

السيناريو بين الحكائي الروائي والسرد السينمائي

The Scenario between the Novelistic Narrative and the Cinematic Narrative

د. خيرة بوعتو، جامعة مستغانم، الجزائر

kheira.bouattou@univ-mosta.dz

تاريخ النشر: 2025/12/15

تاريخ القبول: 2025/11/24

تاريخ الاستلام: 2025/08/17

ملخص:

تتناول هذه الدراسة خصوصية الانتقال بين الوسائط المختلفة، من وسيط لغوي إلى وسيط متعدد اللغة، بين الرواية والفيلم السينمائي، حول تطويع اللغة السردية للانتقال بها للتقنيات السينمائية، ومدى التشابه والاختلاف الموجود بين السرد الروائي والسرد السينمائي. وكيف يتجسد الإبداع والمعنى في كل منهما، وبين مسألة الالتزام بالأحداث الروائية وبين الصورة السينمائية الطاغية، بين الكلمة واللقطة، فما هي حدود الالتقاء والنقاط؟

كلمات مفتاحية: السيناريو، الفيلم، السينما، الرواية، السرد

Abstract:

We will deal with the specificity of the transition between different media, from a linguistic medium to a multilingual medium, between the novel and the film, On adapting the narrative language to transfer it to cinematic techniques. And the extent of the similarities and differences between the novelistic narrative and the cinematic narrative. And how creativity and meaning are embodied in each. Between the issue of commitment to the events of the novel and the cinematic image, between the word and the shot, what are the boundaries of convergence and intersection?

Keywords: Scenario, The movie, Cinema, The novel , narrativeKheira.bouattou@univ-mosta.dz

د. خيرة بوعتو

مقدمة:

السينما باعتبارها تعبير فني، فإنها بلا شك قد ورثت من الفنون الأخرى والأدب أشكال تعبيرية متعددة، ويعد السرد من أهم التقاطعات التي نجدها بين الأدب والسينما. فاللغة السينمائية مزيج من القواعد والسنن، نجد لها قواعد ومفرداتها الخاصة التي تميزها عن الفنون الأخرى.

وقد حدث تحول كبير في ستينات القرن الماضي حول طبيعة القضايا الجمالية واللغوية للسينما، ومدى تأثير حقول معرفية أخرى مثل علم اللغة والبنوية والسينمائية. وساهمت هذه الأبحاث في تطور نظرية السينما عبر عقد الصلة بين قواعد لغة الكلام واللغة السينمائية.

ومن الأسئلة التي تواجه كاتب السيناريو، هل قصته تصلح للسينما، أم للمسرح أم للرواية، ومتى ما اتضحت النظرة للفرق الموجود، اتضح شكل الكتابة المناسب. ولأن السينما والأدب يحتاج كل منهما الآخر، ولا يمكن لهما أن يفترقا، ولأن السرد عامل مشترك بينهما، فكيف هي خصوصية الانتقال والتحويل من الرواية والفيلم؟ ما هي حدود الالتقاء والتقاطع؟ فقد تتشابه تقنيات كل من السرد الروائي والسرد السينمائي، وقد تختلف، كما أنها قد تشترك وتتقاطع في بعض العناصر.

وللإجابة عن هذه الأسئلة، اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي للكشف عن طبيعة العلاقة بين الرواية والفيلم. وتكمن أهمية هذه الدراسة في تتبع بعض مسارات التحويل من الأدب إلى السينما.

1. السيناريو السينمائي

1.1 ماهية السيناريو:

تعود كلمة سيناريو إلى اللفظة الإيطالية Scenario المشتقة بدورها من الكلمة اللاتينية Sceanarium التي تعني المشهد المسرحي بالمعنى الهندسي، أي الفضاء المشهدي. (وال Sceaenarius هو الذي يعمل لصالح المنظر أي كاتب السيناريو). (توروك، 1995، صفحة 143)

وفي إيطاليا حيث عادت الكلمة إلى الظهور عند نهاية القرن السادس عشر، فإن ال Scenario يعني تماما الديكور، وهذا المعنى يرتبط بـ "اكتشاف" تقنية فن تصوير المناظر Scénographique على الطريقة الإيطالية. (توروك، 1995، صفحة 143) ولم تصل الكلمة إلى فرنسا إلا خلال القرن الثامن عشر حيث أخذت أولاً وطبقاً لأصلها الإيطالي معنى "إخراج". وكان لابد من الانتظار لمدة قرن تقريبا قبل أن تشير الكلمة إلى العرض الموجز لمسرحية ما أو المخطط المفصل لرواية معينة.

وظهرت الكلمة عام 1907 بقلم جورج ميلنر، بمفهومها الحديث من حيث هي قصة معدة للتصوير، وإذا ما اعتمدت هذه الكلمة من قبل محترفي السينما الأوائل، فذلك لأنها كانت ملائمة أكثر من عبارتي "دفتر" أو "ملخص"، للتنظيم في مناظر، ذلك التنظيم الذي كانت تقوم عليه القصة السينمائية القديمة. (توروك، 1995، صفحة 144)

1.2 السيناريو الصامت:

لقد بلغ كارل ماير بالسيناريو الصامت ذروة الكمال، معتبرا غياب الصوت ليس عيبا، إنما "وسيلة مؤهلة" وعامل تعبير سردي أصيل. لكن لسوء الحظ، فإن المتطلبات الشكلية التي تقوم عليها منظومته كانت صارمة جدا وبالغة التحديد لذا لم يسمح لتلك المنظومة بالتآلف مع المنطوق. (توروك، 1995، صفحة 43) ان سيناريو الفيلم الصامت لا يزال يترك مجالا واسعا لمبادرة المخرجين، فإذا تم تثبيت القصة في خطوطها العامة، وتحديد السرد في تجزئته، تترك الحرية للمخرج في ضبط الفعل كما يراه هو، أي خلقه في إطار المشهد. أما التفاصيل والمتغيرات فتكون غالبا أثناء التمثيل، وأحيانا خلال تصوير اللقطات، حيث يتدخل المخرج "بشكل مباشر" ليقود الممثلين.

والصوت لم يحول السينما إلى مسرح مصور، كما كان متوقعا إنما قام بتحريرها، وعلى الأخص المضمون السردى، وأعادها إلى مهمتها الأساسية كفن للحركة وللعمل. ومن هنا فإن الأفلام الهوليدوية الكبرى الناطقة هي بالدرجة الأولى أفلام فعل يظهر منها الإيقاع والسرعة. (توروك، 1995، صفحة 49)

ان ديناميكية العلاقة بين الصوت والنص والصورة قد تم اختيارها منذ عام 1929 من قبل روبين ماموليان في فيلم applause، عن طريق مشاهد خارجية صورت بمصاحبة الصوت وبشريط صائت مزدوج يسمح بوضع اغنية ما لتكون بمثابة تعليق على مشهد حوارى. (توروك، 1995، صفحة 50) ومنذ بداية ظهور الفيلم الناطق، وضع هواكس نفسه في لب قضية التنظيم السينمائي تبعا للكلام، وتقطيع الحوارات وللحركة، رافضا بذلك معالجة النص على أنه مجرد مساعد للصورة. بل على العكس، فقد شرع في إعادة صياغة الإخراج بتبسيط عمل الكاميرا، لكي يصل إلى تعبير درامي قائم على البناء وعلى إيقاع ودلالة الحوارات، وعلى حقيقة المواقف والشخصيات، وعلى منطق الفعل. (توروك، 1995، صفحة 51)

وأول مخرج استطاع أن يدرك إدراكا تاما إمكانات الفيلم الناطق هو المخرج الفرنسي رينيه كليير، فقد كان يصر على أهمية العنصر المرئي. وصرح بأنه ليس من الضروري أن يكون الفيلم الناطق -حسب تعبيره- "مسرحا معبأ في علبة"، وكان السينمائيون وقتذاك يعتبرون هذا الرأي ثوريا. وقد أكد كليير ذلك في ثلاثة أفلام فكاية ممتازة جعلته من أشهر مخرجي العالم. (نايت، 1967، صفحة 134)

2. اشكالية العلاقة بين الأدب والسينما

اكتشف قراء من مشاهدي السينما في روايات القرن التاسع عشر "كتابة فيلمية" عند فلوبير وزولا وآخرين، ويعترف تولستوي في مقابلة أجريت معه عام 1908، أي قبل موته بسنتين، بأنه يريد أن يكتب كما تصور الكاميرا. (الزبيدي، 2006، صفحة 142)

في الثلاثينات بدأت السينما تمارس تأثيرا كبيرا على الأدب، وبدأ القارئ يطلع على أدب جيمس جويس ودوس باسوس والكسندر دبلن، كما لو أنه يقرأ في سيناريو سينمائي. وقد حلل ايزنشتاين تأثير عمل ديكنز الأدبي على أعمال غريفت السينمائية، وتحمس لعبقريته التصويرية. كما يؤكد ديكنز شخصا في أحد رسائله "انا لا ابتدع ما أكتب، إنما أراه وأخطه على الورق". ويعترف غريفت نفسه، في مصادر عديدة بأن فكرة استخدام التناوب المونتاجي، لم تكن فكرته إنما وجدها في أعمال ديكنز الروائية. (الزبيدي، 2006، صفحة 142)

واستمرت مع بداية الفيلم الناطق محاولات البحث في مجال الأدب عن مواضيع للسينما، وكيف انتقلت عناصر تعبير روائية وملحمية إلى التعبير السينمائي، وكيف تم توظيف عناصر سردية أدبية تقليدية في بنية الفيلم، وجهة نظر الراوي من الأدب الملحمي التي تعقب على الأحداث، وقد تم استخدام هذه الوسيلة في العديد من الأفلام السينمائية، وهي طريقة تعبير تساعد في اختصار الأحداث الكثيرة أو وسيلة المونولوج الداخلي، التي تصاحب الحالة الدرامية التي توجد فيها الشخصية. (الزبيدي، 2006، صفحة 143)

بدأ الفيلم كمسرح مصور، ثم بدأت السينما تدريجيا تتحرر من المسرح، عندما بدأت محاولات الطليعيين الفرنسيين والمدرسة السوفياتية، تعطي هذا الفن استقلاليته بعيدا عن سيطرة الأدب، لكن كان هناك باستمرار تأثير قوي ومتبادل، في جوانب وحالات عديدة ومتنوعة بين الأدب والسينما وبين السينما والأدب.

يختلف منطق سرد "القراءة" عن منطق سرد "الفرجة" حيث لا تهدف الكلمات والجمل الوصول إلى خاصية "الأدب" إنما تنزع إلى التحول إلى صور واصوات كدوال مبتكرة في أسلوب السرد. هنا لا يعول على "الأدبي" كقيمة في ذاته إنما على "الفيلمي" الذي تجسده اللغة، "الفيلمي" الذي ندركه في صوره الحسية. (الزبيدي، 2006، صفحة 131)

إنها نوع لغة واصفة ينتمي وجودها حينما تنوب في وجود آخر، عناصره الصور والأصوات التي ترسم العالم المرئي والمحكي في الفيلم، هدف الوصف وجود آخر يلغيه، ومن هنا تبرز أهمية "التقابل" بين الأدبي والفيلمي الذي لا يمكن أن يتأسس على "التماثل" إنما على "التفارق" وضمن رؤية العلاقات المتبادلة الجدلية لعناصر المتشابهات والمتفارقات في وسيلتين أو وسيطين مختلفين يتسنى لنا أن نقرب من طبيعة هذه الإشكالية.

إن تحويل العمل الأدبي إلى السينما يتطلب نوعاً من الأمانة، لكن هذه الأمانة نسبية. فالسينمائي يضع تصوراتهِ في تجسيدات مادية ملموسة هي بالتأكيد مغايرة لتصورات الكاتب أو حتى القارئ.

1.2 السرد السينمائي

السرد السينمائي لا يعرف سوى زمن واحد هو زمن الحاضر، الصورة الفيلمية حسب كريستيان ميتز تشبه الوجود لذا فهي تروي دائماً بالزمن الحاضر. بمعنى آخر فإنّ الفعل يفترض أن يجري بالنسبة للمشاهد في اللحظة التي يراه فيها على الشاشة. في كتابه "جمالية وعلم نفس السينما" يشير إلى وجود اختلاف كبير بين الرواية والفيلم "يكتب زمن الرواية بالكلمات، أما في السينما فيتم بناؤه بالوقائع (...)", الفعل يأخذنا معه، ونحن نستقبله كفعل وكحركة وليس كمدة". (توروك، 1995، صفحة 223) فلم يقتصر مفهوم الفيلم السينمائي في كونه يعرض مجموعة من الصور المتحركة، بل تطور ليؤسس علاقة بصرية مع الواقع بما يحمله من تراكم للأحداث والأماكن والشخوص. (بحري، 2021، صفحة 451)

تتصل الرواية الفيلمية بشيفرات خاصة، وأغلبية الأفلام المعروضة على الجمهور أفلام سردية بدرجات متفاوتة، وقد قامت تقاطعات بين أنصار السينما السردية وخصومها. ومع ذلك يبقى صحيحاً أنّ السينما السردية أو نصف السردية (الوثائقيات مثلاً)، في حالة صناعة إنتاج الأفلام، تظل مهيمنة. ولنصف أنّ النموذج السردى يكتسح، على نمط "التقنيت" (روجيه أودان) حتى فيلم الأسرة مثلاً. (ماري، 1999، صفحة 125)

إن المنظومة الصناعية الهوليودية، وهي منظومة سردية بلا منازع-كانت تستند أساساً في فترة الفيلم الصامت، إلى تلك المادة الأولية التي هي السيناريو، وقد أكد مجيء الفيلم الناطق وعزّز هذا الدور الأساسي. وعودة الصناعة إلى تقنيات الصوت، التي كانت تثقل كلفة التصنيع بشكل كبير وتفرض استثمارات ضخمة. وفي هذه المنظومة الجديدة صار السيناريو يحتل مكان الصدارة، وسعى عبر معالجاته المتتالية لكي يكون نموذجاً مصغراً للفيلم كما سيتم إخراجه. وفي أقصى الحالات فإنّ التصوير، وفقاً لما يشتهيه المنتجون لن يكون سوى تنفيذ لسيناريو وضع مسبقاً ودرست أصغر جزئياته. وهكذا بدأ عهد السيناريو ليستمر ثلاثين عاماً ولن يزول إلاّ بزوال وسقوط الإمبراطورية الهوليودية. (توروك، 1995، صفحة 52)

وهكذا تمكنت هوليوود من فرض هيمنتها العالمية عن طريق انتصار النموذج السردى الكلاسيكي القائم على التقطيع إلى مشاهد، وألوية الكلام، وتقنية التنضيد الدرامي. وصيغ كتابة وتنظيم السيناريو تتلاءم مع الأشكال الجديدة للسرد، فالتقطيع إلى لقطات، الوحدات المكونة للقصة الصامتة حيث كانت تمفصلات المونتاج دالة درامياً، يغيب (التقطيع) لصالح التجزئ إلى مشاهد، حينما يتكفل الحوار باستمرارية الخطاب السردى.

ليبدأ في فرنسا عهد كتاب السيناريو محققا بذلك نبوءة جان رينوار القائلة "ستصبح السينما، من الآن فصاعداً، فن المؤلف". (توروك، 1995، صفحة 72) طيلة ربع قرن حتى نهاية الخمسينات ستصبح السينما ليس فن المؤلف فحسب إنما أيضاً فن المخرج.

2.2 بين الرواية والفيلم

يركز السيناريو على البصري، إذ يجب ألا تكون هناك حاجة إلى كلمات توضح الحكاية، إنما الصورة هي من توضح ذلك، فالأفلام هي صور متحركة. و"النظر إلى الصورة باعتبارها رسالة بصرية مكونة من أنماط عدة من العلامات يقودنا إلى اعتبارها لغة أي أداة تعبير واتصال وتواصل". (نوري، 2024، صفحة 82)

حينما تتحرك القصة في نطاق فكري وذهني، فقد تكون صالحة لرواية، لأنّ الرواية لا تعرف أية حدود، أما إذا كان سرد الحكاية يعتمد على الحوار، فإنها تنتمي إلى المسرح، لأنّ اللغة مهمة في المسرح، وحينما تكون الحكاية تتناول أحداثاً وشخصيات متنوعة فيمكن كتابتها كفيلم. (الزبيدي، 2006، صفحة 221) فالمهم في السينما، سرد الحكاية ووصف ما نراه وما نسمعه في صور، وذلك في صياغة سردية درامية.

عند تحويل مسرحية إلى فيلم بطريقة صحيحة، أي أن تصبح هذه المسرحية فيلماً ذا تكامل جمالي خاص به، وليس نقلها نقلاً ميكانيكياً، وجب عندئذ إعدادها على نحو سينمائي، بمعنى ألاّ تحدّها القيود التي يفرضها المسرح، وأن تستغل الحرية الكامنة في طبيعة الوسيلة الفيلمية بفضل مرونة الكاميرا من الناحيتين الواقعية والمجازية. عندئذ فقط لن تكون النتيجة قاصرة على نتاج الآلة السينمائية فحسب، بل ستشمل الفن السينمائي أيضاً. (فولتون، 1957، صفحة 241)

اضف إلى ذلك العنصر السمعي، فالممارسة الفيلمية بينت في أفلام عديدة نوعية العلاقة الجدلية المتميزة والتي كان فيها العنصر السمعي يأخذ دوراً أهم في التعبير الفيلمي من البصري أو يوازيه.

فعلى الرغم من خبرة روبين ماموليان المسرحية إلاّ أنه أدرك الفرق الموجود بين طبيعة المسرح وطبيعة السينما. أدرك أنّ الكاميرا يجب أن تتحرك، ومدى أهمية اللقطة القريبة في التأثير الدرامي، وعارض الاعتقاد السائد بأنه ينبغي أن نرى على الشاشة مصدر كل صوت. (نايت، 1967، صفحة 136)

2.3 الاقتباس السينمائي

ويمكن للتحليل أن يوضح العلاقة المتبادلة بين العمل الأدبي كوسيط وبين الفيلم، وذلك من زاوية ما يسمى "المتشابهات والمتقارقات" في وسيلتي سرد مختلفتين، وذلك بهدف تبيان مزاياهما وعلاقاتهما. وكما أسلفنا ليس كل أدب يصلح مادة للتحويل أو الاقتباس للسينما، لأنّ المستقبل يختار في حالة السينما الفرجة، وفي حالة الأدب يختار اللغة.

في البداية من الضروري التمييز بين مفهومي "الحكاية" و"الحكى"، فالحكاية "History" هي مجموع الأحداث والحالات المعتمدة في حد ذاتها، بمعزل عن الوسيط الذي يعرفنا بها، سواء كان نصاً أدبياً أم رواية أم مسرحية أو ملخص أوبرا أو سيناريو فيلم. أما Récit فهو الخطاب المشفوه وهو خطاب ندعوه بالسردى. أو نقول ببساطة أنّ القصة هي مجموع الأحداث المروية، أما القص فهو الخطاب المشفوه أو المكتوب الذي يروي القصة. والسرد Narration فهو الفعل الذي ينتج هذا الخطاب أي أنه فعل الرواية نفسه، أو الفعل السردى المنتج لشكل القصة. (توروك، 1995، صفحة 149)

ولسانيا يمكن القول أنّ شكل القصة هو الدال Signifiant أو الملفوظ السردى، وأنّ القصة هي المدلول أو المضمون السردى، وأنّ القصة هي المدلول أو المضمون السردى، ويقول عنه منظرو السينما ب Diégèse وهي كما يفهمها الاختصاصي السينمائي ايتيين سوريو "كل ما هو مفروض أن يجري وفق التخيل الذي يفرضه الفيلم، وكل ما يقتضيه هذا التخيل إذا افترضناه حقيقياً".

وعليه ألاّ يكتفي في عملية الإبداع أو الاقتباس أو التحويل البحث فقط عن المعادل البصري الموازي لصوره الأدبية، وإضافة إلى ذلك، أن يجد المعادل السينمائي للبناء المونتاجي ولمستوى البناء الزمني في سرد الأحداث، إضافة إلى البحث المناسب في رسم صورة الحدث الماضي ليس كما حدث، إنما باعتباره ذاكرة فاعلة في الحدث. أيضاً عليه أن يجد المعادل السينمائي المناسب لتعدد الأصوات في السرد ولإيقاع السرد ووتيرته في البناء الأدبي، عن طريق تلك الحبكة القادرة على ربط الأحداث التي تتشكل منها نوعية الحكاية. (الزبيدي، 2006، صفحة 145)

فالسيناريو ليس رواية، صحيح أنّ كتابته تمر عبر لغة الكلمات، كما أنها تعالج مادة أدبية، لكن طبيعة المعالجة تختلف، لأنّ طبيعة المادة في الفيلم سينمائية، ولهذا تكون المعالجة صياغة لحركة الصور المرئية وحركة الأصوات المسموعة، وتقيم العلاقة السردية بين حركة الصور وحركة الأصوات.

ومثلما يؤكد كريستيان ميتز أنّ الكاتب يستعمل اللغة أما السينمائي فإنه يبتكر اللغة وتتم طبيعة الابتكار وفق عملية ابداعية تمتد من نص السيناريو الأدبي إلى نص السيناريو البصري. من مرحلة تجسيد وتجزئة الصور المنفردة إلى مرحلة ربط هذه الصور.

العلاقة اللغوية هي إحلال شيء بدل شيء آخر، أي بداله بشيء آخر: أما العلاقة السينمائية فهي "الأيقونة" البصرية أي (العلاقة/ مظهر الشيء). في الأولى يفترق الدال عن المدلول وفي الثانية يتطابق فيها الدال مع المدلول، هذه المفارقة تصنع أول اشكالية لغوية في عملية الاقتباس وفي عملية تحويل الأدب إلى سينما: سرد الحكاية الأدبية من جديد في فيلم. (الزبيدي، 2006، صفحة 147)

ان المتفرج يشاهد بعين آلة التصوير وهي وجهة نظر افتراضية تكتسب في سرد الحكاية خصوصية متنوعة كما أنها تعني تجربة المشاهدة بشكل ليس له مثيل في الفنون الأخرى.

اضافة إلى ذلك، لدينا الازدواجية (الثنائية) الزمانية المشار إليها بالتقابل بين زمن القصة وبين زمن شكل القصة، هي سمة مميزة مشتركة بين شكل القصة السينمائي، وشكلها الشفوي أو شكل القصة الدرامي. فهذه الثنائية هي اقل وضوحا فيما يخص شكل القصة الأدبية المكتوبة التي تتعلق مدتها بزمن ديمومة القراءة، وهو زمن متغير تبعا لمزاج أو لاستعداد القارئ. (توروك، 1995، صفحة 150)

مع أنّ الزمن الحاضر يشكل الخاصية الأساسية في السينما، فإنّ الزمن بمستوياته المتعددة هو أيضا افتراضي ومتنوع وتستطيع الأشكال المبتكرة التي يتخذها أن تسرد في تنوعات زمنية متتابعة أو متوازية أو متزامنة أو قائمة على الإحساس الذاتي بالزمن وبشكل لم يعرفه الأدب من قبل.

ان ثنائية المضمون التخيلي والملفوظ السردى، حينما تتركز هذه الثنائية على الزمانية، تكون واضحة في جميع الأفلام تقريبا، ماعدا بعض الأفلام الشهيرة التي تخرج عن القاعدة مثل ليلة القديسة سيلفستر، والحب، التي يدور الفعل فيهما خلال الزمن الفعلي للعرض. (توروك، 1995، صفحة 151)

أية حكاية يمكن تمثيلها عن طريق الحكى وفق صيغ مختلفة تماما، يترك أمر اختيار إحداها للكاتب. لكن هوية الحكاية تظل مجهولة من قبل القارئ/المشاهد الموجود إزاء أكثر من عرض مختلف. فمن يدرك مثلا إلى أنّ فيلم انقطاع النفس A bout de souffle وفيلم رصيف الضباب يرويان بقليل من الاختلاف القصة نفسها، وهي حكاية Highsierra للكاتب بورنيت Burnett. وحكاية وراء القضبان لكل من أورانش وبوت. الحقيقة أنّ الحكاية لا تنطوي إلاّ أهمية نسبية، أما جوهر العمل الابداعي السيناريوي فيتركز على الحكى. (توروك، 1995، صفحة 156)

خاتمة:

من أهم الإشكاليات التي تواجه التحويل من الروائي إلى الفيلمي، هل تصلح هذه الرواية للسينما؟ لأنّ الفيلم هو الصورة المتحركة، فالجانب البصري هو المهيمن، كل العناصر الفيلمية تشتغل لهذا الجانب. وليس كل أدب يصلح مادة للتحويل أو الاقتباس للسينما، لأنّ المستقبل يختار في حالة السينما الفرجة، وفي حالة الأدب يختار اللغة.

ورغم استقلالية السينما بعيدا عن سيطرة الأدب، لكن هناك باستمرار تأثير قوي ومتبادل، في جوانب وحالات عديدة ومتنوعة بين الأدب والسينما وبين السينما والأدب.

تبرز أهمية "التقابل" بين الأدبي والفيلمي الذي لا يمكن أن يتأسس على "التماثل" إنما على "التفارق" وضمن رؤية العلاقات المتبادلة الجدلية لعناصر المتشابهات والمتفارقات في وسيلتين أو وسيطين مختلفين. وعليه ألاّ يكتفي الكاتب في عملية الإبداع أو الاقتباس أو التحويل البحث فقط عن المعادل البصري الموازي لصوره الأدبية، وإضافة إلى ذلك، أن يجد المعادل السينمائي للبناء المونتاجي ولمستوى البناء الزمني في سرد الأحداث، أيضا عليه أن يجد المعادل السينمائي المناسب لتعدد الأصوات في السرد ولإيقاع السرد ووتيرته في البناء الأدبي.

ومثلما يؤكد كريستيان ميتز أنّ الكاتب يستعمل اللغة أما السينمائي فإنه يبتكر اللغة وتتم طبيعة الابتكار وفق عملية ابداعية تمتد من نص السيناريو الأدبي إلى نص السيناريو البصري. مع أنّ الزمن الحاضر يشكل الخاصية الأساسية في السينما، فإنّ الزمن بمستوياته المتعددة هو أيضا افتراضي ومتنوع وتستطيع الأشكال المبتكرة التي يتخذها أن تسرد في تنويعات زمنية متتابعة أو متوازية أو متزامنة أو قائمة على الإحساس الذاتي بالزمن وبشكل لم يعرفه الأدب من قبل.

3. الإحالات وقائمة المراجع:

• المؤلفات:

- فولتون، ألبرت، (1957)، السينما آلة وفن، ت: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، مصر.
- الزبيدي، قيس، (2006)، المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا

- اومون، جاك، ميشال، ماري، (1999)، تحليل الأفلام، ت: انطوان حمصي، المؤسسة العامة للسينما، سوريا

- توروك، جان بول، (1995)، ت: د. قاسم المقداد، السيناريو، الفن السابع 14، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا.

- نايت، آرثر، (1967)، قصة السينما في العالم، ت: سعد الدين توفيق، دار الكاتب العربي، القاهرة، مصر.

• المقالات:

- بحري قادة، (2021)، خاصية الحوار في الفيلم السينمائي الجزائري المعاصر، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 01 (العدد 01)، الصفحة 451.
- بن حنيش نواري، (2024)، الدلالة الرمزية للصورة السينمائية: مقارنة سيميولوجية لفيلم "الشيخ العجوز والبحر" - مجلة آفاق سينمائية، المجلد 11 (العدد 02)، الصفحة 82.