الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كليــة الأدب العــربي والفنـــون

قســـــم الفنـــــتون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في تخصص: نقد العرض المسرحي

توظيف التكنولوجيا الحديثة في العروض المسرحية المعاصرة

دراسة نماذج مختارة

من إعداد الطالب:

أسامة العيفاوي

إشراف الدكتور:

بسّدات عبد الصّمد

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصفة
د. عيســـــي أحمـــد	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	رئيسا
د. بسادات عبد الصمد	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	مشرفا ومقررا
د. بلعباسي كلثوم	أستاذة محاضر أ	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	مناقشا

السنة الجامعية

2026/2025

شكر وتقدير

من لم يشكر الناس لم يشكر الله

عملا بهذا يسعدني أن أتقدّم بخالص الشكر وموفور التقدير إلى أستاذي المشرف: د. بسادات عبد الصمد؛ الذي كان سندًا علميًا ومعرفيًا طوال مراحل إنجاز هذا العمل، بما قدّمه من توجيهات قيّمة وملاحظات دقيقة أسهمت في تطوير البحث و إثرائه. فبفضل دعمه المتواصل، وصبره، وحرصه الأكاديمي، تيسّر لي تجاوز كثير من الصعوبات التي رافقت هذا المسار العلمي.

كما أعبّر له عن بالغ الامتنان لما أبداه من اهتمام وتشجيع وثقة، الأمر الذي كان له الأثر الكبير في مواصلة العمل بروح من الجدية والاجتهاد. فله مني كل الاحترام والتقدير، راجيًا أن يجد في هذا الجهد ما يليق بمقامه العلمي الكريم.

كما لا يفوتني شكر كل من كان لي سندا في تحصيلي العلمي منذ أن خطت قدماي أسوار المدرسة. فجزى الله خيرا كل من علمني حرفا.

مقدمة

مقدمة:

شهد المسرح الحديث تحولاً عميقاً مع تقدم التكنولوجيا الرقمية، فلم تعد الخشبة التقليدية حكراً على الحوارات والديكورات الثابتة، بل غدت مسرحاً تفاعلياً يدمج الشاشات والإضاءة الذكية والمؤثرات الصوتية الرقمية وغيرها من الوسائل التكنولوجية الحديثة التي تستثمر إمكانات الذكاء الاصطناعي في عمق العمل الفني لا فقط كزينة جمالية بل كضرورة حتمية أملتها متطلبات العصر الراهن. وتطلّب ذلك من المخرجين والفنانين إعادة التفكير في خطابهم المسرحي، وبناء صورة مسرحية أكثر تعبيراً وقرباً من وعي المتلقي في العصر الرقمي، الذي لم تعد تُشبعه التجربة المسرحية الكلاسيكية وحدها.

في هذا السياق، يبرز المسرح الجزائري كفضاء حيوي يحاول مجاراة التجارب العالمية، وتوظيف ما أتاحته التطورات التكنولوجية من أدوات رقمية في تطوير لغة العرض وتجديد العلاقة بين النص والفضاء والجمهور. وقد حظيت بعض العروض بالاهتمام الأكاديمي، مثل دراسات تناولت تجليات التكنولوجيا الحديثة في المسرح الجزائري، وتحليل أثرها على السينوغرافيا والصورة المسرحية، مع إبراز ما يواجهه المسرح العربي من تحديات مادية وتقنية وفنية في هذا المضمار.

وانطلاقا من هذا الطرح جاءت هذه الدراسة المعنونة بـ **توظيف التكنولوجيا الحديثة في العروض المسرحية المعاصرة دراسة نماذج مختارة** لتحاول الإجابة عن إشكالية رئيسة متمثلة في كيف وظف المسرح الحديث التكنولوجيا الحديثة؟ وهل استفاد من الإمكانات التي وفرتها التقنيات الحديثة كالذكاء الاصطناعي مثلا؟ وهل يمكننا القول بأنّ التقنية الحديثة يمكن أن تحل محل العقل البشري؟ هذه الأسئلة وغيرها سنسعى للإجابة عنها.

مقدمـــــــة:

وتكمن أهمية الموضوع في كونه من المواضيع الحديثة المرتبطة بالواقع المعيش، فنحن ولا ريب أننا نعيش في زمن التطور التكنولوجي المتسارع الذي يوظف التقنيات الحديثة في مختلف المجالات. ومن الناحية العلمية فالموضوع يحاول تقديم إضافة معرفية بناء على دراسات وأبحاث سابقة، ومن الناحية العملية فالموضوع مطبق في المسرح الحديث فكان من الأولى التطرق للمواضيع المعاصرة والابتعاد قليلا عن المواضيع المستهلكة.

ومن الأهداف التي تسعى الدراسة بلوغها: فهم واقع تطبيق التكنولوجيا الحديثة على المسرح الحديث وتطبيقها بين الواقع والمأمول، ثم اختبار الجزء النظري على مسرحية وظفت التكنولوجيا الحديثة في العرض حتى تكون الدراسة ذات جدوى علمية.

وانطلقنا من مجموعة فرضيات مفادها أنّ المسرح الحديث قد أفاد من إمكانات التقدم التكنولوجي ومن الذكاء الاصطناعي على وجه الخصوص، وأنّ التطور الحاصل اليوم لا يمكن أن يلغي خصوصية الإنسان أو أن يحل الذكاء الاصطناعي محل العقل البشري.

واقتضت ضرورة البحث أن نستعين بالمنهج الوصفي التحليلي المناسب لهذه الدراسة كوننا قمنا بجمع المادة العلمية في الجزء النظري لنشكل أرضية معرفية تساعدنا على سبر أغوار الموضوع بطريقة علمية بعيدة عن الذاتية، ثم إننا خصصنا نموذجا تطبيقيا تمثل في مسرحية جزائرية معنونة بـ "المرقومة" وُظِفت فيها التكنولوجيا الحديثة، هذه الأخيرة قمنا بتحليلها تحليلا منهجيا، ولأجل هذا كان المنهج المتبع هو الوصفي التحليلي.

وتعددت أسباب اختيار الموضوع بين ذاتية وموضوعية؛ فأما الذاتية فكانت الرغبة في إنجاز موضوع مرتبط بالذكاء الاصطناعي العامل الأساسي وذلك رغبة مني في التعرف على هذا المجال ثم ربطه بالمسرح لمعرف علاقات التأثر والتأثير، أما الموضوعية فبحكم أننا نعيش في زمن الذكاء الاصطناعي الذي لا يخلو مجال علمي أو فني من التأثر به،

مقدمـــــــة:

فجاءتني الفكرة في إنجاز موضوع علمي مرتبط بالواقع المعيش خاصة وأننا في زمن لا يمكننا فيه الاستغناء عنه.

وحتى تحقق الدراسة غاياتها وتبلغ مرامها فقد اعتمدنا على خطة متكونة من مقدمة فيها تصور إجمالي لما سيتم عرضه في الموضوع، ثم فصل أول عنوناه بـ الإطار المفاهيمي والنظري للمسرح حاولنا فيه تقديم مجموعة من المفاهيم النظرية التي لا غنى عنها لتشكل الأرضية التي ننطلق منها لفهم الموضوع وتأصيله، ثم فصل ثان بعنوان التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي في المسرح المعاصر وفيه قدمنا معرفة يسيرة على المسرح الرقمي ورهانات تطوره ثم طبقنا على مسرحية جزائرية حديثة استثمرت التكنولوجيا الحديثة في عرضها. وكانت الخاتمة عبارة على ملخص لأهم النتائج المتحصل عليها، ثم قائمة المراجع والفهرس.

وككل الدراسات فقد اعترتنا بعض الصعوبات المتمثلة أساسا في ضيق الوقت لأننا على يقين تام بأنّ المضوع يستحق جهدا مضاعفا ووقتا أطول نسبيا من أجل إعطائه حقه ومستحقه من البحث والتحليل واختيار عدة نماذج للتطبيق، ومن جهة أخرى صعوبة الحضور لكل المسرحيات المعروضة.

واعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المراجع نذكر من بينها: فيصل المقداوي: تطبيقات في فن المسرح، إدوارد الخراط: فجر المسرح، دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، دعاء عبد الرحمن محمد: تأثير التكنولوجيا الرقمية على تصميم المنظر المسرحي، أحماحمة عبد الفتاح، نكاع بن ذهيبه: دور التكنولوجيا الرقمية في تشكيل الصورة المسرحية، وغيرها من المراجع المثبتة في قائمة المراجع.

مقدمـــــــة:

وما يمكننا قوله هو أننا حاولنا بكل جهد تقديم معرفة يسيرة لهذا الموضوع الذي يستحق دراسة أعمق تقف على كل التفاصيل التي تجاوزناها لتقصير منّا والتزاما بما تقتضيه الرسالة الأكاديمية من حيث عدد الصفحات.

الفصل الأول

الإطار المفاهيمي والنظري للمسرح

المبحث الأول: ماهية المسرح

المبحث الثاني: من النص إلى العرض تفكيك مكونات المسرحية

المبحث الثالث: تصنيفات المسرح

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي والنظري للمسرح

تمهيد

يُعدّ المسرح أحد أكثر الفنون تعقيدًا وتركيبًا، إذ لا يمكن النظر إليه بوصفه مجرد وسيلة للترفيه أو عرضًا أدائيًا بسيطًا، بل هو منظومة جمالية وفكرية تعكس تحولات الإنسان عبر التاريخ. فمنذ نشأته الأولى في الطقوس الدينية، مرورًا بالمسرح الإغريقي، وصولًا إلى أشكاله المعاصرة، ظل المسرح مرتبطًا بسؤال الإنسان عن ذاته، وعن علاقته بالعالم، وعن موقعه داخل المجتمع.

وما يميز المسرح عن غيره من الفنون، هو كونه فنًا حيًا، يقوم على التفاعل المباشر بين الممثل والمتلقي، مما يجعله تجربة آنية لا يمكن تكرارها بنفس الشكل. غير أن هذا الطابع الحي بدأ يشهد تحولات عميقة مع تطور التكنولوجيا، خاصة في ظل الثورة الرقمية التي أعادت تشكيل مفاهيم الحضور، والتلقي، وحتى الإبداع.

ومن هنا، فإن هذا الفصل لا يهدف فقط إلى تعريف المسرح، بل إلى تفكيك بنيته وتحليل مكوناته واستكشاف تطوراته، تمهيدًا لفهم التحولات التي سيعرفها في ظل الذكاء الاصطناعي.

المبحث الأول: ماهية المسرح

01- المسرح بين التعريف اللغوي والاصطلاحي

تُثير محاولة تعريف المسرح منذ البدء إشكالية منهجية معقّدة تتجلّى في تعدد مستوياته وتداخل أبعاده، الأمر الذي يجعل من الصعب اختزاله في تعريف واحد جامع مانع. فالمسرح، بحكم طبيعته المركبة، لا يُدرك بوصفه مفهومًا بسيطًا، بل باعتباره بنية متعددة المستويات، وهو ما يقتضي اعتماد مقاربة تحليلية تقوم على التمييز بين مستويين أساسيين: المستوى اللغوي، والمستوى الاصطلاحي.

على المستوى اللغوي، يرتبط مفهوم المسرح بفكرة المكان والاحتواء، كما يتضح في التعريفات التالية: "مسرح الماشية مرعاها، مسرح التمثيل مكان مرتفع مبني من خشب في قاعة معدة لأداء تمثيليات أو مقاطع غنائية"[1]

كما جاء: المسرح والجمع مسارح وهو: المرعى"[2]

تكشف هذه التعريفات عن دلالة جوهرية، مفادها أنّ المسرح يُحيل في أصله إلى فضاء مُعدّ لاستقبال فعل معين. غير أنّ هذا الفضاء لا يُفهم بوصفه حيّزًا محايدًا، بل باعتباره مجالًا مُهيأً ومؤطرًا بوظيفة محددة، أي أنه مشحون بدلالة وظيفية وجمالية في آنٍ واحد. ومن هنا يتضح الفرق بين "المكان" بوصفه معطًى فيزيائيًا و"الفضاء المسرحي" بوصفه بناءً دلاليًا؛ إذ لا يغدو المكان مسرحًا إلا حين يُنظَّم ويُؤطَّر ضمن وظيفة جمالية مخصوصة.

غير أنّ هذا التحديد اللغوي يظل قاصرًا ما لم يُستكمل بالانتقال إلى المستوى الاصطلاحي، حيث يتجاوز المسرح كونه مكانًا ليصبح فعلًا ديناميكيًا قائمًا على التمثيل

[1] عبد الغني أبو العزم: معجم الغني الزاهر، مؤسسة الغني للنشر، ص 172

[2] جبران مسعود: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1992، ط7.، ص 156

والتجسيد، كما يتضح في التعريف الآتي: "المسرحية شكل فني يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم حيث يقوم ممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام جمهور في مسرح أو أمام الات تصوير"[1]

يبرز هذا التعريف الطبيعة السردية والتمثيلية للمسرح، حيث يتحول النص من بنية لغوية ساكنة إلى فعل حي متحقق في الزمن. غير أنّ أهمية هذا التحول لا تكمن فقط في انتقال النص من الكتابة إلى الأداء، بل في كونه يتم عبر وسيط إنساني هو الممثل، مما يجعل المسرح فنًّا قائمًا على التجسيد الحي، وعلى إعادة إنتاج المعنى داخل تجربة حسية مباشرة.

وفي هذا السياق، يكتسب المسرح بعدًا أعمق يتجاوز حدوده الشكلية، كما يوضح صالح لمباركية: "المسرح روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها، في فضائه وعلى ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية، والسياسية وترسم أحلامها وتطلعاتها ، فهو أقرب الفنون إلى الذات، لأنّه يصور التجربة الانسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورتها الحقيقية، لا مواراة فيها، وبالتالي فإن أثر المسرح أشد وقعا فيما أحسب من بقية الفنون الأخرى"[2]

يفصح هذا التصور عن كون المسرح لا يكتفي بعكس الواقع، بل يسهم في بنائه الرمزي وإعادة تشكيله، من خلال تمثيل القضايا الإنسانية والاجتماعية في صيغة حية ومباشرة.

---

[1] وليد البكري: أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2003، ص49.

[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972) دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005، ص 05.

كما يؤكد "إدوارد الخراط" على طبيعته الجماعية، إذ يقول: "المسرح على وجه أخص ليس طريقا فرديا للخلاص، وصيغته الجماعية أبرز مميزاته فهو باحة للتلاقي وميدان للمشاركة، وعملية جمعية للتآلف وتحطيم للانفصالية والوحدة"[1]

يبرز هذا القول البعد التشاركي للمسرح، حيث لا يتحقق إلا في إطار جماعي قائم على التفاعل بين مكوناته، مما يجعله فعلًا اجتماعيًا بامتياز يتجاوز الفردية نحو بناء تجربة مشتركة.

وانطلاقًا من ذلك، يمكن استخلاص نتيجة مفصلية مفادها أنّ المسرح لا يمكن اختزاله في كونه مكانًا أو نصًا فحسب، بل هو بنية علائقية مركبة تقوم على تفاعل عناصر متعددة، يمكن تلخيصها في كونه: "علاقة بين نص، ممثل، جمهور وزمن"

المبحث الثاني: من النص إلى العرض – تفكيك مكونات المسرحية

تُعدّ المسرحية بنية فنية معقّدة تقوم على تفاعل عنصرين أساسيين: العنصر البشري والعنصر البنيوي، ولا يمكن فهم العرض المسرحي إلا من خلال تحليل هذا التفاعل الديناميكي بين مختلف مكوناته.

أولا: المكونات البشرية

يشكّل العنصر البشري محور العملية المسرحية، حيث تتوزع الأدوار بين مجموعة من الفاعلين، لكل منهم وظيفة محددة داخل بنية العرض.

يأتي في مقدمة هؤلاء المخرج، الذي لا يمكن اختزال دوره في التنظيم فقط، بل هو صاحب الرؤية الفنية، حيث أنّ دور عمل المخرج يبدأ من "العلاقة القوية مع القسم الفني في المسرح ومن طبيعة تنظيم منهج المسرح الفصلي والسنوي ودوره في إنجاحه وقيادته

[1] **إدوارد الخراط: فجر المسرح، دار البستاني، القاهرة ، ط1، 2003، ص03**

ومتابعة العمل لإنجاح العرض المسرحي للفرقة ومتابعة أعمال ورش العمل المنفذة للمناظر المسرحية والإنارة والتنكر والأزياء ويصل المخرج إلي ذروة عمله حين يستطيع تنظيم وتفجير الإبداع في المسرحية نفسها كي يري الجمهور في النهاية التجسيد الخلاق والمبدع للفكرة المستترة في سطور المسرحية وفي تفجير روح النص"[1]

يكشف هذا التعريف أنّ المخرج هو الذي يحوّل النص إلى رؤية بصرية وسمعية أي أنّه يعيد كتابة النص بلغة العرض.

أما الممثل، فهو العنصر الذي يُجسّد هذه الرؤية على الخشبة، حيث يتحول النص من كلمات إلى أفعال، وتكمن خصوصية المسرح في كونه فنًا يقوم على الجسد بوصفه أداة تعبير أساسية.

ويأتي الجمهور بوصفه عنصرًا مكمّلًا، إذ لا يكتمل العرض إلا بالتلقي، بل إن المعنى لا يُنتج إلا في لحظة التفاعل بين العرض والمتلقي. وعليه، يمكن القول إن المسرح نظام تواصلي حي، وليس مجرد عرض أحادي الاتجاه.

ثانيًا: المكونات الهيكلية

من هذه المكونات نذكر:

أـ الفكرة

تُعدّ الفكرة العنصر البنيوي المركزي الذي يقوم عليه العمل المسرحي، إذ تمثل النواة العميقة التي تنتظم حولها مختلف مكونات النص وتمنحه تماسكه ووحدته الدلالية. فهي لا تقتصر على كونها موضوعًا عامًا أو فكرة سطحية، بل تتجاوز ذلك لتغدو إطارًا تصوريًا يوجّه البناء الدرامي بأكمله، ويضبط حركته وتطوره.

[1] **فيصل المقداوي:** ***تطبيقات في فن المسرح*****، جامعة قاريونس، بدون تاريخ ، بنغازي، ليبيا، ص 35**

وفي هذا السياق، تُعرَّف الفكرة على النحو التالي: "الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم إنها موضوعه. والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث"[1]

يكشف هذا التعريف عن طبيعة الفكرة بوصفها مكوّنًا حيويًا يسري في جميع أجزاء العمل، حيث لا تكون منفصلة عن عناصره، بل متغلغلة فيها ومؤثرة في بنيتها. كما يبرز العلاقة بين الفكرة والثيمة الدرامية، باعتبار هذه الأخيرة تمثّل المستوى التجريدي الذي يسعى المؤلف إلى تجسيده عبر وسائط درامية ملموسة مثل الشخصيات والأحداث.

وعليه، فإن الفكرة لا تُختزل في مجرد موضوع يُعالَج داخل النص، بل تُفهم بوصفها البنية العميقة التي تربط بين مختلف العناصر وتمنحها انسجامها الداخلي. فهي التي تحدد مسار الأحداث وتوجّه تطور الشخصيات، كما تسهم في تشكيل الإيقاع العام للعمل بما يضمن وحدته الفنية وتماسكه الدلالي.

ومن هذا المنطلق، يمكن اعتبار الفكرة بمثابة المرجعية الداخلية التي يستند إليها البناء المسرحي، حيث تعمل على تنظيم العلاقات بين مكوناته، وتمنحه بعده الفكري والجمالي في آنٍ واحد.

ب ـ الشخصية

تُعدّ الشخصية أحد أهم مكونات البناء الدرامي، إذ من خلالها تتجسد الأفكار وتتحقق الأفعال داخل العمل المسرحي، فهي الوسيط الذي تنتقل عبره الرؤية الدرامية من مستوى التجريد إلى مستوى التجسيد.

