سینما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینما و الهیات

آندره بازن
ترجمه: مسعود اوحدی

مقالهٔ "سینما و الهیات" که نخستین‌بار به زبان فرانسه در مجله اسپری Esprit شماره ۱۹ (فوریه، ۱۹۵۱) چاپ شد، یکی از شاخص‌ترین نوشته‌های آندره بازن و نشان‌دهندهٔ سبک پویا و تحلیل‌گر او نقد سینما است. در این مقاله، بازن به بررسی پی‌گیری نشانه‌های الهیات مسیحی در آثار بعد از جنگ دوم سینمای جهان پرداخته، و از این پیش درآمد در نقد یکی از آثار ژان دالانوی فیلمساز مشهور فرانسوی استفاده می‌کند. دقت، موشکافی، چند سونگری، و قدرت تحلیل زیبایی‌شناختی او در این مقالهٔ مهم کاملاً مشهود است. بازن در تحلیل اثر دلانوی فرصتی نیز برای بررسی تطبیقی سینما و ادبیات می‌یابد و توانایی‌های این دو رسانهٔ هنری را در بیان عوالم مذهبی و رابطهٔ انسان و خدا ارزیابی می‌کند. ویژگی برجسته‌تر این مقاله، رهگشایی بازن در برانگیختن بحث‌هایی زیبایی شناختی سینما است که هم‌چون آثار دیگر او زمینه‌های تازه‌ای برای گرایشات مختلف در مطالعات انتقادی سینما به وجود آورده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سینما همواره به خداوند توجه داشته است. کلام وحی و اعمال حواریون نخستین آثار پُرطرفدار سینما بوده، و شرح مصایب مسیح چه در فرانسه و چه در آمریکا موفقیت بسیار داشته است. در عین حال، در ایتالیا، رُم در زمان مسیحیان نخستین موضوع‌هایی برای فیلمسازان فراهم آورد که مستلزم صحنه‌های عظیم پُر جمعیت بود، صحنه‌هایی که بعدها به تسخیر هالیوود درآمد و در فیلم‌های پس از جنگ جهانی دوم نظیر فابیولا (۱۹۴۸، به کارگردانی السالدرو بلازتی[۱]) و کووادیس (۱۹۵۱، به کارگردانی مروین له‌روی[۲]) نمایان شد. این مبانی و اصول مسیحیت در قالب تصاویر سینما آن هم با آن ابعاد عظیم بیش از هر چیز دل مشغولی جنبه‌های تماشایی - نمایشی تاریخ مسیحیت بود. این فیلم‌ها صرفاً اشکال مختلف و بسط یافته "مراتب تصلیب" یا پیکره‌های مومی مشهور در موزه گِرون[۳] پاریس بودند.

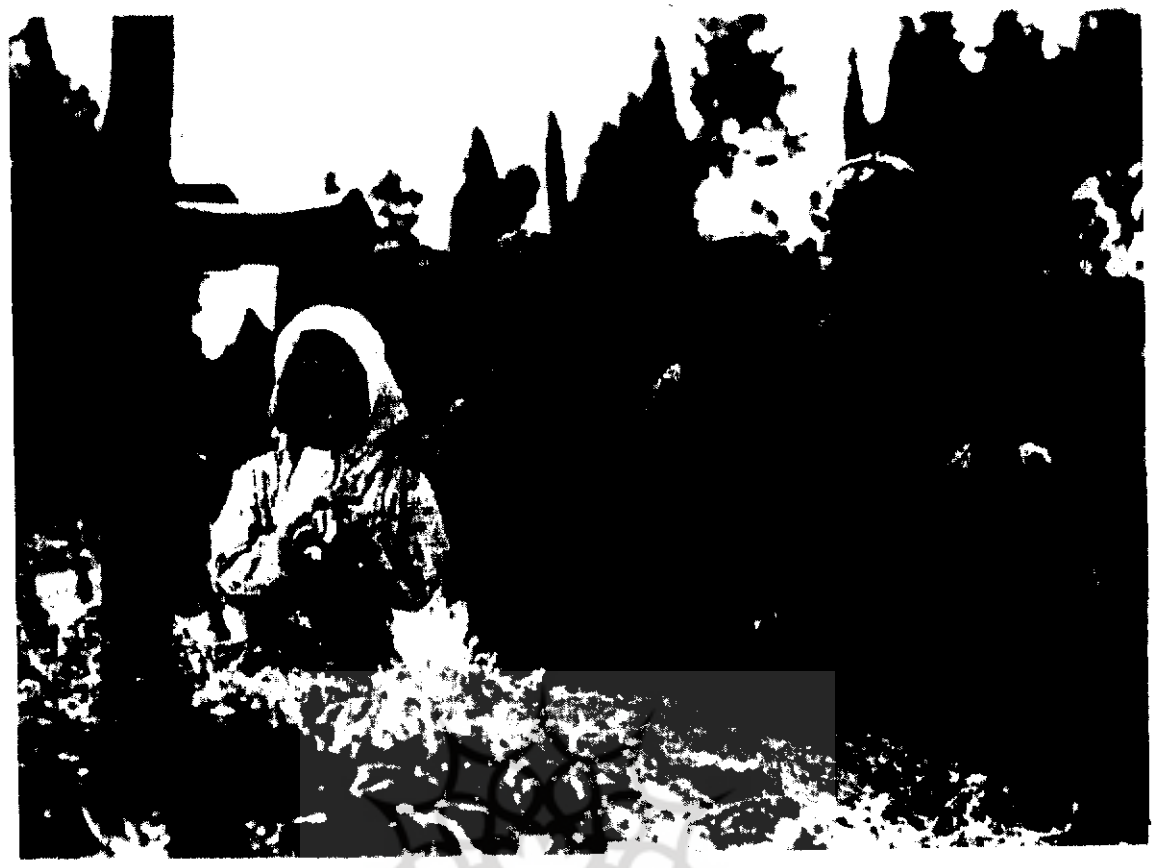
سرگذشت‌های قدیسان اندکی بعد ظاهر شد. از آنجا که خود سینما تا آن‌زمان نوعی معجزه می‌نمود، نشان دادن باران گل‌سرخ یا چشمه‌هایی که از دل بیابان لم‌یزرع می‌جوشید مسلماً در خور و شایسته بود. فیلم‌های بسیاری درباره سن‌ترز لی‌زیو (یا سن‌ترز مسیح در کودکی) و برنادت سوبیروس ساخته شد که از جمله این فیلم‌ها روایت آمریکایی آن "آواز برنادت" است. اینجا سینما بیش از هر چیز از اعتقاد مردم به معجزات بهره‌برداری می‌کرد. این راه و روش منسوخ نشده و شاید کودکان ما زمانی پس از ورسیون رنگی کووادیس، فیلم گُل‌گوتا (۱۹۳۵، به کارگردانی ژولین دوویویه) را به طریقه سه‌بُعدی ببینند؟ به هر حال، باید توجه داشت که سرگذشت قدیسان تکامل قابل ملاحظه‌ای یافته است. فیلم آقای وُنسان (۱۹۴۷، به کارگردانی موریس کلوش) فیلمی دربارهٔ یک قدیس است بی‌آنکه معجزه‌ای در کار باشد، و روسلینی هم‌انگار چندان تأکیدی بر نشان زخم‌های قدیس و سرخوش پرندگان در فیلمش گُلهای سن فرانسیس (۱۹۵۰) نداشته است. فیلم ایتالیایی بهشت برفراز باتلاق‌ها (۱۹۴۹، به کارگردانی اگوستو جنینا) روایت‌گر قصه "ماریا گوره‌تی" است که در فاصلهٔ کوتاهی پس از تکمیل فیلم به مقام قدیسی نایل شد. بهشت برفراز باتلاق‌ها که جایزه اول جشنواره فیلم ونیز را ربود، نمونه اعلای فیلم‌های مورد ملامت است که هم مسیحیان و هم بی‌اعتقادان (به مسیحیت) را برآشفته می‌کند. از این فیلم نشانهٔ قدیسیت هیچ‌چیز خارق‌العاده، چه در سطح فیزیکی و چه در سطح روانشناختی نیست. رحمت الهی خود را به عنوان محصول علیت محسوس در طبیعت نشان نمی‌دهد، در نهایت، این رحمت و تفضل خود را از طریق بعضی نشانه‌های مبهمی که می‌توان آنها را در حیطه و مناسبات کاملاً طبیعی توصیف کرد، نمایان می‌سازد. روانکاوی یا حتی خوبی و آبرومندی توأم با سادگی زنی مثل "ماریا گورِتی" که با تقوایی ساده‌دلانه تشدید یا ارتقاء یافته، توجیه بسیار خوبی برای شهادت اوست، که، با درنظر گرفتن تمام جوانب، اندکی بیش از یک مورد خبر معمولی است: "او توسط یک کارگر مزرعه به قتل رسید - مردی که ماریا به نیات پلیدش پاسخ منفی داده بود." از این دیدگاه، من بهشت برفراز باتلاق‌ها را نخستین فیلم دینی می‌دانم، که ویژگی‌های خداشناختی خود را طریق همان طبیعت شخصیت‌ها، داستان، و رویدادها، از راه شمول و فراروی فیض‌الهی که حدوث‌اش به بهای احتجاج نسبت به تبلیغ مسیحیت است، بیان می‌دارد: احتجاجی که می‌خواهد فرض را بر این قرار دهد که قدیسیت پیشاپیش به هستی‌های قدیسی اعطاء گردیده است. واکنش سراسیمه و معذب محافل کاتولیکی نسبت به فیلم مذکور از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد.

گونهٔ سومی نیز از سینمای دینی وجود دارد و آن بر مبنای اصلی استوار گردیده که شاید نمایانگر پیشرفتی

در گونه فیلم‌های "مراتب تصلیب" و "سرگذشت قدیسان" باشد. منظورم اینجا داستان‌های کشیشان و راهبه‌گان است. باید این نکته را وارسی کنم، اما فکر می‌کنم عامیانه‌سازی این نوع فیلم را مدیون آمریکا هستیم. اقلیت کاتولیک هالیوود، که نفوذ فراوانی در آنجا دارند، سینما را ابزاری بسیار برجسته در امر تبلیغات یافتند. اسطورهٔ کشیش "آرام و خونسردی" که به ورزش و موسیقی جاز عشق می‌ورزد بر واقعیت تلخ و سخت رهبانان پروتستان و خانوادهٔ بزرگ و پر جمعیت آنان سایه می‌افکند. بینگ کرازبی در قبای کشیشان مقاومت‌ناپذیر از آب درمی‌آید. (در فیلم به روش خودم (۱۹۴۴، به کارگردانی **لیومک‌کری**). من خودم اسپنسر تریسی را در فیلم **شهر پسران** (۱۹۳۸، به کارگردانی **نورمن تاروگ**) و کشیش سابقاً گانگستر **پت اوبراین** را در **فرشتگانی با چهره‌های کثیف** (۱۹۳۸، به کارگردانی **مایکل کوئیتز**) ترجیح دادم: به این می‌گویند، انحطاط هالیوود! این روند در فرانسه، یعنی در جایی که ما سنت نوعاً گالیک رُهبان لوده و کشیش دامن - آلوده را سرکوب کردیم، پای نگرفته است. خدا را شکر، سینمای ما از این روند تازه بالنسبه بری مانده است، و حتی اگر ناچار بودیم با فیلم‌هایی مثل کشیش من در میان ژونمندان (۱۹۵۲، به کارگردانی هانری دیامان - برژه) و کلوشمرل (یا رسوایی کلوشمرل، ۱۹۴۷، به کارگردانی پی‌یر شنال) بسازیم، لااقل این‌کار را با لبخند شرمندگی انجام دادیم. فیلم تبلیغاتی **تینو رُسی** به نام **نور**[۴] (۱۹۴۱، به کارگردانی **ژان دلانوی**) را صرفاً باید یک اپیزود پنداشت. اما بیایید برگردیم سر فیلم‌های جدی.

اولی بالنسبه جدیدتر است: **فرشتگان خیابان‌ها** (۱۹۴۳، به کارگردانی **روبر برسون** نوشته **روبر برسون**، **ژان ژیرودو**، و **پدر بروک برژه**. در این فیلم، برای نخستین‌بار در سینما، مسایل زندگی معنوی - نه به صورت منازعه‌ای، ولی به هر حال با تبعات روشنفکرانه، اخلاقی و اجتماعی - به توصیف در آمده است. ما به خود حق می‌دهیم که فکر کنیم هنر **روبر برسون** در اثر بعدی‌اش خاطرات کشیش دهکده (۱۹۵۱) نیز از لحاظ دقت، سخت‌گیری و موشکافی کمتر از این یک نخواهد بود. اینجا نیز دیگربار، هم‌چون در بهشت بر فراز باتلاق‌ها، تردیدی نیست که آنچه ما شاهدش هستیم پیچیدگی بیشتر در برخورد با موضوع‌های مذهبی است. اما در سه نوع مختلف فیلم‌هایی که مورد بررسی قرار دادیم. این تم‌ها آشکار و قابل رؤیت است، زیرا قهرمانان یا پروتاگونیست‌تای آنها شهیدان، قدیسین، کشیشان، یا رُهبانان هستند. اگر چه شاید ضمیر هنری فیلمساز این درام را درونی کرده یا آن را به یک سطح موثق مذهبی ارتقاء داده است، ولی درام او هنوز بر اسطوره‌ای جذاب و مسحورکننده استوار بوده که بیشتر باید گفت برونی است و آن: همانا شگفتی قدیسیت یا راز زهد و تقدس است. این تقریباً تمهید فیلمساز است: تمهیدِ اعطاء ابعاد انسانی - ابعاد اخلاقی و روانشناختی - به قهرمانان یا پروتاگونیست‌هایی که جذابیت و مسحورکنندگی از آنها از دیدگان مردم دقیقاً ناشی از تفاوت‌شان نسبت به انسان‌های فانی عادی است.

تقریباً هیچ‌کدام از اینها برای فیلمی مثل سمفونی پاستورال (۱۹۴۶: اثر **ژان دلانوی**) مصداق ندارد، در این فیلم برخورد و درگیری عمدتاً اخلاقی بوده و از لحاظ شدت تنها مدیون ارادهٔ پروتاگونیست‌ها است. مقصود این نیست که بگوییم که این فیلم هیچ دلالت مذهبی ندارد، بلکه صرفاً می‌خواهیم بگوییم که این دلالت متضمن هیچ اندیشهٔ از پیش، حتی اندیشهٔ خداوند نیست، تنها چیزی که اینجا بدان اشارت رفته، ایمان به خدا است. پروتاگونیست‌ها مسؤول و جوابگوی هیچ‌کس جز خودشان نیستند، عذاب آنها، هم‌چون رستگاری‌شان، درونی است. ایمان آن مکانیسم قابل عمل در تله‌ای است که آن کشیش برای



بهشت برفراز بانفلاق‌ها (۱۹۴۹) - کارگردان آگوستا جنینا

خود کار گذاشته، همان ادله و بهانه‌های اخلاقی برای گناهی که مرتکب شده است. ممکن است بگوییم که این درونی‌کردن کامل مسئله مذهبی از سوی ماهیت پروتستانی موضوع دیکته شده است، موضوعی که اقتباس‌کنندگانش (ژان اورانش و پی‌یر بُست از داستان کوتاهی نوشتهٔ آندره ژید) و نیز کارگردان فیلم، تصادفاً تربیت (کاتولیکی) مشابهی همانند ژید داشته‌اند. و انسان می‌تواند مدت‌ها دربارهٔ یک "سینمای پروتستان" در ارتباط با فیلم آخرین تعطیلات (۱۹۴۸) روژه لین‌هارت صحبت کند. این اصطلاح مناسب است،اما این نیز به خوبی محتمل است که پروتستانیسم اورانش، بُست، دلانوی بهترین محمل برای یک رُمان‌نویس کاتولیک در سینما بوده است.

تاریخ تم‌های مذهبی در سینما به‌قدر کافی نمایانگر وسوسه‌هایی است که انسان باید در برخورد هم‌زمان با مقتضیات هنر سینمایی و تجربهٔ حقیقتاً مذهبی در برابر آنها مقاومت کند. هر چیز که برونی، زینتی، عبادی، مقدس، مربوط به زندگی قدیسین، و معجزه‌آسا در آیین روزمره، تعالیم اعتقادی، و عمل به شمایر کاتولیسیم باشد مسلماً قرابت و علقه‌های خاصی را با سینما در مقام یک شمایل‌نگاری پُر ابهت نشان می‌دهد، اما این قرابت‌ها که موجب موفقیت فیلم‌های بی‌شماری شده‌اند، ضمناً منبع بی‌معنایی و نادلالتی آنها از نظر مذهبی نیز بوده‌اند. تقریباً هرچیز خوب در این قلمرو نه واسطهٔ بهره‌گیری از این قرابت‌های انحصاری، بلکه از طریق عمل بر علیه آن (قرابت‌ها) یعنی: از طریق ژرف‌سازی روانشناختی و اخلاقی عامل مذهبی از یک‌سو و روگردانی از بازنمایی فیزیکی پدیده‌های فوق طبیعی و رحمت الهی، به وجود آمده است. از لحاظ "اسرار و کشف و شهود"، سینما توانسته فقط

اسرار پاریس و نیویورک را زنده کرده یا یادآور شود. ما هنوز منتظر برخورد با اسرار قرون وسطاییم. خلاصه آن که، چنین به نظر می‌رسد که اگر چه نازک‌طبعی پروتستانی برای ساختن یک فیلم کاتولیکی خوب ضرورت حتمی ندارد، ولی می‌تواند مزیتی واقعی باشد. من شاهد این مدعا را در فیلم **خداخواهان انسان‌ها** است (یا جزیرهٔ گناهکاران، یا کشیش جزیره، بر اساس رمان **هانری کفلک**[5] می‌بینم.

آنچه که از پیش در رمان کفلک نمایان بود، و سازندگان فیلم کاملاً آن را حفظ کردند، بیش از هر چیز وجود خصوصیت مطلقاً طبیعی رویدادها بود. بدین‌گونه، جذابیت این داستان برای غیر مؤمن کمتر از جذابیتش برای مؤمن نیست. داستان در سدهٔ گذشته، در جزیره "سن"[6] که پهنهٔ ناهموار و بایری در آن سوی ساحل بریتانی است رُخ می‌دهد. در اینجا جامعهٔ کوچکی از ماهی‌گیران و چپاولگران کشتی‌های شکسته زندگی می‌کند. شیوهٔ زندگی و ذهنیت آنها چنان بدوی است که کشیش محلی را که از اهالی سرزمین اصلی (بریتانی) است وادار به فرار از آنجا می‌کنند. اما اکنون که کشیش از آنجا رفته، این جامعه، که اسقف آن را محل وحشیان و کافران می‌داند، احساس تهی بودن غریبی می‌کند، اینجا نمی‌تواند بی‌کشیش و باکلیسای خالی سر کند. در غیاب کشیش واقعی، خادم سابق کلیسا ترتیب شمع‌ها را می‌دهد، کلیسا را تمیز می‌کند و در کمال تعجب همگان، از جمله خود او، آنچه که می‌گوید دقیقاً همان است که کشیش محلی هرگز توان گفتنش را نداشت. اقتدار و مرجعیت اخلاقی او فزونی می‌گیرد. البته، او عقلش را از دست نداده است. خود به خوبی می‌داند که کشیش نیست، حقوق و اختیارت یک کشیش را ندارد، مگر اختیاراتی که یک فرد معمولی برای رستگاری روح اهالی محل می‌تواند برای خود قایل شود. اما اندک‌اندک، مردم او را وادار می‌کنند که نقش و وظیفهٔ خود را با هویت جدیدش تطبیق دهد. او اجازهٔ طلب بخشش گناهان را ندارد، ولی آیا باید از شنیدن اعترافات یک قاتل یا زنی در حال مرگ امتناع ورزد؟ اگر منظور کاستن آلام این مردم یا رهایی آنان از چنگال یأس باشد، البته به اعترافات آنان گوش فراخواهد داد. و از آنجا که گوش به آنان سپرده و قابلیت نگهداشت رازی را دارد که هیچ‌کس بهتر از او از آن آگاه نیست، چرا باید از طلب آمرزش آنان روی برتابد؟ گناهکاران توبه‌کار احساس خواهند کرد او بیش از شخص پاپ واسطهٔ شستن گناهانشان خواهد شد. کشیش دروغین با وجدان سختگیر خود به مبارزه برخاسته است، او نسبت به معنای مراتب مقدس کلیسا، و قدرتی که این نهاد اعطاء می‌کند و بدون آن او جز شیطان مفلوکی نخواهد بود، بی‌اعتناء نیست. اما در عین حال احساس می‌کند اعتمادی که به او شده تقریباً همانند رسالتی است که مقاومت در برابرش ممکن نیست، و نیز این که، هر چند شاید موجود بدبخت و فلک‌زده‌ای باشد، اما معهذا بی‌ارزش و ناقابل نیست. برای پاسخ به این اعتماد، او ناچار است زندگی را بیش از پیش با مدل زندگی کشیشان مطابق کند: از کار خود دست می‌کشد، زندگی زناشویی را کنار می‌گذارد، و در محل زندگی کشیش منطقه اقامت می‌گزیند. این ریاضت او را حتی بیش از آنچه که جامعه محلی انتظار داشت، با کشیشان همانند می‌کند، گویی هیچ چیزش دیگر با یک کشیش، با یک کشیش خوب، با کشیش محلی که اسقف قادر به فرستادن او به جزیره نیست، فرقی ندارد. سرانجام، پس از طی بحران‌های بسیار درگیری با وجدان، تسلیم می‌شود و قبول می‌کند که مراسم عشاء ربانی را برگزار کند.

در این هنگام، اسقف از اتفاقات غریبی که در جزیره رخ می‌دهد نگران شده و سرانجام کشیش جدیدی را به آنجا می‌فرستد. این کشیش پیرمردی است که به همراه پیش‌داوری‌های خود و در معیت پلیس حکومتی آمده است، او ترسیده و در عین حال

خدا خواهان انسانهاست (۱۹۵۰) کارگردان: ژان دلانوی

ترس‌آور است، آنچه که می‌بیند مایهٔ بی‌حرمتی و اهانت به او است، و جزیره‌نشینان به سهم خود او را طرد می‌کنند، آنها کشیش دروغین را به این بیگانهٔ قباپوش ترجیح می‌دهند. فقط یک مرد می‌تواند این وضع را فیصله دهد. اما آن مرد که بی‌امان علیه وسوسهٔ همسان کردن خود با کشیشان جنگیده و با بی‌میلی به این همانندی تن در داده - دست کم او بدین‌گونه از عمل خود دفاع می‌کند - در مقابل ایثاری که کشیش جدید از او می‌خواهد دستخوش گیجی و حیرانی است. آیا هر چه که او کرده همه بی‌معنی بوده، آیا همه دروغ و فریبکاری بوده؟ این غرور نیست که در وجود او رشد می‌کند، این چیزی نیست جز عقل‌سلیم، حس مفید واقع شدن‌اش در کاری که به انجامش دست یافته است. آیا کشیش واقعی که قدرت اعطای نان فطیر را دارد، از قدرت بهتر کردن انسان‌ها از آن‌گونه که هستند، آن‌گونه که او هست، نیز برخوردار است؟ اینجا فیلم اندکی راه خود را کوتاه می‌کند و با این کار مشخصاً به کتاب پشت پا می‌زند. پس از یک تجلی با عظمت از استقلال کشیش دروغین ("تدفین" در دریا)، از تفرقه پرهیز می‌شود و تمامی جزیره‌نشینان به مراسم عشاء ربانی واقعی که توسط کشیش واقعی اجراء می‌شود، می‌روند.

در این پایان خوش که الهیات محور آن است، حیلتی را می‌توان مشاهده کرد که نیت‌اش به ویژه پاک نیست. بیم من از آن است که فیلمسازان پروتستان‌کاری کرده‌اند که احتجاج دینی‌شان از طریق این نقطهٔ فیلم، یعنی، به اصطلاح، نیش در دُم، نشان داده شود. در رُمان، اسقف دوبار تسلیم می‌شود: نخست با دادن اجازه به خادم که وارد مدرسهٔ علوم دینی شود. اما

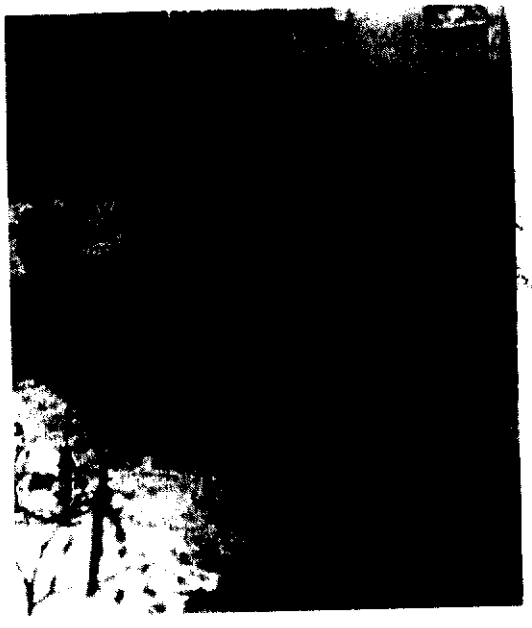
سماجت این جزیره‌نشین و سن او، وی را از جذب این آموزش دیررس باز می‌دارد و نمی‌تواند در این جرگه برگمارده شود. از این روی به جزیره باز می‌گردد، در حالی که تنها آرزویش آرامش و توانایی بازگشت به حرفهٔ معمول خود یعنی ماهی‌گیری است. آنگاه، برای دومین‌بار، جامعهٔ جزیره‌نشینان او را آن‌چنان تحت فشار قرار می‌دهد که ناچار از ارتکاب همان بی‌حرمتی به قوانین و کارگزاران امور مذهبی می‌شود. اگر اسقف این بار سرانجام کوتاه نیامده و به تبرک و تقدیس این امر غریب و انتصاب این مرد به مقام کشیشی جزیرهٔ "سن" نپرداخته بود، آن اختلاف و تفرقه در کار کلیسا بی‌تردید خود را نشان می‌داد. این آشتی نهایی سلسله مراتب کاتولیکی و آیین تقدیس کشیش و پیوند دادن او با جامعهٔ مسیحی می‌تواند تصادفی تاریخی، مثل قانونمند کردن کشوری آزاد باشد، اما معهذا، این به مراتب معنی‌دارتر از تسلیم و رضایی است که سازندگان فیلم تصور کرده‌اند. تسلیم و رضایی که بهترین نقش را برای جزیره‌نشینان عصیانگر تضمین کرده و همدردی تماشاگر را جلب می‌کند. نمایش پایانی که از سوی سازندگان فیلم جایگزین شده، وبا افزودن آن کشیش جدید قانونی و مشروع میسر گردیده، خنده تماشاگران را تضمین می‌کند، این پایان به‌طور مصنوعی بحران را فیصله می‌دهد، اما چیزی را حل نمی‌کند.

اگر چه این پایان احتمالاً به بینندهٔ کاتولیک قوت قلب می‌دهد، ولی به تماشاگر پروتستان احساس پنهان پیروزمندی و حتی سرافرازی، به خاطر تجاهل و طفرهٔ آن از مسئله اصلی و واقعی می‌بخشد. البته، من از اینجا اُرانش و بُست را برای پروتستان‌گرایی پنهانشان سرزنش نمی‌کنم ولی قطعاً این عیب را از جانب آنان می‌بینم که در کار تقلب در دو سطح دراماتیک و مذهبی، منصفانه عمل نکرده‌اند. به هر حال از این لحاظ من آنها را کم تقصیر می‌شناسم. صرف‌نظر از این فیلم در همین شکلی که هست، مطمئن نیستم که پایان رُمان می‌توانست بر پردهٔ سینما هم به همان شکل نمایان شود. چرا؟ نخست، به علت ضرورت سادهٔ فشردگی دراماتیک، فشردگی‌ای که جزو مقتضیات رمان نیست. دوم و مهم‌تر از همه، به علت آنکه ساختار روایی فیلم کاملاً متفاوت از ساختار روایی کتاب بوده و از این‌نظر که این ساختار، ساختاری تراژیک است. بر اساس منطق کنش (که چیزی متفاوت از روانشناسی شخصیت‌ها یا گرایشات مذهبی سازندگان فیلم است) می‌توانم بگویم که این ستیز و کشمکش حل شدنی نیست، ماهیت ساده نشدنی این تضاد با پایان خوش به طفره و تجاهل واگذار شده است، پایان خوشی که معنی‌اش مثل همان آثار کلاسیک هالیوودی است که در پایان عملاً می‌گویند " آنها با هم عروسی کردند و از آن پس به خوبی خوشی به سر بردند." رمان از طریق یک دنومان (بخش پایانی یا نتیجهٔ نمایش) که هم موثق و باورکردنی و هم در عین حال مطابق روند مرسوم عقاید کلیسایی است، می‌تواند از این پایان خوش بگریزد و ما را قانع کند، زیرا که زمان تطویل و کش دادن را پذیرفته و تحمل می‌کند، ولی تراژدی چنین نمی‌کند. درست وقتی که تماشاگر روی تأثیرات التیام‌بخش زمان و صبر، یا اعمال و نیات نیک پادشاه حساب می‌کند، پرده می‌افتد.

معنای واقعاً مذهبی کتاب با این دنومان (نتیجه) مظلوم‌نمایانه - آنقدر که از آن هراس داریم - تحت تأثیر قرار نمی‌گیرد. داستان آنطور که بر پردهٔ سینما شکل می‌گیرد، حتی یک لحظه هم بر هدف مسئله یا پاسخ به پرسش متمرکز نشده، بلکه از لحاظ منطق تراژیک پرسش را مطرح می‌کند، و دلانوی نمی‌توانست شکلی مؤکدتر از این که هست به آن بدهد. معنای مذهبی در اینجا به حداکثر شدت و حدت و کفایت دست می‌یابد زیرا هم‌زمان هم واقعیت روانشناختی -جامعه‌شناختی، و هم استعلای تقدس را

لحاظ می‌کند. این، بگذارید بگوییم، یک مجموعهٔ احتجاج دینی مسیحیت در شکلی برجسته است. با آنکه واقعیت مسئله از مرتبهٔ طبیعی فراتر می‌رود، معهذا این واقعیت از محیط اجتماعی و تاریخی سرچشمه می‌گیرد. تا آنجا که کشیش به صورت جزیی از این جامعهٔ محلی باقی می‌ماند، ما از کاستی‌ها و ناتوانی‌هایش بیش از نیاز جامعه به او آگاهیم. لذا تنها پس از آنکه جزیره‌نشینان کشیش محلی را بیرون راندند، نیاز آنها به یک کشیش مسلم می‌شود. این موجودات بدوی و غارتگران کشتی‌های شکسته و قاچاقچیان، درمی‌یابند که بدون کشیش نمی‌توانند زندگی کنند. آیین مقدس عشاء ربانی جزو اقتصاد اجتماعی آنها است و برای زدودن گناه لازم است. این جامعه وقتی از ارگان مذهبی خود محروم باشد در واقع خودش را مسموم می‌کند، خونش فاسد و آلوده می‌شود. این جامعهٔ دزدان و آدمکشان در برابر پرستشگاه خالی درمی‌یابد که به شکلی علاج‌ناپذیر مسیحی است. چون کشیشی به آنها نداده‌اند، تصمیم می‌گیرند خودشان یکی بیافرینند، و آنکه می‌آفرینند مسلماً لایق این مقام است: از دهان او سخنان حقیقت و زندگی بیرون می‌تراود، سخنانی که کشیش محلی توان گفتن آنها را نداشت به هر حال، هم‌چنان که نه تنها رسالت و تعهد، بلکه نوعی فیض و رحمت به تدریج در وجود او ظاهر می‌شود، غیبت آیین کشیشانه حس می‌شود. تمامی ایثارهای او، تمامی نیکی‌هایی که او در حق برادرانش می‌کند، نمی‌تواند چیزی را تغییر دهد. آنچه که او به‌طور علاج‌ناپذیر فاقد آن است، با وجود این حقیقت که نمی‌توانیم ببینیم کدام مرتبهٔ مقدسی به ظرفیت‌های طبیعی او خواهد افزود حتی اندوهبارتر شده است، به‌نظر می‌رسد که آن مرتبه حتی بر فیض و رحمتی که در نتیجهٔ عمل به وظیفه و اجرای نقش خود نصیبش شده، نخواهد افزود.

دو صحنهٔ فیلم از این نظر به ویژه حایز اهمیت



آواز برنادت (۱۹۴۳) کارگردان: هنری کینگ

است. نخست، صحنه‌ای که در آن سقف کلیسا در اثر توفان آسیب دیده و باران قطره‌قطره در حوضچهٔ آب مقدس می‌چکد. چگونه می‌توانیم این را نشانهٔ تأیید آشکار خداوند ندانیم؟ صحنهٔ دیگر مربوط به نان‌های مقدس است که زنان دهکده با اُتوی ذغالی ساخته‌اند تا کشیش دروغین بتواند با آنها مراسم عشاء ربانی را اجراء کند، همان نان‌هایی که کشیش جدید آنها را به زمین می‌افکند. البته اینها تکه‌های کوچک نان هستند. اما حتی غیر مذهبی‌ترین بیننده از وحشت این حرکت نفسش بند می‌آید و هراس دردناک این خادم کلیسا را که سعی می‌کند با کفش چوبی‌اش تُک‌پا و نرم قدم بردارد که مبادا آنچه را که می‌تواند بدن مسیح باشد بیالاید. واقعیت مقدس در اینجا با نبود یا غیبت آن محسوس می‌شود، مثل قضایای هندسی که فقط از راه فرض نامعقول قابل اثبات است.

با آنکه فیلم قدری در کتاب دست برده و آن را تعدیل کرده، ولی به هیچ‌وجهی این کار را در جهت کاهش دلالت مذهبی آن انجام نداده است. و بلکه برعکس، چون رُمان‌نویس کمتر در معرض مقتضیات

دراماتیک بوده و نیز از آنجا که توانسته بیش از آنچه فیلمساز قادر بود روی بیننده‌اش حساب کند، او روی خواننده‌اش حساب کند، چنین به نظر می‌رسد که رُمان‌نویس کمتر بر تصادم نیروهای مذهبی یا بر ساخت و پرداخت دلالت مذهبی اصرار ورزیده است: کتاب او بیش از هر چیز رُمانی جامعه - روان‌شناختی است که در آن خوانندهٔ گهگاهی می‌تواند خود را در جنبه‌های خوش منظر انسانی و تاریخی آن مشغول کند. البته حتی برای یک لحظه هم نمی‌خواهم پیشنهاد کنم که فیلم بهتر از رمان است، بلکه برعکس، فکر می‌کنم کتاب سبک ماهرانهٔ نامحسوسی دارد که فیلم آن را در فرآیند جابه‌جایی کانون جاذبهٔ موضوع از روایت مذهبی بدون نتیجه نهایی (پایان باز) به تراژدی الهیات محور بسته و ختم شده، از دست می‌دهد. فیلمنامه‌نویس بدون روی برگرداندن از داده‌های طبیعی، تاریخی، اجتماعی و روانشناختی فراهم شده از سوی کتاب، دیالکتیک آن داده‌ها را عوض کرده است. برای یک‌بار هم که شده، تعویض عنوان فیلم با روح اقتباس سازگار شده: ما همراه با تعویض عنوان از: کشیش محلی جزیرهٔ سن، به خداخواهان انسانهاست از خاص به عام، و از اخلاق به الهیات رفته‌ایم.

شما می‌دانستید که فیلم سمفونی پاستورال (از همین کارگردان: ژان دلانوی) بزرگترین موفقیت تجاری را از زمان آزادی فرانسه داشته است؟ اگر چه پیش‌بینی‌ها در این موارد چندان عاقلانه و مطمئن نیست، ولی اگر می‌شد روی موفقیت فیلم‌ها شرط‌بندی کرد، من هر چه می‌توانستم روی خدا خواهان انسانهاست شرط می‌بستم. در نظر اول ممکن است فکر کنیم که اقتباس‌کنندگان برای عرضهٔ کتابی یگانه و بالنسبه خشک و جدی به مردم، ناچار بوده‌اند موضوع را "انسانی" کنند. مثلاً، می‌توانستند از آن داستانی عاشقانه بسازند: عناصر چنین داستانی حاضر و آماده بود. چون کشیش دروغین از ازدواج و زناشویی تبری می‌جوید. باید این را از حُسن آنان دانست که از انجام چنین کاری احتراز کردند - ولی ما کمتر از این از اُرانش و بست انتظار نداشتیم. چیزی که بیشتر تعجب‌آور است اینکه به آنها اجازه داده شد روی این فیلم کار کنند. زیرا معنی‌اش این است که یک مسئله واقعاً مذهبی بیش از یک درام احساساتی توجه عموم تماشاگران را جلب می‌کند. بدین ترتیب اقتباس‌کنندگان نشان داده‌اند که، در برخورد با موضوعی مذهبی می‌توان نه تنها از مواجهه سنتی و ساده‌انگارانه بین عشق و وظیفه، بین اروس[۷] و آگاپ[۸]، چشم پوشید - یا - نه تنها از زرق و برق و شکوه تاریخ و مراسم کلیسایی روی برگرداند، بلکه از شگفتی‌های اخلاقی سرگذشت قدیسان نیز صرف‌نظر کرد.

با توجه به ارزش استثنایی این فیلم و موفقیت گسترده‌اش، احتیاطی که ممکن است در مورد آن داشت فقط می‌تواند مربوط به جزییات باشد. این جزییات، به هر حال، به‌قدر کافی مهم هست که نوعی عدم اقناع در ما به وجود آورد. این اقتباس دست کم یک ضعف تأسف‌آور دارد و آن شخصیت کشیش واقعی است.

اینجا هم، اُرانش و بُست درست عمل نکرده‌اند. عصیان جزیره‌نشینان، و بیش از آن، عصیان کشیش دروغین، ساده‌انگارانه از طریق بلاهت کشیش جدید توجیه شده است. گذشته از این، انتخاب **ژان‌بوشار**[۹]، که در نقش کیک کلوشمرل مناسب‌تر می‌نمود، خود نوعی انتخاب به شدت ضد کشیشی و خالی از ظرافت است. آن آبروریزی جدیت الهیات-محوری خود را از دست داده و تقریباً تصادفی می‌شود. گزینش واقعی بین یک کشیش دروغین ولی خواستنی، و کشیش حقیقی ولی نفرت‌انگیز و ابله نیست. گزینش حقیقی بین دو نیمهٔ مقام کشیشی، بین انتصاب کشیش از سوی جامعهٔ محلی و انتصاب از طریق آیین مسیحیت است. زیرا، اگر چه درست است که این خادم کلیسا از چشم

برادران دینی‌اش ارزش کشیش بودن را دارد، ولی نمی‌تواند آنچه را که حتی بی‌ارزش‌ترین کشیشان خلع لباس شده قادرند، به این مردم بدهد. اما بهترین کشیشان به درد این مردم، که خود را در وجود او نشناخته و قبولش ندارند، نمی‌خورد. بزرگترین دست آورد مذهبی این اثر در آن است که حقیقت مسیحی بسیار برجسته‌ای را به یادمان می‌آورد که طی چند سدهٔ گذشته در تاریخ کاتولیک به‌طور خطرناکی کنار گذاشته شده، اما تجربهٔ میسیونرهای مذهبی آن را دیگربار مطرح کرده است و آن منشاء اشتراکی و روحیهٔ جامعهٔ محلی در مقام کشیشی است. این جزیرهٔ "لم‌یزرع"، با دفاع از کشیش دروغین خود شاید بیانیه‌ای که ویژگی مسیحی‌اش کمتر از ادعانامه سلسله مراتب کاتولیک - که در برابر هتک حرمت آنان برآشفته می‌شود - باشد، صادر نکرده است. حقیقتی که جزیره‌نشینان ناخودآگاه تبلیغ می‌کنند، نقطهٔ مقابل و مکمل حقیقتی است که آن کشیش بینوای فیلم قدرت و افتخار شاهد مقهور شدهٔ آن است. بنابر این بیهوده است که بیننده را وادار یم که علیه کشیش ابله و به طرفداری و همدردی با خادم کلیسا موضع بگیرد: تراژدی دقیقاً در ناممکن بودن انتخاب، در ناگزیری رسوایی و بی‌آبرویی نهفته است، و اگر حوزهٔ اسقفی یک کشیش "خوب" هم فرستاده بود، این وضع فرقی نمی‌کرد.

افزون بر این، کیفیت میزانسن برای تأمین اهداف فیلم کفایت لازم را ندارد. شرایط مادی خارج از کنترل دلانوی احتمالاً او را وادار کرده که بیشتر فیلم را در استودیو فیلمبرداری کند، تنها اندک صحنه‌هایی در بریتانی فیلمبرداری شده، و چشم‌انداز فیزیکی آنجا البته فقط نقشی فرعی دارد. مسلم است که اقتباس، به نحوی که در مورد این فیلم صورت گرفته، برای صحنه (تئاتر) آسان می‌بود. این فقدان صحنهٔ طبیعی برای کنش می‌توانست نقطه ضعف عمده‌ای باشد، اما اقتباس اُرانش و بُست کاری می‌کند که مصنوعی بودن روش دلانوی را تقریباً فراموش کنیم. این درام اخلاقی و متافیزیکی برای توجیه هستی خود نیاز چندانی به عذر جغرافیای انسانی ندارد. این امر اندکی زیرکی از جانب نویسندگان فیلمنامه را می‌رساند، ولی در عین حال، حُسن یا مزیتی سینمایی نیست، چرا که، از نقطه‌نظر صرفاً سینمایی، بهتر است تقدیر و فاجعه را نه از طریق بازیگران، که از طریق "چیزها" محسوس کرد، و دلانوی به شکلی قابل تحسین با برف‌های فیلم سمفونی پاستورال موفق بیرون آمده است. اما دریا در اینجا چنین نقشی ایفاء نمی‌کند.

بازیگری - به جز بازی بروشار، که قبلاً اشاره کردم انتخاب درستی نبود - از هر لحاظ مبهوت کننده است پی‌یرفرنه[10] که قبلاً در فیلم آقای ونسان آنقدر تحسینش کردیم، به نظر من اینجا به مراتب برتر ظاهر می‌شود. شخصیت ونسان دوپل برای یک چنین بازیگر شخصیت با این مرتبهٔ مهارت بالنسبه ساده بود. اما برعکس، پروتاگونیست اصلی فیلم خدا خواهان انسانهاست، که در مقابل وقایعی که در فراسوی تحمل اوست ایستاده و به نحوی با آنها می‌سازد، نیازمند تسلط و کنترلی بی‌نقص بر سادگی بوده است. لهجهٔ اشرافی و اندکی جنوبی فرنه تقریباً به شکلی معجزه‌آسا در اینجا به صورت لسانی زُمخت، به سان خراش و خروش روح جلوه‌گر می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

1- Alessandro Blasetti 2- Mervin Leroy 3- Musée Grévin 4- Fevers 5- Henri Queffélec 6- Sein 7- eros 8- agape 9- Jean Bouchard 10- Fresney