

زبان ادبیات، زبان سینما مقابله متن *داستان نوین موش*^۱ و فیلم *موش*^۲

رؤیا لطافتی

استادیار دانشگاه تربیت مدرس

تاریخ وصول: ۸۵/۳/۱۶

تاریخ تأیید نهایی: ۸۵/۶/۴

چکیده

برای دستیابی به ترجمه‌ای راستین، می‌باید به روح اثر پی برد. در برگردان *داستان نوین موش* اثر ژرژ برنانوس^۳ به فیلم، روبر برسون^۴ به شکلی آرمانی موفق به دستیابی به روح اثر شده و این اتفاق در شکل و مضمون، به صورتی توأمان رخ داده است. برسون بیان‌های ادبی خاص اثر را تبدیل به بیان سینمایی کرده و در تمامی این موقعیت‌ها، جهان‌بینی برنانوس را در نظر داشته است. جستجوی خداوند از فراسوی دردها و رنج‌های آدمی، مضمون مشترک نویسنده و فیلمساز بوده است و همچنین نبود سوبیه‌های روانشناختی در کنش و گفت و گوها، جهان ساختاری مشترک آن دو است. بدین گونه، اثری در سینما پدید آمد که اقتباسی شاخص از جهان ادبیات است.

واژه‌های کلیدی: موش، برنانوس، برسون، ترجمه‌ای راستین، ادبیات و سینما.

1- *La nouvelle histoire de Mouchette*, 1937

2- *Mouchette*, 1967

3- Georges Bernanos

4- Robert Bresson

مقدمه

موضوع این نوشته است، رخداد مقابله تصویر و واژه است. جهان واژگان چه هنگام به تصویر راه می‌دهد و چه هنگام رازش را به تصویر نمی‌فروشد؟ ادبیات سرشار از واژه‌هاست و هر واژه و هر عبارت ادبی تباری دارد که جایگزینی برای خود نمی‌شناسد و در عین حال، نمود کامل تجرید است. در سوی دیگر، تصویر، بی‌تبار با جامه‌ای از عینیت کامل است. بسیار کم پیش آمده که اقتباسی سینمایی اثری موفق جلوه کرده باشد. هر چه ادبیات در کالبدی کامل‌تر از هنر جای گیرد، تبدیل آن به سینما دشوارتر است. اثر سترگ پروست^۱ (۱۸۷۱-۱۹۲۲) وقتی مورد اقتباس سینمایی قرار گرفت، دیگر اثری از بزرگی در آن نبود.

نمونه‌های عدم موفقیت اقتباس ادبی آثار سینمایی بسیارند؛ اما نام بردن از آثار موفق بسیار اندک‌اند. ژرژ برنانونس (۱۸۸۸-۱۹۴۸) نویسنده، اثری دارد به نام *داستان نوین موش*، روبر برسون (۱۹۰۱-۱۹۹۸) فیلمساز هم اثری ساخته به نام *موش* که اقتباسی از *داستان نوین موش* اوست. با این یادآوری که فیلم *موش* نه تنها از اثر ادبی اش کم ندارد که بسی هم زیباتر و ژرف‌تر است. این اتفاق مبارک دلایل چندی دارد که بستری را در این نوشتار فراهم آورده تا به این پرسش پاسخ دهیم، که چه گونه اقتباسی سینمایی از اثری ادبی ممکن می‌شود و در این انتقال، اثری بزرگتر و عمیق‌تر پدید می‌آید. این نوشتار پاسخی به این پرسش است.

بحث و بررسی

داستان نوین موش اثر ژرژ برنانونس درباره دختر نوجوانی است به نام *موش* که در شبی توفانی در ماه مارس، پس از فرار از مدرسه، به دلیل بدرفتاری معلمش، در جنگل با مردی الکلی به نام *آرسن* آشنا می‌شود و این آشنایی در *موش* احساس ترحم و عشق را نسبت به او پدید می‌آورد. *آرسن* در لحظه دیوانگی و مستی، به *موش* تجاوز می‌کند. *موش* ناامید و تحقیر شده که دیگر تحمل سرزنش‌های خانواده و اهالی دهکده را ندارد، دست به خودکشی می‌زند.