"تتكون الشخصية الدرامية من ثلاث أبعاد هي: بعد فسيولوجي (مادي أو عضوي) وبعد سوسيولوجي (اجتماعي)، وبعد سيكولوجي (نفسي)"[1]

[1] **إبراهيم حمادة : *معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية*، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 88**

وانطلاقًا من ذلك، لا تُفهم الشخصية بوصفها كائنًا تخييليًا بسيطًا، بل باعتبارها نموذجًا إنسانيًا مركبًا تتداخل فيه هذه الأبعاد الثلاثة، مما يمنحها عمقًا وواقعية داخل العمل المسرحي. كما تتحدد ملامحها من خلال أفعالها داخل الحبكة، حيث تتكشف طبيعتها تدريجيًا عبر تطور الأحداث وتفاعلها مع باقي الشخصيات.

ج ـ الحبكة

تُعدّ الحبكة من أهم العناصر البنيوية في العمل المسرحي، إذ تشكّل الإطار الذي تنتظم داخله الأحداث وتتحدد من خلاله حركة الفعل الدرامي.

وهي "بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها أرسطو بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح"[2]

ويُظهر هذا التصور المكانة المركزية التي تحتلها الحبكة داخل البناء المسرحي باعتبارها العنصر الذي يمنح العمل تماسكه الداخلي.

وفي سياق توضيح بنيتها، نجد تعريفًا آخر يركز على بعدها الديناميكي، حيث يمكن تعريفها بالقول أنّها "تتابع الأحداث، الحدث يلي الحدث بحتمية درامية، بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورًا بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضًا على أساس من التسلسل المنطقي، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها"[3]

---

[1] عادل النادي : *مدخل إلي فن كتابة الدراما*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 42

[2] أرسطو: *فن الشعر*، تر: ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983، ص 54

[3] عادل النادي: مرجع سابق، ص 56

ويؤكد هذا التعريف على مبدأ الترابط والضرورة داخل البناء الدرامي، حيث لا يكون وجود الحدث اعتباطيًا، بل قائمًا على علاقات سببية دقيقة.

ومن زاوية أكثر شمولًا، تُفهم الحبكة أيضًا بوصفها بنية كلية للعمل، إذ المقصود بالحبكة mythos هو "التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد، فهي عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة"[1]

وانطلاقًا من ذلك، لا تُفهم الحبكة بوصفها مجرد ترتيب للأحداث، بل باعتبارها نظامًا سببيًا محكمًا، يجعل كل حدث نتيجة لما قبله وسببًا لما بعده، بما يضمن وحدة العمل المسرحي وتماسكه.

د ـ الحوار

يُعدّ الحوار أحد العناصر الأساسية في البناء المسرحي، إذ يشكّل الأداة التي تنتقل من خلالها الأفكار وتتجسد العلاقات بين الشخصيات داخل الفعل الدرامي.

"وهو وسيلة التخاطب والتفاهم بين الممثلين على خشبة المسرح، وسواء وُجّه الحوار إلى المتفرج والمسرحية تُعرض وتُمثّل، أو وُجه إلى القارئ بين دفتي كتاب، فهو الذي يطور موضوع المسرحية، ويكشف سرائر شخصياتها، ويجذب الانتباه إلى فنيتها"[2]

يكشف هذا التعريف عن الوظيفة المركبة للحوار، إذ لا يقتصر على كونه وسيلة للتواصل، بل يتجاوز ذلك ليصبح عنصرًا فاعلًا في بناء العمل المسرحي.

وعليه، فالحوار ليس كلامًا عاديًا، بل لغة درامية مكثفة تؤدي عدة وظائف، من أبرزها: كشف الشخصيات، تطوير الحدث، خلق الإيقاع

[1] **إبراهيم حمادة: مرجع سابق ،ص 93**

[2] **عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب دمشق،1996، ص 59**

ويعتبر المشاهد الطرف الثالث في الحوار، فالحوار حتى عندما يبدو موجّهًا بين الشخصيات، فإنّه في جوهره موجّه إلى المتلقي، الذي يظل حاضرًا بوصفه عنصرًا أساسياً في عملية إنتاج المعنى.

هـ - الصراع

يُعدّ الصراع من أبرز العناصر التي يقوم عليها البناء الدرامي، إذ يمثّل القوة المحركة للأحداث، ويكشف عن تعارض الإرادات وتصادم القيم داخل العمل المسرحي.

"الصراع هو ما يحرك المسرحية، لأنه يعبر عن تعارض الإرادات وتصادم القيم، ويمثل العمود الفقرى للبناء الدرامى، وهو ليس تناطح أفكار، بل يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى، فالصراع يكون بين إرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين، والهدف من هذه الصراعات البقاء"[1]

يكشف هذا التعريف عن الطبيعة الديناميكية للصراع، باعتباره ليس مجرد مواجهة سطحية، بل بنية عميقة تقوم على توازن القوى وتكافئها، وهو ما يمنح الفعل المسرحي توتره واستمراريته.

وانطلاقًا من ذلك، يمثّل الصراع جوهر البناء الدرامي، إذ لا يمكن تصور فعل مسرحي دون وجود توتر ناتج عن تعارض الإرادات. فالمسرح يقوم أساسًا على محاكاة أفعال إنسانية تتسم بالحركة والتغير، وهو ما لا يتحقق إلا عبر صراع يدفع الأحداث نحو التطور. كما أن تكافؤ الأطراف المتصارعة يمنح العمل بعده الدرامي الحقيقي، حيث تتولد الإثارة والتشويق من هذا التوازن، لا من هيمنة طرف على آخر.

[1] عبد العزيز حموده: *البناء الدرامي*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ص 102.

وعليه، فإن الصراع لا يُعد عنصرًا ضمن عناصر المسرحية فحسب، بل يمثل القوة الديناميكية التي تضمن استمرارية الحدث وتماسكه.

و - الإيقاع

يُعدّ الإيقاع من العناصر الجمالية الأساسية في العرض المسرحي، إذ يمنح العمل حيويته وانسيابه، ويحدد كيفية انتقال الفعل الدرامي عبر الزمن داخل الفضاء المسرحي.

"هو كيفية سير العمل الفني في سياق متناغم متسلسل بشكل منطقي يعطي طابعًا عامًا للإيقاع داخل العمل"[1]

ويُبرز هذا التعريف البعد التنظيمي للإيقاع، باعتباره مبدأ يضبط حركة العرض ويمنحه انسجامًا داخليًا يضمن تماسكه.

وانطلاقًا من ذلك، تتجلى أهمية الإيقاع بوصفه عنصرًا حيويًا يمنح العرض المسرحي حركيته واستمراريته، إذ لا يقتصر دوره على تنظيم تسلسل الأحداث فحسب، بل يتعدى ذلك إلى خلق انسجام داخلي يربط بين مختلف مكونات العمل. كما يحدد الإيقاع سرعة تطور الفعل الدرامي، ويوازن بين لحظات التوتر والهدوء، بما يحافظ على انتباه المتلقي ويمنع شعور الرتابة.

وعليه، فإن الإيقاع لا يُفهم كتنظيم زمني فقط، بل كآلية جمالية أساسية تسهم في تحقيق وحدة العمل المسرحي وتماسكه.

المبحث الثالث: تصنيفات المسرح

يُعدّ المسرح من الفنون التي تتميز بتعدد أشكالها وتنوع بنياتها التعبيرية، وهو ما جعل عملية تصنيفه تخضع لمعايير مختلفة تتداخل فيها الجوانب الجمالية والوظيفية

[1] نبيل راغب: *فن العرض المسرحي*، مرجع سابق، ص65:68.بتصرف

والتقنية. ويعكس هذا التنوع قدرة الفن المسرحي على التطور والتكيف مع التحولات الفكرية والاجتماعية عبر التاريخ.

أ- التصنيف حسب الأنواع الدرامية

يرتكز هذا التصنيف على طبيعة البناء الدرامي والمضمون الفني للنص المسرحي، ويُعدّ من أقدم التصنيفات التي سعت إلى فهم أشكال التعبير المسرحي وتحديد خصائصه الجمالية والدلالية:

أ- 1- **التراجيديا**

تُعدّ التراجيديا أحد أقدم الأشكال المسرحية، وهي تقوم على الصراع المأساوي الذي ينتهي غالبًا بنهاية حزينة، ويعكس قضايا إنسانية كبرى تتعلق بالمصير والحرية والمعاناة.

"يعتبر أرسطو أن التراجيديا محاكاة لحدث يتميز بالجدية، وأنه مكتمل في ذاته نظرًا لما يتسم به من عظيم الشأن في لغة من المحسنات ما يمتع، وكل هذه المحسنات تأتي على حدة في أجزاء العمل، وذلك في إطار درامي وليس قصصيًا، أما الوقائع فهي تثير مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقق التطهير المرجو منها لهذه المشاعر"[1]

ويبرز من خلال هذا التصور الأرسطي أن التراجيديا لا تقتصر على الحزن فقط، بل تتجاوز ذلك إلى وظيفة جمالية ونفسية تتمثل في إحداث التطهير العاطفي لدى المتلقي عبر إثارة الشفقة والخوف.

أ-2- الكوميديا:

في مقابل التراجيديا، تقوم الكوميديا على معالجة الواقع من خلال السخرية والنقد الاجتماعي، عبر مواقف طريفة أو ساخرة تهدف إلى الترفيه وكشف تناقضات المجتمع.

[1] **المصطفى عبدون، التراجيديا عند أرسطو، مجلة تدفقات فلسفية، المجلد الثالث، العدد الأول، 2022، ص 63-88.**

"والكوميديا بتعريفها العام والشائع هي مسرحية يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة من العقبات التي لا تحمل خطرًا حقيقيًا، وتكون الخاتمة فيها سعيدة. كما أنها تهدف إلى التسلية عبر تضخيم الحدث وإعطائه شكلاً غير طبيعي، بحيث يستطيع المتفرج النظر إلى هذا التضخم بشكل عقلاني بوصفه خارج الحدث، وبذلك يشعر بتفوقه، إذ تتطلب الكوميديا منه موقف محاكمة لا خوف فيه ولا شفقة." [1]

فالكوميديا تقوم على خلق مسافة نقدية بين المتفرج والحدث، مما يسمح له بممارسة التأمل والنقد بدل الانفعال العاطفي

أ-3- الدراما:

أما الدراما، فهي تمثل شكلًا وسطًا بين التراجيديا والكوميديا، حيث تعالج قضايا واقعية بأسلوب يجمع بين الجدية والتوتر العاطفي.

" في الفترة المعاصرة أصبحت كلمة دراما تطلق على نوع مسرحي واحد، وصارت تغطي أشكالًا من الكتابة المسرحية يربط بينها وجود الفعل الدرامي والأزمة والصراع بين الإنسان وقوى متنوعة ومختلفة، أي هي عبارة عن نوع من الخيال المصمم للتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقيات والتزامات درامية خاصة"[2]

وانطلاقًا من ذلك، يمكن القول إن الدراما لم تعد مجرد تصنيف وسيط، بل أصبحت إطارًا شاملًا يضم أشكالًا متعددة من الكتابة المسرحية، يجمع بينها حضور الصراع والأزمة بوصفهما عنصرين أساسيين في البناء الدرامي..

ب- التصنيف حسب الأشكال المسرحية

[1] / الكوميديا-في-المسرح/https://atitheatre.ae/2016/07، أطلع عليه بتاريخ:2026/01/03.

[2] خراوع توفيق: الخطاب الدرامي والخطاب المسرحي، مجلة النص 2016 ، ص91

يرتبط هذا التصنيف بالجانب التقني والبصري في العرض المسرحي، أي بطريقة تقديمه على الخشبة والوسائط المستخدمة في إنتاج الصورة المسرحية. ويضم هذا النوع من التصنيف أشكالًا فنية متعددة تتنوع بين ما هو تقليدي وما هو قائم على تقنيات بصرية ورمزية، مما يوسّع من مفهوم المسرح ليشمل أنماطًا تعبيرية غير قائمة على الممثل الحي فقط. ومن الأشكال المسرحية نذكر:

ب-1- مسرح العرائس

يُعدّ مسرح العرائس أحد الأشكال المسرحية التي تعتمد على استبدال الممثل البشري بدمى متحركة تُدار وفق تقنيات خاصة، مما يمنح العرض طابعًا تخييليًا قريبًا من عالم الطفل. وقد ارتبط هذا الشكل المسرحي منذ نشأته بوظائف تربوية وتعليمية، حيث يجمع بين المتعة البصرية والتكوين القيمي والمعرفي.

"مسرح العرائس من أقدم الأشكال المسرحية، فهو وسيلة محببة إلى الطفل، فقد وجد بأشكال واستخدامات مختلفة عبر العصور، ويمثل خير معلم للطفل، لإسهامه في تنمية قدراته وتربية ذوقه، فهو تعليم من خلال التسلية"[1]

ويتيح هذا الشكل المسرحي إمكانيات واسعة في بناء خيال الطفل، إذ يعتمد على التبسيط والتجسيد الرمزي للأفكار، مما يجعل الرسالة التربوية أكثر قابلية للتلقي والاستيعاب خاصة في المراحل العمرية الأولى التي تتسم بالانفتاح على الصور والرموز أكثر من التجريد اللغوي.

ب-2- مسرح الظل

ينتمي مسرح الظل إلى الفنون المسرحية التي تعتمد على البعد البصري والضوئي في بناء المشهد، حيث يتم إنتاج الصورة المسرحية عبر إسقاط الظلال الناتجة عن حركة أشكال

[1] **دين نبيلة: مصطفاوي جلال، نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي/ مسرح العرائس والدمى ، مجلة النص، المجلد 08، العدد02، 2021، ص22.08**

مسطحة خلف شاشة مضاءة، مما يخلق عوالم درامية تقوم على الإيحاء بدل التمثيل المباشر.

"هو لون من فنون مسرح الدمى يعتمد على الظل الناتج عن تحريك أشكال الحكاية ورموزها، والمنبعث نتيجة لضوء مسلط على خلفية ستارة بيضاء اللون"[1]

ويقوم هذا الشكل على تقليل العناصر المادية في العرض مقابل تعظيم أثر الخيال لدى المتلقي، إذ تتحول الظلال إلى لغة بصرية تحمل دلالات رمزية، وتفتح المجال أمام التأويل بدل التلقي المباشر، وهو ما يمنح العرض طابعًا تجريديًا خاصًا يميز هذا النوع من المسرح عن غيره من الأشكال التقليدية.

ج- التصنيف حسب الاتجاهات والمدارس الفنية

يعكس هذا التصنيف التطور الفكري والجمالي الذي عرفه المسرح عبر العصور حيث ترتبط كل مدرسة مسرحية بسياق ثقافي وفلسفي محدد ينعكس مباشرة على شكل البناء الدرامي وطبيعة الكتابة المسرحية. ومن بين هذه الاتجاهات يبرز المسرح الكلاسيكي بوصفه أحد أكثر الأشكال انتظامًا وانضباطًا من حيث البناء الفني.

ج-1- المسرح الكلاسيكي

يقوم المسرح الكلاسيكي على مبدأ الانسجام الداخلي والصرامة في تنظيم عناصر العمل المسرحي، إذ يُبنى النص وفق نسق محكم تتكامل فيه الأجزاء ضمن بنية سببية واضحة، بحيث تتعاقب الأحداث في ترابط منطقي يقود من البداية إلى الذروة ثم إلى النهاية. ويستند هذا التصور إلى فكرة الوحدة العضوية، حيث يبدو العمل ككلٍّ متماسك لا يمكن حذف أي عنصر منه دون أن يختلّ توازنه العام أو يتفكك نسقه الداخلي.

[1] **إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، 1998 ، ص34**

وفي هذا الإطار، تتحدد طبيعة الحبكة الكلاسيكية من خلال مركزية الحدث، حيث تنطلق من واقعة أساسية تتفرع عنها باقي الوقائع، في نسق تصاعدي متدرج يقوم على التعقيد التدريجي والتشابك البنيوي. وفي هذا السياق يمكن الاستشهاد بالقول: "أما في المسرح الكلاسيكي فهي "حادثة أساسية تقود إلى أحداث تتوالد بعضها من بعض ويتشابك ويتطور في تعقد مستمر تصاعدي حتى يبلغ الأزمة فالحل"[1]

ويكشف هذا التصور عن بنية درامية تقوم على التدرج المنطقي والتصاعد المنتظم حيث لا تأتي الذروة بشكل اعتباطي، بل كنتيجة حتمية لمسار سببي متنامٍ، يعقبه حلّ يعيد التوازن إلى العمل. ومن ثم، فإن المسرح الكلاسيكي لا يكتفي بعرض الأحداث، بل يعمل على تنظيمها وفق عقلانية جمالية دقيقة تجعل من البناء الدرامي نسقًا منضبطًا يخضع لقوانين صارمة.

وترجع جذور هذا الاتجاه إلى الفكر اليوناني القديم، الذي سعى إلى وضع قواعد تضبط الفعل المسرحي وتحدد شروطه الجمالية. ويُعد أرسطو من أبرز من أسهموا في تقنين هذه المبادئ من خلال كتابه فن الشعر، حيث ارتبط اسمه بمحاولة تأطير الظاهرة المسرحية ضمن منظومة نظرية دقيقة. وفي هذا السياق يرد القول: "أول من قام بتقنين قوانين المذهب الكلاسيكي في المسرحية وضبط قواعدها غير المكتوبة هو بلا شك أرسطو (384–322 ق.م) وذلك في كتابه الشعر"[2]

وانطلاقًا من هذه الأسس، يتجلى المسرح الكلاسيكي بوصفه نموذجًا يحقق التوازن بين الشكل والمضمون، حيث تخضع العناصر الفنية –من حبكة وشخصيات وزمان ومكان– لنظام موحد يضمن تماسك العمل ووحدته. كما يعكس هذا الاتجاه نزوعًا نحو

[1] **سعاد بوترعة: المسرح بين الرؤية الكلاسيكية والعبثية، مجلة فتوحات، مجلد03، العدد02، ص141**

[2] **دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مكتبة الآداب ومطبعتها، 1961، ص03.**

المثالية والانتظام، إذ يحرص على تقديم نموذج جمالي منضبط يبتعد عن الفوضى والتشتت.

ومن جهة أخرى، يتسم الخيال الكلاسيكي بنزوعه إلى استلهام عوالم بعيدة في الزمان والمكان، خاصة من التراث القديم، غير أن هذا الابتعاد الظاهري لا يمنع من الإحالة إلى الواقع المعاصر "والكلاسيكيون في أغلب الأحيان يحبذون خيالا بعيدا في الزمان والمكان كأن يكون مأخوذا عن القدماء، وهذا لا يمنعهم من التحدث عن زمنهم إلى جمهور البلاط"[1]

وهكذا، يتضح أنّ المسرح الكلاسيكي لا يقوم فقط على بناء درامي صارم، بل يؤسس أيضًا لرؤية جمالية وفكرية تجعل من العمل المسرحي وحدة متكاملة، تتقاطع فيها القواعد الفنية مع البعد الفكري، بما يمنحه مكانة مرجعية في تاريخ الفكر المسرحي الغربي.

ج-2- المسرح الرومانسي:

يُعدّ المسرح الرومانسي أحد الاتجاهات الفنية التي ظهرت كردّ فعل على الصرامة الكلاسيكية، حيث اتجه إلى تحرير الفعل المسرحي من القيود القواعدية، مع التركيز على العاطفة والخيال والحرية الفنية في التعبير، مما جعله أكثر انفتاحًا على التجربة الإنسانية الداخلية.

