الذاكرة البصرية الرقمية وأثرها في تشكيل الصورة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر

Digital visual memory and its impact on reshaping the image ln contemporary lraq visual art

م.د عبد الأمير خزعل حسن

Dr . Abdul Amir Khazal

المديرية العامة لتربية بغداد/ الكرخ الثالثة

العراق

Ameerkazel@gmail.com

ملخص البحث :

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل مفهوم الذاكرة البصرية الرقمية وأثرها في إعادة تشكيل الصورة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر، من خلال مقاربة نوعية تحليلية لعدد من الفنانين العراقيين ذوي الحضور العالمي. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي النقدي، مستندة إلى إطار نظري يجمع بين دراسات الذاكرة، والثقافة البصرية، والتحول الرقمي. وتوصلت النتائج إلى أن الصورة في السياق الرقمي لم تعد تمثيلاً مباشراً للواقع، بل أصبحت بنية لإنتاج الذاكرة عبر الأرشفة الزمنية، وتفكيك الخطاب الإعلامي، واستعارة الجسد، وإعادة تعريف الإدراك البصري. كما أظهرت الدراسة أن الوسيط الرقمي يعمل بوصفه فاعلاً بنيوياً يعيد تنظيم العلاقات الشكلية والدلالية داخل العمل الفني. وتخلص الدراسة إلى أن الذاكرة البصرية الرقمية تمثل إطاراً تحليلياً قادراً على تفسير تحولات الصورة في الفن العراقي المعاصر ضمن المشهد الفني العالمي.

كلمات مفتاحية : الذاكرة البصرية الرقمية، إعادة تشكيل الصورة، الفن العراقي المعاصر، الأرشيف الرقمي، الهوية البصرية، الوسائط الجديدة.

Research Summary:
This study examines the concept of digital visual memory and its impact on the reconfiguration of the image in contemporary Iraqi visual art. Employing a qualitative descriptive–critical analytical approach, the research analyzes selected works by internationally recognized Iraqi artists through a theoretical framework grounded in memory studies, visual culture, and digital transformation. The findings reveal that the digital image no longer functions as a direct representation of reality but operates as a structural system for memory production through archival temporality, media discourse deconstruction, embodied symbolism, and mediated perception. The study further demonstrates that digital media act as a structural agent reshaping formal and semantic relationships within artistic practice. It concludes that digital visual memory provides a robust analytical framework for understanding image transformations in contemporary Iraqi art within the global art landscape.
Keywords: Digital Visual Memory, Image Reconfiguration, Contemporary Iraqi Art, Digital Archive, Visual Identity, New Media Art.

المقدمة

لم تعد الصورة في العصر الراهن مجرد وسيط بصري يعكس الواقع أو يوثق لحظة زمنية عابرة، بل أصبحت بنية معرفية وثقافية معقدة تنتج المعنى وتعيد تشكيله باستمرار. فالعالم المعاصر يعيش تحولاً عميقاً في أنماط الإدراك البصري، حيث تداخلت التكنولوجيا الرقمية مع الوعي الإنساني، وأصبحت الصورة مركزاً لتقاطع

الذاكرة، والهوية، والسياسة، والجماليات. إننا أمام مرحلة تاريخية تتجاوز فيها الصورة حدود التمثيل إلى فضاء إعادة الإنتاج، وإعادة الصياغة، وإعادة التوظيف داخل بيئات رقمية مفتوحة.

لقد أسهمت الثورة الرقمية في تحويل وظيفة الصورة من الحفظ إلى التفاعل، ومن الأرشفة إلى التداول الشبكي، ومن الثبات إلى السيولة. فالتصوير الرقمي، ومنصات التواصل، والأرشيفات الافتراضية، أعادت تعريف مفهوم الذاكرة ذاته، بحيث لم تعد الذاكرة مرتبطة بمخزون مادي ثابت، بل أصبحت ذاكرة موزعة عبر الفضاء الرقمي، قابلة للاستدعاء وإعادة التأطير بصورة مستمرة (van Dijck, 2008). وفي هذا السياق، أصبح الأرشيف الرقمي ليس مجرد أداة حفظ، بل منظومة لإنتاج سرديات جديدة وإعادة كتابة تاريخ الفن المعاصر (LópezIniesta, 2021).

ومع تطور تقنيات الذكاء الاصطناعي والتعلم العميق، دخلت الصورة مرحلة جديدة من التحول البنيوي؛ إذ لم تعد تنتج فقط بواسطة اليد البشرية، بل أصبحت تولد خوارزمياً عبر أنظمة قادرة على محاكاة الأساليب البصرية، وتحليل الأنماط، وإعادة تركيب العناصر الجمالية .(Liu & Zhu, 2025) وهذا التحول لم يؤثر في تقنيات الإنتاج فحسب، بل أعاد تشكيل مفهوم الإبداع ذاته، وطرح تساؤلات حول العلاقة بين الذكاء البيولوجي والذكاء الاصطناعي في صناعة الصورة الفنية

وفي إطار الفن المعاصر، أدى هذا التحول الرقمي إلى زعزعة التصنيفات التقليدية للفنون، وإلى تداخل الوسائط بصورة غير مسبوقة، بحيث أصبحت الصورة كياناً هجيناً يجمع بين المادة والضوء، والبرمجة والفراغ، والأرشفة والتفاعل .(Durukan&Akmehmet, 2020)كما أن الصورة الرقمية لم تعد محايدة، بل أصبحت فاعلاً في تشكيل الذاكرة الجمعية، قادرة على إعادة بناء التجارب التاريخية

والعاطفية، وإنتاج ما يمكن تسميته "ما بعد الذاكرة الخوارزمية" (BañuelosCapistrán et al., 2025).

ومن هذا المنطلق، يبرز مفهوم الذاكرة البصرية الرقمية بوصفه إطاراً نظرياً يفسر العلاقة بين الصورة والوسيط الرقمي والوعي الإنساني. فالذاكرة البصرية لم تعد مجرد عملية إدراكية داخلية، بل أصبحت بنية خارجية موزعة، تتشكل عبر الأرشيفات، والمنصات، والخوارزميات، والتجارب التفاعلية. وهنا تتقاطع مع نظريات الإدراك البصري التي تؤكد أن فهم الصورة يتطلب تفعيل الخيال البصري وإعادة بناء المشهد داخل الذهن (Horváth, 2018)، مما يجعل إعادة تشكيل الصورة عملية إدراكية وتقنية في آن واحد.

أما في السياق العراقي، فإن هذه التحولات الرقمية تكتسب بعداً خاصاً نظراً لثقل الذاكرة الجمعية وتراكم التحولات التاريخية والاجتماعية والسياسية التي انعكست بقوة في الفن التشكيلي العراقي عبر العقود. فقد شكل الفن العراقي مساحة للتعبير عن الهوية، والذاكرة، والصراع، والرمزية الحضارية، مستنداً إلى إرث بصري عميق يمتد من الحضارات الرافدينية إلى الحداثة التشكيلية. ومع دخول الوسائط الرقمية إلى الممارسة الفنية، أصبح الفنان العراقي أمام تحد مزدوج: الحفاظ على خصوصية الذاكرة البصرية المحلية، وفي الوقت ذاته الانخراط في منظومة رقمية عالمية تعيد تعريف الصورة وأدوات إنتاجها.

إن إعادة تشكيل الصورة في الفن التشكيلي المعاصر في العراق لم تعد تقتصر على المعالجة الأسلوبية أو التقنية، بل أصبحت عملية تفكيك وإعادة تركيب للذاكرة البصرية ذاتها؛ ذاكرة تتداخل فيها الأيقونات التراثية، والرموز السياسية، والصور الفوتوغرافية، والأرشيفات الرقمية، ضمن فضاء تكنولوجي يسمح بالتوليد، والتحوير، والمحاكاة، وإعادة السياق. ومن هنا تتحدد أهمية هذا البحث في الكشف عن الكيفية التي تسهم بها

الذاكرة البصرية الرقمية في إعادة بناء الصورة داخل التجربة التشكيلية العراقية المعاصرة، وتحليل أثر الوسيط الرقمي في تحويل بنية الشكل، ودلالته، ووظيفته الجمالية.

وعليه، فإن هذه الدراسة تنطلق من إشكالية مركزية مفادها أن الصورة في الفن التشكيلي المعاصر لم تعد نتاج رؤية بصرية مباشرة فحسب، بل أصبحت نتاج تفاعل مع منظومة رقمية تولد الذاكرة وتعيد صياغتها، بما يستدعي قراءة نقدية جديدة تفهم الصورة بوصفها كياناً ديناميكياً يعيد تشكيل ذاته داخل فضاءات رقمية متغيرة.

مشكلة الدراسة

على الرغم من التوسع الكبير في الدراسات التي تناولت التحول الرقمي في الفنون البصرية، والاهتمام المتزايد بدور الذكاء الاصطناعي والأرشفة الرقمية في إنتاج الصورة المعاصرة، إلا أن معظم هذه الدراسات ركزت على الجوانب التقنية أو التصنيفية أو التعليمية للفن الرقمي، دون أن تتعمق في تحليل التحول البنيوي الذي طرأ على مفهوم الصورة بوصفها حاملاً للذاكرة البصرية..فالبحوث المتعلقة بالرقمنة في المتاحف وصناعة الذاكرة (Yap et al., 2024) أو بالأرشيفات الرقمية للفن المعاصر (LópezIniesta, 2021) ركزت على البعد المؤسسي والتوثيقي، بينما انشغلت دراسات أخرى بتحليل تقنيات الذكاء الاصطناعي في إنتاج الصورة (Liu & Zhu, 2025)، دون ربطٍ منهجي بين هذه التحولات وبين إعادة تشكيل الذاكرة البصرية داخل العمل الفني نفسه

كما أن الأدبيات التي ناقشت العلاقة بين الصورة والذاكرة الجمعية (Ejaz& Bollocks, 2025; Nchaga, 2025) قدمت أطراً نظرية مهمة لفهم قوة الصورة في تشكيل الوعي الجماعي، لكنها لم تعالج بصورة مباشرة الكيفية التي تتحول بها الصورة داخل الفضاء التشكيلي المعاصر من كيان تمثيلي إلى كيان خوارزمي قابل لإعادة

البناء المستمر. ويلاحظ كذلك أن الدراسات العربية التي تناولت الإبداع الرقمي وتحولات الشكل (العنزي، 2024) أو الخلل الرقمي (عبد الواحد، 2024) قد ركزت على التغيرات الشكلية والجمالية، دون بناء إطار نظري متكامل لمفهوم "الذاكرة البصرية الرقمية" بوصفه متغيراً تحليلياً مستقلاً.

وفي السياق العراقي تحديداً، تتجلى فجوة أكثر وضوحاً؛ إذ بالرغم من غنى التجربة التشكيلية العراقية وتراكمها التاريخي المرتبط بالهوية والرمز والذاكرة الجمعية، فإن الدراسات المحلية لم تتناول بصورة معمقة أثر التحول الرقمي في إعادة تشكيل الصورة انطلاقاً من الذاكرة البصرية ذاتها. فالفن العراقي المعاصر يعيش تحولات تقنية ملحوظة، إلا أن تحليل هذه التحولات غالباً ما يتم من زاوية الأسلوب أو الوسيط، دون مساءلة التحول الإدراكي والمعرفي الذي طرأ على بنية الصورة في ظل البيئة الرقمية.

ومن هنا تنبثق مشكلة الدراسة في غياب معالجة نقدية منهجية تربط بين مفهوم الذاكرة البصرية الرقمية وإعادة تشكيل الصورة في الفن التشكيلي المعاصر، وبخاصة في السياق العراقي. إذ لا تزال العلاقة بين الذاكرة، والخوارزمية، والأرشيف الرقمي، والبنية التشكيلية للعمل الفني علاقة غير مفككة تحليلياً بالشكل الكافي، مما يطرح تساؤلات حول طبيعة التحول الذي أصاب الصورة: هل أصبحت الصورة وسيطاً لإعادة إنتاج الذاكرة؟ أم أن الذاكرة ذاتها تحولت إلى مادة بصرية رقمية يعاد تركيبها داخل العمل الفني؟

وعليه، تسعى هذه الدراسة إلى سد هذه الفجوة من خلال بناء إطار تحليلي يفسر كيفية اشتغال الذاكرة البصرية الرقمية داخل الممارسة التشكيلية المعاصرة في العراق، والكشف عن أثرها في إعادة تشكيل البنية الجمالية والدلالية للصورة، بما يفتح أفقاً نقدياً جديداً لفهم تحولات الفن في العصر الرقمي.

أسئلة الدراسة

تنطلق هذه الدراسة من السؤال الرئيس الآتي:

كيف تسهم الذاكرة البصرية الرقمية في إعادة تشكيل الصورة في الفن التشكيلي المعاصر في العراق؟

وينبثق عن هذا السؤال الرئيس مجموعة من الأسئلة الفرعية المتدرجة:

1. ما المقصود بمفهوم الذاكرة البصرية الرقمية من منظور نظري وجمالي، وما الأبعاد المعرفية والتقنية التي يتضمنها؟
2. ما التحولات البنيوية التي طرأت على مفهوم الصورة في الفن التشكيلي المعاصر نتيجة الرقمنة وتداخل الوسائط الذكية؟
3. كيف تتجلى الذاكرة البصرية الرقمية داخل الأعمال التشكيلية المعاصرة من حيث البنية الشكلية، والمعالجة التقنية، والدلالة الرمزية؟
4. ما طبيعة العلاقة بين الأرشيف الرقمي، والخوارزمية، والمخزون البصري المحلي في تشكيل الصورة الفنية العراقية المعاصرة؟
5. هل تؤدي الذاكرة البصرية الرقمية إلى إعادة إنتاج الرموز والمرجعيات البصرية العراقية، أم إلى تفكيكها وإعادة تركيبها ضمن سياق جمالي جديد؟
6. ما أثر الوسيط الرقمي في تحويل دور الفنان من منتج مباشر للصورة إلى منسق أو موجه لعمليات توليدها وإعادة بنائها؟
7. كيف ينعكس توظيف الذاكرة البصرية الرقمية على تجربة التلقي الجمالي لدى المتلقي العراقي المعاصر؟

أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى بناء إطار تحليلي يفسر دور الذاكرة البصرية الرقمية في إعادة تشكيل الصورة داخل الفن التشكيلي المعاصر في العراق، من خلال تحقيق الأهداف الآتية:

1. تأصيل مفهوم الذاكرة البصرية الرقمية نظرياً، وبيان أبعاده المعرفية والجمالية والتقنية في ضوء التحولات الرقمية المعاصرة.
2. تحليل التحولات البنيوية التي طرأت على مفهوم الصورة في الفن التشكيلي المعاصر نتيجة الرقمنة وتداخل الوسائط الذكية.
3. الكشف عن آليات اشتغال الذاكرة البصرية الرقمية داخل البنية الشكلية والدلالية للأعمال التشكيلية المعاصرة.
4. رصد طبيعة العلاقة بين الأرشيف الرقمي، والخوارزميات، والمخزون البصري المحلي في تشكيل الصورة الفنية العراقية.
5. تحليل كيفية إعادة إنتاج الرموز والمرجعيات البصرية العراقية أو تفكيكها وإعادة تركيبها ضمن السياق الرقمي.
6. تقويم أثر الوسيط الرقمي في إعادة تعريف دور الفنان داخل العملية الإبداعية، وتحول العلاقة بين المنتج والمتلقي.
7. تقديم قراءة نقدية تسهم في سد الفجوة البحثية المتعلقة بدراسة الذاكرة البصرية الرقمية بوصفها متغيراً فاعلاً في تشكيل الصورة التشكيلية العراقية المعاصرة.

أهمية الدراسة

أولاً: الأهمية العلمية

تنبع الأهمية العلمية لهذه الدراسة من سعيها إلى معالجة موضوع الذاكرة البصرية الرقمية بوصفه مفهوماً مركزياً في فهم تحولات الصورة داخل الفن التشكيلي المعاصر، وهو مفهوم لم يحظ بمعالجة منهجية كافية في الأدبيات العربية، وبخاصة في السياق العراقي. فالدراسة لا تكتفي بتناول الرقمنة من زاوية تقنية أو أسلوبية، بل تتجه نحو تحليل التحول البنيوي في مفهوم الصورة وعلاقتها بالذاكرة في البيئة الرقمية.

كما تسهم الدراسة في تطوير إطار نظري يربط بين دراسات الذاكرة، والنقد البصري، ونظريات الوسائط الرقمية، بما يعزز الطابع البين–تخصصي للبحث في الفنون المعاصرة. وهي بذلك تقدم قراءة تحليلية تسد فجوة قائمة في الربط بين التحول الخوارزمي للصورة وبين إعادة تشكيل المخزون البصري الثقافي، خاصة في مجتمع يمتلك حمولة تاريخية ورمزية كثيفة كالمجتمع العراقي.

وتكتسب الدراسة أهميتها العلمية أيضاً من كونها توثق مرحلة انتقالية يعيشها الفن التشكيلي العراقي، حيث يتقاطع الإرث البصري المحلي مع الوسائط الرقمية المعولمة، الأمر الذي يستدعي قراءة نقدية معمقة تسهم في بناء خطاب معرفي حديث حول الفن العراقي المعاصر.

ثانياً: الأهمية التطبيقية

تتجلى الأهمية التطبيقية لهذه الدراسة في إمكانية الإفادة من نتائجها في تطوير الممارسات التشكيلية الرقمية داخل المؤسسات الفنية والأكاديمية في العراق، من خلال توضيح آليات توظيف الذاكرة البصرية الرقمية في إنتاج أعمال فنية معاصرة ذات عمق دلالي وجمالي.

كما يمكن أن تسهم الدراسة في توجيه الفنانين والباحثين نحو استخدام الوسائط الرقمية بوصفها أدوات لإعادة قراءة المخزون البصري المحلي وإعادة صياغته، بدل الاكتفاء بمحاكاة الاتجاهات الرقمية العالمية. وهذا يعزز بناء هوية بصرية عراقية معاصرة قادرة على التفاعل مع التحول التكنولوجي دون فقدان خصوصيتها الثقافية.

إضافة إلى ذلك، توفر الدراسة أرضية يمكن أن تستثمر في تطوير مناهج تعليم الفنون التشكيلية داخل كليات الفنون الجميلة في العراق، عبر إدماج مفاهيم الذاكرة الرقمية والتحليل النقدي للصورة ضمن المناهج الدراسية، بما يواكب التحولات المعاصرة في إنتاج الصورة الفنية.

مصطلحات الدراسة

1. **الذاكرة البصرية الرقمية** اصطلاحاً: تشير الذاكرة البصرية الرقمية إلى أشكال تخزين الصور وإعادة تداولها داخل البيئات الرقمية، حيث تتحول الصورة من سجل ثابت للخبرة إلى عنصر شبكي قابل لإعادة التأطير وإعادة الاستخدام عبر الوسائط الرقمية (van Dijck, 2008)، كما ترتبط بالأرشفة الرقمية للفنون المعاصرة بوصفها آلية لإعادة بناء السرديات البصرية وحفظها ضمن بيئة تقنية متغيرة (LópezIniesta, 2021).إجرائياً في هذه الدراسة: تعرف الذاكرة البصرية الرقمية بأنها المخزون البصري (الرمزي، التراثي، الأرشيفي) الذي يعاد إنتاجه أو معالجته أو توليده داخل العمل التشكيلي العراقي المعاصر عبر الوسائط الرقمية والخوارزميات، بما يؤدي إلى إعادة تشكيل الصورة دلالياً وجمالياً.
2. **إعادة تشكيل الصورة** اصطلاحاً: يقصد بها التحول الذي يطرأ على بنية الصورة ووظيفتها نتيجة تدخل الوسائط الرقمية والتقنيات الحديثة، بحيث تتغير

علاقتها بالشكل، والفراغ، والتلقي، وتصبح قابلة للتفكيك وإعادة التركيب داخل بيئات رقمية (Liu & Zhu, 2025 ؛Durukan&Akmehmet, 2020).

إجرائياً في هذه الدراسة:عني إعادة تشكيل الصورة العمليات البصرية والتقنية التي يقوم بها الفنان العراقي المعاصر عبر الوسائط الرقمية لإعادة بناء عناصر الصورة، سواء من خلال المعالجة، أو التوليد الخوارزمي، أو إعادة توظيف الأرشيف البصري.

3. **الفن التشكيلي المعاصر**اصطلاحاً: يشير إلى الممارسات الفنية التي تتجاوز الأساليب التقليدية، وتدمج وسائط متعددة وتقنيات رقمية ضمن بنية العمل الفني، بما يعكس تحولات ثقافية وتكنولوجية معاصرة(Sakr, 2018؛ Darda et al., 2025).إجرائياً في هذه الدراسة: يقصد به النتاج التشكيلي العراقي المنتج بعد عام 2003 والذي يتضمن توظيفاً مباشراً أو غير مباشر للوسائط الرقمية أو المعالجات التقنية الحديثة في بناء الصورة.
4. **الصورة الرقمية** اصطلاحاً: هي صورة يتم إنتاجها أو معالجتها أو تخزينها بصيغة رقمية، تتميز بقابليتها للتعديل وإعادة الاستخدام والتداول الشبكي، مما يمنحها مرونة في إعادة السياق وإعادة التأويل (van Dijck, 2008).إجرائياً في هذه الدراسة: تعرف الصورة الرقمية بأنها الصورة التي تدخل ضمنها تقنيات الحاسوب أو البرمجيات أو الذكاء الاصطناعي في مراحل إنتاجها أو معالجتها داخل العمل التشكيلي العراقي المعاصر.
5. **الخوارزمية الفنية** اصطلاحاً: تشير إلى استخدام أنظمة الذكاء الاصطناعي والتعلم العميق لتوليد صور أو أنماط بصرية عبر معالجات حسابية قادرة على محاكاة الأساليب الفنية أو ابتكارها (Liu & Zhu, 2025؛ BañuelosCapistrán et al., 2025).إجرائياً في هذه الدراسة: يقصد بها

الأنظمة البرمجية أو أدوات الذكاء الاصطناعي التي يعتمدها الفنان العراقي في توليد الصورة أو تعديلها أو إعادة بنائها داخل العمل الفني.

الإطار النظري

أولاً: تحولات الصورة في العصر الرقمي – مراجعة أدبية

شكل الانتقال من الوسيط المادي إلى الوسيط الرقمي نقطة انعطاف مفصلية في تاريخ الصورة، إذ لم يعد التحول مقتصراً على الأدوات، بل امتد إلى البنية الأنطولوجية للصورة ذاتها. فقد بينت van Dijck (2008) أن الصورة الرقمية لم تعد تنتج بوصفها أثراً بصرياً للحظة زمنية يراد حفظها، بل أصبحت وسيلة للتواصل الفوري، وبناء الهوية، وإعادة تشكيل الذات داخل فضاء شبكي متغير. وهذا التحول من "الصورة–الذاكرة" إلى "الصورة–الهوية" يعكس انتقال وظيفة الصورة من الحفظ إلى الأداء الاجتماعي، حيث تصبح الصورة أداة لإعادة إنتاج الذات في سياقات متعددة ومتغيرة.

غير أن هذا التحول لا يمكن فهمه بوصفه تغيراً تقنياً فحسب، بل يجب قراءته في ضوء التحول في بنية الذاكرة نفسها. فالأرشيف الرقمي، كما يوضح LópezIniesta (2021)، لا يؤدي وظيفة الحفظ الميكانيكي للأعمال الفنية، بل يسهم في إنتاج سرديات جديدة حول الفن المعاصر، إذ إن عملية الأرشفة الرقمية تتضمن اختياراً وتنظيماً وتأطيراً، وهي عمليات ذات طبيعة تأويلية. وبهذا تنتقل الصورة من كونها مادة محفوظة إلى عنصر فاعل في إعادة كتابة التاريخ الفني. إن الأرشيف الرقمي لا يحفظ الماضي كما هو، بل يعيد ترتيبه وفق منطق الوسيط الرقمي وإمكاناته التقنية.

وفي السياق المؤسسي، تؤكد مراجعة Yap وآخرين (2024) أن الرقمنة (Digitisation)والتحول الرقمي (Digitalisation) في المتاحف لم يؤديا فقط إلى تسهيل الوصول إلى المحتوى الثقافي، بل إلى إعادة تعريف وظيفة المتحف نفسه بوصفه فضاءً لإنتاج الذاكرة، لا مجرد حارس لها. فالتقنيات التفاعلية مثل الواقع

الافتراضي والواقع المعزز تتيح للمستخدم إعادة اختبار الحدث أو العمل الفني بصورة مختلفة، ما يعني أن الذاكرة تتحول من مخزون ثابت إلى تجربة غامرة يعاد بناؤها عبر التفاعل. وهنا تصبح الصورة الرقمية جزءاً من منظومة إدراكية جديدة تقوم على المشاركة والتجريب، لا على المشاهدة السلبية.

ويتقاطع هذا الطرح مع ما أشار إليهDardaوآخرون (2025) في دراستهم المقارنة بين التفاعل مع الفن في المتحف والتفاعل معه عبر الوسائط الرقمية؛ إذ أظهرت النتائج أن التأثير الجمالي والانفعالي للصورة يمكن أن يكون متقارباً في السياقين، غير أن أنماط الفهم تتغير. فالوسيط الرقمي يعيد تشكيل مسارات الإدراك، ويخلق أنماطاً جديدة من التلقي قد تعزز جوانب معينة من التجربة الجمالية، بينما تعيد توزيع الأدوار بين العمل الفني والمتلقي والسياق.

من جهة أخرى، فإن التحول في الصورة الرقمية يرتبط بمرونتها البنيوية. فالصورة الرقمية، كما تبين(2008) van Dijck ، تتميز بقابليتها للتعديل وإعادة الاستخدام، مما يجعلها كياناً سيالاً قابلاً لإعادة التأطير المستمر. وهذه السيولة تؤدي إلى تغيير علاقتها بالزمن؛ إذ لم تعد الصورة تشير إلى لحظة ماضية مغلقة، بل يمكن استدعاؤها وإعادة إدماجها في سياقات جديدة، فتتضاعف دلالاتها وتتحول إلى مادة لإنتاج معانٍ متجددة.

ويكتسب هذا البعد الزمني أهمية خاصة في ضوء دراسات الذاكرة الثقافية. فقد أوضحتEjazو (2025) Bollocksأن الصور تمتلك قدرة رمزية على ترسيخ أحداث معينة في الوعي الجمعي، لكنها في البيئة الرقمية تصبح قابلة لإعادة الاستخدام في سياقات مختلفة، مما يؤدي إلى إعادة إنتاج الذاكرة نفسها. وتؤكد (2025) Nchagaأن الثقافة البصرية لا تحفظ الذاكرة فحسب، بل تعيد تشكيلها عبر عمليات إعادة العرض وإعادة السياق، خاصة في ظل الوسائط الرقمية التي تسمح بتداخل الأزمنة والسرديات.

وتتعمق هذه الفكرة في دراسةBañuelosCapistránوآخرين (2025)، التي طرحت مفهوم "ما بعد الذاكرة الخوارزمية"، حيث لا تقتصر الصورة الرقمية على إعادة تمثيل الذاكرة، بل تسهم الخوارزميات ذاتها في توليد صور لذكريات غير موثقة أو مفقودة. وهنا تتحول الصورة إلى وسيط لإعادة اختراع الذاكرة، لا مجرد استعادتها. إن تدخل الذكاء الاصطناعي في إنتاج الصورة يعني أن الذاكرة لم تعد بشرية خالصة، بل تشاركية بين الإنسان والآلة.

ويعزز هذا الطرح ما ذهب إليه Liu و Zhu (2025)من أن تقنيات التعلم العميق قادرة على توليد صور ذات جودة جمالية واتساق أسلوبي عالٍ، مما يفتح المجال أمام إعادة بناء أنماط بصرية استناداً إلى قواعد خوارزمية. وهذا التطور يعني أن الصورة لم تعد ناتجاً مباشراً لخبرة بصرية فردية، بل أصبحت قابلة للإنتاج عبر أنظمة تحاكي الأنماط السابقة وتعيد تركيبها.

أما من منظور إدراكي، فتشير دراسة Horváth (2018)إلى أن فهم الصورة يتطلب تفعيل الخيال البصري وآليات إدراك المشهد، مما يعني أن التحول الرقمي في الصورة لا يؤثر فقط في شكلها، بل في طريقة معالجتها ذهنياً. فإذا كانت الصورة الرقمية أكثر تعقيداً أو تفاعلية، فإنها تستدعي عمليات إدراكية مختلفة، مما يعيد تشكيل العلاقة بين العمل الفني والمتلقي.

وفي ضوء هذه الأدبيات، يمكن القول إن تحولات الصورة في العصر الرقمي تتمحور حول أربعة أبعاد رئيسة:

1. البعد الوظيفي: انتقال الصورة من التوثيق إلى التواصل وبناء الهوية.
2. البعد الزمني: تحولها من أثر ثابت إلى كيان قابل لإعادة التأطير.
3. البعد الأرشيفي: انتقال الأرشيف من الحفظ إلى إعادة كتابة السرديات.

4. البعد الخوارزمي: دخول الذكاء الاصطناعي بوصفه فاعلاً في إنتاج الصورة والذاكرة.

وبهذا يتضح أن الصورة الرقمية لم تعد مجرد امتداد للصورة التقليدية، بل أصبحت بنية معرفية جديدة تعيد تشكيل علاقتها بالذاكرة والهوية والتاريخ، وهو ما يشكل الأساس النظري لفهم الذاكرة البصرية الرقمية بوصفها مفهوماً تحليلياً لفهم تحولات الفن التشكيلي المعاصر، خاصة في السياقات الثقافية ذات الذاكرة الجمعية الكثيفة مثل السياق العراقي.

ثانياً: الذاكرة البصرية الرقمية: المفهوم والبنية النظرية

يعد مفهوم **الذاكرة البصرية الرقمية** من المفاهيم التي برزت مع التحول من الصورة بوصفها "أثراً" إلى الصورة بوصفها "نظاماً" يعمل داخل بيئات رقمية، ويعاد إنتاجه عبر شبكات وأرشيفات وخوارزميات. فالذاكرة البصرية في معناها العام ترتبط بقدرة الإنسان على حفظ الصور واستدعائها وربطها بالخبرات، لكن التحول الرقمي نقل هذه الذاكرة من المجال الداخلي (الذهني) إلى المجال الخارجي (الشبكي)، بحيث أصبحت الصورة الرقمية وسيطاً للذاكرة وبيئة لعملها في الوقت نفسه، وليس مجرد حامل محايد لها.

1. من الذاكرة بوصفها حفظاً إلى الذاكرة بوصفها تداولاً شبكياً

يؤسس van Dijck (2008) لفكرة مفصلية مفادها أن التصوير الرقمي لم يعد موجهاً أساساً لحفظ الماضي، بل أصبح جزءاً من بناء الهوية والتواصل في الحاضر. وهذا التحول يعني أن وظيفة الذاكرة في البيئة الرقمية لا تختفي، وإنما تتحول إلى **ذاكرة موزعة**؛ فالصورة الرقمية تنتج غالباً بهدف الإرسال والمشاركة والتخزين السحابي، أي أنها تدخل منذ لحظة إنتاجها في دورة تداول تجعلها قابلة لإعادة التأطير وإعادة

الاستخدام. هنا تصبح الذاكرة "وظيفة شبكية" تتعلق بمسارات تدفق الصورة وتبادلها أكثر من تعلقها بمكان حفظها أو استقرارها.

وبهذا المعنى، يمكن فهم الذاكرة البصرية الرقمية بوصفها **عملية** لا **مخزوناً** :عملية تكون مستمرة تتم عبر إنتاج الصورة، نشرها، إعادة استخدامها، ثم إعادة إدراجها في سرديات جديدة. فالصورة الرقمية لا تثبت عند سياقها الأول، بل تقتطع وتعاد قراءتها، ما يجعل الذاكرة الناتجة عنها قابلة للتوسع أو الانزياح بحسب السياقات.

2. الأرشيف الرقمي: من التخزين إلى بناء السردية الفنية

إذا كانت الذاكرة البصرية الرقمية تقوم على التداول، فإن **الأرشيف الرقمي** يمثل بنيتها التنظيمية التي تمنح هذا التداول معنى واستمرارية. يوضح LópezIniesta (2021)أن أرشفة فنون الوسائط ليست حفظاً تقنياً فحسب، بل فعلاً معرفياً ينطوي على "توثيق" و"استعادة" و"سرد". فالأعمال الرقمية تتعرض لمشكلة التلاشي التقني (تقادم البرمجيات والأجهزة)، ما يجعل حفظها مرتبطاً بعمليات الاستعادة الرقمية والتوثيق السردي. وبذلك تصبح الذاكرة البصرية الرقمية مرتبطة بثلاثية :**الحفظ/الاستعادة/السرد**. ويساعد هذا الطرح على فهم أن الذاكرة البصرية الرقمية في الفنون لا تتمثل فقط في حفظ العمل، بل في حفظ شروط ظهوره: السياق، والواجهة، والتفاعل، والنسخ، والتحولات التي طرأت عليه. ومن هنا فإن الأرشيف الرقمي ينتج "ذاكرة فنية" لا تتحدد بوجود العمل وحده، بل بوجود بنيته التكنولوجية وسرديته التأويلية التي تضمن استمراره داخل التاريخ الفني.

3. الوسيط التفاعلي وصناعة الذاكرة: من المشاهدة إلى التجربة

تكشف مراجعة Yap وآخرين (2024) حول التحول الرقمي في المتاحف أن الرقمنة والتحول الرقمي لا يضيفان طبقة عرض جديدة فحسب، بل يعيدان تشكيل كيفية "صناعة الذاكرة" لدى الجمهور. فالتقنيات التفاعلية مثل الواقع الافتراضي والواقع

المعزز لا تقدم الصورة بوصفها شيئاً يرى فقط، بل بوصفها تجربة تعاش. وهنا يتغير منطق الذاكرة: إذ تصبح مرتبطة بالتفاعل، والملاحة داخل المحتوى، واختيار المسار، وليس بالاستقبال الخطي.

ويتقاطع هذا مع نتائجDardaوآخرين (2025) التي تشير إلى أن التأثيرات الجمالية والانفعالية قد تتقارب بين التلقي في المتحف والتلقي عبر الوسيط الرقمي، لكن أنماط الفهم تتغير. وبذلك يمكن القول إن الذاكرة البصرية الرقمية تتشكل ضمن **نمط إدراكي جديد** :ذاكرة مبنية على التفاعل، والاختيار، والتجربة، وتعدد المسارات. وهذا النمط له أهمية خاصة عند دراسة الفن التشكيلي المعاصر الذي يستثمر التفاعلية والوسائط المتعددة.

4. الصورة بوصفها قوة ذاكرية جمعية: من الوثيقة إلى الرمز المتحول

تركز دراسات الذاكرة الجمعية على أن الصورة ليست توثيقاً محايداً، بل قوة رمزية قادرة على تثبيت أحداث معينة في الوعي الجمعي. توضحEjazو Bollocks (2025)أن الصور تمتلك قدرة على إثارة الاستجابة العاطفية وتبسيط الأحداث المعقدة وتحويلها إلى "نقاط مرجعية رمزية" تعيش طويلاً داخل الوعي العام. غير أن البيئة الرقمية تزيد من قابلية الصورة لإعادة الاستخدام وإعادة السياق، بما يجعل الذاكرة الجمعية نفسها عرضة لإعادة التشكيل عبر التكرار والتحوير.

وتدعم Nchaga (2025)هذا المنظور حين ترى أن الثقافة البصرية لا تكتفي بالتخليد، بل "تستجوب" الذاكرة وتعيد صياغتها، وأن الفن يعمل أحياناً بوصفه مستودعاً للذاكرة وأحياناً بوصفه مفعلاً لها، خاصة عند التعامل مع الصدمة والفقد والانقطاع التاريخي. وعليه فإن الذاكرة البصرية الرقمية ليست مجرد تخزين بصري للماضي، بل ساحة صراع بين الظهور والإخفاء، وبين ما يعاد عرضه وما يمحى أو يهمش.

