۱

دی ۱۳۹۹

فیلم شروع می‌شود. دوربین در خیابان‌های پاریس درحرکت است. از چند خیابان فرعی برج ایفل را مشاهده می‌کنیم. جهت دوربین عوض می‌شود. بازهم نماهایی از برج ایفل می‌بینیم. در پاریس از هر طرف که سربچرخانید برج ایفل مقابل چشمان شما خودنمایی می‌کند. دوربین در خیابان‌های اصلی منتهی به برج حرکت می‌کند. در اطراف برج پرسه می‌زند. از زیر برج رد شده و در خیابانی دیگر از برج دور می‌شود. اما بازهم چشم دوربین هرچه تلاش می‌کند و دور می‌شود تصویر ایفل کماکان خودنمایی می‌کند. نمای بعدازاین پرسه‌زنی پرجنب و جوش کلاس درسی تنگ است. دوربین دیگر امکان پرسه زدن و رها بودن را ندارد. نمایی بسته از دانش‌آموزانی که تصویرِ زنی برهنه را دست‌به‌دست می‌کنند و دوربین در نمایی بسته و حرکت محدود آن را دنبال می‌کند. عکس به دست آنتوان می‌رسد و اینجاست که معلم متوجه شده و تنبیه جمعی کلاس را به تنبیه فردیِ آنتوان تبدیل می‌کند. پس آنتوان کاملاً اتفاقی و برحسب‌تصادف به شخصیت محوری فیلم تبدیل‌شده است. گویی فیلمساز با دوربین‌اش تاس انداخته و همین‌که دوربین روی یکی از دانش‌آموزان(آنتوان) ایستاد روایت زندگی او محور فیلم شده است. شاید اگر معلم چشمش به دانش‌آموز دیگری می‌افتاد روایت فیلم تغییر می‌کرد و ما شاهد روایت زندگی فرد دیگری از کلاس درس بودیم. هرچند تمام انتخاب‌ها از پیش در ذهن فیلمساز شکل‌گرفته، اما دوربین پرسه‌زنی که ناگهان از جنب‌وجوش در خیابان‌های پاریس محدود به کلاسی تنگ‌شده است، این ذهنیت را به وجود می‌آورد که آنتوان از میان دانش‌آموزان به‌طور اتفاقی انتخاب‌شده تا شاهد روایت زندگی‌اش باشیم. پس فیلمساز در همان قدم اول یک جزئیت (آنتوان) را به کلیت (نسل نوجوان اواخر دهه‌ی پنجاه فرانسه) تعمیم داده است. درنتیجه

Problematicaa.com

باوجود یک آنتوان مشخص (آنتوان دوانل) ما شاهد زندگی آنتوان‌های زیادی هستیم.

پرسه‌زنی به‌مثابه‌ی مرکزگریزی

تروفو در همان دو سکانس ابتدایی عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آنتاگونیسم فیلمش را مشخص می‌کند. دوربین در چشم یک سوژه‌ی پرسه‌زن در خیابان‌های پاریس بدون مقصد مشخصی حرکت می‌کند و ناگهان در چنبره‌ی کلاس درس گرفتار می‌شود. چشم اول هم می‌تواند چشم آنتوان باشد که با مکانیسمی تصادفی به‌عنوان راوی اصلی در کلاس انتخاب‌شده است و تعمیم‌پذیر به سوژه‌های جوان و نوجوان سرکش اجتماعی باشد که خود را برای رهایی به در و دیوار جامعه می‌کوبند. هم چشم یک دانای کل که به‌طور تصادفی بعد از پرسه زدن در خیابان از کلاس درس سردرآورده است.درهرصورت محوریت آنتاگونیسم فیلم تقابل میان فرد و نهاد است. تقابلی که به‌نوعی آنارشیستی به نظر می‌رسد. همین تقابلی که کمتر از یک دهه بعد از ساخته‌شدن این فیلم منجر به یکی از مهم‌ترین تحولات اجتماعی فرانسه و اروپا در قرن بیستم شد. جنبش می ٦٨ که به‌واقع اعتراض جوانان خشمگین و سرکش اجتماع فرانسه به ساختار پیر و فرتوت و پوسیده‌ی سیاسی و اجتماعی کشورشان بود. جنبشی که با یک اعتراض دانشجویی آغاز شد و ظرف مدت چهار هفته تمام خیابان‌های پاریس و سپس فرانسه و برخی شهرهای دیگر اروپا را درنوردید. گویی جوانان شورشی و خشمگین می ٦٨ همگی آنتوان دوانل یک دهه‌ی قبل بودند که در آن مقطع به‌اندازه‌ی یک نسل به سن‌اشان افزوده‌شده و اینبار با نیروی جوانی و تجمیع قوای اجتماعی فریاد خشمگین آنتوان نوجوان را بر سر

