دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform
الفنون مخبر والدراسات الثقافية

المجلد: 12 العدد: الأول (2025) ص 108 / 120

القضية الفلسطينية بين السّرد الأدبي والرّؤية السّينمائية

مقاربة تحليلية لرواية "الصّدمة" وفيلم "*The Attack*"

The Palestinian Cause between Literary Narrative and Cinematic Vision
An Analytical Study of Yasmina Khadra's *L'Attentat* and Ziad Doueiri's *The Attack*

د. عالية زروقي

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف

a.zerrouki@univ-chlef.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2025 / 10 / 26
تاريخ القبول:
2025 / 11 / 11

الكلمات المفتاحية:
- ✓ القضية الفلسطينية
- ✓ السينما
- ✓ الرواية
- ✓ الاقتباس
- ✓ الهوية
- ✓ التلقي.

الملخص:

يتناول هذا البحث القضية الفلسطينية في السينما الروائية من خلال نموذج فيلم "الصدمة" للمخرج زياد الدويري، المقتبس عن رواية الكاتب الجزائري ياسمينة خضرا. تنطلق الدراسة من تحليل العلاقة الجدلية بين الرواية والسينما، بوصفهما شكلين فنيين يتقاطعان في السرد ويختلفان في اللغة والتعبير؛ فالرواية تتيح عمق التأمل في الوعي الإنساني، بينما تسعى السينما إلى تجسيد هذا الوعي بالصوت والصورة والإيقاع البصري.

أظهرت الدراسة أنّ القضية الفلسطينية تمثّل محورًا مركزيًا في الإنتاجين الأدبي والسينمائي العربي والعالمي، وأنّ معالجتها تختلف باختلاف السياقات التاريخية والسياسية التي تُنتج فيها الأعمال. كما كشفت أنّ تحويل رواية "*الصدمة*" إلى فيلم أحدث جدلًا واسعًا، إذ رأى النقّاد أنّ المخرج ابتعد عن جوهر الرواية، وركّز على البعد الإنساني والعاطفي للشخصيات أكثر من البعد النضالي والوطني، مما أثار اتهامات بالتطبيع وإهمال معاناة الفلسطينيين، وهو ما جعل خضرا يتبرأ من الفيلم. وخلصت الدراسة إلى أنّ الاقتباس السّينمائي ليس نقلاً حرفيًا، بل هو إعادة تأويل فني يمنح النص حياة جديدة، وأنّ التفاعل بين الرواية والسينما يفتح أفقًا خصبًا لفهم كيفية تمثيل الذاكرة الفلسطينية في الفن، بين الكلمة والصورة، وبين الواقع والتخييل.

Article info

Received
……..
Accepted
……..

Keywords:
- ✓ Palestinian cause

Abstract :

This study explores the Palestinian cause in narrative cinema through Ziad Doueiri's film *"The Attack"*, adapted from Yasmina Khadra's novel. It highlights the close yet distinct relationship between literature and cinema two arts that share storytelling but differ in tools and expression.

The research emphasizes that the Palestinian issue remains a central theme in Arab and global cinema, often reflecting political and historical contexts. It also notes that the film adaptation of *"The Attack"* sparked major controversy for

shifting focus from the novel's national and humanitarian message to a more personal and emotional dimension. This change led to accusations of normalizing Israeli perspectives, prompting Khadra to disown the film.
Ultimately, the study concludes that adaptation is an act of reinterpretation, not replication, granting literary works a new artistic life while reshaping their meaning through the visual and emotional power of cinema.

- ✓ cinema
- ✓ Novel
- ✓ adaptation
- ✓ identity
- ✓ reception

المؤلف المرسل: د. عالية زروقي

مقدمة:

لطالما كانت السّينما مرآةً تعكس الوعي الجمعي وتشكّله في آنٍ واحد، فهي ليست مجرّد فنٍّ للتّسلية، بل أداةٌ إيديولوجيّة فاعلة تمتلك قوّة البناء كما تمتلك سطوة الهدم. ومن خلال أعمالها، تغرس القيم وتبثّ المفاهيم التي تُنحت بها الصّور النمطيّة في الوعي الجمعي، لتؤثّر بعمقٍ في الفكر والسلوك، وتوجّه المواقف والقناعات تجاه القضايا الإنسانيّة والكونيّة الكبرى.

منذ نشأتها، انفتحت السّينما على الأجناس الأدبيّة بمختلف أنواعها، وكان للرواية النصيب الأوفر من هذا التفاعل، إذ نشأت بينهما علاقة تبادليّة تكامليّة متلازمة، تسير في خطٍّ متوازٍ نحو غاية واحدة هي إشباع رغبة المتلقّي في المتعة والتشويق والإثارة. غير أنّ هذا التلاقي لا يلغي اختلاف الوسائل بينهما؛ فالرواية تبني عوالمها عبر فضاءات لغويّة متخيلة، بينما توظّف السّينما الصوت والصورة كأدواتٍ حيّة للتعبير. وممّا يُحسب لهذا التداخل أنّه أغنى كلّ فنٍّ بآفاق الآخر، فاستفادت الرواية من إيقاع الصورة، واستفادت السّينما من عمق السّرد، إلا أنّ هذا التفاعل قد يحدّ أحيانًا من حرية التأويل الأدبي حين تُختزل التفاصيل اللغويّة في مشهدٍ بصريٍّ واحد، مما يُظهر التحدّي الدائم بين جمالية الكلمة وسحر الصورة.

ولعلّ من أبرز القضايا التي شغلت السّينما الروائيّة، عربيًّا وعالميًّا، القضية الفلسطينيّة، إذ شكّلت محورًا مركزيًّا تجلّى في كثرة الأفلام التي تناولتها، وفي تنوّع زوايا معالجتها تبعًا للظروف التاريخيّة التي أُنتجت خلالها. ويبرز هذا الاهتمام بوضوح في السّينما العربيّة، التي أولت القضية الفلسطينيّة عنايةً خاصّة منذ نكبة عام 1948، لتواصل بعدها إنتاج أعمالٍ تجسّد مأساة الشّعب الفلسطيني، وتُصوّر الصّراع العربي–الإسرائيلي في أبعاده الإنسانيّة والسياسيّة والوجوديّة، بوصفه جرحًا مفتوحًا لم يندمل بعد.

وانطلاقًا من هذا الاهتمام، وقع اختيارنا في هذه المداخلة على واحدٍ من أبرز النّصوص الروائيّة للكاتب **ياسمينة خضرا**، والموسوم بـ "**الصدمة**"، وهو العمل الذي اقتبسه المخرج والكاتب السينمائي اللّبناني **زياد الدويري** إلى الشاشة. ونسعى من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على أبرز الفروقات التي ميّزت النّص الأدبي عن نظيره السينمائي على مستوى الإخراج، مع تتبّع مدى محافظة الفيلم على الخطوط الرئيسة للرواية، من أحداثٍ محوريّة وأفكارٍ أساسيّة، كما تتجلّى عبر المشاهد الصوريّة والصوتيّة التي صاغت رؤيته الفنّية.

1. القضية الفلسطينية في السّينما الرّوائية:

1.1 القضية الفلسطينية:

تُعدّ القضية الفلسطينية من أبرز القضايا الإنسانيّة والدّوليّة التي ما تزال تتصدّر المشهدين السياسي والوجداني في العالم المعاصر، إذ تتباين حولها المواقف والرؤى بين مؤيّدٍ لحقّ الشّعب الفلسطيني في التمسّك بأرضه، وداعٍ إلى التطبيع والتعايش مع الكيان الإسرائيلي. وقد أسهمت السّينما، بدورها، في تغذية هذه المواقف وتشكيلها عبر أعمالٍ متعدّدة تنوّعت بتنوّع خلفيّات كتّابها ومنتجيها، فكانت مرآةً تعكس اختلاف الرؤى وتباين

السّرديّات، وغالبًا ما استلهمت مادّتها من نصوصٍ روائيّة جرى اقتباسها، فحوّلت الكلمة إلى صورةٍ نابضة بالحياة تعبّر عن عمق المأساة وتعدّد زواياها.

وتجدر الإشارة إلى أن الصراع العربي الإسرائيلي تمتدّ جذوره إلى نكبة 1948م، تاريخ إرساء دعائم الكيان الصهيوني للمجتمع الإسرائيلي على أرض فلسطين، بعد الهزيمة العربية في تلك الحرب التي كان مخططا لها من طرف الحركة الصهيونية السياسية التي كانت تهدف "إلى جمع اليهود ولمّ شملهم وتهجيرهم إلى فلسطين لتأسيس دولة يهودية فيها، تدين بالدّين اليهودي" (راجي الفاروقي، اسماعيل، 1964، ص1) في دولة إسرائيل. فالهدف إذن هو تأسيس دولة إسرائيل "دولة اليهودية ومركزها في العالم، تحمي حقوق اليهود في كلّ مكان، وليست قاصرة على مواطنيها فحسب، بل هي دولة الشعب اليهودي بأسره داخل حدودها وخارجها"(علي مهدي، كاظم، 2016، ص54) على أن تجمع على أرض فلسطين مجتمعا جديدا "ليس بمعنى الوجود المادي فقط، بل لأنّه أيضا مجتمع لم يقم على تقاليد وثقافة راسخة، فمؤسّسو الدّولة من الصهاينة، كانوا من البداية يُعدّون لبناء مجتمع منقطع عن تقاليد البلاد التي غادرها المهاجرون اليهود" (علي مهدي، كاظم، 2016، ص62)

واتبعت الصهيونية استراتيجية خاصّة في إسرائيل من أجل تكوين هذا المجتمع، تتمثل في: (علي مهدي، كاظم، 2016، ص63)

1- تأكيد الرّيادة وتصوير الرّواد الصّهاينة واضعي أسس الدّولة اليهودية كنماذج يجب الاقتداء بهم والاسترشاد بالمثل التي حملوها.

2- التّعلق بالأرض (...) فالأرض ليست مكانا للعمل أو شيئا يزرع أو يبنى فحسب، وإنما هي الجامع الموحّد الحاضن لآلام اليهود وآمالهم.

3- تنمية الروح العسكرية.

4- اللّغة العبرية هي أيضا وسيلة توحيد الثقافة والمشاعر والمجتمع.

وبالعودة إلى مفهوم الصراع الفلسطيني—الإسرائيلي، نلاحظ أنّ الصهيونيّة عملت منذ بداياتها على نفي الوجود الفلسطيني في تصورها لهذا الصراع، إذ سعت إلى تصويره بوصفه مواجهةً بين إسرائيل والدول العربية فحسب، متجاهلةً الشعب الفلسطيني ككيانٍ له جذوره وحقّه التاريخي في الأرض. ويتجلّى هذا الطرح بوضوح في ما ورد عن **اتفاق حاييم وايزمان وزئيف جابوتنسكي**، اللذين أكّدا أولوية "الحقّ اليهودي" في فلسطين على "الحقّ العربي"، بحجّة أنّ اليهود "شعب بلا وطن"، بينما يمتلك العرب "أراضيَ شاسعة وموارد وفيرة"، وأنّ فقدان "أقلّ من واحد بالمئة" من هذه الأرض لن يُلحق بهم ضررًا يُذكر. ومن هذا المنطلق، سعت القيادات الصهيونية **إلى** طمس الهوية الفلسطينية وإنكار وجود شعبٍ متميّزٍ له حقّ العيش داخل حدوده التاريخية، وهو ما عبّرت عنه صراحةً **غولدا مائير**، رئيسة وزراء إسرائيل الأسبق، حين أنكرت وجود ما يُسمّى بـ"الشعب الفلسطيني." بقولها: "لا يوجد شيء اسمه الفلسطينيون، فمتى كانت هنالك دولة فلسطينية؟ قبل الحرب العالمية الأولى كانت الجزء الجنوبي من سوريا، ثم تحوّلت مع الأردن لتكون فلسطين، لم يكن هناك شعب فلسطيني يعتبر نفسه هكذا، ثم جئنا نحن وطردناه وأخذنا بلاده، لم يكن هذا الشعب موجوداً" (علي مهدي، كاظم ، 2016، ص89) ، فالأرض الفلسطينية على حدّ قول إسرائيل زانغويل: "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض"، ولقد لخّص نتنياهو رؤيته الصهيونية للقضية الفلسطينية في كتابه "مكان تحت الشمس"، بقوله: لم تكن دولة فلسطين قائمة أبداً، كما لم تكن منطقة عربية تحاذي (أرض إسرائيل).. لم يعرب السكان العرب في (أرض إسرائيل) ولو تلميحا عن الرغبة في الاستقلال القومي، أو فيما يعرف اليوم بتقرير المصير، وكان هناك عرب عاشوا في (أرض إسرائيل)، مثلما عاش عرب آخرون في أماكن أخرى كثيرة، لكن لم يكن هناك شعب فلسطيني ذو وعي قومي أو هوية قومية، أو حتى مصالح قومية مشتركة، ومثلما لم يكن هناك دولة فلسطينية، لم يكن هناك شعب فلسطيني أو ثقافة فلسطينية." (علي مهدي، كاظم، 2016، ص90)

يتّضح من ذلك النفي لعناصر الهوية القومية العربية للشعب الفلسطيني ولثقافته ودولته من جهة، كما يؤكّد ويصرّ على تكرار عبارة (أرض إسرائيل) لترسخ في الأذهان وتستقرّ بها على أنّها أرض للإسرائيليين، كيف ذلك وهم الذين قالوا إنه ليس لليهود أرض، فمنذ متى كانت لهم الأرض والدّولة، وبأيّ حقّ يُقصى الشعب الفلسطيني من أرضه ويجرّد من هوّيته؟؟

2.1 الإنتاج السينمائي للقضية الفلسطينية:

تنوّع الإنتاج السينمائي الروائي المتناول للقضية الفلسطينية بين أعمالٍ أمريكية وأخرى عربية، غير أنّ السينما المصرية تصدّرت المشهد في هذا المجال، إذ كانت السّباقة إلى توثيق المحطات التاريخية البارزة، وتجسيد الدعم المصري المتواصل للشعب الفلسطيني خلال صراعه المستمر مع الكيان الصهيوني. وقد جاءت البدايات مباشرةً عقب **نكبة عام 1948**، من خلال فيلم "**فتاة من فلسطين** "من بطولة وإخراج **محمود ذو الفقار**، حيث تدور أحداثه حول طيّار مصري تتحطّم طائرته في إحدى القرى الفلسطينية، فيلتقي هناك فتاةً من القرية تجمع بينهما مشاعر إنسانية عميقة، في رمزٍ واضحٍ إلى وحدة المصير بين الشعبين المصري والفلسطيني، وإلى تلاحم النضال العربي في مواجهة الاحتلال.

يُشير **هاشم النحاس**، الباحث والمخرج السينمائي المصري، في مقاله حول الهوية القومية في تجربة السينما العربية بمصر" (النحّاس، هاشم، 2013، ص 454) إلى أنّ الأفلام التي تناولت الحروب العربية–الإسرائيلية يمكن تصنيفها إلى أربعة أصناف رئيسة: **حرب 1948، العدوان الثلاثي سنة 1956، حرب النكسة 1967، حرب الاستنزاف، وحرب أكتوبر 1973** .ويرى النحاس أنّ هذه الحروب تمثّل رصيدًا قوميًّا خصبًا من الموضوعات التي ينبغي للسينما معالجتها، لما تكشفه من خطر العدو المشترك الذي يهدّد الوجود العربي ويمزّق وحدته.

ويقدّم الباحث في دراسته مجموعة من الأفلام التي تندرج ضمن كلّ مرحلة، مع الإشارة إلى مخرجيها وتواريخ إنتاجها، معتبرًا أنّ المعالجة السينمائية لتلك الأحداث المصيرية لم ترقَ غالبًا إلى مستوى خطورتها التاريخية، بل إنّ بعضها انحرف عن الواقع وشوّه صورة الإنسان المصري الذي خاض هذه الحروب.

أمّا **أفلام المرحلة الأولى**، فقد تمثّلت في:

- "**فتاة من فلسطين** (1948) "من إخراج **محمود ذو الفقار**،
- "**نادية** (1949) "للمخرج **فطين عبد الوهاب**،
- "**أرض الأبطال** "للمخرج **نيازي مصطفى**،
- "**الله معنا** (1955) "لأحمد بدرخان،
- "**وداع في الفجر** (1956) "لحسن الإمام،
- "**أرض السلام** (1957) "لكمال الشيخ،
- و**"من أحب؟"** (1965) لماجدة.

ويرى النحاس أنّ **فيلم "أرض السلام** "هو الأكثر نضجًا وتميّزًا بين هذه الأعمال، إذ يُعدّ الوحيد الذي تجري أحداثه على أرضٍ فلسطينية، مستلهمًا من **مجزرة دير ياسين** خلفيّةً درامية تعبّر عن حلم الانتقام واستعادة الكرامة. وقد نجح الفيلم في تقديم صورة مشرقة للمناضل الفلسطيني والمرأة الفلسطينية، مبرزًا في الوقت ذاته روح التآخي العربي بين المصري والفلسطيني، ووحدة النضال ضدّ العدو الصهيوني المشترك. ومن بين الأفلام المصرية اللاحقة التي دعمت القضية الفلسطينية بعمقٍ إنساني ومعاصر، يبرز فيلم "**أصحاب ولا بزنس** (2001) "من إخراج **علي إدريس**، الذي تناول العمليات الاستشهادية في فلسطين من زاوية إنسانية مؤثّرة، كاشفًا التحوّلات الإعلامية والسياسية في مقاربة الصراع الفلسطيني–الإسرائيلي.

2. الاقتباس السّينمائي من الرّواية:

تُشبه العلاقة بين **الرواية والسينما** نوعًا من التوأمة الإبداعيّة بين فنّين يتقاطعان في الغاية وإن اختلفا في الوسيلة؛ فالرّوائيّ يصوغ رؤيته للعالم بالكلمة، بينما يقوم كاتب السيناريو بترجمة تلك الرؤية إلى صورٍ حيّة تنبض بالحركة على الشاشة. ويُعدّ الاقتباس بمثابة العصب الحيويّ الذي يغذّي هذه العلاقة المتينة بين النص الأدبي والفيلم السينمائي، إذ يُتيح عبور الفكرة من فضاء اللغة إلى فضاء الصورة، فيتحوّل الخيال المكتوب إلى واقعٍ مرئيّ يوسّع أفق التلقّي ويمنح التجربة بُعدًا بصريًا وجماليًا جديدًا.

والاقتباس adaptation في معناه اللاتيني، "يعقد علاقة بين الطرفين، لأحدهما أسبقية أو أفضلية أو قوة ما ليست للآخر، بينما الطرف الثاني هو تابع يسعى إلى عملية "موائمة" و "تكييف" بين فواصله الذاتية وخواص الطرف الأول ذات الوجود الثابت. وفي اللغة العربية: "الاقتباس" من "القبس" وهو الأخذ والاستفادة، "قبس النار": طلبها أو أخذها، و"قبس العلم": استفاده، ويقال: "جئت لأقتبس من أنوارك" (المنهل)، والاقتباس لا يحمل في معناه فكرة الموائمة والتكيف، كما هو في الأصل اللاتيني، لكنه يكرس لنفسه التراتبية التي تجعل المقتبس في منزلة أقل من القابس أي المانح الذي يؤخذ منه" (مبارك، سلمى، 2016، ص14)

إذا كان الأمر كذلك، فإنّ الرواية تُعدّ الأصل، بينما يُمثّل الفيلم الصورة المقتبسة عنها، غير أنّ عمليّة التحويل من الأدب إلى السينما لا تتمّ بشكلٍ مباشر أو آلي، بل تخضع إلى آليات فنيّة دقيقة ومحكمة .فـ"النقل" من الصفحة إلى الشاشة لا يعني مجرّد استنساخٍ حرفيٍّ للرواية كما قد يُخيَّل للوهلة الأولى، بل هو معالجة إبداعيّة مستقلّة تعبّر عن موقفٍ فنيٍّ جديد، وتكشف عن رؤية خاصّة بالمعِدّ والمخرج السينمائي.

إنّ **الأفلمة** ليست مجرّد تصويرٍ لصفحات رواية أو قصّة، بل هي عمليّة فنيّة مركّبة تتطلّب قدرًا عاليًا من البراعة والمهارة من قِبَل المقتبِس السينمائي، الذي يجد نفسه أمام ما يشبه الترجمة الإبداعيّة (مراد، سعيد، 1997، ص41)، ترجمة تتحوّل فيها الكلمات إلى صور تسعى إلى الحفاظ على روح النصّ الأصليّ ومضمونه، لكنها تنتهي عند حدود الاقتباس الحرّ الذي يُعيد تشكيل الرّؤية الأدبية من خلال لغة الصورة والحركة. ويُفترض في السينمائي أن يلتقط المعنى الجوهري الذي يحمله النص الأدبي ليعيد صياغته بلغة الشاشة، غير أنّ هذا المسعى، على الرغم من إبداعه، قد يؤدّي أحيانًا إلى تقليص ثراء العمل الأدبي وحصر فضاءاته التخييليّة، ممّا يحدّ من حريّة المبدع السينمائي في استنطاق النص الأصليّ بكلّ أبعاده الجماليّة والفكرية.

وهنا تواجهه مشكلة حقيقية "ليس في كيفية إعادة إنتاج المضمون للعمل الأدبي، ولكن كيف يبقى قريبا من المعلومات الخام لمادّة مضمونه" (دي جانيتي، لوي، 1993، ص76.) وتبعا لذلك فإن للاقتباس أصناف ثلاثة: غير المشدود، والأمين والحرفي، تقع أغلب الأفلام بينها، "فالإعداد غير المشدود هو ما تعنيه الكلمة عموما، مجرد فكرة وموقف أو شخصية مأخوذة من مصدر أدبي، ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة (...) الإعداد الأمين كما تعنيه العبارة يحاول إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر الأساسي قدر الإمكان (...) الحرفي، يقتصر على المسرحيات (...) إذا ترك المعد السينمائي آلة التصوير في لقطة وقيّد المونتاج بالانتقالات إلى المشاهد، فإن النتيجة تكون مشابهة الأصل". (دي جانيتي، لوي، 1993، ص ص75، 76.) على أن الاختلاف بينها مسألة درجة في كل حالة يقوم المخرج السينمائي بتغيير مضمون الأصل الأدبي.

ويتباين هذا التفاعل باختلاف هوية العمل السينمائي ورؤية المخرج للنص الأدبي، فضلًا عن الإمكانات التقنية والفنية المتاحة لتحويله إلى الشاشة الكبيرة. فعمليّة **الاقتباس** من عالم الرواية المليء بالتفكّر والخيال إلى عالم الصورة القائم على التمثيل والديكور تُولّد غالبًا **توترًا خفيًّا** بين المنتج الروائي والمنتج السينمائي. ويذهب بعض النقاد إلى القول إنّه كلّما كان النص الأدبي أكثر عمقًا وتميّزًا، ازدادت صعوبة تحويله سينمائيًا، لأنّ غِنى الرواية وتعقيدها يشكّلان تحدّيًا أمام المقتبِس. ومن هذا المنطلق، تميل كثير من الأفلام إلى الاعتماد على نصوصٍ أدبيّة متوسّطة الجودة، إذ إنّ

التغييرات الجوهرية المطلوبة في عملية الإعداد لا تُثير استياء الجمهور عندما يكون المصدر الأدبي أقلّ شهرة أو مكانة، وهو ما يبرز الدور المحوري للمتلقي في تحديد مدى نجاح الفيلم الروائي أو فشله.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ العمل الأدبي يختلف جذريًا عن العمل السينمائي من حيث مجال التلقي وشروط المؤسسة الثقافية والإنتاجية التي تُتيح ظهوره. فحين تنتقل الرواية إلى الشاشة، فإنّها تدخل منظومة فنية جديدة لها قوانينها الخاصة، حيث يُعاد إنتاج النص الأصلي عبر تحويل معطياته التاريخية والاجتماعية والثقافية لتنسجم مع السياق الذي يفرضه العمل السينمائي، بكلّ ما يحمله من تقاليد وقيود وتحدّيات .ومن خلال هذا التفاعل المعقّد، تنشأ شبكة من العلاقات الجديدة بين النص والصورة، لتصبح دلالة الفيلم نتاجًا لتداخل هذه العوامل جميعها في بنية واحدة متكاملة.

لذلك ينادي أصحاب القرارات الجديدة والنقاد السينمائيين على غرار **ميشال دوسارسو Michel de Serceau** بأنه: "لا يجب النظر للأدب بوصفه خزانة للكتب التي تقتبسها السينما، بل بوصفه ميراثا من الموضوعات والطرائق والأنواع والأساليب، والاختيارات الجمالية التي تعيد السينما انتاجها." (مبارك، سلمى، 2016، ص14)، ومن النقاد من يذهب إلى أبعد من ذلك حيث "تتجاوز رؤاهم فكرة دور النص الأول (المقتبس) في تشكيل النص الثاني (المقتبس عنه) إلى فكرة دور النص الثاني في إعادة اكتشاف أو إعادة قراءة النص الأول بمعاني وتأويلات جديدة، تمنحه حياة أو كينونة جديدة"(مبارك، سلمى، 2016، ص14)، ويتوافق ذلك مع طرح فيصل درّاج للمسألة في بعدها الاقتصادي والتجاري. بقوله: "إنّ نقل عمل أدبي إلى السينما لا يُصيّره فقط إلى قيمة تجارية، بل يعطيه حياة فنية أخرى، بوسائل سمعية–بصرية، تكشف عن معناه وتعطيه تأويلا جديدا" (دراج، فيصل، صناعة الأدب في السينما _الاقتصاد الثقافي للتكييف الأدبي المعاصر) أي حين يُحوَّل النص الأدبي إلى فيلم، لا يُفرَّغ من قيمته الأصلية، بل يُمنَح حياة فنيّة جديدة، لأنّ السينما تمتلك أدواتٍ مغايرة للتعبير كـ: الصوت، الصورة، الحركة، الإضاءة، والموسيقى، وهي جميعها عناصر تُمكّن المخرج من إعادة بناء المعنى الأدبي في شكلٍ بصريٍّ نابض.

بذلك يصبح الفيلم **قراءة تأويليّة** للنص، أي فهمًا جديدًا له من زاوية مختلفة، لا تكرارًا حرفيًّا لما قاله الكاتب. فالمخرج لا ينسخ الرواية، بل يعيد تأويلها بلغة أخرى، تُترجم الأفكار إلى مشاهد، والمشاعر إلى صور. ومن ثمّ، فإنّ تحويل العمل الأدبي إلى فيلم يرتقي به فنيًّا، إذ يمنحه بعدًا حسّيًّا ووجودًا جديدًا في الذاكرة البصريّة، فيتفاعل معه جمهور أوسع، وقد يُسهم هذا التفاعل في إعادة اكتشاف النص الأدبي نفسه من منظور مغاير وأكثر تأثيرًا.

3. الاقتباس السّينمائي الرّوائي في الجزائر

1.3 السّينما الرّوائية في الجزائر:

تُعدّ تجربة **السينما الروائية في الجزائر** تجربة حديثة نسبيًا، إذ يعود إنتاج أوّل فيلم روائي طويل إلى سنة **1969**، وهو فيلم "**الأفيون والعصا** "للمخرج **أحمد راشدي**، المقتبس عن رواية **مولود معمري** التي تحمل العنوان نفسه. ورغم أنّ المدوّنة الروائية الجزائرية غنية بالثيمات وبالعوالم السردية المتنوّعة التي تزخر بالحكي والتجريب والتجديد، فإنّ الاهتمام بتحويل النصوص الأدبية إلى أعمال سينمائية ظلّ محدودًا، إذ نادرًا ما نجد مخرجًا جزائريًا ينشغل بتفاصيل روايةٍ ما ليحوّلها إلى لغة الصورة والشاشة (بن ربيع، محمد الأمين، 2022–2023، ص77). وفي هذا السياق، يمكن الإشارة إلى عدد من التجارب المميّزة التي شكّلت محاولاتٍ جادّة في هذا المجال، منها:

- "**ريح الجنوب** (1975) "للمخرج **محمد سليم رياض**، المقتبس عن رواية **عبد الحميد بن هدوقة** بالعنوان نفسه.
- "**امرأة لابني** (1982) "للمخرج **علي غالم**، عن رواية **عبد الحميد بن هدوقة** الصادرة عام 1979.
- "**شرف القبيلة** (1993) "للمخرج **محمد زموري**، المقتبس عن رواية **رشيد ميموني** .(1989)

- "**طفل الشعبة** (1998) "للمخرج **كريستوف روجيا**، المأخوذ عن رواية **عزوز بقاق** .(1986).
- وأخيرًا، "**الربوة المنسية** (1997) "للمخرج **عبد الرحمان بوقرموح**، المقتبس عن رواية **مولود معمري** الصادرة سنة 1952.

وتُجسّد هذه الأعمال محاولاتٍ جادّة لمدّ الجسر بين الكتابة الروائية الجزائرية **و**الخطاب السينمائي، رغم ما يعتري هذا المسار من تحدّيات فنية وإنتاجية حالت دون ترسيخ تقليدٍ قويّ لاقتباس الأدب في السينما الوطنية.

2.3 الاقتباس السّينمائي لروايات ياسمينة خضرا:

تُعدّ **كتابات ياسمينة خضرا** –الاسم الأدبي للروائي الجزائري **محمد مولسهول**– من أوفر الأعمال الأدبية الجزائرية حظًا في مجال الترجمة والاقتباس، سواء على المستوى المسرحي **أو** السينمائي، داخل الجزائر وخارجها. فقد استقطبت رواياته اهتمام عدد من المخرجين لما تحمله من أبعاد إنسانية وسياسية عميقة، وثراءٍ دراميٍّ قابل للتجسيد البصري.

من أبرز هذه الأعمال رواية "**فضل الليل على النهار**"، التي أخرجها سنة **2012**المخرج الفرنسي **ألكسندر أركادي**، وهو من "الأقدام السوداء". وقد وُصف الفيلم بأنّه "**دخان الحكاية** "التي نسجها ياسمينة خضرا، إذ انتقى المخرج منها ما يخدم وجهة نظره الفرنسية . ففي حين ركّز الكاتب في نصّه على معاناة الجزائريين إبّان الحقبة الاستعمارية، وما تكبّدوه من مآسٍ إنسانية ومصادرةٍ للأراضي وحرقٍ للممتلكات، عمد أركادي في معالجته إلى تقديم رؤيةٍ مغايرة تميل إلى التبييض الرمزي لصورة المستعمِر، من خلال إبراز علاقاتٍ ودّية مزعومة بين الفرنسيين والجزائريين، تُوحي بوجود تعايشٍ سلميٍّ يخفي خلفه بشاعة الحرب وجرائمها. وفي هذا السياق، يوضّح **محمد ساري**، مترجم معظم روايات ياسمينة خضرا إلى العربية، أنّ كلّ مخرج يدخل عالم الاقتباس من زاويةٍ تخدم أهدافه الخاصة، ممّا يجعل كلّ معالجة سينمائية تأويلًا جديدًا للنص الأدبي الأصلي.

ومن بين الأعمال الأخرى المقتبسة عن روايات خضرا، يبرز فيلم "**موريتوري** (2007) "للمخرج **عكاشة تويتا**، المأخوذ عن ثلاثية الكاتب الشهيرة: "**موريتوري**" – "**دوبل بلان**" – "**خريف الوهم**"، شارك في الفيلم عدد من الممثلين الجزائريين، وقدّم رؤية فنية جريئة حول ظاهرة الإرهاب في الجزائر خلال تسعينيات القرن الماضي، حيث حاول تصحيح التصوّر السائد بأنّ الإرهاب انبثق فقط من الأحياء الفقيرة والأكواخ القصديرية، ليؤكد – عبر عدسته – أنّه نشأ كذلك في الأحياء الثرية والملاهي الليلية والمخابر السياسية في قلب العاصمة الجزائرية. وهكذا، تكشف تجارب اقتباس أعمال ياسمينة خضرا عن ثراء نصوصه الأدبية وقابليتها لتأويلات متعدّدة، تتراوح بين الالتزام بمرجعيات النصّ الأصلية **و**إعادة تشكيلها سينمائيًا وفق منظور المخرج وخلفيته الثقافية.

4. الاقتباس السينمائي لرواية "الصدمة" لياسمينة خضرا

1.4 رواية الصدمة لياسمينة خضرا:

قدّم الروائي الجزائري **ياسمينة خضرا** روايته الشهيرة "**الصدمة** (*L'attentat*) "سنة **2005**، باللغة الفرنسية عن **منشورات جوليار** بفرنسا، وقد حققت الرواية **نجاحًا باهرًا** فور صدورها، إذ بلغت مبيعاتها نحو 500**ألف نسخة**، لتُكرّس مكانة خضرا كأحد أبرز الأصوات السردية الفرانكفونية في العالم العربي.

تنتمي الرواية إلى ثلاثيته المعروفة حول الشعوب العربية المضطهدة، إلى جانب روايتي "**سنونوات كابول** (*Les hirondelles de Kaboul*) " و"أشباح الجحيم(*Les sirènes de Bagdad*) "، حيث يستحضر فيها الكاتب قضايا الظلم، والعنف، والتمزق الإنساني في ظلّ الصراعات السياسية والدينية التي تعصف بالعالم العربي. وقد تُرجمت الرواية إلى العربية على يد **الدكتورة نهلة بيضون**، وصدرَت عن **دار الفارابي** ببيروت سنة 2007، لتجد صدىً واسعًا لدى القرّاء العرب بفضل موضوعها الإنساني العميق وأسلوبها الدرامي المكثّف.

نال خضرا عن هذه الرواية عدة جوائز أدبية مرموقة، من أبرزها: جائزة الإثبات 2006، جائزة مدارات 2006، الجائزة الكبرى لقارئات مجلة côté femme، والجائزة الأدبية لتلامذة بورغونيا، بالإضافة إلى جائزة قراءة صحيفة Télégramme. وبهذا، تُعدّ *"الصدمة"* إحدى أنجح روايات ياسمينة خضرا وأكثرها حضورًا عالميًا وإنسانيًا، إذ تناولت قضية الصراع الفلسطيني–الإسرائيلي من زاوية إنسانية عميقة تُعيد تعريف مفهومي الهوية والانتماء في زمن العنف والاغتراب.

2.4 ملخص الرواية:

تحكي رواية **"الصدمة"** لياسمينة خضرا مأساة **أمين جعفري**، الطبيب الجراح العربي الحامل للجنسية الإسرائيلية، الذي يُعَدّ نموذجًا للفلسطيني "الناجح" المنخرط في المجتمع الإسرائيلي. يعيش أمين حياة مرفّهة في **تل أبيب**، وسط طبقة برجوازية يهودية، مستمتعًا بعلاقات مهنية واجتماعية متينة، وبحياة زوجية هادئة مع زوجته **سهام** التي تمثّل له السند الروحي والعاطفي.

غير أنّ هذا التوازن ينهار فجأة حين يُفاجأ بخبر صاعق: **زوجته سهام** نفّذت عملية انتحارية في مطعم قريب من المستشفى الذي يعمل فيه، ما أودى بحياة عدد من الأبرياء، بينهم أطفال. تتحوّل حياة أمين بين ليلة وضحاها إلى جحيم من الصدمة والخذلان، ويجد نفسه منبوذًا من المجتمع الذي طالما احتضنه، ومُستباح الكرامة والممتلكات، بعدما صار اسمه مقرونًا بالإرهاب والخيانة، مدفوعًا بأسئلة الشكّ والوجع، ينطلق أمين في رحلة إلى **بيت لحم**، باحثًا عن الأسباب التي دفعت زوجته إلى ذلك الفعل المروّع. وهناك، يواجه واقعًا فلسطينيًا مغايرًا تمامًا لما اعتاده: واقعًا مليئًا بالقهر والاحتلال والدمار، فيكتشف أنّه كان منفصلاً عن شعبه وعن قضيته، وأنه عاش غريبًا في كلا العالمين.

في خضمّ هذه الرحلة المؤلمة، يتعمّق اغترابه الوجودي، ويكتشف أنّ الهوية الفلسطينية ليست انتماءً وراثيًا بقدر ما هي معاناة يومية وموقف أخلاقي. وفي مشهد رمزي مؤثر، يشهد أمين اغتيال الشيخ مروان بطائرة دون طيار، بينما يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يبحث عن **فاتن**، قريبة سهام، التي اختارت طريق الشهادة. وبهذا، ترسم الرواية مأساة إنسانٍ مسلوب الهوية ممزق الانتماء، يعيش بين عالمين لا يقبله أيٌّ منهما، وتكشف عن عمق الجرح الفلسطيني في بعده الإنساني والوجودي، أكثر من السياسي أو الأيديولوجي.

3.4 فيلم "الصّدمة" لزياد الدويري:

قدّم المخرج والكاتب اللبناني **زياد الدويري** فيلمه **"الصدمة (The Attack)"** المقتبس عن رواية الكاتب الجزائري **ياسمينة خضرا** التي تحمل العنوان نفسه. صدر الفيلم سنة2013 باللغتين العربية والعبرية، وهو من نوع الدراما البوليسية، مدّته 105دقائق، وجاء ثمرة إنتاج مشترك بين بلجيكا، فرنسا، لبنان، وقطر. عُرض الفيلم لأول مرة في الولايات المتحدة يوم 21 يونيو 2013، وكتب السيناريو **جويل توما** بالمشاركة مع المخرج **زياد الدويري**.

يضمّ الفيلم نخبة من الممثلين العرب والإسرائيليين، في طاقم تمثيل متعدّد الثقافات واللغات، أبرزهم:

- **علي سليمان** (ممثل فلسطيني من مواليد مدينة الناصرة ابن لعائلة هجّرت من قريتها صفورية في النكبة 1948) في دور **أمين جعفري**، الطبيب العربي الإسرائيلي، وهو الدور المحوري في العمل.
- **ريموند أمسالم** (ممثلة إسرائيلية ولدت 19 يوليو 1978 في القدس لعائلة من أصل يهودي سفاردي (يهودي مغربي). في دور **سهام جعفري**، الزوجة التي تُفاجئ الجميع بتنفيذها عملية انتحارية.
- **يفجينيا دودينا** (ممثلة إسرائيلية ولدت في 10 ديسمبر 1964 روسيا البيضاء) في دور **كيم**
- **دفير بنديك** ممثل ومؤلف (29ديسمبر 1969) في حيفا بإسرائيل، في دور **رافيد**.

- **أوري جافرائيل:** ممثل إسرائيلي (03 أفريل 1955) في دور: **الكابتن موشية**
- ربى سلامة: **فاتن**. كريم صالح: **عادل**، نسرين سكسك: **ليلى**: ، باسم :**ياسر**.
- عزرا داغان في دور **عزارا بنهايم** / رمزي المقدسي في دور **الكاهن**

حاز الفيلم على **عدّة جوائز** في الدورة السابعة عشرة من مهرجان **"كول موا"** للفيلم الفرنسي في هوليوود، من بينها:

- جائزة الجمهور،
- جائزة النقاد الخاصة،
- جائزة."Coming Soon"

تميّز الفيلم بجرأته في طرح إشكالية الهوية والانتماء في السياق الفلسطيني – الإسرائيلي، وبقدرته على تحويل الرواية الأدبية إلى تجربة بصرية مكثّفة تعيد مساءلة مفهوم البطولة، والحب، والخيانة، في ظلّ واقع ممزق بين الاحتلال والاغتراب.

4.4 ملخّص الفيلم:

يُفتتح الفيلم بمشهد احتفالي يُعلن فيه فوز الطبيب الفلسطيني **أمين جعفري**، العامل في أحد مستشفيات **تل أبيب**، بجائزة مرموقة لم يُمنحها أي عربي منذ أربعين عامًا. وقبل صعوده إلى المنصّة لتسلّم الجائزة، يتلقّى مكالمة هاتفية يعتذر عن الردّ عليها، ثم يتقدّم وسط تصفيق الحاضرين. بعد ذلك، وأثناء وجوده في المستشفى برفقة زميلين إسرائيليين، يقع انفجارٌ مروّع يهزّ المكان، فيهرع الجميع إلى غرف العمليات لإسعاف الضحايا. يتّضح لاحقًا أنّ التفجير وقع في مطعم كان يحتضن حفلاً بعيد ميلاد طفل، وقد أسفر الحادث عن مقتل تسعة عشر شخصًا، بينهم أطفال، وإصابة عدد آخر بإعاقات دائمة —— مشهد يؤسس منذ البداية لحالة الصدمة والانقسام التي سيعيشها البطل بين انتمائه الإنساني وهويته القومية.

في المساء، يزور **عادل**، ابن أخت الطبيب **أمين جعفري**، منزل خاله في **تل أبيب** ليستعيد حقيبة كان قد نسيها في زيارة سابقة، ويُفهم من سياق المشهد أنّ عادل اعتاد المبيت في بيت أمين كلّما قصد المدينة. في الوقت نفسه، يتلقى أمين اتصالًا عاجلًا من المستشفى، فيُهرع إلى هناك معتقدًا أنّ الأمر يتعلّق بحالة طبية طارئة، ليُفاجأ بأنهم يطلبون منه التعرّف على جثة متفحّمة من ضحايا الانفجار الأخير. يُصاب بالذهول حين يكتشف أنّ الجثة تعود إلى **زوجته سهام**، وأنّها المشتبه الرئيسي في تنفيذ العملية التفجيرية بالمطعم.

يُستدعى أمين للتحقيق، ثم يعود إلى منزله ليجده محطّمًا، وقد كُتبت على جدران الشارع المحيط به شعارات عنصرية تهجّمه بوصفه خائنًا. أثناء تفقده المكان، يعثر على رسالة من سهام مرسلة من نابلس، تكشف له حقيقة صادمة: زوجته هي من نفّذت العملية فعلاً. يخبر صديقته الطبيبة **كيم** بنيّته السفر إلى نابلس للبحث عن إجابات، فتحذّره من المخاطر، لكنه يصرّ على المضيّ قدمًا. وخلال رحلته، يستمع إلى تسجيل ديني للشيخ **مروان** يتحدث فيه عن حقّ المسلمين في القدس، فيزداد شعوره بالارتباك الداخلي. يصل إلى نابلس ويزور شقيقته **أمّ عادل**، ليصارحها بأنه جاء ليكتشف بنفسه ما الذي دفع زوجته إلى ذلك الفعل المأساوي.

يواصل **أمين جعفري** رحلته في البحث عن الحقيقة، فيتوجه إلى المسجد لمقابلة **الشيخ مروان** الذي قيل له إنّ زوجته **سهام** قصدته قبل تنفيذ العملية للحصول على بركته .غير أنّ الشيخ يرفض مقابلته بحجة المرض، وعندما يُصرّ على رؤيته، يقوم حرّاسه بطرده بالقوة من المسجد. رغم ذلك، يظلّ أمين متمسكًا برغبته في الحديث مع الشيخ، إلى أن يصادفه ليلاً محاطًا بحراسه، لكنهم يمنعونه مجددًا من الاقتراب أو التحدث إليه.

يعود بعدها إلى ورشة صهره، حيث يكتشف أن **عادل** متورّط منذ البداية في العملية. يتلقى أمين اتصالًا غامضًا يدعوه إلى لقاء مع راعي الكنيسة، الذي يحاول تبرير فعل سهام من منطلق ديني وإنساني. لاحقًا، يلتقي بعادل الذي يعترف له بأنّه كان يتردّد على تل أبيب لجمع

الأموال لصالح الخلية، وأنّ سهام حين اكتشفت حقيبته بما فيها من وثائق وسلاح، قرّرت مساعدتهم بنفسها، فصارت أهم وسيط لهم داخل تل أبيب. يعتذر عادل لأمين ويسلّمه شريط فيديو يوثق العملية. عند عودته إلى **تل أبيب**، تسأله صديقته **كيم** إن كان توصّل إلى شيء جديد، مذكّرةً إيّاه بواجبه الأخلاقي تجاه ضحايا التفجير، لكنه يرفض البوح بأي تفاصيل. يعود إلى منزله ويشاهد الشريط، ليرى **سهام** وهي ترفض قراءة رسالة الوداع الأخيرة قبل التفجير، ثم تُجري المكالمة التي تلقّاها منها أثناء تكريمه في بداية الفيلم. ينتهي المشهد وأمين واقف، معلّق بين الصدمة والحقيقة.

أثار فيلم **الصدمة (The Attack)** للمخرج **زياد الدويري** موجة واسعة من الجدل النقدي والإعلامي، إذ اعتبره بعض النقّاد عملاً يُدين العمليات الفلسطينية، في الوقت الذي يتجاهل فيه الممارسات الإسرائيلية ضدّ الشعب الفلسطيني. غير أنّ صاحب الرواية **ياسمينة خضرا** نفى هذا التأويل مؤكّدًا أنّ نصّه الأصلي لم يحظَ بقبول لدى الصهاينة، في حين أوضح الدويري في تصريحات صحفية أنّ عرض وجهة النظر الإسرائيلية لم يكن من باب التعاطف، بل لبيان مشروعية الموقف الفلسطيني والدفاع عنه من منظور فني متوازن. ومع ذلك، أعلن **خضرا** تبرّؤه من الفيلم، معتبراً أنّ المخرج انحرف عن جوهر الرواية بإغفاله للبعد الإنساني والسياسي للقضية الفلسطينية، وتركّزه على العلاقة الشخصية بين أمين جعفري وزوجته سهام. كما واجه الفيلم انتقادات لاذعة في **لبنان** وعدد من الدول العربية، أدّت إلى منعه من العرض، بسبب تصويره داخل إسرائيل وبمشاركة ممثلين إسرائيليين، وهو ما اعتُبر شكلاً من أشكال التطبيع، ودفع السلطات إلى التحقيق مع المخرج.

5. بين الفيلم والرواية:

تختلف رؤية المخرج زياد الدويري في فيلمه عمّا قدّمه ياسمينة خضرا في الرواية، لاسيما في بداية السّرد، إذ تبدأ الرواية من الحدث الأخير الذي تمثل في انفجار سيارة الشيخ مروان ووقوع أمين جعفري ضحية له، يصف الوضع منذ حدوث الانفجار، إلى حمله جثة على متن سيارة الإسعاف. "... على بعد أمتار قليلة، أو سنوات ضوئية تشتعل سيارة الشيخ، تبتلعها مجسات شرهة، باعثة في الجو رائحة حريق فظيعة. (...) أستغرق دهراً في التحليق قبل أن أهوي أرضاً، مترنّحاً، منحلاً" (خضرا، ياسمينة 2007، ص8.) ثم يعود بالسرد إلى ما قبل الصدمة، أي قبل أن تفجر سهام نفسها في المطعم، أين كان أمين يتبادل الحديث والمزاح مع كيم وعزرا، ثم دوى الانفجار: "فجأة، دوى انفجار هائل اهتزّت له الجدران وارتجّت الواجهات الزجاجية في المقصف..." (خضرا، ياسمينة 2007، ص19) وكيف استعدّ أمين والطبيبة كيم، وكيف أُنشئت خلية أزمة من الطبيب عزرا لانتظار الجرحى والوقوف على إنقاذهم.

غير أنّ بداية المخرج في فيلمه كانت من الاحتفاء الكبير الذي خصت به جمعية بار آيزر الطّبيّة الدكتور أمين حعفري الذي يقول وهو على منصة التتويج: "في كلّ يهودي هناك جزء عربي، ولا يستطيع عربي أن ينكر أن فيه شيئا يهوديا" (الفيلم، The attack د 03:58) ، كل ذلك وسط رضا عام صوّره المخرج على وجوه كلّ الحاضرين في قاعة الاحتفال، الذين وقفوا مصفقين لأمين حين أعلن أنه يتوقّع أن تتحسن العلاقة بين العرب واليهود خلال السنوات القادمة، وقد ركّزت كاميرا المخرج على تفاني أمين في عمله لإنقاذ ضحايا التفجير رغم ما واجهه من عنصرية أحد الجرحى، إذ فضل هذا الأخير أن يموت على أن يلمسه عربي، إذ هدّد الطبيب ونظراته الحاقدة وإذ جاء عن ذلك في الرواية "وقلب شفتيه في تكشيرة مغتاظة زمجر وهو يدفعني بيد حقودة قائلا: أُفضّل الموت على أن يلمسني عربي"(خضرا، ياسمينة 2007، ص23)

لم تصوّر كاميرا المخرج ما تعرّض له "أمين" من مضايقات في حاجز الشرطة وهو يمر بمحاذاة المطعم الذي انفجر، بل صوّر الأمر وقد مرّ بسلاسة وسلمية، دون الاهتمام بتفاصيل الاعتداء اللفظي والجسدي الذي تعرّض له أمين، وحتى تهديد عناصر أحد الشرطة له بالسلاح بشكل ساخر، رغم ما بذله من جهد في المشفى لإنقاذ أرواح أبناء عرقهم، غير أنّ ياسمينة خضرا يمرّر الإدانة في روايته وإن كانت بصورة غير مباشرة، وتلك

المفارقة تجعل من الرؤية الإخراجية تختلف عن الحكاية الأصلية كما وردت في الرواية، وقد يعود ذلك لاختلاف المنطلقات بين المبدعين الروائي والمخرج.

أضاف المخرج في فيلمه مواقف وذكريات كثيرة تجمع بين أمين وزوجته سهام عبر تقنية الفلاش باك، كما كانت كاميرا المخرج أكثر جرأة من الرواية في تصوير العلاقة الحميمية بين أمين وسهام في أكثر من مشهد من الفيلم.

تعد الوجهة التي اختارها أمين للبحث عن الحقيقة وراء تفجير سهام لنفسها مختلفة بين الفيلم والرواية، حيث كانت نابلس في الفيلم، وبيت لحم في الرواية، وربما قد يعود ذلك لحسب ما أتيح للمخرج من أمكنة وهو موجود في فلسطين لتصوير الفيلم.

ويلاحظ المشاهد للفيلم أن المخرج لم يركّز على الصّراع الفلسطيني/الإسرائيلي كما هو الحال في الرواية، إذ طرح الأول الصراع بطريقة تبسيطية بعيدة كل البعد عن حقيقة الممارسات الإسرائيلية ضد المواطنين الفلسطينيين، وحتى الأسباب التي جعلت سهام تفجّر نفسها، هي حسب الطبيبة "كيم" تعود لأسباب شخصية ومعاناة نفسية (كمشكلة العقم)، ويفسر ذلك سطحية طرح المخرج وعدم وعيه السياسي بالواقع في فلسطين من جهة، رغم أنه أقام مدة تسعة أشهر في تل أبيب تحضيرا للفيلم، وكما يمكن أن يكون السبب وراء ذلك ما تمارسه الضغوط الإسرائيلية على شركة الإنتاج التي ضغطت على المخرج لتمييع جوهر الصراع وتبسيطه وشخصنته وبذلك يمكن الوقوف عند الفرق بين صدمة ياسمينة خضرا وصدمة زياد الدويري، في أن صدمة الروائي هي صدمة الفلسطيني وخيبته، في حين أنّ صدمة المخرج هي هجوم الفلسطيني على اليهودي(بن ربيع، محمد الأمين، 2022-2023، ص111).

كما تكشف القراءة المقارنة بين العملين عن اختلافات جوهرية في **الرؤية الفنية والرسالة الفكرية**. فمن أبرز مظاهر سطحية المعالجة السينمائية أنّ المخرج تجاهل مشهدًا محوريًا في الرواية، وهو مقتل أمين بالصاروخ الذي استهدف الشيخ مروان، وهو مشهد يحمل دلالات رمزية عميقة حول الثمن الذي يدفعه الفرد حين يواجه الحقيقة. أمّا الدويري، فاكتفى بإنهاء الفيلم بمشهدٍ يُظهر اقتناع أمين بإدانة زوجته دون التطرق إلى عمق المأساة الإنسانية والسياسية التي شكّلت جوهر الرواية.

كما ركّز الفيلم على نجاح أمين المهني في تل أبيب وإعجاب الإسرائيليين به، في حين غيّب إحساسه بالانتماء والاغتراب عن قضيته الفلسطينية، وهي ثيمة محورية في الرواية. فالبطل يعيش انفصالاً عن ذاته وجذوره، غير مبالٍ بمعاناة أبناء وطنه منذ النكبة، مما جعل الفيلم يبدو وكأنه يُبرّئ الاحتلال ضمنيًا من جرائمه.

وتتجلى هذه الرؤية أكثر في **الصورة السينمائية** التي رسمها الدويري؛ إذ قدّم تل أبيب كمدينة حضارية زاهية، في مقابل نابلس القاتمة والمهدّمة، متجاهلًا تاريخها العريق ورمزيتها النضالية. هذا التناقض في المعالجة البصرية يكشف عن انزياح إيديولوجي واضح، يعكس رؤية المخرج الخاصة أكثر مما يعكس روح الرواية وموقفها المبدئي من الاحتلال والهوية الفلسطينية.

الخاتمة:

في ختام هذه المداخلة، يمكن تلخيص أبرز النتائج التي توصّلنا إليها فيما يلي:

- تُعدّ **القضية الفلسطينية** من أهمّ القضايا التي تناولتها السينما الروائية العربية والعالمية، وقد انعكس ذلك في كثرة الأعمال التي عالجتها، وفي تنوّع زوايا طرحها تبعًا للظروف التاريخية والسياسية التي أُنتجت فيها.
- تمثّل **العلاقة بين الرواية والسينما** شكلًا من أشكال التوأمة الفنية، إذ يقدّم الروائي رؤيته للعالم من خلال اللغة، بينما يحوّل السينمائي تلك الرؤية إلى واقع بصريّ متحرّك، عبر عملية الاقتباس التي تُعدّ العصب الحيوي للعلاقة بين الفنين.
- غالبًا ما تتعرّض الرواية إلى ما يمكن تسميته بـ خيانة السينما، إذ لا يتطابق العمل المقتبَس تمامًا مع النص الأدبي، فليس من الضروري أن يكون الفيلم مرآة للرواية أو على مستواها الفني ذاته، لأنّ كلاً منهما ينتمي إلى لغة تعبيرية مختلفة وأفق جمالي مغاير.
- شكّل فيلم "**الصدمة** "لزياد الدويري، المقتبس عن رواية **ياسمينة خضرا**، محور جدل نقدي واسع؛ إذ رأى فيه بعض النقاد إدانة غير مباشرة للمقاومة الفلسطينية وتغاضيًا عن الانتهاكات الإسرائيلية، في حين نفى الكاتب أيّ نية لذلك، معلنًا تبرّؤه من النسخة السينمائية التي — في رأيه — أهملت البعد الإنساني لمعاناة الشعب الفلسطيني.
- تختلف **رؤية المخرج زياد الدويري** في معالجته السينمائية عن الرؤية الروائية لياسمينة خضرا، سواء في بنية السرد أو ترتيب الأحداث أو زاوية النظر؛ إذ ركّز الدويري على البعد الإنساني والعاطفي للشخصيات، مبدّلًا بعض الفضاءات المكانية، وموجّهًا المتلقي نحو مواقف وأفكار مغايرة لتلك التي حملتها الرواية الأصلية، ما جعل العملين يقفان على طرفي تجربة فكرية وجمالية واحدة، تتقاطع أحيانًا وتتنافر أحيانًا أخرى.
- تمثّل تجربة تحويل رواية "**الصدمة** "إلى فيلم سينمائي نموذجًا دالًّا على جدلية الانتقال من الأدب إلى الصورة، بما تنطوي عليه من تحوّلات في الرؤية واللغة والرسالة. فبينما تمنح الرواية مساحة أوسع للتأمل في البعد الإنساني والنفسي والفكري للشخصيات، تسعى السينما إلى تجسيد هذا العالم عبر الصورة والحركة والإيقاع البصري. ومن هنا تتجلّى أهمية الحوار بين الرواية والسينما بوصفه حوارًا بين الكلمة والمشهد، بين الذات والعالم، وبين الحقيقة والتمثيل الفني. وفي سياق القضية الفلسطينية، يكتسب هذا الانتقال بعدًا مضاعفًا، لأنّ الفن — سواء أكان سردًا أم صورة — يظلّ أداة مقاومة رمزية تُعيد للإنسان الفلسطيني صوته وحقّه في الوجود والسرد، مهما تعدّدت زوايا الرؤية واختلفت وسائط التّعبير.

6. قائمة المراجع:

- **المؤلفات:**

- خضرا، ياسمينة، (2007)، الصدمة، تر: نهلة بيضون. بيروت، لبنان، دار الفارابي — سيديا.
- دي جانيتي، لوي، (1993)، فهم السينما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، مراكش–المغرب، منشورات عيون المكتبة السينمائية.
- راجي الفاروقي، إسماعيل، (1964)، أصول الصهيونية في الدين اليهودي، القاهرة، جامعة الدول العربية معهد الدراسات العربية العالمية.
- علي مهدي، كاظم، (فيفري 2016) ما بعد الصهيونية، وقفية عبد المحسن القطان للقضية الفلسطينية، بيروت ـ لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية.

- مبارك، سلمى، (2016)، النص والصورة، السينما والأدب في ملتقى الطرق، دمشق، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- مراد، سعيد، (1997)، حوار مع السينما، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- النحّاس، هاشم، (نوفمبر 2013)، الهوية القومية في تجربة السينما العربية في مصر، الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر، بيروت- لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي (68)

- **الأطروحات:**

بن ربيع، محمد الأمين، (2022-2023)، الصورة من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي دراسة مقارنة في التجربة الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة باتنة الحاج لخضر1.

- **مواقع الأنترنيت:**

دراج، فيصل، صناعة الأدب في السينما، (الاقتصاد الثقافي للتكييف الأدبي المعاصر).10اوت 2025 على الساعة 22:30
https://platform.almanhal.com/Reader/Article/77717