التحولات الفكرية والجمالية للمحاكاة في الفن الگرافيتي

زينب رضا حمودي تسواهن تكليف مجيد

الفصل الاول / أولا: مشكلة البحث والحاجة أليه

ارتبطت طبيعة الفنون عبر التاريخ القديم والمعاصر، بمبدأ (المحاكاة) إذ كانت صفة التقليد صورة جوهرية للفنان القديم الذي قام بمحاكاة الطبيعة وإعادة صياغتها وفقا لما تفرزه مشاهد الاتصال بالواقع المحسوس، فالتعبير عن تلك الصورة، كان يتم من خلال إمكانية الفنان في طرح رؤاه المشابهة للواقع، بحيث كانت آليات النظر إلى الطبيعة، وثيقة الصلة بما يختلج في نفس الفنان من أشكال ومضامين، تربط الواقع العياني مع طبيعة المنجز. ومن هنا كانت (لغة المحاكاة) هي تمهيد فعلي للطرح الجمالي ابتداءً من رسوم الكهف وما حملته من صور متنوعة الأفكار، قُلِّد فيها الكثير من الأحداث اليومية والمعيشية التي كان يتعامل معها الإنسان القديم، فقد)رسم الإنسان البدائي بعض الحيوانات والزخارف البسيطة على جدران الكهوف، ولم يقم برسمها لجمالها كما يقوم بعض الفنانين في مرحلة متقدمة ولكن لاعتقاده انه إذا رسمها فانه سيتغلب عليها في اليوم التالي)( )، فالمحاكاة في نشأتها الأولى ,كانت محاكاة بغاية نفعية تهم الجماعة، وعند اكتشافه للكتابته تحول الى محاكاة الواقع بصورة رمزية.

ومع نشوء الفكر الفلسفي الإغريقي الذي واكب التطور في مجال الفنون الإغريقية بشتى أنواعها تبلور مفهوم (المحاكاة) وبالتحديد في أطروحات سقراط (٤٧٠ ق. م – ٣٩٩ ق.م) وأفلاطون (٤٢٧ ق.م – ٣٧٤ ق. م) وأرسطو (٣٨٤ ق.م – ٣٢٢ ق.م) وبدأت هذه الفكرة تأخذ طابعاً تحليلياً مهماً في توصيف النزعة الجمالية للعمل الفني. فنجد مثلا إن (أفلاطون) كان يهتم إلى حد كبير بفكرة محاكاة (عالم المثل) الذي يبتعد حسب وجهة نظره درجتين عن العالم المحسوس (الأرضي)، وذلك لان الفنان هو مُلهم ويستطيع محاكاة العالم الأخر (السماوي) أو مايعرف بـ (عالم الجواهر الأزلية)، ويقول:(أفلاطون):(إن الفنان ما هو إلا ناسخ لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود والرائع ولكنه يعطي نتاجاً فنياً، فهو يحاكي العالم المحسوس والأخير ما هو إلا نسخة لنسخة وانعكاس لانعكاس وظل لظل)( )، بينما يرى(أرسطو) غير ذلك تمّاما، فالمحاكاة عنده لا تخرج مطلقاً عن كونها تقليدا للعالم الحسي (المعقول) بكل ما يحمله من صور واقعية ملموسة، والفن الذي لا يرتبط (حسب رأيه) بالعالم الحسي هو غير قادر تماماً على تحقيق غاياته الجمالية، فهو يرى إن الفنان يستمد عناصر فنه من الطبيعة ثم يتسامى عنها ذاتياً فهو (لم يعرف الفن بأنه(محاكاة للطبيعة) بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة.... فالفن عنده إما أن يكون أسمى من الطبيعة أو أدنى منها)( )من هنا كانت فكرة (المحاكاة) مهّمة ,وان الاختلاف في الرأي بين كل من (أفلاطون) و(أرسطو)، قد عزز من صور التحوّلات الفكرية لطبيعة التعامل مع النتاجات الفنية ومضامينها الجمالية على مرَّ العصور اللاحقة.

لقد ألقت (المحاكاة) بظلالها على النتاجات الفنية للحضارات المتعاقبة فنلاحظ إن فنون العصور الوسطى كانت تمارس نوعاً من المحاكاة التقليدية الصارمة لمفردات ومضامين الواقع الحسي (المعقول)، تحت طائل سيطرة الكنيسة على السلطة, وقيادتها للمجتمع بكافة طبقاتها آنذاك , فظهرت نتيجة لذلك أساليب متشابهة

---

(١) الصراف , آمال حليم: موجز في علم الجمال ط ١ , مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع , عط ن, ٢٠٠٦, ص ٨٩.

(٢) المصدر السابق نفسه , ص ٥٤.

(٣) عباس , لِ وية عبد المنعم: القيم الجمالية ؛ دراسات في الفن والجمال , دار المعرفة الجامعية , الإسكندرية ,١٩٨٧ , ص ٥٩

المضامين الجمالية وبالتحديد المضامين الدينية التي ترتبط بصور المسيح ومريم العذراء (ع) وقصصهما التي تم تداولها بصورٍ شتى،مما أدى إلى أن تكون المحاكاة قصدية دينية وموجهة من قبل الكهنة وباسم الكنيسة، لوجود بعض التحريفات فيها مثل تكبير صورة (مريم العذراء) عليها السلام على الرغم من ان موقعها حسب المنظور بعيدة وتكون حاشيتها المحيطين اصغر حجماً على الرغم من قربهم، ثم جاء عصر النهضة ضد القوانين الصارمة التي فرضتها الكنيسة،حيثُ يرى أحد فناني هذا العصر (ليوناردو دافينشي) الذي كان مرتبطاً بدوره بالواقع بشكل مباشر ان الذي يحاكي أساليب غيره يكون فنه اقل كمالاً من الذي يستوحي من الطبيعة مباشرة( ), ويقول دافينشي: (إن المرآة هيٰ معلم المصورين) ( )، بينما نجد الفنان المسلم اخذ عناصر فنه من الواقع أي انه بدأ بمحاكاة الواقع ثم تسامى عنه ذاتياً, أي انه جرد الأشكال وسطحها واختزلها من عناصرها الحسية بحيث كادت أن تفقد صلتها بالطبيعة فقد حاكى الفنان المسلم جوهر الأشياء ولم ينكر العالم المادي ولكنه اعتبره زائل.

وقد اختلفت فكرة (المحاكاة) في رسوم الحداثة , ولكن بنسبية تختلف من تيار إلى آخر, ابتداءً من الانطباعية وانتهاءً بالتعبيرية التجريدية. فقد كانت الانطباعية بمثابة تجسيد لنقل المناظر الطبيعة وتقليدها مع الأخذ بعين النظر إمكانياتهم الكبيرة في إعادة صياغة تلك المناظر بصورة جديدة تماماً ومؤثرة تعتمد اللون وجمالياته, وحينما يصل الحال مع تيارات التعبيرية والوحشية والتكعيبية والتجريدية والردائية يختلف طابع (المحاكاة) تماماً ويقل نسبيا وبصورة جليّة, لأن الفعل البنائي لهذه التيارات يعتمد بناء إشكال جديدة تأخذ من الواقع بعض المفردات، لكنها تبدو كما لو أنها لأتمت بصله لذلك الواقع وبالتحديد في التيارات التي تعتمد التجريد.

وبحدود التعامل مع الفن السريالي، فان المحاكاة تأخذ طابعا مغايراً تماماً للواقع الحسي (المعقول) إذ تنتقل بالرموز والصور والإشارات إلى العالم الميتافيزيقي (غير المعقول) أللاوعي , نتيجة تأثر السريالية بطروحات التحليل النفسي (فرويد)(١٨٥٦. ١٩٣٩).

وفي تيارات ما بعد الحداثة كانت فكرة (المحاكاة) تعتمد الارتباط بالمضامين الجمالية للثقافة الشعبية والاستهلاكية والتي تعبر عن جوهر المجتمع الاستهلاكي الغربي, وبطابع شعبي محض, ومنها نتاجات الفن الشعبي والسوبريالية وفن الجسد والفن الكرافيتي الذي تعددت فيه المضامين الجمالية للمحاكاة نتيجة تعدد الأساليب المستخدمة وما حملته من تداعيات للمضامين الجمالية والأفكار, إذ تجسدت فيها محاكاة الواقع الغربي وأحداثه المتنوعة, وكان الفن الكرافيتي مثابة إعلان مضاميني عن مجموعة من الأفكار والأحداث والطروحات الاجتماعية والدينية والثقافية والنفسية , مع الأخذ بعين النظر إلى تنوع تلك الأساليب.

وقد برزت مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤلات الأتية:

هل شهد الفن الكرافيتي تحولات جوهرية فكرية وجمالية في محاكاته ؟ وما مبررات وحيثيات هذا التحول ؟ بأي كيفية أشتغل الفنان الكرافيتي على مضامينه الجمالية للمحاكاة ؟

وقد وجدت الباحثتان ان هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة تتمثل في كون الموضوع لم يتم دراسته سابقاً بشكل تفصلي, ولقلة الدراسات الأكاديمية لهذا الفن بالذات على حد علم الباحثتان وافتقار مكتباتنا العامة

---

(١)عباس , لِ ويِة عبد المنعم: القيم الجمالية ؛ دراسات في الفن والجمال , مصدر سابق , ص ١٢٢.

(٢) برتليمي , جِ ن: بحث في علم الجمال , برتليمي , جِ ن: بحث في علم الجمال , ت: أنور عبد العزيز , مراجعة: نظمي لوقا , دار النهضة بمصر , ١٩٧٠,ص ٢٣٣.

والخاصة لها, مما يشكل عدم مواكبة المعرفة في هذا الميدان وستقوم الباحثتان ان شاء الله من خلال هذه الدراسة بمعالجة الموضوع واستخلاص نتائجه.

ثانياً : أهمية البحث: تكمن أهمية البحث الحالي بالاتي:

1. يضع الخطوط الواضحة لفهم مضامين (المحاكاة) في القيم الجمالية والفكرية والنقدية للفن الگرافيتي وما جاوره من اتجاهات.
2. يتيح لدارسي الفن والمهتمين في هذا الميدان الاطلاع على التحولات الفكرية والجمالية للمحاكاة في الفن الگرافيتي.
3. يفيد مكتباتنا المحلية – العامة والمتخصصة – بجهد علمي, يتم من خلاله تعرف صور المحاكاة في الرسم الگرافيتي.
4. يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة والمعاهد الفنية والتربية الفنية.

ثالثاً:هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: كشف التحولات الفكرية والجمالية للمحاكاة في الفن الگرافيتي.

رابعاً: حدود البحث:

1. الحدود الموضوعية:يقتصر البحث الحالي على دراسة(التحولات الفكرية والجمالية للمحاكاة في الفن الگرافيتي).
2. الحدود المكانية: يقتصر البحث الحالي على المنجزات الفنية التي أنجزت في الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا.
3. الحدود الزمانية: يقتصر البحث الحالي على الحقبة الزمانية من (١٩٧٠ . ٢٠٠٩) وذلك لتعقب نتاجات الفن الگرافيبتي منذ بوادر نشوءه.

خامسا : تحديد المصطلحات وتعريفها: <u>التحول:</u> أ. لغوياً:

ورد مصطلح (التحول) في المنجد:(بمعنى انتقال من حال الى حال، أو غير المجرى (حول التيار)...)[١].

<u>ب . اصطلاحاً:</u> ورد في المعجم الفلسفي مصطلح (تحول): (تغيير يلحق الاشخاص، او الاشياء...فالتحول في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة...)[٢].

<u>الجمالية:</u> أ. لغوياً:

ورد مصطلح(الجمال) في لسان العرب بمعنى الحسن، والجمال مصدر الجميل، والفعل جمل وجمّله: أي زيّنه، ومنه الحديث الشريف: (إن الله جميل ويحب الجمال)، أي حسن الأفعال[٣].

<u>ب . اصطلاحاً:</u> ورد في معجم (اوكسفورد): "هو عبارة عن مزيج من الصفات والمشاعر تمنح السعادة والرضا للمتلقي "[٤]

ويعرفه (ستيس): "هو تركيبة معينة من الادراكات الحسية والتصورات العقلية معاً، الأول يسميه (ستيس) بالمجال الإدراكي، والثاني هو جانب التصور أو المفهوم"[٥].

---

(١) المنجد في اللغة العربية المعاصرة ط ٢٨, دار المشرق , بيروت, ٢٠٠٠, ص ٣٤٧.

(٢) صليبا , جميل: المعجم الفلسفي , ج ١, دار الكتاب اللبناني , بيروت, ١٩٨٢, ص ٢٥٩.

(٣) ابن منظور: لسان العرب، م١٣، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص١٣٣-١٣٤.

(2) Elaine Pollard ; Helen Liebeck: Oxford Dictionary , 4th edition ,Printed in Great Britain by The Bath Press , Bath , New York , 1994 , p. 68.

(٥) ستيس، ولترت: معنى الجمال ؛ نظرية في الاستطيقا، ت: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠، ص١٩.

التعريف الإجرائي:الجمالية:هي التنظيرات الفكرية والعملية التي تبحث عن موقف جمالي في مضامين الرسم الكرافيتي.

المحاكاة: أ. لغويا: ورد في المنجد:(حَكىَ– حكاية عنه الكلام: نقله، الحاكي: الفوتوغراف)[١]

ب. اصطلاحا: ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة مصطلح المحاكاة:

أ. تقليد نمط سابق، في الزمن/ الطبيعة.

ب. وتقوم نظرية المحاكاة على مبدأ محاكاة الطبيعة لا بوصفها شكلا، بل بما فيها من مظاهر عامة ودائمة، صالحة لكل فضاء وزمان.

ت. تطورت المحاكاة منذ (أرسطو) إلى ألان لتدل على العلاقة بين الأصل والإنتاج[٢].

وسوف تتبنى الباحثتان تعريف المعجم الفلسفي للمحاكاة لأنه يتفق وإجراءات البحث ولأنه يتماشى مع عنوان وهدف البحث.

التعريف الإجرائي: المضامين الجمالية للمحاكاة: هي الأطر البنائية التي تعتمد المحاكاة، كمضمون يقترب ويبتعد من صيغ الدلالة، وفقاً لما تحمله تلك الصور من معايير ومضامين واقعية أو مجردة تعكس القيم الجمالية للرسم الكرافيتي.

