



نه خدا، نه ارباب: روبر برسون و سیاست رادیکال

مصاحبه با برایان پرایس

میثاق نعمت گرگانی

nhst.ir

سینما | اسفند ۹۷

زمینه‌ی اصلی فعالیت برایان پرایس^۱، استاد دپارتمان مطالعات سینمایی و بصری دانشگاه تورنتو، مطالعات بینارشته‌ای در حوزه‌ی فلسفه و سینما است. به‌طور ویژه زیبایی‌شناسی و جوه مختلف اخلاق و فلسفه‌ی سیاست موضوعات مورد علاقه‌ی او را تشکیل می‌دهند. همچنین آثار متعددی در زمینه‌ی هستی‌شناسی، رنگ، طبقه‌بندی، سینمای فرانسه، فیلم آوانگارد و تاریخ نظریه فیلم به رشته‌ی تحریر در آورده است. تا کنون دو کتاب "نظریه‌ی ندامت" (۲۰۱۷) و "نه خدا، نه ارباب: روبر برسون و سیاست رادیکال" (۲۰۱۱) از او منتشر شده است. در حال حاضر نیز کتاب "آسایس^۲ و جدیت سیاسی" را در دست انتشار دارد. بخش زیادی از مفاهیم و رویکردهای مورد نظر او در نسبت و تعامل فلسفه و سینما، نخستین بار به شکل نظام‌مند در کتاب "نه خدا، نه ارباب: روبر برسون و سیاست رادیکال" پیاده شد. اثری که مواجهه با

¹ Brian Price

² Olivier Assayas



سینمای برسون را از سیطره‌ی تفسیرهای دینی فراتر برد و سویه‌هایی نو برای مواجهه با فیلم‌های او به عنوان مسائلی سیاسی و برخوردار از دغدغه‌های سیاسی پیشنهاد کرد. پیشنهادهایی که نه یکی از نقاط عطف در مطالعه سینمای برسون بلکه دگرگونی‌های مهمی در تفاسیر دینی در مطالعات سینمایی ایجاد کرد. مصاحبه زیر با همین محوریت و با تمرکز بر کتاب "نه خدا، نه ارباب: روبر برسون و سیاست رادیکال" انجام گرفته است.

میثاق نعمت گرگانی: ایده‌ی اصلی کتاب شما در نظر گرفتن سویه‌ی سیاسی سینمای برسون است و این بحث را مطرح می‌کنید که فیلم‌های او از همان ابتدا درگیر مسئله کنش انقلابی و سیاست رادیکال بوده است. شما معتقدید این وجه از فیلم‌سازی برسون در اواخر دهه هفتاد درک شد. چه دگرگونی‌ای این تفسیر را ممکن کرد؟ تغییر در فیلم‌های برسون، در مطالعات سینمایی یا در جهان اجتماعی؟

برایان پرایس: فکر کنم همه‌ی آن‌ها، و شاید مشخصاً مطالعات سینمایی که هنوز در دهه‌ی هفتاد نوپا بود و تا حدود خیلی زیادی زیر سلطه‌ی خوانش دینی از برسون قرار داشت. در هر صورت ولی شما حق دارید که این دوره را برهه‌ی ممکن شدن تفسیرهای سیاست-محور از برسون چه در کتاب من و چه در بسیاری دیگر بنامید. واضح‌ترین فیلم سیاسی در آن دوره "شاید شیطان"^۳ (۱۹۷۷) است. اشارات به انواع گوناگون جنبش‌هایی با گرایش‌های چپ در آن واضح و عیان‌اند. به عنوان نمونه فراخواندن مستقیم جنبش محیط زیستی، که در آن زمان مسئله‌ای کاملاً نو در فرانسه بود. اشاره به وضعیت‌گرایی^۴، و همچنین به شخصیت‌های انقلابی در "شیاطین"^۵ داستایفسکی و شمار زیادی ارجاعات دیگر. این نکته را باید در نظر بگیریم که برسون وقتی شروع به ساخت فیلم‌های رنگی کرد کاملاً مُسن بود. یعنی همان زمانی که دغدغه‌های سیاسی او کمی صریح‌تر موضوع‌پردازی می‌شد. احتمال این امر که فردی به

³ The Devil, Probably

^۴ Situationism پارادیمی در روان‌شناسی که در آن محیط به عنوان یک بازیگر مهم در شکل‌گیری رفتار انسان قلمداد می‌شود.

