حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية
ISSN: 1112-7880 EISSN: 2602-5361
المجلد 18/العـدد 2 (ديسمبر 2024)، ص389- 413

تقنية اللقطة السينمائية في شعر منصور جاسم الشامسي على ضوء علم السيميائية الاجتماعية

The cinematic shot technique in the poetry of Mansour Jassim Al Shamsi in the light of social semiotics

أحمد جابري[1]، رسول بلاوي*[2]، علي خضري[3]، محمد جواد بورعابد[4]، ناصر زارع[5]
[1] جامعة خليج فارس- بوشهر (إيران)، mr.ahmad.jaberi1366@gmail.com
[2] جامعة شهيد تشمران أهواز- أهواز (إيران)، r.balavi@scu.ac.ir
[3] جامعة خليج فارس - بوشهر (إيران)، alikhezri@pgu.ac.ir
[4] جامعة خليج فارس - بوشهر (إيران)، m.pourabed@pgu.ac.ir
[5] جامعة خليج فارس - بوشهر (إيران)، nzare@pgu.ac.ir

تاريخ الاستلام: 2024/05/18 تاريخ القبول: 2024/10/23 تاريخ النشر: 2024/12/01

الملخص:

من بين أشهر العناصر السينمائية التي أفاد منها الشعر المعاصر هي اللقطة السينمائية؛ ذلك أن الشعر يتكون من مجموعة متراكمة من اللقطات التصويرية لإضفاء الجانب الجمالي عليه، وقد لجأ الكثير من الشعراء المعاصرين في أشعارهم إلى توظيف اللقطة السينمائية، ويعود السبب في هذا التأثر بالفن السينمائي إلى إنجاز الصورة الشعرية من خلال زوايا تصويرية متعددة، فالشاعر يحاول أن يتناول الموضوع من عدة زوايا لتظهر الصورة الشعرية بأكمل أبعادها وأجلى تفاصيلها، ومن بين الشعراء الذين وظفوا اللقطة السينمائية "منصور جاسم الشامسي"، الشاعر الإماراتي المعاصر، ويتجلى هذا العنصر في شعره بكثافة؛ فقد انطلق من هذه الرؤية التي تعتمد خلق الصورة الشعرية من عدة زوايا، بهدف إشراك المتلقي في الاطلاع على حيثيات المشهد التصويري.

اعتمد هذا البحث في دراسة اللقطة السينمائية في أشعار الشامسي على منهج علم السيميائية الاجتماعية، ومن أبرز محاور هذه الدراسة: اللقطة الموضوعية التي يقف فيها الراوي للحدث موقف المراقب دون أن يكون له أي دور فيها، واللقطة الصوتية التي تقوم برصد الأصوات المتنوعة والمختلفة التي توحي بأحداث متنوعة وغالباً ما تتعلق ببعض الكائنات والأشياء المتواجدة في الطبيعة، ولقطة نادير التي تُعنى بالتقاط الصورة في الأفق والأعالي، ولقطة ماكرو التي تقوم بتبيين التفاصيل الدقيقة والصغيرة للأشياء.

الكلمات المفتاحية: *الشعر الإماراتي المعاصر، اللقطة السينمائية، السيميائية الاجتماعية، منصور الشامسي.*

* المؤلف المرسل: رسول بلاوي ، الإيميل : r.balavi@scu.ac.ir

Abstract:

One of the most famous cinematic elements that contemporary poetry has benefited from is the cinematic shot, because poetry consists of an accumulated group of pictorial shots to give it an aesthetic aspect. Many contemporary poets have resorted to employing this technique in their poems. The reason for this influence by cinematic art is due to the completion of the poetic image through multiple pictorial angles. The poet tries to address the subject from several angles so that the poetic image appears in its fullest dimensions and clearest details. Among the poets who employed the cinematic shot technique in their poetry is Mansour Jassim Al Shamsi, the contemporary Emirati poet. This artistic technique is abundantly evident in his poetry. He started from this vision, which relies on creating the artistic image from several angles with the aim of involving the recipient in learning about the merits of the pictorial scene. . In studying the cinematic shot in Al Shamsi's poetry, this research relied on the descriptive-analytical approach and in the light of social semiotics. The most prominent axes of this study are: The objective shot in which the narrator of the event stands as an observer without having any role in it, and the audio shot that monitors the various and different sounds that suggest to us various events and often related to some creatures and things found in nature, and the Nadir shot, which is concerned with capturing the image at the horizon and above, And a macro shot that shows the fine and small details of things.

Keywords*: contemporary Emirati poetry, cinematic shot, social semiotics, Mansour Al Shamsi*

1. المقدمة:

تتجلى لقارئ الأعمال الأدبية المعاصرة العديد من العناصر والتقنيات الفنية التي تعد بحد ذاتها من سمات الفنون الأخرى، وهذا يكشف مدى تناسق وتناغم الفنون مع الأجناس الأدبية. حيث ترتفع نسبة الاندماج والتعالق بين الفنون والأدب في بعض الأحيان إلى درجة يصعب التمييز والتفكيك بين النمط الفني والأدبي الذي ينتمي إليه هذا المنجز أو ذاك. ومن بين أشهر الفنون تناسقاً وتعالقاً من حيث الأساليب والآليات التعبيرية والجمالية والإبداعية، الشعر والسينما بصفتهما يكوّنان ملمحاً ثنائياً بين فن عريق وقديم قدم الإنسان ذاته وهو الشعر، وفن حديث يجمع في طياته أغلب الفنون التي سبقته وهو السينما.

يلتقي الشعر والسينما في مجموعة من الآليات الفنية اعتمادا على الوظيفة الأولية التي يتسمان بها وهي التواصل مع المتلقي من خلال إيصال رسالة معينة له، وبناء على هذا، يلاحظ المتتبع للأعمال الشعرية والسينمائية في العصر الراهن أن هناك نوعا من المقايضة بين هذين الفنين في مجال الإفادة من العناصر التعبيرية والجمالية بين بعضهما، ومن بين أشهر العناصر السينمائية التي أفاد منها الشعر المعاصر اللقطة السينمائية والشعر يتكون من مجموعة متراكمة من اللقطات التصويرية لإضفاء الجانب الجمالي عليه. لجأ الكثير من الشعراء المعاصرين في أشعارهم إلى توظيف هذه التقنية في أشعارهم، ويعود السبب في هذا التأثر بالفن السينمائي إلى إنجاز الصورة الشعرية من خلال زوايا تصويرية متعددة، فالشاعر يحاول أن يتناول الموضوع من عدة زوايا لتظهر الصورة الشعرية بأكمل أبعادها وأجلى تفاصيلها، ومن بين الشعراء الذين وظفوا تقنية اللقطة السينمائية "منصور جاسم الشامسي"،[1] الشاعر الإماراتي المعاصر، وتتجلى هذه التقنية الفنية في شعره بكثافة؛ فقد انطلق من هذه الرؤية التي تعتمد خلق الصورة الفنية من عدة زوايا، بهدف إشراك المتلقي في الاطلاع على حيثيات المشهد التصويري.

اعتمد هذا البحث في دراسة اللقطة السينمائية في أشعار الشامسي على منهج علم السيميائية الاجتماعية، حيث حاول إظهار الملامح الفنية التي اعتمد الشاعر في توظيفها وصياغتها على الجانب الفني السينمائي وتحديدا اللقطة التصويرية، وذلك بهدف تقريب الرؤية الشعرية من الرؤية السينمائية والكشف عن مدى تناغم هذين الفنين في إنجاز الصورة الشعرية وكيفية توظيف هذه التقنية في خلق المشهد الجمالي. وفضلا عن هذا يسعى البحث إلى إبراز مواضع الالتقاء بين اللقطة السينمائية كونها إحدى الآليات الحديثة في خلق المشاهد الجمالية، والسيميائية الاجتماعية التي تسعى إلى قراءة المجتمع البشري من خلال السمات والعلامات المرتبطة بنحو مباشر أو عبر وسائط بين الفرد ومجتمعه.

ومن أبرز محاور هذه الدراسة: اللقطة الموضوعية التي يقف فيها الراوي للحدث موقف المراقب دون أن يكون له أي دور فيها، واللقطة الصوتية التي تقوم برصد الأصوات المتنوعة والمختلفة التي توحي بأحداث متنوعة وغالبا ما تتعلق ببعض الكائنات والأشياء المتواجدة في الطبيعة، ولقطة نادير التي تُعنى بالتقاط الصورة في الأفق والأعالي، ولقطة ماكرو التي تقوم بتبيين التفاصيل الدقيقة والصغيرة للأشياء.

1.1. أسئلة البحث:

تتلخص الأسئلة التي يسعى هذا البحث للإجابة عنها فيما يلي:

- ما أبرز اللقطات السينمائية في شعر منصور جاسم الشامسي وكيف قام بتوظيفها في أشعاره؟

- كيف تتجلى اللقطة السينمائية في شعر الشامسي وفق علم السيميائية الاجتماعية؟

2.1. فرضيات البحث:

- اتسمت أشعار منصور جاسم الشامسي بتقنيات وأساليب فنية وجمالية عديدة للتعبير عن مكنون الشاعر وإقامة جسر للتواصل مع المتلقي، ومن بين هذه الأساليب الفنية توظيف تقنية اللقطات السينمائية، وقد تمكن الشاعر من استخدامها ببراعة ودقة عالية من أجل إيصال الرسالة الجمالية للمتلقي. ومن أبرز اللقطات السينمائية التي تم توظيفها في أشعار الشامسي يمكن الإشارة إلى اللقطة الموضوعية، واللقطة الصوتية، ولقطة نادير، ولقطة ماكرو أو اللقطة التفصيلية.

- حاولنا في هذه الدراسة الاعتماد على الرؤية السيميائية الاجتماعية في تحليل اللقطة السينمائية الواردة في أشعار الشامسي، وبما أن السيميائية الاجتماعية تُعنى بالمظاهر والعناصر الاجتماعية التي تدور حولها حياة الإنسان، وهي التي توجه الإنسان إلى مبتغاه. لذلك افترضنا أن اللقطات التصويرية التي تحدد زاوية رؤية الرائي للحدث وتكشف عن موقفه وكيفية قراءة ذلك الحدث اعتمادا على القرائن والشواهد المتاحة وربط المشاهد والصور بعضها ببعض، من الممكن اعتبارها إشارات أو علامات اجتماعية تتيح للقارئ أن يكشف دلالاتها وإيحاءاتها الرمزية المبطنة خلفها، وإضافة إلى ذلك تفسح المجال للقارئ أن يكشف عن ماهية العلاقات الاجتماعية وانطباعات الأشخاص بالنسبة للأحداث والمشاهد من خلال زاوية الرؤية التي يتخذونها إزاء هذا الحدث.

3.1. خلفية البحث:

تناول الكثير من نقاد السينما الأعمال السينمائية بالنقد والتحليل في مجالها المحدد لتقويمها وفق الآليات والمعايير الفنية والنقدية، وعلى الرغم من كثافة إنتاجية السينما في العالم اليوم وغزارة الأعمال الأدبية وضآلة الفجوة بين هذين الفنين إلا أن الأعمال الأدبية لم تحظ بدراسات واسعة من المنظور السينمائي، وعليه؛ فإن المُنجَز الأدبي وخاصة الشعري ما زال يفتقر إلى دراسات مكثفة، وفي مجال النقد السينمائي ودراسة اللقطة السينمائية في الشعر من جانب، ودراسة أعمال الشامسي من جانب آخر، سنعرض فيما يلي عددا من الكتب والبحوث بنحو إجمالي:

- كتاب *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث* من تأليف محمد الصفراني (2008م)، تناول الكاتب في الباب الأخير من هذا الكتاب، المعنون بـ التشكيل البصري والسينما، دراسة أبعاد اللقطات السينمائية والمونتاج والسيناريو في الشعر إلا أنه لم يتطرق إلى أنواع اللقطات السينمائية.

- وفي عام (2010م) صدر كتاب لـ محمد عجور بعنوان *التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر*، قام الباحث في هذا الكتاب بمعالجة بعض النصوص الشعرية المعاصرة معالجة سينمائية كما قام بتطبيق بعض اللقطات السينمائية على الشعر المعاصر بصورة عابرة ومختصرة.

- وكتاب *سينما الشعر جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما* من تأليف الباحث عبد الكريم قادري وإصدار منشورات المتوسط (د.ت). قام الباحث في هذا الكتاب بتحليل نظرية المنظّر والمخرج السينمائي الإيطالي الشهير بير باولو بازوليني[2]، والتي تناول فيها إمكانية إيجاد وخلق "لغة في السينما"، عن طريق علم العلامات – الصور، أو السيميولوجيا، في السينما.

- وكتاب بعنوان *تأويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي* من تأليف بان جبار خلف صادر من وقفية الأمين غازي للفكر القرآني (2005م)، وقد عالجت الباحثة في هذا الكتاب ثلاثة نماذج فلمية تصدت للنص الشكسبيري "روميو وجوليت" من خلال مقارنة النص والمنتج السينمائي وتأويل أي منهما وفق معايير هرمنيوطيقية.

- بحث تطرق إلى المعالجة السينمائية في مجال الشعر المعاصر وتحليلها بعنوان *المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع، والوقائع لا تجيد رسم الكتابة أنموذجاً* نشر عام 2015م لياسر علي الخالدي وشاكر عجيل صاحي الهاشمي حيث تطرق فيه الباحثان إلى بعض الملامح السينمائية التي تتطابق مع الرؤية الشعرية.

- بحث بعنوان *توظيف اللقطة السينمائية في شعر علي كنعان ديوان غيوم الخشخاش أنموذجاً*، لزينب دريانورد، وعلي خضري نشر في مجلة اللغة العربية وآدابها (2021م). تناول هذا البحث تقنية اللقطة السينمائية وأنواعها وتوظيفها.

- بحث باللغة الفارسية بعنوان *قابليات الاقتباس السينمائي لرواية عشرة أشخاص من القزلباش للكاتب حسين مسرور* للباحثين علي رضا بور شبانان وأمير حسين بورشبانان، وقد تناول هذا المقال آليات تحويل رواية "ده نفر قزلباش" (عشرة أشخاص من القزلباش) إلى فيلم سينمائي.

- وبحث بعنوان *اللقطات السينمائية والدرامية في شعر محمد إبراهيم أبو سنه*، للباحثة نجاح صالوح عبد السلام نُشر في مجلة حوليات آداب عين شمس في عام 2019م، وقد تطرقت الباحثة في هذا البحث إلى دراسة اللقطات السينمائية المتمثلة بالمشاهد البصرية وزوايا التصوير واسترجاع الماضي المصطلح عليه بـ "فلاش باك".

- وبحث بعنوان أبعاد اللقطة السينمائية في أشعار عدنان الصائغ، للباحِثَين رسول بلاوي وزينب دريانورد، نُشر في مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، في العدد 24، لعام 2019م، قام الباحثان بدراسة تمظهرات السرد السينمائي وإبرازها في ثنايا قصائد عدنان الصائغ وخاصة اللقطات المستقلة والمتجزأة فيها.

- وفيما يتعلق بالأعمال البحثية والنقدية التي تناولت أشعار منصور الشامسي يمكن الإشارة إلى *بحث بعنوان الخطاب الإعلامي في شعر منصور جاسم الشامسي/ دراسة وصفيّة تحليليّة*، لأحمد جابري وآخرين، نشر في مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية في العدد 63 لعام 2023م، تطرق الباحثون إلى كيفية توظيف الأساليب الفنية للخطاب الإعلامي في شعر الشامسي.

- وبحث بعنوان *آليات التلقي في شعر منصور الشامسي من منظور نظرية القراءة*، لأحمد جابري وآخرين نشر في مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية (2023م)، وقد تناول الباحثون في هذا البحث تمظهرات آليات التلقي وعناصره وكيفية توظيفها وفقاً لنظرية القراءة في أشعار الشامسي.

وكما لاحظنا ومن خلال تحرّينا وبحثنا في المصادر المتوفرة، لم نعثر على دراسة عالجت شعر منصور الشامسي في مجال توظيف اللقطة السينمائية على ضوء السيميائية الاجتماعية، وبهذا سيكون هذا البحث فريدا من نوعه في هذا المجال.

