البنية الدرامية وديناميةالصراع في مسرحية لا للعنف لعبد القادر بلكروي :مقاربة دراماتورجية

The Dramatic Structure and the Dynamics of Conflict in the Play "No to Violence" by Abdelkader Belkroui: A Dramaturgical Approach

ربيعي هالة

جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر، h.rabiai@univ-djelfa.dz

تاريخ الاستلام: 2025/09/05 تاريخ القبول: 2025/10/18 تاريخ النشر: 2025/12/02.

ملخص:

تتناول هذه الدراسة مسرحية لا للعنف من زاوية دراماتورجية بغرض الكشف عن كيفية تشكل البنية الدرامية وتطور دينامية الصراع داخل النص فالعمل المسرحي يطرح قضية إنسانية وتربوية كبرى هي نبذ العنف، ومن خلال هذا التحليل يتضح أن المسرحية لا تكتفي بتجسيد صراع خارجي بين القوى الرافضة للعنف وتلك المستسلمة له بل تعكس أيضًا صراعًا داخليًا لدى الطفل بين الخوف والوعي بين الانفعال والعقل إن المقاربة الدراماتورجية تسمح بإبراز العلاقة بين العناصر النصية (البنية، الشخصيات، الحوار، المشهدية) والرسالة الفكرية التي يحملها العمل، مما يمنح المسرحية بعدًا جماليًا وتربويًا في آن واحد.

كلمات مفتاحية: البنية الدرامية ، دينامية الصراع، الدراماتورجيا ، الشخصيات ، المسرح التربوي.

Abstract: This study explores the play No to Violence through a dramaturgical lens,focusing on its dramatic structure and conflict dynamics.The play highlights the rejection of violence by portraying external struggles between opposing forces and internal struggles within the child.The analysis shows how textual elements shape both the aesthetic and educational dimensions of the work.
Keywords: keywords; Dramatic structure; Conflict dynamics ;Dramaturgy; Characters; Educational theatre

---

✶ ربيعي هالة

1. مقدمة:

يكتسب التحليل الدراماتورجي أهميته باعتباره مدخلًا نقديًا يضيء آليات البناء النصي والفني، ويكشف عن دينامية الصراع التي تشكل العمود الفقري للعمل المسرحي.

في هذا السياق تبرز مسرحية لا للعنف لعبد القادر بلكروي بوصفها نصًا دراميًا يتجاوز الطرح المباشر لقضية العنف إلى تفكيك بنيته الرمزية والواقعية على السواء فهي توظف شخصيات واقعية كالأم والطفل، وأخرى رمزية كالشجرة والنملة والفكرون، من أجل رسم شبكة من العلاقات والصراعات تتقاطع عند سؤال إنساني وتربوي ملح: كيف يمكن للوعي الجمالي أن يسهم في ترسيخ قيم السلم ونبذ العنف؟

إن هذه الدراسة تسعى إلى تحليل البنية الدرامية للمسرحية، من خلال الوقوف عند مكونات الحبكة، ووظيفة الشخصيات، وأدوار الحوار، وآليات تصعيد الصراع كما تهدف إلى إبراز الكيفية التي تتحول بها العناصر الفنية إلى حامل لرسالة فكرية وتربوية تجمع بين البعد الجمالي والتأثير القيمي وبذلك فإن مقاربة لا للعنف دراماتورجيًا تكشف عن عمق النص المسرحي في معالجة قضايا المجتمع، وعن قدرته على توظيف الفن الدرامي لإنتاج خطاب إنساني يتجاوز المباشرة إلى الجمالية الرمزية.

2. المسرح بوصفه فضاءً للصراع الدرامي:

يشكّل الصراع منذ نشأة المسرح الإغريقي نواة الفعل الدرامي وأساس الحركة المسرحية فقد كان المسرح عند الإغريق، ولا سيما في التراجيديا، تعبيرًا عن جدلية الإنسان والقدر، وعن التوتر الدائم بين إرادة الفرد والقوى الغيبية أو الاجتماعية التي تحيط به وقد بلور أرسطو في

فن الشعر هذا التصور حين اعتبر أن الحبكة هي "روح المأساة وأنها تقوم على تنظيم الأحداث وفق منطق سببي"[1]، حيث يُستولد كل حدث من آخر عبر توترات متصاعدة تبلغ الذروة قبل أن تنحل في لحظة التنوير أو *الكاتارسيس* وهكذا فإن الصراع لم يكن مجرد أداة لإثارة المتلقي أو شدّه، بل كان مبدأ بنيويًا يقوم عليه النظام الدرامي بأكمله، ويمنح العمل وحدته وتماسكه ودلالته.

