



نه خدایی نه اربابی: روبر برسون و سیاست رادیکال

براین پرایس، ترجمه: صالح نجفی

در تابستان ۱۹۷۷، بسیاری از روزنامه‌های فرانسه با انواع گرایش‌ها مطالبی درباره روبر برسون به چاپ رساندند و مدعی شدند که او جوانان را به خودکشی تحریک می‌کند. در اوایل ماه ژوئن همان سال، میشل دورنانو، وزیر فرهنگ و محیط زیست دولت والرئ ژیسکار دستن، تماشای فیلم *شاید شیطان برسون* را برای افراد زیر هجده سال قذغن کرد. دولت وقت فرانسه گمان می‌کرد فیلم برسون خودکشی را واکنشی منطقی به جامعه مصرف‌زده‌ای می‌داند که آثار آن به‌طور کامل در فیلم او بازنموده شده است. مطبوعات فرانسه در واکنش به تصمیم وزارت فرهنگ دو دسته شدند. تیت درشت روزنامه *Le Quotidien de Paris* شکست برسون را به‌شکلی جشن گرفت که انگار برسون در کارزاری انتخاباتی شکست خورده: «ژیسکار، آری؛ برسون، نه!» تیت درشت روزنامه‌های دیگر همدلانه‌تر بود: «دهان برسون را بستند». پس از انتقادهای فراوان، میشل دورنانو تصمیم گرفت فیلم را از توقیف درآورد و پروانه اکران عمومی فیلم را صادر کند. وقتی در ۱۷ ژوئن تغییر عقیده دولت اعلام شد روزنامه *اومانیتیه* کاریکاتوری هجوآمیز چاپ کرد که در آن دورنانو پشت سر ژیسکار، رئیس‌جمهور وقت، ایستاده و خود ژیسکار پشت میز تحریرش نشسته بود، پیشانی‌اش چین‌خورده و قلم‌پری در دست. دورنانو با دستپاچگی به رئیس‌جمهور می‌گوید تصمیم گرفته است دو فیلم سینمایی را توقیف کند: *کارگران بیکار و فرصت‌های شغلی*. ژیسکار می‌پرسد، «به‌خاطر هرزه‌نگاری؟» و دورنانو جواب می‌دهد: «نه، به‌خاطر تبلیغ خودکشی».

جواب ژیسکار اشاره به دو فیلمی دارد که قبلاً شاید شیطان را با آن‌ها در یک گروه قرار داده بودند و هر دو به جهت محتوای هرزه‌نگارانه ظاهری‌شان سانسور شده بودند: *موندو اومو* و *اردوگاه دختران گم‌شده* (۱۹۷۶). جواب دورنانو آن تکانه ضدانقلابی را که مبنای تلاش او برای سانسور شاید شیطان بود مرتفع می‌کند. در سال ۱۹۷۷، بیکاری در فرانسه بیداد می‌کرد و افزایش آمار بیکاری چهار سال بعد به پیروزی میتران در انتخابات ریاست جمهوری منجر شد. فیلمی جدی درباره معضلات کار در جامعه فقط می‌توانست به نارضایتی‌ها و واکنش‌های نیهیلیستی شمار فزاینده‌ای از جوانان محروم از حق رأی دامن بزند. فیلم برسون تلاشی است برای فهم وضعیت اسف‌بار فرانسه در سال ۱۹۷۷ و همچنین نقش دولت فرانسه در ایجاد و تداوم مناسباتی در فضای کار فرانسه که مسبب این‌گونه نارضایتی‌ها بود. راستش را بخواهید منطق کاریکاتور روزنامه *اومانیته* را می‌شد بیش از این بسط داد. آری، شاید شیطان تصویری از خودکشی ترسیم می‌کند اما در ترازوی بمراتب وسیع‌تر: تخریب محیط زیست و ظهور مصرف‌زدگی در پهنه فرهنگ که آدم‌ها را همگی بدل به کالا و زباله می‌کند، موجوداتی قابل محاسبه و پیش‌بینی و اشیایی یکبارمصرف و دورریختنی. بلایی که سر محیط زیست می‌آید سر جوانان هم می‌آید. بله، دورنانو تردید نداشت که فیلم برسون توان تحریک و فتنه‌انگیزی دارد اما اصلاً پیش‌بینی نمی‌کرد که اگر تصمیمش را برای سانسور فیلم اعلام کند این همه اعتراض و مخالفت پدید آید. باری، ورق به نفع برسون برگشت: این به معنای پایان جنجالی بود که در اطراف شاید شیطان برپا شده بود ولی این پایان کار برسون نبود. واپسین فیلم او، *پول*، نگاهی تلخ و جدی داشت به تأثیرات زیان‌بار سرمایه بر افراد محروم و مستضعف طبقه کارگر: این فیلم هم جنجال زیادی به پا کرد. برسون برای تأمین بودجه فیلم مصائب زیادی کشید اما آخر سر جک لانگ، جانشین دورنانو، بودجه تکمیلی فیلم را فراهم کرد. برخورد مطبوعات با این حاتم‌بخشی چندان گرم نبود: منتقدان و مطبوعات اصلاحات

سوسیالیستی دولت میتران را زیر ذره‌بین گذاشتند. در ضمن، تصمیم برسون به دادن نقش همسر کارگر جوانی که حرص و آز لگام‌گسیخته طبقات فرادست زندگی‌اش را تباه می‌کند به دختر جک لانگ داد. مطبوعات را درآورد.

من این مقطع از کار برسون را برجسته می‌کنم تا خواننده را با جنبه‌ای از کار فیلمسازی برسون آشنا کنم یا به یادش آورم که برسون‌شناسان و برسون‌ستایان هنوز آن را جدی نگرفته‌اند. تصویری که در اینجا از برسون رقم می‌زنیم تصویر فیلمسازی متعهد و پیکارجو است. این تصویر نشان‌دهنده گفتار سیاسی بارزی است که حول و حوش کارهای برسون شکل گرفت و زمین تا آسمان فرق می‌کرد با تصویری که بارها و بارها از سال‌های دهه ۱۹۴۰ در تاریخ سینما از برسون ارایه کرده‌اند. اما برخوردهای ضدونقیض سیاسی با واپسین کارهای او را نمی‌توان صرفاً انحرافی از مسیر درست تفسیر تلقی کرد: راست این است که فیلم‌های برسون دقیقاً به علت خصلت انقلابی و فتنه‌انگیزشان واکنشی سیاسی برانگیختند. در اواخر دهه ۱۹۷۰، فیلم‌های برسون درباره جوانان مستضعف و محروم از نعمات فرهنگ مصرف‌زده دامن‌گستر آن زمان مخاطبانی یافت که کارهای او را در چارچوبی سیاسی فهم می‌کردند، گیرم فقط برای ابراز خشم و برآشفستگی اخلاقی خویش. البته باید گفت جنبه سیاسی فیلمسازی برسون از همان ابتدا در کارهای او حضور داشت، هرچند نیروی تفسیر دینی فیلم‌های او که در سال‌های دهه ۱۹۴۰ آغاز شد این جنبه کار او را پنهان ساخت، تفسیری که تا همین امروز تداوم داشته است. من قصد دارم فهمی از خصلت انقلابی سینمای روبر برسون ارایه کنم. قرائت من مخالف تفسیرهایی است که برسون را فیلمسازی تعالی‌جوی و معناگرا می‌خوانند، فیلمسازی که دغدغه اصلی‌اش قلمرو الهی و ساحت قدس است، ساحتی ورای و رویاروی حیات کفرآلود آدمیان بر بسط ارض. من می‌خواهم نشان دهم کارهای برسون از همان آغاز درگیر مسائل مربوط به کار و کنش انقلابی و سیاست رادیکال بوده‌اند. فیلم‌های او به‌طور قطع پرسش‌هایی مذهبی مطرح می‌کنند و غالباً دستمایه‌هایی دینی دارند. البته مسأله این است که اگر موضع اثری دینی یا دستمایه‌های

مذهبی باشد این تضمین نمی‌کند که با اثری ایمانی یا اعتقادی طرفیم. شک نیست که بخشی از خصلت رادیکال و انقلابی کارهای برسون ناشی از علاقه اوست به فهم جنبه سیاسی حیات مذهبی و قوانین دینی. از این حیث، پروژه من نه فقط تلاشی است برای بازنگری در آثار یکی از مهم‌ترین فیلمسازان قرن بیستم بلکه همچنین تعمقی است در ماهیت خود تفسیر، و اینکه تفسیر باید به‌شیوه‌های مختلف محو گردد تا دین بتواند جامه تحقق بر تن کند، هم در هیأت قانون الهی هم در قامت سیاست رادیکال. بدین‌لحاظ، پروژه خود من از آغاز تا انجام بر مدار تفسیر می‌گردد. می‌کوشد نشانه‌هایی را از هم بپاشاند که حول مسائل مربوط به ایمان سخت و صلب شده‌اند. و هنگامی که آن نشانه‌ها را سست سازیم روایت بس متفاوتی از فیلم‌های برسون در برابرمان نقش می‌بندد، روایتی که در ضمن حاکی از علاقه شخص برسون است به فرایندی که در آن نشانه‌ها برای خلق معنایی به‌کار می‌روند که بیشتر وقت‌ها با پدیده‌هایی که قرار است آشکار گردانند مغایرت دارد.

برسون و دین

برسون فعالیت هنری‌اش را با نقاشی آغاز کرد. در سال‌های ۱۹۳۰ هم‌قطار سوررئالیست‌ها بود. یکی از عکس‌هایی که برسون در جوانی در ۱۹۳۲ گرفت، عکسی با عنوان *منظره ماهتاب*، در کاتالوگی از عکس‌های سوررئالیستی به‌چاپ رسید. و نخستین فیلم برسون، *نامش مسائل روز*، دو سال بعد در ۱۹۳۴ ساخته شد. بودجه فیلم را یکی از حامیان مادی و معنوی سوررئالیست‌ها تأمین کرد: رولان پنروز (Penrose). به‌رغم ارتباط نزدیک برسون جوان با نهضت سوررئالیسم که به مخالفت سفت‌وسخت با نهاد روحانیت و دخالت دین در سیاست شهره بود، فیلم‌های او از نخستین فیلم بلند داستانی‌اش، *فرشتگان گناه* (۱۹۴۳)، به‌بعد تقریباً تنها و تنها با معیارهای دینی تفسیر شده‌اند. به عبارت دیگر، برسون پیوسته فیلمسازی مذهبی قلمداد شده است که دغدغه‌اش

مسائل مربوط به فیض الهی و جبر (در تقابل با اختیار)، برگزیدگی و رستگاری، و اجرای مسائل الهیات بوده است. آمده ایفر

(Amédée Ayfre) در ۱۹۵۷ می‌نویسد:

از آنجا که «باد هرکجا بخواهد می‌وزد» یک زندانی خواهد گریخت و زندانی دیگر جان خواهد باخت؛ یک دزد توبه و

استغفار خواهد کرد و دزد دیگر غرق در گناه خواهد مرد؛ یک کشیش با رجایی واثق و استوار به زندگی ادامه خواهد

داد و کشیش دیگر در اعماق یأس و انزوای روحی به‌سر خواهد برد. چرا؟ آری، می‌توان دلایل مبهم بشری اقامه کرد اما

این دلایل همیشه ناکافی‌اند و آخر الامر فقط الله اعلم بالصواب.

تقریباً سی سال بعد، این برداشت از کارهای برسون عیناً در جهان انگلیسی‌زبان ظاهر می‌شود. میرلا جونا آفرون (Mirella Jona

Affron)، به عنوان مثال، دیدگاهی را از نو مطرح می‌کند که تا آن زمان تفسیر غالب از خط سیر مسیحی و خارق اجماع

شخصیت‌های اصلی فیلم‌های برسون شده بود:

از منظر روایت، هیچ پایان خوشی در دنیای آثار برسون وجود ندارد. ولی از منظر مسیحیت، کوره‌راه‌های آنیس، آن‌ماری،

کشیش دهکده، ژاندارک، بالتازار، جملگی پایان‌هایی خوش‌اند. برای هر یک از این شخصیت‌ها، «راه خنده‌داری» که

می‌پیمایند همان طریق مرموز و فهم‌ناپذیر فیض است؛ راهی است که به رستگاری و نجات روح می‌انجامد. نمی‌توان

لحظه گره‌گشایی قصه نجات‌یافتگان را تراژیک خواند.

آفرون قرائتی از کارهای برسون ارائه می‌کند که در نقدهای سینمایی فرانسه در دهه ۱۹۵۰ قوام گرفته بود و از طریق نوشته‌های

سوزان سانتاگ در اواسط دهه ۱۹۶۰ وارد آمریکا شد و سپس به‌واسطه کتاب پل شریدر که در ۱۹۷۴ به‌چاپ رسید در میان چند

نسل از سینمادوستان جوان محبوبیت یافت.

دوام آوردن این سنت در نقدنویسی مرهون چندین و چند عامل بود. آشکارترین عامل سبک برسون بود: فیلم‌های او بی‌پیرایه، به‌لحاظ عاطفی سرد، و در قصه‌گویی مبتنی بر حذف به قرینه‌اند — سبکی موجز و عاری از احساسات و زیورآلات. برای مثال، اصرار او در استفاده از نماهای بسته (کلوزآپ) و بی‌اعتنایی عمده به نمایش قراردادی و ویژگی‌های روانی شخصیت‌ها باعث شده نقدنویسان در فیلم‌های او به دنبال نشانه‌های درگیری او با دنیای وسیع‌تر پیرامون نگردند. برسون غالباً نماهایی تنگ و بسته از پاها و دست‌ها و کمر و سر بازیگران می‌گیرد و بدین‌سان جسم آنان را به این نماهای مجزا تجزیه می‌کند. خیلی کم این نماها را، از طریق سازوکار نماهای متوسط و نماهای باز در سینمای کلاسیک، به صورت اجزای یک کل جامع بصری درمی‌آورد. مونتاژ برسونی جسم بازیگر را، دست‌کم به‌لحاظ بصری، از پس‌زمینه اجتماعی‌اش بیرون می‌کشد. این استراتژی باب طبع بسیاری از نقدنویسانی بوده که کارهای برسون را دارای خصلت دینی می‌شمارند و از دیرباز به مقصد الهی و غیرمادی شخصیت‌های اصلی فیلم‌های او اشاره کرده‌اند. هرچه یک شخصیت از دنیای کفرآلود دنی دورتر شود به قلمرو الهی ماوراء نزدیک‌تر می‌شود. کوره‌راه غریبی که شخصیت‌های اصلی برسونی می‌پیمایند، کوره‌راه‌هایی که پایان خوش دارند چون جملگی به مرگ ختم می‌شوند، در تراز سبک فیلم تکرار می‌شود. بی‌گمان، چنین قرائتی از سنت سیاسی نیرومندی در فیلمسازی غفلت می‌ورزد که نماهای بسته و درشت را به بهای منظرهای عام‌تر برای نگاه به جهان برتر می‌شمارد. تا جایی که من می‌دانم، هیچ‌کس هیچ‌وقت آیزنشتاین را فیلمسازی مذهبی وصف نکرده است، با آنکه او بر استفاده از نماهای بسته اصرار می‌ورزید. مونتاژ در سینمای شوروی تا بخواهید نماهای بسته را شیوه‌ای برای تجزیه و تحلیل جهان پدیدارها و عوض کردن ترتیب عناصر آن جهان می‌داند. سیاستگذاران سینمای شوروی معتقد بودند برای بازساختن و تجدید بنای جهان باید جزء را از کل بیرون کشید. و این کار به معنای افشای خصلت امکانی و غیرضروری ساختمان کل است — ساختمانی که می‌توان اجزایش را از نو مرتب ساخت و تا بی‌نهایت جابجا کرد.