Problematicaa.com

نهادهای اجتماعی خالی کردند. نهادگریزی یکی از مهم‌ترین موتیف‌های فیلم «چهارصد ضربه» است.

سه نهاد مهم در جامعه که فرد در سنین نوجوانی با آن‌ها ارتباط مستقیم دارد در این فیلم محوریت دارد. خانواده، مدرسه و ندامتگاه. یعنی نهاد خانواده، نهاد آموزشی و نهاد تربیتی. البته مورد سوم یعنی نهاد تربیتی به فراخور اعمال و رفتار فرد مورداستفاده قرار می‌گیرد. یعنی به‌واسطه‌ی بزهکاری و ارتکاب جرم یا امر ناهنجار ازنظر جامعه فرد با نهاد تربیتی مواجه می‌شود. اما اهمیت نهاد تربیتی نه در امکان مواجهه‌ی مستقیم فرد با آن، که به‌عنوان چشم ناظر و سراسربین مطرح است. پس نهاد تربیتی در کنار خانواده و نهاد آموزشی یعنی مدرسه حضور مستمر و همیشگی دارد. هرچند جز موارد استثنا فرد با آن مستقیم مواجه نمی‌شود. برخلاف دو نهاد دیگر که مواجهه‌ی فرد با آن‌ها همیشگی و مستقیم است. هر سه نهاد نقشی مرکزگرا دارند. یعنی وضعیت مرکزی در جامعه را شکل می‌دهند. و فیلم با ایجاد یک تقابل دائمی میان کاراکتر اصلی با نهادهای مربوطه اساساً یک وضعیت مرکزگریز به خود گرفته است. این مرکزگریزی در رفتار بزهکارانه‌ی آنتوان مشاهده می‌شود. فیلمساز در فرم اثر نیز از همان ابتدا دست به این مرکزگریزی زده است. نزدیک شدن تدریجی نماها به برج ایفل، چرخیدن دور آن و سپس با سرعت دور شدن از آن بیانیه‌ی سیاسی-اجتماعی تروفو در همان سکانس افتتاحیه است که به کل فیلم تعمیم پیدا کرده. در اینجا ایفل دیگر آن نماد شکوه مدرنیته در پاریس نیست. بلکه سمبلی از اقتدار و نگاه مرکزگرای جامعه است. ایفل که بیشتر مواقع پدیده‌ای جذاب است که با میدان مغناطیسی منحصربه‌فردش هر شهروند یا توریستی را به سمت خود می‌کشد در اینجا نماد یک چشم

