جماليات الواقعية في السينما الليبية: قراءة في بنية الصورة والصوت في فيلم الشظية

أ/ محمد مسعود المسماري كلية الفنون والتصميم/ جامعة طرابلس

د/ أمجد بشير الطبال كلية الفنون والتصميم / جامعة طرابلس

الملخص :

تتناول هذه الدراسة جماليات الواقعية في السينما الليبية من خلال قراءة تحليلية معمّقة لبنية الصورة والصوت فيفيلم الشظية (1986)، بوصفه نموذجًا يشتغل على الواقعية باعتبارها موقفًا جماليًا وأخلاقيًا يتجاوز اختزالها في مجرد خيار تقني أو أسلوبي. وتنطلق الدراسة من مرجعيات نظرية مركزية في فلسفة الواقعية السينمائية، ولا سيما أطروحات أندريه بازان وزيغفريد كراكاور حول علاقة السينما بالزمن والمكان والواقع الفيزيائي، حيث تُفهم الواقعية بوصفها احترامًا لاستمرارية العالم المادي والتقاطًا لتفاصيله اليومية والهامشية باعتبارها حاملة لمعنى إنساني ووجودي. كما توظّف مقاربة ميشال شيون في فهم التكامل الإدراكي بين السمع والبصر، ولا سيما مفهوم (القيمة المضافة) الذي يوضح كيف يسهم الصوت، بما في ذلك الصمت والفراغ السمعي، في إعادة تشكيل إدراك الصورة وتعميق كثافتها الحسية والدلالية، مع الاستئناس بإضاءات ديفيد بوردويل وكريستين تومبسون وكلوديا غوربمان وريك ألتمان في تحليل استمرارية الفعل، وبنية السرد، ووظائف الموسيقى، وبناء المشهد السمعي. وتُبرز الدراسة أن فيلم الشظية لا يقدّم الصحراء بوصفها خلفية محايدة للأحداث، بل يحوّلها إلى قوة سردية ووجودية تضبط حركة الجسد وإيقاع الزمن داخل اللقطة عبر اقتصاد بصري واعٍ، واعتماد المواقع الطبيعية، وتقديم الفعل اليومي البسيط بوصفه مدخلًا لتعريف الشخصية. ويتصاعد التوتر مع حضور اللامرئي المتمثل في الألغام، بوصفها خطرًا لا يظهر في الكادر لكنه يحكم السلوك الإنساني من خلال التوقف والحذر واختبار الأرض واقتصاد الحركة. وعلى المستوى السمعي، تقوم واقعية الفيلم على تقليص الموسيقى التفسيرية لصالح الصمت والصوت البيئي، فتغدو أصوات الرياح ووقع الأقدام والفراغ السمعي عناصر مولّدة للتوتر ومعززة لإحساس الحضور. وتخلص الدراسة إلى أن واقعية الشظية تتحقق كتجربة حسية – وجودية يتكامل فيها المرئي والمسموع لطرح مساءلة أعمق لعلاقة الإنسان بمكانٍ مشبع بذاكرة عنف مادي غير مرئي، لكنه حاضر باستمرار عبر أثره المتواصل على الجسد والوعي.

الكلمات المفتاحية :

الواقعية السينمائية – السينما الليبية – جماليات الصورة – جماليات الصوت – فيلم الشظية – الخطاب البصري – التعبير السمعي.

Abstract :

This study examines the aesthetics of realism in Libyan cinema through an in-depth analytical reading of the visual and sonic structures of Al-Shathiyya (1986), approaching the film as a cinematic model that treats realism as an aesthetic and ethical stance rather than merely a technical or stylistic choice. The study is grounded in key theoretical frameworks within the philosophy of cinematic realism, particularly the writings of André Bazin and Siegfried Kracauer on the relationship between cinema, time, space, and physical reality, in which realism is understood as a respect for the continuity of the material world and an attentiveness to its everyday and marginal details as carriers of human and existential meaning. It also draws on Michel Chion's theory of audiovisual perception, especially the concept of (added value), to explain how sound – including silence and acoustic emptiness – reconfigures the perception of the image and deepens its sensory and semantic density, while engaging with insights from David Bordwell and Kristin Thompson, Claudia Gorbman, and Rick Altman concerning narrative continuity, sound functions, and the construction of the cinematic soundscape. The analysis demonstrates that Al-Shathiyya does not present the desert as a neutral backdrop but transforms it into an active narrative and existential force that regulates bodily movement and the rhythm of time within the shot through visual economy, the use of natural locations, and the presentation of everyday action as a mode of character definition. Tension intensifies through the presence of the invisible, embodied by landmines – an unseen danger that nonetheless governs human behavior through hesitation, caution, testing the ground, and an economy of movement. On the sonic level, the film's realism relies on minimizing explanatory music in favor of silence and environmental sound, rendering wind, footsteps, and acoustic emptiness as generators of tension and enhancers of embodied presence. The study concludes that the realism of Al-Shathiyya emerges as a sensory – existential experience in which image and sound converge to articulate a deeper inquiry into the relationship between human beings and a place saturated with the memory of material violence – unseen yet persistently inscribed in the body and consciousness.

Keywords: Cinematic Realism – Libyan Cinema – Image Aesthetics – Sound Aesthetics – Al-Shathiyya (The Shrapnel) – Visual Discourse – Auditory Expression

المقدمة :

تُعدّ الواقعية أحد الاتجاهات الجمالية المحورية التي أسهمت في بلورة الخطاب السينمائي الحديث، بوصفها مقاربة فنية تسعى إلى إعادة التفكير في علاقة السينما بالواقع الاجتماعي والإنساني، من خلال تمثيل التجربة المعيشة دون إخضاعها لعمليات التزيين أو التلاعب الدرامي. وقد ارتبط هذا الاتجاه بجملة من التحولات الجمالية والفلسفية التي رأت في الصورة السينمائية وسيطًا قادرًا على التقاط الواقع في تعقيده الزمني والمكاني، معتمدًا على بساطة التعبير، واحترام استمرارية الحدث، وصدق العلاقة بين الصورة والصوت في نقل التجربة الحياتية.(Bazin, 1967; Kracauer, 1960)

وفي السياق السينمائي الليبي، تكتسب الواقعية خصوصية جمالية ودلالية، نظرًا لارتباطها الوثيق بتمثيل الواقع اليومي بوصفه مجالًا للتجربة الإنسانية، وليس مجرد خلفية سردية. إذ تميل العديد من التجارب السينمائية الليبية إلى توظيف الواقعية كخيار جمالي يعبّر عن العلاقة المباشرة بين الفرد ومحيطه الاجتماعي، ويعكس تحولات الوعي والذاكرة والهوية عبر لغة بصرية وصوتية تفضّل الاقتصاد في الوسائل، والابتعاد عن الخطابية المباشرة.

ويأتي فيلم (الشظية) بوصفه نموذجًا دالًا على هذا التوجه، حيث لا يقتصر على سرد الحكاية، بل يعيد بناء الواقع من خلال بنية سمعية وبصرية تقوم على الصورة الطبيعية، والإضاءة الواقعية، والأداء التمثيلي غير المصطنع، إلى جانب توظيف الصوت باعتباره عنصرًا دلاليًا مستقلًا يسهم في إنتاج المعنى. فالحضور اللافت للصمت، والأصوات البيئية، والحوار المحدود، يشكّل نظامًا سمعيًا يوازي الصورة في التعبير عن التوتر الإنساني والبعد الوجداني للتجربة، بما ينسجم مع ما تشير إليه دراسات الصوت السينمائي حول دور السمع في تعزيز الإحساس بالحضور الواقعي داخل الفيلم.(Chion, 1994)

وانطلاقًا من ذلك، تسعى هذه الدراسة إلى تقديم قراءة تحليلية لجماليات الواقعية في فيلم الشظية، من خلال تفكيك بنية الصورة والصوت، والكشف عن آليات اشتغالهما الجمالي والدلالي، وكيفية إسهامهما في بناء خطاب سينمائي يعكس الواقع الليبي بوصفه تجربة إنسانية

مفتوحة على التأمل، دون الوقوع في المباشرة أو التفسير الأيديولوجي، وبما يمنح الفيلم بعدًا فنيًا يتجاوز التمثيل السطحي نحو مساءلة العلاقة بين السينما والواقع.

وعلى الرغم من الزخم النظري العالمي حول الواقعية السينمائية وتحليل الصوت، ما تزال المقاربات المتخصصة التي تُزاوج بين تحليل البنية البصرية والبنية السمعية في السينما الليبية محدودة، ولا سيما في قراءة أفلام الثمانينيات بوصفها نصوصًا تُنتج الواقعية من داخل هندسة الصورة والصوت معًا، لا من موضوعاتها فقط. ومن هذا المنطلق، تسعى هذه الدراسة إلى الإسهام في سدّ هذا الفراغ النقدي من خلال تقديم نموذج تحليلي سمعي–بصري لفهم الواقعية بوصفها تجربة إدراكية–وجودية، وإبراز مفهوم اللامرئي (الألغام) كقوة تنظيمية للسلوك داخل الكادر تُنتج التوتر عبر الاقتصاد الأسلوبي، فضلًا عن توسيع خرائط نقد الواقعية لتشمل السينما الليبية ضمن أطر نظرية عالمية، مع الحفاظ على خصوصية المكان والتاريخ.

مشكلة الدراسة:

تتمحور مشكلة الدراسة حول التساؤل الرئيس الآتي :

كيف تتجلى جماليات الواقعية في السينما الليبية من خلال بنية الصورة والصوت في فيلم الشظية، وما الآليات الجمالية والدلالية التي يوظفها الفيلم في تمثيل الواقع؟

وتستدعي هذه الإشكالية إجراء تحليل معمّق للعناصر السمعية والبصرية في الفيلم، بعيدًا عن القراءات الانطباعية أو التوثيقية، بهدف الكشف عن خصوصية التجربة الواقعية الليبية بوصفها صياغة سينمائية تتأسس على تفاعل المرئي والمسموع في إنتاج المعنى.

أهداف الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلى:

1. تحليل جماليات الواقعية في فيلم الشظية من خلال تفكيك بنية الصورة السينمائية وآليات تشكيلها.
2. الكشف عن الدور الدلالي للصوت – بما يشمل الحوار، والصمت، والمؤثرات الطبيعية – في تعزيز الخطاب الواقعي للفيلم.

3. تحديد الخصائص الجمالية للواقعية الليبية كما تتجلى في اللغة السينمائية للفيلم على المستويين البصري والسمعي.
4. الإسهام في إثراء الدراسات النقدية حول السينما الليبية المعاصرة من منظور جمالي وتحليلي.

تساؤلات الدراسة

تنطلق الدراسة من التساؤلات الآتية:

1. كيف تُبنى الصورة السينمائية في فيلم الشظية لتحقيق مقاربة واقعية؟
2. ما طبيعة العلاقة بين الصوت والصورة في تشكيل الدلالة الواقعية داخل الفيلم؟
3. إلى أي مدى يعكس فيلم الشظية خصوصية الواقع الليبي من خلال جمالياته السمعية والبصرية؟
4. ما الإسهام الجمالي الذي يقدمه الفيلم في مسار السينما الليبية الواقعية؟

أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسة في الآتي:

1- إسهامها في سدّ النقص في الدراسات الجمالية المتخصصة بالسينما الليبية، ولا سيما تلك المعنية بتحليل بنية الصورة والصوت.
2- تقديم قراءة تحليلية معمّقة لفيلم ليبي ضمن إطار الواقعية السينمائية، بما يبرز خصوصياته الجمالية والدلالية.
3- أهميتها الثقافية، إذ تُسهم في توثيق التحولات التي شهدها الواقع الليبي عبر اللغة السينمائية بوصفها وسيطًا تعبيريًا وجماليًا.
4- أهميتها التطبيقية، من خلال ما توفره من مؤشرات وأدوات تحليلية يمكن الإفادة منها في دراسة أفلام ليبية وعربية أخرى.

أولًا: الإطار النظري :

1- الواقعية السينمائية: المفهوم والأسس الجمالية :

تُعدّ الواقعية السينمائية من أهم الاتجاهات الجمالية التي أسهمت في بلورة خطاب سينمائي يرتكز على إعادة بناء العلاقة بين الصورة والعالم المادي، حيث لا تُفهم الواقعية بوصفها نقلًا آليًا للواقع، بل باعتبارها موقفًا جماليًا وأخلاقيًا يسعى إلى احترام تعقيد التجربة الإنسانية دون إخضاعها للزخرفة أو التلاعب الدرامي. وقد شكّلت كتابات أندريه بازان مرجعية أساسية في هذا السياق، إذ أكد أن السينما تمتلك قدرة فريدة على حفظ الزمن والواقع، شريطة أن تحترم استمرارية الحدث والمكان، وأن تترك للواقع حرية الظهور داخل الكادر دون فرض معنى جاهز عبر المونتاج (Bazin, 1967) .

ويرتبط هذا التصور بما طرحه زيغفريد كراكاور، الذي اعتبر أن جوهر السينما يكمن في قدرتها على تسجيل (الواقع الفيزيائي)، أي التقاط التفاصيل اليومية والهامش الإنساني الذي غالبًا ما يُقصى في السرديات التقليدية. ويرى كراكاور أن القيمة الجمالية للفيلم لا تتجلى في الحبكات المعقدة أو الرموز المغلقة، بل في انشغاله بالحياة العادية بوصفها مادة دلالية غنية (Kracauer, 1960).

ومن هذا المنطلق، لا تُفهم الواقعية السينمائية على أنها أسلوب بصري فحسب، بل بوصفها رؤية للعالم تنعكس في اختيار الموضوعات، وبناء الشخصيات، وطبيعة السرد، والعلاقة بين الشكل والمضمون. وفي السياق المعاصر، اكتسبت الواقعية بعدًا إضافيًا في سينما المجتمعات التي شهدت تحولات سياسية واجتماعية عميقة، حيث أصبحت السينما وسيلة لتفكيك الذاكرة الجماعية والتعبير عن التجربة المعيشة، وهو ما يجعل الواقعية إطارًا تحليليًا مناسبًا لفهم التجربة السينمائية الليبية.

2. جماليات الصورة في السينما الواقعية:

تقوم جماليات الصورة في السينما الواقعية على مبدأ الاقتصاد في الوسائل التعبيرية، والابتعاد عن المعالجة البصرية المتكلفة، لصالح صورة تحتفظ بعلاقتها المباشرة بالواقع اليومي. ويؤكد بازان أن اللقطة الطويلة والعمق الميداني يمنحان المتلقي حرية التأمل واستخلاص المعنى، بدلًا من فرضه عبر القطع السريع والمونتاج التفسيري، الذي يرى فيه تدخلًا قسريًا في وعي

المشاهد (Bazin, 1967) . وفي الاتجاه نفسه، يشير ديفيد بوردويل إلى أن الأسلوب الواقعي يميل إلى الحفاظ على استمرارية الفعل داخل الكادر، بما يعزز الإحساس بالزمن الحقيقي، ويجعل المتلقي شريكًا في التجربة البصرية لا مجرد متلقٍ سلبي (Bordwell & – Thompson, 2010)، ويُعد هذا الامتداد الزمني أحد أهم السمات الجمالية التي تميّز السينما الواقعية عن الأنماط السردية الكلاسيكية. أما الإضاءة، فتُوظَّف في السينما الواقعية بوصفها عنصرًا دلاليًا لا زخرفيًا، حيث يسهم الاعتماد على الإضاءة الطبيعية أو شبه الطبيعية في تعزيز صدق الصورة وتقريبها من التجربة المعيشة. ويذهب كراكاور إلى أن هذا النوع من المعالجة البصرية يسمح للصورة بأن تحافظ على صلتها بالواقع الفيزيائي، مما يمنحها قيمة توثيقية وجمالية في آن واحد (Kracauer, 1960) .

3. جماليات الصوت في السينما الواقعية :

لا يكتمل البناء الجمالي للواقعية السينمائية بالاعتماد على الصورة وحدها، بل يتكامل مع البنية السمعية للفيلم، حيث يُستخدم الصوت بوصفه عنصرًا دلاليًا مستقلًا يسهم في تشكيل المعنى. وقد قدّم ميشيل شيون إطارًا نظريًا بالغ الأهمية لفهم العلاقة بين الصوت والصورة، مؤكدًا أن الصوت الواقعي لا يهدف إلى التفسير أو التوجيه العاطفي، بل إلى خلق إحساس بالحضور المكاني والزماني، عبر الأصوات البيئية والصمت والحوار المحدود (Chion, 1994).

في هذا السياق، يحتل الصمت مكانة مركزية بوصفه أداة تعبيرية تعبّر عن التوتر، الانتظار، أو الفراغ الوجودي، حيث يتحول إلى خطاب سمعي غير منطوق، يوازي الصورة في إنتاج الدلالة. كما تُستخدم الأصوات الطبيعية لتعزيز الإحساس بالمكان الحقيقي، في حين يؤدي تقليل الموسيقى التصويرية أو غيابها دورًا مهمًا في تجنب التلاعب العاطفي بالمتلقي. ويتقاطع هذا التوجه مع ما طرحته لوتشيا ناجيب حول "الأخلاقيات الجمالية للواقعية"، حيث ترى أن الواقعية في سينما العالم لا تنفصل عن موقف أخلاقي يرفض التوجيه الأيديولوجي المباشر، ويسعى إلى تقديم الواقع في خامه الإنسانية، مع ترك مساحة للتأمل والتفكير النقدي (Nagib, 2011).

ثانيًا: الدراسات السابقة :

تناولت الدراسات السينمائية مفهوم الواقعية من زوايا متعددة، تراوحت بين التأسيس النظري والتحليل التطبيقي، وأسهمت في بلورة فهم أعمق للعلاقة بين السينما والواقع، خاصة في سياقات التحول الاجتماعي والسياسي. وقد شكّلت كتابات أندريه بازان نقطة الانطلاق الأساسية في هذا المجال، إذ ركّز على البعد الأخلاقي للصورة السينمائية، معتبرًا أن احترام الزمن والمكان الحقيقيين يتيح للواقع أن يكشف عن ذاته دون تدخل تفسيري قسري عبر المونتاج (Bazin, 1967). وأسهم هذا الطرح في توجيه العديد من الدراسات اللاحقة التي تناولت السينما الواقعية بوصفها موقفًا جماليًا لا مجرد أسلوب تقني.

وفي الاتجاه نفسه، قدّم زيغفريد كراكاور تحليلًا معمقًا لدور السينما في تسجيل (الواقع الفيزيائي)، مؤكدًا أن القيمة الجمالية للفيلم تتجلى في اهتمامه بالتفاصيل اليومية والهامش الاجتماعي، لا في الحبكات المصطنعة أو البناءات الرمزية المغلقة (Kracauer, 1960). وقد استندت دراسات عديدة لاحقة إلى هذا التصور عند تحليل سينما ما بعد الحروب والأزمات، باعتبارها سينما تميل إلى التقاط الواقع المعيش بوصفه مادة سردية أساسية.

وعلى مستوى الدراسات التطبيقية، تناولت أعمال توماس إلسيسر السينما الواقعية في سياق التحولات التاريخية، مشيرًا إلى أن الواقعية الحديثة لا تسعى إلى محاكاة الواقع حرفيًا، بل إلى كشف بنيته الاجتماعية والنفسية من خلال لغة بصرية مقتصدة ومفتوحة على التأويل (Elsaesser, 2005). كما قدّم ستيفن تشاتمان تحليلات سردية ركّزت على العلاقة بين الشكل السينمائي وبناء المعنى في الأفلام الواقعية، مؤكدًا أن بساطة السرد لا تعني فقرًا دلاليًا، بل على العكس تتيح مستويات أعمق من القراءة(Chatman, 1990) .

أما في مجال الصوت السينمائي، فقد قدّم ميشيل شيون إطارًا نظريًا لتحليل العلاقة بين الصوت والصورة، ركّز فيه على البعد الدلالي للصوت داخل الخطاب السينمائي، ولا سيما دور الصمت والأصوات البيئية في تعزيز الإحساس بالحضور المكاني والزماني داخل الفيلم .(Chion, 1994) وقد أُوظف هذا الإطار في عدد من الدراسات التطبيقية التي تناولت أفلامًا تنتمي إلى الواقعية الجديدة أو إلى سينما ما بعد الصراع، حيث يُنظر إلى الصوت بوصفه عنصرًا تعبيريًا مستقلًا يسهم في بناء المعنى، ولا يقتصر دوره على مرافقة الصورة أو توضيحها .وفي سياق سينما العالم، ربطت

لوتشيا ناجيب بين الواقعية والبعد الأخلاقي في المجتمعات المتأزمة، معتبرة أن السينما الواقعية في هذه السياقات تميل إلى تقليل التدخل الأسلوبي، وترك مسافة تأملية بين الفيلم والمتلقي، بما يتيح قراءة نقدية للواقع الاجتماعي والسياسي .(Nagib, 2011) وقد دعمت هذا التوجه دراسات أخرى مثل دراسة جيرترود كوخ حول السينما والذاكرة، التي أكدت أن الأفلام الواقعية تسهم في بناء ذاكرة بصرية جماعية، خاصة في المجتمعات الخارجة من الصراع (Koch, 2000) . وعلى الرغم من هذا الزخم في الدراسات النظرية والتطبيقية حول الواقعية السينمائية، إلا أن السينما الليبية لا تزال غائبة نسبيًا عن هذه المقاربات التحليلية، حيث تندر الدراسات التي تتناول بنية الصورة والصوت من منظور جمالي نقدي. ومن هنا تأتي أهمية الدراسة الحالية، التي تسعى إلى سدّ هذا الفراغ من خلال تحليل فيلم الشظية بوصفه نموذجًا دالًا على توظيف الواقعية في السينما الليبية المعاصرة، مع ربط التحليل بالإطار النظري والدراسات السابقة ذات الصلة.

منهجية الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة المنهج الوصفي–التحليلي، من خلال مقاربة تحليل النص الفيلمي بوصفه بنية سمعية – بصرية قابلة للتفكيك على مستوى الصورة والصوت. وتم توظيف مفهوم الواقعية السينمائية بوصفه إطارًا نظريًا موجّهًا للقراءة، مع الاستفادة من أطروحات بازان في أخلاقيات الصورة واستمرارية الزمن/المكان، وكراكاور في مركزية "الواقع الفيزيائي"، وشيون في العلاقة الإدراكية بين السمع والبصر (Bazin, 1967) ؛(Kracauer, 1960)؛ (Chion, 1994) وتقتصر حدود الدراسة على تحليل جماليات الصورة والصوت في فيلم الشظية بوصفه عينة دالة، دون التوسع في تحليل البناء الدرامي أو سياقات الإنتاج إلا بقدر ما يخدم القراءة الجمالية.

تمهيد تحليلي: نبذة عن فيلم الشظية وسياقه التاريخي والجمالي:

يُعدّ المخرج الليبي محمد علي الفرجاني أحد الأسماء البارزة في التجربة السينمائية الليبية، ويُعدّ فيلمه الشظية (1986) من أهم أعماله وأكثرها حضورًا في الذاكرة السينمائية المحلية. وقد استلهم الفرجاني هذا العمل من قصة للروائي الليبي إبراهيم الكوني، مستندًا إلى حسّ سردي وفلسفي ينهل من البيئة الصحراوية والتراث المحلي، ويُعيد صياغتهما ضمن لغة سينمائية تعتمد الواقعية الجمالية بوصفها خيارًا فنيًا وأخلاقيًا في آنٍ واحد.

فيلم الشظية هو فيلم روائي ليبي أُنتج عام 1986، ويتناول بشكل درامي قضية الألغام بوصفها مخلفات مباشرة للحرب العالمية الثانية في الصحراء الليبية. وتتمحور بنيته السردية حول شخصية الحطّاب سالم (علي العريبي) ولقائه بشخصية البهلول (الطاهر القبائلي)، داخل فضاء صحراوي يختزن خطرًا دائمًا وغير مرئي تحت الرمال. ومع تقدّم الأحداث، يشقّ الاثنان طريقهما في الصحراء، متقاسمين مواجهة العطش والموت المحتمل، فيما تتداخل مساراتهما مع تهديد الألغام الذي لا يطال مصيرهما وحدهما، بل يمتد ليحصد أرواح من يحاولون إنقاذهما. ويؤدي هذا الامتداد الدرامي للخطر إلى تحويل المكان من مجرد إطار جغرافي للأحداث إلى عنصر وجودي فاعل في بنية السرد، حيث يغدو الفضاء الصحراوي حاملًا للتوتر، ومنتجًا للمعنى، وشريكًا في تشكيل مصائر الشخصيات، لا خلفية مكانية محايدة.

وقد اعتُبر الشظية واحدًا من العلامات المضيئة في تاريخ الشاشة الكبيرة الليبية بشهادة عدد من النقاد والكتّاب السينمائيين، كما حظي بحضور وتقدير في مهرجانات عربية ودولية رغم ضعف الإمكانات الإنتاجية، وتميّز بأسلوبه التصويري القائم على الاعتماد الكامل على المواقع الطبيعية والابتعاد عن فضاءات الأستوديو، بما عزّز من طابعه الواقعي والإنساني، ورسّخ حضوره بوصفه تجربة سينمائية مختلفة داخل السياق الليبي (منصة الصباح). وانطلاقًا من ذلك، تعتمد هذه الدراسة فيلم الشظية بوصفه النصّ التطبيقي للتحليل، لما يتيحه من بنية سمعية – بصرية قابلة للتفكيك على مستوى الصورة والصوت ضمن أفق الواقعية الجمالية. فالفيلم لا يكتفي بتوظيف الصحراء بوصفها فضاءً بصريًا، بل يجعل منها شرطًا وجوديًا يفرض منطقه على حركة الجسد، وإيقاع السرد، ومستوى التوتر الإدراكي. كما تتحول (الألغام) إلى عنصر غير مرئي يضبط الفعل الإنساني ومساراته، بحيث لا يُفهم الخطر بوصفه حدثًا دراميًا عابرًا، بل كحضور دائم يُقرأ عبر آثار التوقف، الحذر، والاقتصاد في الحركة.

وتستمد هذه العينة أهميتها كذلك من اتصالها بواقعٍ تاريخي وجغرافي أوسع، يتمثل في انتشار الألغام ومخلّفات الحروب في الجغرافيا الليبية منذ فترات تاريخية متراكمة، لا سيما تلك العائدة إلى الحرب العالمية الثانية، وهو ما تؤكده تقارير حقوقية دولية موثوقة. وتُشير هذه التقارير إلى أن الألغام لا تزال تشكّل تهديدًا حقيقيًا لحياة المدنيين، بما يجعل ثيمة (الخطر الكامن تحت الأرض) في الفيلم ذات بعد واقعي يتجاوز الوظيفة الدرامية نحو مساءلة علاقة الإنسان

بمكانٍ يحمل ذاكرة عنفٍ مادية لا تُرى مباشرةً، ولكن تُدرك عبر أثرها المستمر على الجسد والسلوك (Human Rights Watch, 2021) .

في هذا السياق، يغدو الشظية وثيقة جمالية لكيفية تحويل المادي إلى بنية إدراكية داخل اللغة السينمائية؛ فالصورة توسّع معنى الفراغ والامتداد، والصوت يعمّق دلالة الصمت، بينما يتولّد التوتر من اقتصاد الوسائل لا من كثافة المؤثرات أو التفسير المباشر. وبذلك لا تُختزل الواقعية في موضوع الفيلم، بل تتجسد بوصفها طريقة اشتغال داخل بنية الصورة والصوت معًا.

وبناءً على هذا التمهيد، تنتقل الدراسة من تحديد عينة التحليل وسياقها التاريخي والجمالي إلى تفكيك اللغة السينمائية لفيلم الشظية بوصفه نصًا سمعيًا – بصريًا تُنتج فيه الواقعية عبر آليات شكلية ودلالية. ولتحقيق ذلك، يبدأ التحليل بالمبحث الأول الخاص بجماليات الصورة، بوصفها الحامل الأول لتجسيد (الواقع الفيزيائي) واستمرارية الزمن والمكان وفق أفق أندريه بازان وزيغفريد كراكاور، ثم ينتقل إلى المبحث الثاني الذي يرصد جماليات الصوت، والصمت، والبيئة السمعية، وفق مقاربة ميشيل شيون للعلاقة الإدراكية بين السمع والبصر.

ثالثًا: التحليل التطبيقي :

أ- جماليات الصورة في فيلم الشظية :

في فيلم الشظية تتجلى جماليات الصورة الواقعية من خلال بناء بصري يرتكز على المكان الطبيعي بوصفه عنصرًا منتجًا للمعنى، لا مجرد إطار محايد للأحداث. فالصحراء الليبية، التي تشكّل الفضاء الغالب في الفيلم، تتحول إلى قوة سردية وبصرية تضبط إيقاع الحركة، وتعيد تعريف علاقة الشخصيات بوجودها وحدودها. ويأتي هذا الاشتغال منسجمًا مع ما يؤكد عليه أندريه بازان بشأن واقعية الصورة حين تُحترم استمرارية الزمن والمكان داخل الكادر، ويُترك للواقع أن يتكشف بذاته دون تدخل مونتاجي تفسيري يفرض دلالة جاهزة على المتلقي (Bazin, 1967).فالمكان في الشظية لا يُعاد تشكيله سينوغرافيًا، بل يُقدَّم كما هو، بامتداداته القاسية وصمته الثقيل، بما يعزز الإحساس بالحضور الواقعي.

تتضح هذه المقاربة منذ المشاهد الأولى المرتبطة بالشخصية المحورية (سالم)، حيث يُقدَّم بوصفه فردًا يعيش من عمل يومي بسيط يتمثل في جمع الحطب داخل الصحراء. إن تعريف الشخصية من خلال الفعل اليومي لا من خلال خطاب أو حدث استثنائي ينسجم مع منطق

الواقعية التي تراهن على التفاصيل العادية بوصفها مدخلًا لفهم الوجود الإنساني. ومن منظور زيغفريد كراكاور، تتأسس القيمة الجمالية للصورة السينمائية حين تنصت إلى "الواقع الفيزيائي" وتفاصيله اليومية، لا حين تنشغل بالبناءات الرمزية أو الحبكات المصطنعة (Kracauer, 1960). لذلك لا يعمل مشهد جمع الحطب كتمهيد سردي فقط، بل كإعلان مبكر عن اختيار الفيلم لاقتصاد الحدث، وترك المكان يفرض إيقاعه على الزمن السينمائي.

ويتصاعد توتر الواقعية في مشهد اللقاء بين سالم والبهلول، حيث ينقذ سالم الرجل من الهلاك عطشًا، قبل أن يتحول هذا التلاقي الإنساني إلى صدام حين يستولي البهلول على ناقة سالم تحت تهديد السلاح، ثم يعيدها لاحقًا. تُبنى دلالة المشهد بصريًا من خلال الفعل المادي داخل المكان: الماء والعطش، الجسد والسلاح، النجاة والتهديد، دون حاجة إلى تفسير لفظي مباشر. ويجسد هذا البناء ما يسميه بازان أخلاقيات الواقعية، أي تقديم المعضلة الإنسانية داخل شروطها الواقعية، لا عبر تزيين بلاغي أو توجيه بصري يفرض حكمًا مسبقًا على المتلقي (Bazin, 1967). فالصحراء هنا ليست خلفية محايدة للمواجهة، بل شرطًا لحدوثها، إذ يتحول العطش إلى محكّ أخلاقي، ويغدو غياب الحماية المؤسسية جزءًا من منطق العنف.

وفي امتدادٍ بصريّ ووجوديّ لهذا الاشتغال على الواقعية، يقدّم مشهد سالم وسالمة نموذجًا دالًا على اشتغال المكان بوصفه فاعلًا سرديًا ووجوديًا في فيلم الشظية؛ إذ يفرض الفضاء الصحراوي المفتوح إيقاعًا حذرًا للحركة داخل الكادر، فتتحول وضعيات الجسد – كالانحناء، والتوقف، وتباطؤ الخطو – إلى علامات بصرية على اختبار الأرض تحت حضور اللامرئي المتمثل في الألغام. ويُسهم اتساع الكادر وعمق المجال في إبراز هشاشة الجسد الإنساني أمام فراغ مشبع بالخطر، بما ينسجم مع تصور بازان للواقعية بوصفها احترامًا لاستمرارية الواقع ومنح المشاهد حرية الإدراك داخل اللقطة، كما يتقاطع مع أطروحة كراكاور حول إنصات

السينما للتفاصيل المادية واليومية بوصفها حاملة لمعنى إنساني يُنتَج من اقتصاد الحركة لا من الحدث الصريح.

وتبلغ الصورة مستوى أكثر كثافة حين يُنقذ سالم البهلول من الموت بسبب لغم مدفون تحت الرمال، لتدخل الواقعية في تماس مباشر مع (اللامرئي) بوصفه مصدر الخطر. فاللغم لا يُرى داخل الكادر، لكن أثره يتحكم في حركة الأجساد، ويعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والمكان. في هذا المستوى، تعمل الواقعية بوصفها فلسفة للصورة، حيث لا يُختزل الواقع في ما يظهر فقط، بل في ما يخفيه المكان ويُنتجه في آن واحد. ووفق كراكاور، تبلغ السينما الواقعية أقصى فاعليتها حين تكشف كيف يفرض الواقع المادي منطقه على مصائر البشر دون الحاجة إلى خطاب تفسيري مباشر، إذ يكفي أن تُرى آثار المكان على السلوك: التوقف، الحذر، فحص الأرض، والاقتصاد في الحركة (Kracauer, 1960). وهنا يتحول الجسد داخل الكادر إلى قارئ للأرض، وتغدو الأرض نصًا قاتلًا.

وفي مشهد المبيت داخل المغارة بعد حلول الظلام، تنتقل الصورة من فضاء الامتداد الصحراوي إلى فضاء طبيعي مغلق، دون مغادرة منطق الواقعية. تؤدي المغارة وظيفة مزدوجة: فهي ملاذ

مؤقت يمنح احتمال النجاة، لكنها في الوقت نفسه تعمّق الإحساس بالحصار والانغلاق داخل طبيعة معادية. ويُبرز هذا المشهد تصور بازان للواقعية بوصفها (طريقة حضور) لا موقعًا ثابتًا، حيث يُحترم ما يتيحه المكان نفسه من ضوء وظل وملمس صخري، دون تصنيع إحساس مصطنع بالخوف .(Bazin, 1967) وبهذا تتحول الصورة إلى تجربة جسدية: قرب الأجساد، ضغط الظلام، وتهديد خارجي، ما يرفع الواقعية من تمثيل للواقع إلى تمثيل تجربة وجودية داخله.

ويتأكد البعد الواقعي – التراجيدي في المشاهد التي يقرر فيها بعض أبناء قبيلة سالم البحث عنه، لينتهي الأمر بسقوطهم في حقل ألغام. هنا لا تشتغل الصورة على إنتاج البطولة، بل على كشف كلفة المكان. فالنية الحسنة أو الرغبة في الإنقاذ لا تلغي قوانين الواقع الفيزيائي، حيث تفرض الأرض منطقها الصامت على الجميع. ويتسق هذا مع منظور كراكاور الذي يرى أن التراجيديا في السينما الواقعية تنبع من اليومي حين يفرض الواقع المادي منطقه على السرد بصريًا، تتحول الصحراء إلى أرشيف موت صامت، حيث يمكن لكل امتداد فارغ أن يكون فخًا، ولكل خطوة أن تكون نهاية (Kracauer, 1960) .

وتبلغ الصورة ذروتها الأخلاقية في المشهد الختامي، حين يدوس سالم على اللغم، فيُصبح الجسد معلّقًا بلحظة واقعية قصوى، حيث يتحول مجرد رفع القدم إلى فعل قاتل. هنا لا يعود الموت نتيجة قرار أو بطولة، بل أثرًا مباشرًا لانكشاف الجسد أمام منطق المكان. لا تُقدَّم هذه النهاية بوصفها قفلًا دراميًا تقليديًا، بل كتجسيد نهائي لفلسفة الفيلم الواقعية التي تؤكد أن الإنسان، مهما امتلك من نوايا أو شجاعة، يظل محكومًا بإكراهات الواقع المادي وبإرث العنف الكامن فيه. ومن منظور بازان، تتجلى قوة الواقعية حين يُترك للواقع أن يقول كلمته دون تعويض جمالي يخفف الصدمة أو يمنح المتلقي عزاءً سرديًا جاهزًا .(Bazin, 1967) وهكذا تتحول الصورة إلى أداة تفكير أخلاقي لا تعد بالخلاص، بل تفرض مواجهة مباشرة مع واقعٍ يعلن حدوده القاسية على الجسد والوعي.

وخلاصة ذلك أن المعالجة البصرية في الشظية تقوم على تحويل الطبيعة (الصحراء، المغارة، حقل الألغام) إلى بنية دلالية تحكم السرد وتنتج توتره. فالواقعية لا تُختزل في موضوع الألغام فحسب، بل تتجسد في اقتصاد الوسائل، وفي تقديم الفعل داخل المكان الطبيعي، وفي جعل الزمن والمكان عنصرين منتجين للمعنى. وبهذا يغدو الفيلم نموذجًا لواقعية لا تكتفي بتمثيل الواقع، بل تجعله حاضرًا بوصفه تجربة حسية–وجودية، وفق أفق بازان الأخلاقي للسينما، ومنطق كراكاور الذي يمنح "الواقع الفيزيائي" مركز الثقل الجمالي (Bazin, 1967 ؛ Kracauer, 1960)

ب- جماليات الصوت في فيلم الشظية :

(الصمت – الصوت البيئي – غياب الموسيقى – التوتر السمعي، وفق مقاربة ميشيل شيون)

يشتغل فيلم الشظية على الواقعية السمعية بوصفها جزءًا بنيويًا من خطاب الفيلم، لا باعتبارها طبقة تكميلية مرافقة للصورة. فالبنية الصوتية تُبنى على الاقتصاد والاختزال، حيث يتحول المسموع إلى علامة دلالية تسهم في توجيه إدراك المتلقي، وأحيانًا تتقدم على المرئي في إنتاج المعنى. وفي هذا السياق، يمكن الاستفادة من مقاربة ميشيل شيون التي تنظر إلى العلاقة بين الصوت والصورة بوصفها علاقة تكاملية في إنتاج الدلالة، إذ يمنح الصوت الصورة ما يسميه بـ(القيمة المضافة)، أي أن السمع لا يكرر ما تراه العين، بل يوسّع دلالته ويعيد تشكيله إدراكيًا داخل ما يسميه منظومة السمع– بصر (audio–vision – Chion, 1994) .

ومن هنا، يتجلى هذا الاشتغال منذ مشاهد الحركة في الصحراء، حيث تُستبدل الموسيقى التفسيرية بأصوات المكان الطبيعية، مثل صوت الرياح، واحتكاك الأقدام بالرمال، ووقع الحركة على الأرض، إلى جانب مساحات واسعة من الصمت. ولا يُقدَّم هذا الصمت بوصفه غيابًا للصوت، بل باعتباره حضورًا سمعيًا مكثفًا يضبط الإيقاع النفسي للمشهد؛ إذ يؤدي انخفاض المستوى الصوتي العام إلى رفع حساسية المتلقي لأي تفصيل سمعي طارئ، فيتحول الهدوء ذاته إلى عنصر مولّد للتوتر. ووفق شيون، فإن هذا النمط من التوظيف يجعل الصوت أداة لإعادة تنظيم إدراك الصورة، بحيث يُقرأ المكان سمعيًا بقدر ما يُقرأ بصريًا، منتجًا إحساسًا بالحضور الزماني والمكاني يتجاوز الوصف المرئي المباشر (Chion, 1994) .

وتتعاظم وظيفة الصمت في المشاهد التي يتمحور توترها حول عناصر غير مرئية داخل الكادر، كما في مشاهد الألغام المدفونة. هنا يكتسب الصمت بعدًا معرفيًا وأخلاقيًا، إذ لا يكمن الخطر فيما يظهر للعين، بل فيما يمكن أن يحدث في أية لحظة دون إنذار. ويؤدي تقليل الحوار وترك الفراغ الصوتي يهيمن على المشهد إلى تحويل أدنى صوت – كخطوة مترددة أو توقف مفاجئ – إلى إشارة على التهديد الكامن. وتنسجم هذه الآلية مع تحليل شيون الذي يؤكد أن الصوت لا يعمل بوصفه ناقلًا للمعلومة فقط، بل بوصفه حاملًا لشحنة إدراكية وانفعالية تُنتج التوتر قبل تحقق الفعل نفسه.(Chion, 2009)

ويظهر الصوت البيئي في الفيلم بوصفه نظامًا دلاليًا قائمًا بذاته، لا مجرد تسجيل واقعي محايد. فمن خلال حدة أصوات الطبيعة واتساعها في الفضاءات المفتوحة، يتحول المكان إلى (شخصية سمعية) تفرض حضورها على إدراك المتلقي. ويتقاطع هذا مع طرح شيون القائل بأن الصوت لا يوثّق المكان فحسب، بل يرسمه إدراكيًا، إذ يمكن لتوزيع الأصوات ودرجاتها أن يجعل الفضاء يبدو أكثر اتساعًا أو أكثر عداءً، دون تدخل موسيقي يفرض شعورًا محددًا سلفًا.

أما اقتصاد استخدام الموسيقى التصويرية أو تقليص حضورها الوظيفي، فيؤدي دورًا جماليًا يتصل بأخلاقيات الواقعية السينمائية. فالموسيقى في السينما الكلاسيكية غالبًا ما تعمل بوصفها أداة توجيه عاطفي، تُحدد للمشاهد كيفية الاستجابة للمشهد. في الشظية، تُستبدل هذه الوظيفة بمادة صوتية من داخل العالم الحكائي نفسه، بما يترك للمتلقي حرية إنتاج استجابته الانفعالية من داخل التجربة لا من خارجها. ويمكن قراءة هذا الخيار في ضوء التمييز بين الصوت

الحكائي (diegetic) والصوت غير الحكائي (non–diegetic) ، حيث يسهم تقليص الموسيقى غير الحكائية في تعزيز الإحساس بالحياد الظاهري للصورة، ومن ثم تقوية أثرها الواقعي(Gorbman, 1987) .

ويتصل هذا التوجه بما تشير إليه أدبيات نظرية الصوت في السينما إلى أن تحليل الصوت لا يقتصر على الموسيقى، بل يشمل بناء المشهد السمعي بأكمله، بما يتضمن الحوار، والضوضاء، والصمت، والإيقاع العام للصوت. وفي هذا الإطار، تكتسب أعمال ريك ألتمان أهمية خاصة، إذ أبرزت كيف يصبح الصوت ممارسة جمالية تحدد أسلوب الفيلم ورؤيته للعالم، لا مجرد عنصر تقني تابع للصورة(Altman, 1992) .

وعليه، فإن التوتر السمعي في الشظية لا ينتج عن كثافة المؤثرات أو ارتفاع مستوى الصوت، بل عن تنظيم الفراغ السمعي ذاته. إذ تتحول لحظات الهدوء إلى إنذار محتمل، وتغدو أصوات المكان معجمًا واقعيًا يربط الإدراك الحسي بالتجربة الوجودية للشخصيات. وبهذا يحقق الفيلم واقعيته السمعية عبر ثلاث آليات متساندة: توظيف الصمت كقيمة دلالية، وتثبيت الصوت البيئي بوصفه حاملًا للواقعية الإدراكية، وتقليص الموسيقى بما يحدّ من التوجيه العاطفي ويترك المعنى يتولد من التماس المباشر بين الإنسان والمكان والخطر الكامن. وتنسجم هذه الآليات مع مقاربة شيون للعلاقة العضوية بين السمع والبصر في إنتاج معنى الفيلم، حيث يصبح الصوت جزءًا من هندسة الواقعية لا مجرد مكمّل للصورة (Chion, 1994) .

رابعًا: النتائج ومناقشتها:

تفيد نتائج التحليل بأن فيلم الشظية ينجز واقعيته أولًا عبر هندسة الصورة بحيث يصبح المكان الطبيعي جزءًا بنيويًا من الدلالة لا محض خلفية للأحداث. فالصحراء بوصفها فضاءً مهيمنًا لا تُقدَّم كمنظر جمالي محايد، بل كشرط وجودي يفرض منطقه على الحركة والزمن داخل الكادر، وهو ما يتقاطع مع تصور بازان للواقعية بوصفها التزامًا بجعل الزمن والمكان (يظهران) داخل اللقطة دون ضغط مونتاجي تفسيري يختزل الواقع في معنى جاهز (Bazin, 1967). كما يؤكد هذا المسار ما يذهب إليه كراكاور من أن القيمة الجمالية تتولد حين تستثمر السينما (الواقع الفيزيائي)بوصفه مادة دلالية، بحيث تُنتج التفاصيل المادية أثرها على السلوك الإنساني من داخل الصورة لا من خارجها (Kracauer, 1960) ومن ثم، يتحقق الهدف الأول للدراسة

بإثبات أن واقعية الفيلم ليست سمة موضوعية مرتبطة بالمحتوى فحسب، بل هي خاصية متحققة في بنية الصورة ذاتها: في الاقتصاد الأسلوبي، وفي مركزية الفضاء، وفي إنتاج المعنى من علاقة الجسد بالمكان.

وانطلاقًا من هذه النتيجة البصرية، ينتقل التحليل إلى البنية السمعية بوصفها امتدادًا منهجيًا لا ملحقًا وصفيًا، إذ تُظهر النتائج أن الفيلم يعتمد استراتيجية واقعية للصوت تقوم على الصمت والصوت البيئي وتقليص الموسيقى التفسيرية، بما يجعل السمع عنصرًا مشاركًا في تشكيل الإدراك والمعنى. وتنسجم هذه النتيجة مع أطروحة ميشيل شيون حول (القيمة المضافة) للصوت داخل منظومة السمع – بصر، حيث لا يكرر الصوت ما تراه العين، بل يعيد تنظيم إدراك الصورة ويعمّق حضورها عبر الفراغ السمعي والتفاصيل البيئية الدقيقة (Chion, 1994) وبالموازاة، يكتسب تقليص الموسيقى غير الحكائية أهمية جمالية مرتبطة بتحرير التجربة من التوجيه العاطفي المسبق؛ ذلك أن الموسيقى في السينما الكلاسيكية كثيرًا ما تعمل كآلية (تشفير) انفعالي تُرشد المشاهد إلى ما ينبغي أن يشعر به، بينما يختار الفيلم أن يترك الاستجابة تتولد من داخل العالم الحكائي نفسه، وهو ما ينسجم مع تحليل غوربمان لوظيفة الموسيقى السردية بوصفها نظامًا للتأطير العاطفي والمعنوي(Gorbman, 1987) . وبهذا يتحقق الهدف الثاني للدراسة عبر إبراز أن الصوت في الشظية ليس تابعًا للصورة، بل وسيط دلالي مستقل يعزز خطاب الواقعية ويشدّد أثره الإدراكي.

ومن خلال تلاقي النتيجتين البصرية والسمعية، يتضح أن خصوصية الواقعية في الشظية تتجسد في إنتاج واقعية حسية – وجودية لا تكتفي بالتسجيل، بل تُدخل المتلقي في توتر التجربة عبر اقتصاد الوسائل وترك مساحة للتأمل بدل الشرح المباشر. فالفيلم لا (يشرح) الواقع بقدر ما يجعله محسوسًا: الصورة تُحيل إلى ثقل المكان وامتداده، والصوت يُحوّل الفراغ إلى توتر، وتتكامل البنيتان لتكوين تجربة إدراكية تُنتج المعنى من تماس الإنسان بالمكان والخطر الكامن. وبهذا ينجز الفيلم إسهامًا ضمن مسار الواقعية في السينما الليبية عبر خطاب جمالي يقلل الخطابية ويستبدلها ببنية حسية تتولد من داخل الفيلم، الأمر الذي يحقق الهدفين الثالث والرابع معًا: تحديد سمات الواقعية الليبية كما تتجلى في لغة سمعية – بصرية مخصوصة، والإسهام في إثراء المقاربة النقدية عبر نموذج تحليلي قابل للتطبيق على أعمال قريبة في الحساسية الجمالية.

وعلى مستوى الربط المنهجي بتساؤلات الدراسة، تبيّن النتائج أن التساؤل الأول يُجاب عنه بإظهار أن بناء الصورة الواقعية يتحقق عبر المكان الطبيعي واستمرارية الفعل واقتصاد الوسائل، في انسجام مع أفق بازان وكراكاور (Bazin, 1967 ؛ Kracauer, 1960). كما يُجاب عن التساؤل الثاني بتأكيد أن العلاقة بين الصوت والصورة علاقة تكامل دلالي تُنتج حضورًا واقعيًا عبر الصمت والصوت البيئي وفق منظور شيون (Chion, 1994).أما التساؤل الثالث فتدعمه النتائج من خلال بيان أن الواقعية في الفيلم تُبنى بوصفها تجربة حسية مرتبطة ببيئة محكومة بالخطر الكامن، بما يمنحها خصوصية داخل السياق الليبي. وأخيرًا، يجيب التحليل عن التساؤل الرابع بإظهار أن الفيلم يضيف إلى مسار الواقعية نموذجًا يوازن بين التسجيل والتأمل الجمالي، بعيدًا عن المباشرة والتفسير الأيديولوجي، ومؤسسًا لواقعية تُنتج معناها من داخل بنية الصورة والصوت لا من خارجها.

الخاتمة :

تؤكد هذه الدراسة أن فيلم (الشظية) يقدّم نموذجًا متقدّمًا لواقعية سينمائية ليبية تتأسس على الهندسة الداخلية للصورة والصوت أكثر مما تتأسس على موضوع الحكاية وحده؛ فالواقعية ليست (محتوى) عن الصحراء والألغام فقط، بل هي طريقة اشتغال تتحقق عبر اقتصاد الوسائل، واحترام الزمن والمكان، وتعظيم دور الفضاء الطبيعي بوصفه عنصرًا منتجًا للدلالة، إلى جانب بناء سمعي يُعيد توزيع الانتباه ويحوّل الصمت والأصوات البيئية إلى لغة قائمة بذاتها. ومن خلال هذا التكامل، ينجح الفيلم في نقل المتلقي من مستوى المشاهدة إلى مستوى المعايشة الإدراكية :يتعلم النظر إلى الفراغ بوصفه ثقلًا، وإلى السكون بوصفه تهديدًا، وإلى الخطوة بوصفها قرارًا وجوديًا. كما تُبرز النتائج أن قوة الفيلم لا تنبع من التضخيم الدرامي أو الإكثار من المؤثرات، بل من القدرة على جعل الواقع محسوسًا داخل الكادر، بحيث تُصبح الصحراء شرطًا للمعنى، وتغدو الألغام رمزًا ماديًا للخطر غير المرئي الذي يضبط سلوك الإنسان وحدود حريته. وبناءً على ذلك، تُسهم الدراسة في سدّ فجوة نقدية مرتبطة بندرة المقاربات الجمالية المتخصصة للسينما الليبية، عبر تقديم نموذج تحليلي قابل للتطبيق على أفلام أخرى، وتأكيد أهمية إدماج تحليل الصوت والصمت بوصفهما مكوّنين أساسيين في بناء الواقعية. وتوصي الدراسة مستقبلًا بتوسيع دائرة البحث إلى مقارنات بين (الشظية) وأفلام عربية / مغاربية تنتمي إلى الواقعية أو سينما ما بعد الصراع، وبناء أرشيف نقدي يربط التجربة الليبية

بأطر نظرية عالمية دون فقدان خصوصيتها الثقافية والجغرافية، بما يعزز حضور السينما الليبية في خرائط البحث الأكاديمي بوصفها سينما تمتلك حساسية جمالية مميزة وقدرة على تحويل الواقع إلى لغة سمعية – بصرية دقيقة وذات أثر إنساني عميق.

References :

1- Altman, R. (Ed.). (1992). Sound theory / sound practice. Routledge.

2- Al-Farjani, M. A. (Director). (1986). Al-Shathiyya (The Shrapnel) [Feature film]. Libya.
(Primary source for visual and auditory analysis)

3- Bazin, A. (1967). What is cinema? (Vol. 1). University of California Press.

4- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). Film art: An introduction. McGraw-Hill.

5- Chatman, S. (1990). Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film. Cornell University Press.

6- Chion, M. (1994). Audio-vision: Sound on screen. Columbia University Press.

7- Chion, M. (2009). Film, a sound art (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.

8- Elsaesser, T. (2005). European cinema: Face to face with Hollywood. Amsterdam University Press.

9- Gorbman, C. (1987). Unheard melodies: Narrative film music. Indiana University Press.

10- Human Rights Watch. (2021). Russia-linked landmines threaten lives in Libya. https://www.hrw.org

11- Koch, G. (2000). Cinema and memory. New German Critique, No. 79.

12- Kracauer, S. (1960). Theory of film: The redemption of physical reality. Oxford University Press.

13- Nagib, L. (2011). World cinema and the ethics of realism. Continuum.

14- Al-Sabaah Platform. (2020, February 26). *Al-Shathiyya... a luminous landmark in the history of Libyan big-screen cinema*.

15- YouTube. (n.d.). Al-Shathiyya (The Shrapnel) – selected scenes. https://www.youtube.com/watch?v=YHwXAlFe2Rw