Psychoanalytic Reading of *Tall Shadows of the Wind* (1979): Freud's Uncanny in Iranian Cinema*

Abstract

Sigmund Freud's paper "The Uncanny", written in 1919, is a psychoanalytic study that explores the feelings humans experience when they encounter unfamiliar, frightening, or even eerie phenomena. Freud's main argument attributes these experiences to two primary sources: infantile complexes and primitive or superstitious beliefs. He interprets these phenomena as operating through the dominance of the unconscious mind, which can exert influence over both physical and logical reality. The current study aims to identify instances of these phenomena in the film *Tall Shadows of the Wind* (1979), analyzing them through a psychoanalytic approach. Directed by Bahman Farmanara, the film is a faithful adaptation of Houshang Golshiri's short story *The First Innocent* (1970). It marks Farmanara's second adaptation of Golshiri, following the 1974 film *Prince Ehtejab* by the same modern Iranian author. Both films are part of Iran's New Wave cinema, a pioneering movement spanning roughly from the early 1960s to the late 1970s, often characterized by formal modernist narratives, experimental cinematic techniques, and innovative approaches to storytelling. Consequently, these films can be effectively analyzed through psychoanalytic theories, offering rich material for exploring the unconscious and its manifestations. In *Tall Shadows of the Wind*, three types of phenomena are depicted that, according to Freud, give rise to the uncanny: the double, animism, and the haunted house. The film's narrative is set in a village and carries an unreal, surrealistic theme. Within this village, a scarecrow is decorated by one of the main characters, Abdullah, to resemble himself. He paints an eye on the scarecrow, gives it a moustache, and even places his own hat on its head. Through Abdullah's actions, the scarecrow's identity shifts, transforming into Abdullah's double. For the villagers, it changes from an inanimate object into a living presence, blurring the boundary between reality and imagination. In parallel, the village's abandoned building -an ancient and historical castle- appears repeatedly throughout various shots of the film, functioning as a spatial manifestation of the uncanny and reinforcing the eerie atmosphere of the narrative.The current study employs a descriptive-analytical approach, drawing on Freud's paper to conceptualize the uncanny and the three previously mentioned situations within the theoretical framework. It seeks to explain the origins and various components that contribute to this phenomenon. The study then analyzes these three situations as manifestations of the uncanny, focusing on their representation in the film through a psychoanalytic lens. Farmanara employs techniques such as nighttime cinematography, slow and mysterious camera movements, unexpected cuts, suspense, and other cinematic methods to convey the narrative theme. These techniques also enhance the depiction of the uncanny visually and narratively. By examining Freud's framework and the factors discussed, it becomes evident that traces of primitive beliefs and infantile complexes persist in the human unconscious, which Freud describes as a psychological reality. This psychological reality can emerge at any moment, exerting influence over physical reality. Accordingly, the unconscious mind, through its continuous impact on human consciousness, can produce experiences that evoke the sensation of the uncanny, demonstrating its enduring presence and relevance in cinematic representation.

Keywords: animism, haunted house, Sigmund Freud, the double, the uncanny

Received: 21 Dec 2024
Received in revised form: 09 Jan 2025
Accepted: 27 Jan 2025

Maryam Darabi[1] iD
Master in Cinema, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: maryamdarabii94@gmail.com

Alireza Sayyad[2] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: a.sayyad@art.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.387392.615987

Citation: Darabi, Maryam, & Sayyad, Alireza (2025). Psychoanalytic reading of *Tall Shadows of the Wind* (1979): Freud's uncanny in Iranian cinema, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *30*(3), 45-57. (in Persian)

Authors retain the copyright and the full publishing. **Publisher: University of Tehran Press.**

*This article is derived from the first author's master's thesis research, titled: "A psychoanalytic reading of mourning and melancholia in pre-revolutionary Iranian cinema, based on Sigmund Freud's theories", which is processing supervised by the second author at the Iran University of Art.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴

تحلیل روان‌کاوانه *سایه‌های بلند باد* (۱۳۵۷): امر غریب فروید در سینمای ایران*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۰۸

مریم دارابی[۱]: کارشناسی ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. E-mail: maryamdarabii94@gmail.com
علیرضا صیاد[۲] (نویسنده مسئول): دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. E-mail: a.sayyad@art.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.387392.615987

چکیده

مقاله «غرابت نگران‌کننده» [امر غریب] نوشته زیگموند فروید در سال ۱۹۱۹، پژوهشی روانکاوانه است که تجربیات مواجهه با تظاهراتی ناآشنا، هراس‌انگیز و نگران‌کننده را تفسیر می‌نماید. چنین تظاهراتی برحسب استدلال فروید به دو منشأ عقده‌های کودکی و باورهای ابتدایی یا خرافی در ناخودآگاه منسوب می‌شوند و به‌عنوان واقعیت روانی، واقعیت مادی را متأثر از خود می‌گردانند. پژوهش کیفی حاضر با اتکا به روش توصیفی‌تحلیلی و گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و الکترونیکی، کوششی است باهدف تحلیل چگونگی ایجاد برخی از این تظاهرات در فیلم *سایه‌های بلند باد* (۱۳۵۷) که با موقعیت‌هایی نظیر همزاد، آنیمیسم (باور جاندارانگارانه بر اشیاء) و خانه اشباح در متن فروید، توصیف می‌شوند. *سایه‌های بلند باد*، اقتباس بهمن فرمان‌آرا از داستان *معصوم اول* نوشته هوشنگ گلشیری، روایتی روستایی با درون‌مایه‌ای غیرواقع‌گرایانه است که نشان می‌دهد مترسک روستا توسط شخصیت اصلی فیلم عبدالله، به‌مثابه همزاد وی تغییر هویت می‌یابد و همچون موجودی زنده و هراس‌انگیز در باور مردم پدیدار می‌گردد. از سویی، ساختار بنای متروک روستا در پوشش بصری فیلم، نمادی از تبلور فضایی امر غریب شده است. یافته‌های پژوهش با رویکردی روانکاوانه و بهره‌گیری از مقاله فروید، مؤید آن است که از خلال تمرکز بر ساختار روایی و تحلیل فرم بازنمایی سه موقعیت فوق در فیلم، امر غریب همچون تظاهری از ناخودآگاه فردی و جمعی، بر نحوهٔ درک واقعیت مادی، اثر نهاده است.

واژه‌های کلیدی: آنیمیسم، امر غریب، خانه اشباح، زیگموند فروید، همزاد

استناد: دارابی، مریم و صیاد، علیرضا (۱۴۰۴)، تحلیل روان‌کاوانه *سایه‌های بلند باد* (۱۳۵۷): امر غریب فروید در سینمای ایران، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۰(۳)، ۴۵–۵۷.

نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «خوانشی روانکاوانه از ماتم و مالیخولیا در سینمای پیش از انقلاب ایران، مبتنی بر آرای زیگموند فروید» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر ایران در حال انجام است.

مقدمه

از آن جهت که زیگموند فروید[۱] به قصد ارائه توصیفی نسبتاً روشن از مفهوم غرابت نگران‌کننده[۲] [امر غریب]، بر هستی‌شناسی عبارت در زبان آلمانی تکیه می‌کند؛ «Unheimlich» همواره مبین احساسی غریب یا ناآشنا متناظر با «عدم بودن در خانه» است. ازاین‌رو، با کیفیت ویژه‌ای از تجربهٔ ترس و نگرانی هم‌تراز می‌شود. فروید با شرح سلسله موقعیت‌هایی در متن مقاله همچون «آنیمیسم، سحر و جادو، ابرقدرت افکار، ارتباط با مردگان، تکرار مکررات تصادفی» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۹۸) و سایر تظاهراتی که در این چند سطر از قلم افتاده‌اند، به‌زعم خود «تقریباً گشتی میان عواملی که غرابت را به ترس مبدل می‌کنند» زده است (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۹۸). بدین ترتیب تفسیر جامع و روانکاوانه او در نتیجه بحث بر سر هریک از این عوامل نشان می‌دهد «امر غریب زمانی به وجود می‌آید که عقده‌های کودکانه و سرکوب‌شده یا پس‌رانده‌شده از طریق یک تأثر بیدار شده باشند یا اعتقادات بدوی گذشته دوباره برای تائید جلوه نمایند» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۲۰۶). حال از آن حیث که نقطه عزیمت مقاله فروید، نشان از ماهیت زیبایی‌شناسانه مطلب نیز دارد [یک روان تحلیل‌گر به‌ندرت وارد پژوهش‌های زیبایی‌شناختی می‌شود (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۶۱)]. امر غریب از حوزه منبع خود در روانکاوی به حوزه‌های نظری دیگری همچون: نقد ادبی، تاریخ هنر، مطالعات فیلم و معماری، منشعب می‌شود (Masschelein, 2011, p.6). در گفتمان مطالعات فیلم، تقریباً از اوایل دهه ۱۹۷۰، نگره روانکاوی رویکردی اساسی در بازخوانی آثار سینمایی بوده است. بدین طریق از همان ابتدا بسیاری از الگوهای ساختاریافته توسط فروید به شاخص‌هایی در نظریه‌پردازی روانکاوانه فیلم تبدیل گشته‌اند. الگوهایی شامل «ناخودآگاه، بازگشت امیال سرکوب‌شده، رؤیای ادیپی، خودشیفتگی، اختگی و هیستری» (کرید، ۱۳۹۶/۱۹۹۸، ۱۶۱) که هرکدام به‌تنهایی مؤلفه‌ای مؤثر در تفسیر فروید از تظاهرات منجر به امر غریب هستند. بنابراین این مفهوم از طریق الگو یا مؤلفه‌های روانکاوانه خود در متون فیلمی قابل پیگرد و بازشناسی خواهد بود. در محدوده بازنمایی‌های سینمایی تاکنون، امر غریب عمدتاً با روایات پارادایمیک هراس‌برانگیزی درآمیخته است که مضمون عقب‌گرد به باورهای پشت سرنهاده‌ای مانند باور به زنده‌شدن ناگهانی اشیاء بی‌جان یا بازگشت مردگان را مشروعیت می‌بخشند و غالباً موجوداتی غریب و ترسناک [مانند اشباح و هیولاها] به‌صورت تجسم استعاری این مضامین رؤیت یا احساس می‌شوند (Schneider, 1999). بر همین اساس، اتخاذ فرم‌های تصویری نیز به‌مثابه بیانی سبکی با چنین روایت‌هایی متجانس هستند. میزانسن‌هایی تاریک و رمزآلود، مکان‌های گوتیکی و متروک، فضاهای خارج از قاب، حرکات آهسته دوربین، تکنیک‌های تدوینی [فید–دیزالو، برهم‌نمایی] و سایر تمهیداتی که ممکن است با الگوی ژانر وحشت سینمایی تطابق بیابند.

در سینمای ایران، علی‌رغم آنکه به‌واسطه تأثیر نگره روانکاوانه فیلم، مطالعات قابل‌توجهی صورت گرفته است؛ به نظر می‌آید که تاکنون مبتنی بر این اثر فروید، خوانش‌های مشهودی از فیلم‌ها استنباط نشده باشد. نه‌تنها در ژانر وحشت سینمایی بلکه می‌توان نمونه‌هایی چند از آثاری را در دوره‌های متفاوت بازشناخت که هریک از منظر مضمون روایی و شیوه‌های بیانی، دارای جلوه‌های متعددی از تظاهرات امر غریب هستند. بدین‌جهت، در نظر قراردادن این مفهوم به‌منظور خوانش روانکاوانه از نمونه‌هایی هدفمند، به‌منزله رویکردی نوین در مطالعات فیلم سینمای ایران برآورد خواهد شد. ازاین‌رو، پژوهش حاضر درصدد است تا نحوه بازنمایی تظاهراتی از امر غریب را در فیلم *سایه‌های بلند باد* از طریق متن فروید خوانش نماید. فیلم مورد مطالعه از ساخته‌های بهمن فرمان‌آرا در سال ۱۳۵۷، برداشتی وفادارانه از داستان کوتاه *معصوم اول* (۱۳۴۹) نوشته هوشنگ گلشیری بوده که دومین اقتباس سینمایی فیلم‌ساز از این نویسنده مدرن ایرانی پس از فیلم *شازده احتجاب* (۱۳۵۳) است. هر دو فیلم در زمره آثار موسوم به موج نو قرار می‌گیرند که به‌عنوان جنبشی پیشگام در سینمای ایران از اوایل دهه ۱۳۴۰ تا اواخر دهه ۱۳۵۰، غالباً دربردارنده آثاری با اقسامی از روایات و رویکردهای فرمال مدرنیستی است که برخی قابل تعمیم به تفاسیر روانکاوانه خواهند بود. *سایه‌های بلند باد*، بازگوکننده روایتی روستایی است که شخصیت اصلی آن در اقدامی ناهشیارانه با ترسیم بازتابی از چهره خود بر مترسک مزرعه، باورهای بدوی و خرافی را به روستا بازمی‌گرداند. بدین ترتیب مترسک از یک شیء بی‌جان، به موجودی جاندار به‌مثابه همزاد عبدالله تغییر هویت یافته و موجبات ترس و دلهره مردم روستا را فراهم می‌سازد. موازی این رویدادها به نظر می‌آید که نوعی مکان‌نگاری از امر غریب در فیلم صورت گرفته است که با پرداخت به ساختار فضایی قلعه متروک روستا در نماهای متعددی از فیلم قابل مشاهده است. بنابراین پژوهش حاضر می‌کوشد؛ منشأ و مؤلفه‌های سه موقعیت همزاد[۳]، آنیمیسم[۴] و خانه اشباح[۵] را به‌عنوان تظاهراتی از مفهوم امر غریب با بهره‌گیری از مقاله فروید بررسی نماید و با شناسایی آن‌ها در فیلم، رویکردی روانکاوانه بر تحلیل فرم بازنمایی روایت به کار گیرد. در نتیجه با بررسی این موارد به نظر خواهد رسید که بقایای باورهای بدوی و عقده‌های کودکی، تحت استیلای ناخودآگاه روانی انسان، موجب شده‌اند تا امر غریب از طریق برخی موقعیت‌های ایجاد آن بازنمود یابد. موقعیت‌هایی که از کنترل واقعیت مادی و منطقی خارج گشته‌اند.

روش پژوهش

این مقاله ماهیتی کیفی دارد و بر اساس روش، توصیفی‌تحلیلی است. گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی که برخی متعلق به نشریات آکادمیک داخلی و خارجی بوده، صورت گرفته است. پژوهش با بهره‌گیری از آرای فروید خصوصاً مبتنی بر مباحث مطرح‌شده در مقاله «غرابت نگران‌کننده» [امر غریب] (۱۹۱۹)، می‌کوشد داده‌های خود را در فیلم *سایه‌های بلند باد* (۱۳۵۷) ساخته بهمن فرمان‌آرا که متعلق به موج نوین سینمای ایران است؛ به‌عنوان نمونه مطالعاتی هدفمند بررسی نماید. در ابتدا با ارجاع به مقاله فروید، امر غریب به همراه سه موقعیت همزاد، آنیمیسم و خانه اشباح در مبانی نظری مفهوم‌سازی می‌گردند و بدین طریق منشأ و متغیرهای اثرگذار بر این پدیده شرح داده می‌شود. سپس نحوه بروز و پرداخت به تظاهرات مذکور در فیلم، با رویکردی روانکاوانه بر فرم بازنمایی هر یک مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

امر غریب در فضای مطالعات هنر خارج از ایران، از حیث نظریه‌پردازی روانکاوانه، فلسفی، زیبایی‌شناختی و به‌طور مشخص در سنت تحلیل روانکاوانه فیلم، مفهومی نهادینه‌شده است. بااین‌حال، پرداخت نظام‌مند به آن، علی‌الخصوص در بستر مطالعات سینمایی داخل کشور، به‌طور مشهودی

قابل‌ردیابی نیست. از میان پژوهش‌های سینمایی که در خارج از ایران به لحاظ نظری شایان توجه بوده‌اند، کتاب *فیلم ترسناک و روانکاوی: بدترین کابوس فروید* (۲۰۰۴)، حاوی مجموعه مقالاتی است که توسط استیون جی اشنایدر[۶]، محقق سینما و فلسفه گردآوری شده و جامعیت آن مرتبط با تفسیر روانکاوی از فیلم‌های ترسناک با اتکا به آرای فروید است. بخش دوم کتاب با محوریت تئوری امر غریب، شامل چهارفصل است که به تشریح وضعیت بازنمایی این ایده در سینما می‌پردازد. دو فصل از این بخش مربوطَ به موضوع همزاد است (Schneider, 2004). از دیگر آثار تألیف شده در این حوزه، لورا مالوی[۷]، نظریه‌پرداز برجسته مطالعات فیلم در کتاب «*بیست‌وچهار بار مرگ در ثانیه: آرامش و تصویر متحرک*» در سال (۲۰۰۶)، روش خاصی از تحلیل ایده آنیمیسم ارائه داده است. او با همسان قرار دادن ماهیت سلولوئیدی مدیوم سینما به‌عنوان چیزی بی‌جان در مناسبت با توهم حرکت، از جدال نظری میان فروید و ارنست ینتش[۸] وام می‌گیرد و با تفسیری بر فیلم *روانی*[۹] اثر آلفرد هیچکاک[۱۰] در فصلی از کتاب، این تجسم را با بررسی سکانس قتل در حمام و ثابت‌شدن قاب تصویر در لحظه مرگ شخصیت ماریون قیاس می‌کند. همین‌طور با اشاره به خانه گوتیکی فیلم و اسکلت مادر در آن که توسط شخصیت روانی بعد از مرگ او به‌عنوان موجودی زنده حفظ شده است، موضوع امر غریب را گسترش می‌دهد (Mulvey, 2006). باربارا کرید[۱۱] نیز به‌عنوان یکی دیگر از نظریه‌پردازان نگره روانکاوانه فیلم در کتاب «*ترس قضیبی*[۱۲]: *فیلم، وحشت و غرابت نگران‌کننده نخستین*» در سال (۲۰۰۵)، آثاری از اوایل تاریخ سینما تا دهه ۱۹۹۰م. را از طریق مباحث فروید با تأکید بر موضوع امر غریب، خوانش نموده است و همانندوی، تجربه سرکوب را به‌منزله اساس این ایده می‌داند. او با در نسبیت قرار دادن مسئله سرکوب به نگره اختگی فروید، عناصری مانند زن و مرگ را به‌عنوان نمودهای سرکوب و اخته‌شده‌ای در نظر می‌گیرد که با حضور خود همچون امری بیگانه یا ناآشنا در این فیلم‌ها، وحشت و مفهوم غرابت را به وجود می‌آورند (Creed, 2005). از آنجایی که «گرایش روایت گوتیک به ارائه اشیاء و رویدادهای روزمره به طرزی وحشتناک و غریب است، عمدتاً آثار گوتیک از طریق لنزهای روانکاوانه فرویدی بررسی شده‌اند» (Corrêa, 2019, p. 181). ازاین‌روی، نویسنده مقاله «غرابت نگران‌کننده گوتیک: تصاویر ذهنی منتخب در ادبیات و فیلم» که یکی از منابع پژوهش حاضر است، با نگاه به آثاری از ای‌تا هوفمان[۱۳] و ادگار آلن‌پو[۱۴] در ادبیات؛ هیچکاک، دیوید لینچ[۱۵] و استنلی کوبریک[۱۶] در سینما که دربرگیرندهٔ موضوعات و تجلیاتی از ایده امر غریب هستند؛ نظریه فروید را به‌خصوص در تفسیر خود بر فضاهای معماری به‌منزله خانه‌های اشباح، بسط می‌دهد (Corrêa, 2019).

مبانی نظری پژوهش

زیگموند فروید و امر غریب

زمینه معناشناختی اصل «امر غریب» بر محوریت رویکرد روانکاوی در مقاله فروید، همان‌گونه که او ابراز دارد: «همیشه در یک مفهوم به‌کار نمی‌رود تا بتوان تعریف دقیق و مشخصی از آن ارائه داد. چون در بسیاری موارد به‌کلی با آنچه مایه ترس و دلهره می‌شود، مباینت دارد. بااین‌حال باید انتظار داشت ریشهٔ مفهومی را در خود پنهان کرده که برداشت خاصی را به ذهن متبادر می‌سازد» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۶۱). به پیروی از این قاعده، فروید با ارجاعی به ساختار زبان‌شناسانهٔ عبارت، تصریح می‌کند که «واژه آلمانی *Unheimlich* [غیرخانگی، ناآشنا] ظاهراً متضاد واژه *heimich*, *heimlich* [خانگی، آشنا] (بومی محل) یا همان vertraut (خودمانی) است و سعی شده است چنین نتیجه‌گیری شود که دقیقه چیز ترسناکی است چون نه شناخته شده است نه آشنا و خودمانی» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۶۳). بنابراین [Un] *Heimlich* تبدیل به دوگانه‌ای می‌شود که هویتِ آن با احساسی از دلهره و تشویش مترادف می‌گردد. به‌طوری که «می‌تواند به‌سادگی ترسناک و طرز غریبی نگران‌کننده باشد» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۶۴). در گام بعدی، ارزیابی فروید «مروری بر اشخاص، اشیا، وقایع، تأثیرات و وضعیاتی است که احساس امر غریب را با قدرت و شفافیت خاصی در ما برمی‌انگیزند» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۷۴). در تشریح این امر، آنلین ماشلان[۱۷] توضیح می‌دهد که؛

> *در سال‌های پس از توتم و تابو*[۱۸] *(۱۹۱۳)، فروید به بررسی بقایای بدوی رشد بشر در مضامین ادبی و اسطوره‌شناسی و نیز در زندگی روزمره ادامه می‌دهد. بسیاری از این‌ها در امر غریب [غرابت نگران‌کننده] دوباره ظاهر می‌شوند. موقعیت‌هایی نظیر: خرافات، پیش‌آگاهی‌ها، تکرارهای عجیب و هم‌زمانی‌ها، چشم‌زخم، همزاد، جتتاتوره*[۱۹]*، زنده‌شدن ناگهانی اشیاء بی‌جان [آنیمیسم]*. (۱۱۴،۱۴۰۱/۲۰۱۱)

از این نظرگاه، متن فروید فهرستی وسواس‌گونه از فانتزی‌ها، موتیف‌ها و جلوه‌های وهم‌آور ارائه داده است که در تمام آن‌ها تباین میان واقعیت مادی و خیال [فانتزی] از بین می‌رود (Castle, 1995, pp. 4-5). چراکه به‌زعم فروید ما در گذشته این امکانات را واقعی تلقی می‌کردیم و بر این باور بودیم که این روندها واقعی‌اند امروز چنین باوری نداریم و دوره این طرز فکر را پشت سر گذاشته‌ایم. لذا به‌محض اینکه در زندگی ما چیزی حاوی تائید و تأکید این باورهای قدیم پس‌زده شده اتفاق افتد احساس نگران‌کننده غریبی بر ما دست می‌دهد (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۲۰۴–۲۰۵). بنابراین «پیشوند *Un* که واژه با آن شروع می‌شود نشانه‌ای از پسرفت و عقب رانده‌شده می‌باشد» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۲۰۱).

از میان انواع موقعیت‌های ایجاد امر غریب، شرحی بر سه مفهوم مطرح‌شده در مقاله فروید مرور خواهد شد. ابتدا موقعیت همزاد که فروید به تأسی از پژوهش پیشین یکی از شاگردانش، اتو. رنک[۲۰]، آن را با عناوینی همچون «تصویر در آینه، سایه همراه، فرشته نگهبان و فرضیه روح و ترس از مرگ» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۶) توصیف نموده و با اشاره به تاریخ تحولِ این پدیده اظهار می‌کند «همزاد در ابتدا منشأ اطمینانی علیه محو و نابودی من و تکذیب شدید قدرت مرگ بود» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۶). توصیفی متناظر با باورهای بدوی و اساطیری بر پایهٔ آنکه کهن‌الگوی همزاد به‌عنوان تجسم خودشیفتگی انسان در گذشته، ضامنی بر حفظ و بقاءِ روح بود که واقعیت مرگ را به‌مثابه «عدم»، نفی و انکار می‌نمود. «ابداع چنین بدل یا همزادی برای محافظت از نابودی، فرعیاتی در زبان خواب دیدن دارد که دوست دارد اختگی را از طریق تضاعف بدل یا تضریب نماد آلت جنسی بیان کند. جلوه‌ای که در مسیر اشتیاقِ نامحدود به خویشتن پیش می‌رود، همان خودشیفتگی بدوی حاکم بر حیات روانی کودک به‌عنوان انسان بدوی» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۷). از این حیث، در تفسیر روانکاوانهٔ ژاک لکان[۲۱]، خودشیفتگی که با نمادی از تصویر آینه‌ای فرد [تصویر مضاعف یا همزاد] محقق می‌شود؛ حالتی از وحدت و

بیگانگی هم‌زمان سوژه با خودش را بازتاب می‌دهد. یعنی هنگامی که فرد در آینه با چیزی آشنا و مشابه اما بیرونی و بیگانه با «من» روبه‌رو می‌شود (Schweigert, 2010, pp. 26-27). یا به تعبیر فروید «معلوم نیست کدام منِ اصل یا منِ غریبه جایگزین منِ خاص می‌شود، لذا تکثیر من تقسیم منِ و تبدیل منِ» اتفاق می‌افتد (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۶). سرانجام وی خاطرنشان می‌کند که «موجودیت همزاد لزوماً با این خودشیفتگی از بین نمی‌رود چون در مراحل بعدی رشد "من" محتوای تازه‌ای پیدا می‌کند» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۷). لذا انسانی واجد قدرت مشاهده خویش، ممکن است به جلوه قدیم همزاد محتوای تازه‌ای ببخشد و چیزهای زیادی را به آن نسبت بدهد. [نه‌تنها به‌عنوان وجدان] بلکه می‌توان تمام امیال سرکوب‌شده‌ی اراده را به آن نسبت داد (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۷–۱۸۸). بر این مبنا، مقاله ملادن دولار[۲۲] با نظر به اسطوره نارسیسوس[۲۳] در خوانش فروید و مسئله شکاف نفس در آینهٔ لکان، استدلال می‌کند که همزاد یا تصویر مضاعف فرد، دلالتی ضمنی بر اختگی اوست. چراکه انسان آن واقعیت عینی که در آینه دیده نمی‌شود را از دست می‌دهد (Dolar, 1991, pp. 12-13). یا مطابق با عبارتِ رنک، حالتی هذیانی و انفصال از واقعیت اتفاق می‌افتد (رنک، ۱۳۹۹/۱۹۱۴، ۶۷). در واقع هنگامی که فرد بدل به تصویر می‌شود؛ می‌تواند چشمان خود را ببیند اما نگاهش را نه. او نمی‌تواند خودش را بشناسد و درعین‌حال با خودش یکی باشد. لذا آن منِ منحصربه‌فرد در آینه از دست می‌رود. با این فرض، همزاد همان من است به‌علاوه قسمت نامرئی‌ای [اخته شده‌ای] که به تصویر من اضافه شده است (Dolar, 1991, pp. 12-13). پس به پیروی از فروید، خصلت امر غریب در مدل همزاد، معادلی بر تصویر آیینه‌ای، سرکوب و یا اخته‌شده‌ای است که نهایتاً «بر واقعیت سوژه مسلط می‌گردد و تا جایی اعمال او را کنترل می‌کند که به تخریب هویت واقعیِ او می‌انجامد» (Şahin Bektaş, 2019, p. 13). درنتیجه همزاد «به‌صورتِ پیشاهنگ نگران کنندهٔ مرگ» درمی‌آید (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۷).

ارتباط نظریه فروید با آنیمیسم نیز متقابلاً به ایده‌ای رایج در میان اقوام و انسان‌های ابتدایی تعمیم پذیرفتنی است. ایده‌ای که به زنده‌بینی اجسام بدون روح و غیر متحرک معنا شده است. نخستین انتساب روان‌شناختی این موقعیت به تئوری امر غریب از سوی روانشناس سوئدی ارنست ینتش در مقاله «به‌سوی روانشناسی امر غریب» (۱۹۰۶)، مطرح شد که با مفهومی به نام تردید ادراکی[۲۴] انطباق می‌یابد. یعنی هنگامی که «انسان شک می‌کند به این‌که موجودی به‌ظاهر زنده دارای یک روح باشد یا برعکس یک شیءِ بی‌جان تصادفاً روحی داشته باشد و در این راستا به تأثیری ارجاع می‌دهد که شخصیت‌های مومی، عروسک‌های ساخته‌شده و بی‌اراده به وجود می‌آورند» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۷۴). اگرچه که فروید در مقاله خود این فرض را مطلقاً رد نمی‌کند اما از آنجایی که طبق تفسیر، تردید ادراکی در ایده آنیمیسم، می‌تواند هم‌زمان به همذات‌پنداری مثبت یا منفی با آن شیء بیانجامد؛ تأثیر غرابت بدان معنا ایجاد نمی‌گردد. چراکه به‌زعم فروید، اصل غرابت مبتنی بر شناسایی توأم با نفی است [un] که بر اساس آن، سوژه نهایتاً از همذات‌پنداری با شیء یا عامل غرابت امتناع می‌ورزد و یا به عبارتی آن را انکار می‌کند (Papapetros, 2012, p. 195). در عوض او غرابت آنیمیستی را با ایده‌ای به نام ابرقدرت افکار[۲۵] یا خودشیفتگی فکری اولیه در انسان بدوی شرح می‌دهد که در ردیف مقولات افسون و جادو قرار می‌گیرد. خصوصیتی که بر «تشدید افراطی واقعیت روانی نسبت به واقعیت مادی» اشاره دارد (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۲۰۰). فروید در *توتم و تابو* با ارجاع به دیوید هیوم[۲۶] در *تاریخ طبیعی مذهب*[۲۷]، بیان می‌دارد که در بشر گرایشی همگانی و خودشیفته‌وار وجود دارد مبنی بر اینکه همه موجودات دیگر را به‌مثابه همنوعان خود تلقی کند (فروید، ۱۳۵۰/۱۹۱۳، ۱۲۹). از طرفی با نظر به تفسیر انسان‌شناسانهٔ ای بی. تایلور[۲۸]، جادو را نیز به‌عنوان «یک ارتباط خیالی که اشتباهاً به‌جای یک ارتباط واقعی گرفته شده است» (فروید، ۱۳۵۰/۱۹۱۳، ۱۳۲)، معرفی می‌کند. بدین گونه، معرفت‌شناسی آنیمیستی «به نحوه‌ی مرموز تلقی اقوام بدوی از طبیعت و جهان برمی‌گردد که مطابق با آن، جهان شامل عده زیادی از موجودات صاحب روح است که نسبت به انسان‌ها بدخواه یا خیرخواه هستند» (فروید، ۱۳۵۰/۱۹۱۳، ۱۲۷). چنین موقعیتی به‌عنوان باوری که از گذشته اتخاذ می‌شود، پیوند ریشه‌داری را با مفهوم امر غریب برقرار می‌سازد. همان‌طور که فروید می‌نویسد؛

> *ظاهراً همهٔ ما در تحول فردی از مرحله منطبق با این آنیمیسم انسان‌های بدوی عبور کرده‌ایم که در وجود همهٔ ما آثاری برای عَرضه آن باقی گذاشته است و هر چیزی که امروزه به نظر ما به طرز غریبی نگران‌کننده می‌آید، پاسخی است به یک موقعیت که این بقایای فعالیت روانی آنیمیسم را لمس و تحریک به بروزشان کرده است.* (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۹۴)

پیش‌تر اشاره شد که فروید همچنین خانه اشباح یا خالی از سکنه را به‌عنوان یکی از مسیرهای برانگیزاننده تأثیر امر غریب از طریق نسبت تحت‌اللفظی واژه *heimlich* با خودمانی و یا خانگی واکاوی می‌نماید. «چیزی که احساسی مطبوع از رضایتی آرام را برمی‌انگیزد، یک محل آسایش و یک حمایت مطمئن مانند محوطهٔ خانه مسکونی» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۶۶). حال اگر *heimlich* به معنای احساس آشنای «بودن در خانه» باشد؛ *Unheimlich* مترادف با احساس غریب و ناخوشایندِ «عدم بودن در خانه» است. چنین ارتباطی برای فروید یادآور نقل‌قولی از ویلهلم یوزف شلینگ[۲۹] است که او در متن خود به‌جا می‌آورد: «*Unheimlich* چیزی است که باید به‌صورت سری باقی بماند و از راز پنهان ناشی شود» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۷۱). بدین ترتیب، امنیت یا آشنایی همیشگی که به موقعیت خانه تعلق دارد، در یک ناامنی و ناآشناییِ متروک، مستحیل می‌شود (Reed, 2011, p. 83). از این مدخل، هستهٔ مفهومی «خانه»، سرآغازی بر پیوند میان فضا و اصل غرابت می‌گردد (Masschelein, 2011, p. 143). به‌خصوص تأکید بسیاری بر «un» منفی وجود دارد که با الحاق به عبارت اصلی، آن را متحول ساخته است. به‌طوری که «کم‌وبیش به نظر شبح‌گونه می‌آید» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۷۰). ازاین‌رو فروید با دریافت ارتباط پارادوکسیکال واژه از طریق تأکید بر پیشوند نفی کننده، این ساختار استعاریِ شبح‌گونه را با قلمرویی به‌منزله خانه اشباح همسان می‌گیرد که درنهایت مفهوم امر غریب را بنا می‌گذارد. «هیچ‌یک از زبان‌های دنیا نمی‌توانند مفهوم اصطلاح ما را برسانند: یک خانه، یک خانه *unheimlich* به عبارت دیگر یک خانه ارواح و اشباح محل زندگی جن و پری» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۹۶).

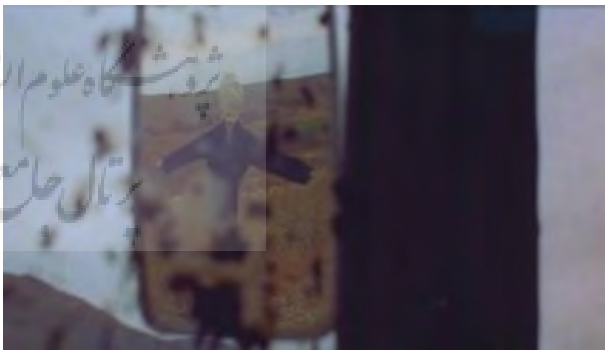
تحلیل یافته‌ها

استحالهٔ مترسک روستا به همزاد عبدالله

[مرحله اول: ادغام و فرافکنی]

سکانس افتتاحیه فیلم شامل نماهایی نسبتاً طولانی و پراکنده در چند منظر از یک محیط روستایی است که به موازات یکدیگر برش می‌خورند و به‌عنوان درآمدی بر معرفی فضای روایی اثر در نظر گرفته می‌شوند. به این ترتیب، با گشایش اولین پلان، دوربین به‌طور پیوسته از جمعیتی ظاهراً روستایی که در سکوت پشت سرهم نشسته‌اند عبور می‌کند. مناظر بعدی نیز عمدتاً به نماهایی از برپایی یک مترسک در مزرعه و حرکت آهسته دوربین در امتداد یک راهرو سنگی و منتهی به تاریکی اختصاص دارد. در ادامه فیلم، سکانس دوم با تَصاویری از مترسک در چشم‌اندازی از دور آغاز می‌شود و مدتی بعد تقریباً در همان اندازه نما به تصویر مینی‌بوس در حال حرکت عبدالله برش می‌خورد. عبدالله راننده ده، فردی است که به نظر نمی‌رسد میان جمعیت روبه دوربین در سکانس افتتاحیه به چشم آمده باشد. شخصیتی که در فیلم و همین‌طور داستان اصلی، غالباً به‌عنوان عضوی ناهمخوان در میان اهالی روستا شناخته می‌شود. با ورود او به محوطه روستا و خراب‌شدن مینی‌بوس در قبرستان، پس از آنکه همه مسافران پیاده راهی ده می‌شوند؛ برای چند ثانیه کوتاه برشی از بازتاب مترسک در آینه ماشین عبدالله نمایان می‌گردد (تصویر ۱). اندکی بعد او بر سر چشمه می‌رود و طی توقفی نسبتا طولانی به استعمال نوشیدنی سکرآور مشغول می‌شود. در این حین، حضور مترسک برای یک الی دو مرتبه از فاصله‌ای دور، توجه او را به خود جلب می‌نماید. نهایتاً عبدالله در یک نمای اکستریم لانگ‌شات با تعقیب دوربین به سمت محل استقرار مترسک پیش رفته و مقابل وی قرار می‌گیرد. در این میزانسن زاویه دوربین به گونه‌ای است که پیکر عبدالله در پس پیکر مترسک ناپدید و با او یکی می‌شود. تصویری که از زاویه‌ای دیگر در انتهای این صحنه تکرار خواهد شد و به نظر می‌رسد که تلویحاً به فرم و حالتی مشابه با ادغام و اتحاد اشاره دارد (تصاویر ۲-۳).

تصویر ۱. *نمای مترسک در آینه ماشین عبدالله (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*



سپس نمای بعدی به اولین کلوزآپ فیلم از چهره عبدالله می‌رسد و آنچه هویداست، انعکاس مستی و عدم هشیاری در چشمان اوست که از جهات فراوانی به کنش اساسی فیلم در ارتباط با مقولات نارسیسم و شکل‌گیری مدل «همزاد» می‌انجامد. لذا باید اشاره داشت که طبق خوانش‌های روانکاوانه، کیفیت عدم هشیاری، مظهر عدول کم‌وبیش سوژه از واقعیت و رفتن به یک حالت هذیانی- رویایی است که در اغلب نمونه‌ها «با تصوری

تصاویر ۲-۳. *ادغام و یکی‌شدن پیکر مترسک و عبدالله از دو زاویه (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

خودشیفته‌وار از جسم خود به‌عنوان کلیتی یکپارچه گره خورده است» (Weber, 2000, p. 15). حال با برش از کلوزآپ ناهشیار عبدالله به کلوزآپ مترسک که چهره و درنتیجه چشمی ندارد؛ کلید تحلیل فروید از داستان مردشنی[۳۰] اثر هوفمان در مورد شخصیت اصلی و همزادش در مقاله «غرابت نگران کننده» [امر غریب] به میان می‌آید که نشان می‌دهد «یک رابطه جانشینی بین چشم و عضو مذکر وجود دارد» (Zavislan, 2021, p. 38). یا همان‌طور که خود فروید پیشنهاد می‌کند: «بررسی خواب‌ها [رویاها]، اشباح و اسطوره‌ها به ما آموخته‌اند که دلهره و ترس از کورشدن غالباً جای اخته‌شدن را می‌گیرد» (فروید، ۱۹۱۹/۱۳۹۹، ۱۸۱). با تکیه بر چنین ارتباطی، تفسیری مبنی بر آن به دست می‌آید که چهره عاری از چشم مترسک، بازتابی از یک موجود اخته شده است. بازتابی که برای عبدالله در این لحظه به گفته رنک، ناشی از طرد و انفصال از واقعیت در حالت هذیانی است (رنک، ۱۹۱۴/۱۳۹۹، ۶۷). به این ترتیب تمایل خودشیفته‌وار عبدالله برای ادغام با مترسک از آن‌روست که او تصوری ناهشیار از جسم خود به شکل «کلیتی یکپارچه» دارد و بدین‌طریق باید هرگونه تصویر اخته‌شده‌ای را [به‌عنوان نمادی از سرکوب] نفی یا انکار نماید. پس عبدالله با اقدام به تزئین مترسک، آن‌هم به‌صورت بازتابی گروتسک‌گونه[۳۱] از چهره خود، خودشیفتگی ناهشیارانه و ناخودآگاهانه‌اش را بر وی فرافکنی می‌کند. در نتیجه، نوعی تبدیل یا دگردیسی اتفاق می‌افتد که از کشیدن چشمی برای مترسک آغاز می‌شود (تصویر ۴) و همان‌گونه که پیش‌تر تصویری از او در آینه مینی‌بوس رؤیت شد، قرار است تا چهره مترسک به تصویر آینه‌ای عبدالله استحاله بیابد (تصاویر ۵-۶).

تصویر ۴. *ترسیم چشم برای مترسک توسط عبدالله: بازنمودی از عضو مذکر (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

تصاویر ۵-۶. *چهره عبدالله و بازتاب آن بر چهره مترسک در ادامه فیلم (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

باید ابراز داشت که «خودشیفتگی در اینجا امری است که حرکت از عقده‌های کودکی یا ابتدایی [اختگی] به سرکوب و ترس را تسهیل می‌کند- از آشنایی به ناآشنایی» (Vardoulakis, 2006, p. 108). بنابراین به اعتقاد فروید، غرابت این تصویر آیینه‌ای، مثالی از مدل همزاد است «به‌مثابه منِ غریبه‌ای که جایگزین من می‌شود. و با تکثیر منِ، تقسیم من و تبدیل منِ» شکل می‌گیرد (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۶). پس شاید بتوان گفت که چهرهٔ عبدالله بر سیمای یک شیء بی‌جان به‌عنوان همزادی مکانیکی و خارجی در ادامه فیلم، «تلاش بیمارگون او برای جایگزین‌کردن خود با دیگری است» (Coates, 1988, p. 2). آن دیگری که جانشینی برای اثربخشی به «تمام امیال سرکوب شدهٔ اراده» او خواهد بود (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۸). بدین‌طریق آنچه که از این پس نماد امر غریب فیلم می‌شود، مترسکی است که توسط عبدالله به ظاهر گروتسک‌گونهٔ او درمی‌آید تا به تعبیر فروید، امیال ناخودآگاهانهٔ سوژه را به فعل درآورد. شیء دست‌ساخته و بی‌جانی که پس از این دگرگونی به شکل همزادِ شخصیت، در باور روستاییان نیز به‌صورت موجودی جاندار و ترسناک پدیدار می‌گردد. از این نظرگاه، رفتارشناسی عبدالله و طرز تلقی دیگران از وی در روایت فیلم، می‌تواند وجوهی از ابعاد روان‌شناختیِ سوژه را بیان دارد. عبدالله که مرد کاملی به نظر می‌رسد، به‌زعم روستاییان هنوز سروسامان نگرفته است. او با مادر پا به سن گذاشته‌اش زندگی می‌کند و اکثر اوقات با مینی‌بوس خود خارج از روستا به سر می‌برد. تمایل به عدم هشیاری با مصرف مداوم نوشیدنی‌های سکرآور، گرایش به نوعی توهم و ابطال واقعیت از جانب او را نشان می‌دهد. این‌ها همان ارکانی هستند که عبدالله را اغلب به‌عنوان فردی ناهمخوان، جدای از مابقی جمع نگه می‌دارد. بر همین مبنا، تصویر تک‌افتاده و آینه‌وارانهٔ مترسک، بازنمایی آن فرایندی است که عبدالله به میانجی آن بیش از هرچیز، خودِ اخته و سرکوب شده‌اش را بازمی‌شناسد. تصویری غریب و نگران‌کننده که او آن را انکار می‌کند. در واقع همان‌طور که فروید می‌نویسد «در من لجاجت خاصی پدید می‌آید که می‌تواند در مقابل بقیه من عرض‌اندام کند که در جهت مشاهدهٔ خود و انتقاد از خود پیش می‌رود» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۷). ازاین‌رو تمام امکانات ساقط شدهٔ سرنوشت را که هنوز توهم می‌خواهد به آن متوسل شود به گردن همزاد می‌اندازد (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۸). پس عبدالله با بستن اتحادی با مترسک، بیرون از خود می‌ایستد تا ناخودآگاه سرکوب شده‌اش را در وجود قائم به شرِ همزادش به نظاره بنشیند. با این فرض «پای از سرگیری مرحله‌ای مجزا از روند تحول احساسی من در میان است، یک بازگشت به ادواری که در آن من هنوز به‌طور شفاف به دنیای بیرونی و به منِ دیگری محدود نشده بود» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۹). در این راستا، عبدالله با میدان دادن به ذهنیت ناخودآگاهانه‌اش، خود را از محدودیت جهانِ بیرونی، می‌رهاند. یک پیچ‌وتاب روانی که با فرافکنی به وجود مترسک، بر واقعیت مادی و منطقی نیز تظاهر می‌یابد. مردمی که عبدالله را شرور می‌پندارند، بازتاب او را در یک شیء بی‌جان نیز به‌مثابه موجودی شرور می‌یابند. این باور ناخودآگاهانه که درنهایت به واقعیتِ روانی می‌پیوندد؛ با چرخش در میان افراد روستا به مترسک جان می‌بخشد و او را زنده می‌کند.

پس می‌بایست توجیهاتی برای انجام اعمال نامعقول مترسک یا همزاد شخصیت در ادامه فیلم وجود داشته باشد. برای درک این موضوع لازم است به نحوه شخصیت‌پردازی گلشیری از عبدالله در داستان اصلی اشاره‌ای داشت. راوی در ابتدای نامه‌اش سراغ صندوقچه‌ای را می‌گیرد که به دست عبدالله داده بود تا برای برادرش بفرستد: «اگر صندوق به دستت نرسیده بنویس ببینم این عبدالله باز دسته گلی به آب نداده باشد» (گلشیری، ۱۳۸۲، ۱۸۷). یا در ادامه می‌نویسد: «حتماً یادت مانده که عبدالله آدم سربه‌راهی نبود اما به دردِ ده می‌خورد. با همان ماشینِ قراضه‌اش خرت‌وپرت‌های مردم را می‌آورد» (گلشیری، ۱۳۸۲، ۱۸۷). نویسنده در جای دیگری، مترسک یا حسنی روستا را هم این‌گونه به تصویر می‌کشد: «با همان دوتا دست و قدو قواره یغورش، هیچ کلاغ و پرنده‌ای جرئت نمی‌کرد به تیررس زمین‌های قلعه‌خرابه برود» (گلشیری، ۱۳۸۲، ۱۸۸). این توصیفات یک ارتباط معرفت‌شناختی توأم با ضمیمه‌ای استتیکی میان مترسک و عبدالله

اظهار می‌دارد. گرچه که هر دوی آن‌ها مطلوب و باب طبع نیستند اما برای ده کارکردهایی دارند. یکی با مینی‌بوس قراضه‌اش و دیگری با قد و قواره یغورش. در فیلم نیز کدخدای ده درباره عبدالله می‌گوید: «با اینکه سنی از او گذشته اما هنوز شروره». هم‌چنان اکثریت از همان ابتدا، آزارهای مترسک را به عبدالله منسوب می‌کنند. مجموع این شواهد نشان می‌دهد؛ تمایلاتی معطوف به شرارت، بر تفکر افراد ده نسبت به درونیات او و سایه انداخته و از طرفی مترسک نیز به خودیِ خود یک شیءِ تشخص‌یافته است.

غرابت جاندارانگارانه مترسک روستا

[سه مواجهه آنیمیستی: تردید ادراکی یا ابرقدرت افکار]

پس از آنکه عبدالله بازتابی از چهره خودش را به مترسک ده اعطا می‌کند، برخوردها و حوادث مرموزی مرتبط با این شیء روی می‌دهد. پس منطبق با توصیف نویسنده در داستان اصلی، ننه صغرا یکی از زن‌های میان‌سال آبادی، نخستین فردی است که با تصویر نامعقولی از او رویارو می‌شود. در حالتی که «هوا یک کم هم تاریک و یک کمربند پهن آن‌هم به چه پهنی و یک جمجمه مرده توی جیب گشاد پالتوی حسنی [مترسک] بوده» (گلشیری، ۱۳۸۲، ۱۸۹). ابتدا باید خاطرنشان کرد که این کمربند و جمجمه، استعاره‌ای از اشیاء روحانی یا به عبارتی رمزی و جادویی هستند که در اولین سکانس فیلم نیز با نمایی از یک شمشیر و قالیچه‌ای قدیمی بر سر در راهروِ قلعه باستانی و متروک فیلم، مشاهده شدند (تصویر ۷). در اغلب موارد حفظ و نگه‌داری این گونه نمادهای جادویی، انگیزه‌ای روانی است که به باورهای ابتدایی و خرافی برمی‌گردد (Brottman, 2009, p. 471). در این گرایش «بشر چنان به تخیل خود [واقعیت روانی] وابسته بود که فکر می‌کرد روابطِ ذهنی یا ناخودآگاهانه موجود میان تجسمات و افکار و معانی، عیناً در اشیاء واقعی نیز باید وجود داشته باشد» (فروید، ۱۳۵۰/۱۹۱۳، ۱۴۲). به باور فروید «وقتی یک نماد، تمامی آثار واقعی و مفاهیم نمادینه شده [باورهای جادویی و آنیمیستی] و دیگر چیزهای از این‌دست را پوشش می‌دهد؛ غالباً اثر غرابتِ نگران‌کننده به خودی خود به وجود می‌آید» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۲۰۰). با این تفاسیر به نظر می‌آید که تأکید بر اشیاء نمادین در فیلم، از آن جهت بوده تا نشان دهد نوعی بینش آنیمیستی از گذشته در ناخودآگاه افراد ده باقی مانده است. حال اگر قرار بر آن باشد تا مواجههٔ ننه صغرا و مترسک انسان‌نمای نمادپردازی شده با چنین عناصری به‌عنوان اولین مواجههٔ آنیمیستی به جمعیت ده انتشار بیابد، پس احتمالاً امر غریب «پاسخی است به یک موقعیت که این بقایای فعالیت روانی [ناخودآگاهانه و ابتدایی] آنیمیسم را لمس و تحریک به بروزشان کرده است» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۹۴).

در این بخش، فیلم‌ساز برای بازنمایی اولین نمود زنده مترسک از فرمی تعلیق‌گونه بهره می‌برد. بدین ترتیب در موقعیت مرموزی که با موسیقی پس‌زمینه تشدید می‌شود، دوربین با پیشروی آهسته خود، حلقه جمعیت را کنار می‌زند و پیرزنی نیمه‌بی‌هوش را در کادر می‌گیرد. اهالی روستا در حال گمانه زنی بر سر وضعیت او هستند که سرانجام به هوش می‌آید. حال برای ثانیه‌ای، تصویر مترسک به‌عنوان نمای نقطه‌نظر ننه صغرا رؤیت می‌شود **تصویر ۷**. *نمای شمشیر و قالیچه به‌عنوان اشیاء نمادین و رمزی (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

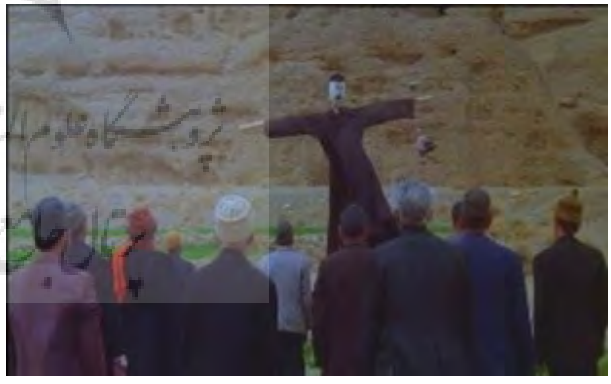
که مشخص نیست، تصویر ذهنی او یا باقی‌مانده تصویری ناشی از برخورد واقعی با مترسک زنده است (تصویر ۸). در این نقطه شروع، تحلیلی بر اساس تعبیر ینتش از «تردید ادراکی» به میان خواهد آمد که به‌عنوان موضعی پیش از موضع فروید درباره منشأ غرابت آنیمیستی حائز اهمیت است. «یعنی هنگامی که انسان شک می‌کند به این که موجودی به‌ظاهر زنده دارای یک روح باشد، یا برعکس یک شیء بی‌جان تصادفاً روحی داشته باشد» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۷۴). همچنین این وضعیت در حالی رقم می‌خورد که جمع آن را به عبدالله نسبت می‌دهد: «دسته گلی مانده که عبدالله به آب نداده باشد؟» پس به‌زعم ینتش در این لحظه از روایت فیلم، آنچه تأثیر امر غریب را ایجاد می‌کند در این است که سوژه [ننه صغرا و اهالیِ ده] و مخاطب «در حالتِ تردید می‌ماند که آیا سروکارش با شخصیتی معین است یا به‌عنوان مثال با عروسکی به‌خودی خود بی‌اراده» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۷۴).

تصویر ۸. *تصویر ذهنی مترسک به‌عنوان نمای نقطه‌نظر ننه صغرا (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

با پیشروی روایت فیلم، رویداد مرموز بعدی به مواجههٔ تقی آبیار با مترسک غریب فیلم در سکانسی شبانه ختم می‌شود. اما پیش از برخورد مستقیم سوژه با عامل غرابت، دو الی سه نما از دست و پای مترسک مشاهده شده که با ضربی از یک موسیقی تهدیدآمیز هم‌پوشانی دارد. در ادامه که تقی هراسان به سمت پیش‌زمینه تصویر می‌آید، دوربین با تراولینگ از نیمه پایین پای چوبی مترسک به تقی از زاویه بالا و لحظه وحشت‌زدگی‌اش در پس‌زمینه مشرف می‌شود. فرمی که در این بازنمایی اتخاذ شده است، مانند اکثر ژانرهای وحشت سینمایی، ابژه ترس را نه به شکل یک کلیت بلکه به‌مثابه وجودی تکه‌تکه شده، اول از طریق یک دست و سپس با تأکید بسیاری بر یک پای چوبی او تصویر می‌کند. تأکیدی که در اینجا به‌جای ایجاد تردید درباره هستی و مادیت ابژه بر بیننده، به یقینِ او دامن بیشتری می‌زند. بدان معنا که مخاطب اطمینان دارد این نماها متعلق به چگونه ابژه‌ای

است، ولیکن آیا مترسک فیلم واقعاً خودکار شده یا تقی است که دچار توهم شده است. از این نقطه‌نظر، همان‌طور که فروید شرح می‌دهد «وقتی مرز میان خیال‌پردازی و واقعیت از میان برداشته شود و آنچه خیال‌پردازی تلقی می‌شود صورت واقعیت به خود بگیرد» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۲۰۰)، اثر امر غریب به وجود می‌آید. از طرفی، تأکید بسیار بر ایستایی تک‌پای چوبی مترسک، دو دلالت پارادوکسیکال را به پیش می‌کشد. اول اینکه به لحاظ پدیدارشناسانه هیچ به نظر نمی‌رسد که این پای چوبی قدرت به راه افتادن داشته باشد و از سوی دیگر بر هراس‌های افراد ده، پلی روان‌شناختی می‌زند؛ چراکه از این پس در شب‌هنگام، صدای دلهره‌آور «برخورد یک کنده چوبی با زمین» (گلشیری، ۱۳۸۲، ۱۹۲) یا قدمزدن تنها یک پا، گوش همه اهالی را پر خواهد کرد. حال تا بدین‌جای فیلم که یک نفر دیگر از افراد ده با مترسک زنده برخورد داشته و مانند نفر قبلی [ننه صغرا] دچار مسخ شخصیت می‌گردد؛ این باور تدریجاً جا می‌افتد که مترسک دارای مکانیزم‌های جادویی است و هستی او، ورای چوب، پالتو و کلاه عبدالله است. بنابراین، هراس فراگیر ناشی از این مواجهات طبق استدلال فروید به «ابرقدرت افکار» گره می‌خورد و «تشدید افراطی واقعیت روانی نسبت به واقعیت مادی» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۲۰۰)، منجر به بزرگ‌بینی مترسک و ابهت بخشیدن به وی می‌گردد. در تائید این نکته بعد از ماجرای تقی، تصویری از چهره گروتسکی مترسک نمایان می‌شود که دوربین با عقب‌نشینی از آن در رأس جمعیت، نشان می‌دهد ارتفاع تنه‌ی چوبی او به شکل عجیبی بلندتر از سابق شده است و درعین‌حال که مردم بر ظاهر غریبه‌اش تأمل می‌کنند، به نظر می‌رسد که او تسلطی بر جمع پیدا کرده باشد (تصویر ۹).

تصویر ۹. *نمایی از پیکر برافراشته و تسلط‌یافتهٔ مترسک بر جمع (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*



اما واقعه‌ی دیگری که در نزدیک به فصل‌های انتهایی فیلم روی می‌دهد؛ یک پیوند ساختاری نیز با موقعیت همزاد تشکیل می‌دهد. بدین‌ترتیب در میزانسنی شبانه که جمعیت روستا با فانوس‌هایی در دست، به‌سوی مترسک یا عامل غرابت فیلم در پیش‌زمینه تصویر می‌آیند؛ با تیلت دوربین در امتداد پیکر چوبی او که بیش‌ازپیش رشد و نمو یافته، گویا نرگس در پایین پای مترسک به خواب رفته است. این صحنه در ادامه فیلم به رویداد بارداری نرگس می‌پیوندد. رویدادی در سطح بالای غرابت آنیمیستی که در نظر فروید «از طریق تمایل به پرکردن دنیا از ارواح انسان‌نما» نمود می‌یابد (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۹۴). بر این اساس، مترسک از موجودی اخته، بدل به موجودی مولد می‌گردد. چنین بازنمودی از ایده آنیمیسم به‌منزله تشدد سیطره ذهنیت ناخودآگاه، نشان از «خودشیفتگی نامحدودی دارد که در سایه امنیت انکارناپذیرش حقیقت را در مقابل آن قرار می‌دهد» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۹۴). حال از آنجایی که نرگس یکی از دخترهای روستا است که پیش‌تر او را برای عبدالله در نظر گرفته بودند؛ می‌توان با صراحت بیشتری تشخیص داد که یک ارتباطِ همزادپندارانه میان عبدالله و مترسک وجود دارد و این واقعه به نوعی نمایانگر آن است که سرانجام «همزاد مکانیکی نقش خود اصلی را به چنگ می‌آورد» (Kogel & Schäfer, 2011, p.127).

قلعه متروک روستا به‌مثابه تبلور فضایی امر غریب [خانه اشباح: هستی‌شناسی Unheimlich]

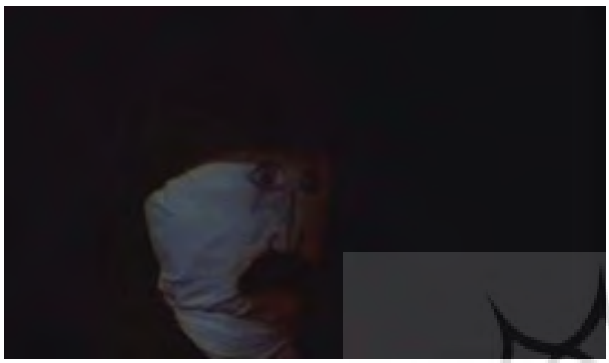
مکان‌نگاری قلعه‌ی باستانی نیز یکی از مؤلفه‌هایی است که به نظر می‌رسد از ابتدای فیلم به‌صورت یک کد بصری رمزآمیز درآمده و در لحظات ایجاد تشویش، بر تأثیر امر غریب می‌افزاید. با ارجاع به متن اصلی اثر برای شناخت ماهیت این مکان، اشاراتی به چشم می‌خورد اما با این وجود، در فیلم به لحاظ پوشش بصری از طریق پرداخت دوربین فیلم‌ساز به نماهای داخلی و برش‌های مکرر به منظر خارجی آن، وجهی غریب و هراس‌برانگیز جلوه‌گر می‌شود که در داستان اصلی بدان صورت به چشم نمی‌آید. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد؛ در نزد فروید «Unheimlich» معادل با عدم احساس بودن در خانه، به پیوندی تحت‌اللفظی و نمادین میان فضا و اصل غرابت اشاره دارد. پس با توجه به ساختار مفهومی عبارت خانه «امر غریب، مکان استعاری خود را در فضای معماری پیدا کرده است» (vidler, 1992, p.11). فضایی امن و آشنا [Heimlich] که به محلی دور از امنیت و ناآشنا [Unheimlich] دگرگون می‌شود. بر همین اساس، برخورد فیلم‌ساز با قلعه باستانی به‌عنوان یک رکن نمادین که حاکی از دلالت‌های ضمنی روانکاوانه است؛ نشان می‌دهد که چیزی غیرعادی و نگران‌کننده در مورد این مکان وجود دارد. در تصریح چنین برداشتی، پیش‌تر موازی با نماهای برپایی مترسک در سکانس اول فیلم، نحوه حرکت آهسته دوربین در امتداد تاریکی درون قلعه تا رساندن قاب تصویر به سیاهی محض، در خور توجه می‌نمود. هم‌چنان در نمایی دیگر بر دو شیء نمادینی تأکید گذاشته شد که بر سر در راهرو این بنا مشاهده شدند. هنگام مواجههٔ جاندارانگارانه مترسک با تقی نیز فیلم‌ساز با یک برش به نمای منظر آن، سوسوی چشمک‌زنِ نقطه‌ای نورانی را از بام قلعه به نمایش گذاشت (تصاویر ۱۰-۱۱). تصویری که پیش از رؤیت مترسک در حالت ناآشنای خود، بر احساس امر غریب تجسمی مضاعف می‌بخشید. ازاین‌رو، همپای حضور غیر واقع‌گرایانهٔ مترسک یا همزاد عبدالله، تظاهر رمزی قلعه نیز در پس‌زمینه محیط روایی فیلم مشهود بوده و به تعبیری؛ بدل به «پیکره عظیمی شده است که بر مناظر اطراف نظارت دارد» (Corrêa, 2019, p.195).

به‌خصوص در یک سکانس شبانه که طنین صدای کنده چوبی یا یک پای مترسک، همه‌ی اهل ده به جز عبدالله را بی‌خواب و هراسان نموده است، ناگهان تصویری از تمامیت قلعه در تاریکی شب ظاهر می‌شود. سپس در نمای بعدی که مقارن است با تمپوی هراس‌انگیز موسیقی متن و صدای

تصویر ۱۰. *نمای قلعه پیش از مواجهه تقی با مترسک (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

تصویر ۱۱. *تصویر قلعه در پس‌زمینه فضای غریب فیلم (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

خنده‌هایی ناشناخته و مرموز؛ دوربین برای چندمین بار در مسیر راهرو تاریک قلعه حرکت می‌کند. برحسب تفسیری روانکاوانه به پیروی از فروید، روایات اشباح و موجودات این‌چنینی به‌طور ماهوی، مشروط و وابسته به یک مکان فیزیکی هستند که به رویاها و تداعی‌های منفی تجسم می‌بخشد (Corrêa, 2019, p. 197). پس بنا به باور فروید می‌توان ادعا داشت که این قلعه باستانی نمودی از «یک خانه *Unheimlich* یک خانه ارواح و اشباح یا محل زندگی جن و پری است» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۹۶). «یک خانه متروک مانده یا به عبارتی خالی از سکنه که در افکار خرافی، موجودی شیطانی در شب به آنجا می‌آید» (Vidler, 1987, p. 8). حال به‌زعم این توصیف، در شب دوئل عبدالله با همزادش، دوربین برای آخرین مرتبه راهرو سنگی متروک و پستوی تاریک قلعه را می‌پیماید تا جایی که سیاهی قاب بر چهره مترسک یا همان همزاد آنیمیستی فید می‌شود. (تصاویر ۱۲-۱۳) سرانجام تصوری به دست می‌آید مبنی بر آنکه قلعه، آشیانه مترسک یا گذرگاه رفت‌وآمد عامل امر غریب است. از سوی دیگر همان‌طور که درباره خنجر و قالیچه بحث شد، احتمال دارد بنای شبح‌زده فیلم؛ حوزه استعاری ایدهٔ جان‌بخشی به اشیاء نیز باشد. با در نظرگرفتن چنین نسبیتی، آثار ادبی و سینمایی در این طیف بیانگر آن هستند که مکان‌نگاری از سازه‌های متروک یا غیرمعمول به‌عنوان موجودیتی هراس‌برانگیز که از گذشته به جای می‌ماند، دلالتی است بر آنکه «اشیاء مادی برخوردار از زندگی، احساس و تأثرات درونی یا روان‌شناختی هستند» (Corrêa, 2019, p.196). بدین لحاظ با طرح ایده فروید، قلعه باستانی *Unheimlich*، قادر است بنا و شیء نمادینی از گذشتهٔ پشت سر باشد که اکنون در پوششی غریب و ترسناک بر باورهای آنیمیستی مردم



تصاویر ۱۲-۱۳. *حرکت دوربین به سمت تاریکی راهرو و فید از سیاهی به چهره مترسک (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

[خرافی] تظاهر بخشیده است.

تقابل عبدالله با مترسک و انکار قدرت همزاد
[مرحله دوم: ژوئیسانس[۳۲] و بیگانگی مرگبار]

نکته قابل بحث در پایان فیلم این بوده که برخلاف سایرین، عبدالله نسبت به جلوه زنده و غیرطبیعی مترسک بی‌اعتنا است. به همین دلیل از آن ترسی ندارد و به قول خودش او را «دوتکه چوبی» بیش نمی‌پندارد. یا به نوعی تظاهر می‌کند که این شیء هنوز هم ضامن «آشنایی» است، نه آن «ناآشنایی» و غرابتی که جمع از آن واهمه دارند. از سوی دیگر به دنبال واقعه مشکوک بارداری نرگس، یک رقابت ذهنی و ناخودآگاهانه نیز میان آن دو ترسیم گشته است که رنک از آن به‌عنوان «تأثیرات فاجعه‌بار همزاد در روابط عاشقانه» صحبت می‌کند (رنک، ۱۳۹۹/۱۹۱۴، ۴۵). بنابراین عبدالله با انگیزه‌ای مضاعف برای تقابل با عامل غرابت فیلم، داوطلب می‌شود. از آنجایی که او مانند نخستین رویارویی با همزادش تحت تأثیر نوشیدنی‌های توهم‌زا بوده و در عدم هشیاری به سر می‌برد؛ نیاز است تا مجدداً به تفاسیر نمای آینه‌ای و تمایلات خودشیفته‌وار سوژه اشاره داشت. در تصریح این امر باید خاطرنشان نمود که رویداد آینه‌ای شامل دو مرحلهٔ ادغام و بیگانگی است (Schweigert, 2010, p. 28). همان‌طور که مواجههٔ آینه‌وارانه عبدالله با مترسک در مرحله اول بر ادغام و دگردیسی آن دو تفسیر شد؛ مرحله دوم، بازنمایی‌کننده حسی از رقابت و بیگانگی میان آن‌ها است. یعنی همان‌گونه که «آن دیگری» در آینه، وجود شخص را تشکیل می‌دهد و تمامیت او را تضمین می‌کند؛ استقلال او را نیز از بین می‌برد (Schweigert, 2010, p. 28). اکنون به هنگام مواجههٔ دوم یا نهایی همزادها، نه‌تنها چهره گروتسک شده عبدالله به‌منزله نمای آینه‌ای او بلکه نمادپردازی از جادو و توسل با انواع دخیل‌هایی که مردم بر پیکر مترسک آویخته‌اند نیز مشاهده می‌شود و دیگر تردیدی وجود ندارد که او به‌عنوان نمودی از «ابرقدرت افکار» و در مقام یک شیء زنده و جادویی در دیدگاه

عموم پذیرفته شده است (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴. *مترسک به‌منزله نمای آینه‌ای عبدالله و نمادهایی از توسل و دخیل بر پیکر او (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

بنابراین نه‌تنها مترسک دیگر آن تصویر اخته‌شده‌ای نیست که عبدالله پیش‌تر بازشناخته بود، بلکه بازتابی تجسم‌یافته است که اکنون قادر به اعمال هرگونه کنشی شده است. از این حیث، عبدالله به مترسک پوزخندی می‌زند و در این لحظه با «ژوئیسانس» یا تصویری از «شعف مضاعف» خود روبارو می‌شود. اصطلاحی لکانی که سوژه به‌واسطه آن «در آینه لذتی نامحدود و بی‌نهایت را تجربه می‌کند که از رنج ناشی می‌شود. زیرا ژوئیسانس به دنبال تخطی از ممنوعیت‌هایی که بر امیال انسان تحمیل می‌شود به وجود می‌آید» (Schweigert, 2010, p.28). حال اگر مترسک به‌مثابه همزاد عبدالله از این ممنوعیت‌ها تخطی کرده یا به گمان فروید «آرزوهای من و امیال سرکوب شده اراده» شخصیت را به اجرا درآورده باشد (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۸)، طبق تحلیل دولار، همزاد شبیه به ژوئیسانس است. چراکه او از رنج سوژه لذت می‌برد و درعین‌حال عامل آن است. یعنی هنگامی که به نام سوژه مرتکب شرارت می‌شود و خواسته‌های او را به اجرا درمی‌آورد، به ژوئیسانس فرمان می‌دهد (Dolar, 1991, p.13). به‌واقع ژوئیسانس جلوه‌ای غریب از همزاد است که برای فروید «به‌صورت تصویری وحشتناک درمی‌آید. همان‌گونه که خدایان پس از واژگون‌شدن دیانت‌شان به شیاطین بدل می‌شوند» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۸). پس همتای استدلال رنک، این همزاد شیطانی با تأثیرات فاجعه‌بارش، خصوصاً به‌عنوان مخلی در روابط عاشقانه، سوژه را آزار می‌دهد و به میل شدید رهایی از حریف غیرعادی‌اش [غریب] با توسل به رفتاری خشن می‌انجامد. امری که گریبان‌گیر خود فرد می‌شود (رنک، ۱۳۹۹/۱۹۱۴، ۵۳). درنتیجه همزاد «به‌صورت پیشاهنگ نگران کننده مرگ» درمی‌آید (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۷). در فیلم، نحوه پرداخت به بازنمایی صحنه درگیری همزادها به یک پلان تاریک و قاب کاملاً سیاه تصویر خلاصه می‌شود. بدان معنا که فریاد عبدالله به گوش می‌رسد اما هیچ واقعیت پدیدارشناسانه‌ای مشاهده نمی‌گردد. سرانجام با سر رسیدن یکی دو نفر، دوربین عبدالله را در پایین پای مترسک نشان می‌دهد که بی‌هوش افتاده و انگشتان یکی از پاهایش قطع شده است. اما در توضیح سیاهی قاب، می‌توان به دو نکته اشاره داشت. اول آنکه مشخصاً بازنمایی این صحنه در فیلم به نحوی باورپذیر، محال است. و دوم آنکه همانند منبع اصلی اثر، چراغ‌قوه عبدالله که تنها نور موجود در تاریکی است ناگهان خاموش می‌شود. درنهایت به نظر می‌رسد با چنین تمهیدی، دریافت مخاطب از سایر شخصیت‌های اثر تفکیک می‌یابد. چراکه باور جاندارانگارانه به هستی مترسک که اکنون تقریباً برای مردم روستا حتی خارج از حوزه دیدشان محرز گشته است؛ برای بیننده در ابهام و راز باقی می‌ماند. آیا مترسک به عبدالله واکنش نشان می‌دهد یا عبدالله خودش، خودش را از پای در می‌آورد.

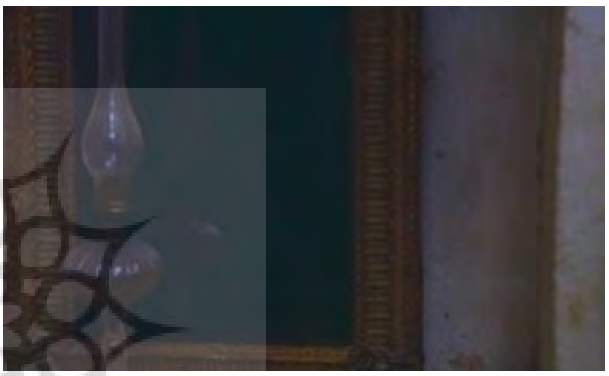
بدین ترتیب در فصل آخر فیلم، تورم حاصل از آسیب عبدالله، دکتر ده را مجاب می‌کند که یک پای او قطع بشود. اما عبدالله نمی‌خواهد به مانند «او» [مترسک] یک پا داشته یا با همزادش همسان باشد. در ادامه برشی آشکار به رؤیای عبدالله نمایش داده می‌شود که در آن تعداد زیادی مترسک بلندقامت در مزرعه تکثیر شده‌اند. در پایان رؤیای او، مردم روستا به مترسک‌ها هجوم می‌برند و آن‌ها را به آتش می‌کشند (تصویر ۱۵). سپس با تیلت دوربین به بالا، منظره قلعه در پس‌زمینه دود و خاکستر تا حدودی محو می‌شود. ممکن است این صحنه در نظر داشته تا به یکی از نتیجه‌گیری‌های ضمنی فیلم‌ساز مبنی بر نفی یا انکار خرافات و گرایشاتی بیانجامد که موجب می‌گردند تا مردم بر نیروهای ناخودآگاهانه‌ای که بدان‌ها سیطره یافته‌اند، توسل نمایند. از آن جهت، الگوی همزاد می‌تواند نمادی باشد که تمرکز را از روانکاوی درون به دیدگاه ساختارهای اجتماعی نیز تغییر می‌دهد (Živković, 2000, p. 121). اما به‌زعم گفتمان روانکاوی، گمان می‌رود که دلالت ضمنی این صحنه، تمایلی از غلبه بر باورهای بدوی به‌عنوان منشأ امر غریب را نمایان می‌سازد. چراکه «غرابت نگران‌کننده [امر غریب] نمی‌تواند به وجود بیاید مگر به این دلیل که همزاد دارای ساختاری باشد متعلق به زمان‌های اولیه و پشت سر گذاشته زندگی روانی» (فروید، ۱۳۹۹/۱۹۱۹، ۱۸۸). درنتیجه، بنابر منطق فروید، تلاشی تدافعی صورت می‌گیرد که همزاد را به‌عنوان چیزی خارجی، از من بیرون می‌اندازد. ازاین‌روی، عبدالله از مشترک‌شدن در یک تصویر دوباره با مترسک یا همان همزاد تک‌پا ممانعت می‌ورزد. تصمیمی که به مرگ او ختم می‌شود. با اتمام صحنه رویا، تصویر به میزانسنی از بستر روبه احتضار عبدالله بازمی‌گردد و از نمای او بر نمای همزادش دیزالو می‌شود. به‌طوری که برای چند لحظه پیش از مرگ سوژه، تصویر مترسک جایگزین تصویر معدوم شدهٔ او می‌گردد (تصویر ۱۶). حال اگر همزاد استعاره‌ای است از یک «آینه تاریک» (Kogel & Schäfer, 2011, p. 127) و همچنین به‌عنوان «پیشاهنگ مرگ» بر شخصیت اصلی یا میزبان خود اثر می‌گذارد؛ در انتهای فیلم دوربین از بستر عبدالله به سمت طاقچه اتاق حرکت کرده و بر یک آینه تاریک زوم می‌کند. آینه‌ای که پیش از مرگ سوژه، بازتاب واضح و شفافی از خود نشان می‌داد، بعد از مرگ او کاملاً سیاه شده است (تصویر ۱۷).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش شد تا مفهوم «غرابت نگران‌کننده» [امر غریب] از منظر زیگموند فروید به‌عنوان چارچوب اساسی تحلیل روانکاوانه فرم بازنمایی فیلم *سایه‌های بلند باد* (۱۳۵۷) مورد بررسی قرار گیرد. با این هدف، سه موقعیت از میان انواع موقعیت‌های منجر به تظاهر این مفهوم که در متن فروید بیان شده‌اند، مطابق با ساختار روایی فیلم، قابل استنباط گشته‌اند. بدین ترتیب در ساحت اول با ساخت مدل همزاد، روایت در مسیر ایجاد تأثرات غریب پیش می‌رود. همان‌طور که مشاهده شد، مؤلفه‌های روانکاوانه‌ای نظیر عدم‌هشیاری، نمای آینه‌ای، خودشیفتگی، ناخودآگاه سرکوب‌شده،

تصویر ۱۵. *هجوم مردم روستا به مترسک‌های تکثیرشده در رؤیای عبدالله (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

تصویر ۱۷. *سیاه شدن آینه بعد از مرگ عبدالله به‌مثابه مرگِ او به دست همزاد (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*



روانکاوانه‌ای نظیر عدم هشیاری، نمای آینه‌ای، خودشیفتگی، ناخودآگاه سرکوب‌شده، اختگی، ادغام و فرافکنی در تحلیل شیوه پرداخت به بازنمایی اولین مرحله از مدل همزاد برداشت می‌شوند. در ساحت دوم، با سلطه و گسترش واقعیت روانی بر واقعیت مادی به‌وسیله همزاد خودکار شده، مفهوم آنیمیسم از موجودی اخته تا موجودی مولد جابه‌جا می‌گردد. متغیرهای روانکاوانه این مقوله که مشتمل بر جادو، تردیدادراکی، ابرقدرت افکار و زنده‌بینی است؛ با پرداخت به سکانس‌های شبانه، حرکات آهسته دوربین، تعلیق از طریق تصویر ذهنی، تمهیدات تدوینی غافلگیر کننده و نحوه

تصویر ۱۶. *دیزالو مترسک بر نمای عبدالله لحظاتی پیش از مرگ سوژه (سایه‌های بلند باد، ۱۳۵۷)*

برخورد فیلم‌ساز با پیکر مترسک به‌منزله موجودی در حال رشد، همگی به بازنمایی و دریافت احساس غرابت نگران کننده در ایده آنیمیسم تفسیر می‌شوند. در ساحت سوم، بحث ساختارگرایانه فروید از مکان‌نگاریِ خانه اشباح مطرح شده که به‌واسطه کارکرد سمبلیک قلعه متروک در متن تصویری فیلم، تبلور فضایی امر غریب بازنمود یافته است. ساحت چهارم به شیوه بازنمایی تقابل و انکار همزاد در دومین مرحله آن اختصاص دارد که با تفسیری روانکاوانه از نمای آیینه‌ای و ژوئیسانس، مفهوم‌سازی فروید از مدل همزاد به‌عنوان پیشاهنگ مرگ تکامل می‌یابد. درنهایت با مرور هر بخش از فیلم به‌عنوان یک جزء از موضوع پژوهش، چنین نتیجه گیری می‌شود که اقتباس وفادارانهٔ بهمن فرمان‌آرا از هوشنگ گلشیری در سال ۱۳۵۷، به‌زعم دغدغه متن اصلی در پرداخت به داستانی درگیر با امور غریب، نمود یکی از فیلم‌هایی است که به‌منزله گرایشی مدرن در دوره خود رویکردی روان‌شناختی به روایت و فرم بازنمایی اثر داشته است. ازاین‌رو، با بهره گیری از مقاله فروید، مناسباتی از تئوری امر غریب در فیلم تشخیص داده شد که منطق روانکاوانه او، بازگشت به عقده‌های کودکی و باورهای ابتدایی ناخودآگاهانه را زمینه‌ساز آن می‌داند. سرانجام طبق چنین تفسیری، واقعیت مادی تحت نفوذ واقعیت روانی قرار گرفته و توسط آن زایل می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Sigmund Freud.
2. The Uncanny.
3. The Double.
4. Animism.
5. Haunted house.
6. Steven Jay Schneider.
7. Laura Mulvey.
8. Ernst Jentsch.
9. Psycho (1960).
10. Alfred Hitchcock.
11. Barbara Creed.
12. Phallic.
13. E. T. A. Hoffmann.
14. Edgar Allan Poe.
15. David Lynch.
16. Stanley Kubrick.
17. Anneleen Masschelein.
18. Totem and Taboo (1913).
19. Jettatore.
20. Otto Rank.
21. Jacques Lacan.
22. Mladen Dolar.
23. Narcissus.
24. Intellectual uncertainty.
25. Omnipotence of Thoughts.
26. David Hume.
27. The Natural History of Religion (1757).
28. E.B.Tylor.
29. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling.
30. The Sandman (1816).
31. Grotesque.
32. Jouissance.

فهرست‌منابع

Brottman, M. (2009). Psychoanalysis and magic: Then and now. *American Imago*, *66*(4), 471–489. https://doi.org/10.1353/aim.0.0067

Castle, T. (1995). *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. New York: Oxford University Press.

Coates, P. (1988). *The double and the other: Identity as ideology in post-Romantic fiction*. London: Palgrave Macmillan.

Corrêa, G. P. (2019). The gothic uncanny: Selected mind-images in literature and film. *Kairos. Journal of Philosophy & Science*, *22*(1), 179–204. https://doi.org/10.2478/kjps-2019-0014

of Dorian Gray [Master's thesis, Cankaya University]. Ankara. http://hdl.handle.net/20.500.12416/4031

Schneider, S. J. (Ed.). (2004). *Horror film and psychoanalysis: Freud's worst nightmare*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Schneider, S. J. (1999). *Monsters as (uncanny) metaphors: Freud, Lakoff, and the representation of monstrosity in cinematic horror*. Other Voices. Retrieved January 1999 from https://www.othervoices.org/1.3/sschneider/monsters.php

Schweigert, J. (2010). *The uncanny: The double as a literary convention* [Master's thesis, Masaryk University]. Brno, Czechia. https://is.muni.cz/th/329523/ff_m/The_Double-Diploma_Thesis_Finished.pdf

Vardoulakis, D. (2006). The return of negation: The doppelganger in Freud's the uncanny. *SubStance*, *35*(2), 100–116. https://doi.org/10.1353/sub.2006.0038

Vidler, A. (1987). The architecture of the uncanny: The unhomely houses of the romantic sublime. *Assemblage*, (3), 6–29. https://doi.org/10.2307/3171062

Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*. Cambridge, MA: MIT Press.

Weber, S. (2000). *The legend of Freud* (Expanded ed.). Stanford, CA: Stanford University Press. (Original work published 1982)

Zavislan, M. (2021). The double vision of Das Unheimliche. *The Undecidable Unconscious: A Journal of Deconstruction and Psychoanalysis*, *8*(1), 29–80. https://doi.org/10.1353/ujd.2021.0000

Živković, M. (2000). The double as the unseen of culture: Toward a definition of doppelgänger. *Facta Universitatis-Linguistics and Literature*, *2*(7), 121–128. http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2000/lal2000-05.pdf

رنک، اتو (۱۳۹۹). *همزاد: مطالعه‌ای روانکاوانه* (سبا مقدم، مترجم). نشر افکار. (چاپ اثر اصلی ۱۹۱۴)

فروید، زیگموند (۱۳۵۰). *توتم و تابو* (باقر ایرج‌پور، مترجم). نشر آسیا. (چاپ اثر اصلی ۱۹۱۳)

فروید، زیگموند (۱۳۹۹). غرابت نگران‌کننده. در بهفروزی، محمود (مترجم). *موسای میکل‌آنژ و هفت گفتار دیگر در روانکاوی* (صص. ۱۵۹–۲۱۲). نشر جامی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۱۹)

کرید، باربارا (۱۳۹۶). فیلم و روانکاوی. در هیل، جان و گیبسن، پاملا چرچ (ویراستاران). *رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم* (علی عامری، مترجم) (صص. ۱۵۹–۱۸۱). انتشارات سوره مهر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۸)

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲). *نیمهٔ تاریک ماه* (چاپ دوم). نشر نیلوفر.

ماشلان، آنلین (۱۴۰۱). جایگاه امر غریب در مجموعه آثار فروید. در پارسا، مهرداد (مترجم و گردآورنده). *امر غریب* (پیوست ۱، صص. ۹۳–۱۴۶). نشر شوند. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۱)

Creed, B. (2005). *Phallic panic: Film, horror and the primal uncanny*. Melbourne: Melbourne University Publishing.

Creed, B. (2017). Film and psychoanalysis [Film va ranankavi] In W. J Hill,. &, P. C Gibson (Eds.), *Film studies: Critical approaches* [Roykardha-ye enteghadi dar motaleat-e film] (A. Ameri, Trans.) (2nd ed., pp.159–181). Tehran: Soore Mehr Publishing. (Original work published 1998) (in Persian)

Dolar, M. (1991). I shall be with you on your wedding-night: Lacan and the uncanny. *58*, 5–23. https://doi.org/10.2307/778795

Freud, S. (2020). The uncanny [Gherabat-e negaran konand-e] In (M. Behforouzi, Trans.), *The Moses of Michelangelo and seven other discourses on psychoanalysis* [Mosa-ye Michelangelo va haft goftar-e digar dar ravankavi] (4th ed., pp.159–212). Tehran: Jami Publishing. (Original work published 1919) (in Persian)

Freud, S. (1971). *Totem and taboo* [Totem va taboo] (I. Poorbagher, Trans.). Tehran: Asia Publishing. (Original work published 1913) (in Persian)

Golshiri, H. (2003). *The dark side of the moon* [Nime-ye tarik-e mah] (2nd ed.). Tehran: Niloofar Publishing. (in Persian)

Kogel, D., & Schäfer, I. (2011). The doppelgänger motif in science fiction film. In S. Georgi., &, K. Loock (Eds.), *Of body snatchers and cyberpunks: Student essays on american science fiction film* (pp.125–141). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

Masschelein, A. (2022). The position of the uncanny in Freud's oeuvre [jaygah-e amr-e gharib dar majmu'e aasar-e Freud] In (M. Parsa, Ed. & Trans.), *The uncanny* [Amr-e gharib] (2nd ed., pp. 93–146). Tehran: Shavand Publishing. (Original work published 2011) (in Persian)

Masschelein, A. (2011). *The unconcept: The Freudian uncanny in late-twentieth-century theory*. Albany: State University of New York Press.

Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second: Stillness and the moving image*. London: Reaktion Books.

Papapetros, S. (2012). Movements of the soul: Traversing animism, fetishism, and the uncanny. *Discourse*, *34*(2–3), 185–208. https://doi.org/10.13110/discourse.34.2-3.0185

Rank, O. (2020). *The double: A psychoanalytic study* [Hamzad] (S. Moghadam, Trans.). Tehran: Afkar Publishing. (Original work published 1914) (in Persian)

Reed, M. (2011). *A public haunted house: The uncanny urban space on screen* [Doctoral dissertation, Concordia University]. Quebec. https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/35858/1/Reed_MA_F2011.pdf

Şahin Bektaş, Z. (2019). *Freudian uncanny and the double in the picture*