تاريخ الاستلام:2026/05/07 تاريخ القبول: 2026/10/14.

الابداع الرقمي في التأليف الموسيقي للمسرح: دراسة حالة للمسرح الجزائري

Digital creativity in theatrical musical composition: a case study of Algerian theatre

د. طارق فركون

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم

tarikferkoun@hotmail.com

ملخص:

تتناول هذه الدراسة الإبداع الرقمي في التأليف المسرحي بالجزائر، مع التركيز على تحول الوظيفة الدرامية للموسيقى في الممارسة المعاصرة. وتحلل كيفية إعادة تشكيل التقنيات الرقمية للبنية الموسيقية من خلال التنظيم الصوتي وإعادة تحديد العلاقة بين الموسيقى والفعل الدرامي. وترتكز على تحليل مسرحية «مدينة النانو» (2019) بإخراج سهيل بوخضرة وموسيقى أمين بلال، من خلال دراسة المعالجة الصوتية الرقمية، وإعادة تركيب الطبقات الصوتية، وتفاعلها مع الفضاء الركحي والزمن الدرامي. وتعتمد الدراسة منهجًا وصفيًا تحليليًا لتفكيك الآليات التقنية والجمالية للبناء الموسيقي الرقمي. وتُظهر النتائج توسع الحقل الصوتي، وإعادة تنظيم البنية الطبقية، وإعادة تعريف العلاقة بين الموسيقى والدراما وظيفيًا ودلاليًا، إلى جانب بروز توتر بين الابتكار التكنولوجي والتناص الجمالي في السياق الجزائري.

كلمات مفتاحية: الإبداع الرقمي، المسرح، التأليف الموسيقي، الموسيقى المسرحية.

Abstract:

This study examines digital creativity in Algerian theatrical composition, focusing on the transformation of music's dramaturgical function in contemporary practice. It analyzes how digital technologies reshape musical structure through sonic organization and the relationship between music and dramatic action. Based on "Madinat al-Nano" (2019, Soheil Boukhadra / Amine Bilal), it explores digital sound processing, reconfiguration of sonic layers, and their interaction with stage space and dramatic time. Using a descriptive-analytical approach, the study identifies key technical and aesthetic mechanisms of digital musical construction. Findings show an expanded sonic field, reorganized structural layers, and a redefined music–drama relationship, alongside a tension between technological innovation and aesthetic intertextuality in the Algerian context.

Keywords: digital creativity, theatre, musical composition, incidental music.

مقدمة:

شهدت الفنون المعاصرة تحولات عميقة بفعل التطور الرقمي، الذي أعاد تشكيل آليات الإنتاج والتلقي الجمالي، وجعل من الإبداع الرقمي عنصرًا بنيويًا داخل العملية الفنية، وليس مجرد أداة تقنية مساعدة. وقد أسهم ذلك في إعادة تعريف العلاقة بين الوسيط التقني والبناء الجمالي، من خلال تقنيات المعالجة الرقمية والتوليف وإعادة تركيب الطبقات الصوتية والبصرية، بما وسّع إمكانات التعبير الفني وفتح آفاقًا جديدة للتجريب.

وفي هذا السياق العام، تمتد هذه التحولات إلى الفنون الأدائية، حيث يعاد تشكيل العلاقة بين التقنية والبناء الجمالي داخل العرض المسرحي، مع إعادة النظر في وظيفة الصوت داخل الفعل الدرامي. وفي هذا الإطار، شهدت الفنون المسرحية المعاصرة تحولات بنيوية عميقة لم تقتصر على أدوات الإنتاج، بل مست طبيعة الكتابة الصوتية داخل العرض، بحيث لم يعد التأليف الموسيقي المسرحي عنصرًا مرافِقًا للفعل الدرامي فحسب، بل أصبح مجالًا لإعادة بناء العلاقات بين الصوت والفضاء والزمن والحدث عبر المعالجة الرقمية للمادة الصوتية.

ويطرح هذا التحول إشكالية مركزية تتمثل في كيفية إعادة تعريف الوظيفة الدرامية للموسيقى داخل البنية المسرحية في ظل الوسائط الرقمية، ومدى تأثير ذلك في تنظيم الخطاب السمعي–الدرامي. وانطلاقًا من هذه الإشكالية، تسعى هذه الدراسة إلى تحليل تجليات الإبداع الرقمي في التأليف الموسيقي المسرحي في الجزائر، من خلال دراسة حالة مسرحية «مدينة النانو» (2019) بإخراج سهيل بوخضرة وموسيقى أمين بلال، بهدف تفكيك آليات المعالجة الصوتية الرقمية وإعادة تشكيل الطبقات الصوتية وتوظيفها في إنتاج دلالات درامية جديدة داخل الفضاء الركحي. وتفترض الدراسة أن التحول الرقمي لا يقتصر على تغيير الوسيط التقني فقط، بل يعيد بناء منطق التنظيم الموسيقي–الدرامي على مستوى البنية والوظيفة والدلالة، عبر تقنيات التوليف الصوتي وإعادة التوزيع الطيفي والتفاعل الزمني–المكاني مع الحدث المسرحي.

2. ماهية الإبداع

يُعدّ التفكير الإبداعي في سياق التأليف الموسيقي المسرحي الرقمي أحد أرقى أشكال الإنتاج الذهني والفني، إذ يقوم على توظيف قدرات معرفية وتقنية عالية لإنتاج حلول صوتية ودرامية غير مألوفة داخل العرض المسرحي. وفي هذا الإطار، لا يُفهم الإبداع باعتباره خاصية فردية معزولة، بل بوصفه تفاعلًا بين قدرات المؤلف/المخرج، والبنية التقنية الرقمية، والسياق المسرحي، حيث تسهم البيئة الإنتاجية في تطوير العمليات الإبداعية وإتاحة إمكانات جديدة لتشكيل المادة الصوتية وإعادة تنظيمها داخل الفضاء الركحي.

