UT JHSS
مجلة جامعة تبوك للعلوم الإنسانية والاجتماعية
University of Tabuk Journal for Humanities and Social Sciences
جامعة تبوك University of Tabuk

الجماليات الرقمية و"فنون ما بعد الإنترنت":
تحوّلات المشهد الفني السعودي بين الخطاب العالمي والسرد المحلي

Digital Aesthetics and Post-Internet Art: Transformations of the Saudi Art Scene between Global Discourse and Local Narrative

د. لينا محمد علي قطان
أستاذ مشارك في الفنون البصرية والأدائية، قسم الرسم والفنون،
كلية التصاميم والفنون، جامعة جدة، المملكة العربية السعودية.

Dr. Lina M. Kattan
Associate Professor in Visual & Performing Arts, Department of Drawing & Arts,
College of Art & Design, University of Jeddah, Saudi Arabia.

(Lina.m.kattan@gmail.com)

ORCID ID
https://orcid.org/0000-0003-4963-6061

الملخص

يتناول البحث التطور في الممارسات الفنية السعودية، مع التركيز على تأثير البنية الرقمية وجماليات "فنون ما بعد الإنترنت" في تشكيل طرق الإنتاج الفني ووسائط عرضه، خصوصًا ضمن رؤية 2030 للتحول الثقافي والتنمية الإبداعية. وتكمن مشكلة البحث في الحاجة إلى فهم عميق لآليات تأثر الفن السعودي بالمشهد الرقمي العالمي، وكيفية تفاعل الفنانين مع التقنيات الجديدة دون فقدان الارتباط بالسياق الثقافي العربي والإسلامي. ويهدف البحث إلى توضيح التداخل بين خطاب الفن الرقمي العالمي والسرد المحلي، واستكشاف استجابات الفنانين السعوديين للتقنيات الحديثة، وتقييم التحدّيات التي تواجه البنية الثقافية في ظل التحول الرقمي المستمر. ويعتمد البحث المنهجَ الوصفي التحليلي لتحديد مظاهر التحوّل في الفن السعودي ضمن سياق الثقافة الرقمية وفنون ما بعد الإنترنت؛ وذلك بالاستناد على النماذج النظرية التي قدمها "ليف مانوفيتش" و"كريستيان بول" و"جين ماكهيو". وتشير النتائج إلى تزايد حضور الممارسات الرقمية في الفن السعودي المعاصر؛ واندماج التقنيات التفاعلية مع سرديات الهوية والذاكرة؛ والكشف عن تحديات تتعلق بالأرشفة الرقمية، واستدامة المعارض الافتراضية، والتفاوت في الوصول إلى التقنية. ويخلص البحث إلى أن التحول الرقمي يشكل قوة دافعة لإعادة تخيل المشهد الفني السعودي، مع ما يحمله من إمكانات معرفية وثقافية. ويوصي بتطوير بُنى تحتية رقمية مستدامة، وتعزيز التدريب التقني للفنانين، ودعم مبادرات الأرشفة المفتوحة، وتوسيع منصات العرض الافتراضي لضمان مشاركة أكثر شمولًا في المستقبل.

الكلمات المفتاحية: *المعارض الافتراضية، التحّول الرقمي، الجماليات الرقمية، جماليات الشاشة، رؤية 2030.*

Abstract

This research investigates the evolution of artistic practices in Saudi Arabia, focusing on the impact of digital infrastructures and “post-Internet” aesthetics. Addressing the challenges within the Kingdom’s 2030 Vision for cultural transformation, the study examines how digital technologies are reshaping art production and exhibition. The core problem lies in understanding Saudi artists’ engagement with the global digital landscape while preserving their connection to Arab and Islamic cultural traditions. The research clarifies the dynamic interplay between global digital art discourse and local storytelling, exploring how artists utilize new technologies and addressing challenges like digital archiving, virtual exhibition sustainability, and technological access disparities. Drawing on theories from Lev Manovich, Christiane Paul, and Gene McHugh, and qualitative analytical methodology, the study reveals a growing integration

of digital practices, including interactive technologies intertwined with themes of identity and memory. Ultimately, this research concludes that digital transformation is fundamentally reshaping the Saudi art scene, offering significant cultural and intellectual potential, and recommends sustainable digital infrastructure development, artist training, and open archiving initiatives to ensure broader participation.

Key words: *Virtual Exhibition, Digital Transformation, Digital Aesthetics, Screen Aesthetics, Vision 2030.*

المشكلة البحثية

تشهد الفنون المعاصرة في المملكة العربية السعودية تحولات عميقة متسارعة، تتقاطع فيها البُنى الثقافية المحلية مع أنماط الإنتاج والتداول الرقمية العابرة للحدود. وقد أسهمت برامج ومبادرات رؤية 2030 في إعادة تشكيل المشهد الفني عبر تمكين المنصات الرقمية، ودعم الممارسات الجديدة، وذلك لتكثيف الحضور السعودي في فضاءات الفن العالمية. ومع توسّع استخدام الوسائط الرقمية ومنصات الإنترنت، برزت الحاجة إلى دراسات تحليلية ترصد كيف أعادت هذه الأدوات تشكيل طرق إنتاج الأعمال الفنية وتلقيها، وإلى أي مدى تتفاعل مع الهوية الثقافية المحلية أو تنخرط في سرديات الفن الرقمي الكونية. (Ministry of Culture, 2020)

تتمحور مشكلة البحث حول الكيفية التي غيّرت بها الثقافة الرقمية ومنصات الإنترنت بِنْيَةَ الفن المعاصر في المملكة العربية السعودية، من حيث الإنتاج والتداول والتلقّي، وما إذا كانت هذه التحولات تمثل امتداداً للهوية الثقافية المحلية أم انخراطاً في سرديات الفن الرقمي العالمية. ويرجع سبب اختيار فكرة البحث إلى معالجة الفجوة البحثية في تحليل التفاعل بين الخطاب الفني المحلي والبُنى التقنية الجديدة في ظل التطوير الوطني الذي تقوده رؤية 2030. وتنبثق من مشكلة البحث التساؤلات التالية:

- كيف تُؤثر الأدوات والتقنيات الحديثة على طبيعة إنتاج الفنانين السعوديين المعاصرين؟
- كيف تُغير منصات التواصل الاجتماعي طريقة استقبال الجمهور للفن السعودي المعاصر والتفاعل معها؟
- كيف يتفاعل الفنانون السعوديون مع السرديات العالمية للفن الرقمي و"فنون ما بعد الإنترنت"، وهل يُعزز هذا التفاعل الهوية المحلية أم يُذيبها؟
- ما هي أهم التحديات (مثل البنية التحتية الرقمية، والأرشفة) والفرص التي تواجه الفن السعودي المعاصر في ظل هذا التحوّل الرقمي "لفنون بعد الإنترنت"؟

أهداف البحث

- تحليل أثر الثقافة الرقمية ومنصات التواصل الاجتماعي على ممارسات الفن السعودي المعاصر.
- دراسة كيفية إعادة تشكيل مفهوم الإنتاج والتلقّي الفني في سياق "فنون ما بعد الإنترنت".
- استكشاف العلاقة بين السرد الثقافي المحلي والتوجهات الجمالية العالمية للفن الرقمي.
- مناقشة التحدّيات المرتبطة بالأرشفة والبُنى التحتية الرقمية واستدامة المعارض الافتراضية.

أهمية البحث

- استشراف مستقبل المسارات الفنية في المملكة العربية السعودية في ظل التحول الرقمي المتسارع وتأثيراته على البنية الثقافية والإبداعية.

- تقديم فهم منهجي للتحوّلات في المشهد الرقمي في الفن المحلي والعالمي، وربط هذه التحوّلات بتحولات مفاهيم متعلقة بالخامة والوسيط في الفن المعاصر.
- ربط الخطاب العالمي في مجال الفن الرقمي و"فنون ما بعد الإنترنت" بالسياق الثقافي السعودي، للكشف عن نقاط التلاقي والاختلاف بين السرديات العالمية والمحلية.
- اقتراح حلول لمعالجة التحديات البنيوية في بيئة الفن الرقمية.

منهجية البحث

يعتمد البحث المنهجَ الوصفي التحليلي ذي البُعد المقارن، لتحليل مظاهر التحوّل في الممارسات الفنية السعودية ضمن سياق الثقافة الرقمية و"فنون ما بعد الإنترنت". تتم قراءة هذه التحوّلات بالاستناد إلى أطر النظرية التالية:

- مفهوم "المادية/اللامادية الرقمية" (Materiality vs. Immateriality) عند ليف مانوفيتش (Lev Manovich)، بوصفه إطارًا لفهم كيفية تحوّل العمل الفني إلى بيانات قابلة للنسخ، والمعنى الذي ينجم عن ذلك على مستوى الشكل والدلالة.
- نظرية "المادية الجديدة" (Neo-Materiality) لكريستيان پول (Christiane Paul)، لفهم كيفية حضور المادة والواجهة والبرمجيات معًا في العمل الفني الرقمي.
- مفهوم "النظام البيئي على الإنترنت" (Online Ecosystem) لجين ماكهيو (Gene McHug)، لفهم الفن كجزء من بيئة متشابكة من المنصات، والخوارزميات، والتلقي الشبكي.

مقدمة

خلال العقد الماضي، تجاوزت الإنترنت كونها أداة مساعدة للإنتاج الفني، وأصبحت شرطاً أساسياً لتشكيل طبيعة الممارسات الفنية المعاصرة. ويظهر هذا التحوّل في السياقات المحلية والعالمية على حدٍ سواء، على الرغم من اختلاف مظاهرها الثقافية والمؤسسية. وفي السياق السعودي، يتماشى التقدم الرقمي بشكل وثيق مع التطورات الوطنية لتغيير المشهد الثقافي، ويوفر فرصاً لأشكال جديدة من المشاركة الفنية. حيث أصبح تصميم الأعمال الفنية في بيئة مُشبَعة بالجماليات الرقمية، والتواصل، وحلقات التغذية الراجعة المستمرة التي تُتيحها منصات التواصل الاجتماعي. ولم يعد تداول الأعمال الفنية مُعتمداً على أنظمة المعارض التقليدية وحدها، بل صار الفنانون يضعون أعمالهم الفنية في مساحات هجينة تكون الرؤية فيها عبر الإنترنت ومؤثرة مثلها مثل المعرض الفني المادي.

وساعدت نظريات "فن ما بعد الإنترنت" (Post-Internet Art Theories) في إلقاء الضوء على كيفية تطور هذا التكامل. في حين اعتمد "فن الشبكة المبكر" (Early Net Art) بشكل كبير على البقاء حصرياً داخل البيئات الرقمية. (Nissinen، 2018) فقد دمجت فنونُ ما بعد الإنترنت جوانبَ الثقافة عبر الإنترنت في الأعمال المادية وبدون قطع صلتها تماماً بحالة الشبكة العنكبوتية.

وفي هذا السياق، نادراً ما يكون هناك استقلال ذاتي خالص عن البُنى التحتية الرقمية، حيث يتم تضمين العمليات الفنية الإبداعية في أنظمة تداول الصور والعلامات التجارية والخوارزميات. وغالباً ما تتطلب هذه الديناميكية الجديدة تفكيراً نقدياً من قِبل الفنانين حول مدى إمكانية مشاركة أعمالهم ضمن هذه الهياكل الرقمية أو مقاومتها. في حين تكون الاستجابة الجمالية للأعمال الفنية عبر الإنترنت – بدءاً من الثقافة الميمية (Meme Culture) إلى الأشكال الفنية الرقمية – ماديةً ومتجدّدةً عند ترجمتها إلى تركيبات ملموسة أو تجارب تشاركية داخل المعارض الفنية والأماكن العامة. (Peckham & Archey، 2014)

وتتقاطع هذه التوجهات الرقمية في المملكة العربية السعودية إيجابياً مع التطلعات الثقافية لرؤية 2030، حيث يظهر الدعم المؤسسي من جهات مثل: معهد مسك للفنون، وإثراء، وأثر جاليري؛ لتعكس طموحاً وطنياً لوضع المملكة بشكل بارز ضمن الساحة الفنية والثقافية العالمية. وتستفيد هذه المؤسسات من البُنى التحتية الرقمية لتوسيع نطاق الوصول إلى الجمهور عن طريق دمج المشاركة والتواصل على مستويات متعددة، سواء من خلال "التركيبات التفاعلية" (Interactive Installations) أو من خلال الحملات الترويجية. والأهم من ذلك، يتفاعل العديد من الفنانين السعوديين اليوم مع الأدوات الرقمية، ليس فقط لتبني الحداثة التقنية، ولكن لإعادة تشكيل العلاقة بين العمل الفني والجمهور. ويتردّد صدى هذا الانفتاح الرقمي على الفضاء الجمالي في المناقشات الدولية التي تؤطر "الفن التفاعلي" (Interactive Art) بشكل أقل من حيث الأجهزة الإلكترونية، وبشكل أكثر من حيث العلاقات الاجتماعية التي يتم استدعاؤها من خلال هذه المشاركة التفاعلية؛ وهذا يعكس طموحاً وطنياً لوضع المملكة العربية السعودية ضمن الشبكات الفنية العالمية.

يؤكد التفاعل بين النظريات الجمالية العالمية والتراث المحلي على حركة مزدوجة: تميل إحداها نحو التكامل مع اللغات الفنية الدولية التي يشكلها "الخطاب ما بعد الرقمي" (Post-Digital Discourse) (Nissinen، 2018)؛ في حين تؤسس الأخرى للإنتاج الإبداعي ضمن العادات الاجتماعية العريقة التي شكلتها التقاليد العربية والإسلامية. وتعكس صالات العرض المخصصة للأشكال الفنية الناشئة (مثل التصوير الرقمي) هذا الموقف الهجين، فهي تتبنى الجماليات المعاصرة المرتبطة بالوسائط الشبكية، وبدون إغفال لأي من الحساسيات البصرية المتجذرة في المجتمع السعودي. ونظراً للحداثة النسبية للممارسات التشاركية في السياق السعودي، تكون النظريات الأساسية للجماليات الرقمية مفيدة للباحثين في رسم خرائط الأشكال الفنية الناشئة، دون فرض أُطر مسبقة لا تتناسب مع الواقع المحلي. (القرني، 2020) ويزداد هذا الأمر تعقيداً لصعوبة الاستيعاب والمواكبة المستمرة للاتجاهات الفنية الرقمية العالمية لتضمين السرديات الثقافية (مثل فنون ما بعد الإنترنت).

في ظل هذه الخلفية، لا يستجيب الإنتاج الفني بشكل محض للتغيير التقني الحديث، ولا يمكنه في نفس الوقت أن ينفصل عن التيارات الجيوسياسية. وقد تشير جماليات فنون ما بعد الإنترنت إلى عصر متشبّع بتأثيرات الإنترنت في جميع جوانب الإبداع الفني. وبالنسبة للمملكة العربية السعودية، تضع التطويرات الوطنية معايير حول ما يمكن استخدامه بأمان، مع تحفيز تنوع الشكل الفني في الوقت نفسه، مما يؤدي إلى بيئة متنوعة تشجع على التجريب المقنّن. ومن خلال تتبع هذه المقاربات بين النظرية والتطبيق عبر المبادرات التعليمية والمعارض الفنية المادية والمساحات الافتراضية عبر الإنترنت وأسواق البلوكتشين (Blockchain)، أصبح من الممكن وضع التطورات الفنية السعودية ليس كأصداء هامشية، ولكن كمساهمات أساسية في الخطاب المعاصر حول الارتباط الوثيق بين الفن والثقافة الرقمية. (الترابي، 2023)

١. بدايات "فنون ما بعد الإنترنت"

لا تعني "فنون ما بعد الإنترنت" أن الفن ‘‘على الإنترنت’’ فقط، بل الفن الذي تشكّل وعيه في عالم أصبح الإنترنت جزءًا أساسيًا من تجربته اليومية. (Nissinen, 2018) ينطلق هذا الفن من افتراض أن الحدود بين الواقعي والافتراضي، بين "الأونلاين" (Online) و"الأوفلاين" (Offline)، لم تعد واضحة؛ لذا فهو يلتقط آثار هذه الحالة على الصورة، والهوية، والذاكرة، والجسد. أعمال "فنون ما بعد الإنترنت" قد تُعرَض في فضاء مادي (مثل جاليري أو متحف)، لكنها مشبعة منطقًا وصورةً بثقافة الشاشات، والتداول، واللقطة، والميم، والأرشيف الشبكي؛ وغالبًا ما تُسائل اقتصاد الصورة والبيانات. (Kholeif, 2014)

يُعدُّ تعبير الفنان الروسي ليف مانوڤيتش (Lev Manovich) عن "فنون ما بعد الإنترنت" (Post-Internet Arts) بمثابة أساس مفاهيمي للمناقشات حول التفاعل بين التقنيات الرقمية وممارسات الفن المعاصر. حيث يرى أن التحليل الثقافي في عصر الشبكة العنكبوتية اعتمد الاستعارات والعمليات المشتقة من الحوسبة، مثل البيانات

(Data)، أو واجهة المستخدم (Interface)، أو الضغط (Compression)، أو النسخ المتماثل (Replication)؛ مما أدى إلى تحول الجماليات التقليدية إلى تلك التي تسترشد بالخوارزميات والاتصالات الشبكية. (Kholeif, 2014)

ومن هذا المنطلق، لم تعد الأعمال الفنية تعتمد على الوسائط الثابتة والمنفصلة فقط، بل أصبحت تتضمن تدفّقات متغيّرة باستمرار للمعلومات لعرضها وتصوّرها في "البروتوكولات التقنية" (Technical Protocols) وبنائية المنصة (Platform Architectures) وأنماط تفاعل المستخدم (User Interaction Patterns). (Gao, 2023) ويتماشى هذا التأطير مع حيثيات فنون ما بعد الإنترنت، حيث لا يتم التعامل مع الإنترنت كموقع منفصل، ولكن كنسيج بنائي للإنتاج الفني والثقافي.

– "المادية/اللامادية الرقمية" (Materiality vs. Immateriality) عند ليف مانوفيتش

يركّز مانوفيتش على مفارقة أساسية في الوسيط الرقمي: يبدو العمل الفني الرقمي "لا ماديا" لأنه موجود كبيانات يمكن نسخها ونقلها بلا فقدان، لكنّه في الحقيقة يعتمد على بُنى مادية كثيفة (خوادم، وأجهزة، وشبكات، وطاقة، وشيفرات، وواجهات). (Dabek, 2017) ويشير إلى أن التحوّل من اللوحة أو المنحوتة إلى الملف أو الواجهة قد غيّر علاقة الفنان بالزمن، والمساحة، والتوزيع؛ فأصبح العمل الفني يعيش في حالة تدفق مستمر، وينتقل بين الشاشات والمنصات بدلاً من أن يثبت في موقع واحد (كالعمل الفني التقليدي). (Dabek, 2017) فالفنان في عصر ما بعد الإنترنت لا ينتج مجرد صورة رقمية، بل يعمل على طبقات من الشيفرات، والتخزين السحابي، والبنية التحتية للمنصّات؛ أي أن الجماليات الرقمية هنا ناتجة عن تداخل المادي (الجهاز، والمساحة، والمعرض) مع اللامادي (البيانات، والخوارزميات، والوجود الشبكي).

ومن الآثار المترتبة على فرضيات مانوفيتش توسع نطاق ومجالات فناني الإنترنت، حيث تتداخل النواحي المادية مع العمليات الشبكية. حيث يمكن الآن أن تحل الإنترنت والعرض الافتراضي محل المعرض الفني التقليدي، أو أن تكون الأعمال الفنية مصحوبة بمجموعات البيانات، أو هياكل التعليمات البرمجية (Code Structures)، أو الأطر التشاركية عبر الإنترنت (Participatory Online Frameworks)، والتي تغيّر كلاً من طريقة انتشار الأعمال الفنية واستقبالها.

إن الوظيفة النحوية للبادئة "Post-" في المصطلح (Post-Internet Art) – أي عبارة: ما بعد – تشبه الطريقة التي تم استخدامها في مرحلة "ما بعد الحداثة" (Postmodernism): فهي ليست نقطة نهاية، ولكنها تدل على إعادة تشكيل "بعد" أو "رد فعل" على حالة سابقة. (Kholeif, 2014) وبهذا المعنى، تشمل فنون ما بعد الإنترنت كل الأعمال الرقمية الأصلية التي تتضمن في طياتها أعمال البدايات وتواريخها مع إعادة تنظيمها بموجب الوسائط الرقمية الحالية. ويظهر هذا عندما يصف الفنانون تعبيراتهم البصرية نسبةً إلى الحركات الفنية السابقة، لا من خلال الجماليات الحسابية مثل "تقنية البكسلة" (Pixelation)، أو تشكيل القطع الأثرية ثلاثية الأبعاد (3D

Rendering Artefacts)، أو الأشكال التي تم إنشاؤها بواسطة التعلم الآلي (Machine-Learning Generative Forms).

إن إصرار مانوڤيتش على تحليل الهياكل التي تنظم بها الثقافةُ البياناتِ الفنية وتقدمها للجمهور يدعو إلى الانتقال المنهجي البيني بين الفن والمجالات الأخرى، مثل "دراسات البرمجيات" (Software Studies). وبالنسبة للممارسين السعوديين المهتمين بكلٍ من التراث المحلي والجماليات الرقمية، يوفر هذا النهج البيني أدواتٍ تحليليةً لفهم كيفية ترميز السرد الثقافي وإعادة تشكيله عبر المنصات الإلكترونية. ويتردّد صدى هذا مع الدعوة إلى التعاون البيني متعدد التخصصات عبر المجالات الفنية والفلسفية والتقنية والسياسية لدراسة الظواهر الجديدة بشكلٍ كاف، مثل الفن ما بعد الرقمي (Post-Digital Art). (الترابي، 2023)

تكشف تعريفات مانوڤيتش مساراً من التطبيقات المبكرة للمعاصرة عن طريق توترات متزايدة حول القيمة والأصالة الفنية في السياقات الرقمية. فمع تغير أشكال ومصادر نشر الأعمال الفنية، من حيث الانتقال من الكتالوجات المطبوعة إلى التداول الأولي الرقمي المتنقّل، تصبح الحالة الوجودية (الأنطولوجية) للعمل الفني متشابكة مع طريقة توثيقه. (Peckham & Archey، 2014) وبهذه الطريقة، تصل الأعمال الفنية عبر الإنترنت إلى جماهير أوسع وأكثر من أي مساحة عرض فعلية، ولكن قد يأتي هذا على حساب تغيير صفاتها التجريبية. وبالنسبة للفنانين المتأثرين بتفكير مانوڤيتش، يصبح هذا التوتر موقعاً للممارسة الفنية، من حيث بناء الأعمال؛ تعترف بكلٍ من كينونتها المادية وأثرها الرقمي، مثلما انتقلت الثقافة البصرية إلى منصات إلكترونية، مثل الإنستاجرام (Instagram) أو السناب شات (Snapchat) كمساحات عرض فنية أساسية.

في حالة المملكة العربية السعودية – حيث تطور الفن السعودي المعاصر ليكون حواراً بين التقاليد العربية والإسلامية مع الأشكال الغربية المستوردة – أصبح بالإمكان إعادة تأطير هذا الحوار الحضاري الثقافي المستمر، مثل الجمع بين الزخارف الهندسية الموجودة على جدران المساجد والأعمال الفنية المولَّدة بالذكاء الاصطناعي. تعزز هذه الاستمرارية إدراكاً أعمق بأن الجماليات الرقمية لا تعني القطيعة عن التراث، بل يمكن أن تشمل أشكال الزخارف الفنية المحلية وتحولها إلى سجلات حسية جديدة.

في حين كان تركيز مانوڤيتش في الأساس على تبنّي المفاهيم الحاسوبية لتقديم استدلالات مفيدة للتحليل والإبداع على حدٍ سواء، فإنه لا تزال هناك بعض المخاوف التي تتطلب الحذر. إذ تكمن المخاطرة في الإفراط في توسيع الاستعارات التقنية على حساب الاهتمام بالجوانب التي تجسّد التجربة الفنية، وهذه عناصر لا تزال قيّمة حتى عند استعراض الأعمال الفنية عبر الشاشة.

وفي النهاية، أسس مانوڤيتش مفرداتٍ للتعبير عن التحوّلات التي أحدثتها الوسائط الشبكية دون اختزال هذه التغييرات إلى مجرد اتجاهات أسلوبية مؤقتة. ومن خلال فحص طرق تنظيم البيانات إلى استراتيجيات جمالية – والعكس صحيح – يكتسب الفنانون والمنظّرون خريطة أكثر ثراءً للعصر الحالي المشبع بالوسائط التقنية. (Kholeif, 2014) ويتيح تطبيق هذه الرؤية داخل المملكة العربية السعودية الوصول إلى قراءات دقيقة للأعمال الفنية المعاصرة.

٢. نبذة عن تاريخ الفن الرقمي

يقدم عمل الكاتبة الألمانية كريستيان پول (Christiane Paul) في تاريخ الفن الرقمي إطاراً متعدد الطبقات لتتبع تطور فنون ما بعد الإنترنت ضمن مسارات أطول لتطور الوسائط. تؤكد پول وجهة نظرها أن الفن الرقمي – بعيداً عن كونه فئة منفصلة أو معزولة – جزء لا يتجزأ من سلسلة متصلة يتقاطع فيها الابتكار التقني مع السياقات الثقافية والمؤسسية المتغيرة؛ وأن الفن الرقمي يتطلب إعادة النظر في منهجيات الفن التاريخي التقليدي لأن العديد من أشكاله – سواء كانت أعمالاً خوارزمية أو تركيبات قائمة على الشبكة أو منصات تشاركية – قابلة للتغيير بطبيعتها وموجهة نحو العمل نفسه (Peckham & Archey، 2014).

وعلى عكس الأعمال الفنية الثابتة (مثل اللوحات أو المنحوتات)، غالباً ما تعتمد الأعمال الرقمية على "التعليمات البرمجية" (Codes)، وتدفقات "البيانات الحية" (Live-Data Streams)، وتفاعل المستخدم (User Interaction). وتثير قابليتها للتغيير تحديات بخصوص التوثيق والحفظ: فالعمل الفني عبر الإنترنت والمرتبط بالبرامج التقنية القديمة (Software) يكون معرّضاً للاندثار ما لم يتم حفظه وأرشفته بوعي. وتلفت پول الانتباه أيضاً إلى كيفية استجابة المؤسسات – أو فشلها في الاستجابة أحياناً – لهذه التحولات الرقمية. فغالباً ما تكون إستراتيجيات المعارض الفنية بعيدة عن الثقافة الشبكية، وتضع الأعمال الرقمية في أُطر المعرض التقليدية التي تسطّح صفاتها الديناميكية. ويتمثل التحدي أمام المقيّم الفني في تجنب اختزال المكوّن الرقمي إلى مجرّد زينة سطحية، مع الاستمرار في توفير نقاط دخول للإنترنت يمكن للجمهور الوصول إليها. (الرشيد، 2020) وفي "النظام البيئي الفني" (Art Ecosystem) المتطور في المملكة العربية السعودية، ومن خلال المؤسسات الفنية، ترتبط هذه القضايا الرقمية بالمناقشات المستمرة حول إمكانية مساحات المتاحف في تقديم أعمال تركيبية تفاعلية دون فقدان السرد الثقافي المتضمن فيها. (Alghamdi، 2023)

– "المادية الجديدة" (Neo-Materiality) عند كريستيان پول

تقترح پول مفهوم "المادية الجديدة" لوصف الأعمال الرقمية المعاصرة التي لا تعود مادّتها مجرد سطح أو خامة، بل تتركّب من الشيفرة والبيانات والتفاعل والزمن والاتصال الشبكي أيضًا. في هذا التصوّر، العمل الفني الرقمي "يُحدَّث"، "يتغيّر"، "يتفاعل" مع المستخدمين والبيئة، وبالتالي يصبح له نوع جديد من المادية الديناميكية؛ فالمادة ليست ما نلمسه فقط، بل ما نتفاعل معه عبر الواجهة (Interface) وما تفعله المنصّات والخوارزميات بالعمل وبجمهوره. (Mauro-Flude & Penney, 2019) فالعمل الفني لا ينتهي عند لحظة العرض، بل يستمر عبر التفاعل، والمشاركات، وإعادة التدوير(Remix) ، وإعادة العرض على شاشات متعدّدة. وفي هذا السياق، تتوزع "المادة" بين شاشة الهاتف، وجدار العرض، والشيفرات، وقاعدة البيانات؛ أي يمكن فهم الجماليات الرقمية السعودية على أنها جماليات "مُوزَّعة" مادّيًا وزمانيًا. (Mauro-Flude & Penney, 2019)

كما وتسلط بول الضوء أيضاً على التغيير في اقتصاديات وسائل الإعلام وتشكيل ما يتم عرضه واستدامته فيها. (Kholeif, 2014) فقد غيّرت وسائل التواصل الاجتماعي أنماط تداول الأعمال الفنية: غالباً ما يتم استعراض الأعمال الفنية عن طريق الصور المضغوطة أو مقاطع الفيديو القصيرة عبر الإنترنت. وهذا يذكّر بالجدل طويل الأمد بأن التمثيلات الرقمية قد تجاوزت نظيرتها المادية، نظراً للانتشار الشبكي الواسع عبر وسائل التواصل الاجتماعي. وهذا ما يستدعي إعادة التفكير، ليس فقط في النواحي الجمالية، ولكن أيضاً في طرق قياس التأثير والاستقبال على المتلقي.

إضافةً إلى ذلك، يرسم عمل بول في تاريخ الفن الرقمي خرائط للتقاطعات بين النظرية والتطبيق والبِنية التحتية. وكذلك التفكير في الأثر الناتج لثقافة "المصدر المفتوح" (Open-Source)، أو "حيادية الشبكة" (Net Neutrality)، أو "احتكارات المنصات الإلكترونية" (Platform Monopolies) على ما يمكن للفنانين إنشاؤه ونشره عبر الإنترنت. (Peckham & Archey ،2014) مع أن هذه الأنظمة قد تتيح أشكالاً فنية جديدة، مثل مكتبات التعليمات البرمجية المشتركة أو المجتمعات التعاونية، لكنها تفرض أيضاً قيوداً على البوابة الخوارزمية والإشراف على المحتوى المنشور. (Pasikowska-Schnass, 2019)

من منظور فني تاريخي، تجادل بول بأنه يجب فهم فنون ما بعد الإنترنت جنباً إلى جنب مع التجارب الرقمية والإعلامية السابقة، مثل "فن الفيديو" (Video Art) في السبعينيات، أو "المشاريع عن بعد" (Telematic Projects) في الثمانينيات. (Kholeif, 2014) وتسلط هذه المقارنة الضوء على المخاوف المتكررة بشأن الفورية والتشارك والتجرّد من الطابع المادي، مع توضيح ما هو مميز اليوم عن الأعمال الفنية المتشكلة عبر الإنترنت، أو تلك غير المتصلة بالإنترنت. فقد اعتمدت المشاريع عن بُعد في بداية الأمر على شبكات مؤسسية مخصصّة، بينما تُنشأ الأعمال الفنية المعاصرة على البُنى التحتية التجارية والمبنية أساساً بغرض الاتصال الجماهيري، بدلاً من الاستخدام الفني. وهذا يوسع نطاق وصولها وانتشارها، ولكنه يربطها أيضاً بأنظمة جمع البيانات في الشركات التجارية بشكل أعمق.

كذلك، تستكشف بول كيف تُعقِّد فنون ما بعد الإنترنت موضوع الملكية الفكرية، حيث تعمل ثقافة "إعادة المزج" (Remix culture) وصور الچيف (GIF) والميمات و"التحرير التعاوني" (Collaborative Editing) على طمس الكثير من الأصالة والملكية. وتعكس هذه المخاوفُ المناقشاتِ الجدليةَ حول "الاقتباس في الفن" (Appropriation Art). (Kholeif, 2014) ويظهر هذا التوتر كذلك في المملكة العربية السعودية عند إعادة دمج الزخارف المحلية مع العالمية من قِبل مستخدمين مجهولين، أو عندما يقوم الشباب السعودي بتكييف الميمات العالمية مع المفردات المحلية، مما يطمس الحدود الفاصلة بين المواكبة العالمية والحفاظ على التراث المحلي.

ومن خواص الأعمال الفنية الرقمية إمكانية تحديثها في الوقت الفعلي، وذلك عن طريق التحكّم في البيانات أو إمكانية تطوير مُدخلات المشاركين والتي قد تستمر لأسابيع أو سنوات قادمة. من الناحية التاريخية، قد يؤدي هذا الأمر إلى تعقيد الفهرسة، لأنه لا يمكن تجميد العمل الفني دائماً في نقطة واحدة دون فقدان هويته. (Archey

Peckham &، 2014) وهذا الأمر مهم، خصوصاً في الأعمال التركيبية العامة في المهرجانات والفعاليات في المملكة العربية السعودية؛ فعلى الرغم من أنها مؤقتة (في غالب الأحيان)، إلا أنها تستمر في عالم آخر عبر "علامات التصنيف" (Hashtags) ومقاطع الفيديو والذاكرة الشفهية. كما وتشدّد پول على أهمية "محو الأمية التقنية"، وعلى تحليل المخرجات المرئية والبروتوكولات وهياكل التعليمات البرمجية غير المرئية للمشاهد العادي. (Nissinen، 2018)

تؤكد پول أيضاً أن الشمولية الرقمية لا تزال متفاوتة عالمياً، حيث لا تزال الشبكات الغربية مهيمنة على المرئيات، وذلك مع الجهود المبذولة لإنشاء خرائط عالمية دون إستراتيجيات تصحيحية متعمّدة. (Nissinen، 2018) وبالنسبة للفنانين السعوديين، تتطلب الشمولية الرقمية العمل مع كل من المنصات الإقليمية التي تعكس الحساسيات الثقافية المحلية والمعارض الفنية العابرة للحدود، والتي قد تفرض أنظمة خارجية محدودة. فمن خلال الجمع بين الخصوصية التقنية والوعي الاجتماعي والثقافي، تقدم پول رؤية واعية لتسجيل فنون ما بعد الإنترنت، بحيث توازن بين الفروق المحلية الدقيقة والروابط العالمية المعقدة.

٣. حالة الفن بعد الإنترنت

تحتل تأملات جين ماكهيو (Gene McHugh) حول حالة فنون ما بعد الإنترنت مكانةً مهمةً في تتبع المفردات النقدية المبكرة لهذه الظاهرة الفنية المعاصرة، لا سيما عندما وثّقها في مدونته التي حولها إلى كتاب في عام 2010. ويقدم ماكهيو لمحة مبسطة عن بدء الفنانين والقيمين والمنظرين الفنيين في التعبير عن علاقاتهم وأفكارهم بمفردات تشبّعت بثقافة الشبكة العنكبوتية، في وقت كانت فيه منصات التواصل الاجتماعي لا تزال تشق طريقها بين أفراد المجتمع. (McHugh، 2011)

وعلى عكس بعض المفكرين اللاحقين – الذين تعاملوا مع فنون ما بعد الإنترنت بشكل سلبي إلى حدٍ كبير – تعمق ماكهيو في هذه الفنون واعتبرها حالة نامية وليست مجرد توجه فني جديد. (McHugh، 2011) وتضفي هذه الفورية على ملاحظاته نوعاً من الإلحاح وعدم الاكتمال، حيث تضفي هذه الفنون الإحساس بمشهد متغير أصبحت فيه الوسائط الرقمية شيئاً سائداً وليس استثنائياً.

وتكمن إحدى مساهمات ماكهيو في تأطير فنون ما بعد الإنترنت كحركة فنية قائمة بحد ذاتها أكثر من كونها حالة عابرة؛ فهي في نظره عبارة عن تحوّل بيئي اجتماعي عالمي يؤثر على كل نواحي الإنتاج الفني، بغض النظر عن الوسيط المستخدم. (McHugh، 2011) وهو بذلك، يتجنب اختزال هذه الفنون إلى مجرد سمات أسلوبية أو زخارف فنية متكررة. ويتماشى موقفه هذا مع النقد اللاحق الذي جرّدها من الجماليات البصرية، على أساس التحولات الهيكلية التي تكمن وراءها. (Nissinen، 2018)

ترتكز كتابات ماكهيو إلى توضيح كيف تعمل التقنيات الرقمية على إعادة تشكيل الإدراك والملكية ومشاركة الجمهور، حتى عندما لا يكون المنتج الفني رقمياً في مظهره الشكلي. في هذا الصدد، يربط نهج ماكهيو التيارات النظرية الخاصة بالشبكة العنكبوتية بجميع المجالات الفنية، بدءاً من الفكرة وانتهاءً بالتلقّي. (McHugh، 2011)

من المهم ملاحظة أن تاريخ كتابات ماكهيو يتزامن مع الفترة التي كان فيها العديد من الفنانين يقاومون بشدة فكرة تصنيفهم تحت مسمى "فنون ما بعد الإنترنت". وكان بعض الفنانين – في نطاق الفن المعاصر – يخشون التهميش في عالم الفن أو أن يتم تسطيح أفكارهم من قِبل المؤسسات الفنية. لقد وثق ماكهيو تناقض هؤلاء الفنانين حيث نما لديهم الحماس للتجريب جنباً إلى جنب مع الشكوك حول ما إذا كان المصطلح يمكن أن يحافظ على الصرامة النقدية واستيعابه لغة التسويق الفنية. (McHugh، 2011) مثل هذا القلق بين المشاركة الحقيقية مع الثقافة الرقمية وبين تسليعها؛ سيزداد حدة في المستقبل مع اكتساب الأشكال البصرية المولّدة رقمياً شعبية أكبر في المجالات التجارية والمؤسسية.

