

Art in Transformation and the Flows of Digitization: Toward a Digital Identity of the Photographic Image

Akila Abdellaoui

Email : akilaabdellaoui7@gmail.com

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0003-1756-5235>

Country : Tunisia

Abstract :

This article examines the impact of digitization on the transformation of the photographic image and its relationship with contemporary plastic art. Digital technologies are no longer limited to improving the tools of capture and processing; they have also contributed to reshaping the ontological, aesthetic, and semiological dimensions of the image, which has gradually shifted from a documentary practice grounded in referential reality to a visual discourse based on construction, composition, and interpretation. The study adopts a qualitative analytical and semiological approach to investigate how smart cameras, image-processing software, and online publishing platforms have redefined the photographic act. It also explores the emergence of a new visual identity for the digital photographic image, shaped through the interaction of technical and aesthetic dimensions with cultural contexts and modes of reception. The article concludes that the digital photographic image is no longer a transparent visual trace, but a dynamic construction whose aesthetic value lies in its ability to produce meaning within a visual culture saturated with images.

Keywords : Digital photography ; Visual identity ; Image construction ; Digital aesthetics ; Visual culture

صيرورة الفن وتدفقات الرقمنة: في الهوية الرقمية للصورة الفوتوغرافية

عقيلة عبد اللاوي

تونس- جامعة القيروان- المعهد العالي للفنون والحرف- الفنون البصرية- التصميم

البريد الإلكتروني: akilaabdellaoui7@gmail.com

معرف ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1756-5235>

الملخص:

يتناول هذا المقال التحولات العميقة التي أحدثتها الرقمنة في صيرورة الصورة الفوتوغرافية وفي علاقتها بالفن التشكيلي المعاصر. إذ لم تعد التقنيات الرقمية تقتصر على تطوير أدوات الالتقاط والمعالجة، بل ساهمت في إعادة تشكيل الوضع الأنطولوجي والجمالي والسيمولوجي للصورة الفوتوغرافية، التي انتقلت تدريجياً من ممارسة تسجيلية ذات مرجعية واقعية إلى خطاب بصري قائم على البناء والتركيب والتأويل. يعتمد البحث مقارنة تحليلية سيميولوجية نوعية، تهدف إلى مساءلة الكيفية التي أعادت بها التقنيات الرقمية تعريف الفعل الفوتوغرافي من خلال الكاميرات الذكية، وبرامج المعالجة البصرية، ومنصات النشر الشبكي. كما يستقصي المقال تشكّل هوية بصرية جديدة للصورة

الفوتوغرافية الرقمية، تتحدّد عبر تفاعل الأبعاد التقنية والجمالية مع السياقات الثقافية وأنماط التلقّي. كما يبرز البحث تحوّل موقع المتلقّي داخل الفضاء الرقمي، حيث يغدو فاعلا تأويليا مشاركا في إنتاج المعنى. ومن خلال الاستناد إلى إسهامات نظرية في الثقافة البصرية ودراسات الوسائط والفيونيمولوجيا، يناقش المقال رهانات الصورة الرقمية، ولا سيما ما يتعلّق بالأصالة، واقتصاد الانتباه، وتحولات التجربة الجمالية داخل بيئات بصرية متسارعة. ويخلص البحث إلى أنّ الصورة الفوتوغرافية الرقمية لم تعد أثرا بصريا شفافا، بل بناء بصريا ديناميكا، تتحدّد قيمته الجمالية بقدرته على مقاومة الاستهلاك السريع وإنتاج تجربة بصرية ذات معنى داخل ثقافة مشبعة بالصور.

الكلمات المفتاحية: الفوتوغرافيا الرقمية؛ الهوية البصرية؛ بناء الصورة؛ الجماليات الرقمية؛ الثقافة البصرية

الفصل الأول

منهجية البحث

مشكلة البحث:

تتسارع تكنولوجيا المعلومات والاتصال في اختراقها لمختلف مجالات الحياة المعاصرة، بما أحدث تحولا بنويا عميقا في أنماط التفكير، وآليات إنتاج المعرفة، وطرائق تمثيل الواقع. وقد أسهم هذا التحوّل في تكريس مركزية الصورة داخل الثقافة المعاصرة، إلى حدّ الحديث عن انتقال تدريجي نحو ما يُعرف بثقافة ما بعد المكتوب، حيث لم تعد الصورة مجرد وسيط مكمل للنص، بل أصبحت نظاما دلاليا قائما بذاته، يمتلك قدرته الخاصة على إنتاج المعنى وبناء الخطاب وتوجيه التلقّي. تشتغل الصورة، في هذا الأفق، بوصفها نصا بصريا تركيبيا تتولّد دلالاته من تفاعل عناصره الشكلية والرمزية، ومن علاقته بالسياقات الثقافية والاجتماعية التي ينتج ويتداول داخلها، وهو ما جعلها فاعلا أساسيا في تشكيل الوعي البصري المعاصر. في قلب هذا التحوّل، تعرف الصورة الفوتوغرافية تغيّرا جوهريا في بنيتها ووظيفتها. فإذا كانت الفوتوغرافيا قد ارتبطت تاريخيا بمنطق التثبيت والتسجيل والإحالة المرجعية إلى الواقع، فإنّها مع الرقمنة بدأت تغادر هذا الأفق تدريجيا لتدخل مجالا إبداعيا مركبا، يتغلّد من البرمجيات الحاسوبية، والوسائط الرقمية، وخوارزميات المعالجة، وأنظمة الذكاء الاصطناعي. ولم تعد الصورة الفوتوغرافية تُفهم بوصفها أثرا مباشرا لمرجع خارجي ثابت، بل أضحت تنتج ضمن منطق تركيبى وتأويلي يدمج بين الالتقاط والمعالجة والعرض داخل سلسلة واحدة من التدخلات الجمالية والتقنية. وبهذا المعنى، تعيد الرقمنة صياغة هوية الصورة الفوتوغرافية، وتمنح الفنان سلطة أوسع على تشكيل بنيتها البصرية، بما يجعلها تتجاوز الوظيفة التوثيقية المباشرة نحو بناء خطاب بصري مستقل قادر على إنتاج الدلالة والتواصل داخل الفضاء الفني والرقمي المعاصر.

السؤال الإشكالي: انطلاقاً من هذه التحوّلات، تتمثّل إشكالية هذا البحث في التساؤل الآتي: كيف أسهمت الرقمنة في إعادة صياغة صيرورة الصورة الفوتوغرافية وهويتها البصرية ووظائفها الجمالية والتواصلية داخل الحقل الفني المعاصر؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتمثّل أهمية هذا البحث في كونه يدرس التحول الذي أحدثته الرقمنة في الصورة الفوتوغرافية، ليس فقط على مستوى الأدوات التقنية، بل أيضاً على مستوى بنيتها الجمالية وهويتها البصرية ووظائفها التواصلية داخل الحقل الفني المعاصر. كما تبرز الحاجة إليه من اتساع حضور الصورة الرقمية في الثقافة البصرية الراهنة، مقابل محدودية الدراسات التي تتناول صيرورة الصورة الفوتوغرافية من منظور سيميولوجي نقدي يربط بين التقني والجمالي والتواصل. ومن ثمّ، يسعى هذا البحث إلى سدّ فراغ معرفي يتعلق بفهم انتقال الصورة الفوتوغرافية من وظيفة تسجيلية مرجعية إلى خطاب بصري رقمي مستقل، قادر على إنتاج المعنى وإعادة تشكيل العلاقة بين الفن والواقع والتمثيل.

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى:

- الكشف عن أثر الرقمنة في تحوّل صيرورة الصورة الفوتوغرافية داخل الحقل الفني المعاصر.
- تحليل الكيفية التي أسهمت بها التقنيات الرقمية في بناء هوية بصرية جديدة للصورة الفوتوغرافية.
- تتبع انتقال الفوتوغرافيا من ممارسة تسجيلية ذات مرجعية واقعية إلى خطاب بصري مستقل ومنهج للدلالة.
- دراسة التحوّلات الجمالية والسيميولوجية التي لحقت بالصورة الفوتوغرافية نتيجة تداخلها مع الوسائط الرقمية.
- بحث تحوّل وظائف الصورة الفوتوغرافية في مستويات الإنتاج والعرض والتلقّي داخل الفضاء الرقمي.

حدود البحث: ينحصر هذا البحث في دراسة تحولات الصورة الفوتوغرافية في سياق الرقمنة من منظور نظري تحليلي، مع التركيز على علاقتها بالفن التشكيلي والثقافة البصرية المعاصرة. لذلك لا يتجه البحث إلى تقديم مسح تاريخي شامل لكل تطوّر عرفته الفوتوغرافيا، ولا إلى دراسة جميع التطبيقات التقنية المرتبطة بالصورة الرقمية، بل يركّز أساساً على أثر الرقمنة في إعادة تشكيل الهوية البصرية للصورة الفوتوغرافية ووظائفها الجمالية والتواصلية. كما تقتصر المعالجة على المستوى المفاهيمي والسيمولوجي والنقدي، دون التوسّع في الجوانب التقنية البحتة إلا بقدر ما تخدم الإشكالية المركزية للبحث.

فرضيات البحث

ينطلق البحث من الفرضيات الآتية:

أنّ الرقمنة لم تتمثل مجرد تطوير تقني للصورة الفوتوغرافية، بل أحدثت تحوّلًا نوعيًا في بنيتها ووظيفتها وهويتها البصرية. أنّ الصورة الفوتوغرافية في العصر الرقمي لم تعد قائمة أساساً على الإحالة المرجعية المباشرة، بل أصبحت تنتج معناها ضمن منطق تركيبّي وتأويلي مفتوح.

أنّ تداخل الفوتوغرافيا مع الوسائط الرقمية والذكاء الاصطناعي قد أسهم في تعزيز حضورها داخل الفن التشكيلي بوصفها وسيطاً إبداعياً مستقلاً.

أنّ تحوّل أنماط العرض والتداول داخل الفضاء الرقمي قد أعاد تشكيل طرائق تلقّي الصورة الفوتوغرافية ووظائفها التواصلية والجمالية.

منهجية البحث / التمهيد للتحليل

للتحقّق من الفرضيات، يعتمد البحث مقارنة تحليلية سيميولوجية نقدية، تقوم على ثلاثة مستويات مترابطة: مستوى تقني يتصل بتحوّل أدوات الإنتاج والمعالجة، ومستوى جمالي-سيمولوجي يتعلّق ببناء المعنى والهوية البصرية، ومستوى تواصل يدرس تحولات العرض والتلقّي داخل الفضاء الرقمي. ومن خلال هذه المستويات، يسعى البحث إلى مساءلة الصيغ الجديدة التي باتت الصورة الفوتوغرافية تتخذها، والكشف عن طبيعة انتقالها من أثر بصري يوثّق الواقع إلى بناء في رقمي يعيد إنتاجه ويعيد تأويله داخل الثقافة البصرية المعاصرة.

