الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران 2 محمد بن أحمد

كلية العلوم الإجتماعية

قسم علم الاجتماع والأنثروبولوجيا

مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأنثروبولوجيا

تخصص أنثروبولوجيا الفضاءات الحضرية

عنوان المذكرة:

تمثلات الممارسين للرسوم الجدارية في الفضاء الحضري
مدينة وهران أنموذجا

من إعداد الطالبة

العربي دحو بشير ريحانة سومية

تحت إشراف الأستاذة

دريسي ثاني سلاف

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الصفة	الرتبة	مؤسسة الانتماء
د.ميلودي محمد	رئيسا	أستاذ محاضر ب	جامعة وهران 2
د.دريسي ثاني سلاف	مشرفا ومقررا	أستاذ محاضر ب	جامعة وهران 2
د.درقاوي عمر	مناقشا	أستاذ محاضر ب	جامعة وهران 2

2026/2025

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

﴿والحبُّ ذو العصفِ والريحان﴾

"تضع الأنثروبولوجيا أمام الإنسان مرآة تمنحه صورةً أوضح عن نفسه وأقرانه"

كلايد كلوكهون

شكر وتقدير

﴿ولقد مننا عليك مرة أخرى﴾

الشكر لله عز وجل أولا.. على منه وكرمه

فما سلكنا البدايات الا بتيسره.. وما بلغنا النهايات إلا بتوفيقه

أتقدم بالثناء الحسن وجزيل الشكر إلى

الأستاذة المشرفة دريسي ثاني سلاف

على إشرافها على هذا العمل وتوجيهاتها القيمة

كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى جميع أساتذة شعبة الأنثروبولوجيا كل باسمه ومقامه

كما أشكر

جميع المبحوثين في هذه الدراسة

على قبلوهم اجراء المقابلات.

إهداء

إلى سكان قلبي

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار

الى من علمني أن السقوط ليس نهاية بل بداية النهوض

إلى من لا تكفيه كلمة ولا توفيه صفحة

أبي

إلى من كانت ركعاتها في الليل أقوى من كل جهدي

إلى من أتمنى أن يكون نجاحي هذا قطرة من بحر عطائها

أمي

الى من كانوا برفقني حين ضاق الطريق و إلى شركاء أجمل الذكريات

إلى إخوتي

رجاء .. رِيَّان.. رضوان

الى الارواح الطاهرة التي لا تنسى

رحمهم الله

الى رفيقتي

شهيناز

إلى أصدقائي

إليكم جميعا أقدم هذا العمل راجية أن يكون بداية لما هو أكبر وأجمل

الفهرس

المقدمة: ..... أ

أسباب إختيار الموضوع: ..... ت

أهداف وأهمية الدراسة: ..... ث

الإشكالية: ..... ش

الفرضيات: ..... ض

مناهج وأدوات البحث: ..... ط

النظرية المعتمدة: ..... ق

الإطار المفاهيمي: ..... ج ج

صعوبات الدراسة ..... **ط ط**

خطة البحث: ..... **ظ ظ**

الفصل الأول 47

الفصل النظري: الرسوم الجدارية بين الإطار المفاهيمي والسياق المحلي 47

المبحث الأول: الرسوم الجدارية: المفهوم، التطور، الأساليب: 1

المطلب الأول: مفهوم الرسوم الجدارية: 1

المطلب الثاني: التطور التاريخي للرسوم الجدارية: 2

المطلب الثالث: تركيب وأساليب الرسم الجداري 8

المبحث الثاني: الرسوم الجدارية في الجزائر: 14

المطلب الأول: الرسوم الجدارية في كهوف طاسيلي ناجر 14

المطلب الثاني: الرسوم الجدارية في فترة الاستعمار: 16

المطلب الثالث: الرسوم الجدارية في فترة العشرية السوداء: 17

المبحث الثالث: أبعاد الرسوم الجدارية: 22

المطلب الأول: البعد الاجتماعي والسياسي: 22

المطلب الثاني: البعد الجمالي والثقافي 27

المطلب الثالث: البعد القانوني والوظيفي: 32

الفصل الثاني 40

الفصل التطبيقي: الجدارية بين البصمة والصراع والذاكرة _قراءة في تمثلات ممارسي الرسوم الجدارية بوهران 40

المبحث الأول: الجدار كفضاء لإنتاج الذات _ البصمة والوجود والتفاوض الهوياتي: 42

أوّلاً: لحظة الانتقال _ عندما لا يكفي الورق: 42

ثانياً: طقس التوقيع _ما وراء الإمضاء: 43

ثالثاً: الهوية الجماعية والمحلية _عندما تُصبح الجدارية رمز الحيّ : 45

لمبحث الثاني: الجدارية في حقل الصراع الرمزي _ السلطة والمسح والمقاومة المعيشية: 49

أوّلاً: الفضاء المجرّد في مواجهة الفضاء التمثيلي : 49

ثانياً: المسح _ من الصدمة إلى إعادة التأطير : 50

ثالثاً: الخطاب الوهراني على الجدار _قراءة في لسان المدينة : 51

رابعاً: استراتيجيات التحايل _ الذكاء التكتيكي في مواجهة الرقابة : 53

المبحث الثالث: الجدار كوسيط تواصلي ديمقراطي _ تجاوز التراتبية الإعلامية والمؤسسية: 57

أوّلاً: الإلزامية البصرية _ الوسيط الذي لا يمكن تجنّبه : 57

ثانياً: الجدار كمنبر المهمَّشين والمسكوت عنه : 58

ثالثاً: الجدار التجاري والوظيفي _حدود الديمقراطية الفنية : 58

رابعا: الجدارية بين اللون و الأداة_ الخطاب الرمزي و البنية التقنية: 61

المبحث الرابع: الجدارية كفضاء تمثيلي _الذاكرة الجماعية والخطاب الاجتماعي المضاد 66

أوّلاً: الجدارية كأرشيف بصري حيٍّ _ استمرارية الذاكرة في مواجهة النسيان: 66

ثانياً: الجدارية كخطاب اجتماعي مضاد _من التشخيص إلى العلاج : 71

المبحث الخامس: الهوّة الثقافية وإشكالية التلقي _ الجدارية بين رؤية الفنان وأُفق المجتمع : 76

أوّلاً: صراع الأُفق _عندما لا تجد الصورة مَن يقرأها : 76

ثانياً: التفاوت الجغرافي والطبقي_ لا تقبّل موحَّد : 78

ثالثاً: المطالبة بالاعتراف المؤسسي _ الحق في المدينة بوصفه مطلباً اجتماعياً: 79

الخاتـمة 82

قائمة الملاحق 86

الجدول السوسيوغرافي: 90

الصور: 92

قائمة المراجع 100

الملخص: 166

مقدمة عامة

المقدمة:

في قلب الفضاء الحضري، حيث تمتزج أصوات المدينة بتنوعها الثقافي والاجتماعي نجد بساطا غنيا من الممارسات والفنون البصرية التي تشهد على التعددية الإنسانية، تطبع هذا الفضاء بشكل خصوصي مجموعة من الفنون تعيد تشكيله من مجرد مجال مادي الى فضاء اجتماعي مشبع بالرموز والدلالات، وهنا يظهر الفن كآلية رمزية واجتماعية إذ يُعتمد في تمثيل عدة قضايا، فمن الهوية والانتماء الى الاحتجاج والمقاومة يغدو الفن لغة بصرية مشتركة تكشف عن النسيج الاجتماعي وتعدد أوجهه داخل الفضاء الحضري.

ويبرز الفن الجداري كوسيلة للتفاعل المباشر ووسيطا للتواصل الرمزي عبر مضامين وخطابات بصرية تجسد الديناميات الاجتماعية وتعيد انتاج الواقع الحضري، حيث أن الفن الجداري لا يُختزل في كونه ممارسة بصرية، بل يُمكن النظر إليه كطقس اجتماعي وثقافي يترجم علاقة الجماعات بفضائها الحضري، بذلك تصبح الجداريات بمثابة نصوص جماعية تُعيد إنتاج الواقع الحضري من خلال منظور الممارسين، حيث يُسقط كل منهم تجربته الذاتية والجماعية على الفضاء العام، لتجسد هذه الممارسة تمثلاتهم و تصوراتهم حول الواقع الاجتماعي

هذه التمثلات تُظهر كيف يُعيد الفنانون والممارسون صياغة علاقتهم بالمدينة، فيحوّلون الجدار إلى وسيط رمزي يجمع بين التعبير الفردي والذاكرة الجمعية، ويكشف عن ديناميات القوة والتفاوض داخل المجتمع الحضري، حيث تكشف هذه الديناميات عن الصراع بين الرسمي والغيررسمي، والتفاوض مع السلطات المحلية لاحتلال الجدران، مما يحول الجداريات إلى ساحاتحية .لإعادة تشكيل المدينة من خلال التفاعل اليومي والجماعي

غير أن فهم هذه الديناميات في سياقها الراهن يستدعي العودة إلى جذورها التاريخية، إذ لا يمكن استيعاب الرسم الجداري كظاهرة حضرية معاصرة دون استحضار امتداداته الأولى في تاريخ الإنسان، حيث ارتبط الرسم الجداري بالانسان منذ بدايات وجوده فالرسم على جدران الكهوف لم يكن مجرد زخرفة بل وسيلة للتعبير عن تجاربه الاولى وعلاقته بالعالم المحيط به، فتحولت هذه العلامات البدائية مع مرور الزمن الى آثار فنية كشاهد على الرغبة في التواصل والتوثيق، فالرسم على الجدران ظاهرة أصيلة في تاريخ الانسان لأنه لم يكن مجرد نشاط عابر بل لغة بصرية حملت رموزا ومعاني تتجاوز حدود الزمان والمكان، لتتطور عبر العصور من رسوم بدائية الى جداريات تحمل رسائل، فلم تنقطع هذه الممارسة بل تطورت وتشكلت من جديد في سياق المدينة الحديثة واصبحت جزءا من المشهد الحضري يفرض نفسه كوثيقة تعكس تحولات المجتمع ومسرحا لتعبيرات فردية وجماعية تتشابك فيها الهويات، وفي سياق هذه التحولات يراها الممارسون تعبيرا عن الذات وحقا في تشكيل الفضاء العام ومن ثم تكشف تمثلات الممارسين للرسوم الجدارية عن علاقة معقدة بين الذات والمدينة حيث يصبح الرسم وسيلة لإعادة تعريف الانتماء الحضري، مما يجعل من الجدار لا مجرد سطح مادي بل فضاء يحمل رموزا و دلالات يتفاوض فيه الممارسون مع المدينة على حق الوجود و التعبير، ولعل هذا ما يجعل الفضاء الحضري مجالاً خصباً لفهم أشكال التعبير البشري داخل المدينة، فيقدم جملة من التساؤلات المتعلقة بطبيعة التعبير البشري وأشكاله، حيث ينتمي هذا الفضاء إلى سياق ثقافي تتشكل فيه الممارسات الاجتماعية، وتعد الرسوم الجدارية من أبرز هذه الممارسات وأكثرها حضوراً، مما يستدعي الوقوف عند تمثلات ممارسيها وفهم الدلالات التي يطبعها الممارسون على هذه الرسومات في الفضاء العام، لاستجلاء دوافعهم و فهم تصوراتهم.

وتتجلى هذه التمثلات بوضوح حين ننظر إلى الممارس الجداري لا كمجرد فنان يرسم على سطح، بل كفاعل اجتماعي يُعيد إنتاج هويته وانتمائه عبر الجدار، فالرسم الجداري في هذا السياق يغدو فعلاً تفاوضياً بين الفرد والمجتمع، يتجاوز البُعد الجمالي ليمسّ عمق العلاقة بين الإنسان وفضائه. ويرى كثير من الممارسين أن الجدار يمثل آخر الفضاءات المتاحة للتعبير الحر في ظل تضييق المجالات العامة، فيصبح الرسم عليه ضرباً من ضروب استعادة الحق في المدينة وفي الكلام المرئي. كما أن تمثلات الممارسين تتباين بحسب خلفياتهم الاجتماعية والثقافية، فمنهم من يرى في الجدارية وسيلة للاحتجاج والمقاومة، ومنهم من يوظفها للتعبير عن الانتماء المحلي والهوية الجماعية، بينما يسعى آخرون إلى تجميل الفضاء الحضري وكسر رتابته البصرية. وفي كل هذه الحالات يظل الجدار شاهداً حياً على التحولات التي يعيشها المجتمع الحضري، ومرآةً تعكس توترات الواقع وتطلعات ساكنيه نحو فضاء أكثر وتعبيراً، فيعمل الجدار كوثيقة بصرية يعيد إنتاج نسق من المعاني والروابط الاجتماعية، ومن ثمّ يشكّل هذا الخطاب البصري وسيلةً لإثبات الوجود وإعادة توزيع الشرعية الرمزية داخل الفضاء الحضري.

أسباب إختيار الموضوع:

إن الاهتمام بهذا الموضوع لم يكن محض صدفة، بل جاء استجابةً لجملة من الدوافع الموضوعية والذاتية التي أسهمت في توجيه هذا الاختيار.

الأسباب الموضوعية:

فعلى صعيد الأسباب الموضوعية، يأتي في مقدّمتها الراهنية التي يكتسيها هذا الإشكال في الوقت الحالي، إذ بات من الضروري الوقوف عند التمثّلات السيميائية التي يستحضرها ممارسو فن الجداريات وتفكيك أبعادها الدلالية والكشف عنها.

يُضاف إلى ذلك أن الدراسات التي أولت اهتمامها لتمثّلات الممارسين أنفسهم لا تزال شحيحة، مما يجعل هذا التوجه البحثي خطوةً نحو سد فراغ أكاديمي. فضلاً عن ذلك، تسعى هذه الدراسة إلى معالجة جانب من النقص الملحوظ في الأبحاث التي تناولت هذا الموضوع في السياق المحلي، مما يمنحها قيمةً علميةً إضافية، علاوةً على السعي إلى إثراء الدراسات الأنثروبولوجية بدراسة حول الرسوم الجدارية.

الأسباب الذاتية:

أما على صعيد الأسباب الذاتية، فتعود في المقام الأول إلى الاهتمام الشخصي بمجال الفنون ولا سيما الرسم، كما أتاحت المعايشة المباشرة للوسط الاجتماعي في مدينة وهران رصد الانتشار الملحوظ لهذه الظاهرة واكتساحها للعديد من الفضاءات العامة، وهو ما أثار جملةً من التساؤلات البحثية التي تستحق الدراسة والتحليل، فضلاً عن الرغبة في استكشاف أبعاد هذه الظاهرة ودلالاتها والتطلع إلى فهم وجهة نظر ممارسيها.

أهداف وأهمية الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن التمثلات التي يحملها ممارسو الرسوم الجدارية بوصفهم فاعلين في الفضاء الحضري، مع توضيح الدوافع الكامنة وراء هذه الممارسة من منظور الممارس نفسه لا من منظور المراقب الخارجي.

كما تسعى هذه الدراسة إلى فهم البُعد الرمزي والثقافي لهذه الممارسة، من خلال تحليل نظرة الممارسين لرسومهم الجدارية بوصفها أداةً للتعبير عن الهوية الفردية والجماعية، ودراسة الرموز المستخدمة فيها وما تعكسه من قيم واحتياجات اجتماعية. ولا تنفصل هذه الأبعاد الرمزية عن دراسة الجداريات كأداةٍ لإعادة امتلاك الفضاء الحضري من طرف فئات معينة، وتحليل كيف يُعيد الفنانون من خلالها تعريف الفضاء العام وتحويله إلى فضاء هوياتي مشترك، يُرسّخ الشعور بالانتماء إلى جماعة أو حي أو مدينة.

وفي هذا الإطار، تطمح الدراسة إلى تقديم قراءة تأويلية تُنصت إلى أصوات الممارسين وتستحضر سياقاتهم المعيشية، مما يُتيح فهماً أعمق للعلاقة بين الفرد والمدينة والفضاء المشترك، إذ لا يُفهم الفضاء هنا كإطارٍ موجود مسبقاً، بل حيّزاً تنتجه الممارسات وتعيد تشكيله باستمرار.

تتجلى أهمية هذه الدراسة على مستويات متعددة إذ تجمع بين البعد النظري المعرفي والبعد التطبيقي الميداني، فعلى المستوى العلمي تسعى هذه الدراسة الى توجيه البوصلة البحثية نحو زاوية مغايرة، إذ انصب اهتمام معظم الدراسات على الجانب الجمالي والبصري وتحليل الألوان والخطاب، غافلةً بذلك عن الفاعل الأساسي في هذه العملية الإبداعية، ومن هذا الفراغ البحثي تستمد هذه الدراسة مشروعيتها الأكاديمية، إذ تسعى إلى مقاربة الظاهرة من منظور مختلف يضع الممارسين وتجاربهم وأعمالهم في صميم الاهتمام.

فضلاً عن ذلك تسهم هذه الدراسة في إثراء الحقل الأنثروبولوجي، بدراسة حول الرسوم الجدارية، كما تفتح آفاقاً جديدة أمام الباحثين في علم الأنثروبولوجيا الحضرية، كما تقدم هذه الدراسة إسهاماً بالغ الأهمية في طريقة قراءة المدينة وفهمها.

ويتضح الثقل المعرفي لهذه الدراسة في تقديم فهم للجداريات بوصفها ظاهرة تتجاوز حدود الفن لتنخرط في صميم الحياة الاجتماعية، إذ تحمل دلالات حول الانتماء والاحتجاج والإبداع، كما تسلط الضوء على تصورات الممارسين وكيفية توظيفهم لأعمالهم. دورها في التعبير عن عدة قضايا وإعطائها صوتا في الفضاء العام.

الدراسة الاستطلاعية:

كان للدراسة الاستطلاعية أهمية بالغة في توجيه مسار الدراسة، إذ تُعد خطوة أولية مهمة في الدراسات الأكاديمية، كونها تتيح للباحث اختبار أدوات الملاحظة وتقييم مدى ملاءمتها قبل الشروع في الدراسة الميدانية الفعلية.

وقد أُجريت على مدى يومين متتاليين في منطقتين مختلفتين من مدينة وهران، مما أتاح الاحتكاك المبكر بالميدان والوقوف على تنوع المشهد الجداري في الفضاء الحضري.

تمت عملية المعاينة أولاً بحي بوعمامة الحاسي لجدارية ذات طابع تحسيسي متعلقة بأطفال مرضى السرطان، بقرب مستشفى أمراض السرطان، مما يُرجَّح وجود علاقة دلالية بين موضوع هذه الجداريات وموقعها الجغرافي.

وفي اليوم الموالي، انطلقنا نحو شارع العربي بن مهيدي، حيث تمكّنا من معاينة جداريات في شارع الكاتدرائية تجسّد شخصيات من عالم الفن وشخصيات تاريخية، مما يعكس توظيفاً جمالياً واعياً لهذا الفضاء العام.

ثم واصلنا مسارنا الاستطلاعي وصولاً إلى حي لاباستي، حيث رصدنا مجموعة متنوعة من الجداريات تتباين في مضامينها وأساليبها؛ إذ تضمّنت بعضها شعارات رياضية، أو كتابات متفرقة تضم أسماء أشخاص، أو جمل تعبّر عن مواضيع مختلفة، بل امتدت في حالات أخرى إلى مسبّات وألفاظ نابية، وهو ما يكشف عن الطابع غير الرسمي لبعض أشكال التعبير الجداري.

وقد ساهمت هذه المعاينة في كلا الحيّين في التعرف على تنوع أساليب التعبير الجداري في الفضاء الحضري بمدينة وهران، كما كشفت عن الفجوة القائمة بين الجداريات ذات الطابع الرسمي المنظّم وتلك العفوية

غير الرسمية من حيث الشكل والمضمون والموقع، مما ساعد في توجيه أدوات البحث المناسبة وتعديل مؤشرات الرصد قبل الشروع في الدراسة الميدانية

الدراسات السابقة:

حظي الرسم الجداري باهتمام الدراسات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية بوصفه أداةً للتواصل الرمزي، لا مجرد شكلٍ من أشكال التعبير البصري، هذا التداخل بين الفن والخطاب بجعل من الضروري العودة إلى الدراسات السابقة التي تناولت موضوع الجداريات من زوايا مختلفة، للكشف عن الثغرات التي يمكن أن تسدّها الدراسة الحالية.

الدراسة الأولى: أثناء اطّلاعي على الأدبيات السابقة، صادفتُ عددًا كبيرًا من الكتب التي عالجت موضوع الغرافيتي بوصفه فنًا من فنون الشارع، سواء على الجدران أو على عربات المترو، و حتى في صيغ تعبيرية أخرى مثل الوشم الغرافيتي، غير أن الكتاب الذي شد انتباهي على نحو خاص هو كتاب Graffiti World:Street Art from Five Continents من تاليف Nicholas Ganz الصادر عن دار النشر الشهيرة Thames & Hudson

يعد الكتاب مرجعًا بصريًا واسعًا في مجال الغرافيتي، إذ يضم أكثر من 2000 صورة لأعمال أكثر من 180 فنانًا من مختلف أنحاء العالم، كما يقدم قراءة تاريخية لتطور الغرافيتي منذ بداياته في نيويورك خلال سبعينات القرن الماضي، إلى أن أصبح ظاهرة فنية عالمية.

تكمن أهمية الكتاب في كونه يوفر شمولية جغرافية نادرة داخل مرجع واحد، فضلًا عن استناده إلى مصداقية مؤلفه بوصفه فنانًا من داخل الحركة، غير أن الكتاب يفتقر إلى العمق النقدي إذ يكتفي في الغالب

بالتعريف والتوثيق أكثر مما ينخرط في التحليل، كما أن الغياب شبه التام للعالم العربي وإفريقيا يجعل ادعاء القارات الخمس ادعاءً منقوصًا.

الدراسة الثانية: كان لاطلاعي على كتاب subway art دور محوري في ترسيخ اهتمامي بفن الغرافيتي، حيث قدم كتاب فن المترو لمارتا كوبر وهنري تشالفانت نظرة ثاقبة عن عالم الغرافيتي في مدينة نيويورك، واعتبره كثير من فناني الشارع بمختلف أنحاء العالم الكتاب المقدس لهذا الفن، حيث يشرح الكتاب اللغة والمصطلحات العامية التي يستخدمها كتّاب الغرافيتي.

صدرت الطبعة الأولى منه عام 1984 عن دار النشر Thames & Hudson تتضمن معجمًا شاملاً لمصطلحات الغرافيتي وقواعده مع 230 صورة ملونة يشغل بعضها صفحات كاملة

يبرز الكتاب أيضًا القيمة الفنية للغرافيتي كأحد فنون أمريكا الشعبية، وفي عام 2009 صدرت طبعة خاصة بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لكتاب فن المترو، تتضمن هذه النسخة 153 صورة ملونة بالكامل بما في ذلك أكثر من 70 صورة فوتوغرافية لم تدرج في الطبعة الأصلية، إضافة للعديد من الصفحات القابلة للطي، وفي عام 2016 وبعد أكثر من 30 عامًا عن إصدار الكتاب الأصلي صدرت نسخة جديدة منه يمكن وصفها بأنها مزيج من الإصدارين السابقين.

يبقى الكتاب وثيقة تاريخية إذ وثق حركة فنية كانت ستندثر لو لم تصور، فقد حملت صور مارثا كوبر جمالية حقيقية وأمانة في نقل الواقع، كما أتاح للفنانين فرصة للتعبير عن أنفسهم مما منحه مصداقية عالية، إلا أن الكتاب افتقر للتحليل الفني أو الفلسفي، رغم أن هذا الفن نشأ في فترة كانت نيويورك تمر فيها بأزمة اقتصادية، حيث لمّح الكتاب لهذا الواقع دون أن يغوص فيه فالغرافيتي لم يكن خيارًا بل رد فعل على واقع سياسي واجتماعي، وهذا ما استحق التعمق فيه.

الدراسة الثالثة: العنف في الوسط الحضري دراسة ميدانية بمدينة وهران حي الحمري وحي الصباح أطروحة دكتوراه كلية العلوم الاجتماعية قسم علم الاجتماع تخصص علم الاجتماع الحضري جامعة وهران السينيا لمالك توفيق شليح.

تناقش هذه الاطروحة مسألة العنف عن طريقة ثلاثة ابعاد المدينة، الشباب والعنف من خلال لمس المدينة كفضاء للتعبير عن العلاقات والتفاعلات كما تسلط الضوء على نوع من العنف وهو العنف الجداري ولفهم وتفسير هذه الجداريات يعود الى الحقل الاجتماعي والحضري والإيديولوجي من أجل تفسير الواقع الحضري حيث تبرز هذه الجداريات أن الواقع الاجتماعي الذي عبرت عنه تمثل في الرفض، التهميش، النفي والحقرة، كما حلل في نفس الوقت البنية الفكرية والاجتماعية التي تنتمي إليها فئة الغرافيتي لمدينة وهران.

تقدم أطروحة العنف في الوسط الحضري مفهوما مغايرا للعنف، يتمثل في ما يسميه بالعنف الجداري باعتباره شكلاً من أشكال التعبير الاجتماعي والسياسي داخل الفضاء الحضري، فالكتابة على الجدران لا تُفهم هنا كفن أو مجرد ممارسة شبابية، بل كفعل عنيف يقتحم المجال العام ويعيد تشكيله وفق رموز ورسائل قد تحمل طابعاً احتجاجيا، هذا النوع من العنف يتجلى في تحويل الجدار من سطح عمراني محايد إلى فضاء مشحون بالخطاب.

تُعد هذه الأطروحة مساهمة مهمة في دراسة العنف الحضري بمدينة وهران، غير أن تركيزها على حيَّين فقط جعل النتائج مرتبطة بسياق محلي محدود، وهو ما يفتح المجال أمام بحوث لاحقة لتوسيع دائرة المقارنة وتعزيز التفسير النظري.

الدراسة الرابعة: ظاهرة الكتابة على الطاولات في كلية العلوم الاقتصادية بجامعة تلمسان، مجلة العلوم الاجتماعية العدد 23 مارس 2022 الصادرة عن المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية برلين المانيا لدريسي ثاني سلاف.

ساهمت هذه الدراسة في إثارة النقاش العلمي حيث فتحت المجال باعتبار الكتابة على الطاولات خطاباً اجتماعياً يستحق الدراسة، و ذلك من خلال الاعتماد على الملاحظة المباشرة داخل القاعات، مع تعزيز الواقع الإثنوغرافي من خلال تضمين حوالي 30 صورة لطاولات تحمل كتابات و رسومات واضحة، مع استخدام أسلوب التحليل الوصفي وتحليل المحتوى لفهم الدلالات الاجتماعية والنفسية لهذه الكتابات، أسفرت هذه الدراسة الى أن الكتابة على الطاولات ليست مجرد سلوك عشوائي، بل هي فضاء بديل للتعبير عن الذات، كما تعكس هذه الكتابات المكبوتات والضغوط التي يعيشها الطالب الجامعي، سواء كانت عاطفية، اجتماعية، أو سياسية و تُعتبر شكلاً من أشكال التنشئة الاجتماعية داخل الفضاء الجامعي، حيث يتشارك الطلبة في إنتاج رموز وخطابات غير رسمية.

وعلى الرغم من القيمة الوصفية التي قدمتها الدراسة في رصد الظاهرة، إلا أن التحليل ظل محدوداً من حيث العمق النظري، حيث لم تُستثمر بشكل كافٍ الأدوات السوسيولوجية والأنثروبولوجية لتفكيك الرموز وربطها بالبنى الاجتماعية والسياسية، كما أن الاعتماد على الملاحظة المباشرة دون إشراك أصوات الطلبة قد حدّ من إمكانية فهم الدوافع الذاتية وراء الكتابة، وهو ما يفتح المجال أمام بحوث لاحقة لتوسيع المنهجية وتعزيز الإطار النظري.

الدراسة الخامسة: اتجاهات الطلبة الجامعيين نحو الكتابات الجدارية دراسة ميدانية لعينة من الطلبة الجامعيين بجامعة الحاج لخضر باتنة رسالة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علم النفس تخصص علم النفس الاجتماعي لجبار كنزة.

الفكرة الأساسية هي الكشف عن طبيعة اتجاهات الطلبة الجامعيين نحو الكتابات الجدارية

تلخص الفكرة العامة للموضوع في اعتبار الكتابات الجدارية ظاهرة اجتماعية ونفسية في الوسط الجامعي، وتهدف الدراسة إلى التعرف على ما إذا كان الطلبة يرونها وسيلة للتعبير الحر أم سلوكاً سلبياً أو شكلاً من أشكال التواصل الاجتماعي، تمثل السؤال الرئيسي فيما طبيعة اتجاهات الطلبة الجامعيين نحو الكتابات الجدارية؟ أظهرت النتائج تفاوتاً حيث يفوق عدد الطلبة ذوي الاتجاه السلبي ذوي الاتجاه الإيجابي، بين من ينظر إليها كوسيلة للتواصل والاحتجاج، ومن يعتبرها سلوكًا سلبيًا وتشويهًا للمحيط الجامعي.

تُعد هذه الرسالة مساهمة قيمة في فتح النقاش حول الكتابات الجدارية من منظور نفسي اجتماعي، إذ وفرت معطيات ميدانية تساعد على فهم تصورات الطلبة ومواقفهم، غير أن اعتمادها على أداة واحدة وجامعة واحدة جعل النتائج مرتبطة بسياق محدد، وهو ما يتيح المجال أمام بحوث لاحقة لتوسيع المنهجية ومقارنة الاتجاهات في مؤسسات جامعية مختلفة.

الدراسة السادسة: معايير تصميم الجدارية من وجهة نظر الفنانين التشكيليين لقماش بن علي حسين آل قماش وأروى شاهر حامد البركاتي الشريف بكلية التصميم والفنون قسم الفنون البصرية جامعة أم القرى على مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، المجلد 21 العدد الثاني 2021.

هدفت الدراسة إلى الكشف عن معايير تصميم الجدارية المعاصرة من وجهة نظر الفنانين التشكيليين، توصلت الى اتفاق عام على المعايير الخمسين لتصميم الجدارية، موزعةً على المحاور الستة حيث اتفق

الفنانون على وجود منظومة متكاملة من المعايير ينبغي مراعاتها عند تصميم الجداريات، تشمل الجانب الفكري والجمالي والتقني والأخلاقي والقانوني معاً.

اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي المسحي بأداة استطلاع رأي (استبيان) استجاب له 335 فناناً وفنانة من الوطن العربي، بينهم 93% من السعودية وتوزعت خبراتهم بين سنة واحدة وأكثر من 20 سنة، أسفرت النتائج إلى أن الجداريات ليست مجرد رسم عشوائي بل هي فن منضبط له أسسه وقواعده المتفق عليها بين المتخصصين، مما يرفعها إلى مستوى الفنون الأكاديمية المعترف بها، و مع تصدر معيار الحصول على إذن مالك العقار بنسبة 81.6% يعني أن الفنانين أنفسهم يؤكدون أن الجدارية لا تُنفَّذ على حساب حقوق الآخرين و أن الإبداع مقيّد بالمسؤولية الأخلاقية والقانونية كما أن اتفاق الفنانين على معايير الرسالة الواضحة واحترام ثقافة المجتمع يكشف أن الجدارية بالنسبة للفنان ليست تعبيراً فردياً بحتاً بل هي رسالة موجهة للمجتمع تحمل قيماً وتعزز الهوية.

تعد الدراسة عملاً أكاديميًا له قيمته في مجاله، كما أن حجم عينة البحث منح النتائج قدرًا من المصداقية؛ إلا أن الاعتماد على عينة بنسبة 93% من السعوديين يجعل النتائج تعكس وجهة نظر سعودية لا عربية شاملة، حيث كان ينبغي أن تكون العينة أكثر توازنًا جغرافيًا إن أريد لها طابع عربي حقيقي، كما أن الاعتماد على الاستبيان وحده غير كافٍ لدراسة موضوع إبداعي، إذ تحتاج الآراء إلى شرح وتفسير لا مجرد موافقة ورفض خاصة وأن المعايير الخمسين صيغت مسبقًا من قبل الباحثين. إضافة إلى ذلك، لم تقدم الدراسة مقارنة مع تجارب دولية في مجال معايير الجداريات، والاستناد إلى تجارب عالمية كان سيثرِي النتائج.

تتقاطع الدراسات الست في كونها تناولت الكتابة والجداريات من زوايا متعددة، غير أنها حين تُقرأ مجتمعةً تكشف عن جملة من الإشكاليات المنهجية والمعرفية المشتركة.

ومن خلال قراءة هذه الدراسات تتضح فجوة علمية جوهرية، إذ رصدت الجداريات من الخارج كأثرٍ مرئي أو سلوكٍ قابل للقياس، لكنها أغفلت الداخل، أي عالم التمثلات الذي يحمله الممارسون أنفسهم تجاه ممارستهم وعلاقتهم بالفضاء الحضري. وتتفرع عن هذه الفجوة الكبرى ثلاث فجوات فرعية؛ أولها فجوة الفاعل، إذ لا توجد دراسة تضع الممارس الجداري في قلب البحث بوصفه ذاتاً واعية تبني معاني وتُنتج تمثلات عن نفسها وعن المدينة. وثانيها فجوة السياق الجزائري تحديداً، حيث تتحدث الدراسات الغربية عن نيويورك وأوروبا، في حين تخلو الدراسات العربية من أي عمل يُعنى بتمثلات ممارسي الجداريات في الفضاء الحضري الجزائري بوصفه فضاءً ذا خصوصية ثقافية واجتماعية، أما ثالثها فهي فجوة المقاربة الأنثروبولوجية–السوسيولوجية ، إذ تناولت الدراسات الظاهرة إما من زاوية نفسية أو جمالية أو توثيقية، دون توظيف عميق للمفاهيم الأنثروبولوجية كالتمثلات الاجتماعية والهوية وإنتاج المعنى في الفضاء.

الإشكالية:

إكتسبت مدينة وهران موخرا لقب "أفضل مدينة سياحية صاعدة في افريقيا" لعام 2025 نتيجة التراث العمراني والثقافي الذي تزخر به المدينة إذا تجمع معالم تاريخية متنوعة ومشهدًا فنيًا حيًا، وتمتاز بتداخل طبقات تاريخية تعكس تأثيرات متعددة من العمارة العثمانية إلى النفوذ الفرنسي، كما تحتضن تقليدًا موسيقيًا وفنيًا، إضافة إلى جهود الترميم والحفاظ على التراث وتطوير البنية التحتية السياحية، كل هذا ساهم في إبراز وهران على الخريطة السياحية القارية.

مع الاهتمام بدمج الفن باعتباره ركيزة في التنمية الحضرية استغل الفضاء الحضري ليصبح الجدار قناة اتصال جماهيري تجسد فن الشارع، وهذا ما أكده الأستاذ عزوق عبد الكريم أستاذ التعليم العالي بمعهد

الآثار بجامعة الجزائر 2 بقوله أن "موضوع وهدف الجداريات قد تغير في الوقت الحالي كما أن البعض منها يكون مخالفا للمجتمع والثقافة الجزائرية، لكن ايا كان الامر فهو يعتبر فنا من الفنون فرض نفسه في واقعنا وجاء ليعبر عن جوانب مختلفة حيث وجدت هذه الجدران للتعبير او كوسيلة لتجسيد موهبة"

إذا فالمدينة نسيج حي يتنفس من خلال تفاعلات الافراد فهي ليست مجرد فضاء عمراني بل كيان إجتماعي وثقافي يتسم بالحركية المستمرة عبر أنماط التواصل والسلوك اليومي ومن هذا المنطلق ينبغي أن تجسد المدينة نموذجا رفيعا للتنظيم الحضاري مما يعكس مستوىً متقدما من الوعي، فالتنظيم الحضري لا يقتصر على البنية التحتية والتخطيط العمراني فحسب، بل يمتد ليشمل الممارسات الفردية والجماعية حيث تقوم المدينة بالحفاظ على المشهد الحضري عبر سياسات تنظيمية تهدف الى ضبط الفضاء العام.

ضمن هذا الإطار تظهر الرسوم الجدارية بوصفها ممارسة ثقافية تعكس تفاعلات الأفراد فالجداريات تقرأ كعلامات مادية على حضور إجتماعي ورمزي تجسد أنماط التعبير وتظهر كيفية إعادة تشكيل الفضاء الحضري عبر الممارسات اليومية، ومن ثم فإن وجودها لا يختزل في البعد الفني بل يفهم كجزء من دينامية التفاوض بين السلطة المجتمع والفضاء العام.

كما تسهم هذه الممارسة في إبراز التنوع الثقافي للمدينة، حيث تنقل الجدران سياقاته التاريخية المتعددة إلى الذاكرة البصرية الجمعية، وتُظهر الجداريات كيف يعيد الفنانون تملك فضائهم المعيشي عبر ،رموز البصرية تعبر عن انتمائهم، وبهذا تصبح المدينة بنية حية تتجذر فيها الممارسات الثقافية اليومية وتتحول الجدران إلى وسيط اتصال بين الماضي والحاضر، وعليه فإن دمج الفن الجداري في التخطيط الحضري يعكس وعيًا بأهمية البعد الرمزي في التشكيل الهوية المكانية، كما يتوافق مع النموذج الحضري الذي

يجمع بين التنظيم المؤسسي والمشاركة المجتمعية، حيث تُعد الرسوم الجداريات مؤشرًا يبرز حيوية النسيج الاجتماعي و على ثقافة حضرية منفتحة اتجاه الإبداع والتعبير الحر

بناءً على اطلاعنا على الأدبيات والدراسات السابقة المتعلقة بالرسوم الجدارية، ومراعاةً لما أظهرته الدراسة الاستطلاعية الرامية إلى استكشاف تمثّلات الممارسين للرسم الجداري في الفضاء الحضري لمدينة وهران، نطرح التساؤلات التالية:

كيف ينظر الممارسون لفن الجداريات الى الفضاء الحضري؟

وكيف تتحول الجدران من عناصر معمارية الى قنوات اتصال جماهيري؟

و ما هي المضامين الرمزية التي تحملها هذه الجداريات؟

الفرضيات:

إن الإحاطة بموضوع تمثّلات الممارسين للرسوم الجدارية في الفضاء الحضري لا تكتمل بمجرد طرح التساؤلات، بل تستلزم بناء توقّعات أوّلية منبثقة من صميم الواقع الذي تعيشه هذه :الظاهرة، و من هذا المنطلق نطرح الفرضيات التالية

ينظر الممارسون لفن الجداريات إلى الفضاء الحضري باعتباره فضاءً اجتماعياً مفتوحاً، حيث تتحول الجدران من عناصر معمارية صامتة إلى وسائط للتعبير الجماعي والتفاوض الرمزي بين مختلف الفاعلين الاجتماعيين.

