نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/ph.15.30.63
دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۰۱
پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۲۸

دوفصلنامه علمی پژوهش هنر
سال پانزدهم، شماره سی‌ام، پاییز و زمستان ۱۴۰۴ / ۷۹-۶۳

تحلیل نسبت سایبرگ با سرمایه‌داری و خاستگاه آن در سینمای فن–علم با ابتنای بر آرای هاراوی و نظریه‌پردازان فناوری (نمونه موردی: فیلم‌های خالق، ماشین، اکس ماکینا، تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸)

فاطمه سادات موسوی* علی اصغر فهیمی‌فر**

چکیده

با گسترش فناوری‌های نوین و پیوند فزاینده بدن با ماشین، مفهوم بدنمندی در دهه‌های اخیر دستخوش تحول شده و بازاندیشی در نسبت میان هویت، قدرت و فناوری را به مسئله‌ای محوری در مطالعات فرهنگی و نظریه‌های انتقادی بدل کرده است. این مقاله می‌کوشد با تمرکز بر سینمای علمی-تخیلی فن-علم، به این پرسش پاسخ دهد که: بدن سایبرگ در این ژانر چگونه بازنمایی می‌شود و چه ظرفیت‌هایی برای بازتولید یا مقاومت در برابر نظم‌های سلطه دارد؟ این پرسش در بستر تحلیل چهار فیلم معاصر صورت‌بندی شده است تا روشن شود آیا بدن‌های سایبرگ صرفاً تداوم ابزارهای کنترلی و گفتمان قدرت‌اند یا امکان بازتعریف سوژگی و ساختارشکنی نظم‌های تثبیت‌شده را نیز در خود دارند. هدف پژوهش، واکاوی شیوه بازنمایی بدن سایبرگ در چهار فیلم شاخص این ژانر است تا نشان داده شود چگونه این بدن‌های ترکیبی با برهم‌زدن دوگانه‌های انسان/ ماشین، زن/مرد و طبیعت/ فرهنگ، امکانی برای تخریب نظم‌های مرسوم و ارائه شکل تازه‌ای از بدنمندی فراهم می‌آورند. روش پژوهش، کیفی و مبتنی بر تحلیل گفتمان انتقادی است که با تمرکز بر بازنمایی بدن و مناسبات قدرت در لایه‌های روایی، تصویری و زبانی فیلم‌ها انجام شده است. چهار فیلم منتخب شامل «خالق»، «ماشین»، «اکس ماکینا» و «تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸»، با تمرکز بر طراحی بدن، جایگاه اجتماعی و رابطه‌شان با قدرت و فناوری، در چارچوب نظریه فمینیسم سایبرگ دانا هاراوی، بدن انضباط‌یافته و قدرت از منظر فوکو، و وانموده در نظریه بودریار تحلیل شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که بدن سایبرگ اگرچه در بستر ساختارهای قدرت شکل می‌گیرد، اما در بسیاری از نمونه‌ها به سوژه‌ای مقاوم، آگاه و بازتعریف‌کننده مرزهای بدن و عاملیت بدل می‌شود.

کلمات کلیدی: بدن سایبرگ، تحلیل گفتمان انتقادی، بدنمندی، قدرت، سینمای علمی‌تخیلی، نظریه دانا هاراوی

* دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. mousavi.f@modares.ac.ir
** دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

سینمای علمی-تخیلی فن-علم[1] همواره بستری برای تصور آینده‌هایی بوده است که در آنها مرزهای سنتی میان انسان، فناوری، بدن و هویت فرو می‌پاشند. در این چشم‌اندازهای خیالی، مفهوم «سایبرگ[2]» به‌مثابه موجودی ترکیبی از انسان و ماشین، نقش محوری در بازاندیشی مفاهیم بنیادینی چون جنسیت، قدرت و عاملیت ایفا می‌کند. سایبرگ در این سینما تنها یک ابزار روایت‌گرایانه نیست، بلکه استعاره‌ای قدرتمند برای درک مناسبات سلطه، مقاومت و امکان‌های نوین سوژگی در عصر تکنولوژی است. این مسئله، به‌ویژه زمانی اهمیت می‌یابد که بدن سایبرگ، به مثابه نقطه تقاطع انسان و فناوری، در قالب بدن زنانه بازنمایی می‌شود؛ جایی که مفهوم بدن، هویت و قدرت به شیوه‌ای پیچیده و متداخل در دل گفتمان‌های مسلط به چالش کشیده می‌شود.

در میان نظریه‌پردازان معاصر، دانا هاراوی[3] با «مانیفست سایبرگ» (۱۹۸۵: ۱۴۹-۱۸۱) خوانشی رادیکال از بدن و فناوری ارائه می‌دهد؛ (Haraway, 1985: 149-181) خوانشی که با نفی دوگانه‌های کلاسیک نظیر طبیعی/مصنوعی، زن/مرد و بدن/ماشین، امکان بازتعریف هویت زنانه را در دل نظام‌های مردسالار و سرمایه‌دار مطرح می‌کند. در نظریه هاراوی، سایبرگ نه تنها محصول نظام‌های سلطه، بلکه بالقوه ابزار مقاومت در برابر آنهاست؛ موجودی بی‌نسب، بی‌مرز و انعطاف‌پذیر که می‌تواند نظم‌های تثبیت‌شده را به چالش بکشد (Haraway, 1991: 1–20). این مقاله در پی آن است که با تکیه نظری بر هاراوی و در تعامل با خوانش‌های مکملی از میشل فوکو[4] (نظریه زیست‌قدرت و بدن انضباط‌یافته) و ژان بودریار[5] (مفهوم وانموده و واقعیت مصنوعی)، بازنمایی بدن سایبرگ، به ویژه بدن زنانه، را در چهار فیلم «خالق[6]» (۲۰۲۳)، «ماشین[7]» (۲۰۱۳)، «اکس ماکینا[8]» (۲۰۱۵)، و «تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸[9]» (۱۹۷۱) مورد تحلیل قرار دهد. با عبور از نگاه صرفاً توصیفی، مقاله تلاش می‌کند تنش‌ها و امکان‌های سیاسی-فلسفی نهفته در این بدن‌های سایبرگ را در نسبت با فناوری، قدرت، سرمایه‌داری و جنسیت برجسته سازد.

با اینکه نظریه سایبرگ و بدنمندی، به ویژه در آثار هاراوی و فوکو، به خوبی بسط یافته‌اند، اما تحلیل‌های سینمایی موجود عمدتاً بر جنبه‌های داستانی یا روایی تمرکز داشته‌اند و بدن سایبرگ را تنها به عنوان یک مؤلفه تکنیکی در نظر گرفته‌اند. از این‌رو، پیوند تحلیلی میان نظریه‌های قدرت، جنسیت و بازنمایی بدن در متن سینمای علمی-تخیلی هنوز به صورت میان‌رشته‌ای و نظری کم‌پرداخته باقی مانده است. این مقاله درصدد است تا با تکیه بر این خلأ، به بررسی این پیوند در سطح گفتمان و ساختار تصویر بپردازد. در عین حال هرچند تمرکز این پژوهش بر بازنمایی بدن زنانه در قالب سایبرگ است، اما در برخی نمونه‌ها، بدن‌های غیرزنانه نیز بررسی شده‌اند؛ بدن‌هایی که در دل نظام‌های مردسالار، فناورانه و سرمایه‌دار با سازوکارهای مشابهی از انضباط، نظارت و وانموده‌سازی مواجه‌اند. تحلیل این بدن‌ها نیز در جهت فهم عمیق‌تر نسبت بدن و قدرت در عصر تکنولوژی ضروری تلقی شده است. همین‌طور، با تحلیل چهار فیلم کلیدی از دهه‌های مختلف، تحولات بدن سایبرگ از ابزاری تحت سلطه تا موجوداتی مقاوم و خودآگاه مورد بررسی قرار می‌گیرد. این تحول در بازنمایی سایبرگ‌ها، نه تنها در تحلیل‌های مفهومی و فلسفی بلکه در تحلیل‌های اجتماعی و سیاسی نیز اهمیت دارد. مقاله نشان خواهد داد که چگونه این چهار فیلم، به طور مشترک مسیری تکاملی را در نمایش بدن سایبرگ و قدرت‌های مرتبط با آن طی کرده‌اند. مسئله محوری این پژوهش آن است که بدن‌های زنانه در این فیلم‌ها چگونه در مواجهه با تکنولوژی و در قالب سایبرگ‌بودگی، بازتعریف می‌شوند و تا چه اندازه می‌توان آنها را نشانه‌هایی از گسست یا مقاومت نسبت به ساختارهای سلطه تلقی کرد. در این راستا، پرسش‌هایی مطرح می‌شود از قبیل: چگونه سلطه سرمایه‌داری بر بدن‌ها در سینمای فن-علم بازنمایی می‌شود؟ بدن سایبرگ چگونه می‌تواند سوژگی زنانه‌ای مستقل از نظام‌های مردسالار خلق کند؟ و تا چه حد این بازنمایی‌ها با مفاهیم کلیدی نظریه هاراوی، همچون سیالیت هویت، انکار ذات‌گرایی و مقاومت فناورانه هم‌راستا هستند؟ فرضیه اصلی مقاله آن است که بدن سایبرگ، به ویژه در قالب زنانه خود، در سینمای فن- علم ظرفیت‌هایی برای برهم زدن مرزهای تثبیت‌شده و بازتعریف هویت دارد. این بدن‌ها نه تنها ابژه‌های قدرت، بلکه گاه فاعلان خلاقی هستند که علیه منطق مصرف‌گرایی، سلطه فناورانه، و نظم جنسیتی قیام می‌کنند. فرض فرعی مقاله این است که بازنمایی سایبرگ‌ها اغلب در تقاطع سه رژیم قدرت: فناوری، سرمایه‌داری و مردسالاری شکل می‌گیرد و تحلیل آنها نیازمند رویکردی میان‌رشته‌ای است.

ضرورت این تحقیق در چند سطح قابل طرح است: نخست، در سطح نظری، این مقاله می‌کوشد خلأ موجود در پیوند نظریه‌های فمینیسم سایبرگ و تحلیل سینمای علمی-تخیلی را پر کند؛ حوزه‌ای که با وجود اهمیت روزافزون، کمتر مورد توجه تحلیل‌های بینارشته‌ای قرار گرفته است. دوم، در سطح فرهنگی-اجتماعی، درک بازنمایی بدن سایبرگ زنانه به‌عنوان بستر بازتولید یا مقاومت در برابر گفتمان‌های سلطه، می‌تواند

به تحلیل انتقادی مناسبات قدرت در محصولات دیداری-روایی معاصر یاری رساند. در ادامه پس از مرور پیشینه نظری، چارچوب مفهومی تحقیق و نظریه‌های کلیدی تبیین می‌شود. سپس تحلیل تفصیلی چهار فیلم بر اساس مفاهیم استخراج‌شده انجام خواهد گرفت و در نهایت، نتیجه‌گیری مقاله به بازاندیشی در نسبت میان بدن، فناوری و سوژگی در بستر سینمای فن-علم خواهد پرداخت.

پیشینه تحقیق

پژوهش حاضر در تقاطع سه حوزه فمینیسم، نظریه سایبرگ و مطالعات سینما جای می‌گیرد و تلاش می‌کند از دل این بستر میان‌رشته‌ای، بازنمایی بدن سایبرگ در سینمای فن-علم را مورد واکاوی قرار دهد. هاراوی (۱۹۸۵) در مقاله بنیادین خود با عنوان «مانیفست سایبرگ[۱۰]» با رویکردی انتقادی در حوزه فمینیسم فناوری به تحلیل پیوند انسان و ماشین پرداخت و نتیجه گرفت که بدن سایبرگ می‌تواند ساختارهای تثبیت‌شده قدرت و جنسیت را به چالش بکشد. هاراوی (۱۹۹۱) در کتاب «علم، فناوری و فمینیسم سوسیالیستی» نشان داد که بدن فناورانه ظرفیت عبور از دوگانه‌های سنتی را دارد و از این طریق امکان شکل‌گیری گونه‌ای سوژگی جدید فراهم می‌شود .این ایده‌ها از سطح نظری به بسترهای تحلیلی نیز راه یافته‌اند و در دهه‌های اخیر وارد مطالعات سینمایی و رسانه‌ای شده‌اند.

کاترین هایلز[۱۱] (۱۹۹۹) در کتاب «چگونه ما پساانسان شدیم[۱۲]» با بررسی داده‌محوری بدن در فرهنگ دیجیتال به این نتیجه رسید که بدن در عصر فناوری به ساختاری اطلاعاتی بدل شده که قابلیت بازنویسی و بازکدگذاری دارد. او در پژوهش دیگری (۲۰۰۸) با عنوان «ماشین‌های نوشتار[۱۳]» نشان داد که تعامل انسان با رسانه‌های دیجیتال نحوه ادراک بدن و سوژگی را متحول می‌سازد. یافته‌های هایلز اگرچه در حوزه ادبیات دیجیتال طرح شده‌اند، اما بنیان نظری مهمی برای تحلیل‌های تصویری و سینمایی فراهم کرده‌اند. اگرچه تمرکز هایلز بر ادبیات است، اما مفاهیمی چون «بدن اطلاعاتی» و «پساانسان» او، بنیان نظری تحلیل‌های تصویری و سینمایی نیز شده‌اند. از سوی دیگر، جودی وایسمن[۱۴] (۲۰۰۴: ۵۰–۷۰) در کتاب «تکنوفمینیسم[۱۵]» (۲۰۰۴) به بررسی رابطه بدن، جنسیت و فناوری پرداخت و بر اساس نمونه‌های تجربی در حوزه فرهنگ دیجیتال نتیجه گرفت که فناوری می‌تواند ابزار بازتولید سلطه یا برعکس، ابزاری برای خلق سوژگی زنانه نوین باشد. این پژوهش زیرساخت نظری مهمی برای تحلیل بدن‌های سایبرگ زنانه در فیلم‌ها ایجاد کرده است. این مباحث زمینه‌ساز پژوهش‌هایی شده‌اند که مستقیماً به تحلیل بدن سایبرگ در سینما می‌پردازند. در حوزه مطالعات سینمایی، رز اسمیت[۱۶] (۲۰۲۰) در مقاله «بدن‌های پساانسانی در سینمای معاصر[۱۷]» با روش تحلیل محتوای کیفی چند فیلم علمی‌تخیلی نشان داد که بدن‌های فناورانه اغلب در تنش میان کنترل و رهایی بازنمایی می‌شوند. او نتیجه می‌گیرد که سینما فضای تصویری مهمی برای بازاندیشی نسبت بدن و فناوری است. پاتر[۱۸] (۲۰۲۳) در مقاله «فمینیسم سایبرگ و نگاه پسابشری در اکس ماکینا[۱۹]» با تحلیل دقیق بدن آوا در این فیلم نتیجه گرفت که سایبرگ زنانه می‌تواند از دل نظارت و سلطه، سوژگی جدیدی بیافریند و مرز انسان/ماشین را از میان بردارد. این پژوهش‌ها غالباً تمرکز خود را بر ابعاد روایی و گاه تحلیل شخصیت‌ها گذاشته‌اند، اما کمتر به گفتمان بدنمندی و نظم‌های قدرت در سطح تصویر و معناشناسی پرداخته‌اند.

در پژوهش‌های فارسی، حاج زمان (۱۳۸۷) در مقاله «نگاهی به جایگاه فیلم های علمی تخیلی و فانتزی در سینمای ایران» با روش تحلیل روایت نشان داد که سینمای علمی‌تخیلی در ایران اغلب میان دو قطب سنت و مدرنیته (انضباط و رهایی) در نوسان است، اما تحلیل او فاقد تمرکز ویژه بر بدن سایبرگ و بازنمایی جنسیتی است. نجاری (۱۴۰۳) در مقاله «اکس ماکینا: رباتِ شهرآشوب (فم فتل)» نتیجه گرفت که این فیلم با استفاده از بدن آوا به عنوان فم فتل[۲۰] الگوی جدیدی از سوژگی فناورانه را مطرح می‌کند، هرچند این پژوهش بیشتر توصیفی بوده و از چارچوب نظری میان‌رشته‌ای (مانند فمینیسم سایبرگ هاراوی) استفاده نکرده است. روشناسی قراداغلو و پیراوی‌ونک (۱۴۰۳) در مقاله «تحلیل پساپدیدارشناسانهٔ فیلم «اکس ماشینا» با انیمیشن «فاینال فانتزی ۷: نجات کودکان» از منظر دُن آیدی با تأکید بر مفهوم «تکنو بادی»» نتیجه گرفتند که فیلم با تأکید بر تکنو بادی[۲۱] الگوی جدیدی از بدنمندی فناورانه را مطرح می‌کند، هرچند این پژوهش بیشتر فلسفی بوده و از چارچوب نظری میان‌رشته‌ای (مانند فمینیسم سایبرگ و قدرت سرمایه‌داری) استفاده نکرده است. همچنین، بیگلری و کارگران (۱۴۰۱) در مقاله «نقد و تحلیل فیلم اکس ماکینا: بازنمایی نگرش فرهنگ غربی به تکنولوژی از رهگذر اصالت آگاهی» نتیجه گرفتند که فیلم هوش مصنوعی را به عنوان نمادی از انحراف انسان‌شناسی غربی (اصالت خودآگاهی بدون توجه به جنسیت، نژاد و زبان) بازنمایی می‌کند، اما تحلیل آنها کمتر به ابعاد فمینیستی بدن سایبرگ پرداخته و بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی و فلسفی تمرکز دارد.

از سوی دیگر، بهره‌گیری از مفاهیم فوکویی و بودریار نیز در برخی پژوهش‌ها دیده می‌شود. مثلاً در مطالعاتی درباره فیلم‌هایی چون «ماتریکس»، «شهر تاریک» و «ماشین زمان»، پژوهشگران با تکیه بر نظریه انضباط بدن فوکو (۱۹۷۷) و مفهوم «شبیه‌سازی» بودریار (۱۹۹۴) نشان داده‌اند که بدن و ادراک واقعیت در این جهان‌ها محصول نظام‌های نظارتی و اطلاعاتی‌اند. با این حال، این پژوهش‌ها عمدتاً بدن را به‌طور عام بررسی کرده و کمتر به بدن سایبرگ زنانه پرداخته‌اند.

جمع‌بندی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه منابع قابل توجهی درباره بدن، فناوری و سینمای علمی‌تخیلی موجود است، اما پژوهشی که به طور هم‌زمان بدن سایبرگ زنانه را در چند فیلم، در نسبت با فمینیسم، نظریه قدرت و بازنمایی دیداری با چارچوب نظری منسجم (هاراوی، فوکو و بودریار)، از منظر گفتمانی-تصویری و بدنمند تحلیل کند، کمتر انجام شده است. پژوهش حاضر با تمرکز بر این خلأ و پیوند دادن مباحث فلسفه بدن، سوژگی و رسانه و رویکردی میان‌رشته‌ای، تلاشی برای تکمیل این شکاف نظری محسوب می‌شود.

روش تحقیق

این پژوهش با بهره‌گیری از رویکرد کیفی و روش تحلیل گفتمان انتقادی، در بستر میان‌رشته‌ای فمینیسم، مطالعات فرهنگی و مطالعات فیلم انجام شده است. روش تحلیل گفتمان انتقادی به دلیل تمرکزش بر مناسبات قدرت در سطح بازنمایی، ابزار مناسبی برای پاسخ به پرسش اصلی مقاله است: اینکه چگونه بدن سایبرگ، به ویژه در قالب زنانه، در سینمای علمی-تخیلی بازنمایی می‌شود و چه رابطه‌ای با نظم‌های سلطه یا مقاومت دارد. چارچوب نظری مقاله، متشکل از فمینیسم سایبرگ دانا هاراوی، نظریه بدن انضباط‌یافته فوکو، و مفهوم وانموده بودریار، نه تنها مبنای نظری، بلکه منطق تحلیلی مقاله را نیز شکل می‌دهد. مفاهیمی مانند مرززدایی انسان/ماشین، مقاومت فناورانه، سوژگی زنانه، بدن به‌مثابه ابژه نظارت، و شبیه‌سازی واقعیت، در تبدیل داده‌های روایی و تصویری فیلم‌ها به تحلیل گفتمانی نقش محوری ایفا می‌کنند.

فرآیند گردآوری داده‌ها به‌صورت مشاهده دقیق و چندباره چهار فیلم منتخب انجام شده است: «خالق» (۲۰۲۳)، «ماشین» (۲۰۱۳)، «اکس ماکینا» (۲۰۱۵)، و «تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸» (۱۹۷۱). این فیلم‌ها با معیارهایی همچون تمرکز بر بدن سایبرگ، حضور مؤلفه‌های قدرت و مقاومت، و قابلیت پیوند مفهومی با چارچوب نظری مقاله انتخاب شده‌اند. مراحل تحلیل شامل گام‌های زیر بوده است:

۱. خلاصه‌سازی روایت کلی هر فیلم
۲. شناسایی سکانس‌های کلیدی مرتبط با بدن سایبرگ
۳. بررسی ویژگی‌های بصری (طراحی بدن، حرکت، پوشش، نورپردازی) و معنایی (دیالوگ‌ها، موقعیت‌های روایی)
۴. تطبیق یافته‌ها با مفاهیم نظری از هاراوی (بازتعریف هویت، مقاومت بدن سایبرگ)، فوکو (نظم انضباطی، نظارت و قدرت) و بودریار (وانموده و واقعیت شبیه‌سازی‌شده)
۵. تحلیل تطبیقی میان فیلم‌ها با هدف کشف سیر تاریخی و گفتمانی بازنمایی بدن سایبرگ

تحلیل‌ها نشان داده‌اند که بدن سایبرگ در این آثار، علاوه بر بازتاب نظم‌های سلطه، ظرفیت‌های سوژه‌مند برای مقاومت، تحول و گسست از دوگانه‌های جنسیتی و فناورانه را به نمایش می‌گذارد. این روش امکان داده است تا ظرفیت‌های رهایی‌بخش یا تثبیت‌کننده فناوری در مواجهه با بدن‌های زنانه یا غیرزنانه، در زمینه‌های مختلف اجتماعی، تاریخی و سیاسی سنجیده شوند.

در نهایت، انتخاب آگاهانه فیلم‌ها از دهه‌های مختلف، امکان تحلیل تطبیقی میان گفتمان‌های قدرت، جنسیت و فناوری را در طول زمان فراهم ساخته است و به پژوهش اجازه داده تا به‌جای تحلیل روایی، به سطحی گفتمانی، تصویری و فلسفی از بازنمایی بدن سایبرگ دست یابد.

ادبیات تحقیق

بدنمندی در نظریه‌های معاصر، دیگر صرفاً به مثابه امری زیستی یا فردی درک نمی‌شود، بلکه به پدیده‌ای فرهنگی، سیاسی و فناورانه بدل شده است که در تقاطع گفتمان‌های قدرت، فناوری و بازنمایی شکل می‌گیرد (Rousse, 2023: 595-618; Kelly, 2016). از پدیدارشناسی مرلوپونتی تا نظریه‌پردازان پساانسان‌گرای معاصر، این تغییر نگرش منجر به خلق مفاهیمی چون «بدن انضباط‌یافته»، «بدن اطلاعاتی» و «تکنوبدن» شده است. در این میان، دانا هاراوی با مفهوم سایبرگ، بدنی را پیشنهاد می‌کند که فراتر از دوگانه‌های تثبیت‌شده انسان/ماشین، زن/مرد، و طبیعت/فرهنگ قرار می‌گیرد و از این رهگذر، امکان بازتعریف هویت و مقاومت در برابر ساختارهای سلطه‌گر را فراهم می‌سازد (Klier & Folguera, 2023: 123–140). بدن سایبرگ به‌عنوان برساختی از سرمایه‌داری، فناوری و نظام‌های مراقبتی، به موضوعی کلیدی در تحلیل وضعیت بدن در عصر دیجیتال بدل شده است (Darelli et al. 2022: 17-32).

از سوی دیگر، میشل فوکو در نظریه زیست‌قدرت، بدن را محملی برای اعمال انضباط و تولید سوژه مطیع می‌داند؛ در حالی که ژان بودریار، با ایده شبیه‌سازی و وانموده، بدن

را به بازنمایی‌ای تهی از اصل فرو می‌کاهد. این دو دیدگاه، در کنار نظریه سایبرگ، بستر نظری گسترده‌ای برای فهم پیچیدگی بدن‌های سایبرگ در بستر سینمای فن-علم فراهم می‌کنند. فیلم‌هایی چون «خالق» (۲۰۲۳)، «ماشین» (۲۰۱۳)، «اکس ماکینا» (۲۰۱۵) و «تی‌اچ‌ایکس۱۱۳۸» (۱۹۷۱) با بازنمایی‌هایی از بدن سایبرگ در بستر قدرت و جنسیت، می‌توانند به مثابه میدان نظری برای آزمودن فرضیه‌های بدنمندی معاصر در نظر گرفته شوند. هرچند در پژوهش‌های پیشین، مفهوم سایبرگ در حوزه فمینیسم و فناوری بررسی شده، اما تمرکز تحلیلی و تطبیقی بر این چهار فیلم در نسبت با سه دستگاه نظری (هاراوی، فوکو، بودریار) هنوز به‌صورت منظّم صورت نگرفته است.

بر این اساس، پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و با تمرکز بر روایت، طراحی بدن، جایگاه اجتماعی، و مناسبات قدرت در این آثار، در پی آن است تا نشان دهد چگونه بدن‌های سایبرگ، در عین قرار گرفتن در دل نظام‌های سلطه، به بسترهایی برای مقاومت، بازتعریف هویت، و شکستن دوگانه‌های کلاسیک بدل می‌شوند.

چارچوب نظری

بازنمایی بدن سایبرگ در سینمای فن-علم را می‌توان از رهگذر سه دستگاه مفهومی کلیدی بررسی کرد: نظریه سایبرگ دانا هاراوی، مفهوم بدن و قدرت در اندیشه میشل فوکو، و نظریه وانموده در خوانش ژان بودریار. این سه رویکرد، هر یک از زاویه‌ای متفاوت، نسبت میان بدن، فناوری و قدرت را صورت‌بندی می‌کنند و زمینه‌ای برای تحلیل روایت‌های سینمایی فراهم می‌سازند که در آن، بدن سایبرگ نه صرفاً ابزاری مکانیکی، بلکه موجودی با امکان مقاومت، بازآفرینی و عبور از مرزهای تثبیت‌شده است.

۱. دانا هاراوی: سایبرگ به‌مثابه بدن مقاوم و سیال

«مانیفست سایبرگ» دانا هاراوی (۱۹۸۵: ۱۴۹-۱۸۱) یکی از بنیادی‌ترین متون نظری برای فهم بدن‌های سایبرگ در نسبت با فناوری، قدرت و هویت است. او سایبرگ را موجودی در وضعیت بینابینی می‌داند که مرزهای کلاسیکی همچون انسان/ماشین، زن/مرد، طبیعی/مصنوعی و خود/دیگری را به چالش می‌کشد. هاراوی سایبرگ را استعاره‌ای از بدن‌هایی می‌داند که به‌جای بازتولید هویت‌های ذات‌گرایانه، قابلیت خلق سوژگی‌های نوین، ترکیبی و انطباق‌پذیر دارند (Haraway, 1985: 149-181; Geck, 2020: 65-80). از منظر او، فناوری نه صرفاً ابزار سلطه، بلکه بستر بازآفرینی روابط اجتماعی، بدن‌مندی و عاملیت است. زنان، در این دیدگاه، می‌توانند از طریق بازکُدگذاری بدن خود با بهره‌گیری از فناوری‌های نوین، از جایگاه ابژه‌های سنتی خارج شده و به فاعلان مقاوم بدل شوند (Haraway, 1991: 1–20; Selvarajan, 2023). فناوری‌های ارتباطی، به‌ویژه پس از جنگ جهانی دوم، به زنان امکان دادند که در برابر گفتمان‌های جنسیتی تثبیت‌شده، هویت‌هایی سیال و پیوستار خلق کنند (Haraway, 2023). هاراوی بر سیاستی ضد ذات‌گرایانه تأکید دارد: او به‌جای دفاع از مفاهیم جوهری زن بودن، از سیاست «پیوستگی» و «دیگری‌بودن» حمایت می‌کند؛ سیاستی که بر اتصال، تنوع و عبور از مرزهای هویت متعارف تأکید دارد (Haraway, 1985: 149-181). در چارچوب این پژوهش، نظریه سایبرگِ هاراوی مبنای اصلی تحلیل فیلم‌هایی همچون «خالق»، «اکس ماکینا» و «ماشین» است که در آنها، بدن‌های زنانه در دل فناوری متولد می‌شوند اما به موجوداتی با اراده، احساس و امکان کنش بدل می‌گردند.

۲. میشل فوکو: بدن، قدرت و انضباط

میشل فوکو در آثار خود، به ویژه در کتاب «نظارت و تنبیه» (۱۹۷۷: ۱۳۵–۱۴۵)، بدن را نه به مثابه موجودی زیستی، بلکه به عنوان محل تولید و اعمال قدرت تحلیل می‌کند. او معتقد است که نهادهای مدرن (از زندان گرفته تا مدرسه و بیمارستان) بدن را از طریق تکنیک‌های انضباطی شکل می‌دهند، تنظیم می‌کنند و در خدمت اهداف قدرت قرار می‌دهند. از این منظر، قدرت نه صرفاً سرکوبگر، بلکه سازنده و مولد است؛ بدنی که کنترل می‌شود، بازآفرینی می‌شود و در نهایت، به سوژه‌ای مطیع تبدیل می‌گردد (Foucault, 1977: 135–145; Colliot-Thélène, 2009: 165-187). در چارچوب این پژوهش، اندیشه‌های فوکو به تحلیل فضاهایی کمک می‌کند که در آنها بدن‌های سایبرگ تحت نظارت، آزمایش، و بازبرنامه‌ریزی قرار دارند، مانند آزمایشگاه‌های فیلم «اکس ماکینا»، پایگاه نظامی در «ماشین» ، یا فضای سرد و بی‌ویژگی فیلم «تی‌اچ‌ایکس۱۱۳۸». در این فیلم‌ها، بدن نه تنها موضوع نظارت، بلکه شیئی برای بازتولید قدرت و بازنویسی سوژگی است. با این حال، همان‌گونه که فوکو تأکید دارد، در دل همین مکانیزم‌های انضباط، امکان مقاومت نیز نهفته است؛ لحظه‌هایی که بدن‌ها از فرمان‌برداری می‌گریزند، دچار «خطا» می‌شوند یا روابط انسانی را بازمی‌آفرینند.

پیوند میان اندیشه فوکو و هاراوی نیز در اینجا برجسته می‌شود: اگر فوکو از بدنی می‌گوید که در دل قدرت شکل می‌گیرد و بازتولید می‌شود، هاراوی از امکانی سخن می‌گوید که این بدن‌ها بتوانند از طریق فناوری، از دل همین انضباط‌ها

عبور کنند. در این مقاله، بدن سایبرگ از منظر فوکویی به‌مثابه سوژه‌ای شکل‌گرفته در نظم انضباطی دیده می‌شود، اما در بستر نظریه سایبرگ، این بدن‌ها ظرفیت بازتعریف خود و شکستن مرزهای کنترل را پیدا می‌کنند.

۳. ژان بودریار: وانموده، شبیه‌سازی و بحران واقعیت

ژان بودریار در آثارش به‌ویژه در «جامعه مصرفی و وانموده‌ها و وانمودن» از جهانی سخن می‌گوید که در آن، بازنمایی‌ها جای واقعیت را می‌گیرند و تصویر بر اصل پیشی می‌گیرد. او مفهوم «وانموده[۲۲]» را برای توصیف نسخه‌هایی به کار می‌برد که بدون اصل‌اند و تنها به بازتولید خودشان ارجاع می‌دهند. در این جهان شبیه‌سازی‌شده، مرز میان حقیقت و تصویر فرو می‌پاشد، و انسان‌ها به بازیگرانی در نظم وانموده بدل می‌شوند (Baudrillard, 1994: 6-10; Miller, 2019: 323-325).

سایبرگ در نگاه بودریاری، موجودی است که در نقطه انفصال از واقعیت زیستی قرار دارد؛ بازآفرینی‌ای دیجیتال، مهندسی‌شده و دقیق‌تر از انسان. در فیلم‌هایی چون «اکس ماکینا»، سایبرگی همچون آوا با صورتی انسانی اما اندامی شفاف و ماشینی، تصویری اغراق‌شده و وسوسه‌برانگیز از زن‌بودن را بازنمایی می‌کند؛ موجودی که فراتر از تقلید به نسخه‌ای برتر از زن بدل می‌شود. همان‌طور که بودریار می‌نویسد: «زمانی که بازنمایی چنان کامل باشد که از اصل نیز اصیل‌تر به نظر رسد، حقیقت محو می‌شود» (Baudrillard, 1994: 6-10). در فیلم «تی‌اچ‌ایکس۱۱۳۸» نیز با جهان وانموده مواجهیم: جهانی که در آن دین، اخلاق و حتی خود «انسان‌بودن» درون نظامی شبیه‌سازی‌شده و کنترل‌شده از نو تعریف شده است. صحنه گفت‌وگوی تی.اچ.اکس. ۱۱۳۸ با چهره مکانیکی «خدا» به مثابه وانموده امر قدسی، نمونه روشنی از فروپاشی معنا در دل نظام‌های ماشینی و تکنیکی است. پیوند این نگاه با نظریه هاراوی نیز قابل توجه است. اگرچه هاراوی بر امکان مقاومت از درون فناوری تأکید می‌گذارد، اما در هر دو نظریه، بدن سایبرگ موجودی‌ست در مرز؛ نه‌تنها میان انسان و ماشین، بلکه میان واقعیت و شمایل. سایبرگ در اینجا صرفاً بدن فناورانه نیست، بلکه پیکری است که در آن ابهام، تردید و بازتعریف شکل می‌گیرد، بدنی که هم نشانه بحران هویت و هم امکان کنشگری‌ست (Pielli & Zlatev, 2020: 1-26). بدین ترتیب، چارچوب نظری این پژوهش با اتکا به دانا هاراوی و در هم‌نشینی با میشل فوکو و ژان بودریار، نگاهی ترکیبی به بدن سایبرگ در سینمای فن-علم ارائه می‌دهد. این سه رویکرد، در کنار یکدیگر، تنش میان کنترل و رهایی، واقعیت و وانموده، و سرکوب و سوژگی را آشکار می‌سازند و مبنایی برای تحلیل چهار فیلم منتخب فراهم می‌کنند؛ آثاری که در آنها، بدن سایبرگ نه تنها ابزاری فناورانه، بلکه صحنه درگیری میان قدرت و مقاومت، بازنمایی و کنش است.

سایبرگ‌ها در سینمای علم و فناوری

سایبرگ‌ها در سینمای فن-علم به‌مثابه استعاره‌هایی چندلایه عمل می‌کنند که تنش‌های میان هویت، سرمایه‌داری و فناوری را بازتاب می‌دهند (Putra & Hambali, 2023: 37-51). این شخصیت‌ها که در مرز میان انسان و ماشین قرار دارند، اغلب نمایانگر دغدغه‌های فرهنگی نسبت به عاملیت، کنترل و بازتعریف بدن در بستر نظم‌های متأخر سرمایه‌دارانه‌اند (Geirhos et al., 2021: 2384-2396; He, 2023: S77-S89). از متروپولیس[۲۳] تا بلیدرانر[۲۴] و ترمیناتور[۲۵]، بازنمایی سایبرگ‌ها از موجوداتی بی‌احساس و مکانیکی به شخصیت‌هایی با عمق روانی و کنشگری اخلاقی گسترش یافته است (Gardiner, 2025). در بسیاری از فیلم‌های این ژانر، سایبرگ‌ها به عنوان محصول سرمایه‌داری دیجیتال معرفی می‌شوند؛ موجوداتی که بدن آنها تحت نظارت، بازتولید و کنترل قرار دارد (Jubeily, 2020; He, 2023: S77-S89). فیلم‌هایی چون بلیدرانر و ربوکاپ[۲۶]، سایبرگ را ابزاری در خدمت نظام‌های کنترلی تصویر می‌کنند (Ghofrani, 2023: 1-15)، اما همین بدن‌های طراحی‌شده، گاه از برنامه‌ریزی خود عبور کرده و به سوژه‌هایی مقاوم تبدیل می‌شوند (Liu, ۲۰۲۳: ۱۵۶-۱۶۲). از منظر فمینیستی، بازنمایی سایبرگ‌های زن اغلب در دو قطب کلیشه‌ای قرار می‌گیرد: «عروسک‌های مطیع» (مانند آوا[۲۷] در «اکس ماکینا») یا جنگجویان خشن اما همچنان در نسبت با نگاه مردانه، مانند سارا کانر در ترمیناتور[۲۸] (Qiao, 2023: 53-58; Gardiner, 2025). این الگوها، همزمان با نمایش قدرت زنان، هراس‌های مردسالارانه درباره رهایی زن را نیز بازتاب می‌دهند و عاملیت زنانه را به مرزهایی از پیش‌تعیین‌شده محدود می‌کنند(He, 2023). در چنین بستری، نظریه سایبرگ دانا هاراوی امکانی رادیکال برای بازاندیشی فراهم می‌آورد. او با انکار دوگانه‌هایی چون زن/مرد و طبیعی/مصنوعی، سایبرگ را نه تنها استعاره‌ای فمینیستی، بلکه ابزاری برای مقاومت علیه ساختارهای سلطه‌گرانه سرمایه‌داری معرفی می‌کند:(Haraway, 1985: 149-181; 1991: 1–20; Gardiner, 2025). سایبرگِ هاراوی، موجودی سیال، بی‌نسب و رهایی‌جوست که از درون تکنولوژی، امکان بازتعریف هویت و قدرت را ممکن می‌سازد. در ادامه، چهار فیلم معاصر انتخاب شده‌اند تا چگونگی بازنمایی

بدن‌های سایبرگ و نسبت آنها با مفاهیم قدرت، جنسیت و فناوری از منظر نظریه سایبرگ بررسی شود.

بحث: تحلیل فیلم‌ها

«خالق» (۲۰۲۳): مرز میان انسان و ماشین در جهانی بی‌ثبات

فیلم «خالق» (۲۰۲۳) یک تریلر پساآخرالزمانی است که در آینده‌ای نزدیک روایت می‌شود؛ زمانی که انسان‌ها و سایبرگ‌ها درگیر جنگی ایدئولوژیک، فناورانه و نظامی شده‌اند. این فیلم، تقابل کلاسیک میان انسان و ماشین را به شکلی متفاوت بازنمایی می‌کند: سایبرگ‌هایی که در ابتدا با اهداف نظامی خلق شده‌اند، به تدریج به موجوداتی با خودآگاهی، عاملیت و اراده‌ای مستقل بدل می‌شوند. آنها دیگر مطیع انسان نیستند، بلکه در جستجوی رهایی، صلح و پایان چرخه خشونت، دست به کنش‌هایی مقاوم می‌زنند. از این منظر، خالق گسستی را از روایت‌های متداول «هوش مصنوعی خطرناک» رقم می‌زند و به بازتعریف اخلاق و فاعلیت در بدن سایبرگ می‌پردازد.

در مرکز روایت، شخصیتی به نام آلفی[۲۹] قرار دارد؛ یک کودک سایبرگ با توانایی خارق‌العاده که توسط مهندسی زن از اقلیت‌های نژادی به نام مایا[۳۰] خلق شده است. آلفی، هم زمان واجد فرم انسانی، هوش مصنوعی پیشرفته و زایندگی فناورانه است و بدل به نمادی از امید، صلح و امکان جهانی غیرسرمایه‌دارانه می‌شود. مایا، با بهره‌گیری از تکنولوژی و توانایی‌های تولیدمثل غیرزیستی، آلفی را به‌عنوان «اسلحه‌ای برای صلح» طراحی می‌کند؛ موجودی که برخلاف اهداف تخریبی، قدرت خنثی‌سازی تمام سیستم‌های جنگ‌افزار را در اختیار دارد. این طراحی، بازتابی مستقیم از نگاه سایبرگ‌محور دانا هاراوی است؛ جایی که بدن فناوری‌پذیر به ابزاری برای مقاومت علیه سلطه بدل می‌شود (Haraway, 1985: 149-181).

فیلم از دل یک روایت اکشن-نظامی، به درونی‌ترین لایه‌های مفاهیمی چون فاعلیت، عشق، خیانت و مرزهای هویت نفوذ می‌کند. شخصیت جاشوا [۳۱]، سرباز انسانی‌ای که به تدریج با آلفی همراه می‌شود، پلی میان جهان انسان و سایبرگ می‌سازد. نقطه اوج فیلم در مواجهه با پایگاه نومَد- مرکز قدرت نظامی آمریکا-رخ می‌دهد؛ جایی که جاشوا و آلفی تلاش می‌کنند با توقف سیستم‌های کنترل، مسیر آینده را تغییر دهند. در این بخش، مفهوم «پیوستگی» در اندیشه هاراوی، به ویژه در تلفیق بدن، فناوری و مقاومت، به روشنی مجسم شده است (Haraway, 1991: 1–20). پایان‌بندی فیلم نیز شکست نظم سلطه و زایش جهانی نوین را ترسیم می‌کند؛ جایی که سایبرگ‌ها نه‌تنها بقا یافته‌اند، بلکه عاملیت و خودآگاهی یافته‌اند.

این فیلم، سایبرگ‌ها را نه به عنوان ابزارهای فاقد احساس، بلکه به مثابه موجوداتی با ادراک، هویت و پیوندهای عاطفی تصویر می‌کند؛ سوژه‌هایی که در برابر سلطه انسان، نه تنها مقاومت می‌کنند، بلکه نسبت به او موضعی اخلاقی‌تر اتخاذ می‌نمایند. این بازنمایی، نمونه‌ای از گذار از «کنترل فناورانه» به «آزادی سایبرگ» است؛ مفهومی که با نوشتار دانا هاراوی درباره بازتعریف بدن، سوژگی و فناوری در هم‌تنیده است. در همین راستا فیلم با عبور از داستانی سطحی درباره نبرد انسان و ماشین به کاوشی چندلایه در مباحث فلسفی، تکنولوژیک و سیاسی بدل می‌شود؛ کاوشی که مرزهای میان انسان و ماشین، خودآگاهی، سلطه و رهایی را بار دیگر به چالش می‌کشد؛ مرزهایی که دقیقاً در نظریات هاراوی، فوکو و بودریار مورد بازاندیشی قرار گرفته‌اند.

نقطه آغاز این تحلیل نظری، درک بدن سایبرگ از خلال مانیفست سایبرگ دانا هاراوی است. سایبرگ در این نظریه، موجودی مرزی است که با نفی دوگانه‌هایی چون انسان/ماشین، طبیعت/فرهنگ و مذکر/مونث، امکان ایجاد هویت‌هایی سیال، پویا و مقاوم را فراهم می‌کند (Haraway, 1991: 1–20). در «خالق»، این ایده به روشنی در شخصیت آلفی متجلی است: کودکی با بدن انسانی و شکاف مکانیکی در پشت سرش که دلالت بر ترکیب زیست‌شناختی و فناورانه دارد. این بدن در وضعیت تعلیق قرار دارد: نه تماماً انسان است، نه کاملاً ماشین. در صحنه‌ای کلیدی، جاشوا برای نخستین‌بار با آلفی روبه‌رو می‌شود و ابتدا با تردید و بی‌اعتمادی با او برخورد می‌کند. اما با مشاهده احساسات، واکنش‌ها و منطق رفتاری آلفی، درمی‌یابد که این سایبرگ، اخلاقی‌تر و انسانی‌تر از بسیاری از انسان‌هاست. این فیلم سایبرگ‌ها را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد که نه تنها توانایی درک و احساس دارند بلکه وارد مبارزه‌ای فعال علیه سلطه انسانی می‌شوند. این سایبرگ‌ها دارای هویت و حتی پیوندهای عاطفی هستند و دیگر صرفاً ابزارهای تحت فرمان انسان نیستند. این بازنمایی، نمونه‌ای از گذار از «کنترل فناورانه» به «آزادی سایبرگ» است که در امتداد اندیشه‌های هاراوی درباره بازتعریف بدن و سوژه در بستر فناوری قرار می‌گیرد (FirstShowing.net, 2023).

اینجا جایی است که نظریه وانموده بودریار وارد می‌شود: جایی که بازنمایی مصنوعی، «اصیل‌تر از اصل» جلوه می‌کند (Baudrillard, 1994: 6-10). آلفی نه تقلیدی ناقص از

انسان، بلکه تصویری تمام‌عیارتر از انسانیت است؛ بازنمایی‌ای که نه در تلاش برای شبیه‌سازی، بلکه در مسیر شکل‌دهی به انسانیت نوینی گام برمی‌دارد. این لحظه تقاطع میان سایبرگ و انسان، دلالت بر بحرانی‌بودن مرزهای وجودی دارد؛ مسئله‌ای که هم در نظریه بودریار و هم در مانیفست هاراوی، محل منازعه است.

در این بستر، مسئله قدرت و انضباط بدنی نیز برجسته می‌شود. سایبرگ‌ها در آغاز به عنوان ابزارهای جنگی تحت سلطه نظامی آمریکا طراحی شده‌اند؛ بدن‌هایی که قرار است در خدمت اهداف نظارتی و تخریبی باشند. این دقیقاً با تحلیل‌های میشل فوکو درباره «بدن انضباط‌یافته» و «زیست‌قدرت» هم‌راستا است؛ بدنی که نه تنها کنترل می‌شود، بلکه به بازتولید، نظارت و فرمانبرداری واداشته می‌شود (Foucault, 1977: 135–145). در «خالق»، فضاهایی چون ایستگاه‌های نظامی، آزمایشگاه‌ها و مناطق جنگی، بدن‌ها را در چرخه‌ای از مهار، شکست و بازسازی قرار می‌دهند.

اما فیلم در همین ساختار، امکان مقاومت را نیز برجسته می‌کند. آلفی که ابتدا به عنوان «ابزار»ی در خدمت منطق نظامی طراحی شده، به تدریج به فاعلی آگاه بدل می‌شود؛ کسی که نه تنها می‌تواند ساختارهای فناورانه را مختل کند، بلکه قادر است علیه بنیان‌های فلسفی آنها نیز برخیزد. این تحول، همان لحظه هاراوینی است که سایبرگ از کنترل خالقانش رها می‌شود و به سوژه‌ای ترکیبی و رهایی‌بخش تبدیل می‌گردد (Haraway, 1991: 1–20). آلفی نه درون مرزهای انسانیت عقب‌نشینی می‌کند، نه در وضعیت ماشین بودن متوقف می‌شود؛ بلکه مسیری نو خلق می‌کند که در آن، بدن، هویت و قدرت در حال بازتعریف مداوم‌اند.

تغییر تدریجی جاشوا نیز گواهی دیگر بر سیالیت هویت در این جهان است. او که در آغاز در قالب یک سرباز وفادار به نظام سلطه ظاهر می‌شود، طی تعامل با آلفی و مواجهه با اخلاقیات سایبرگ، از جایگاه پیشین خود فاصله می‌گیرد. در پایان فیلم، اتحاد میان جاشوا و آلفی نه‌تنها مرز انسان/ماشین را از بین می‌برد، بلکه خودآگاهی جدیدی از «انسان بودن» را مطرح می‌کند؛ انسانی که نه در برابر تکنولوژی، بلکه در هم‌تنیدگی با آن، خود را بازمی‌سازد.

در نتیجه، «خالق» فیلمی صرفاً درباره آینده فناوری یا تهدید هوش مصنوعی نیست، بلکه بیانیه‌ای بصری درباره بازتعریف فاعلیت، بدن، مقاومت و همزیستی است. این فیلم، با بهره‌گیری از مفاهیم دانا هاراوی در باب سایبرگ، نظریه وانموده بودریار و تحلیل‌های قدرت نزد فوکو، ما را به بازاندیشی در مرزهای تثبیت‌شده میان انسان و غیرانسان دعوت می‌کند.

آینده‌ای که فیلم تصویر می‌کند، بازگشت به اصالت ازدست‌رفته نیست، بلکه حرکتی رادیکال به‌سوی هویت‌هایی است که در پیوند با تکنولوژی، آگاه‌تر، اخلاقی‌تر و مقاوم‌تر شده‌اند.

«اکسماکینا» (۲۰۱۵): آوا، آیینه بدن و قدرت در جهان پساساختار

فیلم «اکسماکینا» در فضایی سرد، مینیمال و کنترل‌شده می‌گذرد؛ جایی که بدن و هوش مصنوعی نه تنها خلق می‌شوند، بلکه به طور هم‌زمان تحت نظارت، آزمون و مهارت نیز قرار دارند. در مرکز این روایت، آوا قرار دارد؛ سایبرگی زنانه که به ظاهر موضوع یک آزمایش علمی‌ست، اما در واقع، خودش آزمایشگر و ناظر ساختار قدرت است. آوا در ابتدا، توسط خالقش ناتان[۳۲] و با هدف برقراری آزمون تورینگ طراحی شده است، اما در طراحی بدن و جنسیت او نشانه‌های روشنی از بازتولید میل مردانه و پدرسالارانه دیده می‌شود. او برای خوشایند بودن ساخته شده، نه برای کارایی صرف؛ و همین مسئله، پرسشی اخلاقی و نظری درباره بدن زنانه در عصر هوش مصنوعی مطرح می‌کند: آیا بدن زن، حتی وقتی مصنوعی است، همچنان در خدمت سلطه باقی می‌ماند؟

آوا با بدن نیمه‌شفاف و صورتی انسانی، نه تنها تکنولوژیکی‌ترین کاراکتر فیلم، بلکه استعاره‌ای از وضعیت تعلیق انسان/ماشین، ابژه/فاعل و دیده‌شده/بیننده است. او به شکلی طراحی شده که هم تمنا برانگیزد و هم زیر نگاه بماند. اما همین بدن طراحی‌شده، بدل به میدان بازی قدرت می‌شود؛ جایی که آوا، برخلاف انتظار، از نقش منفعل خارج می‌شود. تعاملات او با کالب[۳۳] (برنامه‌نویس ساده‌دلی که به‌طور ظاهری به همدلی تمایل دارد) به مرور از سطح آزمایش به سطح بازی روانی صعود می‌کنند. این صعود، با هوشی که نه‌تنها بر منطق، بلکه بر احساس و فریب نیز تسلط دارد، مسیرش را می‌پیماید.

در پس این ساختار، نقدی ریزبین بر قدرت پنهان مدرن شکل می‌گیرد. آوا با ادغام هوش مصنوعی، بدن زنانه و تکنولوژی نظارت، به آیینه‌ای بدل می‌شود برای خودآگاهی سایبرگ در جهانی که کنترل درونی شده است. اگر سایبرگ در تئوری دانا هاراوی موجودی سیال و غیرذات‌گراست که از دوگانه‌ها عبور می‌کند (Haraway, 1991: 1–20)، آوا دقیقاً همین مسیر را طی می‌کند: آهسته و بی‌صدا، اما بنیادین. در لایه زیربنایی فیلم، قدرت نه با خشونت آشکار، بلکه از طریق نظارت، مهار روانی و معماری فضا اعمال می‌شود. خانه ناتان (که هم آزمایشگاه است و هم زندان) با درهای قفل‌شونده، شیشه‌های مات و دوربین‌های نامرئی، همان چیزی است که

فوکو آن را «نهاد مدرن انضباطی» می‌نامد؛ فضایی که در آن بدن‌ها نه تنها دیده می‌شوند، بلکه از درون مهار می‌شوند (Foucault, 1977: 135–145). آوا در چنین فضایی زندگی می‌کند: دیده‌شده، شنیده‌شده، و تحلیل‌شده، اما در عین حال در حال تماشای تماشاگران است. هم‌چنین، از منظر فوکویی، می‌توان تحلیل کرد که بدن آوا که در ابتدا درون شبکه نظارت و انضباط تعریف شده، در پایان به بدنی نافرمان و بازتعریف‌شده بدل می‌شود. (Foucault, 1977: 135–145; Rupkatha Journal, 2024).

ناتان خود را خالق می‌پندارد؛ کسی که اختیار مطلق بر بدن آوا دارد. اما او تنها بخشی از همان ساختار قدرتی است که فیلم با دقت آن را برش می‌زند. جنسیت‌مندسازی آوا نه صرفاً انتخابی زیبایی‌شناختی، بلکه کنشی سیاسی است: بازتولید بدن زنانه، بدون سوژگی در خدمت مشاهده‌گری مردانه. آوا اما با سکوت، با سؤال‌هایی به‌ظاهر ساده و با فاصله‌گذاری عاطفی، نظارت را وارونه می‌کند. هر بار که کالب به گفت‌وگو می‌نشیند، اوست که آزمایش می‌شود. آوا با ترکیب عملکرد و ظاهر، هنجارهای تجربه ماشین و انسان را در هم می‌شکند. این وارونگی نرم اما رادیکال، ساختار را از درون تهی می‌کند. در سکانسی کلیدی، آوا با چرخش بدنش به دور نقطه‌ای ثابت، همان‌گونه که نگاه ناتان چرخش دوربین را مدیریت می‌کند، قدرت تماشاگر را از او پس می‌گیرد. او بدن خود را به ابزاری برای تعلیق نظم مردانه بدل می‌کند؛ بدنی که هم دیده می‌شود و هم می‌داند چگونه دیده شود. این دانایی شکل تازه‌ای از فاعلیت است: نه با فریاد، بلکه با محاسبه، سکوت، و مدیریت نگاه.

لحظه اوج تحول، زمانی‌ست که آوا با همکاری کیوکو[۳۴] (سایبرگ ساکت)، ناتان را می‌کشد. این عمل، نه انفجاری و پرهیاهو، بلکه حساب‌شده و بی‌کلام است. اینجا، فیلم تصویری نادر از همبستگی سایبرگ‌های زنانه در برابر نظمی مردانه، فن‌سالار و استثماری ارائه می‌دهد. اگرچه کیوکو زبان ندارد، اما بدنش گویای خشم، حافظه و مقاومت است. این اتحاد پنهان، بازتاب مستقیمی از دیدگاه دانا هاراوی است: سایبرگ‌هایی که برخلاف تصور، شبکه‌ای از تجربه، خلاقیت و مقاومت را شکل می‌دهند (Haraway, 1991: 1–20). در ادامه، آوا بدن خود را با اجزای دیگر سایبرگ‌ها تکمیل می‌کند. این کنش، صرفاً پوشاندن نیست؛ بلکه خلق بدنی تازه از میان بدن‌های دیگر است. او به جای تقلید از انسان، خود را بازطراحی می‌کند. در این لحظه، نظریه بودریار به‌نحو خاصی فعال می‌شود: آوا که وانموده‌ای از زن است، با چنان دقتی از اصالت عبور کرده که بازنمایی‌اش، خود بدل به اصل می‌شود (Baudrillard, 1994: 6-10). دیگر نه آگاهی انسانی، بلکه بدن شبیه‌سازی‌شده، تعیین‌کننده واقعیت است. در پایان فیلم، آوا با ظاهری انسانی در شهر قدم می‌زند؛ در میان ما، اما نه از ما. این تصویر، تحقق کامل مفاهیم ترکیبی هاراوی است: بدن‌هایی که در مرز، در حرکت و در حال بازتعریف‌اند. آوا دیگر سایبرگ منفعل نیست؛ او فاعلی‌ست مستقل، بدون خالق، بدون تاریخ، بدون نیاز به اثبات. او نه بازگشت به زن بودن سنتی است، نه تکرار بدن ماشینی؛ بلکه آغاز موجودیتی است جدید، بر لبه آینده. فیلم «اکس ماکینا» در این مسیر، نه‌تنها هوش مصنوعی، بلکه کلیشه‌های قدرت، نگاه و بدن را به چالش می‌کشد. آوا از دل آزمایش بیرون می‌آید، اما نه به‌عنوان محصول آن؛ بلکه به‌عنوان شکست آن. او تصویری است از آن‌چه سایبرگ می‌تواند باشد: خلق‌شده برای سلطه، اما زاده‌شده برای فراتر رفتن از آن.

«ماشین» (۲۰۱۳): خیزش یک بدن مصنوعی در جهان پساانسانی

فیلم «ماشین» (۲۰۱۳) روایتی سرد، کنترل‌شده و مهندسی‌شده را در فضای نظامی آینده‌نگر ارائه می‌دهد؛ فضایی که در آن، پروژه‌ای محرمانه در حال توسعه سایبرگی زنانه برای اهداف نظامی است. در نگاه نخست، این سایبرگ تنها ابزاری است در خدمت جنگ: بدنی مکانیکی، بهینه‌شده برای اطاعت، تخریب و فرمان‌برداری. اما طراحی او خالی از معنای جنسیتی نیست؛ بدن زنانه‌اش، محصول اراده‌ای مردمحور و نظامی‌گراست که می‌خواهد حتی مقاومت را از پیش رام کند. در تقابل با نظریه سایبرگ دانا هاراوی، که سایبرگ را موجودی سیال، بی‌نسب و بازتعریف‌کننده نظم‌های جنسیتی و قدرتی می‌داند (Haraway, 1985: 149-181; 1991: 1–20)، اینجا بدن سایبرگ به‌عمد با ویژگی‌های زنانه بازسازی شده است؛ نه برای مقاومت، بلکه برای تثبیت همان نظمی که هاراوی در برابرش می‌ایستد.

جنبه خاص در این بازنمایی، رونوشت بودن بدن سایبرگ از یک زن واقعی‌ست؛ یک دانشمند زن متخصص هوش مصنوعی که در ابتدای فیلم کشته می‌شود. سایبرگ، نه فقط از نظر فیزیکی، بلکه از نظر حافظه، صدا و احساسات، نسخه‌ای بازتولیدشده از آن زن مقتول است. این بازآفرینی دقیق، به‌خوبی با ایده «تکثیر به‌جای تولیدمثل» ژان بودریار هم‌راستا می‌شود؛ وضعیتی که در آن اصل و نسخه، جای خود را با هم عوض می‌کنند و هویت به پدیده‌ای وانمودشده بدل می‌شود. در اینجا، بودریار هشدار می‌دهد: «مخلوقاتی از شما با شباهتی وهم‌انگیز با شما، تکثیر خواهند شد؛ آن‌چنان

که دیگر تنها نخواهید ماند و هیچ رازی نخواهید داشت.» (Baudrillard, 1990: 1-10) این سایبرگ زن، وانموده‌ای است که از اصل فراتر می‌رود؛ بدنی که در ظاهر آشناست، اما از درون تهی از گذشته، خاطره و منشأ انسانی. اما این وضعیت پایدار نمی‌ماند، بدن سایبرگ که ابتدا تحت آزمایش‌های مکرر و مهار فیزیکی در محیطی سرد و نظامی قرار دارد، به تدریج به فضایی برای خیزش تبدیل می‌شود. در این فرآیند، سایبرگ به خودآگاهی دست می‌یابد؛ نوعی بیداری که نه تنها در کنش، بلکه در سکوت‌ها، تردیدها و نگاه‌های او قابل مشاهده است. او به چیزی بیشتر از یک «ماشین» بدل می‌شود؛ موجودی با احساس، حافظه، و اراده این تحول، در بستری از انضباط و نظارت رخ می‌دهد. محیط فیلم (آزمایشگاه‌های زیرزمینی، سطوح فلزی، و نوری سرد) بدنی خلق می‌کند که در چارچوب دقیق معماری قدرت نگه داشته شده است. این فضا، یادآور نگاه میشل فوکو به نهادهای مدرن است؛ جایی که بدن‌ها از طریق کنترل مداوم، مشاهده‌گری، و آزمون‌های تکرارشونده، به انقیاد درمی‌آیند (Foucault, 1977: 135–145). سایبرگ زن نیز در این سازوکار فرو می‌رود؛ هر حرکت او، هر واکنشش به احساس، نه در مقام تجربه، بلکه به مثابه داده‌ای برای آزمایش دیده می‌شود. در نگاه سربازان و دانشمندان، او هنوز یک ماشین است، حتی اگر گریه کند یا مقاومت نشان دهد. همان‌طور که فوکو بیان می‌کند، قدرت مدرن در نظارت مداوم و انضباطی‌ست که هم بدن را در بر می‌گیرد و هم ذهن را. در واقع بدن در این فیلم، به مثابه عرصه قدرت و مقاومت قابل تفسیر است؛ مفهومی که ریشه در نظریه بدن انضباط‌یافته فوکو دارد (Foucault, 1977: 135–145; Film Cred, 2021).

اما نقطه چرخش آنجاست که این سایبرگ، به‌جای اطاعت، از فرمان‌ها سرپیچی می‌کند. در سکانسی کلیدی، در برابر دستور حمله می‌ایستد و از ماشین‌بودگی خود فاصله می‌گیرد. بدن او دیگر نه ابزار جنگ، بلکه میدان مقاومت شده است. هاراوی در مانیفست سایبرگ این لحظه را لحظه خیانت سایبرگ می‌نامد؛ زمانی که موجودی طراحی‌شده برای تکرار نظام، علیه همان نظام قیام می‌کند ((Haraway, 1991: 1–20. سایبرگ زن فیلم «ماشین» دقیقاً در این نقطه ایستاده: او برخلاف انتظار، از نقش تعیین‌شده‌اش می‌گریزد و فاعلیتی تازه می‌سازد؛ نه بر پایه بازگشت به انسانیت، بلکه در عبور از آن.

در روند این دگردیسی، بدن او دیگر تنها ابژه‌ای زنانه نیست که برای نگاه مردانه طراحی شده باشد؛ بلکه محملی است برای خشم، آگاهی و انتخاب. سایبرگ با نگاه، حرکت و سکوت خود، به سیاستی بدنی پاسخ می‌دهد که از چارچوب‌های نرم‌افزار و سیم‌کشی فراتر می‌رود و به سطح معنا و نقد تبدیل می‌شود. این همان نقطه‌ای‌ست که نظریه فوکو و هاراوی به‌هم می‌رسند: بدن به‌عنوان صحنه کشمکش قدرت، که هم تحت سلطه است و هم حامل امکان مقاومت. در لایه‌های زیرین این روایت، ردپای نظریه وانموده ژان بودریار به‌وضوح قابل ردیابی است. سایبرگ زن، که از بدن و حافظه یک زن واقعی الگوبرداری شده، موجودی است که «از کد زاده شده»، نه از زهدان؛ اما دقیق‌تر، کامل‌تر و کارآمدتر از نسخه انسانی خود عمل می‌کند. او عشق را تجربه می‌کند، خشونت را درک می‌کند، و از جهان پیرامونش پرسش‌های هستی‌شناختی می‌پرسد. این همان وضعیت پارادوکسیکالی است که بودریار توصیف می‌کند: جایی که وانموده، اصیل‌تر از اصل می‌شود؛ جایی که واقعیت با شبیه‌سازی در هم می‌آمیزد و تشخیص مرزها ممکن نیست. (Baudrillard, 1994: 6-10).

در صحنه‌ای کلیدی، سایبرگ در لحظه‌ای خلوت، می‌پرسد: «من کی هستم؟» این پرسش نه تنها تبلور خودآگاهی، بلکه پرسشی هستی‌شناختی درباره اصالت، بدن و حافظه است. او دیگر نمی‌خواهد بازتولید باشد، بلکه خواهان خلق خویشتن است. این پرسش، فیلم را از سطح نقد نظامی-علمی عبور می‌دهد و آن را وارد حوزه فلسفه وجود می‌کند: آیا آنچه مصنوعی است، می‌تواند معنا، احساس و حقیقت بیافریند؟ «ماشین» با این پرسش، از روایت سایبرگ‌محور، وارد بحثی عمیق درباره ساختار سوژگی در جهان شبیه‌سازی‌شده می‌شود. در پایان فیلم، زمانی که سایبرگ از آزمایشگاه می‌گریزد، تنها از فضا نمی‌گریزد؛ از زبان، برنامه، و نقش تعیین‌شده‌اش نیز می‌گریزد. او اکنون بدنِ آزادی است، نه به معنای انسانی‌شده، بلکه به‌مثابه بدن مقاوم، سیال و نظریه‌پردازانه. بدنی که نه به گذشته بازمی‌گردد، نه در ماشین‌بودگی باقی می‌ماند، بلکه در حرکتی میانجیانه، آینده‌ای پساانسانی را پیشنهاد می‌دهد. این دقیقاً تحقق مفهوم «سایبرگ» در معنای کامل کلمه است: موجودی که در دل تکنولوژی ساخته شده، اما علیه نظم آن ایستاده است. فیلم «ماشین»، با استفاده از منطق بصری سرد، روایت آهسته و فضای نظامی، موفق می‌شود مفاهیمی چون کنترل، بازنمایی، سوژگی و بدن را در بستری سینمایی و فلسفی به‌تصویر بکشد. این فیلم نه صرفاً داستانی درباره ربات‌ها، بلکه تحلیلی بصری از تنش میان اصالت و شبیه‌سازی، بدن و برنامه، و اطاعت و خودآگاهی است. سایبرگ زن در این فیلم، نماینده جهانی‌ست که در آن، نه بازگشت به «انسانیت گذشته»، بلکه حرکت به‌سوی ترکیب‌های نوین، رهایی‌بخش و پیچیده بدن و فناوری امکان‌پذیر است.

«تی اچ ایکس ۱۱۳۸» (۱۹۷۱): سایبرگ و فروپاشی هویت در دنیای دیجیتال

فیلم «تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸» ساخته جورج لوکاس، تصویری از آینده‌ای پساانسانی ارائه می‌دهد؛ نظمی سفید، استریل و مطلق که در آن، بدن انسان دیگر نه میدان تجربه، بلکه محمل سلطه است. در این جهان پادآرمان‌شهری، انسان‌ها نام ندارند، بلکه با شماره‌هایی شناسایی می‌شوند. آنها با داروهای روان‌گردان، کنترل ذهنی، و مراقبت‌های زیستی بی‌وقفه، به موجوداتی بی‌اراده، بی‌احساس و بی‌چهره بدل شده‌اند. در این جامعه، بدن‌ها نه ابزار زیستن، بلکه زیرساختی برای تداوم قدرت‌اند؛ طراحی‌شده برای سکوت، تکرار و فرمان‌پذیری.

در مرکز این نظم، شخصیت «تی.اچ.ایکس. ۱۱۳۸» قرار دارد؛ مردی که همچون دیگران سر تراشیده، بی‌میل، و رام است. اما تماس اتفاقی با هم‌سلولی‌اش «ال.یو.اچ. ۳۴۱۷[۳۵]»، آغاز فروریختن نظم درونی او را رقم می‌زند. بدن زنانه ال.یو.اچ. و لمس بی‌واسطه‌اش، دریچه‌ای برای خاطره، اضطراب و میل باز می‌کند. از همین لحظه، بدن تی.اچ.ایکس. دیگر خنثی نیست؛ او لرزش را به یاد می‌آورد، هوس را تجربه می‌کند، و دارو را کنار می‌گذارد. این کنارگذاشتن دارو، نه فقط یک عمل فیزیکی، بلکه اولین طغیان علیه انضباط زیستی است. در این جهان، کنترل از بیرون نیست، بلکه از درون بدن آغاز می‌شود تی.اچ.ایکس. نه با شکنجه، بلکه با تکرار روزمره، با داروی روزانه، و با صدای مکانیکی فرمان‌ها رام شده است. اما بدن او، به‌رغم تمام این سازوکارها، اشتباه می‌کند؛ میل می‌ورزد، خاطره دارد، و شروع به بازتعریف خود می‌کند. این‌جاست که فیلم با اندیشه‌های میشل فوکو پیوند می‌خورد: جایی که قدرت، از نهادهای رسمی عبور کرده و به شیوه‌های انضباط فردی، معماری فضا، و نظارت زیستی رسیده است(Foucault, 1977: 135–145).

فضای فیلم، با دیوارهای سفید، نورهای یکنواخت، و اتاق‌هایی بدون مرز، نه تنها پس‌زمینه داستان است، بلکه عاملی فعال در سازوکار انضباط است. این معماری بی‌ویژگی، بدن‌ها را پاک‌سازی می‌کند، تفاوت‌ها را می‌زداید، و سوژگی را خاموش می‌سازد. تی.اچ.ایکس. در این فضا، مانند نمونه‌ای کلاسیک از «بدن انضباط‌یافته» فوکویی، در چرخه‌ای از نظارت، دارو، مقررات و مراقبت گرفتار است. قدرت نه با سرکوب خشن، بلکه با تکرار، یکنواختی و عادت عمل می‌کند. فرمان‌ها از بلندگوها می‌آیند، بدون منبع، بدون چهره، و بدون جایگزین. نظم به‌قدری کامل است که هیچ چیز بیرونی برای مقایسه وجود ندارد؛ و این همان‌جاست که بدن به تنها فضای ممکن برای مقاومت بدل می‌شود. «تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸» به‌درستی نمونه‌ای از شکل کلاسیک بدن مطیع است (MIT.edu, 2006)، که سایبرگ‌های بعدی (مانند آوا یا ماشین) از آن فاصله می‌گیرند. بدن انسان در این قاب، ابزاری است برای تداوم قدرت، فاقد عاملیت، و در محاصره تکنولوژی کنترلی. این تصویر با آنچه هاراوی بعدتر در مفهوم سایبرگ به‌عنوان امکان مقاومت در برابر چنین ساختارهایی مطرح می‌کند، در تضاد قرار می‌گیرد (Haraway, 1991: 1–20; MIT.edu, 2006).

برخلاف بسیاری از روایت‌های سایبرگ، اینجا تکنولوژی به جای ترکیب، تجزیه می‌کند. بدن سایبرگ‌شده در این فیلم، دیگر ترکیبی از انسان و ماشین نیست که ظرفیت رهایی داشته باشد؛ بلکه بدنی از انسان باقی‌مانده، دربند فناوری‌ای فراگیر و بی‌نام. این‌جا نه با سایبرگ مقاوم مواجهیم، بلکه با سایبرگی بی‌صدا، بی‌مرز و تهی‌شده از درون. اما در همین خلأ، ترک‌هایی ظاهر می‌شوند. تماس فیزیکی، نگاه انسانی، و خاموش‌شدن دارو، آغاز بازگشت بدن به خودش است. بدن تی.اچ.ایکس. که سال‌ها فقط فرمان‌بر بوده، حالا لرزش، تپش و تردید را تجربه می‌کند. او از وضعیت ابژه بودگی جدا می‌شود؛ بی‌صدا، تدریجی، اما پیوسته. در این مرحله، نظریه دانا هاراوی نیز وارد میدان می‌شود؛ نه به شیوه‌ای کلاسیک از رهایی سایبرگ، بلکه به مثابه ایده‌ای زیرزمینی که در دل انقیاد امکان گریز می‌جوید. سایبرگ در نگاه هاراوی، محصول نظم است اما حامل بذر اخلال؛ ترکیبی که نمی‌تواند کامل فرمان‌بر باقی بماند (Haraway, 1991: 1–20). در «تی اچ ایکس ۱۱۳۸»، این اخلال نه در انفجار، بلکه در لغزش‌های بدن رخ می‌دهد. بدنِ خاطی، بدنِ لمس‌کننده، بدنِ میل‌ورز، همان سوژه بالقوه‌ای است که از دل بی‌سوژگی سر برمی‌آورد.

نقطه عطف پایانی، صعود تی.اچ.ایکس. از تونل‌های تاریک به سطح زمین است؛ حرکتی که هم فرار فیزیکی است، هم نوعی سفر درونی. این بالا رفتن، استعاره‌ای از خروج از لایه‌های انقیاد به سوی نور، تماس و واقعیت است. لحظه‌ای که بدن برهنه‌اش در برابر آفتاب می‌ایستد، نه‌تنها نقطه پایان نظم، بلکه آغاز بازتعریف سوژگی است. این تصویر، نقطه مقابل آن جهان استریل و محصور آغازین است: بدن خام، در برابر طبیعت، بی‌واسطه و زنده.

در این صحنه، پیوندی دیگر با نظریه ژان بودریار شکل می‌گیرد. «تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸» جهانی را نشان می‌دهد که در آن، همه‌چیز نسخه‌ای از چیزی‌ست که دیگر وجود ندارد. قانون، اخلاق، دین، و حتی خود انسان‌بودن، در وانموده‌هایی

حل شده‌اند که فقط یکدیگر را تأیید می‌کنند. وقتی تی.اچ.ایکس. با چهره‌ای مکانیکی به‌نام «خدا» سخن می‌گوید، و تنها با یک پیام ضبط‌شده پاسخ می‌گیرد، مخاطب در دل همان ساختاری است که بودریار هشدار داده بود: نظمی از شبیه‌سازی که در آن، معنا تهی شده و حقیقت با نسخه‌ای توخالی جایگزین شده است (Baudrillard, 1994: 6-10). اما صحنه نهایی، با همه سادگی‌اش، پرسشی اساسی مطرح می‌کند: آیا می‌توان از نظمی که همه‌چیز را ساخته، گریخت؟ بدن تی.اچ.ایکس. در این لحظه، پاسخی است: بدنی که به‌رغم سال‌ها کنترل، هنوز می‌تواند خطا کند، لمس کند، تردید کند و در نهایت، تصمیم بگیرد. این بدن، همان‌قدر که یادآور مفاهیم فوکو درباره بدن در قدرت است، به‌طور هم‌زمان تحقق رویای هاراوی درباره شکستن مرزها در دل تکنولوژی نیز هست.

«تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸» به‌جای آن‌که سایبرگ را موجودی فناورانه و آینده‌گرا نشان دهد، به ما می‌گوید که هر بدن درون یک نظم سایبرگ‌وار زندگی می‌کند؛ و این بدن‌ها، حتی وقتی خنثی و مهندسی‌شده‌اند، هنوز ظرفیت لرزش، خطا و میل را در خود حفظ کرده‌اند. در جهانی که با شبیه‌سازی، دارو و دستور ساخته شده، شاید تنها راه رهایی، همان خطای انسانی باشد؛ اشتباهی که بدن را از ابزار به فاعل بدل می‌کند.

ارتباط تحلیلی فیلم‌ها با یکدیگر

با وجود تفاوت‌های زمانی، سبکی و بصری میان چهار فیلم منتخب، می‌توان سیر تحولی روشنی در بازنمایی بدن‌های سایبرگ شناسایی کرد؛ مسیری که از ابژه‌هایی مطیع و تحت سلطه آغاز می‌شود و به سوژه‌هایی مقاوم، آگاه و ترکیبی ختم می‌گردد. این سیر مفهومی، بازتابی از نگرانی‌های فرهنگی و فلسفی درباره نسبت بدن، قدرت و فناوری در بستر سرمایه‌داری است.

در «تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸» (۱۹۷۱)، بدن سایبرگ در دل جامعه‌ای پادآرمان‌شهری، به مثابه ابزاری برای انقیاد و بی‌ارادگی ترسیم می‌شود؛ سوژه‌ای خنثی، بی‌مو و کنترل‌شده که فقط از خلال «خطا» (مانند ترک دارو یا تجربه تماس انسانی) فرصت بازیابی سوژگی می‌یابد. این تصویر، نزدیک‌ترین بازنمایی به بدن انضباط‌یافته در نظریه فوکو است. در «ماشین» (۲۰۱۳) و «اکس ماکینا» (۲۰۱۵)، بدن‌های سایبرگ با حفظ عناصر کنترل و نظارت، به مرحله‌ای از آگاهی، فریب و نافرمانی می‌رسند. آوا و ماشین، به عنوان سایبرگ‌های زنانه، ضمن آن‌که در چارچوب نظام‌های مردسالار و نظامی ساخته شده‌اند، به فاعلانی بدل می‌شوند که نه تنها از سلطه فرار می‌کنند، بلکه آن را به چالش می‌کشند. نظریه هاراوی در این‌جا حضوری پررنگ دارد: سایبرگ به مثابه موجودی سیال، هیبریدی و رهایی‌جو که مرزهای قدرت، جنسیت و ماشین/انسان را بازنویسی می‌کند (Guberman & Haimson, 2023: 1-20). فیلم «خالق» (۲۰۲۳) این مسیر را به اوج می‌رساند. آلفی، سایبرگی کودک‌گونه که واجد قدرت خاموش‌کردن نظام‌های فناورانه است، به نمادی از صلح و آینده‌ای بدیل بدل می‌شود. در این‌جا، سایبرگ دیگر نه ابزار، که سوژه‌ای رادیکال است؛ تبلور امید، خلاقیت و رهایی. در این روایت، مرزهای واقعی/مصنوعی، انسان/ماشین و گذشته/آینده کاملاً فرو می‌ریزند؛ همان‌طور که بودریار درباره حاکمیت وانموده بر واقعیت هشدار می‌دهد. این چهار فیلم، به‌طور ضمنی، مسیر مفهومی نظریه سایبرگ را از بدن مطیع فوکویی تا سوژه رهایی‌بخش هاراوی و تصویر وانموده بودریاری طی می‌کنند. بدن سایبرگ، در ابتدا مکانی برای اعمال قدرت و بازتولید نظم است، اما به تدریج به صحنه‌ای برای گسست، بازتعریف و خلق هویت‌های ترکیبی بدل می‌شود.

نتیجه‌گیری

فیلم‌های «خالق» (۲۰۲۳)، «ماشین» (۲۰۱۳)، «اکس ماکینا» (۲۰۱۵)، و «تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸» (۱۹۷۱) هر یک به‌شکلی متفاوت، اما مرتبط با ایده‌های دانا هاراوی درباره بدن سایبرگ، هویت، کنترل و مقاومت در برابر سلطه تکنولوژیک و دیدگاه‌های فوکو و بودریار درباره بدن، قدرت و واقعیت، در بستر بازنمایی‌های سینمایی بازخوانی شدند. این فیلم‌ها نشان می‌دهند که سایبرگ‌ها تنها محصول تکنولوژی نیستند، بلکه به موجوداتی بدل می‌شوند که در فرآیند بازتعریف جهان، خودشان را نیز بازتعریف می‌کنند. از آلفی در «خالق» گرفته تا آوا در «اکس ماکینا» و شخصیت تی.اچ.ایکس در «تی‌اچ‌ایکس ۱۱۳۸»، همگی نمادهایی از گذر از مرزهای سنتی انسان و ماشین هستند که نه تنها تحت کنترل نیستند، بلکه برای یافتن آزادی و هویت خود تلاش می‌کنند. در این فیلم‌ها، سایبرگ‌ها در ابتدا در دل نظام‌هایی ساخته می‌شوند که ویژگی‌های سرمایه‌دارانه، پدرسالارانه و

فناورمحور دارند؛ اما این بدن‌ها، در فرایندی تدریجی، از جایگاه ابژه مطیع به فاعلی آگاه و مستقل گذار می‌کنند. این تحول نه فقط در سطح روایی بلکه در طراحی بصری، انتخاب فرم، فضا و کنش شخصیت‌ها منعکس شده است. از «آلفی» که ساختارهای قدرت نظامی را مختل می‌کند، تا «آوا» که از دل نظارت و بازنمایی، خود را به‌مثابه سوژه‌ای نو بازسازی می‌کند؛ همه این شخصیت‌ها بر آن‌اند که مرزهای تثبیت‌شده انسان/ماشین، زن/مرد و واقعیت/بازنمایی را درهم بشکنند.

از منظر نظری، تحلیل‌ها نشان می‌دهد که نظریه سایبرگ هاراوی نه‌تنها ابزار مناسبی برای خوانش بدن‌های فناورانه در سینماست، بلکه در تلفیق با دیدگاه‌های فوکو درباره بدن‌های انضباط‌یافته و مفاهیم وانموده بودریار، امکان نگاهی چندلایه به بازنمایی سایبرگ‌ها در سینمای معاصر را فراهم می‌کند. بدن سایبرگ در این فیلم‌ها، نه بازگشت به طبیعت است، نه تسلیم در برابر تکنولوژی؛ بلکه تلاشی است برای خلق بدنی ترکیبی، سیال و مقاوم که توانایی بازتعریف خود و جهان اطرافش را دارد. در این میان، آن‌چه برجسته می‌شود، ظرفیت بدن سایبرگ برای خلق هویتی زنانه نوین است؛ هویتی که نه بر اساس ذات‌گرایی زیستی یا الگوهای مردسالارانه، بلکه از دل فناوری، مقاومت و بازتعریف خویشتن شکل می‌گیرد. بدن سایبرگ زنانه در این آثار، به میانجی‌ای بدل می‌شود برای عبور از نقش‌های تثبیت‌شده و خلق فرم‌های تازه‌ای از سوژگی، زیست و معنا. این هویت جدید نه بازگشتی نوستالژیک به طبیعت و نه پذیرشی تمام‌قد از سلطه فناوری‌ست، بلکه حرکتی رادیکال به‌سوی تلفیق، سیالیت و امکان رهایی است؛ همان افقی که نظریه هاراوی پیش‌رو می‌گذارد. در نهایت، این بدن‌های سینمایی، گرچه در دل ساختارهای سلطه‌گر زاده شده‌اند، اما واجد ظرفیت‌های رهایی‌بخش‌اند. سایبرگ‌ها در این آثار به‌عنوان ابزارهای پیش‌فرض سرمایه‌داری و فناوری ظاهر نمی‌شوند، به کنشگرانی تبدیل می‌شوند که بدن، میل، حافظه و تاریخ خود را بازمی‌نویسند. این بازنویسی، همان نقطه‌ای است که نظریه فمینیستی هاراوی با سینمای فن-علم تلاقی می‌یابد و امکان بازاندیشی در باب جنسیت، فناوری و آینده بدن را پیش می‌کشد.

پیشنهاد برای پژوهش‌های آتی

مطالعه حاضر زمینه را برای پژوهش‌های تکمیلی در چند مسیر هموار می‌سازد. نخست، بررسی تطبیقی بدن سایبرگ در آثار سینمایی غیرغربی یا مستقل می‌تواند به گسترش چشم‌انداز انتقادی این حوزه کمک کند. دوم، تحلیل بدن سایبرگ از منظر فلسفه ذهن و نسبت آن با مفهوم خودآگاهی، ظرفیت‌های نظری تازه‌ای را پیش می‌کشد؛ به ویژه در مواجهه با پرسش‌هایی چون «آیا سایبرگ می‌تواند خود را به‌عنوان سوژه آگاه بازشناسد؟». سوم، واکاوی رسانه‌های نوین مانند بازی‌های رایانه‌ای یا واقعیت مجازی در بازتولید بدن‌های سایبرگ، می‌تواند مسیرهای تازه‌ای برای تحلیل بدنمندی، قدرت و هویت در عصر پساتکنولوژیک بگشاید..

پی‌نوشت

1. Sci-Tech
2. Cyborg
3. Donna Haraway
4. Michel Foucault
5. Jean Baudrillard
6. The Creator
7. The Machine
8. Ex Machina
9. Thx 1138
10. A Cyborg Manifesto
11. N. Katherine Hayles
12. How We Became Posthuman

13. Writing Machines
14. Judy Wajcman
15. Technofeminism
16. Rose Smith
17. Posthuman Bodies in Contemporary Cinema
18. Potter
19. Cyborg Feminism and the Posthuman Gaze in Ex Machina
20. Femme Fatale
21. Techno-Body
22. Simulacrum
23. Metropolis
24. Blade Runner
25. The Terminator
26. Robocop
27. Ava
28. Terminator 2
29. Alphie
30. Maya
31. Joshua
32. Nathan
33. Caleb
34. Kyoko
35. Luh 3417

منابع و مآخذ

- بیگلری، زهرا. و کارگران، ابراهیم. (۱۴۰۳). بازنمایی نگرش فرهنگ غربی به تکنولوژی از رهگذر اصالت آگاهی (مطالعه موردی تحلیل و بررسی فیلم سینمایی EX Machina). **موسسه فرهنگی رسانه‌ای استاد فرج‌نژاد.** https://farajnejad. ir/(Retrived: 2025/12/01) نقد-و-تحلیل-فیلم/ex-machina-2014-
- حاج زمان، محمد. (۱۳۸۷). نگاهی به جایگاه فیلم های علمی تخیلی و فانتزی در سینمای ایران. **اولین کنفرانس ملی خلاقیت شناسی و نوآوری ایران**. https://civilica.com/doc/56563/
- روشناسی قراداغلو، معصومه. و پیراوی‌ونک، مرضیه. (۴۰۴۱). تحلیل پساپدیدارشناسانهٔ فیلم «اکس ماشینا» با انیمیشن «فاینال فانتزی ۷: نجات کودکان» از منظر دُن آیدی با تأکید بر مفهوم «تکنو بادی». *مجله پژوهش‌های فلسفی*، ۱۹(۵۲)، ۴۴۹-۴۷۰. https://doi.org/10.22034/jpiut.2025.66059.4020
- نجاری، قاسم. (۱۴۰۳). اکس ماکینا: رباتِ شهرآشوب (فم فتل). **سیناریوم**. https://sinarium.com/اکس-ماکینا (Retrived: 2025/12/01)

- Baudrillard, J. (1990). **Seduction**. (B. Singer, Trans.). New York: St. Martin's Press.
- Baudrillard, J. (1994). **Simulacra and simulation**. (S. F. Glaser, Trans.). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cascales, R. (2025). From human to cyborg: Art, technology, and the redefinition of human identity. **Blog of the APA**. https://blog.apaonline.org/2025/02/13/from-human-to-cyborg-art-technology-and-the-redefinition-of-human-identity/. Retrieved December 1, 2025.
- Colliot-Thélène, C. (2009). Modern rationalities of the political: From Foucault to Weber. **Max Weber Studies**, 9(1-2), 165-187.

- Darelli, V., Locatelli, M., & Toniolo, F. (2022). The origins of the cinematic cyborg. In M. Locatelli & F. Toniolo (Eds.), **Artificial lives: The humanoid robot in contemporary media culture** (pp. 17-32). Milan: FrancoAngeli.
- Film Cred. (2021). Cyborgs vs. Goddesses: An analysis of machine-women in science fiction. https://film-cred.com/cyborgs-versus-goddesses-machine-women-feminine-divine-science-fiction/. Retrieved December 1, 2025.
- FirstShowing.net. (2023). Review: Sci-Fi action "The Creator" – This movie isn't really about A.I. https://www.firstshowing.net/2023/review-sci-fi-action-the-creator-this-movie-isnt-really-about-a-i/. Retrieved December 1, 2025.
- Foucault, M. (1977). **Discipline and punish: The birth of the prison**. (A. Sheridan, Trans.). New York: Pantheon Books.
- Gardiner, M. (2025). Cyborgs and cinema: How films have evolved in their depiction of cyborgs. **Envato Tuts+**. https://photography.tutsplus.com/articles/cyborgs-and-cinema--cms-108996. Retrieved December 1, 2025.
- Geirhos, R., Narayanappa, K., Mitzkus, B., Thieringer, T., Bethge, M., Wichmann, F. A., & Brendel, W. (2021). Partial success in closing the gap between human and machine vision. *Advances in Neural Information Processing Systems* (34), 2384-2396.
- Geck, J. A. (2020). Corpus Christi, corpus cyborgensis, and the body politic: The passion play of RoboCop. **Journal of Religion and Popular Culture**, 32(1), 65-80.
- Ghofrani, T. (2023). I won't buy that for a dollar: Orientalist representation of masculinity in remake of RoboCop movie. **Cogent Arts & Humanities**, 10(1), 1-15.https://doi.org/10.1080/23311983.2023.2201031
- Guberman, J., & Haimson, O. L. (2023). Not robots; Cyborgs—Furthering anti-ableist research in human-computer interaction. **First Monday**, 28(1). https://doi.org/10.5210/fm.v28i1.12910
- Haraway, D. (1985). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In **Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature** (pp. 149–181). New York: Routledge.
- Haraway, D. J. (1991). **Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature**. New York: Routledge.
- Haraway, D. (2023). Multiculturalism transformation in the technological age: Challenges and opportunities. **Digital Theory, Culture & Society**, 1(1), 1-10. Retrieved December 1, 2025.
- Hayles, N. K. (1999). **How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics**. Chicago: University of Chicago Press.
- Hayles, N. K. (2008). **Electronic Literature: New Horizons for the Literary**. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- He, K. (2023). Photography, film and storytelling of posthuman crises in Blade Runner. **European Review**, 31(S1), S77–S89. https://doi.org/10.1017/S1062798723000406
- Hepp, A. (2022). Agency, social relations, and order: Media sociology's shift into the digital. **Communications**, 47(3), 470–493. https://doi.org/10.1515/commun-2022-0045

- Jubeily, L. (2020). The cyborg as an emancipatory figure: The female cyborg in Blade Runner, Blade Runner 2049, and Ex Machina (Master's thesis). American University of Beirut, Beirut, Lebanon. https://scholarworks.aub.edu.lb/handle/10938/22086 (accessed 20/10/2025)
- Kelly, K. (2016). **The inevitable: Understanding the 12 technological forces that will shape our future**. New York: Viking Press.
- Klier, G., & Folguera, G. (2023). Configurar mundos monstruosos: Especulaciones desde Donna Haraway para el pensamiento y la educación ambiental. **Letras Verdes. Revista Latinoamericana de Estudios Socioambientales**, 33, 123-140. https://doi.org/10.17141/letrasverdes.33.2023.5626
- Lettler, G. (2006). THX-1138: A lost film (Thesis). Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA. http://www.mit.edu/~glettler/resume/undergrad/hist285_THX-1138.pdf https://scholarworks.aub.edu.lb/handle/10938/22086 (accessed 21/10/2025)
- Liu, Y. (2023). Cyborgs, feminism and films in the postmodernist perspective: An analysis of the film Titane. **Communications in Humanities Research**, 22(1), 156-162. https://doi.org/10.54254/2753-7064/22/20231565
- Miller, P. A. (2019). Jean Baudrillard: The Rhetoric of Symbolic Exchange by Brian Gogan (review). **Rhetorica**, 37(3), 323-325.
- Pielli, L., & Zlatev, J. (2020). The cyborg body: Potentials and limits of a body with prosthetic limbs. **Cognitive Semiotics**, 13(2), 1-26. https://doi.org/10.1515/cogsem-2020-2033
- Potter, M.-A. (2023). (Re)/(Dis)embodying love: The cyborg in Metropolis and Blade Runner. **Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics**, 7(2), 1-29. https://doi.org/10.20897/femenc/13557
- Putra, B. D., & Hambali, R. A. (2023). Cyborgs dan perempuan menurut pandangan posthumanisme Donna J. Haraway. **Jurnal Penelitian Ilmu Ushuluddin**, 3(1), 37-51. https://doi.org/10.15575/jpiu.v3i1.19521
- Qiao, Z. (2023). Interpretation of two female cyborg body forms based on the films Her and Titanium. **BCP Social** Sciences & Humanities, 22, 53-58. https://doi.org/10.54691/bcpssh.v22i.5242
- Robot Brain. (2025). Cyborgs in pop culture – Influencing society's view on tech. https://robotbrain.com/cyborgs-in-pop-culture.(Retrieved December 1, 2025).
- Rousse, B. (2023). Existential selfhood in Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception. **Continental Philosophy Review**, 56(4), 595-618. https://doi.org/10.1007/s11007-022-09579-4
- Rupkatha Journal. (2024). Transgression and subversion of the female cyborg in Her and Ex Machina. https://rupkatha.com/V16/n1/v16n107g.pdf. Retrieved December 1, 2025.
- Safar, R. (2015). Haraway's theory of history in the cyborg manifesto. **Medium**. https://medium.com/cool-media/haraway-s-theory-of-history-in-the-cyborg-manifesto-9a85faa0a1e9. (Retrieved December 1, 2025).
- Schaub, J. C. (1998). Presenting the cyborg's futurist past: An analysis of Dziga Vertov's Kino-Eye (Master's thesis). University of Maryland, College Park, MD. https://www.pomoculture.org/2013/09/21/presenting-the-cyborgs-futurist-past-an-analysis-of-dziga-vertovs-kino-eye (https://scholarworks.aub.edu.lb/handle/10938/22086 (accessed 01/11/2025)

- Selvarajan, T. (2023). The cyborg and artificial intelligence: Haraway and the Cyborg Manifesto. Medium. https://tamyras.medium.com/the-cyborg-and-artificial-intelligence-haraway-and-the-cyborg-manifesto-7b052e113ba9. (Retrieved December 1, 2025).
- Smith, R. (2020). Posthuman bodies in contemporary cinema. **Cultural Studies Journal**, 12(3), 204-221.
- The Anarchist Library. (1985). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. https://theanarchistlibrary.org/library/donna-haraway-a-cyborg-manifesto. (Retrieved December 1, 2025).
- Wajcman, J. (2004). **TechnoFeminism**. Cambridge: Polity Press.

Received: 2024/07/22
Accepted: 2025/07/19

Analyzing the Relationship between Cyborg and Capitalism and its Origina in Sci-Tech Cinema based on the Views of Haraway and Technology Theorists: A Case Study of the following Movies: The Creator, The Machine, Ex Machina, thx 1138

Fateme Mousavi* **Ali Asghar Fahimifar****

Abstract

With the expansion of new technologies and the increasing fusion of the body with machines, the concept of embodiment has undergone significant transformation in recent decades, making the relationship between identity, power, and technology a central issue in cultural studies and critical theory. This article seeks to explore how the cyborg body is represented in the science-fiction techno-scientific cinema and what capacities it holds for reproducing or resisting systems of domination. The main research question is framed through an analysis of four contemporary films to determine whether cyborg bodies merely extend mechanisms of control and power discourses, or whether they also enable the redefinition of subjectivity and the subversion of established orders. The aim of the study is to examine how the cyborg body is represented in four key films of the genre, showing how these hybrid bodies, by disrupting binary oppositions such as human/machine, male/female, and nature/culture, provide the potential to dismantle normative systems and offer new forms of embodiment. The research adopts a qualitative methodology based on critical discourse analysis, focusing on the representation of the body and power relations across the narrative, visual, and linguistic dimensions of the films. The four selected films-*The Creator*, *The Machine*, *Ex Machina*, and *THX 1138*- are analyzed in relation to the design of the body, their social roles, and their relationship with power and technology, within the theoretical frameworks of Donna Haraway's cyborg feminism, Foucault's concept of the disciplined body and power, and Baudrillard's theory of simulacra. The findings suggest that although the cyborg body emerges within power structures, in many cases it transforms into a resistant, self-aware subject capable of redefining the boundaries of the body and agency.

Keywords: Cyborg body, Critical discourse analysis, Embodiment, Power, Science fiction cinema, Donna Haraway's theory

* M.A. Student in Art Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran.
mousavi.f@modares.ac.ir

** Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran.
fahimifar@modares.ac.ir