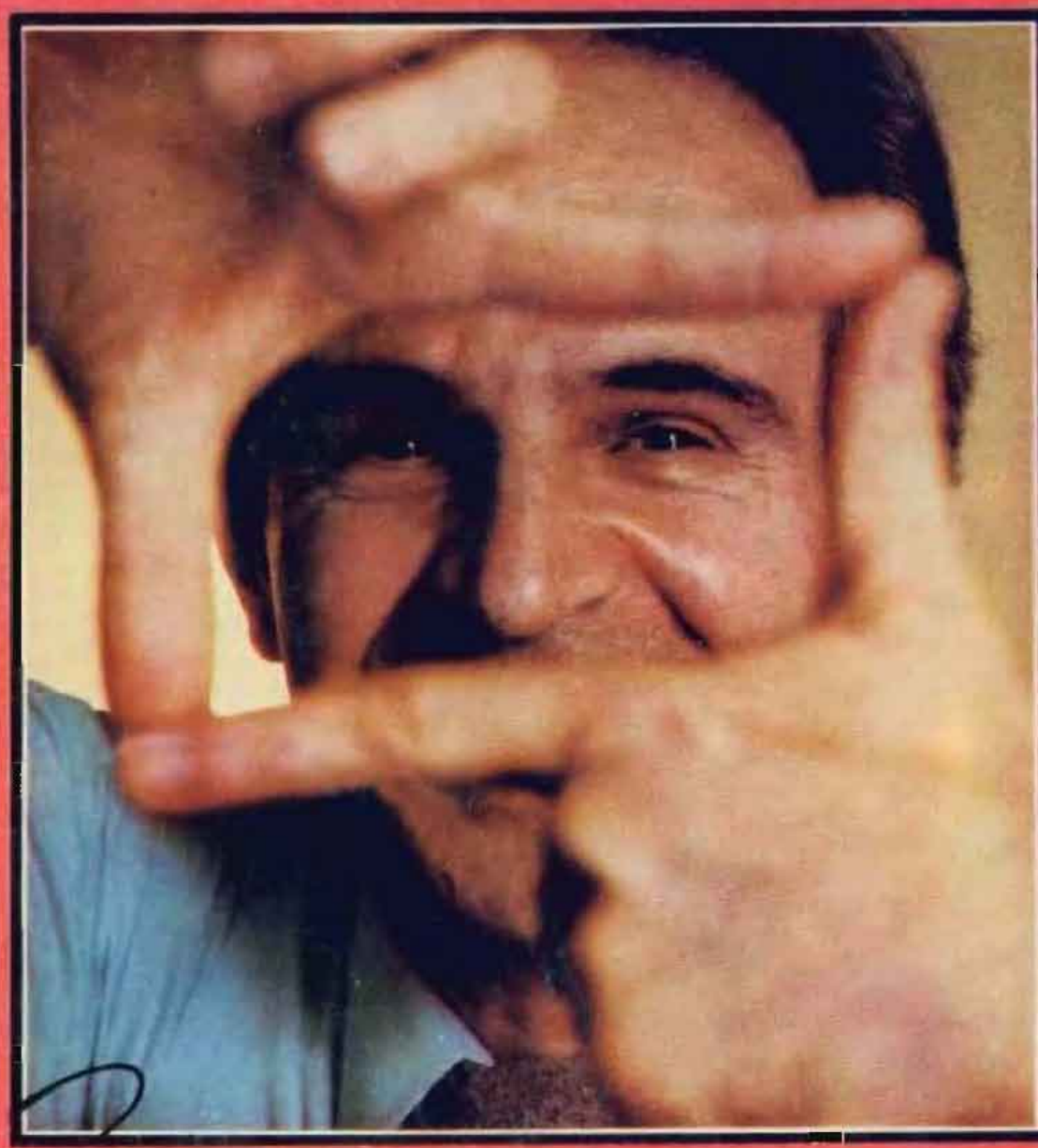


فرانسوا تروفو

ترجمه و تألیف حمید عدی‌نیا

فرانسوا تروفو

زندگی و آثار

ترجمه و تألیف : حمیدهدی‌نیا

فرانسوا تروفو
زندگی و آثار
○ ترجمه و تالیف : حمید هدی نیا
و / رحیم قاسمیان ، پروین دوامی /
○ صفحه‌آرا : محمدرضا ابوالحسنی
○ تیراژ : ۳۰۰۰ نسخه
○ چاپ اول : بهار ۶۵
○ حروفچینی : شایان ۶۷۹۲۷۳
○ نیترچینی : قانعی
○ لیتوگرافی : یگاه ۶۷۸۲۰۱
○ چاپ و صحافی : کارون ۳۱۸۷۷۳
○ ناشر : فیلم ــ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۵۸۷۵
○ تلفن پخش : ۴ـ۶۷۹۳۷۳
همه‌ی حقوق محفوظ است .

فهرست

۱ــ موج نو / ۷
۲ــ تروفو ، کودکی و نوجوانی / ۱۱
۳ــ تروفو و موج نو / ۱۵
۴ــ رنوار ، هیچکاک و تروفو / ۲۷
۵ــ چهارصد ضربه / ۳۵
ــ شخصیت‌ها و فضای چهارصد ضربه / ۴۰
ــ فیلمبرداری ، تدوین و موسیقی‌ی چهارصد ضربه / ۴۶
۶ــ تروفو و آنتوان دوانل / ۵۳
۷ــ پانویس‌ها / ۵۶
۸ــ نقطه‌ی عطف / ۶۱
(بدترجمه‌ی رحیم قاسمیان)
۹ــ بدیاد فرانسوا تروفو / ۷۱
(بدترجمه‌ی پروین دوامی)
۱۰ــ سالشمار زندگی‌ی تروفو / ۸۷
۱۱ــ فیلمشناسی / ۹۲
۱۲ــ پانویس‌ها / ۱۵۹

موج‌نو

۵ سال ۱۹۵۹ سال پرباری برای منتقدین فیلم مجله‌ی "**کایه دوسینما**"[۱] بود : "**فرانسوا تروفو**"[۲] عنوان بهترین کارگردانی ــ جهت کارگردانی‌ی فیلم "**چهارصد ضربه**"[۳] (*) ــ را به‌خود اختصاص داد .

پیش از آن ، "تروفو" به‌عنوان یک "**منتقد**" ، و به‌خاطر نقدهای تندش معروف بود .

"چهارصد ضربه" فاقد تکنیک قوی بوده ، در آن از دکورهای عظیم استفاده نشده بود و بازیگران معروف هم در آن بازی نمی‌کردند . بلکه ، بودجه‌ی کم ، فیلمبرداری در محل‌های واقعی ــ خارج از استودیو و با نور طبیعی ــ و بازیگران غیرمعروف از خصوصیات ویژه‌ی آن بود .

منتقدین "کایه . . ." از سال ۱۹۵۱ مسیری را انتخاب کرده بودند که مخالف با دیگر منتقدین سینما بود : دفاع از **فیلمسازهای مولف آمریکایی** که دیگر منتقدین ، آثار آنها را به قوطی‌های کنسرو هالیوود تشبیه کرده بودند . نیز ، دفاع از فیمسازان مولف فرانسوی که توجه منتقدین سینما را به‌خود جلب نکرده بودند و ، مبارزه برعلیه فیلمسازان کلاسیک فرانسه .

نظریه‌ی منتقدین "کایه . . ." را در یک عبارت می‌توان چنین خلاصه کرد : در سینما ــ مانند داستان‌نویسی ، نقاشی و شعر ــ خالق اثر یک نفر است . "کایه . . ." به سردبیری‌ی

(*) فیلم در ایران به‌نام "چهارصد ضربه" معروف شده است . نام فیلم از اصطلاحی فرانسوی می‌آید که به معنی‌ی پرسه زدن و خوش‌گذرانی در شهر است .

"**آندره بازن**"[۴]، در ضمن حمله به فیلمسازان کلاسیک، گفتگو و بحث با فیلمسازان بزرگ اروپایی و آمریکایی را چاپ می‌کرد اما، کمتر کسی می‌توانست حدس بزند که، فعالیت این مجله به پیدایش پدیده‌یی به‌نام "**موج نو**"[۵] (*) منتهی می‌شود.

در دهه‌های چهل و پنجاه آثار بعضی از فیلمسازان به پیدایش سبک "موج نو" کمک کردند: "**خاموشی‌ی دریا**"[۶]/ **۱۹۴۹** ــ **اثر "ژان پیر ملویل"**،[۷] که وی آن را با هزینه‌ی شخصی و بدون دکور (استودیویی) ساخت.

از موج نویی‌ها، "**پرده‌ی عنابی**"[۸]/ **۱۹۵۳** ــ را نویسنده‌ی مقاله‌ی معروف "**دوربین ــ قلم**"[۹] خلق کرد: "**الکساندر آستروک**".[۱۰]

"**رژه وادیم**"[۱۱] نیز، در فیلم "**و خدا زن را آفرید**"[۱۲]/ **۱۹۵۶** ــ شکل جدیدی از زندگی را مطرح کرد.

این سبک ــ و یا به‌قولی مکتب ــ تحت تاثیر مکتب‌های متعددی ازجمله "**نو واقعی‌گرایی**" (**نئو ــ رآلیسم**)،[۱۳] **واقعیت‌گرایی‌ی شاعرانه (در فرانسه)**، "**سینما ــ حقیقت**"[۱۴] و سبک‌های مختلف فیلمسازان آمریکایی بوجود آمد. فرانسوا تروفو، **ژان لوک گدار**،[۱۵] **آلن رنه**[۱۶] الکساندر آستروک، **آگنس وردا**،[۱۷] رژه وادیم، **لویی مال**،[۱۸] **کلود شابرول**،[۱۹] **ژان روش**[۲۰]، **ژرژ فرانژو**،[۲۱] **اریک رومر**،[۲۲] و **کریس مارکر**[۲۳] در غالب فیلمهایشان از تکنیک (فن)ها و موضوع‌های آثار فیلمسازان دوره‌ی صامت و ناطق استفاده کردند. این امر تقلیدی آگاهانه و مشخص از این فیلمها محسوب می‌شد. ــ که البته، مبین عشق و علاقه‌ی آنها به استادان سینمای صامت و ناطق می‌باشد. علاوه بر این، افرادی مانند "گدار"، "کریس مارکر" و "آلن رنه" روش‌های نوینی در خلق فیلم کشف کردند.

موج نویی‌ها تحصیلات سینمایی نداشتند؛ جز "آلن رنه" که دوره‌ی مدرسه‌ی سینمایی‌ی "**ایدک**"[۲۴] را دیده بود. بعضی از آنها با ساختن فیلم‌های کوتاه فیلمسازی را تجربه کرده، و تعدادی نیز، به‌عنوان دستیار کارگردان در سینمای حرفه‌یی کار کرده بودند. "وادیم" و "آستروک" البته، توانسته بودند فیلم بلند بسازد. تهیه کنندگان حاضر نبودند با این

---

*) عنوان "موج نو" ابتدا در مجله‌ی اکسپرس، توسط "فرانسوازیرو" درباره‌ی شور جوانی بکار برده شده و سپس، در همان مجله، این اصطلاح به فیلم "دغلکاران" داده شد که برغلبه فیلم بود. "مارسل کارنه" فیلم را ساخته بود. از این واژه دوباره برای فیلم "سرخموها" (ساخته‌ی "کلودشابرول") که فیلم موفقی بود، استفاده شد.

جوان‌ها قرارداد تهیه‌ی فیلم بلند ببندند. هرچند عده‌یی مانند تروفو، گدار، شابرول، ریوت،[۲۵] و "رومر" از طریق دیدن فیلم، سینما را یاد گرفته بودند اما، اولین فیلمهای بلند آنها نشان داد که، سبک جدید در دنیای سینما تولد یافته است. سال ۱۹۵۹ را باید سال تولد "موج نو" به‌حساب آورد. این تاریخ با چهار فیلم برجسته مشخص شده است: "چهارصد ضربه" (ساخته‌ی "تروفو")، "**از نفس افتاده**"[۲۶] (ی "گدار")، "**پسر عموها**"[۲۷] (از "شابرول")، و اثری از "رنه": "**هیروشیما عشق من**".[۲۸]

○ اکنون دیگر گروه "کایه..." از هم پاشیده و "موج نو" به فراموشی سپرده شده است. هریک از موج نوی‌ها راهی جداگانه انتخاب کرده، و فیلمهایی که ساخته‌اند نشان دهنده‌ی تضاد فکری‌ی آنها با یکدیگر است. حتی، بعضی از همقطاران "کایه..." عقیده‌ها و نظریه‌های قبلی خود را رد کرده‌اند.

"گدار نخستین کارگردانی بود که علیه "**مشی مولفین**" ــ عقیده‌ی سابق خود ــ طغیان کرد و از فیلمهای اولیه‌اش به‌عنوان "*محصولاتی که نتیجه‌ی یک تولید بورژوایی است*"، انتقاد کرد. او به‌همراه "**ژان پیرگورن**"،[۲۹] "*گروه زحمتکشان سینمایی‌ی "ژیکاورتف"*"[۳۰] ــ " را پی‌ریزی کرده و اعلام داشت که، "**نگره‌ی مولف**"[۳۱] با توسل به افسونی فردگرایانه، تائید اندیشه‌ی مستقل، خودکامگی‌ی فرد ــ کارگردان ــ و مسلط گرداندن او بر داستان، باری و فیلمبرداری، همفکری و هم‌پشتی‌ی انقلابی را در زمینه‌ی فیلمسازی نفی کرده است. به این قرار، "نگره‌ی مولف" از نظر او دغلبازی‌یی تردیدناپذیر است. "کایه..." نیز بعدتر "نگره‌ی مولف" را *به مثابه‌ی معیار قضاوت و شناخت زیبایی شناسانه‌ی ارتجاعی محکوم کرد*".(*)

امروز گروه "کایه..." را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: گروه اول، شامل "گدار"، "تروفو" و "شابرول" است. این گروه از نظر مالی موقعیت خوبی داشت (شاید هنوز هم دارا باشد): "گدار" نوه‌ی یک بانکدار سوییسی است. "تروفو" توسط کمک‌های مالی‌ی پدر همسرش "**مورگنسترن**"[۳۲]، یکی از پخش کنندگان عمده‌ی فیلم در "پاریس" ــ که قبلا" تروفو در مقاله‌هایش از وی انتقاد می‌کرد، در سال ۱۹۵۸ یک شرکت فیلمسازی تاسیس کرد. بعد از مرگ شخص یاد شده، تروفو و همسرش ثروت فراوانی به‌ارث بردند. پدر "شابرول" رییس سندیکای داروخانه‌داران پاریس است. این سه تن، درواقع، به‌خاطر امکانات مالی توانستند درسال

---

*) "شناخت فیلم"، دفتر اول، ۱۳۵۲، انتشارات؟ مقاله‌ی "نگاهی به مفهوم مولف"، نوشته‌ی "پیتروولن"، ترجمه‌ی "داریوش اشرفی"، صفحه‌ی ۳۷.

دست‌کم یک تا دو فیلم بسازند. گروه دوم که شامل "ریوت" و "رومر" است، به‌خاطر مسایل مالی نتوانست با گروه اول رقابت کند. تعداد فیلم‌های افراد اخیر به مراتب کمتر از تعداد فیلم‌های فیلمسازان قبلی است.

تروفو، کودکی و نوجوانی

○ "تروفو" در سال ۱۹۳۲ در پاریس متولد شد. دوران کودکی‌ی او مقارن با جنگ جهانی‌ی دوم بود. در این زمان بخش‌هایی از فرانسه در اشغال نیروهای آلمان نازی بود. حکومت دست‌نشانده‌ی "**مارشال پتن**"[۳۳] در "**ویشی**"[۳۴] بخش عمده‌ی فرانسه را دربر می‌گرفت. این امر باعث شد که، بعضی از فیلمسازان فرانسه ازجمله "**ژان رنوار**"[۳۵]، "**ژولین دوویویه**"[۳۶] و "**رنه کلر**"[۳۷] ـ مخارج از کشور مهاجرت کنند.

"تروفو" در آن زمان (۱۹۴۳) همراه دوست خود "**روبر لاشنی**"[۳۸] که سال‌ها بعد منتقد فیلم شد ـ از مدرسه فرار می‌کردند و با پول تهار خود به سینما می‌رفتند. "تروفو" علاقه و ولع زیادی به دیدن فیلم داشت. آنقدر زیاد که وی را به دردی از پول‌های پدر و مادرش وادار می‌کرد. البته، با اوضاع آن روز فرانسه ـ جنگ از یک طرف و تعلیم و تربیت خشک، از طرف دیگر ـ فرار بچه‌ها از مدرسه چندان عجیب به‌نظر نمی‌رسید. "تروفو" اما، در میان آنها استثنا بود. تفاوت عمده‌ی او با دیگر کودکان این بود که، وقتی سینما می‌رفت فیلم را سه ـ چهاربار می‌دید. وی به‌علت عدم علاقه به درس و مدرسه، سه سال در یک کلاس ماند و، نیز به‌دلیل اینکه والدینش با او رفتار خوبی نداشتند، تصمیم به فرار گرفت. از این‌رو، در چهارده‌سالگی مدرسه را ترک می‌کند و، در کارخانه‌یی پادو می‌شود. (در اینجا هم وقت و بی‌وقت از کار فرار می‌کند و به سینما می‌رود.) این دوره مصادف است با سقوط آلمان هیتلری، که در پی‌ی آن ورود فیلم‌های آمریکایی و انگلیسی به فرانسه آزاد شده، و موقعیت خوبی برای

وی فراهم می‌شود تا با فیلم‌های جدید خارجی آشنا شود. "تروفو" چند ماه بعد به‌خاطر نامرتب بودن از کار اخراج می‌شود. در مدت شش سال(۴۶ – ۱۹۴۰) که فرانسه در اشغال آلمان بود، نمایش فیلم‌های آمریکایی و انگلیسی در فرانسه ممنوع شد. به‌همین جهت، "آندره بازن" – منتقد و نگره‌پرداز بزرگ سینما – و دیگر عاشقان سینما به‌فکر افتادند که جلسه‌های مخفی‌ی نمایش فیلم بگذارند. آنها در طی‌ی آن مدت توانستند فیلم‌های خوب و قدیمی را دوباره مرور کنند. پس از پایان جنگ و ورود فیلم‌های آمریکایی و انگلیسی به فرانسه، دوستداران سینما توانستند با کارهای جدید فیلمسازان دو کشور فوق آشنا شوند. در یکی از جلسه‌های نمایش فیلم بود که "بازن" با "تروفو" آشنا شد. به این ترتیب که، "تروفو" تصمیم گرفته بود با کمک "لاشنی" و اندوخته‌یی که در طی‌ی آن مدت جمع کرده بود، باشگاه فیلم راه بیاندازد. ("**باشگاه معتادان فیلم**" نام آن بود.) به‌همین جهت به روزنامه‌یی سفارش آگهی داد. باشگاه صبح‌های یکشنبه نمایش فیلم داشت. اولین فیلم آنها نسخه‌ی ۱۶ م.م "**تئروپولیس**"[۳۹] (**ساخته‌ی "فریتزلانگ"**)[۴۰] بود. از فیلم اما، استقبال نشد. زیرا، درهمان روز در باشگاه سینمایی‌ی دیگری که توسط "بازن" اداره می‌شد، فیلم‌های با کیفیت بهتری نمایش داده می‌شد. بنابراین، تماشاگران، باشگاه "بازن" را ترجیح می‌دادند. "تروفو" نزد "بازن" می‌رود و از وی خواهش می‌کند که روز نمایش را عوض کند.

"بازن" آن زمان بیست و هشت، و "تروفو" چهارده سال داشت.

پدر "تروفو" که آگهی‌ی باشگاه فیلم را در روزنامه دیده بود، سراغ "تروفو" آمد و او را تحویل پلیس داد. به درخواست پدر ابتدا او را به زندان و سپس، دارالتادیب فرستادند. از این زمان زندگی‌ی دیگری برای نوجوان چهارده‌ساله شروع شد. زندگی در دارالتادیب همراه با بزهکاران جوان، دزدان تازه‌کار و... بزودی والدین "تروفو" از وی سلب مسئولیت کردند. "بازن" که از عشق "تروفو" به سینما آگاهی داشت و استعداد و علاقه‌ی وی به سینما را درک کرده بود، مسئولیت نگهداری‌ی "تروفو" را قبول کرد. "بازن" به‌کمک زن روان‌شناسی که در دارالتادیب کار می‌کرد، "تروفو" را بیرون آورد و سرپرستی‌ی او شد.

"بازن" ابتدا به‌او شغل نمایش فیلم‌های ۱۶ م.م در کارخانه‌ها و ارایه‌ی سخنرانی‌هایی درباره‌ی فیلم‌ها برای سازمانی به‌نام "**کار و فرهنگ**"[۴۱] (*) را محول کرد. مدتی بعد "بازن" بیمار شد و "تروفو" را از کار اخراج کردند. پس از آن، وی در قسمت جوشکاری‌ی یک کارخانه کاری پیدا کرد و اوقات فراغت خود را به دیدن فیلم در باشگاه‌های سینمایی می‌گذراند. در این دوره او شیفته‌ی دختری شد که مادرش وسایل مزرعه می‌فروخت. علاقه‌ی "تروفو" به

دختر، به آن حد بود که در هتلی که روبروی مغازه‌شان بود، اتاقی کرایه کرد و دختر را زیر نظر گرفت. دختر اما، علاقه‌یی به او نشان نداد. شکست در عشق به این امر انجامید که داوطلبانه به خدمت نظام رفت که، پس از شش ماه خدمت از آن نیز خسته شد و فرار کرد. "کریس مارکر"، "آلن رنه" و "بازن" سعی کردند او را از ارتش بیرون آورند. "بازن" او را تشویق کرد که دوباره به خدمت بازگشته، و این‌بار، خود را به بیماری بزند. این کار هم چاره‌ساز نبود و ارتش، تروفو را به سبب فرار و غیبت‌های غیرموجه دستبند به دست روانه‌ی آلمان کرد تا بقیه‌ی مدت خدمت خود را در آنجا بگذراند. او برای معاف شدن از خدمت سعی کرد خود را به دیوانگی بزند. به این خاطر، چند ماه را در بیمارستان ــ به‌خاطر بیماری‌ی فلابی‌اش ــ و در زندان گذراند. بالاخره با کمک "بازن" از ارتش اخراج شد. ارتش علت اخراج را "عدم ثبات شخصیت" وی اعلام کرد.

---

*) سازمان "کار و فرهنگ" پس از اتمام جنگ جهانی‌ی دوم توسط پاتیزان‌های قدیمی‌ی جنبش نیروی مقاومت به‌وجود آمد، با اتحادیه‌ی اصناف به‌هم پیوست و، توسط دولت کمک هزینه دریافت کرد. در ابتدا، این تشکیلات از کنفرانس‌هایی راجع به موضوع‌های فرهنگی حمایت و پشتیبانی کرد و در مدت پنج سال فعالیت، روشنفکران و پرتحرک‌ترین جوان‌ها را به‌سوی خود جذب کرد. "بازن" برجسته‌ترین نقش را در این تشکیلات ایفا کرد.
(فیلمنامه‌ی "چهارصد ضربه"، به‌زبان انگلیسی، صفحه‌ی ۲۱۹)

تروفو و موج نو

"سی . جی . کریپ" [۴۲] در کتاب "فرانسوا تروفو" می‌نویسد : در آوریل ۱۹۵۰ "ژان ژرژاوریول" [۴۳] بنیانگذار و مدیر "لاروودوسینما" [۴۴] درحادثه‌ی رانندگی کشته شد . "والکروز" [۴۵] تصمیم به ادامه‌ی کار او گرفت و شروع به برپا کردن نشریه‌ی سینمایی‌ی جدیدی کرد تا جای مجله‌ی قبلی را ــ که از نظر تجاری با موفقیت روبرو نشده بود ــ بگیرد . در این هنگام "گدار" به‌قصد انتشار نوشته‌های انتقادی‌اش در نشریه‌یی به‌نام "لاگازت دوسینما" [۴۶] به "والکروز" و "ریوت" پیوست و مقالات آنها در کنار نوشته‌های "رومر" چاپ شد .

در پاییز ۱۹۵۰ نقشه‌هایی راجع به مجله‌یی جدید شکل گرفته بود و انتشارات "دولتوال" [۴۷] ــ شرکتی که قرار بود آن را منتشر کند ــ در ژانویه‌ی ۱۹۵۱ به‌وجود آمد .

نخستین شماره‌ی "کایه . . . " در اول آوریل ۱۹۵۱ درحالی انتشار یافت که ، هنوز به ویراستارها پولی پرداخت نشده بود . در این زمان "بازن" از بیماری رنج می‌برد . (وی در سال ۱۹۵۸ به‌همین علت از پا درآمد .) وی که دوره‌ی نقاهت را در "پیرنه" می‌گذراند ، فقط به‌خاطر کمک به شماره‌ی دوم مجله به "پاریس" بازگشت . در سال ۱۹۵۱ ، "کایه . . . " مقاله‌های تمام اعضای "ابژکتیف ۴۹" [۴۸] و نیز ، نوشته‌های "رومر" ، "ریوت" ، "کریس مارکر" و "پل ژوزف" [۴۹] (نام مستعار "گدار" در "لاگازت دوسینما") را منتشر کرد . "

"تروفو" نقد فیلم‌نویسی را از مجله‌ی "آر" [۵۰] شروع کرد و در سال ۱۹۵۳ توسط "بازن" به "کایه . . . " معرفی شد . از آن پس وی در مجله‌های دیگر نظیر "سینه موند" [۵۱] و "ال" [۵۲] کارش را ادامه داد اما ، مقاله‌های مهم او در "کایه" منتشر می‌شدند . "گرایشی در سینمای فرانسه" [۵۳] عنوان نخستین مقاله‌ی مهم "تروفو" بود که در شماره‌ی ۳۱ ــ و به سال ۱۹۵۴ ــ مجله چاپ شد و پایه‌های قدیمی‌ی سینمای فرانسه را به لرزش درآورد . ارزش و اهمیت این مقاله

به آن درجه بود که "آندروساریس"[۵۴] منتقد آمریکایی آن را "***بیانیه‌ی خط مشی مولفین***"[۵۵] نامید. "بازن" و "والکرور" پیش از چاپ مقاله مدتها راجع به آن با یکدیگر گفتگو کرده و، بالاخره آن را منتشر ساختند. "والکروز" سال‌ها بعد درباره‌ی آن مقاله چنین گفت:

"پیش از انتشار این مقاله گروه ما فاقد هدفی مشترک بود و انتشار این مقاله شروع جنبشی را نشان می‌داد. جنبشی که نشان دهنده‌ی هدف و راه بود و گروه ما را که تا به‌حال پراکنده بود، به همدیگر نزدیک می‌کرد. از آن پس ما طرفدار فیلمسازانی مشخص و مخالف فیلمسازان دیگری شدیم." (*)

موضوع مقاله نگرشی به تاریخ سینمای فرانسه در طی‌ی بیست سال گذشته ــ از ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ ــ بود که، "تروفو" بادقت و هشیاری آن را تجزیه و تحلیل کرده بود. این مقاله بیش از هر مقاله‌ی دیگری سینمای تجارتی و سنتی‌ی فرانسه را تحت تاثیر، و جامعه‌ی سینمای فرانسه را تکان داد. هدف اصلی‌ی "تروفو" از نوشتن مقاله در وهله‌ی اول، حمایت و پشتیبانی از فیلمسازان مولف ــ سینمایی که فردیت شخص و کارگردان در آن مطرح است ــ و بعد، حمله‌ی شدید به فیلمسازان تجارتی‌ساز فرانسه بود که با همکاری‌ی "ژان اورانش"[۵۶] و "**پیربوست**"[۵۷] ــ فیلمنامه و گفتگونویسان دهه‌ی چهل و پنجاه ــ قدرت گرفته بودند. "تروفو"، سینمای فرانسه‌ی بعد از ۱۹۳۰ را به دو مکتب تقسیم کرده بود:

ــ "**واقعیت گرایی‌ی شاعرانه**" یا "**واقعیت‌گرایی‌ی سیاه**"[۵۸] (*)، مربوط به سال‌های قبل از جنگ جهانی‌ی دوم.

---

*) The Emergence of Film Art/Lewis Jacobs, 1969/P.322

*) "آرتورنایت" در کتاب "تاریخ سینما" (در ایران به ترجمه‌ی "نجف دریابندری"، چاپ ۱۳۴۸ انتشارات جیبی صفحه‌ی ۲۶۲) درباره‌ی "واقعیت‌گرایی‌ی شاعرانه" چنین نوشته است: "وقایعی که در سراسر اروپا روی می‌نمود، به کوبیدن و صاف کردن راه بین این هنرمندان کمک می‌کرد. تشکیل جمهوری‌ی جدید در اسپانیا، حمله‌ی ایتالیا به حبشه، و خطری که پس از رای گرفتن در ناحیه "سار" از طرف آلمان هیتلری احساس می‌شد، باعث شد که عرق ملی فرانسویان به‌جنبش درآید. در سال ۱۹۳۵ پس از بحرانهای مکرر، اختلافات سیاسی‌ی قدیمی فرانسویان به‌تدریج از بین رفت و لیبرال‌ها و دست چپی‌ها به یکدیگر نزدیک شدند و ترکیب خوش‌بینانه‌یی را تشکیل دادند که به "جبهه‌ی توده‌یی" (Populaire Front) معروف شد، حس اعتماد و اطمینان تازه‌یی بر فرانسه حکمفرما شد. مردم احساس کردند که با همکاری و اتحاد و حل کردن اختلافات جزیی در پرتو حسن‌نیت می‌توانند با هم‌کار کنند و دنیای

ـ "واقعیت‌گرایی‌ی روان‌شناسانه با سینمای سیاه"، [۵۹] مربوط به زمان اشغال فرانسه توسط آلمان هیتلری، و سال‌های پس از جنگ جهانی‌ی دوم.

"واقعیت‌گرایی‌ی شاعرانه" اصطلاحی بود که برای تشریح آثار خوب دهه‌ی سی به‌کار می‌رفت و، شامل فیلمسازانی همچون "ژان رنوار"، "مارسل کارنه"، [۶۰] "ژاک فدر" [۶۱] و "ژولین دوویویه" بود. برخی از فیلمسازان مکتب اخیر پس از اشغال فرانسه، به آمریکا و کشورهای دیگر اروپایی رفتند و کار فیلمسازی را در آنجا ادامه دادند: "رنوار" به هالیوود رفت. "فدر" در سال ۱۹۴۸ در سوییس درگذشت. "رنه کلر" به انگلستان، و سپس به آمریکا، رفت.

ه ـ تا پیش‌آمدن جنگ جهانی‌ی دوم و اشغال فرانسه، یاس، بدبینی و سرخوردگی بر مضمون‌های فیلم‌ها حاکم شد.

بهتری پدید آورند. تا دو سال بعد. بین سالهای ۱۹۳۵ و ۱۹۳۷، این خوش‌بینی در سینمای فرانسه مشهود بود. "جشن قهرمانان" اثر "فدر" در سال ۱۹۳۵ و "پنج تن" اثر "دوویویه" در سال ۱۹۳۶ بیان کننده‌ی این نظر بودند که، در سایه‌ی کار و عمل می‌توان بر هر مصیبتی فایق آمد. در فیلم‌های دیگر نسبت به مردم عادی علاقه و توجه به‌چشم می‌خورد و لزوم فهمیدن وضع آنان و همدردی با آن بیان می‌شد. "تونی" در ۱۹۳۵ و "توهم بزرگ" در ۱۹۳۷ اثر "رنوار" نمونه‌یی از این‌گونه بودند اما، بزودی جریان تغییر کرد. در ۱۹۳۷ "جبهه‌ی توده‌یی" درهم شکستن امیدهای خود را در اسپانیا به‌چشم دید. قرارداد شوم موسیح سایه‌ی جنگ بر اروپا افکند و سراسر فرانسه را از کار انداخت. اثر این وضع به‌زودی در فیلم‌های فرانسوی ظاهر شد.

"پانسول" در فیلم‌هایی مانند "درو" در ۱۹۳۷ و "زن نانوا" در ۱۹۳۸ از بازگشت به زمین و ارزش‌های ساده‌ی زندگی‌ی روستایی سخن می‌گوید. اما، بیشتر کارگردان‌ها درحال حاضر جز نومیدی چیزی نمی‌دیدند. علاقه‌ی آنها نسبت به مردم برجای خود باقی بود، ولی چهره‌ی "ژان گابن" در فیلم "پنج تن" جای خود را به سیمای افسرده‌ی "گابن" در فیلم "روز طلوع می‌کند" در سال ۱۹۳۹ می‌دهد که در اتاق هتل خود محاصره شده و در انتظار مرگ نشسته است. در پایان دهه‌ی چهارم، رنج و خودکشی و مرگ ناگهانی موضوع غالب فیلمهای فرانسوی را تشکیل می‌داد. جالب است که فیلم "مارسی‌یز" در سال ۱۹۳۸ که به‌عنوان "فیلم رسمی‌ی جبهه‌ی توده‌یی" برعهده "رنوار" واگذار شد، شاید ضعیف‌ترین فیلم او از کار درآمد. طرح این فیلم در دوره‌ی خوش‌بینی ریخته شد. ولی، کار ساختن آن در زمانی انجام گرفت که رفته رفته سرخوردگی و ترس پدید می‌آمد. درنتیجه، این فیلم به‌جای آن‌که بیان کننده‌ی این ایمان و اعتقاد باشد که، فرانسه در سایه‌ی وحدت خواهد توانست در همه‌ی جبهه‌ها با آلمان هیتلری نبرد کند، فقط امید و آرزوی چنین امری را اظهار می‌دارد".

"واقعیت‌گرایی‌ی شاعرانه" جای خود را به "واقعیت‌گرایی‌ی روان‌شناسانه" داد. مکتب اخیر با فیلم‌های "**کلود اوتان لارا**"[۶۲]، **ژان دلانوا**[۶۳]، **رنه کلمان**[۶۴]، **ایوالگره**[۶۵] و چندتن دیگر رشد یافت. آنها موفق‌ترین کارگردان‌های بعد از جنگ فرانسه محسوب می‌شدند. دیدگاه فیلم‌های افراد یاد شده برخلاف واقعیت‌گرایی‌ی شاعرانه بدبینانه بود: شخصیت‌های اصلی در پایان فیلم به‌سقوط و تباهی کشیده می‌شدند. پس از پایان جنگ، کارگردان‌های مهاجر مانند "رنوار" و "کلر" به وطن بازگشتند اما، وضعیت فیلمسازی، تهیه و تولید در فرانسه عوض‌شده بود. از این‌رو تعدادی از آنها سالها فیلم نساختند و برخی نیز، خود را با وضع جدید وفق داده. دنباله روی فیلمسازان تجارتی‌ساز و سبک "واقعیت‌گرایی‌ی روان‌شناسانه" شدند. فیلم‌هایی که "رنوار" و "کلر" در این دوره ساختند قابل مقایسه با کارهای قبل از جنگ نیست.

چنانکه در بالا عنوان شد، محور اصلی‌ی مقاله‌ی "تروفو" دو فیلمنامه‌نویس مشهور آن زمان "بیرنوست" و "ژان اورانش" بود. آن‌دو اغلب با هم فیلمنامه می‌نوشتند که ساختمان طالب آنها تأتری و گفتگوهایشان ادبی بود. منابع آنها ادبیات فرانسه، و به‌ویژه آثار نویسندگانی چون "ژید"[۶۶] و "**برنانوس**"[۶۷] بود. به‌رغم این‌که آن دو از مسایل تکنیکی بی‌اطلاع بودند و ساخت درستی از زبان سینما نداشتند، با دیدی ادبی و نه تصویری، آن آثار را به فیلمنامه برمی‌گرداندند. به این جهت بود که "تروفو" توانست ساختار سینمایی را که در اذهان عموم شهرت داشت، نابود کند.

"تروفو به این نظام گروهی که بر طبق آن فیلمنامه‌نویس صحنه‌های غیرقابل فیلمبرداری در شاهکارهای ادبی را با صحنه‌های بسیار جدید و سینمایی عوض می‌کردند، حمله کرد. قلم انتقاد او به روش این دو نویسنده بود که به‌طور یکسان آن را برای تغییر محتوا و مفهوم کار همه‌ی آثار پذیرفته شده، اتخاذ می‌کردند. مثلاً" در داستان "**شیطان در جسم**"[۶۸] زوجی یکدیگر را در ایستگاه قطار ملاقات می‌کنند. درحالیکه در فیلم (به کارگردانی‌ی "اوتان لارا") ــ که فیلمنامه‌اش توسط "اورانش" و "بوست" نوشته شده بود ــ زوج یاد شده یکدیگر را در مدرسه‌یی ملاقات می‌کردند که به یک بیمارستان نظامی تبدیل شده بود. علت تغییر آن بود که راهی برای افزودن عناصر ضدنظامی در اثر وجود داشته باشد. درحقیقت، این رشته فیلمها ضد بنیادهای مذهبی، مبانی‌ی نظامی‌گری و ضد بورژوازی و مخالف هرگونه تحریم مسایل جنسی بودند. همچنین، "تروفو" مخالف دید بدبینی و جبری در زندگی بود. (این نوع نگرش بر فیلم‌های دهه‌ی چهل و پنجاه فرانسه سایه افکنده بود.) دیدی که ریشه‌اش در "**طبیعت‌گرایی**"[۶۹]ی

"زولا"[۷۰] نهفته است. از همین‌روست که او با اعتراض به کفرگویی و توهین به مقدسات در بسیاری از فیلم‌های فرانسوی، وفاداری‌ی خود را به آیین کاتولویک ــ هدف همیشگی‌ی چپ‌های فرانسه ــ اعلام می‌کند". (*)

از سوی دیگر، حمله‌ی "تروفو" به روش فیلمسازی و شکل رایج تهیه‌ی فیلم در فرانسه بود. کارگردان به‌صورت موقت یا دایم استخدام می‌شد و تهیه کننده و فیلمنامه‌نویس نقش اول را در ساختن فیلم داشتند. تهیه کننده از این‌که به تازه‌کارها ــ فیلمسازان جوان گمنام ــ پولی جهت تهیه‌ی فیلم بدهد، وحشت داشت اما، به کارگردان‌های شناخته شده امکانات مالی می‌دادند. چه، فیلم‌های ایشان با دکورهای عظیم و مجلل فیلمبرداری همراه شده و بازیگران معروف در آنها بازی می‌کردند. تهیه کننده ــ بطور معمول ــ هرجا که لازم می‌شد، عقیده‌ی شخصی‌ی خود را به کارگردان تحمیل می‌کرد. درحقیقت، زمانی فیلم کامل می‌شد که فیلمنامه ــ نویس و تهیه کننده، عقاید خود را در فیلمنامه و فیلمبرداری تحمیل کرده باشند. نقش کارگردان تنها این بود که فیلمنامه را بدون هیچگونه دخالت و عقیده‌ی شخصی کلمه به کلمه به تصویر برگرداند.

"تروفو" این نوع سینما را مانعی برای رشد کارگردان‌های جوان، و دلیلی برای ناشناس ماندن کارگردان‌هایی‌نظیر"**روبربرسون**"[۷۱] "**ژاک تاتی**"[۷۲] و "**ماکس افولس**"[۷۳] می‌دانست. جوان‌های سینما دوست ناچار بودند مدت طویلی به‌عنوان دستیار کارگردان و یا تحت عناوین دیگر ــ غیر از کارگردانی ــ در نقش‌های فرعی به‌نام هنرآموز صرف وقت کنند.

"تروفو کارگردان‌های مکتب واقعیت‌گرایی‌ی روان‌شناسانه را تکنسین‌های بی‌هویتی می‌دانست که مطیعانه و بی‌هیچ تخیلی، جزئی‌ترین اشارات فیلمنامه‌نویسان را به‌تصویر درمی‌آورند. کیفیت فیلم‌های آنها بیش از هرچیز بستگی به کیفیت فیلمنامه داشت و حتی خود فیلمنامه هم از امکانات بصری‌ی سینما بهره‌بی نداشت." (*)

"تروفو" در مقاله‌ی خود از "**سینمای سنتی**" صحبت کرده بود. این اصطلاح به فیلم‌های تجارتی‌ی عامه‌پسندی اطلاق می‌شد که، کمک فراوانی به جلب توجه مردم به‌سوی سینمای فرانسه کرده بود. این اصطلاح را برای اولین‌بار "**ژان پیربارو**"[۷۴] به‌کار برده بود. او ستایشگر فیلم‌های "ژان دلانوا"، "**کریستین ژاک**"[۷۵]، "**ژان فورز**"[۷۶] و "**هنری کالف**"[۷۷] بود.

---

*) Jump cut / Truffaut's Manifesto. John Huss, No 1,2-1974, P21.

*) شناخت فیلم، دفتر اول، صفحه‌ی ۳۵ ــ از توضیحات مقاله‌ی نگاهی به مفهوم مولف.

"تروفو" واقعیت‌گرایی‌ی روان‌شناسانه (و سینمای سنتی) را به‌طور مساوی نماینده‌ی سینمای قراردادی‌ی فرانسه می‌دانست و ادعان داشت که، "واقعیت‌گرایی‌ی شاعرانه" و "واقعیت‌گرایی‌ی روان‌شناسانه" روش‌های ــ بطور نسبی ــ قراردادی برای فیلمسازی بودند. این روش‌ها عبارت بودند از: بازیگری‌ی سنتی‌ی تآتری، دوربین ثابت، تدوین نامرئی و تبعیت محض از فیلمنامه و گفتگوها و صحنه‌های برشکوه. آثار "**ابل گانس**"، ۷۸ "ژان رنوار"، "**ژان کوکتو**"۷۹ و "روبر برسون" را ــ البته ــ باید از این نوع سینما ــ سینمای قراردادی ــ جدا کرد. زیرا، از نظر وی فیلمسازان مورد اشاره مولف فیلم‌هایشان بودند.

"اورانش" و "بوست" نمایندگان واقعی‌ی سینمای سنتی بودند که از نظر محتوا، و هم از نظر شکل ــ با چیزی که او آن را "سینمای مولف" می‌دانست، کاملا" بیگانه بود.

*"تروفو می‌دانست که امکان همزیستی‌ی مسالمت‌آمیز بین سینمای سنتی و سینمای مولف وجود ندارد."**

در کنار مکتب "واقعیت‌گرایی‌ی روان‌شناسانه"، مکتب فیلمسازان مولف قرار داشت: فیلمسازانی که مولف آثار خود بودند. این گروه از فیلمسازان از چشمدید منتقدین به‌دور مانده و اغلب مورد انتقاد ایشان قرار گرفته بودند. فیلمسازان مولف عبارت بودند از: "برسون"، "کوکتو"، "**ماکس راینهارت**"۸۰، "تاتی"، "گانس"، "افولس" و "رنوار".

عدم توجه تهیه کنندگان به این فیلمسازان باعث شده بود که، بسیاری از آنها سالها کاری انجام ندهند. تنها تعدادی از آنها توانستند پس از جنگ کار خود را ادامه دهند. آنهم با یک یا دو فیلم در سه الی چهار سال. "برسون" و "تاتی" در طی‌ی بیست سال، شش تا هفت فیلم ساختند. چه، فیلم‌هایشان تجارتی نبود. با این وجود سینمای آنها، سینمایی با استقلال فردی بود: آنها خود مولف آثار خویش بودند نه تصویرگر فیلمنامه‌های دیگران. اگر هم شخص دیگری فیلمنامه‌نویس یا گفتگونویس بعضی از فیلم‌های آنها بود، ایشان عقاید و نظرات شخصی‌ی خود را در فیلم دخالت داده و استقلال تام خود را حفظ می‌کردند. هرکدام از این فیلمسازان در کار خود سبکی را به‌وجود آوردند که با دیگری تفاوت داشت و در تاریخ سینمای فرانسه نقطه‌ی عطفی به‌شمار می‌رفت.

تالیف سینمایی ملقی‌یی‌ست که فیلمسازان موج نو سالها بعد به پیروی از آن پرداختند. "**هیچکاک**"۸۱، "رنوار"، "**روسلینی**"۸۲ و فیلمسازان "فیلم‌های درجه‌ی دو آمریکایی"

*) Jump cut / ... P.24

بیش از دیگران مورد توجه "تروفو" قرار گرفتند. "هیچکاک" و "رنوار" خدایان "تروفو" بودند. درفیلم‌های‌وی تاثیرات این فیلمسازان آگاهانه ــ و گاهی هم ناآگاهانه ــ دیده می‌شود.

