الأغنية الكروية السياسية في الجزائر:
الموسيقى كخطاب احتجاجي معارض وفضاء عمومي بديل

Soccer Political Chants in Algeria, Music as a Dissenting Counter Discourse and an Alternative Public Sphere

آمال علي الهادفي
طالبة دكتوراه
مخبر الاتصال والأمن الغذائي
جامعة الجزائر 3
alilhadfi.amel@univ-alger3.dz

تاريخ الاستلام: 2020/03/26 تاريخ القبول: 2020/07/06 تاريخ النشر : 2020/09/02

ملخص:

تتناول هذه الدراسة بالتحليل خطاب الأغنية الكروية السياسية في الجزائر متتبعة انتقالها من الملعب إلى مواقع الشبكات الاجتماعية إلى ساحات الحراك الشعبي، وتقدمها كآلية فنية للمقاومة والاحتجاج ضد النظام السياسي، ومن ثم لإنتاج خطاب وفضاء عمومي بديلين للخطاب والفضاء الرسمي. وتركز الدراسة على التحليل النقدي لخطابات عينة قصدية قوامها ثلاثة أغانٍ كروية سياسية انطلاقا من ثلاثة أبعاد: بنائي تركيبي ودلالي وتداولي.

وتكشف الدراسة عن موضوعات هذه الأغاني وتركيبتها اللغوية في مستوى أول، وفي مستوى ثان توضح طريقة انخراط المرسل وإشراك المتلقي في الخطاب، وأخيرا تعطينا الدراسة لمحة عن هوية الفاعلين في الخطاب وتمثلاتهم للقضايا المطروحة.

الكلمات المفتاحية: الأغنية الكروية السياسية، الخطاب الاحتجاجي المعارض، الفضاء العمومي البديل، التحليل النقدي للخطاب، الفضاء العمومي المعارض.

Abstract

This study is about soccer political chants discourse in Algeria. Following its traceability from stadiums to social media networks to Hirak squares, soccer political chants are introduced as an artistic mechanism of resistance against both formal discourse and formal public sphere, and so a mechanism that creates, by its turn, an alternative discourse and an alternative public sphere.

The study arises from the critical discourse analysis of three soccer political songs chosen in non probabilistic sample method. The analysis is built on three basic levels, structural, semantically functional, and contextual. Results reveal political soccer songs discourse themes, syntax and construction, speaker and audience involvement, and representations and identities included.

Key words: Soccer political chants, dissenting counter discourse, alternative public sphere, critical discourse analysis, counter public sphere.

1. مقدمة

مثلت مدرجات الملاعب في الجزائر بالكاد ذلك المجال العام الشباني الوحيد (بالمفهوم الحضري للكلمة) الذي استطاع أن يفلت من التفاف الفضاء الرسمي عليه واتخاذه منبرا لبث دلالاته الرمزية رغم محاولاته، وعلى العكس من ذلك تملكته جماهيره وجعلت منه مجالا لممارسة السلطة المضادة عبر إنتاج دلالاتها الخاصة وتمثيل قيمها ومصالحها، والتعبير عن تمثلاتها المختلفة للواقع المتعدد، باثة في الغالب خطابها المعارض، المناوئ للخطاب الرسمي عبر آليات مختلفة منها الشعارات والتيفوهات وبشكل أكبر الأغاني السياسية.

شكلت الأغاني السياسية في الملاعب الجزائرية آلية لإعلان الانشقاق والانفصال عن الخطاب الرسمي، لصالح إنتاج خطاب بديل يقدم رؤية مغايرة لما هو موجود، وضمن فضاء زمكاني مختلف، مستقل ومتحرر رمزيا رغم انغلاقه المادي، سعت هذه الأغاني كممارسة اجتماعية أحيانا إلى التنفيس والتعبير عن القلق الوجودي والاجتماعي، وفي أحيان كثيرة إلى إعادة بناء المشترك خارج المعاني المفروضة من الفضاء الرسمي المتحكم، فتجلت في مدلولاتها مسألة الصراع على إنتاج السلطة الاجتماعية، مجسدة بشكل دقيق ما ذهب إليه الباحث الإسباني Manuel Castells في نظريته "سلطة الاتصال" (Castells, 2009).[1]

مثلت هذه الأغاني في بدايتها خطابا فرعيا خاصا بجماهير الكرة أساسا من حيث كونه ممارسة لا من حيث القضايا التي يحملها، لكنها سرعان ما تجاوزت الحدود الزمكانية للملعب مستثمرة في صناعة الفرجة كشكل من أشكال التعبير الفني عبر الأداء الجماعي لها على المدرجات، وفي الوسائط التكنولوجية التي نقلت هذه الفرجة بكل الزخم الذي تحمله إلى الفضاء الأوسع مسجلة حجم مرئية تُعد بملايين المشاهدات على يوتيوب بمجرد إطلاقها،

لتقتحم بذلك يوميات الجزائريين العادية وتميز الخاصة منها لاحقا وتحديدا ما تعلق بمواعيد مسيرات الحراك الشعبي. وتسمح بذلك بتدفق وسريان المعنى المضاد نحو فئات اجتماعية أوسع تملكتها واستندت إليها في تطوير خطاباتها الخاصة.

وفي هذه الدراسة نسعى إلى القيام بتحليل نقدي لخطاب هذه الأغاني للكشف عن دلالاتها ومدلولاتها؛ وانطلاقا من كونها ممارسة اجتماعية، تسعى الدراسة أيضا إلى البحث في السياقات، أي المرجعيات المجتمعية الموظفة في إنتاجها، وأثر تضمين هذه الأخيرة في تسهيل نفاذها وعودتها إلى السياق النسقي الأكبر، أي المجتمع، مركزة بشكل خاص على ما تعلق بارتباط إنتاج هذا الخطاب بصراع علاقات السلطة بين الجماهير الكروية والفضاء الرسمي.

2. ثقافة الألتراس والحشود الواعية في الملاعب الجزائرية

اكتسبت ملاعب كرة القدم قوتها في التعبئة السياسية في السنوات الأخيرة بفضل انتقال حشود الجماهير إلى الانتظام ضمن روابط المشجعين، متأثرة بثقافة الألتراس الإيطالية ذات الأيديولوجيا اليسارية المتطرفة التي انتقلت إلى الجزائر حسب الكاتب والصحفي في صحيفة Le Monde Diplomatique الفرنسية Mickaël Correia[2] (2019) عام 2007.

عملت روابط المشجعين للأندية الجزائرية خلال مباريات نواديها على تقديم الفرجة والاستعراض الفني من خلال ترديد الهتافات والأهازيج التي ترافقها حركات استعراضية منسقة ومنظمة لحشود الجماهير على المدرجات، وعرض التيفوهات (لافتات كبيرة ولوحات فنية وكوريغرافيات ترافق دخول لاعبي النادي لأرضية الميدان)، وتنفيذ الكراكاج (لإطلاق الجماعي والمكثف للألعاب النارية)، وتنافست فيما بينها على تقديم الجديد والأفضل في كل دور من أدوار البطولة والكأس. وانطلاقا من قيمها المعارضة للاستبداد وروح الجماعة وقوتها المتصاعدة، أغرى التشجيع على طريقة الألتراس شرائح واسعة من الجماهير الشباب، فانتظمت حولها، لتعيد هذه الروابط هيكلة المتنفس الشباني في المدرجات وتمنحها بعدا سياسيا واعيا مثلت الأغنية السياسية دورا حاسما فيه.

وقد برزت روابط مشجعي الأندية العاصمية الكبرى بشكل خاص وتحديدا اتحاد العاصمة، مولودية الجزائر، اتحاد الحراش وشباب بلوزداد في مجال الأغاني السياسية للملاعب، إذ اكتسب كل ناد من هذه النوادي الأربعة فرقته الموسيقية الخاصة، إذ يحسب

أولاد البهجة على نادي اتحاد العاصمة، وطورينو على مولودية الجزائر، والماسة السوداء وآماريو على اتحاد الحراش، وفولكانا ليبيري على شباب بلوزداد؛ وهكذا لم تعد المنافسة منحصرة بين الفرق الرياضية، وانتقلت إلى الفرق الموسيقية وجماهير الألتراس المحسوبة عليها، لتتسابق هي الأخرى على تقديم أجمل أغاني المناصرة في مرحلة أولى، وفي مرحلة ثانية أكثر الأغاني حدة في النقد الأدق للواقع السياسي والاجتماعي الراهن ولرموز النظام الحاكم وسياساته في الملاعب أثناء المواجهات الرسمية، وخارجه مستغلة الوسائط التكنولوجية.

إن الاستعراض والفرجة المقدمة على المدرجات والمعاني المنتجة لم ترض بانحصار صداها داخل الملاعب المغلقة واضمحلالها بعد التسعين دقيقة التي تدومها اللقاءات، لذلك فقد كان الرهان نقل ما يحدث داخل الملعب إلى خارجه لزيادة مرئيته، في محاولة بحث عن التجلي والظهور ونيل للاعتراف، وحشد للمؤازرة حول القضايا موضوع الأغاني التي يتم تأديتها، فتم التوجه إلى ما تتيحه مواقع التواصل الاجتماعي وعلى رأسها يوتيوب وفيسبوك لزيادة صدى ما يقدم وحشد الالتفاف حوله.

أدى تصوير الاستعراضات الفنية والأداء الجماعي لأغنية الملعب السياسية الذي يضفي عليها من الهيبة ويمنحها أكثر مشروعية باعتبارها تعبر عن رأي عام مشترك، وبثها عبر منصات الشبكات الاجتماعية، إلى توسيع قاعدتها الشعبية، وسمح لها بالتسلل من الملاعب إلى يوميات حياة الجزائريين الذين رددوها وتآلفوا معها خاصة بعد تهذيب كلماتها. إن خاصية الأغنية كشكل من أشكال المقاومة والاحتجاج تتمثل في حركتها المستمرة وبساطتها وسهولة حفظها، فهي إذا تسمح بتشكيل فضاء مقاومة غير ظرفية تتجاوز زمكانية الملعب والتسعين دقيقة. ولذلك فقد كان انطلاق الحراك الشعبي في 22 فيفري 2019 فرصة لسريان دلالاتها الاحتجاجية، فأثبتت مسايرتها للتحول السياسي في البلاد، ولم تشذّ عن قاعدة " *النشيد يرافق الثورات، وتقام الثورة عبر الأغنية أيضا*" (Marquet, 2013)[3].

وتحمل هذه الأغاني باعتبارها أغان احتجاجية مقاوماتية بعدين أساسيين: يتمثل الأول في القوة العاطفية لها كموسيقى، إذ تؤدي إلى تحويل مجموعة متباعدة من الأفراد إلى مجموعة أكثر انسجاما وأكثر استعدادا للفعل الجماعي، ومنحهم القوة والشجاعة في الوضعيات الصعبة كالمواجهات والصدامات العنيفة مع السلطات والأجهزة الأمنية؛ فيما يتمثل الثاني في البعد المعرفي الاتصالي أي في السياق الإعلامي للنص المرافق، الشارح لمسائل ضد ماذا يتم الاحتجاج

ولماذا؟ (Eyerman, 2019)[4] وذلك ما حصل خلال نزول هذه الأغاني إلى الشارع والى ساحات الحراك إذ شخّصت الوضع وحددت المسؤول عنه.

تنافس أولاد البهجة وطورينو وغيرهم من الفرق الموسيقية التابعة لروابط مشجعي الأندية العاصمية تحديدا على تأليف وتأدية الأغاني التي تعبر عن حالة الشباب وتنتقد الوضع السياسي ورموز السلطة، وتدعو إلى التغيير، فظهرت خاصة في الفترة الأخيرة عناوين كثيرة وجديرة بالوقوف عندها لأجل فهم مستوى وعي التركيبة الشبابية الجديدة فيها كـ "بابور اللوح"، " شكون سبابنا"، "عام سعيد"، "في بلادي ظلموني" La Casa Del Mouradia"، "قيلونا"، " في سوق الليل"، "طالبين الحرية"، "في حالي نسير"، "ultima verba"، "y'en a marre"... وغيرها.