الفصل الثاني / المبحث الاول: المضامين الفكرية والجمالية للمحاكاة في الفن

اولاً: فنون الحداثة: (modernist)

نجد ان عصر النهضة قد مهد لظهور فنون الحداثة من خلال التحرر من القيود الصارمة والمحاكاة القصدية الدينية التي فرضتها الكنيسة على الفنانين، حيث ان المحاكاة في عصر النهضة هي محاكاة الطبيعة والمشاهد في الحياة ليومية، ثم جاءت الكلاسيكية الجديدة (New Classicism) والتي أكدت على محاكاة الواقع مع وضع قواعد ثابتة على يد أهم فنانيها (لويس دافيد)،إذ يقول:(ان الخط الرصين والمحاكاة الأمينة لأشكال الواقع تتجلى في تكوين تلك التماثيل الرائعة التي خلفها فيدياس وبولكليت وعلينا ان نتبع خطاها فيما ننتجه من أعمال والانتفاع من أساليبهم)[٣]،فهي تؤكد على محاكاة المضامين الجمالية للواقع وتقليد الطبيعة، أي ان المحاكاة قد فهمت على أنها النقل الحرفي من الطبيعة، بينما نجد (الرومانتيكية) (Romanticism) تعتمد على المحاكاة الذاتية، حيث تحاكي المواضيع المرتبطة بالعالم الواقعي والتي تثير المشاعر عند المتلقي، وغالباً ما تشتمل على رغبة الفنان في محاكاة وإثارة العطف على المتألم والمظلوم (بما في ذلك الفنان نفسه)، ولدينا على سبيل المثال قطعة من النحت القديم يرجع تاريخها الى القرن الثالث قبل الميلاد، تصور فرنسياً قديماً يموت، وكانت قد أقيمت كجزء من نصب تذكاري بواسطة حكام الإغريق في مدينة (برجاموم) بآسيا الصغرى تشريفاً لانتصارهم على الفرنسيين القدماء الغازين[٤]. لذا فقد جاءت ردة فعل ضدّ الأطر التقليدية في الكلاسيكية الجديدة، وضد كل ما هو مكرر من حيث الشكل والمضمون، فليس غاية (الرومانتيكي) تصوير الواقع فقط وإنما تصوير الانفعالات، وما تتركه على نفوسهم، فجحدوا سلطان العقل ومجدّوا العاطفة [٥]. لذا ترى الباحثتان ان

---

(١) المنجد في اللغة والأعلام, مصدر سابق , ص ١٤٦.

(٢) علوش, سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١،دار الكتاب اللبناني,بيروت, ومونشبريس,الدار البيضاء, ١٩٨٥،ص ٧٢.

(٣) ريشار، اندريه: النقد الجمالي، ت: هنري زغيب،ط ١، منشورات عويدات، لبنان،١٩٧٤، ص ٢٠.

(٤) مايرز، برنارد: الفن التشكيلية وكيف نذوقها، ت: سعد المنصوري ومسعد القاضي , مراجعة: سعيد محمد خطاب , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , بلا سنة طبع، ص ٧٣.

(٥) محمد، علي عبد المعطي: مشكلة الإبداع الفني، دار الجامعات المصرية، الإسكندرية، بلا سنة طبع، ص ٥٠.

محاكاتهم ذات مضامين جمالية ذاتية وجدانية، أما (الواقعية) (Realisme) فقد جاءت لتؤكد مبدأ المحاكاة من الواقع كما هو، فقد كانت تنسخ الواقع كما هو دون تغيير، فهم يرون ان الواقع أسمى أهداف العمل التشكيلي، لذا قامت الواقعية بالابتعاد عن الابتكار،والخيال في موضوعاتها، وأيضاً عن الموضوعات المقتبسة من التاريخ، والاعتماد على انتقاء كل ما هو مثير للاكتئاب في المجتمع أو كل ما هو مثير في الحياة اليومية الواقعية المحيطة بهم( ). ويقول زعيم النزعة الواقعية (كوربيه): (إنني اعتقد ان الفنانين في عصر ما، حتماً عاجزون عن تكوين آثار لعصر سابق أو لاحق، يعني أنهم عاجزون عن رسم الماضي أو المستقبل... وأصر على ان فن الرسم هو فن محسوس... انه لغة ماديّة، تتكون كلماتها من الأشياء المرئية. والشيء المجرد غير المرئي وغير الموجود، ليس من لغة فن الرسم)، وترى الباحثتان ان الواقعية قد أكدت على محاكاة الواقع والحياة اليومية والمشاهد دون العناية بالمضمون، إذ كان الفنان يحاكي أي شيء أو صورة تقع أمام عينيه كما هي في الواقع.

لقد جاءت تيارات بعد (الواقعية) سميت بتيارات أو فنون الحداثة، وذلك لأن الواقعية تعد بمثابة انتكاسة للحداثة لأنها قامت بمحاكاة الواقع كما هو، ولاشك في ان كل الابتكارات الجمالية يتم الإحساس بها على أنها حديثة، حتى لو قدمت نفسها تحت هذا الشعار المثير للجدل: (العودة الى الأصول)، وعند دخولنا حقبة (الحداثة)، نجد ان الفن يواكب – من حيث المضمون والشكل – تلك الحيوية المنعشة لمجتمع تخطى التقليدية( )، حيث تصبح الحداثة ظاهرة لا تُشيخ ولا تذبل بل هي في تجدد مستمر.

أما الحداثة في التيارات الفنية فقد عدّ الكثير من النقاد ان الفن الحديث يبدأ من (الانطباعية) (Impressionism) وذلك لأنها نادت بكسر القواعد والأطر التقليدية في الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعي، وطالب الفنان بالخروج الى الطبيعة فقد أكد الفنان على محاكاة الطبيعة، ورصد اللحظة الهاربة وتصوير المنظر الواحد في أوقات مختلفة، وساعدهم في ذلك الاكتشافات العلمية مثلاً اكتشاف الكاميرا، وكان لاكتشافها اثر كبير في دفع الفنان الى الواقع وأشيائه وخلق عوالم خاصة به ( ). ونجد الفنان الانطباعي يحاكي الطبيعة وفق انطباعاته عنها فنجده يهمل الخط والشكل ويعتمد على التدرج اللوني. ونظم الانطباعي صورته الفنية بناء على إحساس وشاعرية تتجاوز المحاكاة الحسية فقط، حيث يقول (كلود مونيه):(نحن نرسم كما يغني الطير، الرسوم لا تصنعها الشرائع)( ). ونجد ان الفنان الانطباعي قد حاكى جمالية الطبيعة وفق انطباعه عنها، فقد غير من ألوان المادة نظراً لاستخدامه مبدأ انعكاس الألوان على المادة، فلم يستخدم الألوان كما هي في الطبيعة بل استخدم انعكاس الألوان على الأشياء، مثل انعكاس ضوء الشمس على الماء، فقد كانت الانطباعية بمثابة تجسيد لنقل المناظر الطبيعية وتقليدها مع الأخذ بعين الاعتبار إمكانياتهم الكبيرة في إعادة صياغة تلك المناظر بصورة جديدة تماماً ومؤثرة تعتمد اللون وجمالياته.

وحينما يصل الحال مع تيارات(التعبيرية)(L'Expressionnisme) و (الوحوشية) (Le Feuvisme) و(التكعيبية) (Le Cubisme) و(التجريدية) (L'Abstraction)

---

(١) الشاهين سلطان بن حمد:قائمة بأهم الاتجاهات والاساليب الفنية منذ القرن الرابع عشر الى القرن العشرين، جامعة الامير فيصل، ص ٦. www.Docs.ksu.adu.sa./.../haamh%20bahm

(٢) ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت،١٩٩٠ط ٢ ص ١.

(٣) مصطفى، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، العالم الحديثج ٢، دار المعارف، مصر،١٩٦٤ط ٧ ص ١.

(٤) مولر، جي. إي، وايغر، فرانك: مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،١٩٨٨، ص ٧ ص ٢.

و(الدادائية) (Dada) يختلف طابع (المحاكاة) تماماً، ويقل نسبياً وبصورة جلية عن محاكاة الواقع، لأن الفعل البنائي لهذه التيارات يعتمد بناء أشكال جديدة تأخذ من الواقع بعض المفردات، لكنها تبدو كما لو أنها لا تمت بصلة لذلك الواقع وبالتحديد في التيارات التي تعتمد التجريد. ولقد كان سيزان(١٨٣٩-١٩٠٦) (وهو الممهد الأول للوحوشية والتكعيبية والتجريدية) يسير على تقاليد كبار التجريديين في عصر النهضة، وهو الذي أراد ان (يصور الطبيعة بالاسطوانات والدوائر والمخروط). ومع ذلك فالتفاح عنده تفاح، ويقال انه صرح بان: (من الضروري ان نقلد، وان يكون بعض خداع البصر، وليس في هذا ضير ان كان هناك بعض الفن). لكن أتباعه من التكعيبيين أخذوا في تشويه الكائنات الطبيعية وتحليل الأشياء الى عناصرها التشكيلية ليعيدوا توزيعها طبقاً لنظام ابتدعوه هم( ). كما أطلق على التكعيبيين بأنهم (آخر المتفائلين في الفن الغربي لقد صوروا البشائر الطيبة للعالم الحديث)( )، وذلك باستخدامهم رؤية جديدة للمحاكاة، إذ نجدهم صوروا الأشكال باستخدام المنظور المسطح، أي بإظهار الشكل كاملاً من جميع جهاته على سطح اللوحة، لهذا تجد الباحثتان ان التكعيبية لم تحاك الأشكال كما هي في الواقع، بل حاكتها وفق رؤية جديدة للمحاكاة بتحويل الأشكال الموجودة في الواقع الى أشكال هندسية مع إظهار الشكل من جميع جهاته مثل المكعب، إذاً فمحاكاتها هي ذات مضامين جمالية رياضية للأشكال. وتستمد (التكعيبية) حداثتها من طروحات (أفلاطون)، فقد قال: (ان الذي اقصده بجمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية، بل اقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة منها بوساطة المساطر والزوايا، ومثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال – ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً –..)( )، وعلى الرغم من ان الفنان التكعيبي قد استخدم الأشكال الهندسية وجرد الأشياء من طابعها الحسي، فلابد انه قد خاطب الطبيعة في البداية، فنجد (بيكاسو) على الرغم من التحريفات الكثيرة التي سجلها في لوحاته يعترف بصراحة بأهمية الطبيعة. يقول (بيكاسو):(ان الإنسان لا يستطيع أن يعمل ضد الطبيعة، أنها أقوى من أقوى إنسان. ومما يفيدنا حقاً ان نكون على وفاق معها. وقد نسمح لأنفسنا ببعض الحرية ولكن ليس هذا إلا في التفاصيل)( )[٤]. بينما نجد (المستقبلية) (Futurisme) قد خاطبت الحركة والسرعة وقد كانت المحاكاة عندهم مبنية على(تمجيد الحركة الهجومية، والخطوة السريعة...)( )، وخاطبوا الواقع على أساس الحركة (فالحصان الذي يعدو لا يملك أربعة حوافر وحسب، وان له عشرين، وحركاتها مثلثية)( )، حيث تجد الباحثتان ان المحاكاة في (المستقبلية) قد انطلقت وفق مبدأ الحركة والسرعة وأكدت على عنصر الزمن في المحاكاة، فالمحاكاة في (المستقبلية) هي محاكاة محملة بمضامين الزمن والحركة بصياغات جمالية متنوعة.

وفي أثناء الحرب العالمية الأولى ظهرت حركة جديدة، كانت بمثابة انفجار تلقائي لحالة نفسية شائعة ان ذاك بين الفنانين، والشعراء، وبخاصة في ألمانيا. وهي الحركة الدادائية( )، وكانت محاكاتهم لا عقلانية، حيث

---

(١) برتليمي، ج ن: بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ٥ ٦ ٢.

(٢) ويليامز، رايموند: طرائق الحداثة، مصدر سابق، ١ ٣.

(٣) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، ط ١، دار القلم، القاهرة، ٩٦٢ ط ٠ ٥- ١ ٥.

(٤) البسيوني، محمود: العملية الابتكارية ؛ معناها. طبيعتها. مراحلها. تقويمها، آثارها التربوية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٦ ٣.

(٥) مولر، جي. إي، وايلغر، فرانك: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ٧ ٩.

(٦) مولر، جي. إي، وايلغر، فرانك: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ٧ ٩.

(٧) مجموعة مؤلفين: محيط الفنون الفنون التشكيلية ؛ الفنون التشكيلية، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ ط ٢ ٨ ٤.

هاجمت (الدادائية) في كل مكان القيم السائدة، وأعلنت عبثية العقل والمنطق والعلم، وأشهرت إفلاسها جميعاً. وذريعتها في ذلك أنها كلها فشلت في الحيلولة دون اندلاع الحرب، بل عملت بالعكس على إطالتها وزيادة أهوالها وكوارثها( ). وقد أكدت (الدادائية) على ان الشيء الجاهز الصنع قد يرقى الى مستوى العمل الفني، وان اعتمادها على وسائل غير المألوفة فنياً، إنما أرادت ان تقطع الجسور مع كل ما يربطها بالمفهومه التقليدي للفن، وأبرزت قول (ديكارت): (لا أريد حتى ان اعرف انه كان هنالك رجال قبلي)( )، ونجد ان (الدادائية) قد مهدت الى السريالية والى فنون ما بعد الحداثة نتيجة الفكر الفلسفي الضاغط على التيار عموماً، بسبب الأوضاع السائدة، اما (السريالية) (Surrealisme) اعتمدت على محاكاة عالم اللاوعي ومحاكاة الأحلام والعالم المتخيل، و(السريالية) شأنها شأن (الدادائية)، بأخذ فضائل اللاعقلانية، لكنها فعلت ذلك بروح بناءة مسترشدة (بفرويد) فقد حاولت ان تستكشف العقل الباطن بمنهجية، وكان هدفها في ذلك التركيز على الإيحاءات النفسية أكثر من الاهتمام بخلق أعمال فنية( )، حيث(تدوين الفكر في غياب كلّ أنواع السيطرة التي يمارسها العقل، بمعزل عن كل الاعتبارات الأخلاقية والجمالية)( ). ونجد ان المحاكاة عند (السرئياليين) هي المحاكاة اللاعقلانية والمرتبطة بالأحلام والخيال والتي تنشد التغيير بتسليح الإنسان بجميع قواه الظاهرة أو الخفية (الباطنة)، وان ما يميزها كحركة فنية في القرن العشرين عن باقي الاتجاهات الأخرى، استنادها للمفهوم الفرويدي للعقل الباطن من ناحية، واهتمامها الخاص بمضمون الخيال من الناحية الأخرى.ونجد ان فكرة (المحاكاة) قد اختلفت من تيار الى آخر نتيجة الفكر الفلسفي الضاغط على التيار عموماً.

