



The Impact of Digital Modernity as a Cultural Project on the Formation of Contemporary Artistic Structures

Saif Muneer Mohammed ^{1,*}, Ban Muhammad Ali¹

1 College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: saif.muneer@uobasrah.edu.iq

Received: 05 June 2026

Accepted: 11 August 2026

Published: 30 September 2026

Abstract:

This research addresses the effectiveness of the cultural project of digital modernity in restructuring contemporary visual art. It proceeds from the hypothesis that digital modernity is not a passing technical development, but an integrated cultural project exerting transformative pressure on aesthetic structures as a whole. The research problem is articulated in the central question of how this effectiveness manifests at the conceptual, applied, and relational levels, from which six sub-questions are derived, with particular reference to Arab and Iraqi visual art experience. The research aims to analyze this effectiveness through a structural-dynamic methodology, adopting the descriptive-analytical method. The research tool is a critical analytical framework derived from the indicators of the theoretical framework, applied to a purposive sample of three digital artworks produced between 2022 and 2024. The research concludes that digital modernity has produced a qualitative reformulation of the artistic field, transformed it from a hierarchical structure into a negotiating network, and posed renewed challenges concerning the question of authorship, aesthetic identity, and the value criterion; the sample analysis confirms the shift of the digital medium into an expressive partner and of colour into a signifying structural unit. The research recommends developing a specialized critical apparatus capable of engaging with digital art, and proposes further applied studies on contemporary Arab and Iraqi visual art models in light of the analytical tools introduced here.

Keywords: Digital Modernity, Cultural Project, Contemporary Visual Art, Aesthetic Effectiveness, Generative Art, Interactive Art.



أثر الحداثة الرقمية بوصفها مشروعاً ثقافياً في تشكيل البنية الفنية المعاصرة

سيف منير محمد^١، بان محمد علي^٢

الملخص:

يتناول البحث فاعلية المشروع الثقافي للحداثة الرقمية في إعادة هندسة بنية التشكيل المعاصر، وينطلق من فرضية مفادها أن الحداثة الرقمية ليست تطوراً تقنياً عابراً، وإنما مشروع ثقافي متكامل يمارس ضغطاً تحويلياً على البنى الجمالية بأكملها. وتتمحور مشكلة البحث حول السؤال المركزي عن كيفية تجلي هذه الفاعلية على المستويات المفاهيمية والتطبيقية والعلائقية، وتتفرع عنه ستة تساؤلات فرعية، مع الإشارة إلى التجربة التشكيلية العربية والعراقية. ويهدف البحث إلى تحليل هذه الفاعلية عبر مقارنة بنيوية ديناميكية، ويعتمد المنهج الوصفي التحليلي، وتتمثل أداته في إطار نقدي تحليلي مستخلص من مؤشرات الإطار النظري، طُبّق على عينة قصدية من (٣) أعمال تشكيلية رقمية أُنجِزت بين عامي (٢٠٢٢) و(٢٠٢٤). وقد خلص البحث إلى أن الحداثة الرقمية أنتجت إعادة صياغة نوعية للحقل التشكيلي، وحولته من بنية هرمية إلى شبكة تفاوضية، وطرحت إشكاليات متجددة تتعلق بسؤال المؤلف والهوية الجمالية ومعيّار القيمة، وأكد تحليل العينة تحول الوسيط الرقمي إلى شريك تعبري واللون إلى وحدة بنائية دالة. ويوصي البحث بتطوير جهاز نقدي متخصص قادر على التعامل مع الفن الرقمي، ويقترح إجراء دراسات تطبيقية على نماذج تشكيلية عربية وعراقية معاصرة في ضوء الأدوات التحليلية التي يطرحها.

الكلمات المفتاحية: الحداثة الرقمية، المشروع الثقافي، التشكيل المعاصر، الفاعلية الجمالية، الفن الجنرياتييف، الفن التفاعلي.

المقدمة

شهد الحقل التشكيلي خلال العقود الثلاثة الأخيرة تحولات بنيوية عميقة، أعادت تشكيل علاقاته الجوهرية بالأداة والوسيط والمتلقي، وزحزحت مرتكزاته المفاهيمية والتطبيقية على نحو لم يعرفه منذ منعطفات الفن الحديث الكبرى. ولا يمكن قراءة هذه التحولات قراءة منصفة بمعزل عن الحداثة الرقمية بوصفها سياقاً ثقافياً شاملاً يؤطر تجربة الإنسان المعاصر، ويعيد رسم خرائط إنتاجه المعرفي والجمالي.

وقد جرت العادة في الكتابات النقدية أن تقارب التحول الرقمي في الحقل التشكيلي مقارنة تقنية تركز على الأدوات المستحدثة والوسائط الجديدة، دون أن تنفذ إلى البنية الثقافية العميقة التي تنتج هذه الأدوات وتعيد إنتاج العلاقات الجمالية من خلالها. غير أن الواقع التشكيلي المعاصر بات يفرض مقارنة بديلة، تتعامل مع الحداثة الرقمية بوصفها مشروعاً ثقافياً متكاملًا، يحمل في صميمه رؤية للقيم والمعارف والعلاقات الإنسانية، ويمارس فاعلية تحويلية على البنى الجمالية برمتها.

وينطلق هذا البحث من هذه المقاربة، ليرصد فاعلية المشروع الثقافي للحداثة الرقمية في بنية التشكيل المعاصر على ثلاثة مستويات بنيوية متشابهة، يستلهم في الوقت ذاته الأفق العربي العراقي بوصفه فضاءً يستحق التأمل النقدي الخاص في ضوء ما يحمله من ثراء حضاري موروث، وما يواجهه من تحديات في الانخراط الندي بالفضاء التشكيلي الرقمي الكوني.

الفصل الأول – الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

تتمظهر الحداثة الرقمية في الحقل التشكيلي تمظهرات متعددة المستويات، تتدرج من التقني الظاهري إلى الثقافي العميق، ولا يكفي الاكتفاء برصد الأدوات والوسائط الجديدة لاستيعاب طبيعة التحول الذي تشهده البنية التشكيلية المعاصرة. فهذا التحول

^١ قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة - العراق^٢ أستاذ، قسم الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة - العراق

ليس تطوراً كميّاً يضاف إلى المنظومة القديمة، وإنما إعادة هندسة نوعية لها على ثلاثة مستويات بنيوية متشابكة: المستوى المفاهيمي المتعلق بتعريف الفن وحدوده، والمستوى التطبيقي المتجلى في طيف الممارسات، والمستوى العلائقي الكاشف عن إعادة تشكيل المثلث المؤلف من الفنان والوسيط والمتلقي.

وعلى الرغم من تعدد الكتابات التي تناولت هذا التحول من زوايا جزئية، فإن المكتبة النقدية العربية تفتقر إلى إطار نظري تكملي يقرأ فاعلية المشروع الثقافي للحدث الرقمي قراءة بنيوية شاملة تستوعب مستوياته الثلاثة في ترابطها العضوي، وتطرح أدوات تحليلية قابلة للتوظيف في قراءة النماذج التشكيلية العربية والعراقية المعاصرة.

وتتحدد المشكلة إجرائياً في الفجوة القائمة بين وفرة الرصد الوصفي للأدوات الرقمية من جهة، وندرة الأطر التحليلية التي تربط هذا الرصد ببنية العمل التشكيلي ذاته من جهة أخرى؛ إذ يظل التحول الرقمي في كثير من الكتابات ظاهرة تقنية خارجية لا تُقرأ في مستوياتها المفاهيمية والتطبيقية والعلائقية قراءة مترابطة، ولا تُختبر صحتها على نماذج تشكيلية محددة.

ومن هنا تتبلور مشكلة البحث في السؤال المركزي الآتي: كيف تتجلى فاعلية المشروع الثقافي للحدث الرقمي في بنية التشكيل المعاصر على مستوياتها المفاهيمية والتطبيقية والعلائقية، وما انعكاسات ذلك على التجربة التشكيلية العربية والعراقية؟ وتتفرع عن هذا السؤال المركزي جملة من التساؤلات الفرعية التي يسعى البحث إلى الإجابة عنها، وهي:

١. ما طبيعة الحدث الرقمي بوصفها مشروعاً ثقافياً، وبمّ تفارق التطور التقني المحض في أثرها على بنية التشكيل المعاصر؟
٢. كيف أعادت الحدث الرقمي صياغة المفهوم التشكيلي وحدوده ومعايير القيمة الجمالية على المستوى المفاهيمي؟
٣. ما الأساليب والاتجاهات التي أفرزتها الحدث الرقمي على المستوى التطبيقي، وكيف تتمظهر في بنية العمل التشكيلي المعاصر؟
٤. كيف أعادت الحدث الرقمي هندسة العلاقة بين الفنان والوسيط والمتلقي على المستوى العلائقي؟
٥. إلى أي حد تتحقق هذه المستويات الثلاثة في نماذج تشكيلية رقمية معاصرة محددة عند تحليلها في ضوء مؤشرات الإطار النظري؟

٦. ما انعكاسات ذلك كله على التجربة التشكيلية العربية والعراقية، ولا سيما في مسألة الهوية البصرية؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تتمثل أهمية البحث في الجوانب الآتية:

١. الأهمية النظرية: يقدم البحث إطاراً تحليلياً تركيبياً يقرأ التحولات الرقمية في الحقل التشكيلي قراءة بنيوية، تتجاوز الرصد الوصفي إلى تشرح المنطق الداخلي للتحول.
٢. الأهمية المنهجية: يستثمر البحث المقاربتين البنيوية والديناميكية معاً، فيقدم نموذجاً تحليلياً يجمع بين قراءة الطبقات البنيوية للظاهرة وحركة تحولها في الزمن.
٣. الأهمية التطبيقية: يفيد البحث الباحثين والفنانين والنقاد والمؤسسات الثقافية في فهم التحديات الجمالية الراهنة، خاصة ما يتصل بسؤال الهوية البصرية العربية في الفضاء الرقمي الكوني.
٤. الحاجة إلى البحث: تنبع الحاجة إليه من قصور الكتابة النقدية العربية في تأطير التحول الرقمي بوصفه مشروعاً ثقافياً، ومن الضرورة المنهجية لبناء أدوات تحليلية محلية قادرة على قراءة التجربة التشكيلية العربية والعراقية في الحقبة الرقمية.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى:

١. الكشف عن فاعلية المشروع الثقافي للحدث الرقمي في بنية التشكيل المعاصر، عبر تحليل تجلياتها على ثلاثة مستويات بنيوية: المستوى المفاهيمي، والمستوى التطبيقي، والمستوى العلائقي، مع الإشارة إلى انعكاساتها على التجربة التشكيلية العربية والعراقية.
٢. تحليل نماذج مختارة من التشكيل الرقمي المعاصر في ضوء مؤشرات الإطار النظري، للتحقق من إمكان توظيف الأداة التحليلية التي يطرحها البحث في قراءة الأعمال التشكيلية الرقمية قراءة بنيوية.

