Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 3, Issue: 2

# The Aesthetic of Graffiti Art in the Works of Oliver Rizzo

**Zena Salim Yousif [1], Omar Fawwaz Jabbar[1,*], Qassim Jalil Mahdi[2]**

**1 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.**

**2 College of Fine Arts, University of Wasit, Wasit, Iraq.**

* Corresponding author: e-mail: mmarkonos@uomosul.edu.iq

Received: 17 May 2026 | Accepted: 29 June 2026 | Published: 30 June 2026

**Abstract:**

The research consists of four chapters. The first chapter addresses the research problem, its significance, the need for conducting the study, its objectives, scope, and the definition of the key terms employed. The research problem is formulated through the following question: *To what extent was Oliver Rizzo able to achieve an aesthetic and intellectual balance between the spontaneity of street art and the rigor of formal artistic principles?* The study aims to identify the aesthetics of graffiti art in the works of Oliver Rizzo.

The second chapter presents the theoretical framework, which comprises two sections. The first section examines the aesthetics of contemporary thought, while the second discusses the technical and aesthetic approaches to graffiti discourse. The third chapter outlines the research procedures, including the research population, sample, research instrument, methodology, and the analysis of the selected sample. The fourth chapter presents research findings, conclusions, recommendations, and suggestions.

Among the most significant findings is that Rizzo sought to impose order through the exercise of the will to power, drawing upon Nietzsche's philosophy by allowing the Apollonian spirit to assert itself over the chaotic Dionysian reality. In this perspective, the superior individual possesses the right to establish his own laws according to his personal vision.

The study also reached several conclusions, the most notable of which is that beauty is not an inherent attribute of the object itself. Rather, through the artist's freedom and conscious awareness, an alternative world is created, whose meaning is determined by each viewer. This transforms artistic discourse from rigidity into continuous renewal through the multiplicity of interpretations.

**Keywords:** Aesthetics, Thought, Graffiti.



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

## جمالية الفن الكر افيتي في اعمال اوليفر ريزو

زينا سالم يوسف[١]، عمر فواز جبار[٢]، قاسم جليل مهدي[٣]

**الملخص:**

تضمن البحث أربعة فصول، عني الفصل الأول لبيان مشكلة البحث واهميته، والحاجة إليه، وهدف البحث وحدوده وتحديد اهم المصطلحات الواردة فيه، حيث حددت مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤل الآتي: هل تمكن اوليفر ريزو من إحداث توازن جمالي وفكري بين عفوية فن الشارع وصرامة القواعد التشكيلية؟ كما ان البحث يهدف إلى: التعرف على جمالية الفن الكرافيتي في اعمال الفنان اوليفر ريزو. وقد عني الفصل الثاني بالإطار النظري، حيث تضمن مبحثين، المبحث الأول (جمال الفكر المعاصر)، اما المبحث الثاني (المقتربات التقنية والجمالية للخطاب الكرافيتي)، وقد اشتمل الفصل الثالث على إجراءات البحث وهي: مجتمع البحث، عينة البحث، أداة البحث، منهج البحث وتحليل عينة البحث. اما الفصل الرابع فيشمل نتائج البحث، استنتاجات، التوصيات والمقترحات ومن اهم النتائج التي توصل إليها الباحث: حاول ريزو فرض النظام بفعل إرادة القوة مقتربا من طروحات نيتشه بجعل الروح الابولونية تفرض نفسها على الواقع الفوضوي الديونيسوسي فالإنسان المتفوق له الحق في وضع قوانينه الخاصة حسب رؤيته هو.

كما توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات منها: نستنتج ان الجمال ليس صفة الشيء نفسه، ولكن عن طريق حرية ووعي الفنان يخلق عالماً مغايراً يتحدد في عين كل متلقي يحول الخطاب من الجمود الى التجدد بتعدد القراءات.

**الكلمات المفتاحية:** الجمال، الفكر، الكرافيتي

### الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:

يعتبر الفن الكرافيتي أحد أبرز الخطابات البصرية المعاصرة التي استطاعت ان تكسر طوق القاعات المغلقة والتمرد على الأطر التقليدية، لتتحول الجدران العامة إلى خطابات فكرية وجمالية مفتوحة. ولم يعد الكرافيتي مجرد الرسم على الجدران، بل وسيلةً لإيصال رسائل سياسية، واجتماعية، وثقافية مباشرة إلى الجمهور. فيشتبك مع الفضاء العام، ويعيد صياغة العلاقة بين الذات المبدعة والمتلقي العابر. لإعادة تعريف الجدارية، حيث انتقل بها من حيز "العفوية الاحتجاجية" إلى حيز "التشكيل الأكاديمي المنظم فتحولت المساحات الجدارية الصامتة إلى منصة حوارية نابضة بالحياة تارةً، وأداةً للاحتجاج والمقاومة تارةً أخرى. ولكن أن هذا الصعود لم يخلُ من اشكاليات جمالية وقانونية فما يزال الصراع قائماً ومتصاعداً بين الرؤية التي تنظر للفن الكرافيتي بوصفه تجاوزاً على الملكية العامة وتشوهاً بصرياً، وبين رؤية جمالية حديثة تضعه في مصاف الفن المفاهيمي الذي اغنى الهوية الثقافية للمدن المعاصرة. ومن هنا، يسعى هذا البحث إلى سبر أغوار هذه الظاهرة، متتبعاً جذورها التاريخية، ومحللاً أبعادها الفكري والجمالية، مع التركيز على الدور المحوري الذي لعبه هذا الفن في تشكيل الوعي الجمعي في المجتمعات المعاصرة،

ومن خلال هذا السياق، يبرز الفنان أوليفر ريزو كعلامة فارقة في مسار الفن الكرافيتي إذ لم تقتصر تجربته على البعد التقني البحت، بل اتسمت بعمق فلسفي يستنطق مفاهيم الوجود، والحرية، والهوية في ظل التحولات الكبرى لما بعد الحداثة. إن جماليات "ريزو" لا تنفصل عن مرجعياته الفكرية، حيث تصبح الصورة لديه خطاباً نقدياً يواجه نسق المدينة المعاصر المتسارع في التحول ليطرح تساؤلات جوهرية حول الجمال الهامشي وقدرة الفن على إحداث إزاحة وخلخلة في الوعي الجمعي والى سبر أغوار القيمة

[١] أستاذ مساعد، كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل - العراق
[٢] مدرس دكتور، كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل - العراق
[٣] أستاذ مساعد دكتور، كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط - العراق

الجمالية في التجليات البصرية لنتاج أوليفر ريزو. لذا تتحدد مشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي: هل تمكن اوليفر ريزو من إحداث توازن جمالي وفكري بين عفوية فن الشارع وصرامة القواعد التشكيلية الأكاديمية، وإلى أي مدى ساهمت خاماته الهجينة في نقل الكرافيتي إلى منجز بصري ذو قيمة متحفية؟ وتتجلى اهمية هذه الدراسة والحاجة اليها من خلال الاتي :

- تفيد المتخصصين في مجال الفن لاسيما التشكيليين وطلبة الفن .
- يفيد هذا البحث المختصين في مجال الفلسفة وعلم الجمال والفن والنقد عل السواء .

ثانيا: هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: التعرف على جمالية الفن الكرافيتي في اعمال اوليفر ريزو.

ثالثا: حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على دراسة جمالية الفن الكرافيتي في اعمال اوليفر ريزو من خلال تحليل نماذج مصورة لأعمال فنية (لوحات), للفترة من (٢٠١٢م -٢٠١٧ م) والمتواجدة في المصادر ذات العلاقة ومنظومة الانترنت .

رابعا: تحديد مصطلحات البحث:

(الجمالية)

لغة:

_ وهو رقة الحسن، جملّه : زيّنه ، تجمّل : تزيّن ، وتحسّن إذا اجتلب البهاء، والإضاءة (الشرتوني، ١٩٩٢، ص١٣٩).

_ ووردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون (للتهاوني) بمعنى (الحسن وحسن الصورة والسيرة) (التهاوني١٩٦٣,ص٣٤٨).

_ الجمال صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا (الجوهري,١٩٧٤,ص٢٠٩) .

_ والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف (الجرجاني, ١٩٩٦ ,ص٧٣).

اصطلاحا:

- وعرف الجمال بأنه "وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا" (ريد,١٩٨٦,ص٣٧).

