**دور عناصر اللغة السينمائية في تفعيل اداء الممثل السينمائي**

يخضع الممثل السينمائي بصورة عامة الى تأثيرات عناصر اللغة السينمائية والتي بدورها تعمق وتثري اداء الممثل اذا ما وظفت بشكل مبدع وخلاق والعكس صحيح" فكما يعطي الممثل انطباعا معينا بالإحساس كذلك تعطي الكاميرا شعورا بالإحساس قد لا ينبع من الممثل ذاته".([[1]](#footnote-1))

أي ان التصوير هنا يسهم في اسناد ودعم الممثل في تمثيله من خلال احجام اللقطات وزوايا الكاميرا وحركاتها وكذلك الحال مع باقي عناصر اللغة السينمائية من مونتاج واضاءة ومكياج وغيرها.

ونستطيع القول ان اداء الممثل هو جزء من المنظومة التعبيرية في السينما والجزء الاخر من التعبير يقع عاتقه على عناصر اللغة السينمائية التي هي وسيلة تعبيرية مكملة وداعمة لتعبير الممثل، لهذا على المخرج والممثل السينمائي ان يكونا على معرفة ودراية بخواص ومميزات عناصر اللغة السينمائية كي يوظفها المخرج لخدمة الممثل بصفتها الجزء المتمم للمنظومة التعبيرية في السينما.

"فالممثل الناجح هو الذي يرسم علاقته على نحو تعبيري افضل من خلال استيعابه العمل السينمائي بصفته جزءا من التعبير وليس اداة تعبيرية تقف عند حدود الممكن من التمثيل".([[2]](#footnote-2))

وسنبحث هنا دور ابرز عناصر اللغة السينمائية في تفعيل اداء الممثل السينمائي

**اولا:-التصوير:-**

تختلف حدود الرؤية ما بين الحياة الواقعية وما نراه في اللقطة السينمائية ففي الاولى هناك امتداد للرؤية مفتوح في حين ان الثانية هي صورة مقتطعة ومحدودة من الواقع نفسه وهو ما يتيح لنا امكانيات خلاقة لتوظيف هذه الميزة لاحداث تأثيرات لا نهائية في السينما" ان تحديدات الصورة نحس بها على الفور والمساحة المصورة يمكن رؤيتها الى حد معين ثم يجيء الحد الذي يقطع ما يكون امامه ومن الخطأ الاستياء من هذا التحديد باعتباره نقيصة، وعلى العكس من ذلك ان مثل هذه التحديدات هو نفسه الذي يعطي الفيلم الحق في الفن ان يسمى فنا".([[3]](#footnote-3))

وهذا الاختلاف بين اللقطة المحددة الاطار والحياة الواقعية غير المحددة الاطار يمثل ميزة وخاصية شديدة الاهمية للفن السينمائي..ويتوقف حجم الللقطة تبعا لبعد الكاميرا عن الموضوع المصور ونوعية العدسة المستخدمة في التصوير وهو ما يتيح امكانات تعبيرية لا حدود لها، ويمكن توظيف هذه الميزة كوميديا كما سنرى لاحقا.

**أ.احجام اللقطات:-**

يختلف اداء الممثل بصورة عامة وفقا لاختلاف احجام اللقطات فكل حجم منها يتطلب اداءً معينا يتناسب وحجم اللقطة "ويرتبط التمثيل بالتقسيم العام للقطة (متوسطة ،عامة، قريبة) فالتدرج بحجم اللقطة قد يحتفظ بالتأثير المطلوب للتعبير الا ان اختلاف اللقطات يغير في التعبير ويعطي تأثيرات مختلفة حتى ان كان اداء الممثل للدور واحدا في كلتا الحالتين فالتعبير في هذه الحالة تصويري"([[4]](#footnote-4)) ان لكل حجم للقطة وظيفة درامية تختلف عن الاخرى وفيما يلي سنتعرف على اهم احجام اللقطات واداء الممثل الكوميدي وفقا لذلك الحجم، مع الاشارة الى ان هناك تفرعات اخرى من تلك الاحجام ولكن من المتعارف عليه ان هناك ثلاثة احجام رئيسة للقطات وهي:-

* 1. **اللقطة العامة (Long shot)** :- نظرا الى ان اللقطة العامة ترينا عددا من الشخصيات وحيزا واسعا من المكان لذا يجب على الممثل ان يكون اداءه واضحا وظاهرا للعيان بحيث يستطيع ان يبرز من هذه المسافة البعيدة انفعالاته وتعبيراته وحركاته الجسدية، ومن ضمن تفرعات اللقطة العامة هي اللقطة الكاملة، وهي التي تشمل بالكاد الجسم الانساني كاملا"وقد فضل شارلي شابلن اللقطة الكاملة لانها كانت الاصلح لفن التمثيل الصامت ومع ذلك فانها كانت من القرب ما يجعلها كافية لاظهار ملامح الوجه البارزة على الاقل"([[5]](#footnote-5))

كما ان شارلي شابلن كان يعتمد على اللقطات العامة أي البعيدة في احداث الاثر الكوميدي في افلامه فلكي يعطي شابلن للحركة وضوحها وفق رؤياه الفنية استخدم اللقطة العامة بكثرة في افلامه مستفيدا من حركة الساق والوجه، ولهذا فأن معظم افلامه والافلام الكوميدية الاخرى لم تتمتع بمواصفات الافلام ذات التقنية العالية لان قوة التكنيك تفسد على الحركة استمراريتها فلو تم تقطيع اللقطات وبزوايا مختلفة فأن اقصى امكانات المونتاج لن تنجح في تقديم مشهد ناجح كما كان يقدمه شابلن لان وسيلة التعبير في الكوميديا هي الحركة وبهذا يكون شابلن قد افاد ممثلي الكوميديا وصانعيها باستخدام اللقطة البعيدة لتوضيح الحركة.([[6]](#footnote-6))

واللقطات العامة او البعيدة تجعلنا محايدين عاطفيا مع الشخصيات نظرا لبعدنا عنها على العكس من اللقطات القريبة التي تجعلنا نشعر بعلاقة حميمية مع الشخصية فكلما اقتربنا من الشخصية شعرنا اننا بجوارها لذلك يزداد تلاحمنا العاطفي معها، والموضوع الذي يثير عاطفتنا معه تنتفي منه صفة الكوميديا" ان كل ما في الشخص الانساني يمكن ان يغدو مضحكا ما عدا الامور التي تعني عاطفتنا ويمكن ان نتأثر بها "([[7]](#footnote-7))،فعندما نكون قريبين جدا من الفعل وعلى سبيل المثال شخص يتزحلق بقشرة موز فان هذا الفعل قليلا ما يكون مضحكا ولكن اذا ما نظر الى نفس الحدث من مسافة ابعد فان ذلك يؤثر فينا بشكل كوميدي.

اذن فاللقطة العامة تجعلنا موضوعيين ومنفصلين عاطفيا واكثر تقبلا للضحك وعندما نقترب بلقطة قريبة من الفعل يجبرنا على الاقتران اكثر بمشاعر الشخصية التي لا نستطيع تجاهلها او نسيانها، فالمشهد الذي يبدو من بعيد كوميديا يمكن ان يثير المشاعر عندما يصور عن قرب وهذا ما حدا بشابلن الى ان يستخدم اللقطات البعيدة للكوميديا فمن اشهر اقواله ان "اللقطة البعيدة للكوميديا واللقطة القريبة للتراجيديا"([[8]](#footnote-8)) ولهذا السبب فأن شابلن استخدم اللقطات الكبيرة بتقشف، وحينما كان يؤدي مواقفه الكوميدية كان يستخدم اللقطات العامة ولكن في اللقطات التي تتطلب زخما عاطفيا كبيرا كان يعمد الى استخدام اللقطات الكبيرة ليترك الاثر الدرامي القوي في جمهوره فيشعر عند ذاك انه متعاطف مع شابلن ويشعر بحميمية مشاعره وعواطفه، وكان ابداع شارلي شابلن في لجوئه الى اللقطات العامة للتعبير عن الموقف الكوميدي موضع اعجاب الناقد والمنّظر الفرنسي (اندريه بازان)[[9]](#footnote-9)\* "فلقد اعجب بازان خاصة بسيطرة شابلن وحساسيته في لقطاته البعيدة ودورات تصويره الطويلة".([[10]](#footnote-10))

ونستنتج مما سبق ان على الممثل الكوميدي ان يستغل اللقطات العامة في ابراز مهارته الكوميدية كون هذه اللقطات تهيئ الجو بشكل اكبر للمتفرج للضحك بسبب كونه محايدا ومنفصلا عاطفيا عن الممثل الكوميدي ، كما ان هذه اللقطة تعد فرصة للتعبير للممثل الكوميدي بكامل هيئته الجسدية .