ومن هذا المنظور، يمكن مقاربة الإبداع في التأليف الموسيقي المسرحي الرقمي من خلال أربعة مستويات مترابطة:

1.2 الإبداع في ضوء خصائص المؤلف الموسيقي المسرحي

يرتبط الإبداع هنا بقدرة المؤلف/المصمم الصوتي على تجاوز الأنماط التقليدية للتفكير الموسيقي، من خلال إنتاج حلول سمعية جديدة داخل العرض المسرحي. ويتجلى ذلك في القدرة على بناء خطاب صوتي مفتوح، يقوم على التعدد والتنوع وإعادة تشكيل العلاقات بين العناصر الصوتية والدرامية، بدل الاقتصار على الوظيفة التزيينية أو الترافقية للموسيقى.

2.2 الإبداع في ضوء العملية الإبداعية الصوتية–الدرامية

يشير هذا المستوى إلى ما يحدث داخل البنية الذهنية والتقنية أثناء إنتاج المادة الموسيقية، حيث يتم تحليل المعطيات الدرامية، وتفكيك العناصر السمعية، وإعادة تركيبها عبر تقنيات المعالجة الرقمية والتوليف. وفي هذا السياق، يتقاطع هذا التصور مع ما يشير إليه *Denis Smalley* (SMALLEY, 1997) حول "spectromorphology" باعتباره آلية لفهم تشكل المادة الصوتية عبر الزمن، بما يسمح بإعادة بناء الطبقات الصوتية داخل العرض المسرحي.

3.2 الإبداع في ضوء الناتج الموسيقي المسرحي

يركز هذا الاتجاه على العمل الموسيقي الناتج داخل العرض، باعتباره بنية سمعية–درامية جديدة قابلة للإدراك والتلقي. ويُشترط في هذا الناتج أن يكون مبتكرًا وغير تقليدي، وأن يعيد تشكيل العلاقة بين الصوت والفعل المسرحي، بما ينسجم مع تصورات

Michel Chion(Chion, 1994) حول تداخل تداخل السمعي والبصري في إنتاج المعنى، حيث تصبح الموسيقى عنصرًا منتجًا للدلالة وليس مجرد مرافقة للحدث.

4.2 الإبداع في ضوء البيئة الرقمية المسرحية

تُعدّ البيئة الرقمية في التأليف الموسيقي المسرحي المعاصر إطارًا بنيويًا لإنتاج الفعل الإبداعي، حيث لا تقتصر على كونها وسيطًا تقنيًا، بل تتحول إلى مكوّن فاعل في تشكيل المادة الصوتية وإعادة تنظيم خطابها داخل العرض. وفي هذا السياق، تتيح تقنيات المعالجة الصوتية وإعادة التوليف وبناء الطبقات السمعية إمكانات متقدمة لإعادة تشكيل العلاقة بين الصوت والفضاء والزمن الدرامي، بما ينسجم مع تصورات (Emmerson، 2007) *Simon Emmerson* حول التحول من الخطاب الصوتي التقليدي إلى الخطاب الكهروصوتي، ومع مفهوم "soundscape" عند (Schafer) *R. Murray Schafer* بوصفه بنية إدراكية–دلالية للبيئة السمعية.

وانطلاقًا من هذا الإطار، تُفهم مهارات الإبداع الموسيقي المسرحي الرقمي بوصفها آليات اشتغال صوتي–درامي تشمل الطلاقة في توليد الصيغ الصوتية وتنوعها، والمرونة في إعادة تشكيلها وفق متغيرات السياق الدرامي، والأصالة في إنتاج حلول سمعية غير مألوفة تُعيد تعريف العلاقة بين الموسيقى والفعل المسرحي. وبهذا المعنى، لا تُعد هذه المهارات خصائص ذهنية مجردة، بل ممارسات تركيبية تتجسد داخل بيئة رقمية تُنتج إمكانات مستمرة للتوليد والتحويل وإعادة بناء المادة الصوتية داخل الفضاء الركحي.

3. المسرح: إطار مفاهيمي مُكثّف وموجّه للتحليل الصوتي–الدرامي

يُعدّ المسرح، في مقاربته المعاصرة، نظامًا مركّبًا لإنتاج المعنى يعتمد على تفاعل العناصر الأدائية (الجسد، الصوت، الفضاء، الزمن)، ولم يعد يُفهم بوصفه نصًا أدبيًا مُجسّدًا فقط، بل بوصفه بنية سمعية–بصرية–حركية مفتوحة على التفاعل والتوليد. ويؤكد *Patrice Pavis* (Pavis، 1998) أن الفضاء المسرحي لم يعد حيّزًا محايدًا، بل بنية دلالية تُنتج المعنى عبر تداخل العلامات الأدائية المختلفة، بما في ذلك الصوت والموسيقى كعناصر بنيوية داخل الخطاب المسرحي.

ومن منظور دراسات الأداء (*Performance Studies*) ، يبرز *Richard Schechner*(Schechner) أن المسرح يقوم على "التحويل (restored behavior) "، أي إعادة تركيب السلوك الإنساني داخل سياق جمالي، وهو ما يتيح فهم العرض المسرحي كبنية قابلة لإعادة التشكيل المستمر، خاصة عندما يتداخل مع الوسائط التقنية الحديثة. هذا التصور يسمح بدمج البعد الصوتي بوصفه عنصرًا بنيويًا في إنتاج الفعل الدرامي، وليس مجرد مرافقة له.