ژرژ برنانونس با دیدگاه کاتولیکی اش دل‌بسته تبار فکری شارل پگی^۲ (نویسنده فرانسوی

1- M. Proust

2- Charles Péguy

با تفکرات مذهبی - عرفانی (۱۹۱۴-۱۸۷۳) است. احترام به حرمت انسانی و شرافت مسیحیت، در قلب آثار او جای داشته و بخشندگی و عطف مسیحی نیز بخشی از باورهای اصلی و همیشگی او بوده‌اند.

برنانوس دیر وارد ادبیات شد. خودش می‌گوید: «من بیش از ۴۰ سال داشتم که شروع به نوشتن کرده‌ام. هر چند که مردم در طی این ۱۱ سال از من استقبال کردند، اما این‌ها متقاعد نمی‌کنند که نویسندگی حرفه‌ای شده باشم.» (برونل، ۱۹۸۰، ص ۳-۶۴۲) او که در ابتدا خبرنگار بود، در جنگ جهانی اول شرکت کرد و زخمی شد. پیش از آن و در جریان جنگ داخلی اسپانیا، در آنجا بود. از آن تاریخ به بعد مرگ و کودکی درونمایه‌های عمده‌ای بودند که در آثار او متجلی شدند. او می‌گوید: «زندگی من چه اهمیتی دارد؟ تنها می‌خواهم تا پایان زندگی همان کودکی باشم که بوده‌ام» (همان، ص ۶۴۴). «داستان نوین موش» در واقع خشم برنانوس در برابر جنگ داخلی اسپانیا است. قصه دخترکی هراسان در منجلاب فقر که توسط می‌خواره‌ای مورد تجاوز قرار می‌گیرد. این تجاوز، تنها به جسم موش نیست بل به اعتماد و امید اوست. داستان موش، نماد آن گروه از آوارگان جنگ زده‌ای است که قربانی قدرت شده‌اند. برنانوس در تمامی آثارش در جستجوی مفاهیمی بود که به این جهان، معنایی پاک و انسانی بدهد» (همان، ص ۶۴۶). «سرچشمه پیدایش این اثر، یک تصویر بود. تصویر دخترکی میان پناهندگان اسپانیایی که جنگ داخلی کشورشان، آنها را راهی فرانسه کرده بود. همه روزه تعداد زیادی از این مردم بی‌خانمان - که بسیاری نیز از هواداران جمهوری بودند - از کوه‌های پیرنه می‌گذشتند و به فرانسه پناه می‌بردند. برنانوس موش را میان آنها یافت» (احمدی، ۱۳۶۴، ص ۷۰).

حساسیت‌های انسان دوستانه برنانوس در رمانی تبلور یافت که درباره جنگ نبود؛ درباره آندوه و بی‌عدالتی بود.

برنانوس در گفت و گویی با آندره روسو که در نشریه کاندید (۱۷ ژوئن ۱۹۳۷) منتشر شد، گفت:

«من نگارش داستان نوین موش را با دیدن آن موجود کوچک تیره روز آغاز کردم. دخترک در کامیونی میان مردان نشسته بود، دست‌هایش بر زنون و چهره‌اش از گرد زغال سیاه شده بود، اما زیبا بود، به راستی زیبا بود. به خود گفتم که این چهره را به دخترکی خواهم

بخشید در هم شکسته از اندوه و بی‌عدالتی.» (احمدی، ۱۳۶۴، ص ۷۰).

شخصیت‌های برنانوس برای مقابله با این همه اندوه و بی‌عدالتی، رنج‌ها را به جان می‌خرند تا به فیض خدایی دست یابند. برای آنان، زیستن در این جهان، درد و اندوه به همراه دارد، اینان مرگ را راهی برای مقابله با این همه اندوه می‌دانند.

«... قهرمانان او (برنانوس) با پرسش‌هایی فرازمینی رودرویند. به جستجوی خداوند بر می‌آیند. آنان می‌کوشند تا از فراسوی دردها و رنج‌ها، سعادت و فیض خدایی را دریابند» (همان، ص ۶۴).

نثر برنانوس آنچنان تصویری است که به مانند نسخه‌برداری دقیقی از یک عکس می‌ماند. همین ویژگی، سوبه‌هایی شاعرانه به متن او داده است.

«برنانوس با زبانی شاعرانه و قدرتمند از راه داستان‌هایی ساده - با گریز از هر گونه بیان روان‌شناسانه و یا ایجاد هیجان - می‌کوشد تفسیری این جهانی و راستین از باورهای سخت جان و دیرپایی بدهد که اساس آیات کتاب مقدس‌اند» (همان، ص ۶۴).

برنانوس همیشه نگاهی حسرت بار به کودکی داشته است. وفاداری‌اش به کودکی، چون ابزاری در راه مبارزه با این دنیا به کار می‌آید، دنیایی که غرورش را نادیده گرفته است. برای او کودکی، پناهگاهی امن است و به یاری شخصیت‌های آثارش به رؤیاهای کودکی‌اش جامه عمل می‌پوشاند. در آثار او درونمایه فقر، با دنیای کودکی پیوند دارد. بین تمام شخصیت‌های کودک برنانوس، موش منقلب‌کننده‌ترین آن‌هاست. خودکشی موش حضوری خارق‌العاده در جهان مرگ است. مرگی که پیروزی شیطان نیست. در اولین داستان موش (شخصیت موش در داستان ستاره شیطان) مرگ، پیروزی شیطان بود. اما در اینجا، مرگ فقیران است. درونمایه فقر در تمامی آثار برنانوس جریان دارد و شخصیت‌های اصلی او همگی فقیرند. درونمایه دیگری که گردادگرد فقر و کودکی تنیده می‌شود، مسئولیت است. هر آن چیزی که راه رسیدن به خدا را طولانی یا سد می‌کند، باید از میان برود: «... همه چیز برای رسیدن به خداست» (برنانوس، ۱۹۳۷، مقدمه). برنانوس در اولین صفحات رمان *داستان نویین موش* می‌نویسد: «موش *داستان نویین موش*، تنها نقطه مشترکی که با موش *ستاره شیطان* دارد، همان تنهایی اندوهباری است که من در زندگی و مرگشان دیده‌ام» (همان، مقدمه).

داستان نویین موش توسط روبر برسون فیلمساز، تبدیل به اثری سینمایی شد، یا بهتر

است که بگویم تبدیل به سینماتوگراف شد. برسون اعتقاد داشت که سینما توگراف هنری مستقل و کامل است؛ اما سینما شیوه‌ای بیانی، استوار بر سایر هنرها - به ویژه تاتر و داستان‌نویسی - است. برسون از آن دست فیلمسازان ناب‌گرایی است که تمامی آثارش شاهکارهایی بی‌بدیل‌اند. آثار اقتباسی وی از ادبیات آن گونه‌اند که می‌توان آن‌ها را اثری مستقل در نظر آورد. برسون به طور قطع یکی از استادان سینما است که توانسته سینمای خودش را دوباره اختراع کند. اگر برسون نبود، یکی از قابلیت‌های پایه‌ای هنر سینما، نامکشوف باقی می‌ماند. برسون همیشه در پی به انجام رساندن فیلمی دربارهٔ خلقت جهان بوده است. دنیای برسون از جنبه‌های زیادی به دنیای ژرژ برنانوس نزدیک است.

او می‌گوید: «نبود سویهٔ روانشناختی و تحلیل در آثار برنانوس، نقطهٔ تلاقی عمدهٔ آثار او و فیلم‌های من است. افکار متافیزیکی برنانوس بسیار برایم دلپسند است. و من همیشه فکر کرده‌ام که متافیزیک همان واقعیت محض است» (آرنود، ۱۹۸۶، ص ۱۸۳).

همچنین او دربارهٔ جهان عینی و مجاز چنین می‌گوید: «در هر جسم، احساس و کنش، نیروی متفاوتی وجود دارد. سینماتوگراف با قطعیت جهان رویاروی ما در نمی‌آمیزد، اما جهان واقعی خود را می‌آفریند» (همان، ص ۱۳۳). در فیلم‌های برسون، نبود احساس در سیمای شخصیت‌ها و حتی کنش آن‌ها، تمهیدی است که فیلمساز را از واقعیت موجود رها کند تا او جهان واقعی خود را بیافریند.

سینماتوگراف مورد نظر برسون، به جهان برنانوس بسیار نزدیک است. هر دو آنان تمایل دارند که از کنش‌های روانشناختی در آثارشان پرهیز کنند. راز نزدیکی آن دو و شاید یکی از رازها می‌تواند در همین نکته نهفته باشد.

روایت فیلم موش‌ت این چنین است: موش‌ت دختر جوانی ست که در خانواده‌ای تهیدست زندگی می‌کند. مادرش در حال احتضار است و پدر و برادرانش در کار قاچاق‌اند. در مدرسه خانم معلمش با او رفتاری بسیار خشن دارد. در شبی توفانی آرسن، ولگردی مست به موش‌ت تجاوز می‌کند. مادر موش‌ت می‌میرد و موش‌ت به قصد خودکشی خود را در آبگیری غرق می‌کند و می‌میرد.

فیلم موش‌ت هم در طرح روایت به *داستان نوین موش‌ت* وفادار است و هم در انتقال جهان‌بینی برنانوس در داستان نوین موش‌ت. نکتهٔ بسیار حایز اهمیت، نزدیکی ساختار ادبی و

سینمایی این دو اثر با یکدیگر است که رسانه مقصد را در همه سویه‌ها، برگردانی صادقانه از متن می‌نمایاند. احمدی (۱۳۷۰) در این زمینه می‌گوید:

«...وقتی از مناسبت ادبیات و سینما سخن به میان می‌آوریم، مفهوم روشنی از ادبیات ارائه نمی‌شود. بیشتر کسانی که از مناسبت سینما و ادبیات یاد می‌کنند، سویه روایی متن ادبی را در نظر دارند؛ یعنی در مرکز توجه آنان «طرح داستانی» و از این رو رمان و نمایشنامه قرار دارد. در قیاس با سده‌های طولانی تولید متون ادبی، مفهوم «ادبیات» نکته جدیدی است. در زبان‌های اروپایی واژه *littérature* به معنای گسترده امروزی‌اش صرفاً در پایان سده هجدهم طرح شد... به هر رو، از دیدگاه تاریخی، در بحث از مناسبات ادبیات با سینما و تاتر، همواره عنصر اصلی، سویه روایی متن بوده است. از همان آغاز پیدایش سینماتوگراف ضرورت بیان داستان، سینماگران را به سوی هنری می‌کشاند که در طول سده‌های بسیار، شگردهای متفاوت «قصه‌گویی» را آزموده بود» (ص ۱۰۹).

بسیارند کسانی که در اقتباس از یک اثر ادبی، همه نگاه خود را به روایت دارند و تصاویر، تنها محملی است که روایت را به جریان می‌اندازد و به شکلی، می‌توان گفت این برگردان‌ها در واقع تصویری کردن ادبیات است. در اقتباس‌های سینمایی دهه‌های چهل و پنجاه فرانسه، شگردهای کاملاً استودیویی به همراه بازی‌های روانشناسانه، نتوانست فیلم‌هایی قابل قبول از آثار ژید^۱ (۱۸۶۹-۱۹۵۱) و *استاندال*^۲ (۱۷۸۳-۱۸۴۲) و به ویژه برنانوس پدید آورد. اقتباس برده‌وار و از نظر تصویری تیره و تاریک برسون، بیشتر به داستان برنانوس نزدیک است. برسون با کاستن از حرکات بازیگران به حداقل، و حذف کنش‌های روانی شخصیت‌ها، فیلمی ارائه می‌دهد که شباهتی به سایر فیلم‌های فرانسوی ندارد؛ این فیلم همانند واقعیتی است که می‌خواسته به آن وفادار بماند؛ یعنی واقعیت داستان برنانوس.

دریافت جهان‌بینی برنانوس در موشت، کلید راهیابی به اقتباس از این اثر است. اما چنین دریافتی تنها آغاز راه است؛ چرا که ما با رسانه‌ای مواجهیم که ادبیات تنها بخشی از آن است و صرف انتقال روایت داستان در فیلم، جریان اقتباس را شکل نمی‌دهد. باید این انتقال به گونه‌ای باشد که رسانه مقصد، همان بار معنایی و جهان‌بینی رسانه مبدأ را در بر داشته باشد. بار معنایی

1- Andre Gide

2- Stendhal

در کل اثر (ساختار و مضمون) شکل می‌گیرد و به کمک شیوه‌های خلاق تصویری، پرداخته می‌شود.

در کار اقتباس، شکل‌های بیان ادبی که جدا از روایت یک اثر ادبی‌اند و در عین حال هم پیوسته به آن، باید به شکل‌های بیان سینمایی تبدیل شوند. این شکل بیانی در روند انتقال خود از متن به فیلم، ضرورتاً دارای موقعیت‌های یکسانی نیست. ظواهر موقعیت‌ها هم چندان اهمیتی ندارد. انگیزه و هدف کنش در موقعیت است که می‌تواند در موقعیتی دیگر نمایان شود. در متن برنانوس، موش به هنگام خودکشی، توری به همراه خود ندارد، اما در فیلم موش توری همراه موش است.

خودکشی موش در فیلم، به شکلی متفاوت از کتاب به تصویر در آمده است. در متن این چنین می‌خوانیم:

«موش خود را از پهلو در شیب خاکریز رها می‌کند، تا لحظه‌ای که آب او را به دندان می‌گیرد. آب سرد را بر پهلوهایش احساس می‌کند. موش خود را در آب رها کرده، تسلیم آب می‌شود. [...] آب گوش‌هایش را از همه‌ضیافتی پر می‌کند. [...] و آب که جسمش را فرا می‌گیرد، احساس می‌کند که زندگی، او را در بر گرفته، در همان حال، بوی قبر به مشامش می‌رسد.» (برنانوس، ص ۱۸۱).

و صحنه‌آرایی فیلم اینچنین است:

موش از روی خاکریز به پایین می‌غلتد. تور سفید گرد او می‌پیچد. چند بار غلتیدنش را به سوی پایین همراه با تور سفید می‌بینیم. آخرین بار موش دوباره به پایین می‌غلتد و پیچیده در تور سفید از قاب تصویر بیرون می‌رود. صدای افتادن جسمی را در آب می‌شنویم. نمای ثابت آبگیر. تور سفید به خارهای کنار آبگیر چسبیده است. موسیقی مونته وردی^۱ همراه با دور شدن دوربین شنیده می‌شود.

دلایل چندی می‌توان برای این تفاوت در نظر آورد. اجرای صحنه ارائه شده در متن، مستلزم تمهیداتی است که در جهان ساختاری سینمای برسون غریب می‌نماید. کنش آب و گوش موش و در هم آمیزی آن با احساس او و... اما مناسبت صحنه‌آرایی متن با فیلم در چیست؟

آن هنگام که موش می‌میرد، تور او شخصیتی می‌شود یادآور رنج‌های او و بدین‌گونه فیلم پایان می‌گیرد. صحنه مرگ موش، نقطه قوت و در بردارنده پیام فیلم است، مرگی که او را در حد قدیسه‌ای به اوج می‌رساند، مرگی خود خواسته در آرامشی یگانه و در آغوش طبیعت. صحنه مرگ موش در فیلم برسوزن این گونه رخ می‌نماید که چند بار تکرار می‌شود، بی‌آن که مکرر بنماید. با این مفهوم که کنش بیش از هدف جلوه‌گر می‌شود، چون که مرگ خود خواسته موش، موحش نیست؛ او به مانند عارفی است که وابسته به این جهان نیست و به هنگام مرگ، تنها باید سر بر بالین گذارد تا بمیرد. کنش پیش از مرگ موش، تفرجی سرخوشانه در میان طبیعت است و این گونه موش به هنگام مرگ، مرگ را به سخره می‌گیرد، درست همچون یک قدیسه. رسانه مقصد در این هنگام بسی بیش از متن، جهان‌بینی خالق اثر را باز می‌تاباند. چنین برگردانی در واقع زایش دوباره متن در بلوغ فهم اثر است و چقدر تور موش که از مرگ باز می‌ماند، در خود بوی مرگ را دارد! توری که برون از چمبره مرگ به جای مانده، نمادی از مرگ است و مرگ موش، رهایی از مرگ را می‌نماید. در متن همین گونه است؛ زندگی فقر زده موش، مرگی هر روزه است که موش با مرگش از آن خلاصی می‌یابد.

در سینمای برسوزن کنش‌های بیرون قاب تصویر، اهمیتی برابر با وقایع داخل قاب دارند. صدای افتادن جسمی در آب شنیده می‌شود، در حالی که ما تور را می‌بینیم که نشانی از جسم موش دارد. مناسبت صدای بیرون قاب و تصویر درون قاب به مانند مناسبت دو نمای پی در پی است. و چون یک صدای مشخص، حوزه گسترده‌ای از تصاویر مرتبط با آن صدا را در ذهن می‌آفریند، پس اکنون می‌توانیم از صدای افتادن موش در آب به یاری موسیقی مונته وردی، ببینیم که:

«...موش خود را در آب رها کرده، تسلیم آب می‌شود [...] آب گوش‌هایش را از همه‌م ضیافتی پر می‌کند. و آب که جسمش را فرا می‌گیرد، احساس می‌کند که زندگی او را در بر گرفته، در همان حال بوی قبر به مشامش می‌رسد» (برنانوس، ص ۱۸).