Problematicaa.com

سراسربین است که نشان می‌دهد در شهر مدرن گریزی از ناظر سراسربین نیست. و فردیت هیچ جایی برای بروز خود به‌عنوان ساحتی ناب ندارد.پس دوربین فیلمساز پس از نزدیک شدن به آن و چرخیدن دورش به‌سرعت از آن دور می‌شود. هرچند خیابان نیز با اشاره به نماد ایفل واجد یک نگاه سراسربین در فیلم است، اما درعین‌حال تنها بستر ممکن برای مرکزگریزی آنتوان به‌حساب می‌آید. تروفو برای این منظور تمهید مشخصی در کارگردانی فیلمش در نظر گرفته است. فیلم اساساً به دو قسمت نماهای داخلی و خارجی با دو رویکرد کاملاً متفاوت در میزانسن و قاب‌بندی تقسیم‌شده است. نماهای داخلی شامل خانه، مدرسه، محل کار پدر، خانه رنه(دوست آنتوان) پاسگاه پلیس و ندامتگاه و نماهای خارجی که همان خیابان‌های منتهی به محل زندگی آنتوان و خیابان‌های اصلی پاریس است. در سکانس‌های داخلی دوربین متناسب با فضای تنگ و خفه‌ی خانه‌ی آنتوان یا کلاس درس ثابت است و با کمترین حرکتی(درواقع عدم امکان حرکت) به ضبط مناسبات و روابط آنتوان با والدینش یا معلم و... می‌پردازد. در این موقعیت هم سوژه‌ی داخل قاب و هم دوربین توأمان امکان تحرک نداشته و درنتیجه فضا بر سوژه دیکته می‌شود. به‌نوعی سرنوشت نهایی آنتوان که زندان و ندامتگاه است با موقعیت ابتدایی او در خانه و مدرسه تفاوتی ندارد و هر دو جا برای آنتوان حکم سلول زندان را دارند. اینجاست که آنتوان برای رهایی از این ساختار تنگ و سلطه‌گر دست به بزهکاری می‌زند. غافل از اینکه هر نوع رهایی از ساختارهای موجود منجر به گیر افتادن در ساختار محصور دیگر می‌شود. رهایی از خانواده و مدرسه نتیجه‌اش گیر افتادن در چنگ نظام تربیتی است. نظامی که اینجا با زنگ خطر بزهکاریِ سوژه فعال‌شده و از وضعیت بالقوه به وضعیت بالفعل تغییر می‌کند. همان چشم سراسر بینی که هرچند به‌ظاهر ساکن است اما به وقتش فعال‌شده

Problematicaa.com

و دو نهاد دیگر را پوشش می‌دهد. پس رهایی از مرکز و وضعیت سامانه‌مند و نهادگرا برای فرد در جامعه‌ی مدرن امکان‌پذیر نیست. تروفو در نماهای خارجی برخلاف نماهای داخلی دوربینی سیال و پرسه‌زن را انتخاب کرده است. این امکان پرسه‌زنی در خود فیزیک خیابان به‌عنوان عرصه‌ی عمومی وجود دارد. آنتوان با فرار از مدرسه و خانه، خیابان را بهترین فضا برای رهایی می‌بیند.رهایی آنتوان رهایی یک پرسه‌زن است. سوژه‌ی پرسه‌زن سوژه‌ای مدرن است که با ظهور شهرهای مدرن در اروپا پا به عرصه‌ی اجتماع نهاد. اساساً یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های شهرهای مدرن از قرن هجدهم به بعد شهر به‌مثابه‌ی فضایی برای پرسه زدن بوده است. این موضوع هم در معماری و هم در ساختار سیاسی شهرهای مهم اروپا به چشم می‌خورد. نگاهی به ادبیات و شعر اروپا در بازه‌ی زمانی این سه قرن اخیر این موضوع را به‌خوبی نشان می‌دهد. شهر امکان یافتن «خود» در دل معماری و فضا است. و ازاین‌نظر سوژه‌ی مدرن در دل شهر مشغول پرسه زدن و چشم انداختن است. آنتوان شور و شوق سوژه‌ی قرن نوزدهمی را در خود دارد. سوژه‌ای که رها و آزاد به دنبال پرسه زدن در گوشه و کنار شهر است. اما شهر پاریس بعد از پشت سر گذاشتن جنگ جهانی خانمان‌سوز و همچنین قوام ساختارهای مدرن سیاسی هرچند هنوز هم امکان‌های پرسه زدن برای سوژه‌های مختلف را دارد، اما نگاه سراسربینی را در خود جای‌داده که حتی این پرسه‌زنی‌ها نیز از آن مصون نیستند. دوربین تروفو همراه با آنتوان در پاریس دیگر آن صلبیت و کادره شدن نماهای داخلی را ندارد. دیگر صرفاً معطوف به سوژه‌ای که در قابی محصورشده باشد عمل نمی‌کند. بلکه دوربین جدای از کاراکتر در خیابان حرکت می‌کند و این کاراکتر است که خود را داخل قاب آن کشیده و در گوشه‌ای از قاب کنار سایر عناصر شهری به چشم می‌آید. پس تروفو پیش از

