Al-Academy Journal
*Issue 123*
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1829

# The Dialectics of the Relationship between Performative Selectivity and Digital Artistic Generation in Light of Contemporary Critical Approaches

*Omar Emad Nihad* [a]
*Hila Abdel Shaheed Mustafa* [a]

[a] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

*Article history:*
Received 10 June 2025
Received in revised form 28 June 2025
Accepted 29 June 2025
Published 1 August 2026

Keywords:
Dialectics, Selectivity, Digital Artistic Generation

ABSTRACT

This research addresses the dialectics of the relationship between performative selectivity and digital artistic generation in light of contemporary critical approaches, which have transcended viewing the artwork as a closed text to considering it an open space for interpretive and pluralistic readings. The research problem revolves around the main question: What is the dialectic of the relationship between performative selectivity and digital artistic generation in light of contemporary critical approaches? The objective of the research is to explore the dialectics of the relationship between performative selectivity and digital artistic generation in light of contemporary critical approaches.The first chapter concluded with a review of the research limits and the key terms used. The second chapter discussed, in the first section, dialectics in ancient philosophical thought; the second section addressed performative selectivity as a concept and term; the third section examined the manifestations of dialectics in contemporary critical approaches. The chapter ended with indicators of the theoretical framework.The third chapter employed the descriptive-analytical method, as it was the most suitable for achieving the research objectives. The research community included 10 digital generative artworks, from which 4 samples were selected. A research tool was designed according to the theoretical framework indicators. The researcher used the following statistical methods for data analysis: Cooper's equation for tool validity, Holsti's equation for tool reliability, weighted mean, and percentage weight.The fourth chapter focused on presenting the results, including that the artist/producer possesses an awareness of the importance of performative selectivity in constructing contemporary digital generative artworks, and that it allows the artist to combine diverse elements. This is attributed to the variety of artists' experiences with artificial intelligence and digital platforms, which made them more aware of the role of selectivity in generating hybrid aesthetics. The chapter concluded with recommendations and proposals

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1829
*Omar Emad Nihad, Hila Abdel Shaheed Mustafa: The Dialectics of the Relationship between Performative Selectivity and Digital Artistic Generation in Light of Contemporary Critical Approaches*
*Al-Academy Journal* - Issue 123 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

# جدلية العلاقة بين الانتقائية الادائية والتوليد الفني الرقمي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة

**عُمَر عِمَاْد نِهَاْد**
**هيلا عَبدُ الشَّهيدِ مُصْطَفَى**

**المُلخص:**

يتناول البحث جدَلِيَّةَ العلاقةِ بين الاِنْتِقائِيَّةِ الأَدائِيَّة والتوليدِ الفنِيّ الرقميّ في ضوءِ المناهجِ النقديَّة المعاصِرَة، التي تجاوزت النظر إلى العملِ الفنيّ بوصفِه نصًّا مُغْلَقًا، إلى اعتبارِه فضاءً مفتوحًا للتعدديَّة القرائيَّةِ والتأويليَّةِ. وقد تمحورتْ مشكلةُ البحثِ حولَ تساؤلٍ رئيسٍ: ما جدَلِيَّة العلاقةِ بين الاِنْتِقائِيَّةِ الأَدائِيَّة والتوليدِ الفنِيّ الرقميّ في ضوء المناهجِ النقديَّة المعاصِرَة؟، وهدفَ البحث إلى التعرُّف على جدَلِيَّة العلاقة بين الاِنْتِقائِيَّةِ الأَدائِيَّةِ والتوليدِ الفنِيّ الرقميّ في ضوءِ المناهجِ النقديَّةِ المعاصِرَةِ.واختُتمَ الفصلُ الأوَّلُ باستعراضِ حدودِ البحث وأهمِّ المصطلحات الواردة فيه. أمَّا الفصل الثاني، فقد تناول في المبحث الأوَّلِ الجَدَلِيَّةَ في الفكرِ الفلسفي القديم، وفي المبحث الثاني الاِنْتِقائِيَّةِ الأَدائِيَّة مَفْهُومًا واصطلاحًا، وفي المبحث الثالث تجَلِّيَات الجَدَلِيَّة في مناهِجِ النَّقْد المُعاصِرَة، واختُتِم الفصل بمُؤَشِّرات الإطار النَّظَرِي. فيما اعتمد الفصل الثالث المنهج الوصفي التحليلي، كونَه أنسب المناهجِ لتحقيق هدف البحث، واشتمل مجتمع البحث على (10) أعمال رقميَّة من الفنّ التوليديّ، انتُخب منها(4)عَيّنات، وتمَّ تصميم أداةٍ للبحثِ وِفْقَ مؤشِّرات الإطار النظريّ. كما اعتمدَ الباحث على الوسائل الإحصائيَّةِ الآتيةِ في معالجةِ البياناتِ: معادلةُ كوبر (Cooper) لحسابِ صِدْقِ الأداةِ، ومعادلةُ هولستي (Holsti) لحسابِ ثباتِ الأداةِ، والوسطُ المُرَجَّحُ، والوزنُ المئويُّ. أمَّا الفصلُ الرابعُ، فقد ركَّزَ على استعراضِ النتائجِ، ومن ضمنِها: أنَّ الفنانَ/المنتجَ يمتلكُ وعيًا بأهمِّيَّةِ الاِنْتِقائِيَّةِ الأَدائِيَّةِ في بناءِ العملِ الفنِيّ الرقميّ التوليديّ المعاصرِ، وأنَّها تتيحُ للفنانِ الجمعَ بين عناصرَ متباينةٍ. ويُعزى ذلك إلى تعدُّدِ تجاربِ الفنانينَ مع الذكاءِ الاصطناعيّ والمنصَّاتِ الرقميَّةِ، ممَّا جعلَهم أكثرَ إدراكًا لدورِ الاِنْتِقائِيَّةِ في توليدِ جمالياتٍ هجينةٍ. واختُتمَ الفصل بالتوصياتِ والمقترحاتِ.

- **الكلمات المفتاحيّة:** الجَدليَّة- الاِنْتِقائِيَّةِ- التَّوْلِيد الفنّيّ الرّقميّ

## الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث

### أولا: مشكلة البحث

لم يعد العمل الفني المعاصر في تسعينيات القرن العشرين يعتمد فقط على المهارات التقليدية أو المفاهيم الكلاسيكية للأداء، بل أصبح يُعاد تشكيله في ضوء التطورات المتسارعة لتكنولوجيا المعلومات على تقنيات الذكاء الاصطناعي(AI) ، وخوارزميات التوليد البصري، ومنصات التفاعل اللحظي، ويُعدُّ الكمبيوتر إحدى التقنيات الرقمية ومصدرَ التنوع الجمالي من خلال وسائل التعبير المتعددة التي يستخدمها، ويعد الفنُّ الرقميُّ ثورةً رمزيةً تعتمد على التفاعلِ والمشاركةِ، ليس على صعيد علاقتِنا مع الفنانِ والعملِ الفنيّ والجمهورِ، بل أيضًا في آلياتِ نشرِ الفنّ ومساهمتِه في بناءِ الثقافةِ، ويستمدُّ الفنُّ الرقميُّ وجودَه وقيمتَه من هذه الوساطاتِ، إذ يهدفُ إلى إقامةِ علاقةٍ مباشرةٍ بين العملِ الفنيّ والجمهورِ، دون أيّ شكلٍ من أشكالِ الوساطةِ الخارجيةِ. فالفنُّ الرقميُّ بثقافتِه التعبيريةِ أدخلَ العالمَ عصرًا بصريًّا جديدًا هو مزيجٌ من التكنولوجيا والإبداعِ، وقد أضفى تفسيراتٍ عدةً وسلسلةً لا نهائيةً من التأويلات للنص التشكيلي، إذ ينتقي المتلقي تأويلاته الخاصة به تبعًا لثقافتِه وخبراتِه، وفي منصةArtbreeder ، يمكن للمستخدمين انتقاء ودمج أكثر من أسلوبٍ لتوليد أعمالٍ فنيةٍ إبداعيةٍ من خلال دمج العديد من السمات والأنماط معًا باستخدام الأدوات المختلفة المتاحة في البرنامج، كما يوفر البرنامج خياراتٍ مسبقةً للأنماط الفنية مثل أنماط الواقعية، الكلاسيكية، الكرتونية، والتجريدية، ويمكن تطبيق أيّ نمطٍ ثم إضافة عناصر من نمطٍ آخر للحصول على عملٍ فنيّ هجينٍ يعكس رؤيةَ المستخدم الإبداعيةَ الفريدةَ. ومن هنا تبرز الاِنْتِقَائِيَّةُ الأدائية كخيارٍ واعٍ للفنانِ والمتلقي، إذ يتحدد من خلالِه ما يُنتج وما يُستقبل، وما يُؤدَّى وما يُعاد تركيبُه. ويكتسب هذا السياقُ طابعًا جدليًّا بفعلِ تعددِ وتنوعِ المعالجاتِ للعناصرِ المستلمةِ من التقاليدِ السابقةِ من جهة، وعناصرِ الواقعِ وموجوداتِه من جهةٍ أخرى، وهذا ينسجم وطروحاتِ المناهجِ النقديةِ المعاصرةِ، التي سعت إلى تفكيكِ البنى والمعاني، وتحليلِ السياقاتِ الثقافيةِ، وأعطت سلطةَ تحليلِ المعنى وتأويلِه للمتلقي بوصفِه مبدعًا ومشاركًا في صناعةِ المعنى، التي تمرَّدت على القيمِ والمعاييرِ الثابتةِ، فركَّزت البنيويةُ على الأساسِ اللغويّ للنصّ الفنيّ، بينما سعت السيميائيةُ إلى تحليلِ العلاماتِ البصريةِ، وهو

ما ينسجم مع جوهرِ الاِنْتِقَائِيَّةِ الأدائيةِ بوصفِها سلوكًا فنيًّا وفكريًّا حرًّا ينتقي من مصادرَ مختلفةٍ وينظمها في منظومةٍ توافق بين المكتشفاتِ المتضاربةِ.

إنَّ فهم العلاقةِ بين الاِنْتِقَائِيَّةِ والتوليدِ الفنيّ الرقميّ الذي وظَّف معطياتِ برامجياتِ الحاسوبِ في معالجةِ الصورِ والتصاميمِ، إنما جاء لتعزيزِ التفاعلِ بين الفنّ ومناهجِ النقدِ المعاصرةِ لفهمِ آلياتِ إنتاجِ المعنى في الفنّ الرقميّ، وتحديدِ أدوارِ الفنانِ، المتلقي، والتقنية، ضمن شبكةٍ من التفاعلاتِ الديناميكيةِ، وهو نتيجةٌ حتميةٌ رافقتْ ظهورَ شبكةِ الإنترنتِ، لينتجَ هذا الفنُّ أشكالًا ثنائيةً وثلاثيةَ الأبعادِ، ومما زاد من تعقيدِ هذا التفاعلِ قراءةٌ في ضوءِ المناهجِ النقديةِ المعاصرةِ، التي لم تَعُدْ تنظرُ إلى العملِ الفنيّ بوصفِه نصًّا مغلقًا، بل كفضاءٍ مفتوحٍ لتعدديةِ القراءةِ والتأويلِ. واستخلاصًا لما سبق، تتمحور مشكلةُ البحثِ في الإجابةِ عن التساؤلِ الآتي:**ما جدليةُ العلاقةِ بين الاِنْتِقَائِيَّةِ الأدائيةِ والتوليدِ الفنيّ الرقميّ، في ضوءِ المناهجِ النقديةِ المعاصرةِ؟**

**ثانيًا: هدف البحث**

**يهدفُ البحثُ الحاليُّ إلى:** التعرُّفِ على جدليَّةِ العلاقةِ بين الاِنْتِقَائِيَّةِ الأدائيَّةِ والتوليدِ الفنيّ الرقميّ في ضوءِ المناهجِ النقديَّةِ المعاصرةِ.

**ثالثًا: أهمية البحث: تتجلَّى أهميةُ البحثِ في الآتي:**

1. يُسهِمُ البحثُ الحاليُّ في تزويدِ المؤسساتِ التعليميَّةِ من كلياتِ الفنونِ الجميلةِ ومعاهدِها، بأسسٍ نظريَّةٍ وتطبيقيَّةٍ لتطويرِ مناهجِها النقديَّةِ.
2. يفتحُ هذا البحثُ آفاقًا جديدةً أمام الفنانين والمتعلمين لإنتاجِ أعمالٍ فنيَّةٍ تجمعُ بين الاِنْتِقَائِيَّةِ الأدائيَّةِ والخوارزمياتِ الرقميَّةِ، ممّا يمنحُهم أدواتٍ معاصرةً للابتكارِ والتجريبِ.
3. يتناولُ البحثُ الحاليُّ أساليبَ التوليدِ الفنيّ الرقميّ كوسيطٍ تربويٍّ يُحفِّزُ الإبداعَ لدى المتعلمين، ويُنمّي قدراتِهم التحليليَّةَ والبصريَّةَ في ضوءِ المستجداتِ التقنيَّةِ.
4. قد يُعزِّزُ البحثُ الحاليُّ فَهمَ دورِ المناهجِ النقديَّةِ المعاصرةِ في تحليلِ تحولاتِ الفنّ الرقميّ والذكاءِ الاصطناعيّ.

**رابعًا: حدود البحث**

- نتاجاتُ الفنّ الرقميّ التوليديّ، للفترةِ الممتدةِ ما بين.(2021-2024)
- برامجُ الفنّ الرقميَّةArtbreeder :، Open Art Sdxl، Pareto.

**خامسًا: مصطلحات البحث**

❖ **الجدل**

- **عرَّفه (البارز، 2022):** بأنَّه "الحوار، وهو المنهج العقلي للحصول على كشفِ الحقائق من خلال التناقض، الذي يصطدم فيه الخصم مع ملاحظة دحضِ الحُجَّة والقضاء عليها". (Al-Barez, 2022, p. 14)

❖ **الاِنْتِقَائِيَّة(Selectivity)**

- **عرَّفها (بعلبكي، 2009):** "هو مذهبٌ فكريٌّ لا يلتزمُ بإطارٍ واحدٍ أو مجموعةٍ معيَّنةٍ من الأفكارِ، بل يستمدُّ من نظريَّاتٍ وأنماطٍ مختلفةٍ من أجل إعطاءِ نظرةٍ تكميليةٍ عن الموضوع، أو يعتمدُ على نظريَّاتٍ مختلفةٍ في حالاتٍ معيَّنةٍ". (Munir, 2009, p. 1146)
- **عرَّفها (بلان، 2015):** "نظامٌ يتضمَّن انتقاءً أو تجميعًا منظمًا للملامحِ المناسبةِ من المصادرِ المختلفةِ، حتى ولو كانت تلك المصادرُ أو النظرياتُ غير متوافقةٍ، وجعلها كُلًّا متلائمًا". (Balan, 2015, p. 189)
- **يعرفُ الباحثانِ الاِنْتِقَائِيَّةَ الأدائيَّةَ إجرائيًّا بأنَّها:** أسلوبٌ يستخدمُ منصاتِ الذكاءِ الاصطناعيّ التوليديَّةِ في اختيارِ أساليبِ التعبيرِ والوسائطِ في بيئةٍ فنيَّةٍ، والتي يتضمَّنها العملُ الفنيُّ، وإظهارها بأسلوبٍ معاصرٍ.