أما في السياق العربي، فقد عرف المسرح تطورًا خاصًا مرتبطًا بالاحتكاك بالأنماط الأوروبية من جهة، وبالمرجعيات الشعبية الشفوية من جهة أخرى، حيث يشير (Carlson، 2004) *Marvin Carlson* إلى أن المسرح في السياقات غير الغربية يتشكل غالبًا من تفاعل بين النموذج المستورد والأشكال الأدائية المحلية. وفي الحالة العربية، تبرز أشكال مثل الحلقة، الحكواتي، والمدّاح بوصفها أنساقًا أدائية قائمة على الصوت والسرد الشفهي، ما يجعل البعد السمعي عنصرًا تأسيسيًا في بنية الأداء.

وفي السياق الجزائري، تطور المسرح ضمن مسار تاريخي متداخل بين الاستعمار والمقاومة والتجريب الجمالي، حيث لعبت الأعمال الأولى دورًا تعليميًا وترجميًا للنموذج الغربي، قبل أن يتحول المسرح مع رواد مثل كاتب ياسين وعبد القادر علولة إلى فضاء نقدي يعيد توظيف المرجعيات الشعبية واللغة الدارجة. ويشير هذا التحول إلى انتقال المسرح الجزائري من نموذج تمثيلي كلاسيكي إلى نموذج تجريبي يعتمد على التعدد اللغوي والأدائي، وعلى إدماج عناصر الشفاهية والسرد الصوتي داخل البناء الدرامي.

كما أن الأشكال الشعبية مثل الحلقة والمدّاح ومسرح الظل تمثل، من منظور أنثروبولوجي أدائي، أنظمة إنتاج صوتي–سردي سابقة للمسرح المؤسسي، وهو ما يجعلها مرجعًا مهمًا لفهم تطور

الخطاب المسرحي الجزائري. ويؤكد (Paget، 1987) *Derek Paget* في دراسات المسرح الوثائقي والأدائي أن العودة إلى الأشكال الشفوية تمثل استراتيجية لإعادة ربط المسرح بجذوره الاجتماعية والصوتية.

وبناءً على ذلك، يمكن اعتبار المسرح في سياق هذا البحث ليس فقط فضاءً دراميًا، بل بنية سمعية – ركحية قابلة لإعادة التشكيل، وهو ما يهيّئ نظريًا لفهم إدماج التقنيات الرقمية في التأليف الموسيقي المسرحي، باعتبارها امتدادًا لتحولات أعمق في طبيعة الأداء المسرحي نفسه.

4. الموسيقى: إطار مفاهيمي موسّع في السياق الجمالي والتقني

تُعدّ الموسيقى ظاهرة جمالية عالمية تتجاوز الحدود الثقافية والتاريخية، إذ تُفهم بوصفها نظامًا صوتيًا منظمًا يقوم على تشكيل الزمن السمعي وإنتاج المعنى عبر العلاقات بين النغمة والإيقاع والبنية. ومن منظور فلسفي، يذهب شوبنهاور إلى اعتبار الموسيقى تعبيرًا مباشرًا عن جوهر العالم وإرادته، بما يجعلها أكثر الفنون قدرة على التعبير عن البعد الباطني للوجود، خارج حدود التمثيل المحاكي. ويؤكد هذا التصور أن الموسيقى ليست مجرد تنظيم صوتي، بل بنية إدراكية ودلالية ترتبط بتجربة الإنسان للزمن والوعي. ومن منظور فلسفي، ارتبطت الموسيقى منذ القرن التاسع عشر بفكرة التعبير عن الجوهر الداخلي للعالم، حيث اعتبر Arthur Schopenhauer أن الموسيقى تتجاوز التمثيل لتصبح تعبيراً مباشراً عن الإرادة بوصفها جوهر الوجود (Schopenhauer , 1969).

ومن منظور الموسيقى الغربية الحديثة، شهد مفهوم التأليف الموسيقي تطورًا من كونه ممارسة مرتبطة بالكتابة الهارمونية والكونتربوانتية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إلى كونه عملية تركيب صوتي مفتوحة في القرن العشرين، تقوم على إعادة تعريف المادة الموسيقية ذاتها. وقد أتاح هذا التحول، كما يشير (Nattiez، 1990) *Jean-Jacques Nattiez* و (Boulez، 1986) *Pierre Boulez* في مقارباتهما التحليلية، تجاوز النموذج الكلاسيكي نحو رؤية تعتبر العمل الموسيقي بنية قابلة لإعادة البناء والتأويل.

وفي السياق المعاصر، لم يعد التأليف الموسيقي يقتصر على التدوين التقليدي، بل أصبح ممارسة تركيبية تتداخل فيها التقنيات الصوتية والإلكترونية والرقمية، بما ينسجم مع ما تشير إليه دراسات (Roads) *Curtis Roads* حول "microsound" بوصفه مجالًا لإعادة تشكيل المادة الصوتية على مستويات دقيقة. هذا التحول جعل من التأليف عملية تصميم صوتي (sound design) بقدر ما هو بناء جمالي، يقوم على إنتاج أشكال سمعية جديدة قابلة للتفاعل مع فضاءات عرض متعددة، بما في ذلك الفضاء المسرحي.

وفي هذا الإطار، تتخذ الموسيقى المسرحية موقعًا وسيطًا بين البنية الصوتية والبنية الدرامية، حيث لا تُستخدم كعنصر مرافِق فحسب، بل كعنصر منتج للدلالة داخل العرض. ويؤكد (Pavis، 1998) *Patrice Pavis* أن الموسيقى في المسرح تسهم في إعادة تنظيم العلامة المسرحية من خلال تفاعلها مع الجسد والفضاء والزمن، ما يجعلها جزءًا من الخطاب الركحي وليس إضافة خارجية له.

