

سينمائية اللغة في رواية بلقيس للكاتب علاوة كوسة

Cinematic Language in Novel « Balqis » by the writer Alaaoua Koussa

نعيمة بوحالة *

جامعة باتنة 1 الجاج لخضر

naima.bouhala@unvi-batna.dz

تاريخ القبول: 2026-05-11

تاريخ الإرسال: 2025 - 11-10

الملخص:

تتناول هذا الدراسة حضور البُعد السينمائي في رواية -بلقيس- لعلاوة كوسة، من خلال تحليل كيفية توظيف اللغة الروائية بطريقة بصرية تُحاكي تقنيات السينما، فتتقل للقارئ مشاهد لا تُقرأ فقط، بل تُرى، وتُظهر قدرة الكاتب على تحويل الكلمات إلى صور، عبر الوصف الدقيق، والتنقل الزمني (الفلاش باك)، وتعدد زوايا السرد، مما يمنح الرواية طابعاً مشهدياً يُقرّبها من الفن السينمائي. تنطلق الدراسة من إطار نظري يعرف مفهوم السينمائية في الأدب، ويستعرض أهم آليات التفاعل بين الفن السردي والفن البصري. ثم ينتقل إلى تحليل تجليات هذه السينمائية في النص الروائي من خلال اللغة البصرية، والوصف المكثف، والتوزيع الزمني والفضائي للمشاهد. كما تقف على تقنيات المونتاج والتسريع الزمني وتعدد وجهات النظر التي تمنح الرواية بُعداً تصويرياً ديناميكياً. كما أشارت إلى أن الروائي لم يُحوّل الرواية إلى سيناريو مكتوب، بل حافظ على خصوصيتها الأدبية، مطوّعاً عناصر السينما لتخدم البنية الجمالية والسردية للنص الروائي، مما خلق تجربة قرائية حيوية ومجسّدة بصرياً. وفي النهاية توضح الدراسة أن سينمائية اللغة في -بلقيس- ليست ترفاً أسلوبياً، بل وسيلة فنية تُثري الرواية وتمنحها بُعداً تفاعلياً يجمع بين السرد الأدبي والإدراك الحسي البصري.

الكلمات المفتاحية: سينمائية اللغة؛ بلقيس؛ الصورة السردية؛ المشهد؛ سينمائية الأدب.

Abstract:

This study explores the cinematic dimension in Alaaoua Koussa's novel Balqis, analyzing how narrative language is visually employed to emulate film techniques, allowing readers not only to read scenes but to see them. It highlights the author's skill in transforming words into images through detailed description, temporal shifts (flashbacks), and multiple narrative perspectives, giving the novel a cinematic quality. Grounded in a theoretical framework defining "cinematicity" in literature, the study examines visual language, condensed description, spatial-temporal structure, and

* - المؤلف المراسل.

montage techniques, concluding that the novel's cinematic language enriches its aesthetic and creates a vivid, sensory reading experience

.Keywords:The Cinematic Nature of Language, Balqis, The Narrative Image, Scene, Cinematic Literature

مقدمة:

شهدت الرواية العربية المعاصرة تحولات جمالية وتقنية بارزة، جعلتها أكثر انفتاحاً على الفنون البصرية، وعلى رأسها السينما، بما تحمله من طاقة تصويرية ومشهدية مؤثرة، ومن بين أبرز هذه التحولات، تتجلى ظاهرة سينمائية اللغة، التي تُعنى بتحويل اللغة السردية إلى أداة تصويرية قادرة على خلق مشاهد حسية مجسدة، تُحاكي في بنائها وتقطيعها وجمالياتها آليات العمل السينمائي.

في هذا السياق، تمثل رواية بلقيس بكائية آخر الليل للروائي الجزائري علاوة كوسة نموذجاً سردياً غنياً بهذه التجليات، حيث تتداخل اللغة والعدسة، ويتحول القارئ إلى مشاهد أكثر من كونه قارئاً. فالكاتب يوظف البنية السردية بطريقة تُحاكي آليات التصوير السينمائي من خلال التقطيع المشهدي، وتعدد زوايا الرؤية، واللعب بالزمن السردى، إضافة إلى أسلوبه المشحون بالتفاصيل البصرية الدقيقة، الذي يمنح القارئ انطباعاً بأنه يُشاهد سرداً مرئياً أكثر مما يقرأه. وعليه، تطرح هذه الدراسة الإشكالية التالية: إلى أي حد استطاع علاوة كوسة أن يجعل من اللغة أداة سينمائية داخل رواية بلقيس؟ وما هي أهم التقنيات السينمائية التي تُحوّل السرد الروائي إلى تجربة بصرية؟ ما مدى نجاح هذا التوظيف في تعزيز البنية الجمالية والدلالية للنص؟

لذلك، سنقوم بتحليل ظاهرة سينمائية اللغة بالرواية وفق المقاربة الأسلوبية، في محاولة لدراسة الأبعاد الجمالية، التي تجعل من الرواية تجربة قرائية ذات طابع بصري، حيث تُروى الأحداث كما تُشاهد، وتُنقل المشاعر كما تُلتقط عبر عدسة سينمائية حساسة.

1- مفهوم سينمائية اللغة في الأدب:

عرف النتاج الأدبي عبر تاريخه الطويل تطوراً مستمراً، في أدواته وأساليبه التعبيرية، متأثراً بالتحولات الثقافية والفنية التي عرفها العالم، ومع ظهور السينما كفن بصري جماهيري نشأت علاقة تفاعلية بين الأدب والفن السابع، أثمرت عن تبادل غني في التقنيات والرؤى،

وقد انعكس هذا التأثير المتبادل في ما بات يُعرف بسينمائية اللغة في الأدب، وهي ظاهرة تجلّت بوضوح في كتابات عدد من الروائيين، الذين استلهموا من السينما أساليبها البصرية والمونتاجية، فحوّلوا نصوصهم إلى مشاهد حية، تتحرك أمام عين القارئ كما لو كان يشاهد فيلماً. إن هذا التداخل بين السرد الأدبي واللغة البصرية السينمائية لم يُعدّ مجرد تأثر شكلي، بل أصبح توجهاً فنياً يعيد صياغة العلاقة بين الكلمة والصورة، ويفتح أفقاً جديداً أمام التجربة القرائية. ومن هنا، تبرز أهمية الوقوف عند مفهوم سينمائية اللغة في الأدب، لفهم جذوره، وآلياته، وأبعاده الجمالية والفكرية. فما المقصود بسينمائية اللغة؟

1.1- تعريف سينمائية اللغة:

سينمائية اللغة في الأدب تحيلنا إلى طريقة استخدام الكاتب أو الأديب لتقنيات وأساليب مستوحاة من السينما، في كتابة النصوص الأدبية، خصوصاً في السرد الروائي أو القصصي، بحيث تُشبه الطريقة التي تُعرض بها الأحداث على الشاشة. هذا المفهوم يتضمن محاكاة الأدب للسينما في جوانب مثل: التصوير، والحركة، والقطع، والتركيز، والزوايا، والمنظور، والمونتاج، وحتى الموسيقى التصويرية، لخلق تجربة قراءة أكثر حيوية ومرئية للقارئ.