يتحول الجدار إلى قناة اتصال جماهيري بديلة عن وسائل الإعلام الرسمية، حيث يُستخدم لنقل رسائل احتجاجية، سياسية، أو ثقافية تعكس مواقف فئات معينة.

الجداريات الحضرية تُجسّد خطاباً بصرياً يحمل دلالات رمزية سياسية ودينية وتوعوية، تُعبر عن الهوية الجماعية، وفي الوقت نفسه تُفتح على تعدد التأويلات بين المقاومة، الانتماء، والزينة الحضرية

مناهج وأدوات البحث:

ولمعالجة الإشكاليّة المطروحة اعتمدت الدراسة على إطار منهجيّ حيث أن فهم أي موضوع يحتاج العودة إلى سياقه التاريخي، فقد تم الاعتماد على المنهج التاريخي في الجانب النظري، إذ يُوفر سياقًا زمنيًا ضروريًا لفهم تمثلات الممارسين اليوم، والذي يعرف على أنه منهج علمي يقوم بالبحث والكشف في الحقائق التاريخية .. من خلال وضع الأدلة الموجودة من الوثائق والسجلات مع بعضها بطريقة منطقية والاعتماد على هذه الأدلة في تكوين النتائج التي تؤدي الى حقائق جديدة، وتقدم تعميمات سليمة عن الاحداث الماضية او الحاضرة او على الدوافع والصفات الإنسانية. (عبد السلام،2020، ص 154_155_156)

كما تم استخدام المنهج النوعي (الكيفي) لأنه الانسب لدراسة التمثلات إذ تتطلب فهم المعنى وراء سلوك الممارسين، بعكس المنهج الكمي الذي يقدم أرقامًا سطحية ولا يفسر كيف يرى الممارس لهذا الفن عمله وعليه فالمنهج النوعي هو نوع من البحوث العلمية يقوم على دراسة وقراءة البيانات والاحداث باسلوب غير كمي بحيث لا يتم تحويل البيانات الى ارقام كما في حال البحث الكمي، وانما يتم الحصول على النتائج من واقع ملاحظة وتحليل الأحداث والمواقف والوثائق والاتصالات اللفظية وغير اللفظية. (القحطانى،2017، ص 19)

فالبحث النوعي يركز على دراسة الظاهرة بعمق في سياقها محل الدراسة ومن وجهات نظر مختلفة للافراد المشاركين في الدراسة، فالمعرفة التي يتم الحصول عليها باستخدام المنهج النوعي يتم بناءها بطريقة استقرائية تركز على الانتقال من الجزء الى الكل، حيث يقوم الباحث بجمع بيانات دراسته من وجهة نظر الأفراد المشاركين فيها وباستخدام أدوات البحث النوعية .مثل المقابلة والملاحظة وتحليل المستندات ومن ثم تحليل البيانات وصولا إلى النتائج. (السمرائي و القنديلجي، 2009، ص 58_59)

كما اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي من خلال الوصف الدقيق لمحتوى الجداريات مشكلا بذلك االأساس المنهجي لفهم تمثلات الممارسين، حيث يهدف إلى تحديد الوضع الحالي لظاهرة معينة، ومن ثم يعمل على وصفها، فهو يعتمد على دراسة الظاهرة كما موجودة في الواقع ويهتم بوصفها بدقة ويعرف المنهج الوصفي بأنه أحد أشكال التحليل والتفسير العلمي المنظم لوصف ظاهرة أو مشكلة محددة وتصويرها كميا عن طريق جمع البيانات ومعلومات معينة عن ظاهرة أو مشكلة وتصنيفها وتحليلها وإخضاعها للدراسة الدقيقة، ومن أهم أهداف البحث الوصفي هو فهم الحاضر والتنبؤ بالمستقبل وتوجيهه، فهو يوفر بياناته وحقائقه و استنتاجاته بوصفها خطوات تمهيدية للتحول نحو الأفضل. (عبد السلام، 2020، ص163)

و تكميلا للاطار المنهجي تم اعتماد المنهج التحليلي و الذي يعرف على انه منهج بحث ذات منطق قائم في أساسه على التحليل و الذي يعد ميزة خاصة و تفرد لكل باحث في بناء دراسته حسب منطلقه، اعتمادا على تحديد مجموعة من العوامل و المؤثرات و وضع الفرضيات الملائمة بالدراسة و تحليلها بشكل متناسب مع الدراسة الموضوعةالمنهج التحليلي قائم على تصنيف البيانات وتبويبها حيث يتم تحليل المعطيات و الفرضيات من حيث الشكل ثم الاتجاه نحو المضمون و يعتمد في الأوراق البحثية على تكرارات ظهور المعاني التحليلية من خلال الجمل و المصطلحات العلمية التي فصلها الباحث من خلال توزيعها إلى فئات

تحليلية، من أهم ما يميز المنهج التحليلي هو الموضـوعية و المنطق في البحث وصـولا لنتائج دقيقة حقيقية التي يسـعى لها البحث. (شـبكة النخبة للنشـر العلمي،2022، المنهج التحليلي) https://www.alno5ba.com/blog.php?id=193&title

و بما انه يعتمد على تحليل و تصنيف البيانات من الشكل إلى المضمون عبر تكرارات المعاني فقد تم الاستعانة به لتحليل الرموز و الألوان في الجداريات و معانيها و التمثلات و تكرارات الشعارات، للتمكن من الوصول إلى نتائج موضوعية.

ولفهم تمثلات الممارسين للرسوم الجدارية تم الاعتماد على جملة من الادوات البحثية إذ اعتُمدت الملاحظة غير المباشرة التي استهدفت الرسوم الجدارية، وذلك لصعوبة التواجد الميداني أثناء الممارسة الفعلية. تعرف الملاحظة غير المباشرة بأنها نوع من الملاحظة يتم فيها جمع البيانات والمعلومات بشكل غير مباشر من خلال آثار أو نتائج أو مؤشرات تدل على وقوع الحدث أو الظاهرة قيد الدراسة، من خصائصها كونها غير مباشرة إذ لا تعتمد على المشاهدة الحسية المباشرة للظاهرة نفسها، بل على آثارها، استدلالية إذ تعتمد على الاستدلال والمنطق للوصول إلى استنتاجات حول الظاهرة، و رجعية إذ تتم بعد وقوع الحدث أو الظاهرة، تكميلية حيث تستخدم غالبًا لتكملة الملاحظة المباشرة أو في الحالات التي يصعب فيها الملاحظة المباشرة, (وجهة الطالب، 2025، انواع الملاحظة في البحث العلمي الملاحظة المباشرة و الملاحظة غير المباشرة)

https://research-memo-dz.blogspot.com/2025/02/blog-post_74.html?utm_source=perplexity&m=1

و بما أن المقابلة هي الأداة الوحيدة التي تجعل الباحث وجها لوجه أمام مصدر المعلومات وتتيح له فرصة التعامل المباشر مع الموقف والتكيف للحصول على أكبر قدر من المعلومات بتفاصيل دقيقة واضحة.(عبد السلام، 2020، ص49) فقد جرى اعتماد المقابلة نصف الموجّهة أداةً بحثية، نظراً لما تتيحه من مرونة في التعامل مع الممارسين واستكشاف تمثلاتهم وتصوراتهم بعمق، ولما تمنحه من مساحة للتعبير الحر دون التقيد بأطر مغلقة.

علاوةً على ذلك، استُعين بالتوثيق الفوتوغرافي أداةً مكمّلة، وذلك من خلال تصوير مجموعة من الجداريات بواسطة كاميرا الهاتف بهدف استثمارها في الدراسة وإخضاعها للتحليل.

عينة الدراسة:

اعتمدت هذه الدراسة عينة مقصودة غير احتمالية من ممارسي الرسم الجداري في مدينة وهران، بلغ عدد المشاركين فيها أحد عشر مبحوثًا، يتوزعون بين ثمانية ذكور وثلاث إناث، تتراوح أعمارهم بين 21 و31 عامًا.

تم اختيار العينة وفق أسلوب الكرة الثلجية (Snowball Sampling)، وتبع التسلسل التالي في الوصول إلى المشاركين:

بدأنا بالمبحوثة الأولى والمبحوث الثاني، اللذين تم الوصول إليهما مباشرة في االميدان ،قادتنا المبحوثة الأولى إلى المبحوثة الثالثة، وجدنا المبحوث الرابع بشكل مستقل في الميدان، و قادنا بدوره إلى المبحوث الخامس، قادتنا المبحوثة الثالثة إلى المبحوثة السادسة، ثم قادتنا المبحوثة السادسة إلى المبحوث الثامن، وُجد المبحوث السابع بشكل مستقل، قادنا المبحوث الخامس إلى المبحوث التاسع، قادنا المبحوث التاسع إلى المبحوث العاشر،ثم وجدنا المبحوث الحادي عشر.

يُعدّ هذا الأسلوب في اختيار العينات ملائمًا للدراسات الإثنوغرافية التي تتناول مجموعات يصعب الوصول إليها أو غير رسمية، حيث يسمح بالوصول إلى فاعلين في الحقل الفني من خلال شبكات الثقة بين الفنانين أنفسهم. وقد ساعد هذا المنهج في ضمان تنوع العينة من حيث أساليب الممارسة (غرافيتي، جداريات مرخّصة، فن شارع).

الإطار الزماني و المكاني:

تندرج هذه الدراسة ضمن إطار مكاني محدد، تمثّل في مدينة وهران التي تقع في الشمال الغربي للجزائر، على الحوض الغربي للبحر الأبيض المتوسط. تنحصر الولاية بين خطي طول (0°) و(2°) غرباً، وخطي عرض (35°) و(36°) شمال خط الاستواء، وتطل على واجهة بحرية استراتيجية شمالاً، فيما تتاخم ولاية مستغانم من الشرق، وولاية معسكر من الجنوب الشرقي، وولاية سيدي بلعباس من الجنوب الغربي، وولاية عين تموشنت من الغرب، وتتربع على مساحة إجمالية تقدر بحوالي 2121 كيلومتر مربع.

و تحمل مدينته وهران ارثا تاريخيا و ثقافيا، إذ تأسست على يد التجار الأندلسيين عام 902 و تعاقبت على حكمها حضارات متعددة من زيانيين و إسبان. قبل أن تخضع للاستثمار الفرنسي منذ عام 1831 حتى الإستقلال عام 1962 و قد أبرز هذا التعاقب الحضاري نسيجا عمراني متطبقا يجمع بين العمران الأندلسي في الأحياء العتيقة كحي سيدي الهواري و البناء الاستعماري في في المركز الحضري و الأحياء الحديثة في الأطراف، و على الصعيد الثقافي تعرف مدينة وهران بلقب الباهية تعبيرا عن طابعها الاحتفالية المميز، وهي مهد موسيقى الرأي التي انطلقت من أحيائها الشعبية لتغدو صوتا عالميا للشباب الجزائري، و يجد هذا الإرث الفني الشعبي امتداد البصري في الرسوم الجدارية المنتشرة على جدران المدينة مما يجعل من وهران فضاء حضريا خصبا لدراسة هذه الضاهرة

أما زمانياً، فقد امتدت فترة إجراء الدراسة الميدانية من شهر فبراير إلى غاية شهر مايو من عام 2026، وقد شملت هذه الفترة عملية التوثيق البصري للرسوم الجدارية في أحياء مختلفة من المدينة، إلى جانب إجراء المقابلات مع المبحوثين من مناطق مختلفة من مدينة وهران، وذلك بهدف الحصول على وجهات نظر متنوعة حول ظاهرة الرسوم الجدارية، والإحاطة بأنواعها المختلفة من رسومات جدارية وكتابات وغرافيتي.

النظرية المعتمدة:

نظرية انتاج الفضاء:

لفهم تمثّلات الممارسين للرسوم الجدارية تستند هذه الدراسة الى نظرية إنتاج الفضاء.

يُنسب مفهوم «إنتاج الفضاء» عمومًا إلى هنري لوفيفر، وخاصة إلى كتابه الصادر عام 1974 بنفس الاسم و لفهم ما قصده لوفيفر بـ«إنتاج الفضاء» علينا التخلص من عادة سيئة تتمثل في اعتبار الفضاء وعاء موجودا مسبقا و غير متغير يملؤه البشر ويتحركون فيه، عند لوفيفر، الفضاء يُنتَج بدلًا من ذلك بواسطة البشر؛ فهو اجتماعي في جوهره وكيفيّة إنتاج البشر للفضاء تعتمد اعتمادًا كبيرًا على وقت انتاجه. كان لوفيفر ماركسيًا، وبالتالي فإن مصطلح «إنتاج» ليس صدفة، فقد جادل لوفيفر بأن كل مجتمع وبالتالي كل نمط انتاجي ينتج فضاء خاصًا به، ربما لا يكون من الصعب تخيّل كيف تفعل المجتمعات ذلك من الناحية المادية فمن المتوقع على سبيل المثال أن ينتج مجتمع الصيد وجمع الثمار القديم الفضاء بشكل مختلف عن مجتمع زراعي من العصر الحجري، تمامًا كما نتوقّع أن تختلف مزرعة من العصر الحجري عن واحدة صناعية حديثة. لكننا لا ننتج المشهد المادي فقط، رغم أن لوفيفر أقر بأن هذا جزء مهم من إنتاج الفضاء، خاصة بما يتصل بالإنتاج عمومًا أو بالطريقة التي يحقق بها المجتمع القيمة من البيئة. وكما رأينا عبر قراءات سابقة، فإن العلاقة بين البشر والطبيعة تؤثر تأثيرًا قويًا على العلاقة بين الناس أنفسهم، وبالتالي فإن العلاقات الاجتماعية، بما في

ذلك من درجات متفاوتة من عدم المساواة والاستغلال، مرتبطة بعمق أيضًا بإنتاج الفضاء؛ والتحدي هو فهم كيف تعمل هذه العلاقات معًا وكيف تؤثر بدورها على إدراكنا للفضاء.

يرى منظرو الاجتماع الحضري بأن شيئًا ما قد تغير في إنتاج الفضاء الحضري خلال الـ50 عامًا الماضية، ويركّزون بشكل خاص على إعادة هيكلة حديثة للفضاء الحضري يمكن إرجاعها إلى محطات تاريخية في طريقة تفكيرنا في المدن وكيفية ادارتها، وتكمن الجذور الأيديولوجية لإعادة الهيكلة هذه في صعود الليبرالية الجديدة في ثمانينيات القرن الماضي وتجلياتها في السياسيات الحضرية في تسعينياته. ويشير العديد من الباحثين أيضًا إلى اشتداد ثقافة الخوف وما صاحبها من تحولات في اساليب الشرطة والمراقبة في الفضاءات الحضرية عقب هجمات 11 سبتمبر 2001 في الولايات المتحدة. لكن في الأساس، يمكن إرجاع إعادة الهيكلة الحضرية المطروحة في هذه النصوص الى اعادة هيكلة اوسع للاقتصاد الرأسمالي نفسه، ولاسيما عملية التراجع الصناعي قي سبعينات القرن الماضي. إحدى الجوانب المهمة لإعادة الهيكلة هي ما سماه نيل سميث وسيفالو «تحرير الفضاء الحضري» لذا تجدر الإشارة الى تحديد مفهوم مصطلح الفضاء العام في الشؤون الاجتماعية الحضرية.

في البداية من الصعب تعريف الفضاء العام على الرغم من أنه يبدو للوهلة الاولى عاما، يمكن تعريف الفضاء منطقيا بأنه مالا يملكه أحد بشكل خاص، يضمّ بعض العلماء في قائمة الفضاءات العامة تلك التي يستخدمها عامة الناس حتى لو كانت مملوكة ملكية خاصة، ومن الأمثلة الجيدة في هذا الصدد مراكز التسوق أو الإنترنت، ويشير المثال الأخير إلى أن الفضاء العام لا يُعرّف دائمًا بمصطلحات مادية بحتة بل يمكن أن يشمل الفضاء الرقمي أيضًا. وعمومًا، يمكننا اعتبار الفضاءات العامة تلك المجالات التي يطالب فيها عامة الناس بالملكية أو الاستخدام أو الوصول أو المشاركة أو التنظيم، أو مزيجا مما سبق. أصبحنا نتصور بأن

الفضاء العام على أنه ما تحدده الدولة مثل الحديقة العامة، الشارع، الرصيف، الساحة، المترو، أو مبنى البلدية ومن المهم أن نأخذ في الاعتبار أن هذا لم يكن الحال دائمًا؛ فالأشكال الجماعية للملكية وحقوق الانتفاع المشترك لها تاريخ عريق، الا أن أراضي الرعي المشتركة (commons) هذه التي لا تخضع لسيطرة الدولة أصبحت نادرة اليوم.

ومن السمات لإعادة هيكلة المدينة في ظل الرأسمالية المتأخّرة تراجع الفضاء العام الحضري عبر زيادة الخصخصة. وتتوافق هذه العملية مع أيديولوجية الليبرالية الجديدة، والتي يمكن أن تكون مصطلحًا مربكًا بسبب الطريقة التي استُخدم فيها مصطلح «ليبرالية» أكثر في السياسة الأمريكية في القرن العشرين. يوضح سميث أن ظهور الليبرالية الجديدة منذ ثمانينيات القرن العشرين لا يعود إلى جاذبية الليبرالية الاجتماعية الامريكية التقدمية، بل إلى المذاهب الأكثر محافظة لليبرالية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. تشترك الليبرالية الجديدة في بضع المبادئ الأساسية مع الليبرالية الكلاسيكية القديمة منها أولًا أن ممارسة المصلحة الذاتية الفردية تؤدي إلى أفضل وأعلى منفعة عامة، ثانيًا أن الملكية الخاصة أساسية للمصلحة الذاتية، ثالثًا أن السوق هو أفضل آلية للتعبير عنها. يشير سميث الى أن ممارسة هذه الأيديولوجية جاءت بعواقب تاريخية، وأبرزها التجريد الجماعي من ممتلكات أولئك الذين لم يتمكنوا من شراء الأراضي أو المشاركة في السوق. تعمل الليبرالية الجديدة اليوم بنفس المنطق تقريبًا ومع نفس العواقب تقريبًا فإذا كان أحد نتائجها المبكرة هو حركة الإحاطة أو التسييج (enclosure movement) التي دفعت فلاحي أوروبا إلى المدن، فإن إحدى نتائجها المتأخرة هو المساهمة في إنتاج طبقة سفلى حضرية لا يمكنها العودة إلى الريف المُخصَّص ولا يمكنها تحمّل الارتفاع المتزايد في تكلفة السكن في المدينة.

و من العناصر الاساسية لخصخصة المدن هو إنشاء ما يسمّيه سيفالو «المدينة الحصينة» التي تتميز بمجتمعات مسورة و مغلقة، و قد تجلّى أحد أبرز مظاهر إنتاج الليبرالية الجديدة للفضاء الحضري في سوق السكن العقاري، هذا الإنتاج للفضاء واسع الانتشار و يميز بشكل متزايد مدن شمال و جنوب العالم.

لا تعَبّر الليبرالية الجديدة عن نفسها من خلال إنتاج الفضاء فحسب، بل أيضًا من خلال ممارساتها الأمنية. ففي تسعينيات القرن العشرين، وصف نيل سميث مراقبة الفضاء العام في ظل الليبرالية الجديدة على أنه شكل من أشكال الإنتقام (revanchism).

يُعَبِّر مفهوم الانتقامية، وهو مصطلح فرنسي يعني «الثأر»، في الوقت نفسه عن معنيين، استعادة الأراضي التي اعتبرت مفقودة أو مسروقة وشكل من اشكال الإنتقام الوحشي ضد اللصوص المزعومين.

طبّق سميث المصطلح على مجموعة السياسات التي شنت ضد المضطهدين في المدن: مشردين، البغايا، فناني الغرافيتي، المهاجرين، ذوي البشرة الملونة، في عهد عمدة مدينة نيويورك رودولف جولياني في التسعينات، استهدفت سياسات مماثلة الأشخاص المستفيدين من الإعانات بهدف تطهير الفضاء الحضري من أولئك الذين يعتبرون تهديدًا للنظام الاجتماعي الذي يهيمن عليه البيض. لكن مصطلح الأمن الاجتماعي استخدم لاول مرة في القرن التاسع عشر، تم تطبيقه على نطاق واسع في المناطق الحضرية خارج نيويورك.

إنتاج الفضاء و مراقبته ليسا بالضرورة فئتين منفصلين تماما، و من الأمثلة البارزة على تقاطعهما، العمارة المعادية للمجتمع و التي تهدف إلى منع أنواع معينة من السلوكيات، و بالتالي منع نوع من الأشخاص من التواجد في الفضاء العام، هذه الظاهرة واضحة للعيان حتى للمراقب العادي في العديد من المدن، كالعديد من الأجهزة، مثل الحواف المبطنة بالمسامير أو المقاعد العامة المقسّمة إلى مقاعد منفصلة، و التي تهدف الى منع المشردين من النوم عليها، كما يتم تسيير الفضاء العام أيضًا عبر المراقبة في حين أن هذه الظاهرة

ازدادت بشكل خاص في الولايات المتحدة عقب هجمات 11 سبتمبر، فقد كانت بالفعل في تصاعد خاصة في المناطق الحضرية في المملكة المتحدة، حيث تقدر هيئة صناعة الأمن البريطانية وجود كاميرا مراقبة واحدة لكل 14 شخصًا في البلاد.

حلل فوكو إنتشار المراقبة في الفضاء العام الحضري على أنه شكل من أشكال المراقبة الشاملة (panopticism)، كانت فكرة البانوبتيكون عبارة عن سجن ابتكره الفيلسوف الإنجليزي جيرمي بنثام في القرن الثامن عشر. كانت فكرته أنه إذا أمكن تصميم سجن بحيث لا يعرف السجناء أبدًا متى تتم مراقبتهم، سيقل عدد المراقبين المطلوبين لضبطهم، تدور فكرة البنوبتيكون حول تدريب الناس على ضبط أنفسهم كما يجادل روي كولمان. تم اعتماد هذه الاستراتيجية كجزء لا يتجزأ من منطق السيطرة الاجتماعية الذي يقنع سكان المدن بالمشاركة في ضبط أنفسهم، في محاولة لتقديم صورة مدينة آمنة خالية من الأزمات، و هو حجر الزاوية في جذب الاستثمار. يرتبط إنتاج الفضاء العام من خلال المراقبة، لهذا المنظور ارتباط مباشر بالأجندة الحضرية الليبرالية الجديدة التي تطغى فيه السوق على جميع الأولويات الأخرى.

أخيرًا، يصادف هذا صوتٌ معارضٌ في النقاش الدائر حول انتاج الفضاء العام الحضري، تجادل المنظرة بيرن بولينا بأن المعارضين الرئيسيين في الجدل حول الفضاء العام هم أولئك الذين يدعون الى نهج القانون و النظام و الذي يقبل الإنتقام و نظام المراقبة الشاملة كثمن لا بد منه لتحقيق الأمن الحضري و أولئك الذين يدعون الى نهج العدالة الاجتماعية الذي يرفضهما يتشاركون في الواقع قواسم مشتركة أكثر مما يتصورون، وبينما ترسخ بيلينا نفسها بقوة في معسكر العدالة الاجتماعية تجادل بأن قبول المفهوم البورجوازي للفضاء العام يعني ضمنيا قبول دعاة العدالة الاجتماعية لمسلمات غير مقبولة جوهريًا، أولًا أن الفضاء العام هو في الواقع فضاء للإدماج و ليس فضاء للإقصاء إلا في صورة مثالية للغاية، ثانيًا أن النضال من أجل

العدالة الاجتماعية يجب أن يركّز على الدولة وليس على رأس المال، وثالثًا أن وجود غير المرغوب فيهم أمر يجب أن نتقبّله بدلًا من فهمهم كجيش احتياطي من العمالة نتاج منطق الرأسمالية.

باختصار توصي بيلينا بالتخلي عن الجدل برمّته حول الفضاء العام. حتى الآن لم يتصدى لهذا التحدي سوى قلة، و لكن هناك بعض الطرق التي حاول بها دعاة العدالة الاجتماعية مكافحة الإنتقام و أمثاله من خلال مفهوم آخر من هنري لوفيفر و هو الحق في المدينة.

(Eliza Jane Darling, 28/09/ 2017,[video] YouTube)

https://youtu.be/-WnQYqtETKw?si=62V8SHG4MPFe5qOc

المدينة التي حلم بها لوفيفر، المدينة التي تحقق الاستعمال والمتعة التامة، لم تظهر بعد في عالم اليوم لا نجدها في أي مكان، لا في الدول التي مازالت اشتراكية ولا في الولايات المتحدة الأمريكية الدولة الأكثر غنى وحرية، ولا في دول أوروبا الغربية الأكثر تطورا في مجال التأمين الاجتماعي. مثل هذه المدينة هي الطوباوية أو اليوتوبيا، التي تحيل في دلالتها الايتيمولوجية في اللغة اليونانية U Topos إلى "المكان الذي لا يوجد" لكن ذلك لا يعني في نظره أن هذه المدينة هي مدينة خيالية أو فوق واقعية فكرة المدينة الممتعة والمستعملة من حيث هي يوتوبيا، هي تطبيق سياسة تتعلق بثورة المجتمع الحضري، لقد صدق لورونس كوست Laurence Costes حين قال: "لا يريد لوفيفر أن يتوقف عند حدود التفسير والشجب، يريد تقديم الأدوات لرسم تمدن آخر، يريد تغيير المدينة" و لبلوغ اليوتوبيا التي يمكن تحقيقها غدا، تقدم فلسفة المدينة نقدا راديكاليا لمدن اليوم، أي أن نقد لوفيفر للواقع الحضري يتعلق بفك رموزه. وقصد القيام بهذه المهمة النقدية للمدينة الحديثة، يرتكز لوفيفر ميتودولوجيا على نقد علم الدلالة البنيوي الذي هيمن على الخطابات العلمية في عصره. هذا المشروع النقدي يظهر عنده في: "الحق في المدينة" 1968، و"الثورة الحضرية" 1970، لكن مع ذلك

يمكن الوقوف على الأفكار القاعدية لهذا المشروع النقدي في "نقد الحياة اليومية" 1961 في هذا المشروع أين يجمع لوفيفر بين نقد المدينة ونقد البنيوية اللسانية، يلاحظ الانتقال من فلسفة المدينة إلى "هرمينوطيقا للمدينة"، انتقال أهمله أغلب المهتمين بفكره، حقا نحن من نصف فلسفته للمدينة بكونها هرمينوطيقا للمدينة، وأنه لم يسمي مشروعه "هرمينوطيقا" ولا "تأويل"، بل مجرد "فك رموز". لكن إذا رجعنا إلى تحديده للمدينة ك "نص اجتماعي" يقرأ ويفسر، وإلى استخدامه في قراءته للمدينة العديد من المصطلحات المستخدمة في الهرمينوطيقا المعاصرة مثل علامات، رموز يوتوبيا، مرئي غير مرئي ،مقروء، قراءة ظاهرة، تمثيل، دلالة ... إلخ) فإن فك الرموز يستحق أن يسمى هرمينوطيقا.

هرمينوطيقا المدينة هذه في نظر لوفيفر الفضاء ليس معطى قبلي كما أراده كانط، ولا شكل رياضي خالص يلغي الزمن المعاش والتاريخي معا " لا يوجد فضاء مطلق لا فارغ ولا مملوء إن لم يكن بالنسبة للفكر الفلسفي الرياضي ... الفضاء الذهني والاجتماعي هو فضاء خاص، وبالتالي مؤهل، حتى ولو لم ننتبه له، بهذا المعنى يكون المجتمع الإنساني هو الذات التي تنتج الفضاء والمدينة من حيث هي فضاء ليست مجرد منتوج مثل غيره، شيء أو تجميع الأشياء، موضوع أو مجموعة موضوعات، بضاعة أو مجموعة بضائع، وهو السبب الذي يجعل المدينة النص الأعظم أين تسجل وتدوّن مختلف معاني المجتمع الحضري. وبالتالي يقرّر لوفيفر عبر فكرة النص الاجتماعي أن المدينة تحيل إلى حقل دلالي مثلها مثل النصوص الأدبية. وإذا كانت المدينة نص "كلمة مكتوبة" ، فإن لوفيفر يتساءل إذا كان من الممكن فك رموز هذا النص باعتماد مختلف الطرق اللسانية المستوحاة من دوسوسير. إنه وإن كان لا يعارض اعتبار الظاهرة الحضرية Le phénomène urbain نسق أو نظام مثل نسق العلامات، إلا أنه يعترض على فعالية تحليل من هذا النوع، لأن اللسانيات البنيوية في نظره تتضمن حدين بالنسبة لفك رموز المدينة الملاحظة الأولى هي أن تكون المدينة والظاهرة

الحضرية نسقا (معرّف بعلامات مدركة انطلاقا من هذا النموذج اللساني أو ذاك، نموذج جاكبسون هالمسالف، تشومسكي) هي أطروحة دوغمائية. مفهوم نسق العلامات لا يغطي الظاهرة الحضرية: إذا كانت للمدينة لغة أو لغة في المدينة)، إذا كانت هناك كلمة وكتابة" حضرية، وبالتالي إمكانية الدراسة السيميولوجية، فالمدينة والظاهرة الحضرية لا يردان لا إلى نسق واحد من العلامات، ولا إلى سيميولوجيا. الممارسة الحضرية تتجاوز هذه المفاهيم الجزئية، وبالتالي النظرية. هذه الممارسة تعلمنا من بين أشياء أخرى أننا ننتج علامات ودلالات من أجل بيعها من أجل استهلاكها . يظهر إذن أن لوفيفر يعتبر أن تطبيق الدراسة السيميولوجية على المدينة يفترض أن اللغة هي نسق من القواعد تلك الخاصة بالتواصل الحضري، وليست كلمة، فعل أو حدث تواصل بالنسبة لكل ساكن. وتبعا لذلك يعتقد أن التحليل السيميولوجي للمدينة يقيد الذات المتكلمة أي المتكلم اليومي في البنية الفوقية للتواصل الحضري حسب هذه التحليلات الذوات الحضرية اليوم، أي سكان المدينة الصناعية عاجزين عن التفكير في ممارستهم، فهم يعيدون إنتاج العلامات والدلالات، إما لبيعها وإما لاستهلاكها. وهنا يشير لوفيفر إلى أن المتكلم اليومي ضحية عمي أساسي، فهو لا يستطيع أن يشارك في خطاب نوعي. هذا لأن النسق يتخفى عن الوعي". في هذه الحالة لا يوجد فعل بل فقط عادة يومية وبالتالي استحالة القيام بثورة حضرية تحوّل وتقلب النظام الحالي.

في النقطة الثانية يذهب لوفيفر إلى أن تطبيق الدراسات اللسانية في البحث في المدينة، يقود إلى اكتشاف العديد من أنساق العلامات، والعديد من المستويات في كل نسق ذلك الخاص بطرق الحياة اليومية (التبادل الاستعمال البضاعة السوق، علامات ودلالات السكن). والخاص بالمجتمع الحضري في كليته (سيميولوجيا السلطة، الثقافة في كليتها أو في جزئيتها). وأيضا سيميولوجيا المكان الزمان الحضري في

خصوصيته علامات وخصوصيات هذه المدينة أو تلك ريفها، سكانها. ونظرا لتداخل أنساق العلامات هذه وغيرها، فإن القارئ اليومي يجهل ما ينكشف عبر هذا التعدد.

ما يستنتج هو أنه ما دام قارئ المدينة الذي هو أيضا ساكن المدينة يتمسك بدلالة معينة، وبنسق مغلق من العلامات ومحدد باختلافه مع أنساق أخرى، فإنه لا يمكن أن يفهم المدينة في كليتها. كل ما يمكن أن يفهمه هذا القارئ هو اللغة الشارحة فقط الموصوفة بواسطة قواعد دوغمائية، أي بواسطة التمدن الصناعي، وليس أكثر. نظرية المدينة كنسق من الدلالات تميل باتجاه إيديولوجيا: إنها تفصل الحضر عن قاعدته المورفولوجية عن الممارسة الاجتماعية بردها إلى علاقة دال و مدلول، ذلك أن المدينة ليست لغة ذات هيكل متحجر بل نص حي، تسجل فيه ويعاد تسجيل أفعال وأقوال السكان، المدينة تكتب على جدرانها، في طرقاتها لكن هذه الكتابة لا تكتمل الكتاب لا ينتهي، ويحتوي عدة صفحات بيضاء، أو فكت رموزها.

في هذا النص الحضري الحي لا توجد علامات وإشارات فقط بل أيضا رموز وصور تتضمن الغموض وتدخل سوء التفاهم، نلاحظ أخيرا أن هرمينوطيقا المدينة تهدف إلى الكشف في هذا النص الحضري عن "حقل دلالي" غير بَيّن، أي مفتوح، وبفضل انفتاح النص الحضري المنجز من طرف السكان الذين يتكلمون، يفعلون ويفكرون باستمرار في السكن ومن أجل السكن، فإن فك رموز المدينة في نظر لوفيفر لا يرتبط بإدراك العلامات الحضرية بل بتأويل، يصل القارئ من خلاله إلى إدراك ذاته من حيث هو إنسان اجتماعي.

التأويل كما يعرفه ريكور هو نشاط فكري يهدف إلى الكشف عن المعنى الخفي في المعنى الظاهر، إلى الكشف عن مستويات الدلالة المتضمنة في الدلالة الحرفية. الرمز والتأويل يصبحان مفهومين مترابطين. لوفيفر يدرك هو الآخر أن تأويل المدينة يرتكز أساسا على فك شفرة الرموز الحضرية، التي تختلف عن العلامات بغناها الدلالي، لكن المشكلة هي أن الرموز في الواقع الحضري كثيرا ما تفقد غناها الدلالي لمصلحة

دلالة محددة ودوغمائية. فكيف يمكن استنفاذ الرمز بينما هو أساسا غير مستنفذ ؟ الرمز في نظره مرتبط ارتباطا شديدا بالهوية الحضرية للمواطنين.

المجتمع الحضري مثل باقي المجتمعات يجمع كائنات حاجة، كائنات لا تتصادم بفعل (الحاجة إلى هذا أو ذاك) ، بخلاف ما افترضه هوبز بخصوص حالة الطبيعة، بمعنى أن الخوف من الندرة معزّز بالصحافة والإشهار في مجتمع مؤسس على الاستهلاك. فالكائنات البشرية دخلت على الأقل نظريا عصر الوفرة بالنسبة للجميع. لكن هذه الوفرة ليست متقاسمة بعد، وبهذا المعنى يرفض لوفيفر المفاهيم الهوبزية حول حالة الطبيعة والعقد الاجتماعي. فمن أجل حل مشكلة المواجهة بين الأعضاء الاجتماعيين ككائنات حاجة، كل مجتمع يحدّد قواعده الخاصة للتقاسم والتشارك، وحدود احتكار الممتلكات والسلطة، وبهذا الشكل يطور جسمه السياسي – الاقتصادي. في هذا الإطار يمكن أن نسمي إيديولوجيا المنطق المسيطر الذي ينسج نسق المجتمع الحضري. فإيديولوجيا المجتمع الحضري، بعد الثورة الصناعية غيرت مورفولوجيا المدينة الحديثة باسم (تنظيم المدن) يقول: "تنظيم المدن كإيديولوجيا يؤسس كل مشاكل المجتمع على مسائل الفضاء، وينقل كل ما يأتي من التاريخ، ومن الوعي إلى مصطلحات فضائية" ضمن هذا المنظور "مهندس المدينة يميّز الفضاءات المريضة عن الفضاءات المرتبطة بالصحة الذهنية والاجتماعية .. طبيب الفضاء له القدرة على تصوّر فضاء اجتماعي متناغم سوي وضابط" ، لكن الفيلسوف لا يثق بصورة عمياء في عمل المهندس الحضري، فالعديد من المهندسين تم توظيفهم كتقنيين إداريين في مؤسّسات جهوية أو وطنية خلال سنوات 1950، وساهموا في تسريع التخطيط الحضري بعد الحرب العالمية الثانية، لكنهم وضعوا عددا من المخططات المورفولوجية للمدينة لا انطلاقا من الدلالات المدركة والمعاشة من طرف من يسكنون، ولكن انطلاقا من تأويلهم الحقيقة السكن " في نظر لوفيفر طوباوية التخطيط عندهم لا تتجاوز إطار المجتمع الرأسمالي، الذي يواصل مسار المركزية بإخفاء التمييز

التخطيط الحضري هنا يمثل أحد أفضل الأسلحة الإستراتيجية الرأسمالية التي تخفي هدفها المتمثل في رفع قيم التبادل بواسطة التمييز بين مراكز المدينة والضواحي، وينتج عن ذلك تطبيق العقلانية الصناعية وإبعاد العقلانية الحضرية.