- وعرف الجمال أيضا" بأنه " انتظام الأشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق إدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن من اجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور... الجمالي (الخالدي,١٩٩٩,ص٣٦).

(الجمالية) اجرائيا :

مجموعة من الصفات والخصائص القابلة للملاحظة والقياس التي تثير في الفرد مشاعر الدهشة، والسرور، والاستجابة النفسية الإيجابية.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الفكر الجمالي المعاصر

بعد ان تراجعت شموليات الحداثة واحتفلت مابعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت مقابل شموليات الحداثة وثوابتها ، وزعزعة الثقة بالانموذج الكوني وبالخطية التقدمية وبعلاقة النتيجة باسبابها وحاربت العقل والعقلانية حيث دعت الى خلق اساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية فيحطم المنظور ما بعد الحداثي العلاقة الداخلية ما بين الحداثة والعقلانية ، ويفجر اطرها الفلسفية في الفكر الغربي المعاصر ، ويفسر ذلك انها تجد في ( فريدريك نيتشه ) سلفها الاعمق اذ يمثل نقده للعقلانية المدخل الفلسفي لما بعد الحداثة ، وعند الحديث عن اسباب ظهور ما بعد الحداثة فان التحولات الكبرى خاصة الفكرية لا يمكن ان تكون نتيجة لسبب واحد بل عادة ما تحدث بسبب عوامل متعددة ومتداخلة لكن يكون من بينها غالبا عوامل اساسية وبارزة التاثير ويرجع كثير من الباحثين اصول هذا المذهب الى الفيلسوف الالماني (نيتشه) الذي يؤكد ان الجمال ليس مجرد قيمة شكلية ولكن هو أداة وجودية ووسيلة لتبرير الحياة ومواجهة العدمية تتركز رؤيته الجمالية حول مفهوم تبرير الوجود كظاهرة جمالية حيث يرى أننا نملك الفن لكي لا نموت من الحقيقة القاسية. اذ ان المفاهيم الأساسية عند نيتشه هي الثنائية الجمالية (الأبولوية والديونيسوسية) اذ قسم نيتشه الجمال إلى قوتين متضادتين هما الجمال الابولوني والذي يمثل النظام، الوضوح، التناسب، والحلم؛ وهو الذي يمنح العالم شكلاً مقبولاً وكذلك الجمال الديونيسوسي والذي يتمثل يمثل بالنشوة،

الفوضى، الصخب، والتحلل من القيود؛ وهو الجمال النابع من جوهر الحياة ذاته. فيؤكد "فردريك نيتشة" (١٨٤٤-١٩٠٠م) على خاصية الشعور بالجمال معتقداً أن الجمال بالذات هو ما يصل بنا إلى حالة النشوة، وأن جوهر الإبداع هو طريق إنتاج الجمال في الأثر الفني , فتقبل العمل الفني يعني تقبل حالة الإبداع، إذ يقول "يقوم الأثر الذي يتركه العمل الفني على إيقاظ حالة المبدع الجمالية" (هيدجر, ١٩٨٩,ص٣٩). وترتكز نظرة "نيتشه" للفن على وفق محور فلسفته الرئيسي (إرادة القوة) بوصفها العنصر الذي ينبع منه الفرق في كمية القوى الموضوعة في علاقة مع بعضها البعض، ومن ثم تكشف طبيعتها. أي أنها مبدأ لتأليف القوى الذي يتعلق بالزمن، ومن خلاله تمر القوى ثانية بالفروق نفسها أو يعيد المتنوع إنتاج نفسه. والعودة الدائمة هي التأليف الذي تكون إرادة القوة مبدأه (دولوز,١٩٩٣,ص٦٧). ربط نيتشه الجمال بأرادة القوة فالجمال هو ما يعزز الشعور بالقوة والحياة لانه يرفع من إرادة القوة لدى الانسان, بينما القبح هو ما يوحي بالانحطاط والضعف يسبب انخفاض القوة , فالجمال ليس في الشيء ذاته، بل في أثره على جسد المتلقي وروحه.

واكد هوسرل ان الجمال هو فعل وعي بامتياز يتحقق عندما نكف عن النظر إلى الشيء كأداة ونبدأ في تأمله كماهية معطاة في حدسنا الخالص.اذ يرى هوسرل أن الجمال لا يُدرك عبر الوعي التقريري الذي يثبت وجود الأشياء ولكن عبر الوعي التخيلي, ولكي نتذوق الجمال يجب وضع العالم الواقعي بين قوسين ليتحول الشيء من مادة جوهرية إلى ظاهرة جمالية داخل الوعي اذ يميز هوسرل بين الموقف الطبيعي الذي يبحث في نفعية الشيء أو وجوده الموضوعي وبين الموقف الجمالي الذي يركز على ماهية الجمال فالتجربة هنا محايدة لا تهتم بكون الشيء موجوداً في الواقع أو في او كامنا في الخيال بل بكيفية ظهوره للوعي,فالجمال جزءاً من مشروعه الظاهراتي حيث لا ينظر إلى الجمال كصفة موضوعية كامنة في الشيء، بل كنمط من القصدية وتجربة شعورية تعتمد على التعالي عن الوجود الواقعي للموضوع. فالتجربة الجمالية عند هوسرل هي نوع من الحدس الماهوي, اذ أن الفنان أو المتلقي يَنفذ من خلال الصورة الحسية إلى "الجوهر" أو "المعنى الماهوي" للجمال الذي يتجاوز الزمان والمكان(إبراهيم,١٩٦٢ ,ص ٢١٨) فيؤكد هوسرل ان الجمال هو رحلة تحرر الذات من أسر النزعة الطبيعية أي إنه فعل إبداعي يتشارك فيه الفنان والمتلقي على حد سواء لبناء عالم من الماهيات الخالصة، مما يجعل الفينومينولوجيا الجسر الذي يعبر بنا من رؤية العين الى الى بصيرة الوعي.

يؤكد مارتن هيدجر ان الجمال ليس مجرد قيمة حسية أو متعة بصرية، بل هو انبثاق الحقيقة في العمل الفني لذا يرفض هيدجر التفسير التقليدي للجمال الذي يربطه بذات المشاهد (الجماليات الذاتية)، ويرى أن الجمال هو الطريقة التي يظهر بها الوجود ويعلن عن نفسه وهو أحد السبل التي تضع بها الحقيقة نفسها في حيز التنفيذ, في كتابه "أصل العمل الفني"، يوضح أن العمل الفني ليس أداة للاستعمال، بل هو "فتح" لعالم جديد وكشف لما هو كائن, وفي إطار البحث عن جوهر العمل الفني يصل هيدجر الى حقيقة معرفية مفادها " ان الفنان هو اصل العمل الفني, وان اصل العمل الفني أيضا هو الفنان " وبهذا يكشف لنا حقيقة العلاقة الجدلية التي تربط الفنان مع عمله , ويقول في هذا الصدد" الفنان والعمل الفني هما دائما في ذاتهما وفي علاقتهما المتبادلة موجودان عن طريق ثالث, هو الأول , أي ذلك الذي اتخذ منه الفنان والعمل الفني اسمهما وهو طريق الفن" وعلى هذا يعتبر هيدجر ان كل مايحصل في العمل الفني هو الحقيقة , وبالتالي فان هذه الممارسة هي بمثابة تعبير عن الوجود, أي تعبير عن الحقائق الموجودة بمنظور فني , فهو الفن الذي يتحدث بلسان الوجود ويسعى بعد ذلك الى الكشف عن الماهيات ( هايدجر, ٢٠٠٣,ص٥٨) ويشدد ( هيدجر ) في نظريته الجمالية ، على أن الوجود انبثاق ، وأن الفنان لا يخلق أي شيء فعلي ، ولا يغير شيئاً في العالم المادي ، وأن اللغة أخطر شيء يملكه الإنسان ، فقد أعطيت له ليكشف بها عن ذاته ، والخطاب يخلق الكينونة (سامي,١٩٩٤,ص١٢٨-١٢٩). فالعمل الفني ليس إعادة إنتاج لهوية ما ، بل هي إعادة إنتاج للجوهر العام للشيء ، نوع من الكشف أو نزع الغطاء عن وجوده الحقيقي . والخبرة بالعمل الفني ليست موقفاً أو اتجاهاً جمالياً نتخذه بإزاء موضوع ما ، بل هي أولاخبرة بحدوث الحقيقة في العمل الفني ، أي بتكشف الوجود كما يتجلى في العمل الفني ، ففي الفن تكون الحقيقة في حالة نشاط داخل العمل الفني وفي شكله الخاص (عبد الحميد,٢٠٠٥,ص١٢١).