تحديد المصطلحات:

الفوتوغرافيا الرقمية: يرى "ليف مانوفيتش" أنّ الصورة الرقمية لم تعد مجرد أثر بصري ثابت، بل أصبحت بنية رقمية قابلة للبرمجة والتحويل والمعالجة داخل الوسيط الحاسوبي. وبهذا المعنى، تنتقل الفوتوغرافيا من منطق التسجيل إلى منطق التشكيل وإعادة البناء. لذلك تُفهم الفوتوغرافيا الرقمية بوصفها ممارسة بصرية تتجاوز الالتقاط نحو إنتاج الصورة ومعالجتها داخل بيئة رقمية. (Manovich, 2001)

الهوية البصرية: يؤكد "رولان بارت" أنّ الصورة ليست شكلاً مرئياً محايداً، بل هي نظام دلالي تنتج المعنى عبر تنظيم علاماتها ومستويات قراءتها. ومن هذا المنطلق، تتحدد الهوية البصرية من خلال العناصر الشكلية والرمزية التي تمنح الصورة فرادتها وقابليتها للتأويل. لذلك تُفهم الهوية البصرية باعتبارها البنية المرئية والدلالية التي تميز الصورة داخل سياق ثقافي معين. (Barthes, 1964/1977)

بناء الصورة: يرى "فيليب دوبوا" أنّ الصورة الفوتوغرافية ليست انعكاساً مباشراً وبرئناً للواقع، بل هي نتيجة فعل واختيار وبناء. وهذا يعني أنّ إنتاج الصورة يتم عبر قرارات تتعلق بالإطار، والزاوية، والضوء، والعلاقة بين العناصر. لذلك يدلّ بناء الصورة على العملية التي تُنظّم بها مكونات الصورة لإنتاج دلالة بصرية مخصصة. (Dubois, 1983)

الجماليات الرقمية: يبيّن "إدموند كوشو" أنّ التقنيات الرقمية أحدثت تحولات عميقة في طبيعة الصورة وفي التجربة الجمالية المرتبطة بها، لأنّ الصورة أصبحت تنتج عبر الحساب والمعالجة لا عبر الأثر الضوئي وحده. نتيجة لذلك ظهرت خصائص جمالية جديدة تقوم على التوليد والتركيب والتعديل. لذلك تُفهم الجماليات الرقمية بوصفها الأشكال الحسية والتعبيرية التي أفرزها الوسيط الرقمي في الفن المعاصر. (Couchot, 2003)

الثقافة البصرية: يرى "نيكولاس ميرزوف" أنّ الثقافة البصرية تدرس الصور بوصفها فاعلاً أساسياً في تشكيل المعنى وأنماط الرؤية داخل المجتمع. فالصورة، في هذا الإطار، ليست موضوعاً جمالياً فقط، بل ممارسة ثقافية تؤثر في الوعي والإدراك والتمثيل. لذلك تُفهم الثقافة البصرية بوصفها المجال الذي يفسّر حضور الصورة ووظيفتها داخل الحياة المعاصرة. (Mirzoeff, 1999)

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: التحول التقني للصورة الفوتوغرافية في عصر الرقمنة

أولاً: من الكاميرا التقليدية إلى الكاميرا الرقمية الذكية

عرفت الممارسة الفوتوغرافية تحولاً جذرياً مع الانتقال من الكاميرا التناظرية إلى الكاميرات الرقمية المتقدمة، حيث تجاوز هذا التحول مجرد تحسين جودة الصورة أو تسهيل عملية الالتقاط، واتجه نحو إعادة النظر في طبيعة الفعل الفوتوغرافي ذاته وفي شروط إنتاج الصورة ومعناها. وضمن هذا المسار، انتقلت الفوتوغرافيا، التي ارتبطت تاريخياً بمنطق التسجيل واللحظة الحاسمة، إلى ممارسة تقنية-جمالية مركبة، تتداخل داخلها الآلة والبرمجيات والرؤية الفنية ضمن منظومة واحدة تعيد توزيع الأدوار بين المصور والجهاز. أتاح التطور التكنولوجي إدماج أنظمة رقمية ذكية داخل الكاميرا، فتوسعت وظائفها عبر التركيز التلقائي المتقدم، والتحكم الآلي في التعريض واللون، والمعاينة الفورية للنتيجة، وإمكانات التصحيح والتعديل الأولي داخل الجهاز نفسه. منحت هذه التحسينات المصور قدرة أعلى على ضبط مكونات الصورة والتحكم في بنائها الجمالي قبل تثبيتها. لتتحول الكاميرا، وفق هذا المسار، من أداة تسجيل ميكانيكي إلى جهاز ذكي يشارك في بناء الصورة، ويؤثر في اختيارات المصور، ويعيد صياغة العلاقة التي تربط الفعل الفوتوغرافي بما يظهر في الواقع المرئي. يتحرك التقاط الصورة داخل هذا السياق ضمن مسار انتقائي واعٍ، حيث تتأسس الصورة عبر سلسلة من القرارات التقنية والجمالية. ويُنجز المصور بناء المعنى من خلال اختيار زاوية التصوير، وضبط الإضاءة، وتحديد العمق البؤري، وتعيين الإطار الزمني، فتغدو هذه العمليات عناصر دالة تكشف رؤيته للعالم وخلفيته الثقافية والجمالية. وتشكل الصورة، نتيجة لذلك، كعملية بناء بصري تُنتج منظوراً خاصاً للعالم، وتُدرج الفعل الفوتوغرافي داخل حقل تأويلي يتجاوز التمثيل المباشر. يتقاطع هذا التحول مع ما يطرحه "فيليب دوبوا"، الذي ينظر إلى الفوتوغرافيا بوصفها "فعلاً" يتشكل عبر شروط إنتاجه التقنية والثقافية والسياقية (Dubois, 1990). وفي سياق الكاميرا الرقمية، يتعزز هذا البعد الإجرائي، حيث تتداخل لحظة الالتقاط مع سلسلة من العمليات الحسابية والبرمجية التي تُسهم في تشكيل الصورة قبل ظهورها النهائي. وبهذا المعنى، تتشكل الصورة الرقمية ضمن مسار بنائي تشاركي يجمع المصور والآلة داخل علاقة إبداعية مركبة. ويعزز "إدموند كوشو" هذا المنظور حين يبين أن الصورة الرقمية تتشكل داخل نظام معلوماتي قائم على المعالجة الحسابية للمعطيات من خلال قوله: "الصورة الرقمية هي نتيجة عملية حسابية: أي سلسلة من المعطيات الرقمية التي يعالجها نظام معلوماتي". (Couchot, 1998, p. 113) ويُفضي هذا التحول إلى انتقال الصورة من المجال البصري إلى المجال الرقمي، حيث تنبثق الصورة المرئية من عمليات الترميز والمعالجة، بما يفتح إمكانات التعديل، والتخزين، والاستدساخ، والتداول داخل فضاءات متعددة. ضمن هذا الإطار، يشهد دور المصور أو الفنان الفوتوغرافي تحولاً نوعياً، فيغدو فاعلاً بنائياً يشارك في تشكيل البنية المرئية وتوجيه مساراتها الدلالية من داخل علاقة إجرائية مع الجهاز. يتم إنتاج الصورة ضمن هذا السياق نتيجة للتفاعل بين البرمجيات والخوارزميات من جهة، والقرار الجمالي والتأويلي من جهة أخرى، بما يعيد تموضع الذات المبدعة داخل منظومة تقنية أكثر تعقيداً. بالتالي، يستدعي هذا الوضع وعياً نقدياً بالشروط التقنية التي تسهم في إنتاج الصورة وتوجيه تلقياً. ساهمت الكاميرات الرقمية عالية الدقة في تكثيف الممارسة الفوتوغرافية وتسريع وتيرتها، بما أتاح إنتاج كم كبير من الصور في زمن وجيز مع تحكم أدق في التفاصيل البصرية. ويؤطر هذا المسار ما عبّر عنه "جورج إيستمان" ضمن مشروع "دمقرطة التصوير"^١، حين ربط التطور التقني بإتاحة الممارسة الفوتوغرافية لأوسع فئات المستخدمين، إذ يقول: "لقد كنّا عازمين على جعل التصوير ممارسة يومية، وعلى جعل الكاميرا في متناول اليد تماماً كما هو القلم" (Eastman, 1892, as cited in Coe, 1978) قد أدّت هذه الإتاحة الواسعة إلى تحول في قيمة الصورة، حيث تراجعت قيمة الندرة لصالح منطق الاختيار والانتقاء وبناء المعنى داخل تدفق بصري متزايد. تطرح هذه التحولات سؤال المسؤولية الجمالية للمصور في العصر الرقمي، إذ تتحرك قيمة الصورة نحو الرؤية المفاهيمية والقدرة على توظيف الأنظمة الرقمية الذكية داخل مشروع بصري واعٍ. وتكشف الكاميرا الذكية حدود استقلالها، إذ تُنتج النتائج وفق برمجيات وخوارزميات مضبوطة، بينما يصوغ المصور الفنان المعنى عبر القرار والتأويل وتحديد المسار الجمالي. تعيد هذه العلاقة تموضع الذات المبدعة داخل منظومة تقنية معاصرة معقدة، بما يفرض وعياً تقنياً يتبعه وعياً نقدياً بالشروط التي تنتج الصورة وتوجه تلقياً. يفتح، هذا الانتقال من الكاميرا بوصفها أداة إلى الكاميرا بوصفها منظومة ذكية، أفق تحولات أعمق تمس مرحلة المعالجة الرقمية، حيث يغدو التعديل جزءاً بنوياً من فعل إنتاج الصورة وتداولها، لا إجراء لاحقاً لعملية الالتقاط. ويبرز، في ضوء ذلك، انتقال الفوتوغرافية من منطق الالتقاط إلى منطق البناء، ومن

^١ يُنسب مفهوم «دمقرطة التصوير» في هذا السياق إلى الخطاب التأسيسي لجورج إيستمان، مؤسس شركة Kodak، كما ورد في تصريحاته ووثائق الشركة أواخر القرن التاسع عشر، ويوثق ذلك في: George Eastman, quoted in Brian Coe, *George Eastman and the Origins of Kodak*, London, British Museum Publications, 1978.

الاقتصار على تسجيل الواقع إلى إنتاج خطاب بصري يشغل على المعنى والتأويل، فتتهياً الأرضية للتحويلات اللاحقة التي تحدثها الرقمنة على مستوى المعالجة والتداول وأنماط التلقي داخل الفن المعاصر.

ثانياً: البرامج الرقمية ومعالجة الصورة: من التحسين التقني إلى إعادة التشكيل البصري

تُحدث البرامج الرقمية المخصصة لمعالجة الصور تحولاً حاسماً في مسار الفوتوغرافية المعاصرة، إذ تدفع الصورة إلى تجاوز حدود التحسين التقني نحو أفق إعادة التشكيل البصري وبناء المعنى. فلم تعد المعالجة الرقمية مجرد مرحلة لاحقة لتصحيح العيوب التقنية، بل غدت فضاءً إبداعياً يُعاد داخله بناء الصورة وفق تصوّر جمالي ودلالي واع. وتتيح هذه البرمجيات، مثل «فوتوشوب» وغيرها، إمكانيات واسعة للتدخل في بنية الصورة عبر تعديل التباين والسطوع، وإعادة ضبط الألوان، والتحكم في الإضاءة والملمس، فضلاً عن إضافة العناصر أو حذفها وإعادة تركيب المشهد بصرياً. وضمن هذا السياق، تتحوّل المعالجة الرقمية إلى مرحلة بنيوية في إنتاج الصورة، تندمج داخل الفعل الإبداعي ذاته، وهو ما يؤكده نور الدين الهاني حين يعتبر أنّ "حاسوب الفنان هو بمثابة ورشة العمل الفني التي تنبثق منها الرؤية الفنية والمنجز التشكيلي" (الهاني، ٢٠٠٧)، لتُسهّم بذلك في نقل الفوتوغرافيا من منطق التحسين التقني إلى منطق البناء البصري وإنتاج المعنى. يعيد هذا التحول تنظيم العلاقة بين الالتقاط والمعالجة، فتتشكل الصورة عبر مسار تركيبي متكامل يجمع الرؤية الفنية والقرار التقني منذ لحظة التصرّو الأولى. وتنتج الصورة الرقمية ضمن هذا السياق نتيجة سلسلة من العمليات المتراكبة التي تشمل الاختيار، والتعديل، والتركيب، فتغدو عملية الإنشاء مساراً مفتوحاً يتجاوز منطق اللقطة الواحدة والصيغة النهائية الثابتة. ويجد هذا التوجّه سنداً نظرياً في أطروحة "ليف مانوفيتش" حول الوسائط الرقمية، حيث يؤكد أنّ "كائنات الوسائط الرقمية ليست معطيات ثابتة نهائياً، بل كيانات قابلة للوجود في صيغ متعددة، وربما لا نهائية" (Manovich, 2001, p.36). تكشف المعالجة الرقمية، في هذا الإطار، البعد البنائي للصورة من خلال إدماج التعديل داخل صيرورة إنتاج المعنى ذاتها، بما يجعل الصورة كياناً بصرياً قيد التشكّل المستمر. يعيد هذا المنطق الرقبي كذلك صياغة العلاقة بين الصورة والزمن، حيث تنتقل الصورة من وضعية الإنجاز المنتهي إلى وضعية المشروع المفتوح. إذ تغدو المعالجة الرقمية فعلاً زمنياً ممتداً يسمح بالعودة إلى الصورة، وإعادة تعديلها، وإعادة إدراجها داخل سياقات جديدة من العرض والتداول. ويُفضي هذا الامتداد الزمني إلى تحوّل في مفهوم الأثر الفني، حيث تُستبدل فكرة اللحظة النهائية بمنطق التراكم والتعديل، وتُفهم الصورة بوصفها حدثاً بصرياً يتجدّد مع كل معالجة وإعادة عرض. بناءً على ذلك، تعيد البرمجيات الرقمية صياغة أدوات الفن التشكيلي وتحوّل شروط ممارسته، بوصف التصوير الفوتوغرافي أحد مكوناته المعاصرة، إذ تُستبدل القماش بالشاشة، والفرشاة بواجهة رقمية، والمادة اللونية بالضوء والمعطيات الحسابية. وهذا المعنى، تغدو العملية التشكيلية اشتغالاً بصرياً يتمّ داخل فضاء افتراضي يُحاكي فضاء التشكيل التقليدي ويُعيد تنظيمه ويوسّعه في الآن ذاته. ولا يقتصر هذا التحوّل على استبدال الدعامة أو الأداة، بل يمسّ منطق الفعل التشكيلي نفسه، حيث تنتقل الممارسة من التعامل مع مادة ثابتة—ونقصد هنا الصورة الفوتوغرافية الملتقطة بوصفها مادة تشكيلية—إلى الاشتغال عليها ضمن مسار تقني—جمالي يجعلها صورة قابلة للتحويل المستمر، وإعادة التركيب، والتجريب المفتوح. تُسهّم هذه البيئة الرقمية في تحويل الفنان إلى فاعل إجرائي يتعامل مع الصورة الفوتوغرافية بوصفها نظاماً من العلاقات القابلة للضبط والتحويل. ذلك أنّ المعالجة الرقمية تقتضي معرفة بآليات البرمجيات، ومنطق الطبقات، وأدوات التحديد والدمج، بما يجعل الفعل التشكيلي نشاطاً معرفياً بقدر ما هو نشاط بصري. بالتالي، تدرج هذه الممارسة للفنان داخل علاقة تفكير مع الصورة، حيث تتشكّل الرؤية الفنية عبر التفاعل المستمر مع الإمكانيات التقنية للبرنامج. يتقاطع هذا التصرّو مع ما يطرحه نور الدين الهاني حين يقرّ بأنّ الصورة الرقمية تظلّ مفتوحة على التحويل وإعادة التشكيل، معتبراً أنّ "الصورة الفنية يمكن أن تُنجز افتراضياً، يكفي أن نعتبر أنّ شاشة الحاسوب بمثابة قماش الرسّام وأنّ نشرع في الرسم عليها بالبرمجيات المخصصة لذلك" (الهاني، ٢٠٠٧). ويُسهّم هذا الموقف في تأكيد أنّ المعالجة الرقمية لا تمثّل مرحلة لاحقة لتجميل الصورة، بل فضاءً إنشائياً تُعاد داخله صياغة العمل الفني وفق منطق بصري جديد، يقوم على التراكب والتجريب والتحويل المستمر. دعم هذا النص بما يلزم "في هذا الإطار، يُعدّ نور الدين الهاني من أبرز الفنانين العرب الذين وعوا مبكراً برهانات التحوّل الرقبي في مجال التصوير الفوتوغرافي ضمن الحقل التشكيلي المعاصر، حيث تبنّى مقاربة حديثة تقوم على توظيف البرمجيات الرقمية في معالجة الصورة الفوتوغرافية وتوسيع إمكانياتها التعبيرية، مع المحافظة على الخلفية التشكيلية التي ميّزت تجربته الفنية. وقد مكّنه هذا الوعي من الانخراط في دينامية الفوتوغرافيا الرقمية المعاصرة، والمساهمة في ترسيخ حضور الممارسة الفوتوغرافية العربية المعدّلة رقمياً داخل المشهد البصري الراهن، استجابةً لتحوّلات الثقافة البصرية وتسارع أنماط التداول الرقبي. يتجلّى هذا التوجّه بوضوح في مجموعة من الصور الفوتوغرافية المعدّلة رقمياً غير المعنونة التي قام الفنان بنشرها عبر حسابه على موقع فايسبوك، حيث تندرج هذه الأعمال ضمن ممارسة

التصوير الفوتوغرافي المعاصر المنفتح على المعالجة الرقمية بوصفها مرحلة بنوية في إنتاج الصورة. وتنطلق هذه الصور من لقطات فوتوغرافية واقعية تلتقط مشاهد طبيعية وبحرية، مثل القوارب الساكنة، وانعكاسات الماء، والعناصر الحيّة داخل المشهد، مع عناية واضحة ببنية التكوين، والتحكم في الإطار، والضوء، والانعكاس، بما يمنح الصورة بعداً تركيبياً يتجاوز التوثيق المباشر.



صورة عدد ١
نور الدين الهائي، أعمال بدون عنوان، تصوير فوتوغرافي رقمي، معروض على منصة فايسبوك، ٢٠٢١

تُعاد صياغة هذه اللقطات بصرياً عبر تدخلات رقمية خفيفة تقوم على تراكم الطبقات، وضبط الإيقاع اللوني، وتنقية الفضاء البصري، وإعادة تنظيم العلاقات الشكلية داخل الصورة، بما يحافظ على طبيعة المشهد ويصون مرجعيته الواقعية. وتوظّف هذه المعالجة الرقمية بوصفها أداة تقنية تحسينية وجمالية في الآن ذاته، تهدف إلى تكثيف الدلالة البصرية وتعميق البعد التعبيري للصورة، دون أن تُحوّلها إلى تركيب اصطناعي مستقل عن أصلها الفوتوغرافي. وبهذا المعنى، يندرج هذا المسار ضمن منطق التصوير الفوتوغرافي المعدّل رقمياً، حيث تظلّ اللقطة الأصلية أساس العمل، وتدرج المعالجة ضمن سيرورة بنائية توسّع إمكانات الصورة التعبيرية، وتدفعها نحو أفق تجريدي غنائي يتجاوز الوظيفة التسجيلية. في المقابل، يتّجه عدد من الفنانين المعاصرين إلى توظيف المعالجة الرقمية ضمن منطق إعادة التشكيل البصري، حيث تتحوّل الصورة الفوتوغرافية إلى مادة أولية تُعاد صياغتها داخل بنية تركيبية جديدة. ويُعدّ المصوّر الألماني "أندرياس غورسكي" (Andreas Gursky) مثالاً دالاً على هذا التوجّه، ولا سيما في عمله "Rhein II" سنة ١٩٩٩، الذي ينطلق من لقطة فوتوغرافية واقعية لنهر الراين، ثم يخضع لمعالجة رقمية مكثّفة تقوم على حذف عناصر من المشهد وإعادة تنظيم الفضاء البصري في صيغة تجريدية صارمة. أفضت هذه المعالجة إلى تفكيك المرجع الواقعي وإعادة بنائه داخل تركيب بصري صارم، تتجاوز فيه الصورة بعدها التسجيلي للمكان لتغدو بناءً بصرياً يشتغل على الإيقاع، والتكرار، والنظام. وبهذا المعنى، تنطلق الصورة من الواقع لتنتج عملاً فوتوغرافياً ذا طابع تجريدي، يتمتّع باستقلال بصري ودلالي عن مرجعه الأصلي.



صورة عدد ٢
Andreas Gursky, Rhein II, 1999

يعمّق "إدموند كوشو" هذا الفهم حين يبيّن أنّ الصورة الرقمية تتشكّل عبر تحويل المعطيات الضوئية إلى بيانات رقمية تُعالج داخل نظام معلوماتي، وهو ما ينقل الصورة من منطق الأثر الضوئي إلى منطق الحساب والتركيب، ذلك أنّه "مع الصورة الرقمية تنتقل من نظام بصري للصورة إلى نظام معلوماتي يقوم على معالجة المعطيات" (Couchot, 1998, p. 117). ويتربّب عن هذا التحوّل تغييرٌ جوهري في وضع الصورة، إذ تغدو المعالجة الرقمية مرحلة بنوية في إنتاجها، لا مجرد إجراء تقني لاحق، فتغدو الصورة قابلة للتعديل وإعادة التشكيل والتداول داخل شبكات متعددة، مع احتفاظها بإمكانات تعبيرية تتجدّد وفق سياقات الاستعمال وأنماط التلقّي. يكشف هذا الانتقال التقني من الفوتوغرافية القائمة على الآلة التناظرية ومنطق الالتقاط التسجيلي إلى الفوتوغرافية الرقمية، التي تدمج الذكاء التقني للكاميرا وتوظيف البرمجيات داخل صيرورة إنتاج الصورة، عن تحوّل عميق في شروط الممارسة الفوتوغرافية المعاصرة. فقد أسهمت رقمنة الآلة

الفوتوغرافية، مقرونة بإدماج المعالجة الرقمية، في إعادة توجيه الفعل الفوتوغرافي نحو منطق بنائي تنتج داخله الصورة ضمن منظومة تقنية-جمالية متكاملة تشارك فيها الآلة والبرمجيات والرؤية الفنية في صياغة المعنى. وفي هذا الإطار، تتيح المعالجة الرقمية تكثيف البعد الدلالي للصورة عبر تنظيم الضوء والظل، وإبراز تفاصيل محدّدة، وتوجيه القراءة البصرية، بما يُعيد صياغة العلاقة بين الشكل والمعنى ويُنتج صورة مفتوحة على التأويل وقابلة لإعادة القراءة داخل سياقات ثقافية وجمالية متعدّدة. يمتدّ أثر هذا التحول التقني ليطال بنية الصورة الفوتوغرافية ذاتها، إذ لا يقتصر على آليات إنتاجها، بل يعيد تشكيل هويتها البصرية ووظيفتها الدلالية داخل الثقافة المعاصرة. فانتقال الصورة إلى المجال الرقمي يفتح إمكانات جديدة في بناء المعنى وفي تنظيم العلاقة بين الصورة ومرجعها والمتلقّي، بما يستدعي الانتقال من تحليل شروط الإنتاج إلى مساءلة الهوية البصرية للصورة الفوتوغرافية في السياق الرقمي، وهو ما يشكّل مدخل المحور الموالي.

المبحث الثاني: الهوية البصرية للصورة الفوتوغرافية في السياق الرقمي

أولاً: الهوية البصرية للصورة الفوتوغرافية الرقمية: من الإحالة إلى البناء الدلالي

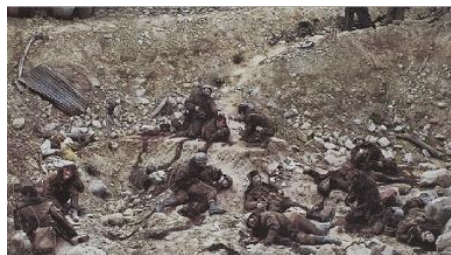
تتحرك الصورة الفوتوغرافية الرقمية، في سياق الممارسات المعاصرة، ضمن أفق مفاهيمي يُعيد تحديد علاقتها بالتمثيل والدلالة، حيث تُفهم بوصفها بناءً بصرياً يُنتج المعنى من داخل بنيته الخاصة. ينتج هذا التحول عن اندماج الرقمنة في صيرورة إنتاج الصورة، بما تتيحه من إمكانات تركيب ومعالجة وتدخل واع، تجعل من الهوية البصرية نتاجاً لمسار بنائي يتجاوز الإحالة المرجعية المباشرة، ويتأسّس على تنظيم العلامات والعلاقات البصرية داخل سياقات ثقافية وجمالية محدّدة. في هذا الإطار، تقرأ الصورة الرقمية بوصفها كيانه دلالي لا يكتمل إلا داخل فعل التلقّي، إذ يتشكّل معناها عبر التفاعل بين بنيتها المرئية وأفق القراءة الذي يستقبلها، بما يؤكّد انتقال الهوية البصرية من منطق الإحالة إلى منطق البناء التأويلي أو الدلالي. يجد هذا التصوّر سنداً نظرياً في أطروحات "عبد السلام المسدي"، الذي يبيّن أنّ التحولات الحضارية والتقنية تسهم في إعادة تنظيم أنظمة إنتاج المعنى وطرائق تشكّل الخطاب، مؤكّداً أنّ "الدلالة وليدة شروطها الثقافية والتاريخية" (المسدي، ١٩٨٤، ص ٣٧). تكشف الصورة الفوتوغرافية الرقمية هذا المنحى من خلال اشتغالها على بنيتها الداخلية، حيث يتشكّل المعنى عبر بناء دلالي موجه من قبل الفنان ويتفاعل مع السياق الثقافي الذي تنتج فيه الصورة وتتلقّى داخله. تفهم المعالجة الرقمية هنا بوصفها فضاء إبداعياً يفتح إمكانات جديدة للتفكير في الصورة وحدودها النقدية، فيلتقي البعد الجمالي بالرهان الثقافي في صيرورة إنتاج المعنى. بهذا، تتحدّد الهوية البصرية للصورة الرقمية كنتاج تفاعل بين البنية التقنية ووعي الفنان بالخلفية الثقافية، فيتحوّل الاشتغال على الصورة إلى ممارسة نقدية تمسّ رهانات التمثيل والمعنى داخل الثقافة البصرية المعاصرة. وتعمّق المقاربة السيميولوجية هذا التحول، حيث يقدّم "رولان بارت" الصورة بوصفها نظاماً دلالياً تتقاطع داخله مستويات متعدّدة من المعنى، تشمل الرسالة المرئية المباشرة والرسائل المشفّرة. ويفضي هذا الطرح إلى اعتبار قراءة الصورة عملية مفتوحة ومتعدّدة، إذ يمكن أن يتحدّد المعنى عبر الشفرات أو الرموز الثقافية والدلالية التي توجّه فعل التأويل، بما يمنح الهوية البصرية طابعها الديناميكي وغير المغلق. في هذا السياق، يميّز بارت داخل الصورة بين مستويات مختلفة للمعنى، مؤكّداً أنّ "معنى الصورة لا يُعطى بصورة نهائية، بل يتحدّد وفق الشفرات الثقافية التي توجّه قراءتها" (Barthes, 1964, p. 44). ضمن هذا التصوّر تعمل الصورة الفوتوغرافية الرقمية، بوصفها خطاباً بصرياً ينتج المعنى عبر تنظيم العلامات داخل بنيته، وعبر السياقات الثقافية والتأويلية التي تستقبله وتعيد بناء دلالاته. يتقاطع هذا التحليل أيضاً مع أطروحة "فيليب دوبوا"، الذي يدعو إلى قراءة الفوتوغرافية بوصفها فعلاً يتشكّل عبر شروط إنتاجه التقنية والثقافية، لا بوصفها أثراً مباشراً للواقع. ففي هذا السياق، يؤكّد "دوبوا" أنّ "الفعل الفوتوغرافي لا يقتصر على لحظة التقاط الصورة، بل يشمل كامل المسار الذي يمتدّ من الجهاز التقني إلى نظرة المتلقّي" (Dubois, 1990, p. 51). ويزداد هذا المعنى وضوحاً في سياق الصورة الرقمية، حيث تغدو الصورة جزءاً من سيرورة بنائية موسّعة تتداخل داخلها العمليات الحسابية والبرمجية التي تحوّل المعطيات الضوئية إلى صورة قابلة للظهور. وبهذا المعنى، تتشكّل الهوية البصرية للصورة الرقمية ضمن مسار تشاركي تتقاطع داخله قرارات المصوّر مع منطق الآلة، بما يكرّس انتقال الفوتوغرافية من منطق الأثر والإحالة إلى منطق البناء الدلالي والإجرائي. ويتجلّى هذا التحول على نحو خاص في الكاميرات الرقمية الذكية التي تدمج داخل بنيتها البرمجية آليات الحساب، والتصحيح، والاختيار المسبق، بما يجعل المعالجة عنصراً مكوناً لفعل الالتقاط ذاته ومُسهماً مباشراً في إنتاج المعنى. كما تتشكّل الهوية البصرية للصورة الفوتوغرافية الرقمية من خلال تفاعل معقّد بين الرؤية الفنية والتقنيات الرقمية وسياقات التلقّي الثقافية والاجتماعية. وتتحدّد هذه الهوية عبر اختيارات التركيب، واللون، والإضاءة، والمعالجة الرقمية، فتغدو نتيجة فعل إبداعى واع يعيد تنظيم العلاقة بين الشكل والدلالة. حيث تمنح الرقمنة الفنان قدرة أوسع على تفكيك البنية البصرية للصورة وإعادة تركيبها وفق منطق مفاهيمي

يفتح إمكانات دلالية متعددة. وفي هذا السياق، تبرز مركزية المتلقي في استكمال البنية الدلالية للصورة، إذ يؤكد "غيرهارد ريشتر" أنَّ "الصورة لا توجد فعلياً إلا في مواجهتها مع النظرة، ويتشكل معناها داخل فعل النظر" (Richter, 2012, pp. 32–34)، بما يجعل الهوية البصرية نتاج علاقة تفاعلية بين التنظيم البصري وأفق القراءة والتأويل. تتيح هذه المقاربة قراءة جملة من التجارب الفنية المعاصرة بوصفها اشتغالات واعية على الصورة باعتبارها بناء بصرياً ودلاليّاً. وتشكّل سلسلة "Like Everyday" للفنانة الإيرانية "شادي غديريان" نموذجاً دالاً على هذا التوجّه، حيث تعيد الفنانة مساءلة تمثيل الجسد الأنثوي عبر تفكيك آليات الهوية البصرية داخل الصورة الفوتوغرافية. تستبدل الملامح الإنسانية في السلسلة بعناصر مادية مرتبطة بالمجال المنزلي. ينتج هذا الإخفاء انزياحاً دلاليّاً ينقل الصورة من منطق البورتريه التشخيصي إلى فضاء أقرب إلى الطبيعة الصامتة، حيث تقاس الذات بالوظيفة، وتختزل الهوية في الدور الاجتماعي.



صورة عدد ٣
Like everyday, Shadi GHADIRIAN,
2000, 50*50 cm, Photographie + photoshop

تعتمد "غديريان" تركيباً بصرياً صارماً يتمثل في الوضعية الأمامية، وتوسيط الجسد داخل الإطار، والخلفية البيضاء، ما يعزّز الانطباع بال تكرار والنمطية اليومية المشار إليها بعنوان السلسلة. وتنتج الصورة خطاباً بصرياً جماعياً، يقدم الشخصيات كأجزاء من منظومة اجتماعية متكررة، ويطمس الفردانية لصالح هوية نمطية. تتحرك الصورة هنا بوصفها بنية رمزية تفكّك آليات التشييء الثقافي للجسد الأنثوي، حيث تتحوّل العناصر البصرية إلى علامات دلالية تُنتج خطاباً نقدياً حول الهوية والتمثيل، لا مجرد توصيف بصري للمشاهد. يتقاطع هذا الاشتغال البصري مع تصوّر "جون-ماري شيفر" للصورة بوصفها جهازاً دلاليّاً، تتشكّل علاقتها بالواقع من خلال بناء رمزي وتقني منظم يحدّد شروط إنتاج المعنى داخل الصورة الفوتوغرافية. ويؤكد "شيفر" هذا المنظور حين يبيّن أنَّ: "علاقة الفوتوغرافية بالواقع علاقةٌ تتوسّطها بنية تقنية ورمزية تحدّد كيفية اشتغالها الدلالي" (Schaeffer, 1987, p. 59). تكشف الصورة الرقمية هذا التصرّف بوضوح، إذ تتكوّن دلالتها عبر تنظيم عناصرها المرئية، وبفعل السياق الثقافي الذي يوجّه فعل القراءة، فتنبثق الهوية البصرية بوصفها نتاجاً بنائياً يتشكّل داخل شبكة من العلاقات التقنية، والجمالية، والسيميولوجية. تتقاطع تحولات الصورة الفوتوغرافية الرقمية مع ممارسات الفوتوغرافية المفاهيمية، التي تتعامل مع الصورة بوصفها بناءً فكرياً ودلاليّاً أكثر من كونها تسجيلاً مباشراً للواقع. تعدّ تجربة الفنان الكندي "جيف وول" مثلاً دالاً على هذا التوجّه، ولا سيما في عمله *Dead Troops Talk* سنة ١٩٩٢، الذي يُقدّم في مظهره بوصفه صورة فوتوغرافية، بينما يقوم في بنيته على تركيب رقمي لمشاهد متعددة أُعيد بناؤها داخل فضاء بصري واحد. وتنطلق هذه الصورة من مرجع فوتوغرافي واقعي، غير أنَّ المعالجة الرقمية والتركيب المشهدي يحولانها إلى بناء بصري مفاهيمي يشغل على السرد، والذاكرة، وتمثيل الحدث، لا على توثيقه، بما يُدرج الفوتوغرافية ضمن منطق البناء الدلالي وإعادة التشكيل.



