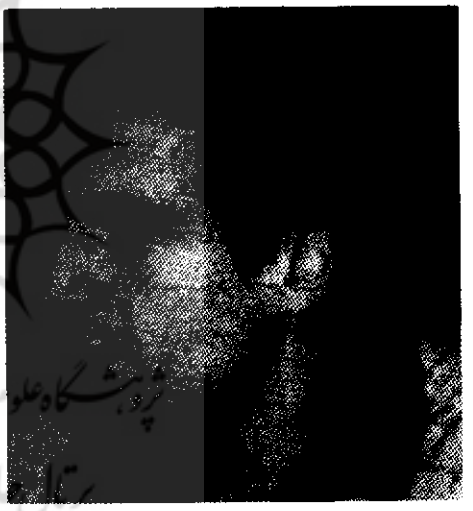
***چهارصدضربه، اوّلین فیلم فرانسوا تروفو بود که سبب شهرت او شد و نشان داد فیلمسازی تازه‌نفس پا به عرصهٔ سینما گذارده ــ فیلمسازی که به نهضت موج نو شکوفایی و اعتبار جهانی بخشید. چهارصد ضربه به گونه‌ای بازگوکنندهٔ تجربیات طفولیت کارگردان در دارالتأدیب است: سرگذشت نوجوان محصلی که به سبب اوضاع نابسامان خانواده و مدرسه، به دنیای بزهکاران قدم می‌نهد.***

**نوشتهٔ مارشا کیندر ( و ) بورلی هوستون**
**ترجمهٔ مسعود اوحدی**

# تحلیلی بر چهارصد ضربهٔ فرانسوا تروفو



*چهارصد ضربه* فیلمی است نسبتاً اتوبیوگرافیک، در بارهٔ واکنشهای متقابل پسرکی سیزده‌ساله ــ پسرکی آزاد، حسّاس و شکننده ــ از یک سو، و اجتماع بزرگسالان سختگیر، بی‌احساس و خودخواه، از سوی دیگر. با آنکه پسرک شیطان و شرور است و از یاغیگری خود قدرت روحی گرفته و کسب لذّت می‌کند، اما هنوز کودکی آسیب‌پذیر است که شدیداً به محبت و حمایت دنیای بزرگسالان نیاز دارد. بدین‌گونه، حتی عصیان او هم لاجرم وی را تنها و ناراضی بر جای می‌گذارد. لحن مسلّط بر فیلم، آمیزهٔ گزنده‌ای است از طنز و شور و هیجان که پیروزمندانه خود را از احساسات سطحی دور نگاه می‌دارد. اگرچه فیلم بالنسبه ساده است، ولی تروفو به شیوه‌ای مؤثر از تکنیکهای سینمایی برای بیان درگیری میان انسانی طبیعی ـ غریزی و جامعه‌ای محدودگر استفاده می‌کند.

یکی از مؤثرترین شیوه‌های نمایش این درگیری، تناوب ساختاری میان حرکت و سکون است. تشریح این فیلم از حیث سکانسهای مرسوم ــ که طولشان بسیار خلاف معمول است ــ یا از لحاظ طرح داستانی روایی ــ که فوق‌العاده سُست است ــ بی‌فایده خواهد

بود. در عوض باید در نظر داشت که فیلم از صحنه‌های کوتاهِ بسیاری تشکیل شده که به درون یکدیگر جاری می‌شوند. حرکت در این فیلم دائمی است. دوربین موضوع را تعقیب کرده یا با آن حرکت چرخشی افقی انجام می‌دهد: بچّه‌ها می‌دوند، اتومبیلها در حرکتند و زندگی در خیابانهای پاریس در جریان است. این حرکت با یک جریان موسیقی غنایی تشدید می‌شود، اما گهگاه نیز با صحنه‌هایی ایستا در مکانهایی محدود و بسته مثل مدرسه، آپارتمانی محصور، زندان، کانون اصلاح و تربیت، قطع و متوقف می‌شود. تصاویر آغاز فیلم (که از اتومبیلی در حال گذر از خیابانهای پاریس گرفته شده)، نماهایی‌اند از درختان و ساختمانهای نو و کهنه که با ریتمی که به تدریج پرشتاب‌تر می‌شود و نیز به همراه موسیقی رمانتیک، ارائه می‌شوند. در آن دورها، برج نمایان و برافراشتهٔ *ایفل* را می‌بینیم، به سرعت به آن نزدیک می‌شویم، از زوایای مختلف آن را مشاهده می‌کنیم، و آنگاه برج ــ در حالی که دوربین درست در زیر ساختمان مشبّک آن قرار گرفته ــ همچون قفسی غول‌آسا جلوه می‌کند. اما از این پس به سرعت از دسترس آن گریخته و دور می‌شویم. این تصاویر روان به تدریج محو (فید) شده و جایشان را به تصاویر کلاس درس می‌دهند ــ جایی که کودکان ناگزیر از سرکوب انرژی و شوق طبیعیشان هستند. پسرها را ناگزیر ساخته‌اند که بی‌حرکت و منظم باشند: در گوشهٔ کلاس بایستند، در زنگ تفریح در اتاق محبوس باشند، با اشاره‌ای مشق بنویسند و قرائت کنند، به صف راه بروند و به صدای زنگ و سوت پاسخ دهند. تعجبی ندارد که به محض بیرون رفتن از کلاس، ناگهان شروع به دویدن می‌کنند. و عجب نیست که همهٔ آنها با گریختن از دست معلم ورزش که بی‌اراده بچّه‌ها را در شهر به دنبال خود می‌کشاند، سر به شورش برمی‌دارند. سیلان طبیعی خیابانها وسوسه‌آمیزتر از آن است که بتوانند در برابرش مقاومت کنند. اما *آنتوان* و رنه که طبعی آزاد دارند، تقریباً به‌طور دائم در حال دویدن‌اند. در صحنهٔ فرار آن دو از مدرسه، و به هنگام خروج آنتوان و رنه از یک سینما، دوربین به سرعت به دنبالشان چرخش افقی (پن) می‌کند و سپس از آنها جلو افتاده، سریعتر از شتاب راه رفتن پسرها حرکت می‌کند. اما در این حال، درمی‌یابیم که از لحظاتی پیش پسرها در سمت دیگر خیابان و در پیشاپیش دوربین‌اند. این حرکت، برگذشتِ سریع زمان و پیوستن رویدادی به رویداد دیگر، آنجا که لذّت و سرخوشی امری آنی، غریزی و بی‌اختیار است، تأکید می‌کند ــ حرکتی که با زمان منظم و برنامه‌ریزی‌شدهٔ مؤسسات آموزشی در تضاد است.

برخی از تأثیرگذارترین صحنه‌های فیلم حاوی هر دو عنصر حرکت و سکون است. وقتی پسرها از مدرسه می‌گریزند، آنتوان به سواری در ماشین روتور می‌پردازد (ماشین نیروی گریز از مرکز که در پارکهای تفریحی موجود است.) و در همان حال، رنه از بالا او را نگاه می‌کند. در نمایی از بالا، آنتوان را در همان حال که استوانهٔ بزرگ شروع به چرخش کرده و کف آن جدا می‌شود، می‌بینیم. در ابتدا استوانه آنچنان سریع می‌گردد که حتی ما به‌عنوان تماشاگر از حرکت آن دچار سرگیجه می‌شویم، ولی برخی از عناصر ایستا ــ مثل محور اتکای استوانه و آنتوان که با نیروی گریز از مرکز به دیوار آن چسبیده ــ به ما کمک می‌کنند تا تعادل خود را حفظ کنیم. ما شجاعت آنتوان را هنگامی که دست و پای خود را از دیوار جدا کرده، در اطراف می‌لولد و با تغییر موضع حدود حرکت خویش را می‌آزماید، می‌ستاییم و با این حال، آنتوان به معنای واقعی کلمه محصور، و در «برابر دیوار» قرار دارد. این صحنه، استعارهٔ تصویری کاملی است برای تمامی تجربهٔ آنتوان در *چهارصدضربه*: آنتوان آن قدر در حرکت دائم به‌سر می‌برد که هم او و هم کسانی که او را نظاره می‌کنند دچار گیجی می‌شوند، اما برخلاف شجاعت و وجد و شوری که دارد، تحرکش به‌شدّت محدود شده و تنها در دایره‌ای بسته چرخ

می‌زند.