يقول الناقد جان ميتري (jean Mitry) في كتابه جمال وسيكولوجيا السينما "بأن السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة، لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها وتطور الآراء وتحويلها"¹، وهذه اللغة ترتكز أساساً على الصورة، وعلى تعاقب للصور؛ بمعنى أن الصور حسب الجنس الحكائي المختار تنتظم في شكل نظام (دلائل ورموز)؛ أي في شكل لقطات ومتتاليات، كما أن هذه اللغة تختلف تماماً عن اللسان البشري، لأنها لا تستمد دلالتها من صور مجرد اعتباطية، ولكن من خلال إنتاج الواقع المحسوس؛ أي من خلال إعادة إنتاج الشبه البصري والصوتي.

¹- Mitry Jean, (1963), Esthétique et psychologie du cinéma, Paris, Ed, Universitaire, troisième chapitre, pp154.

يرى أيضا الكاتب إيزنشتاين (Eisenstein) أن اللغة السينمائية "هي وقف على الأفلام الحكائية التي تريد أن تحكي قصصا"¹، فتكون اللغة الفيلمية حينئذ حددت بالقصة أولا وبالحكاية ثانيا، أما العناصر التعبيرية التي تتجسد على مستوى الأفلام غير الحكائية فإنها إما أن تستثنى من هذه اللغة أو أنها تكون مماثلة لعناصر الأفلام الحكائية. أما آبل كانس الذي يضع السينما في اللغة اللفظية البدائية القائمة على الوحدات الكتابية التمثيلية فإنه يسيي السينما "بلغة الصور التي وإن لم تتطور بحيث ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة"². وفي سياق آخر يرى السيميولوجي كريستيان ميتز (Christien Metz) (أن اللغة السينمائية "لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة مواد تعبيرية دالة، نوعان منهم يؤلفان شريط الصور، وهي الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت الشبهي أو الأيقونة كالضجيج والصوت المنطوق؛ صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي"³.

اعتمادا على ما سبق يمكن القول أن السينما لغة صور، لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها، مثلها مثل مفردات اللغة الطبيعية، حيث "إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره، واللقطة تمثل الكلمة، ومجموع اللقطات تمثل الجملة، والمشهد يتألف من الصور، كما تتألف الجملة من الكلمات"⁴، ف"اللغة في السينما مثل كل أنواع الحديث لفظية وغير لفظية، هي بالدرجة الأولى رمزية، فهي تتألف من نظام معقد للعلامات يتم بشكل واع أو غير واع، حل رموزه أثناء المرور بالتجربة الفيلمية"⁵.

تعد الرواية أكثر النصوص الأدبية انفتاحا على السينما، نظرا لما تمتلكه من ملامح وعناصر فنية يعتمد عليها الخطاب السينمائي، مما سهل عمليتي المحاكاة والمطاوعة بينهما،

¹- collection d'auteurs,(1983), Esthétique du film, Ed , NATHAND, France , pp119-120.

²- إبراقن، محمود، (1997)، العناصر الدلالة للغة السينمائية، حويليات جامعة الجزائر، الجزائر، الجزء 3، العدد 10، ص 204.

³- ميتز، كريستيان، (2007)، عن فكرة اللغة السينمائية في كتاب: بيل نيكولز، أفلام ومناهج (نصوص نقدية ونظرية مختارة)، تر: حسين بيومي، الجزء الثالث، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص 362.

⁴- دي جانتي، لوي، (1993)، نظرية السينما (سلسلة فهم السينما)، تر: جعفر علي، منشورات عيون،

المكتبة السينمائية، الدار البيضاء، المغرب، ص 43.

⁵- المرجع نفسه، ص 43.

حيث يصبح المتلقي للنص السردي قارئاً ومشاهداً، وهنا تكمن أهمية اللغة السينمائية في الأدب، حيث تجعل السرد أكثر تشويقاً وحيوية، كما تقرب النص الأدبي (رواية، قصة، حكاية...) من القارئ المتلقي المعاصر المتأثر بالثقافة البصرية، وتعكس تفاعل الأدب مع الوسائط الحديثة كالسينما والتلفزيون.

من خلال ماسبق يمكن القول إن سينمائية اللغة في الأدب هي نوع من التكنيف والتجسيد البصري داخل الكتابة الأدبية، تجعل النص أكثر قرباً إلى الإحساس البصري والدرامي للفيلم، دون أن يُفقد طابعه الأدبي.

2.1- ملامح سينمائية اللغة في الأدب:

تتجلى سينمائية اللغة في الأدب من خلال توظيف عناصر وتقنيات سينمائية مستوحاة من فن السينما في الكتابة الأدبية، وخاصة في الرواية، ومن أبرز ملامح سينمائية اللغة في الأدب:

- "المونتاج (Montage): مثل الانتقال السريع بين مشاهد أو مشاعر مختلفة، أو استخدام تقطيع زمني (فلاش باك/فلاش فوروارد) كما في الأفلام.
- الوصف البصري المكثف: الكاتب يُركّز على التفاصيل المرئية بدقة، كأنه يرسم صورة للمشاهد تُشبه لقطة سينمائية.
- الحركة (Movement): تتبع حركة الشخصيات أو الأحداث كأن الكاميرا تتحرك معهم داخل النص.
- زاوية الرؤية (Camera Angles): استخدام وجهات نظر متعددة (مثل الراوي العليم أو ضمير المتكلم) بطريقة تُشبه تغير زوايا الكاميرا في الفيلم.
- القطع والتنقل السريع: التنقل بين المشاهد بسرعة، وكأن هناك "مونتير" يتحكم في بناء السرد.
- الصمت والفراغ: مثل المشاهد الصامتة في السينما، قد يستخدم الكاتب فراغاً لغوياً أو توصيفاً للصمت لخلق تأثير درامي.
- الحوار الحي والمباشر: تكون الحوارات قصيرة، طبيعية، وسريعة الإيقاع، تُشبه حوارات الأفلام.

- الموسيقى التصويرية: استخدام اللغة لخلق جو عاطفي أو مزاج معين، مما يعزز تجربة القراءة، كل ذلك من أجل خلق تجربة قراءة أكثر تأثيراً وإثارة للمتلقي¹.