3. منهجية الدراسة

تمثلت مادة الدراسة في عيّنة قصدية قوامها ثلاثة أغان سياسية كروية هي : عام سعيد، La Casa d'Elmouradia, Ultima verba ، تم استرجاعها من القنوات الخاصة بالفرق المؤدية لها على موقع يوتيوب. تحسب هذه الأغاني لنوادي من أعرق الأندية الكروية الجزائرية وأكبرها قاعدة جماهيرية وهي اتحاد العاصمة ومولودية الجزائر، وقد حققت ثلاثتها نجاحا كبيرا يستدل عليه بنسب المشاهدة المرتفعة على يوتيوب، وهذان العاملان أساس الاختيار القصدي لمفردات العينة.

نعتقد أن هذه الأغاني تمثل خطابات مونولوغية (Putri & Triyono, 2018)[5] ترتبط نصوصها – أي كلماتها- ارتباطا وثيقا بخلفية كاتبها، وتعبر عن تمثّلاته الاجتماعية للواقع، و يسعى من خلالها إلى التأثير على المستقبِل وإشراكه فيها، فالخطاب فعل تواصلي وممارسة اجتماعية ترتبط بهدف التأثير والإقناع في الغالب.

لمعالجة هذه المادة، سيتم الاعتماد على منهج تحليل الخطاب، غير أنه سيتم تجاوز التحليل البنائي الشكلي structural/ formal analysis الذي يعالج النص كبنية مغلقة، إلى التحليل النقدي Critical discours analysis الذي ينظر للنص كنظام مفتوح غير معزول عن سياقات إنتاجه وتلقيه، فوفق هذا المنظور يملك كل منطوق ارتباطا بسيرورة نطقه ولا يكتسب معناه إلا داخلها.

يعالج التحليل النقدي للخطاب النصوص حسب تصور منظريه Norman Fairclough وTeun Van Dijk وفق ثلاثية: بنائية تهتم بالتراكيب اللغوية للخطاب، وظيفية تبحث في وظائفه الاجتماعية، واجتماعية تستهدف الكشف عن الهويات الاجتماعية المنتجة له، والحقائق التي يتضمنها (Wui Ng, 2018)[6].

ويشتغل التحليل النقدي للخطاب المستند على أفكار Fairclough وMichel Foucault بالعلاقة بين اللغة والسلطة أساسا، أي بدراسة آليات استغلال السلطة الاجتماعية وشرعنة علاقاتها من خلال النص والكشف عن دلالات الهيمنة واللامساواة المنتجة أو المعاد إنتاجها أو تلك التي تتم مقاومتها من خلاله ضمن سياقات اجتماعية وسياسية معينة (Putri & Triyono, 2018)[7].

4. الدراسة التحليلية

- **La Casa Del Mouradia**[8]

في أغنية La Casa Del Mouradia، ينطلق أولاد البهجة من لازمة معبرة عن الأرق والسهاد والحيرة التي لا يمكن التغلب عليها إلا بقدر من مخدر، ويتساءلون عمن يجب أن يلام في إيصالهم إليها، ولا تتأخر مقاطع الأغنية في الكشف عن سبب قلقهم الوجودي وهو حالة الوطن الصعبة التي يشرحونها عبر إقامة تلك العلاقة التشبيهية البليغة بين قصر الرئاسة الجزائرية الواقع بالمرادية، وما حدث في بيت المال الإسباني في السلسلة الإسبانية لشبكة نتفليكس La Casa De Papel التي اقتحمها اللصوص وفق خطة محكمة قضت بالمكوث فيها لأطول فترة ممكنة عن طريق لعب ورقة الرهائن المحتجزين، واستغلال فترة المكوث بها تلك للعمل على طبع أكبر قدر من الأوراق النقدية الممكنة قبل المغادرة. وعبر تطور مقاطع الأغنية يروي أولاد البهجة وفق كرونولوجيا سردية سيرورة عمليات "طبع المال في بيت المال الجزائري" خلال العهدات الأربع للرئيس بوتفليقة، وكيف فرض رئيسا تحت ويلات العشرية السوداء في عهدته الأولى، ليتفرغ في عهدته الثانية والثالثة وتحت قيادته النظام السياسي لنهب المال العام وخدمة المصالح الشخصية، ثم كيف أقعده المرض في عهدته الرابعة ليصبح مجرد لعبة في يد أصحاب المصالح من حوله، الذين رغم ذلك لا زالوا يخططون للمضي به نحو عهدة خامسة. ولا يبدو حسب الأغنية أن نهاية قصة بيت المرادية ستكون بنفس سيناريو بيت المال الإسباني،

فصوت الحرية القادم من مدرجات الاتحاد يبدو وأنه سيعرقل مسعى التمديد، فصفوفها مدرسة لـ"*محو الأمية*، أي لنشر الوعي بحقيقة النظام الحاكم والاختلاسات الحاصلة.

استطاعت هذه الأغنية النفاذ إلى الشارع بسهولة، فمثلت النشيد الرسمي للحراك الشعبي في بداياته، ورددها الشباب المشاركون فيه كثيرا خاصة في أسابيعه الأولى، وميزت بشكل خاص مسيرات الطلبة، كما كانت أغنية الاحتفال بإعلان الرئيس السابق بوتفليقة ليلة 02 أفريل 2019 استقالته من رئاسة الجمهورية.

إن تركيز خطاب الأغنية على النمط السردي الذي يقص "تجربة فظيعة" دامت 20 سنة يجعله يحاول أن يقف بالمخاطَب عند هذا الحدّ وإقناعه بضرورة إيقاف خسارة المزيد من الأعوام هنا، فالسردية في حد ذاتها في النص آلية حجاجية، لكنها تمتد أيضا لآليات أخرى خاصة ما تعلق بحجج السلطة والاشتراك. تتأتى السلطة من تضمين تجربة العيش الخاصة ضمن فترة حكم الرئيس بوتفليقة، ومن الشهادة على ما حدث خلالها، فيما تتجلى حجج الاشتراك في توظيف المواقف والمواضع المشتركة، أي مجمل الأحداث التي عايشها الجزائريون خلال ذات الفترة، وكذلك في القيم المشتركة المتجلية في المناداة بالحرية، والتنديد بالاختلاسات والسرقة.

يبرز الـ "نحن" والـ "هم"، ومن ثم الصراع بينهما بصورة صارخة في La Casa d'el Mouradia، إذ تمتد حالة الحيرة الفردية *(ساعات الفجر وماجاني نوم)* إلى شعور جماعي مركب، عبر الصرخة الجماعية *(ملينا لمعيشة هذيا)* في نهاية اللازمة، والتي تؤثث فيما يلي من مقاطع الأغنية لمبررات هذا القلق أين يسود الـ"هم" كفاعل رئيسي مسؤول عن ذلك، وعن الأحداث والممارسات الـ "شنيعة" التي وقعت طوال عشرين عاما وأكثر في حق الوطن؛ وفي نهاية القصة يعود الـ "نحن" للظهور كالبطل المنتظر لتخليص الوطن من الـ "هم"، ومن "عهدة لصوصية جديدة" عبر إعلاء صوت الحرية في القول *la voix) تاع الحرية، فيراجنا الهدرة privé يعرفوه كي يتقيا، مدرسة ولازم cv، bureau لمحو الأمية).*

- **عام سعيد** [9]

طرحت أغنية فرقة Torino المحسوبة على نادي مولودية الجزائر مطلع عام 2018 أغنية "عام سعيد"، ومن عنوانها تتجلى الكناية والسخرية من الواقع كنظم بلاغية يتأسس عليها الخطاب. يتمنى أعضاء الفرقة عاما سعيدا لكل الجزائريين مشككين في ذات الوقت من إمكانية تحقق ذلك، ويرمون ضمنيا وبطريقة غير مباشرة إلى الحديث عن شخصية السعيد بوتفليقة شقيق الرئيس ومستشاره الخاص الذي تولى زمام الأمور بشكل سري بعد العجز شبه الكلي للرئيس، وهو يستعد لترشيحه رغم ذلك لعهدة رئاسية خامسة ليكون العام عامه.

تبدأ الأغنية بالإشارة إلى قيم الحرية والثورية التي يتحلى بها أنصار النادي عبر استحضار اسم زعيم المقاومة الكوبية "تشيغيفارا"، مساءلة قضية حرية التعبير في البلاد وسجناء الرأي *(وين راهو لي عندو الحق في الهدرة، لي يهدر كلمة يدوه بعشرة)*، تتحول الأغنية بين الشخصي والاجتماعي، فيطرح أصحابها مواضيع المخدرات *(نتخلوى، Dosa)* والزواج *(العروسة)* والهجرة *(aller sans retour)*، ثم سرعان ما تعود إلى ما هو سياسي لتستنكر الفساد والرشوة *(القفة تسوى فوق المليون)* وخضوع الدولة الجزائرية لغريمها التاريخي فرنسا *(الـ livret راي دايراتو مع فرنسا)*، والصفقات السرية لتقاسم ثروة الجزائريين*(الكراسى رام يتقسمو à huis clos)* والامتيازات التي تتأتى للمسؤولين جراء ذلك، مقابل جزاءات الشباب التي تتمثل في المؤسسات العقابية *(العبور لأفلو، القفة)*.

ينتقل مؤلفو الأغنية بعد عرض هذه الحقائق السياسية إلى موقف التحدي ضد أي إيقاف تعسفي، ويستحضرون شخصية الراحل "مايدي" الشاب المنحدر من ولاية سطيف، الذي عرف بانتقاده وتحديه للسلطة عن طريق فيديوهات كان ينشرها عبر مواقع التواصل الاجتماعي في وقت لم يكن فيه تحدي السلطة دارجا كالوقت الحالي، والذي رجحت مسألة اغتياله لإسكاته ومنعه من إلهام غيره، وتستغل الأغنية هذا الأمر لتتحدث عن فساد جهاز العدالة والقضاء. يسائل مؤلفو الأغنية لاحقا حظهم "التعيس"، قبل أن يتفطنوا لوجود الآلاف مثلهم في هذا الوطن، وأن السبب في كل مآسيهم هم المسؤولون. وفي توظيف للمرجعية الدينية، يتساءلون كيف لهؤلاء المسؤولين القسم أمام الله على صون الأمانة وخيانتها بعد ذلك *(والوخذة*

يحلفوا على الستين). في هذا الموضع يختصر مؤلفو الأغنية قيمة حياتهم بالنسبة للمسؤولين على الوطن في قصة الشاب "العياشي" من ولاية المسيلة، التي ألهبت مواقع الشبكات الاجتماعية في 2018، وشغلت مساحات وسائل الإعلام الأخرى، فالعياشي الذي سقط في بئر ارتوازي، لم تعن السلطات الولائية لمسألة إنقاذه اهتماما جديا كافيا، ليلقى الشاب حتفه بعد ستة أيام من عمليات النبش لإخراجه؛ يعيب أعضاء فرقة طورينو هوان حياة الجزائريين على المسؤولين من خلال هذه الصورة الإيضاحية ويتساءلون ماذا لو تعلق الأمر ببئر من آبار البترول وليس ببئر ارتوازي؟ هل كانت السلطة ستتقاعس عن استخراجه؟

في مقطع أخير تذكر الأغنية بالعداء التاريخي بين نادي المولودية والسلطة السياسية *(علابالنا علاش تكرهو العميد)* الذي ابتدأ منذ أحداث أكتوبر 88 وإطلاق السلطة النار على المتظاهرين، ليرفع سكان باب الواد وهم نواة أنصار النادي منذ ذلك الوقت شعار *"باب الواد الشهداء"* تذكيرا لها بما اقترفته؛ ثم تنتهي بتكرار مقطع عام سعيد، ولكن هذه المرة ممزوجا بالتفاؤل.

إن أول ما يمكن ملاحظته في خطاب الأغنية هو تجلي الذاكرة الشعبية من خلال ثلاث شخصيات رئيسية ترمز للثورة والمقاومة الأولى "تشيغيفارا"، والثانية "مايدي"، والثالثة "مولودية الجزائر". تساعد هذه النماذج وما تحمله من قصص التحرر وقيم الحرية في التفعيل الحي للذاكرة الشعبية وإلهام الصراع وفق Martin Breaugh (2013)[10] وهي واحدة من الأسس التي تقوم عليها الفضاءات البديلة والمعارضة؛ فيما يقدم تضمين قصة "العياشي" صورة إيضاحية تختزل واقع الشباب الجزائري في صراعه اليومي للبقاء بين الحياة والموت؛ يمنح هذا التضمين حجة تماثل مخيفة تفيد باحتمال الانتهاء إلى ذات المصير ما تأكد استمرار *"عام* الـ *سعيد"* ، أي حكمه.

يحمل خطاب الأغنية شحنة كبيرة من الحزن والشعور بالـ "حقرة" والهوان والتهميش والاحتقار؛ يشرعن هذا الاحتقار الصراع بين المحتقَر والمحتقِر ، فيتكرر استحضار الهوة بين الـ"نحن" والـ"هم" في لازمة الأغنية في القول *(عام سعيد ليهم ماشي لينا)*، فيدان الـ "هم" بصيغ لغوية متعددة تمتد من الأسلوب الخبري *(لي ينطق كلمة يدوه بعشرة، يديروا فينا الشر ب la*

grinta ، *بعتوا الشبيبة في بوطي مية)* إلى المونولوج الداخلي *(سقسيت مكتوبي علاش تدير هكذا، كي تدير فينا الباطل وين الفايدة، قالي أنت وكاين آلاف كيما أنت، خاطيني شوفو مع المسؤولين)*، إلى سرد التجربة الذاتية *(القاضي قالي نخليك تصدي لي يحل فمو هكذا تصرا فيه)*... وتنتهي الإدانة إلى خيار المواجهة المباشرة وبروز صراع الـ "أنا" والـ "أنت" في القول *(يسموني راني نهدركي مايدي، نكره المنكر والله ما راضي، ماشي القوم اللي أنت تحلم بيه)*.

- **Ultima Verba** [11]

Ultima Verba، بمعنى "الكلمات الأخيرة"؛ أطلقت هذه الأغنية عشية الحراك، لتكون واحدة من العوامل المؤججة لانطلاقه، وقد كتب في صندوق الوصف الخاص بالأغنية على القناة الرسمية لأولاد البهجة على موقع الشبكة الاجتماعية يوتيوب " *الكلمات الأخيرة، عنوان قصيدة شاعر المنفى Victor Hugo اخترنا استعارة Ultima Verba كعنوان لأغنيتنا نظرا لاحتوائها على مقاربات موضوعاتية كثيرة تتلاقى مع قصيدة Hugo، هذه القصيدة التي كانت بمثابة محاكمة من وراء أسوار المنفى للسلطة والحاكم* [نابليون بونابارت]، *واعتبرت ردا بالرفض وجوابا متمردا في وجه سياسة القطيع، وإنذارا مدويا وترجمة لصوت الشعب وتأكيدا على قيم المواطنة والحرية* ".

إن هذه المقدمة التي تمثل هي الأخرى واحدة من قصص الذاكرة الشعبية التي سبقت الإشارة إليها أعلاه لا تعرفنا بالعمل الفني وحسب، بل إنها تطلعنا على شخصية الفاعل فيه، الذي يؤطر لعمله علميا وأكاديميا، ويورد فيه حقائق ومواقف تاريخية يؤكد لاحقا تبنيها. إن هذا الفاعل المطلع الرافض لأن يحشر ضمن القطيع، لا يتحدث من فراغ، فهو بهذا الاقتباس يثبت معارفه، وبشكل آخر، يثبت قدرته على الخوض في تناول الشأن العام فهو واع بذاته وبواقعه وبالآخر.

يتطور خطاب الأغنية وفق مسار يتأسس بناء على أربعة حقول دلالية سائدة، إذ يتنقل أولاد البهجة من التعبير على لسان المواطن الجزائري عن الضعف والوهن الذي يعانيه وحالة الحزن العميق والقلق الوجودي المترتبة عن ذلك *(الأيام تروح وتولي، والباطل يبقى، الزوالي يعشق في الموت، قلبي من الوجع سهران، غطاو الشمس وخلاونا في les sous sols...)*، يتعمق هذا الشعور أكثر بتزواجه مع أنغام القيتار الحزينة، ثم يبرز بقوة حقل دلالي آخر هو الزمن أو

الوقت، الذي يتجلى بداية في عنوان الأغنية ويتواتر لاحقا عبر مقاطعها، *(la série ، Ultima verba بقاتلها حلقة، شدة وتفوت، الموت، كي يفيض الكاس...)* غير أن الدلالات المرتبطة بالزمن في هذه الأغنية تتجه مدلولاتها إلى الحديث عن نهايته بما يماثل نهاية أجل ما يدل في الغالب على نفاذ مهلة الصبر وبلوغ مرحلة وجب فيها التحرر من حالة الأسى السابقة، تتصاعد لهجة الخطاب نتيجة ذلك فيتجلى الحقل المفاهيمي للإدانة، المبنية أساسا على اتهام النظام السياسي بممارسة الدعاية وتظليل الشعب واختلاس الأموال والفساد القضائي والرشوة: *(الوهام لي رسمتوها في عقول الناس، لي مصوا الدم هوما لي مصوا البترول، كاين خلل في القضاء، سبابو انتوما، حسبتو كلشي يتباع درتولو سومة...)* وبعد عرض هذا الواقع يتجلى حقل دلالي جديد يتضح فيه التحدي، *(تسقط الدولة واللي خدمو L'autoroute، la liberté الفيراج راه يقول، Libérer اللي راهي Otage، ما يشرفنيش الانتماء)*، فاسحا المجال للمواجهة ودخول الصراع *(أحنا هوما الابتلاء آه يا حكومة، النار هذي ما تطفاش، والبهجة ما تتشراش)* إذ يؤكد أولاد البهجة أنهم سيبقون حجرة عثرة في طريق سياسات السلطة التدجينية وأن النظام السياسي لا يمكن أن يسكت أصواتهم ولا أن يشتريها أو يرتشيها، فتنادي الأغنية بالتحرر والانعتاق على لسان جماهير النادي في "الفيراج" الذي هو زاوية مدرجات الملعب حيث يتواجد الألتراس، والذي يكتسب في ثقافة المدرجات قيمة فريدة، لأجل افتكاك الحرية وإعادة الكلمة الأخيرة للشعب مثلما يوضحه العنوان.

نالت الأغنية هذه صدى كبيرا زادته استعادتها من قبل مغني الراب عبد الرؤوف الدراجي المكنى بـ soolking تحت عنوان La liberté بعدا عالميا لتصبح نشيد الحراك الشعبي الجديد بعد أسابيع على انطلاقه. أطلقت ثمرة التعاون بين أولاد البهجة وسولكينغ في 14 مارس 2019، وبحلول شهر جوان كانت الأغنية قد بلغت عتبة المليون مشاهدة على يوتيوب. لم يكن النجاح الذي حققته La liberté وسط الحراك جديدا على Soolking، فقد سبقه تبني عبارات ومقاطع من أغنيته السابقة Dalida التي يروي فيها مسيرته الشاقة للوصول إلى ما هو عليه الآن، في شعارات المتظاهرين مثل عبارة "تاريخنا نحن من نكتبه Notre Histoire on l'écrit nous- même.

لم تمثل كلمات la Liberté وبعض العبارات التي تم تنصيصها فيها من أغنية Dalida مجردة الملهم الوحيد للشباب على الانخراط والاستمرار في الحراك، فقصة مؤديها الشاب

الجزائري ذي الموهبة والأحلام والطموحات التي لم يستطع إبرازها وتحقيقها في الجزائر فاضطر إلى الهجرة بشكل غير شرعي إلى فرنسا عام 2014 لأجل تحقيقها، ليتمكن من ذلك في وقت قصير ويصبح واحدا من أبرز وأشهر مغني الرّاب الفرانكفونيين في فرنسا والعالم، تجعل منه أيقونة يحتذى بها من قبل الشباب الجزائري، وتدفعه إلى الإصرار على تغيير الوضع السياسي الراهن باعتبار أن بقاءه يرهن مستقبل أحلامه.

يوضح خطاب الأغنية ضمنيا سيرورة تطور الفعل الشعوري لصاحب الخطاب من الحزن المستهل به، إلى القلق الذي يرافق نفاذ الوقت، إلى الغضب الذي يتجسد في فعل الإدانة ثم الحماس مع الحديث عن التحدي، وأخيرا الأمل الذي يرتبط بقيمة الحرية المنتظرة. تمثل هذه السيرورة بالنسبة للدارسين (Assoum, 2011)[12] إحدى الآليات النفسية الدافعة للتعبئة والانخراط في الفعل الجماعي، ولعل ذلك ما يبرر تبنيها وترديدها خلال المسيرات الشعبية.

يوظف خطاب الأغنية ثلاثة أنواع من الضمائر: المتكلم بصيغتيه المفرد والجمع: "أنا" "نحن"، ويبرز في وصف الحالة النفسية والشعورية الدافعة لإنتاج الخطاب، ويدل الاعتماد على المتكلم بصيغتيه على انتقال كاتب النص من التعبير عن حالة فردية إلى التعبير عن حالة جماعية يحاول من خلالها التأثير على الآخر المشابه وإشراكه في النص، وتتعزز محاولة التأثير على هذا الآخر المشابه، "النحن"، من خلال توظيف النقيض له، ضمير الغائب بصيغة الجمع، الـ "هم" الدال على الغريم والعدو، المتمثل في النظام السياسي، المسؤول عن الواقع المشترك لل "أنا" والـ"نحن". ليبرز في نهاية الأغنية استعمال ضمير المخاطب بصيغة الجمع "أنتم" ليتموضع في مواجهة مباشرة أمام الـ "أنا والـ "نحن"، ويتضح مع ذلك اختلاف القيم بينهما وهو ما يشرعن ويبرر حتمية الصراع.

بلاغيا بنى الخطاب حجاجه على ثلاثية المشكلة، السبب، الحل، فمعاناة المواطن "الزوالي" سببها فساد المسؤولين السياسيين، والحل للخلاص من هذه المعاناة هو الحرية التي لن تتأتى سوى بالمواجهة والصراع.

تظهر الكناية والاستعارات في كلمات الأغنية كالقول *(La série بقاتلها حلقة، أنا هكذا يصرالي كي يفيض الكاس، غطاو الشمس وخلاونا في les sous sols، لي مصو الدم هوما لي مصو البترول، أحنا هوما الابتلاء، البهجة ما تتشراش...)*، وعموما تضعنا Ultima Verba أمام تحدي استعمالها المكثف للغة المشفرة القائمة على الإيحاء والكناية، وهو ما يجعل من غير الممكن على

المستمع لها من خارج ذات السياق أو غير المطلع عليه فهمها؛ ولعل هذا ما يتأكد في إحدى مقاطعها *(فيراجنا الهدرة بريفي يعرفوه كي يتقيا، مدرسة ولازم cv بيرو لمحو الأمية)*، إذ يشير المقطع إلى خصوصية اللغة التي يستخدمها هؤلاء، والحاجة إلى كفاءة تثبتها "السيرة الذاتية" التي يقصد بها المعيش المشترك لفهم ما يقال، لينتهي المقطع بالثناء على خطاب أولاد البهجة الذي يعتبر وسيلة للتنوير والتوعية.

5. مناقشة

يضعنا تحليل الأغنية السياسية للملعب من حيث تركيبتها اللغوية أمام تحدي استعمالها المكثف للغة المشفرة القائمة على الإيحاء والتضمين والتناص والكناية، وهو ما يجعل من غير الممكن على المستمع لها من خارج ذات السياق أو غير المطلع عليه فهمها؛ ولعل هذا ما يتأكد في المقطع السابق لأغنية Ultima verba الذي تم ذكره أعلاه، وغرضها تقوية المعنى ومنحه أكثر عمقا وبلاغة.

وتتنوع الأساليب الحجاجية المستعملة بغرض إقناع المخاطب بالرسالة بين السلطة والاشتراك والتماثل مثلما قدمها فيليب بروتون في كتابه الحجاج في التواصل (بروتون، 2013)،[13] إذ تظهر حجج السلطة في تضمين التجارب الشخصية ونقل الشهادات، فيما تبرز حجج الاشتراك في التأسيس الخطابي بناء على قاعدة المواقف والمواضع والقيم المشتركة، كما تحضر حجج التماثل التي تقام على أساس التشبيهات والمقارنات للتوضيح وتبيان الفوارق بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

يطغى السياسي في خطابات الأغاني الأربعة المتناولة بالتحليل على الاجتماعي دون أن يلغيه، إذ يتحول هذا الاجتماعي إلى مرجعية للمحاججة على ما هو سياسي وبرهانا للتنديد به. والواقع أن وجود الاجتماعي المعبر عن القلق الوجودي لجماهير الكرة استُلهم من أغاني الراي وبعدها الاجتماعي تحديدا حسب Mickaël Correia (2019).[14] مثلت أغاني الراي أول نوع موسيقي عمل على تعرية الأمراض الاجتماعية التي يعاني منها الشباب الجزائري، ورفع بصوت عال أوصل إلى العالمية خيباتهم العاطفية وفقرهم وبطالتهم والكبت الجنسي الذي يعانونه أيضا مثلما يشير إليه نصر الدين لعياضي(2012)،[15] غير أنه وحسب ذات الباحث، لم تكن أغنية الراي تتهم أحدا في النهاية عن الوضع المأساوي المعبر عنه غير الشاب ذاته، وهنا يكمن الفرق

بينها وبين التيار الحالي للأغنية الكروية المتجهة أكثر نحو السياسي ونحو تحديد المسؤول عن ضياعها الوجداني والاجتماعي.

شخّص البعد السياسي في الأغاني المتناولة بالتحليل الأوضاع البائسة، والسياسات الفاشلة، وفساد المسؤولين وخطابهم الجاف فأحاط بكل جوانبه، وغابت الحرقة كخيار شباني أول وحل أوحد أمام الانسداد السياسي على عكس ما ميز خطاب الأغاني الكروية سابقا،[16] وحل محلها التغني بقيم الحرية كسلاح مقاومة وأساس لقيام مجتمع ديمقراطي يكون قادرا على تخليصهم من الوضع القائم. وبرز شعور الانتماء في نصوص الأغاني إلى "المصير المشترك" بدل الـ"حومة" كما درج في وقت سابق، وتحول التنديد بالحدود القائمة بين الفقراء والأغنياء الذي بني بادئ الأمر على تصورات سوسيو اقتصادية تعزل الحومة عن الحي الراقي،[17] ليبنى على منظور سياسي بحت، ويتحول إلى تنديد بالهوة الفاصلة بين الحكام والمحكومين الـ "هم"، والـ "نحن". هذا الانقسام بين الـ "نحن" والـ"هم" يندرج وفق Peter Dahlgren (2018)[18] ضمن تيار الشعبوية العائد بقوة والمميز لمعظم الحركات الاحتجاجية الحديثة في أنحاء العالم نتيجة لفشل مؤسسات الدولة القائمة في القيام بأدوارها في تنظيم الحياة الاجتماعية والسياسية للأفراد.

والشعبوية حسب Gérald Bronner (2019)[19] *"إيديولوجية تضع صلب اهتمامها مسألة خيانة الشعب الفاضل من قبل نخبة فاسدة، وحسب هذا الاعتقاد فإن عار هذه الخيانة لا يمكن التخلص منه إلا من خلال التعبير السياسي المباشر للشعب المنتقم، الذي لن يكون بحاجة إلى ثقل مؤسساتي للقيام بذلك"*. فهذا التمثل السياسي قائم على سوء تصرف النخب وضرورة ممارسة الحق دون وساطات.

ونتيجة لتجذر هذا المنطق (الشعبوية) في نصوصها، تتخلص هذه الأغاني من حالة الاستسلام والهروب التي ميزت سابقتها متجهة إلى التحدي والمقاومة، وتقدم نظرة عامة عن التحولات في مواقف ووعي الشباب الجزائري التي تبدو أكثر اتجاها نحو النضج والتخلي عن اللامبالاة، والتطلع نحو انخراط أكبر في الشأن السياسي يمكن من إقامة مشروع دولة حقيقية تعلن القطيعة مع الممارسات السابقة.

وتقدم لنا نصوص الأغاني المتناولة مفتاحا للولوج إلى هويات مؤلفيها، الذين يظهرون في صورة جيل جديد من الشباب، وبسبب ما يعانيه من حالة الضياع الوجداني والاجتماعي،

يرفض الاستمرار في البقاء تحت الوصاية أو على الهامش ويسعى إلى الولوج إلى الممارسة السياسية بعيدا عن كل أشكال الإقصاء وعدم الاعتراف بالذات وحقوقها ومؤهلاتها. يأخذ هذا الجيل الكلمة من خلال الأغنية ليثبت ذاته ويطالب بحقوقه، ثم يقدم البراهين المثبتة لأهليته من خلال استناده في كتابة النص إلى وقائع الأحداث الداخلية والخارجية، وتأكيد قدرته على فهمها وتحليلها وتقييمها، مثلما يثبت مستواه المعرفي عبر الاقتباس من قصص حياتية وذاكرة شعبية متنوعة تنتمي إلى تواريخ وجغرافيات مختلفة كدليل اطلاع، فهذا الجيل الذي شاهد La casa de Papel، قرأ قصيدة Hugo، وتشبع بالتاريخ الجزائري، ومطلع على دواليب الحكم في البلاد، وعلى الممارسة السياسية في الدول الأخرى، يضحد كل الاعتقادات التي سادت عن جهله وصبيانيته وطيشه، ويرفض الاستمرار في تقزيمه؛ وفضلا عن ذلك، ومع كل الانفتاح الذي يبديه، يركز أيضا ومن خلال المرجعيات الموظفة على جملة القيم التي يتشبع بها كالتعطش للحرية، الانفتاح على العالم والتمسك في ذات الوقت بخصوصياته الثقافية والدينية.

يتمثل هذا الجيل الفضاء والخطاب الرسميين في صورة العدو، ويتمثلون حياتهم في صورة مسيرة الحرب ضده، وتتجلى اليوميات كمحطات للكفاح، والنصوص والخطب المضادة كسلاح المقاومة المتوفر، لذلك تتغنى جميعها بمسألة حرية التعبير . أما تمثل الذات فيظهر في صورة الجيل القادر على التحدي وقلب موازين القوى، الجيل "المخلص المنتظر"، بعدما عُدّ طويلا من "الفائض" les surnuméraires على حد تعبير Negt (2009)،[20] أي أولئك الذين لا حاجة للنظام إليهم، ولا حتى لاستغلالهم.