صحنهٔ مؤثر دیگری که هر دو عامل تحرّک و ایستایی را در هم می‌آمیزد، در کامیون پلیس ــ که آنتوان را به زندان می‌برد ــ رخ می‌دهد. همچنانکه شب پاریس در آن بیرون، به سرعت برق از برابر چشمان آنتوان می‌گذرد، او از پنجره‌های میله‌دار کامیون آن را مشاهده می‌کند. دوربین برای گرفتن تصویر درشتی از چهرهٔ اشک‌آلود آنتوان به جلو می‌آید ــ در حالی که زندانیان بزرگسال درون کامیون به وضوح دیده نمی‌شوند. سپس دوربین به داخل کامیون می‌آید و از روی شانهٔ آنتوان، چنانکه گویی از دیدِ او، به نظارهٔ پاریس در حال حرکت می‌نشیند. زندان انفرادی او با یادآوری بصری از زندگی آزادی که باید آن را به‌دست فراموشی سپارد، تنگتر و تحمّل‌ناپذیرتر می‌شود.

در سکانس نهایی، آنتوان مستقیماً از بازی منظم فوتبال به گریز شتاب‌آمیز از دارالتأدیب می‌رسد و دوربین در کنار او، در یک نمای پیوسته او را تعقیب می‌کند (حرکت تراک انجام می‌دهد). این بار، هم آنتوان و هم محیط اطراف او (درختان، پرچین‌ها، علائم جاده، خانه‌های روستایی، نرده‌ها، کشتزارها) همه متحرّک به‌نظر می‌آیند، تا سرانجام که آنتوان به دریا می‌رسد ــ دریایی که تجسّمی طبیعی از حرکت دائم و ابدی است. دوربین نخست به ساحل دریا می‌رسدو با یک چرخش افقی ۱۸۰ درجه، آنتوان را نشان می‌دهد که بر فراز تپه‌ای می‌دود، و سپس به او که از سرازیری تپه به پایین دویده و جای پاهایش را در شن باقی می‌گذارد، پرش می‌کند. آنتوان آن قدر در پیشاپیش دوربین می‌دود تا قدم به درون آب می‌گذارد، آنگاه به سوی ساحل برگشته و مستقیماً به دوربین ــ که به‌طرف او می‌آید ــ نگاه می‌کند. دوربین بر تصویر درشت چهرهٔ او، در حالی‌که دریا پشت سرش است، خیره و متوقف می‌شود. گویی که حالت استفهام‌آمیز چهرهٔ آنتوان این پرسش را به میان می‌کشد که: از اینجا به کجا بروم؟ همچنانکه در سکانس ماشین تفریحی روتور [و دیوار آن] دیدیم، حرکت نوعی احساس گذرای آزادی و نشاط به آنتوان می‌دهد، اما او در آستانهٔ خلیج ایستاده و دریا را در پشتِ سر خود دارد. سرانجام، آنتوان هم مانند پسر دیگری که فرار کرده بود، باید به دارالتأدیب بازگردد.

دنیای چهارصد ضربه دنیایی دوقطبی است. در یک گروه کودکان قرار دارند که حیات و سرزندگی را در خود جمع کرده‌اند، و گروه دیگر، بزرگسالان که نادرست و غیرقابل اعتمادند و تمامی قدرت را قبضه کرده‌اند. در سکانس نمایش عروسکی، دوربین با مهر و علاقه به چهره‌های کودکانی که عمیقاً در بحر قصّه کلاه قرمزی فرو رفته‌اند، می‌نگرد. ما به‌عنوان تماشاگر، از گسترهٔ فرق تصور حالات و واکنشهای کودکان در شگفت شده، در می‌یابیم که واکنش آنان نسبت به نمایش عروسکی شاید بی‌اختیارتر و عمیقاً احساسی‌تر از واکنش خودش نسبت به فیلم تروفو باشد. با این حال، بزرگسالانی که مدارس را اداره می‌کنند تا آنجا که بتوانند این حالات بی‌خودی را سرکوب می‌کنند. آنها به شاگردان خود می‌آموزند که چگونه با رونویسی از داستانهایی در بارهٔ آزادی، در انشا به بیان خویشتن بپردازند. پسربچه‌ای که دفتر انشایش را با جوهر کثیف می‌کند کارِ فوق‌العاده خنده‌داری انجام می‌دهد که مثل برنامه‌های کمیکِ لورل و هاردی رفته‌رفته به جاهای باریک می‌کشد. با اینهمه، پسرک در جای خود از تنبیه معلم دچار وحشت شده و این اصلاً خنده‌دار نیست. علی‌رغم این حقیقت که آنتوان تنها دوست و تنها انسانی است که رنه را درک می‌کند، مسئولین دارالتأدیب به رنه اجازه نمی‌دهند آنتوان را ببیند. وقتی به پسرها اجازه می‌دهند که در بیرون بازی کنند، نگهبانان بچه‌های خود را در قفس محبوس می‌کنند تا آنها را از بزهکاران جوان دور نگاه دارند. این بزرگسالان احتمالاً نوع ارتباط بین بچه‌ها را درک نمی‌کنند، یا اگر درک می‌کنند از آن وحشت دارند. وقتی روانشناس عضو هیأت‌مدیرهٔ دارالتأدیب با آنتوان

مصاحبه می‌کند، آنتوان یک وضعیّت محصور و پر از قید و بند (نحوهٔ سؤالات، دوربین ایستا) را با بداهت پاسخهایش به یک صحنهٔ شگفت‌انگیز بدیهه‌پردازی بدل می‌کند.

بزرگسالان برخلاف بچه‌ها خودخواه و بی‌احساسند. مادر آنتوان به تناوب فریبا و سربه‌هواست، ناپدری آنتوان، با آنکه گرم و دوست‌داشتنی است، اما از خود ضعف نشان داده، زناکاری زنش را می‌پذیرد تا از دردسر دوری کند و سرانجام هم آنتوان را به همین دلیل طرد می‌کند. تنها زمانی که خانواده را نزد هم، در گذران اوقات خویش می‌بینیم هنگامی است که هر سهٔ آنها به سینما می‌روند (فعالیتی که اکنون آن را با آنتوان و رنه مربوط و تداعی می‌کنیم)، ولی در این موقعیّت، هر سه بازیگوشانه مثل بچه‌ها رفتار می‌کنند. پدر و مادرِ رنه با هم دعوا نمی‌کنند، فقط از هم دوری می‌کنند. آنها از رنه هم دوری می‌کنند. معلمان، پلیس و محافظان همگی شخصیتهایی مستبدند که از اِعمال قدرت لذّت می‌برند. مثلاً، نگهبان خوشحال است که آنتوان را گرفته، زیرا حالا هیچ کس نمی‌تواند به سبب عدم مراقبت از درها او را سرزنش کند؛ او فقط به خودش فکر می‌کند. مال‌خر سعی می‌کند آنتوان و رنه را بر سرِ آن ماشین تحریر گول بزند. بیگانه در خیابان، از سرِ خودخواهی به آنتوان می‌گوید که فوراً آنجا را ترک کند تا بتواند با زنی که سعی دارد سگ خود را بگیرد مرتبط شود. (ژان کلود بریالی و ژان مورو با سرزندگی و نشاط خاصی در این نقشهای کوچک، اما برجسته، شرکت دارند.) آنگاه که آنتوان در زندان است، هیچ نوع احساس رفاقتی نمی‌تواند با هم‌سلولیهای خود داشته باشد، چرا که همه‌شان

*** دنیای چهارصدضربه، دنیایی دوقطبی است: در یک گروه کودکان قرار دارند که حیات و سَرْزندگی را در خود جمع کرده‌اند؛ و گروه دیگر، بزرگسالان که نادرست و غیرقابل اعتمادند و تمامی قدرت را قبضه کرده‌اند.**

*** خط دیگر پیشرفت آثار تروفو، خط ادامهٔ کاوش در تِم آزادی و گرفتاری در جامعه‌ای محدودکننده است، اما این مهم را به شیوه‌ای غیرشخصی و پیچیده به انجام می‌رساند.**

بزرگسالند. وقتی او را به سلول خودش می‌برند، برای لحظاتی کوتاه، هنگامی که از تکه کاغذ روزنامه و اندکی توتون که در جیب دارد سیگاری برای خود می‌پیچد، روحیه‌اش تقویت می‌شود. احساس می‌کند حالش بهتر است، زیرا دارد کاری را به میل خود انجام می‌دهد ــ کاری عصیانگرانه که معمولاً در مدرسه یا خانه کسی تحملش را نمی‌کند. با این حال، جالب اینجاست که آنتوان دارد کاری می‌کند که همزمان با تلاش وی در عصیان علیه جهان بزرگسالان، او را بالغ نشان داده و به او احساس بلوغ می‌بخشد. همین حالت کنایه‌آمیز در یادداشت خداحافظی آنتوان به پدرومادرش، هنگامی که از خانه فرار می‌کند، دیده می‌شود: «می‌خواهم ثابت کنم که می‌توانم یک مرد باشم. آن موقع برمی‌گردم و همه چیز را توضیح می‌دهم». آنتوان هم مانند خود تروفو، هرگز قادر به حلّ این معضل غامض نیست؛ در بُن و ریشهٔ این عصیان، آرزوی مورد مهر واقع شدن و پذیرفته‌شدن از سوی همین دنیایی است که او ردّش می‌کند. این معمّای لاینحل آنتوان را آسیب‌پذیر ساخته، وادارش می‌کند دایره‌وار بگردد و همین معمّا سرانجام او را به دام می‌اندازد.

پس از *چهارصد ضربه*، فیلمهای تروفو در دو جهت متفاوت حرکت کرد، ولی ریشه‌های هر دو حرکت در این نخستین فیلم بلند او حضور دارند. از این دو، یک خط به گسترش عنصر اتوبیوگرافیک پرداخته و بلوغ آنتوان را (که همچنان توسط ژان پیر لئوِ رو به بزرگسالی بازی می‌شد) ردیابی کرد: اپیزود «آنتوان و کولت» در فیلم *عشق در بیست سالگی* (۱۹۶۲)، *بوسه‌های دزدیده‌شده* (۱۹۶۸)، و *کانون زناشویی* (۱۹۷۰). این فیلمها پیامدهای غم‌انگیز مشکل آنتوان را بررسی می‌کنند. در حالی که آنتوان همچنان به تطبیق خویشتن با جامعه ادامه می‌دهد، دچار تغییر هم می‌شود. او جاذبه، انرژی، و شوخ‌طبعی خود را حفظ می‌کند، ولی با راحت گزیدن در آسایش زندگی بورژوایی، عصیانگری خویش را از دست می‌دهد. در *کانون زناشویی* فیلمی مسحورکننده با رنگهای مجلّل، آنتوان با دختر جوان و زیبایی که خانواده‌ای گرم و پذیرا دارد، ازدواج می‌کند ــ همان چیزی که آنتوان همیشه از داشتنش محروم بود و همواره در آرزوی آن بود. با آنکه آنتوان آخرین تلاش نیم‌بند خود را برای عصیان به ظهور می‌رساند (یک ماجرای عاشقانهٔ کسالت‌بار با دختری ژاپنی)، اما سرانجام، بازگشت به سوی همسر، کودک و خانوادهٔ زنش را برمی‌گزیند.

یکچنین گشت و گذر حوادث در کارِ هنری تروفو نیز انعکاس داشته است. او با شرکت کوچک تولید فیلم خود (Les Films du Carrosse)، به صورت فیلمسازی برجسته و صاحب‌نام درآمد و فیلمهای کوچک مسحورکننده‌ای ساخت که طنز آنها همواره قویتر شده و

تأثراتشان ضعیفتر می‌گردد ــ فیلمهایی که بافت آنها غنیتر و ایده‌هایشان رقیقتر است.

خطّ دیگر پیشرفت آثار تروفو، خطّ ادامهٔ کاوش در تم آزادی و گرفتاری در جامعه‌ای محدودکننده است، اما این مهم را به شیوه‌ای غیرشخصی و پیچیده به انجام می‌رساند. با آنکه تروفو حال و هوای طنزآمیز آثارش را همچنان حفظ می‌کند، ولی تأثّرات ژرفتر شده، به تراژدی کشانده می‌شوند و همین لحن کنایه‌آمیز فیلمهایش را بیش از حد بُرّنده می‌کند. این حرکت، مستقیماً از *چهارصد ضربه* به دو فیلم از بهترین آثار تروفو، به *پیانیست شلیک کنید* و *ژول و ژیم* منتهی گردید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**مشخصات فیلم**

*چهارصد ضربه*

فرانسه ، ۱۹۵۹

کارگردان: *فرانسوا تروفو* (۱۹۳۲ ـ ۱۹۸۴؟)

فیلمنامه: *مارسل موسی (و) فرانسوا تروفو*

مدیر فیلمبرداری: *هانری دکا*

طراح صحنه: *برنار اِوَن*

موسیقی: *ژان کنستانتین*

بازیگران: *ژان پیرلئو ، کلر موریه (و) آلبر رمی.*

سیاه و سفید . سینما اسکوپ .

۹۳ دقیقه