– "النظام البيئي على الإنترنت" (Online Ecosystem) عند جين ماكهيو

يستخدم ماكهيو مفهوم "النظام البيئي على الإنترنت" لوصف الفن الذي يتشكّل داخل بيئة شبكية واسعة، مثل: منصّات التواصل، والمدوّنات، والأرشيفات الرقمية، والخوادم، وخوارزميات الترتيب. (McHugh, 2011) وفقًا لهذا المنظور، لا يمكن فهم عمل ما بعد الإنترنت بمعزل عن السياق الذي يولد فيه ويتداول داخله؛ فالعمل الفني جزء من تدفّق صور، وروابط، وتعليقات، ووسوم، وإعلانات، وأرشيفات، تؤثر كلها في معناه وتلقيه. وبناءً على هذا المفهوم، يمكن تفسير تحوّل المشهد الفني المعاصر بالبُنى الرقمية المحيطة به: كيف تُشكّل منصات التواصل الاجتماعي، ومنصّات المزادات الرقمية، ومواقع المؤسسات الفنية "نظامًا بيئيًا" جديدًا ينتج الذائقة، والفرص، وسرديات الهوية والذاكرة؟ وكيف يتموضع فنان ما بعد الإنترنت داخل هذا النظام، أحيانًا بوصفه مستفيدًا منه، وأحيانًا ناقدًا لبُنيته وعدم تكافؤ الوصول إليه؟

المهم هنا وبشكلٍ خاص هو الطريقة التي يتحايل بها بعض الفنانين على حوكمة المنصة الرقمية والعرض عبر منصات غير رسمية أو اتباع إستراتيجيات النشر "سريعة الزوال" (Ephemeral) أو المشاركة في "الشبكات المشفرة" (Encrypted Networks). وعند تطبيق منظور ماكهيو على سياقات خارج نطاق كتاباته – مثل الفن السعودي المعاصر – يصبح التركيز على الحالة الظواهرية أكثر منه على الحركة الفنية ويثبت أنه مفيد فعلياً. حيث يعيش الفنانون السعوديون – خصوصاً بعد الثورة الفنية والتطورات الثقافية بعد عام 2016 – في بيئة يتخللها الاتصال الرقمي في الحياة اليومية، ولكن تحكمها الحساسيات الثقافية وما يمكن تداوله بأمان عبر الإنترنت. (Alghamdi، 2023)

ومن منظور ماكهيو، فإنه قد تحمل الأعمال المتجذرة في المواد التقليدية آثاراً لحالة ما بعد الإنترنت، إذا استجابت لأشكال النشر الإلكترونية أو لمعايير تفاعل الجمهور أو لطرق العرض الذاتي التي تشكلها منصات التواصل الاجتماعي. (Nissinen، 2018) في الواقع، يعود الاغتراب السريع للتعبير الفني والثقافي السعودي إلى منصات مثل الإنستغرام أو السناب شات في صورة سيناريوهات تشبه بشكل كبير تلك التي تم فحصها في كتابات

ماكهيو: فالتداول عبر الإنترنت أو استبدال العرض المادي بنظيره الرقمي غالباً ما يسبق ويغير كلاً من طريقة الوصول للعمل الفني وكيفية فهمه وتفسيره.

ويرى ماكهيو أن فكرة تراكم التعليقات بدلاً من الحصول على بيان فني نهائي واحد، يعكس جوانب من ثقافة الإنترنت نفسها. (McHugh، 2011) تماماً مثل "التعليقات الاجتماعية" (Social Feed)، حيث تتطور الأفكار من خلال النشر والتعليق المتكرر، وبالتالي تحوّل هذه المدخلات الفكر الذي شكلته الأحداث الفورية. فالأعمال الفنية الجديدة في صالات العرض اليوم، تثير الجدل والنقاش بين الأقران، خصوصاً عندما تتحول إلى كيانات رقمية في واجهات النظام. ومن وجهة نظر تحليلية، يقدم هذا نظرة ثاقبة حول كيفية التضمين الفوري للفكر النظري أثناء مشاركة الجمهور في الفعاليات الفنية والثقافية بدلاً من التأمل الأكاديمي المنفصل عن الجمهور الآني. (McHugh، 2011)

إن إصرار ماكهيو على وصف فنون ما بعد الإنترنت بأنها وَضْع مَعيش وليس مجرد تصنيف تجريدي، يوجّه نحو تتبّع التقاطعات بين سلوكيات المستخدم اليومية وبين إنتاج الفن الرفيع. وفي سياق الفن السعودي، يمكن أن يشمل ذلك دراسة الكيفية التي تتسرّب بها جمالية التسويق عبر المؤثرين إلى معارض التصوير الفني، أو دراسة تأثير ثقافة البثّ المباشر للألعاب الإلكترونية على عروض الفيديو التركيبية. وفي مثل هذه التقاطعات تحديداً يتجلّى نوع من التهجين الذي أشار إليه ماكهيو؛ حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين المجال الفني وبين الثقافة البصرية وذلك بسبب ضغط التبادل الشبكي المستمر. (Kholeif, 2014)

ومن خلال وضع الممارسة الفنية ضمن هذه الاهتمامات الاقتصادية المتداخلة، والمنصات التجارية لوسائل التواصل الاجتماعي، وقوائم الأعمال المؤسسية المحلية، والمعارض الفنية العالمية المعاصرة، يقدّم ماكهيو أدوات لفحص سؤال أساسي: من يتم تضخيم حضوره ومن يتم تهميشه في هذا السياق؟ (Nissinen، 2018) إن هذا الطرح يوجّه كلاً من الفنانين والباحثين إلى التعامل مع فنون ما بعد الإنترنت ليس كقائمة أسلوبية، بل كمساحة بحث مفتوحة تستقصي كيفية إعادة الرقمنة تشكيل كل جانب من جوانب إنتاج الفن ورؤيته عبر بيئات جغرافية متنوعة.

٤. الجماليات الرقمية في السياق العالمي

يمثل الانتقال من الفن المبكر "لفن الإنترنت" (Net Art) إلى ‘‘فنون ما بعد الإنترنت" انعكاساً مزدوجاً لتحولات التقنية الحديثة وتغيّر شكل العلاقة بين الفنانين والجمهور والبُنى التحتية التي تدعم الإنتاج الثقافي. فقد ظهر فن الإنترنت في تسعينيات القرن الماضي بوصفه ممارسة فنية تتعامل مباشرة مع الشبكة باعتبارها وسيطاً ومكاناً في آن واحد، حيث استثمر الفنانون خصائصها غير المادية وخصائصها الفورية (Immediacy) في إنتاج أعمال تستند إلى المتصفح (Browser)، أو البيئات التشاركية، وكل هذه التداخلات وُلدت ونُشرت بالكامل عبر الشبكة. (Kholeif, 2014)

وقد ازدهرت هذه التجارب الفنية المبكرة على قيم "لا مركزية" (Decentralization) وعلى فكرة الوصول المفتوح (Open-Access)، متجاوزةً الوساطة المؤسسية التقليدية ومفضلةً التداول المباشر بين الأقران. (Archey & Peckham، 2014) وتركزت هذه الأعمال على استكشاف إمكانات الوسيط الجديد آنذاك، مثل "البُنى التشعبية" (Hyperlink Structures) كأدوات تركيبية، و"البرمجة الخدمية" (Server-Side Scripting) كمولّد إبداعي، وتقنيات الحضور عن بُعد كوسيلة لتقليص المسافة المكانية. غير أن انتشار استخدام الإنترنت والاعتماد على المنصات التجارية قد أفقدها قوتها؛ وكذلك جمهور المعارض لم يكن على دراية بتاريخ فن الإنترنت، رغم تأثيره على الوسائط الفنية والساحة النقدية. وبالتوازي مع ذلك، ظهر تحوّل جديد في الحس والاستجابة الجمالية؛ إذ أصبح أسلوب الفنانين الهواة في تصميم المواقع الإلكترونية في أواخر التسعينيات أشبه ما يكون بحنين إلى الماضي (أو نوستالجيا) في سياقات الويب الجديد (Web 2.0)، لكنه أُعيد توظيفه بوعيٍ تاريخي، الأمر الذي مهّد لتشكّل خصائص "فنون ما بعد الإنترنت" التي تقوم على إعادة تدوير أشكال الإنترنت الأصلية في سياقات فنية جديدة. (Kholeif, 2014)

تعمل "فنون ما بعد الإنترنت" ضمن بيئة يكون فيها تشبّع الشبكة أمراً واقعاً لا محالة. فلم يعد العمل الفني مقتصراً على الإنترنت نفسها، بل صار يُترجم جوانب من الثقافة الرقمية – مثل "القوالب البصرية" (Visual Conventions)، والسلوكيات الاجتماعية، وأنماط الخوارزميات – إلى تركيبات مادية أو فضاءات هجينة. ويذيب هذا الطابعُ الهجين الفواصلَ بين المخرجات الافتراضية ونظيرتها المادية، ويكشف أن الإنترنت لم تعد مجرد بِنية تقنية، بل أصبحت مورداً جمالياً ومفهوماً لتفكيك قضايا تشكيل الهوية واقتصاديات التداول والخطابات السياسية المتجذرة في الأنظمة الرقمية. (الزهراني، 2024)

كما رافقت هذه التحوّلات عودة الاهتمام بالبُنى التحتية المادية؛ فبينما احتفى فن الإنترنت المبكر بانفصاله عن المادية، تعيد فنون ما بعد الإنترنت الاعتبار للخوادم والكابلات والمنصات الرقمية كشركاء في الإنتاج والمعنى. وتدخل تكلفة تخزين البيانات أو تبعات "سياسات المنصات" (Platform Governance) ضمن إطار النقاش الجمالي والنقدي. (Archey & Peckham، 2014) ومن هنا، لا يشير مفهوم "ما بعد الإنترنت" إلى تجاوز الإنترنت ذاتها، بل إلى العمل في ظل حضورها الطاغي، مع وعي نقدي بآلياتها التشغيلية.

تتميز ممارسات "فنون ما بعد الإنترنت" بانفتاحها على الأشكال الفنية الأخرى عبر حساسية رقمية جديدة. على سبيل المثال، قد تحتوي المنحوتات على أجزاء مطبوعة بتقنية ثلاثية الأبعاد وتكون مأخوذة من صور متداولة على الإنترنت؛ أو أن تُقدَّم العروض الفنية الأدائية لجمهور عبر الكاميرا قبل أن تُدمج في فضاءات تركيبية؛ أو أن تتحول "التغذيات المنسقة" (Curated Feeds) إلى أعمال فنية وقنوات ترويجية في آنٍ واحد. يعكس هذا الاندماج بين الأشكال الفنية بيئة أوسع تتسم بتجميع الصور أكثر من إنتاجها لها من الصفر، وهو اتجاه يراه بعض النقاد دليلاً على ارتباط رأس المال الرمزي اليوم بدور "صانع الذوق" أكثر من الارتباط بعملية الإبداع الأصلي. (Kholeif, 2014)

وفي السعودية، تبنّى الفنانون الشباب هذه الإستراتيجيات الرقمية، لكنهم أعادوا صياغتها في أُطر ثقافية محلية ومتأثرة برؤية 2030. فمؤسسات مثل "معهد مسك للفنون" أو "مركز إثراء" توفر معارض تضع التركيبات الرقمية بجانب الوسائط التقليدية. (Alghamdi, 2023) وفي هذه السياقات، تُوظّف تكتيكات "فنون ما بعد الإنترنت" العالمية – مثل إعادة تركيب الصور الجماهيرية أو حملات الوسوم التشاركية (Hashtag) – في بناء سرديات محلية متجذرة في التراث الإسلامي أو في قضايا الهوية المحلي.

ويكشف هذا التكيّف الانتقائي أن الحدود الماهية "لفنون ما بعد الإنترنت" تسمح للفنانين بالتعبير عن المعنى بمستويات متعددة دون الحاجة إلى توضيح البِنْيَة التقنية لأعمالهم الفنية. كما غيّر هذا التحوّل مفهوم المؤلف الفني أو المبدع الأصلي. فبينما احتفظ "فن الإنترنت" المبكر بوجود مبتكر محدد (رغم الطبيعة التعاونية للعمل البرمجي)، تحتفي "فنون ما بعد الإنترنت" بتوزيع ملكية التأليف الفني، ومتأثرة بثقافة الميمات أو المنصات مفتوحة المصدر. (Kholeif, 2014) ويظهر ذلك مثلاً عندما يعيد الفنان السعودي صياغة صور عالمية في قوالب محلية للتعليق على قضايا اجتماعية، غالباً دون توقيع شخصي، لتدخل هذه الأعمال في آنٍ واحد ضمن الخطاب المحلي والتدفقات العابرة للحدود.

ويحذر بعض النقاد من أن جمالية "فنون ما بعد الإنترنت" قد تقع أحياناً في فخ محاكاة لغات ومفردات العلامات التجارية التي يُفترض أن تنتقدها. (Nissinen, 2018) فالتصاميم المسطحة المستوحاة من واجهات التطبيقات أو ألوان الباستيل المشابهة للتسويق الرقمي قد تُفرّغ النقد من قوته عندما تولّد أُلفة بصرية مريحة لدى المتلقي. ومع ذلك، يمكن لهذه التشابهات أن تؤدي وظيفة إستراتيجية؛ إذ تسمح بتمرير خطاب نقدي في قوالب مألوفة قد تتجاوز رقابة الخوارزميات، وهو ما يكتسب أهمية خاصة في سياقات تُقيّد فيها الأنظمة الثقافية أشكال التعبير المقبولة.

وتواكب البرامج التعليمية هذه التحوّلات عبر تبني مقاربات موضوعية مرتبطة بالتحولات الاجتماعية، بحيث يتعامل الطلاب مع الجماليات الرقمية ليس كتقنية جديدة، بل كأمر يتطلب تأطيراً تاريخياً داخل مسارات أوسع لفنون الوسائط الحديثة. (حيدش، 2020) ومن خلال وضع "فنون الإنترنت التجريبية" في مواجهة توسعات ما بعد الإنترنت – بما فيها مفارقات فنون البلوكتشين مثل الرموز غير القابلة للاستبدال (NFTs) التي تجمع بين خطاب اللامركزية وسوق مركزية فعلية – يمكن تزويد الأجيال الجديدة بأدوات نقدية لفهم التوتر بين الاستقلالية والاعتماد على البُنى التحتية الرقمية. فالانتقال من "فن الإنترنت" إلى "فنون ما بعد الإنترنت" لا يمثل خطاً زمنياً متعاقباً بقدر ما يشكّل طبقات زمنية متراكبة؛ إذ تبقى مفاهيم الرواد الأوائل حاضرةً في الممارسات الفنية المعاصرة، ولكنها تُعاد صياغتها ضمن سياق اقتصاد المنصات وهيمنته على قنوات التوزيع الرقمية. (Kholeif, 2014) فقد يوظف الفنانون عنصر التفاعلية البرمجية التي ميّزت أعمال التسعينيات، لكنهم يقدمونها اليوم ضمن بيئات مادية غامرة مصممة لتلبية جمهور مزدوج (الحضور المباشر والتوثيق على الإنستغرام مثلاً) وهو نموذج لم يكن متصوراً في البدايات.

وعلى الصعيد العالمي، اتخذ هذا التحوّل أشكالاً متفاوتة؛ فبينما تستوعب المؤسسات الغربية "فنون ما بعد الإنترنت" بسهولة أكبر داخل لغتها التنظيمية، تخضع الممارسات الفنية في السياقات غير الغربية لتأثيرات إضافية يفرضها الاقتصاد السياسي والحساسيات الثقافية. (Alghamdi, 2023) وفي السعودية، يظهر ذلك في محاولات التوفيق بين التجريب الفني وبين رؤية الدولة في التطوير، مع استمرار حضور تيارات محافظة، في مشهد قد يضع أعمالاً قائمة على البلوكتشين جنباً إلى جنب مع عروض خطية تراثية.

خلاصة القول: إن تطور "فن الإنترنت" المبكر إلى "فنون ما بعد الإنترنت" يجسد عملية تفاوض معقدة بين الإمكانات التقنية الحديثة، والتحولات الجمالية عبر الوسائط الرقمية، ومرئيات البُنى التحتية، وأنماط التأليف الشبكي، والتكيّفات الاجتماعية السياسية المتعددة. وهو مسار يعكس الانتقال من الاحتفاء بفرادة الفضاء السيبراني إلى إدراك أن الشروط الرقمية أصبحت خلفية كلية تعيد تشكيل جميع أبعاد الإبداع الفني، حتى عندما تتجسد الأعمال مادياً خارج إطار الشاشة.

٥. جماليات الشاشة وواجهة الاستخدام

تُشكّل الجماليات المنبثقة من الشاشات (Screens) وواجهات الاستخدام (Interfaces) نقطة محورية في الممارسة الفنية "لفنون ما بعد الإنترنت"، حيث أصبحت تقنيات العرض ذاتها جزءاً من اللغة المفهومية والبصرية للعمل الفني. فلم تعد الشاشة سطحاً محايداً للعرض، بل صارت طرفاً فاعلاً في تشكيل المعنى عن طريق دقتها، ونسبة أبعادها، وضبط ألوانها، وحساسية اللمس فيها، إضافةً إلى سلوكيات أنظمة التشغيل الكامنة وراءها. وينظر الفنانون الذين يتعاملون مع البيئات الرقمية إلى هذه المعايير باعتبارها مكونات أصيلة في التكوين الفني المعاصر، تماماً كما يتعامل الرسام مع قماش الكانڤاس أو تعامل النحّات مع عروق الحجر. (Kholeif, 2014)

وسواء كانت واجهات الاستخدام رسومية أو حركية أو صوتية، فإنها لا تتوسط فقط عملية التصفّح، بل أيضاً تساهم في بناء السرد وتشكيل الإشارات الإدراكية التي تؤثر في استقبال العمل الفني بطرق دقيقة وفي غاية التأثير. وغالباً ما تعمل واجهة المستخدم في الممارسات الفنية المعاصرة كموضوع ووسيط في آنٍ واحد؛ فمن خلال استلهام عناصر مألوفة مثل "القوائم المنسدلة" (Dropdown Menus) أو "فقاعات التنبيه" (Notification Bubbles) أو "دوائر التحميل" (Loading Spinners)، تمكّن الفنانون من تضمين تعليق نقدي على اعتياد المستخدمين عليها وعلى أنماط السلوك التي تشجع عليها تصميمات المنصات التجارية. (Nissinen, 2018) وبهذا المعنى، تظهر واجهة المستخدم بوصفها أداة تكشف كيف تُرشَّح التجربة الثقافية الحديثة عبر هياكل برمجية تهدف أساساً إلى الكفاءة أو إلى الربح التجاري، لا إلى الاستكشاف المفتوح.

وكما أُشير سابقاً، فإن تحويل الجماليات الرقمية إلى تركيبات مادية يتطلب إعادة التفكير في الحجم والمادة. فمثلاً، حين يُعرض تصميم واجهة مستخدم صورة هاتف ذكي بمقياس معماري ضخم داخل معرض فني، ستتحول التعاملات الحميمية المعتادة مع الهاتف إلى أفعال أدائية، وستكشف ديناميكيات غير مرئية في الاستخدام اليومي.

وقد وظفت معارض الإعلام الجديد في السعودية، مثل تلك التي ينظمها "مركز إثراء" أو "معهد مسك"، هذه الإستراتيجية لإتاحة التفاعل الجماعي ولتوضيح صورة الحداثة التقنية المتوافقة مع سرديات التطوير الوطني لرؤية 2030. (Alghamdi, 2023) لكن التعامل مع جمالية الشاشة قد يثير أيضاً تساؤلات تتعلق بسياسات الرؤية. فدقة الشاشة تحدّد ما هو مقروء ومرئي؛ وسطوع الشاشة ينافس الضوء المحيط بها؛ والضغط على الشبكة يكشف حدود بنيتها التحتية. وإذا كان "فن الإنترنت" المبكر قد تبنّى نافذة المتصفح إطاراً ومحتوى، فإن "فنون ما بعد الإنترنت" قد أعادت توظيف هذه العناصر عبر دمج أُطر المتصفح أو واجهات التطبيقات في أشكال نحتية، طمست الحدود الفاصلة بين المادي والبرمجي. (Kholeif, 2014) وهو ما يُذكّر بلحظات تاريخية، مثل تأثير تقاليد التلفاز على تكوين السينما، حينما انتقلت القيود الشكلية من وسيط إلى آخر لتفتح إمكانات تأويلية جديدة.

واليوم، يرسم تصميم الواجهات مسارات تفاعلية مُبرمَجة يمكن للفنان أن يستغلها بشكل إيجابي أو سلبي، على حدٍ سواء. ففي حين تهدف "مبادئ التصميم المعياري" (Standard UX PrincipleS) إلى انسيابية الاستخدام، يمكن للتدخل الإبداعي أن يزرع فيه عقبات مقصودة: أزرار مُضلِّلة، أو تصفّح تلقائي يُظهر صوراً غير متوقعة، أو تصاميم قد تستجيب بشكل معاكس. وتكشف مثل هذه الأساليب اعتماد المستخدم على "دورات التغذية الراجعة المتوقعة" (Predictable Feedback Loops)، وتُظهر الأنظمة الحسابية الخفية للنظام. ولجمهور اعتاد على واجهات سلِسة حسّنتها شركات "وادي السيليكون" (Silicon Valley)، فإن مواجهة "تأخير مقصود" (Deliberate Lag) أو "خلل برمجي" (Glitch) قد تكون تجربة مزعزعة تدفع للتفكير في دور الوسائط غير المرئية.

أحياناً، قد تشكّل الأجهزة ذاتها جزءاً من جمالية العمل نفسه، مثل: صفوف من الأجهزة اللوحية التي تعرض رسوماً متحركة متزامنة؛ أو شاشات (OLED) شفافة تكشف الدوائر خلف الصور؛ أو العديد من حُوذات الواقع الافتراضي معلّقة كأثر بصري في حالة عدم الاستخدام. فهذه التكوينات تلفت الانتباه إلى لغة التصميم الصناعي المدمجة في الأجهزة الاستهلاكية وما تحمله من دلالات تطلعية قد تتعارض مع نوايا الفنان. (Nissinen, 2018) ويمكن تكييف هذه الأمثلة بصبغة محلية، يكون ذلك مثلاً بتوظيف الزخارف الإسلامية كنقش خارجي؛ أو في "خلفيات حفظ الشاشة الرقمية" (Screensaver)؛ ما يُظهر إمكانية دمج التراث في الوسائط الرقمية دون اختزاله إلى مجرد شكل تزييني.

وتتوسع واجهة الاستخدام في الأعمال التركيبية التشاركية إلى ما يتجاوز عناصر التحكّم المرئية، لتشمل "أجهزة الاستشعار" (Sensor Arrays) والخوارزميات التي تعمل خلف الكواليس، مثل: "تجارب الواقع المعزز" (AR Experiences) عبر "رمز الاستجابة السريع" (QR Code)، أو العروض التي تتفاعل مع حركة الجسد (Motion-Detection Projections). حيث لا يتفاعل فيها المستخدم مع البكسلات فقط، إنما أيضاً مع الأنظمة الحاسوبية الخفية التي تحول الإيماءات أو المواقع الجغرافية (GPS Coordinates) إلى صور. إن معرفة هذا الدور غير المرئي للخوارزميات تؤثر في سلوك الجسد داخل الفضاء، تماماً كما يؤثر التخطيط المعماري في حركة الأفراد داخل المباني. (Kholeif, 2014)

وكذلك تتقاطع العروض الفنية التي توظف الشاشة ضمن بنيتها الشكلية مع اقتصاديات التداول التي تفرضها وسائل التواصل الاجتماعي؛ حيث تعتمد "قابلية المشاركة" (Shareability) للعمل الفني على براعته في جذب الانتباه عبر صورة مُصغّرة، وفي الوقت ذاته تحتفظ بعُمق بصري في العرض المباشر. ويوجّه هذا الازدواج قرارات التكوين الفني، من حيث نِسب الأبعاد وتباين الألوان، وكل ذلك لتناسب معايير المنصات مثل نسبة الإطار العمودي لمنصة الإنستاجرام (9:16). وبالنسبة للفنانين السعوديين الذين يخاطبون جمهوراً محلياً وعالمياً، أصبحت هذه المعرفة التشغيلية جزءاً من مرحلة التصميم المبكر، وليست مجرد عملية توثيق لاحقة. (Alromih & Yaacob, 2021)

ومن الإستراتيجيات المتكررة أيضاً عملية تحويل الأعطال التقنية إلى عناصر جمالية، مثل: "فقدان الحزم" (Packet Loss)، أو "تجمّد واجهة المستخدم" (UI Freeze)، أو "وقف عجلات التحميل عن الدوران" (Frozen Buffering Wheels)، بحيث تصبح "الإخفاقات" (Flaws) لغة تعبيرية تكشف عن مدى هشاشة البُنى التحتية المعتقد أنها دوماً مثالية. (Nissinen, 2018) ومع ذلك، يظل التحدّي قائماً بين وضوح "الخلل" (Glitch) ليُقرأ كتعبير فني، أو تحويله إلى محاكاة مبالغ فيها، قد تُفقده حدّته النقدية أحياناً. (Alghamdi, 2023)

كما تطرح جمالية الشاشة قضايا أرشيفية مرتبطة بالمفهوم الزمني؛ إذ قد تصبح بعض الأعمال الفنية غير قابلة للتشغيل بسبب قِدَم الأجهزة المكونة لها، رغم بقاء الشفرة (أو الكود) سليماً، كما حدث عند اختفاء برنامج "أدوبي فلاش" (Adobe Flash). ويواجه القيّمون على الفن السعودي المعاصر تساؤلات مماثلة: كيف ستُفهم تصاميم اليوم إن عُرضت على أجهزة المستقبل؟ إلى أي مدى ينبغي الحفاظ على الطابع الزمني للأخطاء الرقمية بوصفها جزءاً من أصالة العمل؟

وأخيراً، يكشف اختلاف مقياس العرض الفني بين الشخصي المألوف والضخم العام عن أبعاد مختلفة لتجربة الجمهور: فالشاشة الشخصية الحميمية تُنشئ أُلفة ملموسة مع المستخدم؛ بينما تخلق الشاشات الجماعية الكبيرة تجربة عامة مجهولة الهوية. ويؤثر اختيار مقاس العمل الفني في نبرة رسالته: فالعرض الشخصي الحميمي مثلاً يلائم الأعمال التي تتناول قضايا الهوية الفردية؛ بينما تناسب العروض الضخمة الأعمال المرتبطة بالسرديات الوطنية. ويمنح التنقل بين هذين البُعدين الفنان فرصةً لإعادة ضبط العلاقة بين نية الفنان من العمل ورسالته، وسلوك الجمهور، وإطار المؤسسة، فكلها محكومة بالمنطق البِنْيَوي للوسائط القائمة على الشاشة ذاتها. (Kholeif, 2014)

٦. الفن السعودي المعاصر في العصر الرقمي

يرتبط مسار الفن المعاصر في المملكة العربية السعودية بشكل وثيق بالتحولات المجتمعية التي تشهدها البلاد. فقد شكّلت المؤسسات الفنية الرسمية علامات واضحة على هذا التغيير ووفّرت أدوات لدعمه. ورغم أن التعبير الفني كان حاضراً منذ زمن طويل في الثقافة السعودية والمتمثل في الحِرف التقليدية والرقصات الشعبية والخط

العربي والممارسات البصرية ذات الطابع الديني، إلا أن المنصات المنظمة للفن الحديث والمعاصر ظهرت متأخرة مقارنةً بدول أخرى.

ومن أبرز الصعوبات في تتبّع تاريخ الفن السعودي هو قلّة الدراسات الموثقة حوله بالمقارنة مع البحوث الدينية والعلوم الاجتماعية. (Alghamdi, 2023) وقد تمت معالجة هذا النقص جزئياً عن طريق إصدار بعض الكتب، مثل: "*تاريخ الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية*" لمحمد الرصيّص، حيث لم تكتفِ هذه الكتب بذكر الفنانين الأفراد، بل درست أيضاً كيف تداخل الإنتاج الفني السعودي مع بناء الدولة وسياسات التعليم والمعايير الثقافية المتغيرة.

وشكّل عام 2003 نقطة تحوّل بارزة في هذا المضمار، حيث ظهرت مؤسسات مثل "إيدج أوف أرابيا" (*Edge of Arabia*) و"فن جميل" (*Art Jameel*)، اللتان قدّمتا دعماً بنيوياً لم يكن موجوداً من قبل. (Foley, 2019) على سبيل المثال، اعتمدت "إيدج أوف أرابيا" نموذجاً يوازن بين دعم الفنانين محلياً والمشاركة في المعارض الدولية، مما أتاح للفنانين السعوديين الحضور والمشاركة في الحوارات العالمية حول فنون الشرق الأوسط، مع الحفاظ على ارتباطهم ببيئتهم المحلية. كما ساهم تأسيس معرض "مركز أثر" للفنون عام 2009 في توسيع مجالات التجريب الفني داخل السعودية. (Foley, 2019) وفي عام 2013، أضاف "مجلس الفن السعودي" (*Saudi Art Council*) بُعداً جديداً عبر تنظيم فعاليات مثل "فن جدة" (21,39)، والتي جمعت بين الجمهور المحلي والزوار الدوليين. (Alghamdi, 2023) وعند إعلان رؤية 2030 في عام 2016، أعطى هذا دَفعة أكبر للقطاع الفني، حيث أُنشئت مؤسسات جديدة مثل "معهد مسك للفنون" في عام 2017، و "مركز الملك عبد العزيز الثقافي العالمي: إثراء" عام 2018، والذي لم يُصمَّم كقاعات عرض فنية فقط، بل كمراكز متكاملة تجمع بين التعليم والمشاركة المجتمعية والبحث. (Alghamdi, 2023)

ومن أمثلة الفنانين السعوديين الذين يمكن قراءة تجاربهم في إطار "فنون ما بعد الإنترنت"، أي وظفوا في أعمالهم الفنية: الوسائط الرقمية، والتفاعل، والبيئات الشبكية، والذكاء الاصطناعي:

- **دانية الصالح (Daniah Alsaleh)**

توظّف دانية الصالح تقنيات الذكاء الاصطناعي والبرمجة لتحليل الأرشيفات اللغوية والمرئية، ثم تعيد تركيبها في أعمال تركيبية رقمية تطرح أسئلة حول الذاكرة، والحقيقة، والهوية في عصر الإنترنت. (Proctor, 2025) وتقوم أعمالها على مزج الرسم والخط اليدوي مع الخوارزميات والشاشات، ما يجعل العمل يعيش بين المادي واللامادي داخل بيئة شبكية. وهذا ينسجم مباشرة مع منطق "فنون ما بعد الإنترنت"، حيث يُعامل الذكاء الاصطناعي كشريك متعاون في إنتاج المعنى، لا مجرد أداة تنفيذية.

- **لولوة الحمود (Lulwah al-Homoud)**

تُعيد لولوة الحمود صياغة الخط العربي والزخرفة الإسلامية ضمن أعمال رقمية ووسائط ضوئية، وتعرضها في سياقات معاصرة تعتمد على تقنيات الطباعة الرقمية، والإسقاط الضوئي، وأحيانًا واجهات تفاعلية. (Proctor, 2025) في معرض (*Diriyah Art Futures*) وصفت أعمالها كجِسر بين "اللمسة الإنسانية" والعالم الرقمي، حيث تربط بين التراث البصري الإسلامي ومنطق البيانات والصورة الشبكية؛ ما يجعلها نموذجًا لفن سعودي يستوعب ثقافة ما بعد الإنترنت دون أن يقطع علاقته بالجذور البصرية المحلية. (Proctor, 2025)

وتُظهر هذه التطورات المتسارعة كيف ارتبط الإنتاج الفني السعودي بالخطط الوطنية للتحسين والتطوير. فقد أكدت رؤية 2030 على بناء "مجتمع نشط ومنتج" وذلك عن طريق توسيع أدوات التنمية الاجتماعية، ومنها التعليم الفني باعتبار الفن مورداً مهماً لتعزيز الهوية السعودية في الخارج، وكذلك تقوية التماسك الاجتماعي في الداخل. (الزهراني، 2024) ولهذا، أصبح الفن السعودي المعاصر يحمل توجهاً مزدوجاً: الارتباط بالهوية المحلية من جهة، والمشاركة في الحِراك الفني العالمي من جهةٍ أخرى. وقد لعبت المشاركات الدولية دوراً مهماً في ذلك؛ فمنذ عام 2008، بدأت الأعمال السعودية تنتشر في معارض فنية كبرى في لندن وبرلين والبندقية وإسطنبول ودبي. (Alghamdi, 2023) ورغم أن هذه المشاركات قد ساعدت على دمج الفن السعودي ضمن خارطة البينياليات العالمية، إلا أنها دفعت الفنانين أيضاً إلى تطوير إستراتيجيات جمالية تراعي تنوّع الجمهور؛ فغالباً ما تمزج الأعمال بين رموز سعودية واضحة ولغات بصرية يسهل على المتلقي الدولي إدراكها.

أما من ناحية البِنْية التعليمية، فقد كان تأثيرها أبطأ، لكنه مهم في توجيه المسار الفني للمجتمع. فقد ركّز التعليم الفني الرسمي تاريخياً على الفنون التشكيلية والبصرية، مع غياب كبير للنقاشات النقدية حول القضايا المعاصرة. لكن ظهرت في السنوات الأخيرة تحوّلات تربوية جديدة سواء بشكل مُمنهج أو لا، مثل اعتماد منهجية التعليم الفني المرتبط بالقضايا (IBAE :Issues-Based Art Education)، التي تشجع الطلاب على مناقشة موضوعات اجتماعية معاصرة عبر الإبداع الفني، كالأعمال التشاركية أو دمج الوسائط الرقمية.

وكذلك الحال بالنسبة لبرامج تدريب المعلمين التي أظهرت تقبّلاً متزايداً لفكرة أن القضايا الاجتماعية يجب أن تكون جزءاً من المناهج التعليمية، حيث اعتبرها أكثر من 90% من المشاركين في استبانة حولها أنها مهمة جداً أو بالغة الأهمية. (Pasikowska-Schnass, 2019) ورغم أن هذه التوجهات لا تتحوّل دائماً إلى ممارسات كاملة داخل الفصول الدراسية بسبب القيود الاجتماعية والاقتصادية، إلا أنها تكشف عن تحوّلٍ عصري في النظرة إلى الفن من زاوية التعليم.

ومنذ حوالي عام 2016، وبالتوازي مع التطورات الثقافية الشاسعة، برزت الأعمال التشاركية كأحد ملامح المشهد الفني السعودي. (الزهراني، 2024) ويركّز هذا النوع من الفنون على إشراك الجمهور ليس كعنصر ثانوي، بل كجزء أساسي من بِنية العمل الفني. ويمكن ملاحظة ذلك في المعارض التفاعلية التي تسمح للجمهور بالمساهمة في

المحتوى، أو في العروض التي تعتمد على حضور الزائر لتفعيلها. وينسجم هذا التوجّه مع خطاب التجديد القائم على تعزيز المشاركة المجتمعية.

وعند النظر إلى المسار التاريخي للفن السعودي، نلاحظ التحوّلات في المواد والتقنيات في العقود الأخيرة. فقد اعتمدت البدايات الحديثة على الرسم والنحت المرتبطين بالتراث أو بالمناظر الطبيعية الممثّلة للقيم السائدة في المعارض الفنية العامة. ولاحقاً، دخل التصوير الفوتوغرافي (رغم حساسيته الدينية في البداية)، ثم "الأعمال التركيبية المتعددة الوسائط" (Multimedia Installations) التي دمجت بين "الأشكال الجاهزة الصنع" (Ready-Made Objects) والعروض المرئية والشاشات التفاعلية. وأصبح تقبّل هذه الوسائط جزءاً من التحولات الاجتماعية الأوسع، خاصةً مع الانفتاح الذي رافق سياسات الترفيه في إطار رؤية 2030.

ورغم نمو المؤسسات الرسمية بعد عام 2003، ظلّت المجموعات غير الرسمية (مثل الأستوديوهات المستقلة، والمعارض المؤقتة في أماكن غير تقليدية، والمجموعات الفنية ذات الطابع الاجتماعي) عنصراً أساسياً في المشهد الفني السعودي؛ وغالباً ما سبقت المؤسساتِ الرسمية في تجريب أفكار أو قضايا غير مسبوقة. ومع ذلك، يبقى الحصول على الاعتراف الواسع بالفن السعودي غالباً مرتبطاً بالدعم المؤسسي، سواءً عبر مَنهجة المهرجانات (مثل فعاليات "مركز إثراء")، أو عبر اختيار المعارض الدولية ضمن إطار الدبلوماسية الثقافية السعودية.

وفي هذا المسار، لا يظل هناك توازن بين الحفاظ على الرموز الثقافية السعودية والانفتاح على الأساليب المعاصرة التي يدركها الجمهور العالمي. فالأشكال الهندسية المستوحاة من العمارة الإسلامية على سبيل المثال، ظهرت في أعمال تجريدية مرتبطة بالتصميم الرقمي؛ كما أُعيد إنتاج فنون الخط العربي عبر تقنيات القطع بالليزر أو الحفر باستخدام ماكينات رقمية؛ وكذلك أعيدت صياغة الموضوعات الأسرية أو البيئة الصحراوية ضمن أُطر فكرية حديثة مرتبطة بالنقاشات العالمية. هكذا، صار الفنان السعودي ينسج التقاليد داخل قوالب جديدة تجعلها مفهومة محلياً وعالمياً، مع ملاحظة أن هذه الاستمرارية تعكس تراكم طبقات من الممارسات الفنية، لا إلى إلغاء الأشكال السابقة. لذلك نجد اللوحات الزيتية التراثية جنباً إلى جنب مع مشاريع الواقع الافتراضي في بينالیات كبرى، وفي مشهد متنوع يعكس تعدد الأزمنة والاتجاهات. (Alghamdi, 2023)

وفي النهاية، يوضح هذا المسار التاريخي كيفية انتقال الفن السعودي المعاصر من جهود فردية غير منظمة إلى قطاع مؤسساتي مرتبط ببرامج التطوير الوطني، مع المحافظة على تنوّع الأساليب والمواد والتقنيات. وقد وفرت المؤسسات الفنية التي تأسست بعد عام 2003 بِنية تحتية مكّنت الفنانين من الحضور إقليمياً ودولياً، مع الاستمرار في التفاوض حول حدود التلقّي المحلي المتأثر بالدين والعادات والرقابة المجتمعية. (الرشيد، 2020) ومع استمرار هذا التطور في ظل أولويات رؤية 2030، يصبح الوعي بالتاريخ أمراً ضرورياً لفهم النقاشات الحالية حول مستقبل الممارسة الفنية، خصوصاً في بيئة تشجّع الابتكار، ولكن ضمن حدود مرسومة منذ اللحظة التي بدأ فيها الفن السعودي يتخذ شكله المؤسسي قبل عقدين تقريباً.

٧. رؤية 2030 والتطورات الفنية الثقافية

في الواقع، لقد عملت رؤية السعودية 2030 كخطة إستراتيجية وفي الوقت نفسه كإشارة ثقافية. فهي لم تقتصر على تحديد أهداف اقتصادية واجتماعية فقط، بل وضعت أيضاً الثقافة والفنون في قلب مشروع التغيير الوطني. (وزارة الثقافة، 2019) فبينما كان الدعم في العقود السابقة يظهر بشكل متقطّع ومحدود، جاءت الرؤية لتجعل الثقافة عنصراً أساسياً في التنمية الوطنية، وتحوّلت المبادرات الفردية أو الخاصة إلى قطاع منظم بسياسات واضحة وأهداف محددة. ونتيجةً لذلك، ظهرت هيئات مستقلة لمختلف أشكال الثقافة والفنون، ومؤسسات فنية كبيرة مثل "معهد مسك للفنون" و "مركز إثراء" التي لا تقتصر على المعارض الفنية فقط، بل تعمل كمراكز متعددة البرامج تجمع بين التعليم، والإقامات الفنية، والفعاليات المجتمعية، والبحث العلمي. وقد سمحت هذه البِنية الحديثة بالتخطيط طويل المدى، وإنتاج أعمال فنية جديدة، وتنظيم مهرجانات فنية ضخمة بموارد لم تكن مُتاحة سابقاً، مع الدعم القانوني والاقتصادي والإعلامي المستمر.(Alghamdi, 2023)

إن أحد أبرز نتائج هذا الدعم هو توسّع فضاءات العرض؛ فبعد أن كان عدم توفّر أو إغلاق المعارض عائقاً متكرراً، أصبحت هناك وفرة في الأماكن المستعدة لاستضافة الفنون المعاصرة بمختلف أشكالها، من التركيبات المفاهيمية إلى الوسائط الرقمية. كما ركّزت الرؤية على إشراك المجتمع بشكل أكبر، حيث تتضمن البرامج الرسمية ورشاً فنية عامة، وعروضاً حية يشارك فيها الجمهور، وحملات توعوية عبر وسائل التواصل الاجتماعي؛ وكل ذلك لنقل التجربة الفنية خارج حدود صالة المعرض الفني الاعتيادي. (وزارة الثقافة، 2019)

وعلى مستوى التعليم العام والعالي، ساهمت الرؤية في إعادة صياغة المناهج بإدخال التعليم الفني المرتبط بالقضايا المجتمعية (IBAE) و"التعليم المبني على المعايير" (SBE: Standards-Based Education). وهي تحوّلات من التعليم القائم على المهارة فقط إلى أسلوب يشجع على معالجة قضايا اجتماعية عبر الممارسة الفنية. وقد أبدى المعلمون تقديراً لهذه الفرصة، رغم استمرار بعض التحدّيات مثل ضيق الوقت، وقلة الموارد، وغياب المراجع الفنية المتخصصة. (حيدش، 2020) ومع ذلك، فتحت السياسات الجديدة المجال لمناقشة موضوعات مثل: الهوية، والتغير الاجتماعي، والوعي الرقمي داخل الفصول، وهي موضوعات مهمة خصوصاً في عصر ما بعد الإنترنت.

بالتوازي، عملت الرؤية على دمج الثقافة السعودية في المشهد العالمي، عبر دعم المعارض الفنية الدولية مثل: أجنحة السعودية في البينالیات. (Visual Arts Commission., 2024) وقد عزّزت هذه المشاركات القوة الناعمة للمملكة العربية السعودية، ومنحت الفنانين السعوديين حضوراً عالمياً غير مسبوق. ويتطلّب هذا الحضور توازناً جمالياً بين الأعمال التي تعرض عادةً رموزاً سعودية واضحة (كالعناصر المعمارية أو المناظر الصحراوية) بلغة بصرية حديثة يدركها الجمهور العالمي المعتاد على الوسائط الرقمية والمفاهيمية. فهذا المزج الإستراتيجي يحدّد صورة المملكة خارجياً، ويوجّه في الوقت نفسه طموحات الفنانين الناشئين.

كما اتسعت دائرة الوسائط الفنية تحت مظلة رؤية 2030؛ فدخلت مجالاتٌ متعددة مثل السينما، والفنونُ الأدائية، والعروضُ الرقمية إلى المؤسسات الكبرى، بعد أن كانت مُهمّشة سابقاً بسبب الحساسيات الدينية أو نقص

البِنية التحتية. (Alghamdi, 2023) وتعكس هذه النقلة انفتاحاً داخلياً وتوازياً مع الاتجاهات العالمية. لكن هذا التسارع الثقافي لا يخلو من تحدّيات، إذ أن نفس المؤسسات التي تتيح هذه الفرص تعمل كمرشحات تحدّد أي سرديات يتم التعبير عنها. فالجهات الرسمية تميل لتفضيل الأعمال الفنية التي تخدم سرديات الحداثة والرؤية الجديدة، وتتجنب النقد المباشر للقضايا الحساسة.

اقتصاديًا، تدل "الهيمنة المؤسسية في الفن" على الانتشار الواسع للمشاريع المموّلة من الدولة، خصوصاً في منصات التواصل الاجتماعي التي تُشكّل ساحة رئيسة للجمهور، في حين تبقى المبادرات الخاصة المستقلة محدودة الحضور. (Foley, 2019) وقد ربطت رؤية 2030 القطاع الإبداعي بإستراتيجيات السياحة، مثل معرض "ديزيرت إكس" (Desert X) بالعلا، والذي قدّم أعمالاً معاصرة في مواقع تاريخية، جامعاً بين الترويج الثقافي والسياحي. (Desert X, 2024) ومنحت هذه الفعاليات المستجدة فرص تعاون للفنانين مع خبرات عالمية، لكنها في الوقت نفسه أبرزت كيف أصبح الفن جزءاً أساسياً من مشاريع التنويع الاقتصادي.

وعلى الصعيد الاجتماعي، نتج عن هذا الحراك تعزيز الهوية الوطنية والتعبير عنها عبر الفن. (Foley, 2019) صحيح أن بعض الأعمال الفنية قد تبدو احتفالية أكثر من كونها نقدية جمالية، لكن التوجه الأساسي هو إعادة تقديم التراث بطرق معاصرة (مثل تحويل الزخارف الإسلامية إلى تصاميم رقمية، أو استخدام مواد طبيعية من البيئة المحلية في أعمال تركيبية) ، كما فعلت الفنانة زهرة الغامدي في بينالي فينيسيا (Venice Biennale). (Alghamdi, 2023)

ومع ذلك، يبقى هناك تحدٍ مستقبلي مهم، هو بناء قدرات مستدامة تتجاوز الفعاليات الضخمة، مثل: تدريب قيّمين فنيين ليكونوا مُلمّين بالسياقات المحلية والعالمية؛ وتطوير خبرات الحفظ والتوثيق الفني بالوسائط الحديثة؛ وتشجيع الأبحاث المستقلة التي تنقد وتقيّم بدلاً من الاكتفاء بتوثيق المبادرات الرسمية فقط. وبصورة عامة، يظهر التفاعل بين رؤية 2030 والقطاع الفني السعودي كمسار مزدوج: هناك موارد هائلة وتمكين غير مسبوق، لكن كل ذلك ضمن أُطر مضبوطة تهدف للتوافق الداخلي والتسويق الدولي. وفهم هذا التوازن (بين التمكين والضبط) ضروري لتقييم مدى استدامة هذه التحوّلات، وكيف ستتكيّف مستقبلاً إذا تغيّرت الأولويات الاقتصادية أو السياقات السياسية.

الخاتمة

يمثل دمج التقنيات الرقمية في الممارسات الفنية السعودية المعاصرة تحولاً جذرياً يربط بين التراث الثقافي والجماليات العالمية "لفنون ما بعد الإنترنت"، وبين الأُطر المؤسسية والديناميكيات الاجتماعية والثقافية. ويعكس هذا التحوّل توازناً دقيقاً بين الانفتاح على الابتكار التقني الحديث وبين الالتزام بالسياقات المحلية المرتبطة بتطويرات رؤية 2030.

لقد أصبح الإنتاج الفني السعودي يتحرّك داخل فضاءات هجينة تجمع بين المعارض المادية والمنصات الرقمية، حيث يؤثر كلٌ منهما في آليات الظهور والتلقي والمشاركة بطرق مختلفة، لكنها مترابطة في نفس الوقت. كما وتلعب مؤسسات مثل "معهد مسك للفنون" و "مركز إثراء" و "جاليري أثر" دوراً محورياً في تشكيل هذا المشهد عبر توفير البِنية التحتية والبرامج التعليمية والدعم المادي والمعنوي، بحيث تتماشى مع سرديات التطوير الوطني؛ وفي الوقت نفسه تتيح هامشًا للتجريب الفني. وتقوم هذه المؤسسات الفنية بدور الوسيط بين الخطابات الفنية العالمية والتعبيرات المحلية، مما يعزّز الحوار العابر للحدود ويشجّع المشاركة المجتمعية عن طريق صيغ فنية تفاعلية وتشاركية.

كما يوضح تداول ثقافة الميمات والظواهر الرقمية المؤقتة كيف يتفاعل الفن السعودي المعاصر مع أنماط الاتصال الشبكي، جامعاً بين الفكاهة والرمزية والخصوصية الثقافية ضمن أشكال عابرة لكنها مؤثرة. أما على المستوى الاقتصادي، فقد غيّرت الرموزُ غير القابلة للاستبدال (NFTs) والمعارضُ الإلكترونية والتمويلُ الجماعي ورعايةُ الأفراد طرقَ تقييم العمل الإبداعي واستدامته، حيث وفرت فرصاً جديدة للاستقلالية، لكنها خلقت في المقابل اعتماداً على اقتصاديات الانتباه التي تحددها الخوارزميات.

وتواجه جهود الحفظ والأرشفة هشاشة الأعمال الرقمية، مما يتطلب إستراتيجيات متنوعة تشمل التوثيق التقني، والتخزين اللامركزي، وتسجيل بيانات السياق، وذلك لضمان بقاء العمل محافظاً على أصالته وتجربته.

وبصورةٍ عامة، يعكس المشهد المتطور للفن السعودي في العصر الرقمي تفاعلاً معقداً بين الابتكار والتقليد، والحرية والقيود، والهوية المحلية والتداول العالمي. ويواصل الفنانون والمؤسسات الفنية على حدٍ سواء التكيّف وصياغة ممارسات تصل إلى جماهير متعددة، مع مواجهة تحدّيات المراقبة وديناميكيات السوق الفني وهشاشة التقنية الحديثة وسرعة زوالها. وهكذا يقدّم هذا المشهد الحيوي أرضيةً خصبة لدراسة كيفية إعادة الثقافة الرقمية تشكيل التعبير الفني والذاكرة الثقافية في سياق التحوّلات الاجتماعية السريعة والمكانة الجيوسياسية المتزايدة للمملكة العربية السعودية.

نتائج البحث:

توصل البحث إلى تزايد حضور الوسائط الرقمية والتفاعلية في الفن السعودي المعاصر، واندماجها مع سرديات الهوية والذاكرة؛ مع بروز تحديات تتعلق بالأرشفة الرقمية، واستدامة المعارض الافتراضية، والتفاوت في الوصول إلى التقنية. ويخلص البحث إلى أن التحول الرقمي يشكّل قوة دافعة لإعادة تخيّل المشهد الفني السعودي، ويوصي ببناء

بنية تحتية رقمية مستدامة، وتعزيز التدريب التقني للفنانين، ودعم مبادرات الأرشفة المفتوحة، وتوسيع منصات العرض الافتراضي لضمان مشاركة أكثر شمولًا في المستقبل. ويمكن اختصار النتائج في النقاط التالية:

- يمثل التحوّل الرقمي قوة دافعة لإعادة صياغة هوية الفن السعودي المعاصر ضمن سرديات الخطاب العالمي.
- يسعى الفن الرقمي السعودي إلى التوفيق بين الحداثة التقنية والمرجعيات الثقافية العربية والإسلامية.
- وجود تحديات مؤسساتية وتقنية في حفظ وأرشفة الأعمال الرقمية، مقابل فُرص واعدة في تبني الذكاء الاصطناعي والتقنيات الغامرة.
- في ظل تطورات المشهد الرقمي وإمكانات "فنون ما بعد الإنترنت"، يسير المشهد الفني السعودي نحو نموذج جديد من الإبداع التفاعلي الهجين الذي يجمع بين الحس المحلي والتطورات العالمية.

توصيات البحث:

- وضع استراتيجية وطنية للأرشفة الرقمية الفنية تتضمن معايير تقنية ومؤسساتية لحفظ الأعمال التفاعلية والرقمية، وذلك لضمان إتاحتها للباحثين والجمهور على المدى الطويل.
- تشجيع مبادرات الأرشفة المفتوحة التعاونية بين المتاحف، والمنصات الرقمية، والفنانين.
- ضرورة دمج التدريب التقني والفكري في البرامج الأكاديمية وبرامج التطوير المهني للفنانين، مثل: مهارات إنتاج الأعمال الرقمية، وإدارة المعارض الافتراضية، وفهم أخلاقيات استخدام الذكاء الاصطناعي والتقنيات الغامرة في الممارسات الفنية.
- تشجيع إنشاء منصات عرض افتراضية سعودية مستدامة تُصمَّم منذ البداية لتكون عابرة للمناطق الجغرافية والطبقات الاجتماعية.
- دعم مشروعات بحثية ونقدية متخصصة في "فنون ما بعد الإنترنت" والفن الرقمي السعودي لرصد كيفية إعادة صياغة الهوية البصرية والذاكرة في البيئات الشبكية، ولربطها بسرديات الفن العالمي دون فقدان خصوصية المرجعيات الثقافية العربية والإسلامية.
- عمل شراكات بين مؤسسات الثقافة السعودية والمنصات التقنية العالمية لتطوير حلول مبتكرة للعرض، والتوثيق، وتحليل بيانات التلقي في المعارض الرقمية، بما يدعم اتخاذ القرار الثقافي ويضمن استدامة النمو في المشهد الفني الهجين.

المراجع العربية

سعد حيدش. (١٦ Oct., 2020). *الاتصال الثقافي وتحديات التربية في عصر المعرفة*. تاريخ الاسترداد Nov., 2025، من /ln;b vnhshj hgmpv] hgunfd]: https://shorturl.at/cOiHD

أسمى علي القرني. (٢٠٢٠). البدايات التاريخية للفنون الرقمية بالمملكة العربية السعودية. *مجلة العلوم الإنسانية والإجتماعية*، ٤ (٧)، ٨٤-١٠٥.

معجب عثمان الزهراني. (٣٠ Jan., 2024). تاريخ الفن الرقمي السعودي، البدايات والتطور. *مجلة الأكاديمي*، ١١٣ ، ٢٣٣-٢٤٤.

وزارة الثقافة. (٢٠١٩). *رؤية وتوجهات وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية*. تاريخ الاسترداد Nov., 2025، من وزارة الثقافة: file:///Users/dr.linakattanpro/Desktop/MOC_Cultural_Vision_AR_NEW%20(2).pdf

فاطمة لطيف الترابي، و فاطمة عبد الله المعموري. (٢٠٢٥). الأبعاد الجمالية للفن الرقمي المعاصر بين فنتازيا التلقي و حداثة التقنية. *مجلة واسط للعلوم الإنسانية*، ٢١ (٣)، ٩٩٣-١٠١٩.

ابتسام سعود الرشيد. (٢٠٢٠). الرقمنة كواقع معاصر وأهميتها في الفن التشكيلي السعودي. *مجلة كلية الفنون الجميلة*، ٩٦ ، ٢١٣-٢٢٨.

المراجع الأجنبية

Bushra Alghamdi .(٢٠٢٣) .*Participations and Interactions: A Study of Emerging Art Practices in Saudi Arabia Supported by the Saudi Vision 2030* .Reading ،UK: University of Reading.

Desert X .(٢٠٢٤) .*Desert X 2024 AlUla, Saudi Arabia* تاريخ الاسترداد .Nov., 2025 ، منDesert X: https://desertx.org/dx/dx24-alula

Elina Nissinen .(٢٠١٨) .*Post-Internet, Art (The) New Aesthetic, a Conceptual Framework for Art Education* .Espoo ،Finland: Aalto University.

Gene McHugh .(٢٠١١) .*Post Internet: Notes on the Internet and Art* .San Francisco ،CA ،USA: LINK Editions.

Karen Archey و ،Robin Peckham ١) .Mar., 2014 .(*Art Post-Internet: INFORMATION / DATA* تـاريـخ الاســـتـرداد .Nov., 2025 مـن ،Ullens Center for Contemporary Art: https://static1.squarespace.com/static/51a6747de4b06440a162a5eb/t/5ab019a9aa4a99dde60bdd5a/1521490402725/art_post_internet_2+%281%29.pdf

Lulu Gao .(٢٠٢٣) .The Art of Communication in the Digital Age: Trends, Challenges, and Innovations .*International Journal of Education and Humanities*.٢٩٠-٢٧٨ ، (٣) ١١ ،

Magdalena Pasikowska-Schnass) .Nov., 2019 .(*Arts in the Digital Era* تـاريـخ . الاســـــتـــــرداد Nov., 2025 مـــــن ،European Parliment: https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2019/644184/EPRS_BRI(2019)644184_EN.pdf

Ministry of Culture .(٢٠٢٠) .*Report on the State of Culture in the Kingdom of Saudi Arabia, Digitalization of Culture* تاريخ الاسترداد .Dec., 2025 من ،Ministry of

Culture: file:///Users/dr.linakattanpro/Desktop/Report%20on%20the%20State%20of%20Culture%202020%20Digitalization%20of%20Culture.pdf

Nancy Mauro-Flude و ، Thomas Penney .(٢٠١٩) .Neomateriality: Beyond the Textures of Post-Digital Aesthetics .*Conference: Australian Council of University Art and Design Schools* .Melbourne: Victorian College of the Arts.

Omar Kholeif .(٢٠١٤) .*You Are Here Art After the Internet*) .Stephanie Bailey ، (المحررLondon ،UK: Cornerhouse.

Rebecca Proctor ٠٥) .Mar., 2025 .(*Diriyah Art Futures Reflects Growing Saudi Investment in Digital Art* تاريخ الاسـترداد .Dec. 2025 من، Arab Gulf State Institute: https://agsi.org/analysis/diriyah-art-futures-reflects-growing-saudi-investment-in-digital-art/

Roba Alromaih و،Husaini Yaacob .(٢٠٢١) .Saudi Arabia's Social Commentary Art in Photography .*International Journal of Innovation, Creativity and Change* ، ١٥ (١٠) ، ٢٣٩-٢٥٨.

Ryszard Dabek .(٢٠١٧) .Materiality vs. Immateriality .*Journal of Asia-Pacific Pop Culture*.

Sean Foley .(٢٠١٩) .*Changing Saudi Arabia: Art, Culture & Society in the Kingdom* .Boulder ،CO ،USA: Lynne Rienner Publishers.

Visual Arts Commission ٦٠ .(٢٠٢٤) .*th International Art Exhibition: Shifting Sands: A Battle Song* تاريخ الاســترداد .Nov., 2025 من، National Pavilion of Saudi Arabia: https://saudipavilion.org/art/60th-international-art-exhibition-3/

المراجع المرومنة

al-Quranī, Asmá. (2020). al-bidāyāt al-tārīkhīyah lil-Funūn al-raqmīyah bi-al-Mamlakah al-ʻArabīyah al-Saʻūdīyah. Majallat al-ʻUlūm al-Insānīyah wa-al-Ijtimāʻīyah, 4 (7), 84-105.

al-Rashīd, Ibtisām. (2020). alrqmnh kwāqʻ muʻāṣir wa-ahammīyatuhā fī al-fann al-tashkīlī al-Saʻūdī. Majallat Kullīyat al-Funūn al-jamīlah, 96, 213-228.

al-Turābī, Fāṭimah., & al-Maʻmūrī, Fāṭimah. (2025). al-abʻād al-Jamālīyah lil-Fann al-raqmī al-muʻāṣir bayna fntāzyā al-talaqqī wa-ḥadāthat al-Tiqniyah. Majallat Wāsiṭ lil-ʻUlūm al-Insānīyah, 21 (3), 993-1019.

al-Zahrānī, Muʻjab. (2024, Jan. 30). Tārīkh al-fann al-raqmī al-Saʻūdī, al-bidāyāt wa-al-taṭawwur. Majallat al-Akādīmī 113, 233-244.

Ḥydsh, Saʻd .. (2020, Oct. 16) al-ittiṣāl al-Thaqāfī wa-taḥaddiyāt al-Tarbiyah fī ʻaṣr al-Maʻrifah. Retrieved Nov. 2025, from https: / / shorturl. at / V4pBP

Wizārat al-Thaqāfah. (2019). ru’yah wa-tawajjuhāt Wizārat al-Thaqāfah fī al-Mamlakah al-ʻArabīyah al-Saʻūdīyah. Retrieved Nov. 2025, from Wizārat al-Thaqāfah: file: / / / Users / Dr. linakattanpro / Desktop / MOC _ Cultural _ Vision _ AR _ NEW % 20 (2). Pdf