2. السيميائية الاجتماعية:

نظرا إلى مكانة الشعر لدى القارئ العربي واعتمادا على اعتبار الشعر ديوانا للعرب، تتحدد دائرة مضامين النصوص الأدبية وخاصة الشعر بأنها تخاطب شريحة كبيرة من المجتمع لأنها غالباً ما تستل من صميم الحياة المعاشة وتتم صياغتها بلغة فنية جمالية مفعمة بالعناصر التي تكوّن شاكلة الحياة الاجتماعية للإنسان، وبالتالي فإن «النص صياغة لحوار المؤلف مع الجمهور، ومن ثم فإن الأدب فضاء معرفي تشتغل في دائرته عناصر ثقافية واجتماعية متفاعلة في إطار رؤية أيديولوجية محددة، وفي إطار شكل جمالي يستجيب لشروط الجماعة الاجتماعية.»[3]

وبما أن اللغة باعتبارها نظاما مكوّنا من مجموعة كبيرة من الرموز والإشارات، لذلك تعتبر منظومة سيميائية مهمة لما تحمل من دلالات موسعة ومكثفة، «والسيميائية هي منهج علمي يُعنى بدراسة الإشارات والعلامات ومن حيث التسمية تتعدد ألفاظها ودلالاتها نظرا للبيئة الثقافية المنطلقة منها. السيميولوجيا (السيميوطيقا)، لدى دارسيها، تعني علم أو دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة.»[4] وبشأن أصل المفردة «يفضل الأوروبيون مفردة السيميولوجيا التزاماً منهم بالتسمية السوسيرية، أما الأمريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارلس ساندرز بيرس. أما العرب، خاصة أهل المغرب العربي فقد دعوا إلى ترجمتها بـ(السيمياء) محاولة منهم في تعريب المصطلح، والسيمياء مفردة حقيقة بالاعتبار لأنها كمفردة عربية، كما يقول الدكتور معجب الزهراني، ترتبط بحقل دلالي لغوي-ثقافي يحضر معها فيه كلمات مثل: السمة والتسمية والوسام والوسم والميسم والسيماء والسيمياء (بالقصر والمد) والعلامة.»[5] تُعنى السيميائية الاجتماعية بنظام العلامات المتعلقة بالمجتمع كوحدة بشرية مترابطة ومتواصلة بعضها ببعض من خلال مجموعة من السمات التي تشكل دوالّا اجتماعية، لأننا «نحيا داخل أكوان من العلامات الاجتماعية، فتشدّنا إليها لكن دون أن نفكر فيها. إنسان المدينة يقضي وقته في القراءة: قراءات العلامات الإشهارية، قائمة الطعام في المطعم، الصور والحركات والسلوك والممارسات؛ هذه السيارة تكشف المكانة الاجتماعية لمالكها، هذا اللباس ينبئ بامتثالية صاحبه، وهذا ينبئ بتمرّده وغرابته. كلها علامات اجتماعية تسري فيها قيمنا وأخلاقنا وأيديولوجياتنا.»[6]

3. اللقطة السينمائية:

يتحدد المعنى اللغوي للفظ اللقطة في التقاط الشيء وأخذه مرة واحدة اعتمادا على البناء الحرفي للمفردة التي جاءت مصاغة على وزن اسم مرّة، فقد جاء في *لسان العرب*

«اللَّقْطُ: أَخْذُ الشَّيءِ مِنَ الأَرْضِ، لَقَطَهُ يَلْقُطُهُ لَقْطاً وَالْتَقَطَهُ: أَخَذَهُ مِنَ الأَرضِ.»[7] وبما أن مصطلح اللقطة يعني التقاط صورة وأخذ قطعة محددة من مشهد أو ملمح معين وإيداعه في الذاكرة؛ لذا جاء هذا المعنى متوافقا تماما مع المعنى اللفظي للمفردة. بعد ظهور فن السينما وإنتاج الأفلام والمسلسلات دخلت هذه المفردة إلى حقل دلالي آخر، مما أكسبها معنى آخر ليس ببعيد عن المعنى الأولي لهذه الكلمة.

ما نعنيه باللقطة السينمائية، «الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى.»[8] وتعد اللقطة السينمائية أصغر وحدة تصويرية زمنياً في صناعة الأفلام وهي ما يعبر عنها إنجليزيا بـ (Shot) وفرنسيا بـ (Plan). كما إن «مفهوم اللقطة السينمائية يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة التي تعرف بأنها أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثِلةً لقطة فنية تصويرية خاطفة. وإذا كان الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من اللقطات المتضامة إلى بعضها فإن النص يتكون من مجموعة من الصور/ اللقطات الشعرية المتضامة إلى بعضها.»[9] سنتناول فيما يلي أربعة أقسام من اللقطات السينمائية التي تُعدُّ أكثر اللقطات السينمائية توظيفاً وتطبيقاً في الشعر.

1.3. اللقطة الموضوعية:

تتخذ الكاميرا في هذه اللقطة سينمائياً موضع الحياد من بؤرة الحدث أو ما يراد تصويره. حيث تكون في مكان ليس ببعيد عن الحدث أو المشهد وليس بقريب عنه، بل تتموضع في مكان متوسط يمكّنها التقاط الصورة القريبة والبعيدة على حد سواء. ويكون المشاهد في هذه الحالة «في موضع من يراقب الحدث، فليس هناك اختيار واضح إلى من ننحاز، وليست هناك وجهة نظر واحدة لما نراه على الشاشة، وبالتالي يشعر المتفرج بوجود مسافة تفصل بينه وبين الحدث، مما يجعل المتفرج – على الأقل في البداية – يتخذ دون أن يشعر موقفاً محايداً تجاه حدة الموقف الدرامي. ويختار المخرج الكاميرا الموضوعية لكي يقدم معلومات عما يجري دون أن يتخذ وجهة نظر محددة تجاهه.»[10] يقوم المصور / الشاعر في اللقطة الموضوعية بإحلال المتفرج / المتلقي محل الكاميرا ليطلع على حيثيات الحدث وأبعاده بحياد وموضوعية دون أن يكون له تأثير في حدوثه أو مساره الذي سيتخذه بعد انطلاقه من ساعة صفر الحدث، وفي هذه الحالة ينقل المصور أو الشاعر الصورة كما هي وبواقعية تامة دون أن يضفي عليها انطباعه الشخصي أو موقفه منها. ولهذا تكون اللقطة الموضوعية غالبا «من وجهة نظر مراقب، هذا المراقب المفترض كما يوحي السرد، ليس موجودا في موقع الحدث، فمثلاً لا نرى الشخصيات تتفاعل مع الكاميرا وكأنهم لا يرونها. اللقطات الذاتية تؤخذ من وجهة نظر ومنظور شخص ما أو شيء ما. فمثلاً نرى ما يراه أحد الشخصيات.»[11]

لعل أغلب الوضعيات توظيفاً للعدسة الشعرية في أشعار الشامسي؛ هي تلك الحالة التي تتخذ الكاميرا فيها وضعية الحياد والموضوعية. حيث تأتي الصورة على مسافة تتوسط القرب والبعد، وذلك بهدف فتح المجال للمتلقي لمتابعة الحدث من زاوية رؤية الشاعر. يقول الشامسي في المقتبس أدناه:

«ها هِيَ وَرَدَةُ الغِنَاءِ يُرْسِلُهَا إِلَيْهَا
شَذِيَّةً
بارعة
مُلْتَهِبَةً
قُطُوفُها غَيْرُ دَانِيةٍ
بعيداً ما زال
في الحديقةِ الزرقاء
مُتْرَعةٌ بِاللَّيْلِ
والقطافُ بَعِيدٌ
هناك في قَعْرِ البَحْرِ
وهناك في الضواحي
في عيونها
المُكتَحِلةِ بالوعدِ
بِالكُحْلِ العَبِقِ
يَسْأَلُهُ
عَنِ الشَّاعِرِ الْمُغْتَرِبِ فِي البِحارِ
مَتَى يَعُودُ؟
تأتيه الجهات
لِتَرَى فِي جَبْهَتِهِ الْحُبَّ الدَّامي
والأَلَمُ مَقاطِعُ تَرْحَلُ فِي الضَّبَابِ
ترجُفُ ذكرياتُهُ
عِنْدَ لَحْظَةِ الْعَزفِ السَّاحِرِ
رَائِحَةٌ وغَادِيةٌ أَغانِيُّ الفِراقِ
في القَلْبِ الْمُشَتَّتِ
عَذَابٌ

يَنْشَطِرُ القَلْبُ
في البرازخ
نيازكَ
وَبَيْنَ البَحْرِ وَالصَّحْرَاءِ
حُطاماً
يُحْصِي مَا تَبَقَى مِنْ زَمَنٍ
مَا تَبَقَى مِنْ دَمٍ
كَيْ يَدْخُلَ مَمَالِكَ النَّخِيلِ
هُناكَ، كَانَ قَدْ دَلَّها عَلَى الشَّفَقِ
حبيبتُه،
كَيْ تَهِيمَ
وتعشقَ
أكثرَ».[12]