2. **اللقطة المتوسطة (Medium shot)** :- على الممثل الكوميدي في هذه اللقطة ان يقتصد في اداءه ولا يبالغ فيه، بل عليه ان يكون بسيطا وتلقائيا لأن أي حركة او ايماءة مبالغ فيها سوف تظهر اداءه متكلفا ومتصنعا "ان الممثل السينمائي يجب عليه ان يعمل بطريقة دقيقة في حدود الكادر وان يكون قادرا على ان يشعر في هذا الحقل بكل حركة من حركاته حتى اقلها وادقها".([[11]](#footnote-11)).

3. **اللقطة الكبيرة ( القريبة ) (Close up shot)** :- ان اللقطة القريبة لها قدرة تعبيرية هائلة فمن خلالها يتم التعبير عن كوامن النفس البشرية والغور في اعماقها من خلال لقطة قريبة للوجه، "ففي الوجه تحديدا نتعرف على اقصى درجات الثراء التعبيري".([[12]](#footnote-12))

ولهذا فعلى الممثل الكوميدي ان يكون دقيقا وحذرا جدا عند اداءه لهذه اللقطة وان يقنن حركاته وايماءاته حيث ان اللقطة الكبيرة "تمكن الممثل السينمائي من ان يظهر للمتفرجين ادق ما في وجهه وعينيه من تعبيرات، فضلا عن اجزاء جسمه الاخرى وما فيها من حياة وهذا ليس ممكنا اظهاره في المسرح" ([[13]](#footnote-13)).

ولهذا فأن اقل مبالغة في تعبيراته وانفعالاته قد تفسد اداءه ويقع في شرك المبالغة والافتعال أي ما يسمى بالـ (Over) وان اقصى ارتعاشة لجفن او فم او حركة حاجب ستقوم اللقطة الكبيرة بتضخيمها مئات المرات" ان المنظر الكبير للوجه البشري تتجلى فيه على احسن وجه قوة الفيلم السايكولوجية والدرامية وان هذا النوع من اللقطات يكون اول واصح محاولة للسينما تستبطن مكنونات النفس البشرية"([[14]](#footnote-14))

كما ان على الممثل الكوميدي ان يجيد السيطرة على عضلات وجهه ويتمكن منها لأن حركات وتقلصات الوجه المبالغ فيها "قد تفوت على جمهور المسرح ولكنها تبدو بشعة وقبيحة في عين الكاميرا".([[15]](#footnote-15))

ومن الممثلين الكوميديين من يستعمل وجهه كوسيلة للاضحاك في اللقطات القريبة كالغمز بالحواجب او التلاعب بالفم مثل اسماعيل ياسين الذي كان يمتاز بفمه الواسع وكان يستخدمه كوسيلة من وسائل الاضحاك وهناك من يؤدي الايماءة الكوميدية بوجهه مثل سمير غانم وعادل امام وغيرهم .

**ب 0حركات الكاميرا:-**

تعد حركة الكاميرا احدى الوسائل التعبيرية المهمة في السينما وحركة الكاميرا يمكن ان تعطي معاني جديدة تسهم في رواية القصة كما يفعل المونتاج" فمن الناحية السردية يمكن لحركة الكاميرا ان تقوم بدور سردي للفعل والتعبير عنه كما يفعل المونتاج"([[16]](#footnote-16)) فبدلا من تصوير لقطة ثم نغير موقع الكاميرا لتصوير لقطة ثانية من زاوية اخرى نقوم بتحريك الكاميرا لتصورها من زاوية اخرى دون قطع.

ويمكن تقسيم حركة الكاميرا الى نوعين:-

**اولا:-** حركة الكاميرا على محورها بشكل افقي او عمودي .

**ثانيا:-** حركة الكاميرا بمتنها

**اولا:- حركة الكاميرا على محورها بشكل افقي او عمودي :-**

أ. **الحركة الافقية (pan)** :- وتوظف هذه الحركة لخلق المؤثر الكوميدي وبمساندة من الممثل ، فعلى سبيل المثال في احــد مشاهد الفيلم الكوميدي (بيليه ودماغه العاليــة) من تمثيل (محمد هنيدي) و (غادة عادل) نشاهد محمد هنيدي وهو يغازل حبيبته غادة عادل التي تطل عليه من شـرفة دارها ثم تتحــرك الكاميرا افقيــا لتكشف لنا عن كلب ضخم وهو يقترب من محمد هنيدي الذي يجهل وجـوده وعندما يشاهـده يصرخ ويفر مذعورا والكلب يــلاحقه ، نــلاحظ هنـا ان الموقف الكوميـدي قـد خلق بناءً على المفارقة التي تكمن فـــي ان المشــاهد بعد ان شاهد الكـلب يقتــرب مــن محمد هنيــدي قد استنتج مـا سيـــحصل لاحقـــا فـــي حيــن ان محمد هنيدي لا يعرف ما ينتظره، وقد تظافر اداء محمد هنيدي المميز مع حركة الكاميرا في خلق الموقف الكوميدي.

وفي فيلم (معلش احنة بنتبهذل) من تمثيل (احمد ادم) نرى في احد مشاهده (حسن مصطفى) برفقة جماعة من رجاله يهددون احمد ادم صاحب المقهى فيخبرهم بانه باشارة منه سيجعل رواد المقهى يهرعون لنجدته، وعندما ينادي عليهم تتحرك الكاميرا (pan) نحو اليسار فتظهر المقهى خاوية تماما فيقول احمد ادم بتسليم (احنه نمشيهه مفاوضات يمعلم) وتحفل الافلام الكوميدية بمثل هذه المواقف الكوميدية المبنية على حركة الكاميرا هذه.

ب. **الحركة العمودية (Tilt)** :- وقد تم توظيف هذه الحركة كوميديا في الفيلم العراقي (الجابي) تمثيل اسعد عبد الرزاق الذي يعمل محصلا في احد الباصات.

فحين يقف الباص في احد المواقف يصعد العديد من الركاب وهم اكثر من الطاقة الاستيعابية للباص بعد الزحام الشديد عليه مما حدا بالسائق الى غلق باب الباص والسيرة مرة اخرى، فتتحرك الكاميرا من الاعلى للاسفل (Tilt down) عند باب الباص لنشاهد عددا من الاذرع وقد خرجت من الباب وهي تحمل حقيبة وسلال وقدور وحركة الكاميرا هذه خلقت عنصر المفاجأة الكوميدية للجمهور. ([[17]](#footnote-17))

وهناك مثل اخر من فيلم مصري بعنوان (مين يجنن مين) من تمثيل حسين فهمي ومحمود ياسين حيث نرى في احد المشاهد لقطة متوسطة لاقدام تسير وعندما تتحرك الكاميرا (Tilt up) نرى محمود ياسين وحسين فهمي وهما مقيدان بالسلاسل يسيران بجانب عروستيهما ومن خلفهما شقيق العروستين وهو يضع المسدس في ظهر حسين فهمي ومحمود ياسين اللذين اجبرهما على هذا الزواج.

**ثانيا:- حركة الكاميرا بمتنها:-**

أ. **لقطة (الدولي) (Dolly shot ):-**ان حركة (Dolly in) المقتربة تطابق وجهة نظر شخص يتقدم او تصويب النظر نحو مركز الاهتمام، ولكن الحركة المبتعدة (Dolly out) اكثر شيوعا في استخدامها من الحركة المقتربة في الافلام الكوميدية لكونها تبدأ بمساحة محدودة وعند الانسحاب تظهر الكاميرا تفاصيل تنكشف تدريجيا للمشاهد وغالبا ما يكون الموضوع الذي تكشف عنه مفاجأة مثيرة للضحك، فعلى سبيل المثال نشاهد في مشهد متخيل في لقطة قريبة لاحد الشباب وهو يغازل حبيبته من هاتف عمومي معتقدا بانه لا احد يسمعه وعندما يغلق الهاتف تبتعد الكاميرا (Dolly out) الى الخلف فتكشف لنا في لقطة عامة عن وجود العشرات من الناس وهم يسترقون السمع خلفه، هذا الموقف سيكون مصدر اضحاك للجمهور خصوصا عندما يدعمها اداء الممثل الشاب حينما ترتسم على ملامحه علامات البلاهة والتعجب من رؤيته لهذا العدد الكبير من الناس، وعلى الممثل الشاب هنا ان ياخذ بنظر الاعتبار تغير اداءه وفقا لتغير حجم اللقطة التدريجي من لقطة قريبة الى لقطة عامة.

