سینمای بونوئل از دیدگاه منتقدین غربی علاوه بر جلوهٔ ناب بیان سوررئالیستی، سینمای بی‌پرده‌ترین روایات الحادی و صریح‌اللهجه‌ترین انتقادها بر ارکان مسیحیت در غرب است. اما این دید آلوده به یک باور جزمی است که تحلیل آثار او را از نظر مبنای ایدئولوژیکی آنها نارسا می‌سازد. اگر نوع مسیحیت مصالحه‌جو و عامی، نهادهای زورمدار و پول‌مدار یا هرگونه آیینی که انفعال و تحقیر انسان را زمینه‌ساز رستگاری او می‌داند «کیش مطلق» و «آیین آرمانی» بشریت باشد البته روایات سینمایی بونوئل جز تصاویر الحاد نخواهد بود. اما در نظام اخلاقی بونوئل هرجا که الوهیت وجه‌المصالحهٔ ریا قرار می‌گیرد انکار به مدد ایمان می‌آید. کفر و انکار بونوئل جز واکنش اعتراض‌آمیز او علیه چنین آیینی ــ که مشروعیت خود را در نزد اهل ایمان و اندیشه از دست داده است ــ نیست. اسطوره‌های کفرآمیز بونوئل با خلأ واگذاری و رهایی از ایمان کهن (ایمان آلوده به فریب) را تا فرارسیدن ایمان راستین و توأم با آگاهی پُر می‌کند. سینمای بونوئل سینمای روایات دردناک زندگی در فاصلهٔ انکار و ایمان است.

از میان منتقدان غربی، علاوه بر فرانسیسکو آراندا (Francisco Aranda) *(که شارح احوال و آثار اوست)، فِردی بوآش* (Freddy Buache) *با آگاهی همه‌جانبه به ویژگی‌های هنر بونوئل ضمن تأیید این نکته، در جای‌جای اثر مشهور خود «سینمای لوئیس بونوئل» به تشریح و تفسیر دیدگاه‌های اخلاقی ـ مذهبی بونوئل می‌پردازد و آنها را با پس‌زمینه‌های تاریخی ـ سیاسی و بیوگرافیکی شخصیت او پیوند می‌زند. مقالهٔ زیر با استفاده از تفسیرها و جهت‌یابی‌های این کتاب و با تمرکز بر نمایان‌ترین اثر مذهبی بونوئل نازارین به رشته تحریر درآمده است.*

مسعود اوحدی

ایمان و انکار به روایت بونوئل

● شخصیت‌های بونوئل نمایانگر ساده‌ترین و پیچیده‌ترین نشانه‌های انتقاد و هزل او نسبت به عبادت ریاکارانه است. جالب این‌که، آثار (به‌ظاهر) سادهٔ او مثل *بهشت شیطان** (۱۹۵۶) یا *نازارین* (۱۹۵۸) پیچیده‌ترین این نشانه‌ها، و آثار پیچیده‌ای همچون «ویریدیانا» واضح‌ترین و نمایان‌ترین آنها را در خود دارند. مع‌هذا، بونوئل با هر فیلم جدید خود عزمی قوی‌تر نسبت به ساده‌کردن سبک و آختگی تیغ حمله بر باورهای مذهبی غرب و اساساً نوعی مسیحیت که از دیدگاه او «وعده فیض الهی را وسیلهٔ معامله قرار می‌دهد»، نشان داده است. *ویریدیانا* به جهت وضوح این نشانه‌ها حاوی تمامی جهان‌بینی بونوئل است. در این فیلم خیر و شر هر دو سفسطه‌هایی‌اند که راهی جز به بن‌بست نمی‌برند. تمامی کُنش‌ها طنینی از ابهام در خود دارند و تا نظام حاضر اخلاق غربی ـ مسیحی برقرار است هیچ چیز تغییر نمی‌پذیرد. از دیدگاه بونوئل، تا زمانی که شرایط

روانی ـ اجتماعی معاصر بر اسارت و انقیاد یک حیوان (سگ) یا روح انسانی صحّه می‌گذارد فایده‌ای بر آزادکردن آن حیوان یا نجات روح انسان مترتب نیست اما دانستن این نکته ما را از رهاندن حیوان یا انسان بازنمی‌دارد. نگاره‌های ویریدیانا قویاً یادآور نقاشی‌های گویا (Goya)، بوش (Bosch)، ماکس ارنست (Max Ernst)، و البته لئوناردو داوینچی (Davinci) و تابلوی «شام آخر» است با گدایان در جای حواریون و شریرترین و گمراه‌ترین آنان بر مسند مسیح. نشانه‌ها از شدت وضوح و سادگی چشم‌آزار، برخورنده و تکان‌دهنده‌اند و خلق دنیایی این‌چنین وسوسهٔ همیشگی بونوئل بوده است. از شوک تیغی که بر کُرهٔ چشم کشیده می‌شود تا شوک حمله به باورها، شوک حاصل از انکارها؛ انکاری تکان‌دهنده به جهت برانگیختن ایمانی نو (یا بدعت و کفر از دیدگاه نهادهای کلیسایی).

اما شخصیت‌ها و انگاره‌های بونوئل همواره وضوحی تا این حد خیره‌کننده ندارند؛ شخصیت‌های کشیش، راهب ـ قدیس، و مسیح (به‌ترتیب در فیلم‌های *بهشت شیطان*، *نازارین*، و *راه شیری*) با اختیارکردن صفات و طبایع انسانی، وجوه گوناگونی از اخلاق و مذهب در جهان‌بینی مسیحی را ارائه می‌دهند. برای ورود به این بحث از شخصیت پدر «لیزاردی» در *بهشت شیطان* آغاز می‌کنیم: پدر لیزاردی با کُت و شلوار سفید خود جلوه‌ای از یک کشیش به‌اصطلاح آوانگارد به خود کشیده است که می‌خواهد پیام خضوع و خشوع و تسلیم را به ستم‌کشیدگان تلقین کند. اما همین ظاهر نیّت او را پنهان می‌دارد: «مراقب باشید که طغیان به سرکوب می‌انجامد... من با شما نه بعنوان یک کشیش، که همچون یک دوست سخن می‌گویم... آنها که شمشیر برمی‌گیرند به شمشیر از میان می‌روند...»

پدر لیزاردی ساعت بسیار خوبی بر دست دارد که مثل دیگر کشیش‌های میسیون از دست مدیران یک

بونوئل و فِردی بوآش

شرکت استعمارگر دریافت کرده است («... این هدیه‌ای از سوی شرکت *تصفیه‌خانه‌های شمال* است.») وقتی بر اثر حوادث پی‌درپی و گیج‌کننده پنج شخصیت اصلی فیلم از چنگ مأموران حکومتی گریخته و در سرزمینی خطرناک مملو از مارها، جیغ پرندگان، خلنگ‌زارها و حشرات سرگردان می‌شوند، رنج و عذاب جسمانی آنچنان آنها را درمانده می‌کند که تنها اندیشهٔ آنان زنده‌ماندن به هر تقدیر، و به هر قیمتی می‌شود. تمامی نظام ارزشی آنها در اثر فشار تنهایی، گرسنگی، باران، سرما، تاریکی، و ترس درهم می‌ریزد. پدر لیزاردی دعا می‌خواند اما از وظیفهٔ انسانی خود غافل نیست؛ ریشه‌ها را می‌کَند تا قوّت خویش و همراهانش را فراهم کند. به آنها از جام مقدس آب می‌دهد (این‌بار برای رفع عطش، نه آیین عشاءِ ربّانی) و بعد از تردید و درگیری بسیار با خویشتن، برآن می‌شود تا اوراق انجیل خود را پاره کند تا از آن آتشی بسازد.

با این کار، پدر لیزاردی عملاً نشان می‌دهد که باورها

و برداشت‌های سنّتی کلیسا را سفسطه پنداشته است؛ و نشان می‌دهد که برای او مبارزه برای بقای همراهانش بسیار مهم‌تر از طلب آمرزش روحشان است. اما این بدعت بی‌کیفر نمی‌ماند چراکه آن برداشت‌ها و باورهای سنتی بلاتغییر باقی مانده است. در قسمت سوم فیلم، بدنبال یافتن بقایای هواپیمای سقوط کرده که هیچ‌یک از پنجاه نفر سرنشینانش زنده نمانده‌اند و اثاثیهٔ آنها حاوی غذا، لباس، و جواهر سالم مانده است، وضع به سرعت برق تغییر می‌کند. پنج شخصیت فیلم فراموش می‌کنند که مصیبت و بدبختی آنها را با هم یار کرده است، و به آنچه که «پیش از این بودند»، به اصل خود بازمی‌گردند (مثل «رابینسون کروزو» [اثر دیگر بونوئل] که به مجرد رسیدن به انگلستان از آن بومی [جمعه] مجدداً برده‌ای می‌سازد)، گویی که به جامعه‌ای مبتنی بر سود و اخلاقیّات ریایی بازگشته‌اند. وقتی «کاستین» خادم کلیسا عنان عقل از کف می‌دهد (و الماس‌هایی را که حاصل آمال تمام عمرش بوده است همچون ریگ‌های بی‌ارزش در برکه می‌اندازد)، ابتدا «دژین» (زن بدکاره) را می‌کشد و سپس پدر لیزاردی را که می‌خواهد او را سر عقل آورد با گلوله از پای درمی‌آورد. پدر لیزاردی تغییر بنیانی نداشته است اما به‌خاطر اندیشهٔ تغییر در طرح داستانی فیلم محکوم به فنا شده است. *بهشت شیطان* بیشترین و کامل‌ترین استفاده را از ابهام به عمل می‌آورد و ابهام، بازتاب تردیدها و تغییر رأی‌های انسان است، معنی بنیادین ابهام در قاموس بونوئل واضح‌تر از این نمی‌تواند باشد. بونوئل در این فیلم نیز مثل دیگر آثار خود ایمان مذهبی غربی را به وقت تیره‌روزی، بروز ناملایم، و مصیبت در بوتهٔ آزمایش قرار می‌دهد. در این شرایط انسان مسیحی ـ غربی تنها «خود» را دارد و «خدا» و فیض الهی برایش فرضیه‌ای بیش نیست. پدر لیزاردی مسلماً بیش از هر شخصیت دیگر فیلم مورد توجه بونوئل است. کارگردان به‌خاطر کشیش‌بودن لیزاردی یا تطمیع او توسط قدرت‌های اقتصادی از او متنفر نیست. او (کارگردان) فقط اعمال لیزاردی را از همان دیدگاه انسان ـ باوری که در همهٔ فیلم‌هایش اختیار کرده، نظاره می‌کند. برخلاف کارگردانانی چون **فلینی**، **برسون**، و **روسینی**، بونوئل به الهیات احساس نیاز می‌کند و نه همچون کارگردانی چون **پازولینی** که روشنفکرانه به نمایش خود می‌پرداخت، بین مارکس و مسیح یا فروید و یاکوبسون سرگردان است. از سوی دیگر او در کار ساختن فیلمی بر اساس خاطرات یک کشیش دهکده (مثل فیلم مشهور برسون) که در ماندن در راه مستقیم و باریک فضیلت مشکلی دارد (به‌شرط آنکه جز صمیمیت در نگرش چیزی از او نخواهند) کاملاً احساس راحتی می‌کند. برای بونوئل، این حقیقتی جدل‌ناپذیر است که کشیش‌ها انسان‌اند و در شرایط نادر می‌توانند چنان عمل کنند که حتی خودِ حرفهٔ کشیشی را مورد چالش قرار دهند، مثل «کارملیت»ها (راهبگان معتکف) که در حادثه‌ای معروف گوشهٔ عزلت را رها کرده و به یاری مجروحان شتافتند، یا کارگر ـ کشیشان،

یا کشیشانی که ازدواج را بر تجرّد ترجیح دادند، یا آنهایی که به تپه‌ها و جنگل‌ها رفته و در کنار مبارزین و پارتیزان‌ها جنگیدند. و لیزاردی دقیقاً چنین کاری می‌کند: او نیاز به آشامیدن دارد تا تشنگی‌اش را رفع کند و جام مقدس ظرف مناسبی جهت این کار است؛ او نیاز به روشن‌کردن آتشی دارد تا خود را گرم کند و صفحات انجیل هم از کاغذ ساخته شده است.

فِردی بواش بر این نکته تأکید دارد که «... من فکر نمی‌کنم این‌جا بونوئل هیچ‌گونه نیّت کفرآمیزی داشته باشد. او فقط می‌خواسته نیازهای اخلاقیّات عملی را هنگامی که با اخلاقیّات معنوی در تضاد قرار می‌گیرد تصویر کند.»

این رهیافت انتقادی که مسائل را در چشم‌انداز انسان محوری و نه کلیسا ـ محوری می‌بیند به‌هرحال، نظام اعتقادی بونوئل را (که بر نظام زیبایی‌شناختی او تأثیری مشخص گذاشته است) تشکیل می‌دهد؛ رهیافتی که در **نازارین** مشخص‌تر و اساسی‌تر تصویر شده است. نازارین جانشین به‌حق لیزاردی است. او هر چیزی را که باید در بارهٔ گرسنگی و فقر دانست می‌داند؛ فقر و گرسنگی خود و مردمان دیگر را، و در نتیجه جانب ستمدیدگان را می‌گیرد و از مصالحه با فَریسیانِ زُهدفروش ــ با این‌که مافوق او هستند ــ سر باز می‌زند. با همهٔ اینها، خوبی، مهربانی و عشق او همچنان نمایان است، و تمام تلاش‌های او برای دستیابی به یک پیروزی در عالم اخوت با شکست (که همچون شیطان در پی اوست) مواجه می‌شود. همچون کارگر ـ کشیشان، یا تمام کشیشانی که در جبههٔ اجتماعی یا حتی سیاسی می‌جنگند، نقش او همچنان به‌عنوان یک میسیونر باقی می‌ماند. هدف نازارین تبلیغ دینی در مفهوم مطلق آن است نه نجات فرد از خرافات یا تکالیف پرستش به شیوهٔ انسان جاهلی که توسط کلیسا به او تحمیل شده است. نازارین به خاطر نوع خاصّ

نازارین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اعتقادش، نسبت به این حقیقت که با جانبداری از قربانیان ظلم (به‌جای قیام قهرآمیز بر علیه ظالمان) فقط توهّمات خود را تقویت و تمدید می‌کند، نابیناست. پای خلوص و صمیمیّت نازارین چوبین است و نتیجه‌اش آمیزه‌ای از تسلیمْ به ظلم و فریب است. از لحظهٔ قبول آن آناناس در پایان فیلم، حقیقت این امر بر او آشکار می‌شود. اما چرا *نازارین* را باید نقطهٔ اوج ایدئولوژی اخلاقی بونوئل دانست. بررسی، برخورد و برداشت بونوئل با داستان فیلم می‌تواند روشنگر این نکته باشد: *نازارین* که اقتباس بونوئل از رُمان بنیتو پرز گالدوس Benito Perez Galdos (۱۹۲۰-۱۸۴۳) است (همان نویسندهٔ اسپانیایی که *تریستانا* [اثر دیگر بونوئل] نیز از جمله نوشته‌های اوست) به سال ۱۸۹۵ به رشتهٔ تحریر درآمده و متعلق به دوران «عرفان» و مشرب «اوانجلی» (بشارتیون ـ پیروان این عقیده که رستگاری و نجات در اثر ایمان به مسیح به‌دست می‌آید نه در اثر کردار و اعمال نیکو) در کار این نویسنده است، یعنی آخرین دوران خلاقهٔ او که از سال ۱۸۹۲ آغاز گردید. **گالدوس** کشیشی به نام «دون نازاریو زاهارین» را توصیف می‌کند که در اواخر قرن نوزدهم در تلاش است که تا حدّ ممکن با ایمان به کلام انجیل زندگی کرده و دربارهٔ مسیح مژدهٔ نیکو دهد. «آندارا» زنی بدکاره به دنبال او می‌رود و بعداً بئاتریس زیبا به آنها می‌پیوندد. نازارین به آنها خشوع و تسلیم، ریاضت، عشق به همسایه، و عفو را می‌آموزد. این گروه که همچون مردمان دور و بر خودشان فقیراند، همان‌طور که همواره در سنّت رُمان «پیکارسک» Picaresque مشاهده می‌شود، از روستایی به روستای دیگر می‌روند و به کینه‌توزی و بدخواهیِ آنهایی که با ایشان روبرو می‌شوند، اعم از رعیّت و حاکم، با فروتنی و مهربانی پاسخ می‌دهند. آنگاه که بر گونهٔ راست راهب فرانسیسکن ـ راهب دون‌کیشوتی ما ـ سیلی می‌زنند،

نازارین

او گونهٔ چپ خود را برای سیلی دیگری به طرفشان نگاه می‌دارد. آنها را اذیّت و آزار می‌کنند، دشنام می‌دهند، کُتکشان می‌زنند و به شیّادی متهم می‌کنند. وقتی آنها را به داخل شهر می‌آورند، تشابه بین غصّه و عذاب نازارین و مصیبت مسیح بطور خیره‌کننده‌ای نمایان می‌گردد. نازارین به تیفوس مبتلا می‌شود در طول دورهٔ هذیان و اوهام در بیمارستان. او خود را می‌بیند که به‌سوی جایگاه تصلیب می‌رود به این امید که به صلیبش کشند؛ سپس، زمانی که مراسم عشاء را برپا کرده، با مسیح روبرو می‌شود که با او سخن می‌گوید. این سخنان آخرین کلمات کتاب **گالدوس**اند: «تو هنوز زنده‌ای پسرم. تو در شفاخانهٔ مقدس من به‌خاطرم رنج می‌کشی. آن دو زن تیره‌روز و آن سارقی که تعالیم تو را پی می‌گرفت در زندان به‌سر می‌برند. تو قادر به برپایی مراسم عشاء نیستی. من نمی‌توانم در هیئت جسمانی، با گوشت و خون با تو باشم و این عشاء چیزی جز اوهام ذهن بیمار تو نیست. قدری بیاسای، که سزاوار آسودنی. تو برایم خدمتی کردی. از این خدمت رضایاش؛ می‌دانم که بسیار بیش از این خواهی کرد.»

بونوئل ماجرا را از اسپانیا به مکزیک، در آستانهٔ قرن اخیر، در زمان سلطهٔ دیکتاتوری **پورفیریو دیاز** و همدستان عمده مالک او، منتقل می‌کند. فیلم بونوئل شاید در نگاه نخست اقتباسی وفادارانه از رمان **گالدوس** به‌نظر بیاید ولی در حقیقت، بونوئل با تغییر بعضی تأکیدات و اضافه‌کردن صحنه‌هایی (که مُهر ویژهٔ او را بر خود دارند) در جای‌جای فیلم، معنی کلّی اثر را بطور کامل عوض کرده و فیلم را با دنیای شخصی خود همساز و یکی کرده است. حتی زمانی که به نظر می‌رسد بونوئل صرفاً صحنه‌های رمان گالدوس را تصویر می‌کند، همواره آن صحنه‌ها را با اشاره‌ای ــ آوردن جزئیاتی، یا دستکاریی که مرکز ثقل آنها را کاملاً تغییر می‌دهد، غنا می‌بخشد. آنچه در مورد نازارین بیچاره و درمانده جالب توجه است این‌که او دیگر الگوی تحقیر خویش، سرسپردگی به مسیح، یا تجربهٔ عملی ایمان، امید و نیکوکاری، یا حتی طعم رهایی‌بخش رنج‌کشیدن نیست. آنچه به‌نظر می‌آید، بی‌حاصلی، خودآزاری و اثرات مخرّب فعالیت است. سکانس پایانی فیلم جا را برای هرگونه تعبیری باز گذاشته است: هم به‌شدت پریشان‌کننده و هم در عین‌حال ــ چنانچه آن را در مضمون لحن شاعرانهٔ اشارات بونوئل مشاهده کنیم ــ بسیار روشنگر است. بونوئل پیش از حملهٔ تیفوسی نازارین تعمداً از اثر گالدوس فاصله می‌گیرد. او قهرمان خود را از پیروانش جدا کرده و به حالی درآورده که بسیار عاقلانه تصور می‌کند نهاد کلیسا از جنجالی که او برپا کرده ناراحت است و نمی‌خواهد توجه چندانی به او بکند. یک روحانی کلیسا به او می‌گوید: «به فرمان حوزهٔ اسقفی که ترتیب همه چیز را با مقامات شهری داده است، تو دیگر در معیّت پیروانت نخواهی بود. تو جداگانه با مردی در لباس شخصی همراه خواهی شد. این تمام چیزی است که برایت مقدّر داشته‌اند ولی با این‌همه چندان هم تحقیرکننده نیست. نمی‌خواهی بدانی قضیّهٔ تو چگونه پیش می‌رود؟ تو حداقل باید به اعمال احمقانه و بی‌ملاحظهٔ خودت معترف باشی. آنها حق دارند بگویند که تو یک مُرتد، یک شخصیت یاغی هستی. وادارکردن تو به دیدن عقل و منطق و تشخیص این‌که رفتار عادی تو نه‌تنها بسیار غیرکشیشانه، که شدیداً توهین به کلیسایی است که تو ادعای دوستداری و فرمانبری‌اش را داری، بسیار مشکل شده است...».

بدین‌ترتیب، نازارین در گرمای شدید آفتاب، تحت‌الحفظ به‌راه می‌افتد. یک زن ناشناس نزد او می‌آید و آناناسی به او تعارف می‌کند. ابتدا نازارین از قبول میوه امتناع می‌کند ولی وقتی به یاد می‌آورد که این هدیه، هدیه به یک کشیش نیست (چراکه زن اصلاً نمی‌داند که او یک کشیش است) آن را می‌پذیرد. در این هنگام، در پسزمینه، صدای کرکنندهٔ طبلهای کالاندا را می‌توانیم بشنویم.

تریستانا

رابینسون کروزو

در طول بیست و چهار ساعت روز «جمعه نیک»، از نیمروز تا نیمروز بعد، همهٔ ساکنان شهر اسپانیایی کالاندا به خیابان‌ها می‌ریزند و دیوانه‌وار تا حدّ از حال‌رفتن و خونالودشدن دستهایشان، بر طبل‌هایی از هر شکل و اندازه می‌کوبند. بونوئل از هنگامی که پسربچه بسیار کوچکی بود، عمیقاً تحت تأثیر این طنین و غوغای وسوسه‌کننده که ملازم تعزیهٔ مسیحیِ مسیح است قرار داشت. در سال ۱۹۶۴، او در اندیشهٔ ساختن فیلمی میان‌مدت دربارهٔ این مراسم و بزرگداشت «هفتهٔ مقدس» در دهکدهٔ زادگاهش بود. اما این پروژه را کنار گذاشت. در سال ۱۹۶۶ پسرش **خوآن لوئیس بونوئل** فیلمی کوتاه در کالاندا ساخت که موضوعش متمرکز بر مردمی بود که چه تنها و چه همراه هم در گروه، مصرّانه در تمام شب طبل می‌زنند؛ تو گویی که اهریمنان را از جسم بیرون می‌کنند. این فیلم جایزهٔ بزرگ جشنواره «تورز» را در سال ۱۹۶۷ به خود اختصاص داد.

طبل‌های کالاندا را در عصر طلایی (۱۹۳۰) آن‌جا که بر سکانس‌هایی خاص تأکید دارند، و بویژه آن‌جا که «مودو» لجام از خواهش‌های نفسانیِ در بند می‌گشاید، می‌توان شنید. استفاده از این طبل‌ها در *نازارین* به‌منظوری مشابه صورت می‌گیرد. *نازارین* در زمان خود (۱۹۵۸) با عدم درک و دست‌کم پنداری شدید مواجه شد. ابهام موضوعی فیلم حتی منجر به تعابیر متضاد گردید. نمایندگان **ادارهٔ سینمائی بین‌الملل کاتولیک** می‌خواستند جایزهٔ ویژه خود را در جشنوارهٔ کن ۱۹۵۹ به این فیلم اهدا کنند. در حالی که مذهب‌ستیزان متعصب آن را شاهکار کُفر توصیف کردند. این جوّ موقّتِ ابهام با پیگری بونوئل به ساختن آثاری از این‌دست (بویژه *ویریدیانا*، *سیمون صحرا*، و *راه شیری* که همهٔ آنها تم‌های *نازارین* را با شور و حرارت خشونت توفندهٔ عصر طلایی آمیخته و گسترش می‌دهد) محو گردید.

نازارین فیلمی به‌غایت پیچیده و غنی است. این اثر با وارونه‌کردن مداوم موقعیت‌ها پیش می‌رود. تفکربرانگیزی *نازارین* نه از این‌جهت است که می‌خواهد تزی ارائه دهد بلکه بدین‌خاطر است که از شعرِ جهت طرح پرسش‌هایی اساسی دربارهٔ شرایط ما (وضع بشری) استفاده می‌کند. بونوئل ریا و دورویی متافیزیکی را محکوم می‌کند و خواستار آن است که انسان، انسان را بشناسد. این شناسایی و تشخیص زمانی واقعاً به وقوع می‌پیوندد که تمامی انواع توسّل به ریا، آن هم در ارتباط با عالَم متعالی، از میان رفته باشد. تمثیل موجود در *نازارین* اشتیاق انسانی را که در هوای تقدّس و نفخه قدیسین پای گذاشته با برداشت‌های گوناگونی مبتنی بر تم ناملایماتِ فضیلت می‌آمیزد. اشاره و تشبیه به **ساد** (Sade) (مارکی دوساد و سادیسم) در صحنهٔ کم‌نظیری که طی آن زن مبتلا به تیفوس کمک کشیش را ردکرده و معشوق را طلب می‌کند، کاملاً نمایان است:

دون نازاریو: یادت باشد که این زندگی جز محل گذر نیست. با رنج‌هایت بساز و روح خود را برای حلاوت مشاهدهٔ خویشتن در محضر خدا مهیّا کن.

لوچیا: من فقط می‌خواهم «خوآن» را ببینم.

دون نازاریو: خواهش‌های این جهان را فراموش کن دخترم. اکنون خداوند به تو فرصتی عطا نموده تا شعور و وجدان خود را بیازمایی. به بهشت بیندیش که در انتظار توست.

لوچیا: خوآن!

دون نازاریو: من در مقام کشیش با تو صحبت می‌کنم و به تو اطمینان می‌دهم که هنوز می‌توانی خود را نجات دهی. تو فقط باید به‌خاطر گناهانت توبه کنی.

لوچیا: خوآن!

این کشیشِ فقرا و بینوایان اصلاً شیفته و مرهون

راه شیری

نهاد کشیشی خود است و صمیمانه می‌خواهد با تعالیم مسیح زندگی کند و آن تعالیم را زنده نگاه دارد اما در عین‌حال، او در تطبیق با نیازهای اخلاق عملی و رموز سلوک مذهبی مشکل دارد: از یک‌طرف کلیسا از فعالیت‌های او ناراضی است، و از طرف دیگر احساس می‌کند که از جامعه بُریده است. اگرچه اعمالش از شریف‌ترین و اصیل‌ترین انگیزه‌ها منبعث است، اما نتیجهٔ این اعمال همواره به مصیبت و بدبختی برای خود و دیگران منتهی می‌شود. او برای زندگی یک کودک بیمار دعا می‌کند و کودک شفا می‌یابد. بدین‌ترتیب او را معجزه‌گر می‌پندارند و از او می‌خواهند به این کارش ادامه دهد. این پندار مردم سبب می‌شود که علی‌رغم اعتقاد اصیل به تأثیر دعا، عملاً و بی‌اختیار به شعله‌های خرافات دامن بزند.

نازارین حضور بئاتریس و آندارا را می‌پذیرد زیرا می‌خواهد آنها با دلسپاری و نزدیکی با خدا زندگی کنند. اما خیلی زود می‌فهمد که این زنان نه به این علت همراه و پیرو او شده‌اند که می‌خواهند به خدا نزدیک‌تر باشند. بلکه همراهی آنها، ناخودآگاه، از این‌روست که می‌خواهند به‌جای مهر جاودانهٔ یکی از پیامبران خدا، عشق خاکی بشری از گوشت و خون را به‌دست آورند. نازارین از راه صدقه زندگی می‌کند اما یک‌بار که از یک سرپیشکار اخّاذ طلب تکّه‌نانی در ازای کار می‌کند، با این درخواست جانشین کارگرانی می‌شود که در اعتصاب به‌سر می‌برند، و در واقع به‌صورت یک خائن اعتصاب‌شکن درمی‌آید. بیشتر صحنه‌های فیلم نشان‌دهندهٔ این است که چگونه تمام رفتارهای مبتنی بر رسوم و اصول کیش او لاجرم دستخوش شکست شده و به خطا می‌انجامد: رسوم و اصولی که باید انسان را تحقیر و مضمحل کند تا بهتر بتواند او را نجات دهد و موقتاً او را نجات دهد تا باز او را تحقیر و مضمحل کند.

این رسم و اصولی است که بر حسب شرایط انسان را پست شمرده یا اعزاز می‌کند. مسیح اینان نه پیامبر خدا، که ربّ‌النوعی است همچون پروتئوس،

خداوندگار دریا در اساطیر یونانی که اشکال مختلفی به خود می‌گرفته است: موجودی به تناوب دور و نزدیک، حاضر به‌صورت جسم و تصورنشدنی، برادر تنی و غریبه، مستبد و مطیع، اتهام‌زن و مدافع همان *شرایط* (ماهیتاً دنیوی) است که یکی از دو وجه این طبیعت دوگانه را دیکته می‌کند.

نازارین ظاهراً مطیع و در خدمتِ انجیل عهد جدید است همان‌طور که دون‌کیشوت کلاً تحت رهنمون قوانین شوالیه‌گری است، او نمی‌تواند آرزوها و امیال انسانی و علوّ مسیح‌وار را در درون خویش آشتی دهد. او بین انسان‌بودن و الهی‌شدن دو پاره گردیده است.

در پایان داستان *نازارین*، درمی‌یابیم که بونوئل نگرش انتقادی خود را در دو سطح به ظهور رسانیده است: نخست آنکه، تضادهای تلقی عمومی در برابر تفاخر به حقارت را (با نشان‌دادن این‌که فلسفهٔ نیکوکاری در کیش نازارین بلاتأثیر است)، برملا می‌کند، و دوم، با استفاده از مثال نازارین صاف و ساده، تناقض او را با زُهدفروشی رایج در یک نهاد مذهبی تن‌آسا و راحت‌طلب ـ که تا می‌تواند به مالکین، قُضات و سرهنگان یاری می‌رساند، آشکار می‌سازد.

وقتی داستان پایان می‌گیرد (و تا این لحظه هیچ‌گونه موسیقی‌ای فیلم را همراهی نمی‌کند) ضربه‌های طبلی که همراه نازارین به هنگام پذیرفتن آناناس شنیده می‌شود، سقوط و ویرانی کامل تمام توهّمات او را در ذهن تداعی می‌کند: گویی که نازارین ناگهان با پرسشی به زندگی واقعی رجعت کرده است و این هنگامی است که تنها است، و آزادی خویشتن را کشف می‌کند. تمامی روایت فیلم و شعر و رشته‌های بافتهٔ آن به‌سوی این تصویر زلال و زیبا منتهی می‌شوند. می‌توان احساس کرد که در این لحظهٔ آگاهیِ مشتعل، نازارین می‌خواهد نیرویی را که برای رستگاری خویش نیاز دارد از درون خویش استخراج کند.

شاید نازارین تمثیلی از مؤمن دوران فرانکو باشد؛ نوع مؤمن، ایمان، و کیشی که به دیکتاتوری آن تحقق بخشید، اما نازارین تجسمی از اسپانیا نیز هست، با تمام نیازش به بیداری و کسب نیرو از درون خود.

پی‌نوشت :

* نام اصلی (فرانسوی) فیلم: Le Mort en Ce Jardin