الفبای بزهکاری

آن گیلن، امید نیک‌فرجام

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

فرانسوا تروفو در طولِ زندگیِ حرفه‌ایِ خود، بارها از این که ناقدان به آثارش برچسبِ زندگی‌نامهٔ شخصی می‌زدند، ابراز نارضایتی کرد. تزلزل و تضاد گفته‌های او در این باب، از سال ۱۹۵۹ آغاز شد یعنی همان سال اکران عمومی فیلم *چهارصد ضربه* که به موفقیتی جهانی دست یافت. در مصاحبه‌هایی که وی در همان زمان انجام داد به دو گونه گفتهٔ متناقض برمی‌خوریم. او در ابتدا مصرانه ادعا می‌کرد که این فیلم به هیچ وجه اغراق‌آمیز نیست و خودِ او در زمانِ کودکی تمامی مصایبی را که آنتوان دوانل در فیلم متحمل می‌شود، تجربه کرده است. اما از سوی دیگر این امر را که *چهارصد ضربه* زندگی‌نامهٔ خود اوست، مطلقاً انکار کرد. البته او برای این رفتارِ خود دلایلی شخصی داشت. به هر حال این فیلم کیفر خواستِ بی‌رحمانه‌ای بود علیه والدین، و مخصوصاً مادرش. والدین او هنگامِ اکرانِ این فیلم هنوز در قید حیات بودند؛ و تروفو پیش از آن که به فیلمسازی روی آورد، یعنی از همان سال‌های نوشتن نقدهای سینمایی در *کایه دوسینما*، تلاش کرده بود تا با آن‌ها رابطه‌ای عادی و بهنجار برقرار کند. اما نکتهٔ مهم‌تر این است که انکارِ این مطلب از سوی او در وهلهٔ اول دلایلی زیباشناختی داشت. حتی پیش پاافتاده‌ترین و

فرانسوا تروفو: چهارصد ضربه (۱۹۵۹)

غیرعالِمانه‌ترین سرگذشت‌های شخصی نیز حایز برخی از عناصرِ سبکی هستند. روایتِ از نوع زندگی‌نامهٔ خود نوشت، از طریق به کلام در آوردنِ تجربه آن را آبستنِ معنا می‌کند. نیاز به شناختِ بهترِ خود، میل به اثباتِ هویتِ یگانهٔ خود، و یا اشتیاقِ انسان برای تأویل زندگیِ خود، همگی انگیزه‌های نوشتنِ زندگی‌نامهٔ شخصی‌اند. مؤلف هنگامی که خود را موضوعِ روایت قرار می‌دهد، باید از میان واقعیت‌هایی که به خاطر می‌آورد، دست به گزینش زند تا بتواند وحدت و پکپارچگیِ زندگیِ خود را بازسازی کند. مؤلف همچنین باید به رخدادهایِ منفرد زندگیِ خود نظم بخشد و بدان‌ها انسجامی روایی دهد، و دست آخر خودی (فردی) خیالی بیافریند. این لوازم و قیود نظر سارتر را که در *کلمات* بیان کرده است، تأیید می‌کنند که روایتِ از نوع زندگی‌نامهٔ خودنوشت از لحاظِ ماهیت همان آگهیِ درگذشت است. چنین روایتی نیازمند ایجاد فاصله‌ای میانِ خودِ راوی و خود روایت شونده است تا اولی بتواند دومی را به عینیت درآورد و مدنظر قرار دهد.در موردِ تروفو، این فاصله‌گذاری از آن‌جا دارای جذابیت و پیچیدگیِ خاصِ خود شده است که زندگی‌نامهٔ شخصیِ او نه منحصر به یک فیلم، بلکه در بطنِ بیست و یک فیلم سینماییِ تمام و کمال پراکنده شده است؛ فیلم‌هایی که هر کدام از زاویه‌ای جدید به مسایل ژانر، روایت، اقتدار و صلاحیت، و پایان دادنِ فیلم‌ها پرداخته‌اند. هر فیلمِ [تروفو] هم کاملاً خود بسنده است، و هم می‌تواند به مانند قطعه‌ای از یک پازل لحاظ شود که تصویری بزرگ‌تر را به ما می‌نمایاند؛ تصویری که زادهٔ کلِ آثارِ اوست. این فرایند، پایان و نهایتی ندارد؛ و شکی نیست که اگر تروفو سی سال دیگر هم می‌زیست، باز هم می‌توانست فیلم‌های بیش‌تری از تجربهٔ حیات خود بسازد. اما در این میان **چهارصد ضربه** آشکارا از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ هم به این دلیل که جهانیان آن را بیش از دیگر فیلم‌های تروفو تأیید و تحسین، و هم به این دلیل که با چنان احساس و استادی و قدرتی بند از پای جهانی خیالیِ تروفو می‌گشاید و آن را مقابل چشمانمان می‌آورد که تبدیل به الگوی آثارِ بعدیِ او می‌شود.

تروفو در مصاحبه‌هایش **چهارصد ضربه** را رویداد شمارِ سیزدهمین سالِ زندگی‌اش یا دشوارترین آن‌ها خوانده است؛ چراکه این سال نمایانگرِ گذر از کودکی به نوجوانی است. او که در سال ۱۹۳۲ متولد شد، در سال ۱۹۴۵ یعنی در کشاکش آزادسازیِ پاریس که چهار سال تحت اشغال آلمانی‌ها بود، به این سن رسید. در فیلم، دورهٔ زمانیِ رویدادها به سال ۱۹۵۸ یعنی سالِ فیلمبرداریِ آن‌ها منتقل شده است. اما دقت مستندگونه در انتخابِ مکانِ رخدادهای فیلم این تحریفِ زمان را جبران می‌کند. غالبِ نماهایِ خارجیِ این فیلم در محلهٔ زمان کودکیِ تروفو فیلمبرداری شده‌اند؛ یعنی در مارتر که خیابانِ شلوغ و پر رفت و آمدی است که از مونمارتر تا گران بولوار امتداد دارد. آپارتمان نُقلی دوانل، بی‌تردید خانهٔ کوچک و معمولیِ تروفو در خیابان ناوارین را به یاد می‌آورد. والدینِ او در هنگام جوانی یکدیگر را برای اولین بار در کلوبِ آپین فرانسه دیدند و هر دو، کوهنوردان پرشوری بودند. در تعطیلاتِ آخر هفته، آن‌ها غالباً پسر خود را تنها در خانه رها می‌کردند و برای صخره‌نوردی به جنگلِ فونتن بلو می‌رفتند.

در فیلم، این ورزش جای خود را به علاقهٔ ناپدریِ آنتوان به مسابقات اتومبیل رانی داده است. مادرِ تروفو دریکی از مجلات سمتِ منشی‌گری داشت، و ظاهراً به کودکِ ناخواستهٔ خود چندان علاقه‌ای نداشت. تروفوی جوان خیلی زود این فراموش شدگی و تنهاییِ در خانه را با فرار از مدرسه و خانه تلافی کرد. سینما و دوستش، روبرلاشِنه (اسم او در فیلم رنه است) تنها همراهانش بودند. از سال ۱۹۴۲ به بعد، وضعیتِ تروفو به‌تدریج بدتر شد تا این که در سال ۱۹۴۷ او را به تقاضای پدرش دستگیر کردند؛ البته نه آن طور که در فیلم می‌بینیم به جرم دزدیدن یک ماشین تحریر، بلکه به جرم ادارهٔ کلوبی سینمایی که او با پول‌های دزدی به راه انداخته بود. پسرک را پس از دو شب اقامت در زندان مرکزی به کانونی برای بزهکاران در ویل ژوییف فرستادند که بخشی از آن دیوانه‌خانه و بخشی دیگر بازپروری بود. دوستی افسانه‌ای تروفو با آندره‌بازن، او را از این وضعیت اسفناک نجات داد. تروفوی نوجوان هنگام به راه انداختنِ کلوبِ سینمایی خود با بازن ملاقات کرده و آشنا شده بود، و با دانشِ فراوانِ خود دربارهٔ فیلم‌ها و شور و

شوقش برای سینما، بر او تأثیر بسیار گذارده بود. تروفو پس از ثبت‌نام در ارتشِ فرانسه برای جنگیدن در هندوچین در سال ۱۹۵۱ از حضور در ارتش خودداری کرد و به همین سبب دوباره به زندان افتاد؛ این بار نیز بازن او را از زندان نجات داد. بازن و همسرش مردِ جوان را در خانهٔ خود اسکان دادند؛ و او در همان جا اولین مقاله‌های خود را نوشت. تروفو در سال ۱۹۵۴ دیگر یکی از معروف‌ترین ناقدان سینماییِ نسلِ خود و در سال ۱۹۵۸ یکی از بزرگ‌ترین فیلمسازانِ موجِ نو به شمار می‌رفت. متأسفانه بازن در نخستین روز فیلمبرداریِ **چهارصد ضربه** درگذشت و تروفو، فیلم را به خاطرهٔ او تقدیم کرد.

این مرورِ کوتاه بر زندگیِ تروفو از سویی تأییدی است بر این گفتهٔ او که نخستین فیلمش بازتابِ واقعیاتِ عریان و بدون آرایشِ دورانِ کودکی اوست؛ و از سوی دیگر نشان می‌دهد که تجربهٔ بزهکاری تا چه حد زندگی او را در آن سال‌های سرنوشت ساز به ویرانی نزدیک کرده است. به عقیدهٔ من، در تحلیلِ آثار تروفو در مقامِ فیلمساز، این تجربهٔ او دستِ‌کم گرفته شده است. تجربهٔ دوبار به زندان افتادن باعث شد که تروفو تا آخر عمر داغِ محرومیت و طردِ از جامعه را متحمل شود؛ و همین دلیلِ همدردیِ او با مطرودان و بی‌کسان، و انتخاب اشخاصِ ناجور به عنوان قهرمانِ فیلم‌هایش است. به گمان من، هر یک از فیلم‌های تروفو، از جمله **چهارصد ضربه**، صورت پیچیده‌ای است از یک سناریویِ پنهان و واپس رانده شده از دورانِ کودکی او، یا همان چیزی که من «الفبای بزهکاری» نامیده‌ام. تروفو در جایی گفته است که «[شخصیتِ] انسان بین سنینِ هفت و شانزده سالگی شکل می‌گیرد؛ و پس از آن، او با هر آنچه که در این سنین کسب کرده است، زندگی خود را خواهد گذراند.» البته این نظر را می‌توان هنگام تحلیلِ فیلم‌هایِ او به کار گرفت؛ اما برای درکِ استفادهٔ تروفو از زندگی‌نامهٔ شخصی باید از فکرِ انتقالِ مستقیمِ تجربیات واقعی به فیلم‌ها توسط او، صرف نظر کرد. حضورِ جوانیِ کارگردان در داستان‌هایش ساختاری بی‌زمان است که در هر فیلمِ او با لحن و شیوه‌ای متفاوت تکرار می‌شود. در واقع، کیفیتِ ثابتِ الفبای بزهکاری بر تأثیرات متکی است، نه بر رخدادها. بر این اساس **بالاخره**، یکشنبه به همان اندازهٔ **چهارصد ضربه** زندگی‌نامه‌ای است. الفبای بزهکاری قالبی مجازی خلق می‌کند که به مناسباتِ زاده علاقه و تمایل در فیلم‌ها فرم و محتوا می‌دهد. در فیلم **چهارصد ضربه** این الفبا برای اولین بار آن الگوهای صوری و روایی را که در فیلم‌های بعدیِ تروفو به کار می‌روند، آشکار و معرفی می‌کند.

نخستین چیزی که الفبای بزهکاری بر آن مبتنی است ویژگیِ خاص مکان است. **چهارصد ضربه** از لحاظ بصری براساس تقابلِ دوگانهٔ ظریفی ساخته شده است که در سرتاسر فیلم حفظ می‌شود. در فصل‌های داخلیِ فیلم (در خانه یا در مدرسه) روایت در غالبِ اوقات با نماهای ثابت و نماهای نزدیک منتقل می‌شود؛ اما در فصل‌های خارجی میزانِ نماهای باز و متحرک بسیار بیش‌تر است. ضرباهنگِ قدرتمندِ تنش و رهایی در فیلم از همین تناوب و نوسان ناشی می‌شود. آنتوان که در خانه، مانند زندانی‌هاست، در خیابان‌ها به کودکی آزاد و رها تبدیل می‌شود و اوقاتش را به گشت و گذار و بازی و سیاحت می‌گذراند.

