قراءة تأويلية لأسطورة العنقاء في مرايا فيلم مالفيسنت: الأبعاد الفلسفية، والميثولوجية، والإيكولوجية للصور السينمائية

A hermeneutic reading of the Phoenix myth through the mirrors of Maleficent: Philosophical, dimensions, and ecology of the cinematic image and mythological

فايزة بغياني[1]*

[1] جامعة 8 ماي 1945–قالمة، الجزائر baghiani.faiza@univ-guelma.dz

تاريخ الاستلام: 2026/03/31 تاريخ القبول: 2026/07/12 تاريخ النشر: 2026/07/23

ملخص: نعالج في هذه الدراسة موضوع يرتبط بالتمثلات الأسطورية والفلسفية في السينما العالمية، فإشكاليتنا تتمحور حول إظهار الكيفية التي تمَّ من خلالها إحياء أسطورة العنقاء في شخصية مالفيسنت، حارسة الطبيعة– الأم في وجه المطامع البشرية، فالفيلم يقوم على أهم مبادئ النسوية الإيكولوجية، وهنا تكمن أصالة هذه الدراسة؛ التي تظهر أهميَّتها في إكسابها للفكرة المجردة صورة سينمائية؛ كأيقونة فنية تروم إلى تجسيد جمالي وقيمي لها، فالهدف هنا هو الوصول إلى المعنى الخفي والحقيقي لصور ومشاهد الفيلم، خلف السطح الذي يكون كاذباً في كثيرٍ من المرات، لذلك اعتمدنا التأويل والتحليل لقراءة الفيلم من جانبه المضمر والمتخفي خلف سطح الصور، والرموز، والمجازات، والاستعارات، لإزالة اللثام على الرسائل المشفرة والصريحة التي يوحي بها، لأنَّ النتيجة التي وصلنا إليها في نهاية الأمر هي أنَّ القيم الجمالية والأخلاقية السامية؛ كثيراً ما تُقدِّم نفسها مقنعة في المشهد الذي نتأمله.

كلمات مفتاحية: الصورة، الرمز، الانكسار، الانتقام، التضحية.

Abstract: This study addresses a topic related to mythological and philosophical representations in world cinema, Our central problem focuses on demonstrating how the myth of the Phoenix is revived in the character of Maleficent, defending nature, because the film is based on the principles of environmental sustainability. The novelty of this subject lies in its significance, as it transforms an abstract idea into a cinematic image-an artistic icon that aspires to embody aesthetic and ethical values, Our objective is to uncover the hidden meaning behind the film's images, beyond its deceptive surface. To achieve this, we adopt analytical and interpretive approach, seeking to read the implicit dimension of the film through its images, symbols, metaphors, and figurative language in order to reach deeper meanings, the results we have reached indicate that values often appear in masked or concealed forms.

Keywords: Image ; symbol ; Fracture ; Revenge ; sacrifice.

* المؤلف المرسل: د.فايزة بغياني الإيمايل: baghiani.faiza@univ-guelma.dz

مقدمـة:

لقد صار العالم اليوم أشبه بالشاشة المتوهجة لقاعات السينما العالمية الكبرى، وهو يتألق ويشع بصور نجوم الفن، والسينما، والعوالم الغرائبية الخلابة التي تأسر المتفرج وتمارس سلطان إغواءها عليه، لا سيما بعد تطور الذكاء الاصطناعي في صورته التوليدية بتقنياته المتنوعة كتقنية GAN التي تنتج صور مرئية كأنَّها واقعية ذات بنية طيفية، لنرى الخيال متجلياً رقمياً، من خلال الخوارزميات الذكية التي لها قدرات فائقة على تركيب الصور، وتعديلها، وتحريكها، واللعب بالألوان، والحركات، والإيماءات الوجهية على سطح التجلي البصري، فلطالما كانت السينما الأفق البرزخي الذي يعرض تطلعات القرن العشرين، معتمدة نوعاً من اللوجيستيكا في توزيع الصور لتؤذن على ميلاد عصر جديد وهو عصر الصورة لا سيما منها الرقمية في حضارة الشاشة. لطالما شيّدت السينما إدراك الإنسان للعالم عبر الأزمنة، أصبحت الحياة حياة سينما لأنَّها تحاكيها في أغلب المواقف، والوضعيات الوجودية، والأدوار التي يؤديها الممثلين؛ كالسقوط، والانكسار، والانجراح، والقيام، وإعادة الانبعاث لتكوين الذات من جديد فوق ركام الهدم، والألم، والمعاناة. كأنَّ نجوم السينما أصبحوا بمثابة نماذج منوالية يحاكيها الإنسان المعاصر اليوم، ليس فقط في مظهرها ولكن في أفعالها وقيمها أيضاً، هو الأمر الذي أسهم في تضخم إمبراطورية الصور، فالإنسان حسب تعريف العديد من الفلاسفة ومنهم الفيلسوف الكوني شوقي الزين هو كائن صُوَري وتواصله أيضاً كان ولازال يتمُّ من خلال الصور، ذلك أنَّ الأشكال الأولية التي عرفها الإنسان للكتابة كانت تتم من خلال الصور، ربما هذا ما يفسر ما للصورة من سلطان على الإنسان قديماً واليوم. ومن بين النصوص البصرية الهامة التي أنتجتها السينما العالمية فيلم **مالفيسنت Malifecent**؛ الذي يعدُّ نصاً ثرياً يمكن إدراجه وتحليله ضمن **الأيقونولوجيا Iconology** كعلم صورة والسيميائيات المعاصرة، وللفيلم أبعاد فلسفية، وأسطورية، ورمزية، وجمالية، وأخلاقية عميقة، فقد استثمر في التراث الفلسفي العريق ونقصد ميثولوجيا الشرق القديم والحضارة الإغريقية، ليعيد إحياء **أسطورة طائر العنقاء أو الفنيق** الذي يبعث من جديد من رماد احتراقه في حلة رقمية، وقد جسَّدت دوره شخصية مالفيسنت كآخر سلالة لهذا الطائر الذي يقوم بعد الفناء والاندثار في صورة أجمل، لذلك اتخذه فلاسفة القرون الوسطى ونقصد القديس أوغسطين وتوما الإكويني أيقونةً للقيامة، فهذه الأسطورة تصور أنطولوجيا الاقتدار بلغة بول ريكور؛ لتعلمنا مالفيسنت كيف نحدث الوثبة الأنطولوجية والأكسيولوجية من الذات المنكسرة، إلى الذات المقتدرة، إلى الذات الأكثر طيبةً ومحبةً، لنعيد كتابة الذات من جديد من خلال الرماد، والاحتراق، والنار، والألم، فعلى الرغم من كون العنقاء كائن إسطوري تبقى رمزا للإنسان جداً الذي يولد من جديد من شظايا انكساره وحطامه، وقد جسدت دور البطولة أنجلينا جولي Angelina Jolie الممثلة العالمية التي لطالما تقمصت أدوار لها صلة

بالتراث اليوناني الفلسفي العريق، فإلى جانب فيلم مالفيسنت فقد أدت دور البطولة في الفيلم التاريخي **Alexander الإسكندر المقدوني** الذي كان معلمه الفيلسوف أرسطوAristote، ولعبت دور والدة الإسكندر أوليمبياسOlympias التي كانت مصدر قوته، واقتداره، واعتزازه؛ فهي من ربَّته على التعالي والافتخار بأصله الإلهي لأنَّه من سلالة الإله زوسZeus. أما فيلم مالفيسنت فهو الفيلم الذي يعتمد على الفانتازيا Fantasia كخيال أدبي جامح، لتصوير مشاهد غرائبية يمتزج فيها سحر العوالم الخيالية الخلابة البعيدة بجاذبية الواقع والطبيعة المحايثة في نقائها الأولاني؛ يُزيّن أركانها وديكورها العجيب مخلوقات غرائبية تتمتع بسحر وقوى خارقة. وعليه كانت الإشكالية التي تقود دراستنا: كيف سنتأول أسطورة العنقاء في شخصية مالفيسنت؟ أيمكن الحديث عن تأويلية لصورة مالفيسنت، وفك الشيفرات والأيقونات الكبرى لهذا الفيلم؟ كيف أحيت السينما العالمية التراث الفلسفي–الأسطوري الإنسي من جديد؟ هل يمكن أن تتمثل الصورة الرقمية عمق الفكرة وقوة المعنى والإيحاء، لتصبح للفلسفة صورة؟ إلى أي مدى استطاعت السينما أن تبعث من جديد أسطورة العنقاء في حلة رقمية؟ كيف يولد وينبجس المعنى من رحم الفناء، والوأد، والاحتراق؟ كيف ستتقنع خيرية مالفيسنت بوشاح أسود مهيب، لتختبئ خلف غرور شيطاني حزين؟ ما هي الأبعاد الإتيقية والجمالية التي يستجليها فيلم مالفيسنت؟ ما هو الإسهام الذي سيقدمه فيلم مالفيسنت في مجال النظرية النسوية الإيكولوجية، ما دامت مالفيسنت هي حارسة الطبيعة أمام المطامع البشرية والعقل البراغماتي؛ الذي يروم إلى الهيمنة التي هي في صميمها هيمنة ذكورية؟

من هنا كانت **فرضية الدراسة** التي ننطلق منها هي استجلاء كيف يمكن للقيم والحقيقة أن تتقنع خلف أقنعة الشر والخداع، ذلك أنَّ الفانتازيا النوع الفني الذي يندرج فيه هذا الفيلم، تعتمد في كثير من المرات على الإيهام، والخداع، اللامنطق، واللامألوف، لتوحي بما لا يمكن للواقع والمنطق أن يستوعبه، فهي في جذرها الإيتيمولوجي اليوناني تعني الاقتدار على صناعة الصور، لتشيِّد البناء الجمالي المتجلي عبر الخداع، واليوم هي تعتمد تقنية ثلاثية الأبعاد، من أجل نسج عالم خيالي له بنية رمزية وإيحائية كثيفة، تُظهر كيف أنَّ الحقيقة والقيم الجمالية والأخلاقية المثلى تختبئ خلف الظاهر الكاذب الذي يعمل بمنطق التزييف والتعمية أيضاً.

لذلك كان **الهدف** هنا هو الوصول إلى المعنى الخفي والحقيقي للصور، والأيقونات، والرموز، والاستعارات، التي يزخر بها فيلم مالفيسنت، التي تخفي خلف سطحها قيماً كونية، كفيلة بأن يعتبر بها الإنسان المعاصر اليوم ليرمم شروخه وشروخ عالمه أكسيولوجياً، كما ونعمد من خلال هذه الدراسة إلى قراءة فيلم مالفينست من خلال ربطه **بالنسوية الإيكولوجية أو النسوية البيئية Ecofinisme** التي ترجع نشأتها الأولى إلى فرانسواز دوبون Françoise D'Eaubonne كأول باحثة فرنسية استخدمت المصطلح عام 1974م، في

كتابها الأساس **النسوية أو الموت Le féminisme ou la mort**، والفيلم يعمل على إثراء نظريتها بل يهب لأفكارها النظرية صورة أيقونية متعددة الأبعاد، إذ هناك ألفة وائتلاف بين الطبيعة ومالفيسنت؛ حارسة الطبيعة وحاميتها التي ذاقت أنواع الاضطهاد كالاضطهاد الذي تتعرض له الأرض–الأم كل يوم.

معتمدين **المنهج التحليلي والتأويلي** لقراءة الفيلم من جانبه المضمر والمتخفي خلف سطح الصور، والرموز، والمجازات، والاستعارات، لإزالة اللثام على الرسائل المشفرة والصريحة التي يوحي بها الفيلم الذي حظي باهتمام الباحثين في كافة أرجاء العالم وفي مختلف المجالات؛ أهمها النسوية الإيكولوجية، التفكيك، علم النفس، الميثولوجيا، الهرمينوطيقا، الفلسفة، إلخ.

1. تأويلية الصور والرموز

1.1 تأويل الصورة:

إنَّ تأويل الصورة هو ما يعرف اليوم **بالأيقونولوجيا** أو **علم الأيقونة كمنهجية تأويلية**، الذي هو مبحث قديم ومنسي، تم نفض الغبار عليه مؤخراً وإعادة الاشتغال عليه من طرف عدد من الباحثين أمثال غوتفريد بوهيم Gottfried Boehm الذي عمد إلى فهم العالم من خلال الصور لا اللغة فحسب، وأيضاً وليام ميتشل William Mitchell الذي اعتبر أنَّ الثقافة الحديثة لا تهتم بالكلمات بل بالصور أيضاً لأنَّها ثقافة الصورة، ومن هنا راهن على أن يكون للصورة مُعجماً أيقونياً خاصًّا، لا ينافس المعجم اللغوي ولا يتجاوزه، بل يعمل على استجلاء مكانة الصورة كظاهرة أيقونية بالمعنى الفينومينولوجي للكلمة، وهو ما يقصده ميتشل **بالأيقونولوجيا** الذي كان منبتها البدئي ديني، فهي الصورة المُقدَّسة التي تستجلي حياة المسيح والقديسين على جدران الكاتدرائيات، في دعامة مادية تحضى بزخرفة من الذهب والفضة لأنَّها تحيل لما هو أسمى لترتبط بالعبادة والتقديس، ومن هنا كانت أيقونات الزمن هي خاصيات الأزل، تحيل لما هو ولا هو؛ فبنيتها شبحية وطيفية، لأنَّها الصورة التي لا تُقرأ إبستمولوجياً فحسب بل تُقرأ فينومينولوجياً وباروكياً كما أكد ميتشيل وأيضاً بوهيم (الزين، 2024، د ص). وهناك العديد من أيقونات طائر العنقاء التي تتزين بها أسقف وجدران الكنائس، كما في كنيسة سان كليمنتي Basilique Saint–Clément في روما التي تحوي فسيفساء بيزنطية يرتسم عليها طائر العنقاء؛ الذي له معنى مختبئ خلف ظاهره ليوحي بالخلود والانبعاث بعد الفناء في المسيحية المبكرة، وأيضاً يوجد رمز هذا الطائر في كنيسة سانت أبوليناري إن كلاسه–Basilique Saint–Apolinaire le–Neuf بإيطاليا، التي تضم هذا الرمز الكوني للعنقاء كرمز للقيامة، فللصورة معنى باطني يختبئ خلف الظاهر لأنَّها تعمل بمنطق الإيحاء في كثير من المرات، خصوصا الأيقونية منها التي تحيل إلى ما هو قيمي يتجاوز الحسي والظاهري، مثل صورة مالفيسنت التي تظهر بمظهر كائن غرائبي وشيطاني برداء أسود،

ومخالب حادة، وأجنحة سوداء ضخمة، عازمة على الانتقام بسبب الخذلان الذي سبب لها كلِماً عميقاً على جسدها وفي نفسيتها، لكن تخفي خلف ذلك القناع المتوحش كائن طاهر، وجميل، وعطوف، ونقي متعالي عن حب التملك والاستحواذ على الأراضي، كانت تعشق الطبيعة وتقدس كائنتها ولم تسعى للتسيد عليهم، لأنَّها كانت ترمز أيضاً للطبيعة في عذريتها وجمالها البدئي الذي هو جمال متوحش وخلاب في الآن، فقد أخذت صورة مالفيسنت شكل أليغوريا Allégorie أو الاستعارة الحية التي تكلم عنها سابقاً سيزاري ريباCesare Ripa في عصر النهضة.

لقد تعرَّضت مالفيسنت لخيانة هزَّت وتراً عميقاً في نفستها، وسبب لها **صدمة نفسية أو جرح نفسي Traumatisme psychique**؛ كأثر لا يندمل في الذاكرة، والعقل، والعاطفة، وهو الجرح الذي نشر الخراب على جسدها وروحها. فالصدمة واحدة من أكثر القضايا الصحة العامة إلحاحا في العالم، هي استجابة عاطفية تنشأ جراء التعرض لحدث حزين، وعنيف، وقاسي على الذات الإنسيَّة، بعد المرور بتجربة قاسية كخذلان صديق وحبيب، ما يعرض الإنسان إلى الألم والانكسار كالذي عاشته مالفيسنت، التي أصبح عالمها كئيب وصارت أكثر عرضة للحزن، والغضب، والألم، وتئنيب النفس، لم تكف التجربة المؤلمة عن جرح ذاكرتها ونفسيتها، فقد حوَّل صديق الطفولة مالفيسنت الجنية الطيبة التي لها عالم جميل إلى وحش غير رحيم، لا يرغب بشيء غير الانتقام، حتى لو نسيت أثر الخذلان فإن جسدها المبتور لا ينسى الأثر، الصدمة العاطفية لا تبقى مجرد ذكرى ذهنية، لأنَّها تُخزن في الجسد والجهاز العصبي، يقول عالم النفس بيسيل فان دير كولك Bessel Von der Kolk:"تنتمي بوصفنا بشراً إلى نوع من الكائنات مَرِن للغاية. منذ الأزل ونحن ننهض من حروبنا الشعواء، والكوارث التي لا حصر لها (الطبيعية والتي من صُنع الإنسان)، والعنف والخيانة في حيواتنا. لكن التجارب الصادمة تترك بالفعل آثاراً، سواء في نطاق واسع (في تواريخنا وثقافتنا) أو بالقرب من البيت، في عائلاتنا، حيث تُتَوارث الأسرار المُظلِمة عبر الأجيال بصورة غير محسوسة. كما أنها تترك آثاراً في عقولنا وعواطفنا، وفي قدرتنا على الفرح والحميمية، وحتى في بيولوجيتنا وأنظمتنا المناعية. لا تؤثر الصدمة في مَن يتعرضون لها بشكل مباشر فحسب. بل أيضاً في مَن حولهم (...) يتطلب الأمر طاقة، هائلة للمواصلة في أثناء حملنا ذكرى الرعب، وخزي الضعف والهشاشة المُطلَقين." (بيسيل،2023، ص ص15-16). وكثيرا ما يقوم المصابون بالصدمات بتفريغ ضغطهم العصبي على أطفالهم وشركائهم، هكذا مالفيسنت التي أرادت الانتقام من طفلة بريئة لكنَّ الجانب الملائكي تفوَّق على الجانب المتوحش فيها، بالحب الأمومي الأقوى من الكراهية، لقد أكد سابقا فخر الدين الرازي طبيب الجسد والروح أنَّ الشرور الموجودة في العالم وفي الإنسان أمراضاً نفسية تتطلب العلاج، لذلك كانت الأخلاق عنده صناعة تستهدف العلاج الروحي وحفظ الصحة الروحية لتحقيق

سعادة الإنسية، وقد اعتبر في كتابه **الطب الروحاني** بأنَّه إذا ما كان الطب الجسماني يضطلع بمهمة علاج الجسد فإنَّ الطب الروحاني يضطلع بمهمة علاج النفس، ليحررها من عبوديتها لمشاعر الحقد، والكراهية، والأنانية، فالإنسان الحكيم هو الذي ينزع إلى إعمال عقله مصدر فخره واعتزازه لقيادة انفعلاته، وهواجسه، ورغباته نحو نزوع تركيزي جواني روحي أصيل يهب الإنسان الصورة الروحية التي تجعله فريداً ومختلفاً عن باقي، لأنَّه كما يقول نيتشه "الإنسان حبلٌ مشدود بين الحيوان والإنسان الأعلى". لقد أكد فان دير كلوك عالم النفس الذي استعان بعلم الأعصاب الحديث في أبحاثه، عندما درس آثار الصدمات ومسارات التعافي المستقاة من حياة الخدمة السريرية، أن ما نواجه به أقوى الصدمات هو الحكمة، والإنسية، والرحمة، والبصيرة، والمحبة أعظم النعم وليس الكراهية.

وقد عمد ريبا من خلال كلمة أيقونولوجيا للتدليل عن أليغوريا؛ كمجموعة الأمثولات والاستعارات التي تُجسِّد فكرة مجردة لتمثل المثل العليا للفضائل البشرية كالتي اغتنى بها فيلم مالفيسنت، ثم تصوير هذه الفضائل في قصص هادفة وحدث رمزي، لتتخذ أمثلة من سيرة شخصيات خيرة ومؤثرة، فالأليغوريا هي تصوير الأحوال البشرية في استعارات حيوانية، من أجل غايات ورهانات وعظية وأخلاقية تحببنا في الفضيلة وتنفرنا من الرذيلة، وأيضاً تعمل على تجسيد العدالة، والمحبة، والحكمة في نعوت بشرية، وقد صور ريبا هذه العبارات في أمثولات أتت في صورة وجوه أنثوية تُفصح عن موقف وسلوك معين، ليجعل الفكرة صورة وهنا تكمن عبقريته والأمثولة تُرى قبل أن تحفزك على التفكير(الزين، 2026، ص122). ليهب لانفعالات النفس وأحوالها صورة فهناك استعارات من الطبيعة الأم توحي بالخير وأخرى بالشر، استلهمها في توسيع مبحث الأيقونولوجيا.

إنَّ استعارة طائر العنقاء تتجلي في امرأة قاسية سوداوية بجناحين وقرون مهيبة، دلالة عن جبروتها وشدَّتها، لكن لها وجه يتألق بجمال وألوان الطبيعة الأم، في هذه المرأة الطائر تجتمع الأضداد لتلتقي؛ القسوة بالطيبة، والانتقام بالتضحية، والنور بالظلام، فلأسطورة العنقاء كثافة رمزية هائلة لتوحي بنار البصيرة التي تحرق صاحبها وتعذبه، كما وتعبر عن برادة الاقتدار التي لا تتلاشى ولا تندثر، فهي الأسطورة التي تندرج ضمن الإرث الإنسي في أفقه الكوني بها نعتبر، "غالبا ما سميت عنقاء الصينيين ((الطائر الأحمر)) أو ((الطائر القرمزي)) وهي خليط من التدرج والطاووس وترجع إلى عصور قديمة جدا، وهي رمز الشمس والظهر والحرارة والصيف. **إنَّه طائر خرافي عند الصينيين وعند الشرقيين وشعوب البحر المتوسط، وهو يعاود تولده من رماده، كذلك هو رمز البعث، وتدل الكلمة الإغريقية "فنيكس**PHOENIK" في آن واحد على النخيل وفينيسي (نسبة لفينيسيا) إضافة لطائر العنقاء وكتب ((ترتوليان)) عابثا بالآية: ((سوف يزهر العادل كما تزهر

النخلة))، إنه ((يعاود إزهاره مثل العنقاء بعد الموت. وقد تبنى المسيحيون الأوائل أحيانا رمز البعث هذا بدلا عن الطاووس أو إلى جانبه."(سيرنج، 1992، ص ص200-201)

في القاموس العربي العنقاء هي طائر ضخم ليس بالعقاب، وقد اصطلح عليها هذا الاسم لأن في عنقها بياض، وهو الطائر الذي يحلق في السماء عند غروب الشمس لذلك سُميت بطائر المغرب، وكانت العنقاء طائر جميل يهاجم الناس، وفي تفسير طير أبابيل المذكورة في **القرآن الكريم** اعتبروها عنقاء المغرب، هي الطائر الخرافي الذي يعمر خمسة قرون، وبعد أن يحرق ينبعث من رماده أتمُّ شباباً وجمالاً، وفي الثقافة المسيحية تزينت الكاتدرائيات والعمارة به؛ كفسيفساء المدينة الرومانية سابرازا Sabaratha، وأيضاً ارتسم هذا الطائر على مسارح تراديسيوليجي إلى جانب المسيح والرسل، حيث يتعلق على إحدى النخلات الموجودة في المشهد، لتشع ذكرى العلاقات بين العنقاء والشمس مترجمة للعبارة ((طائر النور، مصدرها الحياة)) (سيرنج، 1992، ص ص200-201). وفي إيطاليا نجد مسرح تياترو لا فينيسه Teatro la fenice بمدينة البندقية، وكلمة Feince بالإيطالية تعني العنقاء، وهذا المسرح احترق أكثر من مرة وأعيد بناؤه، وكأنه ينهض من الرماد مثل العنقاء الأسطوري .

لقد كانت الصورة في الفكر الإغريقي القديم تعبر عن المحاكاة Imitation ويقول فيها ريبا:"هي امرأة بحوزتها أقلام رصاص في اليد اليمنى، وقناع في اليد اليسرى، وسعدان أمام قدميها. الأقلام هي وسائل الفن في محاكاة الألوان أو الشكل الذي صنعته الطبيعة أو الفن نفسه؛ ويُمثِّل القناع والسعدان محاكاة الأفعال البشرية؛ يحاكي السعدان الإنسان، والقناع سلوك الإنسان فوق المنصة"، التي هي العالم اليوم، فالصورة كمحاكاة لها علاقة وتينية بالفن التشكيلي والمسرحي منذ عهود أفلاطون، فأقلام الرصاص تستخدم للرسم والقناع للتمثيل المسرحي، أما السعدان فهو حيوان الفكاهة والرشاقة والحركات البهلوانية على حلبة السيرك وكان في الميثولوجيا المصرية القديمة يرمز إلى الكتابة، وفي الأيقونولوجيا المسيحية يحمل مرآةً، هي إذن سيميولوجيا أيقونية خاصة بحيوان السعدان وتمثل الصورة بامتياز: المحاكاة، المرآة، الكتابة، وأشكال العرض كالمسرح والسيرك والفنون التشكيلية هي "مجلى الصورة بامتياز، وتنجلي عبقرية ريبا عندما حول الوجود البشري والقيم الإتيقية وأحوال النفس إلى صور وليس فقط تصورات ذهنية(الزين، 2026، ص ص 122-123). ذلك أنَّ الفكر، والقيم، والفلسفة كثيراً ما قدَّمت نفسها مقنَّعةً (القناع رمز الصورة هنا)، منذ سقراط الذي كان يدعي التهكم أمام محاوريه؛ فالتهكم هنا قناع يُخفي الحقيقة، الصورة التي نراها غالبا ما تعمل على حجب الحقيقة، ومثل مالفيسنت التي كانت تخفي وراء قناع سيدة الشر وجه تشع منه ملامح قيم وأخلاق كونية تتقوم بالتضحية، والإيثار، والسخاء المجاني.

من أهمُّ المشتغلين على الأيقونولوجيا في الوطن العربي نجد محمد شوقي الزين، الذي أفرد لها تأليفات غزيرة وعزيزة، وقد وهب الصورة هذا التعريف :"الصورة إذن هي الدَّافع الرُّؤيوي، أو الرغبة في النظر، أيًّا كانت ترجمات تلك الرغبة: فضول معرفي، سواء كان العلم قد تأسّس على بداهة النظر بالملاحظة والتجربة، أم إغواء فنِّي ومسرحي ووجداني يُبرز العرض الجمالي للجسد، تحت طائلة ما سمَّاه التحليل النفسي مُتعة النَّظر. غير أنَّ هذا الدَّافع الرُّؤيوي لا يبقى في عتبة الميول والمحرِّكات، بل ينتهي إلى أن يكتسب "أَبْسْتمَة" أي معرفة من شأنها أن تتشكَّل في علم، وتتركَّب في مصطلح أو معجم، وتدلُّ على حقل أو مجال. لأجل ذلك تشكَّلت البوادر الأولى لما سُمِّيَ "علم الصورة" أو بالقول الأعجمي "أيقُونُولُوجْيَا" أو علم الأيقونة. نعرف بأن الغالب في تاريخ البشر هو سلطان الأفكار منذ أن مدَّها أفلاطون السَّند العلمي إلى غاية ماركس الذي عيَّر فيها مفاعيل التسلُّط والاستلاب تحت مسمَّى "علم الأفكار" أو الأيديولوجيا." (الزين، 2024، د ص)

من هنا كان يتعسر علينا إعطاء تعريف شامل وواضح للصورة فهي واسعة التشظي الإتيمولوجي والاصطلاحي، لأنَّها تعمل بمنطق الحس وما هو متعالي عن الحس في الآن. هي النسخ الحسي وحتى الذهني لما أدركه البصر لأنَّها ضرباً من المحاكاة الضعيفة لإحساس معين، لذلك نجدها ترتبط **بالأيقونة Eikôn** التي تحيل إلى الشبه والمثيل والنسخة Copie والنمط والفانتاسما Phantasma ؛ كظهور في الضوء، و**ختم، وأثر، ونقشة، وأنموذج** وما إلى ذلك، أما **الأيدولة Eidôlon** فهي الصورة التي تحيل إلى صورة أخرى، ومنها تشظت كلمة صنم Idole الذي يحيل إلى المعبود المحايث لا المفارق، لذلك كانت تعمل بمنطق الإيهام والسيمولاكر وحتى الفانتاسما. (الزين، 2018، ص ص 47-48) فهي لا تحيل إلاَّ لنفسها ولا تتجاوز قشور المظهر، في حين أنَّ الأيقونة تحيل إلى ما هو أبعد من المظهر لترتبط بالمعنى ومختلف القيم الجمالية والأخلاقية، لتتجاوز الحس وتتعالى عليه وتذهب إلى ما هو أبعد إلى ما وراء ما هو عرضة للنظر، والمتأمل لأغلب هذه الدلالات التي تنبع من رحم الأيقونة منذ لحظة انبجاسها إلى لحظتها الرقمية، يلاحظ أنَّها تجتمع حول معنى واحد متواري ومتخفي، وهو المعنى الذي يتجاوزها ويحضر فيها في الوقت نفسه فهي ليست دائما معطاة للنظر لأنَّها تنأى عن الحصر في نوع واحد بعينه، نرى شيء لكنه يحيل إلى ما هو أبعد وتلك سمة الأيقونة في شخصية مالفيسنت نرى وجه نادراً ما يبتسم يخفي خلفه سمو يجبرك على احترامه.

2.1 الخوارزميات الذكية وصناعة الأيقونات السينمائية:

لقد حدَّثنا وليام ميتشل عن العديد من المنعطفات التصويرية في تاريخ البشرية الحافل منها قصَّة العجل والمنعطف الصَّنمي والأيدولي، ثم منعطف الصورة الفوتوغرافية والسّينمائية مع ماركس، وأخيراً المنعطف الرقمي أين أصبحت الحقائق افتراضية ، وصرنا نرى الخيال متجلياً رقمياً، فالتقنيات الرقمية مثل الفوتوشوب أتاحت

تركيب صور من خلال الذكاء الاصناعي التوليدي وتقنياته المتنوعة كتقنية GAN التي تنتج صور مرئية كأنَّها واقعية إذ لها طبيعة طيفية، وقد وضع بوهم قواعد المنعطف الأيقوني من خلال العودة إلى الأصول الأولى للإنسان الذي امتلك اقتدار التصوير قبل النطق، وهو ما تقف شاهدة عليه رسومات الإنسان البدائي في الكهوف، لذلك كانت الصورة تسبق اللغة والإشارة هي أصل العبارة التي هي أدائية تفعل ما تقول، ومن هنا كان الإنسان كائن أيقوني أو إنسان تصويري (الزين، 2026، ص ص 132-133). فمجتمعنا اليوم كله مرتكز على الصورة نتيجة المد الرقمي الذي اجتاح عالمنا، بفضل تطور الخوارزميات الذكية التي استخدمت أيضاً في إعداد فيلم مالفيسنت، أين تمَّ اعتماد تقنية التقاط الحركة Motion Capture من أجل رسم ملامح العالم الخيالي الذي كانت تسكنه مالفيسنت والكائنات العجيبة، هي التقنية التي تهب واقعية جسدية للكائنات الغير حقيقية، فهو التزييف الجميل لواقع افتراضي غير موجود ومقنع بصرياً، ففي سنة انتاج الجزء الأول من هذا الفيلم2014م لم يشاع استخدام الذكاء الاصطناعي التوليدي الذي يقوم على استبدال الأوجه كما في عام2017م، لكن أُستخدمت خوارزميات ذكية تحسينية، وتم الاعتماد على تقنية تعديل ملامح الوجه من خلال الاستعانة بتقنيات التجميل الرقمي، فالمتأمل لملامح البطلة يلاحظ كيف عمل هذا التجميل على إبراز عظام الخد، وتكبير العينين مع التلاعب بلونيهما لإضفاء توهج عليهما، ليصبح مظهرها أسطوري خرافي، مع إكسابها أجنحة رقمية Simulation ليتم ربطها بحركات الجسد بدقة عالية، فهي مصنوعة بشكل كامل من خلال تقنية CGI؛ التي استخدمت أيضاً لإنشاء مخلوقات عجيبة، وعوالم افتراضية، مع المؤثرات البصرية كالنار، والضوء، والسحر وهذا هو الوهم المقنع رقمياً، أين يمتزج الحقيقي بالافتراضي، وهو جوهر التزييف السينمائي الذي عمد إلى إعادة بعث الأسطورة في حلة رقمية خلابة.

هو التزييف الذي تتطور مع تقنية التزييف العميقDeepfake أو الفبركة العميقة؛ الذي من خلاله يتم تصنيع فيديوهات، أو أصوات، أو صور مزيَّفة، باعتماد الحواسيب المبرمجة بتقنيات الذكاء الاصطناعي، وتقوم هذه التقنية بدمج عدد من الصور ومقاطع الفيديو لشخصية ما لإنتاج مقطع فيديو جديد، قد يبدو حقيقيا لكنه في واقع الأمر هو مزيَّف، ويتم فيه استخدام تقنية التعلم الآلي لانتاجه أو تعديل محتواه بكيفية كلية، ليستعرض شيء لم يكن موجوداً أصلاً (فاضل، عباس، 2021، ص ص23-24). لقد كان لتقنية التزييف العميق تطبيق واسع الانتشار في مجال السينما والتمثيل، وذلك من خلال الاستعانة بممثلين رقميين، يتم تكوينهم وتغييرهم رقمياً في الأفلام، وقد تم استخدام هذه التقنية في العديد من الأفلام العالمية التي يتمُّ فيها ليس فقط تعديل الوجه بل إدخال وجه جديد محل وجه آخر.

يُعرف التزييف العميق بأنه تضليل رقمي يقوم على إنشاء محتوى مرئي أو صوتي من أجل الإيهام البصري، يرتكز على استبدال الأوجه والأشخاص، لإنشاء التزييف العميق الذي يعتمد التعلم الآلي؛ ويتضمن تدريب بنيات الشبكات العصبية التوليدية، مثل أجهزة الترميز الآلي، أو شبكات الخصومة التوليدية (GANs)، وتعمد الفبركة العميقة على استخدام الخوارزميات المتعارضة ، حيث تقوم بعض الخوارزميات على توليد الصور، وتستمر العملية لتحسين الآداء وتخريج نتيجة مقنعة(فاضل، عباس، 2021، ص25). وقد استخدمت في فيلم مالفيسنت الصور المولدة حاسوبياً CGI بفعل الخوارزميات التي تحاكي إبداع المخ البشري، مع الاعتماد على التعديل الرقمي لوجه البطلة باستخدام ماكياج الأطراف الصناعية Prosthetic makeup المعقد، ليظهر كأنه فلتر وليس Deepfake الذي يقوم على استبدال وجه بوجه آخر، إنَّها الخوارزميات الذكية التي تعمل على تحويل الخيال إلى علامة بصرية مقنعة، باعتماد تقنيات التصوير الرقمي المتطور؛ يتم فيه إضافة أنياب على وجه إنسي رائع وخلاب كدلالة عن حدة الوحوش وخطورتها، وجعل مخالب تعتلي الجناحين كتعبير عن الاستعداد للهجوم من أجل حماية الذات، مع إضافة قرون لإكساب البطلة شكل شيطاني يتناسب مع اسم سيدة الشر، أما الأجنحة فهي توحي بالتعالي والحرية وأيضاً علامة الهوية الإنسية التي ينخرها التوحش ويغرس فيها أنيابه بشدة، الأمر الذي يؤسس لهوية تتقوم بالاختلاف.

3.1 في فك شيفرة الرموز:

يكشف فيلم مالفيسنت أثناء فك شيفرات رموزه عن تحول راديكالي في تمثلات الخير والشر؛ فقد يتلبس الخير بلبوس الشر وهو ما سوف ندركه عندما نعرض المحطات الحاسمة من هذا الفيلم، الذي يحتاج إلى تأويل رموز الوضعيات الوجودية فيه. إنَّ الرمز ليس علامة بل لغة كونية تستطيع أن تدرك معناها كل العقول التي تنشد المعنى خلف تحجر السطوح، فالرمز يتجاوز الحدود الثقافية والزمنية ليقول ما تعجز اللغة عن قوله، لأنَّه يترجم أشد الأفكار تعقيداً وأكثر المشاعر عمقاً في نفسية الإنسان، لذلك ترتبط الرموز بجميع مناحي الحياة، وهي "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموسا يحل محل المجرد كرموز الرياضيات مثلا التي تشير إلى أعددية ذهنية (...)كما أن الرمز يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض، أما الإشارة فليس لها سوى دلالة واحدة لا تقبل التنويع"(سيرنج، 1992، ص6). كل رمز له معنى مضاعف يختبئ خلف الظاهر، وهو المعنى المتغير والمتجدد لأنه دينامي يواكب عنفوان الحياة.

لذلك عكف الأنثربولوجيون والمؤولون على البحث في الرموز، لأن الإنسان وحده ينفرد على الحيوانات جميعاً بالسلوك الرمزي، وبالقدرة على استخدام الرموز والتعامل عن طريقها، فالرمز هو الذي يحول الإنسان من مجرد حيوان إلى حيوان آدمي، فهو أحد المحركات الحاسمة من أجل التمييز بين ما هو إنسي وغير إنسي، لذلك كانت الثقافة ليست سوى محصلة الرموز المختلفة التي هي أساس كل تنظيمات الإنسان، وتواصله، ومؤسساته، ومن هنا نجد شاعر الحداثة الفرنسي شارل بودلير Charles Baudelaire يصف العالم بأنَّه **غابة من الرموز**(سيرنج، 1992، ص6). كما وقد عرَّف أرنيست كاسيرر Ernst Cassirer الإنسان بأنَّه حيوان رامز؛ فالرمز هو الذي يفتح دائماً تخوم المعنى التي هي دائماً محصلة جهد تأويلي دؤوب.

كما أنَّ الصور السينمائية هي بمثابة رموز تعمل على انتاج المعنى، فهي استراتيجية تفكير بصري جدُّ هامة. وقد عمد إرفين بانوفسكي Erwin Panofsky إلى البحث عمَّا ينتج المعنى في المظاهر الفنية، **لتصبح الأيقونولوجيا منهجاً تأويلياً تميل إلى التركيب أكثر منه إلى التحليل**، وتكتسب شكلاً رمزياً Symboliquement بالمعنى الذي أراده أرنست كاسيرر فيلسوف الثقافة، ويقصد به "طاقة الروح التي بواسطتها يقترن محتوى الدلالة الروحية بالعلامة الحسية الواقعية ويتلاءم معها بصورة ضمنية" والعلاقة بين الدلالتين هي رمزية، والأيقونولوجيا كمنهج تأويلي تقف على ثلاث طبقات حسب بانوفسكي؛ **الطبقة الشكلية** التي نقف فيها على ظاهر الأشكال من خطوط وألوان، ما يقابل حرفية النص المكتوب(الزين، 2026، ص125). الذي لا يريد أن يتعداه النظر إلى ما هو أبعد منه، فعندما نشاهد النص البصري مالفيسنت للوهلة الأولى تظهر البطلة بشخصية شيطانية ظلامية بمخالب حادة، وأجنحة للبحث عن المعنى والقيمة. ثم **الطبقة الدلالية** وهي طبقة الدلالات الثانوية والمضامين التي تقف عند باطن الأشكال من ملامح، وإيماءات، وإيحاءات التي لها علاقة مع الإطار العام للثقافة، من أمثولات وتصورات **تضاهي مستوى النص الدلالي**، ثم **الطبقة الرمزية** وهي طبقة الأيقنولوجيا التي تعبر عن الروح الكامنة في العمل الفني، والطاقة الروحية عند كاسيرر التي تخلق كياسماً بين الظاهر والباطن وتعادل المستوى المضمر للمعنى في النص هرمينوطيقياً، يقول شوقي الزين:"الأيقونولوجيا منهجاً تأويلياً هي ممارسة رمزية تُبرز "الأيقوني" من المظاهر الفنية والظواهر الجمالية : "أيقونية"(iconicity) كل مظهر أو ظاهرة هي ما تنطوي عليه من أغلفة رمزية تتطلب الكشف"(الزين، 2026، ص126). وإزالة اللثام والأقنعة عن ما يتجلى على ظاهر النص اللغوي أو البصري الرقمي، مثل تأويل الرموز عند بول ريكور Paul Recoeur الذي يكون فيه الرمز بمثابة علامة تحيل لمعنى يختبئ خلف ظاهر النص، فالرمز هنا هو شكل من أشكال الحضور لغائب بعيد لذلك كان يمتلك بنية شبحية، كما أنَّ الرمز symbolon في أصله الإيتيمولوجي اليوناني يعني الجمع بين شيئين منشقين من أجل تشكيل المعنى. وعندما نقرأ دلالات رموز فيلم مالفيسنت نبحث في

الإيماءات والإيحاءات التي يقوم بها الممثلين كدلالات مساعدة على ولوج المستوى الثالث للنص البصري، وهو الجانب المتخفي الذي لا ندركه إلا بعد جهد تأويلي شاق لنصل إلى العمق، والمغزى، والمعنى المضمر للأيقونات السينمائية، ليتضح لنا في النهاية كيف أنَّ الألم يولّد القوة، وكيف أنَّ مالفيسنت ليست كائن شيطاني بل كائن خيِّر يختبئ خلف قناع الشر ليخفي قيم كونية عالية؛ كالتضحية، والعطاء المجاني، والحب لا ينجلي وجه هذا الكائن الطيب إلاَّ عندما تختار التضحية بحياتها من أجل الطفلة التي ربَّتها الأميرة أورورا Princess Aurora وهذا هو الإيثار في معانيه الفسيحة، التي كانت ترغب في البداية أن تنتقم منها انتقاماً من والدها الذي بتر أجنحة مالفيسنت.

في هرمينوطيقا الرموز يؤكد ريكور أنَّ هناك معنى خفي للنص يختبئ خلف الظاهر، فهو علامة وككل علامة يهدف إلى أبعد من المعنى الذي يظهر على سطح النص، غير أنَّ الرمز يختلف عن العلامة فهو يظهر فيما يستهدفه قصدية مضاعفة و معنى مزدوج، فالقصدية الحرفية أي الأولى تنتصر للعلامة السطحية أي الطبيعية، وتمثل سطح الوسخ والانحراف والثقل وهي مجرد كلمات لا تعبر عن المدلول الحقيقي، لكن خلف هذه القصدية تختبئ قصدية أخرى يمكن أن تظهر خلف الوسخ والمادة والانحراف، وهي ترتبط بالمعنى الأصيل للإنسان المقدس خلاف الأولى المرتبطة بالإنسان المدنس والمذنب (ريكور، 2005، ص341). هناك تياران موجهان للرمز؛ تيار نكوصي يجعل المعنى متحجر وثابت، وآخر يبث الدينامية في المعنى ليجعله مُقبل نحو المُستقبل. لذلك نجد بانوفسكي سعى إلى قراءة وتأويل الأعمال الفنية في عصر النهضة الإيطالية ليُجلي السلوك التأويلي للأيقونولوجيا؛ من الشكل، إلى الفكرة، إلى الصورة أين ينجلي المعنى المحايث، بحيث لا يوجد فاصل بين الشكل كدال والمضمون كمدلول وهو التوليف بين الشيئين المنشقين في الرمز، ومن هنا كانت الأيقونولوجيا ممارسة رمزية (الزين، 2026، ص128).

يُعدُّ فيلم مالفيسنت غني جداً من حيث الأيقونات والرموز، بدءاً من رمزية عالم الغابة المليئة بالمخلوقات الغرائبية والجميلة، التي تحيل إلى الوجود في عذريته الأولى قبل أن تطأه قدم الإنسان الذي يروم إلى التسلط على الآخرين نتيجة حب السيطرة والتملك، لتحيل الغابة الرائعة إلى الزمن الأولاني زمن الأوبة والنقاء البدئي للأشياء، فالفيلم يستجلي مملكتين؛ مملكة البشر التي كان هنري ملكاً عليها وهو الإنسان الذي كان يحقد على المملكة الأخرى؛ مملكة الجنيات التي تسودها مخلوقات غرائبية وطيبة في الآن، وعلى أكبر شجرة كانت تعيش العنقاء مالفيسنت التي كانت محبوبة من قبل جميع الكائنات، وفي أحد الأيام علمت أن أحد البشر دخل مملكتها، وكان ستيفن الذي أصبح صديقها منذ الطفولة ويأتي إليها باستمرار لتلعب معه، عندما كبرت مالفيسنت قرر الملك هنري الهجوم على مملكة الجنيات التي دافعت عليها ماليفسنت بشراسة لتسبب له جراح

غائرة أودت بحياته في النهاية دفاعاً عن مملكتها، وقد كان ستيفن أحد جنود الجيش وأراد الانتقام لملكه؛ الذي عرض على شعبه بأنَّه من يقتل مالفيسنت سيزوجه ابنته وينصبه ملكاً على البشر بعد وفاته، وهو الأمر الذي أغرى ستيفن ودفعه لخيانة صديقة الطفولة، ليذهب لمالفيسنت ويعرض عليها حمايته هي وثقت فيه لأنه صديق الطفولة، لقد أراد قتلها عند كانت نائمة فتردد وقطع جناحيها ليأخذهم للملك ليقنعه بوفات مالفيسنت؛ التي بكت بشدَّة وتألمت جسدياً ومعنوياً بسبب الخذلان وبتر رمز هويتها، وقوتها، وفرادتها، لتتزين مالفيسنت باللون الأسود حداداً على هويتها المفقودة التي كانت مرتبطة بجناحيتها، ووعداً منها لنفسها على الانتقام جراء ألم الخيانة.

هناك رمزية هائلة للثوب الأسود والوشاح الذي كانت ترتديه مالفيسنت؛ الذي يجعل المتأمل لها للمرة الأولى يجزم بأنَّها كائن شيطاني سوداوي لا يعشق إلا الخواء والعدمية، فالأسود رمز الحداد في الثقافة المسيحية، غير أنَّه من جهة أخرى هو ملك الألوان لأنَّه اللون الخالد الذي لا يموت؛ فقد بقي دارجاً في الدور العالمية للموضة عبر مختلف الأزمة، وهو ليس شراً بل علامة قوة، واقتدار، وألم، وهيبة لذلك كانت **الألوان تُعدُّ محفزاً كبيراً للتفلسف.**

رمزية اللون الأسود بوضعه الفريد الذي يجعله يتجاوز مجرد كونه غيابًا للضوء ليتحول إلى رمز قوي، يحمل أعباء وثقل المعاني والدلالات المتباينة المختلفة والمتناقضة أيضاً، فالأسود يجسد في بعض السياقات ذروة الأناقة، والرقي، والسلطة، مما يجعله خياراً أولاً في تصميمات الأزياء الراقية والمؤسسات التي تسعى إلى إبراز الجدية والهيبة، فهذا اللون له اقتدار صياغة انطباع فوري لدى المتأمل، مشيراً إلى التعقيد والتعددية في الأبعاد الرمزية التي يتضمنها. ويحمل هذا اللون أيضاً ثقلاً نفسياً يربطه بالحداد، والفقد، والحزن، والأسى، والانعزال وأشد المشاعر عمقاً وهدوءاً في الإنسان (المندلاوي، 2026، ص243). يعكس الفخامة والغموض في الآن. لذلك يمثل اللون الأسود في مملكة الألوان عنصراً ذا ثقل رمزي كبير، يتجاوز كونه ظاهرة بصرية ليدخل في صميم تشكيل التصورات الإنسية حول مفاهيم محورية كالقوة، والسلطة، والأناقة، إنَّ هذا اللون في حد ذاته قادر على بث إحساس عميق بالوقار والهيبة، الأمر الذي يجعله مرادفاً للأناقة غير المتكلفة، إذ له اقتدار المزج بين البساطة والعمق (المندلاوي، 2026، ص ص 244-245). فمعنى وجودنا هو معنى رمزي أو لا يكون، وفي رمزية العنقاء نعتبر لنتعلم كيف تولد المرأة الحرة على أنقاض الموؤودة، وكيف نهدم الأوطان الفاسدة لنبني على أنقاضها وطناً جديداً فهذا الطائر يتخذ عن الكثيرين كرمز للمقاومة، رغم الألم والمعاناة التي تطبع الوجود.

بطاقة تقنية خاصة بالفيلم الأمريكيMaleficent

-**العنوان الأصلي:** Maleficent/ Maleficent : Mistress of Evil

-**النوع:** فانتازيا، أسطوري، مغامرة.

-**سنة الإنتاج والعرض:**2014 الجزء الأول، 2019 الجزء الثاني.

-**المخرج:** Robert Stromberg المخرج الأول، Joachim Rønning المخرج الثاني

-**السيناريو:** Linda Woolverton

-**البطولة:** Angelina Jolie (Maleficent), Elle Fanning (Princess Aurora), Harris Dickinson (Prince Philip), Michelle Pfeiffer (Queen Ingrith)

-**الموسيقى التصويرية:**James Newton Howard الجزء الأول، Geoff Zanelli الجزء الثاني.

-**التصوير السينمائي:** Dean Semler الجزء الأول، Braham الجزء الثاني.

-**مدة العرض:**97 دقيقة بالنسبة للجزء الأول، 118 دقيقة بال نسبة للجزء الثاني.

-**لغة الفيلم:** الإنجليزية.

-**شركة الإنتاج:** Walt Disney Pictures

-**التوزيع:**Walt Disney studios motion picture

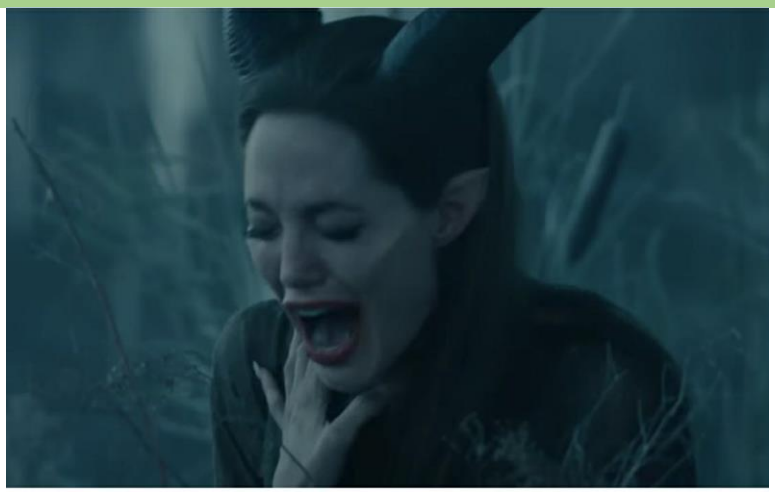


صورة01 : بوستر فيلم مالفيسنت.

2. سيمياء تكوين الذات من خلال الألم، أو من أنا مقتدر إلى أنا أكثر طيبة تُجسِّد مبادئ الإيكولوجيا النسوية.

2.1 الألم والانجراح كتجربة أنطولوجية ترسم ملامح الذات والعالم من جديد:

إنَّ الألم هو من ينحت الكائن ويرسم ملامحه، لذلك كان مفهوما محوريا عند الفلاسفة الوجوديين والتفكيكيين الذين كلمونا عن تلك البهجة الحارقة المطبوعة بالألم؛ في الاحتراق بنيران الأحرف والكلمات كما الحال مع الكتابة البركانية عند جاك دريدا Jacques Derrida ومحمد شوقي الزين، يتَّفقون في معظمهم بأنَّ المعاناة علامة إنسيتنا كما يقول أنطونيو نيغري Antonio Negri، ذلك أنَّ المعاناة، والقلق، واليأس جزء أساسي من الوجود؛ فلولا الألم لما عرفنا طعم بهجة الفرح، لذلك يمثل الألم جوهر الدراما أحد المحاور الأساسية في السينما العالمية، هو التجربة الوجودية التي تدفع الكائن لاجتراح سبل وأفق جديدة للمعنى والتفلسف أيضاً على وقع الخذلان والانجراح، ذلك أنَّ الألم هو القوة الكفيلة بأن تجعلنا أقوى وأجمل، من هنا كانت المعاناة هي الأفق الذي يفتح تخوم المعنى؛ وفي المعاناة أبدع حرف جبران خليل جبران الذي قال:"إنَّ ما تشعرون به من الألم هو انكسار القشرة التي تغلف ادراككم. وكما أنَّ القشرة الصلدة التي تحجب الثمرة يجب أن تتحطَّم حتى يبرز قلبها من ظلمة الأرض إلى نور الشمس. هكذا أنتم أيضًا يجب أن تحطم الآلام قشوركم قبل أن تعرفوا معنى الحياة (...) أنتم مخيرون في الكثير من آلامكم. وهذا الكثير من آلامكم هو الجرعة الشديدة المرارة التي بواسطتها يشفي الطبيب الحكيم الساهر في أعماقكم أسقامَ نفوسكم المريضة؛ لذلك آمنوا بطبيب نفوسكم وثقوا بما يصفه لكم من الدواء الشافي، وتناولوا جرعته المرة بسكينة وطمأنينة" (جبران، النبي، 2017، ص49). ذلك أن التغيير الحقيقي والتكوين الأجمل لا يكون إلاَّ بالألم، والمعاناة، والكي، والبتر؛ كالكي والبتر الذي تعرضت له مالفيسنت، فإلى جانب بتر جناحيها من قبل صديق الطفولة، كانت الكائن الذي يحترق بالحديد وهو الأمر الذي أخبرت به ستيفن عندما صافحها لأول مرة عندما كان يلبس خاتم حديد أحرق يدها، الأمر الذي استغله لاحقاً لمحاولة التخلص منها لا سيما عندما قررت الانتقام من ابنته لتذيقه طعم العذاب الذي لحقها.



صورة02 : مشهد الخذلان والألم الذي تعرضت له مالفيسنت عندما بُترت أجنحتها من قبل صديق الطفولة.

فخذلانه حطَّم روحها، وسبب لها أثر في جسدها يؤبد ذكرى الخيانة والفقد، وترك أثر جرح في نفسيتها لا يندمل، فكلما شارفت على الغفران، كلما طفت ذكرى الغدر على السطح لتذكرها بانتقامها، يقول جياني فاتيمو Vattimo عن الأثر في نصه الهام أثر الأثر La trace de la trace : " هو ذلك الحضور لما اعتقدنا بأنه صار نسياً منسيا، إنّه تفعيلٌ لأثر كاد أن ينمحي، وفتحٌ لجرح كاد أن يندمل، وطفو لمكبوت على السطح"(Vattimo, 1996, p.87). إنَّه أثر كَلِم في الوجدان، والخيانة التي كلفتها جناحيها مصدر قوتها وفرادتها، وأحدث كلِماً عميقاً في جسدها ونفسيتها، لتتحول من كائن طيب إلى كائن ظلامي قاسي لا يرحم ولا يدرج في معجميته الغفران فهو صعب، الجرح لا يختفي بل يترك أثراً كما قرأه التفكيكيون، هو لا يتلاشى لأنَّه بقية تؤبد الزائل في شكل من الحضور لما هو غائب وينتسب لزمان غير الحاضر. إنَّ الأثر لا ماضي له لأنَّه العبور إلى الماضي الأبعد من كل ماضٍ، وكل مستقبل، فهو ماضٍ ومستقبل يتحدان في الزمن الحاضر، هو ماضٍ خالص تتحد فيه الأزمنة ليؤسس الحياة بماضيها ومستقبلها، فهو الغائب الذي يزور الحاضر ليستفزه ويقلقه(Levinas, 2010, p.p. 281-282)

هذه الذكرى جعلت مالفيسنت تعزم على الانتقام لتتحول إلى مخلوق شرير لا يرحم، خصوصاً وأنَّها تمتع بقوى خارقة. فالعنقاء كما وصفها القدماء هي أعظم الطيور جثة، وأكبرها خلقة، وهي الطائر المرعب الذي تأذى منها الناس قديماً، وقد كانت تطيعها جميع الحيوانات والطيور، في الجزيرة البعيدة التي كانت تسكنها مع حيوانات كثيرة كالفيل، والكركند، والجاموس، والنمر، والسباع، وجوارح الطير، فالعنقاء كانت لا تصيد منهم لأنهم تحت إمرتها وطاعتها، كانت تحب الأماكن العالية، وعند طيرانها يُسمع من ريشها صوت كهجوم السيل أو صوت الأشجار عند هبوب الرياح (القَزوينيّ، 2000، ص ص 351-352). لقوتها، وجبروتها، واقتدارها، وفي هذا الموقف شبه كبير مع مجريات وأحداث الفيلم. وقد زادت رغبة الانتقام والتنكيل عند مالفيسنت خصوصاً بعد

أن تم تنصيب ستيفن ملك لأنَّه استطاع أن ينتقم منها، والذي أنجب فيما بعد أورورا، التي أرسلها إلى الغابة لترعاها كائنات غرائبية حتى لا تؤذيها مالفيسنت؛ التي كانت تراقبها كل الوقت وتنتظر أن تكبر لتتخلص منها، غير أنَّ أورورا كادت أن تسقط في أحد المرات فساعدتها مالفيسنت، كبرت أورورا على نظرات مالفيسنت التي كانت تلاحقها، لتخبر أورورا ماليفسنت أحد المرات أنها كانت تشعر بها منذ الطفولة بأنها بجانبها لحمايتها، وقد شعرت بأنَّها الأم الوحيدة التي عرفتها. أحبتها مالفيسنت كابنتها الروحية وأصبحت تناديها أورورا بعراباتي. لا سيما عندما أخذتها ماليفسنت إلى مملكتها ورأتها كيف تلعب مع المخلوقات التي أحبتها، فقد رأت مالفيسنت طيبة هذا الكائن الإنسي الذي يختلف عن البشر المتعطشين للسلطة والتدمير. وفي أحد الأيام تساءلت أورورا عن والدها فأخبرتها أحد مربياتها عن قصتها، عندما ذهبت إلى قصره لتكلمه لحقتها مالفيسنت التي أُلقيت عليها شبكة حديد لتضعف، وفي تلك اللحظة وجدت أورورا أجنحتها مخبأة في القصر في القفص الذي فتحته، ليرتبطا مرة أخرى بمالفيسنت وتصبح أقوى وأجمل وتدافع عن نفسها وعن غابتها لأنَّها راعيتها، لتنتصر وتزيل الفاصل بين المملكتين لتتوحدا وتجعل من ابنتها الروحية ملكة على المملكة الجديدة.

كما أنَّ هذا الفيلم مرتبط ارتباطاً وثيقاً **بالنسوية الإيكولوجية** فمالفيسنت هي حارسة الطبيعة وحاميتها، التي ذاقت أنواع الاضطهاد كالاضطهاد الذي تتعرض له البيئة اليوم، وعلاقة الأنثوي بالطبيعة تضرب بجذورها في عمق تربة التاريخ، فقد كان فلاسفة الشرق القديم يعتبرون الأرض هي الأم؛ **أمنا الأرض** رمز الخصوبة التي منها خصوبة المرأة، وكانت في تلك الفترة آلهة الخصوبة التي تجلب الخير والوفرة، ولا غرابة أن يستمر هذا الإرث يعتمل ويتوارث في القارة الآسياوية، إذ نجد اليوم الفيلسوفة الهندية فاندانا شيفا Vandana Shiva الناشطة في مجال حقوق المرأة والبيئة، انتقدت تمادي حضارة التقنية في الكون، لتدافع عن حقوق الآخر الهامشي والمضطهد والمسيطر عليه؛ لاسيما الطبيعة، والمرأة، والمزارعين، بسبب الهيمنات المتعددة لاسيما منها **الهيمنة الذكورية**، مثلما حاربت سابقاً مالفيسنت لأجل غابتها ومخلوقاتها الغرائبية.

من هنا كان المرام الأساس للنسوية الإيكولوجية هو تفكيك بنية الهيمنة غير المشرَّعة أخلاقيا وغير المبرر قانونياً وإحلال محلها قواعد أخلاقية وسياسية عادلة. (زيمرمان، 2006، ص ص 10-11)، لذلك نجد شيفا تدعوا إلى **ديمقراطية الأرض**، التي هي نظرة قديمة وحركة سياسية ناشئة من أجل السلام، والعدالة والاستدامة، لتربط الخاص بالعام، والمتنوع بالمشترك، والمحلي بالكوني، لتجسد ما كان يسميه الهنود **أسرة الأرض**، الأرض بيت جميع الكائنات وليس فقط الإنسان، والهنود الحمر أدركوا ذلك؛ فالحياة عندهم تواصل بين الكائنات البشرية وغير البشرية، الأرض ليست ملكا للإنسان؛ بل الإنسان هو للأرض، فديمقراطية الأرض هي الوعي بهذه الروابط، والحقوق، والمسؤوليات التي تنتج عنها(شيفا، 2005، ص233). فالنسوية الإيكولوجية

التيار الفلسفي الذي ظهر منذ سبعينات القرن الماضي، تنطلق من مسلمة أساسية مفادها وجود صلة وتينية بين الهيمنة الذكورية والأنموذج الاقتصادي السائد الذي كان سبب الأزمة الإيكولوجية، وتشويه الأرض، وقمع النساء، و اضطهاد الأطفال، واستغلال الفقراء، والتعالي على الزنوج، الذي أحد أسبابه الأساسية السيطرة الذكورية ، وهو موقف الفلسفة النسوية التي تضرب بجذورها إلى سيمون دي بوفوار Simone de Bouvoir، التي أخذت تمظهرات عديدية منها النسوية الإيكولوجية؛ التي رأت في تدمير خصوبة الأرض تدمير لخصوبة المرأة نتيجة الهيمنة الذكورية التي وجهها الآخر هو الأنموذج الاقتصادي الذي سعى إلى استغلال ثروات الطبيعة، بطريقة براغماتية لا تكترث بالعواقب، هذا ما ثارت وانتفضت عليه النسوية الإيكولوجية التي تؤكد على ضرورة العودة إلى فكرة الوحدة بين الأنثوي والأرض، لتهدم الرؤية البراغماتية التي تسعى إلى التسلط واستعباد الأرض ومعها الأنثوي، ومن هنا كانت جوهر رسالتها العالمية هي الدعوة إلى حماية الطبيعة والأنثوي الأمر الذي يستدعي أخلاق بيئية، هو ما كانت تقوم به مالفيست التي كانت حارسة الطبيعة وحاميتها الأولى في وجه مطامع البشر التي لا ترتوي، في السيطرة عليها وتدمير تلك المخلوقات العجيبة التي تسكنها، وهو اليوم ما نجد تمظهراً له مع النظام الاقتصادي الرأسمالي في وجهه المتوحش الذي أنتج حضارة التقنية المتمركزة التي تفتقد للروح والقيم وتعتقد أن الأرض لها وحدها.

في حين أنَّ الأرض للجميع وليس لأحد، فما يصنع جمالية العالم هو التعددية لا المركزية، والتضامن وليس الأنانية، والشراكة وليس الفردانية، وهي المفاهيم التي تأسست عليها غابة مالفيسنت الخلابة والغرائبية، هي جملة الاقتدارات التي تمثل جوهر ديمقراطية الأرض التي هي ليست فقط احتجاج سلمي بل هي الكونية في حياتنا اليومية، التي هي تطور الطبيعة وامكاناتنا البشرية. تقول شيفا: "الديمقراطية الحية هي المساحة لاستصلاح حرياتنا الضرورية، والدفاع عن حقوقنا الأساسية، وممارسة مسؤولياتنا والواجبات المشتركة، لحماية الحياة على الأرض، والدفاع عن السلام، وتعزيز العدالة. وعدت عولمة الشركات أن الأسواق الحرة من شأنها تعزيز الديمقراطية. وعلى عكس ذلك، فقد دمرت الأسواق الحرة للشركات العالمية" (شيفا، 2005، ص235). في حين أن تدمير الطبيعة هو في صميمه تدمير للأنثوي فكلتاهما ضحايا عنف النظام الذكوري القاهر، هذا ما أدركته أيضاً كارن واران Karen Warren فالعقل السائد هو عقل براغماتي نفعي تحركه المصلحة الشخصية، ينظر للأرض–الأنثوي على أساس أنهما ما يجب تدميره، وهو ما يصوره بجلاء مشهد خيانة ستيفن عندما قطع أجنحة مالفيسنت كرمز واستعارة للعنف الجسدي والروحي الذي تتعرض له الأرض–الأنثوي كل يوم. من هنا وجب أن ترتبط الإتيقا بعلاقتنا مع الطبيعة التي وجهها الآخر هي الأنثوي ، مع النظر إليهما كغاية في حد ذاتها لا كوسيلة منفعة، نحترمهما ولا نشوه جماليتهما بكيفية براغماتية، لنتضامن ونتعاون كفاعلين في عالمنا الذي

يحتاج للرعاية والانهمام، ونعامل الطبيعة كأم حاضنة نعيش في كنفها مثلما استوعب ذلك الرواقيون سابقاً؛ الذين رأوا أنَّ الإنسان أُلفة وائتلاف مع الطبيعة، التي ينبغي أن يعيش في تناغم وانسجام معها، فالإنسان كون مصغر حسب ما أدرك نيموسيسNémésis ، وباراسيليوسParacelse، وابن عربي، واخوان الصفا، مظاهر الكون تنعكس في، ففي عينيه زرقة من زرقة المحيطات أو اخضرار من اخضرار الغابات، وفي راحة الكف خطوط من خطوط أوراق الأشجار، لذلك كان تدمير الطبيعة هو في صميمه تدمير للإنسان.



صورة03 : اللقاء الأمومي بين مالفيسنت وأوورورا.

2.2 إعادة كتابة الذات من رماد الاحتراق، بعد التضحية والارتهان للآخر:

لم يكن حدث بتر أجنحة مالفيسنت مجرد حدث عابر؛ بل أصبح قاراً وأثراً تكوينياً لذاتها، أعاد رسم ملامح هويتها من جديد،هو التحول المستمر الذي ينخره الأثر، فهي الذات المنكسرة التي أعادت كتابة نفسها فوق جرح قديم، ورماد نيران الأزمنة الزائلة حسب تعبير فلاسفة التفكيك والاختلاف، لأنَّ الهوية في نظرهم ليست مجرد معطى ثابت بل هي متحولة ومتغيرة، فهي مشروع ينبني عبر الزمن، ينصبغ بالاختلاف والتأجيل، إنَّ التفكيك هو الدرب نحو صناعة الاختلافات مدخل كل إنسيَّة، لقد تحدث شوقي الزين الفيلسوف التفكيكي عن النص التفكيكي البركان دائم الهياج متشظي الحمم الملتهبة التي لا تخمد ولا تسكن فالحركة محركها، هو النص الجريح الذي لا يكفُّ عن النزيف والسيلان لأنه يحمل نقش كلِم بدئي يأخذ شكل التروماtrauma كالجرح الموجود على جسد وروح مالفيسنت، لكي لا تتحدد الحقيقة كتطابق ينطوي على معنى أحادي اختزالي، بل تنجلي في تشابك المجازات، وتراص الطبقات، وانشباكها، وتوترها، وانجراحها الباطني لتحطيم التخوم وتفجيرها، فالمتن هنا دائماً يسكنه انفجار غير متوقع لأنَّ اللغة التفكيكية لا تتكلم إلا من خلال النّار والانفجار (الزين، 2012، ص125). والانشطار والتشظي لهدم الأوثان والمركزيات لتصنع أكبر قدر من الخرابات الجميلة؛ التي

تعدنا ببناء جديد أساسه الاختلاف، من خلال طاقة، وحرارة، ولطافة الكتابة، إنَّ التفكيك يهدم الثنائيات ويجعل المعنى متعدد ومضاعف دائم السيلان، يرى دريدا أن الفكر الغربي تشيَّد منذ القدم على الثنائيات الميتافيزيقية التي سادت الوجود وكانت تمنح الأولوية للطرف على حساب الطرف الآخر، لذلك عمد دريدا إلى تفكيكها كثنائية الخير والشر، النور والظلام، الكلام والكتابة، الحضور والغياب، الرجل والمرأة، وكان الفكر الغربي يهب الأولوية للطرف الأول وهو ما ثار عليه التفكيك، عندما عمد إلى قلب الثنائيات الميتافيزيقية المتحجرة، ليهز سلطة الطرف الأول فيفسح المجال أما تعدد المعنى والاختلافات.

وقد كانت هوية ماليفسنت مؤجلة، ومتغيرة، ومختلفة لأنَّها كانت تنعطف من الحقد والرغبة في الانتقام، إلى الحب إلى درجة الارتهان والتضحية بالحياة في سبيل ابنتها الروحية التي أحبتها كابنتها الحقيقية، ذلك أنَّ العلاقة مع الآخر الإبن في هذا المشهد، تدرك كخروج وتعالي عن العلاقات التي تحكمها القوانين البيولوجية، فالأمومة ينبغي أن تدرك خارج هذه القواعد المادية لأنَّها أسمى، فهناك أشخاص كثيرون في العالم لا يمتلكون أبناء، لكنهم آباء وأمهات، لأنَّ البنوة ليست مسألة بيولوجية فحسب، وعلى الإنسان أن يدرك بأنَّ البنوة هي علاقة مع البشر دون روابط عائلية بيولوجية، ويمكن للمرء أنْ يكون له موقف أبوي أو أمومي تجاه الآخرين دون رابط بيولوجي معهم، وهي علاقات أطلق عليها إيمانويل لفيناسEmmanuel Levinas اسم في "ما وراء الممكنات"، ليحدثنا عن أبوة من نوع خاص وهي الأبوة الروحية، كعلاقة الأستاذ بتلميذه، لأن الأبوة والأخوة لا تخضعان للقواعد البيولوجية فقط حسب لفيناس (Levinas, 1882, p.p. 63-64). بل إنها تخضع للقواعد الأخلاقية الكونية.

لقد أعاد الفيلم إحياء أيضاً القصة العالمية **الأميرة الجميلة النائمة في الغابة**، لكن بحلة جديدة وذلك عندما قدَّم الحب الأصيل؛ كحب أمومي يتقوَّم بالتضحية في سبيل الغير، وليس حب رومنسي إيروسي يراهن على التملك، لتتحول قبلة الحب الحقيقي في الفيلم إلى قبلة أُم روحية بديلة وليس قبلة حبيب.



صورة04 : قبلة الأمومة الروحية.

في الجزء الثاني من فيلم مالفيسنت أحبت إبنتها شاب، الذي كانت عائلته تمتلك نظرة سلبية على مالفيسنت لأنَّها في رأيهم خطر على الجميع، كما أنَّ والدته كانت تخطط لقتل مالفيسنت للاستحواذ على مملكتها، وعندما التقت مالفيسنت لأول مرة أخبرتها الملكة بأنَّها هي من سوف تصبح الأم الحقيقية لأوروا، الأمر الذي أغضب مالفيسنت كثيرا لتقول لها بأنَّ المملكتين لن تجتمعا، وبينما هي تباشر بالانسحاب في ذلك المشهد، حتى تلقت ضربة سهم من حديد على ظهرها لتسقط في النهر، لينقضها طائر من فصيلتها، والذي كان هو الآخر يروم إلى العيش في تناغم وسلام مع البشر، عندما عالجها هذا الطائر عرَّفها على نفسها أكثر؛ إذ أخبرها بأنَّها **آخر سلالة العنقاء** وأنَّ دم العنقاء يجري في عروقها، وآراها صورة لهذا الطائر الناري في الغابة التي أحلت ضيفةً عليها. فللنار ثقل رمزي كبير في الأساطير والديانات الغابرة، لطالما كانت موضوع افتتان للإنسان الذي ألَّهها وقدَّسها في الشرق القديم، لأنَّ النار أبدية، ومن هنا شُيِّدت معابد النار التي تعتلي قمتها النار المقدسة، كما أنَّ الشعلة المقدسة على مذبح منزل الإغريق والرومان هي موضوع لاستغراق المؤمن في التأمل، فالأوراح لا تتطهر إلاَّ بالنار، لذلك كان يغذونها باستمرار، لأنَّ النار هي العناية الإلهية التي تحيط بالأسرة (سيرنج، 1992، ص ص 336–339). نيران مالفيسنت كانت تحيط بعنايتها بأوروا وكل الكائنات الغرائبية، الأمر الذي جعلها تعود إلى المملكة التي توجد فيها ابنتها، التي بينما هي تتحدث إليها حتى رأت سهم الملكة كاد سيصيب ابنتها لتستدير وتتلقى السهم مرة أخرى بدلاً عنها، لتتحول إلى رماد.



صورة05 : لحظة إخبار الطائر لمالفيسنت بأنَّها من سلالة طائر العنقاء الناري.

لتجسِّد مالفيسنت **إتيقا التضحية والارتهان للآخر** كما استوعبها لفيناس، في أقصى وأعمق معانيها، والتي تتمحور في فحواها حول التضحية بالحياة في سبيل الآخر، ليصبح الموت هنا؛ هو الموت لأجل الآخر، ذلك أنَّ مالفيسنت ارتهنت للفتاة التي ربتها، التي جعلتها ملكة على الغابة، فالحب الحقيقي ليس إيروسي رومنسي يرتبط بالرغبة بالاستحواذ، والتملك. يقول لفيناس في هذا الصدد: "الانهمام بموت الآخر يسبق الانهمام

بالذات، فإنسية الموت لأجل الآخر، هي ما يؤسس معنى الحب عينه، في المسؤولية عما هو مُقبل (...) فنداء القداسةAppel de la sainteté دائماً ما يسبق الانهمام بالانوجاد"(Levinas, 1991, p.213). لقد استبدل لفيناس قلق الذات على موتها الخاص بالقلق على موت الآخر، مشيداً في نفس الوقت بالعبارات التي وردت في **الكتاب المقدس** التي تحيل إلى"اللاانفصال في الموتNon-séparation dans la mort " التي لم ترد بطريقة عبثية، بل لتمجيد وتقديس الحب بين الأب والإبن، فعادة ما يقال بأن الحب "**أقوى من الموت** (Levinas, 1991, p.212).لأنَّه أقوى يقين يمكن أن يصل إليه الانسان، وهو الكفيل بإخراجنا من مستنقع البربرية والهمجية إلى أفق الأخلاق الكونية. إنها تضحية وافتداء للآخر من خلال الحب الأقوى من الموت، الذي يقود إلى التضحية بالحياة ارتهاناً للآخر، لنلمس ملامح إتيقا التضحية L'éthique de sacrifie، فالتضحية لا تأخذ مكانها إلا ضمن أفق العلاقة الإتيقية بين الذات والآخر، ضمن إطار المسؤولية الغير مشروطة واللاتبادلية نحو الآخر، لتكون الذات مستعدة للموت من أجله، ليس لأنَّ هنالك حياة أخرى بعد الموت ولكن لأنَّ هناك فائض في التضحية، يتجسد في الإحسان، والطيبة، والرحمة، والعطف (Levinas, 1991, p.214).



صورة06 : التضحية بالحياة في سبيل الآخر؛ الإبن الروحي.

في مشهد التضحية والارتهان للابنة الروحية تلخيص لأسطورة العنقاء التي اكتسبت صورة متحركة؛ تستجلي كيف يولد هذا الطائر من جديد من رماد الفناء، فبدموع أورورا بعثت من جديد مالفيسنت من رماد احتراقها بشكل أقوى وأعظم، ليدمَّر هذا الطائر مملكة الشر ليسود الخير، بعد التطهر من مشاعر الحقد والكراهية وإحداث الوثبة الأخلاقية التي نقلتها إلى أفق العطاء، والبذل، والسخاء المجاني، هو مشهد الذي يُظهر أيضاً كيف استلهمت السينما العالمية من التراث الفلسفي الإنسي العريق.



صورة07 : تحول مالفيسنت إلى رماد كما في أسطورة العنقاء، وحزن ابنتها عليها.

إنَّ العنقاء على الرغم من كونها كائن أسطوري هي عنوان الأكبر للإنسان الأكثر إنسيةً، ونبلاً، وطيبةً، تعطي درساً عن :"الإنسان الذي نأمل أن يولد من جديد من شظايا انكساره وحطامه، كطائر العنقاء الذي يبعث من جديد من رحم احتراقه ورماده أو بومة منيرفا التي تحلق عندما يرخي غسق الليل الدامس سدوله، بعد كل أحداث العنف التي شهدناها في الفترة الأخيرة(...) من أنا؟ أنا الإنسان؟ هل إنسانيتي هي عَطِيَّة بيولوجية أم أنها محنة إتيقية يقوم بها كل واحد منَّا لنفسه؟ وجدت إجابة فيها شيءٌ منِّي عند بول ريكور، ومن ما جاء فيها بتعبيري: إنني أنا...الإنسان الذي يقع بين البداية والنهاية، بين الوعي واللاوعي بلغة التحليل النفسي، وبين المتناهي واللانهائي بلغة تيولوجية، جزء فيا سالب يشدني نحو العدم ولا نهائية الإخفاق، وجزء موجب يشدني نحو الحقيقة واليقين بإطلاق" (بغياني، 2023، ص11).



صورة08: قيامة طائر العنقاء في شخصية مالفيسنت من جديد.

خاتمة:

من خلال قراءتنا الفلسفية والتأويلية لمجريات أحداث فيلم مالفيسنت، نصل إلى نتائج ندرجها كالآتي:

من أسطورة العنقاء التي يحكمها ديالكتيك الفناء والانبعاث يعتبر الإنسان؛ ليتعلم كيف يولد من جديد من رماد الاحتراق والاندثار، ويرمم جراحه وانكساراته بنفسه وبمساعدة من يكنون له الودَّ حقاً، فالإنسان لا ينفصل عن الولادات المتكررة والمتجددة، ليعيد كتابة ذاته فوق نيران الأزمنة الحارقة.

يمر الإنسان بلحظات اليأس والشعور بالاندثار بعد الخذلان، ثم يكافح من أجل أن يكون لا سيما إن كان يمتلك إرادة اقتدار، وفي ذلك ملامح قيامة تعد بولادة جديدة، ينتقل فيها من الذات المنكسرة إلى الذات المقتدرة، بعد الاستنجاد بالقيم الأخلاقية الكونية؛ كالتضحية، والحب، والسخاء المجاني، والمسؤولية اللانهائية نحو جميع الكائنات التي تملأ أركان المشهد العالمي.

في كثيرٍ من الأحيان تخدعنا المظاهر؛ مظاهر الصور والأشخاص، مثلما خدعتنا صورة مالفيسنت في البداية، التي ظهرت للوهلة الأولى بشخصية شيطانية سوداوية شريرة عازمة عن الانتقام، لكن من خلال اعتمادنا استرارتيجية التأويل الرمزي للأحداث التي مرت بها مالفيسنت، ولكثير من الرموز التي اغتنى بها هذا الفيلم، تبيَّن لنا أنَّ هناك معنى خفي باطني وقيمي يختبئ خلف قناع الشر.

تنجلي مالفيسنت كشخصية أسطورية بملامح بطولية تتحلى بقيم كونية إتيقية، تدافع عن الطبيعة بمخلوقاتها الغرائبية، بعد أن تعرضت لشتى أنواع الاضطهاد والعنف الجسدي؛ ونقصد حادثة بتر جناحيها، كالعنف الذي تتعرض له الطبيعة اليوم، بسبب الهيمنة الذكورية الراديكالية المرتبطة وتينياً بالنظام الاقتصادي الرأسمالي المتوحش الذي يسعى لاستنزاف خيرات الطبيعة–الأم؛ وهو وما أدركه القدماء الذين اعتبروا الأرض أم نحيا في كنفها، هي الأفكار التي تحرك فيلم مالفيسنت وتقوم عليها النسوية الإيكولوجية اليوم مع فرانسواز دوبون وفاندانا شيفا.

خلف القناع المرعب يختبئ وجه إنسان مفعم بالصفات الإنسية والقيم الكونية كالرحمة، والرعاية، والعطف، والطيبة، ليكشف عما هو أسمى من العلاقات المادية، ويفصح عن قيم ومعاني أخلاقية كونية سامية، لذلك عمد الباحثين في مجال الأيقونولوجيا والرموز أمثال بانوفسكي ومحمد شوقي الزين إلى تقصي المعنى الخفي للصور خلف ظاهر الأشكال، والخطوط، والألوان لأن الحقيقة تتقن التخفي لتقدم نفسها في كثير من المرات مقنَّعة.

قائمة المراجع:

1-الزين، محمد شوقي(2026)، أوديسّا الصُورَة (في الفَنّ، والدِّين، والتِّقْنيَّة)، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية-ناشرون، وهران، بيروت.

2-الزين، محمد شوقي(2018)، نقد العقل الثقافي (فلسفة التكوين وفكرة الثقافة أساسيات نظرية البيلدونغ)، ج1، سلسلة إخوان الصفاء وخلان الوفاء، المؤسسة الجامعية للدراسات، مدارج، الوسام العربي، بيروت، الدار البيضاء، عنابة.

3-الزين، محمد شوقي (2012)، الذات والآخر (تأمّلات معاصرة في العقل والسياسة والواقع)، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر العاصمة، الرباط.

4- المندلاوي، علاء عبد الخالق حسين (2026)، سيكولوجيا الألوان (تحليل نفسي للرموز والدلالات والتأثيرات الإنسانية)، دار السرد للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد.

5- القَزوينيُّ، زكَريَّا بنُ مُحمَّدْ بنُ مَحْمُودْ بْنُ مَحْمُودْ الكُوفيُّ (2000)، عَجَائِبُ المَخْلُوقَاتُ وَالحَيَوَانَاتُ وَغَرَائِبُ المَوْجُودَاتِ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت.

6-بغياني، فايزة (2023)، إنسانية الاقتدار عند بول ريكور (من الذات المنكسرة إلى الذات المقتدرة)، ألفا للوثائق والنشر والتوزيع، الجزائر، عمان.

7-بيسيل، فان دير كولك (2023)، جسمك يتذكر كل شيء (الدماغ والعقل والجسم في عملية الشفاء من الصدمة النفسية)، ترجمة: محمد الدخاخني، دار الكرمة، القاهرة.

8-جبران، خليل جبران (2017)، النبي، ترجمة أنطونيوس بشير، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة.

9- ريكور، بول(2005)، صراع التأويلات (دراسات هيرمينوطيقية)، ترجمة منذر عياشي، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.

10-زيمرمان مايكل (2006)، الفلسفة البيئية، ج2، ترجمة معين شفيق رومية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

11-سيرنج، فِيليب(1992)، الرّمُوزْ في الفَنّ-الأديان-الحيَاة، ترجمة عَبدُ الهَادِيْ عَبَّاسْ، دار دمشق، دمشق.

12-شيفا، فادانا(2005)، ديمقراطية الأرض (العدالة والاستدامة والسلام)، ترجمة وسن يوسف، مطبعة ساوث إند، نيويورك.

13-فاضل، علي مولود، عباس، سيف عدنان (2021)، التزييف العميق (لغة الذكاء الاصطناعي في حروب السيبران الإعلامية)، دار مجد للنشر والتوزيع، عمان.

14-Levinas, Emmanuel (2010), En découvrant l"existence avec Husserl et Heidegger, Libraire philosophique, Paris.
15- Levinas, Emmanuel (1882), Ethique et infini (Dialogues avec Philipe Nemo), Librairie Arthème Fayard et radio-France.
16-Levinas, Emmanuel (1991), Entre nous (Essais sur le penser –A-L'Autre), éditions Grasset & Fasquelle.
17- Vattimo, Gianni (1996), La trace de la trace, La religion, Sous la direction de Jacques Derrida et Gianni Vattimo, Éditions de seuil/ Éditions Laterza.
18-الزين، محمد شوقي (2024)، عِلْم الصُّورَة أو الأيْقُنونُولُوجْيَا: عِلْم جَدِيد لمَوْضُوعٍ عَرِيق، معنى، في: 29-03-2026، على الساعة: 13:30، https://mana.net.