئًا مختلفًا تمامًا إلى العالم. ما ينقص الذكاء الاصطناعي هو سلبية القطعية تحديدًا، التي تتيح للشيء الجديد أن يبدأ بالمعنى المتعالي، لذا يستمر الذكاء الاصطناعي على المتوال نفسه.

الذكاء يعني الاختيار البيني، فكل ما يفعله في النهاية هو الاختيار بين خيارات مُقدّمة مسبقًا بين "واحد" و"صفر". إنه لا يتجاوز المتاح، ولا يسلك دروبًا غير مطروقة.

أما التفكير الأصيل فينشئ عالمًا جديدًا، إنه يسلك طريقًا نحو عالم مختلف تمامًا، نحو مكان آخر: "كلمة التفكير ليست خلافة؛ إنها بلا سحر... ومع ذلك فالتفكير يُغيّر العالم، يُغيّره في أعماق اللفظ الأكثر ظلمة، تلك الأعماق التي تبشر بإشراق أعظم كلما ازدادت ظلمة".⁶¹

لا يصل الذكاء الآلي إلى هذا العمق المظلم من البئر، المعلومات والبيانات لا عمق لها. التفكير البشري يتجاوز الحوسبة وحل المشكلات، إنه يُنير العالم ويعمله أوضح، ويُخرج عالمًا مختلفًا تمامًا. الخطر الرئيس الذي ينشأ عن الذكاء الآلي هو أن يُكيّف التفكير البشري معه ويصبح هو نفسه آليًا.

يتغذى التفكير بالإيروس. عند أفلاطون يدخل اللوغوس* والإيروس* في علاقة حميمة، فالإيروس شرط إمكانية التفكير، وينع هایدجر أفلاطون في هذه النقطة. في الطريق نحو المجهول يمنح الإيروس التفكيرَ أجنحةً: "أسميه إيروس، أقدم الآلة وفق بارمنيدس [...] إنَّ خفقان جناحي ذلك الإله يركبني كلما انْحَنَيْتُ خطوة جاذة في تفكيري وغامرْتُ في دروبٍ غير مطروقة"⁶². فالحوسبة تفتقد الإيروس، والبيانات والمعلومات لأثفوي.

* (يمر هذا المصطلح عند أفلاطون عن خليط الانجذاب والرغبة والدوافع الشعرية التي

تدفع النفس الإنسانية نحو الحقيقة - المترجم)

* - (هو مصطلح آخر عند أفلاطون يمكن اختصاره بمباراة التفكير للتقلي الذي يحكم اللد

نحو الحقيقة - المترجم)

تبدأ الفلسفة وفق دولوز بأن "يجعل المرء نفسه أحمق".⁶³ إن التفكير لا يتميز بالذكاء، بل بالبلاهة.

يتكرر كل فيلسوف اصطلاحاً جديداً، وطريقة تفكير جديدة، ولغة جديدة، هو أحمق. إنه يودّع كل ما كان من قبل. إنه يمكن ذلك المستوى البكر، غير المكتوب بعد، من محاربة الفكر. ومن خلال «التصرف كالأحمق» يجرّو الفكر على القفز إلى عالم آخر غمماً، ويسلك دروياً غير مطروقة.

إن تاريخ الفلسفة تاريخٌ من الحماقة، من القفزات الحمقاء: "أراد الأحمق العجوز حقائق لا تقبل الشك، يستطيع الوصول إليها بنفسه: "وفي الوقت نفسه، سيشتك في كل شيء [...] أما الأحمق الجديد فلا يرغب في حقائق لا تقبل الشك [...] ويبحث عن العبث، وهذه ليست صورة الفكر نفسها".⁶⁴ لا يستطيع الذكاء الاصطناعي التفكير لأنه عاجز عن تأدية دور الأحمق. إنه أذكى من أن يصبح أحمق".

منظور الأشياء

"يا له من خضوع عجيب! الأشياء مُهَلَّبَةٌ كالصور. كالصور حرقياً لم تعد تُقلق الناس إطلاقاً، وهكذا لم يعودوا يُلاحظونها، حتى من طرف أصيهم".

فرانسيس بونج⁶⁵

"أولاً، إن الشيء هو الآخر، الآخر المطلق، الذي يُملأ أو يكتب القانون [...] إنها وصية لا نهائية لا تشيع ولا تُروّض، أمرة على نحو لا يُقاوم، وعليّ أن أخضع لها".

جاك دريدا⁶⁶

مكائد الأشياء

في رسوم ميكى ماوس الكرتونية تتغير صور الواقع المادي بمرور الوقت⁶⁷. في الحلقات السابقة كانت الأشياء تتصرف بمكبر، وتتخذ حياة خاصة بها، وتمرد أيضًا، إنها مثل الممثلين الذين لا يمكن التنبؤ بتصرفاتهم، البطل في صراع دائم معها، تقذفه حرفيًا، وتستمتع بتعذيبه، ليس قرينه منها آمنًا له على الإطلاق. الأبواب والكراسي والأسرة القابلة للطوي والمركبات قد تتحول في أي وقت إلى أجسام خطيرة وفخاخ. الميكانيكا تُظهر جانبها الشيطاني بالكامل. كل شيء ينهار ويحدث فيه دوي في كل مكان. البطل يكون تمامًا تحت رحمة عشوائية الأشياء وعدم قابلية التنبؤ بها. الأشياء تسبب إحباطًا بشكل مستمر. المتعة في هذا المسلسل الكرتوني تعود إلى حد كبير إلى مكائد وصعوبات الأشياء نفسها.

كان "تشارلي تشابلن" أيضًا تحت رحمة مكائد الأشياء في أفلامه الأولى، إذ كانت تحلق حوله، وتعتق طريقه. تُضفي صراعاته مع الأشياء نكهة الكوميديا الهزلية على أفلامه. تعيش الأشياء حياتها

المستقلة بخروجها عن سياقها الوظيفي، وتُقدّم الأفلام نوصي
الأشياء.

في فيلم "عمل الرهن" مثلاً يؤدي تشابلن دور صاحب محل الرهن
ويفحص ساعة منبه بساعة طيبة ومطرقة، كأثما جسد، ويفتحها
بمفتاح يدوي وفتاحة علب، ثم تبدأ الأجزاء الميكانيكية من المنبه
المفتكك التحرك كأثما كائنات حية.⁶⁸ ربا أصبحت مكائد الأشياء
الآن شيئاً من الماضي، فلم نعد نتعرض لسوء معاملة الأشياء، إنها
ليست مدمرة؛ ولا تُبدي أي مقاومة.

لقد نُرعت منها وطأة تأثيرها المؤلم، فلا ندركها من اختلافها، أو
بوصفنا غرباء، فهذا يُضعف إحساسنا بالواقع. تكثف الرقمنة نزع
الواقعية عن العالم لأنها تُزيله. تبدو الآن ملاحظة دريدا عن الشيء
بوصفه "كياناً آخر تماماً" غريبة، فهو يُعطي "قانوناً" علينا إخضاع
أنفسنا له. الأشياء خاضعة، إنها خاضعة لاحتياجاتنا.

اليوم حتى ميكي ماوس يعيش حياة رقمية وذكية وغير مادية،
فعاله رقمي ومعلوماتي؛ ففي مسلسل "نادي ميكي ماوس" الجديد،
يختلف تمثيل الواقع المادي اختلافاً ملحوظاً عما كان عليه في الحلقات

الأولى، إذ لم تعدد للأشياء حياةً مستقلة؛ بل أصبحت أدوات مطيعة لحلّ المشكلات. تُعدّ الحياة نفسها أداة لحلّ المشكلات، ولم يعد التعامل مع الأشياء ينطوي على صراع، فلم تعد الأشياء تظهر بوصفها عناصر جامحة.

مثلاً عندما يقع ميكى وأصدقائه في فخّ، يكفهم أن يصرخوا "يا توتلز" لتظهر لهم آلة "هاندي داندي"، تعرض شاشة الآلة، التي تشبه هاتفاً ذكياً دائرياً، قائمة بأربعة "ماوس كيتول"؛ أي أربعة عناصر يمكنهم الاختيار منها لحلّ المشكلة، لدى آلة "هاندي داندي" حلّ جاهز لكل مشكلة.

لم يعد البطل يصطدم بالواقع المادي، ولم يعد مضطراً للتعامل مع مقاومة الأشياء، بهذه الطريقة يُغرس في الأطفال فكرة أنه لا شيء مستحيل، وأنّ هناك حلاً سريعاً، تطبيقاً، لكل شيء، وأنّ الحياة نفسها ليست سوى سلسلة مشاكل يجب حلّها.

عكس الأشياء

فرقت سفينة سندباد، فوجد نفسه ورفاقه على جزيرة صغيرة تبدو
لسندباد كجنة، ظلُّوا يتجولون ويصطادون، وعندما أشعلوا نارا
لطيهي صيدهم تمعدت الأرض فجأة، وانهارت الأشجار.

كانت الجزيرة في الواقع ظهراً سمكة عملاقة استقرت مدة طويلة
حتى تشكلت عليها تربة خصبة، أزعجت حرارة النار السمكة،
فغاصت في أحماق البحر، وألقي سندباد ورفاقه في الماء. تصبح الجزيرة
في تفسير "إرنست بلوخ" للحكاية الخيالية رمزاً لعلاقتنا بالأشياء.

يعترض بلوخ على المعالجة الآلية للأشياء، فهو يرى الثقافة
الإنسانية مؤسسة هشة جداً مبنية على "عكس الأشياء": "لا نعرف
إلا الجانب الأمامي أو الأيمن من خضوعها التقني، واندماجها
الحמיד"، لكننا لا نرى "جانبها السفلي" ولا "ما يكمن فيها".⁶⁹

ينظر بلوخ في إمكانية كون خضوع الأشياء واجهة لها فحسب، أو
جانبها المتجه نحونا، وأنها في الواقع "تتسمي إلى عالم آخر، عالم متداخل
مع عالم البشر". ويشبه في أن الأشياء وراء خضوعها تعيش حياة غير

عقلانية خاصة بها تتعارض مع النيات البشرية: "تشتعل نار الموقد حتى في غيابنا. لذلك نقول لا بد أنها كانت مشتعلة في تلك الأثناء؛ لأنَّ الغرفة الآن دافئة، لكنَّ هذا ليس مؤكَّدًا، وما كانت النار تفعله قبل ذلك، وما كان الأثاث يفعله في أثناء غيابنا، أمرٌ غامض. لا يمكن إثبات أية فرضية بشأن ذلك، ولا يمكن دحض أيها، حتى أكثرها غرابة؛ بل: الفئران ترقص على الطاولة، وماذا كانت الطاولة تفعل في تلك الأثناء؟ بقاء كلِّ شيء على حاله عند عودتنا، كأنَّ شيئًا لم يحدث، قد يكون أغرب شيء على الإطلاق [...] بالنسبة للكثيرين، إنَّه شعور غريب منذ البداية، لا نرى الأشياء إلا عندما نراها".⁷⁰

قد لا يكون إنترنت الأشياء إلا وسيلتنا للتعامل مع خوفنا العميق من أنَّ الأمور قد تسوء في غيابنا، فالمجال المعلوماتي يُقيد الأشياء، وإنترنت الأشياء سجنها؛ فهو يُروضها ويحوّلها إلى خدم يُثبّون احتياجاتنا.

في الماضي منح البشر الأشياء استقلاليةً أكبر على ما يبدو. في رواية "واحد آخر" (1879)، وهي رواية معروفة للفيلسوف فريدريش تيودور فيشر، تتحوّل الأشياء إلى فرضى عارمة، ويشعر البطل

بالتهديد المستمر من "مكائد الشيء". تؤثر فيه الأشياء تأثيرًا شديدًا فيحاربها، وأحيانًا ينتقم منها بإعدامها: "طالما هناك إنسان، فالأشياء تفكر في الأذى والثّر من الفجر حتى وقت متأخر من الليل. يجب أن نعاملها كما يُعامل المروّض وحشًا برّيًا بعد أن نحرّا على دخول قفصه: يُحدّق في عينيه، ويُحدّق الوحش فيه [...]."

وهكذا إن كلّ شيء يترّص في الانتظار: قلم رصاص، ريشة، عمبرة، ورق، سيجار، زجاج، مصباح. دائمًا، دائمًا في انتظار اللحظة التي يشتت انتباهه [...] وكما ينقض النمر على ضحيته التعيسة في اللحظة التي يشعر فيها بأنه غير مراقب، كذلك يفعل الشيء الملعون.⁷¹

في أدب الماضي تظهر الأشياء غالبًا بوصفها موضوعات تصرّف وفق إرادتها الخاصة، لن تُصدّق اليوم قصص مثل "مغامرات شلينج" لـ "جوزيف أديسون" (1710) أو "سيرة منديل جيب" لـ "جيمس فينيمور كوبر" (1843)، حيث تكون الأشياء أبطالًا، وتروي قصص حياتها الخاصة. في القرن العشرين أيضًا تناولت أعمال أدبية كثيرة أشخاصًا يواجهون حياة الأشياء الفريدة، وتُظهر هذه الحالات أن

مشروع الحدائق ما يزال يعاني من ثغرات: مشروع استغلال الأشياء وتوظيفها توظيفًا كاملاً، فما يزال الإدراك مفتوحاً على الجانب السفلي والجانب الخلفي للأشياء.

مثلاً: يمتلك بطل رواية "روبرت موزيل" "ارتباكات الشاب نورليس" "صفة غامضة" تتمثل في "تعرضه لهجوم من أشياء جامدة، أشياء فحسب، كأنَّ هناك أحياناً مئة عين صامتة متسائلة تجاهه".⁷²

تنظر إليه الأشياء، الأشياء الباهتة تبدو له مُتَكَلِّمة، العالم مليء بـ "أصوات صامتة"⁷³. في تلك الأيام كان الآخر حاضراً نظراً وصوتاً، كان سارتر ما يزال يعرف معنى أن تُلامسه الأشياء، كانت الأشياء تلامس بطل رواية "الغثيان" كثيراً، وهي تجربة كانت تملؤه رعباً:

"الأشياء لا ينبغي أن تلامس لأنَّها غير حيَّة، أنت تستخدمها، وتعيدّها إلى مكانها، وتعيش بينها: إنَّها مفيدة فحسب. لكنَّها تلامسني، الأمر لا يُطاق. أخشى أن أتواصل معها كأنَّها وحوش حية".⁷⁴ ما يزال الآخر في عالم سارتر يتمتع بالوظيفية.

الآخر بوصفه "نظرة" يُعَدُّ مؤسَّس العلاقة مع العالم، حتى "خفيف الأضغان"، أو "فتحة مصراع خفيفة"، أو "حركة ستارة خفيفة"، تُدرك كنظرة.⁷⁵ أصبح العالم اليوم بلا نظير، لم يعد ينظر إلينا، لقد فقد العالم كونه/آخر.

بالنسبة إلى ريلكه تُشعُّ الأشياء دفئًا خاصًا، كأنها ليست جمادات صامتة؛ بل كائنات تنبض بحميمية، ومن هنا يحلم هو بمضاجعة الأشياء [أي بالاتحاد الجسدي-الروحي معها، كرمز لأقصى درجات القرب والاندماج بين الإنسان والعالم].

الأشياء الجميلة المصنوعة يدويًا تُدْفئ القلب، يستقل دفه الأيدي إلى الأشياء. البرودة الميكانيكية تُزيل الدفء عن الأشياء. في العصر الحديث تبرد الأشياء وتصبح أشياء عصبية، ويشير فالتر بنيامين أيضًا إلى هذا البرود في الأشياء: "يتلاشى دفه الأشياء، تُنفَرنا الأشياء التي نستخدمها يوميًا بلطف وإصرار. يومًا بعد يوم علينا بذل جهد هائل للتغلب على المقاومات الخفية كُلِّها، لا الظاهرة فقط التي تُوضَع في طريقنا، علينا تعويض برودتها بدفئتنا كي لا نُجَمِّدنا حتى الموت، وأن نتعامل مع دواخلها تعاملًا بارعًا لا حدود له كي لا نهلك نازفين".⁷⁶

العصر الذي امتلكت فيه الأشياء «أشواتنا» قد ولى منذ زمن بعيد، فالرقمنة تنزع عن الأشياء ماديّتها "التمرّد" كلّها، بكلّ ما فيها من مقاومة وعناد، فلا تُبدي أيّة مقاومة. لا أشواتك لوحداث المعلومات، لذلك يمكننا أن نمسك بها ببراعة لا حدود لها، حتّى إنّها تتبع احتياجاتنا بدقة. لا أحد يتأذى من استخدام هاتف ذكي ناعم. لم تعد الأشياء تبرّد في هذه الأيام، لا برّد فيها ولا دفء، إنّها منهكّة، وحيويتها كلّها تتلاشى، فلم تعد تُمثّل ندّاً للبشر، ليست أجساداً متقابلة.