ويرى جورج سانتيانا يرى سانتيانا أن الجمال ليس قيمة سماوية، بل هو لذة تتحول إلى صفة في الشيء المدرك. فالجمال لذة موجبة ذاتية تُدرك كأنها صفة للشيء نفسه فالجمال هو اللذة المتحققة موضوعيا فيرى بأن عملية ادراك الجمال لاتتم دون المرور بعملية الادراك الحسي, اذ يفقد الجمال المدرك روعته وتأثيره على المدرك حينما يتم اغفال الادراك الحسي ومن ثم يضفي عليها

ماينغمر في وجدانه وانفعالاته فتتحول تلك المدركات الحسية من مرحلة المادة الجامدة الى أخرى مرنة يضعها الفنان ليتكيف بها مع رغباته وميوله فالفنان يكون في حالة رغبة مستمرة وشوق متواصل لتعديل عالم المدركات المادية الجامدة الصلبة وجعله ملائما لرغباته ومتوافقا مع أحلامه اذ يحاول الفنان جاهدا ان يتحرر من عبودية الطبيعة ليصل الى حرية الروح التي تصنع مايلائم الفنان وما يرضي ميوله فهي مدركات جميلة تدرك بالروح لابالحس فصفة الجمال هي صفة تدرك بالروح ,فالجمال هو ليس ادراك الحقيقة الواقعة او العلاقة وانما هو انفعال فلا يكون الموضوع جميلا اذ لم يولد اللذة في نفس احد (سانتيانا,ص٧٠) والفن عند (سانتيانا) هو انتقال من مرحلة المادة إلى الصورة مروراً بالتعبيرات الإنسانية ، أي بمعنى الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى مرنة يصنعها الإنسان ليتكيف بها مع رغباته وميوله ، فالإنسان يكون في حالة رغبة مستمرة ، وشوق متواصل لتعديل الواقع المادي الصلب وجعله ملائماً لرغباته ومتوافقاً مع أحلامه وفي تلك الأثناء يحاول الإنسان جاهداً أن يتحرر من عبودية الطبيعة لكي يصل إلى حرية الروح . تلك الحرية التي تصنع ما يلاءم الإنسان وما يرضي ميوله . ومن ناحية أخرى . فانه لا يعنى بتحويل المادة إلى صورة جميلة مجرد تحقيق رغبات الإنسان وميوله فحسب ، أي يكون الهدف هو تحقيق منفعة ما فحسب بل يكون هذا التحويل بمثابة الوقفة الشعورية الممتعة التي ينظر فيها الإنسان إلى نتيجة صناعته، وخلاصة جهده الفكري والفني فيتأمل الصورة الفنية الجميلة التي صنعتها يداه. وعلى هذا النحو يصبح الفن نظاماً للقلب والخيال، يبلغ صاحبه حد الإشباع واللذة ، وعليه تقوم نهضة المجتمع ورقي الحياة , وهكذا ينظر (سانتيانا) إلى النشاط الفني بصفته مظهراً لاستمتاع عقل الإنسان بأعظم ثمرات صناعته لإنتاجه وأسمى إبداعاته(نظمي, ١٩٧٨,ص٨٥).

أما الجمال عند سارتر حسب فلسفته الوجودية ربط بالحرية والخيال عوضا عن الالتزام والتقيد بالقواعد الاكاديمية الجامدة ,فالموضوع الجمالي ناتج من الوعي اذ ان المدركات الجمالية المدركة عبر الخيال تتجلى في كون الموضوع يظهر غائبا بوجه من الوجوه في صميم حضرته نفسها (إبراهيم ,١٩٦٢,ص ٢٣١) .لذا سارتر يستبعد ان تكون غاية الاعمال الفنية مجرد محاكاة الواقع, وانما هو تجديد شامل لعالم المدركات بفعل حرية الانسان اتي هي أساس الجمال المدرك وهي مصدر للقيم الجمالية الفنية , هي ليست نقلا من عالم المدركات الحسية بل هي تجسيد ماتم ادراكه عبر الخيال (مجاهد,ص ٢٩-٣٠). فالفنان يصنع ماهيته بنفسه فيكون وجوده أولا ثم ماهيته اذ تستمد الذات المدركة قوامها من نفسها فلا تخضع لاي تقويم من خارجها , اذن الذات عند سارتر معنيان الأول هي تمثيل حرية الفنان والثاني لايمكن تجاوز ذاتيته لصلة الذات بالاخر الذي هو شرط الوجود كله (فوكلييه,١٩٥٦,ص ١٦٩).ان نظرية سارتر في موضوعة الجمال لاتكاد تنفصل عن نظريته العامة في الخيال بوصفه تلك الحرية التي تمتلك القدرة على ازاحة العالم او وضعه في ان واحد ,ففي المذاهب الفلسفية السابقة كان الوعي مقترنا بالحس والعقل واتخذ طابعا تخيليا بإمكانه تجاوز الواقع العياني وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجي على وفق حرية مستمدة من الخيال ،ومن هنا يتحول الوعي الحسي والعقلي وينزاح الى خيال مجرد ، بمعنى ان الحقائق يظهرها وعينا ،وأحالها إلى حقائق متخيلة أكثر اتصالا بجوهر الأشياء الأمر الذي ينسحب الى الموضوع الجمالي الذي ينزاح هو الآخر من موضوع فيزيائي مبني على اقتراحات الحس والعقل الى موضوع خيالي تصوري قوامه التخيل الحر (كرم,ص٤٥٦). فيما ميّز ( سارتر ) الإنسان عن سائر الأشياء ، بأنه قد سبق وجوده ماهيّته ، فباقي الأشياء إنّما قد صُنعت بتصوّر قبلي لِما ستكون عليه ، ومحكومة بقوانين الوسيلة والغاية ، ولكن مع خلق الإنسان ، فإن الوضع يختلف ، فالإنسان خُلق ببناء قبلي يؤدي غاية ما ، وهذا مفروغٌ منه ، ولكن تركيبته الروحية والنفسية والعقلية ، هي بحسب ( سارتر ) ، إنما تُبنى بصورة اختيارية ، وفق مبدأ الحرية ، وإن انعكس ذلك على الفن ، فإن ذلك سيعني حرية مطلقة للخيال في تشييد الأنموذج الذاتي ، الذي يتّخذ شاكلة الإنسان في وضع الوجود قبل الماهيّة ، ليتكوّن العمل الفني بتلقائية تكون محوراً لتوافر الجمال ، الذي سيكون بفعل تلك الحرية والتلقائية التي يمارسها الخيال ، أبعد ما تكون عن الغاية وتبعاتها .

وتتجلى فلسفة سوزان لانجر من نظرة موضوعية اذ تأسس حكمها الجمالي على النزعة الشكلية حي تحكم على العمل الفني من خلال الصفات الكامنة فيه ,اعتبرت الفن هو صورة معبرة وان الجمال في الفن يتبلور من خلال الإمكانيات التعبيرية, وكلما كان العمل الفني معبرا كان جميلا , "لهذا ان نظر لانجر مرتبطة بالنظرة الشكلية التي تعطي اهتماماً للشكل وللصورة, فضلا عن ذلك انها تبدي اهتماما اعظم بالمشاهد ,على اعتبار هو وحده القادر على ادراك هذا الشكل وتذوقه , وقد كشفت النظرية الشكلية بالفعل عن قيم عجزت نظرية المحاكاة وغيرها من طرق النقد على ادراكها , ولما كانت صحة أي نظرية بالفن تتوقف الى حد كبير على فائدتها في تحليل اعمال خاصة , فإن النزعة الشكلية التي لها في هذا الصدد مكانة رفيعة" (حكيم ,١٩٨٦,ص٩٦). فالعمل الفني الجميل" لايصبح مظهرا حسيا يقبل الادراك الا اذا استحال الى شكل او صورة سواء اكانت صورة العمل الفني ثابتة مستديمة كصورة الاناء او اللوحة ام كانت صورة عابرة ديناميكية كصورة اللحن او الرقص ام كانت مجرد صورة متخيلة ظاهرية كصورة العمل الادبي, فإن لابد من الصورة في كل من الحالات من ان تتخذ طابع الكل المنسق مع نفسه القابل للادراك (إبراهيم,ص٣١٤). أعطت لانجر أهمية كبرى الى مفهوم الشكل او الصورة , وترجع اصل الاعمال الفنية الى انها لاتتعدى من كونها صورة للانفعال وعلى هذا الأساس فالاعمال الفنية تنتج بعد ان يجرد الفنان المدركات لتبدو بوضوح وتصبح حرة من استخداماتها لتعمل كرموز معبرة عن الوجدان البشري(سوزان ,١٩٩٧,ص٢٧). فقد ميزت بين الرمز الفني والرمز فأعتبرت " ان الرمزية الجمالية تختلف عن الرمزية العامة , وان الرمز قد يستخدم في الفن دون ان يكون هناك فن رمزي , فالفن الرمزي الذي هو صورة للوجدان ليس رمزاً فحسب وإنما يؤدي دوراً اكثر من الوظيفة الرمزية ,لان العمل الفني معبر بالطريقة التي تكون بها القضايا معبرة كصياغة لفهم فكرة او مفهوم , فنظرية لانجر في علم الجمال ترتكز في النهاية على الرمز الذي يمكن ان يطبق على الفن" (حكيم,١٩٨٦,ص١١-١٢).

وبإزاء ما شهده العالم الحديث من متغيرات على وقع الانهيارات الفكرية المتلاحقة المفاجئة التي عاشتهاالحضارة الحديثة ، وفي ضوء التحولات والتبدلات الهائلة والمتسارعة التي عملت على تغيير صورة المشهد الكوني ، فإنه لا يمكن أن يتغير العالم على هذا الشكل دون أن تتغير رؤية الفنان للواقع (حرب.٢٠٠٥,ص١٤). وتحول النص الفني المعاصر طبقا لتغيير مفاهيم الفكر والمعنى والحقيقة والهوية والانتقال من مقولات الإطلاق والثبات والمركزية والأحادية إلى مفاهيم التركيب والتجاوز والنسخ والإحالة والتأويل ، فالفكرة المبدعة ليست مجرد مرآة للواقع وإنما هي شبكة مركبة لتحويل الإبداع تساهم في تغيير مشهد الواقع الذي يبقى قيد الانجاز والتشكيل دائماً (حرب,٢٠١١,ص٩٩-١٠٠) وأصبح منطق العصر يرتبط أكثر فأكثر بسرعة إيقاع الحياة وانهيار الآفاق الزمنية من أجل التركيز على الحاضر والاستغراق في اللحظة الراهنة التي يعيشها الفرد ، فتحول الإنتاج الثقافي طبقا للفكر المعاصر إلى التركيز على الأحداث السريعة والصور الإعلامية بما يؤكد على المواقف العابرة وتضخيمها والاحتفال بها.

المبحث الثاني : المقتربات التقنية والجمالية للخطاب الكرافيتي

يُمثل الفن، عبر تاريخه الطويل مرآة عاكسةً للتحولات الحضارية والمنعطفات الفكرية التي تمر بها المجتمعات الإنسانية. وفي ظل الانفجار المعرفي والتحولات العمرانية المتسارعة في العصر الحديث، انبثق الفن الكرافيتي كواحد من أكثر الظواهر البصرية إثارةً للجدل؛ إذ انتقل من كونه مجرد "خربشات" هامشية تهدف إلى إثبات الحضور الشخصي في الفضاءات العامة، ليتحول إلى خطاب بصري مُنظم يمتلك أدواته الجمالية وفلسفته الفكرية الخاصة.

فإن بداية حياة الإنسان القديم عندما أراد أن يعبر عن وجوده بخربشات بسيطة أو على شكل بصمات (لكفه وأصابعه) بعد أن يغمسها في الطلاء أو نوع من الصبغة بحيث تترك اثر على الجدار (جدار الكهف) وكأنها بصمة وتعد هي أول بصمة في الحياة البشرية ثم نعود إلى مراحل تطور رسوم الطفل ونموه إذ نلاحظ التخطيطات العشوائية البسيطة التي يحدثها الطفل على الجدران والأثاث والأرضيات والورق وكل ما يتوفر من وسائط غير متناسبة من اجل التعبير عما يجول بخاطرهم كذلك يفعل الفنان الكرافيتي برسوماته التي تمتلئ بها السجون والحمامات (المرافق الصحية) وجدران الأبنية والمصاعد الكهربائية والأرصفة وقطارات الانفاق والشوارع وخاصة النائية منها والمنعزلة وهذه الرسومات قد يقوم بفعلها الأطفال والمراهقون والناضجون أحيانا ولنفس الأسباب وباسلوب الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة وإهمال فقد اكتسبت تلك الكلمة معاني إضافية عندما استخدمت وصفا للرسومات الكثيرة , بأنه عمل ينجز بسرعة ويقرا بسرعة وينتشر بسرعة ويتلاشى بسرعة أو انه تعبير لغوي يتألف من شعارات وإشارات

مشخبطة وتظهر بصيغة رسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين يقوم بها الفنان الذي تعلم تعليما فنيا ذاتيا وينتمي على الأغلب إلى الطبقة الفقيرة في المجتمع (ارناسون,١٩٨٦, ص٣٥٣-٣٥٨). فالفنان وهو الشاب الفقير لا يجد أمامه وسيلة للتعبير الفني سوى الاختلاس (السرقة) مثل اختلاس الأسطح والأبنية العامة والتي تعود إلى الممتلكات العامة أو الخاصة مما لا يسمح له باستخدامها, ذلك كان الفنان امتهما وملاحقا من قبل السلطات التشريعية والتنفيذية لأنه يدمر ويخرب الممتلكات العامة والخاصة, أما التقنيات التي كان يمارسها فهي متنوعة مثل (الرش والدهان والسكب أو التقطير بواسطة الطلاء اللوني أو استخدام أجهزة يدوية مثل الرولات أو ميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وإحداث الخدوش الغائرة في الجدار (القرةغولي,٢٠٠٥,ص ١٧٢).

ولغرض الوصول إلى تحقيق الفنان لأهدافه ، فقد تقصّد أن يمدّ يده إلى المشاهد ، وبطريقة مذهلة ، من خلال تبني الشكل المفتوح والتكوينات السهلة والمنجزة بسرعة كبيرة ، وهو من ثم ، فن لا يمكن أن يكون تلقائي ، بل يتضمن الكثير من الخيال والتخطيط والجهد (Stowers, George and C. Goldman, P. 4 ) .

وقد يشمل الفن الكرافيتي على عدّة أساليب ، منها وفي المقدمة ، يأتي اسلوب الإعلان عن البطاقة الشخصية والتي تكون الكتابة على الأكثر مجالها الأوسع من خلال استعمال الألوان ، كالطلاء بالفرشاة أو استعمال ألوان الرذاذ والشكل الآخر هو اسلوب ( Throw – ups ) ، وتعرض كقطعة بسيطة جداً ، وتنجز عادة بسرعة عالية ، وتستعمل فيها بضعة الألوان ، ويضحى فيها بكل ما هو غير ضروري ( Aesthetics ) للسرعة ، وتتضمن رسالتان وحيدتان وعلامات تعجب متحدة في أغلب الأحيان . الاسلوب الآخر هو الرسائل الفقاعية ، وهو اسلوب أكثر تعقيداً ، وقد يأخذ شكل الرسوم المتوحشة ( Wild Style ) ، أو تعكس ثقافة الجالية أو البلد الذي ينتمي له الفنان .(Graffite Art In Wikipedia, P. 8). وعند متابعة نتاج الفن الكرافيتي نجدان هناك نهج يستخدمه الفنان في عمله وهو يشمل الاعتماد على الصورة – النص الكتابي وكذلك الاستعارة وهو النهج المتبع لدى الفنان إذ ينتج عدد من الأساليب منها أن الفن الكرافيتي فن له حضوره وأساليبه وتقنياته التي تميزه عن غيره من التوجهات الفنية ومن التطورات الأسلوبية التي تماشت مع توجهات وتطلعات الفنان تتمثل بان يكون اسم الفنان وتوقيعه أهم عنصرا في العمل, وان يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطويرات وان يكون التوقيع شخصيا مؤسلبا ومتقنا جدا ومعمما جدا على الجمهور إذ أن التوقيع تدل على شخصية الفنان لذا يجب أن يظهر بصيغة واحدة طيلة حياته الاحترافية ليكون بمثابة الشعار (الدال) على الفنان المعرف به وبأسلوبه (المشهداني,ص١٩٢). يشكل الفن الكرافيتي ظاهرة جمالية وفنية ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم وانطلقت في مدينة نيويورك في فترة الأربعينيات ، وظهوره هو أنعكاس مباشر لوضع أجتماعي أقل مايقال عنه بأنه يعاني فيه الفنان من الكبت والحرمان والفقر ليأتي احتجاجه بأشكال ترفض كل الأنظمة والقواعد والأعراف الاجتماعية ، مما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية وسلطات المؤسسة الفنية ، ولكن بعد ذلك تم احتواء وتدجين هذا الفن ضمن بنية النظام الرأسمالي والاستهلاكي الأمريكي ، وهو ما يتماشى مع أفكار فلسفة ما بعد الحداثة في سعيها ألى ابراز وتأكيد المهمش والمبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام , نشأ هذا الفن بشكله الحالي في الستينيات بمدينة فيلادلفيا، وفي نهاية الستينات وبداية السبعينات عندما قام بعض الشباب من مدينة نيويورك بالتنافس على كتابة أسمائهم ورسم تواقيعهم وكانت هذه الأسماء مستعارة على جدران بعض الأبنية في المدينة محققين شهرة واسعة في طرقات المدينة وكان الفائز هو توقيع (تاكي:*Taki-١٨٣*) (العلواني,٢٠٠٨,ص١٣٧).

