DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

مدرجات الإلتراس كفضاء للتربية الفنية والثقافية (قراءة في التعبيرات الفرجوية بالمغرب)

منى الغماري
طالبة باحثة بسلك الدكتوراه، كلية علوم التربية، جامعة محمد الخامس بالرباط، المغرب
البريد الالكتروني: mounaelghoumari8@gmail.com
ORCID: 0009-0008-5233-6186

الدكتور حسن يوسفي
أستاذ التعليم العالي، رئيس شعبة الديداكتيك، كلية علوم التربية، جامعة محمد الخامس بالرباط، المغرب

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف الإمكانات التربوية والفنية والثقافية الكامنة في مدرجات الإلتراس، من خلال تجاوز المقاربات التي تختزل هذه الظاهرة في أبعادها الرياضية أو الاحتجاجية. وتنطلق من التساؤل الآتي: إلى أي مدى يمكن أن تتحول مدرجات الإلتراس من فضاءات للتشجيع الرياضي إلى فضاءات للتربية الفنية والثقافية؟ اعتمدت الدراسة مقاربة وصفية تحليلية، استندت إلى تحليل عينة من التعبيرات الفنية التي تنتجها مجموعات الإلتراس المغربية، شملت مجموعة من التيفوهات والأغاني الجماهيرية ذات المرجعيات الأدبية والتاريخية والرقمية والإنسانية. وركز التحليل على تفكيك مضامينها الرمزية والجمالية والثقافية، واستجلاء ما تحمله من أبعاد تربوية داخل الفضاء المدرجي.

أظهرت النتائج أن هذه التعبيرات تتجاوز وظيفة التشجيع الرياضي لتؤدي أدوارا ثقافية وتربوية متعددة، من خلال إسهامها في بناء الهوية الجماعية، وإنتاج الذاكرة المشتركة، وترسيخ قيم الانتماء والمواطنة والتضامن والالتزام الجماعي، فضلا عن تنمية الحس الجمالي والقدرة على قراءة الصورة والتفاعل مع الرموز الثقافية. كما أبرزت الدراسة قدرة الإلتراس على إعادة توظيف مرجعيات متنوعة، تشمل الأدب والتاريخ والثقافة الرقمية والقضايا الإنسانية، وتحويلها إلى أشكال فرجوية جماعية قابلة للتداول والتأويل.

وتخلص الدراسة إلى أن مدرجات الإلتراس تمثل فضاءات غير نظامية لإنتاج الخبرة الجمالية والثقافية، بما يجعلها حاضنة لأشكال من التربية الفنية والثقافية تتأسس على المشاركة والتفاعل والتعبير الجماعي، وهو ما يدعو إلى إعادة النظر في التصورات الاختزالية لهذه الظاهرة، والانفتاح على فهمها باعتبارها ممارسة شبابية ذات وظائف ثقافية وتربوية تتجاوز المجال الرياضي.

الكلمات المفتاحية: الإلتراس، التربية الفنية والثقافية، التعبيرات الفرجوية، التربية غير النظامية، المدرجات الرياضية.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

Ultras Stands as Spaces for Artistic and Cultural Education (A Reading of Spectacle Expressions in Morocco)

Mouna EL GHOUMARI
PhD Candidate, Faculty of Education, Mohammed V University, Rabat, Morocco
Email: mounaelghoumari8@gmail.com
ORCID: 0009-0008-5233-6186

Dr. Hassan Youssefi
Professor of Higher Education, Head of the Didactics Department, Faculty of Education, Mohammed V University, Rabat, Morocco

ABSTRACT
This study explores the educational, artistic, and cultural potential embedded within ultras stands, moving beyond approaches that reduce the phenomenon to its sporting or protest-related dimensions. It addresses the following research question: To what extent can ultras stands evolve from spaces of sports support into spaces of artistic and cultural education? The study adopts a descriptive-analytical approach based on the analysis of a sample of artistic expressions produced by Moroccan ultras groups, including tifos and supporters' chants drawing on literary, historical, digital, and humanitarian references. The analysis focuses on examining their symbolic, aesthetic, and cultural dimensions, as well as identifying the educational meanings and functions they generate within the stadium environment. The findings reveal that these forms of expression transcend their primary function of supporting sports teams and perform multiple cultural and educational roles. They contribute to the construction of collective identity, the production of shared memory, and the promotion of values such as belonging, citizenship, solidarity, and collective commitment. Furthermore, they foster aesthetic awareness and develop the ability to interpret visual representations and engage with cultural symbols. The study also highlights the capacity of ultras groups to appropriate and reinterpret diverse references—including literature, history, digital culture, and humanitarian causes—and transform them into collective performative expressions that are open to circulation, reception, and interpretation. The study concludes that ultras stands constitute non-formal spaces for the production of aesthetic and cultural experiences.

Keywords: Ultras; Artistic and Cultural Education; Performative Expressions; Non-Formal Education; Sports Stands.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

تقديم:

تشهد مدرجات كرة القدم خلال العقود الأخيرة تحولات عميقة تجاوزت حدود التشجيع الرياضي التقليدي، حيث أصبحت مجموعات الإلتراس تنتج أنماطا متنوعة من التعبير الجماعي، تجمع بين الصورة، والصوت، والرمز، والأداء الفرجوي. فالأغاني الجماهيرية، والتيفوهات، والطقوس المدرجية، لم تعد مجرد وسائل لتحفيز الفريق أو التأثير على مجريات المباراة، بل تحولت إلى حوامل لخطابات ثقافية وهوياتية وقيمية، تعكس تمثلات الشباب للذات، والانتماء، والذاكرة، والواقع الاجتماعي والسياسي.

وفي هذا السياق، برزت مجموعات الإلتراس بوصفها فاعلا شبابيا وثقافيا استطاع أن يطور لغة تعبيرية خاصة، تستثمر مرجعيات متعددة تمتد من الأدب والفن والتاريخ إلى الثقافة الرقمية والرموز الشعبية المعاصرة، وتعيد توظيفها داخل فضاء المدرجات في شكل أعمال فنية بصرية وصوتية جماعية ذات حمولة جمالية ورمزية قوية. ومن ثم، لم يعد المدرج مجرد فضاء للفرجة الرياضية، بل أصبح مجالا لإنتاج المعنى، وتداول الرموز، وبناء أشكال من الهوية والذاكرة الجماعية.

ويطرح هذا التحول إشكالا علميا يرتبط بطبيعة الوظائف التي باتت تؤديها هذه الفضاءات، خاصة في علاقتها بالتربية الفنية والثقافية، التي لم تعد حكرا على المؤسسات التعليمية الرسمية، بل أصبحت تمتد إلى مختلف الفضاءات الاجتماعية والثقافية التي تنتج فيها الخبرة الجمالية والتعبير الجماعي. ومن هنا تنطلق هذه الدراسة من التساؤل الآتي: **إلى أي مدى يمكن أن تتحول مدرجات الإلتراس من فضاءات للتشجيع إلى فضاءات للتربية الفنية والثقافية؟**

منهجية البحث:

تعتمد الدراسة على مقاربة وصفية تحليلية، من خلال تحليل مجموعة من الأغاني والتيفوهات التي أنتجتها بعض مجموعات الإلتراس المغربية، قصد تفكيك أبعادها الرمزية والجمالية والثقافية، واستكشاف ما تحمله من إمكانات تربوية كامنة داخل فضاء المدرجات.

المبحث الأول: الإلتراس: النشأة، البنية والقيم المؤسسة

1. مفهوم الإلتراس ونشأته وتطوره

- تعريف الإلتراس:

يرتبط مصطلح Ultra في أصله اللاتيني بمعنى "الفائق" أو "المتجاوز للحد"، وقد استخدم تاريخيا للدلالة على النزعة القصوى أو الموقف المتشدد إزاء قضية معينة. ومع انتقاله إلى المجال الرياضي، أصبح المصطلح يحيل إلى شكل خاص من أشكال الانتماء الجماهيري، يتميز بحدة الولاء وعمقه واستمراريته، بحيث لا يختزل في التعاطف العابر أو التشجيع الظرفي. (كوماندوز، 2013) (خميس، 2012)

غير أن مفهوم الإلتراس، في استعماله المعاصر داخل كرة القدم، لا يقتصر على الدلالة اللغوية المرتبطة بالمبالغة في الحب أو الولاء، بل يحيل إلى ظاهرة اجتماعية وثقافية منظمة تبلورت داخل فضاءات الملاعب في أواخر القرن الماضي، قبل أن تتطور لتصبح نمطا مميزا من أنماط الهوية الجماهيرية. فقد نشأت هذه الثقافة أساسا من رغبة الجمهور في دعم فريقه معنويا عبر التنقل خلفه وتنظيم الأهازيج والأنشطة الغنائية الجماعية، لكنها ما لبثت أن تحولت تدريجيا إلى سلوك جماعي منظم ومختلف عما اعتادته الملاعب من أنماط فرجوية تقليدية (تفروت، 2015). وبهذا المعنى، تمثل الإلتراس صيغة من الانخراط الكلي في الانتماء للنادي، حيث ينتقل التشجيع من كونه فعلا ترفيهيا عابرا إلى التزام رمزي يعكس تصورا خاصا للعلاقة بين الفرد والجماعة والفضاء الرياضي. (أحمد، 2018)

وقد سعت بعض الدراسات العربية تصنيف جماهير كرة القدم على أساس معيار الولاء، مميزة بين جمهور يرتبط حضوره بنتائج الفريق وأدائه، وجمهور آخر يقوم انتماؤه على الولاء الدائم بغض النظر عن المكاسب الرياضية (بشير، 2012). وفي هذا الإطار، تدرج مجموعات الإلتراس ضمن الفئة الثانية، حيث يتأسس انتماؤها على علاقة وجدانية عميقة ومستقرة بالنادي، تتجاوز منطق الربح والخسارة. (الساعاتي، 1992)

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

أما في الأدبيات السوسيولوجية الغربية، فقد قدم Giulianotti تصنيفا لأنماط الهوية الجماهيرية في كرة القدم، مميزا بين "المشجع" و"المنخرط"، حيث يعرف الأخير ذاته من خلال الجماعة ويشارك في إنتاج رموزها وممارساتها، بدل الاكتفاء بالاستهلاك السلبي للعرض الرياضي (Giulianotti، 2002). ووفق هذا المنظور، يمكن اعتبار الإلتراس تعبيرا عن نمط "الانخراط الهوياتي المكثف"، الذي يقوم على تماهي الفرد مع الجماعة واندماجه في بنيتها الرمزية.

وعليه، فإن الإلتراس لا تفهم فقط باعتبارها شكلا متطرفا من التشجيع الرياضي، بل بوصفها ظاهرة ثقافية تعكس تحولات أوسع في أنماط الانتماء الشبابي وفي علاقة الجماهير بالفضاء الرياضي. فهي تمثل نمطا من التنظيم الهوياتي الجماعي الذي يمنح أعضاؤه شعورا بالانتماء والاعتراف والفاعلية داخل المدرجات، ويؤسس لروابط رمزية تتجاوز حدود المباراة ذاتها.

- الجذور التاريخية لنشأة الإلتراس في أوروبا، وانتقالها إلى العالم العربي ثم المغرب:

تشير بعض الدراسات إلى أن البدايات الأولى لما يعرف اليوم بثقافة الإلتراس تعود إلى سنة 1929 بالمجر، حيث أسس أنصار نادي فرنسفاروش رابطة مشجعين اتسمت بدرجة عالية من التنظيم والحماس الجماعي (تفروت، 2015). ورغم أن هذا التاريخ يعد من الإشارات المبكرة إلى تشكل أنماط تشجيع منظمة، فإن تطور الظاهرة بصيغتها المعاصرة ارتبط بسياقات لاحقة أكثر وضوحا من حيث البنية والتنظيم.

وفي أمريكا الجنوبية، برزت البرازيل كإحدى البيئات الأولى التي عرفت تشكل مجموعات جماهيرية منظمة، حيث سجلت سنة 1940 نشأة مجموعة "التورسيدا(Torcida) "، التي اعتبرت شكلا مبكرا من أنماط التشجيع المنظم (خميس، 2012). غير أن الانتشار الواسع للظاهرة، وتحولها إلى ثقافة جماهيرية متميزة، ارتبط أساسا بالسياق الأوروبي، ولا سيما إيطاليا خلال ستينيات القرن العشرين.

ففي إيطاليا، تشكلت مجموعات الإلتراس في سياق اجتماعي خاص، ارتبط بطبقات شبابية من الطلبة والعمال والفلاحين، الذين وجدوا في مدرجات الدرجة الثالثة فضاء مناسبا للحضور والتعبير، نظرا لانخفاض أسعارها مقارنة بباقي المدرجات. وقد ساهم هذا الموقع الهامشي نسبيا في إعادة تعريف وظيفة الحضور إلى الملعب؛ إذ لم يعد الهدف الأساسي هو متابعة المباراة في حد ذاتها، بل ممارسة التشجيع بوصفه فعلا جماعيا منظما. وفي هذا الإطار، أصبح الأداء الجماعي، من غناء وهتاف وتنظيم بصري، يحتل موقعا مركزيا داخل المدرجات، حتى في الحالات التي ينصرف فيها بعض الأعضاء عن متابعة مجريات اللعب ذاتها.(أحمد، 2018)

ومع مرور الوقت، لم تبق هذه الممارسات محصورة في بعدها التشجيعي، بل أخذت تتقاطع مع سياقات اجتماعية أوسع، خاصة في ظل التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها بعض الدول الأوروبية. وقد ساهمت التوترات الجهوية والصراعات بين مدن الشمال والجنوب في إيطاليا في منح بعض مجموعات الإلتراس طابعا حادا أو متطرفا، ما جعل إيطاليا تعد أحد المراكز الأساسية لتبلور هذا النمط من التشجيع الجماهيري. (تفروت، 2015)

وانتقلت الظاهرة تدريجيا إلى بلدان أوروبية أخرى، من بينها فرنسا خلال ثمانينيات القرن الماضي، عبر أنصار نادي أولمبيك مرسيليا الذين شكلوا مجموعة "Ultras Commando"، قبل أن تمتد إلى بريطانيا ودول أوروبية متعددة (تفروت، 2015). وهكذا ترسخت الإلتراس كجزء من الثقافة الكروية الأوروبية، قبل أن تعبر إلى فضاءات جغرافية أخرى بفعل الاحتكاك الثقافي والإعلامي.

أما عربيا، فتشير بعض المعطيات إلى أن أولى المحاولات لتأسيس روابط مشجعين بهذا النمط ظهرت في ليبيا خلال ثمانينيات القرن الماضي، غير أن هذه المبادرات لم تستمر بسبب المنع والقمع الذي مارسه النظام السياسي آنذاك (شنوف، 2019). وتعد تونس أول بلد عربي ظهرت فيه مجموعات إلتراس بشكل رسمي في منتصف التسعينيات، من خلال مجموعة "الأفريكان وينرز" سنة 1995، تلتها مجموعات أخرى مثل "المكشخين" و"السوبراس" و"البلود أند جولدي" المرتبطة بنادي الترجي. (تفروت، 2015) (الشريف، 2012)

ومن تونس، انتقلت الفكرة إلى المغرب، الذي شهد انتشارا لافتا لمجموعات الإلتراس، حيث أصبح يحتضن عددا كبيرا من هذه المجموعات، من أبرزها "الوينرز" المشجعة لفريق الوداد الرياضي، و"القرين بويز" و"إلترا إيغلز" و"قرين غلادياتور" المرتبطة بفريق الرجاء الرياضي (تفروت، 2015) (الشريف، 2012). كما عرفت دول عربية أخرى بروز الظاهرة، من بينها الأردن عبر مجموعة "جرينز" المرتبطة بنادي الوحدات سنة 2008، وسوريا من خلال رابطة "بلوصن" المشجعة لنادي الكرامة. (خميس، 2012)

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

وفي مصر، ظهرت مجموعات الإلتراس سنة 2007، مع تأسيس "ألتراس أهلاوي" المشجعة للنادي الأهلي، و"وايت نايتس" (الفرسان البيض) المشجعة لنادي الزمالك، إضافة إلى "Green Eagles" المرتبطة بالنادي المصري البورسعيد. أما في الجزائر، فرغم وجود مجموعات جماهيرية تمارس طقوسا مشابهة قبل ذلك، فإن الظهور الرسمي لمجموعات الإلتراس بهذا الاسم يعود إلى سنة 2006، قبل أن تنتشر الظاهرة في مختلف الملاعب الجزائرية. (شنوف، 2019)

وهكذا، يتبين أن نشأة الإلتراس لم تكن حدثا معزولا، بل مسارا تدريجيا تداخلت فيه عوامل اجتماعية واقتصادية وثقافية، وأسهمت في انتقال الظاهرة من سياق أوروبي إلى فضاءات عربية متعددة، مع احتفاظ كل سياق بخصوصياته المحلية.

- تطور الإلتراس في سياقات مختلفة وتأثير العولمة- ثم تأثير الثورات العربية والربيع العربي:

عرفت حركات الإلتراس، منذ نشأتها في السياق الأوروبي، مسارا ديناميا جعلها تتجاوز حدود التشجيع الرياضي لتصبح ظاهرة اجتماعية وثقافية متعددة الأبعاد. وقد ساهمت مجموعة من التحولات العالمية، وعلى رأسها العولمة الكروية، في إعادة تشكيل ممارسات الإلتراس وأشكال تعبيرها الفني، مع اختلاف دلالاتها ووظائفها باختلاف السياقات الوطنية والاجتماعية.

فقد أدت العولمة، خاصة من خلال وسائل الإعلام الرياضية العابرة للحدود وشبكات التواصل الاجتماعي، إلى تعميم نموذج الإلتراس عالميا، حيث انتقلت أنماط التشجيع المنظمة، مثل التيفوهات، الأهازيج الجماعية، ودور "الكابو"، من أوروبا إلى مناطق متعددة من العالم. غير أن هذا الانتقال لم يكن مجرد استنساخ شكلي، بل رافقته عملية إعادة تكييف محلي(recontextualisation) ، جعلت من التعبيرات الفنية للإلتراس مرآة للخصوصيات الاجتماعية والسياسية لكل بلد. (Armstrong، 2001)

و تنوعت التعبيرات الفنية للإلتراس، وارتبطت مواضيعها بالهوية الكروية، والانتماء المحلي، والدفاع عن استقلالية الجماهير في مواجهة تسليع كرة القدم. وفي سياقات أخرى، اكتسبت هذه التعبيرات حمولة اجتماعية وسياسية أوضح، نتيجة تداخل المجال الرياضي مع قضايا الشباب، والبطالة، والسلطة، والفضاء العام.

وشكلت الثورات العربية والاحتجاجات التي عرفتها منذ سنة 2011 لحظة مفصلية في تطور حركات الإلتراس، حيث انتقلت بعض مجموعاتها من فضاء المدرجات إلى فضاءات الاحتجاج السياسي والاجتماعي، مستثمرة خبرتها التنظيمية وأشكالها التعبيرية ذات الطابع الفرجوي. فقد أظهرت دراسات متعددة أن مجموعات الإلتراس في بعض البلدان العربية لعبت دورا بارزا في الحراك الاحتجاجي، سواء عبر المشاركة المباشرة في التظاهرات، أو عبر توظيف الأهازيج والشعارات التي تم تطويرها داخل الملاعب. (Bayat، 2013)

ففي الحالة المصرية، على سبيل المثال، شكلت مجموعات الإلتراس أحد الفاعلين الشبابيين الذين راكموا خبرة تنظيمية داخل الملاعب قبل سنة 2011، وهو ما منحهم قدرة على الانخراط السريع في الحراك الاحتجاجي. فقد تحولت أهازيج الإلتراس، التي كانت تردد في المدرجات بصيغة جماعية وإيقاعية منسقة، إلى أدوات للتعبئة السياسية في الفضاء العام، حيث جرى نقلها إلى ميادين الاحتجاج، مع الاحتفاظ ببنيتها التشاركية وقوتها التحفيزية. وقد تم تنظيم التحركات وحشد المشاركين من خلال شبكات التواصل الاجتماعي والتعبئة الرقمية، مما عزز الحضور في الشارع. كما أصبح البعد البصري حاضرا بقوة في المشهد الاحتجاجي، إذ انتقلت رموز الإلتراس وشعاراتها ورسوماتها من الملاعب إلى جدران المدن، لتصبح جزءا من الذاكرة البصرية للثورة. وبهذا المعنى، يمكن القول إن الإبداع الفني الذي تبلور داخل فضاء رياضي مغلق أعيد توظيفه في فضاء عام مفتوح، حيث امتزج الأداء الجماعي بالخطاب السياسي، وأسهم في بلورة شكل فرجوي–احتجاجي مميز للحراك المصري. (El-Nawawy، 2014)

أما في السياق الجزائري، فقد برزت الملاعب، خاصة قبل وأثناء حراك 2019، كفضاء مركزي لتشكل خطاب احتجاجي ذي طابع جماهيري. فقد تحولت الأهازيج الكروية إلى وسيلة للتعبير السياسي الرمزي، حيث أعيد توظيف الأغاني الجماهيرية داخل المدرجات لتصبح خطابا نقديا موجها للسلطة، يجمع بين السخرية، واستدعاء الذاكرة الجماعية، والأداء الفرجوي المنظم. وشكلت الملاعب الجزائرية، في ظل محدودية المجال العمومي، مختبرا سابقا لتراكم لغة احتجاجية جماعية انتقلت لاحقا إلى الشارع مع انطلاق الحراك، بحيث لم يكن الانتقال من المدرجات إلى ساحات التظاهر قطيعة، بل امتدادا لمسار تعبيري سبق أن تبلور داخل الفضاء الرياضي. (Correia، 2019)

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

وفي المغرب، تأثرت حركات الإلتراس، بدورها، بالتحولات التي عرفتها المنطقة، وإن ضمن سياق سياسي واجتماعي مختلف. وأخذت بعدا جديدا في أعقاب الربيع العربي وحراك 20 فبراير، حيث بدأ مضمون الأهازيج يتحول تدريجيا من التشجيع الرياضي الخالص إلى تناول قضايا اجتماعية ذات طابع نقدي، وإن في صيغة رمزية وغير مباشرة. فقد ظهرت أغان جماهيرية تتناول، بنبرة واضحة، موضوعات مثل صعوبة المعيشة، وغياب العدالة الاجتماعية، والتفاوت الاقتصادي، وتراكم الإحساس بـ"الحكرة"، باعتبارها تعبيرا عن معاناة فئات واسعة من الشباب. (عيتاني، 2025)

وفي هذا السياق، لم تعد الأهازيج الحماسية، والهتافات الموحدة، والحركات المنسقة، واللوحات البصرية التي تعرض طيلة تسعين دقيقة، تحمل كلمات الدعم والتشجيع فقط، بل أصبحت تتضمن خطابا مبطنا ورسائل سياسية مشفرة تعكس مواقف الشباب المغربي من قضايا سياسية واجتماعية راهنة. وبهذا المعنى، تحولت المدرجات من مجرد فضاءات للفرجة الرياضية إلى مجالات لتفريغ الهموم الجماعية والتعبير الرمزي الفني عن التوترات الاجتماعية. بل إن بعض الدراسات تشير إلى أن هذه الفضاءات أصبحت، في لحظات معينة، بمثابة ملاذ احتجاجي بديل، تستعاد فيه لغة النضال والتعبير عن الاختناق السياسي، وتصاغ فيه مواقف غاضبة تجاه قضايا وطنية وأحيانا قضايا الأمة. (هيصور، 2022)

ومع ذلك، فإن خصوصية النموذج المغربي تكمن في أن هذا التحول لم يؤد إلى انتقال صريح ومباشر نحو الفعل الاحتجاجي السياسي خارج الملاعب، كما حدث في بعض السياقات العربية الأخرى. فقد ظلت الأهازيج المغربية تمارس وظيفة نقدية ورمزية داخل إطار فرجوي منظم، دون الانخراط المباشر في تنظيم احتجاج سياسي معلن. وهو ما يظهر قدرة الإلتراس المغربية على توظيف الأدوات الفنية للتعبير عن مواقف اجتماعية، مع الحفاظ على هوامش الاشتغال داخل الفضاء الرياضي.

إلى جانب ذلك، لعبت وسائل التواصل الاجتماعي دورا حاسما في توسيع أثر هذه التعبيرات الفنية، إذ لم تعد الأهازيج والتيفوهات حبيسة المدرجات، بل انتقلت إلى الفضاء الرقمي، حيث أعيد تداولها وتفكيكها وتأويلها على نطاق واسع، خاصة في أوساط الشباب. وقد أسهم هذا الامتداد الرقمي في تعزيز البعد الثقافي لهذه الممارسات، وتحويلها إلى مرجعيات رمزية تتجاوز زمن المباراة وحدود الملعب، لتصبح جزءا من الخطاب الثقافي الشبابي المعاصر.

2. مكونات الإلتراس:

- **الرموز والتشكيلات**

تقوم ثقافة الإلتراس على منظومة من الرموز والأدوات والطقوس التنظيمية التي تمنحها خصوصيتها داخل الملعب وخارجه، وتسهم في بناء هوية الجماعة وترسيخ حضورها في الفضاء الرياضي والعمومي. وتمثل هذه المكونات، في مجملها، لغة تعبيرية متعددة الوسائط تجمع بين البعد البصري والصوتي والحركي، وتنتج أشكالا من العرض الجماعي المنظم داخل "المدرج" وما يحيط به.

الرموز البصرية:

– التيفو :(Tifo) يستعمل المصطلح في الأدبيات بوصفه مؤشرا على العروض البصرية الجماعية التي تنجز داخل المدرجات، وهو مفهوم ذو أصل إيطالي يرتبط بالتشجيع المنظم. ويأخذ التيفو شكل "طلعة" استعراضية فنية ذات حمولة جمالية ورمزية، تحمل فكرة تشجيعية أو رسالة موجهة إلى المنافس أو الجمهور أو الفضاء العام. (شنوف، 2019)

– الباش :(Bâche) وهو لافتة كبرى تحمل اسم المجموعة وشعارها، وتضطلع بوظيفة تعريفية ورمزية في آن واحد؛ إذ تمثل علامة الهوية و"فضاء السيادة" داخل المدرجات. وتبرز بعض الكتابات أن الاستيلاء على الباش من طرف مجموعة منافسة أو تمزيقه يعد مساسا جوهريا بوجود المجموعة ورمزيتها. (تريعة ق.، 2022)

– الكرافيتي :(Graffiti) تعد رسومات الجدران أحد امتدادات الإلتراس خارج الملعب، حيث تستخدم كحامل للرسائل والرموز وتثبيت الحضور في المجال الحضري، بما يترجم "تحديدا جغرافيا" للفضاء/القطاع ويدخل في ديناميات تنافس رمزي بين المجموعات. (سعودي، 2018) (تريعة ق.، 2022)

الطقوس والعروض الجماعية:

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

– الدخلة :(Entrée) تشير إلى العرض الاستعراضي الذي يسبق المباريات الكبرى، ويقوم على التنافس في إنتاج "فرجة" أكثر كثافة من حيث الحجم والدلالة. وقد تكون الدخلة لوحة بصرية أو تركيبا رمزيا موجها، لا يشترط أن يرتبط بالمباراة ذاتها، بل قد يعبر عن موقف أو رأي أو قضية، وغالبا ما يصاحبها غناء جماعي وأهازيج، وقد تتكرر داخل المباراة الواحدة. (بويحي، 2018) (سعودي، 2018) (تريعة ق.، 2022)

– الشماريخ :(Fumigènes) تستخدم ضمن الثقافة الجماهيرية كأداة احتفالية وكعنصر بصري مكثف داخل المدرجات. وتشير بعض الكتابات إلى أن أصلها يرتبط باستعمالات إنذارية في سياقات أخرى، قبل أن تستثمر كرمز احتفال داخل مدرجات الإلتراس. (سعودي، 2018)

الأدوار التنظيمية داخل المجموعة:

– الكابو :(Capo) يمثل عنصر القيادة داخل المدرج، إذ يتولى تنسيق التشجيع وضبط إيقاعه عبر مكبر الصوت، موجها الجماهير لا نحو الملعب بل نحو فعل التشجيع ذاته. ويقدم الكابو باعتباره صاحب سلطة رمزية وتنظيمية داخل المجموعة، حيث تترجم إشاراته إلى حركات جماعية منسقة تضمن وحدة الأداء داخل المدرج. (تريعة ق.، 2022) (سعودي، 2018)

– رئيس القطاع :يظهر هذا الدور عندما تمتد "عقلية" مجموعة إلتراس إلى حي أو مدينة أو مجال محلي جديد، فيتولى رئيس القطاع الإشراف على التنظيم والتأطير والتنسيق داخل ذلك المجال. (تريعة ق.، 2022)

الفضاءات والتسميات المرتبطة بالمدرج:

– الفيراج أو الكورفا :(Virage) بالفرنسية و (Curva) بالإيطالية؛ يقدم باعتباره الفضاء الأكثر ارتباطا بممارسات الإلتراس الفرجوية داخل الملعب (تريعة ق.، 2022). كما يؤكد بعض الباحثين أن علاقة الإلتراس بالفيراج تتجاوز البعد المكاني إلى بعد هوياتي؛ إذ يرسخ التنظيم والفضاء المشترك شعور الانتماء، ويكتسب موقعه خلف المرمى دلالة رمزية مرتبطة "بالوقوف خلف الفريق" وإسناده، حتى وإن كان هذا الموقع لا يتيح رؤية مثالية للملعب، بما يجسد معنى التضحية والوفاء. (بويحي، 2018)

الامتداد خارج الملعب:

– الكورطيج :(Cortège) يشير إلى المسيرات التي تنظمها مجموعات الإلتراس التابعة للنادي الضيف داخل شوارع المدينة المستضيفة، مصحوبة بلافتات وهتافات وأحيانا شماريخ، في عرض جماعي يبرز حضور المجموعة وتماسكها ويؤكد امتداد التشجيع خارج الفضاء الرياضي. (خميس، 2012)

- **القيم والمبادئ المؤسسة للإلتراس**

لا يمكن فهم ظاهرة الإلتراس بوصفها مجرد تنظيم جماهيري داخل الملاعب دون الوقوف عند بنيتها القيمية الداخلية، التي تشكل الإطار الناظم لسلوك أعضائها وتحدد طبيعة انتمائهم وممارساتهم الجماعية. فقد أبرزت الدراسات السوسيولوجية أن الإلتراس تقوم على منظومة أخلاقية وتنظيمية واضحة، تمنحها طابعا شبه حركي، يتجاوز التشجيع العفوي إلى التزام جمعي قائم على الانضباط والهوية(Armstrong، 2001). ويمكن تصنيف هذه القيم ضمن ثلاث منظومات مترابطة: قيم الانتماء والانضباط، وقيم الاستقلال والمقاومة، ثم القيم الطقوسية والرمزية.

– الانتماء والانضباط الجماعي:

يشكل الانتماء المطلق للفريق أحد الأعمدة المركزية في ثقافة الإلتراس. فالعضوية داخل المجموعة لا تفهم بوصفها متابعة رياضية عادية، بل التزاما كليا يقوم على الولاء غير المشروط، حيث يستمر التشجيع بغض النظر عن نتيجة المباراة. كما أن هوية المشجع داخل الإلتراس تتجاوز موقع "المتابع" إلى موقع "المنخرط"، الذي يذيب فرديته داخل الجماعة ويعرف ذاته من خلالها. (Giulianotti، 2002)

ويتجسد هذا الانتماء في ممارسات تنظيمية دقيقة، من أبرزها:

- عدم التوقف عن التشجيع طوال زمن المباراة.
- الوقوف المستمر وعدم الجلوس، باعتبار الحضور أداء التزاميا لا متابعة ترفيهية.
- الالتزام بإيقاع موحد تقوده شخصية "الكابو"، بما يعكس انضباطا جماعيا صارما.
- كما تبرز قيمة الحضور الدائم والسفر خلف الفريق، حيث تنظم المجموعات تنقلات جماعية لحضور المباريات الداخلية والخارجية مهما كانت التكلفة، مما يعكس ثقافة التضحية والانخراط الكامل في هوية الفريق.

– الاستقلالية والمقاومة:

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

من السمات البارزة لحركات الإلتراس تأكيدها المستمر على الاستقلالية عن الأندية والمؤسسات الرسمية. فالمجموعة تعرف نفسها ككيان مستقل تنظيميا وماليا، وترفض الخضوع لإدارة النادي أو التوظيف السياسي. ويرتبط هذا المبدأ برفض تسليع كرة القدم وتحويلها إلى صناعة استهلاكية تقصي الجمهور الشعبي، وهو ما تم اعتباره شكلا من أشكال المقاومة الثقافية ضد منطق السوق داخل الرياضة الحديثة. (Giulianotti، 2002)

كما تتسم كثير من مجموعات الإلتراس بخطاب نقدي تجاه السلطة، خاصة فيما يتعلق بالقمع الأمني داخل الملاعب، وهو ما يخلق علاقة توتر مستمرة مع الأجهزة الرسمية. وفي بعض السياقات، يتوسع هذا الموقف ليشمل التعبير عن رفض الفساد أو التضامن مع فئات اجتماعية مهمشة، مما يمنح الإلتراس بعدا يتجاوز المجال الرياضي إلى المجال الاجتماعي والسياسي. (Bayat، 2013)

– الطقس والرمزية:

تقوم الإلتراس على منظومة طقسية واضحة، تتجلى في التكرار، والرمزية، والتنظيم الحركي المنسق داخل المدرجات. ويتيح تحليل Richard Schechner في نظرية الأداء فهم هذه الممارسات باعتبارها أداء جماعيا طقسيا، حيث تتداخل الأجساد، والإيقاع، والتكرار، في إنتاج عرض فرجوي منظم يحمل دلالة اجتماعية وهوية مشتركة. (Schechner، 2006)

وتتضمن هذه المنظومة:

- مفهوم الشرف الجماعي، الذي يمنع المساس برموز المجموعة أو خيانتها.
- قيمة التضحية، سواء بالوقت أو المال أو الجهد، في سبيل الحفاظ على مكانة المجموعة وهويتها.
- الرمزية البصرية (الرايات، الشعارات، التيفوهات) التي تعزز الانتماء وتُنتج رأس مال رمزي خاص بالمجموعة.

إن هذه القيم الأخلاقية الداخلية تُشبه في بنيتها ما يمكن تسميته "مدونة سلوك غير مكتوبة"، تضبط العلاقات داخل الجماعة وتعزز تماسكها. (Armstrong، 2001)

تكشف هذه المنظومة القيمية — بما تتضمنه من ولاء وانضباط واستقلال ورمزية — عن إطار مرجعي ينظم علاقة الإلتراس بذاتها وبالفضاء الذي تتحرك فيه. ومن ثم، يفتح التفكير في هذه القيم أفق التساؤل حول طبيعة التنشئة التي تتم داخل هذا الفضاء الجماعي، وعلاقتها بأشكال التعبير الجمالي والثقافي.

3. التربية الفنية والثقافية وإمكانات الفضاءات غير النظامية

إن استعراض نشأة الإلتراس وتطوره ومكوناته وقيمه المؤسسة يظهر أن هذه المجموعات لا تقتصر على كونها جماعات تشجيعية أو احتجاجية، بل تنتج ممارسات ورموزا تحمل أبعادا جمالية وثقافية واضحة. وهنا يبرز التساؤل حول موقع هذه الممارسات ضمن ما يعرف بالتربية الفنية والثقافية، التي تعرف باعتبارها عملية تهدف إلى تنمية الحس الجمالي والإبداعي، وبناء الذوق الفني، وترسيخ القيم الثقافية لدى الأفراد داخل فضاءات نظامية وغير نظامية على السواء. ومن هذا المنظور، يصبح من المشروع علميا استكشاف مدى قابلية النظر إلى مدرجات الإلتراس كفضاء غير نظامي قد يحتضن ممارسات ذات بعد تربوي فني وثقافي.

لم تعد التربية الفنية والثقافية حبيسة أسوار المؤسسات التعليمية، بل أصبحت ممارسة عرضانية ومسارا متكاملا لتنمية الحس الجمالي، والقدرة على التعبير، والوعي الثقافي، وبناء الهوية الفردية والجماعية. وقد أكدت منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (UNESCO) في خارطة الطريق للتربية الفنية سنة 2006، أن التربية الفنية تسهم في تنمية الإبداع، وتعزيز التفكير النقدي، وترسيخ قيم الحوار والمواطنة الثقافية، معتبرة أن الفن ليس مادة تعليمية فحسب، بل مدخلا لتشكيل شخصية الفرد وتوسيع أفقه الثقافي. (UNESCO، 2006)

كما عززت "أجندة سيول" للتربية الفنية سنة 2010 هذا التوجه، حين شددت على أن التربية الفنية تتيح للفرد اكتساب مهارات التعبير، والتعاون، والمشاركة الفاعلة في الحياة الثقافية، بما يتجاوز حدود الفصل الدراسي إلى الفضاءات الاجتماعية المختلفة. (UNESCO، 2010) وبهذا المعنى، فإن التربية الفنية لا تنحصر في نقل تقنيات فنية، بل تتمثل في تمكين الأفراد من إنتاج المعنى، والتفاعل مع الرموز، والمشاركة في بناء ثقافة مشتركة.

وفي السياق الفلسفي، يرى John Dewey في كتابه Art as Experience أن الفن تجربة معيشة وليست مجرد موضوع تعليمي، وأن القيمة التربوية للفن تكمن في قدرته على تحويل التجربة اليومية إلى فعل إدراكي وجمالي

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

يدمج الحس بالعقل، والفرد بالجماعة (Dewey، 1980). ومن هذا المنظور، فإن أي فضاء اجتماعي يتيح تجربة جمالية جماعية يمكن أن يحمل أبعادا تربوية، حتى وإن لم يكن مؤسسيا أو رسميا.

أما من منظور سوسيولوجي، فقد أبرز Pierre Bourdieu أن الثقافة تشكل رأسمالا رمزيا يكتسب عبر الممارسة والتنشئة، وأن الفضاءات الاجتماعية المختلفة تسهم في إنتاج هذا الرأسمال وتداوله (Bourdieu، 1986). وعليه، فإن الفعل الثقافي لا يختزل في المؤسسات التعليمية، بل يتشكل داخل الحقول الاجتماعية التي تنتج الرموز والمعاني وتعيد توزيعها.

انطلاقا من هذه المقاربات، يتضح أن التربية الفنية والثقافية تمتد إلى كل فضاء اجتماعي تنتج فيه خبرة جمالية جماعية، ويعاد فيه تشكيل الرموز والمعاني بصورة تشاركية. فحيثما يوجد تنظيم جماعي للإبداع، وتوظيف واع للصورة والصوت والحركة، وحيث تبنى هوية مشتركة عبر التعبير الرمزي، يمكن الحديث عن إمكانات تربوية، حتى وإن لم تؤطر ضمن برامج تعليمية رسمية.

المبحث الثاني: التعبيرات الفنية للإلتراس وأبعادها التربوية

1. تحليل المحتويات التعبيرية للإلتراس:

تحليل تيفو Room 101:

الشكل 1 : تيفو Ultras Green Boys 2005 - Room 101
(Ultras Green Boys 2005)

تقديم النموذج وسياقه

يندرج تيفو "Room 101" ضمن التعبيرات البصرية التي أنجزتها مجموعة Ultras Green Boys 2005 المساندة لفريق الرجاء الرياضي، خلال إحدى مباريات الديربي البيضاوي. ويستمد هذا العمل مرجعيته من رواية 1984للكاتب البريطانيGeorge Orwell ، التي تعد من أبرز الأعمال الأدبية النقدية للأنظمة الشمولية، حيث كتبها أورويل سنة 1949 بوصفها تحذيرا من الرقابة، والدعاية، وسيطرة السلطة على الفكر واللغة والإنسان.

ويقوم التكوين البصري للتيفو على كتابة عبارة ROOM 101 بشكل ضخم ومركزي داخل المدرجات، ضمن فضاء بصري يغلب عليه الطابع القاتم، مع ظهور بعض الحروف على شكل أقنعة مرعبة، بما يخلق إحساسا بالخوف والهيمنة والاختناق النفسي. ويمنح هذا البناء البصري للعنوان حضورا صادما، حيث لا يشتغل النص كعنصر لغوي فقط، بل كعلامة بصرية مهيمنة توجه قراءة العمل وتؤسس لأجوائه الدرامية.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

ويحيل مفهوم "الغرفة 101" داخل الرواية إلى فضاء التعذيب النفسي والجسدي، حيث يواجه الفرد بأعمق مخاوفه قصد إخضاعه الكامل للسلطة. وتوضح Encyclopedia Britannica أن الرواية تمثل تحذيرا من التوتاليتارية، وأن الغرفة 101 تمثل فضاء الإخضاع النهائي، حيث يرغم السجناء على الاستسلام عبر تعريضهم لأسوأ مخاوفهم حتى تدمر استقلاليتهم وكرامتهم وإنسانيتهم. (n.d.)

ومن هذا المنظور، لا يبدو استدعاء هذا المرجع الأدبي داخل المدرج الكروي اختيارا اعتباطيا، بل يعكس انتقال التعبير الجماهيري من مجرد التشجيع الرياضي إلى توظيف مرجعيات ثقافية وأدبية ذات حمولة رمزية وسياسية. فالتيفو لا يقتبس رواية أورويل على مستوى الشكل فقط، بل يعيد توظيف دلالاتها المرتبطة بالخوف، والقمع، والسيطرة، والتلاعب بالعقول داخل فضاء جماهيري مفتوح، بما يحول المدرج إلى مجال لإعادة إنتاج خطاب بصري وثقافي مركب.

المرجعية الأدبية: من الرواية الديستوبية إلى المدرج

أهمية هذا التيفو لا تكمن فقط في عنوانه، بل في نوع المرجع الذي يستحضره. فاستعمال مفهوم مأخوذ من عمل أدبي عالمي - رواية ديستوبية كلاسيكية يعني أن المدرج صار قادرا على استثمار منتج ثقافي عالمي معقد، وإعادة إدخاله في سياق شعبي جماهيري. من هنا، لا يعود التيفو مجرد لوحة دعم، بل يصبح عملية ترجمة ثقافية :تحويل فكرة أدبية كثيفة إلى صورة جماعية قابلة للرؤية الفورية.

في رواية أورويل، "الغرفة 101" ليست مجرد مكان للعذاب، بل تمثل ذروة مشروع السلطة في كسر الإنسان من الداخل؛ إذ لا يكفي تعذيبه جسديا، بل يجب الوصول إلى أعمق نقطة خوف فيه، حتى يخون حبه وضميره ويستبدل ولاءه الإنساني بولاء قسري للسلطة. كما أن الترويض في الغرفة 101 لا يهدف فقط إلى إخضاع السجين، بل إلى اقتلاع استقلاليته وتدمير كرامته وإنسانيته. (n.d.)

انطلاقا من هذا، فإن توظيف Room 101 داخل المدرج يرفع المستوى الثقافي للتعبير الجماهيري: فالجمهور لا يستعمل صورة عابرة، بل يستحضر رمزا أدبيا، وهذا بحد ذاته مؤشر مهم على إمكانية اعتبار المدرجات كفضاء يمرر مراجع ثقافية ويعيد تداولها خارج المؤسسات النظامية.

التعدد الدلالي: بين الرسالة الرياضية والقراءة النقدية

من المهم عدم إسقاط معنى واحد ونهائي على التيفو. فما يفهم من التيفو، أن جماهير الرجاء أرادت، في أحد مستويات المعنى، القول إنها وضعت جمهور الخصم في "غرفة تعذيب". لكنه يقر أيضا بأن اقتباس "Room 101"من أورويل يجعل هذا الرمز حاملا تلقائيا لدلالات القمع والاستبداد والديكتاتورية.

هذا التوتر بين المعنى الرياضي المباشر والمعنى الثقافي-السياسي غير المباشر هو بالذات ما يمنح التيفو قيمته الجمالية والثقافية. فهو يشتغل على مستويين:

- مستوى قريب ومفهوم داخل منطق التنافس الكروي
- ومستوى أعمق يستدعي مخزونا ثقافيا عن السلطة والخوف والتحكم

البنية البصرية: جمالية القتامة وصناعة الأثر

إن التيفو يقوم على كتابة ROOM 101 بشكل ضخم في المدرجات مع جو بصري مشبع بالخوف والهيمنة والسيطرة.

من هذه المعطيات يمكن استخلاص ثلاثة عناصر جمالية أساسية:

أولا، هيمنة العنوان :وضع "ROOM 101" في مركز الصورة يجعل النص نفسه عنصرا بصريا، لا مجرد كلمة شارحة. هنا تتحول اللغة إلى شكل، ويتحول العنوان إلى صدمة بصرية.

ثانيا، الطابع الدرامي :الإحالة إلى "غرفة" مغلقة تخلق إحساسا بالاختناق النفسي، وتستدعي ضمنيا العتمة، والاحتجاز، والخوف. حتى لو لم تعرض كل عناصر الرواية حرفيا، فإن الرمز يكفي لبناء هذا الجو.

يكشف هذا التيفو أيضا عن اشتغال واع على: التكوين، التراتب البصري، الاقتصاد في العلامات، إنتاج أثر نفسي عبر الصورة، وهذا ما يؤدي إلى تدريب الحس على قراءة الصورة، وفهم كيف تصنع المعنى بصريا، وليس فقط الاستمتاع بالشكل والأداء الفني.

البعد الأدائي: المدرج كمسرح جماعي

هذا التيفو ليس ملصقا معروضا في فضاء ثابت، بل هو حدث أدائي جماعي. فهو لا يوجد إلا عبر:

- تنسيق عدد كبير من المشاركين، توزيع الأدوار، توقيت الرفع، انضباط الجسد الجماعي، تفاعل الصوت والدخان والحركة مع الصورة؛

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

وبهذا المعنى، فالمدرج يتحول إلى خشبة عرض جماعية .العمل لا ينتج فقط من طرف مصمم أو فنان فرد، بل من خلال جماعة تنفذ وتشارك وتلتزم بالإيقاع الزمني للعرض. هنا نكون أمام بعد تربوي أساسي آخر :تعلم التنظيم، والعمل المشترك، والانضباط في تنفيذ مشروع بصري جماعي.

وفي هذا المستوى، لا تقتصر القيمة على ما "يمثله" التيفو، بل أيضا على كيفية إنجازها. فالإلتراس لا تقدم صورة فقط، بل تمر عبر تجربة جماعية في الإعداد والتنفيذ، وهي تجربة تدرب المشاركين ضمنيا على مهارات التعاون والتنسيق والالتزام.

البعد الثقافي: تعميم الأدب خارج المؤسسة

أحد أهم أبعاد هذا التيفو أنه ينقل أورويل من فضاء القراءة الفردية أو الدرس الأدبي إلى فضاء جماهيري حي. هذا النقل في حد ذاته ذو قيمة تربوية ثقافية واضحة. فهو يعني أن عملا أدبيا عالميا، ذائع الصيت في نقد الشمولية، يمكن أن يلج إلى الوعي الجماعي للشباب من خلال المدرج.

ومن ثم، فإن المدرجات هنا لا تبدو مجرد مكان لإعادة إنتاج الانفعال الرياضي، بل أيضا فضاء لتداول المرجعيات الثقافية .قد لا يقرأ كل من في المدرج رواية 1984، لكن التيفو يفتح باب الفضول والسؤال والبحث: ما هي الغرفة 101؟ لماذا أورويل؟ ما معنى هذا الرمز؟

تحليل تيفو الملك بيهي:

الشكل 2 : تيفو الملك بيهي - Ultras Imazighen
(Ultras Imazighen, 2022)

تقديم النموذج وسياقه

يندرج تيفو "الملك بيهي" ضمن التعبيرات البصرية التي أنجزتها مجموعة Ultras Imazighenالمساندة لفريق حسنية أكادير، خلال مباراة حسنية أكادير واتحاد طنجة سنة 2022. ويتميز هذا العمل بكونه لا يستند إلى مرجع أدبي أو فني خارجي، بل ينبني على رمز داخلي نشأ داخل ثقافة المجموعة نفسها، وهو شخصية "بيهي."

ويقوم التكوين البصري للتيفو على صورة شخصية "بيهي" في هيئة ملك مبتسم، مرتد تاجا وذي جناحين أسودين، ومحاط بعناصر بصرية ذات طابع رمزي، من بينها متاهة، وثقب أسود، ورمزQR Code، إلى جانب عبارة Exquisite، ضمن فضاء لوني يغلب عليه الأحمر. ويكشف هذا التكوين عن اشتغال بصري يجمع بين رموز السلطة، والغموض، والتكنولوجيا، والعالم الافتراضي، بما يمنح العمل طابعا مركبا.

وتتضح دلالات هذا الرمز بشكل أدق من خلال البلاغ الذي نشرته المجموعة عقب عرض التيفو، حيث تقدم شخصية "بيهي" بوصفها "ملكا" و"قائدا" و"حاميا"، تعلن له الجماعة الولاء وتتموضع داخل "مملكته" الرمزية (Imazighen، 2022). وبهذا، لا يظهر التيفو مجرد عمل بصري، بل جزء من بناء سردي متكامل، تؤسس فيه الجماعة عالما رمزيا خاصا بها، له قوانينه وطقوسه ولغته.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

البنية الرمزية: من الوصم إلى السيادة الهوياتية

يقوم هذا التيفو على آلية رمزية مركزية تتمثل في إعادة امتلاك معنى كان في الأصل قدحيا. فقد كانت كلمة "بيهي" تستعمل للسخرية من الهوية الأمازيغية، غير أن المجموعة أعادت توظيفها داخل خطابها الخاص، وحولتها إلى رمز اعتزاز وسيادة.

ويؤكد البلاغ هذا التحول حين يعلن عن "البيعة" للملك بيهي، ويقدمه كـ"سلطان" ومرجع للجماعة مرتديا تاج الحكمة والعلم وقوته تتجسد في سواد جناحيه، وحرية تحركاته في ذات الجناحين، كما أن الخط الأحمر يرمز لقدسية بيهي وأفكاره وويل لمن تجاوزه(Imazighen, 2022) . هذا ما يعكس انتقالا دلاليا واضحا من موقع التهميش إلى موقع السلطة الرمزية . فالتسمية لم تعد علامة خارجية مفروضة، بل أصبحت عنصرا بنيويا في هوية الجماعة، يعاد إنتاجه داخل مخيالها الجماعي.

ومن هذا المنظور، يشتغل التيفو كخطاب هوياتي يعيد الاعتبار للأصل الثقافي، ويحول المدرج إلى فضاء لإعادة تعريف الذات الجماعية، ليس عبر الرفض، بل عبر إعادة التأويل والتملك.

