OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1212

البنية السردية و أثرها في بناء النهايات المفتوحة والمغلقة في الفلم الروائي

بان جبار خلف [1]
عمر عباس فهد[2]

جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة-المؤتمر العلمي 19
Al-Academy Journal ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 8/4/2023 Date of acceptance: 27/4/2023 Date of publication: 15/8/2023

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

ملخص البحث:

يتلخص موضوع البحث الموسوم (البُنية السردية وأثرها في بناء النهايات المفتوحة والمغلقة في الفلم الروائي) بدراسة، آلية توظيف النهايات المغلقة والمفتوحة في الفلم الروائي، وقد تناول البحث تحديد المشكلة المتمثلة في التساؤل التالي: ما هي بنية السرد وأثرها في تكوين النهايات المفتوحة والمغلقة في الفلم الروائي، ثم الحاجة إليه وكذلك أهداف البحث وتوضيح حدوده فضلاً عن أهميتهُ. ثم الانتقال إلى الإطار النظري والذي تضمن ثلاثة مباحث، حيث كان المبحث الأول بعنوان (البناء السينمائي للسرد الفلمي)، إما المبحث الثاني (بنية التعقيد والحلول السردية)، وإما المبحث الثالث تناول موضوعة (بنية النهاية وعلاقتها ببناء السرد). وبعد الانتهاء من الجانب التنظيري خلص البحث إلى جملة من مؤشرات الإطار النظري التي اعتمدت كإدة لتحليل العينة عن طريق تحليل العينة ضمن متن الإطار النظري، وهو فيلم (أساطير الخريف) للمخرج (إدوارد زويك)، وفيلم (أسطورة 1900) للمخرج (جوزيبي تورناتوري) للخروج بنتائج ومن ثم الاستنتاجات والتوصيات ثم جاءت قائمة المصادر والهوامش باللغة الإنجليزية.

الكلمات المفتاحية: النهايات المفتوحة، النهايات المغلقة.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

أن السرود السينمائية كانت في بداياتها تعتمد على نصوص بسيطة تحاول نقل الواقع حينما كانت آلة السينماتوغراف اختراع حاول من خلاله صانعوه معرفة الامكانيات التعبيرية له، وحينما أدركوا القيمة الجمالية والتعبيرية لذلك الوسيط التعبيري، حاولوا جهد امكانهم إيجاد نصوص سردية وتقنيات سينمائية تحاول قص الحكايات بطريقة الحبكة المعقدة، وتلك الحاجة أتت بعدما ازدادت ثقافة المتلقي من خلال تلك النصوص التي حاولت نقل الواقع بشكل بسيط وكلاسيكي.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة dr.banjabbar@yahoo.com
[2] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة root.omar@gmail.com

وحينما بدأ صناع الاعمال يُدركون الحاجة الفعلية إلى توظيف العناصر والتقنيات السينمائي التي تُمكن حكاياتهم من جذب المتلقي إلى دور العرض أصبح السينمائيون يعملون على إيجاد معادل سردي يعمل على تجسيد البُنية الحكائية للنهايات المفتوحة والمغلقة بالطريقة التي تجعل منها تتسم بالجدة والفرادة عن باقي البُنى الأخرى.

وبما أن المتلقي يزداد أفق توقعه حيال المادة المسرودة بالاستناد على مرجعياته الفكرية والجمالية باتُ يوظفون علم السرد بجميع مفاصله لأجل جعل النص السينمائي يكون مفتوح الدلالة لجعل تأويلات المتلقي لا تنضب مهما أختلف الزمان والمكان حيال المادة المسرودة، فضلاً عن جعلها تتسم بالجدة والاصالة، ولهذا وبناء على ما سرده الباحث سلفاً يحاول الباحث في متن البحث محاولة تناول الكيفية التي تجعل المادة السردية تتحكم في النهايات سواء كانت مفتوحة أو مغلقة عن طريقة عناصر وتقنيات السرد والتي تجعل المادة المسرودة تكون مبنية على الانفتاح في عملية إيصال المعنى القابل للتأويل وفق أفقهِ، لذا تم صياغة مشكلة البحث على النحو الآتي:

(ما هي بُنية السرد و أثرها في تكوين النهايات المفتوحة والمغلقة في الفلم الروائي؟).

أهمية البحث والحاجة إليه: تعد معرفة ماهية آلية اشتغال النهايات المفتوح والمغلقة في الفلم السينمائية، موضوعة لم تأخذ حقها من التنظير، فضلاً عن ذلك معرفة الأسباب الجمالية والتعبيرية والفكرية التي تؤديها تلك النهايات وسبب توظيفها من قبل صانع العمل في الفلم السينمائي.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى: الكشف عن الاشتغال السينمائي للنهايات المفتوحة والمغلقة في بُنية الفلم السينمائي.

رابعاً: حدود البحث: الحد الموضوعي: الموضوعات التي تتناول الانغلاق والانفتاح السردي في الفلم السينمائي، الحد الزماني: 2013 - 2023، الحد المكاني: الولايات المتحدة الأمريكية.

الإطار النظري

المبحث الأول: البناء السينمائي للسرد الفلمي

يختلف البناء السردي في الفلم السينمائي عن كل السرود المجاورة، الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقالة وغيرها من الفنون التي تنتهج علم السرد، "والسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية)" (Youssef, 2015, p. 39) وإذا رجعنا إلى السرد الفلمي سنجدهُ يجري على وفق النظام السينمائي عبر الصورة الفوتوغرافية المتحركة، فهو صورة على غرار الفوتوغراف، والرسم، والنحت والعمارة، ألا أنه سرد متحرك باستمرار، ولا يستعين فقط، بل تدخل فيه الكتابة على الشاشة، والحوارات وأحياناً تكون مكتوبة على الشاشة بالأخص إذا كانت الحوارات تترجم من لغة إلى أخرى، وكتابة ظروف وازمنة الحدث على غرار (بعد عدة سنوات) أو (قبل سنة) أو (مدينة بغداد عام 1980) واحيانا ينتهج الفلم فصول الكتاب المطبوع كما في فيلم (دوغفيل) (Dogville, 2003)، حيث تتوالى اجزاء الفلم في تسعة فصول كل فصل له عنوان، أو أن اعلان حائط أو ملصق جداري أو عنوان صحيفة يدلنا على نقلة سردية جديدة كما أن الملابس والمكياج والديكورات تسرد أيضاً دون حاجة إلى كلام وهكذا.

أن فن النحت أو الرسم والعمارة والموسيقى تقوم بسردها الخاص، وإذا كانت الجداريات السومرية والأكدية والبابلية والأشورية، وجدارية الحرية لـ(جواد سليم) تسرد أيضاً سرداً صورياً، لكنه سرد مكتمل في لحظة المشاهدة ترى العمل كله مجسداً لك كمتلقي، ولكن السرد السينمائي يسرد عبر اللقطة وتراكم اللقطات وتدفقها الصوري يكون مستمراً بلا توقف حتى نصل إلى ذروة الفلم ومن ثم النهاية، ويتم كل هذا مع استخدام متنوع لحجم اللقطة وزمنها ومضمونها، وتترتب تتابع هذه الصور، الذي ينقل من عرض شخص إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، ومن حدث إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى آخرى، بالإضافة إلى سرعته، يولدان وهما بالحركة، ودلالة تتجاوز أية دلالة متضمنة في أية صورة فوتوغرافية من مجموع هذه الصور." (Jacob, 2006, p. 24) ، التي تقوم على بناء معنى يعبر عن مضامين فكرية وجمالية مستندة على توالي تلك البنائية من عناصر لغة الوسيط السينمائي.

وإذا رجعنا وحاولنا أن نفصل بين الخلط الذي يحدث بين الدور الذي تؤديه لقطة أو مجموعة لقطات تحاول أن تسرد سياق يرتبط حتى يعمل على إيصال المضمون الذي توالت من أجله اللقطات، ولهذا حينما "تتجمع اللقطات في الفلم لتشكل مقاطع، أو ما نفكر فيه على أنه مشاهد، ...، أن بعض الكتاب يميزون بين المشهد والمقطع، ..، أن المشهد هو وحدة من الحدث تحدث في المقطع نفسه، والمقطع مجموعة من اللقطات تشكل جزءاً قائماً بذاته من الفلم يكون بصورة عامة مفهومها بحد ذاته" (Deek , 2012, p. 113)، وإذا كان المشهد محدداً بالمكان، فأن المقطع لا يحدد بمكان، بل هو سلسلة من المشاهد ذات حدث واحد، مثل مقطع من فيلم (الزفاف) للمخرج البولوني (أندريه فايدا) فهناك حفلة زفاف تجري في المنزل الريفي الواسع في عدة أمكنة جلب العروس في الطريق، المدعوين يرقصون، مجموعة تذبح عجلاً، وهكذا.

كذلك فالسرد الفلمي له تقنيات في انتقال السرد من مكان وزمان إلى آخر عبر تقنية القطع الصريح أو الاختفاء والظهور التدريجي أو المزج، أو عشرات طرق الانتقال بعضها أصبح قديماً وبعضها ما يزال مستمراً إلى حتى اليوم، وبالرغم من أن الفلم السينمائي يشترك ويختلف ببعض السمات مع الفنون الأخرى، إلا أن جميع الفنون حينما تُبنى توجد سمة (القصدية) في البناء والتي يراعى فيها عملية القص من خلال الوسيط التعبيري، وبذلك "حين نحصر دائرة اهتمامنا في الأشكال الحكائية الواعية بأدواتها نجد أن هناك أنواعا حكائية تنتظم داخل هذا الشكل وتتطلب منا تصنيفا جديدا يفصل بين كل هذه التحققات (الحكاية الشفوية، الحكاية المكتوبة، الحكاية السمعية البصرية، ويبرز خصائص ومميزات كل نوع:

أ. تتقاطع كل هذه التحققات في ثابت بنيوي واحد: فهي كلها تأخذ صفة الحكاية التي تعتمد على حاك ومحكي له ووسيط حكائي يقوم على أحداث وشخصيات وزمان وفضاء ويؤدي مجموعة من الوظائف داخل علاقات تداولية محدد. وإذن فكل شكل توفرت فيه هذه العناصر نعتبره حكاية.

ب. بصرف النظر عن هذا الثابت البنيوي تختلف هذه الحكايات باختلاف مجموعة من المتغيرات" (Al-Zaher, 1994, p. 8).

وعلى الرغم من أن جميع الحكايات تشترك بتلك السمات التي تكون أساسية فيها إلا أن عملية تجسيد تلك الحكايات يختلف بأختلاف الوسيط التعبيري لتلك الحكاية، والعناصر والتقنيات التي يتم توظيفها

تكون مستندة بالأساس على التعبير الجمالي، فعلى سبيل المثال أن الراوي في رواية (الشيخ والبحر) لـ(إرنست همنجواي) و فيلم (العجوز والبحر) من إخراج (جون ستورجس) الذي يستند على تلك الحكاية نفسها، إنما يستند على نفس (الراوي) في قص بعض الأحداث وتوضيحها ولكن أن العناصر المستخدمة والتقنيات التي وظفها صانع العمل في كل من الوسيطين يختلف حسب اختلاف الوسيط التعبيري للمادة المسرودة

أن الفلم لأنه محدد بوقت معينة، ولأسباب كثيرة منها قابلية العين واستعدادها للمشاهدة لفترة معينة وبعدها تصبح عملية الرؤية متبعة فأنه على خلاف كثير من السرود مضطراً إلى السير بحزم نحو الذروة، محافظاً على الجو العام للفيلم، ولهذا تجد ان "كل العناصر المشمولة في حقل تصوير الكاميرا – منظر طبيعي، ديكور، أشياء، شخصيات، تكون وحدة شكلية يرتبط بعضها مع بعض في تلك الوحدة بواسطتها." (Mitri, 2000, p. 573)، بحيث تعمل جميع تلك العناصر في بنائية يعمد كل عنصر من عناصرها على تأدية وظيفة جمالية وتعبيرية تعمد على إيصال المعنى إلى المتلقي، وهذا هو الذي يحدد نوع الفلم وشكله عن باقي الأفلام الأخرى أو عن باقي الوسائط التعبيرية الأخرى، ولهذا تجد أن جو الفلم البوليسي غير جو الفلم التاريخي أو الرومانسي أو الكوميدي، كما نشاهد في فيلم (الأسطورة 1900) (Torrentor, 1998)، أو فيلم (سبارتاكوس) (Kubrick, 1960)، يتمتع كل فيلم بأجواء يختلف عن الفلم الأخر وذلك يرجع إلى (نوع الحكاية) التي تحدد (MOOD) الفلم وبالتالي يتميز بشكل يختلف عن باقي الأشكال الأخرى من الأفلام السينمائية.

أن فيلم (قطار المساء إلى لشبونة) (Auguste, 2013)، يوضح لنا الشكل الفلمي وعلاقته بالنهايات المفتوحة والمغلقة حيث نرى في المشهد الأخير من الفلم (نهاية مفتوحة) حينما تطلب المرأة من (المدرس السويسري) (غريوريوس) البقاء وتنتهي الحكاية بأختفاء تدريجي يجعل من المتلقي يفكر في الخطوة الأخرى التي سيتخذها (المدرس)، وهذا ما أخبرنا به (الكاتب) حينما أخذت الكتاب منه في التوقيت (1:29:46)

مشهد بتوقيت (1:29:46) – نهار – داخلي - بيت ستيفانا

الصورة	الصوت
– تجلس (ستيفانيا) على الاريكة وتبدأ بالقراءة بينما نستمع إلى صوت الراوي (الكاتب) يقول	– (الراوي): نحن نترك شيئاً منا، ثم نغادر المكان

مشهد بتوقيت (1:39:47) – نهار – خارجي – على ضفاف الشاطئ

الصورة	الصوت
– يجلس (الكاتب) بلقطة عامة جانبية يمسك بيده قلم ويكتب بينما نحن نستمع صوته	– (الكاتب): نحن نبقى في ذلك المكان بالرغم من أننا تركناه، وهناك أشياء بداخلنا، وبإمكاننا العثور عليها، بالعودة لذلك المكان
– لقطة قريبة جانبية نشاهد فيها	– نحن نسافر لأجل أنفسنا عندما

الكاتب وهو منهمك بالكتابة، وهنا تستمر الكاميرا بحركة (تراك) نرى فيها امواج البحر	نذهب إلى مكان، شمل جزء من حياتنا، ولا يهم مهما كانت قصيرة.

وهنا نكون نحن كمتلقين ندرك من خلال ذلك المشهد أن الشخصية الرئيسية على الرغم من أنها غير متواجدة في المكان الذي تجري فيه الأحداث إلا أنه بذات الوقت موجود فيه كروح مهما ابتعد الجسد عن ذلك المكان، وبذلك تكون النهاية للفيلم تشير على أنها نهاية مفتوحة كما حدث في المشهد الأخير عند القطار.

وفضلاً عن ذلك أن للنهايات المفتوحة والمغلقة سمة التحول في التصنيف التي تجعل من أجواء الفلم مختلفة نظراً لطبيعة الموضوع الذي يفرض سيادة جو معين لفهم الاحداث والتركيز عليها فضلاً عن كسر آفق المتلقي عن طريق التصنيف الذي يتغير في الوقت المناسب، وبذلك نجد أن الفلم لا يسوده جو معين دائماً، بل أن بعض الأفلام تنوع بالأجواء فيبدأ الفلم رومانسياً ثم يتحول إلى فيلم سيكولوجي أو يبدوا كأنه قصة طفل لهُ علاقة بمجرم، ولكن سرعان ما يتحول الفلم إلى دراما اجتماعية عميقة كما في فيلم (الآمال العظيمة) (Newell, 2012)، بطولة (روبت دي نيرو).

أن البناء السينمائي يبدأ اولاً من السيناريو ثم يتحول إلى صورة مرئية على الشاشة، ومن المهم أن يكون البناء واضح المو Mike ضوع والقصد، وكيف يمكن أن يراه المتلقي...، ومن ثم أن كل مشهد يسهم في الفكرة الأساسية للفيلم، "هل يسهم في الخط القصصي ؟، في الشخصية ؟، هل الخط القصصي يتزايد، ..، هل تمضي القصة إلى الأمام بواسطة الشخصيات." (Lumet, 2014, p. 39)، وتؤدي بالتالي شد المتلقي إلى المادة الفلمية وتخالف آفق توقعهم، مما يجعلهم ماثلين إمام الحكاية من ثيمة الفلم ووصولاً إلى نهاية الفلم.

أن عناصر البناء السينمائي تقوم على:

1. المقدمة المنطقية والتي من خلالها نعرف عما يدور حولهُ الفلم بوضع الشخصية والحدث والزمان والمكان.
2. بداية الفلم: أن المقدمة المنطقية لابد لها أن تنتهي حتى يبدأ الفلم.

أننا نستطيع في كل الأفلام نحدد متى يبدأ الفلم ومتى ينتهي، ففي فيلم (الأسطورة1900)، يبدأ الفلم عندما يعثر عامل الباخرة على الطفل في مهد مهمل في الباخرة، وفيلم (دوك فيل) يبدأ عندما يتشكل علاقة بين البطل والبطلة، ولم تكن المقدمات سوئ تمهيد للبداية.

3. بناء الشخصيات بالمظهر والحوار والفعل.
4. الصراع: وهو المحرك الأساسي لأي سرد، والصراع الرئيسي هو الذي يستحوذ على الاهتمام، وما الصراعات الثانوية إلا لتعميد الأساس.
5. الذروة: الذروة هي نقطة الصراع العليا وبعدها يبدأ الفعل بالنزول. أن الذروة هي النهاية بالنسبة للفيلم، وهي أجابه على، " تساؤلات قد تم طرحها مسبقاً" (Callas, 2013, p. 257)، في الفلم تأتي الذروة بعد سعي حثيث في الصراع حيث الانفجار- الذروة، ولا تأتي مالم نبني التوتر الدرامي ببراعة، " تمثل الذروة اللحظة العظيمة جداً في التوتر الدرامي، ويرتبط بدرجة عالية جداً

بتوجيه الفكرة بالذروة، كما أن القيمة الحقيقية للصراعات والشخصيات سوف تكشف ضمنها تماماً." (Yanutha, 2009, p. 287)، إذن البناء السردي للفيلم هو سرد الحكاية بالنظام السينمائي، وهذا البناء متجه نحو الذروة عبر عصف بصري لا يتوقف إلا في نهاية الفلم.

المبحث الثاني: بنية التعقيد والحلول السردية.

أن التعقيد يكون بعد المقدمة المنطقية، حيث أن الامور بالنسبة للأحداث أو الشخصية تصبح أكثر تعقيداً تسوء بشكل يؤدي إلى الصراع، إي أن بداية الحدث هي بداية الصراع، وقد يكون الصراع – التعقيد بسبب التباساً ما. حيث أن تظن هذا الأنسان هو سبب المشكلة ويظهر أنهُ ليس كذلك أو أن يكون هناك سوء فهم، أو تسوء الأمور وتريد الشخصية اصلاحها فتقع في حالة اسوء من الأولى، أو أن هناك شخصية أخرى لا تريد النجاح لبطلنا لأنه يهدد مصالحها، وهذا لا يعني أن بداية الحدث معزولة عن المقدمة المنطقية، بل على العكس أن ذلك البناء يعد ملتحم معها كجزء من بناء متماسك، وبهذا " سوف يحدث الإنغلاق عندما يجاب عن كل الأسئلة المهمة المطروحة التي قدمها السرد." (Livingston, 2013, p. 349)– والمقدمة المنطقية وبداية الحدث هو الذي يرسى أسس الدراما في الحياة كما هو في السينما والمسرح، كما في فيلم (المريض الأنجليزي) (Minghella, 1996)، حيث كانت المقدمة المنطقية تصور لنا مجموعة من الاثار في الصحراء الافريقية الكبرى ويحدث أن بطل الفلم يقع في حب زوجة رئيس البعثة، بمعنى أنهُ تجاوز الطبيعة المسترسلة للأمور وأحدث شقاً في البيئة الاجتماعية، وبذلك يترتب على هذا التعقيد أن يتهم البطل بأنهُ جاسوس للألمان، وهو على غير ذلك، وبهذا نلاحظ هنا أن التعقيد تنافى، وأحدث صراعات على شتى الأصعدة.

وبهذا نكتشف سراً في الماضي لأحدى الشخصيات حاولت اخفاءهُ بشتى الطرق، أو أن هناك شخصية تعيش تراكمات نفسية وفكرية تجعل العيش مع الأخرين عيشً معقداً، مثل شخصية البطل في فيلم (سايكو) (Hitchcock, 1960)، للمخرج (ألفريد هيتشكوك)، وبما أن أشكال التعقيد لا تعد ولا تحصى لأنها قصص الحياة بناسها واحداثها.

من الطبيعي أن تسلكُ الأفلام سبل متعددة لإظهار التعقيد، قد يبدأ الفلم به، حتى أنهُ يسبق المقدمة المنطقية أو يتأخر الحدث إلى مسافة زمنية طويلة نسبياً، حتى يزداد ترقب المتلقي ليرى ما سيكون عليه الحدث، أو ماذا سيحدث، ولهذا من الطبيعي أن نقول " أن الأعمال الخالية من المحتوى الدرامي هي أيضاً خالية من الموضوع." (Frielich, 2019, p. 79) ، ولهذا أن القدرة على خلق تعقيد قوي سيجعل الفلم يسير نحو الذروة بثقة وقوة وإبداع، وبالتالي يقود الفلم إلى الحل والنهاية.

أن التعقيد يقلب الأمور من حالة مزاجية وذهنية أخرى، هنا يجب القول أن الابتعاد عن الزيف والاصطناع في بناء التعقيد هو الذي يجعل الفلم متماسكاً عبر المواضيع الحياتية أو التي تحاكي الوضع الإنساني حتى لو كانت أفلاماً خيالية. والإنسان هو هدف الدراما الأول، وعليه فلا توجد مشكلة أو عقدة ليس لها نهاية وهذا هو الفلم، ولهذا ". وإذا أضيفت مثل هذه الفقرة فإن إحساس الإغلاق السردي سيكون مخففاً، ولن يجعلنا الفلم نشر أنه أنتهى عند النقطة الصحيح. سوف يبدو مفككاً، وسوف يمضي لكي يتجاوز النقطة التي وصل عندها الإغلاق السردي" (Livingston, 2013, p. 349)، بمعنى أن الانغلاق

السردي حينما يجيب على جميع الأسئلة يجب أن ينتهي في حال جوابه على السؤال الأخير ومن ثم ينتهي بعد ذلك، وإذا ما ظهر حدث أخر ليس لهُ ارتباط بالقصة أو مقحم على البناء السينمائي فهنا سيكون الانغلاق السردي لم يشعر المتلقي بثقله في نفس المتلقي، وبالتالي تكبر المسافة الجمالية بين آفق المتلقي والمادة المسرودة.

وبذلك يجب أن تكون النهايات المفتوحة والمغلقة مبنية على أساس جواب (ماذا يحدث لو) وحينما يتم الاجابة على السؤال الرئيسي والاسئلة الفرعية يجب أن تكون النهايات (مغلقة أو مفتوحة) بحيث تكسر آفق المتلقي بالطريقة التي تجعلهُ يشعر بجدة وأصالة الفلم السينمائي.

المبحث الثالث: بنية النهاية وعلاقتها ببناء السرد.

أن لكل حكاية نهاية في الحياة، وفي الفلم كحكاية سردية، لا بد لنا من حل (مفتوح أو مغلق) وهو نهاية الفلم، ولهذا أن بنية السرد السينمائي تتكون من:

1. الحكاية.
2. الشخصيات.
3. الحدث أو الأحداث.
4. الزمان.
5. المكان.
6. الذروة.
7. الحل

أن هذهِ العناصر السبعة هي التي تحدد بنية الفلم من البداية إلى النهاية، وكثيراً ما اعترضنا على نهاية بعض الأفلام لشعورنا أنها نهاية مزيفة أو يجري التفكير بها، أو قدمت بطريقة غير بصرية أو لا تحتوي على (الانغلاق السردي)، ولهذا " من المأمول أن هذه المناقشة حول الانغلاق في السرد الموحد سوف تكشف عن مصدر رئيسي للإحساس بالاكتمال والاتساق الواضحين في هذا النوع من السرد، والذي تنتمي له معظم الأفلام" (Livingston, 2013, p. 350)، أن نتيجة الصورة التي تحكم كون السرد اولاً: وإذا كان الفلم ينهي كل اشكالات السرد والتعقيد والنهاية، ذروة تعتمد على البناء الصوتي فسيكون الفلم عن دراما اذاعية.

أن السرد السينمائي وهو يحكم على كل بنية السرد، بحيث تتجه الصورة عبر بناء سببي: أي بناء قائم على السببية.

ولهذا يجب أن تكون عملية السرد السينمائي قائم على السببية في عملية قص الأحداث للوصول إلى نهاية تحدث عملية التطهير في نفس المتلقي، ولهذا تجد أن "إن السرد من هذا النوع سرد موحد حيث إن كل جزء يؤدي بنعومة إلى الجزء التالي وفي ضوء المواقف والشخصيات المشتركة فيه، فإن التغير أو التعقيد بسبب مشكلات محددة يجب حلها وأسئلة تجيب الإجابة عنها، ويمضي ذلك كله في مزيد من التعقيد تدريجياً حتى يحل في النهاية بفعل الشخصيات، وعندما تتم الإجابة عن الأسئلة الرئيسية عند ذلك بالضبط – تنتهي القصة" (Livingston, 2013, p. 346)، وبهذا يمكننا القول أن النهاية تنبع من طبيعة

الحكاية، أن كل بناء فيلمي سردهُ يقود إلى نهاية ممكن أن نتوقعها، والنهاية العظيمة هي التي يمكن توقعها، لأن آفق التوقعات يتسع لقوة الحكاية وأسلوب البناء السينمائي لها.

ففي فيلم (ثيلما ولويز) (Scott, 1991)، يبرز لنا السرد لصديقتين (ثيلما ولويز) ويكف تكون حياتهم مقيدة ومستقلة من قبل الرجل، فتقرران الهروب نحو الحرية، وفي الطريق يعاكسهما أحد السواح لدرجة الاعتداء عليهن فيقتلانه، مما يجعل كل الشرطة تطاردهما فيقرران الانتحار بطريقة احتفالية.

أن آفق التوقع لهذهِ النهاية من قبل المتلقي قد يضع في حسابه سجنهما مثلاً، ولكن أن تقررا الانتحار فهذا غير متوقع إلى حداً ما، وفي فيلم، (المريض الإنجليزي)، يطالعنا أن أحد الطيارين حينما يكون مصابً في احتراق طيارته وهو بين الموت والحياة، وكنا نتابع قصصه لكننا لم نتوقعه نهايته ممرضته التي قامت بدور مهم في الفلم، أن وقائع ما يجري يجعلنا غير متوقعين أن يترك المريض الإنجليزي بعد هذه العلاقة الرائعة مع الممرضة التي يئست من شفائه.

وهناك نهاية تتعلق بالشكل الفلمي عندما تكون النهاية هي بداية الفلم، أننا عرفنا النهاية ولكن نريد معرفة لماذا كانت هكذا، أن مثل هذهِ الأفلام عندما تقدم النهاية، فهي تريد من المتلقي يركز على الحدث والشخصية لأنها أهم من الانتظار حتى النهاية، وهناك النهاية الخطية مثل فيلم (الرسالة) (Al-Akkad, 1976)، الذي بدأ من ظهور الاسلام حتى فتح مكة.

وهناك النهاية غير الحاسمة، وهي توضح بداية الفلم، ففي فيلم (البروفيسور)[3]، نرى في أحد المشاهد الطبيب يخبر المريض أن حياته ستنتهي بعد فترة قصيرة، فمن خلال تلك المعلومات نعرف أن البطل سيموت، ولكننا ما يهمنا هنا كيف سيتصرف المريض مع الموت الحتمي.

وممكن أن تكون النهاية عبارة عن أساقط لما مر على البطل من أحداث، ولكن الذي يتابعها شخصية أخرى ليست من شخصيات الحكاية الرئيسية، عندما تقرر النهايات على لسان الكاتب، بينما البطل يستشعر حياته كلها من خلال الكاتب الذي يسرد أحداثاً لبطل في الحكاية يتوفى في منتصف الفلم، وهذا يعني أننا إزاء تأويلات لما سيكون عليه السرد سواء كان مغلقاً أو مفتوحاً، ومن هنا نتوصل إلى أن النهايات محكومة ببناء الفلمي كله.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

توصلت الباحثة الى جملة من المؤشرات وهي خلاصة ما أسفر عنه الإطار النظري. يمكن اجمالها على النحو التالي:

1. **السرد السينمائي بنية كاملة بما فيها، المقدمة المنطقية والتعقيد والحدث والشخصية والذروة والنهاية.**
2. **تكون النهايات مغلقة أو مفتوحة تبعا لبنية السرد ومواءمته آفق توقعات المتلقي أو مخالفته.**

إجراءات البحث

منهج البحث: بغية الوصول إلى نتائج مرضية وبشكل علمي دقيق، يجد الباحثان ضرورة اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) الذي ينطوي على القراءة والمشاهدة والتحليل للعينة بما يضمن تحقيق النتائج المرجوة وتحديد الاستنتاجات العلمية الدقيقة وهو يأخذ بالمنهج الوصفي، دراسة الحالة، كما هو معروف.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في جانبيه النظري والتطبيقي في الأفلام التي جسدت الموضوعات النهايات المفتوحة والنهايات المغلقة، بحيث تم اختيار عينة الفيلم كونها تمثل تلك الموضوعة بامتياز

عينة البحث: كانت عينة البحث الأفلام الآتية: (الأسطورة1900، أساطير الخريف).

وقد اختيرت هذه الأفلام للأسباب الآتية:

1. أن البحث تحدث عن مدى واسع للاشتغالات السردية للنهايات المفتوحة والمغلقة
2. حصدت هذه الأفلام على جوائز ومتابعات نقدية رصينة في المهرجانات السينمائية والنقدية.
3. حصول عينات الفيلم على تقييم عالٍ في المواقع السينمائية مثل imdb.

أداة البحث: كانت أداة البحث مؤشرات الإطار النظري التي عرضت على الخبراء الثلاثة ولغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فأن البحث يتطلب استخدام أداة يستند اليها لتحليل العينات، وعليه سيعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري لاستخدامها أداة للتحليل بعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها وكانت المؤشرات على النحو الآتي:

1. السرد السينمائي بنية كاملة بما فيها، المقدمة المنطقية والتعقيد والحدث والشخصية والذروة والنهاية.
2. تكون النهايات مغلقة أو مفتوحة تبعا لبنية السرد ومواءمته آفق توقعات المتلقي أو مخالفته.

وحدة التحليل: سيعتمد الباحثان في عملية تحليل المادة المسرودة في الفلم (اللقطة أو عن طريق السرد الصوري المتمثل في المشهد المنتمي إلى الخطاب السينمائي).

تحليل العينة

أساطير الخريف(Legends of the Fall)

اخراج: إدوارد زويك

سيناريو: William D. Wittliff

سنة الانتاج: 1994

البلد: الولايات المتحدة, المملكة المتحدة

تمثيل: براد بيت قام بدور تريستن لودلو، أنتوني هوبكنز قام بدور كول ويليام لودلو، جوليا أورموند قام بدور سوزانا

تصوير: جوهن تول

موسيقى: جيمس هورنر

مونتاج: ستيفن روزينبلوم

الشركات المنتجة: Bedford Falls Productions

ملخص قصة الفيلم: تحكي قصة الفيلم عن ثلاثة أشقاء ووالدهم يعيشون في برية وسهول ولاية مونتانا في أوائل القرن العشرين وكيف تتأثر حياتهم بالطبيعة والتاريخ والحرب والحب .

1. السرد السينمائي بنية كاملة بما فيها، المقدمة المنطقية والتعقيد والحدث والشخصية والذروة والنهاية.

يتحدث عن ثلاثة اشقاء في مزرعة والدهم الجنرال في الجيش الامريكي الذي يستقيل احتجاجاً على سوء معاملة وظلم الحكومة الامريكية للهنود الحمر، ويتربى الاشقاء بمعية والدهم المصاب بالزهايمر وامهم الوديعة المثقفة الهادئة والتي هي من عوائل بوسطن ولاية المثقفين في امريكا،فالاخوين الكبيرين ينشئان نشئ متضامنة مع اخلاقيات طبقتهم الأرستقراطية، بينما الابن الاصغر يربيه الهندي الاحمر خادم وصديق والدهم،الذي يعلمه كيف يمكن ان تكون الطبيعة امهم، ويعلمهُ الشجاعة والانغمار في الحياة ..

2. تكون النهايات مغلقة أو مفتوحة تبعا لبنية السرد ومواءمته آفق توقعات المتلقي أو مخالفته.

يذهب الاشقاء الى الحرب العالمية الاولى،فيموت احدهم والذي يخلق جرحاً غائرً عند الاب وعند بطل فلمنا وعلى وجه الخصوص،فيذهب البطل الى ارجاء العالم باحثاً عن نفسه وهارباً من حبهِ الوحيد،الذي يتنازل عنهِ لأخيه الاكبر،ولكن الاخ الاكبر يشترك في اللعبة السياسية ويرشح للبرلمان وعندما تحصل تصفيات بين الابن الاكبر والشرطة يتنازل الاخ الاكبر عن امتيازاتهِ وينتصر لأخيه،فتكون المواجهة الحاسمة بين الاب واولاده والسلطة وتحدث مذبحة ضد وجوهه السلطة ..ويذهب بطلنا مره اخرى للسياحة في العالم الممتد.

العينة الثانية

الأسطورة 1900(The Legend of 1900)

اخراج: جيوزبي تورنتوري

سيناريو: جيوزبي تورنتوري

سنة الانتاج: 1998

البلد: إيطاليا

تمثيل:

تيم روث، بروت تايلورفينس، ميلاني ثيبري، بيل نان، بيترفوغان

تصوير لايوش كولتا

موسيقى: إنيو موريكوني

الشركات المنتجة: ميرماكس أفلام وآخرون

المنتج: جيوزبي تورنتوري

ملخص قصة الفيلم: يعيش طفل منذ ولادته على متن سفينة تكون كل حياته، وحينما يعرض عليه رفيق دربه النزول بعدما تقرر الدولة تفجير السفينة بسبب قدمها، يرفض أسطورة 1900 النزول بسبب شعوره بأن نزوله على الأرض سيؤدي إلى نهايته هو بالتالي.

1. السرد السينمائي بنية كاملة بما فيها، المقدمة المنطقية والتعقيد والحدث والشخصية والذروة والنهاية.

كون البناء السردي عبر وجود طفل في مهد متروك في احد البواخر العابر للمحيط الاطلسي نحو إمريكا، ويتربى هذا الطفل في كنف البحاره على الباخرة،فيكون جزءاً من فريقها من البحارة والقباطنة، وهذا الطفل يتصرف داخل الباخرة انها مكانة، وهو لا يعرف غيرها من الامكنة،فهو يعتبره بيته، وهو فعلاً لا يعرف بيتًا غيره، وشيئاً فشيئاً يندمج في هذه البيئة ويتدرب على الآلات الموسيقية الموجودة في صالة الاحتفالات في الباخرة ويصبح محترفً ومبدعاً في العزف على الالات وبالاخص البيانو،ولان الباخرة تستخدم فرقاً موسيقية محترفة لامتاع زبائن الدرجة الاولى.،وهو يموت بموتها،ولو كانت هناك نهاية اخرى لكان لدينا فلماً جديد، ان النهاية اتفقت وتوقع المتلقي

2. تكون النهايات مغلقة أو مفتوحة تبعا لبنية السرد ومواءمته آفق توقعات المتلقي أو مخالفته.

الصبي ومن ثم الشاب يلاحظ ويستوعب ويتعلم حتى يصبح عازفاً لا يشق لهُ غبار...ويقع تحت ملاحظة عازفي الباخرة ..عازف البوق ..الذي يرى قد وصل الكمال في العزف،بل ان بطلنا يدخل مسابقة مع احد اهم عازفي البيانو الذي يصعد للباخرة في احد الموانئ ويجري التحدي فيفوز بطلنا بالعزف،مما يجعل عازف البوق يستخسر ضياع موهبة البطل في هذه الباخرة المحدودة، فيحرضهُ على هجر الباخرة والاندماج في العالم الحياة ..ويحاول البطل لكنُ لا يستطيع مواجهة العالم ويقول: انا اعرف البيانو ففي ثمانية وثمانين مفتاحاً اعرفها جيداً ولكن هذه المدن المكتظة كم فيها من مفاتيح ويرفض النزول وترك الباخرة،لكن الباخرة تحال الى التقاعد لأنها قديمة،وكم يحاول العازف ان يرضيه بتركها لكنهُ يبقى فيها حتى تفجيرها لأنها اصبحت مستهلكة ان هذه النهاية تتفق والبناء السردي للفلم لان الفلم اظهر لنا فعلاً ان لا مكان للبطل غير الباخرة.

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. أن اشتغال النهايات تكون مغلقة في البناء السردي الحتمي الذي تكون فيه النهاية مع توقعات المتلقي، وهي بهذا تمثل حلولاً سردية.
2. أن النهايات المفتوحة للبناء السردي، تلك التي تخالف آفق التوقعات فتعزز الأبعاد الجمالية والتعبيرية للفرد.

الاستنتاجات:

1. لا نهاية جيدة دون بناء سردي سينمائي قائم على معادل جمالي وتعبيري يعمل على كسر آفق توقع المتلقي.
2. تعتمد النهاية المفتوحة والمغلقة التي تتسم بالجدة والأصالة وتعمل على كسر أفق المتلقي على إيجاد حلول سردية تتماشى مع بنيةُ الحكاية الفلمية.
3. تكتسب البنية الحكائية قوتها السردية في التأثير على مشاعر المتلقي من خلال إيجاد معالجة سردي يشد المتلقي إلى العواطف التالي تشترك بها جميع البشرية.

المقترحات:

تناول موضوعة النهايات المفتوحة والمغلقة وأثرها على المسافة الجمالية في الفلم الروائي.

References:

1. Al-Akkad, M. (1976). *The Message.* Libya - Morocco.
2. Al-Zaher, A.-R. (1994). *Film Narration (Semiotic Reading).* Morocco: Dar Toubkal for Publishing and Distribution.
3. Auguste, B. (2013). *Night Train to Lisbon.* Switzerland - Germany.
4. Callas, C. (2013). *writing the creative cinematic script.* (I. D. Al-Bab, Trans.) Damascus: The General Institution for Cinema.
5. Deek , K. (2012). *Anatomy of films.* (M. M. Al-Asbahi, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Institution for Cinema.
6. Dogville. (2003). *Laras von Trier, Lars von Trier, Knal et al, Daldenmark-Finland.*
7. Frielich, S. (2019). *Cinematic Drama.* (G. Manafikhi, Trans.) Damascus: The General Institution for Cinema.
8. Hitchcock, A. (1960). *Psycho.* USA.
9. Jacob, L. (2006). *The Cinematic Mediator.* (A. Hamzawy, Trans.) Damascus: The General Institution for Cinema.
10. Kubrick, S. (1960). *Spartacus.* USA.
11. Livingston, P. (2013). *The Routledge Handbook of Cinema and Philosophy.* (A. Youssef, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
12. Lumet, S. (2014). *The Art of Film Direction.* (A. Youssef, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
13. Minghella, A. (1996). *The English Patient.* USA.
14. Mitri, J. (2000). *Psychology and Aesthetics of Cinema.* (A. Aweishek, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Institution for Cinema.
15. Newell, M. (2012). *Great Expectations.* USA.
16. Scott, R. (1991). *Thelma & Louise.* USA.
17. Torrentor, G. (1998). *The legend 1900.* Italy.
18. Yanutha, S. (2009). *Theory of Drama.* (N. Faris, Trans.) Baghdad: Dar Al-Affan Al-Thaqafia.
19. Youssef, (. (2015). *Narrative Techniques in Theory and Practice.* Jordan: Dar Al-Faris for Publishing and Distribution.

Narrative infrastructure and its impact on building open and closed endings in the feature film

Ban Jabbar Khalaf
Omar Abbas Fahd

Abstract:

The topic of the research tagged (narrative structure and its impact on building open and closed endings in the fictional film) is summarized by studying the mechanism of employing closed and open endings in the fictional film. novelist, then the need for it, as well as the objectives of the research and clarifying its limits as well as its importance. Then moving to the theoretical framework, which included three topics, where the first topic was entitled (the cinematic construction of the film narrative), either the second topic (the structure of complexity and narrative solutions), or the third topic dealt with the subject (the structure of the end and its relationship to the construction of the narrative). After completing the theoretical aspect, the research concluded with a number of indicators of the theoretical framework that were adopted as a tool for analyzing the sample by analyzing the sample within the text of the theoretical framework, which is the movie (Legends of Autumn) directed by Edward Zwick, and the movie (The Legend of 1900) directed by Giuseppe Tornatori to come out With results and then conclusions and recommendations, then came the list of sources and footnotes in English.

Keywords: open endings, closed endings.