وقد تتابع لقطة (الدولي) احدى الشخصيات بأن تتحرك موازية لها وعند ذاك تسمى هذه الحركة (Track) والغرض منها متابعة احد الممثلين وابقاءه داخل الكادر او الكشف عن المكان او لاظهار العلاقة ما بين الشخصيات والمكان، ومن الاستخدامات التي تثير المفارقة الساخرة لهذه اللقطة كان في فيلم (اكل الشجر) للمخرج (جاك كليتون) حيث تعود زوجة متعبة الى بيت طليقها، وبعدما يكون لها معه لقاء فاحش تسأله الزوجة وهما مستلقيان على الفراش اذا ما كان قد تألم من جراء طلاقهما وفيما اذا اشتاق اليها فيؤكد لها الزوج انه لم يتأثر ابدا بالطلاق، ولكن بينما يستمران في حوارهما تتحرك الكاميرا ببطء مكذبة كلماته وهي تمر في غرفة المعيشة لتكشف لنا الصـور والذكريات والهـدايا التذكاريـة من زوجته السابقة.([[18]](#footnote-18)) وهناك الكثير من الافلام الكوميدية التي توظف هذه الحركة لخلق مفاجأة مثيرة للضحك.

**ب. لقطة الرافعة (CRANE SHOT) :-** وهي حركة مركبة من عدة حركات في آن واحد وتستطيع الاحاطة بالممثل من عدة اتجاهات ويمكن توظيف هذه الحركة في خلق الموقف الكوميدي بأن تكشف عن مفاجأة مثيرة للضحك اما افقيا او عموديا او بالابتعاد، وعلى الممثل الكوميدي ان يلاحظ ابتعاد او اقتراب الكاميرا منه ومتابعته لغرض اعطاء التعبير المتلائم وحجم اللقطة.

ومن الامثلة على توظيف لقطة الكرين كوميديا نجد في احد مشاهد فيلم (التجربة الدنماركية) عندما تستعرض الكاميرا بحركة الكرين عشرات الناس الذين تجمعوا حول (نيكول سابا) في احد مشاهد الفيلم، ومن مزايا هذه اللقطة انها بارتفاعها الشاهق تساعد على استعراض عشرات بل مئات من المجاميع، والشائع في الافلام الكوميدية المصرية والاجنبية استخدام هذه الحركة لمتابعة مطاردة الممثل الكوميدي من قبل اعداد هائلة من الناس لخلق المؤثر الكوميدي .

**الحركة المنقضة والمرتدة (Zoom):-** عدسة الزوم هي عدسة متغيرة البعد البؤري" وكلمة Zoom نفسها لغويا تعني التحرك السريع او الارتفاع المفاجئ او التضخم على نحو غير طبيعي وهو ما نحسه من النظر الى هذه الكلمة من ناحية المحاكاة الصوتية".([[19]](#footnote-19))

والحركة المرتدة (Zoom out) تستخدم بشكل اكثر شيوعا في الافلام الكوميدية من حركة الاقتراب لانها مثل حركة الـ (Dolly out) و (الكرين) غالبا ما تكشف لنا عن مفارقة او مفاجأة كوميدية فعلى سبيل المثال في احد مشاهد فيلم (هو في ايه) من تمثيل محمد فؤاد واحمد ادم نشاهد تعرض الاخيرين الى عملية تسليب وقد كانا يرتديان بدلتين غاية فـي الاناقــة، وفـي لقطـة متوسطـة قريـبة لهــما

يتوسلان الى اللصين كي يتركاهما ويقولان لهما بانهما لا يمكن ان يفعلوها ويسلبوهما نقودهما لكونهما يظهر عليهما الطيبة وانهما (اولاد بلد) ..الخ ثم وفي حركة (zoom out) تدريجية الى لقطة عامة يظهر الاثنان وهما بملابسهما الداخلية فاللصوص لم يكتفوا بسرقة اموالهما وانما حتى ملابسهما ومقتنياتهما وحركة الزوم هذه اوجدت المفاجأة المثيرة للضحك وتوظيف هذه الحركة كوميديا شائع جدا في الافلام الكوميدية وعلى الممثل الكوميدي ان يلائم بين اداءه وابتعاد او اقتراب حركة الزوم منه فدخول الكاميرا (zoom in) الى لقطة قريبة للممثل توجب عليه التلقائية والعفوية في الاداء لان أي مبالغة في الحركات مثل حركة تقدم الى الامام او الى الخلف مهما كانت بسيطة قد تخرجه من الكادر او قد تؤدي الى عدم وضوح الصورة كونه اصبح خارج مجال البعد البؤري للعدسة او ما يسمى بـ (out of focus) .

**جـ. زوايا الكاميرا:-**

يختلف الاثر الدرامي والنفسي للحدث باختلاف زوايا الكاميرا وتتحدد زاوية الكاميرا بحسب ارتفاعها او انخفاضها عن مستوى النظر الطبيعي.

ويمكن تشبيه زوايا الكاميرا بما يستخدمه الكاتب الروائي من صفات لشخصياته، وكثيرا ما تعكس الزاوية موقفه باتجاه موضوعه، فلقطة لممثل تم تصويره من زاوية مرتفعة توحي عكس المعنى الذي توحي به لقطة لنفس الممثل وقد اخذت من زاوية منخفضة.

ويعني هذا ان معرفتنا للشيء تعتمد على الزاوية التي نراه بها او من خلالها واذا كانت هذه الميزة التي تنتجها احدى خصائص الفن السينمائي بشكل عام فانه يمكننا ان نرى كيف تعمل هذه الخاصية وكيف استخدمت في الكوميديا بشكل خاص من خلال المثال الاتي من فيلم (المهاجر) لشارلي شابلن ففي المشهد الاول الذي يعرض مركبا يهتز بطريقة عنيفة ومفزعة ونرى فيه جميع الركاب وقد انتابهم دوار البحر وهم يترنحون ويضعون ايديهم على افواههم ثم نشاهد شابلن في احدى اللقطات وهو متشبث بجانب المركب وظهره الى المشاهدين ورأسه منحنية للاسفل مما يعطي االانطباع للمشاهدين بانه مثل بقية الركاب مصاب بدوار البحر ولكن بعد فترة يعدل شابلن من قامته ويستدير فيتبين لنا انه اصطاد سمكة كبيرة مما يثير الضحك([[20]](#footnote-20)).

وهذه الزاوية تم توظيفها لخلق المؤثر الكوميدي فبعد ان عرض لنا الفيلم حالة دوار البحر جاءت هذه اللقطة التي جعلتنا نتوهم انه ايضا مصاب بدوار البحر واذا بنا نفاجأ بانه اصطاد سمكة، أي خلقت المفارقة بين ما توقعناه وما حصل بالفعل فزاوية الكاميرا هذه التي حجبت ما يفعله شابلن ساعدت على خداع المشاهدين ولو ان زاوية الكاميرا كانت امامية لشابلن لكشفت لنا مبكرا عن قيام شابلن بصيد السمك وبذلك ستضيع علينا المفارقة الكوميدية القائمة على المفاجأة وبالتالي فلن يكون هناك مؤثر كوميدي.

وهكذا نرى ان اختيار زاوية الكاميرا يعد عنصرا شديد الاهمية فهو لا يتم لاغراض شكلية فحسب وانما لاغراض تعبيرية وكوميدية ولاحداث التأثير الدرامي المطلوب، وهذا يثبت ان بعض المخرجين قد فهموا "اهم وسائل التعبير واكثرها جوهرية وهي التقاط الصورة من أي زاوية طالما انها اكثر الزوايا تأثيرا"([[21]](#footnote-21))، وتتعدد الاستخدامات الخلاقة لتوظيف زاوية الكاميرا وموضعها الذي نرى من خلاله الموضوع المراد تصويره.

وتلك الاستخدامات الخلاقة اعطت للسينمائي امكانيات لا حد لها لدى التقاطه لقطاته من زوايا مختلفة مرتبا عناصره من خلالها كما يريد للتعبير عن الحدث وتحقيق المؤثر المطلوب.

وهناك مثل اخر من فيلم (المهاجر) ايضا يعتمد على توظيف زاوية الكاميرا لخلق المؤثر الكوميدي وفيه نرى شابلن وقد هجرته زوجته لانه سكير وهو واقف وظهره الى الكاميرا بجوار منضدة عليها صورة زوجته ونرى كتفيه يهتزان ومن الواضح انه يجهش بالبكاء بحرارة وفي اللحظة التالية يستدير لنكتشف ان اهتزاز كتفيه كــان نتيجة استخــدام خلاط مــزج الشــراب (الكــوكتيل)([[22]](#footnote-22))،

وهكذا فأن زاوية الكاميرا قد قدمت اللقطة في اول الامر من خلف شارلي شابلن بطريقة لا يمكن معها رؤية الفعل الذي يقوم به ولو كانت الزاوية امامية لما حدثت هذه المفارقة التي تثير الضحك.

وزاوية الكاميرا واختيارها لا تؤدي دورا في حدود اللقطة الواحدة فقط بل في تتابع لقطتين او اكثر ايضا، كأن نرى ممثلا انيقا جدا وهو جالس خلف مكتب ثم تنتقل الكاميرا في اللقطة التالية الى زاوية اخرى لنكتشف ان ذلك الشخص لا يرتدي البنطلون، وهنا تكمن المفارقة ما بين اناقته في الجزء العلوي وعريه في الجزء السفلي مما يولد الضحك.

