OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1066

البعد التشكيلي لمشهد الشرفة في فيلم (روميو وجولييت) وعلاقته بالفيلم والنص الأصلي المسرحي

م. م. إيمان فارس سلمان [1]

Al-Academy Journal-Issue 109 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 21/8/2022 Date of acceptance: 27/3/2023 Date of publication: 15/9/2023

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الملخص:

تعامل هذا البحث مع مشهد واحد من فيلم روميو وجولييت وهو مشهد الشرفة وذلك لأهمية هذا المشهد تشكيليا في بناء الأحداث اللاحقة للفيلم.

احتوى الفصل الأول على الإطار المنهجي للبحث حيث حددت مشكلة البحث بكيفية تعامل زيفرللي مع مشهد الشرفة في مسرحية روميو وجولييت واغناءه باللغة السينمائية مع مقارنته بالنص الأصلي للمشهد كذلك احتوى أهمية البحث المنطلقة من أهمية دراسة مشاهد الأفلام على حدة دون الأفلام ككل كذلك الهدف في إظهار اللغة السينمائية في مشهد الشرفة مع أجزاء مقارنة بين الفيلم والنص وحدود البحث التي اقتصرت على فيلم زيفرللي والنص المترجم لمؤنس طه حسين.

واحتوى الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة حيث تضمن الإطار النظري ثلاثة مباحث الأول عن شكسبير والمسرح الرومانسي والثاني روميو وجولييت وبناء المسرحية الرومانسية والثالث روميو وجولييت في السينما.

وتضمن الفصل الثالث إجراءات البحث حيث استخدم الباحث المنهجين ألوصفي والمقارن وأداة البحث المستخلصة من الإطار النظري والدراسات السابقة كما قدم في هذا الفصل توضيح لخطوات البحث وعينته.

واحتوى الفصل الرابع على النتائج ومناقشتها وتحليل عينة البحث المؤشرات التي توصل إليها الباحث. وتضمن الفصل الخامس خلاصة النتائج والاستنتاجات والمقترحات والمصادر والملاحق.

الكلمات الافتتاحية: البعد، العلاقة، اللغة التشكيلية

أولا: مشكلة البحث

تعاملت السينما مع شكسبير بكثير من الحرية التي كانت تمنحها النصوص الشكسبيرية للمخرجين الذين تعاملوا معها من ناحية الأحداث والشخصيات.

فغالبا ما يحذف المخرجون مشاهد كاملة من النصوص الشكسبيرية ولا يضعونها في حساباتهم لأنها لا تخدم وجهة النظر أو التفسير الذي يخدم الرؤية الإخراجية العامة بل ويصل الأمر إلى حذف ادوار بأكملها دون أن تؤثر على مجرى الأحداث وكما حدث في فيلم هاملت الأخير لفرانكو زيفريللي عندما(The movie

[1] وزارة التعليم العالي- جامعة القادسية/ Godfather5112@yahoo.com

(Hamlet, directed by Zeffirelli1989 همش شخصية هوراشيو وحذف جميع مشاهد فرنزيراس لأنها لا تخدم تفسيره الخاص للفيلم .

ومن هذا المنطلق نجد أن لدى شكسبير مشاهد مهمة لايمكن التخلي عنها وأخرى لاتشكل بالضرورة أية أهمية تذكر وهذا حسب التفسير الإخراجي للفيلم كما سبق القول.. وبذلك نستطيع أن نحدد مشكلة بحثنا الحالي : كيف تعامل المخرج زيفريللي مع مشهد الشرفة في مسرحية روميو وجولييت واغنائه باللغة السينمائية تشكيليا ؟

ثانيا : أهمية البحث

حظيت جميع مسرحيات شكسبير والمأساوية منها خصوصا بالكثير من البحث والتقصي مسترشدين بذلك الكم الهائل من الدراسات التي تناولت هاملت ومكبث وعطيل وكثرة التفسيرات والتحليلات بل واحتلالها المرتبة الأولى في مدارس التحليل النفسي للفن والأدب وخصوصا الدراسات الفرويدية في هذا المجال حيث أصبح لكل مخرج تفسيره الخاص مضافا إليه تبنيه لتفسير معين كان يكون التفسير الفرويدي للنص.

أما بالنسبة لمسرحية روميو وجولييت فإنها لم تنل حظا كافيا في الدراسة والتحليل بالرغم من إنها تحدد تقريبا نشأة الدراما الرومانتيكية في الأدب الغربي فهي معجزة بشبابها وبما تثير من التأثر والمرح بمهارة صاحبها في بناء المسرحية ((Shakespeare, Romeo and Juliet1968 p.10 . ومع ذلك لم تدرس المسرحية بشكل كاف كما يرى الباحث والأهمية في هذا البحث تكمن في كونه يتعرض بالتحليل لمشهد واحد تشكيليا فقط متوخيا الدقة في تفسير ذلك المشهد وتحليله وتأثيره في مجمل الأحداث التي تليه .

ثالثا : أهداف البحث

- يهدف البحث الحالي إلى التعرف على العلاقة بين النص المسرحي والفيلم لمشهد الشرفة في مسرحية روميو وجولييت واغنائه باللغة السينمائية تشكيليا

رابعا : حدود البحث

تقتصر حدود البحث الحالي على النص الشكسبيري المترجم من قبل مؤنس طه حسين وفيلم روميو وجولييت الذي أخرجه زيفريللي عام 1997 .

المبحث الأول

شكسبيروالمسرح الرومانسي

يجمع الكثير من النقاد أن شكسبير كان له الأثر الكبير في ظهور المسرح الرومانسي وتأصيله في الكثير من الدول التي دخلتها مسرحيات شكسبير ، بالرغم من انه لم يقبل بشكل طيب في العديد من الدول التي دخلها وخاصة (فرنسا حيث لم يثر أي حماس حتى بداية القرن التاسع عشر)(Hussein,1972,p125.) إلا انه بعد ذلك استطاعت مسرحيات شكسبير أن تكون منطلقا للمسرح الرومانسي في فرنسا .

((وفي ألمانيا كان جوتة .. قد تأثر بكتابات شكسبير غير الكلاسيكية فكتب تقليدا لها))(Hussein,1972,p115).وكذلك الحال في باقي الدول الأوربية التي اتجه كتابه إلى المدرسة الرومانسية لما تمثله من ثورة أدبية وفكرية على تقاليد المدرسة الكلاسيكية القديمة والتي كانت جذورها وامتداداتها في

الكلاسيكية الجديدة وفي تلك الفترة بالذات انحسرت دراسة أرسطو لكونه يعتبر المرجع الأساس للمدرسة الكلاسيكية في المسرح وقد جاءت النظرية الرومانسية كشيء منفصل عن التطبيق الرومانسي، نتيجة لرد فعل عكسي مقصود لما في العقيدة الكلاسيكية والتطبيق الكلاسيكي من جمود وشكلية وتزمت (Mellit and Betli, p.313)

وهذا ما رافق الحياة العامة في ذلك الوقت حيث كان هناك تأكيد على حرية الفرد وتمجيد للقوى الغريزية وغير العقلية وتحد للسلطة بكافة أشكالها ومحاولة الفنان السعي إلى إيجاد ذاته من خلال وصوله إلى قواعد خاصة به ومنفلتة ولا تنتمي ظاهريا لأية مدرسة معينة ولكن بنفس الوقت لها تاطيرات تنظرية مهمة لايمكن إغفالها بأي حال من الأحوال .

وقد يرى البعض أن في ذلك تنكر للأصول الكلاسيكية الأخلاقية التي نشا في كنفها المسرح إلا أن الجانب الايجابي أو الإبداعي يكمن في إن عنصر الوجدان في الرومانسية يعلو على عنصر العقل وان العاطفة تعلو على الالتزام بالحقيقة .. بالرغم من أن هذا الكلام يستند إلى علم النفس الوظائفي الذي أصبح شيئا قديما إلى حد ما إلا أن الرومانسي وجد من الممكن أن نضفي شيئا من السحر حتى على الأشياء المشوهة جسميا وخلقيا "(Mellit and Betli, p.316) ولعل من ابرز الأمثلة على ذلك احدب نوتردام تلك الشخصية المشوهة والتي لاتحمل أية صفة جمالية ظاهرة ، حتى انه لا يستطيع أن يعبر بكلمات كاملة المعنى عن ما يجيش في داخله عكس الشخصيات الأخرى المتكاملة من الناحية الجسمانية وكذلك في مراحل الرومانسية المتقدمة وخصوصا في عمل الحسناء والوحش لكوكتو السريالي والذي يرى الباحث فيه تطورا منطقيا للبطل الرومانسي الذي لا يعتمد على الكمال الجسماني بقدر ما يحطم هذه القاعدة ليخرج لنا بطل رومانسي ثائر على المجتمع المحيط به والذي يكون بينهما رفض متبادل فكري ومادي .

ومن هنا لا يريد الباحث الانسياق خلف المذهب الرومانسي وفلسفته التي يمكن وبسهولة أن تسحبنا بعيدا عن البحث الدرامي في المسرح الرومانسي وتأثير شكسبير فيه لذلك نجد أن" شكسبير في معظم مآسيه وملاهيه امتاز بتقنية تمثل معظم العناصر الهامة في بناء المسرحية الرومانسية" (Mellit and Betli, p317)

وقد أمكن للباحث استخلاصه عدد من هذه العناصر :

1- استبدال الوحدات الثلاثة من زمان ومكان وموضوع بتنويع الزمان والمكان والموضوع

2-حرية الكاتب الرومانسي في اختيار مواضيعه وعرضها بصورة لم يدركها الكلاسيكي المتزمت .

3-اتجاه المسرحية الرومانسية إلى استقلال عدد كبير من الشخصيات الهامة وغير الهامة .

4- الوحدة في التشخيص الرومانسي تبقى من التعدد لان الوحدة لاتاتي نتيجة لحافز منفرد أو لحافزين متعارضين على أكثر تقدير .

5- المأساة الرومانسية تختار شخصياتها من الخطوط التي يمكن أن تسير عليها فهي تميل إلى اختيار شخصياتها من الملوك والنبلاء الذين يعيشون في عالم وجو بعيدين كل البعد عن حياة الكاتب المسرحي اليومية .

6- عدم وجود تعدد للشخصيات فمن الجسد الواحد حتى في تصويرها للحالات المرضية العقلية .

7-التشخيص الرومانسي في جملته أكثر واقعية من التشخيص الكلاسيكي .

8- يبيح الكاتب المسرحي الرومانسي لنفسه حرية أوسع بكثير من الحرية التي يبيحها الكاتب الكلاسيكي لنفسه في الملاحظة والتخيل .

" ولما كان المسرح يتعامل مع منطق العلاقات الإنسانية فان معالجة جديدة للمنطق لابد أن يكون لها تأثير على الدراما فالحدث يدفع إلى الأمام بواسطة التناقص بين إرادة المجتمع أو قوى الطبيعة (Ramez ,1972 ,p.133)

لذلك ففكرة الصراع تدفعنا إلى فكرة الإرادة .. فالدرجة التي تنقاد بها الإرادة الحرة والضرورة تصبح مشاكل درامية عاجلة(Ramez, 1972, p134) . إن هذا التطور المذهل والكبير للرومانسية والذي استيقت مفاهيمه الأولى من شكسبير لم يكن مقطوع الجذور عن الشعب في تلك الفترة حيث كان " أبناء الشعب يشتقون من المسرح الحلم والرؤيا ويستمدون منه الأخلاق والمفاهيم السياسية والانفعالات العنيفة ..وكان المسرح المتنفس الوحيد عن هموم الشعب وأشواقه وآلامه ومع أن المثقفين الأكاديميين كانوا قلائل فان الشعب كان يصدر عن نوع من الثقافة المتوارثة عبر الأمثال والحكم والأقاصيص والتراث (Hawi, ,1980,p58) وهذا يفسر الانطلاقة الكبيرة التي أسس لها شكسبير في خروجه على التقاليد الكلاسيكية للدراما الإغريقية التي كانت تنتخب شخصياتها انتخابا مميزا تبعا لنوعية الثقافة التي كان يحظى بها جمهور تربى على المدارس الفلسفية لسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم من فلاسفة اليونان بينما كان جمهور شكسبير في معظم الأوقات جمهور بسيط من عامة الشعب إلا أن شكسبير استطاع أن يخاطب هذا الجمهور وان يكسبه إلى جانبه من خلال تقديمه للتراث والقصص التاريخية والبطولات ولكن بواقعية أكثر وبخروج أكثر على روح المسرح الإغريقي الذي لم تكن شخصياته تقترب من الشعب في أي حال من الأحوال لذلك نجد أن هاملت ألوجدي فهم ضمن ذلك العصر بأنه ذلك الشاب المطالب بملك أبيه وثأره من قتلة ومكبث الساعي إلى أن يستلب الحكم من أصحابه الشرعيين ولكن فرادة شكسبير تكمن انه لا يكتب لفترة زمنية محددة وإنما يتحرر في كتاباته من الزمان والمكان وحتى الموضوع الذي يتخذ أبعادا كبيرة تتجاوز التفسيرات الوقتية وصولا إلى بطل ذي أبعاد زمانية ومكانية ممتدة إلى أجيال لم تعاصر شكسبير ولكنها استطاعت أن تقدم تفسيرات ناجحة ومهمة لجميع أعماله وكان مذهب شكسبير معتدلا متوسطا بين الإيمان بالمعرفة والإيمان بالغيب ، لان في الأرض والسماء أمورا لا يحلم بها عقل الإنسان ، وعقل الإنسان مع هذا موفور الحق مسموح له بدعاوى القوة والعظمة وأعذار الضعف والقصور(Al-Akkad,1958,p,57) إلا أن هذا العقل يبقى متطور وباحث عن أشياء من الضروريات ولاشي أقوى من العقل الذي تحرر من القيود الكلاسيكية منطلقا إلى عالم أرحب وأوسع إلا انه بقي محافظا على الجذور والمنطلقات الأساسية في الفكر البشري والتي يدونها لا يستطيع شكسبير أو غير من الوصول إلى ما وصلوا إليه ، لان التجربة البشرية طريق ممتد من أعماق التاريخ إلى يومنا هذا "ورسالة شكسبير اكبر من أن الترجمة عن الإنسان من أن يصوره أو وصفه أو التعبير عنه لان ذلك كله قد يصفه الشاعر ولا يبلغ من المنزل الأدبية – الإنسانية – أن ينفرد بتمثيل العصر كله وان يمتاز برسالة الدعوة بين لفيف من دعاتها الممتازين ، إنما كانت رسالة شكسبير في

دعوة الإنسانين خلقا فنيا للطبيعة الإنسانية ولم تكن مجرد تصوير لها أو تعبير عنها(Al-Akkad,1958,p137) .

أن شكسبير كان يرى انه الكاتب بحاجة إلى شيء أكثر من القواعد وهذا الشيء سمي في الأول الذوق ثم جاءت فكرة العبقري وكانت في البداية تقول أن العبقري يستطيع أن يدرك القواعد الأساسية للخلق الفني ولكن بعد حين أصبح العبقري في نظر الرومانسيين في غنى عن القواعد بل الواقع في صراع مع القواعد إذ أصبح ينظر إلى القواعد في صراع مع القواعد كشيء يحد من إبداعه إلا انه بالرغم من ذلك بقيت تلك القواعد حاضرة في ذهنه اللاوعي لان الفنان المدرك للقواعد هو الذي يستطيع أن يخترقها بعلمية وفن وإبداع وإدراك عقلي وفلسفي.

المبحث الثاني

روميو وجولييت وبناء المسرحية الرومانسية

كما أسلفنا القول بان مسرحية روميو وجوليت هي التي حددت تقريبا نشأة الدراما الرومانتيكية في الأدب الغربي "وفيها تقترح المأساة والملهاة وتبدو قدرة شكسبير على حسن استعماله للمتناقضات وانتفاعه بها(Farid,1981 , p42). ومن الطبيعيان ابسط تعريف أن المأساة تنتهي نهاية حزينة بينما تنتهي المسرحية الكوميدية نهاية سارة ، فمثلا مسرحية دفة بدفة لشكسبير تتضمن العديد من الأحداث الداكنة الباعثة على التأمل التي هي ابعد ما تكون من الفكاهة بل حتى من خفة الظل ، تظهر بين الكوميديات لا لشيء إلا إنها لا تنتهي بعرض أية جثة وهذا الأمر نفسه ينطبق على حكاية الشتاء إلي تصنف ضمن الرومانسيات غير أنها تظهر بين الكوميديات لان نهايتها نهاية تميل إلى المسامحة والتراضي (Aslen ,1968, p68) أي أن هناك نقاط فاصلة ولكنها حرجة في نفس الوقت في الفصل مابين الكوميديا والمأساة بالرغم من أن الاشتراطات جاهزة وهذا ما جعل الرومانسية مصدر قلق دائم للنقاد وخصوصا أن كتابها لا يميلون إلى الالتزام بالقواعد المخصصة لكل نوع ففي " ومن السهولة التعرف على بعض المشكلات التي تفرزها نظرية الأنواع الفنية هذه حتى على معظم المستويات الأساسية "(Aslen, 1968, p69). إلا أننا وكما أسلفنا القول أن الرومانسية بالرغم من أنها تخضع لفترات تاريخية معينة إلا أنها لا تتصلب لتستخدم قواعد متزمتة أو قيود متعسفة إلا أن استخدام الكوميديا داخل المأساة يمثل نوعا " من التنفيس عن القلق الذي يلعب دورا مهما في الدراما (Aslen, 1968 , p74) ويرى الباحث أن مقدار الكوميديا المتداخل في المسرحيات المأساوية يعتبر فسحة من الاسترخاء لتحضير المتفرج للمشاهد الأكثر مأساوية في المسرحية أو أن تكون دليل على واقعية ما يعرض أمامه فالحياة مزيج من الفرح والحزن والبكاء والضحك وليس من المعقول أن يقضي المرء عمره حزينا أو ضاحكا لأننا نفترض أن ذلك يحدث ضمن زمن العرض الذي يدخل من ضمنه زمن الحدث الذي قد يمتد إلى سنوات وهكذا فان مسرحية روميو وجولييت كانت النموذج الذي احتوى على محمل صفات بناء المسرحية الرومانسية والتي تم تحديدها في المبحث الأول

1 – لم يكن لقانون الوحدات الثلاثة سلطة على النص الشكسبيري سوى وحدة الموضوع وثم إلغاء الالتزام بوحدتي الزمان والمكان .

2- حرية اختيار الموضوع من قبل شكسبير حيث إذا ما عدنا إلى اصل هذه المسرحية نجد إن "اقرب المصادر التي اقتبس منها شكسبير رواية روميو وجولييت قصة شعرية للأديب الإنكليزي آرثر بروك المتوفى سنة 1563 مستمدة من القصص الإيطالية التي ظهرت بين القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر ومنها قصة لماسشو وقصة للويجي ذي بورتو وقصة لباندلو وقصة لبوبسيتو وهو المرجع الذي اعتمد عليه بروك في أكثر فصول قصيدته ولقد كان للقصة مرجع إنكليزي آخر في عهد شكسبير هو كتاب وليام بينتر المسمى قصر المسرات وفيه جمع الكاتب طرائف من الأقاصيص والأخبار الإيطالية الحديثة والرومانية القديمة (Al-Akkad,1958, p160)

3- تم في مسرحية روميو وجولييت استغلال اكبر قدر من الشخصيات بلغ عددها ثلاثة وعشرون شخصية مابين رئيسية وثانوية , إضافة إلى جماعات من أهالي فيرونا وجوقة وخدم وحرس .

4-أما من حيث مبدأ الوحدة فبالرغم من وحدة البطلين روميو وجولييت إلا أن هذه الوحدة جاءت نتيجة لتعدد الوحدات من حولهم ولوجود أكثر من حافزين متعارضين .

5- كما ان شخصيتي روميو وجولييت من النبلاء ولكنهم في نفس الوقت بعيدين كل البعد عن حياة شكسبير اليومية وواقعة الاجتماعي وبيئته التي نشا فيها .

6- لم تكن تعاني الشخصيات وخصوصا روميو وجولييت من عوامل انفصام في الشخصية أي ظهور أكثر من شخصية في الجسد الواحد.

7- يجمع النقاد أن شكسبير يختار شخصياته من أسس واقعية منطلقا بها إلى عالمه الرومانسي الرحب .

8- منح شكسبير نفسه حرية أوسع في تناول مجريات أحداث مسرحية روميو وجولييت واستطاع هو السيطرة على الشخصيات والأحداث دون أن تسيطر عليه .

ويرى الباحث أن شكسبير استطاع أن يكون الأساس للمسرح الرومانسي نظريا وعمليا من خلال مسرحياته التي أسست ومازالت تؤسس لدراسات وتنظيرات منطلقة من هذه النصوص .

ونعود الآن إلى مسالة اختلاط الكوميديا بالمأساة لان شكسبير في هذه المسرحية مزج بمهارة بين النهاية المأساوية التي انتهت بموت روميو وجولييت ولكنها في نفس الوقت أحيت الصلح بين أسرة كابيلوت وأسرة مانتجيو وذلك لا يعني أن يموت الحب لتموت العداوة وإنما عاش الحب بين كل أفراد الأسرتين وتوزع عليهم بالتساوي وهم يدفنون الجسديين الفانيين لروميو وجولييت لتبقى روح الحب ترفرف على هاتين الأسرتين .

المبحث الثالث

روميو وجولييت في السينما

تعد علاقة شكسبير في السينما علاقة قوية متأصلة في نفوس جميع المخرجين والممثلين الكبار في العالم وممن تعامل وما يزال مع مسرحيات شكسبير ... ولعل مسرحية هاملت من أكثر المسرحيات تقديما في السينما حيث قدمت لأكثر من أربعة عشر مرة من عام 1933 إلى عام 1998 0

وتأتي مسرحية روميو وجوليت في المرتبة الثانية حيث قدمت للسينما ثمانية مرات من عام 1936 إلى عام 1967

1- أول فيلم عن المسرحية هو الفيلم الأمريكي "روميو وجولييت"إخراج جورج كيوكرعام1936وتمثيل ليزلي هاوارد ونورما شرر.

2-الفيلم الثاني عام 1944 وهو فيلم المصري شهداء الغرام إخراج كمال سليم وتمثيل إبراهيم حمودة وليلى مراد وفيه قام كمال سليم بتمصير المسرحية دون تمصيرها واعتمد على الأغاني .

3-الفيلم الثالث هو الفيلم الهندي "روميو وجولييت "إخراج إكثار حسين عام 1948 وتمثيل نرجس ويوراج وكلاهما أيضا من نجوم الغناء .

4-الفيلم الرابع 1954 هو الفيلم الإيطالي البريطاني المشترك "روميو وجولييت"إخراج الإيطالي ريناتو كاسنيلاني وتمثيل سوزان سينتال ولورانس هارفي.

5-الفيلم الخامس عام 1958 هو الفيلم السوفيتي "روميو وجولييت" إخراج ليف ارنتشام عن باليه بروكوفيين الذي أدت فيه الدور الأول جالينا اولانوفا.

6-الفيلم السادس هو الفيلم الأسباني الإيطالي المشترك "روميو وجولييت"إخراج الأسباني ريكاردو فريدا حيث حاول أن يعبر عن المسرحية في إطار أفلام الغرب الكاوبوي

7-الفيلم السابع هو عن عرض مسرحي للأكاديمية الملكية للدراما بلندن اخرج الفيلم فال دروم وبول لي 1965 .

8-الفيلم الثامن عام 1967 وهو الفيلم الإيطالي البريطاني المشترك روميو وجولييت إخراج فرانكو زيفرللي وتمثيل ليوناردو واينيج واوليفيا هاسي والذي يعتبر أحسن فيلم عن المسرحية .

أما أحدث فيلم اخرج عن المسرحية فهو "روميو وجولييت" 1997 تمثيل ليوناردو دي كابريو وإخراج باز لورمان وفيه يتناول القصة من وجهة نظر حديثة تجري في القرن العشرين بين عائلتين ثريتين وتكون النهاية الموت بالطريقة الحديثة بواسطة مسدس والآخر تقليدي بالسيف وهكذا نجد أن السينما إلى الآن ما تزال تستشف من مسرح شكسبير الكثير من الأقلام ذات المعالجات والرؤى الإخراجية المختلفة التي تعبر عن وجهة نظر جديدة ومضاف إليها التقنيات الحديثة التي وصلت إليها السينما إلا أنها تبقى محافظة على مفاتيح اللغة السينمائية الأصلية .

وبما أننا بحثنا هذا اخترنا ان يكون مشهد الشرفة هو الأساس والمنطلق والتفسير أو كما يطلق عليه (المشهد الاساس) فإننا نضع بعض النقاط المستخلصة من مفردات اللغة السينمائية وتطبيقها تشكيليا على مشهد الشرفة إضافة إلى تأثير ذلك المشهد على مجمل الأحداث الدرامية في الفيلم والنص على السواء .

أولا: المكان

وهو الموضع الذي تجري فيه الأحداث في مجال العمل الذي يقدم فيه العمل وذلك من خلال :-

1- البيئة التي يتواجد بها المكان

2-ملائمة طبيعة المكان للحدث أو الموقف.

3-ملائمة طبيعة المكان للشخصية .

4- موقع المكان.

ثانيا:-الإضاءة

يقوم المخرج عادة بتسليط أنواع معينة من الإضاءة على المكان والشخصيات فتكون أما وسيلة لإظهار الصورة أو أن تكون لإظهار بعض التفاصيل مع التوظيف الدرامي الذي يخدم الفعل ومثال على ذلك الإضاءة النصفية على وجه البطل دلالة على غموض جانب الشخصية أو الإعتام الجزئي للمكان أو الإضاءة منقطعة ترمز إلى الحالة النفسية التي يعاني منها البطل .

ثالثا :- الملابس والإكسسوارات

"الملابس في أكثر الأفلام والمسرحيات حساسة وليست مجرد زينة تضاف لتعميق الوهم ولكنها مظاهر للشخصية والموضوع وان طراز الملبس يمكن أن يوحي بحالات سيكولوجية ". او يعطي تصور ماديا للعصر الذي تعيش فيه الشخصية وخصوصا إذا كانت الشخصية تاريخية وتكون الملابس والإكسسوارات أول شي يلفت النظر بالنسبة للمشاهد عندما تظهر الشخصيات وغالبا ما توحي الملابس بالمكانة والطبقة الاجتماعية وتلعب الإكسسوارات دورا مهما في بيان أهمية الشخصية كان تكون شخصية إجرامية تحمل مسدسا أو عضا ذهبية أو تستخدم عربة أو سيارة حديثة .

رابعا : - لقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها

وهي التي تعطي الأهمية الفاصلة باعتبارها ذات الدور المؤسس والخلاق والحاوي لجميع مكونات المشهد ويمكن تقسيم أللقطات وزوايا الكاميرا أو حركاتها إلى :

ا – أللقطات

1- أللقطة التأسيسية :-وفيها تقدمه للموقع والشخصيات لأول مرة والفعل الرئيسي والمزاج النفسي .

2- لقطة إظهار الفعل :- والغرض منها إظهار الموضوع وذلك أثناء قيامه بالفعل .

3- أللقطة الذاتية :- والغرض منها أن نرى الحدث وكأننا نشاهده من خلال إحدى الشخصيات .

4- لقطة رد الفعل :- والغرض منها أن تبين رد فعل الشخصية لما تراه آو تسمعه خارج إطار أللقطة

5- أللقطة الاعتراضية :- وهي أللقطة التي تعترض التدفق الطبيعي للقطات الأخرى فيدخلها صانع العمل لبعض الأسباب الفنية والموضوعية ومنها الإيجاز والتشويق والإيحاء والتفسير .

ب- أحجام أللقطات

1- أللقطة الكبيرة: وهو بالنسبة للإنسان يتحدد بالوجه الكامل مع الكتفين ويتفرع من هذه أللقطة لقطة كبيرة أخرى تقطع نهايات الموضوع المصور وتركز على جزء منه .

2-أللقطة المتوسطة : وفي هذه أللقطة تتحدد بوجود مسافة اكبر قليلا من الكبيرة بين قمة الشعر والحافة العليا للإطار بينما تمر حافته السفلى بمنتصف الجسد على وجه التقريب .

3-أللقطة العامة : عند ظهور الموضوع المصور بكاملة نطلق على حجم أللقطة "عامة "وبالنسبة للشخصيات فأنها تظهر بالكامل دون قطع أو جزء منها .

ج- حركات الكاميرا

1-التراك : وهي عبارة عن تحرك الكاميرا بينما تظل بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابتة ولهذه الحركة عدة معان كان تكون ختام في نهاية فيلم أو ابتعاد عن المكان أو مصاحبة شخص يتقدم أو للدلالة على الانفصال أو الإحساس بالعزل أو الإعياء أو العجز .

2- البانوراما : زهي عبارة عن حركة دائرية من الكاميرا حول محورها ألعامودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها ولهذه الحركة عدة معان .. فهي أما تكون وصفية بحتة لكشف مكان ما أو ذات طابع تعبيري عن طريق استخدام غير واقعي للكاميرا والغرض من الإيحاء بإحساس أو بفكرة ما أو دراميا لإيجاد علاقات مكانية بين شخص أو عدة أشخاص .

3- الكرين : وهي مزج غير محدد من التراك والبانوراما ينفذ بالة تشبه الآلة الرافعة وهي حركة نادرة , وغير طبيعية على العموم للاندماج اندماجا تاما في الرواية إذا ظلت هذه الحركة وصفية بحتة وجمالية في معظم الأحيان .

د- زو ايا الكاميرا

1- زاوية مستوى النظر : وتعني إنها في مستوى نظر الشخصية وليس في مستوى نظر المصور وهذا هو الوضع المعتاد والكاميرا عندئذ تنظر إلى بزاوية قائمة (90) بالنسبة لمحورها الراسي .

2- الزاوية المرتفعة عن مستوى النظر : إذا كان الارتفاع عاليا تسمى الزاوية بعين الطائر أما إذا كان الارتفاع مناسبا بسيطا أو أعلى بقليل فان هذه الزاوية تستخدم دائما للتعبير عن انخفاض الشخصيات والفوارق الاجتماعية بينها وبين الشخصيات .

3- الزاوية المنخفضة : وهي الزاوية التي تكون اقل من مستوى النظر من الأسفل إلى الأعلى وفي هذه الزاوية تبدو الشخصية في حالة قوة وسمو وسيطرة وكبرياء .

خامسا : الموسيقى

" الموسيقى وسط تعبيري شديد التجريد يميل الشكلية البحتة فمن الصعب مثلا الحديث عن مضمون عبارة موسيقية عند مزج الموسيقى بالأغاني تكتسب الموسيقى معنى أكثر مادية إذ أن الكلمات بالطبع لها مدلولات محددة أكثر من الأصوات الموسيقية وحدها (Farid ,1981, p47) والموسيقى أما أن تكون مختارة أو مؤلفة لصالح العمل وغالبا ما يميل مخرجوا الأعمال الكبيرة إلى أن تكون الموسيقى مؤلفة خصيصا لإعمالهم لكي تكون عاملا في تعميق الإحساس بالوهم الدرامي المصنوع أمام المشاهد .

سادسا : الحوار

"وهو عامل متميز بكل تأكيد بأهمية دوره الدال .. والحوار بوصفه عنصرا من عناصر الصورة وعنصرا واقعيا بشكل عام ينبغي من جهة المبدأ أن يستخدم بطريقة واقعية أي مطابقة للواقع فيصاحب بطريقة واقعية حركة شفاه الشخصية المتكلمة وهذه هي اعم الحالات (Janet, 1982 ,p400) . ويحتل الحوار مكانة أهم واكبر وخصوصا في الأفلام المأخوذة عن مسرحيات عالمية كمسرحيات شكسبير التي تعتمد بشكل كلي على الحوار ولكن هنا تتدخل رؤية المخرج والسينارست في اختصار الحوارات التي يمكن التعبير عنها بلغة سينمائية .

ثانيا : الدراسات السابقة

لم يجد الباحث دراسات كافية ومستوفية عن مسرحية روميو وجولييت على العكس من المسرحيات الأخرى كهاملت ومكبث وعطيل . ورغم أن المصادر تؤكد أن روميو وجولييت تشكل بداية للاتجاه الرومانسي في الأدب الغربي إلا أنها لم تنل حظه من الدراسات النظرية وإنما بقيت على شكل شذرات هنا وهناك استطاع الباحث تجميعها والاستفادة منها في هذا البحث .

ثالثا : مؤشرات الاطار النظري :

1- يعد المكان المفصل الاساسي في المشهد مسرحيا ومن ثم سينمائيا .
2- خصوصية المشهد يعطي للإضاءة بعدا جماليا كونه يرتبط زمانيا بالمكان (الشرفة) .
3- الملابس وتفاصيل الإكسسوار تضفي على الشخصيات والمكان روحا اضافية للصورة المجسدة .
4- حركة الكاميرا وزوايا اللقطات تعطي اهمية للمشهد باعتبارها العامل المؤسس والخلاق والحاوي لجميع مكونات المشهد.
5- الموسيقى هي التعبير الاكثر وجدانا في بعض الاحيان أكثر من الحوار .
6- الحوار هو اللغة المعبرة عن الحالة واقعيا وخصوصا في الافلام المستندة على نصا مسرحيا .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا: منهج البحث:

أعتمد الباحث على المنهج ألوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل وذلك لتحقيق أهداف البحث مستخدما المدخل الكيفي في التحليل وصولا إلى ضمان دقة موضوعية في نتائج البحث، كذلك اعتمد في التحليل على المنهج المقارن لمقرنة مشهد الشرفة في الفيلم والنص.

ثانيا: أداة البحث:

قام الباحث باستخلاص مؤشرات من خلال الإطار النظري والدراسات السابقة وذلك من خلال تحديد مفردات اللغة السينمائية المستخدمة في إخراج المشهد.

ثالثا: خطوات البحث:

قام الباحث بالخطوات التالية لتحليل عينة البحث:

1- مشاهدة الفيلم كاملا.
2- قراءة النص بترجمة مؤنس طه حسين.
3- مشاهدة مشهد الشرفة أكثر من مرة وعزل أللقطات والزوايا والحجوم وجميع مفردات اللغة السينمائية المستخدمة في المشهد وذلك من خلال الجدول الملحق بهذا البحث.
4- قام الباحث بقراءة المشهد في النص أكثر من مرة وتحديد الجمل الحوارية والإرشادات الموجودة في النص.

رابعا: عينة البحث:

أختار الباحث عينة البحث بالطريقة القصدية غير الاحتمالية لمشهد الشرفة من فيلم روميو وجولييت للمخرج الإيطالي (فرانكو زيفريللي) لكونه أفضل نسخة أخرجت لهذه المسرحية وحسب إجماع النقاد في الدراسات التي تناولت أعمال شكسبير، كذلك اختار الباحث النص الذي قام بترجمته مؤنس طه حسين.

الفصل الرابع

العينة ومناقشتها

يتم في هذا الفصل مناقشة النتائج وتحليل عينة البحث وفقا للمؤشرات التي توصل إليها الباحث من استخلاصات الإطار النظري والدراسات السابقة.

أسم الفيلم: روميو وجولييت

المخـرج: فرانكو زيفريللي.

كان ((للأسلوب الواقعي الذي اتبعه زيفريللي في إخراج روميو وجولييت دورا كبيرا في إخفاء ما يؤخذ على المسرحية من ضعف بنائها الدرامي واعتماد الحدث على عنصر المصادفة، لا على الحتمية الناشئة عن الشخصيات، كما أعاد زيفريللي صياغة الزمن ففي المسرحية الأصلية يقدرون الزمن بخمسة أيام ولكن المتلقي الحديث لا يقنع بمثل هذه الفترة الزمنية القصيرة))(Gatbne,1982, p271) ومن مآخذ النقاد الأخرى على الفيلم كثرة استخدام المشاهد لروميو وجولييت عاريين، وقد دافع زيفريللي عن ذلك الأمر بقوله ((أنهما مثل ملاكيين في لوحات بوتشيللي انه منظر لا يمكن أن يؤخذ بشكل سيء))(Martin,1972,p176)، والواقعية التي استخدمها المخرج في الفيلم لم تفسد الرومانسية التي انطلقت المسرحية منها لأنها كانت برمتها خروج على التقاليد الكلاسيكية، ولعل مشهد الشرفة من أكثر المشاهد تأثيرا في العمل.

ويرى الباحث أن في هذا المشهد تفجر الحب الذي كان المعادل الموضوعي للكره بين هاتين الأسرتين كما أن جميع الأحداث التي تلت هذا المشهد بنيت على أساسه بالرغم من انه قام على المصادفة البحتة، إلا إن هذه المصادفة كانت مرسومة بدقة عند شكسبير فشخصية روميو المراهق الذي لا يعبأ بالمخاطر هي التي قادته إلى حديقة جولييت... وجولييت كانت تظن نفسها وحيدة تبوح بحبها دون أن يعلم بها أحد ولكن المصادفة والقدر شاءت أن يسمع روميو ذلك ولو شاء شكسبير لجعل الأمر مختلف تماما حيث كان باستطاعته أن ينقل الخبر بطريقة أخرى ولكن ذلك سيفسد ثورة الحب الذي اخمد ثورة الكراهية بين العائلتين حتى وان كانت النهاية غير سعيدة، وهذا المشهد هو استمرار لجميع المشاهد التي تلته حين بنيت وفقا لنتائجه حيث لو لم تكن هنالك نتيجة لهذا المشهد لما كانت هنالك مسرحية، وارتباط هذا المشهد بالمشهد الأخير من الفيلم يجعله من المشاهد العفوية والتي لا يمكن التخلي عنها كما اعتاد زيفريللي أن يفعل مع مسرحيات شكسبير وخصوصا (هاملت).

أولا: المكان

أختار المخرج المكان وفقا لرؤيته التي تتماهى مع مرجعيات المكان في النص الاصلي ، حديقة آل كابيلوت حيث الأشجار الكثيفة والعالية التي تسمح باختفاء وتسلق روميو إلى شرفة جولييت والاستماع إليها

دون أن تراه، أذن هنالك ملائمة بين المكان وطبيعة الحدث أو الموقف الذي سيجري فيه وهو حدث مبني على المصادفة البحتة حيث جاز الشخصية لهدف كانت تظن انه لن يتحقق ولكنه تحقق بالمصادفة وحدها، كما أن هذا المكان سيكون له دور في الأحداث القادمة حيث سيكون المنفذ الوحيد للقاء روميو وجولييت.

ثانيا: الإضاءة

لم يكن للإضاءة دور واضح في المشهد سوى إنها كانت إضاءة ناجحة إلى حد ما كون أن المشهد ليلي، ويرى الباحث أن الإضاءة كانت أعلى من مستوى المطلوب لمشهد ليلي وداخل حديقة كثيفة إلا النور الروحي الذي كان ينطلق من العاشقين هو الذي أنار المكان، أي أن هنالك نقلة إخراجية في الإضاءة من كوامن النفس البشرية إلى البعد المادي الملموس بالنسبة للمشاهد كما حافظت الإضاءة على ظهور واضح للشخصيات دلالة وضوح العلاقة القادمة بينهما ولم تكن هنالك أي تقسيمات إضاءة تدل على حالات نفسية معينة.

ثالثا: الملابس والإكسسوارات

وهو أمر مفروغ منه حيث أنه محدد من قبل الكاتب والفترة الزمنية التي عاشت فيها الشخصيات ولم يأت المخرج أو مصمم الأزياء بجديد حيث أن الدقة مطلوبة في التعامل مع أزياء وإكسسوارات شكسبير لان الزمان والمكان واضحان لديه كما أن المكانة والطبقة الاجتماعية محشمة بدقة.

رابعا: لقطات وزوايا الكاميرا وحركتها

أ- أنواع أللقطات:

1. أللقطة التأسيسية: وفيها قدم المخرج لقطة عامة للموقع ووجود الشخصيات فيه ولم يركز على الشخصيات لأنه سبق له وان قدمها.
2. لقطة أظهار الفعل: استخدمت هذه أللقطة بكثرة في المشهد وذلك لان لكلا الشخصيتين رغبة في إظهار العقل الذي يودان القيام به مما جعل الأمر مبررا من الناحية الإخراجية.
3. أللقطة الذاتية: استخدمت أللقطة الذاتية في بداية المشهد عندما كان روميو يراقب جولييت وبعد اللقاء انتفت الحاجة لمثل هذه أللقطات لان اللقاء أصبح مباشرا.
4. لقطة رد الفعل: أحتوى المشهد على ثلاث لقطات لرد الفعل... الأولى: رد فعل جولييت وهي تسمع صوت روميو دون ان تراه، ولقطة صراخ الخادمة على جولييت ولمرتين.
5. أللقطة الاعتراضية: استخدمت هذه أللقطة لمرة واحدة وذلك من خلال قطع للأشجار والسماء للإيحاء على انقضاء فترة زمنية على لقاء روميو وجولييت.

ب- أحجام أللقطات:

1. أللقطة الكبيرة: أكثر المخرج من أللقطة الكبيرة في بداية المشهد بالنسبة لروميو لكونه كان يلقي حوارا منعزلا ويشعر بضغط المكان عليه بينما كثر استعمالها بعد اللقاء وذلك لإظهار التعبير العاطفي على وجهي الشخصيتين، ويرى الباحث أن ذلك ضروري لإظهار البراءة والطهر في هذه العلاقة.

2. أللقطة المتوسطة: ولقد استخدمت لإظهار جزء من جسد جولييت وهي خلف حائط الشرفة المنخفض وجزء من جسد روميو المختفي خلف حائط الشرفة، والباحث يرى أن أللقطة المتوسطة هنا جاءت كتنويع على أللقطة الكبيرة وخصوصا في الحوارات الطويلة.
3. أللقطة العامة: استخدمت في المشهد عند أول ظهور وذلك لبيان الموقع الذي سيجري فيه الحدث كما استخدمت عند ذهاب جولييت بعد مناداة الخادمة ووجود روميو في الحديقة وما يولده ذلك التوزيع المتكافيء للكتل من حفظ على الشخصيات. (أنظر الملاحق لجدول تكرار أللقطات وحركات الكاميرا والزوايا المستخدمة)

ج- حركات الكاميرا:

1- التراك: أستخدم المخرج هذه الحركة في متابعة روميو وهو يركض بين الأشجار وذلك للاقتراب من الشرفة.

2- البانوراما: أستخدم المخرج هذه الحركة لاستعراض المكان الذي سيجري فيه المشهد مقتنعا بذلك دخول جولييت إلى الشرفة ، كما استخدم هذه الحركة في ختام المشهد الذي فصلت بين روميو وجولييت بعد نهاية لقاء حميم، ويرى الباحث أن هذه الحركة لم تخرج عن كونها استعراض للمكان وباستخدام واقعي ولإيجاد علاقة مكانية بين روميو وجولييت.

3- الكرين: لم تكن لهذه الحركة أثر واضح في هذا المشهد باستثناء صعود روميو الى الشرفة ولم تكن حركة الكرين واضحة، ويرى الباحث أنه بالأمكان متابعة الصعود بحركة راس الكاميرا لان المكان غير مرتفع جدا.

د- زو ايا الكاميرا:

1. زاوية مستوى النظر: كثر استخدام هذه الزاوية عند صعود روميو إلى الشرفة وبدءه بالحوار مع جولييت ، ويرى الباحث أن المخرج أراد أن يعبر عن تساوي قوة المشاعر بين الشخصين وتوازن هذه المشاعر فيما بينهما.
2. الزاوية المرتفعة عن مستوى النظر: أستخدم المخرج هذه الزاوية في البداية لكون أن الموضوع بين جولييت وروميو لم يحسم ولذلك كانت تنظر إليه من الشرفة وبزاوية مرتفعة إلا أن هذه الزاوية سرعان ما تبدل استخدامها بعد نهاية الحوارات الأولى بينهما إلى صعوده إلى الشرفة.
3. الزاوية المنخفضة: استخدمت هذه الزاوية في بداية المشهد عندما كان روميو يختلس النظر إلى جولييت وهي جالسة في الشرفة وكان يرى أن جولييت روحيا أسمى منه ولذلك شبهها في حواره بأنها أشبه بالقمر او الشمس ولكن هذه الزاوية سرعان ما اختفت بعد تسلق روميو الشرفة.

ويرى الباحث أن المخرج كان دائما يضع الممثلين في زوايا ضيقة كأن تكون من خلف الكتف أو الرأس أو تحت ضغط عمود أو وصفهما في طرفي الكادر دلالة على صعوبة اللقاء وصعوبة إيجاد علاقة حب وسط هذا الكره بين العائلتين إلا أن المخرج نجح في استخدام حركات الأيدي التي امتدت أكثر من مرة لتشكل اللقاء بين البطلين اللذين بقيا في طرف الكادر مما يعطي دلالة أن اللقاء سيتم أو تم بالفعل.

خامسا: الموسيقى

استخدمت الموسيقى في هذا المشهد بشكل خلاق كمرافق للحدث، ويرى الباحث أن المخرج هنا لم يستطع أن يستمر بتدفق الموسيقى مع الحدث لان حوارات شكسبير الشاعرية كانت أقوى من التعبير الموسيقي إلا انه استطاع أن يدعم بعض فقرات الحوار بالموسيقى وان يستغل فترات الصمت كذلك في استمرارية تدفق الحوار ألشاعري الذي يشبه الموسيقى والتي لم تخرج عن الإيقاع السحري للحوار مطلقا.

سادسا: الحوار

لا يستطيع أي مخرج ان يتعامل مع مسرحية منقولة الى السينما أن يتلاعب بالبناء عن طريق الحوار، لان الحوار في المسرحية هو الوسط ألبنائي الوحيد والذي من خلاله يتأسس الحدث ويحدث الفعل وتخلق الشخصيات.

أما إذا كان الأمر مع شكسبير فان الأمر قطعا سيختلف لان شكسبير أعظم من كتب الحوار وكل حواراته كانت عبارة عن قصائد هائلة، ولكن زيفريللي له ذائقة خاصة في انتقاء حوارات شكسبير وخصوصا في هاملت التي كانت تحتمل الكثير من الاقتطاع، إلا انه في هذا المشهد حافظ وبشكل دقيق على جميع الجمل الحوارية دون حذف لأنها تشكل الأساس ألبنائي لباقي أحداث المسرحية وان جاءت صدفة، فالحوار هنا جاء بشكل يوحي بالعفوية وكأنه غير محضر له من قبل روميو وجولييت ولذلك اكتسب قوة عاطفية خاصة... ويرى الباحث أن المخرج زيفريللي التزم حرفيا بالتعليمات الموجودة في النص الشكسبيري والمشهد الفيلمي... وإنما جاء المشهد هنا نقل أمين لما أراد أن يقوله أو يقدمه شكسبير للمشاهد الا ان زفيريللي أضاء المشهد بفكر سينمائي فذ وبصيرة نافذة وعقل متشبع بالأجواء الشكسبيرية.

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات والاستنتاجات

النتائج:

1. اختير مكان المشهد وفقا للرؤية الزمانية في ذلك العصر وما يتناغم مع روح النص الاصلي .
2. الإضاءة ليلية اعتيادية ولم تخرج عن كونها أداة لإظهار الشخصيات إلا انها استعارت جانبا رمزيا للنور الروحي لدى روميو وجولييت.
3. الملابس والإكسسوارات جاءت متناسبة مع زمانية الحدث ومكانه وروح الطبقة الاجتماعية التي كانت تنتمي لها الشخصيتان.
4. استخدمت جميع أنواع أللقطات في المشهد وذلك لتختزل الحوارات الشكسبيرية الطويلة.
5. لم تستخدم حركات الكاميرا بشكل كبير وذلك لضيق الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات.
6. استخدم المخرج جميع زوايا الكاميرا للاحاطة بموضوع المشهد من كل جوانبه وتزامن ذلك مع تصاعد الحوار وصولا الى التوازن بين الشخصيتين.
7. الموسيقى توافقت بشكل يتناسب مع الحدث وكمرافق للحوارات الشاعرية.

الاستنتاجات:

1. بالرغم من اشتهار زيفريللي بالتفسيرات الخاصة للأعمال الشكسبيرية إلا انه لجأ للأسلوب الواقعي في هذا العمل.
2. التكامل الموسيقي والحواري في المشهد حيث استخدم نفس الإيقاع الشعري في الموسيقى
3. بالرغم من ان المكان مغلق لكونه محدد من قبل المؤلف إلا أن المخرج استطاع بناء لغة سينمائية خاصة بالمشهد

المقترحات:

يقترح الباحث إن تقدم دراسات من قبل قسم المسرح حول مسرحية روميو وجولييت باعتبارها الأساس الأول للمسرح الرومانسي الغربي كذلك العمل على تقديم بحوث الكورسات تختص بالمشاهد فقط دون العمل ككل.

الملاحق

ت	حجم اللقطة	زاوية الكاميرا	الاضاءة	التكوين	نوع اللقطة
.1	عامة	امامية	تكاد تكون معدومة	جسد روميو صغير بين مساحة من اغصان الاشجار	تأسيسية للكشف عن مكان روميو
.2	بعيدة	وجهة نظر روميو	اضاءة تحرج من الشباك	اظهار لما تكشفه الاضاءة القادمة من النافذة مع وجود اغصان للشجر	كشف للمكان
.3	متوسطة	مستوى النظر	تبقى الاضاءة توحي بمصدر بعيد عن تخلل الاشجار	روميو بين الاشجار وهو يتحرك حركة افقية سريعة نحو اليسار (مما يولد احساس بتقربه نحو النافذة)	(بداية فعل) محاولة للتقرب من نافذة يعتقد روميو انها مميزة عن الاخريات.
.4	عامة	وجهة نظر روميو (منخفضة باتجاه النافذة	مكان النافذة مضاء اكثر والباقي ظلام تقريباً	تقسم الصورة إلى قسمين: الأول يتعلق بالنافذة وهو ابيض والثاني بالاشجار وهو غامض مع ان اللون الغامض يحتل 80% من المكان.	كشف المكان
.5	عودة إلى لقطة 3				تكملة لفعل التقرب
.6	عودة إلى لقطة 4 مع ظهور جولييت				كشف وجود شخصية
.7	قريبة	مستوى النظر	تأتي الاضاءة من مصدر غير معروف (جانبي)	راس روميو يحتل 70% من الكادر	
.8	كاملة	وجهة نظر روميو (منخفظة)	الشرفة مضاءة بمصدر بعيد من جانب واحد. وقريب من الجانب الاخر.	تبدو جولييت صغيرة الحجم وتائهة ضمن التكوين الذي يحوي عناصر أخرى اكبر منها حجماً كالعمود والحزوزات وحائط الشرفة	بداية الفعل لجولييت
.9	كبيرة	وجهة نظر	استمرارية اللقطة 7	يخفي رأس كل ما في خلفية الصورة.	استمرارية الفعل
.10	عودة إلى اللقطة 8		Insert	جولييت تتحرك ضمن نفس المساحة الضيقة	استمرارية
.11	عودة إلى اللقطة9				استمرارية
.12	متوسطة	وجهة نظر روميو	استمرارية	تحتل جولييت اغلب الشاشة	اظهار الفعل
.13	عودة إلى القطة 11				
.14	عودة إلى اللقطة 10				بداية الحوار مع جولييت
.15	كاملة	مستوى النظر	استمرارية	روميو اصغر حجماً	إظهار رد فعل حول كلامها
.16	عودة إلى اللقطة 14				تركيز على الفعل الذي تقوم به جولييت
.17	عودة إلى اللقطة 15				
.18	كبيرة	وجهة نظر روميو	استمرارية	جولييت تحتل الشاشة بالكامل وهي تجلس القرفصاء ثم تغير جلستها	تكملة للتركيز على حوار جولييت
.19	كبيرة	مستوى النظر	استمرارية	وجه روميو في الكادر	تركيز على حوار روميو وإظهار فعله

.20	عامة	وجهة نظر روميو	استمرارية	تبدأ جولييت بالحركة إلى اليمين (توحي بالنظر إلى روميو)	مع ان الفعل تنازلي (تأسيس فعل)
.21	عودة إلى اللقطة 19		استمرارية	يتحرك روميو إلى اليسار (توحي بالتقرب)	تكملة لتأسيس فعل
.22	عامة	وجهة نظر روميو	استمرارية	جوليت تنزل إلى الاسفل مع حركة لليمين	تكملة لتأسيس فعل
.23	عودة إلى اللقطة 21				
.24	عودة إلى نهاية لقطة 22			جولييت تثبت في اوطأ نقطة في الشرفة في مواجهة روميو	تمهيد للقاء
.25	كبيرة	مستوى النظر		وجه روميو يحتل الكادر	رد فعل
.26	متوسطة	وجهة نظر روميو	فقط جوليت مضاءة	جولييت لوحدها في الكادر وهي تتحرك تعبيرياً مع الحوار	ابراز حالة
.27	عودة إلى اللقطة 25		روميو يتحرك بسرعة إلى خارج الكادر		ابراز فعل اللقاء
.28	عامة	وجهة نظر		روميو يتحرك بسرعة باتجاه جولييت	إعلان عن وجود
.29	كبيرة جداً	مستوى النظر		وجه جولييت وحده في الكادر	إظهار رد فعل
.30	عودة إلى اللقطة 28				استمرارية لحوار روميو
.31	متوسطة	وجهة نظر روميو		جولييت تترك إلى اليسار وتتابعها الكاميرا	محاولة للابتعاد
.32	متوسطة	وجهة نظر جولييت		روميو	يحاول إقناعها
.33	عودة إلى اللقطة 31		تستمر الحركة إلى اليسار		جولييت لا تعرف روميو
.34	عودة إلى اللقطة 33		الحركة إلى اليسار		محاولة للإقناع
.35	عودة إلى اللقطة 33		الحركة لجولييت والكاميرا تعود إلى اليمين		الحوار يؤكد معرفة جولييت بروميو
.36	عودة إلى اللقطة 34		قطعات متوسطة	الحوار مسيطر	
.37	عودة إلى اللقطة 35				
.38	عودة إلى اللقطة 36				محاولة لجعله يخفض صوته
.39	متوسطة	زاوية منخفضة (وجهة نظر روميو)	جولييت تترك بسرعة إلى اليمين		حركة رمزية تظهر اتفاقهما
.40	متوسطة	وجهة نظر جولييت	روميو يجاريها في الحركة برأسه وكأنه يناجيها		
.41	عامة للمكان		جولييت محصورة خلف السياج وهي تتحرك إلى اليمين		
.42	متوسطة	وجهة نظر جولييت	روميو يتحرك		

.43	متوسطة	وجهة نظر جولييت	جولييت تحتل الكادر وتقترب نحو الكاميرا		اظهار للتقارب في الروح
.44	عودة إلى اللقطة 42				
.45	عودة إلى اللقطة 43				
.46	عودة إلى اللقطة 44				
.47	عودة إلى اللقطة 45				
.48	عودة إلى اللقطة 46 مع ان حجم اللقطة أصبح كبير جداً				
.49	عامة للمكان	زاوية مختلفة		جولييت تتحرك الى اليسار بينما روميو يصعد احدى الاشجار الى الشرفة	
.50	متوسطة	وجهة نظر جولييت		روميو يحتضن الشجرة	
.51	لقطة ثانية	زاوية نظر اخرى		جولييت في اعلى اليسار وروميو في اسفل اليمين يستمر ليصعد روميو الى الشرفة مع حركة سريعة الى اليسار يبقى التكوين ان كلاً منهما يحتل جزء ولكن بمستوى واحد	
.52	o. Sh			جولييت خلف كتف روميو	
.53	اعتراضية	روميو متوسطة			
.54	عودة إلى اللقطة 52				
.55	عودة إلى اللقطة 53				
.56	عودة إلى اللقطة 54				
.57				وجهة روميو لوحده في اقصى اليمين بلقطة متوسطة يدخل وجه جولييت لتكون اللقطة مشابهة للقطة 51	
.58	o. Sh	قريبة للعيان		وجهة نظر جولييت من فوق كتف روميو	
.59	عودة الى 57				رد فعل
.60	o. Sh	وجهة نظر روميو في جانب كتف جولييت			حوار
.61	o. Sh	وجه جولييت في جانب كتف روميو			حوار
.62	عودة الى 60				
.63	متوسطة	جولييت			رد فعل
.64	كبيرة جداً	وجه روميو			
.65	عودة الى 63			جولييت في اقصى يسار الشاشة	

.66	قريبة	روميو مع ظهور جزء من رأس الممثلة		
.67	عودة الى 57			الاثنان في الكاميرا مع امتداد يد كل منهما الى الاخر zoom in الى قريبة shot
.68	قريبة			الاثنان يتعانقان zoom in لتصبح متوسطة وتخرج جولييت shot
.69	عامة للشرفة			جولييت تتحرك نحو اليسار
.70	قريبة	روميو يحاول النزول		
.71	عامة متوسطة	روميو يواصل النزول وتدخل جولييت في اعلى يسار الكادر		
.72	عودة إلى 51			
.73	متوسطة	روميو يحتضن الشجرة		
.74	قريبة	جولييت في حوار		
.75	عودة إلى 731			
.76	عودة إلى 74			
.77	عودة إلى 75			
.78	عودة إلى 76			
.79	عودة إلى 77			
.80	عودة إلى 78			
.81	عودة إلى 72	حركة zoom out والكاميرا تتابع روميو إلى اليمين		
.82	عامة	متوسطة روميو ينزل من الشجر		
.83	متوسطة	وجهة نظر روميو زاوية منخفضة		
.84	متوسطة	وجهة نظر جولييت زاوية مرتفعة		
.85	عودة إلى 83			
.86	عودة إلى 84			
.87	متوسطة	الكاميرا تتحرك الى اليسار ثم تثبيت وجولييت تستدير نحو روميو		
.88	متوسطة	روميو يستدير نحو جولييت (متوسطة زواية مرتفعة) وجهة نظر جولييت		
.89	عودة إلى 87			رد فعل
.90	عودة إلى 85			
.91	عودة إلى 89			
.92	عودة الى 90 مع حركة روميو والكاميرا الى اليسار			

.93	عودة إلى 91				
.94	عودة إلى 92				
.95	عودة إلى 93				
.96	عامة	يصعد روميو الى الشرفة لتصبح اللقطة ثنائية قريبة			
.97	قريبة	ثنائية في حالة عناق			
.98	عامة اعتراضية				تغيير جو
.99	ثنائية متوسطة				
.100	o. Sh	روميو زاوية مرتفعة			
.101	عودة الى 99				
.102	عودة الى 101				
.103	لقطة كبيرة على كفهما			Zoom out الى نفي التكوين	

References :

1. The movie Hamlet, directed by Zeffirelli, starring Mel Jabson, 1998, *that scene on all the events and their course in the movie*.
2. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, T: Mounis Taha Hussein, Cairo, Dar Al-Arif, 1968.
3. Ramiz, Hussein ,*Drama Between Theory and Practice*, Beirut, The Arab Institute for Studies and Publishing, 972.
4. Mellit and Betli, *The Art of the Play*, T: Sidqi Khattab, Beirut, Dar Al Thaqafa.
5. Hawi, Elia, *Shakespeare and the Elizabethan Theatre*, Beirut, The Lebanese Writer House, 1980.
6. Al-Akkad, Abbas Mahmoud, *Introducing Shakespeare*, Cairo, Dar Al-Maarif in Egypt, 1958.
7. Farid, Samir, Shakespeare's *Plays in the Cinema*, Baghdad, Dar Al-Jahiz, 1981.
8. Aslen, Martin, *Anatomy of Drama*, T.: Youssef Abdel-Masih, Baghdad, Ministry of Culture and Arts, .1978
9. Janet, Louis de, *Understanding Cinema*, T: Jaafar Ali, Baghdad, Dar Al-Rasheed, 1982.
10. Gatbne, Loy de, previous source.
11. Martin, Marcel, *Language for Cinematography*, ed.: Saad Makkawi, Cairo, The Egyptian General Institution for Authoring and Translation.

* These indicators were taken from the book The Cinematic Language and the book Understanding Cinema and Screen Drama, and Cinema is a Machine, Art and Act by the researcher.

The plastic dimension of the balcony scene in the movie (Romeo and Juliet) And its relationship to the film and the original theatrical text

Iman Faris Salman

Abstract:

This research deals with one scene from the movie Romeo and Juliet, which is the balcony scene, due to the importance of this scene in the formation of the construction of the subsequent events of the movie.

The first chapter contained the methodological framework of the research, where the research problem was identified in how Zeffirelli dealt with the balcony scene in the play Romeo and Juliet and enriched it in the cinematic language with a comparison with the original text of the scene. In the balcony scene with comparative parts between the film and the text and the limits of the research that was limited to the film Zeffirelli and the translated text by Munis Taha Hussein.

The second chapter contained the theoretical framework and previous studies, where the theoretical framework included three sections, the first on Shakespeare and the Romantic Theatre, the second on Romeo and Juliet and the construction of the romantic play, and the third, Romeo and Juliet in the cinema.

The third chapter included the research procedures, where the researcher used the descriptive and comparative approaches and the research tool extracted from the theoretical framework and previous studies.

The fourth chapter contains the results, their discussion, and the analysis of the research sample, the indicators that the researcher reached. The fifth chapter included a summary of results, conclusions, suggestions, sources and supplements.