ثانياً: فنون ما بعد الحداثة (Postmodernist)

منذ الخمسينات من القرن الماضي , بدأت في الغرب , أوراق نعي الحداثة, فأعلنت فنون ما بعد الحداثة: موت الإنسان, موت الفكر..., موت المسرح , موت الرأسمالية... فقد جاءت ما بعد الحداثة بفكرة (العدمية) لتعلن انبعاث عصراً جديداً , يحوي انقلاب شامل وموصول على كل ما اعتقد انه جزء من التنوير أو ثقافة التنوير( ). ولعل أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها. فقد جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تماماً: ليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متميز أوجه النشاط الثقافي البشري. ونادت ما بعد الحداثة بعدم ثبات المعنى وعدم جوهريته, فلا شيء تحت السطح سوى السطح, ولا شيء تحت التجربة سوى التجربة( ). يرى (نيتشه):(إن إفساد العالم تم على يد العقل, ومن هنا كان تدخل العقل – حسب رأيه– وبالاً على الحداثة, لأنه يوقف سيرها ويفقدها حيويتها المستمدة من اللاوعي,الذي هو أساس كل إبداع, أساس الأساطير والمشاعر الأولى للبشرية)( ), فلذلك نادى (نيتشه) بموت الإنسان وموت كل شيء في هذا الوجود, وأكد على دور (اللاوعي) في العملية الفنية, مثلما أكدت (السريالية) على (اللاوعي) والأحلام متأثرة بآراء (فرويد). ومن هنا فقد جاءت تيارات

---

(١) مولر، جي. إي، وايلغر، فرانك: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص ١٢١.

(٢) أمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٤٩.

(٣) مولر، جي. إي، وايلغر، فرانك: مئة عام من الرسم الحديث، مصدر سابق، ص ١٢٢-١٢٣.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٢٣.

(٥) شلو لي, بول: نحن والحداثة والعولمة , جريدة المستقبل , العدد ١٤٠٦ , الاثنين ٢٢ / ٩ / ٢٠٠٣, ص ٢٠.

(٦) إلـ ويلي , ميجـ ن: دليل الناقد الأدبي ط ٢ , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , بيـ ت, ٢٠٠٠, ص ١٤٠-١٤١.

(٧) عبود , حنا: الحداثة عبر التاريخ , مدخل إلى نظرية , مطبعة اتحاد الكتاب العرب , ١٩٨٩, ص ٣٤.

ما بعد الحداثة وفقاً لفكر ما بعد الحداثة, وكردة فعل ضد عقلانية الحداثة, وإباحة كل شيء في الفن, فقد حاكى الفنان كل شيء سواء أكان في الحياة الواقعية أم في مخيلة الفنان.وهنا ظهر وعي حقيقي عند الفنانين, بان عصر اللوحة يوشك على النهاية, أو أنها في أحسن الأحوال سوف تكون جزءاً من الآثار الإنسانية لكي تحتل مكانها في المتاحف والبيوت وهكذا نجد أن الفنانون حاولوا الاستجابة إلى المعطيات الجديدة والتحرك باتجاهات مختلفة مع استخدام صور مختلفة للمحاكاة مثل محاكاة الوحدات الهندسية كما في (الفن البصري), والمحاكاة المبنية على الاقتران ما بين اللغة والصورة والشكل كما في (الفن لغة) ومحاكاة الطبيعة كما في (فن الأرض).

وبعد الحرب العالمية الثانية بدأت بوادر الفن اللاشكلي أو الفن اللاموضوعي الذي يعد (أكثر تفتحاً وتنوعاً وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة، هذا الفن الذي يعد من بعض الوجوه استمراراً للتيارات التي شهدتها أوربا منذ العشرينيات , ورافق كل ذلك تحول في الرؤية الفنية)( ). وبرز في هذا الاتجاه تيار (التعبيرية التجريدية) (Abstract Expressionism) لما فيها من قوة انفعال وحركة تلقائية , كما وصفت بالآلية لتجنبها المراقبة العقلانية , أو البقعية , إشارة إلى النقاط أو البقع التي تظهر على اللوحة( ). حيث أن المحاكاة في تيار (التعبيرية التجريدية) في مرحلتها الأولى هي محاكاة (اللاوعي) , ومن هنا كان لـ (فرويد) أهمية كبرى في نظر ممثلي الجيل الأول من ممثلي (التعبيرية التجريدية). وقد استخدم فنان (التعبيرية التجريدية) أدوات متنوعة وغريبة, منها (استخدام العيدان ومعالج البناء, السكين, الأصباغ السائلة في التنقيط , العجينة الثخينة مع الرمل, الزجاج المكسور ,...)( ) , تأكيداً على محاكاة اللاوعي ّالأحلام والابتعاد عن تمثيل الواقع كما هو, بل عملت أيضا على تبديلات في الصور وتدميرها, وإظهار الفعل التحريكي للرسم,وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني مما يوحي بالحركة. وأهملت الجانب الموضوعي في العمل الفني.

أما مع (الفن الشعبي) (Pop Art) فقد أصبحت المحاكاة متذبذبة بين الواقع واللاواقع, حيث نجد أن الفن قد تحولت صورته من فن انسيابي ذاتي يمثل محاكاة اللاوعي والأحلام كما في (التعبيرية التجريدية) إلى محاكاة مقترنة مع البيئة,(وهذا الفن أتاح نقطة انطلاق نحو مفهومين كانت أهميتهما تزداد اطراداً بالنسبة للفنانين وهما: البيئة والحدث... وسمية هذا الفن أيضاً تحت اسم (الدادا – الجديدة)...)( ). وان هذه الدادائية الجديدة هي طريقة جديدة تخرج وتعيش على ما أسسه الدادائيين, وأكدت على الاستهلاك وهي من سمات ما بعد الحداثة, كما جاء هذا الفن نتيجة التحولات الفكرية والصناعية والتكنولوجية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية. وعملت فن البوب على توظيف وإنتاج كل شيء يتضمن أعلى قدر من التداول والاستهلاك, فأصبح العمل الفني يتضمن كل شيء. ومن المميزات النوعية المرغوبة في تصاميم فن البوب: (أن تكون شعبية , منتجة للجماهير, واطئة الكلفة, شبابية, ذات فتنة, وفكرة صياغتها جديدة)( ). فهو يحاكي وسائل الأعلام التي تكون ذات وجود

---

(١) أمهز , محمود: فن التصوير التشكيلي المعاصر , دار المثلث للتصميم والطباعة , بيروت, لبنان, بلا سنة طبع , ص ٢٠١.

(٢) أمهز , محمود: التيارات الفنية المعاصرة , مصدر سابق , ص ٣١٢.

(٣) Richard , for , " Abstract Expressionism " , Ibid , p.18.

(نقلا عن: القره غولي , محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة , أطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة , جامعة بابل , ٢٠٠٥, ص ١٤١).

(٤) سميث , ادوارد: فن ما بعد الحداثة , ت: فخري خليل , الموسوعة الصغيرة , ٤٣٢, دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد, ٢٠٠٠, ص ١٠.

(٥) Smith , Edward Lucie , " Pop Art " , Ibid , p.233

(نقلاً: القره غولي , محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة , مصدر سابق, ص ٤٨).

كلي في مجتمع الولايات المتحدة الأمريكية, ويحاكي الثقافة الشعبية والواقع, إذ نجد اللوحة في فن البوب (تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي)( ) فقد اهتم فن (البوب) بمحاكاة أشياء مأخوذة من الواقع واختيار نماذج مبتذلة وسطحية, مثل علب المواد الغذائية, وكل شيء له مساس بالحياة اليومية, في الشوارع وعلى الجدران في واجهات المخازن وفي الرسوم الكارتونية القصصية، صار ملكاً للفنانين الشعبيين يعتزون به , ولقد كان هذا العالم مألوفاً لدى الفرد الأمريكي, بحيث غالباً ما هلل الجمهور وكبّر لأولئك الذين أطلقوه بجرأة متناهية وبكل بساطة( ). من هنا ترى الباحثتان أن المحاكاة في الفن (الشعبي) قد تأرجحت بين محاكاة الواقع واللاواقع, إلا أن صور المحاكاة في هذا الفن قد بدأت بمحاكاة قصدية سياسية تخدم أهداف السياسة الأمريكية, وتعمل على ترويج السلع والاستهلاك ولفت أنظار المتلقي لاقتناء منتجات هذا الفن كسلعة, وقد اقترنت هذه المحاكاة بالبيئة والثقافة الشعبية, ومحاكاة اللاواقع من خلال رسم الصور الكارتونية بشكل متسلسل.

بينما نجد (الفن البصري) (Optical Art) قد تعامل مع المحاكاة وفقاً لجانب رياضي وهندسي صرف، ولهذا كان هدف الفنان في الفن البصري هو (التجريد الذي يعتمد على تكرار رياضي لصيغة أو تشكيل مبسط, بالألوان الأساسية على امتداد اللوحة, بغية خلق موجة بصرية لونية أو توهيمات حسية اهتزازية ومؤثرات بصرية متحركة)( ). ويعد تفاعل المساحات السوداءّ والبيضاء, وما يتركه تقابلها من وقع في عين المشاهد من أهداف الفن البصري في بدايته، فالأعمال الأولى للفنان الفرنسي (فيكتور فازاريلي) تنطلق من هذا المبدأ الأساسي وقد تنوعت مفرداته بإدخاله اللون والإفادة مما يولده من انطباعات بصرية( ), ونجد أن (فازاريلي) قد اعتمد فيّ أعماله على الألوان المتضادة مثل الأسود والأبيض والأزرق والبرتقالي... وغيرها, كما يعتمد في أعماله على التلاعب بالنسب والمسافات بين الأشكال فتكون الأشكال قريبة مرة وبعيدة مرة أخرى وكبيرة مرة وصغيرة مرة أخرى مما يشعر المشاهد بالحركة،(والفن البصري هو شكل هندسي ذو حافات حادة اي ان الأشكال محددة تحديداً دقيقاً بحافات حادة والأشكال ذاتها تنزع إلا ان تكون ذات طبيعة هندسية وتجريدية)( ). من هنا ترى الباحثتان أن (الفنْ البصري) قد تعامل مع المحاكاة وفقا لجانب رياضي وهندسي صرف , وذلك من خلال تقارب الخطوط وتباعدها واستعمال التضاد اللوني والأشكال الهندسية والتي توحي بالحركة وفقا للتقنية التي يستخدمها الفنان , وان هنالك علاقة وثيقة تربط الفنان بالمتلقي من خلال اكتمال الأشكال في عين المتلقي.

ونادت (السوبريالية) (superrealism) بمحاكاة الواقع المفرطة, أي نقل الواقع كما هو بشكل مفرط. ان هذا الفن يدين بمعظم شخصيته الى اعتماده على التفكير الإدراكي, فالرسام في الأقل, لا يتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول إعادة إنتاج ما تراه الكاميرا( ), من هنا كانت الواقعية (تواجه الواقع بعقلية... معبرة عن الاختيار الواعي لمظاهر الواقعية وتحقيقاً لهذا الغرض تم استخدام وسائل مباشرة مثل الآلة الفوتوغرافية/ الكاميرا,... والتي بفضلها يكتشف الفنان في الواقع, ما يعجز عنه بالعين المجردة , وتمكنه من الحصول على درجة عالية من الدقة بحيث تثير الدهشة وتعطي الانطباع بواقعية مفرطة). لكن الصورة الفوتوغرافية لم تأخذ أهمية خاصة إلا

---

(١) أمهز , محمود: فن التصوير التشكيلي المعاصر, مصدر سابق , ص٢٦٤-٢٦٦.

(٢) مولر , جي , أي وايلغر , فرانك: مئة ع مامن الرسم الحديث , مصدر سابق , ص ١٦١-١٦٣.

(3) marahbuka@excite.com , p.1.

(٤) أمهز , محمد: التيارات الفنية المعاصرة , مصدر سابق , ص ٣٥٩-٣٦٠.

(٥) ريد , نيكوس:لأ ع م البصرية فنها وعملها , ت: مي مظفر , دار المأمو ن, بغداد , ١٩٩٨, ص ٢٢.

(٦) سميث ,ا وارد: فن ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص ٨٥.

مع التيارات الفنية المعاصرة, كـ (البوب ارت) و(الواقعية الجديدة), التي أعادت تكريس الواقع, وأدخلت هذه الصورة في بناء اللوحة, ووضعها في إطار جديد يعيد تكرارها. وقد تضاعف الاهتمام بالصورة الفوتوغرافية مع الواقعية المفرطة عندما جعلت منها عنصراً تصويرياً ومرجعاً أساسيا لها, وقد تم تصوير واجهات أبنية نيويورك ومحطات لاس فيغاس, معتمداً الصورة الفوتوغرافية لاستحالة الوقوف في المدينة وتصوير محطة بنزين أو احد شوارع نيويورك( )، ولهذا نجد أن المحاكاة في (السوبريالية) هي محاكاة الواقع المفرطة, ولذلك استخدم فنانوا (السوبريالية) أو الواقعية المفرطة آلة الكاميرا لتسجيل ما تعجز العين عن رؤيته , وتصوير المكان الواحد من عدة اتجاهات لمحاولة الإحاطة بالمكان من جميع الجهات. بينما نجد أن (فن الحد الأدنى) (Minimal art) قد تعامل مع المحاكاة وفقا لجانب رياضي هندسي صرف, جسدها بإشكال منحوتة, فقد تخطى هذا الفن حدود اللوحة المرسومة متوجهاً إلى فن النحت وعده البديل الأمثل لتجسيد هذه المحاكاة، وأكد دعاة هذا الفن على التخلي التدريجي عن التصوير والتوجه صوب النحت, فهم يرون (انه مهما بلغت اللوحة من التجريد.. ومهما كان إيحاؤها... تبقى إيهامية إلى حد كبير وفن النحت في نظرهم هو البديل...., لأنه يقوم فقط على المساحات والأحجام الهندسية المبسطة, ذات الأشكال الحيادية الصارمة)،ومع اتجاهات الفن الذهنوي (المفاهيمي)(conceptual art) التي تعرف بـ (الفن لغة) (Art Language) و (فن الأرض) (Land Art) و (فن الجسد)(Body Art). فنجد مع اتجاه (الفن لغة) أصبحت المحاكاة مقترنة بين الشيء الحقيقي وتمثيله بـ(الصورة الفوتوغرافية) وتعريفه اللغوي , وبهذه الطريقة يحاكي الفنان الأشياء المرئية مبتعداً عن المحاكاة الذاتية, مؤكداً على حضور الشيء وحده , وقد كان هدف (الفن المفاهيمي) الاستغناء عن العمل الفني التقليدي, فنجده استعاض عن اللوحة والتمثال بالأفكار والمفاهيم عن طريق محاكاة الصور الفوتوغرافية واللغة والشيء في حد ذاته. ولهذا نجد (فن الأرض) (يعبر عن التداخل مع الطبيعة بعد أن تجدد مفهوم الفنان لها حيث تصبح الأرض – وهي جزء من الكون – القاسم المشترك بالنسبة إلى العديد من الفنانين المدركين أهمية الصورة الفوتوغرافية كوسيلة لتسجيل أفعالهم ونشاطاتهم بأشكال مختلفة)( )، بينما نجد أن المحاكاة مع (فن[٢]الجسد) أصبحت لاعقلانية وذلك برسم أشكال مختلفة على (الجسد الإنساني) وقد حاكى الفنان كل ما هو غير معلن واللامألوف والمستتر.

أما بالنسبة إلى تنوع المحاكاة في (الفن الكرافيتي) (Graffiti art) وهو هدف البحث، سوف تتوصل اليه من خلال التحليل. ولقد توصلت الباحثتان ان صورة (المحاكاة في الفن) قد تنوعت وتطورت مع التطور الحاصل في مختلف الميادين مثل اكتشاف الكتابة الذي أدى الى تحول مفهوم المحاكاة من محاكاة الواقع بغاية نفعية الى المحاكاة الرمزية، ونرى ان صورة المحاكاة قد اختلفت تبعاً للأفكار والمعتقدات والسلطة السائدة في كل زمان ومكان، وتأثرت صورة المحاكاة وتحولت من صورة الى صورة أخرى تبعاً للتطورات التكنولوجية الحاصلة في مختلف المجالات.

المبحث الثاني / الفن الكرافيتي.. نشأته.. تطوره

1- نشأة الفن الكرافيتي:

يعد الرسم على الجدران قديماً قدم الإنسان، حيث خاطب الإنسان البدائي الأشياء المحيطة به (مثل مخاطبته لصور الحيوانات)،وذلك برسمها على جدران الكهوف، وكان يعتقد ان رسم هذه الحيوانات على الجدران تمنحه قوة سحرية عجيبة تمكنه من السيطرة عليها واصطيادها، فنجد الإنسان البدائي كان يرسم على الجدران

---

(١) أمهز , محمود: التيارات الفنية المعاصرة , مصدر سابقص ٨٥ ٢،٤٦١-٤٦٣.

(٢)أمهز , محمود: التيارات الفنية المعاصرة , مصدر سابق, ص ٤٨٩-٤٩٠

لأغراض (نفعية غائية). ولهذا نجد ان (تاريخ الرسومات والمظاهر الأولى لهذه الممارسة يمكن ان تعود بقدر ما إلى صور الكهوف الأولى)( )، ومع التوجه من الكهوف إلى الأراضي الواسعة واكتشافه للزراعة، فقد بدأ الإنسان الزراعي بمحاكاة هذا التوجه الجديد، وتجسد ذلك برسومه على الجدران, فقد كان يرسم مثلاً صورة فلاح يجر عربة ليحرث الأرض. أما مع اكتشافه الكتابة الصورية ثم الرمزية، فقد بدأ بمحاكاة الواقع بطريقة رمزية، وذلك برسم رموز الأشياء على الجدران، وليس الشيء ذاته (انه إبلاغ رمزي، يؤطر ما هو زائل، بإطار الأبدي الخالد، كمظهر للعقل والتفكير)( )، ويعد هذا نوعاً من إعادة صياغة الطبيعة في جوهرها وماهيتها، فقد كان الفكر رمزياً كونه يعيد بنائيته للأشكال، ولهذا يعد الرسم على الجدران الوسيلة الأولى للكتابة في التاريخ البشري. فما نعرفه عن الحضارات القديمة يعود إلى هذه الكتابات والرسوم، ولذلك أطلق عليها (مدونات الماضي).أما(فن الكرافيتي)(*) (Graffiti Art) الحديث فيرجع إلى منتصف الستينات، عندما استخدمت بخاخات الأصباغ في الكتابة والرسم على الجدران، وقد سمي آنذاك بـ(فن الرذاذ) نسبة إلى علبة الصبغ الرذاذة التي جعلت من ممارسة هذا الفن أكثر سهولة وشعبية وسرعة في رش الجدران( ). وقد بدأ استعمال الطلاء أو علبّ الرذاذ في (فيلادليفيا) في سنة ١٩٦٧ وظهر تقريباً بشكل آني في مدينة نيويورك( ). فقد انطلق هذا الفن من نيويورك – خصوصاً في أحياء هارلم السوداء – كحركة سياسية واجتماعية، عندما أخذ الشباب يتنافسون على العدد الأكبر من الشعارات والرسومات في محطات المترو, وعلى عربات القطار( )، إلا ان مراهقو نيويورك قد بدأوا بكتابة أسمائهم على الحيطان في حيّهم وهم لم يستعملوا الأسماء الحقيقية، حيث نجدهم اخترعوا أسماء جديدة. شرطة نيويورك تعتقد أنها كتابات ورسومات مجرمين وبسببها نيويورك تصرف مليون دولار كل سنة لإيقاف البخاخات، ويستعملون كلاباً خاصة، اسيجة عالية، ويستخدمون الشرطة للامساك بهم. يرى العديد من فنانو هذا الاتجاه،ان رسوماتهم هي الطريق للإشتهار والخروج من الحي الفقير. لكن فقط البعض منهم يمكن ان يشاهد فنهم في المعارض ويكسب بعض المال( )، وقد وصل الحال بهذا الفن إلى[٦] انه لم يعد هناك مكاناً في قطار (من الداخل والخارج) لا يوجد فيه رسم أو توقيع أو علامة أو شعار. ومن نيويورك امتدت شرارة هذا الفن إلى واشنطن وأوربا والى العالم أجمع( ).[٧]

بدأ الفن (الكرافيتي) كجريمة، جريمة ضد السلطة أساساً، حينذاك أطلق عليه (فن الطبقات المحرومة والفقيرة) التي تسعى للتعبير عن نفسها بواسطة هذا الفن، كما نظر إليها كـ(شخبطات) يقوم بها مخربون. وقد صرفت البلديات وأصحاب العمارات الملايين لإيقاف هذا النوع من الفن دون جدوى، في مقالة بعنوان (سبورات

([1]) Hanson , Emily S.: Art and Culture – Graffiti as an Original Element of Hip – hop, p. 6.

(٢) صاحب، زهير وآخران: دراسات في الفن والجمال،ط ١, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع , الأردن, ٢٠٠٦،ص٤٧.

(*) (فن الكرافيتي): ان كلمة كرافيتي المأخوذة عن الايطالية (Graffiti) تعني أصلاً الكتابات والرسوم المحفورة والمنقوشة على الحجر أو المعدن أو الخشب وهو أسلوب خاص في الرسم القابل للاستنساخ، أما اليوم فتستخدم أساليب أخرى لا صلة لها بما سبق، فهي رسوم وصور: إعلانات وعلامات، سطحها التصويري واجهات المحال والشوارع، تحاول شاخصة ان تدخل إلى عين المتلقي بطرق مختلفة قد تكون قسرية أحياناً. ولم يوضع شرط لإنتاجها وكثيراً ما تكون غير مرغوب بوجودها، ويكون واضعوها أشخاصاً مجهولين ليس لهم سوى تفعيل المقام التواصلي. (للمزيد ينظر: محمد، بلاسم وآخران: دراسات في الفن والجمال، مصدر سابق، ص٢٨٣).

([3]) The writing on the wall , p. 1.

([4]) Hanson , Emily S.: Art and Culture – Graffiti as an … , p. 1.

([5]) Graffiti Crispin's , p. 2.

([6]) Entertainment: Graffiti , Monday , January , 26-2009 , p. 6.

([7]) Graffiti Crispin's , p. 3.

مجانية)، ويروى عن بلدية (مانشستر) التي ما ان تنتهي من إعادة صبغ أحد الجدران حتى يظهر الجدار في اليوم التالي مقسماً الى ثلاثة أقسام بخطين عموديين، الأول للشؤون الدولية , والثاني للرياضة , والثالث طبعاً للجنس، حتى وصل الحال ان بعض البلديات استسلمت للأمر الواقع فأخذت تعد بعض الحيطان للگرافيتي فتصبغها بالأبيض وتؤطرها وتتركها لخيال وإبداع فناني وأدباء الگرافيتي( ).

ويعد الفن الگرافيتي احد أركان فن (الهيب هوب) (Hip – Hop) التي اتهمها الكثيرون بأنها تقتل الفن الأصيل. و(الهيب هوب) التي أصبحت أسلوباً لحياة الكثير من الشباب تعني (مخالفة الوضع السائد بشكل فاضح) فهي انحراف وخروج فني على التقاليد الثقافية التقليدية الموروثة. ويشترك في أركان (الهيب هوب) موسيقى الراب وأغانيها، حيث يحكي الفنان قصصاً نابعة من حياته الخاصة مع جزء خيالي في أغنية ذات إيقاع سريع ويصاحبها رقص ذو طابع خاص يتميز بالخفة والموهبة. وتتميز كلماتها بطابعها الإنساني,واهتمامها بقيم السلام, والتسامح واحترام الآخر, ومقاومة العنصرية التي كان السود يعانون منها بشدة في الولايات المتحدة ومنها انتقل فن (الهيب هوب) إلى أوربا والعالم. والگرافيتي:هو أسلوب في الكتابة يدخل في صلب ثقافة (الهيب هوب)، كما انه أحد ثالوثها: الموسيقى والرقص( )، فلذلك نجد ان الفنانين الذين سارّوا على خطى (الهيب هوب) اعترفوا بأنهم كانوا يعيدون تعريف جوهر الفن العام في ممارستهم الحركة الجدارية فهم أرادوا توزيع الفن في كافة أنحاء المدن بنقل الفن، في العراء، وفي المواقع المهملة، في أحياء الأقلية والطبقة العاملة، بدلاً من داخل البنايات الحكومية. أرادوا أيضاً ان يمدوا اليد إلى المجموعات المهمشة من الناحية التاريخية... وخصوصاً الفنانون الذين يَعُودونَ إلى مجموعات مضطهدة إستثنت تقليدياً من عالم الفن المؤسس مثل (سود، أمريكان لاتينيون، آسيويون، نساء) "( ). لذا نجد الفنان الگرافيتي نادىً بالخروج عن إطار اللوحة التقليدية داخل المعارض المغلقة، (وبكلمة أخرى، بدأوا بصباغة الخارج لأنهم يحسون بالحاجة للهروب من عزلة الأستوديو ولذلك رسموا في الشوارع)( )، واتجهوا إلى الهواء الطلق ليرسّموا على الجدران والقطارات والسيارات وحتى على حاويات المهملات، ليعبروا عن أنفسهم ببساطة, فهو عمل ينجز بسرعة, ويقرأ بسرعة, ويتلاشى بسرعة، وقد مزج الفنان الگرافيتي بين محاكاة الواقع والخيال، فنجده أحياناً يحاكي الواقع تماماً وخصوصاً (ان الشعارات الجدارية تزدهر في الأوضاع السياسية والاجتماعية المتوترة، ففي باريس ازدهرت كتابة الشعارات في الستينات وتحديداً سنة ١٩٦٨ سنة الثورة الطلابية حيث عبر الغرافيتيا عن شعارات الشباب المتمرد على النظام الاجتماعي والسياسي)( )، وأحياناً أخرى يحاكي صور اللاوعي والأحلام , فيطلق خياله ليمثل على السطح التصويري للجدار أحلامه وخياله وصور اللاوعي، ونجد فناني الگرافيتي (وسط طلاء الرذاذ، هم يحولون خرسانتهم(*)، الغابات المجهولة إلى أقواس ملونة... فنجد رسوماتهم ظاهرة , وبشكل ملحوظ , على الجسور والطرق السريعة والبنايات

---

(1) Graffiti Crispin's , p. 4.

(2) الشمالي، توما: الغرافيتي ؛ الرسم أو الشخبطة على الحائط كائن تاريخي، منتديات عنكاوا، ٢٠٠٨، ص٣.

(3) Gutfreund , Mia: Reevaluating 'Public Art': A Photo Essay and Analysis of Graffiti Art Along the Los Angeles River , senior Comprehensive Project , May , 2003 , p. 16.

(4) Gottlieb , Robert: Environmentalism Unbound: Exploring New Pathways For Change , Cambridge , MA: The MIT Press , 2001 , p. 17.

(5) الغرافيتي ؛ خطوط تحب الحياة.. لا أكثر، جريدة المستقبل، العدد ٢٥٤٣، الأربعاء ٢٨ شباط، ٢٠٠٧، ص٤.

(*) خرسانة: وهي الجدران الخرسانية التي يتم الرسم عليها وهي كالجنفاص.

(Gutfreund , Mia: Reevaluating 'Public Art' … , p. 64).

في كافة أنحاء المناطق المتحضرة حول العالم)[1]. ان أكثر إشكال الگرافيتي هو توقيع لشخص أو رسم شخصية مشهورة على الجدران، وأحياناً يتم رسم شخصية ووضع خط عليها بقصد اهانتها، كذلك تنتشر الشعارات السياسية الثورية، وقد لعبت دوراً في المطالبة بحقوق المرأة ومعاداة النمط الاستهلاكي ومناهضة الحروب، وبما ان الگرافيتي فن يهدف إلى التعبير عن الذات فهو يوفر لنا صورة مباشرة عن محاكاة الحياة في الشوارع: الاهانات والشتائم، الحب، والدعاية السياسية... الخ[2]، ولذلك سمي هذا الفن بـ(فن الشارع) أو (فنانو الشارع)، وأحياناً أخرى أطلقوا على أنفسهم بـ(الجماجم المتوحشة).

وفي السبعينات كان العصر الذهبي لهذا الفن، فقد كبر حجم المنافسة وأصبح الگرافيتيون يستخدمون المزيد من الألوان والمؤثرات الخاصة. كان الغرافيتيون يجلسون على كراسي الانتظار في محطات المترو والقطارات، وفي يد كل منهم كراسة لتخطيط الرسوم الاولية والإعداد للأثر البصري قبل رسمها على جدار، ويتنافسون حول آخر الاعمال المنفذة على الجدران، في ذلك العقد كان عمل الگرافيتي جماعياً لضمان الانتهاء من العمل بأسرع وقت ممكن، بحيث يكون لكل فنان مجموعة مساعدين، كان الكل يتعاون بطريقته، سواء بالرسم أم بالمساعدة أم بالمراقبة، وكانوا يسافرون معاً لهذا الغرض، وفي كل الأماكن التي يزورونها هناك شعاراً يشير إلى مرورهم[3]. ونجد هنا ان محاكاتهم كانت ذات دلالة رمزية. ويشكل الفن الگرافيتي (ظاهرة جمالية وفنية ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم، وانطلقت من مدينة نيويورك في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، عندما تنافس بعض الشباب من خلال رسم تواقيعهم وكتابة أسمائهم ضمن مسابقة أجرتها صحيفة تايمز الأمريكية عام ١٩٧١، وفاز توقيع (Taki – 183)، وكان الاسم الحقيقي له (ديميريوس)(*) الذي اشتهر بكثرة الرسم والتصميم على جدران أنفاق القطارات مع مجموعة من الشباب الآخرين: جو بربارة(**) 26،(أبيل) 159، (يانك) 135، و(أيفا) 62)[4]، وفي يوليو / تموز (١٩٧١ م) في نيويورك،نشرت صحيفة تايمز الأمريكية مقالة عن (ديميريوس) بعنوان "Taki – 183". هذه المقالة على (Taki – 183) شهرة رسوماته، حتى حاول الكثيرون ان ينسخوا أعماله طلباً للشهرة[5].