وبشكل عام يكشف الخطاب عن قيام سلطة شعبية مضادة لسلطة قائمة، وعن دخول طرف جديد في معادلة القوة التي يشتغل النص أو الأغنية داخلها بوظيفة الاحتجاج والمقاومة. يقاوم هذا النص دلالات الهيمنة القائمة ويعري معايير شرعيتها الزائفة، وينتج دلالات تحرر وانعتاق استطاعت أن تقلص مجال الخطاب السلطوي وتكتسب سلطتها الخاصة ضمن سياقات مكانية وزمانية مغايرة كالملعب وشوارع المسيرات الشعبية، ومن ثم فقد مثلت خطابا بديلا للخطاب الرسمي ومنافسا له سمح بتشكل فضاء عمومي بديل للفضاء العمومي الرسمي بمؤسساته وهيئاته ونخبه.

وبحكم ذلك فقد اقترب الفضاء التعبيري الذي شكلته الأغنية الكروية السياسية في الجزائر من مفهوم الفضاء العمومي المعارض كما طرحه Oskar Negt، وتقاطعت معه في الكثير

من التفاصيل. تساءل Negt (2007)[21] وأجاب: *"ما الذي يمكن أن يحصل حين تعود الفئات الاجتماعية المقصية إلى التداول العمومي وتأخذ الكلمة خارج نطاق الفضاء العمومي المعترف به؟ إن قوة الموقف وإرادة الفاعلين ستفرض تشكيل فضاء عمومي معارض يستجيب لأشكاله الخاصة للتواصل [....] ستؤكد العامة قدرتها على أخذ الكلمة، والتدخل المستقل، وتجاوز جمهورية العلماء."* وهو ما يمكن إسقاطه على الظاهرة المدروسة، فأمام انحسار حرية التعبير، وتفاقم وضعيات التهميش والاحتقار والإقصاء مثلما جاء تبيانه في التحليل، تتجلى الأغنية كردة فعل تعبر عن أخذ مستقل للكلمة يتجاوز النخب والهيئات التمثيلية والأطر التقليدية للتعبير، وتحاول جماهير الشباب من خلالها أن تثبت كونها واحدة من مجموع الديناميكيات المجتمعية التي ينبغي أخذها بالاعتبار في بناء الواقع السياسي، فالفضاء العمومي المعارض يعبر مثلما يصفه Negt (2007) [22] *عن " كل القدرات potentiels البشرية المتمردة الباحثة عن أسلوب تعبير خاص"*. ويبقى التعبير الخاص في سياق الخطاب المتناول عفويا عاطفيا في إنتاجه خاضعا للأطر الخبراتية والتجارب المعيشية الخاصة لمؤلفيه.

الهوامش

1 . Manuel Castells, Communication power, (New York: Oxford University Press, 2009).

2 .Mickaël Correia, En Algérie, les stades contre le pouvoir, Le Monde Diplomatique, Mai 2019, consulté le 20.11. 2019 . https://www.monde-diplomatique.fr/2019/05/CORREIA/59835

3 . Mathieu Marquet, Politisation de la Parole: du Rap Ludique au Rap Engagé, In: Variation [En ligne], 18 | 2013, mis en ligne le 31 mai 2013, consulté le 15 juin 2017. URL : http://variations.revues.org/645 ; DOI : 10.4000/variations.645

4 . Ron Eyerman Protest music in the age of Trump, in: Violaine Roussel, Art et contestation aux Etats-Unis, Vie des Idées, PUF collection, retrieved: november, 10, 2019 from https://booksandideas.net/Protest-Music-in-the-Age-of-Trump.html

5 . Unike Tesiana Putri & Sulis Triyono, We Shall Overcome: A Huaminty Song by Roger Waters: Critical Discours Analysis, In: Humaniora, volume 30, N°2, June 2018, p. 121.

6 . Chi Wui Ng, Critical multimodal discourse analysis of news discourse on facebook and youtube, In: Journal of Asia TEFL, Vol.15, N° 4, winter 2018, p. 1174.
7 . Unike Tesiana Putri & Sulis Triyono, op. cit., p. 1174.
8. روجع بتاريخ 15-03-2020: https://www.youtube.com/watch?v=kHZviPhZQxs
9. روجع بتاريخ 15-03-2020: https://www.youtube.com/watch?v=CFPavPLIXlc
10 . Martin Breaugh, Que faire du Désorde? L'experience plébienne au cœur de la logique démocratique, in: Tumultes, N° 40, 2013, p. 169.
11. روجع بتاريخ 15-03-2020: https://www.youtube.com/watch?v=l_oFC5isVR8
12 . Sarah Asooum, Les liens entre les émotions, les médias et la mobilisation sociale : une étude de cas sur la révolution égyptienne en 2011, Mémoire Présenté en vue de l'obtention du grade de maitre es sciences en sciences de la communication, Université de Montréal, 2011. p.23.
13. فيليب بروتون، الحجاج في التواصل، ترجمة: محمد مشبال وعبد الواحد التهامي العلملى، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط.01، 2013).
14 . Mickaël Correia, Op. Cit.
15. نصر الدين العياضي، التهميش الإعلامي للشباب الجزائري وأشكال الالتفاف عليه، في: تجمع الباحثات اللبنانيات، التهميش في المجتمعات العربية كبحا وإطلاقا، 2012.
16 . Mahfoud Amara, Football Sub-Culture and Youths Politics in Algeria, In: Mediterranean Politics, 17:1, 2012, p.54.
17 . Ibid., p.53.
18 . Peter Dahlgren, Public sphere participation online: the ambiguities of affect, in: GRESC, Les enjeux de l'information et de la communication, N° 19, 2018/1, P.16.
19 . Gérald Bronner, Les démocraties et la méfiance, In: Commentaire, N° 166, Eté 2019, consulté le 27-01-2020. https://www.commentaire.fr/boutique/achat-d-articles/les-democraties-et-la-mefiance-12911
20 . Oskar Negt, L'espace public oppositionnel aujourd'hui , In: Multitudes, 4/2009, n° 39, p.191.
21 . Oskar Negt, L'espace public oppositionnel, (Paris: Payot & rivage, 2007) Op. Cit., p.08.
22 . Ibid, p.222.