صورة عدد ٤
Jeff Wall, Dead Troops Talk, 1992

يفتح هذا التحول التقني والجمالي مجالاً لقراءة الصورة الفوتوغرافية الرقمية بوصفها خطاباً بصرياً يتفعل داخل فعل القراءة والتأويل، حيث تتشكل الدلالة من خلال التفاعل بين البنية المرئية وأفق التلقي الثقافي. وبهذا المعنى، تنتقل الصورة من مستوى تشكل الهوية البصرية إلى مستوى إنتاج الخطاب البصري، بما يربط للانتقال إلى العنصر الموالي المتعلق بالصورة الرقمية بوصفها فعلاً تأويلياً وبناءً دلاليًا.

ثانياً: من الهوية البصرية إلى الخطاب البصري: الصورة الرقمية كفعل تأويلي. يفتح التحول الذي تعرفه الصورة الفوتوغرافية في سياق الرقمنة أفقاً جديداً لإعادة تحديد وظيفتها داخل الممارسة الفنية المعاصرة، حيث تتجاوز مستوى التمثيل البصري لتدخل مجال الخطاب والتأويل. فالصورة الرقمية لا تقرأ هنا بوصفها بنية مكتملة الدلالة، بل بوصفها ممارسة دلالية تتفعل داخل فعل القراءة والتلقي. ويُنجز الفنان هذا الانتقال من خلال توجيه عناصر الصورة وتنظيمها بما يسمح بتوليد معانٍ قابلة للتأويل، فتغدو الصورة فضاءً بصرياً يشغل بوصفه خطاباً يُنتج موقفاً ورؤية داخل سياق ثقافي محدّد. تتحول الهوية البصرية للصورة الرقمية، ضمن هذا الأفق، من معطى شكلي ثابت إلى سيرورة خطابية تتشكل داخل التفاعل بين الرؤية الفنية وسياقات التلقي الثقافية والاجتماعية. فاختيارات التركيب واللون والإضاءة والمعالجة الرقمية لا تقتصر على البعد الوصفي، بل تعمل بوصفها أفعالاً دلالية تُدرج الصورة داخل خطاب بصري موجّه يفتح إمكانات متعدّدة للتأويل. وتتحدّد دلالة الصورة، في هذا السياق، من خلال كيفية استقبالها وقراءتها، حيث يتكوّن المعنى داخل علاقة دينامية بين ما تقترحه الصورة بصرياً وما يفعله المتلقي ضمن أفقه الثقافي، فتغدو الهوية البصرية نتيجة ممارسة خطابية تتجاوز حدود الشكل نحو إنتاج المعنى. يقتضي هذا الفهم الخطابي للصورة الرقمية استدعاء المقاربة السيميولوجية لـ "رولان بارت"، التي تقرّ بأنّ المعنى البصري للصورة يظلّ مفتوحاً ومتغيراً وغير قابل للاكتمال، إذ إنّ "الرسالة اللغوية والرسالة الأيقونية تتضافران لإنتاج معنى لا يُعطى مرة واحدة وإلى الأبد" (Barthes, 1964, p. 44). يكشف هذا الطرح عن طبيعة الصورة بوصفها نظاماً دلاليّاً يتشكل معناه داخل فعل القراءة، حيث تتفاعل العلامات البصرية مع الشفرات الثقافية التي تؤطر استقبال الصورة وتوجّه مسارات تأويلها. وضمن هذا التصوّر، تشغل الصورة الرقمية كخطاب بصري ينتج المعنى عبر التوجيه والتركيب، فتنتقل من مستوى المعطى المرئي إلى مستوى الفعل الإدراكي المنظم للرؤية، وتُعاد صياغة فعل النظر بوصفه ممارسة تأويلية تتحدّد داخل سياق ثقافي معيّن، لا مجرد استقبال بصري مباشر. يؤكد "فرانسوا سولاج" هذا الطرح حين يقرأ الصورة الفوتوغرافية بوصفها فعلاً يتشكل عبر شروط إنتاجه التقنية ومسارات استعماله وأفق تلقيه. يخرط المصوّر داخل هذا الفعل عبر ضبط إعدادات الجهاز، وتوجيه خيارات المعالجة الرقمية، وبناء تنظيم بصري يفتح الصورة على إمكانات متعددة للقراءة. يتحدّد معنى الصورة وفق هذا التصوّر داخل سيرورة تأويلية تتجاوز لحظة الالتقاط، فتغدو الصورة ممارسة خطابية تتكوّن عبر التفاعل بين الرؤية التقنية والفعل الجمالي وسياقات التلقي (Soulages, 1998). تكشف الصورة الرقمية هذا البعد التأويلي بوضوح، إذ تندمج المعالجة داخل سيرورة الإنتاج، وتتشكل الصورة عبر مسار تشاركي يربط القرار التقني بالفعل الإبداعي. يتحوّل الأثر البصري إلى بنية دلالية قابلة لإعادة التفعيل مع كل استعمال وتداول. تعكس التجارب الفنية المعاصرة هذا التحول بوضوح، حيث توظّف الصورة الفوتوغرافية أداة لبناء الذات وصياغة خطاب بصري حول الهوية. وتُعدّ تجربة الفنانة الأميركية "سيندي شيرمان" من أبرز النماذج المؤسسة لهذا المسار، إذ تقوم ممارستها الفوتوغرافية على تفكيك مفهوم الهوية عبر الأداء والتقمص داخل الصورة. تُعيد "شيرمان" بناء الذات من خلال تمثيل شخصيات متعدّدة ومصطنعة، فتغدو الهوية نتيجة فعل تصويري واعٍ يقوم على التمثيل والتحوير وإعادة التشكيل، وتتحول الصورة إلى ممارسة خطابية تشغل على مساءلة أنماط التمثيل الثقافي والاجتماعي للذات. تتجلى هذه المقاربة بوضوح في سلسلة History Portraits (1988–1990)، حيث تستلهم "شيرمان" أيقونات من تاريخ الفن الغربي، خاصة لوحات عصر النهضة والباروك، وتعيد تمثيلها عبر صور فوتوغرافية تقوم فيها بتقمص شخصيات تاريخية متخيّلة باستخدام الأقنعة، والمكياج، والإكسسوارات المصطنعة، فتُدجج الصورة المتلقي داخل فعل تأويلي يتطلّب قراءة المرجع والانتباه إلى الانزياحات التي تُحدثها الفنانة داخل البنية البصرية.



يجد هذا الاشتغال امتداده داخل الممارسات الرقمية المعاصرة مع تجربة الفنانة الهنغارية "فلورا بورسي"، التي تُعيد صياغة خطاب الهوية عبر المعالجة الرقمية والتركيب البصري. تتجلى هذه المقاربة في سلسلة (Selfie Project (2014، حيث تُنجز بورسي صوراً ذاتية تعتمد على التكرار، والمزج، والتحوير الرقمي، فتُنتج هوية بصرية هجينة تتقاطع فيها ملامح الذات مع عناصر متخيلة أو غير بشرية. تتحوّل الصورة هنا إلى فضاء لبناء الذات داخل سيرورة رقمية تقوم على التفكيك وإعادة التركيب.



صورة عدد ٦
Selfie Project, flora borsi, color photograph, 2014

تكشف أعمال "بورسي" هذه عن انتقال الخطاب البصري للهوية إلى مجال الصورة الرقمية، حيث تتشكّل الدلالة عبر المعالجة والاختيار والتركيب داخل واجهة رقمية. تتأسّس الهوية البصرية في هذه الأعمال بوصفها بنية مفتوحة قابلة للتحوّل، وتحدّد داخل علاقة تفاعلية بين التنظيم البصري وسياق التلقّي. وبهذا المعنى، تواصل تجربة فلورا بورسي المسار الذي أسّسته "سيندي شيرمان"، مع نقل فعل بناء الهوية من الأداء الجسدي داخل الصورة إلى المعالجة الرقمية بوصفها فعلاً تأويلياً ينتج الذات داخل فضاء بصري معاصر. يتقاطع هذا الاشتغال مع أطروحات "جوديث بتلر" التي تقرّ الهوية بوصفها بناء أدائياً يتشكّل عبر أفعال متكرّرة داخل سياقات ثقافية محدّدة، حيث تؤكد أنّ الهوية لا تقوم على جوهر ثابت، بل تتكوّن عبر الممارسة والأداء داخل منظومات رمزية واجتماعية. توضّح "بتلر" هذا التصوّر بقولها: "الهوية ليست تعبيراً عن جوهر سابق، بل نتيجة أفعال متكرّرة تُنتج وهم الثبات" (Butler, 1990, p. 179). تسهم الصورة الرقمية في تجسيد هذا المنظور من خلال إعادة إنتاج الذات بصرياً داخل خطاب يقوم على التكرار، والتحوير، وإعادة الترتيب، حيث تتحوّل الصورة إلى فضاء لإنتاج الهوية داخل سيرورة بصرية واعية، وتتجاوز وظيفة الانعكاس نحو بناء الذات داخل بنية خطابية مفتوحة. يتيح المنظور الظاهراتي لـ "موريس ميرلوبونتي" قراءة إضافية لهذا التحوّل، إذ يربط المعنى بتجربة إدراكية متجسّدة تتشكّل عبر الرؤية بوصفها علاقة وجودية بين الذات والعالم. يؤكد "ميرلوبونتي" أنّ الرؤية فعل يتجاوز الاستقبال البصري ليغدو تجربة معيشة، حيث يقول: "الرؤية ليست تسجيلاً للمرئي، بل انخراطاً جسدياً في العالم" (Merleau-Ponty, 1964, p. 162). تعيد الصورة الرقمية صياغة هذه العلاقة عبر وساطة تقنية تُوجّه فعل الرؤية وتعيد تنظيم شروط الإدراك داخل فضاء بصري معاد البناء، فتتشكّل الدلالة عند تقاطع الرؤية، والتقنية، والخلفية الثقافية التي تُؤطر التجربة الإدراكية. يُبرز هذا المسار انتقال الصورة الفوتوغرافية الرقمية من وظيفة التمثيل إلى وظيفة الخطاب، حيث تغدو الصورة أداة تفكير بصري تُنتج المعنى عبر بنيتها الداخلية، وتشارك في مسألة مفاهيم الهوية، والذات، والتمثيل داخل الفن المعاصر. تتحقّق قيمة الصورة الرقمية ضمن هذا الأفق من خلال قدرتها على إنتاج خطاب نقدي يُعيد تنظيم العلاقة بين المرئي والدلالة، ويُؤسّس

حضورها بوصفها فاعلاً مركزياً داخل الممارسة الفنية الراهنة، بما يمهد للانتقال نحو دراسة آليات التأويل وبناء الخطاب البصري في العنصر الموالي.

