در ورای نومیدی، نمایش ادامه دارد

ژان ـ پی‌یر ژانکولا، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام

سینمایی که مورخان بی‌هیچ شکی واقع‌گراییِ شاعرانه نام نهاده‌اند، میان سال‌های ۱۹۳۵ و ۱۹۳۹ به زمان حال صرف می‌شد. ژان رنوار و ژولین دوویویه و مارسل کارنه، شارل اسپاک و ژاک پره‌ور، قهرمانان خود را با موسیقیِ زمانشان به رقص درآوردند: رنه لوفوره، ژان گابن، شارل وانل، و ژول بری از معاصران و حتی از نزدیکانِ تماشاگرانی بودند که زندگی‌شان با شور و هیجان ظهور جبههٔ مردمی در *جنایت آقای لانگ*، بی‌ثباتی و بلاتکلیفیِ آن در *آن‌ها پنج نفر بودند*، و یا تلخیِ فروپاشی و تجزیهٔ آن در *دیو درون* یا *روز برمی‌آید* در هم‌آمیخته بود. اما اشغال فرانسه در سال ۱۹۴۰ و نظارتِ (مستقیم یا غیرمستقیم) نیروهای آلمان بر سینمای کشور، این کاربردِ زمان حال را محکوم و رد کرد و بدان پایان داد. دیگر، فیلم‌های داستانی دست بالا تنها تصویرگرِ نوعی «زمانِ حال مبهم» بودند، زمانی که تنها ظاهرِ زمان حال را داشت و مشقت‌های شاخصِ این زمان را نشان نمی‌داد؛ اتومبیل‌ها و لباس‌ها متعلق به سال

مارسل کارنه: بیچه‌های بهشت

۱۹۴۳ بودند، اما خودِ فرانسوی‌ها درگیر مخمصه‌هایی رُمانتیک و سبک‌سرانه و داستان‌هایی بودند که مسألهٔ روزانهٔ پیدا کردن لقمه‌ای نان و حضورِ اونیفرم‌های نازی را برملا نمی‌کرد. حتی معدود فیلم‌های واقع‌گرایی که در این سال‌های تیره و تار و سرد ساخته شدند، مانند فیلم‌های ژان گرمیون یا فیلم *کلاغ* کلوزو، از اشارات فاحش و آشکار به این روزگارِ سخت اجتناب ورزیدند؛ برای مثال، ارتعاشِ سطوحِ جامعه در فیلم *آسمان از آنِ توست* به فرانسهٔ اشغالی ارتباطی ندارد.

آن نوع واقع‌گرایی که کارنه و پره‌ور، در دورهٔ *اسکلهٔ مه‌آلود* و *روز برمی‌آید*، به یاد می‌آورند، بیش‌تر محصولِ روحیهٔ خلاق گروهی بسیار یک دست از هنرمندان است تا یک «جلوهٔ واقعیت»: طراحی که می‌توانست در استودیوهای ژُوَن ویل، یکی از خیابان‌های شهرِ لوهاور، یا هتلی در حومهٔ شهر را آن‌چنان بازسازی کند که هم جانمایهٔ آن خیابان و هتل واقعی به نظر رسد و هم به کار جلوه‌های نورپردازی و زو یای دوربین بیاید؛ مدیر فیلم‌برداری‌ای که مطابقِ سبکِ نُوارِ استودیوهای برلین تعلیم دیده بود و می‌توانست که نور و تاریکی را طوری به شکلی نمایشی درکنار هم قرار دهد که ذره‌ای به اکسپرسیونیسم وام‌دار نباشد؛ فیلم‌نامه‌نویس ـ شاعری که گفت‌وگوهای بسیار ادبی‌اش (به کمک قریحه و حرفه‌ای‌گری بازیگرانی چون ژان گابن، میشل سیمون، ژول بری و آرلتی) اصلاً به گزین گویه و اندرز شباهت نداشت؛ بازیگرانِ محبوب و آشنای مخاطباتی که ژان گابن را پیش از شناسایی سربازی فراری یا قاتلِ حق‌السکوت بگیر [فیلم] به‌جا می‌آوردند... واقع‌گراییِ کارنه، حتی بیش از واقع‌گراییِ رنوار در همان دورهٔ پیش از جنگ، در واقع عبارت بود از هماهنگ‌سازی خلاقیت‌های بی‌شماری که مهارشان در دست ذوق و قریحهٔ استثنایی کارگردان بود.

آن واقع‌گرایی که دوستداران کارنه و نویسندگان و مورخان نیم‌قرن ستوده‌اند براساس قرارداد و توافقی ضمنی میان هنرمند و مخاطبانش استوار است. البته این امر در مورد همه گونه واقع‌گرایی صادق است، اما بیش‌تر در مورد کارنه صدق می‌کند تا رنوار یا آن دسته از فیلم‌سازان پس از جنگ که بیش از هر چیز به فیلم‌برداری در مکان‌های بیرونی و نور طبیعی اهمیت می‌دادند. رنوار در برخی از فیلم‌های صامتش و فیلم‌های *تونی* و *یک روز در ییلاق* عمداً دوربین را لب آب می‌کارد و اصالتِ روستاییِ بازیگران و حتی بازی ناشیانهٔ خود در فیلم‌های *یک روز در ییلاق* و *دیو درون* و *قاعدهٔ بازی* را (که دوست داشتنی نیز هست) ترجیح می‌دهد.