ونلاحظ ان زاوية الكاميرا قد لعبت دورا محوريا في خلق المؤثر الكوميدي خصوصا اذا ما دعمها اداء الممثل الكوميدي بأن يبدي جانب الجدة والرزانة في اللقطة الاولى وهو بكامل اناقته من الاعلى، وهذا المثال يتكرر كثيرا في الافلام الكوميدية.

وهناك خمس زوايا اساسية في السينما وهي زاوية عين الطائر والزاوية المرتفعة وزاوية مستوى النظر والزاوية المنخفضة والزاوية المائلة، كما ان هناك تفرعات تنبع من هذا التقسيم مثل زاوية منخفضة جدا وزاوية مرتفعة جدا وهكذا، "وتتعلق القيمة الدرامية لزوايا التصوير بالوضع الصحيح لها الذي غالبا ما يحسن من العلاقة الدرامية بين شخص واخر".([[23]](#footnote-23))

**وفيما يلي استعراض لهذه الزوايا واداء الممثل الكوميدي وفقا لها:-**

1. **زاوية عين الطائر:-** وهي الزاوية المأخوذة بشكل عمودي نحو الاسفل وتعطي الانطباع بقوة المصير والقدر المحتوم، ويظهر الممثلون وكأنهم تحت قبضتنا تماما، ومخرجو الافلام الكوميدية لا يميلون الى استخدام هذا النوع من الزاويا الا في حالة وجود موقف كوميدي يستدعي هذا الاستخدام، فعلى سبيل المثال استخدمت هذه الزاوية لمرتين في فيلم (التجربة الدانماركية) من تمثيل عادل امام ونيكول سابا ،الاولى ،عندما تعم الفوضى في المطعم بسبب مشاجرة عادل امام واولاده مع الزبائن ،والثانية عندما يتجمهر عشرات الناس حول (نيكول سابا) لمشاهدتها، وهنا سيضيع علينا متابعة تعبير وجه الممثل لان اللقطة عمودية، وينحصر اداء الممثل في مثل هذه الحالة على حركته ضمن الكادر وعلاقته ببقية الشخصيات والمكان.
2. **زاوية تحت مستوى النظر (المنخفضة):-** وهي الزاوية التي تعطي الانطباع بضآلة الشخصية ، كما تعطي الاحساس بالضياع والتلاشي كما تعمل هذه الزاوية على اظهار الاماكن الواسعة والتجمعات البشرية الكبيرة ويمكن توظيف هذه الزاوية كوميديا فعلى سبيل المثال في احد مشاهد فيلم (عسكر في المعسكر) من تمثيل (محمد هنيدي) و (ماجد الكدواني) نشاهد فيه حوارا يدور بين شقيق القتيل وابن اخيه ومعه (محمد هنيدي) وهما جالسان على الارض وفي احدى لقطات المشهد نشاهد محمد هنيدي من زاوية مرتفعة تمثل وجهة نظر شقيق القتيل وهو واقف والذي يطالب بالثأر من والد (محمد هنيدي) حيث يصاب الاخير بالرعب عندما يعرف ان والده مطلوب بثأر ، ويتم تبادل اللقطات الذاتية التي تمثل وجهتي نظر الشخصيتين الاولى مرتفعة من وجهة نظر شقيق القتيل والثانية منخفضة من وجهة نظر (محمد هنيدي) الجالس على الارض ونشعر باللقطة الاولى بقوة وجبروت شقيق القتيل والثانية بضعف وضآلة محمد هنيدي، خصوصا وهو يدعم ذلك بأدائه الكوميدي المميز حيث بدت على ملامحه الذعر والارتباك وينهض من فوره ليهرب من ذلك الشخص الذي يجهل ان محمد هنيدي هو نجل القاتل.
3. **زاوية مستوى النظر:-** وهي الزاوية التي تصور من ارتفاع يماثل ارتفاع عين الممثل " أي عندما تكون العدسة على ارتفاع حوالي 170سم"([[24]](#footnote-24)) ، وهذه الزاوية هي الاكثر شيوعا في الاستخدام من قبل المخرجين، وهي لا تحمل ذات البعد الدلالي والنفسي الذي تحمله بقية الزوايا الاخرى، كونها تمثل وجهة نظر عادية أي من ارتفاع اعتيادي، لهـذا على الممثل الكوميـدي ان يعتـمد على مهارته الادائية من دون الاعتماد على تعبيرية زاوية الكاميرا الدرامية والنفسية لتوصيل فكرة الحدث الدرامي كما هو الحال مع باقي الزوايا الاخرى.
4. **زاوية فوق مستوى النظر (المرتفعة):-** وتعطي الانطباع المعاكس نفسيا ودراميا للدور الذي تلعبه الزاوية المرتفعة فهي تعطي الانطباع بالقوة والتفوق والعظمة للشخصية المصورة من اسفل، ويمكن توظيف هذه الزاوية كوميديا ايضا، كأن نشاهد شخصية من زاوية منخفضة فتعطي الشعور بالعظمة والتسلط ثم تتحرك الكاميرا الى مستوى النظر فاذا بنا نفاجأ بأن هذا الشخص هو قزم وهذا ما يبعث الى الضحك، ويستطيع الممثل الكوميدي ان يدعم هذا البعد الدرامي والنفسي لزاوية التصوير هذه بأن يعطي بتعابير وجهه ملامح القوة والغطرسة وعندما تصبح الزاوية بمستوى النظر يعطي تعبير الضعة والضآلة لكي يكون وقع المفاجأة علينا اكبر عندما نكتشف انه قزم.
5. **الزاوية المائلة:-** ويتم الحصول عليها بامالة الكاميرا الى احد الجانبين فتظهر الشخصية وكأنها على وشك السقوط، وهي تعطي الشعور بالقلق والاضطراب والارتباك، ومخرجو الافلام الكوميدية عادة لا يستخدمون هذا النوع من الزوايا، ولكن مع هذا يمكن توظيفه كوميديا كأن نشاهد كادرا مائلا نحو اليمين وهناك ممثل يجهد نفسه بقوة للسير باتجاه اليسار أي انه يسير عكس ميلان الكادر، ويعطي الممثل الكوميدي من خلال تعابير وجهه الانطباع بقوة الجهد الكبير الذي يبذله للسير عكس اتجاه ميلان الكادر، ثم يتم تعديل وضع الكادر فاذا بنا نرى الممثل وهو ينزل من على سفح جبل ويخلق هذا الموقف المفاجأة الكوميدية التي تثير الضحك.
6. **ثانيا:- المونتاج:-**

بحديثنا عن المونتاج نبلغ قلب العمل السينمائي بصفته اهم العناصر الصورية في اللغة السينمائية، ويقسم مارسيل مارتن المونتاج الى نوعين رئيسين هما:-

* 1. **المونتاج الروائي**: وهو مونتاج مجموعة من اللقطات طبقا لتسلسل منطقي وللعلاقة السببية، القصد منه رواية قصة، وكل لقطة منها تحمل مضمونا جديدا يسهم في دفع الحدث الى الامام.
  2. **المونتاج التعبيري**:- وهو مونتاج مؤسس على تراكب اللقطات تراكبا هدفه احداث تأثير مباشر دقيق نتيجة لصدمة صورتين والمونتاج في هذه الحالة يرمي الى التعبير بذاته عن عاطفة او فكرة انه بذلك لم يعد وسيلة بل غاية.([[25]](#footnote-25))

ومثال على توظيف هذا المونتاج كوميديا نشاهد في افتتاحية فيلم (الازمنة الحديثة) لشارلي شابلن تظهر فيه لقطة لقطيع من الغنم ثم لقطة تالية لجمهور خارج من فوهة المترو، أي ان شابلن قد شبه الجمهور بقطيع من الغنم، وهنا بنى شابلن الموقف الكوميدي من خلال الاستعارة السينمائية.[[26]](#footnote-26)\*

وكثيرا ما يستخدم اختزال الزمن بواسطة المونتاج لاحداث تأثير كوميدي كما هو الحال في احد افلام شارلي شابلن عندما يدخل شارلي شابلن محل رهونات ثم يخرج فورا من دون معطفه مما يثير الضحك، وهنا اختزل المونتاج الوقت فيما بين اللقطتين وما حدث فيهما من فعل ليظهر لنا النتيجة مباشرة مما خلق لنا عنصر المفاجأة الكوميدية، وكما تملك السينما من خلال المونتاج القدرة على قطع التواصل الزماني والمكاني فانها تملك ايضا القدرة على الربط بين احداث ليس بينها أي تواصــل زماني ومكاني هذه الامكانـيات تولدت للفيلم وذلك لاختلاف الواقع الفلمي عن الواقع الحياتي نفسه "ان انعدام الواقعية جزئيا في صورة الفيلم هو الذي يجعل المونتاج ممكنا".([[27]](#footnote-27))

ولتوضيح ذلك نذكر المثال التالي من فيلم (مراتي مدير عام) من تمثيل صلاح ذو الفقار وشادية واخراج (فطين عبد الوهاب) ففي احد المشاهد التي تدور في مكتب المديرة نشاهد الزوجة المديرة وهي تثور ساخطة على زوجها المرؤوس لها لانه اعطى اجازة للعاملين في احد المشاريع مما تسبب في تعطيل المشروع وفي ذروة ثورتها تقرر خصم مرتبه عقوبة له على ما فعل ويلي ذلك لقطة قريبة للزوج ثائرا ومناديا بحدة على زوجته وهي ترد عليه مرعوبة لنكتشف في لقطة عامة ان هذا الحدث الاخر يدور في المنزل وليس في مكتبها بالمصلحة.