من يشعر اليوم بأنّ الأشياء تنظر إليه أو تُخاطبه؟ من يدرك ملامح الأشياء؟ من يستشعر فيها أسرار حية؟ لمن تبدو الأشياء كأنّها روحاً؟ من يشكّ في أنّ للأشياء حياة خاصة بها؟ من يشعر بالتهديد أو الافتتان بالأشياء؟ من يفرح برؤية الأشياء الدافئة؟ من ينظر ببعثة إلى غريبتها؟ أما يزال أطفال اليوم يتجولون على أطراف أصابعهم في غرف خافتة الإضاءة، قلوبهم تحفّق بشدة بينما ترسم الطاولات والخزائن والستائر وجوهاً غاضبة لهم؟ إنّ العالم اليوم فقير جدّاً في النظرة والصورت، لا ينظر إلينا ولا يُكلّمنا.

لقد فقد العالم كونه الآخر، مُحدّد الشاشة الرقمية تمحيصنا مع العالم، ونحجبنا عن الواقع. أصبح العالم بلا واقع، غير مادي، ولا مجسّد، لم تعد الأنا المتنامية تتأثّر بالآخر، بل العكس، إذ لا ترى إلا انعكاساً لنفسها على ظهر الأشياء.

إنّ اختفاء الآخر يُعدّ حدثاً درامياً.

لكنّ ذلك يحدث تدريجياً لدرجة أنّه لا يُدرك، يخفي الآخر كبير، كنظرة، كصوت. يتقلص الآخر، محروماً من الاختلاف، إلى شيء متاح وقابل للاستهلاك.

يُسيطر اختفاء الآخر أيضاً على عالم الأشياء، فتفقد الأشياء جاذبيتها وحياتها المستقلة وتقلّباتها. لا يمكننا إقامة علاقة مع عالم يتألّف حصراً من أشياء متاحة وقابلة للاستهلاك، كما يستحيل أن نُكوّن علاقة مع المعلومات.

تطلب العلاقة نظيراً مستقلاً، تبادلية، أنت: "عندما تنطق عبارة 'أنت'، فالتكلم لا يملك شيئاً، أنّه في الواقع لا يملك شيئاً، لكنّه يتخذ موقعه في العلاقة".⁷⁷ الشيء المتاح والقابل للاستهلاك ليس أنت، بل هو. إنّ غياب العلاقة والتعلّق يخلق فقراً كبيراً في العالم.

تؤدي وفرة الأشياء الرقمية تحديدًا إلى فقدان العالم، فالشاشة فقيرة جدًا فيما يتعلق بالعالم والواقع، فمن دون أيّ نظير، ومن دون أيّ "أنت"، نصبح عالقين في ذواتنا، الاكتئاب ليس إلا فقرًا متفاقمًا نفاكمًا مَرَضِيًّا في العالم، والرقمنة مسؤولة جزئيًا عن انتشار الاكتئاب. تُعزّز المجالات المعلوماتية مرجعيّتنا الذاتية، فنُخفّض كلَّ شيء لاحتياجاتنا. إنَّ إعادة إحياء الآخر وحدها كفيلةٌ بتحريرنا من فقرنا في العالم.

أشباح

في رواية كافكا "هموم رب الأسرة"، يسكن المنزل كائنٌ عنيْدٌ خارجٌ عن السيطرة يُدعى أودراديك، ويثير قلق رب الأسرة. أودراديك "بكرةٌ خيطٌ على شكل نجمة"، يمكنها التحرك مستقلةً على تنوعين يشبهان العصا، كالأها على أرجل، وهي لا تريد تأدية دورها، كما أنها ليست خاضعة. إنه شيءٌ ما، لكن يبدو أن لا وظيفة له. لا شيء فيه يُشير إلى وظيفة:

"يميل المرء إلى الاعتقاد بأن لهذا المخلوق شكلاً وظيفياً سابقاً، وأنه الآن بقايا مُحطمة فحسب، لكن هذا يبدو غير صحيح، فعل الأقل لا شيء يدلُّ على ذلك، فلا أجزاء غير مكتملة في أي مكان، أو قطع محطمة تُشير إلى شيء من هذا القبيل، يبدو ذلك الشيء بلا معنى، ولكنه بطريقة الخاصة يبدو مكتملاً تماماً. على أي حال لا يمكننا معرفة المزيد عنه؛ لأن أودراديك يتحرك بطريقة استثنائية، ولا يُمكن الإمساك به". كما يستحيل تحديد موقعه، فلا "مسكن ثابت" له؛ إذ يقضي وقته معظمه في مساحات بينية، مثل الدَّرَج أو الردهة، وأحياناً لا يُرى شهوراً متواصلةً. أودراديك يرمز إلى عناد الشيء، أو

استقلاليته الذاتية، إنه يُجسّد الآخر، الآخر ممّا، إذ يتبع قانونه الخاص.

قد يكون أودراديك "عنيذا"، لكن كما يقول الراوي في الخاتمة، فهو "لا يُؤذي أحداً". كان يُكرّ كافكا مختلفاً ممّا فنياً بخصر الأشياء، في رسالة إلى ميلينا كتب إن عتته كلّها نابعة من كتابة الرسائل. ⁷⁸ لا بدّ أن الرسائل "جلّبت الخراب والدمار للأرواح في العالم". كتابة الرسائل "في الواقع تواصل مع الأشياء".

"يستطيع المرء أن يفكر في شخص بعيد، أو يضمّ شخصاً قريباً، لكنّ كلّ ما عدا ذلك يتجاوز قدرة الإنسان. القبلات المكتوبة لا تصل إلى وجهتها؛ إذ تعترضها الأشياء في الطريق فتبتلعها. تشعر الإنسانية بذلك وتقاومه، وهكذا اخترع البشر السكّك الحديدية والسيارات والطائرات لإزالة أكبر قدر ممكن من قوة الأشياء وتحقيق طمأنينة الروح، لكنّ هذا كلّه بلا جدوى؛ فهذه ليست سوى اختراعاتٍ وُضِعَتْ في لحظة الانهيار، الخصم أقوى بكثير: بعد نظام البريد اخترعت الأشياء التلغراف والهاتف واللاسلكي، لن تموت الأشياء جوعاً"، لكنّ البشرية، كما يستنتج كافكا، "ستفنى".

كان كافكا سيستسلم في مواجهة الرقمنة، فقد كان سيلحظ أنه باختراع الإنترنت والبريد الإلكتروني والهواتف الذكية، حَقَّقَت الأشباح انتصارها النهائي على البشرية. الشبكات تعجُّ بالأشباح، الفضاءات المعلوماتية فضاءات أشباح فعلاً، يستحيل الإمساك بأي شيء في الفضاء المعلوماتي، وربما تكون اللاأشياء غذاء الأشباح.

يُضَعِّف التواصل الرقمي العلاقات الإنسانية إضعافاً شديداً. حتى لو لم تكن بيننا علاقة اليوم، فنحن مُتَّصِلُونَ أينما كنّا. التواصل الرقمي واسع، لكنّه يفتقر إلى الكثافة. التثابك* لا يُعَدُّ علاقة بالضرورة. تحمل "الهو" محل "الأنت" في كل مكان، ويلغي التواصل الرقمي النظرَ الشخصي والوجهَ والنظرةَ والحضورَ المادي. ومن ثمَّ يُسرِّع اختفاء الآخر. تسكن الأشباح جميع المائل.

البشر كائنات حميمة*. لكنّ الحميمية لا تعني انعدام المسافة، فالمسافة جزء منها. يرتبط القرب بالبعد.

* - (الاتصال عبر الشبكات - المترجم)

* - (أي كائنات تحتاج إلى القرب - المترجم)

الإنسان إذا كان قُرْبِيَّ وكان بُعْدِيَّ في آنٍ واحدٍ. لهذا يقول كافكا
 إننا نستطيع أن نحتضن شخصاً قريباً أو نفكر في شخص بعيد، لكن
 كل شيء آخر يتجاوز قدرتنا. التواصل الرقمي يُدَمِّرُ كلَّ من القُرب
 والبُعْد؛ إذ يُلغِي كلَّ مسافة بين الأشياء. *العلاقة مع الآخر تتطلب*
مسافة، والمسافة تضمن ألا تُخْتَرَل "أنت" إلى "هو". في عصر انعدام
 المسافات تفسح العلاقة المجال أمام *التواصل بلا مسافة*.

الوحدات المعلوماتية تفتقر تماماً إلى تفرُّد الأشياء، إنها مختلفة تماماً
 عن "أودراديك" الكائن المُتَمَرِّد؛ إذ سيطرت وظيفة وحدات
 المعلومات تماماً على طبيعتها، فهي تخضع للأوامر.

لإيكسا، وهي بخلاف أودراديك، مقرَّر ثابتٌ، وهي ثرثرة جداً،
 وهي على النقيض من أودراديك الصامت، الذي "لا تُطرح عليه
 أسئلة صعبة" وفق كافكا، تُجيب على كلِّ سؤالٍ منها كان مُعَقِّداً،
 وتُقدِّم إجابةً طواعية. في منازلنا الذكية الحالية من الأشياء لن يكون
 لدى "رب الأسرة" أيُّ هموم.

سحر الأشياء

نحن نُدرك العالم اليوم في الأساس بواسطة المعلومات، لا نستطيع إدراك الكثافة بسبب طبقة المعلومات التي تُغطي الأشياء وتحجبها كنسيج غشائي بلا فجوات. إنَّ المعلومات تُمثل الواقع، وسيطرتها تُصعِّب علينا الشعور بخبرة الحضور.⁷⁹ نحن نستهلك المعلومات باستمرار، والمعلومات تُقلص اللمس، فيفقد إدراكنا عمقه وكثافته، وصِفَتَه المادية وحجمه، فلا ينفُص في طبقة حضور الواقع. إنَّها لا تنفذ إلى جوهرها؛ بل تلامس فقط سطحها المعلوماتي.

الكَمُّ المائل من المعلومات التي تُخفي الواقع يُزيل عن الأشياء واقِعَها المادي. سبق أن صرَّح هوجو فون هوفمانشتال بأنَّ "الكلمات قد وضعت نفسها أمام الأشياء. ابتلع القولُ العالم".⁸⁰

في رسالته الشهيرة "رسالة شاندوس" يروي الراوي المتخيل عن تجارب حضور كاشفة، ذات طابع إيفائي.

• - (أو: مجليات وجودية - المترجم)

• - (الطابع الإيفائي يعني الصفة أو السمة التي تتعلق بالتجلي المُفاجئ أو الكشف العميق من

حقيقة ما، سواء كانت هذه الحقيقة دينية، أم فكرية، أم جمالية، أم وجودية - المترجم)

الأشياء غير الظاهرة، مثل إبريق نصف ممتلئ مع حشرة تسبح على سطحه، أو شجرة تفاح معوجة، أو حجر مغطى بالطحالب، أو محراث متروك في الحقول، "التي تمرُّ عليها العين بلا مبالاة بديية عادة"، فجأة "تتخذ [لنفسه] شخصية سامية ومؤثرة"، لدرجة أنه يسبب "طوفانًا صامتًا يفيض على الرائي فجأة بحسٍّ إلهي سام".⁸¹

إن تجارب التجلي (الإبغاني) الملهمة التي لها كثافة تسبب "تفكيرًا محمولًا"، "تفكير في مادة تفوق الكلمات مباشرة وسيولة وتوهجًا".⁸² يستحضر النص علاقة سحرية مع العالم لا تتميز بإعادة التمثيل، أي بالأفكار أو المعنى، بل باللمس والحضور المباشر.

لا تتحقق تجربة الحضور بواسطة "رؤية السماء المرصعة بالنجوم" ولا بواسطة "دوي آلة الأرغن المهيّب"،⁸³ بل هي بالأحرى "تركيب من توافه"⁸⁴، تصبح مصدرًا افتتاحيًا غامضًا وصامتًا، لا يُعبّر عنه بالكلمات.

في مثل لحظات التجلي تلك يدخل الإنسان "في علاقة جديدة ومفعمة بالأمل مع الوجود كله" ويبدأ "التفكير بقلبه".⁸⁵ يتضمن التجلي أيضًا لحظات من "السلام" العميق.⁸⁶ يتوق الراوي إلى لغة

«الأشياء» التي تحدثت إليّ بها الأشياء الصامتة، وسبّلتني بها قاضي مجهول يومًا ما وأنا في قبري.⁸⁷

يرتبط الانتباه الفكري بنسيان الذات وفقدانها. عندما تنصف الأنا تزداد قُدرةً على سماع تلك اللغة الصامتة. تجرّية الحضور تفترض حالة انكشاف، وقابلية للجرح.⁸⁸ من دون جرح لا أسمع في النهاية سوى صدى ذاتي، يمثل الجرح فتحة، أفتنا للآخر. لم تعد لحظات التجلي ممكنة اليوم لأنّ الأنا تزداد قوةً، لم تعد الأشياء تلامس الأنا تقريبًا.

يمكن تطبيق نظرية بارت في التصوير الفوتوغرافي على الواقع نفسه، فهو يفرّق بين عنصرين في التصوير الفوتوغرافي؛ العنصر الأول، وهو "الدراسة" *studium*، يرتبط بمجال المعلومات الواسع الذي نسجله عند النظر إلى صورة فوتوغرافية، إنّه "مجال الرغبة غير المبالية، والاهتمامات المتنوعة، والذوق غير المبالية: أحب/لا أحب".⁸⁸ تندرج الدراسة تحت مرتبة الإعجاب لا الحب، ولا يُصاحبها سوى اهتمام غير محدّد، ومُلتبس، وغير مسؤول.⁸⁹

•• (أي المباشرة - المترجم)

المعلومات البصرية قادرة تمامًا على أن تكون صادمة، لكنها لا "تمرح".

لا ينشأ أي شعور بـ "التأثر الوجداني"، فالدراسة خالية تمامًا من الشدة، ولا تولّد كثافات. إنها مبنية على إدراكٍ خارجيٍّ وإضافيٍّ وتراكميٍّ. الدراسة هي قراءة الصورة، وتفتقر إلى أي سحر.

أما العنصر الثاني في التصوير الفوتوغرافي، فهو "اللعة البصرية" ¹ punctum، وهو يُقاطع الفهم العام studium، إنه شيء ما "ينطلق من سياقه كالسهم، كي يخترقني". 90 تشكل "اللعة البصرية خرقًا في نسيج استمرارية المعلومات"، إنها مكان في أقصى درجات الكثافة والتركيز يكمن فيه شيء لا يُعرّف، شيء يتجاوز كل إمكانيّة إعادة تمثيل: "إنّ عدم القدرة على التسمية دليلٌ قويٌّ على الاضطراب الداخلي [...]."

١ (punctum) "اللعة البصرية" أو "الجرح البصري" أو "نقطة الإهلام/الانتبه للقاح"، والمعنى الأدق عند بارت هو تفصيلة صغيرة في الصورة "تخترق" المثلي ماطيًا بشكل شخصي ومفاجئ، وتجعله يتأثر بالصورة بطريقة فردية لا يضبط لها الصور. وهي تختلف عن studium التي يقصد بها الفهم العام أو الاهتمام الثقافي بالصورة. - المترجم

التأثير موجود، ولكنَّ موقعه لا يُحدَّد؛ إذ لا يجد دلالته ولا اسمه؛
إنَّه حادثٌ، ومع ذلك يبيط في منطقة غامضة من ذاتي".⁹¹ يتمتع الفهم
العام بـ "وعي سيادي مستقل".⁹² أترك انتباهي السيادي ينساب في
حقل المعلومات الشاسع. أمَّا اللسعة البصرية، بخلاف ذلك، فتضعني
في حالة سلبية مطلقة، إنَّها تُضعفني. أعاني من فقدان الذات، "يؤثر بي
شيءٌ ما" من دون أيِّ قرارٍ وإعٍ مني. شيءٌ ما "يَحْزُنِي" و"يُحْزِنِي"،
يؤثر في شيءٍ فريدٍ تأثيرًا عميقًا، شيءٌ بلا اسم يقتحم منطقة مجهولة في
داخلي، منطقةً خارجةً عن سيطرتي.

يصف بارت تلك الصور بأنَّها "أحادية الشكل" عندما تقتصر على
"الفهم العام" وحده؛ أي عندما تقتصر على البعد المعرفي أو الثقافي
القابل للفهم العام، فهذه الصور لا تنقل سوى معلومات يسهل
استيعابها، وهكذا يصبح الواقعُ نفسه أحاديَّ الشكل حين يُخْتَزَل إلى
معلومات قابلة للاستهلاك. ينتمي الواقع بوصفه معلومة إلى منظِّمة
"الإعجاب" لا "الحب".

تكمن سلبية الآخر في كلِّ تجربة مكثَّفة، وتحوُّل إيجابية
"الإعجاب" العالم إلى "جحيمٍ من الأشياء المتشابهة".

يُدرج بارت أيضًا الصورة الفوتوغرافية الإباحية ضمن التصوير الفوتوغرافي النمطي الرتيب؛ فهي صور «مصقولة»، بينما يقدم التصوير الفوتوغرافي الإيروتيكي صورًا "مضطربة ومتشقة".⁹³ فالمعلومات لا تكشف تصدعات أبدًا. لا توجد "معلومة مثيرة للشهوة"؛ لأن طبيعة المعلومات إباحية. ما يُقدّم ويُعرض بالكامل لا يُغوي. تتطلب الإثارة الجنسية "مجالاً أعمى"، شيئًا يفقد كمال الرؤية ووضوح المعلومة: "أظن أن وجود (ديناميكيات) هذا المجال الأعمى هو ما يميز الصورة الإيروتيكية (المثيرة للشهوة) عن الصورة الإباحية".⁹⁴ "المجال الأعمى" هو مجال الخيال الذي لا يفتح إلا بعد إغلاق العينين.

تخترق اللمعة البصرية الخاصة بالواقع مجال العرض وتسمح للحضور بالانبثاق، وتخلق لحظات ثابتة وكاشفة. تُجمل الرقمنة الفهم العام باختزال الواقع إلى معلومات، فلا شيء ينطلق من الشاشة الرقمية كسهم يخترق المشاهد. المعلومات لا تملك رؤوس أسهم؛ إنها ترتد عن "الأنا" التي تزداد قوة.

إنَّ ضخامة المعلومات التي تمحجب الواقع تمحجب إدراك *الشيء* البصرية الخاصة بالواقع، وضجيج المعلومات يتحول دون وقوع تجربة حضور، وحدوث أوجه الكشف أيضًا التي قد تنطوي على لحظة صمت.

يصف فرويد "الشيء" بأنه المركَّب الإدراكي الذي يتملَّص من التمثيل⁹⁵، فالشيء "يُخلَّف انطباعًا" لأنه لا يُمكن إسناد أيِّ صفات إليه. هذه الفردية المذهلة؛ أي سلبية الآخر الكاملة، سمةٌ مميزة للشيء. لذا فهي تُشير إلى قطعة داخل النظام الرمزي؛ أي داخل *الفهم العام*. يقول لاكان عن "الشيء": "ما نجده في الشيء هو السرُّ الحقيقي".⁹⁶ الشيء كنقطة صمياء تقيض المعلومات والشفافية، إنه غير الشفاف بامتياز، إنه يدلُّ على شيء يتراجع بعناد إلى باطن الأرض. وبينما تُمثِّل الأشياء العادية المدركة يوميًا النظام الرمزي فإن الشيء السريُّ في حدِّ ذاته يُعد "لاشيء".

اللا-شيء إنه نقطة الواقع الحرجة، ذلك "الحقل الأعمى"، أو ذلك "الانحراف الدقيق عن المجال"⁹⁷، الذي ينفترق "الفهم العام" أي مجال المعلومات والمعاني الواسع.

نسيان الأشياء في الفن

تُعَدُّ الأعمال الفنيَّةُ أشياء، حتى الأعمال الفنيَّةُ اللغوية كالقصائد التي لا تتعامل معها عادة كأشياء، تحمل طابع الشيء. كتب ريلكه في رسالة إلى لو أندرياس-سالومي: "عليَّ أنا أيضًا أن أتمكَّن من صنع أشياء بطريقة ما؛ أشياء مكتوبة لا ملموسة، حقائق تنبع من العمل اليديوي"⁹⁸. القصيدة، وهي شكْل من الدَّوالِّ، أو علاماتٌ لغوية، هي شيء ما لا يمكنها أن تذبَّ متحوِّلةً إلى معاني.

يمكننا قراءة القصيدة من أجل معناها، لكنَّها لا تُستفَدُّ بواسطة معناها، فللقصيدة بُعدٌ حسيٌّ جسدي يُقلِّتُ من معناها؛ أي من المدلول. إنَّ فائض الدالِّ هو ما يُكتَفُ القصيدة عوَّلًا لِيَّابها إلى شيء واحد. لا نستطيع قراءة شيء. تقاوم القصيدة بوصفها شيئًا القراءة التي تستنزف الحواسَّ والمواطف، كما في قصص الجريمة أو الروايات الرخيصة.

قراءة كهذه تبحث عن شيء ما لتكشفه هي قراءة إباحية، أما القصيدة، بخلاف ذلك، فتمتنع عن تقديم أيِّ نوع من "الرضا الروائي"⁹⁹، وأي نوع من الاستهلاك. القراءة الإباحية تُنافض القراءة

الثيرة للشهوة (إيروتيكية) التي تُلازم النص كجسد، كشيء.

لا تتماشى القصائد مع عصرنا الإباحي والاستهلاكي، وهذا تحديدًا هو سبب ندرة قراءتنا للقصائد.

يصف روبرت فالزر القصيدة بأنها جسدٌ جميلٌ كثيرٌ مائيٌّ: "القصيدة الجميلة في رأيي يجب أن تكون جسدًا جميلًا يزدمر بواسطة [...] كلمات تُرسم على الورق من دون وعي، من دون أن تتبعها فكرةٌ تقريبًا، هذه الكلمات هي الجلد الذي يحيط بالمحتوى؛ أي الجسد. إن الفن لا يتمثل في قول الكلمات؛ بل في تشكيل جسد القصيدة ضمان أن تكون الكلمات وسيلة فحسب يُشكّل منها جسد القصيدة [...] ¹⁰⁰ تُوضع الكلمات على الورق من "دون أتباع فكرة" ومن "دون وعي": يتحرّر الشاعر من نية إعطاء الكلمات معنى لا بُدَّ فيه، ويستسلم لعملية شبه لاواعية، القصيدة منسوجة من دوال متحررة من عناء إنتاج المعنى، الشاعر لا يتبع فكرةً؛ بل يتميز بسلابة المحاكاة. هُنا تكويرٌ جسديٌّ، شيء، من الكلمات.

الكلمات كالجلد، والجلد لا يحيط بمعنى؛ بل يتمدد بإحكام حول الجسد، كتابة الشعر فعلٌ حُبٌّ، لعبٌ شهوانيٌّ بالجسد.

تكمن مادية فالزر في فهمه للقصيدة بوصفها جسداً، فالشعر ليس عملية تشكيل معنى؛ بل عملية تشكيل أجساد. لا تشير الدَّوَالُ في المقام الأول إلى المدلول؛ بل إنَّها تتجاوز المدلول تتكفَّ في جسد جميل وغامض ومُغَرِّ. القراءة ليستْ تأويلًا؛ بل فتْلٌ لمسي، لمسية، مداعية. القراءة تلتصق بجلد القصيدة، وتستمتع بجسدها. نعملنا القصيدة بوصفها جسداً نشعر بحضور خاص يتجاوز نطاق التمثيل، وهو المجال الذي تُكرَّس له التأويلات.

يزداد اعتماد الفن عن تلك المادية التي تنظر إلى العمل الفني بوصفه شيئاً، ولأنَّه لا يلتزم بالمعنى فإنَّ هذه المادية تسمح بحرِّيَّةٍ وُسرٍ باستخدام الدَّوَالِ. فهي تنظر إلى اللغة بوصفها مادةً قابلةً للعب.

كان فرانسيس بونيج سيويد مادية فالزر بكل إخلاص: "منذ اللحظة التي تُرى فيها الكلمات (والتعبيرات اللفظية) كأشياء مادية يُصبح الانشغال بها أمراً ممتعاً جداً. ممَّا كما يُمتَّعُ انشغالُ الرسام بالألوان والأشكال، اللعب بها ممتعٌ جداً".¹⁰¹ اللغة ساحة لعب، أو "مدينة مَلاهُ". الكلمات ليستْ حاملة المعنى في المقام الأول؛ بل الهدف هو "الحصول على أقصى قدر ممكن من المتعة منها يتجاوز معناها".¹⁰²

وعليه فالن الملتزم بالمعنى يُعادي المتعة.

تهدف شعرية بونج إلى التعبير عن اختلاف الأشياء وخصوصيتها، بغض النظر عن فائدتها، في هذا السياق لا تكمن وظيفة اللغة في الدلالة على الأشياء؛ أي تمثيلها؛ بل إن منظور بونج للأشياء يُجسّد الكلمات، ويقرب مكانتها من مكانة الشيء. تُصوّر هذه الشعرية التطابق السري بين اللغة والشيء في سذاجتها المحاكية، وكما هو الحال مع فالزر لا يتبع الشاعر فكرة على الإطلاق.

يتمتع الصوت أيضًا ببعد جسديّ شبيه بالأشياء يكشف نفسه خاصة في "خشونته"، أو في "شهوانية الدوّال الصوتية".¹⁰³ إن الجانِب الشبيه بالأشياء في الصوت يجعل اللسان والأغشية، ورغباتها، مسموعة.

ويُشكّل جلد الصوت الحسيّ. الصوت ليس مُفضلاً فحسب، ولكنه يُعطى جسداً، الصوت المُستنفذ تماماً بالمعنى يكون بلا جسد وبلا متعة وبلا رغبة. ومثل فالزر يتحدث بارت صراحة عن الجلد، جسد اللغة: "هناك شيء حاضر، يستحيل عدم سماعه، وهو عنيد في نفّره (فلا يُسمع سواه)، شيء يقع وراء (أو ربّما دون) معنى الكلمات

[...] شيء هو في جوهره جسد المفتي نفسه، ينبثق في حركة واحدة من أحماق تجويفات الجسد والمعضلات والأغشية المخاطية والغضاريف¹⁰⁴.

بارت يميز بين شكلي غناء: ف"الغناء الجيني" Genogesang تحكمه لذّة الجسد والرغبة، إنّه صوت ينبع من مبدأ المتعة، من المادة الحسية للكلمة والنغمة، أمّا "الغناء الفينوميني" Phänogesang فيتمى إلى مجال التواصل ونقل المعنى، فهو غناء موجه نحو الفهم والدلالة لا نحو اللذة.

تُجَمِّن في الغناء الفينوميني الحروف الساكنة العاملة على المغزى والمعنى، وبخلاف ذلك لا يستعمل الغناء الجيني الحروف الساكنة إلا كـ"منطلق للحروف المتحركة الرائعة". تؤوي الحروف المتحركة الجسد الشهواني، الرغبة. إنّها تُشكِّل جِلْدَ اللغة، وتثير القشعريرة. أما الغناء الفينوميني المُكوّن من الحروف الساكنة، بخلاف ذلك، فلا يلمس أنفسنا.

العمل الفني، بوصفه شيئاً، ليس حامل معنى فحسب؛ إنّهُ لا يُظهر أيّ شيء، فعلية التعبير لا تُوجِّهها فكرة واضحة؛ بل هي غامضة،

هذيان، شدة، دافع أو رغبة لا يُمكن التعبير عنها. في مقاله "ملك سيزان"، كتب موريس ميرلو بونتي:

"لذا يجب ألا يكتبني التعبير بإعادة فكرة محدّدة محدّدًا واضحًا؛ لأنّ هذه الأفكار الواضحة هي التي سبق أن تجلّت في داخلنا أو من قبل الآخرين. لا يُمكن للتصوّر أن يسبق التنفيذ. لا يوجد سوى ممّي غامضة قبل التعبير [...]".¹⁰⁵ للعمل الفنيّ دلالاتٌ تفوق المعاني كلّها التي يمكن أن تُؤخّذ منه. هذا الفائض في المعنى يعود بشكل متناقض إلى التخلي عن المعنى. وهو ناتج عن فائض في الدوال.

إنّ ما يثير الإشكال في الفن اليوم هو ميله إلى نقل رأي مسبق، أو قناعة أخلاقية أو سياسية؛ أي ميله إلى نقل المعلومات.¹⁰⁶ إنّ التصوّر يسبق التنفيذ.

ينحدر الفنُّ إلى مستوى التوضيح نتيجة ذلك. لم تعد عملية التعبير مُحدّدها ممّي غامضة، ولم يعد الفن عملًا يدويًا يُشكّل المادة من دون قصد إلى شيء؛ بل عملًا فكريًا ينقل فكرة مُعدّة مسبقًا.

نسيان الأشياء يسيطر على الفن، يُستخرّ الفن في خدمة التواصل،
يُصبح غير متوازن، يميل نحو المعلومات والحوار، يُهدد الإرشاد لا
الإغواء.

تدمر المعلوماتُ سكونَ العمل الفني: "اللوحات الأصلية ساكنة
وصامتة، فلا معلومات فيها أبداً".¹⁰⁷ عندما ننظر إلى صورة ما وفي
أذهاننا المعلومات فقط نخفل عن غرابيتها وسحرها. إن فائض الدوال
يُفسّر سحر العمل الفني وغموضه. سرّ العمل الفني لا يكمن في
إخفائه معلومات كان كشفها ممكناً؛ بل يكمن اللغز في أنّ الدوال
تتجول من دون أن يوقفها مدلول ما: "السّر. الجودة الإغرائية
والطقسية لما لا يمكن قوله، رغم أنه مع ذلك يتداول ويمرّ تداوله.
[...] تواطو لا علاقة له بمعلومة يتم إخفاؤها. بل إن الشركاء لا
يمكنهم كشف السر، حتى لو أرادوا ذلك، لأنه ببساطة لا يوجد ما
يُقال" [...] السّر نقض التواصل، ومع ذلك يُمكن مشاركته.¹⁰⁸ لا
توافق الأسرار مع نظام المعلومات والتواصل، فالسّر خصم المعلومة،
إنّه همس اللغة الذي لا يقول شيئاً، والجوهري في الفنّ هو الإغواء
الذي يمرّ تحت مستوى الخطاب خفياً من علامة إلى أخرى في دوران

سرّي".¹⁰⁹ إن الإغواء يتحرك تحت حبة المعنى على الجانب الآخر من التأويل، إنه أسرع وأمكر من المعنى والدلالة.

للمعمل الفني جانبان: جانب يتجه نحو التمثيل وآخر يتعد عنه. يمكننا أن نسميها الطبقة الظاهرية والطبقة الجينية على التوالي. والفن الذي يميل نحو الخطاب؛ أي الفن الذي يُعَلِّم الأخلاق ويُبَيِّن، لا يمتلك طبقة جينية. لديه آراء، لكن بلا رغبة.

الطبقة الجينية موضع السرّ تقاوم إسناد المعنى، فتُضفي على العمل الفني حالة اللاشيء، يُثير اللاشيء الإعجاب لأنه لا يُؤْصِل معلومة، إنه التقيُّص، الفناء الخلفي الغامض، "الخفي" للمعمل الفني؛ حتى حالة اللاوعي الخاصة به، إنه يقاوم تجريد الفن من سحره.

يد هايدجر

يُكرّس هايدجر نفسه للعمل واليد، كأنه يشعر بأنّ إنسان المستقبل سيكون بلا يد، ويميل إلى اللعب أكثر من العمل. تبدأ إحدى محاضراته عن أرسطو هكذا: "وُلِدَ أرسطو، وعمل، ومات".¹¹⁰ التفكير عمل. لاحقاً، وصف هايدجر التفكير بالعمل اليدوي:

"ربما يكون التفكير أيضاً أشبه ببناء خزانة. إنّهُ عمل يدوي على آلة حال".¹¹¹ فاليد تجعل التفكير عمليةً تناظريةً تماماً.

لعلّ هايدجر كان سيقول: الذكاء الاصطناعي لا يفكر لأنه لا يملك يداً.

تدافع يد هايدجر عن النظام الأرضي في مواجهة النظام الرقمي، كلمة "رقمي" مشتقة من "ديجيتوس" أي الإصبع. بأصابعنا نعدّ ونحسب، إنّ لها علاقة بالأرقام أي رقمية. يُميز هايدجر بوضوح بين البد والأصابع.

إنّ الآلة الكاتبة التي لا تتطلب سوى استخدام أطراف الأصابع "تسلب الإنسان المجال الأساسي لليد".¹¹² وتدمّر الآلة الكاتبة

"الكلمة" بواسطة تدهورها لتصبح الكلمة "وسيلة مواصلات".
لتوصيل المعلومات.¹¹³ والكلمة المطبوعة "لم تعد تغدو وتروح من
طريق اليد الكاتبة، أو بتعبير آخر اليد العاملة".¹¹⁴ وحدها "الكاتبة
اليدوية" تقرب من المجال الأساسي للكلمة.

يقول هايدجر إن الآلة الكاتبة "سحابة بلا إشارات"، أي سحابة
رقمية، سحابة تخفي جوهر الكلمة، أما اليد فهي "إشارة" لأنها تُشير
إلى "ما يخاطب التفكير بنفسه". اليد وحدها تنال هبة التفكير، يرى
هايدجر أن الآلة الكاتبة سَلَفُ الحاسوب، فهي تُحوّل "الكلمة" إلى
"معلومات".

كاتب الآلة الكاتبة تؤذن بالآخرى الرقمية التي تلتها، وأصبح بناء
الحاسوب ممكناً بفضل "العملية التي جعلت اللغة تدريجياً أداة
معلوماتية فحسب".¹¹⁵ فاليد لا تُعد ولا تُحسب، فهي تمثل ما لا يُعدُّ
ولا يُحسب، "الفريد بذاته الذي يكون بفردته الواحد الموحّد الفريد
الذي يسبق كلّ عدد".¹¹⁶

يُظهر تحليل هايدجر للمعدات والأدوات في كتابه "الوجود
والزمان" تكشف لنا اليد البيئية في صورتها الأصلية. يبدو الشيء في

البداية متاحًا لأيدينا وجاهزًا للاستخدام، فعندما أُمِدَّ يدي لأمسك قلمًا لا يدولي كشيء ذي خصائص معينة.

عليّ أن أكبح يدي وأحذق بالقلم نفسه عن قصد حتى أتصوره موضوعًا. فاليدُ التي تُمسك الشيءَ نَحْتَبِرُه في أصله، اختِيارًا أصح وأسبق من النظرة التي تتخيَّله في الوعي.

"كلُّما قَلَّ تأمُّلنا للمطرقة، ومُسْكُننا بها، واستعملناها، استغلنا وصف علاقتها بها بألها بدائية أكثر، وازدادت وضوحًا في حقيقتها بوصفها أداة. يكشف الطُّرُقُ نفسه "قابلية" المطرقة للإخضاع واستخدامها باليد، ونسَمِّي نمط وجود الأداة (الشيء) الذي يتكشف من تلقاء ذاته، "الجاهزية للاستخدام".¹¹⁷ تسبى اليد كلَّ تصوُّر. يسعى فَنُكْر هابِدْجِر دائميًا إلى اختراق مجالٍ خَبِرَةٍ يسبق التفكير التمثيلي والموضوعي، ولكنَّه يُعَيِّقه، وتتمتع اليد بوصول خاص إلى المجال البدائي للوجود الذي يسبق أشكال الشيء جميعها.

في كتاب "الوجود والزمان" نَحْتَبِرُ فائدة الشيء بوصفه أداة. في تحليله الثاني للأداة في كتاب "أصل العمل الفني"، يحاول هابِدْجِر التعمق في مجال وجود الشيء، المجال الذي يسبق حتى فائدته: "نكمن

طبيعة الأداة بوصفها أداة في فائدتها الفعلية، لكن هذا بعد ذاته يكمن في احتمال جوهر وجودها، تُسمي هذا /الموثوقية".¹¹⁸ "الموثوقية" هي تجربة الشيء تجربة أولية تسبق فائدة استخدامه، ويوضح هايدجر "الموثوقية" بمثال لوحة فنست فان جوخ لزوج أحذية جلدية. لماذا اختار هايدجر هذه الأحذية مثلاً؟

تحمي الأحذية القدم، وهي في كثير من النواحي أشبه باليد، والتبر للاهتمام أن هايدجر يلفت الانتباه صراحة إلى القدم، مع أن ذلك ليس ضرورياً؛ لأن الجميع يعلمون وظيفتها:

"سنأخذ مثلاً على ذلك قطعة أدوات يومية؛ زوجاً من أحذية الفلاحين... تُستخدم هذه الأدوات أحذية".¹¹⁹ تُظهر لوحة فان جوخ حذاء الفنان نفسه في الواقع، وتبدو أحذية رجالية، لكن هايدجر يتخذ قراراتٍ خاصة به:

"ترتدي الفلاحة حذاءها في الحقل، حينها فقط تُحْد مَاهِيَّة، وتزداد أصالته كلما قلَّ تفكير الفلاحة في حذائها في أثناء عملها، أو نظرُها إليه، أو إدراكها له بأي طريقة. هكذا تُؤدِّي الأحذية وظيفتها".¹²⁰

يُذكرنا هذا المقطع بتحليل الأدوات في كتاب "الوجود والزمان"،
فَنُورُ أَنْ أَمْسَكَ المطرقة؛ أي الشيء، بيدي وأطرق به، بدل التحقيق
فيه فحسب، تظهر لي حقيقته؛ أي بوصفه أداة، وبالمثل تُعَدُّ الأحذية في
الواقع أحذيةً عندما تمشي بها الفلاحة وتقف بها.

لكنَّ جوهر الحذاء؛ أي الشيء، ليس المنفعة. يشير هايدجر بلغة
تصويرية إلى مستوى خبرة يسبق المنفعة:

"من فتحة الحذاء المظلمة المهترئة يبرز أثر تعب العامل، وفي ثقل
الحذاء المتين يتراكم ثقل المشي البطيء عبر أخاديد الحقل الممتدة
والمتناسقة التي تحتاحها الرياح العاتية، وعلى الجِلْد تستقرُّ رطوبة
التربة وخصوبة أرضها، وتمت النعل تنزلت وحدة درب الحقل عند
حلول المساء. يتجلى في الحذاء نداء الأرض الصامت، وهديتها
الصامتة من السنابل الناضجة، وفشلها غير المبرر في الحقول الشتوية.
يتغلغل في هذه الأداة قلقٌ صامتٌ بشأن ضهان الخبز، وفرحة عفوية
بالصمود مرة أخرى في وجه الحاجة، ورجفة عند اقتراب الميلاد،
وقشعريرة من خطر الموت المحدث. هذه الأداة مُلْكُ الأرض، وتظل
محفوظة في عالم الفلاحة".¹²¹

تضمن "موثوقية" الأشياء في أنها تدمج الإنسان في علاقاته بالعالم؛ العلاقات التي تضمن استقرار الحياة، وتُصبح هذه الأشياء بفضل "موثوقيتها" شيئاً من العالم ينتمي إلى النظام الأرضي.

اليوم، انفصل هذا الشيء عن ثراء العلاقات العالمي، واستنزف ذاته في وظيفته البحتة، فاخترت موثوقيته:

"نهرى كل قطعة معدات وأدوات، وتستهلك [...] ولنبل الكائن بهذه الطريقة، ويبط إلى مستوى كونه أداة فقط. إن انحدر الكائن إلى أداة هو اختفاء موثوقيته [...] فلا يبقى ظاهراً منه الآن سوى المنفعة المحضة".¹²²

للوجود البشري موطن قدم على الأرض، قدم هايدجر ترمز إلى الثبات على الأرض، إنها تربط الإنسان بالأرض فيمنح الاستقرار والمأوى. دُزب هايدجر الريفي "يرافق خطوات الإنسان بهدوء على طول الدرب المتعرج عبر امتداد المناظر الطبيعية الخصبة".¹²³ تضمن الشيء وموثوقيته أن يُريى الإنسان موطن قدم ثابتاً على الأرض، وتقدم القدم دليلاً آخر على سبب تمسك هايدجر باليد بهذا الإصرار كله. وتُشير اليد والقدم إلى موضوع تفكير هايدجر، إنها تُجسدان النظام

الأرضي. بشر المستقبل فاقدو الأيدي وأقدام أيضاً، إنهم يحومون فوق الأرض في السحابة الرقمية.

الشيء عند هايدجر "شيء عالمي" *Welt Ding*: "الشيء يُسمى العالم".¹²⁴ إنَّ "التشيء" *das Dingen* "بوصفه فعلاً للشيء".
يعني "الجمع" أو "الاحتشاد"، أي أنَّ الشيء في حقيقته "يجمع" علاقات المغزى التي يتجسّد فيها الوجود البشري. يُسمّى هايدجر بنية العالم التي تؤسّس المعنى "الرباعية الكونية" *Geviert*.

يتألّف العالم من أربعة عناصر توفر المعنى والاستقرار: "الأرض" و"السما"، و"الآلهة" و"البشر". تشمل الأشياء عند هايدجر: "الجدول والجبل"، و"مالك الحزين والغزال"، و"المرأة والمشبك"، و"الكتاب والصورة"، أو "التاج والصليب".¹²⁵

تُوحى الحِناسات المتكررة بوجود نظامٍ كونيٍّ بسيط يجب أنْ ينعكس في الأشياء نفسها، ويدعوها هايدجر إلى أنْ تُصنّف إلى الإيقاع، إلى المقياس الإيقاعي للنظام الأرضي، وأنْ نترك أنفسنا لتقل العالم.
يصرُّ هايدجر على مقياس الأرض الداخلي، ويكمن إيمانه في أنْ

• - (بسمي هايدجر "البشر" "الفنانين" - المترجم)

وراء الإرادة الإنسانية نوعاً من "الإقرار والترتيب" على الإنسان أن يخضع له ويتوافق معه.¹²⁶ فالمسكن لا يُخَلَق؛ بل يُوَافَق عليه، وقد ظهر في فكر هايدجر اللاحق وجودٌ خالٍ من المضمون، "وجود آمن" يتجاوز الإرادة البشرية:

"كلمة Sicher ، securus ، و sine cura * تعني جميعها: "بلا هم"، أو "من دون قلق". أما "الاهتمام" أو "القلق" Sorge فيحمل هنا طابع إصرارٍ متعمّد على فرض الذات بالطرق والوسائل الخاصة بالفعل الحتمي للإنتاج. [...] أما الشعور بالأمان Sichersein فهو الاستقرار الموثوق به في انتهاء الإنسان إلى شبكة العلاقات الكاملة"¹²⁷.

يقول هايدجر إنَّ البشر هم "المتعلّقون بالاشياء" أو "المشروطون بالاشياء" die Be-Dingen. فـ"الشيء" يحتوي في ذاته "ترابط العلاقات كلّها"، وهو ما يمنح الثبات؛ أي الإحساس بـ"الأمان"، ويضع هايدجر نفسه في مواجهة بدايات النظام الرقمي؛ إذ "يظلُّ

*-(الألمانية - المترجم)

*-(اللاتينية - المترجم)

*-(اللاتينية - المترجم)

العالم قابلاً للاستدعاء بوصفه نظاماً معلوماتياً".¹²⁸ يسمى النظام الرقمي إلى اللاشيء، بينما يدعم النظام الأرضي تعلق البشر بالاشياء:

"يوشك الإنسان أن ينقُص على الأرض كلها وحل غلافها الجوي، وأن يستولي على فعل الطبيعة الخفي في شكل قوى [...]. وهذا الإنسان المتمرد نفسه عاجز عن أن يقول ببساطة ما هو كائن، أن يقول ما يكون هذا، أن يقول ما هي كينونة الشيء".¹²⁹

إن يد هايدجر مقيدة بالنظام الأرضي؛ لذلك لا تدرك مستقبل الإنسان.

لقد توقف الإنسان منذ زمن طويل عن العيش بين "الأرض" و"السما"، وسيترك أيضاً "البشر الفانين" و"الآلهة" خلفه في طريقه نحو اللاشيء، وسيتعين أيضاً التخلص من الأشياء الأخيرة. يُخلق البشر نحو اللاشيء، غير المشروط.

نحن متجهون نحو عصر ما بعد الإنسان، إذ تصبح الحياة البشرية تباكُل معلومات خالصة، فيتخلَّى الإنسان عن ارتباطه بالاشياء، وعن حقيقته، مع أن هذا تحديدًا يجعله ما هو عليه. كلمة "إنسان" أو "أدمي" مشتقة من "أديم الأرض"، أي التربة. والرقمنة خطوة

حاسمة على الطريق نحو إلغاء ما هو بشري. مستقبل الإنسان يدور
مرسومًا سلفًا: فالإنسان يُلغى نفسه لكي يجعل نفسه مطلقًا.

الأشياء القريبة من القلب

في رواية "الأمير الصغير" لأنطوان دو سانت إكزوبيري يُجسّد مشهداً طبعاً الأشياء القريبة إلى قلوبنا: التّقى الأمير الصغير بثعلب، طلب من الثعلب أن يلعب معه، فأجاب الثعلب بأنّه لا يستطيع اللعب معه لأنّ الأمير الصغير لم يُروّضه، سأله الأمير الصغير عن معنى "الترويض"، فأجاب الثعلب: "إنّه شيء يكاد يُنسى [...]". إنّه يعني بناء الألفة والروابط، وأنت لست سوى صبي صغير بالنسبة إلّي يشبه مئة ألف صبيّ صغير غيره، ولا حاجة لي بك، وأنت من جانبك لا تحتاج إلّي، فما أنا بالنسبة إليك إلا ثعلبٌ يشبه مئة ألف ثعلبٍ غربي، ولكن إن روّضتني فسيحتاج أحدنا إلى الآخر، بالنسبة إلّي ستكون فريداً في العالم أجمع، بالنسبة إليك سأكون فريداً في العالم أجمع...."

تضاهل أهمية الروابط الوثيقة اليوم تدريجيّاً. فهي أوّلاً غير مُستجدة؛ إذ لا يمكن تسريع الاستهلاك والتواصل إلا بروابط ضعيفة، ولذلك تُدَمِّرُ الرّسائليّة هذه الروابط تدميرًا منهجيّاً.

الأشياء العزيزة على قلوبنا أصبحت نادرة اليوم أيضًا؛ إذ تُستبدَل بها أشياء تُستعمل مرّةً واحدة. يتابع الثعلب: "لم يعد لدى الناس

وقت لفهم أي شيء، فهم يشتركون الأشياء جاهزة من المتاجر، لكن لا متجر في أي مكان يستطيع المرء أن يشتري منه الصداقة، لذا لم يعد لدى الناس أصدقاء". ولو عاش سانت إكزويري حتى اليوم فربما ادعى أن هناك متاجر للأصدقاء فعلاً تحمل أسماء مثل فيس بوك أو تيندر.

لم يدرك الأمير الصغير سبب تميز وردته بالنسبة إليه إلا بعد لقائه الثعلب: "لأنها التي خبأتها خلف الستار [...] ولأنها التي كنت أستمع إليها حين كانت تنذر أو تنبأ أو تباهى أو تصمت". كان الأمير الصغير يعطي وردته وقتاً بـ "الإنصات" إليها، والإنصات موجه إلى الآخر.

يخضع المنتصون الحقيقيون أنفسهم للآخر من دون تحفظ، فمن دون ذلك الخضوع للآخر ترفع الأنا رأسها مجدداً. إن الضعف اليتافيزيقي تجاه الآخر هو أساس أخلاقيات الإنصات، وهي أخلاقيات المسؤولية، فالأنا المتنامية عاجزة عن الإنصات لأنها لا تسمع إلا صوت نفسها في كل مكان.

ينبض القلب نحو الآخر، ونلتقي بالآخر في الأشياء القريبة من قلوبنا، تكون هناك هدايا منه غالبًا. اليوم لا وقت لدينا للآخر. الزمن يُعَمِّنا عن الآخر لأنه وقت الذات. لا تُبْنَى الروابط الوثيقة والصدقة حتى الجماعة إلا بتوفير وقت للآخر. إنه الوقت الجيد، هكذا يقول الثعلب:

"تأتي أهمية وردتك من الوقت الذي كرّسته لها [...] لقد نسي البشر هذه الحقيقة [...] لكنّ عليك ألا تنسى ذلك. أنت مسؤول إلى الأبد عمّا تقوم بترويضه، أنت مسؤول عن وردتك". يريد الثعلب أن يزوره الأمير الصغير دائمًا في الوقت نفسه؛ ليحوّل الزيارة إلى طقس. يسأل الأمير الصغير الثعلب عن ماهية هذا الطقس، فيجيبه الثعلب:

"هذه [الطقوس] تُسَيِّتُ أيضًا [...] إنّها ما يميّز يومًا عن الأيام الأخرى، وساعة عن الساعات الأخرى". الطقوس تقنيات زمنية للإيواء¹³⁰، فهي تُحوّل الوجود في العالم إلى وجود في البيت، إنّها في الزمن كالأشياء في المكان، ترسّخ الحياة بواسطة خلقِ بنية للزمن، إنّها تُبْنَى الزمن، وبذلك تجعل الزمن قابلاً للسكن؛ بل تجعله شيئاً يُمكن دخوله كالبيت. يفتقر الزمن اليوم إلى بنية متينة، فهو ليس بيتاً؛ بل

سيلاً جارفاً لا شيء يُعطيه الاستقرار. الزمن المُندفع لا يقبل السكن. الطقوس والأشياء القريبة من قلوبنا أيضاً هي أقطاب الهدوء في الحياة؛ فهي ترسخها، وتتميز بال تكرار، فدافع الإنتاج والاستهلاك يُلغي التكرار، ويُنتهي دافعاً نحو الجديد.

حتى المعلومات ليستْ قابلة للتكرار، فهي تعمل على تقويض الدوام والاستمرار بسبب ضيق مدى آنيّتها، وتولّد إلحاحاً دائماً نحو إثارة دائمة وجديدة، أما أمور القلب فلا إغراء أو إثارة فيها، ولذلك فهي قابلة للتكرار.

التعبير الفرنسي *apprendre par coeur* (التعلم عن ظهر قلب) يعني الاستيعاب بالتكرار، فوحده التكرار يصل إلى القلب، وإيقاع القلب مُرتبط أيضاً بالتكرار، والحياة الحالية من التكرار حياةٌ بلا إيقاع، وبلا ميزان موسيقي. إذ يمنحُ الإيقاعُ النفسَ الاستقرار، ويمنح الزمنَ العنصرَ غيرَ المستقرِّ في ذاته. من حيث الشكل: "الإيقاع هو تحققُ الشكل تحت شرط الزمانية (المعقوق)".¹³¹ ففي عصر المشاعر والانفعالات والأحداث غير القابلة للتكرار تفقد الحياة شكلها وإيقاعها. وتصبح عابرةً بطريقةً متطرّفة.

لقد ولّ زمنُ الأشياءِ القريبة من القلب، القلبَ يتسمي إلى النظام الأرضي. فوق الباب الأمامي لمنزل هايدجر، نجد آية من الكتاب المقدس:

"نَوَقْ كُلَّ شَيْءٍ أَحْفَظْ قَلْبَكَ؛ لَأَنَّ مِنْهُ تَخَارَجَ الْحَيَاةُ"¹³².
ويستحضر سانت إكزويري في حكايته أيضًا قوة القلب التي تُؤلّد الحياة، إذ يُجبر الثعلب الأمير الصغير بسرّ ليتذكّره عند لحظة الوداع:
"بالقلب فقط يُمكن للمرء أن يرى بوضوح؛ فما هو جوهري لا تراه العين".

السكون

المقدس حَدَّثُ سكوني، إِنْهُ يجعلنا نصفي: "الفعل الإغريقي myein، الذي يعني الإدخال في الأسرار أو التكريس، يرتبط في أصله اللغوي بالفعل *أغلق*، إغلاق العينين والفم خاصةً. في بداية الطقوس المقدسة كان المُنَادِي *يأمر بالسكون*"¹³³. نحن نعيش اليوم في زمن بلا "تكريس"، فالفعل الأساسي في عصرنا ليس "إغلاق" بل "فتح" "العينين"، والأهم من ذلك "الفم". يتسكك التواصل المفرط وضجيجُه قدسيّة العالم ويُدنّسه، السكون لا يُنتج شيئاً. لذا تكرر الرسائل السكون، وتدفع رسائل المعلومات تمهيداً للتواصل.

يعزّز السكون إحساسنا بالنظام الأعلى الذي لا يُشترط أن يكون نظام حكم أو سلطة. قد يكون السكون سلمياً جداً، وودوداً أيضاً، ومُبهجاً جداً. قد تُسكّث قوة مُسيطرَة المُستعبدِين، لكن الصمت القسري ليس سكوناً، فالسكون الحقيقي لا يعرف الإكراه، لا يُخضع؛ بل يُعطي، لا يسلب؛ بل يُعطي.

مهمة الرسام وفق سيزان هي *فعل السكون*، يبدو له جبل سانت فيكتوار كتكتلة صاعدة من السكون، عليه الامتثال لها. العمودي

الصاعد يتطلب السكون. يخلق سيزان السكون بالانسحاب والتحول إلى لا/أحد. يصبح مستمعًا:

يجب أن يُسكَّت إرادته كلها، عليه أن يُسكَّت في داخله أصوات التحيز جميعها، أن ينسى، أن ينسى، أن يصنع السكون، أن يصير صدى خالصًا، حيث لا يستعكس على لوح إحساسه بالضوء صورةً الشهيد كله¹³⁴. الإنصات هو الموقف الديني بامتياز،

نحن لم نعد نألف ذلك الصمت المقدس الذي يرتقي بنا إلى حياة الربوبية، إلى جنة الإنسان. لقد أفسح نسيان الذات السعيد المجال أمام الإفراط في إنتاج الذات. التواصل الرقمي المفرط والترابط غير المحدود لا يُتجان تعلقًا أو عالمًا.

ويؤثر الترابط في العزلة، ويُعمق الوحدة، إذ تبتعد الأنا المعزولة والمهملة والمكتسبة عن الوحدة الشاملة المبهجة، تلك القمة الجبلية المقدسة. لقد ألفينا كل تسام، وكل نظام عمودي يتطلب السكون.

يفسح العمودي المجال أمام الأفقي، لا شيء يرتفع، لا شيء يتعمق. يُسطح الواقع في تدفقات المعلومات والبيانات، يتشر كل شيء ويتكاثر. السكون ظاهرة سلبية، حالة استثنائية، أمّا الفجج

فتيجة تواصل مُباح ومُوسّع ومُفرط.

ينبتق السكون من غير المُتاح، وغير المتاح يرشّخ انتباهنا ويُعمّقه،
وؤلد نظرة تأملية تتمتع بالصبر اللازم لرؤية ما هو طويل الأمد
وبطيء. عندما يكون كلُّ شيء مُتاحاً وفي المتناول يبقى الانتباه
سطحياً. لا تترث النظرة؛ بل تتنقل كنظرة الصياد.

يُعَدُّ الانتباه وفق نيكولا مالبرانش صلاةً الروح الطبيعية. لم تُعَدِّ
الروح اليومَ تصلياً؛ بل تُنتج نفسها. التواصل المُكثّف يُشَتُّ انتباه
الروح. وحدهما الأنشطة التي تُشبه الصلاة تُرافق السكون.

أما التأمل فيُناقض الإنتاج، فالإجبار على الإنتاج والتواصل يُدَمِّر
الانفاس التأملية.

وفق رولان بارت يجب أن يكون التصوير الفوتوغرافي صامتاً؛
فهو لا يُجَبِّد "الصور الصاخبة". ويرى أنّه "لكي تُشاهد صورة
فوتوغرافية بوضوح من الأفضل أن تُشبح بنظرك أو تُغمض
عينك".¹³⁵ إنّ "اللسعة البصرية" في التصوير الفوتوغرافي وحقيقتها
أيضاً تتجلّى في الصمت عندما يُغمض المرء عينيه.

المعلومات التي تتعقّبها "الدراسة" معلومات صاخبة تفرض

نفسها على إدراكنا، في حين لا يتحرك الخيال إلا في هدوء عندما نغمض أعيننا.

يقتبس بارت من كافكا: "نصوّر الأشياء لنخرجها من عقولنا، قصمي نوعاً من إغماض العين".¹³⁶ فمن دون الخيال لا وجود إلا للإباحية، واليوم أصبح للإدراك نفسه جانبٌ إباحيٌّ. فهو يتخذ شكل اتصالٍ مباشر يشبه جاع الصورة والعين، الإثارة تنشأ عندما نغمض

أعيننا. السكون والخيال وحدهما يكشفان مساحات الرغبة العميقة في الذات:

"لا تتحقّق النزعة الذاتية المطلقة إلا في حالة سكون (إغماض العينين يعني جعل الصورة في السكون تحدث). تؤثر الصورة في إذا ابتعدت عن ثرثرتها المعتادة [...] ولم أقل شيئاً، وأغمضت عيني [...]".¹³⁷

تكمّن كارثة التواصل الرقمي في كونه يعني أننا لم نعد نملك وقتاً لإغماض أعيننا. تصبح العيون مجبرة على "شره لا يتوقّف"،¹³⁸ تفقد

قدرتها على السكون، وعلى الانتباه العميق. لم تعد الروح تُصَلِّي.
 الفضوضاء قدارة بصرية وصوتية تُلَوِّث الانتباه. يستمدُّ ميشيل
 سيريس تلوُّث العالم من إرادة الاستتار الحيوانية:

"تنبول النمرور على حافة جمورها، وكذلك تفعل الأسود
 والكلاب، وغل نهج تلك الثدييات آكلة اللحوم يُجَدِّد عدوً من
 الحيوانات مناطقها ببولها غير السائغ ذي الرائحة الكريهة أو بموائها،
 بينما تُصدر حيوانات أخرى كالعصافير والعندليب أصواتاً عذبة.¹³⁹
 نحن نبصق في الحساء حتى نحصل عليه كله لأنفسنا.

العالم ملوِّث بوسائل الاتصال والمعلومات الرديئة لا بالإفرازات
 والنفايات المادية فحسب، إنَّه مُغَطَّى بالإعلانات، فكلُّ شيء يصرخ
 لجذب الانتباه: "الكوكب مُغَطَّى كلياً بالقمامة واللوحات الإعلانة
 [...] على كلِّ صخرة جبلية، على كل ورقة شجرة، على كل قطعة
 أرض زراعية، تمجد إعلانات؛ حروف مكتوبة على كل شجيرة عشب
 [...] ومثل الكاتدرائية الأسطورية، يتلع تسونامي العلامات كل
 شيء".¹⁴⁰

الاشياء تحجب الاشياء وتلوِّثها، المعلومات والاتصالات غير

المرغوب فيها تدمر مشهد الطبيعة الساكن، اللغة الخفية للأشياء:

"نجهزنا الحروف والصور المُلحقة على القراءة، بينما تتوسل إلى حواسنا أشياء العالم متضرعة طلبًا للمعنى. تطلب الأخيرة بينما تأمر الأولى. [...] لمتجانتنا معنى مسطح، يسهل إدراكها لأنها أقل تعقيدًا وأشبه بالنفايات. الصور نفاية اللوحات، والشعارات نفاية الكتابة، والإعلانات نفاية الرؤية، والإعلانات نفايات وبقايا معزوفات موسيقية. تلك اللاتفات الوضيعة والبسيطة تفرض نفسها على إدراكنا، فتعيق المشهد الذي هو بحد ذاته أكثر صعوبة وتكثفًا وصمتًا، ويتلاشى غالبًا لأنه لا يرى، لأن الإدراك هو الذي يُنقذ الأشياء".¹⁴¹

الاستحواذ الرقمي على الفضاء الشبكي يحدث ضجيجًا كثيرًا؛ فالصراع على الانتباه حلّ محلّ الصراع على الأراضي. وقد اتخذت عملية التملك شكلًا مختلفًا تمامًا؛ إذ نتج باستمرار معلومات يجب أن تنال إعجاب الآخرين. ولا تُغني طيور العندليب اليوم أغاني عذبة لطرده الآخرين؛ بل تُغرّد لجذب الآخرين. نحن لا نبصق في الحساء لنمنع الآخرين من الاستمتاع به؛ بل شعارنا المشاركة، نريد الآن مشاركة كل شيء مع الجميع، والنتيجة تسونامي معلومات هائل.

الاشياء والسيادة على الاقاليم لمُحدّد النظام الأرضي، وهي ليست صاخبة. فالنظام الأرضي ساكن. والنظام الرقمي تحكمه المعلومات. السكون غريب عن المعلومات، فهو يتناقض مع جوهرها.

المعلومات الساكنة تُعدُّ تناقضًا لفظيًا، تسرق المعلومات الصمت بفرض نفسها علينا، وتطلب انتباهنا، يمثل السكون ظاهرةً انتباه، لا يُخلّق السكون إلا بالانتباه العميق، أما المعلومات فتعمل على تفتيت الانتباه.

وفق نيتشه يسمي عدم تفاعل الناس فورًا مع أيّ مُحفّز لـ "الثقافة النبيلة"، تُنمي هذه الثقافة "الغرائز المُثبّطة والمُقَصِّبة". عليك أن "تدع الاشياء الغريبة / الجملية من كل نوع تأتي إليك مُتخلّة في البداية طابع عداء هادئ".

تُدَمِّر الروح بإبقاء "جميع أبوابك مفتوحة" و"الاستعداد الدائم للانخراط في أمور أخرى"، أي "عدم القدرة على مقاومة المحفزات". إن "عدم القدرة على عدم ردّ الفعل" هو "مَرَضٌ، تدهور، علامة تدلّ على الاستنزاف".¹⁴² التحلّل الكامل من القيود والانفتاح التام بدمر ان الثقافة الرفيعة، نحن نفقد شيئًا فشيئًا الغرائز التي تضع

حدودًا؛ أي القدرة على قول "لا" للمحفّزات المتدفّقة نحونا.

علينا التمييز بين نوعين من الإمكانيات الكامنة: الإمكانيات الإيجابية هي القدرة على فعل شيء ما، والإمكانيات السلبية هي القدرة على البقاء من دون فعل شيء. مع ذلك لا تتطابق الإمكانيات السلبية مع عدم القدرة على فعل شيء. فهي ليستْ نفيَ الإمكانيات الإيجابية، بل إمكانيةٌ بحدّ ذاتها. إنّها تُمكن الروح من الانغماس في تأملات عميقة، وهي حالةٌ يقظةٌ عميقة. تُصاب بنشاط مفرطٍ مُدمرٍ في غياب الإمكانيات السلبية، فنفرق في الضجيج.

لا يُستعاضد السكون إلا بتعزيز الإمكانيات السلبية، لكنّ دافع التواصل المسيطر يُدمر عمداً الإمكانيات السلبية، وهو في نهاية المطاف دافعُ الإنتاج.

نحن نعيد توليد أنفسنا وإنتاجها مرارًا، إنتاج الذات صاحب، خلقُ السكون يعني الانسحاب، السكون أيضًا ظاهرة انعدام الاسم؛ أنا لستُ سيّد نفسي ولا اسمي. أنا ضيف على نفسي؛ أنا فقط أسكن اسمي. يخلق ميشيل سيريس السكون بتفكيك اسمه:

" في الواقع، اسمي ميشيل سيريس، ولأنهم يلفظون اسمي

الشخصي فإن لغتي والمجتمع يوهمانني بأن لي ملكية هاتين الكلمتين لي. لكنني أعرف مئات الأشخاص يُدعون ميشيل، ميغيل، مايكل، مايك، أو ميخائيل. وبالمثل هناك أسماء مثل سيريس وسيرا وجونير وسيراس، وجميعها مشتقة من إحدى كلمات الأورالية-التيانية الذي يُشير إلى الجبل. صادفتُ مرارًا أسماء متشابهة تمامًا [...] وهكذا، لمحاكي أسماء العَلَم أحيانًا أسماء شائعة، أو تُكررها، حتى أسماء أماكن أحيانًا؛ مثل يُشير اسمي إلى جبل سان ميشيل في فرنسا أو إيطاليا أو كورنوال، وهي ثلاثة مواقع مُرتبة بدقة. نَسكن مواقع مرموقة إلى حدٍّ ما. اسمي هو ميشيل سيريس، ولكنني لا أمتلكه؛ أنا فقط استأجره¹⁴³.

يُحدث امتلاك اسمٍ ما خاصّة ضجيجًا كبيرًا؛ فالـ"أنا" المتعاطمة تَبْدُ السكون. يسود السكون حيثُ أتراجع، وأفقد نفسي في اللاسُمى، وأضعف تمامًا، حيث أكون: "ناعيًا، أعني مُتطيرًا. ناعيًا، أبيض. طريًا، مسالمًا"¹⁴⁴.

عَرَفَ نيتشه أن السكون يرافق انسحاب الأنا، يُعلّمني السكون الإنصات والملاحظة. نيتشه يُقابل الاستحواذ الصاحب على الاسم بـ:

"عبقريّة القلب [...]، التي تجعل كلّ شيء صاخبًا ومترفّعًا يمنح للصمت ويتعلّم الإنصات، وهو ما يُضفي نعومة على النفوس الخشنة، ويمنحها رغبة جديدة في التدقيق؛ أن أستلقي ساكنًا مثل امرأة تتمكن السماء العميقة من عكس نفسها عليها [...]"

عبقريّة القلب، التي تُثري كلّ مَنْ يلامسها [...] وتجعله ربما أقل يقينًا وأكثر رقة وهشاشةً وانكسارًا [...] ¹⁴⁵. لا تُنتج "عبقريّة القلب" عند نبشها نفسها؛ بل تنسحب إلى حالة من عدم التسمية. ويكونها إرادة قوة، فإن إرادة التملك تتراجع، وتتحول القوة إلى مؤد. يكشف "عبقري القلب" القوة في الضعف، التي تتجلى في روعة السكون.

ندخل في علاقة مع المجهول في السكون فقط، في الصمت العميق، علاقة تتجاوزنا وتبدو أمامها جهودنا في امتلاك الاسم باهتة. يترفع العبقري عن الاسم "الذي يصبح الإنسان حارسه منذ لحظة ولادته" ¹⁴⁶. يجعل العبقري الحياة أكثر من البقاء البائس للـ"أنا" فحسب؛ إنه يمثل حاضرًا خالداً:

يدلّ وجه العبقري الشاب وأجنحته الطويلة المرفرفة على أنه لا

يعرف الزمن [...] لذلك يستحيل أن يُقام عيد الميلاد لإحياء ذكرى يوم مضي؛ بل كأني احتفال حقيقي يجب أن يُقام لإلغاء الزمن - تجلّي المبقرى وحضوره، الحضور الحتمي الذي يمنعنا حصر أنفسنا في هوية جوهرية، إنها المبقرية التي تحطم ادّعاء الأنا بالاكتمال بذاتها.¹⁴⁷

يُشبه الإدراك الساكن تمامًا صورة فوتوغرافية مُلتقطة بواسطة تعريض الضوء تعريضًا طويلًا جدًا. تُظهر صورة داجير "بوليفارد دو نابل" في الواقع شارعًا مزدحمًا جدًا في باريس، ولكن بسبب تعريض الضوء تعريضًا طويلًا جدًا، وهو سمة مميزة في التصوير الداجيري، تختفي الحركة تمامًا، ولا يُرى إلا ما يبقى ساكنًا.

استطرد يخضّ جهاز تشغيل الأسطوانات (جوك بوكس).