ثم انتقل إلى نيويورك في السبعينيات مرتبطاً بموسيقى( الهيب هوب ) والطبقات المهمشة للتعبير عن رفض التميز العنصري والوضع الاقتصادي وفي منتصف الثمانينيات، بدأ الفن الكرافيتي بالانتقال من الشوارع إلى صالات العرض والمتاحف وتطور تقنياً بشكل كبير ومن ابرزأدواته الرش (Spray Paint)وهي الأداة الأكثر شيوعاً وتتطلب مهارة عالية في التحكم بضغط الهواء وعرض الخط, وكذلك الاستنسل (Stencil) التي تستخدام قوالب جاهزة مفرغة لرش الصورة، وهي تقنية تمنح الدقة والسرعة , كما أن هناك أسباباً أخرى تقف وراء ذلك الفن ، كونه يحقق فرصة كبيرة لشهرة للفنان ، فضلاً عن تمتعهم بالمرح والإثارة ( لعب حر ) ، وكذلك فهو أيضاً وسيلة ناجحة وشكل من أشكال التعبير عن النفس ، ومن ثم ، طريقة من طرق الاتصال مع الآخرين عن طريق القدرات الفنية ، بغض النظر عن الاختلافات العرقية ، كون المجتمع الأمريكي مجتمع كوزموبوليتاني متعدد الأجناس ، فإن هذا الفن يمثل طريقة للتعبير عن الجالية التي ينتمي لها الفنان ، وهو بذلك إنما يجسّد تعريف ( تولستوي ) بأن العمل الفني وسيلة

لنقل مشاعر وأفكار الفنان إلى المتلقي ( مطر ، ١٩٨٤,ص ١٥٨ ). وارتبط الفن بجذور الفكر الإنساني وتطوره من "فنون الكهوف" إلى الفنون المعاصرة، حيث لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل يعبر عن التجارب الوجدانية. يقرأ الفنان المشهد السياسي والاجتماعي عبر "قراءة سوسيوثقافية" للشارع، حيث يعتبر الكرافيتي وسيلة بديلة لـ"القراءة" البصرية للمدينة, فتظهر في الخطابات البصرية رموز آدمية محاطة بحروف كتابية، مما يشير إلى التفاعل السيكولوجي للفنان مع واقعه، ومحاولته إظهار "أضواء الأفكار" المتولدة من أحاسيسه الذاتية. يوظف ريزو الخطوط الغليظة والألوان المتباينة (مثل الأصفر، السماوي، والوردي) لتحقيق بناء معماري داخل اللوحة أو الجدارية، مما يحول "الجدار الصامت" إلى وسيلة تواصل فعالة. أثبتت أعمال أوليفر ريزو أن الكرافيتي ليس مجرد سلوك "تخريبي"، بل هو شكل جمالي يساهم في تعزيز الخبرات البصرية لسكان المدينة المزدحمة فتمكن ريزو من خلال عملية اختزال الأشكال المعقدة إلى تجلي مسارات خطية بسيطة، مما حول هذا الفن إلى تجريد غنائي هارموني عالي المستوى، وهذا التمكن من التبسيط هو جوهر هويته الفنية المعاصرة ,لذلك كانت الخطابات البصرية للفنان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالواقع المدني الذي لاينام حيث يستقي موضوعاته من الثقافة الشعبية والحياة اليومية في المدينة، وهو ما يجعل الخطاب الكرافيتي وسيلة للتواصل بين الفنان والمجتمع (جيفري ٢٠١٦,ص ٤٠). ويعتبر الفنان اوليفر ريزو من الفنانين الذين استطاعوا نقل الفن الجداري من عفويته الى التوازن بين عفوية فن المدينة الصاخبة وبين صرامة القواعد الاكاديمية فبالرغم من الطبيعة الجامحة للفن الكرافيتي الا ان ريزو أوجد أسلوبا مختلفا وذلك بإدراج الرموز الاستهلاكية وتوظيفها ضمن لغة لونية وخطية معقدة وذلك لانتاج خطاباً فكرياً ناقداً ومتمرداً لفكر العولمة لذا تمظهرت تقنياته ومواده الفنية مختبر مثالي حقيقي لتعريف ماهية اللوحة الجدارية , التي انتقل الفنان بها من الوسط العفوي الاحتجاجي الى حيز التشكيل الاكاديمي المنتظم وطبقاً للفكر الراهن استطاع ريزو ان يتبنى الفلسفة المحاكاتية الساخرة كأداة نقدية للمجتمع الاستهلاكي المعاصر وتفكيك الاصنام الايقونية , لذا يمكننا القول ان فكرة الفن الكرافيتي يقوم على إعادة تدوير الذاكرة الجمعية البصرية وتقديمها في قالب حداثوي له القدرة بأن يجمع سخرية الشارع الفوضوي وهيبه ووقار المتاحف ومن هنا تتجلى أهمية الفنان في قدرته على الصمود امام التحولات المتسارعة.

يقوم الفكر الكرافيتي عنده على تقويض الايقونة التقليدية ومن ثم إعادة البناء ضمن السياق الفكري الذي يتبنى طروحات فكر مابعد الحداثوي حيث يرى أن الصورة في العصر الراهن قد فقدت البراءة وأضحت أداة للهيمنة الأيديولوجية والاستهلاكية, ففكرالفنان ينطلق من مبدأ التفكيك البصري فيعمد على استحضار الرموز الطفولية كالاشكال الكارتونية ومن ثم تتجلى في سياقات صدامية مع رموز الرأسمالية، لخلق نوعاً من الوعي النقدي لدى المشاهد العادي في الشارع (شحادة,٢٠٢٠ ,ص٣١٨). إن الفكر الفلسفي للفنان يتجاوز الطرق التقليدية بان يكون الرسم مجرد تمظهر جمالي إلى ما يمكن تسميته انطولوجيا الشارع فهو يؤمن بأن الفن يجب أن يكون متاحا معرفياً لكسر الحواجز النخبوية المتحفية, حيث يرى أن الجدارية الكرافيتية هي وسيط ديمقراطي يتشارك به جميع الفئات الاجتماعية على اختلاف مستوياتها الثقافية ,كما يتجلى في فكره النزعة الإنسانية التي تحذر من استلاب التكنولوجيا للروح البشرية والسيطرة عليها، وهو ما يظهر في تكرار ثنائية الانسان والالة في خطاباته حيث يصور الكائن البشري وكأنه في حالة بحث مستمر عن هويته الضائعة وسط زحام الإعلانات الرقمية(الراوي,٢٠١٩,ص٩٨). لذا تتجلى أهمية هذا الفن في القدرة على كسر طوق التنميط الفني التقليدي فهو فن لا يحتاج إلى قاعات عرض مغلقة أو تذاكر للدخول لانه يتخذ من جدران الصامتة وسيلةً لإيصال خطاباته سواء كانت سياسية، اجتماعية او وثقافية وبإسلوب مباشر إلى المتلقي , لذلك نستطيع القول ان هذا الفن بتقنياته المتعددة من بخاخات الطلاء والقوالب الجاهزة تمكن من أن يُعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والمدينة الصاخبة محولا جدرانها الصامتة إلى منصة حوارية جدلية نابضة بالحياة تارةً وأداةً للاحتجاج والمقاومة تارةً أخرى.

اذ أن هذا الاعتلاء والتسامي بالخطاب الكرافيتي لم يخلُ من إشكاليات نقدية وقانونية فما يزال الصراع قائماً بين رؤية تنظر للكرافيتي بوصفه تعديا على الملكية العامة وتشوهاً بصرياً، وبين رؤية نقدية حديثة تضعه في مصاف الفنون المفاهيمية التي تُثري الهوية الثقافية للمدن المعاصرة. ومن هنا، يسعى هذا البحث إلى سبر أغوار هذه الظاهرة الفنية متتبعاً جذورها التاريخية، ومحللاً أبعادها السيميائية والجمالية، مع التركيز على الدور المحوري الذي لعبه هذا الفن في تشكيل الوعي الجمعي في مجتمع ما بعد الحداثة.

المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري

١_ يعد الفن الكرافيتي أحد أبرز التعبيرات البصرية المعاصرة التي استطاعت كسر طوق القاعات المغلقة المنيعة والتمرد على الأطر التقليدية الصارمة.

٢_استطاع الفن الكرافيتي تحويل الجدران العامة إلى منجز جمالي فكري مفتوح لاعادة صياغة العلاقة بين الذات المبدعة والمتلقي العابر وإحداث خلخلة في الوعي الجمعي.

٣_ الفن الكرافيتي يلغي الوظيفة المادية الأساسية للجدار وتحويله في عين المتلقي العابر حسب منطق الشعور الجمعي الى شكلا رمزيا يجسد الحرية والتمرد والثورة على الوضع الراهن طبقا لطروحات لانجر.

٤_ الفنان الكرافيتي هنا حسب طروحات نيتشه هو الإنسان الأعلى الذي يفرض إرادته وقيمه الجمالية على الفضاء العام المهمل، محولاً القبح إلى قوة بصرية.

٥_ استطاع الفنان ريزو في جعل المتلقي يشعر بأن الجمال نابع من قلب الجدار المتهالك وتحويل اللذة الذاتية للفنان إلى صفة جمالية موضوعية للمكان, فالجمال هو اللذة المتحققة موضوعيا حسب طروحات سانتيانا

٦_ ان الفن لايكتمل الا بإدراك المتلقي لانه الوحيد القادر على فك شفرة الشكل ضمن سياقه البيئي طبقا لطروحات لانجر.

٧_ أن الفن هو الأداة الوحيدة التي تجعل الوجود محتملاً، والكرافيتي هو محاولة بشرية لفرض النظام الجمالي (الأبولوني) على (الديونيسوسية) وذلك من أجل الضرورة الجمالية هو صلب فكرة نيتشه عن الإنسان المتفوق الذي يضع قوانينه الخاصة.

٨_ يؤكد هوسرل ان الفينومينولوجيا يتحول المتلقي من الرؤية العينية الى البصيرة الواعية لخلق ماهية جديدة للمكان ومتجددة مع كل متلقي ومن هنا طبقا لطروحات هوسرل ان الفن الكرافيتي يبني جسراً بين وعي الفنان والمتلقي ليخلقا معاً عالماً ذهنياً مشتركاً يتجاوز جدران المدينة الفيزيائية.

٩_ الجمال عند هيدجر هو "الطريقة التي تظهر بها الحقيقة, فالعمل الفني ليس ليس إعادة انتاج الهوية بل هي إعادة انتاج للجوهر العام للشيء,حيث لا يعود الجمال قيمة مضافة، بل هو طريقة الوجود في إعلان نفسه.

١٠_يؤكد سارتر ان الفن هو فعل تحرر يمارسه الإنسان لإثبات وجوده في العالم, فالفنان يصنع ماهيته بنفسه فوجوده قبل ماهيته وطبقا لطروحاته الفن الكرافيتي مرتبط بالحرية والخيال عوضا عن الالتزام.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

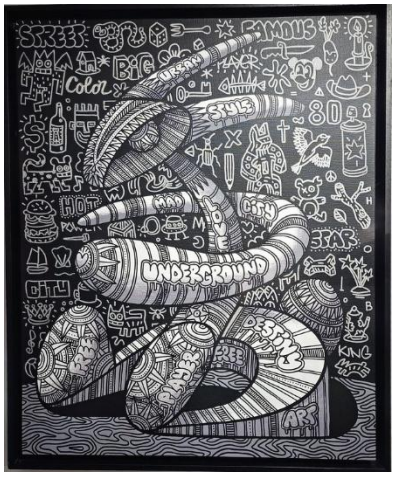
اولا: مجتمع البحث: يتألف مجتمع البحث الحالي من الرسوم الزيتية للرسوم التعبيرية التجريدية والبالغ عددها (١٥) لوحة فنية حصلت عليها الباحثة من المصادر ذات العلاقة وشبكة الانترنت .

ثانيا : عينة البحث : لقد تم اختيار عينة البحث قصديا مما يحقق هدف البحث وبعد الافادة من المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري , تم اختيار العينة البالغة (٣) لوحة وفق المسوغات الاتية :

١- تمنح النتائج المختارة فرصا للاحاطة بموضوعة البحث .
٢- تتمتع نماذج العينة بمقومات فنية لانها تنهض باساليب ادائية وتقنية تكشف النضج الفكري والجمالي الذي يمتلكه الفنان اوليفر ريزو .
٣- تباين النماذج المختارة في اساليبها الفنية على وفق رؤى مختلفة , وبما يتفق مع ما انتهى اليه الاطار النظري من اشتغالات الفكر في الفن الكرافيتي.

ثالثا: منهج البحث : من اجل تحقيق هدف البحث الحالي ,فقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي باسلوب تحليل المحتوى .

رابعا: اداة البحث : اعتمدت الباحثة المؤشرات الفلسفية والجمالية والفنية التي انتهى اليها الاطار النظري لتسهم في أغناء تحليل نماذج عينة البحث .




خامسا :تحليل عينة البحث:

أنموذج (١)

اسم الفنان : اوليفر ريزو

اسم العمل : افعى المدينة

سنة الانتاج : ٢٠١٢

المادة : اكريليك وبخاخ على كانفاس

القياس : ١٠٠× ٨١ سم

العائدية : مجموعة خاصة – باريس

يتكون هذا الخطاب البصري من شكل ملتوي له هيئة حيوان الارنب ومتجسد بشكل اسطواني يتجلى للمتلقي انه ثعبان ملتوي بحركته ليرمز للطاقة الديناميكية التي تتوالد عندما نتغلغل في الازقة المتوالدة والتي ينبض مترو الانفاق في باطنها ليكون مدينة ثانية غير مرئية بشريانها النابض بالحركة الذي يستبطنها ويربط اجزائها ببعضها البعض وتمركزت هذه الشخصية في الوسط وتوشح اللون الأبيض جسدها وبخطوط سوداء متكسرة , مستقيمة ومنحية , تمظهرت كعناصر زخرفية لتحقيق التنافر اللوني الحاد بين اللونين بتحميله طاقة بصرية عالية وبتأثير كرافيتي ولتعزيز الرؤية البصرية من أماكن بعيدة وهذا هو هدف الفن الكرافيتي ويتخلل هذه الخطوط النابضة صيرورة مستمرة وعدم وجود للمركز الواحد فهذا التدفق المستمر من الكلمات والصور والذي تتشكل في الوعي الجمعي المحمل بطاقة بصرية عالية وتأثير كرافيتي حولت الأرضية من الصمت الى النطق بواسطة الرموز المتزاحمة نقترب من طروحات سوزان لانجر بأن الفن هو خلق رمزي لتجسيد الوعي الجمعي في المدينة المزدحمة وعلى الرغم من ازدحام وتكرار الرموز والخطوط أدى الى خلق تناغماً بتحويل الفوضى الى نظام جمالي متناغم ملذ فنقترب من الفكر الجمالي لسانتيانا بأن الجمال هو لذة مادية تتجسد في موضوع وتتجلى هنا الصراع الجدلي بين الديونيسية والتي تتمظهر في الفوضى والتمرد والزحام وبين الابولوية التي تحكم هذه الفوضى في قالب محكم وهو اللوحة وهذا ماأكده نيتشه بإرادة القوة للفنان الذي استطاع ان يروض صخب الشارع ويحوله الى فن كرافيتي له أسلوبه الخاص الذي استطاع ان يفرض نفسه وسط الزحام في عيون أي متلقي عابر.