" ــ "روسلینی"، "رنوار"، "هاوکز"۸۳ و "هیچکاک" چهار فیلمسازی که توسط نویسندگان "کایه..." مورد تحسین قرار گرفته‌اند، در مهمترین آثارشان در یک امر مشترکند. اینکه در فیلم‌های ایشان شکل سینمایی‌ی ساخته و پرداخته و دقیق، جای خود را به یک روال آزادانه و گاه تصادفی‌ی سینمایی می‌دهد. این سبک پر از ریزه‌کاری‌های غیرمستقیم است که، همیشه در راه بسط ساختمان دراماتیک به‌کار نمی‌آیند بلکه، به‌طور غیرمستقیم به‌کمک می‌آیند و از نظر حالت، فضا و تفسیر، به درام ارزش می‌بخشند. به‌طور دقیق همین نظریات جزئی و غیرمستقیم است که در راه تشکل سبک کاملا" شخصی‌ی این فیلمسازان به‌کمک آنها آمده و به فیلمهایشان خصوصیت زندگی و روان بودن داده است. این امر شبیه به آن است که، بعضی اوقات افرادی را بیشتر از طریق نظرات جزیی‌شان و کارهای کوچک روزمره‌شان بشناسیم تا زندگی‌ی رسمی‌ی آنها. در فیلم‌های این فیلمسازان زندگی بدون جبر فراوان و بدون هیچ تصمیم قبلی جریان دارد و این ویژگی در فیلم توسط فن‌های پیشرفته‌ی سینمایی مثل تدوین و کار با دوربین تقویت شده است. فراوانی‌ی نماهای دور، کم شدن اهمیت تدوین، محول کردن وظیفه‌ی تدوین به صحنه‌پردازی(میزانسن) و دوربین، مهمترین خصوصیات فیلمسازان موج نو نیز هست." (*)

منتقدین "کایه..." از دوران نوجوانی به فیلم دیدن علاقمند شدند. یکی از دلایل این امر افتتاح مجدد "**سینما تک**"۸۴ در پاریس بود. "سینما تک" فرانسه برای اولین‌بار در سال ۱۹۳۶ توسط "**هانری لانگلوا**"۸۵ و با همکاری‌ی "ژرژ فرانژو" در پاریس تاسیس شد. (*)

---

*) The Emergence of Film Art / P.403.

*) "سینماتک" به‌منظور حفظ و حمایت فیلم‌ها و اسنادی که به‌نحوی مربوط به سینما و تاریخ سینما هستند، به‌وجود آمد. این کانون بسیاری از نسخه‌های منفی و مثبت فیلم‌های قدیمی را نگاهداری می‌کند و با کانون‌های سینمایی‌ی کشورهای دیگر از نظر فیلم و اسناد مربوط به سینما و غیره، مکاتبه دارد. "سینما تک" علاوه بر آن که فیلم‌هایی را که جنبه‌ی هنری، آموزشی و تعلیم و تربیت داشته باشد نشان می‌دهد، بعضی از فیلم‌های درجه دوم را که ارزش هنری ندارند، جمع‌آوری کرده است. چون عقیده دارد که گذشت زمان خوبی یا بدی‌ی این فیلم‌ها را ثابت می‌کند. سینما تک سعی دارد یک تاریخ کامل سینما را جمع‌آوری کند.
درحال حاضر سینما تک از دولت کمک مادی می‌گیرد. این تشکیلات سرویس‌های

هدف "سینما تک" نمایش آثار خوب سینمای دوران صامت و ناطق بود. "لانگلوا" با "سینما تک" خود مسیر فکری‌ی منتقدین "کایه . . ." را مشخص، و کمک فراوانی در رشد سینمای خوب و پرورش دانشجویان سینمایی ــ "موج نو"ی‌ها ــ کرد که می‌خواستند به سبک‌های استادان خود ــ فیلمسازان مولف ــ رجعت کنند. به استثنای "رومر" (متولد ۱۹۲۰)، "بازن" (متولد ۱۹۱۸) و "والکروز" (متولد ۱۹۲۰)، بقیه‌ی گروه ("ریوت"، "شابرول"، "گدار" و "تروفو" که متولد سال‌های ۱۹۲۸ تا ۳۲ هستند.) در زمان افتتاح مجدد "سینما تک" فرانسه به سال ۱۹۴۶، شانزده تا هیجده سال داشتند.

"سینما تک" را باید به‌عنوان دانشکده‌یی سینمایی، و گروه "کایه . . ." را دانشجویان آن محسوب کرد. دانشجویان در سالن تاریک "سینما تک" به پرده‌ی نورانی‌ی سینما چشم می‌دوختند و، به این ترتیب ــ سینما را یاد می‌گرفتند.

درس‌های آنها موضوع فیلم، خصوصیات شخصیت‌های اثر، استفاده از فن‌های مختلف دوربین، نورپردازی، تدوین، صدا، موسیقی‌ی فیلم، زیبایی‌شناسی‌ی تصویر و . . . جزئیات دقیق و آگاهانه‌ی هنری و فنی‌ی فیلمسازی بود. درس‌های فوق توسط "رنوار"، "هیچکاک"، "نیکلاس ری"، ۸۶ "جان فورد" ۸۷، "هاوکز" و . . . ــ و از طریق آثار ایشان ــ تدریس می‌شدند. پس از اتمام نمایش فیلم (خاتمه‌ی کلاس درس) نوبت بحث و تجزیه و تحلیل می‌رسید. "سینما تک" با فیلم‌هایش فرهنگی را می‌آفرید که سال‌ها بعد در مقاله‌ها، مصاحبه‌ها و نقدهایی که در "کایه . . ." منتشر می‌شد، انعکاس می‌یافت.

ه از اواسط دهه‌ی پنجاه، تروفو و دیگر همقطاران "کایه" ــ والکروز، رومر، ریوت، گدار و شابرول ــ طی مقاله‌هایی حمله‌های سختی به سینمای فرانسه‌ی آن روز را آغاز کردند.

مختلفی را اداره می‌کند: سرویس ارایه و نمایش فیلم، سرویس فن، سرویس عکاسی، سرویس عکاسی ــ حاوی‌ی بیش از صد هزار کلیشه‌ی فیلم ــ، کتابخانه‌یی شامل بیش از چهارهزار جلد کتاب و، مجموعه‌یی از مجله‌های قدیمی‌ی فیلم. قسمتی از کتابخانه اختصاص به نسخه‌های ۱۶ . م . م تمام فیلم‌ها برای علاقمندان که مایل به دیدن فیلم‌ها باشند، دارد. "لانگلوا"، که چندی پیش درگذشت ــ اقدام به تاسیس یک موزه‌ی سینمایی کرده بود که، در آن هرگونه وسایل و ابزار فیلمبرداری، آفیش، پوستر و عکس، لباس‌هایی که بازیگران فیلم‌های معروف در آن فیلم‌ها برتن داشتند، و وسایلی که در آن آثار به‌کار برده شده است، و همچنین، ماکت نخستین استودیوهای فیلمبرداری، نسخه‌های فیلم‌نامه‌ها و دکوپاژ فیلمسازان بزرگ ــ به‌نمایش گذاشته شده است.

" ــ "تروفو" با فلم تند و صریحش به بی‌ارزش کردن کارگردان‌ها و فیلم‌های فرانسوی‌ی رایج پرداخت. او از آنچه می‌گفت ترس و واهمه‌یی نداشت و گاهی انتقادهای او جنبه‌ی شخصی به‌خود می‌گرفت. لحن تروفو آنقدر شدید بود که، هم طرفداران و هم دشمنانش به‌وی "**گورکن سینمای فرانسه**" لقب دادند. به‌عنوان نمونه وی طی‌ی مقاله‌یی درباره‌ی "اوبان لارا" چنین نوشت:

"تجاوزکار است و زیاده‌روی می‌کند. فیلم او ــ "عبور از پاریس"ــ بدطور احمقانه‌یی نفرت‌انگیز است..."

... "والکروز" ــ در سال ۱۹۵۸ ــ درباره‌ی "تروفو" چنین گفت:

"طی‌ی این چند سال تروفو یکی از معروف‌ترین منتقدین جوان سینما شده است. او جرئت کرد آنچه را که بسیاری زیر لب زمزمه می‌کردند، با صدای بلند بگوید."

بسیاری از منتقدین و فیلمسازان، حمله‌ها (گاهی هم، شخصی)ی "تروفو" را به‌دید دیگری می‌نگریستند و او را متهم می‌کردند که، می‌خواهد با لحن صریح خود، اشتهاری مصنوعی برای خویش فراهم کند". (*)

به‌دلیل مبارزه برای تغییر سینمای فرانسه و روش رایج تهیه و تولید، و به‌خاطر تلاش برای کشف راههای تازه در سینما، شناساندن فیلمسازان خوب قدیمی و معاصر و "سینما"ی مولف، باید از "تروفو" به‌عنوان منتقدی (در زمان خود) یاد کرد با هشیاری‌ی کامل، شجاعت، عشق و علاقه به سینمای خوب همه‌چیز را دگرگون کرده است.

هدف نقد فیلم‌نویسی‌ی "تروفو" و دیگر همکاران گروه "کایه..." به سه بخش عمده تقسیم می‌شود:

۱ــ شناخت سینمای فرانسه ــ واقعیت‌گرایی‌ی روان‌شناسانه در دهه‌ی چهل و پنجاه ــ از نظر فیلمنامه‌نویسی، فن و نظام تهیه و تولید فیلم.

۲ــ ستایش، تجزیه و تحلیل آثار فیلمسازان دهه‌ی سی‌ی فرانسه، فیلمسازان آمریکایی و "نو واقعیت‌گرایی"ی ایتالیا.

۳ــ تقسیم‌بندی و مشخص شدن کارگردان‌ها و مولفین و مطرح کردن نظریه‌های جدید در سینمای مولف.

(*) با استفاده از گراندلاروس به‌زبان فرانسه، جلد سوم چاپ ۱۹۶۰. و مجله‌ی سینما پنجاه و دو، شماره‌ی سوم، مهر ۱۳۵۲.

"تروفو" در مجله‌ی "آر" و "کایه . . ." خط مشی مشخصی داشت . وی در "کایه . . ." تنها به نقد فیلم می‌پرداخت و در مجله‌ی "آر" خلاصه‌ی داستان فیلم‌ها را هم اضافه می‌کرد . خلاصه کردن داستان فیلم تمرین خوبی برای وی بود و باعث شد که اشتباه‌ها ، فن‌ها ، و گفتگوهای فیلمنامه را بهتر بشناسد و با دید روشن‌تری شکل فیلمنامه و تفاوت‌های بین فیلمنامه و داستان را مشخص کند . او در گفتگویی در مجله‌ی "آر" (در سال ۱۹۶۳) چنین گفت :

"از زمانی که با درنظر گرفتن فیلمنامه و اشکال‌های آن نقد فیلم می‌نوشتم ، اغلب این احساس به من دست می‌داد که ، نویسنده‌ی نقد فیلم نیستم بلکه ، همچون فیلمسازی هستم که از فیلم خودم صحبت می‌کنم . "

از میان فیلمسازان ایتالیایی "روبرتو روسلینی" درمیان حدایان "تروفو" جای داشت . "روسلینی" را باید به‌خاطر اولین فیلم پرارزش‌اش "**رم شهر بی‌دفاع**"۸۸ پیشوای اصلی‌ی مکتب "نو واقعیت‌گرایی" دانست . این مکتب از میان و در بستر خرابه‌های جنگ، بحران اقتصادی ، مردم گرسنه و صفوف بیکاران ایتالیا متولد شد . بسته شدن در استودیوها و کمبود وسایل و ابزار فیلمبرداری سبب شد که ، فیلمسازان به صحنه‌های واقعی که احتیاج به بازسازی نداشت ، روی‌آورند و با کمترین وسایل موجود کار کنند . شرایط موجود ایجاب می‌کرد که ، داستانها به‌طور معمول از مسایل جنگ گرفته شوند .

آنچه که "تروفو" را به پیروی از سبک "روسلینی" وادار کرد . ابتکارهایی بود که وی و دیگران در زمینه فیلمسازی ایجاد کردند : فیلم‌ها در محل‌های واقعی و بدون دکور گرفته می‌شد ، بودجه‌ی فیلمها محدود بود . بازیگران حرفه‌یی و غیرحرفه‌یی درمقابل یکدیگر قرار می‌گرفتند . سیاهی لشکر از میان مردم کوچه و بازار انتخاب می‌شد . از افرادی بازی گرفته می‌شد که تا به آن زمان درمقابل دوربین فیلمبرداری ظاهر نشده بودند و ، فقط کافی بود که ، شرایط ظاهری و فیزیکی‌ی موردنظر فیلمساز را دارا باشند . شعار فیلمسازهای "نو واقعیت‌گرایی" این بود :

"دوربین را به خیابان ببرید . "(*)

موج نویی‌ها آن خصوصیات را جذب کردند : استفاده از صحنه‌های واقعی به‌جای بازسازی‌ی آنها در استودیو ، بازیگران غیرحرفه‌یی ، بداهه‌سازی و بودجه‌ی محدود . درمیان فیلمسازان آمریکایی ، فیلمسازان درجه‌ی دو آمریکایی ــ بعد از "هیچکاک" و "هاوکز" که در رده‌ی اول

*)Francois Truffaut / Allen Don, 1974, P.11.

قرار داشتند ــ در رده‌ی دوم فهرست کارگردان‌های مورد علاقه‌ی تروفو قرار می‌گیرند. گرچه این فیلمسازان مورد توجه منتقدین آمریکایی نبودند اما، در فرانسه و انگلستان از فیلم‌هایشان استقبال شد و حتی کتاب‌های فراوانی در مورد ایشان نوشته شد. منتقدین "کایه..." بعضی از این فیلمسازان را "مولف فیلم" به‌شمار می‌آوردند.

از خصوصیات فیلمسازان فیلم‌های درجه‌ی دو آمریکایی، تولید با بودجه‌ی کم، زمان کوتاه (مدت فیلمبرداری ۱۰ تا ۱۵ روز)، و بازیگرانی بود که شهرت چندانی نداشتند. این کارگردان‌ها از تحمیل عقاید استودیوها بر فیلمسازان خود ــ به‌دلیل فروش فیلم ــ دور بودند. گرچه آنها با بودجه‌ی محدودی فیلم می‌ساختند اما، از آزادی‌ی بیشتری برای ارایه‌ی نظرهای شخصی برخوردار بودند.

کیفیت آثار فیلمسازهای مورد بحث باعث گرد که، خوبی‌ی یک فیلم بستگی به بودجه‌ی زیاد آن ندارد. موضوع اصلی‌ی فیلم‌های فوق که بطورکلی در "نوع"های جنایی، پلیسی و وسترن قرار داشتند، منتقدین فرانسوی را واداشت به آنها "فیلم‌های سیاه" نام بدهند. "ساموئل فولر"[۸۹]، "**دان سیگل**"[۹۰]، "**باد بوتیچر**"[۹۱]، "**ادگار. جی. اولمر**"[۹۲]، "**جوزف. اچ. لوییس**"[۹۳]، "**فیل کارلسون**"[۹۴] و "**آلن دان**"[۹۵] را از آن رده فیلمسازها می‌توان به‌شمار آورد.

منتقدین "کایه..." فیلمسازی را با ساختن فیلم‌های کوتاه ــ با سرمایه‌ی اندک شخصی ــ شروع کردند. آنها فیلم‌ها را در فضای واقعی ــ خارج از استودیو ــ و بدون استفاده از نور مصنوعی، با تعداد برداشت‌های معدود و بدون بازیگران معروف می‌ساختند. آنها بازیگران را از میان دوستان خود انتخاب می‌کردند. گروه معدود پشت صحنه، و نیز، گفتگوهای کوتاه که بداهه‌سازی شده بودند ــ از ویژگی‌های آثار ایشان بود. فیلمنامه‌ی اثر توسط خود فیلمساز ــ یا دوست علاقمندش به سینما ــ نوشته می‌شد. این قبیل آثار پاسخ شدیدی به تهیه کننده‌ها و نظام‌های استودیویی‌ی رایج سینمای فرانسه بود. "تروفو" در سال ۱۹۵۵ با "آلن رنه" فیلم کوتاه ۱۶ م.م "**ملاقات**"[۹۶] را ساخت. این فیلم در آپارتمان "والکروز" در پاریس فیلمبرداری شد. فیلمبردار آن "ریوت" و تهیه کننده‌ی آن "آلن رنه" بود. فیلم کوتاه "**نوجوان‌ها**"[۹۷] (۱۹۵۷) اثر بعدی بود که در آن اشاره‌های فراوانی به فیلمسازهای مورد علاقه‌ی "تروفو" را می‌توان یافت. "تروفو" که درمقاله‌هایش تهیه کننده‌هایی چون "مارکنستون" را مورد انتقاد قرار می‌داد، در سال ۱۹۵۷ با دختر وی ازدواج کرد. یک سال بعد "**داستان آب**"[۹۸] را ــ با "گدار" ــ ساخت. در همین سال با کمک مالی‌ی پدر همسرش شرکت فیلمسازی‌ی

خود را تاسیس کرد. در سال ۱۹۵۹ اولین فیلم طویل خود به‌نام "چهارصد ضربه" را با سرمایه‌ی اندک، بازیگران گمنام و تازه‌کار و بدون کمترین امید تجارتی، ساخت.

از سوی مجله‌ی "کایه..."، فیلم فوق به‌همراه فیلم‌های "پسرعموها"، "**اورفه‌ی سیاه**"[۹۹] (**ساخته‌ی "ژان کوکتو"**) و "هیروشیما عشق من" به‌جشنواره‌ی فیلم "**کان**"[۱۰۰] فرستاده شد. جشنواره‌یی که "تروفو" طی‌ی سه سال با نقدهای تند به آن حمله کرده، و بسیاری از فیلم‌های شرکت کننده در آن را در ارزیابی‌ی خود بی‌ارزش اعلام کرده بود. "چهارصد ضربه" جایزه‌ی بهترین کارگردانی را به‌دست آورد و، همین کافی بود که پدیده‌ی "موج نو" در تمام دنیا شناخته شود. بقیه‌ی فیلم‌های "موج نو" نیز، از نظر موضوع و فن، در نوع خود بی‌نظیر بودند.

"طبق آمار منتشره در یک مجله‌ی سینمایی‌ی فرانسه طی‌ی سال‌های ۱۹۵۹ و ۱۹۶۰ در مجموع بیش از ۶۷ کارگردان جوان نخستین فیلم خود را ساختند که، البته همه‌ی آنها به‌سینما راه پیدا نکردند. چنین جنبش انفجارگونه‌ی جوانی، در تاریخ سینمای فرانسه بی‌سابقه بود". (*)

چنین بود که "موج نو" تولد یافت.

*)Film and Realisty / Roy Armes, 1974. P.65.

رنوار، هیچکاک و تروفو

"ژان رنوار" فرزند "اگوست رنوار"[۱۰۱] ــ نقاش معروف مکتب "امپرسیونیسم"[۱۰۲] (**ناشر گرایی**) ــ قبل از آن که بکار فیلمسازی بپردازد، به هنر سرامیک‌سازی اشتغال داشت. او از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ پانزده فیلم ساخت. "رنوار"، فیلمنامه‌نویس، کفتگونویس و حتی، بازیگر بسیاری از فیلم‌هایش بود. وی با "**ژاک بره‌ور**"[۱۰۳] و "**نارل سپاک**"[۱۰۴]، دو فیلمنامه‌نویس معروف دوره‌ی "واقعیت‌گرایی‌ی شاعرانه" نیز، همکاری داشت. موضوع اغلب فیلم‌های او از رمان‌های نویسندگانی نظیر "زولا"، "**گی دوموپاسان**"[۱۰۵]، "**فلوبر**"[۱۰۶]، "**گورکی**"[۱۰۷] و "**مرسه**"[۱۰۸] گرفته شد اما، دخالت شخصی‌ی او در تمام فیلم‌هایش آشکار است.

"در تعریف خصوصیت "ژان رنوار" می‌توان گفت که، او فرانسوی‌ترین کارگردان قبل از جنگ فرانسه است.

او می‌گوید: "یک فرانسوی که شراب قرمز نوشیده و در برابر منظره‌های خاکستری‌ی پاریس پنیر این دیار را خورده، جز با تکیه بر سنت‌های مردمی که چون او زیسته‌اند، نمی‌تواند اثری متشخص بوجود آورد. من این را در آمریکا و به‌هنگامی که‌می‌کوشیدم از استادهای آمریکایی‌ام تقلید کنم، فهمیدم". ــ "(*)

رنوار فیلمسازی انسان دوست بود و بازیگرانش را همکار خود می‌دانست و عقیده داشت که، بازیگر می‌تواند تاثیر زیادی در فیلم داشته باشد. از این‌رو شخصیت‌های هر داستانی را که می‌خواست به فیلمنامه برگرداند، ابتدا در وجود بازیگرهای مشخصی ــ مثلاً "**ژان کابن**"[۱۰۹] ــ در نظر می‌گرفت. این موضوع به او کمک می‌کرد تا بتواند بازیگران خود را به شخصیت‌های داستان نزدیک کند. به این صورت که، بازیگر به‌تدریج از اختیار فیلمساز خارج می‌شود و زندگی‌ی بازدی را شروع می‌کند که شخصیت فیلم خواهد داشت. "تروفو" این نکته را دریافته بود. "**هارلز هیام**"[۱۱۰] در کتابی که راجع به فیلم‌های "**اورسن ولز**"[۱۱۱] نوشته، درباره‌ی "رنوار" چنین گفته است:

(*) "درباره‌ی چند سینماگر"، تالیف "جمشید ارجمند"، جلد اول، ۱۳۵۱، صفحه‌ی ۱۱ ــ انتشارات جار

"در سال‌های ۱۹۳۰ "ژان رنوار" از فن میدان عمیق بدون تاکید و توجه فراوان و با پرورش ساده‌یی در فیلم‌هایش استفاده کرد. فاصله‌های میان جلو و عقب صحنه در آثار او به یک اندازه واضح بود. در هر نما از فیلم‌های او به‌طور عادی کشش و هیجانی دیده می‌شد که، بیشتر از صحنه‌پردازی (میزانسن) ی صحنه ناشی می‌شد تا از عوامل سینمایی. تماشاگر احساس می‌کرد که خود، موضوع مهم هر نما را یافته است. از آنجا که "رنوار" برای خلق این "صحنه‌پردازی" به نور بسیار احتیاج داشت، و از طرفی استفاده از نور شدید در صحنه‌های داخلی چندان رایج نبود، به صحنه‌های خارجی روی آورد و به این ترتیب، این فن را بیشتر به واقعیت عادی صحنه‌های خارجی نزدیک کرد." (*)

"هیچکاک" معمود دیگر "تروفو" وقتی از انگلستان به آمریکا رفت و فعالیت سینمایی‌ی خود را در آنجا آغاز کرد، به شهرت رسید. "هیچکاک" را استاد دلهره نامیده‌اند. "کلود سابرول" و "اریک رومر" در بخشی از کتابی راجع به وی، نوشته‌اند:

"هیچکاک نه یک داستان‌سرای ساده است و نه، یک "زیبایی‌شناس" و "هنرپرداز خوب" ـ"

... "هیچکاک یکی از بزرگترین ابداع کننده‌های "شکل" در تاریخ سینماست. از این نظر شاید فقط بتوان "آیزنشتاین" ۱۱۲ و "مورناتو" ۱۱۳ را با او قابل قیاس دانست. در اینجا، "شکل" فقط محتوا را تزئین نمی‌کند بلکه، آن را می‌آفریند." (*)

"هیچکاک" موضوع فیلم‌هایش را از داستان‌های پلیسی‌ی درجه‌ی دو می‌گیرد. آنچه که برای او اهمیت دارد تغییر داستان و پرورش آن به‌صورتی‌ست که باید به تصویر برگردانده شود. او جزئیات هر صحنه را بدقت تنظیم می‌کند و همه‌چیز با نظم و ترتیب درجای خود قرار می‌گیرد. در اغلب فیلم‌های او یک روش وجود دارد: ایجاد دلهره، و به‌توسط آن، ایجاد کششی که تماشاگر را در طول فیلم به‌دنبال خود بکشاند؛ به‌این که، آینده برای تماشاگر فیلم غیرمنتظره باشد. درحقیقت درفکر تماشاگر ایجاد ابهام کند. "هیچکاک" تماشاگر را ـ برخلاف آنچه که فکر می‌کند ـ هدایت می‌کند. تماشاگر که می‌بیند چندبار فریب خورده و حدس‌هایش درست درنیامده، ناگزیر خود را کاملا" دراختیار مسیر فیلم می‌گذارد و با قهرمان اثر که

---

*) The Films of Orson Welles / Charles Higham, 1970-P.11.

(*) "درباره‌ی سینما و تآتر، مقاله‌ی "سینما به روایت هیچکاک" / نوشته‌ی: فرانسوا تروفو. ترجمه‌ی پیام / پرویز دوایی / ۱۳۵۲ ـ صفحه‌ی ۵۲.

سرگردان است ــ و به‌دنبال کشف ابهام‌هایی می‌گردد و نمی‌تواند جواب آن ابهام‌ها را پیدا کند ــ همدم می‌شود .

"رنوار" و "هیچکاک" هریک خصوصیاتی دارند که با هم در تضاد است . هریک از آن‌دو در قطبی مخالف با دیگری قرار دارد . این اختلاف اما ، باعث طرد یکی از آنها توسط "تروفو" نشده است .

فیلم‌های "تروفو" نشان دهنده‌ی این نکته هستند که ، گاهی او به‌جانب "رنوار" وگاهی هم به‌جانب "هیچکاک" کشیده شده ، و زمانی هردو را جذب کرده است . به‌عنوان مثال ، فیلم "چهارصد ضربه" ، فیلم‌های دیگر او نظیر "ژول وژیم"۱۱۴ ، "پوست ابریشمی"۱۱۵ ، "بوسه‌های دزدیده شده"۱۱۶ و "دو دختر انگلیسی و یک قاره"۱۱۷ تحت تاثیر سبک "رنوار" ، و فیلم‌های "به پیانیست تیراندازی کنید" ،۱۱۸ "فارنهایت ۴۵۱"۱۱۹ ، عروس سیاهپوش"۱۲۰ و "پری‌ی می سی‌سی‌بی"۱۲۱ متاثر از سبک "هیچکاک" هستند . "دیوید برودل"۱۲۲ طی‌ی مقاله‌یی در مورد "تروفو" مقایسه‌ی خوبی بین "هیچکاک" و "رنوار" کرده است که ، درعین حال تامل سبک کار "تروفو" نیز می‌شود :

*"درحالی که سینمای "رنوار" به ارمغان آزادی ، تساوی و برادری می‌پردازد ، "هیچکاک" دنیایی از ترس ، جرم ، جنایت و برخورد کینه‌جویانه را تجسم می‌سازد . " "رنوار" وجود نشاط و عشق را جشن می‌گیرد و "هیچکاک" برتری را در ترسیم شک و حسادت می‌یابد . "رنوار" عشق می‌ورزد و به بازیگران خود احترام می‌گذارد اما ، از نظر "هیچکاک" ، بازیگران مثل زمه‌یی گوسفند تحت قرارداد می‌باشند : بازیگران باید به‌طور کامل در اختیار کارگردان باشد . "رنوار" به بداهه‌سازی در خود صحنه می‌پردازد . درحالی که ، "هیچکاک" هر قسمت از فیلمبرداری را بعد از مشخص شدن کامل استخوان‌بندی‌ی آن عرضه می‌کند . "رنوار" به‌مکان از دریچه‌ی فضایی برای تصادف‌های خوش‌آیند نگاه می‌کند و ، "هیچکاک" ترجیح می‌دهد که ، در استودیو بماند تا بیشتر قادر به کنترل باشد . درحالی که "رنوار" نوید می‌دهد که بشر می‌تواند آزادی کسب کند ، "هیچکاک" بازیگران خود را گرفتار یک زمینه‌ی روحی‌ی فشرده ــ دسیسه‌های فراوان ــ می‌نماید . "تروفو" که طبیعت او دنباله‌روی خطوط اصلی‌ی اتوبیوگرافی‌ی "رنوار" است ، با کارهای خود بداهه‌سازی و آزادگی را نشان داد و اصلیت و تمرکز "هیچکاک" را نیز ، جالب دانست" .**

---

* "دفتری در سینما" ، مقاله‌ی تروفو ، نوشته‌ی دیوید برودل ، ترجمه‌ی هوشنگ آزما ــ شماره‌ی دوم ، اسفند ۱۳۵۰ ــ صفحه‌ی ۴۱

"رنوار" به گفتگو اهمیت زیادی می‌دهد و "هیچکاک"، سعی دارد کمتر گفتگو به‌کار برد و بیشتر، از مفهوم تصویر استفاده کند. "رنوار" از فن "ضحنه‌پردازی"ی عمیق استفاده می‌کند (نماها طولانی می‌شوند.) اما، "هیچکاک" با برش سریع ایجاد تاثیر و هیجان می‌کند.

در فیلم "چهارصد ضربه" تاکید "تروفو" بر "آنتوان"[۱۲۳] ـ قهرمان فیلم ـ به‌عنوان فردی که همیشه در گریز است، به سبک "هیچکاک" نزدیک است و، برای بازی گرفتن از "آنتوان" به "رنوار" گرایش پیدا می‌کند. ("ژان پیرلئو"ی[۱۲۴] پانزده ساله در نقش "آنتوان" سعی می‌کند تارهایی را که توسط کارگردان به دور او تنیده شده، پاره کند تا بتواند به درون شخصیت فیلم نفوذ کند).

صحنه‌هایی مثل دزدی‌ی ماشین تحریر و دستگیری‌ی "آنتوان "تدوین سریعی دارند و به تدوین نوع هیچکاک نزدیکند. "آنتوان" بیشتر به انسان‌دوستی‌ی "رنوار" نزدیک است. رسیدن قهرمان اثر به دریا ـ طبیعت ـ علاقه‌ی "تروفو" را به "رنوار" نشان می‌دهد. **"تروفو" به خواست تماشاگر اهمیت زیادی می‌دهد و، در این زمینه با نظر "هیچکاک" موافق است که، فیلم را باید برای تماشاگر ساخت و وی را سرگرم کرد.**
"تروفو" فیلم‌هایش را همچون نمایش‌های سیرک می‌داند.

نمایش‌های سیرک متنوع هستند: بندبازی دلقک‌ها، شیرها، نمایش اسب‌سواری، بازی‌ی حیوان‌های اهلی، شعبده‌بازی، آتش‌خواری و نمایش‌های دیگر. "تروفو" می‌خواهد که فیلم او تنوع داشته باشد. هر فصل با فصل قبل خود تفاوت داشته باشد. در "چهارصد ضربه" صحنه‌های خنده‌آور و غم‌انگیز پشت سرهم می‌آیند. با درنظر گرفتن مطالب بالا می‌توان گفت که "تروفو" از نظر روش بازیگری به "رنوار" نزدیک است و، از نظر فن، به "هیچکاک" "تروفو" در گفتگویی در مورد خدایان خود ـ "رنوار" و "هیچکاک" ـ در ارتباط با فیلم "چهارصد ضربه" چنین گفته است:

"اگر من فکر "هیچکاک" را نداشتم، نمی‌توانستم بعضی از صحنه‌های فیلم "چهارصد ضربه" را ـ آن‌طور که در فیلم هست ـ ترتیب دهم. صحنه‌یی در فیلم وجود دارد که، مادر "آنتوان" او را در کلاس پیدا می‌کند. فیلمبرداری‌ی این قسمت خیلی مشکل بود. زیرا، نمی‌دانستم اول باید "مادر" را نشان دهم، و یا پنجره‌ی کلاس، مدیر مدرسه، معلم، و یا اصلا" پسر بچه را. گرچه زمانی که داشتم درباره‌ی آن صحنه فکر ـ و آن را تجزیه و تحلیل ـ می‌کردم، چیزهایی به‌خاطرم رسیده بود. ابتدا معلم متوجه شخصی در پشت شیشه‌ی در کلاس می‌شود، از جایش بلند می‌شود تا به مدیر که بیرون در است، ملحق شود. در این لحظه نمای

متوسطی از "آنتوان" نشان داده می‌شود . او مضطرب است و حدس می‌زند که صحبت درباره‌ی اوست . سپس یک نیرنگ خاموش بین مدیر و معلم ، نمای درشت از "آنتوان" درحالی که دوستانش در عقب صحنه هستند . مساله‌یی وی را به دلهره می‌اندازد . وقتی که آنها را می‌بیند ، رنگش می‌پرد . سپس نمایی که از نقطه نظر توجه تاثیر زیادی نداشت ولی یک فکر هیچکاکی بود ــ انگشت مدیر ، به "آنتوان" اشاره می‌کند . این نما حقیقی کاملا" شیطانی‌ست . بدنبال آن "آنتوان" با انگشت شست به‌خودش اشاره می‌کند ــ "کی ، من ؟" ــ و بالاخره ، ورود مادر ــ در پشت پنجره ــ با نگاهی غیرواقعی از کلاس . این صحنه‌یی‌ست که هنر "هیچکاک" در آن دیده می‌شود : حدس زدن ، لحظه‌یی که لازم نیست زیاد واقعی باشد . قاعدتا" مادری که وارد کلاس پسرش می‌شود ، نمی‌داند وی کجاست . پس ، درنتیجه ، نگاه زودگذرش روی کلاس می‌گردد . در فیلم اما ، اگر نگاه مادر سرگردان می‌شد ، موثر نبود . بنابراین ، نگاهش را به‌طور مستقیم روی بچه متمرکز کردم . مثل این‌که قبلا" می‌دانست بچه‌اش کجاست . با این وجود نگاهش تماشاگر را می‌ترساند . زیرا ، او به ما ــ به دوربین ــ نگاه می‌کند . تاثیر این صحنه در فیلمخانه‌ها به‌من ثابت شده است و غالبا" می‌شنیدم که تماشاگرها در این قسمت فریاد می‌زدند . صحنه‌ی ورود مادر تنها باید به آن صورت موفق می‌شد . اگر این صحنه موفق است ، من به "هیچکاک" مدیونم به‌خاطر برش نماها . البته مقصودم این نیست که اغلب اوقات باید آن را تقلید کرد . با این حال صحنه‌ی قبل از آن ــ وقتی که پسرک می‌گوید مادرش مرده است . ــ خیلی شخصی است . من به‌طور ذهنی می‌دانستم چگونه از او بازی بگیرم و ، مطمئن بودم که در این مورد اشتباه نمی‌کنم . "رنه"۱۲۵ دوست آنتوان به او گفته بود : "از آنجایی که تو کاغذی برای غیبت خود نداری ، باید دروغی سرهم کنی و به معلم بگویی" . تماشاگر فیلم ممکن است فکر کند که ، او دروغش را پیش‌بینی کرده است و یا ، ممکن است کار را خراب کند و دروغش فاش شود . ــ فکر اصلی‌ی صحنه همین است .

معلم در حیاط مدرسه یقه‌ی کت او را می‌گیرد و می‌گوید : "نامه‌ی معذوریت خود را نشان بده" . "آنتوان" جواب می‌دهد : "نامه نیاورده‌ام" . معلم با عصبانیت تمام می‌گوید : "تو کاغذ نیاورده‌یی . . . این عذر قابل قبول نیست ." پسرک سعی می‌کند خود را برای دروغ بسیار بزرگش آماده کند و ، شاید هم جرئت گفتن آن را ندارد . بالاخره می‌گوید : "مادرم است ، آقا ، مادرم . . . " ، در اینجا معلم برای تحریک "آنتوان" به دروغ‌گویی باید حالت نفرت‌انگیزی داشته باشد : "مادرت ، مادرت ، جریان مادرت چیه ؟" ، و به این دلیل است که معلم او را تحریک می‌کند تا تصمیم نهایی را بگیرد (درحالی که مستقیم به چشم‌های معلم نگاه

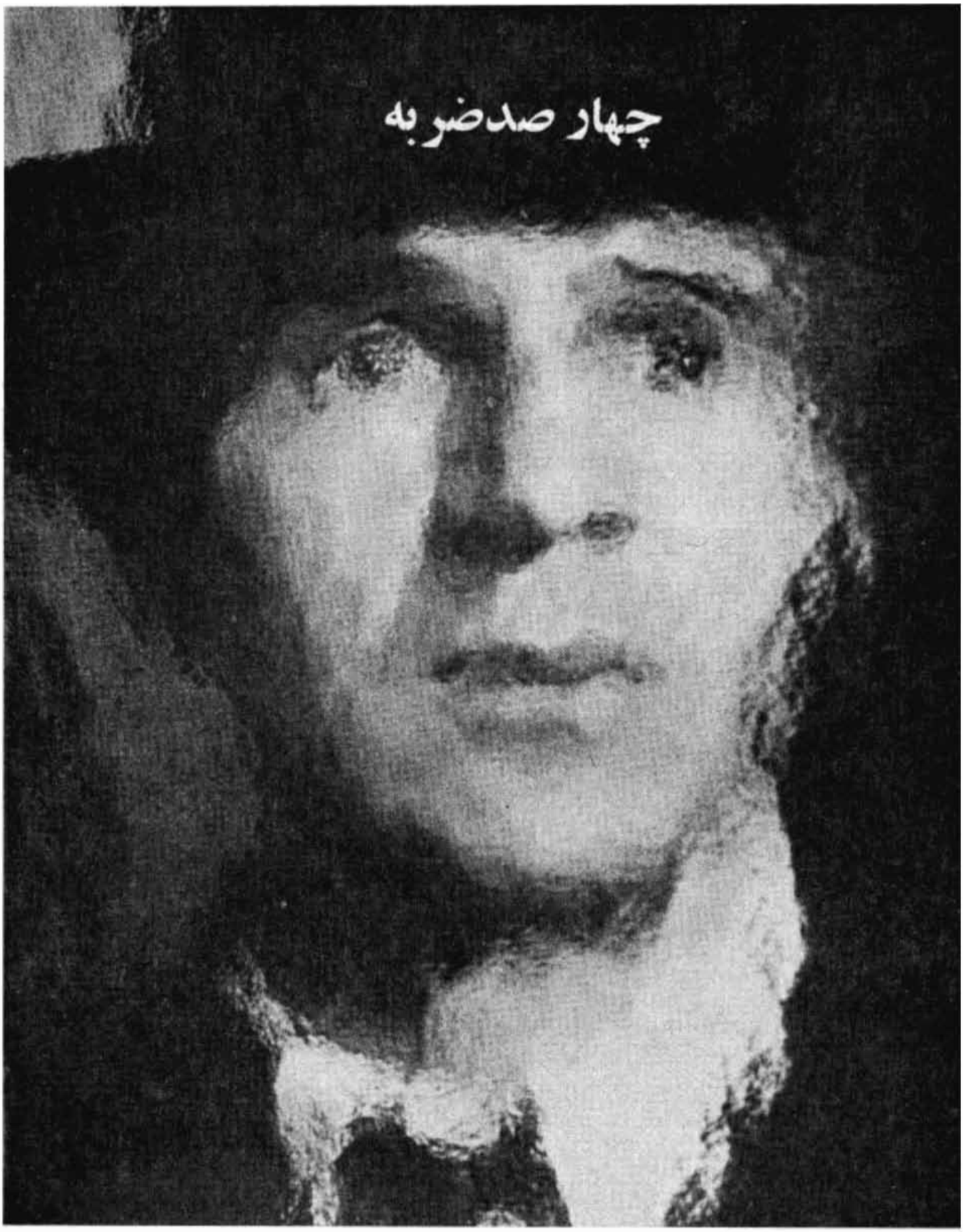
می‌کند) و بگوید که، مادرش مرده است.

من تصور نمی‌کنم تا به‌حال کسی را مانند "ژان پیرلئو" با این صراحت رهبری کرده باشم. زیرا، کاملا" می‌دانستم چه می‌خواهم."...

..."بعد از دیدن مادر در پشت شیشه‌ی کلاس و سیلی‌ی پدر، ما "آنتوان" را می‌بینیم که تصمیم گرفته است به خانه بازنگردد. در این قسمت گفتگوی مشکل‌تری وجود دارد. زیرا، صحبتی که "آنتوان" برای دوستش رنه می‌کند (و برای من او تقریبا" غیرواقعی به‌نظر می‌رسد). نمی‌بایست مردم را به خنده بیاندازد: "بعد از آن سیلی من دیگر نمی‌توانم به خانه برگردم. من می‌خواهم ناپدید شوم. می‌خوام تنها زندگی کنم". این شوخی بزرگی است. برای فهمیدن چنین طرز فکری، تماشاگر باید دید یک پسر بچه را داشته باشد. چرا که، این کلمه‌ها خارج از ذهن یک پسر بچه است. به‌تصویر درآوردن این صحنه و بازی گرفتن از پسر بچه بی‌اندازه مشکل بود. چون نباید این صحنه خنده‌آور می‌شد. من آن صحنه را با فکر کردن به "رنوار" ترتیب دادم. در این‌جا بازی مطرح بود و، نه فن. من به صحنه‌یی در فیلم "حیوان انسان‌نما"[۱۲۶] از "رنوار" فکر کردم: "ژان گابن" بعد از کشتن معشوقه‌اش "سیمون"[۱۲۷] صبح زود به محل کارش می‌رود و کنار لکوموتیوش می‌ایستد (او راننده‌ی لکوموتیو است) تا حرکت کند. سپس با پریشانی و درعین‌حال سادگی‌ی فوق‌العاده‌یی به همکارش "کارت" می‌گوید: "خب، ببین! من از این به‌بعد او را نخواهم دید. من او را کشته‌ام". آنچه در این‌جا عجیب به‌نظر می‌رسد گفتن چنین چیزی به این سادگی است. — و این خیلی غیرعادی‌ست.

در این لحظه، من در فیلم خود بازی "لئو" را مثل "گابن" پرداخت کردم تا به او برای بیانش کمک کنم. این تاثیرات پنهان و نامریی هستند. با این حال واقعا" کار را تحت تاثیر قرار می‌دهند اما، کسی هنگام تماشای فیلم "چهارصد ضربه" به فیلم "حیوان انسان‌نما" فکر نمی‌کند."*

*) Shoot The Piano Player / A conversation with Truffaut By Dan. A.Culier And Joe Gryn, 1972, P.18-20.


چهار صدضربه

چهارصد ضربه

ه فیلم "چهارصد ضربه" ماجرای زندگی‌ی خود "تروفو"ست. شخصیت نوجوان فیلمنامه‌ی "تروفو" ("آنتوان دوانل") سیزده سال دارد و، نوجوان پانزده ساله‌یی به‌نام "ژان پیرلئو" نقش را بازی می‌کند. "تروفو" چهار دوره‌ی مختلف از زندگی‌ی "آنتوان دوانل" را که زندگی‌ی خود وی از نوجوانی تا مرحله‌ی ازدواج است، به‌ترتیب زیر تصویر کرده است:

"چهارصد ضربه" / ۱۹۵۹ ـ : دوران نوجوانی. "**آنتوان و کولت**" /[۱۲۸] **۱۹۶۲** ـ: دوران بعد از بلوغ. "بوسه‌های دزدیده شده" / ۱۹۶۸ ـ: دوران جوانی. "**کانون زناشویی**"[۱۲۹] / **۱۹۷۰** ـ : دوران ازدواج.

در تمام این فیلم‌ها "ژان پیرلئو" نقش اصلی را بازی کرده است. وی در فیلم اول چهارده، در فیلم دوم هفده، در فیلم سوم بیست و سه، و در فیلم آخر بیست و پنج سال سن دارد. از آنجا که "چهارصد ضربه" اولین فیلم بلند و جزو یکی از بهترین آثار "تروفو"ست و دوره‌ی نوجوانی‌ی وی را تصویر می‌کند، بر آن مروری می‌کنیم:

"آنتوان دوانل" سیزده ساله با ناپدری و مادرش در طبقه‌ی ششم آپارتمانی کوچک و نیمه تاریک زندگی می‌کند. مادر، پیش از ازدواج با مردی رابطه داشته و، مرد او را ترک کرده و آنتوان، حرامزاده متولد شده است.

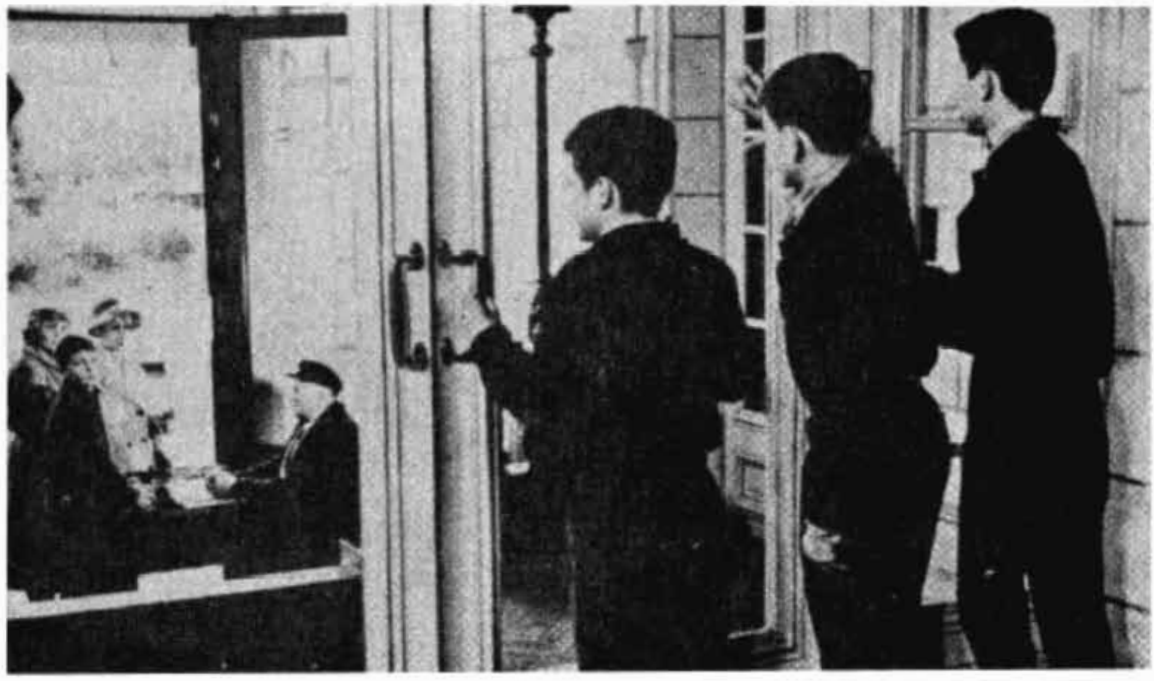
پس مدت زمانی طولانی در کنار مادر بزرگ خود بوده و پس از ازدواج مادر، ناپدری، سرپرستی‌ی وی را نیز، تقبل کرده است. "ناپدری" کارمند است و تمام ساعات روز را در اداره کار می‌کند. "مادر" منشی‌ی نیمه‌وقت است و بعدازظهرها کار می‌کند. بنابراین "آنتوان" بعد از مدرسه در خانه تنها می‌ماند. ناپدری و مادر علاقه‌یی به وی ندارند و همیشه از او به‌عنوان نوکر خانه استفاده می‌کنند. تنها کسی که به "آنتوان" محبت می‌کند، "رنه" همکلاسی‌ی اوست. "آنتوان" علاقه‌یی به مدرسه ندارد و همیشه، سعی می‌کند از مدرسه فرار کند و با دوستش "رنه" به سینما برود. یکروز که با هم از مدرسه فرا رمی‌کنند، وی مادرش را با مرد غریبه‌یی در خیابان می‌بیند، آن دو یکدیگر را می‌بوسند. روز بعد که معلم "آنتوان"، او را درمورد غیبت روز گذشته بازخواست می‌کند، "آنتوان" می‌گوید که مادرش مرده است. در ضمن،

"موریسه"[۱۳۰] همکلاسی‌ی دیگر، جاسوسی‌ی "آنتوان" و "رنه" را می‌کند. او همان‌روز به خانه‌ی "آنتوان" رفته، غیبت روز پیش را اطلاع می‌دهد. درنتیجه، بعد از شروع کلاس، مادر و ناپدری همراه با مدیر مدرسه، پشت در کلاس ظاهر می‌شوند. ناپدری، "آنتوان" را جلوی همکلاسی‌هایش کتک می‌زند. "آنتوان" شب به خانه نمی‌آید. فردای آن روز که به مدرسه می‌رود، مادرش که نگران غیبت او بوده، در آغوشش می‌گیرد و سعی می‌کند به وی محبت بیشتری کند. "آنتوان" تصمیم می‌گیرد گردش‌هایش را کنار بگذارد و درس بخواند. او به "بالزاک"[۱۳۱] علاقه‌ی زیادی دارد. به‌همین خاطر قسمت‌هایی از یک اثر او را حفظ می‌کند و در ساعت درس انشاء آن قسمت را به‌جای انشاء می‌نویسد. فردای آن روز، معلم که نتیجه‌های انشاء را به بچه‌ها می‌دهد، به "آنتوان" به‌خاطر دزدی از اثر "بالزاک" نمره‌ی صفر می‌دهد. "آنتوان" اعتراض می‌کند و می‌گوید که موقع نوشتن هیچ کتابی نداشته. بلکه، آن را از قبل در ذهن داشته و استفاده کرده است. معلم باور نمی‌کند و او را از کلاس بیرون می‌کند. "رنه" هم که به طرفداری از "آنتوان" بلند شده، از کلاس اخراج می‌شود. آن‌دو در خیابان‌ها سرگردان می‌شوند و هرچه پول دارند خرج می‌کنند و شب را در خانه "رنه" به کشیدن سیگار و نوشیدن مشروب سپری می‌کنند. "آنتوان" آرزو دارد دریا را ببیند اما، آنها برای رفتن به آنجا پول ندارند. "آنتوان" به‌ناچار ماشین تحریری را از اداره پدرش سرقت می‌کند. آنها در فروش ماشین تحریر شکست می‌خورند. "آنتوان" موقع بازگرداندن ماشین تحریر، توسط نگهبان اداره دستگیر می‌شود. ناپدری، "آنتوان" را تحویل اداره پلیس می‌دهد. پسرک به زندان و سپس ــ با تقاضای والدین خود ــ به دارالتادیب "ویل جوایف" فرستاده می‌شود. آنجا هم کمتر از مدرسه نیست. مادر طی‌ی ملاقات به او می‌گوید که با همسرش صحبت کرده و، هردو از وی سلب مسئولیت کرده‌اند: "آنتوان" دیگر فرزند آنها نیست. چند روز بعد "آنتوان" با استفاده از فرصتی از دارالتادیب فرار می‌کند. بعد از گذشتن از باغ و مزرعه‌ها به دریا می‌رسد: دریای باز و گسترده که درحال جذر است.

دریا، آزادی، رهایی، تنهایی و یک زندگی‌ی تازه است که برای او شروع می‌شود.*

---

* خلاصه‌ی داستان فیلم از "ماجراهای آنتوان دوانل"، بزبان فرانسه، گرفته شده است.



شخصیت‌ها و فضای چهارصدضربه

ه فیلم "چهارصد ضربه" مطالعه‌یی در دوران بروز زندگی‌ی "آنتوان" ــ مرز بچگی و بلوغ ــ است. در این اثر گرایش "تروفو" به واقعیت‌گرایی به‌وضوح نمایان است: آدم‌ها، فضا، محیط و برخوردها کاملاً" واقعی هستند و، آنتوان، نابدری، مادر، رنه، معلم، سرپرست دارالتادیب، پلیس و دیگران نسخه‌ی دومی از آدم‌های جامعه‌ی امروزی هستند.

به‌طور کلی شخصیت‌های فیلم به دو گروه تقسیم می‌شوند: آدم بزرگ‌ها و بچه‌ها. آدم بزرگ‌ها عبارتند از نابدری، مادر، معلم‌ها، مدیر مدرسه، سرپرست دارالتادیب، نگهبانان‌ها و پلیس: و بچه‌ها، آنتوان، رنه، موریسه، بچه‌های دیگر مدرسه، بچه‌هایی که در پارک بازی می‌کنند، بچه‌هایی که جمعه‌شب بازی می‌بینند. مرز بین آدم بزرگ‌ها و بچه‌ها کاملاً" مشهود است.

آدم بزرگ‌ها قوانینی دارند که می‌خواهند به بچه‌ها تحمیل کنند اما، بچه‌ها نمی‌خواهند تن به این قوانین بدهند. آدم بزرگ‌ها سعی می‌کنند بچه‌ها را به‌عنوان‌های مختلف در چهار دیواری حبس کنند و بچه‌ها کوشش می‌کنند فرار کنند و به محیط بازی و فضای آزاد بروند. در این میان "آنتوان" قربانی‌ی کشمکش‌ها می‌شود.

"مادر" آنتوان در اولین عشق خود شکست خورده و نتیجه‌اش به دنیا آمدن "آنتوان" بوده است. او قبلاً" قصد داشته جنین را سقط کند. مادرش اما، وی را از آن عمل بازداشته است. وجود بچه یادآور آن عشق است. به‌همین جهت از آنتوان متنفر است. مادر جوان و زیباست. به همسر خود اعتنایی نداشته و با مرد دیگری رابطه دارد. او بر شوهر خود تسلط زیادی دارد و برای خود موجودی فرمانبردار ساخته است. ازدواج او از آن‌رو بوده که پسرش نام خانوادگی داشته باشد. او زرنگ، خودخواه و هوسباز است. پولی را که آقای "دوانل" به‌او داده تا برای "آنتوان" وسایل خواب بخرد ("آنتوان" در راهرو و درون یک کیسه خواب می‌خوابد.) خرج خرید وسایل زیبایی کرده است و به شوهرش گفته است که، آنتوان رختخواب کهنه‌ی خود را ترجیح می‌دهد. مادر "آنتوان" تنها یکبار پسرش را نوازش می‌کند و او را در جای خود می‌خواباند. صحنه‌یی در فیلم هست که "آنتوان" و "رنه" در خیابان‌ها پرسه می‌زنند. "آنتوان" مادر خود را با یک مرد غریبه می‌بیند. "مادر" برای آن‌که سکوت فرزندش

دارالتادیب هم ــ چون مدرسه و زندان ــ زندان دیگری‌ست که توسط آدم بزرگ‌ها برای بچه‌ها ساخته شده است. سرپرست دارالتادیب به‌جای پدر و مادر، مدیر مدرسه و پلیس، بچه‌ها را کنترل می‌کند. با این تفاوت که، خشونت بیشتر و، آزادی کمتر است. سرپرست دارالتادیب با قوانینی مشابه قوانین خانه، مدرسه و زندان، بچه‌ها را تنبیه می‌کند.

او به تخیل، احساسات کودکانه و آرزوهای شیرین و انسانی‌ی بچه‌ها توجهی‌ندارد. او معتقد است که تنها با خشونت و زور می‌توان این بچه‌ها را به‌صورت انسان‌هایی مفید برای جامعه تربیت کرد. وی منتظر است تا بهانه‌یی به‌دست آورد و بچه‌های خلاف‌کار را مجازات کند. در آنجا بچه‌ها با صدای سوت صف می‌بندند و، با صدای سوت راه می‌افتند. با صدای سوت به سالن غذاخوری می‌روند و، با صدای سوت خوردن غذایشان را شروع می‌کنند. آنها دزدهای کوچکی هستند که جرم‌هایی همچون جرم آنتوان داشته‌اند. وقتی برای چند دقیقه به آنها آزادی داده می‌شود، خود را روی چمن‌ها می‌اندازند، بازی می‌کنند و فضا را با فریادهای کودکانه‌ی خود پر می‌کنند.

گروه دوم "بچه‌ها" هستند. "آنتوان" بیش از همه رنج می‌برد و صدمه می‌خورد. او در دوران طفولیت از محبت مادری محروم بوده (مادرش او را به پرورشگاه سپرده است.)، و بعد از آن هم توسط مادر بزرگ بد اخلاقش نگهداری شده است. رفتار ناپدری و مادرش هم با او مانند یک نوکر است: خرید خانه را انجام می‌دهد، چراغ گاز را روشن می‌کند، میز غذا را می‌چیند، سطل آشغال را خالی می‌کند و دم‌پایی‌های مادرش را می‌آورد. رختخواب ندارد و در کیسه خواب می‌خوابد. ــ در راهرو، کنار مستراح. والدین، رختخواب ــ و درنتیجه، او ــ را مانعی برای رفت و آمد می‌دانند. درحالی که خود در اتاقی گرم و در رختخواب تمیز و راحتی می‌خوابند. "آنتوان" ناچار است هر شب شاهد دعوای ناپدری و مادرش باشد. درنهایت، تمام دعواها به آنتوان ختم می‌شود. (بالاخره، مادر به‌نتیجه می‌رسد که تحمل نگهداری‌ی بچه را ندارد و باید او را به یک پرورشگاه جوان‌ها فرستاد.) آنتوان گاهی از رفت و آمد آن دو به مستراح، و یا دیر آمدن مادرش بیدار می‌شود اما، حق ابراز نارضایتی را ندارد. وقتی که والدین‌اش در خانه نیستند، آنتوان احساس آرامش و آزادی می‌کند: با لوازم آرایش مادرش بازی می‌کند، سیگار می‌کشد و پاهایش را روی میز دراز می‌کند و در رختخواب آنها می‌خوابد. او در شدیدترین دوران بلوغ به‌سر می‌برد اما، والدین توجهی به‌آن ندارند. بحران بلوغ، تحقیر شدن در خانواده و توهین معلمین در مدرسه باعث می‌شود که "آنتوان" عصیانگر شود و بر ضد اجتماع بشورد: دزدی می‌کند. از مدرسه و خانه فرار می‌کند. سیگار

می‌کند. مشروب می‌نوشد و سرانجام، ماشین تحریر را می‌دزدد.

"مادر" دوست ندارد "آنتوان" به سینما برود. چون تصور می‌کند به این وسیله او چشم‌هایش را خراب خواهد کرد. نیز، در جواب ابراز علاقه‌ی آنتوان به "بالزاک"، می‌گوید که بهتر است درس بخواند و دیپلم بگیرد تا مثل پدرش کارمند شود. از طرف دیگر، معلم به‌خاطر متنی که او از "بالزاک" حفظ کرده و در انشایش نوشته است، لقب دزد ادبی، و به او نمره‌ی صفر می‌دهد. والدین آنقدر گرفتار کارهای خود هستند که وقت رسیدگی به او را ندارند. زمانی می‌رسد که آنتوان حرفت نمی‌کند به خانه بازگردد. او می‌فهمد که آدم بزرگ‌ها بچه‌ها را نمی‌فهمند. از این‌رو با وجودی که در سراسر عمرش دریا را ندیده است، تصمیم می‌گیرد فرار کند و به نقطه‌یی از دریا برود که دور از دسترس آدم بزرگ‌ها باشد.

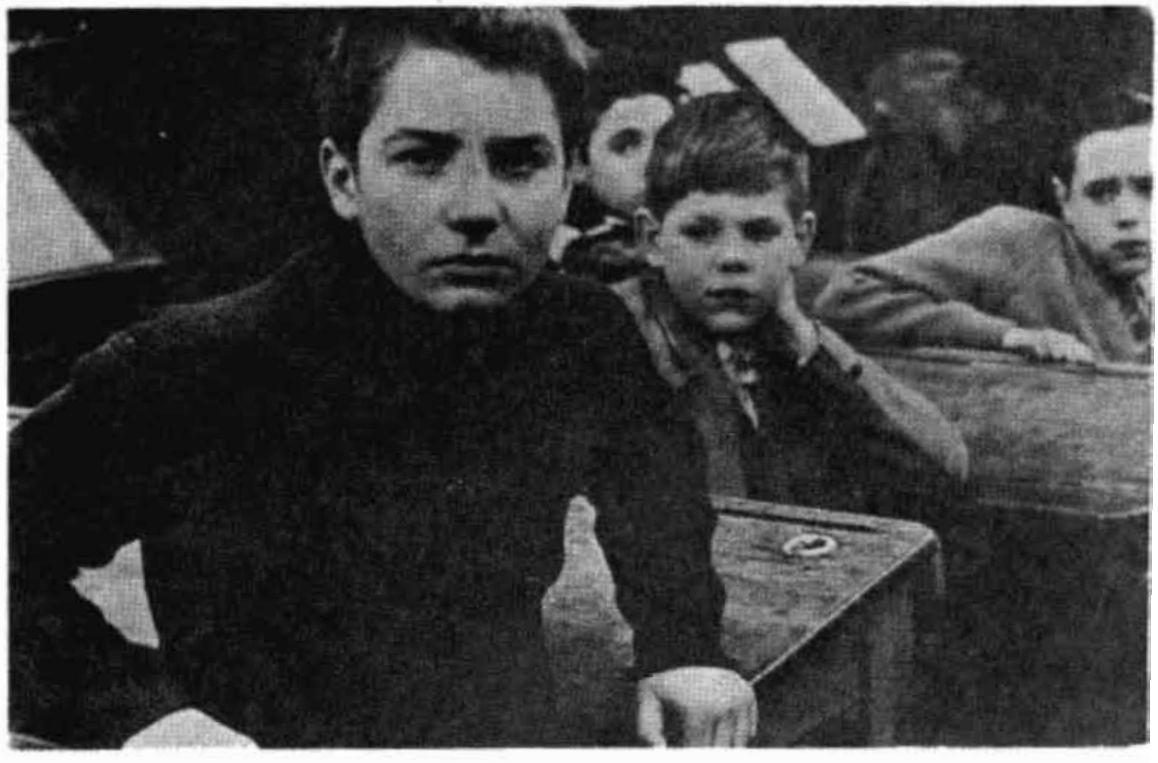
"رنه" تنها دوست "آنتوان" در کلاس ــ و حتی در سراسر فیلم ــ است. آن دو باهم به مدرسه می‌روند، با هم از مدرسه فرار می‌کنند و، با هم ماشین تحریر را می‌دزدند. حتی "رنه" به‌خاطر دفاع از "آنتوان" از کلاس اخراج می‌شود اما، به‌خاطر سن کم نمی‌تواند "آنتوان" را از زندان‌های مختلف نجات دهد. آخرین تلاش "رنه" برای ملاقات "آنتوان" در دارالتادیب که صحنه‌ی گیرایی‌ست، به شکست می‌انجامد.

از طرفی "موریسه" از آن دسته بچه‌های موذی و فرصت‌طلبی‌ست که از هرچیز به‌نفع خود استفاده می‌کند. وی را نباید در رده‌ی گروه دوم ــ بچه‌ها ــ قرار داد. چرا که او رابط و جاسوس آدم بزرگ‌هاست. او شاگرد مورد اعتماد معلم ادبیات است. به‌همین دلیل کارهایی مثل جمع کردن دبگته و غیره به او محول شده است. او مترصد موقعیتی‌ست که به "آنتوان" ضربه بزند. به‌همین جهت بعد از تعقیب "آنتوان" و "رنه"، غیبت روز قبل "آنتوان" را به ناپدری‌ی او می‌گوید. قصد از قرار دادن این شخصیت در میان شاگردان کلاس واقعی‌تر کردن آن بوده است. زیرا، در هر کلاسی یک "موریسه" وجود دارد.

بچه‌های دیگر کلاس سعی دارند به‌نحوی محیط تحمیلی‌ی مدرسه را با خود تطبیق دهند. وقتی که پشت معلم به شاگردهاست و روی تخته می‌نویسد، بچه‌ها می‌رقصند، همدیگر را هو می‌کنند، شکلک درمی‌آورند و، ورقه‌های یکدیگر را می‌قاپند.

شخصیت دیگری که در فیلم بازی نمی‌کند اما، در همه‌ی صحنه‌ها وجود دارد، شهر "پاریس" است. این شهر با همه‌ی زیبایی و زشتی‌ی خود رابطه‌یی عاطفی با "آنتوان" دارد. وقتی "آنتوان" خوشحال است پاریس آفتابی و، وقتی ناراحت است ابری می‌باشد. زمانی که

"آنتوان" را از "پاریس" می‌برند باران می‌بارد و به‌نظر می‌رسد که، شهر ــ از طریق حرکت دوربین ــ می‌خواهد او را بگیرد.*



* با استفاده از "سینمای فرانسوا تروفو" (نوشته‌ی گراهام پتری") و "فرانسوا تروفو" (نوشته‌ی "دان آلن") به‌زبان انگلیسی.

فیلمبرداری، تدوین و موسیقی‌ی چهارصد ضربه

ه یکی از ویژگی‌های فیلمسازان "موج نو" ابداعاتی در زمینه‌ی موضوع و فن (تکنیک) است. "گدار"، "تروفو"، "شابرول"، "رنه"، "وادیم" و دیگر فیلمسازان "موج نو"ی فرانسه پایه‌گذار سبک‌هایی شدند که، تاثیر زیادی بر فیلمسازان اروپایی، آمریکایی و حتی آسیایی گذاشت. آنها وجوه مشترک زیادی داشتند اما، به دلیل مسایل سیاسی که بعدها اندیشه‌ی این فیلمسازان را متبلور ساخت، هریک سبک خاص خود را دنبال کرد. "تروفو" در جایی* گفته بود:

"تنها وجه مشترک فیلمسازان "موج نو" علاقه به بازی با ماشین‌های "پین بال" می‌باشد".

"تروفو" در آغاز فیلمسازی نشان داد که، در زمینه‌ی موضوع و فن فیلم به "رنوار"، "هیچکاک" و دیگر استادان خود در سینمای صامت گرایش دارد. نمونه‌ی آن فیلم "چهارصد ضربه" است.

فیلمبرداری، تدوین و موسیقی‌ی فیلم ساده است و این سادگی، واقعیت‌گرایی‌ی آن را تشدید می‌کند و، به تصاویر خشونت و سردی‌ی زیادی می‌بخشد.

فیلمبرداری

"فیلمبرداری" توسط "**هانری دکا**" ۱۳۲ انجام شده که در کار با دوربین روی دست و استفاده از فیلم‌های حساس معروف است. او توانسته فضای خاصی از شهر پاریس و ساکنانش را نشان بدهد: کوچه‌های تاریک و خلوت، چهره‌های مرموز، خیابان‌های باران خورده که نور چراغ‌های نئون را منعکس می‌کنند، دیوارهای کثیف و فضای خاکستری و مرده‌ی پاریس.

دوربین "دکا" رابطه‌یی عاطفی بین تماشاگر و "آنتوان" برقرار می‌کند. "دوربین" جان می‌گیرد و همزاد "آنتوان" می‌شود. با شروع صحنه‌ی کلاس، "دوربین" به‌دنبال عکس

*)Shoot The Piano Player, P.1.

زن نیمه برهنه‌یی که توسط بچه‌ها دست به‌دست می‌گردد، می‌رود و بالاخره به "آنتوان" می‌رسد. در این‌جا دوربین ثابت می‌شود و آنتوان را در "قاب" خود نگاه می‌دارد. در صحنه‌های بعدی او را تعقیب می‌کند. (تعقیب تا آخرین نمای فیلم ادامه دارد.) زمانی که "آنتوان" خوشحال است و می‌خندد، حرکت‌های دوربین بیشتر می‌شود ــ دوربین با وی شادی می‌کند. ــ، و وقتی آنتوان غمگین است، دوربین حرکتی ندارد و درحال سکون فیلمبرداری می‌کند. وقتی معلم از کلاس خارج می‌شود تا با والدین آنتوان گفتگو کند، دوربین ــ به‌جای "آنتوان" ــ معلم را تا در کلاس تعقیب می‌کند و، زمانی که معلم با مدیر و والدین "آنتوان" حرف می‌زند، با حرکت سریعی به طرفش می‌رود و نمای صورت او را در قاب می‌گیرد. وقتی معلم با انگشت به "آنتوان" اشاره می‌کند، "دوربین" به‌جای "آنتوان" است. مادر به‌هنگام ورود به کلاس به "دوربین" ــ که به‌جای "آنتوان" است ــ نگاه می‌کند. در صحنه‌یی که "آنتوان" از پدرش سیلی می‌خورد، دوربین به‌طرف وی رفته و نمای درشت صورتش را که پریشان و مضطرب است، در خود می‌گیرد. ــ مثل این‌که بخواهد او را دلداری دهد و در آغوش بگیرد. وقتی "آنتوان" را در ماشین مخصوص زندان از پاریس می‌برند، "دوربین" سعی می‌کند "آنتوان" را بگیرد. ماشین دور می‌شود، "دوربین" سرعت خود را زیاد می‌کند. (دوربین روی اتومبیلی نصب شده است) تا به "آنتوان" برسد. دوباره ماشین زندان دور می‌شود، و این‌بار نیز دوربین سرعتش را بیشتر می‌کند. بالاخره، ماشین زندان کاملا" از "دوربین" دور شده و در تاریکی ناپدید می‌شود. "دوربین" ثابت می‌شود؛ با "آنتوان" وداع می‌کند.

در صحنه‌یی که "آنتوان" ــ بعد از فرار از دارالتادیب ــ از کنار مزرعه‌ها، باغ‌ها و کشتزارها عبور می‌کند، "دوربین" به‌طور مدام وی را تعقیب می‌کند و نگران این است که بالاخره (او) چه‌کار می‌کند. در آخرین نمای فیلم، "آنتوان" بعد از رسیدن به "دریا"، برمی‌گردد و به "دوربین" نگاه می‌کند. چهره‌ی "آنتوان" روی پرده بی‌حرکت می‌شود ــ همچون یک "عکس".

استفاده از "**قاب ایستا**"[۱۳۳] تاثیر عاطفی‌ی شدیدی ایجاد می‌کند. "تروفو" درباره‌ی استفاده از این شیوه می‌گوید:

"فکر استفاده از قاب ایستا در اتاق تدوین به‌نظرم رسید. دلیل اصلی‌ی استفاده‌ی من از آن "نما" این بود که، آنتوان آن صحنه را آن‌طور که می‌خواستم بازی نکرد. او به‌طرف دریا رفت، برگشت و به‌طرف "دوربین" آمد اما، سرش را به این طرف و آن طرف تکان داد و مستقیما" به دوربین نگاه نکرد. پس از آن به‌هنگام تدوین فیلم، دریافتم که می‌توانم با ثابت

کردن "آخرین نما"ی فیلم تاثیر خوبی ایجاد کنم". *

نگاه آنتوان ــ در "قاب ایستا" ــ آدم بزرگ‌ها را غافلگیر می‌کند. آنتوان به اجتماعی نگاه می‌کند که آزادی‌اش را سلب کرد، خوشی‌هایش را گرفت، به‌قدرت تخیل، تمایلات و احساس‌هایش حواب رد داد. با او ظالمانه رفتار کرد و هربار در زندانی فشرده‌تر حبس کرد. در این‌جا اجتماع و آدم بزرگ‌ها با تماشاگرها یکی می‌شوند. تماشاگرهایی که ممکن است پدر، مادر، معلم، مدیر مدرسه، پلیس و یا سرپرست دارالتادیب باشند.

فیلم به طریق "**دیالسکپ**"۱۳۴ * فیلمبرداری شد، این شیوه‌ی فیلمبرداری ــ پرده‌ی عریض نسبت به پرده معمولی ــ نماهای طولانی‌تری را ایجاب می‌کند. پرده‌ی عریض دید بیشتری نسبت به پرده‌ی معمولی دارد.

محیط فیلم غم‌انگیز و تیره است. درنتیجه، تاثیر محیط بر آدم‌ها به‌مراتب بیشتر است ــ نسبت به پرده‌ی معمولی. مثل صحنه‌هایی که "آنتوان" آشغال‌ها را خالی می‌کند یا صحنه‌های کلاس و دارالتادیب.

در صحنه‌ی کلاس که "آنتوان" جلوی همکلاسی‌هایش از پدر خود سیلی می‌خورد (سپس برمی‌گردد و درجای خود می‌نشیند)، دوربین به‌طرف او می‌رود و نمای درشت صورتش را دربر می‌گیرد، در این "نما" او جلوی قاب است و بچه‌های دیگر در اطراف و پشت سر او هستند و همگی به‌او نگاه می‌کنند. این کیفیت بدون استفاده از پرده‌ی عریض امکان‌پذیر نبود.

---

*) Sight & Sound / summer 1962, P.18.

*) "دیالسکپ" یکی از انواع "سینماسکوپ" است. "اساس روش سینماسکوپ عدسی‌ی استوانه‌یی‌ی خاصی به‌نام "آنامورفیک" است که برای داشتن فیلم‌های سینماسکوپ ساخته شده است. این عدسی سطح فضایی را بسیار وسیع‌تر از معمول به فیلم منتقل می‌کند و تصویر منفی به‌صورتی فشرده بر فیلم ضبط می‌شود. در چنین تصویری، اشیا، مناسبات طبیعی‌ی خود را از دست می‌دهند و بیش از حد باریک و دراز به‌نظر می‌رسند. تصویرهای مثبت به‌همین شکل بر فیلم چاپ می‌شود. عدسی‌ی تصویر افکن مخصوص سینماسکوپ طوری ساخته شده که، این ترتیب را معکوس می‌کند و، تصاویر اشیا را با مناسبات طبیعی‌ی آنها بر پرده‌ی سینما می‌اندازد. پرده‌ی سینماسکوپ به‌شکل مستطیل کشیده‌یی‌ست که نسبت عرض و طول آن برابر ۲:۱، است و به‌علت فضای بسیار وسیعی که در آن گنجانیده می‌شود، اهمیت خاصی دارد. (در پرده‌ی معمولی‌ی سینما نسبت عرض و طول پرده قریب ۴:۳ می‌باشد)."

((فرهنگ سینمایی". ترجمه‌ی "داود لویان"، چاپ دوم ۱۳۶۳ صفحه‌ی ۶۲)).

موسیقی

ه "گرام‌های پتری"[۱۳۸] درباره‌ی موسیقی‌ی فیلم‌های "تروفو" ــ و ازجمله "چهارصد ضربه" ــ چنین نوشته است :

"... در فیلم‌های "تروفو" موسیقی به بخش زنده ، پویا و قابل ملاحظه‌ی ضرب‌آهنگ کلی‌ی فیلم تبدیل می‌شود . به تاثیرهای عاطفی یاری بسیار می‌دهد و این یاری ، نه از طریق جانشین کردن موسیقی به‌جای تصویر بلکه ، از طریق همراهی با آن ، به‌انجام می‌رسد و ساختی کلی به‌وجود می‌آید که در آن ، هردو ، عنصرهایی کامل هستند . او به‌ندرت از موسیقی به‌عنوان زمینه‌ی همراهی کننده‌ی گفتگو استفاده می‌کند و ترجیح می‌دهد موسیقی‌اش مجموعه‌یی از مایه‌های نغمه‌دار قوی باشد که در رابطه با شخصیت‌های خاص، عواطف خاص، یا صحنه‌ی خاص قرار گیرد .

در فیلم‌های جدیدتر مثل "فارنهایت ۴۵۱" ، "عروس سیاهپوش" و "بوسه‌های دزدیده شده" ، تنها یکی ــ دو "مایه" دایما" بازسازی می‌شوند و "مایه‌ها"ی دیگر ، تاحد چند "موتیف" خلاصه و کوتاه شده‌اند ؛ حتی یک ــ دو جمله‌ی کوتاه موسیقی هستند که به‌کار یک‌جور تداوم ضربی بر تغییرهای بصری‌ی فیلم ، یا تعریف کردن یا یادآوری‌ی موقعیت یا شخصیتی خاص می‌آیند . جایی از موسیقی استفاده می‌شود که ، موسیقی همان اهمیت تصویر یا تغییرهای تصویری‌ی فیلم را در تکان دادن ما یا تاثیرگذاری برما داشته باشد .

همین کار از طریق دیگری نیز می‌تواند در فیلم‌های "تروفو" انجام شود : با این تصمیم که ، وقتی ضرورت ایجاب می‌کند ــ در لحظه‌هایی که تنش فزونی یافته یا نیروی عاطفی رها شده ، یا برای همراهی‌ی یک حرکت یا تحریکی ویژه ــ اصولا" از موسیقی استفاده نشود . با این حال ، تنها جایی که "تروفو" از موسیقی بهره‌یی قراردادی می‌گیرد ، هنگامی‌ست که می‌خواهد بر لحظه‌های تعلیق و هیجان تاکید کند . این میراثی‌ست که آشکارا از "هیچکاک" به او رسیده است . در فیلم‌های "عروس سیاهپوش" و " فارنهایت ۴۵۱" ، تروفو از آهنگساز هیچکاک ، "برنارد هرمن"[۱۳۹] بهره می‌گیرد ..."

"... در "چهارصد ضربه" موسیقی صریح‌تر و کمتر نامفهوم است . سه یا چهار "مایه"ی اصلی وجود دارند که‌برهرکدام ازآنها برچسب شادی ، غم ، گریز و غیره می‌توان زد . از هرکدام به‌عنوان انعکاسی صریح و بی‌پرده استفاده نشده که به توسط تصویرهای بصری انتقال‌یافته است . موسیقی به‌ندرت ــ و حتی خیلی کم ــ همراهی کننده‌ی تصاویر است . هر صحنه‌ی فیلم به‌تمامی

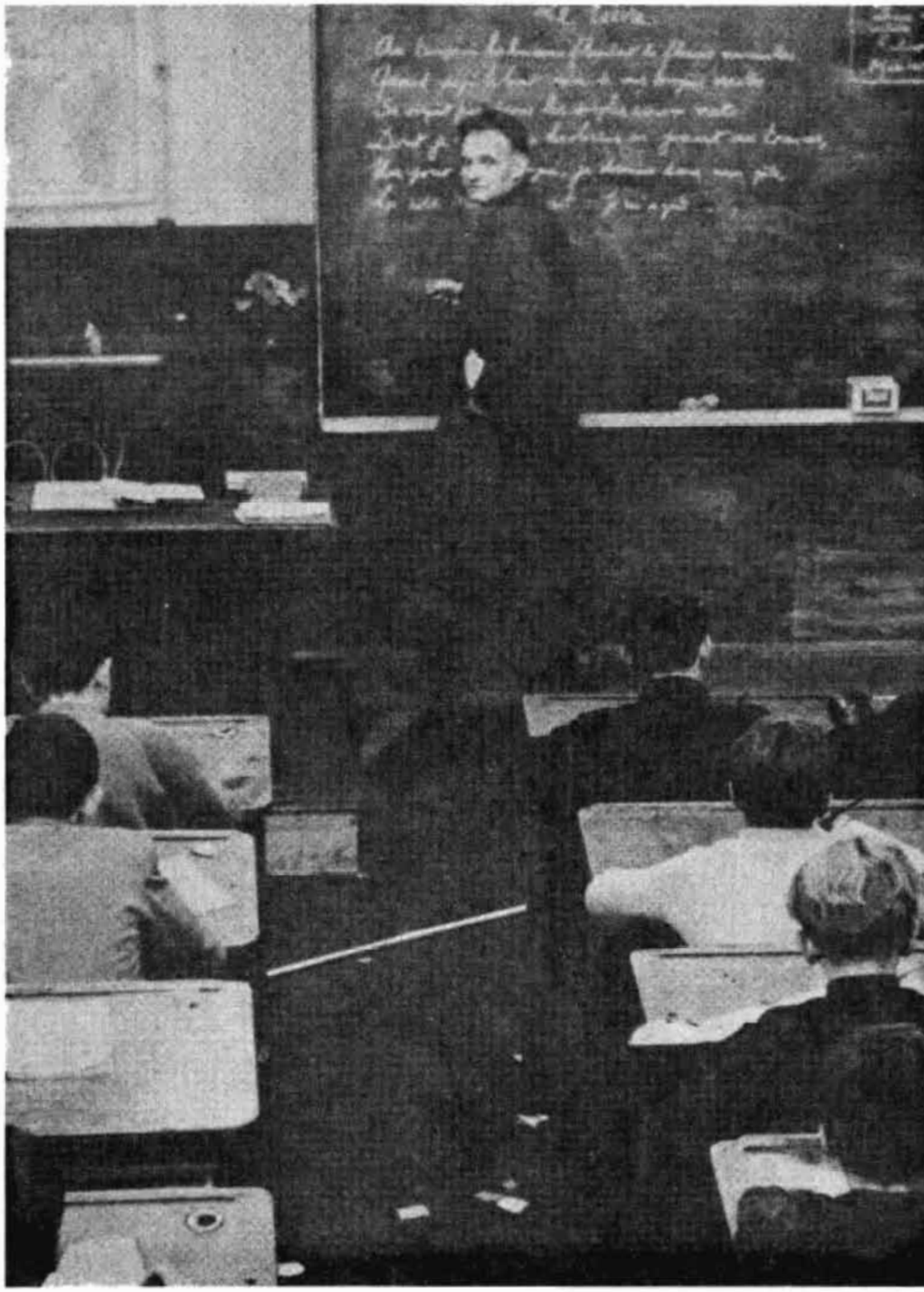
متمایل به خویشتن داری برای خود است. همچنین، تکرار مایه‌های اصلی تیرویی برای اتصال تمامی‌ی صحنه می‌باشد. موسیقی به‌ندرت شکاف دو صحنه را پر می‌کند. تنها استثنایی که وجود دارد دو صحنه‌ی متوالی‌ست که موسیقی همراهی می‌کند: بردن "آنتوان" از اداره‌ی پلیس به زنـــدان. ما، در طی‌ی آن صحنه‌ها ــ در ماشین پلیس توسط نماهای درشت، و در خلال مشاهده‌ی خیابان‌های آشنا که او می‌بیند ــ به "آنتوان" نزدیک‌تر، و با او صمیمی‌تر می‌شویم. پس از آن به‌طور ناگهانی از او دور می‌شویم. وقتی "آنتوان" به داخل سلول هل داده می‌شود، تنها دیوارهای تخت و سرد کریدورها را می‌بینیم. ادامه‌ی موسیقی کمک می‌کند تا احساس ما را تا آخر صحنه‌ی دوم ثابت نگاه دارد... در صحنه‌هایی که موسیقی بایستی تماما" قراردادی و عادی باشد (دردیدن ماشین تحریر)، از گذاشتن آن اجتناب شده است تا سکوت این لحظه‌ها دلهره‌ی بیشتری ایجاد کند... در آخرین نماهای فیلم که "آنتوان" با حالت خیره‌یی به‌طرف "دوویس" برمی‌گردد، هماهنگی‌ی ملودی به "پیزیکاتو"ی ملایمی تبدیل می‌شود و با صدای امواج درهم می‌آمیزد. در این‌جا همانندی‌ی ما با آنتوان به اوج خود می‌رسد و ترکیب آنتوان، تماشاگر، موسیقی، صدا و تاثیرات مهیج کامل می‌شود". *

برای تاثیر تصویر از صدای زمینه کمک و بهره‌ی زیادی گرفته شده است. (صحنه‌هایی که صدا بیش از موسیقی اثربخش است.) صدای نوشتن بر روی کاغذ، و ورق زدن صفحه‌های کتاب، حالتی دلخراش از کلاس را ایجاد می‌کنند. سکوت خیابان که گاهی با عبور اتومبیلی به‌هم می‌ریزد، قدم زدن نگهبان‌های زندان، باز و بسته شدن درهای سلول‌ها، صدای پیچاندن کلید در قفل و پچ پچ پلیس‌ها، تاثیرهای خوفناکی دارند. گاهی از صدا برای تشدید و تضاد با تصویر استفاده شده است: "آنتوان" از پله‌ها پایین می‌آید تا سطل آشغال را در بشکه‌ی پایین پلکان خالی کند. در طول صحنه از رادیوی همسایه‌ی مجاور سرود ملی‌ی فرانسه پخش می‌شود. *

---

*) روزنامه‌ی "آیندگان" ــ شنبه ۸ تا چهار شنبه ۱۲ آذر ۱۳۵۴ ــ برگرفته از کتاب گراهام پتری، مترجم؟

* با استفاده از: سینمای فرانسوا تروفو، از گراهام پتری. فرانسوا تروفو، آلن دان ــ و به بیانیست تیراندازی کنید (مجموعه‌ی مقاله)، هر سه بدزبان انگلیسی.



تروفو و آنتوان دوانل

"چارلی چاپلین"[۱۴۰]، "ساتیاجیت ــ رای"[۱۴۱] و "تروفو" جزو نادر فیلمسازهایی هستند که مراحل مختلف زندگی‌ی خود را تصویر کرده‌اند. همان‌طور که قبلا" گفته شد، "تروفو" چهار دوره‌ی مختلف از زندگی‌ی "آنتوان دوانل" را ساخت: دوران نوجوانی ("چهارصد ضربه")، دوران بعد از بلوغ ("آنتوان و کولت" / ۱۹۶۲)، دوران جوانی ("بوسه‌های دزدیده شده" / ۱۹۶۸) و دوران ازدواج ("کانون زناشویی" / ۱۹۷۰). در تمام آثار فوق وجود "ژان ــ پیرلئو" به‌عنوان بازیگر اصلی کاملا" مشخص است. "ژان ــ پیرلئو" در "چهارصد ضربه" چهارده، در "آنتوان و کولت" هفده، در "بوسه‌های دزدیده شده" بیست و سه، و در "کانون زناشویی" بیست و پنج سال دارد.

بنابراین، "تروفو" قسمتی از وجود خویش را که "تروفو"ی نوجوان، "تروفو"ی بالغ، "تروفو"ی جوان، و "تروفو"ی همسردار است، به "لئو" بخشیده است.

"تروفو" در مورد انتخاب "لئو" برای "چهارصد ضربه" چنین گفته است:

"در سپتامبر ۱۹۵۸ من یک آگهی به روزنامه‌ی "فرانس ــ سوار"[۱۴۲] دادم. این آگهی جهت انتخاب یک پسر سیزده ساله بود که می‌بایست نقش قهرمان فیلم را بازی کند. من فیلمنامه‌ی این فیلم را با کمک دوستم "مارسل موسی" نوشته بودم. هدف ما به‌هنگام نوشتن فیلمنامه این بود که، وقایع دوران سیزده سالگی‌ی یک نوجوان را نشان دهیم. برخلاف کسانی که فکر می‌کنند این دوره با افسردگی تاثرباری تمام می‌شود، من آن را لحظات بد زندگی می‌دانم که یک نوجوان باید از آن عبور کند. حدود شصت پسر بچه خود را معرفی کردند و من با هریک از آنها صحبت کردم. این گفتگوی رودررو توسط دوربین ۱۶ م.م ضبط شد. من از آنها سئوال‌های بسیار ساده‌یی کردم. هدفم این بود که قهرمان فیلم را از میان داوطلبینی پیدا کنم که بیشتر شباهت اخلاقی داشته باشند و، نه جسمانی. "ژان ــ پیرلئو" آشکارا نسبت به این مصاحبه عدم علاقه نشان داد، بعد از چند نفر که در آن آزمون رد شدند، تصمیم گرفتم نقش "آنتوان دوانل" را به‌وی بدهم. از بچه‌های دیگر برای فصل‌های کلاس استفاده کردم. فیلمبرداری‌ی صحنه‌های کلاس حدود یک هفته طول کشید. "ژان ــ پیرلئو" که در این

*زمان چهارده سال داشت، نسبت به "آنتوان" که کارهایش را مخفیانه انجام می‌داد، کمتر آب زیرکاه و متقلب بود... "ژان پیرلئو" ــ مانند "آنتوان" ــ تنها، ضد اجتماعی و در آغاز بحران بلوغ و جوانی بود..."**

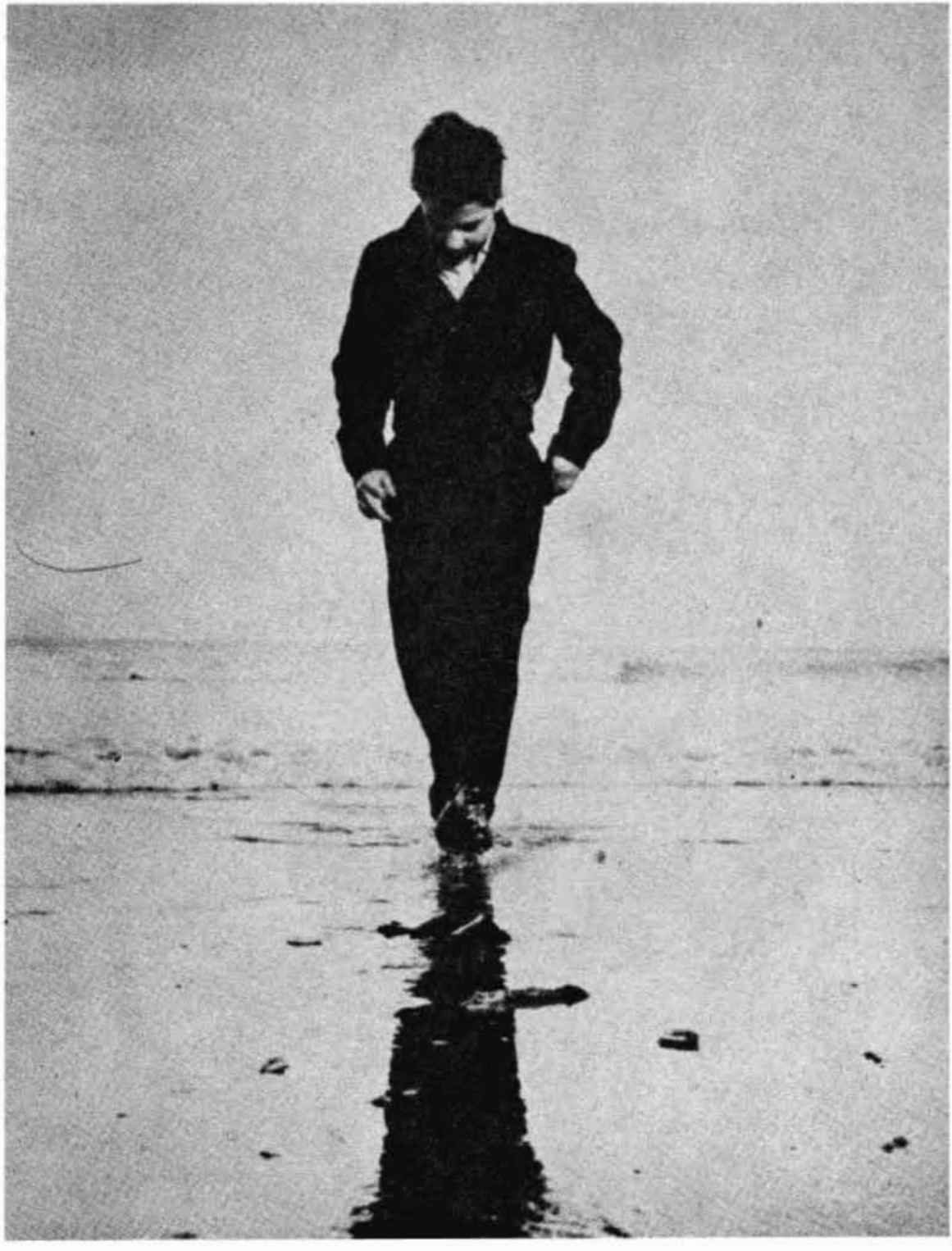
زندگی‌ی "تروفو" مانند "آنتوان" از "پرورشگاه" شروع شد و به "دارالتادیب" رسید. او مانند "آنتوان" از مدارس مختلفی اخراج شد. ("تروفو" هم از مدرسه فرار کرد و با دوستش "لاشانی" به سینما رفت.) "تروفو" و "آنتوان" در سنین بلوغ "بالزاک" را کشف کردند. "تروفو" مانند آنتوان مرتکب جرم‌های کوچکی شد و برای مدتی در خانه‌ی دوستش زندگی کرد.

"تروفو" به‌خاطر نوجوانی و بلوغ دردآوری که داشت، و به‌دلیل جراحت‌هایی که آدم بزرگ‌ها بر او وارد کردند، در اثر مورد بحث از بچه‌ها، از آنهایی که از محبت پدر و مادر، از خوشی‌ها و تفریح‌های بچگی محروم بودند و تحقیر می‌شدند ــ حمایت کرد. هدف او از ترسیم تنهایی‌ی "آنتوان" این بود که "فرد" را در مقابل "جمع" مطرح کند. انتقادهای "تروفو" به جامعه‌یی بوده است که از یک بچه ــ با طبیعت پاک و تخیلات کودکانه ــ یک انسان تنها و فراری می‌سازد. جامعه‌یی که می‌خواسته تمام نیروی انسانی‌ی "آنتوان" را از بین ببرد و او را مطیع و گوش به فرمان بارآورد. در "چهارصد ضربه"، "لئو" خود "تروفو"ست. ــ منتها "تروفو"ی کوچک. در فیلم، شخصیت "لئو"ی بازیگر با شخصیت فیلمساز ــ "تروفو"ی سیزده ساله ــ درهم ادغام شده‌اند و شخصیت جدید، نه "لئو"ست و، نه "تروفو". "آنتوان". مجموع "ژان ــ پیرلئو" و "فرانسوا تروفو" است.*

---

*) Les Aventures D'Antoine Doinel / 1970, P.10.

*) با استفاده از: "ماجراهای آنتوان دوانل"، از فرانسوا تروفو (به زبان فرانسه) ــ "سینمای فرانسوا تروفو" از گراهام پتری (به زبان انگلیسی) و "چهارصد ضربه" ــ فیلمنامه و مقاله‌هایی درباره‌ی فیلم ــ (به‌زبان انگلیسی).



پانویس‌ها

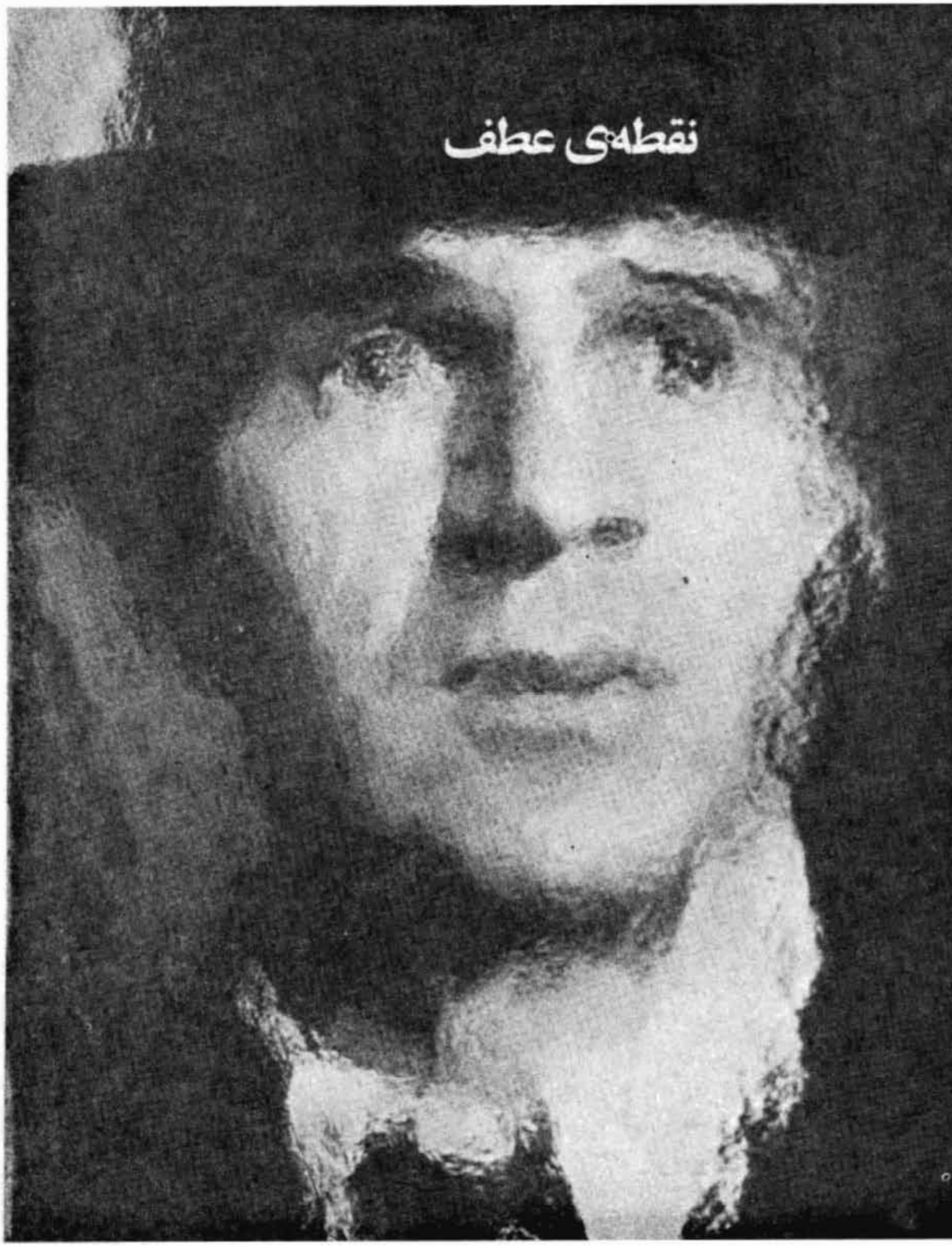
1. Cahier du Cinéma
2. Francois Truffaut
3. Les Quarter Cent Coups (Paint The Tourn Red)
4. André Bazin
5. La Nouvelle Vague
6. Le silence de la Mer
7. Jean-Pierre Melville
8. Le Rideau Cramoisi
9. Caméra-stylo
10. Alexandre Astruc
11. Roger Vadim
12. Et Dieucréa La Femme
13. Neorealism
14. Cinéma Vérité
15. Jean-Luc Godard
16. Alain Resnais
17. Agnès Varda
18. Louis Malle
19. Claude Chabrol
20. Jean Rouch
21. George Franju
22. Éric Rohmer
23. Chris Marker
24. I.D.H.E.C. (Institut Des Hautes Études cinematographique.)
25. Jacques Rivette
26. À Bout de Souffe
27. Cousins
28. Hiroshima Mon Amoun

29. Jean-Pierre Gorin
30. D giga Vertov
31. Politique Des Auteurs
32. Morgenstern
33. Maréchal Pétain
34. Vichy
35. Jean Renoir
36. Julien Du Vivier
37. Rene Clair
38. Robert Lachenay
39. Metropolis
40. Fritz Lang
41. Travail et Culture
42. C.J.Crape
43. Jean-Georges Auriol
44. La Revue de Cinéma
45. Jacques-Doniol Valcroze
46. La Gazzette du Cinéma
47. Les Editions de Le toile
48. Objectif 49.
49. Paul Josef
50. Arts
51. Cinémonde
52. Elle
53. Une Certaine Tendance Du Cinéma Francais
54. Andreu Sarris
55. The Manifesto of " La Politique Des Auteurs"
56. Jean Aurenche

57. Pierre Bost
58. Politic Realism (Black Realism)
59. Psychological Realism (Film Noir)
60. Marcel Carné
61. Jacques Feyder
62. Claude Autant-Lara
63. Jean De Lannoy
64. René Clément
65. Yves Allegret
66. André Gide
67. Georges Bernanos
68. Le Diableau Corps
69. Naturalism
70. Emil Zola
71. Robert Bresson
72. Jacques Tati
73. Max Ophuls
74. Jean-Pierre Bard
75. Christian Jacque
76. Jean Faurez
77. Henri Calef
78. Abel Gance
79. Jean Cocteau
80. Max Renhardt
81. Alfred Hitchcock
82. Roberto Rossellini
83. Howard Hawks
84. Cinéma Theque

85. Henri Langlois
86. Nicholas Ray
87. John Ford
88. Rome Ville Quverte
89. Samuel Fuller
90. Don Siegel
91. Budd Boetticher
92. Edgar.G.Olmer
93. Joseph.H.Lewis
94. Phiel Carlson
95. Alain Dawn
96. Une Visite
97. Les Mistons
98. Un Histoire D'Eau
99. Orfeu Negro
100. Cannes
101. Auguste Renoir
102. Imperssionism
103. Jacques Prévert
104. Charles Spak
105. Guy de Maupassant
106. Gustave Flaubert
107. Maxim Gourki
108. Prosper Merimee
109. Jean Gabin
110. Charles Higham
111. Orson Welles
112. Serge. M. Eisenstein

113. Fredrich Wilhelm Murnau
114. Jules Et Jim
115. La Peau Douce
116. Baisers Volés
117. Les Deux Anglaises Et Le Continent
118. Tirez Sur Le Pianiste
119. Fahrenheit 451
120. La Mariée Étaiten Noir
121. La Sirène Du Mississippi
122. David Broudel
123. Antoine Doinel
124. Jean-Pierre Léaud
125. Resnais
126. La Bête Humaine
127. Simon
128. Antoine Et Colette
129. Domicile Conju gal
130. Morrissey
131. Balzac
132. Henri Decae
133. Freeze-Frame
134. Dyaliscope
135. Dissolve
136. Fade
137. Fade-out
138. Graham Petrie
139. Bernard Herrman
140. Charlie Chaplin
141. Satya Jit-Ray
142. France-Soir


نقطه‌ی عطف

نقطه‌ی عطف

دیوید تامسون

ترجمه‌ی رحیم قاسمیان

تروفو فقط چند فیلم ساخته است که عیبی ندارند، در عوض چند تایی از فیلم‌های او حاوی‌ی ضعف‌های اساسی در مفهوم و به‌واقعیت گردانی است و، یک یا دو فیلم او مضامینی دارند که فقط با سطح مسایل برخورد می‌کند؛ ولی همه‌ی فیلم‌های او دربر دارنده‌ی اشتیاق و وجدی نسبت به سینماست. او با دستمایه‌های خود به‌نحوی ذهنی کار می‌کند، آن هم به‌سیاق کارگردان هالیوودی‌ی آرمانگرایی که در روزهای تولید راکد سینما کار می‌کرد و به خود فخر می‌فروخت که، توان آن را دارد تا از هر سفارشی یک فیلم زیبا و سرگرم کننده بیرون بیاورد. حتی به‌سال ۱۹۷۳، با حضور خود در نقش *کارگردان* در فیلم "*شب آمریکایی*" نشانه‌هایی از تلاش بدون شرم و حیای خود را نشان می‌دهد که، چگونه در "سیرکا"ی ۱۹۴۳ برادران وارنر جا باز می‌کند. کسی نمی‌تواند منکر جذابیت واگیردار آن فیلم شود، به‌ویژه وقتی بشخصه به چند دنیای مطلوبتر می‌اندیشم، بیشتر مجذوب آن می‌شوم. **تروفو** به نحو خودآگاهانه‌یی شیفته است و، این شیفتگی در کنار فضیلت‌های خاص خود، خطرات خاص خود را هم دارد. البته او به‌حال و روز جوان‌ها، به‌ویژه کودکان، حساس است؛ ولی به‌هر حال آثار او به‌نحو غریبی فاقد مسایل خاص افراد بالای چهل سال است. باری، معتقدم که **تکیه‌ی مستمر او به سینمای آمریکا باعث گمراهیش شده است**. برای مثال ستایش او از **هیچکاک**، در مشیری علیه خوی خوب خود او، علیه تمایلاتش به‌سمت **رنوار** و روانی‌ی صحنه‌های بیرونی سیر می‌کند.

جوانی سبب شده تا تمام فیلم‌های او همچون نخستین قدم‌ها به‌نظر آیند. این امر باعث می‌شود تا وقتی به‌نیت تماشای فیلم جدیدی از **تروفو** قدم به سالن سینما می‌گذاریم انتظار زیادی در سر نداشته باشیم ولی، از سوی دیگر، همین امر به او امکان می‌دهد تا جسارت‌های بد برخورد شده، اثر نامطلوب خود را از دست بدهند. **تروفو** احتمالاً" سیاست تهیه‌ی چند فیلم به‌عنوان سیاه مشق را در سر می‌پروراند. آن خاطرات راست و پوست کنده‌یی که پیرامون جریان‌های ساختن فیلم "*فارنهایت ۴۵۱*" نوشت، مشتاقانه در تاروپود احساسات او نسبت به سینما به‌جستجو می‌پردازد و، به‌راحتی می‌تواند دربر دارنده‌ی برخی عقلاییگرایی‌ها درباره‌ی فاجعه‌یی باشد که، خود او هم درگیر آن بود. **تروفو** نظیر شخصیت ***چارلی*** در فیلم "***به پیانیست شلیک کنید***" یا ژان پیرلو، بدانگونه که می‌زید با خود سخن می‌گوید، به خود جرات اقدام می‌دهد و روی نتایج حاصل دست به قمار می‌زند. تمام اینها به برخورداری از تیزبینی در سربزنگاه‌ها، که برای هر فیلم خوب بسیار حیاتی است، منتهی می‌شود. هیچیک از معاصران **تروفو** به این صورت اشتیاق آنی برای به‌دوش کشیدن مسئولیت دوربین و کار با زنان زیبا را برای خود نگه نداشتند؛ با این حال او گاهی برای فرار از هیجان‌ها و هراس‌ها دربی پناهی می‌گردد.

اگر حادثه‌ی غیر قابل اجتنابی به‌مفهوم پنهانکاری احتیاط وجود داشته باشد، همین عامل **تروفو** را به مقام چهره‌یی کلیدی در "موج نو" رساند و این به‌خاطر نوشتن مقاله‌های پرآب و تاب در "*آرتز*" و "***کایه دوسینما***"؛ به‌خاطر ساختن "***چهارصد ضربه***"، فیلمی اوتوبیوگرافیک که با خاطرجمعی تمام سینمای جدید را به **رنوار**، (ژان) **ویگو** و سنت فرانسوی‌ی فیلمبرداری در محل، دوربین روان و سیال و غنایی که فی‌البداهه جاری می‌شود، ربط داد بود ولی، ضمناً" به نقش او در مقام نیروی محرکه‌ی طرح‌های جدید هم مربوط می‌شد. **تروفو** منبع الهام فیلم "*از نفس افتاده*" (*گدار/ ۱۹۵۹*)، تهیه کننده همکار فیلم "*پاریس به ما تعلق دارد*"، و نویسنده و تهیه کننده‌ی اثر بازسازی شده‌ی فیلم "*بی‌کاره*"ی **ژان رنوار** است، که به‌سال ۱۹۶۲ و با کارگردانی‌ی **کلود دوگیورای** ساخته شد. این اقدام تند و تیز با جایزه‌یی که فیلم "***چهارصد ضربه***" در ***جشنواره‌ی کان*** به‌خود اختصاص داد و موفقیت فیلم "*ژول و ژیم*" مورد تاکید قرار گرفت. در تمامی‌ی کارهای او فشار روی دوستی و صمیمیت است، گویی قصد دارد علاقه‌ی خود را به همکاری به‌اثبات برساند.

چنین امری اما، نباید موجب پنهان ماندن زمینه‌ی تنهایی در فیلم‌های او شود. **تروفو** غریزه‌یی برای کمرویی و شرمزدگی دارد، به‌ویژه در شخصیت‌هایی که احساسات زیادی در خود

پنهان می‌دارند. پرثمرترین شیوه‌ی فیلمسازی‌ی او نمایش کمدی ــ تراژیک نتایج برخاسته از انگیزه‌های محدود مانده، سرکوب شده یا به‌انحراف کشیده شده است و، جدی‌ترین بینش او ــ که در "*دو دختر انگلیسی و...*" و "*ژول و ژیم*" دیده می‌شود ــ این است که، **احساسات در هنر عریان‌تر آشکار می‌شود تا در زندگی**. او بارها و بارها با مردمی سروکار پیدا می‌کند که نمی‌توانند خود را عرضه بدارند: احتیاط کاری‌ی *چارلی* در "*به پیانیست شلیک کنید*"، جدا ماندن کودک در "*چهارصد ضربه*" (خود تروفو به‌مدد آندره بازن از خطر دارالتادیب نجات یافت)، جذابیت غیرمنتظر *سیریل کوزاک* افسر ذخیره در "*فارنهایت ۴۵۱*"، شیوه‌ی پنهانکاری‌ی آگاهی‌های (ژان پل) بلموندو در فیلم "*پری‌ی می‌سی‌سی‌پی*" برای طرد رابطه‌ی مرگبار خود و (کاترین) دونوو، سرکشی‌ی کودک در فیلم "*کودک وحشی*" گوشه‌گیری‌ی افسرده ــ حالانه و، مهر سکوتی که موریل در "*دو دختر انگلیسی و...*" ارایه می‌دهد، شخصیت *کاترین* در "*ژول و ژیم*" ــ که ژیم را به‌دنیای تحت سلطه‌ی خود، دنیای مرگ، هدایت می‌کند؛ همه نمونه‌هایی از این شخصیت‌ها هستند.

تروفو در سه فیلم اول توانایی‌ی اساسی‌ی خود را برای عیان کردن صمیمیت بی‌تکلف، آمیختن خنده و گریه، و ساختن فیلم‌هایی قابل انعطاف نشان داد.

"*به پیانیست شلیک کنید*" از آن نوع فیلم‌هایی بود که لورنس استرن می‌توانست ساخته باشد و، تروفو به‌طور کلی مهارت خود را در کش دادن شکل (فرم) فیلم دست کم گرفته است ــ البته تمهیدات خیره کننده‌ی ساختاری به‌نحو چشمگیری در فیلم "*دو دختر انگلیسی و...*" به‌کار گرفته شده است. عوامل گیرا در این فیلم بسیار موثر بودند و، تاثیر خود را، نیز دست کم بر نویسنده‌های فیلمنامه‌ی "*بانی و کلاید*"، و بسیاری دیگر، بر جا نهادند. تروفو در "*ژول و ژیم*" پرثمرترین همکاری‌ی خود را از یک سو با هانری ــ پی‌یر روشه رمان نویس، نویسنده‌ی "دو دختر انگلیسی و..."، و از سوی دیگر با موقعیتی که به‌شدت مورد علاقه‌ی او بود نشان داد: **مثلثی پرشور که در آن سه نفر به‌دام افتاده‌اند و هر سه به یکدیگر عاشقند و، بیزار از آزار هم.**

به بیان سینمایی، تروفو بینشی قاطع به‌شیوه‌ی برخورد آنی دارد که چنین گروهی هنگام مواجهه با توازن لغزان عشق، دوستی و همکاری از خود بروز می‌دهند. او تقریبا" به‌طور تصادفی غریزه‌ی سینمایی غنی‌یی جعل می‌کند که، با طرح از پیش تعیین شده سروکار چندانی ندارد. اشاره‌ها، عملکردها، لباس، دکور و غیره حول سبک فیلمبرداری‌ی عاطفی و سیاسی گرد می‌آیند.

تروفو با چنین توارثی از رنوار خود را به‌سوی هیچکاک کشاند. این نشانه‌ی شوق

روشنفکرانه‌ی او بود که چنین سخت تلاش کرد تا مردی را بستاید که تا این حد دور از علایقش قرار داشت.

"*سینما به‌روایت آلفرد هیچکاک*" به‌این دلیل ساده کتاب موفقی نیست که دو نفر به‌ندرت به توافقی بر سر مسایل مختلف می‌رسند. مصاحبه‌گر تلاش دارد تا **هیچکاک** به‌بزرگی‌ی خود اعتراف کند و، عدم تمایل وسواس آلوده‌ی **هیچکاک**، هم بسیار مفرح و هم از آن نوعی است که، خود **تروفو** می‌توانست مبدع آن باشد. همین عیان کردن خود در خاطرات فیلم "*فارنهایت ۴۵۱*" ــ فیلمی که به‌خاطر ضعف کارگردان در زبان انگلیسی، مبهوت ماندن او به‌خاطر آن‌که **اسکار ورنر**، همکار سابق، به هنرپیشه‌یی خودستا بدل شده، ولی از همه مهم‌تر به‌این خاطر که تجرید افسانه‌ی علمی با تعهدات رفتاری‌ی **تروفو** بیگانه بود، به‌شکست انجامید ــ نیز به‌چشم می‌خورد. و این بدترین فیلم تروفو است.

از سوی دیگر "پوست لطیف" هم، همان اندازه سرهم بندی شده است و، توسل ناهنجار آن به ملودرام، نیز چاره‌ی کار نیست. "عروس سیاه‌پوش" تلاش منحرف دیگری است برای بیان احوالات هیچکاکی. این فیلم بر مبنای انتقام بنا شده اما، **تروفو** خوب‌تر از آن است که بتواند در آن دستی داشته باشد. بدین ترتیب تاخیری ممتد و جدی در کار او پدید آمد. "*بوسه‌های دزدیده شده*" (بوسه‌های دزدکی) و "*کانون زناشویی*" (ماوای زناشویی) فیلم‌های کم‌اهمیتی هستند، تکرارگر داستان پسربچه‌ی "*چهارصد ضربه*" ولی حتی بدون بازتاب دست اولی از تروفو بر زندگی خود او. آنها دست‌آویزهایی برای لو و از بدترین نوع آن هستند. او اما، با دلفین سیریگ در فیلم اول دست کم توانست شیوه‌ی ارتباط خود را با هنرپیشه‌های زن کشف کند، توانی که همواره بدان امید بسته بود و، فیلمی نظیر "*دختر زیبایی مثل من*" بر آن پایه‌قرار می‌گیرد.

تروفو سه فیلم هم ساخته است که به‌نحو چشمگیری نمایشگر استعداد اوست. "**پری می‌سی‌سی‌پی**" عملا" به بهترین وجهی دستمایه‌ی هیچکاکی را به‌کار می‌گیرد و، به عاطفه‌ی جذابی درمورد وسوسه‌یی مرگبار بدل می‌شود، آن هم عمدتا" به‌دلیل روشی که از تنهایی‌ی شخصیت **بلموندو** به‌دست می‌دهد؛ "**کودک وحشی**" برخوردی زلال با وحشیگری است که تحت آموزش قرار می‌گیرد، در این فیلم که بر مبنای یک داستان واقعی ساخته شده، خود **تروفو** ایفاگر نقش آموزگار است.

با همه‌ی اینها بهترین فیلم او "دو دختر انگلیسی و قاره" است، دارای داستانی متعلق به "پروست" و "خواهران برونته" و متکی به زمان و مکان که بازی بسیار زیبای کیکامارکهام و

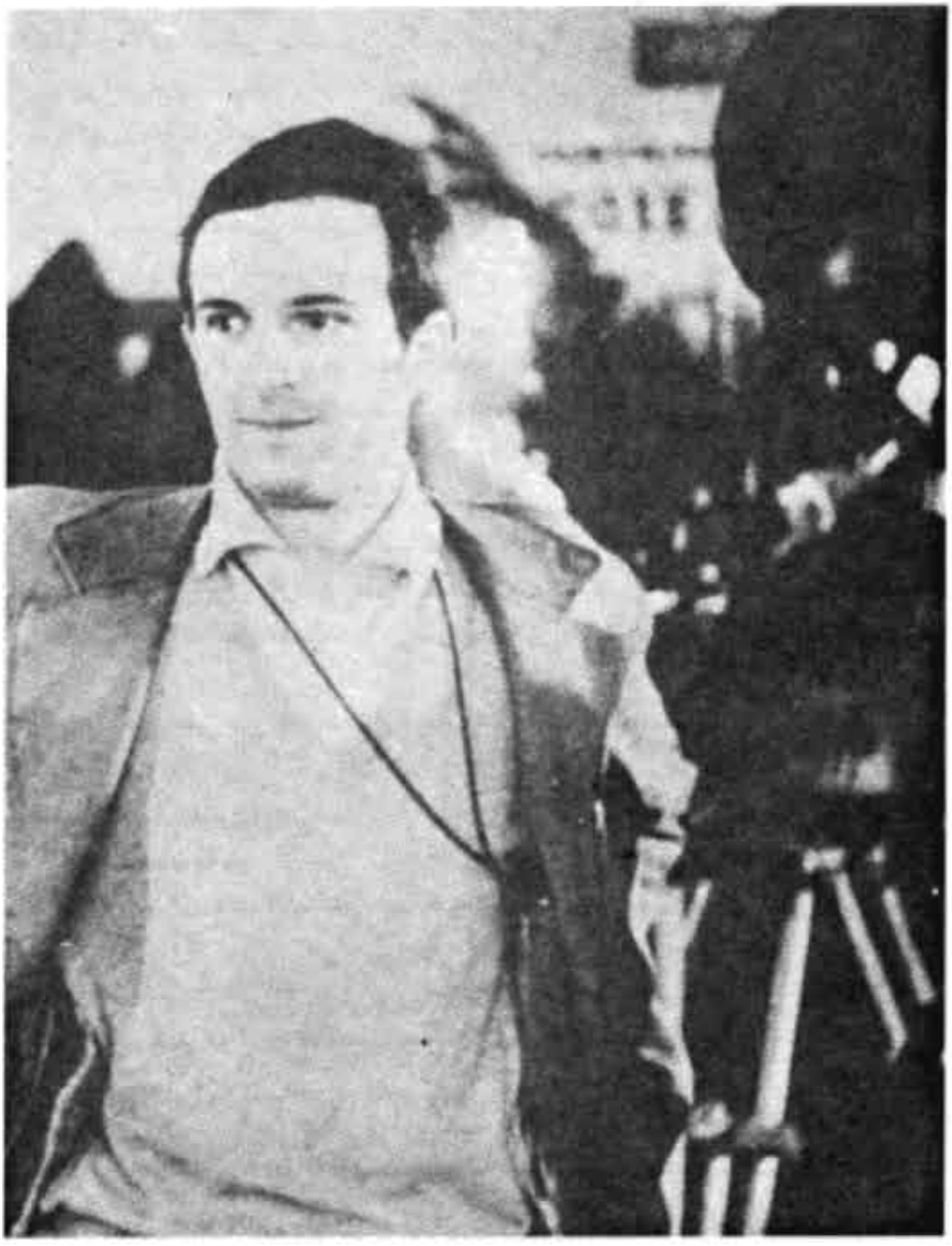
استیسی تندتر مجالی برای سردی لو فراهم نمی‌آورد. از آنجا که شخصیت اصلی فیلم نویسنده‌ای است، تروفو می‌تواند از تک گفتار درونی استفاده کرده و، به مدد آن شکاف بین هنر و واقعیت را پر کند.

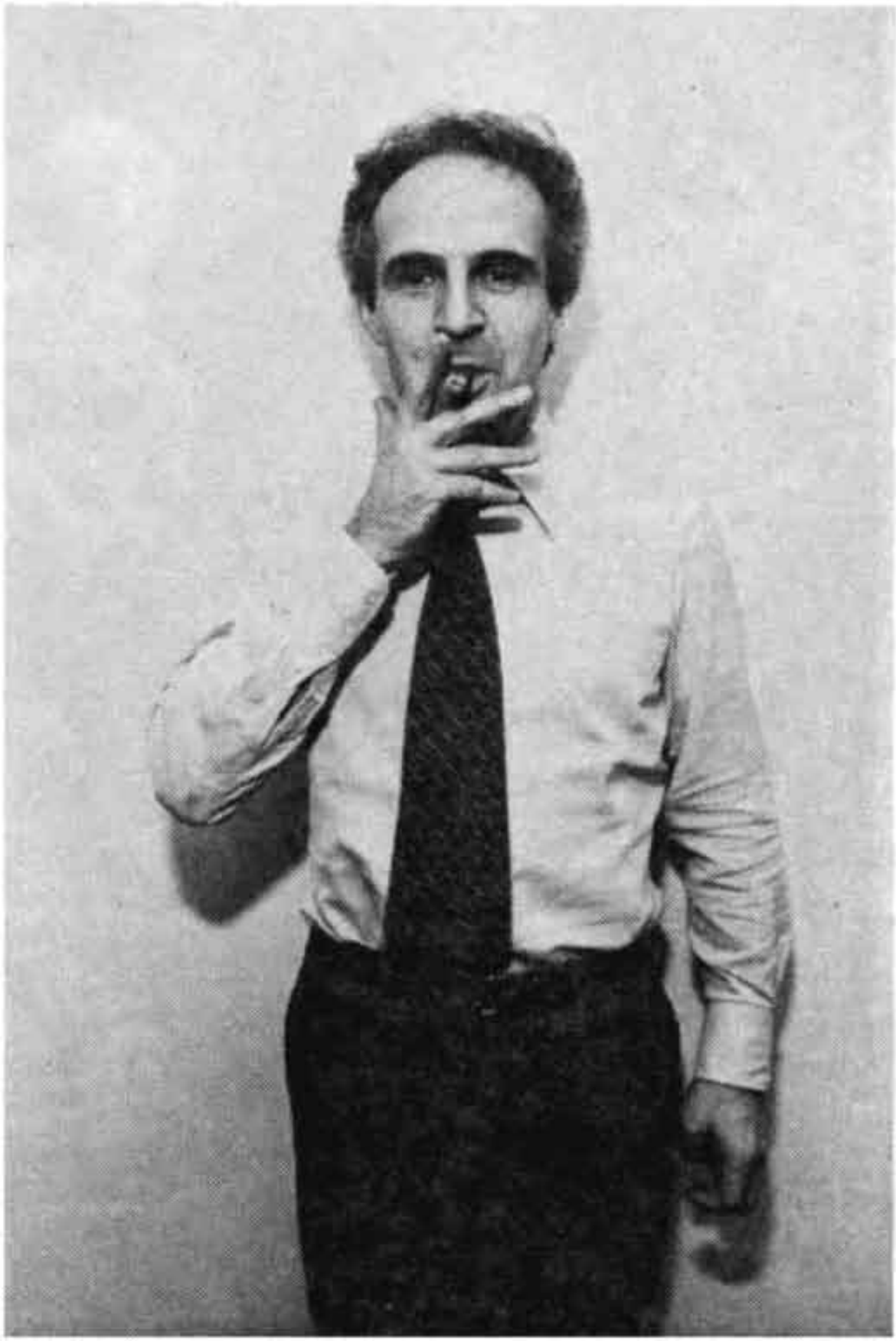
در فیلم "عروس سیاه پوش" کسی از "*احمق‌های شاد و احمق‌های ناشاد*" حرف می‌زند و به‌این ترتیب به عمومیتی میان نوع بشر اشاره می‌کند. این اشتیاق از همان تروفوی واقعی می‌آید. "*دو دختر انگلیسی* و..." حتی گامی پیش‌تر می‌نهد و، احمق باشعور و احمق پرشور را معرفی می‌کند.

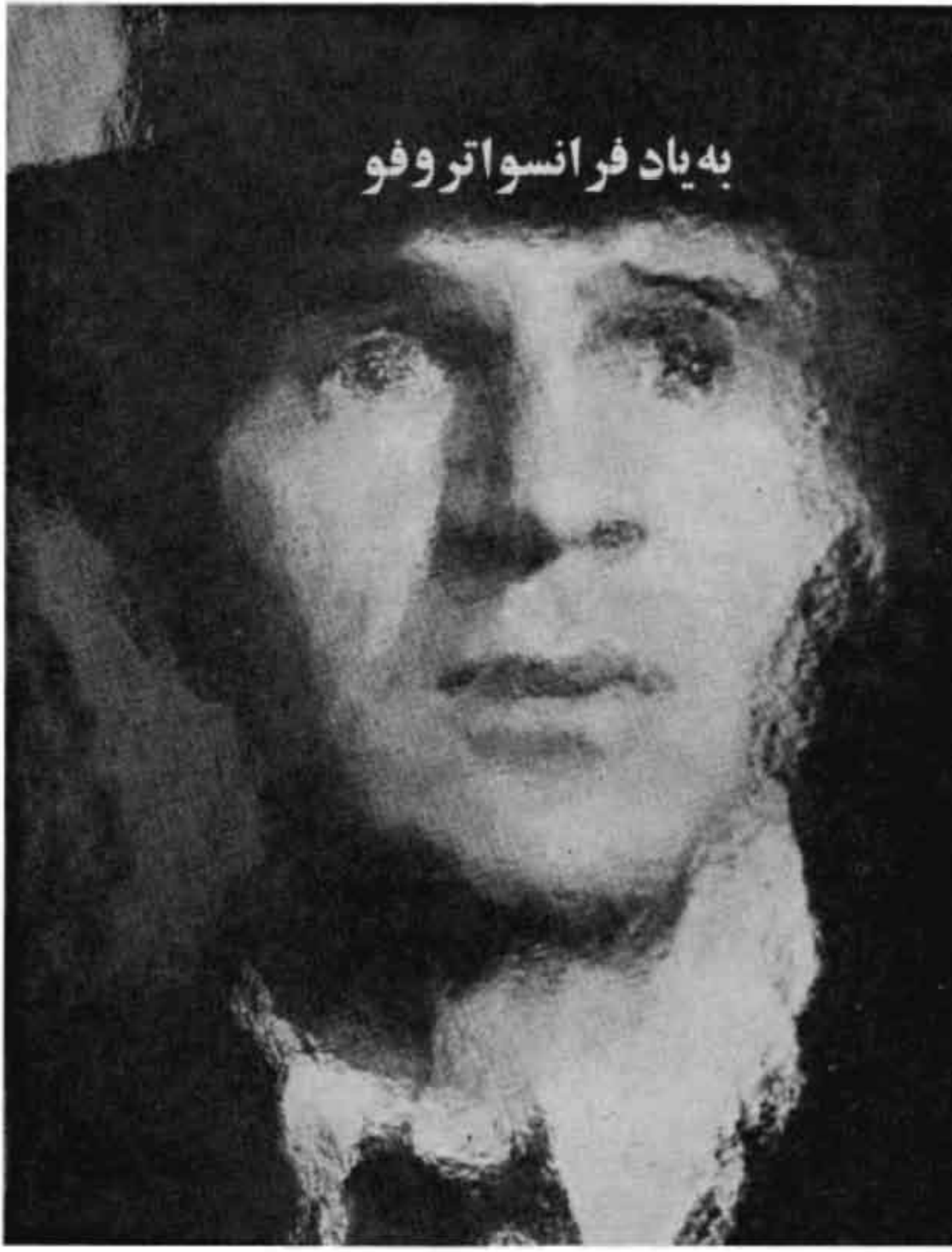
غالبا" مرگ در آثار تروفو به‌مثابه‌ی تنها راه حل سوءتفاهم و متضاد تصادف و قران ظاهر می‌شود. مرگ همواره یک شخصیت فیلم‌های او را در حالی وامی‌گذارد که به‌گذشته نظری می‌افکند، شخصیتی که با گم‌گشتگی‌ی‌از یاد نرفتنی‌ی خود مشخص می‌شود و، این چشم‌انداز که مردم به‌سوی تیرگی ره می‌سپارند، به‌جا می‌ماند. به‌طور ضمنی، یا علنی، آن شخصیت، هنرمندی است. جنبه‌ی موقرتر تروفو، که شاید فقط یکی از سه فیلم مذکور را تحت کنترل خود داشته باشد، نشانه‌یی از این تلقی به‌دست می‌دهد که، هنر تنها تسکینی برای امیدهای تراژی ــ کمدی ناامید شده است؛ در عین حال اما، غمگنانه‌ترین شکل گوشه‌گیری از زندگی هم هست.

شاید خیلی دور از نزاکت به‌نظر برسد که از فیلم دلشاد کننده‌یی چون "*شب آمریکایی*" هم عیبجویی کنم ولی، این فیلم اثر مردی بود که در چهل سالگی‌ی خود به‌سر می‌برد و، مقدمه‌یی بر کناره‌گیری‌ی از پیش اعلام شده و کوتاه او از سینما هم به‌شمار می‌رفت. در روانی و سلاست "*شب آمریکایی*" تردیدی نیست، کما این‌که در جذابیت حقه‌های سینمایی و مشی روشنگردانی‌ی آن برای تماشاگرها، نیز هیچ شبهه‌یی وجود ندارد. این فیلم اما، فقط در بار اول تماشا اینقدر جذاب به‌نظر می‌رسد. شخصیت‌های فیلم بسیار سطحی هستند. حال و هوای فیلم بسیار سرخوشانه است. با نگاهی به گذشته درمی‌یابیم که، "*شب آمریکایی*" و کناره‌گیری‌ی خود خواسته شاید نشان دهد که، تروفو نیاز به‌نقطه‌ی عطفی را حس‌کرده است.*

*)A Biographical Dictionary of the Cinema
By: David Thomson Secker & Warburg 1975 PP 567-569






به یاد فرانسوا تروفو

به‌یاد فرانسوا تروفو

مارسل افولس

ترجمه‌ی پروین دوامی

به‌یاد فرانسوا تروفو

این سال‌های آخری هیچوقت گوشی‌ی تلفن را اول او نمی‌گذاشت. هزار سال پیش موقعی که همه‌مان عجله داشتیم که فیلم بسازیم، وضع فرق می‌کرد. هرچند که همیشه مودب بود اما، در آن موقع می‌توانست که مثل همه، گاهی به شکلی عادی، ناگهان گفتگو را قطع کند. ــ اگر بشود او را یکی از "همه" دانست. بعدها که مشهورترین فیلمساز فرانسوی‌ی نسل خودش شده بود و من هنوز پس معرکه بودم، به‌گوشی‌ی تلفن می‌چسبید و هرچه که می‌خواست بشود، گفتگو را قطع نمی‌کرد. آنقدر علاقمند بود بداند در ذهن دیگران چه می‌گذرد، آنقدر با عواطف دیگران هماهنگ بود، آنقدر نگران بود مبادا از وی عملی که بوی قدرت‌نمایی بدهد سر بزند، آنقدر مراقب بود که مبادا خیلی پرمشغله جلوه کند، درحالی که می‌دانست من کار و شغلی ندارم.

در این زمینه، نیز مثل بسیاری دیگر از حوزه‌های زندگی‌ی خصوصی و حرفه‌یی‌اش، قوانین رفتاری که او خود برای خویشتن وضع کرده بود، قوانینی کاملا" خود آموخته و خودپذیرفته، با اشکال رایج روز مغایرت داشت. در پایان، همیشه این من بودم که بهانه‌یی برای قطع گفتگوهایمان پیدا می‌کردم، انگار این من هستم که هزارجور کار دارم، نه او. بدیهی است که من از انجام این کار، از قطع گفتگو پرهیز داشتم. این است که مشکل ما شکل مضحک و در عین حال استیصال‌آمیزی را به‌خود گرفت. هردو نهایت زور را می‌زدیم که یک داستان خنده‌دار دیگر گیر بیاوریم برای هم تعریف کنیم، یا نظراتمان را راجع به فیلمی که اخیرا" از تلویزیون دیده بودیم مقایسه کنیم؛ و این وسط متوجه می‌شدیم که خیلی از حرف‌های اساسی ناگفته مانده است. مثل اعضای خانواده‌یی که در ایستگاه قطار برای هم دست تکان می‌دهند، سعی می‌کردیم حرف‌هایمان را آنقدر کش بدهیم که قطار شروع کند و راه بیفتد ولی، قطار هیچوقت از جایش تکان نمی‌خورد. تا این که، *ناگهان یکشنبه شبی در اکتبر گذشته دیدم که تنها در ایستگاه ایستاده‌ام و قطار رفته است.*

به‌دره‌ی محبوبم در آلپ پناه برده بودم که کمی چیز بنویسم. نوشتن خوب پیش می‌رفت. آپارتمان محل اقامتم که متعلق به یک وکیل هلندی بود، همه‌ی وسایل رفاه زندگی‌ی جدید را داشت؛ ازجمله تلویزیون سوییسی به سه زبان. ساعت هفت و نیم یک شب با کمال رغبت از

پشت ماشین تحریرم بلند شدم که اخبار شب را تماشا کنم . درست در شروع اخبار پشت سر گوینده‌یی که در ایستگاه "ژنو" نشسته بود ، بر پرده ، تصویر بزرگ "**فرانسوا تروفو**" ظاهر شد . در یک آن ، حتی پیش از آن‌که گوینده دهان باز کند فهمیدم که دوست من در پنجاه و دو سالگی از دنیا رفته است .

در روز بعد در گورستان "**مونمارتر**" خودم را مستقیم از سوییس با اتومبیل از راه بلوار پری‌فریک[۱] زود رساندم . روی پلی که به وجهی غریب از روی مقبره‌ی "**هاینریش هانیه**" و "**مارگریت گوتیه**" رد می‌شودو عبور و مرور سنگین اتومبیل‌ها را به "پالاس کلیشی" و مغازه‌های پورنو و کاباره‌های ستریت تیز "پیگال" هدایت می‌کند ، صدها توریست تشییع جنازه‌یی جمع شده بودند . حدس درباره‌ی انگیزه‌ی جمع شدن آنها شاید قدری سرسری و قدری بدبینانه باشد اما ، از حرف‌هایشان پیدا بود که لااقل بعضی از آنها برای یک نظر دیدار "**کاترین دونوو**" یا "**ژان پل بلموندو**" ، خود را به آنجا رسانده‌اند . از "**کلود دوگیواری**" که یکی از قدیم‌ترین و قطعاً" نزدیک دوست "**تروفو**" بود توسط خود "**تروفو**" خواهش شده بود در آن مناسبت بخصوص چند کلمه‌یی صحبت کند .

"**تروفو**" همیشه ترتیب هرکاری را قبلاً" می‌داد . حتی ترتیب یک چنین برنامه‌یی را !

بر سکوی چوبی‌ی کوچکی زیر سایبان ایستاده بودم ، در فاصله‌یی کمتر از یک میل تا محل تولد "**تروفو**" . دورتادورش خیابان‌های دلگیر و غم‌انگیزی که در دوره‌ی اشغال فرانسه ، او در آنجا بزرگ شده بود، چند صد متر دورتر از ساختمانی مشرف بر "پالاس کلیشی" ، جایی که "من برتر ، تروفو ، "آنتوان دوانل" در فیلم "**عشق در بیست سالگی**" پنجره‌های آپارتمان اجاره‌یی‌اش را باز کرده بود ، تا به آفتاب ، به جوانی و به دورنمای عاشقی نگاه کند .

در این حال "**کلود دوگیواری**" ــ همچنان که انتظار می‌رفت ــ از یکی از محبوب‌ترین فیلم‌های "تروفو" یاد کرد :

"*زندگی فوق‌العاده‌یی‌ست*" *از* "*فرانک کاپرا*" . "کلود" با تامل و با صدای نسبتاً" خش‌دارش سئوال اصلی‌ی شاهکار "کاپرا" را مطرح کرد : *اگر* "*فرانسوا تروفو*" *هرگز به دنیا نیامده بود ، زندگی برای دوستانش چه شکلی پیدا می‌کرد ؟*

جواب این سئوال برای خود من ساده بود . "تروفو" با بپا کردن بساط تهیه‌ی فیلم "**عشق در بیست‌سالگی**" ــ که مجموعه‌یی از چند فیلم کوتاه بود ــ به من امکان داد که با کارگردانی‌ی

۱ــ بلواری که حاشیه‌ی پاریس را دور می‌زند .

قسمت آلمانی زبان این فیلم ، اولین اثر خود را بسازم . این "**تروفو**" بود که مرا به "**ژان مورو**" معرفی کرد و باعث شد نخستین فیلم بلندم را با شرکت او به‌وجودآورم . وقتی که "**غم و ترحم**"[۲] دچار مخمصه‌ی سانسور فرانسه شد ، "**تروفو**" بود که سلسلهٔ اقداماتی را که منجر به ترخیص و نمایش این فیلم شد ، آغاز کرد .

در مقام منتقدی جوان ، "تروفو" مسئول ارزیابی‌ی مجدد کارهای پدر من[۳] و سهم عمده‌ی اعتباری بود که ، پس از مرگ برای وی کسب شد .

دورتادور من همه‌جا زن‌ها و مردهایی ایستاده بودند که اگر به اندازه‌ی من و به سنگینی‌ی من به "**تروفو**" مدیون نبودند ، باز دین قابل ملاحظه‌ای نسبت به او داشتند .

* * *

اواخر بهار یا اوایل تابستان سال ۱۹۵۳ بود که من برای اولین‌بار اسم "**فرانسوا تروفو**" را شنیدم . من و پدرم باز طبق معمول میانه‌مان به‌هم خورده بود . یادم نیست بر سر چه ، شاید به‌خاطر پول یا بر سر مادرم . درنتیجه ، سه چهار هفته می‌شد که با هم حرف نزده بودیم . موقعی بود که پدرم تازه فیلم "**گوشواره‌های مادام دو . . .**" را تمام کرده بود . من در آن موقع در حوالی‌ی شمال قبرستان مونمارتر ، در میدان "کولن کور" در اتاق مبله‌ی یک هتل زندگی می‌کردم . پشت یک پاراوان چوبی‌ی پوشیده با عکس‌های روی جلد قدیمی‌ی مجله‌ی "نیویورکر" یک دستشویی بود با یک پیستون گاز ، و بساط فر برای تهیه‌ی اسپاگتی . تلفن ، چهار طبقه پایین‌تر پشت آپارتمان صاحب هتل بود که خانمی بود به اسم "مادام آکرمان" . این خانم که صدای خیلی تیزی هم داشت ، یک روز صبح از پایین پله‌ها جیغ کشید : "آقای افولس ! منشی‌ی پدرتان پشت تلفن است ." من که از پله‌ها پایین می‌دویدم ، محصل مدرسه‌ی سوربن و دستفروش جوانی که در آن طبقه همسایه‌های من بودند ، به تقلید مسخره از خانم "آکرمان" داد زدند : آقای افولس ، منشی‌ی وزیر پرو پشت تلفن است . . . " .

گوشی را برداشتم . پدرم با لحن ملایمی گفت :

"گوش کن ؟ من کینه‌یی از تو ندارم . تو از من کینه‌یی داری ؟"

گفتم : بسته به این است که کینه بر سر چه باشد . . .

---

۲ ــ فیلم مستند بلندی از "**مارسل افولس**" ــ که به‌همکاری‌ی بعضی فرانسوی‌ها با آلمانی‌های اشغالگر در دوران جنگ می‌پردازد .

۳ ــ ماکس افولس

گفت : لفاظی نکن ! به‌کمکت احتیاج دارم . بعدازظهر شنبه‌ی آینده در آپارتمان محله‌ی "نوئی" با دو تا جوان قرار دارم . برای مجله‌یی کار می‌کنند که اسمش تا به‌حال به‌گوش هیچ‌کس نرسیده . یک دقیقه صبر کن ، بگذار عینکم را بزنم . اینجاها یک‌جایی اسم مجله را نوشته‌ام ؛ اینا‌هاش ! اسم مجله‌شان "کایه دوسینما"ست . تا به‌حال این اسم را شنیده بودی؟

گفتم : البته .

گفت : فقط هم امثال تو باید اسم چنین مجله‌یی را شنیده باشند . به‌هرجهت به‌همین دلیل هم به تو احتیاج دارم .

گفتم : احتیاج داری برای چه کاری؟

گفت : چه سئوال احمقانه‌یی . خب معلوم است برای ترجمه . اینها هم نسل‌های تو هستند ، نه هم نسل‌های من . تلفنی به من گفتند که راجع به چیزهایی خیال دارند سئوال کنند . من مطلقا" چیزی از حرف‌هایشان سردرنمی‌آورم . به یک‌جور زبان غریبی حرف می‌زنند ؛ خیلی روشنفکرانه و ، خیلی آبستره . چون فیلم قرار است همین روزها دربیاید ، باید وانمود کنم که می‌فهمم از من چه می‌خواهند . می‌شود شنبه ساعت دو و نیم در "نوئی" باشی . . . لطفا"؟

گفتم : باشد . اسم آنها را می‌دانی؟

گفت : یک دقیقه صبر کن . اولا (ulla) اسم‌هاشان چی بود؟ بله ، یکی‌شان اسمش "ژاک ریوت" است . آن یکی؟ اسم آن یکی چی بود؟ آهان : "فرانسوا تروفو" !

اینطوری شد که با "فرانسوا تروفو" و دوستش "ژاک ریوت" آشنا شدم . از آسانسور خارج شدند ، ضبط صوت عظیمی در دست که بعدا" علیرغم تلاش‌های شدیدشان در فشردن دکمه‌های مختلف فقط نیمی از مدت مصاحبه را ضبط کرد .

هردو خیلی رنگ پریده و تقریبا" گرسنگی کشیده می‌نمودند ، با لباس‌هایی نسبتا" ژنده و فقیرانه . پدر بی‌اندازه خوش پوش و شیک‌پوش من در لباس‌های دست دوختش ساکت به سیگار برگ گران قیمت "هاوانا"ی خود پک می‌زد و پیدا بود که واقعا" رعب ورش داشته است . متوجه بود که دارند به‌نحوی برآورد و امتحانش می‌کنند . این امر به‌خودی خود نمی‌توانست او را ناراحت کند اما ، در آن اتاق یک جور حضور مرموزی حس می‌شد که به آدم می‌رساند پدرم را کسانی خبره و قابل دارند برآورد و امتحان می‌کنند . خبره تاحدی که تا آن زمان هنوز شناخته نشده بود .

به ناگهان این حالت التهاب شکست. **تروفو** لبخند زد. این را یادم می‌آید، چیزی گفت خیلی ساده، خیلی خنده‌دار و خیلی سریع. بعد سه‌تایی شروع کردند مدتی راجع به "**بالزاگ**" صحبت کردن و راجع به این که چه حیف شد که قرار بازگشت "**گرتاگاربو**" به سینما و شرکتش در فیلم "**دوشس دولانگه**" به‌کارگردانی‌ی "**ماکس افولس**" صورت تحقق پیدا نکرده بود. طی‌ی سه ساعت بعدی یک لحظه وقفه در گفتگو پیش نیامد و بدیهی است که مناسبتی هم برای "ترجمه کردن" من ایجاد نشد. یک نفر یخ محیط را شکسته بود و این یک نفر "**ماکس افولس**" نبود. خیال می‌کنم که "**فرانسوا تروفو**" آن روز بعدازظهر یکی از جایگزین‌های پدر خود را یافت و من بدون این‌که خود بدانم با برادری بزرگتر که پنج سال از من کوچکتر بود آشنا شدم. در این مورد نظریه‌یی دارم و فکر می‌کنم موقعش است که آن را روی کاغذ بیاورم.

خیال می‌کنم که *"فرانسوا تروفو" و پدرم درآخرین سال‌های زندگی‌ی پدرم خیلی همدیگر را می‌دیدند*. دورانی بود که "**ماکس افولس**" به دلایلی گاه از یگانه پسر خودش خسته می‌شد. حساسیت تروفو، تیزهوشی و جاذبه و سرزندگی‌ی او باید در پدرم خیلی اثر کرده باشد. همچنان که در افراد بسیار دیگری اثر کرده بود. خردمندی‌ی "**ماکس افولس**" همراه با ذهن پرورده و پربار او و معلوماتش از دنیای فیلم باید تاثیر بسیار عمیقی در این مرد جوان محله‌ی پیگال بجا گذاشته بوده باشد. اگر در سال‌های بعد "**تروفو**" هرگز "**ماکس افولس**" را به‌عنوان یکی از آموزگاران خود قلمداد نکرد علتش آن بود که "**افولس**" خود پسری داشت که می‌خواست فیلم بسازد و این پسر دوست "**تروفو**" شده بود. این به گمانم آن راز ناگفته در بین ما بود.

* * *

مثل بسیاری از هنرمندان محبوب که به‌خاطر کیفیت همه‌جاگیر توفیقشان مشهور می‌شوند، تروفو در برابر حالت بنده‌نوازی و غبطه‌ی دیگران حساس بود و دردش می‌آمد. مثل مورد "**برنارد شاو**" و "**اولین وو**".

اغلب هنرمندانی که کمتر به تعالیم مد روشنفکرانه اهمیت می‌دهند، آسان‌تر هدف برنامه‌ی بنده‌نوازی‌ی متشکل‌بعد از مرگشان قرار می‌گیرند. در این موارد مرگ شخص موردنظر حالت یک جور اعلام صلح موقت را دارد. *برای مدت چند روز یا چند هفته یا حتی چند ماه، روشنفکر جماعت رضایت می‌دهد که سر خود را به احترام درحالت سوگواری‌ی رسمی در کنار سرهای ناشسته‌ی جماعت معمولی خم کند.*

این فیلمسازها و آثار بعدی‌شان در عالم پختگی‌ی خود معمولا" با عبارت‌هایی در لفافه، یا پشت پرده و اغلب به صورتی منظم و رهبری شده، باحالت به اصطلاح زنده و با لبداهه‌ی

آثار اولیه‌ی خود قیاس می‌شوند ، قیاسی که به‌نفع اثرهای بعدی‌ی آنها نیست .

چون "تروفو" مثل همه‌ی ما ، زمانی بسیار جوان بود و به‌نفع سینمای جوان مبارزه کرده بود ، معمولا" و اغلب با اعتقادی ناروا تصور می‌شد که بلوغ وی در عالم سینما و بیان ضمیرش یک جور خیانت به معتقدات و بازگشت از راه اصلی‌ی اوست .

معذلک سی سال قبل ، اولین‌بار که با هم روبرو شدیم به یاد ندارم که "تروفو" برای کیفیت "جوانی" در فیلم یا در ادبیات ارزشی ذاتی قایل شده باشد .

هرچیزی بر صحت این مدعا گواهی ندهد ، جستجوی تمام عمر او به دنبال جانشین پدر گواه این امر است .

یک‌بار در سالهای بحرانی‌ی زندگی خودش ــ بعد از گسستن رشته ازدواجش که درواقع هرگز به‌مفهوم متعارف گسسته نشد ، جایی بین ناخوشایندی‌های مربوط به فیلم "**فارنهایت ۴۵۱**" و بیرحمی‌ی اختیاری "**عروس سیاهپوش**" ــ ، به‌حالت کمابیش غم‌انگیزی به‌من اعتراف کرد و گفت : *"می‌دانی ، مارسل . من از این می‌ترسم که نکند دارم از حالت بچه ماندن مستقیم وصل می‌شوم به کهولت پیری ، بدون آن‌که در این بین هیچ دوره‌ی واسطه‌یی باشد ."*

نگرانی‌اش بیجا بود . هنرمندانی از طراز او ، خوشبختانه ، با به‌کار گرفتن اراده‌یی آزاد و ذهن قوی‌ی خویش ، اغلب می‌توانند آنچه را که در مورد خودشان بیش از هرچیز از آن بیم دارند ، پس برانند . به این نحو که همان ترس و نگرانی‌ها را انگیزه و سوخت کار خلاقه‌ی خویش قرار دهند . باوجود این ، درست است که **وقتی تحول یک فیلمساز بزرگ به‌سوی بلوغ و پختگی ، مورد شناخت و تقدیر گروه عامه‌ی قابل ملاحظه‌یی قرار گرفت ، کیفیت موفقیت او معمولا" منتقدان فیلم را دچار سرخوردگی و ناراحتی می‌کند** ؛ منتقدانی که می‌خواهند دایم کار فیلمساز را در جریان کشف به خودشان اختصاص دهند . این موضوعی است که در مورد "**هیچکاک**" ، "**ولز**" ، "**رنوار**" ، "**لانگ**" و بسیاری از فیلمسازان دیگر مصداق داشته است . و "**تروفو**" صبر نکرد تا خود فیلمسازی میانه سال شود تا این‌جور نظریات انتقادی‌ی سطحی ، این‌جور انتقادهای مصرفی و دور انداختنی ، را محکوم کند .

حدود ۱۵ سال قبل **تروفو** نظر مرا به‌نامه‌یی جلب کرد که "**ارنست لوبیچ**" ــ و یا به‌قول ماها "**ارنست کبیر**" ــ اندکی قبل از مرگش به "**هرمن جی . واین برگ**"[۴] نوشته بود .

در این نامه لوبیچ کوشیده بود از خود در برابر اتهامات آقایی بنام **تئودور هاف**

۴ــ مورخ و منتقد فیلم

(این از آن اسم‌هایی‌ست که نمی‌شود از خود درآورد !) به‌وی وارد کرده بود ، دفاع کند .

تروفو ، لوبیچ را بخصوص در سالهای آخرش بزرگترین معلم خویش می‌دانست .

"لوبیچ" نوشته بود :

"دوره‌ی فیلم‌های ناطق نزد شما و آقای "هاف" آنقدر شناخته شده هست که من به تفصیل از آن یاد نکنم ، این است که مستقیم به‌سراغ دوره‌یی می‌روم که در فهرست از آن به‌عنوان دوره‌ی "سقوط" من یاد شده .

شاید راست باشد که اثرهای من دارد رو به سقوط می‌رود و من سعی در انکار این امر ندارم . ولی میل دارم خاطرنشان سازم که درست در طی‌ی همین دوره ، من چهار فیلم فوق‌العاده ساخته‌ام که سه‌تا از آنها به عقیده‌ی بسیاری از اشخاص ، بهترین فیلم‌های سراسر دوره‌ی زندگی‌ی حرفه‌یی‌ی من هستند : "دردسر در بهشت" ، "نینوچکا" و "مغازه سر خیابان" . . . با آقای "هاف" کاملا" موافقم که گاهی فیلم‌هایی پایین‌تر از حد معیارهای خودم ساخته‌ام ، ولی فقط آدمهای متوسط هستند که تمام کارهایشان در حد معیارهای آنهاست . . ."

تروفو حتی در مقام منتقدی جوان ، وقتی که از موافقت ظاهری و اعلام همبستگی‌ی متقابل با سایر جوان‌های بلندپرواز "**کایه دو سینما**" به‌منظور پیشبرد حرفه‌ی خودش ابایی نداشت (و در همین حال بذر مخالفت‌های بعدی را در زیر قالی می‌پاشید) . هرگز مدعی‌ی ایجاد انقلاب در سینما نبود اما ، در آن موقع می‌گفت ، باید هر عامه‌پسند ، سینما را در خدمت بیان بینش‌های درونی به‌کار برد و هرگز ، نیز از این عقیده باز نایستاد . به‌همین دلیل هم قضاوت راجع به کارهای بعدی‌ی **تروفو** با معیار دنباله‌روهای "**ژان لوک گدار**" یا تعالیم نئومارکسیست‌های کنایه‌پرداز ، مهمل‌گویی‌هایی رذیلانه است .

کسانی که فیلم‌هایی چون "**شب آمریکایی**" ، "**بوسه‌های دزدیده شده**" یا "**آخرین مترو**" را به‌عنوان فیلم "متعارفی بولواری فرانسوی" یا "*گاسبکاری بورژوازی*" رد می‌کنند ، حواسشان جمع باشد ، وقتی که به‌چاپ یک چنین نظرات بزرگوارانه‌یی مبادرت می‌کنند ، اسم‌هایشان یک روز در پانویس‌های تاریخ سینما ، درست در کنار نام آقای "**هاف**" ، جاودانی ثبت خواهد شد .

چند سال پیش که از او پرسیدند هیچ‌وقت فکر کرده که روزی برای تلویزیون فرانسه کار کند ، فوری جواب داد : "برای تلویزیون موقعی کار می‌کنم که پول مالیات مردم را عوض این که خرج دفتر و دستک‌هایشان کنند ، صفحه تلویزیون بیاورند ."

عجب آن‌که ، سپاس رسمی‌ی تلویزیون فرانسه از بزرگترین فیلمساز این سرزمین سپاسی

بسیار موثر بود : وقفه‌یی کوتاه در پخش تصویر و صدا. برنامه‌ی مرور در آثار "**تروفو**" را پسر برادر "**فرانسوا میتران**" ، رییس جمهور فرانسه که در کار پخش فیلم است ، معرفی کرد . مردی که ــ مثل عمویش ــ به مقداری خشکی و ، مقداری افاده فروشی بی‌رغبت نیست .

به‌حرفهای او باتوجه زیادی گوش نگردم . چون ، خوانده بودم که در برنامه‌ی ارایه‌ی آثار **تروفو** ، بین نمایش قطعه‌هایی از فیلم ، بعضی از مهمان‌های دعوت شده معرفی خواهند شد ؛ و مرا دعوت نکرده بودند . بعدا" کمی بر سر آشتی آمدم ، بعد که دیدم خیلی‌های دیگر را هم دعوت نکرده‌اند . توضیح این امر را آخر کار دادند و من ، تمام این قضیه را به‌خاطر این چند کلمه به‌خاطر می‌آورم :

"چه شواهد بسیاری می‌توانستند برای ما از "**فرانسوا تروفو**" حرف بزنند . شواهدی بعضی غنی و مشهور و بعضی دیگر ناشناخته و دور از جنجال .

گرچه وقتی آدم به حرفهای این شواهد گوش می‌دهد با ذکر خصوصیات مشابهی در شخصیت "**تروفو**" روبرو می‌شود ولی ، کم‌کم این احساس غریب به انسان دست می‌دهد که ، هریک از دوستان او رابطه‌اش را با وی رابطه‌یی منحصر به‌فرد و نمونه می‌دانست و انگار "**تروفو**" امتیاز خاصی برای او در بین دوستانش قایل شده باشد .

درواقع هیچکس را به دیگری ترجیح نمی‌داد و ، هریک را مرجح می‌دانست .

برای تک‌تک دوستانش کلمات و احساسات جداگانه‌یی داشت که ، با آنچه وقف دیگران می‌کرد متفاوت بود ."

این است به‌نظر من تمایز **تروفو** و کلیه‌ی قدرتش در خطاب به تک‌تک افراد تماشاگر در سالن سینما به‌طور جداگانه . به این ترتیب بود که او احساسات خود را به بازیگرانش منتقل می‌کرد و ، قالب و هدف زندگی عجولانه‌اش را شکل می‌بخشید .

کمی پیش از مرگش نوشت :

"سینما مساله‌ی بکارگیری‌ی زمان است ."

اگر می‌توانستم یادنامه‌یی برای دوستم "**تروفو**" بنویسم عنوانش را می‌گذاشتم : *"بکارگیری‌ی زمان"* . گمانم آقای میتران کاملا" حق دارد : من فقط یکی از دوستان متعدد **تروفو** بودم ولی ، برای من او بهترین دوستی بود که تابه‌حال داشته‌ام .

* * *

در اوایل تابستان سال ۱۹۷۸ من در آپارتمان "**تروفو**" در هتل "به ورلی هیلز" ، پشت یک دوربین فیلمبرداری‌ی ۱۶ میلیمتری نشسته بودم . در آن زمان مدتها می‌شد که اسیر زندان

فیلم مستندسازی بودم و، داشتم به‌عنوان یکی از تهیه کننده‌ها برای بخش خبری‌ی تلویزیون ABC ، روی برنامه‌یی وسیع و بلندپروازانه به اسم "شهر شرکت‌ها" کار می‌کردم ــ که قرار بود اولین قسمت از یک سلسله ماجراهای واقعی ، درباره‌ی قدرت و سیاست و سلسله مراتب مشاغل عمده در مراکز صنعتی‌ی عظیم آمریکا باشد .

از قضا ، بدون این‌که ما این وسط تقصیری داشته باشیم ، از یکی دو ماه قبل سروصدای افتضاح "بگلمن" Begelman[۵] در روزنامه‌ها بلند شده بود .

این تصادف بوی باروت را به دماغ سرباز حرفه‌یی ، که من باشم ، رساند . مثل این بود که ، از قضا ، درست سربزنگاه "قضیه‌ی واترگیت" به محل حادثه رسیده باشیم .

فیلم ما هیچوقت تکمیل نشد ولی ، در این‌جا قسمت‌هایی کوتاه از مصاحبه‌ی من با "تروفو" برای اولین‌بار چاپ می‌شود :

به‌زبان فرانسه صحبت می‌کردیم . انگلیسی صحبت کردن برای "تروفو" دردسر زیادی داشت ، علتش آن نبود که مثل خیلی از هموطنانش نسبت به‌یاد گرفتن زبان خارجی بی‌تفاوت باشد . برخلاف ، خیلی هم سعی می‌کرد و بسیاری مشتاق و حتی نگران یاد گرفتن بود و ، انواع و اقسام روش‌های آموزش از برلیتز ، آسیمیل Assimil و حتی طب سوزنی را امتحان کرده بود .

یادم می‌آید که یک‌بار ، سالها پیش داشتیم با هم در یک رستوران کوچک ایتالیایی نزدیک آپارتمان عظیمی که بعد از جدا شدن از زنش به آن منتقل شده بود ، ناهار می‌خوردیم .

تروفو با خوشحالی به من گفت : *"زبان انگلیسی‌ام دارد پیشرفت می‌کند . حالا می‌توانم کتاب "کاپرا" را به زبان اصلی بخوانم"* . بعدها من چندبار این قضیه را درحضور او برای دیگران تعریف کردم . ولی به‌نظرش خنده‌دار نمی‌آمد و ، من همین اواخر متوجه شدم که چرا .

البته حق داشت ! کتاب **"اسم بالای عنوان فیلم"** نوشته‌ی **"فرانک کاپرا"** برای او همانقدر معتبر و محترم بود که رمانی از **"جوزف کنراد"** یا **"هنری جیمز"** .

* * *

۵ــ راجع به این شخص کمی بعد درمتن مصاحبه با تروفو توضیح داده می‌شود . مختصرا" ، وی یکی از روسای استودیوی فیلم برداری بود که با جعل سند حقوق افراد مجهول ، مقدار زیادی از سرمایه‌ی استودیو را بالا کشیده بود .

** تو واقعا" هیچ علاقه داری که فیلمی در این مملکت (آمریکا) بسازی؟*

تروفو: نه‌چندان، ولی گاهی دوست دارم وانمود کنم که علاقمندم. شاید آمریکایی‌ها هم وانمود می‌کنند که طالب من هستند، نمی‌دانم. این رویا همیشه جایی در ته ذهن من باقی بوده، رویایی که گمانم تمام فیلم‌سازهای سرتاسر دنیا دارند. حتی آدمی مثل "**کارل درید**"؛ مردی خشک و جدی مثل "درید" تمام عمر رویای هالیوود را در سر داشت.

** این رویا از کجا ایجاد می‌شود؟*

تروفو: گمانم از تمام آن فیلم‌های آمریکایی که در بچگی دیده بودیم، غلط یا درست بین کلمه‌ی سینما و کلمه‌ی آمریکا همیشه رشته‌ی ارتباطی وجود داشته. ولی این رویا جنبه‌یی مادی و عملی هم دارد.

آدم فیلمساز مشتاق آسایش و ماشین خوش کار و استودیوها، گروه محققین و تمام آن متخصص‌های بسیار ورزیده‌یی ست که، در فیلمسازی به‌کار گرفته می‌شوند. فیلمسازی در اروپا، هر دفعه که آدم فیلمی را شروع می‌کند، مثل بندبازی است، فیلم که تمام شد انگار آدم از ارتفاعی زیاد با کله سقوط کرده و درنتیجه‌ی یک معجزه، بدون صدمه‌ی زیادجان به‌در برده است. در فرانسه باید دنبال تدارک سرمایه‌ی تهیه‌ی فیلم آنقدر بدویم که نمای فیلمی را که خیال داریم بسازیم از دست می‌دهیم، دورنمای فیلم خوب گم می‌شود.

** در سینما از مساله‌ی پول تهیه‌ی فیلم گریزی نیست. این موضوع در فیلم‌های آمریکایی چه اثری می‌گذارد؟*

تروفو: گمانم رقابت در اینجا بی‌رحمانه‌تر است، در مورد تلویزیون تجارتی هم همینطور است. گرچه تلویزیون ظاهرا" باید برای تمام اعضای خانواده باشد، خیال می‌کنم که قبل از پایان قرن، سکس و خشونت راه خودشان به داخل تمام خانه‌ها را باز خواهند کرد.

** یعنی آدم روی صندلی راحتی خانه‌اش می‌تواند مبارزه گلادیاتورهای رومی را تماشا کند؟*

تروفو: بله ولی من از این بابت زیاد خوشحال نیستم. قبلا" بکلی نشان ندادن سکس در فیلم‌ها اشتباه بود. چون، به‌عواطف یک جنبه‌ی احساساتی‌ی سطحی می‌داد و مسخ‌شان می‌کرد. الان اما، در خیلی از فیلم‌ها غیر از سکس هیچ‌چیز دیگری مطرح نمی‌شود. من خیال می‌کنم واقعیت جایی بین این دو است.

** به‌علت پول نیست که مسایل جنسی در فیلم مطرح می‌شوند؛ چون نظر عامه را راحت‌تر جلب می‌کند؟*

تروفو: برای من شباهت بین دلایل بحث سرمایه‌گذارها و روشنفکرها جالب است. روشنفکرهای کم جرئتی که به هر نوع سانسور به‌عنوان سدی در برابر آزادی‌ی بیان اعتراض می‌کنند. درحالی که سرمایه‌گذارها متخصصین را استخدام می‌کنند که به ما بگویند: نه، درست نیست و هیچ ارتباطی بین خشونت روی پرده‌ی سینما و خشونت در خیابان‌ها وجود ندارد. بنابراین هردو دسته موافقند که تماشاگر تمام اطلاعات، همه‌ی چیزهای ممکنه را روی پرده ببیند. بنابراین هردو به یک نتیجه می‌رسند.

هیچ روشنفکری که سرش به تنش بیارزد از سانسور دفاع نخواهد کرد؛ و سرمایه‌دارها و سرمایه‌گذارها در همین بل ار Belair دودوزه بازی می‌کنند. دورتادور قصرهایشان را حصار می‌کشند و پلیس مخصوص می‌گذارند ولی، به دفتر کارشان که می‌روند، قصه‌ی آدمی را اختراع می‌کنند که توی پارک تفریحات وسط جمعیت دینامیت پرتاب می‌کند!

** مثل اینکه داریم به یک جور دفاع از سانسور می‌رسیم.*

تروفو: موضوع دفاع از سانسور نیست. وقتی که قضیه‌ی ابراز عقیده‌ی شخصی را آگراندیسمان کنیم و بخواهیم رویش خیلی تاکید کنیم، هستند کسانی که می‌گویند جنون هم یک‌جور شکل بیان افکار و عواطف است. و دنباله‌اش، وقتی که کسی کس دیگر را می‌کشد باز به این نحو خودش را خواسته بازگو کند. در جامعه اما، جلوی جنایت را باید گرفت که درواقع یک جور سانسور یعنی جلوگیری از ابراز عقیده و بیان عواطف است.

** ده فرمان یک‌جور سانسور است؟*

تروفو: البته، وقتی که با واقعیت سانسور روبرو شویم باید به مساله‌ی خود سانسوری بپردازیم. یعنی، باتوجه به آن که، سینما در قیاس با کلام، قدرت نفوذ بسیار شدیدتری دارد. **آدم به‌عنوان یک فیلمساز نسبت به‌آنچه که می‌خواهد فیلم کند مسئول است.**

برهنگی در کتابی از "هنری میلر" با برهنگی در فیلم خیلی فرق دارد. نه، نه. **تظاهر به اینکه رفتار روی پرده سینما هیچ اثری بر رفتار در زندگی‌ی واقعی ندارد، تزویر محض است.**

** یعنی برای نمایش تلخ‌بینی و بدبینی سرمایه‌گذاری می‌کنند، درحالی که امیدوارند نتایج سوء تلخ‌بینی دامن خودشان را نگیرد؟*

تروفو: درست است. و آن وقت به جمهوری‌خواهان هم رای می‌دهند! غیر از این، من عقیده دارم که به‌طور کلی **فیلم‌های آمریکایی آن ارزش سابق خود را از دست داده‌اند.** آن جذابیت و غنا و شور و بانمکی را دیگر ندارند.

به‌نظر من یک نقطه عطف بزرگ در آغاز پیدایش انحطاط در سینمای آمریکا ظهور

"**جیمزباند**" است. پیش از جیمزباند، تماشاگرانی که به سینما می‌رفتند، دوست داشتند آنچه را که روی پرده سینما می‌بینند، باور کنند. قصه‌یی را که بهشان گفته می‌شود، نپذیرند. تقلید مسخره‌آمیز همیشه وجود داشت ولی، معمولا" به‌شکل بسیار محدود، در کاباره‌ها برای روشنفکرهای سطحی، "جیمزباند" متاسفانه به این تقلید مسخره‌آمیز محبوبیت عمومی بخشید. همان اندازه این شکل بیان تقلیدی را محبوب کرد که قصه‌های باورکردنی را. نتیجه‌اش ایجاد یک جور دلزدگی و خستگی‌ی سمعی ــ بصری است که، شاید از عوارض پایان این قرن باشد، شاید ظرف ۲۰ سال آینده باز تغییر کند. این فقط یک نوع تجلی‌ی آن تلخ‌بینی است.

** دربرابر این تلخ‌بینی چه می‌شود کرد؟*

تروفو: هیچ کاری نمی‌شودکرد، نمی‌دانم. وقتی "**پاکولا**"، "**تمام آدمهای رییس جمهور**" و "**میلوش فورمن**"، "**یکی از روی آشیانه فاخته گریخت**" را می‌سازد، خودش یک‌جور کمک است. شاید بعضی از افتضاح‌های پرسروصدای اخیر درقبال شیوع این تلخ‌بینی یک‌جور کمکی بکند.

** با "دیوید بگلمن" روبرو شده‌یی؟*

تروفو: بله.

** راجع به‌اش می‌توانی چیزی بگویی؟*

تروفو: به‌نظر من مردی‌ست جذاب، یکی از بهترین آدمهایی‌ست که در هالیوود شناخته‌ام.

** این آقا آدمی بود که ریاست کمپانی‌یی را که فیلم "برخوردهای نزدیک از نوع سوم" را ساخت عهده‌دار بود. چون آدم پرقدرت و موفقی بوده یعنی حق داشته که اسم آدم‌های دیگر را بر چک‌هایی با مبالغ خطیر امضاء کند. در این‌باره نظر تو چیست. یا شاید هم اصلا" نظری نداری؟*

تروفو: زیاد میل ندارم در این مورد حرفی بزنم، به‌نظر من صحیح نیست که فقط اسم او در عنوان‌های روزنامه ظاهر شود و، حامیان او، کسانی که پشت سر او هستند و یا به‌دلایلی مخالفش هستند، از تجسس و تحقیق در امان بمانند.

** یعنی او سپر بلا شده؟*

تروفو: بله. قطعا" جریانی مربوط به بازار بورس پشت این قضیه هست.
این همه پولی که در کمپانی‌های بزرگ فیلمساز سرمایه‌گذاری می‌شود از کجا می‌آید؟
نوک این هرم کجاست؟ کسی نمی‌داند.

مردم فقط همین یک نفر آدم را قضاوت می‌کنند چون افتضاح مربوط به او در روزنامه‌ها منتشر شده، ولی چرا فقط همین یک نفر؟

از کجا پیداست که پولی که بابت فیلم ساختن به من داده‌اند از محل درآمدهای "**مافیا**" تامین نشده؟ نه‌نمی‌خواهم، نمی‌خواهم قضاوت کنم. می‌دانی چرا؟ چون‌که‌وقتی‌که بچه بودم دزد بودم. بعد از آزاد شدن پاریس به دست متفقین، در ایستگاه‌های مترو منتظر سربازهای آمریکایی می‌شدم که آنها را به‌خانه‌های عیش و عشرت راهنمایی کنم، و آنها هم در عوض به من آب نبات و کارتن سیگار می‌دادند. بنابراین، نمی‌توانم دیگران را قضاوت کنم. رفتار من رفتار جان به‌در برده‌ها بود، برای ادامه‌ی بقاء از سربازهای آمریکایی می‌دزدیدم، پیشترش از سربازهای آلمانی می‌دزدیدم، برای همین هم فیلم‌های **چاپلین** را دوست دارم. آنجایی که ساندویچ را از دست بچه‌ها قاپ می‌زند و خودش می‌خورد.

ولی فرانسوا، قضیه‌ی "بگلمن" مساله‌ی ادامه‌ی بقاء نیست!

تروفو: نه! (می‌خندد) بهت می‌گویم چرا درباره‌ی این قضیه واکنش خشماگینی را که تو انتظار داری و در فیلمت می‌خواهی ازش استفاده کنی، نشان نمی‌دهم. چون که اگر این افتضاح در فرانسه رخ داده بود، خبرش حتی در روزنامه‌ها هم منعکس نمی‌شد. مثل تمام افتضاح‌های سطح بالا در فرانسه، نمی‌گذاشتند پخش شود. نمی‌گذاشتند خبرش به مردم برسد.

به‌هر جهت، تاریخ سینما پر از فیلم‌هایی‌ست که سرمایه‌ی تهیه‌اش از محل چک‌های برگشتی تامین شده. سرمایه‌گذاری‌ی مطمئن لزوما" ضامن ایجاد فیلم‌های بهتری نیست. یک وقتی مد بود که می‌گفتند، سیاست در همه‌چیز نقش بازی می‌کند. اگر همه‌چیز جنبه‌ی سیاسی داشته باشد، دیگر اما هیچ چیز سیاسی نیست. من در آمریکا، و در هالیوود، این سرزندگی‌اش را تحسین می‌کنم.

* * *

آخرین‌بار در جنوب فرانسه دیدمش، بعد از اولین عمل جراحی‌ی مغزش. با زن و دو دخترش کنا رهم جمع شده بودند...

از اتاق خواب بیرون آمد. زنش قبلا" هشدار داده بود اما، باز دیدارش تکانم داد. حالش خیلی به‌نظر بد می‌رسید. صورتش درنتیجه‌ی مصرف کورتیزون ورم کرده بود اما، صحبت را که شروع کرد نگرانی‌هایم از بین رفت. همانطور تیز و هوشیار و، در گوش کردن دقیق بود.

"**فرانسوا**" و همسرش برایم تعریف کردند که اولین‌بار کجا آشنا شده بودند. در ردیف اول سینمایی در جشنواره‌ی ونیز، نزدیک‌ترین ردیف به پرده ــ چون هردو نزدیک‌بین بودند.

سال‌های سال اما به فرزندانشان گفته بودند که ، آشنایی‌شان به این ترتیب صورت گرفته که ، قایق‌هایشان در یکی از کانال‌های "ونیز" با هم تصادف کرده بود .

پرسیدم : پس دخترهایتان کی از واقعیت قضیه‌ی برخورد شما خبر شدند ؟

زن فرانسوا گفت :

ـ همین حالا !

سالشمار زندگی
و
فیلمشناسی‌ی تروفو

سالشمار زندگی

۱۹۳۲ تولد در ۶ فوریه در پاریس. تنها پسر "**رولان تروفو**"[۱] و "**ژانین دومونفران**"[۲].

تا سن هشت سالگی با مادر بزرگش زندگی کرد؛ بعد از مرگ مادر بزرگ، والدین تروفو نگهداری از او را به‌عهده گرفتند. در پاریس در لیسه‌ی رولن[۳] تحصیل کرد اما، بیشتر اوقات از مدرسه فرار کرد و به سینما رفت.

۱۹۴۶ دبیرستان را ترک کرد و کارهای گوناگونی انجام داد.

۱۹۴۸–۱۹۴۷– تروفو و دوستش "لاشانی" دستگیره‌های مسی‌ی در را دزدیدند و با فروش آنها تفریح کردند و به سینما رفتند. تروفو بعد از مدتی کار در یک مرکز صادرات، با همراهی‌ی دوست یاد شده یک باشگاه سینمایی برپا کرد. پدر تروفو از طریق آگهی‌ی چاپ شده در روزنامه وی را پیدا کرد و تحویل کانون بزهکاران جوان در "**ویل ژوایف**"[۴] داد. "آندره **بازن**" او را از دارالتادیب بیرون آورد، سرپرستی از او را به‌عهده گرفت و مسئولیتی را در سازمان "**کار و فرهنگ**" به او محول کرد.

۱۹۵۱ تروفو بعد از مدت کوتاهی کار در یک جوشکاری به‌خدمت سربازی رفت .

۱۹۵۳–۱۹۵۲– فرار از خدمت درست پیش از حرکت به هندوچین (تروفو تعهد سه سال خدمت در ارتش را داده بود) . "بازن" او را تشویق کرد تا به خدمت برگردد . تروفو بعد از گذراندن شش ماه در زندان ارتش و بیمارستان به‌علت "**تزلزل شخصیت**" از خدمت معاف شد .

۱۹۵۳ بعد از مدتی کار در بخش فیلم‌های مستند وزارت کشاورزی ، به گروه "**کایه دوسینما**" پیوست ــ که به‌تازگی توسط "آندره بازن" افتتاح شده بود . "تروفو" در دیگر مجله‌ها و روزنامه‌ها از جمله **آر ، سینه‌موند ، ال ، لوتام دوپاری**[۵] ، **فرانس ابزرواتور**[۶] ، **رلکتر فرانس**[۷] ، **لوموند**[۸] **اونی فرانس**[۹] ، **تله‌راما**[۱۰] ، **اکسپرس**[۱۱] ، **لونوول ابزرواتور**[۱۲] ، **لوان سن دوسینما**[۱۳] ، **وکومبا**[۱۴] نقد فیلم و مقاله نوشت .

۱۹۵۵ فیلم کوتاه "**ملاقات**" را ساخت . تدوین آن را "**آلن رنه**" انجام داد .

۱۹۵۶ دستیار "**روبرتو روسلینی**" شد . روی سه فیلمنامه کار کرد که هیچ‌کدام به مرحله‌ی فیلمبرداری نرسید .

۱۹۵۷ در فیلم کوتاه **ژاک ریوت*** نقش یک عابر را بازی کرد . فیلم کوتاه "**نوجوان‌ها**" را ساخت . به‌دلیل انتقاد شدیدش به تهیه‌کننده‌های فرانسوی نظیر "**مورگنسترن**" شهرت یافت . در ۲۹ اکتبر همان سال با دختر مورگنسترن ازدواج کرد .

۱۹۵۸ فیلم کوتاه "**داستان آب**" را با کمک "**گدار**" ساخت . "نوجوان‌ها" در جشنواره‌ی "**بروکسل**" برنده جایزه شد .
به‌دلیل مقاله‌های تندی که بر علیه جشنواره‌ی "**کان**" نوشته بود ، از ورود وی به جشنواره جلوگیری شد .

*) Le Goup du Berger

۱۹۵۹ فیلم "**چهارصد ضربه**" جایزه‌ی بزرگ جشنواره‌ی کان را نصیب خود کرد. طرح فیلمنامه "**از نفس افتاده**"ی "گدار" با کمک "تروفو" نوشته شد.

۱۹۶۰ تروفو فیلم "**به‌پیانیست تیراندازی کنید**" را ساخت. او *بیانیه‌ی* **۱۲۱نفر*** را امضاء کرد. این بیانیه توسط "**ژان پل سارتر**"[۱۵] تنظیم شده بود. او از ۱۲۱ روشنفکر معروف خواسته بود که آن را امضاء کنند. در متن بیانیه از سربازان فرانسوی خواسته شده بود از شرکت در "**جنگ الجزیره**" خودداری کنند.

۱۹۶۲–۱۹۶۰– "**ژول و ژیم**" را ساخت. فیلم "**تنبل**"[۱۶] به‌کارگردانی‌ی "**کلود دوژیوری**"[۱۷] (با نظارت تروفو در کار فیلمنامه‌وکارگردانی، و نیز بازی در نقش یک زندانی) ساخته شد. این فیلم "دوباره – سازی"[۱۸]ی فیلمی به‌همین نام بود که "**ژان رنوار**" در سال ۱۹۲۸ ساخته بود.

– شرکت فیلمسازی‌ی "تروفو"* در تهیه‌ی فیلم‌های "**وصیت‌نامه‌ی اورفه**"[۱۹] (ساخته‌ی "ژان کوکتو") و "**پاریس متعلق به ماست**"[۲۰] (ساخته‌ی "ژاک ریوت") همکاری کرد. شرکت تروفو در تهیه‌ی فیلم‌هایی نیز به‌طور مشترک سرمایه‌گذاری کرد: "**ماتاهاری**"[۲۱]/۱۹۶۴– "**دو یا سه چیزی که از آن دختر می‌دانم**"[۲۲]/۱۹۶۷ (ساخته‌ی "گدار")، "**کودکی برهنه**"[۲۳]/۱۹۶۸ (ساخته‌ی "موریس پیاله"[۲۴])، "**شب من تردمود**"[۲۵]/۱۹۶۹ (ساخته‌ی "اریک رومر"). همچنین فیلم‌های کوتاه "**سوسک طلایی**"[۲۶] (ساخته‌ی "روبرولاشنی")، "**آن، مستخدمه**"[۲۷]، "**پایان سفر**"[۲۸] و "**زندگی‌ی حشرات**"[۲۹] (ساخته‌ی "ژان کلود روش"[۳۰]) با مساعدت مالی شرکت فیلمسازی‌ی مورد اشاره ساخته شدند.

۱۹۶۲ "**آنتوان وکولت**" (اپیزود "عشق در بیست سالگی") ساخته شد.

---

*) Le Manifests des 121.

*) "تروفو" به دلیل علاقه‌یی که به فیلم "کالسکه‌ی زرین" (Le Carrosse d'or)، ساخته‌ی "ژان رنوار"، داشت، شرکت فیلمسازی‌ی خود را به‌این عنوان نامید.

۱۹۶۴ ساخته شدن "**پوست ابریشمی**".
همکاری با "**ژان لویی ریشار**"[۳۱] در نوشتن فیلمنامه‌های "**ماتاهاری**" و "**مامور هـ ـ ۲۱**"[۳۲].

۱۹۶۶ "**فارنهایت ۴۵۱**" را در انگلستان ساخت.
چاپ کتاب "**سینما به‌روایت آلفرد هیچکاک**".[۳۳]

۱۹۶۸ "**عروس سیاهپوش**" و "**بوسه‌های دزدیده شده**" عرضه می‌شوند.
ـ "هانری لانگلوا" سرپرست سینماتک فرانسه از سمتش برکنار می‌شود اما، با تظاهرات و اعتراض فرانسوا تروفو، "**ژاک دمی**"[۳۴] و "**کلود شابرول**" به‌سر کار خود بازگردانده می‌شود.
ـ فیلم "**بوسه‌های دزدیده شده**" به لانگلوا تقدیم شد. (اولین عنوان فیلم). در صحنه‌یی از فیلم درهای بسته‌ی "**سینماتک شایو**"[۳۵] نشان داده شد.
کمک به "گدار" تا به‌دنبال تظاهرات دانشجویان و کارگران در مه‌ی ۱۹۶۸ جشنواره‌ی کان را تحریم کند.

۱۹۶۹ **پری‌ی می‌سی‌سی‌پی**.

۱۹۷۰ **کودک وحشی؛ کانون زناشویی**.
تروفو مطالب چاپ شده و چاپ نشده‌ی "آندره بازن" (درباره‌ی "ژان رنوار") را جمع‌آوری، و ویرایش کرده و مقدمه‌ی کوتاهی بر آن می‌نویسد*

۱۹۷۱ **دو دختر انگلیسی و یک قاره**.

۱۹۷۲ **دختر زیبایی مثل من**.

۱۹۷۳ **شب آمریکایی**.

۱۹۷۵ **داستان آدل . هـ.**

۱۹۷۶ **پول توجیبی**.

۱۹۷۷ **مردی که زن‌ها را دوست داشت**.

۱۹۷۸ **عشق گریزان**.

---

*) چاپ شده به سال ۱۹۶۷، در پاریس، توسط انتشارات Champ Libre

۱۹۷۹ اتاق سبز
۱۹۸۰ آخرین مترو .
۱۹۸۱ زنیَ در همسایگی .
۱۹۸۳ بەزودی یکشنبه !

تالیفات تروفو :

الف : تک پژوهش (مونوگرافی)

۱ــ دربارەی "روبرتو روسلینی" ، انتشارات Seghers ، پاریس، ۱۹۶۱ .

۲ــ دربارەی "ژان ــ لوک گدار" ، انتشارات Seghers ، پاریس، ۱۹۶۳ .

ب : کتاب‌ها :

۱) "سینما بەروایت آلفرد هیچکاک"

چاپ شده در پاریس* بەسال ۱۹۶۷ بەزبان فرانسه .

این کتاب بەسال ۱۹۶۷ در نیویورک* و بەسال ۱۹۶۸ در لندن* بەانگلیسی ترجمه و چاپ شد .

۲) ماجراهای آنتوان دوانل*

این کتاب شامل چهار فیلمنامەی فیلمهای تروفو است : چهارصد ضربه ، عشق در بیست سالگی ، بوسەهای دزدیده شده و کانون زناشویی .

چاپ شده در پاریس، بەسال ۱۹۷۰*

---

* توسط انتشارات : Robert La ffont
* توسط انتشارات : Simon and Schuster
* توسط انتشارات : Secker and Warburg
* Les Aventurs d'Antoine Doinel
* توسط انتشارات : Mercure de France

فیلمشناسی

ملاقات (۱۹۵۵) *(فیلم کوتاه)*

عنوان فرانسوی: UNE VISITE

کارگردان: فرانسوا تروفو

فیلمنامه: فرانسوا تروفو

فیلمبردار: ژاک ریوت

تدوین: آلن رنه، فرانسوا تروفو

بازی: Florence-Doniol Valcroze, Jean-Jose Richer, Laura Mauri, Francis Cognany.

* این فیلم به‌طریق ۱۶ میلیمتری در آپارتمان "ژاک ـ دونیول والکروز" در پاریس در خلال سال ۱۹۵۵ فیلمبرداری شد.

نوجوان‌ها / ۵۸ – ۱۹۵۷ *(فیلم کوتاه)*

موضوع فیلم درباره‌ی چند نوجوان ــ در سن بلوغ ــ است که دختر زیبای محله‌شان را دوست دارند. دختر اما، به معلم ورزش یک مدرسه علاقمند است که از شهر دیگری آمده است. نوجوان‌ها برای آن‌که رابطه‌ی معلم و دختر را به‌هم بزنند، جاسوسی‌ی آن دو را می‌کنند. آنها را در پارک و سینما تعقیب می‌کنند و، مزاحم آن دو می‌شوند. گاهی هم مزاحم دختر جوان می‌شوند اما، این مزاحمت‌ها به‌نتیجه‌یی نمی‌رسد. معلم ورزش و دختر جوان نامزد می‌شوند. معلم ورزش برای دیدن یک دوره کوه‌نوردی به‌مسافرت می‌رود. نوجوان‌ها به اذیت و آزار دختر ادامه می‌دهند. مدتی بعد خبری مبنی بر سانحه‌یی که در کوه رخ داده است، در روزنامه درج می‌شود: معلم ورزش بر اثر سقوط از کوه کشته شده است. فیلم اشاره‌هایی به فیلمسازهای مورد علاقه‌ی تروفو داشت.*

عنوان فرانسوی: LES MISTONS

عنوان انگلیسی THE MISCHIEF MAKERS (به‌معنی‌ی "**دوبه‌همزن‌ها**")

شرکت تهیه: LES FILMS Du CARROSSE

مدیر تهیه: روبر لاشانی

کارگردان: فرانسوا تروفو

دستیاران کارگردان: ALAIN JEANNEL, CLAUDE DE GIVRAY

فیلمنامه: فرانسوا تروفو. گرفته شده از داستان کوتاه "**باکره‌ها**" (VIRGINALES) نوشته‌ی موریس پون (MAURICE PONS).

مدیر فیلمبرداری: JEAN MALIGE

دستیار فیلمبردار: Jean-Louis Malige

تدوین: Cecile Decugis

دستیار تدوین: Michele De Possel

موسیقی: Maurice Le Roux

---

*) گرفته شده از فیلمنامه‌ی "نوجوان‌ها" در "آوان ــ سن"، شماره‌ی ۴، ۱۹۶۱، به‌زبان فرانسه.

گفتار Michel Francois

بازی: Gerard Blain (در نقش Gerard) Bernadette Lafont (در نقش Bernadette) و نوجوان‌ها.

ـ فیلمبرداری در شهر نیم (NIMES) ، از اوت تا سپتامبر ۱۹۵۷. اولین نمایش در جشنواره‌ی فیلم تور (Tours) خارج از مسابقه در نوامبر ۱۹۵۷؛ نمایش در پاریس، ۳ مارس ۱۹۶۱؛ نمایش در انگلیس ۱۹ ژانویه ۱۹۶۱؛ نمایش در آمریکا ۱۹۵۹. مدت فیلم ۲۶ دقیقه بود که تروفو با تدوین مجدد زمان آن را به ۱۷ دقیقه کاهش داد. طول فیلم با زمان ۲۶ دقیقه ۲۳۴۰ فوت بود.

پخش: Les Films De La Pleiade (فرانسه) GALA (انگلستان)

داستان آب / ۱۹۵۸ (فیلم کوتاه)

داستان فیلم براساس جاری شدن سیل در منطقه و برخورد یک پسر و دختر قرار دارد. فیلم حالت نیمه موزیکال دارد. این فیلم، سفر یک پسر و دختر را از منطقه‌ی سیل‌خیز به پاریس نشان می‌دهد. رگه‌هایی از سبک فیلمسازی‌ی "**گدار**" در اثر وجود دارد.*

عنوان فرانسوی : UNE HISTOIRE D'EAU

شرکت تهیه : LES FILMS DE LA PLEIADE

تهیه کننده : PIERRE BRAUNBERGER

مدیر تهیه : Roger Fleytoux

کارگردانی‌ی مشترک : فرانسوا تروفو، ژان ــ لوک‌گدار

فیلمنامه : ژان ــ لوک‌گدار

مدیر فیلمبرداری : Michel Latóuche

تدوین : ژان ــ لوک‌گدار

صدا : Jacques Maumont

گفتار : ژان ــ لوک‌گدار

بازی : Jean-Claude Brialy (در نقش مرد)، Caroline Dim (در نقش دختر).

ــ در حدود بهار ۱۹۵۸ در پاریس و اطراف آن فیلمبرداری شد. اولین نمایش عمومی در پاریس، ۳ مارس ۱۹۶۱. مدت فیلم ۱۸ دقیقه.

پخش در فرانسه از : UNIDEX

پخش در انگلستان از : CONNOISSEUR

آنتوان و کولت / ۱۹۶۲ (فیلم کوتاه)

فیلم به‌علت ارتباط با "ژان پیرلئو" در فهرست فیلم‌های بلندآمده است.

---

*) گرفته شده از فیلمنامه‌ی "داستان آب" در "آوان ــ سن"، شماره‌ی ۷، ۱۹۶۱، به‌زبان فرانسه.

چهارصدضربه / ۱۹۵۹

در بخش‌های قبلی درمورد فیلم مطالبی آمده است.

عنوان فرانسوی : LES QUATRE CENTS COUPS

عنوان انگلیسی : THE 400 BLOWS

شرکت تهیه : LES FILMS Du CARROSSE/SEDIF

مدیر تهیه : Georges Charlot

دستیار کارگردان : Philippe de Broca

فیلمنامه‌ی ادبی : Francois Truffaut

اقتباس برای فیلم : Francois Truffaut, Marcel Moussy

گفتگو : Marcel Moussy

مدیر فیلمبرداری : Henri Decae (فیلمبرداری به‌روش Dyaliscope)

متصدی‌ی دوربین : Jean Rabier

تدوین : Marie-Joseph Yoyotte

طراح صحنه : Bernard Evein

موسیقی : Jean Constantin

صدا : Jean-Claude Marchetti

بازی : Jean-Pierre Leaud (آنتوان دوانل)، Albert Remy (آقای دوانل، پدر آنتوان)، Claire Maurier (خانم دوانل، مادر آنتوان)، Patrick Auffay (Rene Bigey)، Georges Flamant (آقای Bigey، پدر رنه)، Yvonne Claudie (خانم Bigey، مادر رنه)، Robert Beauvais (مدیر مدرسه)، Pierre Repp (معلم زبان انگلیسی)، Guy Decomble (معلم)، Luc Andrieux (معلم ژیمناستیک)، Daniel Couturier، Francois Nocher و Richard Kanayan (بچه‌ها)، Claude Mansard (قاضی)، Jacques Monod (کمیسر پلیس)، Marius Laurey (مامور پلیس)، Henri Virlogeux (نگهبان شب)، Christian Brocard (مردی با ماشین تحریر)، Jeanne Moreau (زنی با سگ)، Jean-Claude Brialy (مردی در خیابان)، Jacques Demy (پلیس)، Fran-

cois Truffaut (مردی در فانفار).

ـ فیلمبـــرداری در پاریـــس و ان فلور Honfleur ، از ۱۱ نوامبر ۱۹۵۸ تا ۵ ژانویه ۱۹۵۹. فیلم برای اولین بار در جشنواره‌ی فیلم کان ، مه‌ی ۱۹۵۹ ، نمایش داده شد ؛ و در پاریس ۳ ژوئن ۱۹۵۹ ؛ در انگلستان ۳ مارس ۱۹۶۰ (نمایش قبل از این تاریخ در جشنواره‌ی فیلم لندن، نوامبر ۱۹۵۹) ؛ در امریکا دسامبر ۱۹۵۹.

طول فیلم : ۸۴۶۰ فوت

مدت : ۹۴ دقیقه (در سال ۱۹۶۷ در تدوین فیلم تجدید نظر شد و مدت نسخه‌ی جدید به ۱۰۱ دقیقه رسید)

پخش: Cocinor (فرانسه) ، Curzon ؛ GALA (انگلستان) ، ZENITH (امریکا).

این فیلم به‌دریافت جوایز ذیل نایل شد :

ـ جایزه‌ی کارگردانی از فستیوال کان ۱۹۵۹ ،

ـ جایزه‌ی مجمع منتقدین نیویورک ،

ـ بهترین فیلم خارجی سال ۱۹۵۹ ،

ـ کاندیدای اسکار برای بهترین فیلمنامه‌ی اصلی .

به‌پیانیست تیراندازی کنید / ۱۹۶۰

"این داستان گنگستری‌ست که نمی‌خواهد مثل همه‌ی داستان‌های گنگستری باشد. داستانی عشقی‌ست که نمی‌خواهد مثل همه‌ی داستان‌های عشقی باشد، و فیلمی است که نمی‌خواهد هیچیک از فرضیات را درمورد این‌که، فیلم باید چه باشد و چه می‌تواند باشد، گردن نهد. خصوصیت فرار و مختل کننده‌اش بیشتر از آن‌که از فن‌های غیرعادی و یا تجربی‌ی دوربین سرچشمه گیرد، از پیوند غیرمنتظره و عجیب حالت‌ها، موقعیت‌ها و ماجراهای مختلف، از "واریاسیون"های ناگهانی و دایمی میان "فارس" و "تراژدی"، و از رفتار و طبیعت شخصیت‌هایش ناشی می‌شود." *

داستان این اثر از یک رمان پلیسی‌ی درجه دوم آمریکایی به‌نام "**سحرگاه آنجا**" گرفته شده که، نویسنده‌ی آن "**دیوید گودیس**" است. فیلم، زندگی‌ی یک نوازنده‌ی پیانو در کافه‌یی را نشان می‌دهد که قبلا" کنسرت‌های کلاسیک اجرا می‌کرده است. او به‌خاطر حمایت از دختری که دوست دارد، در یک زد و خورد باعث قتل گنگستری می‌شود. در پایان فیلم، دختر در اثر تیراندازی کشته می‌شود.

فضاسازی، شخصیت‌پردازی، ملودرام بودن موضوع و طنزهای لابلای فیلم تحت تاثیر فیلم‌های درجه‌ی دو آمریکایی است. *

عنوان فرانسوی:	Tirez Sur Le Pianiste
عنوان امریکایی:	Shoot the Piano Player
عنوان انگلیسی:	Shoot the Pianist
شرکت تهیه:	Les Films De La Pleiade
تهیه کننده:	Pierre Braunberger
مدیر تهیه:	Roger Fleytoux
دستیاران کارگردان:	Robert Bober, Francis Cognany

*) بولتن روزانه‌ی چهارمین جشنواره‌ی جهانی‌ی فیلم تهران، شماره‌ی دوم، آذر ۵۴.

*) گرفته شده از کتاب "تروفو" نوشته‌ی "دان آلن" به‌زبان انگلیسی.

فیلمنامه: Marcel Moussy, Francois Truffaut

ـ براساس داستان سحرگاه آنجا (Down There) نوشته‌ی David Goodis. این داستان در فرانسه با همان عنوان فیلم چاپ شد.

گفتگو: Francois Truffaut

مدیر فیلمبرداری Raoul Coutard (فیلمبرداری به‌روش Dyaliscope)

متصدی‌ی دوربین: Claude Beausoleil

منشی‌ی صحنه: Suzanne Schiffman

تدوین: Cecile Decugis, Claudine Bouche

طراح صحنه: Jacques Mely

موسیقی: Georges Delerue

ترانه‌ها: تصنیف "گفتگوهای عشاق" (Dialogues Damoureux) ساخته شده توسط Felix Leclerc، خوانده شده توسط F.Leclerc و Lucienne Vernay؛

تصنیف "وانیل و توت فرنگی" (Vanille Et Framboise) ساخته شده و خوانده شده توسط Boby Lapointe.

صدا: Jacques Gallois

بازی: Charles Aznavour (در دو نقش: Edouard Saroyan و Charlie Kohler)، Marie Dubois (در نقش Lena)، Nicole Berger (در نقش: Theresa)، Albert Remy (در نقش: Chico Saroyan)، Claude Mansard (در نقش Momo)، Daniel Boulanger (در نقش Ernest)، Michele Mercier (در نقش Clarisse)، Richard Kanayan (در نقش Fido Saroyan)، Jean-Jacques Aslanian (در نقش Richard Saroyan)، Serge Davti (در نقش Plyne)، Claude Heymann (در نقش Lars Schmeel)، Alex Joffe (در نقش یک غریبه، عابری که به Chico کمک می‌کند)، Catherine Lutz (در نقش Mammy)، Bobby Lapointe (در نقش خواننده‌ی کافه).

ـ فیلمبرداری در پاریس و لوساپی Le Sappey نزدیک شهر گرنبل Grenoble، از ۳۰ نوامبر ۱۹۵۹ تا ۲۲ ژانویه ۱۹۶۰ (بعضی از صحنه‌ها دوباره در خلال مارس ۱۹۶۰ گرفته شدند). اولین نمایش در پاریس، ۲۵ نوامبر ۱۹۶۰؛ در انگلستان ۸ دسامبر ۱۹۶۰ (نمایش قبل از این تاریخ در جشنواره‌ی فیلم لندن، ۲۱ اکتبر ۱۹۶۰)؛ در آمریکا ۲۴ ژوئیه‌ی ۱۹۶۲.

طول فیلم : ۷۲۰۰ فوت
مدت : نسخه‌ی امریکایی ۸۰ دقیقه ، نسخه‌ی اروپایی ۸۴ تا ۸۶ دقیقه .
پخش: Cocinor (فرانسه) ، Gala (انگلستان) ، Astor (آمریکا) .
– برنده‌ی جایزه‌ی منتقدین پاریس در سال ۱۹۶۱ .

ژول وژیم/ ۱۹۶۱

داستان این فیلم از رمان یک نویسنده‌ی فرانسوی به‌نام "**هانری ـ پیر روشه**" گرفته شده است. این اولین رمان این نویسنده است که آن را در ۶۶ سالگی نوشته است. ماجرای آن به قبل و دوران جنگ جهانی اول برمی‌گردد: دو دوست بسیار صمیمی به‌نام‌های "**ژول**" و "**ژیم**" با دختری به‌نام "**کاترین**" ملاقات می‌کنند. "ژول" که آلمانی‌ست، با "کاترین" ازدواج می‌کند. جنگ آغاز می‌شود. "ژیم" که فرانسوی‌ست، به جبهه اعزام می‌شود. از طرف دیگر، "ژول" در جبهه‌ی مخالف جبهه‌ی "ژیم" قرار می‌گیرد. آلمان در جنگ شکست می‌خورد. جنگ تمام می‌شود. "ژول" و "ژیم" به خانه بازمی‌گردند. "کاترین" که قبل از ازدواج خود به "ژیم" علاقه داشت، علاقه‌ی خود را دوباره به وی اظهار می‌کند. برخورد "کاترین" با "ژیم" و برخورد "ژول" و "ژیم" باعث به‌وجود آمدن مسایل جدیدی می‌شود. در پایان فیلم "کاترین"، "ژیم" را سوار اتومبیل خود می‌کند و در مقابل دیدگان متعجب "ژول"، آن را از پل شکسته به‌داخل دریاچه می‌اندازد و، "ژیم" را با خود غرق می‌کند.

"مشخص‌ترین ویژگی‌ی سبک فیلم "**ژول و ژیم**" عشق به "*رسانه*"ی سینماست که هر قاب فیلم را پر می‌کند. "تروفو" که مصمم است آشکارا از تمام عناصر تصویری در این فیلم استفاده کند، رابطه‌ی عشقی‌ی مستانه‌بی ـ در این اثر ـ با سینما پیدا می‌کند. با این حال، هدف و حاصل کار چیزی فراتر از یک سبک سینمایی‌ی ایده‌آل بوده است. شور و بی‌قراری‌ی حرکات دوربین که منعکس کننده‌ی طبیعت شخصیت‌هاست، ساختی دراماتیک در فیلم ایجاد می‌کند: وقتی شخصیت‌ها در طول فیلم تغییر می‌کنند و کم‌کم اعمالشان مقاصد متفاوت دیگری را آشکار می‌کند، سبک

---

*) با استفاده از فیلمنامه‌ی "ژول و ژیم" نوشته‌ی "فرانسوا تروفو" انتشارات سویل/ آوان ـ سن، ۱۹۷۱، به‌زبان فرانسه.

تصویری‌ی فیلم هم تغییر می‌کند، آرام می‌گیرد و از ضرب آن کاسته می‌شود"...

..."فیلم کاملا" مملو از حرکت و نیروست اما، نوع حرکت آن نسبت به موقعیت‌هایی که بین دوربین، شخصیت‌ها و فضای خلق شده ــ توسط تدوین ــ وجود دارد، تغییر می‌کند. مثلا"، در ابتدای فیلم ضروری بوده که، احساس تماشاگر نسبت به شخصیت‌های آشکارا تنبل و بی‌قید و بند فیلم مسکوت باقی بماند. این امر با درگیری‌ی ذهنی‌ی تماشاگر با فیلم، به‌وسیله‌ی ضرب و وزن سریع وقایع و مجبور کردن وی به همانندی با شخصیت‌هایی که هنوز فرصت نکرده آنها را بشناسد، انجام شده است. تقریبا" تمام تمهیدهای تصویری‌ی سینمایی در طول فیلم به‌کار گرفته شده است: دوربین متحرک، چرخشی، روی دست، نماهای از داخل هلیکوپتر، استفاده از جرثقیل و زوم، قاب‌های ثابت شده، نماهای روی هم چاپ شده و تکنیک‌های ماسک و آیریس، درحالی که تکنیک تدوین نیز، در فیلم، از نماهای بسیار کوتاهی که به‌سرعت زمان و مکان را پشت سر می‌گذارند تا بعضی فصول بسیار بلند که در آنها حتی یک قطع هم وجود ندارد ــ متغیر است. هر تمهیدی در فیلم اما، برای مقصودی به‌خصوص گرفته شده و به‌کمک خلق و فضا و بیان مضمون‌های فیلم آمده است.

"تروفو" از "دوربین" در طول فیلم وسیله‌یی برای وارسی و کشف شخصیت‌ها، روابط آنها و محیطشان استفاده کرده است. فیلم بیشتر مکاشفه و جستجویی روان و دایمی‌ست تا اثری که از قبل آماده و مهیا شده باشد. این "باز بودن" از نظر زیبایی شناسی بزرگترین امتیازی‌ست که "تروفو" به سینمای جدید ارزانی داشته است." ...*

عنوان فرانسوی: Jules Etjim

عنوان انگلیسی و امریکایی: Jules and Jim

*) بولتن روزانه‌ی چهارمین جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران، شماره‌ی سوم، ۸ آذر ۵۴.

شرکت تهیه: Les Films Du Carrosse/Sedif

مدیر تهیه: Marcel Berbert

دستیاران کارگردان: Georges Pellegrin, Robert Bober

فیلمنامه: Francois Truffaut, Jean Gruault

براساس: رمانی به‌همین نام نوشته‌ی نویسنده‌ی فرانسوی Henri-Pierre Roche

مدیر فیلمبرداری: Raoul Coutard (فیلمبرداری به‌روش Franscope)

متصدی‌ی دوربین: Claude Beausoleil

تدوین: Claudine Bouche

موسیقی: Georges Delerue

ترانه: (تصنیف و آهنگ آن) به‌نام "گردباد" (Le Tourbillon) از: "بوریس باسیاک" Boris Bassiak (نام مستعار نقاش و نویسنده‌ی ایرانی: **"سیروس رضوانی"**).

خواننده: Jeanne Moreau

لباس: Fred Capel

گفتار: Michel suber

صدا: Temoin

بازی: Jeanne Moreau (در نقش Catherine)، Oskar Werner (در نقش Jules)، Henri Serre (درنقش Jim)، Marie Dubois (درنقش Therese)، Vanna Urbino (درنقش Gilberte)، Sabine Haudepin (درنقش Sabine)، Boris Bassiak (سیروس رضوانی) (در نقش Albert)، Kate Noelle (در نقش Brigitta)، Anny Nielsen (در نقش Lucy)، Christiane Wegner (در نقش Helga)، Jean-Louis Richard، Michel Varesano (مشتریان‌کافه)، Pierre Fabre (مست در کافه)، Danielle Bassiak (دوست‌آلبر)، Bernard Largemains (در نقش Merlin)، Elen Bober (در نقش Mathilde)، Dominique Lacarriere (یک زن).

ـ فیلمبرداری در پاریس و اطراف آن، آلزاس Alsace و سن‌پل دوونس St Paul De Vence، از ۱۰ آوریل تا ۳ ژوئن ۱۹۶۱.

اولین نمایش عمومی در پاریس، ۲۳ ژانویه ۱۹۶۲؛ در انگلستان، ۱۷ مه ۱۹۶۲؛ در آمریکا، مه ۱۹۶۲.

طول فیلم : ۹۴۵۰ فوت ، مدت : ۱۰۵ دقیقه .

پخش: Cinedis (فرانسه) ، Gala (انگلستان) ، Janus Films (امریکا) .

ـ فیلم "ژول و ژیم" برنده‌ی جوایز ذیل شد :

ـ جایزه‌ی کارگردانی در جشنواره‌ی Mar Del Plata و جشنواره‌ی Acapulco

ـ جایزه‌ی Cantaclaros (۱۹۶۲ ـ ۱۹۶۱) در کاراکاس (ونزوئلا) .

ـ جایزه‌ی Academie Du Cinema و Etoile De Cristal به‌خاطر بهترین فیلم فرانسه و جایزه‌ی بزرگ Grand Prix برای نقش زن فیلم .

ـ اسکار دانمارکی (Oscar Danois) به‌نام "Bodil 1963" به‌خاطر بهترین فیلم اروپایی‌ی سال ۱۹۶۳ .

ـ جایزه‌ی Nostro Argento از طرف مقاله نویسان سینمایی‌ی ایتالیایی به‌خاطر بهترین فیلم سال .

ـ جایزه‌ی منتقدین در جشنواره‌ی Carthagene .

آنتوان‌وکولت (عشق در بیست سالگی) / ۱۹۶۲

* *اپیزودی از فیلم "عشق در بیست سالگی"* (L'Amour A Vingt Ans) . *(اپیزودهای دیگر این فیلم توسط "مارسل افولس"* (Marcel Ophuls) ، *"رنزینو روسلینی"* (Renzino Rossellini) ، *"آندره وایدا"* (Andrew Wajda) و *"شینتارو ایشی‌هارا"* (Shintaro Ishihara) *ساخته شد .)*.

مدت زمان طول اثر فوق کوتاه است و در آن ادامه‌ی زندگی‌ی "آنتوان" که بزرگ شده نشان داده می‌شود : پس از فرار "آنتوان" در پایان فیلم "چهارصد ضربه" ، او را به‌جای دیگری منتقل می‌کنند . در دارالتادیب جدید مراقبت بیشتری از جوان‌های بزهکار می‌شود . یک خانم روانشناس به "آنتوان" کمک می‌کند تا اتاقی در شهر بگیرد و مشغول کار شود . وی در فروشگاه صفحه فروشی کار پیدا می‌کند و ، چون به موسیقی‌ی کلاسیک علاقه دارد ، گاهی به کنسرت می‌رود . یکبار در یکی از برنامه‌های کنسرت با دختر جوانی آشنا می‌شود و به‌خاطر علاقه‌اش به دختر نشانی‌ی او را پیدا می‌کند . به‌دنبال آشنایی با دختر ، با پدر و مادر دختر نیز ، آشنا می‌شود . پس از آن در هتلی که روبروی خانه‌ی دختر قرار دارد ، اتاقی می‌گیرد و رفت و آمدهای دختر را کنترل می‌کند . در پی رفت و آمدهای مکرر به خانواده‌ی دختر ، عضوی از آنها می‌شود اما ، دختر علاقه‌ی چندانی به او نشان نمی‌دهد . در پایان فیلم ، دختر با یکی از دوستانش از خانه خارج می‌شود و "آنتوان" با خانواده‌ی دختر در جلوی صفحه‌ی تلویزیون باقی می‌ماند .*

عنوان فرانسوی : Antoine Et Colette

عنوان امریکایی و انگلیسی : Love At Twenty

شرکت تهیه : ulysse Productions/Unitel

تهیه کننده : Pierre Roustang

---

*) با استفاده از فیلمنامه‌ی "آنتوان وکولت" در کتاب ماجراهای آنتوان دوانل از تروفو ، بمزبان فرانسه .

مدیر تهیه : Philippe Dussart
مشاور هنری : Jean De Baroncelli
دستیار کارگردان : Georges Pellegrin
فیلمنامه : Francois Truffaut
گفتگو : Yvon Samuel
مدیر فیلمبرداری : Raoul Coutard (فیلمبرداری به‌روش Franscope)
متصدی‌ی دوربین : Claude Beausoleil
تدوین : Claudine Bouche
موسیقی : Georges Delerue
اشعار : Yvon Samuel
خواننده (اشعار) : Xavier Despras
گفتار : Henri Serre (بازیگر فیلم "ژول و ژیم")
بازی Jean-Pierre Leaud (در نقش Antoine Doinel)، Marie-France Pisier (در نقش Colette)، Francois Darbon (پدر کولت)، Rosy Varte (مادر کولت)، Patrick Auffay (در نقش Rene)، Jean-Francois Adam (در نقش Albert Tazzi).

ـ فیلمبرداری در پاریس، نوامبر ۱۹۶۱.
اولین نمایش عمومی در پاریس و در جشنواره‌ی فیلم برلن، ۲۲ ژوئن ۱۹۶۲.
در انگلستان ۱۰ سپتامبر ۱۹۶۴؛ در آمریکا مارس ۱۹۶۳.
پخش: 20th Century-Fox (در فرانسه و انگلستان) Embassy (آمریکا)

پوست نرم / ۱۹۶۴

قهرمان اصلی‌ی فیلم مردی‌ست به‌نام "پیر". او از نظر شغلی موفق است و زندگی‌ی زناشویی‌ی آرامی را می‌گذراند. در یکی از سفرهای شغلی‌اش به کشور پرتقال، با مهماندار هواپیما آشنا می‌شود. این آشنایی منجر به عشق آن دو می‌شود.

همسر "پیر" ــ "فرانکا" ــ به‌طور اتفاقی عکس‌های او و مهماندار را پیدا می‌کند و درصدد انتقام‌جویی برمی‌آید. "فرانکا" شوهر خود را که در رستوران با مهماندار هواپیما وعده‌ی ملاقات دارد، با تفنگ شکاری می‌کشد.*

موقعیت "پیر" قهرمان اصلی‌ی فیلم از نظر دراماتیک موقعیتی تقریبا" پیش پا افتاده و معمولی است. وی مردی‌ست میانسال، موفق، موقر و نسبتا" از خود راضی که از زندگی‌ی زناشویی‌ی بی‌دغدغه‌یی برخوردار است. او گرفتار عشق دختر جذابی می‌شود و رابطه‌ی عشقی‌ی ناموفق با او برقرار می‌کند. آنچه "تروفو" با این موضوع پیش پا افتاده می‌کند اینست که، از یک طرف زرق و برق و حشو و زواید بی‌جان کلیشه‌یی را که مایه‌ی معروفیت آن شده، از آن می‌گیرد و از طرف دیگر، تماشاگر را مجبور می‌کند موقعیت‌ها و وقایع فیلم را تجربه و احساس کند. به این ترتیب "تروفو" مانع می‌شود که تماشاگر درمورد آدم‌ها و اعمالشان قضاوت‌های اخلاقی‌ی جاری را به‌کار گیرد. از این رو، پرداخت داستان، هم دید عینی و هم، دید ذهنی را ایجاب می‌کند. دید عینی به‌خاطر آنست که تماشاگر موقعیت را آن‌چنان که هست ببیند؛ و دید ذهنی به‌خاطر آنست که از واکنش‌های کلیشه‌یی و قراردادی‌ی وی نسبت به فیلم جلوگیری شده، و به دیدی کاملا" انسانی برای قضاوت ماجرا مجهز شود.*

---

*) با استفاده از کتاب تروفو از آلن دان و سینمای فرانسوا تروفو از گراهام پتری ــ به‌زبان انگلیسی.

*) بولتن روزانه‌ی چهارمین جشنواره‌ی جهانی‌ی فیلم تهران، شماره‌ی چهارم، ۹ آذر ۵۴.

عنوان فرانسوی : La Peau Douce
عنوان انگلیسی : Silken Skin
عنوان امریکایی : The Soft Skin

شرکت تهیه : Les Films Du Carrosse/SEDIF
مدیر تهیه : Marcel Berbert
دستیار کارگردان : Jean-Francois Adam
فیلمنامه : Francois Truffaut, Jean-Louis Richard
گفتگو : Francois Truffaut
مدیر فیلمبرداری : Raoul Coutard
متصدی‌ی دوربین : Claude Beausoleil
تدوین : Claudine Bouche
موسیقی : Georges Delerue
بازی : Jean Desailly (در نقش Pierre Lachenay) ، Francoise Dorleac (در نقش Nicole Chomette) ، Nelly Benedetti (در نقش Franca Lachenay) ، Daniel Ceccaldi (در نقش Clement) ، Laurence Badie (در نقش Ingrid) ، Jean Lanier (در نقش Michel) ، Paule Emanuele (در نقش Odile) ، Sabine Haudepin (در نقش Sabine) ، Gerard Poirot (در نقش Franck) ، Georges De Givray (پدر نیکول) ، Carnero (سازمان دهنده در لیسبون) ، Dominique La Carriere (منشی‌ی پیر) ، Philippe Dumat (مدیر سینما) ، Maurice Garrel (فروشنده‌ی کتاب) ، Pierre Risch (در نقش Canon) ، Charles Lavialle (در نقش نگهبان شب در هتل Michelet) ، Mme Harlaut (در نقش Mme Leloix) ، Olivia Poli (در نقش Mme Bontemps) ، Catherine Duport (در نقش دختر جوان در شهر Rheims) ، Theresa Renouard (صندوقدار) ، Brigitte Zhendre-Laforest (زن تحویل دهنده‌ی لباس) ، Jean-Louis Richard (مردی در خیابان) .

ـ فیلمبرداری در پاریس، اورلی Orly ، ریم Rheims و لیسبون ، از ۲۱ اکتبر تا ۳۱ دسامبر ۱۹۶۳ . اولین نمایش عمومی در پاریس(و در جشنواره‌ی فیلم "کان") ۱۰ مه ۱۹۶۴ ؛ در انگلستان ۵ نوامبر ۱۹۶۴ ؛ در آمریکا اکتبر ۱۹۶۴ .

طول فیلم : ۱۰۶۳۵ فوت ، مدت : ۱۱۵ دقیقه

پخش: Athos Films (فرانسه) ، GALA (انگلستان) ، Cinema V (امریکا) .

فارنهایت ۴۵۱ / ۱۹۶۶

این فیلم از رمان "ری‌برادبری" نویسنده‌ی آمریکایی گرفته شده است. شخصیت اصلی‌ی فیلم یک آتش‌نشان به‌نام "مونتاگ" است. ماموریت او و بقیه‌ی گروهش پیدا کردن کتاب‌ها ــ که داشتن آنها جرم است ــ و آتش زدن آنهاست.

در زمان جریان فیلم، "تصویر" جای "نوشته" را گرفته. "تصویر" تنها وسیله‌ی یادگیری‌ی فرهنگ و علوم از طریق تلویزیون است. در حقیقت، داشتن کتاب (داشتن فرهنگ نوشتاری) جرم محسوب می‌شود و مجرم به زندان فرستاده می‌شود. "مونتاگ" در یکی از ماموریت‌هایش مقداری کتاب را ــ قبل از سوزاندن ــ مخفی، و سپس به خانه‌اش می‌برد و آنها را در خفا می‌خواند و کم‌کم به شناخت جدیدی می‌رسد. همسرش متوجه این جریان شده و ماجرا را به مقامات گزارش می‌دهد. "مونتاگ" خیلی زود می‌فهمد که توسط همسرش لو رفته است. او قبل از فرار چند جلد از کتابها را با خود می‌برد و همراه با دختر جوانی که به‌خاطر خواندن کتاب تحت تعقیب است ــ به محلی می‌رود که افراد علاقمند به مطالعه، کتاب‌ها را حفظ می‌کنند تا بتوانند درصورت نابودی‌ی آنها، محفوظاتشان را به آیندگان منتقل کنند. در این مکان اشخاص بدون اسم هستند و آنها را به‌نام اثری که حفظ کرده‌اند، می‌نامند: "**دیوید کاپرفیلد**"، "**سرخ و سیاه**"، ...

قسمت عمده‌ی صحنه‌های اثر یاد شده در انگلستان فیلمبرداری شد.

فیلم با "زوم"های متوالی به‌تعداد کثیری آنتن‌های تلویزیون که با فیلترهای رنگی فیلمبرداری شده و، عناوینی که روی آن خوانده می‌شود، به‌طور نویدبخشی آغاز می‌شود. به این ترتیب آمیخته‌یی متعادل از فضایی که، هم برای تماشاگر آشنا و هم برایش بیگانه است، به‌وجود می‌آید. "تروفو" سعی می‌کند، طی‌ی فیلم، این فضا را با قرار دادن

داستانی که متعلق به آینده است، در محیط امروزی‌ی ما که فقط کمی تغییر یافته است، حفظ کند . . .

. . . تروفو در این فیلم به آمیختن عناصر عادی با عناصر غیرمنتظره و، عوامل بیگانه با عوامل آشنا می‌پردازد و دنیایی در مقابلمان می‌گذارد که، ظاهرا" با دنیای ما همزمان است اما، تفاوتی با آن داد که به ما می‌فهماند آنچه که می‌بینیم، حاصل تابش تمایلات شخصی‌ی فیلمساز بر دنیای امروز است، نه بازسازی‌ی آن. تروفو دنیای آینده‌اش را به‌وسیله‌ی حومه‌های شهری‌ی انگلستان در فیلم خلق می‌کند اما، از یک عامل واقعا" غیرعادی در فیلمش استفاده می‌کند: مونو ریل (که درفرانسه، و در نواحی‌ی اورلئان یافت می‌شود.) ــ که به‌عنوان وسیله‌ی نقلیه‌ی عمومی در رفت و آمد روزانه به محل کار و بازگشت، از آن در فیلم استفاده شده است.*

عنوان فرانسوی:	Fahrenheit 451
شرکت تهیه:	Anglo Enterprise/Vineyard Films
تهیه کننده:	Lewis M.Allen
مباشر تهیه:	Michael Delamar
مدیر تهیه:	Ian Lewis
دستیار کارگردان:	Bryan Coates
فیلمنامه:	فرانسوا تروفو
براساس:	داستان "فارنهایت ــ ۴۵۱" از "ری برادبری" (Ray Bradbury)
گفتگوی افزوده:	David Rudkin, Helen Scott
مدیر فیلمبرداری:	Nicolas Roeg
فرآیند رنگی:	Technicolor
متصدی‌ی دوربین:	Alex Thompson
تدوین:	Thom Noble

*) بولتن روزانه‌ی چهارمین جشنواره‌ی جهانی‌ی فیلم تهران، شماره‌ی پنجم، ۱۰ آذر ۵۴.

مشاور طراح (صحنه) و لباس: Tony Walton
طراح صحنه: Syd Cain
جلوه‌های ویژه: Bowie Films, Rank Films Processing Division, Charles Staffel
موسیقی: Bernard Herrmann
دستیار طراح لباس: Yvonne Blake
تدوین صدا: Norman Wanstall
ضبط صدا: Bob Mcphee, Gordon Mccallum
بازی: اسکار ورنر (مونتاگ)، جولی کریستی (در دو نقش: Clarisse و Linda)، Cyril Cusack (کاپیتان)، Anton Diffring (در نقش Fabian)، Bee Duffell (در نقش The Book-Woman)، Gillian Lewis (گوینده‌ی تلویزیون)، Jeremy Spenser (مردی با سیب)، Ann Bell (در نقش Doris)، Caroline Hunt (در نقش Helen)، Anna Palk (در نقش Jackie)، Roma Milane (همسایه)، Arthur Cox (اولین پرستار مرد)، Eric Mason (دومین پرستار مرد)، Donald Pickering و Noel Davis (در نقش گوینده‌های تلویزیون)، Michael Mundell (در نقش Stoneman)، Chris Williams (در نقش Black)، Gillian Aldam (زن جودوکار)، Edward Kaye (مرد جودوکار)، Mark Lester (اولین پسربچه)، Kevin Elder (دومین پسربچه)، Joan Francis (تلفن‌چی‌ی کافه)، Tom Watson (در نقش Sergeant Instructor)، Alex Scott (در نقش The Life of Henry Brulard)، Dennis Gilmore (در نقش Martian Chronicles)، Fred Cox (در نقش Pride)، Frank Cox (در نقش Prejudice)، Michael Balfour (درنقش Machiavelli's the Prince)، Judith Drynan (در نقش Plato's Republic)، David Glover (در نقش The Pickwick Papers)، Yvonne Blake (در نقش The Jewish Question)، John Rae (در نقش The Weir of Hermiston)، Earl Younger (در نقش Nephew of the Weir of Hermiston).

ـ فیلمبرداری در استودیوهای Pinewood درلندن و دراطراف‌لندن (Roehampton, Black Park) و در فرانسه در Chateauneuf-Sur-Loire، از ۱۰ ژانویه تا ۲۸ آوریل ۱۹۶۶.

اولین نمایش در پاریس، ۱۶ سپتامبر ۱۹۶۶ (پیش از این تاریخ، در سپتامبر ۱۹۶۶ در جشنواره‌ی فیلم "ونیز به‌نمایش درآمد)؛ ۱۸ نوامبر ۱۹۶۶ در انگلستان؛ نوامبر ۱۹۶۶ در آمریکا. پخش: در انگلستان: PANK، در فرانسه و آمریکا: Universal.
طول فیلم: ۱۰۰۸۰ فوت، مدت: ۱۱۲ دقیقه.
این فیلم برنده جایزه‌ی برای بهترین فیلم خارجی شد.

عروس سیاهپوش / ۱۹۶۷

داستان فیلم از رمان پلیسی‌ی "**عروس سیاهپوش بود .**" نوشته‌ی "**ویلیام آیریش**" گرفته شده است . ماجرای اصلی‌ی فیلم با خروج یک زوج عروس و داماد و همراهانشان از کلیسا ، شروع می‌شود . (قبل از این صحنه ، یک فصل از زندان زنان نشان داده می‌شود که در آن ناظر یک قتل هستیم .) پنج دوست که در آپارتمانی روبروی کلیسا هستند ، مراسم عروسی را مشاهده می‌کنند . یکی از آنها که مشغول وارسی‌ی تفنگی‌ست ، برحسب تصادف ، باعث قتل داماد می‌شود . "عروس سیاهپوش" پس از مرسم تدفین همسرش ، تصمیم می‌گیرد از قاتل یا قاتلین انتقام بگیرد .

بالاخره موفق می‌شود یکایک قاتلین را پیدا کرده و ، انتقام خون شوهرش را بگیرد . فیلم الهامی از کارهای "**هیچکاک**" است .

عنوان فرانسوی : La Mariee Etaiten Noir

عنوان انگلیسی و امریکایی : The Bride Wore Black

شرکت تهیه : Les Films Du Carrosse/Artists Associes (Paris)
Dino De Laurentiis Cinematografica (Rome)

تهیه کننده : Marcel Berbert

مدیر تهیه : Georges Charlot

دستیار کارگردان : Jean Chayrou

فیلمنامه : Jean-Louis Richard, Francois Truffaut

براساس : داستان "عروس سیاه پوش بود" (The Bride Wore Black)

نوشته‌ی : "ویلیام ایریش" William Irish . (نام اصلی‌ی نویسنده "کرنل وولریـــش" Cornell woolrich است .)

مدیر فیلمبرداری : Raoul Coutard

فرآیند رنگی : Eastman Colour

متصدی‌ی دوربین : Georges Liron

تدوین : Claudine Bouche

طراح صحنه : Pierre Guffroy

موسیقی : Bernard Herrmann

رهبر ارکستر : Andre Girard

صدا : Rene Levert

بازی : Jeanne Moreau (در نقش Julie Kohler)، Claude Rich (در نقش Bliss)، Jean-Claude Brialy (در نقش Corey)، Michel Bouquet (در نقش Coral)، Michel Lonsdale (در نقش Rene Morane)، Charles Denner (در نقش Fergus)، Daniel Boulanger (در نقش Delvaux)، Serge Rousseau (در نقش David)، Alexandra Stewart (در نقش Mlle Becker)، Christophe Bruno (در نقش Cookie Morane)، Jacques Robiolles (در نقش Charlie)، Luce Fabiole (مادر ژولی)، Sylvie Delannoy (در نقش Mme Morane)، Van Doude (در نقش بازجو فابری Inspector Fabri)، Maurice Garrel (شاکی " Plaintif ") Renaud و Fontanarosa (نوازنده‌ها)، Elisabeth Rey (کودکی‌ی ژولی)، Jean-Pierre Rey (کودکی‌ی داوید)، Dominique Robier (در نقش Sabine)، Michele Viborel (در نقش Gilberte «نامزد بلیس») Michele Montfort (مدل) Daniel Pommereulle (دوست فرگو).

ـ فیلمبرداری در پاریس و اطراف آن، و در ورسای Versailles, Chevilly-Laque, Senlis و کان، از ۱۶ مه تا ۲۴ ژوئیه‌ی ۱۹۶۷.

اولین نمایش در پاریس، ۱۷ آوریل ۱۹۶۸، در انگلستان، ۱ اوت ۱۹۶۸؛ در امریکا، ژوئن ۱۹۶۸.

طول فیلم : ۱۹۶۷۲ فوت، مدت : ۱۰۷ دقیقه.

پخش: United Artists (فرانسه و انگلستان)، Lopert (آمریکا).

بوسه‌های دزدیده شده / ۱۹۶۸

این اثر ادامه‌ی فیلم کوتاه "*آنتوان وکولت*" است. در این فیلم، "آنتوان دوانل" را به‌علت *عدم ثبات شخصیت* از ارتش اخراج می‌کنند. وی بعد از کاری که در یک هتل می‌گیرد، دستیار یک کارآگاه خصوصی می‌شود. بنا به درخواست صاحب یک کفاشی‌ی بزرگ که نسبت به اطرافیان خود مشکوک شده، آنتوان مامور می‌شود، در ظاهر به‌عنوان یکی از فروشندگان کفش، در آنجا کار کند و مراقب اوضاع باشد. در ادامه، ماجراهای فراوانی برای وی اتفاق می‌افتد که پر از طنز و خنده است. آنتوان ــ در پایان فیلم ــ بالاخره عشق واقعی‌ی خود را پیدا می‌کند.*

"آنتوان دوانل" در این فیلم بزرگ‌تر شده اما، صلاحیت یا اتکا به‌نفس بیشتری در مقابله با مشکلات زندگی‌ی عادی به‌دست نیاورده است. فیلم "بوسه‌های دزدیده شده" علاوه بر آن‌که داستان زندگی‌ی "آنتوان دوانل" را از فیلم "چهارصد ضربه" می‌گیرد، به محل‌ها، اشیاء، و حتی حرکت‌ها و حالت‌هایی از فیلم‌های قبلی‌ی "تروفو" نیز، رجعت می‌کند. فیلم ــ مثل "چهارصد ضربه" با منظره‌یی از پاریس که برج ایفل در آن کاملا" مشخص است، آغاز می‌شود. گرچه پاریسی که دیده می‌شود با پاریس "چهارصد ضربه" اختلاف فراوان دارد...

... تماشاگر در طی‌ی دیدن فیلم احساس می‌کند "تروفو" تسلطی کامل و بی‌چون و چرا بر آن دارد و داستان فیلم (غالب فیلم فی‌البداهه و بدون فیلمنامه‌یی دقیق یا با حداقل آن ساخته شده است.) همچنان‌که راه و روش خود را می‌یابد، با قاطعیت و اطمینان به‌پیش می‌رود. این امر از آمیزش عوامل مختلف بازیگری، دکور، رنگ، توجه به جزئیات، قوه‌ی تشخیص موقعیت‌ها و واکنش‌های کمیک، توجه به آدم‌ها و توانایی در استفاده‌ی مناسب از دوربین برای مقصودی مناسب، و در لحظه‌یی

---

*) با استفاده از فیلمنامه‌ی "بوسه‌های دزدیده شده" در ماجراهای آنتوان دوانل، از تروفو، به‌زبان فرانسه.

مناسب، حاصل شده است... فیلم ریتم زیبایی دارد که نه به‌خاطر دوربین دایم در حرکت (نظیر "ژول و ژیم" و "عروس سیاهپوش")، بلکه به‌کمک تدوین و زمان سنج خلق شده است. ریتم فیلم آرام و خالی از شتاب است. حرکات معمولی دوربین در فیلم، عبارت است از چرخش‌های آرام و حرکت‌های خالی از شتاب اما، قطع‌ها غالب اوقات در فیلم تعمدا" آنی و غیرمنتظره هستند تا درهم ریختگی‌ی کلی‌ی زندگی‌ی "آنتوان" را که موتیف‌های تکراری‌ی موسیقی‌ی فیلم (نظیر فیلم "عروس سیاهپوش") به آن پیوستگی بخشیده، برای تماشاگر شکل دهند.*

عنوان فرانسوی: Baisers Voles

عنوان انگلیسی و امریکایی: Stolen Kisses

شرکت تهیه: Les Films Du Carrosse/Les Productions Artistes Associes

تهیه کننده: Marcel Berbert

مدیر تهیه: Claude Miler

دستیاران کارگردان: Jean-Jose Richer, Alain Deschamps

فیلمنامه: Francois Truffaut, Claude De Givray, Bernard Revon

مدیر فیلمبرداری: Denys Clerval

فرآیند رنگی: Eastman Colour

متصدی‌ی دوربین: Jean Chiabaut

تدوین: Agnes Guillemot

طراح صحنه: Claude Pignot

موسیقی: Antoine Duhamel

ترانه: چه چیزی از عشق ما باقی مانده؟ (Que Reste-T-il De Nos Amour's?)

مصنف و خواننده: Charles Trenet

صدا: Rene Levert

---

*) بولتن روزانه‌ی چهارمین جشنواره‌ی جهانی‌ی فیلم تهران، شماره‌ی ششم، ۱۱آذر ۵۴.

بازی: Jean-Pierre Leaud (در نقش Antoine Doinel)، Delphine Seyrig (در نقش Fabienne Tabard)، Claude Jade (در نقش Chris-Tiane Darbon)، Michel Lonsdale (در نقش آقای Tabard)، Harry Max (در نقش آقای Henri)، Andre Falcon (در نقش آقای Vidal)، Daniel Ceccaldi (درنقش آقای Darbon)، Claire Duhamel (درنقش خانم Darbon)، Paul Pavel (در نقش آقای Julien)، Serge Rousseau (غریبه)، Catherine Lutz (در نقش خانم Catherine)، Jacques Delord (تردست)، Simono (در نقش آقای Albani)، Roger Trapp (مدیر هتل)، Jacques Rispal (در نقش آقای Colin)، Martine Brochard (در نقش خانم Colin) Robert Cambourakis (عاشق خانم کلین)، Marie-France Pisier (در نقش Colette Tazzi)، Jean-Francois Adam (در نقش Albert Tazzi)، Christine Pelle (در نقش منشی در آژانس Blady)، Jacques Robiolles (نویسنده)، Francois Darbon (آجودان)، Joseph Merieau و Marcel Mercier (دو مرد در گاراژ)، Martine Ferriere (مدیره‌ی کفش فروشی).

ـ فیلمبرداری در پاریس و اطراف آن، از ۶ فوریه تا ۲۸ مارس ۱۹۶۸.

اولین نمایش عمومی در جشنواره‌ی فیلم "آوینیون" (Avignon)، ۱۴ اوت ۱۹۶۸؛ در پاریس، ۶ سپتامبر ۱۹۶۸؛ در انگلستان، ۲۷ مارس ۱۹۶۹ (قبل از این تاریخ در جشنواره‌ی فیلم لندن، ۴ دسامبر ۱۹۶۸ نمایش داده شد)؛ در آمریکا، فوریه ۱۹۶۹.

طول فیلم: ۸۱۹۰ فوت، مدت: ۹۱ دقیقه.

پخش: در فرانسه و انگلستان: United Artists، در آمریکا: Lopert Pictures.

این فیلم برنده جوایز ذیل شد:

ـ برنده‌ی جایزه‌ی ملیس Prix Melies، ـ جایزه‌ی بزرگ سینمای فرانسه (۱۹۶۸)، ـ جایزه‌ی لویی دلوک (۱۹۶۹) Prix Louis Delluc، ـ کاندید اسکار برای بهترین فیلم خارجی، ـ جایزه فمینابلژ Femina Belge (در بلژیک).

پری‌ی می‌سی‌سی‌پی / ۱۹۶۹

داستان این فیلم نیز ــ مانند "عروس سیاهپوش" ــ از رمان پلیسی‌ی "ویلیام آیریش" گرفته شده است: صاحب یک کارخانه‌ی توتون سازی به‌نام "**لوبی**" از طریق مکاتبه با دختری آشنا می‌شود و با او قرار ازدواج می‌گذارد. وی دختر را از عکسش که یکبار دیده است، می‌شناسد. بالاخره قرار می‌شود دختر (ژولی) به‌وسیله‌ی کشتی‌ی بخاری‌ی "می‌سی‌سی‌پی" به محل جزیره‌ی سکونت مرد بیاید. دختری که با کشتی‌ی بخاری می‌آید اما، دختر دیگری‌ست. او "لوبی" را متقاعد می‌کند که همان دختری‌ست که با او مکاتبه داشت. ازدواج صورت می‌گیرد و آنها اندک زمانی را به‌خوشی می‌گذرانند. رفتار "ژولی" اما نشان می‌دهد که او همان دختری نیست که با "لوبی" مکاتبه داشته است. یک روز "ژولی" با تمام پول‌هایی که در حساب مشترک با "لوبی" دارد، ناپدید می‌شود. در این میان خواهر "ژولی" سر رسیده و به "لوبی" اطلاع می‌دهد که، دختری که با او ازدواج کرده بود، خواهرش بوده است. این دو کارآگاهی را اجیر می‌کنند تا قضیه را پی‌گیری کند. "لوبی" ــ در نهایت ــ "ژولی" را که در یک باشگاه شبانه کار می‌کند پیدا می‌کند اما، به‌رغم قصدی که دارد لحظه‌یی که "ژولی" را می‌بیند از کشتن او صرف‌نظر می‌کند. چه، درمی‌یابد که هنوز عاشق اوست. "ژولی" در عین حال او را متقاعد می‌کند که تحت شرایط اجباری او را فریب داده، و از آنجا که "ژولی"ی واقعی را کشته بودند، مجبور بوده خود را به‌جای او بنمایاند. دوباره، آن دو خانه‌یی در یکی از شهرهای جنوب فرانسه اجاره می‌کنند. یک روز "لوبی" باکارآگاهی برخورد می‌کند که دنبال "ژولی" می‌گردد. "لوبی" به وی می‌گوید که دست از تعقیب بردارد اما، کارآگاه "لوبی" را تا خانه دنبال می‌کند. "لوبی" در کمال ناامیدی او را می‌کشد و پس از آن، به‌همراه "ژولی" به "لیون" می‌رود. هوسبازی‌های پرخرج "ژولی" باعث می‌شود "لوبی" کارخانه‌اش را بفروشد. جسد کارآگاه پیدا می‌شود. لوبی و ژولی (نام واقعی‌اش "ماریون" است.) از دست پلیس فرار می‌کنند اما، مجبور می‌شوند

تمام پول خود را باقی بگذارند. آنها در کلبه‌ی دورافتاده‌یی در کوههای آلپ در سویس مخفی می‌شوند. "لوبی" توسط "ماریون" مسموم می‌شود و با وجودی که این امر را می‌فهمد، اما از آنجا که عاشق "ماریون" است، او را می‌بخشد. سخاوت و بخشش "لوبی" باعث می‌شود که "ژولی" به‌خود آمده و از عشق عمیق خود نسبت به همسرش آگاه شود. در پایان، این دو تصمیم می‌گیرند که همیشه با هم با مسایل مقابله کنند.*

عنوان فرانسوی: La Sirene Du Mississippi

عنوان انگلیسی و امریکایی: Mississippi Mermaid

* این فیلم در ایران به‌نام "زیبای می‌سی‌سی‌پی" نمایش داده شد.

شرکت تهیه: Les Films Du Carrosse/Les Productions Artistes (Paris)/Produzioni Associate Delphos(Rome).

تهیه کننده: Marcel Berbert

مدیر تهیه: Claude Miler

دستیار کارگردان: Jean-Jose Richer

فیلمنامه: فرانسوا تروفو، براساس: داستان "والس در تاریکی" (Waltz into Darkness) نوشته‌ی "ویلیام ایریش" (کرنل وولریش).

مدیر فیلمبرداری: Denys Clerval (فیلمبرداری به‌روش Dyaliscope)

فرآیند رنگی: Eastman Colour

متصدی‌ی دوربین: Jean Chiabaut

تدوین: Agnes Guillemot

طراح صحنه: Claude Pignot

موسیقی: Antoine Duhamel

صدا: Rene Levert

---

*) گرفته شده از "سینمای فرانسوا تروفو" از "گراهام پتری"، صفحه‌های ۲۰۵ و ۲۰۶، به‌زبان انگلیسی.

بازی: ژان پل بلموندو (در نقش Louis Mahe)، کاترین دونوو (در دو نقش Marion Roussel / Julie)، Michel Bouquet (در نقش Comolli)، Nelly Bor-Geaud (در نقش Berthe Roussel)، Marcel Berbert (در نقش Jardine)، Roland Thenot (درنقش Richard)، Martine Ferriere (زن مهمانخانه‌دار)، Yves Drouhet .

ـ فیلمبرداری در رئونیون (Reunion) ، آنتیب (Antibes)، اکس ـ آن ـ پرووانس (Aix-En-Provence)، لیون (Lyon) و نزدیک گرنبل، از ۲ دسامبر ۱۹۶۸ تا فوریه ۱۹۶۹.

اولین نمایش عمومی در پاریس، ۱۸ ژوئن ۱۹۶۹؛ در انگلستان، در جشنواره‌ی فیلم "ادینبورگ" (Edinburgh) ، ۶ سپتامبر ۱۹۷۰؛ در امریکا، آوریل ۱۹۷۰.

مدت: ۱۲۳ دقیقه

پخش: در فرانسه، انگلستان و امریکا: United Artists.

کودک وحشی/ ۱۹۷۰

داستان این فیلم از روی خاطرات و گزارش‌های دکتر "ژان ایتار" گرفته شده که مربوط به سال ۱۸۰۶ و درباره‌ی شخصی به‌نام "ویکتور آویرون" می‌باشد.

در سال ۱۷۹۸ زنی در جنگلی مخلوقی عجیب را مشاهده می‌کند. این جانور عجیب می‌گریزد. زن به ده خبر می‌دهد. اهالی‌ی ده برای گرفتن مرد عجیب بسیج می‌شوند. مردان سگ‌ها را جلو می‌اندازند. سگ‌ها از بوی رد پای مخلوق او را پیدا می‌کنند و به او حمله‌ور می‌شوند. مردم او را محاصره می‌کنند و بالاخره او را ــ که پسر بچه‌ی یسازده ساله‌یی‌ست ــ می‌گیرنـــد. می‌بندند و به زندان می‌برند و، سپس به موسسه‌ی کر و لال‌ها در پاریس می‌فرستند. پسربچه به‌علت سالیان دراز زندگی در جنگل، نه قادر است حرف بزند و نه حرف‌های دیگران‌را بفهمد. گاهی حالت حیوان درنده‌خویی را به‌خود می‌گیرد، و یا کارهای مسخره‌یی می‌کند. دکتر "ایتار" مسئولیت نگهداری‌ی کودک را به‌عهده می‌گیرد و، از وی (کودکی لال، برهنه و کثیف)، پسربچه‌یی می‌سازد که دست کمی از سایر بچه‌ها ندارد. بزودی پسربچه دارای عواطف و احساسات انسانی می‌شود. دکتر "ایتار" با او تا آن حد کار می‌کند که پسر بچه می‌تواند کتاب و روزنامه بخواند و حرف‌های دیگران را بفهمد. البته این کودک تا آخر عمر لال باقی می‌ماند.

*این فیلم جنبه‌های آموزشی و تربیتی دارد. "تروفو" در نقش دکتر "ایتار" بازی‌ی درخشانی ارایه داده است.**

عنوان فرانسوی: L'enfant Sauvage

عنوان انگلیسی و امریکایی: The Wild Child

---

*) "فرهنگ فیلم" از "ژرژ سادول" به‌زبان فرانسه، صفحه‌ی ۲۹۸.

شرکت تهیه : Les Films Du Carrosse / Les Productions Artistes Associes

تهیه کننده : Marcel Berbert

مشاور تهیه کننده : Christian Lentretien

دستیار کارگردان : Suzanne Schiffman

فیلمنامه : Gruault ، فرانسوا تروفو .

براساس: خاطرات و گزارش‌های مربوط به "ویکتور دولاویرون" (Memoire Et Rapport Sur Victor De L'aveyron)

نوشته‌ی : "ژان ایتار" (Jean Itard) در سال ۱۸۰۶ .

مدیر فیلمبرداری : Nestor Almendros

متصدی‌ی دوربین : Philippe Theaudiere

تدوین : Agnes Guillemot

طراح صحنه : Jean Mandroux

موسیقی : قطعاتی از آثار Antonio Vivaldi

اجرا : Andre Saint-clivier / Michel Sanvoisin

مشاور موسیقی : Antoine DuHamel

لباس: Gitt Magrini

صدا : Rene Levert

بازی : Jean-Pierre Cargol (در نقش Victor De L'Aveyron) ، فرانسوا تروفو (دکتر ایتار) ، Francoise Seignier (در نقش خانم Guerin) ، Jean Daste (در نقش پروفسور Philippe Pinel) ، Pierre Fabre (خدمتکار در انستیتو) ، Paul Ville (در نقش Remy) ، Claude Miler (در نقش آقای Lemeri)، Annie Miler (در نقش خانم Lemeri)، Rene Levert (ژاندارم)، Jean Mandaroux (دکتری که منتظر ایتار بود) ، Nathan Miler (در نقش بچه‌ی Mathieu) ، Mathieu Schiffman (در نقش Lemeri) ، Jean Gruault ، Robert Cambourakis ، Gitt Magrini و Jean-Francois stevenin (روستاییان) ، Laura Truffaut ، Eva Truffaut ، Mathieu Schiffman ، Guillaume Schiffman ، Frederique Dolbert ،

Mlle Theaudiere و Dominique Levert ، Tounet Cargol ،Eric Dolbert (کودکان در مزرعه) .

فیلمبرداری در اوبیا (Aubiat) ، اوورین (Auvergne) و پاریس، از ۷ ژوئیه تا اول سپتامبر ۱۹۶۹ . اولین نمایش عمومی در پاریس، ۲۵ فوریه ۱۹۷۰ ؛ در انگلستان ، ۱۷ دسامبر ۱۹۷۰ (پیش از این تاریخ در جشنواره‌ی فیلم لندن در ۱۸ نوامبر ۱۹۷۰ به‌نمایش درآمد) ؛ در آمریکا ، در جشنواره‌ی فیلم نیویورک ، در ۱۰ سپتامبر ۱۹۷۰ .

مدت : ۸۴ دقیقه .

پخش: در فرانسه ، انگلستان و امریکا : United Artists

* فیلم برنده جوایز ذیل شد :

ـ جایزه‌ی زیتون طلایی در پانزدهمین هفته‌ی سینمایی‌ی بلژیک ، ـ جایزه‌ی زیتون نقره‌یی ۱۹۷۰ ، ـ جایزه‌ی فمینابلژ (بلژیک) ، ـ جایزه‌ی National Catholic Award.

کانون زناشویی / ۱۹۷۰

"کانون زناشویی" چهارمین اثر از فیلم‌های چهارگانه‌ی "تروفو"، بعد از "چهارصد ضربه"، "آنتوان وکولت" و "بوسه‌های دزدیده شده" است.

"آنتوان" با دختری که در "بوسه‌های دزدیده شده" آشنا شده بود، ازدواج می‌کند. آنها زندگی‌ی زناشویی‌ی مناسبی ندارند. همسر "آنتوان" کودکی به‌دنیا می‌آورد اما، این مساله علاقه‌ی وی به زنش را زیاد نمی‌کند. "آنتوان" با یک دختر ژاپنی آشنا می‌شود و آن دو مدتی را با هم می‌گذرانند. لیکن بالاخره از این وضع خسته شده و نزد زنش بازمی‌گردد.*

"... دیدار اول فیلم، آدم را وسوسه می‌کند که آن را به‌عنوان اثری پیش پا افتاده، گرچه مطبوع اما، سبک و خالی از هر نوع تاثیر واقعی طرد کند. زیرا، "تروفو" در این فیلم سعی فراوان دارد که تماشاگر را خوش بیاید. شوخی‌ها در این فیلم ــ نظیر "بوسه‌های دزدیده شده" ــ یک تنه پیش نمی‌آیند. دست کم در هر فصل فیلم یک شوخی وجود دارد که، "تروفو" آن را از میان گفتگوهای ضبط شده‌ی فراوانی با سرایدارها، مشروب فروش‌ها، گل فروش‌ها و... انتخاب کرده و به‌وسیله‌ی همکاران نویسنده‌اش در فیلم گنجانیده است. آدم‌هایی که در اطراف حیاطی که غالب ماجراهای فیلم در آن اتفاق می‌افتد ــ به‌سر می‌برند، کاریکاتورهایی با واقعیت اغراق شده هستند. ــ که تنها کارشان در فیلم سرگرم کردن تماشاگر است. متاسفانه این آدم‌ها در برخوردهای تصادفی‌ی دقیقا" حساب شده‌شان تصنعی هستند، و به اشاره‌ی کارگردان برای بیان گفتگوهای مسخره‌شان وارد صحنه می‌شوند.

فیلم به‌عنوان کمدی به‌نوبه‌ی خود موفقیت فراوانی به‌دست آورده است. گرچه یکی ــ دو شوخی در این میان، به‌ناچار بی‌مزه یا تصنعی از

---

*) "فرهنگ فیلم" از "ژرژ سادول" به‌زبان فرانسه صفحه‌ی ۲۹۷.

کار درآمده، غالب شـــوخـی‌ها بموقع است که آن هم معمولا" به‌خاطر زمان‌سنجی‌ی حسی‌ی "ژان پیرلئو" ــ این جانور ذاتا" سینمایی ــ است که ، هم ضروریات تصویری، و هم کمدی‌ی شفاهی، شوخی‌های سینمایی را درک می‌کند.*

عنوان فرانسوی :	Domicile Conjugal
عنوان انگلیسی و امریکایی :	Bed And Board
شرکت تهیه :	Les Films Du Carrosse / Valoria Films(Paris) / FIDA Cinematografica(Rome)
تهیه کننده :	Marcel Berbert
مدیر تهیه :	Claude Miler
دستیار کارگردان :	Suzanne Schiffman
فیلمنامه :	فرانسوا تروفو، Claude De Givray و Bernard Revon
مدیر فیلمبرداری :	Nestor Almendros
فرآیند رنگی :	Eastman Colour
متصدی‌ی دوربین :	Emmanuel Machuel
تدوین :	Agnes Guillemot
طراح صحنه :	Jean Mandaroux
موسیقی :	Antoine Duhamel
لباس :	Francoise Tournafond
صدا :	Rene Levert

بازی : Jean - Pierre Leaud (در نقش Antoine Doinel)، Claude Jade (در نقش" Christine Doinel " زن آنتوان)، Hiroko Berghauer (در نقش Kyoko)، Daniel Ceccaldi (درنقش Lucien Darbon)، Claire DuHamel (در نقش خانم Darbon)، Barbara Laage (در نقش Monique)، Jacques

*) سینما ۵۴، شماره‌ی هفتم، ۱۲ آبان ۵۴.

Jouanneau (در نقش Cesarin)، Daniel Boulanger (در نقش Tenor)، Sylvana Blasi (در نقش زن Tenor)، Claude Vega (در نقش آقای ایکس Monsieur x. (ملقب به خفه کننده (The Strangler) ، بازیگر و تقلید کننده))، Pirre Fabre (رومئوی اداره)، Billy Kearns (آقای مکس (M.Max)، کارفرما)، Daniele Gerard (در نقش پیشخدمت زن" Waitress ")، Jacques Robiolles (در نقش Sponger) (طفیلی نیز معنی می‌دهد)، Yvon Lec (مامور ویژه‌ی ترافیک)، Pierre Maguelon (مشتری‌ی کافه)، Marie Irakane (سرایدار)، Ernest Menzer (مرد کوچک)، Jacques Rispal (منشوزوی پیر)، Guy Pierrault (کارمند اس. او. اس. (SQS))، Joseph Merieau و Marcel Mercier (افراد درحیاط)Christian De Tiliere (سناتور)، Nicole Felix ، Jerome Richard و Marcel Berbert (کارمندان شرکت امریکایی)، Marianne Piketti (هنرجوی ویلن‌زن)، Annick Asty (مادر هنرجوی ویلن‌زن)، Ada Lonati (در نقش خانم Claude)، Nobuko Mati (در نقش دوست Kyoko)، Iska Khan (در نقش پدر Kyoko)، Ryu Nakamura (منشی‌ی ژاپنی)، Jacques Cottin (در نقش آقای Hulot)، Marie Dedieu (در نقش Marie).

ــ فیلمبرداری در پاریس و اطراف آن، از ۲۲ ژانویه تا ۱۸ مارس ۱۹۷۰.

اولین نمایش عمومی در پاریس، اول سپتامبر ۱۹۷۰؛ در انگلستان، ۸ ژوئیه‌ی ۱۹۷۱؛ در آمریکا، ژانویه ۱۹۷۱.

مدت: ۹۷ دقیقه.

پخش: Valoria Films (فرانسه) Columbia (انگلستان و آمریکا).

دو دختر انگلیسی و یک قاره/ ۱۹۷۱

"**کلود**" مرد جوان فرانسوی، ابتدا "آن" را که برای فراگیری‌ی پیکره‌سازی به پاریس آمده می‌بیند و، بعد از چندی که از آشنایی بین آن دو می‌گذرد، "آن" فکر می‌کند که "کلود" می‌تواند همسر شایسته‌یی برای خواهرش "موریل" باشد و ترتیبی دهد که "کلود" تعطیلاتش را به انگلستان بیاید. در آنجا، "آن"، "کلود" را با "موریل" آشنا می‌کند. مادر "کلود" که سال‌های زیادی‌ست شیفته‌ی پسرش است اما، مانع از این ازدواج می‌گردد. در این حال، "آن" نیز، خود عاشق "کلود" می‌شود. هنگامی که "کلود" به فرانسه برمی‌گردد، "آن" نیز با اوست ولی، عشقشان دوام نمی‌آورد و اینست که وی به "موریل" روی می‌کند اما، ازدواج بین آنها میسر نیست. چرا که هر یک برداشتی منتزع و جداگانه از عشق دارند. مادر "کلود" مدتی بعد از آمدن او به پاریس می‌میرد. "آن" بیماری‌ی سل می‌گیرد و جان خود را از دست می‌دهد. "موریل" پس از مدتی ارتباط با "کلود"، از وی جدا شده با یک معلم ازدواج می‌کند. پایان فیلم پانزده سال بعد را نشان می‌دهد: "موریل" صاحب دختری شده، "کلود" پیر شده و تنها در پارک قدم می‌زند.

"تروفو": "از من می‌پرسند چرا "دو دختر انگلیسی و یک قاره" را انتخاب کرده و ساخته‌ام؟... واقعیتش اینست که، بیش از هر عامل، این "**هانری پیر روشه**" (نویسنده‌ی داستان) بوده که مرا تحت تاثیر قرار داد. چرا که من با کارش بیشتر از هر نویسنده‌یی آشنا و مانوس هستم. من قبلا" با "**ژول و ژیم**" او آشنا شدم. در یکی از روزهای سال ۱۹۵۵ کتابی با جلد سلفون در انبوه کتاب‌های دست دوم، نظرم را گرفت و اذعان می‌کنم که در وهله‌ی اول تناسب تشکیل دو حرف ابتدای "ژول" و "ژیم" نظرم را جلب کرد و بعد، وقتی دانستم این نخستین کتاب نویسنده‌یی هفتاد و چهار ساله است، بیشتر جلب شدم و این مورد از ذهنم گذشت که، این را نباید یک اثر ساده و زاییده‌ی تخیل نویسنده‌اش به‌حساب آورد.

قطعا "ژول و ژیم" خاطره‌های واقعی‌ی روزهای گذشته‌ی نویسنده‌اش

است ــ و همین‌طور هم بود. "ژول و ژیم" یک داستان واقعی بود. من همه‌ی داستان‌های واقعی را می‌پرستم. همه‌ی قصه‌هایی را که روزگاری حیات داشته‌اند و همه‌ی خاطره‌هایی را که روزی واقعیت پیدا کرده‌اند. یک سال بعد "هانری پیر روشه" دومین کتابش را برایم فرستاد: **"دو انگلیسی و یک قاره"**

وقتی آن را مطالعه کردم، پی بردم که این نیز، با معصومیت‌های واقعی‌ی شخصیت‌های اصلی‌ی ماجرا آمیخته است.

در سال ۱۹۵۹ ــ سه سال بعد از انتشار دومین کتابش ــ زمانی که سرگرم ساختن دومین فیلم خود (چهارصد ضربه) بودم، "هانری پیر روشه" درگذشت. وی پیش از مرگش موافقت کرده بود که فیلمی از داستان "ژول و ژیم" او ساخته شود. ــ من دو سال پس از مرگش "ژول و ژیم" را ساختم.

"ژول و ژیم" داستان دو مرد است که به یک زن دل می‌بندند، و سال‌های بسیاری از زندگی‌ی خود را با این علاقه می‌گذرانند تا اینکه... و اما، "دو دختر انگلیسی و یک قاره" داستان دو خواهر است که سال‌های سال دل در گروی عشق مردی جوان می‌گذرانند...*

عنوان فرانسوی: Les Deux Anglaises Et Le Continent

عنوان انگلیسی: Anne and Muriel

شرکت تهیه: Les Films Du Carrosse / Cinetel

تهیه کننده: Marcel Berbert

مدیر تهیه: Claude Miler

دستیار کارگردان: Suzanne Schiffman

فیلمنامه: فرانسوا تروفو، Jean Gruault.

براساس: داستان "هانری ــ پیر روشه" (نویسنده‌ی داستان "ژول و ژیم")

---

*) مجله‌ی سینما (۵۲)، شماره‌ی اول، مرداد ۵۲، مقاله‌ی دو دختر انگلیسی و یک قاره و نیز، بولتن روزانه‌ی چهارمین جشنواره‌ی جهانی‌ی فیلم تهران، شماره‌ی هشتم، ۱۳ آذر ۵۴.

مدیر فیلمبرداری : Nestor Almendros
فرآیند رنگی : Eastman Colour
متصدی‌ی دوربین : Jean-Claude Riviere
تدوین : Yann Dedet
طراح صحنه : Michel De Broin
موسیقی : Georges Delerue
لباس: Gitt Magrini
صدا : Rene Levert
گفتار : Francois Truffaut
بازی : Jean - Pierre Leaud (در نقش Claude Roc)، Kika Markham (در نقش Anne Brown)، Stacey Tendeter (در نقش Muriel Brown)، Sylvia Marriott (در نقش خانم Brown)، Marie Mansart (در نقش خانم Roc)، Philippe Leotard (در نقش Diurka)، Irene Tunc (در نقش Ruta)، Mark Peterson (در نقش آقای Flint)، David Markham (کف ـ بین)، Georges Delerue (مامور بنگاه کلود)، Marcel Berbert (دلال هنری)، Annie Miler (در نقش Monique De Montferrand)، Christine Pelle (در نقش منشی Claude)، Jeanne Lobre (در نقش Jeanne)، Marie Irakane (در نقش Maid)، Jean-Claude Dolbert (پلیس انگلیسی)، Anne Levaslot (در نقش کودکی‌ی Muriel)، Sophie Jeanne (در نقش Clarisse)، Rene Gaillard (راننده‌ی تاکسی)، Sophie Baker (دوستی در کافه)، Laura Truffaut ، Eva Truffaut ، Mathieu Schiffman و Guillau Me Schiffman (بچه‌ها).

ـ فیلمبرداری در نرماندی (Normandy)، ویوارس(Vivarais)، ژورا (Jura) و اطراف پاریس، از ۲۸ آوریل تا ۱۳ ژوئیه‌ی ۱۹۷۱.

ـ اولین نمایش عمومی در پاریس، ۲۶ نوامبر ۱۹۷۱؛ در انگلستان، ۳ اوت ۱۹۷۲؛ در آمریکا، جشنواره‌ی فیلم نیویورک، ۱۱ اکتبر ۱۹۷۲.

مدت : ۱۰۸ دقیقه (مدت اصلی‌ی آن ۱۳۲ دقیقه بود که توسط پخش کننده‌ی فرانسوی کوتاه شد)

پخش: Valoria Films (فرانسه)، GALA (انگلستان).

دختر زیبایی مثل‌من / ۱۹۷۲

"تروفو" در این فیلم کاری را که در فیلم "پری‌ی می‌سی‌سی‌پی" در انجامش شکست خورده بود (توصیف شخصیت یک فاحشه) ، دوباره امتحان می‌کند . "برنادت لافون" ــ بازیگر زن فیلم ، مثل "عروس سیاهپوش" ــ منحرفی که ماموریتش استفاده از جاذبه‌ی جنسی در راه سوءاستفاده از قربانیان مردش باشد ، و نه‌کشتن آنها ــ در فیلم به همه‌جا قدم می‌گذارد .

ساخت دراماتیک یک شخصیت در مقابل پنج شخصیت فیلم "عروس سیاهپوش" ــ که خود انعکاسی از فیلم "نوجوان‌ها" بود ــ در این فیلم ، نیز تکرار شده است .

این فیلم یکی از ضعیف‌ترین اثرهای "تروفو" ست . *

عنوان فرانسوی :	Une Belle Fille Comme Moi
عنوان انگلیسی :	A Gorgeous Bird Like me
عنوان امریکایی :	Such a Gorgeous Kid Like me
شرکت تهیه :	Les Films Du Carrosse / Columbia
مامور اجرایی‌ی تهیه کننده :	Marcel Berbert
مدیر تهیه :	Claude Miler
دستیار کارگردان :	Suzanne Schiffman
فیلمنامه : فرانسوا تروفو ،	Jean-Loup Dabadie
براساس : داستانی با عنوان	Such a Gorgeous Kid Like me
نوشته‌ی : Henry Farrell.	
مدیر فیلمبرداری :	Pirre William Glenn
فرآیند رنگی :	Eastman Colour
متصدی‌ی دوربین :	Walter Bal
تدوین :	Yann Dedet

*) بولتن روزانه‌ی چهارمین جشنواره‌ی جهانی‌ی فیلم تهران ، شماره‌ی نهم ، ۱۴ آذر ۵۴.

طراح صحنه : Jean-Pierre Kohut

موسیقی : Georges Delerue

لباس: Monique Dury

صدا : Rene Levert

بازی: Bernadette Lafont (درنقش Camille Bliss)، Claude Brasseur (درنقش‌آقای Murene)، Charles Denner (درنقش Arthur)، Guy Marchand (درنقش Sam Golden)، Andre Dussollier (درنقش Stanislas Previne)، Philippe Leotard (در نقش Clovis Bliss)، Anne Kreis (در نقش Helene)، Gilberte Geniat (در نقش Isobel Bliss)، Daniele Girard (در نقش Florence Golden)، Martine Ferriere (منشی‌ی زندان)، Michel Delahaye (در نقش آقای Marchal)، Annick Fourgerie (مدیره‌ی آموزشگاه)، Gaston Ouvrard (زندانبان)، Jacob Weizbluth (در نقش Alphonse).

ـ فیلمبرداری در بزیه (Beziers)، لانگودوک روسیون (Languedoc-Roussillon)، از ۱۴ فوریه تا ۱۴ آوریل ۱۹۷۲. اولین نمایش عمومی در پاریس، ۱۳ سپتامبر ۱۹۷۲؛ در انگلستان، ۲۶ ژوئن ۱۹۷۳؛ در آمریکا، مارس ۱۹۷۳.

مدت: ۱۰۰ دقیقه.

پخش: در فرانسه و امریکا: Columbia، در انگلستان: GALA.

شب آمریکایی / ۱۹۷۳

"شب آمریکایی" یک "**فیلم در فیلم**"، و درباره‌ی پشت صحنه‌ی فیلمبرداری‌ی یک فیلم است. این اثر درباره‌ی فیلمسازی و درباره‌ی زندگی‌ی خصوصی‌ی بازیگران و گروه پشت دوربین است. بعضی از فصل‌های فیلم طنزآمیز هستند.

"تروفو" در نقش یک "**کارگردان**" در فیلم بازی کرده، و مانند "کودک وحشی" بازی‌ی خوبی ارایه داده است. این فیلم و چهار اثر دیگر "تروفو" ــ "عروس سیاهپوش"، "بوسه‌های دزدیده شده"، "پری‌ی می‌سی‌سی‌پی" و "کودک وحشی" ــ با همکاری‌ی شرکت‌های فیلمسازی‌ی آمریکایی ساخته شده‌اند.

"... در ژوئیه‌ی ۱۹۷۱، پس از فیلمبرداری‌ی "دو دختر انگلیسی و یک قاره" خودم را خیلی خسته حس می‌کردم. به‌همین جهت تصمیم گرفتم تمام "راش"ها را به "نیس" بفرستم و در استودیوی ویکتورین آنها را تدوین کنم. چون فرزندانم در آن زمان تعطیلات خود را در نیس می‌گذراندند.

در آنجا وقتی هر روز به استودیوی ویکتورین می‌رفتم، دکورهای فیلم "دیوانه‌ی شایو" که چند سال پیش توسط یک تهیه کننده‌ی آمریکایی ساخته شده بود، در حیاط استودیو نظرم را جلب می‌کرد. دکورها شامل نمای چند ساختمان، یک کافه، یک فواره، یک ایستگاه مترو و یک پلکان به‌سبک کوچه‌های "مونمارتر" می‌شدند. گذشت زمان و باد و باران بکلی به دکورها لطمه زده بود. بعدا" فهمیدم به‌علت گران تمام شدن مخارج تخریب، دکورها را به همان شکل رها کرده‌اند.

هر روز که دکورها را از زاویه‌ی تازه‌یی نگاه می‌کردم بیشتر به‌نظرم جالب می‌آمدند. بعد به این نکته پی بردم که پشت دکورها از روی آن زیباتر است. دیدن پشت دکورها میل قدیمی‌ی ساختن فیلمی درباره‌ی حرفه‌ی فیلمسازی را دوباره در من زنده کرد. به‌همین جهت شروع به بازدید از تمام نقطه‌های استودیو کردم. مثل دفترهای تهیه، اتاق

هنرپیشه‌ها ، سالن‌های آرایش، سالن ضبط صدا ، سالن نمایش، و غیره . بعد فکر کردم که اگر تمام داستان فیلم در این استودیو بگذرد از یک وحدت مکان کامل برخوردار خواهد شد . وحدت مکانی که وحدت زمان را، نیز به‌دنبال خواهد داشت. (داستان فیلمبرداری‌ی یک فیلم، از نخستین روز کار تا زمانی که هر کس به‌دنبال کار خودش می‌رود .). به‌این ترتیب وحدت حوادث نیز ، خود به‌خود به‌دست خواهد آمد . همان موقع تصمیم گرفتم جریان فراهم آمدن مقدمات کار فیلمبرداری را کنار بگذارم . چون "فلینی" در "هشت و نیم" به این مطلب به‌طور کامل پرداخته بود . از طرفی فکر کردم پرداختن به مطالب مربوط به بعد از پایان فیلمبرداری ، نیز ضرورتی ندارد .*

عنوان فرانسوی : La Nuit Americaine

عنوان انگلیسی : Day for night

شرکت تهیه : Les Films Du Carrosse / PECF(Paris) / Produzione Internazionale Cinematografica(Rome)

تهیه کننده : Marcel Berbert

مدیر تهیه : Claude Miler

دستیار کارگردان : Suzanne Schiffman

فیلمنامه : فرانسوا تروفو ، Jean-Louis Richard و Suzanne Schiffman.

مدیر فیلمبرداری : Pierre William Glenn

فرآیند رنگی : Estman Colour

تدوین : Yann Dedet

طراح صحنه : Damien Lanfranchi

---

*) با استفاده از :

- بولتن روزانه‌ی چهارمین جشنواره‌ی جهانی‌ی فیلم تهران، شماره‌ی دهم ، ۱۵آذر ۵۴.
- فرهنگ فیلم ژرژ سادول ، چاپ ۱۹۷۸ ، به‌زبان فرانسه ، صفحه‌ی ۳۱۰
- مجله‌ی سینما (۵۴) ، شماره‌ی ۱۹ ، مهر و آبان ۵۴.

لباس: Monique Dury

صدا: Rene Levert

بازی: ژاکلین بیسه (در دو نقش Julie/Pamela)، Valentine Cortese (در نقش Severine)، Alexandra Stewart (در نقش Stacey)، Jean-Pierre Aumont (در نقش Alexandre)، Jean-Pierre Leaud (در نقش Alphonse)، Francois Truffaut (در نقش Ferrand)، Jean Champion (در نقش Bertrand)، Nathalie Baye (درنقش Joelle)، Dani (دستیار منشی‌ی صحنه)، Bernard Menez (متصدی‌ی وسایل صحنه)، Nike Arrighi (در نقش Odile)، Gaston Joly (در نقش Gaston)، Jean Panisse (در نقش Arthur)، Maurice Seveno در نقش(گزارشگر تلویزیون)، David Markham (در نقش دکتر Nelson)، Zenaide Rossi (زن گاستون)، Christophe Vesque (پسر بچه)، Henri Graham و Marcel Berbert (بیمه کننده‌ها).

ــ فیلمبرداری در استودیوی ویکتورین (Victorine) و در شهر نیس، از ۲۵ سپتامبر تا دسامبر ۱۹۷۲. اولین نمایش عمومی در پاریس، ۲۴ مه ۱۹۷۳؛ در امریکا، جشنواره‌ی فیلم نیویورک، ۲۸ سپتامبر ۱۹۷۳.

مدت: ۱۲۰ دقیقه.

پخش: فرانسه و انگلستان: Columbia-Warner، امریکا: Warner Bros.

سرگذشت آدل . هـ / ۱۹۷۵

داستان فیلم از کتاب یک خانم پرفسور آمریکایی به‌نام "**فرانسیس ورنورگیل**" گرفته شده است . خانم یاد شده خاطرات پراکنده‌ی آدل‌هوگو ("هـ"ی عنوان فیلم مخفف نام فامیل"هوگو" است .) را ــ که گاهی به‌رمز می‌نوشت ــ جمع‌آوری و آنها را کشف رمز کرد .

"ویکتور هوگو" دو دختر داشت. یکی از آنها به‌نام "لئوپولدین" که دختر بزرگ و مورد توجه وعلاقه‌ی زیاد "هوگو" بود ، در سال ۱۸۴۳ همراه همسرش در دریا غرق شد . دختر کوچک"آدل" بود که "هوگو" اصلا" به او علاقه نداشت . به‌همین خاطر بسیاری از اشعار خود را به "لئوپولد" اختصاص داد و هرگز نام "آدل را در اشعارش نیاورد . "آدل" هنگام کودتای" ناپلئون سوم " در سال ۱۸۵۱ ، همراه والدینش به تبعیدگاه آنها در"جرزی" ، و سپس به "گرنزی" ، رفت و در آنجا مسئولیت نگارش "خاطرات تبعید" به‌وی سپرده شد . او در آغاز تبعید با یک ستوان جوان انگلیسی به‌نام "آلبرت پینسون" که در جلسه‌های مشهور"ویکتور هوگو" شرکت می‌کرد ، آشنا شد . اینکه آیا قرار بود"آدل" و "ستوان" با هم ازدواج کنند ، دقیقا" معلوم نیست اما ، زمانی که ستوان همراه هنگ خود به"هالیفاکس" (نووا اسکوشا ــ کانادا) عزیمت کرد ، به‌طور مسلم فکر چنین چیزی نبود . "آدل" به‌دنبال عزیمت افسر انگلیسی ، خانواده‌اش را ترک ، و به‌دنبال مرد دلخواهش به‌راه افتاد تا دوباره عشق او را به‌دست آورد . درصورتی که این عشق برای افسر انگلیسی زودگذر و فراموش شدنی محسوب شده بود .

"آدل" بسیاری شهرها را به‌دنبال معبود خود گشت و آواره شد . "آدل" سالخورده در سال ۱۹۱۵ در یک تیمارستان درگذشت . "سرگذشت آدل . هـ" شرح این عشق یک‌جانبه و بی‌مانند است و سعی دارد تمام کوشش‌ها و حیله‌هایی را که این دختر عاشق و مصمم برای رسیدن به معشوق به‌کار می‌برد ، به‌نمایش بگذارد . *

"تروفو" درباره‌ی فیلمش می‌گوید :

من اولین بار در ۱۹۶۹ بود که به سرگذشت "آدل" علاقمند شدم و مبنای کارم دفتر خاطراتی بود که از دختر جوان به‌جای مانده است. این یادداشت‌ها در نقطه‌های مختلف دنیا پراکنده شده و یک پرفسور آمریکایی به‌نام خانم "فرانسیس ورنوگیل" قسمت‌هایی از آن را به‌دست آورده و رمزش را کشف کرده است. ("آدل هوگو" گاهگاهی تصمیم می‌گرفت کلمات را به‌طور معکوس بنویسد.) می‌دانید این خیلی بی‌انصافی بود. هیچ‌کس چیزی درباره‌ی "آدل" نمی‌داند. من با ساختن این فیلم خواسته‌ام حق ضایع شده‌ی او را جبران کنم. من مطمئن شده‌ام که "آدل" از این که محبت کمتری می‌دید بشدت آزرده بود و خود را یک آدم زیادی می‌دانست. او حتی نامی هم از خودش نداشت و نام مادرش روی او بود و نام "هوگو" باعث رنج و عذابش می‌شد. او در "هالیفاکس" نام اصلی‌ی خود را پنهان می‌کرد، و به این دلیل است که من عنوان فیلم را "آدل. هـ." گذاشته‌ام...

... موسیقی‌ی فیلم را از "موریس ژوبر" وام گرفته‌ام که در سال ۱۹۴۰ درگذشت. او همان کسی‌ست که موسیقی‌ی فیلم "آتالانت"، "نمره‌ی اخلاق صفر"، "اسکله‌ی مه‌آلود"، "روز برمی‌آید" و "زیر بام‌های پاریس" را مدیون او هستیم. من قسمت‌هایی از موسیقی‌ی او برای "جنگ تروآ روی نخواهد داد"، قسمت‌هایی از "سوئیت فرانسوی" و بخش‌هایی از موسیقی‌ی او برای فیلم‌های کوتاه بلژیکی را انتخاب کرده‌ام. *

---

*) با استفاده از :

ـ مجله‌ی سینما (۵۴)، شماره‌ی ۱۹، مهر و آبان ۵۴، مقاله‌ی سرگذشت آدل. هـ.

ـ فرهنگ فیلم ژرژ سادول، به‌زبان فرانسه. صفحه ۳۰۱.

*) گرفته شده از بولتن روزانه‌ی چهارمین جشنواره‌ی جهانی‌ی فیلم تهران، شماره‌ی یازدهم، ۱۶ آذر ۵۴.

عنوان فرانسوی : L'Histoire D'Adele H.

عنوان انگلیسی : The Story of Adele H.

شرکت تهیه : Les Films Du Carrosse / Les Artistes Associes .

تهیه کننده : Marcel Berbert, Claude Miller

مدیر تهیه : Patrick Millet

دستیارکارگردان : Geoffroy Larcher, Suzanne Schiffman,Carl Hathwell

فیلمنامه : Francois Truffaut,Jean Gruault, Suzanne Schiffman.

ـ و با همکاری‌ی پروفسور امریکایی خانم Frances Vernor Guille ـ تنظیم کننده‌ی خاطرات آدل هوگو به‌نام "Le Journal D'Adele Hugo"

مدیر فیلمبرداری : Nestor Almendros

فرآیند رنگی : Eastman Colour

تدوین : Yann Dedet

طراح صحنه : Jean-Pierre Kohut-Svelko

موسیقی : قطعاتی از آثار : Maurice Jaubert

صدا : Jean-Pierre Ruh, Michel Laurent

بازی : Isabelle Adjani (در نقش Adele Hugo) ، Bruce Robinson (درنقش ستوان Albert Pinson) ، Sylvia Marriott (در نقش خانم Saunders) ، Joseph Blatchley (در نقش Whistler) ، Reubin Dorey (در نقش آقای Saunders) ، M. White (در نقش Colonel) ، Carl Hathwell (همکار ستوان پینسون) ، Ivry Gitlis (هیپنوتیزم کننده) ، Sir Cecil De Sausmarez (وکیل دادگستری) ، Sir Raymond Falla (قاضی) ، Roger Martin (دکتر Murdock) ، Madame Louise (خانم Baa) ، Jean-Pierre Leursse (نویسنده‌ی نامه) ، Francois Truffaut (افسر) .

طول فیلم : ۸۸۱۳ فوت ، مدت : ۹۸ دقیقه ، پخش: Hemdale .

پول توجیبی / ۱۹۷۶

ـ "... در آغاز تصور می‌کردم "پول توجیبی" فیلم استراحت خواهد بود. یعنی نقطه‌ی مقابل "سرگذشت آدل. ه." که فیلمبرداری‌ی آن ناراحتی و خستگی‌ی فراوان دربر داشت، چطور می‌شد یک فیلم عاشقانه ساخت که فقط یک قهرمان داستان داشته باشد؟ بدون هیچ حادثه‌یی؟

"پول توجیبی"، برعکس، فیلمی‌ست با شخصیت‌های متعدد، صحنه‌های متعدد و اتفاقات پشت سر هم. "پول توجیبی" بازسازی‌ی یک فکر قدیمی مربوط به زمان ساختن "چهارصد ضربه" است. در آن زمان پنج روز در کلاس یک مدرسه فیلمبرداری داشتیم. هنگام کار با خود فکر کردم کاش تمام یک فیلم را بدون فیلمنامه در یک کلاس فیلمبرداری می‌کردم. مدت‌ها بعد برای فیلمبرداری‌ی "کودک وحشی" سه روز در یک مدرسه‌ی مخصوص کر و لال‌ها به‌سر بردم. دوباره این میل در من زنده شد که فیلمی درباره‌ی بچه‌ها بسازیم. "پول توجیبی" این‌طور ساخته شد. دو ماه در یک شهرستان با بچه‌های یک مدرسه، و اهالی‌ی شهر...

... وجه اشتراک میان کودکان فیلم تمایل به استقلال و احتیاج به محبت است. چیزی که خود به آن آگاهی ندارند. مثلا "ژولین" که زندگی‌ی داخلی‌اش جهنم است، به‌همین جهت تمام اوقاتش را بیرون از خانه می‌گذراند. سعی می‌کند آنچه به اود داده نمی‌شود، شخصا" به‌دست آورد. "پاتریک" نقش اصلی‌ی دیگر فیلم که با پدر علیلش تنها زندگی می‌کند، با مسئولیت‌های بالاتر از سنش درگیر است.

مادر ندارد و پدرش روی یک صندلی‌ی چرخدار زندگی می‌کند. این شرایط او را به بلوغ زودرس می‌رساند و، در عین حال، از نظر عاطفی دچار سرگشتگی می‌سازد. برای او یک زن، مادر، نامزد، معشوقه و در عین حال همه‌ی آنهاست. تمام بچه‌ها باید با شرایط زندگیشان خود را منطبق سازند. حتی دختر بچه‌یی بود که پدر و مادرش برای رفتن به رستوران او را تنها می‌گذارند. ممکن است به من بگویند باید یکی ــ دو مورد پدر و

مادر طبیعی هم نشان می‌دادم اما، من واقعاً" نمی‌دانم پدر و مادر طبیعی چگونه هستند . . ."

○ به‌نظر می‌آید شما مرتباً" خاطراتتان را تکرار می‌کنید ؟

ـ "هر فیلمساز برای خودش سه یا چهار فیلم اصلی دارد . بقیه تکرار همان سه ـ چهار فیلم هستند به‌صورت‌های مختلف . من اگر "شب آمریکایی" را نساخته بودم ، مسلما "پول توجیبی" را نمی‌توانستم بسازم . *"شب آمریکایی" به من یاد داد چگونه یک دوجین شخصیت را با یکدیگر درگیر سازم* . طوری که وجود تمامشان برای تماشاگر جالب باشد . فکر می‌کنم "پول توجیبی" ترکیبی از "شب آمریکایی" و "بوسه‌های دزدیده شده" باشد . در "پول توجیبی" خواسته‌ام با سادگی از موضوعات خطیر صحبت کنم . مثلاً" زندگی‌ی دشوار کودکان که در اصل ریشه‌های سیاسی ـ اجتماعی دارد (البته این دلایل انحصاری نیستند .) اشتباه است اگر فکر کنیم با ارتقای سطح جامعه ، کودک بهتر درک خواهد شد یا بیشتر مورد محبت قرار خواهد گرفت . هیچ‌کس نمی‌تواند مادر را به دوست داشتن بچه‌یی که به‌دنیا آورده وادارد . سعی کرده‌ام بگویم کودک طبیعت سختی دارد . مکانیزم‌های دفاعی‌اش بهتر از اشخاص بالغ کار می‌کند . *مبارزه‌ی فردی‌ی "چارلی چاپلین" در تمام فیلم‌هایش به من کمک کرد تا دوران بلوغ را پشت سر گذارم* . کارهای "چاپلین" برای من سرمشقی بود . گرچه شاید این سرمشق برای همه‌کس خوش‌آیند نباشد . *

عنوان فرانسوی : L'Argent De Poche

عنوان انگلیسی : Small Change

شرکت تهیه : Les Films Du Carrosse / Les Productions Artistes Associes

تهیه کننده : Marcel Berbert, Roland Thenot

---

*) گرفته شده از مجله‌ی سینما (۵۵) ، اردیبهشت و خرداد ۵۵ ، گفتگویی کوتاه با تروفو درباره‌ی پول توجیبی .

مدیر تهیه : Daniel Messere

دستیار کارگردان : Suzanne Schiffman, Alain Maline

فیلمنامه : فرانسوا تروفو، Suzanne Schiffman

مدیر فیلمبرداری : Pierre William Glenn

فرآیند رنگی : Eastman Colour

تدوین Yanndedet, Martine Barraque - Curie, Jean Gargonne
Stephnie Granel, Muriel Zeleny

طراح صحنه : Jean - Pierre Kohut - Svelko

موسیقی : Maurice Jaubert

لباس: Monique Dury

صدا : Michel Laurent, Michel Brethez

بازی : Geory Desmouceaux (در نقش Patrick Des Mouceaux)، Philippe Goldman (درنقش Julien Leclou)، Claudio Deluca (در نقش Mathieu Deluca)، Franck Deluca (در نقش‌خودش)، Richard Golfier (درنقش‌خودش)، Laurent Devlaeminck (در نقش Laurent Riffle)، Bruno Staab (در نقش Bruno Rouillard)، Sebastien Marc (در نقش کودکی‌ی‌اسکار(Oscar))، Sylvie Grezel (درنقش Sylvie)، Pascale Bruchon (درنقش Martine)، Corinne Boucart (درنقش Corrine)، Eva Truffaut (درنقش Patricia)، Little Gregory (در نقش خودش)، Chantal Mercier (در نقش معلم Chantal Petit)، Jean-Francois Stevenin (در نقش معلم "Jean-Francois Richert")، Marcel Berbert (مدیر)، Vincent Touly (سرایدار)، Nicole Felix (مادر نیکول گرگوری)، Virginie Thevenet (در نقش Lydie Richet، مادر توماس)، Tania Torrens (در نقش‌خانم Riffle)، Francis Devlaeminck (در نقش آقای Riffle)، Jean-Marie Carayon (پدر سیلوی، کمیسر)، Kathy Carayon (زن کمیسر)، Paul Heyraud (در نقش آقای Deluca)، Michele Heyraud (در نقش خانم Deluca)، Christine Pelle (در نقش خانم Leclou، مادر ژولین)، Jeanne Lobre مادر بزرگ ژولین)، Rene Barnerias (در نقش آقای Desmouceaux)، Christian

Lentretien (درنقش آقای Golfier)، Laura Truffaut (درنقش Madeleine، Doinel ، مادر اسکار)، Francois Truffaut (در نقش پدر Martine)، Yvon Boutina (در نقش جوانی‌ی اسکار)، Annie Chevaldonne (پرستار)، Michel Dissart (در نقش آقای Lomay)، Roland Thenot (کتابدار)، Thi-Loan N'Guyen (زن کتابدار)، Monique Dury (گلفروش)، Helene Jeanbrau (دکتر زنان)، Mathieu Schiffman ، Guillaume Schiffman ، و مردم دهکده Thiers .

ـ طول فیلم : ۹۴۶۷ فوت ، مدت : ۱۰۵ دقیقه ، پخش: GALA .

مردی که زن‌ها را دوست داشت / ۱۹۷۷

زندگی‌ی یک مهندس جوان به‌نام "برتران مورن" که در شهر "مون پله" ــ واقع در جنوب فرانسه ــ زندگی می‌کند، موضوع اثر اخیر است.

"برتران" مجرد، و از موقعیت شغلی‌ی خوبی برخوردار است. وی که اوقات فراغت را به دوستی با زنها می‌گذراند، تصمیم می‌گیرد خاطرات خود را بنویسد. این خاطرات راجع به زن‌هایی‌ست که او با آنها تماس داشته است. دست نویس خاطرات "برتران" مورد توجه یک بنگاه انتشاراتی ــ و به‌ویژه مورد توجه یکی از ناشرین به‌نام خانم "ژن وی‌یو" قرار می‌گیرد. "برتران" برای کارش به پاریس می‌رود و در آنجا با "ژن وی‌یو" آشنا می‌شود. این برخورد باعث علاقه‌ی وی به "ژن وی‌یو" می‌شود. "برتران" در یکی از قرار ملاقات‌هایش با او، برای آن‌که به وی در آن طرف خیابان بپیوندد، از عرض خیابان عبور می‌کند اما، ضمن عبور، اتومبیلی به او می‌زند. "برتران" مجروح، و به بیمارستان برده می‌شود. به او سرم خون وصل می‌کنند. دکتر به او توصیه می‌کند که نباید حرکت کند. زیرا، برایش خطرناک است اما، از آنجایی که او مجذوب یک پرستار می‌شود، از بسترش خارج شده، و این عمل باعث شکسته شدن لوله‌ی انتقال خون می‌شود.

اکثر کسانی که در مراسم تشییع جنازه‌ی او شرکت می‌کنند، زن هستند. "تروفو" نیز، در این مراسم نقش کوتاهی بازی کرده است.

عنوان فرانسوی: L'Homme Qui Aimait Les Femmes

عنوان انگلیسی: The Man who loved Women

شرکت تهیه: Les Films Du Carrosse / Les Productions Artistes Associes.

تهیه کننده: Marcel Berbert

مدیر تهیه: Philippe Lievre

دستیار کارگردان: Suzanne Schiffman, Alain Maline

فیلمنامه: Francois Truffaut, Michel Fermaud, Suzanne Schiffman
مدیر فیلمبرداری: Nestor Almendros
فرآیند رنگی: Eastman Colour
تدوین: Martine Barraque-Curie
طراح صحنه: Jean - Pierre Kohu - Svelko
موسیقی: Maurice Jaubert
لباس: Monique Dury
صدا: Michel Laurent, Jean Fontaine
بازی: Charles Denner (در نقش Bertrand Morane)، Brigitte Fossey (در نقش Genevieve Bigey)، Leslie Caron (در نقش Vera)، Nelly Borgeaud (در نقش Delphine Grezel)، Genevieve Fontanel (درنقش Martine Desdoits)، Nathalie Baye (Helene)، Sabine Glaser (در نقش Bernadette)، Valerie Bonnier (در نقش Fabienne)، Martine Chassaing (در نقش Denise)، Roselyne Puyo (در نقش Nicole)، Anna Perrier (در نقش Uta، پرستار بچه)، Monique Dury (در نقش خانم Duteil)، Nella Barbier (در نقش Liliane)، Frederique Jamet (در نقش Juliette)، M.-J. Montfajon (در نقش Christine Morane)، Jean Daste (در نقش دکتر Bicard)، Roger Leenhardt (در نقش آقای Betany)، Henri Agel, Henry-Jean Servat (خوانندگان)، Michel Martin (جوانی‌ی برتران)، Francois Truffaut (مردی در تشییع جنازه)، Marcel Berbert (در نقش دکتر Grezel).
طول فیلم: ۱۰۶۶۹ فوت، مدت: ۱۱۹ دقیقه، پخش: GALA.

عشق گریزان / ۱۹۷۸

این اثر، آخرین فیلم دوره‌ی زندگی‌ی "آنتوان دوانل" است. وی که به‌تازگی از همسرش "کریستین" و پسر جوانش "آلفونس" جدا شده، علاقه‌ی زیادی به "سابین" پیدا کرده است. ــ اگرچه "سابین" هم، مانند دیگر دوستان دختر "دوانل" ــ سرخورده، و دارای عادت‌های عجیبی است.

تلفنی از طرف "کریستین" به "آنتوان" فراموش شده می‌شود تا برای صدور حکم طلاق در دادگاه حاضر شود. "آنتوان" بعد از آن "آلفونس" را به ایستگاه راه‌آهن می‌برد تا وی را سوار قطار کند. "کولت" یکی از دوست‌های قبلی‌ی "آنتوان" که درحال‌حاضر یک وکیل دادگستری‌ست و در دادگاه با او برخورد کرده، پس از دیدن "آنتوان" به‌سرعت از دادگستری خارج می‌شود تا داستان زندگی‌نامه‌ی "آنتوان" را از کتاب فروشی‌ی دوستش "اگزاویه" بخرد.

"کولت"، "آنتوان" را در ایستگاه قطار می‌بیند و، از قطار دیگری برایش دست تکان می‌دهد. "آنتوان" بی‌هیچ انگیزه‌یی، و به‌طور ناگهانی، سوار قطاری می‌شود که "کولت" در آن است. "کولت" به "مارسی" می‌رود تا در آنجا از شخصی که متهم به قتل یک بچه شده، دفاع کند. "آنتوان" و "کولت" از خاطره‌های گذشته‌ی خود صحبت می‌کنند و "کولت"، وی را به‌خاطر حرکت‌های غیرمعقولش سرزنش می‌کند.

"آنتوان" چیزی سرهم‌بندی شده از رابطه‌ی خود و "سابین" را برای "کولت" تعریف می‌کند ــ مردی عکس پاره شده‌ی دختری را در اتاقک تلفن پیدا می‌کند و عاشق او می‌شود. "آنتوان" ترمز اضطراری‌ی قطار را می‌کشد و سپس از آن خارج می‌شود. "کولت" در موقع بازگشت متوجه نام خانوادگی‌ی "سابین" می‌شود که با نام خانوادگی‌ی دوستش "اگزاویه" یکی‌ست. او تصور می‌کند که این دو با هم ازدواج کرده‌اند. بازگشت او به پاریس بدون علت نیست. زیرا، موکلش دست به خودکشی زده و پرونده فعلاً متوقف شده است. "کولت" در پاریس می‌فهمد که "سابین" و

"اگزاویه" خواهر و برادرند. "سابین" برخورد چندان خوبی با "آنتوان" ندارد. "آنتوان" با یکی از دوستان مادر خود به‌نام آقای "لوسین" برخورد می‌کند و هر دو از گور مادر آنتوان بازدید می‌کنند. "کولت" با "اگزاویه" به مارسی برمی‌گردد و عکس "سابین" را از طریق "کریستین" به "آنتوان" برمی‌گرداند. "آنتوان"، در نهایت، "سابین" را متقاعد می‌کند که از آن مردهایی نیست که، بخواهد مدت کوتاهی در کنارش باشد و به‌خاطر آن‌که علاقه‌ی قلبی به او داشته، وی را دنبال کرده است.*

عنوان فرانسوی: L'Amour En Fuite

عنوان انگلیسی: Love on the Run

شرکت تهیه: Les Films Du Carrosse

تهیه کننده: Roland Thenot, Marcel Berbert

مدیر تهیه: Genevieve Lefebvre

دستیار کارگردان: Suzanne Schiffman, Emmanuel Clot, Nathalie Seaver

فیلمنامه: Fransois Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Aurel, Suzanne Schiffman

مدیر فیلمبرداری: Nestor Almendros

فرآیند رنگی: Eastman Colour

متصدی‌ی دوربین: Florent Bazin, Emilıa Pakull-Latorre

تدوین: Martine Barraque; Jean Gargonne, Corinne Lapassade

طراح صحنه: Jean-Pierre Kohut-Svelko, Pierre Gompertz, Jean Louis Poveda

موسیقی: Georges Delerue

لباس: Monique Dury

صدا: Michel Laurent

*) مانتلی فیلم بولتن، نوامبر ۱۹۷۹، شماره‌ی ۵۵۰.

بازی: Jean - Pierre Leaud (در نقش Antoine Doinel)، Marie-France Pisier (در نقش Colette)، Claud Jade (در نقش Christine)، Dani (در نقش Liliane)، Dorothee (در نقش Sabine)، Rosy Varte (مادر کولت)، Marie Henriau (قاضی‌ی طلاق)، Daniel Mesguich (در نقش Xavier)، Julien Bertheau (در نقش آقای Lucien)، Jean-Pierre Ducos (وکیل کریستین)، Pierre Dios (در نقش Maitre Renard)، Alain Ollivier (در نقش Aix Judge)، Monique Dury (در نقش خانم Ida)، Emmanuel Clot (همکار آنتوان دوانل)، Christian Lentretien (پیشخدمت قطار)، Roland Thenot (مرد عصبانی در موقع صحبت با تلفن)، Julien Dubois (در نقش Alphonse Doinel)، Alexandre Janssen (در نقش بچه‌یی در Restaurant Car)، Chantal Zugg (بچه).

ـ طول فیلم: ۸۵۵۴ فوت، مدت: ۹۵ دقیقه، پخش: GALA.

اتاق سبز / ۱۹۷۹

در شهر کوچکی در شرق فرانسه، کمی پس از جنگ جهانی‌ی اول، "ژولین داون" روزنامه‌نگار یک روزنامه‌ی محلی، زندگی‌ی آرامی را با برادرزاده‌ی کر و لال و معلم سرخانه‌اش می‌گذراند. همسرش "ژولی" کمی پس از ازدواجشان در گذشته است. "ژولین" سعی می‌کند "ژرارماره" ــ دوستش ــ را که بعد از از دست دادن همسر خود می‌خواهد خودکشی کند، متقاعد سازد که، حفظ خاطرات همسر، خود دلیل کافی برای زندگی کردن است. "ژولین" اتاق سبزی را به‌عنوان محل یادبود به خاطرات همسرش اختصاص داده که کسی مجاز به وارد شدن در آن نیست. "ژولین" عالبا" با همسر مرده‌اش به راز و نیاز مشغول می‌شود. او که در جستجوی یادگارهای مربوط به "ژولی"ست، به یک حراجی می‌رود که در آنجا متعلقات خانواده‌ی "ژولی" به‌فروش گذاشته شده است. در مزایده یکی از کارکنان که دستیار جوانی به‌نام "سسیلیا ماندل" است، قبول می‌کند که، او را در یافتن انگشتر "ژولی" کمک کند. بعدا"، "ژولین" در دفتر روزنامه از ملاقات با "مازه" و همسر دومش، خودداری می‌کند. مدت‌ها بعد "ژولین" به "سسیلیا" ــ که در حفظ خاطرات مرده‌ها با او هم‌عقیده است ــ اعتراف می‌کند که، نمی‌تواند تصمیم "مازه" مبنی بر ازدواج مجدد را ببخشد. "ژولین" سفارش ساختن مجسمه‌ی زنش را ــ با ابعاد واقعی ــ به یک مجسمه‌ساز محلی می‌دهد ولی، با دیدن حالت مومی و زننده‌ی آن وحشت‌زده فرار می‌کند. وقتی "اتاق سبز" دستخوش شعله‌های آتش می‌شود، "ژولین" تصمیم می‌گیرد نمازخانه‌ی متروکی واقع در قبرستان کلیسا را به‌صورت معبدی برای مرده‌اش دربیاورد. نقشه‌اش را به "سسیلیا" می‌گوید اما، وقتی می‌فهمد که "سسیلیا" معشوقه‌ی "پل ماسینی" ــ یک رجل سیاسی‌ی متوفی، و زمانی بهترین دوست "ژولین" ــ بوده، قبل از آن‌که به "ژولین" خیانت کند، از او سر می‌خورد. "سسیلیا" می‌فهمد که "ژولین" اجازه نمی‌دهد به‌احترام "ماسینی" شمع در معبد روشن شود. "سسیلیا" می‌گوید، اگرچه او به هر دوی ما آزار رساند اما،

او را بخشیده است. این کار از "ژولین" برنمی‌آید.

امتناع وی از پذیرش یک دوست خیانتکار در میان مردگانش، به امتناع از پذیرش عشق یک زن زنده منجر می‌شود. بعدا "ژولین" که شدیدا" مریض شده، به‌دیدن "سسیلیا" در نمازخانه آمده و اعتراف می‌کند که، او نسبت به دوست سابقش ــ ماسینی ــ رفتار خوبی نداشته است. "سسیلیا" که عاشق "ژولین" است، به او می‌گوید: "من عاشق تو هستم ولی، اول باید بمیرم تا تو هم مرا دوست بداری." . در عوض، ابتدا این "ژولین" است که می‌میرد. ــ بی‌آنکه هیچگاه زندگی کرده باشد. چرا که، توجه او به مرده‌ها، قدرت دوست داشتن را در او کشته بود. تنها در لحظه‌ی مرگ است که "ژولین" درمی‌یابد که از کنار عشق گذشته است، بی آن‌که آن را دیده باشد. چیزی که اتفاق افتاده، اینست که، هیچ اتفاقی نیفتاده است. "ژولین" در سرمای سخت می‌میرد و آخرین شمع به‌احترام او روشن می‌شود.*

". . . داستان این فیلم از داستان‌های کوتاه "**هنری جیمز**" به‌نام "محراب مردگان" و "جانور جنگل" گرفته شده. در این فیلم "تروفو" نقش اول "ژولین" را بازی می‌کند. او به قهرمان زن (غایب) داستان، به همسرش "ژولی" ــ می‌اندیشد که درگذشته است.

"تروفو" تغییراتی در داستان "هنری جیمز" داده: در "محراب مردگان" استرانسوم در سوگ نامزد از دست رفته‌اش نشسته. حال آن‌که در فیلم، این همسر مرد است که با فاصله‌ی کوتاهی پس از ازدواجشان درمی‌گذرد. صحنه‌ی داستان از لندن به شهر کوچکی در شرق فرانسه آورده شد. زمان داستان سال ۱۹۲۸ است. ده سال پس از جنگی که در حومه‌ی شهر جریان داشت.

"جیمز" درباره‌ی قهرمانش می‌نویسد:

"شاید بیش از دیگران از دست رفته نداشت ولی، از دست رفتگانش را بیشتر شمرده بود. نسبت به دیگران مرگ را از فاصله‌ی

---

*) مانتلی فیلم بولتن، آوریل ۱۹۸۰، شماره‌ی ۵۵۵.

نزدیک‌تری تجربه نکرده بود ولی، آن را به‌طرز عمیق‌تری احساس کرده بود. به‌تدریج عادت کرده بود که مردگانش را بشمارد و، خیلی زود در زندگی به این نتیجه رسیده بود که باید برای آنها کار بکند."

در فیلم اما، "ژولین" مرگ را از نزدیک دیده است. اولین بخش فیلم تشکیل شده است از نوارهای فیلم رنگ شده از جنگ جهانی‌ی اول که چهره‌ی "ژولین" ــ به‌کمک فیلمبرداری‌ی مضاعف (سوپرایمپوز) به‌تدریج از میان توده‌ی سربازها آشکار می‌شود . . .

"اتاق سبز" متناسب با موضوع داستانش حال و هوایی متفاوت با سایر فیلم‌های "تروفو" دارد. رنگ‌ها اغلب تیره است و، بیشتر صحنه‌ها در هوای بارانی و در گورستان‌های سرد و مرطوب می‌گذرد.

. . . اتاق سبز درباره‌ی زندگی‌های مرده و درباره‌ی عشق و مرگ است؛ با عطف توجه به این نکته که، عشق، تنها جواب برای مرگ به‌حساب می‌آید. "تروفو" مرگ را به‌صورت خودخواهی و به‌صورت ناتوانی از، دست کشیدن از چیزی که زمانی به انسان تعلق داشته، تصور می‌کند. و نیز، به‌صورت امتناع از قبول عشق و دوستی ــ مگر آن‌که دوست، مرده و در نتیجه، کاملا" قابل اداره کردن باشد."*

عنوان فرانسوی: La Chambre Verte

عنوان انگلیسی The Green Room

شرکت تهیه: Les Films Du Carrosse / Les Productions Artistes Associes.

مشاور تهیه: Marcel Berbert, Roland Thenot

مدیر تهیه: Genevieve Lefebvre

دستیار کارگردان: Suzzane Schiffman, Emmanuel Clot

فیلمنامه: فرانسوا تروفو و Jean Gruault.

براساس: داستان‌های "محراب مردگان"(The Altar of the Dead) و "جانوری

*) مجله‌ی سینما (۵۸)، فروردین و اردیبهشت ۵۸، سال هفتم، شماره‌ی ۳۷.

در جنگل" (The Beast in the Jungle) از "هنری جیمز" (Henry James) .

مدیر فیلمبرداری : Nestor Almendros

فرآیند رنگی : Eastman Colour

متصدی‌ی دوربین : Florent Bazin

تدوین : Martine Barraque-Curie

طراح صحنه : Jean-Pierre Kohut-Svelko

موسیقی : Maurice Jaubert

لباس: Monique Dury, Christain Gasc

صدا : Michel Laurent

بازی: Francois Truffaut (در نقش Julien Davenne)، Nathalie Baye (در نقش Cecilia Mandel)، Jean Daste (در نقش Bernard Humbert)، Jean-Pierre Moulin (در نقش Gerard Mazet)، Antoine Vitez (منشی‌ی اسقف)، Jane Lobre (در نقش خانم Rambaud)، Jean-Pierre Ducos (کشیش در اتاق تدفین)، Annie Miller (در نقش Genevieve ، زن اول Mazet)، Marie Jaoul (در نقش Yvonne ، زن دوم Mezet)، Monique Dury (در نقش Monique ، منشی در "The Globe")، Laurence Ragon (در نقش Julie Davenne)، Marcel Berbert (در نقش دکتر Jardine)، Guy D'Ablon (مانکن ساز مومی)، Christian Lentretien (سخنران در قبرستان)، Patrick Maleon (در نقش Georges)، Anna Paniez (در نقش Anna ، دختر کوچک در جلوی پیانو)، Alphonse Simon (در نقش کارمند یک پا، در "The Globe")، Henri Bienvenu (در نقش Gustave ، حراج کننده)، Thi Loan N'Guyen (در نقش Apprentice Artisan)، Serge Rousseau (در نقش Paul Massigny)، Carmen Sarda-Canovas (زنی با تسبیح در اتاق تدفین)، Jean-Claude Gasche (در نقش Police)، Jean-Pierre Kohut-Svelko (افلیج در صندلی‌ی چرخدار در اتاق حراج)، Roland Thenot (افلیج در صندلی‌ی چرخدار در قبرستان)، Martine Barraque-Curie (پرستار در اتاق حراج)، Josaine Couedel (پرستار در قبرستان)، Gerard Bougeant (نگهبان قبرستان).

طول فیلم : ۸۵۰۷ فوت، مدت فیلم : ۹۴ دقیقه، پخش: GALA (در انگلستان).

آخرین مترو / ۱۹۸۰

این یک اثر کمدی‌ی دراماتیک است که بین صحنه‌های خنده‌آور و گریه‌آور در حال نوسان است، بدون آن‌که تماشاگر بتواند بفهمد فیلم، در نهایت، به کدام جهت گرایش پیدا خواهد کرد. این فیلم از نظر ساختار دراماتیکی به فیلم "شب آمریکایی" نزدیک است.

ماجرای فیلم در پشت صحنه‌ی تآتر ــ دنیای بازیگرها ــ می‌گذرد. در "آخرین مترو" پنج تا شش نقش اصلی وجود دارند که از نظر اهمیت ــ تقریبا" ــ یکسان هستند. این فیلم وحدت مکان، زمان و عمل دارد. ماجرای آن به زمان اشغال فرانسه در سال ۱۹۴۲ برمی‌گردد.

"تروفو" در "آخرین مترو" در نظر داشته تا ماجراها و اتفاق‌هایی را که درمورد یک گروه تآتری به‌نام "مونتمارتر"، در پاریس رخ می‌دهد ــ شرح بدهد. مدیر و صاحب تآتر که یک یهودی‌ی آلمانی‌الاصل است، به‌خاطر ورود نازی‌ها به فرانسه، ناچار می‌شود به خارج از کشور بگریزد. قبل از این جریان، او تآتر را به‌اسم همسرش "ماریون" می‌کند. ــ ماریون قبلا" در قسمت خیاطی‌ی تآتر کار می‌کرده و همسرش از او یک بازیگر حرفه‌یی ساخته است. حال نوبت "ماریون" است تا کارهای مربوط به تآتر را در غیاب شوهرش انجام دهد و آن را بگرداند تا مصادره نکنند.

"آخرین مترو" کوشش‌های این زن را نشان می‌دهد، که باید از موانع مختلفی عبور کند. اجراهای تآتری باید از مجرای سانسور عبور کنند، کمبودهای مادی‌ی تآتر تامین شوند و در عین حال، خلاقیت‌های هنری ــ نمایشنامه‌ها ــ که توسط همسرش تنظیم شده‌اند، ادامه یابند.

فیلم با آزادی‌ی پاریس و ورود آمریکایی‌ها، و پایان جنگ تمام می‌شود. نام فیلم کنایه از این است که، بازیگرها باید قبل از رفتن "آخرین مترو" برنامه‌ی تاتری‌ی خود را تمام کنند تا بتوانند به آن برسند. ــ همینطور مردمی که به‌دیدن نمایشنامه آمده‌اند. در "آخرین مترو" بازیگرها دوباره همدیگر را پیدا می‌کنند. گفتگوها و برخوردها به‌صورت دیگری بین بیازیگرها رد و بدل می‌شود. در حقیقت، نمایش ادامه پیدا می‌کند.*

عنوان فرانسوی : Le Dernier Metro

عنوان انگلیسی : The Last Metro

شرکت تهیه : Les Films Du Carrosse/Andrea Films/SEDIF/TF1/SFP

شریک تهیه : Jean-Jose Richer

مباشر تهیه : Rolant Thenot

مدیر تهیه : Jean-Louis Godfroy

دستیار کارگردان : Suzanne Schiffman, Emmanuel Clot, Alain Tasma.

فیلمنامه : Francois Truffaut, Suzanne Schiffman

گفتگو : Francois Truffaut, Suzanne Schiffman,Jean-Claude Grumberg

مدیر فیلمبرداری : Nestor Almendros

فرآیند رنگی : Fujicolor

دستیار فیلمبردار : Florent Bazin, Emilio Pacull-Latorre, Tessa Racine

تدوین : Martine Barraque-Curie, Marie-Aimee Debril,Jean-Francois Gire

طراح صحنه : Jean-Pierre Kohut-Svelko

موسیقی : Georges Delerue

لباس: Lisele Roos

صدا : Michel Laurent

بازی : Catherine Deneuve (در نقش Marion Steiner)، Gerard Depardieu (در نقش Bernard Granger)، Jean Poiret (در نقش Jean Loup Cottins)، Heinz Bennent (در نقش Lucas Steiner)، Andrea Ferreol (در نقش Arlette Guillaume)، Maurice Risch (در نقش Raymond Boursier)، Paulette Dubost (در نقش Germaine Fabre)، Jean-Louis Richard (در نقش Daxiat)، Sabine Haudepin (در نقش

*) سینمای فرانسه، به‌زبان فرانسه شماره‌ی ۳۳، ۱۹۸۰.

Nadine Marsac)، Jean-Pierre Klein (در نقش Christian Leglisse)، Renata (در نقش Greta Borg ، خواننده‌ی کاباره) ، Marcel Berbert (در نقش Merlin)، Henia Ziv (در نقش Yvonne) ، Laszlo Szabo (در نقش ستوان Bergen) ، Martine Simonet (در نقش Martine Senechal) ، Jean-Jose Richer (درنقش Rene Bernardini)، Jessica Zucman (درنقش Rosette)، Richard Bohringer (افسر گشتاپو) ، Franck Pasquier (در نقش Jacquot Eric) ، Rose Thierry (در نقش مادر Jacquot) ، Rene Dupre (درنقش آقای Valentin) ، Pierre Belot (سرایدار هتل) ، Christian Baltauss (درنقش جانشین Bernard) ، Jacob Weizbluth (در نقش Rosen) ، Aude Loring ، Alain Tasma .

ـ طول فیلم : ۱۱۸۳۱ فوت ، مدت : ۱۳۱ دقیقه ، پخش: GALA .

زنی درهمسایگی/ ۱۹۸۱

دو خانواده در همسایگی‌ی یکدیگر در دهکده‌یی زندگی می‌کنند. یکی از زن‌ها از طرف یک ناشر به‌عنوان طراح نقاشی برای کودکان انتخاب می‌شود، و زن خانواده‌ی دیگر دومین فرزندش را حامله است. نقاش به‌خاطر ناراحتی‌های خانوادگی کنترل اعصاب خود را از دست می‌دهد و او را به بیمارستان می‌برند. پس از بیرون آمدن از بیمارستان و اسباب‌کشی از آن منطقه، روزی خود و مرد همسایه را به‌قتل می‌رساند.

این فیلم "تروفو" بیشتر یادآور "ژول و ژیم" اوست، و متاثر از "هیچکاک" و "رنوار".*

عنوان فرانسوی: La Femme Dà Côté

عنوان انگلیسی: The Woman Next door

شرکت تهیه: Les Films Du Carrosse / TF1 Films Productions

مدیر تهیه: Roland Thenot, Jacques Vidal, Francois Heberle

دستیار کارگردان: Suzanne Schiffman, Alain Tasma, Gilles Loutfi

فیلمنامه: Francois Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean Aurel

مدیر فیلمبرداری: William Lubtchansky

فرآیند رنگی: Fujicolor

متصدی‌ی دوربین: Caroline Champetier, Barcha Bauer

تدوین: Martine Barraque-Curie, Marie-Aimee Debril

طراح صحنه: Jean-Pierre Kohut-Svelko

موسیقی: Georges Delerue

لباس: Michele Cerf

صدا: Michel Laurent, Michel Mellier

بازی: Gerard Depardieu (در نقش Bernard Coudray)، Fanny Ardant

*) گرفته شده از مجله‌ی فیلم، شماره‌ی هشتم، ۱۵ آذر ۱۳۶۲.

(در نقـــش Mathilde Bauchard) ، Henri Garcin (در نقـــش Philippe Bauchard) ، Michele Baumgartner (در نقـــش Arlette Coudray) ، Veronique Silver (در نقش خانم Odile Jouve) ، Roger Van Hool (در نقـــش Roland Duguet) ، Philippe Morier-Genoud (دکتـــر) ، Olivier Becquaert (در نقش Thomas Coudray) .

ـ دیگر بازیگران : Nicole Vauthier ، Muriel Combe .

ـ طول فیلم : ۹۵۰۵ فوت مدت : ۱۰۶ دقیقه ، پخش: GALA .

بالاخره یکشنبه! / ۱۹۸۳

"ژولین ورسل" صاحب یک معاملات ملکی در شهر کوچکی در جنوب فرانسه است. بعد از کشته شدن دوستش "ژاک ماسولیه" در حین شکار، مورد سوءظن قرار می‌گیرد. "ورسل" ادعای بی‌گناهی می‌کند. بعدا" اما، مجبور می‌شود به وکیل مدافعش دروغ بگوید. زیرا، می‌فهمد نه‌تنها همسرش هم کشته شده، بلکه نامه‌ی ناشناسی به او اطلاع می‌دهد که او معشوقه‌ی دوستش بوده است. "ورسل" که می‌فهمد از گذشته‌ی همسرش اطلاعات کمی داشته، تصمیم می‌گیرد شخصا" به موضوع رسیدگی کند. "باربارا" منشی‌اش که به وی علاقمند است، پیشنهاد می‌کند که در اداره مخفی شود تا وی شخصا" ماجرا را پی‌گیری کند. "باربارا" در "نیس" به مردی برمی‌خورد که، او هم به روابط عاشقانه‌ی خانم "ورسل" علاقمند است. "باربارا" او را تا آژانس کارآگاهی ("لابلاش") دنبال می‌کند. "باربارا" و "لابلاش" می‌فهمند که همسر "ورسل" زن بدنامی بوده که در باشگاه شبانه‌یی به‌نام "آنژروژ" کار می‌کرده است. مالکین باشگاه هم‌چنین، یک سینما دارند. "باربارا" تصمیم می‌گیرد خود را به‌عنوان یک زن بدنام معرفی کند و با "لوئیزون" ــ صاحب باشگاه ــ تماس بگیرد اما، این فرد نیز، مانند فروشنده‌ی زن میانسال، که نویسنده‌ی نامه‌های نامعلوم و معشوقه‌ی سابق "ماسولیه" است ــ به‌زودی بعد از ملاقات کشته می‌شود. "باربارا" که متوجه شبکه‌ی باج‌گیری در شهر شده، در عین حال، متوجه رابطه‌ی مخفیانه‌ی دختر وکیل "کلمان" و خانم "ورسل" شده، پلیس را به مخفیگاه "ورسل" می‌برد. این برنامه حیله‌یی‌ست برای به‌دام انداختن قاتل واقعی. وقتی "کلمان" به دفتر پلیس می‌رسد تا موکلش را نصیحت کند، به او می‌گویند نامه‌یی در پرونده‌های دفتر کارآگاه "لابلاش" وجود دارد که، در نهایت، جنایتکار را لو خواهد داد. "کلمان" که تصمیم دارد "لابلاش" را با رشوه راضی کند، خود را لو می‌دهد و به جنایتش اعتراف می‌کند. سپس، در موقعیتی خودکشی می‌کند. "باربارا" و "ورسل" با هم ازدواج می‌کنند.

*فیلم از روی رمان "شنبه شب طولانی" اثر "چارلز ویلیامز" گرفته شده است.**

عنوان فرانسوی : Vivement Dimanche!
عنوان انگلیسی : Finally, Sunday!
شرکت تهیه : Les Films Du Carrosse / Films A2 / Soprofilms
تهیه کننده : Armand Barbault
مجری‌ی تهیه : Jean-Francois Lentretien, Jacqueline Oblin
مدیر تهیه : Roland Thenot
دستیار کارگردان : Suzanne Schiffman, Rosine Robiolle, Pascal Deux
فیلمنامه : Francois Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean Aurel
براساس: داستان "شنبه شب طولانی" (The Long Saturday Night)،
نوشته‌ی Charles Williams.
مدیر فیلمبرداری : Nestor Almendros
متصدی‌ی دوربین : Florent Bazin, Tessa Racine
تدوین : Martine Barraque
طراح صحنه : Jean-Michel Hugon, Franc Kie Diago, Alain Gambin, Jacques Gaillard
موسیقی : Georges Delerue
لباس: Michel Cerf
صدا : Pierre Gamet, Bernard Chaumeil
بازی: Fanny Ardant (در نقش Barbara Becker)، Jean-Louis Trintignant (در نقش Julien Vercel)، Philippe Laudenbach (در نقش Maitre Clement)، Caroline Sihol (درنقش Marie Christine Vercel)، Philippe Morier-Genoud (در نقش مدیر Santelli)، Xaveir Saint-Macary (در نقش Bertrand Fabre)، Jean-Pierre Kalfon (در نقش

---

*) مانتلی فیلم بولتن، نوامبر ۱۹۸۳، شماره‌ی ۵۹۸.

Jacques Massoulier)، Anik Belaubre (در نقش صندوقدار، در EDEN)، Jean-Louis Richard (در نقش Louison)، Yann Dedet (در نقش Angel)، Nicole Felix (زن هراسان)، Georges Koulouris (درنقش Lablache)، (Face Roland Thenot (درنقش Jambrau)، Pierre Gare (درنقش بازرس Poivert)، Jean-Pierre Kohut-Svelko (در نقش The Slav)، Pascale Pellegrin (در نقش منشی)

ـ بازیگران دیگر: Castel Casti ، Michel Aubossu ، Paulina Aubret، Isabelle Binet ، Dany Castaing ، Alain Gambin ، Michel Grisoni ، Marie-Noelle Guilliot ، Pierrette Monticelli ، Adrien Silvio ، Paul Steiger ، Christine Verbeke ، Jacques Vidal .

ـ طول فیلم: ۹۹۷۱ فوت، مدت: ۱۱۱ دقیقه، پخش: Artificial Eye.

پانویس‌ها

1-Roland Truffaut

2-Jamine de Monferrand

3-Lycée Rollin

4-Ville Juif

5-Le Temps de Paris

6-France-Qbservateur

7-Les lettres Francaises

8-Le Monde

9-Unifrance

10-Télérama

11-L'xpress

12-Le Nouvel-Qbservateur

13-L'Avant-Scene du cinema

14-Combat

15-Jean-Paul Sartre

16-Tire-au-flanc

17-Claude de Givay

18-Remake

19-Le Testament d'Orphée

20-Paris Nous Appartient

21-Mata-Hari

22-Deux Qu Trois choses Queje sais Délle

23-L'enfance Nue

24-Maurice pialat

25-Ma Nuitchez Maud

26-Le Scarabéedór

27-Anne La Bonne

28-La Fin du Voyage

29-La Vie d'hnsectes

30-Jean-Claude Roche

31-Jean-Louis Richard

32-Agent H-21

33-Le Cinéma selon Alfred Hitchcock.

34-Jaques Demy

35-Chaillot Cinéma Thèque