في وقت مبكر من مساء خريف عام 2017، كنتُ أركب دراجتي الهوائية في منطقة شونبيرج ببرلين عندما هطلت أمطار غزيرة فجأة، سرتُ بالدراجة بسرعة كبيرة في شارع "كريله" المنحدر قليلاً، فانزلقتُ وسقطتُ أرضاً، وبينما كنتُ أنهض ببطء وصعوبة، وجذتُ نفسي أمام متجر يبيع أجهزة جوك بوكس*، ولأنني لم أعرف الجوك بوكس إلا من الأدب والأفلام، انتابني الفضول، فدخلتُ المتجر، وبدا أصحاب المتجر المستنون متفاجئين قليلاً من زيارتي. فعل ما يبدو كان دخولاً أحيد إلى متجرهم نادراً. شعرتُ بأنني أحلم. شعرتُ بين عدد من الأغراض القديمة والأدوات في المتجر بأنني قد سقطتُ خارج الزمن بطريقة ما، أو لعل سقوطي المولم هو ما جعل إدراكي في حالة برزخية، خلّق السقوط بالدراجة صدعاً في الزمن؛ سافرتُ في الزمن إلى عالم الأشياء، سحرّنتي أجهزة الجوك بوكس، انتقلتُ من

* - (جوك بوكس هو نوع من صناديق الموسيقى، وهو عبارة عن جهاز تشغيل موسيقى لقي يعمل بالقطع النقدية أو الرقمية ويعتري حل مجموعة من الأغاني التي يمكن اختيارها - المترجم)

واحدة للآخرى، كأنني في عالم خيالي ملء بالأشياء الرائعة.
كان اسم المتجر "جوك لاند"، تألفت معروضاته بجمال غريب،
ولفت انتباهي جوك بوكس فيروزي من إنتاج "إيه إم 1" خاصة،
طراز الخمسينيات، صُممت هذه الأجهزة في عصر أجهزة الجوك
بوكس الفضي لمحاكاة بعض العناصر من أسلوب تصميم السيارات،
مثل الزعانف الخلفية وفتحة البانوراما أو المصابيح الخلفية.

لذلك تبدو اليوم كسيارة كلاسيكية قديمة مزينة بأجزاء كرومية
لامعة كثيرة، لقد وقعتُ في حُبِّ جهاز الجوك بوكس هذا فورًا بلونه
الفيروزي ولوح زجاجه البانورامي الكبير، وعزمتُ تمامًا على امتلاكه.
عندما اشتريتُ الجوك بوكس كنتُ أملك شقةً ليس فيها سوى
بيانو كبير قديم وطاولة طيب معدنية، وبخلاف ذلك كانت فارغة
تمامًا، ولم يُخَفَّف البيانو الكبير ولا الطاولة حدة الفراغ؛ بل زادا شدته.

بجانب ما سبق كنتُ أنا شيئًا ثالثًا في الشقة، ووجودي شيئًا ساكنًا
بلا اسم في الفضاء يعني الخلاص. الفراغ لا يعني وجود فضاء خالي
من أي شيء، إنه كثافة، حضورٌ كثيف، إنه مظهرُ السكون المكاني،

الفراغ والسكون شقيقان، والسكون لا يعني أيضًا عدم سماع أيّ أصوات؛ بل قد تُبرزُهُ بعض الأصوات.

السكون شكّل انتباهًا مُكثَّفًا. أشياء كالملكتب أو البيانو الكبير تُولّد السكون بجذب الانتباه وتنظيمه. نحن مُحاطون باللاأشياء، بتشتيت معلوماتٍ يبعثر انتباهنا، تُدمّر اللا-أشياء السكون حتى عندما تكون صامتة.

وضعتُ جهاز الجوك بوكس في الغرفة مع البيانو الكبير القديم، وكنتُ أتدرب بلا هوادة على لحن "تنوعات جولدبرج" في ذلك الوقت، وهو أمر صعب جدًا على شخص لم يتلقَ دروس بيانو من قبل. شعرتُ على البيانو الكبير بأنّي طفل يتعلّم الكتابة.

هناك شيءٌ أشبه بالدعاء في تعلّم الكتابة، استغرق الأمر أكثر من عامين حتى أعزف اللحن كاملاً من دون النوتة الموسيقية، ومنذ ذلك الحين أردّدها كدعاء. ذلك الشيء الجميل، البيانو، بغطائه المرتفع كجناح، أصبح بمنزلة آلة صلاتي. كنتُ أذهب في الليل غالبًا إلى غرفة الموسيقى وأستمع إلى الموسيقى المنبعثة من الجوك بوكس في الظلام. لا يُظهر الضوء المُشَتّت متعدد الألوان الصادر من مكبّر الصوت تأثيره

الكامل إلا في الظلام، مُضغياً على صندوق الموسيقى ذاك لمسة إثارة.
يُغير الجوك بوكس الظلام بأضواء ملونة، ويخلق سحر الشيء، وهذا ما
كنْتُ استسلم له.

يجعل الجوك بوكس الاستماع إلى الموسيقى تجربة ممتعة جداً بصرياً
وصوتياً ولمسياً، ومع ذلك فإنَّ عملية الاستماع معقّلة جداً وتستغرق
وقتها طويلاً، ولأنَّ الجوك بوكس الخاص بي لا يُستخدم دائماً، ويَجِبُ
توصيله أولاً بالكهرباء. يستغرق الأمر بعض الوقت حتى تسخن
الصمامات، وبعد إدخال العملات المعدنية، أضغط على الأزرار
بحرص، ومع خشخشة عالية، تعود الآلة كُلُّها إلى العمل. يبدأ جهاز
تغيير الأسطوانات الحركة مصحوباً بصوت طنين؛ تلتقط ذراعه
أسطوانة، وتضعها بدقة متناهية على القرص الدوار. قبل أن تسقط
الإبرة، تنظف فرشاة صغيرة الأسطوانة من الغبار، العملية برمتها
أشبه بعملية سحرية، شيء سحري يذهلني كلَّ مرة.

يُصدر الجوك بوكس أصواتاً كأصوات الأشياء، ويُعطي انطباعاً
بأنَّه يُريد صراحةً أن يُعلن أنَّه شيء؛ فهو يمتلك جسماً ضخماً، ويأتي
طينه من أعماق بطنه، كأنَّه تعبير عن شهوته. الصوت الرقمي لا

يُصدر أي صوت شيء. إنه صوت سَلِس من دون جسد. يختلف الصوت الصادر من الجوك بوكس بواسطة الأسطوانات والمضخّمات الصّامية، اختلافاً جوهرياً عن الصوت الرقمي، فهو مادّي وجسدي. الصوت الهادر يلمس مشاعري، ويثير قشعريرة في جسدي.

إن الجوك بوكس نظير حقيقي، إنه جسمٌ مضادٌ مثل البيانو الكبير، عندما أقف أمام الجوك بوكس أو أعزف على البيانو الكبير، أفكر: لكي نكون سعداء نحتاج إلى طرف مقابل يتسامى.

لكنّ الرقمنة تُلغي كلّ طرفٍ مقابل، وتُزيل كلّ "نظير". لذلك نفقد الإحساس بما يُحتمل، وبما يرتفع، وحتى بما يرتقي. ونلجأ باستمرار إلى أنانيتنا لأننا نفتقر إلى نظراء، وهذا ما يجعلنا بلا عالم، أي مكثيين.

عرّفني الجوك بوكس على عالم موسيقا البوب الغريب في الستينيات والسبعينيات. لم تكن هناك أغنية واحدة على البطاقات المرقّمة التي أعرفها، لذلك ضغطتُ ببساطة على مجموعة من الأزرار عشوائيً في البداية، وسمحتُ لنفسي بالانتقال إلى ذلك العالم الغريب. من بين العناوين التي اخترتها: "صرخة" لجوني راي، و"عاشق

الاحلام "لوبي دارين، و"عالم رائع" لسام كوك، و"في مزاج" لجلين ميلر، و"راما لاما دينج دونج" لفرقة ذا إدسل، و"أنا أبيض" لزارا ليندر، و"هنا في قلبي" لآل مارتينو، و"ثم قبلني" لفرقة ذا كريستالز، و"قل لي إنك تحبني" لبول أنكا. تلك العناوين أعطتني إحساساً غامضاً بأن العالم آنذاك كان أكثر رومانسية وخيالاً مما هو عليه اليوم.

في منتصف الجوك بوكس لافتة حمراء تعرض سعر استخدامه بالفينيج والمارك الألماني، ولأنني مالك جهاز الجوك بوكس المحفوظ فلديّ زرّ يسمح لي بتجاوز آلية الدفع، لكنني لم أستخدمه حتى الآن، صوت سقوط العملة المميز وكذلك صوت طقطقة الأسطوانة يسميان إلى الجوك بوكس.

إنها من أجمل الأصوات التي لا أريد تفويتها خاصة في عصر اليوتيوب، يُعجبني أن عليّ دفع مبلغ مقابل هذه الموسيقى الجميلة، العملة مفتاح دخول عالم ساحر.

أسأل نفسي أحياناً وسط نشوتي الكبيرة بالجوك بوكس: أين كان الجوك بوكس الخاص بي طوال حياته؟ لا بد أن له حياة مليئة بالأحداث. يحمل علامات واضحة على تاريخه. أتمنى لو كنت مؤزلاً للقدّر، أو عالم فراسة في عالم الأشياء.

ربما لا تكون غرفتي المأدبة مكانًا مناسبًا للجوك بوكس، فعندما اجلس إلى المكتب أشعر أحيانًا بوحده وهجرانه، ويتأبني شعور متكرر بأنني انتزعتُ جهاز الموسيقى من مكانه، وأني دُثِّتُ قدسيته بامتلاكي له، ولكن أين يمكن للمرء أن يضع الجوك بوكس اليوم؟

بفقداننا الأشياء نفقد في الوقت نفسه الأماكن، أعزِّي نفسي بفكرة أن ملكيتي قد انقذت الجوك بوكس من اختفائه التام، وأني حرَّزته من عناء الحاجة إلى أن يكون مفيدًا، وأني جرَّذته من طابعه السلمي وحوَّلته إلى شيء من أشياء القلب.

بالنسبة لبيتر هاندكه لا يُعدُّ الجوك بوكس شيئًا معزولاً؛ بل كائنًا مُحدَّد الموقع، فهو يُنشئ مركزًا مكانيًا. ينطلق بطل روايته "سجيرة عن صندوق الموسيقى" للبحث عن "مواقع صناديق الموسيقى". ومثل مركز الجاذبية يجمع الجوك بوكس كلَّ ما حوله ويُنسِّقه في مكان.

إنَّه يُرْسِخ المكان، يُضفي عليه ملامح ثابتة، يشهد القارئ كيف أصبح الشيء موقعًا وعالمًا:

"يستقر الجوك بوكس في البار تحت النافذة المفتوحة على مصراعها بعد حَرِّ النهار، وكذلك الباب المفتوح المؤدِّي إلى الدروب، ولولاه

لكاد المكان يخلو من الأثاث؛ وما تبقى منه قليل. بخلاف ذلك يصبح المكان شبه خال من الأثاث؛ القليل مما تبقى منه قد ألقي جانباً، وهم ينظفون المكان فعلاً. تنعكس أضواء الجووك بوكس على أرضية التيرازو* المبلّلة، ويتلاشى وهجها تدريجياً مع جفاف الأرضية. يبدو وجه النادلة شاحباً جداً عند النافذة، بخلاف وجوه الركاب القلائل المتظرين في الخارج ذوي بشرة سمراء لوَحَّتْها أشعة الشمس. بعد انطلاق قطار تريستي-فينيسيا السريع بدا المبنى خالياً إلا من مقعد يتصارع فيه صبيان مراهقان ويصرخان بأعلى صوتهما، فمحطة القطار ملعبها في تلك اللحظة. من ظلمة أشجار صنوبر الكارست، تخرج أسراب من العث. قطار شحن طويل مغلق يمرُّ مُصَلِّداً جلجلة مدوّية، والنقطة المضيئة الوحيدة على جانب العربات الخارجي هي أختام الرصاص الصغيرة التي تتطاير خلفها وهي معلقة على حبالها، في السكون الذي يلي ذلك - الوقت الفاصل بين آخر سنونو وأول خفاش - يُسمَع صوت الجووك بوكس".¹⁴⁸

* (أرضية مألوفة من قطع رخام صغيرة مع الأسمنت - المترجم)

يصف هاندكه صندوق الموسيقى صراحةً بأنه شيء¹⁴⁹، يتحدث عن "شبه المفصل"¹⁴⁹، وعن "شيء هادئ"¹⁵⁰، وعن "أشياء عظيمة تترنح بالوان قوس قزح"¹⁵¹. بطل الرواية مقتنع بأن لهذا الشيء معنى عميقاً، معنى فقدناه:

"هل كان يُفترض أن يعني ذلك أسفه على اختفاء أجهزة الجوك بوكس الخاصة به، هذه الأشياء التي تعود إلى الماضي، وليس مرجحاً أن يكون لها مستقبل ثانٍ؟ لا، بل كان يريد فقط أن يلتقط تلك الفكرة ويعترف حتى قبل أن يتوقف عن رؤيته بما يمكن أن يعنيه شيء ما لشخص ما، وفوق كل شيء ما يمكن أن ينبع من شيء فحسب"¹⁵².
تجعلنا الأشياء نرى العالم في المقام الأول.

حيث تُفيد اللا-أشياء/وجه الرؤية تُتجهها الأشياء، تفتح الأشياء أعيننا، نظرة إلى المكان. يكشف الجوك بوكس للبطل أشكالاً كان سيغفل عنها لولاه.

يتحوّل الجميع، حيوانات وبشر، إلى سكان، إلى مستوطنين المكان. تظهر هنا طبيعة ساكنة لمكان حيث يجاور كل شيء كل شيء آخر، ويحيط به مجتمع من الأشياء الساكنة.

"فجأة ظهرت في كل مكان أشكال لم تُلحظ من قبل: رجل نائم على المقعد بجانب شجرة البقس، وجنود مكددون على العشب خلف الحمام، مجموعة كاملة بلا أي أثر لامتعتهم. على رصيف المحطة الذي يؤدي إلى أوديني، كان رجل أسود ضخم متكئا على عمود، منغمسا في قراءة كتاب، هو أيضا بلا أمتعة، ويرتدي فقط قميصا وبنطالا. من بين أشجار الصنوبر الكثيفة خلف المحطة انقضى زوج حمام مرارا وتكرارا، إحداهما تلو الأخرى، كأنهما ليستا مسافرتين؛ بل ساكتان أو مستوطتان في المنطقة المحيطة بالمحطة"¹⁵³.

مستوطنو المكان "بلا أمتعة" لا يسافرون؛ بل يتسكعون. الجووك بوكس يشع بسحر التسكع.

يشير هاندكه إلى أن الجووك بوكس يمنح كل ما يحيط به وجودا قويا في المكان، ووجودا زمانيا في الحاضر. يصبح كل ما هو عادي قربه حدثا للحاضر. من الشيء تنبعث جاذبية تكثف وتعمق الظواهر العابرة حول الوجود في الحاضر. يشكل خلق الوجود الزماني في الحاضر، والوجود المكثف والموسع في المكان، سحر الشيء:

"كان كل شيء موجود إلى جانب ما كان يملكه، يكتسب حضورًا خاصًا به تمامًا. وكلها أمكن كان يجد لنفسه مقعدًا في تلك المقاهي والحانات ليرى منها الغرفة كلها وجزءًا من الخارج. كان يجلس هناك غالبًا وهو منسجم مع الجوك بوكس، مطلقًا العنان لخياله، ومن دون الانغماس في المراقبة التي تعزز المراقبة المُقَزَّزة، وتعزيز الذات، أو الانغماس في الحاضر، وهو ما ينطبق على المشاهد الأخرى أيضًا. وما أصبح حاضرًا بشأنهم لم يكن سياتهم البارزة أو جاذبيتهم الخاصة بقدر ما كانت جوانبهم العادية، أو حتى الأشكال أو الألوان المألوفة فقط، وبدا الوجود الزماني في الحاضر المعزز قبيحًا بالنسبة إليه، فلا شيء أكثر قيمة أو أكثر استحقاقًا للتنقل من ذلك [...]]. لذا فعندما يغادر رجل، أو يتحرك غصن، أو تمر حافلة صفراء وتنمطف عند المحطة، أو يكون شكل التقاطع مثلثًا، أو الطباشير ملقى على حافة طاولة البلياردو، أو المطر يهطل، أو، أو، أو، كان الأمر ببساطة يعني شيئًا ما"¹⁵⁴.

يكن سحر الجوك بوكس في أنه يمنح كل وجود في المكان وجودًا في الحاضر، ويضفي حضورًا ووجودًا وكثافة على الأمور النافهة والعادية والمألوفة أو العابرة. يُكثَّف الشيء الوجود. تُمنَح الإدراكات

العابرة "مفاصل" إن صح التعبير، أو حتى عظامًا أو هيكلًا، وهكذا
تكتسب استمرارية ويقاء.

هناك وصف آخر للجهاز الجوك بوكس بأنه حدت مكانًا خاص،
يصادفه البطل في حانة بالطابق السفلي في شارع جانبي لشارع
سيرفانتس في ليناريس.

الحانة ليست أكبر من مخزن، لكن الجوك بوكس يُحدث معجزة
مكانية، فأصواته تزيد مساحة الغرفة، فهو جزء من جوهر الشيء، أنه
يخلق مكانًا:

"صاحب المكان رجل عجوز (لا يُشعل الضوء إلا عند وصول
ضيف)، يكون وحيدًا مع الجوك بوكس عادة. كان يملك ميزة غير
مألوفة هي أن جميع أزرار الاختيار كانت فارغة [...]، الرموز
الأبجدية الرقمية فقط في بداية الأزرار الفارغة. ولكن على طول
الجدار وفي كل اتجاه حتى السقف بُنيت أغلفة الأسطوانات عليها
وُكِّب عليها الكود المناسب يدويًا، ومن ثم بعد تشغيل الجهاز كل مرة
بناءً على الطلب فقط، يمكن تشغيل الأسطوانة المطلوبة، إن بطن ذلك
الشيء (الجوك بوكس) الذي بدت أحشاؤه منزوعة كان مكتظًا بها.

نجاه أصبح هناك مساحة كبيرة في ذلك الكوخ الصغير من الضربات
الرتبية العميقة داخل الفولاذ، وانبعث سلام كثيرٌ من ذلك المكان، في
خضمّ الوتيرة (الموسيقية) الإسبانية المحمومة ووتيرة البطل
الخاصة¹⁵⁵

أستطيع متابعة نقد هايدجر للتكنولوجيا فقط حتى نقطة معينة. لم
يكن هايدجر طبعًا ليرغب في ضمّ الجوك بوكس إلى مجموعة أشياءه
كالمرآة والمشبك والكتاب، والصورة، والتاج، والصليب.

يوحي التكرار بتناغم الأشياء. الأجهزة التقنية ليست من ضمن
مجموعة أشياء هايدجر، حتى التكرار بين الجوهرة والجوك بوكس لا
يكفي لنح الأخير مكانة الشيء. للتكنولوجيا جانب سحري، علم
المعادن أيضًا وهو أول ما درسته بدا لي أشبه بالخيما.

ليس من قبيل الصدفة أن نوفاليس درس التعدين وعلم المعادن،
ففي روايته "هاينريش فون أوفتردينجن" يشعر بطل الرواية في
الأنفاق بـ "متعة رائحة في أشياء ربما تكون لها علاقة وثيقة بكياننا
السري".¹⁵⁶ الجوك بوكس جهاز آلي، وهو جزء من تقليد عريق من
الآلات الموسيقية الآلية. كان الرومانسيون مفتونين بالآلة الآلية.

هناك قصة للكاتب إي. تي. إيه. هوفمان بعنوان "الآلات الآلية" بطلها دمية آلية، تُركي يعمل عرّافًا يُجيب عن الأسئلة جميعها:

"كأنّ تلك الإجابات بنظرة مُعمّقة في شخصية السائل الفردية، وباردة وقاسية أحيانًا، ومتألّفة وذكية أحيانًا أخرى، وحتى على نطاق واسع أحيانًا، وأظهرت إحساسًا قويًا ودهاء عميقًا أحيانًا أخرى، وفي بعض الحالات كأنّ مناسبة بطريقة مؤلمة ومأساوية كثيرًا"¹⁵⁷.

"الكيسا" من أمازون ليست آلة؛ بل وحدة معلومات، إنها تفتقر إلى سحر الأشياء، يُحتمل جدًا أن تسمح لها التطورات في الذكاء الاصطناعي قريبًا بأن تعمل عرّافة، ولكنّها عرّافة حوسبة خوارزمية فقط، وهذا يفتقر إلى السحر.

تختفي السعادة عندما يكون كل شيء قابلاً للحساب، فالسعادة حدث يفلت من كلّ حساب، وهناك صلة عميقة بين السحر والسعادة.¹⁵⁸ لا تعرف الحياة المحسوبة والمُحسّنة السحر؛ أي السعادة.

ولأنّها من "العصر الرقمي" أجهزة الجوك بوكس، فإنّ نصف جهاز الجوك بوكس الخاص بي مصنوع من المعدن، ويتميّز بجسم جميل جدًا؛ المعادن مادة رائعة.

درستُ خبايا المعادن الداخلية سنواتٍ عدَّة، وعندما درستُ علم المعادن لحظتُ كثيرًا أنَّ المعادن تتصرَّف ككائنات حية؛ فهي مثلاً شديدة التحول، ويُمكن للمرء أن يكتب أطروحة عن تحول المعادن أيضًا.

من بين كتب الفلسفة جميعها على رفوف مكتبي يستقر كتاب "التحولات في المعادن" لبول ج. شيومون، إنه آخر كتاب قرأته قبل أن أقرر ترك علم المعادن والتوجُّه نحو الفلسفة، ما أزال أحفظ به كذكاري، ولو قرأته إلكترونياً، لفقدتُ شيئاً من أشياء القلب، أستطيع العودة إليه دائماً لأذكر نفسي بالماضي.

الاشياء تجعل الوقت ملموساً، في حين تجعله الطقوس شيئاً يُمكن للمرء دخوله، كالمنزل. صفحات الكتاب المصفرة ورائحته تُدقُّ قلبي، الرقمنة تُدمِّر الذكريات واللمسات.

ربما يكون الاعتقاد بأنَّ المادة ليست حية خطأ، أنا مفتون بالمادة، نحن اليوم غافلون تماماً عن سحر المادة، إنَّ تجريد العالم من مضمونه المادِّي يؤلم عشاق المادة، أتفق مع بارت عندما قال إنَّ كلَّ معدن في الخيمياء حيٌّ.

كتب دولوز في كتاب "ألف هضبة" أن "الفكرة الرائعة عن حياة غير عضوية" هي "إلهام من علم المعادن".¹⁵⁹ يبدو كل شيء حياً بالنسبة إلى عالم المعادن، كان عالم المعادن رومانسياً "متجولاً لأنه يتبع تدفق المادة في باطن الأرض". كتب دولوز عن علم المعادن بوصفه خيمياء:

"لا تعتمد العلاقة بين علم المعادن والخيمياء على قيمة المعدن الرمزية وتوافقه مع الروح العضوية كما ظن يونج؛ بل على قوة الوجود الجسدي الكامنة في كل مادة، وعلى الروح الجسدية التي تصاحبها"¹⁶⁰.

فقدنا أي وعي بالمادة في سياق الرقمنة، وتفترض إعادة إضفاء طابع روماني على العالم إعادة تمجيده. نحن نستغل العالم بوحشية لأننا أعلننا أن المادة ميتة والأرض مورد فحسب.

إذا أردنا مراجعة شاملة وجذرية لكيفية تعاملنا مع الأرض فلن تكفي "الاستدامة" وحدها، ما نحتاجه هو فهم الأرض والمادة فهماً مختلفاً تماماً. تنطلق الفيلسوفة الأمريكية جين بينيت في كتابها "المادة النابضة بالحياة" من افتراض مفاده أن "صورة المادة الميتة أو المستغلة

استغلالاً كاملاً تُغذّي الفطرسة البشرية وأوهامنا المدمرة للأرض،
والتمثلة في الغزو والاستهلاك".¹⁶¹

لذا لا بد أن يسبق علم البيئة أنطولوجيا جديدة للمادة، أنطولوجيا
تنظر إليها بوصفها شيئاً حياً. الموسيقى المنبعثة من الجوك بوكس، مثلها
مثل التصوير عند بارت، هي إكتوبلازم؛ انبعثت للمرجع. لهذه
الموسيقى علاقة ما بالقيامة.

يدخل الموتى إلى المسرح الدوار بعد إعادتهم إلى الحياة. لقد أرذتُ
استخدام الجوك بوكس لإعادة إحياء المغنية الفرنسية باربرا تحديداً،
فقد أحببتها كثيراً. قبل بضع سنوات كنتُ أنوي صنع فيلم عنها، لذا
أخذتُ كاميرتي في الذكرى العشرين لوفاتها وسافرتُ إلى باريس.

سجلتُ مقاطع مصورة في أثناء تجوالي في باريس وأنا أغني أغاني
باربرا، مررتُ بمنزلها في شارع فيتروف، ووقفتُ أمام قبرها في مقبرة
بانيو، وبرزتُ على جسر بون نوف. لقد أعاد الجوك بوكس باربرا إلى
الوجود المادي، إنه وسيط الحضور. تُشبه الأخاديد المريئة في
الأسطوانة آثار جسدها بالنسبة لي. إنها الاهتزازات التي انبعثت من
جسدها الرقيق.

اشترتُ أسطوانات باربرا الموسيقية من أنحاء أوروبا جميعها، وكان البائعون دائماً من عشاق الأشياء. وضع رجلٌ من بلجيكا اشترتُ منه "قُل لي، متى نمود؟" ثلاثين طابعاً بريدياً بلجيكياً قديماً جيلاً على الطرد، فجعله قطعة رائعة. حتى إنني عرفتُ أحد الطوابع، فقد كان جزءاً من مجموعة طفولتي.

لقد وجد الطرد القادم من بلجيكا مكانه في أحد الأدراج بجوار أشياء جميلة أخرى: ساعة جيب قديمة محفورة بدقّة اشترتها قبل خمسة وثلاثين عاماً في أثناء دراستي في فرايبورج؛ وساعة يد فضية من نوع جوجان اشتراها لي أحد الأصدقاء (لقد كان يرتدي نفس النوع)، وعدسة مكبرة من نوع جوجندستيل أستعملها عند قراءة نسخة لوتر من الكتاب المقدس القديمة التي أحفظ بها في غلاف مصنوع من الجلد، ومنفضة سجائر صغيرة محمولة عليها وردة محبوكة، وعلبة سجائر على طراز آرت ديكو تلقّيتها هدية عيد ميلاد منذ سنوات عدة، وختم خشبي عليه ثلاث علامات صينية تمثل اسمي.

صنّع صانع طوابع كوريّ القطعة الأخيرة من قطعة خشبية مميزة صُنعت من خشب نخلة تمرّ ضربها البرق، يُقال إنّها تمتلك قوى

سحرة وتدفع سوء الحظ، كما أعطاني صانع الطوايع بعض القطع الخشبية الصغيرة المنفصلة قبل مغادرتي، وما أزال أحتفظ بإحداها في حفيتي، هذه القطعة الخشبية الصغيرة هي تيمتي.

العتاد في اليابان أن يودّع الناس الأشياء التي استعملوها مدة طويلة كالنظارات أو الأقلام بإقامة مراسم في المعبد. أما اليوم فربما قلما نجد أشياء نودّعها هذا الوداع المشرف؛ فالأشياء الآن تأتي إلى العالم مبدئةً تقريباً.

إنها لا تُستعمل، بل تُستفد، الأشياء لا تكتسب روحاً إلا بإطالة استعمالها، أشياء القلب فقط هي التي تنبض بالحياة. أراد فلوير أن يُلغَن مع محبته، لكن الجوك بوكس على ما يبدو أكبر من أن يُؤخذ إلى القبر. أظنُّ جهازَي الجوك بوكس في نفس عمري، لكنّه سيبقى معي بالتأكيد، فهناك بعض العزاء في ذلك...

المراجع

- 1- هانا آرندت، الحالة الإنسانية، شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 1998 [1958]، ص 137.
- 2- فيليم فلوسر، الأشياء واللا-أشياء: رسومات ظاهرية، ميونيخ: هانسر، 1993، ص 81.
- 3- آرندت، الحالة الإنسانية، ص 125.
- 4- نيكلاس لومان، القرارات في "مجتمع المعلومات"،
https://www.fen.ch/texte/gast_luhmann_informationsgesellschaft.htm
- 5- تزايد الاهتمام بالأشياء في الدراسات الثقافية في العقود القليلة الماضية. لكنَّ هذا الاهتمام النظري بالأشياء لا يعني بالضرورة ازدياد أهميتها في الحياة اليومية؛ بل العكس، فإنَّ تحوُّلها إلى موضوع تأثُّلٍ نظريٍّ صريحٍ دليلٌ على اضمحلالها. إنَّ مدح الأشياء هو في الواقع أنشودتها الأخيرة. فهي، بعد أن طُرِدَتْ من عالم الحياة تلجأ إلى النظرية. وبالمثل يمكن فهم "الثقافة المادية" و"التحول المادي" بوصفها ردود فعلٍ على نزع الصفة المادية عن الواقع، ونزع الصفة

المجسمة عنه اللذين أحدثتهما الرقمنة.

6- جان بودريار، الآخر ذاته: التأهيل، فيينا: دار نشر باساجين، 1994، ص 11.

7- لوتشيانو فلوريدي، الثورة الرابعة: كيف يُعيد الفضاء المعلوماتي تشكيل الواقع الإنساني، أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2014، ص 94 وما بعدها.

8- إريك شميدت وجاريد كوهين، العصر الرقمي الجديد: إعادة تشكيل مستقبل الشعوب والأمم والأعمال، نيويورك: ألفريد أ. كنيف، 2013، ص 29-31. "شقتك أشبه بأوركسترا إلكترونية، وأنت قائدها. يمكنك بحركات بسيطة من معصمك وتعليات صوتية التحكم في درجة الحرارة والرطوبة والموسيقى المحيطة والإضاءة. يمكنك تصفُّح أخبار اليوم على شاشات شفافة بينما تُخرج بَرَّتْكَ النظيفة من خزانتك الآلية لأنَّ تقويمك يُشير إلى اجتماع مهمَّ اليوم... يتبقى لك بعض الوقت قبل أن تذهب إلى العمل، وهو ما تستصل إليه بالسيارة ذاتية القيادة بالطبع. سيارتك تعرف وقت وجودك في المكتب كل صباح بناءً على تقويمك، وبعد أخذ بيانات

حركة المرور في الاعتبار، تتواصل سيارتك مع ساعة يدك لتعطيك
عدًا تازليًا لمدة ستين دقيقة لموعد مغادرة المنزل... ربما تتناول تفاحة في
طريقك للخروج، لتأكلها في المقعد الخلفي لسيارتك أثناء توصيلك
إلى مكتبك.

9- هانا أرندت، "الحقيقة والسياسة"، في بين الماضي والمستقبل: ثمانية
تمارين في الفكر السياسي، نيويورك: فايكنج برس، 1968 [1954]،
ص 227-264؛ هنا: ص 264.

10- جيورج فريدرش فيلهلم هيجل، تصاميم نظام جينا III
(الفلسفة الطبيعية وفلسفة الروح)، هامبورج: ماينر، 1987، ص 189
وما بعدها.

11- فيلم فلوسر، مدينكولتور، فرانكفورت أم ماين: فيشر، 1997،
ص. 187.

12- فلوسر، الأشياء واللا-أشياء، ص 84.

13- فريدرش نيتشه، هكذا تكلم زرادشت: كتاب للجميع ولغير
أحد، الطبعة النقدية الكاملة في 15 مجلدًا، تحرير ج. كولي وم.
مونتياري، ميونخ 1999،

- 14- المرجع نفسه، ص. 87.
- 15- فلوسر، الأشياء والأشياء، المرجع نفسه، ص. 88.
- 16- إريك فروم، الوجود أو الامتلاك، شتوتغارت 1976، ص. 106.
- 17- جيريمي ريفكن، النفاذ: اختفاء الملكية، فرانكفورت على الماين 2000، ص. 13 وما بعدها.
- 18- فلوسر، الأشياء والأشياء، المرجع نفسه، ص. 82.
- 19- فالتر بنجامين، صور فكرية، في: المؤلف نفسه، المؤلفات الكاملة، المجلد الرابع/ الجزء الأول، فرانكفورت على الماين 1972، ص. 305-438، هنا: ص. 396.
- 20- فالتر بنجامين، مشروع الممرات (داس باسانفن فرك)، المؤلفات الكاملة، المجلد الخامس، فرانكفورت على الماين 1982، ص. 53.
- 21- المرجع نفسه.
- 22- بنجامين، صور فكرية، المرجع نفسه، ص. 389.
- 23- المرجع نفسه.
- 24- فالتر بنجامين، طفولة في برلين حوالي عام 1900، في: المؤلف

نفسه، المؤلفات الكاملة، المجلد الرابع/ الجزء الأول، المرجع نفسه، ص. 235-304، هنا: ص. 243.

25- رولان بارت، أساطير الحياة اليومية، فرانكفورت على الماين 2010، ص. 198.

26- مارتن هايدجر، الطرق الخشبية، فرانكفورت على الماين 1950، ص. 82 (التشديد من بيونج تشول هان).

27- إرنست ترولتش، العصور والأنباط في الفلسفة الاجتماعية للمسيحية، في: المؤلف نفسه، الأعمال الكاملة، تحرير هـ. بارون، توبينجن 1925، المجلد الرابع، مقالات في تاريخ الفكر وعلم اجتماع الدين، ص. 122-155، هنا: ص. 134.

28- ترولتش، العصور والأنباط في الفلسفة الاجتماعية للمسيحية، المرجع نفسه، ص. 135.

29- شوشانا زويوف، عصر رأسمالية المراقبة، فرانكفورت على الماين 2018، ص. 599.

30- دونالد وينيكوت، من اللعب إلى الإبداع، شتوتغارت 1975، ص. 11.

- 31- تيلمان هابرماس، أشياء محبوبة: الرموز والأدوات في تكوين الهوية، برلين / نيويورك 1996، ص. 325.
- 32- المرجع نفسه، ص. 336.
- 33- المرجع نفسه، ص. 337.
- 34- رولان بارت، الغرفة المضيفة، فرانكفورت على الماين 1985، ص. 104.
- 35- المرجع نفسه، ص. 90.
- 36- المرجع نفسه، ص. 91.
- 37- المرجع نفسه، ص. 92.
- 38- المرجع نفسه.
- 39- جورجو أجامبن، التدنيسات (البروفاتيرونجن)، فرانكفورت على الماين 2005، ص. 22.
- 40- المرجع نفسه، ص. 21.
- 41- فالتر بنجامين، عمل الفن في عصر قابليته للاستنساخ التقني، في: المؤلف نفسه، الكتابات المختارة، المجلد الأول، تحرير رولف تيدمان وهيرمان شفاينغر، فرانكفورت على الماين 1980،

- ص. 431-469، هنا: ص. 479.
- 42 - رولان بارت، الغرفة المضيئة (Die helle Kammer)، المرجع نفسه، ص. 97.
- 43- المرجع نفسه، ص. 90.
- 44- فيم فينדרز، المناظر الطبيعية. صور فوتوغرافية، دوسلدورف 2015، ص. 229.
- 45- رولان بارت، الغرفة المضيئة، المرجع نفسه، ص. 93 وما يليها.
- 46- فالتر بنيامين، العمل الفني في عصر قابليته للتكرار التقني، في: المؤلفات الكاملة، المجلد السابع/الجزء الأول، فرانكفورت/ماين 1989، ص. 350-384، هنا ص. 360.
- 47- هوبرت ل. درايفوس، الذكاء الاصطناعي - ما لا يستطيع الحاسوب فعله، كونيغشتاين/تاووس 1985، ص. 226.
- 48- مارتن هايدجر، الوجود والزمان، المرجع نفسه، ص. 137.
- 49- مارتن هايدجر، المفاهيم الأساسية للميتافيزيقا: العالم - المحدودية - العزلة، الأعمال الكاملة، المجلد 30/29، فرانكفورت/ماين 1983، ص. 195.

- 50- مارتن هايدجر، مساهمات في الفلسفة (من الحدث)، الأعمال الكاملة، المجلد 65، فرانكفورت/ ماين 1989، ص. 21.
- 51- مارتن هايدجر، ما هي الفلسفة؟، بفولنجن 1956، ص. 23.
- 52- هايدجر، المفاهيم الأساسية للميتافيزيقا، المرجع نفسه، ص. 103.
- 53- هايدجر، مساهمات في الفلسفة، المرجع نفسه، ص. 21.
- 54- هايدجر، ما هي الفلسفة؟، المرجع نفسه، ص. 41 وما يليها.
- 55- مارتن هايدجر، ما معنى التفكير؟، توبينجن 1984، ص. 173.
- 56- مارتن هايدجر، أنشودة هولدرلين "الإيستر"، الأعمال الكاملة، المجلد 53، فرانكفورت/ ماين 1984، ص. 134.
- 57- درايفوس، حدود الذكاء الاصطناعي، المرجع نفسه، ص. 230.
- 58- غيورغ فيلهلم فريدريش هيغل، موسوعة العلوم الفلسفية في مختصر 1830، الجزء الأول: علم المنطق، في: الأعمال في عشرين مجلدًا، بتحرير إ. مولدنهاور وك. م. ميشيل، فرانكفورت/ ماين

- 1970، المجلد 8، ص. 302.
- 59- المرجع نفسه، ص. 318.
- 60- المرجع نفسه، ص. 332.
- 61 - مارتن هايدجر، محاضرات ومقالات، بفولنجن 1954، ص. 221.
- 62 - رسائل مارتن هايدجر إلى زوجته إلفريده 1915-1970، ميونخ 2005، ص. 261.
- 63- موقع جامعة باريس 8:
- <www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=131
- 64- جيل دولوز / فيليكس غاتاري، ما الفلسفة؟ فرانكفورت/ ماين 2000، ص. 71.
- 65- فرنسيس بونج، ممارسات الكتابة أو عدم الاكتمال المستمر، ميونخ 1988، ص. 69.
- 66- جاك دريدا، موقع الإسفنجة (Signéponge)، نيويورك 1984، ص. 13.
- 67- ماثيو ب. كروفورد، استعادة الواقعي - فلسفة الذات في عصر

- الثشت، برلين 2016، ص. 111 وما يليها.
- 68- دوروته كيميش، الأشياء الحية في الحدائق، كونستانس 2011، ص. 92.
- 69- إرنست بلوخ، آثار، فرانكفورت/ ماين 1985، ص. 174.
- 70- المرجع نفسه، ص. 172.
- 71- فريدريش تودور فيشر، هو أيضًا واحد. معرفة من رحلة، المجلد الأول، شتوتغارت/ لايبزيغ 1879، ص. 32 وما يليها.
- 72- روبرت موزيل، ارتباطات التلميذ تورليس، في: الأعمال الكاملة، بتحرير أ. فريزه، هامبورج 1978، المجلد 2: الشر والمرحيات، ص. 7-140، هنا ص. 91.
- 73- المرجع نفسه، ص. 89.
- 74- جان بول سارتر، الغثيان، هامبورج 2004، ص. 20.
- 75- جان بول سارتر، الوجود والعدم. محاولة في الأنطولوجيا الظاهرية، هامبورج 1952، ص. 344.
- 76- فالتر بنيامين، شارع باتجاه واحد، في: الأعمال الكاملة، المجلد الرابع/ الجزء الأول، المرجع نفسه، ص. 83-148، هنا ص. 99.

- 77 - مارتين بوير، أنا وأنت، شتوتنجارت 1995، ص. 5.
- 78 - فرانتس كافكا، رسائل إلى ميلينا، بتحرير و. هاس، فرانكفورت/ ماين 1983، ص. 302.
- 79 - على نحو صائب يشير جومبرشت إلى «الاتجاه السائد في الثقافة المعاصرة للتخلي عن إمكانية علاقة مع العالم قائمة على الحضور، بل ومحوها من الذاكرة» (هانس أولريش جومبرشت، ما بعد التأويل. إنتاج الحضور، فرانكفورت/ ماين 2004، ص. 12).
- 80 - هوجو فون هوفمنشتال، دراسة أحادية، في: الأعمال الكاملة، بتحرير ب. شيلر، فرانكفورت/ ماين 1986، الخطب والمقالات 1، ص. 479-483، هنا ص. 479.
- 81 - هوجو فون هوفمنشتال، رسالة، في: الأعمال الكاملة، المرجع نفسه، القصص، الأحاديث المتخيَّلة والرسائل، ص. 461-472، هنا ص. 467.
- 82 - المرجع نفسه، ص. 471.
- 83 - المرجع نفسه، ص. 470 وما يليها.
- 84 - المرجع نفسه، ص. 469.

- 85- المرجع نفسه.
- 86- المرجع نفسه، ص. 471.
- 87- المرجع نفسه، ص. 472.
- 88- رولان بارت، الغرفة المضيئة، المرجع نفسه، ص. 36.
- 89- المرجع نفسه، ص. 37.
- 90- المرجع نفسه، ص. 35.
- 91- المرجع نفسه، ص. 60 وما يليها.
- 92- المرجع نفسه، ص. 35.
- 93- المرجع نفسه، ص. 51.
- 94- المرجع نفسه، ص. 68.
- 95- سيجموند فرويد، مسودة لعلم النفس، في: الأعمال الكاملة -
المجلد الإضافي: نصوص من الأعوام 1885-1938،
فرانكفورت/ماين 1987، ص. 375-486، هنا ص. 426 وما
يليها.
- 96- جاك لاكان، الندوة: أخلاق التحليل النفسي، فاينهايم/برلين
1996، ص. 59.

- 97- رولان بارت، الغرفة المضيئة، المرجع نفسه، ص. 68.
- 98 - راينر ماريا ريلكه / لو أندرياس-سالومي، تبادل الرسائل، فرانكفورت/ ماين 1975، ص. 105.
- 99- رولان بارت، لذة النص، فرانكفورت/ ماين 2010، ص. 19.
- 100 روبرت فالزر (Robert Walser)، رسائل، زيورخ، 1979، ص. 266.
- 101 - فرانسيس بونج (Francis Ponge)، ممارسات الكتابة، المرجع نفسه، ص. 82.
- 102- المرجع نفسه، ص. 13.
- 103- رولان بارت (Roland Barthes)، خشونة الصوت، في: المعنى المقبل والمعنى الغيبي. مقالات نقدية III، فرانكفورت/ ماين، 1990، ص. 269-278، هنا: ص. 272.
- 104- المرجع نفسه، ص. 271.
- 105- موريس ميرلو-بونتي (Maurice Merleau-Ponty)، العين والروح. مقالات فلسفية، هامبورج، 2003، ص. 17.
- 106- إن تسييس الفن تحديدًا يساهم في نزع سحره. انظر: روبرت

- بفالر (Robert Pfaller)، الأسلحة اللامعة. عن قوة الشكل، فرانكفورت/ماين، 2020، ص. 93.
- 107- جون بيرجر (John Berger)، الرؤية: صورة العالم في عالم الصور، راينك، 1974، ص. 31.
- 108- جان بودريار (Jean Baudrillard)، عن الإغواء، ميونخ، 1992، ص. 110.
- 109- المرجع نفسه، ص. 111.
- 110- هانا آرندت (Hannah Arendt) / مارتن هايدجر (Martin Heidegger)، الرسائل 1925-1975، فرانكفورت/ماين، 2002، ص. 184.
- 111- هايدجر، ما معنى التفكير؟ (Was heisst Denken؟)، المرجع نفسه، ص. 50 وما بعدها.
- 112- مارتن هايدجر، بارمنيدس (Parmenides)، الأعمال الكاملة، المجلد 54، فرانكفورت/ماين، 1982، ص. 126.
- 113- المرجع نفسه، ص. 119.
- 114- المرجع نفسه.

- 115- مارتن هايدجر، يوهان بيتر هيبيل (Johann Peter Hebel)،
في: نُحْطَب وشهادات أخرى من مسار الحياة 1910-1976، الأعمال
الكاملة، المجلد 16، فرانكفورت/ ماين، 2000، ص. 530-533،
هنا: ص. 532.
- 116- هايدجر، مسالك خشبية (Holzwege)، المرجع نفسه، ص.
318.
- 117- هايدجر، الوجود والزمان (Sein und Zeit)، المرجع نفسه،
ص. 69.
- 118- المرجع نفسه، ص. 23.
- 119- هايدجر، مسالك خشبية (Holzwege)، المرجع نفسه، ص.
22.
- 120- المرجع نفسه.
- 121- المرجع نفسه، ص. 22 وما بعدها.
- 122- المرجع نفسه، ص. 23 وما بعدها.
- 123- مارتن هايدجر، من خبرة التفكير 1910-1976 (Aus der)
(Erfahrung des Denkens)، الأعمال الكاملة، المجلد 13،

- فرانكفورت/ ماين، 1983، ص. 87.
- 124 - هايدجر، محاضرات ومقالات (Vorträge und Aufsätze)،
المرجع نفسه، ص. 173.
- 125 - المرجع نفسه، ص. 175.
- 126 - هايدجر، مسالك خشبية (Holzwege)، المرجع نفسه، ص.
337.
- 127 - المرجع نفسه، ص. 275.
- 128 - هايدجر، محاضرات ومقالات (Vorträge und Aufsätze)،
المرجع نفسه، ص. 26.
- 129 - هايدجر، مسالك خشبية (Holzwege)، المرجع نفسه، ص.
343.
- 130 - أنطوان دو سانت-إكزوبيري (Antoine de Saint-Exupéry)،
المدينة في الصحراء. القلعة (Citadelle)،
فرانكفورت/ ماين، 1996، ص. 26 وما بعدها.
- 131 - هانز أولريش جومبريخت (Hans Ulrich Gumbrecht)،
الحضور (Präsenz)، فرانكفورت/ ماين، 2012، ص. 227.

132- سفر الأمثال، الإصحاح الرابع، الآية 23 — من الكتاب

لقدس:

فَوْقَ كُلِّ مَحْفُوظٍ أَحْفَظُ قَلْبَكَ، لِأَنَّ مِنْهُ تَخَارُجُ الْحَيَاةُ.

133- جورجيو أجين (Giorgio Agamben)، الفتاة غير المرئية.

الأسطورة وسر كوره (Das unsichtbare Mädchen. Mythos

und Mysterium der Kore)، فرانكفورت/ماين، 2012، ص.

11.

134- بول سيزان (Paul Cézanne)، حول الفن. محادثات مع

غاسكيه ورسائل، هامبورج، 1957، ص. 9.

135- رولان بارت (Roland Barthes)، الغرفة المضيفة (Die

helle Kammer)، المرجع نفسه، ص. 62 وما بعدها.

136- المرجع نفسه، ص. 65.

137- المرجع نفسه.

138- المرجع نفسه.

139- ميشيل سير (Michel Serres)، الشر الحقيقي. التلوث

بوصفه وسيلة للاستحواذ (Das eigentliche Übel).

7. Verschmutzen, um sich anzueignen)، برلين، 2009، ص. 7.
- 140- المرجع نفسه، ص. 76.
- 141- المرجع نفسه، ص. 56 وما بعدها.
- 142- فريدريش نيتشه (Friedrich Nietzsche)، غسق الأصنام (Götzen-Dämmerung)، الطبعة النقدية للأعمال الكاملة، المرجع نفسه، المجلد 6، ص. 108 وما بعدها.
- 143- سير، الشر الحقيقي، المرجع نفسه، ص. 94.
- 144- المرجع نفسه، ص. 95.
- 145- فريدريش نيتشه (Friedrich Nietzsche)، ما وراء الخير والشر (Jenseits von Gut und Böse)، الطبعة النقدية للأعمال الكاملة، المرجع نفسه، المجلد 5، ص. 237.
- 146- جورجيو أجين (Giorgio Agamben)، التدنيسات (Profanierungen)، فرانكفورت/ ماين، 2005، ص. 7.
- 147- المرجع نفسه، ص. 9 وما بعدها.
- 148- بيتر هاندكه (Peter Handke)، محاولة حول الجوك بوكس (Versuch über die Jukebox)، فرانكفورت/ ماين، 1993، ص.

- 116 وما بعدها.
- 149- المرجع نفسه، ص. 102.
- 150- المرجع نفسه، ص. 85.
- 151- المرجع نفسه، ص. 16.
- 152- المرجع نفسه، ص. 110 وما بعدها.
- 153- المرجع نفسه، ص. 117.
- 154- المرجع نفسه، ص. 102 وما بعدها.
- 155- المرجع نفسه، ص. 102 وما بعدها.
- 156- نوفاليس (Novalis)، هاينريش فون أوفتر دينجن (Heinrich von Ofterdingen)، في: الأعمال، حرره كلوكهوهن و ر. صموئيل، شتوتجارت، 1960، المجلد 1، ص. 181-334، هنا: ص. 242.
- 157- إ. ت. أ. هوفمان (E. T. A. Hoffmann)، الآلات الذاتية (Die Automate)، في: إخوة سيرايون. الكتابات المختارة، المجلد 1، برلين، 1827، ص. 91-127، هنا: ص. 94.
- 158- انظر: أجين (Agamben)، التدنيسات (Profanierungen)، المرجع نفسه، ص. 47 وما بعدها.

- 159- جيل دولوز (Gilles Deleuze) / فيليكس غاتاري (Félix Guattari)، ألف مضبة (Tausend Plateaus)، برلين، 1993، ص. 568 وما بعدها.
- 160- المرجع نفسه، ص. 5.
- 161- جاين بينيت (Jane Bennett)، المادة الحية. إيكولوجيا سياسية للأشياء (Lebhaftte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge)، برلين، 2020، ص. 10.

بيونج - تشول هان

اللا-أشياء

تحولات عالم الحياة

في عالم تتلاشى فيه الأشياء، وتذوب في سبيل لا ينتهي من البيانات، تغادر الصور العائلية والكتب والرسائل أماكنها المألوفة إلى سحابة إلكترونية، ويحل الاتصال الدائم محل الحضور الإنساني، حتى يبدو أن الإنسان ربح العالم كله. لكنه خسر علاقته به.

في هذا الكتاب يضعنا الفيلسوف الكوري الألماني بيونج-تشول هان أمام أحد أكثر أسئلة عصرنا إلحاحًا. ماذا يحدث للإنسان عندما تتحول الأشياء إلى معلومات، والذكريات إلى ملفات، والعلاقات إلى إشعارات، والعالم إلى شاشة؟

عبر تأملات فلسفية آسرة تستند إلى هايدغر، وحنة أرنت، ووالتر بنيامين، وإريك فروم، يكشف هان كيف غيرت الرقمنة معنى الزمن والذاكرة، وبدلت علاقتنا بالأشياء، وأعادت تشكيل مفهوم الحرية والهوية والحضور الإنساني. فما يبدو تقدمًا تقنيًا بلا حدود، يخفي في الوقت نفسه تآكلًا بطيئًا للانبعاث، والتأمل، والطقوس، والقدرة على بناء علاقة حقيقية مع العالم.

«اللا أشياء» هو كتاب عن الإنسان في عصر التكنولوجيا؛ عن ذلك الثمن الخفي الذي ندفعه كلما ازداد العالم اتصالًا وأصبحنا أكثر ابتعادًا عنه.

