



# مفهوم المقص في الأدب العربي

الجزء الثاني



دراسات مترجمة

## أنجذبها : عبده مقي

# أزمة مفاهيم السرد الرقمي

عن صحيفة : فريسناؤ

تبعد الفنون الرقمية اليوم بمظاهرتين ، فهي خارج تصنيفات الفن المعاصر من جهة باعتمادها على تقنياتها الخاصة ومن جهة أخرى بظهورها الطبوابي ؛ كما يتم إدراها كعملية إنطلاق وإقلاع بوسائل مادية تتدمج في ما هو سابق للإدراك ويعتبر أيضا مجالاً خاصاً ومصنفاً يسنه الذاتي وأشكال إنتاجه التي تستدعي تواطؤ ما يأتي رائعاً ونشازاً في نفس الوقت .

إن هذه الصورة المتناقضة حيث يؤسس أداء وأصدقاء الفن الرقمي على السواء براهينهم على نفس النيات نقول إن هذه الصورة هي بمثابة مقياس ريختر لثقافتنا كما أنها تلعب دور عرض من الأعراض المرضية لهذه الظاهرة الحديثة . هناك إذن قلق ما .. إننا نتردد في توظيف مفاهيم لهذه الظاهرة ومفاهيم لفقدانها الجديد ، ونختار على أي رجل سوف يرقص وسطاء الشقاقة وفي حال ما إذا رفت جفونهم فعل سيدقرون على الكلام إذ أن المعجم الجمالي لهذه النقطة الفنية الرقمية سوف يرتعش لامحالة من فرط دهشته بالرقمية .

إننا اعتدنا أن نقول فن ؟ عمل فني ؟ مشاهد ؟ جمهور ؟ فما هي الكلمة الملائمة ؟ تبدو إذن هذه اللغة متعددة حيث كل واحد من المهتمين بال المجال الرقمي يحاول أن يستحدث قاموسه كي يلم بالفن الرقمي في تفرده وبعلاقته مع التقاليد ووضعه في السياق التاريخي ، تارة من أجل إلغائه وتارة أخرى من أجل إعطاءه اللازمية قصداً وضعه في إطار زمني وإخراج زمانيته التي قد تعود إلى العصور الغابرة . كل هذا يوضح العدد الهائل من المعاني والمفاهيم المشتركة والجهل بإشكال إنتاجها من جهة ثانية . إن الفن الرقمي ليس شكلًا واحدًا لذا يتوجب علينا أن تكون صارمين في اقتراح ووضع المفاهيم النقدية الملائمة له . يمكن أي فن يمكنه أن يكون معاصرًا في ذاته ؟ ثم إننا لاستعمل هذا المفهوم (فن) كي نتحدث عن إنتاجات محسوسة وملموسة لكن من أجل أن نستند إلى إيديولوجيا تربطه بشيء معاصر في ذاته وفي ذاتنا نحن أيضًا والتي لا علاقة لها بالواقع المعلوماتي الراهن .

هناك مجموعة من الأشياء الجمالية يمكن أن نراها كمؤثر أولى من هذه الكلمات الفيتنيسية للثقافة التي تأتي من ذمن محمد مما هانلا من المصاريق . فهل أضاعنا الطريق !؟ بيدواكل كما لوان الفن الرقمي خشبة مسرح تمكنا من إعادة لعب أدوار التوترات والكلام الهائج وكل أشكال الفن المعاصر... إنها طريق من أجل العودة إلى ماض لم نستطع أن ندفعه .. مضى لم يتوار ، نحن الذين توهمنا أننا قد تجاوزنا هدم الجمالية هناك العديد من المشاريع الخالدة التي تتغير خلق مشاهد خاصة . إن التعارض يمكن بين الفن والتقنية . لماذا نريد teckhn و وبين الفن الجميلة والفنون التطبيقية ، فهل هذا سيثير تعددنا في المعاني أي (بوليسيماء) لمفهوم (التقن) أن نجعل من الفن الرقمي ثورة تسحق كل شيء أمامها أو حدثليس بوعيه أن يغير أي شيء !؟ إن إضطراب وأستقرار في نفس أيضاً هناك الكثير من المهتمين من إكتشافوا أن إنتاج صور في نموذج مضبوط Pop-Art-Standard الآن و مازلت نعيش طفرة الفن الشعبي ليس بنفس الأمر كإنتاجها من أجل شيء مقدس وأن الشيء الوحيد الواجب القيام به هو استثمار الصور الموجودة ، والتقيب في المخزون المتوفر لدينا كي نقدم صوراً ، مبتلة ، ووضعها إلى جانب هيكل مقدس ، سواء قمنا بخلقها أو باجتارها مرات ومرات .

وهناك وجه آخر أكثر وروعة مما سبق ، نسميه مابعد - إعلامي الذي يتطلب الإitan بالمتفرد لنبين أن هذا الأخير مازال في طور النشأة ولم يكتمل بعد .

لكن لتحقيق هذه الغاية علينا أن نرفع أصواتنا ونقرّيان هذا غير ممكن مثل كل الشذرات التي (تشظى) بدورها إلى مala نهاية وأنت لا تستطيع بتاتاً أن نجد المشروع في شكل محدد ، باختصار رواية بوليسية مثلًا حيث التحقيق هو متاهة من المتأهات أيضًا ؛ غياب هذا الصوت يمكن أن يترك فيها آثاراً سوف تكون بدورها مؤقتة مثلًا هو الشأن في (رحلة لامعة) لبير ويف الصادرة سنة 2002 ؛ وفي مواجهة وسائل الإتصال يجب علينا أن نتجنب هذه الهشاشة الطفيف ، المتمثلة في سيناريو توثيق مشروع قادم لامحالة سوف نصل إليه بهذا السبيل المعلوماتي غير أن سياقات أخرى ناشئة وأشياء أخرى وعالم آخر متراكمًا سوف يتمكن من تغيير وجهة كل شيء .

إن المد الذي نعيشه إذا كان فيما قبل مؤقتاً - مثل السينما باعتبارها استعارة تحرك الوعي - فإنه أصبح اليوم فضانياً . ما عمر موقع الكتروني أو أي بنية تفاعلية ؟ يستحيل أن نجيب لأن الزمن رهين بالإجبار بالمشاهد الممثل spec-acteur بينما في السينما فإن الزمن هو نفسه بالنسبة لجميع المشاهدين رغم أن الفترة مختلفة ويمكنا في المقابل أن نصف طوبوغرافيتها . إن هذا التحول في التصنيفات هذا المد الرقمي يوافق تحول في محتواها وهونفسه الذي يصير معلوماتياً باعتماده على ما هو مرجعي ويقوم بالتأثير في بنية وعينا . إن المنتوج الفوتوغرافي سواء أكان جاماً أم متحركاً يعتبر أثراً موضوعياً عائقاناً على ضوء سابق . إنه دال أكثر ويمثل تسجيلاً مؤقتاً . والمعلومات المتواجدة على سند رقمي تعتبر ميتاً - دالة ، ولكن نستثمرها فهي تتطلب معلومات تسمى أيضاً ميتاً - معنى تمكن تفضيיתה في حيزما . إن الوسائل السمعية البصرية قد تستطاعت تطوير البنية المرجعية للعالم المحيط بنا ، لأن هناك القليل من القنوات لعدد هائل من المشاهدين . والعالم المعلوماتي حيث المتنقى هو أيضاً وبشكل فائق مرسل بما أن الآلات المستعملة هي نفسها متوفرة لدى الطرفين معاً - المتنقى والمرسل - إن هذا العالم يضاعف من الصور الدالة بدون الحاجة إلى مرجع ما ؛ بينما تبقى المعلومات مجرد رؤى متنافرة تتصادم فيما بينها ، تتضارب ، تتجاهل بعضها بعضاً ، ولا شيء بمقدوره أن

يكتب تعدادها . وبهذا المد المعلوماتي ، فإن صوت السارد لا يتيه ويضيع في ما هو مختلف فقط بل إنه يتحمل تعديبة حادة ، إن أي صوت يمكنه أن يصير صوتا ثانيا وهذا الأخير هو أيضا يصير صوتا ثالثا وهلنا دوليك . لم يعد الصوت صوت السارد معبرا عن عالم موجود سلفا كما لم تعد له تلك النوستالجيا الالزامية لاستراتيجيات ما بعد - إعلامية ، بل إنه يمثل الشكل الخارجي للعالم. إن هذا الصوت ليس شكلًا إفتراضيا تعرض للفشل ، إنه سيقى شيئاً ممكناً يختلف عن نفسه.

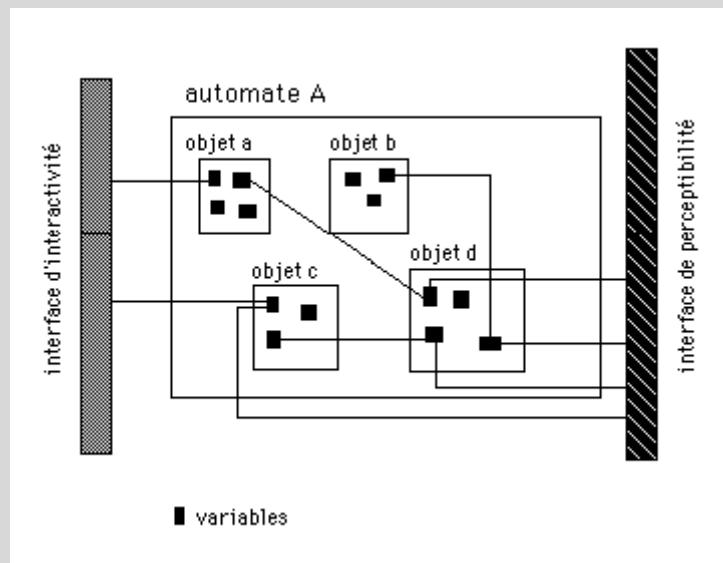
إن الطارئ والمعلوماتي المبني على شكل قاعدة معطيات تنتج عنه أشكال جديدة من السرود التي لا علاقه لها بنموذج السينما . ولم يعد السرد هو الكتابة المؤقتة ، لكنها الكتابة المكانية والمنطقية . لقد بقيت مرحلة ما بعد - إعلامية فيما قبل مهدمة وأن الرقمي هو وسيلة نقل للمعلومات .

وفي الحقيقة إن هذه المعلوماتات التي هي بمثابة ذرات تؤثر بعضها في بعض وتعتمد على خاصية مبنية على نفس العناصر الثانية الزوجية (1،0) وهي بهذا الشكل تكون قابلة للتحول . يمكن لكلمة أن تتحول إلى صورة .. والصورة إلى صوت .. والصوت إلى كلمة إلخ . إن هذا التحول يتسبب في تنقلات فجائية .. إننا نسميه شبكة Reseau .

يستخدم ما بعد - إعلامي تقنيات معطاة ومضبوطة : السينما ، الفيديو ، والصورة إلخ وبعدهم المرجع والكليشيه فإن هذا التحول يسهم في تخليدتها : والسرد يحدثنا عن شيء نعرفه مسبقاً وهو يعمل فقط على إقحام وجهة نظرنا بكل بساطة ...

ومن جانبه فالرغبية لاستعمال تقنيات فحسب بل إنها تقترب تقنيولوجيا ، بمعنى آخر تستعمل خليطاً غريباً بين التقنية واللغة ؛ وبهذا لم تعد التقنيولوجيا معطاة بل إن بنيتها في طريق التشكيل والتحول ... إن البرنامج يقوم بتنويهات وتكرارات وعمليات . ونحن لم نعد نعمل على كليشيهات وفي الحقيقة الأمر إن التقنيولوجيا لم تعد لها وسائل كما يعتقد الجميع ولم تعد هي الوسائل لبعض الغايات ولم تعد تصلح للتعبير على أفكار بل إنها صارت متعددة ، فجائية وغير مرتفقة ، وهناك العديد من العناصر المهمة في قاعدة المعلومات ،

وفي الشبكة العنكبوتية world wide web حيث نجد مجالاً نظاماً ونجد أيضاً برامجاً يبحث عن موارده وغذيته . إن هذا القالب هو الذي يحافظ على العامل المحتمل والفجائي الذي نكتبه اليوم ؛ ومن دون تخطيطنا للأهداف فلن نعرف النتائج الآتية والصمت الذي يردد علينا هو نفسه الذي نتقاسمها الآن .



# أسئلة النقد في مواجهة الإبداع الرقمي

عرض : إدمون كوشو

إن إنزياح مفهوم العمل الفني عن دلالته الأصلية إلى مجموعة من العناصر الرقمية المتباينة واستبدال الوسيط النقي بحدود التواصل التكنولوجية كل هذا قد دفع المهتمين بال المجال الفني إلى ارتياح شكل نقدي جديد يهتم بمجال الإبداع الرقمي . فالتفاعلية قد غيرت من علاقة المتلقي بالأعمال الفنية سواء تعلق الأمر بالفن على شبكة الانترنت أو على ساحة الميلتميديا .

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

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

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

باقتراح بعض الأوجية للسؤال الملح والقلق الآتي : لماذا يتغافل النقد الإبداعي ؟؟ ولرهاقة وشساعة هذا السؤال فإننا سنعتبر هذه الدراسة مقدمة فقط لهذه الإشكالية الراهنة.

### **جمالية الحداثة أو الحياة بزمنين :**

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

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

يقول الناقد (( دورانتي )) عن الإنطباعيين : (( لقد جعلوا من الرسم إكتشافاً حقيقياً لا يمكن أن توجد أسسه وأصوله في مجال آخر )) وفي خضم هذه التيارات المختلفة سيطرت صورة بودلير المتعالية .. السامية ، ومن دون شك أنها الصورة الرمزية للفكر النقدي في القرن التاسع عشر . فالبنسبة لبودلير فالنقد كان قبل كل شيء منحازاً ومحابياً ووتجانياً وانفعالياً وسياسيًا حتى . لقد كان الشاعر ينظر إلى الحركة النقدية مثل معركة والتزام وعلى النقد أن يكون تحليلياً وحجاجياً وعالماً . غير أن هذا التفكير البودليري قد ذهب أبعد من النقد حيث إن أفكاره قد أنسست لجمالية بصمت القرن التاسع عشر بل لقد امتدت إلى حدود القرن العشرين فيما سمي ب (( جمالية الحداثة )) التي تأسست على قلق وخشية الإنسان من الزحف الصناعي والتقنيات بصفة عامة والصناعة الفوتوغرافية بصفة خاصة التي رأى فيها بودلير أبرز علامات التجديد وكان يرى في جانب آخر في كل هذا تهديداً وخطرًاقادماً إذا ما أصبحت هذه الصورة معياراً لفن المطلق وفي جانب آخر أيضاً فإن جمالية الحداثة هاته قد تأسست على الحذر الذي أبداه بودلير بخصوص الموروث الثقافي المشترك في المجتمع واء لدى الإنسان البرجوازي أو الجمهور العريض ، وباختصار شديد الحذر من هشاشة التنوع في الأنماط الفنية الجديدة ... غير أن صناعات التقنيات هاته قد شكلت قطيعة مع التقليد أي مع التجديد المستمر ومع كل ما هو مصطنع ، لقد كانت هي البلوغ إلى رحابة وشساعة سوق الصور والعلامات الفنية ، بمعنى البلوغ إلى التراث الدائم لعالم المرئيات ... وأخيراً البلوغ إلى ذروة الحداثة .

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

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

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

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

إن إستيقاً الحداثة منذ شارل بودلير لم تكف عن فرض منطقها الطلقاني المشفوع ببعض التغييرات الطفيفة . وفي جانب آخر فإن التطورات المهمة في الإبداع الفني التي تلت الإنطباعية والتكتوبية والتجريدية والسريالية لم تعمل إلا على دعم هذا المنطق بما في ذلك إبتكارات (( دوشان لأنكا )) منذ أوائل القرن . إن أي تقدم في الإبداع الفني على النقد والجمهور معاً أن يستوعباه في راهنيته ويجب عليهما أيضاً أن يضبطاً زمانهما على توقيت التيارات الفنية الطبيعية في إنتظار بزوغ جيل طلاني قادم وبهذه الرؤيا تتأسس التقاليد البديلة حسب تعبير هارولد روزانبورغ .

قد نضع تميزات وفارق بين التيارات الطلقانية التاريخية كما التيارات الأخرى مثلاً ، مابعد التاريخية أو مابعد الحداثة ، أو بين الفن الحديث والفن المعاصر . غير أنني لا أعتقد بصفة عامة بأن هذه الفوارق ستلغي كل ما يجعل من النظام نظاماً ذاتياً ، ونسجل هنا أولى العقبات بالنسبة للنقد كي يقوم بدور الوسيط كاملاً . ففي حوالي الستينات من القرن الماضي كان الفنانون الذين ارتموا في موجة التغيير من أجل البناء كانوا يتسعّلون عن ماهيّتهم وعن ماهيّة الفن ويفحّلون العملية الإبداعية الفنية بالطريقة التي تجعل من الفن موضوعاً اجتماعياً وقبلاً للتواصل والإعلام والتأسيس والرسمية كذلك ... وعموماً فقد صار الفنانون نقادة لأنفسهم أي نقادة لأعمالهم ، بينما صار الوسطاء - مفتشي المعارض على سبيل المثال - يعملون ما في وسعهم من أجل الرفع من القيمة الرمزية للأعمال الفنية وبقي النقد الفني كما كان من قبل دائماً يطمح إلى مقاربة كل إبداع فني متجدد باستمرار .

عندما ظهرت أولى الصور على الحاسوب اعتبرها البعض على التو صورا ذات حمولات جديدة من دون أن يحددو ما إذا كانت جدتها تتعلق بالإبداع الفني المحسن أم بالتقنية . وبالإضافة إلى هذا اللبس فقد صارت هذه الصور تعرض للجمهور العريض الغير المؤهل منذ سنوات الثمانينات من القرن الماضي في قاعات عروض جديدة (( صالونات )) بأمريكا وفرنسا واليابان . لقد كانت هذه الصور في الغالب أعمالاً أنجزها تقنيون من أجل متكلمين تقليدين بالأساس ، بينما لم يكن هدف هؤلاء التقنيين فنيا بل كان هدفاً لإنجاز صور تطمح إلى تشخيص واقع ما بأعلى درجة من الدقة . وكان المعيار الذي فرض نفسه آنذاك منذ البداية هو الواقعية الفوتوغرافية ، الواقعية المسطحة كهدف أول تلتها واقعية سينمائية ، مما خلف خيبة بالنسبة للجمهور الذي كان يتلقى هذه الصور الجديدة والذي لم يعد يرى فيها غير أعمال فنية ذات جودة ودقة أقل من سابقتها وهي تحاول أن تنافس الصورة الفوتوغرافية والصورة السينمائية .

ورغم كل ذلك فإنه يمكن اعتبار هذه الصور أعمالاً فنية جديدة من وجهة نظر تقنية فحسب . إن الرقمية قد مكنت المبدعين من إنتاج صور خلقت قطيعة تامة مع التقنيات التقليدية للفن التشكيلي والرسم والسينما والفيديو ، فالصور الرقمية تمتلك خاصيات مشتركة جديدة دون آدنى شك سواء على مستوى ( المورفوجين ) التشكيلي أو على مستوى توزيعها في الفضاء البثي العمومي . وهي أول مرة في تاريخ الصورة يكون ( المورفوجين ) والتوزيع مراقبين بنفس التكنولوجيا . ولايلبس أن ذكر هاهنا بخاصتي هذه الصور : إنها محسوبة ومحصاة رياضياً من طرف الحاسوب وقدرة أيضاً على التفاعل أو لنقل التحاور مع مبدعها ومتلقيها . وإذا كانت بعض هذه الصور مثل تلك المسماة ( Synthesis ) أي تركيبية والتي توظف في الأفلام لاتصال مع المشاهد فإن طرق صنعها قد تنبه عنها في ذلك ، ويجب علينا أن نميز بين نوعين من الصور الرقمية ... صوريتم وصفها والحصول عليها وتحليلها رياضياً بواسطة منظومة اللوغاريتمية وصور يتم الحصول عليها بواسطة صور تقليدية متوفرة مسبقاً ) رسومات ، فوتوغرافيات وفيديوغرامات الخ ) في هذه الحالة فإنها تحول إلى موضوعات رقمية مما يمكنها من المعالجة والضبط بواسطة الحاسوب .

إذا كانت القطيعة واضحة بين التقنية والصور غير الرقمية ، فإنها ليست سوى قطيعة إستética جمالية ، وهكذا وبصرف النظر عن التطبيقات الصناعية والعلمية واللعيبة ( ألعاب الفيديو ) المتعددة فإن الصورة الرقمية تتتطور في إتجاهات مختلفة ، وأهمها من وجهة نظر ثقافية واقتصادية السينما ( مؤثرات ، رسوم ذات أبعاد ثنائية D2 وثلاثية الأبعاد D3 ) حيث يطمح المخرجون إلى أن يكون لهذه الصور نفس المصداقية ونفس الفعل الواقعي لدى الصور السينمائية ، وبالتالي يكون تقييمها النقدي على علاقة وطيدة بالحكم القيمي على عمل فيلمي ، مما يعني أن النقد السينمائي قد إنתר أكثر من عشر سنوات ليقتضي أن أسلوباً جديداً لإبداع الصورة المتحركة قد ولد ...

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

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

وأيضاً الأقراص المدمجة ، لقد تم اختيار وسائل بديلة كيما كان هدف هذه العمليات والتقنيات أكانت حسابات رياضية حقة أم معطيات بصرية .

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

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

الإنشغال والإهتمام الجمالي لم يكن يشكل معطى جديداً . فقد تم إستثماره من قبل بشكل واسع خلال سنوات السبعينات والستينات من طرف تيار فني واسع وعبر أشكال مختلفة تتراوح بين الهايبنوج والفن الحركي ، وما بين الفن التصوري والفن العام والفن التكنولوجي والفن الاجتماعي . وبعد مرحلة تميزت بالإهمال والعودة إلى الأعمال الفنية التقليدية القديمة ، وجدت نزعة إستيقاً الشارك في التكنولوجيا الرقمية ( التي أصبحت متوفرة ومتحركة أكثر فأكثر على المستوى الاقتصادي ) فرصة للظهور من جديد وهكذا إنطلق الفن الرقمي من إستيقاً الشارك إلى إستيقاً التفاعلية اعتماداً على التمايز الذي يمنحك الحاسوب على مستوى التأثيرات المتبادلة والمعقدة أيضاً . ولتحقيق طموحاتهم وأهدافهم فقد إستعمل الفنانون الأقراص المدمجة التي تمكن من خلق تشعبات وترابطات في بنية النص بالصوت والصورة كما إستعملوا الوسائل المتفوقة جداً كالشبكة النتية والنص المتشعب عبر خطوط ( الأول لاين ) واستعملوا إمكانات الواقعية الإفتراضية ووسائلها التفاعلية اللامعيارية ( non-standards ) المتوفرة على مساحة الحد التواصلي .

ولنعد إلى سؤالنا الأساسي كيف إستطاع الإبداع التفاعلي أن يحد من الحركة النقدية ، وكيف إستطاع كذلك أن يجرد النقد من دوره ك وسيط ودوره ك جسر أساسي بين الإبداع الرقمي والمُؤلف والمُتلقي . ومن المؤكد أن أي عمل فني تفاعلي لا يتحقق وجوده و معناه إلا إذا تحقق بينه وبين المتلقي نوع من التفاعل عبر حدود التلقي التي تمتد أمامه . إن الموضوع المرئي سواء أكان نصياً أو صوتيأً أو ملمساً حتى .. والذي يدركه المتلقي كحقيقة ويؤسس موقفه التقييمي عليه سواء أكان موقفاً منها بالعمل أو رافضاً لها أو متغاضياً عنها ، إن هذا الموضوع هو في الأخير محصلة موضوع آخر وازن و مهم جداً لا يدركه المتلقي ، إنه البرنامج المعلوماتي . قد تكون إستجابات هذا البرنامج هزلة وضعيفة و ميكانيكية غير ذات قيمة ( إذ توجد درجات مختلفة فيها من التفعالية ) كما أن التجاوب والتحاور بين الطرفين قد يفقد أهميته لكن بالرغم من كل هذه النواقص قد تأتي هذه الدرجات التفاعلية المختلفة معقدة جداً ، بسبب بعض أنظمة اللوغاريتميات الجينية على الخصوص والتي تستعمل في مجال الذكاء الاصطناعي ، فالبرنامِج المعلوماتي قادر على تحليل المعلومات المثبتة من محيطها أي من المتلقيين كي يتفاعلوا معها وذلك عن طريق إستراتيجيات أساسية والعديد من الخاصيات التي تغنى و تشيري التحاور بين الإبداع الفني الرقمي والمُتلقي .

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

دوشان) : إن المتنقي هو الذي يصنع اللوحة ، فهذه الأخيرة تبقى بشكل موضوعي لوحة لذاتها ، ولذا فإن النقد الفني يطرح دائماً السؤال الأساسي : أين هو العمل الفني ؟ وهو سؤال له أسبابه ودوافعه التي تراها ينحصر في الإهتمام بما هو برمجي وما هو إفتراضي وبالتالي يحرمه من أي تحول واقعي ومن كل الوضعيات المتفردة التي تجعله يسيطر على كل أسلمة المتنقي . بمعنى آخر إذا اقتصر الأمر على هذه الوضعيات السالفة يعني بشكل ما اختزال العمل الفني في إطار مواجهات ضيقة مرتبطة أساساً بإدراك المتنقي .

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

إنه العمل الذي يمكن أن نسميه عمل ( فني / عاشق ) ومن جهة أخرى موضوعاً مدركاً يختزل تفاعليّة المتنقي بـ ( العمل / العاشق ) إنها التفاعليّة التي تمكن من التجدد اللامحدود في الزمن ما يمكن أن نسميه ( العمل / الهجين ) والعمل الفني المتكامل هو عبارة عن إنزماج تحاوري بين ( العمل / العاشق ) و ( العمل / المتنقي ) على اختلاف تحييناته .

نفس الشيء بالنسبة للمؤلف ، إذا لم يتتوفر المتنقي على إمكانية تغيير ( العمل / العاشق ) فإنه سيجد نفسه عكس هذا قادراً على التأثير في ( العمل / المتنقي ) وتغييره من داخل حقل شاسع من الإمكانيات المحددة . إن هذه القراءة يتم توجيهها مسبقاً وبقصدية من طرف المؤلف وهذا يصبح المتنقي شريك المؤلف ( coauteur ) أو بمعنى أدق مؤلف ( متنقي ) مسؤول عن ( العمل الأفلاط ) والمتنقي هنا ليس هو المؤلف فهو لا يملك المبادرة ولا التأثير ولكنه لا تقتصره أية قدرة على تطوير وتنمية العمل الفني الرقمي والقدرة أيضاً على تحويل سيرورته .

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

لايقوم المتنقي في الأدب التقليدي بدور ( شريك المؤلف ) وعكس هذا نجده في الأدب الرقمي التفاعلي ( النص المتشعب ) إذ يصير المتنقي ( شريك المؤلف ) ، لكن لنساءل بالحاج مع النقد مرة أخرى أين المؤلف ؟ سؤال يدعونا إلى إعادة تأسيس العلاقة الثلاثية بين الإبداع الفني والممؤلف والمتنقي . إن هذه المفاهيم الثلاثة هي نفسها بدلاراتها الكلاسيكية تصير متباوزة من وجهة نظر التفاعليّة التي تلغى الحدود المنتسبة بين عناصر الثالوث السالف الذكر ، كما أنها تغير بين وضعيات الوظائف وأساليب خصوصيتها ... إنها تجعلها شفافة فيما بينها أو بتعبير آخر إنها .

تهجنها من هنا نستنتج أن مهمة الوسيط التي يقوم بها النقد الرقمي في إطار الحداثة تصبح عديمة الفعالية ... هذا التواطؤ بين المتنقي والفنان المؤلف وانسجامهما التفاعلي في الإبداع الرقمي يروم بالأساس إلغاء الفارق التقليدي بين إبداعات الطبيعة القديمة وإبداعات التنوع الجديدة . إن الفن الرقمي لم يعد ينتظر إيحاءات أو تعليقات أو تأويلات أو حكماء من طرف آخر لكي يحقق معناه لأن الإبداع التفاعلي كما سبق ورأينا لا يتحقق معناه وروحه إلا إذا استطاع المتنقي أن يسهم في خلقه . لذا لم تعد فكرة (( رياادة )) المؤلف للإبداع الرقمي وتقدمه طليعاً على المستوى الخلق فكرة ناجعة ومقبولة بالرغم من كونها ماتزال تحقق تأثيرها ، إنها معاً - المؤلف والمتنقي - يعيشان في زمن واحد وليس في زمنين ... إنه الزمن الواقعي .. الزمن الواقعي الذي لا يتوقف ولا ينتهي أحداً . وقد تبدو الصورة أكثر أهمية على مستوى الإبداع الشبكي أو الفن على ( الأول لain ) . هنا أيضاً نجد أن الرواد الأوائل في أواخر السبعينيات حيث شرع الفنانون يهتمون بتكنولوجيا الاتصال وإشراك المتنقين ( الجمهور ) في الإهتمام الجمالي الخاص . غير أن ظهور الشبكة الرقمية وخصوصاً الأنترنيت وإنشاره الواسع والواسع الكاسح سيدفع بالمهتمين إلى إعادة تكتيف الأبحاث الرقمية .

والليوم نجد أن الإبداع الشبكي يمنح على العموم فواصة لخلق علاقات تفاعلية أكثر اثراء من وجهة نظر إدراكية مقارنة مع ما تمنحه الأجهزة ( الخارج خطية ) ( الأول لain ) . إن حدود التواصل والولوج عبرها قد تقتصد أكثر فأكثر إلى لوحة مفاتيح ومواس وأقراص مدمجة خاصة بتصور العمل الإبداعي الرقمي ( صور من فئة D 2 ثانية الأبعاد تتتحول إلى تخطيطات لا غير بمجرد ما يتم تفعيلها باستثناء الصور ذات الأبعاد الثلاثية D 3 وبهذا تصير الأعمال الإبداعية الرقمية ذات خاصية جمالية محاذية

ومسيرة للفن التصوري . إن العمل الأدبي الذي ينهض أساسا على الحرف كأدلة للتعبير يتلاعما مع هذه الوضعية والأعمال الأدبية الشعبية ( التي عمقت الأبحاث في سنوات السبعينيات في فرنسا على الخصوص كانت أكثر إبداعية وأكثر اختراعا وفي المقابل فإن ( الفن الشبكي ) قد مكن من توسيع أدوار المتكلمين بشكل أكثر أهمية .

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

### نحو نقد رقمي مختلف .. لكن بأي شروط

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

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

وأعتقد أنه على النقد قبل كل شيء أن يهتم ويأخذ فيما يأخذ بالتقنية في الاعتبار .

إن تجريد الفن الرقمي من خصائصه الأساسية منذ ( دوشان ) ( DUCHAMP ) باستثماره لمختلف الموارد والتقييمات من أجل أهداف فنية قد جعل النقد لا يغير اهتماما للتقييمية . لكن عندما يستعمل الفنانون تقنية ما أكثر تعقيدا وحساسة جدا في مجتمعات التلقي مثلما هو الشأن بالنسبة للرقمية فإنه يصير من غير المعقول أن يتغاضل أي ناقد أو خبير في الإستيقاظ بين تفاصيل وأجزاء الصيغة التكنولوجية التي استثمرها الفنانون فالنقد الرقمي ليس في حاجة كي يتحول إلى مهندس ( engineer ) لكن عكس هذا عليه أن يتغاضل المبادئ الأساسية التي قامت عليها صيغة هذا الفن الرقمي .

ويبدو أنه من جانب آخر على الناقد الرقمي أن يقبل بالدخول التام في لعبة التحاور التي يطرحها الإبداع الرقمي ، تحاورا بكل ما في الكلمة من معنى . .. أن يعيش الفنان والممؤلف الرقمي ، أن يحتك به ... إن الإبداعات التفاعلية التي تمتنع بخصائصها في إطار هذه اللعبة وفي التطور الشامل للفن الرقمي ، إن هذه الأعمال التفاعلية تمنحك فرصة تجربة جمالية أصلية وانموذج مختلف .

يقينا أن أي حكم قيمة يأخذ مصدره منخلفية التجربة الصورية ، لكن الدعوة التي توجه للمتكلمين والجمهور كي يصير ( الشرك المؤلف ) في العمل الرقمي كي يخضعه لأحكام تدفعه إلى تغيير موقفه ... وأخيرا يبدو لنا أنه من المهم على الناقد الرقمي أن يتتجنب فح التخصص . فإذا كان عليه أن يلم بالمعرفة الخاصة كي يمارس أحكامه بدقة علمية أعمق فإن عليه أن يبقى منفتحا وحذرا في أن إتجاه الظواهر الفنية الأخرى بالرغم من كون هذه الأخيرة تدرج في التيار المضاد للتطور التكنولوجي . إن أي إنفاق يتمظهر على شكل ( نقد شبكي ) موجه ل ( فن شبكي ) في إطار ( ثقافة شبكية ) لن يسهم سوى في خلق جيتو Ghetto جديد في عالم مازال منغلاقا على نفسه وهذا موقف متناقض يفرض نفسه وبشكل إستعجالي ويحتم على الناقد الرقمي والإستيقافي أيضا أن يبين من أين تبدأ خطوط الإستمرارية

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

### **ادمون كوشو أستاذ بجامعة باريس ورئيس شعبة الفن والتكنولوجيا**

عرض : إدمون كوشو

إن إنزياح مفهوم العمل الفني عن دلالته الأصلية إلى مجموعة من العناصر الرقمية المتباعدة واستبدال الوسيط النقي بحدود التواصل التكنولوجية كل هذا قد دفع المهتمين بال المجال الفني إلى ارتياح شكل نقدي جديد يهتم بمجال الإبداع الرقمي . فالتفاعلية قد غيرت من علاقة المتلقي بالأعمال الفنية سواء تعلق الأمر بالفن على شبكة الانترنت أو على ساحة الميلتميديا .

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

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

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

### **جمالية الحادة أو الحياة بزمنين :**

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

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

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

يقول الناقد (( دورانتي )) عن الإنطباعيين : (( لقد جعلوا من الرسم إكتشافاً حقيقياً لا يمكن أن توجد أساسه وأصوله في مجال آخر )) وفي خضم هذه التيارات المختلفة سيطرت صورة بودلير المتعالية .. السامية ، ومن دون شك أنها الصورة الرمزية للفكر النقدي في القرن التاسع عشر . فالبنسبة لبودلير فالنقد كان قبل كل شيء منحازاً ومحابياً ووجداًانياً وانفعالياً وسياسيَا حتى . لقد كان الشاعر ينظر إلى الحركة النقدية مثل معركة والتزام وعلى النقد أن يكون تحليلياً وحجاجياً وعالماً . غير أن هذا التفكير البدليري قد ذهب أبعد من النقد حيث إن أفكاره قد أسست لجمالية بصمت القرن التاسع عشر بل لقد امتدت إلى حدود القرن العشرين فيما سمي بـ (( جمالية الحداثة )) التي تأسست على قلق وخشية الإنسان من الزحف الصناعي والتقنيات بصفة عامة والصناعة الفوتوغرافية بصفة خاصة التي رأى فيها بودلير أبرز علامات التجديد وكان يرى في جانب آخر في كل هذا تهديداً وخطراً قد قادماً إذاً ما أصبحت هذه الصورة معياراً للفن المطلق وفي جانب آخر أيضاً فإن جمالية الحداثة هاته قد تأسست على الحذر الذي أبداه بودلير بخصوص الموروث الثقافي المشترك في المجتمع واء لدى الإنسان البرجوازي أو الجمهور العريض ، وباختصار شديد الحذر من هشاشة التنوع في الأنماط الفنية الجديدة ... غير أن صناعات التقنيات هاته قد شكلت قطيعة مع التقليد أي مع التجديد المستمر ومع كل ما هو مصطنع ، لقد كانت هي البلوغ إلى رحابة وشساعة سوق الصور والعلامات الفنية ، بمعنى البلوغ إلى الشراء الدائم لعالم المرئيات ... وأخيراً البلوغ إلى ذروة الحداثة .

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

(( إن الجمهور بالنسبة للعبقرية عامل تأخريشه إلى حدماً ساعدةً متأخرةً عن الوقت الفيزيقي الدقيق عند الفنان ... )) والفكرة التي أردنا الدفاع عنها في هذا السياق هي أن هذه الجمالية كما تصورها بودلير من أكثر الخصوصيات الأساسية للحداثة ، حادثة القرن التاسع عشر وامتداداته إلى القرن العشرين

أن الفن الحقيقي ، الفن العقري المهووس بمنطق التجدد الدائم من الواجب عليه كي يتحرر من التقليد ويقصد أمام عدو الصناعة التكنولوجية عليه أن يأخذ مكانه في الطبيعة وأن يتقدم زمنيا عن توقيت الجمهور والعالم ... وعكس هذه الصورة الإستشرافية فإننا نجد الطرف الآخر الذي يتوجه إليه هذا الفن ونعني به الجمهور لا يعيش نفس اللحظة الفنية ، إنه متاخر عن زمنها .. الفنان يعيش على وعود المستقبل بينما يعيش الجمهور في هشاشة الراهن وابتدايته ومن ثم نفهم ثقل وحجم مسؤولية النقد إنها تتجلى في رأب هذه الفجوة بمعنى على النقد أن يلعب دور ذلك الوسيط بين العصرية المتقدمة وبين الفكر الجامد عند الجمهور.

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

إن إستيقا الحادثة منذ شارل بودلير لم تكف عن فرض منطقها الطلقجي المشفوع ببعض التغيرات الطفيفة . وفي جانب آخر فإن التطورات المهمة في الإبداع الفني التي تلت الإنتباعية والتكمبية والتجريدية والシリالية لم تعمل إلا على دعم هذا المنطق بما في ذلك إبتكارات (( دوشان لانكا )) منذ أوائل القرن . إن أي تقدم في الإبداع الفني على النقد والجمهور معاً أن يستوعبه في راهنيته ويجب عليهما أيضاً أن يضبطا زمنهما على توقيت التيارات الفنية الطبيعية في انتظار بروغ جيل طلاني قادم وبهذه الرواية تتأسس التقليد البديلة حسب تعبير هارولد روزانبورغ .

قد نضع تميزات وفوارق بين التيارات الطلقجية التاريخية كما التيارات الأخرى مثلاً ، مابعد التاريخية أو مابعد الحادثة ، أو بين الفن الحديث والفن المعاصر . غير أنني لا أعتقد بصفة عامة بأن هذه الفوارق ستلغي كل ما يجعل من النظام نظاماً ذاته ، ونسجل هنا أولى العقبات بالنسبة للنقد كي يقوم بدور الوسيط كاملاً . ففي حوالي الستينات من القرن الماضي كان الفنانون الذين ارتموا في موجة التغيير من أجل البناء كانوا يتسعّلُون عن ماهيّتهم وعن ماهيّة الفن ويفحّلُون العمليّة الإبداعيّة الفنية بالطريقة التي تجعل من الفن موضوعاً اجتماعياً وقبلاً للتواصل والإعلام والتّماّس والرسمية كذلك ... وعموماً فقد صار الفنانون نقاداً لأنفسهم أي نقاداً لأعمالهم ، بينما صار الوسطاء - مفتشي المعارض على سبيل المثال - يعملون ما في وسعهم من أجل الرفع من القيمة الرمزية للأعمال الفنية وبقي النقد الفني كما كان من قبل دائماً يطمح إلى مقاربة كل إبداع فني متجدد باستمرار .

### **بين القمة والسفح أو بين المؤلف والمتألق**

عندما ظهرت أولى الصور على الحاسوب اعتبرها البعض على التو صوراً ذات حمولات جديدة من دون أن يحدّدوا ما إذا كانت جدتتها تتعلق بالإبداع الفني المحسّن أم بالتقنية . وبالإضافة إلى هذا اللبس فقد صارت هذه الصور تعرض للجمهور العريض الغير المؤهل منذ سنوات الثمانينيات من القرن الماضي في قاعات عروض جديدة (( صالونات )) بأمريكا وفرنسا واليابان . لقد كانت هذه الصور في الغالب أعمالاً أنجزها تقنيون من أجل متكلمين تقنيين بالأساس ، بينما لم يكن هدف هؤلاء التقنيين فنياً بل كان هدفاً

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

إذا كانت القطبية واضحة بين التقنية والصور غير الرقمية ، فإنها ليست سوى قطبيعة إستéticaية جمالية ، وهكذا وبصرف النظر عن التطبيقات الصناعية والعلمية واللعيبة (ألعاب الفيديو) المتعددة فإن الصورة الرقمية تتطور في إتجاهات مختلفة ، وأهمها من وجهة نظر ثقافية واقتصادية السينما (مؤثرات ، رسوم ذات أبعاد ثنائية D2 وثلاثية الأبعاد D3) حيث يطمح المخرجون إلى أن يكون لهذه الصور نفس المصداقية ونفس الفعل الواقعي لدى الصور السينمائية ، وبالتالي يكون تقييمها النقدي على علاقة وطيدة بالحكم القيمي على عمل فيلمي ، مما يعني أن النقد السينمائي قد يتطلب أكثر من عشر سنوات ليقتضي أن أسلوباً جديداً لإبداع الصورة المتحركة قد ولد ...

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

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

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

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

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

ولنعد إلى سؤالنا الأساسي كيف إستطاع الإبداع التفاعلي أن يحد من الحركة النقدية ، وكيف إستطاع كذلك أن يجرد النقد من دوره ك وسيط ودوره كجسرأساسي بين الإبداع الرقمي والممؤلف والمتلقي . ومن المؤكد أن أي عمل فني تفاعلي لا يتحقق وجوده ومعناه إلا إذا تحقق بينه وبين المتلقي نوع من التفاعل عبر حدود المتلقي التي تمتد أمامه . إن الموضوع المرئي سواء أكان نصياً أو صوتيأ أو ملموساً حتى .. والذي يدركه المتلقي كحقيقة ويؤسس موقفه التقييمي عليه سواء أكان موقفاً منها بالعمل أو رافضاً لها أو متغاضياً عنها ، إن هذا الموضوع هو في الأخير محصلة موضوع آخر وازن ومهم جداً لا يدركه المتلقي ، إنه البرنامج المعلوماتي . قد تكون إستجابات هذا البرنامج هزيلة وضعيفة ومتكونة غير ذات قيمة ( إذ توجد درجات مختلفة فيها من التفاعلية ) كما أن التجاوب والتباور بين الطرفين قد يفقد أهميته لكن بالرغم من كل هذه النواقص قد تأتي هذه الدرجات التفاعلية المختلفة معقدة جداً ، بسبب بعض أنظمة اللوغاريتميات الجينية على الخصوص والتي تستعمل في مجال الذكاء الإصطناعي ، فالبرنامج المعلوماتي قادر على تحليل المعلومات المنبثقة من محطيتها أي من المتلقين كي يتفاعلوا معها وذلك عن طريق إستراتيجيات أساسية والعديد من الخاصيات التي تغنى وتثري التباور بين الإبداع الفني الرقمي والمتلقي .

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

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

إنه العمل الذي يمكن أن نسميه عمل ( فني / عاشق ) ومن جهة أخرى موضوعاً مدركاً يخترل تفاعلاً المتنقي بـ ( العمل / العاشق ) إنها التفاعلية التي تمكن من التجدد اللامحدود في الزمن ما يمكن أن نسميه ( العمل / الهجين ) والعمل الفني المتكامل هو عبارة عن إنذماج تحاوري بين ( العمل / العاشق ) و ( العمل / المتنقي ) على اختلاف تحبيباته .

نفس الشيء بالنسبة للمؤلف ، إذا لم يتتوفر المتنقي على إمكانية تغيير ( العمل / العاشق ) فإنه سيجد نفسه عكس هذا قادراً على التأثير في ( العمل / المتنقي ) وتغييره من داخل حقل شاسع من الإمكانيات المحددة . إن هذه القدرة يتم توجيهها مسبقاً وبقصدية من طرف المؤلف وهكذا يصبح المتنقي شريك المؤلف ( coauteur ) أو بمعنى أدق مؤلف ( متنقي ) مسؤول عن ( العمل الأفال ) والمتنقي هنا ليس هو المؤلف فهو لا يملك المبادرة ولا التأثير ولكنه لا تنتصه أبداً قدرة على تطوير وتنمية العمل الفني الرقمي والقدرة أيضاً على تحويل سيرورته .

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

لايقوم المتنقي في الأدب التقليدي بدور ( شريك المؤلف ) وعكس هذا نجده في الأدب الرقمي التفاعلي ( النص المتشعب ) إذ يصير المتنقي ( شريك المؤلف ) ، لكن لنساءل بالاحاج مع النقد مرة أخرى أين المؤلف ؟ سؤال يدعونا إلى إعادة تأسيس العلاقة الثلاثية بين الإبداع الفني والممؤلف والمتنقي . إن هذه المفاهيم الثلاثة هي نفسها بدلاتها الكلاسيكية تصير متباوزة من وجهة نظر التفاعلية التي تلغى الحدود المنتسبة بين عناصر الثالوث السالف الذكر ، كما أنها تغير بين وضعيات الوظائف وأساليب خصوصيتها ... إنها تجعلها شفافة فيما بينها أو بتعبير آخر إنها .

تهجنها من هنا نستنتج أن مهمة الوسيط التي يقوم بها النقد الرقمي في إطار الحداثة تصبح عديمة الفعالية ... هذا التواطؤ بين المتنقي والفنان المؤلف وانسجامهما التفاعلي في الإبداع الرقمي يروم بالأساس إلغاء الفارق التقليدي بين إبداعات الطبيعة القديمة وإبداعات التنوع الجديدة . إن الفن الرقمي لم يعد يتظر إيحاءات أو تعليقات أو تأوييلات أو حكماء من طرف آخر لكي يحقق معناه لأن الإبداع التفاعلي كما سبق ورأينا لا يتحقق معناه وروحه إلا إذا استطاع المتنقي أن يسهم في خلقه . لذا لم تعد فكرة (( ريادة )) المؤلف للإبداع الرقمي وتقدمه طليعياً على المستوى الخلق فكرة ناجحة ومقبولة بالرغم من كونها ماتزال تحقق تأثيرها ، إنها معاً - المؤلف والمتنقي - يعيشان في زمن واحد وليس في زمنين ... إنه الزمن الواقعي .. الزمن الواقعي الذي لا يتوقف ولا ينتظر أحداً . وقد تبدو الصورة أكثر أهمية على مستوى الإبداع الشبكي أو الفن على ( الأول لاين ) . هنا أيضاً نجد أن الرواد الأوائل في أواخر السبعينيات حيث شرع الفنانون يهتمون بتكنولوجيا الإتصال وإشراك المتنقين ( الجمهور ) في الإهتمام الجمالي الخاص . غير أن ظهور الشبكة الرقمية وخصوصاً الانترنت وإنشاره الواسع والواسع سيدفع بالمهتمين إلى إعادة تكثيف الأبحاث الرقمية .

والاليوم نجد أن الإبداع الشبكي يمنح على العموم فرصة لخلق علاقات تفاعلية أكثر شراءً من وجهة نظر إدراكية مقارنة مع ما تمنحه الأجهزة ( الخارج خطية ) ( الأول لاين ) . إن حدود التواصل والولوج عبرها قد تقلصت أكثر فأكثر إلى لوحة مفاتيح وماوس وأقراص مدمجة خاصة بتصور العمل الإبداعي الرقمي ( صور من فئة D 2 ثانية الأبعاد تتحول إلى تخطيطات لا غير بمجرد ما يتم تفعيلها باستثناء الصور ذات الأبعاد الثلاثية D 3 وبهذا تصير الأعمال الإبداعية الرقمية ذات خاصية جمالية محاذية ومسيرة للفن التصوري . إن العمل الأدبي الذي ينهض أساساً على الحرف كأدلة للتعبير يتلاعم مع هذه الوضعية والأعمال الأدبية التشعبية ( التي عمقت الأبحاث في سنوات الستينيات في فرنسا علىخصوص كانت أكثر إبداعية وأكثر إختراعاً وفي المقابل فإن ( الفن الشبكي ) قد مكن من توسيع أدوار المتنقين بشكل أكثر أهمية .

إن العلاقة التفاعلية لم تعد ثنائية ، زوجية محصورة بين العمل الفني والجمهور بل إنها امتدت إلى عدد كبير من المتكلمين . هنا يوازي الإبداع الفني بين العديد من ( الشركاء المؤلفين ) حيث أن كل فاعل أمام حد التواصل يغزل خيطة داخل نسيج الشبكة العنكبوتية الهائلة التي يقوم كل إنسان رقمي بنسجها .

إن العملية الإبداعية الشبكية متعددة بيد أنها غير متساوية في نفس الآن في الأهداف ، فالبعض منها تشمل على حمولات بنزوات سیاسیة واحتجاجية وأخرى تلعب أدواراً تقمصية متعارضة وأخرى هي عبارة عن فضاءات لقاء تذكرنا بسنوات ال Happenings في السينما أو هي فضاءات للإبحار والإكتشاف ، لكن كل منها يبحث كي يعطي ل ( الشرك المؤلف ) استقلالية أكثر ويمنحه أيضاً إمكانية باسم شخصيته المترفة ... إذن في ظل هذه الصورة الشاملة أي دور يمكن أن يلعبه النقد ؟ وما هو الجديد الذي قد يوحي به هذا التنوع الرقمي الذي يشكل القوة والقدرة على الإسهام في الخلق والإبداع .

### نحو نقد رقمي مختلف .. لكن بأي شروط

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

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

وأعتقد أنه على النقد قبل كل شيء أن يهتم ويأخذ فيما يأخذ بالتقنية في الاعتبار .

إن تجريد الفن الرقمي من خصائصه الأساسية منذ ( دوشان ) ( DUCHAMP ) باستثماره لمختلف الموارد والتكنولوجيات من أجل أهداف فنية قد جعل النقد لا يغير اهتماماً للتقنية . لكن عندما يستعمل الفنانون تقنية ما أكثر تعقيداً وحساسة جداً في مجتمعات التلقي مثلما هو الشأن بالنسبة للرقمية فإنه يصير من غير المعقول أن يتتجاهل أي ناقد أو خبير في الإستيقاظ بين تفاصيل وأجزاء الصيغة التكنولوجية التي يستثمرها الفنانون فالنقد الرقمي ليس في حاجة كي يتحول إلى مهندس ( engineer ) لكن عكس هذا عليه أن يتتجاهل المبادئ الأساسية التي قامت عليها صيغة هذا الفن الرقمي .

ويبدو أنه من جانب آخر على الناقد الرقمي أن يقبل بالدخول التام في لعبة التحاور التي يطرحها الإبداع الرقمي ، تحاوراً بكل ما في الكلمة من معنى . .. أن يعايش الفنان والمتألف الرقمي ، أن يحتك به ... إن الإبداعات التفاعلية التي تمتاز بخصائصها في إطار هذه اللعبة وفي التطور الشامل للفن الرقمي ، إن هذه الأعمال التفاعلية تمنحك فرصة تجربة جمالية أصلية وانموذج مختلف .

يقيناً أن أي حكم قيمة يأخذ مصدره من خلفية التجربة الصورية ، لكن الدعوة التي توجه للمتكلمين والجمهور كي يصير ( الشرك المؤلف ) في العمل الرقمي كي يخضعه لأحكام تدفعه إلى تغيير موقفه ... وأخيراً يبدو لنا أنه من المهم على الناقد الرقمي أن يتتجنب فخ التخصص . فإذا كان عليه أن يلم بالمعارف الخاصة كي يمارس أحكامه بدقة علمية أعمق فإن عليه أن يبقى منفتحاً وحذراً في أن إتجاه الظواهر الفنية الأخرى بالرغم من كون هذه الأخيرة تدرج في التيار المضاد للتطور التكنولوجي . إن أي انغلاق يتم ظهر على شكل ( نقد شبهي ) موجه ل ( فن شبيكي ) في إطار ( ثقافة شبكية ) لن يسهم سوى في خلق جيتو Ghetto جديد في عالم مازال منغلاقاً على نفسه وهذا موقف متناقض يفرض نفسه وبشكل إستعجالي ويحتم على الناقد الرقمي والإستيقاظ أيضاً أن يبين من أين تبدأ خطوط الإستمرارية وأين هي نقط القطيعة بين الأشكال الجديدة ، الفنية الرقمية وتعظيم الفن الرقمي والأشكال التقليدية أو الحديثة بين العمل الفني الذي يضمحل والعمل الفني الذي يتجدد .

ادمون كوشو أستاذ بجامعة باريس ورئيس شعبة الفن والتكنولوجيا

# الأدب الرقمي بين التربية والتجربة

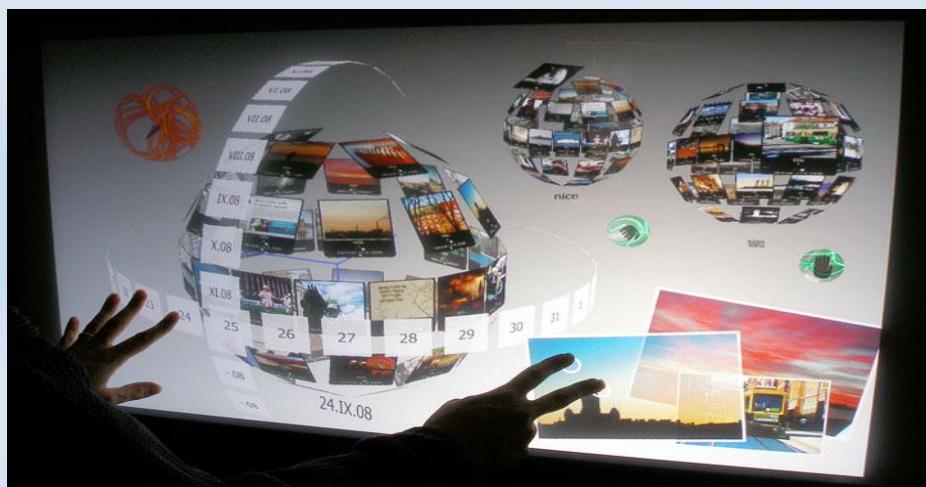


عرض : جون باتينس حول كتاب ألكسندر

تعرف الدراسات الفرنسية في الأدب الرقمية تطويراً متضاعداً وهاماً في السنين الأخيرة ، لكن بالرغم من هذا التطور الملحوظ فما فتئت الهوة تزداد بينها وبين نظيرتها الأمريكية. وقد جاء كتاب ألكسندر سامر ليقص هذه الفجوة ويحاول أن ينزع الإعتراف على الأقل بما تم إنجازه سواء على المستوى النظري أو الإبداعي الأدبي.

يمكن اعتبار كتاب ألكسندر سامر (النصوص الأدبية والسدن الرقمي) نقلة نوعية من أجل إعادة قراءة وتقدير بعض الإسهامات الوازنة لمنظرين أمثال جون ببير بالب الذي لعب دوراً رياضياً في إعداد مولدات النصوص وفيليب بوتز مؤلف أطروحة هامة حول الأدب الإلكتروني من وجهة نظر سيميويطيقية وسيرج بوشاردون الذي أشرف على عدد هام في مجلة (Formules la revue des littératures à contraintes) حول موضوع الرقمية أو جون كليمون المسؤول عن مختبر الميلاتيديا بجامعة باريس الثالثة ومجموعات البحث حول الرقمية في مجلة لوليبيو أو مجلة البير وهي أول مجلة إلكترونية رقمية في أروبا يديرها فيليب بوتز.

لقد جاء ألكسندر سامر بتحليل شامل وعميق حول كل هذه الأعمال كما أن دراسته هاته قد أسهمت في إعادة التصور حول الأعمال الرقمية في ثلاثة مستويات : ديداكتيكية ، نقدية وتطبيقية .



## ١) على المستوى الديداكتيكي :

في اعتبار أن الكاتب ألكسندر سامر قد تمكن من مدننا بإطار شامل لوصف وتحليل النصوص الأدبية الإلكترونية وهو إطار أكثر وضوحاً على مستوى التمفصلات الداخلية والبنية العامة. وقد حاول ألكسندر سامر قبل كل شيء أن يحلل ما يعتمل أثناء القراءة ويختبرها مع التأكيد والإلحاح على الأفعال المادية المنجزة من خلال عملية استغوار الموضوع النص ويقترح أيضاً تقسيماً للنصوص الرقمية إلى ثلاثة فئات (أ) النصوص المتراقبة (ب) النصوص المتحركة (ج) النصوص المبرمجة. لكن سواء في لحظة تحليل أفعال القراءة أو لحظة اختيار موضوعات القراءة فإن ألكسندر سامر يشير دائماً بشكل دقيق إلى الديالكتيك الذي يربط الموضوع بالفعل ومن خلال الوصف الدقيق لمختلف مظاهر هذا الديالكتيك يحدد الخاصية الشكلية والسيمنطية للأدب الرقمي.

## ٢) على المستوى النقدي :

وحيث أن ألكسندر سامر بحث وتوصل إلى التوازن المثالي بين قدر قليل من الثقة والتحمس وبين الحذر الذي يفرض نفسه على بعض التقنو-متفانين أو بعض التعليق الساذجة التي ترى أن حقيقة النصوص الإلكترونية والتجارب القرائية الشائكة أحياناً تسهم في الهدم بشكل ماكر ومخادع أكثر مما تسهم في البناء. ونشير مع ذلك إلى أن المؤلف يبدو هنا أكثر زراعة بخصوص النظريات الشهيرة أكثر من النصوص المؤثرة التي قام بتحليلها.

## ٣) على المستوى التطبيقي :

في حالة ما إذا كان أي كاتب يجهد نفسه من أجل إثبات برهنته بالعديد من الأمثلة وخصوصاً عن طريق تحليلها المعمق فإن هذا بعد ينطوي دائماً على شيء مختلف بالنسبة لفلى كتاب ألكسندر (النص الأدبي والسد الرقمي) إلى درجة أن العديد من الأمثلة التي تمت مناقشتها تبدو مخيّبة من وجهة نظر أدبية، فالتصفيح أحياناً يفسد الكتاب الذي يكون لوحده برهنة لصالح النشر الرقمي للدراسات والأعمال الرقمية، إن هذا التصفيح ينمّي أيضاً هذا الإنزعاج العابر. ومع ذلك فإن الإستعمال الحقيقي لكتاب ألكسندر سامر يبين الفرق بين ما هو نظري وما هو تطبيقي بين البرنامج وتحقيقه أو بتعبير أكثر عمقاً وعراقة بين الأشياء كملاهي وكما نريد أن تكون.

ومثلاً ينطبق الأمر على جل الذين كتبوا عن الأدب الرقمي ينطبق أيضاً على المنظرين له، فإن المسألة في هذه الحدة أبعد ما تكون ذات دلاله.

وكما أشرنا سابقاً فإن مقاربة ألكسندر سامر تبقى ذات نزوع فرنكوفوني. إن هذه الصفة تهم مع ذلك وبشكل أقل المصادر المستعملة. وأمثلة هنا أمثلة فرنسيّة بشكل عام، وهذا شيء محمود على كل حال كما أن المؤلفين المنظرين الذين تم سردتهم في هذا السياق بعضهم أنجلوسكسونيين الشيء الذي يبدو ضرورة مثل المنهجية نفسها التي تعضد النص المترابط الذي يسميه الأميركيون (النص الشبكي). يحمل المفهوم الأول على التحليل الشكلي، الأدبي السمبوطيقي أم المفهوم الثاني فيحيل على التحليل النصي التاريخي والإجتماعي للأفعال الرقمية. إن قرار الإهتمام بالنص المترابط وإهمال النص الشبكي هو من دون شك قرار مشروع ويوضح نجاح الهدف البيداغوجي لألكسندر سامر. كما أنه في نفس الآن هو مغامرة باعتبار أن تحليل الأدب الإلكتروني لا علاقة له بالحقل الإجتماعي (الدراسات الشبكية هي أقرب إلى الدراسات الثقافية منها إلى الدراسات الأدبية) كما أن هذا الكتاب ينطلق من فكرة أن التحليل الرقمي منغلق في الحقل الأدبي حيث الدراسات حول الترابطية قد أضاعت أكثر مما كسبت

بالنظر إلى الحدود الأدبية للانتاجات الترابطية. ونأسف قليلاً كون كتاب (النصوص الأدبية والسد الرقمي) موضوع مقالٍ هذا لم يرفق بعمل حول الثقافة الشبكية التي يجب أن تكون هي أيضاً أفق بحث في النص المترابط. لكن يبدو من غير المنصف أن نواخذ ألكسندر سامر على كونه انطلق من البداية. بعد كل هذا فتحيل (النص الشبكي) يجب أن يستند على النص المترابط لأن الإرث الأدبي هنا ذو وزن واعتبار هامين، فعلى المستوى التطبيقي فإن ألكسندر سامر يرى أن الآداب الرقمية مازالت بعيدة

عن مرحلة إشباع القارئ في البحث عن (العمل الأدبي المفتوح) لـ (النص المخطوط) (رولان بارت) أو الناصوص الواسع (كريستيفا). أيضاً بالاحاجنا على الإستمرارية بين الأدب التركمي الذي تعود تقاليده إلى آلاف السنين ومفاهيم (الإكراه) والقوة التي تمر من لولييو (Oulipo) إلى ألamo أو بين الأحلام التي يبدو أن النصوص الرقمية قد حققتها.

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

استعمالاتها تأخذ أشكالاً أخرى . إن هذا الإنكفاء حول النص الواحد لا يعود سببه إلى هشاشة نظرية ألكسندر سامر أو إلى غياب نقد ذاتي ولكن يعود إلى بعض الشكلانية التي تنتهي إلى الدراسات الأدبية الفرنكوفونية ، المناهضة للدراسات الثقافية وإلى تحليل العلاقات بين الفن والتكنولوجيا التي تم نفيها إلى دائرة اللآدب بينما بقي موضوع الدراسات الرقمية يتطلب بشكل عميق مقاربات متعددة . لقد حاول ألكسندر أن يربط الحقل الأدبي بالعقل الاجتماعي خصوصاً على مستوى الدراسات العملية لكن تبقى هذه الدراسات أقل إستثماراً أو بمعنى دقيق تمحور حول أسئلة هامشية على سبيل المثال هل من الأفيد معرفة بنيات النص المترابط وهل احترم أوتجاهل أو حول قوانين السرد ولماذا صارت بنيات النص التقليدي تهتم أكثر بشيء جديد ألا هو ألعاب الفيديو .

حول كتاب ألكسندر سامر: ( النصوص الأدبية والسند الرقمي ) منشورات جامعة سانتييان  
جون باتينس  
منشورات ACTA شهر يوليو 2007

# الأدب والرقمية .. أية علاقة؟



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

عن المساحة الإفتراضية التي باتت تحتلها الإنتاجات الأدبية والمواد الفكرية في قارة النت . وفي غياب إحصاءات مطبوعة يمكن ( Arab union for internet ) أن ت Medina بها بعض الجهات الرئيسية ذات العلاقة الوثيقة بالمنطقة للمترجمين واللغويين العرب ( Arab world books ) أو منتدى الكتاب العربي ( writers wata ) أو الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب ( Arab world writers ) أو منتدى الكتاب العربي ( writers ) ليمكن أن نعرف حجم الرقعة الإفتراضية التي تشغله الأدب العربي على خارطة النت العالمية ، أما فيما يخص بعض الأدب الأجنبية الأنجلزية والفرنسية على الخصوص باعتبارها رائدة الانتشار في عالم النت فالمكتبة الرقمية الفرنسية الوطنية كانت تضم قبل أربع سنوات ما يناهز 54000 عملاً أدبياً و 450 دورية و 80000 صورة تمت مساقتها الزمنية من العصر الوسيط إلى حدود القرن العشرين ، ويفترض أن تكون قد تضاعفت هذه الأرقام لعدة اعتبارات من بينها ارتفاع القدرة الشرائية ورحابة الديموغرافية المعرفية وتدالوها على شبكة النت في مختلف المرافق التعليمية والإدارية والتربوية ومما يلاحظه المهتمون في مجال النشر الرقمي هو ضالة وشح الإنتاج الإلكتروني في مطلع الألفية الثالثة لأسباب تتعلق أساساً بحقوق النشر لوازالت إلى اليوم المعركة مضطربة بين جماعات الأبحاث الجامعية ودور النشر من أجل تمنع الطلبة والباحثين والمهتمين وتمكنهم من الوصول إلى ذخائر المكتبات الرقمية واستثمارها مجانياً لكن بشروط تتلاءم والوضع الجديد الذي خلقه عالم النت وقد كان هذا من ضمن توصيات المؤتمر العربي الأول للثقافة الرقمية الذي انعقد في آذار الماضي بالجماهيرية الليبية والذي دعى إلى ( تكوين مكتبة عربية رقمية تحوي المنتج الثقافي والإبداعي العربي الذي انتقلت ملكيته إلى المجال العمومي وذلك في أفق إنشاء خزانة رقمية في مستوى المكتبات العالمية ).

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

إن كتاب ( الميلتي ميديا ) ( الـ e-Book ) يلعبون اليوم دوراً أساسياً في تجديد الأدب ونشر كتاباتهم في أشكال جمالية حديثة ( رسوم رابطة ، صور فوتوغرافية ، مقاطع موسيقية ، فيديو... ) ويقوم الدور اليوم على المكتبات كي لا تهمل أو تسترخص هذه النقمة النوعية الجديدة في الإبداع الأدبي الرقمي ؛ فإذا كان هدفها هو النشر المجاني لھعرفة المترافقون ، فإن المكتبات الرقمية يمكنها احتضان هؤلاء الكتاب الجدد القادمين من كواكب وآفاق النت الرحيبة والذين باتوا يتحملون مسؤولية عسيرة وحضارية بين جمهور مرتاب وضوابط نشر غير مرنة ، علينا أن نبحث عن فضاءات عرض افتراضية تمكن من التعريف بهذه الأبداعات الرقمية المتعددة الوسائط والروابط .

إن ( النت ) لاماضي له إذا ما قورن بآليات النشر التقليدية وكل ما يقدمه وينتجه الكتاب الإلكتروني ليس باستطاعته أن يتطور مقارنة مع تقاليد أدبية راسخة وقديمة . علينا أن نعرف أن إطلاق أي عمل أدبي رقمي على النت ) إنما يشبه إطلاق رسالة داخل زجاجة في البحر .

## التشفير الإلكتروني و رهاناته

جعلت المعلومات من الأكوا德 رهانا ذو أهمية كبيرة بحضورها الأساسي في صلب متغيرين هامين هما : الرقمية والشبكية على مستوى الرقمية :

إن تحول كل معلومة (رسالة ، صوتا ، صورة ، برنامج) إلى متالية من رقمي 0 و 1 ثم إلى (بيتس Bits ) أو(أوكتي Oktets ) أو(كيلوأوكتي Kilo Oktets ) معلوماتي كل هذا قد غير من قواعد التشفير القديمة وأصبح الأمر يتعلق باختراع الغوريتمات تشبه وصفات تكون الغاية منها طمس متاليات 0 و 1 بمعنى لم يعد الأمر يتعلق بتغيير حرف أو مجموعة من الحروف بطريقة مناسبة للتزوير والتحريف . إذن فلقد أصبحنا أمام تكنولوجيا عالية ترتبط باختراق ما يسمى بالألغوريتمات أو نظام تشفير ، أهميته وقيمتها تتعلقان بمدى مقاومته لمحاولات مخترقى الأكواد ، الذين يتوفرون هم أيضا على دراية واسعة بتكنولوجيا الحاسوب التي قد يوظفونها إما في طريق الصواب أو في طريق الخطأ . ونحن نعتقد أن قوة مقاومة أي قفل تشفير أمام محاولات الإختراق من حواسيب معادية ولعدة سنين إن لم نقل قرونا ، إن هذه المقاومة تعود أساسا إلى سعة (البيتس) وعلى سبيل المثال ف(دبب كراك) (DEEP CRACK) وهو أشهر وأسرع مخترق أكواد في العالم والذي يضم 1800 دارة تقوم كل واحدة منها بفحص زهاء خمسين مليون قفل في الثانية !! إن هذا المخترق باستطاعته تفكك أي شفرة من فئة 56 (بيتس) في عشرين ساعة . أما اليوم فإن قفل 128 (بيتس) والذي تم إعتماده مؤخرا ربما قد يضمن بعض الأمان نسبيا .

على المستوى الشبكي :

إن الإنترنيت هو عبارة عن نهر متدفق من المعلومات السرية سواء منها السياسية أو العسكرية أو العلمية أو الاقتصادية وحتى التحويلات المالية والرسائل الإلكترونية . إن أيام رسالة إلكترونية قد أصبحت هشة وضعيفة ... فلم يعد للجوسيس أو المرتزقة في السماء أو في الأرض ، في السهل أو في الصحراء أو أي تنظيم إجرامي أو إرهابي لم تعد أيام قيمة لأسرارهم في بورصة الإرتزاق . إذن فمن دون شك فقد دخلنا اليوم في عالم الأخ الأكبر الرقمي الذي بات يشكل هاجس ملايين الأشخاص رواد النت . إن هشاشة الكود أو أيام شفرة ونقل العديد من المعطيات المشفرة على الرقم الهات في قد يورط معه معطيان إستراتيجيان هامان : فمن جهة أولى هناك (تكنولوجيا الرقابة) هي تلك التي تتبعها

وكالات الأمن القومي التي تعتبر هي أول مستخدمي الرياضيات في العالم والق ادرة على ضبط ملايين المكالمات.

إن أي شخص يدخل على الأون لاين أو أي شخص يستعمل بطاقة الفرض قد يظهر على العديد من الملفات الإلكترونية كما أنه يخضع كل يوم لعمليات مراقبة وبالتالي فهو يصبح شفافاً وهشاً أمام قوة آلات المراقبة . ومن جهة ثانية فإن ثغل التكنولوجيا الجديدة (الهاكر) الذي يتحرك بداعع اللهو والمجانى مثله مثل (الكرياك) العدو الأكبر، إن هذا (الهاكر) يجد متعته في إشاعة الفوضى في النظام المعلوماتي ، فالإرهابيين الشبيهين الذين يقودون الحرب بواسطة (البيتس) لهدم منظومات الإتصال قد تمكنا من إمتلاك سلطة غير مسبوقة . يكفيهم فقط خط هاتفي وحاسوب للهجوم على أي موقع حكومي أو أية شركة من دون قابل أو كوموندوهات .

حرب الأرقام (0 أو 1 ) أخذت إذن أبعاداً أخرى تتعلق بسرية الإتصالات بمعنى قدرة أي دخيل على إغتنام أية معلومة صحيحة من أجل تحقيق نصراً ... إنها ليست سوى شكلًا سوفيتيكيًا ، متطروراً للتجسس الذي يتطلب السطوع على أسرار الآخرين مراقبته قصد إنجاز ردود فعل عدائية . إن المعلومة ليست سوى سند للفعل والشفرة أية شفرة لا تتمكن من سرية ما نقول فحسب ولكن للدلالة على أن قيامنا باختراقها وفكيرها يعني أننا فرضنا هوية جديدة لها والحصول على كلمة السر والقيام بعمليات مكان شخص آخر وفي عالم لامادي حيث كل ا لأمور تتجزئ عن بعد وبواسطة إشارات قد أصبح لزاماً على الشفرة التي تمثل حضورنا وعلاقتنا مع من نطمئن إليه .

الرهان أصبح اليوم يتجه نحو حماية أنفسنا ضد كل أفعال ضارة (تجسس - إجرام - إرهاب ) والأمراء يهم أيضاً الأمان أكثر خصوصاً في مجالات التحويلات المالية (التجارة الإلكترونية ، والعمليات البنكية الشبكية وممتلكاتنا المعنوية (الملكيات الفكرية) وبعض المعطيات السرية (الطبية على سبيل المثال) .

كلمة السرفي هو اجهة مؤامرة المرور، إنه مستوى من مستويات صراع سوفيتيكي لامادي سيمانتيكي بين الدخيل والمدافع عن حقه السري ، بين المحتال وصاحب المفتاح ، حيث لم يعد الأمر يتعلق بكتمان السر ولكن بحماية المنفذ . كل قاعدة معطيات وكل حاسوب جاهز على الأون لاين مهيء لتلقي هجوم معلوماتي . وفي الغالب يعود السبب لصاحب القانوني وأحياناً قد لانتوصل إلا إلى نتيجة واحدة هي أن السرقد تم إختراقه ولا نعرف إطلاقاً هل توجد وسيلة من أجل إعادة بناء أنشطتنا فنحن نترك دائمأثراً لكل ما تلقيناه أو أرسلناه كتوقيع لكل حركاتنا الفيزيقية أوالافتراضية أوالربطية وهذا يسهم في إتجاهين : استخدام المعلومة بالإضافة إلى الدخول والإختراق . كوكيز أو أحصنة (تروادة) ، فيروسات ، كلها عبارة عن قابل موقوتة تنحصر بطريقة غير قانونية ، لآلات حربية تقوم بعمليات التدمير والإكتساح ، والفووضى ، والتزوير أوآليات مراقبة تمكن من إستخراج المعلومة أو تنفيذ معلومات . هناك حواجز رقمية قد تسمح بالدخول أو تمنعه . إنها آلات تقوم بما يسمى عند خبراء الإستراتيجيا (التعرف على الأصدقاء والأعداء (IFF-Identifying friends and foes) .

أن نفرق بين الصديق والعدو يبقى هو المشكل التقني المعلوماتي . من هنا يتبدى الطابع والصبغة الأساسية للتعریف بالشخص . إن أي شخص ومسؤول (من تكون ؟) التي يقوم بها النظام المعلوماتي هو عين الصواب والدقة ، إنه يشترط معرفة القيمة المحتملة للوثيقة الرقمية وللتوفيق الإلكتروني بمعنى كل ما يتعلق بالأسئلة المرتبطة بالحرفيات العامة وتطور التجارة الإلكترونية .

هل توجد شفرة (code) محصنة ؟ لقد ساد الإعتقاد منذ مدة طويلة أن النظام الذي وضعه شركة (IBM) في سنة 1977 والمسمى (Data encryption system) قد تمكّن من تحصين أковاده وأنه قد تطلب أكثر من عشرات السنين من العمل في الحواسيب الأكثر قوّة وتقنيّة في الستينيات ، إلى درجة أن الإدارات الأمريكية قد تبنت هذا النّظام والذي تم اختراقه مؤخرا ، بالإضافة إلى هذا فإن نظام D.E.S هذا يتطلّب من المراسلات مفاتيح ترقيمهَا وبأن كل مفتاح يمكن أيّ يتعرّض للسّطوة.

المنافس الأكبر لنظام D.E.S هو نظام ما يسمى بالمفتاح العام أوالتناظري (Irreversible) وهو يعني بكل اختصار جعل الترميم غير منعكس .

إن شخصاً (أ) قد يتواصل مع شخص يرغّب في مراسلته من خلال الغوريتم ترميمي خاص به ، وبالتالي بإمكانه ترميم أيّة رسالة أو خطاب يبعث به إلى (أ) لكن الطريقة ليست تناظرية بمعنى معرفة كيفية الترميم لاتعني إطلاقاً معرفة (اللترميم) (Decipher) إلا أن الشخص (أ) هو الذي يمتلك مفتاح اللترميم وهو أيضاً لا يعممه على الآخرين حتى لا يطلعون على الرسائل التي توصل بها . وإذا ما رغب في الرد على محاوره (ب) فإنه يستعمل مفتاح الترميم لهذا الشخص (ب) والذي يقوم بنفس الطريقة.

إن أيّ أخصائي (تحليل الأ Kovad) الذي يتوفّر على رسالة من (ب) وعلى المفتاح العام للترميم لـ (أ) وعلى الميساج المشفر من (ب) إلى (أ) لا يمكن أن يتكتّشّف في مفتاح اللترميم لـ (ب) إلا إذا استعمل حاسوباً قوياً ، وهذا ما كان يتم الإعتقاد به إلى حدود شهر غشت 1999 حيث تمكّن أخصائيوا محلّي الشّفرات عن طريق حاسوب من تهشيم شفرة RSA مادفع من جديد إلى البحث عن قوّة أخرى.

إن هذا النّظام قد تم تطويجه بطريقة أخرى لفحص الهويات : من دون أن تمكّن أيّ شخص من مفاته الشخصي ، حيث كلّ شخص يعرّف نفسه عن طريق نوع من اللعب بأسئلة وأجوبة مشفرة .

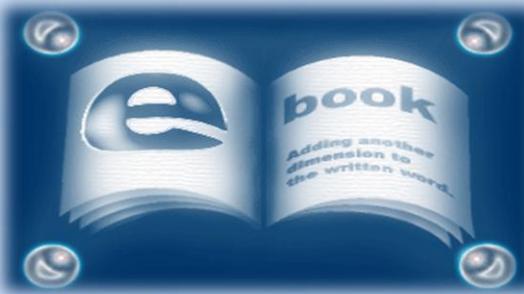
هل يمكن أن نذهب أبعد من هذا وتخيل نظاماً تكون خاصيّته الفيزيقية وغير السيميانتيكية أنها ستكون غير مقرؤة وغير مسموّعة . لا يمكننا رصد اونقل رسالة من خلا ل محاوره إ إنها ستكون طريقة سوفيسيتيكية لإعادة إختراع مبدأ (الخزينة الحديدية) (Coffre-fort) المختومة ، وهذا هو محاول إنجاز نظام شفرة يعتمد على إرسال إلكترونات لا يمكن إستقبالها سوى مرة واحدة وقراءتها لاتتم إلا بواسطة مصفاة خاصة . إن هذه الطريقة لا زالت في طور التجربة وهل يجب تعليمها على نطاق واسع .

إن قوّة وسلطة (التشفيير) قد إبتذلت أو لنقل قد تمت دمقرطتها بواسطة بعض (التكنولوجيا) والذين وضعوا رهن إشارة كلّ شخص كان في حاجة إلى نظام تشفيير بتقنية عالية قادرّة على إtrag آية محاولة إختراق .

إن هذه السلطة المبذلة سلطة خطيرة .. فليس عملاً ونشر وتصدير شفرة يعادل إلى حد ما عملية استعمال السلاح ... هذا هو المذهب الذي أوحى ل العديد من الأخصائيين للقيام بم حاولات لتطوير تقنية استعمال الشفرة .

# الكتاب الرقمي ومستقبل النشر

عرض : أوليفيي جينون



بداية ماذنعني بالكتاب الرقمي ؟ إنه من وجهة نظر تقنية يعني ملفاً معلوماتياً يتضمن نصاً ومعلومات إضافية عن معالجته الرقمية؛ إن أي كتاب مخطوط على الحاسوب وقبل عملية طبعه هو بالدرجة الأولى كتاب رقمي . ولنسائل عن صورته الرقمية هاته هل هي بمثابة كتاب أم لا ؟ قد نرتاب بخصوص التعريف إذا ما الذي Petit Robert رجعنا واستندنا إلى قاموس بوتي روبير يحدد مفهوم الكتاب كحجم كبير لعدد من الصفحات ؛ وبهذا يكون الورق والكتاب شيئاً مرتبطين أحدهما بالآخر هنا يتبدى المفهوم الأولي لهذا المفهوم : إن الكتاب الرقمي وانطلاقاً من التحديد السابق يصعب تحديد مصطلحه لأن ما نحدده هنا بالضبط هو المادة الورقية وهذا في حد ذاته نقيس لمفهوم الرقمي ..

إننا نرفض من جهة اعتبار الكتاب الرقمي امتداداً لكتاب الورقي واعتباره - الكتاب الرقمي - من جهة ثانية مجرد وجه آخر مرافق لكتاب منشور بطريقة تقليدية... إن تصورنا لهذا يعد اختزالاً وضيقاً؛ وهلا يأخذ بعين الإعتبار بعض الكتب والروايات التي صدرت أصلاً عن النت والتي لا يعتبرها البعض منشورات رقمية بل مجرد ملفات إعلامياتية Fichiers informatiques .

إن النقاش والسجل الدائرين حالياً حول الكتاب الرقمي يندرج في إطار تطور الشبكة النتية ؛ فهو باسطة الكتاب الرقمي تمكن النت من نشر الأعمال الأدبية والعلمية بنفس الدور الذي قامت وتقوم به المكتبات والبريد في إطار خدمة البيع عن طريق التراسل . فنم بعد دور الشبكة النتية مقتضراً على تلبية بعض الخدمات ولكنها أصبحت طرفاً أساسياً في نشر الأغراض وإذا عتها كيفما كانت رمزية أم مادية ونشرها فوراً وبتكلفة بخسة جداً وبسرعة ضوئية مستقلة عن المسافات الأرضية الطبوغرافية بين المرسل والمرسل إليه على المستوى العالمي ... إن هذه الثورة هي ما يخيّلنا اليوم كثيراً إذ أنها تعمل على توريط المنظومة المكتباتية التقليدية ووضعها موضع قلق وإحراج إن النت بتجاوزه هذا الشبكة التوزيع التقليدية بما تنهيد لنظام المكتبات التقليدي ، فقد مكّننا النت من إقتناء أغراضنا الأساسية والكمالية عن طريق المراسلة وبثمن زهيد بفضل كاتالوجات جاهزة ... وشرعاً من سنين قليلة في تأسيس مرحلة جديدة بواسطة الكتاب الرقمي إذ أن النت صار يوزع المنتوجات الجاهزة وبذلك فهو قد أسعهم في الإيقاع بالمكتبات على حافة الأفول بله وتركتين بعضها في متاحف العصور الورقية الغابرة !!! إن أيام قناعة للتوزيع لابد وأن تتطلب وقتاً طويلاً كي تجد لها مكاناً في عالم النشر ، واليوم نلاحظ أن الكتاب الرقمي وفي سنين وجيزة قد تمكن من الوقوف إلى ذلك مع الكتاب الورقي في نظر شريحة لا يأس بها من القراء .

لذا نقول علينا أن نسرع في العمل وننسى العامل الوحداني الذي عبر عنه الكاتب ( بينما ) في كتابه ( مثل روایة ) ( roman ) الذي يربط فيه بين الكتاب والقارئ ، إذ في رأيه أن للكتاب الورقي جانباً عاطفياً ووحدانياً فضلاً عن حمولته الفكرية والأدبية ... فهل قراءة كتاب ما على الحاسوب على صورة ملف أو مطبوع على الورق من حجم A4 هل هذا سيغوض الكتاب أي كتاب بما في ذلك كتاب الجيب !! إذا كانت الإجابة على هذا التساؤل بالرفض ومن دون شك ستكون إجابة القراء أيضاً بالرفض ، فالكتاب الرقمي يجب أن يعتبر وسيلة للتطور والتقدم واختزال المسافات ، لكن ماذن قد يكون جواب قارئ يرغب في الإحتفاظ بهذا الكتاب ( التحفة ) في رفّ مكتبته !!!

إن القدرة على البحث العلمي قد أصبحت سهلة المنال بواسطة الإعلاميات كما أن البحث عن تيمة محددة قد بات أكثر يسراً وتبسيطاً وبهذا صار السؤال الإستعجالي هو: كيف يمكن استثمار هذا المعطى الجديد من أجل حل العديد من الإشكالات المتعلقة بالنشر وإعطاء دفعـة قوية للثقافة الوطنية ؟ إذ أن تطور الكتاب الرقمي قد يشكل فرصة تاريخية لعلوم الناشرـين في العالم أجمع ...

لقد تمكن النت من خلق مقاولات جديدة ظهرت كي تعطي للكثير من آليات النشر التقليدي أحدث ما أبدعـته التكنولوجيا في مجال ترميم الكتب والمخطوطات القيمة ... إن هذه المقـاولات أصبحت تستعمل النـت من أجل تسهيل عملية البيع عن طريق التراسل كما أنها

صارت قنوات ناجحة لتوزيع الكتاب الرقمي . وقد إستطاعت بفضل التخزين الرقمي من الإستغناء عن فضاءات وأقبية التخزين ( Stock ) وتبيرشبكة التوزيع المعقدة والطويلة وهكذا تمكن من بيع العديد من الكتب وخصوصا الأعمال الروائية وبفضل هذا النظام الرقمي الجديد قد تبادر دور النشر الرقمية إلى ارتياح شئي أشكال المغ امرات التي لن تستطيع دور النشر التقليدية الإقدام عليها . وبفضل النت سيد الناشرون المفاتيح السحرية لمشاكل النشر وسيتمكنون من خلق جمهور ملماح فيما يخص الكتب الأكثر مبيعا ( The Best-Sellers ) فقد شق الكتاب الرقمي طريقه السير باتجاه العالم الورقي وبإمكانه في ا لمستقبل القريب أن يقتسم الكثير من الأسواق .

ويصرف النظر عن هذه الصورة الملتبسة أحيانا والمتألهة أحيانا أخرى فإن النت والكتاب الرقمي أساسا قد يأتي باشعاع جديد بالنسبة للثقافة الوطنية وذلك يجعلها رهن إشارة الملايين من القراء على الكوكب الأرضي ، سواء في بيجين أو في البرازيل أوالرباط سواء أكان المتلقون والقراء فرونكونفين أو أنجلوفونين أو عربوفونين ...

لقد بات من الآن الحصول وبثمن بخس بل بالمجان في بعض الأحيان على نسخة كلاسيكية رقمية في نفس الوقت الذي تصدر فيه نفس النسخة في مكتبة ما وبالتالي فقد بات أيضا على المسؤولين في المجال الثقافي وضع تصورما لسياسة طموحة بهدف نشر الموروث الثقافي الأدبي والفكري والعلمي على صفحات النت وجعله رهن إشارة كل المواطنين فالنت والكتاب الرقمي هما الوسائلتان القادمتان قريبا للإسهام في عجلة التطور على مختلف الأصعد.

# تحولات السرد الرقمي

عرض : آن فوكلير

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

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

إن إدراكنا هذا للتاريخ ورؤيتنا الجديدة له صار يجد أيضا ملائمة في طرقة الحكي لدينا . ومن دون شك فإن أنماط السرد اليوم صارت تتفصّح عن طريقة أخرى لرؤية وفهم العالم.. إنها أنماط سردية قد تمت خلاطتها عبر تدفق وثائق الأرشيفات وإمكانيات تخزين كل شئ و عدم ترك أي معلومة لصفة النسيان - الحضور المتعدد لمصادر المعلومات والإرساليات البصرية - الكتابة والصور

إن مانراه مثلا في أعمال (ديدي أو بيرمان) يختلط في نظرنا بما يهمنا من جهة العمل الرقمي: طريقة الأرشفة أو النسخ / التلصيق copier-coller أو الشهادات الحية ، كل هذا يؤكد لنا إلى أي حد يطبع الكاتب اليوم إلى أن يكون مرآة تاريخية أكثر من لونه مبدعاً أدبياً بالدرجة الأولى ، بمعنى أنه يردم الحدود الهرشة التي توجد بين مختلف أشكال السرد والمعلومات : وثائقيات ، أعمال خيالية ، جرائد ، إشهار ، مسرح ، روايات ، شهادات.. الخ هكذا بتنا نرى أن الزمن قد تقلص ، وصرنا نستثمروندا من الماضي ون quamها في الحاضر من دون أن نضع فروقاً بينها ، هناك خلل ما إذن ، ثغرة .. آلة نقدية .. نظرية التاريخ ؟ فالمعلومة تحضر في يومنا بدرجة تغير شيئاً فشيئاً من وظيفة الحكي ، وما يهمنا من خلالها هو العمل وما نراه في هذا العمل الإبداعي .

فهذا الفعل - الحكي - لم يعد في الهاشم بل صار في عمق الحدث ، في المدينة ، في الميترو في الباصات على اللوحات الإشهارية ... الخ .

إن ما يهمنا في العمل الرقمي يتأسس على مانراه: هو محاولة إعادة التفكير وإعادة كتابة التاريخ ؛ فطريقة (نسخ / تصميق ) Copier/coller ، والشووه الممنهج للشاهد عيان ، شيئاً كان أم حكي يمكن أن يفسر كفعل يبادر من أجل إعادة صياغة التاريخ وإعادة تنظيمه كما لو أنه لدينا القدرة على تغيير ما تم تحقيقه بالثورة المعرفية وأيضاً تغيير كل ما أسمهم كثيراً في تشكيل شخصياتنا ...

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

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

وأخيراً كما بدأنا بتساؤل نطرح تساولاً آخرأ ألم تسهم هذه الثورة في السرد الرقمي في تعطيل آلة النقد أمام آليات لانتتمي للحكاية وللخيال ثم أليس الحقل الإبداعي الرقمي في حاجة إلى نظرية نقدية رقمية جديدة !!!

# عضة الأدب من وليمة النت

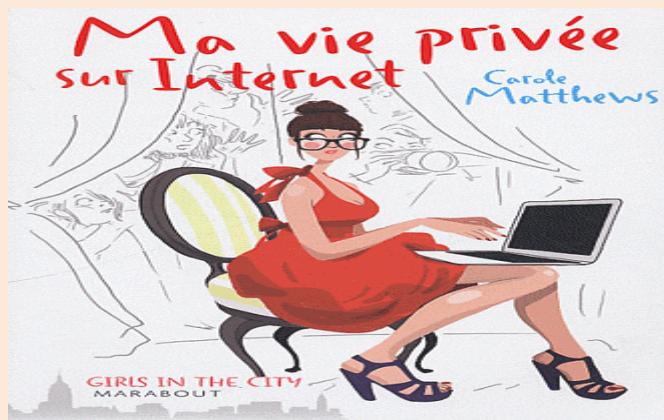
عرض : فرانسوا بون

هل حان الوقت كي نعترف أننا انفقنا ؟ كيف لانقر بهذا .. في حماة هذه السرعة المذهلة والمدوخة ... فلم يتبق لدينا شيء عدا القليل من الإمكانيات التي هي بدورها تسير نحو مستقبل غامض ومحظوظ ...

إن هذا التحول الإعلامي لهو في حجم التحول التاريخي لاكتشاف غوتيمورغ ، وكما نعلم فإن الوسائل التقليدية التي أسهمت كثيرا في تداول المعرفة والعلم ( الصحافة ، المسلسلات ، كتاب الجيب ) لم تكن لها نفس الرجة التي أحدثتها زلزال النت الذي يحاصرنا اليوم من كل جانب ... وأخيرا علينا أن نقر بأنه ليس لدينا خيار آخر فالمعطيات الواضحة التي تخترق هذه الظاهرة الكوبية نجهلها غير أن ما هو أخطر هوأن نبقى خارج السياق ولانقل بهذا الزلزال النت .

هناك العديد من المجالات التي اقتاحت هذه المغامرة الغامضة ، خصوصا في ميدان العلوم ، فحتى الموسيقيين هم كذلك انخرطوا في هذه الطفرة المعلوماتية . وقد بات من الواجب علينا إذن واقتداء بهم أن نبحث عن حظنا في هذه الوليمة النتية .

لامراء في أن الكتاب سيفي منتوجا لما تزد المعلومات تحلم باستثماره .. في بساطته .. في مادته .. في علاقته بالذاكرة : ( كيف يمكننا تقضية جملة في صفحة . صفة في حجم كتاب .. وكتاب في حجم رفوفنا وسرادقات مكتبتنا .. هذا الحلم رائع ونحن تحت سقف ظليل في صالون جديد داخل المكتبة ... ومهمها يكن فإن الإعلاميات لن تجعل على كل حال من الكتاب منتوجا انتهت مدة صلاحيته .



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

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

لقد تجاوزنا الكتابة على سند مسطح وأعدنا اكتشاف اللوحة من جديد ، فهذه الأحلام والأشكال التي تذهبنا قد تضمنها الأدب من قبل بكل تأكيد ، ليس عند بورجيس فحسب حيث المكتبة الرائعة ذات التوليفة المنتظمة ولكن أيضا في (كتاب الرمل) حيث الصفحة متتجدة باستمرار وقابلة كذلك للمحو ، وهذه الكويرات السبعة عشر في الأبجدية العربية(Alef) حيث يامكانتنا أن نرى من خلالها العالم كله إن مفهوم الصفحة سابق على اختراع الكتابة: الورق الرقمي سواء تخلص من الشاشة أم لا فيإمكانه أن يطعننا القراءة ، إلا أن الاحتفاظ بالنص وإيادع حمولته وكل ما يعلمنا مرآمة الحكمة عن طريق النص والإنتقال من وضع إلى وضع آخر بشكل فجائي ، فالكتاب لم يكنوا مستعينين وممهتين له بما فيه الكفاية...

وما يلقىنا اليوم هو مستقل تاريخنا الفكري المرتهن في قلب المئات الآلاف من الكتب القيمة والحديثة وما يرعبنا أيضا هو مصيرنا نحن الذين تشكلت هوياتنا من ماضين ومتون هذه الكتب ... لنتخيل أن كل هذا الصرح تهدم وتختفي بمعنى أوضح أنت وبشكل أوتوماتيكي تهدمنا وتختفي معه ، وكل المؤشرات في الأفق تلمح لما هوأسوء...  
وما يربينا أخيرا هو هذا الخطر الذي يتحقق بالكتاب ... لامراء أن القراءة فعل انفرادي وهي أيضا فعل التقاء الذات بذاتها بعيدا عن العالم من حولها ، غيرأن السبيل إلى هذا الإنقاء بالذات يتطلب سلسلة من العمليات تتجل في: (النشر ، الإختيار ، التصحيح ، الطباعة ، فضاء المكتبة...الخ) .

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

إن كل تفكير في إسترخاص أو إهمال هذه السلسلة المطبعية المعقّدة هو في لوقت نفسه تنازل إن طوعاً أو كرهاً لما سوف يغمرنا من سرعة وقوه اتفاقنا جميعاً على كون الكتاب هو في النهاية منتوج كباقي المنتوجات الإستهلاكية.

من بين إمكانات عالم النت أنت ونحن في البيت يسهل علينا مثلاً معرفة ساعة وصول القطار، أو رقم هاتف طبيب أخصائي ، يكفي فقط أن يكون جهاز الكمبيوتر موصلاً بالكهرباء والصبيب الذي كما يمكنا أن نطلع على أخبار العالم كله ونقرأ المقالات على صفحات الجرائد الإلكترونية ... فقد صار زمن النت في ظرف وجيز زمناً عائلياً، بيتياً بامتياز ليس على حساب زمان القراءة في شكلها التقليدي فحسب بل زمنا مستقطعاً من زمننا الاجتماعي الحميمي وكل علينا أن نلغي كلمة **إبحار** (surfer) من قاموسنا اليومي، إن ما نبحث عنه في كوسموس النت هو عالمنا الصغير والضئيل الذي نشيد به بأيدينا، وإذا كان فضاء المكتبة صدى لما يعتمل في المدينة ومكان المستجدات المطبوعية والإلتchairات والأقتراحات حتى ، فإنه في كل الأحوال لن يبخس من أهمية

تلقينا وتقيننا بواسطة اللغة والحضور الفيزيقي الواقعي في الفضاءات الخاصة بها، والتنت هو بدوره يعتبر ابطا صافيا فإذا ما افتنيت إصدارا جديدا فلأنني قد تلقيت خير توزيعه عن طرق مайл وارد من مكتبتي المفضلة ...  
إن الخطأ إذن يمكن في حديثنا عن كوسموسون الذي يمزعز عن سياقاته أو باعتباره مسؤولاً عن كل هذه الإنهيارات الحالية أو القادمة.  
وكل هذا الوضع الثابت والمستقرمنذ أمد طويل يعود أساسا إلى التركيز الصناعي وإلى نهم تجار الأسلحة الإعلامية الفلاكة به إلى التغيب الممنهج للثقافة والأفكار كقيم حضارية

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

إن تناقض النت هو في عدم قبوله بفكرة أن الكتاب هو قدر الكتابة الوحيد إلا أنه في جانب آخر يقدم لنا خطاباً حقيقياً يكتوننا نمر جملماً على شاشته الفضية ، وهذه وسيلة للفحية لجعل اللغة مهيمنة على العالم ولذا فالنت ليس ثورة لذاته : إن الشعر الذي تم إقصاؤه إقتصادياً من مشهد الإصدارات والنشر قد عرف كيف يشيد فضاءاته للتبادل حيث القراءات والإنشاد تغلباً بشكل أو بآخر على هذا الإقصاء ...

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

هناك في عالم النت حيث العلماء والموسيقيون والفنانون يستطيعوا امتلاك وسائلهم العملية تدريجياً منذ مدة طويلة بينما بقي الكتاب مكتفين بالمعطيات الثابتة ، المقترحة لدى الناشر كما لو أن أيديهم ستتسخ أو أن كلماتهم ستهزل إذا ما هم أطلقوها في فضاء الشبكة النتية ... والكتاب يعتبرون أن النت وسيلة ضافية وزاندة على المجال السمعي - البصري بينما قد تقوى العلاقة بين الشاشة والشبكة النتية حضورهم الفعلى في العالم وفي الطريق التي بموجها تتنظم علاقات المجموعات ...

يطالبنا البعض بتحرير كتاباتنا على الشبكة النتية والإشغال في حقولها مثلما نشتغل على كتاب ما ويطالبونا كذلك أن ننقد هذه الكتابات من منطق سوق النشر الورقي ، وهذا تناقض صارخ لأن الدينامية والتبادل التجاري هو ما تقوم عملية النشر ويساهم في القيمة الرمزية للنص . علينا أن نبحث عن نفس التكامل والمتطلبات التي توفرها شبكة النت ونفس السبل الإقتصادية للنشر على الواقع النتية وعدم تركها تكتفي عدا إكتفائها ببعض الوصلات الإشهارية التي يقترحها مروجو الكتب على الموقع الإلكترونية والتي كنت دائمأ رفضها .

الكتابة على النت تثير أيضاً تناقضات أخرى : فاللت يشتغل على مبدأ التجدد المستمر بينما الكتابة تتطلب بعضاً من الوقت وتشغل من جهتها بمبدأ استمرارية النص ولنسق هنا على سبيل المثال (أزهار الألم ) (les fleurs de mal) إن كل كتابات بودلير لا تنتمي بطريقة مختلفة عما نراكمه على القرص الصلب ( dur Disque ) بخطاطات متشابهة وبالطريقة التي تمكّن موقعاً ما من مواكبة

أعمالنا أولاً بأول ، إن الفرق فقط هو في جانب النشر فقط.

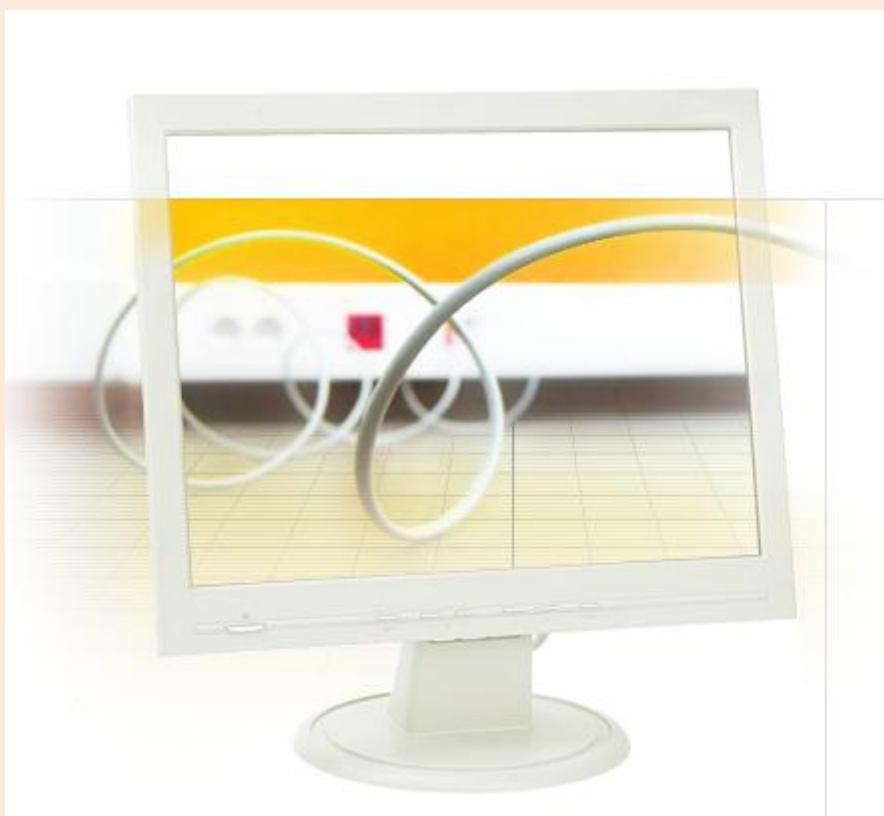
أجل لقد انفقنا وبتنا نشعر بالقلق ، فعالم النشربات كبنية من ورق نرجها وننزللها بأيدينا ومن تلقائأنفسنا وسوق النشر وإنتاج الكتاب ما فتن يتضاعف تلويه من عام لآخر واليوم وكما نلاحظ يجب التسديد نقدا كل أسبوع فيما تجد كتبنا مكانا لها في أكشاك محطات القطارات ، وكل ما يتعلق بالقراءة الورقية بات يدورفي دوامة خطيرة... كما أن نفس الخطر بات يتهدد أيضا الصحافة ، فهل يعود هذا إلى اجتياح النت ؟ أعتقد أن النت بريء وغير مسؤول عن ذلك ، إن الفكرالقدي هو الذي فقد دوره في المجتمع بما يشوب هذا المجتمع من فردانية مغفرة ورغبة طاغية في بيع كل شيء وأشياء أخرى تأتي كلها في المقدمة قبل التفكير في حمولات الكتب من محتويات وأفكار ومعرفة هامة .

وأؤكد مرة أخرى أن عالم النت عالم شفاف وهو لامحالة سيفي مسحة رائعة على علاقتنا المعقّدةبالواقع ، إنها مسحة ستسهم ولا شك في تغيير علاقاتنا بالزمن والفضاء واصطداماتنا الفجائية بالواقع غيرأن الكتابة على صفحة الحاسوب بالرغم من جذتها فهي لن تستطيع أن تسكت صحة النشوة عند (رابلي) (Rabelais ) سنة 1532 .

إن الواقع يتصدع ، والأسئلة المرتبطة بعالم الكتب وبالمعلومة (L'information ) التي باتت تعوض الحكم والمعرفة بالمال الذي أصبح عقيدة ، باليانات في عماها والمعيان الذين يشعرون بالحروب ، فالنت مرتب بكل هذا لأنه يشبه عيوننا وأيدينا ولهذا بتنا نخاف على المستقبل أكثر مما نخاف على الماضي .

لقد بتنا نخشى ونقلق لأننا نعشق الكتاب كثيرا ، نعشقه من أجل تمزيق ستة اللغة والذهب عراة في الطقس البارد وفي الليل.. إننا لا نرحب في أن نترك خلفنا كافكا ومونتاني وديريدا وسانسيمون وبيشو وسيلين : إنهم جميعهم يجعلوننا نقدر أنفسنا والخيار الوحيد لدينا هو إنحراف الأدباء في عالم النت .. وأقول : أدخلوا إلى غوغول وستستمعون إلى بيير غونيو يتحدث عن الأدب ، هذا الكاتب الذي لم يكن يتوفّر يوما ما على عنوان (مايل) وعلينا أن نعمل على جعل النت في خدمتنا .. ولنجعله أنترنيتا يطمح كي يصير ممتعا مثل عالم الكتب ودعونا نفكر قليلا في (داني هارمس) أو (مادليستام) هذا الكاتب الذي أغنى في ذروة هيجان الستابلينية حيث تمكن أحد أصدقائه من إنقاد مخطوطته التي لم تنشر إلا سنة 1970 باللغة الأنجلزية ثم بالألمانية ، فلو لم يتم طبع هذه المخطوطة لما كان (مادليستام) من بين أشهر الأدباء الروس المعاصرين ... فالنت بالنسبة لي هو هذه الحقيقة التي هربها صديق (مادليستام) ، إنها الإمكانية التي يمكن للأدب أن يضع عليها بالتوارد لأن العالم الذي نصنعه كثيرا ما لا يوافقنا ولقد أوشكنا أن نحرم مما تبقى من الإرث الفكري .

أخيرا هل هناك من داعي للقلق لوفتنا أعيننا جيدا وسهرنا الليالي نفك ونتأمل فيما تمنحه لنا شاشة الكمبيوتر ، فلنرتب ولنتعلق بكل ما يمكن أن ينقد الناشر أو الكتبى وعلينا من جهة أخرى أن نطعم عالم النت بما فيد القراء والمحربين ولا نتركه عرضة لأيدي المخربين في العالم أجمع .



# ما معنى واقع إفتراضي

كتب أوريليان بوشيفيل



خلف هذا التناقض الصارخ كيف يمكن لواقع أن يكون إفتراضياً يوجد حقل معلوماتي رحب وشاسع . فالواقع الإفتراضي يمكن أن يمثل عالماً إفتراضياً من داخل الحاسوب ، غير أنه عالم خاضع لنفس قوانين العالم الواقعي . ومن بين المفاتيح السحرية الأساسية لوضع برنامج ما في إطار واقع إفتراضي وليس واقع مصطنع بواسطة الحاسوب هناك مفتاح ( التفاعلية ) .

إن الواقع الإفتراضي يتفاعل مع المتلقى ويمكنه من التحرك والتفاعل في داخل هذا العالم الإفتراضي . إن هذه التفاعلية هي التي سوف تطرح صعوبات

عديدة على المستوى المعلوماتي والأدواتي . يجب إذن أن نتوفّر على الزمن الواقعي حيث كل ثانية تمر فيه تعادلها ثانية من الزمن الإفتراضي بمعنى آخر(على الحاسوب أي يحصي ما يجري خلال فترة زمنية (س) في وقت يساوي (س) ) ؛ وإذا لم يتحقق هذا فلا شك أن خلا ما سيحصل وبالتالي سيمظهر ويستشعره المتلقى على مستوى الحد السطحي الفاصل بين العالم الإفتراضي والعالم الواقعي الزمن الواقعي يصعب أحياناً إدراكه إذا ما أضفنا إليه صعوبات أخرى كالخوف للصورة . فالواقع الإفتراضي اليوم حاضر بقوة ، ألعاب الفيديو التي تستند على تقنية ( التفاعلية ) تعرض اليوم عوالم ذات واقعية متقدمة جداً ، إن الواقع الفيزيقي في هذه الألعاب ينسحب ليختلي المشهد الواقع بصري مرئي .

إن التفاعل المتعدد/الصيغ يستوجب جمع مختلف الطرق والوسائل في تجربة أحادية من أجل إنعام شامل في الواقع الإفتراضي .

والحواس المستهدفة هنا هي البصر والسمع والذوق والشم وكذلك اللمس . واليوم يبدو أن البصر والسمع قد تمكن المختصون من السيطرة عليهما خلافاً للذوق والشم فهما معاً ما زالاً يتبعان الرقميين في تنشئتهما وتتوظيفهما ومن دون شك فالمسألة قد تتعلق أساساً بواقع السوق .

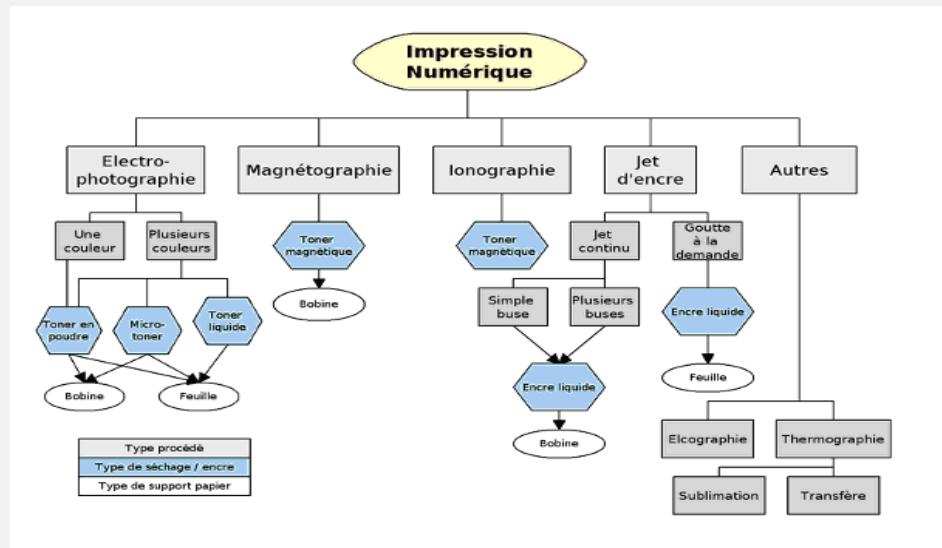
وعلقة بخاصيته المتفردة ، فإن اللمس بات يهم الباحثين في تكنولوجيا الرقمنيات أكثر فأكثر وكذلك في المجال الصناعي ... إن التفاعل المتعدد/الصيغ سوف يتطلب بشكل عام توليفة بين البصر والسمع واللمس ... طبعاً من الممكن إضافة أحاسيس أخرى وفي غالب الأحيان فإننا نبحث في نفس الوقت وبكل الوسائل على تنشئة المتنقى في الواقع الإفتراضي المتعدد/الصيغ وسنستعمل إذن أجهزة أكثر إستيعاباً . أما بالنسبة للجانب البصري فإن هذا يمر عبر استعمال (أقبية) وهي بمثابة غرف شاسعة حيث يتم عرض الواقع الإفتراضي على كل الجدران بطريقة الأبعاد الثلاثية 3D وهذا ممكّن بفضل تقنيات إستقطاب وتبيير الأشعة .

أما بالنسبة للصوت فهناك مجموعة مما يسمى (الوفاء الأقصى ) تكون جاهزة حول المشهد وتحتفق هي أيضاً بواسطة الأبعاد الثلاثية .

وإذا كان الواقع الإفتراضي لا يتحقق واجهته وحده السطحي إلا بواسطة أجهزة سلبية ( الشاشة وميكانيزماتها الداخلية ) فإنه مع ذلك قد يتمكن من بعض التقريرات حتى ولو كانت غير دقيقة وتأتي بالقليل من النتائج في أغلب الحالات ... كوضعنا مثلاً لشيء بشكل غير ملائم في مشهد إفتراضي ويكون أحد أجزاء هذا الشيء في ارتطام مع الجدار . ولكي يعدل الواقع الإفتراضي من هذا الوضع فإنه سيقوم بنقل Téléporter هذا الشيء ليتمكنه من التخلص من إكراهات العائق . على المستوى الإفتراضي يمكن أن يمر كل هذا بطريقة غير مرئية وفي حالة ما إذا ظهر وشوهه فإنه لن يأتي بنتائج مهمة .

في المقابل إذا كان الواقع الإفتراضي في علاقة مع المتنقى بواسطة جهازه الخاص الذي لا يقتصر على إرسال المعلومة ولكنه يستقبلها أيضاً والذي هو على علاقة بالمتنقى فإن هذه التقنية ( télémigration ) الإفتراضية يمكن أن تترجم في عالم الواقع عن طريق قوة فجائية قد تزعج المتنقى أو المستعمل عموماً .

إضافة إلى كل هذا وبما أن الأجهزة الخاصة مفعولة ونشيطة فإن بعض الظواهر كرجوع الصدى قد تطرأ باعتبار أن المتنقى سينفعل لردود فعل المجال الذي سينفعل من جديد ، إذن كل هذا يستوجب وجود الغوريتمات خاصة لتجنب كل هذه الصعوبات إضافة إلى أن الأجهزة تتكتسب ترددات التحبيين اليومي من فئة HZ 1000 وبما أن الواقع الإفتراضي يجب أن يكون زمناً واقعياً و حقيقياً فإن هذا يطرح العديد من المعيقات على الألغوريتمات المستعملة بغاية تحقيق الحسابات الفيزيقية .



## من الكتاب إلى الجسيم

لعل أول أثر ناتج عن عملية التكويذ المعلوماتي للنصوص هو إنتقالها من هيئتها المادية الورقية إلى هيئتها المعنوية ، اللامادية ليس باعتباره سندا أساسيا للنظام النصي وإنما باعتبارها أيضا شيئاً ذاته .

يقيناً أن الكتاب قد يتوقف في المستقبل المتوسط عن لعب دوره باعتباره حجماً ( VOLUME ) وهو سائر حتماً إلى فقدان دوره كوحدة أو عنصرأساسي للقراءة في فضاء المكتبة كما أن النصوص لم تعد خاضعة لإكرارات محدودية الورق حيث صار بالإمكان تخزينها على متن سندات رقمية بسعة إستيعابية لا محدودة سواء على الأونلاين أو على قرص مدمج .

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

لعل ما يترقبه أي مستعمل لقواعد المعطيات النصية المؤثقة في جسيم هو مجموع المعلومات التي لا يستطيع الكتاب الورقي أن يوفرها له أو أنه قد لا يمنحها إلا بعد جهد كبير وعمل مضن ، بينما أن الحاسوب يوفر لنا الدقة والسرعة في الإنجاز، إذ هويفتح لنا العديد من الطرائق التي تغير علاقتنا بفعل القراءة . فاستعمال الحاسوب كآلية للقراءة يتحول حسب السندات والأهداف ، وآليات القراءة التي يمنحكها لنا تمكناً من البحث بأقل سويفيسيكية غير أنه يعطيانا وبشكل أقل تكلفة عالماً من التوثيق النصي ذي خصصيات كالإغراقية وصوتية تساعد على خلق جو للقراءة متميز وبفعل الروابط التشعبية يصير النص ذي علاقة مع عالمه الداخلي أيضاً .

إن هذه العلاقة الجديدة بالنص الأدبي والتي نظرت لها جوليا كريستيفا تجد في النص المشتغل أداة تجعله يسيراً ومحفزاً على فعل القراءة .