❖ **التوليد الفني الرقمي(Digital Art)**

- **عرَّفه (معزوز، 2014):** بأنَّه "التفاعلُ بين الذكاءِ الاصطناعيّ والفضاءِ الافتراضيّ، الذي يستملي على الذاتِ المبدعةِ قواعدَها ومعاييرَها". (Maazouz, 2014, p. 34)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1829
*Omar Emad Nihad, Hila Abdel Shaheed Mustafa: The Dialectics of the Relationship between Performative Selectivity and Digital Artistic Generation in Light of Contemporary Critical Approaches*
*Al-Academy Journal* - Issue 123 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

- **يعرفُ الباحثانِ التوليدَ الفنيَّ الرقميَّ إجرائيًّا:** عمليةُ إنتاجِ صورٍ أو تشكيلاتٍ بصريَّةٍ من خلال التفاعلِ بين مدخلاتٍ مثل (النصوصِ أو الأوامرِ) والخوارزمياتِ المعتمدةِ على الذكاءِ الاصطناعيِّ أو البرمجياتِ الرقميَّةِ، التي تُسهمُ في توليدِ أعمالٍ فنيَّةٍ جديدةٍ تتجاوزُ القوالبَ التقليديَّةَ.

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول: الجدلية في الفكر الفلسفي

تعود أصولُ هذا المفهوم إلى الفلسفةِ اليونانية، فالديالكتيك عند فلاسفةِ الإغريق هو فنُّ اكتشافِ الحقيقةِ بواسطةِ المناقشةِ، بوصفِهِ أسلوبًا للحوارِ عن طريقِ إظهارِ واستبعادِ تناقضاتِ الخصمِ، وعلى الرغم من أنَّ الديالكتيك، عند غالبيةِ فلاسفةِ اليونان، هو شيءٌ في الفكرِ، إلا أنَّ صلته بالواقعِ الموضوعيِّ لا شكَّ فيها. وتعود أصولُ الديالكتيك إلى (هيراقليطس)، الذي كان يرى في الديالكتيك اتفاقَ المتناقضاتِ في الفكرِ والأشياءِ بطريقةٍ واحدةٍ، أما (سقراط) فيعتقد أنَّ الديالكتيك يعتمد على منهجٍ فلسفيٍّ يتقدَّم تدريجيًّا من الحقائقِ إلى الحقيقةِ المطلقةِ، وأنَّ الفكرَ ينطلق من الخاصِّ إلى العامِّ، ومن العامِّ إلى الخاصِّ، ومن الشخصيِّ إلى المجرَّدِ، ومن المجرَّدِ إلى الشخصيِّ، وتعتمدُ تعاليمُه على البراهينِ الاستقرائيةِ. ثم استكمل (أفلاطون) المذهبَ الاستقرائيَّ (السقراطيَّ) بالوصولِ إلى المثالِ الذي يحتوي على الكائناتِ الموضوعيةِ وغيرها، وبالنسبةِ له، فإنَّ الجدليةَ هي حياةُ الروحِ من المحسوسِ إلى العقلانيِّ. ويفسر (أفلاطون) الديالكتيك في "الجمهوريةِ" بأنَّه أيُّ (معرفةٍ أيا كانت رياضيةً أو علميةً أو أخلاقيةً لا قيمةَ لها ما لم تكن تهدف في النهايةِ إلى تحقيقِ فكرةِ الخيرِ ومدى قربِها أو ابتعادِها عنها، لأنَّ الخيرَ هو المعيارُ الحقيقيُّ والمطلقُ الذي به نقوِّم المعرفةَ ونقيسُها، كما أنَّه أيضًا المعيارُ الدقيقُ الذي نقيسُ به الوجودَ.(Al-Nashar, 2018, p. 188) ، أمَّا الديالكتيك عند (أرسطو) فكان يعني (الحججَ القائمةَ على المظنوناتِ والاحتمالاتِ، لكنه لم يستعمل صيغةَ (الحالِ) للدلالةِ على ما في داخلِ المظنونِ والمحتملِ). (Al-Jurjani, 2020, pp. 22-23)

**الجدلية في الفكر الفلسفي المعاصر**

إنَّ الديالكتيك بدأ بنظريةِ (هيغل)، فهو أولُ منهجٍ فلسفيٍّ اتخذ الجدلَ فيه طابعًا أعمقَ، ارتبط بالحركةِ والتغيّرِ التاريخيِّ، ويشار إلى الجدليةِ (الديالكتيك) بأنَّها منهجٌ فكريٌّ وفلسفيٌّ يقومُ على مبدأ الصراعِ والتناقضِ، كونهما محرِّكًا للتطورِ والتحوُّلِ في الفكرِ والوجودِ. لقد اتخذ المنهجُ الجدليُّ المثاليُّ للديالكتيك عند (هيغل) منحًى ثلاثيًّا: الطرحَ، النقيضَ، التركيبَ، إذ يتم الانتقالُ من رأيٍ إلى نقيضِه من أجلِ الوصولِ إلى الحقيقةِ، وأصبحت نسقًا منهجيًّا يفسِّر تطوُّرَ الأفكارِ من خلال علاقةٍ ثلاثيةٍ، ولا يبقى أيُّ مفهومٍ ساكنًا أو مكتملًا، بل يفرز نقيضَه، ويخوض صراعًا داخليًّا معه، لينتجَ في النهايةِ تركيبًا جديدًا أكثرَ شمولًا، ليصبحَ بدوره طرحًا جديدًا في جدليةٍ مستمرةٍ. إنَّ الحركةَ الجدليةَ عند (هيغل) لا تقتصر على الفكرِ، بل تشمل الوجودَ ذاتَه، وإنَّ العقلَ الكليَّ يتطوَّر عبرَ مراحلَ جدليةٍ في التاريخِ.

**مخطط"1"ديالكتيك هيجل**

أمَّا الجدليةُ الماديةُ عند (كارل ماركس)، فقد أعاد توجيهَ الجدليةِ من مستواها المثاليِّ الهيغليِّ إلى المستوى الماديِّ، وأوجد ما يعرف بـ(الماديةِ الجدليةِ)، فبدلًا من أن تكونَ الأفكارُ هي من تحدِّد الواقعَ، يرى (ماركس) أنَّ الواقعَ الماديَّ بظروفِه الاقتصاديةِ والاجتماعيةِ هو ما يُنتجُ الأفكارَ، وإنَّ الصراعَ بين الطبقاتِ الاجتماعيةِ (مثل البرجوازيةِ والبروليتاريا) يمثِّل الشكلَ الماديَّ للجدليةِ، وهو القوةَ المحرِّكةَ للتاريخِ والمجتمعِ، وتحاولُ الفلسفةُ الماركسيةُ فهمَ العالمِ من أجلِ تغييره، وتشكيلَ مصيرِ الإنسانِ لاستخدامِه في تغييرِ العالمِ. لقد سعى (ماركس)، بجمعِه بين الديالكتيكِ التاريخيِّ عند (هيغل) وبين الماديةِ، إلى تحويلِ الماديةِ ذاتِها من التفكيرِ الميكانيكيِّ النظريِّ إلى فلسفةٍ للتطورِ الاجتماعيِّ، وكذلك إلى تحويلِ الديالكتيكِ من قانونٍ للفكرِ يبدو اعتباطيًّا، إلى قانونٍ فعليٍّ للعليةِ التاريخيةِ. لقد أضحى لفظُ «المادةِ» عند (ماركس) لا يُستخدم للدلالةِ على أساسٍ أو جوهرٍ كامنٍ، وإنَّما على الموادِّ التي يعمل بها الناسُ ويبذلون عليها طاقتَهم.

تطوَّر الديالكتيكُ في الفلسفةِ المعاصرةِ، واتخذ الجدلُ عند (جورج لوكاش) والمدرسةِ الماركسيةِ الغربيةِ، أو ما يعرفُ بالواقعيةِ الاشتراكيةِ، وحاول إحداثَ تقاطعاتٍ عبرَه بين النصِّ الأدبيِّ والواقعِ، حيث وسَّع منظورَ المطابقةِ مع الواقعِ، وحافظ على أبجدياتِ التوجهِ الماركسيِّ، الذي يؤمنُ بأنَّ البنيةَ الماديةَ تتحكمُ في البنيةِ العليا (منها الأدبُ)، فارتكز (لوكاش) إلى البعدِ الداخليِّ الذاتيِّ، في مسعىً شموليٍّ للإنسانِ يأخذُ بالاعتبارِ الأبعادَ الاجتماعيةَ والأخلاقيةَ، وبالتالي يكون النموذجُ عندَه (مركبًا يربطُ العامَّ والخاصَّ ربطًا عضويًّا). وما يؤخذُ على هذا المنهجِ أنَّه لم يهتمَّ بالجانبِ الجماليِّ في النقدِ، وكرَّس جهدَه للجانبِ الكميِّ من خلالِ لغةِ الأرقامِ. (Marabai, 2025, p. 32)، الجدليةُ، إذن، ليست مجردَ طريقةٍ للنقاشِ أو بناءٍ منطقيٍّ للأفكارِ، بل هي رؤيةٌ للعالمِ تقومُ على الاعترافِ بأنَّ كلَّ شيءٍ يتغيَّر، وأنَّ هذا التغيُّر لا يتمُّ عبرَ السكونِ أو التراكمِ، بل من خلالِ التناقضِ والصراعِ الداخليِّ. إنَّها منطقُ الحياةِ المتغيّرةِ، ومنهجٌ في الفهمِ يرفضُ الثباتَ، ويحتضنُ التعقيدَ والتناقضَ بوصفِه جوهرًا للوجودِ والفكرِ. وهكذا، فإنَّ الجدليةَ تُعَدُّ في جوهرِها مبدأً حيويًّا لفهمِ العلاقاتِ المتشابكةِ بين الفكرِ والمادةِ، بين الذاتِ والواقعِ، وبين الحريةِ والضرورةِ، وهي أداةٌ فلسفيةٌ قادرةٌ على تفسيرِ تحوُّلاتِ الواقعِ الإنسانيِّ والتاريخيِّ في أبعادِه الأعمقِ.

المبحث الثاني: الإنْتِقائِيَّة الادائية مفهوما واصطلاحا

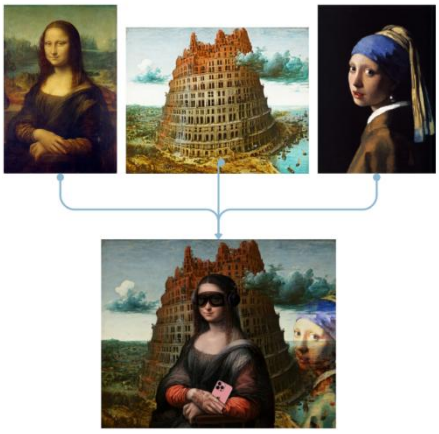
تكمن الإنْتِقَائِيَّةُ في تجميعِ كلِّ الأفكارِ الكبرى المتولّدة عبرَ تقدُّمِ الأجيالِ، وصهرِها بغيةَ توحيدِها في فكرةٍ جديدةٍ، إنَّ الإنْتِقَائِيَّةَ منهجُ تفكيرٍ لا يتمسَّكُ بتزمُّتٍ لأيِّ نموذجٍ بمفرده، أو مجموعةِ افتراضاتٍ بمفردِها، ولكن بدلاً من ذلك يعتمدُ على العديدِ من النظرياتِ والمفاهيمِ والعديدِ من العناصرِ (الاجتماعية، الثقافية، الفنية)، وصولاً إلى التعمُّقِ في فهمِ الظاهرةِ، وتنطوي الإنْتِقَائِيَّةُ من وجهةِ نظرِ (أفلاطون) على تنميةِ العقلِ للتمييزِ بين ما هو حقيقيٌّ وما هو مجرَّدُ ظاهرٍ، مما يؤدّي في النهايةِ إلى فهمٍ أعمقَ للواقعِ والأشكالِ، فابتعدَ الفنُّ عن الانتقاءِ من التقاليدِ الدينيةِ وأصبحَ هدفُهُ هو التعبيرُ عن الواقعِ الملموسِ والحياةِ اليوميةِ، وحدَّدَ مهمَّةَ الفنانِ في القدرةِ على إيقاظِ العواطفِ والملذَّاتِ الحسيَّةِ في المشاهدِ والتذوُّقِ. لقد استفادَ (أفلاطون) في عمليةِ الانتقاءِ من خلالِ جمعِ آراءِ الفلاسفةِ الذين سبقوه، فجمعَ بين التغيُّرِ والثباتِ في أدائِهم، فأخذَ عن (سقراط) قولَهُ في الجمالِ الباطنِ، الماهياتِ، والنزعةِ الصوفيةِ الباحثةِ في الوجودِ والتي تتطلَّبُ الارتقاءَ من الوجودِ المحسوسِ إلى وجودٍ آخرَ غيرِ محسوسٍ، أي من المتغيّرِ إلى الثابتِ والمطلقِ. (Al-Rahman, 1981, p. 126)، وكانت فلسفةُ (أفلوطين) الجماليةُ انتقائيةً من خلالِ تذوُّقِ الجمالِ المطلقِ، التي تستمدُّ قيمتَها من التطلُّعِ إلى جمالِ العالمِ الروحانيِّ، واستجابةِ الفنانِ الجماليةِ للكونِ والطبيعةِ بوصفِها آثاراً للتجلّي الإلهيِّ المقدَّسِ، التي تشتاقُ إليه في تطلُّعِها الدائمِ إلى معاينةِ الجمالِ المطلقِ.

**الإنْتِقَائِيَّةُ الأدائِيَّةُ في التوليدِ الفنّيِّ الرقميِّ**

يعودُ أصلُ الفنِّ التوليديِّ إلى الحركاتِ الفنيةِ الطليعيةِ الحديثةِ في عشرينياتِ وثلاثينياتِ القرنِ الماضي، من الدادائيةِ إلى السرياليةِ، التي انخرطتْ في مفاهيمِ الصدفةِ والعملياتِ التلقائيةِ. وبحلولِ ستينياتِ القرنِ الماضي، استكشفَ العلماءُ والمهندسونَ، الذين أُتيحتْ لهم إمكانيةُ الوصولِ إلى مرافقَ حاسوبيةٍ متطوّرةٍ، قدرةَ البرمجةِ على إنتاجِ مخرجاتٍ بصريةٍ تربطُ ما بين التّكنولوجيا والفنِّ، وهي التي تُمَيّزُ العمليَّةَ الفنِّيَّةَ من خلالِ استخراجِ المُضمَرِ إلى المُعلَنِ. إنَّ "الجمالَ هو المِقياسُ الأساسيُّ للحقيقةِ العلميَّةِ. ويتجلَّى ذلك منَّ خلال الجمال الذي يفتح الطريق إلى الوضوح والإقناع وما يُجَسِّدُه من قيم وتمثيلات مفاهيميَّة في الفعل الإنسانيّ، إنَّ البحث الجماليّ يهدفُ في نهاية المطاف إلى الكشف عن القوانين والحقائق الخاصَّة بالفنون، والسَّعي إلى تعميمِها، فضلًا عن دراسة القوى والأنشطة الإنسانيَّة المرتبطة بهذه الفنون، ويُستند الفنان في الفن التوليدي إلى أعمال فنية تُصنع باستخدام رموز خوارزمية أو صيغ رياضية. التوليدي عملية اتخاذ القرار، جزئيًا أو كليًا، إلى نظام مستقل. إنَّ الفنونَ كلَّها تقريبًا قد تغيَّرتْ بظهورِ التكنولوجيا والتقنيةِ الرقميةِ، وظهرتْ صُوَرٌ جديدةٌ من الفنِّ لها أسماءٌ عدَّةٌ، مثل: فنِّ الوسائطِ الجديدةِ، والفنِّ الرقميِّ، والفنِّ ذي الوسيطِ الحاسوبيِّ. ولقد سمحت التكنولوجيا الحديثةَ للفنَّانين استخدامِ الأدوات الرقمية بدلًا من الأدوات التقليدية، وتمَّ تجهيز الأجهزة الإلكترونية بواجهاتٍ رقميةٍ تدعمُ برامج فنية رقمية خاصة، مما وسع من إمكانيات الإبداع والتجريب. وتمَّ تطوير هذا البديل علميًّا لخدمة العديد من المجالاتِ، مثل: التصميمِ الجرافيكيِّ، والرسم الرقميِّ، من خلال برامج النمذجة والتصميم الرقميِّ، فضلا عن الأنماط التوليدية. ويرى أستاذ الفنِّ الرقميِّ (روبرت بورجره)، أنَّ الفنَّ الرقميَّ ببساطة هو الفنّ الذي يستخدم الكمبيوتر كأداة للتعبير عن رؤية الفنان من خلال الخطِّ، والتكوينِ، واللونِ، والإيقاعِ، ويُضيفُ

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1829
*Omar Emad Nihad, Hila Abdel Shaheed Mustafa: The Dialectics of the Relationship between Performative Selectivity and Digital Artistic Generation in Light of Contemporary Critical Approaches*
*Al-Academy Journal* - Issue 123 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

قائلًا: "إنَّه باستطاعةِ أيّ فنانٍ صاحبِ موهبةٍ، ولديه المعرفةُ باستخدامِ الحاسبِ الآليّ وبرامجِ معالجةِ الصورِ، أن يُطوّرَ تشكيلاتٍ لا نهائيةً من اللوحاتِ الفنيةِ، والتي تتحدُّ فيها الرؤيةُ الفنيةُ التخيُّليةُ بالقدراتِ العاليةِ للكمبيوتر؛ ليُحقّقا معًا شطحاتٍ فنيةً لم تكنْ لتتحقَّقَ دون توافرِ هذه التكنولوجيا".(Wajdi, 2005, p. 13)

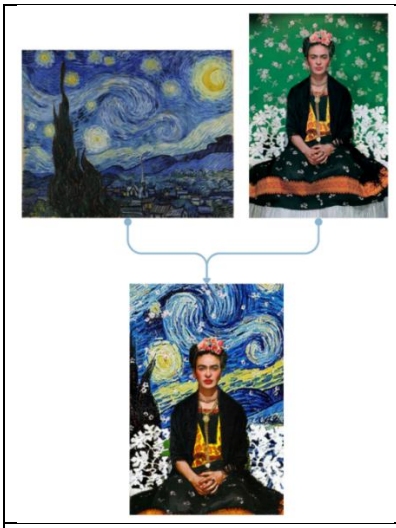


**شكل (1) رينيه لادينيوس 2024**

يُعَدُّ الفنُّ التوليديُّ مصطلحًا شاملًا للفنِّ المبنيّ على البرمجةِ، والذكاءِ الاصطناعيّ(AI) ، ويقعُ ضمن هذه الفئةِ لأنه يستخدمُ البرمجةَ، ويقومُ فنانو الذكاءِ الاصطناعيّ بتدريبِ خوارزميَّةٍ على مجموعةِ بياناتٍ لإنشاءِ أعمالٍ فنيَّةٍ وفقًا لمعاييرِهم الخاصَّةِ. من الناحيةِ الأسلوبيَّةِ، عادةً ما يكونُ للأعمالِ التوليديَّةِ مظهرٌ هندسيٌّ قائمٌ على الأنماطِ، في حينَ أنَّ أعمالَ الذكاءِ الاصطناعيّ أكثرُ تنوُّعًا ولا يمكنُ التنبؤُ بها، فالآلةُ باستطاعتها أن تصنعَ الفنَّ وتبدعَهُ على نحوٍ مباشرٍ وبتعليماتٍ محدَّدةٍ، أو من خلالِ برنامجٍ محدَّدٍ، حيث يمكنُ إنتاجُ لوحاتٍ تُحاكي أعمالَ أشهرِ الفنانينَ، من خلالِ برامجَ ومنصَّاتٍ وتعليماتٍ معيَّنةٍ. **في الشكلِ (1)**، استندَ الفنانُ في توليدِه للعملِ الفنيّ الرقميّ من خلالِ انتقائِه لمجموعةٍ من المرجعياتِ الفنيَّةِ الكلاسيكيَّةِ، تضمَّنت لوحةَ (الجيوكاندا) لليوناردو دافنشي، و(فتاة ذات القرط اللؤلؤي) ليوهانس فيرمير، و(برج بابل) لبيتر بروغل، مضيفًا إليها رموزًا بصريَّةً معاصرةً كجهازِ الآيفون، وسماعاتِ الأذن، ليؤسِّسَ بذلك خطابًا بصريًّا يمزجُ بين الإرثِ الجماليّ التقليديّ وتجلياتِ الثقافةِ الرقميَّةِ الراهنةِ.

الذكاء الاصطناعي التوليدي للصور

يستخدم الذكاءُ الاصطناعيُّ التوليديُّ للصورِ نوعًا مختلفًا من الشبكاتِ العصبيَّةِ الاصطناعيَّةِ المعروفةِ باسمِ الشبكاتِ التنافسيَّةِ التوليديَّةِ (*GANS)، والتي يمكنُ أيضًا دمجُها مع أجهزةِ الترميزِ التلقائيّ المتغيّرةِ. يتكوَّنُ GANsمن قسمين (مولّدٍ ومُميّزٍ). في الشبكاتِ التنافسيَّةِ المولّدةِ للصورِ، يقومُ المولّدُ بإنشاءِ صورةٍ عشوائيَّةٍ استجابةً لمطالبةٍ، ويحاولُ (المُميّزُ) التمييزَ بين هذه الصورةِ المولَّدةِ والصورِ الحقيقيَّةِ. ثم يستخدمُ (المولّدُ) نتيجةَ المُميّزِ لضبطِ معلوماتِه وإنشاءِ صورةٍ أخرى، ويمكنُ تكرارُ العمليَّةِ آلافَ المرّاتِ، حيثُ يُنتجُ المولّدُ صورًا أكثرَ واقعيَّةً بحيثُ يكونُ المُميّزُ أقلَّ قدرةً على التمييزِ بينها وبينَ الصورِ الحقيقيَّةِ. على سبيلِ المثالِ، يمكنُ للشبكاتِ التوليديَّةِ التنافسيَّةِ الناجحةِ المُدرَّبةِ على مجموعةِ بياناتٍ مكوَّنةٍ من آلافِ صورِ المناظرِ الطبيعيَّةِ أن تولّدَ صورًا جديدةً للمناظرِ الطبيعيَّةِ، ولكنَّها غيرُ واقعيَّةٍ ولا يمكنُ تمييزُها تقريبًا عن الصورةِ الأصليَّةِ. ( Holmes & Meow, 2024, p. 11)



**شكل "2" الفنان توني روبينو2021**

لقد استخدمَ العديدُ من فناني الذكاءِ الاصطناعيّ خوارزميَّات *(GANs)*، والتي تتدرَّبُ على مجموعاتِ بياناتِ الصورِ الموجودةِ لتوليدِ صورٍ أصليَّةٍ بخصائصَ واقعيَّةٍ. وقد أدَّى إصدارُ نماذجِ التعلُّمِ الآليّ، مثلَ منصَّة *(Artbreeder)*، إلى إتاحةِ الفنّ المُولَّدِ بالذكاءِ الاصطناعيّ للجميعِ، ممَّا يسمحُ لأيّ شخصٍ بالتعاونِ مع الذكاءِ الاصطناعيّ لإنتاجِ صورٍ فريدةٍ. وإنَّنا لو نظرنا إلى العملِ الرقميّ شكل (2)، نلاحظُ أنَّ الفنانَ استخدمَ إحدى تطبيقاتِ الذكاءِ الاصطناعيّ لدمجِ لوحةِ "ليلةِ النجومِ" لفان جوخ، ولوحةِ "فريدا كاهلو"، من خلالِ انتقاءِ عناصرَ بصريَّةٍ محدَّدةٍ من كلِّ لوحةٍ. فقامَ التطبيقُ بتحديدِ خلفيَّةِ ليلةٍ نجوميَّةٍ متموّجةٍ من لوحةِ فان جوخ، ودمجِها مع ملامحِ

*الشبكات الخصومة التوليدية : GANS تتكون شبكات GAN من مكونين رئيسيين: شبكة المولدات وشبكة التمييز ويهدف المولد إلى إنتاج عينات بيانات واقعية بينما يحاول المميز التمييز بين العينات الحقيقية والمولدة ومن خلال عملية التدريب تتعلم شبكات GAN إنشاء عينات بيانات واقعية أحد أمثلتها هو توليد صور أشخاص غير حقيقيين. (Al-Khawli, 2024, p. 378)

وجهِ فريدا كاهلو، فالذكاءُ الاصطناعيُّ يستخدمُ خوارزميَّاتِ التعرُّفِ على الأنماطِ، بالإضافةِ إلى تحليلِ الألوانِ والخطوطِ لإعادةِ بناءِ العناصرِ بشكلٍ متناغمٍ. يتمُّ إنشاءُ العملِ الفنيِّ الرقميِّ عن طريقِ مزجِ التفاصيلِ التعبيريَّةِ والرمزيَّةِ وفقًا لاختيارِ المستخدمِ/الفنَّانِ. كما ساعدَ الذكاءُ الاصطناعيُّ في الحفاظِ على ديناميكيَّةِ الألوانِ لدى فان جوخ مع تسليطِ الضوءِ على البُعدِ الشخصيِّ لوجهِ فريدا.

إنَّ الذكاءَ الاصطناعيَّ التوليديَّ هو نوعٌ من الذكاءِ الاصطناعيِّ قادرٌ على إنشاءِ محتوياتٍ وأفكارٍ جديدةٍ، بما في ذلك المحادثاتِ، والقصصِ، وإنتاجِ الصورِ، ومقاطعِ الفيديو، والموسيقى. ومثلَ كلِّ أنواعِ الذكاءِ الاصطناعيِّ، يعملُ الذكاءُ الاصطناعيُّ التوليديُّ بواسطةِ نماذجِ تعلُّمِ الآلةِ، وهي نماذجُ كبيرةٌ جدًّا تمَّ تدريبُها مسبقًا على كمياتٍ هائلةٍ من البياناتِ، ويُشارُ إليها عادةً باسمِ نماذجِ التأسيسِ *(FMs)*، فضلًا عن تحسينِ جودةِ الصورِ الرقميَّةِ، وتحريرِ الفيديو، وبناءِ النماذجِ الأوليَّةِ بسرعةٍ للتصنيعِ، وزيادةِ البياناتِ باستخدامِ مجموعاتِ البياناتِ الاصطناعيَّةِ المُحدَّثةِ التي أُطلقَ عليها "التوليديَّة."فالنظرُ إلى العملِ الفنيِّ الرقميِّ شكل (3)، قامتِ الفنَّانةُ بدمجِ عملينِ فنيينِ للفنَّانِ (غوستاف كليمت)، ممَّا أدَّى إلى توليدِ عملٍ فنيٍّ جديدٍ على غرارِ فكرةِ العملِ الأصليِّ (القبلة) .أمَّا العملُ الثاني، فأخذت منه الأشكالَ الدائريَّةَ وألقتها على فستانِ المرأةِ، واللونَ الأخضرَ الداكنَ على ملابسِ الرجلِ، وبذلك أعادت رسمَ المنظرِ الفنيِّ برؤيةٍ أخرى. إنَّ دمجَ الذكاءِ الاصطناعيِّ في العمليَّةِ الإبداعيَّةِ الفنيَّةِ ليس تطوُّرًا تكنولوجيًّا فقط، فقد استُخدمَ الذكاءُ الاصطناعيُّ كأداةٍ لمساعدةِ الفنَّانين، إذ استخدمَ الفنَّانون خوارزميَّاتٍ أساسيَّةً لإنشاءِ أنماطٍ مرئيَّةٍ أو التحكُّمِ في الصورِ. ركَّزت هذه الأعمالُ المبكِّرةُ غالبًا على الأتمتةِ، واستخدامِ الذكاءِ الاصطناعيِّ كوسيلةٍ لمحاكاةِ ثقافةِ الفنِّ البشري(Amoris, 2025, p. 12)، ومع تقدُّمِ التكنولوجيا، بدأَ الذكاءُ الاصطناعيُّ يلعبُ دورًا أكثرَ أهميَّةً، ليس فقط كمساعدٍ، بل كمتعاونٍ فاعلٍ من خلالِ التعرُّفِ على الأدواتِ والشبكاتِ العصبيَّةِ العميقةِ.

**شكل (3) إيفا دزيبينا 2023**

تطبيقات برامج الذكاء الاصطناعي في الفن

❖ **منصة Artbreeder (مربّي الفن):**

تعتمد منصة Artbreeder على الذكاءِ الاصطناعيِّ لتوليدِ الصورِ الفنيَّةِ من خلالِ خوارزميَّاتِ StyleGAN و BigGAN المتطوِّرةِ في توليدِ ودمجِ عدَّةِ صورٍ لإنشاءِ تركيبةٍ جديدةٍ تمامًا، يمكن تعديلُها عبرَ الشبكاتِ العصبيَّةِ المعروفةِ باسمِ "الانتشارِ المستقر"، كما يُتيحُ استكشافَ مجموعةٍ واسعةٍ من الصورِ التي أنشأها مجتمعُ المستخدمين، مما يُوفِّرُ مصدرًا لا ينضبُ للإلهام.ويمكن للمستخدمين البحثُ عن صورٍ مشابهةٍ لأعمالِهم أو الاستعانةُ بها كنقاطِ انطلاقٍ لإنشاءِ نتاجاتِهم الفنيَّةِ الجديدةِ، عن طريقِ مزجِ صورٍ مختلفةٍ وضبطِ المعلوماتِ المُدخَلةِ مثلَ النمطِ واللونِ. ويعتمدُ Artbreeder على مبدأِ دمجِ صورتينِ لإنشاءِ صورٍ جديدةٍ، ويتمُّ إنتاجُ عدَّةِ نسخٍ تُسمّى أداةَ (الملحِّن/Composer)، يمكن اختيارُ أيٍّ من هذه النسخِ لإنشاءِ نسخةٍ أخرى أو دمجِها مع صورةٍ أخرى من قاعدةِ بياناتِ Artbreeder أو صورةٍ قامَ المستخدمُ بتحميلِها. هذا يُخلِقُ تأثيرًا تدريجيًّا، إذ تتغيَّرُ الصورةُ ببطءٍ لتظلَّ مشابهةً للأصلِ مع إظهارِ تحوُّلاتٍ طفيفةٍ، مشابهةٍ لعمليَّةِ التطوّرِ في الطبيعةِ. ويعتمدُ برنامجُ Artbreeder على تقنيةِ شبكاتِ الخصومةِ التوليديَّةِ(GANs) ، والتي يمكن أيضًا دمجُها مع الترميزِ التلقائيِّ المتغيّر(VAE) *.،وتتكوَّنُ الـ(GANs) من شبكتينِ عصبيَّتينِ (المولِّدِ والمميِّزِ) تعملانِ بشكلٍ متنافسٍ، إذ تعملُ الشبكةُ الأولى على توليدِ أعمالٍ فنيَّةٍ جديدةٍ، وتحاولُ الشبكةُ الثانية تمييزَ هذه الأعمالِ عن الأعمالِ الحقيقيَّةِ، ثم يستخدمُ المولِّدُ نتيجةَ المميِّزِ لضبطِ معلوماتِه، من أجلِ إنشاءِ صورةٍ أخرى، وتتكرَّرُ العمليَّةُ ربَّما آلافَ المرَّاتِ، ويقومُ المولِّدُ بعملِ أعمالٍ فنيَّةٍ أكثرَ واقعيَّةٍ بحيثُ يكونُ المميِّزُ أقلَّ قدرةً على تمييزِها عن الأعمالِ الحقيقيَّةِ.

