ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

حضارة الصورة وجماليات المسرح التفاعلي: مقاربة تأويلية

The Civilization of the Image and the Aesthetics of Interactive Theatre: A Hermeneutic Approach

ط. د. محمد زرفاوي [1]*، د.قاسم بوزيد [2]

[1] جامعة قسنطينة 3 – صالح بوبنيدر - الجزائر، Mohammed.zerfaoui@univ-constantine3.dz

https://orcid.org/0009-0003-6469-2616

[2] جامعة قسنطينة 3 – صالح بوبنيدر - الجزائر، Bouzid.kacem@univ-constantine3.dz

تاريخ الإستلام: 2026/07/05 تاريخ القبول: 2026/09/05

ملخص:

ترصد هذه المقاربة النّقديّة المتغيّرات الطارئة على العمل المسرحيّ بعد أن انخرط منتجوه في توظيف أدوات التّقانة التّفاعليّة استجابة لمتطلبات عولمة الفنون والآداب، وغنيّ عن البيان حجم الضّغوط التي تتعرّض نظريّة الفنون الدّرامية مع مطلع الألفيّة الثّالثة والرجّات المعرفيّة الباعثة على إعادة صياغة خطاب مفاهيمها بما ينسجم مع طبيعة هذه المرحلة، وضرورة أقلمة تلك المفاهيم الوافدة ضمن نظريّة التّرابط النّصي (Hypertextualité). وفهم واستيعاب خلفيّاتها الفكريّة والأطر المرجعيّة لمنظومتها المصطلحيّة بغية بناء خطاب نقدي ممانع قادر على مساءلة منظومة القيم الماديّة التي تشيعها ثقافة العولمة وتسعى إلى فرضها وتكريسها. والوقوف على ما ولّده التّحوّل المعرفي السيبرنطيقي من جماليّات مسرحيّة تفاعليّة مختلفة عن تلك الجماليّات الموروثة عن المسرح الورقيّ التقليديّ.

الكلمات المفتاحية التقانة التفاعلية، نظرية ترابط النص، السيبرنطيقي، المسرح التفاعلي، المسرح التقليدي.

***

Abstract:

This critical approach examines the transformations that have befallen theatrical work since its producers engaged in employing interactive technological tools in response to the demands of the globalization of arts and literature. The scale of pressures exerted on dramatic art theory at the dawn of the third millennium is self-evident, along with the epistemological upheavals that call for reformulating the discourse of its concepts in a manner consistent with the nature of this stage, and the necessity of adapting those imported concepts within the theory of Hypertextuality—understanding and assimilating its intellectual backgrounds and the referential frameworks of its terminological system, in order to construct a resistant critical discourse capable of interrogating the system of material values propagated by the culture of globalization, which seeks to impose and entrench them. It also aims to identify what the cybernetic epistemological shift has generated in terms of interactive theatrical aesthetics that differ from those aesthetics inherited from traditional paper-based theatre.

Keywords: Interactive Technology, Hypertextuality Theory, Cybernetics, Interactive Theatre, Traditional Theatre

* المؤلف المرسل

مقدمة

وتقترب هذه المقاربة باعتماد التّأويل منهجا إلى بيان الصّلات المرجعيّة الجامعة بين المسرح التّفاعلي وحضارة الصّورة، فدون هذا التّحوّل من حضارة الكتابة إلى حضارة الصّورة ما كان لهذا الفنّ أن يولد، ولا تتبلور له جماليات مختلفة عن تلك التي عرفناها مع حضارتي المشافهة والكتابة، فقد «تدخّلت الوسائط الافتراضيّة في الفعل الثّقافي والفنّي بشكل يفوق الخيال، وانتقلت بالفن التّقليدي والإبداع الفطريّ إلى فنّ [تفاعليّ] (...) فأنتجت بالتّالي تحدّيات بين المثقّف والفنان من جهة، وبين الحاسوب والبرمجيات والذّكاء الاصطناعي من جهة أخرى، ممّا جعلنا أمام فنّ لا نعرفه بالضّرورة، وأمام رهان جمهور مختلف ومستهلك متغيّر ومجالات ترويج وتسويق للإبداع مستجدّة تتحكّم فيها تكنولوجيّات المعلومات والاتّصال» **(كبير، 2023، ص ص. 17–18)**.

ويفضي النّظر الفاحص في نتائج ما تعرّضت له الفنون والآداب من هزّات ورجّات من قبل ثقافة العولمة إلى نتيجة مؤدّاها حدوث تغيّرات جوهريّة طالت الإطار النّظريّ لمختلف الفنون الدّراميّة شبيهة بتلك حصلت مع النّظريّة الأدبيّة باقتحام البرامج الإلكترونيّة التّفاعليّة، كالنّص المترابط (Hypertext) والنّص الشّبكي (Cybertext)... وغيرهما عالم الإبداع الأدبيّ حدث تحوّل في الشكل الهندسي المعبّر عن طبيعة أطراف المنظومة الإبداعيّة من شكلها المثّلث إل شكلها المربّع، وعن ذلك التّحوّل يقول النّاقد المغربيّ سعيد يقطين: «في نظريات النّص السّابقة على ظهور "النّص المترابط" كنّا نحدّد أطراف ومكوّنات النّص في ثلاثة أطراف: 1- الكاتب 2- النّص 3- القارئ أمّا مع النّص المترابط فتتحدّد الأطراف على النّحو التّالي: 1- المبدع 2- النّص المترابط 3- الحاسوب 4- المتلقي» **(يقطين، 2005، ص 91)**.

ونسجا على هذا القول يمكن أن نفصّل الحديث عن تغيّرات موازية تحدث على مستوى الفنون الدّراميّة بعامّة، وفنّ المسرح على وجه الخصوص متّصلة بقانون الوحدات الثّلاث كهيكل دراميّ مستخلص من الأدبيّات الأرسطيّة إذ يشهد ذلك القانون بسبب ضغط صيرورة التّنميط الذّي تفرضها ثقافة العولمة تفجيرا لوحداته المكوّنة له، واستجابة للمنظور الفلسفي لمرحلة ما بعد الحداثة المعادي للعقل وما يصاحبه من مقولات النّمذجة والتّنظيم والتّصنيف «فإنّ العقل صانع الأنساق أو مكتشفها، الحريص على النّظام، ووضع الأطر الذّهنيّة المستخلصة يحصّن بها ضوابط المعرفة هو نفسه ذلك المتمرّد على الانصياع، الجانح إلى كسر الحواجز والأخذ بمغامرة التّجريب والاكتشاف، حيث تفضي به - كلّ يوم- إلى استكناه أرض جديدة » **(الغيث، 2003، ص. 58)**.

وهذا ما نجده ماثلا في الحديث عن اقتحام البرامج التّفاعليّة عالم الفنون الدّراميّة، فبتغيّر وسيط التّأليف تغيّرت معه أطراف المنظومة الإبداعيّة، فالكاتب المسرحيّ التّفاعلي فرض متلقيا مسرحيّا تفاعليّا مختلفة أدوات تفاعله مع العمل المسرحيّ مع الكاتب ذي الطبيعة الورقيّة، وقبل التوغّل عميقا في رصد ما تشكّل من جماليات تفاعليّة خاصّة بالفنّ المسرحيّ نرى أنّه من المفيد للقارئ العودة إلى تحديد المحضن المعرفيّ الذّي ولد فيه هذا الفنّ الدّرامي المستجدّ، ويتّفق أهل الدّراية من الباحثين في هذا المجال على أنّ السّيبرنطيقا هي بيئة استنبات فن المسرح التّفاعليّ. ولتجليّة تلك العلاقة بينهما تبدو مسألة التّوقّف عند الإطار المعرفيّ لعلم السيبرنطيقا أكثر من ضرورة حتّى ندرك مرادنا من هذه المقاربة النقديّة.

1 - المسرح التّفاعلي وكشوفات البحث السيبرنطيقي

ومن هنا فإنّ أوّل تلك الأواصر الرّابطة بين المسرح التّفاعليّ ومحاضنه المعرفيّة هي صفة أو خاصيّة (التّفاعليّ) التي تحيل إلى تحوّل جوهريّ في طبيعة التّفكير البشريّ من شكله السّببيّ الخطّي إلى التّفكير الدّوري

التّرابطي، وهو فتح مرجعه إلى كشوفات البحث السّيبرنطيقي، الذّي أكّد روّاده «أنّ الجهاز العصبي للإنسان يعمل على أساس دوريّ، أي أنّه يدخل في حلقة مغلقة تسير فيها الإشارات في شكل دائرة ثمّ تعود لتسير مرّة أخرى في الدائرة نفسها، وهكذا » **(طلبة، 1972، ص. 19)**. وما كان ذلك ليتمّ دون ذلك تجاوز البحث السّيبرنطيقي لمقولة التّخصّص الذّي عرفها البحث العلمي مع الفصل الدّيكارتي بين الذات والبدن أو بين علوم الإنسان وعلوم الطّبيعة، وهو الفصل الذّي قاد البشريّة إلى أكبر حربين كونيتين.

ومن أجل كبح جماح ذلك التّقدّم الأرعن وإزالة آثار ذلك الدّمار فكّر لفيف من العلماء من مختلف التّخصصات في طريقة تجاوز تلك اللّحظة الحيوانيّة/الآليّة التي دفعت الإنسان إلى موته، واجتراح ما يكون طريقة تفكير تحول دون تكرار ذلك، فانبجس علم السيبرنطيقا ثمرة لذلك العمل الجماعيّ، «فقد تعاونت جماعة من العلماء للبحث في الأرض المحايدة بين ميداني الفسيولوجيا والهندسة (...) ودراسة عمليات الاتّصال (أي تلقي المعلومات وهضمها) والتّحكّم (أي استعمال هذه المعلومات لتوجيه العمل في نظام معيّن) (...) كما تُعنى باكتشاف أوجه الشّبه بين هذه العمليّات في النّظم البيولوجيّة ومثيلاتها في النّظم الفيزيائيّة أي في النُّظُم الحيّة وغير الحيّة» **(طلبة، 1972، ص. 21)**.

ويكشف ذلك الاجتماع [*] العلميّ عن كسر التّصوّر العلميّ السيبرنطيقي لخطيّة المعرفة واستبدال الفصل بين التّخصصات بالرّبط بينها، وانفتاح العلوم والمعارف على بعضها البعض وخلق تفاعليّة بين مناهجها النّظرية وأدواتها التّطبيقيّة ليتبلور من خلال ذلك كلّه مفهوم التّغذية الراجعة (Feedback)، وهو نوع من السببيّة الدائريّة حيث يؤثّر أثر ما (ب)على السبب (أ) الذّي كان سببا في إنتاجه، ويعزى الفضل في انبجاس هذا الكشف العلميّ إلى حاجة الحلفاء للحدّ من تفوّق السّلاح الجوّي الألماني في الحرب العالميّة الثّانيّة حيث جرى الاشتراك بين لفيف من العلماء، ومنهم (نوربرت فينر-Norbert Wiener) في «البحوث اللاّزمة لتصميم جهاز أوتوماتيكي للدّفاع الجوّي يأخذ في الحسبان حركة المراوغة للطائرة المغيرة، وقام "فينر" فعلا بتصميم جهاز ميكانيكي كهربيّ يتنبأ بالحركة القادمة للطائرة بالاستخدام المستّمر للتّغذيّة المرتّدة بالمعلومات من وضع الطّائرة» **(طلبة، 1972، ص. 21)**.

ويرتبط انبثاق علم السيبرنطيقا بالنتائج الوخيمة للحربين العالميتين وما خلّفتاه من قتل ودمار، وحتّى تتلافى البشريّة مثل هذه الكوارث في مستقبل أيّامها فكّر مجموعة من العلماء من تخصّصات علميّة متباينة فيما عرف بمحاضرات ماسي (Les Conference de) لمراجعة ونقد وتجاوز ذلك الفصل الديكارتي بين العقل والجسد الذّي قاد إلى تلك المهلكة الإنسانيّة لإعادة وصل مختلف المجالات المعرفيّة ببعضها البعض والعودة إلى شكل جديد من وحدة المعارف، فأضحى مجال اهتمام السيبرنطيقا «البحث في الأرض المحايدة بين ميادين العلم المتوطّدة، [وبخاصة] المنطقة الواقعة بين ميداني البيولوجيا والهندسة (...) [ليتضّح] أنّ الجهاز العصبيّ للإنسان يعمل على أساس دوريّ، أي أنّه يدخل في حلقة مغلقة تسير فيها الإشارات في شكل دائرة ثمّ تعود لتسير مرة أخرى في نفس الدّائرة، وهكذا...» **(طلبة، 1972، ص. 19)**.

---

[*] ضمّت هذه الاجتماعات، التي تُعرف في كتابات أخرى بمحاضرات ماسي (Les Conférences de Macy) أو مؤتمرات السيبرنطيقا، والمنعقدة بين سنتي 1942 و1946، عددًا من أبرز العلماء والباحثين، منهم: وارن ماك كلوخ (علم الأعصاب)، وجون فون نيومان (الرياضيات وعلوم الحاسوب)، ونوربرت وينر (الرياضيات ومؤسس علم السيبرنطيقا)، ورومان جاكبسون (اللسانيات)، وغريغوري باتسون (الأنثروبولوجيا وعلم النفس)، ومارغريت ميد (الأنثروبولوجيا)، وكلود شانون، وجوليان بيغلو، ورفائيل لورنتي دونو، وأرتورو روزنبلوث، إضافة إلى الفيزيائي والتر بيتس.

إنّ اكتشاف عمل الجهاز العصبيّ على أساس دوريّ قاد عن طريق اتّباع نظام المحاكاة بين النّظم الحيّة(نسر يصطاد أرنب) والنّظم التكنولوجيّة إلى اختراع جهاز أوتوماتيكي (رادار) يعمل وفقا لمبدأ التّغذية الرّاجعة (Feed Back) للحدّ من سيطرة الطّائرات الألمانيّة على خصومهم الحلفاء، «يقوم بجمع المعطيات الميدانية ومعالجتها كيفما كانت كميّتها، ومنها معلومات رصد مواقع العدوّ ودرس كلّ الافتراضات الحسابيّة الممكنة لتحرّكاته، ثمّ قياس مسار القاذفات والنّسائف وتغيير مجراها عن بعد بالقياس إلى تحرّكات العدوّ في البرّ والجوّ، والرّد عليها في وقت معلوم» **(المصدق، 2006، ص. 126)**.

وهذا الكشف العلميّ أي (التّغذيّة المرتّدة-Feed Back) هو قوام ما يعرف اليوم بالعوالم الافتراضيّة (Virtual Reality)، فالتّواصل أو العلاقة بينها وبين المستخدم لها أساسها التّغذية المرتّدة، وما يتولّد عنها من إمكانات التّفاعل والتّشارك بين أفراد المجتمع الشّبكي، «فجوهر الواقع الافتراضي أن تكون قادرا على أن تسقط نفسك في مكان ما آخر غير الذّي أنت فيه وتشترك أكبر عدد ممكن من حواسك، وأن تكون لك أكبر قدرة ممكنة على التّحكّم فيما يجري حولك. ومن ثمّ فإنّ الكلمة المحوريّة هنا هي "الاستغراق" معطوفة على "التّفاعليّة"» **(ميتشل، 1996، ص. 119)**.

وقبل تفصيل الحديث في العلاقة الجامعة بين التّغذيّة المرتّدة وما تولّد عنها من واقع افتراضيّ فقد تناغم سقوط الحدود الجغرافيّة الماديّة (جدار برلين) مع زوال الجدر الفاصلة بين التّخصّصات العلميّة ليتشكّل ما يعرف اليوم بالقريّة الكونيّة أو العالم المترابط، وتترابط علوم الإنسان بعلوم المادّة ويتمّ تخطّي الحواجز العازلة بين الإنسان والآلة، « [فالفصل] وكلّ الاختلافات والأسوار الموضوعة بين الإنسان والآلة التي اعتقدناها أبديّة سائرة للزّوال، وعلم السيبرنطيقا أوّل من دكّ تلك الأسوار، حيث غدا أمر اندماج الإنسان بالآلة والآلة بالإنسان أمرا لا مفرّ منه، على الأقل في الأمد المنظور على مستوى القدرات والذّكاء والسّلوك **(المصدق، 2006، ص ص. 126–127)**.

فتهاوي كلّ تلك الحدود الجغرافيّة والتّخصصيّة والعضويّة بين البلدان والعلوم وبين الإنسان والآلة أسّس لإبدال/ براديغم (Le Paradigme) التّرابط الذّي يفسّر هذا المنعطف المعرفيّ الذّي عرفه النّصف الثّاني من القرن العشرين، ولا يزال يَحكُم ويؤطّر مرجعيّا ما ينتج من معارف حتّى أيّام النّاس هذه، وعلى هذا الأساس فقد«بات بإمكان الإنسان حيثما كان أن يحقّق التّواصل مع غيره، وأن يتعرّف على أيّ شيء يريده (...) لقد صار العالم فعلا "قرية صغيرة" أو "عالما مترابطا" (...) بوسع المرء التّعرّف على ما فيه والتّجوّل في مختلف أرجائه وفق حاجاته ومتطلباته وهو لا يغادر مكانه» **(يقطين، 2005، ص. 88)**.

ويبقى التّرابط الأهمّ هو ذلك الحاصل بين الإنسان والآلة الذّي تولّدت عنه فنون دراميّة وأجناس أدبيّة، فصارت البرامج الشبكيّة التّفاعليّة شريكا في الإنتاج الفنّي والأدبيّ على حدّ سواء، ومن تلك البرامج، النّص المترابط (Hypertext) والنّص الشّبكيّ (Cybertext)، وباستخدامها أخذت المعرفة طابعها المترابط والشّبكي، وحدث ذلك التّحوّل من التّفكير السّببي الخطّي (La Causalité Linéaire) ("أ" تؤثر في "ب")إلى التّفكير الدّوريّ التّرابطيّ (La Causalité Circulaire) (و "ب" تؤثّر ارتجاعا في "أ") وكان ثمرة ذلك كلّه توليد واقع افتراضيّ يجسّد مقولة "نهاية الجغرافيا"، فمع العولمة «ننتقل من الواقع الفعلي المحدود إلى واقع أثيريّ، اصطناعي، لا حدود له، يتيحه المخيال السّبراني بثورته العدديّة وتشكيلاته الرّقميّة اللامتناهيّة، بذلك تتغيّر بنية الواقع بالذّات، بقدر ما يجري تسريعه وتكثيفه أو مضاعفته عبر الصّور والأرقام» **(حرب، 2004، ص ص. 32–33)**.

2- تقنية الو اقع الافتراضي وميلاد الإنسان/ السيبورغ

ويقف القارئ لمقالة الباحث (دافيد ميتشل-David Mitchell)الموسومة بـ(الواقع الافتراضي والإنترنت) على حقيقة التّعارض بين قواعد العرض المسرحيّ التّقليديّ، وعلى وجه الخصوص قاعدة الحفاظ على الحاجز الافتراضي الفاصل بين الممثلين على الخشبة وبين المشاهدين وبين ما تستهدفه تقنية الواقع الافتراضي من وضع كلّ الأشخاص مشاهدين وممثلين على منصة المسرح، وتكشف هذه الوضعيّة الجديدة عن تعريف جديد للواقع الذّي يحاكيه المسرحيّون في أحايين كثيرة وفقا لتصوّر المدرسة الواقعية في مجال الفنون والآداب، ويعلن في الآن نفسه بيان ولادة فنّ درامي مستجدّ يصطلح عليه بين الدّارسين في أيام النّاس هذه بالمسرح التّفاعليّ، يحاكي كتّابه واقعا افتراضيا «مجتثّا عن أصوله، واقعا يعبّر عن لا واقعيّته بتعاليه عن الزّمن والحدث التّاريخيّ، واقعا [من] نماذج مقولبة Stéréotype تعبّر عن "واقع" دون التّعبير عنه، تعبّر عن واقع ضمن واقع تخييليّ وإيهاميّ وتضليليّ يصوّر للمشاهد نماذج طوباويّة استرقتها عيون الكاميرا واقتطعتها عن واقعها الموضوعيّ» **(الزين، 2015، ص. 231).**

ومن أجل تقريب فهم واستيعاب طبيعة الواقع الافتراضي يورد (دافيد ميتشل-David Mitchell) أمثلة توضيحيّة عن سلطة هذا الفاعل الجديد في حياة المتعاملين معه، وفي خلق حياة مجتمعيّة يحكمها التّرابط ويسودها التّشابك، فيقول: «إنّ الواقع الافتراضي في كلمة واحدة هو واقع زائف. ألم يحدث لك يوما أن اندمجت تماما في كتاب ما حتّى أنّك لم تعد تلحظ شخصا يطرح عليك سؤالا ولم تسمعه؟ ألم يحدث أبدا أن راودك حلم فيه شفافيّة وصفاء؟ ألم يحدث أبدا أن استوعبك تماما مشهد تلفزيوني حتّى تعذّر عليك أن تلحظ شخصا ما يسير أمام شاشة التّلفزيون» **(ميتشل، 1996، ص. 119)**. ولا ينصرف وصف "زائف" إلى ما قد يفهمه البعض من دلالة أخلاقيّة بقدر ما يشير إلى تأثيره الكبير في حياة الإنسان، فالعيش في تلك العوالم ولّد صور وجود بديلة لصورة وجوده الفعليّ، ويتعلّق الأمر «بحسب لغة الحدث ومنطق المفهوم(...)بوقائع وأحداث؛ علميّة وتقنيّة، تحدث انقلابا وجوديّا يتجسّد في إنتاج سلع من نوع جديد، ذات ماهيّة أثيريّة، بات يتوّقف عليها الإنتاج المعرفيّ والماديّ على السّواء. إنّها المنتجات الإلكترونيّة من الصّور والنّصوص والأرقام وسواها من العلامات الضوئيّة السّيالة على مدار السّاعة عبر الشّاشات والشّبكات» **(حرب، 2000، ص. 11)**.

ويلحظ المتابع المدقّق تعدّد تسميّات هذا الفاعل البشري الجديد، فهو إنسان ما بعد الإنسان، والإنسان العددي ،وإنسان السيبورغ، والإنسان الآليّ وغيرها من التوصيفات لمحاولات السيبرنطيقا دكّ تلك الأسوار الفاصلة بين الآلة والإنسان، والتبشير باقتراب بلوغ انسجام وشيك بينهما، فالإنسان السيبورغ- حسب تعريف الباحثة(دونا هاراوي-Donna Haraway) في كتابها (بيان السايبورغ- Manifesto A Cyborg) «كائن حيّ ينتمي إلى علم التّحكّم الآليّ، وهو مزيج من الآلات والكائنات الحيّة، وهو نتاج للواقع الاجتماعي والأدب الخيالي» **(هاراواي، 2025)**. وهذا التّعديل الحاصل على الجنس البشريّ الذّي يستشف من دلالة البادئة(ما بعد- Post)، فهي تعني أن ما تسبقه قد تأزّم مما يحتّم ضرورة نقده ومراجعته لتعديل مساره، وقد أثبت قيام الحربين الكونيتين وانبجاس علم السيبرنطيقا تصدّع الكوجيتو الديكارتي وإفلاس منطق الفصل بين الذّات العارفة وموضوع المعرفة وكشف الحاجة الملّحة إلى كبح جماح تقدّمه المادي، وإزاحة الإنسان عن مركز المعرفة، ومن هنا «فالسّبرانيّة هي أوج فلسفة الكوجيتو، ونهاية ميتافيزيقا تعهد إلى الإنسان بمشروع أن يصبح سيّد جميع الأشياء ومالكها، وكذروة إرادة اقتدار» **(دوبوي، 1988، ص. 31)**.

وهذا الكائن الهجين ذو الحقيقة الاجتماعيّة والشّخصيّة التّخيليّة هو من يتوّلى إنتاج الفنون الدّراميّة، وستطبع صورته تلك ما ينتج من أعمال فنيّة لا محالة، وهذا يعني أنّنا نشهد تعريفا جديدا للإنسان في مرحلة ما

بعد الإنسان،« [فما] بعد المركزيّة البشريّة المعزّزة تكنولوجيّا يمكن أن تجنّد موارد الشفرات الوراثية البيولوجيّة، وكذلك الاتّصالات عن بعد والوسائط وتكنولوجيا المعلومات الجديدة في مهمة تجديد العلوم الإنسانيّة، الذّاتيّة ما بعد الإنسانيّة تعيد تشكيل هوية الممارسات الإنسانيّة من خلال تأكيد التّبعيّة والعلائقيّة متعدّدة الأوجه، بدلا من الاستقلاليّة والنقاء التّخصصيّ الذّي يرمز لنفسه» **(بريدوتي، 2021، ص. 163).**

3 - المسرح بين حضارتي المشافهة والكتابة: خطيّة النّص/ العرض (La linéaire)

يتحدّد الإطار الزّمني لحضارة المشافهة بتلك الفترة التي سبقت اختراع المطبعة في القرن الخامس الميلادي حيث كانت مختلف أشكال التّواصل بين البشر تتمّ عن طريق التّخاطب الشّفهي، ومع ما تخلّل تلك الفترة من ظهور بعض أشكال الكتابة [*] إلاّ أنّها لم تُعتمَد وسيلة للتّواصل بين المتخاطبين، وبهذا المعطى فقد كانت الحضارة اليونانيّة «انعكاسا لقوّة الكلمة المنطوقة (...) فالخُطَب في الجمعيّة التّشريعيّة في أثينا والمسرحيّات التي كانت تؤدّى في المدرّجات المفتوحة كانت عناصر مهمّة لحضارة اليونان القديمة، وفي هذه الثّقافة، كما في غيرها من الثّقافات الشّفهيّة جاءت الأغاني والقصص في شكل مائع أكثر منه ثابتا، وكانت عمليّة الإبداع جماعيّة» **(بريغز وبورك، 2005، ص. 18).**

وهو ما يعني – بصورة أو بأخرى- أنّ الوسيط الشّفهي كان المهيمن في ثقافة اليونان القديمة، وأنّه بالإمكان الحديث عن تعايش بين الوسيطين الشّفهي والكتابيّ مع غلبة الوسيط الشّفهي وانفراده بإدارة تعاملات النّاس وتشكيل نظمهم المعرفيّة، وفي حواريّات سقراط مع السفسطائيين ما يؤكّد هذا المنحى، فسقراط- والقول لعبد الله إبراهيم «لم يلجأ إلى تدوين أفكاره، ومع أنّ له أسبابه [المتعدّدة] إلاّ أنّ (...) من بينها عدم تطوّر الأساليب الكتابيّة وغرابة هذه الوسيلة في عالم شفّاف بتواصله الشّفاهي المباشر بل إنّ سقراط نفسه قد خصّص جانبا من فلسفته لمعارضة تلك الوسيلة الغريبة والجديدة التي تكفّن الحقيقة اللّفظيّة» **(إبراهيم، 1996، ص. 118).**ومن هنا تتضح حقيقة عداء سقراط للكتابة، وهو ما ورد في إحدى شذرات الكتابة النيتشويّة بقوله : " سقراط هو ذلك الرّجل الذّي لا يكتب"، وتُرجَّح مسألة سيادة حضارة المشافهة على حساب الكتابة في ثقافة اليونان القديمة، فقد «عرف عن سقراط ذمّه الكتابة ومقاومتها، وهو أمر يرجّح غياب الممارسات الكتابيّة قبل عصره (...) والأرجح أنّ الكتابة لم تكن قد استكملت شروطها الذّاتيّة لتكون وسيلة تعبير عن الأفكار التي كانت تَمُور في أذهان أولئك الرّجال خلال القرنين الخامس والسّادس قبل الميلاد» **(إبراهيم، 1996، ص. 118).**

ولمّا كان مدار الاهتمام منصرفا ههنا إلى تحديد مدارات تحوّل فنّ المسرح من حضارة المشافهة إلى حضارة الكتابة وليس إلى إثبات غلبة ثقافة الشّفاهة على ثقافة الكتابة في اليونان القديمة من عدمه، وأنّ تدوين الإلياذة والأوديسة يبقى استثناء يؤكّد القاعدة ولا ينفيها بلغة المناطقة فإنّ نشأة فنّ المسرح كانت في أحضان حضارة المشافهة ، وغنّي عن البيان التذّكير بأنّ تلك النّشأة كانت نشأة دينيّة، تقام فيها الاحتفالات بأعياد الإله (ديونيزوس) أو (ديثرامب) [*] وقد كانت « [تلك الأعياد] أهمّ المناسبات التي ساعدت على نشأة المسرحيّة لأنّ حياة ذلك الإله امتلأت بكثير من الخطوب وبكثير من الأحداث السّارة، وكان ذبول الأوراق في الخريف والشّتاء رمزا لموته فتكثر الأحزان، كما كانت عودة الأزهار وتفتّح البراعم ثمّ الحصاد في الرّبيع رمزا لبعث الإله من جديد، فتقام الاحتفالات والمهرجانات، ويعبّر اليونانيّون عن فرحتهم بالرّقص والإنشاد والغناء» **(حمدي، 1966، ص. 85).**

---

[*] يرى الباحث مليمان باري (1902–1935)، الأستاذ بجامعة هارفارد، كما نقل عنه آسا بريغز وبيتر بورك، أن ملحمتي الإلياذة والأوديسة كانتا في أصلهما قصائد شفوية مرتجلة، ولم تصلا إلى العصر الحديث إلا بعد تدوينهما كتابة.

[*] الديثرامب نوع من الأناشيد الدينية والطقوس الاحتفالية في اليونان القديمة، كان يُؤدَّى بالغناء والرقص تكريمًا للإله ديونيزوس، إله الخمر والخصوبة والمسرح، كما أُطلق مصطلح الديثرامب أيضًا على ديونيزوس نفسه في بعض المصادر القديمة.

وإذا كانت الجماليّة هي ذلك العلم الذّي يبحث عن القوانين الفنيّة التي تحكم الفنون والآداب، وتروم صياغتها في نماذج صوريّة فإنّ ما يستشف ممّا قدمناه من حديث هو أنّ فنّ المسرح مع حضارتي المشافهة والكتابة قد تميّز بجماليّة مخصوصة، هي جماليّة الخطيّة التي يجمع أهل النّظر من الباحثين في مجال الجماليّات على أنّها تعني «المضيّ قُدُمًا صوب نهاية أو خاتمة، ذُرْوَة أو أَوْجٌ، مَركزٌ أو بمعنى آخر السّير من مكان إلى آخر في مسار محدّد سلفا» (كبانيوس، 2003، ص ص. 353–354).فالصّوت الصّادر عن الممثلين في مسرح حضارة المشافهة هو طبيعة خطيّة، يتمثّل في صوت الرّاوي أو صوت الجوقة اللّذان يتقدّمان العرض المسرحيّ زمنيا، وهو ما يجعل خطيّة العرض مشتملة على خطيّة الصّوت وخطيّة الزّمن، فالمسرح الإغريقي كان يباشر أعماله مع شروق الشّمس وتستّمر أحيانا حتى الغروب، وذلك في كلّ يوم من المهرجانين، (الشّتاء والرّبيع). وكذلك كان شأن فنّ المسرح مع حضارة الكتابة نصّا وعرضا، فالنّص المسرحيّ المطبوع ذو طبيعة خطيّة يؤلّفه الكاتب أو يعرضه المخرج في ترتيب محدّد فيكون للنّص والعرض معا بداية ووسط ونهاية، ولا يمكن تعديل هذا التّرتيب، وعلى القارئ/ المشاهد أن يبدأ النّص والعرض من بدايته وينتهي في النهاية المرسومة له.

4- المسرح الورقي والمسرح التّفاعلي: التفاعليّة بديلا للخطيّة

وهذا بخلاف الطبيعة اللاّخطيّة (Non-linéaire) أو التّرابطيّة التي تخلقها البرامج التّفاعليّة مثل النّص المترابط والنّص الشّبكيّ الموظّفة في تأليف المسرح التّفاعلي(Interactive Drama)، وهي عنصر محوريّ من العناصر المشكّلة لجماليّة هذا الفنّ الدّرامي النّاشئ، والمتأمّل الحصيف للتّغيّرات الطارئة على المسرح الخطّي نصّا وعرضا يقف على تغيّر خشبة العرض المسرحي من صورتها الجغرافية/الماديّة إلى صورتها الافتراضيّة/ الأثيريّة، فهذا اللّون الجديد من المسرح التّفاعلي يوجد في «الفضاء الافتراضيّ أي في فضاء شبكة الإنترنت، ولكن لا يمكن أن يوجد في مكان مثل المسرح التّقليديّ بشقيّه: الخشبة والصّالة، ومن خلاله وجوده في الفضاء الافتراضي يستطيع المسرح التّفاعلي استثمار المعطيات التكنولوجيّة لدعم النّص المكتوب على نحو تجاوز فكرتيّ الخطيّة والتّراتبيّة» (البريكي، 2006، ص. 99).

ويستلزم الحديث عن اللاّخطيّة أو التّرابطيّة –بالتّعبير الرياضيّ- الحديث عن خاصيّة التّفاعليّة (L'interactivité) التي تتيحها الإمكانات اللاّمحدودة للنّصوص المترابطة والشبكيّة، والتّداول المستمّر للقرّاء على كتابته/ قراءته، وهو ما يحرّر القارئ/ الكاتب، والمخرج والمتفرّج أيضا من جبريّة الخطيّة وإلزامها فيما بترتيب الفصول وتعاقب المشاهد وتوالي الأحداث، « [فكتابة] النّص المسرحيّ التّفاعليّ بتقنيّة (النّص المتفرّع) هي التي فتحت له أبواب التّفاعليّة، فوجود عقد نصيّة وروابط تشعبيّة، خاصة بكلّ شخصيّة من شخصيات المسرحيّة التّفاعليّة، أو بكلّ حدث أو عقدة فيها، يساعد المتلقي/المستخدم على تتبّع خط سير الشّخصيّة التي جذبته أكثر من غيرها، أو الحدث الذّي شدّ انتباهه أكثر من غيره. دون أن يجد نفسه مضطّرا لمعرفة ما حدث لبقية الشّخصيّات، وما أسفرت عنه كلّ الأحداث» (البريكي، 2006، ص. 100).

وهذا الانفلات من قبضة خطيّة الكتابة والعرض يعود لطبيعة البرامج التّرابطيّة أو الشّبكيّة المُقوِّضة /الهادِمة لأيّ نقطة مركزيّة سواء أكان الكاتب الأوحد في المسرح التّقليدي الخطّي أم المخرج الفريد اللذّين يحوزان ملكيّة النّص والعَرض المسرحيّين، ويصدر عن عبقريّتهما العمل المسرحيّ، حيث يتفتّت ذلك المركز / الكاتب/المخرج إلى مجموعة قرّاء ومُبرمجين يشتركون ويتداولون على كتابة/قراءة/عرض المسرحيّة التّفاعليّة، وهو ما يعني ضرورة بلورة تعريف جديد لكاتب العمل المسرحيّ ومخرجه، « [فأمور] كثيرة بدأت بالفعل تتغيّر، وصارت قضايا عديدة تطرح بإلحاح كحقوق التأليف، وحريّة التّعبير ومسألة التّلقي (...) ولكنّ ما هو مؤكّد بالفعل هو أنّ الحدّ الفاصل بين "الكاتب" و "القارئ" قد أصبح أكثر ضبابيّة» (سليمان، 2006، ص. 142).

وهذه الخاصيّة التّفاعلية (Interactivity)هي عماد تعريف الأدب التّفاعليّ وفن المسرح التّفاعليّ على حدّ سواء، فدون هذه الخاصيّة لا سبيل لولادة هذا الفنّ الدّرامي، فالقرّاء عن طريق التّفاعل مع العمل المسرحيّ يعيدون إنتاجه مع كلّ تداول لهم عليه. ومع كلّ مرّة يدخلون أو يتداولون فيها على كتابة العمل المسرحيّ أو إخراج عرضه يوظّفون البرامج التّفاعليّة مثل النّص المترابط (Hypertext) والنّص العنكبوتي/الشّبكيّ (Cybertext) ومختلف الرّسوم الجرافيكيّة (تقنية دمج الصّور والنّصوص والألوان والأشكال)، والأنيمشينز (تقنية خلق وهم حركة الصور والرّسومات)، وغيرها من الوسائط المتفاعلة، حيث تستبدل خطيّة الأسطر في النّص الورقيّ المطبوع بتفاعليّة الرّابط وتشابكها في النّصين المترابط والعنكبوتي/ الشّبكي.

ومن هنا نشهد التّحوّل نحو مسرح تفاعليّ قوامه جماليّات مغايرة لتلك تعودّت عليها ذائقة القراءة الخطيّة للعمل المسرحيّ، ويعزى الفضل فيما تحقّق من كشوفات علميّة للسيبرنطيقا، خاصة ما يتعلّق بالتّغذية الرّاجعة، ولفتوحات مناهج القراءة ما بعد البنيويّة، وبكسر خاصيّة الخطيّة بتوظيف البرامج التّرابطيّة، (النّص المترابط أو النّص الشّبكي) يبلغ القارئ التّفاعلي مرامه في إنتاج مسرح تفاعليّ، « [فالنّص] الفائق تفاعليّ بطبعه، فحال استعماله تنشأ بينه وبين قارئه علاقة ثنائيّة الاتّجاه، وهذه العلاقة تفاعليّة بالضّرورة، وذلك ارتكازا على أنّ القارئ في هذه الحالة ليس سلبيّا وإنّما هو مندمج مع المؤلّف في منظومة "الكاتب-القارئ" حيث يختار مستعمل النّص الفائق بنفسه مسار قراءته، ويتوّقف عند عقده التي يراها ضروريّة ولا يلتفت إلاّ ما كان مهمّا بالنسبة إليه» **(الجملي، 2006، ص. 15)**.

ويستلزم كسر خطيّة القراءة كسر خطيّة المشاهدة فيتخلّص المتفرّج من تلقيه السّلبي أمام ما يعرض من مشاهد مسرحيّة، فالمتفرّج للمسرحيّة التّفاعليّة تحرّره برامج التّرابط النّصي؛ (النّص المترابط أو النّص الشّبكي) من ذلك الإلزام أو الجبريّة التي تفرضه الطريقة الخطيّة في الكتابة أو العرض، ففي المسرح التّقليدي ذي السّمة الخطيّة «لا يملك الجمهور المتفرّج اتّخاذ أي إجراء أو قرار حيال ما يعرض أمامه، المطلوب فقط هو مشاهدة ما يحدث على الخشبة، أمّا في المسرح التّفاعليّ فيجب على الجمهور اتّخاذ قرار أمام أيّ تفرّع يظهر أمامه. وهذا يحدث غالبا عندما يترك أحد الممثلين المشهد فيتحتّم على المتفرّج تحديد ما إذا ما كان سيتبع هذا الممثّل في مشهد آخر، أم أنّه سيبقى متابعا ما سيحدث في المشهد الحاليّ بعد خروج هذا الممثّل؟» **(البريكي، 2006، ص. 100)**.