أما في الممارسة المعاصرة، فإن إدماج الوسائط الرقمية في الإنتاج الموسيقي المسرحي قد أدى إلى إعادة تعريف وظيفة الموسيقى داخل العرض، حيث أصبحت المعالجة الصوتية وإعادة التوليف والتحكم الطيفي أدوات أساسية في بناء الخطاب السمعي–الدرامي. وبهذا المعنى، يتحول التأليف الموسيقي إلى ممارسة هجينة تجمع بين التفكير الجمالي، والتقنية الرقمية، والبنية المسرحية، بما يسمح بإنتاج أشكال صوتية جديدة قادرة على التفاعل مع الحدث الدرامي وإعادة تشكيله.

وبناءً على ذلك، يمكن اعتبار الموسيقى في هذا البحث بنية ديناميكية مفتوحة، تتحدد وظيفتها داخل السياق المسرحي وفق قدرتها على إنتاج علاقات جديدة بين الصوت والمعنى، وبين

التقنية والتعبير، ضمن إطار جمالي معاصر يتأسس على التفاعل بين الموسيقى، المسرح، والوسائط الرقمية.

5. وظائف الموسيقى في العرض المسرحي: إطار وظيفي–تحليلي

تُعدّ الموسيقى في العرض المسرحي عنصرًا بنيويًا داخل منظومة إنتاج المعنى السمعي–الدرامي، وليست مجرد مرافقة خارجية للفعل المسرحي. وتنسجم هذه الوظيفة مع التصور المسرحي عند Konstantin Stanislavski، الذي رأى أن العناصر السمعية يمكن أن تسهم في بناء الحالة النفسية للممثل وتعميق اندماجه داخل الفعل الدرامي.(Stanislavski, 1961)

ووفق مقاربات علم السيميائيات المسرحية عند (Pavis، 1998) *Patrice Pavis*، فإن العلامة الموسيقية تندمج داخل شبكة العلامات الركحية (الجسد، الفضاء، الضوء، النص)، بما يجعلها مساهمة مباشرة في إنتاج الدلالة وليس في تزيينها. كما يوضح *Michel Chion* (Chion، 1994) أن الصوت في الفضاء السمعي–البصري لا يعمل بوصفه إضافة، بل بوصفه قوة تنظيم إدراكي تُعيد تشكيل تجربة المتلقي للحدث.

وانطلاقًا من ذلك، يمكن إعادة تنظيم وظائف الموسيقى المسرحية ضمن أربع وظائف كبرى مترابطة تحليليًا:

1.5 الوظيفة الدراماتورجية (Dramaturgical Function)

تتمثل في مساهمة الموسيقى في بناء البنية الدرامية وتوجيه تطور الحدث المسرحي، من خلال دعم التحولات السردية وإبراز التوترات الداخلية للشخصيات. وبهذا المعنى، تصبح الموسيقى عنصرًا مشاركًا في إنتاج الدراماتورجيا وليس مجرد تعليق صوتي خارجي. ومن هذا المنظور، لا يمكن اختزال الموسيقى المسرحية في بعدها الوظيفي فقط، إذ يشير Theodor W. Adorno إلى أن الموسيقى تمتلك بنية جمالية مستقلة قادرة على إنتاج المعنى خارج الوظيفة التوضيحية المباشرة . (Adorno, 2002)

2.5 الوظيفة السيميائية–الدلالية (Semiotic Function)

تعمل الموسيقى هنا كعلامة ثقافية وسيميائية تُنتج دلالات مرتبطة بالزمان والمكان والشخصية. فهي قادرة على الإحالة إلى سياقات تاريخية أو جغرافية أو هوياتية، بما ينسجم مع مقاربة *Pavis* للفضاء المسرحي بوصفه نظامًا دلاليًا متعدد الطبقات.

3.5 الوظيفة الإدراكية–العاطفية–Affective Perceptual Function)

تتعلق بإنتاج الاستجابات الوجدانية لدى المتلقي عبر تنظيم الشحنة العاطفية للعرض. وفي هذا السياق، يوضح *R. Murray Schafer* أن البيئة الصوتية (soundscape) تُشكل إطارًا إدراكيًا يؤثر في كيفية تلقي الصوت وفهمه، حيث تسهم الموسيقى في تشكيل الحالة النفسية العامة للعرض وتوجيه الانتباه والإحساس.

4.5 الوظيفة التنظيمية–التركيبية–Structural Organizational Function)

تتمثل في دور الموسيقى في تحقيق التماسك بين عناصر العرض المسرحي المختلفة، عبر ربط المشاهد وتوحيد الإيقاع العام للعرض، والمساهمة في تنظيم الزمن المسرحي. كما قد تعمل على خلق الانتقالات السلسة أو إنتاج التوتر البنائي داخل المشهد.

5.5 خلاصة تركيبية

في ضوء هذه الوظائف، يتضح أن الموسيقى المسرحية لا تُمارَس كعنصر مستقل، بل كآلية تركيبية متعددة المستويات تُسهم في إنتاج الخطاب الركحي عبر تفاعلها مع الفضاء والزمن والأداء. وبهذا تتحول من عنصر زخرفي أو توضيحي إلى بنية فاعلة داخل النظام الدرامي، قابلة للتحليل وفق مقاربات السيميائيات المسرحية ودراسات الصوت المعاصرة.