با این حال تمامی آن‌ها از آن «جلوهٔ واقعیت» که به شکلی تصادفی در فیلم‌های فویاد و آنتوان ایجاد می‌شود، اجتناب می‌ورزند. فویاد هنگام فیلم‌برداری صحنهٔ تعقیب با اتومبیل در خیابان‌های پاریس، دوربین را که بر اتومبیلی در حال حرکتِ سریع، سوار شده است، روی اتومبیلِ کروکیِ بازرس ژووه تنظیم می‌کند که سخت به دنبال میکده‌ای است که همه می‌دانند فانتوما را در خود جای داده است. اما او علاوه بر فیلم‌برداری از دو اتومبیل، تصویر خیابان، پیاده‌روها، ساختمان‌های پاریس که با سرعت می‌گذرند، درشکه‌ها، و گه‌گاه سرگین اسب‌ها را نیز می‌گرفت. او تصویرِ رهگذران و بیکاره‌ها را هم می‌گرفت و گه‌گاه می‌توان در فیلم‌های او یکی از این افراد را دید که باعلاقه به صحنهٔ فیلم‌برداری چشم دوخته است. آنتوان در فیلم *مجرم* شخصیت‌های اصلی را در یکی از قایق‌های مسافربر قرار داده است که در سال ۱۹۱۷ از این سوی رودِ سِن به آن سو می‌رفته‌اند، و به همین واسطه، تصاویرِ مستند خارق‌العاده‌ای از پاریسِ زمانِ جنگ جهانی اول گرفته است که هم ازدحامِ مردم را نشان می‌دهد و هم تابلوهای تبلیغاتی‌ای را که از اصالت و فرانسوی بودنِ فلان سوپ و بهمان غذا تعریف و تمجید می‌کنند. بدین ترتیب داستان روی پرده سرشار از انبوهی اطلاعات می‌شد که به اصلِ فیلم‌نامه ارتباط نداشتند. این شیوه که اصلاً اتفاقی نبود (فویاد و آنتوان ساده لوح و بی‌تجربه نبودند) به فیلم‌برداری، جنبه‌ای دیگر داد. وقتی کارنه از یکی از خیابان‌های لوهاور که میشل سیمون در آن مغازه‌ای را اداره می‌کند یا میدانِ مقابلِ هتلی که ژان گابن در آن می‌میرد، فیلم‌برداری می‌کند، به تمامی چیزهایی که تصویرشان ضبط می‌شود توجه و نظارت کند: قلوه سنگ‌ها، نرده‌ها، آگهی‌های تجاری، وضع نور، آدم‌ها، بازیگران و سیاهی لشکرها. در استودیو، هیچ چیز به حال خود رها و به بخت و اقبال واگذار نمی‌شود:

این‌که نور چراغ خیابان روی قلوه‌سنگی می‌افتد، به‌خاطر این است که ترآونر آن را آن‌جا گذاشته و شوفتان نورافکنی را روی آن تنظیم کرده است. سینمای کارنه واقعیت را باز تولید نمی‌کند، بلکه واقعیتِ خاصِ خود را که مطابق نظر همه است، می‌آفریند.

بعدها و در جای دیگر، فیلم‌سازانِ موجِ نو جلوهٔ فویادی را باز یافتند (دوربین مخفیِ گدار در سکانسِ شانزه‌لیزهٔ فیلم *از نفس افتاده*، اما آن‌ها مانند پدرِ فانتوما بی‌غرض نبودند. و آفرینندگانِ سینما- حقیقت، و cinéaste du réel (در فرانسه، یعنی ژان روش یا کریس مارکر، کارگردانِ *ماه مه زیبا*) آن را نه یک جلوه، بلکه اصلِ ماهیتِ فیلم‌سازی دانستند. به نظر آنان، کارکردِ دوربین، جستنِ جلوهٔ واقعیت در مکان‌ها، مردم، واژگان، و صداها بود. برای آن‌ها، خودجوشیِ کنش، بیش از وضع نور اهمیت داشت.

واقع‌گرایانِ سال ۱۹۳۹ چنان‌که کارنه و پره‌ور نشان دادند معماران و سازندگانِ جهانی خیالی بودند که با زمانه و زندگیِ واقعی همساز می‌شد. اما این دو بیش از دیگران آمادگی و استعداد داشتند و توانستند با توجه به قیدوبندهای موجود در دورانِ اشغالِ فرانسه دربارهٔ «یک جای دیگر» موقتی، فیلم بسازند.

کارنه پس از تلاشی ناموفق در سال ۱۹۴۱ برای ساختنِ فیلمی فوتوریستی (آن موقع هنوز به این فیلم‌ها علمی - تخیلی نمی‌گفتند) با عنوان *فراریان سال ۴۰۰۰*، بار دیگر به پره‌ور پیوست که به او فیلم‌نامه‌ای باعنوانِ *مهمانان شب* داد که سبکی تاریخی داشت. فیلمی که این دو از روی این فیلم‌نامه ساختند، به تهیه‌کنندگیِ آندره پولوه، در دسامبر سال ۱۹۴۲ اکران و ستایش شد. بدین ترتیب، کارنه در این حرفه دوباره به موقعیتی دست یافت که به او کمک کرد طرحِ جاه‌طلبانه‌تر و شاید شخصی‌تری را به اجرا بگذارد. و این طرح چیزی نبود جز *بچه‌های بهشت* که پس از چندین آزمایش و خطا به اجرا درآمد.

سینمای فرانسهٔ اشغالی از تمامی جنبه‌ها سینمایی استثنایی و یگانه بود. فاجعهٔ سال ۱۹۴۰ زخم‌های عمیقی بر چهرهٔ آن به‌جا گذارده بود. کسان بسیاری از صحنهٔ آن غایب شدند: برخی همچون موریس ژوبر، آهنگسازِ فیلم‌های بزرگِ پیش از جنگ، به قتل رسیدند، بسیاری در اسارتِ آلمان بسر می‌بردند؛ برخی به خواستهٔ خود کشور را ترک کردند (ژان رنوار، رنه کلر، ژولین دوویویه، ژان گابن، و میشل مورگان به هالیوود رفتند)؛ و برخی به دلیل قوانینِ یهودستیزانه‌ای که دولتِ ویشی در اکتبر سال ۱۹۴۰ به اجرا گذاشت قادر به فعالیت نبودند. آلکساندر ترآونر و جوزف کوزما که هر دو از یهودیان مجارستان بودند، از این محدودیت‌ها سخت لطمه دیدند و به همین سبب به جنوب فرانسه رفتند و در آن‌جا در خفا زیستند. دولتِ اشغالیِ ایتالیا در جنوبِ فرانسه، نسبت به دولت اشغالیِ آلمان در پاریس، آسان‌گیرتر بود وبیش‌تر، حضور بی‌شمار آوارگانِ یهودی را، مخصوصاً اگر فعالیتِ سینمایی داشتند، نادیده می‌گرفت.

سینمایِ سال‌هایِ جنگ با شبکه‌ای از مقرراتِ حرفه‌ای محدود شده بود که آخرین دولت‌های جمهوری سوم پیش از شکستِ خود برای از میان برداشتنِ آن‌ها تلاش بسیار کرده بودند، اما دولتِ ویشی در پایان سال ۱۹۴۰ شتاب زده آن‌ها را به جای خود برگرداند. دولتِ فرانسهٔ اشغالی که ترکیبِ متزلزلِ محافظه‌کاریِ اداری و تجددگراییِ فن‌سالارانه بود سی.اُ.آی. سی (کمیتهٔ سازمان‌دهیِ صنعتِ سینما) را تأسیس کرد که اختیارِ کاملِ سینما را در دست داشت و آن را در محدودهٔ مورد قبولِ آلمانی‌ها اداره می‌کرد. در این سال‌ها، ثروت و فقر به شکلی تناقض‌آمیز در کنار یکدیگر بودند. سینمای فرانسه سالم بود و فیلم تولید می‌کرد، و پس از مدتی حتی توانست فیلم‌های پرهزینه‌ای تولید کند که فروشِ خوبی هم داشتند. بازار تحتِ سیطرهٔ تولیداتِ داخلی بود: نمایشِ فیلم‌های انگلیسی زبان، به دلیلِ جنگ ممنوع شده بود و مخصوصاً فیلم‌های امریکایی اصلاً در دسترس نبودند. فیلم‌های ایتالیایی کم بودند، و فیلم‌های آلمانی را نیز بخشی از مردم نفرت‌انگیز می‌دانستند. اما سال‌هایی هم بود که مردم در مقابلِ گیشه‌ها صف می‌کشیدند. در زمانی که سرگرمیِ زیادی در دست و بالِ مردم نبود، سینما سرگرمیِ ارزان و تا پایانِ سال ۱۹۴۳ مکانی امن به شمار می‌رفت. در واقع، سینما همان توهم و گریزگاهی را در اختیارِ مردم می‌گذاشت که برای درمانِ بدبختی‌های روزمره، از جمله پیدا کردن نان و صف‌های

طولانیِ مغازه‌ها و سرما، لازم داشتند. سینماها هم گرم بودند و هم می‌شد در آن‌ها مخفی شد... تقاضا برای فیلم زیاد بود. استودیوها در سال‌های ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳ فعال بودند، و کار تهیه‌کننده‌ها سکه شده بود.

در عین حال، تولیدِ فیلم (مخصوصاً فیلمِ وزینی چون **بچه‌های بهشت**) با موانع بی‌شماری روبه‌رو بود: از جمله یافتنِ چوب و میخ برای ساختنِ صحنه‌ها، پارچه برای لباس‌ها، سیر کردنِ گروهِ گرسنهٔ عواملِ فنی، بازیگران و سیاهی‌لشکرها برای چند هفته، تأمین برق، و مهم‌تر از همه فیلم خام. در آن زمان فیلم خامِ کالایی استراتژیک شمرده می‌شد و فقط با موافقتِ سی.اُ.آی.سی و مقامات آلمانی به دست می‌آمد. شرکت‌های تولید فیلم به کارمندانِ خود پول می‌دادند تا در اداراتی را که «کالابرگ کالاها»ی اساسی را توزیع می‌کردند از پاشنه درآورند، کالا برگ‌هایی که با آن‌ها می‌توانستند تمامی کالاهای لازم را خریداری کنند. پاته حتی کارگری را اجیر کرده بود که میخ‌های صحنه‌های بی‌استفاده را در آورد و صاف کند.

بنابراین ماجرای **بچه‌های بهشت** در زمینه‌ای مملو از تنش رخ داد (که در نسخهٔ پایانیِ فیلم نشانِ اندکی از آن هست.) سینمای فرانسه در سال ۱۹۴۳ دو پایتخت داشت، پاریس و نیس. مقرِ آندره پولوه، تهیه‌کنندهٔ *مهمانانِ شب*، در نیس بود. ژاک پره‌ور و آلکساندر تراونر چند مایلی دورتر از او در تورته سورلوپ زندگی می‌کردند (تراونر زندگیِ نیمه مخفیانه‌ای داشت و دوستان نگرانش از او محافظت می‌کردند). کارنه در آن‌جا به آن‌ها پیوست. او به همراه پره‌ور موضوعِ فیلم بعدی‌اش را جست‌وجو می‌کرد که پولوه قراردادِ تهیهٔ آن را با بودجه‌ای هنگفت امضا کرده بود. ملاقاتی اتفاقی با ژان لویی برو در بالکنِ کافه‌ای در پرومِناد دآنگلِ تبدیل به نقطهٔ عطفی شد؛ او برای آن‌ها حکایاتی را تعریف کرد که حولِ محورِ نمایشِ بدون کلامِ دبورو و بولوارِ دوکریم در زمانِ بازگشت [سلطنت] (۱۸۳۰-۱۸۱۴) می‌گشت. کارنه برای جمع‌آوری اطلاعات و منابع به پاریس رفت و با مطالبِ فراوانی دربارهٔ بازسازی‌های متعدد از این نمایش به لوپیوره بازگشت؛ یعنی همان خانهٔ واقع در تورته که مقرِ اصلیِ کلِ گروه به شمار می‌رفت. مطالبی که کارنه با

خود آورد برای ساختنِ چندین فیلم کافی بود، و این بسیار به کار پره‌ور آمد، چرا که او می‌خواست شخصیتِ لاسه نِر را نیز در دلِ داستان معرفی کند. لاسه‌نِر قاتلی در عهد رُمانتیک‌ها بود که در سال ۱۸۳۶ به دار آویخته شد، و از آن پس *خاطرات* و کارهای افسانه‌ای‌اش چندین نسل از آزاداندیشان را مجذوب خود ساخته بود.

کارنه و پره‌ور با پولوه مشورت کردند، و او پیشنهاد ساختنِ دو فیلم را داد. بنابر گفتهٔ تراونر، پره‌ور حتی ساختنِ سه‌گانه‌ای را در سر داشت که بخش سوم آن به محاکمهٔ لاسه‌نر می‌پرداخت. تمامی مردم پاریس برای دیدن این بخش (اگر ساخته می‌شد) و شنیدن صدای دِبورو در جایگاه شهود هجوم می‌آوردند... پره‌ور فیلم‌نامه را در بهار سال ۱۹۴۳ نوشت. پولوه پس از مواجهه با عظمتِ این طرح در تهیهٔ آن با شرکتِ ایتالیاییِ اسکالِرا شریک شد که پیش‌تر با آن فیلم *زندگی کولی‌وار*، اثر مارسل لربیه، را تهیه کرده بود. بنابراین فیلم تولید مشترک به‌شمار می‌رود. سپس بازیگران تعیین شدند. قرار شد ژان ـ لویی برو نقش دِبورو، آرلتی

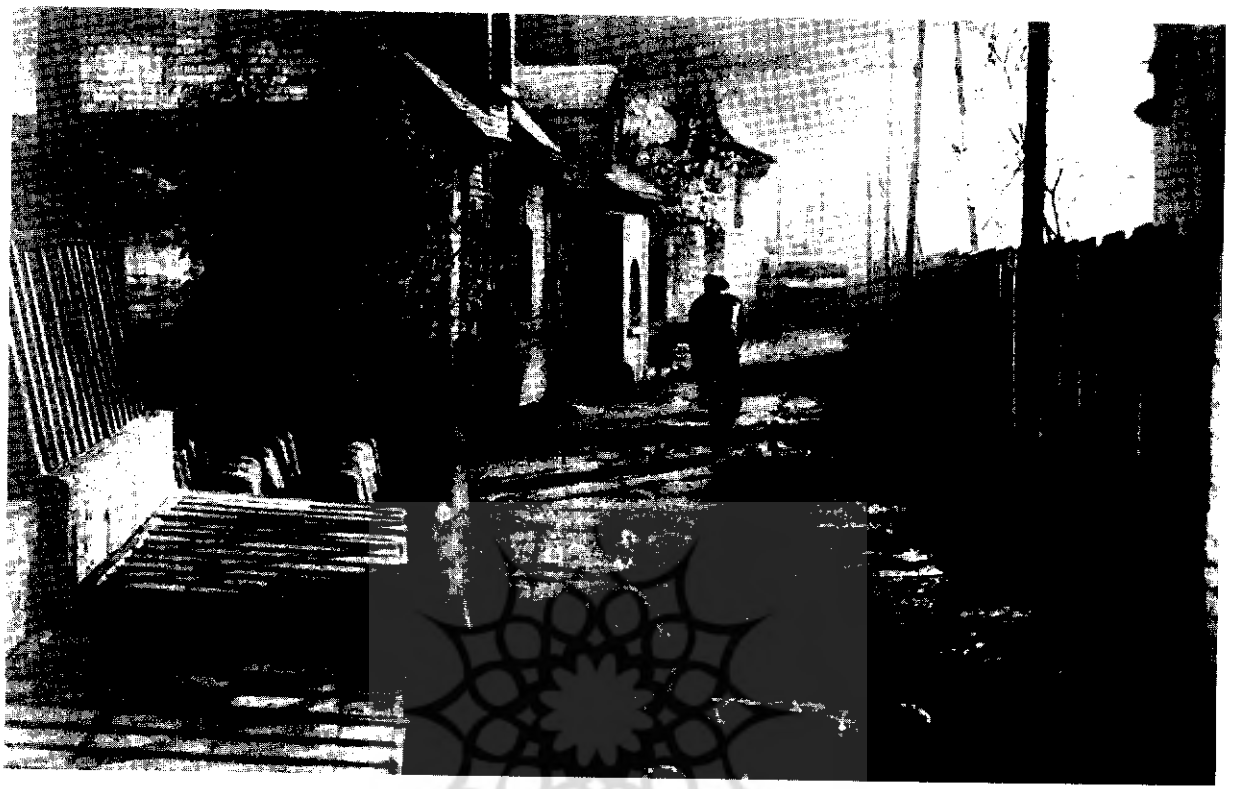
نقش گارانس، مارسل هِران نقش لاسه‌نِر، پیربراسور نقش فِردریک لامِتره، و لویی سالو نقش کنت دومونتری را بازی کند. همچنین ماریا کاسارِس که اولین تجربه‌اش را پشت سر می‌گذاشت نقش ناتالی، و لوویگان نقش جریکو، آن مرد آس و پاس، را بازی کردند. سپس توافق شد لئون بارساش از روی طرح‌هایی که تراونر برایش می‌فرستاد صحنه‌های بزرگِ فیلم را در استودیوهای لاویکتورین نیس بسازد؛ و قرار شد که جوزف کوزما نیز که آواره بود و از کار کردن منع شده بود بخشی از موسیقی فیلم را بنویسد و موریس تیریه آن را به پایان برساند. بخشی از صحنه‌های داخلی، تدوین، و سینکِ صدا و تصویر نیز در پاریس فیلم‌برداری و انجام شد.

فیلم‌برداری در ماه اوت در نیس آغاز شد. از آن‌جا که صحنهٔ بزرگِ بولوار دو کریم هنوز آماده نشده بود، کارنه، فیلم‌برداری را با صحنه‌های مربوط به گران رله، پانسیونِ محلِ زندگیِ باپتیست و فردیک لامتره، آغاز کرد. آن‌ها هنوز در حال آماده کردن مقدمات صحنه‌های مربوط به بولوار بودند که جنگ برنامهٔ ساختِ فیلم را برهم زد: نیروهای متفقین در سیسیل پیاده شدند و موسلینی سقوط کرد. از پاریس دستور رسید که فیلم‌برداری را متوقف کنند. اسکالِرا را از قراردادی که با پولوه امضا کرده بود، کنار کشید. تمامی گروه (البته به استثنای تراونر و کوزما) مجبور به بازگشت به پاریس شدند. سپس بحران دیگری از راه رسید. آلمانی‌ها پولوه را از تولید فیلم منع کردند. سه ماه برای نجات فیلم وقت صرف شد. پاته به واسطهٔ پا در میانیِ لویی ـ اَمیل گاله، رییسِ سی.اُ.آی.سی، مجبور به عهده گرفتن آن شد. حال می‌توانستند دوباره فیلم‌برداری را آغاز کنند. اما این‌بار لوویگان کنار کشید؛ او ضدیهودیان بود و آنان را محکوم می‌کرد، از این‌رو از لویی‌فردینان سلین طرفداری کرد و بعداً به همراه او، ارتشِ شکست‌خوردهٔ آلمان را همراهی کرد. البته او برای نقشِ جریکو که کنارش گذاشت، جز تستِ بازیگری، کار دیگری نکرده بود. کارنه پیررنوار را به جای او گذاشت. در فوریهٔ سال ۱۹۴۴ دوباره به آن‌ها برای فیلم‌برداری در نیس اجازه دادند. صحنهٔ بزرگِ تراونر در زمستان خراب شده بود و نیاز به اصلاحات و تعمیرات اساسی داشت، و آلمانی‌ها از تأمینِ روشناییِ آن در شب خودداری کردند. کارنه مجبور به حذفِ برخی از صحنه‌ها شد که بعداً چند کات اوی که در استودیویی در پاریس فیلم‌برداری شد جای آن‌ها را گرفت.

اما فیلم تا بهار سال ۱۹۴۴ نیز تمام نشد. کارنه تعریف کرده است که چگونه پس از شنیدنِ خبر ورود نیروهای متفقین به نرماندی عمداً کارهای پس از تولید فیلم را عقب انداخته است. او لحظه‌شماری می‌کرد که فیلمش را در فرانسهٔ در حال صلح به نمایش بگذارد. اما او مبارزهٔ دیگری نیز پیش‌رو داشت؛ و آن، علیه پخش کنندهٔ فیلم یعنی شرکتِ گومون بود. او قصد داشت آن‌ها را راضی کند که دو قسمتِ فیلم، *بولوار دوکریم* و *انسانِ سیاه*، را به شکل یک فیلم که قدری بیش از سه ساعت زمان می‌برد، نمایش دهند؛ و حرفش را به کرسی نشاند. در نهم مارس سال ۱۹۴۵ و در فرانسه‌ای که تقریباً تمامی بخش‌های آن آزاد شده بود، اولین نمایش **بچه‌های بهشت** در شبِ یک جشن و در پاله دوشالیو صورت گرفت. این فیلم چند روز بعد در دو سینمای مهم اکران و باشور و تحسینِ توأمان منتقدان و مخاطبان روبه‌رو شد.

این فیلم به حیات خود ادامه می‌دهد. **بچه‌های بهشت** ساده وروشن و در عین حال پیچیده و دارای گنجینه‌ای از بازیگرانی است که همچون سیاهیِ لشکرهای صحنهٔ کارناوالِ بولوار دوکریم خود را به دستِ کنش می‌سپارند و با آن، جریانی سیال می‌یابند؛ و از این رو جنبهٔ نادری از سینمای فرانسه را رقم می‌زنند. این فیلم مانند برخی از رُمان‌های بزرگ، هم عمیق است و هم نامتجانس، و تشکیل شده از قهرمانانِ بی‌شماری که تاریخ (دِبورو، لاسه‌نر، فردریک لومتره) را با تخیل تاریخی (مرد آس و پاس شخصیتی کلیشه‌ای است برگرفته از نمایش‌های عامه‌پسند) و با تخیل معاصر (گارانس آفریدهٔ مشترکِ کارنه و پره‌ور است) آشتی می‌دهند.

بچه‌های بهشت، همچون بسیاری از فیلم‌های فرانسوی سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۵۰، پیش از هر چیز، شاهکار فیلمنامه‌نویسی است. همواره بر سرِ نقشِ کارنه و پره‌ور در نوشتنِ فیلم‌هایی که به اتفاق ساخته‌اند؛ بحث و مجادلهٔ



فراوانی بوده است. اما در مورد فیلم **بچه‌های بهشت**، تمامی گفته‌ها با یکدیگر مطابقت می‌کنند. در واقع، کار شاق و طولانی بسط و پردازش فیلم‌نامه، براساس ایدهٔ اولیهٔ ژان ـ لویی بروء در لوپیوره و در فضای همکاری و توافق دوجانبه انجام گرفته است. پره‌ور فیلم‌نامه را براساس ایده‌های خود و کارنه، مطالبی که کارنه در موزه کارناوالهٔ پاریس جمع‌آوری کرد، و پیشنهادات تراونر نوشته است. انزوایی که آن روزگار سخت بر آن‌ها تحمیل کرد، در واقع زمینهٔ این تلاش جمعی را فراهم آورد.

فیلم‌نامه محصول کار پره‌ور، با همکاری و حمایت گروه کوچکش، بوده است. اما گفت‌وگوها فقط از آن پره‌ور، آن استاد مسلم زبان است که از پیش و به واسطهٔ فیلم‌های قبلی کارنه بایسیاری از بازیگران این فیلم آشنایی داشت. و شخصیت فردریک لومتره (با بازی براسور) که او خلق کرد، چیزی نیست جز بسطِ آن بازیگر ملودرام شکسپیری که یک سال پیش‌تر در *نور تابستان*، اثر گرمیون، به تصویر کشیده شده بود. ژاک پره‌ور برای براسورو آرلتی و مخصوصاً مارسل هِران سفارشی نوشت. آلکساندر تراونر پاسخ پره‌ور به برو را که اصرار داشت شخصیت دبورو حرف نزند چنین به یاد می‌آورد: «می‌فهمم. نمی‌خواهد حرف بزنی. مهم نیست، من هم یک نفر دیگر را می‌گذارم که به جای دو نفر حرف بزند. این طوری تعادل برقرار می‌شود.»

فیلم‌نامه به قطعات بزرگی تقسیم شده است که بیش‌تر به فصل‌های رُمان شباهت دارند تا سکانس معمول فیلم‌های فرانسوی، و طولانی بودن استثنایی فیلم، این فرصت را فراهم می‌آورد که در عمق نیز گسترش یابد. کار کارنه و مدیر فیلمبرداری او، رُژه هوبر، بر روی داستان پره‌ور روشنی و وضوح قابل توجهی دارد. اگر کسی که از وضعیت حاکم بر زمان ساختن این فیلم آگاهی ندارد آن را ببیند، هرگز به مشکلات، وقفه‌ها، تغییر وضع نور، و پیوندهای بداهه‌ای که کارگردان میان صحنه‌های حذفی و خودِ فیلم ایجاد کرده است، پی نخواهد کرد. کارنه در آن زمان در اوج توان

فیلم‌سازی خود بود.
از شاهکارهای سال‌های ۱۹۳۸ و ۱۹۳۹ کارنه چنین برمی‌آید که بینش و تخیل او در آن زمان مطابق سبک نُوار بوده است. او در آن فیلم‌ها، پایان جهانی متمدن و یأس پست و زیان‌بار جامعه‌ای رو به اضمحلال را به تصویر کشیده است. قهرمانانِ او تحقیر شده و شکست خورده بودند: ژان گابن قربانی نیرنگ شرم‌آورِ ناپاکان (پیر براسور، میشل سیمون، ژول بری) می‌شود، کسانی که اعمالی نابخشودنی از ایشان سر می‌زند، و حتی می‌توان حدس زد که سرنوشت غم‌باری در انتظار شریکِ قهرمان (میشل مورگان، ژاکلین لورن) است. زندگی‌ای سگی که رهایی از آن ممکن نیست. آسمان به رنگ سرب بود، خیابان‌ها لغزنده، و اجتماع مشمئزکننده. این فیلم‌ها نشان (سایهٔ) فیلم‌برداران آلمانیِ آواره‌ای را بر چهره داشتند که آن‌ها را فیلم‌برداری کرده بودند. اما **بچه‌های بهشت** کمتر تاریک و افسرده است. این فیلم عصارهٔ واقع‌گراییِ فرانسوی را می‌گیرد، تلخیصش می‌کند، و از آن فراتر می‌رود. شخصیت‌های پروردهٔ خیالِ پره‌ورِ شاعر، زندگی می‌یابند و دیگر بازیچهٔ سرنوشتی غیرانسانی نیستند. تمامی آن‌ها، حتی شخصیت‌های فرعی و سیاهی‌لشکرها، از عمق و پیچیدگی نادری برخوردارند.
تمامی آن‌ها، به استثنای جریکو که از گذشته می‌آید و فقط بداقبالی به همراه دارد، هم بازیگرند و هم بازیچه. آنان برای اعمالِ خود دلایلی دارند که در میانشان دلایلِ خوب نیز هست. حتی لاسه‌نر، آن قاتلِ بی‌رحم نیز، شورشیِ رُمانتیکی است و مارسل هِران جذابیتی به شخصیت او داده است که بیش‌تر کنایه‌آمیز است تا منحرف و نادرست.
با این حال **بچه‌های بهشت** نیز دربارهٔ یأس و عدم امکانِ عشق و زندگی سگی است. قهرمانانش ناشادند، و روابطِ عاشقانه‌شان به انحراف می‌انجامد. اما مانند فیلم‌های سال ۱۹۳۸ این حس را در انسان برجا نمی‌گذارد که جهان رو به پایانی کثیف و پست دارد. در این فیلم، لحظاتی مملو از خرسندی و رضایت نیز هست که سرنوشتِ قهرمانان آن را به شکلی جبران می‌کند. در ورای نومیدی، نمایش ادامه دارد.
و **بچه‌های بهشت** فیلمی است دربارهٔ صحنه. سینمایی است که با تمامِ شکوه و جلالش، به تآتر ادای احترام می‌کند. پرده‌ای که به روی صحنهٔ بولوار دوکریم باز می‌شود تمهیدی یادآورِ رنوار است. کارنه و پره‌ور برای این کار فیلمی از او را به عاریت گرفته‌اند تا حسِ توهمی که واقعیت را تحمل‌پذیر می‌سازد، تشدید کنند. در فیلم *روز برمی‌آید*، صحنه وحشتناک است: والنتین سگانِ بازیگر، خود را در بالماسکه‌ای موهن، تحقیر می‌کند. اما در فیلم **بچه‌های بهشت**، بازیگران عالی و زیبا و قدرتمندند؛ آنان چنان باهوش و قدرتمند و به هنر خود مسلطانند که می‌توانند نمایشی گروتسک را به سودِ خود تغییر دهند: *مسافرخانهٔ آدره‌ها* بی‌تردید نمایشی بی‌ارزش است، اما فردریک آن را به مثابه ابزارِ آزاد کردن توانِ خلاقهٔ خود به کار می‌گیرد، و بدین ترتیب مخاطبان شادمان را در چنگ می‌گیرد. مطمئناً اتفاقی نیست که فیلم کارنه کلِ طیفِ توانایی‌های تآتر رابرما آشکار می‌کند: از پانتومیمِ مضحک و آغازینِ فونامبول [خوابگردها] ـ که فردریک در پوستِ شیر می‌رود ـ تا پانتومیمِ شاعرانهٔ باپتیست به نام Chand' d'habits، از ملودرام دنباله‌دارِ *مسافرخانه* تا الهام *اتللو*. سینما به تآتر ادای احترام می‌کند، به تآتری که مانند بازتاب خویش است، تآتر صامت، مانند فیلم صامت، از نداشتن گفتار چیزی کم نمی‌آورد، حتی اگر گفتارِ شکسپیری باشد. این فیلم، از سوی دیگر، ادای احترامی است به آغازگران تآتر و سینما.
داستان تآتر همچنین داستان فعالیت‌های تب‌آلودِ پشت صحنه و آن ازدحام و آن ناشکیبایی‌هاست. این داستانِ مخاطبان، چه روی صندلی تماشاگران و چه «خدایان» نیز هست، همان مردم وقیح و پرتوقع که زندگی باپتیست و فردریک را می‌سازند. داستانِ پاریس نیز است، زیباترین صحنهٔ دنیا، پاریسِ آرمانی که تخیلِ حسرت‌بارِ پاریسی‌های تبعیدی به اطراف نیس آن را به جلوه درآورده است. زندگی هرگز آن‌قدرها جالب نبوده است (مخصوصاً در سال ۱۹۴۳)؛ اما برای یک لحظه، یک شب، یک شبِ عاشقانه، زندگی درخشان و زنده می‌شود.
بچه‌های بهشت در سینمای فرانسه جایگاه یگانه‌ای دارد. این فیلم یکی از آن فیلم‌های نادری است که به واسطهٔ موضوع و ریشه‌ها و تاریخش، به واقع‌نظر مردم را به خود جلب کرده

است. این فیلم با گذشت زمان عظمتی سترگ یافته است. پره‌ور و کارنه به اتفاق جهانی مملو از قهرمانانی خلق کرده‌اند که به واسطهٔ پیوندِ عمیقشان با فرهنگِ فرانسوی در ردیف شخصیت‌های خارق‌العادهٔ ویکتور هوگو و امیل زولا قرار گرفته‌اند. ژان والژانِ *بینوایان* چندین تصویرِ سینمایی داشته است؛ اقتباس‌های مشهور هانری فِسکور و ریمون برنار از رُمان هوگو، فیلم‌های بزرگی هستند، و هر دو الگوی ازلی حماسه را تغییر می‌دهند. اما آن الگوی ازلی، پیش از سینما به دنیا آمده است. اولین تماشاگران *بینوایان* سینمایی ژان والژانِ گابریل گابریو یا هری بور را با ژان والژانِ رُمان مقایسه می‌کردند. اما گارانس را سینما آفریده است. پره‌ور گارانس را تصور کرد، و کارنه به این تصور شکل داد. او قهرمانی اصیل و پیچیده و شگفت‌انگیز است که هنر هفتم را در تخیلِ جمعیِ دست کم دو نسل، جای داده است. در خلالِ بیست سالِ گذشته، هفته‌ای بدون نمایشِ *بچه‌های بهشت* در یکی از سینماهای کوچک پاریس نگذشته است، و غالباً بر روی صفحهٔ (بسیار کوچک) تلویزیون نیز به نمایش درمی‌آید.

بچه‌های بهشت، همچون رُمان‌های بزرگ و الگوی ازلیِ قرنِ نوزدهمی، همیشه برای مخاطبانی که هرگز پیر نمی‌شوند زنده است. در ۱۴ دسامبر سال ۱۹۸۴، سینمای زیبایی در مرکز پمپیدوی پاریس افتتاح شد. آن را «سالی گارانس» نام نهادند. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی