



## خريشة وجه السلطة الآرتيفيزم وجماليات الغضب في مصر عبدع موسى البرماوي



# خريشة وجه السلطة الآرتيفيزم وجماليات الغضب في مصر

عبدہ موسى البرماوي  
باحث بالمركز العربي للأبحاث  
ودراسة السياسات

## حول معهد الأصفرى فى الجامعة الأميركية فى بيروت






لذا، يعمل المعهد على دعم الوعي العام بدور المجتمع المدني لرصد وتحليل أشكال المبادرات المدنية المختلفة فى مجالات القانون والحوكمة والثقافة وإدارة الصراعات فى المنطقة، ويحاول نشر أنماطاً جديدة لتثمين هذه المبادرات عبر عقد الاجتماعات الشهرية والندوات والمحاضرات وورش العمل والمؤتمرات والندوات، فضلاً عن المدونة الخاصة بالمعهد، بالإضافة إلى مطبوعات المركز.

ويُعدّ معهد الأصفرى شريكاً فاعلاً بالجامعة الأميركية فى بيروت، يشارك فى إثراء التزام الجامعة بخدمة وتثقيف والتفاعل مع المجتمع اللبناني. ويقوم المعهد حالياً بتطوير اختصاص ثانوي عن المجتمع المدني والفعل الجماعي على مستوى التعليم العالي. وأخيراً وليس آخراً، يقوم المعهد بتنمية برامج البحثية الثلاث: المجتمع المدني والقانون والحوكمة؛ الثقافة كمقاومة؛ المجتمع المدني فى سياقات النزاع وما بعد النزاع.

يسعى معهد الأصفرى للمجتمع المدني والمواطنة، وهو مركز أبحاث للعلوم الاجتماعية عن المنطقة العربية، إلى تمكين الجسور بين الأكاديميين والنشطاء وصانعي السياسات وعموم المهتمين لإستكشاف كافة الأشكال التقليدية أو المبتكرة لدعم عمليات الديمقراطية التشاركية، ومساءلة عمليات صنع السياسات المحلية، لتحفيز جهود المجتمع المدني وتكريس مبادئ المواطنة الفعّالة فى العالم العربي.

فى هذا الإطار، يركّز المعهد على تنظيم ورش وبرامج عمل تدريبية للشباب والمحفيين والنشطاء إلى جانب قيامه بمهام البحث الأكاديمي وإنتاج المعرفة داخل وخارج الجامعة الأميركية فى بيروت. كما يقوم المعهد بتنظيم فرق بحثية جماعية فى مجالات متعلّقة بالمشاركة السياسية والمساءلة والحوكمة الرشيدة؛ إضافة إلى إصدار توصيات لدعم مشاركة المواطنين والمواطنات، وتعزيز دور المجتمع المدني فى الوساطة والمداولات والتنظيم الذاتي.

P.O. Box 11-0236 Riad El Solh,  
Beirut 1107 2020, Lebanon  
[www.aub.edu.lb/asfari](http://www.aub.edu.lb/asfari)

 +961-1-350 000-1 ext 4469  
 [asfariinst@aub.edu.lb](mailto:asfariinst@aub.edu.lb)  
 [ActiveArabVoices.org](http://ActiveArabVoices.org)  
  [AsfariInstitute](https://www.facebook.com/AsfariInstitute)

---

## ***Bridging Academia and Activism***

## قائمة المحتويات

**2** حول معهد الأصفري في الجامعة  
الأميركية في بيروت

**8** مقدمة

**10** **الحوكمة:**  
معضلات التنظيم السائل ومزاياه

**14** **الخطاب:**  
الوعي لأهمية استعادة عالم الحياة

**15 أولاً:**

من الوجهة الاجتماعية

**18 ثانيًا:**

من الوجهة الاستيطيقية (الجمالية)

**20 الغايات:** تحرير الفرد كمدخل لتغيير

النظامين السياسي والاجتماعي

**23 الفعل:**

حيز السلطة وجماليات الغضب

**27 خاتمة**





وجابت بهيه ليئا الجدع / ما انحنى عوده  
يوم ما اتوجع / راسم أعلامه عالحيطه /  
ولا هم هوش طلقه في زيطة / وركب جناح  
طلمه وطار لبعيد / لا ريح تهزله جناحه  
/ والكون ده كله براحه / ماسك قلم رغم  
جراحه / باح الألم: جرافيتي ..

بتمسح ليه جرافيتي؟

من أغنية «جرافيتي» لياسر المناوهلي

## مقدمة

مدى واسع من تكتيكات التنازع المستحدثة أو "ريبرتوارات الأفعال"، بحسب المفهوم الذي صاغه "تشارلز تيلي"، بما عزز قدرته على الاشتباك مع السلطتين الاجتماعية والسياسية حول مسائل توزيع القيم المادية والمعنوية في المجتمع. وقد حقّز اللجوء إلى هذه الأفعال هيمنة السلطة على مساحات التعبير المعتادة وأغلق كل إمكانية لبروز صوت نقدي. تنطلق هذه الورقة من افتراضين، أولهما أنّ ناشطة الفن تمثل رافداً من نهر الحركات الاحتجاجية التي عرفتها مصر منذ مطلع الألفية الجديدة، وهي في هذا السياق عبّرت عن صور من الاعتقاد والسلوك الجمعي لم تستوعبها قنوات التعبير السياسي الاجتماعي التقليدية، ما حدا بأصحابها إلى البحث عن بدائل للانتظام في بنية جديدة مغايرة. وكان محفز نشوء هذه البنية الجديدة، كغيرها من الحركات الاجتماعية، "كامن في التفاوت الاجتماعي المتعاضم وذلك الإحساس بالتمييز والتهميش، ما يثير السخط ويدفع بالجماهير إلى الاحتجاج"<sup>3</sup>.

لم نكن لنرى مثل هذا الخطاب البصري المبدع إلا في لحظة كتلك التي شهدناها في يناير/كانون الثاني ٢٠١١. فمع تفجر الغضب الشعبي الواسع، تولدت نضالية فنية جماعية «artivism»<sup>1</sup> استهدفت تحدي السلطة ومنازعتها حول قضايا الوجود الاجتماعي. وصحيح أن لهذه الناشطة جذور أسبق من تلك اللحظة، ربما لسبع أو ثماني سنوات قبل ٢٠١١<sup>2</sup>، وأن الفترة قبل الثورة قد عرفت تعبيرات بصرية جدارية محدودة، لكن الفارق الموضوعي بينها وبين ما نعتة بحراك "الأرتيفيزم" يتمثل في تضاعف كمّ الموضوعات التي تناولها الأخير، إذا ما قورن بالإرهاصات المبكرة القليلة. كذلك فإن قاعدة هذه الممارسة الإبداعية في المجال العام قد اتسعت منذ يناير بشكل كبير، مع انحسار أسباب الخوف والمنع. بمعنى أن هذا التضاعف قد ارتبط بشكل أساسي بيزوغ بنية فرص سياسية موأية، نقلت البذور التي ظهرت خجولة قبل يناير/كانون الثاني إلى وضع أفضل، مكّنها من النمو والازدهار سريعاً لتتصير مكوناً حركياً بارزاً. ومثل غيره من الحركات الجديدة، وظف حراك الأرتيفيزم

<sup>1</sup> تتبنى هذه الورقة تعريب النحت اللغوي المعروف بـ «activism» منذ أواخر السبعينيات، وهو دمج لعبارة artistic activism فتستخدمه بحروفه العربية للدلالة على خصوصيته وتحديده لحراك جمع نشطاء من مشارب سياسية واجتماعية مختلفة، في لحظة حدث سياسي مؤسس، توسلوا فن الجرافيتي وفكرة احتلال الحوائط في حوزة السلطة للتعبير عن مطالبهم وإظهار احتجاجهم كجزء من حركة اجتماعية أوسع وظفت فنون الشارع البصرية والأدائية في سياق احتجاجات الربيع العربي.

<sup>2</sup> احتفى فيلم «ميكروفون» الذي طرح في صالات العرض قبيل الثورة بظاهرة الجرافيتي في الإسكندرية، وظهرت «آية طارق» بشخصيتها الحقيقية فيه، وعرفت أعمال لـ «محمد جابر» و«عمرو علي» و«ساد بندا» و«أحمد حفناوي» و«كريم لطفي» و«أدهم بكري»، في هذه الفترة المبكرة. وأمکن للباحث رصد بعض تطبيقات الاستنسل التي تخص حركة «6 إبريل»، وعبارات مرشوشة مناهضة لتوريث الحكم، فضلاً عن شعار القبضة المميز للحركة الذي عرفته الشوارع منذ 8002، كما عرفت بعض شعارات «ألتراس أهلاوي» و«وايتنايتس» طريقها إلى الحوائط. ورصدت «رنا جاربو» الناشطة في هذا المجال قضية «محمد ندا»، الناشط ذي الخمسين عامًا الذي قُبض عليه في 3002 بتهمته كتابة عبارة «لا لتوريث السلطة» بالاسبراي، وجرى الإفراج عنه بعد احتجازه على مدى أسبوعين بتهمته إهانة القيادة الوطنية. وكذا مجموعات شابة تحاول التعرف على هذا الفن، مثل tsylataci في مصر الجديدة، أنظر:

Rana Jarbou, "The seeds of graffiti revolution" in Basma Hamdy and Don Karl, Walls of Freedom: street art of the Egyptian revolution (Berlin: From Hero to Fame Publishing, 2014)

<sup>3</sup> Herbert Blumer, "Social Problems as Collective Behavior", Social Problems, Issue 18, January, (1971).

ولسبر هذه الإشكالية، توّظف الورقة عدسة مركّبة لبناء فهم لعالم الفعل الجمعي للآرتيفيزم وآليات التفاعل بين فاعليه من فنانين وحرّكين، وكيف صاغوا خطابهم على نحو يدمج أهدافًا بعينها ويترجمها إلى فعل تشاركي يعبّر عن هويتهم وتصوراتهم. ومجال الدراسة هو هذه الناشطة الإبداعية التي شهدها حيز الغضب في العاصمة بين سنوات ٢٠١١ - ٢٠١٤ بشكل أساسي، ويتم النظر إليها من خلال عدسة رباعية تعالج حوكمة هذه الروابط والانتظامات ضمن حراك الآرتيفيزم؛ أما الخطاب فهو عبارة عن بنية من المعاني والرسائل والقيم الاجتماعية وأخرى الجمالية التي عكستها أعمال الجرافيتي؛ والأهداف التي كان الحراك على تنوعه يرمى إليها؛ وأخيرًا فعل المنضوين في هذا الحراك وترجمة رؤاه وتصوراتهم وأهدافه إلى حملات وتكتيكات عمل وآليات تواصلية، وغير ذلك من الصور الحركية.

أما ثانيهما فهو أنّ القنوات الجديدة والتكتيكات الحركية المغايرة قد أوجبت إعادة تعريف معاني المثقف/الناشط/الفنان، وإعادة تعيين المجالات الدلالية لهذه المصطلحات، مع ما يرتبط بذلك من تشكيلات وقيم اجتماعية وسياسية جديدة. وقد ارتبطت هذه المعاني كذلك بتحويلات المنتج الإبداعي في سياق العولمة، وما أحدثته موجة النيوليبرالية المهيمنة على العالم في وقتنا الراهن من أنماط وقوالب وتصورات لهذا المنتج<sup>4</sup>.

تطرح الورقة فرضية مفادها أنّ المجموعات والروابط التي نشطت مستخدمةً الفن في سياق الربيع العربي قد ارتبطت في حركتها صعودًا وهبوطًا، بمسار الغضب الجماهيري، وتعاقبت ضمن دورات تعبئة قصيرة<sup>5</sup>، ما عطل تحولها إلى شكل تنظيمي يتسم بالديمومة، وإن نجحت الدورات القصيرة في انجاز مهمتها، وذلك من خلال الاحتلال البصري لحيز السلطة. تتناول الورقة دينامية الانخراط - الانسحاب من منظور دورات التعبئة وأفعال الانخراط المتعاقبة، مستنتجةً طرح القائل إنّ تناوب حوافز "السعادة الخاصة" و"الانشغال بالهم العام" ظلت تعدل بوصلة توجه هؤلاء الناشطين، لتلعب كعامل دافع لقرار الانخراط/الانسحاب، جنبًا إلى جنب مع مشاعر الإحباط والرضا<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> لا تناقش الورقة هذه الفرضية، وإن تحدد الباحث قناعة بأن هيمنة التصورات النيوليبرالية، وسياساتها التي تتبغى تحويل القيمة في الفن والإبداع إلى حالة تجزير صرفة، قد دفع بهذه النوعية من الناشطة إلى إعلان تحدي صور السلطة الثقافية/السياسية/الاقتصادية، لتكون أداة ضمن ترسانة المواجهة للرأسمالية المتوغلة، ويدها رسالة رفض واضحة لموجات التسليع التي طالت كل شيء.

<sup>5</sup> يعرف قاموس الحركات الاجتماعية دورة التعبئة «cycle of mobilization»، وهو التعبير الذي طرحه في السبعينيات من القرن الماضي «سيدني تارو»، بأنها «موجات صعود وهبوط من الأفعال الجماعية المتواشجة» تميزها عناصر خمسة: ازدياد كثافة الصراع؛ وانتشاره الجغرافي والاجتماعي؛ وظهور أفعال عفوية، وكذلك مجموعات منظمة جديدة؛ ونشوء رموز جديدة، وتفسيرات جديدة للعالم وأيديولوجيات جديدة؛ تنوع من الأفعال الممكن القيام بها. وتتم كل دورة تعبئة بمراحل ثلاث: مرحلة صاعدة من التمرد - تتمثل في «لحظة الجنون» حيث يبدو كل شيء ممكنًا، ثم مرحلة بلوغ الذروة، وهي مرحلة تتسم بالراديكالية المتزايدة للأفعال، وأخيرًا مرحلة انزواء، تنقسم هي ذاتها إلى أربعة إمكانيات محتملة الحدوث (إنشاء منظمات جديدة؛ إضفاء طابع روتيني على الفعل الجماعي؛ التلبية، الجزئية على الأقل، للمطالب؛ الانسحاب). انظر: سيسيه بيشو، أوليفيه فيليبول، وليليان ماتيو، قاموس الحركات

الاجتماعية، عمر الشافعي (مترجم)، دينا الخواجه (محرر) (القاهرة: صفصافة للنشر، ٢٠١٢). ص 72

<sup>6</sup> المرجع السابق، ص 72

## الحوكمة:

## معضلات التنظيم السائل ومزاياه

ما لا تريده. كما ظهر من تتبع تلك المجموعات أن الروابط التي جرى الإعلان عنها<sup>8</sup> لم تكن لها فاعلية (مقيمة بحجم المنجز الإبداعي) تقارن على الإطلاق بالمجموعات الوقتية الملتفة حول مشروع تعبيري محدد أو مبادرة لاحتلال حيز أو مساحة جدران بعينها.

لقد منح افتقار هذه المجموعات إلى مرجعية إيديولوجية موجهة، مرونة عالية لحراكها، وقدرة على اجتذاب قطاعات عريضة من العناصرين للقضايا المحدودة المتفق عليها بشكل عريض. والواضح أنّها بهذه المرونة قد كسرت حواجز الوصول إلى كتلة جيلية طالما انزلت عن الحياة السياسية والحزبية والنقابية الضيقة والمماليئة للسلطة، وهو ما فتح الجسور في ما بينها للتنسيق والتآزر والعمل المشترك. ومنع ذلك بحد ذاته كتلة حشدية كبيرة لهذه المجموعات والروابط، وإن كان من الصعب القول بوجود قالب فكري محدّد قد أظلمها.

وفي ما يتعلق بفاعلي هذا الحراك السائل والمتناثر، نطرح، وبعكس ما ذهبت إليه غالبية الكتابات في الموضوع، عدم وجود عضوية واحدة متناغمة ضمن حركة موحدة، وإنما نجد فئات أربع يمكن تمييزها، وهي:

• **الفئة المحترفة:** وهي الفئة الأكثر تأثيراً والأشدّ حظوةً بالاهتمام الإعلامي،

امتازت المجموعات والروابط المنضوية ضمن ناشطية الفن، مثل غيرها من الحركات الاجتماعية الجديدة في بلدان الربيع العربي، بسمة السيولة التنظيمية التي ميزت بينها وبين صور الانتظام الحزبي والنقابي التقليدية. وفيما غابت حاجتها إلى تبني أيديولوجية محددة توجه حركتها، كتلك التي تتمتع بها الأحزاب العقائدية أو المؤسسات ذات الأطر التنظيمية التراتبية كالنقابات، لم يبق من ضرورة لأن تحمل هذه المجموعات والروابط همّ البحث عن موقعها في خريطة توزيع السلطة، أو الدفاع عن مصالح مهنية بعينها. وظلّ تكوين هذه الشبكات يستلهم صيغة شبكية، بسيطة التشكل، استورد غالبها من شبكات التواصل الاجتماعي<sup>7</sup> والمجموعات الإلكترونية، وتعلّق هيكلها التنظيمي المادي السائل بالغايات الوقتية التي لم تحتج لأشكال تنظيمية معقدة. بالتالي، لم يكن مستغرباً بقاء قوامها متناثرًا، يظهر من خلال مجموعات صغيرة ومتنوعة المشارب، تقود مبادرات عمل مؤقتة، وتنشغل كل منها بمسائل محددة، هذا فيما امتنعت جميعًا عن التورط في أي من صور الانتظام المعروفة، وكأنّ قناعة تحكمها بتفادي التورط التنظيمي والتحول إلى صورة المؤسسة. ففي الارتباط المؤسسي معنى الالتزام بأداء عمل قانوني «مشرعن» وفق أطر السياسة التقليدية، وهو

<sup>7</sup> نقصد بذلك صورة الميسر للمجموعة، «الأدمن» أو مجموعة ممن يوكل إليهم إدارة عملية التواصل وتيسيره ونقل المتفق عليه بين الجميع، وحالة عضوية طوعية، لا تتضح فيها معالم هيراركية، ويتوقف فيها بروز العضو على مستوى تفاعله واستجابته، سواء التواصلية أو العملية الميدانية.

<sup>8</sup> مثال الأولى «ائتلاف فناني الثورة»، والذي يمثل هيكلًا تقليديًا للانتظام، في مقابل المبادرات الجماعية، ومنها كتائب الموناليزا ومجموعة نون النسوة، التي يتوقف عليها على مشروع محدد، في حين يقف رسامو مجموعات الألتراس (خصوصاً ألتراس أهلاوي، ووايت نايتس) بذاتهم كصورة انتظام هجينة.

يمكننا النظر إلى هؤلاء وأمثالهم من المحترفين ممن تملكوا جرأة احتلال الجدران<sup>11</sup> كأصحاب موقع «ريادي»، على أنهم قدموا الإلهام لغيرهم، وكذا أطروا أغلب التكتيكات والأساليب والقوالب التي تُنفذ بها الأعمال. كل ذلك، على الرغم من انعدام وجود هيكل قيادي موحد وواضح، ما عدا قيادة بعض هؤلاء المحترفين مجموعات وروابط أصغر، في صيغة أقرب إلى «الشلة»، ومن خلالها نظموا مبادرات محدودة زمنياً غايتها احتلال الجدران، والاستثناء كان ما نعتبره ذروة دورات التعبئة، ونعني بها لحظات مفصلية لصعود هذا الحراك من ناحية حجمه وتأثيره واتساع قاعدة المنخرطين فيه. ولربما وصل هذا الحراك إلى ذروته في أحداث «محمد محمود» الثانية، حيث ظهر مستوى من التناغم بين أعمال المجموعات المختلفة التي اجتمعت ونسقت في ما بينها. وأثمر العمل المشترك انتاجات مدمجة تحمل بصمات مجموعات عدة. أما بعد انقضاء هذه

ممن تملكوا جرأة إنجاز جداريات ضخمة، خلقت البؤرة البصرية الجاذبة خلال التظاهرات والاعتصامات. وقوام هذه الفئة أكاديميون وطلاب فنون ومصممون محترفون اشتغلوا لأغراض تجارية بتقديم منتجات التعبير البصري<sup>10</sup> والدعاية سواء بوسائلها التقليدية أو الجديدة. هؤلاء يقعون في زمرة عمرية واحدة فهم في غالبهم من جيل الألفية مواليد الثمانينات. وصار أغلبهم معروفون، فيما قليلهم قد استمر على مبدأ التخفي المميز لهذه الناشطة، متسترًا وراء اسم حركي أو «تاج» مميز. وقد تركزت أعمالهم في الحيز المكاني للاحتجاج، وبالخصوص في ميدان «التحرير» ومحيطه، فيما القليل من الناشطين بقي حريصًا على تقديم أعماله في المحافظات الأخرى غير العاصمة، لكن هذا الأمر توقف على توافر مساحة حرة وإمكانية لفعل ذلك، ونعني بالإمكانية، توفر حماية من قاعدة جماهيرية تعزز هذه الناشطة.

<sup>9</sup> ولنا ملحوظة على الولوج بالضخامة من قبل من قدموا وكتبوا عن هذا الفن حيث تجاهلوا الجسد الأكبر لفاعلي حراك الأرتيفيزم، والمتمثل في الفئات الثلاثة الأخرى.

<sup>10</sup> نجد أن أبرز النشاطات قد استفاد من خلفيته المهنية الاحترافية، وللتدليل على ذلك نراجع خلفيات بعض النشاطات المعروفين: فعمار أبو بكر وعلاء عوض، وأصحاب الجداريات الأشهر، كانا معيدين بكلية الفنون الجميلة بالأقصر. أما يوسف الحسيني (كايزر) فقد كان مصمم جرافيكس، وهي المهنة الأكثر إرفادًا للمحترفين. كما أن محمد جابر (جبارا)، صاحب «كن مع الثورة»، ذلك الشاعر الذي انتشر في أجواء الدعوة للنزول في يناير، كان مصمم جرافيكس، وتعرف تقنيات الرسم الاحتجاجي من هذا الباب. أما الفنان الأكثر حظوة بالاهتمام الخارجي محمد فهمي (جنزير) كان يعمل أيضًا كمصمم جرافيكس، كذلك، أتني من مهنة تصميم الجرافيكس أدهم بكر، وهاني خالد، ومحمد المشير (المشير)، أما هند خيرة، فقد جمعت بين تصميم الملابس وأعمال الجرافيكس، وبالمثل محمد خالد الذي عمل كإصطاني رسوم متحركة ومصمم جرافيكس. أما الأبرز ضمن هذه الفئة آية طارق (ملكة جمال الأزاريطة) فقد كانت مصممة جرافيكس واحترفت فن الجرافيتي قبل الثورة، وقد اشتهرت بعد عرض فيلم ميكروفون الذي عالج ثقافة الهيب هوب في الإسكندرية وأبرز آية بشخصيتها الحقيقية. أما عمر فتحي (بيكاسو) الذي اشتهر بجدارية «اللي كلف ما ماتش»، فقد عمل رسام كاريكاتير بإحدى دور الصحافة، وحسني، أيضا كان رسام كاريكاتير، فيما حاتم (ساد باندا) قد جمع بين التأليف الموسيقي والرسم. شكل هؤلاء الواجهة المعروفة من هذه الناشطة، وكانت حوافزهم الذاتية تفوق الرغبة في مصاحبة الغضب والتعبير وحسب عنه.

<sup>11</sup> امتلكوا التاجات الأبرز والأساليب الفنية المميزة التي كشفت بذاتها عن هويتهم، هذا بخلاف من كانوا يوقعون صراحة بأسمائهم (أبرزهم عمر فتحي) ومن تبناوا تاج وتوقيع ورمز محدد.

أن البعض مؤهل لذلك وراغب فيه. وقد اكتشف الباحث أن الكثير من هؤلاء قد تأسس وعيه عبر مفارقة ساخرة، تعود لسياسة طبقتها الدولة ومؤلتها بحد ذاتها. إذ قررت وزارة التربية والتعليم قبيل الثورة ببضع سنوات تطبيق سياسة تجميل إجبارية على جميع المدارس الحكومية، وبدأت بفرض عبارة محددة هي «مدرستي جميلة نظيفة متطورة»، على أن تُرسم على الجدران والأسوار الخارجية للمدارس، واستدعت المدارس طلابها الموهوبين لإنجاز تلك اللوحات الجدارية، بالإضافة إلى من لديهم معرفة بمهن النقاشة والخطاطة، التزامًا بأوامر الوزارة. وفي الأعوام التالية تطور الأمر بتخلي الوزارة عن العبارة المحددة، تاركَةً الأمر للمدارس لتقديم الاقتباسات الأدبية والدينية، فضلاً عن عبارات النصح الإنشائية التقليدية. لكن بعض المدارس تركت لطلابها التفكير في موضوعات تعبيرية، غالبها بالطبع استدعى الصور التقليدية المدرسية لمصر ورمزياتها المصورة، والمناسبات الوطنية كمشاهد الآثار وحرب أكتوبر، وبعض من تراث الواقعية الاشتراكية البصري. لكن بعضها الآخر كان يطرق أبواب مساحة جمالية مركبة تعبّر عن أفكار هذا الجيل الصاعد. شكّل هذا الطور من الإعداد المدرسي في

الذروة، فقد انتقلت المجموعات من مرحلة التعبير الجداري الحاد والسريع المصاحب للاحتجاجات، إلى مرحلة أبطأ وأكثر ذاتية في توجهها، كما انخرط أغلب أعضائها في مبادرات التبادل الثقافي، وبعضهم نحى لصورة ذاتية صرف، بتقديم أعماله الفردية في قاعات العرض، كما أن هناك من شرع في تأسيس شركات صغيرة للحماية تعتمد وسائل الجرافيتي.

• **فنانو الغضب الفطريون:** مثلوا الكتلة الأكبر من حراك الأرتيفيزم، وقد رافقت حركتهم حركة الجماهير الغاضبة؛ إذ ظهروا معها واختفوا بخفوتها. والكثير من هؤلاء قد أتوا من رافد مهم للمعرفة بفن التصوير الجداري الشعبي وتقنياته في مصر، وهو مهنة الدعاية اليهودية المتمثلة بالخطاطين المتعلمين ذاتياً والرسامين الفطريين، وهي مهنة معروفة في البلاد، إذ تكاد لا تخلو الجدران المصرية من رسوم الحج، وتنتشر لافتات المحال التجارية المنفذة يدويًا، وحتى لافتات الإعلان عن مراكز الدروس الخصوصية والمدرسين (كانت مثالاً لجدل اجتماعي واسع قبل يناير/ كانون الثاني). واستدعى بعض هؤلاء من قوى سياسية وثورية لمصاحبة الحركات الغاضبة.

• **فنانو المصادفة:** أما الرافد الثالث لناشيطية الفن فقد نشأ نتيجة الاحتياج الآني في لحظة خروج الجماهير، وبدا

رأينا ورشة الإعداد الأهم على امتداد البلاد كلها، لتخريج نشطاء الآرتيفيزم. **المخربشون:** وذلك جمع أكبر، يضم من مارسوا التعبير الآني الغاضب بالكتابة وبالرسوم الصغيرة. أولئك المجهولون هم من بادروا وكتبوا على واجهة المجنزرات في ميدان «التحرير»، ومن مارسوا فعل «الغيشة» doodling و«الشخبطة» scribbling على الأسفلت أو اللافتات الورقية، أو استخدموا الأقلام البسيطة واللون الواحد لخلق معادل بصري للهتافات. كانوا أفرادًا عاديين، يفعلون هذا للمرة وحسب ضمن مزاج تعبيرى احتجاجي أراد تعدية الصوت وتضخيمه لإسماع العالم. ورغم أنه من الصعب تصورهم كفنانين فرادى، وإنما وحسب أعضاء ضمن حراك الآرتيفيزم الجماعي، لكن ما خلفوه من أعمال قد أسهم من دون شك في تشكيل المشهد البصري الغاضب، وأضاف إلى جماليته الكثير.

في حين عجزت آليات التنظيم عن جمع هذه الفئات، يبدو أن الجدران ذاتها قامت بالمهمة، فمنحت فعلهم الجمعي ميزة الوحدة؛ حيث يمكن للمتابع رؤية حراك متأزر ضمن صعيد مكاني واحد لعمل هذه المجموعات المتناثرة، وكيف آلف بين صور ناشطيتها، خصوصًا في مراحل ذروة دورات التعبئة لحراك الآرتيفيزم وارتفاع رقعة الانخراط في فاعلياته. ولتفسير إشكالية وحدة الفعل في غياب وحدة التنظيم، ربما علينا أن نستعير من «آصف بيات» مفهوم «فن الحضور»<sup>12</sup>، ونمزجه بتمييز «جوديت باتلر» بين البعد الأدائي لاجتماع الأجساد والبعد الخطابي. لدى «باتلر»، تتحقق غاية الترميز السياسي بمجرد اجتماع الأجساد في فعل احتشادي، بغض النظر عن أي محتوى خطابي «discursive» يطلقه هذا الجمع، وينتج عنه رمزية حضور ورفض حاسمة. أما عند «بيات»، فإن فن الحضور يفسر تآلف الوجود العفوي لهؤلاء المهمشين عبر الإحساس المشترك بالمشكلات الناجم عن صدفة الوجود في المكان واستهداف التعايش من خلاله وفيه، وكذا التعاطف البيني لدى التعرض لقمع السلطة وتضييقها، وحتى تآلف وتشابه الهيئة الظاهرية لهؤلاء المنخرطين في ما يسميه «بيات» بـ «اللاحركة». يخلق كل ذلك نوعًا من التضامن المتخيل بين المهمشين، في مجال عمومي لطالما حرموا منه، هذا رغم افتقار فعلهم الجمعي إلى ملمح التنظيم والفعل التضامني التقليدي. ومع بروز لحظة مواتيية لتشكيل بنية فرص جديدة تيسر إمكانية تحدي السلطة، يتحول هذا التضامن المتخيل إلى فعل حقيقي، وهو ما أبرزته الجدران والتحرك الجمعي لاحتلالها بالرسوم والرسائل والشعارات السياسية.

رأينا ورشة الإعداد الأهم على امتداد البلاد كلها، لتخريج نشطاء الآرتيفيزم. **المخربشون:** وذلك جمع أكبر، يضم من مارسوا التعبير الآني الغاضب بالكتابة وبالرسوم الصغيرة. أولئك المجهولون هم من بادروا وكتبوا على واجهة المجنزرات في ميدان «التحرير»، ومن مارسوا فعل «الغيشة» doodling و«الشخبطة» scribbling على الأسفلت أو اللافتات الورقية، أو استخدموا الأقلام البسيطة واللون الواحد لخلق معادل بصري للهتافات. كانوا أفرادًا عاديين، يفعلون هذا للمرة وحسب ضمن مزاج تعبيرى احتجاجي أراد تعدية الصوت وتضخيمه لإسماع العالم. ورغم أنه من الصعب تصورهم كفنانين فرادى، وإنما وحسب أعضاء ضمن حراك الآرتيفيزم الجماعي، لكن ما خلفوه من أعمال قد أسهم من دون شك في تشكيل المشهد البصري الغاضب، وأضاف إلى جماليته الكثير.

في حين عجزت آليات التنظيم عن جمع هذه الفئات، يبدو أن الجدران ذاتها قامت بالمهمة، فمنحت فعلهم الجمعي ميزة الوحدة؛ حيث يمكن للمتابع رؤية حراك متأزر ضمن صعيد مكاني واحد لعمل هذه المجموعات المتناثرة، وكيف آلف بين صور ناشطيتها،

<sup>12</sup> Asef Bayat, Revolution without revolutionaries: making sense of the Arab Spring (Stanford: Stanford University Press, 2017)

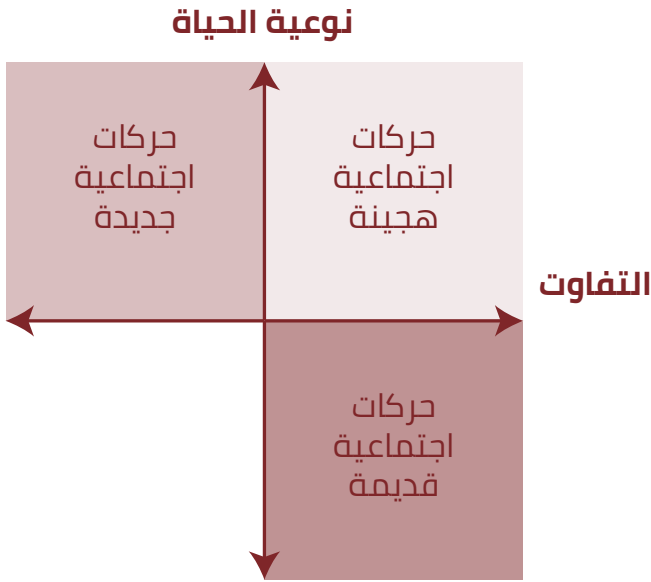
## الخطاب: الوعي لأهمية استعادة عالم الحياة

بمطالبات مصلحية ومزايا مادية محددة، وإن لم يهملها. كان الأرتيفيزم مساحة شديدة التنوع سواء في تمثيله مشارب اجتماعية متنوعة أو ترجمتها في خطابه بما لا تقدر إيديولوجيا مقولية وموحدة على حمله. لقد اعتمدت هذه الحركات على رضا قواعدها كي توجّه المنتمين إليها، وهي تبحث دوماً عما يعزز القول بأنّها تجسد إرادة شعبية واسعة، بما يحسم موقعها وصورتها ومكانتها. وتجلّى هذا في خطاب يمكن معالجته من وجهتين: وجهة اجتماعية وأخرى استيطيقية (جمالية).

انتقد البعض الثورات لافتقارها إلى أيديولوجيا متكاملة للتغيير الاجتماعي توجهها، وهو رأي مبني على تصور ثورات تنتمي إلى عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث تلخص التحدي أمام الجماهير الثائرة آنذاك في استعادة المساواة وخلق الشروط المتكافئة للحصول على المصالح المادية. أما الحركات الجديدة التي صاحبت الربيع العربي فانطلقت في احتجاجاتها من أسانيد أقرب لأن تكون أسانيد أخلاقية، وتركز خطابها المطلي وتجلياته الإبداعية، بما يتعلق بأساليب المعيشة والتفكير، وكذا بالبناء الرمزي في المجال السياسي، بأكثر مما نادى



## من الوجهة الاجتماعية



- الدفاع عن حقوق الشهداء وذوهم،
- حقوق المصابين
- رفض الدستور
- رفض محاكمة المدنيين عسكرياً
- المطالبة بمحاكمة قوى النظام السابق
- السخرية من الثقافة المحافظة
- توكيد الوحدة الوطنية
- توكيد وحدة قوى الثورة
- الدعوة للنزول إلى الاعتصامات والمظاهرات والفاعليات
- تمجيد الشخصيات العامة المؤيدة للثورة

يمكن تمييز صور ثلاث في الحالة المصرية للحركات الاجتماعية التي نشطت في سياق الثورة، أولها حركات اجتماعية قديمة ميز خطابها النزوع لنضال طبقي يتعلق بالأساس بالتفاوت الاجتماعي، وأخرى جديدة خطابها معني بقضايا قيمية وهوياتية عابرة للطبقات، وثالثة تمثل النوع الأكثر حضوراً في الربيع العربي من وجهة نظرنا، ألا وهي الحركات الهجينة، التي جمعت بين ملامح الحركات الاجتماعية القديمة والجديدة. والنوع الأخير ينطبق على ناشطة الفن (الترتيفيزم) من جهة مراوحة مطلبية بين مطالب تخص قضية التفاوت بوصفها الأكثر إلحاحاً، وترجم رمزياً هتاف العيش، وتقدمه على ما عداه من مطالب الثورة، وبين تعبير أكثر اتساعاً خصّ الدفاع عن «نوعية الحياة». وفي هذا المنحى، عبّر خطابها البصري عن مروحة عريضة من القضايا. وقد برز في عام الثورة الأول مسعى البناء الرمزي لها، وتكريس الصور الأيقونية في ما تعكسه التوثيقات المصورة لأعمال<sup>13</sup> الجرافيتي التي استعان بها الباحث وصفحات المجموعات الفنية وكذا صفحات الفنانين وحساباتهم على الشبكات الاجتماعية التي تخص قضايا، أهمها ما يلي:

- انتصار الثورة وسقوط «مبارك»

<sup>13</sup> في الجانب الرصدي، اعتمد الباحث على معاينته الشخصية بوصفه متابعاً ومعنياً بهذا الفن، كما اعتمد على عدة مصادر توثيقية منها: Basma Hamdy and Don Karl, Walls of Freedom: street art of the Egyptian revolution (Berlin: From Hero to Fame Publishing, 2014); Mia Gröndahl, Revolution graffiti: Street art of the new Egypt (Cairo: American University in Cairo Press, 2012); suzee-inthecity: Art on the streets of Cairo (an graffiti documentation blog by journalist Soraya Morayef, <https://suzeeinthecity.wordpress.com>);

كذلك لجأ إلى المواد التوثيقية المصورة الواردة في كتب: شريف برعي ومايا جويلي، **الحوائط تتكلم: جرافيتي الثورة المصرية** (القاهرة: زيتونة، ٢٠١٢)؛ مليحة مسلماني، **جرافيتي الثورة المصرية** (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ٢٠١٣)؛ شريف عبد المجيد، **أرض أرض: حكاية ثورة الجرافيتي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢)

▪ انتقاد الإعلام الرسمي وخطاب الثورة المضادة  
▪ إبراز المعاناة الاقتصادية والتذكير بمطالب الثورة المؤجلة

وفي نهاية عام "مرسي" عادت المطالبة بإسقاط النظام، قبل ٣٠ يونيو/حزيران وحالة الغضب من إخفاقات حكم "مرسي". أما مع الانقلاب فقد برزت رسائل الإحباط إثر موجة قصيرة من الاشتباك مع خطاب النظام العسكري المستولي على السلطة، وعلت السخرية من قائده "عبد الفتاح السيسي". ومع توالي الضغوط الأمنية والمصادرة المتلاحقة للمجال العام وفضاءات التعبير والمنحى الدموي والعنيف الذي رفع التكلفة الإنسانية لتحدي السلطة وأفسح المجال للعنف المباشر على حساب الرمزي والسلمي، بدأت دورة انسحاب قوية، وآثر عدد غير قليل من المنضوين في حراك الأرتيفيزم الابتعاد عن الساحة للحد من التهديد لسلامتهم، إما بالانسحاب من ممارسة هذا الفن تمامًا، أو بإيثار موضوعات "خفيفة" و"محمية" لا تثير ملاحقات السلطة.

لقد حملت الجدران إلى جانب هذه القوائم المطلوبة، رسائل إضافية تخص الوجود الاجتماعي وفرص اكتساب المكانة والمشاركة في السلطة. ومثل النضال من أجل تكريس أنماط معيشة بعينها أو نقد النزعة الاستهلاكية أو الصراع حول الهويات (المتضمن

▪ فضح نهج العنف الشرطي والضباط المتهمين باقتراف الانتهاكات  
▪ التعريض بقوى النظام السابق وبالشخصيات المحسوبة عليه  
▪ المطالبة بالإفراج عن المعتقلين

▪ التذكير بمطالب الثورة المؤجلة، وبالخصوص ما يخص العدالة الاجتماعية  
▪ رفض التعدي على المرأة والتهوين من حقوقها  
▪ دعم الثورات العربية الأخرى، وقضية فلسطين

وأضيف في عام حكم الرئيس السابق «محمد مرسي» قضايا أخرى أهمها:

▪ رفض خطاب القوى الإسلامية (وكان في مواجهته، ولكن بشكل محدود، جرافيتي مضاد ينتقد القوى العلمانية، وكان يعكس في مجموعه بعضًا من حالة جدل عام حفل ببث الاختلافات الأيديولوجية وعناصر الاستقطاب بين الإسلاميين والقوى المدنية)

▪ الدفاع عن حقوق المرأة وتداعيات كشوف العذرية وتكرار العنف الجسدي ضد الناشطات والخشية من خطاب إسلامي يدفع بالمرأة خارج المجال العام

▪ الدعاية السياسية الحزبية واستدعاء الرموز السياسية التاريخية لهذا الغرض

▪ التذكير بشبابية الثوار ومدنية الثورة

حملتها الجداريات غلبة الوظيفة الاجتماعية لفن الجرافيتي وتأطر خطابه بالحدث الثوري. وهو ما يدفعنا إلى القول إنَّ عددًا كبيرًا من الكتابات التي اهتمت بهذا الفن توفي معناه الاجتماعي حقه بتصويرها الجرافيتي فنًا فردانيًا محضًا. وثمة كتابات راحت إلى وجهة متطرفة عكسية بتعظيمها بُعد أسطوري متوهم ينزع محتوى هذه الجداريات من شروط ظهورها. مال هذا البعد إلى أسطورة كل ما يتعلق بالثورة ولحظات الفداء والمواجهة الدامية التي شهدتها، ما يثير التساؤل إن كان هذا يعكس مزاجًا ثقافيًا. كانت بعض الكتابات ترفع مكانة الآرتيفيزم إلى حدود تختصر الحالة الثورية وخطابها الأوسع بخطاب الجدران، فيما الواقع بخلاف ذلك. بالتالي لا مجال للقول إنَّ هذا الفن قد قام وحده بدور خالق الرموز البصرية ومطلق الرسائل في لحظات التحدي. إنَّ ما قُدم من أعمال جاء كترجمة لواقع غاضب وهتاف أسبق<sup>14</sup>، وتعاضم أثره في ظل وجود حالة حراك عام أكبر.

الصراع على رمزياتها التعبيرية)، بآبًا لنشوء جدالات ثقافية جديدة استدعت فيها بكثافة صور الجرافيتي.

وبالعموم كانت ناشطية الفن، مثلها مثل مجمل الحركات الاجتماعية، تصوغ مطالبها بمنأى عن المطلبية التقليدية، إذ لم تكن غايتها المفاوضة على المزاي مع نظام قهري يحتكرها، وإنما تعلّق الصراع بوعيها تجاه نوعية الحياة. من ثم بحثت هذه الناشطية عن مداخل لكسر أسباب القهر وتحصيل الاعتراف، ووجدتها في احتلال حيز السلطة جسديًا وبصريًا. وكان للمكان أثره في تشكيل خطاب هذه الناشطية وتجنّع نشطاء الآرتيفيزم حول هدف إعادة دمج حزمة من قضايا همشتها الفاعليات السياسية التي تديرها المؤسسات السياسية والحركات التقليدية في المتن السياسي، مستخدمين لأجل ذلك لغة حدائيق، حافلة بمفردات المواطنة والنضال الحقوقي والتوقعات الفردانية المعبرة عن طيف جيلي متنوع. وينضح من تتبع محتوى الرسائل التي

<sup>14</sup> ينعي الباحث على بعض الكتابات أنها آثرت التفسيرات الاستطابقية وعزلتها عن بعدها السوسولوجي، وامعنت في تفسير اللوحات من داخلها، مهمله تلك الطاقة الرمزية التي تولدت عن الحدث ذاته: حدث الغضب والحراك الجماهيري الاحتجاجي. كما أن هناك كتابات قد أفردت هذه الجداريات والرسوم بالتأثير، فيما أهملت أنه قد تضخم عبر إعادة البث والتفسير والاضافة بالإشارات والدلائل في خلال التداول والنقاش في الشبكات الاجتماعية. وهو بعد لم تخلقه هذه الرسوم من ذاتها، بل أحيانا ذهبت الدلالات التي نشأت خلال الجدل حول الرسوم هذه إلى مسافة أبعد مما تقوله الجداريات. يضاف إلى هذا أن بعضا من محاولات التفسير السيميائي والاستطائقي قد نحت بتفسير الجداريات هذه لما يمكن اعتباره تشفيراً لما أريد له أن يكون واضحاً، ومثل هذه المبالغة في الرمزية، وتحميل الرسوم ما لا تقوله بدا جزءاً من تشويه المعنى من وراء حراكات الغضب بالعموم.

## ثانيًا:

## من الوجهة الاستيطيقية (الجمالية)

ولا ينفصل عن هذا التفسير ملمح مبادلة الرؤى الفنية الذي عرفته بعض جدران الغضب، وحصول التلاقح بين المنجز الإبداعي المحلي والأجنبي. وربما الفضل في ذلك يعود إلى مبادرات كانت غايتها التجسير ما بين الفنانين في مصر وأقرانهم من الخارج. استثمرت هذه المبادرات العابرة للحدود الصورة الخارجية الجديدة للثورة وقواها، بمن فيهم الفنانين. وقد مؤلت بعضها الملحقيات الثقافية والمراكز الثقافية التابعة للسفارات الغربية، فضلًا عن أفرع بعض المؤسسات الثقافية الغربية في القاهرة، فيما جاء أبرزها عبر دعوات للفنانين للسفر والتعريف بإبداعاتهم، أو استقدام فنانين من الخارج للعمل في ورش ومشروعات فنية مع أقرانهم من المصريين. وفي أجواء هذا التبادل، ظهرت أعمال فنية في نفس حيز الغضب، وكان وجه الاستغراب فيها أنها نحت لوجهة لا تحمل الرسالة الغاضبة بهيئتها وعناصرها المعتادة، وهو أمر مفهوم في ضوء الاهتمام العالمي الذي حظي به مشهد ناشطية الفن المصاحب للثورة، وحالة سطوع نجم العديد من فنانيه، والسعي إلى تطويع الموضوعات والرسائل لمخاطبة جمهور مختلف من خارج الحالة الثورية. ولاحقًا انزوى أغلب المحتوى الثوري ضمن دورة انسحاب، ليبرز الاهتمام برؤى الفنان الفرد وحده، وأعيد تدوير شهرته وقدراته - عبر مبادرات ثقافية دولية أو عمل منظمات أهلية أو بدعم من شركات رأسمالية - في مساحات

في هذا السياق، لا بدّ من التوقف عند ملمح مهم يجاوز السياق المحلي لحركات الأرتيفيزم ومجمل التعبيرات الإبداعية الجماعية التي عرفتھا. إنّ عولمة التصورات الجمالية في وقتنا الراهن قد أثرت بشكل واضح على تشكيل مخيلة فنان الجرافيتي، ومثّلت عناصر معروفة من ثقافة الهيب هوب الواسعة الانتشار، ما يشبه المرجعية لتلك الأعمال التعبيرية التي استقبلها حيز السلطة. وبالطبع أضيفت لقوة تأثير ثقافة الهيب هوب تكنولوجيا التواصل الاجتماعي، بما أتاحت من فرصة للتعرف على العديد من أعمال الجرافيتي الشهيرة في عواصم وبلدان مختلفة، وعلى فنانيتها. وهذا ما يفسّر اقتباس عدد كبير من الأعمال، وخصوصًا من قبل بعض نشطاء الأرتيفيزم ممن بدأوا بممارسة هذا الفن لأول مرة مع الثورة، يلمس المتابع تأثير بعض أساليب فنان الجرافيتي الأكثر شهرة، وبالخصوص «بانكسي»، وتقنيته المتقشفة في الرسم بالاستنسل واعتماده الصدمة والإدهاش، حيث يدرك المطالع للتوثيق المصورة لجداريات الجرافيتي كيف أعيد تدوير بعض من أفكاره وتمصيرها. رغم كل هذا ثمة حدود لنسب ناشطية الفن التي شهدتها مرحلة ما بعد «مبارك» إلى الهيب هوب، ومن الخطأ الإصرار على صفة العولمة وحدها دون فحص خصوصية بروز الهيب هوب في ميادين وساحات الربيع العربي، وتعبيره عن جمهورها وحركاتها وتمثيله وظيفية اجتماعية ضمنها.

هذه الدربة والخبرة التي ملكها المتصدرون لمشهد الآرتيفيزم. صحيح أنّهم لم يتمتعوا بميزات الحجم ولا احتلال المساحات البصرية الأكبر، لكنهم وصلوا بخربشاتهم إلى واجهات السلطة ومبانيها وحوائلها المباشرة. وأهميتهم لا تنبع من استعراض التكوينات الجمالية المركبة والقيمة التشكيلية الفائقة، وإنما من كون حركتهم قد عكست الحركة الأكبر للغضب، وسأيرت خربشاتهم وعباراتهم هدير المظاهرات والاعتصامات. هؤلاء الحاملون مهمة إنطاق الجدران بامتداد خطوط المسيرات يتطلب فهم منجزهم لفت النظر إلى ذائقة جمالية مغايرة وغير تقليدية، يسودها الحس الفطري «naïve aesthetics»، واستلهام الموروث الجمالي الشعبي والتعبير الآني الحاد والمعبر عن حمولة الغضب<sup>15</sup>. هذه إشارة ضرورية، ونقد مباشر لمن آثروا التعامل مع ما حوته جدران الغضب كفنٍّ بحت؛ فذلك التعامل إنما ينزع أداة تعبيرية جماعية من سياقها التنازعي. والحال إنها قد جمعت - في ما نرى - بين استيعاب وظيفتها الاحتجاجية، والقيام بمقتضياتها، وبين استعراض الرؤية الجمالية المعبرة عن ذات مبدعها.

خارج الوظيفة الاجتماعية للآرتيفيزم. كان هذا عرضاً وليس سبباً للانسحاب وخفوت الناشطية. يظل العامل المشترك الذي يربط بوضوح بين الآرتيفيزم في بلدان الربيع العربي هو السعي الحثيث لتكريس رمزية الاستشهاد، والضحوية الثورية. شكّلت ذروة صعود الآرتيفيزم عندما تحلّت الجدران برسم الضحايا. مثلت صور الشهداء الأيقونة البصرية الأكثر تداولاً على الشبكات الاجتماعية، والأعلى حظوة لدى الناس، وشكّلت الجدران التي تحملها ما يمكن اعتباره «مواقع للضمير»، ارتادها الناس من أجل إبداء التعظيم لهذا الفداء ومقدميه. أما الجمالية الغائبة عن أدبيات تحليل وتوثيق جداريات الجرافيتي فهي التي تخص القطاع الأكبر من بين المنخرطين في حراك الآرتيفيزم، أي المنتمين إلى غير المجموعة الرائدة من الفنانين المحترفين، وأولئك الذين لجأوا وقتياً، وبخافز من الغضب، إلى اشتغال تعبيرية على الجدران يتوسل أدوات الفن، لغاية واحدة هي إعلان الغضب. لا تكاد تلمح كتابة تخص ما خلفه المنتمون إلى فئة «دون الفنان المحترف»، وتُركت أعمالهم للنسيان، وإن وردت في الكتابات المعنية بتوثيق الجرافيتي، فهي ترد مبتسرة وهامشية، فيما الحقيقة أنّها شكّلت المتن. لجأ فنانون المصادفة وأقرانهم من المخربشين إلى أدوات التعبير الجداري دون

<sup>15</sup> ليست هذه التفرقة بين أداء الجمالين والوظيفيين محاولة للإقلال من دور من تصدروا مشهد الآرتيفيزم، والكتابات حوله، وإنما الغاية التنبيهية إلى محتوى جرى إهماله. الكتابة السريعة لعبارات الغضب ورسم التاجات وتنفيذ أعمال الاستنسل البسيطة جداً، ضمن زمن يقصر بكثير عن الزمن المطلوب لإنجاز جدارية، اقتصته اعتبارات الاشتباك بين الثأرين وقوى الأمن. شرط موضوعي منح الوظيفيين ملكية الجدران طوال الأيام الثماني عشر قبل سقوط مبارك، ولا مجال فيها إلا لتوثيق نمط الكتابة السريعة بالبخاخ والرفش بالفرشاة، فيما الجداريات الكبيرة انتظرت لحظات الاعتصام التي تلت اسقاط مبارك، سواء في حكم المجلس العسكري أو مرسى أو بعد الانقلاب، وبرزت النمط الاحتراقي الذي يحتاج لموارد أكثر ومدى زمني أفسح.

# الغايات: تحرير الفرد كمدخل لتغيير النظامين السياسي والاجتماعي

بتعاقب دورات للتعبئة قصيرة الأمد، يتناوب فيها الفنان بين مشروع الإبداع الخاص ودوره الاجتماعي. وهذا الملمح يفسر المسار المتعرج وحالة الصعود والهبوط في سيرورة هذا الحراك، وكذا يبين جانباً مما عايناه من خلافاً داخل دوائر هذه الناشطة، وتسيّد حالة من التملل والنقد الداخلي لما اعتبر تحليلاً من قبل أبرز فناني هذه الناشطة لصالح نجوميتهم الفردية، وتلميح البعض إلى صعود اتجاه تجيري<sup>16</sup> رأوا فيه تدجيناً، أو استيعاباً من السلطة لأداة الغضب المؤثرة هذه. وتبرر السلطة هذا الأمر في حاجتها الملحة لاحتواء الضغوط التي يضعها حراك كهذا عليها، من ثم بدأت بمحاولة ممالة قوى الثورة، بعد سقوط «مبارك»، وسعت إلى تخفيض حمولة الغضب، وتهدئة الخطاب الثوري. وسرعان ما تناقض مسلكها، فراوح بين الاحتفاء بنوع معين وحسب من فن الجرافيتي، نُظمت له فعاليات ومهرجانات<sup>17</sup> مولتها الدولة، وبين سياسة ترفض ظهور الرسائل الغاضبة على الجدران، ثم الموقف المعادي تماماً لهذا الفن والمجرّم له، الذي يمنع بالكلية أي جداريات بما فيها تلك الحماثية، ويعتبرها جميعها تشويهاً وتخریباً. أما من جهة الفنان النشط الذي يعمل في بيئة تلقى صعبة

حدث المنضوون في هذا الحراك الرغبة بالتبشير بديل ممكن للنظامين الاجتماعي والسياسي. وكانت جدران الغضب بمثابة عريضة شكوى بصرية، تلّخص في مجموعها صوت المهمشين الجمعي وتعكس عجز القنوات المعتادة الإعلامية والسياسية (المائلة في محيط الغضب) استيعاب مطالب الجماهير، وضيق «المتاح» سياسياً أمامها، الأمر الذي كان يعلن قبل الثورات موت السياسة بمعناها التشاركي. أبرزت هذه الجدران، بصيغتها المبدعة في نقد النظام القائم والسخرية من قيمه وتصورات، الصوت الآتي من خارج الحقل السياسي المعروف، وكشفت حدود الفاعلية السياسية.

في الفترة بين اسقاط «مبارك» والانقلاب لم يهدأ أبداً ذلك الجدل بين ما هو فردي ذاتي وما هو جمعي وعمومي. فالأول عكسته نفسية وسلوك الفنانين بشكل عام، وقد انطلقوا من تجربة الفنان الشخصية، والثاني ظلت تؤطره غايات الحراك الاجتماعي في سياق ثورة انخرط فيها الفنان طواعية. هذا الجدل المتصل بين أسباب انخراط الفنان في ساحة غضب، وبين انسحابه وعودته صوب تخوم فردانيته، يكشف بعضاً من سيرورة حركات الأرتيفيزم، وهو ما نفسره

<sup>16</sup> For example: Mona Abaza, "Graffiti and the reshaping of the public space in Cairo: Tensions between political struggles and commercialisation" In: Larissa Förster and Eva Youkhana (eds.), GraffitiCity: Visual practices and contestation in urban space (Berlin: Wilhelm Fink Verlag, 2015), pp. 267-294.

<sup>17</sup> مثلاً مهرجانات تحمل مسميات ضخمة على عادة البيروقراطية، ك «المهرجان الفني الأول لفن الجرافيتي» الذي نظّمته لجنة الفنون بالمجلس الأعلى للثقافة ودعمته وزارة الثقافة المصرية في 3102 في محافظات القاهرة - الإسكندرية - الدقهلية - أسيوط - الأقصر - كفر الشيخ - المنيا! ولم ينتبه الموثقون لوجود محاولات أسبق لكبح جماح هذا الفن قبل الثورة، مثلها مهرجان مركز محمود مختار الثقافي التابع للوزارة، بعنوان لون وجدار وفكرة. والذي استمر لعدة دورات منذ 7002. وهي فعاليات حاولت حبس الجرافيتي في القاعات وأعدت بتنفيذ أفكاره على لوحات التوال. أنظر: رهام محمود، «مهرجان الجرافيتي الثاني يطلق مجدداً بمتحف مختار»، محيط، 8002/11/3. على الرابط: <https://www.masress.com/moheet/193848>

التقليدي وبظلمه. ونهضت فصائل هذا الحراك الكبير، ومن ضمنه حراك الأرتيفيزم، بوجه «المؤسسة» التي ازداد تدخلها في «عالم الحياة»<sup>18</sup>، مشتبكة معها على جبهات ثلاثة للصراع، واحدة بوجه السلطة الاجتماعية المحافظة، وأخرى بوجه السلطة السياسية المستبدة، وثالثة بوجه سلطة السوق المتغولة<sup>19</sup>. وأنشأت قوى التغيير فضاءات لمتازعتها، بحثاً عن نظام اجتماعي بديل أكثر إنصافاً للفرد، وأوسع مشاركة.

شكّل التعلم الذاتي قاعدة حراك الأرتيفيزم، ودعم ذلك قدرة الجيل المنتمي لهذا الحراك على استخدام نواتج التطور التكنولوجي، واستغراق أفرادها في نمط من العلاقات والقيم شكلتها الشبكات الاجتماعية. ويمكن التعميم بالقول إنّ التكنولوجيا قد أسست لأشكال جديدة من الصراع، ثقافية في جوهرها (بدون إنكار لوجود المكون المادي، الذي تعددت دلائله كمحرك للصراع خلال الربيع العربي). يعزز تصورنا هذا ملاحظة «آلان تورين» لانتهاج المجتمع المنظم حول فكرة أنّ التصنيع إلى أفول، في وقت صعد فيه مجتمع المعرفة، وتركزت فيه القيمة في المعلومات<sup>20</sup>، وهو أمر غير دلالة وبنية مفاهيم أساسية في هذا الصراع كالطبقة على سبيل المثال، إذ أشار لانقضاء الصراع الطبقي بمعناه التقليدي، وتحول المجتمعات

ترسمها محدوديات اجتماعية عديدة، وتنحسر في مجال عام قد تغولت عليه السلطة بل وصادرت، فقد ظل هذا الفنان يراوح بين هبات من الحماس الجماعي، فينخرط ضمن دوائر الناشطة سعياً إلى اقتناص فرصة منازعة السلطة، ثم عقب هذه الذروة، يرتد الحال تراجع ويأس من إمكانية التغيير، ومن ثم يكون الارتداد لما هو ذاتي محض.

زمانياً، يمكننا أن نرى على مسار يبدأ من لحظة ٢٥ يناير/كانون الثاني وحتى الوقت الراهن، نقاط ذروة يبلغ فيها الانخراط مستوى عال، وتتضاعف فيها فاعلية ناشطة الفن، تتلوها اندحارات لمستوى الفاعلية إلى قيعان سحيقة يُظن معها أنّ الحراك قد انتهى. تمثل لحظة اسقاط «مبارك» وأحداث «محمد محمود» الأولى والثانية أوقات ذروة بهذا المعنى.

ومن منحى فرداني، بدأ البحث عن معنى تحرري لوجود الفرد وفاعليته يؤطر العديد من هذه الأعمال. بدأ المنضوون في الحراك الاجتماعي خلال ثورة يناير كباحثين عن تصور جديد، ينتصر لبنى أخلاقية وقيمية مغايرة، ويرفض الإعاقة السلطوية والرأسمالية لتمثل الفرد لهذه القيم، وبالعوموم، تجلت مناهضة الدعاوى الهويةائية التي تكرر الإذعان غير المعقلن والقبول اللامنطقي بالنظام

<sup>18</sup> Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Thomas McCarthy (translator). (Boston: Beacon Press, 1975)

<sup>19</sup> أفاد الباحث في هذا الجزء من الأراء الواردة بكتاب: كيت ناش، **السوسيولوجيا السياسية المعاصرة: العولمة والسياسة والسلطة**، حيدر علي (مترجم) (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 3102)

<sup>20</sup> Alain Touraine, *The post-industrial society: tomorrow's social history: classes, conflicts and culture in the programmed society* (New York: Random House, 1971).

بانسابها لهويات جمعية دينية أو جهوية، بل صاروا كذلك «أفرادًا» سياسيين واجتماعيين، تحدوهم الرغبة في إيجاد معنى لحياتهم وتقديرًا لذواتهم عبر العمل العام<sup>21</sup>. المنحى الاجتماعي المساواتي الواضح على توجهات ثورة يناير لم ينفِ أبدًا بروز الغايات الفردانية، والنظر إلى الفرد كفاعل متكافئ مع أقرانه، وليس ك «محشود» ضمن كتلة صماء. الحركات الجديدة ومثالها حراك الأرتيفيزم كانت تُبرز هذا الفارق كل يوم في مناقضتها لتصور التنظيمات التقليدية لأدوار قواعدها. وربما لهذا انحسر التعبير عن القضايا الأيديولوجية مقارنةً بالتعبير عن اليومي والآني والعادي على الجدران.

- ومنها المجتمع المصري جزئيًا وبالخصوص في كتلته المدنية الحضرية الواسعة - من بنية اجتماعية قائمة على الصراع من أجل الموارد المادية، إلى صراع من أجل حيازة المعرفة والسيطرة على علاقات إنتاجها ومعادلات توزيعها. تلك القيمة أعادت تشكيل أبنية الاجتماع وعلاقات السلطة وصور دمج الأفراد في المجال العام.

ينطبق على خطاب الأرتيفيزم المحددان اللذان وضعهما «ميلوتشي» لنشوء الحركة الاجتماعية، وهما: عولمة المجتمع ما بعد الصناعي؛ وصعود الفرد (الفردانية). إذ لم يعد الفاعلون الأساسيون في المجتمع مجرد مجموعات محددة بوعيها الطبقي البحت ولا



## حيز السلطة وجماليات الغضب

هذه الدائرة تتواجد فيها مراكز انتاج الخطاب السلطوي من أجهزة الإعلام الرسمي. فعلى بعد بضعة مئات الأمتار من الميدان يقف مبنى التليفزيون في «ماسبيرو»، وفي خلفية الميدان يقبع قرينه مبنى الإذاعة القديم، وتتوزع الصحف الثلاث الكبرى الحكومية في المسافة بين ميداني «التحرير» و«رمسيس»، فيما تتناثر تابعاتها من دور الصحافة الحكومية ضمن هذا المحيط. فهو بالتالي تضام لعناصر القوة لا يكمله إلا القلب المالي للاقتصاد، بوجود مراكز البنوك الرئيسية بها، وكذا مقر البورصة، وتتصل بهذه الدائرة من طرفها الجنوبي منطقة «جاردن سيتي»، حيث السفارات الغربية الأكثر تأثيرًا، الأميركية والبريطانية، وحولها العدد الأكبر من السفارات الأجنبية في العاصمة، كما تقع أهم الفنادق الكبرى في هذا المحيط. ونجد في الدائرة نفسها مقر القوى الحزبية المعارضة الأبرز، والعديد من مراكز التجمعات الثقافية والسياسية. وتتفرع عن هذه الدائرة دائرة ثانية لارتكاز السلطة، تتسع لتضم نقاط «العباسية» ومدينة «نصر» (حيث مقر الدفاع والمخابرات وأمن الدولة بالخصوص) والقصر الرئاسي بمصر الجديدة، وتمتد غربًا لجهة جامعة القاهرة. وجميعها شهدت أحيانًا تفاعل فيها الغضب مع الحراك ضمن الدائرة المركزية.

تحركت القوى الجماهيرية ضمن هذا الحيز السلطوي، وقصدت «التحرير» ورمزته كقلب لثورتها؛ أتت إليه الجماهير من مداخل «ناهايا»

مثلما كان تحديد زمن الفعل ملممًا مميّزًا للثورات، فقد كان تحديد المكان أمرًا مقصودًا بشكل واضح، مثل اختيار الجدران عنصرًا مؤطرًا لحركة الفعل ونوعية تكتيكاته، كما كان مميّزًا لمستويات هذا الحراك وممايزًا بين فئاته.

تحديد مكان الغضب الذي نشطت فيه هذه الظاهرة الاجتماعية البصرية لم يكن صدفة، إذ تكاثف الفعل الحركي لنشطاء الجرافيتي في قلب حيز السلطة، ومركز مؤسساتها. سنجد في حركات يناير/كانون الثاني مثلًا، أننا نتحدث عن دائرة في حدود ميل واحد، ضقت المساحة المحصورة بين «التحرير»، قلب الحراك، والميادين الخمسة؛ ميدان «رمسيس»، مدخل العاصمة الأكبر، وميدان «طلعت حرب»، وميدان «الفاكي»، وميدان «لاظوغلي»، وميدان «سيمون بوليفار». في هذه الدائرة تسكن السلطة فعليًا، وهناك تتكاثف رمزيات الهيبة والأبوية السياسية، وتعمل قواعد سلطوية لاستخدام هذا الحيز من قبل المواطنين. على بعد أمتار قليلة من ميدان «التحرير» يقع مقر مجلس الوزراء، ومقر أغلب الوزارات، ويتصدر المشهد الرمز الأبرز ليبروقراطية الدولة المصرية، مجمع «التحرير»، وتحت ظلالة يقبع مجلس الشعب والشورى، وفي مواجهته من الجهة الأخرى من الميدان ينتصب مبنى الحزب الوطني الحاكم، وفي الخلفية وزارة الداخلية. وهي جميعها علامات تدل على السلطوية وتكثف الغضب الجماهيري في مواجهتها. ونلاحظ أنّ

وقربه من مركز نطاق الغضب أم بعده عنه، وتشكيله رسالة جماهيرية محضة أم تطعيمه بتصورات ورؤى ذاتية، هي مسألة تميز بين فئات الفاعلين.

و«إمبابة» و«شبرا» و«العباسية» ومناطق جنوب القاهرة<sup>22</sup>. كان السير إلى رأس السلطة وخربشة وجهها بالجرافيتي خالق بذاته لقيمة رمزية عن انتصار الثورة.

يعين مفهوم الاحتلال بالفن «occupation by art» على فهم سعي الأرتيفيزم إلى إعادة تشكيل المجال العام والفضاءات الثائرة بصريًا. كان يمثل احتلال الجدران من قبل الثأرين مانفيسستو عن «الحق في المدينة»؛ ذلك الحق المهجور والمسكوت عنه تطأبت استعادته احتلال حيز السلطة ذاته، وتحويله بصريًا إلى ساحة للغضب. هذا الحيز توجب تحريره بعدما تمت عرقلة المواضيع الموصوفة بأنها فضاءات عامة لسنين بحواجز تناقض أصل فكرة عموميته، وقواعد وارشادات تُخصّصها سلطويًا. وبمجرد أن تبدّل شكل هذه الجدران، انفتح مجال تعبير مغاير في مدينة الفضاءات العامة الزائفة تلك، وأصبح فرض الكود الضابط ومراقبة الشوارع ومصادرة الطرق لصالح السلطة أمرًا مستحيلًا، تطلب إنجازها في بعض المناطق التي تشكل عصب السلطة إقامة جدران اسمنتية ضخمة لعزلها عن غضب الثأرين. انقابت المدينة التي طالما تحددت فيها حركة الناس وفق

ويعكس مكان التعبير الجداري الغاضب بعضًا من هذا الفارق المميز بين فئات المنخرطين في حراك الأرتيفيزم؛ فالمحترفون ظلوا يختارون جدرانهم بعناية، وفضلوا الأماكن ذات الأسوار العالية مثل كتل الأسمنت التي صنعت حوائط عازلة لمباني السلطة، وهي وظيفيًا المساحات المناسبة لتنفيذ جداريات الحجم الكبير. أما الفئات الثلاث الأخرى فاختارها لموضع التعبير الجداري لم يقم على استحسان بصري وفق معايير مشابهة لتلك التي يعتمدها المحترفون الفرادي، بل ما كان يحدد المكان هو الجبهة؛ أي موضع الاشتباك بين الجماهير التي احتلت الشوارع والميادين وبين السلطة. ويجب الانتباه إلى أنّ الكثير من فناني الجرافيتي اختاروا أماكنهم بعدما شغلها عبارات الغضب من المنتهين إلى الفئة الأخرى، بما في ذلك «محمد محمود»<sup>23</sup>، لكن لاحقًا فارقوا حيز الغضب نحو أماكن تخصهم وتحقق المشهدية الجدارية التي يرومون إليها. إنّ مسألة المكان

<sup>22</sup> نمة شهادات مهمة للعديد من شباب الثورة تبين كيف تشكلت مسيرات الثوار في يوم 52 يناير، ومن أين انطلقت، والعديد من التفاصيل عن تشكل حيز الغضب وجغرافيته من تخوم العاصمة قاصدة التحرير، أنظر: عزمي بشارة، **ثورة مصر**، ج 1 (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 6102).

<sup>23</sup> كشهادة شخصية للباحث على هذا الحال، فإنه مع أول لحظة وطئت فيها أقدام الثوار ميدان التحرير، بعد ظهر 52 يناير 1102، توجه بعض الشبان شارع محمد محمود المفضي إلى محيط وزارة الداخلية، وكتبوا ببخاخات الإبرسول عبارات الغضب على سور الجامعة الأميركية. فيما آخرون فعلوا الشيء ذاته على حوائط مجمع التحرير. والمكانان طارا معا المحل الأكثر شهرة لأعمال الجرافيتي. وههنا يجدر التذكير بأن الأعمال الجرافيتية الجدارية الأكثر توثيقًا الآن لم تظهر على حالها المعروف قبل سقوط مبارك. والغالب - مع استثناءات تكاد لا تذكر - في خلال الأيام الثماني عشر قبل الإطاحة بمبارك كان الرقش والكتابة السريعة على الجدران مما قام به المنتهون للفئة الثانية.

بواسطة شبكات تويتر وفيسبوك، بما خلق حالة اتصالية واسعة، تخطت حدود حيز الغضب وجدرانه، لتصبح صورته أقوى منه، بل وأكثر حملاً للمعنى منه. وكرسّت شبكة الانترنت هذه الصور كرمز/علامة بصرية على الفعل الاحتجاجي التنازعي<sup>24</sup>.

تكتيكياً، تميّز هذا الحراك بقدرة فاعليه على ابتكار طرق مبدعة لتجاوز أطر الحجب والضبّط التي تطبقها السلطة، وبتغذية الرغبة لدى ناشطيه في التحدي وإبراز الجسارة؛ فكان أن خلق فضاءات تعبيره في "عب السلطة" ذاته، وبالقرب من مراكزها. وفي مقابل حرية حركة هؤلاء الناشطين، وسرعتهم في احتلال الجدران، بدت قدرة السلطة على مقاومة رسوماتهم محدودة؛ لتدور من ثم دراما حركية حافلة بلحظات الترقب والانقضاض والتحدي والكر والفر، ونشأت حوافز لترجمة مخيلة فاعليها، وجلهم من المراهقين والشباب، لريتوار حافل بتشكيلات بصرية، تدمج ما هو مستلهم من العالم الافتراضي في صلب عالم الواقع المؤلم، لينتج في الأخير منتجاً جمالياً حياً، تختلط فيه مشاعر الغضب، وأحلام التغيير بالألوان والخطوط.

ويمكن بالعموم القول إنّ سياق هذا الحراك قد حكمه بالعموم قانون مكاني، فحيثما كانت السلطة حريصة على تملك "فضاءات

تصور "مُؤمّن"، في لحظة الثورة إلى ساحة مواجهة جسدية وبصرية.

تحدى احتلال هذه الجدران الاستطبيقا السلطوية، ومذهب التجميل الحكومي. وهو تجميل لم يكن للناس، وإنما عمران سلطوي، غايته تحويل فضاء المدينة المركزي للسلطة وغاياتها، وجعله مساحة لإشاعة هيبتها القائمة على الإهابة والتخويف. التخطيط الحضري وفق تصور مُؤمّن كان يتجلى بشكل متطرف ومضاعف في هذا الحيز الصغير. تجلى في تلك الموجة الجماهيرية المنازعة للسلطة على الحقوق والتوزيع ذلك الارتباط بين المساحات المحتلة جماهيرياً ضمن الفضاء العمومي وبين الفضاء الافتراضي على شبكة الانترنت. يستدعي هذا ما نضفه بـ "التضامن المتخيل" عبر دورات التعبئة التي حدثت خلال حراك الأرتيفيزم. ولا شك أنه قد ظل حاضراً وقوياً بفضل ذلك التواصل الشبكي؛ لا مجال لتصور أنّ بضع حوائط في هذا المحيط الضيق قد قامت بذاتها بخلق الرمزية البصرية الضخمة التي حازتها حركة الجماهير في يناير/كانون الثاني، فأثر مضاعفة الصورة وتخليق دلالات رمزية مضافة لها، الذي قامت به صورتها المتداولة على نطاق واسع عبر وسائل التواصل الاجتماعي على شبكة الانترنت، كان جلياً وواضحاً. قام المستخدمون المؤيدون للحراك الثوري بدور مكبر الصورة

<sup>24</sup> يطرح أيمن الدسوقي مفهوم الأمانة، كمفهوم اتصالي برز في سياق الربيع العربي، وتقترح هنا تحديد المفهوم ليشمل الأمانة البصرية، ممثلة في مثل هذه العبارات والرسوم الغاضبة على الجدران. فقد قامت بالدور ذاته الذي أدته الأمانة اللفظية. للمزيد انظر:

Ayman El-Desouky, *The Intellectual and the People in Egyptian Literature and Culture: Amāra and the 2011 Revolution*. (London: Springer, 2014)

للهيبة" تعبر فيها عن قوتها وتحكمها, وُجدت جدران الغضب. لقد بدت أماكن مثل ميدان "التحرير" ومنطقة القصر العيني, التي تسود فيها أبنية الحكومة المركزية, المحل الأنسب لاستعادة أهل الهوامش المحاصرين والممنوعين من الوجود فيها لحيزهم. كان التحدي مكانيًا أولًا, فاحتلال الجدران والأسوار التي تشكل ملتقى أبصار العابرين داخل أحوزة السلطة يمثل هجوعًا عليها يهدر هيبته ويمرغ غرورها.

## خاتمة

العمل الجماعي أو رغبت في نجومية فردية تعزز اسمها المفرد.

إن استعادة ما يراه الهامشي إنسانياً في مدينته قد استلزم منه كسر الخوف من السلطة، وترك عالمه المنسي لاقتحام فضاءها المسور. لكن كيف له أن يخرج من أسر تلك السلطة التي لم تكل عن تحديد أين يتحرك في حيزها وكيف، والتي علمته أن يطوع نفسه على لافتات الإرشاد والمنع والتحذير، وأن يخشى عيونها البشرية والإلكترونية التي تراقب؟ لقد اقتضى عبوره الحاجز بين عالمه وأحوزة السلطة المحمية، صيغة إعلان واضحة، تسم حيز السلطة بغضبه، وتعلن أن الشعور بالتوجس والانصياع لأوامر المنع في هذه الفضاءات قد انقضى. هذا الموسم كان المهمة التي أوكلت لنشطاء الفن، وخاضوا تحديه الذي بدأ من أطراف أحوزة السلطة، من المحطات الرئيسية للمواصلات العامة، والجدران المطلية على الطرق الرئيسية، إلى قلب المدينة حيث تقبع هيبة الدولة. وبالفعل استطاع فنانون الجدران الغاضبة إقحام الهامش بجسارة في قلب المتن، عبر افساد «الجمالية الرسمية» وتعكير مزاج أصحابها. لقد أيقن ناشطو الجدران الغاضبة أن مسخرة السلطة وخمش وجهها سيعيد تحوير فضاء المدينة لهم، ويفسح مجالاً في محيطها للفعل الفني الإبداعي، الذي يعبر بمفردات بصرية عن غضب أكبر وأوسع. وهو تحدي خلق رباطاً للهوية بين فاعليه، وثقافة مشتركة، لم تتحها الوسائل التقليدية للتلاقي والتفاعل والانتظام الاجتماعي.

أسهمت عدد كبير من العوامل في جعل دورات التعبئة لحراك الأرتيفيزم ذات عمق قصير، ومنها هيمنة العفوية على غالب التحركات، وتسيد الحس الأناركي الذي ظلل مجمل الفعل وأدام معضلة النفور من المؤسسية، ومن صور تنظيمية يغلب عليها التراتب الهيراركي. عانى هذا الحراك - بمثل ما عانت مجمل الروابط والحركات التي أنشأتها قوى الثورة الجديدة - من الهزال التنظيمي، بل والنفور من فكرة التنظيم ذاتها. مثلت الروابط المؤقتة الشكل الأبرز لاجتماع هؤلاء النشطاء، إذ يلتئمون لأجل مبادرة أو مشروع فني، وعقب إنجازه تنفض الرابطة بشكل كبير على الجانب الميداني، وبصورة أقل في مساحتها الافتراضية على شبكة الإنترنت.

والملاحظ أن الروابط التي حاولت تبني أشكالاً تنظيمية مستديمة قد ظلت صورية، لا تقدم منجزاً ميدانياً حقيقياً، ربما بخلاف منجزات سابقة لمن انضموا إليها من الفنانين. تتوقف فاعلية الحراك وجدارته التمثيلية على انجاز أعمالاً تحتل بصرياً حيز السلطة. وهذا ما يظهر حقيقةها ووزنها بين المجموعات والروابط المختلفة. ونرى ذلك في بروز روابط صغيرة ومبادرات قصيرة الأمد، كان لها الأثر الأوضح على مشهد الأرتيفيزم وذلك مقارنةً بأخرى ادعت التمثيل العريض لقواعد الناشطة الفنية. أخذ الصراع على جدارة التمثيل للحركة في بعض الأحيان أشكالاً أكثر علانية، وبالخصوص حينما ارتدت الفئة الأولى البارزة من فناني الجرافيتي إلى حالتها الفردانية الذاتية، وتعزز نفورها من







The Asfari Institute for Civil Society and Citizenship  
معهد الأصفري للمجتمع المدني والمواطنة  
[www.activearabvoices.org](http://www.activearabvoices.org)