المبحث الثالث: تجليات الجدلية في مناهج النقد المعاصرة

*الترميز التلقائي المتغير (Variational Autoencoder، VAE): هو بنية شبكة عصبية اصطناعية تم تقديمها بواسطة (ديديريك ب.كينجما وماكس ويلينج) المستخدمة بشكل شائع في التعلم، يستخدم بشكل أساسي لتوليد بيانات جديدة مشابهة للبيانات التي تم التدريب عليها، مثل توليد الصور، معالجة النصوص الطبيعية، وتوليد الأصوات الموسيقية، وهي تتميز بقدرتها على الجمع بين التعلم العميق والاحتمالات الإحصائية. https://en.wikipedia.org/wiki/Variational_autoencoder

تُعدُّ المناهج النقدية المعاصرة أداةَ بحثٍ منهجيةً غايتها الوصول إلى أسرار الظاهرة الفنية والأدبية ومقاصدهما على أسسٍ نظريةٍ ذات أبعادٍ فلسفيةٍ وفكريةٍ، ورصد الأبعاد التأصيلية للنص الإبداعي، ولهذا تنوَّعت المناهج وتطوَّرت، وانقضت مناهج وظهرت أخرى، وما كان ذلك من رؤيةٍ جوهريةٍ سوى مواكبةِ تطوّر الخطاب النقدي لتطوّر النص بنْيته ومضمونه.

تتجلّى الجدلية في فكر الحداثة وما بعد الحداثة كآليةٍ نقديةٍ تتوسّط العلاقة بين النص والمتلقي، وتسعى إلى إعادة تشكيل مفاهيم الثبات والمعنى والمركزية التي طالما هيمنت على الفكر النقدي الكلاسيكي. وإذا كان الفنانُ مُبدعًا يُجرّب صيغًا تشكيليةً وجماليةً أمام العالم، فإنّ المتلقي أو الناقد يُجرّب أمام العمل الفني ما سبق أن جرّبه الفنان أمام تجربته الإبداعية، أي إنه ينبغي أن يتتبعَ نفس الاتجاه الجمالي والدلالي، دون أن يُحوّل تجربته إلى انطباعٍ ذاتيّ صِرف، لأنه محكومٌ بقواعد الرمز ومنطق العمل الفني ذاته. كما أن معيار الحكم على العمل الفني يتمثّل في «الدقة البنائية» واتساق العلاقات بين عناصره، حيث تتكامل الأجزاء في نظامٍ كليّ يحمل دلالته الخاصة، ويُحقّق أثرًا جماليًا ومعنويًا متماسكًا داخل وعي المتلقي. إنّ نقد الحداثة وما بعدها جاء بوصفه حركةً فكريةً مضادةً، ترفض مركزية النص والمعنى الأحادي، وتمنح القارئ سلطةً فاعلةً في إنتاج الدلالة، فهي تحتفي بتعدّد القراءات، وتؤمن بلا نهائية التفسير، وتفكّك السرديات الكبرى والمفاهيم الثابتة. وفي هذا السياق تظهر الجدلية بوصفها فِعلًا ديناميكيًا متحرّكًا، يُعيد مساءلة المسلّمات الثقافية والمعرفية ويُعيد إنتاجها في ضوءٍ نسبيّ متغيّر: «إن هذه الجدلية الضمنية العميقة بين المنطق والشكّوكية، وبين الواقع والصورة، وبين قوى الاحتواء والإقصاء السياسية تقع في قلب فكر ما بعد الحداثة، وهي جدلية سوف تستمر في الاستحواذ على اهتمامنا لفترةٍ زمنيةٍ قادمةٍ» (Butler, 2016, p. 129).ومع التحوّلات التي شهدتها حركة الفنون التشكيلية العالمية منذ نهاية ستينيات القرن الماضي، تم القضاء على الجماليات التقليدية المرتبطة بفكرة الشكلية واستُبدلت بواقعٍ جديدٍ من العمل الفني يستمدّ جمالياته وقيمته من مجتمعٍ يتميّز الآن بالتغيّر السريع، والعمل الفني كمنتجٍ مُبتكَرٍ لم يعد قادرًا على التعبير عن هذه المكوّنات الحضارية الجديدة. وظهرت حركاتٌ فنيةٌ تسعى إلى صياغة جمالياتٍ فنيةٍ جديدةٍ وتهدف إلى التواصل مع المجتمع في كافة جوانبه، ويرى» (Abercrombie) إن من منطلقات فنون ما بعد الحداثة غياب المعايير الموضوعية للحقيقة ومعارضة الفنون الكلاسيكية والرغبة في تجاوزها، وكذلك الانصراف عن الاهتمام بالمؤلف كونه خالق النص (Abercrombie & et al., 1994, p. 326).إن فنون ما بعد الحداثة هي «حالةٌ معرفيةٌ وقيميةٌ ورؤيويةٌ تتصوّر الوجود الإنساني من خلال رؤيةٍ ترفض المركزيات والمرجعيات والنهايات والغايات وتؤول بكلّ شيءٍ إلى الانعتاق التامّ من كلّ شيءٍ لحساب لا شيءٍ» (Al-Zubaidi, 2012, p. 72).وعليه، يمكن القول إن ما بعد الحداثة علاقةٌ جدليةٌ متبادلةٌ، أسهمت كلٌّ منهما في تفكيك مفهوم النص، وتوسيع أفق التلقي، وإعادة النظر في أنساق الثقافة البصرية والمعرفية الحديثة. وفيما يلي استعراض بعضٍ من تلك المناهج النقدية على النحو الآتي:

المحور الأول: البنيوية النشأة والتطور

برزت البنيوية Structuralisme كحركةٍ فكريةٍ في أوساط النظريات الأدبية والثقافية الفرنسية في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، مستمدّةً جذورها من علم اللغة. فالبنيوية، بوصفها مشروعًا فكريًا منهجيًا، تنظر إلى النص كبناءٍ مستقلٍ مُغلقٍ، يحكمه نظامٌ داخليٌّ من العلاقات والعناصر التي يمكن تفكيكها وتحليل آلياتها، بعيدًا عن سلطة المؤلف أو المتلقي أو السياق الخارجي. وتؤمن بأن المعنى كامنٌ في بنية النص ذاته، وأن مهمة النقد تنحصر في الكشف عن البنية العميقة التي تنتج الدلالة، ويقوم النقد البنيوي على تحليل النصوص دون أن يلجأ إلى ما يدور حول النص من تاريخيةٍ أو اجتماعيةٍ أو سياسيةٍ أو نفسيةٍ». ( Hamad, 2017, p. 137) ولا يكتمل أي نظامٍ بصريّ أو رمزيّ إن لم تعثر جميع عناصر العمل على وضعها ومكانها المفهوم داخل بنيته الكلية. ولقد شكّكت البنيوية في مقولتَي «معنى المؤلف» و«معنى النص الأدبي الثابت». وبدلًا من اعتبار النص عملًا فرديًا أصيلًا، رأت أنه نتاجُ تفاعلٍ مع نصوصٍ سابقةٍ في بنيةٍ ثقافيةٍ متشابكةٍ. وبهذا وضعت البنيوية النص الأدبي ضمن شبكة الخطابات المتنوعة، مركّزةً على الشكل والعلاقات لا على المضمون وحده. فالبنى لا تعني موجوداتٍ ماديةً، بل هي أطرٌ مفاهيميةٌ كما يرى (روبارت شولز/ Robert Scholes) تبحث في العلاقات وليس في الأشياء الفردية، لذا فالبنيويون كانوا معنيين بالكشف عن طبيعة النظام اللساني الذي يشتمل على خصائصَ ثلاثٍ أساسيةٍ، وهي على النحو الآتي:( Tyson, 2014, p. 207)

- **الأولى**: الكمال، وهو أن يعمل النظام وحدةً واحدةً؛ فهو ليس مجرد مجموعةٍ من الأمور المستقلة تمامًا مثل الماء الذي يختلف عن مكوّناته (هيدروجين وأكسجين).

- **الثانية**: التحوّل، يعني أن النظام غير ثابتٍ؛ فهو قابلٌ للتغيّر والتبدّل، كما هو الحال في قدرة اللغة على تحويل وحداتٍ صوتيةٍ إلى ألفاظٍ وكلماتٍ وجُملٍ جديدةٍ.
- **الثالثة**: التنظيم الذاتي، ويُقصد به تلك التحوّلات التي تقدر البنية على أدائها ولا يمكن أبدًا أن تخرج عن نظامها البنيوي، فالأشياء الناتجة عن عملية التحوّل يجب أيضًا أن تتبع النظام وتلتزم بقوانينه.

إن البنيوية منهجٌ نقديٌّ ينظر إلى النص الإبداعي بوصفه شبكةً من العلاقات الداخلية، وأن كلّ عنصرٍ من هذه الشبكة لا تتحدد قيمته إلا من خلال علاقاته بالعناصر التي تجاوره، وأن هذه البنيات إذا ما طرأ تحوّلٌ عليها سواء بالزيادة أو بالنقصان فإن ذلك يؤدي إلى تغيير دلالة تلك البنى. وقد اختلف البنيويون مع من سبقهم ومن عاصرهم في مقولاتهم عن الوجود والذات والإنسان والتاريخ؛ فقد أصبحوا لا يكادون يتحدثون إلا عن (البنية والنسق) والنظام واللغة، لذا فكل شيءٍ في الوجود له بنيةٌ ونسقٌ يكون نظامًا ينطوي على استقلالٍ ذاتيٍّ يشكّل كُلًّا موحّدًا، ويمكن تفسير أي شيءٍ من خلال دراسة البنية المكوّنة له كونها نظامًا تتم دراستها من حيث أنساقِ ترابطها الداخلية، أي تُدرَس ككُلٍّ متكاملٍ ولا تُدرَس من حيث هي مجموعاتٌ ووحداتٌ منعزلةٌ، ولا من حيث تعاقبها التاريخي، بل تُدرَس اعتمادًا على العلاقات القائمة داخل البنية مع بعضها البعض (الكُلّ مقابل الجزء)، فلا قيمة للعنصر أو الجزء بمعزلٍ عن علاقاته مع الأجزاء أو العناصر الأخرى المكوّنة للبنية.

**خصائص المنهج البنيوي**

اتسم المنهج البنيوي بخصائصَ عدّةٍ ميّزته عن باقي المناهج الحديثة في النقد الأدبي، وهذه الخصائص تتمثل فيما يأتي:

1. **الكلية أو الشمولية:** تعني خضوع العناصر التي تُشكّل البنية لقوانين تُميّز المجموعة كمجموعةٍ، أو الكُلّ ككُلٍّ واحدٍ، وتكتفي البنية بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى عناصرَ غريبةٍ عنها وعن طبيعتها. ومن خواص البنية الشمولية أنها «لا تتألف من عناصرَ خارجيةٍ تراكميةٍ مستقلةٍ عن الكُلّ، بل هي تتكوّن من عناصرَ خارجيةٍ خاضعةٍ للقوانين المميزة للنسق، وليس المهم في النسق العنصر أو الكُلّ، بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر» (Hamad, 2017, p. 170)
2. **التحوّلات:** أما عن خاصية التحوّلات فإنها توضّح القانون الداخلي للتغيّرات داخل البنية التي لا يمكن أن تظل في حالةِ ثباتٍ؛ لأنها دائمةُ التحوّل، وكل نصٍّ يحتوي ضمنيًّا على نشاطٍ داخليٍّ يجعل من كل عنصرٍ فيه عنصرًا بانيًا لغيره ومبنيًا في الوقت ذاته، كما إن هذه السمة تُعبّر عن حقيقةٍ هامةٍ في البنيوية، وهي أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكونٍ مطلقٍ، بل هي دائمًا تقبل من التغيّرات ما يتضمن مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق أو تعارضاته، فالأفكار التي يحتويها النص الأدبي مثلًا تصبح بموجب هذا التحوّل سببًا لبزوغ أفكارٍ جديدةٍ (Hamad, 2017, p. 121)
3. **الانتظام الذاتي:** أنّ البنية تستطيع تنظيم ذاتها بذاتها لتحافظ على وحدتها واستمراريتها، وعلى حدّ تعبير (بياجيه) إنّ أيّ بنيةٍ تضبط نفسها ضبطًا ذاتيًا للحفاظ عليها، وهذا يضمن لها نوعًا من الانغلاق الإيجابي، بحيث لا تحتاج إلى شيءٍ آخرَ يستعين به المتلقي على فهمها ودراستها وتذوّقها. وبهذا يتحقق لها نوعٌ من الانقلاب الذاتي (فتحوّلاتها الداخلية لا تقود إلى أبعد من حدودها، وإنما تولّد دائمًا عناصرَ تنتمي إلى البنية نفسها، وعلى الرغم من انغلاقها إلا أنها ممكنٌ أن تندرج ضمن بنيةٍ أخرى أوسع منها دون أن تفقد خواصها الذاتية) (Hamad, 2017, p. 121-122).

بناءً على ما تقدّم يرى الباحثان أن العلاقة بين الجزء والكُلّ في نظر البنيويين ليست مجرد اجتماع مجموعةٍ من العناصر المستقلة، بل إن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكّم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وتضفي هذه القوانين سماتٍ كُلّيةً على البنية تختلف عن سمات العناصر كلٍّ منها على حدة، كما تتميز عن مجموع هذه العناصر. فالبنيوية ترى بأن كل الأشياء تشتمل على أنساقٍ من الترابط بين أجزائها تقوم بمهامَ متباينةٍ، وما يميّز هذه المهام هو عدم تعارضها، فهي تسعى لتنظيم البناء الداخلي للنسق حتى يتم التفاعل بينها. فالخطاب التشكيلي كنسقٍ يحتوي على عناصرَ تُكوّنه وتنظم اتساقه، وهي: العناصر، قواعد التكوين، الصورة المتخيلة؛ هذه العناصر كلها تقوم بأدوارٍ مختلفةٍ تتجه جميعًا نحو تحقيق هدفٍ معيّنٍ هو تشكيل النص التشكيلي الذي يكون مبثوثًا في العلاقات التي تربط العناصر المكوّنة بعضها ببعض، ومن ثم لا ينبغي الوقوف عند عنصرٍ بمعزلٍ عن الآخر. «فالتجربة الجمالية تتألف من أجزاءٍ لا تحمل قيمتها في ذاتها منفصلةٍ بعضها عن بعضٍ، وإنما في علاقاتها بعضها ببعضٍ، وهو ما يشكّل وحدةً عضويةً أو الكُلَّ العضوي، فمعنى الجزء منفصلًا هو غيره في حال تفاعله مع العناصر الأخرى، ذلك أن كل عنصرٍ من عناصر التجربة الجمالية يتلون بلون جميع العناصر الأخرى» (Thabit, 2018, p. 34) وتُتمّ دراسة الأعمال الأدبية في ذاتها بغض

النظر عن مؤلفها أو العوامل والظروف المحيطة به، فالنص الأدبي قائمٌ على كلماته وجُمله، فاللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف، والنص مُنغلقٌ في وجه التأويلات كلها التي تُعطيه أبعادًا تاريخيةً واجتماعيةً ونفسيةً (Hamad, 2017, p. 107).

لقد طرح (رولان بارت) فكرة «موت المؤلف» في مقالةٍ له عام 1968 تحمل العنوان نفسه، وأعلن فيها موت المؤلف وولادة القارئ، وناقش فيها مفهومين هما: (المؤلف) و(القارئ). وهنا يقطع (بارت) الصلة بين النص وبين صوت بدايته، وأطلق (بارت) ما يسمى بـ(النصوصية) Textuality بناءً على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، ولم يعد المؤلف الصوت الكامن خلف العمل، «فالأدب نصٌّ مادّيٌّ تامٌّ مُنغلقٌ على نفسه»، واللغة أو مصدر الإنتاج ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله. وبذلك أعلن (بارت) بداية عصر القارئ، مع الإشارة إلى أن ذلك لن يكون إلا على حساب موت المؤلف، ويرى أن موته يلعب وظيفةً ثلاثيةَ الأبعاد: فهو من جهةٍ يسمح بإدراك النص في تناصّه، ومن جهةٍ ثانيةٍ يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب عقيدة الأخلاق الأدبية والتنقيب عن أسراره ليجعله مدركًا في لعبة أدلّته، ومن جهةٍ ثالثةٍ، وهي الأهم، يُفسح المجال لتموضع القارئ، إذ إن مولد القارئ يجب أن يؤدّى ثمنه موت المؤلف (Al-Buraiki, 2006, p. 29).

المحور الثاني: السيميائية النشأة والتطور

تأتي السيميائية Semiotique في طليعة المناهج التي اعتلت رَكْب النقد المعاصر، حاملةً في طياتها بُذور تقويض الفكر البنيوي وفنائه على يدها، وقد اقترح (سوسير) علمًا يُعنى بدراسة العلامات في المجتمع سمّاه «السيميولوجيا»، مؤكدًا أن اللغة لا ترتبط مباشرةً بالواقع، بل تنشئ المعنى عبر نظام اختلافاتٍ بين الدوال والمدلولات. وقد فتحت هذه الرؤية إمكانياتٍ جديدةً أمام الدراسات الأدبية. وقد اختلف الباحثون في أصل هذا العلم؛ فمنهم من أرجعه للقرآن الكريم، وقد وردت في مواضع عدة: ﴿**وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ**﴾[1]، ومنهم من أرجعه للدراسات التي بدأت بالفارابي، والحاتمي، وابن سينا، وابن خلدون، والبعض الآخر يرون أن نشأتها غير عربية، وربطوا الأمر بالدراسات التي بدأت عند (أفلاطون) عندما أكّد أن للأشياء جوهرًا ثابتًا، وأن الكلمة أداةٌ للتوصيل، وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها أي: بين الدال والمدلول تلاؤمٌ طبيعي.

إنّ للسيميولوجيا تفاعلاتٍ كثيرةً مع معارف وحقولٍ أخرى داخل المنظومة الفكرية والعلمية والمنهجية، فقد ارتبطت السيميولوجيا في نشأتها مع اللسانيات، والفلسفة، وعلم النفس، والسوسيولوجيا، والمنطق، والفينومينولوجيا (فلسفة الظواهر)، إضافةً إلى ارتباطها بدراسة الأنتروبولوجيا كتحليل الأساطير والأنساق الثقافية غير اللفظية، كما ترتبط السيميولوجيا منهجيًا بدراسة الأدب والفنون اللفظية والبصرية كالموسيقى، والتشكيل، والمسرح، والسينما (Al-Ruwaili, 2002, p. 182)، لقد ظهرت السيميائية مع بدايات القرن العشرين، وقد كانت ولادة هذا العلم مزدوجةً: ولادةً أوروبيةً على يد (دي سوسير) وأسماها «السيميولوجيا»، وولادةً أمريكيةً على يد (شارلز ساندرس بيرس) وأسماها «السيميوطيقا»، فهي قد شهدت لحظتي ولادةٍ في مكانين وزمانين مختلفين: في سوسيرا، وأمريكا. وقد حدّد (غريماس) الفارق بين المصطلحين في اللغة الفرنسية بأن جعل «السيميوطيقا» تُحيل إلى الفروع، أي دراسة أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللغة والألوان وغيرها، أمّا «السيميولوجيا» فهي الهيكل النظري لعلم العلامات بصفةٍ عامةٍ، ودون تخصيصٍ لهذا النظام أو ذاك (Al-Zamel, 2014, p. 18).

إنَّ السيميائية ليست فقط علمًا يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، بل تتعدّاه إلى دراسة الإنسان من خلال العلامات والرموز المتداولة في الوسط المجتمعي والتي يبتدعها قصد إدراك واقعه (Taourirt, 2006, p. 109) وفي ظل التعداد النظري للمصطلحات تتجلّى مصطلحاتٌ ثلاث: السيميائية، والسيميولوجيا، والسيميوطيقا، وفي هذا الصدد نجد أن هناك من يُفرّق بينها، في حين أحدثت دراساتٌ عدة تزاوجًا بين المصطلحات. ومن بين النقاد الذين تطرّقوا لهذه المسألة (جورج مونان) في قاموسه إذ ميّز بين المصطلحين ويشير إلى أن السيميائية معادلٌ بالمصادفة للسيميولوجيا، وهو معطى ثقافي أمريكي يُحيل إلى علاماتٍ غير لغوية (Waghlissi, 2008, p. 228). أمّا (بشير تاوريريت) فذهب إلى عكس ذلك حين قال: إنَّ السيميائية تنظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارةً سابحةً في فضاءٍ دلاليٍّ مكثّفٍ وملغّمٍ بالإيحاءات، وبعلاماتٍ لغوية وغير لغوية في آنٍ واحدٍ (Taourirt, 2006, p. 109)، فليس بالضرورة أن يكون هذا النظام لغةً، فقد يكون رسمًا أو صورًا شمسيةً أو لوحاتٍ، ولكن يُشترط فيه أن يكون التعبير بوساطة أنظمةٍ من العلامات. وبهذا نفهم أن الناقد خصَّ السيميائية بدراستها للعلامات والمعاني اللغوية، في حين السيميولوجيا تدرس المعاني العامة، أي إنَّ موضوعها دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها: لسانيةً أو غير لسانيةٍ، وكذلك السيميوطيقا هي أيضًا دراسةٌ

(1) سورة محمد (الآية 30)

شكلانيةٌ للمضمون ينطلق فيها الباحث من الشكل أو الدوال إلى ما تخفيه من إيحاءات، فهي تهتمّ بطريقة تأليف المدلولات (Taourirt, 2006, p. 109) ولكنه اتّخذ موضعًا وسطًا كونه أهمّ شيءٍ تطمح إليه السيميائية والسيميولوجيا والسيميوطيقا وهو (النظر في العلاقات المكوّنة للشكل ووظيفة الوحدات والملفوظات؛ فمهما تعددت المصطلحات فإنَّ مدار مقاربتها للنص الإبداعي يبقى واحدًا وموضوعها الرئيس هو العلامات وأنساقها) (Taourirt, 2006, p. 109-110). وبهذا لم يعد هناك ما يجعل أحد المصطلحات يحظى بالسيادة دون الآخر، فيكون استخدامها بمفهومٍ واحدٍ. إنَّ السيميائية لا تهتم بإنتاج المعنى المباشر، أو ماذا يقول النص، بل ما يهمّ السيميائية هو الطريقة التي حَصَل فيها على المعنى، أي طريقة استخراج المعنى من العلامات، وتقف السيميائية على شفرات النص التي تتموضع في العلامات، فالعلامة تحمل شفراتٍ مبهمةً غامضةً، تفكّ السيميائية الشفرة وتزيل الإبهام والغموض جراء دراسة العلامة (ويسعى السيميائيون إلى الكشف عن الشيفرات والقواعد والقيود المستترة المسؤولة عن إنتاج المعنى في كل شيفرة) (Al-Zamel, 2014, p. 13). لذا يرى (بيرس) أن العلامات سواء أكانت حسيةً أو غير حسيةٍ والتي تنقسم بدورها إلى دالٍّ ومدلولٍ وعلاقاتٍ تربط بينهما.

لقد قسَّم (بيرس) العلاماتِ إلى أنواعٍ ثلاثةٍ، وهي على النحوِ الآتي:

1. **العلامةُ الأيقونيةُ :(Iconic Sign)** هي العلامةُ التي تُبيّنُ مدلولَها عن طريقِ المحاكاةِ، مثل: صُوَرِ الأشياءِ، الرُّسومِ البيانيةِ، الخرائطِ، النماذجِ، المجسَّماتِ. وتنتجُ الأيقوناتُ عند (بيرس) من علاقةِ المُمَثَّلِ بموضوعِه، فتكتسي العلامةُ دلالةً وإنْ غابتْ موضوعاتُها عن الوجودِ، لأنَّ لها القدرةَ على استحضارِ نماذجَ لهذه الموضوعاتِ تقومُ على مبدأِ التعليلِ وعن طريقِ المشابهةِ.
2. **العلامةُ الإشاريةُ :(Indexical Sign)** وهي العلامةُ التي تشيرُ إلى علاقةٍ تلازميةٍ، مثل: الدخانِ يشيرُ في دلالتِه إلى وجودِ النارِ.
3. **العلامةُ الرمزيةُ :(Symbol)** وهي العلامةُ التي تُقيّدُ مدلولَها بناءً على اصطلاحٍ بين جماعةٍ من الناسِ، مثل: إشاراتِ المرورِ الضوئيةِ، ومفرداتِ اللغةِ مثل: شجرةٍ، حصانٍ، كتابٍ، وأصواتِ الجرسِ والبوقِ.

إنَّ السيميائيةَ هي لعبةُ الهدمِ والبناءِ، تبحثُ عن المعنى من خلالِ بنيةِ الاختلافِ ولغةِ الشكلِ والبُنى الدَّالةِ، ولا يهمُّ السيميوطيقا المضمونُ ولا مَن قال النصَّ، بل ما يهمُّها كيفَ قال النصُّ ما قالَه، أي شكلُ النصِّ؛ فالسيميوطيقا هي دراسةٌ لأشكالِ المضامينِ. وتنبني على خطوتينِ إجرائيتينِ، وهما: التفكيكُ والتركيبُ بقصدِ إعادةِ بناءِ النصِّ من جديدٍ وتحديدِ ثوابتِه البنيويةِ.

**مبادئُ السيميائية:**

ترتكزُ السيميائيةُ على مبادئَ ثلاثةٍ أساسيةٍ، وهي:

1. **تحليلٌ محايثٌ :**ونقصدُ به البحثَ عن الشروطِ الداخليةِ المتحكمةِ في تكوينِ الدلالةِ، وإقصاءَ المُحيلِ الخارجيِّ؛ فالمعنى يجبُ أن يُنظَرَ إليه على أنَّه أثرٌ ناتجٌ عن شبكةٍ من العلاقاتِ الرابطةِ بين العناصرِ.
2. **تحليلٌ بنيويٌّ :**يكتسبُ المعنى وجودَه بالاختلافِ، وإدراكُ معنى الأقوالِ والنصوصِ يفترضُ وجودَ نظامٍ مبنيٍّ على علاقاتٍ، وعناصرُ النصِّ لا دلالةَ لها إلا عبرَ شبكةٍ من العلاقاتِ القائمةِ بينها، ولذا يجبُ الاهتمامُ بالعناصرِ ما كان منها داخلًا في نظامِ الاختلافِ تقييمًا وبناءً، وهو ما نسمّيه شكلَ المضمونِ.
3. **تحليلُ الخطابِ :**يهتمُّ التحليلُ السيميوطيقيُّ بالخطابِ، أي يهتمُّ ببناءِ نظامٍ لإنتاجِ الأقوالِ والنصوصِ، وهو ما يُسمَّى بالقدرةِ الخطابيةِ، وهذا ما يُميّزُه عن اللسانياتِ البنيويةِ التي تهتمُّ بالجملةِ.

تَماشيًا مع ما تمَّ ذكرُه سابقًا، فإنَّ السيميائياتِ لا تنفردُ بموضوعٍ خاصٍّ بها، بل تهتمُّ بكلِّ ما ينتمي إلى التجربةِ الإنسانيةِ اليوميةِ، شريطةَ أن تكونَ هذه الموضوعاتُ جزءًا من سيرورةٍ دلاليةٍ. فالموضوعاتُ المعزولةُ، أي تلك الخارجةُ عن نسيجِ العلاماتِ، لا يمكنُ أن تُشكِّلَ منطلقًا لفهمِ الذاتِ الإنسانيةِ أو قولِ شيءٍ عنها. فليس بمقدورِنا أن نتحدثَ عن سلوكٍ سيميائيٍّ إلا إذا نظرنا إلى الفعلِ خارجَ تجلّيه المباشرِ؛ إذ إنَّ ما يصدرُ عن الإنسانِ لا يُنظَرُ إليه في حرفيتِه، بل يُدرَكُ بوصفِه حالةً إنسانيةً مندرجةً ضمن ترميزٍ ثقافيٍّ هو حصيلةُ وجودِ مجتمعٍ، ووجودُ المجتمعِ ذاتِه رهينٌ بتداولِ العلاماتِ؛ فبفضلِ العلاماتِ استطاعَ الإنسانُ أن يتجاوزَ الإدراكَ الخامَّ، ويتخلصَ من التجربةِ الصافيةِ، وينفلتَ من ربقةِ الزمانِ والمكانِ.

مؤشراتُ الإطارِ النظريِّ:

1. أنَّ السيميائيةَ لا تهتمُّ بإنتاجِ المعنى المباشرِ، أو ماذا يقولُ النصُّ، بل تهتمُّ بالطريقةِ التي حصلَ فيها على المعنى.

2. تسعى البنيويةُ إلى تنظيمِ البناءِ الداخليِّ للنسقِ حتى يتمَّ التفاعلُ بينها، وكلُّ الأشياءِ تشتملُ على أنساقٍ من الترابطِ بين أجزائها، تقومُ بمهامَ متباينةٍ، وما يُميّزُ هذه المهامَّ هو عدمُ تعارضِها.
3. أنَّ الفنَّ الرقميَّ هو الفنُّ الذي يستخدمُ الكمبيوترَ كأداةٍ للتعبيرِ عن رؤيةِ الفنانِ من خلالِ الخطِّ، والتكوينِ، واللونِ، والإيقاعِ.
4. تؤمنُ البنيويةُ أنَّ المعنى كامنٌ في بنيةِ النصِّ ذاتِه، وأنَّ مهمةَ النقدِ تنحصرُ في الكشفِ عن البنيةِ العميقةِ التي تنتجُ الدلالةَ.
5. الخطابُ التشكيليُّ نسقٌ يحتوي على عناصرَ تُكوّنُه وتُنظِّمُ اتساقَه، وهي: العناصرُ، قواعدُ التكوينِ، الصورةُ المتخيَّلةُ؛ هذه العناصرُ كلُّها تقومُ بأدوارٍ مختلفةٍ تتجهُ جميعًا نحوَ تحقيقِ هدفٍ معينٍ.

## الفصل الثالث

## منهجية البحث واجراءاته

**أولاً: منهج البحث:** اتبع الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينات البحث، نظرًا لكون هذا الأسلوب يعزّز ما ذهبت إليه العديد من الدراسات السابقة والبحوث المشابهة التي هدفت إلى الكشف عن القيم الموجودة في موضوعات المواد المُحلَّلة، لذا فهو أنسب المناهج في تحقيق هدف البحث الحالي.

**ثانيًا: مجتمع البحث:** تألّف مجتمع البحث من نتاجات الفن الرقمي التوليدي، للفترة الممتدة ما بين (2021-2024)، والبالغ عددها (10) أعمال رقمية مُنتَجة عبر برامجArtbreeder :، Open Art Sdxl، .Pareto

**ثالثًا: عيّنة البحث:** تم اختيار عيّنة البحث بطريقة قصدية من الفن الرقمي التوليدي والمنفَّذة من قِبل فنانين عالميين، واشتملت على (4) أعمال فنية رقمية مُنفَّذة وفق برامج الذكاء الاصطناعي، وقد تم اختيار العيّنة بناءً على المعايير الآتية:

1. احتواؤها على تنوّع أدائي واضح في الأسلوب.
2. تفعيل أدوات الذكاء الاصطناعي في توليد عملية الإنتاج الفني.

**رابعًا: أداة البحث:** صمّم الباحثان (استمارة تحليل) تضمّنت محاور قراءة الأعمال الرقمية، وقد صُمّمت الأداة وفق ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات اعتمدت أسلوب تحليل المحتوى، وتم توظيفه لتحقيق هدف البحث الحالي. وقد اشتملت الأداة على ثلاثة محاور رئيسة؛ المحور الأول كان عن (المرجعيات الضاغطة)، وقد تفرّع عنه (4) محاور ثانوية، أمّا المحور الثاني فكان عن (الإنتقائية الأدائية) واشتمل على محورين ثانويين تفرّع منهما (10) محاور فرعية، أمّا المحور الثالث فكان عن (التوليد الفني الرقمي) واشتمل على محور ثانوي تفرّع منه (9) محاور فرعية، في حين اشتمل المحور الرابع على (المناهج النقدية المعاصرة) وضمّ (4) محاور ثانوية تفرّع منها (17) محورًا فرعيًا.

**خامسًا: صدق الأداة:** من أجل التحقّق من صلاحية (أداة التحليل) لقياس الهدف الذي وُضِعت من أجله، اعتمد الباحثان على الصدق الظاهري، إذ تم عرض استمارة أداة التحليل على مجموعة من المحكّمين من ذوي الاختصاص في مجالي (التربية الفنية، الفنون التشكيلية*)، وبناءً على آرائهم وملاحظاتهم تم حذف (3) فقرات، وإضافة فقرتين، وتعديل فقرة واحدة من حيث صياغتها اللغوية، وبذلك استكملت الأداة صلاحيتها المنهجية وأصبحت الأداة بصيغتها النهائية جاهزة للتطبيق.

**سادسًا: ثبات الأداة:** بهدف التحقّق من صدق الأداة وصياغتها بشكلها النهائي كان لا بد من التأكّد من ثبات الأداة، وتم تحقيق الثبات من خلال الاتفاق بين المحلّلين؛ إذ اختار الباحثان عشوائيًا من مجتمع البحث (3) أعمال رقمية، وطلبا من اثنين من (المحلّلين**) القيام بتحليل هذه الأعمال، بعد تعريفهما بإجراءات التحليل وضوابطه، وبلغت نسبة الثبات بين المحلّل الأول والباحث (87%)، وبين الباحث والمحلّل الثاني (81%)، وبين المحلّل الأول والمحلّل الثاني (85%)، وبذلك بلغت نسبة الثبات الكلي (81,3 %).

---

* 1- أ.د. ندى عايد يوسف- فلسفة الفنون التشكيلية-الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الاساسية/ قسم التربية الفنية.

2- أ.م.د. الوان خليف محمود - تربية تشكيليّة/ رسم- جامعة الموصل/ كلّيّة الفنون الجميلة/ قسم التّشكيليّ.

3- أ.م.د. أزهار كاظم كريم- تربية تشكيليّة- جامعة بابل/ كلّيّة الفنون الجميلة/ قسم التّشكيليّ.

4- أ.م.د. أنوار صباح عبدالغفار- تربية تشكيليّة- جامعة بابل/ كلّيّة الفنون الجميلة/ قسم التّشكيليّ.

5- أ.م.د ريتاج إبراهيم بدن- فنون تشكيليّة/ رسم- كلّيّة الفنون الجميلة/ قسم التّربية الفنّيّة.

** 1- م.م. علي ماهر عبدالكاظم- تدريسي في قسم تربية فنية/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد.2025/5/5م.

2- م.م. فرح عادل- تدريسي في قسم تربية فنية/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد. 2025/5/5م.

**سابعاً: تحليل العينات**

**اللوحة الرقمية (1)**

**اسم الفنان: مايك شيك**

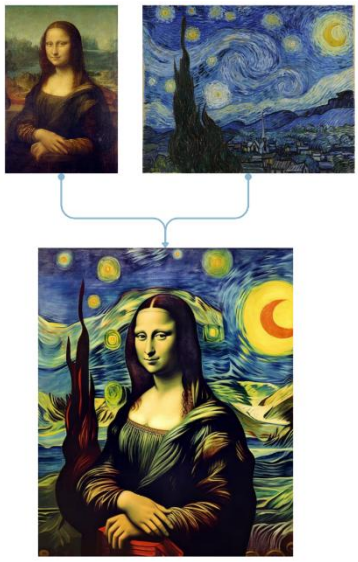
**اسم العمل: موعد القهوة الفتاة ذات القرط اللؤلؤي مع فينسنت فان جوخ**

**اسم منصة الـ(AI): Open Art Sdxl**

**سنة الانجاز: 2021**

يتضح من المسح البصري لهذا العمل الرقمي أنّه يتقارب مع مرجعيات التيارات الفنية الكلاسيكية والحداثوية، إذ يُقدّم لنا مشهدًا مستحدثًا بواسطة منصةOpen Art Sdxl ، تتداخل فيه عناصر من أعمال عالمية تنتمي إلى سياقات تاريخية وثقافية وزمنية متباينة، لتُنتِج صورة جديدة تتجاوز التصنيف الجمالي التقليدي وتُثير حالة من التساؤل حول منطق التوليد البصري في العصر الرقمي، إذ يتصدّر المشهد شخصيتان: الأولى هي "فتاة ذات قرط اللؤلؤ" للفنان الهولندي (فيرمير)، والثانية صورة ذاتية للفنان (فان جوخ) نفسه، يجلسان معًا في فضاء مقهى ليلي مأخوذ من إحدى لوحات فان جوخ الشهيرة. هذا التداخل لا يقوم على محاكاة أو استنساخ مباشر، بل على انتقائية أدائية عمد فيها الفنان إلى انتقاء شخصيات ورموز من سياقاتها الأصلية، وتوليدها في فضاء افتراضي جديد، تحرّر فيه الشكل من ارتباطاته الزمنية والمكانية، وتتجلّى الإزاحة بوضوح في فصل الرموز البصرية عن محمولاتها الأصلية. "فتاة اللؤلؤ" لم تعد تلك الصورة الساكنة الحالمة التي رسمها فيرمير، بل تحوّلت إلى شخصية معاصرة تشارك فنجان القهوة مع فان جوخ، وهنا تم نقل الدال (الصورة) عن مدلوله التاريخي ليتموضع في سياق دلالي جديد. ويحضر مفهوم التغريب بوصفه آلية لتكسير الألفة البصرية، إذ يجد المتلقي نفسه أمام صورة مألوفة في مفرداتها، لكنها غير مألوفة في توليفها، مما يُولّد نوعًا من المسافة الجمالية مع المشهد، ويجعل الرؤية الأولى محمّلة بالدهشة والانفصال عن المألوف، من حيث الدمج بين شخصيات تنتمي إلى عوالم متباعدة ضمن بنية لونية انطباعية كثيفة. فالسماء المليئة بالنجوم والمقهى المصفر لا ينتميان إلى عالم "فتاة اللؤلؤ"، وكذلك فان جوخ لم يكن معاصرًا لفيرمير، ما يخلق انزياحًا سرديًا وبصريًا يقود المتلقي إلى حالة استغراب. وتم اختزال السياق البصري للعناصر وحذف تفاصيل الخلفيات الأصلية واستبقاء الرموز الأيقونية (الشخصيتين والمقهى)، مما يمنح الصورة طابعًا مشحونًا بالرمزية. فضلًا عن ذلك، تم اعتماد تقنية الرش والتجميع كإجراءات توليدية، إذ تبدو الخلفية كما لو كانت مرشوشة بالألوان في حركة عفوية تشبه ضربات فرشاة فان جوخ الشهيرة، إلى جانب تجميع عناصر متباينة ضمن فضاء واحد.

لقد وظّف العمل وسائط بصرية محمّلة بدلالات نصية ورمزية، تستحضر شبكة من الرموز الثقافية والرمزية داخل المخيلة الجمعية. كذلك تدمج الصورة بُنى متضادة غير مألوفة: فالأنوثة الهادئة لفتاة اللؤلؤ تقابلها ملامح التعب والألم عند فان جوخ، والرمزية الانطباعية تقابلها ملامح البورتريه الكلاسيكي، وتتجلّى أنساق شكلية ورمزية تقوم على التشظّي وانفصال العناصر عن سياقاتها، حيث ينعدم الرابط الزمني والمنطقي بين الشخصيات والخلفية، وقد حلّت صورة فان جوخ محل المتفرّج في المقهى، وكيف أصبحت "فتاة اللؤلؤ" جزءًا من مشهد معاصر، مما ينتج تعاقبًا في البُنى الشكلية داخل فضاء العمل الرقمي. إنّ العمل يتضمّن أبعادًا ثقافية واجتماعية ورموزًا فنية عالمية بمضمون معاصر، يُعبّر عن ذات رقمية متحرّرة من الثوابت، تُنشئ تعدد مراكز سردية وبصرية تتحدّى فكرة المركز الواحد في النص البصري.



**اللوحة الرقمية (2)**

**اسم الفنان: إيفا آش**

**اسم العمل الرقمي: الموناليزا بأسلوب ليلة النجوم**

**اسم منصة الـ(AI): Open Art Sdxl**

**سنة الانجاز: 2024م**

تحمل اللوحة الرقمية طابعًا هجينًا جمع بين وجه الموناليزا الشهيرة للفنان (ليوناردو دافنشي)، مستقرًا هذه المرة وسط فضاء ليلي متلاطم التفاصيل مستعار من لوحة "ليلة النجوم" للفنان (فان جوخ)، غير أنّ هذا الدمج لا يأتي بوصفه مجرد محاكاة أو إعادة رسم، بل هو تفكيك متعمّد لثوابت البُنى التشكيلية الكلاسيكية، ثم إعادة تركيبها داخل بنية رقمية ذات خصوصية معاصرة.

إنّ طبيعة المرجعيات الضاغطة تقف خلف توليد هذا العمل، إذ تستدعي الذاكرة الجمعية للمتلقي صورتين أيقونيتين من تاريخ الفن، وتضعهما في صدام بصري حاد، تتنازع فيه الواقعية الكلاسيكية مع التعبيرية. وتنشأ حالة من الإزاحة الشكلية والدلالية، إذ أُزيحت الموناليزا من فضائها الصامت المتزن إلى خلفية ملتهبة تفتقد إلى الثبات، بل تقاوم الاستقرار البصري، حتى ليبدو وكأنّ هذا الفضاء يعيد تصوير الشخصية الكلاسيكية ليعيد تعريفها ضمن شروط بصرية جديدة. وتشتد وطأة التغريب في هذا العمل عبر تفكيك العلاقات المألوفة بين الشكل واللون، وبين الفضاء والأداء، إذ يبدو وجه الموناليزا مألوفًا ومطمئنًا في ذاته، لكنه غريب في هذا السياق المتوتر، حيث الألوان المتنافرة والدوامات السماوية والشجرة السوداء المنبعثة كطعنة حادة في المشهد. وهذا التغريب لا يتوقّف عند البنية التشكيلية، بل يتعدّاه إلى الدلالة؛ فالمتلقي يُجبر على إعادة النظر في علاقته بالأعمال الفنية التراثية بعدما جُرّدت من سياقها الأصلي وأعادت الآلة الرقمية توليفها وفق نزعة هجينة، إذ تتداخل الألوان الفاقعة والخطوط المتموجة بطريقة توتّر الرؤية وتستفز الحس الجمالي التقليدي، ليُصبح القبح ذاته قيمة جمالية جديدة؛ إنّه نوع من العبث البصري الذي لا يخضع لقوانين الواقعية أو الأكاديمية، بل يتحرّر من سطوة القواعد لينسج عالمًا بصريًا يحكمه منطق الصدفة والتوليد. ولأنّ العبث سمة حاضرة بقوة هنا، فإنّ دمج عناصر متباعدة زمنيًا وأسلوبيًا يتجسّد في تعاقب البُنى الشكلية والرمزية، وتُستبدل البنية الكلاسيكية للموناليزا ببنية رقمية هجينة، تتكئ على استعارة وسيط بصري يتنوّع بين الصورة الرقمية، والرمز التعبيري، والتأثير اللوني المفرط.

في هذا المشهد الرقمي، تتعاقب العلامات على اختلاف أنساقها، وكلّها تعمل ضمن ثنائية دلالية يتبادل فيها الدال والمدلول مواقعهما، فتارة يكون اللون هو الدال، وأخرى يصبح الفضاء هو المدلول، في حركة ديناميكية لا تستقر بمعزل عن أبعاده الثقافية والاجتماعية والجمالية والنفسية. ثقافيًا، يعكس تمرد العصر الرقمي على الثوابت الفنية، واجتماعيًا يُعبّر عن فوضى الصور في الثقافة البصرية الرقمية المعاصرة. وجماليًا، يعيد النظر في حدود الجمال والقبح، ونفسيًا، يترك المتلقي في حالة من القلق التأويلي والفضول المتوتر. هذه الاستعارة لا تُمارس لمجرد الزخرفة أو الإبهار، بل لتحريك النسق الدلالي من جهة، وبث تشظيات معرفية لدى المتلقي من جهة أخرى.

بهذا المعنى، يبدو هذا العمل تجسيدًا مثاليًا لجدلية الإنتقائية الأدائية والتوليد الفني الرقمي، إذ لا يكتفي باستعارة صور الماضي، بل يحرّفها، يزيحها، يشظّيها، ثم يعيد إنتاجها داخل سياق بصري هجينٍ متوتر، يصوغ علاقة جديدة بين المُنتَج البصري ووعينا الثقافي.

❖ **اللوحة الرقمية (3)**

**اسم الفنان: جيسون لاري**

**اسم العمل الرقمي: الصرخة**

**اسم منصة الـ(AI): Pareto**

**سنة الانجاز: 2024**

يُعرف الفنان التعبيري (إدوارد مونش) باستكشافه للمواضيع النفسية في أعماله اذ تتميز أعماله بمشاعر قوية، وشخصيات مشوهة، واستخدام رمزي للألوان، والعمل الفني المُصمم باستخدام الذكاء الاصطناعي مستوحاة من "الأسلوب التعبيري لإدوارد مونش. استلهم من عمل "الصرخة". قدّم الشخصية المركزية الممدودة والمشوّهة، مع وضع اليدين على الوجه، وفم مفتوح، وصراخ. تركيبة تستكشف مواضيع نفسية عميقة، مع التركيز على المشاعر القوية مثل القلق، والوحدة، أو الخوف الوجودي. وقد استخدم خطوطًا ملونة متموجة لتمثيل الحالات العاطفية: البني، والأزرق، والأخضر. أدرج خلفية تعكس الجو النفسي وتُبرزه، مثل سماء مضطربة، تمامًا كما في عمل "الصرخة."، فهي لا تمثل مجرد إعادة إنتاج لمرجعية فنية قائمة، بل تمثل حالة من التمرد الجمالي على الأصل عبر التوليد المستمر للصدمة ذاتها. نحن أمام عمل لا يعيد الصرخة، بل يُعيد تكوينها، يُشظّيها، يُكاثرها، ويُغرق المتلقي في ترددتها، كأن الذكاء الاصطناعي يمارس فعل الصرخة لا كصورة بل كمنظومة انفعالية مولّدة. اما المرجعيات الضاغطة هنا واضحة وحاسمة: "الصرخة" لمونك، لكن حضورها لم يعد ثابتًا، بل خضع لمنطق التوليد الأدائي، اذ يمارس الذكاء الاصطناعي الاِنْتِقائِيَّةِ الأدائية عبر آليات رقمية تتلاعب بالشكل، وتبدّل زوايا الأداء، وتنتج أربع نسخ تختلف كل منها في التعبير والديناميكية، وكأن الأداء ذاته بات موضوعًا للتنويع. وهذه الاِنْتِقائِيَّةِ ليست سلبية أو مقلدة، بل إبداعية توليدية تنتمي إلى ما بعد الفن التقليدي، حيث الخوارزمية لا تنقل، بل تُفسّر وتُؤدي. وإننا إذ نتمعن في هذه التشكلات الصورية الأربعة، ندرك أننا أمام إزاحات متكررة لبنية الأصل، يتم ترحيل تموضع الشخصية وتدوير وجهها وصراخها باتجاهات متعددة. الإزاحة هنا تتخذ طابعًا فلسفيًا: من صرخة ذاتية إلى صرخات جمعية رقمية، وكأن العمل يصيح بكل الاتجاهات نيابة عن إنسان العصر.

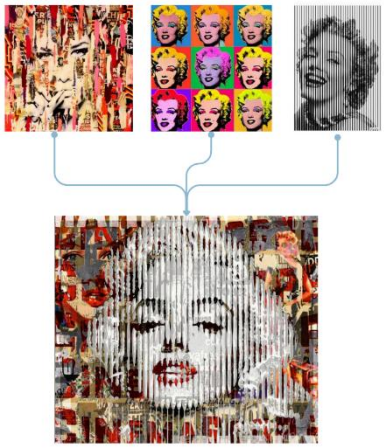
ضمن هذا الإطار، لا يمكن إغفال التغريب بوصفه خاصية بنيوية في العمل. إذ أن تكرار الشكل -المتغير- يخلق نوعًا من الدهشة المؤجلة، حيث لا يستقر النظر، ولا يطمئن الفهم إلى معنى ثابت. بل يشعر المتلقي بأنه داخل حلقة لا نهائية من الانفعالات، يغرق في التفاصيل، ويصاب بالتشويش، وهو نوع من التغريب البصري المتولد عن الذكاء الاصطناعي ذاته. أما القبح، فقد تم ترفيعه هنا إلى مرتبة جمالية عليا، إن الأفواه الواسعة بشكل مفرط، والأصابع التي تكاد تخترق الوجوه، والعيون الجاحظة، كلّها عناصر قبحية مشغولة بدقة، لا لتنفّر، بل لتُدهش، وتحرّض العين على التساؤل، والعقل على استدعاء العبث الوجودي المضمّن داخل الشكل. ويظهر العبث في هذا العمل لا كموضوع، بل كبنية. أربع صرخات، متجاورة، بلا تسلسل سردي، بلا بداية أو نهاية. أي منها تسبق الأخرى؟ أيها الأصل؟ ومن المتحوّر؟ لا إجابة، لأن العمل يعيش في منطق اللامألوف التكراري، حيث التكرار لا يولد تشابهًا بل اختلافًا، والاختلاف لا يولد معنى بل عبثًا ممتعًا في جوهره. من جهة أخرى، نلاحظ حضور تقنيات رقمية متعددة وهي ليست مجرد أدوات، بل جزء من بنية العمل. الألوان تنساب كأنها انفجار رقمي للفرشاة، والخطوط تندفع بتقنية تشبه "التسييل"، فيما يتوزع المحتوى وفق منطق التجميع المتناسق داخل حدود التكوين العام. هناك تلصيق رمزي لصيغ متعددة من الصرخة في إطار واحد، مما يجعل العمل لوحة موزاييكية للانفعال. اما التأثيرات الرقمية جعلت اللون يتصرف وكأنه كائن منفعل. فالأحمر يحترق، والأصفر يصرخ، والأزرق يختنق. إن اللون هنا لا يُرسم، بل ينفعل ويُنفّذ ضمن برمجة شعورية رقمية. وإن دمج البنى المتضادة داخل العمل (شخصية متكررة / زاوية مختلفة، انفعال موحّد / ملامح متحوّلة) يعكس تناقضًا مدهشًا :كيف لشيء أن يكون ذاته ومغايره في آن؟! وهنا تتجلى ذروة الجدل بين الهوية الفنية والاستنساخ الذكائي، بين التعبير الذاتي والتكرار المبرمج.

وفي بنية الشكل، هناك تشظٍّ بصري واضح، تراكب للصرخات، تشتت في حركة العين، فقدان لمركز التكوين. كل زاوية تحمل مركزها الخاص، مما يخلق تعددية في القراءة وتوزيعًا دلاليًا غير هرمي، بل إن استبدال بنية "اللوحة الواحدة" ببنية "التقسيم

الرباعي" يفتح الباب نحو تأويل العمل كتركيب مونتاجي بصري، لا يُقرأ دفعة واحدة، بل يُعاد ترتيبه ذهنيًا من قبل المتلقي، وفق مساراته الإدراكية. وهذا التعاقب الشكلي يولّد موسيقى صامتة داخل اللوحة، أشبه ما تكون بنبضات الخوف.

أما العلامات، فقد توزعت بين أيقونية (الوجه، اليد)، وإشارية (الصراخ، التمدد)، ورمزية (التموجات اللونية، وتكرار الحدث)، مما يجعل العمل نظامًا دلاليًا ثلاثي البنية، يتجاوز المجاز ليغدو خطابًا بصريًا متكاملًا. وتتضح الثنائية الدلالية بين الدال (الشكل الظاهر) والمدلول (الصرخة، القلق، التوتر، اللامعقول)، لكن الذكاء الاصطناعي يضيف بُعدًا ثالثًا" :الوسيط كدال"، أي أن مجرد تنفيذ العمل بالذكاء الاصطناعي يمنح دالًا جديدًا على القلق الرقمي والهوية الفنية المهددة، وعلى مستوى المدلولات السياقية، فإن العمل يتشظى إلى دلالات اجتماعية (فقدان الهوية الجماعية)، ونفسية (القلق، الخوف)

تمثل هذه اللوحة تعددية في القراءة، ليس فقط بسبب انفتاح الشكل، بل لأن مركزية المعنى لم تعد محصورة في موضوع واحد بل باتت القراءة تتوزع بين التعبير الذاتي المفترض للصرخة، والتعبير الجماعي المعبر عن مأزق الإنسان في عصر التكرار الرقمي، وغياب الأصالة، واندماج الفنان مع الآلة.



❖ **اللوحة الرقمية (4)**

**اسم الفنان: زارو**

**اسم العمل الرقمي: مارلين مونرو**

**اسم منصة الـ(AI): Artbreeder**

**سنة الانجاز: 2023**

في هذه اللوحة الرقمية التي تعتمد بشكل مباشر على دمج ثلاث مرجعيات بصرية لوجه "مارلين مونرو"، نجد أنفسنا أمام نموذج مثالي لمناقشة جدلية العلاقة بين الإِنْتِقائِيَّةِ الأدائية والتوليد الفني الرقمي .هذا العمل ليس مجرد توليف آلي أو تركيب لصور، بل هو بنية جمالية مركبة تولد من خلال الذكاء الاصطناعي، ولكنها تحافظ على خطاب بصري معقد وغني، يستدعي قراءات فلسفية وسيميائية متعددة. ويتضح من الوهلة الاولى أن هناك مرجعيات ضاغطة ثلاثية تؤسس لبنية هذه اللوحة: **الأولى**، الصورة الخطّية المعتمدة على تقنية الفصل البصري بالأشرطة، ما يُنتج انطباعًا بالحركة والإزاحة في النظر، ويُذكرنا بأساليب الطباعة الخطية والرمزية. اما **الثانية**، تمثلها مرجعية البوب آرت في النسخ الملونة المتكررة لرأس مارلين مونرو بأسلوب آندي وارهول، وهي ترمز إلى ثقافة الاستهلاك والصورة التجارية. **والثالثة**، هي المرجعية الكولاجية – النصية التي تسود الجزء الأيسر، وتعكس البنية الانفجارية للحروف والقصاصات، والمبنية على فلسفة التقطيع والتجزئة. لذا تقدم اللوحة النهائية دمج لهذه المرجعيات الإِنْتِقائِيَّةِ، اذ تختار المنصة الذكائية مكونات بعينها من كل مرجعية وتعيد دمجها وفق استراتيجية تجريبية تُعيد تركيب مارلين مونرو، لا كأيقونة جمال بل كأثر فني استهلاكي مركب، ومن جانب بنائية العمل الفني، يبرز اللاشكل كعنصر دلالي، وتفقد صورة مونرو صفاءها الكلاسيكي وتتحول إلى بنية متكسّرة تُقارب العشوائية، خاصة بفعل تموجات الأعمدة البصرية في الطبقة العلوية، مما يجعل الشكل النهائي غائمًا، متحوّلًا باستمرار. ويوازي هذا التحول نوعًا من الإزاحة، فموضوع (مارلين) لم يعد هو الغاية، بل الوسيط وأسلوب التقديم أصبحا هما المركز الجديد للدلالة.

اما سمة التغريب فتظهر في الشكل المألوف لمونرو يعاد تقديمه بطريقة تبعث على القلق والتشويش، فالوجه يتحلل خلف طبقات من الصور والنصوص، ويتحول إلى مرآة مشوشة لذاكرة ثقافية مألوفة، وهنا يكمن جوهر فعل التغريب، إذ يُنتج الانفصال عن الأصل ويُدخل المتلقي في حقل بصري جديد. أما القبح، فلا يُطرح هنا كتناقض للجمال، بل كمفهوم جمالي مقلوب، وتلعب النصوص الممزقة، والتشويش اللوني، والخطوط المشوهة دورًا في تفكيك صورة الجمال المثالي لمارلين مونرو، لتظهر كمنتج استهلاكي منهك، فاقد للأصالة، مفتت تحت وطأة الزمن الرقمي. ويقودنا هذا إلى العبث، الذي يتجلى من خلال تشظي الصورة وتكرارها في غير محلها الأصلي، فلا نعرف ما هو الحقيقي وما هو المجازي، وما إذا كانت هذه الصورة تنهض لتقاوم الاستهلاك أم لتعيد إنتاجه برؤية جديدة. فالعمل يتعامل مع اللامألوف بوصفه عنصرًا تركيبيًا، بحيث لا يمكن التعرف على صورة مونرو إلا من مسافة، أو عبر تركيز بصري، مما يجعل اللامألوف هو المدخل إلى المألوف وليس العكس.

تستخدم اللوحة أدوات رقمية مثل التلصيق، والتجميع بذكاء تركيبي. هناك قصاصات من النصوص الإعلانية، مقاطع من صور مطبوعة، أنماط من التمويه البصري، مما يجعل المشهد أقرب إلى فسيفساء رقمية ويتم استدعاء مجموعة من الوسائط البصرية داخل العمل، منها الصورة الرمزية (مارلين)، النصوص الحروفية، الرموز الطباعية، والتأثيرات اللونية الشبكية وكلها تتعايش داخل اللوحة بشكل تصادمي يخلق ديناميكية لونية وفكرية فريدة. يقوم العمل الفني باستبدال البنية الإعلانية المسطحة ببنية تركيبية عميقة، ومتعددة الطبقات، حيث الصورة ليست ما نراه فقط، بل ما نخترقه بصريًا من خلال كثافة النسيج المرئي المتداخل.

ان الثنائية الدلالية بين الدال والمدلول هنا تتجاوز حدود الشكل؛ فالدال (صورة مونرو) أصبح وعاءً لدلالات اجتماعية ونفسية وجمالية متراكبة، والمدلول ليس الجمال فقط، بل الانهيار، الاستغلال، والتمثيل الرمزي لثقافة الاستهلاك. وتتعدد المدلولات السياقية ثقافيًا، من خلال تاريخ شخصية مونر، ونفسياً من خلال انعكاس لحالة الانقسام والضياع وما واجهته شخصية مونرو، وجماليًا، هو مثال على تفكيك الجمال لإعادة صياغته كقيمة متنازع عليها تفيها توزع السلطة التأويلية بين المبدع، وخوارزمية الذكاء الاصطناعي، والمتلقي، في نظام بصري متعدد المراكز، لا يخضع لتفسير واحد، بل يفتح الباب على التأمل المستمر.

**ثامناً: الوسائل الاحصائية**

أعتمد الباحث على الوسائل الاحصائية الاتية في معالجة البيانات، معادلة كوبر (cooper) لحساب صدق الأداة، ومعادلة هولستي (Holstee) لحساب ثبات الأداة، والوسط المرجح والوزن المئوي.

## الفصل الرابع
## نتائج البحث ومناقشتها

**النتائج:**

1. حصلت الفقرةُ الرئيسةُ (المرجعياتِ الضاغطةِ) على التكراراتِ الآتية: تحقّقَ (4)، وتحقّقَ إلى حدٍّ ما (3)، ولم يتحقّقْ (0)، بوسطٍ مرجَّحٍ (2,1)، بينما بلغ الوزنُ المئويُّ (71%) تُعزى هذه النتيجةُ إلى تبايُنِ وعي الفنانِ/المنتِجِ بمفهومِ المرجعياتِ الضاغطةِ في الفنونِ الرقميةِ المعاصرةِ؛ إذ إنَّ طبيعةَ الأعمالِ الرقميةِ، لاسيّما منصّاتِ الذكاءِ الاصطناعيّ، تتسمُ بالانفتاحِ على مرجعياتٍ وتيّاراتِ فنِّ الحداثةِ وما بعدَ الحداثةِ، مما ظهرتْ تجلّياتُها واضحةً في الأعمالِ الفنيةِ المنتَجةِ.
2. حصلت الفقرةُ الرئيسةُ (الانتقائيّةِ الأدائيةِ) على التكراراتِ الآتية: تحقّقَ (30)، وتحقّقَ إلى حدٍّ ما (17)، ولم يتحقّقْ (8)، وبلغ الوسطُ المرجَّحُ (2,4)، بوزنٍ مئويٍّ (80%)، تشير هذه النتيجةُ إلى أنّ المنتجَ/الفنانَ يمتلكُ وعياً بأهميةِ الانتقائيّةِ الأدائيةِ في بناءِ العملِ الفنيّ الرقميّ التوليديّ المعاصرِ، وأنّها تتيحُ للفنانِ الجمعَ بين عناصرَ متباينةٍ،ويُعزى ذلك إلى تعدُّدِ تجاربِ الفنانينَ مع الذكاءِ الاصطناعيّ والمنصّاتِ الرقميةِ، ما جعلهُم أكثرَ إدراكًا لدورِ الانتقائيّةِ في توليدِ جمالياتٍ هجينةٍ.
3. حصلت الفقرةُ الرئيسةُ (التوليدِ الفنيّ الرقميّ) على التكراراتِ الآتية: تحقّقَ (19)، وتحقّقَ إلى حدٍّ ما (11)، ولم يتحقّقْ (5)، بوسطٍ مرجَّحٍ (2,4)، أمّا الوزنُ المئويُّ فبلغ (80%)، وتُعزى هذه النتيجةُ إلى حداثةِ هذه التجربةِ، وتزايدِ اهتمامِ الفنانِ/المنتِجِ بأدواتِ إنتاجِ الصورِ الرقميةِ وتقنياتِ الفنِّ الرقميّ، مما أتاحَ إمكانياتٍ واسعةً لمعالجةِ الأشكالِ والرموزِ، متجاوزًا بذلك قواعدَ التشكيلِ التقليديةِ.
4. حصلت الفقرةُ الرئيسةُ (المناهجِ النقديةِ المعاصرةِ) على التكراراتِ الآتية: تحقّقَ (52)، وتحقّقَ إلى حدٍّ ما (6)، ولم يتحقّقْ (8)، بوسطٍ مرجَّحٍ (2,6)، وبلغ الوزنُ المئويُّ (88%)،تُبلور هذه النتيجةُ أهميةَ المناهجِ النقديةِ المعاصرةِ إزاءَ عمليةِ التحليلِ والتفسيرِ، لاتّسامها بمنطلقاتٍ نقديةٍ تمكّنُ من قراءةِ الخطابِ الاستطيقيّ للتشكيلِ الرقميّ، على خلافِ ما كانت عليه المناهجُ التقليديةُ، فهي توفّرُ أرضيةً نقديةً مرنةً، لا تكتفي بالقراءاتِ الشكليةِ/الخارجيةِ، وإنّما تتعدّاها إلى نقدٍ محايثٍ للعملِ الفنيّ.

**الاستنتاجات:**

1. إنَّ الانتقائيّةَ الأدائيةَ تحقّقت بدرجةٍ عاليةٍ، مما يعكسُ القدرةَ الجدليةَ بالتركيزِ على عناصرَ متباينةٍ (ثقافيةٍ، رمزيةٍ، لونيةٍ) لتوليفِ خطابٍ بصريٍّ يتجاوزُ التقليديَّ، ويكشفُ عن وظيفتِهِ الانتقائيّةِ كمنهجٍ إبداعيٍّ يعيدُ تأويلَ المرجعياتِ، لا كمجرّدِ تجميعٍ، بل كإستراتيجيةٍ دلاليةٍ.

2. إنَّ منصاتِ الذكاءِ الاصطناعيّ لم تعُد مجرّدَ أدواتٍ تقنيةٍ، بل تحوّلت إلى "منسّقاتٍ فنيةٍ" تشاركيةٍ تُعيدُ تشكيلَ عمليةِ الإبداعِ الفنيّ، وتعملُ كوسيطٍ خوارزميٍّ يُنتجُ نصًّا بصريًّا مفتوحًا، يُزعزعُ المفهومَ التقليديَّ للمؤلّفِ، ويؤسّسُ لمفهومٍ جديدٍ يُعرَفُ بـ "المؤلّفِ الموزَّعِ."
3. كشفتِ التحليلاتُ البصريةُ عن غلبةِ اللاشكلِ، وهو ما يُعدُّ استجابةً بصريةً للمناهجِ النقديةِ المعاصرةِ؛ فالعملُ لا يخضعُ لقواعدِ التكوينِ التقليديّ، بل ينفتحُ على فوضى شكليةٍ تعبّرُ عن تشتّتِ الذاتِ الرقميةِ.
4. مارستِ الأعمالُ ما يُسمَّى في النقدِ السيميائيّ بالتغريبِ، وتمّت إزاحةُ العلاماتِ الدينيةِ، والثقافيةِ، والتجاريةِ عن سياقاتِها المرجعيةِ، وإقحامُها في نصوصٍ بصريةٍ عبثيةٍ.
5. وهذا يشيرُ إلى استخدامِ التغريبِ كأداةٍ نقديةٍ لهدمِ المُسلَّماتِ الثقافيةِ والاجتماعيةِ.
6. تكشفُ الأعمالُ عن مساحةٍ بصريةٍ هجينةٍ، حيثُ تتقاطعُ الصورُ المُولَّدةُ رقميًا عبرَ منصّاتٍ مثل Artbreeder مع عناصرَ واقعيةٍ ورمزيةٍ، ما يُنتجُ فضاءً فنيًّا مزدوجًا يتداخلُ فيه الواقعيُّ بالمتخيَّلِ، والماديُّ بالافتراضيّ، في استجابةٍ مباشرةٍ للواقعِ التكنولوجيّ المعاصرِ.
7. وظّفتِ الأعمالُ ما يُسمَّى بـ"جماليةِ القبحِ"، التي لا تُناقضُ الجمالَ، بل تُوسّعُ حدودَهُ؛ كالأشكالِ المشوَّهةِ، والخطوطِ المتنافرةِ، والألوانِ الصارخةِ، التي تُعبّرُ عن القلقِ، والاغترابِ، والتشظّي، الذي يعيشهُ الإنسانُ في العصرِ الرقميّ، ويجعلُ من "القبحِ" وسيطًا نقديًّا وتجريبيًّا لفهمِ الذاتِ.

**التوصيات: يوصي الباحثانِ بما يلي:**

1. تحديثُ المناهجِ الدراسيةِ لتشملَ تعليمَ مهاراتِ التفاعلِ مع منصّاتِ التوليدِ الفنيّ الرقميّ مثل Artbreeder وغيرها؛ وذلك بهدفِ تمكينِ الطلبةِ من توظيفِ الخوارزمياتِ في إنتاجِ أعمالٍ فنيةٍ معاصرةٍ، وفهمِ التحوّلاتِ الجماليةِ الناتجةِ عن هذا التداخلِ.
2. تدريبُ الطلبةِ على استخدامِ المناهجِ النقديةِ المعاصرةِ (السيميائيةِ، البنيويةِ، التفكيكيةِ) لتحليلِ الأعمالِ الفنيةِ الناتجةِ عن الذكاءِ الاصطناعيّ، بغيةَ تعميقِ الوعيِ بجدليةِ العلاقةِ بين المؤلّفِ، والأداةِ، والنصّ البصريّ الجديدِ.
3. إنشاءُ مختبراتٍ رقميةٍ متخصّصةٍ توفّرُ بيئةً تجريبيةً للتفاعلِ مع الوسائطِ الذكيةِ، وتُعزّزُ من قدرةِ الطلبةِ والأساتذةِ على استكشافِ حدودِ الإبداعِ التكنولوجيّ وتوظيفِهِ في المشاريعِ الفنيةِ والتعليميةِ.

**Conclusions:**

1. Performative eclecticism was achieved to a high degree, reflecting the dialectical ability to focus on diverse elements (cultural, symbolic, and chromatic) to synthesize a visual discourse that transcends the conventional and reveals its eclectic function as a creative approach that reinterprets references, not as a mere collection, but as a semantic strategy.
2. Artificial intelligence platforms are no longer merely technical tools; they have transformed into collaborative "artistic curators" that reshape the artistic creation process and function as an algorithmic mediator that produces an open visual text, destabilizing the traditional concept of the author and establishing a new concept known as the "distributed author."
3. Visual analyses revealed the predominance of formlessness, a visual response to contemporary critical approaches. The work is not subject to the rules of traditional composition, but rather opens up to a formal chaos that expresses the dispersion of the digital self.
4. The works practice what is called "alienation" in semiotic criticism. Religious, cultural, and commercial signs were removed from their referential contexts and inserted into absurd visual texts.
5. This indicates the use of alienation as a critical tool to deconstruct cultural and social assumptions.
6. The works reveal a hybrid visual space, where digitally generated images via platforms such as Artbreeder intersect with realistic and symbolic elements, producing a dual artistic space where the real and the imaginary, and the physical and the virtual, overlap in a direct response to contemporary technological reality.
7. The works employ what is called the "aesthetics of ugliness," which does not contradict beauty but rather expands its boundaries. These works, such as distorted shapes, discordant lines, and bright colors, express the anxiety, alienation, and fragmentation experienced by humans in the digital age, and make "ugliness" a critical and experimental medium for self-understanding.

**References:**

1. The Holy Quran
2. Abdelali Maazouz (2014). The Philosophy of the Image: "The Image between Art and Communication." Casablanca: East Africa.
3. Abdullah Khader Hamad (2017). Methods of Literary Criticism: Contextualism and Systematics. Beirut, Lebanon: Dar Al-Qalam for Printing, Publishing, and Distribution.
4. Abdullah Khader Hamad (2017). Methods of Modern Literary Criticism, 1st ed. Cairo, Egypt: Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution.
5. Al-Sharif Al-Hussaini Ali bin Muhammad bin Ali Al-Jurjani (2020). Clear Logic: (The Major Principle in Logic). Jordan: House of Knowledge for the Intelligent.
6. Badawi Abdel Rahman (1981). Plato. Cairo, Egypt: Egyptian Renaissance Library for Printing and Publishing.
7. Bashir Tawririt (2006). Lectures on Contemporary Literary Criticism Methods (A Study of the Origins, Features, and Theoretical and Applied Problems), 1st ed. Constantine, Algeria: Dar Al-Fajr for Printing and Publishing, Iqra Library.
8. Basyouni Mohamed El-Kholi (2024). Islam's View of (Modern) Artificial Intelligence within the Framework of Technical Development Thought. d.p.m.
9. Donia Wagdy (2005). Is the Digital Dimension an Art? Issue 2284 - Second Edition: Year 5. Cairo, Egypt: Watani Foundation for Printing and Publishing.
10. Donia Wagdy. (2005). Is the Digital Dimension an Art? Issue 2284 - Second Issue: Year 5. Cairo, Egypt: Watani Foundation for Printing and Publishing.
11. Fatima Al-Buraiki (2006). The Method of Receiving Ancient Arabic Criticism, 1st ed. Dubai, UAE: Arab World for Publishing and Distribution.
12. Hazem Fadel Al-Barez (2022). The Dialectic of the Story in the Quranic Text. Amman: Academic Book Center.
13. Kamal Yousef Balan. (2015). Theories of Counseling and Psychotherapy, 1st ed. Amman, Jordan: Dar Al-Asar Al-Ilmi.
14. Kamal Yousef Ballan. (2015). Theory of Praise and Psychotherapy, 1st ed. Amman, Jordan: Dar Al-Asar Al-Ilmi for Publishing and Distribution.
15. Louis Tyson. (2014). Contemporary Critical Theories: A Concise Guide for the Reader, translated by Anas Abdul Razzaq Maktabi. Riyadh, Saudi Arabia: King Saud University for Scientific Publishing and Printing.
16. Megan and Saad Al-Bazie Al-Ruwaili. (2002). A Guide for the Literary Critic (Illuminating More than Seventy Contemporary Critical Trends and Terms). 3rd ed. Morocco: Arab Cultural Center - Casablanca.
17. Munir Al-Zamel. (2014). Semiotic Analysis of Theater. Damascus, Syria: Raslan Foundation for Printing, Publishing, and Distribution House.
18. Munir Baalbaki and Ramez Munir. (2009). Al-Mawrid Al-Hadith. Beirut, Lebanon: Dar Al-Ilm.
19. Mustafa Al-Nashar. (2018). The Idea of Divinity in Plato (and its Impact on Islamic and Western Philosophy). Rawabet Publishing and Information Technology House and Al-Shaqri Publishing House.
20. Nicholas Abercrombie & etal. (1994 ). the penguin dictionary of sociology , the penguin group , England , third edition .
21. Qusay Tariq Al-Zubaidi (2012). The Abstract Expressionist School. Baghdad: Dar Al-Kutub and Al-Watha'iq. Christopher Butler. (2016). Postmodernism, translated by Nevin Abdel Raouf. United Kingdom: Hindawi Foundation.
22. Taher Marabai (2025). The Controversy of the Cultural System: Unity of Concept and Difference in Application. Jordan: Academic Book Center.
23. Tareq Thabet (2018). The Poetic System and Its Structures: Principles of Cognitive Foundation and Methodological Employment. Amman: Academic Book Center.
24. Wayne Holmes and Fengchun Miao. (2024). Guidelines for the Use of Generative Artificial Intelligence in Education and Research. Translated by: Muhammad Hamid Ismail Sidqi. France: UNESCO Publishing HouseAurora Amoris. (2025). The Art of Artificial Intelligence: New Frontiers of Creativity. California, USA: CBF Publishing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1829
*Omar Emad Nihad, Hila Abdel Shaheed Mustafa: The Dialectics of the Relationship between Performative Selectivity and Digital Artistic Generation in Light of Contemporary Critical Approaches*
*Al-Academy Journal* - Issue 123 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

## ملحق"1" استمارة اداة تحليل

| المحاور الرئيسية | المحاور الثانوية | المحاور الفرعية | تحقق | تحقق الى حد ما | لم يتحقق |
|---|---|---|---|---|---|
| المرجعياتِ الضاغطةِ | التعبيرية التجريدية | | | | |
| | الفن الشعبي (pop art) | | | | |
| | السريالية | | | | |
| | التكعيبية | | | | |
| الانتقائيّةِ الأدائيةِ | التحولات الاسلوبية | اللاشكل | | | |
| | | الازاحة | | | |
| | | التغريب | | | |
| | | القبح | | | |
| | | العبث | | | |
| | | اللامألوف | | | |
| | المعالجات التقنية | التقطير | | | |
| | | الرش | | | |
| | | التجميع | | | |
| | | التلصيق | | | |
| التوليدِ الفنيّ الرقميّ | الوسائط والادوات الرقمية المستخدمة في Artbredeer | Splicer2 | | | |
| | | Composer | | | |
| | | Collage | | | |
| | | Prompter | | | |
| | | animator | | | |
| | | Director | | | |
| | | Outpainter | | | |
| | | Poser | | | |
| | | Patterns | | | |
| المناهجِ النقديةِ المعاصرةِ | البنيوية | استعارة (وسيط بصري) صورة-نص-رموز رقمية-تأثيرات لونية، داخل العمل الرقمي | | | |
| | | دمج بنى متضادة غير مألوفة | | | |
| | | اظهار انساق شكلية او رمزية تشظي- تراكب- تشتت | | | |
| | | استبدال بنية ببنية اخرى | | | |
| | | تعاقب البنى الشكلية | | | |
| | السيميائية | علامة ايقونية | | | |
| | | علامة اشارية | | | |
| | | علامة رمزية | | | |
| | | الثنائية الدلالية (الدال / المدلول) | | | |
| | المدلولات السياقية | ثقافية | | | |
| | | اجتماعية | | | |
| | | سياسية | | | |
| | | جمالية | | | |
| | | نفسية | | | |
| | | ثقافة استهلاكية | | | |
| | تعددية القراءة | التعبير الذاتي | | | |
| | | تعدد المراكز | | | |