^۵ به "جن‌زدگان" نیز ترجمه می‌شود



ژرف‌اندیشی برسون که سبکش برای دهه‌ها تا ۱۹۶۹ روشن و واضح بوده است به ناگه شکافی بنیادی در ارزش‌ها و شیوه‌ی خودشناسی‌اش را تجربه کند بسیار دور از ذهن به نظر می‌رسد. بنابراین برای من مسئله این پرسش ساده است که آیا غیر صریح بودن سبک فیلم‌های ابتدایی او می‌تواند در بردارنده‌ی ظرفیت شیوه‌ی متفاوتی از فهم سیاست نسبت به روش‌های متعارف بازنمایی آن باشد؟ از این لحاظ مقایسه با فیلم‌های دهه‌ی پنجاه و شصت آن رنه می‌تواند قیاس سودمندی باشد. آیا فیلم‌های رنه را غیر سیاسی می‌نامیم چون که مستقیماً موقعیت‌های سیاسی را بازنمایی نمی‌کنند؟ برای من "سال گذشته در مارین‌باد" به غایت فیلمی سیاسی است. نمایانگر همزمان اضطراب و ناممکنی مسئول در نظر گرفتن فردی به دلیل خطایی، وقتی که علائم خطا و نام‌های خاطیان به سختی گیر آورده می‌شوند. فیلمی که در اوج ممیزی انقلاب الجزایر در فرانسه ساخته شد. لذا پرسشی در فیلم حاضر است: چگونه و چه زمانی در غیاب نشانه‌ها صحبت کنیم؟ پرسشی که رنه به عنوان یک هنرمند، در مهم‌ترین برهه‌ی سانسور مستقیماً با آن مواجه شد. عجیب نیست که همین مسئله به پرسش خود فیلم نیز بدل شد. هنگامی که شروع به اندیشیدن درباره برسون کردم، خیلی ساده این مسئله مرا به فکر فرو برد که از دریچه‌ی آنچه راجع به رنه می‌توانیم بگوییم، شاید بتوانیم به طریقی متفاوت سیاست مدرنیسم را درک کنیم. این بیشتر از گسست در بازنمایی، به معنای علاقه به امکانات ناشناخته‌ی بیان ضمنی و غیر صریح است. اگر یک چیز در رنه و برسون مشترک باشد آن امتناع از آموزشی بودن است که شیوه‌های امکان درک سیاست را بسط می‌دهد. این‌جا مسئله، نه بازنمایی بلکه زمان و بیان ضمنی و تلویحی است. به عبارت دیگر خوانش انتقادی از سینمای دینی برسون، غیاب تصویر جهان اجتماعی را به عنوان نشانه‌ی بی‌علاقگی او به دنیا در نظر می‌گیرد. من [ولی] آن را پا سخ می‌دانم. پا سخی به ناممکن بودن بازنمایی سیاست به شکل صریح.



میثاق نعمت گرگانی: رابطه‌ی بین کار و مذهب، محور کلیدی بازخوانی شما از سینمای برسون است. به نظر مواجهه‌ی این دو مفهوم، مارکس و وبر، و همچنین لزوم بازخوانی نسبت این دو برای فهم سینمای برسون را فرا می‌خواند.

برایان پرایس: من خواهم گفت که رویکردم به برسون بیشتر مارکس‌فونیک است تا مارکسیستی. من برسون را آن‌چنان مارکسیست نمی‌بینم، کما اینکه خودم را. اما نظریه سیاسی رادیکال و زیبایی‌شناسی رادیکال بدون مفاهیمی که مارکس معرفی کرده چه خواهند بود؟ همچون هر هنرمند حقیقی دیگری - و در این مورد خاص - هر فیلسوف حقیقی دیگری، برسون کاری بسیار متفاوت از صرف تصویر کردن اندیشه‌ی مارکس یا هر فرد دیگری انجام می‌دهد. این امر را به واضح‌ترین شکل در شیوه‌ای می‌توان یافت که اقتباس‌های ادبی خود را پیش می‌برد. همچنین پر واضح است که مسئله بیگانگی نیز در همان سطح دغدغه برسون نیز است، ولی روشی که سرچشمه‌ها و تأثیرات این بیگانگی را نشان می‌دهد گاه شبیه مارکس است و گاه ابداً شباهتی در کار نیست. از سوی دیگر من فکر می‌کنم که او اشتراکات بسیاری با وبر دارد. بوپیکای بلاغی فهم وبر از پروتستانیسیم و ارتباط آن با سرمایه‌داری، کما اینکه اشاره شد، بسیار مهم است. سوای این که آن روش همواره به نتیجه‌ای قابل پیش‌بینی و مشخص ختم می‌شود، شاید تحریک شویم که آن را یک روش بنامیم. وبر - همچون معدودی دیگر - دریافت که چگونه دو چیز که معلول دغدغه‌های به غایت متفاوتی هستند، می‌توانند به نتایج و تأثیرات مشابهی منجر شوند. حساسیت این شناخت، دریچه‌ای به فیلم‌های ابتدایی برسون برای من گشود که در آن‌ها پیوسته شاهدیم چیزها برای اهداف دیگری غیر از آن‌چه در اصل به آن اختصاص دارند استفاده می‌شوند. یک راه بیان آن گفتنش است چرا که هر چند آن چیز شاید همان باقی بماند ولی منظر و وجه آن می‌تواند تغییر کند؛ همان‌گونه ویتگنشتین به ما آموخت. جوری که اشیا را می‌بینیم، آنچه در مورد آن‌ها فکر می‌کنیم، ممکن است در سطحی یکسان قابل دفاع با چیز [متفاوت] دیگری که در ارتباط با همان چیز می‌گوییم باشد. از چنین منظری، معنا نمی‌تواند از بافت و کارکردش جدا شود. طبیعتاً نزد وبر، هدف، اشاره کردن به



این امر است که پروتستانیسم و سرمایه‌داری در حقیقت به هم گره خورده‌اند. در این مورد این تغییر سویی‌ی ساده‌ای نیست. در این جا نکته - این همان نقطه‌ای است که برسون ورود می‌کند - این است که دیدن حضور دو ایده‌ی به ظاهر ناسازگار در یک ایده، یا شیء، باید ما را نسبت به احتمال [تشخیص] آن چیزی که با آن مواجه می‌گردیم، هوشیار کند. چنانچه محتمل است پس موضوع باید تغییر کند. از نظر من برسون آن قدر زیاد روی بوطیقای تصادف تاکید می‌کند که سخت بتوان فیلم‌سازی دینی محسوب شود.

میثاق نعمت گر گانی: چنانچه مفهومی را تحت عنوان اخلاق برسونی تعریف کنیم - گناه/جنایت و قانون الهی و حکومتی همواره الگویی قابل پیگیری در فیلم‌های برسون هستند - چگونه می‌توانیم به جای اخلاق مسیحی، آن را اخلاق مارکسیستی قلمداد کنیم؟

ب.پ: فکر کنم نمی‌توانیم و این احتمالاً نقطه ضعف کتاب من است. مارکسیسم می‌تواند در همان سطح مسیحیت، از لحاظ اخلاقی محدود و بسته باشد؛ وقتی که از هواخواهان خود می‌خواهد که به عنوان نظامی کامل و بنیادین از ایده‌ها بدان باور داشته باشند تا بدان جا که فرد از تلاش برای یافتن منظری بیرونی به نظام ناامید می‌شود. فقط در نظر بگیری که چگونه هم رهروان مارکسیسم و هم مسیحیت به یک میزان می‌توانند هویتی مبتنی بر ناسازگاری و تزویر داشته باشند و چه پیگیرانه آن را زیر نظر بگیرند. در کتاب جدیدم، "نظریه‌ی ندامت" برداشتی از اخلاق را پیشنهاد می‌دهم که امیدوارانه برخلاف شیوه‌ی مر سوم تلقی ما از اخلاق به مثابه معیاری برای عمل و وابستگی است. برای من یک چیز زمانی اخلاق شمرده می‌شود که ما قادر باشیم کاری را برای فردی انجام دهیم، در حالی که هیچ ذهنیتی از فردیت خاص او و اینکه جهان ما با حضور و بدون حضور او چه سمت و سویی را خواهد داشت، نداشته باشیم. یادداشت ریچار رورتی درباره اخلاق از این منظر برای من بسیار آموزنده بود. کما اینکه در برسون نیز قابل مشاهده است. بخش زیادی از قساوتی که برسون به مطالعه آن می‌پردازد با این نوع سرسختی، این نوع امتناع که در پی احساس نادرستی از قطعیت شکل می‌گیرد مقابله



می‌کند. نادرست چون که خشونت سرانجام از آنچه در ضدیت با قطعیت است ریشه می‌گیرد. از شک بنیادینی که امیدواریم هرگز به دیگران نشان ندهیم.

میثاق نعمت گرگانی: عنوان فصل نخست کتاب شما "جنایت به مثابه شکلی از آزادی" است. چگونه این آزادی را با توجه به اهمیت تقدیر در فیلم‌های برسون تفسیر می‌کنید؟

برایان پرایس: فکر می‌کنم این تقدیر نیست که در سینمای برسون کار می‌کند بلکه قیمومت است. طبیعتاً از طریق کلیسا و البته پلیس، دولت و در مورد "مردی که گریخت" (۱۹۵۶) دشمن. ایده‌ای که در این مورد پیشنهاد می‌دهم را خودمختاری جنایی می‌نامم. و هدف از آن اشاره به روش‌هایی است که مجرمان وقتی در کارشان خوب هستند- در سطحی که متوجه نمی‌شویم چه کاری را انجام می‌دهند- جهان‌های متفاوتی نسبت به دنیایی که در آن تحت کنترل و سیطره هستند می‌آفرینند. به همین دلیل ژنه در آن فصل بسیار مهم است. برای دیگران، زندان مجازات است، برای ژنه ولی پهنه‌ی اروس و خلاقیت. از چنین منظری، مجازات، کار [کردن] را پایان می‌دهد و مجرم چنانچه قادر به از میان برداشتن اصلاحیات باشد می‌تواند درون یک نهاد تأدیبی آزاد گردد. طبیعتاً به هیچ وجه منظورم این نیست که جنایت تنها طریقه آزادی است. یکی از مشکلات جنایتکاران که از ابتدای تاریخ سینما، فیلم‌سازان را سر شوق می‌آورد ارتباط نزدیکی است که کنش‌های خودمختارانه جنایتکار را با بی‌قانونی‌ای پیوند می‌دهد که پیامد آزادی‌ای است که ما برای خود می‌سازیم و در معرض آن قرار می‌گیریم. شاید فردی آزادی را به میانجی زندگی جنایی و خلاقیت بیابد، ولی از سوی دیگر موقعیتی که فرد خارج از هر نهادی قرار می‌گیرد، شاید بتواند او را از قدرت مطلق سایر جنایتکاران (یا هر صاحب منصب اعمال خلاقه) محافظت کند. فیلم‌سازان اندکی این مشکل را مشخصاً با در نظر گرفتن مجازات و ندامت حل می‌کنند. در برسون این مسئله چندان مشخص (واضح) نیست. در "پول" حتی ایوون نیز دلایل خود را - و یا شاید اراده‌های جمعی است که به عنوان علل ظاهر می‌شوند- برای اعمالی که انجام می‌دهد دارد، مشخصاً ارتکاب قتل. فکر نمی‌کنم کسی بتواند مستدل بگوید که قصد برسون این است که ما با ایوون همدلی کنیم. فیلم



ولی کاملاً واضح نوع بیگانگی‌ای که او تجربه می‌کند و نوع خشونت‌ی را که در پی آن می‌آید، تصویر می‌کند.

میثاق نعمت گرگانی: تفسیر سکولار و جامعی که بدیو از شانس و تقدیر ارائه می‌کند، چگونه می‌تواند در مواجهه با تعبیرهای دینی از سینمای برسون سودمند باشد؟

برایان پرایس: نه تنها بدیو بلکه شمار زیادی از فلاسفه خوانش‌های سکولار از شخصیت‌های غیر سکولار داشته‌اند. مشخصاً از سن پائول. من بیش از هر چیز قضیه را بدین گونه می‌بینم تا آن‌جا که من می‌فهمم نکته این است که ما نباید کلیت بااهمیت حضور مفاهیم سنت‌های مذهبی را چنانچه آن اشخاص (مسیح، پائول) و یا مفاهیم (رحمت، وفاداری) در مسائل دنیوی اثرگذاری و جهت‌دهی واقعی دارند، از دست بدهیم. ادراک من از برسون این است که شانس نوعی پی نخود سیاه فرستادن است؛ حتی اگر همچون بدیو وقایع بنا به ترتیب تفسیر شوند. فکر می‌کنم (شاید اشتباه کنم) بدیو هیچ‌گاه درباره برسون مطلبی ننوشته است و این مبرهن است که او سینمای مدرنیسم را به خوبی می‌شناسد. آنچه که در سینمای برسون به شانس تعبیر می‌شود از تاریخی طولانی برخوردار بوده است یا حداقل اجبار اراده فرهنگی‌ای بوده که به طور منظم خود را در قالب اظهارات بیمارگونه نشان می‌دهد. دلایل خوب متعددی برای رو آوردن به بدیو وجود دارد ولی من فکر نمی‌کنم که برای نقد خوانش دینی از برسون به او نیازمند باشیم. ساده‌تر از این‌ها است. کافی است دست از خوانش‌های پیشین بکشیم و دنبال چیزهای جدید در فیلم بگردیم. کارهای جدید و الهام‌بخشی در ارتباط با برسون انجام گرفته است. به ویژه اخیراً گلین برنت^۶، شارون کمرون^۷ و ریمون واتکینز^۸، و شمار بسیاری دیگر پرسش‌هایی نو و مهیجی را در سینمای برسون جستجو کرده‌اند.

^۶ Colin Burnett

^۷ Sharon Cameron

^۸ Raymond Watkins



میثاق نعمت گرگانی: همان‌طور که در مقدمه کتاب اشاره کرده‌اید از منظر خوانش دینی، مرگ در سینمای برسون عاملی است که رستگاری را برای شخصیت‌ها به ارمغان می‌آورد. چگونه می‌توانیم مرگ را به عنوان مسئله‌ای سیاسی در سینمای برسون در نظر بگیریم؟

ب.پ: پرسش از مرگ در سینمای برسون بسیار پیچیده و متنوع است. آیا مرگ "موش" از همان جنس مرگ زنی است که در "پول" توسط ایوون به قتل می‌رسد؟ یا زن جوان در "زنی نازنین"؟ "زنی نازنین" از این منظر عبرت‌آموز است. چرا که *al* در همان آغاز فیلم دست به خودکشی می‌زند و دیگر هیچ وقت حضوری در فیلم نمی‌یابد. چرا؟ فکر کنم برسون دشواری تمیز دادن حقیقت و گفتمان، واقعیت و باورهای تثبیت شده را نشان می‌دهد. فکر کنم آنچه ما می‌بینیم پژواک تأملات شوهرش درباره او است. عللی که برای مرگ او می‌آورد. عللی که هنوز با نشان‌گذاری‌های واضحی از سوژکتیویته در سینما نمایان نمی‌شوند. کمابیش، همچون تمام تصاویر برسون این تلقی در آنچه احساس می‌کنیم حضور دارد که همچون نوعی صراحت پدیدار شناختی است. گویا که مستقیماً به خود چیزها نگاه می‌کنیم، البته اگر اصلاً قادر به چنین کاری باشیم. فیلم یکی از دشوارترین مسائل سیاسی مرگ را نمایش می‌دهد. نسبت دادن معنایی به یک فرد، به یک زندگی که دیگر [آن فرد] نمی‌تواند با آن مخالفت کند. این همواره در قلب مقاومت من علیه ایده‌های مذهبی از سرافکنندگی و تعالی، از "بدن به مثابه زندان" بوده است. مرگ یکی از تنها راه‌هایی است که این ایده می‌تواند به میانجی‌اش کار بکند. اگر منظورمان از "کار" قابل کاربرد شدن به عنوان یک مفهوم و یک مقوله است به نحوی که قابل تکثیر و بازآفرینی باشد. ما همواره نه تنها از طبقه‌بندی‌هایی که به ما واگذار شده‌اند، بلکه حتی از آن‌ها که برای خودمان می‌خواهیم‌شان فراتر می‌رویم. همچنین این مرگ یکی از کوشش‌هایی است که اغلب برای سازگار کردن امیال خود و شیوه‌ی بودن زیر یک عنوان در زندگی انجام می‌دهیم.

