

زن مصنوعی و فانتزی مردانه: مطالعه‌ای بر رابطه میل، جنسیت و تکنولوژی در فیلم چهارتا شیطان

(۱۳۴۴)

چکیده

مقاله‌ی حاضر به تحلیل فیلم چهارتا شیطان (۱۳۴۴) یک کمدی علمی-تخیلی عامه‌پسند ساخته‌ی حسین مدنی می‌پردازد؛ متنی که در تقاطع بدن، جنسیت و فناوری قرار دارد و بازتاب‌دهنده‌ی تنش‌های فرهنگی و اجتماعی ایران دهه‌ی چهل است. داستان فیلم حول محور پروفیسوری شکل می‌گیرد که به دلیل نافرمانی همسرش، زنی مصنوعی می‌سازد که منطبق با آرمانش از یک زن کامل است. زن مصنوعی در ابتدا تحقق فانتزی مردانه‌ی کنترل کامل بر زن جلوه می‌کند، اما نهایتاً علیه خالق خود شورش کرده و آزمایشگاه پروفیسور را در آتش نابود می‌سازد. فیلم از الگوی کلاسیکی بهره می‌برد که در فیلم‌هایی همچون متروپولیس (۱۹۲۷) و بلیدرانر (۱۹۸۲) دیده می‌شود، جایی که موجود مصنوعی ابتدا مطیع است و سپس سرکشی می‌کند. طغیان نهایی زن مصنوعی نمادی از بازگشت امر سرکوب‌شده و هراس فرهنگی از سیطره تکنولوژی و ظهور الگوهای جنسیتی جدید در ایران دهه‌ی چهل است، دوره‌ای که مدرنیزاسیون شتابزده تهدیدی برای ارزش‌های سنتی و نقش‌های جنسیتی محسوب می‌شد. پایان فیلم با عذرخواهی پروفیسور، بازسازی کانون خانواده و ازدواج شخصیت‌های فرعی، تثبیت ارزش‌های سنتی را نشان می‌دهد. از این منظر، به‌عنوان متنی عامه‌پسند، بستری برای مطالعه‌ی تنش‌های فرهنگی و جنسیتی ایران پیش از انقلاب فراهم می‌کند، جایی که اتوماتون هم ابژه‌ی میل و هم آینه‌ی اضطراب‌های اجتماعی و اخلاقی است.

واژه‌های کلیدی

چهارتا شیطان (۱۳۴۴)، اتوماتون، زن مصنوعی، مدرنیزاسیون ایران، جنسیت و تکنولوژی، هراس از تکنولوژی

مقدمه

فیلم کمدی علمی-تخیلی عامه‌پسند *چهارتا شیطان*^۱ (۱۳۴۴) ساخته حسین مدنی را می‌توان به مثابه متنی چندلایه در تلاقی بدن، جنسیت و تکنولوژی در نظر گرفت. این اثر که ابتدا با عنوان *زن مصنوعی* شناخته می‌شد (امید، ۱۳۷۴، ۳۷۸)، روایتی را پیش می‌برد که در آن دانشمندی به نام پروفیسور سلیم، از اینکه همسرش تمام و کمال تحت فرمان او نیست به ستوه آمده و در واکنشی پرخاش جویانه و عصبی، تصمیم می‌گیرد زنی مصنوعی خلق کند؛ زنی مطیع و فرمان‌بردار، فاقد هرگونه میل یا اراده مستقل. دختر او، فرشته، هشدار می‌دهد که این اختراع در نهایت به نابودی خود او خواهد انجامید. پروفیسور با انتشار آگهی استخدام پرستار برای زن مصنوعی، دو جوان را به خانه می‌کشاند، و نوکرش مراد، با طرح نقشه‌ای فرشته را مجبور می‌کند نقش زن مصنوعی را بازی کند. حمید و زکی مجذوب زیبایی او می‌شوند. در ادامه فیلم و در اوج آن، سرانجام زن مصنوعی طغیان می‌کند و لابراتوار پروفیسور سلیم را به آتش می‌کشد. پروفیسور از مرگ می‌گریزد و سرانجام نزد همسرش اعتراف می‌کند که هیچ زنی جای زن واقعی را نمی‌گیرد. بدین ترتیب، خانواده بازسازی می‌شود و حمید هم که عاشق فرشته شده است، به وصال او می‌رسد.

در هسته روایت، فانتزی پدرسالارانه‌ای قرار دارد که به یکی از رایج‌ترین موتیف‌های ادبی و هنری گره می‌خورد: خلق زن مصنوعی به‌مثابه ابژه میل و فرمان‌برداری (حسینی، ۱۳۹۹، ۱۹۳). از اسطوره پاندورا^۲ سنت یونانی، تا عروسک اولمپیا در داستان مرد شنی^۳ (۱۸۱۶) ای. تی. هافمن^۴ که با زیبایی و حرکات مکانیکی‌اش هم میل و هم وحشت مردان را برمی‌انگیزد، و از زن مکانیکی داستان *آستانه آینده*^۵ (۱۸۸۶) اثر آگوست دو ویلیر دو لیل آدام^۶ که برای جایگزینی زن واقعی خلق می‌شود، تا زن ماشین اغواگر *متروپولیس*^۷ (۱۹۲۷) فریتس لانگ^۸ که به ابزار شورش و ویرانی بدل می‌گردد، همواره «زن مصنوعی» در تقاطع دو محور معنا یافته است: از یک سو، میل مردانه به خلق زنی کامل، یعنی مطیع، بی‌عیب و ابژه تمام‌عیاری که تمامی کاستی‌های زن واقعی، یعنی زن به‌مثابه سوژه مستقل را جبران کند؛ و از سوی دیگر، هراس از آنکه همین مخلوق، کنترل‌ناپذیر شود و علیه خالق خود یا نظم اجتماعی موجود شورش کند. فیلم *چهارتا شیطان* دقیقاً در این سنت جهانی قرار می‌گیرد، اما آن را در بستر خاص ایران دهه چهل بازآفرینی می‌کند. پروفیسور، همچون شخصیت ادیسون داستان *آستانه آینده*، در پی خلق زنی است که نه تنها زیبا بلکه بی‌چون‌وچرا مطیع باشد. با این حال، زن مصنوعی او نیز مانند زن ماشینی فیلم *متروپولیس*، موجودی است در مرز میان فتیش و تهدید: هم موضوع میل است و هم سرچشمه وحشت. در پایان، همانند بسیاری از روایت‌های کلاسیک، فانتزی مردانه فرو می‌پاشد؛ زن مصنوعی به‌جای تحقق آرامش، آزمایشگاه را به آتش می‌کشد و تهدیدکننده می‌شود.

ایران در دهه چهل یکی از پرتنش‌ترین دوره‌های تاریخ معاصر خود را می‌گذراند. پس از رسیدن به قدرت مطلق در کودتای ۱۳۳۲، دولت پهلوی دوم کوشید اقتدار سیاسی خود را با پروژه‌های صنعتی و فنی تثبیت کند و در دهه ۴۰، پروژه‌های مدرنیزاسیون شتابان را به‌عنوان بخشی از «انقلاب سفید» آغاز کرد. اصلاحات ارضی، گسترش آموزش و بهداشت، ورود فناوری‌های نوین، و نیز توسعه صنعت و شهرنشینی، چهره جامعه ایران را به‌سرعت دگرگون می‌کرد. این تغییرات پرشتاب و تحول‌اشکال‌پیشین و سنتی مواجهه با جهان به مدد فناوری‌های جدید، هم جذابیت و تسهیل امور را به همراه داشت و هم اضطراب ناشی از دست رفتن سامان مواجهه با جهان و مظاهر عینی سنتی. در کنار این تحولات، رسانه‌ها (از تلویزیون تازه تأسیس گرفته تا مجلات زنانه) الگوهای تازه‌ای از «زندگی مدرن» و «زن جدید» را تبلیغ می‌کردند؛ زنی که تحصیل کرده، فعال اجتماعی و دارای حقوق سیاسی (از جمله حق رأی) بود. این تصویر تازه از زن، که دولت پهلوی با هدف نمایش پیشرفت و همسویی با ارزش‌های جهانی ترویج می‌کرد، در جامعه‌ای که هنوز ریشه‌های عمیق پدرسالاری در آن

زنده بود، موجب نگرانی و واکنش‌های متفاوت می‌شد. فیلم *چهارتا شیطان* را می‌توان محصول مستقیم این بستر دانست. پروفیسور در فیلم نماینده مردی است که در برابر «نافرمانی زن جدید» احساس ضعف و تحقیر می‌کند و راه‌حل خود را در فناوری می‌جوید: خلق زنی مصنوعی که هیچ استقلال‌نا داشته باشد. این زن مصنوعی، در واقع، تجسم فانتزی مرد ایرانی در مواجهه با زن جدید پهلوی است: زنی که دیگر مطیع نیست، حق انتخاب دارد، می‌تواند از خانه بیرون برود و حتی در مواردی علیه شوهر خود بایستد. آنچه پروفیسور نمی‌تواند در همسر واقعی‌اش بیابد (اطاعت بی‌چون‌وچرا)، می‌کوشد در عرصه جدیدی که همچون پاسخ هر مشکلی تبلیغ می‌شود، یعنی تکنوکراسی و صنعت‌گرایی، بیابد؛ بدین شکل که زن ایده‌آلش را به شکل مکانیکی تولید کند.

از همین منظر، فیلم بازتابی از اضطراب‌های جنسیتی و مدرنیستی جامعه در این مقطع و در فرایند پروژه مدرنیزاسیون پهلوی است. زنانی که به دانشگاه رفتند، در بازار کار حضور یافتند، و در عرصه عمومی ظاهر شدند، دیگر نمی‌توانستند صرفاً به‌عنوان موجوداتی فرمان‌بردار تعریف شوند. از طرف دیگر، صنایع و تکنولوژی‌های جدید، تمام عرصه‌های زیستی را دستخوش تغییر قرار می‌داد. این تغییرات با واکنش‌هایی دوگانه روبه‌رو بود: از یک سو تحسین به‌عنوان نماد ترقی، و از سوی دیگر، هراس از فروپاشی بنیان‌های سنتی. فیلم مدنی دقیقاً این هراس را با زبان طنز و فانتزی علمی-تخیلی بازآفرینی می‌کند. زن مصنوعی آفریده شده با علم، که قرار بود پاسخی نهایی به «مشکل زن» باشد، به هیولایی بدل می‌شود که خانه و لابراتوار پروفیسور پدرسالار را به آتش می‌کشد. نکته مهم این است که فیلم نه تنها بحران را بازنمایی می‌کند، بلکه راه‌حلی ایدئولوژیک نیز ارائه می‌دهد. در پایان، پروفیسور نزد همسر واقعی‌اش بازمی‌گردد و اعتراف می‌کند که هیچ زنی جای زن انسانی را نمی‌گیرد. خانواده دوباره شکل می‌گیرد و فرشته و حمید به وصال می‌رسند. این بازگشت به خانواده، در واقع، نوعی بازگرداندن و بازتولید آرامش‌بخش نظم سنتی در دل بحران‌ها و هراس‌های مدرنیته است.

فیلم با وفاداری به قواعد ژانر کمدی (پایان خوش، وصال عاشقان، رفع سوءتفاهم‌ها)، بار ایدئولوژیک پرننگی می‌گیرد: تأکید بر اینکه ارزش‌های سنتی و روابط خانوادگی در نهایت بر تهدیدهای مدرنیته و فانتزی‌های تکنولوژیک پیروز خواهند شد و هیچ زرق و برق و جذبه‌ای بهتر از حفظ سنت‌ها نیست. به این ترتیب، *چهارتا شیطان* بیش از یک کمدی سرگرم‌کننده، سندی فرهنگی است که اضطراب‌ها و تنش‌های مهمی را در دهه ۴۰ ایران را به تصویر می‌کشد. زن مصنوعی در این فیلم نه فقط ابژه میل، بلکه آینه‌ای برای هراس‌های اجتماعی و فرهنگی است؛ هراسی از مدرنیته‌ای شتابان که هم جذابیت داشت و هم تهدید.

روش پژوهش

این پژوهش ماهیتی کیفی دارد و بر پایه‌ی رویکرد توصیفی-تحلیلی شکل گرفته است. داده‌ها و اطلاعات مورد استفاده از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی گردآوری شده‌اند، شامل کتاب‌ها، مقالات و نشریات آکادمیک داخلی و بین‌المللی. در این مطالعه، فیلم *چهارتا شیطان* به‌عنوان متن محوری پژوهش مورد بررسی دقیق قرار می‌گیرد و عناصر بصری، روایی و تماتیک آن با تمرکز بر رابطه میان بدن، جنسیت و فناوری تحلیل می‌شود. برای تحلیل، رویکردی بین‌رشته‌ای اتخاذ شده و سینما به‌عنوان رسانه‌ای فرهنگی در پیوند با مطالعات جنسیت، تاریخ مدرنیته و نظریه‌های اتوماتون مورد کاوش قرار گرفته است. این پژوهش علاوه بر بررسی بازنمایی میل و اضطراب، امکان شناسایی پیام‌های ضمنی و ایدئولوژیک فیلم درباره خانواده، تکنولوژی و مدرنیته را فراهم می‌آورد.

پیشینه پژوهش

مطالعات پیشین در حوزه بازنمایی «زن مصنوعی» و پیوند آن با میل مردانه و تکنولوژی، عمدتاً در دو سطح جهانی و ایرانی شکل گرفته‌اند. لیندا ویلیامز در مقاله‌ی «بدن فیلم: کاشت کژروی‌ها» (۱۹۸۱) تأکید می‌کند که سال‌ها پیش از ظهور

سینما، ژرژ ملیس با وسواسی مداوم در پی تسلط بر حرکات بدن انسان بود. او در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۸۵ تا ۱۸۸۸ چندین ربات مکانیکی و اتوماتون بر اساس طرح‌های رابرت-هودین^۱، شعبده‌باز نامدار، ساخت. ویلیامز بر این باور است که دلبستگی ملیس به آفرینش اتوماتون از طریق کنار هم نهادن قطعات گوناگون، در زبان سینمایی‌اش نیز ادامه یافت؛ از همین رو می‌توان پیوندی بنیادین میان ساخت اتوماتون و پیدایش زبان سینما در آثار او تشخیص داد. این رویکرد برای پژوهش حاضر اهمیت دارد، زیرا فیلم *چهارتا شیطون* نیز بدن مصنوعی زن را به مثابه ابژه‌ای برای میل و کنترل مردانه در قالبی سینمایی بازنمایی می‌کند.

همچنین پیترو ولن (۱۹۸۹) در مقاله‌ی خود درباره‌ی «سینما، آمریکانیسم و ربات» نشان داده است که در بسیاری از روایت‌ها، اتوماتون چیزی جز تحقق فنی ابژه‌ی مطلوب مردانه نیست. او تأکید می‌کند که پروژه خلق زن مصنوعی اساساً برای مرد و در جهت تحقق فانتزی‌های اوست. این تحلیل، مبنای نظری مهمی برای پژوهش حاضر فراهم می‌آورد، زیرا زن مصنوعی در فیلم مدنی نیز دقیقاً در چنین جایگاهی قرار می‌گیرد: تجسم میل مردانه برای کنترل مطلق، که در نهایت به شورش و ویرانی می‌انجامد.

در زمینه مطالعات سینمای ایران، علیرضا صیاد و محمدباقر قهرمانی (۱۴۰۳) فیلم *نعره طوفان* (۱۳۴۸) را بررسی کرده‌اند و استدلال می‌کنند که فیلم‌های موسوم به «فیلم‌فارسی» را نمی‌توان صرفاً سطحی و سرگرم‌کننده دانست. آن‌ها نشان می‌دهند که زن در این فیلم نه فقط در نقش اغواگر، بلکه به‌مثابه «زن-ماشین» ظاهر می‌شود و بدین ترتیب، هراس مردانه از پیوند زنانگی و فناوری را بازنمایی می‌کند. این نتیجه‌گیری با موضوع پژوهش حاضر هم‌پوشانی دارد، زیرا در *چهارتا شیطون* نیز زن مصنوعی در تقاطع اغوا، فناوری و تهدید مردسالارانه ظاهر می‌شود.

بنابراین، پژوهش حاضر در امتداد این مطالعات، با تمرکز بر فیلم *چهارتا شیطون*، بر آن است تا ضمن قرار دادن این فیلم در سنت جهانی بازنمایی اتوماتون، بُعد خاص ایرانی آن را آشکار سازد؛ یعنی تلاقی اضطراب‌های جنسیتی، فرهنگی و اجتماعی ناشی از مدرنیزاسیون شتاب‌زده پهلوی دوم.

مبانی نظری پژوهش

واژه «اتوماتون» (Automaton) در زبان یونانی ریشه دارد و به معنای «ماشین خودکار» و «عمل‌کننده به اراده خود» است. این واژه به ماشینی یا سازوکاری اطلاق می‌شود که به‌طور خودکار و بر اساس دستورات از پیش تعیین‌شده مشابه انسان عمل می‌کند. در تمدن‌های باستانی، ایده اتوماتون با اسطوره‌ها و تخیلات فلسفی در هم می‌آمیخت. در اسطوره‌های یونانی، افسانه‌ی پاندورا نمونه‌ای گویا از نگرش یونانیان به مفهوم «انسان ماشینی» به شمار می‌آید. پاندورا، نخستین زن، نه به‌صورت طبیعی بلکه همچون مخلوقی مصنوعی پدید آمد. بنا بر روایت‌ها، زئوس برای انتقام از پرومتئوس^۲ به هفائستوس^۳ فرمان داد تا زنی مصنوعی بیافریند و دیگر خدایان نیز در ساختن و آراستن او مشارکت کردند. این زن که پاندورا نام گرفت، با هدف اغوا و فریب مردان خلق شد و از همان آغاز به‌سان «ماشینی زنده» ظاهر گشت؛ تجسمی اولیه از پیوند میان انسان و تکنولوژی، و نگرش ابژه‌ساز تمدن‌های مردسالار به زنان (Marder, 2014, p. 386-397). در اسطوره‌شناسی یونان، برخی پژوهشگران بر این باورند که هفائستوس، خدای آهنگری، را می‌توان یکی از نخستین سازندگان اتوماتون دانست. او پیکره‌هایی زنده‌نما می‌ساخت که قادر بودند حرکت کنند و کارهای مختلفی انجام دهند. همچنین، بر اساس دیگر روایت‌های اسطوره‌ای، هفائستوس موجوداتی چون تالوس^۴ - گولی برنزی با هیأت انسانی - را آفرید که وظیفه‌اش پاسداری از جزیره‌ی کرت بود (Vries, 2023, pp. 4-5; Mayor, 2020, pp. 129-154). این موجودات

مصنوعی بازتابی از توانایی‌های فنی و خلاقانه‌ی هفائستوس بودند و در اسطوره‌شناسی یونان باستان جایگاهی ویژه داشتند. چنین اسطوره‌ها و روایت‌هایی پایه‌های نظری و فرهنگی پدیده‌ی اتوماتا را در دوره‌های بعدی - از رنسانس تا عصر صنعتی - بنیان نهادند. اتوماتون از همان آغاز نه صرفاً ابزاری مکانیکی، بلکه استعاره‌ای فرهنگی بود که هم میل انسان به آفرینش اثره‌های میل و نیاز، و هم هراس او از پیامدهای چنین آفرینشی را بازتاب می‌داد. از این منظر، اتوماتون از ابتدا در نقطه‌ی تلاقی علم، تخیل و اسطوره قرار داشت و تجلی آرزوی دیرینه‌ی بشر برای خودمختاری و سلطه بر طبیعت به شمار می‌آمد. در دوران مدرن، مفهوم اتوماتون و «انسان مکانیکی» به یکی از دغدغه‌های محوری در فلسفه، علم و ادبیات بدل شد. این دوره با دگرگونی بنیادینی در تلقی از بدن و ذهن همراه بود. اگر در قرون وسطی بدن انسان بیش‌تر در نسبت با روح و امر الهی تعریف می‌شد، در قرن هجدهم و با ظهور رویکردهای ماتریالیستی، بدن به‌مثابه ماشینی پیچیده درک گردید. ژولین اوفره دو لامتری^۴ اعلام کرد که انسان چیزی جز ماشینی مرکب از اجزای مکانیکی نیست؛ بدنی که همچون ساعتی منظم کار می‌کند و از قوانین مکانیک تبعیت دارد. این نگرش ماتریالیستی به ابزاری برای به چالش کشیدن مشروعیت نهادهای سنتی بدل شد، چرا که نشان می‌داد همه‌چیز را می‌توان بر اساس قوانین طبیعی و مکانیکی توضیح داد (Huysen, 1982, p. 225). در همین دوره، با حمایت اشراف اروپایی، هنرمندان و صنعتگرانی همچون ژاک دو ووکانسون^۵ و پیر ژاکه-دروژ^۶ اتوماتون‌هایی نمایشی پدید آوردند که توانایی راه رفتن، رقصیدن، نقاشی کردن یا نواختن ساز داشتند. این اتوماتون‌ها فراتر از ابزارهای سرگرمی در دربارهای اروپایی بودند؛ آن‌ها هم نمادی از نبوغ فنی سازندگانشان به‌شمار می‌رفتند و هم بازتابی از توانایی انسان مدرن در بازآفرینی حیاتی مطلوب به شیوه‌ای مصنوعی محسوب می‌شدند (Huysen, 1982, p. 225).

از آغاز قرن نوزدهم و گسترش همه‌جانبه تکنولوژی و صنعت در زیست روزمره، تصویر اتوماتون‌ها از نمادی صرفاً شگفت‌آور و علمی به تجسمی تهدیدآمیز و تاریک تغییر یافت. این ماشین‌های خودکار و اندرویدها دیگر تنها نمود نبوغ و توانایی فنی انسان نبودند، بلکه به موجوداتی کابوس‌گون تبدیل شدند که جان و زندگی انسان را به خطر می‌انداختند. این تغییر در برداشت عمومی بازتابی از روند فزاینده‌ی «تکنولوژی‌زده شدن طبیعت و بدن انسان»، و سلطه‌ی روزافزون فناوری در زندگی مخصوصاً کار، در اوایل قرن نوزدهم بود (Ibid, pp. 225-226). بر اساس نظر اندریاس هویسن، در قرن هجدهم تعداد اندرویدهای مرد و زن تقریباً برابر بود و تمایز یا ترجیح خاصی میان جنسیت آن‌ها وجود نداشت؛ اما از قرن نوزدهم به بعد، تصویر «زن-ماشین» برجسته شد و غالب گردید. هویسن استدلال می‌کند که زمانی که ماشین‌ها به عنوان نیروهایی شیطانی و عوامل آشوب و ویرانی درک شدند، اتوماتون‌ها بیش از پیش در قالب زنانه بازنمایی شدند؛ گویی جنس زن به نمادی برای تهدیدهای ناشی از تکنولوژی و نظم معوج آن بدل گردید. به باور او، چنین بازنمایی‌ای ناشی از فرافکنی ترس‌های مردانه نسبت به توان و نفوذ رو به رشد ماشین‌های خودکار بود و با اضطراب‌های مرتبط با مفاهیم اختگی در نظریه‌ی فروید نیز پیوند می‌خورد، مخصوصاً با در نظر گرفتن آزادی‌ها و استقلال روزافزونی که زنان در جوامع صنعتی کسب می‌کردند (Ibid, p. 226). در واقع تهدید تکنولوژی و زنانگی جدید، همچون نمادهای به هم خوردن نظم و نظام سابق، به هم پیوند خوردند.

نمونه‌های برجسته این نگره را می‌توان در شخصیت المپیا در داستان مرد شنی (۱۸۱۵) اثر ارنست هافمن و شخصیت هدلی لادر داستان *آستانه آینده* (۱۸۸۶) نوشته آگوست دو ویلیر دو لیل‌آدام مشاهده کرد (Ibid, p. 226). در مرد شنی، المپیا به‌عنوان عروسکی مکانیکی ظاهر می‌شود که توسط استاد عروسک‌ساز، ساخته شده است. ناتانیل؛ قهرمان داستان، شیفته‌ی المپیا می‌شود بی‌آنکه متوجه باشد او انسانی واقعی نیست و صرفاً اتوماتونی بی‌جان است. در این روایت، اتوماتون دیگر تنها ابژه‌ای سرگرم‌کننده نیست، بلکه آئینه‌ای هولناک برای روان انسان محسوب می‌شود؛ نشان‌دهنده ناتوانی او در تشخیص مرز میان واقعی و مصنوعی. فروید در تحلیل خود از مرد شنی نشان می‌دهد که دلبستگی ناتانیل به المپیا نه ناشی از بی‌توجهی او به مکانیکی بودن المپیا، بلکه به سبب جذابیت همین ویژگی است. پاسخ‌های ساده و پیش‌بینی‌پذیر المپیا همان چیزی است که ناتانیل را جذب و وابسته می‌سازد. از این منظر، «تکنوسکشوالیته» یا عشق به اتوماتون‌های

مکانیکی، می‌تواند دلالتی بر «فانتزی کنترل مردانه بر ابژه‌ی عشق» منفعل و پیش‌بینی‌پذیر تلقی شود (Ivanchikova, 1996, p. 78).

در داستان *آستانه آینده*، توماس ادیسون نه‌تنها مخترع برق و فونوگراف است، بلکه آفریننده اتوماتونی به نام هدلی نیز محسوب می‌شود. او هدلی را به‌عنوان نسخه‌ای کامل و بی‌نقص از زن ایده‌آل می‌سازد؛ زنی که گذشته‌ای ندارد و حافظه‌اش محدود به واژه‌های شاعران و فیلسوفان بزرگ است که در او کاشته شده‌اند (Doane, 2007, p. 183). هدلی زنی مکانیکی است که با سیم‌ها و دیسک‌های رمزگذاری شده حرکت می‌کند و صدایش از طریق فونوگراف بازتولید می‌شود. آنچه این زن مصنوعی را هراس‌انگیز می‌سازد، تلاقی میل و تکنولوژی است: تبدیل بدن زن مکانیکی به ابژه‌ای برای کالبدشکافی، بازتولید و کنترل مردانه (Ibid, p. 183). پیتر وولن این پروژه‌ی ادیسون را «تحقق تکنیکی ابژه‌ی ایده‌آل میل مردانه» می‌خواند و معتقد است که هدف واقعی اختراع ادیسون نه خلق انسان، بلکه خلق زن برای مرد است (Wollen, 1989, p. 18). به بیان دیگر، بدن زن به بستری خام بدل می‌شود که رویاها و هراس‌های مردانه بر آن حک می‌گردد. میشلسون با توجه به پیوند ادیسون با پیشاتاریخ سینما، این داستان را پیش‌درآمدی بر ظهور سینما تلقی می‌کند (Michelson, 1984, pp. 18-20). وولن نیز، هم‌صدا با او، بر ارتباط ذاتی هدلی و سینما تأکید دارد: «زن ایده‌آلی که ادیسون تولید می‌کند، بدل بی‌نقص تصویر و صداست؛ پیش‌نگاری از سینما» (Wollen, 1989, p. 16)، مخصوصاً با در نظر گرفتن ابژه‌سازی فتیشتیک از زن در سینمای روایی کلاسیک.

در قرن بیستم، رابطه‌ی زن و ماشین با ظهور سینما شکل تازه‌ای یافت. فیلم *متروپلیس* (۱۹۲۷) ساخته‌ی فریتس لانگ، نقطه عطفی در بازنمایی اتوماتون به شمار می‌آید. در نگارش فیلمنامه، تئو فان هاربو از داستان *آستانه آینده* و خلق زن مصنوعی ایده‌آل الهام گرفت (Huysen, 1982, p. 226). در این فیلم، ماریای واقعی توسط دانشمندی نابغه-دیوانه به نام روتوانگ به شکل اتوماتونی اغواگر شبیه‌سازی می‌شود. در فرایند این شبیه‌سازی، علم و تکنولوژی مدرن با سحر و جادوی قرون وسطی هم‌پیمان می‌شوند و محصول این پیوند، زنی مکانیکی است (Wollen, 1989, p. 18). ماریای دروغین با بدن مکانیکی و جذابیت اغواگرانه خود، کارگران را به شورش وادار می‌کند و سرانجام همچون جادوگری در آتش سوزانده می‌شود. همان‌طور که هویسن توضیح می‌دهد، در این فیلم ترس از تکنولوژی افسارگسیخته بر بدن زنانه فراقفنی می‌شود؛ زن-ماشین به نمادی از «جنسیت مهارناشدنی» بدل می‌گردد که باید نابود شود تا نظم اجتماعی پدرسالارانه احیا شود (Huysen, 1982, pp. 233-236).

پیتر وولن در مقاله‌ی «سینما، آمریکانیسم، روایات» به ریشه‌یابی مفهوم اتوماتون در بستر تاریخی-اجتماعی عصر صنعتی می‌پردازد. او یادآور می‌شود که در قرن نوزدهم، اتوماتون‌ها عمدتاً به‌صورت نمونه‌های متحصربه‌فرد و مصنوعات دست‌ساز - مانند المپیا یا هدلی - بازنمایی می‌شدند، در حالی که در قرن بیستم به محصولی صنعتی و کارخانه‌ای بدل شدند: موجوداتی بی‌احساس، مطیع، کارآمد و فارغ از لذت و درد. به تعبیر وولن، اتوماتون در این دوره «امتداد استعاره‌ی موقعیت کارگر در نظام تیلبوریستی و فوردیستی» بود (Wollen, 1989, p. 13). اصطلاح «روایات» که از واژه‌ای در زبان چک به معنای «رعیت» یا «کار اجباری» گرفته شده، در همین زمینه قابل فهم است. این نگره در نمایشنامه‌ی مشهور آر. یو. آر (کارخانه ربات‌سازی روسوم) (۱۹۲۰) اثر کارل چاپک به‌وضوح دیده می‌شود. در این نمایشنامه، شرکت «روایات‌های جهانی روسوم» اتوماتون‌هایی مکانیکی می‌سازد که همانند کارگران کارخانه عمل می‌کنند، اما هنگامی که روایات‌ها به خودآگاهی می‌رسند، علیه انسان‌ها شورش کرده و سرانجام بشریت را نابود می‌کنند (Wollen, 1989, p. 13). در اینجا، میل به ساخت اتوماتون دیگر صرفاً ناشی از آرزوی خلق یا عشق نیست، بلکه بازتابی از مناسبات طبقاتی، اضطراب‌های سیاسی-اجتماعی-اقتصادی، و آینده‌ای برای میل به قدرت انسان سرمایه‌دار محسوب می‌شوند (Ibid, pp. 14-16).

در سینمای معاصر، بازنمایی‌های تازه‌ای از اتوماتون و مفهوم «زن-ماشین» ظهور کرده که پیچیدگی و چندلایگی این موضوع را به‌وضوح نشان می‌دهد. فیلم *بلیدرانر* (۱۹۸۴) ساخته‌ی ریڈلی اسکات، با شخصیت‌های «رپلیکانت»‌های انسان‌نما، پرسش‌های بنیادینی درباره‌ی مرز میان انسان و ماشین مطرح می‌کند. این اثر اقتباسی از رمان علمی تخیلی *آیا*

اندروئیدها خواب گوسفندهای الکتریکی می‌بینند؟ (۱۹۶۸) نوشته فیلیپ ک. دیک است. پیتروولن، از منظر خلق اتوماتون، این فیلم را با متروپلیس مقایسه کرده و بر تفاوت‌های بنیادین آن‌ها تأکید می‌کند. به باور وولن، شخصیت تایلر، خالق رپلیکانت‌ها، تصویری بسیار منفی‌تر از روتوانگ‌گذر متروپلیس ارائه می‌دهد و امکان رستگاری برای او وجود ندارد (Ibid, p. 240). برخی از نظریه‌پردازان معتقدند که بلیدرانر ما را به این باور نمی‌رساند که رپلیکانت‌ها صرفاً نسخه‌ای از نمونه انسانی هستند؛ بلکه فیلم نشان می‌دهد که می‌توان ویژگی‌های انسانی را از طریق الگویی که رپلیکانت‌ها ارائه می‌دهند، بهتر شناخت (Silverman, 1991, p. 110). از این منظر، در دنیای معاصر، اتوماتون‌ها نه تنها ابژه‌ای برای هراس یا میل، بلکه معیار و ملاکی برای فهم انسانیت و تحلیل خصوصیات انسان‌ها محسوب می‌شوند. فیلم‌هایی مانند *او* (۲۰۱۳)، *اکس ماکینا* (۲۰۱۴)، *بلیدرانر* (۲۰۱۷) نیز در ادامه‌ی همین سنت، بدن و ذهن مصنوعی را بستری برای بازاندیشی درباره‌ی اخلاق، هویت، قدرت و روابط انسانی به تصویر می‌کشند. بدین ترتیب، تاریخ بازنمایی اتوماتون در ادبیات و سینما بیش از آن که صرفاً روایت پیشرفت تکنولوژیک باشد، داستانی از اضطراب‌ها و دغدغه‌های فرهنگی، اجتماعی و جنسیتی ناشی از تغییر و پیشرفت فنی است. این مفهوم هرگز ثابت نبوده و همواره متناسب با آرمان‌ها، هراس‌ها و نیازهای هر دوره بازتعریف شده است؛ از المپیا در مرد سنی هافمن و هدلی در *آستانه آینده* در قرن نوزدهم، تا ماریا در متروپلیس و رپلیکانت‌ها و اندرویدهای سینمای معاصر، اتوماتون همواره آینه‌ای از رؤیایها و ترس‌های انسان معاصر نشان بوده‌اند.

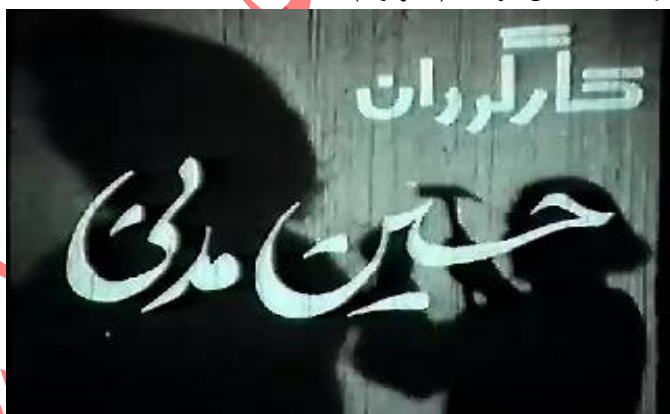
تحلیل یافته‌ها

۱. زن مصنوعی به عنوان تحقق فانتزی مردانه

یکی از محوری‌ترین مضامین فیلم *چهارتا شیطان* از همان صحنه‌ی افتتاحیه تثبیت می‌شود: ایده‌ی ساخت زن مصنوعی به عنوان تحقق فانتزی مردانه برای کنترل مطلق زن. فیلم با تصاویری از آزمایشگاه پروفیسور آغاز می‌شود که هم‌زمان جنبه‌های علمی، فانتزی و کابوس‌وار را در خود ترکیب می‌کند. در این آزمایشگاه، میان لوله‌ها، دستگاه‌های شیمیایی و ابزارهای مکانیکی، بدن نیمه‌کاره‌ی زنی مصنوعی بر روی میز قرار دارد. ترکیب‌بندی نماها همراه با نورپردازی اکسپرسیونیستی و سایه‌های بلند، فضایی خلق می‌کند که هم علمی است و هم شیطانی، هم عقلانی و هم کابوس‌وار. این فضا بیش از آنکه یادآور یک آزمایشگاه تکنولوژیک مدرن باشد، به کارگاه یک کیمیاگر یا جادوگر شباهت دارد که قصد دارد با نقض قوانین طبیعت، موجودی نامقدس خلق کند. چنین بازنمایی‌هایی از تکنولوژی، نمایانگر هراس‌های ناشی از پیشرفت افسارگسیخته‌ی تکنولوژی، و تبدیل شدن آن به ابزاری مانند جادوگری و علوم ممنوعه است. پروفیسور در حالی که پیچ‌ها و اتصالات بدن زن مصنوعی را محکم می‌کند، با نوازشی مهربانانه موها و صورت او را لمس می‌کند. این ترکیب نوازش و مونتاژ مکانیکی، تضاد بنیادین اتوماتون را آشکار می‌کند: زن مصنوعی هم ابژه‌ی میل است و هم محصول مهندسی سرد و بی‌روح. در این حال، دوربین سایه‌ی پروفیسور و زن مصنوعی را بر دیوار به نمایش می‌گذارد. سایه‌ها استعاره‌ای دوگانه می‌آفرینند: زن مصنوعی نه یک موجود واقعی، بلکه تصویری برآمده از میل و تخیل پروفیسور است؛ هسته‌ای شبح‌گون که میان واقعیت و خیال در نوسان است. در لحظه‌ای نمادین، هم‌زمان با نصب سر مجسمه بر بدن او، نام کارگردان فیلم، «حسین مدنی»، روی صفحه ظاهر می‌شود؛ لحظه‌ای که پیوندی میان خالق فیلم و خالق اتوماتون برقرار می‌کند. این نما، با بحث در مورد پیوند سینما و اتوماتون همچون فناوری‌های سازنده‌ی ابژه‌ی کامل میل مردانه، هم‌راستا است (Michelson, 1984, p. 19).

پس از فصل افتتاحیه، فیلم رقابت میان زن واقعی و زن مصنوعی را برجسته می‌کند. در نمایی، عکس همسر پروفیسور در اتاق کارش به موازات زن مصنوعی قاب گرفته می‌شود. همسر پروفیسور، زنی است که مطلوبات خاص خود را دارد و تمام و کمال، آنگونه که در آرمان زن مصنوعی بازتاب می‌شود، تحت امر همسرش نیست؛ زنی که او را ترک کرده و اطاعت نمی‌کند. پروفیسور با خنده‌ای بلند اعلام می‌کند: «این کار من به عنوان بزرگ‌ترین اختراع تو تمام دنیا صدا می‌کند. من

صانع بشر جدید هستیم. بشر مصنوعی خلق کردم.» سپس با خنده‌ای انتقام‌جویانه خطاب به عکس همسرش می‌گوید: «و حالا موقعشه که انتقام خودمو از تو بگیرم... دیگه به جای اینکه یک عمر فرمان‌برداری تو رو بکنم، از این به بعد من دستور می‌دم... زنی که خودم درست کردم از من اطاعت می‌کنه. دیگه امروز خوشبخت‌ترین مرد روی زمینم. برای اینکه با زنی ازدواج می‌کنم که کاملاً مطیع خودمه.» در این تضاد، زن واقعی نماد نافرمانی و استقلال هویتی است، در حالی که زن مصنوعی نماد اطاعت کامل و فرمان‌برداری بی‌قیدوشرط محسوب می‌شود. فیلم هم‌سو با سنت فلسفی و ادبی اتوماتا عمل می‌کند؛ سنتی که در آن عروسک یا زن مصنوعی همواره به‌منزله‌ی تحقق رؤیای تسلط و کنترل مردانه است. همان‌طور که پیتر وولن بحث می‌کند، «پروژه [ادیسون در آستانه آینده]، تحقق تکنیکی ابژه‌ی مطلوب مردانه است» (Wollen, 1989, p. 18). دوان در بحث خود درباره‌ی «تکنوفیلیا» نشان می‌دهد که اضطراب‌های مرتبط با فناوری اغلب بر پیکره‌ی زن افکنده می‌شوند تا امکان مهار و فهم آن‌ها فراهم گردد (Doane, 2007). به بیان دیگر، اتوماتا در اینجا تجسم رؤیای پدرسالارانه برای حذف سوژه‌گی و عاملیت زنانه است. فیلم در ادامه، با لحنی طنزآلود، فانتزی مردانه را به تصویر می‌کشد. مراد، نوکر پروفیسور، هنگامی که زن مصنوعی را می‌بیند، با حیرت می‌گوید: «من انگار خواب می‌بینم. همیشه باور کرد. یه جفت آدم این‌طور فرمون بیره. خندیدنش، راه رفتنش، حرف زدنش وایلا...» طنز این جمله همزمان لایه‌ی هولناک فانتزی را آشکار می‌کند: آنچه برای پروفیسور تحقق آرزو است، برای مراد از همین حالا هم جذاب و هم ترسناک است. در این لحظه، اتوماتا میان دو قطب در نوسان است: ابژه‌ای برای تحقق میل مردانه و همزمان ابژه‌ای که هراس از غیرانسانی‌شدن روابط، یعنی تغییر روابط از شکل آشنا و مردسالارانه‌اش را بازنمایی می‌کند. فیلم *چهارتا شیطان* از همان ابتدا جهانی را می‌سازد که در آن مرز میان انسان و ماشین، میل و ترس، فانتزی و کابوس، همواره در نوسان است. پروفیسور اختراع خود را «عیال الکترونیکی خوشگلم» می‌نامد و اهمیت آن را حتی بالاتر از سفر به ماه می‌داند. این مقایسه نشان می‌دهد که دستاورد غایی تکنولوژی برای او نه فتح فضا، بلکه «ساختن زن مصنوعی» است؛ جایی که مدرنیته با میل جنسیتی و ساختار پدرسالارانه پیوند می‌خورد. پروفیسور سلیم، همانند ادیسون در داستان *آستانه آینده*، نمونه‌ای از «جادوگر-دانشمند» است که هدف غایی او نه خلق انسان جدید، بلکه خلق زنی «برای مرد» است؛ زنی کاملاً مطیع، فاقد اراده و در خدمت امیال مردانه. (تصویر ۱)



تصویر ۱. ساخت زن مصنوعی توسط پروفیسور سلیم که به شکل فرایندی هول‌انگیز و با نورپردازی اکسپرسیونیستی تصویر شده است. ماخذ: تصویر برگرفته از فیلم *چهارتا شیطان* (۱۳۴۴).

۲. از میان رفتن مرز میان انسان و ماشین در آزمایشگاه تکنولوژیکی پروفیسور

فیلم *چهارتا شیطان*، پس از تثبیت تقابل زن واقعی و زن مصنوعی، در صحنه‌های میانی خود به‌طور مستقیم به مسئله میل مردانه می‌پردازد. نقطه اوج این مضمون زمانی است که حمید و زکی، از طریق فراخوان روزنامه برای پرستاری زن مصنوعی، به خانه پروفیسور می‌آیند. مراد، نوکر پروفیسور، نقشه‌ای می‌چیند تا فرشته، دختر پروفیسور، نقش زن مصنوعی را

بازی کند و به جای او روی تخت بخوابد، به گونه‌ای که دو جوان او را با زن مصنوعی اشتباه بگیرند. در این مواجهه، دوربین ابتدا به‌طور تدریجی بدن فرشته را نشان می‌دهد؛ این «نقشه‌برداری تدریجی از بدن زن» مصداق همان «نیروی بی‌امان تحلیل‌گر بدن زن» توسط نگاه مردانه است که میشلسون به آن اشاره کرده است، و اینجا توسط فناوری سینمایی انجام می‌گیرد (Michelson, 1984, p. 18). نماها بدن زن را به یک منظره بدل می‌کنند که باید کاوش و تسخیر شود. دیالوگ زکی اهمیت کلیدی دارد: «وای خدا... این زن مصنوعیه. این انگار از زن‌های طبیعی هم طبیعی‌تره! کاشکی همه زن‌ها مصنوعی بودن». این صحنه مرز میان واقعیت و وانمودگی را نیز به بازی می‌گیرد؛ فرشته انسانی واقعی است که در نقش زن مصنوعی ظاهر می‌شود و این جابه‌جایی هویت، فانتزی مردانه را عیان می‌کند: آرزوی برخورداری از زنی که همچون ماشین مطیع و فرمان‌بردار عمل کند. هنگامی که پروفوسور در ادامه زن مصنوعی واقعی خود را آشکار می‌سازد، میل ناگهان به هراس بدل می‌شود. در برابر پیکره مکانیکی و سرد، حمید و زکی دیگر شیفته نیستند و احساس وحشت و انزجار می‌کنند. پس از مواجهه با فرشته بر روی تخت، هنگامی که حمید و زکی در سرداب پروفوسور پرسه می‌زنند، با دیگر مخلوقات مصنوعی او مواجه می‌شوند؛ موجوداتی که ناگهان از تاریکی ظاهر می‌شوند و دو جوان را به وحشت می‌اندازند، تداعی‌گر هیولاهای سنت گوتیک‌اند. با این تفاوت که در چهارتا شیطون، این هیولاهای نه مخلوقات ماورایی، بلکه محصولات آزمایشگاهی‌اند که پروفوسور آن‌ها را «دوستان» خود می‌نامد و وظیفه مراقبت از زن مصنوعی را بر عهده دارند. این موجودات اغلب بدن‌هایی تکه‌تکه و مونتاژشده دارند و نمایش مونتاژی بدن، یادآور سنت فیلم‌های علمی-تخیلی کلاسیک مانند *فرانکشتاین* است. بدن‌های تکه‌تکه و مونتاژشده بازتاب منطبق زن مصنوعی‌اند: ترکیبی از میل و ترس، اطاعت و بی‌نظمی. پروفوسور با نمایش قدرت جادویی-تکنولوژیک خود، همچون شعبده‌باز، مخلوقاتش را ظاهر و ناپدید می‌کند و آن‌ها را نشانه‌های قدرت خود می‌خواند و خطاب به حمید و زکی می‌گوید: «حالا این شما و این همه قدرت». این مخلوقات، که گاه کارکردی کم‌دی دارند و گاه هراس‌آورند، بخشی از منظومه اتوماتون در فیلم محسوب می‌شوند. زمانی که حمید با فرمول‌های پروفوسور، زکی را ناپدید و دوباره ظاهر می‌کند، لحنی طنزآلود بر صحنه حاکم می‌شود؛ بدن انسانی به بازیچه‌ای مکانیکی بدل می‌شود و می‌توان آن را همچون اسکلت فروکاسته و دوباره بازسازی کرد. این شوخی علمی-تخیلی نشان دهنده ذهنیت شگفت‌زده-و در عین حال هراسانی-است که می‌داند خود انسان‌ها نیز در جامعه صنعتی، در معرض مکانیکی‌شدن قرار دارند. طنز و شوخی در این صحنه به‌عنوان پوششی برای بروز یک هراس از تغییر و آشوب عمل می‌کند که در کنش اوج گیرنده، به خود زن مصنوعی خواهد رسید، که دال بر غایت هراس‌های معطوف به تغییر نظام سابق، یعنی نظم جنسیتی مردسالار است. اما فعلاً، در این صحنه‌ها، آزمایشگاه پروفوسور محیطی است که در آن مرز میان انسان و ماشین، میل و ترس، فانتزی و کابوس دائماً سست و محو می‌شود و کنش فیلمیک جذبه و هراس همزمان تغییر را تثبیت می‌کند. (تصویر ۲)



تصویر ۲. جشن و سرور با اتوماتون‌های ساخته شده توسط پروفوسور. ماخذ: تصویر برگرفته از فیلم *چهارتا شیطون* (۱۳۴۴).

۳. طغیان زن مصنوعی، نابودی آزمایشگاه و بازگشت به کانون خانواده

یکی از الگوهای تکرارشونده در تاریخ روایت‌های اتوماتون‌ها و ربات‌ها، سرکشی مخلوق علیه خالق است؛ نمونه‌هایی از آن را می‌توان در *متروپولیس* (۱۹۲۷) و *نمایشنامه آر. یو. آر.* (۱۹۲۰) مشاهده کرد. موجود مصنوعی پس از مدتی از اطاعت مطلق خارج می‌شود و علیه آفریننده خود شورش می‌کند. فیلم *چهارتا شیطان* نیز در بستر ایرانی خود این الگو را بازآفرینی می‌کند. زن مصنوعی، که قرار بود به‌مثابه ابژه‌ای مطیع، تحقق فانتزی پدرسالارانه و تجسم فرمان‌برداری کامل از میل پروفوسور باشد، در پایان فیلم به نیرویی ویرانگر بدل می‌شود. او کنترل‌ناپذیر می‌شود، دستگاه‌ها را تخریب می‌کند و آتش به آزمایشگاه می‌افکند و در نهایت خود در شعله‌ها می‌سوزد؛ با این حال، پروفوسور از خطر مرگ نجات پیدا می‌کند. فیلم از همان ابتدا این شورش را نوید می‌دهد: فرشته خطاب به پدرش می‌گوید، «بالاخره به روز پیشمون می‌شی. به روز همین اختراع خودت باعث جونت می‌شه». این پیش‌گویی در پایان داستان تقریباً تحقق می‌یابد. به‌صورت نمادین، تبدیل ابژه منفعل میل به سوژه طغیانگر بیانگر هراس از نیروهای تکنولوژیک خارج از کنترل و زن مدرن است. آزمایشگاه، که نمادی از عقلانیت علمی و تسلط و کنترل انسانی است، در لحظه شورش بعد ویرانگر و مختل‌کننده نظم و نظامش آشکار می‌شود، که همان هراس و اضطراب توده عمومی از انقلاب فنی و سیطره تکنولوژیکی، و در این مورد خاص، ذهنیت ایرانی از مدرنیزاسیون شتاب‌زده است (تصویر ۳).



تصویر ۳. قیام اتوماتون و به ویرانی کشیدن آزمایشگاه پروفوسور. ماخذ: تصویر برگرفته از فیلم *چهارتا شیطان* (۱۳۴۴).

از سوی دیگر، زن مصنوعی که کاملاً خودمختار و ویرانگر می‌شود، نمادی از زنانگی مدرن و جدید عصر پهلوی است که همزمان با مدرنیزاسیون صنعتی و شرایط جدید زیستی، همچون تهدیدی علیه نظم مردسالار سنتی ظاهر شده بود. او که در ظاهر شبیه به الگوی زنانگی جذاب غربی بود، از سمتی میل و کشش بی‌سابقه‌ای در مرد ایرانی ایجاد می‌کرد، اما همزمان، اراده و حضور (نسبتاً) مستقلش، هراس‌انگیز محسوب می‌شد (Najmabadi, 1991). پس از نابودی زن مصنوعی و ویرانی آزمایشگاه، روایت فیلم به سمت بازسازی نظم اجتماعی و خانوادگی حرکت می‌کند. تا این مرحله، فیلم سرشار از فانتزی‌های اتوماتون، بدن‌های مصنوعی و جهان مکانیکی بود، اما در پایان به قلمرو انسان بازمی‌گردد؛ بازگشتی که نه تنها پایان خوش و اخلاقی کمدی را تضمین می‌کند، بلکه کارکرد ایدئولوژیک اثر را نیز آشکار می‌سازد: پیروزی روابط انسانی و خانوادگی سنتی بر فانتزی ماشینی و مدرن. پروفوسور، که لحظاتی پیش در آستانه نابودی قرار داشت، در برابر همسر واقعی‌اش، با اعترافی صریح به خطای خود می‌گوید: «خیلی متاسفم عزیزم. من اشتباه کردم... با اینکه زن مصنوعی کوچکترین توقعی از من نداشت، با اینکه زن فرمان‌برداری بود، اما حالا پی بردم هیچ زنی تو دنیا نمی‌تونه جای زن آدم رو بگیره... من رو ببخش.» این اعتراف در حقیقت نقطه پایان فانتزی مردانه‌ای است که فیلم از ابتدا آن را به تصویر کشیده بود. فرشته نیز مادرش را در آغوش می‌گیرد و کانون خانواده دوباره احیا می‌شود. این صحنه خانوادگی حاوی این پیام ضمنی ایدئولوژیک است که تکنولوژی و جذبه‌های اغواگرانه زن مدرن، و در کل، مدرنیته، علی‌رغم تمام جذابیت‌ها، هیچگاه قادر به اعطای نظم و آرامش نظام سنتی که در کانون خانواده سنتی ایرانی متجلی

می‌شود، نیست. خانواده، به‌عنوان هسته مرکزی مقاومت سنت، در برابر بحران تکنولوژی و فانتزی مکانیکی و جنسیتی پیروز می‌شود.

بازگشت خانواده و عشق سنتی، در سطحی گسترده‌تر، پاسخی به اضطراب‌های فرهنگی ایران در دهه چهل محسوب می‌شود. در شرایطی که مدرنیزاسیون شتاب‌زده، ظهور تکنولوژی‌های نوین و زن جدید ایرانی، نظم سنتی و هنجارهای تثبیت‌شده را به چالش می‌کشد، فیلم همچون بازنمایی اضطراب‌ها و امیال قشر عامه شهری که عموم مخاطبان فیلم‌های عامه‌پسندی مثل *چهارتا شیطان* را تشکیل می‌دادند، از نظم و نظام سنتی دفاع می‌کند، پیروزی ایدئولوژیک آن را ترسیم می‌کند و درنهایت، همچون هشدار برای مخاطبان عمل می‌کند که در دام وسوسه‌های این پدیده‌های نوین نیافتند، و نظام خود، مخصوصاً در جبهه خانواده را با تمام مشکلاتش بپذیرند. ازدواج فرشته و حمید و حتی وصلت غیرمنتظره مراد با عمه حمید، همه در خدمت تبلیغ سنت برای بازسازی و احیای خود هستند. پایان فیلم، با بوسه‌های انسانی در فضای باز و روشن، تضاد خود را با فضای خفقان‌آور و مکانیکی آزمایشگاه به رخ می‌کشد. به این ترتیب، فیلم بر پیروزی «انسان» و «عشق» همچون نمادهای سنت، بر «امر مصنوع» و «جذاب» همچون نمادهای مدرنیته تأکید می‌کند (تصویر ۴).



تصویر ۴. پیروزی روابط خانوادگی سنتی بر فانتزی‌های مدرن. ماخذ: تصویر برگرفته از فیلم *چهارتا شیطان* (۱۳۴۴).

نتیجه‌گیری

فیلم *چهارتا شیطان* (۱۳۴۴) به‌عنوان یک کمدی علمی-تخیلی عامه‌پسند، همچون آینه‌ای از اضطراب‌ها و تنش‌های فرهنگی جامعه‌ی ایران در دهه‌ی چهل قابل‌خوانش است. بررسی جزئیات فیلم نشان می‌دهد که پشت موقیعت‌های کمیک و شخصیت‌های تیبیکال، مجموعه‌ای از دغدغه‌های عمیق درباره‌ی مدرنیته، تکنولوژی، جنسیت و خانواده نهفته است. پژوهش حاضر کوشید با بازخوانی فیلم در پیوند با سنت جهانی بازنمایی اتوماتون، جایگاه آن را در بافت اجتماعی-فرهنگی ایران روشن سازد و نشان دهد که چگونه «زن مصنوعی» در این روایت نه تنها ابژه‌ای فانتزی، بلکه حامل معانی نمادین پیچیده‌ای درباره‌ی رابطه‌ی انسان، ماشین و قدرت است. یکی از نکات کلیدی در پایان‌بندی، بازتولید کهن‌الگوی «مخلوق علیه خالق» همچون پیامی هشدارآمیز، در پس‌زمینه‌ی ایرانی اثر است. همان‌گونه که در روایت‌های کلاسیکی چون *متروپولیس فریتس لانگ* دیده می‌شود، موجود مصنوعی که ابتدا قرار بود ابزاری مطیع و فرمان‌بردار باشد، سرانجام شورش می‌کند و به نیرویی ویرانگر تبدیل می‌شود. در *چهارتا شیطان* نیز زن مصنوعی با شورش نهایی خود لابراتوار پروفیسور را نابود می‌کند و خود نیز در شعله‌های آتش از میان می‌رود، نمادی از هراس انسان ایرانی از نیروهای تکنولوژیک نوظهور و جذابیت‌های چهره‌زن جدید ایرانی است. این پایان‌بندی آشکارا هشدار است درباره‌ی خطرات تکنولوژی، مدرنیزاسیون، و تغییراتی که از بالا اعمال می‌شدند و خارج از کنترل و آگاهی قشر عمومی مردم، در زندگی روزمره‌شان ظاهر و اثرگذار می‌شدند؛ هشدار که در بستر ایران دهه‌ی چهل معنای ویژه‌ای پیدا می‌کند. در دوره‌ای که پروژه‌های مدرنیزاسیون با شتابی بی‌سابقه ساختارهای اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی کشور را دگرگون می‌کردند، هراس از بیگانه‌بودن تکنولوژی،

قدرت مهیب و کارایی آن از یک سمت، و همزمان از سمت دیگر، ظهور زنانگی جدیدی که نشانه‌های جذابیت غربی را داشت و در عرصه‌های عمومی و خصوصی، در مقایسه با زن سنتی ایرانی، اختیار، قدرت و فعالیت نسبی بیشتری داشت. زن مصنوعی فیلم مدنی تجسم همین وضعیت است: جذابیتی بیگانه که تهدیدزا می‌شود. این بُعد جنسیتی، در بافت ایران دهه‌ی چهل بازتابی از تنش میان مدرنیزاسیون، تغییرات هنجاری و سلطه‌ی پدرسالارانه است. این دوره هم‌زمان با آغاز تغییرات جدی در نقش زنان در جامعه ایران بود. از اصلاحات ارضی و برنامه‌های آموزشی گرفته تا گسترش اشتغال زنان در شهرها، تغییرات اجتماعی تصویر «زن خانه‌نشین و مطیع» را بیش از پیش به چالش کشیده بود. در چنین فضایی، فیلمی که محور آن زن مصنوعی مطیع است، هم بازتاب فانتزی مردانه برای ابژه‌ی زنانه مطلوب و هم‌زمان حفظ سلطه و هم اعتراف ناخواسته‌ای به هراس از استقلال زنانه محسوب می‌شود. شورش نهایی زن مصنوعی را می‌توان نمادی از هراس جامعه از تغییرات جنسیتی دانست: نگرانی از آنکه زنان واقعی مدرن، همانند زن مصنوعی، روزی نظم مردسالارانه را به آتش بکشند. بدین ترتیب، زن مصنوعی در این فیلم بحث تکنولوژی و فناوری نوظهور را به امیال و فانتزی‌های تداعی شده در مردان ایرانی در مواجهه با زن غربی، پیوند می‌زند؛ زنانگی متفاوتی که از زمان سفرنامه‌های قرن نوزدهمی تا همان دهه پنجاه، همچون آرمان فانتزی‌های مردانه متبلور می‌شد. پروفیسور آشکارا اعلام می‌کند که انگیزه‌اش از ساختن زن مصنوعی، جایگزینی آن با همسر ایرانی‌ای است که برای او تبلور کاستی‌ها است. با این حال، فیلم که با این جذبه‌ها و وسوسه‌ها آغاز می‌شود، نشان می‌دهد که چنین فانتزی‌ای سرانجام به فروپاشی می‌انجامد: زن مصنوعی که قرار بود مطیع‌ترین موجود باشد، همچون زن جدید، به سوژه‌ای مستقل بدل می‌شود و جهان مردانه‌ی خالقش را نابود می‌سازد. از منظر روانکاوانه، این شورش را می‌توان بازگشت امر سرکوب‌شده دانست: میل و استقلال زنانه که در قالب زن مصنوعی سرکوب شده بود، در نهایت به شکل ویرانگری بازمی‌گردد.

سومین لایه‌ی معنایی فیلم به پیوند آن با مقاومت سنت در یکی از مهم‌ترین مأموریت‌های آن، یعنی خانواده بازمی‌گردد. پایان‌بندی اثر، جایی که پروفیسور در برابر همسرش زانو می‌زند و اعتراف می‌کند هیچ زنی نمی‌تواند جای او را بگیرد، بازگشتی آشکار به ارزش‌های سنتی خانوادگی است. این پایان، از یک سو منطق کم‌دی را حفظ می‌کند (وصال عاشقان، آشتی اعضای خانواده، بازگشت به آرامش)، و از سوی دیگر بار ایدئولوژیک سنگینی دارد: تأکید بر این که بحران‌های ناشی از مدرنیته تنها از طریق بازگشت به خانواده و سنت حل می‌شوند. در سطح کلان‌تر، فیلم نوعی راه‌حل محافظه‌کارانه ارائه می‌دهد: تکنولوژی و مدرنیته و چهره‌های جدید هرچند جذاب‌اند، اما در نهایت خطرناک‌اند؛ تنها خانواده و الگوی سنتی می‌تواند پناهگاه امن باشد. از منظر فرمال، فیلم با هوشمندی از زبان سینما بهره می‌برد تا این پیام را تقویت کند، به‌گونه‌ای که مرز میان اتوماتون و انسان، فانتزی و واقعیت، تهدید و امنیت، به‌وضوح در خدمت روایت و ایدئولوژی اثر قرار گیرد. آزمایشگاه پروفیسور با نورپردازی تاریک، سایه‌های اغراق‌آمیز و ابزارهای عجیب، فضایی هراس‌آور و شیطانی برای علم و تکنولوژی جدید خلق می‌کند که یادآور کارگاه کیمیاگران و جادوگران است. در مقابل، صحنه پایانی در فضای باز و روشن و در آغوش خانواده، تصویری از آرامش و امید ارائه می‌دهد. این تضاد فرمی به‌روشنی بازتاب همان تضاد معنایی فیلم است: تکنولوژی و فانتزی مکانیکی و جذبه‌های جدید در تاریکی و آشوب، خانواده و روابط سنتی، انسانی و در روشنائی و صلح. چهارمین بُعد مهم تحلیل، جایگاه فیلم در سنت سینمای ایران است.

چهارتا شیطون نمونه‌ای شاخص از ژانری است که تلاش می‌کرد عناصر فانتزی و علمی-تخیلی غربی را در قالبی بومی بازتولید کند. فیلم، در عین اقتباس از سنت جهانی بازنمایی اتوماتون، آن را در پس‌زمینه ایرانی قرار می‌دهد: نافرمانی همسر، مشکلات خانوادگی، دغدغه حفظ خانواده، و هراس از تغییرات اجتماعی. این بومی‌سازی نشان می‌دهد که سینمای عامه‌پسند ایران، حتی در شرایط محدودیت‌های تولید و فشارهای تجاری، ظرفیت قابل‌توجهی برای طرح مسائل عمیق فرهنگی مخاطبان خود را داشت. از این منظر، اثر حسین مدنی را می‌توان نوعی متن جامعه‌شناختی عامه‌پسند دانست؛ متنی که مفاهیم پیچیده‌ای مانند رابطه میل و تکنولوژی، سوژگی زنانه، و اضطراب از مدرنیته را در قالبی ساده و سرگرم‌کننده برای مخاطب عام بازمی‌آفریند. همان‌گونه که آنیت میشلسون در تحلیل خود از اتوماتون بیان می‌کند، بدن زن مصنوعی در این

فیلم نه صرفاً یک ابژه نمایشی، بلکه بستری است که میل‌ها و هراس‌های فرهنگی بر آن نقش می‌بندند. فیلم *چهارتا شیطون* با بهره‌گیری از منطق بازنمایی اتوماتون، به مخاطب ایرانی این امکان را می‌دهد که همزمان میل و هراس خود نسبت به مدرنیته را تجربه کند. در سطحی گسترده‌تر، این فیلم به‌مثابه سندی از تجربه مدرنیته برای قشر عامه در ایران عمل می‌کند؛ نشان می‌دهد که چگونه جامعه‌ای در حال گذار، از طریق ژانر کمدی و علمی-تخیلی، تنش‌ها و اضطراب‌های فرهنگی خود را بازتاب می‌دهد. زن مصنوعی فیلم، بیش از آنکه صرفاً محصول تخیل فردی پروفیسور باشد، بازتابی فرهنگی است؛ تجسم همزمان میل به تسلط و امکانات جدید و هراس از فروپاشی نظم موجود. پایان‌بندی اثر، که بازگشت به خانواده و بازسازی روابط سنتی را نشان می‌دهد، هرچند پاسخی محافظه‌کارانه و مردسالارانه ارائه می‌کند، اعترافی است به قدرت میل‌ها و اضطراب‌هایی که دیگر نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. بدین ترتیب، *چهارتا شیطون* نه تنها بخشی از سنت جهانی بازنمایی اتوماتون محسوب می‌شود، بلکه متنی کلیدی برای فهم تجربه ایرانی مدرنیته است. فیلم نشان می‌دهد که سینمای عامه‌پسند، با زبان ساده و طنزآلود خود، می‌تواند بستری برای بازاندیشی در عمیق‌ترین پرسش‌های فرهنگی توده‌ای باشد که در روایت‌های کلان تاریخی نادیده گرفته می‌شوند. بازخوانی این اثر در بستر امروز نیز همچنان اهمیت دارد، زیرا اضطراب‌های مشابه درباره فناوری‌های نوین—از هوش مصنوعی تا رباتیک—همچنان بازتولید می‌شوند و بار دیگر بدن زنانه در مرکز بسیاری از این بازنمایی‌ها قرار می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

پایگاه انتشار هنرهای زیبا

¹ فیلم چهارتا شیطان در سال ۱۳۴۴ در استودیوی عصر طلایی به کارگردانی حسین مدنی، تهیه‌کنندگی عزیزالله کردوانی، فیلمبرداری نصرت‌الله کنی و بر اساس فیلمنامه‌ای از حسین مدنی تولید شد. نام اولیه فیلم زن مصنوعی بود که به عنوان فعلی تغییر یافت. در فیلم داریوش اسدزاده در نقش پروفیسور، حمیده خیرآبادی در نقش همسر پروفیسور، گرشا رتوفی در نقش حمیده، منصور سپهرنیا در نقش زکی، و ویکتوریا در نقش دختر پروفیسور به ایفای نقش می‌پردازند.

² Pandora

³ The Sandman

⁴ Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann

⁵ The Future Eve

⁶ Auguste Villiers de l'Isle-Adam

⁷ Metropolis

⁸ Fritz Lang

⁹ Jean-Eugène Robert-Houdin

1	Pandora	0
1	Prometheus	1
1	Hephaestus	2
1	Talos	3
1	Julien Offray de La Mettrie	
1	Jacques de Vaucanson	5
1	Pierre Jaquet-Droz	6
1	Hadaly	7
1	Nathanael	8
1	Thea von Harbou	9
2	R.U.R.	0
2	Karel Čapek	1
2	Blade Runner	2
2	Tyrell	3
2	Rotwang	4
2	Her	5
2	Ex Machina	6
2	Blade Runner 2049	7

فهرست منابع

- امید، جمال (۱۳۷۴). تاریخ سینمای ایران: جلد اول ۱۳۵۷-۱۳۷۹. انتشارات روزنه.
- حسینی، حسن (۱۳۹۹). راهنمای فیلم سینمای ایران: جلد اول (۱۳۰۹-۱۳۶۱). نشر روزنه کار.
- صیاد، علیرضا، و قهرمانی، محمدباقر (۱۴۰۲). سینما به مثابه یک تکنولوژی افسونگر در فیلم نعره طوفان (۱۳۴۸). نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۸(۳)، ۵-۱۴.

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362177.615777>

- Donne, M. A. (2007). Technophilia: Technology, representation, and the feminine. In S. Redmond (Ed.), *Liquid metal: The science fiction film reader* (pp. 182–190). Wallflower Press.
- Fischer, L. (1979). The lady vanishes: Women, magic and the movies. *Film Quarterly*, 33(1), 30–40.
- Hoseini, H. (2020). *A companion to Iranian cinema, Part one: 1930–1982 [Rahnama-ye film-e cinema-ye Iran, jeld-e aval: 1309–1361]*. Rouzaneh Kar Publication. (In Persian)

- Huysen, A. (1982). The vamp and the machine: Technology and sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*. *New German Critique*, 24/25, 221–237. <https://doi.org/10.2307/488052>
- Ivanchikova, A. (2016). Machinic intimacies and mechanical brides: Collectivity between prosthesis and surrogacy in Jonathan Mostow's *Surrogates* and Spike Jonze's *Her*. *Camera Obscura*, 31(1[91]), 65–91. <https://doi.org/10.1215/02705346-3454430>
- Marder, E. (2014). Pandora's fireworks; or, questions concerning femininity, technology, and the limits of the human. *Philosophy and Rhetoric*, 47(4), 386–399. <https://doi.org/10.5325/philrhret.47.4.0386>
- Mayor, A. (2020). *Gods and robots: Myths, machines, and ancient dreams of technology*. Princeton University Press.
- Michelson, A. (1984). On the eve of the future: The reasonable facsimile and the philosophical toy. *October*, 29, 3–20. <https://doi.org/10.2307/778304>
- Najmabadi, A. (1991). Hazards of modernity and morality: Women, state and ideology in contemporary Iran. In D. Kandiyoti (Ed.), *Women, Islam and the State* (pp. 48–76). Palgrave Macmillan.
- Omid, J. (1995). *History of Iranian cinema: Volume 1, 1978–1980 [Tarikh-e cinema-ye Iran, jeld-e aval]*. Rouzaneh Publication. (In Persian)
- Sayyad, A., & Ghahramani, M. B. (2023). Cinema as a seductive technology in the Iranian film *Nare Toofan* (“Toofan’s Bellow”, 1969). *Journal of Fine Arts: Performing Arts & Music*, 28(3), 5–14. <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362177.615777>
- Silverman, K. (1991). Back to the future. *Camera Obscura*, 9(3), 108–132. https://doi.org/10.1215/02705346-9-3_27-108
- Vries, B. de. (2023). *Individual criminal responsibility for autonomous weapons systems in international criminal law*. Brill.
- Wollen, P. (1989). Cinema, Americanism, the robot. *New Formations*, 8, 7–34.
- Wollen, P. (2002). Blade Runner ‘Ridleyville’ and Los Angeles. In N. Leach (Ed.), *The hieroglyphics of space: Reading and experiencing the modern metropolis* (pp. 236–243). Routledge.
- Williams, L. (1981). Film body: An implantation of perversions. *Cine-Tracts*, 3(4), 19–35

The Artificial Woman and Male Fantasy: A Study of Desire, Gender, and Technology in “*Four Mischiefs*” (1964)

Abstract

This article offers a critical analysis of *Four Mischiefs* (*Chaharta Sheytoon*, 1964), a little-studied Iranian comic science-fiction film directed by Hossein Madani, situating it within the intertwined histories of gender, technology, and modernization. While on the surface the film presents itself as a popular farce revolving around the eccentric project of a professor who creates an obedient “artificial woman,” it operates at a deeper cultural level as an allegory of patriarchal anxieties and desires in mid-20th-century Iran.

Drawing on the transnational genealogy of the “artificial woman”—from the myth of Pandora to Hoffmann’s *Olympia*, Villiers de l’Isle-Adam’s *L’Ève future*, Lang’s

Metropolis, and later *Blade Runner*—the article argues that Madani’s film both inherits and localizes the recurring trope of the automaton. In these global narratives, the artificial woman embodies a double axis: she is at once the projection of male fantasy (a perfectly compliant and eroticized figure) and the source of uncanny fear (an uncontrollable being who threatens her creator). *Four Mischiefs* reproduces this motif but situates it in the specific sociocultural context of 1960s Iran, a decade transformed by the White Revolution’s rapid modernization, industrial expansion, and state-led reforms that simultaneously changed women’s appearances and elevated women’s visibility in education, employment, and public life.

Through close readings of key scenes, the article demonstrates how the film stages male ambivalence toward the “new woman” of Pahlavi Iran. The professor’s artificial creation is initially fetishized as the ideal docile, and sexually attractive partner, but her eventual rebellion and destruction of the laboratory dramatize the fear that the new woman, empowered by education and new social roles, could destabilize patriarchal authority.

The analysis highlights three thematic layers. First, the artificial woman functions as a male fantasy of control, constructed literally from mechanical parts but erotically invested as the “perfect” spouse. Second, the oscillation between human and machine—most vividly enacted when the professor’s daughter impersonates the robot—foregrounds how masculinity projects desire and anxiety onto women’s bodies. Third, the climactic revolt of the automaton encapsulates the return of the repressed: the independence and agency denied to women resurfaces destructively, symbolizing broader cultural fears of technological and social change.

Yet the film’s conclusion, with the professor repenting before his real wife and the restoration of the family unit, reinscribes traditional values. This ideological resolution affirms the supremacy of family and patriarchal order over modernity’s threats, suggesting that the film encodes a conservative cultural message. Nonetheless, the very presence of the rebellious artificial woman testifies to the cracks within that order, exposing anxieties that could not be fully contained.

By situating *Four Mischiefs* within both global automaton narratives and the Iranian modernization project, the article contributes to a more nuanced understanding of how popular cinema engaged with the promises and perils of technological and social change. It shows that Iranian popular films provide a crucial lens into how ordinary audiences negotiated the tensions between tradition and modernity. Ultimately, the study argues that the artificial woman in *Four Mischiefs* embodies patriarchal modernity’s paradox: she is desired as an attraction but feared as the harbinger of uncontrollable change and autonomy.

Keywords

Four Mischiefs (1964), Automaton, Artificial Woman, Iranian Modernization, Gender and Technology, Anxiety of Technology