Problematicaa.com

کاراکتر، به دوربین خود امکان رهایی داده است. تروفو به دنبال بازیافتن آزادی در دل شهر است. هرچه نهادهای جزئی‌تر مانند خانواده و مدرسه به‌واسطه‌ی نظم از پیش تعیین‌شده رفتار فرد را کانالیزه کرده و به‌این‌واسطه هنجار اجتماعی را نمایندگی می‌کنند، در شهر هنوز امکان‌هایی هرچند معدود برای رهایی وجود دارد. اما این امکان‌ها در خود شهر نه در بستر اصلی بلکه در گوشه و کنارها وجود دارد. درجایی از فیلم آنتوان که مدتی بیرون از خانه است یک شیشه شیر می‌دزدد. او برای خوردن شیر گوشه‌ای از یک کوچه‌ی خلوت را پیداکرده و هراسان شیر را سر می‌کشد و شیشه‌ی خالی را در مکان خلوت دیگر داخل راه فاضلاب می‌اندازد. توجه ویژه‌ی دیگری که تروفو به این مسئله در فیلم دارد در طراحی صحنه‌ی کمیک ورزش در خیابان است. معلم تمام دانش‌آموزان را بسیج کرده و خودش جلوی آن‌ها در پیاده‌رو مشغول ورزش کردن و فرمان دادن به پشت‌سری‌هاست. دوربین اینبار از بالا و بافاصله همانند چشم پرسه‌زنی که سوژه‌ای جذاب را شکار کرده همراه با حرکت جمعی بچه‌ها و معلم آن‌ها را دنبال می‌کند. دراین‌میان دانش‌آموزان از غفلت معلم که جلوتر از همه درحرکت است استفاده کرده و به‌صورت تکی یا دو نفر یا سه نفر از صف خارج‌شده و در اطراف پراکنده می‌شوند. تماشاگر به همراه دوربین پیش‌ازاین اتفاق خنده‌دار آن را حدس می‌زند و تا آخر پراکنده شدن همه دانش‌آموزان را مشاهده می‌کند. اینجا خود شهر امکان این پنهان شدن و از قاعده خارج شدن را به سوژه‌های فردی می‌دهد. به‌واقع به‌محض اینکه از نهادی مانند مدرسه قدم در شهر می‌گذاریم، هرچند در دل ساختار بزرگ‌تری قرار می‌گیریم اما خود شهر با همه نظم و قانون‌مندی، در دل خودش امکان‌های مخفی شدن و رهایی را دارد. پس هنوز هم شهر با تمام فراخی‌اش تنها امکان کندن از نظم‌های تحمیلی اجتماعی و نهادگراست. اساساً حاشیه

Problematicaa.com

در شهرها بر اساس چنین منطقی شکل می‌گیرد. حاشیه‌ها خروج از مرکزگرایی شهر به شمار رفته و به‌همین‌دلیل بزه‌های اجتماعی بیشتر در حاشیه‌ها به چشم می‌خورند. در این سکانس نیز دانش‌آموزان که امکان تمرد در ساختار مدرسه را ندارند، از هر گوشه و کناری در شهر برای فرار از نظم موجود استفاده می‌کنند. تروفو در پایان فیلم این سکانس را به نوع دیگری بازسازی می‌کند. این‌بار آنتوان درحین ورزش از اردوگاه فرار می‌کند. او در کناره‌ی جاده‌ی جنگلی از دست مأمور اردوگاه فرار کرده تا به دریا می‌رسد. اما اینبار راه بروی او بسته است. رو به دوربین بازگشته و فیلم در نمایی که یک زوم اُپتیکال را شاهد هستیم تمام می‌شود.

در این فرار با غیب شدن بچه‌ها در سکانس ورزش تفاوت‌هایی وجود دارد. اولین و مهم‌ترین تفاوت در بافت و ساختار اجتماعی است. دارالتأدیب درجایی خارج از شهر و محیط شهری است. فرار از آن آنتوان را در بستر یک جغرافیای یکدستی قرار می‌دهد که هر طرف سرمی‌چرخاند راه بروی او بسته

Problematicaa.com

است. راه‌های فرار برخلاف شهر محدود و درچشم است. این مکان دیگر مانند شهر پر از راه‌های دررو و گوشه و کنار برای پنهان شدن نیست. تروفو در این سکانس به‌نوعی فیلمش را از افتادن در دام رویکردی ارتجاعی نجات می‌دهد. هرچند آنتوان سوژه‌ی سرکش شهری است، اما تروفو امکان رهایی برای او را در دل همان شهر و مناسبت‌های مدرن می‌بیند. اینجاست که با ورود به منطقه‌ای غیرشهری آن معدود امکان‌های رهایی و فرار نیز بروی سوژه بسته می‌شود. پس شهر باوجود مکانیسم نظارتی و تجمیع نهادهای تربیتی در دل خودش امکان‌هایی از فرار را تعبیه کرده است که این امکان‌ها صرفاً در شهر یافت می‌شود. اینجاست که آنتوان پس از رسیدن به دریا که تا پیش‌ازاین در سینما نماد رهایی و آزادی بود خود را اسیر و امکان فرار را بروی خود مسدود شده می‌بیند. سرچرخاندن آنتوان رو به دوربین،نگاه به لنز دوربین، و درنهایت زوم اپتیکال دقیقاً فضای زندان و دارالتأدیب را در یک نما برای مخاطب ایجاد می‌کند.فضایی محصور که در آن راه فرار بروی سوژه بسته است. استفاده از زوم اپتیکال کادره شدن فضا را بیشتر کرده و چهره‌ی درمانده و بهت‌زده‌ی آنتوان داخل قابی محدود نشان از بازگشت او به ندامتگاه دارد. بازگشتی که در فیلم نشان داده نمی‌شود، اما فیلمساز با تمهید تکنیکال آن را پیش‌بینی کرده است. پس هرچه از شهر دور می‌شویم، امکان رهایی بیشتر گرفته می‌شود. شهری که برای سوژه‌هایی مانند آنتوان جایگزین خانه است، به‌واسطه‌ی سیستم نظارتی و مراقبتی، سوژه‌های اصیل شهری که سوژه‌هایی پرسه‌زن هستند را از خودش پس می‌زند. تروفو به دنبال بازگشت سوژه‌های مدرن و اصیل شهری به دل شهر است و به‌نوعی ماهیت شهر را با چنین سوژه‌هایی که به حاشیه رانده شده‌اند می‌سنجد. و در این میان خروج از شهر را چاره‌ی کار نمی‌بیند. بلکه سوژه‌ی مطمرد درعین هنجارشکنی، فرزند و محصول شهر است. اگر شهر را نماد

Problematicaa.com

دوران مدرن و فضای ندامتگاه در خارج از شهر را معرف بازگشت به سنت بدانیم، تروفو با سکانس و نمای پایانی بیانیه‌ای سیاسی مبنی بر رد هرگونه ارجاع به گذشته داده است. به‌واقع هرچیزی که نشانی از گذشته را در خود داشته باشد مانع رهایی سوژه‌ی مدرن است. این گذشته‌گریزی و سنت‌شکنی یکی از محورهای مهم جنبش می ٦٨ بود. آنتوان نیز که در شهر امکان فرار و پنهان شدن در گوشه و کنارهای زیادی داشت، با دور شدن از شهر با کمترین امکان برای رهایی مواجه است. درواقع سوژه‌ی مدرن حتی اگر علیه وضع موجود برخاسته باشد باز هم رهایی را در همان ساحت مدرن جستجو می‌کند و امکانی غیر از آن برایش وجود ندارد. به‌خصوص هر بازگشتی به دوران ماقبل مدرن سرکوب بیشتری برای او به‌همراه دارد.

پس هنوز شهر مکان‌هایی برای فرار از نگاه سراسربین در خودش دارد. هرچند ساختار شهر برگرفته از نظم اجتماعی سفت‌وسخت به نظر می‌رسد، به‌گونه‌ای که خیابان‌ها و معماری کلی به سمت مرکزگرایی است، اما همین فراخی ساختار سوژه را برای رفتار خارج از عرف به دل شهر می‌کشاند. این دقیقاً خلاف شهر در نظام‌های توتالیتر است. شهر در بستر نظامی دموکراتیک متصل به عرصه‌ی عمومی است، درحالی‌که در نظام‌های توتالیتر به‌واسطه‌ی غلبه‌ی قدرت مرکزی بر تمام ساحت‌های زیست عمومی و درنتیجه به محاق رفتن حوزه‌ی عمومی، شهر نه‌تنها مکان امنی برای فرار از نگاه سراسربین نیست، بلکه برعکس حضور در شهر همراه با ترس از دیده شدن دائم و گیر افتادن است. پاریس در فیلم «چهارصد ضربه» کماکان در پیوستار با حوزه‌ی عمومی نشان داده می‌شود. تروفو شهر به‌مثابه‌ی امکان رهایی را در بزهکاری و رفتارهای خلاف عرف نمایش داده است. اما این به‌مثابه‌ی پتانسیل اصلی شهر

Problematicaa.com

نیست. باوجوداین شهر به همان میزان که امکان رهایی و در چشم نبودن را دارد، امکان مواجهه با رخدادهای غیرقابل‌پیش‌بینی را نیز در خود دارد. مانند مواجهه‌ی آنتوان با مادرش درحالی‌که با مردی غریبه مشغول معاشقه است. پس شهر از وضعیت نگاه متمرکز به موقعیت نگاه‌هایی منتشر رسیده است. هرچه نهادهای خانواده و مدرسه با نگاه متمرکز به‌عنوان نهادهایی کنترل‌گر شناخته می‌شوند، شهر با برخورداری از نگاه‌های منتشر این وجه کنترل‌گر را در خودش پنهان کرده درحالی‌که این ویژگی کارایی زیادی در شهر دارد.هرچند مستقیم به چشم نمی‌آید. یکی دیگر از مؤلفه‌های نگاه منتشر بجای نگاه متمرکز در کلیت شهر تجمیع نگاه‌های متمرکز مانند نهاد خانواده و مدرسه و... در دل مناسبات شهری است. یعنی این نگاه‌های متمرکز درنهایت شهر را واجد چشم‌های متعدد و متفاوتی کرده است که نگاهی منتشر به آن بخشیده است. این نگاه منتشر توأمان وجه کنترل‌گر و رهایی‌بخش را در خود دارد. مواجهه با هرکدام از این دو وجه متفاوت بستگی به رخداد سوژه در دل شهر دارد. پس شهر مدرن به همان میزان که امکان گیر افتادن سوژه‌ی سرکش را در خودش تعبیه کرده، راه‌های فرار را نیز بروی او گشوده است. متن و حاشیه در شهر مدرن در چنین وضعیتی و تقابل این دو نگاه متفاوت به وجود آمده است. وجه کنترل‌گر معطوف به متن و وجه رهایی‌بخش معطوف به حاشیه است. به‌این واسطه سوژه‌ی سرکش انسان یا شهروندی حاشیه‌ای است. اینجاست که آنتوان برای بزهی ناچیز در شهر به دنبال گوشه‌ای مخفی می‌گردد. بااین‌وجود آنتوان حضور در شهر را به خانه‌ی رنه ترجیح می‌دهد. باوجوداینکه خانه رنه برخلاف خانه آنتوان بسیار فراخ و بزرگ است به‌گونه‌ای که اتاق‌خواب رنه از کل خانه‌ی آنتوان بزرگ‌تر است، اما آنتون حضور در این خانه را نیز تاب نمی‌آورد و پرسه زدن در شهر را ترجیح می‌دهد. آنتوان سوژه‌ی مدرن است.

Problematicaa.com

سوژه‌ای که به ما یادآوری می‌کند شهر بستر و خانه‌ی اصلی انسان مدرن است و مدرنیته‌ی حاکم روح مدرن را که همان رهایی و پرسه‌زنی است از شهر مدرن دزدیده است. این به‌نوعی همان اصلی است که در می ۶۸ جوانان عاصی با بسط نشستن در خیابان به مدت یک ماه آن را طلب کردند.

اما آنتوان تنها به بهانه‌ی رهایی به بزهکاری روی نمی‌آورد. آنتوان زمانی‌که شرایط خانه و محیط خانواده را در پذیرش و همدلی با خودش مساعد نمی‌بیند به‌نوعی برای اعتراض به این موضوع دست به بزهکاری می‌زند. خانه کوچک و محقر و رفتار سرد پدر و مادر، آنتوان را به سمت خانه‌ای بزرگ‌تر یعنی شهر و بستر جامعه می‌کشاند. دراین‌بین مدرسه به‌عنوان یک فضای میانی وجود دارد که چون مناسباتش برگرفته از نظم بجای مهربانی است برای آنتوان تداعی‌گر محیط خانه است. درنتیجه مدرسه نمی‌تواند برای آنتوان خلأ ناشی از عدم همدلی با فضای خانه را پر کند. هرچند مادر بعدازاینکه آنتوان از رابطه‌ی غیر عرفش خبردار شد سعی در بازیابی ارتباطش با آنتوان داشت، اما چون دلیل این امر نوعی حق‌السکوت دادن به آنتوان بود تا مهر واقعی مادر و فرزندی، این موضوع برای آنتوان پذیرفتنی نبود. هدف آنتوان از دست زدن به سرقت نه دزدی کردن، بلکه بازگشت به آغوش مادری بود. او به‌نوعی مِهر ازدست‌رفته‌ی والدینش را با ارتکاب سرقت طلب می‌کرد. چراکه وسیله‌ای که او دزدید(ماشین‌تحریر پدر از محل کارش) نه‌تنها برای آنتوان انتفاع مالی نداشت، بلکه به‌واسطه‌ی شماره سریالی که بروی آن درج‌شده بود به‌راحتی او را گیر می‌انداخت. بااین‌وجود آنتوان با ارتکاب سرقت هم به والدینش اعلام حضور کرد و هم به آن‌ها هشدار داد. ضمناً خواهان بازگشت به آغوش خانواده بود. آغوشی که دیگر بروی آنتوان گشوده نبود و بجای آن پدر وی را تحویل

Problematicaa.com

دارالتأدیب داد. یعنی همان نهاد تربیتی تا به این وسیله این نهاد یکجا قوانین دو نهاد دیگر را بر فرد اعمال کند.

پیش‌درآمد می ٦٨

می ٦٨ به‌نوعی تکرار همین مرکزگریزی است. همان‌گونه که بیان شد آنتوان نوجوان در این فیلم نماینده‌ی همان نسلی است که یک دهه‌ی بعد جنبش می ٦٨ را رقم زدند. در آن جنبش نیز ستیز اصلی با همین سه نهاد عمده‌ای است که در این فیلم نقش مهمی دارند. جنبش می ٦٨ جنبش جوانان عاصی از خانواده‌ای بود که در مقابل نظام آموزشی فرتوت فرانسه شورش کرده و درنهایت با پا گذاشتن در خیابان صحنه‌ی نبرد جانانه‌ای با پلیس را شکل دادند. پس هر سه نهاد خانواده، دانشگاه(به‌جای مدرسه) و پلیس (نهاد تربیتی و نظارتی) توسط سوژه‌های اجتماعی در می ٦٨ مورد هجوم قرار گرفتند. نیرویی که جنبش می ٦٨ را به‌پیش برد همان فریاد در سینه مانده‌ی آنتوان دوانل

Problematicaa.com

بود. تروفو این فیلم را بر اساس خاطرات کودکی خودش ساخته است. تروفو در کودکی توسط پدرش تحویل دارالتأدیب داده شد. البته نه به بهانه‌ی سرقت. بلکه به دلیل راه‌اندازی یک کلوپ فیلم. نگاه تروفو به سینما به‌مثابه‌ی بزهی است که امکان مرکزگریزی به سوژه‌ی فردی می‌دهد. پس سینما برای تروفو دقیقاً وسیله خرق عُرف و هنجارشکنی است. تروفو به‌عنوان فیلمساز جوان در زمان ساختن «چهارصد ضربه» در دوران می ٦٨ نزدیک به میان‌سالی بود. اما دغدغه‌ای که او یک دهه‌ی قبل در فیلم خودش دنبال می‌کرد دقیقاً در می ٦٨ در کف خیابان‌های پاریس مشاهده شد. پس «چهارصد ضربه» به‌نوعی بیانیه‌ی سینمایی بود که نمود اجتماعی آن یک دهه‌ی بعد مشخص شد. یک پیش‌بینی از وضعیت در پیش و زنگ خطری برای جامعه‌ی محافظه‌کار و ساختار فرتوت سیاسی فرانسه طی سال‌های منتهی به دهه‌ی شصت. ساختاری که با تکیه‌ی بیش‌ازحد بر نهادهایی سنتی و با دیکته کردن رویکردهای تاریخ گذشته بر نهادهایی مانند خانواده و مدرسه و پشتیبانی نهادهای نظارتی و تربیتی مانند پلیس و قانون به بازتولید وضعیتی ناکارآمد دست‌زده بود. وضعیتی که فرد در آن صرفاً در دل سیستم و ساختار تعریف می‌شد. اما در این میان شهر به‌عنوان بستر اصلی حوزه‌ی عمومی امکان‌هایی از رهایی برای فرد و بروز فردیت در دل مناسبات شهری را در خودش داشت. همین پتانسیل‌ها یک دهه‌ی بعد از گوشه و کنار سربرآورده و از کوچه‌ها و جاهای مخفی به کف خیابان‌های اصلی آمد و درواقع خیابان یا عرصه‌ی عمومی را به تسخیر خود درآورد. می ٦٨ هرچند با یک اعتراض دانشجویی که به‌نوعی اعتراضی روشنفکرانه به‌حساب می‌آمد آغاز شد، اما سریعاً به نبردی میان حاشیه و متن تبدیل شد. حاشیه‌ای که سوژه‌هایش را همانند آنتوان دوانل به دارالتأدیب فرستاده بود تا شهر را از وجود ایشان مصون بدارد. غافل از اینکه شهر مأمن

Problematicaa.com

اصلی همین سوژه‌های سرکش به شمار می‌رفت. سوژه‌هایی که درنهایت در می ۶۸ خانه اصلی‌شان یعنی خیابان را از نظام‌های سراسربین پس گرفتند. شاید همین‌که بن‌مایه‌ی اصلی فیلم وقایعی بود که کارگردان در کودکی از سر گذرانده بود این‌چنین آینه‌ی دقیق آینده‌ی پیش روی جامعه‌ی خودش شد. فیلمی که در مقام یک پیش‌گویی بر جنبشی بزرگ قلمداد می‌شود. البته سوژه‌هایی که می ۶۸ را رقم زدند از دل برخی دیگر از فیلم‌های «موج نو» فرانسه سر برآوردند. پس به‌نوعی مهم‌تر از جایگاه این یک فیلم، خود جریان موج نو در نگاه به آینده‌ی جامعه‌ی فرانسه است. جریانی که توسط عده‌ای جوان عاصی و به ستوه آمده از ساختار فرتوت سینمای زمان خودشان راه افتاد و با شکستن قواعد سینمای موجود چه در فرم و چه روایت و محتوا امکان نگاهی دیگر را پیش چشم سینما گذاشت. انتخاب خیابان به‌عنوان لوکیشن اصلی بیشتر فیلم‌های موج نو بجای ماندن در دیوارهای محصور خانه یا استودیو میل به تسخیر حوزه‌ی عمومی را در این جوانان عاصی به نمایش گذاشت. اینجا پرسه زدن که اتفاقاً از مهم‌ترین ویژگی‌های کاراکترهای سینمای موج نو فرانسه و بعداً سینمای مدرن اروپا در دهه‌ی شصت و هفتاد میلادی است بازهم ظهور پیدا می‌کند. کاراکترهای پرسه‌زنی که خیابان را درنوردیده و با سیاحت شهر امکان فتح خیابان در آینده‌ی نزدیک را به وجود آوردند. جوانانی که علاوه بر ساخت فیلم‌هایی ساختارشکن در صف اول جنبش می ۶۸ حضور داشتند. چراکه خیابان به‌عنوان مکانی که تسخیر آن سوژه‌ی اصلی جنبش می ۶۸ بود پیش‌ازاین با دوربین‌های فیلمبرداری جوانان موج نو سینمای فرانسه فتح شده بود.

Problematicaa.com

توضیح: نسخه‌ی اول این متن پیش‌تر در شماره‌ی ۷۵ مجله‌ی سینما و ادبیات منتشر شده‌است.

Problematicaa.com