المبحث الثالث: الفضاء الرقمي وتحولات التلقي والتواصل البصري

أولاً: عولمة الصورة والانتشار الشبكي

فتح التحول الرقمي أفقا جديداً لحضور العمل الفني داخل الثقافة البصرية المعاصرة، إذ أعاد تنظيم شروط ظهوره وفاعليته في المجال العمومي بوصفهما عنصرين حاسمين في تشكّل معناه وقيّمته. فلم يعد وجود العمل الفني يُقاس بانتتمائه إلى فضاءات العرض التقليدية، بل بقدرته على الظهور والتداول والانخراط في دوائر الرؤية والتفاعل والنقاش النقدي، حيث يغدو التلقي مكوّناً بنيوياً في حياة العمل الفني. في هذا السياق، أسهم تراجع الأروقة والمؤسسات بوصفها قنوات حصريّة للعرض في بروز الفضاء الرقمي وسيطاً تداولياً بديلاً، أتاح للصورة الفوتوغرافية الانتشار داخل مجال بصري مفتوح يتجاوز الحدود الجغرافية والمؤسسية. وقد أرسى هذا التحول علاقة أكثر ديناميكية بين العمل الفني والمتلقي، تقوم على التفاعل وإعادة القراءة، وتسهم في إنتاج المعنى عبر مسارات تداول متعدّدة. مع اتّساع الاستخدام العام للإنترنت منذ بداية التسعينيات، شهدت الممارسات الفوتوغرافية تحولاً نوعياً من أنماط العرض والنشر والتلقي، وأعاد تنظيم علاقة الصورة بجمهورها داخل الثقافة البصرية المعاصرة. فلم تعد الصورة الفوتوغرافية الرقمية تنتج معناها داخل حدودها المادية فحسب، بل من خلال اندراجها في فضاء شبكي يضمن رؤيتها وتداولها وإعادة سياقها ضمن شبكة مفتوحة من القراءات والتفاعلات، بما يجعلها عنصراً فاعلاً في التواصل البصري المعاصر. وقد اعتمد عدد متزايد من الفنانين، داخل الوطن العربي وخارجه، النشر الشبكي بوصفه استراتيجية عرض وتواصل معاصرة أساسية، لما يتيح من إمكانيات لبناء الحضور البصري داخل الفضاء الرقمي وإدارة العلاقة مع المتلقي خارج وساطات العرض المؤسسية التقليدية. أفضت هذه الممارسات إلى تحول ملموس في بنية التلقي وتشكّل علاقة جديدة بين الفنان والعمل والمتلقي تقوم على التداول الشبكي الحر وتعدّد مسارات التواصل البصري، بدل مركزية العرض الأحادي المغلق. وتتجلّى هذه الدينامية بوضوح في تجربة الفنان التونسي نور الدين الهاني، الذي سارع إلى توظيف الفضاء الرقمي بوصفه بديلاً فعالاً عن الأروقة الفنية التقليدية، من خلال نشر أعماله الفوتوغرافية عبر منصّته الخاصّة "d'art Palmes". وقد أتاح هذا الخيار إدراج أعماله داخل مجال تداول مفتوح، مكّنها من تجاوز السياق المحلي الضيق، والدخول في شبكة بصرية عابرة للحدود، تُستقبل فيها الصورة ضمن أفق ثقافي متعدّد المرجعيات. نظر الفنان إلى الإنترنت بوصفها، حسب تعبيره، "فضاء رحباً يفتح أبواب الحوار وتبادل التجارب الفنية، ويمكن من التعرف على ما أفضت إليه رؤى الفنانين في شتى بقاع العالم المفتوح، وعلى ما آل إليه تطويعهم للتكنولوجيات الحديثة" (الهاني، ٢٠٠٧)، ليكشف هذا تصوّر عن وعي بدور الفضاء الرقمي في إعادة تشكيل شروط التلقي الفني، وتحويل العرض إلى فعل تواصل قائم على التفاعل وتبادل الخبرات.



صورة عدد ٧
منصة خاصة للفنان نور الدين الهاني على قايبيوك

تبرز هذه التجربة أن الانخراط في النشر الشبكي، لا يعني خضوعاً لإملاءات التقنية أو ذوباناً في نماذج رقمية معولة، بل يمكن أن يشكّل وسيلة لتكريس رؤية فنية معاصرة تطلّ متجذّرة في الخصوصية الثقافية. يتقاطع هذا المسار مع عدد من التجارب الفنية الغربية المعاصرة التي اعتمدت النشر الشبكي بوصفه عنصراً حاسماً في عولمة الصورة الفنية، من بينها تجربة الفنان الدنماركي "أولافور إلياسون". فقد اكتسبت أعماله حضوراً عالمياً واسعاً لا فقط عبر عرضها في المتاحف الكبرى، بل من خلال تداول صورها على نطاق شبكي واسع داخل المنصّات الرقمية والمواقع المتخصصة. وقد أسهم هذا الانتشار في تحويل الصورة الفوتوغرافية للعمل الفني إلى وسيط تداول قائم بذاته، يُدرج العمل داخل فضاء بصري عالمي تتجاوز فيه التجربة حدود المكان، وتُعاد صياغة علاقته بالمتلقي عبر منطق الانتشار والظهور المستمر.

داخل الشبكة. يتقاطع هذا التحول مع ما يطرحه "بوريس غرويس" حول وضعية العمل الفني في الثقافة المعاصرة، حيث يؤكد أن الفن لم يعد يُعرّف أساساً بوصفه كياناً مادياً ثابتاً داخل فضاءات العرض المؤسسية، بل بوصفه صورةً متداولة داخل الفضاء الإعلامي والشبكي. ففي هذا السياق، يبين غرويس أن "الفن يوجد اليوم أقل كموضوع مستقر، وأكثر بوصفه صورةً تدور داخل الفضاء الإعلامي" (Groys, 2008, p. 2). لتبرز هذه الأطروحة كيف أسهم النشر الشبكي في عولمة الصورة الفوتوغرافية، حيث بات حضور العمل الفني وقيمه الرمزية مرتبطتين بقدرته على التداول والظهور داخل شبكة عالمية من الصور، تتجاوز الحدود الجغرافية والمؤسسية، وتعيد تشكيل علاقة الفن بالفضاء العمومي وبالثقافة البصرية المعاصرة. يحلّل "جان بول فورمنترو" هذا التحول من خلال ربط الفن بالإنترنت بوصفه فضاء إبداعياً قائماً بذاته، تعاد داخله صياغة العلاقة بين الفنان والعمل والمتلقي ضمن منظومة تفاعلية مفتوحة، وهو ما يؤكد بقوله "الإنترنت لا يمثل مجرد فضاء لنشر الأعمال، بل وسطاً إبداعياً يعاد داخله تنظيم العلاقات بين أطراف الفعل الفني" (Fourmentraux, 2005, p. 37). يغدو عرض الصورة عبر الشبكة، وفق هذا المنظور، فعلاً إبداعياً وتواصلية في آن واحد، إذ يعيد تنظيم مسارات التلقي، ويوسع إمكانيات القراءة، ويدرج العمل الفني داخل شبكة علاقات دلالية متغيرة تتشكل بفعل التداول، والتفاعل، وتعدد السياقات. أدى هذا الانتشار الشبكي المكثف إلى ما يوصف اليوم بعولمة الصورة، حيث تحررت الصورة الفوتوغرافية من سياقها المحلي الضيق لتدخل مجال تداول جماهيري واسع وعابر للحدود. ويقترب الفن، ضمن هذا الأفق، من ممارسة ثقافية مفتوحة تتجاوز منطق النخبة المؤسسية، وتتوجه إلى جمهور عالمي متنوع المرجعيات وأنماط التلقي. ويجد هذا التحول امتداداً نظرياً في أطروحة والتر بنيامين حول العمل الفني في عصر الاستنساخ التقني، إذ يؤكد أن "الاستنساخ التقني يفصل العمل الفني عن مجال التقليد"، ويُفضي إلى تحول في أنماط الاستقبال حيث "يحلّ التلقي الجماعي محلّ التأمل الفردي" (Benjamin, 1936/2000, pp. 273–281). يفضي هذا الاتساع التداولي كذلك إلى تنوع في القراءات والدلالات، حيث تتشكل معاني الصورة تبعاً لاختلاف سياقات عرضها وخلفيات المتلقين الثقافية والاجتماعية. ويرز "فيليب أغراي" هذا البعد التشاركي من خلال ربط الفضاء الرقمي بإنتاج المعنى الجماعي، مؤكداً أن المعنى لا يكون معطى ثابتاً أو محدداً سلفاً، إنما "ينبتق المعنى من خلال أنماط التفاعل بين المستخدمين داخل النظم التقنية، بدل أن يحدّد مسبقاً من قبل المنتجين أو المصمّمين" (Agre, 1997, p. 155). ضمن هذا الإطار، تتحول الدلالة من نتيجة منغلقة إلى مسار دينامي يتكوّن عبر التداول، والتعليق، وإعادة السياق، بما يجعل المعنى نتاجاً تراكمياً لفعل جماعي موزّع داخل الفضاء الشبكي. أتاح هذا الفضاء الشبكي للفنان إمكانيّة تجاوز حدود العرض المحلي والوصول المباشر إلى الفئات المعنية بالقضايا التي يطرحها، داخل نطاق عالمي مفتوح. ذلك أنه وبفضل الشبكات الرقمية، غدت الصورة الفوتوغرافية وسيلة تواصل عابرة للحدود، قادرة على إيصال الخطاب البصري إلى متلقين يشتركون في الاهتمام أو السياق الإشكالي ذاته، بغض النظر عن انتماءاتهم الجغرافية أو المؤسسية. لتتحول الممارسة الفنية، ضمن هذا السياق، إلى فعل تواصلية موجه يستثمر منطق الانتشار الشبكي لتفعيل البعد النقدي للصورة وربطها مباشرة بالفضاءات الثقافية والاجتماعية التي تستدعيها القضية المطروحة. ترتب عن هذه التحولات إعادة تعريف موقع الصورة الفوتوغرافية داخل الفن المعاصر، إذ غدت عنصراً فاعلاً ضمن شبكة عالمية من الصور والمعاني، وتحققت قيمتها عبر قدرتها على التداول والحركة والتفاعل داخل الفضاء الرقمي. وأدى هذا التحول إلى إعادة النظر في تجربة التلقي ذاتها، حيث لم يعد المتلقي مجرد مشاهد للصورة، بل أصبح طرفاً مشاركاً في تداولها وتوجيه دلالاتها داخل المسارات الشبكية. وفتح هذا التحول المجال للانتقال إلى تحليل ديناميات التفاعل، وما ترتب عنها من إعادة توزيع للأدوار بين العمل والمتلقي داخل الفضاء الرقمي.