ولنا فيما كتبه النّاقد الفرنسي(رولان بارت- Rolan Barthes)في المجال ما يوضّح طبيعة هذا المنعطف المعرفيّ والجمالي للفنون الدّراميّة بعامّة، وفن المسرح بخاصة، وما يدّلل فهم تلك الخاصيّة التّفاعليّة التي تعدّ مكوّنا بنيويّا في تحديد مفهوم المسرح التّفاعلي، فبارت يتحدّث عن العرض المسرحي بوصفه «نوعا من الآلة السيبرنطيقيّة، تختبئ وقت الاستراحة خلف الستارة وما إن ترتفع هذه الأخيرة حتّى تبدأ هذه الآلة ببثّ الرّسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصيّة التّزامن رغم اختلاف إيقاعها» **(Barthes, 1964, p. 258)**. ويستشف من عقد هذه المشابهة بين العرض المسرحيّ والآلة السيبرنطيقيّة أنّ ما يشتركان فيه متصّل بخاصيّة التّفاعل، فالآلة السيبرنطيقيّة نسق ضبطها قوامه التّغذيّة الرّاجعة (Feed Back)، وهو ما يتجسّد في العلاقة التّفاعليّة بين العناصر المشكّلة للبرامج المترابطة التي توظّفها النّظم الإلكترونيّة، من قبيل التّرابط بين الأبجدية الحروفيّة والصّوت والصّورة والرسوم الجرافيكيّة والأنيمشينز الذّي يبلغ مداه الأقصى في تحوّل ذلك التّرابط إلى نص شبكيّ (Cybertext)، وفي المسرح التّقليديّ الخطّي يحدث التّفاعل مع فعل المسرحة أو التّمسرح (Théâtralisation) الذّي يترجم فيه العمل المسرحيّ إلى عرض بتوظيف أدوات العرض من خشبة وديكور وممثلين، وهو ما يولّد

خطابا مسرحيا زاخرا بالعلامات اللّغوية والسّيميائيّة، فرولان بارت «يعتبر المسرح مثل شبكة سيميائيّة أنساقها مختلفة وأيضا متفاوتة تخضع لشروط التّحليل السيميولوجي» (سليماني، 2017، ص. 607).

والقول بأنّ المسرح أشبه ما يكون بشبكة من الأنساق السّيميائيّة يضع القارئ أمام ضرورة الوعي النّقدي بذلك المكسب المنهجيّ للنّقد المسرحيّ الذّي يعزى فيه الفضل لفتوحات الدراسات السيميولوجيّة الحديثة، وبخاصة تلك التي قدّمها "رولان بارت" في هذا المجال، إذ اعتبرت المادة المسرحيّة موضوع القراءة «مهما تكن طبيعتها؛ سمعيّة أو بصريّة أو لغويّة، نصّا يتكوّن من مجموعة علامات، وعملية تفكيك هذه العلامات هي عمليّة القراءة، وعليه يعتبر مفهوم القراءة نقلة نوعيّة في التّعامل مع المسرح، لأنّه أدّى إلى التّحوّل الجوهريّ من المفهوم التّقليدي للنّقد المسرحيّ كتوصيف ومطابقة مع معايير إلى البحث في مكوّنات العمل مهما يكن نوعه، وتأويله من خلال ربط عناصره المكوّنة ببعضها» (بن نكاع، 2011، ص ص. 113–114).

5- نظريّة الفنون الدّراميّة وحضارة الصّورة

يخلص القارئ لكتاب (الآداب والفنون تحت ضغط العولمة) لجووست سمايرز إلى حقيقة سعي العولمة إلى تنميط الفنّ وقولبته في نموذج واحد، وابتلاع كلّ ما يشكّل تنوّعا ثقافيا مقاوما أو ممانعا لمشروع العولمة الثّقافيّة، وما خطاب موت الفنّ المتداول بين نقّاد الفنون الدّراميّة إلاّ دليل ساطع على ما تتعرّض له نظريّاتها من هزّات تعصف بمرجعيّاتها وجماليّاتها على حدّ سواء، ولا يعني مصطلح "الموت" أو "النّهاية" قبر الفنّ وإهالة التّراب عليه وعزف الألحان الجنائزيّة أثناء تأبينه، وإنّما يفرض التّأويل الخصب له- حتّى نتلافى بؤس [*] تلقي المفاهيم الفلسفيّة الغربيّة- فهمه على أنّ الحديث عن "نهاية" أو "موت" الفنّ هو الآن نفسه حنين لبداية أو بتعبير آخر نهاية شكل فنّي بعينه وولادة شكل فنّي جديد أي بإزاحة تلك مقولة (النّهاية) من دلالتها الحقيقيّة إلى فضائها المجازي.

ويرجع حديث نهاية شكل معيّن من الفنّ وحنين بداية شكل آخر بديل إلى ذلك التّغيّر في طبيعة الوسيط الحامل للفنون من طبيعته الطّباعيّة/ الورقيّة إلى الإلكترونيّة/ المعلوماتيّة، ومن جماليّته الخطيّة إلى جماليّته التّفاعليّة، وفي ما قدّمه الباحث الكندي (هربرت مارشال مكلوهان- Herbert Marshall Macluhan) من خلال تنظيره لسلطة وسائل الإعلام، وبخاصة عبارته الأثيرة: "إن الوسيط هو الرّسالة - Le message c'est le médium"، «ومعنى هذه العبارة أنّ وسيلة الاتّصال والإعلام، وبخاصة التّلفزيون الذّي يعتبر أخطر وسائل الاتّصال والإعلام والثّقافة الجماهيريّة في العصر الحديث أهمّ بكثير من مضمون ومحتوى البرامج التي يرسلها أو يذيعها» (أبوزيد، 1981، ص. 202).

فالرّسالة على أهميّتها لدى المتلّقين أضحت قيمتها مرتبطة بطبيعة الوسيط الحامل لها، فأهميّة الوسيط فاقت أهميّتها إلى الحدّ الذّي اتّخذه المؤرخون طريقة للتأريخ يفصلون من خلاله بين الحضارات المختلفة، (المشافهة والكتابة والصّورة) التي عاشتها البشريّة، ومع حضارة الصّورة غدت الرّسالة «أسيرة الوسيط يثمّنها ويضخّمها رغم (تفاهتها أو تهافتها) أو يقزّمها ويقتلها (رغم جلال شأنها)، إنّ الرّسالة باعتبارها مدلولا تذوب كليّة في الوسيط الذّي أصبح رسالة؛ دالا ومدلولا في الوقت نفسه، ومع هذا التّحوّل الخطير تتحقّق مقولة أحد

[*] يشير محمد شوقي الزين إلى أن مفهوم النهاية تعرّض لسوء الفهم في السياقين الغربي والعربي، ويرى أن ما يسميه «بؤس التلقي» في الثقافة العربية يتمثل في التعامل مع مفاهيم «الموت» و«النهاية» بوصفها مرادفة للعدمية أو انهيار المعنى، بدل النظر إليها باعتبارها مفاهيم نقدية وفلسفية. وللتوسع يُراجع كتابه: إزاحات فكرية: مقاربات في الحداثة والمثقف، ولا سيما الفصل الموسوم بـ «النهاية والتناهي: نهاية المثقف أو بؤس التلقي».

المفكّرين عندما يلاحظُ التّحكّم الكلّي للوسيط في الخبر الإعلامي: "الأصفار تصبحُ أبطالا، والأبطال تصبحُ أصفارا» (بودربالة، 2004، ص. 2).

ويراهن (مكلوهان) في طرحه هذا على وسائل الإعلام والوسائط الإلكترونيّة لكي تعيد الإنسان إلى جنّة التّواصل التي أخرجته منها المطبعة، فالمطبعة هي حواء التي أغرت آدم بقطع التّفاحة والخروج من الجنّة، فاللّحظة التي شهدت طباعة أوّل كتاب هي اللّحظة التي غادر فيها جنّة التّواصل الشّفاهي، إذ انزوى الإنسان بنسخة من الكتاب المطبوع وتتفّتت مع ذلك الانزواء عرى مجتمع حضارة المشافهة، وحتّى تستعيد البشريّة اتّصالها وتواصلها ستتولّى الوسائط الإلكترونيّة هذه المهمّة، «فتقوم بدور فعّال في ربط النّاس في كلّ أنحاء العالم بعضهم ببعض وتساعد على إزالة الفوارق والاختلافات بحيث تردّ العالم إلى التجانس الذّي يميّز الحياة في المجتمع القديم البسيط، وسوف يساعد ذلك-كما يرجو مكلوهان - على قيام تلك القرية الإلكترونية أو القرية العالميّة التي تعيد أمجاد جنّة عدن» (أبوزيد، 2003، ص. 45).

وهكذا تعلن وسائل الإعلام والوسائط الإلكترونيّة عن طريق توظيف برنامجها التّفاعليّة (النّصوص المترابطة والشّبكيّة) نهاية الجغرافيا فتزول الحدود الماديّة-كما حدث مع سقوط جدار برلين 1989م - وتنشأ عوالم افتراضيّة سيبرانيّة يتشكّل على إثرها المجتمع المترابط، فالثّورة الإعلاميّة - والقول لعبد السلام بنعبد العالي - «هي الآن بصدد إرساء عالم مغاير، وبالتّالي علاقة جديدة للإنسان بذلك العالم، ولعلّ أبرز مميّزات هذا التّحوّل هو التّضاؤل الذّي أخذت تعرفه أهميّة المكان ليغدو الزّمان هو كلّ شيء وليَحُلّ الوجود الآني في الأمكنة المتعدّدة محل الأبعاد المكانيّة" (بنعبد العالي، 2001، ص. 28).

6- المسرح التّفاعليّ وتفجير قانون الوحدات الثّلاث

سعى الباحثون في جماليّات الفنون منذ اللّحظة التي تشكّل فيها علم الجماليّة إلى البحث عن القوانين النّظريّة التي تحكم الأعمال الأدبيّة والفنون الدّراميّة، وقبل تبلوّر ذلك العلم أظهر الإنسان على الدّوام نزوعه إلى النّمذجة والتّنظيم والتّصنيف، وبهذا المعطى «فإنّ تصنيف الأجناس الأدبيّة [والفنون الدّراميّة] وتوصيفها يستند إلى استعداد فطريّ في الإنسان، [إذ يميل] إلى التّنظيم ووضع المتشابهات في مقابل المختلفات، في أنساق وعلاقات (مع/ضد)، وهذا ضروريّ لتسيير عمليّة الإدراك» (الغيث، 2003، ص. 58).على هذا الأساس أُستُنبِط قانون الوحدات الثّلاث (وحدة الموضوع، وحدة المكان، وحدة الزّمان) - كما تؤكّد ذلك مراجع عدّة- بعد النّظر الفاحص والتّأويل الممكن لكتاب (فن الشّعر) لأرسطو من لدن المنظّرين الإيطاليين والفرنسيين، «فبدأ الكتّاب الإيطاليون منذ أواخر عصر النّهضة يشيرون إلى قاعدة الوحدات الثّلاث (الزّمان والمكان والعمل المسرحيّ)، وبالتّدريج اكتسبت هذه القاعدة قوّة القانون وأُضطرّ كتّاب الاتّباعيّة الجديدة فيما بعد أن يراعوها مراعاة دقيقة على الرّغم من أن كثيرين منهم لم يخفوا تبرّمهم بها» (الخطيب، 1975، ص. 143).

وقد انتهج أدباء الاتّباعيّة الجديدة ذلك القانون في أعمالهم المسرحيّة، تؤطِّرهم في صياغة ذلك القانون توجّهات المذهب الاتّباعي/ الكلاسيكي التي تشدّد على ضرورة إيصال العمل الفنّي إلى الكمال وجعله يخاطب العقل قبل الحواس، وأكّدوا أنّ ذلك القانون بوحداته الثّلاث وحده الكفيل بتحقيق الإيهام بالواقع (L'illusion de réel). وقد كان «نجاح الأدباء الكلاسيكيين في محاكاة الأدب والفنون (الإغريقو-رومانيّة) راجعا لتشبّثهم بالدّفاع عن التّقاليد الثّقافيّة القديمة بالدّرجة الأولى ومبالغتهم في تقدير هذه الآثار التي نشأت في الماضي إلى حدّ ادّعاء بعض المتعصّبين منه أنّ عمل أدبيّ أو فنّي يخرج عن القواعد الكلاسيكيّة في المسرح (وحدة الموضوع، وحدة الزّمان، وحدة المكان) هو عمل غير كامل» (جدري، 2002، ص ص. 104–105).

7- المسرح التّفاعلي والكاتب/ القارئ المسرحيّ

يلحظ المتابع الحصيف لجملة التّغيّرات الطارئة على المسرح التّقليدي ذي الطبيعة الخطيّة- قبل أن يتمّ إنتاج هذا الفنّ الدّرامي الجديد-أنّ هناك تغيّرا طال أدوات التأليف المسرحيّ عملا وعرضا، فمع استخدام الأقلام والأوراق اقتضت الكتابة الخطيّة مراسم مخصوصة، وهو سمّاه (رولان بارت-Roland Barthes) ببروتوكول الكتابة، «وهو يحكي عن الوسواس التي تشدّه إلى أقلام بعينها، وتلك التي تربطه بأنواع الحبر وأدوات الكتابة، كما يشير إلى علاقته بآلة الكتابة وما يتولّد عن استعمالها من أثر النّص وطريقة كتابته التي تتنافى مع التّحوير والخدش والإضافة والحذف والتنقيح» **(بنعبد العالي، 2001، ص ص. 28–29)**.

ووفق هذا المعطى، فللكتابة التّفاعليّة أيضا مراسمها، فهناك من يفضّل لوحة مفاتيح بعينها وفأرة مخصوصة، وربّما حاسوبا بحجم مخصوص يستطيع نقله من مكان إلى مكان، وبرامج كتابة رقميّة (Word) تتيح له ما لم يكن ممكنا مع الآلة الكاتبة من حذف وتحوير وإضافة وتنقيح، وأخرى تفاعليّة كالنّص المترابط (Hypertext) الذّي «يكشف عن أبعاد جديدة للقراءة والرؤيّة ويجدّد طرق التّأليف ذاتها. فعن طريق هذا النّص يمكن للقارئ أن يحدث كل لحظة انفصالا بالنسبة لما يقترحه المؤلّف وذلك بالانتقال نحو مقطع آخر» **(بنعبد العالي، 2001، ص. 31)**. وهذا كلّه يوضّح جملة المتغيّرات التي ألّمت بالمفاهيم التّقليدية عن المؤلّف والقارئ والمتلقي والجمهور التي سادت زمنا طويلا مع حضارة الكتابة ذات السّمة الخطيّة لنشهد مراجعة جذريّة تخلخل العناصر المشكّلة لنظريّة الفنون الدّراميّة، وتهزّ الثنائيات المعهودة كالقارئ والمؤلِّف، «كل ذلك يجعلنا نعيد النّظر في مفهوم المؤلِّف الذّي كرّسته ثقافة الكتاب، بل وفي العلاقة بينه وبين القارئ، فلم يعد القارئ هنا هو الملتقي السّلبي المستهلك، كما أنّ المؤلّف لم يعد هو المبدع المنتج المتحكّم في نسج النّصوص الإبداعيّة. لقد فقد سلطته وحجيّته. لكن الأهمّ من ذلك أنّه لم يعد ذاتا فرديّة. وأنّ النّص لم يعد يحتّل توقيعا بعينه، ولم تعد له هويّة محدّدة» **(بنعبد العالي، 2001، ص. 31)**.

فأثناء تأليف النّص المسرحيّ التّفاعلي تزول الحدود بين النّص والعرض، فيحدث التّوّحد [*] والاندماج بينهما، فتكُوِّن اللّغة الرّمزيّة مع الصّورة الرّكحيّة عرضا مسرحيّا مخصوصا يجمع بين الحروف والكلمات والجمل وبين الصّور السّمعيّة - البصريّة، وهذا عائد إلى تفجير علم السيبرنطيقا لقانون الوحدات الثلاثة (الموضوع، المكان، الزّمان) في المسرح التّقليدي، فالمكان لم يعد ذلك المكان ذي الأبعاد المعروفة، «فتكنولوجيا نقل المعلومات تقضي اليوم على المكان وتقلّص العالم لتجعله نقطة واحدة فتردّه إلى زمان. ممّا يجعلنا نقتحم أنماطا جديدة من التّمثلات الحركيّة التي تتولّد معانيها وقراءتها مباشرة عن العلاقة المتبادلة بين العناصر الديناميكيّة الدّاخلة في تركيبها. فتزاحم الصّور وتشابك القنوات التي تنقلها يولّدان اليوم رؤية بلوريّة تبدّل تمثّلاتنا وحساسيّتنا» **(بنعبد العالي، 2001، ص. 29)**.

وبتفصيل الحديث حول المتغيّرات التي طرأت على قانون الوحدات الثّلاث في المسرح التّقليدي الخطّي (Linéaire) نجد أنّ وحدة الموضوع تتعرّض لخلخلة تنفتح معها إمكانات الحذف أو الإضافة دون تحلحل البناء الدّرامي وتفكّك حبكته الرئيسيّة، وعوض أن تدور الأحداث وشخصيّاتها حول صراع مركزّي واحد يمكن للقارئ/

[*] يُستعمل في هذه الدراسة مصطلح العمل (Œuvre) بدل النص (Texte)، استنادًا إلى التمييز الذي أقامه رولان بارت بين المفهومين؛ إذ يرى أن «العمل» هو المنتج الأدبي في وجوده المادي، بينما يصبح «نصًا» عندما يخضع لعملية القراءة والتأويل. وانطلاقًا من ذلك، لا يُنظر إلى العمل المسرحي بوصفه نصًا إلا بعد أن يمر بعملية الإخراج التي تمثل قراءة أولى له، ثم تتعدد قراءاته بتعدد المتلقين والنقاد.

الكاتب/ النّاقد أن يخلق مسارا ثانويا لشخصيّة ثانوية أو زائدة ويحبك حبكة موازية للحبكة الرئيسيّة « [فكتابة] النّص المسرحيّ التّفاعليّ بتقنيّة (النّص المتفرّع) هي التي فتحت له أبواب التّفاعليّة، فوجود عقد نصيّة وروابط تشعبيّة خاصة بكلّ شخصيّة من شخصيات المسرحيّة التّفاعليّة أو بكلّ حدث أو عقدة فيها، يساعد المتلقي/ المستخدم على تتبّع خط سير الشّخصيّة التي جذبته أكثر من غيرها أو الحدث الذّي شدّ انتباهه أكثر من غيره. دون أن يجد نفسه مضطّرا لمعرفة ما حدث لبقية الشّخصيّات، وما أسفرت عنه كلّ الأحداث» **(البريكي، 2006، ص. 99).**

أمّا فيما يتعلّق بوحدة الزّمن في العمل المسرحيّ التّقليديّ فإنّ وحدة المكان تفترض بالاستتباع وحدة الزّمن، وأنّ هاتان الوحدتان تفترضان مسألة الخطيّة، وأنّ وحدة الموضوع والحدث وتتابعه مرتبطة بوحدتي المكان و الزّمان وخطيّتهما، ودون كسر تلك الخطيّة فلا مجال للحديث عن مسرح بديل لتلك الصّورة العتيقة منه، فالمسرح التّفاعلي ينتج في بيئة افتراضيّة متعدّدة الأبعاد والزّمن فيه زمن أيقوني، وأنّ الدّلالة/ الحقيقة التي يسعى القارئ/ النّاقد التّفاعلي للقبض عليها لم ممكنة إلاّ من خلال ما يتيحه ذلك العالم السّيبراني وما تفرضه مؤثّراته الخاصّة من سلطة على المتلقي/ المشاهد «إنّ الزّمن الجديد للحقيقة الذّي يفرضه الإعلام هو زمن أيقوني، فإذا كان العرف السيميوطيقي يحدّد الأيقونة باعتبارها العلامة التي تطابق مرجعها الخارجيّ أو على الأقل تشابهه فإنّ الزّمن الأيقوني هو الزّمن الذّي أصبحت فيه الأيقونة أهمّ وأخطر من مرجعها، والتّعليق على الحدث أهمّ وأخطر من الحدث نفسه. والتّأويل أهمّ من النّص. في هذا الزّمن لم يعد هناك من حدث سوى ما يقال عنه من كلام وما يقدّم عنه من صور» **(الكباص، 2016).**

ومن هنا تستوجب هذه المتغيّرات في مرجعيّة الفن المسرحيّ على القارئ/ النّاقد أن يعدّل في طريقة تلقيه للنّص التّفاعلي المسرحيّ، وذلك بامتلاك أدوات البلاغة الإلكترونيّة التّفاعليّة التي تندغم فيها عناصر اللّغة الطبيعيّة بلغة الصّور السّمعية - البصريّة، فالقبض على الدّلالة في النّص المسرحيّ التّفاعليّ يستلزم ذائقة تلقّي مترابطة تجمع مختلف أنماط المعرفة، «لقد كان نص الواقع أمام" [القارئ] (...) حسّيا، ويتلقّاه (...) بحواسه المعروفة، ويخوض تمثيله إمّا ذهنيا/ مخياليّا (الإبداع الأدبيّ) أو عقليّا منطقيّا (الفكر)، أمّا نص اليوم فلا يعود إلاّ فائقا في تلقّيه، أي تشترك فيه المعرفة المسموعة والمقروءة والمرئيّة دفعة واحدة، وهذا يعني أن معرفة العصر الحسيّة تستدرج سائر الحواس مجتمعة، وبوتيرة واحدة» **(رسول، 2005، ص. 93).**

8- المسرح التّقليدي والمسرح التّفاعلي: نحو جماليّات بديلة

تفضي المقارنة بين المسرحين التّقليدي والتّفاعلي إلى نتائج متباينة من حيث جماليّات كلّ منهما، فإذا كانت جماليّات المسرح التّقليدي متمحورة حول مسألة الخطيّة في التّفكير؛ وخطيّة النّص والعرض معا-وهو معطى فرضه النّمطان الحضاريّان الشّفهي والمكتوب-فإنّ جماليّات المسرح التّفاعلي تحدّدها طبيعة التّحوّل المعرفي السّيبرنطيقي وما نتج عنه كسر لتلك الخطيّة في التفكير وفي الكتابة وتوّحد بين النّص والعرض، وقد تولّدت عن تلك الجماليّة الجديدة جماليّات أخرى نجملها في النّقاط الآتيّة:

أ- اللاّ خطيّة:

لا جدوى من الحديث عن تفاعلية في الكتابة والقراءة من قبل القرّاء/ الكُتّاب مع النّص المسرحيّ التّفاعليّ دون كسر مفهوم الخطيّة، وما كان ليتمّ تجاوز ذلك النّمط البسيط من التّفاعلية في صورة التّطهير بالمفهوم الأرسطي أو ذلك المستقى من العلاقة بين النّص والقارئ في نقد ما بعد البنيويّة في غياب ذلك التّحوّل من التّفكير السّببي الخطّي (Linéaire) إلى التّفكير الدّوري التّرابطي (Circulaire). فبفضل الكشوفات العلميّة

للسيبرنطيقا، وبالتّحديد التّغذيّة المرتّدة تحقّق الانتقال من خاصيّة الخطيّة في الكتابة والقراءة إلى خاصيّة تفاعليّة، فعندما نقرأ « كتابا مطبوعا فإن تلك القراءة خطيّة لا محالة، تبدأ من أوّل الكتاب ثمّ تمرّ بوسطه وننهي قراءته بنهايته. هذا المسار الخطّي الذّي يجعل القارئ أسيرا له، لا وجود له في حالة النّص الفائق، فالقارئ (...) ينتقل بين وصلات النّص الفائق وعقده بطريقة يختارها بنفسه حسب ما يريد من معلومات كامنة في ذلك النّص (الجملي، 2006، ص. 15).

ب- التّفاعليّة:

تتبدّى الجماليّة الأولى لهذا الفنّ الدّراميّ بما يوصف به من تفاعليّة (Interactivity)، وقد اكتسب هذه الخاصيّة من تلازم فعاليّ الكتابة والقراءة، ومن طبيعة تينك الفعاليّتين غير الخطيّة أو التّرابطيّة التي جاءت بها فتوحات السيبرانيّة، فكسر خطيّة الكتابة والقراءة معا يعزى لإعمال مبدأ التّغذيّة الرّاجعة، وذلك عن طريقة توظيف البرامج التّفاعليّة (النّص المترابط، النّص الشّبكي...) في كتابة العمل المسرحيّ، ومن هنا فإنّ خاصيّة التّفاعليّة هي إحدى جماليّات هذا الفنّ الدّراميّ المستجدّ. وهذه الخاصيّة استمدّها من طبيعة البرامج أو المبرمجين الذّين يستعين بهم الكاتب المسرحيّ في كتابة عمله، ففعلي الكتابة/ القراءة مع تلك النّصوص المترابطة أصبح «يتجه من النّص إلى القارئ وبالعكس، خلافا لما كان عليه الأمر مع النّص الذّي كان يمارس سلطة كبيرة على القراءة، لأنّه لم يكن بمقدور القارئ التّحرّر من التّتابع الذّي تفرضه خطيّة الكتاب لكنّه مع النّص المترابط أصبح بوسعه القفز على أجزاء ومشاهد ويتجه مباشرة إلى ما يهمّه» (بنعبد العالي، 2001، ص. 21).

ج- جماعيّة الكتابة:

لا يغيّر توظيف البرامج المترابطة التّفاعليّة من طبيعة الكتابة الجماعيّة للعمل المسرحيّ التي تعوّدت عليها ذائقة الإبداع والتّلقي مع المسرح الورقي التّقليدي بقدر ما يعمّق من جماعيّة الكتابة المسرحيّة التّفاعليّة، فالمسرح الورقي التّقليدي بطبيعته ذو طابع جماعيّ من حيث الإنتاج يشترك في تأليفه «الكاتب والمخرج والممثّلون والسينوغرافيّ حيث يكون التّعاون الفنّي في إنجاز العمل كثير التّرابط إلى درجة يصعب فيها الحصر أو التّمييز بين مردوديّة كلّ واحد من أفراد المجموعة المنتجة للعمل. كما يتجلّى الطّابع الجماعيّ المسرحيّ في الجمهور باعتباره أكثر ضروريّة وفاعليّة منه عند جمهور الأدب أو الرّسم الذّي هو ليس إلا تجميعا لأفراد» (عيسى، 2004، ص. 22).

ومن هنا فإنّ الكتابة المسرحيّة التّفاعليّة هي كتابة جماعيّة يندمج ويتوحّد فيها النّص مع العرض بعد أن يزيح العرض الافتراضي النّص الورقي من الوجود، وينهي في الآن نفسه وحدة المكان معلنا ولادة الفضاء النّصي المترابط الذّي تزول فيه الحدود بين وسيط الكتابة والوسائط السّمعية البصريّة وينفتح فيها الرّمزي اللّغوي على السّيميائي الأيقوني، وبهذا المعطى فنظرية الفنون الدّراميّة تشهد تشكّل مفهوم جديد للكاتب، فالنّص/العرض المسرحيّ التّفاعلي مع هذا المنعطف المعرفيّ السيبراني صار «العمل الإبداعي منتجا جماعيّا، بل يمكن أن يسهم فيه أيضا المتلقون أنفسهم الذّين ما عادوا أولئك المستقبلين العزّل ضحايا التّلقي السّلبي» (علي، 2001، ص. 488).

د- غياب النّهاية:

تعود خاصيّة غياب النّهاية في المسرح التّفاعليّ أو ما يصطلح عليها بعض المهتمين بهذا المجال المعرفي بالنّهاية المفتوحة إلى طبيعة البرامج التّفاعليّة الموظّفة في إنتاج النّصوص المسرحيّة التّفاعليّة، وإمكانات التّرابط الثّرة فيها بين الكتابة الأبجديّة الحروفيّة وبين الصّوت والصّورة والرسوم الجرافيكيّة، وهو ما يفتح نوافذ كثيرة وروابط متعدّدة أمام القارئ/ الكاتب، فالنّص المترابط «يخيّب نظرتنا فيما يتعلّق بعاداتنا القرائيّة الخطيّة، لأنّ

لا خطيّته هي علامة انفتاحه اللاّنهائي على الصّيغ المختلفة لقراءات قارئ كان إلى وقت قريب يعتبر وجها سلبيّا في عادات الكتاب الورقيّ أمّا إيجابيّة قارئ النّص التّشعبيّ الأدبيّ فتعود إلى نهج يختار روابط تنتقل به على الشّاشة لتصفّح صفحات بأحجام وأشكال مختلفة»(علوش، 2013، ص. 355). وإذا عقدنا مقارنة بين المتلقي في المسرح التّقليدي وبين المتلقي في المسرح التّفاعليّ لوجدنا اختلافا بيّنا بين ما يملكه هذا الأخير من حريّة واختيار منحته إيّاهما البرامج المترابطة التّفاعليّة بكسرها لخطيّة العرض وبين ما تفرضه الخطيّة من جبريّة على المتلقي في المسرح التّقليدي، «ولا سيّما عندما يترك أحد الممثلين المشهد فعلى المتلقي/ المتفرّج تحديد خياره فيما إذا كان سيتابع هذا الممثّل في مشهد آخر أم أنّه سيبقى متابعا ما سيحدث أمامه، وبهذا فإنّ كلّ متلقٍ، متفرّج من جمهور سيخرج بنهاية تختلف عمّا سيخرج به غيره في حين تكون النّهاية واحدة بالنسبة للجمهور في المسرح التّقليدي» (نذير، 2010، ص. 78).

هـ- الشّكل المتاهي:

إنّ الخطيّة هي المضي قدما صوب نهاية أو خاتمة، وما دامت هناك نهاية أو خاتمة فهناك بداية ونقطة مركزيّة يتمّ البدء منها والعودة إليها، وهو ما ساد طويلا مع حضارة الكتابة، ومع نقض أو هدم البرنامج النّصيّ المترابط للخطيّة في المسرح الورقي التّقليديّ يصبح العمل المسرحيّ التّفاعليّ دون مركز، وغياب المركز يحوّله إلى متاهة ذات مسارات متعدّدة في شكل دائريّ، ومع «ظنّ القارئ بأنّه اقترب من مركزه أو معناه الخبيء يتلاشى ذلك المركز بما فيه من معان محتملة، فيصاب المستعمل بحمّى النّقر، ينقر ويعيد النّقر باحثا عن الهدف المنشود الذّي يتبخر وينسرب من بين يديه كلّما ظنّ أنّه أمسك به أو شارف على ملامسته» (خمار، 2014، ص. 45).

و- اللاّماديّة:

النّص المسرحيّ التّفاعليّ نصّ لا ماديّ، وطبيعته اللاّماديّة مردّها إلى التّحوّل في الوسيط/ الحامل للثّقافة الإنسانيّة من شكله الطّباعي مع حضارة الكتابة إلى شكله الإلكترونيّ مع حضارة الصّورة، فالنّص المترابط هو شبكة كثيفة من الرّوابط والعقد، وطابعه الشّبكي/ العنكبوتيّ هو طابع لا ماديّ أثيريّ، «فعلى النّقيض من الكلمة المكتوبة فإنّ الكلمة الإلكترونيّة ليس لها وجود ماديّ، فما يظهر على الشّاشة هو التّعبير الافتراضي لاستدعاء المُناظِر الرّقمي Digital للحرف، فالكاتب إلى الكمبيوتر والقارئ من الشّاشة يدرك أنّه ليس أمام كلمات ماديّة حقيقيّة مثل النّص المكتوب أو المطبوع بل إنّه أمام حزم إلكترونيّة تندفع من أنبوب الكاثود القابع خلف الشّاشة لكي تشكّل على سطحها خيالات تشبه الكلمات» (جريس، 2002، ص. 146).

خاتمة:

وخلاصة القول إنّ التّحوّلات المعرفيّة لحضارة الصّورة التي جاءت بها فتوحات السيبرنطيقا كان لها أثرها على نظريّة الفنون بعامّة وعلى فنّ المسرح بخاصّة، وقد بدا ذلك جليّا في التّغيّرات الحاصلة على طبيعة أطراف المنظومة الإبداعيّة التي أضيف إليها عنصر الحاسوب المتّصل بالشّبكة أو بتعبير آخر المبرمج (Le programmeur)، وبالتالي غادرت شكلها الثّلاثي لتستقرّ في شكلها الرّباعي، وهو ما نتجت عنه جماليات جديدة مفارقة لما اعتادت عليه ذائقة المتلقي للفنّ الخطّي المطبوع والعمل المسرحيّ الورقيّ من قبيل (اللاّخطيّة، التّفاعليّة، جماعيّة الكتابة، غياب النّهاية، الشّكل المتاهي، اللاّماديّة) وغيرها من الجماليّات الممكنة التّحقّق مع انفتاح تلك الفنون الدّرامية على كشوفات الذّكاء الاصطناعي كتأييل (نسبة إلى الآلة) الإبداع الإنساني، وبالتّالي تعميق فكرة موت المؤلّف/ الإنسان وميلاد الإنسان/ السيبورج.

الإحالات والمراجع:

أولًا: المؤلفات

1. Barthes, R. Essais critiques. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
2. بريدوتي، روزي. ما بعد الإنسان. ترجمة: حنان عبد المحسن مظفر. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 488، 2021.
3. بريغز، آسا، وبورك، بيتر. التاريخ الاجتماعي للوسائط: من غوتنبرغ إلى الإنترنت. ترجمة: مصطفى محمد قاسم. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 315، 2005.
4. البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي. بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2006.
5. جدري، عبد الكريم. نماذج من المسرح الأوروبي الحديث. الجزائر: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.
6. حرب، علي. حديث النهايات: فتوحات العولمة ومآزق الهوية. بيروت: المركز الثقافي العربي، ط2، 2004/2000.
7. الخطيب، حسام. محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية. دمشق: مطبعة طربين، ط1، 1975.
8. خمار، لبيبة. شعرية النص التفاعلي: آليات السرد وسحر القراءة. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
9. رسول، رسول محمد. نقد العقل التعارفي: جدل التواصل في عالم متغير. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005.
10. علوش، سعيد. تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية. الرباط: مطبعة البيضاوي، ط1، 2013.
11. علي، نبيل. الثقافة العربية وعصر المعلومات: رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 265، 2001.
12. كبير، نجلاء. الفن والذكاء الاصطناعي. تونس: دار الكتاب، ط1، 2023.
13. نذير، عادل. عصر الوسيط: أبجدية الأيقونة: دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي. بيروت: كتاب ناشرون، 2010.
14. يقطين، سعيد. من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي. بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.
15. الزين، محمد شوقي. تأويلات وتفكيكات: فصول في الفكر الغربي المعاصر. الجزائر: منشورات الاختلاف، ط1، 2015.

ثانيًا: المقالات

16. أبو زيد، أحمد. «الوسائل هي الرسائل: مارشال مكلوهان ووسائل الاتصال». مجلة عالم الفكر، المجلد 12، العدد 1، 1981.
17. أبو زيد، أحمد. «ماكلوهان والثورة الإلكترونية». كتاب العربي، العدد 15، 2003.
18. إبراهيم، عبد الله. «الشفاهية الإغريقية». مجلة نزوى، العدد 6، 1996.
19. بن دهبية بن نكاع. «النص–العرض/التلقي المسرحي». مجلة كتابات معاصرة، المجلد 21، العدد 81، 2011.
20. بنعبد العالي، عبد السلام. «ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة». كتاب الرافد، العدد 14، 2001.

21. جريس، حنا. «الهيبرتكست: عصر الكلمة الإلكترونية». مجلة العربي، العدد 527، 2002.
22. الجملي، عمر. «النص الفائق عندما تلتقي التكنولوجيا بالأدب». مجلة المسار، العدد 72، 2006.
23. دوبوي، جان بيار. «الإنسان الآلة وعشاق الدال، السبرانية وعلوم الإنسان». ترجمة: جورج أبي صالح. مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 52–53، 1988.
24. سليمان، وليد. «القلم والفأرة: خواطر عن الأدب في زمن الإنترنت». مجلة شؤون ثقافية، العدد 2، 2006.
25. سليماني، ياسين. «الظاهرة المسرحية عند رولان بارت: مقاربة أولية لآليات الرؤية البارتية للمسرح». مجلة فصول، المجلد 25، العدد 99، 2017.
26. طلبة، صلاح الدين. «السيبرنطيقا أحدث علوم القرن العشرين». مجلة عالم الفكر، المجلد 2، العدد 4، 1972.
27. عيسى، هشام. «المسرحة وتجربة الحدود: مدخل إلى الصورة ومأزق التأويل». مجلة الحياة الثقافية، العدد 153، 2004.
28. حمدي، كمال ممدوح. «المسرح اليوناني بين الشعر والدراما». مجلة المجلة، العدد 110، 1966.
29. المصدق، الحسن. «آفاق علم السيبرنطيقا في عصر إنسان السيبورغ». مجلة مدارات فلسفية، العدد 14، 2006.
30. ميتشل، دافيد. «الواقع الافتراضي والإنترنت». ترجمة: شوقي جلال. مجلة الثقافة العالمية، العدد 78، 1996.

ثالثًا: المداخلات

31. بودربالة، الطيب. «سيمائية وسائل الإعلام: مارشال ماكلوهان نموذجًا». الملتقى الوطني الثالث: السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004.
32. الغيث، نسيمة. «خطاب العولمة والنظرية الأدبية: الأجناس الأدبية في ضوء العولمة». المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي: النقد الأدبي على مشارف القرن الواحد والعشرين (العولمة والنظرية الأدبية)، القاهرة، مصر، نوفمبر 2000.
33. كبانيوس، أندراس. «النص التشعبي: إمكان القراءة الثلاثية الأبعاد». ترجمة: عادل عناني. المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي: النقد الأدبي على مشارف القرن الواحد والعشرين (العولمة والنظرية الأدبية)، القاهرة، مصر، نوفمبر 2000.

رابعًا: مواقع الإنترنت

34. هاراواي، دونا (2025). بيان السايبورغ: العلم والتكنولوجيا والنسوية الاشتراكية في أواخر القرن العشرين. ترجمة: غدي الغامدي. متاح على: https://mana.net (تاريخ الاطلاع: 2026/01/01).
35. الكباص، عبد الصمد (2016). الزمن الأيقوني ودوغمائية المستقبل. مجلة الكلمة. متاح على: https://hekmah.org (تاريخ الاطلاع: 2026/02/21).