نمونه‌های این منشِ دوگانهٔ فیلم بی‌شمارند؛ اما یکی از تأثیرگذارترین کاربردهای آن هنگامی است که آنتوان برای نخستین بار از خانه می‌گریزد و در خیابان با مادر و معشوق مادرش برخورد می‌کند. مادر، آنتوان را به آپارتمان باز می‌گردانند، او را حمام می‌کند، و می‌کوشد با یادآوریِ خاطراتِ دورانِ جوانی خود دوباره محبت و علاقهٔ او را نسبت به خود جلب کند و احتمالاً به او حق‌السکوت دهد. مادر همچنین با او قراری می‌گذارد: اگر پسر مقالهٔ خوبی بنویسد، مادر به او پول جایزه خواهد داد. این گفت و گوی پر تنش و ناراحت براساس الگوی نما ـ نمای عکسِ جهت فیلمبرداری شده است و موضعِ محافظه‌کارانهٔ هر دو شخصیت را نشان می‌دهد. این تصویر بلافاصله جای خود را به صحنه‌ای خارجی می‌دهد که در آن معلم ورزش صفِ بچه مدرسه‌ای‌ها را از میان خیابان‌ها هدایت می‌کند. در خلالِ این صحنه و این راه‌پیمایی تمامی بچه‌ها تدریجاً پراکنده و ناپدید خواهند شد. اولین نما هم‌سطح چشم و از زاویه‌ای استاندارد گرفته شده است، اما به ناگاه به زاویه دیدِ مثلاً یک پرنده تغییر پیدا می‌کند که طیِ آن چنین به نظر

می‌رسد که ناظری دورا دور با نگاهی طنزآلود به این گروه و حرکات آن‌ها چشم دوخته است. این جلوهٔ بصریِ چشم‌گیر که با صحنهٔ پیشین تضاد قابل توجهی دارد، این بخش را از معنا و اهمیتی اسطوره‌ای می‌آکند و آن را بـه یکـی از بـه یادماندنی‌ترین لحظاتِ فیلم تبدیل می‌کند.این صـحنه کـه ستایشی است از صحنه‌ای مشابه در فیلم **نمرهٔ اخلاق صفر** اثر [ژان] ویگو نیرو و توانِ بی‌پایانِ دوران کودکی را به تمامی ثبت می‌کند و به تمثیلی تبدیل می‌شود از پراکندگی و هدر رفتنِ این نـیرو در جـریانِ زنـدگی. بـه هـمین شکـل است عنوان‌بـندیِ فـیلم **پول تـوجیبی** کـه در آن گـروهی از بـچه مدرسه‌ای‌ها همچون جریان آبشاری رها و زنده و غیرقابل مقاومت در کوچه‌های باریکِ روستا سرازیر مـی‌شوند. در فیلم **چهارصد ضربه** این صحنه نقش دیگری هم دارد: این‌که پیش درآمدی می‌شود برای فرارِ نهایی و همیشگیِ آنتوان از صف بزهکارانِ جوان برای تلاش در راه نشان دادنِ هـویتِ مـستقل و یگانهٔ خود.

دیگر ویژگیِ مهم صـحنه‌هایِ خـیابان مـحتوای اطـلاعاتی اندک آن‌هاست. در واقع فصلی چون فصلِ درس ورزش را می‌توان در هر نقطه از روایت جای داد.این فصل با فصل‌های قبل یا بـعدِ خـود هـیچ رابـطه و پـیوندِ عـلت و مـعلولی ندارد.این فصل همچون میان پرده‌ای ناب می‌نماید که برای نمایشِ آن تمامی قیود و الزاماتِ پیرنگ موقتاً کنار گذاشته شده‌اند. آنتوان در خیابان‌ها از امنیتی برخوردار می‌شود که او را از جریانِ کُندِ مصیبتی که در خانه یا مدرسه دامن‌گیرش می‌شود، نجات می‌دهد. نمونهٔ روشنِ این نکـته هـنگامی است که آنتوان به شکـلی غـیرمنتظره بـا مـادر و مـعشوقِ مادرش برخورد می‌کند. این برخـورد حسـاس بـه گـونه‌ای شگفت‌آور بر واقعیت تأثیراتِ اندکی دارد. تناوب مکان‌ها از لحاظِ تأثیر بـا نـظامِ زمـانیِ دوگـانه‌ای هـمراه است: زمـانِ حلقوی کـه بـراسـاسِ تکـرارِ رخـدادی مشـابه و خـالی از اطلاعات استوار است، در مقابلِ زمانِ خطی قرار می‌گیرد که رخدادهایِ پیرنگ را فراهم مـی‌آورد و داسـتان را بـه پـیش می‌برد. این زمانمندی‌ها ویژگیِ عامِ فیلم‌های تروفو به شمار می‌روند؛ همان فیلم‌هایی که در آن‌ها فرایندِ روایت به منزلهٔ تقلا و کوششی است برای به تأخیر انداختن افشای حقیقتی ناراحت کننده و غم‌انگیز.

در این فیلم، مجموعهٔ دیگری از تقابل‌ها میان عکس‌هـا و چرخ فلکِ شهربازی این جلوهٔ زمـانی و مکـانی را تشـدید می‌کند. عذاب آنتوان با تصویرِ پوستر آغاز می‌شود؛ تصویر بالزاک خانه را به آتش می‌کشد و آن‌گاه نـماهایی از چـهرهٔ آنتوان می‌آید که در پاسگاهِ پلیس به دام افتاده است. عکس همواره برای تروفو نقش مدرک را دارد و به رازی سر به مُهر و غیرقابل دسترسی اشاره می‌کند. عکس نشانهٔ زمانی است که جادهٔ مرگ را مشخص می‌کند. ارزش پیچیده و معمماییِ نـمایِ واپسـین و مشـهورِ ایـن فـیلم بـه واسـطهٔ هـمین تداعی‌هاست. در مقابل، ناقدان از مدت‌ها پیش چرخ فلک را که یکی از بحث‌انگیزترین تصاویر فیلم **چهارصد ضربه** به شمار می‌رود با سینما مرتبط دانسته‌اند.

از سوی دیگر، فضای دورانی و حلقویِ آن آشکارا با استعارهٔ مادر مناسبت دارد؛ کودک در آن حالت جنینِ درونِ رحم را به خود می‌گیرد و در طیِ آن زمان باز می‌ایستد. در تجربیات و زندگیِ خودِ تروفو، سینما به عنوان مکانِ جبرانِ بی‌توجهیِ والدین دقیقاً همین نقش را داشت.

بـهتر ایـن است بـرای شـناخت بـهتر ارتـباطِ مـیانِ ایـن ساختارهای زمانی ـ مکانی و الفبای بزهکاری به نـظریاتِ د.و. وینی کات در بابِ رفتارهای ضداجتماعی و بالاخص مفهومِ فضایِ انتقالی رجوع کنیم. فضای انـتقالی، بـه طـور خـلاصه، عـبارت است از مـحدوده‌ای کـه کـودک را قـادر می‌سازد در نخستین سال‌های زندگیِ خود واقعیتِ بیرونی را تجربه کند و با موفقیت، خود را با آن وفق دهـد. مـادر بـا آفریدن دنیایی که به میل و ارادهٔ کـودک مـی‌چرخـد بـه او اعـتماد بـه نـفس لازم بـرای کشـفِ واقـعیتِ بـیرونی و درنوردیدنِ مرزهای آن را می‌دهد: «سازگاری مادر با نیازهای بهنجار کودک، به او توهم وجودِ واقعیتی بیرونی را می‌دهد که با استعداد و توانِ خود کودک برای آفرینش هـمخوانـی دارد.» نخستین آفریدهٔ کـودک را ویـنی کـات شـئ انـتقالی می‌نامد؛ این شیء همان اسباب‌بازیِ محبوبِ کودک است که تمامی ارزش‌هـای مـثبت فـضای انـتقالی را داراست و کودک را قادر به تحمل تهدید جدایی [از مادر] می‌سازد. اما این شئ دارای تناقض است؛ چرا کـه ابـتدا بـاید در جـهان

بیرونی یافت شود تا بتوان آن را خلق کرد. این شیء پدیده‌ای عینی و ذهنی، و پُلِ میانِ واقعیت‌های بیرونی و درونی است. در مراحل بعدیِ زندگی کودک، فضای انتقالی،جای خود را به بازی و خلاقیت، و شیء انتقالی جای خود را به تجربیات فرهنگی خواهد داد. اما اگر توجه و علاقهٔ مادرانه را برای مدت زیادی از کودک بگیریم، کودک توانایی خود را برای برقراریِ ارتباط با دنیای بیرونی از دست می‌دهد و دچار مشکلی می‌شود که وینی کات به آن نام «فریادِ خاموش» را داده است. در این حالت احساسِ خطَر جای اعتماد به نفس را می‌گیرد. فضای انتقالی مملو از عواملِ آزاردهنده و زجرآور می‌شود و به فضای دربسته تبدیل می‌شود. بزهکاری یکی از کم زیان‌ترین نتایج این مسأله است؛ مسأله‌ای که (آن طور که در فیلم *کودکِ وحشی* می‌بینیم) می‌تواند به خیال‌بافی نیز منجر شود. تأکید *چهارصد ضربه* همانند غالبِ فیلم‌های تروفو بر این موقعیت حاد و دشوار است؛ در این فیلم می‌بینیم که قهرمانِ داستان پس از فروپاشیِ محیطِ خود درصدد برمی‌آید تا دوباره آن فضای انتقالیِ مملو از ارتباط و خلاقیت و مشارکت را به چنگ آورد. تحلیلِ دو سکانسِ اول *چهارصد ضربه* نشان دهندهٔ کارایی بسیاری از نظریات وینی کات در روشن ساختن رابطهٔ تنگاتنگ مضامین داستانِ فیلم است.

تروفو با قرار دادن نخستین صحنهٔ فیلمش در یک کلاسِ درس، بی‌هیچ تردیدی بر شکستِ نهادی مُهر تأیید می‌زند که قرار است سازگاریِ کودک را با واقعیتِ اجتماعی میسر سازد.او همچنین در همان ابتدای فیلم روشن می‌سازد که آنتوان نوجوانی به غایت خلاق است. آن تصویرِ مرگبار به آرامی و در سکوت دست به دست در کلاس می‌گردد تا این‌که به دست آنتوان می‌رسد و او تصمیم می‌گیرد برایش سبیلی بکشد. هنگامی که او را تنبیه و وادار به ایستادن در گوشه‌ای از کلاس می‌کنند (که این خود اولین نشانهٔ فضای دربسته است)، بازهم آرام نمی‌ماند و شعری روی دیوار می‌نویسد. نوشتن بی‌تردید در زوال و سقوطِ آنتوان در خلالِ فیلم حکمِ گناهِ نخستین را دارد. هرگاه که پای نوشتن در میان می‌آید، مصیبت بر سرش نازل می‌شود. از این رهگذر است که کارِ بی‌معنا و احمقانهٔ دزدیدن یک ماشین تحریر و نه چیز دیگر توسط آنتوان حایز معناست.ناگفته پیداست که در فیلم‌های تروفو زبان از اهمیتی بسیار برخوردار است. در قلمروِ فعالیت‌های انتقالی، بیانِ کلامی یکی از مؤثرترین راه‌های دست یافتن و شناختنِ دنیای بیرونی به شمار می‌رود؛ به بیانِ لاکان، زبان بیان‌گر گذر از دنیای خیال به دنیای نماد، گذر از گذشته به حال، و گذر از رابطه‌ای دوگانه با مادر به واقعیتی است که به واسطهٔ قانونِ پدرانه به دست می‌آید. در *چهارصد ضربه* می‌بینیم که راهِ این فعالیتِ ازلی را از همان ابتدا سد می‌کنند.

هنگامی که آنتوان شعرِ نحسش را بر دیوار می‌نویسد، دردواینسرت، دیگر کودکان را می‌بینیم که در حیاطِ مدرسه بازی می‌کنند. این ساختار سینمایی به شباهت‌های این دوگونهٔ بیان [یعنی نوشتن و بازی] اشاره دارد. درست است که در سرتاسر فیلم نوشتن محکوم به شکست است، اما بازی کردن، در مقابل، روحیهٔ شکست‌ناپذیر کودکان را نشان می‌دهد. در فیلم نیز می‌بینیم که آنتوان با رنه بازی‌های بسیاری می‌کند و حتی در کانون بزهکارانِ نوجوان در نمایشی شرکت می‌کند. در فیلم صحنه‌ای هست که ماهیتِ رهایی بخش این فعالیت را کاملاً آشکار می‌کند. اولین شبِ گرفتاریِ آنتوان در پاسگاه پلیس در فصلی طولانی و توأم با سکوت نشان داده می‌شود که شب‌های عادی در این فضای بسته را به تصویر می‌کشد. دو نمایِ حرکت افقی (پَن) که دومینِ آن‌ها را از زاویهٔ دید آنتوان می‌بینیم، دو پلیس را نشان می‌دهند که در بازیِ کودکانه و احمقانه‌ای غرق شده‌اند. این فصل که نمایان‌گر غم‌انگیزترین بخشِ جداییِ آنتوان از جامعه است، با این تصاویر تا اندازه‌ای سبک و شاد می‌شود. در واقع، فعالیتی انتقالی فضای دربسته را با امید روشن می‌سازد.

اما فعالیتِ سومی نیز هست که انعطاف‌پذیریِ آنتوان را به هنگام مواجهه با سختی و ناملایماتِ زندگی آشکار می‌سازد و آن، دزدی است. اولین بار حرف دزدی هنگامی به میان می‌آید که رنه و آنتوان پس از ترک مدرسه در نخستین صحنه به موریستِ شرور برمی‌خورند و از او می‌پرسند که پول عینکی را که با تبختر بر چشم دارد از کجا کش رفته است. در فیلم *چهارصد ضربه*، همانند غالب فیلم‌های تروفو،

دزدی عادتی فراگیر و رایج به شمار می‌رود. آنتوان و رنه تمامی توانِ خود را صرف این کار می‌کنند و مادران هر دو نیز، در این کار مهارت بسیاری دارند. در فیلم می‌بینیم که آدمی شرور در خیابان و کودکی در راهروهای مدرسه نیز دست به این کار می‌زند. وینی کات در بررسی‌های خود در باب رفتارهای ضداجتماعی دزدی را رفتاری امیدوارانه از سوی کودکی دانسته است که احساس می‌کند محبت و عشقی که مستحق آن است، از او سلب شده است. دزدانِ جوان به دنبال اشیای مسروقه نیستند، بلکه می‌خواهند با آن چهرهٔ مادرانه که از شناسایی نیازهای آن‌ها عاجز است ارتباطی دوباره برقرار کنند. بر این اساس، دزدی و بزهکاری رفتارهایی مثبت و حایز نیروهای درمانی‌اند.

جوانان به جای کنار گذاشته شدن خواهان اصلاح و جبران‌اند. دزدی به منزلهٔ تلاشی است برای اجتناب از دوریِ از واقعیت و به چنگ آوردنِ دوبارهٔ فضای انتقالی. در فیلم، این فرایند در صحنه‌ای زیبا و کوتاه به تصویر درمی‌آید؛ و آن هنگامی است که آنتوان و رنه در خلالِ یک نمایش خیمه شب‌بازی در پارک لوکزامبورگ تصمیم به دزدیدنِ ماشین تحریر می‌گیرند. گفت و گوی آن‌ها در چارچوبِ نماهای بسیاری از کودکانی صورت می‌گیرد که محوِ تماشایِ نمایش شده‌اند. این پیوندِ غریب بیانگر مقایسه‌ای میان این دو فعالیت است. در این بافت، دزدی به مثابه تمایلی مخرب به بازپس گرفتنِ آن واقعیتِ پرشوری است که فعالیت‌ها و تجربه‌های انتقالی ایجاد می‌کنند. و دست‌آخر این که یکی از ویژگی‌های این فیلم این است که فقط ناپدری آنتوان قربانیِ دزدی می‌شود و در رثای *کتابچهٔ راهنمای میشلن* خود مرتباً غر می‌زند. این امر به شکست آشکارِ اقتدارِ او و قانونی که نمایندهٔ آن است، اشاره دارد.

پس از این صحنهٔ آغازین که مستند و پرتکلف است و در طیِ آن تمامی نشانه‌هایِ تضاد و تنش‌های درونیِ آنتوان آشکار می‌شود، دومین فصل، پرده از منشأ نارضایتی او برمی‌دارد. سه کنشِ نخستینِ آنتوان در آپارتمانِ خالی خانوادهٔ دوانل بیانگرِ عصبانیت و ویرانگری است: درِ اجاق را باز می‌کند و شعلهٔ آن را آن قدر زیاد می‌کند که آتش به درون اتاق زبانه می‌کشد؛ دست‌های کثیفش را با پرده‌های اتاق پاک می‌کند (که اشاره‌ای تحسین‌آمیز است به فیلم *بودوی از آب نجات یافته* اثر رنوار)؛ و سپس مقداری پول کش می‌رود.

در مقابل این، نمایش خشونت صحنهٔ اتاق خواب که پس از آن می‌آید حاکی از احساس حسرتی مرثیه‌وار برای مادری غایب است. آنتوان عطرهای مادرش را بو می‌کند و با وسایلِ عجیب و غریبی که خانم‌ها برای افزایش زیبایی خود به کار می‌برند، بازی می‌کند. در این اتاق سه آینه هست که تصویر تک و تنهای او و تجزیهٔ دردآور شخصیت او را که در جستجوی هویت است باز می‌تابانند.