1.2 الدراماتورجيا: المفهوم والآليات

يُعدّ مصطلح الدراماتورجيا من أبرز المفاهيم التي أسهمت في تطوير النظرية المسرحية منذ القرن الثامن عشر، حين ارتبط باسم الناقد الألماني غوتولد إفرايم ليسينغ في مؤلَّفه الشهير *دراماتورجيا هامبورغ* (1767)[2] ،الذي وضع فيه اللبنات الأولى لفهم جديد للعلاقة بين النص والعرض والجمهور، فالدراماتورجيا في أصلها التاريخي لم تكن مجرّد ممارسة نقدية على النصوص، بل رؤية شاملة لدور المسرح في الحياة العامة، إذ سعى ليسينغ إلى تأسيس خطاب نقدي يربط بين الإبداع المسرحي من جهة والبعد الثقافي والسياسي من جهة أخرى ومنذ تلك اللحظة، غدا الدراماتورج ليس مجرد قارئ للنصوص أو وسيط بين الكاتب والمخرج لكنها منظّرًا للعرض يسعى إلى تحقيق الانسجام بين مختلف مكوّناته الفكرية والجمالية،ومع تطور النظرية المسرحية في القرنين التاسع عشر والعشرين تبلور المفهوم أكثر فأكثر، ففي المسرح الواقعي عند ستانسلافسكي اتخذت الدراماتورجيا طابعًا بنائيًا دقيقًا، يقوم على ضبط إيقاع الحبكة وإدارة صراع الشخصيات بما يعكس الواقع النفسي والاجتماعي،أما مع بريشت فقد تحولت الدراماتورجيا إلى أداة للتغريب (*Verfremdung*)"[3] ،إذ لم تعد تهدف إلى إيهام المتفرج بالواقع بل إلى فضح آلياته وتحفيز وعيه النقدي وفي المسرح المعاصر لم يعد

المفهوم مقتصرًا على "بناء النص "أو "ترتيب المشاهد"، بل أصبح يشمل كل ما يتعلق بخطة العرض واستراتيجيته في التأثير والتواصل،لقد ساهمت التيارات النقدية الحديثة في إثراء الدراماتورجيا بطرائق قرائية متعدّدة:

- فقد أولت البنيوية اهتمامًا ببنية الحبكة، مركّزة على العلاقات المنطقية بين المقدمات والنتائج وعلى قوانين التدرج والتصعيد وصولًا إلى الذروة.
- بينما قرأت السيميائية العرض بوصفه منظومة علامات حيث يصبح الديكور والإضاءة وحركة الجسد جزءًا من النص الدرامي الممتد"[4]
- أما التداولية فقد سلطت الضوء على الحوار بوصفه أفعالًا كلامية تُنتج المعنى وتدير الصراع، كالأمر والرفض والتهديد والإقناع، لتكشف أن اللغة ليست وسيلة للتواصل فحسب، بل أداة لصناعة المواقف وتوجيهها.
- تكمن أهمية المقاربة الدراماتورجية إذن في قدرتها على تجاوز الفصل التقليدي بين النص والعرض، بين القراءة والأداء، بين الجمالي والفكري إنها مقاربة جدلية تستكشف العلاقات المتشابكة بين العناصر النصية (البنية، الشخصيات، الحوار، اللغة) والعناصر المشهدية (الحركة، الفضاء، الإضاءة، الإكسسوار) لتبرز كيف يُترجم المشروع الفكري للعمل إلى صورة مسرحية حية، فالنص المسرحي ليس بنية لغوية مغلقة، بل "مشروع عرض "ينتظر التحقق على الركح، والدراماتورجيا هي الوسيط الذي يواكب هذا التحقق ويكشف قوانينه.

2.2 المسرح التربوي في مواجهة العنف:

يمثل المسرح التربوي مجالًا حيويًا يتقاطع فيه الفعل الفني مع الوظيفة التربوية، إذ يسعى إلى بناء وعي الناشئة وتدريبهم على مواجهة تعقيدات الحياة من خلال التجربة الجمالية فالمسرح