البنية الدلالية: الملك، الحماية، والمثالية

يبني التيفو دلالاته حول ثلاث ثيمات أساسية :السيادة، الحماية، والمثالية. فشخصية "بيهي" تقدم بوصفها ملكا متوجا، كما يتضح في البلاغ من خلال عبارات مثل "حضرة الملك" و"جلالته" (Imazighen، 2022)، وهي لغة تستحضر رمزية السلطة والهيبة.

كما يسند إلى هذه الشخصية دور الحامي، حيث يظهر "بيهي" كـ"حام" و"مخلص"، وهي دلالات تتقاطع مع الرسائل الرقمية المرتبطة بالـQR Code، " I am the protector / I am the savior" والتي تؤكد وظيفة الحماية والسيطرة. ولا تقتصر هذه الحماية على البعد الرياضي، بل تمتد إلى حماية الجماعة وهويتها.

أما الرسالة الإنجليزية ب QR Code :

"You have been invited to His Majesty… be careful and submit to his lordship…"

فتمنح العمل بعدا مسرحيا وساخرا في الوقت نفسه. فهي تستدعي لغة البلاط والسلطان والامتثال، لكنها توظفها داخل سياق فرجوي جماهيري. وهذا يخلق نوعا من الأداء الرمزي الذي يضخم شخصية "بيهي" ويجعل منها مركزا للسلطة داخل عالم متخيل صنعته المجموعة.

تظهر على التيفو أيضا عبارة Exquisite، التي تحيل إلى الكمال أو الرقي أو المثالية. وجود هذه الكلمة إلى جانب شخصية "بيهي" لا يبدو اعتباطيا، بل يساهم في بناء صورة الشخصية بوصفها نموذجا مكتملا ومتفوقا داخل المخيال الجماعي.

من هذا المنظور، لا يقدم التيفو شخصية فقط، بل يبني حولها عالما رمزيا كاملا، له ملكه، وسلطانه، ورسائله، وطقوس الدخول إليه.

البعد التكنولوجي: التفاعل وإعادة تشكيل التجربة

يمثل إدماج الـ QR Code أحد أبرز عناصر هذا التيفو، إذ ينقل العمل من مستوى العرض البصري إلى مستوى التجربة التفاعلية. فالمتلقي لا يظل متفرجا، بل يدعى إلى التفاعل مع العمل عبر المسح الرقمي، عبر الدخول في مسار دلالي يبدأ بـ"ثقب أسود" وينتهي بالوصول إلى "مملكة بيهي".

وتحمل هذه البنية التفاعلية دلالات عميقة، حيث يعاد توظيف مفاهيم من الفيزياء (الثقب الأسود، الزمن، الأبعاد) داخل خطاب رمزي، يجعل من "بيهي" مركزا يتحكم في قوانين هذا العالم. وهنا يتحول التيفو إلى تجربة إدراكية، يمر فيها المتلقي من حالة الغموض والتيه إلى الوصول إلى مركز المعنى.

كما يعكس هذا التوظيف قدرة الإلتراس على دمج الوسائط الرقمية داخل التعبير الجماهيري، بما يحول المدرج إلى فضاء متعدد الوسائط، يجمع بين الصورة، والنص، والتكنولوجيا.

البعد الجمالي: بناء الهيبة وتوجيه الإدراك

يقوم التكوين البصري للتيفو على تمركز شخصية "بيهي"، بما يعزز حضورها كعنصر مهيمن داخل المشهد. ويساهم هذا التمركز، إلى جانب العناصر البصرية المرتبطة بالملكية (التاج، الألوان، الحجم)، في إنتاج إحساس بالهيبة والسيادة.

كما يقوم التيفو على تراتب بصري واضح: الشخصية في المركز، العبارات في مواقع موجهة للقراءة، والـ QR Code كعنصر تفاعلي يفتح مستوى آخر من المعنى. هذا التنظيم يجعل العين تنتقل من الرمز المركزي إلى

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

الرسائل المرافقة، ثم إلى الفعل التفاعلي. وبذلك، لا تكون الصورة عشوائية، بل مبنية على مسار إدراكي يوجه المتلقي تدريجيا نحو فهم العمل.

البعد الأدائي: الجماعة كفاعل فني

يعد هذا التيفو حدثا فرجويا يتطلب إعدادا وتنظيما ومشاركة جماعية. إنتاجه يستدعي توزيعا للأدوار، وتنسيقا بين أعضاء المجموعة، وانضباطا في توقيت العرض، وقدرة على تحويل فكرة مجردة إلى مشهد بصري حي.

هذا ما يجعل الجمهور منتجا للعمل الفني لا مجرد متلق له. فكل عضو يشارك في رفع جزء من الصورة أو في إنجاح العرض يصبح جزءا من بنية العمل. وبهذا تتحول الجماعة إلى فاعل فني جماعي، ينتج المعنى عبر الجسد، والحركة، والتوقيت، والانضباط.

كما أن التيفو لا يعيش فقط في لحظة رفعه، بل يمتد عبر تصويره وتداوله رقميا، خاصة مع وجود .QR Code لذلك يصبح الأداء مركبا: أداء داخل المدرج، ثم إعادة تداول خارج الملعب، ثم تفاعل رقمي مع مضمونه. وهذا الامتداد يوسع دائرة التلقي ويجعل العمل ينتقل من فضاء محلي إلى فضاء رقمي أوسع.

البعد الثقافي: إنتاج المرجع المحلي في أفق عالمي

يمثل هذا التيفو نموذجا قويا لتداخل المحلي والرقمي. فمن جهة، يستند إلى رمز محلي خاص بثقافة Ultras Imazighen، مرتبط بالأمازيغية وبالهوية السوسية وبسياق داخلي لجماعة المشجعين. ومن جهة ثانية، يستعمل أدوات عالمية معاصرة: الإنجليزية، QR Code، التجربة الرقمية، والمتاهة الافتراضية.

هذا التداخل يمنح العمل طابعا هجينا، حيث لا تقدم الهوية المحلية باعتبارها منغلقة على ذاتها، بل باعتبارها قادرة على استعمال أدوات معاصرة للتعبير عن نفسها. وهنا لا تصبح الأمازيغية مجرد تراث أو أصل، بل تتحول إلى هوية حية تعاد صياغتها بصريا ورقميا داخل فضاء شبابي.

تحليل تيفو PUBG :

الشكل 3 : تيفو Ultras Imazighen - PUBG
(Ultras Imazighen, 2019)

تقديم النموذج وسياقه

يندرج هذا العمل ضمن التعبيرات البصرية التي أنجزتها مجموعة Ultras Imazighen المساندة لفريق حسنية أكادير، في سياق مباراة ضد الزمالك المصري. ويستند العمل إلى مرجعية رقمية معاصرة، هي لعبة PUBG – PlayerUnknown's Battlegrounds، التي تعد من أشهر ألعاب "الباتل رويال" القائمة على منطق المنافسة، والبقاء، والمواجهة داخل فضاء افتراضي مغلق.

ويتخذ العمل شكل لوحة بصرية ثلاثية الأبعاد، تتوسطها الشخصية الرئيسية للعبة، حاملة للسلاح وذات وجه مخفي. بينما تظهر على يسارها شخصية ثانية تمثل اللاعب "باعدي"، ويداه أحكمتا السلاح ومستعدتان للمواجهة ولإطلاق الرصاص. وعلى اليمين، رسمت صورة اللاعب "الرامي" بلباس كلاسيكي أنيق، وفي وضعية الدفاع.
(Imazighen, 2019)

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

وتكمن أهمية هذا النموذج في أنه يستثمر ثقافة رقمية شعبية متداولة بين الشباب. وبذلك يعكس التيفو تحولا في مصادر الإلهام داخل مدرجات الإلتراس، حيث لم تعد التعبيرات البصرية تستمد عناصرها فقط من الثقافة الكلاسيكية أو السياسية، بل أصبحت تنفتح أيضا على عوالم الألعاب الإلكترونية والثقافة الرقمية.

من هذا المنظور، لا يمكن قراءة العمل بوصفه مجرد استعارة من لعبة شهيرة، بل بوصفه إعادة توظيف لرمز شبابي معاصر داخل فضاء جماهيري، بما يسمح بتحويل الثقافة الرقمية إلى مادة للفرجة والتعبير الجماعي.

البنية المرجعية والرمزية: من اللعبة الرقمية إلى المعركة الجماعية

تقوم لعبة PUBG على منطق واضح: فضاء محدود، خصوم متعددون، إقصاء تدريجي، وفوز نهائي للطرف الأكثر قدرة على الصمود والتخطيط. وعند نقل هذه المرجعية إلى المدرج، تتحول اللعبة من تجربة افتراضية فردية إلى استعارة جماعية للمنافسة الرياضية. فالملعب يصبح ساحة مواجهة، والفريق يدخل المباراة كما يدخل اللاعب إلى فضاء "الباتل رويال"، بينما يتحول الجمهور إلى قوة مساندة تشارك في المعركة عبر الصوت والصورة والتنظيم.

غير أن هذا النقل لا يتم بصورة حرفية، بل عبر إعادة صياغة دلالية تجعل من اللعبة إطارا للتفكير في قيم التحدي، والاستراتيجية، والصمود. فالبقاء في التيفو لا يعني بقاء اللاعب الفرد داخل اللعبة، بل بقاء الجماعة الرمزي داخل المدرج، وقدرتها على فرض حضورها الجمالي والخطابي. كما أن فكرة "الفوز" لا تختزل في نتيجة المباراة، بل تمتد إلى القدرة على إنتاج فرجة منظمة، وتحويل المدرج إلى فضاء للتعبير عن الانتماء والهيبة الجماعية.

وتزداد هذه الدلالة وضوحا من خلال إدراج صور اللاعبين داخل التكوين البصري، حيث لا يظهر كل من "باعدي والرامي" باعتبارهما نجمين فرديين فقط، بل بوصفهما تمثيلا رمزيا للجماعة الرياضية، عبر ثنائية الهجوم والدفاع التي تجسد الاستعداد الجماعي للمواجهة. كما تتوسطهما الشخصية الرئيسية للعبة، التي تمثل الجمهور المتقدم للفريق، حاملة في يدها سلاحا يحيل إلى الشغف، وعلى ظهرها سلاحا آخر يرمز إلى الوفاء، بينما يحمل الوجه المخفي دلالة رمزية على إنكار الذات والانصهار داخل الجماعة (Imazighen، 2019) .

وهكذا يتحول التيفو إلى بناء رمزي يربط بين اللاعب، والجمهور، والفريق، داخل تصور جماعي واحد قوامه الاستعداد، والوفاء، والرغبة في الانتصار.

البعد الجمالي: محاكاة العالم الرقمي داخل الفضاء الواقعي

من الناحية الجمالية، يستمد التيفو عناصره من عوالم الألعاب الرقمية، من خلال استحضار الشخصية القتالية، والأسلحة، ووضعيات الاستعداد، والإحساس البصري بالمواجهة. غير أن أهمية العمل لا تكمن في استنساخ هذه العناصر، بل في إعادة تشكيلها داخل فضاء المدرج، حيث تتحول الرموز التي اعتاد الشباب تلقيها عبر الشاشات إلى مشهد جماهيري حي ذي طابع فرجوي.

ويقوم التيفو على محاكاة بصرية لعالم افتراضي، لكن ضمن شروط العرض الجماعي؛ فالصورة الرقمية تعاد صياغتها في هيئة لوحة ثلاثية الأبعاد، والخيال الافتراضي يتحول إلى تجربة بصرية مشتركة يشارك فيها الجمهور عبر الحضور والتنظيم والتفاعل. وبهذا، لا يصبح المدرج مجرد فضاء لعرض صورة مستوحاة من لعبة إلكترونية، بل مجالا لإعادة إنتاج الثقافة الرقمية داخل سياق جماعي واقعي.

ويكشف هذا التحويل عن قدرة الإلتراس على نقل الرموز بين الوسائط والسياقات المختلفة: من اللعبة إلى الصورة، ومن الشاشة إلى المدرج، ومن الترفيه الرقمي إلى التعبير الجمالي الجماعي. كما يفتح هذا الاشتغال مجالا لتطوير حس بصري نقدي قائم على فهم كيفية تشكل المعنى وانتقاله بين الفضاءات الرقمية والواقعية.

البعد الأدائي: الفرجة بوصفها لعبة جماعية

لا يكتمل معنى هذا التيفو دون بعده الأدائي. فاستدعاء لعبة تقوم على الحركة والمواجهة ينسجم مع طبيعة أداء الإلتراس داخل المدرج، حيث تتداخل الصورة مع الصوت، والحركة، والانضباط الجماعي. إن رفع التيفو في لحظة محددة من المباراة يجعله شبيها ببداية "جولة" داخل اللعبة: إعلان استعداد، وتعبئة رمزية، ودعوة إلى الدخول في المواجهة.