لتجسيد الفكرة الطوباوية الدوغمائية لمهندسي المدينة، لا يوجد سوى طريق تسوية المدينة عن طريق الجرافة فضجيج الجرافة الذي لا يطاق كفيل بإسكات صوت الكلمات، وصراخ وبكاء السكان الفقراء الذين يسكنون المدينة ويتمتعون بها ولو بصفة محدودة. لكن بمجرد انتهاء الأشغال الكبرى، لم يعد مركز المدينة فضاء قابل للاستعمال، مثلما كان فضاء الأغورا L'agora عند اليونان المركز الذي ارتفع ثمنه بواسطة المارة، قد بيع لصاحب رأس المال. وبالتالي أصبح لا يستعمل إلا من قبل من له القدرة على تحمل الثمن المرتفع للكراء. ومنه غياب المساكن في المركز، المدرسة المستشفى المتحف المؤسسات الإدارية، حولت كلها نحو المحيط أين ينخفض ثمن الأرض. المركز محتل من طرف المتاجر الفاخرة والبنوك باختصار لم يعد المركز يستحق اسم (الفضاء العمومي) بالنسبة للمواطنين، أصبح مجرد فضاء للاستهلاك" للتجار والمستهلكين. المركز ذاته أصبح نتاج رأس المال، والشعب يستهلك فضاء المركز ذاته. فمثلا الناس لا تشتكي من السعر الخيالي لفنجان قهوة في حقول الإليزيه Les Champs Elysees، ذلك أنهم لا يأتون لشرب القهوة بل لاستهلاك سحر المركز. لا أحد يتساءل عن الفارق بين من يصنع قيمة المركز ومن يستفيد. التخطيط المديني حسب لوفيفر، لا يهدف أساسا إلى تحسين نوعية حياة كل السكان. يجب تحويل السكنات والمؤسسات العمومية إلى الضواحي، وهذه السياسة التمييزية تجعل الدولة تنتج في الأخير مجموعة من الأحياء الفقيرة، وسكان ضواحي غير متحكم فيهم، أي أن الدولة الحديثة تهدم المجتمع الحضري الذي أسس على قاعدة المشاركة السياسية لكل سكان المدينة

التخطيط الحضري ينتج فضاءات متناظرة أو متماثلة تطابق علامات محددة وضرورية، لتمرير الاقتصاد الرأسمالي في المدينة ومحيطها: استهلاك، عمل، نقل، حياة خاصة، ترفيه العلامات الحضرية هنا محددة بواسطة "الرمزية" الدوغمائية التي تستبعد التعبيرات المتعددة االدلالة. (سرير، 2019، ص 250_257)

يرى هنري لوفيفر أن هناك أنماطًا مختلفة لإنتاج الفضاء: الفضاء الطبيعي والفضاء الاجتماعي، كما ينظر إلى الفضاء وإنتاجه من خلال جدلية من ثلاثة أجزاء بين الممارسات والتصورات اليومية، والتمثيلات والخيال المكاني للوقت، ويجادل بأن الفضاء هو منتج اجتماعي (يعتمد على القيمة والإنتاج الاجتماعي للمعاني) الذي يؤثر على الممارسات والتصورات الاجتماعية.

خلاصة كتابات لوفيفر هو ثالوثه المفاهيمي لإنتاج الفضاء الاجتماعي، أي أن هناك ثلاثة مستويات من التحليلات لكل مساحة اجتماعية: المساحة الفعلية (المادية)، والخطابية (التمثيل)، والمساحة المعيشية (عبر التجربة الإنسانية)، يتم إنشاء الفضاء المادي (أو الفضاء المجرد في مصطلح لوفيفر) من قبل جهات فاعلة مختلفة (الملوك والأباطرة والمهندسين المعماريين) في المجتمع الحديث، هؤلاء الممثلون هم المطورين والدولة والمهندسين المعماريين، تشير تمثيلات الفضاء إلى الخطابات حول الفضاء الاجتماعي، وأخيرًا الفضاء التمثيلي هو تجربة حية للأشخاص الذين يتفاعلون مع الفضاء، بمعنى آخر يوجد في كل فضاء اجتماعي مكون (ظاهري) معاش منه، إذا لم تكن هناك تجربة معيشية كهذه فلا ينبغي اعتبار المساحة مساحة اجتماعية، يتصور لوفيفر الفضاء من ثلاث وجهات نظر جسدية وعقلية واجتماعية، وهذا هو جمال ثالوثه.

(Nga Than, 17/02/2019, Henri Lefebvre: The Production of Space) https://ngathanblog.wordpress.com/2019/02/17/henri-lefebvre-the-production-of-space/

الإطار المفاهيمي:

نظراً لما يكتسبه الإطار المفاهيمي من أهمية في أي دراسة أكاديمية، يستوجب علينا ضبط و تعريف مفاهيم هذه الدراسة بالتعريف اللغوي و الاصطلاحي و الإجرائي على النحو الآتي:

1_ التمثلات:

المفهوم اللغوي:

مثل. مِثْلٌ كلمة تسوية يقال: هذا مِثْلُهُ ومَثَلُهُ كما يقال شِبْهُهُ و شَبَهُهُ والمَثَلُ والمَثِيلُ كالمِثْلِ والجمع أمثال ومَاثَلَ الشيء شَابهَهُ، ومَثَّلَ له الشيء صورهُ له حتى كأنه ينظرُ إليه وامْتَثَلهُ له تصَوَّره حتى كانه ينظر اليه، ومثَّلتُ له كذا تمثِيلاً اذا صورتُ له مِثَالهُ بكتابة وغيرها. (إبن منظور، ص 4132_ 4135)

المفهوم الإصطلاحي:

يشير اللسانيون و الانثروبولوجيون المعاصرون إلى ما يسمونه ملكة التمثل الرمزي فليست قدرة الإنسان على الإعتبار والتعقل والتفكير في ذاته والعالم وعلى التواصل والتبادل والاختراع والابتكار إلا قدرة على إنتاج تمثلات _ تتشكل باللغة_ عن أحوال الذات والعالم.

يقول فريدريك جايمسون : إن جميع المنظومات الإدراكية هي بحد ذاتها لغات وبالاستناد إلى دريدا "الإدراك هو بداية التمثيل لا إدراك من دون تشفير العالم بواسطة إشارات ايقونية يمكن أن تمثله في أذهاننا.

إذا كانت هذه المقاربة تعتبر التمثل كبناء سيميائي وتقدمه كإحالة سيميائية إلى شيء معين، ينبغي الانتباه إلى كون أن العلاقة السيميائية لا تشكل دوما الأسلوب الوحيد لتعيين محتوى تمثل ما، إذ أن تداول الصور يساعد على تخصيص التمثلات، إلا أن هناك وجهات نظر أخرى مناقضة ترى أن التمثلات ليست بناءات سيميائية لكونها غير منظمة في سيرورات استدلالية ولا قابلة للتأويل، بل على العكس هناك نظريات تماثل التمثل بعلامة معينة بحيث أن محتوى هذا الأخير يتجلى في مجمل العمليات التي تساعد على تأويله وتفسيره.

يرى Renald langaker في إطار اهتمامه بالوصف القبلي للمعرفة الإنسانية_ خاصة التمثلات_ الذهنية في مجال اللسانيات حيث ذهب إلى مقاربة هذه التمثلات بالاعتماد على السيرورات، فاستنادا على صور بيانية لترميز تمثلات المعنى توصل إلى أن هذه الصور تتكون من سيرورات متناهية الصغر تتجذر في الآليات الأساسية للإدراك الإنساني. وهكذا ومن خلال ما تقدم يلاحظ أن أغلب الباحثين في المجال اللساني يقاربون محتوى التمثل كعلامة أو بنية حاملة لدلالة معينة، وبالتالي فإن نماذج إنتاج اللغة وفهمها غالبا ما يتضمن مرحلة الصياغة الرسالة وتنشيط التمثلات الدلالية أو للنفاذ إلى المفهوم.

في مجال السوسيولوجيا، يعتبر دوركايم Durkheim أول من استعمل مفهوم التمثلات حيث وقف مع التقليد الذي سبقه إليه العديد من الفلاسفة القائل بأن وراء كل معرفة يكمن التمثل، في كتابه "الأشكال الأولية للحياة الدينية" (1912) يؤكد دوركايم على أن التمثلات الجمعية تظهر من خلال التفاعل الكثيف للشعائر الدينية، ولأنها أكثر غنى وثراء من الأنشطة الفردية نجدها تكتسب وجودا مستقلا عن الجماعة التي ظهرت فيها. ولا تساعد التمثلات الجمعية على تنظيم العالم وتفسيره فحسب ولكنها أيضا تعبر عن العلاقات الاجتماعية وترمز لها وتفسرها، ويرى دوركايم أن فهم التمثلات الفردية لا يمكن أن يتم دون فهم الأوضاع والمواقف الثقافية

التي يعيشها الأفراد والتي تحكم رؤيتهم إلى العالم وإلى أذواقهم، وحسب دوركايم فإن ثقافة مجتمع ما تتكون من مجموعة من التمثلات الجمعية، ويستخدم الأفراد هذه التمثلات لفهم الواقع من حولهم، ذلك الفهم الذي يستمدونه من الأساليب التي شكلت عقولهم ثقافيا في أثناء عملية التنشئة الاجتماعية التي تبدأ منذ الولادة وتعد المسؤولة عن جعل كل فرد عضوا حقيقيا في مجتمعه وما التمثلات الجمعية إلا عدسات اجتماعية يدرك الأفراد من خلالها العالم والواقع من حولهم.

ويرى دوركايم أن التمثلات الجمعية هي حصيلة تعاون واسع لا في المكان وحسب بل في الزمان أيضا، لقد تكونت بفضل تراكم خبرات ومعارف عملية على مدى سلسلة طويلة من الأجيال عبر عملية مزج وانصهار خضعت لها حشود من الأفكار والمشاعر الصادرة عن جمهرة من المفكرين المتنوعي الميول والمذاهب.

إن التمثلات الجمعية لمجتمع معين وفقا لدوركايم تكون الكوزمولوجيا (الكون المنسق أو علم الكونيات) لذلك المجتمع أي نظرته الشاملة والكاملة إلى العالم من حوله، ومن هنا فإن العناصر المختلفة لهذا الكون مطابقة وملائمة لبعضها البعض، فهي لا تتعارض ولا تتصادم بعضها مع بعض بل تشكل بمجملها وحدة متكاملة وقاعدة تنظم الأفكار والأفعال كلها داخل ذلك المجتمع ، وتعتمد قولبة العقل بواسطة الأشكال الثقافية بدورها على شكل المجتمع نفسه، إذ ينتج كل مجتمع التمثلات الجماعية التي تتوافق معه. (بوديار و العرباوي، 2023، ص 58_61)

التعريف الإجرائي:

التمثلات في هذه الدراسة هي التصورات المسبقة والمعاني الرمزية التي يتبناها ممارسو الرسوم الجدارية بمدينة وهران حول فضائها الحضري، والمتشكّلة من خلال إدراكهم اليومي لهذا الفضاء وتصوّرهم له وعيشهم فيه، إذ لا يرون فيه مجرد حيّز مادي بل فضاءً معيشاً تنتجه الممارسة وتُعيد الرموز والصور تشكيله، فيسعون

عبر إنتاجهم الجداري إلى التعبير عن علاقتهم بهذا الفضاء وإضفاء دلالات جديدة عليه، ويتم الكشف عن هذه التمثلات من خلال خطابهم وإنتاجهم البصري.

2_ الممارسين:

التعريف اللغوي:

مرس. المَرَسُ والمِراسُ : المُمارَسَةُ، مَرِسَ مَرْساً ، فَهُوَ مَرِس، ومارس مُمَارَسَةً وَمِرَاساً، وفى حدِيثِ خَيْفان : أَمَّا بَنُو فُلانٍ فَحَسَكَ أَمْرَاس ، جَمْعُ مَرِس ، بِكَسْرِ الرَّاءِ ، وَهُوَ الشديد الذي مارس الأمور وجربها (إبن منظور، ص 4179)

التعريف الاصطلاحي:

إن المفهوم الأنثروبولوجي لـ «نظرية الممارسة» ليس بالضرورة نظرية مُعرَّفة بشكل جامد، بل منظورًا يُستخدم بالتعاون مع نظريات أنثروبولوجية أخرى مثل الوظيفية أو الأنثروبولوجيا الرمزية.

الفكرة الأساسية في نظرية الممارسة هي تحليل العلاقة بين البنى المعيَّنة للثقافة وبين كيفية تصرف الأشخاص في الواقع داخل هذه البنية من أهم النقاط التي تُبرزها نظرية الممارسة هو مفهوم «الهابيتوس».

قدّمه بيير بورديو في كتابه The Logic of Practice في قسم بعنوان «البنى، الهابيتوس، الممارسات». يُعرَّف الهابيتوس على أنه «نظم مُستقرّة وقابلة للنقل من التلمّسات وبنى مُهيكلة، أي كمبادئ تولّد تنظم الممارسات والتمثيلات التي يمكن أن تتكيف موضوعيًا مع نتائجها دون افتراض توجّه واعٍ إلى الغايات أو إتقان تام للعمليات اللازمة لتحقيقها»، وبتعبير مبسّط، يمكن تعريف الهابيتوس على أنه المجموعة الجماعية من الممارسات والعادات التي يمارسها فرد أو جماعة يوميًا.

شرح بورديو في كتابيهِ Outline of a Theory of Practice (1977) و The Logic of Practice (1990) مفهوم نظرية الممارسة. وشرح بحجّته أن الثقافة ليست منتجًا حصريًا للإرادة الحرة ولا لمبادئ أساسية مخفية، بل تُبنى فعليًا من قبل الفاعلين الاجتماعيين انطلاقًا من ميلّات ثقافية ومرتبطة بتجارب سابقة، تسعى نظرية الممارسة إلى إيجاد سياق للأحداث التي لا تستطيع النظريات الهيكلية تناولها أو تفسيرها. يركّز كتاب Outline of a Theory of Practice على مفهوم الهابيتوس، أي السلوك اللاواعي الذي يتشكّل ويتحدّد من خلال التجارب السابقة للفرد، أو كما يعرّفه بورديو: «الاستجابات التلقائية دون وعي أو إرادة». في تناقض مباشر مع الهيكلانية، تفترض نظرية الممارسة أن البنى الاجتماعية تُحدّد وتُبنى من خلال أفعال الناس، وخاصة الهابيتوس. ويتخيّل بورديو أن البنى تؤثر أيضًا في الهابيتوس إلى حد ما، لكن فقط فيما يتعلق بالـ«قواعد الاجتماعية» التي سبق للمجتمع وضعها.

تصف أورتنر نظرية الممارسة بأنها «تسعى إلى تفسير العلاقة (أو العلاقات) القائمة بين الفعل الإنساني من جهة، وكيان عالمي نسمّيه 'النظام' من جهة أخرى». وتضيف أن «كل استخدام لمصطلح 'الممارسة' يفترض سؤالًا عن العلاقة بين الممارسة والبنية». تدرس نظرية الممارسة ما يفعله الناس ويقولونه يوميًا. وبممارسة هذه الأحداث أو المشاركة فيها، يقوّي الناس أنظمة ثقافاتهم، لكن هذه الأنظمة تُشكّلهم أيضًا.

يستند كتاب " شيري أورتنر" Anthropology and Social Theory إلى نظرية الممارسة لتقديم حلول لمشكلات معاصرة، تدرس فيه قضايا الطبقة الاجتماعية والعلاقة بين القوة والفاعلية. في إحدى مقالاتها، تتناول العلاقة بين العِرق والهوية من الطبقة الوسطى في الولايات المتحدة، تكتب أن نظرية الممارسة تقترح «إعادة المُمارِس إلى العملية الاجتماعية دون أن تفقد من الاعتبار البنية الكبرى التي تُقيّد (وأيضًا تُمكّن) الفعل الاجتماعي». و تعيد أورتنر تفكيرها في مفاهيم ثقافية، وفاعلية، وذاتية أساسية، من أجل تكييفها مع

الأنثروبولوجيا في القرن الحادي والعشرين، وتؤكد أن مفهوم الثقافة يجب أن يُعاد تشكيله، وتقترح توظيف عناصر من نظرية الممارسة لذلك الغرض. وتشدّد على مفهوم الفاعلية البشرية، كما تُظهر كيف يجب أن تُبنى النظريات الاجتماعية على بعضها البعض لكي تبقى ذات صلة بالسياقات الحديثة.

(Hannah Limov, 15 years ago, practice theory)

http://anthrotheory.pbworks.com/w/page/29532696/Practice%20Theory

التعريف الإجرائي:

الممارسون هم الفنانون الذين يُولون اهتمامهم بالرسوم الجدارية بمختلف أساليبها وتقنياتها البصرية، موظِّفين فُرَشهم وبخاخاتهم ليُحوّلوا جدران المدينة إلى لوحات تعكس تصوراتهم تجاه الفضاء الحضري. وبهذا المعنى، فإن هؤلاء الفنانين يمارسون فعلاً إبداعياً إلى جانب كونهم فاعلين اجتماعيين تتشكّل ممارساتهم في ضوء البنى الثقافية والاجتماعية المحيطة بهم، ويُعيدون في الآن ذاته إنتاج هذه البنى أو التفاوض معها أو الخروج عليها من خلال ما يرسمونه على الجدران. وعليه، فإن دراسة تمثّلاتهم لا تعني الاكتفاء برصد ما يُنتجونه بصرياً، بل تمتد إلى استيعاب الكيفية التي يُدركون بها فضاءهم الحضري، ويتفاعلون معه، ويُعبّرون عن مواقفهم من خلاله، وفق ما تقترحه نظرية الممارسة من ضرورة إعادة المُمارِس إلى صميم العملية الاجتماعية دون إغفال البنية الكبرى التي تُقيّد فعله وتُمكّنه في آنٍ واحد.

3- الرسوم الجدارية:

التعريف اللغوي:

الرَّسْمُ: الأَثَرُ؛ و قيل: بَقِيَّةُ الأَثَرِ؛ و قيل: هو مالَصِقَ بالأرض منها، و الجمع أَرْسُمٌ و رُسُومٌ. (إبن منظور، ص1646)

الجِدار: الحَائِط، و الجمع جُدُرٌ و جُدرانٌ. (إبن منظور، ص 566)

لم تحظَ الرسوم الجدارية بتعريف اصطلاحي أنثروبولوجي مستقل في أدبيات هذا الحقل غير أنها تندرج ضمن اهتمامات الأنثروبولوجيا البصرية.

تعرف الأنثروبولوجيا البصرية بالنسبة لجاكنينز بأنها "إنتاج وتحليل الصور الثابتة، ودراسة الفن والثقافة المادية، والتحقيق في الإيماءات وتعبيرات الوجه والجوانب المكانية للسلوك والتفاعل" (Jacknis,1994, p33)

يجمع علم الإنسان البصري أو (علم الأنثروبولوجيا البصرية) نوعين من البيانات التسجيلات البصرية والثقافة المادية، يشمل ذلك: الطقوس، والعروض، والتصوير الفوتوغرافي والرسم، والنحت، والأفلام، ولغة الإشارة ولغة الجسد، وعلم الجمال، والخرائط، وتعديلات الجسم، والتغليف، والجداريات، واللغة المكتوبة، والأشياء والتحف، والهندسة المعمارية، والمناظر الطبيعية، يثير علم الإنسان البصري قضايا مهمة حول الدقة والموضوعية والقضايا الأخلاقية وكيفية تصويرنا للثقافات الأخرى، وكيفية إنتاجنا للنصوص الإثنوغرافية، وكيفية تفسيرنا للثقافات الأخرى. (Lecture 1 Introduction to visual anthropology, p16)

التعريف الإجرائي:

حسب دراستنا لتمثّلات الممارسين للرسوم الجدارية في الفضاء الحضري، يُعرَّف الرسم الجداري بأنه مجموعة الآثار البصرية التي يطبعها الممارسون على الجدران، بوصفه شكلاً من أشكال التعبير الذي يجمع بين أبعاد جمالية وثقافية واجتماعية. وتتجلى هذه الأبعاد في ما يُنتجه الممارسون من دلالات ومعانٍ تعكس تصوراتهم تجاه الفضاء الحضري وعلاقتهم به، إذ لا يقتصر الرسم الجداري على كونه فعلاً إبداعياً بصرياً، بل يتجاوز ذلك ليكون تعبيراً عن رؤى الممارسين ومواقفهم إزاء المحيط الاجتماعي والحضري الذي ينتمون إليه.

4_ الفضاء الحضري:

التعريف اللغوي:

فضا . الفَضَاءُ : الْمَكَانُ الْوَاسِعُ مِنَ الْأَرْضِ، وَالْفِعْلُ فَضَا يَفْضُو فَضُوا فَهُوَ فاض وَقَدْ فَضا الْمَكَانَ وَأَفْضَى إِذا أَتَسعَ، وَالْفَضَاءُ السَّاحَةُ وما أَتسعَ مِنَ الْأَرْضِ، قالَ أَبُو بَكْرٍ : الْفِضَاءُ مَمْدُودٌ ، كَالْحِسَاء وَهُوَ ما يَجْرِي عَلَى وَجْهِ الْأَرْضِ، وَاحِدَتُهُ فَضِيَّةٌ (إبن منظور، ص 3430_ 3431)

وَالْحَضَرُ : خلافُ الْبَدو. وَالْحَاضِرُ :خلافُ الْبَادِي، والْحَاضِرُ : الْمُقِيمُ فِي الْمُدْنِ والْقُرَى وَالْبَادِي : الْمُقِيمُ بِالْبَادِيَةِ، وَالْحِضَارَةُ : الإِقَامَةُ فِي الْحَضَرِ. وَالْحَضَرُ وَالحَضْرَةُ وَالْحَاضِرَةُ : خلافُ الْبَادِيَةِ. (إبن منظور، ص 906_ 907)

التعريف الاصطلاحي:

الأنثروبولوجيا الحضرية أو ما يسمى بعلم الإنسان الحضري من أحدث فروع الأنثروبولوجيا وهو علم يدرس المدن الحديثة ومشكلاتها. (النوري،2020، ص51)

كما تعرف على أنها علم يدرس الإنسان وعلاقته بالمجال أو الفضاء المديني الحضري الذي ينتج فيه كل المواقف والسلوكات وبالتالي كل أشكال التفاعل الاجتماعي مع الآخرين أو التفاعل مع بيئته، كما يهتم هذا العلم بالمدن ونشأتها وتطورها والحضارات الإنسانية، ودراسة العلاقة بين الريف والحضر. (ذرداري، 2019، ص 107)

يعد المجال من المفاهيم المهمة والمحورية داخل الطرح الخاص" ببيير بورديو"، ويمكن التدليل على ذلك إذا تم الكشف عن ان "بورديو" يتعامل مع المجتمع بوصفه فضاء اجتماعي يتضمن عددا من المجالات الفرعية، كما يستبدل بورديو مفهوم الفضاء الإجتماعي أحيانا بمصطلح المجال الإجتماعي العام، حتى يميزه عن المجالات الفرعية الأخرى.

ويسميه "ارفنج كوفمان" بالأماكن العامة وشبه العامة، وتشمل الشوارع والمتنزهات والمطاعم والمسارح والمتاجر وأرضيات الرقص وقاعات الإجتماعات وأماكن التجمع الأخرى لأي مجتمع، وهي الأماكن التي تحدد سلوك الفرد في حياته اليومية.

كما تبين تصورات "هنري لوفيفر" و "يورغن هبرماس" أن النظريتين متداخلتين في فهم الفضاءات الحضرية، لاسيما الفضاء المعيش (Lived Space) وفضاء الحياة (Life Space) تساهمان في تشكيل فضاء اجتماعي جديد يعتبر بمثابة مسرح الحياة اليومية، من خلال تفاعل الأفراد مع هذا الفضاء، يظهر التشابه بين النظريتين في اعتبار الفضاء العام ظاهرة اجتماعية تنشأ من تفاعل الأفراد مع بيئتهم، حيث يمكن

ملاحظة تراجع هذا الفضاء نتيجة للممارسات الرأسمالية التي تسهم في خصخصة الفضاءات العامة واحتكارها من قبل الأقلية، هذه الممارسات تؤدي إلى إضمحلال الفضاء العام، ما يخلق تداعيات اجتماعية خطيرة، مثل العزلة الاجتماعية وتوزيع غير عادل للموارد والفرص.

كما يشترك المفكرين في اعتبار الفضاءات الحضرية شاملة معاني مادية ورمزية، لكنهم يختلفون في تفسير الأسباب والتداعيات بناءً على خلفياتهم الفكرية، ففي حين يدافع هبرماس عن الحداثة والمشاركة الديمقراطية في الفضاء العام، ينتقد لوفيفر الفكر الليبرالي ويشير إلى أن التقسيم الجغرافي الاجتماعي للفضاءات العامة داخل المدينة يزيد من الفوارق الاجتماعية ويعزز التعديات على الفضاءات الحضرية. (نور الدين و مبروكي، 2025، ص 74_ 75_ 83)

التعريف الإجرائي:

الفضاء الحضري في هذه الدراسة هو المساحة التي يمارس عليها فنانو الرسوم الجدارية أعمالهم، بما تحتضنه من شوارع ومساحات وجدران وأماكن عامة متنوعة. ولا يُنظر إلى هذا الفضاء باعتباره إطاراً مادياً محايداً فحسب، بل بوصفه فضاءً معيشاً تنشأ فيه أشكال التفاعل اليومي بين الأفراد والمجتمع، وتتشكّل من خلاله العلاقات الاجتماعية والثقافية. ويتخذه الممارسون حاملاً لإنتاجهم البصري ومرآةً لتصوراتهم تجاه مدينة وهران، إذ يُحوّلون جدرانه إلى فضاء للتعبير والتواصل مع المتلقي داخل البيئة الحضرية.

5_المدينة:

التعريف اللغوي:

مدن . مَدَنَ بِالمَكانِ : أَقامَ بِهِ ، فِعْلٌ ممات وَمِنْهُ المَدِينَةُ ، وَهِيَ فَعِيلَةٌ، وَتُجْمَعُ عَلَى مَدَائِنَ ، بِالْهَمْزِ، وَمُدْنٍ وَمَدَن، والمَدِينَةُ : الحِصن يبنى في أَصْطَمَةِ الأَرْضِ ، مُشتَقَ مِنْ ذَلِكَ، وَكُلُّ أرض بيني بها حصن في أَصْطُمَتِها فَهِي مدينَةٌ ، وَالنِّسبة إليها مدَينيٌّ، و الجمع مَدائِنُ وَمُدُن. (إبن منظور، ص 4160_4161)

التعريف الإصطلاحي:

عرفها روبرت بارك على أنها إتجاه عقلي، فهي من العادات والتقاليد إلى جانب الاتجاهات المنظمة والعواطف المتأصلة في هذه العادات والتي تنتقل عن طريق هذه التقاليد، وهي نتاج الطبيعة وذات طبيعة إنسانية على وجه الخصوص، وفي النهاية مكان إقامة طبيعي للإنسان المتمدن، ولهذا فإنها تعتبر منطقة ثقافية بنمطها الثقافي المتميز.(عاطف، 1995، ص135)

يقول هنري لوفيفر " تُسمع المدينة بقدر ما تُسمع الموسيقا، وتُقرأ بقدر ما تقرأ كنص خطابي مكتوب". في أطروحة طويلة نسبيًا بعنوان "محاولات تحليل إيقاع مدن البحر الأبيض المتوسط" ، حاول لوفيفر تقديم التحليل بشكل متقاطع مع شوارع مدينة متوسطية كبيرة برشلونة أو بيروت أو نابولي أو مرسيليا أو تونس، على سبيل المثال. هذه الموقعية Positionality لمحلل الإيقاع المديني تجعله أكثر تقبلًا للزمان من المكان، وتنبهًا للتداخلات بين الوقت الدوري والخطي، يدرك محلل الإيقاع الذي يتجول أجواء المدينة أكثر من الصورة التي تغري العين، كمفارقة متوازية بين العين والأذن كحواس ثقافية. (البياري، 2023، بحثا عن هنري لوفيفر) https://rommanmag.com/archives/21276

التعريف الاجرائي:

تُعرِّف هذه الدراسة المدينة باعتبارها فضاءً ديناميكياً يعاد تشكيله باستمرار، يُسهم ممارسو الرسوم الجدارية في إنتاجه من خلال تدخّلاتهم البصرية على جدرانه. وينطوي هذا التصور على مفهوم الحق في المدينة، أي حق هؤلاء الممارسين في الاستفادة من الفضاء الحضري والمشاركة الفعلية في صنعه وإعادة إنتاج المعاني و الدلالات.

صعوبات الدراسة:

لم يخلُ إنجاز هذا البحث من عقبات ومصاعب، حيث تجلّت أولى الصعوبات في ندرة الدراسات الأكاديمية التي تناولت موضوع تمثلات الممارسين للرسوم الجدارية، إذ انصبّ اهتمام أغلب الباحثين على الجوانب الفنية أو الجمالية أو التاريخية لهذه الجداريات، كما شكّلت صعوبة ترجمة المصادر الأجنبية ذات الأحجام الكبيرة عائقاً أمام الإحاطة بالنظرية المعتمدة في الدراسة، يُضاف إلى ذلك صعوبة الحصول على المعلومات المعتمدة في الجانب النظري، أما على الصعيد الميداني فقد واجهنا صعوبة في إجراء مقابلات مع ممارسي الكتابات الجدارية نظراً لأن الكاتب يبقى مجهولاً، إضافةً إلى صعوبة إيجاد عدد كبير من ممارسي الرسوم الجدارية، والبعض وإن كان الوصول إليهم ممكناً إلا أنهم طلبوا مقابلاً مادياً كشرط للإجابة على الأسئلة، كما شكّل ضيق الوقت قيداً إضافياً، لا سيما أن الموضوع بطبيعته يستدعي دراسة ميدانية مطوّلة ومتابعة حثيثة في البحث عن المبحوثين.

غير أن هذه العقبات لم تحُل دون المضي قدماً في استكمال الدراسة، فقد أمكن تجاوزها والتغلب عليها من خلال جملة من الإجراءات، فعلى صعيد ندرة الدراسات التي وقفت عند تمثلات الممارسين، جرى الاستئناس بالدراسات المتاحة التي تناولت فن الغرافيتي وأشكال التعبير الجداري وجمالياته ومعاييره. أما فيما يخص

صعوبة ترجمة المصادر الأجنبية، فقد اعتُمد على مصادر وتقنيات بديلة من بينها المحتوى المرئي على منصة يوتيوب. أما في صعوبة الحصول على المعلومات المعتمدة في الجانب النظري فقد تم التغلب عليها عن طريق البحث المكثف، أما على الصعيد الميداني، فقد جرى التواصل مع ممارسي الرسوم الجدارية عبر منصات التواصل الاجتماعي كالإنستغرام والتيك توك، مع توظيف أسلوب كرة الثلج للوصول إلى مبحوثين آخرين، حيث أرشدنا بعضهم إلى أصدقائهم ومعارفهم الممارسين للرسم الجداري بمدينة وهران. وفيما يتعلق

بضيق الوقت فقد اعتُمد على تنظيم الجدول الزمني بحيث سار البحث الميداني عن الممارسين جنباً إلى جنب مع استكمال الجانب النظري، مما أتاح الاستغلال الأمثل للوقت المتاح.

خطة الدراسة:

تضم هذه الدراسة فصلين رئيسين تسعى من خلالها الى الكشف عن تمثلات الممارسين للرسوم الجدارية في الفضاء الحضري بمدينة وهران، بعد التطرق إلى المقدمة العامة و التي احتوت العناصر الأساسية من أسباب اختيار الموضوع و أهدافه و أهميته إلى جانب الدراسات السابقة و الاشكالية و الفرضيات،، إضافة لإطار مفاهيمي ضم تعاريف المفاهيم الأولية كالتمثلات و الممارسات و الرسوم الجدارية و الفضاء الحضري و المدينة .

خصصنا الفصل الأول للجانب النظري و الذي كان بعنوان الرسوم الجدارية بين الإطار المفاهيمي و السياق المحلي حيث شمل ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول الرسوم الجدارية: المفهوم، التطور، الأسلوب و المبحث الثاني الرسوم الجدارية في الجزائر و المبحث الثالث أبعاد الرسوم الجدارية

أما الفصل الثاني فخصص للجانب الميداني و الذي كان بعنوان الجدارية بين البصمة و الصراع و الذاكرة قراءة في تمثلات ممارسي الرسوم الجدارية بوهران، شمل هذا الفصل خمسة مباحث تناول المبحث

الأول الجدار كفضاء لإنتاج الذات_ البصمة و الوجود و التفاوض الهوياتي و المبحث الثاني الجدارية في حقل الصراع الرمزي _ السلطة و المسح و المقاومة المعيشية و المبحث الثالث بعنوان الجدار كوسيط تواصلي ديمقراطي _ تجاوز الترابية الإعلامية و المؤسسية، المبحث الرابع الجدارية كفضاء تمثيلي _ الذاكرة الجماعية و الخطاب الإجتماعي المضاد، المبحث الخامس بعنوان الهوّة الثقافية و إشكالية التلقي _ الجدارية بين رؤية الفنان. أفق المجتمع.

تليه خاتمة تضم حوالة تجمع بين نتائج الدراسة و تحقق الفرضيات المقترحة يتبعها الملاحق و قائم. المصادر و المراجع و الملخص.

الفصل الأول

الفصل النظري الرسوم الجدارية بين الإطار المفاهيمي والسياق المحلي

المبحث الأول: الرسوم الجدارية : المفهوم، االتطور، الأساليب

المطلب الأول: مفهوم الرسوم الجدارية

المطلب الثاني: التطور التاريخي للرسوم الجدارية

المطلب الثالث: تركيب و أساليب الرسم ال

المبحث الأول: الرسوم الجدارية: المفهوم، التطور، الأساليب:

تمهيد: يضم مصطلح الرسوم الجدارية عدة مفاهيم تتباين في دلالاتها ومرجعياتها، كالغرافيتي والرسم الجداري والفريسك، مما يستدعي الوقوف عند كل مصطلح وتعريفه، لتفادي الخلط بينها عند تناول أبعادها، إذ لا تحمل الرسوم الجدارية المرخّصة والغرافيتي الأبعاد ذاتها.

المطلب الأول: مفهوم الرسوم الجدارية:

_ الجدارية: هي رسم يُطبّق على سطح جدار أو سقف ويُدمج معه بشكل كامل. وهي شكل من أشكال الفن يُرسم مباشرةً على الجدران أو الأرضيات أو الأسقف، أو يُرسم على قماش يُلصق بهذه الأسطح، تاريخيًا تعود جذور فن الجداريات إلى فنون الكهوف في عصور ما قبل التاريخ، حيث يعود تاريخ بعض الأمثلة إلى أكثر من خمسة وثلاثين ألف عام. وقد ساهمت حضارات قديمة عديدة، منها المصرية والرومانية، في تطور فن الجداريات، مستخدمةً إياه لأغراض زخرفية وسردية في الأماكن العامة والخاصة على حد سواء.

Britanica, 2026,mural https://www.britannica.com/search?query=Murals

https://www.ebsco.com/research-Bullard Eric, 2025, mural art, EBSCO starters/history/mural-art

_ رسم جداري (تصوير جداري بارز)، graffito, Graffiti: (المنظمة العربية،1999، ص34). الغرافيتي، هي كلمة مشتقة من الكلمة الإيطالية graffio وتعني الخدش، يعرف بانه شكل من أشكال التواصل البصري غير قانوني عادةً، ينطوي على وضع علامات غير مصرح بها على الأماكن العامة من قبل فرد أو مجموعة، و على الرغم من أن الصورة الشائعة للغرافيتي هي رمز أو عبارة أسلوبية مرسومة بالرش على جدار من قبل أحد أعضاء عصابة شوارع، إلا أن بعض رسوم الغرافيتي لا ترتبط بالعصابات، يمكن فهمها على أنها سلوك معادٍ للمجتمع يتم القيام به من أجل لفت الانتباه أو كشكل من أشكال البحث عن الإثارة.

Glen D. Curry, 2026,graffiti https://www.britannica.com/art/graffiti-art

_ فنون الغرافيك، Graphic arts, Arts graphiques :

وهي الفنون التي تعتمد على الخطوط كالرسم والملصقات والإعلان او تعتمد الطبعة كالحفر على الحجر والخشب والمعدن والشاشة الحريرية. (المنظمة العربية، 1999، ص 34)

6_ لوحة جدارية (فرسك) Fresque, Fresco :

هو الرسم الجداري على الطينة الحرَّارية الرطبة، و مصور جداري، Fresquiste, Fresco painter : (المنظمة العربية، 1999،ص32)

كلمة فريسك fresco أو فريسكو لفظ إيطالي يفيد معنى "رطب" ، وتستخدم للدلالة على التصوير الجداري أياً كان، ولكنها لا تنطبق في الواقع إلا على الأعمال المصنوعة وفق تقانة خاصة طبقها المصريون القدامى، ومازالت على حالها منذ ذلك الحين، وتقوم هذه التقانة على وضع ألوان مائية مركبة أساساً من السيليكات silicate ، على طلاء جداري رطب هو خليط من الرمل والكلس فتتكون بعد جفاف هذه العملية الكيميائية مادة قاسية كالإسمنت تعلوها قشرة شفافة. (أبو عياش، 2025، ص798)

المطلب الثاني: التطور التاريخي للرسوم الجدارية:

1_ الرسوم الجدارية في الكهوف:

يعد فن التصوير الجداري من أقدم الفنون، وربما بدأ عندما لمس ذلك الإنسان القديم جدار كهفه بأصابع يده الملوثة بالطين أو غيره، فتركت أثرها على جدار الكهف ومما لفت نظره أهمية هذا الاكتشاف للتعبير بالصور الجدارية عن المخاوف والمشاعر المختلفة، فأخذ يصور على جدران كهفه الحيوانات التي تخيفه وتحيط به، معتقداً أن تصوير هذه الحيوانات من شأنه أن يأسرها ويقيدها، متخيلاً أن للفن قوة سحرية، ومن أقدم روائع التصوير الجداري: صور جدارية مكتشفة عام 1940 في كهف لاسكو Lascaux في جنوب

غربي فرنسا، وتمثل هذه الصور الحيوانات المختلفة ومشاهد الصيد، صور جدارية مكتشفة في كهف التاميرا Altamira شمالي أسبانيا، لفتت هذه الصور الجدارية التي تعود إلى نحو 15000 ق.م أنظار الآثاريين ومؤرخي الفن والتقنيين الذين أعجبوا ببقائها طوال آلاف السنين، مما دفعهم إلى دراستها والحرص على معرفة موادها وتقاناتها.

استخدم الإنسان القديم الألوان الترابية الغنية بأكسيد الحديد، فكان يعجنها في الماء لتصبح كالطينة ليستخدمها في التصوير، واستخدم الحوار المتميز بلونه الأبيض، وربما استخدم المواد الشحمية أو نخاع العظم في تثبيت الألوان وكذلك الصبغة النباتية بعد غليها في الماء. و تجدر الإشارة إلى تدرج ألوان الصور الجدارية من الأصفر الترابي إلى الأحمر الترابي ثم إلى البني.

وكان يتم التصوير الجداري على طينة كلسية من جص أو حوار، تغطي الجدار الحجري أو الترابي أو الطيني في مساحات لونية، وسطحها محاط بخط، يبدأ العمل برسم تخطيطي على الطينة ثم يقوم الفنان بتقوية خطوط الرسم التخطيطي بلون غامق، وربما كانت عملية التصوير الجداري تتم بأصابع اليد أو شعر الحيوانات، وهكذا أخذ الإنسان القديم يمارس فن التصوير الجداري على الطين الرطب بوساطة مساحيق لونية تُعجن وتمدد بالماء وتوضع على طينة جدار ما زالت رطبة، والجدير بالذكر أن ملمس الفريسك وقساوة سطحه بعد الجفاف يعودان إلى التفاعلات الكيميائية الحاصلة في أثناء جفاف طينة الجدار، ومن شأن هذه التفاعلات أن تجعل ذرات المواد الملونة تتماسك بذرات الطين، واستخدم الإنسان الفنان مجموعة من الألوان كان يسحقها في حجر طبيعي مجوف، ثم يمزجها بمواد شحمية وذلك بعدما لاحظ أن هذه المواد تشكل طبقة تحمي الصور من العوامل الطبيعية، وكان يستخدم بياض البيض وسيطاً لاصقاً ومثبتاً للون، ويمدد المواد الملونة بالخل والماء، لأن وظيفة الخل حفظ البيض من الفساد والتعفن، وكان يضيف الشمع العسلي أو الغراء إلى البيض،

ويستخدم الأصماغ النباتية السائلة أو اللاصقة بعد نقعها في الماء لتصير هلامية، وكانت وظيفة هذه الأصماغ إعطاء قوام هلامي للأتربة الملونة، وذلك بعد مزجها بها لاستخدامها في تصوير الجدار المطلي بطبقة من الجص، مما يجعل هذه الأصباغ تقوم بدور تثبيت الألوان على الجدار كما تسهم في قساوة اللون وتماسكه، وكان يستخدم الغراء الحيواني من الجلد أو العظم عوضاً عن الأصماغ النباتية ليكون وسيطاً لاصقاً ومثبتاً للون. (أبو عياش، 2025، ص 798_ 799_ 800)

2_الجداريات في الحضارات القديمة :

يعد فن التصوير الجداري من أقدم الفنون التي نشأت وازدهرت في مصر والعراق وفلسطين وسوريا وكريت واليونان وإيطاليا والبلاد السلافية وغيرها ، وقد برع قدماء المصريين في التصوير الجداري، وزينوا به جدران معابدهم ومدافنهم في وادي الملوك (الأقصر)، وعبروا بصورهم الجدارية عن مختلف ميادين حياتهم اليومية وفعالياتهم المختلفة ومعتقداتهم الروحية، وصوروا عالم النبات والحيوان والطير ومازالت روائعهم الجدارية تدل على ذوق ذلك الفنان، وحسه الجمالي، ومهارته اليدوية، وخبرته التقنية، وكان يحرص على قوة التعبير عن الواقع متمسكاً بمعيار المشابهة مع الأصل، ومن روائع تلك الصور الجدارية: أربع فتيات يمارسن رياضة الكرة" و "موسيقيات ينظمن حفلة موسيقية" و "قطة ترقب الطيور" و "سرب من الإوز بالألوان الطبيعية وبأسلوب بسيط.

إن التأمل في هذه الروائع الجدارية جعل الباحثين يستنتجون أن ذلك الفنان قد سبق عصره في محاولة بيان خلفية العمل الفني المتمثلة بالأعشاب الصغيرة بين الإوز ، وتلاحظ براعة الفنان في تصوير الثياب الملونة والمزخرفة، واستخدام أكثر الألوان جمالاً ونضارة. (أبو عياش، 2025، ص 800_ 801)

وفي تل العقير في العراق اكتشف معبد زينت جدرانه بصور جدارية من الألف الرابع قبل الميلاد وعدت أقدم الصور الجدارية في بلاد ما بين النهرين، وفي فلسطين، في تليلات الغسول اكتشفت بقايا تصوير جداري ملون يمثل زخارف هندسية وأشكالاً بشرية وهندسية وحيوانية، وتعد أول محاولة لزخرفة القسم الداخلي من المنزل، ومن هذه الصور الجدارية صورة "كوكب متعدد الأشعة ، وفي سوريا أظهرت التنقيبات الأثرية روائع التصوير الجداري في ماري ودورا أوروبوس وتدمر وحمص والقلمون وتل أحمر، ومن الصور الجدارية التي تزين جدران القصر الملكي: "الملك زمري ليم ملك ماري يتلقى شارات السلطة من الربة عشتار" و"ربة الخصب واقفة وممسكة بيديها وعاء يفيض منه الماء" و"قطاف التمور من أشجار النخيل" و"رجل يقود ثور الأضحية ، ومن أجمل الصور الجدارية في المعبد التدمري في دورا وصورة "سادنين يقومان بالطقوس الدينية بحضور أفراد أسرة كونون" ، وسادن يضحي قرب مذبح" ، والجدير بالذكر أن هناك توقيع الفنان إيلاساموس، وأن صور هذا المعبد قد صورت على فترات مما يفسر اختلاف سوية مستواها الفني، ومن أجمل صور جدران الكنيسة السكنية في دورا أوروبوس "السيد المسيح الراعي الصالح قرب قطيعه" و"آدم وحواء" و"معجزات السيد المسيح" و"قيامة السيد المسيح"

وفي تل برسيب (تل أحمر) أظهرت التنقيبات صوراً جدارية تبلغ مساحتها نحو 130 متراً مربعاً لم يبق منها سوى أجزاء بسيطة، وفي كنيسة مار ليان في حمص رسوم جدارية مسيحية جميلة حلت محل الفسيفساء، وهي تمثل السيد المسيح وإلى يمينه السيدة العذراء والقديسة مريم المجدلية، وإلى يساره القديس يوحنا المعمدان وشخص آخر، وفي الحنية اليسرى صورة جدارية للإنجيليين لوقا ويوحنا ، وفي الحنية اليمنى صورة جدارية للإنجيليين مرقص ومتى. وفي دير مار يعقوب في قارا أنقذت المديرية العامة للآثار والمتاحف بقايا صور جدارية مهمة تمثل قديسين، وتعد من روائع فن التصوير الجداري المسيحي في القرنين 12 و 13

الميلاديين، وفي كنسية مار سركيس في قارا صور جدارية جميلة متقابلة وعلى إحداها كتابة لاتينية، وفي دير مار موسى الحبشي قرب النبك صور جدارية مسيحية مهمة تم ترميمها وصارت موضوع اهتمام المواطنين وأفواج السائحين وعشاق الفنون الجميلة، وفي تدمر زين جدار مدفن الإخوة الثلاثة بصورة جدارية كبيرة جميلة تمثل أسطورة (آشيل) وتتميز بألوانها الحارة، كما زين الجداران الجانبيان في هذا المدفن بصور وسط أوسمة (ميداليات جميلة، وفي البرج الجنائزي "إيلا بيل" في تدمر صور جدارية جميلة يسودها اللون الأزرق الجميل، وهناك صور جدارية تمثل نباتات الكرمة والزيتون وسعف النخيل، والجدير بالذكر الاعتقاد بأن وجود الصور الجدارية في المدافن من شأنه أن يضفي جواً من السرور والراحة للموتى في مدافنهم الموحشة، ويلاحظ أن جفاف المناخ في تدمر وغيرها من المحافظات السورية أسهم في المحافظة على هذه الصور الجدارية المهمة والجميلة آلاف السنين، وقد تميزت هذه الصور الجدارية بخطوط مبسطة بيد فنان ماهر تميزت روائعه الفنية بنسب تشريحية صحيحة، وأظهرت التنقيبات الأثرية في جزيرة كريت أجمل الصور الجدارية في قصر مدينة كنوسوس Cnossos ، وحمل جمال صورة الفتاة الكثيرين ليطلقوا عليها اسم "الباريسية" وذلك لجمالها وأناقتها.

وكان للفريسك دور كبير في تجميل جدران الكنائس في أقطار أوروبا في العصر الكارولينجي الذي استمر تقليده الفني في العصر الرومانسي، ففي داخل الكنائس الرومانسكية (الرومية المسيحية) تبدو الفراغات قليلة جداً، في حين أن المساحات الجدارية تبدو واسعة جداً أفاد . منها الفنان الرومانسكي بتغطيتها بروائع فن التصوير الجداري الذي شهد عصره الذهبي، كل هذا أسهم في ازدهار فن التصوير الجداري، ولكن يلاحظ عدم معرفة المنظور مما جعل هذه الصور الجدارية تبدو كالسجاد. وكان دور الصور الجدارية في الكنائس الرومانسكية تعليمياً وتجميلياً ، اقتبست موضوعاتها غالباً من منمنمات المخطوطات، وكانت برامجها دينية وقصصية، تروي القصص الدينية المختلفة، مما يجعل هذه الصور الجدارية صوراً مقدسة تبدو كأنها كتاب

مقدس في صور مقدسة، وتتحدث بلغتها البصرية عن تاريخ العالم من وجهة نظر العقيدة الدينية.(أبو عياش، 2025، ص801_ 802_803)

3_الجداريات في عصر النهضة:

استمر ازدهار فن التصوير الجداري في عصر النهضة وقام الفنان الإيطالي تشيما بويه Cimabue ما بين (1240 _ 1302) بتصوير جدارياته بروح فنية جديدة، وقام تلميذه جيوتو Giotto ما بين (1266 _ 1337) بمتابعة الرسالة الفنية حتى إنه لقب باسم "أبو التصوير الحديث ، فكان أول من أدخل في روائعه الفنية صور الطبيعة وصور أشخاص في حالة الحركة، وتميزت صوره بأوضاعها القريبة من الحقيقة، وكان فنان التصوير الجداري، قبل كل شيء، محافظاً على اهتمام الفن البيزنطي بالوضوح والروحانية، وبطولة الحياة الإنسانية في عصر كان تذوق القوة والبطولة فيه يطبع فن فلورنسا ، ومن روائع الصور الجدارية: "معجزة النبع" وحياة القديس فرانسوا الأسيزي" و"قبلة يهوذا".

وتألق نجم الفنان فرا أنجيليكو Fra Angelico ما بين (1387 – 1457) بين المصورين الكبار في فلورنسا ، وهو يمثل الفريق الروحي بين المصورين في حين أن مازاتشيو Masaccio ما بين (1402 (1428) يمثل الفريق ذا الاتجاه الجسدي بين المصورين، وحدد القيم التشكيلية والإنسانية لعصر النهضة، ومن روائعه الجدارية: "حياة القديس بطرس" و"دفع الغرامة".

ويعد أوتشيلو Uccello ما بين (1397 – 1475) أول من أدخل قواعد المنظور في التصوير وصور المعارك الحربية، ومن روائع الفنان مايكل انجلو Michelangelo ما بين (1475 – 1564) صوره الجدارية المشهورة في كنيسة سكستين Sixtine ، والجدير بالذكر منها موضوع : خلق الإنسان، واشتهر الفنان رافايلو Raffaello ما بين (1483_1520) بلوحته الجدارية المشهورة "مدرسة أثينا في مبنى الفاتيكان في روما ،

ومن روائع الفنان تييبولو Tiepolo ما بين (1696– 1770) كليوباترا في انطلاقة رحلتها في قصر لابيا في البندقية. (أبو عياش، 2025، ص 803_804)

المطلب الثالث: تركيب وأساليب الرسم الجداري

1_التركيب العام للوحة التصوير:

تتكون أي لوحة تصوير من ثلاث عناصر أساسية وهي:

الحامل: Support هو جدران المباني الأثرية ذاتها ، وقد يكون من الحجر الرملي أو الحجر الجيري أو من مباني الطوب اللبن.

أرضية التصوير : Painting Ground تتكون في الغالب من طبقتين هما

البطانة الداخلية Rough Coat والبطانة الخارجية Coat of Plaster" .

والغرض من البطانة الداخلية هو تغطية أسطح الجدران وتسويتها وإخفاء عيوبها ، أما البطانة الخارجية فهو الحصول على سطح محضر بطريقة مناسبة لأسلوب التصوير الذي يرغب الفنان في أتباعه.

طبقة التلوين : Paint Layer هي الطبقة التي توجد فيها المادة الملونة Pigment ملتصقة بسطح البطانة الخارجية بوسيط لوني، ويتوقف أسلوب التصوير على نوع الوسيط.

2_أساليب التصوير الجداري:

أسلوب التمبرا : The Tempra Technique

لقد استخدم هذا الأسلوب وما زال يستخدم حتى الآن بما يعرف بالفن القبطي للتصوير على الجدران وعلى اللوحات الخشبية وعلى غير ذلك من حوامل، وذلك بعد تحضيرها التحضير المناسب، ونجد أن كل الصور المصرية القديمة على جدران المقابر والمعابد وعلى الخشب وأوراق البردي من هذا النوع، وفي هذا

الأسلوب يتم أولاً تحضير أرضية تصوير جافة تماماً ، ثم يصور الفنان عليها بمواد تلوين مخلوطة بوسيط من مادة لاصقة تذوب في الماء، مثل الصمغ العربي أو الغراء الحيواني أو زلال البيض.

من خصائص التصوير بالتمبرا:

لا تظهر فيها علامات الفرشاة إلا إذا أخطأ الفنان وصور على أرضية التصوير قبل جفافها تماماً، يمكن إزالة اللون بالماء تماماً، أو يمكن على الأقل اضعاف تماسكه بالأرضية بمجرد وضع الماء عليه، على أنه في حالة استخدام زلال البيض كوسيط يصعب جداً إزالة اللون بالماء، وخاصة بعد مرور وقت طويل، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك النقوش الجدارية بمقابر بني حسن.

وينقسم التصوير بالتمبرا إلى نوعين هما : تمبرا الألوان المائية وتمبرا زلال البيض، غير أنهما يشتركان معاً في الشروط وفي الخواص.

أسلوب الفريسكو: Fresco Technique

يتميز التصوير بالفريسكو بثبات الألوان بدرجة كبيرة جداً، بحيث لا يمكن إزالتها بالماء، وفي هذا الأسلوب من التصوير يقوم الفنان بتلوين المناظر على أرضية طازجة طرية من ملاط الجير Fresco، وبدون استخدام أي وسيط لوني، أي بدون مزج المساحيق اللونية بوسيط من مادة لاصقة، كما هو الحال في التصوير بالتمبرا.

والأساس العلمي للتصوير بأسلوب الفريسكو هو اتحاد غاز ثاني أكسيد الكربون الذي في الجو بهيدروكسيد الكالسيوم الذي في ملاط الجير ليكون كربونات الكالسيوم الغير قابلة للذوبان في الماء، وذلك وفق المعادلة الكيميائية الآتية: $Ca(OH)2 + CO, CaO + H2O$

ولما كان الفنان يقوم بعملية التلوين والأرضية مازالت طرية، فإن حبيبات المساحيق اللونية المتناهية في الدقة تندمج في طبقة الملاط وتتداخل في مسامها وترتبط بها ارتباطاً كاملاً بفعل كربونات الكالسيوم، وهو الأمر الذي يؤدي إلى عدم تأثرها بالماء أو بالمحاليل المائية، شأنها في ذلك شأن كربونات الكالسيوم الغير قابلة للذوبان في الماء.

وبعد توضيح الفكرة الأساسية في التصوير بأسلوب الفريسك، ولماذا تبقى الألوان ثابتة لا تذوب في الماء أو تتأثر به سنتحدث عن الطريقة المتبعة حالياً في التصوير بهذا التكنيك لعلنا نستطيع أن نتصور معاً الطريقة التي اتبعها الفنان القديم للتصوير بهذا الأسلوب، وهي على النحو التالي:

1- يطفأ الجير الحي الحديث الحرق ثم ينخل مباشرة بمناخل من السلك دقيق الثقوب لتخليصه من الحصى الذي قد يكون متواجداً به.

2- ينقل الجير المطفي بعد نخله مباشرة إلى براميل من الصاج أو البلاستيك ويضاف إليه ماء خال من الأملاح ويترك قليلاً ثم يصفى الماء، ويضاف إليه ماء آخر وهكذا إلى أن يتم تخليصه مما به من أملاح.

3- بعد أن يتم إذابة الأملاح يغطى سطح الجير المطفي بقليل من الماء ثم تغلق البراميل بغطاء محكم حتى لا يتسرب إليه غاز ثاني أكسيد الكربون من الجو ويترك على هذا النحو مدة كافية حتى ينضج تماماً.

4- تغسل كمية مناسبة من الرمال عدة مرات إلى أن يتم إذابة ما بها من أملاح، وتترك لتجف.

5- يخلط الرمل الخالي من الأملاح بالجير المطفي الناضج بنسبة 2: 1 ويعجن المخلوط بالماء الخالي من الأملاح عجناً جيداً.

6- يرش سطح الجدار الذي يجب أن يكون خالياً من الأملاح، بمونة خفيفة القوام من الرمل الناعم الخالي من الأملاح والأسمنت ويترك إلى أن تتصلب المونة الأسمنتية، ثم تغسل الطرطشة الأسمنتية جيداً بالماء إلى أن يزول ما بها من أملاح.

7- يمزج مسحوق المواد الملونة بالماء الخالي من الأملاح ويتركا لليلة كاملة حتى يختلطا معاً تماماً.

8- تكسي الطرطشة الأسمنتية بملاط الجير السابق تجهيزه ويسوى السطحجيداً، ويجب أن يراعي الفنان أن هذه الطبقة من ملاط الجير هي الأرضية النهائية للوحة التي يريد تصويرها.

9- يوقع الرسم على طبقة ملاط الجير الطرية بفرشاة دائرية ناعمة وبدون ضغط على الأرضية الطرية، وذلك إذا كان في الإمكان تنفيذ تصوير اللوحة كلها في يوم واحد قبل جفاف الأرضية.

10- تجرى عملية التلوين بعد توقيع الرسم مباشرة بمزج المساحيق اللونية وعلى أن يبدأ التصوير من أعلى إلى أسفل في اتجاه واحد وبسرعة، ويجب أن يجرى التلوين بطرف فرشاة وبدون ضغط على طبقة الملاط الطرية.

11- في حالة عدم القدرة على تنفيذ كل اللوحة في يوم واحد فإنه يجب تحضير الأرضية الطرية الطازجة للجزء الذي سيجرى تصويره يوماً بيوم، كما لو كان لوحة مستقلة، وفي هذه الحالة يجب أن تقع خطوط اللحام في أجزاء غير ظاهرة في اللوحة، وهي عادة تكون عند بعض الخطوط المحددة لملامحالصورة لا في المساحات الملونة الواسعة.

12- يتم عمل الرتوش بعد مرور أربعة أسابيع على تصوير اللوحة ، وتستخدم عادة في عملية الرتوش ألوان الكازيين، ويراعى أن تكون عملية الرتوش في أضيق الحدود.(أبو عياش، 2025،ص 804_ 807)

خاتمة:

يتضح مما سبق أن الرسوم الجدارية ليست مجرد تقنية بصرية يمكن حصرها في تعريف واحد أو قراءتها عبر إطار مفاهيمي أحادي؛ إذ تتشابك داخلها مصطلحات متباينة الدلالة كالغرافيتي والفريسكو والجدارية بمعناها الرحب، ولكل منها سياقه التاريخي وشروط إنتاجه ودلالاته الثقافية والجمالية الخاصة. وقد كشفت لنا الرحلة عبر تاريخ هذا الفن أن الفعل الجداري ليس وليد الحداثة بل هو سلوك إنساني بدائي الجذور، ارتبط منذ الوهلة الأولى بحاجة الكائن البشري إلى إثبات وجوده وترك أثره في المحيط المادي الذي يشغله.

ومن منظور أنثروبولوجي، تكشف هذه الجدلية بين التقنية والدلالة أن الممارسة الجدارية لا تنفصل عن السياق الاجتماعي الذي تنبثق منه؛ فأساليب الفريسكو والتمبرا التي طوّرتها الحضارات القديمة لم تكن غايات تقنية في حد ذاتها، بل كانت وسائل لإنتاج معنى جماعي وتثبيته على جدران المعابد والقصور والكهوف. وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار الرسم الجداري بوصفه نظاماً رمزياً مركباً، تتقاطع فيه الأبعاد الجمالية والاجتماعية والأيديولوجية. وهو ما يُمهّد لتناول حالة جزائرية بعينها، حيث تتجلى هذه الأبعاد في تراكمات تاريخية متعاقبة يتناولها المبحث التالي.

المبحث الثاني: الرسوم الجدارية في الجزائر

المطلب الأول: الرسوم الجدارية في كهوف طاسيلي ناجر

المطلب الثاني: الرسوم الجدارية في فترة الاستعمار الفرنسي

المطلب الثالث: الرسوم الجدارية في فترة العشرية السوداء

المبحث الثاني: الرسوم الجدارية في الجزائر:

تمهيد: لا يمكن فهم الرسوم الجدارية في الجزائر بمعزل عن السياق التاريخي الذي أنتجها، إذ تمتد جذورها إلى أعماق التاريخ البشري لتعكس في كل مرحلة تصوراته، وما يدور في داخله من أفكار ومواقف وانشغالات. فمن نقوش طاسيلي ناجر التي تُعدّ من أقدم الشواهد الإنسانية على الكتابة الجدارية في العالم، مروراً بالكتابات الحائطية التي واكبت مقاومة الاستعمار الفرنسي، وصولاً إلى الرسوم الجدارية في فترة عشرية الدم والتي جسّدت العنف والرفض.

المطلب الأول: الرسوم الجدارية في كهوف طاسيلي ناجر

في عام 1932 سجلت منطقة الطاسيلي ضمن قائمة التراث العالمي لليونسكو بوصفها أقدم وأكبر مدينة صخرية أو غابة صخرية في العالم بمسافة تقدر بـ89342 كيلومترا مربعا، وأوضحت منظمة اليونسكو أن تلك المنطقة تحتوي على ما يزيد على 15,000 رسم ونقش على جدران الكهوف. أما فيما يخص التكوين الجيولوجي للمنطقة فيذكر الباحثون أن منطقة الطاسيلي قديمة التكوين حيث تعود مجموعة الهضاب التي تشكل المنطقة إلى حقبة الباليوزويك أي الزمن الجيولوجي الأول بين 550 مليون سنة و370 مليون سنة.

تسجّل تلك النقوش بشيء من التفصيل التغيرات المناخية التي مرّت بالمنطقة وهجرة الحيوانات المترتبة عليها، كما ترصد الرسومات التطور الذي وصل إليه البشر قبل نحو 6 آلاف عام قبل الميلاد في إطار فني إبداعي. هذا ويعد الفن واحداً من الأمور التي يمكن من خلالها قياس تطور العقل البشري، وقديماً كان الفن الصخري هو وسيلة الإنسان للتعبير، وتعد منطقة طاسيلي أكبر معرض في العالم لهذا النوع من الفنون ما قبل التاريخ.

وما يميز هذه النقوش عن غيرها في سائر المناطق حول العالم أنها ظلت مستمرة وتجددت فقد وجد الأثريون آلاف الرسومات والنقوش الصخرية في منطقة طاسيلي امتدت على مدار آلاف السنين وحتى القرون الأولى من الميلاد. وقد كرّس السكان الأقدم للمنطقة معظم نقوشهم لتجسيد الجانب الديني والسحري لتلك المجتمعات، مما جعل النقوش مادةً رئيسية لدارسي الديانات فيما قبل التاريخ، خاصةً فترة "الرؤوس المستديرة" كما أطلق عليها علماء الآثار والباحثون. (حسيني، 2024، ص 104_105)

تتكوّن كهوف طاسيلي ناجر من مجموعة من تشكيلات الصخور البركانية والرملية الغريبة الشكل تُعرف باسم الغابات الحجرية، وتوجد الكهوف فوق هضبة مرتفعة يجاورها جرف عميق في منطقة تتواجد بها نسبة كبيرة من الكثبان الرملية المتحركة.

في جنوب شرق الجزائر على حدود ليبيا والنيجر ومالي تقع منطقة طاسيلي ناجر، وهي هضبة شاسعة تغطي مساحة قدرها 72,000 كلم مربع ولها تاريخ مرسوم على جدرانها، وقد تركت الشعوب المتعاقبة على المنطقة منذ 10 آلاف سنة قبل الميلاد إلى القرون الأولى من العصر الحديث عدداً كبيراً من البقايا الأثرية والمساكن والمدافن والمعدات. علاوة على ذلك حوّل الفن الصخري المنطقة إلى مركز أضواء عالمي منذ 1933، وقد رصد العلماء 15 ألف نقش حتى الآن بحسب الأمم المتحدة.

وتعرض الرسومات التغيرات في الطقس وهجرة الثروة الحيوانية وتطور الحياة البشرية في هذه المنطقة القاحلة، وتضم الرسومات تمثيلات لرؤوس مستديرة غامضة قد تمثل ممارسات دينية سحرية محتملة تعود إلى نحو 10 آلاف عام، بينما يتمتع المستكشفون بتمثيلات الماشية التي تصور الحياة اليومية والاجتماعية، والتي تعد من أشهر الفنون الجدارية في عصور ما قبل التاريخ وتتمتع بواقعية طبيعية وجمالية.

في الحقبة الباليوليتية وهي مرحلة الصيد البري ما سبق 5000 قبل الميلاد، تمثّل أغلب الرسوم في هذه الفترة أشكالاً للحيوانات المتوحشة الضخمة مثل البقر الوحشي والفيلة والزرافات التي يظهر أن الإنسان عمل على تربيتها وجعلها حيوانات مستأنسة رغم طبيعتها المتوحشة. أما عن تصوير البشر فكان مقتصراً على إبراز مظاهر الصيد والمواجهة بتجسيد رجال مسلحين بالرماح والأقواس والفؤوس أو حاملين للعصي، وأهم النماذج المعبّرة عن هذه الحقبة موجودة في نقوشات وادي دجيرات.

وفي الحقبة البوفيدية من 2500 إلى 4500 توافق هذه الحقبة وصول القطعان إلى شمال أفريقيا، كما هناك تمثيل للنشاط السكاني في بعض المشاهد حيث يظهر أشخاص منهكون في قضاء أعمالهم اليومية، بينما تجسّد نماذج أخرى قطعان الحيوانات والماشية بصحبة الرعاة.

وقد تم استعمال اللون الصلصالي الأحمر والصباغ في هذه الرسومات التعبيرية مما زاد من جمالية اللوحات ووضوحها فضلاً عن ديمومتها لقرون عدة، أما في حقبة الخيول حوالي 1200 قبل الميلاد، تجسّد الرسومات بشراً مسلحين بأسلحة صغيرة وعربات تجرها الخيول. (حسيني، 2024، ص113_107)

المطلب الثاني: الرسوم الجدارية في فترة الاستعمار:

اتخذت الرسوم الجدارية في فترة الاستعمار الفرنسي طابعاً رياضياً تبعاً للتنافس الذي كان بين الأندية والفرق الرياضية، وكانت تعبّر عن التذكير لخصومهم بتفوقهم على الأوروبيين، وفسّر المؤرخون ذلك بأنه فعل وطني يعبّر عن الاعتزاز بالذات وبالقدرة على قهر من استعمر البلاد لمدة عقود. كما كانت الكتابات الحائطية وسيلة تعبئة شعبية وملازمة للأحداث السياسية، وقد عمّت الكتابات الحائطية المدن الجزائرية خلال الحرب العالمية الثانية وازدادت انتشاراً مع مطلع سنة 1941، واتخذت طابع حملات مخططة وجّهت خطاباً سياسياً للاستعمار وسعت إلى توعية الشعب الجزائري، فانتشرت على واجهات وجدران الأماكن العمومية وفي الأسواق

والمدارس والإدارات في وهران وتلمسان ومستغانم أولاً، ليتوسع بعد ذلك حيث أربكت شعاراتها الاحتلال ووضعته في قلق وضيق، خصوصاً أنها لم تستطع التعرف على كتّاب هذه الشعارات.

وتزامناً مع اندلاع الثورة في الفاتح من نوفمبر 1954 انتشرت الكتابات الحائطية في كل المدن، فظهرت الكتابات بعبارات مختلفة منها "جبهة التحرير الوطني" و"الجزائر المسلمة"، وبتطور الثورة وحجب الصحف تحوّلت جدران المدن إلى مساحات إعلامية، وهكذا فقد لعبت دوراً مهماً في حركية الثورة التحريرية. وبعد الاستقلال وانتهاء الحرب التحريرية اندثرت الكتابات الجدارية في المدن الجزائرية لأنها كانت تخدم الثورة، وهذا يدل على أنها ليست من عادات وطقوس الشعب الجزائري، حيث غابت فترة من الزمن لكنها عاودت الظهور من جديد في فترة الاضطرابات في أواخر الثمانينيات والأحداث العنيفة التي عرفتها الجزائر.. (سابق و هراكي، 2024، ص130_131)

المطلب الثالث: الرسوم الجدارية في فترة العشرية السوداء:

بانتهاء الحرب التحريرية انتهت الكتابات الجدارية في المدن الجزائرية، لأنها كانت تخدم الثورة فقط ولم يعد لها حاجة بعد الاستقلال فتلاشت ولم يبق منها إلا الشيء القليل، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الكتابات الجدارية ليست واحدة من طقوس وعادات الشعب الجزائري، فغابت الكتابات قدرا من الزمن ثم عاودت البروز من جديد وتلك حقبة أخرى من تاريخ الجزائر هي فترة عاشت فيها جملة من الاضطرابات في أواخر الثمانينات ما بين التيارات والأحزاب السياسية المعارضة لبعضها البعض، فكانت مجسدة لهذا التضارب حيث حملت عبارات سياسية، وبعد أحداث العنف التي وقعت في أكتوبر 1988م التي عمت كل مناطق القطر الجزائري ضد سياسة النظام القائم مما أفضى إلى تغيير الدستور وإعلان التعددية السياسية وإطلاق حرية الصحافة برزت الكتابات الجدارية من جديد بعبارات مطالبة برحيل رجال السلطة الحاكمة أنذاك، وكانت تحمل

دلالات علمانية وإسلامية وتؤكد في مجملها على فساد النظام السابق وعدم أهليته لقيادة البلاد، وبعد أول انتخابات محلية في البلاد في 12 جويلية 1990م والتي أسفرت عن الفوز الساحق لجبهة الإنقاذ الإسلامية، غير أتباعها عن فرحتهم بعبارات مثل: " بلدية إسلامية" التي كتبت عشرات المرات في البلديات و الدوائر التي أعطتهم أغلبية الأصوات.

وبعد اعتقال قيادي جبهة الإنقاذ في جويلية 1991م والتي كانت تمثل أكبر القوى السياسية ظهرت الكتابات الجدارية بشكل عنيف في معظم المدن تطالب بالإفراج عنهم، وإن كانت تبدو في معظمها منظمة، حيث تكررت العبارات نفسها في معظم المدن مثل: " إما الانفراج أو الانفجار، وهو تهديد باستخدام العنف في حالة عدم إذعان السلطة للضغوط وإفراجها عن القيادة المحبوسة، كما ظهرت عبارات التشجيع مثل: يا علي يا عباس الجبهة دائما لا باس" في إشارة إلى السيد علي بلحاج" والدكتور الراحل عباسي مدني" أكبر قيادي الإنقاذ نفوذا وشعبية، كما ظهرت رموز للحزب نفسه باللغة الأجنبية في كل مكان Fis"، وفي شتاء العام نفسه ومعارضة لحزب الإنقاذ برزت كتابات جدارية أخرى مطالبة بتطبيق النظام العسكري الذي كان في ذلك الوقت بقيادة رئيس الجمهورية " الشاذلي بن جديد لردع هذا الحزب وإيقاف نشاطه، ومن بينها كتابة: " لا لإيران ثانية في الجزائر وكذلك " أوقفوا زحف الفاشية "، و" أنقذوا الديمقراطية وقبل شهر من يوم الاقتراع صرح الرئيس بأنه على استعداد لاستنساخ التجربة الفرنسية _الرئيس فرنسوا ميتران يساري والبرلمان والحكومة يمينيان_، وهذا فقط لطمأنة أنصار جبهة الإنقاذ الخائفين من أن تكون نتيجة الانتخابات نقمة عليهم، فرد عليه الشارع بالكتابات الجدارية التي وصفته بالجاهل الذي يلعب بالنار، ثم بعدها برزت العديد من الكتابات المتزامنة مع موجة الإرهاب التي لم تسلم منها أي مدينة من المدن الجزائرية، وظهرت عبارة مدونة بالخط العريض " أنقذوا الجزائر، ورغم حظر التجوال المفروض إلا أنه كانت هناك مجموعات من الشباب تخرج ليلا وتكتب عبارات التهديد

والوعيد التي تندد برئاسة اليمين زروال للبلاد وبتنظيمه للانتخابات الرئاسية في 1995م فكتب هؤلاء يا زروال يا طاغوت ستموت ستموت ... " وغيرها .

وفي هذه الفترة التي ارتفعت فيها موجة الإرهاب حيث بلغ نشاطه ذروته من تقتيل وذبح للمواطنين الحد الذي يكفي للتعبير عن حقدهم، وراحت المجموعات الإرهابية تتفنن في التنكيل بالضحايا وجثثهم من قطع الرؤوس وتعليقها على مداخل المدن بغية زرع الرعب والهلع في نفوس المواطنين، وضمن جملة التمثيلات التي عاشها المواطن الجزائري ما حدث في حوش جرو" بمنطقة بوفاريك، حيث هاجمت مجموعة إرهابية أكواخ فقيرة فقتلت حوالي 13 شخصا دفعة واحدة معظمهم من الأطفال والنساء، ووقعت جريمتها بدم الضحايا على الجدار، فكتبت اسم الجماعة الإسلامية المسلحة السنية السلفية الموحدة وكانت المرة الأولى التي تظهر فيها الكتابة الجدارية بالدم البشري، وهي نقلة غير مسبوقة ثم أصبحت فيما بعد أمرا اعتياديا، كما عرفت الجزائر موجة من المشادات وأحداث الشغب المدنية مثلما حدث عام 2001م في مواجهات بين قوات الدرك الوطني لمنطقة القبائل وبين السكان، وبالضبط في بلدية بني دوالة حيث قتل شاب برصاص جندي وكانت إصابته بليغة فتعذر نقله لشدة المواجهات وقبل لفظ أنفاسه، كتب في المكان الذي سقط فيه بدمه على الجدار عبارة: " vive la liberte " تحيا الحرية ، وكانت هذه الواقعة التي اهتز لها الشارع الجزائري مرة ثانية، حيث برزت الكتابات الجدارية بهذا النمط بعد عشرية الإرهاب.

لقد حاولنا فيما سبق أن نستعرض أهم النقاط التي برزت فيها الكتابات الجدارية، مع ذكر ظروفها التي أدت إلى ظهورها، وإن كانت العشرية الدموية التي عاشتها الجزائر أكثر تميزا عن مثيلاتها في الدول الأخرى.

وما يمكننا استخلاصه أن الكتابات الجدارية في الجزائر، إنما ظهرت خلال فترة الاحتلال فجاءت كأداة للتعبير والتوعية وطلب الوحدة لأجل الحرية والنضال، ثم غابت بعد ذلك نهائيا ولم يعد لها أثر، لكن وبمجرد

الانقلابات السياسية والأحداث العنيفة التي عرفتها الجزائر، عادت وبشكل عنيف جدا وحملت في سماتها أبعاد العنف والمأساة التي عاشها الشارع فكتبت بدم ضحايا الإرهاب، ثم بعد الهدوء النسبي عاودت الظهور بسبب أحداث الشغب والمواجهات القبلية التي عاشتها البلاد، وخصوصا في المناطق القبائلية(أحداث العروش). (عامر ،2020، ص88_90)

خاتمة

يُفضي تتبع مسار الرسوم الجدارية في الجزائر عبر محطاته الكبرى إلى استنتاج جوهري: هذه الممارسة لم تكن في يوم ما فعلاً جمالياً مجرداً، بل كانت دائماً فعلاً اجتماعياً يُعبّر عن علاقة التوتر القائمة بين الفاعل الجماعي وفضائه العام. فمن نقوش طاسيلي التي رسم بها إنسان الصحراء تحولاته البيئية والروحية، إلى الكتابات الحائطية التي وظّفتها حركة التحرر الوطني أداةً للتعبئة والمقاومة ضد الاستعمار، وصولاً إلى الغرافيتي الأكثر حدّةً والأكثر إيلاماً الذي خطّه الجسد الجزائري المجروح إبّان العشرية السوداء — في كل هذه المراحل يظل الجدار شاهداً ووثيقةً حيّة.

وتكشف هذه القراءة الأنثروبولوجية التاريخية أن الرسوم الجدارية في الجزائر تعمل وفق منطق ظهور وغياب مرتبط بالأزمات؛ إذ تبرز حين تنكسر قنوات التعبير الرسمية وتتضيق، ثم تخبو حين تستقر المشهدية السياسية. وهو ما يُرسّخ الفهم القائل بأن هذه الممارسة في جوهرها عرض لحالة صحة مجتمعية، لا مجرد عارض بصري عابر. وانطلاقاً من هذا الفهم، يصبح من الضروري تشريح أبعاد هذه الظاهرة الجدارية تشريحاً نظامياً، وهو ما يتصدى له المبحث الثالث في قراءة متعددة المداخل.

المبحث الثالث: أبعاد الرسوم الجدارية

المطلب الأول: البعد الاجتماعي والسياسي

المطلب الثاني: البعد الجمالي والثقافي

المطلب الثالث: البعد القانوني والوظيفي

المبحث الثالث: أبعاد الرسوم الجدارية:

تمهيد: تتعدد أشكال الرسوم الجدارية وتتباين مرجعياتها، غير أنها تلتقي جميعها في كونها فعلاً تعبيرياً يتخذ من الجدار فضاءً للقول؛ سواء أكانت كتابات مرخَّصة تحتضنها المؤسسات وتُشرف عليها السلطات، أم ممارسات عفوية تفترس الجدران بعيداً عن كل إذن. ومن هذا المنطلق سنقف عند الغرافيتي، بوصفه الشكل الأكثر حضوراً وإثارةً للجدل، والرسوم الجدارية المرخَّصة معاً، عن طريق تقديم أبعادهما السياسية والاجتماعية، الثقافية والجمالية، إضافةً إلى البُعد القانوني والتنظيمي.

المطلب الأول: البعد الاجتماعي والسياسي:

تعددت و اختلفت مضامين ودلالات الخطاب الغرافيتي ويبقى المسعى المحوري الذي يرمي له الغرافار هو التعبير عن الرأي، قد يكون سياسي، ثقافي، اقتصادي واجتماعي كل هذه السياقات استدعت الخطاب الجرافيتي كممارسة لا مؤسساتية تواكب كل ما هو مستحدث في البناء

الاجتماعي العام مخترقة جل الطابوهات الإجتماعية متسللة الى المعنى المراد بكل حرية ومجهولية. (فارح و آخرون، 2024، ص5)

يؤكد الباحث chorong yong أن الغرافيتي الحديث ولد في الولايات المتحدة في نهاية الستينيات 1960م، ووصل لفرنسا أواسط الثمانينات 1980م، وفي بداية السبعينيات أخذ الغرافيتي أشكالا متعددة. وهي الفترة التي ارتبط فيها الغرافيتي بثقافة الهيب هوب، وفي هذا السياق تؤكد صوفي سميث في بداية 1970 تطور نوع جديد وثوري في أحياء برونكس بمدينة نيويورك، عرف بالهيب هوب، هذا النوع الذي ينتج موسيقي بناء على djing و mc-ing والفن المرئي graffiti والرقص b-boying style, fasion and ideologies, performance وأيضا الموضة \b-girling and attitude of mind الأمر الذي يعني أن

الغرافيتي يمثل التعبير البصري عن ثقافة الهيب هوب، وبالتالي يتخذ الغرافيتي في هذه الحالة بعدا إجتماعيا وسياسيا .(أغلالو، 2024، ص 167)

هناك مقولة صرح بها احد مختصين فيما يعرف بالغرافيتيا مفادها: " إذا أردت أن تعرف ما يحدث في أي مدينة فانظر إلى كتاباتها الجدارية"، نتجرأ ونقول إذا أردت أن تعرف ما يحدث في دهاليز المؤسسات التربوية والتعليمية وعلى جدران المستشفيات والمسارح والمراكز الثقافية والملاعب الجزائرية فهذه الكتابات تشكل تارموميتر لتحسس مشاكل المواطن الجزائري داخل هذه المؤسسات والمراكز أو خارجها أنها بمثابة سلم "ريشتر" نقيس من خلاله ارتدادات الهزات الاجتماعية قبل حدوثها وبعده، يبدو إذا أن غرافيتي مثله مثل الكاريكاتير سلاح مقاومة فنية ذو بعد شعبي وجماهري وعمومي أكثر من غيره من الفنون التي يظل أثرها المباشر محدوداً والفورة التي يعرفها هذا الفن تحرد الفنون البصرية من الانغلاق وتستثمر مقوماتها البصرية والتشخيصية والخطابية كافة بهدف إنتاج أعمال قد تتعرض للزوال، غير أن آثارها الوجدانية والتحريضية والفكرية توسع من أفق الوعي وتفتح له سماوات لم يحلق فيها فن آخر من قبل. بيد أن هذا الفن في سياقات غير ثورية، يتجلى عن بعده السياسي ليدمجه في البعد الإجتماعي ويركز بالتالي على قضايا اليومي والقضايا الخارجية مثل: الحروب والإرهاب وغيرهما. من ناحيه أخرى، بعد أن أعترف به كفن قائم بذاته جرت مأْسَسته بشكل أو بآخر ليغدو وسيطا من ضمن الوسائط الفنية الأخرى التي توظف في تجميل واجهات البنايات أو إدخال بعض الغرابة على واجهات المحلات التجارية، وبذلك فإن هذا الفن يتأرجح اليوم بين أصوله الاحتجاجية ووضعيته المؤسسية الحديثة العهد. (مازيا عيساوي، 2024، ص31_ 32)

في ظل قصور وسائل الإعلام الرسمية المركّزة على تقديم البدائل والحلول ومنح الأفراد مجالاً للتعبير عن الرأي بكل حرية، تطرح ممارسة الكتابات الجدارية نفسها كالسلوك الاجتماعي الحضري الذي يعبّر عن

أشكال لمعارضة التنظيم الاجتماعي وخروج عن الضوابط والقيم التي تحكم المجتمع، مما يجعل مضامين الكتابات الجدارية تتسع كلما كانت مواضيعها تمثل انشغالاً مسيطراً في فكر محرريها، بل وتجعل من الكتابة الجدارية شكلاً من أشكال الرفض والصراع والممانعة في وجه أجهزة المجتمع ومؤسساته وهيئاته، ووسيلة اتصال كاملة في نقد الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي، لتتحمل الجدران بذلك وطأة الصراع والحرب الخفية بين الجماعات الاجتماعية المركزية والهامشية.

وتعود ظاهرة الكتابة والرسم على الجدران بمعناها الاحتجاجي الحديث إلى فترة الستينيات من القرن 20، وهي فترة شهدت موجات متنوعة من الخروج عن الأنساق والنظم السلطوية. اتخذت هذه الظاهرة منذ البداية معنى التمرد عبر فعل الاستيلاء على الفضاء العام والاستحواذ على مساحة مفتوحة يُفترض أنها تخضع لهيمنة السلطات، ولم يقتصر الأمر على تقديم الرسائل المحدودة والمباشرة، بل تشاكل ذلك مع ابتكار أشكال تعبيرية جديدة تجاوزت مجرد الرسم والكتابة على الجدران إلى أداء أدوار احتجاجية وتحريض الأفراد على تحدي ما يُفرض عليهم من قوانين تخدم السلطة المركزية.

أما عن دور الكتابة الجدارية في عملية التحول الاجتماعي فيقول "دوغلاس كوبر" الفنان وأستاذ فن العمارة في جامعة كارنيجي ميلون في ولاية بنسلفانيا: "لا ننسى أن مهمة الفنان الملحّة هي تحفيز الذهن والمخيلة البشرية باتجاه استحضار عالم هو أكثر سموّاً وزهواً من العالم المعاش وهنا يأتي دور الرسالة الفنية الخالصة التي يودّ الفنان أن يسجّلها من خلال عمله البانورامي ألا وهو الجدارية، ولا ينفصل هنا الشأن الفني عن الاجتماعي فكلاهما وجهان لعملة واحدة وكلاهما وخطوة أخرى في اتجاه انقلاب اجتماعي أبيض."

كما أن الكتابات الجدارية دلالة على ارتفاع الوعي الاجتماعي، وفي هذا الإطار ينظر كارل ماركس إلى الصراع الاجتماعي على أنه حالة طبيعية في المجتمعات البشرية، بل إنه المحرك الأساسي للتاريخ وإحداث

التغيير، فإذا كان التناقض الاجتماعي هو الذي يحرك البناء نحو التغيير فإن الصراع ينجز هذه المهمة، فالمجتمعات لا تتغير إلا بوعي أفرادها.

وعلى هذا الأساس فإن الكتابة الجدارية هي تجسيد حر وواقعي وواعٍ رافض ومنتقد للتنظيم الاجتماعي، ومعالج للاختلافات المميّزة للبنى الاجتماعية القديمة القائمة على احتكار السلطة والإعلام والحق في التعبير، فهي تصف مواقف سياسية مختلفة أو تصف وضعاً اجتماعياً مأساوياً يعاني منه الأفراد كالحرمان والتهميش الاجتماعي والتدهور الاجتماعي والتنموي المادي، تكون نتيجة مباشرة أو غير مباشرة لشعور الأفراد بانغلاق جميع سبل الاتصال بينهم وبين السلطة، فكثيراً ما يُفرز الوضع السياسي وتدني المشاركة السياسية نوعاً من اليأس والإحباط وانعدام الثقة في المؤسسات الرسمية، وفي غياب لغة الحوار وإبداء الرأي حول قضايا ومسائل اجتماعية عامة تعوّده على تقبّل الرأي والرأي الآخر، تطرح الكتابات الجدارية كبديل للتعبير عن مكنونات خاصة تحمل ضمنياً دلالات وأبعاداً سياسية فيها الكثير من العنف الرمزي والتخويف والرعب من خلال أشكال ورموز وعبارات خاصة.

كما تعكس الكتابات الجدارية في نفس السياق كيفية رفع ثورات بدون قيود تعبّر عن تمثّلات أفكار وتوجهات وحاجات الجماعة داخل وسط اجتماعي وثقافي معين، تعتبر فيه الجماهير الجدران حقاً للشعب وورقتهم البيضاء لإرسال رسالتهم كاملة غير منقوصة، يعبّرون من خلالها عن مضامين احتجاجية، فكثيراً ما رافقت الكتابات الغرافيتية الثورات والأزمات المجتمعية للتعبير عن درجة ثورتهم وانتصارهم لأجل قضية معينة سياسية أيديولوجية دينية، تعكس درجة وعي الأفراد الكامنة أو الممكنة مجسَّدةً غرافيتياً في أسلوب نضالي أصيل. (الفتني، 2024، ص183_ 187)

وتُكتب الكتابات الحائطية في الجزائر مثل باقي الدول العربية بعدة لغات؛ بالعربية والفرنسية والإنجليزية والدارجة أحياناً أخرى، ويرى الباحث الاجتماعي "عبيدي محمد لمين" أن ظاهرة الغرافيتي أصبحت اليوم تعبّر عن الكثير من الطابوهات، فالممنوع تفضحه الجدران، وأنه عندما تسكت الأفواه عن التعبير تنطق الجدران من خلال الغرافيتي الذي يرمز إلى الهروب من واقع المعاش كالهجرة غير الشرعية والبطالة والفقر وغيرها، وتكثر هذه الكتابات في الشوارع والمدارس والجامعات وفي كراسي القطارات والحافلات وتواكب الأحداث والوقائع.

وإذا كانت ظاهرة الكتابات الحائطية يمارسها كل الأفراد في المجتمعات، إلا أن فئة الشباب هي الفئة الأكثر ممارسةً من غيرها خاصة أنهم في مرحلة المراهقة، كما تعكس هذه الظاهرة ظواهر اجتماعية كالتسرب المدرسي والعنف المدرسي والأسري وغيرها. وفي دراسة ميدانية لمصطفى بحر محمد وزيان محمد حول الكتابات الحائطية في الفضاء الجامعي، توصّلت إلى أن هناك تنوعاً في مضامينها داخل الفضاء الجامعي ما بين كتابات الغش في الامتحانات والكتابات السياسية والاحتجاجية والعاطفية، مروراً بغرافيتيا الجنس والتمييز.

تختلف ثمرات الغرافيتي ودلالاته باختلاف الدول والشعوب، كما أنها تتأثر بدرجة كبيرة بالثقافة الشعبية السائدة وتتغير حسب الزمان والمكان، فالرسومات الجدارية سابقاً وفي عصور ماضية لا تحمل نفس دلالات واهتمامات الرسوم اليوم، فهي تتأثر كثيراً بالتغير الاجتماعي وما ينتج عنه من تبدّل وتغيّر للمعايير والقيم. وفي دراسة كل من عبيد الله شليان العلوي ومها محمد ناصر السديري التي حاولا من خلالها دراسة أسلوب الغرافيتي في التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، تم التأكيد على أن أعمال الغرافيتي في المملكة العربية السعودية تحمل موضوعات متنوعة مثل الموضوعات الاجتماعية كحرية التعبير والحرية السياسية والدينية، إضافةً إلى تعابير عن خشية الله والولاء. ومن أكثر الأعمال شهرةً على الصعيد الدولي هو عمل شاويش الذي قام برسم لوحة جدارية لسارة عطار وهي أول سعودية تشارك في دورة الألعاب الأولمبية عام 2012، والتي

تُعدّ تكريماً للرياضيين وتناقش حقوق المرأة في المملكة العربية السعودية، من خلال نتائجها على تعدد الأساليب الغرافيتية وتنوعها لدى الفنانين السعوديين ما بين الأسلوب الكتابي الخالص وبين المدمج بالأشكال مع التقارب الكبير في الأساليب التقنية، وكذا وعي الفنان بأهمية الموضوع وعرضه للجمهور مما طرح القضايا الاجتماعية والتراثية والوطنية وعلى رأسها الحرية والأصالة. (سابق و هراكي، 2024، ص 131_ 133)

المطلب الثاني: البعد الجمالي والثقافي

1_ البعد الجمالي:

لعلّ أبلغ مثال على توظيف الجمال في الرسوم الجدارية هو ما جسّدته زليخا برسم مشاهد الحب على جدران قصرها، وقد خلّد الفنان بهزاد هذه القصة في لوحة "يوسف وزليخا" ضمن مخطوط "البستان" لسعدي الشيرازي عام 1488م، وفي هذا يقول الدكتور محمد مصطفى:

تصوّر هذه اللوحة قصةً من قصص الحب المشهورة هي قصة يوسف وزليخا، وهذا الموضوع مألوف وشائع بين الشرقيين في الفن والأدب. لقد وقعت زليخا في غرام يوسف وحاولت ما استطاعت أن تكسب وده بأية وسيلة، فأمرت ببناء قصر فخم يضم حجرات متصل بعضها ببعض بسبعة أبواب، ونقشت جدران القصر وأرضيته وأسقفه بقصص الحب والغرام المثير بين يوسف وبينها، بحيث لا يقع بصر يوسف على منظر من المناظر إلا ويرى نفسه يعانق زليخا. وأخيراً دعت زليخا يوسف لزيارتها في هذا القصر، ورافقته من حجرة إلى حجرة أخرى حتى بلغا الحجرة الأخيرة، عندئذٍ صبت نفس يوسف إليها وأوشك أن يهمّ بها، لولا أن رأى برهان ربه فولّى مدبراً ولم يعقّب. وهذا كله واضح في تلك اللوحة، فنرى يوسف وقد ميّزته هالة القديسين وهو يفلت من زليخا التي مزّقت قميصه وهي تحاول أن تمسكه وهو يجري، ونرى كذلك أبسطةً جميلةً رائعةً تكسو أرض

الحجرة. وفي الغرفة من جهة اليسار وضع بهزاد إمضاءه: من عمل العبد بهزاد. أما الغرفة التي تحتها فقد دارت حول العقد خرطوشات تحمل زخارف كتابية وتحمل تاريخ كتابتها: 893هـ (1488م). ولا جدال في أن زخارف الجدران في غاية البراعة والدقة، وربما عمد الفنان إلى إخلاء جميع الحجرات من الأشخاص ليركّز الاهتمام حول موضوع القصة في الغرفة الأخيرة، وليُقيم الدليل على أن زليخا إنما فعلت ما في الإمكان لتكون بعيدةً عن أي إزعاج. (الشاروني، 2008، ص53)

يتضح من خلال هذا الوصف أن الرسوم الجدارية أداةٌ جمالية واعية و مقصودة، فزليخا لم تنقش جدران قصرها عشوائياً بل وظّفت الصورة الجمالية توظيفاً احترافياً لإيصال رسالتها، مما يؤكد أن للرسوم الجدارية قوةً تعبيريةً تتجاوز الكلام وتبلغ ما لا يبلغه اللسان

لم تعد الجداريات نشاطا مؤقنا يخضع للرغبات الظرفية بل انتقل إلى صناعة تسعى للتوسع المستمر في شكل متطور ومتجدد، وقد سبقتنا إليها التجربة الغربية أين كانت بدايتها في الستينيات من القرن الماضي، ثم أخذت تلك الجداريات في غالبيتها منحنيات فنية بسبب الوعي والتطور الفكري، فخصصت لها الدول المتطورة فضاءات واسعة لهواتها وتأطيرهم لاستغلال طاقاتهم والسماح لهم بالتعبير عنها كما هو موجود في " محطة مترو أنفاق الجامعة "Universita" بايطاليا، الذي وفر تجربة حسية وجمالية جديدة بالأحجام المتنوعة والمواد المبتكرة، القادرة على تلبية أفضل الاحتياجات التعبيرية وتقديم المتعة البصرية، مثلما جسدها الفنان كريم راشد في جدارية تواكب عصر التكنولوجيا المعاصرة بتقنية "LED" ولغات العصر الرقمي، أما في محطة ميترو أنفاق "غاريبالدي" فقد عمد الفنان "أنجلو بيستولينو" إلى عرض صورة المسافرين بالحجم الطبيعي أثناء سفرهم فتعطي الجدارية تعايش للصور الثابتة مع انعكاس واقعي وحقيقي أثناء مرور مرتادي المحطة وتفاعلهم مع ذواتهم وكأنهم جزء من هذا العمل الذي يربط الفن والحياة مما يزيد الإحساس بالمتعة لدى الفنان عندما يتقاسم

معهم الأذواق المتعددة من مستويات التلقي المختلفة، كما تساهم لحد كبير في تحطيم الصورة الذهنية عن كونها مقصد سياحي فقط، وإنما من حيث امتلاك الجدارية لعوامل التغيير في المجتمع بخصائص داخلية سواء أكانت تشكيلية أو أدبية أو موسيقية تؤثر في مشاعر اللذين يتلقونها بأحاسيسهم، فتبهرهم وتهزهم وتؤثر في مختلف أصناف قدراتهم الإدراكية وفي أنظمتهم القيمية، وهكذا يؤثر الرسم في تصور العالم المحيط بمتلقيه.

على غرار إيطاليا، فكرت دول أخرى في حصر هؤلاء الفنانين في موقع واحد لعدم "خريشة" جدران المدينة، فقامت إسبانيا بتحديد جدار محطة القطار في مدريد وتحديد وقت من كل عام لمسابقة أجمل رسم جرافيتي، وفي الولايات المتحدة الأمريكية بولاية كاليفورنيا وبالتحديد في مدينة وينوود بمدينة ميامي، أين تم تخصيص هذه المدينة بأكملها لفناني الجرافيتي، وبانتشار شركات تتعاقد مع الفنانين برسم جدرانها، وكذلك محطات القطار والمنازل، وبهذا تكون الدولة تخلصت من الرسم على الممتلكات الخاصة والعامة بطريقة حضارية، وزادت من الحضور لمحبي هذا النوع من الفن في العالم، مثل مشروع ميكارو في سنة 2012، على يد أربع أعضاء من المجموعة A.O.S، التي نفذت جدارية على مساحة 4500 متر مربع، تغطي فندق الميكاروا المتواجد أمام محطة شارع سانبنكراس بلندن، كما أخذت الجداريات تحول من نوع آخر، وانتقلت من طابعها الثابت إلى المتحرك عبر تجسيدها على عربات القطار المتواجدة بقرية "الأندر غراوند" في فضاء ثقافي حي. (بدير و بن عزة، 2020، ص52_53)

2_البعد الثقافي:

يُعدّ الجندر أداةً للتعبير عن القضايا المجتمعية والظواهر التي تُعدّ محلّ اهتمام الأفراد والغرافار على وجه الخصوص، إذ يسعى هذا الأخير إلى التعبير عن انشغالاته وعواطفه وتذمّراته عن طريق مجموعة رسومات تحاكي واقعه الاجتماعي، فهو أداة الأفواه الصامتة وتلك العاجزة عن التعبير عمّا يعتريها من مشاعر، فالغرافيتي في واقع الأمر هو تعبير عن مكبوتات الأفراد التي لا يستطيعون إعلانها وإذاعتها أمام الآخر، حتى نحافظ على الصورة التجميلية التي عرفها الآخرون عنّا وتجنّب الظهور بالصورة الحقيقية، سواء خوفاً من عدم تقبّل تلك الآراء خاصةً إذا كانت معارضةً للفكر الاجتماعي السائد، أو خوفاً من قمع جهة عليا أكثر قوةً وسلطةً، أو نتيجة عدم القدرة على إيصال تلك التعابير إلى الجهات المعنية، فتختزل تلك المسبّات في رسوم حائطية تجسّد مقولة "الصورة أبلغ من الكلمة".

ويستخدم العديد من الباحثين المقاربة الثقافية باعتبارها ثقافةً تعكس تماثلات جماعة معينة بهدف الكشف عن مميّزات الحياة اليومية المعاشة وطبيعة العلاقات وطرق الإجماع، من خلال تحليل الخطاب الغرافيتي وتحليل مرجعيات الهويات الثقافية التي تبنّاها الفاعلون والمؤسِّسة لثقافة المجتمع، وتُعدّ دراسة جون بوشنل للعاصمة موسكو من أهم الدراسات في هذا المجال، حيث ركّز على الجماعات الشبانية باعتبارها فضاءً لبروز العديد من الفاعلين الغرافيتيين.

فالإنسان اجتماعي بطبعه يحتاج دائماً إلى الاحتكاك مع الآخرين والتفاعل معهم في جوٍّ علائقي يحقق به ذاته ويلبّي حاجة الإجماع والانتماء لديه، على اعتبار أن الهوية الذاتية الفردية تحتاج إلى القبول الاجتماعي لتكتمل، فالعقد الاجتماعي لا يحدد الحقوق والواجبات فقط بل يعمل على تنظيم الأفراد والجماعات ومساعدتهم على اكتساب خصوصية ثقافية تميّزهم عن غيرهم وتوحّد مصالحهم المختلفة والمتمايزة، فتغلب بذلك المصلحة

العامة على المصلحة الخاصة، وأي تعدٍّ على قيام الجماعة هو في الحقيقة تحدٍّ لها قد يعرّض المتعدّي إلى النبذ والطرد من الجماعة أو المجتمع الأكبر.

وعن طريق الانتماء والتفاعل المستمر تصبح القيم الثقافية بمثابة جزء مقدّس للفرد لا يقبل لها أي تدنيس، حيث تكون درجة الولاء والممارسة لها عالية مع الحرص على توليتها عبر الأجيال حتى لا تندثر وتتلاشى. فقد اكتشف "جورج هومانز" وجود نظام لتدرّج داخل الجماعة، حيث يكون الاعتبار الحاسم في تحديد مكانة الشخص في هذا النظام هو مدى التزامه بمعايير الجماعة وقواعدها، فقوة الانتماء للجماعة تتحدد حسب نوع الارتباط والإجماع، وهو ما عبّر عنه "ابن خلدون" بموضوع العصبية التي تحمل في طياتها كل معاني الغيرة والذود عن جماعة الانتماء وتضعف كلّما زادت مقوّمات الطرف، في حين يعبّر عنها "دوركايم" بالتضامن الذي يحكمه الضمير الجمعي ويسود أكثر في المجتمعات ذات التضامن الآلي، فالضمير الجمعي يعبّر عن اهتمامات الكل وانشغالاتهم، وهذا عادةً ما يسعى إليه الغرافار من خلال الكتابات والرسوم الجدارية التي يقوم بها، حيث يعبّر عن احتياجات جماعته أو انشغالات الفئة التي ينتمي إليها وأهم القضايا المحاكية للواقع الذي يعيشونه وفق قالب فني يستدعي الدراسة والتحليل لفهم الفكر والحالة النفسية التي لازمت الغرافار عند قيامه بعملية الرسم، وكذلك فهم الرسالة والقدرة على تحليل الظاهرة الغرافيتية. (سابق و هراكي، 2024، ص134_136)

المطلب الثالث: البعد القانوني والوظيفي:

1_البعد القانوني:

إن الكثير من الباحثين يضعون ظاهرة الغرافيتي في خانة الممارسة التخريبية والفوضوية البعيدة كل البعد عن الفن، باعتبارها كتابات غير رسمية تسعى إلى تشويه المدينة وجماليتها، فضلا عن إعتبارها سلوكا غير قانوني ينطوي على فعل غير مصرح به في الأماكن العامة ، وهو ما تقره المادة 450 من قانون العقوبات الجزائري والتي تنص على " أنه يعاقب بغرامة من 100 إلى 500 دج ويجوز أن يعاقب أيضا بالحبس لمدة عشرة أيام على الأكثر.

1–كل من قام بكتابات أو وضع علامات أو رسوم بأية طريقة كانت وبغير إذن من السلطات الإدارية على أموال منقولة أو عقارية مملوكة للدولة أو المجموعات المحلية أو على مال واقع في أملاك أي منهما أو بغرض تسيير خدمة عمومية أو لأنها موضوعة تحت تصرف الجمهور

2– كل من قام بكتابات أو وضع علامات أو رسوم على عقار بأية وسيلة كانت دون أن يكون مالكا أو مستأجرا له أو منتفعا به وبغير إذن من أي من هؤلاء الأشخاص.

شكل الغرافيتي معاني متعددة في المدينة، كما أن " فهمه يخضع لمنطق الثنائيات الضدية، فن الشارع مقابل تخريب وسيلة تعبيرية مقابل ممارسة غير قانونية مؤثرة مقابل سخيفة مزعجة مقابل جميلة عمل فني مقابل إهمال، فالكتابة على جدران أملاك عامة أو خاصة هي من ناحية معينة تجاوز للقانون الرسمي بحد ذاته، وفي جانب آخر قد طالت النظرية بعض الانتقالات وكيفية رؤيتها وإعزاء السلوكيات البسيطة التي قد تتطور إلى سلوكيات أكبر وأخطر دوما، على غرار سلوك الكتابة على الحائط ، حيث يرى بعض النقاد أمثال علماء الجريمة الأمريكيين سامبسون وراودينبوش أن العلاقة السببية المفترضة بين الفوضى الصغرى والتوجه

نحو الجريمة الذي تطرحه النظرية مبني على افتراض خاطئ، فالعلاقة المباشرة المفترضة بين (الفوضى) والجريمة تتوسطها درجة التماسك الاجتماعي في المجتمع بين الأفراد، فالغرافيتي لا يعبر دوما عن عمليات الفوضى داخل الفضاء الحضري، إذ له بعد جمالي في حضوره على الجدران، وفي ذاتالسياق يرى الباحث ستيفانو بلوش Stefano Bloch أن " تصورات الأفراد للغرافيتي تتراوح بين الغضب والإعجاب لذا لا يمكن قياس تصور فردي حول الظاهرة وتعميمه على أن ممارسات الغرافيتي تقع بالضرورة ضمن حالة الفوضى الصغرى التي تؤدي إلى السلوك الاجرامي، وأن الكتابات الحائطية غير المنظبطة لا تعبر دوما عن عمل عصابات الاجرام في المدينة، ومن هنا يرى ستيفانو بلوش أن إيديولوجية نظرية النوافذ المكسرة فشلت إلى حد ما في تحليل الجانب الجمالي للغرافيتي وتجريدة من معاني الجمال والفن. (بحر محمد، 2024، ص74_75)

2_ البعد الوظيفي:

تواجدت الجداريات وتزايدت الكتابات ولا تزال تستمر الشعارات في كل مكان يصلح للكتابة فكما هي مدونة حافظة لتاريخ الأمم وتنظم إلى قائمة الوثائق التاريخية والمخطوطات التذكارية لتزودنا بمعلومات قيمة عن تاريخ الفن وعن الأديان والعبادات والطقوس فيمن سبقونا من أزمنة غابرة، فإنها أداة قوية للتعبير في مظهره الحداثي، وإن كانت في بعض الأحيان تعكس حالة الواقع وما يخالج ذائقة الإنسان الفنية بأسلوب محمل بالعنف والغرابة والتعجب، وعلى تماس مباشر من الإحساس فتخرج عن المألوف وحدود التعبير الملتزم، إلا أننا نلمس وبشكل واضح من خلال التنوع والتفرد في هذا الجانب السعي الواضح للتعبير بدلالة سياق المشهد عن مضمونها كاملة أو مفتقدة لجوانبها المبتور في جمل أو كلمات مختزلة، فإنها تبقى عنصر مهم ومؤثر في تشكيل الثقافة البصرية لدى الفرد والتميز بين مجتمع وآخر، حيث تعطي هوية وطابع خاص لكل موقع وزمان

وتسجيل الأحداث الفارقة في حياتهم، إلى جانب منطق العصر ونمط الذوق عند المتلقي " فللنص البصري المتمثل في الفن الجداري حقول معرفية ثقافية بشكله الذي يمنحه سمة التفرد عن سائر النصوص الإبداعية الأخرى، وفق ما تقتضيه قوانين الخطاب التشكيلي والضرورة الفنية المنصهرة، في الخطوط والألوان والأفكار، بحسب تراتيل متوازية، ففنرى مثلا عينة من الكتابات لا تعكس الجمالية الفنية وإنما الخصوصيات السوسيولوجية المرتبطة في العمق بتعبير طائش أو كالتسويق لتناول وبيع المخدرات، وهي ميزات متجذرة في الثقافة الاستهلاكية التي يتميز بها مجتمعنا الجزائري وحتى مجتمعات عربية أخرى.

يرجع اختلاف التنوع مع الجدارية، حين تصبح النفس الشاعرية والأنامل الفنية تحجب المرئي وتبصر اللامرئي، وتكشف عن مواجهة سلطة موازية لا يمكن لأي من صور الوجود أن تنفي الآخر، تكشف عن سطوة وفتنة السياسي وإغراءات الاقتصادي وفصاحة الأخلاق، وطرح التابوهات أمام أعيننا وغيرها من الرسائل السوسيولوجية والثقافية والتي لا يستوعبها أذهان الحكام والفقهاء، عن ثقافة مكللة بالأغلال، ولفسح الحرية التي شكلت في أحضان الفنون والأديان والفلسفة، حينما صموا آذانهم على مدى قرون بفعل قوانين الفضيلة المنمقة، عن سماع صرخة العبيد التاريخية، ويُضحى بالنخب الفكرية والفنية في محارق أزمات المؤسسات الاستبدادية، التي تخشى التعبير عن الحرية بالفن لأن أذواقهم وأحاسيسهم ترهّلت وباتت صمّاء عاجزة عن الإنصات وعمياء فاقدة القدرة على البصيرة، فدفنت النخب وأصوات المستعبدين.

سمحت الجدارية من خلال أثرها الممارس خوض مغامرة افتراضية لم يسمح لهم الوسط البيئي من المشاركة في العالم الواقعي، فانتقل التشكيل والخطاب الفني من بعده الميتافيزيقي إلى واقع حقيقي ينبذ الجمود وينفتح على كافة الأفكار والمجالات. وبالتالي أصبحت الجدارية قبلة لمنظور أمني عدواني آخر، أنت عن طريق حامل اجتماعي شعبوي غير تقليدي، لها ما لها من التأثير على صنع الواقع والقرار السياسي

والاقتصادي والثقافي في المجتمع، لتكشف في كثير من الأحيان الوجه الدفين للقامع الذي يمارس سطوته من موقعه، وتتيح للمارة بين الشوارع أن يروا الآخرون على حقيقتهم، وأصبحت سلطة في يد المثقف ووسيلة توعية وتهذيب أيضا مثلما حدث في الثورات العالمية والعربية وفي مسيرات الحراك، بأخذها أشكالا متباينة في النوع والدور حسب السياق الزماني والمكاني" ومن هنا تتغير النظرة إلى الفن الجداري، الذي كان ولا زال يصر على دعم مواقف المجتمع ويطرح القضايا والتحدث في المشكلات، فاستطاع أن يمحي الحواجز المكانية وجعل من فن الشارع عملا إجراميا ومدانا بقوة القانون، وبالتالي تنتقل شرعية الشارع إلى يد العامة، ويُصبح متلقي العمل الفني من مشاهد سلبي إلى مشاهد إيجابي متفاعل ويصبح جزءا من العمل الفني، يُحتم على الجميع التعامل مع الفن والمجتمع والبيئة، بشكل مختلف و مغاير.

بما أن الفن هو الإدراك العميق لما يحدث في الحياة وتجربة هامة تشكل الوعي الجمالي بالعالم من حولنا، فإن الجدارية تمثل مشهد سردي لأحداث في أزمنة متغيرة، جعلت من الواقع والخيال روحاً واحدة تصور مشاهد سواء لغرض التجميل والإعلام أو التعبير بمختلف أشكاله على مهارة عالية ووعي تام بالغرض التعبيري والرمزي، ونتبصر إلى الكيفية التي ينجذب المشاهد للتفاعل مع العمل الفني والذي بدوره له بعدان أو طبيعتان إحداهما تحتفظ بتفردها كعمل كلاسيكي بحت، والأخرى ذات طبيعة متحركة ومتغيرة، وكلما تطورت التقنيات والتجارب يصبح من الممكن تقديم ذات العمل الفني بشكل دائم الاختلاف والتجدد، وتساهم تلك التجارب في تحريك الماء الراكد في عالم الفن التشكيلي وإنعاشه، وبالتالي تقديم تجربة بصرية جديدة، ومختلفة وممتعة.

من جانب آخر وحتى نعرض وجهات النظر المختلفة، فإن واقع الاختلاف في الرؤى ولو في جزء بسيط لتجسيد التصورات الاجتماعية لكل فئة وتعديل المواقف، فإن توضيح خلفية الإشكالية وحل التساؤلات التي طرحنها، تقرّ بأن المنجز الفني واحد من أهم المحركات الجمالية والفنية والتعبيرية التي يتم استثارها من

قبل نخبة من المفكرين والفنانين، أو حتى عامة الناس كما اصطلح عليه الفن الحداثي، نجد أن الجداريات وبشكل خاص شكلت أيضا أحداث الفعل التعبيري بجماله وقبحه، والإفصاح عن المكنونات الداخلية لخطاب" كتابي لا مشروعا اجتماعيا، والذي يتخذ من الجدران وما يمكن أن يحل محلها، مكاناً للتعبير، ويتضمن كُلُّ ما من شأنه أن يلحق ضرراً معنوياً أو مادياً، بالمرافق والأشخاص والمجتمع كله، ويكون نتاج دوافع عديدة ذاتية واجتماعية، فقد حملت في طياتها مظاهر العنف المقنع الخفي خصوصا في الأحياء الفقيرة والشعبية في فضاء من الخربشات والجمل الوضيعة والقبيحة ضد المجتمع وبيئته جملة وتفصيلاً، فتصبح بديل لغة التحاور والتخاطب أمام العدالة الاجتماعية، نتيجة حرمان الفرد من الحقوق السياسية وظروف قهرية ممارسة ضده، أو ربما ردة فعل لعنف قائم أو تسلط سياسي، مثلما يبرز في كثير من الدول خاصة في المظاهرات التي تنادي بتغيير الدساتير الوضعية وتنحية رؤساء الدول والحكومات أين يحس المرء بالعجز في إيصال صوته بوسائل الحوار العادية وتترسم القناعة لديه بالفشل في إقناع الغير بالاعتراف بوجوده وكيانه وقيمته، فتصبح تلك الجداريات الوسيلة لتجنب العدوانية التي تدين الذات الفاشلة اتجاه مطالب الحياة، فيتوجه صاحبها إلى محيط بيئته بتعبيرات وسلوكيات سافرة علنية مستمرة أو دورية، تهدف إلى إزالة أو تشويه كل ما تحويه المجتمعات من قيم حضارية وأصول دينية ثابتة، وتنادي بإسقاط الأنظمة والحكومات ويترتب عنها أضرار مادية وبشرية على حد سواء.(بدير و بن عزة، 2020، ص50_ 52)

مهما تعددت أشكال الأبحاث سواء أكانت فنية وثقافية أو اجتماعية وسياسية، إنما في الحقيقة تلك الاختلافات في ثراء علمي لفهم أي ظاهرة قيد الدراسة، فالجدارية عمت وانتشرت في كل المجتمعات المتطورة أو النامية أو حتى المتخلفة " وبانت تستخدم في كثير من لغات العالم لتعنى الرسم أو الكتابة على الجدران باستخدام أصباغ أو رذاذات (بخاخات) لونية، والذي يعتبره البعض فنا وآخرون تخريباً للممتلكات العامة، فكما

يمكن توظيف هذا النوع من الفن من أجل التوعية والبعد الجمالي والسياحي، فإنه من غير الغرابة أن يتم استعمال الجداريات في التعريف بمناطق استحواذ ونفوذ العصابات وتوسع شرايين الطرق والجسور، مثلما مارستها العصابات الأمريكية طوال الستينيات لتعليم مناطق نفوذها، وأيضا ارتكزت وانتشرت الكتابات الجدارية في أوروبا على الأحياء الشعبية والجامعية كرد فعل عن التمييز العنصري الممارس ضد الأفارقة والمهاجرين، أو من أجل المعارضة السياسية.

