

أسئلة النقد في مواجهة الإبداع الرقمي

عرض : إدمون كوشو

إن إنزياح مفهوم العمل الفني عن دلالاته الأصلية إلى مجموعة من العناصر الرقمية المتباينة واستبدال الوسيط النقدي بحدود التواصل التكنولوجية كل هذا قد دفع المهتمين بالمجال الفني إلى إرتياد شكل نقدي جديد يهتم بمجال الإبداع الرقمي . فالتفاعلية قد غيرت من علاقة المتلقي بالأعمال الفنية سواء تعلق الأمر بالفن على شبكة الأنترنت أو على ساحة الميولميديا .

إن النقد الفني منذ أن تم تأسيسه على عهد بودلير لا يجب أن يتحول إلى نقد شبكي فحسب بل عليه أن يأخذ في الإعتبار التطورات التالية : إن البعد التكنولوجي للفن هو بمثابة مكون رئيسي للإستيقا الحديثة ونفس الأمر بالنسبة للجدل الذي يضعه بين الأعمال الفنية والمؤلفين والجمهور .

ولقد إنطلقت أولى التجارب الفنية على الحاسوب في مجال الصورة الرقمية منذ أواخر الستينات وأعتبرت وقتئذ حدثاً بدائياً بخصوص تمكنها من تقنيات الفيديو بنفس الأهداف التي أتى بها جهاز التلفاز سنة 1963 . ومنذ مرحلة التأسيس هاته حيث كان التعامل مع الآلة يمر عبر الشريط المغناطيسي – هذه الوسيلة الرديئة للإبداع الفني – والتقدم المادي ك (الدارة الحساسة والنبواج المعلوماتية وحدود التواصل) كل هذه العوامل قد كانت سببا في إستدراج المبدعين إلى مجال التكنولوجيا الرقمية الواعدة. إن الإنتشار السريع للميولميديا والشبكات النتية يعتبر عالماً حديثاً جداً وهو مازال في طريق خلق إهتمام قوي بهذه التكنولوجيا بحيث أننا اعتدنا على القول أن الفن الرقمي بمعنى الفن الذي يتحقق بواسطة وسائل رقمية ، اعتدنا أن نقول أنه قد وجد منذ ما يناهز أربعين سنة ... إن هذا الفن قد إستطاع أن يستقطب فنانيين وجمهوراً واستطاع أيضاً أن يشيد له مشهداً فنياً وعالمياً .

أجل إنه مشهد شاسع ورحب غير أنه ما يزال يتعرض للإقصاء من طرف النقد الفني وما فتئ يتجاهله أخصائيو الإستيقا ، وفي هذا الإطار فقد تحدثت أن كوكلان عن ((الصمت المؤامرة)) إنه صمت صارخ إلى درجة أنه صار غير جدير بالإثارة ، فليس هناك في الواقع نقد فني قائم الذات في مجال الإبداع الرقمي . وبالرغم من ذلك فهناك مؤلفون حاولوا منذ سنوات اختراق هذا الصمت وهناك بعض الدراسات الحديثة التي قامت بإحصاء وتفسير بعض مظاهر الفن الرقمي في علاقته بالفن التكنولوجي بصفة عامة وكذلك الإلكتروني والوسائطي . وهناك بعض المقالات التي ظهرت على صفحات بعض المجلات والدوريات المتخصصة في الفن : ونشير بهذا الصدد وخلال ثماني سنوات الماضية إلى عدد من مجلة آربريس Art Press حيث إهتم العدد الأول بالتكنولوجيا العصرية بينما إهتم العدد الثاني بميدان الشبكات النتية فضلاً عن بعض النصوص الأخرى في كاتالوجات المعارض التي إحتضنت أعمالاً رقمية . أما إذا أشرنا إلى بدايات الفكر النقدي والجمالي في الفن الرقمي فإن هذا الفكر لا يمكن مقارنته على الأقل على مستوى سعته وحضوره مع ما تم إنتاجه من نقد فني في فن الفيديو . وسنقوم الآن

باقترح بعض الأجوبة للسؤال الملح والقلق الآتي : لماذا يتغافل النقد الإبداع الرقمي؟؟ ولرحابة
وشساعة هذا السؤال فإننا سنعتبر هذه الدراسة مقدمة فقط لهذه الإشكالية الراهنة.

جمالية الحداثة أو الحياة بزمنين :

لا يمكن أن نرجع سبب غياب نقد رقمي لندرة التظاهرات والأنشطة التي تعرض أعمالا رقمية ، فمن
المؤكد أن هذه التظاهرات قليلة جدا غير أنها ذات أهمية أكثر من المتابعات التي تثيرها وتهتم بها ، مع
أن هذه الندرة التي تسهم من دون شك إلى حد ما في عدم تشجيع الأعمال النقدية ليست هي السبب
الرئيسي ، إن غياب النقد الرقمي يعود بالأساس إلى عمق الحركة النقدية في حد ذاتها . ولا يمكننا
معرفة هذا النقد والعثور عليه إلا بالعودة إلى الحركة النقدية منذ أواسط القرن الماضي . قد تبدو هذه
المهمة عسيرة جدا على المؤرخين والسوسيوفنيين إذ لا يمكن إثارة إشكالية النقد الرقمي فقط وإنما
أيضا مسألة القاعات وصلالات العرض ودور الدولة والمؤسسات والإبداع الرقمي في حد ذاته وفي
مختلف تجلياته . وأعتقد بالرغم من كل هذا الواقع فإنه بإمكاننا أن نضع تصورا ما لهذا النقد الرقمي...
لقد إهتم النقد في المرحلة السابقة بالمستوى الأخلاقي والجمالي لعامل التواصل ، وقد قام من جهة
أخرى بدور الوسيط بين الفن والجمهور ، ليس الجمهور الهائوي للفن فحسب وإنما الجمهور العريض
الأقل إهتماما بالشأن الفني ... وقد استطاع الفن وخصوصا الفن التشكيلي أن يجلب شيئا فشيئا
المتحفيين والجماهير البرجوازية والمتوسطة على السواء، وعموما هناك تصوران متعارضان للإبداع
الفني : التصور الأول يتعلق برويتنا التقليدية للإبداعات الفنية الرائدة أو النموذجية وتصور ثان يتعلق
بالتجديد وهذا التصور الأخير هو الذي تطور وتآلق شيئا فشيئا رغم تناقضاته الداخلية .

ومع مرور السنين ظهر فارق كبير بين المعايير التي تستمد وجودها من التقليد ومن التجديد أيضا
وبالتالي إستدعى الأمر إعادة تأسيس الأحكام النقدية ، ومنذ ذلك الحين بدأ تطبيق النقد في شكله العام
لكن بطرق مختلفة . فالبعض صار يبحث في الفن القديم عن قواعده الأساسية وأطلق أحكاما مقارنة ،
الشيء الذي لم يمنع البعض الآخر من دعم الفنانين بشكل أكاديمي بينما رفض صنف ثالث هذه
المرجعية القديمة وأصر وبصوت عال على أهمية التجديد في الفن الحديث .

يقول الناقد ((دورانت)) عن الإنطباعيين : ((لقد جعلوا من الرسم إكتشافا حقيقيا لا يمكن أن توجد
أسسه وأصوله في مجال آخر)) وفي خضم هذه التيارات المختلفة سيطرت صورة بودليير المتعالية
.. السامية ، ومن دون شك أنها الصورة الرمزية للفكر النقدي في القرن التاسع عشر . فالنسبة لبودليير
فالنقد كان قبل كل شيء منحاذا ومحابيا ووجدانيا وانفعاليا وسياسيا حتى . لقد كان الشاعر ينظر إلى
الحركة النقدية مثل معركة والتزام وعلى النقد أن يكون تحليليا وحجاجيا وعالما . غير أن هذا التفكير
البودلييري قد ذهب أبعد من النقد حيث إن أفكاره قد أسست لجمالية بصمت القرن التاسع عشر بل لقد
إمتدت إلى حدود القرن العشرين فيما سمي ب ((جمالية الحداثة)) التي تأسست على قلق وخشية
الإنسان من الزحف الصناعي والتقنيات بصفة عامة والصناعة الفوتوغرافية بصفة خاصة التي رأى
فيها بودليير أبرز علامات التجديد وكان يرى في جانب آخر في كل هذا تهديدا وخطرا قادما إذا ما أصبحت
هذه الصورة معيارا للفن المطلق وفي جانب آخر أيضا فإن جمالية الحداثة هاته قد تأسست على الحذر
الذي أبداه بودليير بخصوص الموروث الثقافي المشترك في المجتمع واء لدى الإنسان البرجوازي أو
الجمهور العريض ، وباختصار شديد الحذر من هشاشة التنوع في الأنماط الفنية الجديدة ... غير أن
صناعات التقنيات هاته قد شكلت قطيعة مع التقليد أي مع التجديد المستمر ومع كل ما هو مصطنع ، لقد
كانت هي البلوغ إلى رحابة وشساعة سوق الصور والعلامات الفنية ، بمعنى البلوغ إلى الشراء الدائم
لعالم المرنيات ... وأخيرا البلوغ إلى ذروة الحداثة .

ومن ثمة تبدو حاجة الشاعر بودليير- الذي رفض أن يرى الفنانين التشكيليين يفقدون مواقعهم المتميزة
كرسامين بسبب الصناعة الفوتوغرافية - كانت تبدو حاجته إلى إعطاء الحرية للخيال الخلاق .. إلى
جميع الملكات والقدرات الذاتية .. الخيال الذي يجد - عكس ما نتصور - غذاءه الجديد في قوة الوسائل
التي توفرها التقنيات للفنان ، ويجب أن نوكد على أن بودليير قد إعتبر دائما أن الخيال هو ((نصف

الفن ((إنه النصف الذي يثير بالنسبة له نظام الخلود والثبات والشيء الذي لا يتغير إطلاقا ويقاوم التجديد ... إن بودلير يعبر عن جمالية الحداثة وعلاقة الفنان بالجمهور بطريقة جوهرية في هذه الجملة القصيرة :

((إن الجمهور بالنسبة للعبقرية عامل تأخريشبه إلى حد ما ساعة متأخرة عن الوقت الفيزيقي الدقيق عند الفنان ...)) والفكرة التي أردنا الدفاع عنها في هذا السياق هي أن هذه الجمالية كما تصورها بودلير من أكثر الخاصيات الأساسية للحداثة ، حداثة القرن التاسع عشر وامتداداته إلى القرن العشرين أن الفن الحقيقي ، الفن العبقري المهووس بمنطق التجدد الدائم من الواجب عليه كي يتحرر من التقليد ويصمد أمام عدوى الصناعة التكنولوجية عليه أن يأخذ مكانه في الطليعة وأن يتقدم زمنيا عن توقيت الجمهور والعالم ... وعكس هذه الصورة الإستشروافية فإننا نجد الطرف الآخر الذي يتوجه إليه هذا الفن ونعني به الجمهور لا يعيش نفس اللحظة الفنية ، إنه متأخر عن زمنها .. الفنان يعيش على وعود المستقبل بينما يعيش الجمهور في هشاشة الراهن وابتذاليته ومن ثمة نفهم ثقل وحجم مسؤولية النقد إنها تتجلى في رأب هذ الفجوة بمعنى على النقد أن يلعب دور ذلك الوسيط بين العبقرية المتقدمة وبين الفكر الجامد عند الجمهور.

إنها مهمة جمالية من جهة تتغيب التحليل والشرح ، تتقصى ، تفكك ، وتعرض الميكانيزمات كما قال ((فيليكس فينون)) من أجل أن تخضع لمعايير الحداثة ، وهي أيضا مهمة أخلاقية وإجتماعية على السواء ، وفي غالب الأحيان تكون ذات نزوع سياسي يروم الكشف عن التيارات الجديدة من أجل مساندة ودعم الفنانين أو الإسهام في المغامرة الجمالية وذلك بالتأثير في المسار الفني وبالخصوص جعل الإبداعات الفنية في متناول الجمهور قصد تربيته وتنشئته وتدارك تأخره على مستوى التنوع الفني . وفي حال ما إذا تقبل كل المهتمين هذه المهمة الأساسية للنقد الفني فإن هذا لم يمنعنا من أخذ بعض المواقف المعارضة وإثارة بعض النقاشات حول تيارات الواقعية والإنطباعية وتيارات أخرى ، لكن بالرغم من تعقيداته فإن النقد الفني قد خضع على مدى القرن التاسع عشر إلى نفس المبادئ الأساسية الموجهة بمعنى آخر ضبط عملية التلقي على توقيت الزمن العبقري للفنان . وقد كان هذا التوجه هو الأداة الوحيدة لتحقيق برنامجه ، ولا بد أن نشير إلى أن نظام إنتاج المعنى هذا قد تضاعف بفعل إقتصادي آخر لإنتاج القيم . إذ إن أذكى شخص مستثمر في المجال الفني قد كان في ما مضى هو التاجر الذي يستطيع التكهن ومراقبة تصاعد وتطور وراث الأعمال التي إقتناها وأودعها في متحفه مثل أسهم في بورصة القيم .

إن إستتيقا الحداثة منذ شارل بودلير لم تكف عن فرض منطقتها الطلاني المشفوع ببعض التغييرات الطفيفة . وفي جانب آخر فإن التطورات المهمة في الإبداع الفني التي تلت الإنطباعية والتكعيبية والتجريدية والسريالية لم تعمل إلا على دعم هذا المنطق بما في ذلك إبتكارات ((دوشان لانكا)) منذ أوائل القرن . إن أي تقدم في الإبداع الفني على النقد والجمهور معا أن يستوعبانه في راهنيته ويجب عليهما أيضا أن يضبطا زمنهما على توقيت التيارات الفنية الطليعية في إنتظار بزوغ جيل طلاني قادم وبهذه الرؤيا تتأسس التقاليد البديلة حسب تعبير هارولد روزانبورغ .

قد نضع تمايزات وفوارق بين التيارات الطلانية التاريخية كما التيارات الأخرى مثلا ، ما بعد التاريخية أو ما بعد الحداثة ، أو بين الفن الحديث والفن المعاصر . غير أنني لأعتقد بصفة عامة بأن هذه الفوارق ستلغي كل ما يجعل من النظام نظاما قائما بذاته ، ونسجل هنا أولى العقبات بالنسبة للنقد كي يقوم بدور الوسيط كاملا . ففي حوالي الستينات من القرن الماضي كان الفنانون الذين إرتموا في موجة التغيير من أجل البناء كانوا يتساءلون عن ماهيتهم وعن ماهية الفن ويحللون العملية الإبداعية الفنية بالطريقة التي تجعل من الفن موضوعا إجتماعيا وقابلا للتواصل والإعلام والتأسيس والرسمية كذلك ... وعموما فقد صار الفنانون نقادا لأنفسهم أي نقادا لأعمالهم ، بينما صار الوسطاء - مفتشي المعارض على سبيل المثال - يعملون ما في وسعهم من أجل الرفع من القيمة الرمزية للأعمال الفنية وبقي النقد الفني كما كان من قبل دائما يطمح إلى مقارنة كل إبداع فني متجدد باستمرار .

بين القمة والسفح أو بين المؤلف والمتلقي

عندما ظهرت أولى الصور على الحاسوب إعتبرها البعض على التو صوراً ذات حمولات جديدة من دون أن يحدوها ما إذا كانت جديتها تتعلق بالإبداع الفني المحض أم بالتقنية. وبالإضافة إلى هذا اللبس فقد صارت هذه الصور تعرض للجمهور العريض الغير المؤهل منذ سنوات الثمانينات من القرن الماضي في قاعات عروض جديدة ((صالونات)) بأمريكا وفرنسا واليابان. لقد كانت هذه الصور في الغالب أعمالاً أنجزها تقنيون من أجل متلقين تقنيين بالأساس ، بينما لم يكن هدف هؤلاء التقنيين فنياً بل كان هدفاً لإنجاز صور تطمح إلى تشخيص واقع ما بأعلى درجة من الدقة . وكان المعيار الذي فرض نفسه آنذاك منذ البداية هو الواقعية الفوتوغرافية ، الواقعية المسطحة كهدف أول تلتها واقعية سينمائية ، مما خلف خيبة بالنسبة للجمهور الذي كان يتلقى هذه الصور الجديدة والذي لم يعد يرى فيها غير أعمال فنية ذات جودة ودقة أقل من سابقتها وهي تحاول أن تنافس الصورة الفوتوغرافية والصورة السينمائية . ورغم كل ذلك فإنه يمكن إعتبار هذه الصور أعمالاً فنية جديدة من وجهة نظر تقنية فحسب . إن الرقمية قد مكنت المبدعين من إنتاج صور خلقت قطعة تامة مع التقنيات التقليدية للفن التشكيلي والرسم والسينما والفيديو ، فالصور الرقمية تمتلك خاصيات مشتركة جديدة دون أدنى شك سواء على مستوى (المورفوجين) التشكلي أو على مستوى توزيعها في الفضاء البثي العمومي . وهي أول مرة في تاريخ الصورة يكون (المورفوجين) والتوزيع مراقبين بنفس التكنولوجيا . ولابأس أن نذكر هاهنا بخاصيتي هذه الصور : إنها محسوبة ومحصاة رياضياً من طرف الحاسوب وقادرة أيضاً على التفاعل أو لنقل التحوار مع مبدعيها ومتلقيها . وإذا كانت بعض هذه الصور مثل تلك المسماة (Synthesis) أي تركيبية والتي توظف في الأفلام لا تتفاعل مع المشاهد فإن طرق صنعها قد تنوب عنها في ذلك ، ويجب علينا أن نميز بين نوعين من الصور الرقمية ... صور يتم وصفها والحصول عليها وتحليلها رياضياً بواسطة منظومة اللوغاريتمية وصور يتم الحصول عليها بواسطة صور تقليدية متوفرة مسبقاً (رسومات ، فوتوغرافيات وفيديوغرامات الخ) ففي هذه الحالة فإنها تتحول إلى موضوعات رقمية مما يمكنها من المعالجة والضبط بواسطة الحاسوب .

إذا كانت القطيعة واضحة بين التقنية والصور غير الرقمية ، فإنها ليست سوى قطيعة إستراتيجية جمالية ، وهكذا وبصرف النظر عن التطبيقات الصناعية والعلمية واللعبية (ألعاب الفيديو) المتعددة فإين الصورة الرقمية تتطور في اتجاهات مختلفة ، وأهمها من وجهة نظر ثقافية واقتصادية السينما (مؤثرات ، رسوم ذات أبعاد ثنائية D2 وثلاثية الأبعاد 3D) حيث يطمح المخرجون إلى أن يكون لهذه الصور نفس المصادقية ونفس الفعل الواقعي لدى الصور السينمائية ، وبالتالي يكون تقييمها النقدي على علاقة وطيدة بالحكم القيمي على عمل فلمي ، مما يعني أن النقد السينمائي قد إنتظر أكثر من عشر سنوات ليقتنع أن أسلوباً جديداً لإبداع الصورة المتحركة قد ولد ...

لا يمكن للفكر النقدي الرقمي أن يأتي من السينما ، فقد وجد التوجيه الآخر من التطبيقات التخطيطية المختلفة المستوحاة من المعلوماتية الدقيقة بقدرتطورها وابتدائها أيضاً هناك فائض ملحوظ في سوق الأقراص المدمجة التي تسمى (إعلاميات / خطية) التي تنتشر بكثرة في الأسواق وتستهمل بطرق عشوائية في إنتاج الأعمال الفنية . إن هذه المناولات الرقمية بواسطة الأقراص تصلح بالأساس من أجل تأييل بعض المهارات التقليدية مثلما هو الأمر في فنون الخط والطباعة . كما تمكن من السيطرة التقنية على الصور بالرغم من التجديد الذي توفره التكنولوجيا في مجال نشاطها الفني الثانوي الذي لا يعترف به الفن الرقمي . أما التوجه الثالث فقد تمظهر لدى العديد من الباحثين الذين حاولوا من جانبهم إختراع فن جديد بعيد عن الواقعية القصوى للصورة السينمائية . إن هؤلاء لم يكن لديهم إمكانيات أخرى من أجل إبراز أعمالهم غير صالات العرض المخصصة حصرياً للصناعة السينمائية والإبداع السمعي البصري .

هذه الوضعية توضح إذن غياب نقد خاص بالصورة الرقمية ، لكن هناك سبب آخر أكثر عمقا ، يربط بين هذه الأخيرة وطبيعة التفاعلية مع الصورة الرقمية ، إنه لم يكن من الممكن في المراحل الأولى التأثير فوراً في الحسابات التي لم يتم خلقها بعد وهذا طبعا لا يتم بحدود التواصل بين الحاسوب ومستعمليه

وأيضاً الأقراص المدمجة ، لقد تم إختراع وسائل بديلة كيفما كان هدف هذه العمليات والتقنيات أكانت حسابات رياضية حقة أم معطيات بصرية .
في الواقع إن الصورة الرقمية قد كانت في إنطلاقها منذ الستينات من القرن الماضي صورة تفاعلية .
وبذلك تكون قد دشنت أسلوباً جديداً للتواصل بين الإنسان والآلة .. هذا الأسلوب التحويري بما هو نوع جديد من النقاش قد تأسس منذئذ بين الصورة وصانعها (المصور) (L'imageur) وهي علاقة جديدة قد أفصت التقنيات القديمة والتقليدية .

هذا الأسلوب التحويري أيضاً بين الصورة الرقمية ومتلقيها قد بسط بشكل جلي وهام عملية إبداع الصورة الرقمية بقدر ما يستطيع مبدعها (صانعها) أن يراقب بشكل دقيق وسريع نتائج الحسابات الرقمية . لقد شكلت إمكانيات التغيير اللامحدودة في بنية الصورة الرقمية بنوعيتها الثابتة والمتحركة بالنسبة للعديد من الباحثين فرصة لتجريب فني متجدد بل إنها قد امتدت إلى المتلقي الذي إكتسب هو أيضاً القدرة على التفاعل مع الصورة الرقمية والإسهام عن قرب في إعدادها وتحضيرها وأكثر من هذا المشاركة في إبداع العمل الرقمي وبدافع طموح قوي .

الإنشغال والإهتمام الجمالي لم يكن يشكل معطى جديداً . فقد تم إستثماره من قبل بشكل واسع خلال سنوات الستينات والسبعينات من طرف تيار فني واسع وعبر أشكال مختلفة تتراوح بين الهايبنينج والفن الحركي ، وما بين الفن التصوري والفن العام والفن التكنولوجي والفن الإجتماعي . وبعد مرحلة تميزت بالإهمال والعودة إلى الأعمال الفنية التقليدية القديمة ، وجدت نزعة إستتيعا التشارك في التكنولوجيا الرقمية (التي أصبحت متوفرة ومتاحة أكثر فأكثر على المستوى الإقتصادي) فرصة للظهور من جديد وهكذا إنتقل الفن الرقمي من إستتيعا التشارك إلى إستتيعا التفاعلية اعتماداً على التمايز الذي يمنحه الحاسوب على مستوى التأثيرات المتبادلة والمعقدة أيضاً . ولتحقيق طموحاتهم وأهدافهم فقد إستعمل الفنانون الأقراص المدمجة التي تمكن من خلق تشعبات وترابطات في بنية النص بالصوت والصورة كما إستعملوا الوسائط المتفوقة جداً كالشبكة النتية والنص المتشعب عبر خطوط (الأون لاين) واستعملوا إمكانيات الواقعية الافتراضية ووسائلها التفاعلية اللامعيارية (non-standards) المتوفرة على مساحة الحد التواصلي .

و لنعد إلى سؤالنا الأساسي كيف إستطاع الإبداع التفاعلي أن يحد من الحركة النقدية ، وكيف إستطاع كذلك أن يجرّد النقد من دوره كوسيط ودوره كجسر أساسي بين الإبداع الرقمي والمؤلف والمتلقي . ومن المؤكد أن أي عمل فني رقمي تفاعلي لا يحقق وجوده ومعناه إلا إذا تحقق بينه وبين المتلقي نوع من التفاعل عبر حدود التلقي التي تمتد أمامه . إن الموضوع المرني سواء أكان نصياً أو صوتياً أو ملموساً حتى .. والذي يدركه المتلقي كحقيقة ويؤسس موقفه التقييمي عليه سواء أكان موقفاً منوهاً بالعمل أو رافضاً له أو متغاضياً عنه ، إن هذا الموضوع هو في الأخير محصلة موضوع آخر وازن ومهم جداً لا يدركه المتلقي ، إنه البرنامج المعلوماتي . قد تكون إستجابات هذا البرنامج هزيلة وضعيفة وميكانيكية غير ذات قيمة (إذ توجد درجات مختلفة فيها من التفاعلية) كما أن التجاوب والتجاور بين الطرفين قد يفقد أهميته لكن بالرغم من كل هذه النواقص قد تأتي هذه الدرجات التفاعلية المختلفة معقدة جداً ، بسبب بعض أنظمة اللوغاريتميات الجينية على الخصوص والتي تستعمل في مجال الذكاء الإصطناعي ، فالبرنامج المعلوماتي قادر على تحليل المعلومات المنبثقة من محيطها أي من المتلقين كي يتفاعلوا معها وذلك عن طريق إستراتيجيات أساسية والعديد من الخصائص التي تغني وتثري التحوير بين الإبداع الفني الرقمي والمتلقي .

إذن فمن دون تفاعلية ومن دون الحضور التشاركي للمتلقي لن تكون هناك أية صورة أو أي شكل أو حركة أو تحول في سيرورة الزمن وأخيراً لن يتحقق أي عمل فني رقمي ، بل سيبقى هذا العمل جامداً في إطار صورته البكر الأولى في إنتظار تحيينه . ويجب كذلك أن نشير إلى أن أية عملية تحيين تعتمد بالأساس على قرار شخصي وفعل فردي (حركة ، نظرة ، تزحزح) حسب إختيار المتلقي وأخيراً رد فعل شخصي تنسجم فيه العادات الثقافية المكتسبة ، ولا بأس أن نشير هنا إلى الفرق العميق مع وضعية المتلقي التقليدي أمام لوحة تشكيلية أي إذا كان إدراك اللوحة من طرف المتلقي قادراً على التغيير المعنوي أي ما يهيم تأويله الحسي إلى درجة تجعله يشعر أنه ليس أمام نفس اللوحة أو كما قال (

دوشان) : إن المتلقي هو الذي يصنع اللوحة ، فهذه الأخيرة تبقى بشكل موضوعي لوحدة لذاتها ، ولذا فإن النقد الفني يطرح دائما السؤال الأساسي : أين هو العمل الفني ؟ وهو سؤال له أسبابه ودوافعه التي تراه ينحصر في الإهتمام بما هو برمجي وما هو افتراضي وبالتالي يحرمه من أي تحول واقعي ومن كل الوضعيات المتفردة التي تجعله يسيطر على كل أسئلة المتلقي . بمعنى آخر إذا إقتصرا الأمر على هذه الوضعيات السالفة يعني بشكل ما إختزال العمل الفني في إطار مواجهات ضيقة مرتبطة أساسا بإدراك المتلقي .

يمكن إذن أن نقر أن العمل الفني التفاعلي يتألف من موضوع برمجي محدد بشكل صارم وتام في وظائفه العرضية .

إنه العمل الذي يمكن أن نسميه عمل (فني/عاشق) ومن جهة أخرى موضوعا مدركا يختزل تفاعلية المتلقي ب(العمل / العاشق) إنها التفاعلية التي تمكن من التجدد اللامحدود في الزمن ما يمكن أن نسميه (العمل/الهجين) والعمل الفني المتكامل هو عبارة عن إندماج تحاوري بين (العمل / العاشق) و (العمل / المتلقي) على إختلاف تحييناته .

نفس الشيء بالنسبة للمؤلف ، إذا لم يتوفر المتلقي على إمكانية تغيير (العمل / العاشق) فإنه سيجد نفسه عكس هذا قادرا على التأثير في (العمل / المتلقي) وتغييره من داخل حقل شاسع من الإمكانيات المحددة . إن هذه القدرة يتم توجيهها مسبقا وبقصديّة من طرف المؤلف وهكذا يصبح المتلقي شريك المؤلف (coauteur) أو بمعنى أدق مؤلف (متلقى) مسؤول عن (العمل الأقل) والمتلقي هنا ليس هو المؤلف فهو لا يملك المبادرة ولا التأثير ولكنه لا تنقصه أي قدرة على تطوير وتنمية العمل الفني الرقمي والقدرة أيضا على تحويل سيرورته .

إن المؤلف الأقل ليس هو (شريك المؤلف) الذي عرفناه فيما قبل في حقل الأدب بالخصوص حيث يقتسم مع (شريك / مؤلف) آخر المبادرة في إنجاز العمل الإبداعي الفني .

لايقوم المتلقي في الأدب التقليدي بدور (شريك المؤلف) وعكس هذا نجد في الأدب الرقمي التفاعلي (النص المتشعب) إذ يصير المتلقي (شريك المؤلف) ، لكن لنتساءل بالحاح مع النقد مرة أخرى أين المؤلف ؟ سؤال يدعونا إلى إعادة تأسيس العلاقة الثلاثية بين الإبداع الفني والمؤلف والمتلقي . إن هذه المفاهيم الثلاثة هي نفسها بدالاتها الكلاسيكية تصير متجاوزة من وجهة نظر التفاعلية التي تلغي الحدود المنتصبة بين عناصر الثالوث السالف الذكر ، كما أنها تغير بين وضعيات الوظائف وأساليب خصوصيتها ... إنها تجعلها شفافة فيما بينها أو بتعبير آخر إنها.

تهجنها من هنا نستنتج أن مهمة الوسيط التي يقوم بها النقد الرقمي في إطار الحدثة تصبح عديمة الفعالية ... هذا التواطؤ بين المتلقي والفنان المؤلف وانسجامهما التفاعلي في الإبداع الرقمي يروم بالأساس إلغاء الفارق التقليدي بين إبداعات الطليعية القديمة وإبداعات التنوع الجديدة . إن الفن الرقمي لم يعد ينتظر إحياءات أو تعليقات أو تأويلات أو حكما من طرف آخر لكي يحقق معناه لأن الإبداع التفاعلي كما سبق ورأينا لا يحقق معناه وروحه إلا إذا إستطاع المتلقي أن يسهم في خلقه . لذا لم تعد فكرة ((ريادة)) المؤلف للإبداع الرقمي وتقدمه طليعيًا على المستوى الخلق فكرة ناجعة ومقبولة بالرغم من كونها ما تزال تحقق تأثيرها ، إنهما معا – المؤلف والمتلقي – يعيشان في زمن واحد وليس في زمنين ... إنه الزمن الواقعي .. الزمن الواقعي الذي لا يتوقف ولا ينتظر أحدا . وقد تبدو الصورة أكثر أهمية على مستوى الإبداع الشبكي أو الفن على (الأون لاين) . هنا أيضا نجد أن الرواد الأوائل في أواخر السبعينات حيث شرع الفنانون يهتمون بتكنولوجيا الإتصال وإشراك المتلقين (الجمهور) في الإهتمام الجمالي الخاص . غير أن ظهور الشبكة الرقمية وخصوصا الأنترنت وانتشاره الواسع والكاسح سيدفع بالمهتمين إلى إعادة تكثيف الأبحاث الرقمية .

واليوم نجد أن الإبداع الشبكي يمنح على العموم فوصة لخلق علاقات تفاعلية أكثر ثراء من وجهة نظر إدراكية مقارنة مع ما تمنحه الأجهزة (الخارج خطية) (الأوف لاين) . إن حدود التواصل والولوج عبرها قد تقلصت أكثر فأكثر إلى لوحة مفاتيح وماوس وأقراص مدمجة خاصة بتصوير العمل الإبداعي الرقمي (صور من فئة 2 D ثنائية الأبعاد تتحول إلى تخطيطات لاغير بمجرد ما يتم تفعيلها باستثناء الصور ذات الأبعاد الثلاثية 3 D وبهذا تصير الأعمال الإبداعية الرقمية ذات خاصية جمالية محايدة

ومسايرة للفن التصويري . إن العمل الأدبي الذي ينهض أساسا على الحرف كأداة للتعبير يتلاءم مع هذه الوضعية والأعمال الأدبية التشعبية (التي عمقت الأبحاث في سنوات الستينات في فرنسا على الخصوص كانت أكثر إبداعية وأكثر إختراعا وفي المقابل فإن (الفن الشبكي) قد مكن من توسيع أدوار المتلقين بشكل أكثر أهمية .

إن العلاقة التفاعلية لم تعد ثنائية ، زوجية محصورة بين العمل الفني والجمهور بل إنها امتدت إلى عدد كبير من المتلقين . هنا يواخي الإبداع الفني بين العديد من (الشركاء المؤلفين) حيث أن كل فاعل أمام حد التواصل يغزل خيطه داخل نسيج الشبكة العنكبوتية الهائلة التي يقوم كل إنسان رقمي بنسجها . إن العملية الإبداعية الشبكية متنوعة بيد أنها غير متساوية في نفس الآن في الأهداف ، فالبعض منها تشتمل على حمولات بنزوعات سياسية واحتجاجية وأخرى تلعب أدوارا تقمصية متعارضة وأخرى هي عبارة عن فضاءات لقاء تذكرنا بسنوات ال Happenings في الستينات أو هي فضاءات للإبحار والإكتشاف ، لكن كل منها يبحث كي يعطي ل (الشريك المؤلف) إستقلالية أكثر ويمنحه أيضا إمكانية بصم شخصيته المتفردة ... إذن في ظل هذه الصورة الشاملة أي دور يمكن أن يلعبه النقد ؟ وما هو الجديد الذي قد يوحي به هذا التنوع الرقمي الذي يشكل القوة والقدرة على الإسهام في الخلق والإبداع .

نحو نقد رقمي مختلف .. لكن بأي شروط

هل سيدفعنا هذا إلى الإستنتاج من خلال التصورات السابقة أن نقد الفن الرقمي لاجوى منه ؟ قد يكون الجواب بنعم في حال ما إذا تعلق دوره الوظيفي بالوساطة بين المؤلف والمتلقي وقد يكون الجواب بالسلب في حال ما إذا أعدنا النظر في دوره الأساسي .

إن إعادة تحديد دور نقد الفن الرقمي لا يمكن أجرأته إلا إذا إهتم بالإبداع الرقمي ... إنه يصعب علينا تأسيس نظرية للنقد الرقمي من خلال حفنة من الكلمات ... لذا لم يكن هدفنا هنا هو وصف وتحديد الأدوار والأعباء الجديدة للنقد الرقمي لكن سؤالنا المحوري هو بأي شروط يمكن تحضيره وإعداد أدواته وإوالبته ومناهجه أو بالأحرى تأسيسه كنقد مختلف .

واعتقد أنه على النقد قبل كل شيء أن يهتم ويأخذ فيما يأخذ بالتقنية في الإعتبار . إن تجريد الفن الرقمي من خاصياته الأساسية منذ (دوشان) (DUCHAMP) باستثماره لمختلف الموارد والتقنيات من أجل أهداف فنية قد جعل النقد لايعبر إهتماما للتقنية . لكن عندما يستعمل الفنانون تقنية ما أكثر تعقيدا وحاسمة جدا في مجتمعات التلقي مثلما هو الشأن بالنسبة للرقمية فإنه يصير من غير المعقول أن يتجاهل أي ناقد أو خبير في الإستيتيقا بين تفاصيل وأجزاء الصيرورة التكنولوجية التي إستثمرها الفنانون فالنقد الرقمي ليس في حاجة كي يتحول إلى مهندس (engineer) لكن عكس هذا عليه أن يتجاهل المبادئ الأساسية التي قامت عليها صيرورة هذا الفن الرقمي .

ويبدو أنه من جانب آخر على الناقد الرقمي أن يقبل بالدخول التام في لعبة التحوار التي يطرحها الإبداع الرقمي ، تحاورا بكل ما في الكلمة من معنى .. أن يعايش الفنان والمؤلف الرقمي ، أن يحتك به ... إن الإبداعات التفاعلية التي تمتاز بخاصياتها في إطار هذه اللعبة وفي التطور الشامل للفن الرقمي ، إن هذه الأعمال التفاعلية تمنحنا فرصة تجربة جمالية أصيلة وانموذج مختلف .

يقينا أن أي حكم قيمة يأخذ مصدره من خلفية التجربة الصورية ، لكن الدعوة التي توجه للمتلقين والجمهور كي يصير (الشريك المؤلف) في العمل الرقمي كي يخضعه لأحكام تدفعه إلى تغيير موقفه ...

وأخيرا يبدو لنا أنه من المهم على الناقد الرقمي أن يتجنب فخ التخصص . فإذا كان عليه أن يلم بالمعرفة الخاصة كي يمارس أحكامه بدقة علمية أعمق فإن عليه أن يبقى منفتحا وحذرا في أن إتجاه الظواهر الفنية الأخرى بالرغم من كون هذه الأخيرة تندرج في التيار المضاد للتطور التكنولوجي . إن أي إنغلاق يتمظهر على شكل (نقد شبكي) موجه ل (فن شبكي) في إطار (ثقافة شبكية) لن يسهم سوى في خلق جيتو Ghetto جديد في عالم مازال منغلقا على نفسه وهذا موقف متناقض يفرض نفسه وبشكل إستعجالي ويحتم على الناقد الرقمي والإستيتيقي أيضا أن يبين من أين تبدأ خطوط الإستمرارية

وأين هي نقط القطيعة بين الأشكال الجديدة ، الفنية الرقمية وتعميم الفن الرقمي والأشكال التقليدية أو الحديثة بين العمل الفني الذي يضمحل والعمل الفني الذي يتجدد .

إدمون كوشو أستاذ بجامعة باريس ورئيس شعبة الفن والتكنولوجيا

عرض : إدمون كوشو

إن إنزياح مفهوم العمل الفني عن دلالاته الأصلية إلى مجموعة من العناصر الرقمية المتباينة واستبدال الوسيط النقدي بحدود التواصل التكنولوجية كل هذا قد دفع المهتمين بالمجال الفني إلى إرتياد شكل نقدي جديد يهتم بمجال الإبداع الرقمي . فالتفاعلية قد غيرت من علاقة المتلقي بالأعمال الفنية سواء تعلق الأمر بالفن على شبكة الأنترنت أو على ساحة الميتميديا .

إن النقد الفني منذ أن تم تأسيسه على عهد بوديلير لا يجب أن يتحول إلى نقد شبكي فحسب بل عليه أن يأخذ في الإعتبار التطورات التالية : إن البعد التكنولوجي للفن هو بمثابة مكون رئيسي للإستيقا الحديثة ونفس الأمر بالنسبة للجدل الذي يضعه بين الأعمال الفنية والمؤلفين والجمهور .

ولقد إنطلقت أولى التجارب الفنية على الحاسوب في مجال الصورة الرقمية منذ أواخر الستينات وأعتبرت وقتئذ حدثاً بحدوثها بخصوص تمكنها من تقنيات الفيديو بنفس الأهداف التي أتى بها جهاز التلفاز سنة 1963 . ومنذ مرحلة التأسيس هاته حيث كان التعامل مع الآلة يمر عبر الشريط المغناطيسي – هذه الوسيلة الرديئة للإبداع الفني – والتقدم المادي ك (الدارة الحساسة واليوامج المعلوماتية وحدود التواصل) كل هذه العوامل قد كانت سببا في إستدراج المبدعين إلى مجال التكنولوجيا الرقمية الواعدة إن الإنتشار السريع للميتميديا والشبكات النتية يعتبر عالما حديثا جدا وهو مازال في طريق خلق إهتمام قوي بهذه التكنولوجيا بحيث أننا اعتدنا على القول أن الفن الرقمي بمعنى الفن الذي يتحقق بواسطة وسائل رقمية ، إعتدنا أن نقول أنه قد وجد منذ ما يناهز أربعين سنة ... إن هذا الفن قد إستطاع أن يستقطب فنانيين وجمهورا واستطاع أيضا أن يشيد له مشهدا فنيا وعالميا .

أجل إنه مشهد شاسع ورحب غير أنه ما يزال يتعرض للإقصاء من طرف النقد الفني وما فتى يتجاهله أخصائيو الإستيقا ، وفي هذا الإطار فقد تحدثت آن كوكلان عن ((الصمت المؤامرة)) إنه صمت صارخ إلى درجة أنه صار غير جدير بالإثارة ، فليس هناك في الواقع نقد فني قائم الذات في مجال الإبداع الرقمي . وبالرغم من ذلك فهناك مؤلفون حاولوا منذ سنوات اختراق هذا الصمت وهناك بعض الدراسات الحديثة التي قامت بإحصاء وتفسير بعض مظاهر الفن الرقمي في علاقته بالفن التكنولوجي بصفة عامة وكذلك الإلكتروني والوسائطي . وهناك بعض المقالات التي ظهرت على صفحات بعض المجلات والدوريات المتخصصة في الفن : ونشير بهذا الصدد وخلال ثماني سنوات الماضية إلى عديد من مجلة آربريس Art Press حيث إهتم العدد الأول بالتكنولوجيا العصرية بينما إهتم العدد الثاني بميدان الشبكات النتية فضلا عن بعض النصوص الأخرى في كاتالوغات المعارض التي إحتضنت أعمالا رقمية . أما إذا أشرنا إلى بدايات الفكر النقدي والجمالي في الفن الرقمي فإن هذا الفكر لا يمكن مقارنته على الأقل على مستوى سعته وحضوره مع ما تم إنتاجه من نقد فني في فن الفيديو . وسنقوم الآن باقتراح بعض الأجوبة للسؤال الملح والقلق الآتي : لماذا يتعافل النقد الإبداع الرقمي؟؟ ولرحابق وشساعة هذا السؤال فإننا سنعتبر هذه الدراسة مقدمة فقط لهذه الإشكالية الراهنة.

جمالية الحداثة أو الحياة بزمنين :

لا يمكن أن نرجع سبب غياب نقد رقمي لنذرة التظاهرات والأنشطة التي تعرض أعمالا رقمية ، فمن المؤكد أن هذه التظاهرات قليلة جدا غير أنها ذات أهمية أكثر من المتابعات التي تثيرها وتهتم بها ، مع

أن هذه الندرة التي تسهم من دون شك إلى حد ما في عدم تشجيع الأعمال النقدية ليست هي السبب الرئيسي ، إن غياب النقد الرقمي يعود بالأساس إلى عمق الحركة النقدية في حد ذاتها . ولا يمكننا معرفة هذا النقد والعتور عليه إلا بالعودة إلى الحركة النقدية منذ أواسط القرن الماضي . قد تبدو هذه المهمة عسيرة جدا على المؤرخين والسوسيوفنيين إذ لا يمكن إثارة إشكالية النقد الرقمي فقط وإنما أيضا مسألة القاعات وصلالات العرض ودور الدولة والمؤسسات والإبداع الرقمي في حد ذاته وفي مختلف تجلياته . وأعتقد بالرغم من كل هذا الواقع فإنه بإمكاننا أن نضع تصورا ما لهذا النقد الرقمي... لقد إهتم النقد في المرحلة السابقة بالمستوى الأخلاقي والجمالي لعامل التواصل ، وقد قام من جهة أخرى بدور الوسيط بين الفن والجمهور ، ليس الجمهور الهاوي للفن فحسب وإنما الجمهور العريض الأقل إهتماما بالشأن الفني ... وقد استطاع الفن وخصوصا الفن التشكيلي أن يجلب شيئا فشيئا المتحفيين والجماهير البرجوازية والمتوسطة على السواء ، وعموما هناك تصوران متعارضان للإبداع الفني : التصور الأول يتعلق برويتنا التقليدية للإبداعات الفنية الرائدة أو النموذجية وتصور ثان يتعلق بالتجديد وهذا التصور الأخير هو الذي تطور وتآلق شيئا فشيئا رغم تناقضاته الداخلية .

ومع مرور السنين ظهر فارق كبير بين المعايير التي تستمد وجودها من التقليد ومن التجديد أيضا وبالتالي استدعى الأمر إعادة تأسيس الأحكام النقدية ، ومنذ ذلك الحين بدأ تطبيق النقد في شكله العام لكن بطرق مختلفة . فالبعض صار يبحث في الفن القديم عن قواعده الأساسية وأطلق أحكاما مقارنة ، الشيء الذي لم يمنع البعض الآخر من دعم الفنانين بشكل أكاديمي بينما رفض صنف ثالث هذه المرجعية القديمة وأصر وبصوت عال على أهمية التجديد في الفن الحديث .

يقول الناقد ((دورانتي)) عن الإنطباعيين : ((لقد جعلوا من الرسم إكتشافا حقيقيا لا يمكن أن توجد أسسه وأصوله في مجال آخر)) وفي خضم هذه التيارات المختلفة سيطرت صورة بودليير المتعالية .. السامية ، ومن دون شك أنها الصورة الرمزية للفكر النقدي في القرن التاسع عشر . فالنسبة لبودليير فالنقد كان قبل كل شيء منحازا ومحابيا ووجدانيا وانفعاليا وسياسيا حتى . لقد كان الشاعر ينظر إلى الحركة النقدية مثل معركة والتزام وعلى النقد أن يكون تحليليا وحجاجيا وعالما . غير أن هذا التفكير البودلييري قد ذهب أبعد من النقد حيث إن أفكاره قد أسست لجمالية بصمت القرن التاسع عشر بل لقد إمتدت إلى حدود القرن العشرين فيما سمي ب ((جمالية الحدائق)) التي تأسست على قلق وخشية الإنسان من الزحف الصناعي والتقنيات بصفة عامة والصناعة الفوتوغرافية بصفة خاصة التي رأى فيها بودليير أبرز علامات التجديد وكان يرى في جانب آخر في كل هذا تهديدا وخطرا قادما إذا ما أصبحت هذه الصورة معيارا للفن المطلق وفي جانب آخر أيضا فإن جمالية الحدائق هاته قد تأسست على الحذر الذي أبداه بودليير بخصوص الموروث الثقافي المشترك في المجتمع واء لدى الإنسان البرجوازي أو الجمهور العريض ، وباختصار شديد الحذر من هشاشة التنوع في الأنماط الفنية الجديدة ... غير أن صناعات التقنيات هاته قد شكلت قطيعة مع التقليد أي مع التجديد المستمر ومع كل ما هو مصطنع ، لقد كانت هي البلوغ إلى رحابة وشساعة سوق الصور والعلامات الفنية ، بمعنى البلوغ إلى النراء الدائم لعالم المرنيات ... وأخيرا البلوغ إلى ذروة الحدائق .

ومن ثمة تبدو حاجة الشاعر بودليير- الذي رفض أن يرى الفنانين التشكيليين يفقدون مواقعهم المتميزة كرسامين بسبب الصناعة الفوتوغرافية - كانت تبدو حاجته إلى إعطاء الحرية للخيال الخلاق .. إلى جميع الملكات والقدرات الذاتية .. الخيال الذي يجد - عكس ما نتصور - غذاءه الجديد في قوة الوسائل التي توفرها التقنيات للفنان ، ويجب أن نؤكد على أن بودليير قد اعتبر دائما أن المخيال هو ((نصف الفن)) إنه النصف الذي يثير بالنسبة له نظام الخلود والثبات والشيء الذي لا يتغير إطلاقا ويقاوم التجديد ... إن بودليير يعبر عن جمالية الحدائق وعلاقة الفنان بالجمهور بطريقة جوهرية في هذه الجملة القصيرة :

((إن الجمهور بالنسبة للعبقرية عامل تأخريشبه إلى حد ما ساعة متأخرة عن الوقت الفيزيقي الدقيق عند الفنان ...)) والفكرة التي أردنا الدفاع عنها في هذا السياق هي أن هذه الجمالية كما تصورها بودليير من أكثر الخاصيات الأساسية للحدائق ، حدائق القرن التاسع عشر وامتداداته إلى القرن العشرين

أن الفن الحقيقي ،الفن العبقري الموهوس بمنطق التجدد الدائم من الواجب عليه كي يتحرر من التقليد ويصمد أمام عدوى الصناعة التكنولوجية عليه أن يأخذ مكانه في الطليعة وأن يتقدم زمنيا عن توقيت الجمهور والعالم ... وعكس هذه الصورة الإستشراافية فإننا نجد الطرف الآخر الذي يتوجه إليه هذا الفن ونعني به الجمهور لا يعيش نفس اللحظة الفنية ، إنه متأخر عن زمنها .. الفنان يعيش على وعود المستقبل بينما يعيش الجمهور في هشاشة الراهن وابتذاليته ومن ثمة نفهم ثقل وحجم مسؤولية النقد إنها تتجلى في رأب هذ الفجوة بمعنى على النقد أن يلعب دور ذلك الوسيط بين العبقريّة المتقدمة وبين الفكر الجامد عند الجمهور.

إنها مهمة جمالية من جهة تتغى التحليل والشرح ، تنقصى ، تفكك ، وتعرض الميكانيزمات كما قال ((فيليكس فينون)) من أجل أن تخضع لمعايير الحداثة ، وهي أيضا مهمة أخلاقية وإجتماعية على السواء ، وفي غالب الأحيان تكون ذات نزوع سياسي يروم الكشف عن التيارات الجديدة من أجل مساندة ودعم الفنانين أو الإسهام في المغامرة الجمالية وذلك بالتأثير في المسار الفني وبالخصوص جعل الإبداعات الفنية في متناول الجمهور قصد تربيته وتنشئته وتدارك تأخره على مستوى التنوع الفني . وفي حال ما إذا تقبل كل المهتمين هذه المهمة الأساسية للنقد الفني فإن هذا لم يمنعنا من أخذ بعض المواقف المعارضة وإثارة بعض النقاشات حول تيارات الواقعية والإنطباعية وتيارات أخرى ، لكن بالرغم من تعقيداته فإن النقد الفني قد خضع على مدى القرن التاسع عشر إلى نفس المبادئ الأساسية الموجهة بمعنى آخر ضبط عملية التلقي على توقيت الزمن العبقري للفنان . وقد كان هذا التوجه هو الأداة الوحيدة لتحقيق برنامجه ، ولا بد أن نشير إلى أن نظام إنتاج المعنى هذا قد تضاعف بفعل إقتصادي آخر لإنتاج القيم . إذ إن أدكى شخص مستثمر في المجال الفني قد كان في ما مضى هو التاجر الذي يستطيع التكهن ومراقبة تصاعد وتطور وراث الأعمال التي إقتناها وأودعها في متحفه مثل أسهم في بورصة القيم .

إن إستتيقا الحداثة منذ شارل بودلير لم تكف عن فرض منطقها الطلاني المشفوع ببعض التغييرات الطفيفة . وفي جانب آخر فإن التطورات المهمة في الإبداع الفني التي تلت الإنطباعية والتكعيبية والتجريدية والسريالية لم تعمل إلا على دعم هذا المنطق بما في ذلك إبتكارات ((دوشان لانكا)) منذ أوائل القرن . إن أي تقدم في الإبداع الفني على النقد والجمهور معا أن يستوعبانه في راهنيته ويجب عليهما أيضا أن يضبطا زمنهما على توقيت التيارات الفنية الطليعية في إنتظار بزوغ جيل طلاني قادم وبهذه الرؤيا تتأسس التقاليد البديلة حسب تعبير هارولد روزانبورغ .

قد نضع تمايزات وفوارق بين التيارات الطلانية التاريخية كما التيارات الأخرى مثلا ، مابعد التاريخية أو مابعد الحداثة ، أو بين الفن الحديث والفن المعاصر.. غير أنني لأعتقد بصفة عامة بأن هذه الفوارق ستلغي كل ما يجعل من النظام نظاما قائما بذاته ، ونسجل هنا أولى العقبات بالنسبة للنقد كي يقوم بدور الوسيط كاملا . ففي حوالي الستينات من القرن الماضي كان الفنانون الذين إرتموا في موجة التغيير من أجل البناء كانوا يتساءلون عن ماهيتهم وعن ماهية الفن ويحللون العملية الإبداعية الفنية بالطريقة التي تجعل من الفن موضوعا إجتماعيا وقابلا للتواصل والإعلام والتأسيس والرسومية كذلك ... وعموما فقد صار الفنانون نقادا لأنفسهم أي نقادا لأعمالهم ، بينما صار الوسطاء - مفتشي المعارض على سبيل المثال - يعملون ما في وسعهم من أجل الرفع من القيمة الرمزية للأعمال الفنية وبقي النقد الفني كما كان من قبل دائما يطمح إلى مقاربة كل إبداع فني متجدد باستمرار .

بين القمة والسفح أو بين المؤلف والمتلقي

عندما ظهرت أولى الصور على الحاسوب إعتبرها البعض على التو صورا ذات حمولات جديدة من دون أن يحدوا ما إذا كانت جدتها تتعلق بالإبداع الفني المحض أم بالتقنية . وبالإضافة إلى هذا اللبس فقد صارت هذه الصور تعرض للجمهور العريض الغير المؤهل منذ سنوات الثمانينات من القرن الماضي في قاعات عروض جديدة ((صالونات)) بأمريكا وفرنسا واليابان . لقد كانت هذه الصور في الغالب أعمالا أنجزها تقنيون من أجل متلقين تقنيين بالأساس ، بينما لم يكن هدف هؤلاء التقنيين فنيا بل كان هدفا

إنجاز صور تطمح إلى تشخيص واقع ما بأعلى درجة من الدقة . وكان المعيار الذي فرض نفسه آنذاك منذ البداية هو الواقعية الفوتوغرافية ، الواقعية المسطحة كهدف أول تلتها واقعية سينمائية ، مما خلف خيبة بالنسبة للجمهور الذي كان يتلقى هذه الصور الجديدة والذي لم يعد يرى فيها غير أعمال فنية ذات جودة ودقة أقل من سابقتها وهي تحاول أن تنافس الصورة الفوتوغرافية والصورة السينمائية . ورغم كل ذلك فإنه يمكن اعتبار هذه الصور أعمالاً فنية جديدة من وجهة نظر تقنية فحسب . إن الرقمية قد مكنت المبدعين من إنتاج صور خلقت قطعة تامة مع التقنيات التقليدية للفن التشكيلي والرسم والسينما والفيديو ، فالصور الرقمية تمتلك خاصيات مشتركة جديدة دون أدنى شك سواء على مستوى (المورفوجين) التشكلي أو على مستوى توزيعها في الفضاء البثي العمومي . وهي أول مرة في تاريخ الصورة يكون (المورفوجين) والتوزيع مراقبين بنفس التكنولوجيا . ولا بأس أن نذكر هاهنا بخاصيتي هذه الصور : إنها محسوبة ومحصاة رياضياً من طرف الحاسوب وقادرة أيضاً على التفاعل أو لنقل التحوار مع مبدعيها ومتلقيها . وإذا كانت بعض هذه الصور مثل تلك المسماة (Synthesis) أي تركيبية والتي توظف في الأفلام لا تتفاعل مع المشاهد فإن طرق صنعها قد تنوب عنها في ذلك ، ويجب علينا أن نميز بين نوعين من الصور الرقمية ... صور يتم وصفها والحصول عليها وتحليلها رياضياً بواسطة منظومة اللوغاريتمية وصور يتم الحصول عليها بواسطة صور تقليدية متوفرة مسبقاً (رسومات ، فوتوغرافيات وفيديوغرامات الخ) ففي هذه الحالة فإنها تتحول إلى موضوعات رقمية مما يمكنها من المعالجة والضبط بواسطة الحاسوب .

إذا كانت القطيعة واضحة بين التقنية والصور غير الرقمية ، فإنها ليست سوى قطيعة إستراتيجية جمالية ، وهكذا وبصرف النظر عن التطبيقات الصناعية والعلمية واللعبية (ألعاب الفيديو) المتعددة فإن الصورة الرقمية تتطور في اتجاهات مختلفة ، وأهمها من وجهة نظر ثقافية واقتصادية السينما (مؤثرات ، رسوم ذات أبعاد ثنائية D2 وثلاثية الأبعاد 3 D) حيث يطمح المخرجون إلى أن يكون لهذه الصور نفس المصدقية ونفس الفعل الواقعي لدى الصور السينمائية ، وبالتالي يكون تقييمها النقدي على علاقة وطيدة بالحكم القيمي على عمل فلمي ، مما يعني أن النقد السينمائي قد إنتظر أكثر من عشر سنوات ليقتنع أن أسلوباً جديداً لإبداع الصورة المتحركة قد ولد ...

لا يمكن للفكر النقدي الرقمي أن يأتي من السينما ، فقد وجد التوجيه الآخر من التطبيقات التخطيطية المختلفة المستوحاة من المعلوماتية الدقيقة بقدر تطورها وابتدائها أيضاً هناك فائض ملحوظ في سوق الأقراص المدمجة التي تسمى (إعلميات / خطية) التي تنتشر بكثرة في الأسواق وتستعمل بطرق عشوائية في إنتاج الأعمال الفنية . إن هذه المناولات الرقمية بواسطة الأقراص تصلح بالأساس من أجل تأييل بعض المهارات التقليدية مثلما هو الأمر في فنون الخط والطباعة . كما تمكن من السيطرة التقنية على الصور بالرغم من التجديد الذي توفره التكنولوجيا في مجال نشاطها الفني الثانوي الذي لا يعترف به الفن الرقمي . أما التوجه الثالث فقد تمظهر لدى العديد من الباحثين الذين حاولوا من جانبهم إختراع فن جديد بعيد عن الواقعية القصوى للصورة السينمائية . إن هؤلاء لم يكن لديهم إمكانيات أخرى من أجل إبراز أعمالهم غير صالات العرض المخصصة حصرياً للصناعة السينمائية والإبداع السمعي البصري .

هذه الوضعية توضح إذن غياب نقد خاص بالصورة الرقمية ، لكن هناك سبب آخر أكثر عمقا ، يربط بين هذه الأخيرة وطبيعة التفاعلية مع الصورة الرقمية ، إنه لم يكن من الممكن في المراحل الأولى التأثير فوراً في الحسابات التي لم يتم خلقها بعد وهذا طبعاً لا يتم بحدود التواصل بين الحاسوب ومستعمليه وأيضاً الأقراص المدمجة ، لقد تم إختراع وسائل بديلة كيفما كان هدف هذه العمليات والتقنيات أكانت حسابات رياضية حقة أم معطيات بصرية .

في الواقع إن الصورة الرقمية قد كانت في إنطلاقتها منذ الستينات من القرن الماضي صورة تفاعلية . وبذلك تكون قد دشنت أسلوباً جديداً للتواصل بين الإنسان والآلة .. هذا الأسلوب التحواري بما هو نوع جديد من النقاش قد تأسس منذئذ بين الصورة وصانعها (المصور) (L'imageur) وهي علاقة جديدة قد أقصت التقنيات القديمة والتقليدية .

هذا الأسلوب التحويري أيضا بين الصورة الرقمية ومنتقليها قد بسط بشكل جلي وهام عملية إبداع الصورة الرقمية بقدر ما يستطيع مبدعها (صانعها) أن يراقب بشكل دقيق وسريع نتائج الحسابات الرقمية . لقد شكلت إمكانيات التغيير اللامحدودة في بنية الصورة الرقمية بنوعها الثابتة والمتحركة بالنسبة للعديد من الباحثين فرصة لتجريب فني متجدد بل إنها قد إمتدت إلى المتلقي الذي إكتسب هو أيضا القدرة على التفاعل مع الصورة الرقمية والإسهام عن قرب في إعدادها وتحضيرها وأكثر من هذا المشاركة في إبداع العمل الرقمي وبدافع طموح قوي .

الإنشغال والإهتمام الجمالي لم يكن يشكل معطى جديدا . فقد تم إستثماره من قبل بشكل واسع خلال سنوات الستينات والسبعينات من طرف تيار فني واسع وعبر أشكال مختلفة تتراوح بين الهابينينج والفن الحركي ، وما بين الفن التصويري والفن العام والفن التكنولوجي والفن الإجتماعي . وبعد مرحلة تميزت بالإهمال والعودة إلى الأعمال الفنية التقليدية القديمة ، وجدت نزعة إستيقا التشارك في التكنولوجيا الرقمية (التي أصبحت متوفرة ومتاحة أكثر فأكثر على المستوى الإقتصادي) فرصة للظهور من جديد وهكذا إنتقل الفن الرقمي من إستيقا التشارك إلى إستيقا التفاعلية اعتمادا على التمايز الذي يمنحه الحاسوب على مستوى التأثيرات المتبادلة والمعقدة أيضا . ولتحقيق طموحاتهم وأهدافهم فقد إستعمل الفنانون الأقراص المدمجة التي تمكن من خلق تشعبات وترابطات في بنية النص بالصوت والصورة كما إستعملوا الوسائط المتفوقة جدا كالشبكة النتية والنص المتشعب عبر خطوط (الأون لاين) واستعملوا إمكانات الواقعية الافتراضية ووسائلها التفاعلية اللامعيارية (non- standards) المتوفرة على مساحة الحد التواصلي .

و لنعد إلى سؤالنا الأساسي كيف إستطاع الإبداع التفاعلي أن يحد من الحركة النقدية ، وكيف إستطاع كذلك أن يجرّد النقد من دوره كوسيط ودوره كجسر أساسي بين الإبداع الرقمي والمؤلف والمتلقي . ومن المؤكد أن أي عمل فني رقمي تفاعلي لا يحقق وجوده ومعناه إلا إذا تحقق بينه وبين المتلقي نوع من التفاعل عبر حدود التلقي التي تمتد أمامه . إن الموضوع المرني سواء أكان نصيا أو صوتيا أو ملموسا حتى .. والذي يدركه المتلقي كحقيقة ويؤسس موقفه التقييمي عليه سواء أكان موقفا منها بالعمل أو رافضا له أو متغاضيا عنه ، إن هذا الموضوع هو في الأخير محصلة موضوع آخر وازن ومهم جدا لا يدركه المتلقي ، إنه البرنامج المعلوماتي . قد تكون إستجابات هذا البرنامج هزيلة وضعيفة وميكانيكية غير ذات قيمة (إذ توجد درجات مختلفة فيها من التفاعلية) كما أن التجاوب والتجاوربين الطرفين قد يفقد أهميته لكن بالرغم من كل هذه النواقص قد تأتي هذه الدرجات التفاعلية المختلفة معقدة جدا ، بسبب بعض أنظمة اللوغاريتميات الجينية على الخصوص والتي تستعمل في مجال الذكاء الإصطناعي ، فالبرنامج المعلوماتي قادر على تحليل المعلومات المنبثقة من محيطها أي من المتلقين كي يتفاعلوا معها وذلك عن طريق إستراتيجيات أساسية والعديد من الخاصيات التي تغني وتثري التحويربين الإبداع الفني الرقمي والمتلقي .

إذن فمن دون تفاعلية ومن دون الحضور التشاركي للمتلقي لن تكون هناك أية صورة أو أي شكل أو حركة أو تحول في سيرورة الزمن وأخيرا لن يتحقق أي عمل فني رقمي ، بل سيبقى هذا العمل جامدا في إطار صورته البكر الأولى في إنتظار تحيينه . ويجب كذلك أن نشير إلى أن أية عملية تحيين تعتمد بالأساس على قرار شخصي وفعل فردي (حركة ، نظرة ، تزحزح) حسب إختيار المتلقي وأخيرا رد فعل شخصي تنسجم فيه العادات الثقافية المكتسبة ، ولا بأس أن نشير هنا إلى الفرق العميق مع وضعية المتلقي التقليدي أمام لوحة تشكيلية أي إذا كان إدراك اللوحة من طرف المتلقي قادر على التغيير المعنوي أي ما يهيم تأويله الحسي إلى درجة تجعله يشعر أنه ليس أمام نفس اللوحة أو كما قال (دوشان) : إن المتلقي هو الذي يصنع اللوحة ، فهذه الأخيرة تبقى بشكل موضوعي لوحة لذاتها ، ولذا فإن النقد الفني يطرح دائما السؤال الأساسي : أين هو العمل الفني ؟ وهو سؤال له أسبابه ودوافعه التي تراه ينحصر في الإهتمام بما هو برمجي وما هو افتراضي وبالتالي يحرمه من أي تحول واقعي ومن كل الوضعيات المتفردة التي تجعله يسيطر على كل أسئلة المتلقي . بمعنى آخر إذا إقتصرا الأمر على هذه الوضعيات السالفة يعني بشكل ما إختزال العمل الفني في إطار مواجهات ضيقة مرتبطة أساسا بإدراك المتلقي .

يمكن إذن أن نقر أن العمل الفني التفاعلي يتألف من موضوع برمجي محدد بشكل صارم وتام في وظائفه العرضية .

إنه العمل الذي يمكن أن نسميه عمل (فني/عاشق) ومن جهة أخرى موضوعا مدركا يختزل تفاعلية المتلقي ب(العمل / العاشق) إنها التفاعلية التي تمكن من التجدد اللامحدود في الزمن ما يمكن أن نسميه (العمل/الهجين) والعمل الفني المتكامل هو عبارة عن إندماج تحاوري بين (العمل / العاشق) و (العمل / المتلقى) على إختلاف تحييناته .

نفس الشيء بالنسبة للمؤلف ، إذا لم يتوفر المتلقي على إمكانية تغيير (العمل / العاشق) فإنه سيجد نفسه عكس هذا قادرا على التأثير في (العمل / المتلقى) وتغييره من داخل حقل شاسع من الإمكانيات المحددة . إن هذه القدرة يتم توجيهها مسبقا وبقصديّة من طرف المؤلف وهكذا يصبح المتلقي شريك المؤلف (coauteur) أو بمعنى أدق مؤلف (متلقى) مسؤول عن (العمل الأقال) والمتلقى هنا ليس هو المؤلف فهو لا يملك المبادرة ولا التأثير ولكنه لا تنقصه أي قدرة على تطوير وتنمية العمل الفني الرقمي والقدرة أيضا على تحويل سيرورته .

إن المؤلف الأقال ليس هو (شريك المؤلف) الذي عرفناه فيما قبل في حقل الأدب بالخصوص حيث يقتسم مع (شريك / مؤلف) آخر المبادرة في إنجاز العمل الإبداعي الفني . لايقوم المتلقي في الأدب التقليدي بدور (شريك المؤلف) وعكس هذا نجد في الأدب الرقمي التفاعلي (النص المتشعب) إذ يصير المتلقي (شريك المؤلف) ، لكن لنتساءل بالحاح مع النقد مرة أخرى أين المؤلف ؟ سؤال يدعونا إلى إعادة تأسيس العلاقة الثلاثية بين الإبداع الفني والمؤلف والمتلقى . إن هذه المفاهيم الثلاثة هي نفسها بدالاتها الكلاسيكية تصير متجاوزة من وجهة نظر التفاعلية التي تلغي الحدود المنتصبة بين عناصر الثالوث السالف الذكر ، كما أنها تغير بين وضعيات الوظائف وأساليب خصوصيتها ... إنها تجعلها شفافة فيما بينها أو بتعبير آخر إنها.

تهجنها من هنا نستنتج أن مهمة الوسيط التي يقوم بها النقد الرقمي في إطار الحداثة تصبح عديمة الفعالية ... هذا التواطؤ بين المتلقي والفنان المؤلف وانسجامهما التفاعلي في الإبداع الرقمي يروم بالأساس إلغاء الفارق التقليدي بين إبداعات الطليعية القديمة وإبداعات التنوع الجديدة . إن الفن الرقمي لم يعد ينظر إبداعا أو تعليقات أو تأويلات أو حكما من طرف آخر لكي يحقق معناه لأن الإبداع التفاعلي كما سبق ورأينا لا يحقق معناه وروحه إلا إذا استطاع المتلقي أن يسهم في خلقه . لذا لم تعد فكرة ((ريادة)) المؤلف للإبداع الرقمي وتقدمه طليعيًا على المستوى الخلق فكرة ناجعة ومقبولة بالرغم من كونها ماتزال تحقق تأثيرها ، إنهما معا – المؤلف والمتلقي – يعيشان في زمن واحد وليس في زمنين ... إنه الزمن الواقعي .. الزمن الواقعي الذي لا يتوقف ولا ينتظر أحدا . وقد تبدو الصورة أكثر أهمية على مستوى الإبداع الشبكي أو الفن على (الأون لاين) . هنا أيضا نجد أن الرواد الأوائل في أواخر السبعينات حيث شرع الفنانون يهتمون بتكنولوجيا الإتصال وإشراك المتلقين (الجمهور) في الإهتمام الجمالي الخاص . غير أن ظهور الشبكة الرقمية وخصوصا الأنترنت وانتشاره الواسع والكاسح سيدفع بالمهتمين إلى إعادة تكثيف الأبحاث الرقمية .

واليوم نجد أن الإبداع الشبكي يمنح على العموم فرصة لخلق علاقات تفاعلية أكثر ثراء من وجهة نظر إدراكية مقارنة مع ما تمنحه الأجهزة (الخارج خطية) (الأوف لاين) . إن حدود التواصل والولوج عبرها قد تقلصت أكثر فأكثر إلى لوحة مفاتيح وماوس وأقراص مدمجة خاصة بتصوير العمل الإبداعي الرقمي (صور من فئة 2 D ثنائية الأبعاد تتحول إلى تخطيطات لاغير بمجرد ما يتم تفعيلها باستثناء الصور ذات الأبعاد الثلاثية 3 D وبهذا تصير الأعمال الإبداعية الرقمية ذات خاصية جمالية محايثة ومسايرة للفن التصويري . إن العمل الأدبي الذي ينهض أساسا على الحرف كأداة للتعبير يتلاءم مع هذه الوضعية والأعمال الأدبية الشعبية (التي عمقت الأبحاث في سنوات الستينات في فرنسا على الخصوص كانت أكثر إبداعية وأكثر إختراعا وفي المقابل فإن (الفن الشبكي) قد مكن من توسيع أدوار المتلقين بشكل أكثر أهمية .

إن العلاقة التفاعلية لم تعد ثنائية ، زوجية محصورة بين العمل الفني والجمهور بل إنها امتدت إلى عدد كبير من المتلقين . هنا يواخي الإبداع الفني بين العديد من (الشركاء المؤلفين) حيث أن كل فاعل أمام حد التواصل يغزل خيطه داخل نسيج الشبكة العنكبوتية الهائلة التي يقوم كل إنسان رقمي بنسجها . إن العملية الإبداعية الشبكية متنوعة بيد أنها غير متساوية في نفس الآن في الأهداف ، فالبعض منها تشتمل على حملات بنزوعات سياسية واحتجاجية وأخرى تلعب أدوارا تقمصية متعارضة وأخرى هي عبارة عن فضاعات لقاء تذكرنا بسنوات ال Happenings في الستينيات أو هي فضاعات للإبحار والإكتشاف ، لكن كل منها يبحث كي يعطي ل (الشريك المؤلف) إستقلالية أكثر ويمنحه أيضا إمكانية بصم شخصيته المتفردة ... إذن في ظل هذه الصورة الشاملة أي دور يمكن أن يلعبه النقد ؟ وما هو الجديد الذي قد يوحي به هذا التنوع الرقمي الذي يشكل القوة والقدرة على الإسهام في الخلق والإبداع .

نحو نقد رقمي مختلف .. لكن بأي شروط

هل سيدفعنا هذا إلى الإستنتاج من خلال التصورات السابقة أن نقد الفن الرقمي لاجوى منه ؟ قد يكون الجواب بنعم في حال ما إذا تعلق دوره الوظيفي بالوساطة بين المؤلف والمتلقي وقد يكون الجواب بالنسب في حال ما إذا أعدنا النظر في دوره الأساسي .

إن إعادة تحديد دور نقد الفن الرقمي لا يمكن أجرأته إلا إذا إهتم بالإبداع الرقمي ... إنه يصعب علينا تأسيس نظرية للنقد الرقمي من خلال حفنة من الكلمات ... لذا لم يكن هدفنا هنا هو وصف وتحديد الأدوار والأعباء الجديدة للنقد الرقمي لكن سؤالنا المحوري هو بأي شروط يمكن تحضيره وإعداد أدواته وإويلته ومناهجه أو بالأحرى تأسيسه كنقد مختلف .

واعتقد أنه على النقد قبل كل شيء أن يهتم ويأخذ فيما يأخذ بالتقنية في الإعتبار .

إن تجريد الفن الرقمي من خاصياته الأساسية منذ (دوشان) (DUCHAMP) باستثماره لمختلف الموارد والتقنيات من أجل أهداف فنية قد جعل النقد لايعبر إهتماما للتقنية . لكن عندما يستعمل الفنانون تقنية ما أكثر تعقيدا وحاسمة جدا في مجتمعات التلقي مثلما هو الشأن بالنسبة للرقمية فإنه يصير من غير المعقول أن يتجاهل أي ناقد أو خبير في الإستتياق بين تفاصيل وأجزاء الصيرورة التكنولوجية التي إستثمرها الفنانون فالنقد الرقمي ليس في حاجة كي يتحول إلى مهندس (engineer) لكن عكس هذا عليه أن يتجاهل المبادئ الأساسية التي قامت عليها صيرورة هذا الفن الرقمي .

ويبدو أنه من جانب آخر على الناقد الرقمي أن يقبل بالدخول التام في لعبة التحوار التي يطرحها الإبداع الرقمي ، تحاورا بكل ما في الكلمة من معنى .. أن يعايش الفنان والمؤلف الرقمي ، أن يحتك به ... إن الإبداعات التفاعلية التي تمتاز بخاصياتها في إطار هذه اللعبة وفي التطور الشامل للفن الرقمي ، إن هذه الأعمال التفاعلية تمنحنا فرصة تجربة جمالية أصيلة وانموذج مختلف .

يقينا أن أي حكم قيمة يأخذ مصدره من خلفية التجربة الصورية ، لكن الدعوة التي توجه للمتلقين والجمهور كي يصير (الشريك المؤلف) في العمل الرقمي كي يخضعه لأحكام تدفعه إلى تغيير موقفه ... وأخيرا يبدو لنا أنه من المهم على الناقد الرقمي أن يتجنب فخ التخصص . فإذا كان عليه أن يلم بالمعرفة الخاصة كي يمارس أحكامه بدقة علمية أعمق فإن عليه أن يبقى منفتحا وحذرا في أن إتجاه الظواهر الفنية الأخرى بالرغم من كون هذه الأخيرة تندرج في التيار المضاد للتطور التكنولوجي . إن أي إنغلاق يتمظهر على شكل (نقد شبكي) موجه ل (فن شبكي) في إطار (ثقافة شبكية) لن يسهم سوى في خلق جيتو Ghetto جديد في عالم مازال منغلقا على نفسه وهذا موقف متناقض يفرض نفسه وبشكل إستعجالي ويحتم على الناقد الرقمي والإستتياقي أيضا أن يبين من أين تبدأ خطوط الإستمرارية وأين هي نقط القطيعة بين الأشكال الجديدة ، الفنية الرقمية وتعميم الفن الرقمي والأشكال التقليدية أو الحديثة بين العمل الفني الذي يضمحل والعمل الفني الذي يتجدد .

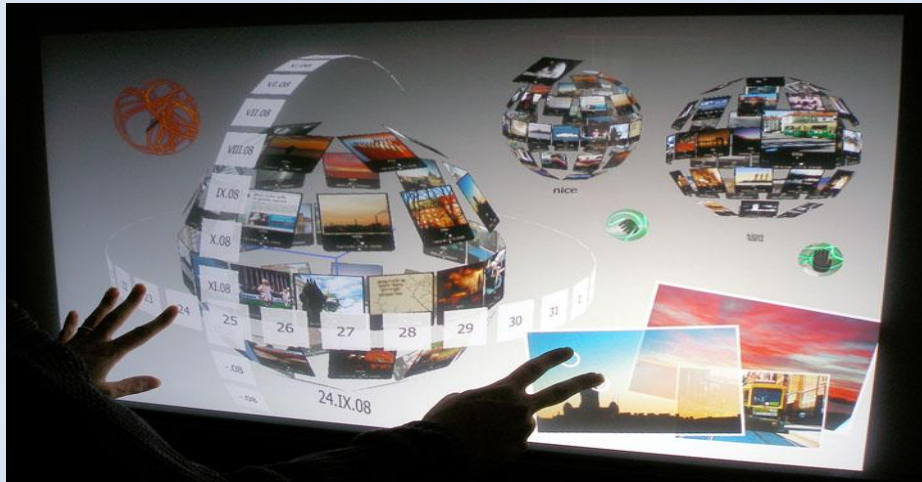
إدمون كوشو أستاذ بجامعة باريس ورئيس شعبة الفن والتكنولوجيا

الأدب الرقمي بين الترابطية والشبكية



عرض : جون باتينس حول كتاب ألكسندر

تعرف الدراسات الفرنسية في الآداب الرقمية تطورا متصاعدا وهاما في السنين الأخيرة ، لكن بالرغم من هذا التطور الملحوظ فما فتئت الهوة تزداد بينها وبين نظيرتها الأمريكية. وقد جاء كتاب ألكسندرا سامرليقلص هذه الفجوة ويحاول أن ينتزع الإعراف على الأقل بما تم إنجازه سواء على المستوى النظري أو الإبداع الأدبي. يمكن اعتبار كتاب ألكسندرا سامر (النصوص الأدبية والسند الرقمي) نقلة نوعية من أجل إعادة قراءة وتقييم بعض الإسهامات الوازنة لمنظرين أمثال جون بيير بال الذي لعب دورا رياديا في إعداد مولدات النصوص وفيليب بوتز مؤلف أطروحة هامة حول الآداب الإلكترونية من وجهة نظر سيميوطيقية وسيرج يوشاردون الذي أشرف على عدد هام في مجلة (Formules la revue des literatures à contraintes) حول موضوع الرقمية أو جون كليمون المسؤول عن مختبر الميلتيمديا بجمعة باريس الثالثة ومجموعات البحث حول الرقمية في مجلة لوليبو أو مجلة أليير وهي أول مجلة إلكترونية رقمية في أوروبا يديرها فيليب بوتز. لقد جاء ألكسندر سامر بتحليل شامل وعميق حول كل هذه الأعمال كما أن دراسته هاته قد أسهمت في إعادة التصور حول الأعمال الرقمية في ثلاث مستويات : ديداكتيكية ، نقدية وتطبيقية.



1) على المستوى الديدائكتيكي :

فباعتبار أن الكاتب ألكسندرا سامر قد تمكن من مدنا بإطار شامل لوصف وتحليل النصوص الأدبية الإلكترونية وهو إطار أكثر وضوحا على مستوى التمهصلات الداخلية والبنية العامة. وقد حاول ألكسندر سامر قبل كل شيء أن يحلل ما يعمل أثناء القراءة ويختبرها مع التأكيد والإلحاح على الأفعال المادية المنجزة من خلال عملية إستغوارالموضوع النص ويقترح أيضا تقسيما للنصوص الرقمية إلى ثلاث فئات (أ) النصوص المترابطة (ب) النصوص المتحركة (ج) النصوص المبرمجة. لكن سواء في لحظة تحليل أفعال القراءة أو لحظة إختيار موضوعات القراءة فإن ألكسندرا سامر يشير دائما بشكل دقيق إلى الديدائكتيكي الذي يربطالموضوع بالفعل ومن خلال الوصف الدقيق لمختلف مظاهر هذا الديدائكتيكي يحدد الخاصية الشكلية والسيمنطقية للأدب الرقمي.

2) على المستوى النقدي :

وحيث أن ألكسندرا سامر بحث وتوصل إلى التوازن المثالي بين قدر قليل من الثقة والتحمس وبين الحذر الذي يفرض نفسه على بعض التقنو- متفانلين أو بعض التعاليق الساذجة التي ترى أن حقيقة النصوص الإلكترونية والتجارب القرانية الشائكة أحيانا تسهم في الهدم بشكل ماهر ومخادع أكثر مما تسهم في البناء. ونشير مع ذلك إلى أن المؤلف يبدو هنا أكثر نياهاة بخصوص النظريات الشهيرة أكثر من النصوص المؤثرة التي قام بتحليلها.

3) على المستوى التطبيقي :

في حالة ما إذا كان أي كاتب يجهد نفسه من أجل إثبات برهنته بالعديد من الأمثلة وخصوصا عن طريق تحليلها المعمق فإن هذا البعد ينطوي دائما على شيء مختلف بالنسبة لقارئ كتاب ألكسندرا (النص الأدبي والسند الرقمي) إلى درجة أن العديد من الأمثلة التي تمت مناقشتها تبدو مخيبة من وجهة نظر أدبية ، فالنصفيح أحيانا يفسد الكتاب الذي يكون لوحده برهنة لصالح النشر الرقمي للدراسات والأعمال الرقمية ، إن هذا النصفيح ينمي أيضا هذا الإنزعاج العابر. ومع ذلك فإن الإستعمال الحقيقي لكتاب ألكسندرا سامر يبين الفرق بين ما هو نظري وما هو تطبيقي بين البرنامج وتحقيقه أو بتعبير أكثر عمقا وعراقا بين الأشياء كملهي وكما نريد أن تكون .

ومثلما ينطبق الأمر على جل الذين كتبوا عن الأدب الرقمي ينطبق أيضا على المنظرين له ، فإن المسألة في هذه الحدة أبعد ما تكون ذات دلالة . وكما أشرنا سابقا فإن مقاربة ألكسندرا سامر تبقى ذات نزوع فرنكفوني. إن هذه الصفة تهم مع ذلك وبشكل أقل المصادر المستعملة . والأمثلة هنا أمثلة فرنسية بشكل عام ، وهذا شيء محمود على كل حال كما أن المؤلفين المنظرين الذين تم سردهم في هذا السياق بعضهم أنجلوسكسونيين الشيء الذي يبدو ضرورة مثل المنهجية نفسها التي تعضد النص المترابط الذي يسميه الأمريكيون (النص الشبكي) . يحيل المفهوم الأول على التحليل الشكلي ، الأدبي السميوطيقي أم المفهوم الثاني فيحيل على التحليل النصي التاريخي والإجتماعي للأفعال الرقمية. إن قرار الإهتمام بالنص المترابط وإهمال النص الشبكي هو من دون شك قرار مشروع ويوضح نجاح الهدف البيداغوجي لألكسندرا سامر . كما أنه في نفس الآن هو مغامرة باعتبار أن تحليل الآداب الإلكترونية لعللاقة لهبالحقل الإجتماعي (الدراسات الشبكية هي أقرب إلى الدراسات الثقافية منها إلى الدراسات الأدبية) كما أن هذا الكتاب ينطلق من فكرة أن التحليل الرقمي منغلق في الحقل الأدبي حيث الدراسات حول الترابطية قد أضاعت أكثر مما كسبت

بالنظر إلى الحدود الأدبية للإنتاجات الترابطية . ونأسف قليلا كون كتاب (النصوص الأدبية والسند الرقمي) موضوع مقال هذا لم يرفق بعمل حول الثقافة الشبكية التي يجب أن تكون هي أيضا أفق بحث في النص المترابط.. لكن يبدو من غير المنصف أن نواخذ ألكسندرا سامر على كونه إنطلق من البداية . بعد كل هذا فتحليل (النص الشبكي) يجب أن يستند على النص المترابط لأن الإرث الأدبي هنا ذو وزن واعتبار هامين ، فعلى المستوى التطبيقي فإن ألكسندرا سامر يرى أن الآداب الرقمية ماتزال بعيدة

عن مرحلة إشباع القارئ في البحث عن (العمل الأدبي المفتوح) ل (النص المخطوط) (رولان بارت) أو التناص الواسع (كريستيفا) . أيضا بإلحاحنا على الإستمرارية بين الأدب التركيبي الذي تعود تقاليده إلى آلاف السنين ومفاهيم (الإكراه) والقوة التي تمر من لوليبو (Oulipo) إلى ألامو (Alamo) أو بين الأحلام التي يبدو أن النصوص الرقمية قد حققتها .

إن هذا التوجه يأتي من دون شك أيضا من تهميش تأثيرات النص الشبكي ، فألكسندرا يقترح وجهة نظر متجانسة مع جسيمه son corpus ، إنه يفرق بين العديد من الأنماط من دون أن يلامس تاريخيتها أو تمهصلاتها مع مجالات أخرى في الفن والحياة الإجتماعية وأخيرا بين إدراج (النص - ترابطية) و (النص - شبكية) في الثقافة بصفة عامة ومن هنا يبدو أن الكلمة الأدبية توظف في وعاء بينما

إستعمالاتها تأخذ أشكالاً أخرى . إن هذا الإنكفاء حول النص الواحد لا يعود سببه إلى هشاشة نظرية ألكسندرا سامر أو إلى غياب نقد ذاتي ولكن يعود إلى بعض الشكلاية التي تنتمي إلى الدراسات الأدبية الفرנקفونية ، المناهضة للدراسات الثقافية وإلى تحليل العلاقات بين الفن والتكنولوجيا التي تم نفيها إلى دائرة اللادب بينما بقي موضوع الدراسات الرقمية يتطلب بشكل عميق مقاربات متعددة . لقد حاول ألكسندرا أن يربط الحقل الأدبي بالحقل الإجماعي خصوصا على مستوى الدراسات العملية لكن تبقى هذه الدراسات أقل إستثمارا أو بتعبير دقيق تتمحور حول أسئلة هامشية على سبيل المثال هل من الأفيد معرفة بنيات النص المترابط وهل إحترام أو تجاهل أو حول قوانين السرد ولماذا صارت بنيات النص التقليدي تهتم أكثر بشيء جديد ألا هو ألعاب الفيديو .

حول كتاب ألكسندرا سامر: (النصوص الأدبية والسند الرقمي) منشورات جامعة سانتيتيان

جون باتينس

منشورات ACTA شهر يوليو 2007

الأدب والرقمية .. أية علاقة؟



الأدب كانت ليس بينهما ولم تعد بينهما حدود . فكما أن للنيت دورا أساسيا في تقريب المجموعات ذات الإهتمامات المتقاربة فإن الأدب أيضا وكل مهتم بالمجال الأدبي صار يسهم بشكل أو بآخر في إشعاع شخصيته ومجموعته التي ينتمي إليها يمكن اعتبار سنة 1971 هي التاريخ الحقيقي لأول علاقة فعلية بين الأدب و النت ، فقد كانت سنة إطلاق مشروع (كوتنبرغ) من طرف (مايكل هارت) وتجب الإشارة إلى أن أول موقع على النت قدم للإنترنت موضوعا للقراءة كان موقعا أدبيا و كان هدفه المحوري هو وضع الأعمال الأدبية بين أيدي أكبر عدد من القراء و واكب هذا المشروع العديد من الأجيال المهتمة بمجال المكتبات وصار أيضا قابلا للتنفيذ بفضل التطور الذي حصل في ميدان رقمنة الكتب التي صار بالإمكان تصفحها بواسطة جميع النظم المعلوماتية وفي أواسط 1990 عندما اتسعت شبكة النت وتعمم استعماله أكثر من ذي قبل صار للمشروع نفسا آخر وإشعاعا عالميا واسعاً وبموازاة مع ذلك ومنذ سنة 1993 وضع (جان مارك أوكيريلوم) (ريبيرتوارا) للعديد من الإنتاج الأدبية على موقع (أون لاين) ثم انطلقت جماعات البحث الفرنكفونية ووضعت أولى مكتباتها الرقمية بمبادرة من (The online book page بوك بيدج) أوليفي بوجروس) وهكذا تطورت قواعد المعطيات ونسوق هنا على سبيل المثال لا الحصر (روبريك . أ . باك) وهو موقع أطلق سنة 1998 بمبادرة من (جيرار فوريسيبي) موجه أساسا لتلاميذ الصف الدراسي الثانوي ، وبفضل التقدم الرقمي أمكن الوصول إلى شبكة الأدب وظهر هذا من خلال مبادرة قامت بها جمعية (بوكس هير) التي أطلقت موقعها في فبراير من سنة 2002 وبذلك وجدت الكثير من الأجناس الأدبية موقعها على شبكة العنكبوت النتية . لقد جعلت الشبكة العنكبوتية الكتاب يحملون بلبشاء مواقعهم الخاصة على النت . وخلافا لبعض الفنون كالنحت والتشكيل التي تقوم جمالياتها وتلقيها أساسا على السند المادي ويفترض أن تعرض كأعمال فنية في الصالونات والمطاعم وقاعات الاستشفاء والأبنك .. إلخ فإن الموضوع الأدبي لا يصبح عملا أدبيا ، أثرا - كتابا - إلا إذا مر بمعامل الطبع ؛ غير أن الكثير من الناشرين تراجعوا منذ زمن بعيد عن القيام بدورهم كمنقبين عن المواهب الجديدة ؛ مما كان سببا في تعزيز وتضخيم قوتهم في عالم الأدب وقد كان لهذا الأمر دورا مهما في انخفاض وتيرة النشر في السنين العشر الأخيرة حيث صار الأدباء يكتبون تحت طلب الناشر وليس لعالم وذائقة الأدب المفتوح واليوم يمكننا أن نتساءل ككتاب عرب

عن المساحة الافتراضية التي باتت تحتلها الإنتاجات الأدبية والمواد الفكرية في قارة النت . وفي غياب إحصاءات مضبوطة يمكن فأننا (Arab union for internet writers) أو الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب (Arab world books) أو منتدى الكتاب العربي (wata) لايمكن أن نعرف حجم الرقعة الافتراضية التي تشغلها الآداب العربية على خارطة النت العالمية ، أما فيما يخص بعض الآداب الأجنبية الإنجليزية والفرنسية على الخصوص باعتبارهما راندتا الإنتشار في عالم النت فالمكتبة الرقمية الفرنسية الوطنية كانت تضم قبل أربع سنوات ما يناهز 54000 عملا أدبيا و450 دورية و80000 صورة تمتد مسافتها الزمنية من العصر الوسيط إلى حدود القرن العشرين ، ويفترض أن تكون قد تضاعفت هذه الأرقام لعدة اعتبارات من بينها ارتفاع القدرة الشرائية ورحابة الديمقراطية المعرفية وتداولها على شبكة النت في مختلف المرافق التعليمية والإدارية والترفيهية ومما يلاحظه المهتمون في مجال النشر الرقمي هو ضآلة وشح الإنتاج الأنترنتي في مطلع الألفية الثالثة لأسباب تتعلق أساسا بحقوق النشر ولازالت إلى اليوم المعركة مضطربة بين جماعات الأبحاث الجامعية ودور النشر من أجل تمتيع الطلبة والباحثين والمهتمين وتمكينهم من الوصول إلى ذخائر المكتبات الرقمية واستثمارها مجانا لكن بشروط تتلاءم والوضع الجديد الذي خلقه عالم النت وقد كان هذا من ضمن توصيات المؤتمر العربي الأول للثقافة الرقمية الذي انعقد في آذارالماضي بالجمهورية الليبية والذي دعى إلى(تكوين مكتبة عربية رقمية تحوي المنتج الثقافي والإبداعي العربي الذي انتقلت ملكيته إلى المجال العمومي وذلك في أفق إنشاء خزانة رقمية في مستوى المكتبات العالمية).

لقد نالت الآداب الكلاسيكية حظها الوافر من النشر الإلكتروني كما أشرنا إلى ذلك سالفا غير أن الآداب الرقمية الحديثة في مستهل هذه الألفية لم تلق هي أيضا نفس اليسر للمرور إلى شاشة النت وتحت عيون المتلقين فمنذ سنة 1998 ظهرت العديد من الأجناس الأدبية الرقمية الحديثة : كتابة متعددة الوسائط ، كتابة ترابطية ، رواية ذات وسائط متعددة ، روايات المايل... بعض الكتاب جربوا ولازال الآخرون يجربون الإمكانيات التي توفرها الروابط وانغمروا في تجربة كتابة المسلسلات عبر البريد الإلكتروني وكمثال على ذلك نسوق تجربة (جان بيير بالب) ، الكاتب والباحث والمنظر للآداب الرقمية ومدير شعبة تعدد الوسائط في جامعة باريس الثامنة . فقد كتب لمدة مئة يوم ماسمي ب (رواية المايل) وهي عبارة عن يوميات كان يرسلها لعائلته وأصدقائه وزملائه ، وقد أدرج فيها أيضا أجوبة وردود فعل القراء . هذه التجربة تؤكد بدون شك بأن التكنولوجيا الرقمية هي عصا سحرية من أجل تجديد وتحديث وتطوير المادة الأدبية .

إن كتاب (الميلتي ميديا) و(الإبيرميديا) يلعبون اليوم دورا أساسيا في تجديد الآداب ونشر كتاباتهم في أشكال جمالية حديثة (رسوم رابطة ، صور فوتوغرافية ، مقاطع موسيقية ، فيديو ...) ويقوم الدور اليوم على المكتبات كي لا تهمل أو تسترخص هذه النقلة النوعية الجديدة في الإبداع الأدبي الرقمي ؛ فإذا كان هدفها هو النشر المجاني للتعرف المتراكمة عبرقرون ، فإن المكتبات الرقمية يمكنها احتضان هؤلاء الكتاب الجدد القادمين من كواكب وأفاق النت الرحبة والذين باتوا يتحملون مسؤولية عسيرة وحضارية بين جمهور مراتب وضوابط نشر غير مرنة ، وعلينا أن نبحث عن فضاءات عرض افتراضية تمكن من التعريف بهذه الأبداعات الرقمية المتعددة الوسائط والروابط.

إن (النت) لآماضي له إذا ما فورن بالبيات النشرالتقليدية وكل ما يقدمه وينتجه الكتاب الأنترنت ليس باستطاعته أن يتطور مقارنة مع تقاليد أدبية راسخة وقديمة . وعلينا أن نعرف أن إطلاق أي عمل أدبي رقمي على النت) إنما يشبه إطلاق رسالة داخل زجاجة في البحر .

تحويلات السرد الرقمي

عرض : أن فولكير

لنتساءل بداية حول بنية السرد الرقمي هاته ، فماذا أصبحنا نرى اليوم بكل صراحة؟! تشظي .. أزمة في الوحدة .. إهمال أو بالأحرى إزدراء لبعض القواعد التي كنا نعتقد بثباتها سابقا ؛ كل هذا يجعلنا نشعر بمرارة بأن فعل الحكى **Raconter** لم يعد يسيرا أو ممكنا .

فمنذ بداية القرن العشرين تمت إعادة طرح الأسئلة حول العديد من البنيات السردية : الزمن .. الهوية الشخصية .. أهمية المرنيات .. أدوات الحبكة السردية كما يقول بول ريكور.

إن إدراكنا هذا للتاريخ ورويتنا الجديدة له صار يجد أيضا ملاءمة في طريقة الحكى لدينا . ومن دون شك فإن أنماط السرد اليوم صارت تفصح عن طريقة أخرى لرؤية وفهم العالم .. إنها أنماط سردية قد تمت خلخلتها عبر تدفق وثائق الأرشيفات وإمكانيات تخزين كل شئ وعدم ترك أي معلومة لصدفة النسيان - الحضور المتعدد لمصادر المعلومات والإرساليات البصرية - الكتابة والصور.

إن مانراه مثلا في أعمال (ديدي أوبيرمان) يختلط في نظرنا بما يهمننا من جهة العمل الرقمي: طريقة الأرشفة أو النسخ / التصيق **copier-coller** أو الشهادات الحية ، كل هذا يؤكد لنا إلى أي حد يطمح الكاتب اليوم إلى أن يكون مرآة تاريخية أكثر من لونه مبدعا أدبيا بالدرجة الأولى ، بمعنى إنه يردم الحدود الهشة التي توجد بين مختلف أشكال السرد والمعلومات : وثائقيات ، أعمال خيالية ، جرائد ، إشهار ، مسرح ، روايات ، شهادات .. إلخ هكذا بتنا نرى أن الزمن قد تقلص ، وصرنا نستثمر سرودا من الماضي ونقحمها في الحاضر من دون أن نضع فروقا بينها ، هناك خلل ما إذن ، ثغرة .. آلة نقدية .. نظرية التاريخ ؟ فالمعلومة تحضر في يومنا بدرجة تغير شينا فُشينا من وظيفة الحكى ، وما يهمننا من خلالها هو العمل وما نراه في هذا العمل الإبداعي .

فهذا الفعل - الحكى - لم يعد في الهامش بل صار في عبق الحدث ، في المدينة ، في الميترو في الباصات على اللوحات الإشهارية ... إلخ .

إن ما يهمننا في العمل الرقمي يتأسس على مانراه: هو محاولة إعادة التفكير وإعادة كتابة التاريخ ؛ فطريقة (نسخ / تصيق) **Copier/coller** ، والنشوء الممنهج للشاهد عيان ، شينا كان أم حكيما يمكن أن يفسر كعمل يبادر من أجل إعادة صياغة التاريخ وإعادة تنظيمه كما لوأنه لدينا القدرة على تغيير ما تم تحقيقه بالثورة المعرفية وأيضا تغيير كل ما أسهم كثيرا في تشكيل شخصياتنا ...

هناك نية واستعداد إذن لإعادة ترتيب ماسلف بناؤه من طرف الإنسانية: إشراف في إنتاج الأفلام والوثائقيات بأقل رؤية إبداعية خيالية تحاول أن تعطينا رؤية ما حول قبولنا النسبي بها .

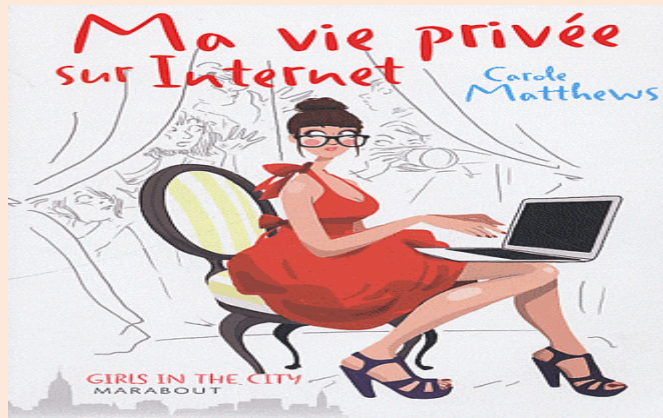
وإجمالا نلاحظ أن هناك في الكتابات الجديدة اليوم خاصيتين واضحتين: فمن جهة هناك اضطراب على مستوى الشكل الذي يتزى به السرد والحبكة ، ومن جهة أخرى هناك محاولة من أجل إعادة كتابة الحكاية باستثمار الأرشيفات التي لم يسبق للكثيرين إقتحام مخازنها المرصودة.

وأخيرا كما بدأنا بتساؤل نطرح تساؤلا أخيرا ألم تسهم هذه الثورة في السرد الرقمي في تعطيل آلة النقد أمام آليات لا تنتمي للحكاية وللخيال ثم أليس الحقل الإبداعي الرقمي في حاجة إلى نظرية نقدية رقمية جديدة!!؟

عضة الأدب من وليمة النت

عرض : فرانسوا بون

هل حان الوقت كي نعترف أننا انفقنا ؟ كيف لانقر بهذا .. في حماة هذه السرعة المذهلة والمدوخة ... فلم يتبق لدينا شيء عدا القليل من الإمكانيات التي هي بدورها تسير نحو مستقبل غامض ومجهول ...
إن هذا التحول الإعلامي لهو في حجم التحول التاريخي لاكتشاف غوتمبورغ ، وكما نعلم فإن الوسائط التقليدية التي أسهمت كثيرا في تداول المعرفة والعلم (الصحافة ، المسلسلات ، كتاب الجيب) لم تكن لها نفس الرجة التي أحدثها زلزال النت الذي يحاصرنا اليوم من كل جانب ... وأخيرا علينا أن نقر بأنه ليس لدينا خيار آخر فالمعطيات الواضحة التي تختزل هذه الظاهرة الكونية نجعلها غير أن ما هو أخطر هو أن نبقي خارج السياق ولانقبل بهذا الزلزال النتية .
هناك العديد من المجالات التي اقتحمت هذه المغامرة الغامضة ، خصوصا في ميدان العلوم ، فحتى الموسيقيين هم كذلك انخرطوا في هذه الطفرة المعلوماتية . وقد بات من الواجب علينا إذن واقتداء بهم أن نبحث عن حظنا في هذه الوليمة النتية .
لامراء في أن الكتاب سيبقى منتوجا لما تزل المعلومات تحلم باستثماره .. في بساطته .. في مادته .. في علاقته بالذاكرة : (كيف يمكننا تفضية جملة في صفحة .. صفحة في حجم كتاب .. وكتاب في حجم رفوفنا وسرادقات مكتباتنا .. هذا الحلم الرانع ونحن تحت سقف ظليل في صالون جديد داخل المكتبة ... ومهما يكن فإن الإعلاميات لن تجعل على كل حال من الكتاب منتوجا انتهت مدة صلاحيته .



قد يبدو الآن للبعض أن الورق الرقمي غير مقنع ... وأن وسائل القراءة الرقمية أقل جمالية من كتاب باذخ ، لكننا بعد كل شهر أو شهرين تقريبا نلمح ونلاحظ هذا التقدم المذهل للورق الرقمي المطواع والقادر بسحره على تخزين قاموس أونص أو جريدة يومية

... وهذه الآلة العجيبة (Disque dur) ، هذا الصرغوق الأسطواني ذي الرفوف الثلاثة الذي يمكننا من الإبحار الغريب بين الكتب والصفحات الإلكترونية .

لقد تجاوزنا الكتابة على سند مسطح وأعدنا اكتشاف اللقافة من جديد ، فهذه الأحلام والأشكال التي تذهلنا قد تضمنها الأدب من قبل بكل تأكيد ، ليس عند بورجيس فحسب حيث المكتبة الرائعة ذات التوليفة المنتظمة ولكن أيضا في (كتاب الرمل) حيث الصفحة متجددة باستمرار وقابلة كذلك للمحو ، وهذه الكويرات السبعة عشر في الأبجدية العبرية (Alef) حيث بإمكاننا أن نرى من خلالها العالم كله إن مفهوم الصفحة سابق على اختراع الكتابة : الورق الرقمي سواء تخلص من الشاشة أم لا فيمكنه أن يعلمنا القراءة ، إلا أن الإحتفاظ بالنص وإيداع حمولته وكل ما يعلمنا مراكمة الحكمة عن طريق النص والإنتقال من وضع إلى وضع آخر بشكل فجائي ، فالكتاب لم يكونوا مستعدين ومهيئين له بما فيه الكفاية...

وما يقلقنا اليوم هو مستقبلنا تاريخنا الفكري المرتهن في قلب المنات الآلاف من الكتب القديمة والحديثة وما يربعنا أيضا هو مصيرنا نحن الذين تشكلت هويتنا من مضامين ومتون هذه الكتب ... لننتخيل أن كل هذا الصرح تهدم وتبخر بمعنى أوضح أننا وبشكل أوتوماتيكي تهدمنا وتبخرنا معه ، وكل المؤشرات في الأفق تلمح لما هو أسوء...

وما يربعنا أخيرا هو هذا الخطر الذي يحذر بالكتاب ... لامرأ أن القراءة فعل انفرادي وهي أيضا فعل التقاء الذات بذاتها بعيدا عن العالم من حولها ، غير أن السبيل إلى هذا الإلتقاء بالذات يتطلب سلسلة من العمليات تتجلى في : (النشر ، الإختيار ، التصحيح ، الطباعة ، فضاء المكتبة... إلخ) .

فكم من الكتب الهامة لم يكن بوسعنا قراءتها لولا مساعدة الكتبيين ؟ وكم من الكتب المدهشة اكتشفناها على رفوف مكتباتهم ؟ وكم من الكتب وضعوها بين أيدي مؤلفين ... كيف أمكن مثلا لعملى الأدبي أن يشق طريقه له لولا تدخل الكتبيين؟ إن هذا التقاطع والتلاقي الفكري والإهتمام بالأعمال الأدبية هو بالضبط ما جعلني منذ عشرين سنة أنشر كتبي وعلينا ألا ننسى أنه في غالب الأحيان كل هذا الفعل القرائتي ينطلق من فضاء المكتبات .

إن كل تفكير في إسترخاخاص أو إهمال هذه السلسلة المطبعية المعقدة هو في لوقت نفسه تنازل إن طوعا أو كرها لما سوف يغرنا من سرعة وقوة اتفاقنا جميعا على كون الكتاب هو في النهاية منتج كباقي المنتجات الإستهلاكية .

من بين إمكانات عالم النت أننا ونحن في البيت يسهل علينا مثلا معرفة ساعة وصول القطار ، أو رقم هاتف طبيب أخصائي ، يكفي فقط أن يكون جهاز الكمبيوتر موصلا بالكهرباء والصبيب النتي كما يمكننا أن نطلع على أخبار العالم كله ونقرأ المقالات على صفحات الجرائد الإلكترونية ... فقد صار زمن النت في ظرف وجيز زما عانليا ، بيتيا بامتياز ليس على حساب زمن القراءة في شكلها التقليدي فحسب بل زما مستقطعا من زما الإجتماعي الحميمي ككل علينا أن نلغي كلمة إبحار (surfer) من قاموسنا اليومي ، إن ما نبحث عنه في كوسموس النت هو عالمنا الصغير والضئيل الذي نشيده بأيدينا ، وإذا كان فضاء المكتبة

صدي لما يعمل في المدينة ومكانا للمستجدات المطبعية والإختيارات والإقتراحات حتى ، فإنه في كل الأحوال لن يبخص من أهمية تلقينا وتلقيننا بواسطة اللغة والحضور الفيزيقي الواقعي في الفضاءات الخاصة بها ، والنت هو بدوره يعتبر رابطا ضافيا فإذا ما اقتنيت إصدارا جديدا فلأنني قد تلقيت خبر توزيعه عن طريق مايل وارد من مكتبي المفضلة ...

إن الخطأ إذن يكمن في حديثنا عن كوسموس النت بمعزل عن سياقاته وأبعثباره مسؤولا عن كل هذه الإتهيارات الحالية أو القادمة . وكل هذا الوضع الثابت والمستقر منذ أمد طويل يعود أساسا إلى التركيز الصناعي وإلى نهم تجار الأسلحة الإعلامية القلعة بله إلى التغيب الممنهج للثقافة والأفكار كقيم حضارية .

والكتاب باعتباره تجزية للوقت قد يبدو من الوجهة الإقتصادية غير ذي جدوى ومع هذا فإن أقل حصة ربح مازال يكسبها في الوقت الحاضر هي أيضا يتهددها الزوال في المستقبل . ولا يوجد اليوم كاتب أو مجلة أو ناشر مستقر يمكنه أن يتظاهر بالطمأنينة ويثبت على أن المشهد المطبعي وسوق الكتاب مستقر وغير مهدد بخطر ما ...

إن تناقض النت هو في عدم قبوله بفكرة أن الكتاب هو قدر الكتابة الوحيد إلا أنه في جانب آخر يقدم لنا خطابا حقيقيا بكوننا نمرر جملا ما على شاشته الفضية ، وهذه وسيلة لثافية لجعل اللغة مهيمنة على العالم ولذا فالنت ليس ثورة لذاته : إن الشعر الذي تم إقصاؤه إقتصاديا من مشهد الإصدارات والنشر قد عرف كيف يشيد فضاءاته للتبادل حيث القراءات والإنشاد تغلبا بشكل أوبأخر على هذا الإقصاء ...

بؤس اللغة إذن هو ما يشغل كليا عالم النت ومجموع الأفكار التي تروج في العديد من المدونات (Blogs) لن ينافس ما هو مخطوط مثلا على ثلاثين صفحة من كتاب (دولوز) أو (ديريدا) لكن أن يكون موقع (دولوز) من بين أقدم المواقع الإفتراضية للغة الفرنسية فليس ضربة حظ أن يبقى فعالا ، لذا علينا أن نستغل الفضاء الإجتماعي الذي فتحه النت بواسطة اللغة وعلينا العمل أخيرا على جعله نشيطا ومفيدا وإلا فسيكون مدمرا ...

هناك في عالم النت حيث العلماء والموسيقيون والفنانون إستطاعوا إمتلاك وسانلهم العملية تدريجيا منذ مدة طويلة بينما بقي الكتاب مكتفين بالمعطيات الثابتة ، المقترحة لدى الناشر كما لو أن أيديهم ستتسخ وأن كلماتهم ستتهزل إذا ما هم أطلقوها في فضاء الشبكة النتية ... والكتاب يعتبرون أن النت وسيلة ضافية وزائدة على المجال السمعي - البصري بينما قد تقوي العلاقة بين الشاشة والشبكة النتية حضورهم الفعلي في العالم وفي الطريق التي بموجبها تنتظم علاقات المجموعات ...

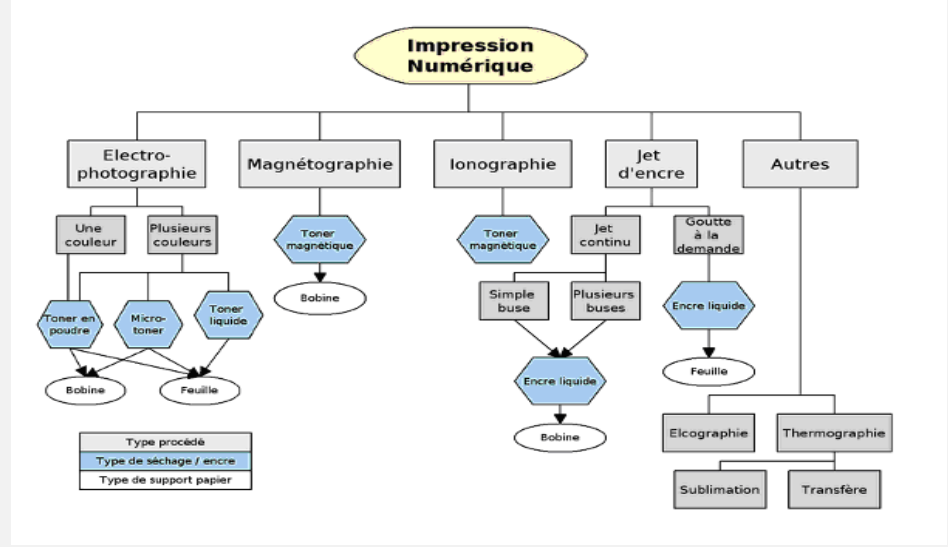
يطالبنا البعض بتحرير كتاباتنا على الشبكة النتية والإشتغال في حقولها مثلما نشغل على كتاب ما ويطالبوننا كذلك أن نقصد هذه الكتابات من منطق سوق النشر الورقي ، وهذا تناقض صارخ لأن الدينامية والتبادل التجاري هو ما تقوم عملية النشر ويساهم في القيمة الرمزية للنص . وعلينا أن نبحث عن نفس التكامل والمتطلبات التي توفرها شبكة النت ونفس السبل الإقتصادية للنشر على المواقع النتية وعدم تركها تكتفي عدا إكتفانها ببعض الوصلات الإخبارية التي يقترحها مروجوا الكتب على المواقع الإلكترونية والتي كنت دائما أرفضها .

الكتابة على النت تثير أيضا تناقضات أخرى : فالنت يشتغل على مبدأ التجدد المستمر بينما الكتابة تتطلب بعضا من الوقت وتشتغل من جهتها بمبدأ استمرارية النص ولنسق هنا على سبيل المثال (أزهار الألم) (les fleurs de mal) إن كل كتابات بودلير لاتنتظم بطريقة مختلفة عما نراكمه على القرص الصلب (dur Disque) بخطاطات متشابهة وبالطريقة التي تمكن موقعا ما من مواكبة

أعمالنا أولاً بأول ، إن الفرق فقط هو في جانب النشر فقط .
أجل لقد انفقنا وبتنا نشعر بالقلق ، فعالم النشربات كبنائية من ورق نرجها ونزلزلها بأيدينا ومن تلقاء أنفسنا وسوق النشر وإنتاج الكتاب ما فتئ يتضاعف تلويثه من عام لآخر واليوم وكما نلاحظ يجب التسديد نقدا كل أسبوع كيما تجد كتبنا مكانا لها في أكشاك محطات القطارات ، وكل ما يتعلق بالقراءة الورقية بات يدور في دوامة خطيرة .. كما أن نفس الخطر بات يتهدد أيضا الصحافة ، فهل يعود هذا إلى اجتياح النت ؟ أعتقد أن النت بريئ وغير مسؤول عن ذلك ، إن الفكر النقدي هو الذي فقد دوره في المجتمع بما يشوب هذا المجتمع من فردانية مغرقة ورغبة طاغية في بيع كل شيء وأشياء أخرى تأتي كلها في المقدمة قبل التفكير في حمولات الكتب من محتويات وأفكار ومعرفة هامة .
وأؤكد مرة أخرى أن عالم النت عالم شفاف وهو لامحالة سيضفي مسحة رائعة على علاقتنا المعقدة بالواقع ، إنها مسحة ستسهم ولا شك في تغيير علاقتنا بالزمن والفضاء واصطداماتنا الفجائية بالواقع غير أن الكتابة على صفحة الحاسوب بالرغم من جدتها فهي لن تستطيع أن تسكت صيحة النشوة عند (رابلي) (Rabelais) سنة 1532 .
إن الواقع يتصدع ، والأسئلة المرتبطة بعالم الكتب وبالمعلومة (L'information) التي باتت تعوض الحكمة والمعرفة بالمال الذي أصبح عقيدة ، بالديانات في عماها والعميان الذين يشعلون الحروب ، فالنت مرتبط بكل هذا لأنه يشبه عيوننا وأيدينا ولهذا بتنا نخاف على المستقبل أكثر مما نخاف على الماضي .
لقد بتنا نخشى ونقلق لأننا نعشق الكتاب كثيرا ، نعشقه من أجل تمزيق سترة اللغة والذهاب عراة في الطقس البارد وفي الليل.. إننا لا نرغب في أن نترك خلفنا كافكا ومونتاني وديريدا وسانسيمون وميشو وسيلين : إنهم جميعهم يجعلوننا نقدر أنفسنا والخيار الوحيد لدينا هو إنخراط الأدباء في عالم النت .. وأقول : أدخلوا إلى غوغل وستستمعون إلى بيير غونيو يتحدث عن الأدب ، هذا الكاتب الذي لم يكن يتوفر يوما ما على عنوان (مايل) وعلينا أن نعمل على جعل النت في خدمتنا .. ولنجعله أنترنتنا يطمح كي يصير ممتعا مثل عالم الكتب . ودعونا نفكر قليلا في (داني هارمس) أو (مادليستام) هذا الكاتب الذي أعتيل سنة 1942 في ذروة هيجان الستالينية حيث تمكن أحد أصدقائه من إنقاذ مخطوطته التي لم تنشر إلا سنة 1970 باللغة الإنجليزية ثم بالألمانية ، فلو لم يتم طبع هذه المخطوطة لما كان (مادليستام) من بين أشهر الأدباء الروس المعاصرين ... فالنت بالنسبة لي هو هذه الحقيقة التي هربها صديق (مادليستام) ، إنها الإمكانية التي يمكن للأدب أن يعرض عليها بالنواتج لأن العالم الذي نصنعه كثيرا ما لا يوافقنا ولقد أوشكنا أن نحرم مما تبقى من الإرث الفكري .
أخيرا هل هناك من داعي للقلق لو فتحتنا أعيننا جيدا وسهرنا الليالي نفكر ونتأمل فيما تمنحه لنا شاشة الكمبيوتر ، فلنرتبط ولننتقل بكل ما يمكن أن ينقد الناشر أو الكتبي وعلينا من جهة أخرى أن نطعم عالم النت بما فيد القراء والمبحرين وألا نتركه عرضة لأيدي المخربين في العالم أجمع .



من الكتاب إلى الجسم



من الكتاب إلى الجسم

لعل أول أثرناج عن عملية التكويد المعلوماتي للنصوص هو إنتقالها من هيأتها المادية الورقية إلى هيأتها المعنوية ، الالامادية ليس باعتباره سندا أساسيا للنظام النصي وإنما باعتبارها أيضا شيئا لذاته .

يقينا أن الكتاب قد يتوقف في المستقبل المتوسط عن لعب دوره باعتباره حجما (VOLUME) وهوسانرحتما إلى فقدان دوره كوحدة أو عنصرأساسي للقراءة في فضاء المكتبة كما أن النصوص لم تعد خاضعة لإكراهات محدودية الورق حيث صاربالإمكان تخزينها على متن سندات رقمية بسعة إستيعابية لامحدودة سواء على الأونلاين أو على قرص مدمج .

إن هذا التحول قد مس كذلك علاقاتنا بفعل القراءة ... فالحصول على أعمال أدبية كاملة لأديب ما قد تفتح آفاق ومستويات جديدة للقراءة ، فلقد إستبدلت القراءة بالجسيم (CORPUS) الذي صارالوحدة الجديدة للقراءة على سند إلكتروني كيفما كانت طبيعة العمل الأدبي الذي يستوعبه : ديوان شعراًومجموعة قصصية أو أنطولوجيا ...

لعل مايترقبه أي مستعمل لقواعد المعطيات النصية الموثقة في جسيم هو مجموع المعلومات التي لايستطيع الكتاب الورقي أن يوفرها له أو أنه قد لايمناها إلا بعد جهد كبير وعمل مضن ، بينما أن الحاسوب يوفر لنا الدقة والسرعة في الإنجاز ، إذ هويفتح لنا العديد من الطرائق التي تغير علاقاتنا بفعل القراءة . فاستعمال الحاسوب كآلة للقراءة يتحول حسب السندات والأهداف ، وآليات القراءة التي يمنحها لنا تمكنا من البحث بأقل سوفيستكية غيرأنه يعطينا وبشكل أقل تكلفة عالما من التوثيق النصي ذي خاصيات كاليجرافية وصوتية تساعد على خلق جو للقراءة متميزوبفعل الروابط التشعبية يصيراننص ذي علاقة مع عالمه الداخلي أيضا .

إن هذه العلاقة الجديدة بالنص الأدبي والتي نظرت لها جوليا كريستيفا تجد في النص المتشعب أداة تجعله يسيرا ومحفزا على فعل القراءة .