رابعاً: حدود البحث

- الحدود الموضوعية: فاعلية المشروع الثقافي للحدثة الرقمية في بنية التشكيل المعاصر، على المستويات المفاهيمية والتطبيقية والعلائقية.
- الحدود الزمانية: المرحلة المعاصرة الممتدة منذ مطلع الألفية الثالثة حتى عام (٢٠٢٥)، مع الإشارة إلى السياقات التاريخية السابقة عند الحاجة.
- الحدود المكانية: الإطار الكوني للحقل التشكيلي الرقمي، مع التركيز على انعكاساته على التجربة التشكيلية العربية والعراقية.
- خلاصاً: منهج البحث
- يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، بوصفه المنهج الأنسب لطبيعة الموضوع، إذ يجمع بين وصف الظاهرة التشكيلية الرقمية في مستوياتها الثلاثة، وتحليل علاقاتها البنيوية وتفاعلاتها الداخلية. ويستثمر البحث ضمن هذا المنهج مقاربتين متكاملتين:
- المقاربة البنيوية: تنظر إلى البنية التشكيلية بوصفها منظومة متعددة الطبقات.
- المقاربة الديناميكية: تتبع حركة التحول في هذه البنية من جراء فعل المشروع الثقافي للحدثة الرقمية فيها.
- سادساً: تحديد المصطلحات
- الفاعلية (Effectiveness): القدرة على إحداث أثر تحويلي في بنية ما، يتجاوز التأثير السطحي إلى إعادة تشكيل المنظومة الداخلية للبنية المستهدفة.
- المشروع الثقافي (Cultural Project): منظومة متكاملة من القيم والرؤى والممارسات تنتج رؤية للعالم وللإنسان، وتعيد ترتيب العلاقات الاجتماعية والمعرفية والجمالية.
- الحدثة الرقمية (Digital Modernity): المرحلة الثقافية المتولدة عن تعميم التقنية الرقمية في الحياة الإنسانية، والتي تنطوي على رؤية جديدة للقيم والمعارف والعلاقات الإنسانية تتأسس على التفاعلية والتشبيكية والسيولة.
- بنية التشكيل المعاصر (Structure of Contemporary Visual Art): المنظومة المركبة من العناصر المفاهيمية والتطبيقية والعلائقية التي تؤطر الإنتاج التشكيلي في المرحلة المعاصرة.
- التعريف الإجرائي: الفاعلية التي يحدثها المشروع الثقافي للحدثة الرقمية في إعادة هندسة بنية التشكيل المعاصر على مستوياتها المفاهيمية والتطبيقية والعلائقية، بوصفها سيروية تحويلية تطول جوهر البنية لا مظاهرها السطحية.
- سابغاً: الدراسات السابقة
- اطلع الباحث على جملة من الدراسات المنشورة التي قاربت الفن الرقمي والتحول الرقمي في الحقل التشكيلي، واختار منها ثلاث دراسات لقربها من موضوع البحث الحالي ولحدثة تاريخ نشرها، وفيما يأتي عرضها:
- الدراسة الأولى: الترابي، فاطمة لطيف، والمعموري، فاطمة عبدالله عمران (٢٠٢٥). الأبعاد الجمالية للفن الرقمي المعاصر بين فنتازيا التلقي وحدثة التقنية. مجلة واسط للعلوم الإنسانية، مج (٢١)، ع (٣)، ص ٩٩٣-١٠١٩.
- مشكلة الدراسة: تمحورت في التساؤل الآتي: ما الأبعاد الجمالية للفن الرقمي المعاصر والمتولدة بين فنتازيا التلقي وحدثة التقنية؟
- هدفها: تعرف الأبعاد الجمالية للفن الرقمي المعاصر بين فنتازيا التلقي وحدثة التقنية.
- إجراءاتها: تألفت الدراسة من أربعة فصول؛ ضم إطارها النظري ثلاثة مباحث تناولت مفهوم الفنتازيا وفعل التلقي المعرفي والجمالي المصاحب لها، ثم الفنتازيا وفعل التلقي النفسي كما ورد في نظريات التحليل النفسي لدى فرويد ويونغ وكريس، ثم فن التشكيل الرقمي وحدثة التقنية وموضوعاته الجمالية، واختتم بمؤشرات الإطار النظري. وعُني فصلها الثالث بمجتمع البحث وعينته ومنهجه وأداته وتحليل العينة، في حين عُني الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.
- أوجه الاستفادة والنماذج: أفاد البحث الحالي من مقاربتها لجماليات الفن الرقمي في علاقتها بفعل التلقي، ومن بنائها المنهجي الذي ينتقل من المؤشرات النظرية إلى تحليل العينة. غير أن الدراسة المذكورة تنطلق من مدخل جمالي - نفسي يتخذ من الفنتازيا

محوراً، بينما ينطلق البحث الحالي من مدخل ثقافي – بنيوي يتخذ من الحداثة الرقمية بوصفها مشروعاً ثقافياً محوراً، ويقرأ أثرها في ثلاثة مستويات بنيوية متشابكة.

الدراسة الثانية: رشدي، سلوى أحمد محمود (٢٠٢٣). التحول الرقمي وأثره في الفنون المعاصرة. مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، مج (٨)، عدد خاص (٩)، ص ٤٤٩-٤٦٠.

• مشكلة الدراسة: قامت على الإجابة عن تساؤلين: إلى أي مدى تأثرت الفنون المعاصرة بالتقنيات الرقمية؟ وهل ساعد التحول الرقمي في إثراء جماليات العمل الفني المعاصر؟

• أهدافها: التعريف بمفهوم التحول الرقمي وتاريخه، والتعريف بمفهوم الفنون الرقمية وأساليبها ومدارسها، وعرض مختارات من أعمال الفنانين المعاصرين في الفن الرقمي.

• منهجها وحدودها: اتبعت المنهج الوصفي التحليلي، واقتصرت حدودها على دراسة مفهوم الفن الرقمي وتحليل أعمال بعض فنانين الفن الرقمي منذ ستينيات القرن الماضي، وافترضت أن تقنيات التحول الرقمي أسهمت في إثراء الفنون المعاصرة.

• أبرز نتائجها: أن التكنولوجيا الرقمية أتاحت توسعاً كبيراً في الإبداع لدى المحترف والهواة على السواء، وأن الفنون الرقمية ثنائية الأبعاد وثلاثية تسهم في الحفاظ على التراث والتاريخ من خلال المسح ثلاثي الأبعاد، وأن الرقمنة تتيح لدارسي الفن ممارسات تشكيلية متنوعة، وأن إنتاج الفنون الرقمية ارتبط بالتجريب من قبل الفنانين للوصول إلى صياغات تشكيلية جديدة. • أوجه الاستفادة والتميز: أفاد البحث الحالي من عرضها التاريخي لنشأة الفن الرقمي ومدارسه وأساليبه. إلا أنها تقف عند حدود رصد أثر التقنية في إثراء جماليات العمل الفني، بينما يتجاوز البحث الحالي هذا الرصد إلى قراءة الحداثة الرقمية بوصفها مشروعاً ثقافياً يعيد هندسة بنية التشكيل لا أدواته فحسب.

الدراسة الثالثة: Camacho, M. (٢٠٢٥). From aura to semi-aura: Reframing authenticity in AI-generated art—A systematic literature review. AI & SOCIETY, ٤٠ (٨), ٦٧٢٧-٦٧٥٩.

• مشكلة الدراسة: انطلقت من ضرورة إعادة فحص مفهوم «الهالة» (Aura) كما طرحه فالتر بنيامين في ضوء ظهور الفن المؤلّد بالذكاء الاصطناعي، ومساءلة التصورات السائدة عن الأصالة والفرادة في الفن.

• منهجها: مراجعة منهجية للأدبيات (Systematic Review) قامت على توليف بيني للمنظورات الأخلاقية والقانونية والفلسفية. • أبرز نتائجها: كشفت عن استقطاب في مواقف الباحثين؛ إذ يذهب فريق إلى أن الذكاء الاصطناعي يمارس أثراً تحريراً يُدمقرط الإبداع، بينما ينتقد فريق آخر افتقاره إلى العمق الوجداني والأصالة. كما أبرزت الشراكة بين الإنسان والآلة بوصفها حقلاً خصباً

لتوسيع الممارسات الفنية التقليدية، واقترحت انبثاق صيغة هجينة ناشئة من الهالة تنبع من تأزر القصد الإنساني والتنفيذ الآلي، دعماً «شبه الهالة» (Semi-aura)، داعية إلى إعادة تصور مفاهيم المؤلف والقيمة والخبرة الجمالية في المشهد الفني الرقمي.

• أوجه الاستفادة والتميز: أفاد البحث الحالي من طرحها في مبحث سؤال المؤلف وأزمة المعيار الجمالي. غير أنها دراسة مراجعة نظرية تنحصر في إشكالية الأصالة والمؤلف داخل الفن المؤلّد بالذكاء الاصطناعي، بينما يوسع البحث الحالي دائرة النظر إلى المستويات

الثلاثة لبنية التشكيل المعاصر، ويستثمرها في قراءة التجربة التشكيلية العربية والعراقية.

وإلى جانب هذه الدراسات، يستثمر البحث جملة من المرجعيات النظرية التأطيرية التي يمكن تصنيفها في ثلاث مجموعات:

١. دراسات تأطيرية للحداثة الرقمية بوصفها مشروعاً ثقافياً؛ ومنها دراسة (Gere, ٢٠٠٢) في كتابه Digital Culture، التي قاربت الحداثة الرقمية بوصفها سياقاً ثقافياً شاملاً، ودراسة (Manovich, ٢٠٠١) في كتابه The Language of New Media، التي أسست لقراءة الوسائط الرقمية الجديدة بوصفها لغة جمالية مستقلة، ودراسة (علي وحجازي، ٢٠٠٥) التي قاربت الفجوة الرقمية من منظور عربي.

٢. دراسات نقدية للفن الرقمي وتجلياته؛ ومنها دراسة (Paul, ٢٠١٥) في كتابها Digital Art، التي رصدت تطور الفن الرقمي وتنوع اتجاهاته، ودراسة (Bourriaud, ٢٠٠٢) في كتابه Relational Aesthetics، التي طرحت إطاراً نظرياً لفهم الفن المعاصر بوصفه فناً علائقياً، ودراسة (Zylinska, ٢٠٢٠) التي تناولت الذكاء الاصطناعي بوصفه ممارسة فنية.

٣. دراسات عربية في الفن الرقمي والهوية البصرية: ومنها دراسة (الماجدي، ٢٠١٥) في كتابه الفنون البصرية الرقمية، التي قاربت الفن الرقمي من منظور جمالي عربي، ودراسة (الفنان، ٢٠١٨) التي رصدت التقاطعات بين الزخرفة الإسلامية والفن الجنيراتييف، ودراسة (قلفيان، ٢٠١٩) التي تتبعت تجربة الفيديو آرت العربي.

ويتميز البحث الحالي عن الدراسات السابقة بأنه يقدم إطاراً تركيبياً يجمع بين المستويات الثلاثة (المفاهيمي والتطبيقي والعلائقي) في قراءة موحدة، بدلاً من الاقتصار على مستوى واحد كما في الدراسات المعروضة، ثم يختبر هذا الإطار على عينة من الأعمال التشكيلية الرقمية، ويستثمره في تفعيل النقد التشكيلي العربي والعراقي على وجه الخصوص.

الفصل الثاني – الإطار النظري

المبحث الأول: أثر المشروع الثقافي الرقمي في المفهوم التشكيلي المعاصر

تتجلى الفاعلية على المستوى المفاهيمي في ظاهرة يمكن وصفها بـ "الانفتاح المفاهيمي للحقل التشكيلي" (Expanded Art Concept)، وهي ظاهرة تمثل قطيعة جزئية مع الموروث المفاهيمي الذي حكم الحقل التشكيلي طوال قرون من تاريخ الفن الغربي والعربي (Danto, ١٩٩٧, p.٣). فقد كان التشكيل في الموروث الكلاسيكي والحديث محكوماً بتعريف ضيق نسبياً ينحصر في إنتاج أشكال مرئية ثابتة على سطوح مادية محددة، ضمن أجناس تشكيلية مستقرة: التصوير الزيتي، والنحت، والحفر، والرسم بالأقلام، والخزف الفني (Read, ١٩٥٢, p.٦٢). وقد أبقي الفن الحديث رغم ثوراته المتعاقبة على أجناسه التشكيلية الموروثة، فلم يكن انفصاله عن الكلاسيكية انفصلاً عن الأجناس بقدر ما كان تحويلاً لقواعدها الداخلية (Rush, ٢٠٠٥, p.١٧).

أما التشكيل المعاصر في الحقبة الرقمية، فقد دخل في مرحلة مغايرة تماماً، اتسعت فيها مظلة المفهوم التشكيلي لتستوعب اتجاهات متباينة المرجعيات والوسائط والوظائف الجمالية. فثمة الفن الرقمي النقي الذي ينتج ويعرض ويتلقى في الفضاء الافتراضي حصراً، والفن الهجين الذي يدمج المادي بالافتراضي في عمل واحد، والفن التشاركي الذي يموّج المتلقي بوصفه عنصراً بنائياً لا متذوقاً خارجياً، والفن الجنيراتييف الذي تنتجه أنظمة خوارزمية بذاتها وفق قواعد بدئية يؤسسها الفنان (Paul, ٢٠١٥, p.٧١). ويجمع هذه الاتجاهات قاسم مشترك هو الانخراط في منطق الحدائث الرقمية القائم على التعددية ورفض الأحادية المفاهيمية. وهذا التشظي ليس عرضاً سطحياً للتطور التقني، بل نتيجة بنيوية لطبيعة المشروع الثقافي الرقمي القائم على ديمقراطية الإنتاج الثقافي وعلى الشمولية والتعددية التعبيرية (علي، ٢٠٠٩، ص ١٧٨).

ولعل أفضل تأطير نظري لهذا الانفتاح هو ما طرح في النقد الفني الغربي من أن الفن المعاصر يعمل في "حقل موسع" (Expanded Field) لا تحده الأطر الأجناسية الموروثة (Krauss, ١٩٧٩, p.٣١). وهي مقولة جاءت في الأصل لرصد توسع مفهوم النحت في النصف الثاني من القرن العشرين، لكنها وجدت في الفضاء الرقمي تطبيقاً بالغ الخصوبة، إذ تصبح الحدود الفاصلة بين الأجناس قابلة للاختراق المتبادل (Foster, ١٩٩٦, p.٧١). ويتجلى هذا الانفتاح بصورة نموذجية في الفنون التي تتحرر من قيد الجسم المادي للعمل وتنخرط في الفضاء الزمني-المكاني التفاعلي، إذ يجمع العمل الواحد بين الرسم والنحت والصوت والحركة والمشاركة الإنسانية في تركيبية موحدة (Wands, ٢٠٠٦, p.١٤٣).

غير أن هذا الانفتاح، رغم خصوصيته، لم يولد بريئاً من التوترات. فقد أفرز ما يمكن وصفه بـ "أزمة المعيار" داخل الخطاب التشكيلي المعاصر، وهي أزمة تنبع من اضطراب المنظومة القديمة لتقدير القيمة الجمالية. فقد كانت هذه المنظومة تستند إلى ثلاثية راسخة: المهارة اليدوية بوصفها شاهداً على التمكن التقني (Read, ١٩٥٢, p.٧٨)، والتفرد المادي للعمل بوصفه ضماناً لقيّمته الاقتصادية والرمزية، والقصدية الجمالية الواضحة بوصفها معياراً للتمييز بين الإبداع والصناعة (بنيامين، ٢٠١١، ص ٣٨). أما في الحقبة الرقمية، فقد تزعزعت هذه الثلاثية بكاملها على نحو متزامن. فالمهارة اليدوية لم تعد شرطاً ضرورياً للإنتاج التشكيلي، والتفرد المادي اصطدم بقابلية الاستنساخ الرقمي اللانهائي (بنيامين، ٢٠١١، ص ٥٢)، والقصدية الجمالية باتت مهددة بدخول أنظمة الذكاء الاصطناعي التوليدي (Manovich, ٢٠١٨, p.٢٣).

ويتربط على ذلك ضرورة منهجية لإعادة تأصيل القيمة الجمالية. وتذهب الكتابات النقدية المعاصرة إلى التمييز بين ثلاثة مستويات للقيمة: مستوى القيمة التقنية المتعلق بإتقان توظيف الإمكانيات الرقمية، ومستوى القيمة المفاهيمية المتعلق بأصالة الفكرة،

ومستوى القيمة العلانية المتعلقة بقدرة العمل على إنتاج تجربة تلقوية ذات معنى (Manovich, ٢٠١٣, p.٩٧). والتشكيل الرقمي يستدعي إعادة ترتيب الأولويات بين هذه المستويات، فبينما كانت القيمة التقنية المرتكز الأساس في المنظومة الكلاسيكية، تصير القيمتان المفاهيمية والعلانية هما المعيار الأهم، لأن التقنية باتت متاحة، وما يميز الفنان هو ما يستطيع أن يقوله بها لا مجرد إجادته لها (Paul, ٢٠١٥, p.٢١٥). ولا يعني ذلك أن المعيار التقني فقد كل قيمته، بل أن منزلته تغيرت من المعيار الأول إلى أحد المعايير المتعددة (Manovich, ٢٠٠١, p.٤٣؛ عطية، ٢٠٠٩، ص ٨٥).

ويمثل صعود الذكاء الاصطناعي التوليدي لحظة مفصلية تستحق معالجة مستقلة، لأنه أعاد طرح سؤال المؤلف بصورة جذرية (Zylinska, ٢٠٢٠, p.٢٧). فقد بلغت أنظمة توليد الصور بالأوامر النصية قدرة على إنتاج أعمال بصرية تحاكي أساليب الفنانين الكبار وتولد منها تركيبات جديدة (Manovich, ٢٠١٨, p.٣٥). وقد طرح هذا التطور سؤالاً وجودياً: ما الذي يميز الإبداع الإنساني عن الأداء الآلي المتقن؟ (Zylinska, ٢٠٢٠, p.٤١) وقاربت الكتابات النقدية العربية هذه الإشكالية مؤكدة أن الإبداع الإنساني يبقى متميزاً بثلاثة أركان: القصد الجمالي بوصفه إرادة واعية تختار من بين بدائل ممكنة (علي، ٢٠٠٩، ص ١٩٢)، والوجدان المعاش بوصفه أثراً من تجربة إنسانية حقيقية (عبد الحميد، ٢٠٠٨، ص ١٣١)، والمسؤولية الأخلاقية التي يتحملها الفنان تجاه ما ينتجه (علي وحجازي، ٢٠٠٥، ص ٢١٧). ولا يعني ذلك إنكاراً لقيمة الذكاء الاصطناعي بوصفه أداة جديدة، بل إعادة موقعته بوصفه شريكاً تشكلياً للفنان لا بديلاً عنه (Zylinska, ٢٠٢٠, p.٥٣).

ويمثل الذكاء الاصطناعي التوليدي على المستوى التاريخي امتداداً لتقليد يستثمر الآلة في الممارسة الفنية، يمتد من الفن المتوالد عند فناني الستينيات وصولاً إلى الحقبة المعاصرة (Shanken, ٢٠٠٩, p.٤٢؛ Tribe & Jana, ٢٠٠٦, p.١٨). وي طرح على المستوى الأخلاقي إشكاليات تتعلق بتدريب الأنظمة الآلية على ملايين الأعمال دون موافقة أصحابها، وبتحيز بياناتها لصالح المرجعيات البصرية الغربية، مما يستلزم وعياً نقدياً عربياً (علي، ٢٠٠٩، ص ٢٠٥).

ويبقى البعد الأخير من تجليات الفاعلية المفاهيمية متعلقاً بتحويلات الهوية التشكيلية في الفضاء الرقمي الكوني، وهو بعد يكتسب أهمية مضاعفة بالنسبة إلى الفنان العربي والعراقي (علي وحجازي، ٢٠٠٥، ص ٢٣١). فقد كان الفن التشكيلي مرتبطاً بجغرافيته ومحضنه الحضاري ارتباطاً عضوياً (الماجي، ٢٠١٥، ص ٩١)، بينما يلغي الفضاء الرقمي هذه الجغرافيا ويذيب الحدود بين الثقافات في فضاء كوني تتدفق فيه الصور والأساليب والرموز بسرعة فائقة (Gere, ٢٠٠٢, p.٤٧). وأمام هذا الواقع، يجد الفنان العربي نفسه أمام تحد مزدوج: الحفاظ على جذره الحضاري والانخراط في اللغة الجمالية الكونية، دون انغلاق على الذات ولا ذوبان في الكوني (Bhabha, ١٩٩٤, p.٥٥). ويعمل في فضاء تتسلط فيه المركزية الجمالية الغربية بفعل الفجوة الرقمية (علي وحجازي، ٢٠٠٥، ص ٢٤١)، ومع ذلك يقدم له الفضاء الرقمي فرصة تاريخية لتجاوز عوائق الانتشار التقليدية وللوصول إلى جمهور كوني (نيغروبوتي، ١٩٩٩، ص ٢٣).

المبحث الثاني: الممارسة التشكيلية في ظل الحداثة الرقمية – الأساليب والاتجاهات

إذا كان المستوى المفاهيمي يكشف عن إعادة هندسة تعريفية للحقل التشكيلي، فإن المستوى التطبيقي يجسد هذه الإعادة في طيف واسع من الأساليب والاتجاهات (Lovejoy, ٢٠٠٤, p.١٦٩). ولا يخضع هذا الطيف لتراتبية ثابتة، بل يتشكل في صورة شبكة من الممارسات المتداخلة (Shanken, ٢٠٠٩, p.٥٦)، تتيح للفنان التحرك بحرية بين الاتجاهات والجمع بين أكثر من اتجاه في عمل واحد (Rush, ٢٠٠٥, p.٣٨).

أولاً: الفن الرقمي النقي (Pure Digital Art)

يمثل النموذج الأصفى للممارسة التشكيلية الرقمية، فهو فن ينتج ويعرض ويتلقى في الفضاء الرقمي حصراً (Paul, ٢٠١٥, p.٧١). يتحرر من قيود الأصباغ المادية ليفتح طيفاً لونياً لا محدوداً، ويدخل الزمن بوصفه عنصراً تشكلياً أصيلاً، فالعمل لا يكون ثابتاً سكونياً (Youngblood, ١٩٧٠, p.٤١)، ويتميز بقابلية مفتوحة للتحديث والتطوير المستمر (Wands, ٢٠٠٦, p.١٥٧). ويسجل لنفسه ميزة ديمقراطية تتمثل في انخفاض كلفة الإنتاج والتوزيع (Manovich, ٢٠٠١, p.٥٥)، غير أن هذه الديمقراطية تنطوي على إشكالية: حين يصبح بإمكان الجميع الإنتاج، يصعب التمييز بين الإنتاج الحقيقي والإنتاج العابر (Wands, ٢٠٠٦, p.١٤٣).

ثانياً: الفيديو آرت والتثبيت الرقمي (Video Art and Digital Installation)

من أكثر الاتجاهات نضجاً، تتضافر فيه الصورة المتحركة مع المكان والصوت والضوء لإنتاج تجربة حسية شاملة (Grau, ٢٠٠٣, p.٢٤١). وقد أفاد هذا الاتجاه من إنجازات الفيديو آرت منذ الستينيات (Youngblood, ١٩٧٠, p.٥٧)، حتى بات بإمكان الفنان السيطرة على عشرات الشاشات في فضاء معرضي واحد (Lovejoy, ٢٠٠٤, p.١٨١). وتجسد البيئات الرقمية الغامرة النموذج الأكثر طموحاً؛ فالمتلقي يدخل في العمل لا يقف أمامه، ويعيش سيرورة تجريبية فريدة (Grau, ٢٠٠٣, p.٢٥٥). وقد أنتجت التجربة العربية أعمالاً لافتة استثمرت الإمكانيات الرقمية لإعادة قراءة الذاكرة الجماعية والتاريخ المعاش، فأعادت تأصيل الفيديو آرت بمضامين ثقافية محلية تتعلق بالحرب والتهجير والهوية المتشظية (قلفايان، ٢٠١٩، ص ٣٤). ويكشف هذا التحول عن انتقال بالتجربة الجمالية من مرجعية ذهنية كانطية إلى مرجعية فينومينولوجية تدمج الإدراك في كيان بشري موحد (ميرلوبونتي، ٢٠٠٨، ص ١٤٥).

ثالثاً: الفن التفاعلي (Interactive Art)

أعمق الاتجاهات الرقمية أثراً، يعيد تعريف الموقع البنيوي للمتلقى تعريفاً جذرياً (Popper, ٢٠٠٧, p.٢٨). فبينما كان المتلقي يقف خارج العمل في الفن التقليدي، يدخل في الفن التفاعلي ويسهم في تشكيل صورته، فلا يكون ثمة عمل نهائي ثابت بل عمل افتراضي يتحقق في كل مرة بصورة مختلفة (Hansen, ٢٠٠٤, p.٢١). وتبنى الأعمال على شبكة من المستشعرات التي تستجيب لحركة الجسد والصوت والبيانات الحيوية (Ascott, ٢٠٠٣, p.٢٣٢). وقد طرح في النقد المعاصر مفهوم "جماليات العلاقة" (Relational Aesthetics) الذي ينظر إلى الفن المعاصر بوصفه فناً ينتج فضاءات للعلاقة الإنسانية (Bourriaud, ٢٠٠٢, p.١٤)، فتستخلص القيمة الجمالية من نوعية التجربة العلائقية لا من البنية الشكلية المنفصلة (Bourriaud, ٢٠٠٢, p.٢٧). ويقدم الفن التفاعلي تحقفاً تطبيقياً لأطروحة نظريات التلقي عن دور المتلقي بوصفه شريكاً منتجاً للمعنى (ناصف، ٢٠٠٠، ص ٧١).

رابعاً: الفن الجينراتيف (Generative Art)

أكثر الاتجاهات إثارة للإشكاليات النظرية، إذ يعيد طرح سؤال المؤلف بصورة جذرية (Galanter, ٢٠٠٣, p.٤). يضع الفنان قواعد برمجية ومعطيات أولية، ثم يترك للنظام الخوارزمي إنتاج الأعمال بذاته، فيكون دوره دور المصمم للنظام لا المنفذ المباشر (Popper, ٢٠٠٧, p.٩٣). ولا يمثل ذلك فقدان الفنان لسلطته، بل إعادة تعريفها على مستوى أعلى من التجريد، إذ ينتج "إمكانية" أعمال متعددة لا عملاً بعينه (Galanter, ٢٠٠٣, p.٩). ولعل من أبرز ما يستحق التأمل من زاوية عربية ما رصده الباحثون من تقاطع عميق بين منطق الفن الجينراتيف ومنطق الزخرفة الإسلامية القائمة على بنية خوارزمية ضمنية، تستثمر القواعد الرياضية والهندسية في توليد أنماط بصرية بالغة التعقيد (الفنان، ٢٠١٨، ص ٥٧). ويكشف هذا التقاطع عن قدرة الموروث البصري الإسلامي على الانخراط في الفن الجينراتيف بصورة عضوية (الماجدي، ٢٠١٥، ص ١٠٣).

خامساً: الفنون الهجينة (Hybrid Arts)

تتموقع في الفضاء البيني بين الرقمي والمادي، فتحفظ بالحضور الجسدي للعمل دون التفريط في الإمكانيات الرقمية (Wands, ٢٠٠٦, p.١٧١). تشمل ممارسات كالطباعة ثلاثية الأبعاد لإنتاج منحوتات تصمم رقمياً ثم تنفذ مادياً، وتوظيف الواقع المعزز (AR) لإضافة طبقة رقمية تفاعلية على لوحة تقليدية. وقد أتاح هذا التوجه للفنانين العرب فضاء مناسباً لمشروعهم الجمالي، إذ يجمع بين الحرف اليدوي المتجذر في الموروث الحضاري وبين الإمكانيات التعبيرية الرقمية (Lovejoy, ٢٠٠٤, p.١٩٣). العزاوي، ٢٠١٦، ص ٩١.

سادساً: التجربة العربية والعراقية

أفرزت التجربة العربية محاولات جادة لتوظيف الحداثة الرقمية في خدمة المشروع التشكيلي العربي، بين توظيف الإمكانيات الرقمية لإعادة قراءة الموروث البصري الرافديني والإسلامي، والانخراط في الفن الرقمي الكوني (الماجدي، ٢٠١٥، ص ١١٥). وتتجلى التجربة العراقية بصورة خاصة، نظراً لثرائها البصري الموروث الممتد من الفن الرافديني مروراً بالفن الإسلامي وصولاً إلى الحداثة

التشكيلية العراقية في القرن العشرين (العزاوي، ٢٠١٦، ص ١٠٤). وقد لعبت بعض المؤسسات الثقافية العربية، ولا سيما في الخليج، دوراً مهماً في احتضان الفن الرقمي (المطوع، ٢٠٢٢، ص ٤١).

المبحث الثالث: إعادة تعريف العلاقة بين الفنان والوسيط والمتلقي في الزمن الرقمي
يمثل المستوى الثالث جوهر الفاعلية ومنهجها؛ إذ يكشف عن أن المشروع الثقافي للحدثة الرقمية ذهب إلى أعماق ما في البنية التشكيلية، وهو شبكة العلاقات التي تربط أطرافها الثلاثة (Wilson، ٢٠٠٢، p. ١٧). فالبنية العلائقية التقليدية كانت بنية هرمية بامتياز: الفنان في القمة، والوسيط أداة تابعة، والمتلقي في القاعدة مستقبلاً للمنتج النهائي (Read، ١٩٥٢، p. ٨٨). أما في الحقبة الرقمية، فقد تحولت هذه البنية إلى بنية شبكية تتوزع فيها الفاعلية على الأطراف الثلاثة بصورة أكثر تكافؤاً (Ascott، ٢٠٠٣، p. ٢٤٥).

أولاً: علاقة الفنان بالوسيط الإنتاجي

في المرحلة ما قبل الرقمية، كانت هذه العلاقة قائمة على هيمنة الفنان وإخضاعه للمادة (Read، ١٩٥٢، p. ٩٥). أما في ظل الوسيط الرقمي، فقد تحولت إلى ما يمكن تسميته بـ"الشراكة التفاوضية". فالوسيط الرقمي ليس أداة محايدة، بل بنية تعبيرية ذات منطوق داخلي وقدرات مستقلة جزئياً، تملي بعض ملامح العمل وتفتح حلولاً وتولد إمكانيات لم يكن الفنان قد توقعها (Hansen، ٢٠٠٤، p. ٣٧). فالخوارزميات في الفن الجينيراتييف تولد نتائج تفاجئ الفنان نفسه، وحتى أدوات الرسم الرقمي البسيطة تفرض منطوقها الداخلي في التعامل مع الطبقات والفلاتر والأقنعة (Manovich، ٢٠٠١، p. ٦٩). ومن ثم، فإن الكفاءة الإبداعية لم تعد تقاس بالمهارة اليدوية وحدها، بل بقدرة الفنان على معرفة منطوق الوسيط الرقمي ودمجها مع الوعي الجمالي العميق (Paul، ٢٠١٥، p. ٢٢٩).

ثانياً: علاقة الوسيط بالمتلقي

كان الوسيط تاريخياً عازلاً ثابتاً يقدم العمل في صيغة نهائية مكتملة، دون أن يستجيب لحضور المتلقي (بنيامين، ٢٠١١، ص ٦١). أما في الحقبة الرقمية، فإن الوسيط نفسه أصبح قابلاً لاستقبال المتلقي والاستجابة له، فتتحول العلاقة من علاقة عرض وتلق إلى علاقة تفاعل وحوار (Tribe & Jana، ٢٠٠٦، p. ٢٧). ويصبح الوسيط فضاءً مشتركاً يلتقي فيه الطرفان ويسهمان معاً في إنتاج التجربة (Ascott، ٢٠٠٣، p. ٢٥٨). ويمثل ذلك تحققاً تطبيقياً لأطروحة ماكلوهان القائلة بأن "الوسيلة هي الرسالة" (Hansen، ٢٠٠٤، p. ٤٩).

ثالثاً: علاقة الفنان بالمتلقي

تعيش هذه العلاقة إعادة توزيع جذرية للسلطة الجمالية. ففي الترتيب التقليدي، كان الفنان الطرف الأقوى المنتج للمعنى، ثم يقوم النقد المتخصص بدور الوسيط التفسيري (ناصف، ٢٠٠٠، ص ٨٤). أما في الحقبة الرقمية، فقد توزعت السلطة التفسيرية على مجتمع المتلقين الواسع عبر منصات التفاعل والتعليق، وفقد النقد المتخصص احتكاره (Gere، ٢٠٠٢، p. ٦١). ويترتب على ذلك تعزيز ديمقراطية التذوق الفني من جهة (علي، ٢٠٠٩، ص ٢١٨)، ونشوء تحديات جديدة تتعلق بخطر التسطيط الجمالي من جهة أخرى (Lovejoy، ٢٠٠٤، p. ٢٠٧).

ومحصلة هذه التحولات الثلاثة هي إعادة هندسة المثلث الجوهري للممارسة التشكيلية، من بنية هرمية إلى شبكة تفاوضية ثلاثية الأطراف، يكون فيها الوسيط شريكاً، والمتلقي طرفاً منتجاً للمعنى، والفنان أحد الأصوات لا الصوت الوحيد (Bhabha، ١٩٩٤، p. ٦٧؛ عبد الحميد، ٢٠٠٨، ص ١٤٣). وقد أطرّت هذه البنية الجديدة نظرياً بمفهوم "الفضاء الثالث" بوصفه فضاء تهجين ثقافي وتفاوض على المعنى، يتجاوز الثنائيات الصلبة بين المنتج والمستهلك (Bhabha، ١٩٩٤، p. ٥٥؛ Gere، ٢٠٠٢، p. ٧٣). ويمثل هذا التحول أعماق ما أحدثته الحدثة الرقمية في بنية التشكيل المعاصر (Wilson، ٢٠٠٢، p. ٣١؛ Bourriaud، ٢٠٠٢، p. ٣٩). غير أنه ينطوي على رهانات أخلاقية تستدعي وعياً نقدياً متواصلاً (Zylinska، ٢٠٢٠، p. ٦٧؛ الماجدي، ٢٠١٥، ص ١٢٧).

مؤشرات الإطار النظري

- في ضوء ما تقدم، يمكن استخلاص جملة من المؤشرات البحثية التي تمثل أداة البحث التحليلية:
١. الحدأة الرقمية مشروع ثقافي متكامل لا تطور تقني عابر، يمارس ضغطاً تحويلياً على البنى الجمالية برمها.
 ٢. تتجلى فاعلية هذا المشروع على ثلاثة مستويات بنيوية متشابهة: المفاهيمي والتطبيقي والعائقي، تترابط فيما بينها ترابطاً عضوياً.
 ٣. أفرز المستوى المفاهيمي انفتاحاً جذرياً في تعريف الفن، أعاد طرح ثلاثية القيمة الجمالية على أسس مفاهيمية وعائقية لا تقنية فحسب.
 ٤. يعاد طرح سؤال المؤلف بصورة جذرية مع صعود الذكاء الاصطناعي التوليدي، مع تمايز الإبداع الإنساني بثلاثة أركان: القصد الجمالي، والوجدان المعاش، والمسؤولية الأخلاقية.
 ٥. تفرض تحولات الهوية التشكيلية في الفضاء الكوني على الفنان العربي تحدياً مزدوجاً: الحفاظ على الجذر الحضاري والانخراط في اللغة الجمالية الكونية.
 ٦. أنتج المستوى التطبيقي طيفاً واسعاً من الاتجاهات يشمل: الفن الرقمي النقي، والفيديو آرت والتثبيت الرقمي، والفن التفاعلي، والفن الجنيراتييف، والفنون الهجينة.
 ٧. تتقاطع الزخرفة الإسلامية والفن الجنيراتييف في بنية خوارزمية ضمنية مشتركة، تتيح للموروث البصري الإسلامي الانخراط العضوي في الفن الرقمي المعاصر.
 ٨. أعاد المستوى العائقي هندسة المثلث الجوهرى المؤلف من الفنان والوسيط والمتلقي من بنية هرمية إلى شبكة تفاوضية ثلاثية الأطراف، بما أفرز خطاباً جمالياً تشعبياً متعدد الأصوات.
 ٩. تخضع كل من العلاقات الثلاث لإعادة تعريف بنيوية تنتقل بها من الإخضاع والعزل والاحتكار إلى الشراكة والتفاعل وتوزيع السلطة.
 ١٠. الفاعلية في مستوياتها الثلاثة في طور تشكل مستمر، الأمر الذي يستدعي ضرورة منهجية لدراسة نماذجها التطبيقية بصورة متواصلة.

الفصل الثالث – إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث

يتمثل مجتمع البحث في الإنتاج النظري والنقدي المعاصر المتعلق بفاعلية المشروع الثقافي للحدأة الرقمية في الحقل التشكيلي، ويشمل الكتابات الفلسفية والنقدية والجمالية الغربية والعربية التي قاربت ظاهرة الحدأة الرقمية في تجلياتها التشكيلية خلال المرحلة الممتدة من مطلع الألفية الثالثة حتى عام (٢٠٢٥)، فضلاً عن المرجعيات الفلسفية والنقدية المؤسسة في النصف الثاني من القرن العشرين. ويشمل المجتمع كذلك الإنتاج التشكيلي الرقمي المعاصر المتاح للباحث عبر المنصات الرقمية والمعارض المنشورة ضمن المدة نفسها، بوصفه الحقل الذي تتجسد فيه هذه الفاعلية تجسداً بصرياً.

ثانياً: عينة البحث

اختار الباحث عينة قصدية مؤلفة من (٣) أعمال تشكيلية رقمية، نُفذت بين عامي (٢٠٢٢) و(٢٠٢٤)، وتنتهي إلى بيئات ثقافية متباينة (الولايات المتحدة الأمريكية، وفرنسا، وسويسرا)، واعتمدت في اختيارها المسوغات الآتية:

١. أن تكون الأعمال منجزة رقمياً (Digital Art) بصورة صريحة، بما يتيح اختبار مؤشرات الإطار النظري عليها.
٢. أن تغطي الأعمال مجتمعةً المستويات البنيوية الثلاثة التي يقوم عليها البحث، لا مستوى واحداً منها.
٣. أن تتنوع موضوعاتها بين الموضوع الإنساني، والموضوع التراثي الكلاسيكي، والموضوع الطبيعي، بما يكشف اتساع الفاعلية الرقمية عبر اختلاف الموضوع.
٤. أن تتوافر لها بيانات توثيقية معلنة (اسم العمل، والفنان، والقياس، والخامة، وسنة الإنجاز، والبلد، والنمط).

وقد خللت الأعمال تحليلاً وصفيّاً تحليلياً في ضوء مؤشرات الإطار النظري، بالتركيز على البناء الشكلي، وبناء الفضاء، والمعالجة اللونية، والبنية الدلالية، والسمات التقنية الكاشفة عن الوسيط الرقمي.

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي بوصفه المنهج الأنسب لطبيعة الموضوع، ووظف ضمنه مقاربتين متكاملتين:

- المقاربة البنيوية: لتفكيك بنية التشكيل المعاصر إلى مستوياتها الثلاثة (المفاهيمي والتطبيقي والعلائقي) ودراسة التفاعلات الداخلية بينها.

- المقاربة الديناميكية: لتتبع حركة التحول في هذه البنية من جراء فعل المشروع الثقافي للحدثة الرقمية فيها.

رابعاً: أداة البحث

تتمثل أداة البحث في الإطار التحليلي المركب الذي بُني على المؤشرات المستخلصة من الإطار النظري (١٠ مؤشرات)، والذي يقرأ الظاهرة التشكيلية الرقمية على مستوياتها الثلاثة من خلال:

- المؤشرات المفاهيمية: أزمة المعيار، إعادة تأصيل القيمة الجمالية، سؤال المؤلف، تحولات الهوية.

- المؤشرات التطبيقية: اتجاهات الفن الرقمي الستة الواردة في المبحث الثاني.

- المؤشرات العلائقية: إعادة هندسة المثلث الجوهري، الشراكة التفاوضية، الفضاء الثالث.

وقد طبقت هذه الأداة على عينة البحث المينة أنفأً، على أن تبقى قابلة للتوظيف لاحقاً في قراءة نماذج تشكيلية عربية وعراقية ضمن دراسات تطبيقية مستقلة.