أنموذج (٢)

اسم الفنان : اوليفر ريزو

اسم العمل : كارما حضرية

سنة الانتاج : ٢٠١٧

المادة : اكريليك على ورق هانجي

القياس : ٤٩× ٧٨ سم

العائدية : Galerie 125 في فرنسا.

يمثل الخطاب البصري وجه إمراة متمركزة وسط اللوحة ومقنعة بقناع اسود من الأعلى شكل رأس القطة تشبهاً بشخصية كاتووومان وفي وسط القناع تمركز الشعار الرمزي (الين واليانغ) في وسط الجبين والذي تشكل بهيئة دائرية منقسمة الى نصفين بالابيض والأسود مع وجود نقطتي متنافرتين باللونين الأبيض والأسود بخلاف الأرضية لكل منهما فهذه الهيئة المتعاكسة للرمز أعطت مظهرا متوازناً ومتناغماً طبقا للفلسفة الصينية فلا يوجد خير او شر كامل فكل جزء يحتوي على بذرة من الطرف الاخر وكأنه عين ثالثة وهي الجزء الذي قسم اللوحة الى جزئين متناظرين الجانبين فنقترب من طروحات هوسرل عندما تبدأ العين الثالثة

بإجبار الوعي أن تنفرد بالمركزية ومن ثم الانتقال الى الأطراف التي احتوت اشكال متعددة مثل الماس والاشكال الكارتونية والمتفجرات في الأسفل والذي يدل على الحياة المتصارعة ورموز مألوفة من علامات متداولة فرضت نفسها على الحياة المعاصرة وبالرغم من هذه الفوضى التكوينية استطاع الفنان ان يسيطر بنسق ظاهراتي منظم فوجود الانا المتعالية نظمت العناصر وكذلك نقترب من طروحات هيدجر عندما حول الرمز الين واليانغ الفوضى الى انسجام ليدلل ان بألامكان ان يحل التناغم وسط الصراع طبقاً للواقع المدني المزدحم فجاء اللون الأزرق الذي احتوى الاشكال لاعطاء هدوءاً واستقراراً للاشكال المبعثرة . وتجلت الروح الابولونية النتشوية بتناظرها الهندسي ودقتها المتناهية مع الروح الديونيسية والتي تجلت في التكوينات المتناقضة وتفاعلا بعلاقة جدلية فتحولت الفوضى الى تناظر وتناغم وهنا جاء نيتشه ليعلن ان هناك إرادة القوة والتي تجسدت بإرادة الفنان الذي استطاع تحويل التضاد الى انسجام وهنا يطرح اوليفر ريزو ان بإمكان الشارع المزدحم والمتسارع الفوضوي ان يتحول الى نظام جمالي مغاير وذلك عن طريق صياغته مرة أخرى وبنفس متناقضاته المتصارعة للبقاء , فيتحول الفن الكرافيتي تعبيرا عن حرية الفنان في إعادة ترتيب مايرى , وطبقا لطروحات سانتيانا بأن الجمال هو اللذة المتحققة موضوعيا فتحولت الرموز الاستهلاكية الى اشكال معبرة تحتوي لذة مضافة للموضوع وانتقلت هذه الرموز من واقعها الاستهلاكي حسب طروحات لانجر الى خطاب جمالي مفعم برموز تعبر عن فوضوية الواقع المزدحم التي تنتمي اليه لتتمظهر جماليا وبوظيفة مغايرة عن الأصل.

أنموذج (٣)

اسم الفنان : اوليفر ريزو

اسم العمل : طوطم المدينة

سنة الانتاج : ٢٠١٤

المادة : اكريليك على قماش

القياس : ١٣٠× ١٦٢ سم

العائدية : صالون اوبرا غاليري

يمثل الخطاب البصري مزيجاً من التكوينات العضوية والهندسية شكلتها التحديدات الخطية والتي احتوت داخلها بصورة خربشات بدائية اعطتها هيئة طوطمية اسطورية استطاعت ان تحجز لها مكان في زحام هذا الخطاب الكرافيتي وتوشحت بألوان مختلفة طبق لالوان المدينة التي لاتنام لتزدهر بأضواء وألوان الإعلانات , النيون وشاشات العرض التي تجعل الرؤية البصرية قلقة بسبب ضجيج الألوان المتزاحمة والتي تعطي شعورا خفيا قلقا بعدم الاستقرار طبقا لصيرورة المدينة التي لاتهدأ ولا تنام واستطاع الفنان ان ينتصر على ضجيج المدينة بهيئة وحوش هندسية لها هيئة طوطمية وطبقا لرؤية نيتشه ان الفن هو نشاط ميتافيزيقي للحياة فهذه الصيرورة المستمرة ناتجة عن الحركة الجدلية بين الروح الديونيسية والتي تمثلت بالوحوش الطوطمية وزحام الألوان والخربشات الخطية والتي رتبت بنظام ابولوني عن طريق العلاقة الجدلية مما يحقق التوازن في نفس المشاهد فالضجيج المزدحم يتحول الى وحدة متناغمة تجسد إرادة القوة في السيطرة على الفضاء العام الفوضوي لخلق عالم جديد طبقا لذاتية الفنان ورفض القالب القديم وكذلك ريزو يقترب من فكر هوسرل بأن الوعي يتمحور دائما نحو شيء فنندفع حول الخطوط السوداء التي خلقت الموضوع فلو اختفت يتحول السطح الى خربشات مبعثرة وبقع لونية اهليجية غير مفهومة لوعينا ومن هذا المنطلق تجلت الخطوط السوداء السميكة لتمنح الوعي ماهية وتسمح لهذه الظاهرة ان تتجلى لوعينا كجسد مستقل ونقترب من طروحات سارتر اذ ان الفن يعبر عن حرية وخيال الفنان الذي اختار هذه التكوينات لخلق عالم خاص له , وسط وضجيج العالم الموضوعي الشارع فالخطاب البصري هو تعبير عن حرية اختيار الفنان ويقترب هذا الخطاب من طروحات هيدجر عندما يؤكد ان اعمل الفني ليس إعادة انتاج للهوية بل إعادة انتاج للجوهر العام للشيء فجمال الخطاب الكرافيتي هي الطريقة المغايرة لتجسيد الضجيج المستمر للمدينة الصاخبة ولكن بطريقة جديدة للإعلان عن العلاقة الجدلية بين الفنان وخطابه فالفنان هو اصل العمل الفني والعمل

الفني هو اصل الفنان للوصول للحقيقة المستمرة والنشيطة داخل العمل الفني والتي تتجلى في عين كل متلقي عابر فهو نص مفتوح متعدد القراءات وهذا مانادت به طروحات مابعد الحداثة فالخطاب البصري جاء ليكشف حقيقة الوجود الإنساني في عصر التقنية المتسارعة ونقترب من طروحات سانتيانا في تحويل المدركات الحسية الجامدة الى مرئية ناجمة عن القدرة التخيلية الحرة لدى الفنان عوضا عن الحس والعقل لتحقيق اللذة المتجسدة في موضوع فالجمال صفة تجسدت في العمل الفني والذي يؤدي الى الانفعال في عين المتلقي ومن الانفعال يتولد لذة , ونقترب أيضا من طروحات لانجر لان الخطاب الكرافيتي هو تعبير عن لغة رمزية تنقل الينا عيانا مباشرا ليعبر عن الوجود الإنساني الذي له القدرة للتعبير عن الحياة الباطنية متجاوزا النمطية التسجيلية , فهو تعبير رمزي يتم استقباله حدسيا جماليا بدلالته الرمزية وليس بدلالته النمطية الاتصالية طبقا للخصوصية التي يتمتع بها الرمز ليعبر عن الخطاب الكرافيتي بصورة فنية.

الفصل الرابع

أولا : النتائج : استنادا لما تقدم من تحليل عينة البحث ، فضلا على ما جاء به الإطار النظري ، فقد توصلت الباحثة الى جملة من النتائج يمكن بيانها بالاتي :

١- ان الفنان الكرافيتي يتخطى الجمال الهادئ المختبئ بين جدران المتاحف ليقدم جمالا صارخا محدثا صدمة بصرية في عين كل متلقي عابر كما في جميع النماذج

٢- حاول ريزو فرض النظام بفعل إرادة القوة مقتربا من طروحات نيتشه بجعل الروح الابولونية تفرض نفسها على الواقع الفوضوي الديونيسوي فالانسان المتفوق له الحق في وضع قوانينه الخاصة حسب رؤيته هو .