"ويعد الحب من أكثر المواضيع التي تناولتها المدرسة الرومانسية ودافعت عنها لأنّ هذا الموضوع له جانب كبير من الاتصال مع العاطفة الجامحة ونرى دفاع فولتير عن هذا عندما يقول إنّ المسرحية سواء أكانت مأساة أم ملهاة، ليس إلا صورة حية للمشاعر الإنسانية لهذا يمكن للحب أن يتواجد في المأساة طالما كان أساسياً بالنسبة للحدث الرئيسي

[1] **جان بيير رينجير: قراءة في المسرح المعاصر، تر: حمادة إبراهيم، القاهرة، وزارة الثقافة ، ص101**

وطالما أنه عاطفة جادة حقيقية تتواءم مع متطلبات المأساة كنوع أدبي تؤدي إلى المعاناة والجرائم لتبيان خطورتها أو تؤدي إلى الفضيلة لإثبات أن الغلبة في النهاية لها"[1]

ويكشف هذا التصور أنّ الرومانسية أعادت الاعتبار للعاطفة باعتبارها مركز الفعل الدرامي، خاصة من خلال موضوع الحب الذي يُعدّ محورًا أساسيًا تتقاطع فيه التجربة الإنسانية مع البعد التراجيدي أو الأخلاقي، مما يمنح المسرحية بعدًا وجدانيًا عميقًا.

"رفعت الحركة الرومانسية شعار الثورة ضد كل ما هو مدروس ومقول سواء في مجال الفن أو السياسة أو المجتمع أو العقائد ومجّدت الفرد وآمنت بقوة الروح فوق المادة وأحاطت شخصية الإنسان بهالة من القداسة وأحلت ملكتي الخيال والعقل محل العقلي والمنطق"[2]

ويعكس هذا التوجه ثورة فكرية وجمالية ضد النظام الكلاسيكي، حيث تم تمجيد الفرد بوصفه مركز الإبداع، مع إعلاء شأن الخيال والروح على حساب العقل الصارم، مما أدى إلى إنتاج أشكال مسرحية أكثر حرية وذاتية.

"كما تمتلك المسرحية الرومانسية في طياتها دعوة إلى الأخلاق الرفيعة، الأمر الذي يجعلها أكثر أهمية رغم نزوحها إلى الذاتية مع وضعها لأسس تفرح الناس الأسوياء وتمحق الناس الأردياء، فترفع الأخلاق الطيبة إلى مصافي التبجيل وتنزل بالأخلاق السيئة إلى أغوار الاحتقار"[3]

[1] سوالمي الحبيب: سحر الرومانسية وخصائصها في مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب، مجلة النص، المجلد 09، العدد 03، 2022، ص10- 34

[2] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997، ص74

[3] سوالمي الحبيب: سحر الرومانسية وخصائصها في مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب، مجلة النص، المجلد 09، العدد 03، 2022، ص10- 34.

وبذلك لا يقتصر المسرح الرومانسي على التعبير العاطفي فقط، بل يحمل أيضًا بعدًا أخلاقيًا واضحًا، إذ يسعى إلى ترسيخ القيم الإيجابية وتمجيد الفضائل الإنسانية، مما يجعله اتجاهًا يجمع بين الذاتية الوجدانية والرسالة الأخلاقية.

ج-3- المسرح المستقبلي

يُعدّ المسرح المستقبلي (Futurism Futuriste) من الحركات الطليعية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين، وقد مثّل تحوّلًا جذريًا في تاريخ المسرح الأوروبي، إذ قام على رفض التقاليد المسرحية الموروثة والدعوة إلى التجريب، بما فتح المجال أمام ظهور اتجاهات جديدة أكثر تحررًا من الواقعية الكلاسيكية.

"تتمثل أهمية الحركة المستقبلية في أنها كانت حركة رائدة في عالم المسرح الأوروبي شجعت التيار التجريبي وثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة مما أدى إلى نشأة مدارس أخرى تتميز بانفصالها عن الواقعية والموضوعية مثل الدادية والسريالية والبنائية الروسية ومسرح العبث وكان ظهور هذه المدارس له أكبر الأثر في إثراء وتنويع الحركة المسرحية في أوروبا في القرن العشرين"[1]

ويُفهم من هذا التوجه أنّ المسرح المستقبلي لم يكن مجرد حركة فنية معزولة، بل كان نقطة تحول أساسية ساهمت في تفكيك البنية التقليدية للمسرح، وفتح المجال أمام تجارب جديدة قامت على كسر الواقعية والبحث عن أشكال تعبير بديلة أكثر حرية وابتكارًا.

"وقد تميزت مسرحيات الكتاب المستقبليين التي بلغت ذروتها الشهرة والانتشار في أواخر العشرينيات بتركيزها على العالم الوجداني الخالص للإنسان مما أكسب هذه الأعمال

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997، ص38

سمات شاعرية ورمزية واهتم كتاب هذه المدرسة في أعمالهم بتصوير الحالات النفسية وحالات الجنون خاصة بغرض إحداث نوع من الصدمة عند المشاهد"[1]

ويعكس هذا النص طبيعة المسرح المستقبلي الذي انشغل بالبعد النفسي والداخلي للإنسان، حيث اتجه إلى تصوير الحالات الشعورية القصوى مثل الجنون والانفعال، بهدف إحداث صدمة جمالية لدى المتلقي، وهو ما جعله مسرحًا يعتمد على التأثير النفسي أكثر من السرد الواقعي المباشر.

ج-4- المسرح الرمزي

يُعدّ المسرح الرمزي من الاتجاهات الفنية التي نشأت في أواخر القرن التاسع عشر بوصفه ردّ فعل على الواقعية والطبيعية، حيث اتجه إلى البحث عن المعاني الباطنية والحقائق غير المرئية بدل الاكتفاء بمحاكاة الواقع الخارجي. وقد ارتبط هذا الاتجاه بتصور جمالي يجعل من الفن وسيلة لإيصال الإحساس بالمعنى لا نقله بشكل مباشر.

"ظهرت بدايات المدرسة الرمزية في منتصف القرن التاسع عشر، غير أنّ مصطلح "الرمزيين" لم يُتداول إلا حوالي سنة 1885، حين تبناه بعض الأدباء الشباب رفضًا للواقعية والطبيعية وتأثرًا بمبدأ "الفن للفن" والفلسفة المثالية"[2]

ويشير هذا التحديد التاريخي إلى أنّ الرمزية لم تكن مجرد أسلوب فني عابر، بل حركة واعية نشأت في سياق نقدي يرفض التمثيل الواقعي المباشر، ويدعو إلى استقلال الفن عن الوظائف التقريرية أو التوثيقية، مما جعلها تمهّد لوعي جمالي جديد في المسرح.

"وقد تبلورت الرمزية تدريجيًا لتشكل نظرية جمالية تقوم على رفض محاكاة الطبيعة والإيمان بأنّ الجمال المحسوس انعكاس لجمال أسمى، مع إعطاء الأولوية للخيال بدل العقل

[1] **المرجع نفسه، ص38- 39**

[2] **نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997، ص26. بتصرف**

في إدراك الحقيقة. كما تؤكد على وحدة العمل الفني واستقلاله، وتسعى إلى التعبير عن التجربة الروحية واستكشاف الحالات النفسية العميقة"[1]

ويعكس هذا التصور أنّ المسرح الرمزي يقوم على بناء عالم فني غير مباشر، حيث تتحول العناصر المسرحية إلى إشارات وإيحاءات بدل تمثيل واقعي، بما يسمح بإبراز البعد الروحي والنفسي للإنسان، وجعل الخيال أداة أساسية لفهم الحقيقة الجمالية.

ج-5- المسرح الواقعي

يُعدّ المسرح الواقعي من أبرز الاتجاهات التي شكّلت تحوّلًا نوعيًا في تاريخ الدراما الحديثة، إذ جاء بوصفه ردّ فعل مباشر على النزعات المثالية والرومانسية والرمزية التي اتسمت بالمبالغة أو الابتعاد عن تمثّل الواقع المعيش. وقد سعى هذا التيار إلى إعادة توجيه المسرح نحو تمثيل الحياة اليومية في أبعادها الاجتماعية والنفسية، مع التركيز على التفاصيل الدقيقة للسلوك الإنساني داخل سياقاته الطبيعية.

وفي هذا السياق يرد التعريف التالي:

"المسرح الواقعي هو حركة أدبية بدأت في المسرح خلال سبعينات القرن التاسع عشر وظلت مستمرة حتى القرن العشرين. وقد طورت مجموعة من التقاليد المسرحية والدرامية بهدف إضافة المزيد من الواقعية إلى النص والأداء المسرحي. وتعد هذه الحركة جزءً من حركة فنية واسعة تشمل نزعة طبيعية وواقعية اشتراكية."[2]

ويكشف هذا التصور أنّ المسرح الواقعي لا يقتصر على كونه أسلوبًا تقنيًا في الكتابة أو الأداء، بل يمثل رؤية فكرية متكاملة تهدف إلى إعادة ربط المسرح بالحياة اليومية، عبر استحضار تعقيداتها الاجتماعية والاقتصادية. ومن ثم، انصبّ اهتمامه على الإنسان

[1] المرجع نفسه، ص26- 27 بتصرف

[2] ويكيبيديا، المسرح الواقعي،2026/02/02

العادي، وعلى إبراز مشكلاته داخل بيئته الواقعية، كالفقر، والطبقية، والصراع الاجتماعي في محاولة لفهمها ومعالجتها ضمن بنية درامية قائمة على الصدق والموضوعية.

وقد أسهم هذا الاتجاه في إحداث تحولات عميقة في لغة المسرح وأدواته الفنية، إذ اقترب الحوار من اللغة اليومية المتداولة، وتخلّص من الزخرفة البلاغية التي ميّزت المذاهب السابقة، كما تطورت الشخصيات لتغدو أكثر عمقًا وتعقيدًا، بحيث لم تعد نماذج مثالية أو رمزية، بل كائنات إنسانية تحمل تناقضاتها الداخلية وصراعاتها النفسية.

كما يرتبط بروز هذا التيار بالسياق الفكري والعلمي للقرن التاسع عشر، حيث تزامن مع تطور العلوم الطبيعية وازدهار الفلسفات الواقعية التي أعادت الاعتبار للواقع بوصفه منطلقًا للمعرفة والفن. وفي هذا الصدد يرد القول "التيار الواقعي "كان استجابة طبيعية لتطور العلم والعلوم الطبيعية وازدهار الفلسفات الواقعية التي هبطت بالفن المسرحي من السماء إلى الأرض انتشر المسرح الواقعي على أيدي تشيخوف وهينريك إبسن ـ من أوائل كتاب الدراما الحديثة ـ في مسرحيته (بيت الدمية) واستحداث القضايا المعقدة داخل المسرحية الاجتماعية أيقظت تلك المسرحية العالم للنظر في مشكلات المجتمع في العصر الحديث"[1]

وقد تجلّت إسهامات هذا الاتجاه بوضوح في أعمال رواد مثل "أنطون تشيخوف" و"هنريك إبسن" خاصة في مسرحية بيت الدمية، التي مثّلت لحظة فارقة في المسرح الحديث، حيث كشفت عن التوترات العميقة داخل البنية الاجتماعية، وطرحت قضايا معقدة تتعلق بالحرية الفردية والسلطة الأسرية ووضع المرأة.

وهكذا، يمكن اعتبار المسرح الواقعي مرحلة تأسيسية في تطور الفن المسرحي، إذ أعاد توجيه الاهتمام نحو الواقع بوصفه مادة أساسية للإبداع، وساهم في بلورة خطاب

[1] **أميرة الشوادي بسيوي: التطور التكنولوجي والرقمنة بين النص والعرض في المسرح الحديث، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، العدد 28، 2023، صفحة 112.**

مسرحي جديد يقوم على الصدق الفني والتحليل الاجتماعي، مما جعله أحد أهم المرتكزات التي قام عليها المسرح الحديث.

ج- 6- المسرح الدادائي

تُعدّ الدادائية من أكثر الحركات الفنية راديكالية في بدايات القرن العشرين، وقد نشأت في سياق اضطرابات الحرب العالمية الأولى بوصفها ردّ فعل فني وفكري يرفض كل أشكال النظام والمعنى التقليدي في الفن والمجتمع. وقد انعكس هذا التوجه بشكل واضح على المسرح، حيث اتجه إلى تفكيك القواعد الجمالية واللغوية، وإعادة النظر في مفهوم العمل الفني نفسه.

"حركة تهدف إلى تحطيم القواعد المعروفة للفن بل وللعقل والتفكير أيضا فهي أساس حركة هدم تقوم على اعتناق مبدأ العدمية وإنكار جميع القيم والمفاهيم والأشكال الفنية والأنظمة سواء المتوارث منها أو المعاصر"[1]

ويكشف هذا التصور أنّ الدادائية لم تكن تسعى إلى بناء نموذج فني بديل، بقدر ما كانت تركز على زعزعة اليقين الجمالي والفكري، من خلال رفض كل ما هو تقليدي أو ثابت، مما جعلها حركة تقوم على الصدمة والتفكيك أكثر من البناء.

"إنّ الددائيين قد ركزوا كل جهودهم في الهدم دون محاولة لإيجاد مفاهيم أو قيم فنية أو أخلاقية أو اجتماعية جديدة لتحل محل القيم والمفاهيم المعروفة"[2]

ويؤكد هذا الطرح الطابع العدمي للدادائية، حيث اكتفت بعملية الهدم دون تقديم بدائل واضحة، وهو ما جعلها لحظة انتقالية مهمة في تاريخ المسرح، إذ مهدت لظهور اتجاهات

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997، ص51

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لاحقة مثل السريالية ومسرح العبث، التي استفادت من هذا التفكيك لإعادة بناء أشكال مسرحية جديدة.

ج- 7- السيريالية

تُعدّ السريالية من الاتجاهات الفنية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين، وقد اتجهت إلى تحرير الفكر من القيود المنطقية والرقابة العقلية، بهدف الوصول إلى أعماق اللاوعي واستثمار الطاقات النفسية غير المألوفة في الإبداع الفني، وهو ما انعكس في المسرح من خلال اعتماد الصور الحلمية والتداعيات الحرة.

"تدعو السيريالية إلى إطلاق العنان للفكر والذهن تماماً وعدم تقييده بقواعد وغايات معينة وترى أنّ ذلك كفيل بتخليص الذهن من جميع الأنماط الآلية المفروضة عليه وإعادة الحركة الذاتية الحرة للنفس".[1]

ويعكس هذا التوجه رغبة السريالية في تحرير الذهن من النظام العقلي الصارم، وفتح المجال أمام تدفق الأفكار بصورة تلقائية، مما جعل المسرح السريالي قريبًا من الحلم واللاوعي أكثر من كونه محاكاة للواقع.

ج- 8- التعبيرية

تُعتبر التعبيرية حركة فنية ذات بعد روحي وفكري، ظهرت كردّ فعل على المادية والواقعية، حيث ركزت على التعبير عن العالم الداخلي للإنسان بدل العالم الخارجي، مع السعي إلى إعادة تشكيل الواقع وفق الانفعالات النفسية العميقة.

"كانت التعبيرية أساساً حركة روحية تهدف إلى إعادة تشكيل الإنسان والمجتمع دون التقيد بمبادئ عمل سياسي محدد أو أيديولوجية بعينها" [2]

---

[1] **نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997،ص 62**

[2] **المرجع نفسه، ص 88**

ويُفهم من هذا الطرح أنّ التعبيرية لا تهدف إلى وصف الواقع كما هو، بل إلى إعادة إنتاجه وفق رؤية ذاتية مشحونة بالعاطفة والاضطراب الداخلي، مما يجعل المسرح التعبيري مساحة لتفجير المشاعر المكبوتة وإعادة بناء العالم من منظور نفسي.

ج- 9- التكعيبية

تمثل التكعيبية في المسرح تحولًا في طريقة إدراك الواقع، حيث لم يعد يُقدَّم بشكل خطي أو موحد، بل من خلال تعدد الزوايا وتفكيك الصورة إلى عناصرها الأساسية، بما يعكس تعقيد الحقيقة وتعدد مستوياتها.

وتُعدّ مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" للكاتب لويجي بيراندیلو تجسيدًا دراميًا لأفكار قريبة من المدرسة التكعيبية، حيث يسعى الكاتب إلى تفكيك التصور التقليدي الواقعي للواقع. فبدل تقديمه بصورة خطية ثابتة، يكشف عن تعدد المستويات وتداخل العلاقات الإنسانية وتعقيدها، كما تقوم المسرحية على فكرة نسبية الحقيقة واستحالة الوصول إلى معنى مطلق، مع التأكيد على أن الاستمرارية ليست سوى وهم. وتنعكس هذه الرؤية في معالجة مفهوم الشخصية المسرحية بوصفها كيانًا متغيرًا يتحدد عبر علاقات متعددة، بين الظاهر والباطن، وبين ما يُرى وما يُخفى[1]

ويؤكد هذا التصور أنّ المسرح التكعيبي لا يقدم الشخصية بوصفها كيانًا ثابتًا، بل كتركيب متعدد الأبعاد يتغير بحسب زاوية النظر، مما يجعل الحقيقة المسرحية نسبية ومفتوحة على التأويل. ومن هذا المنظور يمكن القول إنّ هذا الاتجاه لم يقتصر على كسر الشكل التقليدي للشخصية فحسب، بل تجاوز ذلك إلى إعادة صياغة مفهوم الواقع المسرحي نفسه، بحيث يصبح الواقع نتيجة تركيب بصري وفكري متغير، وليس حقيقة واحدة ثابتة. كما أنّ هذا التعدد في الرؤية يعكس طبيعة العصر الحديث الذي أصبح فيه الإنسان يعيش

[1] يتظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997، ص98-99

ضمن شبكات من العلاقات المعقدة والمتداخلة، الأمر الذي جعل المسرح التكعيبي خطوة مهمة في تطوير اللغة المسرحية وتوسيع إمكانياتها التعبيرية.

ج- 10- مسرح العبث:

يُعدّ مسرح العبث من أهم التحولات الجذرية في تاريخ المسرح الحديث، إذ جاء ليقوّض البنية التقليدية للدراما القائمة على المنطق السببي والحبكة المتماسكة، ويكشف بدلًا من ذلك عن حالة اللامعنى والقلق الوجودي التي تحكم تجربة الإنسان المعاصر. فهو مسرح لا يسعى إلى تقديم إجابات بقدر ما يطرح أسئلة وجودية مفتوحة، ويجعل من اللامعقول أداة فنية لفهم واقع يبدو غير قابل للتفسير.

"في مسرحيات العبث واللامعقول لا توجد قصة ذات نوع محدد، موضوع وبداية ونهاية محددتين، إنما يوجد بدلاً من ذلك أنماط من الوضعيات التي ستتكرر إلى مالا نهاية." [1]

ويكشف هذا التصور أنّ مسرح العبث يتخلى عن فكرة البناء الدرامي التقليدي، ليعتمد بدلًا من ذلك على التكرار والدوران داخل وضعيات مغلقة، تعكس شعور الإنسان بأنّ حياته لا تتقدم نحو هدف واضح، بل تدور في دائرة من الانتظار واللايقين، وهو ما يعمّق الإحساس بالفراغ الوجودي.

ومن هذا المنطلق، لم يقتصر مسرح العبث على تغيير شكل الحكاية، بل امتد إلى إعادة تشكيل صورة الإنسان داخل المسرح نفسه، حيث تتلاشى الحدود بين الحقيقي والمتخيل، وتفقد الشخصية ثباتها التقليدي.

