تحلیل روانکاوانه فیلم سایه‌های بلند باد (۱۳۵۷) با بهره‌گیری از مفهوم غرابت نگران‌کننده زیگموند فروید

چکیده

مقاله «غرابت نگران‌کننده» نوشته زیگموند فروید در سال ۱۹۱۹، پژوهشی روانکاوانه است که تجربه ناشی از 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 به عنوان واقعیت روانی، واقعیت مادی را متأثر از خود می‌گردانند. پژوهش حاضر کوششی است با هدف تحلیل 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 غیر واقع‌گرایانه است که نشان می‌دهد مترسک روستا توسط شخصیت اصلی فیلم عبدالله، به مثابه همزاد وی تغییر هویت می‌یابد و همچون موجودی زنده و هراس‌انگیز در باور مردم پدیدار می‌گردد. از سویی، ساختارِ بنای متروک روستا در پوشش بصری فیلم، نمادی از تبلور فضاییِ غرابت نگران‌کننده شده است. پژوهش حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از مقاله فروید، سه موقعیت فوق را با تمرکز بر فرم بازنمایی هریک در فیلم، مورد تحلیل روانکاوانه قرار دهد و بدین طریق دریابد که چگونه غرابت نگران‌کننده تحت سیطرهٔ ناخودآگاه روانی بر واقعیت بیرونی تظاهر می‌یابد.

واژگان کلیدی

سایه‌های بلند باد (۱۳۵۷)، زیگموند فروید، غرابت نگران‌کننده، همزاد، آنیمیسم، خانه اشباح

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

از آن جهت که زیگموند فروید[1] به قصد ارائه توصیفی نسبتاً روشن از مفهوم «غرابت نگران‌کننده»، بر هستی‌شناسی عبارت در زبان آلمانی تکیه می‌کند؛ «Unheimlich» همواره مبین احساسی غریب یا ناآشنا متناظر با «عدم بودن در خانه» است. از این‌رو 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، ۱۹۸) و سایر تظاهراتی که در این چند سطر از قلم افتاده‌اند، به زعم خود «تقریباً گشتی میان عواملی که غرابت را به ترس مبدل می‌کنند» زده است (فروید، ۱۳۹۹، ۱۹۸). بدین ترتیب تفسیر جامع و روانکاوانه او در نتیجهٔ بحث بر سر هریک از این عوامل نشان می‌دهد «غرابت نگران‌کننده زمانی به وجود می‌آید که عقده‌های کودکانه و سرکوب شده یا پس‌رانده شده از طریق یک تاثر بیدار شده باشند یا اعتقادات بدویِ گذشته دوباره برای تائید جلوه نمایند» (فروید، ۱۳۹۹، ۲۰۶). حال از آن حیث که نقطه عزیمت مقاله فروید، نشان از ماهیت زیبایی‌شناسانه مطلب نیز دارد؛ [یک روان تحلیل‌گر به ندرت وارد پژوهش‌های زیبایی‌شناختی می‌شود (فروید، ۱۳۹۹، ۱۶۱)]. غرابت نگران‌کننده از حوزه منبع خود در روانکاوی به حوزه‌های نظری دیگری همچون: نقد ادبی، تاریخ هنر، مطالعات فیلم و معماری، منشعب می‌شود (Masschelein, 2012, 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 سرکوب شده، رویای ادیپی، خودشیفتگی، اختگی و هیستری» (هیل و گیبسن، ۱۳۹۶، ۱۶۱) که هرکدام به تنهایی مولفه‌ای مؤثر در تفسیر فروید از تظاهرات منجر به غرابت نگران‌کننده هستند. بنابراین این مفهوم از طریق الگو یا مولفه‌های روانکاوانه خود در متون فیلمی قابل پیگرد و بازشناسی خواهد بود. در محدوده بازنمایی‌های سینمایی تاکنون، غرابت نگران‌کننده عمدتاً با روایات پارادایمیک هراس‌برانگیزی درآمیخته است که مضمون عقب‌گرد به باورهای پشت سرنهاده‌ای مانند باور به زنده شدن ناگهانی اشیاء بی‌جان یا بازگشت مردگان را مشروعیت می‌بخشند و غالبا 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 به مثابه 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 به واسطه 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 غرابت نگران‌کننده هستند. بدین‌جهت، در نظر قرار دادن این مفهوم به منظور خوانش روانکاوانه از نمونه‌هایی هدفمند، به منزلهٔ رویکردی نوین در مطالعات فیلم سینمای ایران برآورد خواهد شد. از این‌رو، پژوهش حاضر درصدد است تا نحوه بازنمایی تظاهراتی از غرابت نگران‌کننده 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*» (۱۳۵۴) 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 موج‌نو قرار می‌گیرند که به عنوان جنبشی پیشگام در سینمای ایران از اوایل دهه ۱۳۴۰ تا اواخر دهه ۱۳۵۰، غالبا 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 به مثابه 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 غرابت نگران‌کننده 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 مولفه‌های سه موقعیت همزاد[۳]، آنیمیسم[۴] و خانه اشباح[۵] را به عنوان تظاهراتی از مفهوم غرابت نگران‌کننده با بهره‌گیری از مقاله فروید بررسی نماید و با شناسایی آن‌ها در فیلم، رویکردی روانکاوانه بر تحلیل فرم بازنمایی روایت به کارگیرد. 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 غرابت نگران‌کننده از طریق برخی موقعیت‌های ایجاد آن بازنمود یابد. موقعیت‌هایی که از کنترل واقعیت مادی و منطقی خارج گشته‌اند.

روش پژوهش

این مقاله بر اساس ماهیت و روش توصیفی- تحلیلی است و گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و نشریات آکادمیک داخلی و خارجی انجام شده است. پژوهش با بهره‌گیری از آرای فروید خصوصاً مبتنی بر مباحث مطرح شده در مقاله «*غرابت نگران‌کننده*» (۱۹۱۹)، می‌کوشد داده‌های خود را در فیلم «*سایه‌های بلند باد*» (۱۳۵۷) ساخته بهمن فرمان‌آرا که متعلق به موج نوین سینمای ایران است؛ به عنوان نمونه مطالعاتی هدفمند بررسی نماید. در ابتدا با ارجاع به مقاله فروید، غرابت نگران‌کننده 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.

پیشینهٔ پژوهش

۱. کتاب «فیلم ترسناک و روانکاوی: بدترین کابوس فروید» در سال ۲۰۰۴، حاوی مجموعه مقالاتی است که توسط استیون جی اشنایدر[۶]، محقق سینما و فلسفه گرداوری شده و جامعیت آن مرتبط با تفسیر روانکاوی از فیلم‌های ترسناک با اتکا به آرای فروید است. بخش دوم کتاب با محوریت تئوری غرابت نگران‌کننده، شامل چهار فصل است که به تشریح وضعیت بازنمایی این ایده در سینما می‌پردازد. دو فصل از این بخش مربوط به موضوع همزاد است.

۲. 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 می‌دهد که در آن با همسان قرار دادن ماهیت سلولوئیدی مدیوم سینما به عنوان چیزی بی‌جان در مناسبت با توهم حرکت، از جدال نظری میان فروید و ارنست ینتش[۸] وام می‌گیرد. سپس با تفسیری بر فیلم «*روانی*[۹]» اثر آلفرد هیچکاک[۱۰] در فصلی از کتاب، این تجسم را با بررسی سکانس قتل در حمام و ثابت شدن قاب تصویر در لحظه مرگ شخصیت ماریون قیاس می‌کند. همین‌طور با اشاره به خانهٔ گوتیکی فیلم و اسکلت مادر که توسط شخصیت روانی بعد از مرگ او به عنوان موجودی زنده حفظ شده است، موضوع غرابت نگران‌کننده را گسترش می‌دهد.

۳. باربارا کرید[۱۱]نظریه‌پرداز نگره روانکاوی فیلم در کتاب «ترس قضیبی:[۱۲]فیلم، وحشت و غرابت نگران‌کننده» در سال ۲۰۰۷، فیلم‌هایی از اوایل تاریخ سینما تا دهه ۱۹۹۰ را از طریق مقاله فروید خوانش کرده و همانند او تجربه سرکوب را به‌منزلهٔ اساس این ایده می‌داند. او با در نسبیت قرار دادن مسئله سرکوب به نگره اختگی فروید، عناصری مانند زن و مرگ را به عنوان نمودهای سرکوب و اخته‌شده‌ای در نظر می‌گیرد که با حضور خود به‌منزله چیزی بیگانه یا ناآشنا در این فیلم‌ها، وحشت و مفهوم غرابت نگران‌کننده را به وجود می‌آورند.

۴. از آنجایی‌که 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, 181). از این‌روی، نویسنده مقاله «غرابتِ 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 غرابت نگران‌کننده هستند؛ نظریه فروید را به‌خصوص در تفسیر خود بر فضاهای معماری به‌منزله خانه‌های اشباح، بسط می‌دهد.

مبانی نظری

زیگموند فروید و غرابت نگران‌کننده

زمینه معناشناختی اصل «غرابتِ نگران‌کننده» بر محوریت رویکرد روانکاوی در مقاله فروید، همان‌گونه که او ابراز دارد: «همیشه در یک مفهوم به کار 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. با این حال باید انتظار داشت ریشهٔ مفهومی را در خود پنهان کرده که برداشت خاصی را به ذهن متبادر می‌سازد» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۶۱). به پیروی از این قاعده، فروید با ارجاعی به ساختار زبان‌شناسانهٔ عبارت، تصریح می‌کند که «واژه آلمانی Unheimlich [غیرخانگی، ناآشنا] ظاهراً متضاد یا همان heimlich [خانگی،آشنا] است و سعی شده است چنین نتیجه‌گیری شود که دقیقا چیز ترسناکی است چون نه شناخته‌شده است نه آشنا و خودمانی» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۶۳). بنابراین [Un]Heimlich تبدیل به دوگانه‌ای می‌شود که هویتِ آن با احساسی از دلهره و تشویش مترادف می‌گردد. به‌طوری که «می‌تواند به سادگی ترسناک و طرز غریبی نگران‌کننده باشد» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۶۴). در گام بعدی، ارزیابی فروید «مروری بر اشخاص، اشیا، وقایع، تأثیرات و وضعیاتی است که احساس غرابت نگران‌کننده را با قدرت و شفافیت خاصی در ما برمی‌انگیزند» (فروید، ۱۳۹۹، 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 نگران کننده] دوباره ظاهر می‌شوند. موقعیت‌هایی نظیر: خرافات، پیش‌آگاهی‌ها، تکرارهای عجیب و همزمانی‌ها، چشم‌زخم، همزاد، جتتاتوره؛[۱۹]زنده شدن ناگهانی اشیاء بی‌جان [آنیمیسم]» (فروید، ۱۴۰۱، ۱۱۴). 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 واقعیت روانی [فانتزی] از بین می‌رود (castle, 1995, 4-5). چراکه به زعم 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 به محض 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، ۲۰۵-۲۰۴). بنابراین «پیشوند Un که واژه با آن شروع می‌شود نشانه‌ای از پسرفت و عقب رانده‌شده می‌باشد» (فروید، ۱۳۹۹، ۲۱۱).

از میان انواع موقعیت‌های ایجاد غرابت نگران‌کننده، شرحی بر سه مفهوم مطرح شده در مقاله فروید مرور خواهد شد. ابتدا موقعیت همزاد که فروید به تاسی 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،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،۱۸۶). توصیفی متناظر با باورهای بدوی و اساطیری بر پایهٔ آنکه کهن‌الگوی همزاد به عنوانِ تجسمِ خودشیفتگی انسان در گذشته، ضامنی بر حفظ و بقاءِ روح بود که واقعیت مرگ را به مثابه «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 تضاعفِ بدل یا تضریبِ نماد آلت جنسی بیان کند. جلوه‌ای که در مسیر اشتیاقِ نامحدود به خویشتن پیش می‌رود، همان خودشیفتگی بدوی حاکم بر حیات روانی کودک به عنوان انسان بدوی» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۸۷). از این حیث، در تفسیر روانکاوانهٔ ژاک لکان؛[۲۱]خودشیفتگی که با نمادی از تصویر آیینگیِ فرد [تصویر مضاعف یا همزاد] محقق می‌شود؛ حالتی از وحدت و بیگانگی هم‌زمان سوژه با خودش را بازتاب می‌دهد. یعنی هنگامی‌که فرد در آینه با چیزی آشنا و مشابه اما بیرونی و بیگانه با «من» روبه‌رو می‌شود (Schweigert, 2010, 26-27). یا به تعبیر فروید «معلوم نیست کدام منِ اصل یا منِ غریبه جایگزین منِ خاص می‌شود، لذا تکثیر من تقسیم من و تبدیل من» اتفاق می‌افتد (فروید، ۱۳۹۹، 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، 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 به عنوان وجدان] بلکه می‌توان تمام امیال سرکوب شده‌ی اراده را به آن نسبت داد (فروید، ۱۳۹۹، ۱۸۷). بر این مبنا، مقاله ملادن دولار[۲۲]با نظر به اسطوره نارسیسوس[۲۳]در خوانش فروید و مسئله شکاف نفس در آیینهٔ 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, 12-13). یا مطابق با عبارتِ رنک، حالتی هذیانی و انفصال از واقعیت اتفاق می‌افتد (رنک، ۱۳۹۹، ۶۷). در واقع هنگامی‌که فرد بدل به تصویر می‌شود؛ می‌تواند چشمان خود را ببیند اما نگاهش را نه. او نمی‌تواند خودش را بشناسد و در عین حال با خودش یکی باشد. لذا آن منِ منحصر به فرد در آیینه از دست می‌رود. با این فرض، همزاد همان من است به‌علاوه قسمت نامرئی‌ای [اخته شده‌ای] که به تصویر من اضافه شده است (Dolar, 1991, 12-13). پس به پیروی از فروید، خصلت غرابت نگران‌کننده در مدل همزاد، معادلی بر تصویر آیینگی، سرکوب و یا اخته شده‌ای است که نهایتا «بر واقعیت سوژه مسلط می‌گردد و تا جایی اعمال او را کنترل می‌کند که به تخریب هویت واقعیِ او می‌انجامد» (Şahin Bektaş, 2019, 13). درنتیجه همزاد «به صورت پیشاهنگ نگران‌کنندهٔ مرگ» درمی‌آید (فروید، ۱۳۹۹، ۱۸۷).

ارتباط نظریه فروید با آنیمیسم نیز متقابلاً به ایده‌ای رایج در میان اقوام و انسان‌های ابتدایی تعمیم پذیرفتنی است. ایده‌ای که به زنده‌بینیِ اجسام بدون روح و غیر متحرک معنا شده است. نخستین انتساب روان‌شناختی این موقعیت به تئوری غرابت نگران‌کننده 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 هنگامی‌که «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 ساخته شده و بی‌اراده به وجود می‌آورند» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۷۴). اگرچه که فروید در مقاله خود این فرض را مطلقاً رد نمی‌کند اما از آنجایی‌که 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 به زعم 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, 195). در عوض او غرابت آنیمیستی را با ایده‌ای به نام «ابرقدرت افکار»[۲۷] 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، 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 موجوداتِ دیگر را به مثابه همنوعان خود تلقی کند (فروید، ۱۳۵۰، ۱۲۷). از طرفی با نظر به تفسیر انسان‌شناسانهٔ ای.بی تایلر[۲۸] جادو را نیز به عنوان «یک ارتباط خیالی که اشتباهاً به‌جای یک ارتباط واقعی گرفته شده است» (فروید، ۱۳۵۰، 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، ۱۲۷). چنین موقعیتی به عنوان باوری که از گذشته اتخاذ می‌شود، پیوند ریشه‌داری را با مفهوم غرابت نگران‌کننده برقرار می‌سازد. همان‌طور که فروید می‌نویسد «ظاهراً همهٔ ما در تحول فردی از مرحله منطبق با این آنیمیسمِ انسان‌های بدوی عبور کرده‌ایم که در وجود همهٔ ما آثاری برای عرضه 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، ۱۹۴).

پیش‌تر اشاره شد که فروید همچنین خانه اشباح یا خالی از سکنه را به عنوان یکی از مسیرهای برانگیزاننده تأثیر غرابت نگران‌کننده 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، 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 به صورت سری باقی بماند و از راز پنهان ناشی شود» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۷۱). بدین ترتیب، امنیت یا آشنایی همیشگی که به موقعیت خانه تعلق دارد، در یک ناامنی و ناآشناییِ متروک، مستحیل می‌شود (Reed, 2011, 83). از این مدخل، هسته مفهومی «خانه»، سرآغازی بر پیوند میان فضا و اصل غرابت می‌گردد (Masschelein, 2012, 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، ۱۷۰). از این‌رو فروید با دریافت ارتباط پارادوکسیکال واژه از طریق تأکید بر پیشوند نفی کننده، این ساختار استعاریِ شبح‌گونه را با قلمرویی به منزلهٔ خانه اشباح همسان می‌گیرد که درنهایت مفهوم غرابت نگران‌کننده 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، ۱۹۶).

تحلیلِ یافته‌ها

۱. استحاله 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 به عنوان 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 راهروِ سنگی و منتهی به تاریکی اختصاص دارد. در ادامه فیلم، سکانس دوم با تصاویری از مترسک در چشم‌اندازی از دور آغاز می‌شود و مدتی بعد تقریباً در همان اندازه نما به تصویر مینی‌بوس در حال حرکتِ 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، غالبا به عنوان عضوی ناهمخوان در میان اهالی روستا شناخته می‌شود. با ورود او به محوطه روستا و خراب شدن 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 به‌گونه‌ای است که پیکر عبدالله در پسِ 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 و ۳)

تصویر ۱. نمای مترسک در آیینه ماشین عبدالله.

مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

تصاویر ۲ و ۳. ادغام و یکی شدن پیکر مترسک و عبدالله از دو زاویه.

مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

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 یا نوروتیک است که در اغلب نمونه‌ها «با تصوری خودشیفته‌وار از جسم خود به عنوان کلیتی یکپارچه گره خورده است» (Weber, 2000, 15). حال با برش از کلوزآپ ناهشیار عبدالله به کلوزآپ مترسک که چهره و درنتیجه چشمی ندارد؛ کلیدِ تحلیل فروید از داستان «مردشنی»[۳] اثر هوفمان در مورد شخصیت اصلی و همزادش در مقاله «غرابت نگران‌کننده» به میان می‌آید که نشان می‌دهد «یک رابطه جانشینی بین چشم و عضوِ مذکر وجود دارد» (Zavislan, 2021, 38). یا همان‌طور که خود فروید پیشنهاد می‌کند: «بررسی خواب‌ها [رویاها]، اشباح و اسطوره‌ها به ما آموخته‌اند که دلهره و ترس از کور شدن غالبا جای اخته شدن را می‌گیرد» (فروید، 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، ۱۳۹۹، ۶۷). به این ترتیب، تمایل خودشیفته‌وارِ عبدالله برای ادغام با مترسک از آن‌روست که او تصوری ناهشیار از جسم خود به شکل «کلیتی یکپارچه» دارد. بدین‌طریق او باید هرگونه تصویر اخته‌شده‌ای را [به عنوان نمادی از سرکوب] نفی یا انکار نماید. پس عبدالله با اقدام به تزئینِ مترسک، آن‌هم به‌صورت بازتابی گروتسک‌گونه[۱۱] از چهره خود، خودشیفتگی ناهشیارانه و ناخودآگاهانه‌اش را بر وی فرافکنی می‌کند. در نتیجه، نوعی تبدیل یا دگردیسی اتفاق می‌افتد که از کشیدنِ چشمی برای مترسک آغاز می‌شود (تصویر ۴) و همان‌گونه که پیش‌تر تصویری از او در آیینه مینی‌بوس رؤیت شد، قرار است تا چهره مترسک به تصویر آیینگیِ عبدالله استحاله بیابد. (تصاویر ۵ و ۶)

تصویر ٤. ترسیم چشم برای مترسک توسط عبدالله: بازنمودی از عضو مذکر.

مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

تصاویر ٥ و ٦. چهره عبدالله و بازتاب آن بر چهر مترسک در ادامه فیلم.

مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

باید ابراز داشت که «خودشیفتگی در اینجا چیزی است که حرکت از عقده‌های کودکی یا ابتدایی [اختگی] به سرکوب و ترس را تسهیل می‌کند- از آشنایی به ناآشنایی» (Vardoulakis, 2006, 108). بنابراین به اعتقاد فروید، غرابت این تصویر آیینگی، مثالی از مدلِ همزاد است «به مثابه منِ غریبه‌ای که جایگزینِ من می‌شود. و با تکثیر من، تقسیم من و تبدیل من» شکل می‌گیرد (فروید، ۱۳۹۹، ۱۸۶). پس شاید بتوان گفت که چهرهٔ عبدالله بر سیمای یک شیء بی‌جان به عنوان همزادی مکانیکی و خارجی در ادامه فیلم، «تلاش بیمارگون او برای جایگزین کردن خود با دیگری است» (Coates, 1988, 2). آن دیگری که جانشینی برای اثربخشی به «تمام امیال سرکوب شدهٔ اراده» او خواهد بود (فروید، ۱۳۹۹، ۱۸۸). بدین طریق آنچه که از این پس نماد غرابت نگران‌کننده فیلم می‌شود، مترسکی است که توسط عبدالله به ظاهر گروتسک‌گونهٔ او درمی‌آید تا به تعبیر فروید، امیالِ ناخودآگاهانهٔ سوژه را به فعل درآورد. شیء دست‌ساخته و بی‌جانی که پس از این دگرگونی به شکل همزادِ شخصیت، در باور روستاییان نیز به صورت 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، به زعم روستاییان هنوز سروسامان نگرفته است. او با مادر پا به سن گذاشته‌اش زندگی می‌کند و اکثر اوقات با مینی‌بوسِ 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 به عنوان فردی ناهمخوان، جدای از مابقی جمع نگه می‌دارد. بر همین مبنا، تصویر تک‌افتاده و آیینه‌وارانهٔ 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، ۱۸۷). از این‌رو تمام امکانات ساقط شدهٔ سرنوشت را که هنوز توهم می‌خواهد به آن متوسل شود به گردن همزاد می‌اندازد (فروید، ۱۳۹۹، 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، 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 به مثابه 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 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 دسته‌گلی 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 حسنیِ روستا را هم این‌گونه به تصویر می‌کشد: «با همان دوتا دست و قدو قواره یغورش، هیچ کلاغ و پرنده‌ای جرئت نمی‌کرد به تیررسِ 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 مینی‌بوسِ 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 سایه انداخته و از طرفی مترسک نیز به خودیِ‌خود شیء‌ای تشخص‌یافته است.

۲. غرابتِ 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 یک‌کم 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 متافیزیکی 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 این‌گونه نمادهای جادویی، انگیزه‌ای روانی است که به باورهای ابتدایی و خرافی برمی‌گردد (Brottman, 2009, 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، 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؛ غالبا اثر غرابتِ نگران‌کننده به خودی خود به وجود می‌آید» (فروید، ۱۳۹۹، 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 افرادِ ده باقی مانده است. حال اگر قرار بر آن باشد تا مواجههٔ ننه صغرا و مترسک انسان‌نمای نمادپردازی شده با چنین عناصری به عنوان اولین مواجههٔ آنیمیستی به جمعیت ده انتشار بیابد، پس احتمالاً غرابت نگران‌کننده «پاسخی است به یک موقعیت که این بقایای فعالیتِ روانی [ناخودآگاهانه و ابتدایی] آنیمیسم را لمس و تحریک به بروزشان کرده است» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۹۴).

تصویر ۷. نمای شمشیر و قالیچه به عنوان اشیاء نمادین و متافیزیکی.

مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

در این بخش، فیلم‌ساز برای بازنماییِ 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 نیمه بی‌هوش 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 به عنوان نمای نقطه‌نظر ننه صغرا رؤیت می‌شود 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 به عنوان موضعی پیش از موضع فروید درباره منشأ غرابت آنیمیستی حائز

اهمیت است. «یعنی هنگامی‌که انسان شک می‌کند به این که موجودی به‌ظاهر زنده دارای یک روح باشد، یا برعکس یک شیئ بی‌جان تصادفاً روحی داشته باشد» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۷۴). همچنین این وضعیت در حالی رقم می‌خورد که جمع آن را به عبدالله نسبت می‌دهد: «دسته‌گلی مانده که عبدالله به آب نداده باشد؟» پس به زعم ینتش در این لحظه از روایت فیلم، آنچه تأثیر غرابت نگران‌کننده 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 به عنوان مثال با عروسکی به‌خودی خود بی‌اراده» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۷۴).

تصویر ۸. تصویرِ ذهنی مترسک به عنوان نمای نقطه‌نظر ننه صغرا.

مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

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 به مثابه 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. بدان‌معنا 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، ۲۰۰)، اثر غرابت نگران‌کننده به وجود می‌آید. از طرفی، تأکید بسیار بر ایستاییِ 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 دلهره‌آورِ «برخورد یک کنده چوبی با زمین» (گلشیری، ۱۳۸۲، ۱۹۲) یا قدم زدن 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 هستیِ 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، ۲۰۰)، منجر به بزرگ‌بینیِ 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 در عین حال 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.

مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

اما واقعه دیگری که در نزدیک به فصل‌های انتهایی فیلم روی می‌دهد؛ یک پیوند ساختاری نیز با موقعیت همزاد تشکیل می‌دهد. بدین ترتیب 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 حاکی از آن بوده که او در ادامه فیلم از مترسک، فرزندی [مرده] به دنیا می‌آورد. رویدادی در سطح بالای غرابت آنیمیستی که در نظر فروید «از طریق تمایل به پر کردن دنیا از ارواح انسان‌نما» نمود می‌یابد (فروید، ۱۳۹۹، ۱۹۴). بر این اساس، مترسک از موجودی اخته، بدل به موجودی مولد می‌گردد. چنین بازنمودی از ایده آنیمیسم به منزلهٔ تشدد سیطره ذهنیت ناخودآگاه، نشان از «خودشیفتگیِ نامحدودی دارد که در سایه امنیت انکارناپذیرش حقیقت را در مقابل آن قرار می‌دهد» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۹۴). حال از آنجایی‌که 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, 127).

۳. قلعه متروک روستا به مثابه تبلور فضایی غرابت نگران‌کننده

[خانه اشباح: هستی‌شناسی Unheimlich]

مکان‌نگاری قلعه‌ی باستانی نیز یکی از مؤلفه‌هایی است که به نظر می‌رسد از ابتدای فیلم به صورت یک کد بصری رمزآمیز درآمده و در لحظات ایجاد تشویش، بر تأثیر غرابت نگران‌کننده 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 «غرابت نگران‌کننده، مکان استعاری خود را در فضای معماری پیدا کرده است» (vidler, 1994, 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 به عنوان 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 ورودی 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 و ۱۱) تصویری که پیش از رؤیت مترسک در حالت ناآشنای خود، بر احساس غرابت نگران‌کننده تجسمی مضاعف می‌بخشید. از این‌رو، همپای حضور غیر واقع‌گرایانهٔ مترسک یا همزاد عبدالله، تظاهر رمزی قلعه نیز در پس‌زمینه محیط روایی فیلم مشهود بوده و به تعبیری؛ بدل به «چهره وحشتناک یک هیولا شده است که بر مناظر اطراف نظارت دارد» (Corrêa, 2019, 195).

تصویر ۱۰. نمای قلعه پیش از مواجهه تقی با مترسک. تصویر ۱۱. تصویر قلعه در پس‌زمینه فضای غریبِ فیلم.

مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

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 تمامیتِ قلعه در تاریکی شب ظاهر می‌شود. سپس در نمای بعدی که مقارن است با تمپوی هراس‌انگیزِ موسیقی متن و صدای 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, 197). پس بنا به باور فروید می‌توان ادعا داشت که این قلعه باستانی نمودی از «یک خانهٔ Unheimlich یک خانه ارواح و اشباح یا محل زندگیِ جن و پری است» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۹۶). «یک خانه متروک مانده یا به عبارتی خالی از سکنه که در افکار خرافی، موجودی شیطانی در شب به آنجا می‌آید» (Vidler, 1987, 8). حال به زعم این توصیف، در شب دوئلِ 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 و ۱۳) سرانجام تصوری به دست می‌آید مبنی برآنکه قلعه، آشیانه مترسک یا گذرگاهِ رفت‌وآمد عامل غرابت نگران‌کننده 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 نظر گرفتن چنین نسبیتی، آثار ادبی و سینمایی در این طیف بیانگر آن هستند که مکان‌نگاری از سازه‌های متروک یا غیرمعمول به عنوان 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, 196). بدین لحاظ با طرح ایده فروید، قلعه باستانیِ Unheimlich، قادر است بنا و شیءِ نمادینی از گذشتهٔ پشت سر باشد که اکنون در پوششی غریب و ترسناک بر باورهای آنیمیستی مردم [خرافی] تظاهر بخشیده است.

تصاویر ۱۲ و ۱۳. حرکت دوربین به سمت تاریکی راهرو برای چندمین مرتبه و فید از سیاهی به چهره مترسک.

مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

۴. تقابل عبدالله با مترسک و انکار قدرت همزاد

[مرحله دوم: ژوئیسانس[۳۲] و بیگانگیِ 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 ضامنِ «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 به عنوان «تأثیرات فاجعه‌بار همزاد در روابط عاشقانه» صحبت می‌کند (رنک، ۱۳۹۹، ۴۵). بنابراین عبدالله با انگیزه‌ای مضاعف برای تقابل با عامل غرابت فیلم، داوطلب می‌شود. از آنجایی‌که او مانند نخستین رویارویی با همزادش تحت تأثیر نوشیدنی‌های توهم‌زا بوده و در عدم هشیاری به سر می‌برد؛ نیاز است تا مجدداً به تفاسیرِ نمای آیینگی و تمایلات خودشیفته‌وارِ سوژه اشاره داشت. در تصریح این امر باید خاطرنشان نمود که رویداد آیینگی شامل دو مرحلهٔ ادغام و بیگانگی است (Schweigert, 2010, 28). همان‌طور که مواجههٔ آیینه‌وارانه عبدالله با مترسک در مرحله اول بر ادغام و دگردیسی آن دو تفسیر شد؛ مرحله دوم، بازنمایی کننده حسی از رقابت و بیگانگی میان آن‌ها است. یعنی همان‌گونه که «آن دیگری» در آیینه، وجود شخص را تشکیل می‌دهد و تمامیتِ او را تضمین می‌کند؛ استقلالِ او را نیز از بین می‌برد (Schweigert, 2010, 28). اکنون به هنگام مواجههٔ دوم یا نهایی همزادها، نه‌تنها چهره گروتسک شده عبدالله به منزلهٔ نمای آیینگی 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 به عنوان نمودی از «ابرقدرت افکار» و در مقام یک شیء زنده و جادویی در دیدگاه عموم پذیرفته شده است. (تصویر ۱۴)

تصویر ۱٤. مترسک به‌منزله نمای آیینگی عبدالله و نمادهایی از توسل و دخیل بر پیکر او.

مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

بنابراین نه‌تنها مترسک دیگر آن تصویر اخته‌شده‌ای نیست که عبدالله پیش‌تر بازشناخته بود، بلکه بازتابی تجسم‌یافته است که اکنون قادر به اعمالِ هرگونه کنشی شده است. از این حیث، عبدالله به مترسک پوزخندی می‌زند و در این لحظه با «ژوئیسانس» یا تصویری از «شعف مضاعف» خود رویارو می‌شود. اصطلاحی لکانی که سوژه به واسطه آن «در آیینه 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, 28). حال اگر مترسک به مثابه همزاد عبدالله از این ممنوعیت‌ها تخطی کرده یا به گمان فروید «آرزوهای من و امیال سرکوب شده ارادهِ» شخصیت را به اجرا درآورده باشد (فروید، ۱۳۹۹، ۱۸۸)، طبقِ تحلیلِ دولار، همزاد شبیه به ژوئیسانس است. چراکه او از رنجِ سوژه لذت می‌برد و در عین حال 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, 13). به‌واقع ژوئیسانس جلوه‌ای غریب از همزاد است که برای فروید «به صورت تصویری وحشتناک درمی‌آید. همان‌گونه که خدایان پس از واژگون شدن دیانت‌شان به شیاطین بدل می‌شوند» (فروید، ۱۳۹۹، ۱۸۸). پس همتای استدلال رنک، این همزاد شیطانی با تأثیرات فاجعه‌بارش، خصوصاً به عنوان 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 خودِ فرد می‌شود (رنک، ۱۳۹۹، ۵۳). درنتیجه همزاد «به صورت پیشاهنگِ نگران‌کننده مرگ» درمی‌آید (فروید، ۱۳۹۹، ۱۸۷). در فیلم، نحوه پرداخت به بازنمایی صحنه درگیریِ همزادها به یک پلانِ 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 پایینِ 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، دریافتِ 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 رویای عبدالله نمایش داده می‌شود که در آن تعداد زیادی مترسک بلندقامت در مزرعه تکثیر شده‌اند. در پایان رویای او، مردم روستا به مترسک‌ها هجوم می‌برند و آن‌ها را به آتش می‌کشند (تصویر ۱۵). سپس با تیلتِ 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, 1). اما به زعم گفتمان روانکاوی، گمان می‌رود که دلالت ضمنی این صحنه، تمایلی از غلبه بر باورهای بدوی به عنوان منشأ غرابت نگران‌کننده را نمایان می‌سازد. چراکه «غرابت نگران‌کننده 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، ۱۸۸). درنتیجه، بنابر منطق فروید، تلاشی تدافعی صورت می‌گیرد که همزاد را به عنوان چیزی خارجی، از من بیرون می‌اندازد. از این‌روی، عبدالله از مشترک شدن در یک تصویرِ دوباره با مترسک یا همان همزادِ تک‌پا ممانعت می‌ورزد. تصمیمی که به مرگ او ختم می‌شود. با اتمام صحنه رویا، تصویر به میزانسنی از بستر روبه احتضارِ عبدالله بازمی‌گردد و از نمای او بر نمای همزادش دیزالو می‌شود. به‌طوری که برای چند

لحظه پیش از مرگ سوژه، تصویر مترسک جایگزین تصویرِ معدوم شدهٔ او می‌گردد. (تصویر ۱۶) حال اگر همزاد استعاره‌ای است از یک «آیینه تاریک» (Kogel & Schäfer, 2011, 127) که به عنوانِ «پیشاهنگ مرگ» بر شخصیت اصلی یا میزبانِ خود اثر می‌گذارد؛ در انتهای فیلم دوربین از بستر عبدالله به سمت طاقچه اتاق حرکت کرده و بر یک آیینه تاریک زوم می‌کند. آیینه‌ای که پیش از مرگ سوژه، بازتاب واضح و شفافی از خود نشان می‌داد، بعد از مرگ او کاملاً سیاه شده است. (تصویر ۱۷)

تصویر ۱۵. هجوم مردم روستا به مترسک‌های تکثیرشده در رویای عبدالله.

مأخذ: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

تصویر ۱۶. دیزالو نمای مترسک بر نمای عبدالله لحظاتی پیش از مرگ سوژه. **تصویر ۱۷. سیاه شدن آیینه بعد از مرگ عبدالله به مثابه مرگِ او به دست همزاد.**

مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش شد تا مفهوم «غرابت نگران‌کننده» از منظر زیگموند فروید به عنوان چهارچوب 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، مولفه‌های روانکاوانه‌ای نظیر عدم هشیاری، نمای آیینگی، خودشیفتگی، ناخودآگاه سرکوب شده، 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، تردید ادراکی، ابرقدرت افکار و زنده‌بینی است؛ با پرداخت به سکانس‌های شبانه، حرکات آهسته دوربین، تعلیق از طریق تصویر ذهنی، تمهیدات تدوینی غافلگیرکننده و نحوه

برخورد فیلم‌ساز با پیکر مترسک به منزله موجودی در حال رشد، همگی به بازنمایی و دریافت احساس غرابت نگران‌کننده در ایده آنیمیسم تفسیر می‌شوند. در ساحت سوم، بحث ساختارگرایانه فروید از مکان‌نگاریِ خانه اشباح مطرح شده که به واسطه کارکرد سمبلیک قلعه متروک در متن تصویری فیلم، تبلور فضایی غرابت نگران‌کننده بازنمود یافته است. ساحت چهارم به شیوه بازنمایی تقابل و انکار همزاد در دومین مرحله آن اختصاص دارد که با تفسیری روانکاوانه از نمای آیینگی و ژوئیسانس، مفهوم‌سازی فروید از مدل همزاد به عنوان پیشاهنگ مرگ تکامل می‌یابد. درنهایت با مرور هر بخش از فیلم به عنوان یک جزء از موضوع پژوهش، چنین نتیجه‌گیری می‌شود که اقتباس وفادارانهٔ بهمن فرمان‌آرا از هوشنگ گلشیری در سال ۱۳۵۷، به زعم 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. از این‌رو، با بهره گیری از مقاله فروید، مناسباتی از تئوری غرابت نگران‌کننده 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

آماده انتشار هنرهای زیبا

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

آماده انتشار هنرهای زیبا

فهرست منابع

- رنک، اتو (۱۳۹۹). *همزاد*. ترجمه سبا مقدم. افکار.
- فروید، زیگموند (۱۴۰۱). *امر غریب*. ترجمه مهرداد پارسا. شوند
- فروید، زیگموند (۱۳۹۹). *موسای میکلانژ و هفت گفتار دیگر در روانکاوی*. ترجمه محمود بهفروزی. جامی.
- فروید، زیگموند (۱۳۵۰). *توتم و تابو*. ترجمه ایرج پور باقر. آسیا.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۲). *نیمهٔ تاریک ماه*. نیلوفر.
- هیل، جان؛ چرچ گیبسن، پاملا (۱۳۹۶). *رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم*. ترجمه علی عامری. سوره مهر.

- 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*. Oxford University Press.
- Coates, P. (1988). *The double and the other* . Palgrave Macmillan UK.
- 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
- Dolar, M. (1991). I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny. *October*, 58, 5-23. https://doi.org/10.2307/778795

- Freud, S. (1971). *Totem and Taboo*. (Translated from English to Persian by I. Poorbagher). Tehran: Asia Publication.
- Freud, S. (2020). *The Moses of Michelangelo*. (Translated from English to Persian by M. Behforouzi). Tehran: Jami Publication.
- Freud, S. (2022). *The Uncanny*. (Translated from English to Persian by M. Parsa). Tehran: Shavand publication.
- Golshiri, Houshang. (2003). *Nime-ye Tarike mah [Dark side of the moon]*. Tehran: Niloofar Publication. [In Persian]
- Hill, W., & Gibson, P. Ch. (2017). *Film Studies: Critical Approaches*. (Translated from English to Persian by A. Ameri). Tehran: Soore Mehr Publication.
- Kogel, D., & Schäfer, I. (2011). The Doppelgänger Motif in Science Fiction Film. In R.P Georgi & Loock (Eds.), *of Body Snatchers and Cyberpunks: Student Essays on American Science Fiction Film* (pp.125-141). Universitätsverlag Göttingen
- Masschelein, A. (2012). *The unconcept: The Freudian uncanny in late-twentieth-century theory*. State University of New York Press.
- 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, Otto. (2020). *The double: a psychoanalytic study*. (Translated from English to Persian by S. Moqadam). Tehran: Afkar Publication.
- Reed, M. (2011). *A Public Haunted House: the Uncanny Urban Space on Screen* [Doctoral dissertation, Concordia University]. Quebec.
- Şahin Bektaş, Z. (2019). *Freudian uncanny and the double in the picture of Dorian Gray* [Master's thesis, cankaya university]. Ankara.
- Schneider, S. (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 Faculty of Arts]. Czechia.
- 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), 7-29. https://doi.org/10.2307/3171062
- Vidler, A. (1994). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press.
- Weber, S. (2000). *The legend of Freud: Expanded edition*. Stanford University Press.
- 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(07), 121-128.

Psychoanalytic reading of “Tall Shadows of the Wind” (1979) using Sigmund Freud’s concept of “the Uncanny”

Abstract

Sigmund Freud's paper "The Uncanny", written in 1919, is a psychoanalytic study that explores the feelings humans experience when they encounter unfamiliar and frightening, or even eerie phenomena. Freud's main argument ties these experiences to two sources: infantile complexes and primitive or superstitious beliefs. These phenomena, he interprets, operate through the dominance of the unconscious mind which influences physical and logical reality. The current study aims to identify some of these phenomena in the film "*Tall Shadows of the Wind*", analyzing them through a psychoanalytic approach. This film, directed by Bahman Farmanara in 1979, is a faithful adaptation of the short story "*The First Innocent*" (1975) by Houshang Golshiri. It marks Farmanara's second adaptation of Golshiri, following the 1974 film "*Prince Ehtejab*" by the same modern Iranian author. Both of these films are part of Iran's New Wave cinema. This pioneering movement, spanning roughly from the early 1960s to the late 1970s, often features films characterized by formal modernist narratives and approaches. Therefore, They can be analyzed through psychoanalytic theories. In this film, three types of phenomena are depicted that, according to Freud's paper, give rise to the uncanny. Freud describes these phenomena in situations such as: The Double, Animism, and The Haunted house. The film's narrative is set in a village and carries an unrealistic theme. In this village, there's a scarecrow that one of the main characters, Abdullah, decorates 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 being. Meanwhile, in parallel, the village's abandoned building —an ancient and historical Castle —appears repeatedly in various shots of the film. It seems that this castle, through its presence, represents a spatial manifestation of the concept of uncanny in the film. The current study through a descriptive analytical approach and using Freud's paper, to conceptualize of the uncanny, along with the three previously mentioned situations, within the theoretical foundations of the research. It seeks to explain the origins and Components that influence this phenomenon. It then analyzes these three situations as manifestations of the concept of uncanny by focusing on their representation form in the film through a psychoanalytic framework. The director uses techniques such as nighttime cinematography, slow and mysterious camera movements, unexpected cuts, suspense, and other methods to convey the narrative theme of the film. These techniques are used in the cinematic representations of this concept. Therefore, by examining Freud's paper and understanding the factors mentioned, it seems that one can conclude that traces of primitive beliefs and infantile complexes remain in the human unconscious, which Freud describes as a psychological reality. This psychological reality has the ability to manifest at any moment by exerting control over physical reality. Therefore, the unconscious mind, through its influence on human consciousness, believes in situations that may appear as feeling of the uncanny.

Keywords:

Tall Shadows of the Wind (1979), Sigmund Freud, the uncanny, the Double, Animism, The Haunted house