وأصبحت بعد ذلك الشخبطة فعالة في الشوارع وبهذا ازدادت كماً وشكلاً, وتوسعت في التنوعية والخلق الفني وغدت أكثر فاعلية, كما ازدادت مظهراً باستخدام الأصباغ الرذاذ, فبدأوا يوسعون حجوم الحروف إذ أصبحت الشخبطة تبدأ من أعلى الجدار حتى القعر دون انقطاع, ولم تقف عند حدها إذ خلقت نماذج جديدة من أساليب الرسم مع الابتكارات حتى أصبحت حركة الشخبطة في قمتها في سنة ١٩٧٤, ولم تستطع نيويورك إيقافها[6]. وان الرسامين الگرافيتيين الذين أنتجوا الشخبطة أصبحوا ذا شهرة على النطاق العالمي[7].

---

(1) Spitz , J. A. (Ed): Grantmakers in the Arts 1998 conference proceedings: Art under 21: At the crossroads of youth and community development WA: Grantmakers in the Arts , 1998 , p. 11.

(٢) الغرافيتي، خطوط تحب الحياة.. لا أكثر، مصدر سابق، ص٤.

(٣) شراك، أحمد: الغرافيتيا والكتابة، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد (٤١١)، تموز، ٢٠٠٥، ص٦.

(**) (جو بربارة) (26): أول امرأة مارست الشخبطة على الجدران , وأصبحت تدور في المحيط الأنثوي الفعال. (ينظر: عدنان، حسين أحمد: لوحتي تحتاج ال عين تختصر المسافة بين الفنان والمتلقي، جريدة العرب، العدد (١٨٠/٢٤٧٨)، ٢٠٠٧) (موقع انترنيت العرب اون لاين).

(4) Short History of Graffiti – writing , (www.speerstra.net).
(نقلاً عن: القره غولي، محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص١٧٢).

(5) Entertainment: Graffiti … , p. 6.

(٦) عدنان , حسين أحمد: لوحتي تحتاج إلى عين... , مصدر سابق , ص ٢.

(٧) زاهر , عزت علوش: كلمات مرسومة في معرض كمين ضو ؛ الحوار المتمدن , العدد ١١٠٤ , ٢٠٠٥/٢/٩ , ص ٥٤ (موقع انترنيت Zahed alla,coj).

وفي النصف الثاني من الثمانينات اعتمدت مدينة (نيويورك) سياسة تنظيف عربات المترو وتلميعها بشكل منتظم, وطليت الجدران ووضعت أسلاك شائكة لتمنع الوصول إلى الجدران التي يمكن الكتابة عليها ,وبدأ التشدد ينتشر في أغلب محطات المترو. في تلك الحقبة بدأ فن الگرافيتي طريقه إلى الانحسار, لكن لم تكن الإجراءات المتخذة هي سبب ذلك, بل أن هناك عوامل ساعدت على هذا الانحسار, أهمها:

1. إن الفن الگرافيتي استطاع أن يفرض نفسه وينتقل من الشوارع إلى صالات العرض ويحصد العديد من الجوائز , بعد أن كان يعد من الفنون الهامشية.
2. أن الكتابة على الجدران كانت تستخدم لغرض إيصال رسالة, فقد ساعد انتشار استخدام الانترنيت في إيجاد وسيلة اتصال جماهيرية أقوى من اثر الفن الگرافيتي. لقد تغير الزمن, وأفسحت ثورة التكنولوجيا والمعلومات الطريق للكتاب لكي يراكموا أفكارهم, ويدونوا ملاحظاتهم , ويعيدون كتابة شعاراتهم بطريقة جديدة. لا نقول أن الكتابة على الجدران انتهت , ولكن تأثيرها في عصر المدونات الإلكترونية أصبح محدوداً[2]. كاستخدام الرسومات لأغراض الزينة فقط.

بعد عام (٢٠٠٠) أصبح من النادر أن تجد قطاراً عليه شعارات سواء من الداخل أم الخارج. لكن ذلك لم يحدث إلا بعد أن استطاع هذا الفن أن ينتزع الاعتراف به ليصبح فناً مرحباً به في الصالات وجزءً لا يتجزأ من الموضة العالمية والتصميم والإعلان وصار من الأمور المألوفة أن تجد هذا النوع من الفن على الاقمصة والملصقات وعلى الكثير من الأشياء. بل أن بعض البلديات في المدن الكبيرة خصصت جدراناً لممارسة هذا الفن كجزء من زينة المدينة( )، وتعد الكتابة والرسم على الجدران رسالة وتعبير عن موقف, وإن الشعارات المكتوبة – وإن كانت هدامة – فهي محفز للتغيير( )، لهذا نُظر إلى فناني الگرافيتي[3] على أنهم مخربون, وحاربتهم السلطات بكل طريقة, وعلى الرغم من ذلك لم تستطع إيقاف البخاخات على السطح التصويري للخرسانات, أما اليوم فنرى أن هؤلاء قد استطاعوا وضع بصمتهم على صفحة التاريخ واثبتوا وجودهم بجدارة , فقد نادوا بمحاكاة الناس خارج جدران الأستوديو, ليصل فنهم إلى كل الناس على حد سواء. وأكدوا على المطالبة بحقوق المرأة ومعاداة النمط الاستهلاكي, ومناهضة الحروب, كما أكدوا على مد يد العون إلى المجموعات المهمشة من الناحية الاجتماعية والذين يعودون إلى مجموعات مضطهدة أُستثنت تقليدياً من عالم الفن مثل (السود والنساء).

أهم التقنيات المستخدمة في الفن الگرافيتي: أخذ الفن الگرافيتي يثير اهتمام الصحافة والمجتمع عندما ابتدع أشكالاً جديدة , باعتماد تقنيات غير مألوفة نذكر منها:-

١.بخاخات الأصباغ:- استخدمت بخاخات الأصباغ للكتابة والرسم على الجدران , وقد سميت آنذاك بـ (فن الرذاذ) نسبة إلى علبة الأصباغ الرذاذة التي جعلت من ممارسة الفن أكثر سهولة وشعبية في رش الجدار[4]. وقد بدأ استعمال الطلاء أو علب الرذاذ في فن (فيلادليفيا) في سنة ١٩٦٧ وظهر بشكل آني في مدينة (نيويورك)[5].

٢.استخدام الستنسل:- الذي يحمل نقوشاً مثقبة (على لوحة من المعدن) يمكن إعادة رسمها على أي سطح (كالسيارة والجدران وحتى حاويات القمامة) وبأعداد لا نهائية( ).

( )شراك , أحمد: الغرافيتيا والكتابة , مصدر سابق , ص ٦.

( )المصدر السابق نفسه , ص ٩.

( )شراك , أحمد: أسئلة الغرافيتيا ٤ من الدلالات إلى الخطاب (مدخل سوسيولوجي) , مجلة الموقف الأدبي, العدد ٣٩٥ , مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد العرب بدمشق , المغرب , آذار ٢٠٠٤ , ص٩.

([4]) The writing on the … , p. 1.

([5]) Hanson , Emily S.: Art and Culture … p. 1.

٣.التقطير بواسطة الطلاء اللوني.

٤.استخدام أجهزة يدوية وميكانيكية:- أجهزة يدوية مثل الرولات أو المسدس البخاخ, وميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وإحداث الخدوش الغائرة في الجدار(٢).

٥.استخدام الكومبيوتر:- كما أصبحت تقنية الگرافيتي تتم بمساعدة الكومبيوتر. حيث يتوفر على الانترنيت مواقع خاصة بتعليم أساسيات الفن الگرافيتي , وتعرض عدد كبير من اعمالهم, إضافة إلى ذلك أصبح الفنان الگرافيتي يصمم أعماله على الكومبيوتر قبل التنفيذ(٣).

أساليب الفن الگرافيتي: ونتيجة لتنوع المضامين في الفن الگرافيتي, فمنها ما هو شخصي, اجتماعي, سياسي, ديني, ثقافي, تجاري, واقتصادي, أدى ذلك إلى تنوع أساليب المحاكاة نذكر منها:-

١. **الأعمال الگرافيتية ذات الأشكال الواقعية:** إن المحاكاة الواقعية في الفن الگرافيتي تُعد صورة أولية لهذا الفن إذ نجده جسد الواقع في بداية انطلاقه كثورة للناس الفقراء , كما حدث في الثورة الفرنسية في عام ١٩٦٨.

٢. **الأعمال الگرافيتية ذات الأشكال الحيوانية (التي تنفذ بأسلوب هندسي كاريكاتيري):**- وتعتمد هذه على المحاكاة الرياضية كما جاء عند التكعيبيين وتنفذ هذه الأعمال الفنية بطريقتين: الرسم كما أو النحت وتثير لدى المتلقي إحساساً بتجريد الأشكال,رغم أن بعض صور المحاكاة الموجودة فيها ذات طابع ايقوني (حيواني/ أسطوري)(٤).

٣. **الأعمال الگرافيتية التي تنفذ بأسلوب التجريد:** وفي هذا النوع من الاعمال الفنية يحاكي الفنان اللاوعي والأحلام, فهو بهذه الطريقة يمثل بنية لا واقعية على السطح التصويري،وهو بهذا الطرح يشابه السرياليين في محاكاتهم للأحلام واللاوعي, ومن خلال هذا النوع من الأعمال الفنية, يُنشأ العمل الفني أثراً ذهنياً, والتي تمنح النص التجريدي خصوصية جمالية تقربه من تداخل السطح / الجدار والتي تأخذ مساحات لونية تارة, وأشكال تجريدية مع كتابات تارة أخرى.

٤. **الأعمال الگرافيتية ذات الدلالات السيميائية والرمزية:** توظيف العلامة كخطاب محاكاتي سيميائي معلن, حيث تكون المحاكاة أيقونية معرفية ودلالية, على سطح النص المنفذ على الجدار.

٥. **الأعمال الگرافيتية المنفذة على وسائل النقل (القطارات والسيارات وأنواع الدراجات):** إذ تنفذ هذه الأعمال على وسائل متنقلة, عكس التصاميم الجدارية الثابتة, إذ قام الفنان الگرافيتي بمحاكاة وسائل النقل حسب السرعة, فالقطار الذي يميز بالسرعة يتم تلوينه بأشكال وصور متداخلة هي خليط من كتابات وصور محاكاة واقعية وتجريدية ورمزية , ويعطي مضامين اجتماعية , أو اقتصادية(٥).

الأطر العامة للفن الگرافيتي: هناك أُطر عدة للفن الگرافيتي بوصفه فناً عاماً, فالفن الگرافيتي يقصد المحاكاة والتطور والمساعدة في خلق المنظر الطبيعي المقبول اجتماعياً أو الجمالي المستحضر في منطقتك المحلية:

١. **القيمة الاجتماعية:** وهنا تتعلق المحاكاة في العمل الفني بالجالية, وبثقافة السكان وهويتهم, وتاريخهم وتراثهم المحلي, ويقيم العمل من قبل السكان والجاليات الزائرة.

() شراك , أحمد: الغرافيتيا والكتابة , مصدر سابق , ص ٦.
٢) القرغولي , محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص ١٧٢.
٣) شراك , أحمد: الغرافيتيا والكتابة , مصدر سابق , ص ٩.
٤) القره غولي , محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة , مصدر سابق , ص ١٧٤-١٧٥.
٥)المصدر السابق نفسه , ص ١٧٥-١٧٦.

٢. **القيمة البيئية:** إن المحاكاة في العمل الفني ترتبط بصرياً مع البيئة المحلية أي تكون المحاكاة مقترنة بالبيئة المحيطة بالفنان.

٣. **القيمة الاقتصادية:** يساعد على شهرة الفنانين المحليين وجذب العملاء لهم، اضافة الى تخفيض الانفاق لصيانة الرسومات الجدارية, عن طريق الفنانين الذين يُعيدون رسمها،ويتم تقييم إعلانات الفن الگرافيتي عن طريق محاكاة الناس الذين يريدون الشراء.

٤. **القيمة الجمالية:** أهم شيء في العمل الفني هو العناصر اللونية والتركيب. لأن العمل الفني الگرافيتي يعمل على استثارة ومحاكاة الجالية المحلية والزائرة ويعمل على جذب انتباههم من خلال استخدام الألوان وتراكيب الأشكال بإبداع وابتكار[١].

ثانياً: الدراسات السابقة: دراسة القره غولي (جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة): وتختلف هذه الدراسة عن دراسة الباحثتان الحالية (تحولات المضامين الجمالية للمحاكاة في الفن الگرافيتي) من حيث:الأهداف: وما تضمنته من دلالات ترتبط بعنوان الباحثتان منهجياً وفنياً.وحدود البحث: تحدد دراسة القره غولي بن (الرسم) للفترة من (١٩٤٥-٢٠٠٥م), بينما يتحدد البحث الحالي بدراسة صور المحاكاة في الگرافيتي للحقبة (١٩٧٠-٢٠٠٩ م).والمنهجية: المتبعة في الإطار النظري من حيث عدد المباحث الواردة فيه ومدى علاقتها بتحقيق أهداف البحث , وكذلك في ورود المعلومات بشكل متسلسل تاريخياً بما يتلائم مع طروحات الدراسة.