ويتحول الجمهور هنا من متفرج إلى فاعل مشارك في إنتاج الفرجة. فالعمل لا ينجح إلا من خلال التنسيق، وتوزيع الأدوار، والانضباط، وتزامن الأداء الجماعي. لذلك، يمكن قراءة التيفو بوصفه تدريبا ضمنيا على العمل الجماعي، حيث تتعلم الجماعة كيف تنتج أثرا بصريا مشتركا، وكيف تحول الانتماء إلى فعل منظم داخل الفضاء الرياضي.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

البعد الثقافي: الثقافة الرقمية كجزء من الهوية الشبابية

يمثل هذا التيفو مؤشرا واضحا على حضور الثقافة الرقمية داخل التعبيرات الجماهيرية المعاصرة. فاختيار PUBGلا ينفصل عن كونها جزءا من المخيال اليومي لعدد كبير من الشباب، سواء من خلال اللعب المباشر أو متابعة المحتوى الرقمي المرتبط بها. لذلك، فإن توظيفها داخل المدرج يسمح بخلق لغة مشتركة مع جمهور شاب يفهم رموزها بسرعة ويتفاعل معها بسهولة.

وهنا يظهر بعد ثقافي مهم: الإلتراس لا تكتفي بتداول رموز تقليدية، بل تستوعب تحولات الثقافة الشبابية وتعيد إنتاجها داخل فضاء الملعب. وهذا يعني أن المدرج يصبح نقطة التقاء بين الرياضة، والفن، والثقافة الرقمية، بما يجعل التعبير الجماهيري قادرا على مواكبة التحولات المعاصرة في أنماط التلقي والتواصل.

تحليل تيفو Donald Duck :

الشكل 4 : تيفوUltras Green Boys 2005 - Donald Duck
(Ultras Green Boys 2005)

تقديم النموذج وسياقه

يندرج هذا التيفو ضمن التعبيرات البصرية التي أنجزتها مجموعة Ultras Green Boys 2005المساندة لفريق الرجاء الرياضي، خلال ديربي الدار البيضاء أمام الوداد الرياضي، وهو سياق يمنح العمل حمولة رمزية وإعلامية كبيرة بالنظر إلى مركزية الديربي داخل الثقافة الكروية المغربية. وقد عرفت مجموعات الرجاء، وخاصة Green BoysوEagles، باعتمادها على أعمال بصرية ذات حمولة رمزية وثقافية قوية، جعلت المدرج يتحول إلى فضاء لإنتاج خطاب بصري يتجاوز التشجيع التقليدي .

ويقوم التيفو على توظيف شخصية Donald Duck، إحدى أكثر الشخصيات الكرتونية شهرة في الثقافة الشعبية العالمية، لكن بعد إعادة تشكيلها داخل مشهد بصري ساخر ومشحون بالدلالات. فالشخصية لا تظهر هنا في صورتها الطفولية المعتادة، بل في هيئة استعراضية هجينة: ترتدي فستانا أحمر فخما مزينا بتنين ذهبي، وتضع قبعة حمراء ذات إيحاء سلطوي أو ثوري، مع حضور المجوهرات، والكعب العالي، والأوراق النقدية المتطايرة حول الجسد، وسط خلفية مشتعلة بالشماريخ والدخان الأحمر.

ويكشف هذا التكوين منذ الوهلة الأولى أن العمل لا يسعى إلى إنتاج صورة احتفالية بسيطة، بل إلى بناء خطاب ساخر حول المال، والاستعراض، والانتهازية، وتحول القيم إلى مادة للبيع والتلاعب. كما أن اختيار شخصية كرتونية معروفة يخلق مفارقة بصرية بين الطابع الترفيهي للشخصية وبين الجو الساخر الذي يحيط بها، بما يمنح التيفو قوة تعبيرية قائمة على التناقض والمبالغة.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

المرجعية الرمزية: من الثقافة الكرتونية إلى السخرية الاجتماعية

تكمن قوة هذا التيفو في طبيعة المرجع الذي يستدعيه. فـ Donald Duck شخصية مرتبطة عالميا بعالم الطفولة والترفيه والثقافة الكرتونية، غير أن الإلتراس تعيد توظيفها داخل سياق جديد يجعلها تتحول من رمز بريء إلى أداة للسخرية والنقد.

ولا يقوم هذا التحويل على مجرد الاستعارة الشكلية، بل على عملية إعادة بناء دلالي للشخصية. فالمظهر المبالغ فيه، والملابس الفاخرة، والأموال المحيطة بها، كلها عناصر تدفع المتلقي إلى قراءة الشخصية باعتبارها تجسيدا للابتذال والاستعراض والهيمنة المالية. وهنا يتحول الرمز الكرتوني إلى قناع ساخر يستخدم لنقد منطق المال داخل المجال الرياضي والاجتماعي.

وتزداد هذه السخرية قوة لأن الشخصية المختارة تنتمي أصلا إلى عالم جماهيري وشعبي سهل التعرف، مما يجعل الرسالة أكثر قابلية للانتشار والتلقي. فالإلتراس هنا لا تستعمل رمزا نخبويا مغلقا، بل تستثمر عنصرا من الثقافة الجماهيرية العالمية ثم تعيد شحنه بمعنى محلي جديد.

البنية الرمزية: المال والاستعراض وإعادة إنتاج السلطة

يشكل المال العنصر المركزي داخل هذا التيفو. فالأوراق النقدية المتطايرة لا تؤدي وظيفة زخرفية، بل تفرض نفسها كعلامة بصرية مهيمنة توجه قراءة العمل نحو نقد الجشع والفساد. كما أن وضعية الشخصية، وطريقة استعراض الجسد والزينة، تمنح الصورة بعدا كرنفاليا ساخرا، يوحي بأن المال أصبح أداة للهيمنة والاستعراض أكثر من كونه قيمة وظيفية.

ويتعزز هذا المعنى من خلال الجمع بين الأناقة المبالغ فيها والجو الفوضوي المحيط بالشخصية. فالفستان الفاخر والمجوهرات والهيئة المتعالية تقابلها خلفية من النار والدخان، بما يخلق تعارضا بصريا بين الثراء والاستقرار من جهة، والعنف والتوتر من جهة ثانية. وكأن التيفو يوحي بأن عالم المال والاستعراض يقوم فوق فضاء من الصراع والفوضى.

كما يمكن قراءة التنين الذهبي المرسوم على الفستان بوصفه علامة على القوة والسيطرة والهيمنة، وهو ما يضيف بعدا رمزيا آخر يجعل الشخصية أقرب إلى تجسيد ساخر للسلطة المتغذية على المال والصورة والاستعراض.

ومن هذا المنظور، لا يبدو التيفو موجها فقط للخصم الرياضي، بل يفتح أيضا إمكانية قراءات اجتماعية أوسع تتعلق بعلاقة الرياضة بالمال، وتحول الفرجة الكروية إلى مجال للصراع الرمزي حول النفوذ والقيم والهيمنة.

البعد الجمالي: المفارقة وصناعة الصدمة البصرية

يقوم البناء الجمالي للتيفو على منطق المفارقة البصرية. فالمتلقي يجد نفسه أمام شخصية كرتونية ذات أصل ترفيهي، لكنها موضوعة داخل فضاء بصري عنيف ومشحون بالدخان والنار واللون الأحمر. وهذه المفارقة تمنح العمل أثره الجمالي الأساسي، لأنها تخلق توترا بين ما هو مألوف وطفولي، وبين ما هو ساخر وعدائي ومهيمن.

كما أن الحجم الضخم للشخصية وتموقعها المركزي يمنحانها هيمنة بصرية واضحة داخل المدرج، بينما تعمل الأوراق النقدية المتطايرة والخلفية المشتعلة على إنتاج إحساس بالحركة والفوضى. وبهذا، لا يظهر التيفو كصورة ثابتة، بل كمشهد بصري دينامي يقوم على اللون والضوء والحجم والحركة لصناعة أثر فرجوي قوي.

ويكشف هذا الاشتغال عن قدرة الإلتراس على تحويل المدرج إلى فضاء فرجوي قريب من المسرح، حيث تستخدم الصورة باعتبارها أداة لبناء المعنى وإنتاج التأثير النفسي والجمالي.

البعد الأدائي: المدرج كفضاء للعرض الجماعي

لا يكتمل معنى هذا التيفو من خلال الصورة وحدها، بل يتحقق أساسا عبر لحظة عرضه داخل المدرج. فالشماريخ، والدخان، والهتافات، والتنظيم الجماعي، كلها عناصر تجعل العمل حدثا أدائيا جماعيا أكثر من كونه لوحة معزولة.

فالمدرج يتحول هنا إلى فضاء عرض حي، تشارك فيه الجماعة عبر التنسيق، والانضباط، وتوزيع الأدوار، وضبط التوقيت والحركة. وهذا ما يكشف أن القيمة الفنية للتيفو لا تكمن فقط في النتيجة النهائية، بل أيضا في عملية إنتاجه الجماعي.

ومن هذا المنظور، يكتسب المشاركون مهارات مرتبطة بالتنظيم، والعمل الجماعي، والتنسيق، وصناعة الفرجة الجماعية.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

البعد الثقافي: إعادة توظيف الثقافة الشعبية داخل المدرج

يمثل هذا التيفو نموذجا واضحا لقدرة الإلتراس على إعادة توظيف رموز الثقافة الشعبية العالمية داخل سياق محلي. فشخصية Donald Duck لا تستهلك هنا بوصفها منتجا ترفيهيا جاهزا، بل يعاد تركيبها وتحويلها إلى أداة للتعبير عن قضايا مرتبطة بالمال والفساد والاستعراض والهيمنة الرمزية.

ويبرز هذا التوظيف كيف تتحول الثقافة الجماهيرية داخل المدرجات من مجرد مادة للترفيه إلى وسيلة لبناء خطاب بصري ساخر وناقد. فالشخصية الكرتونية تنزع من معناها الأصلي المرتبط بالبراءة والمرح، لتحمل دلالات اجتماعية جديدة تجعلها قادرة على مساءلة الواقع وتمثيل التوترات المرتبطة بالقيم والسلطة والصورة داخل المجال الرياضي والجماهيري.

تحليل أغنية: رجاوي فلسطيني

الشكل 5 : أغنية رجاوي فلسطيني - La Voce della Magana
(Magana, 2019)

تقديم النموذج وسياقه

تمثل أغنية "رجاوي فلسطيني" نموذجا يتجاوز الغناء التشجيعي المرتبط بالمباراة، نحو بناء خطاب تضامني ذي حمولة قومية وإنسانية. وقد أبدعتها مجموعة **La Voce della Magana**، وتم إنشادها بمدرجات مركب محمد الخامس بالدار البيضاء، يوم 23 شتنبر 2019، خلال مباراة الرجاء الرياضي أمام فريق القدس الفلسطيني (ziamari & miller, 2022). ويرتبط سياق هذه الأغنية بدعم القضية الفلسطينية، ما يمنحها دلالة تتجاوز التحفيز الرياضي، لتتحول إلى تعبير جماعي ينقل قضية سياسية إلى الفضاء الرياضي في صيغة ثقافية ورمزية.

البنية الموضوعاتية: من التشجيع إلى الالتزام القيمي

تتمحور الأغنية حول فلسطين بوصفها قضية مركزية تؤطر داخل خطاب قيمي يتجاوز المجال الرياضي نحو أفق إنساني وسياسي أوسع. فالأغنية لا تستحضر فلسطين كرمز مجرد، بل تربطها بشبكة من المعاني المرتبطة بالمعاناة والاحتلال والحزن الجماعي "يالي عليك القلب حزين، هادي سنين تدمع العين"، في مقابل استدعاء قيم الحرية والعدالة "والحرية الفلسطين..".

ويكشف هذا البناء الموضوعاتي عن انتقال واضح من وظيفة التشجيع إلى وظيفة الالتزام، حيث يتحول المدرج إلى فضاء للتعبير عن قضايا عامة، تدرج ضمن تجربة جماعية قائمة على التماهي مع الآخر. فالقضية الفلسطينية تقدم هنا ليس فقط كحدث سياسي، بل كقضية أخلاقية تستدعي الانخراط، بما يجعل الانتماء الرياضي وسيطا لإنتاج وعي يتجاوز حدوده الأصلية.

ولا تكتفي الأغنية بإثارة الانفعال أو التعاطف، بل تعيد بناء القضية داخل خطاب مترابط يحملها دلالات تتعلق بالظلم، والمسؤولية الجماعية، واختلال الواقع العربي "ظلم الإخوة العديان.. وليهود لي طامعين فيك.. آه ياوين

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

العرب نايمين.. أمتنا راها مريضة.. مرضوها بالمشاكل.." فالمتلقي لا يظل في موقع المتأثر، بل يدفع إلى إدراك القضية ضمن سياق أوسع، حيث تتحول التجربة الجمالية إلى مدخل لبناء وعي بالقضايا العامة.

ومن هذا المنظور، يمكن اعتبار هذا الخطاب الغنائي شكلا من أشكال التنشئة غير النظامية، حيث يتم نقل القيم المرتبطة بالحرية والتضامن ونقد الظلم عبر تجربة فنية جماعية، تنتج المعنى من داخل الممارسة لا من خلال التلقين المباشر.

البنية الخطابية واللغوية: من الوجدان إلى الموقف

يتأسس الخطاب في الأغنية على تداخل مستويين متكاملين: مستوى وجداني يقوم على التعبير العاطفي، ومستوى نقدي يشتغل على تأويل الواقع ومساءلته. ففي المستوى الأول، تقدم فلسطين عبر صور الحزن والدمع واستعارة "الحبيبة"، وهو ما يمنح القضية بعدا وجدانيا حميميا، يجعل الانتماء إليها انخراطا عاطفيا يتجاوز حدود التعاطف الخارجي.

غير أن هذا البعد الوجداني لا يظل منفصلا، بل يتطور داخل النص نحو خطاب نقدي صريح، كما يتجلى في الإشارة إلى "وفساد الحكومات" حيث تنتقل الأغنية من تمثيل الألم إلى تفسيره وربطه ببنية أوسع من الاختلال السياسي والاجتماعي. وبهذا، لا تختزل القضية في بعدها الإنساني، بل تدرج ضمن سياق تحليلي يكشف أسبابها ويعيد تأطيرها.

ويكشف هذا الانتقال عن وظيفة خطابية مركبة، حيث يتم الجمع بين إثارة التعاطف وبناء الوعي النقدي، مما يمنح الأغنية قدرة مزدوجة على التأثير: فهي من جهة تنتج انخراطا وجدانيا، ومن جهة أخرى تحفز على مساءلة الواقع. وهذا التداخل بين العاطفة والنقد يعد من السمات الأساسية للخطاب الثقافي، الذي لا يكتفي بنقل المعنى، بل يسهم في تشكيله.

كما يعيد هذا الخطاب تعريف موقع المشجع داخل المدرج، حيث لم يعد مجرد متلق أو مشارك في التشجيع، بل فاعلا يحمل خطابا ويعيد إنتاجه جماعيا. وبهذا، تتحول اللغة الغنائية إلى أداة لبناء الموقف، حيث تستخدم لتأطير التجربة الجماعية داخل أفق قيمي ونقدي.

البعد الهوياتي: إعادة بناء الانتماء عبر الفن

من أقوى العبارات في الأغنية قولها إن "الرجاوي صوت الشعوب المقهورة" هذه العبارة تعيد تعريف هوية المشجع: فهو ليس مجرد مناصر لفريق، بل حامل لصوت جماعي أوسع، يتبنى قضايا المظلومين ويمنحها امتدادا تعبيريا داخل المدرج.

بمعنى آخر، تنتقل الهوية هنا من هوية رياضية ضيقة إلى هوية ثقافية تضامنية.

البعد الجمالي: التكرار والإنشاد الجماعي وصناعة الأثر

تتأسس جمالية الأغنية على تفاعل عناصر الإيقاع، والتكرار، والإنشاد الجماعي، بما يحول الخطاب من نص لغوي إلى تجربة حسية مشتركة. فالتكرار الواضح لعبارة "رجاوي فلسطيني" يضطلع بدور مركزي في تثبيت المعنى داخل الذاكرة الجماعية، حيث تتحول العبارة إلى لازمة دلالية تعيد إنتاج الانتماء في كل ترديد.

كما يسهم الإيقاع الجماعي في خلق حالة من التماهي الصوتي بين المشاركين، حيث لا يظل الفرد مستمعا، بل يصبح جزءا من بنية أدائية جماعية، ينتج من خلالها الصوت ويتقاسمه مع الآخرين. وبهذا، تتحول الأغنية إلى فعل جماعي يتجاوز الأداء الفردي، ويعيد تشكيل الإحساس بالانتماء عبر التجربة المشتركة.

البعد الثقافي: من المدرج إلى الذاكرة الجماعية

تتجاوز الأغنية حدود التعبير الفني لتؤدي وظيفة ثقافية واضحة، من خلال نقل القضية الفلسطينية من المجال السياسي والإعلامي إلى الفضاء الجماهيري داخل المدرجات. فالأغنية لا تكتفي بتمثيل القضية، بل تعيد صياغتها بلغة شبابية جماعية، تجعلها قابلة للتداول والإنشاد داخل سياق غير رسمي.

ويكشف هذا التحول عن قدرة المدرج على الاشتغال كفضاء ثقافي، تنتج فيه المعاني وتعاد صياغة الرموز، حيث يتم ربط المحلي بالعربي، والرياضي بالسياسي، في إطار خطاب جماعي يعيد تعريف حدود الانتماء. فالمشجع لا يظل منغلقا داخل هوية كروية ضيقة، بل ينخرط في سردية أوسع تتقاطع فيها القضايا والهويات.

كما تسهم الأغنية في بناء ذاكرة جماعية تتجاوز حدود المباراة، حيث يتم تثبيت القضية الفلسطينية داخل الوعي الجماهيري عبر التكرار والإنشاد، لتصبح جزءا من المخيال المشترك. وبهذا، تتحول الأغنية إلى وسيط ثقافي يسهم في تداول القيم والرموز، وإعادة إنتاجها داخل الفضاء الشبابي.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

ومن هذا المنظور، لا تمثل المدرجات مجرد فضاء للفرجة أو التشجيع، بل مجالا ديناميا لإنتاج الثقافة، حيث تتقاطع التعبيرات الفنية مع القضايا الاجتماعية والسياسية.

تحليل أغنية: 8 ماي عيد الأمة"

الشكل 6 : أغنية 8 ماي عيد الأمة – Ultras winners 2005 (U 2005.)

تقديم النموذج وسياقه

تندرج أغنية "8 ماي عيد الأمة" ضمن الإنتاجات الغنائية ل Ultras Winners 2005 لنادي الوداد الرياضي، وترتبط بذكرى تأسيسه، حيث تستحضر رمزية التاريخ والانتماء والوفاء. وتمزج بين الاحتفاء بمسار النادي وتكريم رموزه واستحضار معاني التضحية والانتماء الوطني، مما يجعلها تتجاوز التشجيع اللحظي نحو بناء سردية جماعية للذاكرة والهوية.

البنية المرجعية: التاريخ كأصل للشرعية الرمزية

تفتتح الأغنية بإحالة زمنية دقيقة:

"الأسطورة LA NAISSANCE DYAL 1937"

ولا يؤدي هذا التحديد وظيفة تأريخية فحسب، بل يؤسس لما يمكن اعتباره شرعية رمزية للتجربة الجماهيرية، حيث يقدم النادي بوصفه نتاج لحظة تاريخية ذات دلالة، لا مجرد مؤسسة رياضية عادية. فاستدعاء سنة التأسيس يحول الانتماء إلى امتداد لزمن مؤسس، يمنح الحاضر عمقا تاريخيا ويضفي على العلاقة مع النادي طابع الاستمرارية.

كما أن الربط بين:

"بوطنين... وقفوا ضد الاحتلال... ناضلوا على الاستقلال L'HISTOIRE BDAT"

ينقل تاريخ النادي من مستوى رياضي إلى مستوى وطني، حيث يدمج في سردية التحرر ومقاومة الاستعمار. وبهذا، لا يعود الانتماء للفريق مجرد ولاء كروي، بل يتحول إلى انتماء رمزي يحمل شحنة وطنية، يستعاد من خلالها الماضي داخل الحاضر، ويعاد توظيفه لتعزيز الهوية الجماعية للجمهور.

البنية القيمية: تشكل خطاب المواطنة

تكشف الأغنية عن بنية قيمية متماسكة، تبنى عبر السرد الغنائي والإنشاد الجماعي، حيث لا تقدم القيم بشكل مباشر أو تعليمي، بل تتشكل ضمنيا من خلال استحضار التاريخ، واستدعاء الرموز، وتكرار العبارات الدالة. وفي هذا الإطار، يتضح أن الخطاب الغنائي لا يقتصر على التعبير عن الانتماء الرياضي، بل يشتغل على إنتاج منظومة قيمية تتقاطع فيها الأبعاد الوطنية والأخلاقية والهوياتية.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

في هذا السياق، تحتل قيمة المواطنة والنضال موقعا مركزيا داخل الأغنية، كما يتجلى من خلال عبارات من قبيل "وقفو ضد الاحتلال" و"ناضلو على الاستقلال"، إضافة إلى استحضار شخصية المؤسس محمد بنجلون. فهذه الإحالات لا تؤدي وظيفة تذكيرية فحسب، بل تدرج النادي ضمن سردية وطنية أوسع، حيث يصبح الانتماء الرياضي امتدادا رمزيا للانتماء إلى الوطن، ويتم ربط كرة القدم بتاريخ المقاومة والتحرر. وبهذا، يعاد تعريف العلاقة مع الفريق بوصفها علاقة ذات بعد وطني، تغذي الوعي الجماعي وترسخ فكرة الالتزام تجاه قضايا تتجاوز المجال الرياضي.

إلى جانب ذلك، تؤسس الأغنية لخطاب أخلاقي يقوم على تمجيد العطاء ونفي المنفعة، كما يظهر في عبارات مثل "لي عطاو كاع ما خادو" و"قبل ما يفكرو يستافدو"، حيث يتم تقديم نموذج مثالي للسلوك الجماعي قائم على التضحية ونكران الذات. ولا تطرح هذه القيم في صيغة وعظية مباشرة، بل تجسد من خلال استحضار نماذج بشرية (لاعبين، مسيرين، جماهير) يقدمون باعتبارهم رموزا للعطاء الخالص، وهو ما يساهم في بناء تمثل جماعي للقيم الأخلاقية داخل الفضاء الجماهيري.

كما تتعزز داخل الأغنية قيمة الوفاء والاستمرارية، من خلال عبارات مثل "فقلوبنا ساكنة جيل ورا جيل" و Fidèle"فكل مكان" و"من صغري بيها مغروم"، والتي تؤكد أن الانتماء لا يختزل في لحظة زمنية عابرة، بل يمتد عبر الأجيال بوصفه رابطا مستمرا يؤسس لهوية جماعية متوارثة. ويعكس هذا الامتداد الزمني تصورا للانتماء قائما على الاستمرارية والتراكم، حيث يعاد إنتاج العلاقة مع النادي داخل كل جيل، بما يضمن استمرارية الذاكرة الجماعية.

وتتوج هذه المنظومة القيمية بحضور قوي للرمزية الوطنية، كما يظهر في تعبيرات مثل "وداد الأمة" و"وداد الشهداء"، إضافة إلى استحضار الألوان والرموز (حمرا وبيضا، نجمة وهلال)، حيث يتم الارتقاء بالنادي من كونه فريقا رياضيا إلى كونه رمزا جماعيا يحمل دلالات وطنية وثقافية ودينية. وبهذا، يتحول الخطاب الغنائي إلى فضاء لإعادة إنتاج المعاني الرمزية المرتبطة بالوطن والذاكرة والتضحية.

البنية الخطابية: من السرد إلى الالتزام

لا يقتصر الخطاب على استعادة الماضي، بل يحوله إلى أفق معياري يوجه الحاضر. ويتجلى ذلك في عبارات مثل "ف رقبتي أمانة" و"حالف ما يطيح علمها"، حيث تنتقل الأغنية من السرد إلى إنتاج التزام جماعي.

فالماضي لا يستعاد بوصفه ذاكرة فقط، بل يعاد تفعيله كمسؤولية، مما يحول الجماعة من متلق للذاكرة إلى حامل لها. وبهذا، تبنى علاقة قائمة على الوفاء والاستمرارية، تشبه عقدا رمزيا بين الأجيال.

كما يعزز الإنشاد الجماعي هذا البعد، حيث يتحول الالتزام إلى ممارسة مشتركة، مما يجعل الخطاب الغنائي آلية لإنتاج الانخراط الجماعي وإعادة تشكيل الهوية.

البعد الجمالي: الإيقاع كوسيط لترسيخ القيم

تقوم الأغنية على بنية جمالية مركبة، لا تقتصر على الكلمات، بل تتشكل من خلال تفاعل الإيقاع، والصياغة اللغوية، والإنشاد الجماعي. فالجمالية هنا لا تفهم بوصفها بعدا شكليا منفصلا، بل باعتبارها عنصرا فاعلا في إنتاج المعنى وترسيخ القيم داخل الجماعة.

ويبرز الإيقاع كأحد المكونات الأساسية في هذا البناء، حيث يعتمد النص على التكرار والتوازن الصوتي، كما يظهر في ترديد عبارات مثل "8 ماي... وداد الأمة"، وهو تكرار لا يؤدي وظيفة موسيقية فقط، بل يسهم في تثبيت المعاني داخل الذاكرة الجماعية. فالإيقاع يحول الخطاب من نص يسمع إلى تجربة تعاش، حيث يتشارك الأفراد في إنتاج الصوت وإعادة تكراره، مما يعزز الإحساس بالانتماء الجماعي.

كما يتجلى البعد الجمالي في المزج اللغوي بين العربية والفرنسية، وهو ما يعكس طبيعة الخطاب الشبابي المعاصر، وينتج ما يمكن اعتباره هوية لغوية هجينة تجمع بين المحلي والعالمي. هذا التداخل اللغوي لا يقتصر على الجانب التعبيري، بل يساهم في توسيع دائرة التلقي، ويجعل الخطاب أكثر دينامية وقدرة على التداول داخل أوساط مختلفة.

وتسهم الصياغة الصوتية الجماعية في تحويل الأغنية إلى فعل أدائي، حيث لا يكتفى بالإنصات، بل يتم الانخراط في الإنشاد، مما يجعل الجمالية مرتبطة بالفعل الجماعي. فالصوت هنا لا ينفصل عن الجسد الجماعي، بل يتولد منه، ويتقوى به، ليصبح الإيقاع وسيلة لتوحيد الحركة والشعور داخل المدرج.

ومن هذا المنظور، لا تقدم القيم (كالوفاء، والانتماء، والتضحية) في شكل مفاهيم مجردة، بل تجسد عبر تجربة حسية جماعية، يعيشها الأفراد من خلال الصوت والإيقاع والتكرار.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026

البعد الثقافي: إنتاج ذاكرة جماهيرية

تسهم الأغنية في بناء ذاكرة جماهيرية للنادي، من خلال استحضار لحظات التأسيس والرموز التاريخية، وإعادة تنظيمها في سردية جماعية قابلة للتداول. فالتاريخ هنا لا يستعاد كما هو، بل يعاد تشكيله بما يخدم بناء الهوية.

ويتحول الإنشاد الجماعي إلى ممارسة تعيد إنتاج هذه الذاكرة داخل الحاضر، حيث يصبح المدرج فضاء لإنتاج الثقافة وتداول الرموز. وبهذا، تدمج الأفراد داخل سردية مشتركة تمنحهم شعورا بالاستمرارية والانتماء.

وهكذا، يتأكد أن المدرجات ليست فضاء للفرجة فقط، بل مجالا ثقافيا ديناميا تنتج فيه المعاني وتبنى الهوية الجماعية، بما يعزز فهم الإلتراس كفاعل ثقافي داخل المجتمع.

2. النتائج: الأبعاد التربوية والفنية والثقافية المستخلصة من التعبيرات الفنية للإلتراس

تكشف التعبيرات الفنية التي تنتجها مجموعات الإلتراس، سواء من خلال الأغاني الجماهيرية أو التيفوهات واللوحات البصرية، عن حضور مجموعة من الأبعاد التربوية والفنية والثقافية التي تبنى داخل فضاء المدرج. فهذه الممارسات لا تقتصر على التشجيع الرياضي، بل تساهم في إنتاج أشكال من التنشئة الرمزية والجمالية، من خلال الصورة، والصوت، والذاكرة، والتنظيم الجماعي، والتفاعل الثقافي. ومن خلال تحليل النماذج المدروسة، يمكن استخلاص الأبعاد الآتية:

- التربية على الهوية: عبر بناء هوية جماعية قائمة على الرموز، والذاكرة، واللغة، والانتماء المحلي أو الثقافي.
- التربية على الذاكرة الجماعية: من خلال استحضار لحظات التأسيس، والرموز التاريخية، وربط الحاضر بالماضي الجماعي.
- التربية على المواطنة: عبر استدعاء القضايا الوطنية وربط الانتماء الرياضي بالقيم الوطنية.
- التربية على التضامن: من خلال التعبير عن مساندة القضايا الإنسانية والجماعية.
- التربية على الالتزام الجماعي: عبر احترام قواعد المجموعة والانخراط في الأداء الجماعي المنظم.
- التربية على العمل الجماعي والتنظيم: من خلال التنسيق في إعداد التيفوهات والأهازيج وتوزيع الأدوار داخل المدرج.
- التربية على الانضباط: عبر الالتزام بالإيقاع الجماعي، وتوجيهات الكابو، والتنفيذ الجماعي المتناسق.
- التربية على التفاعل والتعاون: من خلال المشاركة الجماعية في صناعة الفرجة والتفاعل المشترك داخل فضاء المدرج.
- التربية على الوعي النقدي: من خلال نقد الفساد، أو مساءلة الواقع الاجتماعي والسياسي.
- التربية على القضايا العامة: عبر إدخال قضايا مثل الحرية، والعدالة، وفلسطين، والهوية...الخ إلى المجال الرياضي.
- التربية على قراءة الصورة والتكوين البصري: عبر فهم التكوينات البصرية، والرموز، والعلاقات بين العناصر، والاشتغال على التوازن والهيمنة البصرية داخل المشهد.
- تنمية الحس الجمالي: من خلال التفاعل مع اللون، والحجم، والإيقاع، والحركة، والأثر البصري.
- التربية على التلقي الجمالي: عبر تحويل الجمهور من متابع سلبي إلى متفاعل مع الأثر الفني والفرجوي
- التربية على التعبير الرمزي: عبر توظيف الصورة، والاستعارة، والسخرية، والرموز البصرية لنقل المعاني والمواقف بصورة غير مباشرة.
- التربية على المحاكاة البصرية: من خلال إعادة إنتاج عوالم رقمية أو خيالية داخل الفضاء الواقعي للمدرج.
- التربية على صناعة الأثر والانفعال: عبر بناء مشاهد بصرية وصوتية قادرة على إثارة الانتباه والانفعال الجماعي.
- تداول المرجعيات الأدبية والثقافية: من خلال استحضار أدباء وروايات، ومفاهيم فكرية، والألعاب الرقمية، والشخصيات العالمية داخل المدرجات وتحويلها إلى صور جماهيرية قابلة للتداول.

3. خاتمة

تكشف مدرجات الإلتراس، من خلال ما تنتجه من أغاني، وتيفوهات، وطقوس فرجوية، عن تحول لافت في طبيعة الفضاء الجماهيري المعاصر؛ إذ لم يعد المدرج مجرد مكان لمتابعة المباراة، بل أصبح مجالا لإنتاج المعنى، وصناعة الصورة، وبناء الذاكرة والهوية الجماعية. فداخل هذا الفضاء تتقاطع الرموز، والأصوات،

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

والأجساد، والمرجعيات الثقافية، لتتشكل تجربة جماعية يتداخل فيها الفني بالثقافي، والجمالي بالرمزي، والانفعالي بالتعبيري.

وقد أظهرت النماذج المدروسة أن الإلتراس لا تستهلك الثقافة فقط، بل تعيد إنتاجها وتأويلها داخل لغة بصرية وشعبية خاصة، تستوعب الأدب، والتاريخ، والثقافة الرقمية، والقضايا العامة، وتحولها إلى أشكال فرجوية قابلة للتداول الجماعي. ومن هنا، فإن القيمة الحقيقية لهذه التعبيرات لا تكمن فقط في بعدها التشجيعي، بل في قدرتها على إنتاج أشكال من التنشئة الجمالية والثقافية غير النظامية، تبنى عبر المشاركة، والتفاعل، والتجربة الجماعية.

وعليه، فإن مدرجات الإلتراس يمكن أن تمثل، بدرجات متفاوتة، فضاءات بديلة للتربية الفنية والثقافية داخل المجال العمومي، بما تتيحه من إمكانات للتعبير، والخلق، وتداول الرموز والمعاني، وهو ما يفرض إعادة النظر في المقاربات الاختزالية التي تحصر هذه الظاهرة في العنف أو الشغب، والانفتاح على فهمها باعتبارها ممارسة شبابية تحمل دينامية ثقافية وفنية قائمة بذاتها، وقادرة على إنتاج أشكال من الوعي والانتماء والتعبير الجمالي داخل الفضاء العمومي. كما تدعو نتائج هذه الدراسة إلى تشجيع المزيد من الأبحاث حول العلاقة بين الرياضة والثقافة والتربية، وإدماج الفضاءات الجماهيرية ضمن النقاشات المرتبطة بالتربية غير النظامية والثقافة الشبابية، فضلا عن تثمين المبادرات الفنية والإبداعية التي تنتجها فئات الشباب داخل الفضاءات الرياضية، بما يسهم في توجيه طاقاتها نحو مزيد من الإبداع والمشاركة الثقافية الإيجابية.

المراجع

1. أسامة بويحي. (2018). مجموعات المشجعين وثقافة الإلتراس: مجموعات الإلتراس بتونس نموذجا. مجلة آفاق فكرية، ص 113-132.
2. أشرف الشريف. (2012). اتراس - المجد لنظير البهجة. مجلة فصول، العدد 80، ص 87-83.
3. أكرم خميس. (2012). ثورة جيل التراس، تقديم: محسن عوض، ممدوح سالم. القاهرة: المنظمة العربية لحقوق الانسان، ط 1، ص 17-20-19-58-28.
4. أيمن فاروق محمد عبد الرزاق سعودي. (2018). الالتراس: النشأة والأدوات والاستخدام السياسي. أطروحة في القانون الجنائي، كلية الحقوق. جامعة القاهرة، عدد44، يوليوز 2018، ص 411-434.
5. حسن الساعاتي. (1992). تصميم البحوث الاجتماعية. القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين الشمس، ط 2، ص 188-192.
6. خديجة هيصور. (2022). الألتراس المغربي. من تشجيع رياضي إلى حركة احتجاجية. معهد الجزيرة للإعلام.
7. زياد عيتاني. (2025). من المدرجات إلى الشارع. كيف شكل الالتراس جذور احتجاجات المغرب؟ https://www.alaraby.com/.
8. عبد الله كوماندوز. (2013). الاسم التراس. القاهرة: دار المصري للنشر والتوزيع، ص 21.
9. قادة دين، خالد شنوف. (30 09, 2019). مجموعات الالتراس، سلوك رياضي أم ظاهرة اجتماعية وسياسية؟ مجلة المنظومة الرياضية، المجلد 06، العدد 16، ص 281-280.
10. قيس تريعة. (2022). مجموعات الإلتراس في تونس: تقاطعات الرياضة والسياسة والدين. مجلة عمران، العدد 42، المجلد 11.
11. لحسن تفروت. (2015). سوسيولوجيا جمهور كرة القدم "الالتراس المغربي نموذجا". سوس رياضة، 06 جويلية
12. محمد جمال بشير. (2012). كتاب الالتراس. القاهرة: دار دون، الطبعة السادسة، ص18-21.
13. محمد سيد أحمد. (مارس, 2018). الأبعاد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لظاهرة الالتراس في المجتمع المصري. حوليات آداب عين الشمس المجلد 46، الصفحات ص 267-273.
14. A. Bayat .(2013) .Life as politics: How ordinary people change the Middle East. Stanford University Press .
15. Encyclopaedia Britannica. n.d .Encyclopaedia Britannica. (n.d.).Nineteen Eighty-Four. Retrieved from https://www.britannica.com/topic/Nineteen-Eighty-four.

DOI: https://doi.org/10.33193/JALHSS.132.2026.1720
مجلة الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع
Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences
Website: www.jalhss.com Email: editor@jalhss.com
Volume (132) August 2026 | العدد (132) أغسطس 2026
ISSN Online: 2414-338
ISSN Print: 2516-381

16. G & ,.Giulianotti, R Armstrong .(2001) .Fear and loathing in world football. Oxford: Berg .
17. J. Dewey .(1980) .Art as Experience. New York: Perigee Books .
18. karima ziamari, dominique caubet et catherine miller .(2022) .Poétique et politique dans les performances des ultras marocains .Cahiers de littérature orale. p.114.
19. M & ,.Khamis, S. El-Nawawy .(2014) .Egyptian Revolution 2.0. Palgrave Macmillan .
20. Mickaël. Correia .(2019) .Les stades contre le pouvoir, Le Monde diplomatique. p. 10.
21. P. Bourdieu .(1986) .The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education. Greenwood .
22. R. Giulianotti .(2002) .Supporters, followers, fans, and flâneurs: A taxonomy of spectator identities in football. Journal of Sport & Social Issues, 26(1), 25–46.
23. R. Schechner .(2006) .Performance Studies: An Introduction. London: Routledge .
24. Ultras Imazighen 8 .avril, 2019 .Ultras Imazighen تم الاسترداد من .Facebook: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=10157186485668523&id=100043960667354&mibextid=wwXIfr&rdid=FMEe1Uy411g1VIJQ#
25. Ultras Imazighen 6 .Juin, 2022 .Ultras Imazighen تاريخ الاسترداد 3 5, 2026، من . Facebook: https://www.facebook.com/share/1Ddhhz9RQX/?mibextid=wwXIfr
26. UNESCO .(2006) .Road Map for Arts Education. World Conference on Arts Education, Lisbon .
27. UNESCO .(2010) .The Seoul Agenda: Goals for the Development of Arts Education. Second World Conference on Arts Education .