6. التأليف الموسيقي للمسرح في الجزائر: حقل إنتاج سمعي–درامي في سياق التحول الرقمي

يشكّل التأليف الموسيقي للمسرح في الجزائر مجالًا فنيًا تشكّل تاريخيًا عبر تفاعل معقد بين الإرث الشعبي المحلي والنماذج الغربية الوافدة، قبل أن يتجه تدريجيًا نحو أشكال أكثر تركيبًا تتقاطع فيها الموسيقى مع البنية الدرامية للعرض. ومن منظور دراسات المسرح المعاصر، يُفهم هذا الحقل باعتباره فضاءً سمعيًا–ركحيًا لإنتاج المعنى، وليس مجرد إضافة موسيقية خارجية، وهو ما يتوافق مع تصورات *Patrice Pavis* حول المسرح كنظام علامات متعدد الوسائط، تتداخل فيه الموسيقى مع الجسد والفضاء والزمن.

في السياق الجزائري، لم يتبلور التأليف الموسيقي المسرحي كمجال مستقل إلا تدريجيًا، حيث ظل لوقت طويل مرتبطًا بالوظيفة التزيينية أو التوضيحية داخل العرض. غير أن التحولات الجمالية منذ أواخر القرن العشرين، خاصة مع تجارب مسرح ما بعد الاستقلال، ساهمت في إعادة تعريف وظيفة الموسيقى بوصفها عنصرًا بنيويًا داخل الدراماتورجيا المسرحية، وليس مجرد مرافقة صوتية. ويؤكد هذا التحول ما تشير إليه *Erika Fischer–Lichte* (Fischer-Lichte, 2008) حول "التحول الأدائي" في المسرح المعاصر، حيث تصبح العناصر السمعية جزءًا من إنتاج الحدث المسرحي نفسه.

ومن جهة أخرى، يبرز حضور الموسيقى في المسرح الجزائري بوصفه مجالًا للتجريب بين المحلي والعالمي، بين الموروث الإيقاعي الشعبي والتقنيات التأليفية الحديثة. وقد ساهمت أعمال عدد من المؤلفين الجزائريين في هذا التحول، من خلال إدماج البنية الأوركسترالية والتجريب الصوتي داخل العرض المسرحي، بما يعكس انتقالًا من الموسيقى الوظيفية إلى الموسيقى الدراماتورجية المركبة. ويمكن في هذا السياق الإشارة إلى تجربة *أمين بلال* في بعض الأعمال المسرحية المعاصرة، حيث يتم توظيف المعالجة الصوتية الرقمية وإعادة تركيب الطبقات السمعية ضمن بنية درامية مفتوحة، ما يعكس تداخل التأليف الموسيقي مع التصميم الصوتي (sound design) في المسرح الحديث.

كما يتيح هذا التطور قراءة التأليف الموسيقي المسرحي في الجزائر ضمن إطار أوسع لدراسات الصوت(*Sound Studies*) ، حيث لم تعد الموسيقى عنصرًا جماليًا فقط، بل أصبحت بنية إدراكية تنظم علاقة المتلقي بالحدث المسرحي. ويؤكد *R. Murray Schafer* في مفهوم "المنظر الصوتي" (soundscape)أن البيئة السمعية تشكل نظامًا دلاليًا مستقلًا، وهو ما ينسجم مع التحولات المعاصرة في المسرح الذي أصبح يعتمد بشكل متزايد على بناء فضاءات سمعية مركبة داخل العرض.

وفي ضوء هذا التحول، يمكن فهم التأليف الموسيقي المسرحي في الجزائر كحقل إنتاج ديناميكي يتقاطع فيه الفني بالتقني، والجمالي بالدرامي، حيث تسهم الوسائط الرقمية في إعادة تشكيل المادة الصوتية عبر تقنيات التوليف، والمعالجة، وإعادة التوزيع الطيفي. ويجعل هذا التداخل من الموسيقى عنصرًا فاعلًا في إنتاج الدلالة المسرحية، وليس مجرد مكون مضاف، بما يعيد تعريف العلاقة بين الصوت والحدث داخل الفضاء الركحي.

انطلاقًا من الإطار المفاهيمي السابق الذي يُعرّف الموسيقى المسرحية بوصفها بنية سمعية–درامية ديناميكية تتشكل داخل تفاعل الصوت والفضاء والزمن، وباعتبار التأليف الموسيقي ممارسة تركيبية مفتوحة على الوسائط الرقمية وتقنيات المعالجة الصوتية، يمكن الانتقال إلى دراسة الحالة بوصفها اختبارًا تطبيقيًا لهذه التحولات. وفي هذا السياق، تُعدّ مسرحية «مدينة النانو» (2019) نموذجًا إجرائيًا يتيح معاينة كيفية تفعيل الإبداع الرقمي داخل التأليف الموسيقي المسرحي، حيث تتجسد المفاهيم النظرية المتعلقة بالطلاقة السمعية، والمرونة التحويلية، وإعادة تشكيل المادة الصوتية في بنية سمعية–درامية فعلية.

وبالاستناد إلى تصورات Simon Emmerson حول تحول الخطاب الكهروصوتي، وإلى مفهوم البيئة السمعية

(soundscape) عند R. Murray Schafer ، يمكن قراءة هذه المسرحية باعتبارها فضاءً صوتيًا مركبًا يُعاد فيه تنظيم المادة الموسيقية عبر تقنيات رقمية (المزج، التوليف، المعالجة الطيفية)، بما يسمح بإنتاج مستويات متعددة من الإدراك السمعي داخل العرض. كما يتيح هذا التفاعل بين التقنية والبنية الدرامية فهم الموسيقى ليس كعنصر موازٍ للأحداث، بل كقوة تنظيمية تُسهم في إعادة تشكيل الإيقاع الداخلي للعرض وتوجيه تجربته الإدراكية.

وعليه، ينتقل هذا البحث من الإطار النظري العام إلى تحليل بنيوي–تطبيقي لمسرحية «مدينة النانو»، بهدف تفكيك آليات اشتغال الموسيقى داخل الفعل المسرحي، ورصد كيفية توظيف الإبداع الرقمي في إنتاج خطاب سمعي جديد يعيد تعريف العلاقة بين التأليف الموسيقي والبنية الدرامية في المسرح الجزائري المعاصر.

7. تحليل التأليف الموسيقي في مسرحية: مثال توضيحي" مدينة النانو "

يُحلَّل البناء الموسيقي في عرض «مدينة النانو» (2019، إخراج سهيل بوخضرة، تأليف موسيقي أمين بلال) ضمن مقاربة نقدية تستند إلى تحولات الكتابة الصوتية في المسرح المعاصر، حيث لم تعد الموسيقى عنصراً مرافِقاً للفعل الدرامي، بل أصبحت بنية دلالية منتجة للمعنى داخل العرض المسرحي.(Lehmann)

على المستوى الميكروي (micro-level) ، تنطلق البنية الصوتية من نواة نغمية تقوم على تدرج سُلّمي يبدأ من دو (C) عبر: دو–ري–مي–فا#–صول–لا–سي، وهو تنظيم يوسّع المجال التونالي التقليدي ويُحدث توتراً هارمونياً أولياً. هذا الامتداد غير المستقر يخلق فضاءً سمعياً مفتوحاً، يتقاطع مع مفهوم ''المشهد الصوتي'' كما حدده R. Murray Schafer بوصفه بنية إدراكية تتشكل عبر البيئة السمعية وليس فقط عبر النغمة الموسيقية.(Schafer)

كما تُظهر المقاطع الأولى (0:00–0:10 تقريباً) اعتماداً على قيم زمنية طويلة وإيقاع بطيء، ينتج إحساساً بالامتداد الزمني وتعليق الزمن الدرامي. هذا الاستخدام يعكس وظيفة ''التكوين الإدراكي للزمن'' داخل الصوت، كما يناقشه Michel Chion في سياق تحليل إدراك الصوت بوصفه بنية حسية لا مجرد عنصر مرافق للصورة(Chion, 1994) .

تُنتج التسلسلات اللحنية المتقطعة مثل: (صول فا# لا مي ري)، (سي صول دو ري)، (صول فا# ري دو صول مي)، نمطاً صوتياً يقوم على التفكك البنيوي وعدم الاستقرار، مما يعكس توجهاً درامياً نحو المجهول، وهو ما يمكن قراءته ضمن منطق ''التوتر التوقعاتي'' الذي يناقشه Leonard B. Meyer في نظرية المعنى الموسيقي.(Meyer, 1956)

على المستوى المتوسط (meso-level) ، تتكيف الموسيقى مع البنية الدرامية عبر خفض الكثافة الصوتية أثناء الحوارات، مما يؤكد تحولها من وظيفة زخرفية إلى وظيفة تنظيمية داخل الخطاب المسرحي. هذا التحول يتقاطع مع أطروحة Hans-Thies Lehmann حول انتقال المسرح المعاصر نحو أنماط تنظيم غير تمثيلية حيث يصبح الصوت جزءاً من بناء المعنى وليس مجرد دعم له (Lehmann) .

في منتصف العرض، يحدث تحول نحو ري الصغير (D minor) مع إدماج أصوات وترية معالجة رقمياً وأصوات إلكترونية مركبة. هذا التداخل بين الصوت الطبيعي والمصطنع يمثل ما يسميه Simon Emmerson بـ ''العالم الصوتي المركب'' حيث تتلاشى الحدود بين المصدر الصوتي الحقيقي والمعالج رقمياً (Emmerson, 2007) .

كما يُظهر إدخال العناصر ''الشرقية'' (ناي، كمان، قانون، دربكة) ليس كإحالة فولكلورية، بل كإعادة تركيب صوتي داخل بيئة رقمية. هذا التوظيف يعكس ما يسميه Jonathan Sterne بـ ''إعادة تشكيل الوساطة السمعية''، حيث تُعاد صياغة الدلالة الثقافية عبر التقنية وليس عبر المرجع الأصلي (Sterne, 2003).

وتُبرز المقاطع الزمنية الدقيقة هذا التحول:

- عند الدقيقة 32: إدخال الناي والكمان بوصفهما مؤشرين سمعيين على مرجعية "شرقية"
- بين 32–35: هيمنة القانون والدربوكة ضمن نسيج هجين
- عند الدقيقة 36: عودة الهيمنة للطبقة الإلكترونية

غير أن هذه العناصر لا تُوظَّف بوصفها إحالات فولكلورية مباشرة، بل تُعاد معالجتها داخل بنية رقمية شاملة، مما يحوّلها إلى وحدات صوتية ديناميكية ضمن كتابة هجينة.

على المستوى الماكروي (macro-level) ، تتكثف البنية الصوتية في المقاطع (45:00–46:00) عبر تراكب الطبقات الإلكترونية مع الكمان، مما ينتج كثافة تيمبرية عالية. هذا الشكل من "التشبع الصوتي" يمكن فهمه ضمن منطق التنظيم الطيفي الذي يصفه Denis Smalley في تحليل السبركترو-مورفولوجيا (SMALLEY, 1997) .

في الدقيقة 56–57، ينتقل العمل إلى ذروة درامية تقوم على نشاز صوتي وتكثيف إيقاعي، قبل أن يستعيد المادة الأولى في صيغة محوّلة. هذا البناء الدائري يعكس ما يصفه Trevor Wishart بمنطق "إعادة التشكيل المستمر للصوت" حيث لا توجد مادة موسيقية ثابتة بل عمليات تحول دائم (Wishart, 1996) .

في المقاطع الختامية (1:00–1:02)، تتجه الموسيقى نحو فضاء صوتي تجريدي قائم على أصوات بلورية وإلكترونية، مما يخلق نهاية مفتوحة على المستوى الإدراكي. هذا التحول يؤكد أن الصوت لم يعد تابعاً للسرد، بل أصبح منتجاً للذاكرة الدرامية داخل العرض.

في هذا السياق، يمكن فهم الكتابة الموسيقية بوصفها ممارسة بين-وسائطية (intermedial practice) ، حيث تعيد التقنية الرقمية تشكيل شروط إنتاج المعنى السمعي، كما يوضح Jonathan Sterne في تحليله لوسائط الصوت الحديثة (Sterne, 2003).

ولتدعيم هذا التحليل وتكثيف قراءته المنهجية، يُقترح تلخيص البنية الصوتية للعمل في جدول تحليلي يربط بين المستويات الزمنية والخصائص التقنية والوظائف الدرامية والتأويلات النظرية.

الجدول 1: تحليل البنية الصوتية في عرض «مدينة النانو» وفق المستويات الزمنية والوظيفية

الزمن	البنية الصوتية	الخصائص التقنية	الوظيفة الدرامية	الإطار النظري
0:00–0:10	تدرج نغمي موسّع (دو–ري–مي–فا#–صول–لا–سي)	قيم طويلة، إيقاع بطيء	بناء فضاء تأملي مفتوح	مفهوم المشهد الصوتي عند R. Murray Schafer
0:10–0:30	تسلسلات لحنية متقطعة	تداخل خطوط قصيرة	توتر درامي وتوجّه نحو المجهول	ديناميكية عدم الاستقرار
منتصف العرض	انتقال إلى ري صغير	أصوات هجينة (وترية + إلكترونية)	تكثيف البنية الدرامية	الخطاب الكهروصوتي عند Simon Emmerson
32:00 – 36:00	إدماج آلات "شرقية"	معالجة رقمية هجينة	إعادة تشكيل المرجعية الثقافية	تفكيك الدلالة الصوتية

45:00 – 46:00	تراكب صوتي كثيف	تشبع تيمبري	تصعيد التوتر السمعي	تكثيف المجال الصوتي
56:00 – 57:00	نشاز + إيقاع سريع	تصعيد ديناميكي	ذروة درامية	تفكيك الاستقرار
1:00– 1:02	أصوات بلورية + إلكترونية	إعادة تركيب	خاتمة تحويلية	منطق دائري

يبيّن الجدول أن تطوّر البنية الصوتية في العرض لا يقوم على تعاقب خطي بسيط، بل على ديناميكية تحويلية تنتقل من حالة الامتداد الصوتي المفتوح إلى التكثيف التيمبري، وصولاً إلى إعادة تركيب المادة الأولية ضمن منطق دائري.

ويؤكد هذا التنظيم أن الموسيقى لا تشتغل بوصفها عنصرًا مرافِقًا، بل كبنية زمنية–دلالية تنظّم إدراك المتلقي، وهو ما يتقاطع مع التصورات المعاصرة في دراسات الصوت، حيث يُفهم الخطاب السمعي بوصفه نظامًا إنتاجيًا للمعنى، وليس مجرد وسيط تعبيري.

8. الوظيفة التحليلية للتقنية الرقمية في التأليف

في ضوء التحليل السابق (انظر جدول 1)، لا يمكن اختزال حضور التقنية الرقمية في هذا العمل في بعده الأداتي، بل يتضح أنه يؤدي وظيفة بنيوية في تنظيم المادة الصوتية وإعادة تشكيلها. فقد أظهرت المقاطع المدروسة أن تقنيات المعالجة والتوليف وإعادة التوزيع الصوتي لا تُستخدم كوسائل إنتاج فحسب، بل كآليات للتحويل وإعادة البناء، سواء على مستوى التيمبر أو البنية الزمنية.

ويتجلّى ذلك خصوصًا في الانتقالات بين المقاطع (32–36 دقيقة)، حيث تُعاد صياغة المرجعيات الصوتية داخل نسيج إلكتروني هجين، وكذلك في البنية الدائرية التي تستعيد المادة الافتتاحية في نهاية العرض (الدقيقة 57)، مما يؤكد أن التقنية الرقمية تساهم في إنتاج منطق تنظيمي داخلي للعمل، وليس فقط في تنفيذه.

وفي هذا السياق، يُعاد تعريف فعل التأليف ذاته، حيث لم يعد قائمًا على كتابة ثابتة تُنفّذ لاحقًا، بل على سيرورة ديناميكية تتداخل فيها الكتابة مع التوليد الفوري والتحويل المستمر للمادة الصوتية. ويتقاطع هذا التحول مع تصور Simon Emmerson لما يسميه "الحضور اللحظي"، حيث تصبح العملية التأليفية مفتوحة وقابلة لإعادة التشكيل داخل البيئة الكهروصوتية.

وبذلك، تكشف «مدينة النانو» عن تحول نوعي في وظيفة الموسيقى داخل المسرح المعاصر، إذ لم تعد مجرد عنصر مرافِق للفعل الدرامي، بل بنية تنظيمية تسهم في إنتاج المعنى عبر التحكم في الزمن السمعي، وإعادة توزيع العلاقات بين الصوت والفضاء والحدث.

9. خاتمة:

تكشف هذه الدراسة أن الموسيقى في السياق المسرحي المعاصر لم تعد عنصرًا مكمّلًا للفعل الدرامي، بل أصبحت بنية إنتاج دلالي تُسهم في إعادة تشكيل العلاقات بين الصوت والزمن والفضاء المسرحي. وانطلاقًا من الإشكالية المطروحة حول إعادة تعريف الوظيفة الدرامية للموسيقى في ظل الوسائط الرقمية، أظهر تحليل مسرحية «مدينة النانو» (2019) أن الكتابة الموسيقية تتجه نحو نماذج تركيبية هجينة، تتداخل فيها البنى اللحنية التقليدية مع المعالجة الرقمية، بما يعيد تنظيم التجربة السمعية داخل العرض.

وقد بيّن التحليل أن الوظيفة الموسيقية لا تنحصر في الإسناد الجمالي أو العاطفي، بل تمتد إلى بناء منطق درامي سمعي يوازي تطور الحدث المسرحي، من خلال إعادة توزيع الكثافات الصوتية وتحوير الطبقات التيمبرية وفق منطق تنظيمي داخلي. كما يتضح أن إدماج العناصر الرقمية لا يمثل توسعًا تقنيًا فحسب، بل يعيد تعريف مفهوم التأليف بوصفه ممارسة ديناميكية قائمة على التحويل وإعادة التشكيل المستمر للمادة الصوتية.

وفي هذا الإطار، تبرز «مدينة النانو» بوصفها نموذجًا دالًا على التحولات التي يشهدها المسرح الجزائري المعاصر، حيث تتشكل

كتابة موسيقية–درامية جديدة تقوم على التفاعل بين الموروث الصوتي المحلي والتقنيات الرقمية، بما ينتج خطابًا سمعيًا مركبًا يعيد تشكيل علاقة المتلقي بالعرض.

وعلى المستوى النظري، تساهم هذه الدراسة في توسيع مقاربات تحليل الموسيقى المسرحية من خلال إدماج أدوات دراسات الصوت (sound studies) ضمن تحليل البنية الدرامية، بما يسمح بفهم الموسيقى بوصفها نظامًا إنتاجيًا للمعنى داخل العرض، وليس مجرد عنصر مصاحب له. كما تفتح هذه النتائج آفاقًا لبحوث لاحقة تتناول أشكال التفاعل بين الوسائط الرقمية والممارسات المسرحية في سياقات ثقافية مختلفة.

ضع في خاتمة البحث تلخيصا لما ورد في مضمون البحث، مع الإشارة إلى أبرز النتائج المتوصل اليها، وتقديم اقتراحات ذات الصلة بموضوع البحث.

10. قائمة المراجع:

Adorno, T. (2002). *Essays on Music.* Récupéré sur https://archive.org/details/essayson music0000ador

Boulez, P. (1986). *Orientations: Collected Writings.* Récupéré sur https://archive.org/details/orientatio nscoll0000boul/page/n3/mode/2up

Carlson, M. (2004). *The Haunted Stage The Theatre as Memory Machine.* Récupéré sur https://press.umich.edu/pdf/047211 2422-fm.pdf

Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen.* Récupéré sur https://pzacad.pitzer.edu/~mma/tea ching/ms52/readings/audio-vision3-13.pdf

Emmerson, S. (2007). *Living Electronic Music.* Récupéré sur https://archive.org/details/livingele ctronic0000emme

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics.* Récupéré sur https://books.google.mg/books?id= qIF9AgAAQBAJ&printsec=copyri ght#v=onepage&q&f=false

Lehmann, H.-T. (s.d.). *POSTDRAMATIC THEATRE.* Récupéré sur 2006: https://monoskop.org/images/2/2d/ Lehmann_Hans-Thies_Postdramatic_Theatre.pdf

Meyer, L. (1956). *motion and meaning in music.* Récupéré sur https://books.google.bs/books?id=L GG6tAEACAAJ&printsec=frontco ver&source=gbs_vpt_read#v=onep age&q&f=false

Nattiez , J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music.* Récupéré sur https://archive.org/details/musicdis courseto0000natt/page/n3/mode/2u p

oxford university press. (2018). *english oxford living dictionaries*. Consulté le 12 19, 2018, sur en.oxforddictionaries.com: https://en.oxforddictionaries.com/d efinition/renewable_energy

Paget, D. (1987). *'Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques.* Récupéré sur https://collective-encounters.org.uk/wp-content/uploads/2019/10/Verbatim-Theatre-Derek-Paget.pdf

Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis.* Récupéré sur https://archive.org/details/dictionar yofthea0000pavi

Perroud, V. (Septembre 2006). *Développement Urbain Durable & Agenda 21 Local: Analyse de la filière du Bois à Lausanne.* Faculté des lettres, institut de Géographie.

Roads, C. (s.d.). *Microsound.* Récupéré sur 2001: https://monoskop.org/images/d/d1/Roads_Curtis_Microsound.pdf

Schafer, R. (s.d.). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. Rochester.* Récupéré sur 1994: https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer_R_Murray_The_Soundscape_Our_Sonic_Environment_and_the_Tuning_of_the_World_1994.pdf

Schechner, R. (s.d.). *Performance Studies: An Introduction.* Récupéré sur https://archive.org/details/performancestudi0000sche

Schopenhauer , A. (1969). *The world as will and representation.* Récupéré sur https://ia802903.us.archive.org/12/items/the-world-as-will-and-representation/The-World-as-Will-and-Representation.pdf

SMALLEY, D. (1997). *Spectromorphology: explaining sound-shapes.* Récupéré sur https://www.yorku.ca/vannort/smalley-spectromorphology.pdf

Stanislavski, C. (1961). *Creating a Role.* Récupéré sur https://ia600604.us.archive.org/31/items/CreatingARole/Creating%20a%20role.pdf

Sterne, J. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction.* Récupéré sur https://culturetechnologypolitics.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/11/jonathan-sterne-the-audible-past-intro.pdf

Wishart, T. (1996). *On Sonic Art.* Récupéré sur https://textinart.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/10/wishart_trevor_on_sonic_art.pdf