نثر برنانوس بسیار تصویری است؛ اگر تعریف تصویری بودن یک متن را منطبق بر این بدانیم که موقعیت آفریده شده با واژگان را بتوان به سرعت با جهان بیرون متن تطبیق داد. «موش دو زانو نشسته با پاهای جدا از هم و دستانی آویزان از دو سو و با بالاتنه‌ای که

جلو آمده، چون گریه جوانی که آماده خیز برداشتن است» (همان، ص ۵۵).
واقع‌نگاری بی‌طرفانه برنانوس تا به آن حد پیش می‌رود که به خود اجازه نمی‌دهد موقعیت را فراتر از آنچه دیده است، شرح دهد. گویی او هر موقعیتی را درست از روی عکسی شرح می‌دهد.

در داستان برنانوس، طرح جزئیات، نه به برانگیخته شدن احساسات خواننده، که به نگاه او کمک می‌کند. برنانوس خواننده را در مجرای احساسی قرار نمی‌دهد، بلکه به او امکان می‌دهد که درست و دقیق ببیند. مهم نیست که دو خواننده، دو شکل متفاوت را تجسم کنند؛ مهم آن است که هر دو، روی به دریافت یگانه‌ای باشند.

می‌بینم که چه گونه ممکن است بیان ادبی متنی فراتر از روایت جریان یابد و برگردان را به مرزهای ناممکن برساند. هیچ ضرورتی نیست که هر بیان ادبی با همان ویژگی به بیان سینمایی تبدیل شود، که این امری ناممکن است. اما فیلمسازی که جوهره ساختار ذهنی نویسنده متن را در یافت کرده، ویژگی بیان ادبی را در جای جای فیلم در نظر خواهد آورد.

زنی به موش پول می‌دهد تا موش تفریح کند. با نگاه به جهان‌بینی برنانوس در فیلم، رفتار زن به مانند ماهیت زندگی موش است، صدقه‌ای از سوی زن که موش محبتی در آن نمی‌بیند. واژه‌های یک اثر سینمایی آنچنان که نورمن میلر^۱ می‌گوید در قالب نما جلوه‌گر می‌شود و برسون در تقطیع نماها آنچنان عمل می‌کند که هر کنش به شکلی منفصل از هم، ارتباط عاطفی زن و موش را کاملاً حذف می‌کند. برسون با طرح این صحنه آرای، کودکی از دست رفته موش را باز می‌تاباند. یکی از تفاوت‌های ماهوی متن و فیلم، در نوع ارائه است. متن را در سکوت و در تنهایی خویش می‌خوانیم، دوباره می‌خوانیم و اندوه موش را به خاطرات دردناک خویش پیوند می‌دهیم و مجال آن را داریم که مصیبت را ذره ذره احساس کنیم؛ اما فیلم باید در زمانی محدود، تماشاگر خود را با عمق فاجعه آشنا کند. بی‌تردید صحنه‌آرایی برسون در این فصل، صریح و فاقد احساس‌گرایی سطحی است.

تقطیع نماها به مخاطب فرمان می‌دهد که به چه چیزهایی از واقعیت نگاه کند و فیلمساز

1- Norman Mailer

«در رمان شما کار خود را با مجموعه‌ای از کلمات شروع می‌کنید و شیوه‌ای که کنار هم گذاشته می‌شوند به آن معنا می‌بخشند، اما در سینما با واژگان دیگری سروکار دارید، قطعات کوچکی از نوار فیلم که هر یک در حکم تعدادی لغت‌اند».

به این شکل روایت ساخته و پرداخته ذهن خویش را می‌آفریند، روایتی که حاصل کند و کاو در ژرفای شخصیت موش است:

«... این دست قهوه‌ای با انگشتانی که هنوز پر از خاک است. این دست اینجاست، زیر چشمانم، در مقابل نگاهم. به این زودی پیر شده است. دست نیمه باز، انگشتان خم شده، این دست، مرده به نظر می‌آید و در یک آن، حقیقتاً آن را مرده دید؛ همان‌گونه که در زیر خاک سیاه. و موش شروع به متنفر شدن از دستش کرد. انگار دست خودش نیست، به مانند چیزی نفرت‌آور» (همان، ص ۱۷۰-۱۶۹).