ثانياً: الصورة الرقمية والتفاعل: من المتلقي إلى الشريك

تجاوزت الصورة الفوتوغرافية الرقمية حدود الإنجاز والتعديل التقني داخل ما يمكن تسميته بالورشة الافتراضية، لتدخل مجال التداول والتلقي بوصفه امتداداً بنيوياً لوجودها ودلالاتها. فلم يعد العمل الفوتوغرافي يكتمل عند لحظة إنتاجه أو معالجته التقنية، بل تتشكل قيمته داخل مسار تواصلية يدرجه في علاقة دينامية مع المتلقي. وفي هذا الإطار، يضطلع التفاعل بدور محوري في استكمال الدلالة، حيث يسهم النقاش، وإعادة السياق، وتعدد القراءات في تحويل الصورة من منجز بصري مغلق إلى بنية دلالية مفتوحة. يستند هذا التحول إلى إعادة الاعتبار لدور المتلقي بوصفه عنصراً فاعلاً في الحياة الفنية، لا مجرد شاهد سلمي على العمل. وقد عبّر "مارسيل دوشامب" عن هذا التصور حين أكد أن "اللوح الفني لا يمكن أن تعيش إلا بفضل المشاهدين"، وهي مقولة تكتسب راهنتها بوجه خاص في سياق الصورة الفوتوغرافية الرقمية، حيث يغدو التلقي التفاعلي شرطاً أساسياً في تشكيل المعنى، وتتحول العلاقة بين العمل والمتلقي إلى علاقة تشاركية تُسهم في إنتاج الدلالة وتوجيه مساراتها داخل الفضاء الرقمي. في هذا السياق، أسهمت البيئة الرقمية في تشكيل جمهور فاعل ومتفاعل لم

يعد يكتفي بوضعية المشاهدة، بل انخرط في ممارسة تواصلية تقوم على التعليق، والسؤال، وإعادة النشر، وإعادة السياق. وبذلك انتقل المتلقي من فعل استقبال سلبي إلى ممارسة حوارية تُسهم في إنتاج الدلالة، وتُدرج العمل الفني داخل شبكة من العلاقات التأويلية المتغيرة. وقد أتاح هذا التحول نموذجاً تواصلياً جديداً تجاوز البنية العمودية الكلاسيكية التي تفصل بين المبدع والجمهور، ليؤسس علاقة أفقية تشاركية تقوم على التفاعل المباشر وتبادل المعنى داخل الفضاء الرقمي. تتجلى هذه الصيرورة على نحو واسع داخل ممارسات عدد كبير من الفنانين المعاصرين، الذين اعتمدوا النشر الشبكي بوصفه استراتيجية واعية لإعادة بناء العلاقة مع المتلقي خارج الأطر المؤسسية التقليدية للعرض. ففي سياق الثقافة الرقمية، لم يعد الفضاء الشبكي مجرد وسيط تقني لنشر الأعمال، بل تحول إلى مجال بنيوي لإنتاج المعنى وإعادة تنظيم فعل التلقي. يعدّ الفنان التونسي "نور الدين الهاني" أحد الأمثلة الدالة على هذا التوجه في العالم العربي، من خلال اعتماده المدونة المتخصصة "d'art Palmes" فضاء افتراضياً لعرض أعماله الفوتوغرافية والرقمية، ومجالاً مفتوحاً للتفاعل والنقاش حولها. كما نستحضر أيضاً الفنانة الهنغارية "فلورا بورسي" (Flóra Borsi) التي توظف المنصات الرقمية لعرض أعمال فوتوغرافية تقوم على التلاعب بالهوية والصورة الذاتية، وتدرج المتلقي داخل لعبة بصرية تقوم على الترميز، والازدواج، وبناء الذات بوصفها تركيباً بصرياً متغيراً. يكشف هذا السياق عن تحول العمل الفني وتحديد العمل الفوتوغرافي الرقمي إلى بنية مفتوحة تتشكل دلالتها عبر التفاعل والتأويل، حيث يشارك المتلقي في بناء المعنى من خلال التعليق، والمشاركة، وإعادة الإدراج داخل سياقات جديدة. بهذا، لم تعد الصورة كياناً مغلقاً أو خطاباً مكتملاً عند لحظة إنتاجه، إنما هو حدثاً بصرياً ديناميكياً يتطور داخل شبكة من العلاقات التواصلية. تُبرز هذه التجارب مجتمعة كيف يتيح الفضاء الرقمي للفنان بناء حضور بصري مستقل، وفي الآن ذاته، تمكين الجمهور من الانتقال من موقع المشاهدة الساكنة إلى موقع الشراكة الفعلية في الحياة الدلالية للصورة. تعيد هذه الدينامية الرقمية تشكيل علاقة المتلقي بالصورة الفوتوغرافية، إذ انتقلت التجربة الجمالية من وضعية التأمل الفردي إلى وضعية المشاركة داخل فضاء شبكي قائم على التفاعل والتداول. ويشارك المتلقي في تداول الصورة والتعليق عليها وإعادة نشرها، فتتحول الصورة إلى وسيط تواصلية نشط، ويتحول التلقي إلى ممارسة تشاركية تُسهم في توجيه مسارات الانتشار وإعادة تشكيل الدلالة. تندرج هذه التحولات ضمن ما يصفه "هنري جنكز" بـ "الثقافة التشاركية"، حيث لم يعد الجمهور مجرد متلقي سلبي، بل فاعلاً يشارك في إنتاج المعنى وإعادة تنظيمه داخل فضاءات تفاعلية مفتوحة (Jenkins, 2006). وفق هذا المنظور، تتحرك الصورة الفوتوغرافية الرقمية بوصفها بنية مفتوحة تُنتج دلالتها عبر التفاعل الجماعي، وتُدرج المتلقي بوصفه شريكاً فعلياً في الحياة الدلالية للصورة. يكتسب التفاعل داخل الفضاء الرقمي بعداً جمالياً وثقافياً متزايد الأهمية، ولا سيما عبر آليات الـ "رياكس" مثل الإعجابات، والرموز التعبيرية، والمشاركات، والتعليقات، التي تنجز أشكالاً مختزلة من الاستجابة البصرية. تساهم هذه التفاعلات في توجيه مسارات تداول الصورة الفوتوغرافية وتنظيم مراتب ظهورها داخل المنصات الشبكية، بما يجعل التفاعل جزءاً من شروط وجود الصورة وانتشارها داخل الفضاء الرقمي. ضمن هذا السياق، لا يقتصر التفاعل على كونه تعبيراً فردياً عن التلقي، بل يضطلع بوظيفة تداولية وجماعية تسهم في بناء الاعتراف الرمزي بالعمل الفني. تعيد هذه الدينامية تشكيل مفهوم الحكم الجمالي، إذ تتحدد قيمة الصورة وفق مؤشرات كمية مرتبطة بدرجة التفاعل وانتشاره، بما يؤدي إلى إعادة توزيع سلطة التقييم خارج الأطر النقدية والمؤسسية التقليدية. يحلّ "جان بول فورمنترو" هذا التحول من خلال ربط عرض العمل الفني على الشبكة بإعادة تنظيم شروط التقييم نفسها، حيث تتشكل دلالة العمل داخل "منظومة تفاعلية مفتوحة تتعدد فيها القراءات وتتفكك فيها مركزية الحكم الجمالي" (Fourmentaux, 2005, p. 37). كما يتقاطع هذا التصور مع ما يطرحه "نيكولا بورتيو" ضمن مفهوم الجمالية العلائقية، حيث تفهم قيمة العمل الفني من خلال العلاقات والتفاعلات التي يُنتجها داخل فضاء التلقي، لا من خلال شكله المنغلق أو استقلاله المادي. فالفعل الفني، وفق "بورتيو"، يقوم على بناء "وضيعات" (situations) تفاعلية تُدرج المتلقي بوصفه عنصراً فاعلاً في تحقق العمل ومعناه، إذ يؤكد أنّ "العمل الفني لم يعد يُقاس بموضوعه، بل بنوعية العلاقات الإنسانية التي يتيحها أو يثيرها" (Bourriaud, 1998, p. 22). ضمن هذا الأفق، تغدو الصورة الفوتوغرافية الرقمية ممارسة علائقية يتشكل معناها داخل التفاعل، ويتحول التلقي إلى عنصر بنيوي في إنتاج القيمة الجمالية والدلالية للعمل الفني، بما يرسخ انتقال الصورة من كيان بصري مغلق إلى فضاء تواصلية مفتوح على التشارك والتأويل. أفضت جل هذه التحولات التقنية والجمالية إلى إنتاج صورة فوتوغرافية فنية مفاهيمية بالأساس وذات بعد جماهيري، تقرأ بوصفها حدثاً بصرياً قابلاً للتداول المستمر داخل الفضاء الشبكي، لا بوصفها كياناً مغلقاً على معنى واحد أو دلالة نهائية. ويسهم المتلقي، ضمن هذا الإطار، في إعادة تشكيل دلالة الصورة من خلال التعليق، والمشاركة، وإعادة السياق، فتتولد معانٍ متغيرة داخل شبكة تفاعلية مفتوحة، ويتحول من موقع المشاهدة إلى موقع الشراكة الفعلية في الحياة الدلالية للصورة. ويكشف هذا المسار عن انتقال التلقي الجمالي من منطق التأمل الفردي إلى منطق التفاعل الجماعي، حيث تدخل

الصورة الفوتوغرافية الرقمية مجالاً تواصلياً يعاد داخله توزيع الأدوار بين الفنان، والمتلقي، والمنصة الرقمية. يمهّد هذا التحول لفتح نقاش نقدي حول حدود الرقمنة وإشكالات الأصالة والمصدقية في التجربة الجمالية المعاصرة، وهو ما يتناوله العنصر الموالي.

ثالثاً: حدود الرقمنة وإشكالات الأصالة والمصدقية: من فقدان الأثر إلى تحوّل التجربة الجمالية

أثارت الرقمنة، رغم ما تتيحه من إمكانات تعبيرية وتواصلية واسعة، جملة من الإشكالات النقدية العميقة التي تمسّ مفاهيم الأصالة، والمصدقية، والتجربة الجمالية داخل الفن المعاصر. فقد أدّت القابلية غير المحدودة للاستنساخ التقني إلى إعادة تنظيم علاقة الصورة بمرجعها وبشروط حضورها، وهو ما سبق أن تنبّه إليه "فالتر بنيامين" في تحليله لتحولات العمل الفني في عصر الاستنساخ التقني، حين أكّد أنّ "ما يضمّر في العمل الفني مع قابلية استنساخه تقنياً هو هالته" (Benjamin, 2003, p. 275). ترتبط هذه "الهالة" لدى "بنيامين" بالحضور الفريد للعمل في زمان ومكان محدّدين، أي بـ "هنا والآن" الذي يمنح العمل تفرداً وقيمتاً الرمزية (Benjamin, 2003, p. 276). تبرز الصورة الفوتوغرافية الرقمية هذا التحول على نحو جذري، إذ لم يعد حضور العمل مشروطاً بمكان عرضه أو بفرادته المادية، بل أصبح مرتبطاً بقدراته على الانتشار والتداول داخل الشبكات الرقمية. بهذا، تراجع مركزية الأصل لصالح منطق النسخ والتكاثر، وتحوّل القيمة الجمالية من مفهوم الندرة إلى شروط الظهور، والانتشار، وقابلية التداول. لا يعني هذا التحول مجرد فقدان للهالة بالمعنى التقليدي، بل إعادة تشكيل لمفهوم الحضور ذاته، حيث تنتقل الصورة من وجود متفرد إلى حضور شبكي متعدّد، يشغل داخل اقتصاد بصري قائم على السرعة والتكرار. تجسّد الصورة الفوتوغرافية الرقمية هذا المنطق على نحو واضح، إذ لا تقوم دلالتها على علاقتها بالأثر الضوئي أو بالحدث الأصلي، بل على قدرتها على الاشتغال داخل منظومة تركيبية تنتج الإقناع البصري دون الحاجة إلى ضمان مرجعي. بهذا المعنى، لا تكمن خطورة الصورة الرقمية في كونها "مزيفة"، بل في كونها مقنعة؛ أي قادرة على إنتاج أثر الحقيقة داخل نظام محاكياتي مكتمل. يؤدّي هذا الوضع إلى تآكل مفهوم المصدقية التقليدي، حيث تنتقل الصورة من شاهد محايد على الواقع إلى فاعل في إنتاجه، ومن تمثيل للحقيقة إلى بناء بصري يعمل وفق منطق الإظهار والإخفاء في آن واحد. ويتربّب عن ذلك تحوّل في وظيفة الصورة داخل الثقافة البصرية المعاصرة، إذ تغدو جزءاً من اقتصاد بصري قائم على التدفق، والتكاثر، وسرعة التداول، ما يُضعف المسافة النقدية بين المتلقي والصورة. وتتحرّك الصورة الرقمية، ضمن هذا الأفق، بوصفها خطاباً بصرياً يشغل داخل منطق المحاكاة، ويُعيد تشكيل علاقة الإنسان بالمرئي، لا عبر الإحالة، بل عبر الإغراق في أنظمة تمثيلية مكثفية بذاتها. يسهم هذا التحول المحاكاتي في إدخال الصورة الرقمية داخل نظام تداول متسارع يُعيد تنظيم شروط التلقّي والتجربة الجمالية. ففي سياق الثقافة الرقمية، لم يعد استقبال الصورة يقوم على التأمل أو التوقّف التحليلي، بل أصبح مرتبطاً بإيقاع سريع تحكمه آليات التمرير، والتدفّق، والتفاعل اللحظي. ويحلّل "ريفي" هذا التحول بوصفه أحد الآثار المركزية للثورة الرقمية، حيث يؤكّد أنّ "الثورة الرقمية تُعدّل بعمق شروط إنتاج الأعمال الثقافية وتداولها وتلقّيها" (Rieffel, 2014, p. 45)، بما يؤدّي إلى إعادة تشكيل نظام الانتباه داخل الفضاء العمومي. أفضت هذه السرعة إلى اختزال التجربة الجمالية في استجابات آنية تُفاس شديداً بعدد المشاهدات والتفاعلات، لا بعمق الإدراك أو زمن التأمل. وبهذا المعنى، تدخل الصورة الفوتوغرافية الرقمية ضمن اقتصاد بصري يقوم على الكثافة والتكاثر، ويمهّد بتحويل العمل الفني إلى عنصر داخل سلسلة استهلاكية متواصلة، حيث تراجع المسافة النقدية بين المتلقي والصورة، ويتقلّص معها أفق التفاعل الجمالي الممتد. فمن منظور "موريس ميرلوبونتي"، لا تُختزل الصورة فيما تظهره بصرياً، بل في كيفية عيشها وإدراكها داخل علاقة حسّية وزمنية مع المتلقي. ويؤكد في هذا السياق أنّ "الإدراك ليس علماً بالعالم، بل هو انفتاحنا الأوّل عليه" (Merleau-Ponty, 1964, p. 17)، بما يجعل التجربة الجمالية فعلاً زمانياً يتشكّل عبر التفاعل المتواصل بين الجسد والمرئي. تكشف البيئة الرقمية عن توتر واضح مع التصوّر الظاهراتي للتجربة الجمالية، إذ يُعاد تنظيم فعل الرؤية داخل زمن مضغوط تحكمه آليات التمرير والتفاعل اللحظي، بما يؤثّر في عمق التجربة الإدراكية. فبدل أن تُمنح الصورة زمنها الخاص للتجلّي، تُدرج ضمن تدفق بصري سريع يحدّ من إمكان بناء علاقة تأملية معها. ويشير موريس ميرلوبونتي إلى أنّ "المعنى لا يُعطى دفعة واحدة، بل يتشكّل داخل زمن التجربة" (Merleau-Ponty, 1964, p. 23)، وهو ما يضع الرقمنة أمام تحدٍّ جمالي يتمثّل في قدرتها على الحفاظ على شروط هذا التشكّل الزمني للمعنى داخل فضاء بصري متسارع. بهذا المعنى، لا تطرح الرقمنة بوصفها نقيضاً للتجربة الجمالية، بل كشرط ثقافي جديد يُعيد طرح سؤال زمن الرؤية وكيفية الإدراك. ويغدو الرهان الجمالي للصورة الفوتوغرافية الرقمية في قدرتها على ابتكار استراتيجيات بصرية تُبطئ فعل التلقّي، وتُعيد فتح مجال التفاعل الحسّي والتأويلي مع الصورة، بما يسمح باستعادة عمق التجربة الجمالية داخل فضاء تحكمه السرعة وتكاثر الصور. تفتح هذه التحولات أفقاً نقدياً يعيد طرح أسئلة الأصالة والمعنى وطبيعة التجربة الجمالية داخل الفضاء الرقمي، إذ لا تمسّ الرقمنة أدوات الإنتاج وآليات التداول فحسب، بل تطال في عمقها كيفية عيش الصورة وإدراكها ضمن ثقافة بصرية تتسم بالكثافة والتدفّق. ومن هنا، لا

تُقاس رهانات الصورة الفوتوغرافية الرقمية بمدى انتشارها أو اندماجها في المنصات، بل بقدرتها على إنتاج تجربة جمالية نقدية تُقاوم منطق التسطّيح، وتُعيد وصل الصورة بالمعنى داخل ثقافة تحكمها الشاشات وتراكم الصور. ويُنجز الفنان هذا الرهان عبر تحويل الرقمنة من مجرد آلية تقنية إلى أفق إبداعي نقدي، يُعيد التفكير في الصورة والفن وعلاقة الإنسان بالمرئي في العصر الرقمي.

النتائج والاستنتاجات:

النتائج: أفضت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج والاستنتاجات التي تؤكد عمق التحوّلات التي أحدثتها الرقمنة في صيرورة الصورة الفوتوغرافية وفي علاقتها بالحقل التشكيلي المعاصر. فقد بيّن التحليل أنّ هذه التحوّلات لم تقتصر على تحديث أدوات الالتقاط والمعالجة، بل شملت إعادة تنظيم شروط إنتاج الصورة وبنائها وتداولها وتلقّيها، بما جعل الرقمنة عاملاً بنيويًا مؤثرًا في طبيعة الممارسة الفوتوغرافية نفسها.

تتمثل النتيجة الأولى في أنّ الصورة الفوتوغرافية لم تعد تُختزل في بعدها التسجيلي أو في وظيفتها المرجعية المرتبطة بالواقع، بل انتقلت إلى وضعية خطاب بصري قائم على البناء والتركيب والتأويل. ويعني ذلك أنّ الفوتوغرافيا المعاصرة لم تعد مجرد أثر ضوئي ذات بعد اشاري، إنما أصبحت بنية بصرية تتشكّل عبر سلسلة من التدخلات التقنية والجمالية التي تسهم في إنتاج المعنى.

أما النتيجة الثانية النتيجة فهي أنّ الرقمنة أسهمت في إعادة تعريف الفعل الفوتوغرافي ذاته، إذ لم يعد المصوّر وحده المصدر الحصري لإنتاج الصورة، بل أصبحت العملية الإبداعية تقوم على تفاعل مركّب بين الذات المبدعة، والجهاز، والبرمجيات، والاختيارات الجمالية. وبهذا المعنى، تغدو الصورة الرقمية نتيجة مسار بنائي تشاركي تتداخل فيه العناصر التقنية والمفاهيمية ضمن سيرورة واحدة. كما أظهرت الدراسة أنّ الهوية البصرية للصورة الفوتوغرافية أصبحت هوية ديناميّة ومتحوّلة، تتشكّل من خلال تفاعل العلامات البصرية مع السياقات الثقافية والاجتماعية، ومع أنماط التلقّي الجديدة التي فرضها الفضاء الرقمي. ومن ثمّ، فإن الهوية الرقمية للصورة لا تُفهم باعتبارها خاصية ثابتة، بل بوصفها سيرورة مفتوحة ترتبط بآليات الإنتاج والعرض والتداول والتأويل. أبرزت النتائج أيضًا أنّ إدراج الصورة داخل الفضاء الرقمي قد أعاد تنظيم علاقتها بالمتلقي وبالمؤسسات الفنية، حيث ظهرت أنماط جديدة من التلقي تقوم على التفاعل والمشاركة وإعادة القراءة. وهو ما أدى إلى توسيع الحياة الدلالية للصورة، وإلى إعادة توزيع سلطة التقييم الجمالي، بما جعل المتلقي عنصرًا فاعلاً في إنتاج المعنى، لا مجرد مستهلك سلبي له. غير أنّ الدراسة خلصت كذلك إلى أنّ هذه التحوّلات الرقمية تطرح جملة من الإشكالات النظرية والجمالية، من أبرزها تراجع قيمة الأثر، واضطراب المصادقية البصرية، وتشعب المجال المرئي داخل منطق السرعة والتكاثر. كما أنّ هيمنة اقتصاد الانتباه تؤثر في زمن التلقي وفي عمق التجربة الجمالية، بما يفرض ضرورة تبني وعي نقدي قادر على مساءلة شروط إنتاج الصورة وتداولها داخل البيئة الرقمية.

الاستنتاجات: استنادًا إلى هذه النتائج، يمكن الاستنتاج أنّ الهوية الرقمية للصورة الفوتوغرافية المعاصرة لا تتحدد فقط باندماجها في الوسائط والمنصات الشبكية، بل أيضًا بقدرتها على بناء خطاب بصري يحمل بعدًا جماليًا وموقفًا نقديًا داخل فضاء يتسم بالتدفق المستمر والاستهلاك السريع. وعليه، فإن الرقمنة لا ينبغي النظر إليها بوصفها مجرد إطار تقني جديد، بل باعتبارها أفقًا إبداعيًا ونقديًا يعيد التفكير في الصورة، وفي الفن، وفي علاقة الإنسان بالمرئي داخل الثقافة المعاصرة.

References :

- ✓ Benjamin, W. (2003). The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media (E. Jephcott, R. Livingstone, & H. Eiland, Trans.). Harvard University Press. (Original work published 1936)
- ✓ Baudrillard, J. (1981). Simulacra and simulation (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.
- ✓ Barthes, R. (1964). Éléments de sémiologie. Paris: Seuil.

- ✓ Bourriaud, N. (2002). Relational aesthetics (S. Pleasance & F. Woods, Trans.). Les Presses du Réel.
- ✓ Couchot, E. (1998). La technologie dans l'art : De la photographie à la réalité virtuelle. Éditions Jacqueline Chambon.
- ✓ Dubois, P. (1990). L'acte photographique et autres essais. Nathan.
- ✓ Fourmentaux, J.-P. (2012). Art and the Internet : Towards a sociology of online art (K. G. Jones, Trans.). Routledge.
- ✓ Gursky, A. (2001). Andreas Gursky. Hatje Cantz.
- ✓ Jenkins, H. (2006). Convergence culture : Where old and new media collide. New York University Press.
- ✓ Manovich, L. (2001). The language of new media. MIT Press.
- ✓ Merleau-Ponty, M. (1964). The primacy of perception and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics (J. M. Edie, Trans.). Northwestern University Press.
- ✓ Rieffel, R. (2014). Révolution numérique, révolution culturelle ? Gallimard.
- ✓ Rieffel, R. (2018). Sociologie des médias. Ellipses.
- ✓ Richter, H. (2012). Photography and modernity (pp. 32–34). London: Thames & Hudson.
- ✓ Schaeffer, J.-M. (1987). L'image précaire : Du dispositif photographique. Seuil.
- ✓ Sherman, C. (1990). Untitled film stills. Museum of Modern Art.
- ✓ Soulage, F. (1998). L'image photographique : Entre technique et interprétation. Paris: Éditions Le Harmattan.
- ✓ Wall, J. (1996). Jeff Wall. Phaidon Press.