

الخيال المؤدلج وتمثلات صراع القوى في فيلم K-POP Demon Hunters

The Ideological Fiction Representations of the Power Struggle in Film K-Pop Demon Hunters

* جنات زراد¹ / جيهان كوثر خالدي²Djanette zerrad¹ / Djihenekaouthar khaldi²¹ مخبر التراث والدراسات اللسانية /² مخبر الدراسات اللغوية والأدبية والنقدية والمقاربات البيئية

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي (الجزائر)

The University of elchahid shikh al-arbi al-tabsi (Algeria)

djanette.zerrad@univ-tebessa.dz¹ / djihenekaouthar.khaldi@univ-tebessa.dz²

تاريخ النشر: 2025/12/02

تاريخ القبول: 2025/10/26

تاريخ الإرسال: 2025/09/15

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى تحليل فيلم K-POP Demon Hunters من منظور نقدي ثقافي، وذلك من خلال مساءلة مفهوم "الخيال المؤدلج" وتمثلاته في سياق العولمة الثقافية، إذ تنطلق الدراسة من إشكالية مركزية مفادها كيف يوظف الخيال السينمائي المعاصر لصناعة وعي جمعي موجّه، وإعادة إنتاج علاقات القوة والهيمنة؟ ويعتمد البحث منهجاً تأويلياً يركز على تحليل الرموز السردية والبصرية للفيلم، مع الاستناد إلى مرجعيات فلسفية ونقدية، وقد كشفت القراءة أن الفيلم لا يقدم سردية ترفيحية بسيطة، بل يعمل على تفكيك ثنائيات تقليدية مثل الخير والشر، والواقعي والافتراضي، ليظهر أن التقنية ليست خيراً مطلقاً أو شراً خالصاً، بل هي انعكاس لوعي المستخدم، كما يتنت الدراسة كيف تتحوّل الأجساد إلى أيقونات استهلاكية في سياق صناعة النجومية، وكيف يُعاد تعريف الهوية في فضاءات هجينة تتداخل فيها المادة والبيانات، مما يكشف عن طبيعة معقدة للوعي الإنساني في العصر الرقمي.

الكلمات المفتاح: خيال مؤدلج، وعي جمعي، صراع القوى، ثنائيات ضدية، سينما معاصرة.

Abstract :

This research analyzes the film K-POP Demon Hunters from a critical cultural perspective, examining the concept of "ideological imagination" and its manifestations within the context of cultural globalization. The study is driven by a central question: How is contemporary cinematic imagination used to shape a directed collective consciousness and reproduce power relations and hegemony? The research adopts an interpretive approach, focusing on the semiotic analysis of the film's narrative and visual

* جنات زراد: djanette.zerrad@univ-tebessa.dz

symbols, drawing upon philosophical and critical frameworks. The findings reveal that the film is not a simple piece of entertainment. Instead, it deconstructs traditional binaries like good and evil, and real versus virtual, to demonstrate that technology is neither inherently good nor evil but rather a reflection of the user's consciousness. Furthermore, the study shows how bodies are transformed into consumerist icons within the celebrity industry and how identity is redefined in hybrid spaces where matter and data intertwine, exposing the complex nature of human consciousness in the digital age.

Keywords: Ideological Imagination, Collective Consciousness, Power Struggle, Binary Oppositions, Contemporary Cinema.



المقدمة:

شهدت السينما المعاصرة تحولات جذرية جعلتها تتجاوز حقيقتها كفن ترفيهي محض إلى فضاء معقد لصياغة الخطاب الثقافي وإعادة تشكيل الوعي الجمعي، إذ أضحت الصناعة السينمائية أداة استراتيجية بيد القوى الفاعلة، قادرة على إنتاج معاني رمزية تُسهم في توجيه إدراك الجمهور وصناعة أنماط التفكير والسلوك، وفي هذا السياق يبرز مفهوم الخيال المؤدلج بوصفه آلية أساسية لتشكيل الرؤى والمعتقدات عبر الصورة السينمائية؛ فهو خيال لا ينفصل عن الأطر الأيديولوجية والسياسية والاقتصادية التي تحكم إنتاج العمل الفني وتوزيعه، بل يعمل على تطبيعها ضمن سرديات مشوقة تتسلل إلى الوعي الجمعي عبر الإبهار البصري والتقنيات السردية الحديثة. لقد أصبحت السينما إحدى أكثر الوسائط تأثيراً في سياق صراع القوى، حيث لم تعد الأفلام مجرد انعكاس للواقع، بل غدت أداة فاعلة في إعادة تشكيله، بما تحمله من رموز وإشارات ثقافية، وما توظفه من استراتيجيات تسويقية تركز نماذج ثقافية محددة تخدم مصالح القوى المهيمنة في النظام العالمي الجديد.

وفي هذا الإطار تطرح هذه الدراسة إشكالية محورية مفادها: كيف يوظف الخيال المؤدلج في السينما المعاصرة لصناعة وعي جمعي موجّه، وإعادة إنتاج علاقات القوة والمهيمنة في ظل العولمة الثقافية؟، ومن هذا المنطلق تسعى هذه الدراسة إلى تفكيك مفهوم الخيال المؤدلج ومثالاته في السينما المعاصرة، من خلال قراءة تطبيقية لفيلم K-POP DEMON HUNTERS الذي يشكل نموذجاً بارزاً لتقاطع الفانتازيا البصرية مع الأبعاد الأيديولوجية، في إطار يعكس صراع القوى بين النور والظلام، الخير والشر، والهوية المحلية والعولمة الثقافية. وتعتمد الدراسة منهجاً نقدياً ثقافياً يقوم على تحليل السرد، وتفكيك الرموز البصرية، واستقراء الخلفيات السياسية والثقافية التي توجه الصناعة السينمائية، بما يكشف عن دورها في صياغة الوعي الجمعي وإعادة رسم حدود الخيال المعاصر.

أولا: الخيال السينمائي بين الأيديولوجيا وصناعة النماذج الثقافية

إن الخيال السينمائي المؤدلج هو نظام تصويري لا يهدف إلى إضافة بعد جمالي فقط على الأعمال الإبداعية بل يعيد صياغة الواقع ليخدم مصالح القوى المهيمنة عبر سرديات مقنعة، "وهذا ما يجعل الشاشة أداة لإعادة إنتاج العالم، بما يتماشى مع نظام تمثيل سائد يؤثر على طرق إدراك المشاهد وتأويله"¹، وانطلاقا من هنا يتكامل تحليل السينما مع النقد الثقافي، حيث يتجاوز الفيلم كونه مرآة للواقع ليصبح وسيلة لبرمجة المعاني²، من خلال تشكيل دلالات عبر آليات "التشفير وفك التشفير"³، وهذا ما يسمح بوصول الرسائل من مرحلة الإنتاج إلى مرحلة الاستهلاك عبر مسارات أيديولوجية تُحدد وتؤطر سبل القراءة الممكنة

إذ تبرز السينما كأحد أقوى الأجهزة غير القسرية التي "تستغل العادة، المتعة، والصورة لإضفاء صفة الطبيعي والمألوف على ما هو سلطوي ومصلحي"⁴، حيث يرى أصحاب نظرية الأثر الأيديولوجي للجهاز السينمائي أن تنظيم الفضاء السينمائي وشروط العرض مثل (الظلام، ووضعية الجلوس، وتسلسل اللقطات، ومركزية الكاميرا)⁵ تُنشئ متلقيًا منغمسًا في المشهد، مما يحول الخيالي إلى واقعي ويخفي عملية البناء الفنية وراء وهم الشفافية.

تكشف فلسفة صناعة الثقافة على الصعيدين الاقتصادي والثقافي عن آليات دقيقة تُخضع الخيال السينمائي لسلطة السوق وقوانين الإنتاج الرأسمالي، "حيث يتحول العمل الفني من تجربة جمالية فردية إلى سلعة قياسية قابلة للتداول تُصاغ وفق قوالب متكررة تُلبى منطق الاستهلاك وتُعيد إنتاجه"⁶، وبذلك تفقد الصورة السينمائية طابعها الفريد لتغدو جزءًا من منظومة صناعية تسعى إلى تحقيق أكبر قدر من الربح، وهو ما يجعل الهيمنة لا تُمارس عبر أدوات القسر المباشر بل عبر إغراءات الفرجة ومتعة المشاهدة، فتُزرع القيم والأيديولوجيات في وعي المتلقي من خلال خطاب بصري يتخفى خلف سحر الإبهار وتقنيات السرد الحديثة.

وفي هذا الإطار يتجاوز الفيلم وظيفته الترفيهية ليغدو وسيلةً لتشكيل أنماط إدراكية وسلوكية وذلك في ضوء مفهوم صناعة النماذج الثقافية، حيث يتحول الأبطال والرموز والشخصيات إلى نماذج يُحتذى بها، ويُعاد إنتاجها باستمرار داخل الخيلة الجمعية وفق ما توضحه النظرية الاجتماعية المعرفية⁷ التي ترى أن الأفراد يتعلمون السلوكيات والقيم من خلال آليات المحاكاة الرمزية، مثل الاقتداء بالنماذج واستشراف العواقب المتوقعة للأفعال

وهذه العملية لا تحدث بصورة لحظية أو عابرة بل تنكسر عبر التعرض المستمر والمتراكم لما يُعرف في الدراسات الإعلامية بنظرية الزراعة؛ حيث يميل الجمهور إلى مواءمة تصوراتهم عن العالم مع الصور المتكررة على الشاشة، "فتتقدم السرديات السائدة باعتبارها حقائق موضوعية، ويُعاد تشكيل الواقع في وعي الجمهور وفق ما يُخدم مصالح القوى المهيمنة"⁸، وعلى المستوى الأعمق تكشف نماذج اقتصاد الإعلام كيف تُبنى السياسات التحريرية وترشع الرسائل وفق اعتبارات رأس المال والإعلانات، بحيث يتم التحكم في تدفق المعلومات والصور بما يتماشى مع أجندات محددة لينتج ما يمكن تسميته بالخيال الجماهيري المصنّع⁹، وهو خيال يخضع للتخطيط والتوجيه الممنهج ويعمل على ترسيخ رؤى أيديولوجية معينة ويحدد بدقة ما يُسمح بتخيله وما يُقصى عن فضاء التمثيل البصري.

ومن هذا المنظور يتضح أن الخيال السينمائي ليس مجرد فضاء مفتوح للإبداع الحر بل هو "سلطة رمزية عابرة للثقافات، تتحكم في تشكيل الأذواق وصياغة الهويات"¹⁰، وتعيد توزيع المعنى بما يتوافق مع البنية الاقتصادية

والسياسية التي تنتجها، وهكذا يتشابك البعد الجمالي مع الأيديولوجي والاقتصادي ليحوّل الإمكانيات الفنية للصورة إلى أداة استراتيجية لإدارة الوعي الجمعي وإعادة ترسيم حدود الممكن والمتخيل في الثقافة المعاصرة.

ثانياً: فلسفة صراع القوى في الصناعة السينمائية

في خضم العولمة وتحولات النظام العالمي الجديد تتجاوز الصناعة السينمائية وظيفتها التقليدية بوصفها وسيلة ترفيهية لتتحول إلى ساحة صراع ناعم للقوى المهيمنة، إذ تغدو الشاشة جهازاً لإنتاج المعاني وإعادة تشكيل الوعي الجمعي بما يجعلها أداة استراتيجية لتمرير القيم المهيمنة وإعادة إنتاجها ضمن أطر رمزية شديدة الدقة و نستحضر هنا مفهوم الهيمنة الثقافية كما صاغه أنطونيو غرامشي الذي يرى "أن السلطة لا تمارس بالضرورة عبر القوة المباشرة، بل عبر إخماد القيم السائدة داخل النسيج الاجتماعي بوصفها قيماً طبيعية وموضوعية"¹¹ بحيث تتأهّل الجماهير مع النظام القائم دون وعي بآليات إخضاعها، وهذا ما يفسّر بوضوح كيف أصبحت السينما خطاباً مركباً يجمع بين المتعة البصرية والإيديولوجيا المتخفية "إذ تقوم بتجسيه رسائلها السياسية والاجتماعية داخل سرديات فانتازية جذابة، تجعل المتلقي مستمتعاً ومنخرطاً في إعادة إنتاج النموذج القيمي المسيطر"¹²، وعلى هذا النحو فإن الفيلم ليس مجرد منتج ثقافي بل هو خطاب رمزي شديد النفوذ، يكرّس تصورات معينة عن الهوية، المجتمع، والعالم عبر آليات تتجاوز المباشرة الخطابية إلى هيكلية الوعي على نحو غير محسوس.

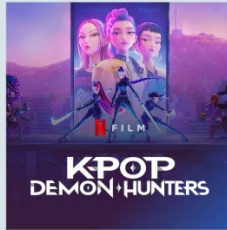
باتت الصناعة السينمائية من الناحية السوقية خاضعة لمنطق اقتصاديات الثقافة حيث تتحكم شركات الإنتاج الكبرى في تحديد معايير الذوق العام "من خلال عمليات تصنيف دقيقة للجمهور وإعادة تشكيل احتياجاته وفق استراتيجيات تسويقية معقدة، وهذه الممارسات تُبرز تحوّل الثقافة إلى سلعة قابلة للتداول، محكومة بآليات العرض والطلب، ما يفرض على الفن نفسه الانصياع لمنطق الكمّ والربح"¹³، على حساب الجوهر الإبداعي أو القيمة الجمالية التحويلية فالسينما في هذا الإطار لم تعد نشاطاً إبداعياً خالصاً، بل أصبحت عنصراً أساسياً في السوق الثقافية العالمية تتحدد قيمتها بمدى قدرتها على تحقيق العوائد الاقتصادية وإنتاج الرموز التي تضمن استدامة النظام الاستهلاكي.

أما النمذجة الثقافية فتعمل السينما من خلالها على صياغة أنماط من التفكير والسلوك تتجاوز الشاشة إلى الفضاء الاجتماعي، بحيث يتحول الفيلم إلى أداة لإعادة تشكيل الإدراك الجمعي وفق قوالب معدّة سلفاً تمكّن القوى المنتجة للخطاب من التحكم في تصورات الجمهور، ولعل أبرز ما يميز هذا الدور هو دمج الصورة السينمائية بين سلطة الجاذبية الجمالية وسلطة التوجيه الرمزي بما "يجعل الفيلم وسيطاً ثقافياً معقداً قادراً على إعادة إنتاج السلطة الرمزية للنظام العالمي"¹⁴، فالسينما إذن ليست مجرد أداة عرض للواقع بل هي جهاز معرفي يعيد إنتاج هذا الواقع وفق منظور القوى المسيطرة، ويضفي الشرعية على توجهاتها من خلال خطاب بصري جمالي يوهّم بالحياد وبهذا يصبح الفيلم أداة مركزية لتوجيه الخيال الجمعي وصياغة الوعي الثقافي بما يتوافق مع مصالح قوى السوق والرأسمالية العالمية.

ثالثاً: الخيال المؤدلج وصراع القوى الخفية من خلال الفيلم:

فيلم K-POP Demon Hunters هو عمل سينمائي كوري حديث يزوج بين فتنة الثقافة الشعبية الكورية وأجواء الأسطورة الفانتازية، ليقدم سرداً بصرياً نابضاً بالحركة والإبهار، حيث تدور أحداثه حول فرقة فتيات من نجبات موسيقى

البوب الكوري يجدن أنفسهم في مواجهة قوى شيطانية تهدد عالم البشر، فتتحول الصورة من أجواء الشهرة والنجومية إلى ساحة صراع تتشابك فيها الهوية الفردية والرموز الجماعية ضمن حبكة تمزج بين الرعب الخيالي والتشويق السينمائي. ويعتمد الفيلم على سينما النوع الهجين إذ تتداخل المشاهد القتالية عالية الإيقاع مع عروض موسيقية استعراضية في مشهدية تتكامل فيها جاليات سينوغرافيا الحركة والتقنيات البصرية المتقدمة، حيث استخدم المخرج المونتاج السريع والمؤثرات الرقمية بشكل بارع لصياغة إيقاع سردي متدفق يجعل كل لقطة مشحونة بطاقة سمعية وبصرية، بينما تضفي الموسيقى التصويرية طابعاً ملحمياً يعمق من التوتر الدرامي ويثري تجربة المشاهد يُعدّ هذا العمل انعكاساً واضحاً لاستراتيجية السينما الكورية في تصدير ثقافتها عبر دمج التراث الأسطوري المحلي في قالب عالمي عصري، فالفيلم يعيد صياغة الأسطورة الشرقية بروح الحداثة الرقمية ويحوّل نجوم موسيقى البوب إلى رموز بصرية عابرة للحدود بما يعكس قدرة الصناعة السينمائية الكورية على استخدام أدوات التجريب الفني كوسيلة للقوة الناعمة وتوسيع نفوذها الرمزي عالمياً، وهذا ما يجعل الفيلم أكثر من مجرد أداة ترفيهية؛ كونه نص بصري مُحتمل برموز ثقافية عميقة، يجمع بين المتعة الجمالية والخطاب الإيديولوجي في آن معا.



- عنوان الفيلم: KPop Demon Hunters
- النوع: فيلم أنيميشن، موسيقي، فانتازيا، حركة، كوميديا
- البلد المنتج: الولايات المتحدة الأمريكية
- الإخراج: Chris Appelhans و Maggie Kang
- السيناريو: Danya Jimenez, Hannah McMechan, Maggie Kang, Chris Appelhans
- الإنتاج: Sony Pictures Animation / المنتج: Michelle L.M. Wong
- التوزيع: Netflix
- المدة الزمنية: حوالي 95 دقيقة

البطاقة التقنية للفيلم

أ. رمزية الحاجز الطاق "Honmoon"

يُفتتح الفيلم بلقطة بصرية تحبس الأنفاس حين يمتد الحاجز الطاق الأزرق المدعو بـ "Honmoon"، ليحمي العالم البشري من غواية كيان الملك الغامض "Gwi-Ma" والشياطين الذين يخدمونه، خلال الدقائق الأولى من الفيلم (0:02:00 و 0:05:00)¹⁵، ينتج هذا الحاجز من شبكة طاقة تنسجها الأغاني الجماعية لفرقة "HUNTR/X" النسائية والهدف الأسمى الذي تسعى إليه الفرقة هو تحويل الحاجز إلى "الحاجز الذهبي" (Golden Honmoon)، والذي من شأنه أن يصبح سداً منيعاً ودائماً يفصل العالمين الشيطاني والبشري بشكل نهائي¹⁶، إذ يتجاوز الحاجز وظيفته السردية

كدرع سحري، ليصبح رمزا بمعناه الأيديولوجي الأوسع، وكأنه جدار روحي يللم شظايا الوعي ويمنع تسلسل قوى الخراب، فلوته الأزرق يجعل المشاهد يشعر بالقوة، الحياة، والحجب، وقراءة هذا اللون في السياق الثقافي الكوري يضيف عمقا محما، ففي منظومة الألوان التقليدية الكورية "Obangsaek" يرتبط الأزرق بالشرق، "بآفاق الشباب والأمل والنهضة؛ ويعتبر حاملا لتاريخ صناعات صباغية تقليدية مرتبطة بالهوية المحلية"¹⁷، لذلك حين يظهر الحاجر بلونه النابض في عمل يعبر عن ثقافة K-pop، فإن الفلم يُوظف ذاكرة لونية محلية تضيف بعدا أرضيا للروحانية الطيفية التي يُفترض أن الحاجر يحميا أو يضبطها، وهذا لا يلغي البعد العالمي للرمزية، لكنه يقرن بين المقاربة الأسطورية المحلية والقراءة العالمية للون.

إن الفيلم يربط صراحةً بين الطقوس الصوتية (الغناء، رفع الترددات) ووظيفة الحاجر؛ وهذا ما يحيلنا إلى غاية الأصوات في طقوس الشامانية الكورية، "فهي وسيلة لإطلاق أو حجب الطاقات، ولإعادة التوازن بين عالمين"¹⁸، كما أن الألوان في السينما المعاصرة تُستعمل أيضا للتمييز بين العوالم الافتراضية المسيطرة والواقعية المتحرر¹⁹، وقد تكون الغاية من توظيفها من طرف صناع هذا الفيلم ليظهر الأزرق كقشرة ظاهرية تبرر سياسات تمكينية تكنولوجية ضمن السينماتوغرافيا، أما الحاجر الذهبي الهدف الذي تسعى إليه الفرقة فرمزته الجوهرية تستدعي مفاهيم الكمال، النقاء، والمثالية التي لا يمكن دحضها، إنه تجسيد لرؤية عالمية صارمة ومطلقة قائمة على ثنائية حادة حيث يجب أن ينفصل "الخير" (البشر) تماما عن الشر (الشياطين) وهذه الأيديولوجية تظهر فيما بعد في ثانيا سردية الفيلم من خلال المعلمة "Celine" -المسؤولة عن تربية البطلة Rumi- والتي تؤمن بضرورة قمع العيوب والحفاظ على صورة مثالية خالية من الشوائب، ويتشابه هذا البناء الرمزي للحاجر بشكل وثيق مع واقع صناعة K-pop نفسها "إذ تعكس حياة نجوم هذا الفن نظاما صارما يتطلب جداول زمنية قاسية وتوقعات عالية للأداء والمظهر وشخصيات مصتعة ومصممة بعناية"²⁰، حيث تم توظيف الحاجر من طرف منتجي الفيلم كعملية نقد ساخر ضمن المعيار القمعي والمثالي الذي تفرضه الصناعة، والذي يسعى إلى قمع أي عيوب أو نقاط ضعف في شخصية الفنان.

في المشاهد الختامية للفيلم يظهر الحاجر الطاق "Honmoon" بألوان الطيف (خاصة عند ظهور قوس قزح كلمح بصري في لقطات إضاءة ثانوية) كشفرة دلالية عميقة تحيل إلى عدة معاني وفقا لسردية الفيلم وتقنياته على اعتبار أن تلك اللحظات هي تعبير عن تجاوز الحد الصارم الفاصل بين ثنائية الخير والشر، إلى حد متدرج الألوان أكثر ليونة وطواعية يدعو إلى تقبل الاختلاف وعدم قمع الذات، ولكن هذا الحاجر الجديد إذا ما نظرنا إليه نظرة مزدوجة من زوايا تحليل مختلفة سنجد أنه قرينة ضمنية للتسامح وتقبل الهويات المغايرة وفي الوقت ذاته ربما هو دعوة غير معلنة لتقبل ما يعرف بالمثلية الجنسية، بما أن قوس قزح تاريخيا هو رمز للحركات المثلية و"رمزته الحديثة تبلورت منذ راية غيلبرت بيكر سنة 1978"²¹، غير أن صناع الفيلم قاموا بدحض هذه الفرضية المزدوجة من خلال جعل السيناريو نفسه يرفض هذا المفهوم بمنطقه السردية، فهو يجادل فكرة الخروج عن الفطرة الإنسانية كعمل ليس متصلا في الهوية الحقيقية، لأن كل ماهو دخيل على الفطرة يعتبر رد فعل عن إنكار الذات الحقيقية بسبب الضغوط التي يمارسها المجتمع وتقاليده والتي تؤدي حتما إلى الشعور بالحزي والعار والرغبة في الهروب إلى حل غير مألوف كإثبات للذات المنشطية والمغتربة عن واقعها، وبذلك يغير الفيلم تلك الصورة النمطية عن قوس قزح بمنحه أبعادا تأويلية متميزة تدعو لتقبل كل الجوانب المظلمة أو المعيبة من الذات كالشكوك، والصدمات أو الأخطاء الماضية في هوية واحدة متكاملة وأصيلة، كما يعيد أيضا تعريف

ما هو طبيعي حقيقي في مقابل المصطنع المزيف، فيضع تقبل الذات والأصالة كأساس حقيقي للقوة البشرية وهو مفهوم متجذر بعمق في "الممارسات الشامانية"²²، والتقاليد الفلسفية الكورية.

ب. الثنائية الضدية وتجسيد الخطيئة والخلاص

لا يقتصر الفيلم على كونه تجربة بصرية وسمعية آسرة بل يتجاوز ذلك ليقدم نفسه كنص ثقافي ثري يستحق القراءة النقدية المعمقة، خاصة في طريقة معالجته للمفاهيم الضدية الجوهرية من خير وشر، ذكورة وأنوثة، ملائكة وشياطين، نور وظلام، حب وكراهة²³، عبر سردية متقنة تدمج الأكشن، الكوميديا، والموسيقى، إذ يضع الفيلم أبطاله في مواجهات شرسة ليست مع القوى الخارجية فحسب، بل مع هواجسهم الداخلية أيضا التي تمثل تجسيدا رمزياً لهذه الثنائيات، ويتم تصوير الشخصيات بأسلوب حدائي غير نمطي، خارج عن المألوف²⁴، حيث تمثل شخصية البطلة "Rumi" الأنوثة الفاعلة، المستقلة والقوية وقوتها لا تقتصر على المهارات القتالية بل تمتد إلى "أدوات التعبير عن الذات مثل الغناء والرقص، تجسيدا للأنوثة المكتملة"²⁵، في تحد صارخ للصورة النمطية التي توضع فيها الأنثى غالبا، من ضعف وقلة الحيلة والهوان.

وإذا ما نظرنا إلى دور البطلة في سردية القصة سنجد أن رمزية شخصيتها العميقة تجمع بين المتناقضات القيمة والفكرية والأيديولوجية، ويتجلى ذلك من خلال صوتها الذي يغدو خافتاً أو مصفراً كلما ظهر جانبها الشيطاني الموروث من والدها، تلك النزعة الجذرية التي تكاد تخنق مصدر قوتها الأساسي، فعلى الرغم من الصورة المثالية التي تظهر بها قائدة فرقة "HUNTR/X" إلا أن حقيقتها تخفي جانبها الشيطاني الذي تتصارع معه دائما لكي لا يظهر للعلن، وهذا الصراع الداخلي الذي تحمله والمتمثل في محاولتها الدائمة لكبح إرثها الشيطاني، يكسب شخصيتها بعداً مأساوياً يعكس صعوبة التوازن بين "النقاء الفطري والظلمة المتأصلة في النفس البشرية"²⁶، لكن دخول شخصية البطل "Jinu" إلى عالمها يشكل نقطة تحول درامية كبرى، فهو ليس مجرد خصم أو حليف عابر، بل هو مرآة تعكس أعماقها المظلمة، إذ يظهر في هيئة شيطان مستنسخ، نتيجة لعنةٍ طاقية حبسته بين عالمي الأحياء والأرواح، بعد أن مات مثقلاً بترددات سلبية من شعور بالذنب والخزي، لأن اختياره الأناني الذي دفعه للتخلي عن عائلته ترك ندبة وجودية جعلته فريسة للشيطان، ليصبح جسداً حياً لروح مأسورة، تنطق بلسان الشر لكنها تظل مشبعة بذكريات الإنسان الذي كانه²⁷.

تمثل علاقة "Rumi" و "Jinu" تجسيدا حيا لفلسفة الثنائيات الضدية؛ حيث تحمل البطلة نقاء ملائكيًا وقوة أنثوية خلاقة، لكنه نقاء مشوب بظل شيطاني ورثته عن والدها، أما البطل فهو تجسيد للذكورة المجروحة²⁸، حين تحول إلى كيان شيطاني، لكنه لا يزال يحتفظ بشرارة إنسانية تنوق إلى الخلاص، والعلاقة بينهما ليست رومانسية تقليدية بقدر ما هي رحلة لمواجهة الذات، إذ يصبح كلّ منهما مرآة للآخر، "Jinu" يكشف ل "Rumi" ضعفها وجراحها المكبوتة، وهي بدورها توقف فيه إمكانية العودة إلى النور، ما يجعل قصتهما نصاً رمزياً عن التكامل بين قوى الذكورة والأنوثة.

إن هذا الازدواج بين النور والظلام، الخطيئة والخلاص، يعكس نظرة فلسفية عميقة إلى الفطرة الإنسانية؛ فالإنسان في الفيلم ليس ملاكاً نقيًا ولا شيطاناً خالصاً بل كائن يحمل بذور الخير والشر في آن معا، وتكمن البطولة الحقيقية في "تحويل الظلمة الداخلية إلى مصدر قوة"²⁹ ولعل "Jinu" يشكله الشيطاني وصراعه الداخلي يرمز إلى الجانب المعتم من النفس البشرية الذي يُخيف صاحبه بقدر ما يمنحه إمكانية للنهوض، بينما تمثل "Rumi" الوجه المضيء

الذي لا يكتمل إلا بمواجهة الظلال، وهذه الثنائية تجعل السيناريو أقرب إلى نص سينمائي خيالي³⁰، حيث تتحول العلاقة الرومانسية إلى مختبر نفسي وروحي يسائل حدود الغفران الذاتي وإمكانية الانعتاق من اللعنات الموروثة، عبر تلازم قوى الذكورة والأنوثة بوصفها طاقتين متكاملتين داخل كل إنسان رجلاً كان أو امرأة.

ج. المصفوفة وصراع الترددات: قراءة فلسفية في بنية القوى الخفية

يستحضر الفيلم في سرديته مفهوماً كوثياً يتجاوز حدود الخيال السينمائي ليطرح رؤية فلسفية معقدة عن الصراع الأبدى بين قوى النور والظلام، مُجسداً ذلك في ثنائية الملائكة والشياطين، كرموز لطاقتين وجودية تتحكم في وعي البشر ولاوعيمهم، إذ تتجسد المصفوفة في هذا السياق بوصفها "منظومة سلطوية طاقية متشابكة تُعيد إنتاج واقع مصطنع، وتُثبتي البشر أسرى لدوامة البعد الرابع"³¹، حيث الحروب، الخداع البصري، والركض المحموم وراء المتع الزائلة، وتستعمل هذه المنظومة الحروب الطاقية كما يظهر في المشاهد المحورية (0:48:30 و 1:12:15)، كسلاح استراتيجي لتثبيت سيطرتها، عبر تكييف الترددات النفسية والروحية للبشر، وليس عن طريق السيطرة الجسدية فقط، بما يتوافق مع نظرية "التحكم في العقول عبر الترددات المنخفضة"³² التي تناقشها الأدبيات المعاصرة في فلسفة السلطة.

يُبرز الفيلم بذلك أن هذا الصراع ليس صراعاً ثنائياً بسيطاً بين خير مطلق وشر مطلق، بل هو ساحة اختبار للوعي، إذ تنكشف رحلة البطلة "Rumi" كرحلة روحية تتجاوز فكرة الهروب من الجانب المظلم في ذاتها، لتصل إلى لحظة استنارة تقبل فيها هذا الظلام كجزء مكمل لجانبها الملائكي، ويظهر هذا التحول جلياً في المشاهد الدرامية (1:25:50 و 1:28:40) حين تستعيد البطلة صوتها تدريجياً بعد اعترافها بجانبها النوراني والشيطاني، وهو رمز سينمائي يربط بين "تحرير الصوت وتحرير الهوية الداخلية"³³، حيث يصبح استرجاع الصوت لحظة استعادة الحق في الوجود الأصيل بعيداً عن المعايير المفروضة.

يتقاطع هذا التحليل مع فلسفة كارل يونغ حول "ظل النفس" الذي يرى أن مواجهة الظل شرط أساسي للتكامل النفسي³⁴، وهو ما ينعكس في حوار البطلة مع المرأة التي ربتها "Celine" والتي ترفض رؤيتها كما هي، مطالبة إياها بالظهور فقط في صورة "Honmoon" المثالية، وفي هذا السياق يصبح "Honmoon" رمزاً لقوانين المجتمع الصارمة، وللهويات المُصنّعة التي يفرضها النظام الاجتماعي حتى تُصبح مقبولة اجتماعياً، إذ تقول البطلة في أحد المشاهد: "لو كانت هذه هي المبادئ المفروضة عليّ حمايتها فساكون ممتنة برؤيتها مدمرة"³⁵ في إعلان واضح عن تمرداها على هذا النظام، مما يحول الماتريكس من مجرد خلفية درامية إلى استعارة لسلطة اجتماعية متجذرة تُنارس القمع الرمزي باسم القيم.

وتُقدّم هذه الرحلة الفردية للبطلة "Rumi" مفتاحاً لفهم رحلة أوسع وأكثر شمولية نحو التطور الجمعي، إذ يتجاوز الفيلم حدود الصراع النفسي ليشير إلى إمكانية الانتقال إلى "البعد الخامس"، وهو بُعد وجودي يترجمه الفيلم كحالة من الوعي الجمعي المتناغم³⁶، فبينما تُثبتي المصفوفة البشر أسرى للبعد الرابع -بكل ما فيه من صراعات مادية وروحية- يُبرز الفيلم أن تحرير الوعي يتطلب رفع الترددات الطاقية، وتتجسد هذه الفكرة في انسجام أعضاء الفرقة مع بعضهم البعض، حيث تُصبح علاقاتهم القوية بمثابة قوة شفائية حقيقية تتجاوز الفردانية، وتُعيد تشكيل وعيمهم الجمعي إلى ترددٍ أعلى، وهو ما يُمكنهم من مواجهة الشياطين بالطاقة الروحية الناتجة عن تضامنهم وليس بالقتال المادي فقط.

كما يُرَتِّخ الفيلم عبر هذه الديناميكية فكرة أن التضامن الجماعي يُعدُّ أداةً علاجيةً روحية، ويُظهر كيف أن الفضاء الجماعي، الممثل في الدعم المتبادل بين أعضاء الفرقة، يُصبح ملاذًا حقيقيًا يُعالج الصراعات النفسية الداخلية، حيث تُصبح الرسالة هنا واضحة أنت لست بحاجة لمواجهة شياطينك بمفردك، وهذا الجانب من السرد يُقدِّم نقدًا ضمنيًا للفردانية المفرطة في المجتمعات الحديثة³⁷، ويُقدِّم نموذجًا بديلاً للتحرر قائمًا على الانسجام والتكافل، حيث يُحوّل الصراع من ساحة اختبارٍ فرديةٍ إلى ساحةٍ جماعيةٍ تُولد منها القوة.

وفي سياقٍ أكثر اتساعًا لا يغفل الفيلم عن تقديم نقدٍ رمزيٍّ لاذعٍ لثقافة المعجبين وصناعة الشهرة فإذا كانت المصفوفة تتحكم في الوعي عبر الترددات المنخفضة، فإن الفيلم يُعزِّي كيف تُستغل هذه الترددات في سياقٍ تجاريٍّ، إذ يُصوِّر الإعجاب الجماهيري كطاقةٍ خام تُمسح وتُستنزف، حيث تُحوّل إلى وسيلةٍ لتحقيق مكاسب رأسماليةٍ تجاريةٍ بحثة³⁸، وتُصبح طقوس التمثيل الجماعي والعروض الشككية التي يمارسها المعجبون، مجرد أدواتٍ تُغذي الكيانات الشيطانية، التي بدورها تستمد قوتها من هذه الطاقة المُستنزفة، وهكذا يُصبح المعجبون أنفسهم أسرى لمصفوفةٍ جديدةٍ تُأرس عليهم قُعا رمزياً باسم الولاء والترفيه، ما يعرف باسم ركوب الموجة مما يُحوّلهم من أفرادٍ واعين إلى مجرد طاقةٍ تُستهلك وتُستغل.

د. الصراع والمواجهة في فضاء اللاوعي:

يُصور الفيلم الصراع على مستوى وجوديٍّ أعمق، حيث لا تقتصر المعركة على العالم المادي فحسب، بل تمتد إلى فضاءات اللاوعي والأحلام، وهو ما يمكن أن نسميه "التمرد الكابوسي"³⁹، إذ لم تُعد الكوابيس مجرد أحلام مزعجة بل أصبحت ساحاتٍ حقيقيةٍ للمواجهة، وفضاء تتجسّد فيه الصدمات والجروح النفسية في هيئة شياطين، مما يُحوّل اللاوعي إلى مساحةٍ "مقاومةٍ لا تخضع لقوانين الواقع الذي فرضته المصفوفة"⁴⁰، وتُظهر مشاهد الكوابيس المتكررة للبطلة "Rumi" أن ماضيها المؤلم وشعورها بالعار والحزني من أصلها الشيطاني، لا يزالان يطاردانها، وهذه الأحلام ليست مجرد استعارة، بل هي تمثلات بصرية لصراعها الداخلي مع "ظلها النفسي"⁴¹، ولكن على مستوى أكثر مباشرةً، وعندما تتمكن من مواجهة هذه الشياطين في عالم أحلامها، فإنها تُحرّر نفسها من القيود النفسية التي فرضتها عليها المنظومة، فلا تتقاتل مجرد كائنات خيالية، ويعتبر هذا الفعل عملية "استعادة القوة من مصدرها الأصلي اللاوعي"⁴²، وهو ما يُغيّر ديناميكيّات قوتها في العالم المادي أيضاً.

ويُرتِّخ هذا التمرد الكابوسي فكرة أن التحرر الحقيقي لا يمكن أن يتم عبر القتال الخارجي فقط، بل يجب أن يبدأ من الداخل⁴³، والفيلم يُقدِّم رسالةً فلسفيةً مفادها أن النضال من أجل الوجود الأصيل يتطلب أولاً مواجهة الذات في أعمق مساحاتها، أي في فضاء اللاوعي حيث تختبئ الجروح والظلال⁴⁴، كما أن قدرة "Rumi" على التحكم في أحلامها تُصبح رمزًا لتحكمها في واقعها، مما يُحوّل الكابوس من مصدر للخوف إلى أداةٍ للتمكين⁴⁵.

هـ. التكنولوجيا كسلاح روحي: تحويل الأدوات إلى محفّزات للوعي:

يذهب الفيلم بعيداً في إعادة تعريف علاقة الإنسان بالتكنولوجيا، حيث لا تُقدِّم التقنية هنا باعتبارها مجرد أداة خارجية فحسب، بل تتحوّل إلى "امتداد للوعي البشري، وسلاح روحي يُعيد تشكيل حدود الإدراك"⁴⁶، ففي سردية الفيلم لا تقتصر موسيقى الـ K-Pop على كونها منتجاً ترفيهياً، بل تصبح برمجياتٍ طاقية ذات أثر ميتافيزيقي، تُستخدم لبناء الحاجر الطاقوي المقدس "Honmoon" وتدمير قوى الظلام، وهذه الرؤية تمنح الأدوات المادية من ميكروفونات

وأجهزة مزج صوتي وكاميرات، وظيفة مزدوجة إذ تتحوّل من "وسائل استهلاك تجاري إلى أدوات للتحرر وإعادة الاتصال بالبعد الروحي"⁴⁷، مقدمة خطأً نقدياً عن طبيعة التقنية المعاصرة بوصفها حقلاً للصراع الرمزي بين الهيمنة والتحرر، وتعمل هذه الفكرة على تقويض الصورة النمطية للتكنولوجيا كقوة استلاب، إذ يكشف الفيلم أن التقنية ليست خيراً خالصاً أو شراً مطلقاً، بل انعكاس لوعي المستخدم ونوابه، فالأغنية التي تُغنى في حفلة صاخبة تتحوّل إلى تردد طاقوي قادر على تغيير الواقع، مما يربط بين عوالم تبدو متناقضة، عالم التقنية الملموسة وعالم الروحانية الخفية، ويقدم تصوّراً عن التكنولوجيا كوسيط معرفي يمكنه أن يكون أداة سيطرة أو أداة تحرر وفق زاوية الاستخدام.

وفي هذا السياق يطرح الفيلم قراءة بصرية معقّدة لما يمكن تسميته بجاليات الجسد الرقمي، حيث يعاد تشكيل الجسد البشري خصوصاً جسد الشخصيات المؤنثة بوصفه جسداً هجيناً تتداخل فيه البيولوجيا والتقنية، وتُظهر الشخصيات حركة جسدية مصممة بدقة عبر المؤثرات الرقمية وتقنيات التجميل الافتراضي، مما يعكس خطأً نقدياً "لثقافة الجسد المثالي في صناعة الـ K-Pop وهذا التوظيف السينمائي يتقاطع مع فلسفة جان بودريار في نقد محاكاة الجسد"⁴⁸، حيث يتحوّل الجسد إلى أيقونة استهلاكية تنفصل عن أصلها الواقعي وتُصبح جزءاً من شبكة رمزية تُعيد إنتاج الجمال كسلعة.

كما يذهب الفيلم إلى أبعد من ذلك في إذابة الحدود بين الواقعي والافتراضي عبر بناء تجربة هاير-ريالية (Hyperreality)⁴⁹ قائمة على المونتاج السريع والتقنيات البصرية المتقدمة، فيخلق عالماً مشهدياً ما بعد حداثي يربك إدراك المتلقي، ويطرح تساؤلات فلسفية حول معنى الواقع نفسه، إذ لم تعد الصورة هنا مرآة للواقع بل أصبحت بديلاً عنه، حيث تنصهر الهوية الإنسانية داخل فضاء رقمي متعدد الطبقات، إن هذا التصوّر ما بعد الحداثي يضع المشاهد أمام تجربة معرفية حسية جديدة، تُحوّل السينما إلى مختبر فلسفي بصري يكشف أن التقنية ليست مجرد أداة، بل بيئة وجودية تُعيد تعريف علاقة الإنسان بالعالم وبذاته.

و. التجريب الفني وأبعاده في الفيلم:

يشكّل الفيلم نصّاً بصرياً معقّداً البنية يمزج بين الرمزية الفلسفية والطرح النفسي العميق، ليقدّم رؤية سينمائية تتجاوز حدود الترفيه نحو استكشاف العلاقة المعقّدة بين الوعي الإنساني والمنظومات الاجتماعية والتقنية المعاصرة، ويتجلى ذلك في توظيف الزمن كتجريب فني، إذ يعتمد سرداً غير خطّي يُربك إدراك المشاهد ويعكس فقدان السيطرة على الزمن الوجودي في عصر السرعة الرقمية، إنّ هذا تقطيع الزمن و"تلاعب المونتاج في شتاتٍ متقطّعة يرمز إلى فقدان الاستمرارية الوجودية في عصر السرعة التقنية"⁵⁰، في زمن مُفرّغ من العمق الحيّ لصيرورة الذات، إذ يتحول الوقت إلى نسقي رقمي يمكن قياسه والتحكّم فيه، ومن هذا المنطلق يصبح التجريب الزمني للفيلم جريباً سينمائياً على ما كنبه منظّرون معاصرون عن «دومولوجيا» السرعة وعن تسارع الحياة الاجتماعية حيث "يتحوّل الزمن من تجربة إنسانية متصلة إلى وحدات زمنية متقطّعة تفرضها المصفوفة المتحكّمة في الوعي البشري"⁵¹، كما أن المنظور الفلسفي إلى الزمن في الفيلم يتقاطع مع قراءة أوسع تقوم على تفرّيق بين الزمن المدرك أو المدة لدى بيرجسون، والزمن المُقاس الذي تفرزه الآلات والبرمجيات، حيث تُجسد المشاهد المتقطّعة تجربة التفكّك الوجودي التي يعيشها الفاعل داخل المصفوفة الرقمية؛ فالزمن هنا ليس إطاراً محايداً للحكاية بل مادةً دراميةً توظّفها المنظومة السردية لتبيين آليات إخضاع الذوات عبر التسارع

والمقاييس الإحصائية⁵²، ويتجلى هذا بوضوح في المشاهد حين يجس الصوت ويُضعف كأثرٍ لصعود الجانب الشيطاني في البطلة "Rumi" دلالة على أن فقدان الصوت ليس عطفاً آتياً في الأداء، بل هو استعارة لخللة النقطة المحورية للوجود؛ والصوت رمز "للصدق الداخلي والطاقة الحيوية"⁵³، وانخفاضه يعكس انسلاخاً تدريجياً للهوية تحت وطأة الأفعنة الاجتماعية والبرمجة المؤسسية

كما يعكس الفيلم أيضاً ظاهرة تشييء الروح الإنسانية عبر تصوير الهوية البشرية كطاقة قابلة للاختزال في بيانات، ما يشير إلى مخاطر الذكاء الاصطناعي والرأسمالية الرقمية على عمق التجربة الإنسانية⁵⁴، وعلى مستوى أعمق عندما يجعل من استنساخ الأرواح وعودتها بعد قرون جزءاً من أسطوره، فهو يربط بين تقاليد الخيياء (تحويل وإعادة تشكيل الجوهر)، وفلسفة الكارما (آثار الفعل تتجسد عبر الزمن)، ومنطق التكنولوجيا الحديثة (إعادة إنتاج واستنساخ الرقمية)⁵⁵، وهذا الربط يعمق الرؤية النقدية لتشييء الروح لأن ذلك لا يعني فقط فقدان خصائصها الإنسانية، بل يعني أنها تحولت إلى مادة قابلة للانتقال في سلسلة إنتاجية أخلاقية تقنية حيث تُكرس تحولات الهوية وتُعاد صنعها باسم التركيبة أو التطهير

الخاتمة:

- إن الفيلم ليس مجرد مرآة للواقع بل هو أداة لبرمجة المعاني وتوجيه الإدراك، عبر آليات التشفير وفك التشفير التي تخفي الرسائل الأيديولوجية.
- تعمل السينما كجهاز غير قسري يطبع ما هو سلطوي ومصلحي ضمن سرديات مقنعة، مستغلة تقنيات الإيهار البصري.
- يخضع الخيال السينمائي لسلطة السوق، حيث يتحول العمل الفني إلى سلعة قياسية، وتُصاغ سردياته لتلبية منطق الاستهلاك.
- تُستخدم السينما في صناعة النماذج الثقافية، حيث يتحول الأبطال إلى نماذج يُحتذى بها، ويتم ترسيخ ذلك عبر "نظرية الزراعة (Cultivation Theory)" التي تُكرس الصور المتكررة كحقائق.
- إن الصناعة السينمائية هي ساحة لصراع القوى الناعمة، حيث تُستخدم الأفلام لترميز القيم المهيمنة عبر خطاب رمزي متخفٍ.

- تُتأسس الهيمنة الثقافية ليس عبر القوة المباشرة، بل عبر إحقاق القيم السائدة لتظهر كقيم طبيعية وموضوعية.
- تخضع السينما لمنطق اقتصاديات الثقافة، وتُحدد معايير الذوق العام وفق اعتبارات رأس المال والإعلانات، مما ينتج ما يُسمى "الخيال الجماهيري المصنع".
- يتجاوز الحاجز "Honmoon" في الفيلم وظيفته السردية ليصبح رمزاً لمعايير المثالية القمعية في صناعة الكيبوب، كما يُوظف ألوأاً ودلالات صوتية متجذرة في التراث الكوري ليربط الهوية المحلية بالقوة الروحية.
- يفكك الفيلم الثنائيات التقليدية (خير/شر) عبر شخصيتي Rumi و Jinu، مظهرًا أن الصراع الحقيقي يكمن في مواجهة ظل النفس، وأن البطولة الحقيقية تكمن في تحويل الظلمة الداخلية إلى مصدر للقوة.

- تُصوّر المصنوفة كمنظومة سلطوية تتحكم في وعي البشر عبر تكييف الترددات النفسية والروحية، ويتم التحرر منها عبر رفع الوعي الجماعي والتضامن، مما يقدم نقدًا للفردانية المفرطة.

- لم تُعد الكوايس مجرد أحلام بل أصبحت ساحات للتمرد تُجسد فيها الجروح والصدمات النفسية، والتحرر الحقيقي للبطل يبدأ من مواجهة اللاوعي، مما يُحوّل الكابوس من مصدر للخوف إلى أداة للتمكين.

- يُقدّم الفيلم رؤية جديدة للتقنية حيث تتحول أدواتها (كالميكروفونات والموسيقى) إلى سلاح روحي يعيد الاتصال بالبعد الميتافيزيقي، فالتقنية ليست خيرًا أو شرًا، بل انعكاس لوعي المستخدم، كما يُظهر الفيلم كيف يتحول الجسد إلى أيقونة استهلاكية في سياق صناعة النجومية.

- يوظف الفيلم سردًا غير خطي وتلاعبًا بالزمن يعكس فقدان السيطرة على الزمن الوجودي في العصر الرقمي، كما يُقدّم تجربة "هاير-ريالية" حيث تصبح الصورة بديلاً عن الواقع، مما يُحوّل السينما إلى مختبر فلسفي يتجاوز السرد إلى مساءلة جوهر الوجود.

هوامش:

1. ستيوارت هول، 1997، التمثيل: الممارسات الثقافية للتمثيل والدلالة، لندن، دار سيج، ص 201-224.
2. تيودور أدورنو وماكس هوركهايمر، 1944، جدل التنوير، فصل "صناعة الثقافة: التنوير كخداع جماهيري"، نيويورك، دار كوتنبروم، ص 94-136.
3. ستيوارت هول وآخرون، 2003، الثقافة، الإعلام، اللغة: أوراق عمل في الدراسات الثقافية 1972-1979، فصل "التشفير/فكّ التشفير"، لندن، منشورات روتلج، ص 128-130.
4. جان لوي بودري، (1974)، "التأثيرات الأيديولوجية للجهاز السينمائي الأساسي"، مجلة فيلم كوارترلي، مج 28، عدد 2، ص 39-47.
5. ألبرت باندورا، (2001)، "النظرية المعرفية الاجتماعية للتواصل الجماهيري"، مجلة علم نفس الإعلام، مج 3، عدد 2، ص 265-299.
6. مرجع سابق، تيودور أدورنو وماكس هوركهايمر، ص 94.
7. ألبرت باندورا، 1977، نظرية التعلم الاجتماعي، برنيس هول، نيو جيرسي / أمريكا، ص 22.
8. جورج جرينز، (1998)، تحليل الزرع: نظرة عامة، مجلة التواصل الثقافي، مج 20، عدد 1، ص 17-43.
9. دوارد هيرمان ونعوم تشومسكي، 1988، صناعة الموافقة: الاقتصاد السياسي لوسائل الإعلام الجماهيري، نيويورك، دار بانثيون بوكس، ص 23.
10. ستيوارت هول وآخرون، 1997، الثقافة، الإعلام، اللغة: أوراق عمل في الدراسات الثقافية، مرجع سابق، ص 115.
11. غرامشي أنطونيو، 1971، مختارات من دفاتر السجن، تر: كوينتن هوار وجيفري نويل سميث، هاربر آند رو، ط 01، نيويورك، ص 12-17.
12. زلي كريس، وهيدر بروك، 2018، السياسات الثقافية في السينما الهوليوودية المعاصرة، لندن، دار بالغريف ماكملان، ص 25.
13. هيسموندالغ ديفيد، 2013، الصناعات الثقافية، لندن، منشورات ساج، ط 03، ص 35.
14. K-POP Demon Hunters تأليف: ماغي كانغ وآخرون، إنتاج: سوني بيكتشرز أنيميشن، أمريكا، 2025، تاريخ الإطلاع: 2025/08/12، الرابط: <https://www.netflix.com/dz/src=tudum&trkId=259776131&fr/title/81498621?trackId=259776131>

- ¹⁵. المصدر نفسه، مشهد الافتتاح (0:02:00 و 0:05:00).
- ¹⁶. المصدر نفسه، مشهد الافتتاح (0:02:00 و 0:05:00).
- ¹⁷. كيم ووليم، الألوان في الحياة والثقافة الكورية: شرح تقليدي لـ Obangsaek ودلالة الأزرق/البنيلي، المتحف الوطني للفنون الشعبية الكوري، منصة Culture & Google Arts، تاريخ الإطلاع: 2025/08/26، الرابط: <https://webzine.museum.go.kr/eng/sub.html?amIdx=15712>
- ¹⁸. ساميون ميلز، إعادة اكتشاف الفنون الأدائية الكورية التقليدية، فصل "الموسيقى في الطقس الشاماني الكوري"، مؤسسة إدارة الفنون الكورية، كوريا الجنوبية، تاريخ الإطلاع: 2025/08/27، الرابط: <https://durham-repository.worktribe.com/OutputFile/16514>
- ¹⁹. خنوش مختارية، (2020)، جالية اللون في الصورة السينمائية وتأثيرها على ذاتية المتلقي، مجلة النص، مج 07، عدد 02، ص 12.
- ²⁰. CNN "K-Pop: A Star Is Made." The Whole Story, performed by Anderson Cooper and reported by Kyung, 05/01/ 2025. <https://cnnpressroom.blogs.cnn.com/2025/01/02/kyung>
- ²¹. الجمعية التاريخية للمثليين ومزدوجي الميول والمتحولين et MoMA، "موارد تاريخية عن علم قوس قزح الأصلي (تصميم جيلبرت تيكور 1978) وتطور دلالاته"، معرض رقمي ومواد أرشيفية، الرابط: <https://www.glbthistory.org/rainbow-flag>
- ²². ساميون ميلز، مرجع سابق، <https://durham-repository.worktribe.com/OutputFile/16514>
- ²³. أدورنو تيودور، ووهو كهايمر ماكس، جدلية التنوير، دار فيرسو، لندن، دط، 197، ص 14-17.
- ²⁴. مصدر سابق، K-POP Demon Hunters، [https://www.netflix.com/dz-](https://www.netflix.com/dz-src=tudum&trkId=259776131&fr/title/81498621?trackId=259776131) [src=tudum&trkId=259776131&fr/title/81498621?trackId=259776131](https://www.netflix.com/dz-src=tudum&trkId=259776131&fr/title/81498621?trackId=259776131)
- ²⁵. دي بوفوار سيجون، 2011، الجنس الآخر، نيويورك، مؤسسة فينتج بوكس، ص 104-105.
- ²⁶. يونغ كارل غوستاف، 1971، الأنماط البدائية واللاوعي الجمعي، برينستون، مطبعة جامعة برينستون، ص 241-242.
- ²⁷. مصدر سابق، K-POP Demon Hunters، [https://www.netflix.com/dz-](https://www.netflix.com/dz-src=tudum&trkId=259776131&fr/title/81498621?trackId=259776131) [src=tudum&trkId=259776131&fr/title/81498621?trackId=259776131](https://www.netflix.com/dz-src=tudum&trkId=259776131&fr/title/81498621?trackId=259776131)
- ²⁸. ريكور بول، 2004، الذاكرة، التاريخ، النسيان، شيكاغو، مطبعة جامعة شيكاغو، ص 47-48.
- ²⁹. نيتشه فريدريك، 2002، ما وراء الخير والشر: تمهيد لفلسفة المستقبل، ط 1، نيويورك، كتب فينتاج، ص 25-26.
- ³⁰. يونغ كارل غوستاف، 1968، علم النفس والخيلاء، مج 12، نيوجيرسي، مطبعة جامعة برنستون، ط 1، ص 181-182.
- ³¹. دولوز جيل، وغوتاري فيليكس، 1987، ألف هضبة: الرأسمالية والفصام، ط 1، أمريكا، مطبعة جامعة مينيسوتا، ص 43، 45.
- ³². فوكو ميشيل، 1995، المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، ط 1، أمريكا، فينتج بوكس، ص 200.
- ³³. كريستيفا جوليا، 1982، قوى الرعب: مقال في التدنيس، ط 1، أمريكا، مطبعة جامعة كولومبيا، ص 101.
- ³⁴. يونغ كارل، الأنماط البدائية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 266.
- ³⁵. بورديو بير، 1984، التمييز الاجتماعي: نقد اجتماعي للحكم على الذوق، لندن، ط 1، روتلديج، ص 45-46.
- ³⁶. هوكينز ديفيد، 1995، القوة مقابل الإكراه: المحددات الخفية للسلوك البشري، ط 1، أمريكا، مطبعة فيرديفو، ص 55.
- ³⁷. دوركهايم إميل، 2013، تقسيم العمل في المجتمع، ط 2، لندن، دار الغزيف ماكملان، ص 49.
- ³⁸. فاديم زيلاند، 2004، تصفح الواقع: فضاء الاحتمالات، ترجمة أمين أو ترابي، موسكو، دار الفرق للنشر، ص 27.
- ³⁹. فرويد سيغموند، 2010، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، القاهرة، دار المعارف، ص 55.

40. بودريار جان، 1994، محاكاة ومحاكيات، أمريكا، منشورات جامعة ميشيغان، ص 03.
41. يونغ كارل، الأنماط البدائية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص 266.
42. كامبل جوزيف، 2008، البطل ذو الألف وجه، أمريكا، مطبعة جامعة برنستون، ص 101.
43. ساميون ميلز، مرجع سابق، <https://durham-repository.worktribe.com/OutputFile/16514>
44. هيلمان جيس، 1979، الحلم والعالم السفلي، نيويورك، مؤسسة هاربر آندرو، ص 45.
45. كامبل جوزيف، 2004، مسارات إلى النعم: الأسطورة والتحول الشخصي، أمريكا، دار نيو وورلد لايفاري، ص 93.
46. ليفي بير، 1997، الذكاء الجماعي: بزوغ عالم الإنسان في الفضاء السيبراني، أمريكا، دار بيرسيوس للنشر، ص 86.
47. سعيد شحي، 2013، الصورة السينائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، ط 1، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص 131.
48. بودريار جان، مرجع سابق، ص 25.
49. بوستر مارك، 1990، نمط المعلومات: ما بعد البنيوية والسياق الاجتماعي، أمريكا، مطبعة جامعة شيكاغو، ص 23.
50. زوبوف شوشانا، 2019، عصر رأسمالية المراقبة: النضال من أجل مستقبل إنساني على الحدود الجديدة للسلطة، نيويورك PublicAffairs، ص 155.
51. مايرونوغيغر فيكتور وكينيث كوكير، 2013، البيانات الضخمة: ثورة ستحوّل طريقة حياتنا، عملنا، وتفكيرنا، ط 1، بوسطن، Houghton Mifflin Harcourt، ص 17.
52. كيتشين روب، 2014، ثورة البيانات: البيانات الضخمة، البيانات المفتوحة بنى تحتية البيانات وتبعاتها، ط 1، لندن، دار ساج، ص 25.
53. هابليس كاثرين، 1999، كيف أصبحنا ما بعد بشريين: الأجساد الافتراضية في السبرنطيقا والأدب والمعلوماتية، ط 1، شيكاغو، مطبعة جامعة شيكاغو، ص 27.
54. هيسمو ندالغه ديفيد، 2013، الصناعات الثقافية، ط 3، لندن، دار ساج، ص 38.
55. مايكل بيرغ، 2003، السر: المسارات الروحية للكبالات، لوس أنجلوس - الولايات المتحدة الأمريكية، مركز الكبالات للنشر، ص 123.

قائمة المراجع:

1. ستيفارت هول، 1997، التمثيل: الممارسات الثقافية للتمثيل والدلالة، لندن، دار سيج.
2. تيودور أدورنو وماكس هوركهايمر، 1944، جدل التنوير، فصل "صناعة الثقافة: التنوير كخداع جاهيري"، نيويورك، دار كوتننوم.
3. ستيفارت هول وآخرون، 2003، الثقافة، الإعلام، اللغة: أوراق عمل في الدراسات الثقافية 1972-1979، فصل "التشفير/فكّ التشفير"، لندن، منشورات روتليدج.
4. جان لوي بودري، (1974)، "التأثيرات الأيديولوجية للجهاز السينائي الأساسي"، مجلة فيلم كوارترلي، مج 28، عدد 2، ص 39-51.
5. ألبرت باندورا، (2001)، "النظرية المعرفية الاجتماعية للتواصل الجماهيري"، مجلة علم نفس الإعلام، مج 3، عدد 2، ص 265-299.
6. ألبرت باندورا، 1977، نظرية التعلم الاجتماعي، برنيس-هول، نيو جيرسي / أمريكا.
7. جورج جرينر، (1998)، تحليل الزرع: نظرة عامة، مجلة التواصل الثقافي، مج 20، عدد 1، ص 17-43.
8. دوارد هيرمان ونعوم تشومسكي، 1988، صناعة الموافقة: الاقتصاد السياسي لوسائل الإعلام الجماهيري، نيويورك، دار بانثيون بوكس.
9. غرامشي أنطونيو، 1971، مختارات من دفاتر السجن، تر: كوينتن هوار وجيفري نويل سميث، هاربر آندرو، ط 01، نيويورك.

10. زلي كريس، وهيدر بروك، 2018، السياسات الثقافية في السينما الهوليوودية المعاصرة، لندن، دار بالغريف ماكملان.
11. هيسموندالغ ديفيد، 2013، الصناعات الثقافية، ط03، لندن، منشورات ساج.
12. K-POP Demon Hunters تأليف: ماغي كانغ وآخرون، إنتاج: سوني بيكتشرز أنيميشن، أميركا، 2025، تاريخ الاطلاع: 2025/08/12، الرابط: <https://www.netflix.com/dz-?src=tudum&trkId=259776131&fr/title/81498621?trackId=259776131>
13. كيم ووليم، الألوان في الحياة والثقافة الكورية: شرح تقليدي لـ Obangsaek ودلالة الأزرق/النيلي، المتحف الوطني للفنون الشعبية الكوري، منصة Culture & Google Arts، تاريخ الإطلاع: 2025/08/26، الرابط: <https://webzine.museum.go.kr/eng/sub.html?amIdx=15712>
14. ساميون ميلز، إعادة اكتشاف الفنون الأدائية الكورية التقليدية، فصل "الموسيقى في الطقس الشاماني الكوري"، مؤسسة إدارة الفنون الكورية، كوريا الجنوبية، تاريخ الإطلاع: 2025/08/27، الرابط: <https://durham-repository.worktribe.com/OutputFile/16514>
15. خنوش مختارية، (2020)، جمالية اللون في الصورة السينمائية وتأثيرها على ذاتية المتلقي، مجلة النص، مج07، عدد02، ص12-32.
16. CNN "K-Pop: A Star Is Made." The Whole Story, performed by Anderson Cooper and reported by Kyung, 05/01/ 2025. <https://cnnpressroom.blogs.cnn.com/2025/01/02/kyung>
17. الجمعية التاريخية للمثليين ومزدوجي الميول والمتحولين et MoMA، "موارد تاريخية عن علم قوس قزح الأصلي (تصميم جيلبرت بيكر 1978) وتطور دلالاته"، معرض رقمي ومواد أرشيفية، الرابط: <https://www.glbthistory.org/rainbow-flag>
18. دي بوفوار سيمون، 2011، الجنس الآخر، نيويورك، مؤسسة فنتنج بوكس.
19. يونغ كارل غوستاف، 1971، الأنماط البدائية واللاوعي الجمعي، برينستون، مطبعة جامعة برينستون.
20. ريكور بول، 2004، الذاكرة، التاريخ، النسيان، شيكاغو، مطبعة جامعة شيكاغو.
21. نيتشه فريدريك، 2002، ما وراء الخير والشر: تمهيد لفلسفة المستقبل، ط1، نيويورك، كتب فينتاج.
22. يونغ، كارل غوستاف، 1968، علم النفس والخيلاء، مج 12، نيوجيرسي، ط1، مطبعة جامعة برنستون.
23. دولوز جيل، وغوتاري فيليكس، 1987، ألف هضبة: الرسائل والفصام، ط1، أمريكا، مطبعة جامعة مينيسوتا.
24. فوكو ميشيل، 1995، المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، ط1، أمريكا، فينتدج بوكس.
25. كريستيفا جوليا، 1982، قوى الرعب: مقال في التدنيس، ط1، أمريكا، مطبعة جامعة كولومبيا.
26. يونغ كارل، الأنماط البدائية واللاوعي الجمعي، مرجع سابق، ص266.
27. بورديو بيار، 1984، التمييز الاجتماعي: نقد اجتماعي للحكم على الذوق، لندن، ط1، روتلاندج.
28. هوكينز ديفيد، 1995، القوة مقابل الإكراه: المحددات الخفية للسلوك البشري، ط1، أمريكا، مطبعة فيردغو.
29. دوركهايم إميل، 2013، تقسيم العمل في المجتمع، ط2، لندن، دار بالغريف ماكملان.
30. فاديم زيلاند، 2004، تصفح الواقع: فضاء الاحتمالات، ترجمة أئين أو تراي، موسكو، دار الفرقد للنشر.
31. فرويد سيغموند، 2010، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، القاهرة، دار المعارف.
32. بودريار جان، 1994، محاكاة ومحاكيات، أمريكا، منشورات جامعة ميشيغان.
33. كامبل جوزيف، 2008، البطل ذو الألف وجه، أمريكا، مطبعة جامعة برنستون.
34. هيلمان جيمس، 1979، الحلم والعالم السفلي، نيويورك، مؤسسة هاربر آندرو.

35. كامبل جوزيف، 2004، مسارات إلى النعيم: الأسطورة والتحول الشخصي، أمريكا، دار نيو وورلد لايبيري.
36. ليفي بير، 1997، الذكاء الجماعي: بزوغ عالم الإنسان في الفضاء السيبراني، أمريكا، دار بيرسيوس للنشر.
37. سعيد شحى، 2013، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، ط1، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
38. بوستر مارك، 1990، نط المعلومات: ما بعد البنيوية والسياق الاجتماعي، أمريكا، مطبعة جامعة شيكاغو.
39. زوبوف شوشانا، 2019، عصر رأسمالية المراقبة: النضال من أجل مستقبل إنساني على الحدود الجديدة للسلطة، نيويورك، PublicAffairs.
40. مايرشونبيرغر فيكتور وكينيث كوكير، 2013، البيانات الضخمة: ثورة ستحوّل طريقة حياتنا، عملنا، وتفكيرنا، ط1، بوسطن، Houghton Mifflin Harcourt.
41. كيتشين روب، 2014، ثورة البيانات: البيانات الضخمة، البيانات المفتوحة بنى تحتية البيانات وتبعاتها، ط1، لندن، دار ساج.
42. هابيليس كاترين، 1999، كيف أصبحنا ما بعد بشريين: الأجساد الافتراضية في السبرنطيقا والأدب والمعلوماتية، ط1، شيكاغو، مطبعة جامعة شيكاغو.
43. مايكل بيرغ، 2003، السر: المسارات الروحية للكابالا، لوس أنجلوس - الولايات المتحدة الأمريكية، مركز الكابالا للنشر.