انتقل الشاعر في هذا النص من خلال أسلوب سردي شعري بين لقطات متعددة، فقد بدأ لقطاته التصويرية من وردة هي ملك للغناء، ومرّ بذكر مواصفاتها الشذية والبارعة والملتهبة ثم أَحدثَ قطعاً وانتقل بعدها فوراً إلى لقطة تصويرية بمساحة أكبر وهي الحديقة الزرقاء ثم أحدث قطعاً وبدأ لقطة جديدة أخرى وهي قعر البحر، ثم قَطْعٌ فتصوير: الضواحي، ثم قَطْعٌ فتصوير: عيونها، ثم قَطْعٌ فتصوير: الشاعر المغترب في البحار، ثم قَطْعٌ وتصوير لمشاهد تجريدية وميتافيزيقية: التساؤل عن زمن العودة وظهور الحب الدامي في الجبهة، والرحيل في الضباب وارتجافة الذكريات، ثم رواح أغاني الفراق وغدوها، ثم بعد ذلك يعود من جديد إلى بيئته: لقطة من النيازك، ولقطة متنقلة بين البحر والصحراء، وأخيراً يعود إلى مبتغاه الأول والأخير وهي ممالك النخلة! من خلال هذه اللقطات المتقطعة تتضح للقارئ سيميائياً هيمنة الروح القلقة والمضطربة على الإنسان المعاصر وخاصة الخليجي لأنه على الرغم من حياته الموسرة لكنه مازال مرتبطا بعناصر الماضي يشعر بحنين إليها ويتوق للمرور عليها. يستمر الشاعر في شعريته الروائية ليسرد للقارئ جانباً آخر من لقطاته متوسطة المسافة على نحو مونولوج، حيث يقول في المقتبس الآتي:

«لن أتنازلَ عن خفقانِ قلبي
ثمة من يتنازلُ
ولقلبي بريقٌ حين يراكَ

قد تناهتْ خطواتُكِ عندي
فاسلُكي عُلاً مِن شِعرٍ وفَجرٍ حريريٍّ ثَمِلِ
انظري؛
هذه فوضى حُبّكِ تروم في عالَمي
ساحاتُ حَربٍ مقامُكِ
لَستِ أنتِ وحدكِ فيها
فَمِنْ دونِكِ آخرونَ
ما يُريدونَ؟
أن أرويَ قِصّةَ زِينَةِ المساءِ غيرَ المُكتَمِلَةِ
مرةً، في الصحراءِ العربيةِ، بَكَوْا الأطلالَ، ظَلَّتْ قِصَصُ الحُبِّ العَرَبِيِّ هي الأَجمَلَ، واليومَ في الأرضِ العربيةِ، لا تَسَل عَنِ العاشقاتِ؛ فَقَدنَ السُّرى حتى الأطلالُ لا تُرى.»[13]

جاء هذا النص بأكمله عبارة عن لقطة واحدة لم يتخلّلها قَطْعٌ أثناءها. حيث وُضِعَتْ العدسة في مكانٍ أمكنَ القارئ من مسايرة الراوي في الحديث عن هواجسه وآماله وتجاربه التي مرّ بها، وبين الفينة والأخرى يخاطب حبيبته ثم يعود إلى تكملة حديثة. تبدأ الكاميرا سيرها في هذا المشهد بزاوية أفقية متوسطة الارتفاع ليقع التصوير على الراوي مباشرة، ثم تستمر في حركتها برفقة الشاعر دون قَطْعٍ مارَّةً على تصاوير كلامية متنوعة، وأخيراً ينتهي التصوير بمشهد نوستاليجي يقف عند الصحراء العربية والبكاء على الأطلال وفقدانها في العصر الراهن. ترتبط هذه اللقطة سيميائياً بحياة الإنسان المعاصر وعلاقته بالماضي والحنين عليها. لأن العناصر التي تذكّر الإنسان بماضيه أو بحدث معين من أحداث الماضي تعد سمة وعلامة فارقة في حياته حيث تظل عالقة في ذاكرته كلما تبادرت إلى ذهنه أو كلما صادف علامة تذكّره بها.

2.3. اللقطة الصوتية:

يعد الصوت عنصراً أساسياً في الفن السينمائي الحديث؛ حيث تعتمد نسبة كبيرة من حبكة ورواية القصة الفلمية على الأصوات. وبغض النظر عن نوع الصوت سواء أكان صادراً من إنسان (الديالوجات والمونولوجات)، أو كان صادراً من حيوان ما (أصوات مواء القططة ونباح الكلاب وصياح الديكة وما إلى ذلك)، أم كان مصدره الظواهر البيئية والطبيعية (كصوت الرعد والمطر والريح وأمواج البحر و...)، فإنه يقوم بتوجيه المتفرج إلى أسباب الحدث في الرواية الفلمية تحديداً، ولهذا نرى كيف كان الغموض والشتات مهيمناً على الأفلام الصامتة في بداية نشأتها، فقد كان يُدخل المشاهد إلى دوامة من التكهنات لمعرفة ترابط

الأحداث. وعلى سبيل المثال، يمكن للأصوات الصاخبة كالضجيج والصراخ «كشكل من أشكال الصوت، أن تصدر عن مصدر قد يظهر على الشاشة وقد لا يظهر. ليس من الضروري لنا أن نرى مصدر الصوت، بل كل ما ينبغي أن نعرفه هو أنه يوجد مصدر ما.»[14] وبناء على هذا يقسّم برنارد ف – ديك[15]، الصوت السينمائي إلى قسمين هما الصوت الفعليّ والصوت المعلّق؛ حيث يقول: «يمكن أن يكون الصوت فعلياً (أو طبيعياً)، بمعنى أنه صادر من مصدر حقيقي يمكن لنا أن نراه. وأحياناً نرى وجهاً يصاحب الصوت، وفي أحيان أخرى يبقى الصوت بلا وجه. لذلك ليس من الضروري دائماً أن نرى الشخصية كي نكون على وعي بوجودها... كما يمكن أن يكون الصوت صوتاً مُعلّقاً، في كونه يصدر عن مصدر خارج المشهد الفعلي الذي يجري فيه تصوير الحدث. وربما كان الصوت المعلق المألوف أكثر من أي صوت آخر هو الموسيقى الخلفية – الحركات المتكررة أو الألحان المميزة التي تعرّف إحدى الشخصيات، أو أحد الأمكنة، أو حالة جسدية، أو هوس.»[16]

وأما فيما يتعلق بعنصر الصوت في الشعر فإنه يختلف بعض الشيء عن السينما حيث يتعامل القارئ مع المفردات ومخارج حروفها، وما يسمعه هو صوت الحروف الأبجدية فحسب، ولكن مع ذلك يتجسد الصوت الحسي ويتبادر إلى ذهن القارئ فور قراءة الكلمة التي تحمل دلالة صوتية، ولهذا نرى أن القارئ للشعر يتفاعل مع الكلمة المشيرة إلى صوت محدد كتفاعل السامع مع الصوت الطبيعي المسموع.

يشكّل الصوت ركيزة مهمة في حياة الإنسان الاجتماعية فهو العلامة والسمة الرئيسة التي تنبني عليها العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع الواحد أو المجتمعات الأخرى. وعلى الرغم من أن الشامسي ارتبطت أغلب لقطاته التصويرية بعناصر نابعة من بيئته الصامتة كالليل والصحراء والسُّرى وما إلى ذلك من العناصر التي علقتْ في ذاكرة الفرد الخليجي بانعدام الصوت، إلا أنه لم يغفل عن توظيف هذا الجانب الفني في شعره. يقول الشامسي في المقتبس الآتي:

«أنا وأنتِ
في الرحلةِ المُثلى
لضوءٍ يدخلُ العَتمَةَ الصامِدَةَ الباقيةَ في الروح الثَّكلى
نُغرِّدُ بالإرادةِ القُصوى
ونقرأ الشعر في الانتظار
أمطارٌ
هي التباريحُ

نُفيقُ على الغَدِ العَذبِ
لا نَعصي أشواقَنا الهاربَةَ إلينا
نجلسُ في صخبِ المَدائِنِ
لا بأسَ
نَجِدُ الأماكنَ الهادئةَ
صافيةً لنا
ماسيَّةً
ونسهَرُ طويلاً
نسمعُ الموسيقى
ونحكي للأصدقاءِ
عن الرُّفقَةِ الشاعريّةِ
مَنْ يَدنو مِنّا
يَجِدُ المعنى
كواكِبُ وفراشاتٌ يتبعُها مَدٌّ مِن عاطفةٍ وحنينٍ وندى.»[17]

تنقّلتْ زاويةُ عدسة التصوير في هذا النص بين عدة لقطات تتراوح بين الصمت والصوت، وحاول الشاعر أن يُوافق أو يوازن بينهما دون قطع التصوير؛ أي أن تكون وحدة تصويرية واحدة بلقطة واحدة. بدأ الشاعر بتصوير العتمة الصامدة وهي ترمز إلى الصمت ثم انتقل مباشرة بتصوير الروح الثكلى وهي تشير إلى الصوت، ثم صوّر التغريد وقراءة الشعر والأمطار وكلها زاخرة بملامح صوتية، ثم صوّر الإفاقة وهي تبادر إلى ذهن القارئ صمت الصباح الباكر، ثم صوّر صخب المدائن وانتقل بعدها مباشرة إلى تصوير الأماكن الهادئة وهما صورتان ثنائيتان متباينتان من الصوت والصمت، وبعدها زاوج بين صورة السهر طويلاً ومن سماته الصمت والهدوء، وبين سماع الموسيقى ومحادثة الأصدقاء وهي صورة مليئة بالصوت. يكشف لنا هذا النص عن محاولةٍ للحفاظ على التوازن بين عنصرين مهمين هما الصوت والصمت، وعلى الرغم من أن النص جاء زاخراً بعناصر ترمز إلى الصمت، إلا أنه كان حافلاً بالصوت والصخب وإذا ما أردنا فك شيفرة هذا التنقل سيميائياً قد يقودنا هذا إلى تحليل مفاده أن الشاعر يتمتع بروح حافلة بالأصوات والحيوية بينما يغلب الصمت والهدوء على مظهره الخارجي.