خامساً: تحليل عينة البحث

أنموذج (١)



اسم العمل	اسم الفنان	قياس العمل	الخامة	سنة الإنجاز	البلد	النمط
اقنعة الحياة	brigitte lorena	سم 60×80	فلكس	2022	الولايات المتحدة الامريكية	دجيتال ارت

يقوم التكوين على تنظيم هرمي متوازن يتمركز حول شخصية إنسانية تشغل الحيز الأكبر من مساحة العمل، فتغدو نقطة الارتكاز البصري الرئيسة. وتندرج حركة العين من الأعلى إلى الأسفل، من الأقنعة التي تحجب الوجه إلى اليدين اللتين تحتضنان الحمامة البيضاء، في مسار بصري متصل يحقق انسيابية داخل البناء. ولا ترد عناصر زائدة أو مشتتة، إذ تتكامل المفردات جميعها في وحدة عضوية تنسجم فيها العلاقة بين الكتل والفراغات، ويمنح التكوين العمودي الشخصية حضوراً مهيماً داخل الفضاء التصويري. أما الخلفية فتتشكل من مساحات هندسية متكسرة ذات درجات لونية متقاربة لا تنافس العنصر الرئيس بل تؤكد حضوره، بما ينسجم مع اتجاهات الفن الرقمي التي تقتصد في التفاصيل لصالح العلاقات اللونية والإيقاع الشكلي.

ويجمع الأسلوب بين الواقعية والتجريد؛ فملاحج الجسد واليدين والحمامة قريبة من التمثيل الواقعي، بينما تتعرض الوجوه لتشويه مقصود عبر الأقنعة التي تخفي الهوية، ويولد هذا التناقض غموضاً بصرياً يدفع المتلقي إلى البحث عن المعنى الكامن خلف الصورة لا داخلها فحسب. وتأتي الخطوط ناعمة منحنية في رسم الجسد، حادة مكسرة في الخلفية، في تضاد يرمز إلى الصراع بين الطبيعة الإنسانية والعالم الرقمي القائم على البنى الهندسية والخوارزمية.

وبنى الفضاء التشكيلي مسطحاً متعدد الطبقات يقوم على التدرجات اللونية أكثر من قيامه على المنظور الهندسي، بما يتوافق مع فلسفة الفن الرقمي التي تتعامل مع الصورة بوصفها بنية معلوماتية لا مكاناً مادياً. ويحرر هذا الفضاء المفتوح العناصر من قيود الزمان والمكان، فتبدو الشخصية معلقة في عالم افتراضي لا يخضع للقوانين الفيزيائية التقليدية.

ويوظف اللون بوصفه عنصراً بنائياً ودلالياً في آن واحد؛ إذ يهيمن الأزرق بدرجاته من السماوي إلى الفيروزي فالبنفسجي، وهي درجات ترتبط نفسياً بالهدوء والتأمل وبالفضاءات الرقمية التي تميز الشاشات الإلكترونية، وتتخلله درجات من البنفسجي والوردي والأحمر في الشعر والشفاه والأصابع فتولد تبايناً يمنع الرتابة ويمنح العمل حيوية داخلية. والوجه لا يحمل لون البشرة الطبيعي، بل يتحول إلى مستويات زرقاء وبنفسجية وتركوازية تمنح الشخصية طابعاً افتراضياً أقرب إلى الكائن الرقمي منه إلى الإنسان التقليدي، وهو ما يكشف أثر البرامج الرقمية في إنتاج منظومات لونية يصعب تحقيقها بالوسائط التقليدية بالدرجة نفسها من النقاء. ويعزز ذلك طبيعة الضوء الذي لا يصدر عن مصدر واحد وإنما يتوزع وفق انعكاسات متعددة تمنح الكتل لمعاًناً إلكترونياً يذكّر بإضاءة الشاشات الرقمية.

وعلى مستوى الدلالة يطرح العمل إشكالية الهوية في عصر الحداثة الرقمية؛ فالأقنعة الثلاثة لا تؤدي وظيفة زخرفية، وإنما تمثل منظومة رمزية تشير إلى تعدد الهويات داخل البيئة الرقمية، إذ صار القناع في الثقافة البصرية المعاصرة رمزاً للشخصية الافتراضية التي يقدمها الإنسان عبر منصات التواصل، فتتعدد صورته الذاتية تبعاً لتعدد المنصات، وتغدو الأقنعة استعارة بصرية لفقدان الهوية الثابتة. ويمنح غياب العينين داخل الأقنعة طابعاً وجودياً يعكس أزمة الإنسان المعاصر بين الحضور الفيزيائي والوجود الافتراضي. ويقابل ذلك حمل الشخصية حمامة بيضاء بوصفها رمزاً عالمياً للسلام والنقاء، فينشأ تضاد دلالي بين القناع بوصفه إخفاءً وتمويهاً، والحمامة بوصفها صدقاً وحرية وانفتاحاً، يعكس صراع الإنسان المعاصر بين رغبته في التعبير الحقيقي عن ذاته واضطراره إلى ارتداء أقنعة اجتماعية ورقمية تفرضها طبيعة التواصل الإلكتروني.

ويكشف العمل عن حضور واضح لخصائص الفن الرقمي في نعومة الانتقالات اللونية، ودقة بناء الأسطح، وغياب أثر الفرشاة التقليدية، والتبسيط الهندسي في التكوين؛ وهي سمات تؤكد أن الحداثة الرقمية لم تعد وسيلة تقنية للإنتاج، وإنما غدت منظومة جمالية وفكرية تعيد تعريف مفاهيم الشكل واللون والفضاء والعلاقة بين الفنان والمتلقي.

أنموذج (٢)



اسم العمل	اسم الفنان	قياس العمل	الخامة	سنة الإنجاز	البلد	النمط
الفن الخالد يلتقي بالتصميم العصري	INSPIRE DAILY	سم 60×90	ورق كانسون	2023	فرنسا	دجيتال ارت

يبني العمل رؤيته على الحوار بين التراث الكلاسيكي والوسائط الرقمية الحديثة، إذ يستحضر رأس تمثال «داود» لمايكل أنجلو بوصفه أحد أبرز رموز الفن الكلاسيكي الغربي، ثم يعيد صياغته داخل منظومة هندسية رقمية تقوم على التجريد والتراكب اللوني والعلاقات البنائية المستمدة من التصميم الرقمي. وهو بذلك لا يستعيد الماضي بوصفه ذاكرة تاريخية، وإنما يعيد إنتاجه داخل سياق ثقافي جديد تحكمه فلسفة الحدثة الرقمية، فيقوم على إعادة قراءة التراث عبر أدوات معاصرة.

ويستند البناء الشكلي إلى تكوين مركزي تنصهر كتلة النحت الكلاسيكي، إذ يحتل الرأس معظم مساحة العمل، بينما تتوزع العناصر الهندسية والخطوط الإنشائية حوله بما يحقق اتزاناً ديناميكياً. فتتجه عين المتلقي مباشرة نحو الوجه بوصفه مركز الثقل، ثم تنتقل تدريجياً نحو الشبكات الهندسية والمساحات اللونية المؤطرة له، فتتكون حركة بصرية مستمرة تربط بين الماضي والحاضر، وبين الكتلة النحتية والفضاء الرقمي.

ويبرز في ذلك تناقض مقصود بين العضوي والهندسي؛ فالوجه يحتفظ بخصائصه النحتية الكلاسيكية في النسب التشريحية ودقة التفاصيل ونعومة الأسطح، بينما تتداخل معه مستطيلات ومربعات وخطوط مستقيمة ذات طبيعة هندسية صارمة. ولا يمثل هذا التداخل معالجة زخرفية، وإنما يعبر عن انتقال الفكر التشكيلي من الجماليات الكلاسيكية القائمة على المحاكاة إلى الجماليات الرقمية القائمة على البنية الرياضية والتنظيم الشبكي والمنطق الخوارزمي، فتتحول الأشكال الهندسية إلى لغة بصرية ترمز إلى البيئة الرقمية التي أصبحت تحيط بالإنسان المعاصر وتعيد تشكيل رؤيته للعالم.

وتؤدي العلاقة بين الكتلة والفراغ دوراً بنائياً مهماً؛ فالرأس كتلة صلبة ذات حضور مادي واضح، والخلفية فراغات مفتوحة تتخللها خطوط هندسية ومساحات لونية متداخلة، ويعزز هذا التباين الإحساس بالعمق من دون الاعتماد على المنظور التقليدي،

إذ يتحقق العمق عبر تراكب المستويات وتفاوت الأحجام والشفافية النسبية لبعض العناصر، وهي وسيلة تعكس أثر التصميم الرقمي الذي يستبدل بالمنظور الكلاسيكي نظام الطبقات البصرية.

ويتسم الفضاء بطابع هجين يجمع الواقعي بالافتراضي؛ فلا توجد بيئة مكانية محددة يمكن إرجاع الرأس إليها، بل يبدو معلقاً داخل منظومة من الشبكات والخطوط والأشكال التجريدية التي تحيل إلى فضاء معلوماتي أكثر منه فضاءً مادياً، فلم يعد الفضاء مكاناً يحتوي العناصر وإنما بنية معرفية تنظم العلاقات البصرية بين المفردات. وتكتسب الخلفية أهمية خاصة لأنها تشارك في إنتاج الدلالة لا تقف موقف الحياد؛ فالخطوط الدقيقة المتقاطعة تستدعي الرسومات الهندسية والمخططات التقنية، والمربعات والمستطيلات توحى بواجهات التصميم الرقمي ونوافذ البرمجيات والبنية الشبكية للبيانات، فتغدو الخلفية استعارة بصرية للعالم الرقمي الذي صار الإطار المرجعي للثقافة المعاصرة، بينما يبقى الرأس الكلاسيكي شاهداً على استمرارية الإرث الإنساني داخل عالم متحول.

وتقوم المنظومة اللونية على التباين بين اللون الأحادي للتمثال والألوان الأساسية المحيطة به؛ فالتمثال منفذ بدرجات الأبيض والرمادي، وهو اختيار يحافظ على طابعه الرخامي الكلاسيكي ويرمز إلى الأصالة والاستمرارية التاريخية، وفي المقابل تظهر مساحات الأحمر والأزرق والأصفر بدرجاتها الصافية فتولد صدمة بصرية مقصودة تؤكد حضور الحداثة الرقمية بوصفها قوة تدخل في نسج التراث وتعيد تفسيره. ويحمل كل لون دلالة رمزية؛ فالأزرق يرتبط بالتقنية والبيئة الرقمية والاتصال الإلكتروني، والأحمر يشير إلى الطاقة والتحول والحركة، والأصفر يرمز إلى المعرفة والإبداع والانفتاح. وبمجاورة هذه الألوان لبياض التمثال ينشأ حوار بصري بين الثبات والتغير، وبين الماضي والمستقبل.

ويكشف العمل عن أثر واضح لبرامج التصميم الرقمي في دقة الحواف الهندسية وانتظام العلاقات البصرية ونظافة التدرجات اللونية الخالية من أثر الفرشاة التقليدية، فضلاً عن الخطوط الإنشائية الدقيقة التي تمر فوق عناصره وتوحى بأنها جزء من مخطط تصميمي أو واجهة برمجية، بما يؤكد أن التقنية لم تعد وسيلة تنفيذ بل غدت جزءاً من اللغة الجمالية ذاتها. وعلى مستوى الدلالة يطرح العمل إشكالية العلاقة بين التراث والحداثة، إذ لا يقدم التمثال أثراً تاريخياً جامداً وإنما عنصراً حياً يدخل في حوار مع الثقافة الرقمية، فيتعرض الوجه الكلاسيكي بما يحمله من قيم إنسانية مرتبطة بعصر النهضة لتدخلات لونية وهندسية تغير بنيته البصرية من دون أن تلغي هويته الأصلية؛ ما يشير إلى أن الحداثة الرقمية لا تقوم على القطيعة مع التراث وإنما على إعادة تأويله وفق رؤى جديدة تستجيب للتحويلات الثقافية والتكنولوجية.

أنموذج (٣)



اسم العمل	اسم الفنان	قياس العمل	الخامة	سنة الإنجاز	البلد	النمط
قارب شرابي عند غروب الشمس	Personalized Jewelry	سم 50×70	ورق مقوى	2024	سويسرا	دجيتال ارت

يجمع العمل بين موضوع كلاسيكي متمثل بالمركب الشراعي والبحر والشمس، ولغة تشكيلية معاصرة تقوم على التفكيك الهندسي للكتلة واللون، وهي لغة ارتبطت بتقنيات الرسم الرقمي وأساليب المعالجة الحاسوبية للصورة. فهو لا يسعى إلى تمثيل المشهد الطبيعي وفق المنظور الواقعي التقليدي، وإنما يعيد بناء عناصره ضمن نظام بصري جديد يقوم على التجزئة والتراكب وإعادة تركيب العلاقات الشكلية واللونية في فضاء رقمي مفتوح. ويكشف ذلك عن انتقال من مفهوم المحاكاة إلى مفهوم إعادة بناء الواقع بصرياً، وهو من أهم المبادئ التي تقوم عليها الحداثة الرقمية؛ إذ لم تعد الطبيعة مرجعاً ثابتاً وإنما مادة أولية يعاد تنظيمها وفق رؤية تتداخل فيها المعرفة التقنية بالحس الجمالي، فيغدو المركب رمزاً للرحلة الإنسانية في فضاء التحولات الرقمية، ويتحول البحر والسماء إلى فضاءات معرفية تتجاوز حدود المكان الطبيعي.

ويعتمد البناء التركيبي تكويناً رأسياً يتمركز حول المركب الذي يحتل المحور الرئيس فيمنحه قيمة بصرية مهيمنة؛ فالصاري أطول الخطوط العمودية وأكثرها وضوحاً، يؤسس محوراً إنشائياً يقسم العمل إلى نصفين متوازنين نسبياً، بينما تمتد الأشعة بخطوط مائلة تمنح التكوين حركة ديناميكية تناسب طبيعة الموضوع، فيتحقق توازن بين الكتلة والفراغ يمنع الشعور بجمود التكوين رغم تمركز العنصر الرئيس في المنتصف.

ويقوم المشهد على نظام هندسي صارم في بناء عناصره جميعاً، إذ تتكون السماء والبحر والشرع وحتى انعكاسات الضوء من مضلعات متعددة الأضلاع ذات حواف حادة، بما يعكس فكرة أن الواقع قابل للتفكيك إلى وحدات هندسية صغيرة يعاد تجميعها داخل منظومة بصرية جديدة، وهي فكرة تعبر عن الفلسفة الرقمية القائمة على تحليل الصورة إلى بيانات ثم إعادة تركيبها وفق خوارزميات التصميم. ومع ذلك يحقق العمل وحدة بصرية متماسكة رغم كثرة تفاصيله الهندسية، إذ تخضع الأشكال جميعها لإيقاع موحد يقوم على التكرار والتنوع في أحجام المضلعات واتجاهاتها، فيسهل تكرار الزوايا والانكسارات في خلق إيقاع بصري

يقود عين المتلقي من مقدمة المركب نحو الأفق ثم يعيدها إلى انعكاساته فوق سطح الماء، في دورة بصرية مستمرة تؤكد حيوية التكوين.

ويتسم الفضاء بطابع يجمع الواقعية والتجريد؛ فرغم سهولة التعرف على البحر والسماء والمركب والشمس، فإن التكوين لم يعتمد المنظور الخطي التقليدي وإنما بنى فضاءه عبر العلاقات اللونية وتداخل المستويات الهندسية، فتحقق العمق بالتباين في درجات اللون وتفاوت أحجام الوحدات الهندسية وتراكب المستويات البصرية، بما يعكس أثر برامج التصميم الرقمي التي تعتمد الطبقات وسيلة لبناء الفضاء بدلاً من الاعتماد على المنظور وحده. وتؤدي الخلفية دوراً أساسياً في ذلك؛ فالسماء ليست مساحة ساكنة بل شبكة من الأشكال متعددة الأضلاع تمنحها طاقة داخلية وكأنها وحدات ضوئية رقمية متجاورة، والبحر ليس مجالاً مائياً مستمراً بل سطح متكسر يعكس الضوء عبر وحدات لونية صغيرة تتغير تبعاً لاتجاه المضلعات؛ بما يؤكد التعامل مع الطبيعة بوصفها بنية قابلة للتحليل الرقمي لا مشهداً ثابتاً يخضع للمحاكاة.

ويمثل اللون أحد أهم عناصر القوة التعبيرية في المشهد، إذ تغلب مجموعة زرقاء متدرجة من الفاتح إلى الداكن ترتبط بطبيعة البحر والسماء، وتستدعي في الوقت نفسه البيئة الرقمية التي غدا الأزرق أحد ألوانها المهيمنة لارتباطه بالشاشات والواجهات الإلكترونية، فلا يبدو لوناً ساكناً بل يتحول بفعل التدرجات والانكسارات إلى عنصر حركي يشارك في بناء الإيقاع العام. ويقابل ذلك توظيف مكثف للألوان الدافئة، ولا سيما الأصفر والبرتقالي والأحمر في قرص الشمس والأفق وانعكاسات الضوء على الماء، فيولد التضاد بين البرودة والدفء توازناً بصرياً يمنح العمل حيوية واضحة. ويحمل كل لون دلالة رمزية؛ فالأصفر يشير إلى الطاقة والإشراق والمعرفة، والبرتقالي إلى التحول والحركة، والأحمر إلى القوة والديناميكية. وتتحوّل كل مساحة لونية إلى وحدة هندسية قائمة بذاتها، فيغدو اللون جزءاً من التكوين لا غطاءً للشكل، وهي خاصية من سمات الفن الرقمي التي تدمج العلاقات اللونية بالبنية الهندسية لتكوين صورة تعتمد التفكير البنائي أكثر من اعتمادها على المحاكاة الواقعية.

وتتسم العناصر بدرجة عالية من التبسيط والاختزال؛ فالمركب يحتفظ بملامحه الأساسية ويفقد تفاصيله الواقعية لصالح بناء هندسي من مسطحات متجاورة حادة الحواف، والأشعة تتحوّل إلى أسطح بلورية تعكس الضوء بأكثر من اتجاه فتمنحها شفافية وإحساساً بالحركة من دون الحاجة إلى رسم التموجات الواقعية للقماش، بما يؤكد التعامل مع الشكل بوصفه بنية قابلة لإعادة الصياغة وفق قوانين التصميم الرقمي. وتكشف المعالجة التقنية عن أثر واضح للأدوات الرقمية في دقة التقسيمات الهندسية وانتظام الانتقالات اللونية والنقاء البصري الذي يصعب تحقيقه بالوسائط التقليدية وحدها، بما يدل على توظيف التكنولوجيا بوصفها شريكاً في عملية الإبداع لا مجرد أداة تنفيذ، وهو من أهم مرتكزات الحداثة الرقمية التي تنظر إلى التقنية عنصراً فاعلاً في إنتاج المعنى الجمالي.

ويتبين من تحليل النماذج الثلاثة أن الفاعلية الرقمية تتجاوز مستوى الأداة إلى مستوى البنية؛ إذ تشترك الأعمال جميعها في التخلي عن المنظور الخطي لصالح بناء الفضاء بالطبقات والعلاقات اللونية، وفي تحويل اللون من غطاء للشكل إلى وحدة بنائية دالة، وفي الانفتاح التأويلي الذي يحرر المتلقي من المرجع الواقعي ويجعله شريكاً في إنتاج المعنى. وتتوزع المستويات الثلاثة على النماذج توزعاً متكاملًا؛ فالمستوى المفاهيمي يتجلى في إشكالية الهوية والقناع في النموذج الأول، والمستوى التطبيقي في التجريد الهندسي والتفكيك الخوارزمي للصورة في النموذجين الثاني والثالث، والمستوى العلائقي في تحول الوسيط الرقمي إلى شريك تعبيري يملي بعض ملامح العمل في النماذج الثلاثة جميعاً.

الفصل الرابع – النتائج ومناقشتها والاستنتاجات

أولاً: النتائج

١. الحداثة الرقمية ليست تطوراً تقنياً عابراً، وإنما مشروع ثقافي متكامل يعيد هندسة بنية التشكيل المعاصر على المستويات المفاهيمية والتطبيقية والعلائقية في آن واحد، وهي نتيجة تستجيب للسؤال المركزي للبحث وتؤكد فرضيته المنهجية.
٢. أفرز المستوى المفاهيمي انفتاحاً جذرياً في تعريف الفن (Expanded Art Concept) تجاوز التعريف الكلاسيكي المنحصر في إنتاج أشكال مرئية ثابتة، إلى تعريف موسع يستوعب الفن الرقمي النقي والهجين والتفاعلي والجنيراليف.

٣. أفرزت الحقبة الرقمية أزمة معيار جمالي، تزعزعت فيها الثلاثية الكلاسيكية للقيمة (المهارة اليدوية، والتفرد المادي، والقصدية الجمالية)، واستلزمت إعادة تأصيل القيمة على أسس مفاهيمية وعلائقية لا تقنية فحسب.
 ٤. أعاد صعود الذكاء الاصطناعي التوليدي طرح سؤال المؤلف بصورة جذرية، غير أن الإبداع الإنساني يبقى متميزاً عن الأداء الآلي بثلاثة أركان: القصد الجمالي، والوجدان المعاش، والمسؤولية الأخلاقية.
 ٥. أنتج المستوى التطبيقي طيفاً متشابكاً من الاتجاهات التشكيلية يخضع لمنطق شبكي يتيح للفنان التحرك بحرية بين الأنماط المختلفة والجمع بينها في عمل واحد.
 ٦. كشفت التجربة العربية، ولا سيما العراقية، عن إمكانيات جديّة لتوظيف الموروث البصري الرافديني والإسلامي في الفضاء التشكيلي الرقمي، خاصة في العلاقة العضوية بين الزخرفة الإسلامية والفن الجبرائلي.
 ٧. أعاد المستوى العلائقي هندسة المثلث الجوهرى للممارسة الفنية من بنية هرمية إلى شبكة تفاوضية، تحول فيها الوسيط من أداة محايدة إلى شريك تعبيرى، والمتلقي من مستقبل سلبي إلى طرف منتج للمعنى.
 ٨. أظهر تحليل عينة البحث أن النماذج الثلاثة تشترك في التخلي عن المنظور الخطي التقليدي لصالح بناء الفضاء بالطبقات والعلاقات اللونية، بما يجسد ما ذهب إليه البحث من أن الوسيط الرقمي بنية تعبيرية ذات منطق داخلي لا أداة محايدة.
 ٩. كشف تحليل العينة أن اللون في النماذج الثلاثة تحول من غطاء للشكل إلى وحدة بنائية مستقلة تشارك في إنتاج الدلالة، وأن هيمنة المدى الأزرق فيها ترتبط دلاليّاً بالبيئة الرقمية وواجهات الشاشات الإلكترونية.
 ١٠. أثبت تحليل العينة قابلية مؤشرات الإطار النظري للتطبيق على نماذج تشكيلية رقمية بعينها، إذ تجلّى المستوى المفاهيمي في إشكالية الهوية والقناع، والمستوى التطبيقي في التجريد الهندسي والتفكيك الخوارزمي للصورة، والمستوى العلائقي في الانفتاح التأويلي الذي يجعل المتلقي شريكاً في إنتاج المعنى.
 ١١. أظهر النموذج الثاني من العينة أن الحداثة الرقمية لا تقوم على القطيعة مع التراث وإنما على إعادة تأويله، وهو ما يدعم ما انتهى إليه البحث في شأن إمكان انخراط الموروث البصري في الفن الرقمي المعاصر انخراطاً عضوياً.
- ثانياً: الاستنتاجات
١. قراءة الحداثة الرقمية بوصفها مشروعاً ثقافياً متكاملًا، لا مجرد تطور تقني، ضرورة منهجية لفهم التحولات الراهنة في بنية التشكيل المعاصر فهماً بنوياً عميقاً.
 ٢. تستلزم المرحلة الراهنة بناء منظومة نقدية تشكيلية جديدة تستوعب المعايير الثلاثة المتفاعلة (التقنية والمفاهيمية والعلائقية) في تكوين الحكم الجمالي، وتتجاوز أحادية المعيار التقني الموروثة.
 ٣. لا يمثل الذكاء الاصطناعي التوليدي تهديداً وجودياً للإبداع الإنساني، بل أداة تعبيرية جديدة يمكن للفنان توظيفها بوعي نقدي، شريطة الحفاظ على موقعه المركزي بوصفه منتجاً للمعنى لا منفذاً للأمر التقني.
 ٤. يحتاج الفنان العربي والعراقي إلى وعي ثقافي مزدوج: الاحتفاظ بالعمق الحضاري للهوية البصرية، والانخراط في اللغة الجمالية الكونية، عبر إعادة إنتاج الموروث البصري بصيغ معاصرة لا بصيغ استنساخية.
 ٥. تنطوي البنية الشبكية الجديدة للممارسة التشكيلية على وعد بالديمقراطية الجمالية، كما تنطوي على مخاطر التسطيح الجمالي وهيمنة المنطق الخوارزمي للسوق.

ثالثاً: التوصيات

١. تطوير مناهج كليات الفنون الجميلة العربية والعراقية لتستجيب لمنطق الحقبة الرقمية، عبر دمج الكفاءة التقنية الرقمية مع الوعي المفاهيمي والمسؤولية الأخلاقية في مخرجات التعلم.
٢. تأسيس مراكز بحثية عربية متخصصة في الفن الرقمي، تعنى بتوثيق التجارب التشكيلية الرقمية العربية وإنتاج نقد متخصص قادر على التمييز ضمن الفيض الهائل من الإنتاج الرقمي.

٣. دعم المؤسسات الثقافية العراقية للفنانين الرقميين الشباب، عبر توفير منصات للعرض والتوزيع والاحتضان، ولا سيما للمشاريع التي تستثمر الموروث البصري الرافديني والإسلامي.
 ٤. تطوير سياسات قانونية وأخلاقية عربية تجاه إشكاليات الذكاء الاصطناعي التوليدي، وتعزيز التمثيل العربي في بيانات تدريب الأنظمة الآلية لمواجهة التحيز نحو المرجعيات الغربية.
- رابعاً: المقترحات
- استكمالاً للإطار النظري الذي يطرحه هذا البحث، يقترح الباحث إجراء الدراسات التطبيقية الآتية:
١. دراسة تطبيقية تحلل نماذج من الفن التفاعلي العراقي المعاصر في ضوء المؤشرات العلائقية الواردة في هذا البحث.
 ٢. دراسة تطبيقية تحلل العلاقة بين الزخرفة الإسلامية التقليدية والفن الجنيراتييف المعاصر في تجارب فنانين عرب مختارين.
 ٣. دراسة تحليلية مقارنة بين التجربة التشكيلية الرقمية الخليجية والعراقية، تتناول دور المؤسسات الثقافية في احتضان الفن الرقمي.
 ٤. دراسة فلسفية معمقة في إشكاليات الذكاء الاصطناعي التوليدي ومسألة المؤلف من منظور عربي.

References:

- Al-Azzawi, D. (2016). *Modernity and heritage in the Iraqi visual art experience*. Dar Al-Mada.
- Al-Fannan, A. (2018). Islamic ornamentation and digital generative art: Aesthetic intersections. *Al-Mawrouth Journal*, (19), Ministry of Culture.
- Al-Hamid, S. (2008). *Visual arts and the genius of perception*. Dar Al-Ain Publishing.
- Ali, N. (2009). *The Arab mind and the knowledge society* (Nos. 369–370). National Council for Culture, Arts and Letters.
- Ali, N., & Hijazi, N. (2005). *The digital divide: An Arab vision of the knowledge society* (No. 318). National Council for Culture, Arts and Letters.
- Al-Majidi, K. (2015). *Digital visual arts: Approaches to the new aesthetics*. Dar Alaan Publishers and Distributors.
- Al-Mutawwa, B. (2022). Digital art museums in the Gulf: Features of the scene and the future of reception. *Masafat Journal*, (53).
- Al-Turabi, F. L., & Al-Maamouri, F. A. A. (2025). Aesthetic dimensions of contemporary digital art between the fantasy of reception and the modernity of technology. *Wasit Journal for Humanities*, 21(3), 993–1019.
- Ascott, R. (2003). *Telematic embrace: Visionary theories of art, technology, and consciousness* (E. A. Shanken, Ed.). University of California Press.
- Atiya, M. M. (2009). *The new aesthetics*. Dar Al-Ain Publishing.
- Benjamin, W. (2011). *The work of art in the age of its technological reproducibility* (G. Hanna, Trans.). Dar Al-Kitab Al-Jadid Al-Muttahida.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.

- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics* (S. Pleasance & F. Woods, Trans.). Les Presses du Réel.
- Camacho, M. (2025). From aura to semi-aura: Reframing authenticity in AI-generated art—A systematic literature review. *AI & SOCIETY*, 40(8), 6727–6759.
- Danto, A. C. (1997). *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press.
- Foster, H. (1996). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. MIT Press.
- Galanter, P. (2003). What is generative art? Complexity theory as a context for art theory. In *Proceedings of the 6th Generative Art Conference*. Politecnico di Milano.
- Gere, C. (2002). *Digital culture*. Reaktion Books.
- Grau, O. (2003). *Virtual art: From illusion to immersion* (G. Custance, Trans.). MIT Press.
- Hansen, M. (2004). *New philosophy for new media*. MIT Press.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44.
- Lovejoy, M. (2004). *Digital currents: Art in the electronic age* (3rd ed.). Routledge.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. Bloomsbury Academic.
- Manovich, L. (2018). *AI aesthetics*. Strelka Press.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *Phenomenology of perception* (F. Shaheen, Trans.). University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
- Nasif, M. (2000). *Reception theory: A critical introduction* (No. 258). National Council for Culture, Arts and Letters.
- Negroponte, N. (1999). *Being digital* (L. Al-Ridi, Trans.). National Council for Culture, Arts and Letters.
- Paul, C. (2015). *Digital art* (3rd ed.). Thames & Hudson.
- Popper, F. (2007). *From technological to virtual art*. MIT Press.
- Qalfayan, A. (2019). *Arab video art: Critical perspectives*. Mathaf: Arab Museum of Modern Art.
- Read, H. (1952). *The philosophy of modern art*. Thames & Hudson.
- Rush, M. (2005). *New media in art* (2nd ed.). Thames & Hudson.
- Rushdi, S. A. M. (2023). Digital transformation and its impact on contemporary arts. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 8(Special Issue 9), 449–460.
- Shanken, E. A. (2009). *Art and electronic media*. Phaidon Press.
- Tribe, M., & Jana, R. (2006). *New media art*. Taschen.
- Wands, B. (2006). *Art of the digital age*. Thames & Hudson.
- Wilson, S. (2002). *Information arts: Intersections of art, science, and technology*. MIT Press.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. E. P. Dutton.
- Zylinska, J. (2020). *AI art: Machine visions and warped dreams*. Open Humanities Press.