نگاه عکس‌گونه موش هم به مانند نگاه راوی در متن جریان دارد. کنش ذهنی موش، یعنی همان جریان متنفر شدن از دستش، اهمیتی همپای روایت دارد. برسون درست به مانند برنانوس می‌پنداشت که دست‌ها ابزارهای روح‌اند و در متن به دست‌های شخصیت‌ها زیاد پرداخته است. دست‌های موش، دست‌های پدر، پدر بزرگ و برادرهای موش:

«... چنین دستی از همان دست‌هایی است که نشان فلاکت است. این دست برای او تنها یادآور تحقیرهای بی‌شمار بود» (همانجا).

در متن و فیلم، هیچ روانکاوی و یا تلاشی برای متأثر کردن خواننده وجود ندارد. حتی تشنج آرسن به شیوه‌ای ناتورالیستی و اغراق‌آمیز توصیف شده است و در پایان آرسن برای آن که نقطه پایانی بر اندک احساس پدید آمده بگذارد، می‌گوید: «گاهی وقت‌ها اینجوری میشم [...] دکتر به اینا میگه غیب شدن» (همان، ص ۵۴).

در کل متن برنانوس و فیلم برسون، تنها کنش عمده روانی موش که نیرویی شوق‌آور و امیدبخش برای اوست، همانا احساس نفرت از خانم معلم است. خانم معلمی که می‌تواند حضور مادی دشمنی باشد که همان فقر و ظلم زندگی است و زیستن را برای موش ناممکن کرده است. در سراسر رمان نفرت بی‌پایان موش نسبت به خانم معلم احساس می‌شود. انگار این تنفر، نیرویی است که موش را به حرکت وا می‌دارد. او در لحظات ناامیدی و تنهایی به این فکر می‌کند که «... اگه خانم معلم بفهمه که من چه کار غیر اخلاقی انجام دادم، چی می‌کنه؟ اما من بهش می‌خندم» (همان، ص ۶۴). و این گونه است که موش تسلی می‌یابد.

زمانی که آرسن مصروع از تشنج، بر زمین افتاده، موش سر او را در میان دستانش

می‌گیرد. و ناگهان می‌خواند. موشت سرودی را می‌خواند که با اکراه در کلاس درس می‌خوانده، اما حالا با شوق می‌خواند. انگار در صدد گرفتن انتقام از خانم معلم است. او از زندگی انتقام می‌گیرد و تنها چیزی که موشت را تسلی می‌دهد، آن رازی است که می‌داند، رازی که هیچ‌کس از آن آگاه نیست. خاصه «خانم» معلمش.

نمونه‌های آورده شده نشان از آن دارد که به رغم نبود روانکاوی در کنش و گفت‌گوها، رازی در دل موشت نهفته است که نیروی حیات اوست. هیچ چیز امید بخشی در این راز نهفته نیست، اما برای موشت که خوشبختی و امید را نمی‌شناسد، در مقام حقیقت است. این راز که برای برسون آفتابی شده است، همپای متن در فیلم جریان دارد:

«هیچ چیز برای موشت تهدیدآمیز نیست، حتی مرگ. موشت به مرگ همانگونه می‌اندیشد که به خوشبختی. هر دو به یک اندازه نامحتمل‌اند» (همان، ص ۲۴).

«موشت برسون همچون دومین موشت برنانوس (*داستان نویین موشت*) مرگی مرموز دارد. هر دو به صدای هزاران بار آرام‌تر از هر چیز، گوش می‌دهند. هر دو در صافی آب تطهیر می‌شوند و از قید زندگی دردبار رهایی می‌یابند. دردی که در کتاب مقدس از آن یاد شده است: «همه چیز باطل است، انسان را از تمامی مشقتی که زیر آسمان می‌کشد، چه حاصل است... در زیر آفتاب، هیچ چیز تازه نیست» (عهد عتیق، کتاب جامعه، باب نخست ۳-۱). برنانوس گفته است که پس از مشاهده دخترک تیره‌روز و زیبای اسپانیایی، از خویش پرسیده: «چه سود؟» چرا باید دردهای این جهان را تحمل کرد؟ چرا به زندگی پایبند باشیم، آنگاه که چیزی جز مصیبت و رنج برایمان به ارمغان نمی‌آورد و جز سد و مانع در راه آرامش مرموز خدایی، نیست؟ این پرسش اندوهبار، اما کلیدی و تعیین کننده، در قلب برسون نیز نهفته است، این همه درد و رنج را چه سود است؟ راز روش اقتباس خیره کننده برسون این است. باید پیام نهایی را دریافت» (احمدی، ۱۳۷۰، ص ۷۱).

این گونه می‌توان پذیرفت که موشت قدیسه‌ای است که مرگ را تنها راه گریز از ناامیدی می‌داند. مرگی که از معنای مرگ تهی است. مرگ موشت به صورتی که در داستان و فیلم آمده، رفتن او به سوی خدایی است که ناامیدان را پذیراست.

در فیلم موشت موقعیت‌هایی شکل گرفته که در متن نیست. در داستان برنانوس: «حوادث کمتر از بیست ساعت به طول می‌انجامد. برسون در فیلم خود اشاره‌ای به گذر زمان

حوادث ندارد. داستان برنانوس در پادوکاله (جنوب غربی فرانسه) می‌گذرد، اما برسون فیلم خود را در وکلوس (جنوب فرانسه) تهیه کرد، زیرا می‌خواست داستان در منطقه‌ای جنگلی بگذرد...» (همان، ص ۷۱). برای هر فیلمسازی، تصاویری وجود دارند که راحت‌تر با آن‌ها کنار می‌آید. برای برسون، جنگل مواد تصویری مناسب‌تری دارد تا بتواند به کمک آن به داستان وفادار بماند. جابه‌جایی در زمان و مکان در نزد فیلمساز، نزدیک کردن اثر به خویش است، تا احساس غرابت آن را بزداید و قادر به شکل دادن آن باشد. در این فیلم،

«برخی نشانه‌های اجتماعی، برانگیختن هیجان‌ها و حتی چند شخصیت داستان در فیلم حضور ندارند. با حفظ سادگی و واقع‌گرایی داستان، برسون عناصر نوینی را در فیلم وارد کرده است. همچون گذر کامیون‌ها که روستا را به شهرها می‌پیوندند. برسون خود گفته است: کشش من به این داستان برنانوس بسیار زیاد بود، چرا که در داستان عناصر روانکاوی و تجزیه و تحلیل حوادث وجود ندارد. من، گوهر داستان را به دست می‌آورم: موشت را همه جا می‌توان یافت، هر جا که جنگ، اردوگاه، شکنجه و کشتار وجود داشته باشد» (همان، ص ۷۲).

نتیجه‌گیری

فراچنگ آوردن گوهر متن، آمیزه‌ای از مضمون و ساختار، نقطه آغازین شکل‌گیری یک اقتباس است. باید به ژرفای اثر پی برد. اگر نظریه مرگ مؤلف (نظریه حیات مستقل اثر پس از آفرینش اثر) را باور داشته باشیم، می‌توان گفت فیلمی که اقتباسی وفادار و ارزشمند است، خود خلقی دوباره خواهد بود و آمیزه‌ای از اندیشه‌های نویسنده و فیلمساز است، که پس از تولید، دیگر خود اثری مستقل است و جهان‌بینی خاص خود را دارد که ممکن است فراتر و متفاوت از متن باشد. وفاداری فیلمساز به همه سویه‌های متن در روند اقتباس، راز ماندگاری فیلم است. فیلم پس از آفرینش، مستقل از متن است و تنها در این صورت است که اقتباسی موفق صورت گرفته است. ارتباطی که اقتباس را ممکن کرده بود، دیگر نباید وجود داشته باشد؛ چون با هنری دیگر روبرویم که به رغم داشتن اندیشه‌های متن، جریان بصری دیگری را در احساس مخاطب می‌آفریند که جهانی متفاوت از جهان واژه‌هاست. حقیقت در این تناقض نهفته است.

منابع

احمدی، بابک، *باد هر جا بخواهد می‌وزد*، تهران، فاریاب، ۱۳۶۴.

«تصاویر دنیای خیالی»، نشر مرکز، ۱۳۷۰.

Arnaud; Ph., *Robert Bresson*, Cahiers du cinéma, 1986.

Bernanos; G., *La nouvelle histoire de Mouchette*; Paris, Plon, 1937.

Blanchot; M., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959:

Brunel; P., *La littérature française*, Vuilbert, Paris, 1980

Jinks, W., *the Celluloid Literature: Film in the humanities*, Glencoe Press, Ca. 1971.

Semoulé; J., *Robert Bresson*, Editions Universitaires, Paris, 1960: