زیرساخت اسطوره‌یی و نشانه‌ها در فیلم باشو غریبه‌ی کوچک

نمادشناسی تصویر زن

دکتر سهیلا نجم

اسطوره، واقعیت فرهنگی ژرف و پیچیده‌یی است با ابعاد گوناگون که دانسته و ندانسته زیرساز بسیاری از اندیشه‌هاست و در بسیاری از آفرینش‌های هنری تبلور می‌یابد. اسطوره، توجیه انسان از هستی است و در واقع ضمن آن‌که پاسخی بوده به جهان، الگویی است برای جامعه و ضمن ساختار الگویی خود برای جامعه منعکس کننده‌ی اعتقادات، تخیلات و نیازهای آن نیز است. اسطوره، نیاز جمعی ما را جواب می‌دهد و گاه جهان را برایمان معنی می‌کند. نیاز بشر برای دریافت معنای هستی دور و برش اسطوره‌هایی را به وجود آورده است که در نفس خود هم سؤال و هم جواب‌اند، مانند اسطوره‌های مربوط به باروری، تولد خلقت، دورافتادگی از اصل و بازگشت به اصل که به اعتقاد من زیرساز اسطوره‌یی فیلم «باشو غریبه‌ی کوچک» تا حدودی به همین مفهوم بازمی‌گردد؛ زیرساز اسطوره‌یی که به ازلی‌ترین پرسش‌ها، هراس‌ها و نیازهای بشری مربوط است.

در ادبیات ما مضمون حسرت راندهشدگی، جدا شدن از اصل، هبوط به جهان خاکی و غم غربت، به شکل‌های گوناگون تکرار شده است:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد بدین دیر خراب آبادم

یا آن‌طور که «مولانا» می‌فرماید:

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند
از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرح درد اشتیاق

در فیلم باشو غریبه‌ی کوچک حادثه‌یی باعث راندهشدگی آدمی از جای اصلی و امن و بسامان خود به بیرون می‌شود؛ به جایی که نمی‌شناسد و در پی این آشفتگی، تلاش بی‌حدی برای رهایی از آن، شناخت و انطباق با محیط تازه و بازگشت به سامان صورت می‌گیرد که خود باعث ایجاد تغییرات و تحولات عمیقی در او می‌شود. این بیرون شدن از چرخه‌ی سامان‌یافتگی با عمل و مضمون اسطوره‌یی دیگر، یعنی «سفر» یکی می‌شود؛ سفر نه فقط به معنای گذر از یک منطقه‌ی جغرافیایی به منطقه‌ی جغرافیایی دیگر بلکه به مفهوم گذر کردن از خطرات، تجربه اندوختن و رسیدن به مرحله‌ی پختگی و بلوغ. «باشو» که سامان همیشگی زندگی‌اش، پدر و مادر و خواهرش را در آتش جنگی خانمان‌سوز از دست داده، قدم در راهی ناشناخته می‌گذارد و در جریان این سفرِ ناخواسته، که او را به سوی ماندن و زندگی کردن می‌برد، با روی دیگری از جهان و سرزمینی که در آن زندگی می‌کرده و از آن بی‌خبر است روبه‌رو می‌شود و در پایان، زندگی‌اش به سامانی دیگرگون بازمی‌گردد: مادری آرمانی، او را زیر بال خود می‌گیرد، خواهر و برادری دیگر می‌یابد و پدری که در خیال پرورانیده و در قالب مترسک کشتزار تجسم داده است، از جنگ بازمی‌گردد و او را در آغوش می‌کشد. اما طبعاً با این همه تحولات و تغییراتی که در او صورت گرفته، باشو آن کودک بی‌دانش آغازین فیلم نیست. او در پی این سفر، در تقابل با «نایی» و فراگیری تلاش‌های ستایش‌برانگیز و حدودناپذیرش، در یک محیط روستایی و درون طبیعتی خشن، متحول، پخته و بالغ می‌شود. غریبه‌یی که در آغاز ظاهراً از بی‌دانشی محض می‌آید، در نهایت دانشی از خودش به یادگار می‌گذارد و از طریق نمایش و اجرای مراسم آیینی کاشت و برداشت – به زبان موسیقی و رقص جمعی کودکان – این دانش را به جمع هم‌سالان و در نهایت به پدر می‌رساند که: «ساقه‌ها به این صدا بهتر رشد می‌کنند»؛ هم‌چنان که در اوج عدم تفاهم و ناهمزبانی کودکان دیگر با خود، با خواندن برگی از کتاب مدرسه به زبان فارسی یعنی زبان همه‌ی کودکان ایرانی به آن‌ها می‌آموزد که: «ایران سرزمین ماست، ما از یک آب و خاک هستیم؛ ما فرزندان ایران هستیم». باشو بی‌آن‌که بخواهد از خودش دور شده و به خود بازگشته است و این همه تحول به‌واسطه‌ی نقش کلیدی – اسطوره‌یی مادر – سرزمین است که در قالب نایی، زن روستایی پرتلاش فیلم، تجسم می‌یابد و بر پرده‌ی سینما تصویر می‌شود.

ایران سرزمین تنوع‌های اقلیمی و فرهنگی است. باشوی جذاب و تیره‌پوست از سرزمین آفتاب، از خطه‌ی گرم و خشک ایران که در وحشت جنگ و آتش می‌سوزد پا به روستایی سبز و خرم و آسوده‌خیال در شمال ایران می‌گذارد.

بخش اکسپوزسیون یا معرفی فیلم یکی از فشرده‌ترین و موفق‌ترین صحنه‌های معرفی است که تا کنون دیده‌ام. این صحنه در کوتاه‌ترین زمان ممکن و موجزترین شکل بیان تصویری فضاسازی می‌کند، زمان، مکان و اشخاص اصلی را معرفی می‌کند و ضمناً داستان را پیش می‌برد و سایر ابعاد آن را گسترش می‌دهد. باشو در پی صحنه‌ی انفجار، هراسان از کامیون پایین می‌پرد و بی‌آن‌که بداند راه شالیزار نایی را در پیش می‌گیرد. یک نمای درشت چندلایه‌یی از چشمان نایی بی‌هیچ کلامی موفق به ایجاد یک موقعیت دراماتیکی خاص می‌شود.

کامیون توقف می‌کند و باشو از درون تاریکی، چادر کامیون را بالا می‌زند و در حالی که نور چشمانش را روشن می‌کند، پایین می‌پرد؛ گویی کودکی است که از تاریکی زهدان مادر پا به روشنایی زندگی می‌گذارد. کسی نمی‌داند این غریبه از کجا آمده و او خود نیز نمی‌داند این‌جا کجاست؛ همان ابهام پیچیده‌یی که در اغلب تولدهای اسطوره‌یی هست.

نخستین بار نایی است که باشو را کشف می‌کند؛ نمای درشت چشمان نایی دالّی است بر یک مدلول و نشانه‌ی این مفهوم که تنها نایی است که در این میان او را می‌بیند و با او رابطه‌یی غریزی برقرار می‌کند. نایی به باشو سنگ می‌پراند و با مهری قهری، خشن و غریزی این کودک وحشی را لمس می‌کند؛ به او نان می‌دهد، آب می‌دهد و عشق مادری ارزانی می‌دارد، عشقی که متعادل‌کننده‌ی همه‌ی روابط داستان است. داستانی که ترکیبی از شادی و غم و بیم و امید است آن‌چنان که در طبیعت هست. در این داستان گویی جهان به وحدت می‌رسد و زندگی انسانی با حیات حیوانی و نباتی پیوند می‌خورد. نایی در جهانی این‌چنین به وحدت رسیده، گاه به اصوات تغزلی طبیعت با پرندگان آسمان و مرغان زمین سخن می‌گوید و همزبان با آن‌ها صدایشان می‌زند و چون مرغان می‌خرامد و برایشان دانه می‌پاشد و گاه چون حیوانی درنده‌خو می‌غرد و به زبان خشم طبیعت، جانوران مهاجم را از کشتزار و مرز و بوم خود می‌راند؛ گویی همه کس و همه چیز به زبان حسی واحدی سخن می‌گویند و جهان به وحدتی باطنی می‌رسد و این همه از ورای حضور زنی روستایی به نام نایی، به عنوان تمثیلی از زمین، تصویر می‌شود.

واژه‌ی نایی تلفظ محلی «ناهید» یا «آناهید» است و ناهید در زبان فارسی به معنی «ناآلوده و پاک» است و در اساطیر ایرانی زن خدای آناهیتا یا ناهید سرچشمه‌ی همه‌ی آب‌های روی زمین است. او منبع همه‌ی باروری‌هاست. می‌دانیم که تجسم یافتن سرچشمه‌ی زندگی و باروری به صورتی مادینه، در همه‌ی اساطیر و دین‌های کهن رواج داشته و زمین و صخره در خواب اغلب به عنوان نمادی از مادر تعبیر شده است. چرا؟ چه رابطه‌یی می‌تواند بین این دو وجود داشته باشد؟ اغلب می‌گوییم «سرزمین مادری» یا «بارور ساختن زمین». کمی توجه به همین جملات متعارف و استعاره‌های پیش‌پاافتاده،

در فیلم باشو غریبه‌ی کوچک حادثه‌یی باعث رانده‌شدگی آدمی از جای اصلی و امن و بسامان خود به بیرون می‌شود؛ به جایی که نمی‌شناسد و در پی این آشفتگی، تلاش بی‌حدی برای رهایی از آن، شناخت و انطباق با محیط تازه و بازگشت به سامان صورت می‌گیرد که خود باعث ایجاد تغییرات و تحولات عمیقی در او می‌شود

حقایق بسیاری را روشن می‌سازد. در همه‌ی دوران‌ها زمین به عنوان مظهر باروری و تغذیه به شمار می‌آمده است. زمین هم مثل زن بارور می‌شود و پیوسته اسطوره‌ها و آیین‌های زیادی پیرامون این تعبیر وجود داشته است و این بار در فیلم باشو غریبه‌ی کوچک، زمین در قالب زنی روستایی، زیبا، هوشمند، ثابت‌قدم و سختکوش تصویر می‌یابد؛ زنی که مدام در حال مبارزه با مهاجمان، چه حیوان و چه انسان و کاشتن و باروری است. زن نیروی بزرگ و تحول‌گری است و خداوند با ودیعه نهادن قدرت خلق و مادری در ذاتش، او را از امتیاز بزرگی برخوردار کرده که به او ابعاد سازنده‌یی می‌بخشد. این‌چنین است که در صحنه‌یی بسیار تصویری و موجز نایی و باشو ذره‌ذره به هم نزدیک می‌شوند و نایی در ضمن تبادل فرهنگی و ارتباط عاطفی با باشو در واقع خود را به او می‌شناساند و می‌گوید «من زمینم و تو از من تغذیه و زندگی می‌کنی و تو هم مثل همه‌ی کودکان فرزند زمین و آفتابی» و صحنه بی‌هیچ توضیح ادبی به نمایش این مضمون می‌پردازد – صحنه‌ی گفتوگوی باشو و نایی که به او نام اشیا را می‌آموزد. در پایان این گفتوگوی کوتاه نهایتاً زن می‌گوید «نایی» و پسرک می‌گوید «باشو». باشو محلی‌شده‌ی کلمه‌ی «باشی» است، به معنی ماندن و بودن و خلاصه زندگی کردن. یکی دیگر از صحنه‌های خاص که در روند ساده و کاملاً فهمیدنی فیلم کمی مبهم و ارجاعی به نظر می‌رسد، استفاده از نشانه‌ها در مفهوم اسطوره‌یی «تقابل مرگ و زندگی» است – صحنه‌ی کشیدن نردبان توسط نایی و صدا کردن باشو. همان‌طور که می‌دانید جهان مردگان از لحاظ جسمانی زیر زمین و از لحاظ روحانی در آسمان بوده که این خود به یک معنا یادآور مرگ جسمانی است، یعنی فقط جسم می‌میرد و روح به سوی خالق خود بازمی‌گردد. پله‌ها و در شکل ابتدایی‌ترش نردبان، در نقش‌های اساطیری باستان یادآور عروج و هبوط میان دو عالم است. نردبان سویه‌دار نوک‌تیز که در صحنه‌یی توسط نایی به سختی کشیده می‌شود و به جلو می‌رود، واسطه‌یی می‌شود بین دو جهت؛ در آن سوی نردبان پدر و مادر و خواهر باشو در فضایی مبهم و رؤیاوش به سوی مرگ می‌روند، باشو هم در میان آن‌هاست، اما نایی از این سو، یعنی عالم زندگان و زندگی، باشو را صدا می‌زند و طوری می‌گوید باشو که انگار می‌گوید بمان. نایی آرزوی ماندن باشو را دارد و باشو به سوی او روی برمی‌گرداند و گویی به آغوش زندگی بازمی‌گردد.

نمادها روح ما را بیرون از سیطره‌ی زمان و مکان به سوی حیطه‌های بی‌حد و مرزی که افکار تعقلی بشر به‌کلی با آن‌ها بیگانه است می‌کشانند و شاید به این دلیل است که رؤیاهای ما به عنوان آینه‌ی روح و تجلی ضمیر ناخودآگاه با بیانی نمادین واقعیت‌های بیرونی را تغییر شکل می‌دهند. اسطوره‌ها از دیرباز منعکس‌کننده‌ی رؤیاهای ما بوده‌اند و متقابلاً در واقع این نیازهای رؤیاوش ما بوده‌اند که اسطوره‌ها را ساخته‌اند و جادوی سینما بار دیگر، در قالبی دیگر، پاسخگو و بیانگر واقعیت اسطوره‌یی رؤیاهای ماست. صحنه‌ی گویای دیگری در فیلم هست که در فضای دست نخورده‌ی طبیعت، ترکیب زیبایی از اسطوره و واقعیت طبیعت و ابتدایی‌ترین عواطف انسانی و غرایز مادری را با حداقل کلام تصویر می‌کند – صحنه‌ی باد و نایی در میان مزرعه که نامه را پیدا می‌کند و سراسیمه به جستوجوی باشو می‌شتابد و او را می‌یابد و با چوب می‌زند. چند صحنه در فیلم وجود دارد که عناصر اصلی طبیعت مثل آتش، آب و باد در آن از تشخص حایز اهمیتی برخوردار می‌شوند که البته مقداری از این شیوه‌ی پرداخت، به اهمیت طبیعی این عناصر در زندگی روستایی و مقداری، به زیرساخت اسطوره‌یی آن‌ها برمی‌گردد. باد یکی از مهم‌ترین عناصر طبیعی این فیلم است.

وایو (Vayu) یا باد که در ابر باران‌زا زندگی می‌آورد و در توفان مرگ، یکی از اسرارآمیزترین خدایان هند و اروپایی است. باد در ایران شخصیتی بزرگ و در عین حال معمایی است، زیرا از میان هر دو جهان یعنی جهان «ارواح نیک» و جهان «ارواح بد» می‌گذرد. او نیکوکار است و نابودکننده، پیوند می‌دهد و می‌گسلاند. نامش این‌است: «پیش‌رونده، پس‌رونده، آن‌سو افکننده، فروافکننده». در صحنه‌ی باد و نایی در میان مزرعه که نامه را پیدا می‌کند و سراسیمه به جستوجوی باشو می‌شتابد و او را می‌یابد و با چوب می‌زند، این عنصر پیچیده‌ی طبیعت تشخص می‌یابد و در هنگامه‌ی درگیری و تردید باشو میان احساس دوگانه‌ی قهر و رنجیدگی از نامه‌ی پدر ناشناخته‌یی که او را از خود رانده است و نگرانی و احساس مسئولیت در قبال مادری که گویی به زبان پرندگان او را به خود می‌خواند و به رغم قهر و گریز، به ماندن در سرزمین مادر تازه‌ی خود وامی‌دارد‌ش، مثل یک شخصیت عمل می‌کند و نایی‌جان را از واقعه‌یی که رخ داده باخبر می‌گرداند. دست باد نامه‌یی را که باشو خوانده است به نایی می‌رساند و نایی سراسیمه و از خود بی‌خود چون مادری فرزند گم کرده به جستوجوی باشو راهی جاده‌ها می‌شود. بار دیگر باد کمکش می‌کند و پیراهن بنفش رنگ باشو را جلوی پایش می‌اندازد. نایی که به غریزه‌ی مادری لحظه‌یی با شبح مادر جنوبی در هم می‌آمیزد، رد پای باشو را دنبال می‌کند و زیر توفان و باران در دل شب فقط به یک چیز فکر می‌کند؛ به بازگرداندن باشو، به سامان یافتگی‌اش. سرانجام او را غرب‌زده در گوشه‌ی کلبه‌یی می‌یابد و می‌غرد که «خانه‌خراب، مگر تو خانه نداری» و تمام عاطفه‌ی خود را در خشمی فهمیدنی فرو می‌ریزد و با ترکه به جانش می‌افتد و باشو، در حالی که از درد جسمانی می‌گرید اما با بوسه زدن بر چوبدستی که وصل‌کننده‌ی او به نایی است با زبانی بی‌زبان و به زبان تصویری به این همه وابستگی و عشق مادری پاسخ می‌گوید و بار دیگر آرامش و سامان از دست داده را بازمی‌یابد.

در پایان این بحث، به عنوان نتیجه‌گیری در چگونگی به تصویر کشیدن زن در این فیلم یادآور می‌شوم که در فیلم باشو غریبه‌ی کوچک، زن به عنوان یک قدرت بزرگ و تحول‌گر تصویر شده و ضمن بهره‌گیری از امتیاز مادری و زیرساز پرونوتیپ اسطوره‌یی آن، بسیاری امکانات بالقوه‌ی او به فعل درآمده است: در سراسر فیلم، خلاقیت، باروری، زندگی و تلاش پایان‌ناپذیر عشق مادری، همگی در وجود زنی روستایی به نام نایی با همه‌ی رفتار و کردار حیات‌بخشش تصویر شده است و بسیاری از نشانه‌های موجود در خانه‌ی نایی مثل لباس‌های پاک آویخته بر طناب، چاه آب و دلو، تأکید بر آتش تندر و آب و چراغ و آینه فیلمساز را در پررنگ کردن این تصویر و خلق شخصیت نایی یاری کرده‌اند.

به قول «ماکسیم گورکی»: **«زیستن و خلق کردن از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند»** ■