وفي هذا النص يقول:

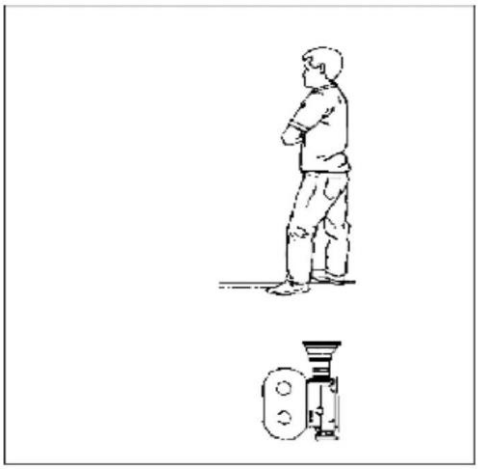
«غادةٌ
كانتْ قد ودَّعَتْهُ
عند أطرافِ الصحارى
ظلَّتْ تحلُمُ بعَودَتِهِ من العَتمَةِ
وهو مازال يُنشدُ
للأصدقاء
لها
نشيدَ الرّاحلينَ
نشيدَ العائدينَ
لقد تساوَتْ لديه الحُروفُ
في ممالكِ العواطفِ الأسيرَةِ تَطوفُ
مِنْ كُلِّ جانِبٍ بَحْرٌ
وَمِنْ كُلِّ جانِبٍ وَجهُها يَنتَظِرُ
أَيُّهُما الإشراقُ؟
أَيُّهُما الدُّجى؟
مُنىً
قد جاء يسعى
"النَّهّامُ" بالأُسطورةِ
مُستغرقاً في استنطاقِ وَعْدِها
أن تَبقى ذَهَباً يلمعُ على جبينِهِ.»[18]

يتكاثف زخم توظيف عنصر الصحراء في شعر الشامسي إلى حد مبالغ فيه. حيث يمكن اعتباره موتيفاً في منجزه الشعري، كما ترمز الصحراء في الذاكرة الجمعية للفرد الخليجي إلى الصمت والهدوء. واللقطة التصويرية التي بدأها الشاعر في هذا المقتبس بدأت بالوداع وهو أمر تصاحبه وتليه عادةً ما حالة من الصمت والهدوء، ثم أعقبها بلقطة تصويرية من الصحارى، ثم العتمة، وهو مشهد صامت إلى أبعد حدود، ثم أتبع هذا المشهد مباشرة بلقطة صوتية ممتدة استمرت حتى نهاية النص المذكور أعلاه، حيث ذكر الإنشاد، وطواف الحروف، والبحر، والإشراق، والمجيء سعياً، وكلها عناصر زاخرة بالصوت والحركية، ثم اختتمها بصورة من النهام وهو رمز للصوت والنشاط والغناء في الموروث الخليجي. تشير هذه اللقطة الصوتية إلى مدى حيوية الحياة الخليجية المصاحبة للعديد من العناصر المزدوجة والمتباينة بين الصمت

والصوت، فعلى الرغم من أنها حياة مفعمة بانعدام الصوت إلا أنها تتّسم بمظاهر الحياة الصوتية أيضا، فالصمت والصوت يشكّلان ملمحَين لحياة واحدة.

3.3. لقطة نادير:

تتخذ الكاميرا في هذه الحالة وضعية أرضية حيث تكون الكاميرا ثابتة على الأرض أو على سطح أفقي وعدستها متجهة نحو الأعلى بشكل عمودي، لترصد الحدث في الأعلى. ويتم ذلك عندما نضع الكاميرا في وضعية عمودية تماما لنحصل على تصوير موضوع أو شخصية، فإننا نكون نصور لقطة النادير، لأن الأمر يتعلق بزاوية غير مألوفة، التي بالرغم من ذلك كانت قد استخدمت في عام 1926م. عادة تمنح هذه الزوايا ديناميكية مرئية إلى السرد، لكن أيضاً يمكن أن تعطي إحساساً بعدم التماسك إذا ما استخدمناها بشكل مجاني، فقط لنرضي شعورنا الخاص بالفذلكة التقنية. وعادة تستخدم اللقطات نادير كرؤية ذاتية لشخصية ما عندما ينظر هذا إلى الأعلى.[19] وغالباً ما «تُستخدم هذه الزاوية حين يريد المخرج التركيز على ذلك الموضوع، أو للتعبير عن الرهبة أو التسلط أو إثارة الخوف أو إبراز مشاعر الاحترام وزيادة الواقع الدرامي لحدث ما، وقد تصل إلى أقصى انخفاض لها في ما تسمى "الزاوية المنخفضة جداً"، وتسمى أحياناً زاوية "عين الدودة"، وهي تساعد عموماً على التعبير عن المبالغة، وذلك كما في تصوير المباني الشاهقة ذات القيمة الخاصة مثل المعابد، أو إضفاء الهيبة والقيمة حين تصوير الزعماء أو القواد ليظهروا في وضع أعلى من الواقع.»[20]



الصورة 1: لقطة نادير[21]

لا تستقر زاوية الكاميرا الشعرية السينمائية لدى الشامسي على مشهد أو حدث بشكل متواصل وممتد، وإنما تنتقل من مشهد لآخر على مَرّ اللحظات وهي أقرب إلى الصورة

البانورامية التي تُمرّرُ العدسةَ على تفاصيل المشهد بشكل عابر من جهة إلى أخرى. أما بشأن اللقطات التصويرية فقد جاءت في بعض مواضعها على شاكلة ومضات فلاشية وبوتيرة متسارعة وخاطفة، كما لاحظناه في لقطة نادير التي تتخذ الكاميرا فيها موضعاً عمودياً من الأسفل إلى الأعلى وكأنها تحاول توجيه نظر المتفرج/ المتلقي إلى الأعلى وما فيه من تفاصيل وملامح جمالية. سنلاحظ في الأمثلة الآتية من شعر الشامسي كيف جعل الشاعر عدسته متذبذة الزوايا في التقاط الصور وخاصة فيما يتعلق بلقطة نادير. جاء في المقتبس الآتي:

«أينَ أنتِ من النَّصلِ السّاحرِ؟ أولُ مَن خَرَجَ عَلَيكِ نبضُكِ، تَلاهُ عِرقُكِ، تَغَشّاهُ دَمُكِ، فاقَمَ الوضعَ قَلبُكِ؛ قد هَجَرَكِ، وجئتُ أرى الفِعلَ المُستَفحِلَ؛ تَكَسُّرَ أَمواجِكِ قَبْلَ دُخولكِ الحُلُمَ، وانحِسارَ الغُيومِ قبل تَناثُرِ الماءِ السَّماويّ على جسدِكِ النّاهِضِ كاشِفاً عن مَدائنِهِ السّائرةِ في فَلَكِ سُرّةٍ مُستَريحَةٍ في بَحرِ السُّكونِ، تَسرُدُ دَهْشَةَ فُسُحاتِكِ الرَّحْبَةِ النَّديَّةِ، تَمُرُّ بِمفاصِلِكِ جِهَةَ السُّرى، تَجِدُها سَكرى، قُطوفُها دانيَةٌ، مَلْأى بِرِضابِكِ، ريقُكِ، فُتاتُ المِسكِ، قِطَعُ السُّكَّرِ، قَدْ تَساوَتْ عِندي مَضاجِعُ جمالِكِ الأَكمَلْ
ما تقولُ لِحاظُكِ يا خَتْمَ النَّدى؟»[22]

لم ترتفع كاميرا الشاعر إلى الأعلى في هذا النص إلا لحظة خاطفة وعابرة وذلك حين أراد رؤية انحسار الغيوم قبل تناثر الماء السماوي على جسد حبيبته الناهش حيث كانت العدسة قبل هذه اللقطة العُلوية مُركَّزة بنحو أفقي متخذة موضع اللقطة الموضوعية، إلا أنها انتقلت فجأة إلى السماء لاقتطاع لقطة تصويرية فنية من انقشاع الغيوم وانحسارها والتركيز على السماء الصافية ثم تُفاجِئُنا الصورةُ بتناثر الماء السماوي بعد انحسار الغيوم وكأن الشاعر لا يريد بالماء السماوي المطرَ، وإنما يقصد به ماء الحياة النازل من السماء العالية لهب الحياة لحبيبته، فهو سِرُّ التكوين ومادة الخلق وروح الحياة الذي يكشف عن مدائن جسدها السائرة في فلك سُرَّتِها المُستريحة في بحر السكون. ما كان يبتغيه الشاعر من تحويل زاوية الكاميرا من الحالة الأفقية إلى العمودية ثم الأفقية مجدداً هو تنبيه القارئ إلى جمال حبيبته التي تآلفت خِلقَتُها من عناصر الأرض والسماء.