2- تمظهرات سينمائية اللغة في رواية بلقيس بكائية آخر الليل:

تُعد رواية بلقيس لعلاوة كوسة نموذجاً سردياً ثرياً بتمثلات اللغة السينمائية، إذ تتجاوز السرد بوصفه أداة حكي، لتعيد تشكيله وفق منطق الصورة والمشهد والإيقاع البصري. فالرواية تكتب بكاميرا داخلية، تلاحق الشخصيات في لحظات هشاشتها، وتعرض انفعالاتها في لقطات محكمة الصياغة، فتختزل العواطف في إشارات حسية، ويتحول المكان إلى مساحة مؤطرة، تُضبط فيها الحركة والإضاءة بدقة سينمائية. لكن أي تمظهرات سردية وجمالية تسمح بتحديد ملامح هذه اللغة ضمن النص؟ ثم إلى أي حد تُسهم هذه السينمائية في تعميق التجربة الشعورية، وتوسيع أفق التلقي لدى القارئ؟

1.2- الصورة البصرية والتكوين المشهدي:

تُعدّ الصورة البصرية والتكوين المشهدي من أبرز مظاهر السينمائية في الكتابة الروائية الحديثة، وهما يعنيان تحويل السرد إلى سلسلة من المشاهد البصرية، التي تُشبه إلى حد بعيد



اللقطات السينمائية في طريقة تقديمهما وتشكيلهما في ذهن القارئ. في هذا السياق، تتحوّل اللغة من أداة وصف إلى أداة تصوير، حيث تتكثف التفاصيل الحسية، ويصبح القارئ أقرب إلى المشاهد منه إلى القراءة. في رواية بلقيس، يوظف علاوة كوسة هذه التقنية بشكل لافت، إذ نجده يُجرّئ الحدث إلى لقطات قصيرة ومكثفة، تُقدّم كما لو أنها مشاهد سينمائية متتابعة، مع حضور واضح للزمن الحركي (temporalité)

(dynamique)، والبعد البصري لا يسرد الحدث دفعة واحدة، بل يُعرض في أجزاء، من زوايا متعددة، ما يُشبه تقنيات المونتاج والقطع السينمائي.

¹ - إبراقن، محمود، العناصر الدالة للغة السينمائية، ص 187-200.

1.1.2- التوصيفات المشهدية (Mise en scène):

تتجلى سينمائية الأدب في الرواية من خلال توظيف تقنيات المشهد التي تمنح النص بعداً بصرياً حياً، حيث تتحول اللغة إلى ما يشبه عدسة كاميرا ترصد التفاصيل وتبني الفضاء. فمن أبرز الأمثلة المشهدية قول السارد: "ولجت الباب.. ووضعت متاعي على طاولة تغري بالجلوس إليها فقط.. أما الكتابة.. والإبداع ففي أمكنة أخرى.. ولأماكن ذاكرة.. تحفظ أيضاً خلجات المقيمين..."¹؛ إذ يتشكل هنا مشهد بصري واضح يقوم على دخول الشخصية إلى فضاء محدد (الغرفة)، مع تركيز دقيق على عنصر الطاولة، وكأن الكاميرا تتوقف عندها، بينما يضيف الإيحاء النفسي للمكان (تغري، ذاكرة المكان) عمقاً درامياً يربط بين الفضاء والحمولة الشعورية.

كما يظهر البعد الحركي في قول الكاتب: "كان علي محافظ الملتقى ينتقل من مكان إلى آخر داخل المرسوم..."²، حيث تتحرك الكاميرا اللغوية في انسيابية مع الشخصية، متبعة تنقلها بين الزوايا، بما يخلق مشهداً ديناميكياً نابضاً بالحياة، أقرب إلى لقطة توثيقية داخل حدث في.

يتعزز هذا البعد البصري أكثر في قول السارد: "وفي عينيه شيء من الفرح والترقب.. كما في عينيه أيضاً أشياء كثيرة من الطيبة والدعابة..."³، إذ يتم التركيز على تفاصيل الوجه، وبخاصة العينين، بوصفهما مركزاً دلاليًا يعكس الحالات النفسية المتعددة، وكأن العدسة تلتقط انعكاسات داخلية تكشف الجانب الإنساني للشخصية.

بذلك، يتبين أن الكاتب يوظف تقنيات المشهد والوصف البصري لتشديد عالم روائي يقوم على التفاعل بين الصورة والوجدان، مما يعزز حضور الفضاء ويمنحه أبعاداً جمالية ودلالية عميقة.

¹ - كوسة، علاوة، (2014)، رواية بلقيس، ط1، دار جميرا للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، أبوظبي، ص19.

² - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص129.

³ - المصدر نفسه، ص129.

لا تقتصر الصورة البصرية في رواية بلقيس على التكوين الخارجي للمكان والشخصيات، بل تمتد إلى التكوين المشهدي الداخلي، حيث تُبنى المشاهد المتخيلة والحوارات الذاتية، بلغة سينمائية تعتمد الكاميرا الذاتية والصوت الداخلي، فتتحول الانفعالات النفسية إلى صور حسية قابلة للرؤية والتجسيد حتى وإن لم تحدث في الواقع الخارجي، ويتجلى ذلك في العبارة: " كنت أحبذ يا خليل... أحبذ... أحبذ... أن نندمج... روحين... اسمين... شهقتين... بعيداً عن أية لغة فاصلة... كنت قرأت كل هذا في عيوني... وكنا جلسنا.. ولا يهم"¹. هذا حوار لم يحدث فعليا، لكنه يُقدّم كأننا نشاهد فيه:

- زاوية رؤية داخلية.

- صوت داخلي متوتر.

- صورة حوارية مشحونة بالشهوة، الحنين، الحزن.

تتمظهر في الرواية الكاميرا الداخلية المرافقة للشخصية، كما في اللقطة التتبعية (Tracking Shot) التي ترصد تحرك الشخصية من المدخل إلى داخل الغرفة، حيث يروي السارد فيقول: "بوجه مشرق رحب بي المضيف... وزفني اختياره إلى غرفة من غرف الفندق... ولجت الباب... ووضعت متاعي على طاولة تغري بالجلوس إليها وفقط..."². فيتحوّل السرد إلى حركة بصرية تقود المتلقي داخل المشهد، بدلاً من وصفه من الخارج، كما تتجلى زاوية الرؤية الذاتية، إذ يُرينا النص المشهد من منظور الراوية، بتفاصيله النفسية والبصرية.

2.1.2- تحليل اللقطات والزوايا البصرية:

تستخدم رواية بلقيس تنوعاً في اللقطات كما في التصوير السينمائي:

- لقطات قريبة (Close-Up):

في الرواية يلجأ السارد إلى اللقطات القريبة، التي تركز على التفاصيل الجسدية الدقيقة، كما في قوله: "أتحسس شفتي..."³؛ حيث تقترب الكاميرا اللغوية من الجسد في لحظة انفعالية حميمة، مركزة على حركة حسية صغيرة، لكنها مشحونة بالدلالة، فهذه اللمسة البسيطة لا

¹ - المصدر نفسه، ص 65.

² - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 19.

³ - المصدر نفسه، ص 21.

تعكس فعلاً خارجياً فحسب، بل تكشف عن توتر داخلي أو تردد أو انشغال نفسي، بما يجعل الجسد وسيطاً للتعبير عن الانفعال، وهكذا يتحول التفصيل الحسي إلى لفظة قريبة-Close (up)، تُبرز العمق الشعوري للشخصية، وتمنح المشهد كثافة دلالية وبصرية في آن واحد. - لقطات متوسطة أو بعيدة:

يتجلى البعد المشهدي ضمن سينمائية الأدب في ما يروي السارد، فيقول: "تتوسدين الذكرى وتفتريشين الخيبة.. وأنت في غرفة رقمها بعدد أعوام انكسارك..."¹، حيث يتشكل مشهد بانورامي قائم على توازي حالتين شعوريتين داخل فضاء واحد، فالكاميرا اللغوية هنا لا تكتفي بوصف حالة منفردة، بل تتحرك في مستويين دلاليين متزامنين؛ إذ تجمع بين فعلين متقابلين (التوسد/الافتراش) يعكسان ثنائية الذاكرة والخيبة، ويُوحي هذا التوازي كما لو أننا أمام تقنية تقسيم الشاشة، حيث تُعرض حالتان في آن واحد، بما يمنح المشهد كثافة بصرية ودلالية، كما أن تحديد الغرفة برقم يحيل إلى عدد أعوام الانكسار يضيف بعداً رمزياً، يحول المكان من مجرد فضاء مادي إلى مرآة زمنية تختزن التجربة النفسية، فتندمج الأبعاد المكانية والزمنية في صورة مشهدية واحدة مشحونة بالإيحاء.

