درباره خاطرات یک کشیش دهکده (۱۹۵۱) اثر روبر برسون

قداست دینی نوشتار

کیت ریدر، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«... این مقوله‌های رستگاری یا خسران یا موهبت الهی‌اند که نیروی خود را از مفهوم واقعیت کسب می‌کنند، نه برعکس.»

فیلیپ آرنو، *روبر برسون*، (۱۹۸۶، ص ۲۰)

نادرند آن «اقتباس»های سینمایی از آثار بزرگ ادبی که می‌توانند از حیث تأثیر و قدرت نفوذ به پای فیلم روبر برسون برسند که براساس رمان *خاطرات یک کشیش دهکده* اثر ژرژ برنانوس ساخته شده است. واژهٔ اقتباس را از آن‌جا در میان دو گیومه گذاشته‌ام که بر دینِ اندک فیلم برسون به معیارهای [امروزی] اقتباس سینمایی تأکید کنم؛ همان معیارهایی که برسون با فیلمش بسیار به چالش طلبید؛ اما همچنان بر دنیای تلویزیون و سینما غلبه دارند. (یکی از نمونه‌های جدید و جالب این امر تأثیر جهانی فیلم *عشق سوآن* اثر فولکر اشلوندورف است، در مقایسه با موفقیت کوچک فیلم *سِلِست* اثر پرسی آدلون در تلویزیون و محافل هنری، یکی دیگر از آن «فیلم‌های پروستی» که از لحاظ کاربرد سکوت و جدل صدا و تصویر، با اثر برسون مشترکات فراوان دارد.) تقریباً تمامی نویسندگان سینمایی به مهم‌ترین ویژگی‌های این فیلم،

در مقایسه با اثر برنانوس، اشاره کرده‌اند؛ ویژگی‌هایی چون کنار گذاشتن بسیاری از عناصر متن [اثر ادبی]، پای‌بندی وسواس‌گونه- ی مذهبی - به آنچه باقی می‌ماند، سادگی سبک فیلم، و اجتناب از به کارگیری ستارگان سینما (حتی بازیگران مطرح) که همگی در زمینهٔ سینمای فرانسهٔ سال ۱۹۵۱ با پیشینیان خود تضاد چشم‌گیری دارند.

خاطرات یک کشیش دهکده، در روند ساختش نیز همچون وفاداری‌اش به متن اصلی، گسستی ریشه‌ای از Film de qualite را نشان می‌دهد که ویژگی غالب فیلم‌های پس از اشغال فرانسه [توسط ارتش آلمان] و بالاخص از اقتباس‌های ادبی این رُمان است. ژان اُرانش و پل بُست فیلمنامه‌نویسان این اثر، پیش‌تر در این زمینه و مخصوصاً از راه فیلمنامه‌هایی که برای فیلم‌های *سمفونی روستایی* اثر ژان دلانوآ و *شیطان در تن* اثر کلود اُتان‌لارا نوشتند، در این زمینه، حق آب و گل داشتند. «نسخه»های اُرانش و بُست، شامل استفاده از بازیگران معروف (همچون میشل مُرگان و ژرار فیلیپ)، دقت و توجه به حال و هوای تاریخی داستان، و غالباً افزودن یک یا دو عنصر خارجی یا حاشیه‌ای به متن ادبی می‌شد؛ به طوری که به نظر می‌رسید قصد دارند امضای خود را به عنوان مؤلف میان امضای ژید [نویسندهٔ داستان *سمفونی روستایی*. - م.] یا رادیگه [نویسندهٔ داستان *شیطان در تن* .- م.] و امضای کارگردان ضمیمه کنند. (یکی از نمونه‌های این امر، تأکید بسیاری است که این دو در فیلم *شیطان در تن* بر جشن‌های روز آتش‌بس کرده‌اند.)

فیلم برسون آشکارا نقطهٔ مقابل تمامی این ویژگی‌هاست؛ و جالب این‌که اولین اقتباس سینمایی از *خاطرات یک کشیش دهکده* را ژان اُرانش در سال ۱۹۴۷ انجام داده بود. البته اقتباس اُرانش را خود برنانوس نیز به دلایلی رد کرد که میشل استِو با شیوایی و ایجاز تمام آن‌ها را آورده است.

... حذف شخصیت‌هایی که برای روشن ساختن جهان‌بینی برنانوس ضرورت دارند (چون تورسی، دلباند، اُلیویه)، جایگزین کردن غوغای درونی با کفر و بی‌حرمتی آشکار (تف کردن نان مقدس توسط شانتال)، و نشاندن [شعار] «همه چیز مرگ است» به جای «همه چیز از لطف و رحمت الهی است، همگی آن خیانت‌های آشکاری‌اند که به روح رمان برنانوس شده است.

همگان تلاش بروک برژه، کشیش دُمینیکن، را نیز که ظاهراً کنش داستان را به دوران نهضت مقاومت فرانسه برمی‌گرداند، رد کردند. اقتباس برسون نیز به همین سرنوشت دچار شد و نخستین تهیه‌کنندهٔ وی آن را رد کرد، و تا سال ۱۹۵۰ که او از اتحادیهٔ «ژنرال سینماتوگرافیک» سرمایه‌ای دریافت و فیلمبرداری را آغاز کرد، کار ساخت این فیلم به تعویق افتاد. نتیجهٔ کار برسون بدان‌جا انجامید که آندره بازن در مقالهٔ بنیادینش با عنوان *خاطرات یک کشیش دهکده* و سبک‌شناسی روبر برسون چنین نوشت: «پس از برسون، اُرانش و بُست در زمینهٔ اقتباس سینمایی فقط و فقط به ویوله لودوک می‌مانند.»

شهرت ویوله لودوک از اصلاحاتی به دست آمد که او در معماری بناهای قرون وسطایی (همچون شهر محصور در دیوار کارکاسون در جنوب فرانسه) اعمال کرده بود، و مثلی شده بود برای موفقیت ظاهری یا واپس‌گرایانه. بنابراین گفتهٔ بازن، حملهٔ مستقیمی بود به برداشت اُرانش و بُست از اصالت سبک، همان چیزی که *خاطرات* ...(پس از این به منظور رعایت ایجاز و اختصار از فیلم مورد بحث به همین نام یاد می‌کنیم) بیش از هر فیلم دیگری (البته به جز *خاموشی دریا* اثر ژان پی‌یر ملویل) قصد از بین بردنش را دارد. ژان لاکروا در شمارهٔ ۱۵ مه ۱۹۵۴ روزنامه *لوموند* کیفیت خاص پای‌بندی برسون به متن رمان را به خوبی تشریح کرده است؛ پای‌بندی‌ای که ریشه در زهد و پارسایی دارد:

موفقیت شگفت‌انگیز فیلم برسون [...] در این است که نه از راه تکرار موبه موی جزییات رمان برنانوس، بلکه از طریق گونه‌ای بازآفرینی که همهٔ عوامل روانی و اجتماعی را بی‌چون و چرا حذف می‌کند تا همه چیز بر درامی روحانی متمرکز شود، با این متن رابطه‌ای به کمال برقرار می‌کند.

رمان برنانوس مملو از جزییات حسی و اجتماعی است که در فیلم برسون حذف یا به حداقل رسانده شده‌اند. برسون تعدادی از صحنه‌هایی را که حاکی از رابطهٔ کشیش با اهالی دهکده‌اش است (مثل مراسم عشای ربانی) فیلمبرداری کرد؛

اما بعداً هنگام تدوین از فیلم حذفش کرد؛ همچنین توصیف‌های مربوط به روستای آمبریکور و رنگ محلی فلاندری که یکی از بخش‌های مهم شخصیت کوره‌دوتورسی به شمار می‌رود، در فیلم نیامده‌اند.

با این حال، منظور از خاطرنشان ساختن این نکات این نیست که بگوییم زهد و پارسایی موجود در فیلم، از آن اثری محدود و تک‌بعدی و غیرمادی ساخته است؛ درست برعکس، صدای شن‌کش باغبان هنگام جمع کردن برگ‌های خشک، صدای قلم کشیش روی کاغذ، و صدای برخورد بطری شراب با سنگفرش به اندازهٔ هر تصویری، دارای قدرت و نفوذ است؛ و ما را به یاد سخن همیشگی برسون می‌اندازد: «وقتی صدایی می‌تواند جای تصویری را بگیرد، تصویر را یا حذف کنید و یا بی‌اثر. گوش، بیشتر به سوی درون گرایش دارد، و چشم، بیشتر به سوی بیرون.» در این فیلم همهٔ صداها «واقع‌گرایانه»اند (جایگاه آن‌ها در داستان روشن است، و هیچ کدام معنای نمادین یا روان‌شناختی از پیش تعیین‌شده‌ای ندارند؛ اما این واقع‌گرایی، همان چیزی است که به آن‌ها کیفیتی فراطبیعی یا رازآمیز می‌دهد و یا آن را در درون‌شان کشف می‌کند. از این لحاظ، خود فیلم را می‌توان *قداستی* دینی دانست، نشانهٔ بیرونی رحمتی درونی که هر یک فقط در کنار و به کمک دیگری قابل ملاحظه و محسوس است. در این‌جا شباهت مهمی با تحولات رابطهٔ دال و مدلول که پس از [فردیناند] سوسور رخ داد، وجود دارد؛ همان چیزهایی که (دست‌کم از زمان لاکان به این سو) دیگر ماهیت‌هایی جداگانه و مجزا به شمار نمی‌روند؛ بلکه به واسطهٔ همان تفاوت‌های‌شان از یکدیگر به شکلی جدانشدنی به هم جوش خورده‌اند. اگر شعایر دینی زبانی‌اند، پس زبان نیز، دینی است.

دوگانگی روایت در صحنه‌های حاوی دفتر خاطرات، یعنی صحنه‌هایی که در آن‌ها صدای کشیش را در حال خواندن متن می‌شنویم و در همان حال دست او را در حال نوشتن متن می‌بینیم، چشم‌گیرترین نمونه و شاهد بر این نظریهٔ دینی نسبت به زبان است؛ زبانی که در آن واحد هم راهی است به سوی صلیب و هم راهی است به سوی نجات و رستگاری. با این حال، فیلم *خاطرات* فیلمی زبان محور نیست، و جملهٔ آغازین *انجیل* یوحنای قدیس نمی‌تواند سر لوحهٔ مناسبی بر آن باشد؛ چراکه صحنه‌های مربوط به دفتر خاطرات، تصمیم در این باره را که کدام (گفتار یا نوشتار) اول می‌آید و یا اصلاً ایراد چنین پرسشی معنایی دارد، غیرممکن می‌سازند. نخستین جمله‌ای که می‌شنویم و می‌بینیم («گمان نمی‌کنم نوشتن گزارش روزانه و بی‌کم و کاست و بی‌پرده‌پوشی رازهای بسیار ساده و بی‌مقدار یک زندگی بسیار معمولی، عمل خطایی باشد»[برنانوس]) دقیقاً خود زبان است که در باب خود می‌اندیشد؛ آن صدا نه تنها از طریق آنچه می‌گوید، بلکه از طریق اثر دست برروی کاغذ، اسطورهٔ خاستگاه و صاحب خود را درهم می‌شکند. برای برسون نیز چون دریدا، قدسی دینی نوشتار راه رسیدن به متافیزیک حضور را هموار نمی‌کند.

نمای پایانی فیلم، این امر را به شکلی کاملاً تصویری نمایش می‌دهد؛ همچنان‌که دوست کشیش، دوفرته، آخرین لحظات و کلمات زندگی او را نقل می‌کند. «همه از رحمت اوست.»، تصویر صلیبی (خالی) پرده را می‌پوشاند. آخرین صحنهٔ مربوط به دفتر خاطرات که درست پیش از این نما می‌آید، بدون صدای روی تصویر، کشیش را نشان می‌دهد که با مشقت فراوان در حال نوشتن است، و خبر از محو عن‌قریب کالبد او می‌دهد. همان‌طور که کالبد اجتماعی آمبریکور و کلیسا از فیلم حذف می‌شود، کالبد کشیش و مسیح نیز از آن حذف شده است و در اوج فیلم حضور ندارند. این نکته را باید به عنوان توضیحی مهم براین گفتهٔ دادلی اندرو در نظر داشت که «ابزار دشواری که او [کشیش] برای معرفت نفس برگزیده است (نوشتن) او را بر تصویرش منطبق ساخته و با مسیح یکی کرده است.» یکی شدن با مسیح که از ابتدا تا انتهای فیلم به شکل‌های گوناگون بدان اشاره می‌شود (مانند وقتی که سرافیتا همچون ورونیک صورت خسته و فرسودهٔ کشیش را با دستمالش پاک می‌کند) تنها از طریق نبود حضور کامل می‌شود، و از این لحاظ است که به گمان من فیلم *خاطرات* نسبت به رمان آن به باور بشرپنداری مسیح (Kenosis) یا ترک دنیا ـ به صورت رهبانیت ـ نزدیک‌تر است. در ادامهٔ این بحث، باید به ضدیت تقریباً افسانه‌ای برسون با به کارگیری «بازیگران»

از یک سو و با روان‌شناسی از سوی دیگر، اشاره کرد. «نکتهٔ مهم [در مورد بازیگران] چیزی نیست که آن‌ها به من نشان می‌دهند؛ بلکه آن چیزی است که یا از من پنهان می‌کنند و یا نمی‌دانند در آن‌هاست.»؛ این گفتهٔ برسون حاکی از آن است که «درک» بازیگران از نقش‌های‌شان تا چه حد از علایق و عقاید او به دور است. حذف تمامی داوطلبانی که ایمان مذهبی محکمی نداشتند پیش از انتخاب کلود لیدو برای بازی نقش کشیش، روزه‌گرفتن و مراقبه کردن لیدو در نورماندی پیش از آغاز فیلمبرداری، و استفاده از ذغال‌های واقعاً آتشین در آتشی که کشیش مدال کنتس را از آن بیرون می‌کشد، همگی به ظاهر از ترفندها و فنون استانیسلاوسکی یا «اکتورز استودیو» هستند؛ اما روش برسون چیز دیگری است. از نظر برسون، روان‌شناسی مانعی است میان ظاهر و باطن، و ماده و روح؛ و تنها درصدد توضیح چیزی است که به چشم می‌آید. در این ضدیت قاطعانه با خردپذیری و عقلانیت، و در این تأکید بر درگیرشدن به مثابهٔ فرایندی مادی، باز هم پژواک روان‌کاوی لاکان به گوش می‌رسد. لاکان در کتاب *چهار مفهوم بنیادین روان‌کاوی* شعایر مذهبی را عملی و «دچار نوعی فراموشی و غفلت» توصیف می‌کند (همان‌طور که ج.ل.آستین در کتاب *شیوهٔ کارکردن با واژگان* آن‌ها را نمونهٔ گفتار کنشی دانسته است). این «فراموشی» دست‌کم برای برسون از یاد بردن جهان روان‌شناسی «من» و جهان ادراک (چه عقلی و چه حسی) است. تعریف لاکان از میل به تجزیه و تحلیل [در انسان] به عنوان «آرزوی رسیدن به تفاوت مطلق» با دیدگاه برسون نسبت به مدل‌هایش (او از به کارگیری واژهٔ «بازیگران» اجتناب می‌کند) شباهت‌هایی دارد؛ و آن یکی شدن و وحدتی که اندرو از آن سخن به میان می‌آورد، در پایان فیلم تنها از طریق تفاوت مطلق به دست می‌آید؛ تفاوتی که معلول غیبت و نبود حضور (صدای روی تصویر، کالبدهای جسمانی، کالبد مسیح، و تقریباً تصویر) است و در فیلم *خاطرات* فراوان یافت می‌شود.

ژان سیمولوئه در تک‌نگاری خود با عنوان برسون اشاره کرده

است که فیلم *خاطرات* از الگوی کلی رمان پیروی کرده است؛ بدین صورت که از سه بخش نامساوی تشکیل شده است که هر کدام حول یکی از سه مضمون اصلی و مربوط به انزوای کشیش می‌گردد. این سه مضمون، عبارتند از بیماری (یا «انزوای جسم»)، انزوای روحانی یا مذهبی، و انزوای اجتماعی (بیگانه بودن کشیش با اهالی دهکده‌اش). سکانس‌های ابتدایی فیلم (نخستین خاطره‌نویسی؛ کشیش که پیشانی‌اش را پاک می‌کند؛ نگاهی از میان دروازهٔ عمارت کُنت و معشوقه‌اش لوییز که همدیگر را سخت در آغوش گرفته‌اند؛ و کشیش در حال ورود به کلیسا) به صورتی به این سه شکل انزوا اشاره می‌کنند که بی‌درنگ جهانی بدون تمامیت یا کلیت را به ذهن ما متبادر می‌کند. آمبریکور در هیچ کجای فیلم به شکل یک جامعه به نمایش درنمی‌آید، و عبارت «دهکده من، اولین دهکدهٔ من» که از زبان کشیش می‌شنویم چیزی نیست جز جمله‌ای غم‌انگیز و حسرت‌بار، و بیانگر امید کشیش به آن وحدت و یگانگی استعلایی که تنها با مرگش تحقق خواهد یافت. پایان کار کشیش نیز چون پایان فیلم از آغاز کارش پیداست. از همان صحنه‌های آغازین فیلم، داستان طوری پیش می‌رود که نمی‌توان به بیماری و سالم نبودن کشیش از دید علم پزشکی نگاه کرد. وقتی که صدای کشیش را می‌شنویم که تنها«غذایش» یعنی نان بیات آغشته به شراب را توصیف می‌کند و او را در حال خوردن آن غذا می‌بینیم، بُعد دینی فیلم را به چشم خود شاهدیم. پل شرایدر که مؤلف مقالهٔ مهمی دربارهٔ برسون است، اما همگان او را بیشتر به عنوان فیلمنامه‌نویس فیلم‌های *رانندهٔ تاکسی* و *گاو خشمگین* اثر مارتین اسکورسیزی می‌شناسند (که هر دو سخت تحت تأثیر برسون‌اند)، هنگامی که آن رانندهٔ تاکسی یعنی تراویس بیکل (آن «کشیش» عصبی و متفاوت) را وامی‌دارد تا با نان و عرقِ زردآلو سد جوع کند، دقیقاً به همین نکته اشاره دارد. پافشاری برنوشیدن ارزان‌ترین نوع شراب قرمز علی‌رغم دل دردهای مزمن و زجرآور مخالف هر نوع واقع‌نمایی است، و به همین دلیل از همان ابتدای فیلم به ما هشدار می‌دهد که نمی‌توان این فیلم را به شکلی واقع‌گرایانه تلقی و تأویل کرد. هنگامی که ـ حدوداً در اواسط فیلم ـ بطری شراب از روی میز می‌افتد و می‌شکند، آن لکه‌های سرخابی و تیره‌رنگ روی زمین ناگزیر ما را به یاد خون می‌اندازند؛ خونی که کشیش هنگامی که درد و عذابش رو به پایان بگذارد، سرفه خواهد کرد... نکته این‌جاست که این رخداد هیچ حالت غم‌انگیز یا رقت‌باری ندارد، و شراب و خون بدون این‌که ما را متأثر کنند، فقط بر رنج‌های کشیش دلالت دارند. کیفیت دینی این متن، بار دیگر در ورای سطح آشکار موضوع آن، خود را به رخ می‌کشد.

انزوای اجتماعی کشیش (که لازم به گفتن نیست که در فیلم، اصلاً توجیه روان‌شناختی ندارد) در رابطه‌اش با کشیش تورسی از همه آشکارتر است. این کشیش که نقشش را آرمان گیبر، دوست روانکاو برسون، بازی می‌کند نمایانگر آن نوع کشیش‌های قوی و مبارزه‌جوست که ظاهراً با کشیش دهکده هیچ شباهتی ندارد؛ اما درواقع مکمل وجود اوست. کلیسای رنجبر به کلیسای مبارزه‌جو نیاز دارد تا به کلیسای پیروز تبدیل شود؛ درست همان‌طور که زندگی بیرونی و فعال بدون زندگی فکری میسر نیست. از این رو شناخت تورسی از همکارش بیشتر روحانی است تا روان‌شناختی؛ و با تأکید بر آن دیگری موجود در هر دو کشیش، آن حس تنهایی را که ظاهراً باید از بین ببرد، به شکلی تناقض‌آمیز تشدید می‌کند. نداشتن درک روانی و شناخت روحانی (هر چقدر هم اندک) ویژگی دیدگاه بسیاری از ساکنان آمبریکور نسبت به کشیش است. سرافیتادوموشل، یعنی با هوش‌ترین شاگرد کلاس اصول دین کشیش، فقط به این دلیل که «او[کشیش] چشم‌های بسیار زیبایی دارد» حرف کشیش را می‌خواند؛ با این حال، وقتی که کشیش در اوج رنج و درد بی‌هوش می‌شود، در محل حضور دارد. شانتال، دختر کنت و کنتس، نفرت و انزجار خود از پدرش و معشوقهٔ او، و همین طور از خودش و بنابراین خدا را با لحنی بروز می‌دهد که تمامی تشویق و ترغیب‌ها به عشق و دوستی را با خشونت و سنگدلی به سخره می‌گیرد؛ اما هنگامی که کشیش نشان می‌دهد به مقاصد درونی‌تر او آگاهی دارد و از او آن یادداشت پیش از خودکشی را که همراه دارد، طلب می‌کند، هنگام دادن یادداشت زمزمه می‌کند که «آیا شما خود شیطان نیستید؟» این امر ممکن است دیگر رمان برنانوس با عنوان

روزگار گرمی بازار شیطان را به یاد آورد (که موریس پیالا آن را با بازی ژرار دپاردیو به فیلم درآورده است) که در آن از شیطان می‌خواهند که کودکی را زنده کند. خیر و شر (همان‌طور که در غالب آثار برنانوس و برسون شاهدیم) به شکلی کاملاً کاتولیکی، نه متضاد، بلکه مکمل یکدیگرند؛ و به بیان دیگر، این دو، اشکالِ مختلف یک حالتِ روحی‌اند (در آثار شابرول، گراهام گرین، هیچکاک، موریاک و اسکورسیزی گرایش مشابهی وجود دارد). درست است که «گسست شناخت‌شناسانه»ی مهم مذهب کاتولیک از مذهب پروتستان در آن‌جاست که در اولی انسان براساس اعمالش و در دومی براساس نیاتش قضاوت می‌شود؛ اما باید به خاطر داشت که اعمالی که از دیدگاه مذهب کاتولیک، براساس آن‌ها قضاوت می‌شویم، ممکن است تنها به صورتی اختیاری یا حتی تصادفی به ما «تعلق» داشته باشند. این نکته، لفاظی نگران‌کننده دربارهٔ موهبت الهی را به یاد می‌آورد که در تمامی آثار برسون هست؛ و در اندیشهٔ به یادماندنیِ یکی از کسانی که بیش از همه بر او تأثیر گذاشته‌اند، یعنی پاسکال، به شیوایی خلاصه شده است: «آسوده‌باش؛ آن را نباید از خودت انتظار داشته باشی، بلکه برعکس آن را باید با انتظار نداشتن چیزی از خود انتظار داشته باشی.»

این امر همچنین با روان فرویدی شباهت‌های چشم‌گیری دارد، روانی که دقیقاً جایی اهمیت می‌یابد که مهار شخص از دست می‌رود، جایی به تعبیر لاکان (Là où ça parle یعنی آن‌جا که «آن» به همراه نهاد (به فرانسوی ça) در متن ناخودآگاه به سخن درمی‌آید.

بنابراین، آن ناخودآگاه که ساختاری همچون زبان دارد، بار دیگر ما را به سوی مادیت نشانهٔ زبانی و همچنین دینی می‌راند. این نکته از همه بیشتر در کانون (واقعی و معنوی) فیلم یعنی گفتگوی طولانی کشیش و کنتس آشکار می‌شود. در این‌جاست که جدل بستگی روحی و روانی به کمال می‌رسد؛ و در همان حال صدای شن‌کش باغبان که برگ‌های خشک را جمع‌آوری می‌کند و پژواک صدای قلم کشیش روی کاغذ بر مادیت آن تأکید می‌کنند؛ این نکته را القا می‌سازند که آیا آنچه روی پرده و در داخل عمارت رخ می‌دهد به نوعی گرد هم آوردن ارواح و archiécriture هماهنگ لطف و رحمت الهی است... بازن این گفتگو را «روی دیگر سکهٔ، زبانم لال، سیمای الهی» می‌خواند. البته این شکلِ بیان مطلب برای کسانی که ایمان مذهبی ندارند یا کسانی که روح را در بهترین حالت مفهومی ناشناخته، و در بدترین حالت تاریک‌اندیشانه و جاهلانه می‌دانند، مسأله‌ساز است. یکی از راه‌های حل این مشکل، این است که روح را نه ماهیتی ابتدایی که به واسطهٔ تقدمش الزاماً قابل بازگشت است، بلکه چیزی بدانیم که وقتی «همهٔ چیزها»-ی جسمانی، روانی، و اشاره‌ای -کنار می‌روند، به مثابه عدم حضوری دلالت‌گر باقی می‌ماند. (در این‌جا روح با مفهومی که لاکان از «واقعیت» لازم اما برگشت‌پذیر آورده است، شباهت‌هایی می‌یابد). اگر به جای آنکه روح را اوج متافیزیک حضور در نظر بگیریم، دیدگاه خود نسبت به آن را عوض کنیم؛ آنگاه درخواهیم یافت که آن گفتگو به همان مکالمهٔ نهایی کشیش با شانتال منتهی می‌شود. درست پیش از آنکه کشیش آن‌جا را به قصد لیل ترک کند، به تهدیدهای گستاخانهٔ شانتال چنین پاسخ می‌دهد: «من گناه تو را بر دوش می‌گیرم؛ روح در برابر روح». این نکته یعنی کشاندن شرط پاسکال در باب وجود خداوند به حیطهٔ تفاوت و تبادل. به بیان دیگر، در مفهوم کاتولیکی انتقال دادن بخشایش و موهبت الهی، دیگر نه تمامیتِ دو روح، بلکه قابلیت جابه‌جایی آن‌ها با یکدیگر مهم است. بنابراین،

کیفیت زاهدانهٔ فیلم هم از لحاظ روحانی و هم از لحاظ زیباشناختی، معنا و اهمیت پیدا می‌کند؛ و تا آن‌جا پیش می‌رود که به آن ماهیت درونی و وصف‌ناپذیر می‌رسد که در آیین مسیح آن را روح می‌نامند.

درست پیش از آن گفت و گو در فیلم ابهامی داستانی وجود دارد که در رمان نیست، ابهامی که معانی ضمنی و دینی آن تا بدان‌جا بنیادین است که در شگفتم چرا هیچ نویسنده‌ای به آن‌ها اشاره نکرده است. کشیش در راه سرزدن به دهکده‌هایش که از او بسیار دورند، با دشواری و مشقت فراوان قدم برمی‌دارد، اما در پایان بیهوش می‌شود و سرافیتا دوموشل او را پیدا می‌کند. در نوشتهٔ برنانوس چیزی آمده است که بسته به ایمان یا بی‌ایمانی فرد، یا بینشی آسمانی است و یا توهم فردی رو به مرگ: «می‌ترسیدم پس از باز کردن چشمانم، چشمم به روی آن کسی بیفتد که همگان باید در مقابلش به زانو بیفتند. اما آن را دیدم. چهرهٔ یک کودک یا یک دختر بسیار جوان بود که فقط درخشش جوانی را کم داشت.»

کشیش پس از گفتن این جملات به سختی برمی‌خیزد؛ قدری راه می‌پیماید و دوباره از حال می‌رود که این بار سرافیتا به کمکش می‌شتابد. در این‌جا برسون این دو بیهوشی را در هم‌می‌آمیزد؛ و در حالی که صدای روی تصویر، رویا و خیال کشیش را نقل می‌کند، پرده تاریک (نه خالی) می‌شود، و این بخش به نمای نزدیکی از سرافیتا پیوند می‌خورد که صورت کشیش را پاک می‌کند. برسون در این فیلم به شکل‌های گوناگون بر حضور عنصر روحانی در شیء مادی تأکید می‌کند که از این میان آمیختگی دو حالت بیهوشی قابل توجه‌ترین آن‌هاست. در رمان برنانوس، رؤیای مربوط به چهرهٔ خداوند، پیش از برخورد کشیش با سرافیتا می‌آید؛ اما گمان من براین است که در فیلم از ما دعوت می‌شود تا این دو را یکی بدانیم؛ یعنی «چهرهٔ آن کسی که همگان باید در مقابلش به زانو بیفتند» همان چهرهٔ سرافیتاست. عنصر الهی بر همه جا سایه افکنده است؛ و به جای آن که به گونه‌ای استعلایی در مقابل عنصر انسانی قرار گرفته باشد، خود زیر سایهٔ آن است. پل شرایدر از «ناظر غضبناک» فرضی‌ای سخن به میان آورده است که فیلم به او فرصت نشستن به قضاوت عقلایی یا احساسی را نمی‌دهد؛ و همین، او را به خشم آورده است. به گمان شرایدر «این ناظر سبک معمول را به جای سبک استعلایی گرفته است، و درواقع تنها بخشی از فیلم را دیده است.» من نظر او را، دست‌کم در مورد برخی از نکات کلیدی فیلم، چنین اصلاح می‌کنم که مفهومی هست که عنصر استعلایی، حضور همیشگی و مداوم خود در آن را ممکن می‌سازد؛ مخصوصاً در صحنه‌های مربوط به دفتر خاطرات و در بخشی که هم اکنون بدان اشاره کردم.

همچنان‌که پیش‌تر نیز گفتم، فرایند زهد و پارسایی و نبود حضور یا، به عبارتی، پویایی روحانی و زیباشناختی فیلم در پایان آن به اوج می‌رسد؛ یعنی هنگامی که آخرین سکانس مربوط به دفتر خاطرات بدون صدای روی تصویر پخش می‌شود. این تمهید، علاوه برآن که بیانگر فرسودگی کامل کشیش است، شور و علاقهٔ ما در مقام تماشاگر را نیز بر پی‌گیری شخصیت‌های نوشتار متمرکز می‌سازد. این نظر ژاک دریدا که در کتاب او (*دربارهٔ گراماتولوژی*) مطرح شده است مبنی بر این‌که اصل کهن اولویت دادن گفتار بر نوشتار، متکی بر متافیزیک حضور موهوم و خیالی است، دیگر یکی از مسایل پیش پاافتادهٔ پساساختارگرایی شده است. در فیلمی که کلمات پایانی و زمینهٔ دینی آن‌ها اشاره به چنین متافیزیکی دارد، محو و حذف گفتار در لحظه‌ای مهم و حیاتی، این فرض را تضعیف و رد می‌کند. حضور، همواره غیبت را نیز در دل دارد؛ و این امر در متن فیلم بیش از رمان مصداق دارد.

از سوی دیگر، این فیلم ما را به یاد تأکید لاکان بر اهمیت سایق دیداری یا میل به نگاه کردن نیز می‌اندازد. البته شاید اعمال این نظریه برجهان فیلم برسون که بیش از هر متنی سکس‌زدایی شده است، دشوار به نظر رسد؛ اما اگر حین اعمال آن به مفهوم نوشتار به مثابه قداستی دینی رجوع کنیم، و بالا نگه‌داشتن‌های متوالی نان و شراب هنگام تبرک شدن در مراسم عشای ربانی مذهب کاتولیک را مد نظر داشته باشیم، از دشواری آن کاسته می‌شود: نویسندگانی دشوارنویس همچون ژرژ باتای (در *Histoire de Làeil*) و آنی لکلرک (در *مردان و زنان*) از بار جنسی و شهوانی مراسم

عشای ربانی سخن رانده‌اند؛ در این زمینه آثار بونوئل را نیز نباید فراموش کرد؛ همچون طنز «مهمانی گدایان» در شام آخر فیلم *ویریدیانا* و عکسی که سِورین از نخستین عشای ربانیِ اسرارآمیز خود در فیلم *بل دوژور* نشان می‌دهد. بالا نگه داشتن جام شراب ـ که به وضوح نماد زنانگی است ـ توسط مردی مجرد در مقابل گروه عبادت کنندگانی که در خوردن محتویات جام شریک نیستند (کاتولیک‌ها در مراسم عشای ربانی فقط نان مقدس دریافت می‌کنند) نمونهٔ جالب توجهی است از طراحی بی همتای کلیسای رُم از شور. ا.م. فورسترِ اومانیست، می‌توانست اخلاقی را که زیباشناسی نیز بود براساس عبارت «فقط ارتباط» استوار سازد؛ اما برنانوس و (پس از او) برسون می‌دانستند که برای عرفان مذهب کاتولیک و روان‌شناسی پسافرویدی عبارت «فقط نیروگذاری روانی»، بیشتر به کار می‌آید.

صلیبی که در پایان فیلم پرده را پر می‌کند جدل حضور را به نهایت می‌رساند. غیبت کالبد جسمانی (کشیش از روی پرده، و مسیح از روی صلیب) نشانهٔ مذهبی و مرسوم حضوری ابدی و ازلی است. اما کلماتی که به همراه تصویر می‌آیند(«Tout est grâce») این حضور را پراکنده می‌کنند. کلود لیدو تنها پس از دیدن نسخهٔ نهایی فیلم دریافت که نقش یک قدیس را بازی کرده است. تجربهٔ لیدو و نمای پایانی فیلم حاکی از آن‌اند که تقدس و رحمت الهی نه غایت زندگی، بلکه یک فرایند است، حضورشان در طول فیلم پراکنده و معلق است و شناسایی آن‌ها به عنوان فرایند (به قول هرولدبلوم) خیلی دیر صورت می‌گیرد.

به این شکل است که آنچه منتقدان مخالف با این فیلم، غیرسینمایی‌ترین جنبهٔ آن خوانده‌اند، به شکل مکاشفه‌ای عالی در باب فیلم به مثابه متن، و کل جدل حضور و غیبت که داد باوری براساس آن استوار است، خودنمایی می‌کند. امروزه همگان پذیرفته‌اند که فیلمسازانی چون ایزنشتین یا گدار می‌توانستند به زبان سینما مقاله‌هایی سیاسی بنویسند؛ اما برسون با ساختن فیلم *خاطرات یک کشیش دهکده* نه فقط گونهٔ جدیدی از اقتباس ادبی به دست داد، بلکه اولین مقالهٔ مذهبی و کلامی را به زبان سینما نگاشت. ❑

پانوشت:

۱) Viollet - le - Due معمار و نویسندهٔ فرانسوی (۱۸۱۴- ۱۸۷۹) که بازسازی کلیساها و بناهای باستانی همچون کلیسای نتردام را به انجام رسانید.- م.