ان ما يثير الضحك هنا هو انقلاب الاوضاع بين المشهدين حيث نشاهد في المشهد الاول الزوجة وهي تمارس سلطتها الادارية على زوجها وهو خانع لها ، اما في المشهد الثاني فنشاهد العكس تماما،وهذا الربط بين المكانين على هذا النحو من التناقض في الموقفين تم عبر المونتاج، وقد اسهمت اللقطة القريبة للزوج بتعبيراته الصارمة في بداية المشهد الثاني وهو يثور على الزوجة في ابراز عنصر المفارقة اذ ان المشاهد كان يعتقد بأن الحدث لا زال يدور في مكتب المديرة لأن اللقطة القريبة تلغي الزمان والمكان واذا باللقطة العامة تظهر لنا انهما الان في المنزل. ([[28]](#footnote-28))

ونلاحظ في هذا المثال كيف ان التلاعب بالزمان والمكان مونتاجيا يمكن ان يوظف كوميديا فقلب الاوضاع بالعكس مع اداء الممثل وفق اللقطة القريبة قد ساعد في احداث المؤثر الكوميدي.

كما يمكن توظيف التناقض بين اللقطات المتتابعة لخلق المفارقة الكوميدية، ففي فيلم (المتأنقون) لشارلي شابلن حيث نراه في لقطة متوسطة وهو بكامل اناقته فنحن لا نرى سوى الجزء العلوي من جسمه، وفي اللقطة التالية العامة نكتشف انه لا يرتدي بنطلونا مما يثير فينا الضحك، فعن طريق اقتطاع جزء من الموضوع ثم الكشف عنه في اللقطة التالية تم خلق المؤثر الكوميدي.

وهناك مثال اخر من فيلم (الاستاذة فاطمة) من تمثيل عبد الفتاح القصري واخراج فطين عبد الوهاب نجد فيه عبد الفتاح القصري في صف محو الامية ،ونراه يقرأ حروف كلمة ثعبان حرفا حرفا وعندما ينتهي نرى لقطة قريبة لصفحة من الكتاب رُسم عليها ثعبان وكُتب اسفلها ثعبان بينما ينطقها هو (حنشا) باللهجة المصرية الدارجة، ومن التناقض ما بين هاتين اللقطتين تنشأ المفارقة الكوميدية. ([[29]](#footnote-29))

ويختلف مونتاج الافلام التراجيدية عن الافلام الكوميدية انه في الاول يحاول المخرج ان يروي القصة بطريقة مطابقة للواقع اما الافلام الكوميدية فأنها تعتمد على المواقف الكوميدية التي تختلف عن الواقع ولو قليلا، وعلى مونتير الفيلم الكوميدي ان يراعي الفترات التي يضحك بها المتفرجون واذا طالت مدة الضحك على احدى الحوارات فقد لا يسمع احد الحوارات التي تليها.

وكلما زادت حساسية الممثل نحو التوقيت قلت مساهمة المركب في اثارة الضحك، والنكت المرئية محدودة في عددها وكلها عبارة عن تنويع بين فكرة شخص يصاب بضرر او السخرية من شخص يفقد كرامته بطريقة ما ولا تصبح هذه النكت مضحكة الا بطريقة عرضها.

ولقد وصف المخرج (ديفيد لين) اقدم طريقة للمعالجة الكوميدية مونتاجيا، بان تخيل اللقطتين التاليتين:-

1. لوريل وهاردي يجريان في طريق في لقطة عامة وبعد حوالي 15 ثانية ينزلق هاردي ويقع على الرصيف.
2. لقطة قريبة لقشرة موز ملقاة على الطريق ، وبعد لحظات تدخل قدم هاردي في الصورة وتدوس القشرة وينزلق.

والان ما هي الطريقة المثلى لتقطيع هذا المشهد بشكل كوميدي؟

الجواب يعتمد على اسلوب كوميدي قديم يقول (اخبر المتفرج ما تنوي فعله، افعله ، اخبره انك قد فعلته) أي يجب تقطيع هذا المشهد بالطريقة الاتية:-

1. لقطة متوسطة للوريل وهاردي يجريان في الطريق.
2. لقطة قريبة لقشرة الموز ملقاة على الرصيف (لقد اخبرت المتفرج بما تنوي فعله وقد بدأ يضحك).
3. لقطة متوسطة للوريل وهاردي ما زالا يجريان (سيضحك الجمهور اكثر من قبل) تستمر اللقطة لعدة لحظات قبل ان يقع هاردي على الرصيف.
4. لقطة قريبة لوجه لوريل معبرا عن البلاهة واليأس وسيضحك المتفرج مرة ثانية.([[30]](#footnote-30))

وليست هذه هي الطريقة الوحيدة للاضحاك ولكنها طريقة مضمونة التأثير، وهناك ايضا توظيف للمونتاج قائم على التناقض ما بين الحوار والصورة ليخلق موقفا كوميديا قائم على المفارقة وهو شائع الاستخدام في الافلام المصرية، كأن نشاهد رجلا دعيّا يصف لاصدقائه كيف انه تعرض الى عملية تسليب من قبل العصابة وانه استطاع لوحده ان يتغلب عليهم ويهزمهم، في تلك اللحظة يقطع المخرج بلقطة الى اللصوص وهم يوسعونه ضربا ويسلبونه ماله في حين ان المجرى الصوتي لا زال مستمرا وهو يصف لهم شجاعته وجرأته، هنا سيلمس المشاهد المفارقة بين ما يقوله الممثل وما يراه عكس ما يقوله.

وعلى الممثل الكوميدي ان يضع في اعتباره عندما ينفذ احدى اللقطات ان يتلاءم في ادائه التعبيري مع اللقطات السابقة واللاحقة لها" والعامل الرئيس الذي لا يختلف فيه احد هو ان اداء الممثل لدوره بصورة عامة لا يمكن ان يتضح الا بعد وصل اللقطات مع بعضها في عملية المونتاج"([[31]](#footnote-31)) فاذا ما ادى حركة ما فأن سرعة هذه الحركة يجب ان تتلاءم وتنسجم مع سرعتها في اللقطة السابقة واللاحقة" كذلك للممثل علاقة بالمونتاج فهو حين يؤدي دوره في حدود اللقطة طالت ام قصرت لابد ان تستوعب تأثير المونتاج على تعبيره، اذ لكل لقطة بداية ونهاية"([[32]](#footnote-32)).

وكذلك شعوره الانفعالي يجب ان يكون واحدا ومستمرا بين اللقطات والمشاهد "لا سيما اذا ما عرف ان تعبيره في هذه اللقطة سيظل ناقصا ما لم يوصل بلقطات اخرى تعمل على توضيحه واستكماله وتطويره".([[33]](#footnote-33))

وبهذا نجد ان المونتاج يعمل كمنظومة واحدة متكاملة ومترابطة، وحدته الصغرى هي اللقطة التي تعمل بمثابة الخلية للجسم.

**ثالثا:- المكياج والزي:-**

يرتبط المكياج بنوع الشخصية التي يؤديها الممثل، ولم يكن المكياج مجرد صنعة انتقلت الى السينما من صالونات التجميل يهدف الى تغيير ملامح الشخصية بتشويهها او تجميلها بحسب ما يتطلبه الموقف الدرامي بقدر ما هو فن له خصوصيته في اثراء وتعميق الاثر الدرامي للشخصية، وفي الافلام الكوميدية يعد المكياج احد المفردات المهمة في جانب تفعيل الاداء للممثل الكوميدي عبر توظيف المكياج لخدمة الشخصية، ومن الامثلة الشائعة على استخدام المكياج لتعميق الاداء الكوميدي للممثل في الافلام المصرية مشهد نشاهد فيه الممثل الكوميدي وقد ظهرت عليه الكدمات والاورام والدماء التي تسيل منه والملابس الممزقة وحينما يسأله اصحابه عما حدث له يخبرهم بأنه تعرض الى عملية تسليب لكنه لقن اللصوص درسا لن ينسوه فيجيبه احدهم ساخرا وهو يمعن النظر في شكله (واضح!) مثلما حدث في احد مشاهد الفيلم الكوميدي (زكي شان) من تمثيل احمد حلمي وياسمين عبد العزيز حينما يعود احمد حلمي الى بيته ووجهه مليء بالكدمات وملابسه ممزقة فيسأله والده حسن حسني عما حصل له فيخبره بأنه قد تعرض الى اعتداء لكنه لقن اللصوص درسا لن ينسوه.

والمكياج في السينما عموما اكثر دقة منه في المسرح لكون السينما قادرة على اظهار حتى رمش العين في لقطة كبيرة جدا، وحتى ادق التغييرات في المكياج يمكن ان ترى في السينما، ومع هذا" فأن شابلن استخدم المكياج المسرحي لشخصية المتشرد لانه كان يصور عموما من لقطة بعيدة".([[34]](#footnote-34))

ومن الامثلة الاخرى على توظيف المكياج في الكوميديا في احد مشاهد فيلم (بخيت وعديلة) الجزء الاول من تمثيل عادل امام وشيرين نشاهد عادل امام يحاول تصريف بضاعته من المخدرات في احد المقاهي وعندما يجهر بالقول بذلك يخرج جميع من في المقهى ويبقى لوحده ليخرج عليه رجال اشداء ويغلق باب المقهى وفي اللقطة التالية تفتح الباب ويظهر عادل امام واثار الكدمات ظاهرة على وجهه، حيث نعرف بأن اصحاب المقهى ظنوه مرشدا للبوليس ولهذا ضربوه، ونلاحظ هنا ان عنصر المونتاج قد وظف ايضا بالاضافة الى عنصر المكياج واداء الممثل حيث تم اختزال الزمن وتكثيفه وترك الباقي للمشاهدين ليستنتجوا ما حصل اثناء غلق الباب وفتحه.

كما يستخدم المكياج المبالغ به والمتطرف في اضفاء الكوميديا على الموقف الدرامي فكثيرا ما نلاحظ في الافلام المصرية الكوميدية شخصية المرأة المسنة المتصابية او المرأة الريفية القادمة للمدينة حديثا وغيرها حيث نرى المرأة وقد لطخت وجهها بمختلف الالوان والمساحيق مما يثير الضحك لدى المشاهد.

والمكياج السينمائي يرتبط ارتباطا وثيقا بزي الممثل فزي الممثل ليس مجرد زينة تضاف لابراز العنصر الجمالي للشخصية وانما هو يعد ايضا وسيلة من الوسائل التعبيرية في السينما وعلينا"ان نقر ان الملبس هو اقرب شيء الى الفرد ،فهو الذي يقترن بشكله ويجمله، او على العكس يميزه ويؤكد شخصيته".([[35]](#footnote-35))

فزيّ الشخصية يكشف لنا عن مكان وزمان احداث الفيلم بالاضافة الى الحالة المادية والسايكلوجية والاجتماعية للشخصية، فزي شخصية الثري يختلف عن زي شخصية الفقير وزي الشخص الانيق يختلف عن زي الشخص المهمل وزي المتحرر يختلف عن زي المحافظ.. الخ ولكل عصر ازياءه التي تختلف عن العصور الاخرى فهناك العصر الاغريقي والروماني مرورا بالعصور الوسطى حتى العصر الحديث، بالاضافة الى الزي الذي يعبر عن مكان الاحداث فهناك على سبيل المثال الزي العربي والياباني والهندي والمكسيكي ..الخ وحتى ضمن المنطقة الواحدة تتعدد الازياء فالزي العربي فيه تنويعات فهناك الزي الخليجي والزي المغربي والزي المصري.. الخ "فالملابس اذن هي وسيلة تعبير في السينما خاصة . حيث لقطة كبيرة لخيط نسيج يمكن ان تقدم معلومات مستقلة عن صاحب الملابس ذاته".([[36]](#footnote-36))

وفي الافلام الكوميدية نجد هناك من المخرجين والممثلين من اشتغلوا على عنصر الزي، فعلى سبيل المثال نجد ان اشهر زي في السينما هو زي شابلن الصعلوك المتشرد"كان اللباس دليلا على الطبقة والشخصية معبرا عن المزيج المعقد من الغرور والارتباك الذي جعل شارلي شابلن محبوبا"([[37]](#footnote-37)) حيث نشاهد سرواله المنتفخ الفضفاض والذي يشده بقطعة من الحبل بدل الحزام ، والحذاء الضخم والسترة الضيقة والقبعة المستديرة السوداء بالاضافة الى العصا والشارب الصغير كل ذلك كان يوحي بانعدام الاهمية الاجتماعية لشابلن وقوة هذه التناقضات في هذا الزي كان ولا يزال مبعثا للضحك في كل زمان ومكان وهو الذي خلّد هذه الشخصية الثرية بانسانيتها، وهناك مشهد شهير من فيلم (الاندفاع نحو الذهب) لشارلي شابلن عندما ينحصر مع زميله وقد هدهما الجوع في احد الاكواخ المقامة على حافة الجبل وهما في طريقهما للبحث عن الذهب فيطبخ شابلن حذائه الضخم وبعدما ينضج يبدأ بتناول الحذاء وكانه قطعة لحم كبيرة بالشوكة والسكين فيبدأ باكل رباط الحذاء وكانه معكرونة ثم يمتمص مسامير الحذاء وكأنها قطعة عظام وبعدها يأكل الحذاء، نلاحظ هنا ان شابلن قد وظف مفردة الحذاء الذي هو احد مفردات الزي كوميديا بطريقة غاية في البراعة.

كما ان هناك اشتغال على مفردة الزي والمكياج معا شائع في الافلام الكوميدية سواء الاجنبية ام المصرية ويكمن هذا الاشتغال في التنكر بزي الجنس الاخر، أي تنكر الرجل بزي المرأة او العكس، والاول هو الاكثر شيوعا فما يكاد يخلو فيلم كوميدي منه" ومن المعروف ان مهارة التنكر في زي الجنس الاخر ليست امرا سهلا".([[38]](#footnote-38))

وعلى سبيل المثال لا الحصر في الفيلم الكوميدي (احترس من الخط) من تمثيل عادل امام ولبلبة يتنكر عادل امام بزي امرأة صعيدية وقد وضع الوشم على وجهه وتدور الاحداث في اجواء غاية في الكوميديا والمفارقات المضحكة، وكذلك في فيلم (جاءنا البيان التالي) من تمثيل محمد هنيدي وحنان ترك يتنكر محمد هنيدي في احد المشاهد بزي امرأة فيما تتنكر حنان ترك بزي الرجال، وايضا في فيلم (ولا في النية ابقى) من تمثيل احمد ادم وهاني رمزي يتنكر احمد ادم بزي نسائي لكشف المجرم الحقيقي امام البوليس وتبرئة نفسه.

**رابعا:- الاضاءة :**

تعتبر الاضاءة احدى وسائل التعبير السينمائي المهمة وهي بعد عمل الكاميرا تعد العنصر الخلاق الثاني في تعبيرية الصورة حيث ان" انارة معظم الافلام السينمائية نادرا ما تكون مسألة عابرة اذ ان الاضواء يمكن ان تستخدم بدقة متناهية"([[39]](#footnote-39)) ولا شك ان الالمام بدقائق التكنيك المتبع في الاضاءة مهم جدا غير ان ذلك ليس هو كل شيء فلكي تكون الاضاءة موظفة بشكل فني وخلاق لابد من وجود الابداع الفني والاستعداد على الخلق والابتكار لدى مدير التصوير.

ومن الامثلة على توظيف الاضاءة كوميديا نذكر المثال الاتي من فيلم (رجب فوق صفيح ساخن) من تمثيل عادل امام وسعيد صالح ففي احد المشاهد نرى امرأة مسنة متصابية وهي تحاول اغراء عادل امام في منزلها وهو في حالة ثمالة وعندما يفيق من نومه وهو على السرير تنظر اليه من اعلى في لقطة متوسطة قريبة وتسلط عليها الاضاءة من اسفل فيبدو وجهها شيطانيا مخيفا وعندما يراها عادل امام بهذا الشكل يصرخ بقوة(عفريته) ثم يهرب بسرعة لا يلوي على شيء.

او كأن نرى في احد المشاهد المتخيلة ممثلا ينظر صوب ممثل ثانٍ تسلط عليه الاضاءة من الخلف لتضفي عليه هالة من القدسية والروحانية وعندما يقترب الممثل الاول منه بود تصوره الكاميرا في لقطة ثانية بزاوية من اسفل مع اضاءة سفلية وترتسم ملامح صارمة وقاسية على وجهه فيتفاجأ الممثل الاول ويصاب بالذعر.

في هذين المثالين نلاحظ كيف ان زاوية التصوير مع الاضاءة بالاضافة الى اداء الممثل قد وظفت هذه المنظومة جميعها لخلق عنصر المفاجأة الكوميدية.

**الصوت:-**

يعتبر الصوت في السينما العنصر المكمل للصورة فهو الذي يثريها ويعمقها ويكسبها ابعادا درامية جديدة تعبيرية وخلاقة، فالصوت يرتبط مع الصورة في علاقة جدلية تفاعلية تكمل احداهما الاخرى بحيث لا يمكن لاحدهما ان يستغني عن الاخر وعناصر الصوت ثلاثة وهي: الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية:

أ. الحوار:- يعد الحوار وسيلة تعبيرية تسهم في دعم الصورة وهو يعمل بالتكامل مع بقية عناصر الصوت الاخرى ضمن منظومة اللغة السينمائية، وللحوار عدة وظائف من ابرزها تقديم وتاكيد سمات الشخصية والمعاونة على تقدم الحدث وتوضيح الحالة النفسية للشخصية ونقل المعلومات لما قبل النص او اثناءه والارهاص باحداث قادمة واضفاء المزاج النفسي على الحدث..الخ([[40]](#footnote-40))

لذا يعتبر الحوار واسلوب اداءه من اهم العوامل للتعبير عن الشخصية، ويختلف اسلوب اداء الحوار من ممثل لاخر بحسب التلوين الصوتي وغيره"ولا يقتصر الامر على التلوين الصوتي عند الاداء او ما يسمى احيانا نغمة الاداء، ولكن هناك عـــوامل اخرى اهمها تعبير الوجه ويكتسب هذا التعبير اهمية عظمى تفوق غيره من الوان التعبير...يضاف الى ذلك الايماءة والاشارة والوضع الجسدي".([[41]](#footnote-41))

وعلى سبيل المثال نأخذ كلمة (لا) ونجرب القاءها بطرق مختلفة فسنجد انها يمكن ان تعبر عن الرفض البات، او الرفض المتردد، او العتاب ، او الاعجاب، او الخوف او الاندهاش او الموافقة او الاغراء..الخ بحسب طريقة القاءنا لها وتعابير وجهنا والتلوين او التنغيم الصوتي كل هذه الامور تجعل معنى الكلمة الواحدة يتغير في كل مرة ننطقها بشكل مختلف.

وتحفل الافلام الكوميدية المصرية بالحوار الكوميدي فعلى سبيل المثال في فيلم (الهاربان) تمثيل سمير غانم ونورا في احد مشاهد الفيلم يكتشف سمير غانم ونورا جثة قتيل وعندما يفاجأهم احدهم بدخوله عليهم ويسألهم :هو في ايه؟ يجيبه سمير غانم وهو يهرب: بهلول قتلوه بس هو كويس والحمد لله!..

**ب. الموسيقى التصويرية:-**

تعمل الموسيقى على اثراء المضمون الدرامي للصورة ،وعلى المخرج ان يعرف كيف يوظف الموسيقى دراميا، وتؤدي الموسيقى وظائف عديدة ابرزها انها تقوم بمهمة الايحاء بالجو العام للفيلم، كما انه توحي بمكان وزمان الحدث، وتستخدم ايضا للتوقع والاثارة والتشويق،وتحديد معالم الشخصية من خلال لحن موسيقي يرافقها عند ظهورها في كل مرة"كذلك نجد انه عند الطلب من الممثلين ان يجسدوا تعبيرا مكتوبا او محايدا فأن الموسيقى يمكن ان توحي بعواطفهم الباطنية المخفية"([[42]](#footnote-42)) وفي الافلام الكوميدية تستخدم بصورة عامة ما يسمى بموسيقى (الميكي ماوس)[[43]](#footnote-43)\*وهذه الموسيقى ترافق اداء وحركات الممثل لتعطي له البعد الكوميدي كما هو الحال في فيلم (بخيت وعديله) من تمثيل عادل امام وشيرين حيث استخدم فيه هذا النوع من الموسيقى في بعض المشاهد فكل حركة يؤديها عادل امام كانت ترافقه نغمة موسيقية معينة مما عمقت من الكوميديا الموجودة في الفيلم" وبعض صانعي الافلام يلح على الموسيقى الوصفية البحته وهي ممارسة يشار اليها بانها (ميكي ماوس) المؤلفات الوصفية، وتستخدم الموسيقى كنوع من المعادل الحرفي للصورة ،فاذا ما تسللت احدى الشخصيات من غرفة مثلا فكل خطوة لها نغمة موسيقية تؤكد ذلك في المشهد".([[44]](#footnote-44))

**ج. المؤثرات الصوتية:-**

هناك وظائف متعددة للمؤثرات الصوتية ومن ابرزها خلق الجو العام وتحديد زمان ومكان الحدث، كما تستخدم لاضفاء عنصر الاثارة والتشويق والترقب في افلام الرعب والاثارة كما يمكن ان تؤدي وظائف رمزية، "ففي فيلم (الكرز البري) لبركمان يحلم البطل وهو رجل كبير بكابوس، المشهد السريالي يكاد يكون صامتا فيما عدا الصوت الدائم لضربة قلب وهي مذكرة للبروفسور بأن حياته سوف تنتهي سريعا".([[45]](#footnote-45))

ويمكن توظيف المؤثرات الصوتية كوميديا كأن نرى في احد المشاهد عملية ولادة صعبة وتبدأ الام بالصراخ وبدل ان نسمع صرخاتها نسمع صوت صافرة قطار مدوية.

وفي احد مشاهد فيلم (الساحرة الصغيرة) من تمثيل رشدي اباظة وسعاد حسني نرى رشدي اباظة وهو يضرب على رأسه بيديه فنسمع صوت دقات الطبول،وفي فيلم (المليون) من اخراج (رينيه كلير) في احد مشاهده يدور شجار بن رجال يتنازعون سترة ترافقها صوت صفارات مباراة وهمية في لعبة الركبي، كما ان هناك مؤثر كوميدي اخر في فيلم (غرام على البلاج) حيث نشاهد رجلا يقفز من حفرة الى حفرة للاقتراب من صديقته دون ان يقع عليه بصر أمها وترافق الصورة اصوات اطلاقات نارية وانفجارات وعندما تشاهده الام ترميه بنظرة ناقمة مصحوبة بدوي مدفع رشاش، وفي فيلم كوميدي قصير هو (الاخوة برازرس في عطلة نهاية الاسبوع) يدق رجل جرس بيت فنسمع في اللحظة نفسها صوت سيفون.([[46]](#footnote-46))

وهذه المؤثرات الصوتية تدعم اداء الممثل الكوميدي وتعمقه وهي تعمل بالتكامل مع بقية عناصر الصوت لاثراء الصورة ضمن المنظومة التعبيرية الشاملة لعناصر اللغة السينمائية.

**مؤشرات الاطار النظري:-**

اولا:- فيما يتعلق بوسائل الاضحاك في السينما كانت كالاتي:-

1. بواسطة السجايا المادية للشخصيات.
2. بواسطة المظاهر العقلية او الذهنية للشخصيات.
3. بواسطة الموقف.
4. بواسطة السلوك.
5. بواسطة الحوار.

**ثانيا:- فيما يتعلق بالمهارة الادائية للممثل الكوميدي:-**

يتطلب الاداء من الممثل بشكل عام والممثل الكوميدي بشكل خاص المهارات الاتية:-

1. **المرونة الجسدية والصوتية:-**

يجب ان تتوفر المرونة الجسدية والصوتية لدى الممثل الكوميدي ،فالمرونة الجسدية تؤهله لاداء جميع الحركات والايماءات الكوميدية التي يتطلبها الدور بخفة ومرونة خالية من أي تشنج او افتعال.اما المرونة الصوتية فيستطيع من خلالها ان يؤدي مختلف درجات الطبقة والنبرة الصوتية والتنغيم والتلوين الصوتيين بما يحقق فعل الاضحاك.

1. **القدرة على المحاكاة :-**

ينبغي على الممثل الكوميدي ان تكون له القدرة على محاكاة الشخصية والتقمص بأية شخصية تناط به، وان يحسن تجسيدها، ولكي يحاكي ببراعة عليه ان يكون متمكنا من ادواته التعبيرية الجسدية والصوتية.

1. **الايقاع والتوقيت:-**

ينبغي على الممثل الكوميدي ان يحسن ايقاع وتوقيت حواره وحركاته وايماءاته الكوميدية وان يضعها بالوقت المناسب بما يثير ضحك المتلقي. وان يحسن ايقاع وتوقيت التسلم والتسليم بالحوار والحركة مع الممثل الاخر، فسرعة وابطاء الفعل والحوار وسرعة الايقاع ووتيرته تعد كلها من المستلزمات المهارية للممثل الكوميدي.

1. **الاسترخاء والتركيز:-**

يجب ان يكون الممثل الكوميدي في حالة استرخاء وتركيز لكي يستطيع اداء الموقف الكوميدي بتلقائية وعفوية وبمرونة جسدية عالية. وان يتمكن من السيطرة على اعضاء جسده لكي تكون حركته سلسة ومرنة وانسيابية وبعكسه فان التوتر والتشنج يمكن ان يعيقا الاداء الكوميدي السليم.

**ثالثا:- فيما يتعلق بعناصر اللغة السينمائية:-**

تلعب عناصر اللغة السينمائية دورا مهما في تفعيل اداء الممثل الكوميدي وفي صنع المؤثر الكوميدي ومن ابرز تلك العناصر:-

1. التصوير
2. المونتاج.
3. المكياج والزي
4. الموسيقى والمؤثرات.

1. () احمد **سالم، في التعبير السينمائي (الفلملوجيا** )، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص39. [↑](#footnote-ref-1)
2. ()احمد سالم،نفس المصدر، ص74. [↑](#footnote-ref-2)
3. () رودولف ارنهايم ، **فن السينما**، تر: عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي،(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب.ت)، ص22. [↑](#footnote-ref-3)
4. () احمد سالم، **في التعبير السينمائي (الفلملوجيا** )، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص70. [↑](#footnote-ref-4)
5. () لوي دي جانيتي ، **فهم السينما**، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ص26. [↑](#footnote-ref-5)
6. () ينظر: احمد سالم، **في التعبير السينمائي (الفلملوجيا** )، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986) ، ص ص127-128. [↑](#footnote-ref-6)
7. () هنري برجسون، **الضحك –بحث في دلالة المضحك**- تر: د. سامي الدروبي وعبد الله الدائم، (دمشق: دار اليقظة العربية، 1964) ، ص121 [↑](#footnote-ref-7)
8. () لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ، ص118. [↑](#footnote-ref-8)
9. \* اندريه بازان: اهم النقاد السينمائيين بعد الحرب العالمية الثانية ويعد الاب الروحي للموجة الجديدة الفرنسية ومؤسس مجلة (كراسات السينما) مع دانييل فالكروز عام 1952 وتوفي عام 1958 في اوج شبابه (40) عاما اهم مؤلفاته (اورسون ويلز) 1950، (ماهي السينما) في اربعة اجزاء .

   المصدر: يوري لوتمان، **مدخل الى سيميائية الفيلم**,تر:نبيل الدبس,(دمشق، المؤسسة العامة للسينما،2001)،ص37. [↑](#footnote-ref-9)
10. () لوي دي جانيتي،المصدر السابق،ص231. [↑](#footnote-ref-10)
11. () ل. كياريني وا. باربارو، **فن الممثل**، تر: طه فوزي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ،ب.ت) ، ص109. [↑](#footnote-ref-11)
12. () اندريه فيليه، **الممثل الكوميدي**، تر: محمد مهدي قناوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003) ، ص99. [↑](#footnote-ref-12)
13. () ل. كياريني وا. باربارو، المصدر السابق، ص109. [↑](#footnote-ref-13)
14. () مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية**، تر: سعد مكاوي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964)، ص44. [↑](#footnote-ref-14)
15. () بول روثا، **العمل التلفزيوني**، تر: تماضر توفيق، (مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1962)، ص126. [↑](#footnote-ref-15)
16. () فارس مهدي، **الاتجاه التسجيلي في الفلم الروائي العراقي**، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1995 )، ص78. [↑](#footnote-ref-16)
17. () ينظر: سعاد حسن وادي، **دور العناصر الفنية في تفعيل الإضحاك في الكوميديا التلفزيونية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد,كلية الفنون الجميلة ، 2006،ص116. [↑](#footnote-ref-17)
18. () ينظر: لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981) ، ص ص164-165. [↑](#footnote-ref-18)
19. () حسين حلمي المهندس، **دراما الشاشة للسينما والتلفزيون**،ج2، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990)، ص130. [↑](#footnote-ref-19)
20. () رودولف ارنهايم، **فن السينما**، تر: عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي،(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب.ت)، ص42. [↑](#footnote-ref-20)
21. () رودولف ارنهايم، نفس المصدر،ص62. [↑](#footnote-ref-21)
22. () ينظر: رودولف ارنهايم، نفس المصدر،ص56. [↑](#footnote-ref-22)
23. () رودي برتيز، **الاساليب الفنية في الانتاج التلفزيوني**، تر: انور محمد خورشيد، (القاهرة: عالم الكتب، 1970)، ص49. [↑](#footnote-ref-23)
24. ()احمد الحضري، **فن التصوير السينمائي**، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ب.ت)، ص75. [↑](#footnote-ref-24)
25. () ينظر: مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية**، تر: سعد مكاوي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964)، ص ص141-143. [↑](#footnote-ref-25)
26. \* الاستعارة السينمائية:- تلاحم صورتين بواسطة التوليف بحيث تنتج عن مقابلة احداهما بالاخرى صدمة سايكولوجية في ذهن المتفرج هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم،

    المصدر: مارسيل مارتن، نفس المصدر، ص92. [↑](#footnote-ref-26)
27. () رودولف ارنهايم، **فن السينما**، تر: عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي،(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب.ت)، ، ص33. [↑](#footnote-ref-27)
28. ()ينظر: حسين عبد العزيز المطيري، **تمثل الأنواع السينمائية في الفلم الروائي العراقي**، رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،2004، ص152. [↑](#footnote-ref-28)
29. ()ينظر: حسين عبد العزيز المطيري ،، **تمثل الأنواع السينمائية في الفلم الروائي العراقي**، رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،2004,ص150. [↑](#footnote-ref-29)
30. () ينظر: كارل رايس، **فن المونتاج السينمائي**، تر: احمد الحضري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)، ص ص119-120. [↑](#footnote-ref-30)
31. () بودوفكين، **الفن السينمائي**، تر: صلاح التهامي، (القاهرة: دار الفكر، 1957)، ص74. [↑](#footnote-ref-31)
32. () احمد سالم، **سالم، في التعبير السينمائي (الفلملوجيا** )، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)،، ص74. [↑](#footnote-ref-32)
33. () احمد سالم، نفس المصدر، ص74. [↑](#footnote-ref-33)
34. () لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981) ، ص404. [↑](#footnote-ref-34)
35. () مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية**، تر: سعد مكاوي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964)، ص59. [↑](#footnote-ref-35)
36. () لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981) ص402. [↑](#footnote-ref-36)
37. () لوي دي جانيتي، نفس المصدر، ص403. [↑](#footnote-ref-37)
38. () اندريه فيليه، **الممثل الكوميدي**، تر: محمد مهدي قناوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003) ، ص112. [↑](#footnote-ref-38)
39. () لوي دي جانيتي، **فهم السينما**، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)،ص40. [↑](#footnote-ref-39)
40. () ينظر: حسين حلمي المهندس، **دراما الشاشة للسينما والتلفزيون**،ج1، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989)، ص203. [↑](#footnote-ref-40)
41. ()حسين حلمي المهندس ، **دراما الشاشة للسينما والتلفزيون**،ج1، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990)، ص ص204-205. [↑](#footnote-ref-41)
42. () لوي دي جانيتي،، **فهم السينما**، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ص276. [↑](#footnote-ref-42)
43. \* موسيقى الميكي ماوس: المقصود هنا هو تلك الموسيقى التي تتلازم وتتزامن بدقة مع الصورة المرئية للفيلم بحيث تبدو كانها صادرة عنها، وهذه الطريقة التكنيكية تستخدم على نحو اعتيادي في افلام الكارتون التي تنتجها استوديوهات والت ديزني حيث يصدر اللحن الموسيقي مصاحبا لحركة الشخصيات الكارتونية ومن ثم توصف باسم الميكي ماوس، خاصة عندما تنسق وتتوحد تماما مع حركات الفأر ميكي ماوس في الفيلم، واستخدام هذا التكنيك في التزاوج بين الموسيقى والصورة خاصة في الافلام الكوميدية وافلام التشويق اثبتت فاعليته وتأثيره الناجح المصدر : خيرية البشلاوي، **معجم المصطلحات السينمائية**،ترجمة واعداد، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005)، ص133 [↑](#footnote-ref-43)
44. () لوي دي جانيتي، ، **فهم السينما**، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)،ص272. [↑](#footnote-ref-44)
45. ()لوي دي جانيتي، نفس المصدر،ص268. [↑](#footnote-ref-45)
46. () ينظر: مارسيل مارتن، **اللغة السينمائية**، تر: سعد مكاوي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1964) ، ص ص121-122. [↑](#footnote-ref-46)