-اللقطات المتحركة / الانتقالية:

يوظف السرد تقنيات قريبة من لغة السينما لخلق تأثير بصري ونفسي مكثف، كما في الانتقال من الحلم إلى اليقظة في لحظة واحدة، بما يشبه القطع المفاجئ الذي يربك التلقي ويكسر استمرارية المشهد، وهذا واضح في قول السارد: "جاءني في المنام.. جاءني طيقاً.. يضميني.. تدنو الشفاه.. أستيقظت مفزوعة على طرق باب الغرفة..."²، إذ نلاحظ انتقالاً سريعاً من حالة حاملة إلى واقع مفاجئ، في ما يشبه تقنية القطع المفاجئ، التي تحدث تشظياً بصرياً وشعورياً، كما تتجلى الزاوية البصرية في كونها ذاتية داخلية، إذ يُقدّم المشهد من داخل وعي السارد، وكأنّ القارئ يرى الأحداث بعيني السارد، مما يعمّق الإحساس بالانفعال ويعزز الاندماج مع التجربة الشعورية.

3.1.2- التكوين المكاني والزمني كبناء بصري:

¹ - المصدر نفسه، ص 37.

² - كوسة علاوة، رواية بليسي، ص 20-21.

- التكوين المكاني:

التكوين المكاني هو تحويل المكان من مجرد أين يحدث الحدث إلى عنصر حيّ يحمل معنى نفسيا وزمنيا ورمزيا داخل النص، وهذا ما يحدث في نص الرواية، حيث يروي السارد قائلا: "كان رقمها بعدد سنين عمري..."¹. الغرفة ليست مجرد مكان بل رقم رمزي، يحمل حمولة زمنية ونفسية؛ فالرقم لا يحدد الغرفة فحسب، بل يمثل بصريا سنوات العمر ويحوّل المكان إلى مرآة للذاكرة والتجربة الذاتية، وتتحرك الكاميرا اللغوية بين الأبعاد المكانية والزمنية، مشحونة بالإحياء النفسي، فتمنح القارئ إحساسًا بالعمق الداخلي للشخصية، وبثقل التجربة الشعورية، مما يربط المكان بالزمن والعاطفة في مشهد واحد غني بالبصريات والدلالات.

- التكوين الزمني:

الكتاب في الرواية يُوظف زمن مرّن ومفتوح، حيث يقول: "وبين اليقظة والنوم لحظة حلوة..."². "استيقظت مفزوعة على طرق بباب الغرفة..."³، (لحظة الحلم، ثم الانقطاع المفاجئ)، حيث الزمن يتحرك كما تتحرك الكاميرا من مشهد إلى مشهد، وهذا يدل على أن الوعي السردى في بلقيس لا يعتمد تسلسلاً تقليدياً، بل يُعيد تكوين الزمان والمكان كمكونات بصرية حسية.

يتضح من التحليل السينمائي السابق، أن رواية بلقيس تقوم على بنية سردية ذات طبيعة بصرية مشهدية، حيث يُعاد تشكيل الحدث السردى، من خلال التكوين السينمائي للمشهد، فالتوصيفات الدقيقة للمكان (الغرفة، الطاولة، الفراش) تُبنى بطريقة تُحاكي أسلوب ال (Mise en scèn)، حيث تصبح الأشياء ليست مجرد تفاصيل وصفية، بل محامل دلالية، وتنوع اللقطات في الرواية بين القريبة والمتحركة والبعيدة، وفق منظور ذاتي داخلي، يجعل السرد أقرب إلى عدسة تنقل التوترات والانفعالات، كما يُبنى المكان والزمان بوصفهما بنية

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 19.

² - المصدر نفسه، ص 20.

³ - المصدر نفسه، ص 20.

بصرية، لا فقط خلفية سردية، مما يمنح الرواية طابعاً سينمائياً شعرياً، يتجاوز البنية التقليدية للرواية.

2.2- توظيف تقنيات المونتاج والانتقال السردى:

يُقصد بتوظيف تقنيات المونتاج والانتقال السردى في الأدب استعارة آليات من عالم السينما، كالقطيع، التوازي، التراكم الزمني، والنقل المفاجئ بين المشاهد، لإعادة تشكيل بناء الرواية السردية، بحيث تتخذ الحكاية شكلاً بصرياً ديناميكياً يتجاوز السرد التقليدي الخطي. وفي رواية بلقيس لعلاوة كوسة تظهر هذه التقنيات كجزء من أسلوب سردي معاصر يعكس رؤية جمالية جديدة، تجعل من النص الروائي أقرب إلى شريط سينمائي متحرك، تتداخل فيه الأزمنة، وتتشظى فيه وجهات النظر، مما يعزز البعد الدرامي والتأملي للنص، ويحفز القارئ على التفاعل النشط مع البنية السردية.

1.2.2- التقطيع المشهدي والتنقل بين الأزمنة:

التقطيع المشهدي و التنقل بين الأزمنة هما مصطلحان يستخدمان في الأدب (خصوصاً في السرد) لوصف طريقة بناء وترتيب الأحداث والمشاهد داخل العمل، وكيفية التنقل بين اللحظات الزمنية المختلفة، وغالباً ما يتداخلان في النصوص الأدبية أو السينمائية، حيث يُسهم كل منهما في خلق تجربة سردية غير تقليدية؛ بمعنى آخر، التنقل بين الأزمنة قد يتم عبر التقطيع المشهدي، حيث يظهر الزمن الماضي أو المستقبل في مشاهد مفاجئة، ما يخلق إحساساً بالزمن المتناوب وغير الخطي، يتضح ذلك في ما يروي السارد ، حيث يقول: "بوجه مشرق رحب بي المضيف.. وقدمت بطاقة هويتي.. وزفني اختياره إلى غرفة من غرف الفندق.." ¹ ، إن السرد هنا يبدأ بمشهد واقعي حاضر، توصف فيه لحظة الوصول إلى الفندق، بما يشبه اللقطة السينمائية الطولية التي ترصد المكان والحدث بدقة، ثم فجأة يتم القطع (Cut) إلى مشهد داخلي: "...وأ تذكر يا صديقي.. أنه جاءني في المنام!" ²، هذا التحول المفاجئ من الواقع إلى منام/حلم يمثل انتقالاً سردياً فجائياً، كما يحصل في المونتاج السينمائي، حيث يقطع المشهد من لحظة حسية أنية إلى أخرى ذهنية أو لاشعورية (الFLASH باك أو الفلاش دريم). هذه

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 19.

² - المصدر نفسه، ص 20.

القفزة تماثل ما يُعرف في السينما بـ (jump cut) أو (الفلاش المقطوع)، الذي يخدمه في الرواية التحول المفاجئ في الضمائر والأسلوب الزمني.

2.2.2- التوازي الزمني والمكاني :

التوازي الزمني والمكاني هو مصطلح أدبي يشير إلى تزامن أو تطابق في الأحداث والأماكن داخل النص، بحيث يتم سرد حدثين أو أكثر في أزمنة وأماكن متوازية، ما يعكس علاقة أو تضادا بين هذه الأحداث أو الأماكن. وفي قول السارد "..... الآن تنامان حلما... .. أنت في غرفة رقمها بعدد سنوات عمرك... .. تتوسدين الذكرى وتفترشين الخيبة والخراب... .. وأنت في غرفة رقمها بعدد أعوام انكسارك تلتحف الأسى... .. ويغرق مضجعك سيل لمرارة الخيانة. التي جرفتكَ. " ¹، تبرز حالتان زمكائيتان متوازيتان؛ التوازي الزمني (الآن تنامان)، شخصيتان منفصلتان يعيشان حالتين شعوريتين في لحظة متزامنة، والتوازي المكاني، حيث كل شخص في غرفة مختلفة، ولكل غرفة رقم سري، مرتبط بالسن أو بالانكسار، مما يبرز الفصل المكاني.

يُقدم الحدثان بتقنية لغوية تماثل المونتاج السينمائي الموازي، حيث يتكامل التوازي الزمني (الآن) مع التوازي المكاني (غرفتان منفصلتان) لرسم مشهد مزدوج يجسد تماثل التجربة الوجودية رغم اختلاف الزمان والمكان، وهي تقنية تكشف عن وحدة الجرح الإنساني وتشظي العلاقة، وتمنح السرد بعدا بصريا دراميا، يغني التجربة القرائية، ويقاربها من التعبير السينمائي.

3.2.2- التقطيع البصري والانتقال الحركي بين الأمكنة:

تقنية التقطيع البصري والانتقال الحركي بين الأمكنة في رواية بلقيس لعلاوة كوسة تظهر بوضوح من خلال عدة مشاهد يرويها السارد قائلا: " جاءني في المنام !! جاءني طيقًا متعدد الألوان... يضمني عاشقًا... تدنو الشفاه... استيقظت مفزوعة على طرق باب الغرفة" ². هنا يحدث تقطيع بصري داخلي بين:

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 37.

² - المصدر نفسه، ص 20.

- مشهد الحلم: طيف، اقتراب، مشاعر "جاءني طيفاً متعدد الألوان... يضمني عاشقاً... تدنو الشفاه..."¹

- مشهد الواقع: الاستيقاظ المفاجئ، صوت خارجي "ثم استيقظت مفزوعة على طرق باب

الغرفة"²، كأن الكاميرا تقطع من مشهد رومانسي حالم إلى مشهد واقعي فجائي دون تمهيد، وهذا ما يسمى بتقنية القطع Cut السينمائية.

في هذا النص يقول الراوي: "أفر منه... من مدينة إلى أخرى... من نبض إلى نبض..."³، هنا يتجلى انتقال حركي سريع بين أمكنة (من مدينة إلى أخرى)، لكن دون ذكر أسماء أو أوصاف، السرد يتحرك كما تتحرك الكاميرا عبر المدن بسرعة، مع التركيز على الإحساس (نبض)، وهذا يذكر بلقطات التنقل السينمائي، التي تختصر الزمان والمكان لصالح الحركة والانفعال.

كما تحوي العبارة التي يقول فيها السارد: "أقترب من الباب.. أرتب ملابسي.. أتحمس شفتي اللتين حرمتا.. لا بل أنقتا لظى تلك القبل التي لم تكن!!"⁴، سلسلة أفعال حركية قصيرة (أقترب، أرتب، أتحمس)، توجي بلقطة سينمائية متسلسلة. كما تجسد العبارة تقطيعاً لغوياً دقيقاً، يصنع انتقالاً بصرياً سريعاً بين حركات الجسد، من خلال:

- الحركة الجسدية: (الاقتراب من الباب، ترتيب الهيئة، استحضار الحلم عبر الجسد).

- التعبير اللغوي:

- (اقترب من الباب): حركة جسدية داخل الفضاء، تُصور بلقطة متوسطة أو قريبة.
- (أرتب ملابسي): تعبير سريع عن محاولة استعادة التوازن الجسدي والشعوري.
- (أتحمس شفتي): لقطة قريبة جداً (Close-up) على حركة اليد والوجه، تختزل ما حدث في الحلم. فكلها جمل قصيرة، منفصلة بحذف العطف، وهو ما يصنع إيقاعاً متسارعاً يشبه تسلسل اللقطات في مشهد سينمائي.

¹ - المصدر نفسه، ص 20.

² - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 20.

³ - المصدر نفسه، ص 20.

⁴ - المصدر نفسه، ص 21.

4.2.2- تقنيات الصوت والحوار (الداخلي، الخارجي):

هي تقنية سنمائية واضحة في رواية بلقيس، تتمظهر في قول السارد: "أما أنا لا يعرفني أحد.. لكن.. شرفي أن أكتب عنكما ليقراً الآتون..
... العابرون لهذا الأمكنة ذات إقامة سفر..
ناما هنيئين.. ملاكين.. نبين.. ناما.."¹.

النص يوظف الحوار مع الذات (المونولوج)، وهو حوار داخلي خالص، لا يوجه لأحد، بل تفكير وتأمل تأبيني داخلي، يقترن بالصورة الشعورية والانفعالات، مما يُظهر العمق النفسي للشخصية، كما في قول السارد: "أه صديقي.. يطارديني حتى في منامي.."².
ثم يتحول إلى حوار خارجي (ديالوغ)، حيث يقول الراوي
"من الباب؟

-مساءك سعيد أختي المحترمة.

-مساؤك أسعد أيضاً.. تفضلي بالدخول.

-لا.. جئت فقط... هاه.. تفضلي هذه بطاقة فنية ببرنامج الملتقى..³ هذا نص حوار خارجي بامتياز، يُحاكي مقطعاً سينمائياً واقعياً. إن هذا التناوب بين المونولوج والديالوغ يُعزز الإحساس السينمائي بالمشهد، ويخلق إيقاعاً متنوعاً، كما لو أن هناك مخرجاً يتحكم بزوايا الصوت والمشهد.

5.2.2- حضور اللقطة السينمائية والحركة البصرية:

يمكننا بسهولة تتبع حضور اللقطة السينمائية والحركة البصرية في رواية بلقيس، وذلك عبر عدة مستويات بلاغية وسردية.

1.5.2.2- اللقطة السينمائية:

وردت اللقطة السينمائية في رواية بلقيس بأوجه مختلفة، نذكر منها:

- اللقطات القريبة:

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 38.

² - المصدر نفسه، ص 20.

³ - المصدر نفسه، ص 21.

في النصوص الأدبية، يتم استخدام اللقطات القريبة لتوجيه انتباه القارئ إلى تفاصيل محددة، مثل تعبيرات الوجه أو الإيماءات الدقيقة أو المشاعر الداخلية، التي قد تُعطي دلالات عميقة أو معنى خفي لا يظهر بوضوح في الوصف العام. وكثيرة هي اللقطات القريبة في ورعاية بلقيس، منها، ما يروي السارد: "أكتب إليك بمنتهى الخراب الذي في داخلي.."¹، "وارتعشت أصابعي على غير العادة.. أعيد ترتيب أصابعي.."². هنا، تتحول أصابع الكاتبة إلى مركز بصري، كما لو أن الكاميرا تقترب منها وتصور توترها وارتعاشها، لقطة مقرّبة تعبّر عن الانفعال الداخلي وتجسد الصراع النفسي جسدياً.

في قول الراوي أيضاً: "أتحسس شفّتيّ اللتين حرمتا... لا، بل اتّقنا لظلي تلك القبل التي لم تكن!!"³، لقطة (Close-up)، يُركز الكاتب على الشفاه، فتحضر تفاصيل الجسد كما في لقطة مقرّبة تُظهر التوتر والرغبة والخذلان، والحركة هنا داخلية/شعورية، لكن تُترجم بلغة بصرية.

- اللقطة البانورامية:

كثيرة هي اللقطات البانورامية في الرواية، منها ما يقول الكاتب: "كنت أفضل ذاك الصباح أن أرى المدينة بعيون الزائرين.. وأن أعبّر شوارعها الثابتة القارة بأقدام الوافدين.."⁴. هنا نجد مشهداً بانورامياً لمدينة من زاوية بعيدة، يرى فيها الكاتب المدينة ككل، كما تفعل الكاميرا التي تلتقط اتساع المشهد وزحام الشوارع، بينما تذوب الذات داخل المشهد.

- اللقطة المزدوجة/القطع المتوازي (Parallel Cuts):

هذا السرد يشبه ما يسمى في السينما بالقطع المتوازي (Parallel Editing)، حيث يتم عرض مشهدين في مكانين مختلفين، لكن في توقيت زمني واحد، مما يخلق توازياً درامياً/دلالياً بين شخصيتين مختلفتين من خلال السرد البصري المتقاطع، ويتمظهر ذلك في قول السارد: "أنت في غرفة رقمها بعدد سنوات عمرك... وأنت في غرفة رقمها بعدد أعوام انكسارك..."⁵.

2.5.2.2- الحركة البصرية (Visual Movement):

¹- كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 13.

²- المصدر نفسه، ص 13.

³- المصدر نفسه، ص 21.

⁴- المصدر نفسه، ص 48.

⁵- المصدر نفسه، ص 37.

الحركة البصرية حركة الشخصية أو الكاميرا داخل المشهد؛ كأن تنتقل من زاوية لأخرى، أو من مشهد داخلي إلى خارجي، وهي حركة لا تظهر فقط في الفعل، بل في تنقل البؤرة السردية وكأنها كاميرا تتحرك في المشهد، تتجلى في الرواية من خلال:

- حركة الكاميرا من الذهن إلى الواقع:

كما في قول السارد: "وأطلق عنان بصري في فضاءات تلك الغرفة المريحة – الموحشة – وأقمع حس ((الأكاديمية))... وأوجل تيه الشاعرة..."¹. الانتقال هنا يتم من داخل الوعي (ذاتي) إلى الخارج (الغرفة) في حركة كاميرا عقلية تسمح المكان وتصفه، لكن تعود مجدداً إلى الداخل، مما يخلق ديناميكية سردية بصرية.

-التتابع الحلمي – كحركة كاميرا داخل حلم:

يتجلى ذلك في قول الراوي: "أنه جاءني في المنام!! جاءني طيفاً متعدد الألوان..."². يطوقني بذراعين باردتين.. تدنو الشفاه من بعضها جبلين التقيا في غفلة..."³. هنا الحركة البصرية تتجسد في مشهد حلمي يتقدم كأن الكاميرا تسير في لحظة متحركة داخل ذاكرة/حلم/خيال، تُصوّر تفاصيل الجسد، العيون، الشفاه، التلامس، ثم يُقطع المشهد فجأة عند الاستيقاظ، كما يحدث في الفيلم.

3.2- الكاميرا الذاتية ومنظور الرؤية السردية:

الكاميرا الذاتية هي زاوية سرد داخلية، تُقدّم المشهد من داخل الشخصية، أو من وعي الراوي نفسه، بحيث يرى القارئ العالم من منظور ذاتي داخلي، وتنفع اللغة وتتحول إلى عدسة شعورية، كما لا يُعرض الواقع بشكل موضوعي أو محايد، بل محمّل بالعاطفة والذاكرة والانكسارات.

-زاوية النظر:

في الرواية يتناوب السرد بين ضمير المتكلم (أنا: الكاميرا في داخل السارد)، وضمير المخاطب (أنت، أنت: الكاميرا توجهت من الداخل إلى الآخر)، وضمير الغائب (هو: أحيانا بشكل مموّه

¹- كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص20.

²- المصدر نفسه، ص20.

³- المصدر نفسه، ص20.

أو متعدد الطبقات)، وهذا يخلق تعددًا في منظور الرؤية، لكنه دائمًا يظل ذاتيا عاطفياً داخلياً. يقول الراوي: "أما أنا، لا يعرفني أحد... شرفي أن أكتب عنكما..."¹.

هنا، الراوي ليس مراقباً محايداً، بل شخص مشارك وجدانياً في الرواية، يكتب بضمير داخلي، وكأنه عدسة شعورية مسلطة على عالم مليء بالخدلان والخسارة.

- اللغة بوصفها عدسة داخلية:

من خلال نصوص الرواية التالية: "تتوسدين الذكرى وتفترشين الخيبة والخراب..."²، "يلتحف الأسمى... يفرق مضجعتك سيل لمرارة الخيانة..."³، نلاحظ أن اللغة هنا ليست وصفية محايدة بل محملة بمجازات شعورية:

- الذكرى = وسادة.

- الخيبة = فراش.

- الأسمى = غطاء.

- الخيانة = سيل.

كل هذه الصور تجعل اللغة عدسة داخلية، تشحن المشهد بلحظة شعورية عميقة، إنها ليست كاميرا ترى، بل كاميرا تشعر.

- تفاعل الذات الساردة مع الصورة البصرية:

حيث لا تبقى الصورة مجرد وصف خارجي، بل:

- تثير مشاعر.

- تحرك ذاكرة.

- تستفز موقفاً داخلياً.

- تتداخل مع وعي الذات الساردة.

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 38.

² - المصدر نفسه، ص 37.

³ - المصدر نفسه، ص 37.

في النصوص السابقة التي قدمتها (خاصة في حلم اللقاء، وتقطيع الزمن، وفي المونولوجات)، كان الراوي دائمًا يعيد تأويل الصور التي يراها، لا يصف الأشياء كما هي، بل كما يعيشها داخله، ومن أبرز المواضيع في النصوص التي يظهر فيها هذا التفاعل نجد:

- مشهد الغرفة ورقمها: يقول الراوي: "أنت في غرفة رقمها بعدد سنين عمرك... وأنت في غرفة رقمها بعدد أعوام انكسارك..."¹، الصورة هنا (غرفتان مرقمتان) ليست فقط لقطة عينية، بل تتفاعل معها الذات الساردة بشكل رمزي وشاعري، والرقم يتحول من تفصيل بصري إلى استيطان نفسي يكشف حالتي الشخصيتين.

- مشهد السير نحو دار الثقافة: يقول السارد: "كنت أفضل ذاك الصباح أن أرى المدينة بعيون الزائرين..."²، "وأعبر شوارعها الثابتة القارة بأقدام الوافدين..."³. هنا الصورة البصرية للمدينة تتحول إلى تجربة شعورية، والذات الساردة لا ترى المدينة كما هي، بل كما تشعر به من خلال عين الزائر، أي من خلال غربة داخلية.

- مشهد اللقاء الحلمي: يقول الكاتب: "جاءني في المنام.. طيفًا متعدد الألوان... يطوقني بذراعين باردتين..."⁴. الصورة البصرية هنا (الطيف، الألوان، الذراعان) ليست فقط حلمًا، بل هي انعكاس شعوري ووجداني لحالة فقد واشتياق وارتباك داخلي، لأن الذات لا تكتفي بأن ترى الحلم، بل تُصيها رعدة الوجود فيه، إذ يتسلل منها وإلها فيزيائيًا وعاطفيًا.

- مشهد المرأة / الانعكاس / التشظي: يروي السارد قائلا: "أنطلق من لحظتي.. أحلق في آفاق الحلم.. لأجدني على مشارف مدن الأمس..."⁵. المشهد ينتقل من الحاضر إلى الماضي، من العين إلى الذاكرة، في تفاعل كامل بين ما يُرى وما يُسترجع، حيث أن المشهد الخارجي يُصبح بوابة نحو (مدن الأمس)، التي تمثل صور داخلية تستفزها الرؤية الحالية.

- مشهد حالة خليل: "ذكرت اسمك لأول رعدة، وأنا أمارس شهوة الأنثى في شخصي..."⁶.

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 37.

² - المصدر نفسه، ص 48.

³ - المصدر نفسه، ص 48.

⁴ - المصدر نفسه، ص 20.

⁵ - المصدر نفسه، ص 48.

⁶ - المصدر نفسه، ص 65.

"كنت أحبذ يا خليل.. أن نندمج.. روحين.. اسمين.. شهقتين..."¹.

في المشهد السابق تفاعل الذات مع الصورة ليس مجرد وصف لرجل، بل حضور لحالة وجودية، تترجم الرغبة والحرمان والتوق إلى اندماج خارج كل إطار لغوي، حيث الذات تتورط في الصورة، و تصبح الصورة تمثيلاً لرغبتها، لمكبوتها، لحنيها. من خلال ما سبق نستخلص أن الكاميرا الذاتية في رواية بلقيس تمثل وسيلة سردية شاعرية، تُحوّل الوقائع إلى لقطات شعورية، وترتّب الزمن والحدث بما يتناسب مع الإحساس الداخلي لا المنطق السردى الخارجي، أما منظور الرؤية السردية يعتمد على التجربة الذاتية الصرفة، مما يجعل الرواية اعترافاً ذاتياً/بصرياً، تتفاعل فيه العين مع الذاكرة، والمكان مع الذكرى، والحدث مع التوق.

4.2- الإيقاع السردى والتكثيف السينمائي:

في السينما، يُستخدم التكثيف والاقتصاد في اللغة البصرية لتحقيق تأثير أقوى في زمن أقصر، ويتم ذلك عبر:

- جمل قصيرة.
- تقطيع حاد للمشاهد.
- حذف الشرح والوصف الزائد.
- تركيز على الفعل، الحركة، اللحظة.

هذه الخصائص نجدها بوضوح في لغة رواية بلقيس، حيث تكتسب الكتابة إيقاعاً بصرياً شعورياً، قائماً على التكثيف.

-الجمل القصيرة (تقطيع لغوي شبيه بالقطع السينمائي):

في الرواية مقاطع كثيرة تتكون من جمل قصيرة مقطعة، مثل قول السارد: "وضعت متاعي على طاولة تغري بالجلوس إليها فقط.. أما الكتابة.. والإبداع ففي أمكنة أخرى أباعد سريري.. أرتب ملابسي.. أتحنس شفتي.. من الباب؟"

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 65

الصوت الأنثوي الهادئ.. المنبعث أنغامًا وورودًا..¹، وهي مقاطع تُستخدم فيها علامات الحذف (...) لتكثيف الشعور، وحذف التفاصيل التي يمكن للقارئ أن يستنتجها بصريًا أو شعوريًا. هذه التقنية تحاكي المونتاج السريع (Fast Cuts) في السينما.

-الإيقاع السريع (تسارع الحدث والانفعال):

في قول الراوي: "جاءني طيفًا متعدد الألوان.. يضميني عاشقًا مشتاقًا.. تدنو الشفاه.. قبل أن تتحاور الشفاه.. استيقظت مفزوعة على طرق بباب الغرفة..²، يتقدم السرد بسرعة، من الحلم إلى الذروة (الاقتراب)، ثم القطع المفاجئ (الاستيقاظ)، ثم حدث جديد (الطارق على الباب)، حيث لا نجد مطوّلات وصفية أو استبطان مطوّل، بل هناك تصعيد شعوري سريع ثم قطع فجائي، كما في المونتاج المتسارع.

-حذف الوصف الزائد لصالح الفعل والانفعال:

الكاتب بدل أن يقول: (كنت متعبة حزينة فاضطرت إلى النوم)، اختار تكثيف الصورة بلغة رمزية شعرية مقتضبة تُعبّر عن المعنى دون تفسير زائد، وذلك في قوله: "تتوسدين الذكري وتفتشين الخيبة..³، "ناما هنيئتين.. ملاكين.. نبين.. ناما.. قلما وبياضًا..⁴، وهو حذف لا يُضعف الصورة، بل يعززها فنيًا، ويُشرك القارئ في بناء المشهد داخله.

-حضور الحركة والفعل لا الوصف الثابت:

في نص الرواية يقول السارد: " .. أتحسس شفتي.. أقترّب من الباب..⁵، نلاحظ في العبارة سردًا يميل للحركة والفعل، لا الثبات، لأنه لا يطيل وصف الغرفة أو ملامح الشخصية، بل يركّز على رد الفعل (الانفعال)، المتمثل في اللحظة المتحركة، تمامًا كما في السينما الحديثة، حيث تُركّز اللقطة على ما يفعله البطل لا على ما يحيط به.

يتضح من خلال ما سبق إن الإيقاع السرد في رواية بلقيس يظهر متسارعًا، حادًا، مشبعًا بطاقة شعورية مكثفة، كما هو الحال في المونتاج السينمائي. تعتمد الرواية على الجمل القصيرة والتقطيع اللغوي، كما في قول الساردة: "أقترّب من الباب.. أتحسس شفتي.."، حيث

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 19، 21.

² - المصدر نفسه، ص 20، 21.

³ - المصدر نفسه، ص 37.

⁴ - المصدر نفسه، ص 38.

⁵ - المصدر نفسه، ص 21.

تتلاحق الأفعال بسرعة دون توسع وصفي. تُستبدل اللغة التفسيرية بلغة اختزالية تُركّز على اللحظة الشعورية، مما يخلق مشهداً نابضاً بالحياة والحركة. كما أن حذف الوصف الزائد لصالح الصورة المكثفة والفعل الآني يجعل الإيقاع السردى قريباً من الفعل البصري، ويؤكد على الطابع السينمائي في تناول الفني.

3- الوظائف الجمالية والدلالية للسينمائية في رواية بلقيس:

إن السينمائية في رواية بلقيس ليست مجرد تزيين لغوي أو تقليد للشاشة، بل وُظفت بوصفها أداة تعبيرية تُعيد تشكيل اللغة السردية، وتُعيد توجيه حساسية التلقي، بحيث لا يظل القارئ متلقياً سلبياً، بل يصبح مشاهداً داخلياً يعيش التجربة بكل أبعادها النفسية والوجودية.

1.3- السينمائية وتعميق تجربة التلقي:

تلعب التقنيات السينمائية كاللقطة القريبة، والمونتاج الموازي، والقطع البصري دوراً محورياً في تعميق علاقة القارئ بالنص، فالقارئ في بلقيس لا يقرأ المشهد فحسب، بل يراه، ويسمعه، ويشعر به كما لو كان داخل عرض سينمائي داخلي. يقول الكاتب: "في عينيك رؤاه... وبأهدابك علقت دموعي في حضرته..."¹، هذه اللقطة تمزج الصورة بالحس، فتُحوّل القارئ إلى شاهد على التجربة الشعورية لا مجرد قارئ، حيث يحدث تفاعل وجداني-بصري قوي، يزيد من ارتباط القارئ بعالم الرواية الداخلي.

2.3- تقوية البعد الحسي والعاطفي لدى القارئ:

تُستغل السينمائية في بلقيس لإبراز انفعالات دقيقة ومركبة، لا تبوح بها اللغة السردية التقليدية، فالذات الممزقة لا تُعرض فقط بالحكي، بل باللقطة التي تُجسد شعورها دون الحاجة إلى تحليل مباشر، ونص الرواية التالي يوضح ذلك: "أتحسّس شفّي اللتين حرمتا... لا، بل اتّقنا لظى تلك القبل التي لم تكن!"². في العبارة السابقة تحل الصورة الحسية محل التحليل، فيمر الألم إلى القارئ مباشرة دون وسيط، فينتج ارتباط عاطفي عميق بالقصة، يتجاوز مجرد الفهم إلى المشاركة الشعورية.

3.3- توليد الإيحاءات والانزياحات البصرية داخل اللغة:

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 49.

² - المصدر نفسه، 21.

تتحول اللغة في بلقيس إلى وسيلة بصرية شعرية، والصورة السينمائية لا تُنقل كما هي، بل تُعاد صياغتها لغوياً، مما يخلق انزياحاً دلاليًا جديدًا، وهذا واضح في قول السارد التالي: "تتوسدين الذكرى، وتفتريشين الخيبة والخراب..."¹، لا مشهد خارجي هنا، لكن الصورة اللغوية تؤسس لقطة سينمائية ذهنية مشحونة بالدلالة والانزياح، حيث اللغة تصبح بصرية إيحائية، تحقق شعرية عالية، وتعزز كثافة المعنى.

4- العلاقة بين اللغة السينمائية والبعد الوجودي/الاجتماعي للرواية:

اللغة السينمائية في بلقيس ليست تقنية معزولة، بل مرتبطة ارتباطاً عميقاً بجوهر مضمون الرواية: الاغتراب، الانكسار الوجداني، العزلة الأنثوية، الخيانة والخذلان، كما أن تفتت الزمن في السرد، والمونتاج المتوازي بين الذاكرة واللحظة، والفلاش باك الحلبي، كلها تعكس تفكك الذات في واقع اجتماعي خانق، وبحثا عن معنى إنساني في وجود ممزق. بهذا، تؤدي السينمائية في رواية بلقيس وظائف جمالية ودلالية متشابكة، فهي تعمق التلقي، وتكثف الحس والعاطفة، كما تُنتج انزياحات إيحائية، وتُضيء البعد الوجودي والاجتماعي للنص، فالسينما في هذه الرواية ليست مقروءة فقط، بل مرئية ومُعاشة، تجعل القارئ شريكاً في صناعة المشهد والوجدان والمعنى.

خاتمة:

إن رواية بلقيس لعلاوة كوسة ليست مجرد سرد تقليدي للأحداث، بل هي تجربة لغوية وبصرية فريدة، تستثمر إمكانيات السرد الحديث وتقنياته المتقاطعة مع فن السينما، فقد نجح الكاتب في توظيف اللغة بوصفها عدسة تصوير، تُشكّل المشهد وتُحدّد زاوية الرؤية، وتمنح القارئ تجربة قرائية أقرب إلى المشاهدة السينمائية منها إلى التلقي الأدبي الخالص. تميزت سينمائية اللغة في الرواية من خلال المشهدية المكثفة، والتقطيع الزمني الموازي لتقنيات المونتاج والأسلوب البصري المشحون بالتفاصيل الحسية (الصوت، الضوء، الحركة، اللون). كما أسهم استعمال الاسترجاع والتقديم، والفراغات السردية، والصمت في بناء سرد يتجاوز حدود الكلمة إلى فضاء الصورة، ويمنح الرواية بُعداً درامياً وجمالياً متعدد الطبقات.

¹ - كوسة، علاوة، رواية بلقيس، ص 37.

بناء على ما سبق، يمكن القول إن رواية بلقيس تُجسّد بشكل لافت تداخل الأجناس الفنية في السرد العربي المعاصر، وتُعبّر عن وعي الكاتب بضرورة تجديد أدوات الكتابة الروائية، والانفتاح على الفنون الأخرى، خاصة الفن السابع (السينما).

المصادر والمراجع:

- إبراقن، محمود، (1997)، العناصر الدلالة للغة السينمائية، حوليات جامعة الجزائر، وهران، العدد 10، الجزء 3.
- دي جانتي، لوي، (1993)، نظرية السينما (سلسلة فهم السينما)، تر: جعفر علي، منشورات عيون، المكتبة السينمائية، الدار البيضاء، المغرب.
- كوسة، علاوة، (2014)، رواية بلقيس، ط1، دار جميرا للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة (أبوظبي).
- ميتز، كريستيان، (2007)، عن فكرة اللغة السينمائية في كتاب: بيل نيكولز، أفلام ومناهج (نصوص نقدية ونظرية مختارة)، الجزء الثالث، تر: حسين بيومي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1.
- collection d'auteurs,(1983), Esthétique du film, Ed , NATHAND, France.
- Mitry, Jean,(1963), Esthétique et psychologie du cinéma, Paris, Ed, Universitaire, troisième chapitre.