مؤشرات الاطار النظري:

1. تأثرت المضامين الجمالية للمحاكاة منذ القدم بالثقافة والاوضاع(الاجتماعية، البيئية،السياسية، الدينية العقائدية، والتطور الحاصل...) السائدة في البلد المحيط بالفنان.
2. الرسم الگرافيتي فن ينجز بسرعة , ويقرأ بسرعة , وينتشر بسرعة , ويتلاشى بسرعة, وهو يضم مجموعة من الكتابات والشعارات الدينية والسياسية والاجتماعية والإعلانية والموجهة إلى المتلقي.
3. استخدم فناني الگرافيتي(الجدران،السيارات،أنفاق القطارات،الحدائق والمتنزهات،الشوارع الرئيسية والثانوية،الأرصفة،واجهات المحلات التجارية والبنايات المرتفعة) سطحاً تصويرياً لأعلان أعماله الفنية.
4. استخدام تقنيات مختلفة كالتحزيز والتقطير والرش من قبل فناني الگرافيتي.
5. تنوعت أساليب الفن الگرافيتي, فقد بدأ يصور الأشكال الواقعية واستخدام أساليب أخرى مثل(تصوير أشكال حيوانية التي تنفذ بأسلوب هندسي كاريكاتيري, والتنفيذ بأسلوب التجريد, وذات الدلالات السيميائية والرمزية , والمنفذة على وسائل النقل كالقطارات والسيارات وأنواع الدراجات).
6. تنوع الأطر العامة للفن الگرافيتي ومنها (القيمة الاجتماعية , والقيمة البيئية , والقيمة الاقتصادية) مما أكسبه تنوعاً وجمالية خاصة.

الفصل الثالث / أولاً: مجتمع البحث:

نظراً لسعة مجتمع البحث، وتعذّر إمكانية حصر أعداده إحصائياً، من (١٩٧٠-٢٠٠٩)، ولكثرة أعداد منتجي الفن الگرافيتي وغزارة إنتاجهم، فقد اعتمدت الباحثتان على مصورات من المصادر ذات العلاقة، ومن شبكة الانترنيت، وبلغ عددها (٤٩) عملاً گرافيتياً(*).

([1]) Frost , Ashley: Graffiti and Public Art , the Australian Institute of Criminology in conjunction , 18-19 August 2003 , p. 5-6.

(*) حصلت الباحثتان على مصوّرات كثيرة للفن الگرافيتي، لكن كانت تنقصها معلومات توثيقية تخص اسم المنتج أو المكان أو سنة الإنتاج، ولذلك اعتمدت على الاعمال الگرافيتية الـ(٤٩) الواردة في مجتمع البحث لكونها كاملة التوثيق.

ثانياً: عينة البحث: قامت الباحثتان باختيار عينة بحثها وبلغت (٦) أعمال گرافيتية، بصورة قصدية، ووفقاً لزمن ظهورها، بواقع عملاً گرافيتياً واحداً لعقد السبعينات، وعملاً لعقد الثمانينات، وعملين لعقد التسعينات، وعملين للعقد الأول (الحالي) (٢٠٠٠-٢٠٠٩)، وتمت عملية اختيار هذه العينة وفقاً للمسوغات الآتية:

1. استبعاد الاعمال الفنية التي تكررت أشكالها ومضامينها.
2. تنوع الأسلوب المتبع في إنتاج هذه الاعمال، وذلك بغية الحصول على نتائج تحقق هدف البحث.
3. الاعمال الگرافيتية الممثلة لعينة البحث، فيها طابع محاكاتي.
4. أخذت الباحثتان في اختيار عينة بحثها بآراء بعض ذوي الخبرة والاختصاص(*).

ثالثاً: أداة البحث: لتحقيق هدف البحث، قامت الباحثتان بتفريغ مؤشرات الإطار النظري في استمارة تحليل بصورتها الأولية(**)، وذلك لغرض الاعتماد عليها. بعد ان بنت الباحثتين استمارة التحليل بصورتها الأولية، قامت بعرضها على عدد من المختصين وذوي الخبرة(***) وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من أجلها، وكانت نسبة اتفاق الخبراء (٨٥%) وتعد مثالية في القياس. ولغرض التأكد من بناء الأداة، قامت الباحثتان بتطبيقها في تحليل عدد من العينة الاستطلاعية بالاشتراك مع محلل آخر(****)، وذلك بعد مرور أسبوعين من تاريخ بناء الأداة، وكانت نسبة الاتفاق بين الباحثتان والمحلل (٨٣%) ثم أعادت الباحثتان تحليل تلك العينة مع محلل ثاني(*****) فكانت نسبة الاتفاق (٨٢%) وبذلك فقد جاءت نسبة الاتفاق بين التحليل الأول والثاني بمقدار (٨٣%) وهو ثبات مثالي للأداة، وبذلك تعتمد الباحثتان على الأداة بصيغتها النهائية(******).

رابعاً: الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة: استخدمت الباحثتان (أ) النسبة المئوية.

(ب) معادلة كوبر = $\frac{\text{نسبة الاتفاق}}{\text{نسبة الاتفاق + نسبة عدم الاتفاق}} \times ١٠٠$

خامساً: تحليل العينة: انموذج (١) الرسم الگرافيتي

اسم الفنان / سندي **المادة /** مواد مختلفة على الجدار **تاريخ الإنتاج /** ٢٠٠٢

اسم العمل / العدالة اللامحدودة **القياس /** ٢٧٠ × ٥٣٦ سم **العائدية /** فن الجرائم /أسبانيا

عمل گرافيتي يمثل محاكاة واقعية لصورة نصفية لتمثال(الحرية) و ولكن الفنان نفذه برؤية جديدة, فالمرأة هنا تحمل بيدها اليمنى (مسدس) وهي ترفعه للأعلى, وفي يدها اليسرى تحمل كتاباً, ويبدو أن الفنان ضخم بنيتها الجسدية, ليضيف سمة غير مألوفة ومختلفة عن صورة التمثال الأصل. لون الفنان هنا صورة المرأة باللون البنفسجي وقد أحاطها بمجموعة ألوان متداخلة مع مجموعة كتابات في الأعلى وعلى يمين العمل, وبدت

(*) أ.د. عباس جاسم، اختصاص تصميم طباعي – كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
أ.د. عارف وحيد، اختصاص فنون تشكيلية (رسم)، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
أ.د. كاظم نوير، اختصاص فنون تشكيلية (رسم)، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ.م.د. علي مهدي، اختصاص تربية فنية، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
أ.م.د. محمد علي علوان، اختصاص فنون تشكيلية (رسم)، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

(**) ينظر ملحق رقم (٢).

(***) أ.م.د. عباس نوري الفتلاوي، اختصاص تربية فنية، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
أ.م.د. علي مهدي ماجد، اختصاص تربية فنية، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
أ.م.د. مجيد حميد حسون، اختصاص فنون تشكيلية (رسم)، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
أ.م.د. محمد علي علوان، اختصاص فنون تشكيلية (رسم)، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
أ.م.د. صفا لطفي عبد الأمير، اختصاص فنون تشكيلية، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

(****) م.م. دلال حمزة.

(*****) م.م. تسواهن تكليف.

(******) ينظر ملحق رقم (٣).

شعلة صفراء خلف الصورة وامتدت مساحات الألوان الأخرى لتشكل خلفية لهذا العمل الفني, ولتعطي بالوقت ذاته تضاداً بينها باعتبارها ألوان باردة وبين صورة المرأة.

إن تضمين هذا العمل الگرافيتي لتمثال (الحرية) هو إفصاح عن مدى ما يصل إليه الحال مع اعتبار الصورة الفنية بمثابة إعلان يحمل مضامين متنوعة, قد تبدو كاريكاتيرية ذات طابع ساخر, أو أنها تفضي إلى طروحات سياسية معنية, أو دينية أو اجتماعية أو نفسية؛ ولذلك تكون بنية الصورة هنا مدعاة لحمل فرضيات بنائية وجمالية وتقنية. فالتنفيذ الشكلي (البنائي) للصورة هنا يحمل دلالات سياسية, تنتقد الوضع القائم على الحروب والتهديد ومعاناة الإنسان, إذ جعل الفنان هنا (صورة السلاح) كدلالة مهمة, تفسر بوضوح ما آل إليه الحال في العالم, وقد عمل الفنان على محاكاة ذلك الوضع من خلال اختياره لهذه الصورة والتي تمثل أصلاً, رمزاً للحرية والديمقراطية التي يجب أن تسود العالم. فالمحاكاة هنا تبدو كما لو أنها كانت تصريحاً جديداً, أعاد من خلاله الفنان قراءة (صورة تمثال الحرية) المعروفة, ولكن بشكل غير مسبوق, وربما كانت محاولته هذه, دالة على إمكانية أن تحمل الصورة الفنية أسلوباً محاكاتياً, يحقق هدفاً صورياً (شكلياً) ومضمونياً محدوداً.

انموذج (٢) الرسم الگرافيتي

اسم الفنان / مس ڤان **المادة /** مواد مختلفة على الجدار **تاريخ الإنتاج /** ١٩٩٩

اسم العمل / بلا عنوان **القياس /** ٢٣٣×٣٢٠ سم **العائدية /** شركة فن الجرائم – برشلونة – اسبانيا

عمل گرافيتي يمثّل تصوراً محاكاتياً جديداً, لرسوم الأطفال, وقد نفذ بأسلوب يقترب كثيراً من خصائص رسوم الأطفال , فنجد التلقائية واضحة جداً في المشهد العام للصورة والتي تمثل مجموعة من الأطفال والحيوانات والدمى والكتابات والإشارات, وتوزعت على المساحة الكلية للعمل, في إشارة إلى محاولة الفنان تعزيز الجانب البنائي, والجمالي للأشكال المنتخبة لديه, إذ يقوم البناء هنا على حقيقة الاتصال الجوهري لهذا العالم ومدى مطابقته أو محاكاته لفعل الطفولة, والتي تبدو حالة عامة أو ظاهرة مهيمنة, تتسيد الواقع الاجتماعي للإنسان عموماً وفي كل المجتمعات. إن موضوع المحاكاة هنا يحمل في طياتهِ كثير من العفوية والبساطة في طرح الأشكال والمضامين, وكذلك الفطرية في رسم تلك الصور الجزئية, التي تشكل بمجملها, كلية العمل الگرافيتي هنا, فما يبدو من مشهد إحتفالي, أو كرنفالي هو تعبير عن إمكانية الفنان الگرافيتي, على محاكاة الجوهر الإنساني, وحالة الطفولة , تمثل جزءً لا يتجزأ من هذا الوضع.

من هنا كانت عملية توزيع الألوان على صورتي الفتاتين على يمين اللوحة ويسارها, وكذلك على صور الدمى في كلا الجهتين أيضاً, هو تكثيف بصري حسب وجهة نظر الباحثتان, في محاولة من الفنان لغرض هيمنة أشكاله وصوره على كل مساحة العمل الفني وبالتالي إعطاء بعد دلالي – جمالي , يضمن ديمومة الفعل التلقائي للرسوم الموجودة هنا. إن التأثر برسوم الأطفال يشّكل دافعاً تنوعياً لدى فنانوا الگرافيتي, على الرغم من ملامستهم الحقيقة لواقع المجتمع وانتقاده عبر وسائل شتى. ومن هنا يُظهر العمل الفني دافعاً نحو الاهتمام بمعالجة موضوعات الطفولة وبالتالي محاكاة العالم الخاص والذي يعد جزءً من العالم الكلي. إن العمل الگرافيتي مع هذه الطروحات, يكون قد فعّل من مديات الاتصال بالبنى المعرفية والفكرية الأخرى.

انموذج (٣) الرسم الگرافيتي

اسم الفنان / جوي لانج **المادة /** مواد مختلفة على الجدار **تاريخ الإنتاج / ١٩٧٠**

اسم العمل / الصراع **القياس /** ٥٨٥×٤١٠ سم **العائدية /** فرنسا

يمثل هذا العمل صورة لشخص جالس على ركبتيه, ورافعاً يديه للأعلى وقد بدت علامة النصر في كلتا اليدين, ولوّن الفنان القميص بالأسود ليشكل حالة تضاد مع الخلفية التي لوّنها بالألوان الفاتحة من الأبيض

والأصفر والأوكر والبرتقالي, وقد خلق الفنان حالة من التوازن في مساحة العمل التي أخذت طابعاً استطالياً, من خلال المساحتين في الربع الأعلى وفي الربع الأسفل التي شكلت الأرضية التي جلس عليها الشخص وهو يبدو باكياً. في خلفية اللوحة ثمة صور وإشارات ورموز, ومجموعات كثيرة من الألوان, وبدت صورة (بندقية في أعلى يسار اللوحة) وهناك أربع أشكال صغيرة الحجم وضعت في الأعلى بصورة تكرارية وقد لوّنت بالأبيض على شريط يمثل خلفية برتقالية اللون, مما أعطى حافزاً بوجود تداخل لوني يمثل انسجاماً وتناغماً مع صورة الشخص.

بيد أن صيغة التكرار تحقق تجاذب نسقي, يفعّل من المعالجة البنائية للصورة, والتي تُكسب الفعل الحركي للشكل بعداً يحاكي حالة مهمة من حالات التمييز العنصري, بدلالة لون البشرة السوداء للشخص الجالس, فالمحاكاة من قبل الفنان هنا تحقق أثراً بصرياً في الانتقال من حالة الاقتباس الايقوني للصورة الواقعية إلى حالة التضمين أو التوظيف البنائي للصورة, ومن هنا فإن الصورة تسهم في إيجاد مناخ محاكاتي يمثل ضرورة تنظيمية, وهي بالوقت نفسه تعطي دلالات افتراضية لما يبدو أنه (ملصق سياسي) لكنه نُفذ على الجدار بواسطة تقنيات الفن الگرافيتي. لذلك كانت وضعية الجلوس وحالة البكاء هي تعبير عن هيمنة (الفكرة) أو (الحدث), لتغدو في النهاية ذات طابع حركي أو يعتمد الحركة كعنصر فاعل, يحقق جذباً مع المتلقي, وفقاً لتكثيف الصورة الجسدية القائمة كبنية مهيمنة لها امتداد وأثر بصري فاعل.

إن الصراع هنا هو (محاكاة) تحيل المتلقي إلى ضرورات فكرية جمالية مضامينية أو افتراضات تنشأ بفعل الأثر الذي يتركه (الصراع) كفكرة أو مفهوم أو حالة, وقد تعطي الخصائص المظهرية لصورة الشخص دلالة تتكيّف بموجبها الطبيعة الجمالية لسطح العمل الگرافيتي مع حالة التشكيل البنائي خطياً ولونياً وملمسياً.

انموذج (٤) الرسم الگرافيتي

اسم الفنان / أوماها **المادة /** مواد مختلفة على الجدار **تاريخ الإنتاج /** ١٩٨٨

اسم العمل / بلا عنوان **القياس /** ١٥٠ × ٢٣٠ سم **العائدية /** شركة آرت كيوريل رست – فرنسا

وجه جانبي لفتاة مغمضة العينين, وقد وضعت أشرطة من قماش حول فمها ولوّنت من قبل (أوماها) بمجموعة ألوان برتقالية وحمراء وصفراء, إضافة إلى اللون الأزرق المخضر في يسار العمل, وقد لوحظ آثار طابوق البناء على بعض المساحات ومنها مساحة الأنف. أعتمد (أوماها) في طبيعة تشكيل الصورة على أسلوب التخطيط الملون الحاد, فالخطوط الغامقة هنا تحدد الهيئة الخارجية وكذلك الملامح الخاصة بالوجه وقد أعطت للصورة الگرافيتية طابعاً تلقائياً, اعتمد السرعة في الأداء ومعالجة السطح الجداري بتقنية التلوين.

وقد اهتم الفنان بوضع بعض الحروف والإشارات في النصف الثاني (الأسفل) من الوجه وصولاً إلى القاعدة التي لونت بالأحمر الفاتح , في إشارة منه إلى إيجاد بعض التفسيرات الملائمة لمحتوى المضمون أو ما يتعلق بفكرة العمل هنا, والذي يشير إلى عدة دلالات تعبيرية, فمنها ما يتعلق بطرح فكرة (القيد) أو (اللاحرية) في الكلام والتعبير عن الرأي, ومنها ما قد يذهب إلى طرح معاناة إنسانية أخرى ترتبط بالخوف, وفي جانب آخر ربما كانت فكرة العمل تحاول إيجاد معالجات فكرية لحالة (العنف) الفكري أو الجسدي والذي ينتشر بشكل كبير في العالم.

إذ المتلقي أمام عدة تفسيرات جوهرية لا تخرج جميعها من كون أن الفنان (أوماها) حاول إعادة صيغة مشهد متقطع من الواقع الاجتماعي ومحاكاته بوسيلة جرئية من حيث الشكل وكذلك المضمون والمعالجات التقنية, واختار (وجه فتاة) لإحداث أكبر قدر ممكن من التأثير في نفس المتلقي, وإعادة بلورة نزعة التعبير, من خلال صيغة الانتقاد الاجتماعي الواضح في هذا العمل الفني. من هنا فإن الباحثتان تعزو طاقة التعبير في هذا العمل الفني إلى طبيعة المعالجة الجمالية المضامينية الفنية لصورة (الحدث) أو(الأثر) المتبدي على مساحة

السطح الجداري في إشارة إلى أن الدلالات البنائية التي يتضمنها العمل تشير إلى عمق الإحساس بضرورة الاهتمام بقضايا الإنسان الاجتماعية ومحاكاة الواقع وقضاياه المتنوعة والكثيرة , والتي يكون فيها الإنسان طرفاً رئيسياً وجوهرياً.

إن وجود تناغم لوني على المساحة الكلية للعمل , أعطى انطباعاً حركياً للخطوط الحادة الغامقة. والتي شكلت ملامح الوجه وتفاصيله,وعبرّت بالوقت ذاته عن تأثيرها لموضوع (المعاناة الإنسانية) شكلاً ومضموناً.

انموذج (٥) الرسم الگرافيتي

اسم الفنان / مؤسسة Urban 75 **المادة /** مواد مختلفة على زجاج **تاريخ الإنتاج /** ٢٠٠٢

اسم العمل / (ny 310) **القياس /**٢٠٠ × ٣٠٠سم **العائدية /** Urban 75. org

يمثّل العمل الگرافيتي هنا صورة فتاة واقفة , تحمل على كتفها حقيبة كبيرة الحجم على جانبها الأيسر المواجه للمتلقي. وقد نفّذت من قبل الفنان على الواجهة الزجاجية لأحد المحلات التجارية, مع وجود بعض التخطيطات والإشارات والألوان وكذلك الإعلانات في جهة يمين العمل , وصورة لنصف وجه في أعلى اليمين. يعتمد الفن الگرافيتي في منجزه على طريقة الرسم على واجهات المحال التجارية, كأسلوب جمالي يرتبط تارة بالنفعية (من حيث تأدية غرض وظيفي كأن يكون دعائي, إعلاني أو لتحقيق نفع اقتصادي أو مردود مادي معين) ويحقق تارة أخرى صوراً تشكيلية, لها ملامح قد تحاكي الواقع العياني (المحسوس) أو (واقعاً خيالياً) يهتم كثيراً بالطروحات اللاعقلانية أو تلك التي تبتعد عن الواقع بنسبية معينة.

إن اختيار الفنان لـ (صورة فتاة) ذات ملامح معاصرة أو تمتلك طابعاً إيحائياً (حركياً), يعطي دلالة جوهرية إلى مدى ما يمكن أن يصل إليه التأثير في المتلقي, لاسيما وأن صورة الفتاة تحاكي الواقع الشعبي (الاستهلاكي) استناداً إلى صورة الثقافة الاستهلاكية التي أُسس لها أبان العقد السادس من القرن العشرين, وبالتحديد رسوم الـ (Pop) الفن الشعبي المعاصر في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد يرمي أسلوب المحاكاة المتّبع إلى أن يشكل إعلاناً دعائياً, يحاكي المجتمع وأفراده , كـ (مستهلكين) , ولذلك كانت الوظيفة الاستهلاكية تدفع باتجاه تحقيق بعد معرفي أيضاً في نتاجات الفن الگرافيتي, لكنه يتصل بالواقع الاجتماعي للمجتمع الأمريكي,على فرض أن (الدعاية الإعلانية) ترمي أولاً وأخيراً إلى إحراز تأثيراً في المتلقي وإيصال فكرة معينة ومحددة ,وبالتالي تحقيق منفعة قد تبدو في أغلب الأحيان مادية بسبب ارتباط النتاج الفني في رسوم ما بعد الحداثة بالنزعة الاستهلاكية, إلا أنها تفضي إلى اقتراح حلول جمالية وفنية لمشكلات المجتمع كـ(مضامين وأفكار وتساؤلات), والدليل أن هنالك بعض ما أنجز ضمن إطار الثقافية الشعبية, إلا أنه يحمل في طياته أثراً جمالياً واضحاً, كما نلاحظ ذلك في الصورة التي تمثل (الفتاة) والتي لونت باللون الذهبي مما أعطاها قيمة جمالية بسبب الخلفية ذات اللون الغامق ووجود الإشارات والحروف الأجنبية والتي تؤشر قيماً علاماتية واضحة , تتناغم مع بعض الإشارات والحروف المبعثرة في أعلى ووسط العمل الفني.

انموذج (٦) الرسم الگرافيتي

اسم **الفنان /** ثيمو **المادة /** مواد مختلفة على الجدار **تاريخ الإنتاج / ١٩٩٣**

اسم العمل / نيوجيرسي **القياس /** ٤٣٢ ×٥٨٥ سم **العائدية /** شركة جرائم الفن – الولايات المتحدة الأمريكية

يُمثل هذا العمل الگرافيتي المنفّذ على جدار تشكيلاً فنياً لكلمتي (New Jersey) صُممت بطريقة تجريدية , إذ تداخلت فيها الحروف بطريقة مبعثرة , ولّونت بلونين (الأصفر والبنفسجي) على خلفية بيضاء, اتسمت مساحتها البيضاء بالتداخل اللوني مع بعض ضربات وبقع لونية من الأخضر. وقد عمل الفنان (ثيمو) على إيجاد علاقة جمالية وبنائية بين الوحدات الشكلية لهاتين الكلمتين وفقاً للعلاقة القائمة بين الأصفر

والبنفسجي, والتي تعطي إيحاءً بتراكب الحروف وتجريدها من صورتها الإيقونية , ثم تحويلها إلى تكوين ذو دلالة جمالية, وهذا ما عمل عليه الفنان , ليفرز الانطباع القائم حول مدى أن تؤثر التشكيلات التجريدية في المتلقي أولاً, والخروج عن المألوف في طرح الأشكال والمضامين في المنجز الكَرافيتي المعاصر يصبح ضرورة جمالية عند (ثيمو) ثانياً. ولذلك كان الإفصاح عن النزعة التجريدية لتراكيب الخطوط يعد محوراً مهماً في إنتاج نوع من المحاكاة الجديدة التي تخرج من الإطار التقليدي الى فضاء أوسع أو مستوى مغاير, إذ تتحول الحروف المتداخلة هنا إلى صورة لا مرئية من حيث المضمون أو الدلالة, لأنها فقدت ملامحها الواقعية بفضل الاختزال والتجريد القائم, وتشكلت في النهاية بهذه الكيفية التي اهتم بها (ثيمو) لكشف جمالية الحروف وتخطيطها بخطوط حادة ملوّنة باللون البنفسجي الغامق , وكذلك إبراز الجانب التصميمي للحركة، فالحركة هنا جاءت لتفعيل بنية التكوين عموماً, وكذلك لربط التداخل الحروفي والنزوع إلى جوهر الأثر الجمالي من ذلك التداخل, عبر تنظيم الوسائل الرابطة (الأسس) لاشتغال العناصر الخطية واللونية والحجمية والفضائية, وقد تبدو صفة (التوازن) خطياً ولونياً وبالتالي شكلياً, واضحة جداً, فالحروف باللون البنفسجي متوازنة من حيث الصبغة اللونية والتخطيط مع الحروف باللون الأصفر, وكذلك فإن الحركة الخاصة بالتشكيل البنفسجي متوازنة مع حركة التشكيل الأصفر وبالنسبة إلى السيادة اللونية الواضحة للأبيض كخلفية متفاعلة مع الصورة الكلية للتشكيل, تغدو أكثر انسجاماً مع حركة الخطوط التجريدية القائمة على (وحدة بنائية) تتسم بصرامة الخطوط وحيوية الحركة فيها والتي تشمل العناصر البانية للتكوين عموماً. من هنا كان الانتقال من فعل (المحاكاة) التقليدية إلى فعل (المحاكاة) المجرّد للتفاصيل, صورة ايجابية من المضامين الجمالية للمحاكاة القائمة في الرسم الكَرافيتي والتي تعزز بفعل الرؤى والأفكار غير المألوفة.

الفصل الرابع / أولاً: النتائج:

من خلال ما جاء بالإطار النظري, وكذلك في تحليل عينة البحث توصلت الباحثتان إلى عدة نتائج هي:

1. يتسم الرسم الكَرافيتي بإعادة قراءة الصور, بطريقة غير مسبوقة, بحيث تحمل الصورة الفنية أسلوباً محاكاتياً جديداً , يحقق هدفاً صورياً (شكلياً) ومضمونياً محدوداً , كما في عينة (١،٢،٤).
2. استخدام صيغة التكرار لتحقيق تجاذب نسقي للشكل عبر تفعيل المعالجات البنائية للصورة , والتي تكتسب الفعل الحركي للشكل بعداً محاكاتياًجمالياً خاصاً, كما في العينة (٣).
3. يتميز الفن الكَرافيتي بشيوع صور العلامات والرموز والإشارات في بنيته المحاكاتاية ذات الطابع السيميائي المضمون , من خلال إبراز علاقات البناء العلاماتي , كما في عينة (١،٢،٣،٤).
4. توظيف الصور الكاريكاتيرية في نتاجات الرسم الكَرافيتي بطابع محاكاتي جمالي ساخر , يهدف إلى تحقيق حالة من الجذب البصري للمتلقي , كما في عينة (٢).
5. استخدام صور مركبة (واقعية وغير واقعية) على السطح التصويري لنتاجات هذا الفن ولذلك كانت محاكاته ذات اطر دلالية مضامينية جمالية متنوعة.
6. تعتمد رسوم الفن الكَرافيتي على إكساب بنية الجدار أبعاداً جمالية تعزز من فرضيات المكان باعتباره حيزاً محاكاتياً لتكامل الصور المنتجة , كما في عينة (١،٢،٣،٤).
7. تتمظهر المحاكاة النقدية في طروحات الرسم الكَرافيتي,عبر الصور والكتابات التي تمثل المعاناة (الإنسانية) كما في موضوعات (التمييز العنصري, الحروب, الفقر,وغيرها) كما في (١, ٣، ٤).
8. تتشكل المضامين الجمالية للمحاكاة في المنجز الفني الكَرافيتي, وفقاً لما يؤول إليه فعل المخيلة , بصرياً

ونفسياً , وهذا ما تلحظه الباحثتان في عينة (٢،٦،٥).

9. ركزّت الرسوم الگرافيتية على إيلاء الجانب التقني, بعداً تأملياً, عبر منحه أنماطاً متنوعة من التشييد البصري والانفعالي, كما في عينة (١،٣،٤،٥).

ثانياً: الاستنتاجات:

1. تُعد نتاجات الفن الگرافيتي أعمالاً محاكاتية, ذات مضامين جمالية وفكرية ودينية وإعلانية وسياسية واجتماعية وبيئية ونفعية ونقدية، كما يتسم أسلوب المحاكاة في الفن الگرافيتي بالتلقائية والعفوية تارةً, وبالتنظيم والتخطيط المنطقي تارةً أخرى، إذ تشتغل بنية المحاكاة وصورها, من خلال الاعتماد على مفردات من الواقع أو من عالم الأحلام واللاوعي, بحيث يحقق هدفاً صورياً (شكلياً) ومضموناً محدوداً, فقد كانت محاكاته غائية أي لها هدف محدد. وتتباين مستويات البناء المحاكاتي فيه, وذلك لاعتماده على الذاتية (ذاتية الفنان) التي تختلف من فنان لآخر, بمعنى أن محاكاته ذاتية ونسبية من فنان إلى آخر.
2. أسهم منهج (السيميائية) في تعزيز حالة التشظي, وتعدد المراكز, وذلك بأن يحمل السطح التصويري طابعاً مميزاً من العلامات والرموز والإشارات تعزز من عملية محاكاته للمجتمع.
3. استفاد الفن الگرافيتي من التطورات التقنية والتكنولوجية وثورة الاتصالات, فقد استخدم هذا الفن الانترنيت وأفاد منه في محاكاة العالم بأسره, وفتح مواقع خاصة به لشرح مفهوم ومضامين هذا الفن وأهميته في المجتمع , إضافة إلى فتحهم نافذة خاصة بتعليم أساليب وطرق تنفيذ هذا الفن لمن يرغب في تعلمه, كما استخدم فنانوا الگرافيتي الحاسوب لتصميم أعمالهم الفنية قبل التنفيذ.والميل إلى التعددية الثقافية الاستهلاكية التي أدت إلى تنوع المحاكاة في الفن الگرافيتي, فكل فنان كان يجسد المحاكاة وفق منطلقاته الفكرية والثقافية, فالمحاكاة فكرية ثقافية ذات تباين من فنان إلى آخر بحسب الأفكار والمعتقدات والثقافة التي يمتلكها، كما يحمل الفن الگرافيتي في طياته مضامين محاكاتية نقدية ساخرة, فهو نقد للمجتمع, وللسياسة, ولمصطلح الاستهلاك , وللعنصرية , وللحروب , ومن هنا برزت المحاكاة النقدية.
4. استمدت مضامين المحاكاة في الرسم الگرافيتي من الأحياء الفقيرة الأكثر شعبية (الأحياء الفقيرة المهملة), كما أكد على المجموعات المهمشة ومنهم الأمريكان السود واللاتينيون كما طالب بحقوق المرأة لتشكل أعمالهم في بعض الأحيان احتجاج ورفض للنظام والسلطة، أذ تؤشر أعمالهم إلى حالة الاغتراب والعبث والعدمية في رفضهم كافة الأنظمة والقواعد والتقاليد والأعراف الاجتماعية والفنية، فالعمل الفني في الفن الگرافيتي مثل باقي فنون ما بعد الحداثة فهو ضد قيمة (التكامل), مما يؤدي إلى محاكاة المتلقي من مداخل عدة.

ثالثاً: التوصيات:

في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها من خلال هذه الدراسة تُوصي الباحثتان بما يأتي:

1. ترجمة ونشر البحوث والدراسات الأكاديمية الجمالية الخاصة بفنون ما بعد الحداثة ومنها الفن الگرافيتي, وذلك لقلة المصادر الخاصة بهذه المرحلة المهمة من تاريخ الفن المعاصر في العالم.
2. تنفيذ نماذج صورية جمالية من الفن الگرافيتي, على جدران الأبنية العامة والساحات والحدائق والمتنزهات وواجهات المحلات التجارية والصناعية في مدننا, وبأسلوب معاصر يحمل أشكالاً محلية ومضامين هادفة منها إعلانية , تجارية, صحية, إرشادات اجتماعية, أو تحمل مضامين تاريخية وتراثية إسلامية.
3. استثمار الحواجز الكونكريتية الكثيرة, والإفادة منها كمساحات لطرح نماذج گرافيتية جمالية.
4. قيام كادر متخصص من كلية الفنون الجميلة/ بابل, يتبّنى مشروع تنفيذ نماذج الفن الگرافيتي في المحافظة.

5.اعتماد أساليب تنفيذية تتسم بالطابع العراقي وذلك لتأكيد الهوية المحلية في شيوع هذا الفن.

رابعاً: المقترحات:

1. مضامين المحاكاة وصورها في الرسم الحديث.
2. التباين المحاكاتي بين الواقعية والسريالية.
3. المحاكاة وتمثلاتها في الفن الإسلامي.
4. المحاكاة وصورها بين حضارتي العراق ومصر (دراسة مقارنة).
5. محاكاة الجمال بين رسوم الحداثة وما بعد الحداثة.

المصادر:

1. ابن منظور: لسان العرب، م١٣، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ب ت.
2. أمهز, محمود: التيارات الفنية المعاصرة , ط١, شركة المطبوعات للتوزيع والنشر, بيروت , ١٩٩٦.
3. أمهز, محمود: فن التصوير التشكيلي المعاصر, دار المثلث للتصميم والطباعة , بيروت , لبنان , ب ت.
4. برتليمي, جان:بحث في علم الجمال,ت:أنور عبد العزيز, مراجعة:نظمي لوقا,دار النهضة بمصر, ١٩٧٠.
5. البسيوني , محمود: العملية والابتكارية ؛ معناها. طبيعتها. مراحلها. تقويمها. آثارها التربوية , دار المعارف بمصر , القاهرة , ١٩٦٤.
6. البسيوني, محمود: الفن الحديث؛ رجاله– مدارسه– آثاره التربوية , دار المعارف بمصر, القاهرة , ١٩٦٥.
7. الرويلي , ميجان: دليل الناقد الأدبي , ط٢ , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , بيروت , ٢٠٠٠
8. ريد , نيكوس: الأوهام البصرية فنها وعملها , ت: مي مظفر , دار المأمون , بغداد , ١٩٨٨.
9. ريشار , اندريه: النقد الجمالي , ت: هنري زغيب , ط١ , منشورات عويدات , لبنان , ١٩٧٤.
10. ستيس،ولترت: معنى الجمال؛نظرية في الاستطيقا،ت:إمام عبد الفتاح إمام،المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.
11. سميث , ادوارد: فن ما بعد الحداثة , ت: فخري خليل و الموسوعة الصغيرة (٤٣٢) , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ٢٠٠٠.
12. صاحب, زهير وآخران: دراسات في الفن والجمال, ط١ , دار مجدلاوي للنشر والتوزيع , الأردن , ٢٠٠٦.
13. الصراف, آمال حليم: موجز في علم الجمال, ط١, مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع, عمان, ٢٠٠٦.
14. صليبا , جميل: المعجم الفلسفي , ج١ , دار الكتاب اللبناني , بيروت , ١٩٨٢.
15. عباس,راوية عبد المنعم: القيم الجمالية؛دراسات في الفن والجمال,دار المعرفة الجامعية,الإسكندرية,١٩٨٧.
16. عبود,حنا:الحداثة عبر التاريخ؛مدخل إلى نظرية,مطبعة اتحاد الكتاب العرب,أقطار الوطن العربي, ١٩٨٩.
17. علوش, سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة,ط١, دار الكتاب اللبناني, بيروت, وسونشبريس,الدار البيضاء,١٩٨٥.
18. مايرز, برنارد:الفنون التشكيلية ؛وكيف نتذوقها, ت:سعد المنصوري ومسعد القاضي,مراجعة:سعيد محمد خطاب , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , ب ت.
19. مجموعة من المؤلفين: محيط الفنون ؛ الفنون التشكيلية , دار المعارف بمصر , ١٩٧٠.
20. محمد , علي عبد المعطي: مشكلة الإبداع الفني , دار الجامعات المصرية , الإسكندرية , ب ت.
21. مصطفى , محمد عزت: قصة الفن التشكيلي ؛ العالم الحديث , ج٢ , دار المعارف, مصر , ١٩٦٤.
22. مطر , أميرة حلمي: فلسفة الجمال , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة , القاهرة , ١٩٦٢.
23. المنجد في اللغة العربية المعاصرة , ط٢٨ , دار المشرق , بيروت , ٢٠٠٠.

24. مولر , جي. أي , وايغر , فرانك: مئة عام من الرسم الحديث , ت: فخري خليل, مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا , دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد , ١٩٨٨.

25. ويليامز ,رايموند:طرائق الحداثة, ت:فاروق عبد القادر,سلسلة عالم المعرفة ومطابع الرسالة,الكويت, ١٩٩٠.

رسائل وأطاريح جامعية

26. القره غولي , محمد علي علوان عباس: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة, أطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل , ٢٠٠٥.

دوريات ونشريات

27. زاهر ,عزت علوش:كلمات مرسومة في معرض كمين ضو؛ الحوار المتمدن , العدد ١١٠٤ , ٢٠٠٥/٢/٩، (موقع انترنيت Zahed alla,coj).

28. شراك , أحمد: أسئلة الغرافيتيا ؛ من الدلالات إلى الخطاب (مدخل سوسيولوجي) , مجلة الموقف الأدبي, العدد ٣٩٥ , مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد العرب بدمشق , المغرب , آذار ٢٠٠٤.

29. شراك , أحمد: الغرافيتيا والكتابة , مجلة الموقف الأدبي , مجلة أدبية شهرية , العدد ٤١١ , تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق , تموز , ٢٠٠٥.

30. الشمالي , توما: الغرافيتي ؛ الرسم أو الشخبطة على الحائط كائن تاريخي , منتديات عنكاوا , ٢٠٠٨.

31. شاوول , بول: نحن والحداثة والعولمة , جريدة المستقبل , العدد ١٤٠٦ , الاثنين ٢٠٠٣/٩/٢٢.

32. عدنان , حسين أحمد: لوحتي تحتاج إلى عين تختصر المسافة بين الفنان والمتلقي , جريدة العرب , العدد ١٨٠/٢٤٧٨ , ٢٠٠٧.

33. الغرافيتي؛ خطوط تحب الحياة. لا أكثر, جريدة المستقبل , العدد ٢٥٤٣ , الأربعاء ٢٨ شباط , ٢٠٠٧.

Foreigner References

34. Elaine Pollard ; Helen Liebeck: Oxford Dictionary , 4th edition ,Printed in Great Britain by The Bath Press , Bath , New York , 1994.
35. Entertainment: Graffiti. Monday , January , 26 – 2009.
36. Frost , Ashley: Graffiti and Public Art , the Australian Institute of criminology in conjunction , 18-19 August , 2003.
37. Gottlieb , Robert: Environmentalism Un bound: Exploring New path ways for Change , Cambridge , MA: The MIT Press , 2001.
38. Gutfreund ,Mia:Reevaluating 'Public Art':A Photo Essay and Analysis of Graffiti Art Along the Los Angeles River, senior Comprehensive Project, May, 2003.
39. Hanson , Emily S.: Art and Culture – Graffiti as an Original Element of Hip – hop.
40. Spitz , J. A. (Ed): Grantmakers in the Arts 1998 , conference proceedings: Art under 21: At the crossroads of youth and community development WA: Grantmakers in the Arts , 1998.
41. Richard , for , " Abstract Expressionism ".

مواقع الانترنيت (Websites)

42. Short History of Graffiti – writing , (www.speerstra.net).
43. www.Docs.ksu.adu.sa./.../haamh%20bahm.
44. www.Thewritingonthewall.
45. www.graffiticrispin's.
46. www.speerstra.net.shortHistoryofGraffiti-writing.

47. The writing on the wall.
48. marahbuka@excite.com
49. www.Docs.ksu.adu.sa./.../haamh%20bahm

الشاهين سلطان بن حمد:قائمة بأهم الاتجاهات والاساليب الفنية منذ القرن الرابع عشر الى القرن العشرين، جامعة الامير فيصل

الملاحق:ملحق رقم (١):عينة البحث

ت	اسم الفنان	اسم العمل	تاريخ الإنتاج	المادة	القياس	العائدية
١	سندي	العدالة اللامحدودة	٢٠٠٢	مواد مختلفة على الجدار	٢٧٠× ٥٣٦سم	شركة فن الجرائم / أسبانيا
٢	**مس ڤان وسيو**	بلا عنوان	١٩٩٩	مواد مختلفة على الجدار	٣٣٠ ×٣٢٠سم	شركة فن الجرائم / اسبانيا www.artcrimes.org/war
٣	جوي لانج	الصراع	١٩٧٠	مواد مختلفة على الجدار	٨٥٠ ×٤١٠سم	فرنسا
٤	ا وهاها	بلا عنوان	١٩٨٨	مواد مختلفة على الجدار	٥٠٠ ×٢٣٠سم	فرنسا / شركة ارت كيوتل رست www.artcurial.com
٥	مؤسسة urban 75	Hy 310 jpg	٢٠٠٢	مواد مختلفة على زجاج	٣٠٠ ×٣٠٠سم	www.urban75.org.
٦	تيمو	نيوجرسي	١٩٩٣	مواد مختلفة عل الجدار	٣٢٠ ×٥٨٥سم	الولايات المتحدة www.artcrimes.org/nj.

بسم الله الرحمن الرحيم

ملحق رقم (٢):استمارة التحليل بصيغتها الأولية
إلى الأستاذ..... المحترم
م/ بناء استمارة تحليل

تحية طيبة...
تقوم الباحثتان بالدراسة الموسومة (**تحولات المضامين الجمالية للمحاكاة في الرسم الگرافيتي**) والتي تهدف إلى (كشف **تحولات المضامين الجمالية للمحاكاة في الرسم الگرافيتي**).
ونظراً لما تتمتعون به من خبرة علمية وفنية في هذا المجال , تود الباحثتان أن تستنير بآرائكم القيمة حول (بناء استمارة التحليل) المرفقة طياً والتي ستسهم إنشاء الله تعالى في تحقيق هدف البحث بعد إجراء التعديلات المرجوة من قبلكم عليها.
ولكم فائق التقدير والاحترام...

الباحثتان
م.م.زينب رضا حمودي
م.م.تسواهن تكليف

المرفقات:استمارة تحليل

المحور الأول: صور المحاكاة وأنواعها	**تصلح**	**لا تصلح**	**التعديل المقترح**
صور المحاكاة: مرئية (محسوسة)، غير مرئية			
نوع المحاكاة: محاكاة الواقع، محاكاة اللاواقع، محاكاة عالم المثل، المحاكاة النسبية، أخرى			
المحور الثاني: خصائص الرسم الگرافيتي	**تصلح**	**لا تصلح**	**التعديل المقترح**
سرعة الانجاز، القراءة، الكتابة، الانتشار، التأويل، الحذف والإضافة، التحليل، التركيب، التفكيك، أخرى			
المحور الثالث: مضامين الفن الگرافيتي	**تصلح**	**لا تصلح**	**التعديل المقترح**

إعلانية جمالية بيئية لغوية علاماتية واقعية مثيولوجية نفسية سياسية اجتماعية أخرى			
المحور الرابع: استخدامات وتوظيف الفن الكرافيتي	**تصلح**	**لا تصلح**	**التعديل المقترح**
الأماكن العامة القطارات السيارات الأنفاق واجهات الأبنية واجهات المحلات الواجهات المعمارية الساحات المتنزهات الحدائق أخرى			
المحور الخامس: التقنيات المستخدمة في الفن الكرافيتي	**تصلح**	**لا تصلح**	**التعديل المقترح**
الرش الحك والتحزيز الطلاء اللوني التقطير التلصيق النقل الطباعي التصميم أخرى			

ملحق رقم (٣)

استمارة التحليل بصيغتها النهائية

المحور الاول: المحاكاة وانواعها		
مرئية (محسوسة)	محاكاة الواقع	
	المحاكاة النسبية	
غير مرئية	محاكاة اللاواقع	
المحور الثاني: خصائص الرسم الكرافيتي		
سرعة الانجاز		
القراءة		
الكتابة		
الانتشار		
التأويل		
الحذف والإضافة		
التحليل		
التركيب		
التفكيك		
المحور الثالث: مضامين الرسم الكرافيتي		
اعلانية	تجارية	
	سياسية	
	رياضية	
	دينية	
جمالية		
بيئية		
واقعية		
نفسية		

اجتماعية	

المحور الرابع: استخدامات وتوظيف الرسم الكرافيتي-في-		
الأماكن العامة		
القطارات		
السيارات		
الأنفاق		
واجهات الأبنية		
ارضيات الساحات		
المتنزهات		
المحور الخامس: التقنيات المستخدمة في الفن الكرافيتي		
الرش		
الحك والتحزيز		
الطلاء اللوني		
التقطير		
التلصيق		
النقل		
التصميم		
الطباعي	الرطب في الرطب	
	الختم او البصم	

أنموذج (١)

أنموذج (٢)

أنموذج (٣)

أنموذج (٤)

أنموذج (٥)

أنموذج (٦)