میثاق نعمت گرگانی: بدن پلی است بین امر فردی و اجتماع، بین طبیعت و فرهنگ، و هر گونه سیاستی خود را از طریق خشونت، الزام و محدود کردن بدن به اجرا در می‌آورد. چه



عناصر سینمایی در فیلم‌های برسون برای به چالش کشیدن سیاست به واسطه‌ی بدن مورد استفاده قرار می‌گیرد؟

ب.پ: این واقعاً مشاهده مهمی است. نزد برسون که با بازیگرانش به مثابه مدل (مانکن) برخورد می‌کرد، بدن ساحتی است که الزامیت‌های اجتماعی واضح‌تر نمود می‌یابند. این مسئله در ژست‌های سنگین شخصیت‌های او که همگی زیر بار چیزی هستند که به کفایت درکش نمی‌کنند- قابل مشاهده است. برسون در ارتباط با جوانان فیلم ساخت. فرقی نمی‌کرد که چقدر پیر شده است. چرا؟ وقتی جوان هستیم در مقابل نیروهای اجتماعی‌ای که هنوز آن‌ها را نمی‌شناسیم- تقریباً تمام شان- بیشتر آسیب‌پذیریم. ما علائم غیرعقلانی‌ای از آن نیروها را به نمایش می‌گذاریم. پاسخ‌های غیردقیق و ناگزیر خویش را بدان نیروها نشان می‌دهیم. پاسخ‌هایی که از سویی دیگر به سرزندگی‌ای که مطرح و می‌خواهیم خود را به مدد آن برای مقابله با آن چه در جهان نادرست می‌دانیم مهیا کنیم، خیانت می‌کنند. وقتی هنوز جوانیم نمی‌دانیم چگونه این نیروها را مدیریت کنیم. اینکه انتخاب کنیم در مقابل شان مقاومت کنیم یا به سادگی در برابرشان بازی کنیم.

میثاق نعمت‌گرگانی: علاوه بر بدن، زبان نیز نقشی کلیدی در سلطه و مشروعیت‌بخشی در جامعه بازی می‌کند. در فصلی از کتاب‌تان با عنوان "مرد و حیوان، ارباب و نوکر" شما این مسئله را در تفهیرتان از رابطه انسان و حیوان مورد استفاده قرار می‌دهید. با توجه به عنوان کتاب‌تان: "نه خدا، نه ارباب" چه پیوندی بین زبان و برخی مفاهیم در سینمای برسون همچون انتخاب و شانس می‌بینید؟

برایان پرایس: همان‌طور که در کتاب اشاره کرده‌ام برسون اشتراکات زیادی با دریدا، به ویژه در انتقاد از لوگو سنتریسم دارد. "خاطرات یک کشیش روستا" بسیاری از دغدغه‌های دریدا در "درباره‌ی گراماتولوژی" را پیشاپیش بیان می‌کند. در نظر گرفتن تمام راهروهای نوشتار، روی هم انداختن و تلفیق صفحات در بالای صفحات، و همچنین شیوه‌ای که ما نه تنها متن تمام شده، بلکه پاساژهایی در حال محو شدن را می‌بینیم، به شیوه‌ای هستند که دریدا انجام می‌دهد.



همچنین نوشتن از نظر بصری زیبا است. احتمالاً زیباترین بخش فیلم. در نظر گرفتن زیبایی شناسی شکلی که کلمات دارا هستند به جای معنای آنها، به چه معنا است؟ چگونه می‌توان آن زیبایی را قابل بهره‌برداری کرد؟ این صحنه‌های نوشتن کاملاً در تضاد با آنچه در "مصائب ژاندارک" از تعصب متهم‌کنندگان ژان در خوانش‌شان از آنچه درست می‌دانند، شاهد هستیم قرار می‌گیرند. فکر کنم این خیلی دشوار خواهد بود اگر بگوییم برسون به تقدم کلمه در تناظر کاملی بین دال و مدلول باور داشت. مهم نیست چه میزان این رابطه ناگزیر به تکرار حادث می‌شود. فکر کنم آنچه برسون به ما نشان می‌دهد مردمی هستند که شکاف بین دال و مدلول را که بیننده فیلم به وضوح می‌بینند را نادیده می‌گیرند. چنانچه فردی آثار برسون را دقیقاً با همان خشونت شخصیت‌های درون فیلم تفسیر کند، منجر به خوانشی یانسنیستی از برسون می‌گردد که برای مدت زمانی طولانی مسلط بود. من با اطمینان می‌توانم به شما بگویم که این افراد قادر به خوانش متفاوتی از برسون نیستند و تنها هر بار همان مسیر را با جزئیات بیشتری طی می‌کنند.

میثاق نعمت گرگانی: شما کتاب خود را نه تنها یک بازنگری درباره‌ی برسون بلکه تأملی درباره‌ی ذات خود این نوع تفسیر و سازوکارهایی که به واسطه آن، این نوع تفسیر باید کناره بگیرد تا امکان فهم مذهب هم به عنوان قانونی الوهی و هم سیاست واقعی میسر گردد، توصیف کرده‌اید. آیا فکر می‌کنید که این بازاندیشی قابل پیاده شدن در ارتباط با سایر کارگردان‌هایی که فیلم‌های‌شان دینی تلقی می‌گردد نیز ممکن است؟ برای مثال درایر یا برگمان.

برایان پرایس: فکر کنم پاسخ دادن به این پرسش را باید به عهده‌ی دیگران بگذارم. من برگمن و درایر را تحسین می‌کنم ولی به اندازه‌ی کافی بر فیلم‌های‌شان مسلط نیستم که پاسخ بدهم. در مورد هر قضیه‌ای من ضدیتی با پرسش‌ها و دغدغه‌های دینی ندارم، بلکه مشکلم با تحمیل شدن نوعی از خوانش به مثابه حقیقت اثر هنری است. ادراک مذهبی برای مدت زمان بسیار طولانی، آن قدر نسبت به زیبایی‌شناسی اهمیت داشت که به راحتی هر جا که آن ظاهر



می‌گشت کنارش می‌گذاشت. به نظر من تفسیرهای دینی نزد برسون به جهت پویایی فیلم نیست که نگه داشته می‌شوند بلکه آن‌ها درباره چیزها و کارهایی بیان می‌شوند که با هر چیز دیگری که با آن جهان‌بینی منطبق باشد نیز قابل بیان‌اند. اکنون، افرادی همین حرف را در مورد من نیز می‌گویند. من منکر آن نیستم. من تظاهر نمی‌کنم که کتابی نهایی و کامل درباره برسون نوشته‌ام. خیلی ساده، هدف من کوششی برای باز کردن دریچه‌ای جدید به سینمای برسون بوده است.

میثاق نعمت گرگانی: عنوان فرعی کتاب شما "برسون و سیاست رادیکال" است. یکی از کارگردان‌هایی که همواره نسبت به سیاست دغدغه‌مند بوده و رادیکال‌تر از بسیاری دیگر آن را بازنمایی می‌کند ژان-لوک گدار است. از آن‌جا که برخی مفاهیم همچون فرهنگ جوانان، فرهنگ مصرفی و جنایت از مقولات مشترک در فیلم‌های این دو است. فکر می‌کنید که مقایسه آثار این دو بتواند به یافتن سویه‌های جدیدی در درک سینمای‌شان کمک کند؟

پ.ب: ممکن است. پیچیدگی این‌جا است که گدار همواره به تأثیرگذاری‌اش و به این‌که موقعیت خود را در تبار و میدان پیچیده‌ی روشنفکری تعریف کند، آگاه بوده است. ولی تقریباً هرگز آن تأثیرگذاری را به شکل نشانه‌هایی در سبک به نمایش نگذاشت. برای مثال، این‌جا هیچ چیز مثل نسبت تروفو به هیچکاک موجود نیست. سودمندی این قیاس که به نظر من باید آن را انجام بدهیم، انجام آن با در نظر گرفتن عناصر بافت پیچیده‌ی تاریخی سینمای سیاسی فرانسه است که هنوز آن‌ها را در کنار هم می‌چینیم؛ نه تنها شامل برسون، که همچنین رنوار، واردا، رنه، آسایس، دنه و شمار زیادی دیگر از فیلم‌سازان جوان فرانسه در آن‌جا می‌گیرند. فکر کنم تأثیر برسون در سطح سبک- و شاید فراتر در سطح دغدغه‌های اجتماعی- بیش از همه مشخصاً در فیلم‌های نخست آسایس مشهود است و همچنین در برونو دمون (در تمام وجوه) و همچنین در تمام فیلم‌های اولیه‌ی برادران داردن.