وینی کات در توضیح «مرحلهٔ آیینه‌ای» لاکان به سادگی بیان می‌کند که «صورت ابتدایی و منشاء آیینه، چهرهٔ مادر است.» در واقع وقتی که کودک به تصویر خود در آیینه چشم می‌دوزد، به دنبال این است که نگاه مادر خود را در آن تصویر بیابد. آنتوان نوجوانی است که در تب و تاب دیده شدن و مورد توجه واقع شدن می‌سوزد؛ و از این روست که در میان عناصر بصریِ روایتِ این فیلم نگاه‌ها نقشی اساسی برعهده دارند. با این حال این نگاه‌ها همیشه مملو از خشونت‌اند و پس از آن‌ها مواخذه و تنبیه و انتقاد می‌آید. تنها نگاهی که آنتوان به خود جلب می‌کند، نگاهِ خیره و خالی از احساسِ قانون است. خانم دوانل پس از ورود به خانه اصلاً به پسرش نگاه نمی‌کند؛ و در عوض در حین تحقیر آشکار آگاهیِ جنسی فرزند نوجوانش، پاهای پوشیده در جوراب ابریشمی‌اش را به نمایش می‌گذارد. در فیلم‌های تروفو، این نما از نماهای بنیادی به شمار می‌رود و نمایش پای زن‌ها با خودنماییِ مادرانه و جذابیت جنسی پیوندی همیشگی دارد. در فیلم *بوسه‌های دزدیده شده*، فابیان تابار «جادویی» اول بار هنگامی که در حال پوشیدن جوراب است آنتوان را ملاقات می‌کند. در فیلم *پول توجیبی* نیز هنگامی که پاتریکِ عاشق، گل‌های سرخ خانم ریفل را می‌آورد، این خانم مشغول لاک زدن ناخن‌هایش است. نمونه‌هایی از این دست در فیلم تروفو آن قدر فراوان است که نمی‌توان به تمامیِ آن‌ها اشاره کرد. این پاها همان‌قدر که کودک را مجذوب خود می‌کنند او را می‌ترسانند. کودکان پس از رو در رو شدن با «راز» جنسیت زنان دچار

نگرانی‌هایی می‌شوند که خود دلیل تجزیهٔ نظام‌مند تصویر زن در فیلم‌های تروفو است. فیلم *مردی که زنان را دوست داشت* پرداشت عمیق و روشنی از آن ساختارهای آسیب‌شناختی به دست می‌دهد که از همین علاقهٔ افراطی و ابتدایی به بدن مادر سرچشمه می‌گیرد. در همین فیلم، صحنهٔ گویایی هست که در آن قهرمان جوان فیلم، یعنی برتران موران، در حال کتاب خواندن است و مادرش با لباس خوابی بدن نما همان اطراف قدم می‌زند و با بی‌تفاوتی پاهایش را به نمایش می‌گذارد. تثبیتِ ناخواستهٔ تمایل قهرمان جوان بر بدنِ زن به ناتوانی آن جوان در حلِ بحران اُدیپی خود درآینده منجر می‌شود. پاهایِ زن‌ها و کتاب (که هر دو با تجربهٔ قدیمیِ او از بدن مادر پیوندی ناگسستنی دارند) در زندگیِ آیندهٔ او نقش یادگارهایی را دارند که او به واسطهٔ آن‌ها می‌تواند وضعیت قهقرایی و درد آور ارضای پیش اُدیپی را ادامه دهد. وضعیت چهرهٔ مادرانه کانون الفبای بزه‌کاری به شمار می‌رود و هر فیلم تروفو دربرگیرندهٔ چارهٔ ارتباط ـ تضاد میان مادر و پسر است.

خانم دوانل در سرتاسر روایت موجد اصلیِ رخدادهاست. اعمال آنتوان را، چه وقتی که مادر را با معشوقش می‌بیند و چه وقتی که می‌گوید او مرده است و چه وقتی که خانه را به آتش می‌کشد، همواره همان انگیزه‌های اُدیپی او نسبت به مادرش تعیین می‌کنند. نکته مهم این‌جاست که چشم‌گیرترین تلاش آنتوان در جهت آفرینش مستقیماً با توجه مادرانه پیوند دارد. پیش‌تر نیز گفتیم که خانم دوانل پس از اولین فرار پسرش از خانه، با او قراری گذاشت. پس از این صحنه شاهد حضور خانواده در سینما هستیم که تنها تفریح دسته‌جمعی آن‌ها در این فیلم است. اما آنتوان با دزدیِ ناآگاهانه از کتاب بالزاک، رویِ قراری که مادرش گذاشته است پا می‌گذارد. روایت آشکار می‌کند که بالزاک در حقیقت برای قهرمان جوانِ فیلم حکم شیئی انتقالی را دارد (آنتوان از تصویر این رمان نویس نوعی بت ساخته است) و مسألهٔ او نتیجهٔ خلط یافتن و آفریدن و یا، به عبارتی، دنیاهای بیرونی و درونی است. وقتی که تلاش او برای رسیدن به واقعیت بیرونی، مورد سوءتفاهم واقع می‌شود، او به یک بزهکار تبدیل می‌شود.

اما اگر *چهارصد ضربه* تنها داستان انحراف و یأس بود نمی‌توانست در طول این سال‌ها تازگی و معنای خود را حفظ کند. باید توجه داشته باشیم که در ورای این پیرنگ واقع‌گرایانه که با زمان خطی پیوند دارد، سناریوی دومی نهفته است. الفبای بزهکاری حاوی عنصر مجازیِ قدرتمندی است که در تمامیِ فیلم‌های تروفو بر آن چیزی استوار است که لاپلانش و پونتالیس روان‌کاو «رویاهای آغازین» نامیده‌اند؛ یعنی همان رویاهایی که ذاتی رشد و بلوغ تمامیِ انسان‌هایند. در فیلم *چهارصد ضربه*، طرح زیربنایی، نمایان‌گر تمایل پرشوری است به آمیختن با چهره مادرانه. این تمایل نه به شکل چیزی واقعی، بلکه به مثابه حسرتی ماندنی جلوه‌گر می‌شود؛ چراکه خانم دوانل هرگز به این تمایل جامه عمل نمی‌پوشاند.

حسرت در تمامیِ فیلم‌های تروفو هست و همواره بیان‌گر نفوذ متزلزلی است که فرد می‌تواند بر تصویر درونیِ گمشده‌ای داشته باشد. حسرت به گذشته‌ای بسیار دور اشاره دارد، و آنتوان همچون بسیاری از قهرمانان تروفو، با آفرینش دوبارهٔ نشانه‌های تخریب ناپذیر ارضای کودکانه سعی در متحقق ساختن تمایلاتش دارد. آرزوی درآمیختن با چهره‌ای مادرانه اول بار در مقدمه فیلم و سپس در موخرهٔ آن با تصاویری به نمایش درمی‌آید که از ماهیتی اسطوره‌ای برخوردارند. عنوان‌بندی فیلم را روی نماهایی می‌بینیم که بیان‌گر تلاش بی‌صبرانهٔ دوربین برای یکی شدن با برج ایفل هستند. در پایان فیلم نیز، به همین ترتیب دوربین در یک نمای تعقیبیِ طولانی آن قدر کودک را دنبال می‌کند که او عاقبت به نقطهٔ برخورد امواج با ساحل می‌رسد. در این جا برای خاطرنشان ساختنِ معانی تلویحی تولد و زایش، لزومی ندارد به فروید رجوع کنیم. شاعران مدت‌ها پیش از او گفته‌اند که ساحل همان بدن مادر است که کودک در آن متولد می‌شود: «بر ساحل دنیاهای بی‌پایان، کودکان بازی می‌کنند.» تروفو این تصویر نهایی را ثابت نگاه می‌دارد و بدین ترتیب، یادآوریِ زایش را با تهدید مرگ درهم می‌آمیزد. این ترکیب درخشان ویژگیِ عام ناهماهنگیِ دنیای خیالی اوست. اما در خودِ فیلم تمایل به آمیزش به کمکِ رابطهٔ عاشقانهٔ آنتوان با پاریس بیان می‌شود. این شهر فضای

مادرانه‌ای است که کودک را زیر سایه خود می‌گیرد؛ او را پنهان می‌کند و از گرسنگی نجات می‌دهد. در فصل جذاب و تأثیرگذارِ شب در پاریس، آنتوان را می‌بینیم که شیشه‌ای شیر می‌دزدد و در خیابان‌های خلوت یواشکی می‌نوشد. تنها باری که آنتوان غم خود را آشکار می‌کند و می‌گرید وقتی است که او را از این بدن مادرانه و نمادین جدا می‌کنند.

در کانون بازپروریِ بزهکاران نوجوان هنگامی که آنتوان در مقابل دوربین به گفت و گویی راحت و شاد با روان‌شناس می‌نشیند، در واقع شاهد صحنه‌ای تأثیرگذار هستیم که این تصاویرِ حسرت‌بار از آمیزش با چهرهٔ مادرانه را صورت واقع می‌بخشد. لازم به یادآوری است که در این صحنه، روان‌شناس زن است و دیگر این که ما، تنها صدای او را می‌شنویم. این روان‌شناس در مقام یک زن، آشکارا یادآورِ چهرهٔ مادرانهٔ مثبتی است (درست برخلافِ خانم دوانل، بدن او تابویی جنسی به شمار می‌رود. بزهکارِ دیگری به آنتوان هشدار می‌دهد که نباید به پاهای او نگاه کند.) و از این روست که آنتوان با اطمینان به گفت گوی با او می‌پردازد. در این‌جا او فارغ و شاد و خوشحال به نظر می‌رسد. تغییر وضعیت کودک و این که او برای نخستین‌بار اجازه می‌یابد تا مسایل و مشکلات خود را توضیح دهد، با انعطاف‌پذیریِ شخصیتی او و توانایی‌اش برای تجزیه و تحلیلِ مخمصه‌ای که در آن گرفتار آمده است همخوانی دارد. در این صحنه او با جانشینِ مادر ارتباطی موفق برقرار می‌کند. با این حال عدمِ حضور روان‌شناس در فیلم و این‌که فقط صدای او را در فیلم می‌شنویم به محدودیت این ارتباط اشاره دارد. به بیان دیگر، آن بدن مادرانه‌ای که آنتوان در آرزوی آن است، که هم او را شیفتهٔ خود می‌کند و هم می‌ترساند غایب و دست نیافتنی است. در واقع در این صحنه آنتوان از طریق ابزار غیرمستقیم سینما تماشاگر را مخاطب قرار می‌دهد. سینما به مثابه تجلیِ تمامیِ فعالیت‌های انتقالی، در زندگیِ خودِ تروفو، این بی‌توجهی والدین را جبران می‌کند و واقعیت بیرونی را دست یافتنی می‌سازد.

در مقابلِ یادآوریِ حسرت کودک برای یکی شدنِ دوباره با چهره مادرانه، فیلم بیننده را به خوانشی خیالی و مکمل رامی‌دارد؛ خوانشی که بر ناهماهنگیِ چشم‌گیر آنتوان با مادر واقعی‌اش تأکید دارد. تروفو به کمکِ شیوهٔ روایتیِ فشرده و از هم گسیخته‌ای به این جلوه دست می‌یابد. پیش‌تر نیز گفتیم که برخی از صحنه‌ها ظاهراً با پیرنگِ اصلیِ روایت ارتباطی ندارند. اما تحلیل دقیق‌تر نشان می‌دهد که این صحنه‌ها حالت رویاگونهٔ فیلم را بارور می‌سازند و در دلِ روایت، شبکه‌ای مستحکم ایجاد می‌کند. دو نمونه از این زنجیره‌های درونی نشان می‌دهد که هدف اصلی آن‌ها تعریف شخصیت خانم دوانل است.

اولین صحنهٔ مدرسه تصویر طنزآلودی است از پسربچه‌ای که سعی می‌کند شعری را به روی کاغذ بیاورد. پایانِ کار او دریایی از جوهر و کاغذهای مچاله شده است. این بخش به گونه‌ای مجازی به مشکلات خود آنتوان با نوشتن اشاره دارد؛ و از سوی دیگر به شکلی استعاری مضمونِ مهم آشغال و کثافت و آشفتگی را معرفی می‌کند که در فیلم بارها تکرار می‌شود. آنتوان پرده‌های خانه را کثیف می‌کند و ظاهراً به هیچ وجه با شستشو کنار نمی‌آید. دیگر این که او رسماً وظیفهٔ بردن آشغال‌ها را به بیرون از خانه بر عهده دارد. در صحنه‌ای او را در حالِ پایین رفتن از پلکان و بردنِ سطلِ آشغالِ بدبویی می‌بینیم. پلکان که از استعاره‌های همیشگی در آثار تروفو است غالباً با پاهای زنان پیوند می‌یابد. آقای دوانل هنگامی که آن‌ها پس از برگشتن از سینما از پلکان بالا می‌روند، پسرش را دعوت به تعریف و تمجید از پاهای مادر می‌کند. جالب این‌جاست که تروفو از نسخهٔ امریکایی این فیلم صحنه‌ای را حذف کرده است (این صحنه در نسخهٔ انگلیسی آن هست) که این معانی را روشن می‌سازد. این صحنه که در دومین فصل فیلم قرار دارد آنتوان را نشان می‌دهد که با مادرش برای خرید آرد به فروشگاه رفته است. در فروشگاه او را در حالی می‌بینیم که دزدکی به گفت و گویی گوش می‌دهد که موضوع اصلی آن توصیف وضع حملی مشکل و خونین و پاره شدن رحم است.او تقریباً بالا می‌آورد.تروفو شاید از آن‌جا این صحنه را از فیلم حذف کرده است که به طرزی فاحش به محتوای خیالیِ فیلم اشاره دارد. محتوایِ خیال و رویا برای این که تأثیرگذار باشد، باید پنهان بماند و در تماشاگر واکنشی حاکی از نفرت و سانسور ایجاد نکند. در فرایند نمایش غیرمستقیم تکرار و جانشینی

و تلخیص از عوامل بسیار مؤثری بـه شـمار مـی‌روند. آن تکرارهای پی در پی که آشغال و پاهای زن‌ها و پلکان را به هم پیوند می‌دهد پرده از آن نگرانیِ عمیقی برمی‌دارد که بدن زن‌هـا در آنتوان ایـجاد مـی‌کند. بـدن زن‌هـا بـرای او رازی وحشتناک و موجد هرج و مرج و کثافت و خون است.

ملانی کلاین، در تحلیل خود از اختلالات شناخت شناسانه در نوجوانان، آورده است که ناتوانیِ کـودک در آمـوختن از ناتوانیِ او در شکل دادن بـه تـصویری از درون بدن زن و بالاخص از ناتوانی او در فهم کارکردهایِ خـاصِ آن مـانند قـاعدگی و حـاملگی و زایـمان سـرچشـمه مـی‌گیرد. آن تداعی‌هایی که در فیلم *چهارصد ضربه* یافتیم همگی به این ترس‌های جنسی و عواقب آن‌ها اشاره دارند؛ اما این کار را غیرمستقیم و از طریق جانشینی و تلخیص انجام می‌دهند به طوری که تصاویر حاکی از خشونت و زشتی روان تماشاگر را نمی‌آزارد. آنتوان در خلال شبی که در خیابان‌های پاریس می‌گذراند پس از نوشیدن شیر بطری آن را به درون فاضلاب می‌اندازد. در هر دو فیلم *پول توجیبی* و *مردی که زنان را دوست داشت* صحنهٔ مشابهی وجود دارد. این حرکتِ غریب تلاشی است برای شناختنِ دل و رودهٔ شهر. در فیلم *بوسه‌ها* نیز آن فصل مشهور که فرستادنِ نـامه از طـریق «نـوماتیکس» یـا سیستم پستی زیرزمینی را نشان مـی‌دهد، هـمین هـدف را دارد. در آن‌جا هم به همان بـیانِ اسـتعاریِ شـیفتگی مـدام نسبت به بدن مادر برمی‌خوریم کـه در تـمامی فـیلم‌های تروفو حضور دارد. نمایش مکان در آثار او غالباً توأم است با آفرینش هزار توی ظریف و پیچیده‌ای از راهروها و پلکان و درهای اضطراری و غارها. تمامیِ این‌ها بـه هـزار تـویی اشاره دارند که بدن زن در تخیل کودک ایجاد می‌کند. *آخرین مترو* از این لحاظ نمونهٔ بسیار خوبی است.

نمونهٔ دوم برگرفته از یکی از پیچیده‌ترین صحنه‌های فـیلم است. این صحنه که درکانون بازپروری رخ می‌دهد سه دختر بچه را نشان می‌دهد که در قفسی زندانی شده‌اند. تروفو برای روشن ساختن این صحنه از دو صحنهٔ مکمل کمک می‌گیرد. در صحنهٔ اول خانم دوانل شب هنگام و بسیار دیر به خانه باز می‌گردد. سروصدای اتومبیلی که او با آن به خانه بازگشته است، آنتوان را از خواب می‌پراند. ناپدریِ او با عـصبانیت همسرش را به رابطه با رییسش متهم مـی‌کند. آنـتوان در پـاسگاه پـلیس نـیز از سـر و صـدای اتـومبیلی از خـواب می‌پرد.این بار سروصدا از آنِ اتومبیلی است که سه روسپی را به پاسگاه پلیس آورده است. تروفو در مصاحبه‌ای گـفته است که او در این بخش از سبک داستان‌های پریان پیروی کرده است؛ سه روسپی همانند پریان در داستان‌های کودکان به نوبت سخن می‌گویند. سه دختر بچه‌درون قفس آشکارا اشاره به این سه روسپی دارند. ناهماهنگیِ آنتوان با مادرش به تمامی در این زنجیرهٔ دلالت‌گر آشکـار مـی‌شود. سـر و صدای اتومبیل بیانگر آن است کـه او روسـپی است؛ سـه روسپی می‌گویند که او یک پری است؛ و نمایِ دختر بچه‌ها بر این نکات می‌افزاید که او نیز همچون پسرش کـودک در بندی است که دوست دارد خیابان‌های پاریس را با معشوق خود زیر پا بگذارد.

الفـبای بـزهکاری الگـوی کـارآمـدی است بـرای درکِ ویژگی‌های مشترک فیلم‌های تروفو. هنگام تحلیل *چهارصد ضربه*، الفبای بزهکاری به‌کار روشن ساختن آن سبک‌پردازیِ پیچیده می‌آید که کارگردان تجربیات و زندگی خـود را بـا کـمک آن بـه تـصویر کشیده است. ایـن فـیلم بـی‌تردید زندگی‌نامه‌ای‌ترین اثرِ تروفو است. امـا زیـبایی آن مـعلول توانایی تروفوست در خلق نظامی نمایشی که اطلاعات و نکات خصوصیِ زندگی یک فرد را به زبانی جهانی برگردان کرده است. هدف تروفو نه افشای رخدادهای زندگی خود، بـلکه بـه روایت درآوردنِ زنـدگی‌اش از طـریق گـنجاندن خاطرات شخصی در ساختاری حایز معنی اسطوره‌ای بوده است. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی