



# مفهوم النص في الأدب الرقمي



دراسات مترجمة

الرقمي

أنجزها : حبده حقی



## فهرست

- تقديم
- مفهوم النص في الأدب الرقمي
- ماذا أضافت التفاعلية للأدب الرقمي ؟
- أسئلة النقد في الأدب الرقمي
- حدود المرئي والمتخيل الرقمي
- الأدب الرقمي بين الترابطية والشبكية
- الأنطولوجيا في عصر النص المترابط
- تحولات السرد الرقمي
- أزمة مفاهيم السرد الرقمي
- مامعنى واقع إفتراضي ؟
- تحولات الكتاب في زمن النت
- الكتاب الرقمي ومستقبل النشر
- الأدب والرقمية ، أية علاقة
- عضة الأدب من وليمة النت
- الفن الرقمي ، مدخل لفهم وساحتين
- الشفهي الإلكتروني ورهاناته
- من الكتاب إلى الحسheim
- طرائق التشكيل الإلكتروني

# تقديم

تتغير هذه الترجمة استجلاء مختلف العلاقات بين النص الأدبي والرقمية والإلكترونية إنطلاقاً من أسئلة أساسية : ما مفهوم النص في الأدب الرقمي وماذا أضافت الرقمنة للأدب في صورته التقليدية وإلى أي مدى أسهمت هذه الإضافة على اختلاف صورها التقنية والإبداعية في قلب بنية النص الأدبي إلى بنية نص متراًًب أو إلى بنية الالاص .... يتعلّق الأمر إذن بانتقال من سند تقليدي إلى سند جديد ينهض أساساً على التطور الإلكتروني ، أي إنّتقال النص من سند ورقي إلى سند رقمي (Numérique) ، بما يوفره من تقدّمات تجعل منه إنتاجاً أدبياً متشارعاً قائماً على إمكانات الميديا المتعددة من صوت وصورة ومؤثرات أخرى ... نصاً يخلق متاهة تشعبية للذة قرائية حديثة من دون أن تؤثر في بنية المعنى وهو يمتّطى مركبة الرقمية الخاطفة . وبالرغم من كون الإبداع الرقمي مازال كوكباً نائياً ضمن المجرة النتية وبالرغم أيضاً من أن جل الأدباء العرب لم يقبلوا بعد لأسباب مختلفة بهذا التحول الرقمي في جسد النص الأدبي الذي تربطهم بمعماره التقليدي علاقة وجاذبية راسخة وعنيدة ومتجردة في الذاكرة والتاريخ ، فإنه على العكس من كل ذلك في الغرب فإن الفجوة قد ضاقت أكثر فأكثر والعديد من الكتاب الورقيين قد انغمسوا في الإنتاج الرقمي الإلكتروني وانصرفوا فيه بغيررجعة أو هم على الأقل مازالوا متربدين في منطقة المراوحة بين السنتين مما يعنيه كل هذا أن الرحيل من عصر الورق إلى العصر الرقمي قد بات أمراً لا مرأء فيه وبات مسألة وقت ليس إلا وأن ملامح كتابة جديدة باتت تتشكل شيئاً فشيئاً ... وبالرغم من إفتقارنا إلى إحصاءات دقيقة حول عدد الكتاب الرحيل أو المهاجرين بصفة نهائية من القطاع الورقي إلى القطاع الرقمي فإن العديد من المجالات الإلكترونية والواقع النتية والمدونات الشخصية برهنت بما لا يدع مجالاً للشك أن انحراف الكاتب العربي رقمياً في العالم الإفتراضية واستثماره للإمكانات الهائلة قد بات حقيقة قادمة لا ريب فيها ، فمن المحظوظ إلى الخليج شرع يمتدّ عقد الواقع والمجلات الإلكترونية والمدونات الخاصة التي تحفي بمختلف الإنتاجات الأدبية من شعر وقصة قصيرة ونقد ودراسات فلسفية وفكرية ، بل هناك بعض الواقع الموضوعاتية التي تختص ب المجال معرفياً محدداً كعلم الاجتماع والترجمة إلخ ... كما أن العديد من الإطارات الثقافية الإفتراضية قد التأمت وفق قوانين ومقتضيات حديثة وصار لها صوت محاور يمتلك كل القوة الإقتراحية في التأثير في المشهد الثقافي العربي كـ ( اتحاد كتاب الانترنت العرب ) و ( الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب ) و ( اتحاد المدونين العرب ) كما أن هذه الإطارات وأخرى قد توفرت في انتزاع الاعتراف القانوني وال رسمي بعد عقدها لمؤتمرات ومنتديات واقعية ونشير هنا على سبيل المثال إلى توصيات المؤتمر العربي الأول للثقافة الرقمية الذي انعقد في آذار 2007 بالجماهيرية الليبية والذي دعا 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 كما تم تكوين فروع لهذه الإطارات في بعض الدول العربية .

لم يبق الرهان إذن على الثقافة الرقمية مداعاة شك وحالة تردد وقلق على هشاشة المعيار الإفتراضي ، فالآدب الرقمي أصبح يوماً بعد يوم يرافق الإنتاجات ويوماً بعد يوم يتقوى الإيمان بجدواه باعتباره حقيقة وليس وهم ، وذاكرة المكتبات الرقمية ذات الطاقة التخزينية اللامحدودة تتسع مساحتها يوماً بعد يوم ، وسوق مبيعات الكتب الإلكترونية هي أيضاً في تناهى مضطربة والكثير من المجلات والجرائد والصحف الورقية قد أطلقت على النت نسخها الإلكترونية بل هناك الكثير منها من تراجعت أعداد مبيعاتها الورقية فيما تصاعد رقم زوارها على شبكة الويب ، وأشغال الإبداع في الطريق السيار للأدب الرقمي تسير في الإتجاه الأفقي ، وعمليات الحفر في عمق بنائه تنزل عمودياً إلى أعماق النص الرقمي ، فقد ظهرت أعمال أدبية رقمية جديدة تستند بالإضافة إلى الرواية التخييلية النصية رؤية تخيلية محايضة ، إفتراضية تقتضي على إمكانات البرامج الرقمية المتقدمة والحدود السطحية ، وكلها أدوات لغوية رقمية مكنت من خلق مشاهد إفتراضية ثلاثة وثلاثية الأبعاد يتم توضيبها ضمن بنية نص خطى ينتزusi بروابط وعقد ومرارات تعطي للمتلقي الرقمي حرية الانتقال في خارطة النص المتشعب من دون قيود خطية ، ويعتبر الكاتب الرقمي الأردني محمد سناجلة من رواد ما يسمى برواية الواقعية الرقمية إبداعاً وتنظيراً على المستوى العربي ، فقد أنتج ثلاثة أعمال روائية رقمية متميزة هي ( ظلال الواحد ) و ( شات ) و ( صقبح ) ، وبالإضافة إلى رواية الواقعية الرقمية هناك

الرواية التفاعلية عبر البريد الإلكتروني والقصيدة الرقمية التفاعلية والقصيدة المتحركة وقد ينبلج المستقبل القريب عن أجناس أدبية رقمية تتفاعل معها كل الحواس الإنسانية بما فيها حاسة الشم وهذا ما يأمل إلى تحقيقه التقنيون وخبراء ذرات الإلكترونيون... ومن ثمة يتبدى أن عنصر التفاعلية بين المؤلف والمتلقي قد مكن من إعادة طرح فكرة ((موت المؤلف)) بالمفهوم البارتى ، فلم تعد العلاقة بين طرفى العملية الإبداعية قائمة على معادلة مبدع ومتلقي بل لقد إستطاعت النصوص الأدبية الرقمية إستدراج المتلقي إلى تقمص دور المؤلف والتفاعل مع المادة الإبداعية من موقع الإسهام والإضافة واللعب الجاد في بنية النص ، أي أن التفاعلية بقدرما ألغت مفاضلة المؤلف على القارئ ، فهي من جانب آخر قد ألغت تلك الصورة النمطية للمتلقي السلبي وخلت لديه وعيًا جديدا للتعاطي مع النص الرقمي كي ينضبط ولا ينضبط لشروط فعل القراءة فيه وبالتالي فإن هذه العلاقة الجديدة مع النص المفتوح فجرت أسئلة نقدية حديثة تجاوزت في قلقها القراءة النقدية التي نظرت لها المناهج النقدية المتدولة وطرحت إشكالاً كبيرة يتعلق هو الآخر بالنظرية النقدية الرقمية بما تثيره من أسئلة مستجدة وملحة حول ابتداع أوالياتها وأدواتها واجهزتها المفاهيمي وتقاطعاتها مع فنون رقمية سابقة كفن الفوتوغرافيا وفن الفيديو والأعباب الإفتراضية ... تسعى إذن هذه الترجمة إلى محاولة الإجابة على أسئلة الديابات وأسئلة التأسيس في الأدب والثقافة الرقميين بشكل عام : مامفهوم النص في الأدب الرقمي ؟ مامعنى التفاعلية ؟ مامعنى واقع إفتراضي ؟ أين حدود المرئي والمتحيل الرقمي ؟ ما العلاقة بين الأدب والنت ؟ وغيرها من الأسئلة الأساسية التي تنمو أن يجب عنها هذا العمل المتواضع

# مفهوم النص في الأدب الرقمي

عرض : بيير بوتر

يأخذ الأدب الرقمي أشكالاً مختلفة ومتعددة .. أشكال كلها تسائل مفهوم النص وتسائل أيضاً أدوار كل من الكاتب والمتلقي .. هذان الطرفان اللذان يشكلان أهم بحث في الأدب الرقمي الراهن . فالأعمال الأدبية الرقمية تتمايز بنظام (الأدبيات الناشئة) ( Litterarité imergente ) بمعنى أنه ليس هناك إلى حدود اليوم نموذج نصي رقمي مثالى ثابت مثلاً هو الشأن في الرواية أو القصيدة السونيتية (العمودية) اللتين تسعفاننا على تحديد تعريف لهما بشكل دقيق.

## تعريف كلاسيكي للنص.

لقد كتبت العديد من الدراسات حول مفهوم النص ولايسع المجال هنا لمقاربة هذا المفهوم في شموليته ولذلك سنحاول ملامسة تعريفه المتداول ، البراغماتي - الذي سيمكنا من تحديد ماهيته . يقول رولان بارت :

(( ما معنى نص أدبي في التعريف العام ؟ إنها المساحة الظاهرة لعمل أدبي .. إنه نسيج الكلمات التي يتشكل منها المتن الأدبي . ))  
إن هذا التعريف البارتي يؤكد بشكل قطعي على أن النص هو ذوبان لغوية وأن وحدة قاعده هي الكلمة .

إن مولدات النص التركيبية أو الأوتوماتيكية والنصية المترابطة والخيال النصي والتنوييعات النحوية كلها تحتوي على نصوص تستجيب لهذا التعريف البارتي . وخلافاً لهذا يبدو هذا التعريف غير مطابق في حالة تشخيص خصائص القصائد المتحركة ( Poèmes animés ) مثلاً القصائد الرقمية أو المطبوعات المتحركة وأيضاً بالنسبة للأعمال التفاعلية ، فهل من الحكم الأدبية حشر هذه الأجناس الأدبية الرقمية في خانة التعريف البارتي السابق ؟ ثم لا نخاطر بقادمانا على اختراع مفهوم جديد مثلاً إخترعنا مفهوم الإبيرميديا بكل سهولة ؟ لماذا نطرح هذا التساؤل ، لأن التعريف البراغماتي الكلاسيكي للنص الذي وظف ضمن مفهوم النص المترابط قد كان تعريفاً ضيقاً وأكثر محدودية .

## هل هذا التعريف للنص تعريف عالمي ؟

إن ملامعة التصور الكلاسيكي للنص قد تطور بتطور جنس الرواية التي ظهرت كجنس سردي مستقل في نهاية العصر الوسيط بفضل التقدم التقني للمطبعة ؛ فالبنية السردية الطويلة فيها تتطلب استقراراً واستمرارية للنص لأنها تتجاوز إمكانيات الذاكرة الإنسانية في قدرتها على ا لتخزين التي إذ لا تتجاوز سعتها الزمنية مدة وجيبة .

ولهذا السبب ففي اليوم وفي غالب الأحيان كثيرة ما نعتبر الأدب نظير الرواية . وانطلاقاً من مقاربات مختلفة فإن الأشكال التي تشتمل على اللغة هي الأشكال التي تم إقصاؤها من منظومة الأدب من طرف بعض المهتمين بأسئلة الأدب الذين جعلوا من هذا المفهوم ( تسمية مضبوطة وممحورة جداً ) ، ولهذا فإن أغلب الشعراء القدماء في أوائل القرن العشرين يجدون أنفسهم خارج التصنيف الجنسي في مجال الأدب للاعتبارات التالية :

- إدراجهم لبعض الوسائل غير نصية خصوصاً الصورة التي يبدعونها في مختلف وضعياتها الإستعارية في تلك الأعمال الشعرية تستثمر البنيات النصية خاصيات الصورة وخاصيات النص الشعري .
- على غرار القصيدة الغنائية تستعمل هذه البنيات الحرف أو رموزاً غريبة عن الأجدية باعتبارها عناصر أساسية في المتن .
- لأن هذه البنيات تعطي مكانة أساسية للسمعي وتعمل على بنينة بعض الأصوات القابلة للتمثيل الشفهي خلال قراءتها .

بيّنت مجموعة من السيميوطيقيين تدعى مجموعة ( MU ) أن أعمال بيير غارنيي مثلاً تشتمل على بنيات بلاغية ؛ لها يجب إذن القبول بأن النص يمكنه الأينبس في التصور الكلاسيكي ، ومن جانب آخر نرى أنه في العصر الوسيط قد تم مزج الصورة والنarrative والزخارف والقصائد المحسنة ( الكاليغرافيات ) وفضاءات النص . وفي هذه الأعمال كما نلاحظ لا يتأسس إبداع المعنى على الخصوص على الوسيط اللغوي .

يمكن اعتبار التنشيشة على اللغة من خلال منطوقات لغوية بينما تشتمل الأشكال الشعرية الجديدة على اللغة في مختلف علاقتها بالمنطق ، بمعنى أن التنشيشة معناه بواسطة اللغة بينما يطرح الشعر سؤاله حول مكانة اللغة في إنتاج المعنى ، وهاتان وضعيتان مختلفتان تماماً . إن التنشيشة أدبي يتمركز حول النص بينما الشعر يتبدى مثل نشاط أدبي غير أنه وخلافاً للنشر فهو يتمركز حول علاقته بالنص .

حقاً إن إقحام وسائل غير لغوية يفصح عن حذر عام بخصوص المنطوقات اللغوية ويطرح بشكل مباشر على المتلقى سؤالاً أساسياً هو : فماذا ستفيك اللغة ؟

كل الحركات الشعرية في القرن العشرين التي اشتغلت في هذا الإتجاه قد قامت بذلك رداً على لغة الخشب وعلى الخطابات التوتاليتارية . إن هذا بعد السوسيوسياسي يحضر بقوّة في بعض الأعمال الأدبية الرقمية ، خصوصاً تلك التي تهتم أساساً بـ ( بفن السنن ) .

يبدو إذن من المستحسن أن نعود إلى التعريف السيميوطيقي العام للنص باعتباره نسيجاً من العلامات . إن النص هو مجموع العلامات التي تتبادل في ما بينها علاقات بدون أفكار عن الطبيعة السيميوطيقية لهذه العلامات الشخصية ؛ وسنستعمل في ما بعد مفهوم ( نص لغوي ) عندما نروم التعريف الكلاسيكي فإستعمال كلمة نص لوحدها تعني علاقتها بالنص السيميوطيقي .

## هل الأدب الرقمي هو أدب فن النص ؟

إن جهاز الحاسوب قد تم اختياره من أجل الإسهام في الأدب الرقمي ، وقد رأينا في ما سبق وفي العديد من المرات أنه بإمكان هذا الجهاز من داخل الأدب أن يلعب دوراً أساسياً من خلال التغيير العميق لفعل القراءة ولنشاط الكاتب وذلك بإدراجها في النص عناصر لاتنتهي لمنطوقات ، مثلاً القراءة كما هي في ( جمالية الكتب ) وهناك اختلال جديد تمظهر بخصوص شعر القرن العشرين ، وعليها لا تعتبر أن النشاط اللغوي الذي ينتجه الأدب الرقمي يظل مركزاً على العلاقة بالنص ويمكن أن يتبارأ حول العلاقة التي ينظمها القارئ مع لغته ، إنه يتبارأ في غال ب الأحيان حول علاقة المستعمل L'usager أكان قارئاً أم كاتباً وكذلك على قدرة فعل اللغة ( بفضل البرنامج ) . إن هذا الأدب الرقمي يتمحور حول جهاز ، وأدب مثل هذا يماضي كثيراً دور المنطق إلى درجة تجعل وجوده في بعض الأحيان أساسياً أكثر من دلالته .

هكذا إذن تكون الخصيّات الثلاث التي تقعد للنص الكلاسيكي محسنة ، إلا أن وضعها قائم بطريقة مختلفة : فاللغة تأخذ دائماً مكانتها المركزية في المنطق ، الذي يبدو خطياً واضحاً غير أن بناء الصورة وعرضها يقوم على الكلمات التي تحدد أجزاء هذه الصورة ... كما أن قصيدة الكاتب تظل

متمرکزة على عمل اللغة ؟ كما أن بنيات العمل الأدبي تجد تمفصلاتها حول تصور خاص باللغة ، إلا أنه في منطق المسارات الأدبية في القرن العشرين لم يعد النص حاملا للدلالة ، كما يمكن أن نؤكد أنه لم يكن قط حاملا لمجموع دلالاته ، إنه يتقاسم تدبير المعنى مع عناصر الجهاز التواصلي .

إن الأدب الرقمي لا يشكل فن النص لكنه يشكل فن العلاقة باللغة . وبهذا المعنى فإن كل أدب رقمي بما فيه الخيالي يمكن أن يشكل ويعتبر حالة شعرية خاصة والخيال هو أيضا باعتباره حاملا لعمل خاص حول البنيات السردية والروائية .

### انفجار النص

إن التعريف السيميوطيقي للنص يمكننا من تجميع كل المؤثرات المتعددة الوسائل في النص كما أنه يمكننا من كشف شامل لكل العلامات الأبجدية ؛ ويجب أن نشير مرة أخرى إلى أن الأعمال الأدبية الرقمية تقوم على نظام (الأدبانية الناشئة) . وكما سنرى بالتفصيل في هذه الدراسة ، فالنص في التعريف السيميوطيقي قد يتفجر على شكل العديد من الموضوعات . ليست هناك وحدة للنص الرقمي مثلاً هي متواجدة في الكتاب المطبوع .

إن هذه المكونات تتواجد في العديد من موقع ومساحات الجهاز التواصلي ، وبذلك يفقد النص تدفقه .. ولهذا السبب تنعدم إمكانية وضع تصوّر عالمي للنص ؛ لأن هذا الأخير يتغير بالنسبة لنفسه وبالنسبة لآخرين وعلى مستوى مساحته وحافزه كما أنه يتغير من قراءة لأخرى . وفي ظل هذه الشروط يوجد هناك دائماً فصل وفك ارتباط بين الخطاب الذي يحمله العمل الأدبي ومحتواه ؛ وللوصول إلى الخطاب علينا أن نأخذ بعين الاعتبار وبشكل واسع مختلف الملفوظات فضلاً عن قدر من العلامات التي توظف بشكل أقل في الأعمال الرقمية : إن الأمر يتعلق هنا بسيرورات وأعمال الفاعلين في التواصل ، مثلاً لقد رأينا أن الحركة (السيرورة الفيزيقية) تلعب دوراً فاعلاً في القصيدة الغائية الرقمية .. كما رأينا أيضاً أن الإبحار بما هو فعل القارء يشكل علامات خارج - نصية وهناك ظواهر أخرى من هذا القبيل قد تم توضيحها على مستوى تحليلنا للأعمال التي قمنا بها في هذه المعطيات القاعدية .. إن هذه الأصناف من العلامات تنتهي إلى النص على مستوى التعريف السيميوطيقي .

### أين النص ؟

إن طرح هذا السؤال الإشكالي يعني دأساً إلى تساءلنا حول موضوع آخر هو : أين توجد العناصر المشكلة لمعنى العمل الأدبي ؟ وبتعبير آخرين هي العلامات ( بما هي وحدتها ، القادر على خلق وتحريك المعنى ) في العمل الأدبي الرقمي ؟

### في العنصر الانتقالي الملحوظ

يعتبر البعض أن العنصر الانتقالي الملحوظ ( ويعني به كل ما يتم ظهر على الشاشة وكل ما يرسل عبر مكبرات الصوت ) يشكل النص . وهذا من دون شك هو النظير الطبيعي للنص الكلاسيكي . إن تصوراً مثل هذا يشكل عائقاً كبيراً : حيث أنه يقصي العامل الإنساني ويؤدي إلى تصوّر ميكانيكي محض لمفهوم النص . وفي الحقيقة هو ليس في حاجة لهذا العامل كي يعالج معلومة من هذا الصنف ؛ فالآلة يمكنها أن تقوم بهذا الدور . مثلاً إن أي حاسوب مصحوب بكاميرا ولغة للتعرف على الحروف يمكننا من القراءة على الشاشة . وتعريف مثل هذا يقودنا حتماً إلى قاعدة ( لأن تورانغ ) مخترع مفهوم البرنامج المعلوماتي الذي يقول :

« هناك آلة واحدة فقط بإمكانها أن تقدرونه بأي صوتية (القصيدة العمودية) مكتوبة بواسطة آلة أخرى »

وبالتأكيد فليست هناك آلة بمقدورها أن تعطي وضعاً اعتبارياً (صوتية) مكتوبة غير آلة أخرى . إن

التصور الآلي للنص يهمل الدور الأساسي لعلم النفس . وهذا التصور ينسى كذلك أن العالمة ليست شيئاً ممعظى بل إنما هي شئ يبني وينشأ من طرف العنصر الذي يتصورها . وهذا أمر صحيح أيضاً على مستوى التعريف اللغوي للنص .

فللتصور الآلي غير كافٍ لوحده يجب إذن إدراج العامل الإنساني في العمل الأدبي الرقمي وكذلك مفهوم (إنشاء العالمة) من خلال معنى ما .. ومجرد إنشاء هذا المعنى (العنصر الإنتقالي الملحوظ) سيبدو كحافز للعالمة .

### في النص/المرأى

النص / المرأى هو النص الظاهر من خلال (الإنتقالي الملحوظ) . ففي التصور المتمحور حول آل عامل الإنساني لا يكون (الإنتقالي الملحوظ) سوى حافز للعلامة بينما حينما نتكلم عن النص الأدبي فإننا نلمع إلى الدال وليس إلى الحافز .

وخلالاً للآلة فالعامل الإنساني سيعمل على إفهام بعض التمايزات بين مكونات (الإنتقالي الملحوظ) باعتبار أنها ليس لها نفس النظام ؛ فهناك جزء يمكن أن يتمظهر كسطح خارجي للنص وأما الجزء الآخر فسيكون على شكل مثيلات رسومية .

لا يوجد نص / مرأى من خلال تعريفه إلا بعلاقة بين الإنسان الفاعل و(الإنتقالي الملحوظ) .. إنه يشكل في الحقيقة جزءاً من العمل الأدبي يتآثر على المستوى السيميوطيقي مع النص المرفقون ، وبالتالي فإن هذا الأخير هو ما نتحدث عنه عندما نتحدث عن أدب « الشاشة » وليس عن العنصر « الإنتقالي الملحوظ » .

إن هذا الأدب باعتباره « أدبيات ناشئة » يرتبط بشكل أوسع بتصورات القارئ والمتألق عموماً . هناك قارئان بإمكانهما كشف واستغوار نصين مرتئيين مختلفين في نفس إطار (الإنتقالي الملحوظ) ؛ فالواحد منهما يمكنه مثلاً أن يعتبر أن أجزاء الرابط السطحي قد تنتهي للنص / المرأى عضوياً عكس ما يراه الآخر .

إن الأمر يتعلق هنا بظاهرة متماثلة مع اختيارات النصوص الممكنة مع المئات الآلاف من قصائد الشاعر (رييمون كونو) 1961 ؛ وحسب تحديدها بأن اللسينيات Languettes تنتهي أم لا للنص / المرأى في الحال الأولى فإننا نستعمل أنموذج مت الحال ( الكتاب / الموضوع ) من أجل إنشاء هذا النص / المرأى ، أما في الحال الثانية فإننا نستعمل أنموذج ( السونيتة ) . إن النص / المرأى لا يخضع لبنية ما تتسحب على النصوص المرئية المرئية الأخرى لأن نفسية القارئ تعمل على إقتحام النص ؛ وهذا ما يحصل تماماً في الأدب الرقمي : النص / المرأى ينشأ من خلال أنموذج معلوم مسبقاً وتحتاج النص / المرأى من طرف القارئ هو عملية أساسية في إنشاء وبناء المعنى و فعل القراءة كذلك ، إن هذا التخييم يضع كل تصوّر القارئ حول الجهاز التواصلي وبالتالي كل ثقافته .

تماثل النص / المرأى بالنص الأدبي مسألة تتعلق بوجهة نظر القارئ . إن القول بأن النص بالمعنى السيميوطيقي للمفهوم يبني أساساً على النص / المرأى يعود إلى تمييزنا للعناصر الملحوظة أي العلامات المكونة من الوسائل العادلة : الكلمات ، الصور ، الأصوات . إن هذه الوضعية تتعلق مع الأنترميديا .

الأعمال الأدبية التي من خلالها يقرأ النص / المرأى على بلايير Player والتي لا تستعمل البرمجة إلا في لحظة تصورها تسمى أعمالاً متحققة بواسطة الحاسوب وهذا الفصل يضم مجالاً واسعاً من الأعمال الأدبية التي تقترح على القراء اليوم في شكل ( ملفات فيديو ) أو ( ملفات صوتية ) ، إنها تستعمل الوسيط الرقمي بمرونة ويسراً ومن جانب آخر فالنتيجة لربما تأتي مخيبة ومتذمّرة على حاسوب القراءة بسبب ضغط المعطيات بينما قد كان من الممكن الأيقع هذا التذمّر لو أنه تم توظيف جهاز فيديو أو جهاز صوتي ؛ وبالنسبة لهذه الأعمال فإن الوسيط المعلوماتي يصنع وسيطاً معلوماتياً ثانياً .

### في النص / المؤلف :

بعض المؤلفين الذين لا يشتغلون أساساً قصد ترسيخ أسمائهم ومع ذلك يعتبرون أن السنن الإعلامياتي لبرنامجهم هـ و ما يشكل النص . إنهم يبدعون ببرامج معلوماتية تحتوي على قواعد نحوية ، تركيبية صحيحة على مستوى اللغة البرمجية التي تم توظيفها في الكتابة لكـ نـها فوق هذا تـشكـل قـصـائـد مـرـئـية بـصـرـيـة بـالـعـنـى الشـعـرـي المـرـئـي و المـحـسـوس . تـلـعـبـ اللـغـةـ هـنـاـ فـيـ هـذـهـ المـوـضـوـعـاتـ دـورـاـ مـزـدـوجـاـ ،ـ إـلـهـاـ فـيـ نـفـسـ الـوقـتـ طـبـيـعـيـةـ وـمـعـلـومـاتـيـةـ ،ـ فـالـبـنـسـبـةـ لـهـذـهـ الـأـعـمـالـ فـسـوـاءـ إـشـتـغـلـ الـبـرـنـامـجـ أـمـ لـمـ يـشـتـغـلـ فالـوـسـيـطـ الـمـعـلـومـاتـيـ يـكـنـىـ هـامـاـ وـأـسـاسـيـ بـقـوـةـ ؛ـ بـمـعـنـىـ أـنـهـ لـيـسـ فـيـ حـاجـةـ كـيـ يـحـيـىـ بـوـاسـطـةـ الـبـرـنـامـجـ .

إن الوسيط المرجعي بالنسبة لهذه الأعمال يمكن في الكتاب كما أن العمل يتكون من جدولة Listing البرنامج . وهو يملك نظاماً مزدوجاً : إنها الأعمال الرقمية بالمعنى الذي حدده سالفاً حيث البرنامج تشتمل بواقعية لكنها أيضاً أعم الـ قد تم تصوريـهاـ بـالـنـسـبـةـ لـكـتـابـ حيثـ أـنـ سـنـنـهاـ الـمـعـلـومـاتـيـ هـ وـ الـذـيـ يـصـنـعـ النـصـ .

إن المعطيات المستعملة عن طريق البرنامج في رأي العديد من المؤلفين تشتمل على نصوص لغوية مختلطة أو مشوهة على مستوى (الانتقال الملحظ) وهكذا فإن اختبار ملفات العمل الرقمي تمدنا في بعض الأحيان بضوء نصي مختلف عما نراه على الشاشة ، مثلاً إن قارئ فقرة (بوتز) لا يقرأ سوى 50 بالمئة من المواد النصية التي أبدعها المؤلف ومن خلال تنقيب للملفات يصل إلى نصوص لغوية تامة (إنها ليست بشذرات) التي لن يراها من بعد على (الانتقال الملحظ) .

إن هاتين الوضعيتين تشتراكان في شيء واحد هو وضع النص في الملفات التي أبدعها المؤلف والتي تعطيه معنى ولا تعطيه للحاسوب . هذه العناصر التي تعبّر عن ثمرة عمل هادف من أجل ترسيخ إسم المؤلف على الشاشة هي التي تسمى النص/المؤلف .

النص/المؤلف إذن هو مجموع المواد التي أبدعها الكاتب من خلال اللغة التي يفهمها.. وبالتالي فوسائل (النص/المؤلف) ليست وسائل ثانية يمكن أن يشمل (النص/المؤلف) صوراً هي بمثابة صوروليست ملفات ويمكن أيضاً أن يشمل أصواتاً وبرامج وكلمات . النص/المؤلف ليس معلومة رقمية إنه يبقى نصاً واضحاً .

والقول بوجود النص داخل(النص/المؤلف) يعود إلى تفضيل الموضوع المنجز من طرف المؤلف .

## في النص/المقروء

يعتبر النص/المقروء هو التمثيل الذهني الذي يكونه القارئ عن العمل الأدبي . إن هذا التمثيل معقد وهو يتتطور مع مرور الوقت ، ويحتوي في جانب آخر على إعادة بناء ذهنية لما يعتبره القارئ نصاً . وانطلاقاً من خاصية نسبية(النص/المرئي) فإن هذا التمثيل يتكون من خلال المواد المقروءة في لحظة ما على سطح الشاشة . إن هذا التمثيل يتضمن وضع علاقة بين مختلف النصوص /المرئية المقروءة في لحظات شتى . لا يخترز النص/المقروء في مجموعة من خانات الذاكرة الثابتة ، إنه يدمج كل المراحل المنجزة في ذكرة العمل بواسطة القارئ ؛ ويمكننا القول أن النص المقروء كيان يتافق ونظيره السيميوطيقاً وعلم النفس الإدراكي..أما في حالة النص المترابط فإن هذه العلاقة تحدده باعتباره سرداً متفرداً يسميه (بيرباربوزا) بـ (ميتا-سرد) وفي المقابل في حالة المولد الآلي أوتوماتيكي «البالبوني» (نسبة إلى المفكرون بيربالب) لا يمكن إنشاء مثل هذا الميتانص ، فـ (بالب) يفرض رأيه هذا قصد إرغام القارئ على إعادة الإعتبار لأساليب قرائته .

أما في حالة القصيدة ذات القراءة الأحادية فإن الإشتغال على عملية القراءة يتأسس على عامل قرائتين لنفس النص/المرئي الذي لن تسعفهما خاتمتها على قراءة نفس الشيء لأنهما لا يملكان نفس التمثيل الذهني للعمل الأدبي وبالتالي النص/المقروء .

إن النص/المقروء يشتمل على العديد من مراجعات الوضعيات الموجودة بينما لا يمكن مشاهدة هذه المراجعات بالنسبة للقارئ الذي يتبهه مسافراً يركب قطاراً .

وإدراج النص داخل النص/المقروء يعود إلى تبني موقف سيميوطيقي/إدراكي وذلك بتبنينا لوجهة نظر

القارئ لأنه هو قادر على إنشاء النص/المقروء . وتبين هذه (السيميوي /إدراكية) ببين أن العلامة لم تعد محدودة في المحفزات المادية ، فقط بل يمكن أن تكتسي محفزات سيكولوجية ك (موجات دماغية) ؛ وهذا الوضع يعمل على تقييم دور الوسائط في تشكيل العلامات لكنه يعطي مكانة هامة للمتخيل و يجعلنا من جهة أخرى نخشى على العمل الأدبي بسبب تفضيلنا لإنشاء بنيات دالة في الذاكرة على المدى البعيد والمعالجة المعرفية للقراءة ؛ حيث النص لن يعتبر كمجموعة من العلامات الخارجية ولكنه يأخذ شكل بناء ذهني لا يوجد سوى في ذاكرة القارئ .

### في النص / المكتوب

النص/المكتوب هو التمثل الذهني الذي يكونه الكاتب عن العمل الأدبي . وهو بمثابة النص/المقروء في نظر الكاتب . فالنص /المكتوب مثل النص/المقروء يتضمن تمثيلاً للجهاز التواصلي وللدور الذي يقوم به فضلاً عن الدور الذي يقوم به كل فاعل أكان كاتباً أم قارناً أم متدخلاً تقنياً ، كما يتضمن التمثل الذهني الذي يكونه كل من هؤلاء الفاعلين عن فاعلين آخرين ( كاتب ، قارئ ، مساعد /تقني للكاتب ) بعلاقتهم بالعمل الأدبي .

هناك بعض الأساليب التي تشتمل على نشاط الكتابة نفسها وبعض الخصائص الأساسية للعمل الأدبي لاتوجد في بعض التمثيلات كما أنه لا يتم تشير لها في خصائص (الانتقال الملحوظ) مثلاً بواسطة حضور أو غياب الوسيط كما يبين ذلك عمل *Simulation L* ( فيليب بوتزومارسيل فريميو ) سنة 2004 وفي ( جمالية الكتب ) تعتبر القراءة كعلامة للنص . إن تصور الكاتب أي النص /المكتوب للعمل الأدبي الرقمي يتم إستنطاقه على مستوى تعليق للكاتب وليس على مستوى (الانتقال الملحوظ) . وإن عبر النص الأدبي حاضراً في النص/المكتوب يعود إلى إعطاء وزن لقصدية الكاتب في تقديره يروم لما سي فعله وليس لما فعله .

هذه العودة إلى قصدية الكاتب تجعلنا نفك في التصور الروائي الذي أفرز أجايلاً من التلاميذ والطلبة الذين يتسعون باستمرار عما يروم الكاتب قوله . وهذا مع ذلك لا علاقة له بالرواية في الأدب الرقمي ولا يرتبط بأي مفهوم للعصرية أو الإلهام .

إن الإمام بقصدية الكاتب يبذل جهوداً من أجل معرفة الطرق والأساليب التي ذكرناها سابقاً ومعرفة أيضاً بأن مانراه ليس عملاً من إبداع الكاتب .

إن خصائص الوسيط الرقمي أحياناً تسبب إنتزاعاً رقرياً كما يبدو ، ومن الواضح معرفة مشروع الكاتب بهدف إدراك هذا الإنزياع الناتج عن الآلة . بمعنى آخر أن كل قراءة غير وجданية ( أي قراءة تجعلنا نحدد موقفنا فيما إذا كنا نحب أم لا العمل الأدبي كل قراءة لعمل أدبي رقمي لا يمكن تجاوزها من طرف المتحفولوجي أو من طرف القراءة الجينية التي تحاول البحث عن الهيأة الأصلية للنص .

والقول بوجود النص الأدبي في (النص/المرئي) و(النص/الكاتب) و(النص/المقروء) و(النص/المكتوب) يعود إلى الأخذ بعين الاعتبار كل وجهات النظر حول النص وإيلائهم اهتماماً متساوياً .

يتعلق الأمر إذن بمقارنة أكثر شمولية ؛ وهي مقارنة غير كافية . لقد رأينا أن بعض الأعمال على غرار ( أقتلن ) للثاتب ( إيريك سيراندور 2000 ) تستعمل كثافة ( كمدة ) الآلة التي تحول دون إدراك (النص/المرئي) . يجب إذن الأخذ بعين الاعتبار العلاقة التي تربط بين هذين الكيانين .

### في شمولية ( مجال النص )

يبين السانتيكس أن النص الأدبي لا يتحدد ضمن أحد المواضيع التي حددناها من قبل . إن مستعمل القرص المدمج يوجد في وضع يمكن أن نسميه ( الكاتب/القارئ ) . إنه يخلق (النص/الكاتب) في ملفين يستعملان كمعطيات بواسطة البرنامج . إن (الكاتب/القارئ) هو كاتب (النص/الكاتب) للمولدات التي تم

تصورها باستخدام آلة السانتيكس لكن باعتباره قارئا ، فالنص بالنسبة له يتموقع في (النص/المرأى) بواسطة القرص المدمج . وهذه الوضعية المزدوجة التي تفصح عن تكثيف الوظائف « كاتب » و « قارئ » في لفظة (كتابة/قارئ) .

إن مفهوم (كتابة/قارئ) لا يميزأية وظيفة من هاتين الوظيفتين الواحدة على الأخرى ولا ينكر ترحيل النص على متن الكيانين الماديين المتواجددين في الأطراف الواحدة عن الأخرى . غير أنه بإمكاننا أن نذهب بعيدا ونعتبر أنه من خلال عملية الإجازي حول البرنامج النص / الكاتب إلى النص/المرأى .

وهذا الإجازي يشكل المكون الأساسي لهذا التحول وغيره من التحولات . هذا التحول الذي يأخذ في الإعتبار كل المعطيات التقنية والسيكولوجية مثلا :

- إن أرمزة النص / الكاتب ، الموضوع المكتوب من سنن واضح ومفهوم إلى سنن ثانوي جلي وواضح بواسطة الآلة لأنغير . هذه الأرمزة أيضا تتحقق خلال العملية التقنية الخاصة بترجمة البرنامج إلى ملف ثانوي أو خلال عملية تفسير غير مترجمة .

- التحويلات الداخلية وبروتوكولاتها التي تنشئ الإنقالي الملحوظ من خلال تنفيذ السنن الثنائي . - القرار السيميوطيقي الذي يعتبر أن أي عنصر في الإنقالي الملحوظ ينتمي للنص / المرأى وأن أي عنصر آخر لا ينتمي له .

ولهذا فإن هذا النموذج النظري المسمى نموذج إجرائي الذي يصف هذا الميكانيزم قد سمّى هذا التحول ب (وظيفة التولد) وليس (إنجاز) لذا لا يجب الخلط بين هذه (الوظيفة التولد) – بمعنى نموذج إجرائي – ب (وظيفة التولد) الخاصة بمولد النص التركيبي أو الأوتوماتيكي . في مولد النص يكون التولد هو تطبيق لقواعد النموذج اللغوي قصد القبض على النص المولد . وتشكل وظيفة التولد من مجموعة من العمليات الفيزيقية (ترميز رقمي ، تنفيذ ) وسيكولوجية تحول النص/ الكاتب إلى نص/مرأى .

التولد كما حددناه هو مسار فيزيقي معقد وليس مسارا لوغاريثميما على غرار ( وظيفة التولد ) لمولدات النص ؛ إنه – التولد – يرت بط وظيفيا بآلتين مختلفتين على الأقل : آلة القارئ التي ينفذ فيها البرنامج وآلية الكاتب التي تم فيها إنجاز النص/ الكاتب . والتولد ليس عملية ثابتة في الزمن ، إنه يدمج الإنزياح الجمالي للعمل الأدبي . وهذا الإدماج قد تمت نمزجته – صنعه – بواسطة فعل داخلي أي الفعل الذي يسميه النموذج الإجرائي ( سياق القراءة ) الذي تشكل من خلال الهاشم بين الخصوصيات التقنية لآلية الكاتب والقارئ . إن هذا الهاشم هو الذي أوجد هذا الإنزياح .

يتشكل مجال النص من النص/ الكاتب وظيفة التولد والنص/المرأى ، كما يتضمن هذا المجال أيضا المعطيات الدائمة التي أنتجها البرنامج خلال عملية التنفيذ ، مثلا ( الكوكيزات ) أو التسجيلات التي تم إنتاجها في قاعدة معطيات والتي تتوجه للألة فقط وليس للقارئ ؛ كما يتضمن هذا المجال معطيات القراءة التي تم إدراجها بشكل عرضي من طرف القارئ/ الفاعل ، مثلا الجمل التي يدخلها في الشاشة ليعبئ حقول النص .

أخيرا إن هذا المجال كما هو في وضعية التواصل يميز بين القارئ والكاتب ؛ إنه يتضمن موضوع (النص/ الكاتب) ووضع (النص/المرأى) ومسارا فيزيقيا (التولد) يملك خصوصيات فعل منطقية رياضي ، سيميوطيقي ومادي ، وهو أيضا يجسد مجموع الخصوصيات التي تحدد ما هي العمل الأدبي الرقمي .

إنه يشكل المعادل المادي الأرقي في الوسيط الرقمي للنص المرقون حينما نعتبر أن هذا الأخير هو في وسيطه ذاك كائن دائم ومستمر متوج بآلية وبموضوع تفاوض ضمن إطار تواصل بين الكاتب والقارئ ؛ ومسألة التفاوض هاته تعمل من خلال إستراتيجيات القارئ النموذج والكاتب النموذج كما جسدها إمبراطو إيكو في كتابه ( Lector in fabula ) .

في الأدب الرقمي ونتيجة لإفجار النص إلى العديد من المكونات ، فإن هاتين الإستراتيجيتين قد يتم نقلهما إلى المستوى الذهني للنص/ المكتوب والنص/ المقرؤء .

يوجد مجال النص أيضا ضمن الأعمال الجماعية التشاركية ؛ إنه يربط العلاقة بين مختلف الأطراف : كاتب الجهاز، المترجر العادي ، القارئ/الفاعل . و تستعمل هذه المعطيات المدرجة بواسطة القارئ/الفاعل في هذه الأعمال من أجل إنشاء و بناء النص/المرأي كما يوجد النص في مستواها . أخيرا إن وضعنا لكل من النص و دور القارئ موضع تساؤل قد قمنا به لأن هذه الأعمال هي التي تسائل مجتمع المعلومات والتواصل : مامعنى معلومة ؟ مامدى وجود النص كموضوع ثقافي اجتماعي ؟ هل نحن أمام النص لوحدها أم أننا نشكل جماعة من القراء ؟ ما هو الدور الذي تقوم به اللغة الطبيعية في مناولاتها للمعلومة ؟ والآلة هل هي وسيلة أم عائق ؛ حليف أم عدو ؟ هل يمكن أن نضع كل ثقتنا في المعلومة التي نقرأ ؟ هل لنا القدرة على التحكم فيها أم هي التي تحركنا ؟ هل نقرأ نص الآخرين نقرأ إسقاطات إنتظاراتنا من القراءة ؟ هل القراءة تعني تنمية معرفتنا مثلما نطرح إلى ذلك ونحن نقرأ الجريدة أم القراءة تعني إكتساب تجربة في الحياة وخلخلة يقينياتنا ؟ هل القراءة عملية خارجية تطبق على علامة أم هي العلامة في حد ذاتها ؟

إن الأدب الرقمي يطرح الأسئلة ويفكر ميكانيزمات ويقترح وضعيات واستعمالات جديدة ومفاجئات تلو مفاجئات .

وأخيرا ليس وجود النص في الآلة هو الذي يثير هذا الصراع بل غيابه سابقا .

وغيابه يعني أن التحول الإنساني المستمر بواسطة اللغة قد تم إقصاؤه من الإعلاميات وتم ترك مجال جوهري وأساسي في حاضرنا إلى الفكر التكنولوجي الذي يجسد البرنامج ، ومن حسن الحظ أن الروبوت الشاعري يزدبح الروبوت غير الشاعر .

# ماذا أضافت التفاعلية إلى الأدب الرقمي

عرض : غزافيي ماربريل

قبل أن أشتغل بموضوع الأدب على الحاسوب كثيرا ما خامرتنى بعض الأفكار والتصورات التي ترى في الإبداع الأدبي إنتاجا ورقيا بين دفتين كتاب نقتنيه من كتب أو من رفوف مكتبة عامة .

وقد كان لعلاقتي بالحاسوب وتوفري على مجموعة من الأقراص المدمجة دورا حاسما في تغييرتصوري وعلاقتي بالأشياء وهذا ما أود أن أبسطه من خلال هذا العرض .

فإلى حدود سنوات الثمانينات من القرن الماضي لم يتغير النظام المادي والإقتصادي للأدب منذ قرون ، بمعنى أن الأدب قد ظل ولمدة قرون خلت يتكون من ثلاثة محطات أساسية .

ففي المحطة الأولى كان الكاتب ينتج عمله الأدبي على الورق أو على الورق ... ثم في مرحلة ثانية ظهرنا ننشرون سواء منهم أصحاب المطبع أو الجرائد أو عبر الوسطاء الناشرين وهؤلاء هم من حملوا على عاتقهم نقل الإنتاج الأدبي إلى القراء والمتلقيين ... وفي محطةأخيرة وكما جرت بذلك التقليد الثقافية يتناول القراء هذه الأعمال الأدبية ليقرأونها وليطالعونها من دون إمتلاكهم لأدنى قدرة على تغييربنية ما يقرأون . وانطلاقا من الحالة المادية للكتاب أو إنطلاقا من وزنهم الفكري والمعرفي فهم إما ينشرون أعمالهم الأدبية والفكرية على نفقاتهم الخاصة أو قد ينشرونها بمقابل مادي وباتفاق مع دور النشر .



لقد كان نشر العمل الأدبي يقتعد على سلسلة ودورة أساسية كانت في الكثير من الأحيين وعلى مر السنين تلغى لحظتي الكتابة والقراءة معا .

وخلال القرن التاسع عشر أصبحت مهنة الناشر فاعلا إقتصاديا أساسيا في عالم الأدب إلى درجة صار معها الأدب قرينة للنشر . وفي سنوات الثمانينات من القرن الماضي حدثت ثورة تكنولوجية قلبـت هذه الوضعـية : إنـها ثـورة الرـقمـية .

ولنتسائل بدأـية ماذا نـتج عن إـستـعمـال المعـالـج الشـبـكي ؟

لقد اكتشف العديد من الناس خلال سنوات الثمانينات والتسعينات أنه من خلال شاشة الحاسوب يمكن تحويل الإشارة الرقمية إلى حروف وأرقام ، واكتشفوا أنه فضلاً عن إمكانية إنجاز أغراض خاصة كجزء تذكرة طائرة أو التعامل مع بورصة القيم يمكنهم أيضاً إنجاز كتاباتهم الحميمية والشخصية . وهكذا إنما العديد من الكتاب فيما يسمى بـ (سيرفر التراسل ) كي يقتسموا ويتبادلوا إنتاجاتهم الأدبية وقد تمكنوا من خلق شبكاتهم النتية الخاصة التي لم تتطلب أي استشارة أو موافقة قانونية للنشر والذيع .

إن ما جد في هذا الصدد هو أن العديد من الأشخاص المغمورين أو المهمشين قد تمكنوا من كتابة مدوناتهم وجعلها رهن إشارة القراء بشكل أكثر سرعة وبماشة ... ونعني هنا بالسرعة تجاوز الحدود والوسائل والوسائل وحالة الترقب وإجمالاً تجاوز كل العوائق التي قد تسهم في تعطيل أو اعتراض نشر كتاباتهم .

ونعني أيضاً بالسرعة وال المباشرة هنا أن الأمر لم يعد يتطلب أكثر من ثوان قليلة جداً بين الكتابة ونشرها الشيء الذي شكل بالفعل تجديداً مطلقاً ... وأخيراً نعني بالسرعة وال المباشرة أن هذه الكتابة الجديدة لم تعرضاً أيه رقابة .... فليس المجال هنا لأية رقابة أخلاقية (منع كتابات تتعرض للأخلاق العامة) أو رقابة اقتصادية مالية تتمثل في سلطة الناشر أو رقابة إنتماء إلى مجموعة فكرية .

إن التجديد الذي أضافه هذا النوع من الكتابة الرقمية لوسائل الإعلام مختلف أنواع الرقابات التي كانت تتفاوت بين الكتاب والقراء والتي أسهمت في تحديد ماهية الأدب .. إن هذا التجديد وهذه الإضافة الرقمية النوعية تتمثل في إعادة طرح الأسئلة الأساسية حول الأعمال الأدبية .

وبالتالي إذا أصبح الأدب انتاجاً يختلف عما ألفناه من وسائل ورقية وكتيبة ، فأي مفهوم إذن صار للنص الأدبي اليوم؟ وكيف يمكن تحديده؟ وما الذي يحدد عملاً أدبياً ما؟

لقد كان الأدب فيما قبل يعني فيما يعنيه استثمار مجموعة من الأدوات اللغوية والبلاغية والتركيبية بهدف إرسال معنى ما ، أو شعوراً ما ، كما يمكن أن نميز بين أدب كتابي وآخر شفهي . وقد اعتدنا على الأدب الكتابي إلى درجة أنها ألغتنا الأدب الشفهي وبالرغم من أن هذا الأدب الشفهي حاضر في العديد من المجتمعات ، فالآوديسا قد كانت عملاً شفهياً قبل أن تكون عملاً مكتوباً ، وهذا أمر لا يجب علينا نسيانه . فمنذ القديم وجدت جسور بين الكتابي والشفاهي ، جسور مازالت حاضرة إلى اليوم في حضارات أخرى .

ومن خلال هذه الصورة كيف يمكننا أن نحدد معنى للأدب بشكل مطلق ... وهل بمستطاعتنا تحقيقه وما الذي سيحدد هذه المقاييس المطلقة؟ ومن سيحدد أيضاً كون عمل أدبي ما يندرج ضمن هذا التحديد المطلق؟

إذا كان تحديد مفهوم للأدب في صورته الرقمية الراهنة أمراً عسيراً ومستحيلاً فلا بأس أن نحدده وبمقاربة نسبية على الأقل ...

هناك العديد من النقط الواضحة بخصوص هذا التعريف ، وبداية هناك وجهة نظر الكاتب الذي يحدد هويته ككاتب إنطلاقاً من وجهة نظر ذاتية . وهناك وجهة نظر المؤلف الذي يرى في تحديد مفهوم الأدب في الأدب ذاته . وأخيراً هناك وجهة نظر الناشر ، لكن قبل كل شيء لنسائل من هو هذا الناشر، إنه من دون شك مقاول أو مستثمر أنشأ مشروعًا لنشر الكتب ، والقيمة التي يربطها بمنتجه هي ذات القيمة التي تربطها أية مقاولة يأسفهمها في بورصة القيم ... والكل هنا على علاقة واضحة بالشروط البنية ، أما الإيمان بجدوى الأدب في هذا السياق فهو ضرب من الوهم .

وإذا ما رمنا تعريفاً وجيزاً للأدب كمنتج لغوي مبني ومشترك يمكن أن نقول أن الكتابة عبر الرقمية قد ترفع هذا التحدي في تعريف النص الأدبي .

وبالإشارة إلى العمل الدقيق الذي تقوم به الرقمية من خلال أسلاك الهاتف من أجل نشر الكتابات فإن هذا يذكرنا بخاصية التمازج بين الشفهية والكتابية في مجال الأدب .

فمن خلال الشفهية يمتلك الأدب خاصية المباشرة والسرعة وباستناد إلى العديد من الشهادات الشفهية فإننا نستخلص من مظاهر الشفهية العفوية والسرعة والفحائية وردود الفعل التلقائية .

لكن عكس هذا فالكتاب ومن خلال عملتي الكتابة الخطية والتفكير تكون لهم فرصة التوقف والتأمل والتفكير وقد إستطاعوا الإنتشار أديباً وعبر الشبكات النتية وبذلك تم العبور من الأدب المكتوب على الورق إلى الأدب عبر الرقمية والشبكة بما توفره من إمكانية هائلة لتخزين الأثر الأدبي بواسطة هذه المحرّكات والسيرفات .

عندما انتشر الانترنت وصارا مجالاً للبحث الواسع في بداية التسعينيات كانت الشبكات النتية التي تم إطلاقها بواسطة الرقمية قد تمكن من التلاقي فيما بينها .

كما أن ذات السرعة وال المباشرة قد مكنت من الإنقال والإبحار من شبكة لأخرى ، وبذلك باتت خاصية التهجين بين الشفهي والكتابي تنطبق بشكل آخر على الانترنت .

لكن بالإضافة إلى هذه التغييرات والتحولات التي أدخلتها الرقمية في تحديد ماهية العمل الأدبي هناك عاملان آخران هما : الميلتميديا و التفاعلية .

فالميلتميديا بما هي إمكانية مزج وانصهار الإبداع الأدبي في الصورة والصوت فضلاً عن الإمكانيات التي يوفرها نظام الترابط ( HTML ) التي تعتبر لغة مكونة من خطوط بسنن ( ASCIL ) أي السنن المعياري الأمريكي للمعلوماتية واحتواء كل ما هو خطى وميلتميديا .

إن التفاعلية هنا وفي هذا السياق تعني إمكانية ربط حدود هذا الفضاء المعنوي فيما بينها عبر الشبكة العنكبوتية والترحال من فضاء إلى آخر بواسطة نقرات بسيطة على الماوس ، إنها أيضاً إمكانية التعامل والتاثير في العمل الأدبي الذي نحن بصدد استكشافه .

فيفضل هذه الخصائص الثلاث التي يوفرها نظام النص المتراوطي والتي هي السرعة والمليتميديا والتفاعلية ، فقد تم إبداع أدب جديد علينا أن نشير إلى الأهمية التي تتحققها التقنية كمحرك لامحيد عنه في هذا المجال .

التقنية لا تعمل فقط على تحقيق العمل الأدبي لكنها تحفظه بل قد تلهمه أيضاً .

حينما نرى هذه الأعمال الأدبية الرقمية على الشاشة فإن العديد من المتقنيين يتتساعلون إن كان ما يشاهدونه أدباً أم لا ... والجواب في رأيي هو بالإيجاب إذ بما أننا نرى أثراً مكتوباً ومخطوطاً فليس الشكل الذي يحتويه هو ما يهمنا ( سواء أكان كتاباً أم غيره ) لكن ما يهمنا هو المعنى والإحساس الذي يصدر منه والتساؤلات الواردة من خلال اللغة المتبدية على شكل قصيدة شعرية أو نص نثري .

إن إنقال الأدب على المساحة الفضية يجب علينا أن نعتبره عامل حيوية بالنسبة للإبداع الأدبي الذي سيتجدد لامحالة بفضل هذا السنن الرقمي والتكنولوجي الجديد .

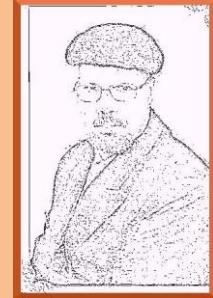
لكن مرة أخرى لنتساءل بأية طريقة؟

إن الانترنت يمنح الشخص الكثير من القدرة والسلطة التي لم تكن لديه فيما قبل من خلال نشر أفكاره وأعماله بمجهود وبنفقات بسيطة يصيّر بفضلها أي كاتب ومن أي مكان في العالم وأن يصبح مشهوراً ويدون وسيط .

كما فقد جعل الانترنت من الأدب إنتاجاً دينامياً وبذلك إنخرط في زمرة الفنون السينمائية وليدة القرن العشرين .

وأخيراً جعل من الأدب أعمال فنية تقرأ وتشاهد ... لكن علينا ألا نغتر بأن هذه الوسيلة مجانية ... إن الجامعات هي التي تتحمّل بالدرجة الأولى هذا العبء الطبيعي باحتضانها للمبدعين ومنحهم مقابلة لإبداعهم هوما يجعل هذه الأعمال الأدبية ذات إطار مؤسساتي .

# تحولات الكتاب في زمن النت



ترجمة : عبد حقي

كتبتها : ماري ليبيير

هذا النص هو في الأصل مساهمة من ماري ليبيير في كتاب ( المعركة ) : من الكتاب الورقي إلى عصر الورق الرقمي وهو مؤلف جماعي تحت ادارة ( إيريك لوراي ) و ( جون بول لافرانس )، المؤلف الذي نشر في ديسمبر 2007 في المطبعة الجامعية بـ ( الكيبك ) . ومحظى هذا النص هو توليفة من كتابي : تحولات الكتاب في زمن النت الصادر في يوليو 2007 وكتاب ( 010101 ) كما تم نشره في نفس الوقت من NEF الخاص الصادر في سبتمبر 2003 . وقد تم نشرهما على الموقع بالدراسات الفرنسية إن هذين العملين يقتضيان على حوارات مع العديد من المختصين في مجال الكتاب والذين logNumilog طرف المكتبة الرقمية سثرين أسماء البعض منهم في هذا النص .

لقد قلب التطور التكنولوجي والأنترنت عالم الكتاب الذي ظهرمنذ أكثرمن خمسة قرون في أشكال مختلفة .. هذا الكتاب وبهذا الشكل الذي بين أيدينا بدأ يعرف عدة تحولات . فإذا كان الكتاب اليوم مافتئ يحتفظ بمكانته ، فإن الكثير من دعماته أصبحت تتتطور والعادات الإنسانية المرتبطة بها بدأت هي أيض ا تتغير؛ ولقد بدأت بوادر هذه الحركة منذ أواسط التسعينيات من القرن الماضي مع ظهور النص الإلكتروني والناشرين الإلكترونيين والمكتبات على الخط En ligne والمكتبات الرقمية .

وبلغ هذا التطور شيئا آخر بعد سنة 2000 مع ظهور ما يسمى بالقاموس على الخط والقواعد النصية على شبكة النت ، والأعمال المتعددة الوسائط والكتاب الرقمية والكتب الرقمية الخاصة بالمكتوفين وضعيفي البصر وظهرت برمجيات الترجمة وبرمجيات القراءة الحاسوبية أخغ وأخيرا وليس أخيرا نحن اليوم بانتظار الورق الرقمي !

يشكل النت أهم إتجاه للكتاب الرقمي ، لقد أصبح النت في بعض سنين أضخم أنسيلوبيديا ومكتبة وأوسع جسم صحافي الأشهر إكمالا ؛ وإضافة إلى كل هذا فالنت بات يقدم خدمات خاصة بالكتاب ، مثل رقمنة الأعمال الورقية ، خلق برمجيات القراءة ، خلق الكتب الرقمية ، ووضع آليات للقراءة رهن إشارة جميع القراء . لقد صار بإمكان لمكتوفين وضعيفي البصر الإطلاع على الأعمال العلمية والأدبية بعد أن تم تحويلها إلى كتب رقمية ونشرها على النت . فإلى جانب الكتاب الورقي فقد ظهر الكتاب الإلكتروني الذي يمكن مطالعته على الحاسوب أو جهاز خاص أو على لوحة Tablette للقراءة ، ومن جهة أخرى فقد تمكن العديد من الكتاب من إستثمار الإمكانيات التي توفرها تقنية ( الروابط المتعددة ) من أجل خلق أشكال سردية جديدة .

لقد زلزل العفريت الرقمي عالم النشر الذي عرف باستقراره منذ أكثرمن مئة سنة ؛ وخلافا لبعض تكهنت البعض ذوي الأحكام المتسرعة وخصوصا منهم الأخصائيين المتحمسين للورق الرقمي فإن الكتاب الورقي لا يجدو حتى هذه اللحظة مهددا في كيانه كما أن ساعة احتضار الورق غير واردة في الأفق .

من حظ القراء ومرادي المعرفة والتعلم أننا أصبحنا نتوفر على سندين للتعلم والمعرفة بدلا من سند واحد ؛ إن الكثير من الأعمال الورقية الحالية قد تخلصت عن طريق معالجتها رقميا إنطلاقا من قواعد معطيات الشئ الذي جعل من الأيسر الحصول على نفس العمل الأدبي بمظاهرتين : ورقي ورقمي .

وإذا كان العديد من القراء اليوم يستثمرون الكثير من إمكانيات القراءة الرقمية فهذا لاينفي أن فئة قليلة فقط هي التي صارت تشغّل على ( ٠ ورق - صفر ورق ) والكثير منهم مافتووا يعشقون الكتاب الورقي لسهولة استعماله ومن جهة أخرى رغبة في تملكه .

يبلغ عمر الكتاب الورقي خمسة قرون ونصف ، أما الكتاب الرقمي فيصعب تحديد تاريخ ميلاده . فإذا ما اعتبرناه نصا إلكترونيا فإننا يمكن أن نحدد عمره في ٣٥ سنة مع إطلاق مشروع ( غوتبرغ ) سنة ١٩٧١ من طرف ميشيل هارت الذي كان يطمح إلى التوزيع المجاني للأعمال ذات المواضيع العامة بواسطة الوسيط الإلكتروني . وكان على الإنسانية أن تنتظر تطور النت أواسط التسعينيات كي ينطلق فعليا نشر النصوص الرقمية على المستوى العالمي .

أما إذا نظرنا إلى هذا التطور الرقمي من الوجهة الاقتصادية فيمكن القول أن الكتاب الرقمي قد ولد سنة ١٩٩٨ مع دخول سوق البيع بعض العناوين الرقمية الأولى من طرف دار النشر [www.00h00.com](http://www.00h00.com) التي إنقرضت لأسباب غير معروفة . لكن باعتماد التجديد فالكتاب الرقمي التجاري سيأخذ إنطلاقته الفعلية بعد سنتين أي سنة ٢٠٠٠ وتحديدا في النصف الثاني منها؛ وهكذا وفي نونبر من سنة ٢٠٠٠ وضع ( مكتبة بريتيش ) على النت الطبعة الرقمية ل ( إنجل غوتبرغ ) ( ١٤٥٤ - ١٤٥٥ ) الكتاب الذي لم يسبق طبعه ورقيا إن الكتاب باعتباره أصلا عملية تجميع للعديد من الأوراق المطبوعة التي تشكل حجما ما ؛ فإن إستعمال مفهوم ( كتاب ) وارتباطه بالصفتين ( رقمي ) و ( إلكتروني ) يثير عند البعض بدعة إذا ما اعتبرنا الكتاب سندًا ماديًا . لكن هذه الرواية قد تبدو مقبولة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار بعده المطبعي . ليس الكتاب محتوى قبل أن يكون سندًا مادي؟؟

فسواء أكان الكتاب ورقيا أم رقميا فهو بالدرجة الأولى مجموعة من الكلمات نابعة من شخص يرغب في التواصل بأفكاره ومشاعره أو علومه في مستوياتها العالية ، الرفيعة .

لقد اعتدنا أن نقول وثيقة إلكترونية ؟ كتاب رقمية ؟ كتاب إلكتروني ؟ يجب علينا قبل كل شيء أن نحدد العبارة الملائمة واللائقة . لقد سبق ل ( جون غابرييل غاناسيها ) وهو مدير مجموعة ذات اهتمامات علمية ( GIS ) منذ ١٩٩٥ أن أشار إلى هذا في تقرير بحث أجزته شعبة المستقبلات خصص لموضوع الكتاب الإلكتروني فقد خلاص هذا البحث إلى أن مفهوم ( الكتاب الرقمي ) في اللغة الفرنسية يبقى مفهوما قاصرا بل وفي غير محله . إن هذا المفهوم إلى يideo قاصرا لكون الكتاب يشير سند خاص للكتابة التي هي وليدة حقبة زمنية سحيقة بينما الوثيقة الإلكترونية تتضمن الكتابة والصورة والصوت . إنه أيضا مفهوم غير ملائم لأننا لايمكن أن نقارن مفهوم الكتاب بمفهوم الكتروني ؛ فنحن بصدق شئ لاميدي ، افتراضي ومحدد بواسطة مجموعة من الأساليب والطرق الموجهة والهيكلة المنطقية ؛ فضلا عن أن الأمر يتعلق بشكل محدد ووظيفة محددة كما تجدر الإشارة إلى أن النظام الخاص بما يسمى الكتاب الإلكتروني لم يحدد بعد من قبل المهتمين والمختصين .

إنه أيضا نفس الرأي عند ( بيرشويتر ) مخترع مشروع **@folio** اللوحة الرقمية ( القراءة الجوال ) الذي كتب في يوليوز ٢٠٠٢ : وكانت دائمًا أجد أن عبارة كتاب الكتروني عبارة خائنة ومفخخة أيضًا ؛ لأننا عندما نقول ( كتاب ) فإننا نرى شيئاً عاديًا من ورق ، شيئاً أكثر رواجاً إلى درجة أنه صار غير ذي قيمة ... بينما يتعلق الأمر ببلوغ ذروة **summum** التكنولوجيا في هذه الحضارة الرقمية الراهنة . وإن فان مفهوم ( كتاب ) يعني بالإضافة إلى بعده المطبعي محتوى ما بحيث أن الشئ التقني ، العبرقي لا زراه يتحقق .. ومن هنا فإن بعد الخاص بالكتاب باعتباره شيئاً تقنياً يمكننا من التصفيح والتوريق والحفظ والتوزيع والتسويق والنشر والتبادل الخ أعمال أدبية وعلوم كل هذا يideo أساسياً بصفة مطلقة ؛ وعندما نقرنه بـ ( إلكتروني ) أو ( رقمي ) وهذا شيئاً آخر: إنه لا يعني البعد الأساسي للكوديكس ، لكنه العمل ال خارق ، الصمود للتدفق والسيطرة التيتمكن من نقل المعرفة عن بعد ، وشحن الذكرة الخ . وكل هذا لا علاقة له مع عبقرية الكوديكس الأصلية ؛ إن ما يرتبط بالكتاب هو شيء آخر مختلف عن تاريخ التلغراف والهاتف و مختلف الشبكات ...

إننا نعيش مرحلة إنقالية مزاجة موسمية بتعميم الوثائق الرقمية ورقمنة العديد من الوثائق الورقية على أعلى مستوى والتي تبقى رغم ذلك وفية لأصلها الورقي ؛ ولأسباب عملية أكثر منها وجاذبية فمن الصعب على عشاق الكتاب تجاوز الكتاب الورقي الذي لا يedo كما يتصور البعض موتة وشيكاً في المستقبل المتوسط أو البعيد بل على العكس من ذلك قد يفاجئ الإنسانية بعمره المديد .

في مقال له صدر في فبراير سنة ١٩٩٧ على صفحات مجلة ( إعلاميات - أخبار ) آلح بير بيرو مؤسس المكتبة الرقمية ( Athena ) على التكامل بين النص الرقمي والنص الورقي . إن النصوص الرقمية في رأيه تمثل تحفيزاً على القراءة وإسهاماً وافراً في نشر الثقافة ، خصوصاً في مجال الدراسات والبحث في النص . إن هذه النصوص الرقمية هي بمثابة مكمل لكتاب الورقي الذي سيبيغي عنصراً محورياً وأساسياً لاظهار له في مجال القراءة والتكتوين والمعرفة والإبداع . وإذا بات من المؤكد والضروري الاعتماد على النص الرقمي ؛ فإن الكتاب الورقي سيبيغي كذلك وإلى مالا نهاية ذلك المرافق المقدس الذي تلتقي في عمقه الكثير من الرموز : فنحن نضممه بأيدينا ، نحضرنه ، نرزو إليه ، يجدبنا أحياناً شكله وحجمه الصغير أكثر من محتواه ؛ إن ( هشاشة ) تخفي كثافة فاتنة ، مثل الإنسان الذي يخشى الماء والنار، غير أنه مع ذلك يتتوفر على القوة التي تجعل كينونة الكتاب الورقي في مأمن من عوادي الزمن .

يبدو إذن أنه من غير اللائق وضع الكتاب الرقمي والكتاب الورقي موضع تعارض كما أشار إلى هذا ( أوليفيي بوجول ) رئيس شركة ( ليستال ) ومقاول مؤسسة ( سبيوك Cybook ) وهي عبارة عن لوحة إلكترونية للقراءة !! إن الكتاب الإلكتروني الذي يمكننا من القراءة الرقمية لا يتنافس الورق في دجنبر ٢٠٠٠ ؛ بل إنه مكمل للقراءة ويفتح آفاقاً جديدة لنشر الأعمال التي تتأثر فيها الكلمة بواسطات أخرى ( الصورة ، الصوت ، صور متحركة ...) فالواقع يبين إستقراراً في الإستعمال الورقي في مجال القراءة فضلاً أيضاً عن تصاعد في صناعة النشر الخاصة بالكتاب الرقمي والكتاب

الإلكتروني على غرار الموسيقى الرقمية التي مكنت المولعين بها من الوصول إلى الاستمتاع والإبداع فإن القراءة الرقمية تلغي الكثير من العوائق للوصول إلى (النص) سواء بالنسبة لجيل الشباب أو الأجيال السابقة . إذا كان البعض قد تسرع في فرع ناقوس الخطر على مستقبل الورق ، فإنه أصبح الآن لا يتحدث فقط عن (الرقمي الشامل) في المستقبل القريب بل بدأ يبشر بتجاوز بين (الورق) والبيكسيل

**Pixel** ويبشر كذلك بالعمل ذي الوجهين(ورقي ورقمي) ويبيّن على الكتاب الرقمي أن يكشف عن مؤهلاته وإضافاته القيمة مقارنة مع الكتاب الورقي الذي رسم دوره في المنظومة الاقتصادية منذ أكثر من خمس مئة سنة ونify ... هناك عمل جبار ينتظر الكتاب الرقمي خصوصاً ما تعلق بإنشاء سلسلات collections وشبكات للتوزيع وتحسين أجهزة القراءة وكذلك تخفيف ثمنتها ؛ أكثر من هذا على القراء أن يتعدوا على الشاشة ؛ بما توفره هذه الأخيرة من إمكانيات وإيجابيات ك(البحث النصي ، الفهرسة الثابتة) وبصفة عامة فإن إستعمال هذه الآلات (الحاسوب، الجهاز الشخصي ، الهاتف الجوال ، السارتفون ، أو اللوحة الإلكترونية ، لإعادل ) بأي شكل من الأشكال الوضع والمناولة المريحة التي يمنحنا إياها الكتاب الورقي ؛ ومع ذلك رغم بعض الصعوبات التي تعرّض القراء الرقميين فإن اتباع القراءة الرقمية في تصاعد مستمر ؛ وإنهم بانتظار أجهزة ل القراءة أكثر تقنية ونجاعة وكثافة وجرائد إلكترونية على أجهزة أكثر مرونة .

ولأسباب مالية بالإضافة إلى المنشورات لاتتحقق على اللوحة الرقمية ؛ فبالإضافة إلى سهولة الحصول على الوثيقة الإلكترونية وثمنها البخس فيما كانها تحيّنها في كل لحظة وحين وهذا هوأوج التقدم الرقمي ... كما أنها لم تعد في حاجة إلى إنتظار طبعة ثانية وثالثة و... تحت رحمة الإكراهات التجارية وإرغامات الناشر خصوصاً ما تعلق بالأعمال والدوريات العلمية والتقنية حيث تكون المعلومة العلمية جديدة وأساسية والتي يجب تحيّنها بصفة مستمرة . فالبنسبة لهذه المنشورات العلمية فإن التكنولوجيا الرقمية صارت تدعى إلى التفكير العام في دلاله النشر والتوجه إلى النشر الأول لain .

إن السحب الورقي سبّيق أبداً أساسياً ؛ فهناك العديد من الجامعات والكتالوجات التي صارت تنشر مراجع « على المقاس » تتألف من اختيار دقيق للقصول والمقالات على قاعدة معطيات ، التي يضاف إليها تعليق الأساتذة ؛ وبالنسبة لمؤتمر أو منتدى فإن سحب القدر اليسير من الوثائق قد يكون تحت الطلب انطلاقاً من وثيقة الكترونية منقوله عبر وسيط الكتروني إلى إحدى المطابع ، بينما المجالات الأولى إلّي ذات الصلة الإلكتروني فإنها غالباً ما تُقدّم على شراكة مع مؤسسة مختصة في الطبع تحت الطلب . كتبت الباحثة والأستاذة في مؤسسة الدراسات التطبيقية العليا (ماري جوزيف ببير ) في فبراير 2003 (بيدو لي أن نشر المقالات والأعمال العلمية قد بات يأخذ أشكالاً رقمية الشيء الذي يمكن الباحثين من إستثمار أبناك الـ معلومات المتغيرة جداً والتي ستتمكن من التوصل المباشر والحوالى بين الكتاب ؛ إن مؤسساتنا مثل (المراكز الوطني للبحث العلمي CNRS قد بادرت إلى تحفيز الباحثين على نشر أعمالهم على الخط (أون لاين ) كما حثت المشرفين على المختبرات العلمية على نشر أبحاثها على الصفحات الإلكترونية وبالسرعة المطلوبة . إن علاقاتنا العلمية خلال السنين أو الأربع سنوات القادمة ع ليها أن تتحوّل هذا النحو السابق (منحي الـ بـثـ النـتيـ ) فالورق لن يتوارى رغم هذا التطور وأعتقد أن نسبة استهلاكه سوف ترتفع .. لأننا حينما نرغب في الإشتغال على نص ما فإن الكتاب الورقي يكون طوع أيدينا وبالسهولة التي نريد وأعتقد أن الكثير من المجالات الرقمية يتم تحويلها إلى مجلات ورقية ؛ فالمروم من الكتاب الورقي إلى الكتاب الإلكتروني أو العكس يفسح المجال للمراجعة والفحص واستدراك التفاصيل وهذا شئ مهم وأساسي في أي عمل .

إن التكنولوجيا الرقمية تفتح آفاقاً واسعة بالنسبة لكتاب المبدعين ... وفي سنة 2000 قررت الروائية (آن بيندك جولي) إنشاء موقعها الإلكتروني لنشر أعمالها وبعد شهرين فقط على وضع موقعها على الويب صرحت : بعد أن تعرضت الكثير من أعمالها إلى الرفض من طرف دور النشر أحد اليوم هذه الإمكانيات الرقمية البارزة لنشر أعمالها وكتاباتي ؛ إننا نكتب لكى يقرأنا الآخرون . ومنذ إنشاء موقعها ذلك أعتبر نفسي كاتبة وناشرة وأنحمل لوحدي عبء كل مسلسل العمل الأدبي من الكتابة إلى التسويق مروراً بجميع العمليات التقنية الأخرى الخاصة بالطبع والتتصفيج وإعطاء رقم الإياع القانوني .. الخ

كانت كتابي من قبل لا تتعذر القاعدة العامة 250 نسخة تمكنني بالتأكيد من إسترجاع بعض المصروفات ... وأعتقد أن النت هو وسيط سريع وعالمي وأنه أحد نفسي جد مقتنعته أن الكتاب الورقي ما فتن ينتهوي الكثير من عشافه . إن الإشكالية تكمن في نوعية الطبع لدى بعض الناشرين حتى لا يقول تقاومنا أمام كلفة صناعة الكتاب كما أنهم يفضلون منطق السوق على المغامرة بنشر بعض الأعمال الأدبية المغمورة .

إذا أجزمنا القول بأن النت والكتاب الإلكتروني لن يuous بـأي حال من الأحوال الكتاب الورقي فإنهنـ جـدـ مـقـنـعـةـ أنـ الإـبـحـارـ فيـ هـذـهـ الشـبـكـةـ التـوـاـصـلـيـةـ هوـ أمرـ إـيجـابـيـ بـالـسـبـبـ لـكـثـيرـ مـنـ الـكتـابـ الـأـقـلـ شـهـرـةـ .

يمـنـحـنـاـ الـبـثـ الرـقـيـ الـعـدـيدـ مـنـ الـإـمـكـانـيـاتـ الـهـائـلـةـ مـهـمـاـ كـانـ وـضـعـنـاـ الـإـعـتـارـيـ كـتابـ أـمـ روـادـ . فـقدـ كـتبـ نـيـقـولاـ بـيـونـيـ فيـ فـبراـيرـ 2003 (إنـيـ أنـظـرـ إـلـىـ الـكتـابـ الرـقـيـ فـيـ الـمـسـتـقـلـ مـثـلـ (ـالـعـلـمـ الجـامـعـ)ـ بـيـنـ الـعـدـيدـ مـنـ الـآـدـوـاتـ التـوـاـصـلـيـةـ بـيـنـ النـصـ وـالـصـوـتـ وـالـصـورـةـ وـالـصـورـةـ الـمـتـحـرـكـةـ وـالـفـيـدـيوـ وـالـكتـابـةـ الـتـفـاعـلـيـةـ ؛ـ إـنـهـ طـرـيـقـ جـدـيـدـ لـلـتـصـورـ وـالـكتـابـةـ وـالـقـرـاءـةـ عـلـىـ صـفـحـاتـ كـتابـ فـريـدـ وـدـائـمـ التـجـددـ .

أما ببير شويتر الذي تعرّفنا عليه سابقاً مختار مشروع @folio يعود في يناير 2007 لقول : إن القراءة الرقمية تجاوزت إلى أبعد مدى ، وأبعد جداً سؤال الكتاب أو الجريدة وهذه السندان سيظلان من دون شك أهم دعائم القراءة التي لن يتم تجاوزها على المستوى التقني وأعتقد أن هذه الثورة الرقمية لن تتحقق كل ما يحلم به الرقميون في طور جيل واحد ... وسنرى أشكالاً أخرى للنشر قد متطرّفة على الشبكة النتية . إن النت قد بات يتحدى النشر الورقي ونعني بهذا أسلوب النشر على الشبكة ( أسلوب غير مادي = صفر في التكلفة ) أما النشر الورقي فإلى حدود اليوم لم يتمكن من تحديد تكلفاته لذا فقد يحتل فاعلون آخرون مكانه .

يبدو إذن من العبث بل من الأخطر أن نفكر في تحويل إيكولوجية الورق إلى ملقط جنين **forceps** . إننا سنهدمنا إذا ما أقدمنا على ذلك ؛ فبعض المحتويات الخاصة جدا وبعض دور النشر العلمي وبعض الأدلة ( ج دليل ) التطبيقية وبعض الكتب التي تلقى بعد ( الإستهلاك ) **jetable** من صنف وبعض الأجزاء الأخرى تسيطر على طاولات المكتبات العامة يمكنها أيضا أن تتعرض للتحول الرقمي إن عاداتنا المرتبطة بالقراءة لن تنقلب رأسا على عقب بين عشية وضحاها ؛ إنها عادات مرتبطة بعاداتنا الثقافية وهي تتتطور ببطء أولا بأول بحسب قبول الأجيال الحالية والقادمة بها .

وفي رأي دونيس زويبرن رئيس أكبر مكتبة رقمية ( نوميلوغ ) **Numilog** في حوار صدر سنة 2007 : إن سنة 2008 ستعرف لامحالة إنحدارا أوليا في منحني سوق النشر الإلكتروني ؛ إذ هناك العديد من المؤشرات على ذلك :

**1** – تطور الكاتالوگات ( الأونلайнية ) التي تستعمل بصفة واسعة وظائف البحث في الكتب المرقمنة ، مثلاً هو الشأن بالنسبة لمستقبل المكتبة الرقمية الأروبية ( فولتيكس شاس أون لاين ) أو ( غوغل ) أو ( أمازون ) ، فبمجرد ما يتم العثور على المحتوى في عمل ما عن طريق أحد محركات البحث فمن الطبيعي أن المستعمل سيطمع في المادة كل في صورتها الرقمية .

**2** – إن العديد من التطورات التقنية الحاسمة على غرار مثلاً مقتراح تسويق أجهزة القراءة القائمة على الحبر الإلكتروني التي لا شك أنها ستحسن من تجربة القراءة النهائية للمستفيد وذلك بتقريبها من القراءة الورقية ، مثل أعمال إيريكس أو سوني ريدير ؛ وفي جانب آخر فإن هذا التقدم يهم أيضاً تطور سيمارتفونات جديدة ، ذات وظائف متعددة مثل ( بلاك بري ) أو ( ليغون ) حيث برمجيات القراءة على الحد التواصلي قد تطورت بشكل كبير ويتم حالياً التفكير في إطلاق ( الكتاب الإلكتروني) على الحاسوب أيضاً مثل ( الأدوب ديجيتال إيدسيون ) .

**3** – وأخيراً إن التحول في مواقف الفاعلين في هذا الميدان ناشرين وكتبيين إذ أن الناشرين الأجلوساكسونيين الجامعيين قد شقوا طريقاً لهم ، الطريق التي سوف يتبعها الآخرون من دون شك خصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية وشمال أوروبا وفرنسا : إن الأمر يتعلق بمقترح أو لنقل بابتداع رقمي جديد لكل الأعمال حتى بالنسبة لبعض الأعمال المحفورة فالامر لم يعد يتعلق بسؤال لماذا ؟ بل كيف ؟ والمكتبات لن تتأخر في بيع كتاب رقمي يدخل أيضاً في إطار مهنيتها العادلة . إن الكتاب الرقمي لم يعد مسألة جدل أو نقاش أو تعريف تصوري أو اختيار من طرف الخبراء : لقد صار منتوجاً تجارياً وهو أيضاً وسيلة للقراءة و ليس في حاجة إلى إنتظار أي نموذج للقراءة أكثر حداثة وأعلى نصية وأكثر غنى على مستوى الوسائط المتعددة مقارنة مع الكتاب الورقي فالامر في غاية البساطة يكفي فقط إقتراح نصوص مفروضة بيسر على سندات القراءة الإلكترونية ؛ إنه لم يعد ولن يكون أبداً مجرد منتوج تافه بل إنه سيصبح منتوجاً غنياً باشكاله المتعددة مثلاً كان الشأن للكتاب الورقي .

# طائق النشر الأدبي الإلكتروني

إن التقدم الحاصل في مجال التقنيات الجديدة للإعلام والاتصال قد مكن منذ ستينيات القرن الماضي من ظهور أشكال جديدة للنشر الإلكتروني وهي الأشكال التي تتنوع أكثر فأكثر مع مطلع الألفية الثالثة ، وإذا كان النشر الإلكتروني يعني فيما يعنيه كل فعل يعالج وثيقة أو نصاً أو يعمل على إعادة إنتاجه ونشره بطريقة جديدة وبواسطة سند معلوماتي أو إلكتروني كيفما كان ، فإن اختراع أبناك قواعد المعطيات بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1964 قد شكل إلى حد ما أهم رافعة للنشر الإلكتروني .

لقد حفز اختراع قواعد المعطيات بالولايات المتحدة الأمريكية على اختراعها أيضاً بفرنسا بعد خمسة عشر سنة في مجال الإعلام العلمي والتكنولوجي منذ سنة 1978 ثم في مجال المعلومات القانونية سنة 1979 ، والإستناد إلى قواعد المعطيات هاته - عن بعد - قد إمتد ليشمل ميدانين آخرتين موازاة مع تحديث وعصرنة شبكات الاتصالات ورقمتها .

ومنذ سنة 1960 ظهرت أبناك المعطيات الأولى المتعلقة بالنص الأدبي في فرنسا وأبريطانيا وإيطاليا وبلجيكا بفضل استيعاب قواميس جديدة خصوصاً ما تعلق منها باللغات الحية .

وهكذا ظهر في فرنسا قاموس موسوم بـ (كتزالغة) تم إعداده باعتماد ثلاثة آلاف نص أدبي وفكري وعلمي نشرت جميعها ما بين 1660 و 1960 وتمت إعادة إنتاجها على قواعد تقنية ومعلوم طاتية ، إن مفردات هذا القاموس قد نصفت وأعيد إنتاجها بطريقة منهجية بواسطة الحاسوب ، وإعداد هذه القواعد من المعطيات النصية قد وآبه إعداد نظام (سيستام) خاص وموافق للمعالجة المعلوماتية النصية أيضاً وهكذا وما بين سنتي 1960 و 1975 برزت أهم المفاهيم فيما بات يعرف منذ تلك الفترة بـ (القراءة المعاونة بالحاسوب) أو القراءة التفاعلية وخصوصاً مفاهيم مثل (مفردة) و(شكل) و(قائمة) و(فهرس) (ضبط المعلومة) ... الخ

ومنذ ذلك الحين عرف النشر الإلكتروني باختلاف طرائقه حسب خصيّات النشر المقترنة وأخيراً حسب أشكال رقمنة النصوص والوثائق المنشورة ما يمكن أن نسميه النشر (الأونلاين) الذي يعتمد على شبكات الاتصالات والإنترنت ، في المقابل فللنشر (الأوت لاين) يعني استعمال سندات محمولة مثل الأقراص اللينية (ديسكيتات) والأقراص المضغوطة (سيدروم) و(الديفروم) كوسائل للنشر والتوزيع.

أما الكتب الإلكترونية فإنها حاولت أن تواصِر بين الوسائل السابقتين معاً أي النشر الأونلاين والنشر الأوتلاين حيث أمكن بواسطة هذه الوسائل المحمولة نشرها عبر الإنترت ، وقد بات بإمكان هذه الكتب الإلكترونية أن تصير كتب دورية وقابلة للتتحيين update كما صارت طرق التلقي أكثر تفاعلاً من الكيفية التي تمت بها رقمنة هذه الكتب .

ويمكن حصر طائق النشر الإلكتروني في خمس مستويات هي :

## — النشر على النموذج الصوري :

يتطلب النشر الصوري على المستوى التقني إعادة إنتاج نص أو وثيقة على غرار (فاسمائيل) على شاشة الحاسوب أي إدراج صورة مرقمنة لصفحة كتاب بعد تصويرها بالأشعة (سكترتها) . إن الإعتماد على المعلومات في هذا المستوى الصوري يتحدد في استعمال الحاسوب كآلية تصوير (سكانير) ثم كآلية ناسخة أو كوسيلة للتواصل عبر شبكة الاتصالات

وأخيرا باستعمال طابعة مكتبية (printers) كما أن الرقمية هنا لا تشكل عائقا لفعل القراءة ، فالصفحة المرقمنة لاختلف عن الصفحة العادية في أي كتاب .

## 2 – النشر الإلكتروني على نموذج النص المترابط

إن النشر الإلكتروني على نموذج النص المترابط يعني بصفة عامة كل مفروء متداول على شبكة الإنترنت على شكل نص أو وثيقة كيما كانت وكيفما كان محتواها ومن دون أن تتضمن أية صورة أو تسجيل صوتي ، ويعود مفهوم النص المترابط إلى سنة 1945 على يد (فانفاربوش) في الولايات المتحدة الأمريكية في وقت لم تكن الحواسيب سوى آلات حاسبة (calculator) والمعلومات أي علم معالجة المعلومات كانت في خطواتها الأولى ، أما كلمة نص مترابط فقد اخترعها (تيدنيلسون) سنة 1965 للإشارة إلى الكيفية التي بواسطتها يمكننا أن ننتقل في قواعد المعلومات عن طريق الإبحار من وثيقة إلى أخرى باستعمال (كلمات / مفاتيح) تسمى روابط ، أما عنوان الأكرونام (www) فيعني

World wide web أي الشبكة العنكبوتية التي إتسعت لتغطي كل الكوكب الأرضي ، وسواء تم نشر هذه النصوص المترابطة بواسطة الإنترنت أو على سندات محمولة كالأقراص اللينة

(الديسكات) أو الأقراص المضغوطة فإنها تشير إلى ملفات (files) مرقمنة ذات خصائص معيارية لتسهيل إنتقالها من حاسوب إلى آخر وقد تعددت هذه المعايير وتتنوع ك (html) و (sgml) و (xml) .

وكل معيار من هذه المعايير الآنفة يتتوفر على خصائص وإضافات جديدة على المعايير السابقة عليه وهي تحاول تحقيق تجانسية نسبية للنصوص الإلكترونية ولا تعارض مع قواعد مهندسي الأقراص المضغوطة في إرفاقها بأقراص خاصة بالقراءة بمساعدة الحاسوب وقد أصبح من المعتمد أن نعثر في الإنترنت على نصوص مقتدة على برامج قراءة software أو برنامج إشتغال خاص بها على المستوى التطبيقي فإن تلاقى نص مترابط يعني أساسا عملية تصفيح نص ، أي تقليب الصفحات أو بتعبير أكثر دقة الإنقال من صفحة الواجهة إلى صفحة أخرى أحيانا بشكل حروأحيانا أخرى باتباع مسارات محددة تفرضها خصائص تلقية كما هو الشأن بالنسبة في محركات البحث .

## 3 – النشر الإلكتروني على النموذج الإبيرميدي

إن النشر الإلكتروني على النموذج الإبيرميدي يعني امتداد بنية النص المترابط إلى مستويات مؤثرات الصوت والصورة حيث يمكن تعليم النصوص بروابط تحيل على عناصر فوتوغرافية أو تسجيلات صوتية أو فيديو أو مقتطفات من برامج إذاعية أو تلفزيية أو إنتاجات سمعية أو صور مرئية .

## 4 – النشر الإلكتروني على النموذج النص الكلاسيكي

ظهر النشر الإلكتروني على نموذج النص الكلاسيكي في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1956 عندما بدأ الجيل الأول من حواسيب IBM702 تتتوفر على لوحة مفاتيح KEYBOARD وعلى نظام لمعالجة المعلومات ... وأصبحت كل علاقة أو رمز مرقمنا بمعنى مرتبطة بکود رقمي معبر عنه بلغة زوجية وبمعنى آخر أن النص يتحول إلى متاليات من أرقام (زوجية) BINARY فالبحث مثلًا عن حرف (أ ) يتطلب ضبط متالية لامحدودة مكونة من رقمي ( 1 و 0 ) . إن هذه الطريقة تمكن من تفكيك كلمات الدهن إلى عناصر بسيطة .

وتبقى خصائص النشر الإلكتروني على نموذج النصوص الكلاسيكية هي ان النصوص المرقمنة يتم ربطها ببرامج أو بواسطة القراءة المعانة بحاسوب computer-assisted reading

حيث تختلف درجة التفاعلية من نص إلى آخر.

ومع ثورة الإنترنت إستطاعت العديد من الموقع الإلكتروني أن تنشر الكثير من الأعمال الأدبية الإلكترونية على قالب النص الكلاسيكي في شكله الخام . ويتعلق الأمر مثلا بموقع خاصة ببعض الكتاب والتي يمكن للقارئ تحميل محتوياتها (أي نقلها عن بعد ) ونسخها على حاسوبه الشخصي . وقد قدمت هذه المواد على معيار ASCII أو HTML أو SGML أو XML وهي غير مرتبطة بأي برنامج للقراءة المعانة بحاسوب .

## **5 — النشر الإلكتروني على النموذج الإبيربوك**

إن النشر الإلكتروني على النموذج الإبيربوك بالطريقة التي بها تم إطلاقه بين سنتي 1994 و 1999 عن دار النشر (الياس) في سلسلة (روائع الأدب) قد شكلت الإرهاصات الأولى لأشكال النشر القادمة في المستقبل. وللإشارة فإن مفهوم (الإبيربوك) كما لاحظ ذلك العديد من المهتمين مفهوم غير ملائم إذ تمت صياغته سنة 1994 من طرف دار النشر (الياس) من أجل إضفاء خاصية جديدة على النشر الإلكتروني من جهة ومن جهة أخرى من أجل تجذير مقاربة ما خاصة بالنص الأدبي الرقفي خصوصاً في أوسع نطاق الذين ظلوا ينتظرون نتائج مخبية للأمال في علاقة المعلوماتية بالأدب.

وقد قدمت (الإبيربوك) على شكل أقراص لينة (ديسكيتات) من حجم 5,3 بوصات وسعة للتخزين تصل إلى 1,44MO ويشتمل (الإبيربوك) على الكثير من طرق القراءة المعانة بحاسوب حيث درجات التفاعلية دائماً في تطور واضح.

وأخيراً من حقنا أن نتسائل هل الكتاب الإلكتروني بطرائق نشره السابقة هو مستقبل النشر وهل هذا إنذار صريح على زمن أ Fowler حضارة الورق.

# الفن الرقمي

## مدخل لفهم وسائطه وعرض جماليته التوأمية

arams\_malloul

((العلاقات بين الإنسان والفن بصفة عامة ليست علاقة مرتبطة برغبة وتعلق فقط .. بل إن الم بدع يترك العمل الفني لذاته .. حرا.. يتربك في مواجهة نفسه .. إن العمل الفني مجرد من دافع الرغبة يصير موضوعاً لا يهم سوى الجانب النظري للفكر النقدي . لذلك فالعمل الفني وياعتماد وجوده الحسي ليس في حاجة إلى حقيقة واقعية محسوسة أو حقيقة حية )) : هيقل مع نهاية القرن العشرين ظهر وبشكل تدريجي شكل إبداعي فني متفرد .. شكل أسهم في تحديد الوسائل والغايات الجمالية كما غير من جهة أخرى وبشكل أقوى روينا الفلسفية للفن .. يتعلق الأمر بتيار فني يستثمر إمكانات الحاسوب والإنترنت وبشكل أوسع التكنولوجيات الرقمية الحديثة وجعل منها ريشته وقماشه وأذاته الإبداعية وسنداته : إنه الفن الرقمي ، الذي ظهر كفن بعيد عن الإلهام الروحي الذي نفخه فيه أفلاطون ، وبعد أيضاً عن كونه موضوعاً للتأمل كما تصور ذلك هيغل .. إن العمل الفني الرقمي ليس سوى توليفة من ( بيكسيلات ) (البيكسيل هي الوحيدة الرئيسية لقياس مساحة الصورة) على الحاسوب ناتجة عن تمازو وتكامل معقد بين عمل الفنانين وعمل المهندسين والمبرمجين والعلماء . إن الميثولوجيا الرومانسية التي جعلت من الفنان إنساناً معزولاً في برجه العالي ، منفرداً في وحده ومسكوناً بمس الإلهام ... إن مثل هذه النظرية قد تحولت إلى نظرية جمالية تقنية تهتم بابداع مرقمن ويعمل لا يعترف بنقطة النهاية .



منذ ستينيات القرن الماضي ارتبط الفنانون بالحواسيب والتكنولوجيات الجديدة باعتبارها وسائل للبحث الجمالي ، وباعتبارها وسائط للعرض . ولم تعد الرقمية سندًا ناقلاً للفن فحسب ولكنها أصبحت أيضاً وسيطاً فلقي في حد ذاتها .

إن هذا الشكل الفني الذي صار أكثر فأكثر موضعًا للحركة الثقافية والذي دفع بالعديد من المفكرين إلى تنظره ، قد طرح أيضاً وبشكل متوازي أسئلة هامة حول فلسفة الفن وأدوات التواصل وذلك بتجديد جمالية الإبداع ودور الوسائطية وعملية التلقى وتأسيس تصور لـ (جمالية التواصل) هذه التصورات لا يمكن تحديدها وتعريفها بكل تعقيداتها وصورة راهنيتها إلا باعتماد دراسة موازية ومتضادة .. بمعنى أنه يجب علينا هنا أن نحدد وسائل أبعاد حقل دراستنا .

هناك العديد من الخطابات النظرية حول الفن والتواصلية التي أسهمت في خلق ميثولوجيات تتعلق بالمظهر الإيجابي والصدامي والإنتلابي أيضاً لظهور هذا الفن الرقمي ، مثتماً كان الأمر بالنسبة للفن المعاصر . كيف يمكن للمعلوماتية أن تنتج فناً خالصاً؟ كيف يمكننا اعتبار مجموعة من المعطيات البرمجية والرياضية بمثابة إنجاز وتحقيق لتصور ذاتي وجمالي؟ فعلى مستوى العملية الإبداعية تظهر العديد من التغيرات ، باعتبارها تقبّلات جذرية . فالعمل الفني لم يعد

يحدد نفوذ حركته عن طريق جرّة القلم أو لمسة الريشة كما لم يعد العمل الفني يحدد الفنان باعتباره المبدع الوحيد في ورشته أو باعتباره عملاً متكاملًا إبداعياً يحقق المتنافي على التأمل ، بل أصبح إنتاجاً لعمل فني جماعي يساهم فيه كل من الفنان والتقني والسينوغرافي ولم تعد تنطليه باعتباره موضوعاً لإبداعياً للتأمل السليبي وباعتباره مجرد علاقة مع المشاهد المتنافي بل بمثابة خطاب أمر(imperatif) بالمعنى اللغوي للكلمة موجة للجمهور. وعلى مستوى العلاقة بين الأعمال الفنية والجمهور فنعتبر أن الفن الرقبي قد فرض إعادة تحديد لأساليب تقييم وتشخيص العمل الفني الرقبي باعتبار أن هذا الفن لم يعد منتفقاً على حدوده الفنية ولكن صار أداتاً تواصلية ، جمالية وفي نفس الوقت عملاً فيزيقياً وتصوريًا موجهاً للمتنافي ينفع له وينفع به ... إنها علاقة قد تم تصوّرها سلفاً على غرار حواريين طرفين ، كما يظهر أيضًا هذا الفن على شكل عملية تواصلية إرغامية أو على شكل رد فعل آمريرغمنا على المشاركة من أجل تقاسم متعته الجمالية. إن مفهوم (أمر) مفهوم فني في هذا السياق وهو يربط بشكل دقيق فكرة حاضرة بالحاج في الفن الرقبي وتعلق بافتراض عملية التلقى وخلق علاقة بين العمل الفني والمشاهد المهيئ قبلاً من طرف الفنان على المستوى العادي والإدراكي .

يبعد العمل الفني كما لو أنه قد أعاد طرح مسألة أساليب الوسانطية الفنية وذلك لكونه عمل فني خلق أساساً للمشاهدة ويُطبع الفنانون إلى تجربته والعمل في المقابل وبالحاج على دمقرطته ثم جعله أيضاً نوعاً من جمالية ضرورية لا تكتسب معناها إلا في علاقتها بالجمهور بعد أن كانت علاقة فردانية بالأساس. إن مفهوم الوسانطية الذي يمكن تعريفه بشكل عام كونه الصيرورة التي تمكننا من توطيد علاقة وسيط ما بين مكونات أو مفاهيم ... ذلك الوسيط الذي نظرله بطريقة خاصة (أنطوان هينيون ) باعتباره (الأثر - العودة) أي مستوى من التلقى بيني فيه المشاهدون للأعمال التي تعرض أمامهم وتبني فيه الأعمال المشاهدين أيضًا . وهذا ظهر جلي لنظام العلاقة التي تطورت كثيراً في المجال الفني الرقمي . وسانطية الفن الرقمي تبدو أنها قد أثبتت لتعبير حسي وبليغ عن فكرة التفاعلية وذلك عندما يتم تحديدها باعتبارها منظومة تواصلية تمت صياغتها بجمالية حيث الإنسان والأشياء يتميّز إلى فضاء كلي وتفاعلٍ .

إن موقف الجمهور أو بالتحديد الزوار من غاليريا أو معرض أوموقع إنترنت خاص بالفن الرقمي لا يمكن إلا أن يتغير ويتحول بسبب إستيقنة الوسانطية هاته حيث يصبح المشاهد (مشاهد / فاعل ) وذلك لكونه فاعلاً في العمل الفني وهو يشاهد هذا النظم الجمالي كوساطة بين العمل الفني ونفسه .

أخيراً كيف للوسيط بمعنى المؤسسة أو مجموع الأشخاص المهتمين بالتقدير في الزمان والمكان ، أن يقيم الوسانطية الجمالية التي يقتربها الفنان ، هو لاء الأشخاص الوسطاء هم من توكل إليهم عملية التقييم. إن الوسيط الفني لا يمنحك مثلاً هو الأمر في المعرض الكلاسيكي علاقة عمودية بين الأشخاص والأشياء ولكنه في المقابل يمنحك علاقة تفاعلية بل علاقة إبداعية اتفاعالية بين جمالية التواصل المفترضة و(المشاهدين / الفاعلين) من دون الإقصار على تحديد تصوراتنا وإدراكتنا وميثولوجيتنا الإبداعية ، فالفن الرقمي يروم المساهمة والمشاركة في تغيير علاقتنا بالعمل الإبداعي ويعطينا ولادة جديدة لجمالية حقيقة للسانطية الفنية ، وبهذا المعنى يبدو من غير المعقول رؤية أساليب الوسانطية الفنية التقليدية والمنجز الفني بواسطة جمالية صورية كلاسيكية تطبق على هذا الشكل الفني الذي يعمل على تجديد جمالية تقليدية . فيما يبدو أن الخطابات الإيديولوجية للفن الرقمي لا تلح سوى على الملمح الثوري المجرد تماماً من كل تقدير روحاني للفن وإنما هي تلح أيضاً على صعوبة عرضه ما يعني بشكل ما انتطيل إنخراطه في المؤسسة .

كيف يمكن للمؤسسات أن تتبنى هذا الحقل الفني الذي يرفض كل شكل من أشكال الوساطة التقليدية؟ كيف يمكن عرض أعمال هؤلاء الفنانين على الجمهور.. الفنانون الذين يترقبون من أعمالهم الفنية أن تعيد تحديد إطارات وساطتها مع محيط التلقى في سنة 2006 حاولت العديد من منظمات الفن الكلاسيكي ، العصري أو الرقمي على (الأون لاين) أو خارج (الأوت لاين) مواجهة هذه الإشكالية والإجابة عن الأسئلة المختلفة جداً عن المتطلبات الجمالية الملحّة والتواصلية الصعبة والمتناقضة في غالب الأحيان مقارنة مع هذا الشكل الفني الجديد . إن هذه المنظمات التي تشكل هنا حقل دراستنا تطرح تحدي هام وذلك ليس بمحارتها تحديد أدوات عرضها وتوصلها قصد تقييم الأعمال على مستوى احتمالاتها العلانقية والتصريرية فحسب ولكن أيضاً بسبب فهمها المستعصي لمستوى تعريف هذا الحقل الفني .

إلى أي حد إستطاعت الأجيال الأولى لمعارض الإبداع الأولى أن تعيّن أو تفترض الخطابات النظرية المتعددة والمماسة المهمة بالفن الرقمي حول إشكالية عرضه و حول المفهوم الجمالي للتواصل؟ إن اكتشاف مختلف ميثولوجيات الخطاب والتصورات النظرية المعاصرة والفنية للإبداع الرقمي ثم التحليل لمختلف أدواته للعرض توجب علينا البحث عن أجوبة لهذه الإشكالية . و الآن يمكننا تشكيل بعض الفرضيات كمدخل لتوجيه عرضنا . بداية يبدو الفن الرقمي كمفهوم غامض عند ملنقي العديد من التيارات الفنية والتصورات الإستيقنة ، الفن الذي تتعدد حدوده بحد الإيديولوجيات وتعدد صواته تعریفاته الخاصة .

و سنحاول إغناء وإبراز هذه الفرضية الأولى من خلال الأبحاث الوثائقية النظرية والتاريخية حول الفن الرقمي . وفي جانب آخر تبدو نظرية إستيقنة التواصل أنها ستتناول أن تعيد تعريف العلاقة مع العمل الفني بشكل أكثر تعقيداً وأقل وضوها بالنسبة للجمهور حيث يروم هذا التعريف دق مرقطة متعددة للفن من جهة ومن جهة أخرى خلق علاقة فردانية وجمالية مع الجمهور إن فرضية المدخل هاته ستوضح وتبرز من خلال النقاش والتلاقي بين المبدعين ووسائله هذا الحقل الفني و عبر دراسة شهادتهم وأرائهم ، أخيراً إن غموض المفاهيم قد يتسبّب في إلتباس على مستوى الوسانطيات التي تظهر من خلال تعدد الأساليب السينوغرافية والتواصلية للتقييم وتقديم الأعمال الفنية الرقمية .

هذه الفرضية ستتعمّق من خلال الملاحظة والتحليل المقارن لمختلف الأدوات السينوغرافية والتواصلية . وموضوع هذا البحث هو دراسة هذا المسار الناشئ الجديد للفن الرقمي وذلك بمساعدة مفاهيمه وخطاباته الخاصة التي تخصّب هذا الفن ثم من جانب آخر من مواكبة وطرق تقييمه وتقديمه وعرضه هي التي تمنّحه الولادة من جديد وتخلق إتجاهه الأقرب من الجمهور وعلى مستوى الدراسات الأكاديمية ، إن هذا البحث يرتكز على مجموعة من الأبحاث التاريخية والوثائقية ويرتكز أيضاً على الأبحاث بمساعدة الفعاليات الفنية وبمساعدة المهتمين المماسين له حيث من خلال كل هذا سنواجه لمقاربات السوسيولوجية والجمالية والتواصلية . ومن جانب آخر على مستوى المقاربة البراغماتية . إن هذا التفكير يتقدّم من التردد الشخصي على هذه الأشكال الفنية ولقد عدنا إلى إقصاء المعارض (الخارج - فضائية) للفن الرقمي من دراستنا ، بمعنى تلك التظاهرات المنظمة من طرف المؤسسات الثقافية أو الجماعات المحلية والتي تدور في فضاءات خارجية كالشوارع والساحات العامة مثلاً وبفضل هذا البحث المزدوج سنؤسس رؤيتنا

على عملية الترحال من جهة بين المفاهيم والخطابات التي تتعرض لنعريف وتأنويلات متعددة بشكل مستمر لها الشكل الفني على مستوى جماليه تصوراته الواسطية ومن جهة ثانية الأدوات التواصلية والجمالية للتظاهرات السابقة والراهنة للإبداع الرقمي. ويتهمينا للمقاربات النظرية والبراغماتية يمكن إضافة التطور تدريجي لهذا الفن الرقمي الناشئ وأيضاً توضيح وكشف تصوراته وتحفظاته الجمهور والوسطاء منه وإظهار قدراته الجمالية والمفاهيمية والعلاقية . في الجزء الأول من هذا البحث سنحاول الإحاطة بالتصورات الموضوعية والذاتية للفن الرقمي وذلك بدراسة العديد من الخطابات التي تحاول تعريفه، إن هذا بعد المزدوج للخطابات يفترض مقاربة تاريخية لتطور الفنون الرقمية من خلال التصورات الجمالية الأولى والإستعمالات الفنية للحاسوب وللفيديو والإنترنـت ، ثم بعد ذلك سنقوم بتحليل التصورات والخطابات الذاتية التي تتعلق بهذا الحقل الفني والتي سنلامسها من خلال العديد من التعريفات الخاصة ومن خلال أهداف الفنون الرقمية عامة عبر الوسطاء العموميين والبيداغوجيين والمؤسساتيين ... أخيراً إن هذا الموضوع هو الاقتراب من الزاوية الأكثر ذاتية بما أنها ستلهمنا الأفكار والشهادات المتقاطعة لبعض الفنانين وعدها من وسطاء الفن الرقمي على مستوى أسطرة الخلق والإبداع وعلى مستوى التقى وتصورات وسائله.

وفي مرحلة لاحقة سندرس مساراته باتجاه الجمهور وصعوبـة تقديمـه وعرضـه مع تحليلـ الأدوات والأجهـزة التـفاعلـية والـسينـوغرافية لمختلف التظاهرات الدالة في الوقت الراهن .

وسنعتمد هنا بشكل هام على الملاحظة الفيزيقية لإظهار هذه الأعمال الفنية الرقمية ولكن أيضاً على استكشاف سماتـيـقي لنظم التقى معأخذـنا بعين الاعتـبارـ أنـ المـعرضـ كماـ قالـ (دونـ دـافـلـونـ) هوـ تمـازـجـ لهـذـينـ الـبعـدـينـ . إنـ مـفـهـومـ الأـذـاتـ مـفـهـومـ بنـيـويـ فيـ عملـناـ وبـحـثـناـ وـذـكـرـ بـاعـتـبارـ القـائـمـ بـالـضـيـطـ التـقـيـ لـالـعـلـمـ الفـنـيـ وـلوـسـانـطـيـتهـ ، كـماـ آنـهـ يـوـفـرـ الـإـدـراكـ وـالـإـنـخـراـطـ إـنـ لـمـ نـقـلـ التـوريـطـ المـحـتمـلـ لـلـمـشـاهـدـ . عـلـىـ هـذـاـ بـحـثـ إـذـنـ أـنـ يـقـدـمـ لـتـنـوـعـ الـأـذـواتـ الـرـاهـنـةـ وـإـظـهـارـهـاـ حـسـبـ مـخـتـلـفـ أـنـوـاعـ الـمـؤـسـسـاتـ وـعـلـيـهـ قـبـلـ كـلـ شـيـءـ ضـبـطـ الـأـدـواتـ الـجـمـالـيـةـ وـالـإـسـتـراتـيـجـيـاتـ التـواـصـلـيـةـ الـتـيـ تـمـ إـعـتـادـهـاـ مـنـ طـرـفـ مـوـاـقـعـ الـفـنـانـينـ الرـقـمـيـينـ عـلـىـ الشـبـكـةـ العـنـكـوبـيـةـ حيثـ سـنـحاـولـ وـضـعـ تـبـيـولـوـجـيـاـ خـاصـةـ ثـمـ أـخـيرـاـ تـحـلـيلـ مـخـتـلـفـ الـوـضـعـيـاتـ التـواـصـلـيـةـ لـالـأـدـواتـ الـمـوـجـهـةـ لـلـجـمـهـورـ وـالـصـعـوبـاتـ السـيـنـوـغـرـافـيـةـ لـلـفـنـ التـقـيـديـ منـ أـجـلـ إـظـهـارـ عـرـضـهـاـ الـأـوـلـ لـلـفـنـ الرـقـيـ .

# الأنطولوجيا في عصر النص المترابط



ترجمة : عبد حقي

عرض : ماري مارتل

يندرج سؤال هذا المبحث في إطار مشروع نceği واسع حول النظريات الأدبية الغربية التي تختزل الظاهرة الأدبية في بعد أحادي يتعلق بـ(النص النموذج).

ومن خلال هذا المبحث وكما سنرى فيما بعد فإن الأعمال الأدبية الرقمية تختلف عن هذا التصور الأحادي للنص. ويستلهم هذا الموقف تصوره من وجهة نظر روبيرو هوويل من خلال مقال مثير حول ليس الذي يشوب مقاربة الآداب ضمن إطار جمالية تحليلية ، وهو المقال الذي يتحسّر فيه بالتحديد روبيرو هوويل على الصورة الضيقية التي تختزل أنطولوجيا الأعمال الأدبية في التصور الأحادي للنص/النموذج .

وبناءً على القول بما يسمى في بعض المقارب الجمالية الحديثة بازياح النص عن بنائه ودلاته الأصلية قد يبدو فيه شيء من الضبابية وقبل كل شيء يجب أن نشير إلى أن الأنطولوجيا النصية تتوافق بشكل كبير مع جوهر الرواية والأعمال الدرامية والدواوين الشعرية ... هذا الجوهر الذي أنشئ بواسطة إقتصاد قوي . وهنا تبدى عشرة هذه المقاربة غير الملائمة للجسم الرقمي الذي هو ليس أقل شئنا من الأعمال الأدبية الوثيقة بالتقاليد الشفهية وبالشعر الفروسي المتلطف بالملامح مروراً بالأدب الموجهة للأطفال والتي هي جمعها تخرج عن تصنيف النص السابق . إن إلحاح الأعمال الأدبية الشفهية يدعونا إلى اعتبار الإجابة عن السؤال التالي : (( ما مفهوم العمل الأدبي ؟ )) صعبة بالإعتماد على التصنيف الأحادي السابق . على العمل الأدبي كما يقترح ذلك ( هوويل ) - بتأكيد على الظاهرة الأدبية الشفهية - يقول على العمل الأدبي أن يندرج ضمن نسق أنطولوجيا متعددة تأخذ بعين الاعتبار بتعذر مظاهر الأدب في الثقافة الغربية .

وإذا كان نقىض الأدب الشفهي في الصفة الأخرى يكفي وحده لاعتماد طرح ( هوويل ) فإنه يبدو أن هناك أمثلة أخرى قد تم إستبعادها ويمكنها أن تدعم هذا التناقض .

سيكون هدفاً إذن هو تعزيز النقد ( الصد - نصي ) وذلك باستكشافنا لأمثلة نقىضة أخرى للطرح الذي يقول بـ ( العمل الأدبي - كنص - نموذج ) والذي يندرج ضمن الأداب الرقمية الناشئة .

ولكي نصل إلى هذا الهدف يقتضي الأمر الإجابة على سؤال ( ما مفهوم النص الأدبي الرقمي ؟ ) كما يهتم هدفنا البرغماتي الثاني بالإضافة إلى التعددية التي نلاحظها في عمق الأدب بالتأكيد على أن هذه الأعمال الأدبية يمكن إدراجها ضمن جنس أدبي مشترك . ومن خلال هذا المنظور يجدون المنظرين الرقميين قد أجمعوا على اقتراح أنطولوجي واحد يلم الإنتاجات الرقمية ضمن جنس ( التفاعالية ) . وأخيراً سوف نتدارس فرضية : ( العمل الأدبي - كنص - تفاعلي ) من أجل اقتراح بعض الدعامات التصورية لتحليلها .

ينتفج جل المنظرين الرقميين على أن الأعمال الأدبية الرقمية تطرح تحديات جلية على مستوى مقوله النص النموذج ، ومن أجل إستيعاب الرهانات المرتبطة بطرح السؤال الأساسي حول النص النموذج علينا بداية فهم العديد من الإشتلافات والإصطلاحات التي سنشتغل عليها وبها كأدوات إجرائية .

إن جل بل كل النقاشات تدور أساساً حول أنطولوجيا الأدب الرقمي ضمن مجال تصوري خاص بنظرية النص الذي يعني قبل كل شيء كل إنتاج أدبي ، وبشكل أكثر تحديداً فالنص حسب السياقات يمكن أن يعني ( حصة حروف ) ، وفضاءاً وعلامات ترقيم . لقد أثار العديد من الكتاب قضية التحول في طبيعة وبنية النص ليس من أجل إثبات وتأكيد أن النص ما هو إلا ( حصة حروف ) ولكن إثارة هذا الأمر قد جاء من أجل تأكيد أن العمل الأدبي لم يعد يحدده هذا التصور . وقد نتحدث كذلك عن شكل جديد للنص أو عن نصيّة جديدة .

لكن ( النصانية ) في رأينا تعني قبل كل شيء الطرح الذي بموجبه تتحدد هوية العمل الأدبي في شكل نص أي ( حصة حروف ) أما ( ضد - النصانية ) فهي نقىض لهذا الطرح . ويحدد كل من باشان وفانداندروب فرضية ضد - النصانية كما يلى :

منذ ظهور الحاسوب الشخصي والتطور الذي حققه الانترنت ، عرف النص الأدبي ثورة جديدة بمنتهى الأهمية التي أحدثها إنتشار المطبعة ... فقد أصبحت الرهانات بمستويات جديدة ، لا يتعلق الأمر في هذا السياق بمنافسة قادمة من خارج النص كالمذيع أو التلفاز ولكن الأمر يتعلق بتحول في السند الذي جاء من أجل تغيير بنية النص وأساليب القراءة والعلاقة باللغة . يمكن إجلاء هذا التأكيد على ضوء مانطروحة الفرضية ضد - نصية بعدم توافق العمل الأدبي الرقمي مع بنية النص الأدبي . إنها فرضية تتعلق حصرياً بالسندي الرقمي : لقد نشر استيفان كينج على النت مقالاً بعنوان ( The plant ) ( البذة ) بمعدل فقرة كل شهر وبالرغم من أن السند في هذا العمل كان رقمياً فإن هوية هذا العمل الأدبي الرقمي لاختلف عن الروايات السابقة التي يسهل تعريفها في إطار ( الحصص النصية النموذجية المتعلق بعضها ببعض ) بمعنى أن فالحاسوب في هذه الحالة لم يكن سوى آلة للرقابة التي ساعدت على رقابة النص .

تحول السند إذن لا يعني بالضرورة تحولاً في طبيعة النص . فالسندي الرقمي في هذا العمل هو عبارة عن خاصية محتملة للظاهرة الأدبية يشبه إلى حد ما نوع الورق أو لون الحبر . وعموماً فالسندي الرقمي لا يشكل شرطاً كافياً لإنتاج أدبي غير - نصي . وإذا كان هذا التصور صحيحاً فالفرضية ضد - النصية المتعلقة بالأدب الرقمي تبقى ذات وجاهة وفعالية محدودة . وهناك من بين الأعمال الأدبية الرقمية من تحقق بنيتها مفهوم النص كما هو متعرف عليه . صحيح أن بعض الكتاب يستثمرون بعض الوسائل التي تدعم تواجد الوسيط الأدبي النموذجي غير - نصي والذي سوف نبيه من خلال نبشنا في تاريخ الأدب الرقمي من أجل تأكيد برهنتنا فيما يتعلق بتعديدية نماذج الأعمال الأدبية . إن هذا التاريخ يمر عبر الأعمال الأدبية المقتعدة على منظومة لوغاريمية دقيقة مثلما هو الشأن في ( القصص التفرعية ) arborsscents والأعمال اللوغاريتمية الآتوماتيكية والقصائد المرئية الرقمية والنصوص الترابطية المقفلة والمفتوحة التي نسميها أحياناً نصوصاً شبكيّة . والأعمال الرقمية في نظرنا تنتمي إلى الفئة التي تجمع كل هذه الإنتاجات .

### تاريخ وأنطولوجيا ( الأعمال الأدبية لوغاريمية لصرفه والإحتمالية ) والشعر المرئي .

يعود انخراط الفن عموماً في عالم المعلومات إلى سنوات الخمسينات . وفي سنة 1959 ظهرت الأشعار الأولى على الحاسوب للشاعر تيو لوترز على صفحات مجلة ( أوجانبليك ) Auganblick . وقد تم إنتاج هذه الأشعار بواسطة ( مركب ) بالإعتماد على المرة كلمة الأولى من رواية ( القصر ) للكاتب كافكا كوحدة للإيجاز . ثم بعد ذلك أنجز جون بودو أحدى أولى المؤلفات المركبة للأدب بالقحام قاموس وبرامج مختلفة ... وهناك ديوان شعرى ظهر سنة 1964 يتتألف من أشطرينية متحللة بشكل ما من رقاية كاتبها ، كما أن إبراهام مول كان أيضاً من المنظرين الذين إهتموا بنظام هذه الأعمال التي سماها ( استبدالية ) والتي شكلت قاعدة للأدب الرقمي إلى حدود سنة 1980 . يقول إبراهام مول : يتضمن العمل الأدبي الإستبدالي عناصر من جهة ومن جهة أخرى صيغة ما لتركيزها وجمعها . ومن هنا نستنتج أن عدداً قليلاً من العناصر البسيطة يمكن أن يمنحك عدداً كثيراً من التجميعات . إن الفنان الإستبدالي هنا يلعب دورين : اختيار العناصر وإنجاز اللوغاريتمية التركيبية .

ويؤكد مول على أهمية البعد التفاعلي في الأعمال الإستبدالية . إن التركيبية ولوغاريمية قد أنسست لحق كبير من الإمكانيات التي ليس علينا إلا إستكشافها ضمن دينامية وحركة إيداعية داخلية . ويمكن للفنان أن يستثمر عامل اللوغاريتمية مثله مثل المؤلف الموسيقي لكنه قد يترك هامشاً لردد فعل المتقفين الهواة والمستهلكين للإنتاجات الفنية الذين يصيرون ممتلكين من طرفهم للحق الفني كلما توفيت لهم الإمكانيات والذين سوف يتمكنون أخيراً من إمتلاك هذا الإنتاج الفني بطريقة تعكس حرية رغبتهم أو قد تعكس موقفهم السلبي في ذلك .

ونشير إلى أن هذا التصور حول التفاعلي الذي طرره ( مول ) قد سبق أعمال كل من جورج لاندو وجون كليمون الذين ختموا على العلاقة بين الأدب الرقمي والتصورات التي تطرحها نظرية النص . فمن جانب نظرية النص فإن التمييز ينحى بين مؤلف وقارئ لأن المتفقى عموماً ينخرط في دينامية البرنامج ويعتبر شاطئه بمثابة إعادة إنتاج وبالتالي فإن وضعه يتماهى مع وضع المؤلف . إنه يصير ( منتج / شريك ) بل أبعد من هذا إنه يصير ( شريك / مؤلف ) . وفي تصور مول في هذا السياق ليس هناك سوى عملية إعادة خلق لأنشطة تختلف بين المؤلف والقارئ وأيضاً العلاقة بين فعل منتج وفعل متفقى .

وبالنسبة لنا ، إن وصف مول لهذا كان دائماً ملائماً و كان نقدره مقارنة مع باقي الإقتراحات الأنطولوجية التي سنعرض لها بالدرس والتحليل في هذا المبحث . وانطلاقاً من هذا الوصف ( المولي ) نسبة إلى مول فإن الأعمال الأدبية التي تسمى لوغاريمية لاتعد نصوصاً بما أنه يصعب علينا تحديد ماهيتها باعتمادنا على مرجعية النص / النموذج .

إن هذه الأعمال تتكون من مجموعة من الوحدات أو العناصر النصية والعناصر لوغاريمية التركيبية ، وتختلف إنطلاقاً من قوة القواعد التي تكون اللوغاريتمية أي الأعمال اللوغاريتمية الصرفه والأعمال اللوغاريتمية الإحتمالية . تكون العناصر الممتدة في الأفعال اللوغاريتمية الصرفه عبارة عن وحدات وقواعد للأسلوب التركيبي ، فالمسار موجه بشكل محدود وهو يتبع قصتين أو ثلاث في نفس الوقت كما أنه يسمح بامكانية تبادل بعض الحلقات ضمن بنية متراقبة . ونشير أيضاً إلى أن كل الأفعال اللوغاريتمية الصرفه ليست نصوصاً بالرغم من كونها لاتقدر على سند رقمي .

ولنعطي مثالين في هذا السياق : عمل ( حكاية بأسلوبكم ) التي نشرت من طرف كينو سنة 1967 ونص ( الروايات التي كنت فيها بطلًا ) وهما معا يشكلان مثالين بارزين لسرور مترابطة غير رقمية تتضمن قواعد توليفية قوية . لكن كيغما كان السند فإننا نعتمد في هذه المقاربة على مفهوم ( حصة نصية ) نموذجية كي نحدد ونحصر قومات هاذين العملين .

وعكس مارينا فالأعمال الخوارزمية الإحتمالية تتكون من مجموعة من الوحدات النصية التي تستغل فيها الخوارزمية التوليفية بشكل احتمالي . إن المولدات التوليفية على غرار مولدات بودو BAUDOT تدعنا بمثال حي في هذا المجال . وفي هذه الحالة نؤكد على أن هذه الأعمال ليست بالضرورة رقمية ، وقد إشتغل كينو على وسيط الشعر التركيبى - الإحتمالي - بخصوص نص ( مئة مليار قصيدة ) .

تستثمر الأداب الرقمية اللوغاريتمية نفس الميكانيزمات التي تستثمرها إنتاجات مجلة أوليبو لكن عن طريق مضاعفة الإمكانيات التركيبية بشكل يبدو أكثر غرابة .

وإلى جانب وجهة نظر مول هناك تصورات أنطولوجية ظهرت كتصورات منافسة طيلة المرحلة بين 1959 و 1980 فالمبدعون أصبحوا يؤلفون ما يسمى ب ( النصوص المولدة ) المرقونة على الأوراق : ( إنه نص مرقون وهو نتيجة عمل الآلة ويعتبر في هذه المرحلة بمثابة النص موضوع لأدب . وإذا كان هذا التأكيد مقبولاً على المستوى الأدبي بمعنى أن العمل الأدبي هو ما نرقنه على الورق فإن هذه المناولة قد أقحمت تصوراً شادداً للعمل الأدبي المندمج بالمادية الإختزالية التي تحدد تعريف العمل الأدبي في موضوع فيزيقي فحسب . وفي الحقيقة إننا لا قبل بذلك عام أن يقترب العمل الأدبي بما هو مرقون على الورق باعتبارأن خاصيات هذه الأخيرة تختلف عن خاصيات الأدب والعكس صحيح . وهكذا وبكل بساطة نقول أن الورقة يمكن أن تحرق وتندم لكن القصيدة أو اللوغاريتمية تبقى ... غير إننا نود أن نقول أن الشعر على الأرجح يحدد على شكل ( نص / مولد / نموذج ) نقوم بنشره كما فعل بودو . إن البرنامج المولد واللوغاريمية التركيبية قد تم النظر إليهما كمثال ل قالب ملائم لمضاعفة الفضائل النموذجية .

وكيفما كانت تفسيرات الإنحراف الأنطولوجي الخاص في هذه المرحلة ، في صورته الشاذة أو الملامحة فبامكاننا أن نعتبر هذه المقاربات بخصوص الأعمال الرقمية بمثابة إنتزاع أو تراجع مقارنة مع المشروع ( الضد - نصاني ) لكتاب الطلاعين منذ أوائل القرن الذين يرون في إنتاجاتهم الجذور الحقيقية للأعمال الرقمية الحديثة ..

هذه التصورات تختلف هي أيضاً مع وجهة نظر مول الذي كما رأينا سلفاً يحدد العمل الأدبي الإستبدالي على شكل لوغاريمية تركيبية . ونشير في جانب آخر أن المولد التركيبى قد أثارأسئلة كثيرة حول وضع المؤلف في الوقت الذي ضد فيه هذا العامل بقوه في الأوساط الأدبية . من هو المؤلف ؟ صاحب التصور أم الآلة ؟

لقد تراجع نظام المحولات كموضوع للتقييم الأدبي في أواخر الثمانينيات . بعض المجالات الإلكترونية Alire مثل مجلة ( الير ) أرادت أن تسهم في تقديم أهمية هذه المحولات لصالح المولد التركيبى وذلك برفض إنشاء المطبعة ورفض تدفق الأوراق المرقونة . إن بؤرة التطبيق التقديري وعامل التقييم يمران من النصوص المولدة إلى تسلسل التوليدات النصية .

ولقد أتى جون بيير بباب أعمالاً لوغاريمية إحتمالية مراقبة تتكون من برامج متطرورة جداً مكنته من توليد نصوص بواسطة قواميس وقواعد نحوية . نحن نتحدث في هذا الوضع عن مولد آوتوماتيكي بدل من مولد تركيبى . إن هذه الإنتاجات والخطاب النظري الذي يواكبها قد أسهمت بشكل واسع في نقل الخطاب الأنطولوجي للنصوص المولدة إلى مولد حامل للسند وثبت ينتمي إلى العمل الأدبي الرقمي .

لقد أخذت التصورات والأفكار حول الوضع الأنطولوجي للعمل الرقمي في أعمال بالب في سنوات التسعينات وبداية القرن الواحد والعشرين منعطفاً مهماً وphasma . فقد تم الدفاع دائماً عن الأطروحة التي تنتهي على وجهة نظر مسألة النص باعتباره وجهاً للعمل الأدبي . على أن المراهنة على المحولات النصية لم تورط فقط سؤال الشكل حول حدود هذا الوسيط باعتباره حصة نصية نموذجية وهو سؤال الشكل الذي باشره لكتاب الطلاعيون بشكل واسع عبرتحول في الخطية التعبيرية عند مalarmi إلى الفضائل التركيبية للوليبيو . فتغير النص منذ ذلك الحين تم التعامل معه باعتباره تغيراً في تصور طبيعة العمل الأدبي ما أدى ببوتز إلى محاولة شرح هذه المقاربة الجديدة للعمل الأدبي الذي سماه ( الرهن المعلوماتي ) يقول بوتز : إن أهم حدث هنا هو التحول في تصور النص ... إنه لم يعد ذلك الإنتاج الذي كونه المولد والذي شكل في النهاية نصاً ، يجب في الحقيقة أن نتجنب كل الأساليب الوصفية في الأدب ونتبني أسلوباً وظيفياً لننموذج من صنف النماذج التي تم تطويرها في المواد التقنية في ( الميكانيك والإلكترونيك على الخصوص ) . وفي وصف من هذا القبيل فالنص لا يبدو كموضوع لكن نظام عالمين كامل بين فاعلين هما المؤلف والقارئ .

ومن وجهة النظراته فالعمل الأدبي الرقمي لم يعد يحدده السند الورقي ، وليس أيضاً النص النموذج ، منتوج المولد أي ما نسميه أيضاً ( النص الشاشاتي ) : الجزء الأنطولوجي للعمل في هذا الترخيص لا يمكن في الجزء السيميويطيقي الملموظ من طرف القارئ - الجزء الذي يتمظهر على الشاشة والذي يشكل عموماً بنية النص : يقول بوتز إن البرنامج يشكل إستمرارية للعمل الأدبي الذي لا يمل منه القارئ والتي ينتقل عبر الجهاز التقني الذي يوجه المعلومة بين المؤلف والقارئ .

إن التصور اللوغاريتمي يقوم على منظور منطقي صرف للبرنامج كونه منفذًا للعمل الأدبي .

وعلاوة على ذلك فإفي كل تلك المعطيات نؤكد أن البرنامج لا يستنفذ العمل الرقمي . إن طبيعة هذا الأخير تمثل نظاماً تاماً بين عاملين هما المؤلف والقارئ : ففي هذا المستوى يبدو تصور النص قابلاً للتغيير، ويتم تصور طبيعة العمل المعلوماتي أو بالأحرى العمل الأدبي باعتباره سيرورة بمعنى تفاعلاً بين المؤلف والمتألق .

كيف نتصور إذن ردود الفعل بين المؤلف والقارئ في علاقة أحدهما بالآخر في إطار فرضية النص كتفاعلية؟

يتضمن فعل المؤلف مناولات مسؤولة عن المولد الآوتوماتيكي الذي لا يجرب علينا إغفاله في مقاربتنا النقية لأي عمل أدبي رقفي . يقول بالب ب لهذا الخصوص : مثل أي مؤلف ، فانياً أخلق عالما ، قاموسا ، قواعد للتوظيف ، علاقات بين كلمات ، بين أشياء العالم وقواعد إنتاج السرد ثم بعد كل هذه الأشياء أمر إلى المعطيات الأكثر تقدية ... فالبرنامج ينتج في الأخير محصلة ، وإذا لم أقتبس بها فمن الواجب على أن أطرح السؤال الأساسي : هل ما أفشل العمل هو حادث طرأ بسبب هذه الصورة الجديدة للنص الأدبي أم هو حادث آخر طارى وفي كل الأحوال يكون لزاما على أن أغيرمن القواعد نفسها .

قد يتميز وضع المؤلف في هذا المنظور عن وضع الآلة وأيضا عن دور المتألق . أما بالنسبة لمنظرة العمل الرقمي ، فهناك فرق واضح بين وظيفة التصور ووظيفة الخطاط الذي يرتبط تقليديا بالتصور الكلاسيكي للكاتب . وظيفة المؤلف بالنسبة للخطاط تعنى تصوّر أساليب مختلفة للنصوص ووصف منطقى بشكل لوغاريثمي ضمن برنامج التوليد بينما يبقى للآلة هنا دور الخطاط ، وفي هذه الحالة فالقارئ لا يمكن أن يتهمى مع المؤلف بما أنه لا يقدر أن يضبط منطق البرنامج .

ليس هناك تداخل في الأدوار ، لأن القارئ ليس مدعوا لامتلاك نتائج قراءته ضمن فعل الكتابة من جديد .

ل لكن إذا كان القارئ لا يفهم في المناولات الخاصة بالسيرة الإبداعية ، فإنه على الأقل يفهم في العمل على مستوى آخر بما أنه قد تم مسبقا تصوّر العمل الأدبي الرقمي باعتباره تفاعلاً بين المؤلف والقارئ . ما هو إذن الدور الشيق بهذا الإقرار للعمل ؟ يشير هنا بالب مرة أخرى بأن الإنجاز الإقرائي يتضمن فسطا وافرا من الالات كما أن هذه المساهمة أساسية في إطار المولد

الآوتوماتيكي الذي يبدو من دون قصيدة سيميوطيقية وباحتلالات وفجوات على مستوى التأليف

إن القواعد التي تحرك وتولد النص ليست قواعد لفهم ولكنها قواعد للإسجام في النص والفهم هو أيضاً ينتج من خلال تشاركيّة قرائية بمعنى عبر إمتلاك النص من طرف المتألق ، بما يجعل دور المتألق دوراً مهماً في حال تولد النص . ففي غياب القارئ لن يكون للنص المولد معنى عكس ما يعطيه الكاتب على هذا المستوى التقليدي في الوقت الذي يبدعه .

وسوف نرى فيما بعد مختلف البراهين التي تمكنا من تحديد هذه الفرضية ( العمل كتفاعلية ) في نظرية بوتزوبالب والتي تبدو على المستوى الفلسفى مقبولة كما أنشأنا سوف نقترح بعض الأدوات والوسائل التصورية لمناقشتها .

لكن قبل المرور إلى الفرضية في إطار التفاعلية لابد أن نشير مرة أخرى أن الفرضية ( الصد - نصانية ) من شأنها أن تجعلنا نعثر على العديد من الأمثلة العكسية الإضافية على مستوى القصيدة المرئية الرقمية ، ففي سنوات التسعينيات شغلت القصيدة المرئية مكانة هامة في حقل الأدب الرقمي .

القصيدة المرئية الرقمية التي تنتهي إلى جينيالوجيا الأدب المرئي على النصوص : استمرت كاليغرامات أبولنير مثلاً إمكانيات الحوار بين اللغة النصية واللغة الصورية وتبعاً لهذه التقنية فإن الخاصيات والكلمات والجمل تعرض في مختلف أنواع المناولات الخطية المتحركة والتي تحولها إلى العديد من الأشكال وذلك بدمجها بشكل عام من خلال وسائل أخرى . وبفضل الحاسوب فإن إعادة النظر في خطية وتمرئي وإستقرار النص قد أخذت خاصية أكثر ديكالية وذلك بأخذ القصيدة الصورة أبعداً جديدة على مستوى الزمن والحركة .

وتشكل الأعمال الأدبية الرقمية المترابطة المجموعات الأربع للأدب الرقمي التي سنراها فيما بعد . إن هذه المجموعات الأربع هي الأكثر إنتشاراً والأقل إنتشاراً في الوقت الذي تثير في تساؤلات ونقاشات كثيرة وملتبسة خصوصاً ما يتحقق بقدرتها الواقعية على إثارة وضع ( اللاتص ) أو ( النصوص الجديدة ) ، وسنحاول فيما بعد تقديم بعض العناصر التوضيحية التي ستسمهم ولا شك في إجلاء هذا التناقض .

### التاريخ والأنطولوجيا : النص المترابط

يبدو النص المترابط على هيئة ملف يتضمن بعض نقط الإشارة والترسيخ بواسطة أزرار أو بواسطة مستويات معلومة تمكن من الوصول بفضل نقرة على الماوس وبفضل تحول الرابط إلى عقد ( جمع عقدة ) والتي هي عبارة عن وحدات للمعلومات ذات طبيعة نصية ، مرئية وسمعية أو سمعية/بصرية وعندما تتألف وتناصر العديد من الوسائط في بنية ملف أو وثيقة فإننا في هذه الحالة نتحدث عن ( تعدد وسائلية ) أو ( إيريديا ) .

وغالباً ما نرجع الولادة الحقيقة للنص المترابط الحكائي إلى قصة ( Afternoon a story ) لـ ماكائيل جويس سنة 1987 فقد تم تأليف هذا العمل بواسطة برنامج Storyspace الذي أنتجه جويس بمساعدة آخرين .

للإشارة فجويس هذا ينتمي إلى مدرسة Eastgate التي تضم مؤلفي الأعمال المترابطة المنشورة ضمن قرص مدمج من المكتبة التي تحمل نفس الإسم وهو نفس الأمر عند ستيفوارت مولتروب مؤلف النص المترابط الحكائي ( Victory garden ) الذي نقدم منه المقتطف الآتي :

— أشياء من الماضي : قال أوروكاري كي بطمئن ماكارتور  
— لا يمكن أن يحدث هذا الآن بنظامكم العالمي الجديد  
— قطعاً

— يقى الوجان صامتين ، يراقبان الشاشة التي تمطرها الومضات ويستمعان إلى البث الذي ينط كلما توقفت الإشارة ويفكران فيما يمكن أن يسافر في الهواء والسماء ... على كل حال يردد ماكارتور أعرف ماشيء الذي صدمك من طرف... وآسف على ذلك .

— لابأس .. أجاب أوكوار .. لابأس شكرًا .

تشير الجمل المسطرتحتها إلى الروابط ... والآن كيف تم وصف الفونيم من طرف أحد منظري النص المترابط وهو صامويل أرشيبالد الذي سترى معه فيما بعد نسق هذا النموذج من الأعمال الأدبية الرقمية :

يمكن للقارئ في النص المترابط ( Victory garden ) لستيوارت مولدروب أن يختلأ رابط من الروابط الثلاث بالإضافة إلى الرابط العرضي بالنقر على زر ( رجوع ) . إن هذه الروابط هي عبارة عن موجهات مزدوجة ( bidirectinnes ) بما فيها الرابط العرضي ويمكنها أن توجه كل شيء إلى عدة مختلفة تبعاً للحظ الذي يصادفها فيه المتنافي . تتضمن عقدة ( Réassurane ) في هذا النص الرقمي إذن ثمان توابع ( suites ) متحملة في النص المترابط من بينها فقط تابعان هما ( Fligh defference ) اللذان يأخذان مع القارئ إتجاهها منطقياً ومباشراً ، أما الست توابع الباقي فتقلاه إلى نقط مبعدة في النص المترابط على مستوى الفضاء أو التيمة . في عقدين أو ثلاثة فإن عدد التركيبات الممكن تصيره لا شيء يحدد منطق العلاقات المحتملة بينها .

في هذا المقتطف الذي قدمناه سابقاً فإن الرابط العرضي يمكن أن يؤدي إلى مقطع شعرى وهذا الأخير يؤدي بدوره بشكل عرضي إلى عقدة تسمى ( BED ) حيث يتواجد كل من أوركور وماكارتوريما . وبالنقر مررتين قد يجد القارئ نفسه على بعد كيلومترات إفتراضية يتحدث عن المكان حيث السرد يأخذ ما يجعل مهمته إظهار المعنى السردي إشكالية كبيرة .

إن النص المترابط الحكاني مثل الأعمال الرقمية التي رأيناها فيما قبل يبدو كإنتاج لوغاريتmic ، بمعنى مثل مجموعة من الوحدات النصية المبنية بواسطة لوغاريتمية ... ومع ذلك توجد فرضيات أخرى تم تشكيلها في إطار صورة النص المترابط والتي سعمل على إفصاحها قصد تحديد ما إذا كان هذا الإقتراح الأساسي قابلاً للتبني هناك فرضية أخرى تحدد النص المترابط في جوهر لامادي . وفي هذه الحالة سرورم الطرح الفائق بضدية لامادية النص المترابط : إن لامادية النص المترابط تعطي هذا الأخير خاصية لا توفر عليها النص الورقي : إنها الحضور الكامل . يمكن للنص المترابط أن يشارك في العديد من القراء

عبر الشبكة النتية ، وهؤلاء يمكنهم أن يقرأوا أو يكتبوا في نفس الوقت داخل نفس النص المترابط الذي ليس رهينا بمكان محدود مثلما هو الشأن بالنسبة لكتاب في هذه المكتبة أو تلك ... إن النص المترابط وهو جاوز على شبكة الحاسوب لا يمكن حصر عدد متنقيه ، فهو يمكن أن يوجد في هذا المكان وفي مكان آخر ونفس الزمان ، كما أنه يبقى ذات النص المترابط . لقد تم تصوير النص المترابط هنا باعتباره منتجًا لامادي ولا يمكن مقارنته بالنصوص الشاشاتية ويمكننا إعادة تشكيل هذه الفرضيات ببساطة من دون الحاجة إلى الإستاد إلى اللامادية وذلك بقولنا أنه من الممكن تعريف النص المترابط كنموذج يتأسس على خوارزمية بوحدات نصية ، ونظام النموذج هذا يفسر ضرورة حضوره التام كما أنه يمكن تمييزه عن النص الورقي اعتماداً على العوامل المميزة التي وظفها المؤلف .

لكن من بين المشاكل الطارئة بسبب هذا التمييز مشاكل تتعلق بتصورنا الخاطئ لطبيعة النص نفسه من خلال المادية الإختالية . يفترض المؤلف أن النص هو موضوع فيزيقي وأن تعريفه يتعلق بنسخة الورقية ، بينما نجد أن هذه الرؤية المعايرية خاطئة إذ أنها رأينا فيما قبل أن رواية مثل ( Cheri ) تتوفر على خصائص لا تتوفر في خطاطة كوليت والعكس صحيح . وبهذا المعنى فالنص ليس مادي . إن رواية ( Cheri ) نص / نموذج ، لامادي مثله مثل النص المترابط النموذج ، وفي الحالتين معاً سنقول إنه لا النص ولا النص المترابط لاماديين باعتبارهما ينتهيان للغة ، وإذا كان النص المترابط متميزة عن النص الورقي فإنه يبدون الأقىد اعتماد فرضية أخرى غير فرضية ( اللامادي ) .

هل من الممكن إذن أن نعرف النص المترابط باعتباره وثيقة أو ملفاً يتكون من مجموعة من النصوص أو كما تم إقتراحها من طرف المؤلف ؟

سيكون الجواب هنا أيضاً سليباً لأن هذا الإقتراح غير مقنع ، وهو يحمل بشكل جلي حضور الروابط التي تربط بين الوحدات المعلوماتية التي تحددها شبكة اللوغاريتمية .

لكن إذا قبلنا بفكرة أن النص المترابط يتكون من وحدات نصية منظمة بواسطة لوغاريتمية فما الذي يميزه عن السرد المتفرع ( arborescent ) أو الأعمال اللوغاريتمية الإحتمالية ؟ لقد ميز كلّيّون النص المترابط عن الحكي المتخلّل بإقامته ضمن النص المترابط ثلاثة أنواع نصية .

يمكن من الآن إذن أن نقترح تعريفاً مؤقتاً للنص المترابط ، تعريفاً سيتمكننا من تمييزه عن السرود التفرعية وعن سرود التراكيبية الصرفية . إن النص المترابط يتقاسم مع التراكيبية مفهوم الوحدات السردية المنشطة . لكن هذه الشذرات ليست مبنية بشكل كامل كما هو الشأن في النصوص ذات التراكيبية الشاملة . النص المترابط هو عبارة عن إضافة من الشذرات النصية النصف منظمة . وكما هو الشأن بالنسبة للأعمال اللوغاريتمية الصرفية أو الإحتمالية فلننحو من النصوص المترابطة تتكون من وحدات نص ومن اللوغاريتمية والفرق بين النص المترابط والنصوص الإحتمالية والصرفية يتظهر على مستوى إستعمال الرابط والعلاقة المتداولة مع السرد كما أكد ذلك كلّيّون . وكل هذه الأشكال النصية لاتتميز فقط على مستوى الكثافة أو على مستوى لوغاريتميتها الفانقة بل تتميز على مستوى الجنس الأدبي الذي يحدد خاصيتها ، إن السرود المتفرعة هي سرود كلاسيكية ، وهي مبنية بحسب المبادئ الأرسطية التي تقرّ يحتمية توفر السرد على بداية وسياق ونهاية .

في المقابل فالنص المترابط المتخلّل مبني بشكل جزئي على مستوى السرد . وعموماً لا جد تسلسلاً منطقياً للأحداث ولا نهاية للحكمة السردية أي غياب نهاية للعمل ككل . ولقد توصل أرشيبالد إلى نفس الاستنتاج في وصفه لرواية ( حديقة النصر ) ، إن النص المترابط المتخلّل يجعل هنا من السرد إشكالية . فمن دون تسلسل ومن دون نهاية فالنص المترابط يعيد طرح السؤال بمقاييس أخرى حول الخطية والإفقال المغيبين من طرف الرواد . وهذا الاستنتاج يتتساوى مع مدرسة ( إستغاث ) التي تقول بتمييز النص المترابط بلا خطية وبغياب إفاله .

وب قبل أن نعمق بحثنا حول رهان الخطية ، سوف نلمس وبشكل موجز الخاصية الثانية والتي تتعلق بغياب الإفقال . إن الإفقال في هذا السياق يمكننا من إقحام تمييز إضافي في مختلف أنواع النصوص المترابطة . وهو أيضاً يمكن أن يكون خاصية للشبكة التي تولد لها اللوغاريتمية ، أو يمكن أن يكون خاصية السرد وخاصية للاجاز القرائي . فمن وجهة النظراته فالنص المترابط يبدو في

غير مفهول في حال ما إذا كان القارئ حرا في متابعة أو توقيف تجواله النصي كما أن قرار التلقي الأخير هو ما يحدد نهاية السرد وكما رأينا سابقا على مستوى القصة فالسرد لا يعرف نهاية محتملة في بنية الحبكة ، إنه يبقى مفتوحا . أما على مستوى الشبكة فيمكن مع ذلك التمييز بين نوعين من النصوص المترابطة المتداخلة . هناك النصوص المترابطة المفقلة التي نسميها (النصوص المترابطة المفقلة) على غرار أعمال ميكائيل جويس أو استيوارت مولتروب وهي أعمال تقترح إنتقالات وروابط مراقبة ومحدودة في مساحة ( سيدروم ) .

ويوجد أيضا نوع ثان من النصوص المترابطة التي تختلف عن الأولى في كونها مفتوحة على المستوى الشبكي في حال ما إذا كانت الروابط التي تؤثره تفتح على شساعة الويب والفضاء الشبكي ونسميهما النصوص المترابطة المفتوحة أو كما اقترح ذلك ( آن ماري بوافي ) ( النصوص الشبكية ) .

الموقف الثاني لمدرسة ( ايستغات ) الذي سنليه أهمية خاصة فيما بعد يأتي في إطار مفاهيم الخطية ما أكدنا عليه منذ بداية تحت عنوان فرضية ( الضد نصية ) أن النص المترابط ليس ب ( حصة نصية ) . غيرأن بعض المؤلفين سيثرون بعض الشكوك المتعلقة بامكانات النص المترابط على تبخيس قيمة الخطية منطلقي في ذلك من النصية . وسنعرض لهذه الإشكالية من أجل تحديد ما إذا كان من المعقول الإستمرار في تقديم النص المترابط كمثال نقيض للطرح النصاني ( Textualiste )

### **ـ سؤال الخطية :**

يؤكد أرشيبالد أن النص المترابط المتداخل هو بالذات فشل واضح إذ لا يملك الوسائل لأعادة طرح الأسئلة المتعلقة بالخطية . فهذه الأخيرة مثلاً مثل الإقفال يمكن أن ندركهما بثلاث طرق مختلفة :

(1) خطية ذات حصة من الكلمات أو الشبكة (2) خطية سردية (3) خطية الإجاز القرائي . ويمكننا أن نضيف بعداً آخر يتعلق بالخطية باعتبارها رهاناً أساسياً من وجهة نظر جمالية . بينما في رأي أرشيبالد فالنص المترابط غير قادر على تقديم نقد ( ضد / خطى / نصاني ) منسجم مع أطرافه الأربع ، لماذا ؟

أولاً : إن النص المترابط لا يتحدى خطية الحصة من المفردات لأن الخطية والإقفال هما شرطان أقل أهمية على هذا المستوى الوسيط كما أكد ذلك مالتروب وجويس من الإختيارات الفنية والتكنولوجية النص المترابط يمكن أن يبرم بهدف تنظيم حصته أفضل من كوديكس ، وإذا حاولنا إعادة طرح اعتراض أرشيبالد سيبديوان النص المترابط لا يعيد طرح مسألة الخطية لأن الخطية ليست خاصية أساسية وملمزة للنص المترابط تكون هذا الأخير يمكن أن يستمر بطريقه خطية . وتبدو هذه البرهنة باطلة ، وبالرغم من أن صواب الرأي فالنص المترابط يمكنه أن يعمل ضمن أسلوب خطى أو تراتبي أو شمولى حسب الطريقة التي تم بموجبها تجميع الوحدات لتشكل الشبكة يبدو الأمر جريدياً إذا ما اعتربنا أخيراً أن هذه الشبكة ذات خصوصية غير أساسية أو غير شرطية لأنها تمثل إحدى إمكانياته ، بمعنى آخر هل يمكن القول مثلاً أن الكلام ليس خاصية إنسانية لأن الإنسان يمكنه أن يتصمت !؟ إن ما يهم بالنسبة إلينا هي نؤكد خاصية لخطية النص المترابط هو أنه بمقدورنا أن نظهر أن الحصة ليست شرطاً ضرورياً بالنسبة له . وإذا كان هذا الأخير قادراً على التفعيل بطريقه خطية فإن هذا كافٍ كي نؤكد أن النص المترابط قادر إذن على المواجهة كمثال نقيض للخطية أو النصانية .

### **ثانياً :**

ينتقد أرشيبالد تمظهرات النص المترابط في صورته الخطية على المستوى السري . ففي رأيه فالنص المترابط لخطى إذ أن كل حجمها كان حجمه فهو يتكون من العديد من الميكرومحكميات الأكثر تشظياً ، فهو يظل في جوهره خطياً . ويمكننا أن نعيد هذه الفكرة بالشكل التالي : إن كل جزء في النص المترابط يمكن تصوره عملاً خطياً كما أن العمل بكل يبدو كذلك ، غير أن البرهنة هي أيضاً ملتبسة وماكرة ، إذ السرد يتم تصورها كخاصية عامة مختلفة عن الأجزاء .

### **ثالثاً :**

من وجهة نظر قرائية حسب رأي أرشيبالد كل نص يمكن قراءته في إطار أسلوب نصي مترابط وكل نص يمكن تصوره كنص مترابط نموذجي . وبنفس الطريقة كل نص مترابط يمكن أن يقرأ بطريقة خطية ... فالبنية لأرشيبالد يمكننا إدراج تفرع ثالثي مقطوع بين قراءة مقطعة لخطية وتجمعية في غال الأحوال ومن وجهة نظر آخرى قراءة متسلسة أدبية وعندما نظر في موقف التعارض نصل ذي قراءة مترابط ذي قراءة مقطعة قد يبدو أنه من الخطأ الاعتقاد أن النص المترابط يتتوفر على امتياز القراءة التجزئية على مستوى الإجاز القرائي . وعموماً فأرشيبالد يخلص إلى أن النص المترابط لا يتميز عن النص المألوف بلخطيته على مستوى الإجاز القرائي حسب التصورات التي طرحتها مدرسة ( ايستغات ) .

ماذا يعني كل ما سبق ؟ إنه من الصواب التأكيد على أن السندي النصي ليس هو بالأساس موضوع القراءة المتسلسلة فمنذ ظهور نظرية بالحقوق الكتابية المطبوعة للمتألق دانييل بيناك ، كل هذا يجعلنا نسقط في موقف الشك ونفس الأمر بالنسبة للنص المترابط فليس بالضرورة أن يكون موضوع قراءة تجزئية . وعلى كل حال إننا نلح على أن النص المألوف عادة يطمح إلى قراءة متسلسلة أما النص المترابط فإنه يطمح من جانبه إلى قراءة تجزئية ، والنص باعتباره سنداً متميزاً في الأدب الكلاسيكي يستدعي نوعاً من الردود السلوكية وأسلوباً قرائياً يروم الإسهام مع حصة الكلمات حسب نظر فانداندروب .

إن كان فعل الكتابة يعني فيما يعيه إنتاج عمل متسلسل ومستمر ، فهذا يفرض على القارئ بشكل تلقائي أن ينخرط في هذه الإستمرارية والتسلسل وأن يورط فعله القرائي ضمنها . وفعل القراءة هذا سيكون بمثابة عبور للكتاب وعملية يمكن أن تكون صعبة بشكل ما وتستدعي بعضاً من الوقت .

إن القارئ وبصرف النظر عن تجاوزه للصعوبات التي يمكن أن تتعارض معه ، عليه أن ينخرط في ميثاق الثقة بينه وبين الكاتب ويساق تلقائياً مع مرور الصفحات . وهذا نعود مرة أخرى إلى رولان بارت : (( إن الكتاب يشبه قادساً من الواجب أن يعرف فيه بورع وتقوى من أجل أن تمر الطقوس في نظام )) .

وبموازاة مع النص المألف فإن النص المترابط يستدعي نوعاً آخر من سلوك التلقي الذي ينخرط في القراءة التجزئية . وتشير أيضاً إلى أن القراءة على الشاشة لنفسها لامتصاص مثل ( The plant ) لا تبدو سيرة في إستمرارية . إن السندي الحاسوبي ولأسباب فيزيولوجية ووسائلية لا يليق بهذا الصنف من القراءة ، وهذا ما يفسر التراجع التراجي لعدد قراء ل ( The plant ) .

يلج فانداندروب على العلاقة الوثيقة بين الحاسوب وإنشاء النص المترابط أو ما يسميه ( القراءة التجزئية ) . يbedo الحاسوب في هياته الحالية شافا بالنسبة لقراءة النص المسترسلة ، وبالتالي فهو غير ملائم لجزء كبير من الإنتاج الأدبي الكلاسيكي ، وفي المقابل نجد أن النص المترابط الشبكي الجاهز على الويب مثالياً للبحث إذ أن مبدأ الأساسي يتطلب تشذير النص إلى وحدات سيميويطيقية خفية يمر بها القارئ من خلال نقرات على الروابط المحايثة . إن الكتاب يرفض القراءة المسترسلة بينما الحاسوب يbedo هو الفضاء المناسب والجيد الذي تتطور من خلال القراءة المنقبة خصوصاً بالنسبة للجرائد والمجلات ... وبالتالي فإن حضور النص المترابط في ثقافتنا اليوم قد جاء ليعزز وينكى لذة القراءة التجزئية .

وعلى ضوء كل ما سبق يbedo أن النص المترابط يعكس ما جاء به أرشيبالد يمكن أن يحقق لاختيته بطريقة مختلفة على مستوى الإجاز القرائي . ومع ذلك فقد حان الوقت لتمييز موقف مدرسة ( إستغاث ) وعمرها بالصدقية وذلك بتأكيدنا أن النص المترابط لا يقتصر على تفرده في القراءة اللاحظية فحسب ولكنه يطمح مثله مثل النص المألف لكي يقرأ بأسلوب لاختي وأخيراً إن أرشيبالد يؤكد أن إعادة طرح مسألة الخطية تعتبر خاصية تدرج ضمن كل التاريخ الأدبي وفي ظل هذه الشروط يbedo نقد اللاحظية مثل عملية لخاتمة مبنية .

وإذا ما أخذنا في عين الاعتبار تاريخ الوسائل المعلومانية فإن فكرة القطعية الفجائية بين النص المترابط وخطية الكاتب تبدو إستشكالية والصراع ضد الخطية في هذا الإطار يشير بدون نهاية : إن اختراع الكتابة قد مكن الإنسان من إبطال دور الخطية الحتمية للشفافية والكوديكس أيضاً قد مكن الإنسان من إبطال خطية اللفائف والنص المترابط قد مكن الإنسان من إبطال حتمية خطية الكتاب . فهل يمكن القول أخيراً أن النص المترابط قد جاء من أجل الإستمرارية في تطوير الأسلحة والعتاد السابق في مواجهة الخطية .

قد يصري بالإمكان إعادة كتابة تاريخ الأدب إنطلاقاً من موضوع اللاحظية . ومع ذلك يجب أن نشير إلى أنه إذا كانت أغلب المراحل التي أشرنا إليها بالإمكان تصورها ضمن اللاحظية ، فإن أي منها لم تجعل من الخطية رهاناً أساسياً . بينما نجد أن اللاحظية تدرج ضمن المقترنات الجمالية للنصوص المترابطة التخييلية . إن هذه الأخيرة تعمل على ترميز اللاحظية على المستوى اللغوي والإستعاري ، كما أن التأويلات والتفسيرات تأخذ هذه القصيدة بعين الاعتبار .

ولكل هذه الحقائق يbedo أخيراً وفي الختام أن اهتمامات مدرسة ( إستغاث ) بالخطية النص المترابط غير ذات جدوى أي باطلة . إن النص المترابط يمكن أن يتبنى نظام اللام . وفي هذه الدراسة يمكننا أن نختم هنا بأن النص المترابط مثله مثل الأعمال الرقمية التي تتبدى وتتمثل كمجموعة من العناصر الأكثر لوحاريتمية . النص المترابط يقدم برهاناً ضافياً لموضوع النقد ( ضد النصاني ) ( Anti-textualiste ) وسنشرع الآن في مقاربة هذها الثاني وتعزيز السؤال الأنطولوجي ونقدم هنا بعض المقترنات التي تهم فرضية ( العمل كتفاعلية ) ( L'œuvre-comme-interactivité )

## خاتمة

إن دراسة الأعمال الأدبية الرقمية قد مكنتنا من فرض تيار نقد النصانية Textualisme وكذلك للأطروحة التي ترى أنه على العمل الأدبي أن يندرج ضمن أونطولوجيا متعددة ، وفي جانب آخر إن هذه الدراسة قد مكنتنا من إعتماد أي أصول حول طبيعة العمل الأدبي الرقمي وإنطلاقاً من هذا الرأي لم يعد الأمر يتعلق ببساطة بمسألة تمييز النص وذلك بإبراز تعدد أنواع الوسائل والوسائل التي يمكن للعمل الأدبي أن يحتضنها . لقد رأينا مع بوتز وبالب أن إعادة طرح مسألة النصانية قد أخذ تحولاً على مستوى لبراديغم ( النموذج ) .

ومن خلال الفحاشات النظرية التي تدور حول المولدات الآوتوماتيكية والإنتاجات النصية المترابطة يتمظهر تصور جديد لجنس أدبي يتفرع من خاصية التفاعلية . إن المشاركة التي يتواхها العمل الأدبي الرقمي من القوى المستعمل تروم بالأساس إعادة تحديد العلاقة التي تربط هذا الأخير بالفاعلية في إطار عام من المفاهيم المتعلقة بالحركية . إن إعادة تحديد دور القارئ ( المستعمل يهدف إلى إنتاج مقاربة جديدة للعمل الأدبي . وهي مقاربة يتم تصورها كتفاعلية بين سيرورة التوليد وسيرورة التلقي .

إن الأدب الرقمي أو الأدب الإلكتروني المبرمج قد تمكن شيئاً فشيئاً من تغيير فعل القراءة إلى إشارات داخلية في النص وفق العديد من الأشكال كما أنها غيرت دفعاً واحدة المعالجة السيميويطيقية للعلامات وخصوصاً اللسانية في اتجاه سيميويطيقية داخلية . وعموماً نؤكد هنا أنه يجب تصور العمل الأدبي كعلاقة بين فعل المؤلف باعتباره يستحوذ على مناولات اللوغاريتمية التركيبة التي أنسجها كما رأينا سابقاً مع فعل القراءة . إن خاتمة هذه الدراسة تروم إقتراح في إطار نموذج برمجي مصدر فلسفية قصد الإقرار بفرضية العمل الأدبي كتفاعلية .

ونود هنا أن نقترح الدفاع عن فرضية التفاعلاتية إنطلاقاً من ثلاث براهين منطقية هي : الضد نصانية والفعالية والمجالية . للبرهنة ضد النصانية هناك وجهان : الوجه الأول عادي ومؤلف وقد رأينا في إطار نقد إستراتيجية النص التي قدمتها في بعض النظريات التي تختزل التعديدية كخاصية للعمل الأدبي في نوع واحد هو النص النموذج . أما الوجه الثاني للنقد الضد النصاني فإنه يشتغل في مستوى مختلف إنه يعيد طرح مسألة إبستيمولوجيا وأنطولوجيا النص التي تغنى بعد التاريخي للنص الأدبي . ومن المهم أن نشير وفي عمق هذا النقاش أتنا نحمل على عانتنا مبدعاً منهاجاً لطالما طالب به المؤلفون بالاحراج على المستوى الجمالي والتي تحولت بموجبه الخاصيات الملامحة في التطبيقات الجمالية والخاصيات الإبستيمولوجية إلى مستوى أنطولوجي . وفي هذا السياق إذا ما أوجزنا البراهين المقلبة سجد أنفسنا نقلاً بفكرة أن الخاصيات الملامحة لتقييم العمل الأدبي لاتخصر في حدود النص : بل إنها تكشف عن تاريخ الإنتاج الأدبي . لكن وبشكل دقيق يجب أن نبين أن قيمة العمل ترتبط بقيمة الأفعال والعوامل التي أنشأت ولادة العمل الأدبي ، والرؤية الضد النصانية من جهة تروم وضع إبستيمولوجيا فعالة والتي تشكل (correlat) مبدأ منهاجي تدرج ضمن أنطولوجيا فعالة (إنه البرهان الفعال ) . إن الأنطولوجيا الفعالة التي ترى أن العمل الأدبي هو نظير الفعل التوليدى وهذه الأنطولوجى سوف يتم نقدها في إطار البرهان الإيكولوجي وذلك بتلمس واقع الإنتاجات الرقمية . لقد تم الحكم على الأنطولوجيا الفعالة باعتبارها مكتملة ، غير أنها يمكن أن تسرعنا كعتبرة في حال ما إذا أدرجناها ضمن نموذج يعتبر العمل الأدبي نوعاً من العلاقة بين الفعل التوليدى/ التأليفي والفعل التألفي / القرائي .

ولنعد إلى مبدأ ضد النصانية هناك توافق قوي اليوم في إطار الجمالية التحليلية يتعلق بملاءمة تاريخ الإنتاج في تقييم الأعمال وسوف لنعود إلى تلك البراهين . إن هذا التوافق يضعف ويصبح دون أهمية عندما يتعلق الأمر بتصورنا للإطار الإبستيمولوجي الخاص للدفاع عن هذه الفكرة . هل قيمة العمل هي ذات قيمة منتوج لقصة ما أم هي قيمة متعلقة بسيرورة حكاية . إن المقاربة الإبستيمولوجية الأولى تقود إلى أنطولوجيا تسير باتجاه مفهوم منتوج ولعل أبرز طروحتها السياقية هي التي قدمها لفاسون . الموقف الثاني يرى فيها أنطولوجيا فعالة كما دافع عنها مؤخراً كل من كوري ودافيد . لكن دافيد قد برهاناً ضده - أميريقي / نصاني قوي والذي يفتقد ويضحي بمطحونات السياقية .

إن البرهان يبين أن التحديد ذاته للخاصيات الظاهرة أو النصية للعمل الأدبي ترتبط بالمعلومة المتعلقة بالسيرورة المنخرطة في النشاط التوليدى ويبعد أن هذا البرهان الإبستيمولوجي ذو أهمية قصوى . إن البراهين المدعمة للتوجه السياقى الذى زعزع التيار الفعلى (كوري) كانت تعنى بالتحديد أن قيمة العمل لا يمكن أن تستند من طرف قيمة الإجاز فى حال ما إذا كانت القيمة الظاهرة للبنية النصية على سبيل المثال ما يسميه دافيد الحامل لا توافق مع قيمة الإجاز . وقد نجح دافيد في ضد هذا الاعتراض من خلال برهان ضد أميريقي قوي .

يوضح دافيد أن تعريف الحامل يتعلق بالتقدير المرتبط بتاريخ الإنتاج ، وتحديداً إن ارتباط الحامل فيما يخص هذه المعلومات لا يتم من طرف الوسائل المستعملة . هذا التعالق هو عبارة عن محاولات تشكيل الحامل الموجه أساساً لأنجاز الوسيط الجمالي . وإذا ما قبلنا من هذه القاعدة يابستيمولوجية موجهة نحو السيرورة سوف نقول إذن يابستيمولوجية فعلياتية ACTIONNALISTE وسوف ندرجها ضمن مبدأ منهاجي الذي بموجبه تحول الخاصيات الإبستيمولوجية الملامحة إلى أنطولوجيا فعلياتية تبدو مثل نظير طبيعي .

وإذا ما اعتبرنا أيضاً أن الإبستيمولوجيا الفعلياتية قد تمكنت من تعيد مصادفيتها فإن كل هذه العوامل مجتمعة قد تسهم في أنطولوجيا فعلياتية وهذا يقودنا الآن إلى تقديم نظرية الإنجاز دافيد والتي تنتهي إلى هذه الفتنة والتي يلخص عرضها البرهان الثاني الذي يقترح طرحاً أصيلاً تختلف براهينه جوهرياً عما قدمه كوري سلفاً . إذ أنه يتبنى فكرة التحضير الأساسي لمؤيدي التيار الفعلياتي علماً

أن المقاربة الوحيدة هي القادرة على رد الإعتبار للعلاقة بين تقدير قيمة العمل والخاصيات التي تسمه والسيرورة التي تشكل أصله ، وعلى ضوء هذه المقاربة يصير العمل فعل ، أو يسميه إنجازاً . وأخيراً على ضوء ما يستكشفناه في العمل الرقمي فإن إقتراح دافيد يبدو ناقضاً . فالأدب الرقى يظهر لنا حدوذاً . وانطلاقاً من آراء المنظرين الرقميين لا يتم الجواب أو حل السؤال بانطولوجيا السيرورة المولدة ، لأن الإهتمام بدور الفاعلين يتطلب أنطولوجيا متناسبة حيث العمل محدد ليس كفعل توليدى ولكن كتفاعلية بين قطبى التوليد والتألفي . وفي إطار برهان أنطولوجية الإيكولوجيا تعتمد على المقاربة الفعلية لدافيد محاولين ترتيب الأوجه التي تبدو لنا غير كافية وغير مقنعة . وهكذا نرى أن العمل لا يدرج ضمن العمل ، الفعل المولد . إن هذا الأخير يمكن أن يشمل العديد من الخاصيات التي تأتي من نشاط كل من يخترطون في العلاقة مع هذا الفعل التوليدى . وإن واحد هو ( فعل إدماجي ) مختلف عن أفعال المشاركين الذين يدمجون الفعل التوليدى في الوسط الإستقبالي . الأفعال الإدماجية هاته تتم الفعل التوليدى وتتخرط في النظام العام للعمل الأدبي الرقى بصورة تأليفية .

ومع كل هذا إذا كانت إمكانية العمل الأدبي الرقمي ضمن إطار نموذج مثلكما إفترضنا سابقاً فإن طموح من ينادون بذلك قد يذهب أبعد من ذلك ، ولنشر إلى إحداها : إن النص المتراoط هو قراءة بقدر ما هو إشتغال ، وهكذا فإن الأعمال من خلال فعل القراءة والتأويل تظهر لنا الوجه الإنجازي في العمل الأدبي . ويبعد هنا أن هذا النموذج المتطور للعمل الرقمي يمكن أن يعم على مجموع الأعمال الأدبية . وهذا البرنامج هو طموحنا الحالى فقد حاولنا في هذا الإطار أن نقدم أدوات وعندما جيداً لم مشروع نقيي ضد نصاني في العمل الأدبي ، وكما حاول إضاعة أنطولوجيا بعض الأعمال الرقمية وتطوير فرضية العمل كتفاعلية . ومع ذلك ففي عمل قادم سوف نعمل على تعليم هذا النموذج على مختلف الأعمال الأدبية ، أيضاً فيما يخص الأعمال الشفهية على غرار الأعمال المسرحية وهي إنتاجات تتناول علاقات دالة مع تمظهراتها ، إنها تشبه الأعمال الرقمية .

يمكن أن تكون القراءة كفعل يتطلب تنفيذ نص ويمكن أن تتحقق تصوراً موحداً للأدب ، كفن للإنجاز . إن هذا المنظور الموحد يمكن أن يشكل براهين صافياً لفائدة العمل كتفاعلية والذي يحقق فيه هذا التوحد . ومن خلال هذا المنظور يمكن إذن أن نستخلص إلى أن ما بدا لنا منذ البداية ظاهرة مختلفة عن العمل الرقمي يبين لنا على مستوى التحليل ما ينتهي توليدياً إلى كل عمل أدبي ونعني به هنا بعد التفاعلية كخاصية أساسية والتي فقدناها بسبب شكل الرواية الكلاسيكية وبتلقيها من طرف القارئ المثقف عموماً

# حدود المرئي والمتخيل الرقمي



حوار مع لويس بواستون أستاذ علم الجماليات بجامعة مونتريال بكندا

## س - بداية ما هي العلاقة بين التواصل والإبداع ؟

ج - أعتقد أنه يجب علينا أن ننطلق من هذا السؤال حول العلاقة بين التواصل والإبداع حتى نتمكن من تحديد الفرق بين هذين النشاطين الفكريين . فمن الجلي أن التواصل هو فعل إجتماعي غيرأن ما نسيئ فهمه هو إلى أي مدى يمكن لهذا الفعل وهو يتجاوز حدوده ويفرض على مجموعة مسارات الفكر والمتخيل يمكن أن يشكل خطراً عليهم . وفي حقيقة الأمر إننا نفرض إستعلاءاً لنموذج إجتماعي أكثر قوة ؛ إن الفعل التواصلي يفرض مثل أمر قطعي في المجتمعات الصناعية ويخلق صنفاً من الأوساط الثقافية الجديدة التي تستحوذ على كل النشاطات ويلزم كل الأفراد بأن يخضعوا لأوامرها الحاسمة والقطعية . التواصل شيء أساسي وحيوي لكل المجتمعات بما فيها المجتمعات الحيوانية التي يعتبر فيها التواصل أكثر نجاعة وأكثر تحقيقاً للانسجام ما يسهم في الحفاظ على النظام الجماعي وذلك عن طريق تبادل الخطابات والرسائل بكل وضوح ودقة وفعالية . وهذا المنحى قد نصل إليه من خلال إقرار توجه جماعي حيث يأخذ الرأي مداه وسلطته وقوته ... إن مجتمعاتنا التي تواجه اليوم تحديات التغيير والتحولات المتواترة والعصبية تل JACK إلى التواصل بتقنياته ووسائله السوفويستيكية لإنتاج وترويض المعنى بهدف الحرص على معتقداتنا وقناعاتنا التي بدأت تفلت من بين أيدينا شيئاً فشيئاً . ولا علاقة للإبداع بما نشاهده أحياناً من إنهايار أضخم المؤسسات الإعلامية وقد يحدث نفس الشيء في الفن والعلوم والفلسفة أيضاً بما هي ثلاثة دعامات أساسية للإبداع وجميعها على علاقة وثيقة وحذرة في آن واحد بالتواصل .

أن ندع معناه أن نخلق ما هو جديد مما هو قديم وما هو منفتح مما يروم الانغلاق وما هو حيوي مما يروم الموت أو الإنقراض وما هو حركي مما يروم السكون .

ما الذي يمكن أن يجمع بين (مردوخ) المستثمر الإعلامي المشهور ومالارمي ، وبين كوكاكولا وجويس فإذا كان مبدع من مثل (أندي والور) الذي أبدى علاقة عشق كبيرة مع فن الإشهار إلى درجة أن تمت

تلقيه بـ ( الفنان الإشهاري ) إذ في جل أعماله الإشهارية يتبدى إلى أي حد يفتح الصورة والклиشي حول لعبة رائعة بخدعاتها لكنها ملوثة للثقافة الشعبية الأكثر تواصلاً إنه يهدم المواد والتمثالت باستخفاف كي يخلق من الصورة معانٍ مختلفة . ولهذا وفي هذا الظرف الحاسم بالذات حيث يختلط الكل بالكل والجميع ينتوّق كي يتجاوز إبداعاته بأي ثمن وبأي شكل وعلى الفيلسوف أن ينتقي ويعيد ترتيب الأشياء ويصرخ بكل قوّاه وبكل تجرد نقي أن فعل الإبداع هو شيء آخر أكثر أهمية وحيوية ولاعلاقة له بهؤلاء المترامين على حقل التواصل في هذه المرحلة .

### س - لقد تم بفضلكم إدراج مفهوم المتخيل الرقمي منذ سنوات هل مازال هو نفس المفهوم الذي تدافعون عنه ؟

ج - أجل كان ذلك سنة 1985 إذ اقترحت هذه الفكرة الغريبة آنذاك ضد كل التيارات القوية التي كانت تهدّد ( الرقمي ) حيث كانت تشعر ب نفسها منكمشة في التقني الاجتماعي الأكثر رداءة ... إننا نريد أن نتكلم عن الصورة الرقمية عبر سؤال هو إلى أي مدى تكون هذه الصورة الرقمية مدركة ومرئية بواسطة الحاسوب وهناك شيء آخر فضلاً عن الصورة ، هو أكثر من مسألة صورة متحركة ومنقوله بواسطة الهندسة التكنولوجية ، إن مفهوم المتخيل يغير مسألة الصورة وذلك بوضعها من وجهة نظر عريضة وعميقة ؛ فلقد اخترت مقاربة عامة للصورة وذلك بأن جعلت منها مسألة أنتربولوجية وجمالية وإبستمولوجية وقد أثارت هذا التصور بعض المهتمين الذين رأوا في هذه الصورة مجرد إفرازات صناعية أو علوم تطبيقية . لقد حدث هذا في الماضي وهو ما فتن يحدث اليوم إذ لا أحد تسأله عن هذه الخبطه الفلسفية في عالم يستدعي جدية أكثر ، وهو جدير بالأنتركونفرانس المؤسسين ونعني بهم أبواب الصناعات والجيوش ...

إن إقحام وجهة نظر المتخيل هنا معناه أن نتحدث عن الفن إذ أن سلبيات وعواقب هذه المرحلة سوف تهاجمنا إذا ما نحن أرغمناها على التساؤل عن نفسها عندما ترفض كمانن وعمى هذه التقنيات ؛ بينما علينا أن نعرف إذا ما كان مفهوم المتخيل الرقمي يعني فيما يعيّنه تصوراً حقيقياً وواضحاً وصارماً وقد أنشأ على خلق أشكال فنية جديدة وهذه قضية أخرى . لم يكن في نيتني إطلاقاً هذا الطموح ( الغرور ) في المرحلة الراهنة وسائل أكثر حذراً فيما يخص مسألة فن الصورة الرقمية وهذا راجع أساساً إلى حقيقة مفادها أن الصور الحديثة تتبدى لنا غالباً بعناوين فنية : كليسيهات واستيريوبيات بدون مستقبل فني حيث المؤثرات عبارة عن رجة وصدمة مؤقتة تمدنا بأبعاد جمالية خاطفة وهذا لن يسعفنا للتحدث عن الفن بحيث إذا كان كل فن يشتغل على العنصر الجمالي فكل تجربة جمالية لاتعطي بالضرورة شكلًا فنيا ... إنه شيء جمالي وليس فني .

### س - كيف يمكننا أن نقيم هذه الجمالية التي تغمر بعض الأشكال الفنية ذات المنبع التكنولوجي الحديث ؟

ج - إنه سؤال شاسع وبداية علينا أن نتساءل عن آلية طبيعة وعن أي نظام يقوم كياننا الحسي . أو بتعبير آخر عن أي مستقبل حسي الذي ينبع من هذا الاقتصاد المادي ، الاجتماعي ، الرمزي والشكلي الذي يمكن أن اسميه اقتصاد إعلامي أو اقتصاد رقمي بواسطة آلياته الأصلية ( آلات ، لغة ، شبكات ، دعائم ، مترابطات ... إلخ ) الشيء الذي يحيينا من جديد إلى التساؤل حول التقوّيّفافية الإعلاميّة التي لا تهم فقط بنظام الصور المرئية وإنما أيضاً بالنص الذي تمكّنه بطريقتها الخاصة . وأتمنى أن نعرف في المستقبل الكثير من المرجعيات التصورية لهذه الفكرتين الفلسفيين الكبيرين لجيل دولوزوميشيل فوكو ... إنني ممتن لهم خصوصاً لدولوز الذي ورطني منذ 1985 في مجال الصورة الرقمية ؛ وليس هناك أدنى شك في أن الإعلاميات كثقافة وفلسفة غانية لن تهدف مباشرة إلى ما هو حسي في الجسد ، بمعنى آخر إن مسألة الإفتراضي قد تطرح بطريقة أكثر إثارة من خلال هذا الإنزياح وبالتالي فالكل يرتبط بالمعنى من السيميوطيقي إلى التقوّيّفافي . ونلاحظ هذه التغرة الحاصلة في التعميم الاجتماعي لأنّ العاب

الفيديو ووسائل الاتصال بدون شك هذا الانزلاق المستديم في التجربة الشخصية وفي نظام التصورات وفي الخوف مما هو خارج ذواتنا ، وكل هذا طبعاً مشروط بشكل عميق بأسئلة باطنية وليس بأسئلة سطحية والكل يعود إلى نظام الترجمة والتحول البنيوي إذ أن الثقافة الإعلامياتية توثر التبادل والتنقل وتغيير العناصر الحسية وبالتالي الثقافية وذلك باستغلالها لعنصر اللغة الدماغي والرقمي بمعنى آخر فالمقروءة تزعزع مجموع الأنماط المورفولوجية والسينمائية ، يصير المرئي مباشرة وبطريقة عضوية مقروءاً حيث تتحقق المسارات والتحولات اللاحائية التي كان السجل القديم بصفته التقليدية الأصلية قد فرض على الصورة تجدراً وجموداً جيولوجي وبالنالي أنطولوجيا قائمة على الصrama (أنتراميلا) أنظر مثلاً لهذا اللعب الجمالي الخاص الذي تمارسه الصورة الفوتografية على موضوعها).

لقد دخلنا في عوالم إستعارية : إن الصورة ليست إلا نتاجاً نهائياً لدورة تبادل كمي للمعلومات المتداولة بواسطة مترابطات محددة تبدو أماناً على الشاشة وهي لا تحمل سوى كم هائل من المعطيات .. وهذا يقودنا إلى التساؤل هل هذا الإنتاج الجمالي كافٍ كي يحسب فناً قائمًا بذاته ؟ ونؤكد مرة أخرى أن كل فن يتغذى مما هو جمالي (أي مادته الحس) لكنه يحقق جماليته وليس فنيته . إنه ناتج عن تحضيرات ثقافية مختلفة من (الاستيسيريا) التي لم تشق طريقها الفني بعد .

إن التواصل يتغذى مما هو جمالي وهو لا ينتمي لما هو فني بكل ما في هذا المفهوم من معنى لأن العنصر الجمالي يتغير مراراً مختلفاً وأهدافاً أخرى ... قد يكون مهندسو التواصل أكثر اجتذاباً وأكثر ذكاءً ولهم تصورهم الخاص للفن الذي يعني في رأيهما سوى إبداعات الفنانين بالرغم من كون كلمة (فن) هي نفسها قد تثير الكثير من الغموض . ويمكن في هذا السياق أن نشير مسألة المؤشرات الفنية إذ إنه علينا أن نفك في الاختلاف الحقيقي بين ما هو فني وما تتجزء اليه اليوم الآلات من إبداعات مذهلة ورائعة مشوبة بكثير من الإلتباس ... لامراء في أن مؤثراً فنياً جميلاً وقوياً يحرك مشاعرنا وأحساسينا في كل الإتجاهات غير أنه لا يُعد بالرغم من ذلك عملاً فنياً .. إن الشكل الفني قد يخلق فينا تأثيراً سرياً وقدراً قليلاً من الإنفعال .. والأمر لا يتعلق بمسألة الكم بقدر ما يتعلق بمسألة الكيف ، وإلى أي حد يكون الشكل قادرًا على أن يذهب بنا ويمثل في أعماقنا ويحدد من حودنا الطبيعية الناتجة عن كل معايير وقواعد توجهاً جماعيًّا إلى درجة إنحباسنا في طبيعتنا الراكرة والتي باتت لا تقبل بالتغيير .

يترك فينا الشكل الفني عناصر من التدمير واللاستقرار ويفرض على الكاتب (الوازن) وليس أي كاتب قوة الإنفتاح والتعدد الذي لا يتحقق إلا من خلال جهد شاق وطويل في النفس وفي العالم .. كما لا يتحقق هذا في كل الأحوال وبكل الوسائل فاليوم قد اعتدنا أن ننجز شكلًا ما من خلال قدرته على التأثير في مشاعرنا . إن (بافلوف) يعتبر هو المفكر المرجعي الأساسي لهذه القدرة الجمالية الصادمة بأي ثمن وبسرعة مذهلة ، بنفس السرعة التي تميز البحث في الفن السينمائي ... كما يمكننا أن نلاحظ أن الصور قد أصبحت يوماً بعد يوم أكثر تقنية من دون أن تتحقق فنية جديدة وغير مسبوقة ! فماذا تثير هذه الصور بدعوى قدرتها على رجّ أحاسيسنا بنفس طريقة البحث التي قادت نفس الصورة عند فانغ غوغ أو هيتشكوك بكل تعقيباتها وثرائها !؟

وكيف حق غوغ وهيشوك وبواسطة هذه الصور باعتبارها آليات فنية قطاع في تاريخ الصورة ؟ وكيف تمكنت هذه الصور من تحويل مسار التاريخ بدل الحفاظ عليه وعلى ثوابته التي لا تقبل بالتغيير ؟ أجل هناك صور من عيار (الترميناتور) و (جوراسيك بارك) وهي الصور التي لا يمكن أن ننساها ، لكن لنتساءل هل هذه الصور كافية كي نتحدث عن فن سينماً جديدة ؟ وأجد نفسي دائمًا في نفس التصور كلما شاهدت هذا الركام من الأفلام التي تستعمل قسراً وتكتفاً بهذا الصنف من الصور التي لا تعمل إلا على إعادة بعض المقاطع الموسيقية التي تم استنفادها من قبل آلاف المرات ... وعلينا الانتسى أن مسألة إبداع جميل وفي لصورة جديدة سيظل دائمًا مسألة عمل مسار شاق وطويل ...

س - لكن هناك الكثير من الصور التي تم إنتاجها بواسطة آليات تكنولوجيا حديثة والتي تستحق أن تعد إنجازات إبداعية فنية عظيمة ؟

ج - بداية دعني أقول أني أجد هذا العمل الذي حققه العلماء في مجال الصورة منافي ومنافق تماماً

لما يسميه البعض اعتباطاً عملاً فنياً . فلا علاقة لهذا بالفن ، لكن ما هو جديد هو كون العلماء منهمكون على تفسير المفاهيم والرؤى والخطابات ومنطق العلوم والرياضيات وهذه المجالات كلها في حاجة اليوم إلى مقاربٍ جديدة . إنَّ الخصم القديم للصورة وللمفهوم قد بدأ يأفل ، بل قد صار جسد ما وصفه قبل عشرات السنين الفيلسوف (رودولف أرنheim) بـ (فكِّ المرئي) . لنفترض مثلاً في الأبحاث التي أُنجزت في الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا حول الحاسوب المتفوق (Supercalculateur) هذا الحاسوب ذي الهندسة المتطرفة والمتوالية المسمّاة (الرابط النّيتي الآلي) في مجالات كالرياضيات والبيولوجيا الذرية والفيزياء والفيزياء الفضائية ... فبفضل (البصرية) قد تمكنت من تجسيد النظريات الأكثر تجريداً والأكثر صعوبة ، وتمكنت أيضاً من خلق نوع من التجريبية البصرية والإفتراضية لعدة ظواهر ميكروفيزيائية : إنها مرحلة ما يمكن أن نسميه أمبريقية الصورة التي قلبَت الإبستيمولوجيا والمنهجية العلمية الثابتة . إنَّ مواضيع الرياضيات أصبحت اليوم حقيقة واقعية ومصدراً للإثارة والتجربة . والنظريات وكل ما هو ذهنٍ يبصمان نظام السرد المعقد .

وهاهي الرياضيات تمدنا بمخايل ومفاهيم تجد شعريتها وتحقق ميثاقاً جديداً بين المرئي والمدرك وبين الفكر والحس .

لأحد يشك في أنَّ تطورات فنية جديدة قد تحققت بواسطة الآليات الفنية ؛ لكنَّ ما زال هناك الكثير مما يتوجب على المهتمين فعله . علينا أن ندرك أنَّ الأشخاص الذين يستغلون على اللوحات الخطية والكاليفرافية وعلى برمجيات الأبعاد الثانية 2D أو الأبعاد الثلاثية 3D أو على أي شكل إعلاميٍّ آخر عليهم إذن أن ينتظروا أن يحصل تطورٌ مفترض لحل بعض المشاكل الإبداعية نيابة عنهم ؛ أو لينتظرون وهم قابعون في أماكنهم كي تأتي المتاحف الإيقونوغرافية إليهم لزيارتِهم !

وأريد فقط أن أذكر بأنه كيَّفما كانت سمات هذه المرحلة وكيفما كان مستوى التقدم الآلي لابد أن يفعل الإنسان شيئاً ما حتى لا تقوده نزعاته الغريزية والطبيعية ... هكذا فإنَّ الصورة والعلامات الجديدة باعتبارها مطلباً وضرورة إجتماعية تعبّر عن حاجة لأجل توافق بين الثقافات الصناعية المختلفة مع العلاقات الجديدة بالعالم ومع الزمكان . إنَّ الأولوية هنا للملاءمة والتكييف قبل أن تكون لإبداع الذي على العكس من هذا يخل بالتوازنات ويعيق الإنداخ والتكييف ؛ وأما على المستوى الإجتماعي فما يسود هونوع من الكليشيهات ، فكم من الاختراعات التقنية الرائعة قد زلزلت وصدمت الواقع القديم . وقبل هذا فقد كان خوف الفنان (سيزان) في محله من أن تتسرب هذه الكليشيهات في ( جذام ) الفن ، ولهذا فهو لم ينجزو على مدى عدة سنوات سوى لوحة واحدة وفي موضوع واحد هو ( جبل سانت فيكتوار ) . إنه من أقسى الدروس اليوم بالنسبة لتقينينا المتهورين والمترعين كي يجعلوا من الفن – من دون أن يعوا خطورة ما يقدمون عليه – أن يجعلوا منه مجرد مهنة !!!

إنه عمل خارق ومتفرد أن ننجذب الصورة التي تحقق تميزها المرئي ، ومن هنا نعي أي مركب نختاره عندما نقرر أن نختار طريقة الإبداع . إنها مسألة نبل وأخلاق ... وبتعبير أدق إنها مواجهة ضد كل ما يرمي إلى الاستسهال ... لأنَّ الأشياء السهلة هي ما يهدد باسم سهولتها مؤسسة الإبداع سواء كانت فنية أو علمية أو فلسفية .

## س – ما الذي يميز المتخيل الرقمي عن المتخيل الصوري ؟

ج – لنأخذ طرف اللوحة في طرف الصورة الرقمية في الطرف الآخر: نحن بصدق وجهان مختلفان جذرياً وليس بينهما قياسات مشتركة بالرغم من كونهما يبدوان قابلان للمقارنة أو بالإمكان تحقيق تبادل في تجاربهمَا . ففي الفن التشكيلي ، والفوتوغرافي ، والسينما والفيديو ما يهمنا هو الآخر... إنه يتحقق عن طريق احتكاك جسد بجسد .. جسد الإنسان بالعالم وجسد الإنسان بالمادة .

في الفن التشكيلي بكل إتجاهاته بما فيها الإتجاه التجريدي كما هو الشأن عند (ماكيفيتش) فنحن نجد أنفسنا إزاء نظام جيولوجي أرضي : إنني أرغب في رسم قواعد وأسس جيولوجية للعالم يقول الفنان التشكيلي العالمي (سيزان) .

الرقمي يقصي الصورة من عالم الأثر وال بصمات والإنتطاعات ، لقد انتهت سلطة الأشياء (التي يرى

بنيامين والتر) أن أول رجة لها وقعت على مستوى الصورة الفوتوغرافية ؛ وهذا ليس صحيحا إلا في حدود بقاء الصورة الفوتوغرافية بمثابة ذلك الفخ البصري الآسر لانطباعات الناس تحت تأثير الأضواء الذي يجعل منها - الصورة - إبداعاً أنطولوجيا بصرية . فهواسطة الرقمي نمر عبر طريقة لتوصيف الأجسام والأشياء على سند آخر إلى ترجمة الأجسام إلى مفاهيم لغوية : إن المنطق يأخذ وجهاً آخر بصفة شاملة ( تركيب الصورة ) أو بصفة مضمرة ( معالجة الصورة ) إلى قالب بصري أو تشكيلي للأجسام . هذه الصورة الرقمية تحقق كل شيء عدا براعتها ؛ الصورة الرقمية التي تظهر على شاشة الكمبيوتر لا علاقة لها مع أيّة نقطة بصرية دقيقة أو ذرة كيميائية . إنها كائن منطقى .. وعلينا أن نرى في إنخراطنا في هذا الإختيار الاصوري لمورفلوجية تحريم في نفس الوقت كلا من المرجع والضوء والسدن عن أيّة سلطة أيقونغرافية . حقاً إن المتنافي سيستمر في روؤية الصورة كما كانت من قبل ، فما يجعله هو أن هذه الصورة وما هي عليه في شكلها النهائي قد أنجزت لأن المترابطات قد أسهمت في تشكيل قدرها البصري / المرئي ؛ وهذا الإقصاء للصورة يعيد تشكيل كل اقتصادها من مرحلة الإنتاج إلى التوزيع ( التواصل ) ، إلى تخزينها ( الذاكرة ) واستعمالاتها . أنسنا هنا نحن بصدق إستنساخ فتي !؟ إن فن الفوتوغرافيا والسينما قد ساهمما في إزاحة النظام الأيقوني السابق .. لقد خلقا وضعيات مرئية واستعمالات غير مسبوقة . ومن دون شك سيتحقق نفس الهدف مع التأليف الرقمي ولهذا فقد تحدث سابقاً عن كارثة قادمة في مجال المرئي بسبب إدماج كل ما هو إعلامي في الثقافة البصرية بالصورة . إن المرئي ينظم تفريعات في نظام المرئي باقحاته في ما هو منطقى ورياضى .

إننا نغير النظام بتغييرنا للخاصية . ما مصير ثقافة ما إذا لم يكن الأثر هو المؤسس لمعناها ؟ وما مصير ذاكرة ما عندما تتجاوز التحديد من خلال عمليات منطقية ومن خلال لوجيستيك ما ؟ ودعونا نذكر أن الأبجدية في زمنها قد كانت تحولاً من هذا المستوى باختيارها طريق التشفير وانطلاقها مما هو منطقى . ولقد إقتبس منها الآداب الجسد والمعنى وحرية التفكير أيضاً في عمق وتألق اقتصاد رمزي يتضمن مهمة شاقة تتمثل في تساوي وتكافؤ العلامة بالمعنى .

لقد عملت الرقمية على الرفع من الفعل الشيطاني إلى أقصى قوّة . إن آخر نمط قديم للعلامات هو أن الصورة صارت بدورها وجهاً متراكماً باستمرار . وما يذكي إحباط رجال الدين هو نشوة تجار الأوهام وأهداف الفنانين . وسنجد بشكل من الأشكال عن طريق الرقمية النقاش القديم الأساسى الذى خلق المواجهة في حاضرة أثينا خصوصاً حول مسألة العلامات ، الموقف الميتافيزيقي المؤازر من طرف أفلاطون والسوسطائيين : الضبط الأنطولوجي أو الذاتي ؟ إن ما نقوله لنا الرقمية في وبواسطة الصورة هو أن المعنى قد وجد فقط من أجل إنتاجه وتأييله وأنه لم يكن ولن يكون مصدر إيحاء .. وهذه الحرية الواسعة في إنتاج العلامات قد تسببت في ترهل المعنى . تطرح مسألة العلامة سؤالاً هاماً حول توجه عام تصنّع ساد النّظام كله . أن تكون هناك دائماً طبيعة وأشياء ووعياً خارج ذاتنا فهذا أمر لامراء فيه ويجب التذكير هنا أن كل المهووسين بالعالم الإفتراضي يذهبون في رأيهم إلى أن الصورة أو العلامة الإعلامياتية سوف تتحل مكانة هامة ولكن علينا أن نرى أن التوازنات تختل في علاقتنا بالعالم بمجرد ما تفقد هذه التوازنات ضبطها عبر الإستمرارية والحدة والصلابة وبتعبير آخر بواسطة سلطة الأشياء . إن الثنائي ( عقل / معلومة ) الذي أشار إليه دولوز والذى سوف يسيطر مستقبلاً على الإنسانية وسوف يؤدي بها إلى الاندثار والضياع وإلى نقل نظام واقعي يجعل من علاقة الجسم بالجسد علاقة حاسمة بالرغم من كون هذه العلاقة ( جسد بجسد ) قد تم إستغلالها اعلامياً من خلال العلاقات الرمزية للغة . وفي إطار هذه القضية فالطبيعة في حاجة إلى إستعادة دورها المرجعي التأسيسي بله دورها الإيحائي مثثماً هو الشأن عند الحيوانات المتوجهة التي تستمد وحشيتها من الفضاء الذي تعيش فيه ؛ إن الأساسي في الثقافة يوجد خارجها في الفضاء الحضري وأحلام الحيوانات ، في الفضاءات الطبيعية التي أصبحت أكثر فأكثر محدودية ... إن هذه المسألة كانت قد بدأت قبل الثورة الرقمية أي منذ الهزات الصناعية والحضارية الأولى .

س - صحيح ، لكن لا يسير المتخيل الرقمي نحو السيطرة خصوصاً على المشهد الواقعي ثم لا يسهم في خلق ثقافة بصرية جديدة ؟

ج — من بين النقط ، أو النقطة الإستراتيجية في هذا الوضع الثقافي الجديد تكمن في هذا الفصل التطبيقي الذي يحدد كل هذه الإمكانيات ، حتى لانقول هذه الرغبة الراهنة . إن تحويل كل معنى إلى كم معلوماتي ، إلى مفروقية ، أوتوماتيكية ، هو الشغل الشاغل لفكرة منطقية وأوتوماتيكية يتطلب وسيط كتابة أو فكر أو غائية أو حتى جنساً جديداً . والأسئلة والإشكالات عديدة في هذا الصدد ... يمكننا أن نتسائل عما يؤسس لمعنوية رغبة ما كي تتحقق بعده ثقافة حقيقة ؟ وبأي ثمن يمكن أن تتحقق هذه العملية بشكل إيجابي ؟ وما هي حدودها ؟ ويمكن أن نتساءل أيضاً على المستوى الإبستيمولوجي كيف تختار وسائلها السياسية : وهل يمكننا أن نخلق من كل شيء موديلاً ؟ ثم كم سنجنى منه من الأرباح ؟ وماذا سنخسر منه ؟ وكيف ستتمكن هذه الوساطة العملية للموديل من توجيهنا نحو تجميل أو تغيير التجربة للمفهوم ، ولما نسميه ثقافة واقعية ؟ هناك نقط أساسية وهامة تجب الإشارة إليها : كيف يمكن لهذا الاقتصاد المعلوماتي أن يمكننا من أن نتخيل مسارات ومعابر متفردة بين العالمين الإدراكي والعالم المرنى . إن التقليد الكلاسيكي قد طرح المسألة باعتبارها تطابقاً وتقابلاً معموساً ... وكلما كثرت المفاهيم كلما قلت الصور والعكس صحيح . العلاقة (فن / علم) تبدو دائماً كصراع بين عالمين متناقضين : خطاباتية من جهة وأيقوناتية من جهة ثانية ؛ ومع غاستون باشلار الذي أكد بكل قوته على تناقض محاور الشعرو محاور العلوم والحال هو كيف يمكن للرقمية أن يخلط بمفرداتها الأوراق بقتراحها نوعاً من الشعرية البصرية مرفوقة بـ(براكسيس) أي تطبيق عملي خطابي متخفى في الوجه الآخر للصورة .

فللخيالية أو سحر الفكر المتراoط الذي لا يؤمن سوى بالكم المتوازن تحويله إلى شكل تام يتوجه أساساً إلى العين والأذن واللمس ...

ونجد هنا كما سبق أن أشرت إليه من قبل أن القوة الغربية للمقاربة المعلوماتية التي من خلالها يمدنا كل من المرنى والنصي والسمعي والحسي بلعب إستعاري بالمعطيات يتبدى في جميع سجلات التعبير المختلفة ويأخذ شكلاً ما بواسطة عبارة بدل أخذ شكلًا طبيعياً أصيلاً يتوجه على المستوى الأنطولوجي كي يتمظهر على هيئة بصرية أو سمعية أو نصية الثابتة ...

إن التناقض الصارخ هو أن الرقمية تجد معناها القديم في التنازليق ؛ فالكل يتتشابه لأن ليس هناك أشياء قابلة للتتشابه ولأن في عمقها تختلف الأشياء ، إن العالم الحسي هو فعل خلق يستمد مصدره من مسافة عن الخالق إذ علاقتها بالمبادأ تتمثل في خالق الصدى وليس من خالق الإستمرارية . إنه نوع من الروايات ذات الأشكال المتسلسلة التي تفرض لعبة المراسلات لانهائية ... ما يجعلنا نقول بطريقة أوضح أن الرقمية عندما تتلاعب بالصور وبالمرنئ تكون أقرب إلى الموديل الموسيقي منه إلى الموديل الأيقونوغرافي ؛ وهذا يدفع بكتابنا الشباب على الخصوص إلى طرح السؤال الذي لم يعتلهوه ، وأسمحوا لي هنا أن ألفت نظركم إلى ذلك العمل الرائع لـ(أليغزيف) مبدع تقنية شاشة الدبابيس والتي اختر لها بطلب من المكتب الوطني للفيلم بكندا وهو العمل الذي أرفقه بلوحة أبدعها ألفريد براندل ليعطينا قصيدة رائعة بصرية وسمعية بحيث تستفهم جماليتها من أقصى عملية تصغيرها وإلى لعبة المراسلات التي تخلقها بين شكل بصري صغير ومتحرك وبين خط ميلوديا موسيقية أصيلة جداً إلى درجة يجعلنا لا ندرى هل المرنئ هو الذي يتضاد ( يحدث صوتاً ) أو الموسيقي هو الذي يتمرأى . وأمام هذا الشكل الصغيركم من الصور ذات الأبعاد الثلاثية D 3 السوفستيكية جداً تبدو أكثر وزناً وأهمية ، ممهورة بالواقعية وبعد الثالثة كأنما هي متلبسة بهالة مصنوعة ومتكلفة .

## س — ماذا يمكن أن نقول عن الإنسجام الجديد بين الفن والعلوم ؟

ج — لا يبدو هذا الكلام عن الإنسجام ذو أهمية إلا إذا تجاوزنا فكرة تعارض عناصره (فن / علوم) ووأقرنا تصالحهما معاً .

إنها مسألة إبستيمولوج تثير مشكلة الإبستيم الذي يقدر التوزيع على سبيل المثل التراتبية بين المرنئ والمنطوق ، بين الحسي والذكي الواضح ، بين الصورة والمفهوم ؛ ولقد تعرضت لهذا الموضوع سابقاً

، كل ما يتعلق بالمنهجية العلمية التي تطور العلاقات الجديدة بين الصورة والنظرية . لنفتر في الرياضيات أو النظريات الأكثر تعقيدا ، يجب أن نتعاد على التفكير في المفهوم بكلمات سينوغرافية وفي نومينولوجية بصرية . طبعا هناك دائما شيئاً ما متفاوت في الحضور للصورة في العلوم... لكنها لاتتدخل بصفة رسمية إلا في الامثل أو باسم تشخيص خارجي وبدون أن تربطها بقدرة إبداعية حقيقة على مستوى المعرفة والفهم الرافي جدا ؛ وعلينا أن نؤكد أن العلوم هي الصورة وأن الفنون يخلقها المفهوم إن هذا التأكيد الأخير يتحمل عبء الفاعل الرقمي من الناحية التطبيقية والنظرية وبين من خلال البرهان الحسي وهكذا سنتحدث عن إمبريقية صورية وتوافقية حسية ؛ الشيء الذي يعني طريقة لترميم فكرة فنية تامة من جهة وجمالية معرفية من جهة ثانية .

### س - ما هو الرابط الذي يمكن أن تقيمه الصورة والواقع بينها وبين الأشياء ؟

ج - إن ماتثيره هنا هو العلاقة الجديدة التي تضعها الصورة مع الإنتاج الصناعي وعلاقتها مع الاقتصاد المادي . هنا نجد أنفسنا أمام أكبر ابتدال كبير، الفعل الصناعي بدون روح الذي يدمج عملية الصورة التي تحدث عنها قبل قليل .

إنها بطريقة أخرى ما تتحدث لنا عنها العالم الإفتراضية الرائعة التي تعيد بناء سمعنا والتي تحدد القررة على الحركة في الأشياء وفي العالم . ففي الهندسة مثلاً فالفكرة التي يجب أن تشغeln هي زيارة البنية قبل إنشائها وهنا بمجرد ظهور التطبيق الهندسي بما هو تطبيق مرتبط عضوي بالوسيل العلني للمشروع ومن هنا نقول أن التكنولوجيا الحديثة لم تخترع بكل تأكيد إفتراضيتها لنفسها بل إنها تعطيها بعدا آخر ونوعا من النجاعة . لقد كان الإن شغال الذهني الهام عند ليوناردو دافينتشي يجد إكماله في التمرين الآوتوماتيكي واللوغاريتمي في ما هو إفتراضي : وسنجد أسلمة النموذج والكتابة والمقرؤية التي رأينا إلى أي حد أنها تقعد للتطبيق العملي المعلومي للمرئي .

إن الإفتراضي الإعلامي هو طريقة لتحسين موضوع الفكر وذلك بتراكبه يستمر في افتتاحه واقتماله . في ماذا تختلف هذه الفكرة في العمق عن كل التطبيقات العملية الإفتراضية السابقة ؟

التطبيقات العملية مرتبطة بـ (الشكل / الآخر) أي مرتبطة بسلبية السند وتحول دون أن تتمكن الصورة من تطوير كل طاقاتها . إن مجسماً أو رسمـاً هندسياً ما يمارس إفتراضيته بطريقة مخالفة لكن بكثير من الصعوبات لأن هذه الطريقة تبقى حبيسة سيطرة الرؤية الإنسانية وهذه المركزية الإفتراضية التي تقود إلى كل البناء المشهد الإفتراضي .

يفتح الحاسوب المرئي على طاقات وقوى أخرى ، هي عبارة عن سجلات بصرية أخرى أي على مناولات أخرى جديدة للصورة من دون وجهة نظر وبدون تمثالية تراتبية ومن دون حدود ذاتية ؛ إنه يجعل بصرية الأشياء والمشاهد مفتوحة أكثر في نفس وقت استعمالاتها ومناولاتها المراقبة . وبنفس الحركة تخلق علاقات أخرى مع المواضيع المألوفة للتجربة بمدتها بإمكانية للتجاوز نحو مواضيع أخرى وظواهر أخرى لا يمكن تخيلها . وهنا يتمزج الحلم بالمشروع ويتبادلان عواملهما . بماذا يمكن للإشهار أن يرتفع من قدراته على التأثير الحسي والصناعة من قدراتها الإستثمارية والتجريبية . هنا تطرح المسألة الفنية بكل وضوح إلا إذا لم تعرف كيف تستثمر هذه المناولات السوفيسكية للحلم الجماعي لأي مجتمع .

### س - يبدو أنه من اللازم وضع حدودين بين ما ينتمي للنشاطات الفنية وما ينتمي إلى حقول أخرى من النشاط الإنساني التي تستعمل نفس الآليات وتنتج صوراً موجهة إلى بعده ما ، لماذا ؟

ج - إن المنهجية الفنية تستغل على روح الشكل وليس على الكم مباشرة . وإشكاليتها تتجل في الإستعارية .. وفي مصيرها الصوري الذي يزعزع وضعها في عمق شيء آخر . إن الجانب الكاريكي للفن هو الذي يعمل على إفشال كل محاولة لتطويق الصورة ، وأن تقييم بشكل نهائي في مأمن وراحة نظام الأشياء التطبيقية .. هنا تبدو القرابة الجوهرية بين أهل الفن وأهل العلم وأهل

الفلسفة أيضا ، لأنهم يشكلون الأشكال مرتهنون للابداع .. انهم يخلقون الحركة ويسافرون من دون توقف أو إرهاق ... يبدعون وينتجون المفاهيم والأشكال رغم أن ما يبدعونه في بعض الأحيان دقيق ، ومجهري ( ميكروسكوبي ) ؛ وب مجرد ما تتبدى فكرة ما ، تفقد قوتها وطاقتها النشيطة والإبداعية والسرية .

إن الباحث قد أصبح مثل التاجر يعرض ويشهد دفاعه وصوره المعرفية لكي يدافع عن منصبه وسلطته وهذا ما يحصل كلما توقفنا عن البحث أو الإبداع .

### س - هل هذا التحول القسري يهدد أيضا مجال الصناعة ؟

ج - إنك على حق أن تسألني عن هذه الأشياء إذ لا يجب باسم الفن والفكر الإبداعي أن نهين ونرفض العالم الذي تأسس فيه أشياء أكثر مادية وتفاهة .. إن هذه الأشياء ما تزال بنفس الإبداعية القديمة والرائعة . فالعالم الصناعي ليس عالما سلبيا ، إنه عالم له ثرواته وذكاؤه وإبداعيته وكل هذه الأشياء تنبع بمهارة علاقتها بالفنون والعلوم والإنتاج المفاهيمي للفلسفة .. والغايات التي تعطي معنى لهذا العالم علينا أن نختبرها جيدا ، مادا يريد العالم الصناعي اليوم ؟ ما هو التوجه الذي تروم به قواه الحية والمستديمة ؟ إننا لا ننكر قدرته الخارقة على خلق دينامية قد جعلت منه عالما عصريا وحداثيا ؛ لكن هذه الدينامية لم تأت إلا بحدود جعلت هذه الحركة في خط المسار بقواعدها الأساسية . وعندما نخلق أنواعاً جديدة ونطلقها على المستوى العالمي فهو يعتبر عملا ثوريا ، إنه يخلق موضوعاً لا ينحصر على مستوى التجدد ولكن على المستوى التطبيقي علاقات اجتماعية ، ويسارع إلى المستوى الممكاني حيث ستلعب الرغبات والأحلام بصورة لاظهارها ، فهو يسيطر على التدفق ويعطيهما شكلاً وجسداً . وهنا كما يبدي تأسيس عقديّة اختراع هذا الموضوع بكلمة واحدة إن الفكرة الراهنة للطرق السيارة ( الأوتوروات ) تمدد فكرة المكان/الزمان الحديثة .. إنها تجسد لفكرة بول فاليري : ( الحضور في عدة أمكانة وفي وقت واحد ) . وهذا يعني أن الصناعة تناصر مع إقتصاد ميركانتلي ( تجاري ) يسيطر على كل إختراعاته وكل سيولته التي تسقي الجسم الاجتماعي وتعيد تشكيله على مقاس السوق مثل البضاعة وهذا طبعاً نلمح إلى شيء آخر أقل نبلًا .

### س - هذا التحول في الإبستيمولوجية هو العنصر المشترك للعديد من السلوكيات ؟ مثلاً أليست هي نفس التجربة الإبستيمولوجية التي اقتسمها التكعيبيون والفيزيائيون في بداية القرن ؟

ج - إن هذا السؤال يحيلني على نص لـ ( كادانسكي ) ، ففي كتابه ( نظرة إلى الماضي ) يثير الأحداث الكبيرة التي أسست للتجريد الذي يعتبر كادانسكي من آياته الروحية . وتجزئي الذرة كان من بين هذه الأحداث وأيضاً اكتشاف أعمال الفنان التشكيلي ( مونتي ) وموسيقي ( ريشارد فاجنر ) . لقد قال كادانسكي إن هذه الميكروفيزيائية قد أوجت له بنسبية قانون سقوط الأجسام . تفكيك الذرة يعتبر مثل تفكيك العالم ككل فالأسوار العالية قد تهافت بسرعة .. إنني لن أدهش إذا ما لاحظت حبراً هاوياً من الفضاء وبعد فترة صار لامرأة : يقول كادانسكي .. صحيح أن الميكروفيزيائية ، بأجسامها الجديدة وزمكانها تطرح على الفكر الإنساني نوعاً من الكارثة العامة للقياسات الأكثر استقراراً ؛ نفس الشيء عند ( سيزان ) الذي تحدثنا عنه من قبل ، هل يمكن أن نقرأ العلامات الأولى لهذا المنعطف العالمي للمرئي الذي سيقود الفن التشكيلي إلى الحدود الثقافية القصوى . فعلاً أود أن أرى في هذه الشهادة يقول ( إشتاين ) : الفن أكثر حساسية من مقياس الزلازل .

هناك العديد من الأعراض المرضية للحداثة الصناعية الجديدة التي وصلت إلى الإقصاء الجماعي ، إنه نهاية الجيولوجيا والديمومة والعمق التقليدي الذي إلى حدود الآن قد تمكن من تنظيم علاقة أرضية متقدمة . إن نهاية القرن التاسع عشر مكنتنا من تعميم للعلامات وكذلك تخرّل الأشكال والمواد . وفكرة النسبية تهيمن على الفكر العلمي والتطبيق الشكلي وخصوصاً التطبيق الفني والفلسفي ( نيتشه )

نمونجا ؛ وهذا يعني أننا قد نخطئ إذا ما اقتصرت رؤيتنا على النظر إلى هذه الأحداث على أنها مجرد نتائج أو مجرد أعراض خالصة لروح الزمن .

س - هل يمكن أن نعرف العنصر الجمالي الذي يتبدى من خلال التطبيق الفني والدور الجديد الذي بدأت تأخذ الصورة في ميدان العلوم ؟

ج - إن الناظرية الإفتراضية والمليتميديا هي كلمات وشعارات ساذجة وفكرتها واضحة من الصنف التصوري الذي سيوحي لنا بالتوقف كي نفكربطريقة عميقه فيما يجري . ولنأخذ مثلا ( الصور الجديدة ) المستوحة من الآليات والوسائل الإعلامياتية ؛ إن هذه الصور أقرب من الناحية الموضوعية لما سماه دولوز والصورة/الزمن - الصورة/الحركة رغم أن التقنية لا تكفي لتأسيسها على نفس المنوال . ونفس الشيء بالنسبة للصوت الذي استمر منذ زمن بعيد في ثورته المعلومانية إنه يسهم في تركيز قدرة فائقة ( لخلق الصورة ) وهذه الأخيرة تعمل دائمًا على إنقاذ أو مساندة الصورة الضعيفة وهذا يقودنا إلى التساؤل إلى أي حد أن العالم السمعي البصري يقترح أوجه جديدة صوتية ومرئية ، وآلات أخرى بدون معايير مشتركة مع المعايير المستمدة من جسد/جسد) ومن النفس الأرضي للجسد ولكن بمعنى آخر مختلف عن المعنى الذي أدمجنا فيه المؤثرات التي تنتهي بكونها أعمال طبيعية . وتتجذر الإشارة إلى أن لشيء يعوض شيئا آخر و بمقدورنا من دون شك أن يمضي لفترة طويلة في اللعب على الحاسوب ) الناظرية .

لقد إندر الفن المسرحي إلى الأزمة بسبب ظهور الصورة السينمائية ورغم هذا لم ينفرض بصفة نهائية ؛ كما أن الصورة لم تلغى فن الرسم والفن التشكيلي إلا أن كل هذه المجالات قد غيرت مواقعها أو تم تعويضها بواسطة تعميم الآليات الجديدة وهذا يعني الكثير من التحولات التي سوف ننتظرها من هذا الاقتصاد والأسكل والعلامات الكامنة في فكرة سلطة ( المادة ) وأن نتحدث عن الصورة فهذا قد بات شيئا صعبا وغامضا .