نلاحظ اليوم كذلك وجود ظاهرة سلبية في الرسومات الجداريات الغير مؤطرة، والتي انتشرت في الأماكن العمومية بشكل ملفت للانتباه في العالم، وهي تواجدها المتزايد من باب مخالفة القواعد أو القوانين العامة للنظام، وأن كثرة وجودها له علاقة بالأماكن التي يكثر فيها رمي القمامات، مما يؤثر بشكل سلبي على سلوك الأفراد بشكل كبير، حينما تؤثر على المظهر الخارجي للأحياء والمدن وعلى المنشآت العمرانية، فتعبر عن رغبات داخلية ممنوعة في المجتمعات المحافظة. كالبوح بالمكبوتات الجنسية أو التصريح بالعلاقات العاطفية، وقد تتعدى مواضيعها الرياضية والموسيقية والسياسية إلى رهانات خطيرة في الحاضر والمستقبل، لم تسلم منها المدارس والجامعات من على كراسي القطارات والحافلات المراحيض بل حتى المقابر، وما يزيد شدة على شدة ظهورها على النصب الأثرية المهمة، مثل أقواس النصر في مختلف المناطق السياحية وفي المآثر السياحية بالطاسيلي بالتحديد، لدرجة طمس هذه المعالم الحضارية وتغيير طابعها التاريخي وتفقيرها رمزيا وإخضاعها لاستخدامات نفعية فأصبحت تلك الآثار مرتعا للشخبطات واللطخات اللونية، كضمان لاستباق تدوين إمضاءات مدونيها، فتحاكي صراع المصالح والهويات والنزعات الجهوية والعنصرية، ويصبح التفريط بالمجان في المعالم والمواقع القديمة غير المحروسة من أجل استئصال جذور ذاكرة الأمم، في ظل تغييب كامل من طرف الإعلام أو التغاضي عن الأبعاد الخطيرة لهذه الظاهرة التي استفحلت وبدأت عوالمها على مشارف القرن الواحد وعشرون

بالظهور والانتشار، خصوصا وأن التوصيف الشعبي العربي والدول النامية للبقايا الأثرية، ينظر إليها أنها خارجة عن الزمن الذي وجدت فيه ذاكرتهم بالتكون والتشكل مادامت هذه الآثار قد وضعت في مجالهم الذهني والمخيال الثقافي الخالي من آية دلالة تربطهم بالواقع المعاش والتطور الحاصل، وأن استعادة الشرعية التاريخية لاثارهم ومعالمهم التاريخية لذاكرتهم تعتبر هامشية وعرضية عفا الزمن عليها من الذاكرة الجماعية. ومن هذا القبيل، يكمن دور الدراسة أمام هذه المعضلة التصريح بهذه الخطورة المحدقة في الاستعمال السبي والسلبي لفن الجداريات والبحث في سبل الوقاية من تفشيها في شقيها المتدني والوقاية من عشوائيتها، والتنبؤ بالسلوك الفعلي لها في الوقت الحالي والتنبيه إلى فحوى ممارستها من الشباب والفنانين الأقرب إلى السلبية منه إلى الايجابية عند الممارسة.

إن الفكر البصري للجداريات في شقيها الإيجابي، يعتمد على عنصر التعبير الفني الذي تتسع لها مساحات كفن للعامة، مثلما يبين أستاذ فن العمارة دوغلاس كوبر " هدف الجدارية أصلاً هو تحويل المرافق العامة إلى مساحات تشكيلية ولونية تحمل أحلام سكان المدينة وتعكس قضاياهم، وتصيغاً بهموم الإنسان العادي ومحمداً لرواء وتطلعاته، وبهذا تنطبق عليه مقولة الفن للفن والمجتمع، وبهذا يكون فنا بسيطا ومباشراً، بحيث يفهمه رجل الشارع العادي دون الحاجة إلى تفسير أو تأويل"، بالرغم من إمكانية حمل العديد من المعاني التي تتطلب استخدام العديد من الكلمات البعيدة عن اللغة البذيئة التي تكتب على الجدار، والتي تنمي القدرة على إدراك الوقائع والأشياء والحكم على مدلول المنتوج الفني وتعيين المواقف منها، فالوعي المتضمن معالجة المطالب في شكلها الجمالي، يمكننا من ترجمة هذه المواقف والمعالجات إلى أعمال مادية التي تم إنشاؤها في الشارع و للشارع، فما كنا نتصور مرة واحدة أن الفن الذي يمارس بشكل غير قانوني في الأحياء وكان يعتبر تلوث حضري، أن يصبح اليوم فنا كبيرا وبشكل معترف به من التعبير الفني والديمقراطية الثقافية، والدليل على

ذلك أن مختلف المصممين يستلهمون من فن الجداريات أفكارهم من فن الشارع، وأصبح لفناني الشارع فرصة تجارية وإعلانية لمساهمتهم في الكشف عن معالم الجداريات عبر ثقافات الحضارات المختلفة. (بدير و بن عزة، 2020، ص 53_54)

خاتمة:

تُبيّن القراءة متعددة الأبعاد التي اعتمدناها في هذا المبحث أن الرسوم الجدارية نظام دلالي مركّب لا يقبل الاختزال في بعد واحد؛ فهي في الآن ذاته سلوك احتجاجي وفعل جمالي وظاهرة ثقافية وعلامة على الصحة القانونية والتنظيمية للمجتمع. وتكشف الثنائيات المتوترة التي يُفرزها هذا الفن — بين الشرعي وغير الشرعي، وبين الأثر الجمالي والتخريب — عن أن الجدار الحضري يُشكّل ساحة تفاوض حقيقية على الهوية والسلطة والحق في التعبير.

ومن منظور أنثروبولوجيا الفضاء، تنتظم هذه الأبعاد في إطار ما أسّس له هنري لوفيفر من مقولة الفضاء المُعاش؛ فالجدارية لا تُزيّن الفضاء ولا تُخرّبه فحسب، بل تُعيد إنتاجه رمزياً وتُعيد رسم حدود ما هو مسموح به وما هو مرفوض فيه. وهكذا تأسّست نظرياً لهذه الدراسة أرضية مفاهيمية صلبة تُتيح الانتقال إلى الفصل التطبيقي والوقوف عند صوت الممارسين أنفسهم، بما يُجلّي التمثلات التي يحملونها حول هذه الممارسة في حضريّة وهران.

الفصل الثانـي

الفصل التطبيقي: الجدارية بين البصمة والصراع والذاكرة _قراءة في تمثلات ممارسي الرسوم الجدارية بوهران

المبحث الأول: الجدار كفضاء لإنتاج الذات _ البصمة والوجود والتفاوض الهوياتي

أوّلاً: لحظة الانتقال _ عندما لا يكفي الورق

ثانياً: طقس التوقيع _ما وراء الإمضاءالإمضاء

ثالثاً: الهوية الجماعية والمحلية _عندما تُصبح الجدارية رمز الحيّ

المبحث الأول: الجدار كفضاء لإنتاج الذات _ البصمة والوجود والتفاوض الهوياتي:

تمهيد : يُشكّل الجدار في الفضاء الحضري مساحةً وجودية يُعيد من خلالها الفنان تأكيد حضوره وبصمته في المدينة. فمنذ أن لمس الإنسان القديم جدار كهفه تاركاً أثر يده، والحاجة إلى الترك والتسجيل تسكن الفعل الإبداعي البشري. وفي مدينة وهران، يُجسّد ممارسو الرسوم الجدارية هذا الامتداد التاريخي حين يتجاوزون حدود الورقة إلى الجدار بحثاً عن مساحة تتسع لما يريدون قوله. ويتناول هذا المبحث ثلاثة محاور متشابكة: لحظة الانتقال من الفضاء الخاص إلى العام، وطقس التوقيع بوصفه فعلاً رمزياً لإثبات الوجود، ثم تحوّل الجدارية من تعبير فردي إلى رمز هوياتي جماعي يحمل انتماء الحيّ بأكمله.

أوّلاً: لحظة الانتقال _ عندما لا يكفي الورق:

تبدأ كلّ قصة مع المبحوثين بلحظة فارقة؛ لحظة يضيق فيها الفضاء المسموح به عن استيعاب ما يريد الفنان قوله فيتجاوزه إلى فضاء أوسع. المبحوثة الثالثة تصف هذا الانتقال: ("بدأت أرسم في الأوراق أوّلاً، بعدما بلغت سن 15 أردت التغيير وبدأت أرسم على الجدران") (م3). والمبحوث الخامس يُضيء الانتقال من زاوية جمالية: ("أنا مولع بالوجه الإنساني... في مرحلة ما أحسست أنّ اللوحة الصغيرة لا تكفي الوجه يستحق مساحة أكبر") (م5). والمبحوث الرابع يصف الجدار بصورة تُجسّد في صميمها فكرة لوفيفر عن الفضاء الفطري: ("رأيت الجدران مثلما رأيت ورقة بيضاء، وأنا من الصغر لا أستطيع رؤية ورقة بيضاء دون أن أرسم عليها") (م4). وهذه الفطرية لها جذر تاريخي بعيد؛ إذ يُشير (أبو عياش، 2025، ص798) إلى أنّ التصوير الجداري بدأ عندما ("لمس ذلك الإنسان القديم جدار كهفه بأصابع يده الملوّثة بالطين... فترك أثرها على جدار

الكهف") وما بين الإنسان القديم في كهف لاسكو وفنان الجداريات و الغرافيتي في وهران يمتدّ خيط واحد: الحاجة إلى ترك أثر يُثبت الوجود.

ثانياً: طقس التوقيع _ما وراء الإمضاء:

التوقيع على الجدارية ليس فعلاً اعتيادياً بل هو طقسٌ يُؤسّس علاقة وجدانية ورمزية بين الفنان والفضاء العام. المبحوثة الأولى تُعلن: ("عندما أقوم بتوقيع اسمي فيها تصبح بمثابة علامة على ممتلكاتي الخاصة") (م1). والمبحوث الثامن يجعل من التوقيع إعلاناً عن الحضور في الزمن: ("الرسم أو الكتابة هو تخليد للحظة في حياتك... تجعل المدينة شاهدة على وجودك فيها") (م8). فالتوقيع ليس ادّعاءً بالملكية القانونية المستحيلة، بل هو ادّعاء بملكية رمزية تصنعها العلاقة الإبداعية والوجدانية، وهو ما تُفرّق فيه المبحوثة السادسة بدقة: ("لا أحسّ أنّني أملك الجدار بمعنى الملكية، لكن عندما أرسم عليه أحسّ أنّني تركت أثري فيه") (م6). وهذا ما يُجسّد تمييز لوفيفر بين الفضاء المُتصوَّر الذي تملكه المؤسسة والفضاء المُعاش الذي يُنتجه الساكن عبر ممارساته.

[الصورة رقم 9 البورتريه كإثبات وجود وتخليد ذاكرة الحيّ]

بورتريه جداري مرسوم باللونين الأبيض والأسود (درجات الرمادي) لشاب يافع بملامح واضحة من خلال قصة الشعر الحديثة والحواجب المحددة والابتسامة الخفيفة في نظرة العينين. الجدار من حوله يعاني من رطوبة وتآكل شديد في الطلاء (خلفية صفراء شاحبة وبيج)، ومغطى بخربشات وكتابات عفوية بالقلم الجاف والألوان الزرقاء والرمادية المحيطة برأسه (كتابات مبهمة أو أسماء لأبناء الحي، نلمح منها كلمة "تحيا"، و للون الرمادي سيميائية فغالباً ما يرتبط بـ "الموت أو الغياب"حيث تُرسم وجوه الراحلين بلا ألوان زاهية كنوع من الحداد، هذه اللوحة ترمز لفقدان الحي أحد شبابه (سواء بسبب الوفاة الطبيعية، حوادث المرور، أو الهجرة

غير الشرعية "الحرڤة")، يعمد أصدقاؤه إلى تخليد ملامحه على جدار الشارع العام، إذ أن الجدار يُبقيه حاضراً في دورة الحياة اليومية للحيّ رغم غيابه المادي. وهذا يُجسّد ما يُقرّره الجانب النظري من أنّ الجدارية ("مدوَّنة حافظة لتاريخ الأمم") (بدير وبن عزة، 2020، ص50)، كما يتقاطع مع قول المبحوث الخامس: ("الوجه في حدّ ذاته رمز، رمز للكرامة، للهوية، للحضور. عندما أرسم شيخاً في الشارع أقول: هذا الإنسان البسيط يستحق أن يُرى") (م5). من منظور لوفيفر هذا الجدار يُحوّل الفضاء المجرّد _ حائط إسمنتي باهت _إلى فضاء تمثيلي يحتضن ذاكرة حيّة تقاوم النسيان.

[الصورة رقم 20 سيميائية الخيبة : الغرافيتي العاطفي]

كتابة بالقلم أو أسود على جدار زقاق. نجد أسماء مكتوبة بخط يدو كلاسيكي: "Alaa Haitem" (ألاء أو علاء و هيتم) ، وبجانبهما رسمان رمزيان : على اليسار "قلب مكسور ومتعرج من المنتصف"، وعلى اليمين "وجه تعبيري. تندرج هذه العينة تحت تصنيف "الكتابات الجدارية والروابط العاطفية"؛ فالجدار في الأحياء الشعبية يعمل كمتنفّس للمشاعر الحميمية التي يصعب التعبير عنها علناً في بيئة محافظة. رسم القلب المكسور يعكس تجربة خيبة أو فراق أو فقدان سواء في علاقة صداقة أو حبّ، وهو أنسنة بصرية للمساحات عبر تخليد المشاعر العابرة.هذا الفعل يُجسّد ما أشار إليه لوفيفر من أنّ ("الرمز مرتبط ارتباطاً شديداً بالهوية الحضرية للمواطنين") (سرير، 2019، ص255)؛ فالإسمان والقلب المكسور هنا ليسا مجرّد خربشة عابرة بل هما فعل احتجاز لحظة عاطفية في المادة الإسمنتية لتبقى شاهدة عليها. وهو ما يأكده المبحوث الثامن: ("الرسم أو الكتابة هو تخليد للحظة في حياتك... تجعل المدينة شاهدة على وجودك فيها") (م8)، فحتى في أبسط صوره يمارس الرسم الجداري وظيفته الوجودية ذاتها: إثبات الحضور وتسجيل الأثر.

ثالثاً: الهوية الجماعية والمحلية _عندما تُصبح الجدارية رمز الحيّ :

تتجاوز الجدارية حدود الذات الفردية لتغدو رمزاً للهوية الجماعية. المبحوث السابع يقول: ("لا أشعر بامتلاكه لكن أهل الحيّ يشعرون بذلك عند رسمه لأنّه يصبح رمزاً للحيّ") (م7). والمبحوث الثاني يُؤكّد: ("في أوساط الفنانين، هي إثبات وجود وشجاعة، وفي الحيّ، تتحوّل الجدارية إلى معلم جغرافي يفتخر به السكان") (م2). وهو ما يُسمّيه لوفيفر "التفاضل الفضائي"؛ قدرة الفضاء المُعاش على أن يُصبح معرِّفاً للجماعة وضامناً لانتمائها.

[الصورة رقم 3 المرأة الجزائرية في الجدارية: الهوية الأنثوية في الفضاء العام]

تتشكّل هذه الجدارية من ثلاثة مستويات بصرية؛ امرأة تضع يدها على خدّها ترتدي لباساً تقليدياً وحلياً ذهبية، وفي الوسط أقواس باللونين الرمادي والزيتي تعلوها كتابات غرافيتية عفوية لشباب الحيّ، وعلى اليسار امرأة باللباس التقليدي "الحايك الأبيض" تحمل قفّة من "الدوم"متجهةً نحو باب خشبي عتيق بقوس مخطط بالأسود والأبيض. الأزرق يسيطر على رداء المرأة في الجانب الأيمن بدلالة هوياتية ترتبط بالبحر الأبيض المتوسط، والأصفر الذهبي والترابي يُضفي مسحة من الأصالة على اللباس والحلي ويرمز لغنى الذاكرة الثقافية، فيما يمثّل الأبيض الناصع للحايك النقاءَ والحشمة والرمزية النضالية للمرأة الجزائرية في الفضاء العام تاريخياً. على المستوى الاجتماعي تُجسّد اللوحة "أنسنة الفضاء الحضري" عبر استدعاء الهوية الأنثوية التاريخية لوهران؛ فالفنان يعبّر عن استرجاع الفضاء العام من خلال الحايك والقوس التقليدي في مواجهة البنية الإسمنتية الصامتة. والتجاور بين الفن الأكاديمي الجمالي والكتابات العفوية (مثل اسم "Zaki") على نفس الجدار يوضّح ما وصفه لوفيفر من تفاعل طبقات ثقافية متعددة في النصّ الحضري الواحد ("المدينة ليست لغة ذات هيكل متحجّر بل

نصّ حيّ") (سرير، 2019، ص253). كما تُعبّر هذه الجدارية بوضوح عمّا أشار إليه المبحوث الخامس: ("الجدار يتكلّم لغة ساكنيه") (م5)؛ فلغة هذا الجدار هي لغة الذاكرة الأنثوية التقليدية لوهران.

[الصورة رقم 5 الطوارقي وسط المدينة الساحلية: وحدة الجغرافيا الجزائرية]

بورتريه لرجل طوارقي ملثّم باللثام التقليدي باللون الرمادي، تظهر عيناه فقط بنظرة حادة. في الخلفية يرتفع معلم معماري بأقواسه الطينية وسقوفه المميزة. على اليمين يظهر خيال جمل. في الأسفل توقيع صاحب الجدارية "Tima 213". اللونان الرمادي والأسود في اللباس يمنحان اللوحة عمقاً درامياً ووقاراً، بينما البني الطيني يحمل دلالة الارتباط بالأرض والبيئة القاسية والأصالة المعمارية المقاومة للزمن. في مدينة ساحلية كوهران هذه الجدارية تعبّر سيميائياً عن "الوحدة الجغرافية" ؛ إنّها محاولة لكسر المركزية الشمالية واستحضار "الجنوب الكبير" في قلب المدينة الساحلية. الملثّم يرمز للمقاومة والتشبّث بالأرض، وهو خطاب بصري يُذكّر المارّ بأنّ الهوية الجزائرية ممتدة في العمق الإفريقي والصحراوي وليست متوسطية فحسب. وهو ما يُجسّد فكرة لوفيفر عن أنّ ("كل مجتمع ينتج فضاءه الخاصّ") (Eliza Jane Darling, 2017)؛ فهذا الفضاء الجداري يُنتج هوية جزائرية شاملة تحتوي التنوّع الجغرافي والثقافي في آنٍ واحد. وهو بذلك يُجسّد ما أشار إليه المبحوث الخامس: ("الشكل أوروبي، الروح جزائرية خالصة") (م5)؛ فالجدارية تُوظّف أسلوب البورتريه الغربي الدقيق لاستحضار روح الجنوب الصحراوي الجزائري.

خاتمة:

تكشف شهادات المبحوثين التي رصدها هذا المبحث عن حقيقة أنثروبولوجية عميقة: الانتقال من الورقة إلى الجدار ليس خياراً تقنياً بل هو فعل وجودي بامتياز. فحين يتجاوز الفنان الفضاء المحدود المسموح به إلى رحابة الجدار، إنما يُمارس نوعاً من الاستعادة الرمزية لحق الوجود في فضاء المدينة. وتكتسب هذه اللحظة دلالتها الأعمق حين ننظر إليها عبر مفهوم لوفيفر للفضاء التمثيلي المُعاش؛ إذ لا يكتفي الممارس بملء جدار بألوان، بل يُعيد ترتيب علاقته بالمكان ويُنتج هويته من خلال هذا الفعل الإبداعي.

ويكشف طقس التوقيع بوصفه إعلاناً عن الحضور لا ادّعاءً بالملكية القانونية، وتحوّل الجدارية من تعبير فردي إلى رمز جماعي يُعرَّف به الحي ويفتخر به ساكنوه — يكشف كل ذلك أن الرسم الجداري في وهران يُشغل وظيفةً هوياتية وانتمائية لا تختزلها أي وسيلة تعبيرية أخرى. وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عما يحدث حين تصطدم هذه الهوية المُنتجة على الجدران بسلطة تسعى إلى مسحها وتعقيمها، وهو ما يتناوله المبحث الثاني بعمق.

المبحث الثاني: الجدارية في حقل الصراع الرمزي _ السلطة والمسح والمقاومة المعيشية:

أوّلاً: الفضاء المجرّد في مواجهة الفضاء التمثيلي:

ثانياً: المسح _ من الصدمة إلى إعادة التأطير:

ثالثاً: الخطاب الوهراني على الجدار _قراءة في لسان المدينة:

رابعاً: استراتيجيات التحايل _ الذكاء التكتيكي في مواجهة الرقابة:

لمبحث الثاني: الجدارية في حقل الصراع الرمزي _ السلطة والمسح والمقاومة المعيشية:

تمهيد:

لا يقع الجدار في الفضاء الحضري بمعزل عن علاقات القوة التي تُشكّل المدينة وتُنظّم مجالها العام. فبين الفضاء المجرّد الذي تُريده السلطة نظيفاً ومنضبطاً خادماً للمنطق المؤسسي، والفضاء التمثيلي الذي يُنتجه الفنان حاملاً ندوب الحياة اليومية وأصوات المهمّشين، تنشأ مواجهة رمزية صامتة تُكتب فصولها على الجدران. ويتناول هذا المبحث هذا الصراع من ثلاث زوايا متكاملة: منطق التعارض بين الفضاءين، وتجربة المسح وكيف يُعيد الفنانون تأطيرها من صدمة إلى انتصار رمزي، ثم قراءة في الخطاب الوهراني على الجدار بوصفه لغةً اجتماعية تُشخّص واقع التهميش والهجرة والصراع اليومي.

أوّلاً: الفضاء المجرّد في مواجهة الفضاء التمثيلي :

لفهم الصراع بين الفنان والسلطة في سياق الجداريات لا يكفي وصف علاقتهما بالتعارض البسيط بين "الحرية" و"التقييد"؛ بل تكشف القراءة النظرية المعمّقة عن صراع بين منطقَين مختلفَين تماماً في إنتاج الفضاء. فالسلطة تُنتج ما يُسمّيه لوفيفر "الفضاء المجرّد"؛ ذلك الفضاء الذي يُريده المخطّطون ("متناظراً أو متماثلاً يطابق علامات محددة وضرورية لتمرير الاقتصاد الرأسمالي في المدينة ومحيطها: استهلاك، عمل، نقل، حياة خاصة، ترفيه") (سرير، 2019، ص257). في المقابل يُنتج الفنان ما يُسمّيه لوفيفر "الفضاء التفاضلي" المُتمايز؛ فضاءً يحمل ندوب الحياة اليومية ورائحة الحارة وآمال الشباب.

[الصورة رقم 18 طبقات الخطاب: صراع النظافة والحرية والمشهد السياسي]

جدار يجمع ثلاث طبقات من الخطاب البصري المتراكمة: الورقة الرسمية الممزّقة في أعلاه ملصق انتخابي قديم يحمل صورة رجل ببدلة رسمية وشعار بلدية؛ والخطاب البيئي الصارم كُتب ببخّاخ أسود وخط عريض "ممنوع رمي الأوساخ"؛ وفي الأسفل كُتب ببخّاخ أبيض باهت كلمة "LIBERTÉ" (الحرية). هذه الصورة تختزل صراع الفاعلين في الفضاء الحضري؛ لدينا السياسي الذي يطلب الأصوات عبر ملصق يمزّقه الزمن، والمواطن الذي يدافع عن مجاله الحيوي ضد التلوث ببخّاخ أسود حاسم، وتحتهما تأتي كتابة "LIBERTÉ" كثالث الأصوات. والمفارقة الدلالية عميقة هنا: ثلاثة فاعلين يكتبون على نفس الجدار في لحظات مختلفة ولأهداف مختلفة تماماً — السياسي يريد الفضاء العام منصةً للدعاية، والمواطن يريده مساحةً نظيفة، والكاتب الثالث يريده فضاءً للتعبير الحرّ. هذا التراكب اللغوي يُجسّد بدقة ما وصفه لوفيفر من أنّ ("النصّ الحضري الحيّ لا توجد فيه علامات وإشارات فقط بل أيضاً رموز وصور تتضمّن الغموض") (سرير، 2019، ص253)؛ فهذا الجدار هو نصّ متعدّد الأصوات يتنافس فيه الخطاب المؤسسي والمدني والسياسي دون أن ينتصر أيٌّ منها نهائياً. وهو ما يُقرّره الجانب النظري من أنّ الكتابة الجدارية ("وسيلة اتصال كاملة في نقد الواقع السياسي والثقافي والاجتماعي لتتحمّل الجدران وطأة الصراع والحرب الخفية بين الجماعات الاجتماعية المركزية والهامشية") (الفتني، 2024، ص184).

ثانياً: المسح _ من الصدمة إلى إعادة التأطير :

يكشف تتبّع كيفية استيعاب المبحوثين لتجربة المسح عن تطوّر فكري يمرّ بثلاث مراحل واضحة؛ مرحلة الإهانة والانتهاك التي تُجسّدها المبحوثة الأولى: ("هذا يُعدّ نوعاً من انتهاك حقوق المواطن وقمع حريته في التعبير") (م1)؛ ومرحلة إعادة التأطير والانقلاب الرمزي حين يقول المبحوث الثاني: ("التدخل بالمسح أو

إعادة التوظيف هو اعتراف ضمني من السلطة بقوة تأثير الصورة؛ فالمسح ليس مجرّد إزالة لون، بل هو محاولة لإسكات فكرة") (م2)، ويُعيد المبحوث الرابع قراءة تجربته: ("مسحوا لي الكثير، أوّل مرة بكيت، كنت صغيراً، بعدها فهمت المسح يعني أنّ الجدارية أزعجت حاجة، وهذا معناها نجحت") (م4)؛ ومرحلة قبول الزوال كتجديد للإبداع حيث يقول المبحوث الثامن إنّ المسح ("فرصة لرسم جدارية جديدة") (م8)، والمبحوث الرابع: ("الجدار الممسوح هو ورقة بيضاء جديدة") (م4). وهذا ما يُجسّد ما وصفه الجانب النظري من أنّ ("الغرافيتي يتأرجح اليوم بين أصوله الاحتجاجية ووضعيته المؤسسية الحديثة العهد") (مازيا عيساوي، 2024، ص32)؛ فالمسح لا يُلغي الجدارية بل يُعيد إنتاجها في دورة لا تنتهي.

ثالثاً: الخطاب الوهراني على الجدار _قراءة في لسان المدينة :

[الصورة رقم 21 سيميائية الوداع والهجرة وإخلاء الحيّ]

كتابة بخط أسود عريض تحت لافتة شارع رسمية زرقاء تعود لـ "شارع الشهيد زقار بن يعقوب". النص المركزي يقول: "باي باي بقات الحومة خاوية... مع قلب مكسور " (وداعاً، بقيت الحارة فارغة...). النص محاط بمجموعة من "الأيقونات التعبيرية": وجه ذو عينين على شكل قلوب (حب للحي)، رمز الدولار داخل دائرة ($$) (رمز الدافع المادي للهجرة)، تاج ملكي، ورمز لشعار من المسلسل التركي الحفرة (çukur) على اليسار وجه تعبيري. على المستوى اللغوي هذا النصّ كثيف المعنى: "الحومة" هي الكلمة الوهرانية للحيّ بدلالتها الدافئة للانتماء والمعرفة المتبادلة بين السكان، و"بقات" هو الفعل الماضي للمؤنث في الدارجة الجزائرية، و"خاوية" تعني الفراغ والوحشة، و"باي باي" كلمة مُعرَّبة استعارتها وهران من إيطاليا عبر تاريخها المتوسطي. هذا الجدار هو "وثيقة أنثروبولوجية حية على نزيف الهجرة الجماعية" (L'exode أو الحرقة). العبارة تعبر عن صدمة الفراق والشعور بالوحدة بعد رحيل شباب "الحومة" (الحي) عبر مسارات الهجرة. الأيقونات المصاحبة

تلخص الحكاية: الحب للحي القديم، البحث عن المال ($$) لتحسين الوضع، والتاج كرمز للمجد المنتظر، هذا الخطاب يتقاطع تماماً مع ما وصفه الجانب النظري من أنّ ("الغرافيتي يرمز إلى الهروب من واقع المعاش كالهجرة غير الشرعية والبطالة والفقر وغيرها") (سابق وهراكي، 2024، ص133)، ومع ما يُصرّح به المبحوث الحادي عشر من أنّ الجدارية ("وسيلة لنقل رسالة مشفَّرة") (م11)؛ فهذه الجدارية أكثر من مجرّد تعبير عاطفي، إنّه تشخيص اجتماعي صريح لما يُحدثه التهميش الاقتصادي في نسيج الحياة الحضرية. ومن منظور لوفيفر هذا الجدار يُنتج ما يُسمّيه "الفضاء التفاضلي"؛ إذ يُحوّل جداراً رسمياً تحت لافتة شهيد إلى مرآة اجتماعية تعكس ألم جماعي حيّ.

[الصورة رقم 22 سيميائية التحدي والمواجهة: "جبدها حضرات ماراكش معروض"]

كتابة منفذة ببخاخ أخضر زيتي على جدار مطلي باللون الأصفر الخردلي، أسفل ترميز رسمي مطبوع باللون الأسود يعود لإحصاء أو ترقيم حضري محلي ("DIS 5 24 / IL 2004"). النص مكتوب بالعامية الجزائرية الوهرانية بعبارة صريحة: "جبدها حضرات ماراكش معروض.(بمعنى: تراجع أو انسحب يا رجل الأمن، لستَ مدعوّاً إلى هنا). كلمة "الحضرات" في القاموس الشعبي التداولي الجزائري تُحيل مباشرة إلى "رجال الأمن" أو "السلطة الشرطية"، وفعل "جبدها" (خُذ خطوة للخلف) متبوعاً بجملة النفي الحاسمة "ماراكش معروض" (لست مدعوّاً) يُضفي على الفضاء العام طابع الملكية الخاصة لأبناء الحيّ. وضع هذا الخطاب التمردي أسفل الترقيم الإداري الرسمي يخلق مفارقة بصرية وسيميائية حادة: السلطة المؤسسية تحاول عبر أرقامها حصر المكان وإخضاعه للرقابة، وسلطة الشارع تردّ بالجداريات لتُعلن أنّ شرعية الميدان لمن يملكون "دعوة" الانتماء إليه فقط. هذه الجدارية هي أوضح تجليات ما وصفه نيل سميث بـ"الانتقامية" (revanchism)؛ إذ إنّ السلطة تُريد ("تطهير الفضاء الحضري") (Eliza Jane Darling, 2017) من كل من يُعتبَر تهديداً للنظام الاجتماعي،

فيردّ الشارع بفعل مضاد يُعلن السلطة ذاتها على الجدار. كتابة جدارية صريحة لرجال الأمن مفادها "انسحب لستَ مدعوّاً" هي جدار حماية يُراد به إبقاء العين الأمنية بعيدة عن فضاء يضمّ ممارسات وأنماط حياة تقع خارج مربع القانون، الكتابة على الجدار هي محاولة لـ "خصخصة الفضاء العام" وتحويله من شارع تملكه الدولة وتراقبه، إلى "حرمٍ آمن" يحمي الأنشطة الخلفية والممارسات اليومية للسكان من عيون ومحاسبة السلطة. وهو ما يُجسّد بدقة ما يُقرّره الجانب النظري من أنّ الكتابة الجدارية ("تعكس كيفية رفع ثورات بدون قيود تُعبّر عن تمثّلات أفكار وتوجهات وحاجات الجماعة") (الفتني، 2024، ص185).

رابعاً: استراتيجيات التحايل _ الذكاء التكتيكي في مواجهة الرقابة :

في غياب الشرعية الرسمية يُعيد الفنانون تنظيم ممارستهم عبر استراتيجيات ذكية. المبحوث التاسع يختار الزمن: ("لا يستطيعون أن يُقدّموا لك ترخيصاً لهذا أرسم ليلاً أو في الصباح الباكر") (م9). والمبحوث الثامن يختار المكان: ("أُفضّل الأماكن المهجورة أين يكون لديّ وقت ولا يوجد تدخّل خارجي") (م8). والمبحوث التاسع يختار الهوية المُغايِرة: ("أي رسام غرافيتي لا يضع اسمه الخقيقي بل اسما مستعارا، مثلاً أنا أضع zazo") (م9). وقد أشار فوكو إلى أنّ المراقبة تُدرّب الناس على ضبط أنفسهم (Eliza Jane Darling, 2017)، لكنّ الفنانين يُثبتون هنا أنّ المراقبة الإبداعية لا تُنتج الخضوع بل تُولّد نقيضه: ابتكار أشكال جديدة للحضور.

[الصورة رقم 19 — سيميائية الغضب: خطاب الهجرة البديلة واحتجاج الملاعب]

كتابة داكنة وحادة على جدار متقشر أسفل علبة كهربائية فارغة ومفتوحة (رمز للإهمال البنيوي). ينقسم الخطاب إلى شقين مشحونين بالرموز، الشق اللغوي الإنجليزي (مؤطر وموجه بأسهم عديدة): كُتب بوضوح حاد: "LEAVE THE COUNTRY AS SOON AS possible" (غادر البلاد في أقرب وقت

ممكن)، وبجانبه إطار آخر موجه بأسهم يحمل عبارة احتجاجية قاسية ضد المنظومة الحكومية: " FUCK THE ALGERIAN GOVERNMENT".

الشق العربي (بخط استنسل الملاعب): كُتب ببخاخ أسود احترافي: "الحرية لأبناء المولودية"

هذه اللوحة هي تجسيد بليغ لـ "ثقافة الحرقة (الهجرة غير الشرعية) وراديكالية روابط المشجعين (Les Ultras)". استخدام اللغة الإنجليزية هنا ليس اعتباطياً؛ بل هو "تشفير عابر للحدود" لتبليغ رسالة يأس سياسي واقتصادي ورغبة جماعية في المغادرة والقطيعة مع الواقع المحلي. يتكامل هذا مع عبارة "الحرية لأبناء المولودية" (مشجعي نادي مولودية وهران MCO)، مما يربط مباشرة بين مدرجات كرة القدم كفضاء للمقاومة السياسية والشارع، وما يجعل هذه الجدارية من أكثر ما وُثّق دلالةً هو أنّها تُجمع بين ثلاث استراتيجيات تحايل في آنٍ واحد: التعبير بلغة أجنبية (حماية من الملاحقة)، والتشفير عبر رمز رياضي شعبي (MCO)، والخطاب الحاد الصريح (FUCK THE ALGERIAN GOVERNMENT). هذا التركيب يُجسّد ما وصفه الجانب النظري من أنّ الكتابة الجدارية ("أداة طرد وإعلان حظر موجّهة مباشرة إلى أجهزة الضبط") وأنّ ("كثيراً ما رافقت الكتابات الغرافيتية الثورات والأزمات المجتمعية") (الفتني، 2024، ص185)، كما يُجسّد قول المبحوث الثاني: ("الجدار يمنح صوتاً لمن لا صوت له في الوسائل التقليدية") (م2).

خاتمة:

يُتيح هذا المبحث قراءة نظرية ميدانية متشابكة للعلاقة بين ممارس الجدارية والسلطة التي تُحكم قبضتها على الفضاء المادي. وقد أظهر التحليل أن المسح ليس فعلاً إدارياً بسيطاً بل هو إعلان رمزي عن القوة، غير أن الممارسين يُعيدون تأطيره من صدمة إلى انتصار — فالمسح في خطابهم دليل على أن الصورة أزعجت، ومن ثم نجحت. كما أن استراتيجيات التحايل التي يعتمدها هؤلاء الفنانون — من اختيار الزمن والمكان وتوظيف الهوية المستعارة — تُجسّد ذكاءً تكتيكياً يُنتج أشكالاً جديدة للحضور في مواجهة أشكال الضبط والمراقبة.

ويكشف الخطاب الجداري الوهراني الذي رصدناه ميدانياً عن طبقات من المعنى تُوثّق نزيف الهجرة وألم التهميش وغضب الشباب من إغلاق قنوات الكلام المرئي — وهي طبقات لا تظهر في أي رواية رسمية. وعلى هذا الأساس تظهر الجدارية بوصفها ذات طبيعة تواصلية استثنائية لا تختزل نفسها في الصراع، بل تتجاوزه لتصبح منبراً ديمقراطياً بامتياز، وهو ما يفتحه المبحث الثالث للدراسة.

المبحث الثالث: الجدار كوسيط تواصلي ديمقراطي _ تجاوز التراتبية الإعلامية والمؤسسية:

أوّلاً: الإلزامية البصرية _ الوسيط الذي لا يمكن تجنّبه

ثانياً: الجدار كمنبر المهمَّشين والمسكوت عنه

ثالثاً: الجدار التجاري والوظيفي _حدود الديمقراطية الفنية

رابعا: الجدارية بين اللون و الأداة_ الخطاب الرمزي و البنية التقنية

المبحث الثالث: الجدار كوسيط تواصلي ديمقراطي _ تجاوز التراتبية الإعلامية والمؤسسية:

تمهيد: في زمن تتكاثر فيه وسائل التعبير الرقمية وتتسارع، يبقى الجدار وسيطاً استثنائياً لا يمكن تجاوزه بضغطة إصبع أو إغلاقه بزرّ. فالجدارية تفرض نفسها على المار دون استئذان، مُلزِمةً إياه بمواجهة ما تقوله سواء أراد أم أبى. ويستكشف هذا المبحث أبعاد هذه الخاصية التواصلية من خلال ثلاثة محاور: الإلزامية البصرية التي تُميّز الجدار عن سائر الوسائط، ووظيفته كمنبر للمهمّشين والمسكوت عنه في مواجهة الرواية الرسمية، ثم حدود هذه الديمقراطية الفنية حين يتحوّل الجدار إلى أداة تجميلية تخدم صورة المدينة أكثر مما تُعبّر عن حقيقتها، و صولا إلى سيميائية اللون في الرسوم الجدارية

أوّلاً: الإلزامية البصرية _ الوسيط الذي لا يمكن تجنّبه :

ما يُميّز الجدار من بين كل الوسائط التعبيرية الأخرى هو الإلزامية البصرية. المبحوث الثاني يُصوغها بدقة: ("الجدار يتميّز بالثبات المادي؛ لا يمكنك عمل Scroll لتجاوزه بسهولة كالهاتف، ولا يمكنك إطفاؤه كالتلفاز") (م2). والمبحوث الخامس يُكمل: ("الجريدة تُقرأ مَن يريد قراءتها، التلفزيون يُشغَّل مَن يريد مشاهدته، الجدارية أنت لم تختر رأيتها، هي فرضت نفسها عليك") (م5). والمبحوث الرابع يُقدّم تمييزاً نقدياً بليغاً: ("التلفزيون يقول لك ماذا تفكر... الجدار يقول لك ما تحسّ. والفرق كبير، الجدار حرّ") (م4). وهذه الإلزامية تُجعل من الجدار وسيطاً يُعيد للفضاء العام طابعه الاستعمالي لا التبادلي — وهو التمييز الذي كان في صميم مشروع لوفيفر كلّه.

ثانياً: الجدار كمنبر المهمَّشين والمسكوت عنه :

يمارس الفنانون وعياً نقدياً حادّاً بالفجوة بين ما تُقدّمه الرواية الرسمية وما يعيشه الناس يومياً. المبحوثة الأولى: ("الرسوم الجدارية تُعبّر وتحكي عن واقع مسكوت عنه الذي تحاول في بعض الأحيان الدولة أو الإعلام التغاضي عنه") (م1). والمبحوث الثاني: ("الجدار يمنح صوتاً لمن لا صوت له في الوسائل التقليدية") (م2)، ويُضيف: ("عندما تُهمَّش قضية ما إعلامياً يصبح الجدار هو المانشيت الرئيسي") (م2). وهو ما يُقرّره الجانب النظري: ("في ظل قصور وسائل الإعلام الرسمية المركّزة... تطرح ممارسة الكتابات الجدارية نفسها كالسلوك الاجتماعي الحضري الذي يُعبّر عن أشكال لمعارضة التنظيم الاجتماعي") (الفتني، 2024، ص183عن

ثالثاً: الجدار التجاري والوظيفي _حدود الديمقراطية الفنية :

يكشف التوثيق الميداني عن نمط آخر من الجداريات يُمثّل الوجه التجاري–الوظيفي لهذا الفن؛ وهو نمط يحمل دلالاته الخاصة في ضوء نظرية إنتاج الفضاء.

[الصورة رقم 11 أنسنة الشارع: إبريق الشاي كرمز الضيافة الوهرانية]

لوحة جدارية بالقرب من نافذة حديدية عتيقة؛ الأيقونة المركزية إبريق شاي تقليدي باللون الأحمر اللامع، بجانبه حبة و نصف من الليمون الأصفر، وعلى اليمين فنجان أسود على صحنه. اللوحة مرسومة فوق خلفية مقسّمة إلى ألوان متباينة (أخضر زمردي في الأعلى، وأحمر داكن في الأسفل). إبريق الشاي الأحمر والليمون الأصفر يُثيران سيميائياً مشاعر الدفء والطاقة والانتعاش، والأخضر الزمردي في الخلفية يمنح عمقاً بصرياً يُبرز مكونات اللوحة الدافئة، رسم هذه الأيقونات على جدار خارجي في حيّ شعبي يُحوّل الشارع الإسمنتي البارد إلى "غرفة استقبال افتراضية" الفنان هنا يسعى لأنسنة الشارع وجعله مألوفاً، وهو ما يُجسّد قول المبحوث الخامس: ("الجدار يتكلّم لغة ساكنيه") (م5)؛ فهذه اللوحة تتكلّم بامتياز اللغة الوهرانية —

لغة الشاي والليمون والصباح الهادئ. كما يُؤكّد هذا ما وصفه لوفيفر من أنّ ("الرمز مرتبط ارتباطاً شديداً بالهوية الحضرية للمواطنين") (سرير، 2019، ص255).

[الصورة رقم 12 جدارية الحديقة العامة: بين التجميل الرسمي وهوية المدينة الشعبية]

لوحة جدارية ممتدة خلف مدرجات ودرج أسمنتي مصبوغ باللون الأحمر الداكن، في ساحة أو حديقة عامة تتوسطها شجرة وعامود إنارة كلاسيكي باللون الأسود والفضي. الجدارية مقسمة ميكانيكياً إلى مربعات ومستطيلات تحاكي نمط الطبيعة، بتوزيع هندسي شبه تكعيبي. نرى في الكادرات المتجاورة: جبالاً زرقاء حادة، قرن فلفل حار أحمر، ثلاثة أسماك (سردين) مرتبة عمودياً داخل دائرة بيضاء، شكلاً هندسياً بنجمة صفراء وخلفية حمراء، ونباتات خضراء بجانب إبريق أزرق.سيميائياً الأحمر والأخضر والأصفر الفاقع ألوان حيوية جداً ومتباينة، استخدامها في مساحة عامة يهدف إلى خلق "صورة بصرية إيجابية" تكسر كآبة الإسمنت الرمادي للمباني الشاهقة الظاهرة في الخلفية، الأزرق والأبيض للأسماك دلالة متوسطية بحرية وهرانية بامتياز؛ فالسردين هو أيقونة المائدة الشعبية في وهران، ووضعه في بؤرة الجدارية يعزز الرابط البيئي والثقافي بالبحر، كبعد أنثروبولوجي اجتماعي هذه الجدارية تندرج ضمن سياسات "تجميل المدينة واسترجاع الفضاءات المهملة"، المدرجات الحمراء والدرج توحي بأن المكان صُمم ليكون فضاءً للتجمع والجلوس (تظهر مقاعد في الأسفل). الفنان هنا اختار رموزاً مستوحاة من البيئة الجزائرية والوهرانية (السمك، الفلفل الحار، الجبال) ليعيد تقديمها في قالب حداثي هندسي، مما يمنح المواطن العادي شعوراً بالراحة النفسية والتماشي مع الفضاء الحداثي للمدينة دون التخلي عن المكونات الثقافية الشعبية. غير أنّ هذا النمط من الجداريات يُجسّد بالضبط ما وصفه لوفيفر من خطر "الرمزية الدوغمائية التي تستبعد التعبيرات المتعدّدة الدلالة" (سرير، 2019، ص257)؛ فالجدارية المُقنَّنة المُؤطَّرة رسمياً تُصبح واجهة جمالية تخدم صورة المدينة السياحية أكثر مما تُعبّر عن مكنوناتها الحقيقية،

كما يُقرّره المبحوث الخامس: ("الفنانون الشباب في وهران ليس لديهم فضاء، ليس لديهم دعم، ليس لديهم اعتراف") (م5).

[الصورة رقم 13 جدارية الجزار: الإشهار الشعبي كتوثيق ثقافي]

جدارية مرسومة أسفل لافتة شارع " الشهيد مانة لخضر" تمثّل "وثيقة بصرية للمكونات الغذائية" على خلفية سوداء محاطة بإطار أحمر عريض؛ في دوائر علوية رأس دجاجة ورأس كبش ورأس ثور، وتحتها رسوم دقيقة للأطعمة: دجاجة كاملة، أفخاذ دجاج، قطع لحم أحمر، نقانق (مرقاز) معلّقة، جمبري أحمر، سمكة ذهبية، بيض متراكم، فطر، شرائح ليمون أخضر، إضافةً إلى الساطور والسكين وأدوات الذبح. الخلفية السوداء تعمل كخلفية تباين عالٍ تُبرز الألوان الطبيعية للحوم، والإطار الأحمر العريض لون حار يرتبط تلقائياً باللحوم الطازجة. هذه الجدارية هي تجسيد بصري لـ "ثقافة الاستهلاك والوفرة الغذائية". وضع هذه الرسوم المتنوعة (التي تجمع بين لحوم البر والبحر والطيور) يحاكي طبيعة التنوع، وهي جدارية إشهارية شعبية بامتياز توضح كيف يوظف الرسام موهبته لترجمة قائمة طعام أو سلع المحل إلى "فن جداري ترويجي" يضفي حيوية على الشارع، و هذا ما وصفه لوفيفر من أنّ المدينة ("نصّ أعظم تُسجَّل فيه وتُدوَّن مختلف معاني المجتمع الحضري") (سرير، 2019، ص252).

[الصورة رقم 14 سيميائية الإشهار الشعبي: جدارية محطة غسيل السيارات]

جدارية إشهارية وظيفية مرسومة على واجهة محل لغسيل السيارات ("Lavage Autos – Lifting"). اللوحة مقسمة إلى نصوص ورسوم: على اليمين، نجد بورتريه لشاب عامل يرتدي وزرة عمل (Salopette) صفراء وقبعة صفراء وحذاءً مطاطياً أسود، ممسكاً بيده ممسحة زجاج بخطوط واضحة، وبجانبه رسم لسيارة. في الأعلى نجد رسماً لأداة الغسيل بالضغط (مسدس الماء) موصولاً بخرطوم. على اليسار، نرى رسوماً عفوية

لسيارة زرقاء صغيرة كلاسيكية وفقاعات صابون ودلو، نجد مزيجاً لغوياً تداولياً؛ كُتب بالفرنسية باللون الأزرق الداكن "LAVAGE AUTOS" وبجانبها عمودياً باللون الأخضر كلمة "LIFTING" (استعارة تعني تجديد السيارة). وعلى العمود الأيمن كُتبت عبارة بالخط العربي: "غسيل السيارات"، بجانبها عبارة "صلو على النبي"، الأصفر الفاقع للباس العامل لون يحمل دلالة الحيوية والوضوح الإعلاني، والأخضر اللامع للسيارة الفارهة يعكس "الوعد التسويقي" للمحل. وما يمثّل نقطة تقاطع ثقافية بالغة الأهمية هو دمج العبارة الدينية "صلو على النبي" مع نصوص فرنسية ورسوم السيارات في نفس المساحة؛ وهو ما يعكس ما وصفه الجانب النظري بـ"آلية أنثروبولوجية هامة لدمج المقدس بيوميات الكسب الحياتي"، وما يُجسّد اقتصاد التاجر الجزائري الذي يربط بين السعي التجاري الحديث والبركة الدينية، كما تمثل الجدارية "الغرافيتي الوظيفي/التجاري" في الثقافة الحضرية، في الأحياء الشعبية بدلاً من تكليف شركات إعلانية كبرى يتم الاستعانة برسام محلي لتحويل واجهة المحل إلى لوحة إشهارية، وهو نموذج عملي لما وصفه المبحوث الثامن: ("الغرافيتي أراه مثل إشهارات الشركات التي تدفع مقابلاً لحمل اسمها؛ نحن نقوم بإشهار لأنفسنا بدون أن ندفع مقابلاً") (م8)، مما يُؤكّد أنّ المدينة تُنتج الفضاء التجاري والرمزي في آنٍ واحد.

رابعا: الجدارية بين اللون و الأداة_ الخطاب الرمزي و البنية التقنية:

تعرّض العديد من العلماء والباحثين لمصطلح الرمز، من بينهم يونغ الذي عرّفه على أنه ليس مجازاً ولا مجرد علامة، إنما هو على الأصح صورة خالصة تحدد على أفضل وجه طبيعة الذهن التي يتلبّس علينا تخمينها، والذهن في التحليل النفسي يشمل الوعي واللاوعي. ويعتبر يونغ الرمزَ أنه لا يتضمن شيئاً ولا يفسر، إنما يحيل على ما يتخطّاه، معنىً ما زال في الماوراء، معنى يتعذّر إدراكه ويصعب استشعاره إلى درجة أنه لا يمكن لأي كلمة في اللسان المستعمل أن تعبّر عنه بشكل صافٍ (دريسي ثاني، 2020، ص165)

وانطلاقاً من هذا المفهوم، تكتسب الألوان في الرسوم الجدارية بُعداً رمزياً عميقاً يتجاوز وظيفتها الجمالية إلى دلالات اجتماعية وثقافية وعقائدية راسخة في الوجدان الجمعي. وتتوزع هذه الدلالات على ثلاثة مستويات متمايزة:

أولاً: الألوان في الجداريات الفنية والتخليدية:

يحمل اللون الأخضر دلالة الأرض والخصوبة والخلود، مع ارتباطه بالهوية الوطنية والعقيدة. ويرمز الأزرق بدرجاته إلى المطلق والحرية والسلام الروحي والتطلع نحو الانعتاق. أما الأبيض والأسود والرمادي في الوجوه فيحملان البُعد التوثيقي التاريخي وذاكرة الأرشيف وفصل الراحلين عن عالم الأحياء. ويرمز الأحمر إلى الثورة والتضحية والفداء، فيما تعبّر الألوان الترابية والبيج عن التجذر والأصالة والارتباط المباشر بالأرض.

ثانياً: الألوان في الجداريات التجارية والوظيفية:

يتحوّل الأحمر في هذا السياق إلى رمز الحيوية وجذب الانتباه وفتح الشهية في جداريات الطعام. ويدل الأخضر على الطزاجة والوفرة، بينما يرمز الأصفر إلى الطاقة والنشاط البشري وإضفاء الدفء على الواجهات. ويحمل الأزرق دلالة النقاء والماء والنظافة، فيما تُوظَّف الألوان الداكنة لتحديد الأشكال وإضفاء العمق والواقعية.

ثالثاً: الألوان في الكتابات الجدارية العفوية:

يُعبّر الأسود عن الحسم والغضب والسخط ورغبة في ترك أثر تباييني حادّ، كما يُستعمل لطمس الكتابات الأخرى. ويحقق الأخضر جذباً بصرياً سريعاً في التعبيرات المنتقدة للواقع، بينما يرمز الأبيض إلى الوضوح والرجاء الروحي ويُستعمل في الأدعية والعبارات الأخلاقية. أما الألوان الترابية والرمادية للجدران العارية فترمز إلى الهامشية والواقع الاجتماعي المعيش والبيئة الحضرية غير المكتملة التي تولد من رحمها هذه التعبيرات العفوية.

لا تنفصل الجدارية عن أدواتها، إذ إن لكل أداة بصمتها التقنية والجمالية التي تنعكس مباشرةً على طبيعة الخطاب البصري المُنتَج. وتتوزع الأدوات المستعملة في الرسوم الجدارية بوهران على ثلاث فئات رئيسية:

أولاً: أدوات الرش والبخّ:

يُعدّ البخّاخ (Spray) الأداةَ الأكثر ارتباطاً بثقافة الغرافيتي وفن الشارع، ويمنح الفنان سرعةً في التنفيذ ومرونةً في التعبير، كما يُتيح تدرّج الألوان وتوليد التأثيرات البصرية المعقدة. وتتفاوت نتائجه بحسب ضغط الإصبع وبُعد المسافة عن السطح، مما يجعله أداةً تعبيرية بامتياز لا مجرد وسيلة تلوين.

ثانياً: أدوات الرسم التقليدية:

تشمل الفرشاة بمقاساتها المتنوعة التي تُستعمل في الجداريات الكبيرة والبورتريهات الدقيقة، إلى جانب الرولو الذي يُوظَّف لتغطية المساحات الواسعة وتهيئة الخلفيات. وتمنح هذه الأدوات الفنانَ تحكماً أدق في التفاصيل وعمقاً أكبر في التعبير عن ملامح الوجوه والرموز الدقيقة.

ثالثاً: أدوات الكتابة العفوية:

تشمل القلم الجاف والماركر والطباشير، وهي الأدوات الأكثر شيوعاً في الكتابات الجدارية العفوية والغرافيتي البسيط. وتعكس هذه الأدوات طابع التلقائية والعفوية في التعبير، إذ لا تتطلب تحضيراً مسبقاً وتُتيح لأي شخص ترك أثره على الجدار في أي لحظة.

وتجدر الإشارة إلى أن اختيار الأداة ليس قراراً تقنياً بحتاً، بل هو في أغلب الأحيان قرار رمزي ودلالي؛ فالبخّاخ يحمل هوية ثقافية مرتبطة بحركة الغرافيتي العالمية، والفرشاة تُنبئ بنيّة فنية مدروسة، أما القلم العفوي فيُعبّر عن حاجة آنية للتعبير لا تحتمل الانتظار.

خاتمة:

تُثبت المعطيات الميدانية التي قدّمها هذا المبحث أن ما يُميّز الجدار كوسيط تواصلي هو إلزاميته البصرية التي تُفرّقه عن سائر الوسائط الرقمية والمكتوبة؛ إذ لا يملك المار أن يُغلقه أو يُعيد توجيهه كما يفعل مع الشاشة أو الصحيفة. ومن هذه الإلزامية تنبثق وظيفة الجدار كمنبر للمهمشين ومساحة لنشر ما تتحاشى الرواية الرسمية الاعتراف به، مما يجعله ساحةً للتواصل الأفقي المباشر بين أفراد المجتمع بعيداً عن وساطة المؤسسة أو آليات الضبط الإعلامي.

بيد أن هذه الديمقراطية التواصلية تحمل في طياتها حدودها؛ إذ تكشف الجداريات التجارية والمؤسسية عن خطر استيعاب هذا الفعل التحرري ضمن منطق تجميلي يخدم صورة المدينة لا صوت ساكنيها. ويُضاف إلى ذلك أن سيميائية اللون والأداة المستعملة ليست محايدة، بل تحمل في كل اختيار تقني موقفاً ثقافياً وأيديولوجياً يُعلن عن نفسه بصمت. وهكذا تتكامل الأبعاد التواصلية مع وظيفة التذاكر الجماعية التي يضطلع بها الجدار، وهي الوظيفة التي يتناولها المبحث الرابع.

المبحث الرابع: الجدارية كفضاء تمثيلي _الذاكرة الجماعية والخطاب الاجتماعي المضاد

أوّلاً: الجدارية كأرشيف بصري حيٌّ _ استمرارية الذاكرة في مواجهة النسيان

ثانياً: الجدارية كخطاب اجتماعي مضاد _من التشخيص إلى العلاج

المبحث الرابع: الجدارية كفضاء تمثيلي _الذاكرة الجماعية والخطاب الاجتماعي المضاد

تمهيد: لا تقف الجدارية عند حدود التعبير الآني عن مشاعر فردية أو مواقف عابرة، بل تتجاوز ذلك لتُؤدّي وظيفة أعمق وأكثر استمرارية؛ وظيفة الأرشفة البصرية للذاكرة الجماعية في مواجهة النسيان. فحين تعجز المؤسسات الرسمية عن منح الرموز المحلية والشخصيات الشعبية حضوراً يليق بها، يتحوّل الجدار إلى مؤسسة بديلة تحفظ الوجوه والأسماء والأحداث في دورة الحياة اليومية للحيّ. ويتناول هذا المبحث ثلاثة أبعاد متشابكة لهذه الوظيفة التمثيلية: الجدارية بوصفها أرشيفاً بصرياً حياً يقاوم النسيان، ثم الخطاب الاجتماعي المضاد الذي تحمله في مواجهة الرواية الرسمية، وصولاً إلى كيفية توظيف الرموز التاريخية والدينية لربط الحاضر بالماضي وتشكيل وعي جمعي مشترك.

أوّلاً: الجدارية كأرشيف بصري حيٍّ _ استمرارية الذاكرة في مواجهة النسيان:

يكشف التحليل عن وظيفة ذاكراتية مركزية للجدارية في السياق الجزائري. المبحوث العاشر: ("استحضار الشخصيات التاريخية الهدف منه إحياء تلك الشخصية وعدم تركها في طيّ النسيان") (م10). والمبحوث الثاني: ("أستحضر الرموز التاريخية لربط الحاضر بالماضي. الهدف هو تذكير الجيل الحالي بأنّ القيم التي ناضل من أجلها الأجداد لا تزال صالحة") (م2). وهو ما يُجسّد فكرة لوفيفر عن أنّ ("المدينة كنصّ اجتماعي حيّ تُسجَّل فيه مختلف معاني المجتمع الحضري") (سرير، 2019، ص252).

[الصورة رقم 1 ربط الرمز التاريخي بالمعركة الحاضرة: الأمير عبد القادر ومستشفى أطفال السرطان]

جدارية ممتدة على سور إسمنتي طويل تُشكّلها أربعة كوادر متكاملة: بورتريه مهيب للأمير عبد القادر الجزائري (بلباسه الأبيض وعمامته ولحيته السوداء) مع مشهد طبيعي لواجهة البحر ومدينة وهران وجبل "مرجاجو" وحصن "سانتا كروز"؛ بورتريه لطفل مريض (بدون شعر بسبب العلاج الكيميائي) يبتسم محاطاً

بغيوم بيضاء وسماء زرقاء، مع آية قرآنية: "وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا"؛ يدٌ بشرية تقبض بعزم يمتدّ منها أنبوب طبي يصبّ في كيس دم؛ وجه طفل آخر بعينين واسعتَين براقتَين تفيضان بالبراءة. سيميائياً الأزرق السماوي والأبيض هما اللونان المهيمنان على الجدارية بالكامل ويحملان دلالة الطمأنينة والسكينة والاتساع بوصفهما نقيض الاختناق الذي يُسبّبه المرض، بينما اللون الأحمر في كيس الدم هو "سائل الحياة" ورمز العطاء والتضامن الإنساني في مقابل المونوكروم الرمادي الشاحب لوجوه الأطفال. على المستوى الاجتماعي هذه الجدارية تُنجز ربطاً رمزياً: رسم الأمير عبد القادر بجانب أطفال مرضى السرطان استناداً لاسم المستشفى يُحوّل رمز "المقاومة والجهاد" ضد المستعمر إلى روح رمزية تُسقَط على "معركة ومقاومة مرض السرطان". الآية الكريمة مع صورة كيس الدم واليد القابضة هي "رسالة جدارية توعوية" موجَّهة للمارّة وأبناء وهران، يتحوّل الجدار معها إلى "منبر إنساني" يدعو إلى التبرّع بالدم وإنقاذ حياة الأطفال. وهذا يُجسّد ما يصفه المبحوث الثاني: ("أستحضر الرموز التاريخية لربط الحاضر بالماضي") (م2)، وما وصفه الجانب النظري من أنّ الجدارية ("تتضمّن الغموض وتدخل سوء التفاهم") (سرير، 2019، ص253)، إذ تدمج الجدارية هنا الماضي الثوري بالحاضر الإنساني بالدعوة المدنية في نصّ بصري واحد لا يمكن قراءته إلا بقراءة طبقاته جميعاً.

[الصورة رقم 6 صناعة الذاكرة الجماعية المحلية: "وهران لن تنساكم"]

لوحة تخليدية مرسومة على خلفية تحمل الألوان الوطنية (الأخضر والأحمر)، تضم اللوحة شخصيتين بارزتين في المشهد الوهراني على اليسار: بورتريه للممثل الراحل محمد حزيم يرتدي الشاشية، الفيز الأحمر التقليدي وبملامح مبتسمة، على اليمين: بورتريه للإعلامي الجزائري الراحل عبد القادر لعرايش، صحفي و مراسل، تتوسط الجدارية عبارة بخط عريض: "وهران لن تنساكم". الأخضر والأحمر الطاغيان هما ألوان العلم الوطني الجزائري، الأبيض والرمادي في الوجوه: يعطي طابع "الصور القديمة" أو "الغرافيتي التخليدي" الذي

يُرسم عادة للراحلين لإبقائهم أحياء في الذاكرة البصرية اليومية للحي، بينما الفيز الأحمر رمزٌ للأصالة الفنية والاجتماعية للرجل الوهراني. على المستوى الاجتماعي تُظهر هذه الجدارية وظيفة هامة جداً من وظائف الغرافيتي في الأحياء الشعبية بوهران وهي "صناعة الذاكرة الجماعية المحلية". العبارة المكتوبة بالخطاب العاطفي "وهران لن تنساكم" هي إعلان عن الوفاء وتحوّل جدار الشارع بها إلى "مؤسسة أرشفة بديلة" عن المؤسسات الرسمية؛ إذ ليس لهاتَين الشخصيتَين نصباً تذكارياً أو ساحة باسمهما، لكنّ الجدار يمنحهما حضوراً يومياً في الوجدان الحضري الشعبي. وهذا ما يُجسّد قول لوفيفر إنّ ("المدينة النصّ الأعظم أين تُسجَّل وتُدوَّن مختلف معاني المجتمع الحضري") (سرير، 2019، ص252)، ويُؤكّد ما أشار إليه المبحوث الرابع: ("أتمنى أن أرى يوماً كل حومة في وهران تحكي قصتها على جدرانها") (م4).

[الصورة رقم 7 أبو عبيدة ومسجد القدس: العاطفة الجغرافية المشتركة]

جدارية سياسية عقائدية بامتياز مرسومة على سور إسمنتي. الشق الأيسر يحتوي على بورتريه لرجل ملثم يمثل الراحل أبو عبيدة الملقب "بالملثم" والمتحدث الرسمي لكتائب القسام (الجدارية رسمت قبل وفاة أبو عبيدة) بـ الكوفية الحمراء والبيضاء، لا يظهر منه سوى عينيه الثابتتين، ويرتدي بزة داكنة. الشق الأيمن يضم قبة تمثل مسجد القدس. في المنتصف والأسفل، نجد شريطين لغويين وعلميين: الشريط العلوي باللون الأزرق الداكن يحتوي على كتابة بخط عربي متداخل (آية قرآنية أو أدعية)، والشريط السفلي العريض باللون الأخضر يحتوي على جملة واضحة ومقروءة: "لا إله إلا الله محمد رسول الله – كتائب القسام"، مع شعار الكتائب (دائرة تحتوي على بندقية وقبضة يد ممسكة بالمصحف وعلم فلسطين) في المنتصف، محاطاً بخربشات عفوية صغيرة كتبها المارّة (مثل دعاء "صلى الله عليه وسلم") تُجسّد ما وصفه المبحوث الثاني: ("أحياناً تكون الكتابة فوق الجدارية حواراً بصرياً جديداً بين الفنان والجمهور") (م2)، والجمهور هنا لا يُفسد بل يُكمل ويُشارك في بناء

المعنى. وهذا يُؤكّد ما وصفه الجانب النظري من أنّ الجدارية ("تعكس درجة وعي الأفراد الكامنة أو الممكنة مجسَّدةً غرافيتياً في أسلوب نضالي أصيل") (الفتني، 2024، ص185)، الأخضر: يمثل الخلفية الأساسية للخطاب اللغوي، ويحمل دلالتين هويتيين؛ دلالة الانتماء إلى الهوية الإسلامية، ودلالة اللون الرمزي للفصيل المقاوم، الأحمر والأبيض (الكوفية): رمزية بصرية مباشرة لفلسطين، والمقاومة الشعبية، وترتبط في المخيال الجمعي الجزائري بالثورة والتحرير، و كبعد سياسي اجتماعي تعكس هذه الجدارية مفهوم "العاطفة الجغرافية المشتركة" في الأحياء الشعبية الجزائرية، حيث أن إسقاط رموز المقاومة الفلسطينية على جدران مدينة وهران يوضح أن "القضية" ليست حدثاً خارجياً بل هي جزء لا يتجزأ من المكون الهوياتي اليومي للمواطن الوهراني.

[الصورة رقم 8 المخيال السياسي والنوستالجيا القومية: بومدين وصدام والقسام على جدار واحد]

جدارية سياسية وتاريخية مركبة تجمع بين ثلاث تيارات وأيقونتين بارزتين، مرسومة بالكامل على خلفية خضراء فاقعة تمثل بيئة العلم الوطني، على اليمين بورتريه ضخم باللونين الأبيض والأسود للرئيس الجزائري الراحل "هواري بومدين" بملامحه الصارمة الشهيرة، ونظرته الحادة، وشاربه الكثيف، مرتدياً بدلة وربطة عنق نلاحظ خربشة بكلمة "ALoE" فوق شاربه على اليسار: بورتريه للرئيس الراحل العراقي السابق صدام حسين المجيد يرتدي الكوفية العسكرية ونظارته الشمسية الداكنة ويبتسم بشكل واضح، في الخلفية والأعلى يرتفع علم فلسطين متموجاً بألوانه الأربعة (الأسود والأبيض والأخضر و الأحمر) مرفوعاً بواسطة يد ملثم في أقصى اليسار. وفي المنتصف بالأعلى نجد الختم أو الشعار الدائري لـ كتائب الشهيد عز الدين القسام (البندقية والمصحف) تعلوه آية قرآنية "﴿فلم تقتلوهم ولكن الله قتلهم﴾ اللون لأخضر (الخلفية) يمثل أرضية البناء الثوري؛ فالأخضر هو لون الثورة الجزائرية ولون الأرض والتحرير، وهو الرابط البصري الذي يجمع بين هواري بومدين و صدام حسين والقسام، والأسود والأبيض في البورتريهات: يضفي طابع "الأيقونة التاريخية"؛ هواري بومدين

و صدام حسين يمثلان زمن الثورات (الستينيات والسبعينيات)، والرسم بالأبيض والأسود يعيد المتلقي إلى تلك الحقبة من "الدبلوماسية الثورية، و يمثل الحداد أو الوفاة، تُمثل الجدارية وثيقة بصرية تجسد "المخيال السياسي والنوستالجيا القومية" في الفضاء الحضري الشعبي؛ حيث يعكس الجمع بين هواري بومدين وصدام حسين حنيناً جماعياً لزمن الكاريزما و الرجولة السياسية والسيادة المطلقة، ويتحول الجدار هنا إلى "منصة جيوسياسية شعبية" تدمج الذاكرة التحريرية الجزائرية بالعمق العراقي لدعم المقاومة الفلسطينية الحالية، مستندةً إلى شرعية دينية ومقدسة تفرضها الآية القرآنية وشعار القسام، ورغم هذه الهالة، تأتي خربشة "ALoE" فوق شارب بومدين كظاهرة "تدنيس للأيقونة"، تعكس صراع الأجيال ورغبة الشباب أو الأطفال في اختراق القداسة التاريخية وفرض وجوده العفوي العابر، وما يُعمّق التحليل أنّ خربشة "ALoE" فوق شارب بومدين _ رغم أنّها تبدو تدنيساً للأيقونة _ تعكس ما وصفه الجانب النظري من أنّ الكتابة الجدارية ("تتضمّن الغموض وتُدخل سوء التفاهم") (سرير، 2019، ص253)؛ فصراع الأجيال يُنتج على نفس الجدار طبقتَين متوازيتَين: طبقة التجليل والتكريم وطبقة الرغبة في اختراق القداسة التاريخية وفرض الوجود العفوي العابر.

[الصورة رقم 10 تخليد الشخصيات الفنية الراحلة: بورتريه حسني]

هذه الجدارية تُقدّم نموذجاً من أكثر أنماط التخليد الشعبي حضوراً في الأحياء الوهرانية؛ بورتريه بالأبيض والأسود يُرجَّح أنّه للفنان الراحل الشاب حسني المغني الوهراني الذي رحل بشكل مأساوي، وعلى الباب الحديدي الصغير بجانبه شخصية غوكو من أنيمي دراغون بول وكتابات مثل "الله". الأبيض والأسود في البورتريه يرمز للحداد والموت، وهذا التجاور بين البورتريه الجادّ للراحل والشخصية الكرتونية الشبابية على نفس الجدار يُجسّد التهجين الجيلي والثقافي الذي وصفه المبحوث الرابع: ("هذه ليست مجرّد رسوم متحركة، هذه ذاكرة جيل كامل") (م4). حسني بالنسبة لجيل وهران هو ذاكرة حيّة؛ وصوته لا يزال يُردَّد في الأزقة، وجدارية

بورتريهه هي امتداد طبيعي لهذا الحضور الصوتي في الحضور البصري. وهو ما يُجسّد قول المبحوث العاشر: ("استحضار الشخصيات التاريخية الهدف منه إحياء تلك الشخصية وعدم تركها في طيّ النسيان") (م10).

ثانياً: الجدارية كخطاب اجتماعي مضاد _من التشخيص إلى العلاج :

يتجلّى في خطاب المبحوثين وعي بوظيفة مزدوجة للجدارية؛ هي في آنٍ واحد تشخيص للواقع الاجتماعي وأداة لإصلاحه، المبحوث السابع: ("تستجيب بالتعبير ورسم للحل والمشكلة في آنٍ واحد") (م7). وهو ما وصفه الجانب النظري بأنّ الجدارية ("أصبحت سلطة في يد المثقّف ووسيلة توعية وتهذيب") (بدير وبن عزة، 2020، ص52).

[الصورة رقم 4 العلم والمعرفة كخطاب إصلاحي]

تنقسم الجدارية إلى شقّين متكاملَين؛ الشق الأيمن بورتريه لشيخ أو عالم جليل بملامح وقورة يرتدي عمامة تقليدية ينبثق وجهه من تكوين خطّي يمزج بين الخط العربي الكلاسيكي والتجريد الحداثي (Calligraffiti)، والشق الأيسر كومة كتب قديمة متراكمة يعلوها شمعدان تقليدي بشعلة مُضيئة وتتوسّطها مخطوطة صفراء كُتب عليها "العلم" بخطّ عربي عريض. الدرجات الترابية (البني والخردلي والأصفر) تهيمن على الكتب بدلالة القِدَم والأصالة والمخطوطات التاريخية، والرمادي والأسود في الخطّ يحوّل الحرف العربي من أداة قراءة إلى "أيقونة بصرية" بحدّ ذاتها، بينما الأبيض الشاحب للعمامة يرمز للنقاء المرتبط بطلبة العلم وشيوخ الزوايا. على المستوى الاجتماعي هذه الجدارية تُحيل مباشرة إلى أدبيات النهضة الفكرية ومحاربة الجهل؛ وضعها في الفضاء الحضري خطاب توجيهي يسعى لإعادة الاعتبار للمرجعية الفكرية العربية الإسلامية والتعليم الأصيل. استخدام الشمعة فوق الكتب استعارة كلاسيكية لـ"العلم نور"، لكنّ إسقاطها على جدار الشارع يهدف إلى تحويل المعرفة من غرف المكاتب المغلقة إلى مُشاع شعبي متاح للجميع — وهو بالضبط ما يُسمّيه

المبحوث الثاني "ديمقراطية الفن: إخراج الفن من المعارض المغلقة إلى الشارع ليكون متاحاً للجميع" (م2)، مع فارق أنّ ما يُخرَج هنا ليس الفن وحده بل المعرفة والتراث الفكري برمّته. كما تُجسّد هذه الجدارية ما وصفه لوفيفر من أنّ ("تأويل المدينة يرتكز أساساً على فك شفرة الرموز الحضرية التي ترتبط ارتباطاً شديداً بالهوية الحضرية للمواطنين") (سرير، 2019، ص254).

[الصورة رقم 15 الصراع حول الفضاء الحضري والنظافة]

جدارية مرسومة على جدار خارجي لمتوسطة بن علال محمد؛ اللوحة الأصلية تمثّل طبيعة خضراء وشلالات مائية وأشجار صنوبر وسماء زرقاء مع ببغاوات تجلس على غصن، أمامها يافطة بخطّ اليد بالأحمر: "ممنوع رمي الأوساخ، هذا ليس مكان لوضع القمامة"، الأزرق والأخضر للجدارية الأصلية كانا يهدفان لإضفاء طابع بيئي نظيف على محيط المدرسة، والأحمر في عبارة "ممنوع" يحمل دلالة المنع الصارم والتحذير، والتحليل السيميائي التداولي للصورة يكشف كيف يتحوّل الجدار من "مساحة للفن والجمال" إلى "مساحة للصراع السلوكي"؛ الطلاء المتقشّر يرمز لـ"تراجع الجمالية الحضرية" ممّا فتح المجال لانتهاك الفضاء (رمي القمامة)، وهذا الانتهاك استدعى ردّاً فورياً عبر لافتة المنع بالأحمر. يُجسّد هذا المشهد ما يُقرّره المبحوث الثاني: ("الإنسان بطبعه يستحي أن يرمي النفايات أمام لوحة فنية") (م2)، لكنّه يكشف في الوقت ذاته أنّ هذه القاعدة ليست مطلقة وأنّ الجمال وحده لا يكفي ما لم تتوفّر البنية التحتية الثقافية المُتراكمة.

[الصورة رقم 16 جدار الأيديولوجيا التربوية والمأسسة الأخلاقية]

واجهة خارجية لمدرسة ابتدائية يرفرف فوق سورها العلم الوطني الجزائري، السور مصبوغ بلونَين (أصفر كريمي في الأعلى، وأحمر داكن في الأسفل). الجدار يحتوي على ثلاثة مستويات من الخطاب البصري واللغوي: على اليمين "العلم نور والجهل ظلام"، في الوسط "السليم في السليم" (اختصار للعقل السليم في الجسم

السليم)، ودائرة توعوية تُظهر طفلاً يرمي ورقة في سلة المهملات مكتوباً بداخلها "نظافة مدرستي دليل حضارتي"، إضافةً إلى لافتة المنع الخاصة بالأولياء، الألوان الرسمية الأصفر والأحمر للسور معتمَدة في واجهات المدارس الجزائرية، والخطوط الملوّنة تُستخدم لتفكيك الجمل وجعلها جاذبة لعين الطفل، وهذا الجدار يُمثّل "جدار الأيديولوجيا التربوية والمأسسة الأخلاقية"؛ فهو ليس مجرّد فاصل إسمنتي بل "معلم بيداغوجي" يمارس سلطة توجيهية، المدرسة توظّف الجدار الخارجي لتبثّ رسائل ثلاثية الأبعاد: معرفية وصحية وبيئية. ولافتة الأولياء تعكس تنظيم "حدود الفضاء" بين الفضاء العمومي للشارع والفضاء الداخلي للمؤسسة، وهو ما يُجسّد فكرة لوفيفر عن تمثيلات الفضاء التي تُنتجها المؤسسة لضبط استعمالاته وتنظيم من يُؤذَن لهم بالدخول ("السلطة المؤسساتية تحاول عبر أرقامها حصر المكان، تنظيمه، وإخضاعه للرقابة") (سرير، 2019، ص257). كما تُجسّد ما وصفته المبحوثة الثالثة من أنّ ("معظم الجداريات توعوية لتحسين السلوك وتكون موجّهة للأطفال الصغار، فهم يتعلّمون مما يرونه") (م3).

خاتمة:

يُوضّح هذا المبحث أن الجدارية في وهران تُؤدّي وظيفة أرشفية لا تقلّ أهمية عن وظيفتها الاحتجاجية والتجميلية؛ فحين تعجز المؤسسات الرسمية عن حفظ وجوه الشخصيات الشعبية المحلية ومنحها حضوراً يليق بمكانتها في الوجدان الجماعي، يتحوّل الجدار إلى أرشيف بصري حيّ يحتضن الراحلين ويُبقيهم في دورة الحياة اليومية للحي. وتكشف هذه الوظيفة الذاكراتية عن طبيعة خاصة للفضاء الحضري الشعبي: فهو ليس مجرد محيط للسكن، بل موقع لتجميع السرديات الجماعية وإعادة تشكيل الهويات المرتبطة بالمكان.

كذلك يُبيّن التحليل السيميائي للجداريات السياسية والدينية أن ممارسي الفن الجداري يُنتجون خطاباً اجتماعياً مضاداً يُعيد صياغة الذاكرة الوطنية ويربطها بهموم الراهن السياسي والإنساني، محوّلاً الجدار إلى منصة جيوسياسية شعبية تجمع الماضي بالحاضر وتُشهد عليهما معاً. وهذه القدرة التمثيلية المركبة تُثير في مقابلها إشكالية حساسة: ماذا يحدث حين لا يجد هذا الخطاب البصري الغني من يستطيع قراءته أو تلقيه؟ وهو التساؤل الذي يُشكّل صلب المبحث الخامس.

المبحث الخامس: الهوّة الثقافية وإشكالية التلقي _ الجدارية بين رؤية الفنان وأُفق المجتمع:

أوّلاً: صراع الأُفق _عندما لا تجد الصورة مَن يقرأها:

ثانياً: التفاوت الجغرافي والطبقي_ لا تقبّل موحَّد:

ثالثاً: المطالبة بالاعتراف المؤسسي _ الحق في المدينة بوصفه مطلباً اجتماعياً

المبحث الخامس: الهوّة الثقافية وإشكالية التلقي _ الجدارية بين رؤية الفنان وأُفق المجتمع:

تمهيد:

يبقى الفن الجداري رهيناً بمعادلة مزدوجة؛ فلا قيمة للرسالة دون متلقٍّ قادر على قراءتها، ولا أثر للصورة دون أُفق ثقافي يستوعب دلالاتها. وفي الفضاء الحضري الوهراني تتجلّى هذه المعادلة في توتّر دائم بين طموح الفنان إلى صياغة خطاب بصري عميق وبين واقع مجتمعي لم يتشكّل فيه بعد الجهاز الجمالي الكافي لاستقباله. ويستكشف هذا المبحث أبعاد هذه الهوّة من ثلاث زوايا: صراع الأُفق بين رؤية الفنان وقراءة المتلقّي، والتفاوت الجغرافي والطبقي في أنماط التلقّي بين أحياء المدينة ومدنها، ثم المطالبة بالاعتراف المؤسسي بوصفها ترجمةً عملية لمفهوم لوفيفر في الحقّ في المدينة.

أوّلاً: صراع الأُفق _عندما لا تجد الصورة مَن يقرأها :

يكشف التحليل عن توتّر بنيوي عميق يعيشه ممارسو الفن الجداري في وهران يتمثّل في الفجوة بين طموح الفنان إلى صياغة رسالة بصرية عميقة وبين واقع متلقٍّ يفتقر في أحيان كثيرة إلى الجهاز الجمالي القادر على استيعابها. المبحوثة الأولى: ("رانا بعاد بزاف خصوصاً مجتمع تاعنا باش يوصل يفهم مساج لي راك دايره في رسمة") (م1). والمبحوث الثامن: ("قليلاً ما يفهم أو ينتبه المارّة لرسوماتي... فقط يفهمون أنّها غرافيتي") (م8). لفهم هذه الفجوة يُقدّم لوفيفر مفتاحاً؛ إذ يُميّز بين الشخص الذي ("يتمسّك بدلالة معيّنة وبنسق مغلق من العلامات") فلا يرى سوى الجزء الذي ينتمي إليه عالمه الرمزي المباشر، ومَن يستطيع أن يرى المدينة في "كليّتها" (سرير، 2019، ص253).

[الصورة رقم 17 سيميائية الاستعطاف واللوم الأخلاقي: فجوة الخطاب والممارسة]

كتابة بخط أبيض عريض ومقروء جداً على جدار إسمنتي رمادي عارٍ. العبارة كُتبت على مرحلتين أو بأسلوبين: في الأعلى واليمين كُتب "ممنوع رمي أوساخ وشكراً"، وأسفلها مباشرة كُتبت عبارة تعتمد على "الوازع الديني": "يا ناس إتقوا الله هذه حومة محرمة"، ويتوسط النص مربع أسود داكن صُبغ لاحقاً لإخفاء كلمة "الله". في الأسفل تظهر أكياس قمامة سوداء ملقاة على الأرض بالرغم من الكتابة، الصورة تبرز مفهوم "الحومة المحترمة" (الأرض أو الزقاق الذي يمتلك حرمة اجتماعية أو دينية) عندما يفشل التنبيه، يستنجد كاتب الجدارية بـ "المقدس والأخلاق" ("إتقوا الله") كآلية ردع أخيرة لمنع رمي النفايات، يمثل المربع الأسود احترام لفظ الجلالة باخفائه من مكان ترمى به نفايات، و هذا يوضح الفجوة بين "الخطاب المعلق على الجدار و الدعوة لايقاف السلوك" و"الممارسة السلوكية الواقعية المستمرة " في الفضاءات الحضرية. وهو في حدّ ذاته مفارقة بصرية حادة تكشف عن تناقض عميق في الوعي الجمعي: تعظيم الكلمة ورمي القمامة في نفس الآن وعلى نفس الجدار، وهذا يُوضّح الفجوة بين "الخطاب المعلّق على الجدار والدعوة لإيقاف السلوك" و"الممارسة السلوكية الواقعية المستمرة"، وهو ما يُجسّد ما يُقرّره الجانب النظري من أنّ تعقيد استيعاب الخطاب الجداري مرتبط بـ("تفاوت ثمرات الغرافيتي ودلالاته باختلاف الدول والشعوب وتأثّرها بدرجة كبيرة بالثقافة الشعبية السائدة") (سابق وهراكي، 2024، ص133).

[الصورة رقم 23 سيميائية "التحسيب" والمظلومية: الاستقواء بالمقدّس]

عبارة بخطّ يدوي أبيض عريض وممتد على شريط أسمنتي وردي اللون فوق جدار من الحجارة الطبيعية التقليدية: "حسبنا الله ونعم الوكيل". هذا النصّ القرآني الذي يُقال تقليدياً في لحظات الظلم والإحساس بالعجز أمام قوّى أكبر، يُؤدّي في سياقه الجداري هذا وظيفة الاحتجاج الصامت المُشفَّر؛ فهي ليست مجرّد تعبير ديني

روتيني، بل هي رسالة تُطلَق في الفضاء العام تقول في ما تخفيه أكثر مما تُصرّح به، كتابة هذه العبارة على أساس بيت غير مكتمل قد تُشير إلى نزاع عقاري أو صراع حول ملكية الأرض والبناء؛ الجدار هنا يتحوّل إلى "منصة قضائية روحية"، فالشخص الذي كتبها يُعلن جهاراً للحيّ أنّه فوَّض أمره للعدالة الإلهية، مما يجعل الجدار وسيطاً لإرسال رسائل تحذيرية أخلاقية ترهب الخصوم دون تصادم مادي مباشر، وهو ما وصفه الجانب النظري من أنّ الكتابة الجدارية كثيراً ما تنطوي على ("عنف رمزي وتخويف من خلال أشكال ورموز وعبارات خاصة") (الفتني، 2024، ص186)، وما يُجسّده المبحوث الحادي عشر: ("سلطة الجدار يوصل رسالة غير مباشرة أو رسالة مشفّرة بمعنى آخر") (م11). ومن منظور لوفيفر هذه الكتابة هي تجليّ واضح لـ"الفضاء التمثيلي المُعاش"؛ فالشخص يستحضر المقدّس لا في المسجد بل على جدار الشارع لأنّ الشارع هو فضاء اليومي الحيّ الذي تُخاض فيه المعارك الحقيقية.

ثانياً: التفاوت الجغرافي والطبقي_ لا تقبّل موحَّد :

لا يقتصر الأمر على فجوة عمودية بين الفنان والمتلقّي؛ إذ يكشف التحليل عن تفاوت أفقي مركَّب. المبحوث التاسع يصف التفاوت بين الأحياء: ("في حيّ العقيد يمرّ عليها الناس وتعجبهم لكن لا يتحدّثون، لكن في حيّ الدرب أو centre–ville الناس تتجمّع حولي ويتكلمون معي") (م9). ويضيف تفاوتاً بين المدن: ("في العاصمة صارت عادية عندهم أن يروا شخصاً يرسم في الشارع... لكن في وهران يظهر لي أنّها لا تزال غريبة") (م9). والمبحوث الحادي عشر: ("في مدينتي ينظرون للرسم الجداري بنظرة احتقار وكأنّه تخريب للممتلكات") (م11). هذا التفاوت يُجسّد ما وصفه لوفيفر في تحليله للتخطيط الحضري الذي ("يُميّز بشكل متزايد بين مراكز المدن والضواحي") (سرير، 2019، ص256)، وهو تمييز ينتج فضاءات متفاوتة في القدرة على استقبال الإبداع وقراءته.

ثالثاً: المطالبة بالاعتراف المؤسسي _ الحق في المدينة بوصفه مطلباً اجتماعياً:

في مواجهة هذا الواقع المركّب يُجمع المبحوثون على مطلب جوهري. المبحوثة الأولى: ("من الضروري إنشاء معاهد أو مراكز تحتوي كل أنواع الفنون") (م1). والمبحوث الثاني: ("تقنين هذا الفن بحيث تُخصَّص جدران قانونية للفنانين الشباب، لتحويل المدن إلى متاحف مفتوحة") (م2). والمبحوث الخامس: ("الفنانون الشباب في وهران ليس لديهم فضاء، ليس لديهم دعم، ليس لدي٤هم اعتراف") (م5). هذه المطالب تُترجم في لغة الممارسة اليومية ما يُسمّيه لوفيفر "الحقّ في المدينة"؛ ذلك الحقّ الذي لم يُقدَّم بوصفه حقّاً في زيارة مدينة قديمة بل ("حقّاً للمواطنين في التحوّل والتجديد، في صنع مدينتهم بأيديهم") (Eliza Jane Darling, 2017). وما تكشفه الصور الميدانية مجتمعةً هو أنّ المطلب لم يبلغ ردَّ فعل مؤسسي كافياً؛ فالفنان لا يزال يُفاوض كل يوم على حقّه في الكلام مع جدار لا يُعطيه إذناً رسمياً باستخدامه.

خاتمة:

تفتح المعطيات التي رصدها هذا المبحث نافذة نقدية على ما يمكن تسميته بالمعادلة المفقودة في فن الجداريات: فالرسالة مهما بلغت دقتها لا تُنتج أثرها إلا بوجود متلقٍ يملك من الرصيد الجمالي والثقافي ما يُمكّنه من قراءتها. وتكشف شهادات المبحوثين عن وعي حاد بهذه الفجوة؛ إذ يُدرك الفنانون أن المجتمع الوهراني لم يبنِ بعد بنيةً تحتيةً ثقافيةً تُتيح الاستقبال الكامل للخطاب البصري الجداري في تجلياته الأكثر تعقيداً.

ويُضاف إلى ذلك التفاوت الجغرافي والطبقي في أنماط التلقي الذي يُعمّق هذه الهوّة؛ فما يُقرأ في أحياء المدينة المركزية قد يبقى عصياً على الفهم في أحياء الأطراف، وما يبدو مألوفاً في العاصمة يغدو غريباً في وهران. وفي مواجهة هذا الواقع المركب، تتبلور عند المبحوثين مطالب جوهرية في إطار الحق في المدينة لوفيفرياً: الاعتراف المؤسسي بالفنان الجداري، وتخصيص فضاءات قانونية لممارسته، وربط هذا الفن بمسار تكوين ذوقي أشمل. وتُشير هذه المطالب في مجملها إلى أن التغيير المنشود لا يتوقف على الجدار وحده، بل يمتد إلى إعادة رسم السياسات الثقافية الحضرية بأكملها.

الخاتمة

الخاتـمة

يتجلّى من خلال ما أسفرت عنه هذه الدراسة أن الجدارية في مدينة وهران ليست مجرد فعل تزييني عابر يُلوّن الإسمنت الرمادي، بل هي ممارسة اجتماعية عميقة الجذور تُعبّر عن رغبة إنسانية أصيلة في الوجود والاعتراف والتعبير. فالممارسون لا يرون في الجدار حاجزاً معمارياً بل يرون فيه فضاءً حيّاً يحتضن هوياتهم وذاكرتهم وغضبهم وحنينهم وأحلامهم؛ فضاءً يُعوّضون من خلاله غياب المنابر الرسمية التي تُتيح لهم التعبير بحرية وكرامة. وما يجعل هذه الظاهرة بالغة الدلالة أنثروبولوجياً هو أنها تكشف بصدق نادر عن الوجه غير الرسمي للمدينة؛ الوجه الذي لا تُصوّره الإحصاءات ولا تحتضنه المؤسسات بل تنتجه يومياً أيادي شباب يتفاوضون على حقهم في المدينة بالبخاخ والريشة والكلمة المكتوبة على الجدار.

وما يزيد هذه الظاهرة تعقيداً ودلالةً هو أنها لا تنبع من فراغ ثقافي بل من امتلاء اجتماعي؛ فالجداريات الوهرانية تحمل في طيّاتها تاريخ المدينة وجغرافيتها وهمومها اليومية وتضامناتها الكونية في آنٍ واحد. فعلى جدار واحد قد تتجاور صورة الأمير عبد القادر برمزيته التحريرية ووجه طفل مريض بالسرطان وعلم فلسطين وإبريق الشاي الوهراني؛ وهذا التجاور ليس فوضى رمزية بل هو تعبير صادق عن هوية جزائرية مُركَّبة تمتد من العمق الصحراوي إلى الانفتاح المتوسطي ومن الذاكرة الثورية إلى التضامن الإنساني الراهن. كذلك تكشف الجداريات عن طبقات الألم الاجتماعي المسكوت عنه؛ فعبارة "باي باي بقات الحومة خاوية" ليست مجرد كلمات على جدار بل هي وثيقة أنثروبولوجية حيّة عن نزيف الهجرة الذي يُفرغ الأحياء الشعبية من شبابها، و"حسبنا الله ونعم الوكيل" ليست تعبيراً دينياً اعتيادياً بل احتجاج مُشفَّر يستقوي بالمقدّس في غياب العدالة المؤسسية.

غير أن هذه الممارسة الإبداعية الثرية تصطدم بواقع مُعقَّد يُحدّ من حريتها وانتشارها؛ إذ تعيش في ظل توتر دائم بين إرادة التعبير وسلطة الضبط المؤسسي الذي لا يتوقف عند المسح بل يمتد إلى الاحتواء

والتوجيه حين تُتيح المؤسسة الرسم بشروطها هي. ويزداد المشهد تعقيداً بهوّة ثقافية بين الفنان الذي يصنع رسالة عميقة ومجتمع لم يتراكم لديه بعد الجهاز الجمالي الكافي لاستيعابها كاملةً، وهو ما يجعل المطالبة بالاعتراف المؤسسي والبنية التحتية الفنية مطلباً اجتماعياً عادلاً لا مجرد أمنية فردية.

وبالنظر إلى الفرضيات الثلاث التي انطلق منها هذا البحث، يمكن القول إن الفرضية الأولى التي افترضت أن الممارسين ينظرون إلى الفضاء الحضري باعتباره فضاءً اجتماعياً مفتوحاً تحققت في جوهرها لكن بتعقيد جوهري يستوجب التنبيه؛ فالفضاء الحضري في وهران ليس مفتوحاً بالمعنى الحرفي للكلمة بل هو فضاء مُنازَع عليه تُنتزع منه مساحات التعبير انتزاعاً تكتيكياً يومياً. الممارسون يعيشون تناقضاً صارخاً بين شعورهم بأن الشارع فضاء الجميع وواقع يُكذّب هذا الشعور كلما جاء المسح أو تدخّلت الشرطة أو فُرضت القيود. فالتفاوض الرمزي الذي تصفه الفرضية قائم فعلاً لكنه لا يجري بين أطراف متكافئة؛ بل بين سلطة تملك الشرعية والاستراتيجية المؤسسية وممارس لا يملك إلا التكتيك اليومي والإرادة الإبداعية.

أما الفرضية الثانية التي افترضت أن الجدار يتحول إلى قناة اتصال جماهيري بديلة تحمل رسائل احتجاجية وسياسية وثقافية فقد تحققت تحققاً كاملاً بل إن الواقع الميداني أثبت أبعاداً تتجاوز ما استوعبته صياغتها؛ فالجدار لا ينقل الرسائل فحسب بل يصنع الذاكرة الجماعية المُعاشة للمدينة ويؤرشف ألمها وفرحها وانتماءها في غياب المؤسسات التي تُؤدي هذه الوظيفة بحقها. وما يُميّز هذه القناة عن سائر وسائط الاتصال هو إلزاميتها البصرية؛ فالجدارية لا تنتظر جمهورها بل تفرض نفسها عليه في مسار حياته اليومية، وهذا ما يجعلها الوسيط الأكثر ديمقراطية والأقل خضوعاً للرقابة المؤسسية في الوقت ذاته.

وأما الفرضية الثالثة التي افترضت أن الجداريات تُجسّد خطاباً بصرياً يحمل دلالات رمزية متعددة تعبّر عن الهوية الجماعية وتنفتح على تعدد التأويلات فقد تحققت تحققاً تاماً وكانت الأغنى مادةً تحليليةً في

هذه الدراسة. فالجداريات الوهرانية لا تحمل رسالة واحدة مغلقة بل هي نصوص بصرية مفتوحة تتعدد دلالاتها بتعدد قارئيها وبتحوّل سياقاتها المكانية والزمانية، والأهم من ذلك أن الرمز لا يحمل معنى ثابتاً بل يتحوّل معناه بتحوّل موقعه وجمهوره؛ فما يدل على الصمود في الحي الشعبي قد يدل على المساءلة في الحي الإداري، وما يبدو تبجيلاً للأيقونة التاريخية قد تخترقه خربشة شبابية عابرة لتُنتج على الجدار ذاته طبقتَين من المعنى المتعارض في آنٍ واحد.

وفي المحصلة يمكن القول إن جدران وهران هي المرآة الأصدق لمجتمعها؛ لا تكذب ولا تُجمّل ولا تخضع لرقابة التحرير. وما تقوله هذه الجدران في مجملها هو أن ثمة مجتمعاً يعيش فائضاً من الطاقة التعبيرية لا تستوعبه القنوات الرسمية، وأن الاعتراف بهذا الفن وتوفير بنيته التحتية وفضاءاته القانونية ليس ترفاً ثقافياً بل ضرورة اجتماعية تُعبّر في جوهرها عن الحق الأعمق لكل مواطن في أن تحمل مدينته شيئاً من روحه.

ما نفهمه هو أنّ الجدار في وهران ليس سطحاً محايداً، بل هو مساحة تعكس طبيعة العلاقة بين المجتمع وفضائه الحضري. فحين يلجأ الممارس إلى الجدار تعبيراً أو تخليداً أو احتجاجاً أو مجرّد إشهاراً لمحل تجاري، فهو في كل الأحوال يُقرّ بأنّ هذا الفضاء يعنيه ويمسّه، وأنّه معني بما يحدث فيه.

وما تبيّن كذلك أنّ هذه الممارسة ليست ظاهرة هامشية يصعب تصنيفها؛ بل هي نشاط اجتماعي منظّم له دوافعه ومنطقه وأدواته، وله أيضاً حدوده وتناقضاته الداخلية. فالممارسون يعرفون ما يريدون قوله لكنّهم لا يملكون دائماً الفضاء القانوني الذي يتيح لهم قوله، ويعرفون أنّ المسح قادم لكنّهم يرسمون رغم ذلك.

ولعلّ الفهم الأعمق الذي تُقدّمه هذه الدراسة هو أنّ المدينة لا تُصنع فقط بالتخطيط العمراني والبنية التحتية، بل تُصنع أيضاً بما يتركه ساكنوها على جدرانها من علامات وذكريات ومواقف. وما دامت هذه العلامات موجودة فالمدينة تتكلّم، وما دام الجدار يُمسح ويُعاد رسمه فالحوار لم ينتهِ بعد.

بيد أن هذه الدراسة وهي تجيب على إشكاليتها لا تغلق باب التساؤل بل تفتح أمامنا أفقاً بحثياً جديداً يستحق الاستقصاء؛ فإذا كانت الجداريات تُنتج خطاباً رمزياً ثرياً متعدد الدلالات، وإذا كانت الهوّة الثقافية بين الفنان والمتلقي إشكالية بنيوية قائمة، فإن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: كيف يتلقّى المواطن العادي غير المتخصص الرسوم الجدارية في الفضاء الحضري الوهراني، وكيف يُعيد بناء معناها من منظومته الثقافية والاجتماعية الخاصة، وإلى أي حدٍّ تُؤثّر هذه الجداريات فعلاً في تشكيل وعيه الجمالي والاجتماعي وسلوكه اليومي في المدينة؟ بمعنى آخر، إذا كانت هذه الدراسة قد استنطقت صوت المُرسِل فإن الدراسة المقبلة مدعوّة إلى استنطاق صوت المُتلقّي، لأن الرسالة لا تكتمل معناها إلا في اللحظة التي تُقرأ فيها، والجدار لا يتحوّل إلى فضاء اجتماعي حقيقي إلا حين يلتقي فيه المُنتِج بمن يستقبل ما أنتجه ويُعيد تشكيله في وعيه وحياته.

قائمة الملاحق

دليل المقابلة:

المعلومات الشخصية:

1 _الجنس

2 _السن

3_ المستوى الدراسي

4_ المهنة

المسار الشخصي:

1_ كيف و متى بدأت ممارسة الرسم الجداري؟

2_ ما الدوافع التي قادتك الى اختيار هذا النوع من الفن تحديدا؟

المحور الأول: الفضاء الاجتماعي والتفاوض الرمزي:

3_ ما معايير اختيارك للجدار فضاءً للتعبير الفني، وكيف تحدد الأماكن التي تنجز فيها أعمالك؟

4_ حين ترسم على جدار في حي او شارع هل تشعر بامتلاكك لهذا الجدار؟ و هل تعتقد أن هذه الممارسة هي صراع مع السلطة حول حقك في هذا الفضاء ؟ و كيف تنظر الى تدخلها في عملك سؤاء بالمسح او اعادة توظيفه لصالحها؟

5_ هل سبق أن حاولت القيام بهذه الممارسة فوق جدران تابعة لمؤسسات رسمية (بلديات، مراكز الشرطة، الجامعات) ولم تتمكن من ذلك؟ وما الذي يدفعك لاختيار جدران الشوارع كخيار بديل عن جدران تلك المؤسسات؟

6_ هل تشعر أن وضع بصمتك على الجدران يمنحك نوعاً من "السلطة المعنوية" أو الاعتراف والمكانة داخل الحي أو بين زملائك الفنانين؟

7_ كيف تتعامل مع "مسح" جدارياتك أو الكتابة فوقها من قبل الآخرين؟

8_ ما الألوان و الأشكال أو الرموز التي لا تتخلى عنها في أعمالك؟ ولماذا تعتبرها ضرورية لتوصيل ما تريد قوله؟

المحور الثاني: قناة الاتصال الجماهيري ونقل الرسائل:

9_ ماهي الدلالات الرمزية التي تحملها رسوماتك؟ وهل تختلف دلالاتها من مكان لآخر؟

10_ في رأيك، هل تقول الجدارية أشياء لا تستطيع الجرائد أو التلفزيون أو حتى وسائل التواصل الاجتماعي أن تقولها؟ ما الذي يميز "سلطة الجدار" كوسيلة تعبير؟

11_ هل هناك علاقة بين طبيعة الحي (شعبي، إداري، تجاري) ونوع الرسالة التي تود إيصالها؟

12_ هل توظف في رسومك الجدارية شعارات من عالم السينما و التلفزيون؟ و هل تعتقد أن استخدام هذه الرموز يساهم في وصول فكرتك للمارة؟

13_ هل تعتقد أن الشخص العابر يفهم جوهر رسالتك في لحظة واحدة؟ و ما هي "الشفرات البصرية" التي تستعملها لتحقيق هذا التأثير الفوري؟

14_ هل تلاحظ أن الناس يتحدثون عن جداريّاتك أو يتشاركون صورها على هواتفهم؟

المحور الثالث: الخطاب البصري والهوية الجماعية

15_ هل دمجت في عمل واحد أكثر من دلالة (مثل رمز ديني مع رسالة سياسية أو توعوية)؟

16_ هل سبق أن رسمت جدارية توعوية تهدف لتحسين السلوك الجماعي(الحفاظ على نظافة البيئة) ؟ و هل ترى أن هذا النوع من الجداريات يساهم في تحسين السلوك البيئي؟

17_ هل تعتبر أن رسمك على الجدار هو نوع من الرفض أو الاعتراض؟

18_ كيف تستحضر الشخصيات التاريخية أو الرموز الثورية أو الثقافية في أعمالك؟ و ما الهدف من ذلك؟

19_ هل شعرت يوماً أن قضية ما تُتجاهل؟ وكيف استجبت لذلك عبر ايصال ذلك عن طريق الجدار ؟

20_ كيف تقيّم واقع الرسم الجداري في مدينتك من حيث تطوره ونظرة السكان إليه، وما توقعاتك لمستقبله وتطلعاتك لتحسين مكانته؟

الجدول السوسيوغرافي:

	الجنس	السن	المستوى الدراسي	المهنة
المبحوث الأول	أنثى	24 سنة	ماستر_ 2_	طالبة/ رسامة جداريات
المبحوث الثاني	ذكر	25 سنة	طالب جامعي في العلوم السياسية تقني سامي في الأنظمة الرقمية	متربص في إدارة الموارد البشرية
المبحوث الثالث	أنثى	22 سنة	ماستر_ 2_ حقوق	طالبة /رسامة جداريات
المبحوث الرابع	ذكر	23 سنة	الثالثة ثانوي	فنان جداريات
المبحوث الخامس	ذكر	25 سنة	خريج معهد الفنون	فنان بورتريه و جداريات
المبحوث السادس	أنثى	21 سنة	ليسانس لغات أجنبية	رسامة غرافيتي/ فنانة شارع
المبحوث السابع	ذكر	27 سنة	الثالثة ثانوي	رسام جداريات

المبحوث الثامن	ذكر	22 سنة	ماستر _2_ هندسة معمارية	طالب / رسام جداريات
المبحوث التاسع	ذكر	31 سنة	الثالثة ثانوي	رسام غرافيتي
المبحوث العاشر	ذكر	30 سنة	ليسانس محاسبة مالية تقني سامي فالفندقة و السياحة	مسؤول قسم الخدمة في فندق
المبحوث الحادي عشر	ذكر	31 سنة	ثالثة ثانوي	طباخ في مطعم

الصور:



الصورة رقم 1: جدارية في حي بوعمامة الحاسي



الصورة رقم 2: جدارية في حي بوعمامة الحاسي



الصورة رقم 3: جدارية في شارع العربي بالمهيدي



الصورة رقم 4: جدارية في شارع الغربي بالمهيدي



الصورة رقم 5: جدارية في شارع العربي بالمهيدي.



الصورة رقم 6: جدارية في شارع العربي بالمهيدي



الصورة رقم 7: جدارية في حي بوعمامة الحاسي



الصورة رقم 8: جدارية في حي بوعمامة الحاسي



الصورة رقم 9: جدارية في حي بوعمامة الحاسي



الصورة رقم 10: جدارية في حي بوعمامة الحاسي



الصورة رقم 11: جدارية في حي لاباستي



الصورة رقم 12: جدارية في شارع العربي بالمهيدي



الصورة رقم 13: رسمة جدارية في حي بوعمامة



الصورة رقم 14: رسمة جدارية في حي بوعمامة



الصورة 15: رسمة جدارية على متوسطة بن علال محمد في حي بوعمامة الحاسي



الصورة رقم 16: كتابة جدارية على إبتدائية في حي بوعمامة الحاسي



الصورة رقم 17: كتابة جدارية في حي بوعمامة الحاسي



الصورة رقم 18: كتابة جدارية في في حي لاباستي



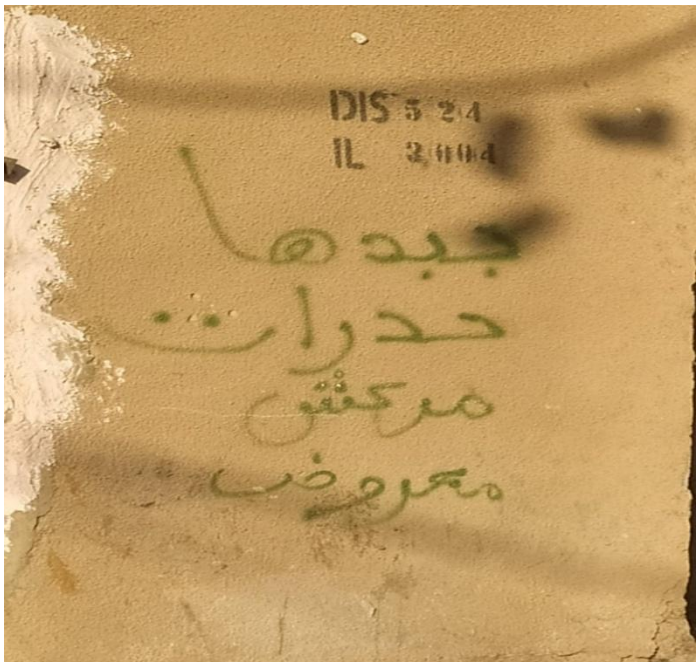
الصورة رقم 19: كتابة جدارية في حي لاباستي



الصورة رقم 20: كتابة جدارية في حي بوعمامة



الصورة رقم 21: كتابة جدارية في حي بوعمامة



صورة رقم 22: كتابة جدارية في حي بوعمامة



الصورة رقم 23: كتابة جدارية في حي بوعمامة الحاسي

قائمة المراجع

المراجع باللغة العربية:

المعاجم والكتب:

1_ إبن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة

2_ المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مكتب تنسيق التعريب، 1999، المعجم الموحد لمصطلحات الفنون التشكيلية (إنجليزي_ فرنسي _ عربي)، سلسلة المعاجم الموحدة رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء

3_ النوري قيس، 2020، المدخل الى علم الإنسان، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.

4_ إيمان السامرائى وعامر القنديلجى، 2009، البحث العلمي الكمي والنوعي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان– الاردن.

5_ صبحي الشاروني، 2008، روائع متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة

6_ صلاح الدين أبو عياش، 2015، معجم مصطلحات الفنون، الجزء الثاني، الطبعة الاولى، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، الاردن عمان.

7_ محمد عاطف غيث، 1995، علم الاجتماع الحضري مدخل نظري، دار المعرفة الجامعية، مصر، القاهرة

8_ محمد عبد السلام، 2020، مناهج البحث في العلوم الاجتماعية و الانسانية، مكتبة نور

9_ صبحي الشاروني، 2008، روائع متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة

10_ صلاح الدين أبو عياش، 2015، معجم مصطلحات الفنون، الجزء الثاني، الطبعة الاولى، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، الاردن عمان.

المجلات والمقالات:

1_ الفتني صديقة، 2024، "الممارسة الغرافيتية في ضوء النظريات النقدية لمدرسة فرانكفورت أي تفسير؟ "، _جامعة محمد خيدر بسكرة _في رمزي فارح (إشراف و تنسيق)، الغرافيتي قراءة متعددة التخصصات، الطبعة الأولى، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية و السياسية، برلين ألمانيا.

2_ بدير محمد و بن عزة محمد، 2020، "التصوير الجداري و آليات الممارسة الإنسانية في الوطن العربي: قراءة في البعد الجمالي و السوسيولوجي"، _ جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان الجزائر_ في مجلة العبوم الاجتماعية، العدد (15)، عن المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية و السياسية و الاقتصادية، برلين، ألمانيا

3_ ذرداري محمد، 2019، "الأنثروبولوجيا الحضرية: أي حدود لمقاربة الإنسان؟" مجلة العلوم الاجتماعية، 05 (02).

4_ رمزي فارح و بوطبة أحمد و سميرة مشري، 2024، "فلسفة اللاعنف في الخطاب الغرافيتي" _ دراسة أنثروبولوجية_ في رمزي فارح (إشراف و تنسيق)، الغرافيتي قراءة متعددة التخصصات، الطبعة الأولى، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية و السياسية، برلين ألمانيا

5_ سابق اميرة و هراكي حياة، 2024، "الاختلافات الدلالية و الثقافية الدولية للغرافيتي"_دراسة تحليلية للأدبيات السابقة_ ، جامعة محمد خيضر بسكرة_ ، في رمزي فارح (إشراف و تنسيق)، الغرافيتي قراءة متعددة التخصصات، الطبعة الأولى، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية و السياسية، برلين، ألمانيا.

6_ سرير أحمد بن موسى، 2019، "هنري لوفيفر: من الحق في المدينة إلى هرمينوطيقا المدينة"، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، مجلد 15، عدد 02، قسم العلوم الاجتماعية جامعة وهران2.

7_ عبد الحميد بورديار و ليلى العرباوي، 2023، "التمثلات الإجتماعية وقيمتها في الحقل المعرفي"، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية المجلد 11، (العدد 2)، مخبر البحوث والدراسات الإجتماعية _جامعة سكيكدة_

8_ عبد الفتاح نور الدين و عمار مبروكي، 2025، "الفضاءات العامة الحضرية بين التعددات التحولات الإجتماعية: مقاربة سوسيولوجيا مخبر مجتمع المدينة"، جامعة قسنطينة 2 الجزائر

9_ على بن سعيد القحطانى، 2017، "معيار مقترح لتحكيم البحوث النوعية في المناهج وطرق التدريس"، مجلة العلوم التربوية، مجلد (44)، عدد (4) ملحق 3، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

10_ عمار حسيني، 2024، "الرسومات الجدارية لكهوف طاسيلي ناجر بالجنوب الشرقي الجزائري أقدم عمل غرافيتي بشري على وجه الأرض"_قراءة سوسيولوجية أنثروبولوجية _جامعة يحيى فارس المدية، في رمزي فارح (إشراف و تنسيق)، الغرافيتي قراءة متعددة التخصصات، الطبعة الأولى، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية و السياسية، برلين، ألمانيا.

11_ مازيا عيساوي، "الغرافيتيا رؤية سوسيولوجية" _جامعة محمد خيضر بسكرة_ في رمزي فارح (إشراف و تنسيق)، الغرافيتي قراءة متعددة التخصصات، الطبعة الأولى، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية و السياسية، برلين ألمانيا.

12_ مصطفى بحر محمد، 2024، "الجريمة و الغرافيتي مقاربة نظرية من خلال نظرية النوافذ المكسرة"_جامعة حسيبة بن بو علي_ شلف الجزائر، في رمزي فارح (إشراف و تنسيق)، الغرافيتي قراءة متعددة التخصصات، الطبعة الأولى، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية و السياسية، برلين ألمانيا.

13_ نورة عامر، 2020، "الكتابات الجدارية في الجزائر ما بين تراث الماضي وارهاصات الحاضر"، _ جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي _، مجلة الدراسات و البحوث الاجتماعية العدد 1 المجلد 8.

14_ ياسين أغلالو، باحث في الفلسفة و الفنون، 2024، "فلسفة الغرافيتي أو الفلسفة العفوية للمدينة"_ المملكة المغربية_، في رمزي فارح (إشراف و تنسيق)، الغرافيتي قراءة متعددة التخصصات، الطبعة الأولى، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية و السياسية، برلين ألمانيا.

الرسائل الجامعية:

1_ دريسي ثاني سلاف،2020، الحرف والصناعات التقليدية وهوية الانتماء العائلي_ دراسة أنثروبولوجية_ ، جامعة ابو بكر بلقايد، تلمسان، اطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل. م. د في الانثروبولوجيا

المراجع الإلكترونية:

1_ شبكة النخبة للنشر العلمي، 2022، المنهج التحليلي.

https://www.alno5ba.com/blog.php?i”=193&title

2_ عبد الله البياري، 2023، بحثًا عن هنري لوفيفر، مؤسسة رمان الثقافية

https://rommanmag.com/archives/21276

3_ وجهة الطالب، 2025، انواع الملاحظة في البحث العلمي الملاحظة المباشرة و الملاحظة غير المباشرة)

https://research-memo-dz.blogspot.com/2025/02/blog-post_74.html?utm_source=perplexity&m=1

المراجع باللغة الإنجليزية:

الكتب:

1_ Jacknis Ira, 1994, "Society for Visual Anthropology", Anthropology Newsletter, 35(4), p 4_33

المطبوعات:

2_ Lecture 1 Introduction to visual anthropology, Summary of the Lecture visual anthropology handout, p15_16

المراجع الإلكترونية:

1_ Britanica, 2026,mural

https://www.britannica.com/search?query=Murals

2_ Bullard Eric, 2025, mural art, EBSCO

https://www.ebsco.com/research-starters/history/mural-art

3_ Eliza Jane Darling, 28/09/ 2017,[v"deo] YouTube

_https://youtu.be/-WnQYqtETKw?si=62V8SHG4MPFe5qOc

4_ Glen D. Curry, 2026,graffiti

https://www.britannica.com/art/graffiti-art

5_ Hannah Limov, 15 years ago, practice th'ory

http://anthrotheory.pbworks.com/w/page/29532696/Practice%20Theory

6_Nga Than, 17/02/2019,Sociological Reasoning Society Technology History and Politics. Henri Lefebvre: The Production of Space.

https://ngathanblog.wordpress.com/2019/02/17/henri-lefebvre-the-production-of-space/

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن التمثلات التي يحملها ممارسو الرسوم الجدارية بوصفهم فاعلين اجتماعيين في الفضاء الحضري، منطلقةً من نظرية إنتاج الفضاء لهنري لوفيفر، وذلك بهدف فهم الدوافع الكامنة وراء هذه الممارسة والكشف عما إذا كانت تمثلاتهم تعكس شعوراً بالانتماء المجالي أم أشكالاً من المقاومة والتفاوض الرمزي على الفضاء العام

الكلمات المفتاحية: التمثلات، الرسوم الجدارية، الفضاء الحضري، إنتاج الفضاء، الأنثروبولوجيا الحضرية.

The Abstract:

This study aims to uncover the representations held by mural art practitioners as social actors within urban space, drawing on Henri Lefebvre's theory of the production of space, in order to understand the motivations behind this practice and examine whether their representations reflect a sense of spatial belonging or forms of resistance and symbolic negotiation over public space.

Keywords: Representations, Mural art, Urban space, Production of space, Urban Anthropology.