سبک بازیگری موجز و مختصر هنرپیشه‌های برسون هم به تفسیرهای دینی از کارهای او دامن زده است. برسون همیشه از

بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده می‌کرد و از آن‌ها با عنوان «مدل» [با معنایی نزدیک به «مانکن»] یاد می‌کرد. و بیشتر وقت‌ها

مدل‌هایش را وامی‌داشت دیالوگ‌های خود را چندان تکرار کنند تا از میل به بازی کردن خلاص شوند، چه رسد به اینکه بخواهند

حالت روانی شخصیت داستان را در بازی خود بازنمایانند. حاصل اینکه جسم بازیگران فیلم‌های برسون بی‌حال و عبوس

می‌نماید، صورت‌شان تخت و بی‌احساس، بی‌هیچ لرزش یا کشش ناگهانی. قرائت اولیه ایفر از مدل‌های برسون در ضمن

بادوام‌ترین قرائت بوده است و بسیاری از قرائت‌های بعد از او تابع آن بوده‌اند. در قلب این قرائت مسیحی چیزی هست که ایفر با

تعبیری خارق اجماع آن را «تعالی‌حال» یا «فرابود درون‌ماندگار» (immanent transcendence) می‌خواند، «نامرئی ریشه‌ای»

که به‌زعم ایفر واکنشی زیباشناختی است به آنچه حضور دارد اما نامرئی است، یعنی حضور امر قدسی. صورت مدل‌های برسون

یا به‌تعبیر ایفر نقاب یا ماسک آن‌ها تبدیل به نوعی ظرف نان مقدس شفاف (monstrance) می‌شود: «نقاب‌ها با بیان کردن هیچ

[یا چون هیچ‌چیز را بیان نمی‌کنند] دقیقاً آن چیزی را بیان می‌کنند که ورای مرزهای بیان بشری است». به عبارت دیگر، جسم با

حالت زاهدانه و پیراسته خود هیچ‌چیز را بیان نمی‌کند؛ اما بدین ترتیب، راه را برای عبور فیض خالی و هموار می‌کند — فیضی که

قابل رؤیت یا پیش‌بینی کردن نیست و با این حال به‌واسطه غیابش حاضر می‌شود.

روشن است که ایفر در قرائت فیلم‌های برسون از ایمان مذهبی خودش خط گرفته است. او در تفسیر تصویرهای برسون به

ایده‌ای نزدیک می‌شود که آنت مایکلسن (۱۹۲۲-۲۰۱۸) رابطه نزدیک سینما با شمایل‌های دست‌ساخت غیب توصیف می‌کند.

[اشاره به ایده *آخیروپوئیتا*، واژه‌ای یونانی، به معنای چیزی که بدون دخالت دست بشر ساخته شده است. «آخیروپوئیتوس» در

مسیحیت به شمایل‌ها و تمثال‌هایی می‌گویند که گمان می‌رود به‌طرزی معجزه‌وار هستی یافته‌اند، یعنی مخلوق یا مصنوع بشر

نیستند.] مایکلسن در تلاش خود برای تفسیر تصویرهای لنین در فیلم سه ترانه برای لنین اثر زیگا ورتف (۱۹۳۴) به منزله شمایل‌سینتیکی (cinétique: متحرک یا پویا)، اشاره می‌کند که تصاویر آرشیوی فیلم ورتف تا مرز تکانه مذهبی شمایل‌سازی در وجه روایت پیش می‌رود.

سرآخر، آدم می‌خواهد بر مقام و منزلت آن شمایل‌ها تأکید کند، مقدس‌ترین تمثال‌ها و شمایل‌هایی که بیشترین شباهت را با یادگارهای مقدس دارند: شمایل‌های دست‌ساخت غیب (acheiropoietic) ... این‌ها تصویرهایی‌اند که به دست (بشر) ساخته نشده‌اند بلکه بنا به ادعای معتقدان با لمس و فیض شخصیتی قدوسی خلق شده‌اند — بیشتر شبیه تصویرهای رقم‌خورده با قلم صنع‌اند، تصویرهایی که بعدها، در سال‌های پایانی قرن نوزدهم، به لطف تلاش برادران لومیر جان گرفتند و به حرکت درآمدند. بر پایه ایمان به مقام و منزلت ویژه تصویرهای [دست‌ساخت غیب و] نیروکوتوورنی (واژه روسی به معنای معجزه‌گون) در موردی سرمشق‌وار، یعنی کفن تورین [مشهور به «ساکرا سیندونه»]، پاره‌ای از پارچه‌ای کتانی است که تصویر نگاتیف مردی روی آن حک شده که می‌گویند چهره عیسی مسیح است]. چنان‌که می‌دانیم، آندره بازن وجودشناسی سینمای خود را بنا کرد.

تلقی ایفر از نقاب به منزله عرصه تجلی تعالی حال شبیه شمایل سینتیکی است که مایکلسن در اینجا وصف کرده است. دست بشر تک‌چهره شمایل‌خصال را تکمیل نمی‌کند؛ صرفاً شرایط لازم را برای ظهور آن به وجهی آخیروپوئتیکی خلق می‌کند. از این منظر، فیلم‌های برسون صرفاً مسائلی الهیاتی درباره فیض و جبر به صحنه نمی‌آورند. فیلم‌های او بدل به آوندی می‌شوند که باده فیض در آن می‌ریزد و پدیدار می‌شود، گیرم فقط به شکلی نامرئی. در این معنی پیوند مضمیری که مایکلسن بین شمایل‌نگاری بیژانسی و

سینما ترسیم می‌کند در ضمن مستقیماً به همان سنت دینی نقدنویسی در سینما اشاره دارد که شهرت مذهبی برسون از بطن آن زاییده است.

قرائت مذهبی ایفر به هیچ وجه جریانی کوچک یا حاشیه‌ای در نقدنویسی درباره فیلم برسون نیست. ایفر صرفاً جزئی از فرهنگ سینمای فرانسه است که در دوره پس از جنگ جان تازه گرفت و توش و توانش را مدیون آندره بازن بود. همان‌طور که مایکلسن اشاره می‌کند، وجودشناسی سینمای مشهور بازن به شکلی مشابه بر پایه تصویرهای دست‌ساخت غیب بنا شده است. بازن معتقد بود سینما، همانند رسم مومیایی کردن در مصر قدیم، «استمرار هستی جسم مادی» را تضمین می‌کند. مبنای آخیروپوئیکی تفکر بازن همان زیربنای برداشت او از خاص‌بودگی سینما در مقام رسانه‌ای مبتنی بر عکاسی است که قدرتش را از غیاب می‌گیرد: «همه هنرها بر پایه حضور انسان استوارند، فقط عکاسی است که از غیاب انسان نفع می‌برد». از اینجا تا تحلیل ایفر یک دو قدم بیشتر فاصله نیست، از غیاب هنرمندی که فقط می‌تواند به سرشاری و شگفتی پدیدارهای جهان نزدیک شود (و یادمان نرود که بازن پرسپکتیو در نقاشی رنسانس را «گناهکاری ذاتی» می‌خواند) تا ماشینی که اصلاً بدین منظور ساخته شد که ما را از شکوه و جلال عینی آفرینش خداوند مطمئن کند. غالباً می‌گویند وجودشناسی بازن شالوده برداشتی انسان‌گرایانه از سینما را می‌ریزد، برداشتی که می‌گوید تمایل تصویرهای عکاسانه به عینیت را می‌توان با فیلمبرداری با لنز واید [که تصویرهایی خلق می‌کند که پیش‌زمینه و پس‌زمینه‌شان وضوح کامل دارد] گسترش داد و بدین‌سان به تماشاگر رخصت داد آزادانه تصویر را ورنه‌انداز کند. البته علاقه بازن به رهاکردن تصویر از ردپای مداخله انسان قویاً حاکی از میل اوست به خالی کردن عرصه برای برآمدن روح از درون اشیایی که در مقابل دوربین خودکار (unmanned) پدیدار می‌شوند. پرسپکتیو رنسانسی، به‌زعم بازن، گناه است زیرا می‌کوشد اشیاء را به طریقی واقعیت‌گرا بازنمایی کند؛ هنرمند به خود جسارت می‌دهد چیزی را به تصویر کشد که فقط خدا می‌تواند خلق

کند و روح القدس را در آن بدمد. از نظر بازن، برعکس، تصویر عکاسانه توان خود را مدیون حذف کامل بازنمایی است: «مهم نیست تصویری که دوربین ضبط می‌کند چه اندازه مات، کج و معوج، یا تغییر رنگ یافته باشد، مهم نیست اصلاً فاقد ارزش مستند باشد؛ مهم این است که این تصویر، به لطف خود فرایند سیوروتش، در مدلی که بازتولید آن محسوب می‌شود سهیم است؛ تصویری که دوربین ضبط می‌کند با مدل برابر است.»

اینکه بازن یکی از مهم‌ترین و پرشورترین ستاینندگان برسون بود اصلاً جای تعجب ندارد. بازن هم به رابطه میان جسم خالی اما بس واقعی مدل‌های برسون و واقعیت تأکید می‌کند:

بالتبع برسون هم، مانند درایر، به قیافه بازیگر فقط به دیده گوشت و پوستی می‌نگرد که وقتی درگیر بازی کردن نقش نشود اثر حقیقی وجود انسان است، مرئی‌ترین نشان روح و جان اوست. بدین سان قیافه شأن یک نشانه می‌یابد و برسون ما را وامی‌دارد تا در این‌جا نه به روان‌شناسی بلکه به فیزیولوژی هستی انسان توجه کنیم.

فقط می‌توان فرض کرد که این نشانه شأن و منزلت خود را مدیون آن است که اثر فیزیکی منبعی غیرمادی، یعنی خود روح، را حمل می‌کند. نقاشی فقط می‌توانست به چنین مواجهه‌ای نزدیک و نزدیک‌تر شود و به همین علت تصویری کاذب از آن عرضه کند. به همین قیاس، می‌توان گفت سینما تصویرِ فارغ از دست بشر را کامل‌تر محقق می‌سازد. تصویر در این مقام نه فقط مخلوق تماس با شخصیتی قدوسی است بلکه حضور آن شخص را درست در لحظه فیض ضبط می‌کند. بدین سان است که تقریباً در هر بحثی راجع به کارهای برسون به تکرار آموزه‌های ژانسنیست‌ها درباره ماهیت خود فیض برمی‌خوریم: برخی آدم‌ها از فیض نصیب می‌برند و دیگران بی‌نصیب می‌مانند. [ژانسنیسم نام نهضتی مسیحی در قرن‌های ۱۷ و ۱۸ بود که پیروانش به زهد و ریاضت و سخت‌گیری در مسائل اخلاقی شهره بودند.] نقاشی کردن تصویر قدیسی برخوردار از فیض یعنی مفروض‌گرفتن چیزی که انسان

نه می‌تواند آن را بشناسد نه حدود و حدودش را تعیین کند. منزلت مستند تصویرهای مخلوق دوربین عکاسی برای ثبت مواجهه تصادفی انسان و فیض آنگونه که در عالم واقع روی می‌دهد مناسب‌تر است. سینما آوندی برای روح است؛ هم سند است هم آئینی مقدس.

درباره تأثیر تفکر بازن بر سنت برسو شناسی هرچه بگوییم کم گفته‌ایم. بازن مجله کایه دو سینما را در ۱۹۵۱ به اتفاق ژاک دونیول-والکروز تأسیس کرد و چنان‌که می‌دانیم کمر به حمایت نسلی از نویسندگان و فیلمسازان آینده بست که به جافتادن مقام و شأن هنری سینما مدد رساندند، هم در راستایی که مقوله «سیاست مؤلفان» ترسیم کرد هم با تأسی از الگوی فلسفی و تاریخ هنری بازن برای تحلیل ناظر به سبک فیلم‌ها. البته بازن کار نقدنویسی‌اش را در اواخر دهه ۱۹۴۰ با نوشتن مقاله‌هایی برای مجله اسپری (Esprit) آغاز کرد، مواجهه‌ای که بر نقدهایی که بازن و همکاران جوانش نوشتند تأثیری ژرف نهاد.

اسپری را امانوئل مونی‌یه (Mounier) تأسیس کرده بود، فیلسوفی مسیحی که همان‌قدر به آیین مسیح معتقد و ملتزم بود که به مارکسیسم. مونی‌یه کوشید این دو نظام بظاهر مانع‌الجمع را در فلسفه اصالت شخص (پرسونالیسم) خویش که در مجله اسپری شرح و بسطش می‌داد آشتی دهد. بنا به فلسفه اصالت شخص، انسان بر صورت خداوند ساخته شده است و فقط از طریق کارهایی که می‌تواند بر روی زمین برای دیگران انجام دهد می‌تواند آن تصویر را تمام و کمال به تحقق برساند. مونی‌یه مخالف نگاه کسانی بود که انسان را موجودی تماماً مادی می‌انگارند اما با این حال به تلقی مادی (ماتریالیستی) از فرایند پیشرفت تاریخی گرایش داشت. معتقد بود مارکسیست‌ها بیش از حد به این تصور پایبندند که انسان بر اثر بحران‌های مخلوق اقتصاد سرمایه‌داری بیمار شده است: ساختار را تغییر دهید، مطمئن باشید انسان هم تغییر خواهد کرد. در مقابل، مونی‌یه قرائت اخلاقی و معنوی از «هبوط» انسان را هم نقد می‌کرد، قرائتی که «هبوط» انسان را بحرانی در ساحت قلب آدمی تعبیر می‌کند: کافی است انسان خودش

را تغییر دهد، مطمئن باشید جهان از پی او تغییر خواهد کرد. بدین اعتبار، فلسفه اصالت شخص می‌کوشید بین این دو دیدگاه متضاد آشتی برقرار کند، می‌کوشید جسم و روح را به هم درآمیزد، ساحت شخصی و تراز ساختاری را ترکیب کند:

بحران جاری در آن واحد اقتصادی و روحی است، ساختاری است و انسانی. بحث ما فقط با شارل پگوا نیست که می‌گوید: «انقلاب یا اخلاقی خواهد بود یا اصلاً انقلاب نخواهد بود». دقیق‌تر بگوییم: «انقلاب اخلاقی یا انقلابی

اقتصادی خواهد بود یا اصلاً انقلابی اخلاقی نخواهد بود».

این فرض محوری فلسفه مونیه است و همین خصیصه فلسفه اوست که اندیشه‌هایی متکثر و بظاهر متباعد را به همدیگر متصل می‌کند، اندیشه‌ها و دغدغه‌های واگرایی را که در دوران پس از جنگ به صفحات مجله /سپری جان می‌بخشیدند، از جمله و نه فقط دغدغه‌های مربوط به نسبت ادبیات و سیاست، استقلال ملل شمال آفریقا، روان‌شناسی فرهنگ جوانان، و رابطه هرج و مرج با فاشیسم، پیوند میان مهر و محبت مسیحی و صورت‌های عملی عدالت‌خواهی، نفوذ فرهنگ آمریکایی در فرانسه، و جمعیت‌نگاری‌های سیاسی که به قصد فهم نسبت میان دین و ایدئولوژی صورت می‌بست. در دوران زندگی بازن، در مجله /سپری مرتب مقاله‌هایی از رولان بارت، کلود لوی ستروس، فرانتس فانون، کریس مارکر و آلبر بگوئن منتشر می‌شد. همان‌طور که دادلی اندرو نشان داده است، قرائت اگزیستانسیالیستی مسیحی بگوئن از ادبیات فرانسه که می‌کوشید پیوند میان امور دنیوی و قلمرو ملکوت الهی را عیان سازد تأثیر زیادی در شکل‌گیری افکار آندره بازن داشت.

پس می‌توان گفت مجله /سپری بازن را با نوع بسیار ویژه‌ای از نقدنویسی سیاسی و مذهبی آشنا ساخت. کارهای نویسنده‌ای چون بگوئن الگویی برای بازن فراهم ساخت تا به رابطه میان پدیدارشناسی و روح بیندیشد و مایه الهام او شد برای تدوین نوعی وجودشناسی که سرانجام مبنای شیوه‌ای در نقد سبک‌نگر در کار بازن شد که هم مذهبی بود هم سیاسی، شیوه‌ای در نقدنویسی که

گرایش داشت به سرشاری و وفور بی‌واسطه جهان مخلوق خداوند و همچنین رئالیسمی که وعده میزان زیادی عاملیت به تماشاگر می‌داد. به همین قیاس، در مطالبی که راجع به شماره‌های کایه دو سینمای دهه ۱۹۵۰ می‌نویسند باب شده است که بر شک و تردید ریشه‌ای بازن درباره ایده «سیاست مؤلفان» تأکید کنند و به تمکین‌کردن صبورانه او در مقابل معیارهای همکاران جوانش برای تعیین آثار باارزش سینمایی اشاره کنند، آن‌هم در مقابل تاریخ‌های سبک‌مدار وسیع‌تر، و به‌رغم دغدغه‌ها و نگرانی‌های خود او بابت ظهور نوعی «کیش شخصیت در عرصه زیباشناسی». با این‌همه، اگر وجودشناسی بازن را به‌عنوان شالوده اصلی تحلیل‌های سبک‌نگر او بپذیریم، متوجه می‌شویم وجودشناسی او مشوق برداشتی از سینماست که سینما را نوعی ظرفِ نان مقدس شفاف می‌داند، ظرفی برای جای‌دادن فیضی که هر آن ممکن است در برابر دوربین روی دهد. پس اگر سینما را عرصه بروز فیض بدانیم، عرصه‌ای که در آن شاهد فرایندی از برگزیده‌شدن دینی هستیم، فرایندی که در آن گروهی برگزیده می‌شوند و دیگران نه، آنگاه راه هموار می‌شود برای به‌کارگیری معیارهای تعیین آثار باارزش سینمایی که همکاران جوان‌تر بازن که غالباً به اندازه خود او مذهبی بودند در تحلیل‌های خود لحاظ می‌کردند. تمایزی که معمولاً در مقالات کایه دو سینما در دهه ۱۹۵۰ بین *metteur-en-scene* [متوران‌سن] و *auteur* [مؤلف] می‌گذاشتند، از هرچه بگذریم، با نقش فیض در تفکر بازن سازگار است: گروهی برگزیده می‌شوند (تا مؤلف شوند) و مابقی نه. نیز باید به یاد داشته باشیم که خود مفهوم تعیین آثار باارزش و ماندگار (*canonization*) که در اصل به معنای قداست‌بخشی یا قدیس‌سازی بوده (پس مانده قانون‌های کلیسا بود. نگرانی بازن بابت نوعی کیش شخصیت در قلمرو زیباشناسی ناشی از همین تعصب مذهبی او در مخالفت با پرسپکتیو در نقاشی‌های رنسانس بود: کیش زیباشناختی شخصیت با ستایش و پرستش بت‌هایی دروغین همراه بود و پرسپکتیو رنسانسی با جعلِ ظواهر و نموده‌های دروغین.

تأیید و تنفیذ مقام برسون به عنوان کارگردان مؤلف در کایه دو سینمای دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ دست‌کم به دو شیوه روی داد.

مقاله اثرگذار آندره بازن درباره *خاطرات یک کشیش روستا* فقط آغاز این فرآیند بود. پس از بازن، لو دوکا مقاله «یک عمل ایمانی» را نوشت، سپس آن والتر «اضطراب یقین» را منتشر کرد و در آن فیلم جیب‌بر را با رجوع به افکار و عقاید ایگناسیوی لویولایی [کشیش و متأله اسپانیایی قرن ۱۶ و مؤسس فرقه یسوعیان] تفسیر کرد؛ و نیز مقاله پل وکیالی درباره *محاکمه ژاندارک* و «ظواهر دروغین». اثرگذارترین مقاله در این میان مقاله «معجزه اشیا» نوشته اریک رومر درباره *یک زندانی محکوم به مرگ گریخت* بود.

رومر پدیدارشناسی کاتولیکی را با اظهارنظرهای مکرری درباره جبر و تقدیر ترکیب کرد، گفته‌هایی که خیلی زود به ترجیع‌بندی آشنا بدل شد: «جبر و تقدیر مطمئن‌ترین پشتوانه اختیار و آزادی ماست.» رومر، با این کار، نه فقط سبک برسون را به مضامین دینی‌محور آثار برسون متصل می‌کند بلکه فرض اساسی شکل‌دهنده و سیاست مؤلفان را تکرار می‌کند.

اما تنفیذ مقام مؤلفی برسون محدود به تفسیر فیلم‌هایش نشد. تصویرهای متعددی از شخص او هم رقم زده شد، به قلم کسانی که با برسون همکاری کرده بودند. خود برسون به طرز انگشت‌نمایی خاموش بود. در نتیجه، آنچه در مقالات دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ کایه دو سینما می‌بینیم یادداشت‌های کوتاهی است به قلم مدل‌ها و همکاران برسون که به خواننده از احساس در محضر برسون بودن می‌گویند. این مقاله‌ها هم‌اکنون همچون تذکره‌اولیایی به روایت رسولان برسون می‌نمایند. برای مثال، در ۱۹۵۵، کایه دو سینما *خاطرات ژولین گرین* را از همکاری‌اش با برسون در پروژه بی‌فرجام ساخت فیلمی درباره قدیس ایگناسیوی لویولایی منتشر کرد. در ۱۹۵۶، مجله مصاحبه‌ای با رولان مونو ترتیب داد که در فیلم *زندانی گریخت* نقش کشیش را بازی کرد و یک ماه بعد یادداشتی از فرانسوا لوتریه به چاپ رساند، بازیگر نقش فونتن در *زندانی گریخت*. گزارش لوتریه از احوال برسون — گزارشی که برسون در شماره بعد مجله مؤدبانه مفاد آن را رد کرد — از هاله رازی می‌گوید که دور تا دور برسون شکل گرفته. واکنش

لوتریه یادآور حکایات منقول رسولان درباره مردی است که دلایلش حتی در فهم نزدیک‌ترین کسانی نمی‌گنجد: «در دوره‌ای سه‌ماهه، از نزدیک شاهد کارها و رفتار برسون در حین ساخت یک زندانی محکوم به مرگ گریخت بودم. فیلم را هم دیده‌ام. اما این شخص، هدفش، دلایلش، جملگی برایم رازی سربه‌مهر مانده است.» تذکره‌الاولیای محصول روایات مدل‌ها و همکاران برسون از آن پس رونقی روزافزون گرفته است. در فیلم مستند بابت مانگولت [فیلمبردار و فیلمساز فرانسوی-آمریکایی که عمده شهرتش را مدیون فیلمبرداری شاهکارهایی از شانتال آکرمن است] درباره جیب‌بر، مدل‌های جیب‌بر، مصاحبه‌ای با مارتین لاسال می‌بینیم که نقش میشل را در آن فیلم بازی کرد. در فیلم متوجه می‌شویم که لاسال اکنون در مکزیک زندگی می‌کند و در صنعت سینمای مکزیک کار می‌کند. مانگولت کشف می‌کند که خانه لاسال یکجور زیارتگاه برسون است. لاسال با غرور می‌گوید کتاب سبک/استعلایی پل شریدر چیزهایی را به او آموخت که پیش‌تر از راه شهود، خود، درباره برسون می‌دانسته. به عبارت دیگر، نیروی سنت نوشتن درباره برسون که در کایه دو سینما آغاز شد و به کتاب شریدر سرایت کرد همچون مایه ثبات و آرامش خاطر به‌سراغ یکی از مدل‌های سابق برسون بازآمده است که با وسواس به معبود و مراد خویش سرسپرده بوده است.

همه اینها حاکی از نفوذ فراوانی است که تنفیذ و تقدیس مقام مؤلفی برسون توسط کایه دو سینما در نهایت در شیوه‌های فکرکردن به فیلم‌های برسون در سرتاسر دوران فعالیتش یافت. دستورالعمل مورد توافق همه نقدنویسان مؤلف‌گرا از ما می‌خواهد در تمام کارهای او برسون واحدی را بجوییم، حتی اگر به نظر رسد یک فیلم به ایده هادی چنین تفسیری پشت کرده است. در واقع، بعضی از جذاب‌ترین نقدهای نقدنویسان کایه دو سینما می‌کوشد بین فیلمی که به‌ظاهر با ایده اصلی منتقد همخوانی ندارد و کل مجموعه آثار فیلمساز که بر اساس آن ایده تعریف شده آشتی برقرار کند. اعتقاد به وجود نظم و ترتیب هر بار تغییر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و به همین علت است که نظریه ایشان در نهایت تابع شاکله ساختارگراییِ اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه

۱۹۷۰ بود. ولی از این مهم‌تر، قرائت مؤلف‌گرایانه برسون که در مقالات دهه ۱۹۵۰ کایه دو سینما آغاز شد دیگر به راحتی میدان را ترک نمی‌کند، دقیقاً به این دلیل که با گفتارهای بنیادین خود سینماپژوهی تطابق تام یافته است. وجودشناسی بازن هنوز که هنوز است مرکز و مدار تقریباً هر پژوهشی در زمینه تاریخ سبک‌های سینمایی است و همچنان نظریه‌پردازان سینما را در زمانه ما مسحور می‌کند. وانگهی، مؤلف‌گرایی راه را هموار کرد تا فیلم‌های سینمایی در دهه ۱۹۷۰ به دانشکده‌های ادبیات راه یابند، یعنی به فضایی که به تشریح متون ادبی بر پایه محوریت مؤلف خو کرده بود. بدین‌قرار، شاید بتوان گفت تلاش برای بازاندیشی ریشه‌ای به سینمای برسون همانقدر دشوار است که تلاش برای مفهوم‌پردازی ریشه‌ای در زمینه خود تاریخ سینما – تاریخی که عمدتاً به کشف فرآیند تدریجی شکوفاشدن غایت‌مدار سبک در مسیری رئالیستی پایبند مانده است. چه باید کرد با روش‌های قرائتی که هیچ تفاوتی را بر نمی‌تابند و بر مدار تکرار می‌گردند؟ بنیادگرایی ایجاب می‌کند یک متن را فقط به یک شیوه فهم کنیم. مفسران بنیادگرا به دلایل ایمانی در برابر هر تفسیر متفاوتی مقاومت می‌کنند. ایمان مبتنی بر تکرار مکررات است، وابسته به تکرار است. تکرار حقیقت می‌آفریند، و حقیقت فقط در جایی می‌تواند ظاهر شود که پیشاپیش تکرار در آن هست. اینکه تکانه‌های بنیادگرایی با روش‌های بسیاری از فعالان عرصه فیلم‌پژوهی و به‌نحو اعم پژوهشگران علوم انسانی تطابق دارند می‌باید تأمل و توجه ما را برانگیزد، خصوصاً باید موجب تأمل و توجه به فرآیندی شود که طی آن صاحب‌نظران دانشگاهی از دیرباز در کار خلق شرایطی بوده‌اند که مناسب ظهور بنیادگرایی در عرصه‌هایی خارج از حوزه فعالیت خودشان است.

جهات شورش

قصد ندارم کیفیت و نوآوری بسیاری از مقاله‌هایی را انکار کنم که در سنت نقدنویسی متأثر از بازن/کایه دو سینما تحریر شده‌اند. می‌کوشم نشان دهم این نوشته‌ها به روش‌های مختلف خصلتی آموزه‌وار و تعصب‌آلود یافته‌اند. جهان‌بینی مسیحی مستلزم

بنیادگرایی نیست، چنان هم نیست که اصلاً به طرز فکر سیاسی چپ‌گرا راه ندهد. گو اینکه آنچه در سال‌های دهه ۱۹۵۰ به تدریج از مقالات کایه دو سینما حذف شد پس‌زمینه سیاسی مجله اسپیری بود که نقشی چنان اساسی در تفکر بازن داشت، قطع نظر از اینکه وجودشناسی او این حذف را ممکن ساخت یا نه. البته دلایلی هست که نشان می‌دهند باید جنبه اجتماعی و سیاسی مسیحیت را جدی گرفت، خاصه که این جنبه با گفتارهای شورشی و خواستار تحول اجتماعی در اواخر دهه ۱۹۶۰ سازگاری دارد. همان‌طور که آلسدر مک‌ایتایر در سال ۱۹۶۸ نوشت: «هم مارکسیسم هم مسیحیت زندگی افراد را از بی‌معنایی ناشی از تنهایی نجات می‌دهند... چون به فرد نشان می‌دهند می‌تواند در تئاتر تاریخ جهان نقشی ایفا کند.» مارکسیسم برای انجام این وظیفه می‌کوشد قابلیت‌های ما را برای تغییر راه‌ورسم جهانی که در برابرمان می‌بینیم وضوح بخشد، درحالی‌که، مراسم عبادت در کلیسا زندگی مؤمن مسیحی را به رسالت شخص مسیح پیوند می‌زند. فرآیندی که طی آن فرد به‌میانجی متن خود را با مسیح یگانه می‌یابد. فرآیندی که به شخص شرکت‌کننده در این مراسم اطمینان خاطر می‌دهد که دارد رسالت مسیح را ادامه می‌دهد. بر این اساس، مکینتایر متذکر می‌شود که «دین ممکن است برآستی انقلابی باشد، تلاشی واقعی برای جمع‌کردن بساط استثمار فقط زمانی آخرت‌گرا می‌شود که تلاش‌هایش برای تغییر جهان شکست بخورد». به عبارت دیگر، دین فقط زمانی جنبه انقلابی‌اش را از کف می‌دهد که از فکر تغییر واقعی جهان دست بکشد، هنگامی که کانون توجه خود را مجدد بر جبر و تقدیر بگذارد و چشم خود را به‌روی احسان، بخشش و اصلاح امور دنیای فانی ببندد.

این دیدگاه بی‌شبهت به فلسفه اصالت شخص مونی‌یه نیست که به‌راحتی می‌توانست زمینه‌ساز قرائت‌های مسیحی اولیه از فیلم‌های برسون باشد. وانگهی، این دیدگاه نشانگر جنبه‌ای از مسیحیت است که بیش از پیش محور اندیشه‌های فلاسفه اروپایی شده است که به مسائلی چون انقلاب و اخلاق و جماعت اشتغال‌خاطر دارند، خاصه که این مسائل با ترکتازی روزافزون بنیادگرایی

در سرتاسر جهان نسبت دارد. کتاب *پل قدیس و منطق حقیقت*: بنیاد کلی‌گرایی نوشته آلن بدیو نقش بسیار مهمی در این جریان داشته و نشان از امکان راه میانه‌ای برای فکرکردن به دو مفهوم فیض و جبر در چارچوبی عام‌تر دارد. بدیو (که خود را بصراحت ماتریالیستی بی‌خدا می‌خواند) در این کتاب می‌کوشد با قرائت غیردینی نامه‌های پل رسول او را پیکارجویی بالقوه معرفی کند، مثالی از «ظرفیت و قابلیت که اعتقادی راسخ اینجا، اینک، و برای ابد دارد، (در ترجمه فارسی، ص ۴۹). به‌طور مشخص، بدیو می‌کوشد مفهوم فیض را در چارچوب مفهوم خود از رخداد احیا کند، چیزی که هم از مرزهای قانون درمی‌گذرد، هم از خود تمامیت اجتماعی.

قانون همواره جزئی، جانبدار، و ناظر به اوصاف خاص است. پل از خصلتِ همواره «دولت‌مدار» قانون کاملاً آگاه است. منظور من از «دولت‌مدار» عملکرد آن چیزی است که سنجش‌های یک وضعیت را می‌شمارد، می‌نامد و هدایت می‌کند. حقیقتی که بناست همچون موجی از دل رخداد برخیزد و پیش رود، باید شمارش‌ناپذیر، وصف‌ناپذیر و هدایت‌ناپذیر باشد. این دقیقاً همان چیزی است که پل فیض می‌نامد، آن چیزی که رخ می‌دهد بی‌آنکه با هیچ وصفی بر زبان آید، چیزی که ورای قانون است، چیزی که بر هر کسی روی می‌دهد بی‌آنکه بتوان دلیلی بدان نسبت داد. فیض قطب مخالف قانون است. از آن جهت که بدون هیچ موعده مقررری از راه می‌رسد (ترجمه فارسی، ص ۱۱۳).

بدین‌سان فیض و رخداد به‌صورت چیزی تصویر می‌شوند که از حد قانون درمی‌گذرد و قانون را مختل می‌کند. قانونی که فقط به‌کار پیش‌بینی‌کردن، تعریف‌کردن و اداره‌کردن سوژه می‌آید. آنچه همچون موعده‌ی قبلی برای سوژه «مقرر» می‌شود هیچ نیست مگر پاداش مادی برای کار و زحمتی که سوژه جهت خدمت و بندگی به دولت می‌کشد. نه آنچه حق سوژه است. فیض، وقتی در چارچوب مادی رخداد درک شود، همان چیزی است که سوژه را از ساخت و صورت ایدئولوژیک آن آزاد می‌کند، آنچه یک

سوژه را بنا می‌نهد نمی‌تواند چیزی باشد که از قبل برایش مقرر گشته است» (ترجمه فارسی، صص ۱۱۴-۱۱۳). اگر حاکمیت سوژه از راه فیض به ظهور می‌رسد، باید گفت سوژه نه به حکم قانون گردن می‌نهد و نه رضایت و خرسندی در سایه قانون را به رسمیت می‌شناسد، و بدین اعتبار شهروندی دولت را هم ارج نمی‌گذارد، دقیقاً بدین علت که لحظه بنام شدن سوژه هیچ خاستگاهی ندارد، هیچ مرجعی ندارد.

نظریه ماتریالیستی بدیو درباره فیض اشاره به آن چیزی دارد که در رهیافتی آشتی‌جویانه‌تر به مضمون‌های دینی فیلم‌های برسون واجد ارزش است و همچنین به محدودیت‌های این رهیافت. نظریه بدیو که فیض را رخداد قلمداد می‌کند می‌تواند به فهم انسجام و پیوستگی کارهای برسون از دهه ۱۹۳۰ تا دهه ۱۹۸۰ یاری رساند. فیلم *فرشتگان گناه* درباره سرنوشت مجرمی است که آدم کشته و می‌کوشد از چنگ قانون بگریزد و در فضای صومعه‌ای متعلق به دومنیکن‌ها پناه جوید. *خاطرات یک کشیش روستا* قصه بیماری و آلام روحی و در نهایت مرگ کشیشی را نقل می‌کند که ساکنان شهرستانی که در آن خدمت می‌کند غذایش می‌دهند، و عنوان فرعی یک محکوم به مرگ گریخت، یا باد هرکجا بخواهد می‌وزد توأمان حاکی از وجود نسبتی میان فیض و اراده آزاد، رخداد و رهایی است. با فیلم *ناگهان بالتازار* در ۱۹۶۶، فیلم‌های برسون، نه تنها رفته‌رفته لحنی به‌مراتب محزون‌تر و سردتر می‌یابند؛ بلکه رفته‌رفته با صراحت درگیر مسائل فرهنگ جوانان هم می‌شوند، خاصه آرایش جدید فرهنگ جوانان پس از رخدادهای دهه ۱۹۶۸. بدین‌قرار، مسأله فیض همخوانی کامل دارد با مسائلی که در متن حیات پس از مرگ شورش دانشجویان مطرح می‌شوند. فلسفه رخداد بدیو خود از بسیاری جهات مدیون تجربه شخص بدیو در رخدادهای مه ۶۸ و واکنش محافظه‌کاران در سال‌های آینده به این واقعه انقلابی است.

دشواری تلقی بدیو از فیض به منزله صورت ممکنه از آشتی میان قرائتی که برسون را فیلمساز سنت شکن می خواند و قرائتی که برسون را هنرمندی تعالی گرا می داند دقیقاً ناشی از تلاش بدیو است برای آنکه پل رسول را مبارزی سکولار بخواند و این تفسیر را در کنار قرائت های غیر سکولار ناگزیر نامه های او بگذارد. تلقی بدیو از فیض و قرائت او از سیر اعمال و افکار پل رسول صرفاً قیاسی تمثیلی است: کوششی است برای فکر کردن به رخداد در چارچوبی متفاوت. به عبارت دیگر، قرائت الحادی بدیو فقط می تواند رضایت خاطر کسانی را جلب کند که از قبل تصویری الحادی از جهان داشته باشند. بعید است بتواند در عمل خللی در دستگاه متافیزیک مسیحی ایجاد کند. تلقی بدیو از فیض برآستی در بنیادهای غایت شناختی ماتریالیسم دیالکتیکی خلل می اندازد، خاصه از آن جهت که بدیو می کوشد شکلی از رابطه علت و معلول را شرح و بسط بدهد که هیچ مجهول یا صفت خاصی ندارد و روال پیشرفت تاریخ را تغییر می دهد. این تلقی تا حد زیادی بخت (شانس) را الگویی برای مقاومت در برابر قانون و ساختار متصلب تمامیت های اجتماعی می شمارد. رخداد پشتوانه از کارافتادن مستمر هر نظامی است. مشکل اینجاست که از منظر متافیزیک مسیحی قانون دولت [یعنی قوانین دنیوی-بشری] همواره مطیع قانون خداست. رخداد فیض، به خودی خود، شخص مؤمن را از کاروبار دنیا دور می کند و به سمت برداشتی از حقوق سوق می دهد که فقط در چارچوب امور خدایی و ایمانی قابل فهم است. بدین اعتبار، آنچه در روایت بدیو پل رسول را متفکری انقلابی می سازد در همان حال مسیحیت را از اشتغال خاطر به معضل استثمار در زندگی دنیوی رویگردان می کند. این امر پل رسول را بیش از پیش در معرض بنیادگرایی قرار می دهد و می دانیم که بنیادگرایی هم به اندازه گفتار بدیو با قانون دولت سر جنگ دارد.

من با رهیافتی مشابه، معتقدم چیزی بمراتب رادیکال تر در فیلم های برسون درکار است و گمان می کنم درکی آشتی جویانه تر از

مضمون های مسیحی و قرائت های دینی فیلم های برسون فرجامی ندارد جز بازگرداندن ما به همان برسونی که بالغ بر هفتاد سال

نظاره‌گرش بوده‌ایم. این نگاه ممکن است نگذارد متوجه معنای یکی از نقدهای جدی بر خود مسیحیت شویم، نقدی که می‌تواند سطح صورت‌بندی اثرگذار و تحسین‌برانگیز بدیو را هرچه بالاتر ببرد. من برای مثال می‌گویم نشان دهم خود مفهوم فیض در کارهای برسون تحت الشعاع مفهوم دنیوی‌تر شانس است، البته فقط به معنا و مفهوم مورد نظر سوررئالیست‌ها در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، همان سال‌هایی که برسون در محافل ایشان آمدوشد می‌کرد. البته من قصد ندارم فیض را هم‌ارز شانس بخوانم. می‌خواهم از این مفهوم بهره‌گیرم تا خود ایده برگزیدگی و لطف و رحمت الهی را تصحیح کنم. انقلاب‌ها، و بویژه انقلاب سوررئالیسم، یکی‌یکی به لطف و مرحمت خدا رخ نمی‌دهند. خلط‌کردن دو مقوله شانس و فیض فقط موجب همکاری دین و دولت و تداوم این همکاری خواهد شد. توصیه شخصیت کشیش در فیلم محکوم به مرگ گریخت — اینکه فونتنن باید به جای قاشقی که برای فرار از زندان به‌کار خواهد برد کتاب مقدس به‌دست گیرد — آزادی و رهایی فونتنن را تضمین نخواهد کرد. همچنان که جایگاه قانونی‌اش را در اردوگاه نازی‌ها هم.

با این همه مسائل مربوط به فیض و جبر (یا تقدیر) صرفاً از دغدغه‌های الهیاتی نشأت نمی‌گیرد. نظریه ماکس وبر درباره خاستگاه سرمایه‌داری در کتاب اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری حول محور همین مسائل می‌گردد. زهد و پارسایی مذهب پروتستان در پی نهضت اصلاح دین، از نظر ماکس وبر اوضاع و احوالی آفرید که با روند رشد و توسعه سرمایه‌داری سازگاری داشت. این عقیده که افراد ایمان خود را فقط از راه اعمالی می‌توانند نشان دهند که در زندگی دنیوی انجام می‌دهند موافق با رسم کارکردن اجباری در نظام سرمایه‌داری از کار درآمد.

آخر، آیین زهد (در مذهب پروتستان)، هم‌نوا با مفاد عهد عتیق و همسان با ارزش اخلاقی اعمال صالح، ثروت‌اندوزی را به‌منزله غایتی فی‌نفسه مستوجب کمال ملامت می‌دانست؛ ولی دستیابی به ثروت به‌عنوان ثمر کار و زحمت در یک حرفه

خاص را نشانه برکت و مرحمت خدا می‌شمرد. و از این هم مهم‌تر؛ ارزش دینی کارکردن منظم و مستمر و بدون استراحت در یک حرفه دنیوی، به‌منزله والاترین وسیله زهد و پارسایی، و درعین‌حال مطمئن‌ترین و مبرهن‌ترین برهان تجدید حیات روحانی و ایمان خالص اصیل، لابد قوی‌ترین اهرم قابل‌تصور برای گسترش آن نگاهی به زندگی بوده است که ما در این متن روح سرمایه‌داری خوانده‌ایم.

بدین‌سان، کار نکردن و لذت‌جستن در آن واحد مظهر معصیت و اخلال بالقوه در بهره‌وری کار در نظام سرمایه‌داری‌اند. وانگهی، این باور دینی که کار و زحمت افراد نباید تولید ثروت کند سازگاری کامل دارد با فرمان لازم‌الاجرای نظام سرمایه‌داری مبنی بر انباشت سرمایه به یاری مناسبات نابرابر نظام کاری. معصیت به ذات خود قسمی نظام اعتباری است: «کسی که یک بار بدهکار شده باشد کاملاً محتمل است، از طریق محصول همه اعمال صواب خویش، موفق شود بهره انباشت‌شده را تمام و کمال بپردازد. اما اصل سرمایه را هرگز» (ماکس ویر). و فیض و جبر الهی است که این شرایط امکان را خلق می‌کنند. کار اجباری جلوه بیرونی برگزیدگی فرد است؛ اعمالی که به او امر شده است در زندگی دنیوی انجام دهد.

من می‌خواهم نشان دهم فیلم‌های برسون نیز به نسبت میان کار و دین می‌پردازند. بسیاری از فیلم‌های برسون درباره آدم‌هایی‌ست که در انجام کارهای خود ناکام می‌مانند یا کسانی که کلاً ترجیح می‌دهند کار نکنند، خواه با پیشه‌کردن بزهکاری یا بیکاری خواه هر دو. همیشه به خصلت زاهدانه فیلم‌های برسون اشاره شده است. اما چه توجیهی می‌توان یافت برای داستان این آدم‌های بزهکار و بیکار که در زاهدانه‌ترین قاب‌های سینمایی ظاهر می‌شوند؟ جواب را، برخلاف رسم شایع میان ستاینندگان برسون، شاید نه در پاسکال بلکه باید در کار آدورنو جست: «بورژواها هنر را شهوانی و زندگی را زاهدانه می‌خواهند؛ چه بهتر که عکسش باشد.» «عکسی» که آدورنو می‌گوید درباره برسون هم صادق است. سبک برسون نسبت عکس میان هنر شهوانی و زندگی

زاهدانه را نمی‌کند، خاصه اگر آیین زهد را پیش شرط انباشت سرمایه تلقی کنیم. بنابراین اگر کیفیت زاهدانه فیلم‌های برسون را در چارچوب دین تفسیر کنیم آنگاه از نقد رادیکالی که تکانه‌های جاری در فیلم‌های او بر زندگی در نظام سرمایه‌داری وارد می‌کنند غافل خواهیم شد.

منبع:

**Neither God nor Master, Robert Bresson and Radical Politics, Brian Price. 2011.
University of Minnesota Press.**