وظّف الشامسي لقطة نادير في أشعاره من أجل إحداث تعالق نصيّ وصُوَري بين عناصر المكان السفلي والمكان العلوي ليظهر نَصُّهُ وحدةً مترابطة ومتماسكة تجمع بين ثناياها ملامح الكون بأجمعه. وأيضاً على امتداد توظيف هذه اللقطة التصويرية فقد جاء في المقتبس الآتي:

«أَضُمُّكِ مِنْ بدايةِ الحُلُمِ إلى نِهايته
مِنْ أطرافِ الغيمِ حتى وسادتكِ
مِنْ أول خيطٍ في كُلِّ ثوبٍ ارتَدَيْتِهِ حتى آخرِ خيطٍ فيه

مِنْ أول السَّرابِ إلى آخر الحقيقة
قولي، صغيرتي
كيفَ أخلعُكِ من تاريخي؟
التاريخُ يأتي مرّةً واحدةً، أَمسِ واليومَ وغداً
يُصبحُ قديماً
ثُمَّ يأتي تاريخٌ جديدٌ
لا نُبصِرُهُ
غير أنه يأتي
يُصبِحُ قديماً.»[23]

جاءت الكاميرا الشعرية في هذا النص على غرار النص السابق مُنطلقةً من الأرض إلى السماء ثم إلى الأرض مرة أخرى، حيث جاء يخاطب حبيبته ويكشف عن رغبته في ضمّها من بداية الحُلُم إلى نهايته، وهي بداية تتسم بملمح غرائبي بعض الشيء، فالحُلُمُ ليس وسيلة صالحة لقياس زمن الضمّ، وربما لم يُرِدِ الشاعر المدة الزمنية للضم بل البعد المكاني الذي تتجسد به رفيقتُه. ثم انتقل من عالم الحُلُم وهو عالم الأمكنة الأرضية وفيه إشارة إلى القرار والراحة والطمأنينة لما يبعثه النوم في الإنسان، وقد يشير إلى عالم الصور الضبابية الغامضة والباهتة التي يعيشها الإنسان في فضاء الحلم، انتقل إلى العالم العُلوي وهو السماء. وبعد ذلك يستبدل الشاعر (مِنْ) الزمانية المكانية للحُلُم بـ (مِنْ) مكانية ترتكز على موضع الغيم في السماء مِنْ أطرافه إلى وسادة حبيبته. وفي هذه اللقطة تحديداً تتحقق النقلة المفاجئة للكاميرا من الأرض إلى السماء ليكشف عن علاقته الروحية والجسدية بحبيبته فهي في كنفه وبين يديه وجوانحه من الحُلُمِ إلى الغيم. ثم يهبط بنا مجدداً إلى الأرض في صورة رمزية أخرى من خيوط ثوبها الذي ترتديه. ما يهمنا في هذا المشهد هو الانتقال السريع والخاطف للكاميرا الشعرية من لقطة تصويرية إلى لقطة تصويرية أخرى، وهذا التنقل وعدم الثبات والكثافة في اللقطات الفلاشية هي التي تكوّن تفاصيل المنجز الشعري للشامسي. وأما إذا ما أردنا معالجة هذه اللقطة الفنية وفق السيميائية الاجتماعية، فبما أن العناصر الفوقية والعُلوية ترمز إلى المكانة الراقية والتطلع إلى الأعلى والرؤية المستقبلية، فبإمكان القارئ أن يربط هذا التوجه الخاطف إلى الأعلى بخلفية الشاعر الاختصاصية وتطلّع العقلية الجماعية الخليجية للمستقبل الواعد والمزدهر، وهي سمة عامة من سمات المجتمعات الخليجية في مواكبة التطور والرقيّ والتطلع إلى الأعالي والقمم.

4.3. لقطة ماكرو (اللقطة التفصيلية):

في هذه اللقطة كما يتضح من اسمها تتخذ الكاميرا وضعية تُمكّنها من التقاط تفاصيل المشهد أو الصورة بدقة عالية، وهي حالة «الاقتراب الأشد الذي يُصوَّر لموضوع أو شخصية. كما يعرف من اسمه، فإنه يحاول تضييق أو تأطير تفاصيل واقعية: ندبة في وجه بشري، مفتاح الباب لغرفة، أو خط صغير في عين مجرم.»[24]. تكون الكاميرا في هذه الحالة قريبة جداً من الحدث أو الأشياء التي يراد تصويرها «بحيث تبدو التفاصيل واضحة، كما يمكن أن تشمل الصورة قليلاً من التفاصيل مثل الضروريات أو أثاث الديكور التي تم استخدامها إما لأغراض تصويرية وتكوينية أو موضوعية أو أغراض تتعلق بالقصة.»[25] والهدف من هذه اللقطة هو إعلام المتفرج / المتلقي بتفاصيل الأحداث أو الأشياء دون إغفال أمر ما، بحيث يكون من صميم الحدث. وسينمائياً كان المخرج الفرنسي جان لوك غودار[26] مغرماً بالقول إن اللقطة المقربة المعنية بتفاصيل الأشياء القريبة اخترعت للمأساة، واللقطة البعيدة للملهاة. كما أن اللقطة المقربة وسيلة للتأكيد. وقد وجدها ألفريد هتشكوك[27] مثالية لتصوير أشياء مثل كأس حليب مشبوهة في فيلم الشك (1941م)، وأيضاً استعملها هتشكوك ليسبب لمشاهديه قشعريرة تصل إلى نخاعهم الشوكي.[28] وفي مجال الشعر «يركز الشاعر عدسته بلقطة قريبة على شيء ما له دلالات خاصة في البناء الشعري العام للقصيدة أو ربما للديوان كله ويظل يطارد ذلك الشيء بعين الكاميرا.»[29]

ما يُلفت انتباه القارئ في المنجز الشعري للشامسي، اهتمامه المكثف بتفاصيل الأشياء والأحداث وهذا ما يقرّبُ نصه الشعري من السردي، حيث يصعب على القارئ التمييز بينهما، اعتنى الشامسي بتصوير الأشياء والأحداث بتفاصيلها الصغيرة، وهذا يكشف عن نظرته الثاقبة والمتحرية لحيثيات الأمور وأبعادها الدقيقة. يقول الشاعر في المقتطف الآتي:

«تُرشدُ إلى الحُبِّ، قالوا
رفيقُ هوىً أنتَ
ننطلق معاً
في الأكوان الخمرية
مُرتعشةً قُلوبُنا
لا تصمُتُ
تُعلِّمنا الوَجدَ المُتجدد
لا ينهزم عاشقٌ دخل الأُسطورَةَ
الحُبُّ بُحورُهُ

كأنما السَّبائكُ عندكَ
والفِضَّةُ
والرَيقُ العَذبُ
والرِّقَّةُ
والنُّجومُ
وغُرَّةُ الجَمالِ
مَآلٌ
والوعدُ
والصُّدودُ والوِصالُ
والجُلَّنارُ
والسَّرابُ الذي أرى
يستيقظُ مِنْ بُعدِهِ
ويقتربُ
حُلُمُ الجُنودِ في الحُروبِ السَّلامُ
والتَّمَدُّدُ في الضياء
وحَمْلُ القَمَرِ كُلَّ لَيلَةٍ
تقتربُ
الأمانيُّ مِنَ الشَّمسِ
أراها
ماثِلَةً
الوَقْفَةُ العَذبَةُ الجَريئَةُ
سادرةً
هي الموجودةُ في شِعري.»[30]

يسلط الشاعر في هذا المقتبس عدسته الشعرية على مجموعة متعددة من الأشياء بتفاصيلها الدقيقة. حيث تكون بدايةُ لقطته التفصيلية هذه بانطلاقة في الأكوان الخمرية وهي صورة على الرغم من أنها تحمل ملمحا من الواقعية السحرية إلا أنها تُفصح عن طبيعة هذه الأكوان وماهيتها، ثم ينتقل بعدها إلى تعداد ممتلكات مخاطبه دون أن يُهمل بعضا منها فهو حريص على ذكرها بأجمعها، وهنا تظهر دقته في نقل الصورة بدقائقها: السبائك، الفضة، الريقُ العضب، الرِّقّة، النُّجوم، غُرّة الجمال، مآل، الوعد، الصدود، الوصال، الجُلَّنار،

السراب، ثم ينتقل لالتقاط صورة شاملة أخرى وهي أحلام الجنود حيث يحلمون بالسلام، والتمدُّدِ في الضياء، وحَملُ القمر كل ليلة. ما يتضح للقارئ في هذا المقتبس أن الشاعر حاول من خلال توظيف لقطة ماكرو أن ينقل صورة جامعة وشاملة من الأمثلة الروحية والمادية والمفاهيم والأفكار والأشياء والأحلام والمتبنيات في لوحة واحدة ولقطة واحدة.

ويقول في هذا المقتبس الذي لم يَجِدْ عن ذكر تفاصيل العودة وما تعقبها من مشاعر صادقة:

«في حقيقةِ الأمرِ
تُعجِبُني عَودتُكِ إليَّ في كل مرةٍ،
لا أعلمُ كُنهَ الرُّجوعِ هذا
غير أني أقبلُ رُجوعَكِ
بلا تردُّدٍ،
وأفرحُ
كطفلٍ صادق الإحساسِ أَبْهَرَتْهُ ألعابُهُ الجديدةُ المُهداةُ إليه في يوم ميلاده، وفي الأعيادِ
مأسوراً بعودتكِ،
مفتوناً بها،
أسيرُ في وَهْجِها،
أزرعُ سنابلَ، في كُلِّ سُنبُلَةٍ مِنَةُ أَمَلٍ
يَكبُرُ الأَملُ
يَأسِرُني أيضاً
وَأمضي في الغِيابِ.»[31]

يصور الشاعر في هذا المقتبس كيفية فرحه عند عودة حبيبته حيث يُحاكي فَرَحُهُ فَرَحَ طفلٍ صادقِ الإحساس أبهرته ألعابه الجديدة المُهداةُ إليه في يوم ميلاده، وفي الأعياد، فهو في هذا السرد التفصيلي أشار على نقطة مهمة قد تغيب عن الأذهان في أول وهلة، وهي أن فرحة الطفل فضلاً عن براءتها وصدقها تكون في هذه الحالة تحديداً بأبهى صورتها وأحلاها وأتمّها، وهذا يكشف عن الدقة المتناهية في ملاحظة تفاصيل المشاعر وتسجيلها في صور شعرية وعدم إغفال دقائقها حتى لو كانت صادرة من طفل صغير.

وأما من الناحية السيميائية الاجتماعية فإن توظيف اللقطة التفصيلية في شعر الشامسي يدل على خلفية الشاعر العلمية والمهنية، لأن الاعتناء بدقائق الأمور وتفاصيلها

يقتضي نظرة فاحصة وشاملة تُمكّنُ صاحبها من حلحلة الأزمات الاجتماعية، ويبدو من خلال قراءتنا للوضع الخليجي أن النظرة التفصيلية والدقيقة سمة بارزة لدى الفرد الخليجي وخاصة الإماراتي، ويظهر هذا الأمر جلياً في تداعيات هذه النظرة وخاصة في مجال الحياة الاجتماعية والفردية فيما يتعلق بمعايير كالأمن، والسعادة، والرفاه، والثراء، وانعدام الفقر وما إلى ذلك من مقومات الحياة.

4. خاتمة البحث:

النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث هي كالتالي:

- اعتنى الشامسي في إظهار الملامح الفنية التي اعتمد في توظيفها وصياغتها على الجانب الفني السينمائي وتحديداً اللقطة التصويرية؛ وذلك بهدف تقريب الرؤية الشعرية من الرؤية السينمائية والكشف عن مدى تناغم هذين الفنين في إنجاز الصورة الشعرية وكيفية توظيف هذه التقنية في خلق المشهد الجمالي.

- أغلب الوضعيات توظيفاً للعدسة الشعرية في أشعار الشامسي؛ اللقطة الموضوعية، وهي الحالة التي تتخذ الكاميرا فيها وضعية الحياد والموضوعية، حيث تأتي الصورة على مسافة تتوسط القرب والبعد، وذلك بهدف فتح المجال للمتلقي لمتابعة الحدث من زاوية رؤية الشاعر.

- على الرغم من أن الشامسي ارتبطت أغلب لقطاته التصويرية بعناصر نابعة من بيئته الصامتة كالليل والصحراء والسُّرى وما إلى ذلك من العناصر التي علقتْ في ذاكرة الفرد الخليجي بانعدام الصوت، إلا أنه لم يغفل عن توظيف هذا اللقطة الصوتية في شعره.

- ومن بين اللقطات التصويرية التي وظفها الشامسي في شعره، لقطة نادير التي تتخذ الكاميرا فيها موضعاً عمودياً من الأسفل إلى الأعلى وكأنها تحاول توجيه نظر المتفرج/ المتلقي إلى الأعلى وما فيه من تفاصيل وملامح جمالية، وما لاحظناه في شعر الشامسي أنه جعل عدسته متذبذة الزوايا في التقاط الصور وخاصة فيما يتعلق بلقطة نادير.

- اعتنى الشامسي بتصوير الأشياء والأحداث بتفاصيلها الصغيرة، وهذا يكشف عن نظرته الثاقبة والمتحرية لحيثيات الأمور وأبعادها الدقيقة، وتتجلى هذه التقنية التصويرية في لقطة ماكرو (التفصيلية) وقد ظهرت بكثافة في أشعاره.

- حاولنا في هذا البحث دراسة اللقطات السينمائية التي وظفها الشامسي في شعره من منظور السيميائية الاجتماعية، وما يلاحظه القارئ في هذا الجانب أن الشاعر وظف هذه التقنية الفنية في شعره من أجل ربط زاوية التصوير وحالة الكاميرا الشعرية لالتقاط الصور، بالسمات الاجتماعية حيث يمكننا الخروج بحصيلة في دراسة الظواهر الاجتماعية كالعلاقات العامة

والخاصة بين الأفراد، والرؤية المستقبلية، والتطلع إلى القضايا الاجتماعية الأخرى كالأمن والسعادة من خلال اللقطات التصويرية في شعر الشامسي.

5. الإحالة والتهميش:

[1]. منصور جاسم الشامسي كاتب وشاعر إماراتي، حاصل على دكتوراه في العلوم السياسية من جامعة إكستر – بريطانيا 2004م. نُشر له حتى الآن أربع مجموعات شعرية بدأت بمجموعة *إسار* (2014م)، وتلتها مجموعتا *ممالك النخلة* وديوان *سرى وأسرار* في عام 2017م وديوان *تحدّث أيها الجمال* في عام 2019م. (أحمد جابري وآخرون، الخطاب الإعلامي في شعر منصور جاسم الشامسي – دراسة وصفية تحليلية، (2023م)، ص 2.)

[2]. Pier Paolo Pasolini

[3]. يوسف الأطرش، التحليل السوسيو-سيميائي للخطاب الروائي، (د.ت)، ص 4.

[4]. أحمد جابري، ورسول بلاوي، وناصر زارع، تحليل الخطاب النسوي في مجموعة "أمواج ريسوت" القصصية لإشراق النهدي على ضوء علم السيميائية الاجتماعية، (2023م)، ص 6.

[5]. ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، (2002م)، ص 178.

[6]. محسن بو عزيزي، السيميولوجيا الاجتماعية، (2010م)، ص 86.

[7]. ابن منظور، لسان العرب، ج 4، (2005م)، ص 3593.

[8]. تيموثي كوريجان، كتابة النقد السينمائي، ترجمة: جمال عبد الناصر، (2003م)، ص 55.

[9]. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م)، (2008م)، ص 231.

[10]. كين دانسايجر، فكرة الإخراج السينمائي، ترجمة: أحمد يوسف، (2009م)، ص 129.

[11]. مصطفى يوسف، منهج صناعة الأفلام حِرف وفنون الفيديو، (2017م)، ص 56.

[12]. منصور جاسم الشامسي، ديوان ممالك النخلة، (2017م)، 39 – 41.

[13]. منصور جاسم الشامسي، ديوان سرى وأسرار، (2017م)، ص 114.

[14]. زينب دريانورد، وعلي خضري. توظيف اللقطة السينمائية في شعر علي كنعان ديوان غُيوم الخشخاش أنموذجاً، (2020م)، ص 281.

[15]. Bernard F. Dick

[16]. برنارد ف – ديك، تشريح الأفلام، ترجمة: محمد منير الأصبحي، (2013م)، ص 73 و74.

[17]. منصور جاسم الشامسي، ديوان ممالك النخلة، (2017م)، ص 70 و71.

[18]. المصدر نفسه، ص 38 و39.

[19]. فران فينتورا، الخطاب السينمائي / لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، (2012م)، ص 124 و125.

[20]. محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، (2010م)، ص 357.

[21]. فران فينتورا، الخطاب السينمائي / لغة الصورة، ترجمة: علاء شنانة، (2012م)، ص 124.

[22]. المصدر نفسه، ص 88.

[23]. منصور جاسم الشامسي، ديوان سرى وأسرار، (2017م)، ص 115 و116.

[24]. المصدر نفسه، ص 41.

[25]. ياسر علي الخالدي، وشاكر عجيل صاحي الهاشمي، المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً، (2015م)، ص 9.

[26]. Jean-Luc Godard

[27]. Alfred Joseph Hitchcock

[28]. برنارد ف – ديك، تشريح الأفلام، ترجمة: محمد منير الأصبحي، (2013م)، ص 95 و96.

[29]. محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، (2010م)، ص 347.

[30]. منصور جاسم الشامسي، ديوان ممالك النخلة، (2017م)، ص 54 و56.

[31]. منصور جاسم الشامسي، ديوان سرى وأسرار، (2017م)، ص 81 و82.

6. المصادر والمراجع:

أولاً: الكتب:

_ ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي. (2005م). **لسان العرب**، ط 1، ج 4، بيروت: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

_ بو عزيزي، محسن. (2010م). السيميولوجيا الاجتماعية، ط 1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

_ دانسايجر، كين. (2009م). **فكرة الإخراج السينمائي**، ترجمة: أحمد يوسف، ط 1، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

_ الرويلي، ميجان وسعد البازعي. (2002م). **دليل الناقد الأدبي**، ط 3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

_ الشامسي، منصور جاسم. [أ]. (2017م). **ديوان سرى وأسرار**، القاهرة: أوراق للنشر والتوزيع.

_ الشامسي، منصور جاسم. [ب]. (2017م). **ديوان ممالك النخلة**، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.

_ الصفراني، محمد. (2008م). **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004م)**، ط 1، بيروت: المركز الثقافي العربي.

_ عجور، محمد. (2010م). **التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر**، الإمارات العربية المتحدة: دائرة الثقافة والإعلام.

_ ف – ديك، برنارد. (2013م). **تشريح الأفلام**، ترجمة: محمد منير الأصبحي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما.

_ فينتورا، فران. (2012م). **الخطاب السينمائي / لغة الصورة**، ترجمة: علاء شنانة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما.

_ كوريجان، تيموثي. (2003م). **كتابة النقد السينمائي**، ترجمة: جمال عبد الناصر، ط 1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

_ يوسف، مصطفى. (2017م). **منهج صناعة الأفلام حِرف وفنون الفيديو**، ط 1، القاهرة: مؤسسة التعبير الرقمي العربي.

ثانياً: البحوث:

_ الأطرش، يوسف. (د.ت). **التحليل السوسيو-سيميائي للخطاب الروائي**. الجزائر. جامعة سطيف. كلية الآداب واللغات. الملتقى الثالث (السيمياء والنص الأدبي).

_ جابري، أحمد، وآخرون. (2023). «الخطاب الإعلامي في شعر منصور الشامسي دراسة وصفية تحليلية»، **مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية**، العدد 63، صص 11- 1.

_ جابري، أحمد، ورسول بلاوي، وناصر زارع. (2023م). «تحليل الخطاب النسوي في مجموعة أمواج "ريسوت القصصية" لإشراق النهدي على ضوء علم السيميائية الاجتماعية»، **مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي**، العدد 51، صص 23 – 1.

_ الخالدي، ياسر علي، وشاكر عجيل صاحي الهاشمي. (2015م). «المعالجات السينمائية في شعر فائز الشرع "الوقائع لا تجيد رسم الكتابة" أنموذجاً»، **مجلة الأكاديمي**، العدد 2 – 3، صص 625 – 643.

_ دريانورد، زينب، وعلي خضري. (2020م). «توظيف اللقطة السينمائية في شعر علي كنعان ديوان غُيوم الخشخاش أنموذجاً»، **مجلة اللغة العربية وآدابها**، العدد 2، صص 273 – 292.

Romanization of Arabic references:

_ Ibn manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram ibn ʻAlī. (2005m). Lisān al-ʻArab, Ṭ 1, J 4, Bayrūt : Manshūrāt Mu’assasat al-Aʻlamī lil-Maṭbūʻāt.

_ dānsāyjr, kyn. (2009M). fikrat al-ikhrāj al-sīnimā’ī, tarjamat : Aḥmad Yūsuf, Ṭ 1, al-Qāhirah : al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah.

_ al-Ruwaylī, Mījān wsʻd al-Bāziʻī. (2002M). Dalīl al-nāqid al-Adabī, Ṭ 3, al-Dār al-Bayḍā’ : al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī.

_ al-Shāmisī, Manṣūr Jāsim. [U]. (2017m). Dīwān Sará wa-asrār, al-Qāhirah : Awrāq lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ.

_ al-Shāmisī, Manṣūr Jāsim. [b]. (2017m). Dīwān mamālik al-Nakhlah, Ittiḥād Kitāb wa-Udabā’ al-Imārāt.

_ al-Ṣafrānī, Muḥammad. (2008M). al-tashkīl al-Baṣrī fī al-shiʻr al-ʻArabī al-ḥadīth (1950 – 2004m), Ṭ 1, Bayrūt : al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī.

_ ʻAjjūr, Muḥammad. (2010m). al-Tiqnīyāt al-dirāmīyah wālsynmāʼyh fī al-bināʼ al-shiʻrī al-muʻāṣir, al-Imārāt al-ʻArabīyah al-Muttaḥidah : Dāʼirat al-Thaqāfah wa-al-Iʻlām.
_ F – Dīk, Birnārd. (2013m). Tashrīḥ al-aflām, tarjamat : Muḥammad Munīr al-Aṣbaḥī, Dimashq : Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah – al-Muʼassasah al-ʻĀmmah lil-Sīnimā.
_ fyntwrā, Farrān. (2012m). al-khiṭāb al-sīnimāʼī / Lughat al-Ṣūrah, tarjamat : ʻAlāʼ shnānh, Dimashq : Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah-al-Muʼassasah al-ʻĀmmah lil-Sīnimā.
_ kwryjān, Timūthy. (2003m). kitābat al-naqd al-sīnimāʼī, tarjamat : Jamāl ʻAbd al-Nāṣir, Ṭ 1, al-Qāhirah : al-Majlis al-Aʻlá lil-Thaqāfah.
_ Yūsuf, Muṣṭafá. (2017m). Manhaj ṣināʻat al-aflām ḥirf wa-funūn al-fīdyū, Ṭ 1, al-Qāhirah : Muʼassasat al-taʻbīr al-raqmī al-ʻArabī.
_ al-Aṭrash, Yūsuf. (D. t). al-Taḥlīl alswsyw-symyāʼy lil-khiṭāb al-riwāʼī. al-Jazāʼir. Jāmiʻat Siṭīf. Kullīyat al-Ādāb wa-al-lughāt. al-Multaqá al-thālith (al-sīmiyāʼ wa-al-naṣṣ al-Adabī).
_ Jābirī, Aḥmad, wa-ākharūn. (2023). « al-khiṭāb al-Iʻlāmī fī shiʻr Manṣūr al-Shāmisī dirāsah waṣfīyah taḥlīlīyah », Majallat Jāmiʻat al-Quds al-Maftūḥah lil-Buḥūth al-Insānīyah wa-al-Ijtimāʻīyah, al-ʻadad 63, ṣṣ 11-1.
_ Jābirī, Aḥmad, wrswl blāwy, wnāṣr Zāriʻ. (2023m). « taḥlīl al-khiṭāb al-niswī fī majmūʻah Amwāj "ryswt al-qiṣaṣīyah" lʼshrāq al-Nahdī ʻalá ḍawʼ ʻilm alsymyāʼyh al-ijtimāʻīyah », Majallat Iḍāʼāt naqdīyah fī al-adabayn al-ʻArabī wa-al-Fārisī, al-ʻadad 51, ṣṣ 23 – 1.
_ al-Khālidī, Yāsir ʻAlī, wshākr ʻUjayl ṣāḥy al-Hāshimī. (2015m). « al-Muʻālajāt al-sīnimāʼīyah fī shiʻr Fāʼiz al-sharʻ "al-waqāʼiʻ lā tjyd rasm al-kitābah" unmūdhajan », Majallat al-Akādīmī, al-ʻadad 2 – 3, ṣṣ 625 – 643.
_ dryānwrd, Zaynab, wa-ʻAlī Khuḍarī. (2020m). « Tawẓīf al-luqaṭah al-sīnimāʼīyah fī shiʻr ʻAlī Kanʻān Dīwān ghuywm al-khashkhāsh unmūdhajan », Majallat al-lughah al-ʻArabīyah wa-ādābihā, al-ʻadad 2, ṣṣ 273 – 292.