هنا لا يُختزل في المتعة البصرية أو الانفعال اللحظي، بل يتحول إلى أداة لتشكيل القيم وإعادة إنتاج المعايير الاجتماعية في صيغة فنية قادرة على التأثير في وعي الطفل وسلوكه "فالكاتب المسرحي هو الذي يأ خذ بعين الإعتبار فئة الأطفال مركزا على الجوانب النفسية و التركيبة البيولوجية الطفل "[5]، ومن هذا المنظور يكتسب المسرح التربوي أهمية مضاعفة في السياقات التي تتفشى فيها مظاهر العنف، سواء أكان عنفًا جسديًا مباشرًا، أو نفسيًا خفيًا، أو رمزيًا كما عرّفه بيير بورديو "حين ربطه بآليات اللغة والمؤسسات التي تفرض أنماط الهيمنة بصورة غير محسوسة "[6]، إن خطورة العنف في المجتمعات المعاصرة تكمن في تعدد أشكاله وتشابك مصادره: من عنف أسري يولّد لدى الطفل شعورًا بالهشاشة والاغتراب، إلى عنف مدرسي يتجلى في العقاب البدني أو اللفظي، وصولًا إلى العنف الرمزي الذي يمارس عبر التمثلات الثقافية والإعلامية وهنا تبرزقدرة المسرح التربوي كوسيلة فعالة في مجابهة الصعوبات والموضوعات التي تفكك الحياة من حولهم دون تفاعل الأطفال خاصة الذين لديهم مشاكل نفسية وطاقات سلبية تجعلهم عاجزين عن التعبير لذاتهم"[7] ، فهنا المسرح التربوي فضاء بديل يمنح الناشئة إمكانية اختبار هذه التوترات ضمن إطار رمزي آمن، حيث تُحاكى المواقف وتُعرض الانفعالات دون أن تترتب عنها عواقب مباشرة،إن الطفل حين يشاهد شخصية تُمارس العنف وأخرى تتعرض له، ثم يتابع مآلات الموقف يتعلم بطريقة غير مباشرة أن العنف ليس مجرد سلوك عابر، بل مشكلة لها جذور ونتائج، وأن البديل يكمن في الحوار والاعتراف بالآخر.

3.2 أدوات التحليل الدراماتورجي:

ينبني التحليل الدراماتورجي على استثمار جملة من الأدوات النقدية التي تسمح بقراءة النص المسرحي في أبعاده المتعددة، النصية منها والركحية والذهنية، بحيث لا يُنظر إلى النص بوصفه خطابًا أدبيًا فحسب، بل باعتباره نسيجًا متكاملًا من العلامات التي تتقاطع فيها اللغة مع الحركة، والبنية السردية مع المشهدية، والحوار مع الإيقاع فمن البنيوية نستفيد مقولات البنية السردية التي بلورها بروب وغريماس وغيرهما، حيث يُنظر إلى النص بوصفه نسقًا محكومًا بعلاقات داخلية تُقسم الحبكة إلى بداية وعقدة وحل مع التركيز على التدرج الحدثي وتوزيع الوظائف السردية بين الشخصيات، إن هذا المدخل يسمح بكشف منطق التأليف في المسرحية ومدى انسجام أجزائها في خلق مسار درامي يفضي إلى لحظة الانفراج أو الإدراك.

أما السيميائية فقد قدّمت للمسرح أداة بالغة الأهمية تمثلت في مفهوم العلامة المسرحية كما طوّره كل من باتريس بافيس وأليسي، حيث يُقرأ العرض لا كنص مكتوب فحسب، بل كشكل متعدد الوسائط، يجمع بين العلامات اللغوية (الحوار)، والبصرية (الديكور، الألوان، الإضاءة)، والسمعية (الموسيقى، الإيقاع)، والحركية (الإيماءة، حركة الجسد) وهذا ما يكبرو أهمية الممثلين والمهرجين في فن الدراما ويشير أيضا إلى حقيقة أن الكاتب المسرحي الجيد يحتاج إلى مهارة فائقة لينقل مزاجية الإيماءات وتيرة الصوت التي يستخرجها من الممثلين من خلال الحوار الذي كتبه[8] وهكذا تصبح الخشبة فضاءً سيميائيًا متشابكًا، يقتضي تفكيك كل عنصر من عناصره باعتباره حاملًا لمعنى يساهم في بناء الرسالة الدرامية.

ومن التداولية نستعين بمقولات نظرية أفعال الكلام كما بلورها أوستن وسيرل لقراءة الحوار المسرحي بوصفه ممارسة فعلية لا مجرد تبادل لغوي"[9] فكل جملة في المسرح ليست معلومة

تُنقل بل فعلًا يُنجز: أمر، تهديد، تساؤل، اعتراف، أو حتى مقاومة ومن هنا يمكننا تفكيك البنية الصراعية داخل الحوار، حيث يتحول تبادل الكلام بين الشخصيات إلى صراع إرادات وإلى مجال لإظهار مواقف متعارضة، ويضاف إلى ذلك المنظور الإيقاعي الذي يتيح تحليل التكرار، والتوازي، والتقطيع في اللغة المسرحية، وهي عناصر تشكّل ما يشبه "الموسيقى الداخلية "للنص فالتكرار مثلًا ليس مجرد أسلوب لغوي بل أداة دراماتورجية تُكثّف التوتر وتُرسّخ الفكرة في ذهن المتلقي والتوازي البنيوي في الحوارات يُسهم في خلق تماثلات تضادّية تُبرز المفارقات بين الشخصيات، إن هذا البعد الإيقاعي بما يحمله من طاقة جمالية، يُوجّه إدراك المتلقي ويضبط إيقاع التوتر والصراع داخل المسرحية.

3. البنية الدرامية وديناميةالصراع في مسرحية لا للعنف:

3. 1 البنية الدرامية وتدرج الأحداث:

تتأسس مسرحية لا للعنف على حبكة ثلاثية تستلهم النموذج الأرسطي (بداية،عقدة،حل) غير أنها تعيد تشكيل هذا النموذج عبر إدماج مقاطع حلمية ورمزية، تجعل البناء الدرامي يتحرك في مستويات متداخلة: الواقعي، والخيالي، والرمزي.

في البداية يقدَّم المشهد المنزلي كمدخل واقعي قريب من الطفل المتلقي يظهر سمير غارقًا في متابعة أفلام الرعب، مستسلمًا لخطاب العنف البصري:

سمير: "واو نحب أفلام الرعب والخوف... اليوم يطير عليا النعاس ويركبني الوسواس.[10]"

مما يضع المتلقي أمام صورة أولية لطفلٍ مأزوم في علاقته بالواقع المدرسي ميّال إلى العزلة والتقليد الأعمى لمظاهر العنف السينمائي غير أن هذه العتبة الواقعية لا تلبث أن تنفتح على البعد الحلمي، مع دخول كنزة التي تحاوره بلغة المزاح والتخيل فتضاعف حضوره داخل عالم الرعب وتدفعه إلى تمثل العنف باعتباره لعبةً مسلية:

كنزة: "مع بعض نسافروا في السحاب... نصنعوا آلاف الوحوش مثلنا."[11]

هنا يبدأ الانتقال من الواقعي إلى الرمزي إذ يتحول العنف من ممارسة فردية إلى إمكان جماعي يُهدد المحيط. ومن هذه النقطة تتطور العقدة عبر رحلة الحلم التي تقود سمير إلى مواجهة كائنات رمزية: **النملة** التي تجسّد قيمة الجد والاجتهاد، في مقابل **الصرصور** رمز الكسل واللهو، ثم **الفكرون** الذي يرمز إلى بطء الزمن المثمر، وأخيرًا **الشجرة والعصفور** اللذان يجسدان الحنان والعطاء الطبيعي.

كل مواجهة من هذه المواجهات تعمّق التدرج الدرامي:

- مع **النملة**، يُستفز سمير بجدها، فيرد باستهزاء، مما يكشف هشاشته.
- مع **الصرصور**، ينغمس في لعبة اللهو، ليزداد ابتعاده عن القيم الإيجابية.
- مع **الفكرون**، يدخل في سجال معرفي يُظهر تعطشه إلى إثبات ذاته بالعنف اللفظي.
- مع **الشجرة والعصفور**، يبلغ ذروة العدوان، إذ يهدد بالحرق والتدمير:

سمير: "أنت أيتها الشجرة الملعونة، اسكتي خير ما نشبعك حجرة... ولا نشعل فيك النار."[12]

بهذا التصعيد تنتقل الأحداث من بساطة مشهد طفولي منزلي إلى قمة صراع كوني حيث يقف سمير في مواجهة الطبيعة بأسرها معبّرًا عن عنف لا يقتصر على الآخر البشري بل يمتد إلى الكائنات والموجودات وهنا يصل التوتر إلى ذروته، إذ يسقط سمير في الانهيار ويُغشى عليه، في دلالة على عجز العنف عن تحقيق أي انتصار.

أما الحل فيأتي عبر لحظة صحو أخلاقية حيث يعود سمير إلى البيت ليواجه ذاته وأمه، معلنًا توبته ورفضه للعنف:

سمير: "سامحيني يا شجرة الخير... من اليوم ما نزيد نرميك بحجرة، لا أنا ولا أصدقائي... لا، لا، لا للعنف."[13]

هكذا يكشف البناء الدرامي عن مسار دائري: من البيت إلى الحلم ثم عودة إلى البيت، غير أن العودة تأتي وقد مرّ الطفل بتحول جذري في وعيه فالحدث الدرامي يتدرج من الطفولي البسيط (رفض الاستيقاظ، متابعة الرعب) إلى الصراع الرمزي (مواجهة الكائنات) وصولًا إلى الحل التربوي (اكتساب قيمة اللاعنف).

إنّ قوة البنية تكمن في هذا التدرج التصاعدي الذي يجعل المتلقي الصغير يعيش تجربة درامية كاملة: يشارك سمير خوفه وتهكمه وتمرده، ثم يواكب سقوطه، ليصل معه إلى صحوة أخلاقية. بذلك تتحول المسرحية من مجرد سردية تربوية إلى خطاب جمالي يزاوج بين الواقعية الرمزية والحلم الدرامي، بما يثبّت الرسالة التربوية في الوجدان عبر قوة الحدث والصراع.

2.3 ديناميةالصراع في مسرحية "لا للعنف":

الثنائية المحورية: ينتظم النص حول ثنائية مركزية: العنف مقابل الحوار يتجلى الصراع في مسرحية "لا للعنف" كآلية محورية لإنتاج المعنى، حيث يتدرج من مستوى أسري واقعي إلى مستوى رمزي كوني، متكئًا على منطق التدرج الدرامي الذي يجعل من التوتر محركًا للسرد المسرحي.

المرحلة الأولى: الصراع الأسري والأصوات المتعارضة

في البداية يظهر سمير غارقًا في عالمه الاستهلاكي مولعًا بمشاهد العنف السينمائي، وهو ما يصرّح به علنًا: «آوالديه! شحال مخيف! واو نحب أفلام الرعب والخوف[14]» هذا الإعلان ليس مجرد تعبير طفولي بريء بل هو بالمعنى الباختيني صوت مغاير (heteroglossia) يقتحم الخطاب العائلي ويفرض على الحوار نبرة غريبة قادمة من الثقافة الجماهيرية، في مقابل صوت الأم الذي يمثل خطاب الانضباط اليومي.

يظهر الصراع الخارجي أولاً بين سمير وأمه من خلال رفضه الانصياع لأوامرها ثم يتوسع ليشمل علاقته بالكائنات الطبيعية النص لا يعرض صدامًا جسديًا مباشرًا بل يبني التوتر عبر اللغة ذاتها من خلال إدارة الصراع عبر الحوار الذي يتخذ شكل مساءلة أخلاقية تضع سمير في موقع المذنب الذي يُستدعى للدفاع عن نفسه.

المرحلة الثانية: الصراع الرمزي والاغتراب المسرحي

سرعان ما ينزاح الصراع من المستوى الأسري إلى فضاء حلمي، حيث يتقاطع الواقعي بالرمزي في مواجهة مع عناصر الطبيعة فالشجرة تعاتبه لأنه يهم بقطعها: «لماذا تريد إيذائي؟ لقد منحتك الظل والثمار، أليس في قلبك رحمة؟»[15] هنا تتخذ الطبيعة صوتًا مسرحيًا يواجه عنف الطفل، فتغدو شخصية فاعلة في مسار الأحداث.

يبلغ العنف ذروة جديدة حين يهدد سمير الشجرة قائلاً: «أنا نعيش كيما نحب أنا، وما على بالي بحتى واحد... أنت أيتها الشجرة الملعونة، اسكتي خير ما نشبعك حجرة، نحسن لك calbo ولا نشعل فيك النار» في هذه اللحظة يتجسد ما يسميه برشت بـ الاغتراب المسرحي (Verfremdungseffekt) إذ يتحول الفعل البسيط (الرمي بالحجر)[16] إلى فعل درامي مشحون بالرمزية يكشف انفصال الإنسان عن الطبيعة.

المرحلة الثالثة: التصعيد الكوني والصراع الداخلي

يبلغ الصراع قمته مع تهديد سمير الشامل: «بعدوني، قيلوني، رايح ندير فيكم حالة، نهيّج عليكم الطبيعة، نوّض العاصفة ونمحي هذا البقعة»[17] حيث يتسع العنف من مجرد موقف فردي إلى مشروع تدمير كوني هنا يتحقق ما يمكن وصفه بـ"التصعيد الدرامي" (dramatic escalation)، حيث تتكثف القوى المتعارضة في مشهد يضع الفرد في مواجهة العالم بأسره،ففي هذه المرحلة يعيش سمير توتراً بين رغباته الطفولية (اللهو والكسل) وبين وعيه الأخلاقي المتنامي هذا الصراع الداخلي يُجسَّد دراميًا من خلال أحاديثه مع ذاته أو عبر مواقف الحلم التي تضعه أمام نتائج سلوكه حين يواجه السلحفاة التي تتهمه بالتسرع، يتجلى هذا الانقسام بين "الانفعال" و"العقل".

المرحلة الرابعة: التطهير والتحول الكرنفالي

غير أن البنية الدرامية لا تترك الصراع في مستوى الانفجار، بل تقوده نحو ما أرساه أرسطو من مفهوم التطهير (catharsis) فسمير بعد انهياره النفسي يستفيق في لحظة اعتراف ندمي: «سامحيني يا شجرة الخير، من اليوم ما نزيد نرميك بحجرة، لا أنا ولا أصدقائي، نعاهدك أيتها الشجرة العجيبة، لا .. لا .. لا للعنف»[18].

هذه اللحظة تمثل ما يسميه باختين التحول الكرنفالي حيث ينقلب الموقف من التدمير إلى الاعتراف ومن الصراع العنيف إلى خطاب جماعي مضاد للعنف هذا الطابع "المحاكِم"

للحوار يمنح النص وظيفة تربوية مضاعفة، إذ يجعل الطفل المتلقي شريكًا في إصدار الحكم الأخلاقي.

3.3 الشخصيات ووظائفها في مسرحية "لا للعنف":

أ-البنية الثنائية للشخصيات:

تتوزع شخصيات مسرحية "لا للعنف" بين محورين أساسيين: الشخصيات الواقعية (الأم، سمير) والشخصيات الرمزية (الشجرة، النملة، السلحفاة/الفكرون، العصفور) هذا التقابل ليس اعتباطيًا، بل يعكس ازدواجية النص بين الواقعي المعيش والرمزي المؤسس على المجاز، مما يخلق توازناً بين المألوف والمتخيل ويسهل على الطفل المتلقي الانتقال من عالمه اليومي إلى عالم التعلم الرمزي.

- **الشخصيات الواقعية:**

الأم: سلطة الرعاية والتمهيد للصراع

تمثل الأم سلطة الرعاية والانضباط، وهي التي تواجه عناد الطفل بلهجة يومية مألوفة: «هيا يا سمير، استيقظ لقد تأخرت عن المدرسة»[19] غير أن وظيفتها الدرامية تنحصر في التمهيد للصراع، لتفتح الباب أمام العالم الرمزي الذي سيعيد تشكيل وعي سمير.

سمير: الطفل بين الفضول والعنف

يمثل سمير الطفل المراهق بين براءة الطفولة وفضول المعرفة لكنه في الوقت نفسه متأثر بالعنف البصري لأفلام الرعب ما يدفعه إلى محاكاة سلوك عدواني (سمير: "أنا دراكيلا،

ننقض على عنقك ونشرب دمك")[20] تحركاته وردود أفعاله تعكس الصراع الداخلي للذات البشرية الصغرى، التي تحتاج للتوجيه والتأطير الأخلاقي سقوطه وإغماؤه في مشهد الحلم يمثل لحظة الانكسار الضرورية التي تمهد للصحوة الأخلاقية – "الموت الرمزي" للذات العنيفة، تمهيداً لولادة جديدة أكثر وعياً.

- **الشخصيات الرمزية: الأقنعة التربوية**

النملة: رمز العمل والتعاون

تمثل النملة قيمة العمل والاجتهاد والمثابرة، وتواجه سلوك سمير بقولها: «أنا نملة صغيرة لكن نعرف قيمة الخدمة، كل نهار نخدم وما نملش، نحب نعاون ونحب نعيش مع جماعتي بسلام»[21]. يظهر ذلك أيضاً في حديثها مع الصرصور حول واجباتها اليومية: "راني موالفة، هذه هي معيشتي" تدعو سمير ضمنيًا لتقدير الجهد المنظم والعمل الدؤوب والتعاون الجماعي.

الشجرة: الأم الكونية والحياة المستمرة

تؤدي الشجرة دور الأم البديلة لكنها أم كونية تعاتب وتوبّخ: «يا سمير، علاش هكذا تعنفني؟ أنا اللي نمدلك الأكسجين، نمدلك الظل والثمار»[22] هذا الخطاب يجعل منها رمزاً للحياة والطبيعة، مقابل عنف الإنسان المدمر تجسد الحماية الأسرية والقيم المستمرة عبر الأجيال وحوارها مع سمير يربطه بجذوره وتخبره بأن أصواتها شاهدة على جدّه أي تذكيره بالمسؤولية والاحترام للطبيعة.

السلحفاة (الفكرون): الحكمة والتروي

تجسد السلحفاة قيمة الصبر والحكمة وهي التي تحاول تهدئة غضب الطفل: «ماشي بالقوة يا وليدي، الدنيا تحتاج الصبر والعقل»[23] تعكس التروي قبل الفعل وتقول لسمير: "وأنت افتح عقلك للعلم والفايدة"، مما يعكس أهمية توجيه العقل قبل الانغماس في اللعب أو العنف.

العصفور: صوت الحرية والحنان

يمثل العصفور صوت الحرية والحنان، محذرًا: «العنف يكسّر الأجنحة، يخلي القلوب خاوية». يمثل الفرح والوعي الاجتماعي، ويعزز إدراك سمير لقيمة الحب والاهتمام: "أغلى ما في حياتك أمك... شبعت حنان سعادتك"[24].

ب- التوظيف الدرامي والتأثير الجمالي:

- المزج بين التربية والفن:

الشخصيات الرمزية تعمل كأدوات درامية لتسليط الضوء على أثر العنف على الطفل والمجتمع. الحوار المسرحي يربط بين القيم الأخلاقية والتجربة الحسية فمثلاً تحذير الشجرة وتهذيب الأم يسهمان في ضبط السلوك العدواني: "إنهض بالله قم بحركات رياضية تفطنك وتسرحك"[25].

- الأقنعة الرمزية:

وفق المنظور الدراماتورجي يمكن القول إن الشخصيات هنا تتحول إلى «أقنعة رمزية» (masks symboliques) تحمل رسائل أخلاقية دون أن تفقد بعدها الجمالي، وهو ما

يجعلها صالحة للتأثير في المتلقي الصغير عبر المزج بين التمثيل والمتعة والتربية هذا المزج يضمن فعالية التأثير دون إفقاد العمل طابعه الإبداعي.

لحظة سقوط سمير وإغماؤه تعتبر نقطة الانكسار الضرورية للتربية الأخلاقية، تمهيدًا لصحوته وإعلانه رفض العنف النص ينجح في توظيف البنية الثنائية للشخصيات لخلق منظومة قيمية متكاملة تغطي جوانب مختلفة من التربية الأخلاقية، محافظاً على التوازن بين الهدف التعليمي والقيمة الفنية.

4. المشهدية والفضاء المسرحي:

تتسم مسرحية لا للعنف بقدرة مميزة على تحويل الفضاء المسرحي إلى مختبر رمزي يجمع بين الواقعية والخيال فالفضاء الأول الذي يُفتتح به النص هو فضاء منزلي مألوف يعكس رتابة الحياة اليومية، حيث يظهر الطفل مع الأم في حوار عادي غير أنّ هذا الفضاء سرعان ما يتحول، عبر تقنية الحلم، إلى فضاءات متخيلة تعكس الجانب النفسي والرمزي للشخصية وبذلك تتعدد مستويات المكان بين ما هو واقعي (البيت، المدرسة) وما هو رمزي (الغابة، الشجرة الناطقة، الحيوانات المتكلمة).

إن هذا التعدد لا يخدم الوظيفة الجمالية فحسب، بل يسهم في إبراز التحول التربوي الذي يمر به البطل فعندما ينتقل سمير إلى فضاء الطبيعة، يصبح المكان نفسه شخصية فاعلة.

أما على مستوى المشهدية البصرية، فإن حضور الكائنات الطبيعية في صورة شخصيات متكلمة يمنح العرض بعدًا سيميائيًا قويًا فالشجرة ليست مجرد نبات بل رمز للعطاء والرحمة والسلحفاة تمثل الحكمة والبطء المدروس، في حين يعكس حوار الطيور فكرة الحرية

والتعاون، وتُترجم هذه الرموز بصريًا على الخشبة عبر الألوان (خضرة الشجرة، زرقة السماء) أو عبر الحركات المسرحية (بطء السلحفاة مقابل اندفاع سمير).

وبذلك يتحول الفضاء المسرحي في لا للعنف إلى ما يشبه "المرآة الرمزية" حيث يرى الطفل ذاته من خلال الطبيعة ويكتشف عواقب العنف على الكائنات من حوله إنّ قوة النص تكمن هنا في قدرته على جعل الخشبة وسيلة تواصل مضاعف: فهي تُمتع بالصور والألوان والحركة، وتربي في الآن ذاته عبر شحن هذه العناصر بدلالات أخلاقية وفكرية.

يتضح من خلال هذا التحليل أنّ مسرحية لا للعنف تتبني على شبكة متكاملة من العناصر الدرامية التي تتضافر في صياغة خطاب جمالي–تربوي متماسك فالبنية السردية تقوم على تصعيد الحدث وفق مسار متدرج، فيما تُشكّل دينامية الصراع بين الرغبة في ممارسة العنف ورفضه محور التوتر الدرامي وتتخذ اللغة موقعًا وسيطًا بين البعد التقريري المباشر والأسلوب الرمزي الإيحائي أما الفضاء المسرحي فيتحول إلى كيان رمزي يُعيد ترتيب علاقة الطفل بالطبيعة وبالآخر بحيث يصبح كل مشهد علامة بصرية ودلالية تحفّز التأمل وتفتح أفقًا للقيم الإنسانية،إن تضافر هذه المستويات يكشف أن النص لا يقتصر على تقديم موقف ضد العنف، بل يبني تجربة درامية تجعل المتلقي الصغير يشارك في اختبار الصراع ويستبطن نتائجه، وهو ما يرسّخ فاعلية المسرح التربوي كجسر بين المتعة الفنية والتربية الأخلاقية.

- تعكس المسرحية أن العنف يولد العنف، وأن التربية على التعاون، الصبر، والاحترام للطبيعة والمجتمع، هي السبيل لتكوين شخصية متوازنة.
- إعلان سمير رفضه للعنف في النهاية ("لا .. لا .. لا للعنف") يمثل النهاية الرمزية والواقعية للعمل، مؤكدًا قدرة الفن المسرحي على تقديم نموذج تعليمي ونفسي للأطفال.

الخاتمة:

أثبتت الدراسة أنّ المسرح التربوي متى تمت مقاربته دراماتورجيًا، يكشف عن طاقة مزدوجة تجمع بين البعد الجمالي والبعد التربوي فالصراع الدرامي لا يُختزل في كونه أداة لتوليد التشويق أو دفع الأحداث نحو الذروة، بل يتحول إلى وسيلة لكشف القيم المتعارضة داخل المجتمع وتشكيل وعي الناشئة إزاءها ولأن الدراماتورجيا تتيح تفكيك البنى النصية والمشهدية على السواء، فإنها تمكننا من إدراك التضافر الجدلي بين الحبكة، الشخصيات، الحوار، والفضاء الركحي، في إنتاج خطاب مسرحي يزاوج بين الإمتاع والإقناع،إن المسرح التربوي بهذا المعنى يكتسب وظيفة تتجاوز الترفيه والتلقين المباشر ليصبح فضاءً رمزيًا يُمكّن الطفل من اختبار التوترات الإنسانية والانفعالات المعقدة ومن ثم البحث عن بدائل تُجسّد قيم الحوار والتسامح،ومن أبرز ما يمكن استخلاصه من هذه المقاربة:

- أنّ الصراع الدرامي يمثل القلب النابض للمسرح، ليس باعتباره بناءً فنّيًا فحسب، بل كآلية لتجسيد القيم المتناقضة وتحفيز وعي المتلقي.
- أنّ المقاربة الدراماتورجية تكشف عن جدلية العناصر النصية والمشهدية، وتُظهر كيف تتحول اللغة، الحوار، والشخصيات إلى أدوات للتربية والتأثير.
- أنّ المسرح التربوي يملك وظيفة مزدوجة: جمالية تُمتع الطفل وتشدّه إلى العرض، وتربوية تُربي حسّه النقدي وتُنمّي قدرته على الاختيار بين العنف ونبذه.
- أنّ الدراسات السابقة غالبًا ما أهملت البنية الداخلية للنصوص التربوية، واكتفت بالتوقف عند رسالتها العامة، مما يجعل استثمار الدراماتورجيا ضرورة علمية.

- وأن هذا التصور يفتح آفاقًا جديدة أمام البحث في مسرح الطفل، سواء عبر تحليل نصوص أخرى بالمنظور نفسه، أو عبر ربط النص بالعرض وبالتفاعل المباشر مع الجمهور الصغير.

5. قائمة المراجع:

[1] ارسطو: فن الشعر تر: إبراهيم حمادة ،القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية 1983ص34

[2] ماري الياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون ،1997ص205و206

[3] برتولد بريشت :كتابات حول المسرح، تر: جميل نصيف التكريتي،بغداد،دار الشؤون الثقافة العامة،1990ص136-147

[4] باتريس بافيس:معجم المسرح،تر: ميشال ف خطار،بيروت المنظمة العربية للترجمة 2015ط1 ص19

[5] يسمينة معلم فاطمة دخية :مسرح الطفل في الجزائر الرؤية الفكرية والتشكيل الفني مسرحية سر الحياة لأحمد ثليلاني آنموذجا،مجلة النص،االمجلد 09 العدد03 سنة 2022 ص 44

[6] بييربورديو:التلفزيون وآليات اللاعب بالعقل،تر: درويش الحلوجي،دمشق دار متعلم الدراسات والنشروالخدمات الإعلامية،ط2004،1،ص43

[7] العلجة حرايز:المسرح التربوي في المدرسة الحزائرية الواقع والحلول،مجلة النص،المجلد الثامن، العدد02,السنة 2021، ص 248

[8] مارتن إسلن:تشريح الدراما،تر:أسامة منزلي،عمان، دارالشروق للنشروالتوزيع،ط،سنة1،1987ص18

[9] جون لانكشو أوستين: نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام، ت:عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط،2 ،2008 م، ص132

[10] عبد القادر بلكروي: نصوص مسرحية للأطفال والشباب، مسرحية لا للعنف،النص الأصلي للمؤلف2023،ص:333

[11] عبد القادر بلكروي: مسرحية لا للعنف،م س،ص:334

[12] عبد القادر بلكروي: مسرحية لا للعنف،م س،ص:345

[13] عبد القادر بلكروي: ن م،ص:350

[14] عبد القادر بلكروي: مسرحية لا للعنف،م س،ص:333

[15] عبد القادر بلكروي: مسرحية لا للعنف،م س،ص:334

[16] ن م ،ص:345

[17] ن م،ص:247

[18] عبد القادر بلكروي:مسرحية لا للعنف،م س،ص:350

[19] عبد القادر بلكروي: مسرحية لا للعنف،م س،ص:333

[20] ن م،ص:334

[21] عبد القادر بلكروي: مسرحية لا للعنف،م س،ص:338

[22] ن م،ص:347

[23] عبد القادر بلكروي: مسرحية لا للعنف،م س،ص:341

[24] ن م،ص:344-345

[25] عبد القادر بلكروي: مسرحية لا للعنف،م س،ص:342