"إذا كان بيكيت قد ألغى شكل الحياة الإنسانية العامة وألغى واقعية العالم في شموله الكلي، فإن يوجين يونسكو يكتفي ببساطة بإلغاء الشكل الحقيقي للبشر وإلغاء واقعية

[1] **سعاد بوترعة: المسرح بين الرؤية الكلاسيكية والعبثية، مجلة فتوحات، مجلد03، العدد02، ص141**

الأشخاص، وبدلاً من رموز بيكيت التجريدية يقدم يونسكو أبطاله في صورة الدمى أو الأشكال الملونة المتحركة".[1]

ويعكس هذا الطرح أنّ الشخصيات في مسرح العبث لم تعد تمثيلات واقعية للإنسان بل تحولت إلى كيانات مشوهة أو رمزية، تُجسّد فقدان الهوية والانفصال عن المعنى، مما يجعل المسرح مساحة لعرض أزمة الوجود الإنساني في أقصى صورها تجريدًا.

وقد ساهم هذا الاتجاه في إحداث تحول كبير في تاريخ المسرح، إذ مثّل ظهوره لحظة قطيعة مع التقاليد الدرامية السابقة، وفتح المجال أمام رؤى جديدة للفن المسرحي تقوم على التجريب وكسر التوقعات.

"من بداية الخمسينيات، أو بالتحديد منذ يناير 1953 حينما عُرضت لأول مرة مسرحية في انتظار جودو، فانفجرت كقنبلة وانصرفت أنظار النقاد والصحافة عن كل شيء في المسرح سواها". [2]

ويؤكد هذا الحدث مدى التأثير العميق الذي أحدثه مسرح العبث، حيث أصبح علامة فارقة في تاريخ المسرح الحديث، ليس فقط من حيث الشكل، بل من حيث إعادة تعريف وظيفة المسرح ذاته، ليغدو فضاءً للتساؤل عن معنى الوجود بدل تقديم حكايات ذات نهايات مغلقة.

د- التصنيف حسب الوسيط والتقنيات

يرتبط هذا التصنيف بالتحولات التقنية المعاصرة التي عرفها المسرح، حيث لم يعد العرض المسرحي يعتمد فقط على الخشبة التقليدية والأداء الحي، بل أصبح فضاءً مفتوحًا

[1] **سامي خشبة: قضايا الفن المعاصر، منشورات وزارة الاعلام ، العراق،1977، ص 30**

[2] **سامي خشبة: قضايا الفن المعاصر، منشورات وزارة الاعلام ، العراق،1977، ص09**

تتداخل فيه الوسائط الرقمية مع الفعل الدرامي، مما أفرز أشكالًا جديدة من الكتابة والإبداع المسرحي أكثر مرونة وتفاعلية، ومن الأنواع نذكر:

د-1- المسرح الرقمي

يمثل المسرح الرقمي أحد أبرز تجليات هذا التحول، إذ يقوم على توظيف الوسائط الرقمية في إنتاج العرض المسرحي وتشكيله، بما في ذلك تقنيات الحاسوب والإنترنت والبرمجيات التفاعلية، وهو ما أدى إلى إعادة تعريف مفهوم الإبداع المسرحي ذاته.

"كما استفاد تحديدا من علم الحاسوب ordinateur والشبكة العالمية للمعلومات internet ببرامجها المختلفة ليصبح نمطا جديدا من الكتابة والابداع الفني المسرحي يعرف بالمسرح التفاعلي الرقمي" [1]

ويُفهم من هذا الطرح أنّ المسرح الرقمي لم يعد مجرد تطوير تقني للعرض، بل تحول إلى نمط إبداعي جديد يعيد صياغة العلاقة بين النص والمشهد، وبين المؤلف والمتلقي حيث تصبح التقنية جزءً أساسيًا من بناء المعنى المسرحي وليس مجرد وسيلة مساعدة.

وفي هذا السياق، برزت محاولات نقدية وتعريفية عديدة لهذا الشكل المسرحي الجديد من بينها ما قدّمه محمد حسن حبيب الذي ركز على البعد التفاعلي في توظيف التقنية داخل الخطاب المسرحي.

عَرَّفَ محمد حسن حبيب الكاتب الناقد العراقي المسرح الرقمي بأنه "المسرح الذي يوظف معطيات التقانة العصرية الجديدة المتمثلة في استخدامه للوسائط الرقمية المتعددة في إنتاج أو تشكيل خطابه المسرحي شرط اكتسابه صفة التفاعلية[2]

---

[1] **ريمة حمريط: أحمد جاب الله، تجليات الرقمية في المسرح التفاعلي الرقمي النص والعرض، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، مج 12، ع 02، 2020.ص 139**

[2] **فاطمة البريكي: مدخل الى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2006، ص99.**

ويبرز هذا التعريف أنّ جوهر المسرح الرقمي لا يكمن في استخدام التكنولوجيا فقط بل في تحقيق التفاعل بين عناصر العرض، بما يجعل الخطاب المسرحي بنية ديناميكية مفتوحة على التغير المستمر.

كما تتقاطع هذه الرؤية مع مقاربات أخرى ترى في المسرح الرقمي شكلًا جديدًا من الكتابة الجماعية، يتجاوز مركزية المؤلف الواحد.

أما فاطمة البريكي حاولت أن تقدم تعريفا جامعا بقولها "هي نمط جديد من الكتابة الأدبية لتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد إذ يشترك في تقديمه كتاب عدة كما قد يدعى القارئ المتلقي أيضا بالمشاركة فيه وهو مثال للعمل الجماعي المنتج الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة"[1]

ويعكس هذا التصور انتقال المسرح من فعل فردي إلى فعل تشاركي، حيث يصبح المتلقي جزءًا من عملية الإنتاج الإبداعي، مما يعزز فكرة الانفتاح والتعدد في التجربة المسرحية الرقمية.

د-2- المسرح التفاعلي

يُعد المسرح التفاعلي امتدادًا مباشرًا لهذا التحول، لكنّه يركز بشكل أكبر على إدماج الجمهور في صياغة الحدث المسرحي، سواء عبر الأداء الحي أو عبر الأنظمة التقنية التي تسمح بتغيير مسار العرض.

[1] **المرجع نفسه، ص100.**

"يعد تشارلز ديمر . Charles deemer . رائد المسرح التفاعلي في الثقافة الغربية بتأليفه عام 1985 أول مسرحية تفاعلية ليكون الأول على الإطلاق من كتب في هذا الجنس الأدبي الإلكتروني". [1]

ويشير هذا المعطى إلى أنّ المسرح التفاعلي ظهر بوصفه تجربة رائدة أعادت توزيع الأدوار داخل العملية المسرحية، فلم يعد المؤلف وحده من يحدد مجريات النص، بل أصبح التفاعل عنصرًا بنيويًا في تشكيله.

"تمثل المسرحية التفاعلية ذروة التحدي في المعالجة الرقمية تعتمد الأداء الحي والمباشر وتمكن الجمهور من التفاعل أيضا في المسرح مع الممثلين تعتبر نوعا أدبيا جديدا من الجنس الأدبي التفاعلي الرقمي الذي يتجاوز الفهم التقليدي للكتابة في الإبداع، فهي نوع سردي على الحاسوب حيث يكون المستخدم الشخصية الرئيسية في القصة بحيث تشغل باقي الشخصيات والأحداث آليا من خلال برنامج مكتوب من قبل المؤلف". [2]

ويكشف هذا التصور أن المسرح التفاعلي يحقق قطيعة مع البنية التقليدية للسرد المسرحي، إذ يتحول المتلقي إلى عنصر فاعل داخل العمل، يشارك في توجيه الأحداث وصناعة المصير الدرامي، مما يجعل التجربة المسرحية أكثر انفتاحًا واندماجًا.

د- 3- المسرح الهجين

ظهر المسرح الهجين كصيغة تجمع بين الأداء الحي والتقنيات الرقمية، في محاولة لدمج الوسائط التقليدية مع الوسائط الحديثة داخل عرض واحد.

---

[1] ريمة حمريط، أحمد جاب الله: تجليات الرقمية في المسرح التفاعلي الرقمي النص والعرض، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، مج 12، ع 02، 2020.ص 140

[2] المرجع نفسه، ص 139

"امتدت إلى المسرح حيث كانت العروض المسرحية مصحوبة بالعديد من الوسائط سواء كانت سمعية أو بصرية. ومن أشهر أمثلة التهجين في المسرح المخرج الألماني إروين بيسكاتور"[1]

ويعكس هذا الاتجاه رغبة المسرح المعاصر في تجاوز الحدود الفاصلة بين الأنواع الفنية، حيث يصبح العرض فضاءً مركبًا تتداخل فيه الصورة والصوت والأداء والتكنولوجيا، مما يثري التجربة الجمالية ويجعلها أكثر كثافة وتأثيرًا.

تُظهر تصنيفات المسرح أن هذا الفن لم يعد بنية ثابتة أو شكلًا واحدًا، بل أصبح منظومة متحولة تتغير باستمرار بتغير السياقات الفكرية والاجتماعية والتقنية. فقد انتقل من المسرح الكلاسيكي القائم على النص والأداء المباشر إلى أشكال معاصرة تتداخل فيها الوسائط الرقمية والتكنولوجيا التفاعلية، مما أتاح إمكانيات جديدة للتجريب وإعادة تعريف العلاقة بين المؤلف والممثل والمتلقي. وبذلك، يمكن القول إنّ المسرح المعاصر لم يعد مجرد فضاء للعرض، بل أصبح فضاءً للإنتاج المشترك للمعنى، حيث تتقاطع التقنية مع الفن لإعادة تشكيل التجربة المسرحية في بعدها الجمالي والفكري.

[1] **أسماء محمود يوسف جنيدي: الميديا الهجينة ودورها في تغيير الثقافة البصرية في الفنون المعاصرة، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، المجلد ،23 العدد 3، 2023 ص407**

الفصل الثاني

التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي في المسرح المعاصر

دراسة تطبيقية

المبحث الأول: التكنولوجيا وتحول الفضاء المسرحي

المبحث الثاني: السينوغرافيا الرقمية وإعادة تشكيل المشهد المسرحي

المبحث الثالث: الذكاء الاصطناعي كأداة إبداعية وتحول أنطولوجيا الفعل المسرحي

المبحث الرابع: تحولات الإخراج المسرحي في ظل التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي

المبحث الخامس: المسرح الرقمي والتفاعلي والهجين – نحو إعادة تعريف الكينونة المسرحية

المبحث السادس: دراسة تطبيقية: تحليل مسرحية المرقومة

الفصل الثاني: التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي في المسرح المعاصر

دراسة تطبيقية

تمهيد:

يشهد المسرح المعاصر تحولات جذرية عميقة مست مختلف بنياته الجمالية والتقنية والدلالية، وذلك بفعل التطور المتسارع للتكنولوجيا الرقمية وظهور أنظمة الذكاء الاصطناعي بوصفها فاعلًا جديدًا داخل الحقل الإبداعي. فلم يعد المسرح في صيغته الحديثة، ذلك الفضاء التقليدي القائم على التفاعل المباشر بين الممثل والمتلقي داخل حدود الخشبة، بل أصبح منظومة مركبة تتداخل فيها الوسائط الرقمية والصورة المولدة والخوارزميات الذكية في إنتاج تجربة فنية تتجاوز المفهوم الكلاسيكي للعرض.

وانطلاقًا من هذا التحول، يتناول هذا الفصل مختلف الأبعاد النظرية التي تؤطر حضور التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي في المسرح، من خلال تحليل أثرها في إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وتطوير السينوغرافيا الرقمية وإعادة تعريف وظيفة الإخراج المسرحي وصولًا إلى ظهور أنماط جديدة من العروض مثل المسرح الرقمي والتفاعلي والهجين. وهي تحولات لم تعد مجرد إضافات تقنية، بل أصبحت تمس جوهر الفعل المسرحي ذاته، من حيث طبيعة الإبداع وآليات التلقي وحدود العلاقة بين الإنسان والآلة.

كما يسعى هذا الفصل إلى إبراز الكيفية التي أسهمت بها هذه التحولات في إعادة صياغة المفاهيم المسرحية الأساسية، مثل المؤلف، المتلقي، الفضاء، الحدث المسرحي، حيث أصبح الإبداع عملية تشاركية تتداخل فيها الفاعلية البشرية مع القدرات الحاسوبية، في إطار من التفاعل المستمر بين الواقع والافتراض، والحضور والغياب.

وعليه، فإنّ هذا البحث لا يقتصر على وصف التطورات التقنية فحسب، بل يتجه نحو مقاربة تحليلية نقدية تسعى إلى فهم الأبعاد الجمالية والفلسفية لهذا التحول والكشف عن أثره في إعادة تشكيل أنطولوجيا المسرح المعاصر، باعتباره فنًّا حيًّا في حالة تحول دائم.

المبحث الأول: التكنولوجيا وتحول الفضاء المسرحي

شهد الفضاء المسرحي تحولات جذرية مع دخول التكنولوجيا الحديثة، حيث لم يعد هذا الفضاء مجرد إطار مادي ثابت تُعرض داخله الأحداث، بل أصبح بنية ديناميكية قابلة للتحول والتشكل وفق متطلبات الرؤية الإخراجية. فالمسرح، الذي كان قائمًا في صورته التقليدية على خشبة محددة وجمهور مواجه لها، بدأ يتجاوز هذه الحدود ليصبح فضاءً مفتوحًا تتداخل فيه العوالم الواقعية والافتراضية، مما أتاح إمكانيات جديدة في التعبير والتجسيد.

ويعود هذا التحول في جوهره إلى طبيعة التكنولوجيا ذاتها، التي لا تقتصر على كونها أدوات، بل تمثل نمطًا معرفيًا في التفكير والتطبيق. إذ "ورد في بعض المصادر أن أول ظهور لمصطلح تكنولوجيا(technologie) كان في ألمانيا عام 1770 وهو مركب من مقطعين (techno)، وتعني في اللغة اليونانية الفن أو صناعة يدوية، و (logie) وتعني علم أو نظرية، وينتج عن تركيب المقطعين معنى علم صناعة المعرفة النظامية في فنون الصناعة أو العلم التطبيقي. وليس لديها مقابل أصيل في اللغات العربية بل عربت بنسخ لفظها حرفياً تكنولوجيا (technologie)"[1]

وهو ما يؤكد أنّ التكنولوجيا منذ نشأتها ارتبطت بإنتاج المعرفة وتطبيقها في الواقع. كما تُعرّف بأنها "جهد إنساني وطريقة للتفكير في استخدام المعلومات والمهارات والخبرات

[1] **نور الدين زمام. صباح سليماني: تطور مفهوم التكنولوجيا واستخداماته في العملية التعليمية، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع 11، 2013، ص 165**

والعناصر البشرية وغير البشرية المتاحة في مجال معين وتطبيقها في اكتشاف وسائل تكنولوجية لحل مشكلات الإنسان وإشباع حاجاته وزيادة قدراته."[1]

الأمر الذي يجعلها أداة لإعادة تشكيل الفضاءات الفنية، ومنها الفضاء المسرحي.

في هذا الإطار، أصبح المسرح يستثمر التقنيات الحديثة لتجاوز حدوده التقليدية حيث أدّت الوسائط الرقمية إلى توسيع المجال البصري والسمعي للعرض، مما سمح بخلق بيئات مسرحية متعددة الطبقات. ولم يعد المتلقي يشاهد عرضًا محصورًا داخل إطار محدد بل أصبح منغمسًا في تجربة حسية شاملة. ويتجلى ذلك في "تطور التقنيات مثل الشاشات الضخمة والذكاء الاصطناعي وأجهزة الواقع الافتراضي والواقع المعزز وخلافه من التقنيات الحديثة والتي ساعدت على خلق عوالم متعددة ومثيرة على خشبة المسرح وأصبح الأمر يمر بسلاسة من أمام عين المشاهد الذي يعتبر جزءً من العمل نفسه ولا ينفصل عن سير الأحداث"[2] وهو ما يعكس تحولًا من المشاهدة إلى المشاركة.

إنّ هذا التحول يعيد تعريف العلاقة بين العرض والمتلقي، حيث لم يعد الجمهور في موقع التلقي السلبي، بل أصبح عنصرًا فاعلًا داخل الفضاء المسرحي. فالتكنولوجيا من خلال قدرتها على خلق عوالم غامرة، جعلت المتلقي يعيش التجربة بدل أن يشاهدها فقط. وهو ما يقرب المسرح من أشكال فنية معاصرة تقوم على التفاعل والانغماس.

ومن جهة أخرى، ساهمت الوسائط الرقمية في إعادة تشكيل الصورة المسرحية، حيث لم تعد هذه الصورة ثابتة أو أحادية، بل أصبحت متعددة المستويات وقابلة للتحول. فقد "أعطت الوسائط الرقمية نوعا من التدرج للصورة المسرحية وأضحت معبرة عن الحدث بشكل

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] بدر محمد حسن آل هيد: واقع توظيف الذكاء الاصطناعي في الخداع المسرحية، مجلة المناهج المعاصرة وتكنولوجيا التعليم، المجلد4، العدد 4، 2023 ، ص 450

قوي"[1] وهو ما يدل على أن الصورة أصبحت تحمل دلالة درامية لا تقل أهمية عن النص أو الأداء. فالمسرح المعاصر لم يعد يعتمد على الحوار وحده في نقل المعنى، بل أصبح يوظف الصورة بوصفها لغة قائمة بذاتها.

كما أنّ هذا التحول في الفضاء المسرحي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتطور أدوات العرض حيث أتاحت التكنولوجيا إمكانيات جديدة في التحكم في العناصر البصرية والسمعية. فالتقنيات الحديثة لم تكتف بإضافة مؤثرات جمالية، بل ساهمت في إعادة بناء الفضاء المسرحي نفسه، بحيث أصبح قابلًا للتغيير المستمر أثناء العرض، دون الحاجة إلى تدخل مادي تقليدي.

وفي هذا السياق، يمكن القول أنّ الفضاء المسرحي لم يعد يُفهم بوصفه مكانًا، بل بوصفه تجربة، حيث تتداخل فيه العناصر المختلفة لتشكيل عالم درامي متكامل. وهذا ما يفسر التحول من المسرح الثابت إلى المسرح المتحول، ومن العرض المغلق إلى العرض المفتوح.

كما أنّ هذا التحول يعكس انتقال المسرح من البعد المحلي إلى البعد الكوني، حيث ساهمت التكنولوجيا في تجاوز الحدود الجغرافية، وجعلت العروض المسرحية قابلة للعرض في فضاءات متعددة، سواء كانت واقعية أو افتراضية. وهذا ما يعزز من فكرة أنّ المسرح لم يعد فنًا مرتبطًا بمكان محدد، بل أصبح تجربة قابلة للانتشار والتكرار في سياقات مختلفة.

وفي ضوء ذلك، يمكن اعتبار التكنولوجيا عاملًا أساسيًا في إعادة تعريف الفضاء المسرحي، حيث لم تعد الخشبة مجرد منصة للعرض، بل أصبحت جزءً من منظومة معقدة

[1] عبدالوهاب تيايبية: مستقبل المسرح في ضوء التكنولوجيا الرقمية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 16، ع 1، 2023، ص 445-464

تشمل الصورة والصوت والحركة والتفاعل. وهذا ما يجعل المسرح المعاصر أكثر قدرة على استيعاب التحولات الثقافية والتقنية، وأكثر انفتاحًا على التجريب والابتكار.

غير أن هذا التحول، رغم إيجابياته، يطرح تساؤلات حول طبيعة المسرح وحدوده، إذ قد يؤدي الإفراط في استخدام التكنولوجيا إلى طغيان البعد التقني على البعد الإنساني، مما يفقد المسرح خصوصيته كَفَنٍّ يعتمد على الحضور الحيّ والتفاعل المباشر. لذلك، يبقى التحدي الأساسي هو تحقيق التوازن بين التكنولوجيا والإبداع، بحيث تُستخدم الأولى كوسيلة لتعزيز الثاني، لا كبديل عنه.

المبحث الثاني: السينوغرافيا الرقمية وإعادة تشكيل المشهد المسرحي

تُعد السينوغرافيا من أكثر العناصر المسرحية تأثرًا بالتحولات التكنولوجية، حيث انتقلت من كونها إطارًا بصريًا مساعدًا إلى عنصر بنيوي فاعل في تشكيل المعنى الدرامي. فلم تعد السينوغرافيا مجرد ديكور ثابت أو خلفية للحدث، بل أصبحت نظامًا دلاليًا معقدًا يشتغل على إنتاج الصورة المسرحية وتوجيه إدراك المتلقي. ويزداد هذا التحول وضوحًا مع دخول الوسائط الرقمية، التي أعادت تعريف العلاقة بين الفضاء والصورة والحركة والزمن داخل العرض المسرحي.

في هذا السياق لابدّ من الانطلاق من تحديد مفهوم السينوغرافيا، إذ "تتألف لفظة السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما السينو: بمعنى الصورة المشهدية، في حين كلمة غرافيا: تعني التصوير، وأما ترجمتها الحرفية فتعني ـ رسم المنظر ـ، فالسينوغرافيا إذن هي العلم والفن الذي يهتم بتأسيس الخشبة المسرحية وهندسة الفضاء المسرحي الذي يشترط الانسجام والتآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي."[1]

[1] **دقي جلول: سينوغرافيا المسرح المعاصر: قراءة في أبعاده الجمالية"، *مجلة الكليم*، المجلد 6، العدد 1، 2021، ص ص 599–612.**

هذا التعريف يكشف أنّ السينوغرافيا في جوهرها ليست عنصرًا زخرفيًا، بل هي عملية تركيبية تنسق بين مختلف مكونات العرض، بما يحقق وحدة جمالية ودلالية.

ومع التحول الرقمي، لم تعد هذه العملية تعتمد على الوسائل التقليدية، بل أصبحت ترتكز على برمجيات وتقنيات رقمية تتيح إمكانيات غير مسبوقة في تصميم الفضاء المسرحي. إذ "يستطيع مصمم الديكور المسرحي باستخدام البرامج الحساب الآلي مثل برامج catia, maya , 3d max , cad stage, auto cad... تصميم المناظر المسرحية"[1] وهو ما يمنح المصمم قدرة عالية على التجريب والتعديل قبل تنفيذ العرض. وهنا يظهر تحول مهم، يتمثل في انتقال السينوغرافيا من الحِرَفية اليدوية إلى النمذجة الرقمية، مما يجعل التصميم أكثر مرونة ودقة، ويتيح للمخرج تصور العرض بشكل كامل قبل تجسيده على الخشبة.

ولا يقتصر أثر التكنولوجيا على مرحلة التصميم فقط، بل يمتد إلى التنفيذ الفعلي للعرض، حيث تلعب تقنيات الإسقاط الضوئي دورًا مركزيًا في تشكيل الصورة المسرحية. فقد "تعد أجهزة المؤثرات الخاصة والخداع البصري والتشكيل والهولوجرام تعدُّ من أهم أدوات التكنولوجيا الرقمية والتي تساعد على فاعلية ونجاح العرض المسرحي"[2] إذ تتيح خلق بيئات بصرية متغيرة دون الحاجة إلى تغيير مادي للديكور.

إنّ هذه الإمكانيات تجعل الفضاء المسرحي قابلاً للتحول اللحظي، حيث يمكن الانتقال من مشهد إلى آخر بسلاسة، وهو ما يعزز الإيقاع البصري للعرض ويمنحه طابعًا ديناميكيًا.

---

[1] **دعاء عبد الرحمن محمد: تأثير التكنولوجيا الرقمية على تصميم المنظر المسرحي، مجلة العمارة للفنون والعلوم الإنسانية، المجلد الخامس، العدد العشرون.2020، صص 290- 302.**

[2] **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**

كما تبرز أهمية التفاصيل التقنية الدقيقة، مثل استخدام أجهزة توليد الدخان أو أنظمة الإضاءة الخاصة، التي "تساعد على دعم المنظر المسرحي بالمؤثرات الطبيعية اللازمة للعمل الفني"[1] مِمّا يخلق إحساسًا بالواقعية أو حتى يتجاوزها نحو عوالم تخييلية. فالمشهد المسرحي لم يعد مجرد تمثيل للواقع، بل أصبح إعادة خلق له، وفق رؤية جمالية تتحكم فيها التكنولوجيا.

ومن بين التقنيات التي أحدثت تأثيرًا لافتًا في السينوغرافيا، نجد تقنية الليزر، حيث يستخدم "في عروض الأوبرا والعروض المسرحية الاستعراضية والعروض الضوئية والعروض الراقصة والحفلات الموسيقية وعروض الصوت والضوء بما له من إمكانيات هائلة في عمل مؤثرات بصرية وفي إنتاج أشكال لانهائية تؤكد فكرة العمل المسرحي"[2] وهو ما يسمح بإنتاج صور ضوئية تتجاوز حدود المادة وتمنح العرض بعدًا تجريديًا أو تجريبيًا. إنّ هذا الاستخدام يعكس تحول الصورة المسرحية من كونها مادية إلى كونها ضوئية، أي من الديكور الثابت إلى الفضاء المتحرك.

غير أنّ التحول الأكثر عمقًا يتمثل في استخدام تقنية الهولوجرام، التي تمثل قفزة نوعية في تشكيل الفضاء المسرحي. إذ "يعد الهولوجرام من أحدث التقنيات وأكثرها تطوراً... لصناعة صور ومناطق مسرحية لأجسام مخزنة وبأبعاد ثلاثية في الفضاء"[3] ممّا يسمح بخلق عناصر افتراضية تتفاعل مع الممثلين داخل العرض. وهذا يعني أنّ السينوغرافيا لم تعد تقتصر على العناصر المادية، بل أصبحت تشمل عناصر رقمية لها حضور بصري ودرامي داخل الفضاء.

---

[1] **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**

[1] **دعاء عبد الرحمن محمد: تأثير التكنولوجيا الرقمية على تصميم المنظر المسرحي، مجلة العمارة للفنون والعلوم الإنسانية، المجلد الخامس، العدد العشرون.2020، صص 290- 302.**

[3] **أحماحمة عبد الفتاح، نكاع بن ذهيبه: دور التكنولوجيا الرقمية في تشكيل الصورة المسرحية، مجلة سيميائيات، مج 17، ع 2، 2022، صص 543، ص549**

ويزداد هذا الأثر وضوحًا عندما نعلم أن "الهولوجرام يهدف إلى إثراء العمل الفني من خلال تطوير عنصري الضوء والحركة"[1] حيث يصبح الضوء عنصرًا بنيويًا في تشكيل الحركة، وليس مجرد وسيلة للإضاءة. وهذا ما يؤدي إلى إعادة تعريف العلاقة بين الجسد المسرحي والفضاء، حيث يمكن للممثل أن يتفاعل مع عناصر غير مادية، مما يخلق مستويات جديدة من الأداء.

ومن زاوية أخرى، فإنّ هذا التحول في السينوغرافيا يعكس تطورًا في الفكر المسرحي نفسه، حيث لم يعد التركيز على النص فقط، بل أصبح العرض ككل هو وحدة المعنى. وفي هذا السياق، يمكن استحضار ما ورد حول تأثير التكنولوجيا على الإخراج المسرحي، إذ "تأثر عمل المخرج بالظروف الطارئة وبدأت مجموعة من الجماليات المسرحية تؤسس تطورها وامتداداتها انطلاقاً من توظيف الآليات المستحدثة"[2] وهو ما يدل على أنّ السينوغرافيا أصبحت جزءً من الرؤية الإخراجية الشاملة.

كما أنّ هذا التحول يرتبط بالتيارات الفنية الحديثة، مثل التعبيرية، التي ترى أنّ الوسيط ليس محايدًا، بل هو جزء من الرسالة. إذ إنّ "التعبيرية تقر أساسا أنّ الوسط هو جزء من الرسالة وليس مجرد عربة محايدة للنقل"[3] وهو ما ينطبق تمامًا على السينوغرافيا الرقمية التي لم تعد مجرد وسيلة عرض، بل أصبحت حاملة للمعنى.

وفي ضوء ذلك، يمكن القول إنّ السينوغرافيا الرقمية أعادت تشكيل المشهد المسرحي على مستويين:

- مستوى تقني، يتمثل في استخدام أدوات جديدة

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] دقي جلول: سينوغرافيا المسرح المعاصر: قراءة في أبعاده الجمالية"، *مجلة الكليم*، المجلد 6، العدد 1، 2021، صص 599–612.ص 608

[3] أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر الصورة الإبداعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 2005، ص15

- ومستوى جمالي، يتمثل في إعادة تعريف الصورة المسرحية

غير أنّ هذا التحول - رغم أهميته - يطرح إشكالية تتعلق بحدود التوظيف التكنولوجي، إذ قد يؤدي الإفراط في استخدام المؤثرات إلى طغيان البعد البصري على البعد الدرامي، ممّا يحول العرض إلى استعراض تقني. لذلك، يبقى التحدي الأساسي هو تحقيق التوازن بين الجماليات الرقمية والعمق الدرامي.

وختاما، يمكن التأكيد على أنّ السينوغرافيا الرقمية لم تعد مجرد عنصر ضمن عناصر العرض، بل أصبحت محورًا أساسيًا في تشكيل التجربة المسرحية، حيث تتداخل فيها التكنولوجيا مع الإبداع لإنتاج أشكال جديدة من التعبير الفني، تعكس روح العصر وتستجيب لتحولاته.

المبحث الثالث: الذكاء الاصطناعي كأداة إبداعية وتحول أنطولوجيا الفعل المسرحي

لم يعد الذكاء الاصطناعي في السياق المعاصر مجرد أداة تقنية مساعدة، بل أصبح عنصرًا فاعلًا في إعادة تشكيل بنية الإبداع الفني، بما في ذلك المسرح بوصفه فنًا مركبًا يجمع بين النص والأداء والصورة.

إنّ دخول الذكاء الاصطناعي إلى المجال المسرحي لا يمثل مجرد تطور تقني، بل يعكس تحوّلًا عميقًا في طبيعة الفعل الإبداعي نفسه، وفي مفهوم المؤلف وفي العلاقة بين الإنسان والآلة داخل العملية الفنية.

من الناحية التاريخية، يرتبط ظهور الذكاء الاصطناعي بسياق علمي محدد، إذ ظهر "في سنوات الخمسينيات واستخدم هذا المصطلح للمرة الأولى خلال مؤتمر جامعة دارتموث (dartmouth) بشأن الذكاء الاصطناعي عام 1956"[1] وهو ما يؤكد أنّ هذا المجال نشأ

[1] **سعاد بوبحة: الذكاء الاصطناعي تطبيقات وانعكاسات، مجلة اقتصاد المال والأعمال، مج 06، ع 04، 2022، صص 85-108 ،ص 91**

في إطار محاولة محاكاة القدرات الذهنية البشرية. غير أنّ هذا الطموح العلمي سرعان ما تجاوز حدوده التقنية ليؤثر في مجالات إبداعية، من بينها المسرح.

في هذا الإطار، يمكن النظر إلى الذكاء الاصطناعي بوصفه أداة لإعادة توزيع الوظائف داخل العمل المسرحي، حيث لم يعد الإبداع حكرًا على الإنسان، بل أصبح عملية مشتركة بين الفاعل البشري والنظام الخوارزمي. ويتجلى ذلك في أنّ "الذكاء الاصطناعي يتيح فرصا كثيرة ومتعددة لصناعة المشاهد المسرحية التي تعتمد على إعمال الخيال والإبهار"[1] وهو ما يعني أنّ الآلة لم تعد تقتصر على التنفيذ، بل أصبحت تشارك في إنتاج الصورة التخيلية.

إنّ هذا التحول يفتح أفقًا جديدًا في فهم الإبداع المسرحي، حيث يصبح الخيال ذاته قابلاً للبرمجة والتوليد، لا مجرد تعبير ذاتي. فالذكاء الاصطناعي قادر على تحليل أنماط جمالية سابقة، وإعادة تركيبها في صور جديدة، مما يطرح تساؤلات حول طبيعة الابتكار: هل هو خلق جديد، أم إعادة تنظيم لمعطيات سابقة؟

ويتضح هذا الدور الإبداعي بشكل أكبر من خلال الإمكانيات التي يوفرها الذكاء الاصطناعي في المجال المسرحي، إذ "يمكن باستخدام الذكاء الاصطناعي إعادة إحياء الشخصيات التاريخية وإعادة بناء المواقع التراثية في المسرح بطريقة واقعية ومجذبة للجمهور"[2] وهو ما يعيد تعريف العلاقة بين الماضي والحاضر داخل العرض المسرحي. فبدل أن يكون التاريخ موضوعًا يُروى، يصبح تجربة تُعاد معايشتها بصريًا ودراميًا.

---

[1] **غادة حسين: "برامج الذكاء الاصطناعي كمرجعية بصرية لتصميم مناظر وخلفيات المسرح"، *المجلة الدولية للتصميم*، المجلد 13، العدد 4، 2023.صص 123- 149**

[2] **بدر محمد حسن آل هيد: واقع توظيف الذكاء الاصطناعي في الخداع المسرحية، مجلة المناهج المعاصرة وتكنولوجيا التعليم، المجلد ،4 العدد ،4 2023 ،ص 456**

كما يمكن "استخدام الذكاء الاصطناعي في اكتشاف قضايا اجتماعية وفلسفية معقدة وتحليل التحولات الثقافية"[1] وهو ما يمنح المسرح بعدًا تحليليًا جديدًا، حيث تتحول الخوارزميات إلى أدوات لفهم الواقع، وليس فقط لتمثيله. وهذا يقرّب المسرح من مجالات المعرفة الأخرى، مثل علم الاجتماع والفلسفة، في إطار مقاربة متعددة التخصصات.

ولا يقف الأمر عند حدود الصورة أو التحليل، بل يمتد إلى الكتابة المسرحية نفسها حيث "يمكن استخدام الذكاء الاصطناعي في كتابة النصوص التراثية مثل الأساطير والحكايات والأشعار"[2] وهو ما يفتح المجال أمام نوع جديد من النصوص المسرحية، التي لا يكتبها مؤلف واحد، بل تنتج عن تفاعل بين الإنسان والآلة. وهنا يظهر تحول جذري في مفهوم المؤلف، حيث لم يعد هذا الأخير المصدر الوحيد للمعنى، بل أصبح جزءً من منظومة إنتاجية أوسع.

غير أنّ هذا التحول يطرح إشكالية جوهرية تتعلق بالقيمة الجمالية للعمل الفني، إذ "لا ريب في أنّ القيمة الجمالية للعمل الفني تختلف كثيرا ما بين الذكاء البشري والذكاء الاصطناعي، ففي حين يقتصر هذا الأخير في تقديمه للجمال على إعادة تشكيل معطيات الطبيعة دون تدخل فيها، يعمل الأول إلى نقل الخيال على الإنتاج الفني"[3] وهو ما يعيد طرح السؤال الكلاسيكي حول الفرق بين الإبداع والتقليد. فالذكاء الاصطناعي، مهما بلغ من تطور، يظل قائمًا على معالجة البيانات، في حين يرتبط الإبداع البشري بالتجربة الوجودية والوعي الذاتي.

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] بدر محمد حسن آل هيد: واقع توظيف الذكاء الاصطناعي في الخداع المسرحية، مجلة المناهج المعاصرة وتكنولوجيا التعليم، المجلد ،4 العدد ،4 2023 ،ص 456

[3] بن شعيب رياض: الذكاء الاصطناعي والابداع في السينما الرقمية، مجلة آفاق سينمائية، مج 01، ع 01،2021، ص168

ومن هنا، يمكن القول أنّ الذكاء الاصطناعي لا يلغي دور الإنسان، بل يعيد تعريفه. فبدل أن يكون الفنان منتجًا مباشرًا للعمل، يصبح موجهًا أو مصممًا للعمليات الإبداعية. وهذا ما يتجلى في علاقة المصمم المسرحي بالذكاء الاصطناعي، حيث "ورغم استشعار بعض المصممين القلق من فكرة الذكاء الاصطناعي قد يأخذ دور المصمم في صناعة المشاهد المسرحية، إلا أنّ هناك العديد من المصممين أيضا يستشعرون أهمية توظيف الذكاء الاصطناعي كوسيلة لربط الأفكار التصميمية معا."[1] وهو ما يعكس انتقالًا من الصراع إلى التكامل.

كما يظهر هذا التكامل في البعد الحسي للعرض المسرحي، حيث "يعمل الذكاء الاصطناعي كأداة مبتكرة تساعد على تحقيق تأثيرات بصرية وسمعية مدهشة" وهو ما يعزز من تجربة التلقي، ويجعلها أكثر غنى وتعقيدًا. فالمسرح، الذي كان يعتمد على الحضور الجسدي، أصبح يستثمر في الحضور الرقمي لإنتاج تجارب متعددة الحواس.

ومن جهة أخرى، فإنّ إدماج الذكاء الاصطناعي في المسرح يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتطور الحاسوب، الذي "يدخل كوسيط أساسي في عملية الإبداع والتلقي سواء من حيث التعامل مع النصوص الرقمية أو بوصفه وسيطاً في صناعة الصورة المسرحية"[2] وهو ما يجعل التكنولوجيا جزءًا لا يتجزأ من البنية المسرحية. فالحاسوب لم يعد مجرد أداة تقنية، بل أصبح فضاءً إبداعيًا بحد ذاته.

وفي هذا السياق، يمكن فهم المسرح المعاصر بوصفه نظامًا هجينًا يجمع بين الواقعي والافتراضي، وبين البشري والآلي. فالذكاء الاصطناعي لا يعمل بمعزل عن بقية

---

[1] **غادة حسين: برامج الذكاء الاصطناعي كمرجعية بصرية لتصميم مناظر وخلفيات المسرح"، *المجلة الدولية للتصميم*، المجلد 13، العدد 4، 2023.صص 123- 149**

[2] **عبدالوهاب تيايبية: مستقبل المسرح في ضوء التكنولوجيا الرقمية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 16، ع 1، 2023، ص 445-464**

التقنيات، بل يتكامل معها في إطار منظومة رقمية شاملة تشمل الواقع الافتراضي، والواقع المعزز، والوسائط التفاعلية. وهذا ما يجعل العرض المسرحي تجربة مركبة تتجاوز حدود الفن التقليدي.

غير أنّ هذا التحول يطرح أيضًا إشكالات فلسفية عميقة، تتعلق بطبيعة الوجود المسرحي ذاته. فإذا كان المسرح يقوم تقليديًا على الحضور الحي، فكيف يمكن فهم هذا الحضور في ظل وجود عناصر رقمية غير مادية؟ وهل يمكن اعتبار الكيانات الرقمية، مثل الشخصيات المولدة بالذكاء الاصطناعي، جزءً من الفعل المسرحي بالمعنى الكامل؟

إنّ هذه الأسئلة تعيد طرح مفهوم "الأنطولوجيا المسرحية" أي طبيعة الوجود داخل المسرح، حيث لم يعد هذا الوجود مقتصرًا على الجسد البشري، بل أصبح يشمل كيانات افتراضية لها حضور بصري وتأثير درامي. وهذا ما يدفع إلى إعادة التفكير في حدود المسرح نفسه، وفي علاقته بالواقع.

وفي ضوء ذلك، يمكن القول إنّ الذكاء الاصطناعي لا يمثل مجرد إضافة إلى المسرح، بل يشكل تحولًا نوعيًا في بنيته، حيث يعيد تعريف مفاهيم الإبداع، والتأليف والتلقي وحتى الوجود المسرحي. غير أنّ هذا التحول، رغم ما يحمله من إمكانيات هائلة، يظل مرهونًا بقدرة الفنان على توظيفه بشكل واعٍ، يحافظ على البعد الإنساني للعمل الفني، ويمنع تحوله إلى مجرد عرض تقني.

وفي النهاية، يتبين أنّ الذكاء الاصطناعي يفتح أمام المسرح آفاقًا غير مسبوقة، لكنّه في الوقت نفسه يفرض تحديات جديدة، تتطلب إعادة التفكير في الأسس النظرية والجمالية لهذا الفن. فالمستقبل المسرحي لن يكون إمّا بشريًا أو آليًا، بل سيكون نتاج تفاعل معقد بين الاثنين، في إطار ما يمكن تسميته بـ"الإبداع المشترك."

المبحث الرابع: تحولات الإخراج المسرحي في ظل التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي

شهد الإخراج المسرحي، بوصفه العنصر الذي يوحّد مختلف مكونات العرض تحولات عميقة مع تطور التكنولوجيا الرقمية وظهور الذكاء الاصطناعي. فلم يعد المخرج مجرد منسّق بين النص والممثلين والعناصر التقنية، بل أصبح فاعلًا مركزيًا يعيد صياغة الفضاء المسرحي وفق رؤية شاملة تتداخل فيها المعطيات الجمالية والتقنية والمعرفية.

إنّ هذا التحول يعكس انتقال الإخراج من وظيفة تنظيمية إلى وظيفة إبداعية مركّبة تتأسس على القدرة على توظيف التكنولوجيا بوصفها لغة تعبيرية قائمة بذاتها.

في السياق التقليدي، كان المخرج يعمل ضمن حدود تقنية محدودة، حيث كانت إمكانيات العرض مرتبطة بوسائل بسيطة نسبيًا، مما كان يفرض قيودًا على تجسيد الرؤية الإخراجية. غير أنّ هذا الوضع تغيّر جذريًا مع دخول التكنولوجيا الحديثة، حيث "تأثر عمل المخرج بالظروف الطارئة وبدأت مجموعة من الجماليات المسرحية تؤسس تطورها وامتداداتها انطلاقاً من توظيف الآليات المستحدثة"[1] وهو ما يدل على أنّ الإخراج أصبح مرتبطًا بقدرة المخرج على استثمار الإمكانيات التقنية المتاحة.

إنّ هذا التحول لم يكن مجرد تطور في الوسائل، بل أدى إلى إعادة تعريف طبيعة الرؤية الإخراجية نفسها، حيث أصبح المخرج يشتغل على بناء العرض بوصفه منظومة بصرية سمعية متكاملة. فقد أصبح بمقدوره أن يجسد أفكاره وتصوراته وحلوله الإخراجية بسهولة، وبسبل فنية مدهشة وساحرة وهو ما يعكس تحرر الإخراج من القيود المادية التي كانت تحدُّ من إمكانياته في السابق.

ويظهر هذا التحول بوضوح في العلاقة بين المخرج والتكنولوجيا الرقمية، حيث أصبح الحاسوب عنصرًا أساسيًا في عملية الإخراج، إذ "يلعب الحاسوب الدور الأساسي في

[1] دقي جلول: سينوغرافيا المسرح المعاصر: قراءة في أبعاده الجمالية"، *مجلة الكليم*، المجلد 6، العدد 1، 2021، صص 599–612.ص 608

خدمة الرؤية التخيلية للمخرج المسرحي والربط بين مكونات العمل المسرحي"[1] وهو ما يعني أنّ المخرج لم يعد يعتمد فقط على الخيال الذهني، بل أصبح يستند إلى أدوات رقمية تساعده على تجسيد هذا الخيال بشكل دقيق ومسبق.

كما أنّ إدماج التكنولوجيا في الإخراج أدى إلى توسيع نطاق السيطرة الفنية للمخرج حيث أصبح قادرًا على التحكم في مختلف عناصر العرض، من الصورة إلى الصوت إلى الحركة، في إطار رؤية موحدة. وهذا ما يجعل الإخراج المعاصر عملية تركيبية معقدة تتطلب معرفة تقنية بالإضافة إلى الحس الجمالي.

ومن جهة أخرى، فإنّ هذا التحول في الإخراج يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتطور التيارات المسرحية الحديثة، التي أعادت الاعتبار لدور المخرج بوصفه مبدعًا مستقلًا. ففي هذا السياق، تشير الدراسات إلى أنّ "حلول التعبيرية جعل المخرج على الأقل متكافئا مع المؤلف"[2] وهو ما يعكس انتقال مركز الثقل في العمل المسرحي من النص إلى العرض. فالمخرج لم يعد مجرد مفسر للنص، بل أصبح منتجًا للمعنى، يشتغل على إعادة كتابة النص بلغة بصرية وسمعية.

ويزداد هذا الدور تعقيدًا مع دخول الذكاء الاصطناعي، حيث لم يعد المخرج يتعامل فقط مع عناصر بشرية وتقنية تقليدية، بل أصبح يتعامل مع أنظمة ذكية قادرة على التفاعل والتوليد. وهذا يفرض عليه تطوير مهارات جديدة، تتعلق بفهم آليات هذه الأنظمة وتوجيهها بما يخدم رؤيته الفنية.

في هذا الإطار، يمكن القول أنّ المخرج أصبح أشبه بـ"مهندس للعرض المسرحي" حيث يقوم بتصميم العلاقات بين مختلف العناصر، بما في ذلك العناصر الرقمية. وهذا

---

[1] أحماحمة عبد الفتاح، نكاع بن ذهيبه: دور التكنولوجيا الرقمية في تشكيل الصورة المسرحية، مجلة سيميائيات، مج 17، ع 2، 2022، صص 540-555.، ص543، ص541

[2] أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر الصورة الإبداعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. 2005، ص15

يتطلب قدرة على التفكير المنظومي، حيث لا يُنظر إلى كل عنصر بشكل منفصل، بل في إطار شبكة من العلاقات المتداخلة.

كما أنّ التكنولوجيا منحت المخرج إمكانية تجاوز حدود المكان والزمان داخل العرض المسرحي، حيث أصبح بإمكانه خلق عوالم متعددة ومتداخلة، والانتقال بينها بسلاسة. وهذا ما يعزز من الطابع التجريبي للمسرح المعاصر، ويمنح المخرج حرية أكبر في التعبير.

وفي السياق نفسه، تشير التجارب المسرحية الحديثة إلى أنّ توظيف التكنولوجيا لم يعد خيارًا إضافيًا، بل أصبح ضرورة فنية، حيث "كلما كان المسرح معزولاً عن التقنيات الحديثة أو غافلا عنها كلما اكتشفت لغة العرض صعوبات في التنفيذ والتحقيق"[1] وهو ما يدل على أنّ الإخراج المعاصر لا يمكن أن ينفصل عن السياق التكنولوجي.

ومن زاوية أخرى، فإنّ هذا التحول ينعكس على طبيعة العلاقة بين المخرج وبقية عناصر العمل المسرحي، حيث لم يعد المخرج يعمل بشكل منفصل عن التقنيين، بل أصبح التعاون بينهم ضروريًا لتحقيق العرض. فالإخراج لم يعد عملية فردية، بل أصبح عملًا جماعيًا يعتمد على تكامل التخصصات.

كما أنّ إدماج الذكاء الاصطناعي في الإخراج يفتح المجال أمام أشكال جديدة من التفاعل داخل العرض، حيث يمكن للمخرج أن يبرمج استجابات معينة للعناصر الرقمية، مما يجعل العرض أكثر ديناميكية وتفاعلية. وهذا يعزز من دور المخرج بوصفه مصممًا للتجربة، وليس فقط للعرض.

---

[1] **دقي جلول: سينوغرافيا المسرح المعاصر: قراءة في أبعاده الجمالية"، *مجلة الكليم*، المجلد 6، العدد 1، 2021، صص 599–612.ص 608**

غير أنّ هذا التحول، رغم ما يتيحه من إمكانيات، يطرح تحديات جديدة، تتعلق بقدرة المخرج على الحفاظ على التوازن بين التقنية والإبداع. فالإفراط في استخدام التكنولوجيا قد يؤدي إلى طغيان البعد التقني على الرؤية الفنية، مما يفقد العرض عمقه الدرامي.

لذلك، فإنّ التحدي الأساسي الذي يواجه المخرج المعاصر يتمثل في كيفية توظيف التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي بوصفهما أدوات في خدمة الإبداع، لا غاية في حد ذاتهما. وهذا يتطلب وعيًا نقديًا بطبيعة هذه الأدوات، وبحدودها وإمكانياتها.

وفي ضوء ذلك، يمكن القول إنّ الإخراج المسرحي في العصر الرقمي يشهد تحولًا نوعيًا، حيث أصبح مجالًا للتجريب والتفاعل بين الإنسان والتكنولوجيا. فالمخرج لم يعد مجرد وسيط بين النص والعرض، بل أصبح فاعلًا مركزيًا يعيد تشكيل التجربة المسرحية في ضوء التحولات التقنية.

وفي النهاية، يتضح أنّ مستقبل الإخراج المسرحي يرتبط بقدرته على استيعاب هذه التحولات، وتوظيفها بشكل يحقق التكامل بين البعد الإنساني والبعد التقني. فالإخراج في جوهره، يظل فنًا إنسانيًا مهما تطورت وسائله، وهو ما يجعل دور المخرج حاسمًا في الحفاظ على هوية المسرح في عصر الذكاء الاصطناعي.

المبحث الخامس: المسرح الرقمي والتفاعلي والهجين – نحو إعادة تعريف الكينونة المسرحية

يمثل المسرح الرقمي والتفاعلي والهجين ذروة التحولات التي عرفها الفن المسرحي في العصر المعاصر، حيث لم يعد الأمر متعلقًا بإدخال أدوات تقنية إلى العرض، بل بإعادة بناء المسرح من حيث طبيعته، ووظيفته، وحدوده الأنطولوجية. إننا أمام انتقال من مسرح قائم على الحضور الجسدي والتلقي المباشر، إلى مسرح تتداخل فيه الوسائط الرقمية وتتقاطع فيه أدوار المبدع والمتلقي، وتُعاد فيه صياغة مفهوم "الحدث المسرحي" ذاته.

أ- من المسرح التقليدي إلى المسرح الرقمي

لقد كان المسرح، في صورته الكلاسيكية، فنًا يعتمد على التلاقي المباشر بين الممثل والجمهور في فضاء محدد. غير أنّ هذا التصور بدأ يتفكك مع دخول الوسائط الرقمية، التي لم تكتفِ بتوسيع إمكانيات العرض، بل أعادت تشكيل بنيته. فالمسرح الرقمي لا يعني مجرد استخدام التكنولوجيا، بل يمثل نمطًا جديدًا من الإبداع.

وفي هذا السياق، يُعرَّف المسرح الرقمي بأنّه:"المسرح الذي يوظف معطيات التقنية العصرية الجديدة، المتمثلة في استخدام الوسائط الرقمية المتعددة في إنتاج وتشكيل خطابه المسرحي المقدم على خشبة المسرح، والذي يشاهده الجمهور(هنا والآن) وهو يستثمر التقنيات الرقمية التي من شأنها التحليق جمالياً وفكرياً في فضاءاته وعوالمه."[1]

هذا التعريف يكشف أنّ المسرح الرقمي لا يلغي الحضور الحي، بل يعيد تشكيله عبر الوسائط، بحيث يصبح العرض مزيجًا من الواقعي والافتراضي. فالمسرح هنا لا يُختزل في الخشبة، بل يمتد إلى فضاءات رقمية موازية تتداخل مع الفضاء المادي لتشكيل تجربة مركبة.

كما يُعاد التأكيد على هذا التصور من خلال تعريف آخر يرى أنّ "المسرح الرقمي هو ذلك العرض المسرحي الحي المقدم على خشبة المسرح، والذي يشاهده الجمهور في الـ (هنا) و(الآن) وهو يستثمر التقنيات الرقمية التي من شأنها التحليق جماليا وفكريا بفضاءاته وعوالمه الدرامية ليتجلى فيها انفعال التلقي وانعكاسه على الذائقة بمختلف مستوياتها."[2] وهو ما يبرز أنّ الرقمنة لا تعني القطيعة مع المسرح التقليدي، بل تمثل امتدادًا له في أفق جديد.

[1] محمد حسن حبيب: المسرح التفاعلي، مجلة الفن المعاصر، ع 14، 2015.

[2] قواعد المسرح الرقمي: .https://middle-east-online.com

إنّ هذا التحول يعكس انتقال المسرح من كونه فنًا تمثيليًا إلى كونه نظامًا وسائطيًا حيث تتكامل الصورة والصوت والبرمجيات في إنتاج المعنى. كما يعكس انتقالًا من المركزية النصية إلى التعدد الوسائطي، حيث لم يعد النص هو المصدر الوحيد للدلالة.

ب- التفاعلية وتحول موقع المتلقي

إذا كان المسرح الرقمي يعيد تشكيل العرض، فإنّ المسرح التفاعلي يعيد تشكيل المتلقي. فالمتلقي لم يعد عنصرًا خارجيًا، بل أصبح جزءً من البنية الدرامية. وهذا ما يجعل التفاعلية أحد أهم مميزات المسرح المعاصر.

في هذا الإطار، يشير دليل اليونسكو إلى أنّ "المسرح التفاعلي مسرح للنشاط الاجتماعي بفعل ما يتيح للجمهور من إمكانات التواصل والتفاعل والتفكير والتعبير والمناقشة"[1] وهو ما يعني أنّ العرض المسرحي يتحول إلى فضاء حواري، تتداخل فيه الأصوات، وتتعدد فيه وجهات النظر.

كما أنّ هذا التحول يجد جذوره في التجارب المبكرة للمسرح التفاعلي، حيث "يعد تشارلز ديمر Charles deemer رائد المسرح التفاعلي... بتأليفه عام 1985 أول مسرحية تفاعلية"[2] وعنوانها "chateau de mort"[3] وهو ما يدل على أن هذا الاتجاه لم يظهر فجأة بل تطور تدريجيًا مع تطور الوسائط الرقمية.

إنّ التفاعلية هنا لا تعني مجرد مشاركة شكلية، بل تعني إعادة توزيع السلطة داخل العمل المسرحي. فالمتلقي لم يعد مستهلكًا للمعنى، بل أصبح مشاركًا في إنتاجه. وهذا ما يؤدي إلى تفكيك العلاقة التقليدية بين المرسل والمتلقي، واستبدالها بعلاقة تفاعلية ديناميكية.

---

[1] زغدودة ذياب مروش: «المسرح التفاعلي والرقمنة»، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، مج 17، العدد 35، 2016، صص191-208

[2] ريم حمريط، جاب الله: تجليات الرقمية في المسرح التفاعلي - الرقمي (النص والعرض)،الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد 12، العدد 02، 2020، صص 138-154

[3] حمزة قريرة: المسرح التفاعلي . إشكالية البناء وأزمة التلقي، مجلة العلامة ، العدد02، 2016، ص192

ويتجلى هذا التحول بشكل أوضح في أنّ الجمهور في المسرح التقليدي يكون "من النمط السلبي فهم جالسون ويتلقون النص والعرض بينما في التفاعلي فهم إيجابيون ومشاركون في العرض فمثلا في المسرحية التفاعلية التحفيزية يتحرك المشاهدون فيدخلون ويخرجون بحرية متابعين الشخصيات"[1] كما أنّ الجمهور في المسرح التفاعلي التحفيزي "مشارك ويقدم رأيه ويتخذ قراره أمام أي تفرع يظهر أمامه"[2] وهو ما يعني أنّ الحدود بين الممثل والمتفرج تبدأ في التلاشي، ليظهر نموذج جديد يمكن وصفه بـ"المتلقي–الفاعل"

"يمارس المتلقي دورا ابداعيا كشريك أساسي في بناء المعنى من خلال ملء الفجوات وتأويل الشبكة المعقدة من العلامات، متحولا من مشاهد سلبي الى منتج مشارك للدلالة"[3]

إنّ هذا التحول له أبعاد فلسفية عميقة، إذ يعكس انتقالًا من تصور للمعنى بوصفه معطى جاهزًا، إلى تصور له بوصفه عملية إنتاج مستمرة. فالمعنى في المسرح التفاعلي لا يُعطى، بل يُبنى من خلال التفاعل.

ج- الوسيط الرقمي كفضاء للإبداع

يمثل الحاسوب والوسائط الرقمية قلب هذا التحول، حيث لم يعدا مجرد أدوات، بل أصبحا فضاءً للإبداع ذاته. ففي المسرح الرقمي "يدخل الحاسوب كوسيط أساسي في عملية الإبداع والتلقي"[4] وهو ما يعني أن العملية المسرحية لم تعد تقتصر على الخشبة، بل تمتد إلى الفضاء الرقمي.

---

[1] **حمزة قريرة: المسرح التفاعلي . إشكالية البناء وأزمة التلقي، مجلة العلامة ، العدد02، 2016، ص191**

[2] **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**

[3] **عباسية بن سعيد: من الكلمة إلى الخشبة: جدلية النص والعرض في المسرح المعاصر- مقاربة سيميائية أدائية، مجلة النص، مج 12، ع 02، 2025، ص 68-85.**

[4] **عبدالوهاب تيايبية: مستقبل المسرح في ضوء التكنولوجيا الرقمية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 16، ع 1، 2023، ص 445-464**

كما أنّ "الوسائط الرقمية أعطت نوعا من التدرج للصورة المسرحية وأضحت معبرة عن الحدث بشكل قوي"[1] وهو ما يدل على أنّ الوسيط لم يعد محايدًا، بل أصبح عنصرًا دلاليًا يساهم في إنتاج المعنى.

وهذا يتقاطع مع ما طرحته الاتجاهات الفنية الحديثة، التي ترى أنّ الوسيط جزء من الرسالة، مما يجعل المسرح الرقمي امتدادًا طبيعيًا لهذه التصورات.

د- الكتابة الجماعية وتفكيك مفهوم المؤلف

يُعدّ تفكيك مفهوم المؤلف من أبرز التحولات التي أفرزها المسرح الرقمي، حيث لم يعد العمل المسرحي يُختزل في كونه نتاجًا فرديًا يصدر عن ذات مبدعة واحدة، بل أصبح حصيلة تفاعل جماعي تتداخل فيه أدوار متعددة، تشمل الكاتب والمخرج والممثل، إضافة إلى المتلقي الذي لم يعد عنصرًا سلبيًا، بل طرفًا فاعلًا في إنتاج المعنى. وبهذا المعنى انتقل الفعل الإبداعي من مركزية المؤلف إلى أفق تشاركي يقوم على التفاعل والتبادل.

وفي هذا السياق، ترى بعض الدراسات أنّ النصوص ظلت وما تزال موضوعا للجدل النقدي بوصفها تجسيدا للفكر غير أنّ هذا الفكر لا يتحقق كاملا إلا من خلال تفاعله مع المتلقي حيث يتحول إلى حوار قائم على التلقي والاستجابة فيصبح النص شبكة من الأسئلة والإجابات المتداخلة وتكمن قيمة النصوص في قدرتها على التعبير والتواصل مما يبرز فعاليتها وتأثيرها الجمالي والفكري، "وفي هذا السياق يرى ستانلي فيش (Stanley Fish) أنّ النص ليس كيانا ثابتا أو موضوعا منفصلا بل هو تجربة حيوية يخلقها القارئ عبر عملية التلقي"[2]

---

[1] **عبدالوهاب تيايبية: مستقبل المسرح في ضوء التكنولوجيا الرقمية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 16، ع 1، 2023، ص 445-464**

[2] **عباسية بن سعيد: من الكلمة إلى الخشبة: جدلية النص والعرض في المسرح المعاصر- مقاربة سيميائية أدائية، مجلة النص، مج 12، ع 02، 2025، ص 68-85. ص72**

وتتعمق هذه الرؤية مع ما يطرحه "ويؤكد ميشيل ريفاتير (Michael Raffaterre) هذه الفكرة بقوله "إنّ الظاهرة الأدبية لا تقتصر على النص ذاته بل تشمل تفاعل المتلقي وردود أفعاله التأويلية"[1] وهو ما يعزز الطابع الديناميكي للنص بوصفه فضاءً مفتوحًا لإعادة الإنتاج والتأويل.

وعليه، فإنّ هذا التحول يعكس انتقالًا جوهريًا من الإبداع الفردي إلى الإبداع الجماعي، حيث يغدو المعنى نتاج تفاعل مستمر بين النص ومتلقيه، ضمن شبكة معقدة من العلاقات التأويلية. إنّ هذا التحول يعيد طرح سؤال التأليف في الفن، حيث لم يعد من الممكن تحديد مصدر واحد للمعنى، بل أصبح المعنى نتاج شبكة من العلاقات المتداخلة التي تتجاوز حدود الذات المبدعة نحو أفق تشاركي أوسع

ه- المسرح الهجين وتداخل العوالم: نحو أنطولوجيا جديدة للمسرح

إذا كان المسرح الرقمي والتفاعلي يمثلان تحولًا في الوسيط وأنماط التلقي، فإنّ المسرح الهجين يُعدّ تتويجًا لهذا المسار التحولي، حيث تتداخل فيه الأبعاد الأدائية الحية مع الوسائط التقنية في بنية واحدة، تُعيد تشكيل التجربة المسرحية في أفق جديد. وفي هذا السياق، تشير الدراسات إلى أنّ العروض المسرحية "امتدت إلى المسرح حيث كانت العروض مصحوبة بالعديد من الوسائط سواء كانت سمعية أو بصرية" وهو ما يعكس انتقال المسرح من كونه فضاءً أحادي الوسيط إلى فضاء مركّب تتقاطع فيه أنظمة التعبير المختلفة.

وقد أسهمت التجارب الطليعية في ترسيخ هذا التوجه، ويُعد إروين بيسكاتور من أبرز رواده، حيث عمل على دمج الوسائط التقنية داخل العرض المسرحي، مما مهّد لظهور المسرح الهجين في صيغته المعاصرة. ونتيجة لهذا التداخل بين الواقعي والافتراضي، لم يعد

[1] **ستانلي فيش: هل هناك نص في هذا الصف؟ سلطة الجماعات المفسرة . تر: أحمد الشيمي، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، 2004 ، ص65.**

من الممكن الفصل بين ما هو حي وما هو رقمي، بل نشأ توتر خلّاق بين العالمين، منح التجربة المسرحية طابعًا تجريبيًا مفتوحًا على إمكانات متعددة.

ويتجلى هذا التعقيد التفاعلي في مستويات التلقي التي تتعدد داخل العرض المسرحي، حيث "يمثل التفاعل المسرحي حسب "ويلفريد باسو" أهمية محورية بالنسبة للمسرح وهو تفاعل ينقسم إلى عدة مستويات أولها التفاعل بين المشاهد والذي يتم في إطار العالم المتخيل ويمكن تسميته بالتفاعل المشهدي المتخيل وثانيهما التفاعل بين الجمهور وهذا العالم المتخيل ويمكن تسميته بالتفاعل بين الجمهور والخشبة في حيز عالم الخيال"[1] "ويوجد مستوى ثالث يتمثل في التفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية ويمكن تسميته بالتفاعل الحقيقي فوق الخشبة أما المستوى الرابع فيتعلق بالتفاعل بين الجمهور والممثلين وهو التفاعل الحقيقي بين الجمهور والخشبة أما المستوى الأخير فهو يرتبط بالتفاعل بين أفراد الجمهور وبعضهم البعض"[2] وهو ما يكشف عن تعددية العلاقات التي تؤسس الفعل المسرحي في صورته المعاصرة.

وعليه، فإنّ مجمل هذه التحولات لا يعكس مجرد تطور شكلي في بنية العرض، بل يقود إلى إعادة التفكير في طبيعة الوجود المسرحي ذاته؛ إذ لم يعد المسرح المعاصر قائمًا على الحضور الجسدي وحده، بل على حضور مركب يجمع بين الجسد والصورة والبيانات كما لم يعد المعنى يُنقل بشكل خطي، بل يُبنى ضمن سيرورة تفاعلية، ولم تعد المؤلفية فردية بل غدت شبكة من العلاقات. ومن هذا المنظور، نكون أمام ما يمكن تسميته بـ"أنطولوجيا المسرحية الجديدة" حيث يتحول المسرح إلى نظام معقد من التفاعلات بين الإنسان

---

[1] كريم بالقاسي، نبيلة بوخبزة: مداخل نظرية في أسس السيميولوجيا المسرح، مجلة الذاكرة، ع 01،مج02 ،2014، صص 278- 296

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والتكنولوجيا، وهو ما يفتح المجال للانتقال إلى المبحث التطبيقي، من أجل استكشاف تجليات هذه التحولات في الممارسة المسرحية المعاصرة.

يتضح أن المسرح الرقمي والتفاعلي والهجين لا يمثل مجرد مرحلة في تطور المسرح، بل يشكل أفقًا جديدًا يعيد تعريف هذا الفن من جذوره. فقد أدى إدماج التكنولوجيا، وخاصة الذكاء الاصطناعي إلى تفكيك البنى التقليدية وإعادة تركيبها في أشكال أكثر تعقيدًا وانفتاحًا.

غير أنّ هذا التحول، رغم ما يحمله من إمكانيات هائلة، يظل مشروطًا بقدرة المبدع على توظيفه بشكل واعٍ، يحافظ على جوهر المسرح بوصفه فنًا إنسانيًا قائمًا على التجربة الحية. فالمستقبل المسرحي لن يكون رقميًا خالصًا، ولا تقليديًا صرفًا، بل سيكون هجينًا يجمع بين الإنسان والآلة في علاقة جدلية خلاقة.

المبحث السادس: دراسة تطبيقية: تحليل مسرحية المرقومة

تعدّ مسرحية "المرقومة" –وهي مسرحية جزائرية– من الأعمال المسرحية التي توظف التكنولوجيا الحديثة ليس فقط كشكل تقني، بل كموضوع مركزي يتحوّل إلى صورة رمزية للخطر الذي يهدد الفرد والمجتمع في عصر الرقمية. تُصنّف المسرحية ضمن تيار "المسرح التفاعلي" أو "المسرح الرقمي" الذي يدمج الشاشات والوسائط الإلكترونية في عمق العرض لا فقط كزينة خلفية.

عُرِضت مسرحية "المرقومة (Spam)" في المسرح الوطني الجزائري "محيي الدين بشطارزي" بالعاصمة، وتمت تجربتها في أكثر من موعد، أبرزها في عام 2024 ضمن عروض موجّهة للأطفال.

من أبرز المواعيد المذكورة في الإعلام والمواقع الرسمية:

عرض مساء الثلاثاء 27 فبراير 2024 في المسرح الوطني الجزائري.

عروض إضافية مقررة في أواخر أبريل ومطلع مايو 2024، مثل بتاريخي:

الثلاثاء 23 أبريل 2024، الثلاثاء 30 أبريل 2024، الثلاثاء 14 مايو 2024، كلها في المسرح الوطني الجزائري، وغالباً في الساعات المسائية أو بعد الظهر.

إذًا يمكن القول: المستوى الزمني الرسمي لعرض مسرحية "المرقومة" يبدأ في مارس–أبريل 2024، مع تكرار العروض في شهر مايو 2024 في المسرح الوطني الجزائري.

1. فكرة المسرحية والرسالة العامة

الموضوع:

تتطرق المسرحية إلى موضوع إدمان وسائل التكنولوجيا الحديثة (الهواتف الذكية، الإنترنت، مواقع التواصل الاجتماعي) وتأثيرها السلبي على الأفراد، خاصة في ما يتعلّق بالهوية الشخصية، العلاقات الإنسانية، وفقدان الوعي بالواقع.

الرسالة:

تحذّر من أنّ الإنسان يمكن أن يصبح "مرقوماً" رقمياً، أي يُختزل في بيانات صور وتفاعلات رقمية، فيفقد بعده الذاتي والوجداني، وتُختزل علاقته بالآخرين في علاقات افتراضية فارغة.

2- البنيات الدرامية للمسرحية

أ) الخطاطة السردية (الحركة الدرامية)

وضعية البداية: يقدّم العرض شخصيات تعيش في روتين يومي عادي، لكنها تظهر معاناتها الخفية مع التعلّق الدائم بالهاتف والشاشة، وفقدان التواصل المباشر مع الأسرة.

العنصر المخلّ: يظهر "الانفصال" عن الواقع المادي: تتصاعد المشاهد التي تُظهر الشخصيات غارقة في الشاشة، تتجاهل المحيط، وتفقد القدرة على الحوار الحقيقي.

وضعية الوسط: تبدأ المواجهة الداخلية للشخصيات مع ذاتها الرقمية؛ تظهر تناقضات بين الصورة التي يُقدّمها الإنسان على الإنترنت والحقيقة الواقعية لحياته.

الانفراج / النهاية: تخيّر المسرحية بين نهاية تحذيرية (تستمر الشخصيات في الإدمان) أو نهاية توعوية (تستيقظ شخصية أو أكثر على خطورة الوضع وتسعى للخروج من الحلقة الرقمية).

3. الشخصيات والصراع

أ- الشخصيات:

غالباً نجد شخصية رئيسية (مراهق أو شاب/ة) يُمثّل ضحية الإدمان، وشخصيات محيطة به: أب/أم، مدرّس، صديق... يحاولون إيقاظه دون جدوى في البداية.

تظهر شخصية "المرقومة" نفسها كرمز تجسّد الجانب الرقمي المهيمن على الشخصيات، ربما عبر شاشة أو صوت مسجل أو صورة ظلّية.

ب- الصراع:

صراع داخلي: بين الذات الحقيقية والذات الرقمية (الهوية الافتراضية).

صراع اجتماعي: بين الأفراد المتأثرين بالتكنولوجيا وتوقعات الأسرة والمدرسة والمجتمع.

4. توظيف التكنولوجيا الحديثة في العرض

أ- الشاشات والبروجكشن:

تُستخدم شاشات خلفية أو جوانبية تُعرض عليها صور رقمية، رسائل نصية، فيديوهات، وتعليقات من مواقع التواصل، فيُعاد تركيب فضاء رقمي فوق الخشبة.

تُستخدم هذه الشاشات لتمثيل "الآخر الرقمي" (الشاشة التي لا تُرى في الواقع المادي) فيختلط عليه المتلقي بين العالم الحقيقي والعالم الافتراضي.

ب- الإضاءة والصوت:

توظف الإضاءة (باردة، زرقاء) لتمثيل عالم الشاشة، وإضاءة دافئة عندما تعود الشخصيات إلى الواقع العائلي.

تُستعمل الموسيقى الرقمية والمؤثرات الصوتية للإشعارات والرسائل (صوت رنين الهاتف تحميل الصور...) لخلق جوّ التوتر والانشغال بالهاتف.

ج- الحركة والأداء:

يُطلب من الممثلين تقليد حركات الإدمان: انحناء الرأس نحو الهاتف، تكرار حركة النقر وانغلاق العين على الشاشة، ما يحوّل التمثيل إلى "لغة جسد رقمية" واضحة للمتفرج.

5. العلاقة بين الموضوع والتقنية

التكنولوجيا في "المرقومة" ليست "أداة" فقط، بل تصبح شخصية ثانية في العرض:

تظهر الشاشة كقوة مهيمنة تتحكم في قرارات الشخصيات، تحدد مزاجها، وتحدد علاقاتها بالآخرين.

تُستخدم التكنولوجيا الحديثة لتأكيد فكرة "المرقومة" نفسها: الإنسان يُرقّم (يُحوّل إلى بيانات) فيُختزل في رقم وصورة، تُفقد به إنسانيته الكاملة.

6. مستوى التفاعل مع الجمهور

تُحاول المسرحية إشراك المتفرج في التحذير:

ربما تظهر مشاهد تُشبه ما يعيشه المشاهد في بيته (الاستلقاء على السرير والسهر أمام الهاتف) مما يخلق شعوراً بالانعكاس الذاتي.

في بعض العروض، قد تُستخدم أجهزة بسيطة أو صور على شاشة عامة تُظهر كيفية تتبع المعلومات الرقمية، فيُشعر المتلقي بأن "المرقومة" ليست في المسرح فقط، بل في هاتفه هو أيضاً.

7. قراءة تحليلية

تُعدّ مسرحية "المرقومة" نصاً مسرحياً وظّف التكنولوجيا الحديثة (شاشات، بروجكشن، إضاءة ذكية، مؤثرات صوتية) ليس فقط لتحسين الصورة المسرحية، بل ليجعل منها موضوعاً مركزياً للخطر الذي يهدد الإنسان في العصر الرقمي.

تُظهر المسرحية صراعاً بين الذات الحقيقية والذات الرقمية، وتحذّر من أنّ الإدمان على الشاشة قد يحوّل الفرد إلى "مرقوم" بلا وعي، يُختزل في بيانات وإشارات رقمية. عبر الشاشات والبروجكشن، تحاول المسرحية تكوين فضاء رقمي موازٍ للفضاء الحقيقي، يختلط فيه الحلم بالواقع، ويُظهر المخرج أنّ الإنسان يهدّد نفسه بنفسه عندما يمنح التكنولوجيا سلطاناً مطلقاً على حياته اليومية وعلاقاته.

أ- الحوار واللغة في المسرحية

تتسم أغلب حوارات الشخصيات بقطعيّة وسطحية، كأنها تشبه رسائل نصية أو منشورات: جمل قصيرة، تكرار كلمات مثل "لايك"، "استوري"، "مباشر"، و"تغريدة"، ما يعكس اختزال التفاعل الإنساني في لغة رقمية جاهزة.

يظهر أنّ الشخصيات تجد صعوبة في التعبير عن المشاعر المعقدة بالكلام، بينما تُنجِز ذلك في الفضاء الرقمي (الكتابة على الشاشة).

تظهر فروق واضحة بين الحوار الواقعي والحوار الافتراضي:

عندما يتحدث الأهل مع الأبناء في الواقع، يكون الحوار مشحوناً بالتوتر، النقد، أو الصمت.

أما في الحوارات التي تُعرض على الشاشة (مثل رسائل، تعليقات، أو حوارات افتراضية) تكون اللغة أكثر انسيابية، تجميلاً وتهويناً من الواقع.

ب- الرمز والصورة المسرحية

رمز "المرقومة":

اسم المسرحية يُقرأ كلفظين: "مرقومة" و"المَرقومة"، أي: من تُرقّم أو تُختزل في البيانات. يمكن أن تظهر هذه الشخصية رمزياً على شكل ظلّ على الشاشة، أو كصوت مسجل يُصدّر أوامر، أو حتى كنظام صوت محيط يُسمع في كل لحظة، ما يُظهر أن الإنسان يعيش تحت "رقابة" رقمية دائمة.

الشاشات كرمز:

لا تمثل الشاشات "وسيلة" فقط، بل تُصبح كأنها عيون أو أصابع تُلاحق الشخص تُدليه بتصنيفه (عدد الإعجابات، عدد المتابعين، تعليقات الآخرين).

أحيانًا تُطفأ الشاشة فجأة، فيظهر فراغ وصمت قوي يعكس كيف أنّ الإنسان يفقد "منصته" ويشعر بالعجز عند فقدان العالم الرقمي.

ج- وظيفة الصمت في العرض

صمت الشخصيات في الواقع:

كثيراً ما نجد الشخصيات الصامتة أمام الشاشة، بينما نشطة جدًا في الفضاء الرقمي. هذا الصمت يعبّر عن:

العزلة، تراجع القدرة على التواصل المباشر، استسلام الإنسان لإيقاع الشاشة الذي يملأ الفراغ عنده.

صمت الشاشة في لحظات محددة:

في بعض اللحظات، تُطفأ الشاشة أو تُظهر لقطة فارغة (صفحة خطأ، تحميل، أو صورة معلّقة) وهنا يعود الإنسان إلى صوته الداخلي، ويظهر صراعه بين البقاء في الواقع أو العودة إلى الإشعارات.

هذا الصمت الرقمي يُستخدم كـ (tool dramatique) للفكاهة أو التحذير حسب الهدف البلاغي للعرض.

د- العلاقة بين اللغة والتقنية

تُحاكي اللغة المسرحية في "المرقومة" لغة العصر الرقمي:

اختزال الحوار، تكرار المصطلحات الإلكترونية، وصعوبة التعبير الشعوري في الواقع. لكنّها في الوقت ذاته تُستخدم كأداة توعية؛ فالصمت المفاجئ أو رسالة تظهر على الشاشة تقول "تم حذف حسابك" أو "انقطع الإنترنت" تُصوب المسرحية أخطار هذا العالم الافتراضي.

الفرق بين:

لغة الواقع: محدودة، توترية، غير مكتملة.

لغة الشاشة: زائفة، مزينة، غامرة.

تُظهر أنّ الإنسان يُغرق في اللغة الرقمية لأنه يجد فيها "الوجه الأجمل" من نفسه، رغم أنّ هذا الوجه يُختزل في بيانات مرتبطة بمحتوى استهلاكي.

خاتمـــة

خاتمة:

نصل في نهاية الدراسة إلى مجموعة من النتائج نوردها فيما يلي:

لا تتحقق عملية الانتقال من النص إلى العرض في المسرحية بوصفها خطابًا أدبيًا مكتفيًا بذاته، بل بوصفها بنية مركّبة تتداخل فيها العناصر الدرامية والبصرية والسمعية والحركية لتشكّل فعلًا فرجويًا متكاملًا.

– يظل النص المسرحي، مهما بلغ من الإحكام الفني، مشروعًا احتماليًا لا يكتمل إلا عبر تجسيده فوق الخشبة، حيث تتحول الكلمات إلى صور، والإرشادات إلى فضاءات، والحوار إلى طاقة أدائية تنفتح على التأويل والتلقي. ومن هنا تتبدّى أهمية تفكيك مكوّنات المسرحية، لأنّ فهم العرض لا يتم من خلال النص وحده، وإنما عبر دراسة العلاقات التي تربط بين السينوغرافيا، والإضاءة، والصوت، وحركة الممثل، والإيقاع الزمني، بوصفها أنظمة دلالية منتجة للمعنى.

– تُبرز تصنيفات المسرح تعدّد الرؤى الجمالية والفكرية التي أسهمت في تطور الفن المسرحي عبر مختلف المراحل التاريخية، إذ لم يعد المسرح قالبًا ثابتًا، بل فضاءً متحوّلًا تتداخل فيه الاتجاهات الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية والعبثية وغيرها من التجارب المعاصرة.

– يكشف هذا التنوع أنّ كل تصنيف مسرحي جاء استجابة لتحولات اجتماعية وفكرية وجمالية معيّنة، سعى من خلالها المسرح إلى إعادة صياغة علاقته بالإنسان والواقع والمتلقي. ومن ثمّ، فإنّ فهم هذه التصنيفات لا يقتصر على الجانب التاريخي أو النظري فحسب، بل يُعد مدخلًا أساسًا لاستيعاب التحولات التي عرفها الخطاب المسرحي المعاصر، خاصة مع انفتاحه على التكنولوجيا والوسائط الحديثة التي أعادت تشكيل طبيعة العرض ووظائفه الجمالية والتواصلية.

خاتمة

– يمثل توظيف التكنولوجيا الحديثة في المسرح نقلة نوعية في كلّ من جانبَي البنية الفنية والإنتاجية.

– أظهرت الدراسة أن التقنيات الرقمية (مثل الإضاءة الذكية، والصوت الرقمي، والشاشات المتحركة، والواقع المعزز والافتراضي) لا تقتصر على توفير إمكانات جمالية جديدة فحسب، بل تسهم أيضاً في توسيع آفاق السرد المسرحي، وتعميق تجربة المتلقي، وتحسين كفاءة عمليات الإنتاج والتشغيل.

– بينت الدراسة أنّ التكامل بين التقنية والحرف المسرحي التقليدي يحقق توازناً يُثري المعنى الدرامي عندما تُستخدم التكنولوجيا أدوات خادمة للرؤية الإبداعية بدلاً من أن تصبح بديلاً عن العنصر الإنساني.

– الذكاء الاصطناعي والتقنيات الحديثة لا تغني عن العامل البشري مهما بلغ التطور التكنولوجي.

– الحفاظ على الأصالة الثقافية لا يتأتى إلا بالاستثمار في العامل البشري وتوفير بنية تحتية مرنة، هي عوامل حاسمة لنجاح إدماج التكنولوجيا.

– الاعتماد المفرط على الأجهزة والتقنيات الحديثة يفقد العمل المسرحي جوهره.

– مثلت مسرحية "المرقومة" نموذجا وّظف التقنيات الحديثة خدمة للعرض المسرحي وقد أمكنت من الاستفادة من التكنولوجيا بالقدر الذي أفاد العمل ولم يُخِلَّ بجوهر العرض المسرحي.

– استطاع المخرج أن يجعل الجمهور يتفاعل مع العرض المسرحي ولا يشعر بالنشاز الفني حيث كانت التكنولوجيا الحديثة خادمة لتوجه المخرج.

خاتمة

انطلاقاً من هذه النتائج، توصي الدراسة بما يلي:

- تعزيز برامج التدريب المتخصصة للعاملين في المسرح على التقنيات الحديثة.

- إدراج مبادئ تصميم تقني مسرحي في مناهج المدارس والمعاهد الفنية.

- تبني نماذج إنتاج مرنة تُسهِم في مشاركة تقنيات متقدمة بتكلفة معقولة (شراكات ومختبرات إنتاج مشتركة)

- ووضع سياسات حماية للملكية الفكرية تشجع الابتكار وتحمي المحتوى المسرحي.

كما توصي بتجارب تطبيقية ومشاريع عرض تجريبية تستكشف توازنات جديدة بين الإنسان والآلة على الخشبة.

في الختام، تطرح هذه الدراسة رؤية تفاؤلية حول مستقبل المسرح المعاصر؛ فالتكنولوجيا ليست تهديداً للمسرح ولا لتجربة الجمهور، بل فرصة لإعادة تصور الفعل المسرحي وتوسيع أدوات التعبير الفني. يبقى التحدي في كيفية إدارة هذا الدمج بحيث يحافظ المسرح على جوهره الإنساني ويستفيد في الوقت نفسه من إمكانات التقنية لتوليد معانٍ وأشكال عرض جديدة تلامس الجمهور بعمق وترسخ دور المسرح كفضاء حيّ للتجربة المشتركة.

قائمة المراجع

قائمة المراجع:

أولًا: المراجع العربية (الكتب)

01- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985.

02- إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، 1998.

03- أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر: الصورة الإبداعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

04- إدوارد الخراط: فجر المسرح، دار البستاني، القاهرة، ط1، 2003.

05- جبران مسعود: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992.

06- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، مكتبة الآداب ومطبعتها، 1961.

07- سامي خشبة: قضايا الفن المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1977.

08- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.

09- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

10- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

11- عبد الغني أبو العزم: معجم الغني الزاهر، مؤسسة الغني للنشر.

12- عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

13- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2006.

14- فيصل المقداوي: تطبيقات في فن المسرح، جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، د.ت.

15- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

16- وليد البكري: أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

ثانيًا: المراجع المترجمة

17- أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983.

18- جان بيير رينجير: قراءة في المسرح المعاصر، ترجمة حمادة إبراهيم، القاهرة، وزارة الثقافة.

19- ستانلي فيش: هل هناك نص في هذا الصف؟ سلطة الجماعات المفسرة، ترجمة أحمد الشيمي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004.

ثالثًا: المقالات والمجلات العلمية

20- أحماحمة عبد الفتاح، نكاع بن ذهيبه: «دور التكنولوجيا الرقمية في تشكيل الصورة المسرحية»، مجلة سيميائيات، مج17، ع2، 2022.

21- أسماء محمود يوسف جنيدي: «الميديا الهجينة ودورها في تغيير الثقافة البصرية في الفنون المعاصرة»، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، مج23، ع3، 2023.

22- أميرة الشوادي بسيوي: «التطور التكنولوجي والرقمنة بين النص والعرض في المسرح الحديث»، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، ع28، 2023.

23- بدر محمد حسن آل هيد: «واقع توظيف الذكاء الاصطناعي في الخدع المسرحية»، مجلة المناهج المعاصرة وتكنولوجيا التعليم، مج4، ع4، 2023.

24- بن شعيب رياض: «الذكاء الاصطناعي والإبداع في السينما الرقمية»، مجلة آفاق سينمائية، مج1، ع1، 2021.

25- حمزة قريرة: «المسرح التفاعلي . إشكالية البناء وأزمة التلقي»، مجلة العلامة، ع2، 2016.

26- خراوع توفيق: «الخطاب الدرامي والخطاب المسرحي»، مجلة النص، 2016.

27- دعاء عبد الرحمن محمد: «تأثير التكنولوجيا الرقمية على تصميم المنظر المسرحي»، مجلة العمارة للفنون والعلوم الإنسانية، مج5، ع20، 2020.

28- دقي جلول: «سينوغرافيا المسرح المعاصر: قراءة في أبعاده الجمالية»، مجلة الكليم، مج6، ع1، 2021.

29- دين نبيلة، مصطفاوي جلال: «نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي/ مسرح العرائس والدمى»، مجلة النص، مج8، ع2، 2021.

30- ريمة حمريط، أحمد جاب الله: «تجليات الرقمية في المسرح التفاعلي الرقمي: النص والعرض»، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، مج12، ع2، 2020.

31- زغدودة ذياب مروش: «المسرح التفاعلي والرقمنة»، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، مج17، ع35، 2016.

32- سعاد بوبحة: «الذكاء الاصطناعي: تطبيقات وانعكاسات»، مجلة اقتصاد المال والأعمال، مج6، ع4، 2022.

33- سعاد بوترعة: «المسرح بين الرؤية الكلاسيكية والعبثية»، مجلة فتوحات، مج3، ع2.

34- سوالمي الحبيب: «سحر الرومانسية وخصائصها في مسرحية خطيبة الربيع لمحمد ديب»، مجلة النص، مج9، ع3، 2022.

35- عباسية بن سعيد: «من الكلمة إلى الخشبة: جدلية النص والعرض في المسرح المعاصر . مقاربة سيميائية أدائية»، مجلة النص، مج12، ع2، 2025.

36- عبدالوهاب تيايبية: «مستقبل المسرح في ضوء التكنولوجيا الرقمية»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج16، ع1، 2023.

37- غادة حسين: «برامج الذكاء الاصطناعي كمرجعية بصرية لتصميم مناظر وخلفيات المسرح»، المجلة الدولية للتصميم، مج13، ع4، 2023.

38- كريم بالقاسي، نبيلة بوخبزة: «مداخل نظرية في أسس السيميولوجيا المسرحية»، مجلة الذاكرة، مج2، ع1، 2014.

39- محمد حسن حبيب: «المسرح التفاعلي»، مجلة الفن المعاصر، ع14، 2015.

40- المصطفى عبدون: «التراجيديا عند أرسطو»، مجلة تدفقات فلسفية، مج3، ع1، 2022.

41- نور الدين زمام، صباح سليماني: «تطور مفهوم التكنولوجيا واستخداماته في العملية التعليمية»، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع11، 2013.

رابعًا: المواقع الإلكترونية

42- قواعد المسرح الرقمي: . https://middle-east-online.com اطلع عليه بتاريخ 2026/03/02

43- الكوميديا-في-المسرح/https://atitheatre.ae/2016/07، أطلع عليه بتاريخ: 2026/01/03.

44- ويكيبيديا، المسرح الواقعي، https://www.wikipedia.org/ اطلع عليه بتاريخ 2026/02/02

الفهرس

فهرس المحتويات

المحتويات

مقدمة:.....أ

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي والنظري للمسرح 6

المبحث الأول: ماهية المسرح 7

01- المسرح بين التعريف اللغوي والاصطلاحي 7

المبحث الثاني: من النص إلى العرض – تفكيك مكونات المسرحية 9

أولا: المكونات البشرية.....9

ثانيًا: المكونات الهيكلية.....10

المبحث الثالث: تصنيفات المسرح 15

أ- التصنيف حسب الأنواع الدرامية.....16

أ-2- الكوميديا: 16

أ-3- الدراما:.....17

ج- التصنيف حسب الاتجاهات والمدارس الفنية.....19

ج-1- المسرح الكلاسيكي.....19

ج-2- المسرح الرومانسي:.....21

ج-3- المسرح المستقبلي.....23

ج-4- المسرح الرمزي.....24

ج-5- المسرح الواقعي.....25

الفهرس

ج- 6- المسرح الدادائي..... 27

ج- 7- السيريالية..... 28

ج- 8- التعبيرية..... 28

ج- 9- التكعيبية..... 29

ج- 10- مسرح العبث:..... 30

د- التصنيف حسب الوسيط والتقنيات..... 31

د-1- المسرح الرقمي 32

د-2- المسرح التفاعلي..... 33

د- 3- المسرح الهجين..... 34

الفصل الثاني: التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي في المسرح المعاصر 37

دراسة تطبيقية..... 37

المبحث الأول: التكنولوجيا وتحول الفضاء المسرحي..... 38

المبحث الثاني: السينوغرافيا الرقمية وإعادة تشكيل المشهد المسرحي..... 41

المبحث الثالث: الذكاء الاصطناعي كأداة إبداعية وتحول أنطولوجيا الفعل المسرحي . 45

المبحث الرابع: تحولات الإخراج المسرحي في ظل التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي .. 50

المبحث الخامس: المسرح الرقمي والتفاعلي والهجين – نحو إعادة تعريف الكينونة المسرحية 53

أ- من المسرح التقليدي إلى المسرح الرقمي 54

ب- التفاعلية وتحول موقع المتلقي..... 55

ج- الوسيط الرقمي كفضاء للإبداع..... 56

الفهرس

د- الكتابة الجماعية وتفكيك مفهوم المؤلف..... 57

هـ- المسرح الهجين وتداخل العوالم: نحو أنطولوجيا جديدة للمسرح..... 58

المبحث السادس: دراسة تطبيقية: تحليل مسرحية المرقومة 61

1. فكرة المسرحية والرسالة العامة..... 61

2- البنيات الدرامية للمسرحية..... 62

3. الشخصيات والصراع..... 63

4. توظيف التكنولوجيا الحديثة في العرض..... 63

5. العلاقة بين الموضوع والتقنية..... 64

6. مستوى التفاعل مع الجمهور..... 64

7. قراءة تحليلية..... 64

خاتمة:..... 69

قائمة المراجع:..... 73

فهرس المحتويات..... 79

استمارة إيداع مذكرة الماستر (قسم الفنون)

تخصص: نقد العرض المسرحي

السنة الجامعية 2025 ***2026

إطار خاص بالطالبة(ة)

الاسم: أسامة OUSSAMA	اللقب: العيفاوي LAIFAOUI
تاريخ و مكان الميلاد: 28-05-1996 ب: العقلة ولاية تبسة	
رقم الهاتف: 06.55.89.73.32	
البريد الإلكتروني: laifaouioussama96@gmail.com	

عنوان المذكرة: توظيف التكنولوجيا الحديثة في العروض المسرحية المعاصرة. دراسة نماذج مختارة

إطار خاص بالأستاذ(ة) المشرف(ة) على المذكرة

الاسم واللقب للأستاذ(ة) المشرف(ة): د. عبد الصمد بشدات	
رتبة الأستاذ(ة) المشرف(ة): أستاذ محاضر أ	
إمضاء الأستاذ(ة) المشرف(ة)	د.بشدات عبد الصمد جامعة مستغانم

إمضاء رئيس قسم الفنون

د. بومسهول خديجة
رئيسة قسم الفنون
بالنيابة

تم المسح الضوئي بـ CamScanner

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

(المادة الثانية من القرار رقم 1082 المؤرخ في 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله،

السيد (ة) .. أسامة العيفاوي ..... ، الصفة: طالب

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 103539684 الصادرة عن

بلدية العقلة ولاية تبسة بتاريخ 2017/02/22

المسجل (ة) بكلية الأدب العربي و الفنون قسم ..الفنون.....

والمكلف بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج (ماستر))

عنوانها .... توظيف التكنولوجيا الحديثة في العروض المسرحية المعاصرة .. دراسة نماذج مختارة ...

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 2026-06-02

توقيع المعني (ة)

ملخص مذكرة الماستر: "توظيف التكنولوجيا الحديثة في المسرح"

تناولت هذه المذكرة موضوع توظيف التكنولوجيا الحديثة في المسرح، وهدفت إلى دراسة أثر التطورات التكنولوجية والرقمية في تطوير العرض المسرحي وتحويل آليات الإنتاج والتلقي، مع التركيز على دور التقنيات الحديثة والذكاء الاصطناعي في إعادة تشكيل الممارسة المسرحية المعاصرة.

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي والنظري للمسرح

استعرضت الدراسة مفهوم المسرح من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية، وأبرزت أنه فن حي يقوم على التفاعل المباشر بين الممثل والجمهور. كما تناولت مكونات العمل المسرحي الأساسية، المتمثلة في النص، والمخرج، والممثل، والجمهور، إضافة إلى العناصر البنيوية كالحدث، والشخصية، والحبكة، والحوار، والصراع، والإيقاع.

كما عرض الفصل أهم تصنيفات المسرح وفق:

الأنواع الدرامية (التراجيديا، الكوميديا، الدراما .(

الوظيفة (مسرح الطفل، المسرح السياسي، المسرح التعليمي .(

الأشكال المسرحية (مسرح العرائس، مسرح الظل .(

المدارس والاتجاهات الفنية (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، المستقبلية، التعبيرية، السريالية، الدادائية، ومسرح العبث .(

الوسائط والتقنيات الحديثة التي مهدت لظهور المسرح الرقمي .

الفصل الثاني: التكنولوجيا الحديثة وتحول العرض المسرحي

ركزت الدراسة على التطور التاريخي للعلاقة بين المسرح والتكنولوجيا، موضحة أن المسرح لم يعد يعتمد فقط على الأداء الحي التقليدي، بل أصبح يستفيد من التقنيات الرقمية في مختلف عناصر العرض.

وتناولت المذكرة أهم التقنيات الحديثة المستخدمة في المسرح، مثل:

الإضاءة الذكية والرقمية .

المؤثرات الصوتية المتطورة .

تقنيات الإسقاط الضوئي .(Projection Mapping)

الشاشات الرقمية والوسائط المتعددة .

الواقع الافتراضي (VR) والواقع المعزز .(AR)

تقنيات الهولوغرام .

الذكاء الاصطناعي في تصميم المشاهد والإخراج والتفاعل مع الجمهور .

وأوضحت أن هذه التقنيات ساهمت في إثراء الجانب البصري والجمالي للعرض المسرحي، وفتحت آفاقًا جديدة للإبداع والتجريب.

الفصل الثالث: أثر الذكاء الاصطناعي والتكنولوجيا الرقمية على المسرح

ناقشت الدراسة التحولات التي أحدثها الذكاء الاصطناعي في العملية المسرحية، من خلال:

المساعدة في كتابة النصوص المسرحية .

تصميم الديكور والسينوغرافيا رقمياً .

إدارة الإضاءة والمؤثرات بشكل آلي .

إنشاء شخصيات افتراضية وممثلين رقميين .

تطوير أشكال جديدة من التفاعل بين العرض والمتلقي .

كما تناولت الدراسة إيجابيات هذه التقنيات، ومنها:

توسيع الإمكانات الإبداعية .

تحسين جودة العروض .

جذب جمهور جديد .

تسهيل الإنتاج المسرحي .

وفي المقابل، أشارت إلى بعض التحديات مثل:

ارتفاع التكاليف التقنية .

الحاجة إلى تكوين متخصصين في المجال الرقمي .

التخوف من تراجع دور العنصر البشري والإبداع الإنساني في المسرح .

النتائج العامة

خلصت المذكرة إلى أن التكنولوجيا الحديثة لم تلغِ جوهر المسرح القائم على التفاعل الإنساني، وإنما أسهمت في تطوير أدواته وأساليب تعبيره. كما أكدت أن الذكاء الاصطناعي يمثل فرصة مهمة لتجديد الخطاب المسرحي وتوسيع مجالات الإبداع، شريطة الحفاظ على التوازن بين التقنية والبعد الإنساني الذي يميز الفن المسرحي.

الخلاصة:
أثبتت الدراسة أن المسرح المعاصر يشهد تحولًا نوعيًا بفضل الثورة الرقمية والذكاء الاصطناعي، حيث أصبح فضاءً تفاعليًا يجمع بين الفن والتكنولوجيا، مما يفتح آفاقًا جديدة للإبداع المسرحي مع ضرورة توظيف هذه التقنيات بطريقة تحافظ على هوية المسرح ووظيفته الثقافية والإنسانية.

الكلمات المفتاحية :المسرح، التكنولوجيا الحديثة، المسرح الرقمي، الذكاء الاصطناعي، التحول الرقمي، السينوغرافيا، الواقع الافتراضي، الواقع المعزز، العرض التفاعلي.

Abstract

This master's dissertation examines the role of modern technology in theatre and explores the impact of digital innovations on theatrical production and performance. The study aims to analyze how contemporary technological developments, particularly digital technologies and artificial intelligence, have transformed theatrical practices and reshaped the processes of creation, staging, and audience reception.

The first chapter presents the conceptual and theoretical framework of theatre. It discusses the linguistic and terminological definitions of theatre and highlights its nature as a live art form based on direct interaction between performers and audiences. The chapter also analyzes the fundamental components of theatrical production, including the text, director, actor, audience, plot, character, dialogue, conflict, and rhythm. Furthermore, it reviews the major classifications of theatre according to dramatic genres, functions, theatrical forms, artistic movements, and technological developments that paved the way for digital theatre.

The second chapter focuses on the relationship between theatre and modern technology. It traces the historical evolution of technological integration into theatrical performances and examines the role of contemporary digital tools in enhancing artistic expression. Particular attention is given to intelligent lighting systems, advanced sound technologies, multimedia applications, projection mapping, digital screens, virtual reality (VR), augmented reality (AR), holographic techniques, and other digital innovations that have expanded the visual and aesthetic possibilities of theatrical productions.

The third chapter investigates the influence of artificial intelligence and digital technologies on contemporary theatre. It explores the use of AI in scriptwriting, stage design, scenography, lighting management, and the creation of virtual characters and interactive performances. The chapter also discusses the opportunities offered by these technologies, such as increasing creative potential, improving production quality, attracting wider audiences, and facilitating theatrical production. At the same time, it addresses several challenges, including high implementation costs, the need for specialized technical expertise, and concerns regarding the preservation of human creativity and artistic authenticity.

The study concludes that modern technology has not diminished the essence of theatre as a human-centered and interactive art form. Rather, it has enriched theatrical expression and expanded its creative possibilities. Artificial intelligence and digital technologies represent significant opportunities for the renewal and development of contemporary theatre, provided that a balance is maintained between technological innovation and the human dimension that constitutes the core identity of theatrical art.

Keywords: Theatre, Modern Technology, Digital Theatre, Artificial Intelligence, Digital Transformation, Scenography, Virtual Reality, Augmented Reality, Interactive Performance.