5. الذكاء الاصطناعي والذاكرة: نحو "ما بعد الذاكرة الخوارزمية"

يمثل الذكاء الاصطناعي منعطفاً حاسماً في فهم الذاكرة البصرية الرقمية، لأنه لا يكتفي بإدارة الصور أو أرشفتها، بل يشارك في **إنتاجها** .تقدم دراسةBañuelosCapistránوآخرين (2025) تصوراً نظرياً متقدماً عبر مفهوم "ما بعد الذاكرة الخوارزمية" الذي يشرح كيف يمكن للصور المولدة بالذكاء الاصطناعي أن تعيد بناء أرشيفات بصرية غير موجودة أصلاً، وأن تستخدم لاستعادة ذاكرات مكسورة أو مهمشة على مستويات اجتماعية وثقافية وشخصية. في هذا السياق يصبح الذكاء الاصطناعي فاعلاً في صناعة الذاكرة، لا مجرد أداة تقنية.

ويتسق هذا مع الجانب التطبيقي الذي تطرحه Liu و Zhu (2025)حول أنظمة التعلم العميق القادرة على توليد صور ذات جودة عالية واتساق أسلوبي، ما يعني أن الصورة الفنية باتت قابلة لأن تنتج وفق منطق نمطي/خوارزمي قادر على إعادة تركيب الأساليب المرئية. هنا تتخذ الذاكرة البصرية الرقمية شكل "ذاكرة نماذج"؛ إذ لا تستعيد الصورة حدثاً بعينه، بل تستعيد نمطاً أو أسلوباً أو بنية شكلية، ثم تعيد إنتاجها بصياغات جديدة.

وبهذا المعنى، يمكن القول إن الذاكرة البصرية الرقمية تتوزع بين مستويين:

- **ذاكرة أرشيفية** تحفظ صوراً وأعمالاً وسياقاتها.
- **ذاكرة خوارزمية** تعيد توليد الصور وفق أنماط تعلمتْها من أرشيف بصري سابق.

6. الأساس الإدراكي للذاكرة البصرية: الخيال البصري بوصفه وسيطاً بين الصورة والمعنى

لا تكتمل البنية النظرية للذاكرة البصرية الرقمية دون إدراك أن استقبال الصورة وتأويلها يمر عبر آليات إدراكية. تربط Horváth (2018)بين مفاهيم تاريخ الفن (مثل اختيار "اللحظة المثمرة" في السرد) وبين آليات علم الأعصاب (إدراك المشهد، التعرف على

الوجه والشيء، وخلايا المرآة)، مؤكدة أن فهم الصور السردية يتطلب جهداً من الخيال البصري. وعليه فإن الذاكرة البصرية—سواء كانت رقمية أو غير رقمية—تتأسس على القدرة على ملء الفجوات وبناء المشهد داخلياً.

في البيئة الرقمية تزداد هذه الآلية أهمية؛ لأن الصورة قد تكون تفاعلية، أو مجزأة، أو قائمة على التلاعب البصري (كما في الخلل الرقمي)، مما يستدعي من المتلقي إعادة بناء المعنى عبر الخيال والإدراك. وهذا يشير إلى أن الذاكرة البصرية الرقمية ليست تقنية فقط، بل تتقاطع مع آليات الإدراك والتلقي.

7. إعادة السياق والتلاعب بالصورة: الذاكرة الرقمية بوصفها "تحولاً دائماً"

تقدمHenigوآخرون (2024) مفهوماً مهماً في دراسة الذاكرة البصرية الرقمية عبر فكرة "الصور المرحة" التي تعاد سياقتها في الوسائط الرقمية، لتدخل في استعمالات شخصية وتفاعلية وميمية. كما تقترح الدراسة "منهج المسار البصري" لتحليل كيفية تفاعل المستخدم مع الصور التاريخية داخل التجارب الرقمية. يهمنا هذا في بناء تصور نظري للذاكرة البصرية الرقمية لأن إعادة السياق تعني أن الذاكرة لا تستدعى كما هي، بل تعاد صياغتها من خلال الاستخدام الجديد. وهذا يقود إلى فهم الذاكرة الرقمية بوصفها **تحولاً دائماً** لا استرجاعاً ثابتاً.

استناداً إلى الأدبيات السابقة، يمكن بناء تصور نظري مركب للذاكرة البصرية الرقمية يقوم على أربع طبقات متداخلة:

1. **طبقة الشبكية والتداول** :الصورة تنتج وتنتشر وتخزن ضمن فضاء رقمي، فتتكون الذاكرة عبر مسارات التداول.(van Dijck, 2008)
2. **طبقة الأرشفة والسرد** :الأرشيف الرقمي يضمن الاستمرارية عبر التوثيق والاستعادة والسرد.(LópezIniesta, 2021)

3. **طبقة التفاعلية وصناعة التجربة** :التلقي الرقمي يعيد تشكيل الذاكرة بوصفها تجربة غامرة ومتشعبة(Yap et al., 2024 ؛Darda et al., 2025).
4. **طبقة الخوارزمية والتوليد** :الذكاء الاصطناعي ينتج صوراً تعيد بناء ذاكرات مفقودة أو تبتكر سرديات بصرية جديدة (BañuelosCapistrán et al., 2025؛ Liu & Zhu, 2025).

بهذا يصبح مفهوم الذاكرة البصرية الرقمية إطاراً يربط بين الصورة بوصفها أثراً تاريخياً، والصورة بوصفها تجربة تفاعلية، والصورة بوصفها توليداً خوارزمياً. وهذه البنية النظرية تكتسب أهمية مضاعفة عند تطبيقها على الفن التشكيلي المعاصر في العراق، حيث تتقاطع ذاكرة بصرية جمعية ثقيلة مع تحولات رقمية متسارعة، ما يجعل الصورة الفنية مجالاً لإعادة بناء الذاكرة عبر الوسائط والخوارزميات والأرشيفات.

ثالثاً: آليات إعادة تشكيل الصورة في الفن التشكيلي المعاصر: من الشكل إلى الخوارزمية

لم تعد إعادة تشكيل الصورة في الفن التشكيلي المعاصر مجرد تحول أسلوبي أو تقني محدود، بل أصبحت عملية مركبة تمس بنية الصورة، ومرجعيتها، ووظيفتها الجمالية والدلالية. وإذا كان التحول الرقمي قد أعاد تعريف الصورة بوصفها كياناً شبكياً وأرشيفياً وخوارزمياً، فإن الممارسة التشكيلية المعاصرة باتت توظف هذا التحول لإعادة بناء الصورة من الداخل، لا لإنتاج نسخة محسنة منها فحسب.

1. تحولات الشكل في ظل الوسيط الرقمي

تناول العنزي (2024) تحولات الشكل الناتجة عن استخدام برامج الحاسوب والخوارزميات التوليدية في الفن المعاصر، مشيراً إلى أن الإمكانات التقنية الجديدة أتاحت عمليات التكرار، والتراكب، والتحوير، والتكبير، والتصغير، والتدوير، بما أسهم

في نشوء لغة بصرية ذات إيقاعات غير مألوفة. ووفق هذا الطرح، فإن الشكل لم يعد وحدة مغلقة ذات بنية ثابتة، بل أصبح بنية ديناميكية قابلة لإعادة البناء المستمر.

وتظهر هذه الرؤية أن إعادة تشكيل الصورة لا تتم عبر استبدال الشكل التقليدي بالشكل الرقمي، بل عبر تفكيك العلاقات البنائية داخل الصورة وإعادة تنظيمها وفق منطق رقمي. وهذا ما ينسجم مع التحول في مفهوم الصورة من أثر مادي إلى بنية قابلة للبرمجة.

2. الخلل الرقمي بوصفه استراتيجية جمالية

يتعمق عبد الواحد (2024) في مفهوم "الخلل الرقمي (Glitch) "بوصفه منهجاً بصرياً معاصراً، حيث يتحول الخطأ التقني—الذي كان ينظر إليه سابقاً بوصفه عيباً—إلى أداة تعبيرية تكشف هشاشة الصورة الرقمية وتفكك بنيتها. إن الخلل الرقمي لا يدمر الصورة، بل يعيد تشكيلها عبر التشويش والانقطاع والتشظي، مما ينتج جماليات قائمة على عدم الاكتمال والتشويش البنيوي.

ويكتسب هذا الطرح أهمية نظرية في إطار الذاكرة البصرية الرقمية، إذ يمكن النظر إلى الخلل بوصفه استعارة لتشظي الذاكرة الجمعية في المجتمعات التي عاشت تحولات حادة. فإعادة تشكيل الصورة عبر الخلل لا تعني إفسادها، بل تعني كشف طبقاتها المخفية وإعادة تأويلها.

3. الذكاء الاصطناعي كفاعل تشكيلي

تشير دراسة جليل وحميد (2025) إلى أن تحولات الذكاء الاصطناعي في الفن التشكيلي أحدثت انتقالاً من المعالجة الرقمية التقليدية إلى التوليد الخوارزمي، حيث أصبح النظام الذكي قادراً على إنتاج صور جديدة بناءً على أنماط متعلمة. ويتوافق هذا مع ما طرحه Liu و Zhu (2025)من أن الشبكات التوليدية قادرة على إنتاج صور ذات اتساق أسلوبي عالٍ، مما يجعل الخوارزمية شريكاً في تشكيل البنية الجمالية.

في هذا السياق، تتحول إعادة تشكيل الصورة من عملية يدوية مباشرة إلى عملية توجيهية؛ إذ يصبح الفنان منسقاً أو موجهاً لعمليات التوليد، لا منتجاً حصرياً للصورة. وهذا التحول يعيد تعريف مفهوم الإبداع ذاته، ويطرح تساؤلات حول العلاقة بين الذاكرة البشرية والذاكرة الخوارزمية.

4. التشكيل الرقمي بين الضوء والبكسل

تقدم دراسة يوسف (2016) حول فن الضوء مثالاً مبكراً على التحول من المادة إلى الضوء في التشكيل المعاصر، حيث تصبح الصورة نتاج تفاعل إلكتروني يعتمد المعالجات الرقمية. كما تناولت خليل (2017) فن البكسل بوصفه إعادة بناء للصورة انطلاقاً من أصغر وحداتها الرقمية. وفي كلا الحالتين، يتحول عنصر البناء من الفرشاة أو الكتلة إلى البكسل أو الضوء، ما يعني أن إعادة تشكيل الصورة تبدأ من مستوى البنية التكوينية الدقيقة.

وهذا التحول البنيوي يشير إلى أن الصورة الرقمية لا تعاد صياغتها على مستوى السطح فقط، بل على مستوى مادتها الأساسية. فالبكسل، بوصفه وحدة تكوين الصورة الرقمية، يصبح عنصراً دلالياً، ويمكن أن يستثمر بوصفه استعارة لتفكك الذاكرة أو إعادة بنائها من وحدات صغيرة.

5. إعادة توظيف الأرشيف البصري والتراث

في دراسة حول إعادة تشكيل الصورة التراثية عبر التدخل الرقمي، تؤكد التجارب الفنية التي تناولتها الدراسات العربية أن الصورة الأكاديمية أو التراثية لم تعد تعرض بوصفها أثراً من الماضي، بل تعاد صياغتها داخل بيئات رقمية جديدة. ويتقاطع هذا مع طرح LópezIniesta (2021) حول أن الأرشيف الرقمي يعيد ترتيب السرديات البصرية.

كما تشير Sakr (2018) إلى أن الفنون الرقمية الجديدة تتجاوز التصنيفات التقليدية، مما يعني أن إعادة تشكيل الصورة التراثية عبر الوسيط الرقمي تضعها في سياق فني جديد لا يمكن تصنيفه بسهولة ضمن الرسم أو الوسائط أو الفن المفاهيمي. وهذا التداخل يعزز فكرة أن الصورة المعاصرة كيان هجين يجمع بين الماضي والوسيط الرقمي.

6. التلقي الجمالي في ظل إعادة التشكيل الرقمي

توضح عبد الشهيد وسلامة (2022) أن التشكيل الرقمي يسهم في تنمية التذوق الفني عبر توسيع مدارك المتلقي وإعادة صياغة علاقته بالصورة. ويتقاطع هذا مع نتائج Dardaوآخرين (2025) التي تشير إلى أن الوسيط الرقمي يعيد تشكيل مسارات الفهم الجمالي.

إن إعادة تشكيل الصورة لا تكتمل إلا عبر إعادة تشكيل تجربة التلقي؛ فالصورة الرقمية قد تكون تفاعلية أو متعددة الطبقات أو خاضعة للمعالجة الزمنية، مما يستدعي من المتلقي إعادة بناء المعنى عبر المشاركة الإدراكية. وهنا تتلاقى آليات الخيال البصري التي أشار إليها Horváth (2018) مع التفاعل الرقمي، فيتكون معنى الصورة عبر تفاعل بين الخوارزمية والمتلقي.

وفي ضوء هذه الأدبيات، يمكن النظر إلى إعادة تشكيل الصورة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر بوصفها عملية متعددة المستويات:

- مستوى شكلي: تفكيك العلاقات البنائية وإعادة تركيبها عبر الوسيط الرقمي (العنزي، 2024).
- مستوى جمالي: توظيف الخلل أو الضوء أو البكسل كاستراتيجيات تعبيرية (عبد الواحد، 2024؛ يوسف، 2016؛ خليل، 2017).

- مستوى خوارزمي: إدخال الذكاء الاصطناعي بوصفه شريكاً في الإنتاج (جليل وحميد، 2025).
- مستوى أرشيفي/ذاكري: إعادة توظيف الرموز والصور التراثية داخل بيئة رقمية جديدة (Sakr, 2018؛ LópezIniesta, 2021).

وبذلك، فإن إعادة تشكيل الصورة في السياق العراقي لا تختزل في التحديث التقني، بل تمثل إعادة بناء للذاكرة البصرية داخل بيئة رقمية تتداخل فيها الخوارزمية مع المخزون الرمزي المحلي.

خلاصة

يتضح من العرض النظري أن تحولات الصورة في العصر الرقمي لم تعد تقتصر على تغيير الوسيط، بل شملت إعادة تعريف علاقتها بالزمن والهوية والأرشيف، حيث أصبحت الصورة كياناً شبكياً قابلاً لإعادة التأطير والتداول المستمر (van Dijck, 2008). كما أن الأرشيف الرقمي لم يعد مخزناً محايداً، بل فاعلاً في إنتاج السرديات البصرية وإعادة كتابة التاريخ الفني (LópezIniesta, 2021). وفي ضوء التفاعلية والوسائط الغامرة، تحولت الذاكرة إلى تجربة إدراكية تبنى عبر التفاعل لا المشاهدة فقط (Yap et al., 2024). ومع دخول الذكاء الاصطناعي، أصبحت الخوارزمية شريكاً في إنتاج الصورة وإعادة توليد الذاكرة، فيما يمكن تسميته بالذاكرة الخوارزمية (BañuelosCapistrán et al., 2025؛ Liu & Zhu, 2025). وعلى المستوى التشكيلي، أفرزت هذه التحولات استراتيجيات جمالية جديدة قائمة على التفكيك، والخلل الرقمي، والتوليد، وإعادة توظيف الأرشيف (العنزي، 2024؛ عبد الواحد، 2024). وبذلك يتكامل الإطار النظري في نموذج مفاهيمي يربط بين ثلاث طبقات متداخلة: تحولات الصورة الرقمية، وبنية الذاكرة البصرية الرقمية، وآليات إعادة تشكيل الصورة في

الممارسة التشكيلية المعاصرة. وفي السياق العراقي، تتقاطع هذه الطبقات مع مخزون رمزي وتاريخي كثيف، ما يجعل إعادة تشكيل الصورة عملية إعادة بناء للذاكرة داخل

الإطار المنهجي للدراسة

يمثل الإطار المنهجي الركيزة الأساسية التي تستند إليها الدراسة في تحقيق أهدافها والإجابة عن تساؤلاتها، إذ يحدد المسار العلمي الذي ينظم عملية البحث ويضبط أدواته وإجراءاته. ونظراً لطبيعة موضوع الدراسة الذي يتناول الذاكرة البصرية الرقمية وأثرها في إعادة تشكيل الصورة في الفن التشكيلي المعاصر في العراق، فإن المنهج لا يقتصر على الوصف، بل يتجاوز ذلك إلى التحليل والتفسير وربط النتائج بالإطار النظري. وعليه، يسعى هذا الفصل إلى توضيح المنهج المعتمد، ومجتمع الدراسة وعينتها، وأداة التحليل، والإجراءات المتبعة بما يضمن اتساق النتائج مع الإطار المفاهيمي للدراسة.

المنهجية

تنتمي هذه الدراسة إلى البحوث النوعية في مجال الدراسات البصرية والفنون المعاصرة، وتعتمد **المنهج الوصفي التحليلي النقدي (Qualitative Descriptive–Critical Analysis)**، وذلك لتحليل آليات إعادة تشكيل الصورة في ضوء مفهوم الذاكرة البصرية الرقمية داخل الممارسة التشكيلية العراقية المعاصرة.

ويستند التحليل إلى مقاربة بين–تخصصية تجمع بين:

- نظريات الذاكرة البصرية والثقافة الرقمية
- دراسات الأرشيف والتحول الرقمي
- النقد البصري وتحليل الصورة
- مقاربات الفن المعاصر والوسائط الجديدة

ولا تهدف الدراسة إلى القياس الكمي أو التعميم الإحصائي، بل إلى تقديم قراءة تفسيرية معمقة لبنية الصورة وآليات اشتغالها داخل سياق رقمي.

مجتمع الدراسة

يتكون مجتمع الدراسة من الأعمال الفنية المعاصرة لفنانين عراقيين ذوي حضور عالمي، ممن اشتغلوا على الوسائط الرقمية، والفيديو آرت، والفن التفاعلي، وإعادة توظيف الأرشيف البصري ضمن سياقات فنية دولية.

ويشمل المجتمع الأعمال المنشورة أو المعروضة في:

- متاحف ومؤسسات فنية عالمية
- بينالات ومعارض دولية
- منصات فنية موثقة

وذلك لضمان المصداقية العلمية وإمكانية الرجوع إلى الأعمال محل التحليل.

ثالثاً: عينة الدراسة

اعتمدت الدراسة **العينة القصدية النوعية (Purposive Qualitative Sampling)**، حيث تم اختيار فنانين عراقيين عالميين تتوافر في أعمالهم الشروط الآتية:

1. توظيف واضح للوسائط الرقمية أو الفيديو أو التفاعل التقني.
2. اشتغال مباشر على موضوعات الذاكرة، الهوية، أو إعادة بناء السرد البصري.
3. حضور عالمي موثق في مؤسسات فنية معترف بها.
4. توفر الأعمال للتحليل البصري من خلال مصادر منشورة.

وبناءً على هذه المعايير، تشمل العينة فنانين مثل:

- وفاء بلال(Wafaa Bilal)
- عادل عابدين(Adel Abidin)
- سما الشيبي(SamaAlshaibi)
- هيوى ك(Hiwa K)

ولا تهدف العينة إلى تمثيل جميع الاتجاهات العراقية، بل إلى تحليل نماذج دالة تعكس ظاهرة إعادة تشكيل الصورة في سياق رقمي عالمي.

رابعاً: أداة الدراسة

تعتمد الدراسة أداة **تحليل بصري نقدي للأعمال الفنية**، تم بناؤها استناداً إلى الإطار النظري، وتشمل المحاور الآتية:

1. البنية الشكلية للصورة (التكوين، التفكيك، التراكب، التشظي).
2. طبيعة الوسيط الرقمي المستخدم.
3. آليات استدعاء الذاكرة البصرية (أرشيف، رمز، تفكيك، إعادة تركيب).
4. العلاقة بين الصورة والهوية والسياق العراقي.
5. أثر الوسيط الرقمي في إعادة تشكيل الدلالة الجمالية.

ويجرى التحليل عبر القراءة البصرية الدقيقة وربط النتائج بالمفاهيم النظرية المعتمدة في الدراسة.

خامساً: إجراءات الدراسة

تم تنفيذ الدراسة وفق الخطوات الآتية:

1. مراجعة الأدبيات المتعلقة بالذاكرة البصرية الرقمية وتحولات الصورة.
2. تحديد الفنانين والأعمال وفق المعايير المحددة.
3. جمع المواد البصرية من مصادر موثقة.
4. تحليل كل عمل على حدة وفق أداة التحليل المعتمدة.
5. المقارنة بين النتائج واستخلاص المؤشرات المشتركة.
6. ربط النتائج بالإطار النظري وبالسياق العراقي.

سادساً: حدود المنهج

تقتصر الدراسة على التحليل البصري للأعمال المنشورة، ولا تتضمن مقابلات ميدانية أو تحليل بيانات كمية، نظراً لطبيعتها النقدية النوعية. كما لا تسعى إلى التعميم الإحصائي، بل إلى بناء نموذج تفسيري يمكن الاستفادة منه في دراسات لاحقة.

نتائج الدراسة

في ضوء الإطار النظري المعتمد، والمنهج التحليلي النقدي الذي استند إلى قراءة بصرية معمقة لأعمال فنانين عراقيين معاصرين ذوي حضور عالمي، تكشف نتائج الدراسة عن تحولات جوهرية في بنية الصورة داخل الممارسة التشكيلية الرقمية. وقد أظهرت التحليلات أن إعادة تشكيل الصورة لا تتم بوصفها معالجة تقنية سطحية، بل بوصفها عملية إعادة بناء للذاكرة البصرية داخل سياق رقمي معاصر.

كما بينت النتائج أن الوسيط الرقمي لا يعمل كأداة تنفيذ فحسب، بل بوصفه فاعلاً بنيوياً يعيد تنظيم العلاقات الشكلية والدلالية داخل العمل الفني، ويسهم في تفكيك المخزون البصري وإعادة تركيبه. وأكدت الدراسة أن توظيف الأرشيف، والرمز، والسرد البصري، والخوارزمية، أسهم في تحويل الصورة من تمثيل مباشر للواقع إلى فضاء نقدي يعيد مساءلة الذاكرة والهوية.

وتظهر النتائج كذلك أن التجارب العراقية العالمية محل التحليل تنخرط في خطاب بصري معاصر يتقاطع مع السياق العالمي، مع احتفاظها بجذور رمزية محلية، مما يعكس تفاعلاً مركباً بين الذاكرة الجمعية والتحول الرقمي. وبناءً على ذلك، سيتم عرض النتائج تفصيلياً وفق المحاور التحليلية المعتمدة في الدراسة.

التحليل التطبيقي

أولاً: وفاء بلال – قراءة في عمل "rdi3" (2010)

1. معطيات العمل والسياق

- **الفنان:** وفاء بلال
- **العمل**(2010) 3rdi :
- **الوسيط:** تركيب تفاعلي/بث مباشر/أرشفة رقمية
- **السياق المؤسسي: عرض في(MoMAنيويورك)**
- **الموضوع العام:** الذاكرة الشخصية/الحرب في العراق/المراقبة/الأرشفة

يقوم العمل على بث مباشر من كاميرا مزروعة جراحياً في مؤخرة رأس الفنان، تلتقط صورة كل دقيقة وترسل إلى خادم رقمي، لتتكون أرشيفية يومية للصور من منظور لا يراه الفنان. هكذا تتحول الصورة إلى أثر آلي مستمر، وتتحول الذاكرة إلى أرشيف شبكي منتج بالخوارزمية الزمنية (لقطة/دقيقة).

2. **البنية الشكلية: من التمثيل إلى الأثر**

لا يقدم "rdi3" صورة تمثيلية تقليدية، بل سلسلة صور منخفضة الجودة، مكررة، مؤرشفة زمنياً. إن التكوين هنا ليس داخل إطار واحد، بل في منطق السلسلة؛ فالصورة المفردة لا تكتسب معناها إلا ضمن تدفقها الزمني. هذه البنية التفكيكية تحول "اللحظة" إلى أثر متراكم، وتعيد تعريف التكوين بوصفه زمناً مؤرشفاً.

يظهر هنا انتقال الصورة من "مركز بصري" إلى "منظومة تسجيل"، حيث تصبح الكاميرا امتداداً جسدياً، وتغدو اللقطة أثراً آلياً. هذا ينسجم مع التحول من الصورة–الأثر المادي إلى الصورة–الكيان الشبكي القابل للتخزين وإعادة التأطير (van Dijck, 2008).

3. الذاكرة البصرية الرقمية: من الشخصي إلى الشبكي

ينقل العمل الذاكرة من المجال الذاتي إلى المجال الشبكي؛ فالصورة لا تحفظ في ألبوم خاص، بل ترفع إلى خادم وتدخل في أرشيف رقمي مفتوح. هنا تتحقق فكرة الأرشيف بوصفه فعلاً تأويلياً يعيد ترتيب السرد (LópezIniesta, 2021). إن اختيار "دقيقة" كوحدة زمنية ينتج ذاكرة مقننة، حيث يتحول الزمن إلى خوارزمية، وتتحول الذاكرة إلى قاعدة بيانات، كما يلامس العمل مفهوم "ما بعد الذاكرة الخوارزمية"؛ إذ لا تلتقط الصور استجابةً لرغبة سردية واعية، بل وفق نظام آلي منتظم، ما يجعل الخوارزمية شريكاً في إنتاج الذاكرة (BañuelosCapistrán et al., 2025). الذاكرة هنا ليست استدعاءً للماضي، بل إنتاجاً مستمراً لحاضر يؤرشف لحظياً.

4. الأرشيف والمراقبة: تفكيك صورة الحرب

يتقاطع العمل مع سياق الحرب في العراق، لكن دون صور مباشرة للحدث؛ فبدل تمثيل الحرب، يقدم بنية مراقبة ذاتية مستمرة، تستدعي صورة "الكاميرا–الشاهد". هكذا يعيد بلال تشكيل صورة الحرب من تمثيل بصري مباشر إلى **أرشيف مراقبة**، فيحيل إلى سياسات الرصد والضبط التي رافقت الحروب المعاصرة.

بهذا المعنى، تتحول الصورة من وثيقة حدث إلى وثيقة نظام؛ من "ماذا حدث؟" إلى "كيف ينتج الأثر البصري؟". إن إعادة تشكيل الصورة هنا تقوم على تفكيك علاقتها بالموضوع، وإعادة بنائها بوصفها عملية تسجيل.

5. الوسيط والهوية: الجسد كمنصة رقمية

يمثل زرع الكاميرا في الجسد نقطة التقاء بين البيولوجي والرقمي؛ فالذاكرة البصرية لم تعد حبيسة الإدراك، بل أصبحت امتداداً تقنياً للجسد. هذا التداخل يعيد تعريف العلاقة بين الذات والصورة، ويجعل الهوية وسيطاً بصرياً متصلاً بالشبكة. يتوافق ذلك مع

تحولات الصورة من حفظ الماضي إلى أداء الهوية في الحاضر (van Dijck, 2008).

كما يستدعي العمل آليات الإدراك والخيال البصري؛ فالمتلقي يعيد بناء السرد من صور مجزأة ومتكررة، ما يفعل عمليات ملء الفجوات وبناء المشهد (Horváth, 2018). إن التلقي هنا تفاعلي–تأويلي، لا استقبالي.

يكشف "rdi3" أن إعادة تشكيل الصورة في السياق العراقي العالمي لا تتم عبر تحسين التمثيل، بل عبر **تفكيك منطق التمثيل نفسه** واستبداله بمنطق الأرشفة والخوارزمية. فالذاكرة البصرية الرقمية هنا ليست استعادة لصور ماضية، بل إنتاجٌ مستمر لأثرٍ بصري شبكي، يعيد مساءلة علاقة الصورة بالحدث والهوية والزمن.

4نبذة بصرية مختصرة:

يوثق العمل تركيباً تفاعلياً يتضمن كاميرا مزروعة جراحياً في مؤخرة رأس الفنان، تلتقط صورة كل دقيقة وتبثها إلى خادم رقمي لتكوين أرشيف يومي من الصور. تتبدى البنية البصرية في تدفق صور منخفضة الدقة مؤرشفة زمنياً، حيث يتحول التكوين من إطار مفرد إلى **سلسلة زمنية**، وتغدو الصورة أثراً آلياً شبكياً يعيد تعريف العلاقة بين الجسد، والذاكرة، والأرشفة الرقمية.

ثانياً: عادل عابدين – قراءة في عمل "Abidin Travels: Welcome to Baghdad" (2008)

1. معطيات العمل والسياق

- **الفنان:** عادل عابدين
- **العمل** Abidin Travels: Welcome to Baghdad (2008):
- **الوسيط:** فيديو آرت/تركيب متعدد القنوات
- **السياق المؤسسي:** عرض في بينالات ومؤسسات فنية أوروبية
- **الموضوع العام:** صورة العراق في الإعلام/السرد السياحي/الهوية المتخيلة

يقدم العمل فيديو بأسلوب إعلان سياحي تقليدي، لكنه يعيد صياغة صورة بغداد ضمن قالب ساخر ومفارِق، حيث تتداخل عناصر الدعاية السياحية مع إشارات إلى العنف والصراع. هنا لا يعرض الفنان حدثاً مباشراً، بل يعيد بناء "صورة ذهنية" متداولة عن العراق عبر تفكيك خطابها الإعلامي.

2. البنية الشكلية: محاكاة الخطاب البصري

يعتمد العمل على لغة بصرية مألوفة: لقطات بانورامية، موسيقى دعائية، تعليق صوتي ترويجي. غير أن هذه البنية تقوض من الداخل؛ إذ تستبدل عناصر الجذب السياحي بإشارات ضمنية إلى الخطر أو الغياب. هكذا تتحول الصورة من خطاب إقناعي إلى خطاب نقدي.

من الناحية البنيوية، لا يقوم العمل على تشظي بصري كما في الخلل الرقمي، بل على **محاكاة الشكل السردي ثم تفكيكه** .إن إعادة تشكيل الصورة هنا تتم عبر استنساخ بنيتها الخطابية وإعادة توجيه دلالتها. وهذا ينسجم مع تحولات الصورة الرقمية بوصفها قابلة لإعادة السياق والتأطير .(van Dijck, 2008)

3. الذاكرة البصرية الرقمية: تفكيك الصورة الإعلامية

يشتغل العمل على الذاكرة الجمعية المرتبطة بصورة العراق في الإعلام الغربي. فهو لا يستدعي أرشيفاً شخصياً، بل يعيد توظيف "الأرشيف الإعلامي" بوصفه مادة بصرية قابلة لإعادة القراءة. وهنا تتجلى فكرة أن الأرشيف لا يحفظ الماضي فقط، بل يعيد ترتيب سردياته.(LópezIniesta, 2021)

إن إعادة تشكيل الصورة في هذا العمل لا تعتمد على التوليد الخوارزمي، بل على **إعادة بناء السرد البصري** .فالعمل يعيد صياغة الصورة النمطية عبر مفارقة شكلها، مما يحولها من أداة ترويج إلى أداة مساءلة. وبهذا تصبح الذاكرة البصرية الرقمية مساحة لإعادة كتابة السرد لا لتكراره.

4. السرد والهوية: من التمثيل إلى النقد

يقدم عابدين صورة العراق بوصفها "منتجاً بصرياً" يباع ويسوق. ومن خلال محاكاة الإعلان السياحي، يكشف أن الهوية ليست جوهراً ثابتاً، بل بناءً سردياً يخضع لإعادة الإنتاج. هنا تتقاطع الصورة مع مفهوم الهوية الأدائية؛ إذ تعرض الهوية عبر قالب بصري جاهز ثم يعاد تفكيكه.

وتتطلب قراءة العمل تفعيل الخيال البصري لدى المتلقي، إذ إن التوتر بين الصورة الترويجية والمضمون الضمني ينتج دلالة مركبة. هذا ينسجم مع طرح Horváth (2018)حول أن فهم الصورة السردية يعتمد على إعادة بناء المعنى إدراكياً.

5. الوسيط والذاكرة: الفيديو بوصفه أرشيفاً حياً

يتيح الفيديو للفنان إعادة تنظيم الزمن السردي، بحيث تتتابع اللقطات في بنية محكومة بإيقاع ترويجي، ثم تنقلب دلالياً. هنا تتحول الصورة إلى بنية زمنية قابلة لإعادة البرمجة. ورغم أن العمل لا يعتمد الذكاء الاصطناعي مباشرة، فإنه يعمل ضمن منطق

الصورة الرقمية القابلة لإعادة السياق، وهو أحد أبعاد الذاكرة البصرية الرقمية (BañuelosCapistrán et al., 2025).

يكشف عمل "Abidin Travels" أن إعادة تشكيل الصورة في السياق العراقي العالمي يمكن أن تتم عبر تفكيك خطابها السردي، لا عبر التلاعب الشكلي فقط. فالذاكرة البصرية الرقمية هنا ليست أرشيفاً شخصياً ولا توليداً خوارزمياً، بل **مساحة نقدية لإعادة بناء صورة الهوية داخل النظام الإعلامي العالمي** .وبذلك يوسع عابدين النموذج التحليلي الذي بدأناه مع وفاء بلال؛ فبينما اشتغل بلال على الأرشفة الذاتية والخوارزمية الزمنية، يشتغل عابدين على إعادة برمجة الخطاب البصري الجمعي.

عمل "Abidin Travels: Welcome to Baghdad" للفنان Adel Abidin (2008)

يظهر العمل في هيئة فيديو بأسلوب إعلان سياحي، بلقطات بانورامية وموسيقى ترويجية، لكنه يعيد صياغة صورة بغداد عبر مفارقة ساخرة تكشف تناقض الخطاب الإعلامي. تتجلى إعادة تشكيل الصورة هنا عبر محاكاة الشكل الدعائي ثم تفكيك دلالته، بما يحول الصورة من أداة تمثيل إلى أداة نقد بصري للهوية والسرد الإعلامي.

ثالثاً: سما الشيبي – قراءة في سلسلة(2009–2010) "Sand Rushes In"

1. معطيات العمل والسياق

- **الفنانة:**سما الشيبي
- **العمل**(2009–2010) Sand Rushes In :
- **الوسيط:**فوتوغرافيا رقمية وفيديو
- **السياق المؤسسي:**عرضت في مؤسسات ومعارض دولية متعددة
- **الموضوع العام:**الهوية، المنفى، الجسد، الجغرافيا، الذاكرة

تقدم السلسلة صوراً رقمية لجسد أنثوي داخل فضاءات صحراوية قاسية، حيث يظهر الجسد في مواجهة الرمال، الرياح، والانمحاء البصري. لا تتعامل الشيبي مع الصورة بوصفها تمثيلاً جمالياً تقليدياً، بل بوصفها مساحة صراع بين الحضور والاختفاء.

2. البنية الشكلية: الجسد بوصفه أثراً بصرياً

تقوم الصور على تكوينات واسعة، حيث يحتل الجسد مساحة محدودة داخل فضاء صحراوي مفتوح. من الناحية البصرية، يظهر تباين بين ملمس الجلد وملمس الرمل، بين الثبات والحركة، بين الوضوح والطمس.

تعتمد الفنانة على المعالجة الرقمية الدقيقة للضوء واللون لإبراز حالة التلاشي التدريجي للجسد داخل المشهد. هنا لا تعاد صياغة الشكل عبر التفكيك الصريح كما في الخلل الرقمي، بل عبر **التآكل البصري التدريجي**، حيث يبدو الجسد وكأنه يبتلع داخل الجغرافيا.

3. الذاكرة البصرية الرقمية: الجسد كأرشيف للمنفى

في أعمال الشيبي، لا يظهر الأرشيف بوصفه وثيقة تاريخية، بل بوصفه ذاكرة جسدية. فالجسد نفسه يتحول إلى حامل للذاكرة، وتصبح الصورة الرقمية وسيلة لإعادة تمثيل تجربة المنفى والانتماء المتشظي.

تنسجم هذه المقاربة مع فهم الثقافة البصرية بوصفها وسيطاً لإعادة بناء الذاكرة الجمعية (Nchaga, 2025)، حيث لا يستدعى الحدث التاريخي مباشرة، بل يعاد تمثيله عبر استعارة بصرية. إن الصحراء هنا ليست مكاناً جغرافياً فقط، بل فضاءً رمزياً يحيل إلى الفقد والاقتلاع.

كما أن المعالجة الرقمية للصورة تمنحها بعداً يتجاوز التوثيق الفوتوغرافي؛ فالصورة ليست لقطة عابرة، بل بناء بصري يعيد تنظيم العلاقة بين الجسد والمكان. وهذا ينسجم مع تحول الصورة الرقمية من أثر مادي إلى بنية قابلة لإعادة التأويل (van Dijck, 2008).

4. الزمن والهوية: الصورة بوصفها لحظة ممتدة

تتسم أعمال الشيبي ببطء زمني ملحوظ؛ فالحركة إن وجدت تكون إيحائية لا مباشرة. هذا البطء يحول الصورة إلى مساحة تأمل، ويجعل الزمن عنصراً مضمراً في البنية البصرية.

من منظور إدراكي، تتطلب قراءة الصورة تفعيل الخيال البصري لإكمال السرد الناقص (Horváth, 2018). فالمتلقي يعيد بناء قصة الجسد والمكان من خلال إشارات بصرية غير مباشرة. وبهذا تتحول الصورة إلى وسيط لإنتاج المعنى لا إلى حاوية جاهزة له.

5. إعادة تشكيل الصورة: من التمثيل إلى الاستعارة

تعتمد إعادة تشكيل الصورة في أعمال الشيبي على ثلاث آليات رئيسة:

1. **تحويل الجسد إلى رمز** :الجسد ليس موضوعاً بل علامة دلالية.
2. **تفكيك العلاقة بين الحضور والمكان** :التداخل بين الجسد والرمل ينتج صورة هجينة.
3. **المعالجة الرقمية الدقيقة** :الضوء واللون يعيدان صياغة الإحساس بالمشهد.

لا تستخدم الشيبي الذكاء الاصطناعي أو التوليد الخوارزمي صراحة، لكنها تعمل ضمن منطق الصورة الرقمية القابلة للمعالجة وإعادة التأطير، وهو أحد أبعاد الذاكرة البصرية الرقمية.

تكشف أعمال سما الشيبي أن إعادة تشكيل الصورة في السياق العراقي العالمي لا تتم فقط عبر الأرشفة أو السرد الإعلامي، بل عبر تحويل الجسد إلى حامل للذاكرة داخل فضاء رقمي معاصر. وبينما اشتغل وفاء بلال على الأرشيف الشبكي والخوارزمية الزمنية، واشتغل عادل عابدين على تفكيك الخطاب الإعلامي، تشتغل الشيبي على **إعادة بناء الذاكرة من خلال الجسد والمنفى**، ما يوسع النموذج التحليلي ليشمل البعد الرمزي والجغرافي في الذاكرة البصرية الرقمية.

عمل (2009–2010) "Sand Rushes In" للفنانة SamaAlshaibi

تظهر السلسلة جسداً أنثوياً داخل فضاء صحراوي مفتوح، حيث يتداخل الجسد مع الرمال والرياح في تكوينات تعتمد على التباين بين الحضور والتلاشي. تتسم الصور بمعالجة ضوئية دقيقة ومساحات لونية محايدة، ما يعزز الإحساس بالاقتلاع والاندماج في الجغرافيا، ويجعل الجسد حاملاً رمزياً للذاكرة والمنفى ضمن بنية فوتوغرافية رقمية معاصرة.

رابعاً: هيوى ك – قراءة في عمل "Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)" (2017)

1. معطيات العمل والسياق

- **الفنان**Hiwa K:
- **العمل**(2017) *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*:
- **الوسيط:**فيديو آرت/أداء/توثيق رقمي
- **السياق المؤسسي:**عرض في بينالي البندقية 2017 ومؤسسات أوروبية
- **الموضوع العام:**الهجرة، الذاكرة، الإدراك، فقدان الاتجاه، الهوية الكردية–العراقية

يوثق العمل أداءً للفنان أثناء سيره في شوارع أوروبية وهو يحمل مرآة دائرية فوق وجهه تعكس الأرض أمامه، بحيث يرى انعكاس الطريق بدل رؤيته مباشرة. تتحول الرؤية هنا إلى فعل وساطة، وتغدو الصورة انعكاساً مؤجلاً، لا إدراكاً مباشراً.

2. البنية الشكلية: الصورة بوصفها انعكاساً لا تمثيلاً

لا يقدم العمل صورة مستقرة أو مؤرشفة كما في بلال، ولا صورة سردية محاكية كما في عابدين، ولا صورة جسدية متلاشية كما في الشيبي؛ بل يقدم صورة **وسيطة عبر مرآة**. بصرياً، تتشكل اللقطة من ثلاثة مستويات:

1. الجسد الحامل للمرآة
2. المرآة الدائرية كإطار داخل الإطار
3. الأرض المنعكسة بدل المشهد المباشر

هنا لا نرى العالم، بل نرى انعكاسه. إن الصورة تصبح "ما قبل الصورة(Pre-Image)"، أي مرحلة إدراكية سابقة للتمثيل النهائي. وبهذا يعيد هيوى ك تعريف علاقة الصورة بالإدراك البصري.

3.الذاكرة البصرية الرقمية: الإدراك كحالة اغتراب

في هذا العمل، لا تستدعى الذاكرة عبر الأرشيف أو الجسد فقط، بل عبر **خلل في الإدراك المكاني** .فالفنان يسير دون رؤية مباشرة، معتمداً على انعكاس الأرض في مرآة. هذه الآلية تحيل إلى تجربة المهاجر الذي يتحرك في فضاء جديد دون مرجعية بصرية مستقرة.

تنسجم هذه الفكرة مع التحولات المعاصرة للصورة الرقمية، حيث لم تعد الصورة تمثل الواقع مباشرة، بل تعاد معالجتها وتأطيرها عبر وسائط .(van Dijck, 2008) كما يمكن قراءة العمل في ضوء مفاهيم الذاكرة المعاد بناؤها داخل سياقات بصرية متحولة (Nchaga, 2025).

إن الصورة هنا لا تحفظ ذكرى، بل تجسد حالة فقدان اتجاه — وهي صيغة وجودية للمنفى.

4. الوسيط والزمن: الأداء كأرشيف حي

يختلف عمل هيوى ك عن الصور الثابتة؛ فهو يعتمد على الأداء المسجل بالفيديو، ما يجعل الزمن عنصراً أساسياً في التكوين. المشي البطيء، تذبذب المرآة، اختلال التوازن — كلها عناصر تنتج صورة زمنية.

العمل يوثق فعلاً حياً، لكنه يتحول إلى أرشيف رقمي لاحقاً. وهنا تتجلى العلاقة بين الأداء والذاكرة: الأداء عابر، لكن التوثيق الرقمي يمنحه امتداداً زمنياً.

هذا ينسجم مع دراسات التحول الرقمي في المؤسسات الثقافية، حيث يتحول الفعل إلى مادة أرشيفية قابلة لإعادة العرض.(Yap et al., 2024)

5. إعادة تشكيل الصورة: من الرؤية إلى الوساطة

يعتمد هيوى ك على ثلاث آليات لإعادة تشكيل الصورة:

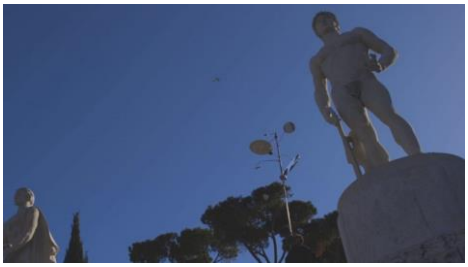
1. **إزاحة مركز الرؤية** :لا يرى الفنان العالم مباشرة.

2. **تحويل المرآة إلى إطار بصري** :إطار داخل الإطار.
3. **إنتاج صورة غير مستقرة إدراكياً** :المشهد يهتز ويتغير.

لا يستخدم العمل الذكاء الاصطناعي أو الخوارزمية، لكنه يعيد تشكيل الصورة عبر تفكيك علاقتها بالإدراك المباشر. الصورة تصبح نتيجة وساطة، لا مرآة صافية للواقع.

يكشف *Pre-Image*أن إعادة تشكيل الصورة في السياق العراقي العالمي يمكن أن تتم عبر تفكيك آلية الرؤية ذاتها. فبينما اشتغل بلال على الأرشيف الشبكي، وعابدين على السرد الإعلامي، والشيبي على الجسد والمنفى، يشتغل هيوى ك على **إعادة تعريف الإدراك البصري بوصفه حالة اغتراب**.

عمل (2017) "Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)" للفنان Hiwa K



يظهر العمل أداءً للفنان وهو يسير في فضاء حضري حاملاً مرآة دائرية تغطي وجهه وتعكس الأرض أمامه، بحيث يرى انعكاس الطريق بدل الرؤية المباشرة. تتشكل اللقطة من جسدٍ متحرك، ومرآة كإطار داخل الإطار، وانعكاسٍ يهتز مع الحركة. تتحول الصورة إلى وساطة إدراكية، حيث تعاد صياغة الرؤية بوصفها انعكاساً مؤجلاً، لا تمثيلاً مباشراً للمشهد.

نتائج مقارنة شاملة بين الفنانين الأربعة

تكشف المقارنة بين التجارب الأربع أن الذاكرة البصرية الرقمية لا تعمل بوصفها مفهوماً واحداً ثابتاً، بل تظهر كمنظومة متعددة الآليات تتوزع بين الأرشفة، والسرد، والجسد، والوساطة الإدراكية، بما يفضي إلى أشكال مختلفة من إعادة تشكيل الصورة داخل الفن العراقي العالمي المعاصر.

أولاً، يبرز وفاء بلال نموذج "الصورة–الأرشيف"، حيث تتحول الصورة إلى تدفق زمني منتظم (لقطة/دقيقة) ينتج ذاكرة شبكية قوامها التسجيل المستمر. هنا تكون إعادة تشكيل الصورة قائمة على نقل مركز المعنى من الإطار المفرد إلى السلسلة الزمنية، ومن الرؤية الذاتية إلى آلة تسجيل تنتج ذاكرة خوارزمية تراكم الأثر بدل تمثيل الحدث.

ثانياً، يقدم عادل عابدين نموذج "الصورة–الخطاب"، إذ يعيد تشكيل صورة العراق عبر محاكاة اللغة الدعائية والإعلامية ثم تفكيكها من الداخل. تتجسد الذاكرة البصرية الرقمية هنا بوصفها "أرشيفاً سردياً" للجماعة لا للفرد، ويغدو التحول الأساسي في إعادة توجيه الدلالة: من صورة تسويقية/نمطية إلى صورة نقدية تفكك تمثيلات الهوية في المنظومة الإعلامية العالمية.

ثالثاً، تطرح سما الشيبي نموذج "الصورة–الجسد/المنفى"، حيث يتم بناء الذاكرة بصرياً عبر الجسد بوصفه حاملاً رمزياً، وعبر فضاء الصحراء بوصفه استعارة للاقتلاع والتلاشي. إعادة تشكيل الصورة هنا لا تقوم على التشظي أو المحاكاة الساخرة، بل على التآكل البصري التدريجي وتحول الجسد إلى أثر، بما يجعل الذاكرة الرقمية ممارسة رمزية تنتج المعنى عبر الحضور/الاختفاء.

رابعاً، يمثل هيوى ك نموذج "الصورة–الوساطة الإدراكية"، إذ يعيد تشكيل الصورة عبر تفكيك شرط الرؤية نفسه. فالصورة ليست ما يرى مباشرة بل ما يرى عبر مرآة تعكس

الأرض، فتتحول الذاكرة إلى تجربة اغتراب مكاني ومعرفي، ويصبح الفيديو أرشيفاً حياً لأداء يعيد كتابة العلاقة بين الإدراك والهوية والمنفى.

وعلى مستوى المقارنة البنيوية، يمكن تلخيص النتائج في أربع آليات رئيسة لإعادة تشكيل الصورة**(1)** :الأرشفة الزمنية الشبكية (بلال)، **(2)**تفكيك السرد الإعلامي وإعادة برمجته (عابدين)، **(3)**استعارة الجسد والجغرافيا بوصفهما ذاكرة (الشيبي)، **(4)**تحويل الرؤية إلى وساطة وإنتاج صورة "ما قبل التمثيل" (هيوى ك). وتؤكد هذه الآليات أن الصورة في الفن العراقي العالمي المعاصر انتقلت من كونها تمثيلاً للواقع إلى كونها **نظاماً لإنتاج الذاكرة** :مرة عبر الخادم والأرشيف، ومرة عبر الخطاب، ومرة عبر الجسد، ومرة عبر الإدراك.

وأخيراً، تظهر المقارنة أن العامل المشترك بين الفنانين الأربعة هو تحويل الصورة إلى مساحة نقدية للهوية العراقية في علاقتها بالعالم، لكن الاختلاف يتمثل في "موضع الذاكرة": عند بلال في الشبكة والزمن، وعند عابدين في الخطاب والتمثيل، وعند الشيبي في الجسد والفضاء، وعند هيوى ك في الإدراك والوساطة. وبذلك تقدم الدراسة نموذجاً مقارناً صالحاً للنشر يوضح أن الذاكرة البصرية الرقمية ليست أداة تقنية في الفن المعاصر، بل بنية ثقافية ومعرفية تعيد تشكيل الصورة بوصفها لغة جديدة للذاكرة والهوية.

مناقشة النتائج

تؤكد نتائج التحليل المقارن أن إعادة تشكيل الصورة في الفن العراقي العالمي المعاصر لا تفهم بوصفها تحولاً تقنياً فحسب، بل بوصفها تحولاً إبستمولوجياً في وظيفة الصورة داخل الثقافة الرقمية .فالصورة لم تعد تمثيلاً ثابتاً لحدث أو هوية، بل أصبحت بنية لإنتاج الذاكرة، وإعادة تأطير السرد، وتنظيم العلاقة بين الذات والعالم. وهذا يتسق مع ما طرحته van Dijck (2008) حول انتقال الصورة الرقمية من وظيفة الحفظ إلى

وظيفة بناء الهوية والتواصل الشبكي، حيث تتحول الصورة إلى كيان قابل لإعادة الاستخدام وإعادة السياق ضمن فضاء موزع.

في نموذج وفاء بلال، يتجلى هذا التحول بوضوح؛ إذ تنتقل الصورة من لحظة تمثيل إلى سلسلة مؤرشفة زمنياً تنتج ذاكرة خوارزمية. هذا ينسجم مع الطرح النظري حول الأرشيف الرقمي بوصفه فعلاً تأويلياً يعيد كتابة التاريخ بدل حفظه فقط (LópezIniesta, 2021). فالذاكرة هنا لا تستعاد، بل تصنع عبر نظام تسجيل مستمر، ما يوسع مفهوم "الأرشيف" ليشمل الخوارزمية الزمنية كوحدة تنظيم للذاكرة.

أما في تجربة عادل عابدين، فتؤكد النتائج أن إعادة تشكيل الصورة تتم عبر تفكيك الخطاب الإعلامي وإعادة برمجته، وهو ما يتقاطع مع دراسات الثقافة البصرية التي ترى أن الصورة المعاصرة تعمل داخل منظومات خطابية قابلة لإعادة الإنتاج والتأطير (Nchaga, 2025). هنا تصبح الذاكرة البصرية الرقمية مساحة لإعادة كتابة السرد الجمعي، وتتحول الصورة من أداة تمثيل إلى أداة مساءلة.

وفي أعمال سما الشيبي، يتجسد البعد الجسدي للذاكرة الرقمية؛ إذ يتحول الجسد إلى حامل رمزي يعيد تمثيل المنفى والاقتلاع. هذا يتوافق مع الأدبيات التي تربط بين الصورة والذاكرة الجمعية والهوية الحسية، حيث تعمل الصورة بوصفها وسيطاً لإعادة بناء المعنى عبر التجربة الإدراكية .(Horváth, 2018) فالذاكرة هنا ليست أرشيفاً تقنياً، بل تجربة بصرية متجسدة.

أما نموذج هيوى ك، فيظهر أن إعادة تشكيل الصورة قد تتم عبر تفكيك شرط الرؤية ذاته، ما يتقاطع مع الطرح المعاصر الذي يرى أن الصورة الرقمية لم تعد تعكس الواقع بل تعيد إنتاجه عبر وسائط متعددة .(Yap et al., 2024) إن الوساطة البصرية في عمله تؤكد أن الذاكرة المعاصرة تتشكل عبر أنظمة إدراكية معقدة، لا عبر التمثيل المباشر.

وعلى المستوى العام، تدعم النتائج ما توصلت إليه دراسات التحول الرقمي في المتاحف والفضاءات الثقافية، والتي تشير إلى أن الرقمنة لا تغير أدوات العرض فحسب، بل تعيد تشكيل طرق إنتاج الذاكرة ذاتها (Yap et al., 2024؛ Lian&Xie, 2024). كما تتقاطع مع الأبحاث الحديثة حول الذكاء الاصطناعي والصورة التوليدية التي تؤكد أن الذاكرة لم تعد حكراً على الإدراك البشري، بل أصبحت تشاركية بين الإنسان والنظام التقني (BañuelosCapistrán et al., 2025).

وبذلك، تؤكد الدراسة أن الفن العراقي العالمي المعاصر لا يكتفي بتوظيف الوسيط الرقمي، بل يعيد مساءلة بنيته المعرفية؛ فالصورة تتحول إلى منصة لإنتاج الذاكرة، والذاكرة تتحول إلى بنية رقمية شبكية. هذا الربط بين النتائج والإطار النظري يثبت أن مفهوم الذاكرة البصرية الرقمية ليس توصيفاً تقنياً، بل إطاراً تحليلياً قادراً على تفسير تحولات الصورة في السياق العراقي ضمن المشهد الفني العالمي.

التوصيات

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الدراسة، يمكن تقديم التوصيات الآتية:

1. ضرورة إدماج مفهوم الذاكرة البصرية الرقمية ضمن المناهج الأكاديمية في كليات الفنون الجميلة بوصفه إطاراً نظرياً معاصراً لتحليل الصورة.
2. تشجيع الفنانين العراقيين على توظيف الوسائط الرقمية والخوارزميات والأرشفة الشبكية بوصفها أدوات لإعادة كتابة الذاكرة الجمعية.
3. دعم إنشاء أرشيف رقمي وطني للفن العراقي المعاصر يحفظ الأعمال الرقمية ويضمن استدامتها التقنية والثقافية.
4. تعزيز البحث البيني بين دراسات الفن، والذاكرة، والتكنولوجيا الرقمية، والذكاء الاصطناعي، لفهم تحولات الصورة في السياق المحلي.

5. تطوير مختبرات رقمية داخل المؤسسات الفنية العراقية تتيح تجريب الوسائط التفاعلية والفيديو آرت.
6. تشجيع الدراسات المقارنة بين التجارب العراقية والعالمية لرصد موقع الفن العراقي داخل التحولات البصرية المعاصرة.
7. الاهتمام بحفظ الأعمال الرقمية وفق معايير أرشفة عالمية لضمان عدم فقدانها نتيجة التطور التقني السريع.
8. توجيه البحوث المستقبلية نحو دراسة تأثير الذكاء الاصطناعي التوليدي على إعادة تشكيل الصورة والذاكرة في الفن العراقي.

المصادر

أولاً: المصادر العربية

العنزي، عبد اللطيف صقر. (2024). الإبداع الرقمي وتحولات الشكل في بعض اتجاهات الفن المعاصر: دراسة كشفية تحليلية .*العلوم التربوية*، 32(1)، 18.1–

العريني، أشرف إسماعيل (إشراف)، وخطاب، إبراهيم محمد (إشراف). (2024). الخلل الرقمي كمنهج بصري معاصر في التصوير: دراسة تحليلية لعلاقته بالتلقي الفني والهوية الجمالية للصورة .*بحوث في التربية النوعية*، (46)، 21.1–

جليل، حوراء علي، وحميد، هيثم صباح. (2025). تحولات الذكاء الاصطناعي وأثره في الفن التشكيلي*Journal of the Iraqia University* .، 74.(8)

خليل، بسمة. (2017). المتغيرات التكنولوجية وأثرها على الفنون البصرية وتصميم سينوغرافيا العروض المسرحية من خلال فن البكسل. ورقة مقدمة إلى المؤتمر العلمي الدولي الأول، الأقصر، مصر.

دنوني، نادي. (1999). إعادة تشكيل الصورة في الفن التشكيلي المعاصر: الواقعية المفرطة أنموذجاً (رسالة ماجستير).

عبد الشهيد، دهبل، وسلامة، ساهرة فخري. (2022). آليات التشكيل الرقمي ودورها في تربية التذوق الفني*Midād Al-Adab Refereed Quarterly Journal* .، (1).26

عبدالواحد، محمد عبدالواحد محمد. (2024). الخلل الرقمي كمنهج بصري معاصر في التصوير .*بحوث في التربية النوعية*، (46)، 1.21–

عيد، أحمد جمال. (2025). الاستفادة من خوارزميات الذكاء الاصطناعي في التشكيل البصري: أغلفة الكتب أنموذجاً .*مجلة الفن والتصميم*، 3 .(8) https://doi.org/10.21608/ifca.2025.357277.1041

يوسف، ندى عايد. (2016). تقنية الضوء وأثرها على الفن التشكيلي المعاصر: فن الضوء أنموذجاً. الجامعة المستنصرية.

صقر، مهرة حامد محمد. (2018). جدلية تصنيف فنون الوسائط الرقمية الجديدة في الواقع المعاصر .*مجلة الفنون والعلوم التطبيقية*، 5(2)، 159.172–

ثانياً: المصادر الأجنبية

BañuelosCapistrán, J., Zavala Scherer, D., & Lugo Rodríguez, N. (2025). Art, community and AI: Images for an affective memory. *Frontiers in Communication*, 10, 1567694. https://doi.org/10.3389/fcomm.2025.1567694

Darda, K. M., Estrada Gonzalez, V., Christensen, A. P., Bobrow, I., Krimm, A., Nasim, Z., Cardillo, E. R., Perthes, W., &Chatterjee, A. (2025). A comparison of art engagement in museums and through digital media. *Scientific Reports*, 15, 8972.

Durukan, S. N. G., &Akmehmet, K. T. (2020). Uses of the archive in exhibition practices of contemporary art institutions. *Museum &*

Society, 18(2), 131–148. https://doi.org/10.1080/23257962.2020.1770709

Ejaz, U., & Bollocks, J. (2025). The power of images in shaping collective memory.

Henig, L., Ventura, S., &Ebbrecht-Hartmann, T. (2024). Playful images: Visual Holocaust memory, digital media, and the visual walkthrough method. *Memory, Mind & Media*.

Horváth, G. (2018). Visual imagination and the narrative image: Parallelisms between art history and neuroscience. *Cortex*, 105, 144–154. https://doi.org/10.1016/j.cortex.2018.06.007

Lian, Y., &Xie, J. (2024). The evolution of digital cultural heritage research. *Sustainability*, 16(16), 7125. https://doi.org/10.3390/su16167125

Liu, Y., & Zhu, C. (2025). The use of deep learning and artificial intelligence-based digital technologies in art education. *Scientific Reports*, 15, 15859.

LópezIniesta, J. A. (2021). Memory and the digital archive of contemporary art. *International Journal for Digital Art History*, (7). https://doi.org/10.11588/dah.2021.7.84785

van Dijck, J. (2008). Digital photography: Communication, identity, memory. *Visual Communication*, 7(1), 57–76. https://doi.org/10.1177/1470357207084865

Yap, J. Q. H., Kamble, Z., Kuah, A. T. H., &Tolkach, D. (2024). The impact of digitalisation and digitisation in museums on memory-making. *International Journal of Heritage Studies*, 30, 2538–2560. https://doi.org/10.1080/13683500.2024.2317912

Nchaga, A. M. (2025). Art and memory: The role of visual culture in remembrance. *IDOSR Journal of Arts and Humanities*. https://doi.org/10.59298/IDOSRJAH/2025/1131318