٣- تجاوز الفنان الادراك التقديري الذي يلزم الشيء في مادته الوظيفية لينطلق بالوعي التخيلي لتحديد الشيء نفسه حسب رؤية هوسرل فيتم إعادة البناء عن طريق تحديد جوهره الجمالي فالغاية ليست وصف وإنما بناء صرحاً جمالياً.

٤- يؤكد ريزو انه لايحاكي الواقع الفوضوي ولكن يبحث عن ماهيته المكنونة فهو لايريد إعادة المدينة بشكل جديد كهوية مادية بل للكشف عن الماهية المختبئة في الزحام الصاخب مقترباً من الفكر الهيدجري.

٥- حول الفنان الاشكال التي تجلت في خطاباته البصرية من الافعى ورمز اللين واليانغ والوحوش الطوطمية الى اشكال رمزية وليست مجرد صور فوتغرافية اعتلت السطح فالفنان استطاع ان يخلق سطح بصري للمشاعر الوجودية من قلق وحب وخوف.. والتي تعبر عن جدلية الحياة والتي عجزت اللغة عن وصفها .

٦- جسدت خطابات ريزو ان الجمال هو اللذة التي تجسدت في جميع اللوحات وعبر عنها بواسطة الألوان والتناظر والاشكال والمواد المستعملة فتحول الشارع بقساوته الى موضوع جمالي ملذ مقتربا الفكر الجمالي لسانتيانا.

ثانيا : الاستنتاجات :

١- نستنتج ان الجمال ليس صفة الشيء نفسه ولكن عن طريق حرية ووعي الفنان يخلق عالماً مغايراً يتحدد في عين كل متلقي يحول الخطاب من الجمود الى التجدد بتعدد القراءات.

٢- نستنتج ان الفنان هو ذلك االكائن الذي استطاع الانتصار على الواقع المادي للمدينة بفعل الاستلاء على الفضاء العام وفرض وجوده ورؤيته ليؤكد ان الضرورة الجمالية يجب ان تعلو القواعد التقليدية السائدة وذلك لفعل إرادة الحياة.

٣- نستنتج ان الفنان استطاع تجلي جميع الاشكال المتداولة والمتناقضة بأشكالها ومعانيها على سطح خطاباته البصرية فينقلها من واقعها المادي المعتاد الى نافذة وجودية فتظهر الحقيقة من العدم وليتم إعادة صياغة العالم المعاصر .

٤- نستنتج ان اوليفر ريزو نجح بأن يجعل المشاهد يستوقف عند مشاهدة الفن الكرافيتي بإستشعاره ان الجمال نابع من الجدار القديم والمتهالك فالخطاب الكرافيتي هو ليس فقط الوان واشكال مجتمعة لغاية تجميلة فقط وإنما هي دعوة لمشاهدة اللذة الموضوعية التي انتقلت من الفنان واستقرت على جدران المدينة.

٥- نستنتج ان ريزو تمرد على فوضى المدينة بفعل إرادة القوة النتشوية وتحول الى لذة انتقلت من الموضوع والى المتلقي عند سانتيانا وأدركت بالبصيرة عن هوسرل وبشكلها الرمزي الخالص اللانجري وذلك لكشف حقيقة الوجود الهيدجرية على جدران المدينة الصاخبة لتتحول المادة الى شكلا جمالياً يستحق ان يدرك.

ثالثا: التوصيات:

١- ضرورة اطلاع دارسي الفنون والباحثين على ماورد في البحث من مفاهيم جمالية وفكرية لكسر الحواجز بين الشارع واسوار المتاحف وروادها

٢- الاستفادة من طروحات الفن الكرافيتي لامتلاكه القدرة لتحويل البيئة المهملة الى مصدر للمتعة البصرية.

٣- الاستفادة من قدرة الفن الكرافيتي لتمكين الجدران الصامتة ان تتكلم عن قضايا المجتمع المختبئة خلف الجدران.

رابعا: المقترحات:

١- القيم التعبيرية والجمالية للرمز الكرافيتي لأعمال اوليفر ريزو.

٢- النزعة التجريدية في الخطاب الكرافيتي.

**References:**

Abu al-Hasan, A. ibn M. al-Jurjani. (1996). *Al-Ta'rifat* (1st ed.). Maktabat Lubnan.

Al-'Alwani, R. K. A. (2008). *The conceptual and aesthetic dimensions of the marginalized in postmodern art* (Unpublished doctoral dissertation). College of Fine Arts, University of Babylon.

Al-Jawhari, I. H. (1974). *Al-Sihah fi al-Lughah wa al-'Ulum* (A. Al-'Alayli, Ed.). Dar Al-Hadara Al-'Arabiyyah.

Al-Khalidi, G. (1999). *Aesthetics: Theory and application in music, theater, and visual arts*. Ministry of Culture and Information Publications.

Al-Mashhadani, T. S. H. R. (2003). *The intellectual and aesthetic concepts of employing materials in postmodern art* (Unpublished doctoral dissertation). College of Fine Arts, University of Babylon.

Al-Qurra Ghuli, M. A. A. (2005). *The aesthetics of design in postmodern painting* (Unpublished doctoral dissertation). College of Fine Arts, University of Babylon.

Al-Rawi, A. (2019). Transformations of street art in Europe: A semiotic study. *Journal of Arts and Literature, University of Baghdad, 12*(4), 98.

Al-Shartuni, S. A. (1992). *Aqrab al-Mawarid fi Fusha al-'Arabiyyah wa al-Shawarid* (2nd ed., Vol. 1). Maktabat Lubnan.

Al-Tahanawi, M. A. (1963). *Kashshaf istilahat al-funun*. Egyptian General Organization for Authorship, Translation, Printing, and Publishing.

Arnason, H. H. (1986). *History of modern art*. (Cited in T. S. Al-Mashhadani, *The Intellectual and Aesthetic Concepts of Employing Materials in Postmodern Art* (Unpublished doctoral dissertation, University of Babylon, 2003), p. 188).

Deleuze, G. (1993). *Nietzsche and philosophy* (O. Al-Hajj, Trans.). General Establishment for Studies, Publishing, and Distribution.

Fawqiliyeh, P. (1956). *This is existentialism* (M. Aythani, Trans.). Dar Beirut.

*Graffiti art*. (n.d.). In *Wikipedia*.

Hakim, R. (1986). *The philosophy of art according to Susanne Langer*. General House for Cultural Affairs.

Harb, A. (2005). *The inferior human: The maladies of religion and the failures of modernity* (1st ed.). Arab Foundation for Studies and Publishing.

Harb, A. (2011). *Thus I read after deconstruction* (1st ed.). Arab Foundation for Studies and Publishing.

Heidegger, M. (1989). Creativity between Nietzsche and Heidegger. *Al-Arab wa al-Fikr al-'Alami*. National Development Center.

Heidegger, M. (2003). *The origin of the work of art* (1st ed., A. A. Dudu, Trans.). Al-Jamal Publications.

Jeffrey, I. R. (2016). *The Routledge handbook of graffiti and street art*. Routledge.

Karam, Y. (n.d.). *History of modern philosophy*. Dar Al-Qalam.

Matar, A. H. (1984). *The philosophy of beauty: Its origin and development*. Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.

Mujahid, A. M. (n.d.). *Alienation in the philosophy of fine art*. Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution.

Nazmi, M. A. (n.d.). *Creativity in aesthetics*. Dar Al-Ma'arif.

Read, H. (1986). *The meaning of art* (2nd ed., S. Khashaba, Trans.). Ministry of Culture and Information.

Sami, A. (1994). *Postmodernism: The explosion of the late twentieth-century mind* (1st ed.). Dar Kitabat.

Santayana, G. (n.d.). *The sense of beauty* (M. E. Mustafa, Trans.). Franklin Printing and Publishing.

Shahada, F. (2020). *Encyclopedia of world street arts* (1st ed.). Dar Al-Rafidain for Printing and Publishing.

Shakir, A. A. (2005). *The age of the image: Positives and negatives*. National Council for Culture, Arts, and Letters. (World of Knowledge Series).

Stowers, G., & Goldman, C. (n.d.). *Graffiti art*.

Susanne, L. (1997). *New horizons in philosophy* (S. Al-Bishri, Trans., 1st ed.). Anglo Egyptian Bookshop.

Tawfiq, S. (1992). *The aesthetic experience*. University Foundation for Studies, Publishing, and Distribution.

Zakaria, I. (1962). *The philosophy of art in contemporary thought*. Dar Misr for Printing; Maktabat Misr.