

اصطلاح «موج نو» برای اولین بار در اواخر سال ۱۹۵۷ توسط فرانسوا جیرو (Francoise Giroud) روزنامه نویسی هفته نامه لا اکسپرس (L'Express) و در توصیف جوانان فرانسوی استفاده شد. در واقع این نامگذاری پیش از شروع موجی از نوآوری های سینمایی توسط برخی از جوانان فرانسوی در اواخر دهه پنجاه و اوایل دهه شصت میلادی بود. تا اینکه موفقیت فیلم «چهارصد ضربه» فرانسوا تروفو کارگردان ۲۷ ساله فرانسوی در جشنواره کن سال ۱۹۵۸ همگان را به یاد مقالات جیرو و اصطلاح موج نوی فرانسه انداخت. تروفو از جمله منتقدان نشریه معتبر کایه دو سینما (Cahiers du cinema) بود که به همراه برخی دیگر از منتقدان این نشریه دست به تولید فیلم زدند. مقالات آنها در این نشریه غالباً بر اساس مجموعه ای از مبانی هنری مانند «نظریه مولف» یا «دوربین قلم» بود که حاصل تفکرات هنرمندانی همچون آندره بازن (André Bazin) و الکساندر آستروک (Alexandre Astruc) بود. از جمله مهمترین نویسندگان نشریه کایه دو سینما که به فیلم سازی روی آوردند و آثار آنها در زمره موج نوی سینمای فرانسه قرار گرفت عبارتند از: فرانسوا تروفو (François Truffaut)، ژان لوک گدار (Jean-Luc Godard)، ژاک ریوت (Jacques Rivette)، کلود شابرول (Claude Chabrol) و اریک رومر (Éric Rohmer). این حرکت سینمایی در اواخر دهه پنجاه و اوایل دهه شصت توسط برخی از منتقدان و کارگردانان فرانسوی ادامه پیدا کرد.



تصویر شماره ۱: تروفو و همکارانش در حال تصویر برداری سکانس آخر فیلم «چهارصد ضربه»

سینمای جهان از جهات مختلف برای مدتی طولانی تحت سلطه صنعت فیلمسازی آمریکا (هالیوودی) بود. از لحاظ فرمی، ساختارهای خاصی برای فیلمبرداری، تدوین و شرایط ساخت وجود داشت که کارگردانان باید در آن قالب ها فیلم می ساختند. از لحاظ شکل روایت داستان نیز استانداردهای آمریکایی بر سینمای جهان تسلط داشت. به عنوان مثال داستان های اقتباسی از آثار فاخر ادبی یا روایت یک دانای کل از داستان شخص قهرمانی که ضعف

هایی ناچیز دارد و در یک درام دو ساعته به سعادت می رسد از جمله کلیشه های سینمای هالیوود بود. منتقدان نشریه مهم کایه دو سینما به خوبی توانستند این کلیشه غیرجذاب و تکراری را در فیلم های آمریکایی و حتی فرانسوی تشخیص دهند. آنها سینماگرانی همچون آلفرد هیچکاک، هاوارد هاکس و جری لوئیس را به خاطر سبک فیلمسازی منحصر به فردشان تحسین می کردند. در سال های آخر دهه شصت برخی از این منتقدین تصمیم گرفتند نظریه پردازی را کنار گذاشته و وارد عرصه عمل شوند. آنها با بودجه های بسیار کم و با کمک دوستان و بازیگران غیرحرفه ای شروع به ساخت فیلم کردند. نتیجه کار به قدری شگفت انگیز و الهام بخش بود که نه تنها بسیاری از سینمادوستان جوان فرانسوی را تشویق به هنرنمایی کرد، بلکه تاثیری جدی بر روی سینمای هالیوود داشت. از جمله سینماگران مهم آمریکایی که به صراحت تاثیرپذیری خودشان از موج نوی فرانسه را اذعان می

کنند می توان به فرانسیس فورد کاپولا، مارتین سکورسیزی، آرتور پن اشاره کرد. در این مقاله به طور خلاصه به ریشه ها، ویژگی ها، عوامل تاثیرگذار بر روی این حرکت و نتیجه آن اشاره خواهیم کرد.

## نشریه کایه دو سینما

صفحه | ۲

نشریه کایه دو سینما (Cahiers du cinéma) قدیمی ترین نشریه سینمایی است که همچنان منتشر می شود. این نشریه در سال ۱۹۵۱ توسط برخی از فعالان سینمایی فرانسه مانند آندره بازن و ژاک دونیول-والکروز احیا شد. مهمترین تاثیر این نشریه در تاریخ سینما بهرمندی از منتقدانی همچون فرانسوا تروفو و ژان لوک گدار است که موج نوی سینمای فرانسه را به وجود آوردند. این منتقدان و فیلم ها و کارگردانان مورد علاقه خود را به شدت تحسین می کردند و نسبت به فیلم های بی کیفیت آمریکایی و فرانسوی موضعی سختگیرانه داشتند. تروفو در سال ۱۹۵۴ مقاله مهمی با عنوان «گرایشی ویژه در سینمای فرانسه» (Une certaine tendance du cinéma français) نوشت که توسط بسیاری از سینماگران به عنوان مانیفست موج نوی سینمای فرانسه لقب گرفت.<sup>۱</sup> در این مقاله تروفو به اهمیت کارگردان به عنوان یک هنرمند مولف اشاره می کند و «نظریه مولف» را به عنوان اصل اساسی تولید فیلم مطرح می کند. طبق این نظریه که پیش از این توسط الکساندر آستروک و آندره بازن شرح و بسط شده بود، کارگردان باید تاثیری مرکزی و شخصی بر روی اثر هنری اش داشته باشد. در واقع کارگردان تنها دوربین به دستی خالی از فکر و ایده نیست که بازیگران را در جای خود می چیند و روایتی مستندگونه را نشان می دهد، بلکه او باید با هنرش حرف بزند، چرا که زبان او هنر اوست. الکساندر آستروک در مقاله مهم و تاثیرگذار «[تولد یک آوانگارد نو: دوربین-قلم](#)» می نویسد:

کارگردانی دیگر شکلی از نمایش یا ارائه یک صحنه نیست، بلکه به معنای واقعی کلمه نویسنده است. فیلم ساز/مولف با دوربین خود می نویسد همانگونه که نویسنده با قلم خود می نویسد.

تاکید این نظریه بر جایگاه کارگردان به عنوان هنرمندی محوری در ساخت فیلم است. در واقع انتقاد اصلی تروفو به فیلم های ساخته شده تا دهه پنجاه میلادی تاثیر کم کارگردان به عنوان یک هنرمند است. بر اساس همین دیدگاه وقتی جری لوئیس کمترین مشهور آمریکایی شروع به ساخت فیلم هایی با محوریت شخص خودش می کند، مورد ستایش نویسندگان نشریه کایه دو سینما قرار می گیرد. گدار در یکی از [مصاحبه هایش](#) که در سال ۱۹۶۷ در کایه دو سینما منتشر شد، جری لوئیس را اینگونه توصیف می کند: «تنها کسی که در هالیوود کار متفاوتی می کند»، «تنها کسی که گرفتار دسته بندی ها و هنجارها و قواعد مرسوم نیست» یا «تنها کسی که فیلم های شجاعانه می سازد». این توصیفات جذاب از کارگردانی همچون گدار که فیلم های خودش مورد تحسین بسیاری از منتقدین سینمایی است، حاکی از باور عمیق او به اهمیت کارگردان در تولید هنری است.

<sup>۱</sup> به طور ویژه اندرو ساریس (Andrew Sarris) در مقاله ای با عنوان «پادداشت هایی بر نظریه مولف» (Notes on the Auteur Theory) که در سال ۱۹۶۲ در نشریه Film Culture منتشر شد، مقاله مشهور تروفو در کایه دو سینما را به عنوان مانیفست موج نوی سینمای فرانسه می خواند.



تصویر شماره ۲: تصویری از فریتس لانگ در حالی که نشریه کایه دو سینما را در دست دارد.

محبوبیت نشریه کایه دو سینما که از ابتدای تاسیس در فرانسه بسیار زیاد بود، پس از انتشار مقالات تاثیرگذار تروفو و دوستانش جنبه جهانی پیدا کرد. در اوایل دهه شصت عکس هایی از کارگردانان مشهور آمریکایی مانند فریتس لانگ (Fritz Lang) به همراه نسخه ای از نشریه کایه دو سینما منتشر شد که نشانگر اهمیت این نشریه در بین سینماگران بود (تصویر شماره ۲). اگر چه در سال ۱۹۶۳ برخی از گرایش های سیاسی و موضع گیری های سینمایی نشریه با تغییر سردبیر از اریک رومر به ژاک ریوت تغییر یافت اما همچنان مخاطبان نشریه رو به افزایش بود. این نشریه با گذشت دهه شصت با افول جدی در محبوبیت و شهرت روبه رو شد. یکی از دلایل این افول این بود که

مقالات این نشریه غالباً تند و آتشین بودند و فیلم هایی که از نظر نویسندگان ضعیف قلمداد می شدند بی رحمانه زیر تیغ نقادی قرار می گرفتند. از سوی دیگر در اوایل دهه هفتاد با انتشار تحلیلی از فیلم هالیوودی «اره» رویکرد نشریه به سمت فیلم های تجاری تغییر مسیر یافت. گرچه همچنان کایه دو سینما در کنار نشریه پوزیتیف (Positif) دو نشریه محبوب سینمایی در فرانسه هستند اما با گذشت زمان و کمرنگ شدن فعالیت چهره های شاخص آن، شهرت جهانی اش نیز کاهش یافت.

## ویژگی های موج نوی سینمای فرانسه

اکنون که تاحدودی با پیشینه نظری موج نوی سینمای فرانسه آشنا شدیم، سوال مهمی که باید پاسخ داد آن است که فیلم های موج نو چه ویژگی هایی دارند؟ چرا کارشناسان معتقدند این فیلم ها نسبت به گذشتگان خود منحصر به فرد هستند؟ کارگردانان مشهوری چون تروفو و گدار چگونه مبانی نظری خود را در فیلمسازی اعمال کردند؟ پاسخ به این سوالات را می توان در سه بخش اصلی جمع بندی کرد: ویژگی های تولید فیلم، ویژگی های فرمی و ویژگی های محتوایی. در هر یک از این سه بخش نوآوری های جدیدی صورت گرفته که شایان توجه است.

### الف) ویژگی های تولید فیلم

تا پیش از دهه پنجاه کارگردانان (فرانسوی) دو راه اصلی برای ورود به عرصه کارگردانی داشتند. اول آنکه به عنوان کارآموز یا دستیار کارگردان سال ها آموزش ببینند و تجربه کسب کنند تا در سال های آتی بتوانند کارگردانی را آغاز کنند. راه دوم اقدام برای دریافت بورسیه یا کمک هزینه های دولتی برای ساخت فیلم بود. این کمک هزینه ها به شرطی داده می شد که کارگردانان بازگشت سرمایه را تضمین کنند یا اینکه پشتوانه های کافی را از لحاظ کیفی داشته باشند. هر دو مسیر برای جوانان جویای نام نشریه کایه دو سینما ناهموار بود. آنها ایده های جدیدی داشتند و می خواستند هر چه سریعتر فیلمسازی را آغاز کنند. لذا هر یک از کارگردانان بزرگ موج نو با سرمایه های اندک خود شروع به ساخت فیلم های کوتاه کردند. شاید بتوان گفت دهه پنجاه میلادی عرصه پر بار ساخت فیلم های کوتاه و مستند توسط کارگردانان موج نو بود. اریک رومر فیلم کوتاه Journal d'un scélérat را در سال ۱۹۵۰ ساخت. گدار در سال ۱۹۵۲ فیلم مستند Operation Beton را ساخت و ژاک ریوت در سال ۱۹۵۶ فیلم سی دقیقه ای Le

شوند و با کسب تجربه و گسترش روابط سینمایی آماده ساخت فیلم های بلند شدند. **برخی از منتقدان** معتقدند کارگردانان موج نو در اواخر دهه پنجاه از مدرسه فیلم کوتاه فارغ التحصیل



در اواخر دهه پنجاه با پیشرفت در صنعت فیلمسازی، تهیه دوربین های سبک وزن راحتتر و ارزان تر شده بود. از سوی دیگر دولت فرانسه بعد از جنگ جهانی فراغت بیشتری یافته بود و بودجه های بیشتری برای ساخت فیلم اختصاص می داد. این دو عامل سبب ترغیب کارگردانان جوان برای ساخت فیلم شد. برخی معتقدند فیلم «و خداوند زن را آفرید» (And God Created Woman) به کارگردانی راجر وادیم در سال ۱۹۵۶ اولین فیلم بلند موج نو بود. وادیم در

هنگام ساخت فیلم تنها ۲۸ سال سن داشت. اولین تصویر شماره ۳: سکانس مشهور فیلم «جولز و جیم» به کارگردانی فرانسوا تروفو فیلم بلند نویسندگان نشریه کایه دو سینما در سال

۱۹۵۸ توسط کلود شابرول که او نیز ۲۸ سال سن داشت با عنوان «سرژ خوش تیپ» ساخته شد. شابرول بودجه ساخت این فیلم (حدود ۳۷ میلیون فرانک) را از پدر همسرش قرض کرد و سعی کرد کمترین هزینه را صرف ساخت آن کند. بازیگران اصلی این فیلم کلود بریلی و جرارد بلین بازیگران ناآشنایی بودند که با دستمزد حداقلی در فیلم ایفای نقش کردند. تمام سکانس ها در یک روستای کوچک بازی می شود و خبری از مناظر دیدنی پاریس نیست. در واقع گرچه در این فیلم برخی از ویژگی های موج نو دیده می شود، اما قالب روایت داستان و برخی دیگر از عوامل شباهت زیادی به فیلم های گذشته هالیوود دارد.

به طور خلاصه می توان گفت ویژگی منحصر به فرد در ساخت فیلم های موج نو ارزان قیمت بودن<sup>۲</sup> و سادگی مراحل ساخت است. استفاده از دوربین های ارزان و گاهی قرضی و از همه مهمتر بازیگران غیرحرفه ای و ارزان قیمت از ویژگی های این فیلم هاست. در بسیاری از فیلم ها کارگردان ها از دوستان و اقوام برای ایفای نقش ها استفاده می کنند. حتی خود کارگردان ها نیز به عنوان برخی از بازیگران فرعی ایفای نقش می کنند یا از دیگر کارگردان ها استفاده می شود. به عنوان مثال در فیلم «پاریس از آن ماست» به کارگردانی ژاک ریوت سکانس مشهوری وجود دارد که گذار به عنوان یک کافه نشین به شخصیت اصلی داستان برای حل مشکلش کمک می کند. همچنین آنا کارینا بازیگر شناخته شده فیلم های گذار با او ازدواج کرد و در فیلم های مهمی همچون «گذران زندگی» و «یک زن یک زن است» بازی کرد. این ویژگی ها نه تنها سبب هزینه کم و ساخت راحت تر فیلم ها شد، بلکه به عنوان امضایی از عوامل ساخت بر روی فیلم ها قرار گرفت.

<sup>۲</sup> این نکته را باید افزود که طبق برخی تحقیقات میانگین هزینه ساخت فیلم در اواخر دهه پنجاه بین ۱۰۰ تا ۱۵۰ میلیون فرانک بوده است. این در حالی است که حدود بیست درصد فیلم ها در سال ۱۹۵۹ با بودجه ای کمتر از ۱۰۰ میلیون فرانک ساخته شده است. پس تعداد فیلم های ارزان قیمت در آن سال ها به قدری زیاد است که نمی توان ارزان بودن را تنها معیار تشخیص فیلم های موج نو قرار داد. در واقع ادعای نویسندگان کایه دو سینما آن بود که کارگردانان فرانسوی باید بتوانند با حدود ۲۰ یا ۳۰ میلیون فرانک فیلم بسازند:

## ب) ویژگی های فرمی

موج نوی سینما فرانسه از لحاظ فرمی نیز نسبت به فیلم های گذشته قابل تمییز است. یکی از این ویژگی ها استفاده از دوربین های سبک و روی دست است. در بخش قبل توضیح دادیم که دسترسی به دوربین های سبک (و ارزان قیمت) یکی از امتیازات کارگردانان موج نو است. دقیقا به همین خاطر در فیلم های موج نو شاهد صحنه های بسیاری هستیم که دوربین روی دست و پا به پای شخصیت های داستان پیش می آید. به طور ویژه می توان به سکانس هایی از فیلم «جولز و جیم» اشاره کرد که دوربین با قهرمانان داستان می دود و آنها را تعقیب می کند. در واقع بیننده به وضوح حضور دوربین را درک می کند. گویا دوربین موج نوی ها ساکت و صامت نیست بلکه فعال و روایتگر است. چرا که دوربین به بیننده زاویه دید می دهد و می گوید بر روی چه چیزی دقت کند. در فیلم «گذران زندگی» سکانس های مهمی وجود دارد که دوربین پشت سر برخی از شخصیت ها حرکت می کند و دیالوگ ها در حالی بیان می شود که ما دائما در حال تغییر زاویه دید هستیم. راثول کوتار فیلمبردار مهمی است که برخی از مهمترین فیلم های موج نو را فیلمبرداری کرده است (از میان آنها می توان به جولز و جیم و از نفس افتاده اشاره کرد). [راجر ابرت](#) معتقد است دوربین در دست کوتار «یک ضبط کننده نیست بلکه یک بیننده است». این بدان معنی است که سوژه توسط دوربین ملاحظه می شود و از ابعاد مختلف مورد بررسی قرار می گیرد. در انتهای فیلم «گذران زندگی» هنگامی که قهرمان داستان می میرد، دوربین به شکل اغراق آمیزی پایین می افتد. شاید دوربین با این حرکت سرش را پایین می اندازد و برای سرنوشت نانا تاسف می خورد.

یکی دیگر از ویژگی های فرمی فیلم های موج نو استفاده از برش پرشی (Jump Cut) در تدوین است. در سینمای کلاسیک رسم بر این بود که بیننده جریان یکنواختی از صحنه ها را مشاهده می کرد. تدوین گر ها تمام سعی خود را می کردند تا یک سکانس کامل و بدون پرش به نمایش درآید. اما گذار برای اولین بار در فیلم از «نفس افتاده» فکر کرد که بهتر است به جای نمایش صحنه های زائد، فیلم را کوتاه کند و شات های مفید را به بیننده نشان دهد. او برای این کار جریان یکنواخت شات ها را از بین برد. سکانس معروفی که شخصیت های اصلی داستان در ماشین نشسته اند و دیالوگ می گویند، یکی از معروف ترین نمونه های برش پرشی است<sup>۳</sup>. این نوع کات برای گذار احتمالا دو هدف اصلی داشت: اول آنکه او معتقد بود فیلمش صحنه های طولانی و کشیده زیادی دارد و باید آنها را به هر نحوی کوتاه کند. در واقع تهیه کننده از گذار خواسته بود از پنج هزار متر نگاتیو استفاده کند، در حالی که نسخه اولیه فیلم او هشت هزار متر بود. دلیل دوم انتقال مفاهیم از طریق این تکنیک است. به عنوان مثال در صحنه ای که قهرمان فیلم از «نفس افتاده» با شلیکی پلیس را به قتل می رساند، بیننده شاهد شات های بریده ای از تفنگ و پلیس تیرخورده است. احتمالا منظور گذار از این تکنیک انتقال این نکته است که چگونگی مرگ پلیس نه در داستان اصلی تاثیر چندانی دارد و نه برای قهرمان داستان چندان مهم است. این تکنیک در فیلم های دیگر موج نو نیز استفاده می شود.

<sup>۳</sup> امروزه از تکنیک برش پرشی برای ساخت فیلم های اکشن و جهت دادن سرعت به سکانس نیز استفاده می شود.



تصویر شماره ۴: استفاده گدار از تکنیک برش جهشی در این سکانس از فیلم «از نفس افتاده» مشهور و شاخص شده است.

در کنار این ویژگی‌های اصلی می‌توان به چند ویژگی فرعی نیز اشاره کرد. بر خلاف فیلم‌های کلاسیک که موسیقی تنها برای تاکید و پررنگ کردن احساسات بیننده استفاده می‌شد، در فیلم‌های موج نو موسیقی نقشی روایتگر دارد. در فیلم «پاریس از آن ماست» یکی از شخصیت‌های داستان (در نقش کارگردان تئاتر) معتقد است روایت بخش مهمی از داستان که غیرقابل اجرا است باید به عهده موسیقی گذاشته شود. همچنین در فیلم «گذران زندگی» شاهد تاثیرگذاری جدی موسیقی بر روند داستان هستیم. در این فیلم به تقلید از فیلم‌های صامت دهه بیست، خلاصه داستان در ابتدای هر بخش

از فیلم روی صحنه نوشته می‌شود و موسیقی فاخری از میشل لوگران (Michael Legrand) پخش می‌شود.<sup>۴</sup> اما موسیقی در برخی صحنه‌ها به شکل اغراق آمیزی قطع می‌شود؛ به شکلی که [راجر ابرت](#) معتقد است موسیقی قصد دارد شرح ماجرا را بگوید اما از این مهم باز می‌ماند. سوزان سانتاگ تحلیل دیگری از این مساله ارائه می‌دهد. او معتقد است «ضرباهنگ گذران زندگی متوقف شونده و آغاز شونده است... علت متوقف شدن و از سر گرفته شدن موسیقی در سکانس تیتراژ نیز همین است»<sup>۵</sup>. در واقع ابرت محتواسازی موسیقی را در نظر می‌گیرد و سانتاگ به تاثیرگذاری آن در فرم اشاره می‌کند.

یکی دیگر از ویژگی‌های فرعی فیلم‌های موج نو دیالوگ‌های بداهه و منعطف است. گفتیم که یکی از انتقادات نویسندگان کاپره دو سینما استفاده محض و مقلدانه از متون اقتباسی است. در حالی که معروف است گدار در فیلم «از نفس افتاده» دیالوگ‌ها را هر روز صبح می‌نوشته و بازیگران اختیار داشتند آنها را تغییر دهند. میشل ماری استاد و مورخ سینمای دانشگاه‌های سوربون فرانسه و منتزال کانادا معتقد است یکی از ویژگی‌های عمده فیلم‌های موج نو عدم وجود دکوپاژ دقیق است. در واقع نه تنها دیالوگ‌ها، بلکه شکل بازیگری و حتی توالی صحنه‌ها نیز تا حد زیادی بداهه است.<sup>۶</sup> این مطلب به آزادی عمل و راحتی بازیگران در اجرا منجر می‌شود و دیالوگ‌هایی ناب و واقعی را رقم می‌زند.

در نهایت باید به استفاده از تکنیک فریز فریم (Freeze Frame) نیز در فیلم‌های موج نو اشاره کرد. مهمترین نمونه این تکنیک در انتهای فیلم «چهارصد ضربه» استفاده شده است که قهرمان داستان پس از دویدن به سوی دریا (که احتمالاً جایگاهی نمادین دارد) به سوی دوربین نگاه می‌کند و تصویر روی او فریز می‌شود. همچنین در فیلم «پاریس از آن ماست» شاهد فریز فریم‌هایی از یکی

<sup>۴</sup> لوگران نوزاده معروفی است که تاکنون ۳ بار موفق به کسب جایزه اسکار و یکبار جایزه گلدن گلوب شده است. افتخارات او در عالم سینما در کنار عالم موسیقی بسیار زیاد و ستودنی است.

<sup>۵</sup> علیه تفسیر، سوزان سانتاگ، ترجمه مجید اخگر، نشر بیدگل، چاپ پنجم، ۱۳۹۷، ص ۲۹۶

<sup>۶</sup> به نقل از (Nelmes 2003, p.422)

از شخصیت های زن داستان هستیم. این فریم ها عکس های روی اتاق او را بسیار سریع نشان می دهند و این گونه آن شخصیت را به ما معرفی می کنند (او دختری با نشاط، سرزنده و فعال است).

## ج) ویژگی های محتوایی

صفحه | ۷

از لحاظ محتوایی فیلم های موج نو غالباً روایت زندگی یک شخصیت محوری است. این شخصیت نمایانگر باورهای کارگردان یا زندگی شخصی اوست. به عنوان مثال فیلم «چهارصد ضربه» تروفو تا حدود زیادی نمایانگر خاطرات او از دوران کودکی است. در فیلم شاهکار «از نفس افتاده» نیز شاهد روایت زندگی مشوش یک دزد خرده پا تا حد مرگ هستیم. در واقع این فیلم ها یک پرتو از شخصیتی واقعی را به نمایش می گذارند.

یکی از ویژگی های مهم فیلم های موج نو تاکید بر اهمیت روابط جنسی است که در غالب نیروی زنانه جلوه گر می شود. این زمینه فیلم های موج نو را تا حدودی به فیلم های نوآر نزدیک می کند، چرا که در فیلم های نوآر نیز یکی از مولفه های محتوایی وجود شخصیت زن اغواگر (Femme Fatale) است که نقش منفی را بازی می کند و با استفاده از زیبایی و چهره معصوم خود مردان را فریب می دهد. برخی از فیلم های موج نو مانند «آسانسوری به چوبه دار» بیشتر از اینکه موج نو محسوب شوند، نمونه فرانسوی نوآر هستند.<sup>۷</sup> در فیلم های نوآر زنان اغواگر شخصیت های منفی را بازی می کنند که از زیبایی و چهره معصوم خود برای فریفتن استفاده می کنند. اما در فیلم های موج نو این زیبایی و معصومیت از قالب آمریکایی و شاید غیرواقعی خود خارج می شود و جنبه روزمره به خود می گیرد. در فیلم های موج نو عشق آسمانی وجود ندارد. اگر حسی بین مرد و زن هست، قسمت بزرگ آن جاذبه جنسی است. در فیلم «از نفس افتاده» شخصیت اصلی داستان گرچه ترجیح می دهد موقعیت های خود را فدای دختر محبوبش کند، اما در سراسر فیلم تصریح می کند که دختر را برای رابطه جنسی می خواهد. نمی توان گفت احساسی عاشقانه بین آن دو وجود ندارد، اما مضمون پررنگ در رابطه آنها سودجویی و لذت طلبی است. در فیلم «جولز و جیم» قهرمان زن داستان از لحاظ جنسی آزاد است و نمی تواند در قید یک مرد قرار بگیرد. او نیز بر خلاف فیلم های نوآر شخصیتی منفی نیست و احتمالاً بسیاری از بینندگان با او احساس همدردی می کنند. اما نمونه جالب تر فیلم «شب من نزد مود» است. در این فیلم شخصیت مرد بیشتر مایل است تا رابطه ای عاشقانه و قلبی برقرار کند. او از عشق واقعی دم می زند و به جای روابط جنسی آزاد طالب ازدواج دائم برای همه عمر است. با این وجود او در مکالمات فلسفی خود اذعان می کند که جاذبه جنسی اهمیت بسیاری در روابط او دارد. در واقع اریک رومر (کارگردان این فیلم) نمی خواهد اهمیت روابط جنسی را کم جلوه دهد، بلکه درصدد آن است که جایگاه روابط جنسی را نسبت به باورهای عمیق دینی محک بزند. شاید بر خلاف انتظار عموم، نقش اصلی این فیلم مود است که روابط جنسی آزاد دارد و از ازدواج فراری است. او طبق روال خودش خواهان ارتباط جنسی با قهرمان داستان است و از بیان اینکه قصد دارد با بدنش اغواگری کند، ابایی ندارد. گدار در یک جمله قصار به زیبایی این ویژگی محتوایی را خلاصه کرده است «همه چیزی که برای ساخت فیلم لازم است یک دختر و یک تفنگ است!»

<sup>۷</sup>فیلم «پاریس از آن ماست» نیز شباهت های زیادی با فیلم های نوآر دارد. از جمله این شباهت ها می توان به داستان کاراگاهی، رازآلود بودن و وجود زن اغواگر اشاره کرد. اما در این فیلم بر خلاف سبک نوآر شخصیت اصلی دختری معصوم است که در نقطه مقابل زن اغواگر قرار می گیرد.

هرچند نمی توان ویژگی های فیلم های موج نو را به طور دقیق و ثابت برشمرد ولی در جدول زیر برخی از ویژگی های کلی که در این مقاله ذکر شد، آمده است: (نباید فراموش کرد که اغلب این ویژگی ها در سینمای امروز به امری عادی تبدیل شده اند و تنها در دهه پنجاه و شصت به عنوان ویژگی منحصر به فرد شناخته می شدند).

نوع ویژگی	ویژگی	توضیحات	چه فیلمی را ببینیم؟
تولید فیلم	ارزان قیمت	عوامل و ابزار ارزان یا قرضی	سرژ خوش تیپ
	نورپردازی طبیعی	مناظر شهر پاریس	جولز و جیم
فرمی	دوربین پویا	زاویه دید متغیر و متحرک	جولز و جیم
	برش پرشی	جریان غیریکنواخت شات ها	از نفس افتاده
	موسیقی پویا و روایتگر	موسیقی تنها تاکید احساسی نیست	گذران زندگی
	دیالوگ های بداهه	عدم استفاده بی چون و چرا از متن	از نفس افتاده
	فریز فریم	افزودن یک شات ثابت به فیلم	پاریس از آن ماست
محتوایی	پرتره ای شخصی از یک قهرمان	روایت یک داستان شخصی	چهارصد ضربه
	تاکید بر روی جاذبه جنسی زنان	صراحت زنان بر استفاده از قوای جنسی	شب من نزد مود
	نزدیک به سبک نوآر	المان های مشترک بین این دو سبک	آسانسوری به چوبه دار

## عاقبت موج نوی سینما فرانسه

ابراز عقاید سیاسی یکی از ویژگی های بارز نویسندگان نشریه کایه دو سینما و کارگردانان موج نو فرانسه است. گفتیم که آنها معتقدند کارگردان باید باورها و عقایدش را در قالب هنر بیان کند. برای نمونه فیلم «یک زن شوهردار» حول یکی از انتقادات کارل مارکس به جهان سرمایه داری شکل گرفته است به نحوی که گذار معتقد است در این فیلم انسان ها به مثابه اشیا هستند. همچنین در برخی دیگر از فیلم های گذار می توان گرایش های مارکسیستی او را ملاحظه کرد (به عنوان مثال فیلم «آخر هفته» گذار در سال ۱۹۶۷ علنا طبقه بورژوازی را مورد طعن قرار می دهد). در واقع کارگردانان موج نو نسبت به رویدادهای جهان معاصر خود خنثی نبودند و با هنر خود کنشگری می کردند. مخالفت با جنگ (خصوصا جنگ ویتنام در نیمه دوم دهه پنجاه) در بسیاری از فیلم های موج نو دیده می شود. در فیلم «پاریس از آن ماست» شاهد عکس العمل کارگردان نسبت به مک کارتیزم<sup>۸</sup> هستیم که در سیاست معاصر آمریکا بسیار رواج پیدا کرده بود.

در اوایل دهه شصت میلادی کارگردانان جدیدی وارد عرصه کار شدند که گرچه جزو نویسندگان اصلی کایه دو سینما نیستند، اما فیلم های آنها ویژگی های لازم برای موج نو بودن را دارا است. برخی از این افراد عبارتند از آنیس وردا (Agnès Varda)، آلن رنه (Alain Resnais) و کریس مارکر (Chris Marker). یکی از ویژگی های منحصر به فرد این کارگردانان گرایش سیاسی آنها به سمت

<sup>۸</sup> در دهه پنجاه یکی از سناتورهای آمریکا به نام جوزف مک کارتی جریانی را در آمریکا آغاز کرد که طی آن بسیاری از روشنفکران و نویسندگان به جرم فعالیت کمونیستی تحت تعقیب و آزار قرار گرفتند. اصطلاح مک کارتیزم از آن پس به اتهاماتی اطلاق می شود که بدون وجود اسناد کافی افراد را مورد فشار سیاسی و اجتماعی قرار می دهد.





تصویر شماره ۵: تروفو و همکارانش در حال تصویربرداری از نمای شهر پاریس

جناح چپ بود. بسیاری از مورخان سینما این گروه را با عنوان لفت بَنک (Left Bank) می‌شناسند. دلیل این نامگذاری اولاً گرایش چپ سیاسی آنها بود و دوماً اصطلاح لفت بَنک به یکی از محلات شهر پاریس گفته می‌شود که معمولاً روشنفکران و فلاسفه پاریسی برای بحث و گفتگو به آنجا می‌روند. این کارگردانان مسن‌تر از گروه اصلی موج نو بودند و در برخی مواضع هنری با آنها اختلاف نظر داشتند. اما در کل این دو گروه هم‌رای و طرفدار یکدیگر هستند. برخی از مقالات نشریه کایه دو سینما به تقدیر از فیلم‌های کارگردانان لفت بَنک می‌پردازد و نظریات هنری آنها را تایید می‌کند.

از مهمترین نتایج موج نوی فرانسه تأثیرپذیری کارگردانان و هنرمندان دیگر از این تحول هنری است. برخی از کارگردانان آمریکایی، اروپایی و حتی آسیایی تحت تأثیر این حرکت در دهه‌های شصت و هفتاد تصمیم گرفتند سبک جدیدی از فیلم‌سازی را تجربه کنند. کارگردان‌های آمریکایی که تحت تأثیر موج نوی فرانسه بودند با نام Movie Brat خوانده می‌شدند که می‌توان از افراد مشهور و صاحب‌سبکی همچون استیون اسپیلبرگ و فرانسیس فورد کاپولا و ماریتن اسکورسیزی نام برد. در فرانسه نیز هنرمندان جوانی تحت تأثیر این حرکت وارد عرصه فیلمسازی شدند. در بین این افراد می‌توان به آندره تشینه (André Téchiné) برنده جایزه بهترین کارگردان جشنواره کن در سال ۱۹۸۵ اشاره کرد. در ادامه گروه‌های فیلمساز جدیدی با نام‌های «موج نوی نو» یا «علیه موج نو» نیز ظهور کردند. اما اتفاقی که در سال ۱۹۸۴ افتاد ضربه بزرگی به بدنه موج نوی سینمای فرانسه وارد کرد. مرگ زودهنگام تروفو در سن ۵۲ سالگی همه را مغبون کرد. او نه تنها کارگردان شناخته‌شده و معتبری بود (نامزد سه جایزه اسکار، بهترین کارگردان جشنواره کن و بسیاری جوایز و نامزدی‌های دیگر)، بلکه به عنوان نظریه پرداز و چهره سمبلیک این گروه نیز شناخته می‌شد. پس از مرگ تروفو کارگردانان موج نو همچنان به فعالیتشان ادامه دادند، اما فیلم‌های چندان خوبی از آنها دیده نشد. از جمله دلایل این افول بالا رفتن سن این کارگردانان و ورود آنها به عرصه‌های نظری بود.

در نهایت باید گفت مولفه‌هایی که در دهه پنجاه و شصت به عنوان نوآوری محسوب می‌شد، به تدریج وارد سینمای معاصر شد. امروزه دوربین‌های سبک و روی دست، استفاده از فریز فریم، برش پرشی و روایت‌های غیرمعمول و غیراقتباسی رواج بسیاری یافته است. با ورود دوربین‌های نیمه حرفه‌ای و خانگی و سپس موبایل‌ها با دوربین‌های حرفه‌ای، حتی افراد معمولی هم قادر به ساخت فیلم هستند. با توجه به آنچه گفته شد می‌توان «موج نوی سینمای فرانسه» را «جرقه سینمای فرانسه» خواند. به نظر می‌رسد جرقه واژه بهتر و جامع‌تری برای توصیف این حرکت سینمایی است، چرا که این حرکت نوآورانه باعث شکل‌گیری نوع جدیدی از نگاه به ساخت فیلم شد، اما به خودی خود ادامه پیدا نکرد. دیانا هولمز پروفیسور دانشگاه لیدز انگلستان در این باره می‌گوید:

نویسد: «موج نوی سینمای فرانسه حرکتی با عمر کوتاه بود؛ اوج آن معمولاً بین سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲ خوانده می‌شود؛ اما تأثیرات آن عمیق و ادامه‌دار بود.»<sup>۹</sup> به بیان دیگر موج نو ادامه پیدا نکرد اما توانست شکل جدیدی از سینما را پدید آورد.

## مجموعه فیلم‌ها

صفحه | ۱۰

در انتخاب فیلم‌های این مجموعه سعی کردیم لیست کامل و در عین حال کوتاهی را از فیلم‌های موج نو ارائه کنیم. برای این کار اولاً از فیلم‌های کارگردانان لفت‌بَنک صرف نظر کردیم و تنها به آثار کارگردان‌هایی پرداختیم که در نشریه کایه دو سینما نویسنده بودند. این نویسندگان عبارتند از تروفو، گدار، ریوت و رومر. در این بین سهم گدار و تروفو که چهره‌های شاخص تری هستند دو فیلم و دیگر کارگردانان یک فیلم شد. متأسفانه بسیاری از فیلم‌های گدار و تروفو که در بین آثار فاخر موج نو محسوب می‌شوند به علت اختصار از این لیست جاماندند. همچنین برخی از فیلم‌های مهم مربوط به این مجموعه به دلیل استفاده بیش از حد از مولفه‌های جنسی مغایر با اهداف تشخیص داده شد و از لیست خارج شد. با این وجود به نظر می‌رسد فیلم‌هایی که در این سیر مشاهدتی گلچین کرده ایم، تمامیت لازم برای ارائه یک نمای کامل از سینمای موج نوی فرانسه را دارند.

(سرژ خوش تیب ۱۹۵۸): اولین فیلم بلند نویسندگان نشریه کایه دو سینما توسط کلود شابرول ساخته شد. او تمام این فیلم را در یک روستای کوچک ضبط کرد. برخی مولفه‌های ویژه مانند نگاه مستقیم به دوربین و پرتره شخصی از یک قهرمان خونسرد در این فیلم قابل ملاحظه است.

(چهارصد ضربه ۱۹۵۹): فیلم مشهور فرانسوا تروفو که شاید به عنوان آغاز فعالیت جدی موج نو بر روی فیلم‌های بلند محسوب شود. این فیلم برای تروفو جایزه بهترین کارگردان جشنواره کن و نامزدی در اسکار را به ارمغان آورد و آغاز همکاری پربار و موفق ژان پیر لئو و تروفو شد.

(از نفس افتاده ۱۹۶۰): این فیلم شاهکار گدار و نماینده اصیل موج نوی سینمای فرانسه است. گدار برای این فیلم موفق به کسب جایزه خرس نقره‌ای از جشنواره برلین شد. روحیات و رفتار شخصیت میشل با بازی ژان پیر بلموندو در تاریخ سینما ثبت و برای بسیاری از فیلمسازان و بازیگران الهام بخش است.

(پاریس متعلق به ماست ۱۹۶۱): فرآیند ساخت این فیلم به دلایل اقتصادی چندین سال به طول انجامید. اما ژاک ریوت از ساخت آن ناامید نشد. این فیلم نزد کارگردانان موج نو بسیار محبوب و مورد ارجاع است. بازی گدار در این فیلم نیز ویژگی خاص آن است.

(جولز و جیم ۱۹۶۲): این اثر تروفو نیز یکی از موفقیت‌های او در عرصه کارگردانی محسوب می‌شود. نوآوری‌های او در محتوا و ویژگی‌های تکنیکی این فیلم بارز و نمایان است. تنها دو نامزدی جشنواره BAFTA برای این فیلم شاید تا حدودی حاکی از عدم استقبال منتقدان از آن محسوب شود.

(گذران زندگی ۱۹۶۲): در این فیلم گدار از آنا کارینا همسر خود برای ایفای نقش اصلی استفاده می‌کند. گذران زندگی هنرنمایی گدار در استفاده از دوربین و موسیقی را به رخ بینندگان می‌کشد. این فیلم برنده جایزه بهترین فیلم جشنواره فیلم ونیز شد.

<sup>۹</sup> Diana Holmes, *Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood*. In: Cooke P. (eds) *World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood*. Palgrave Macmillan, 2007, p.154.

(شب من نزد مود ۱۹۶۹): نمونه خوبی از سینمای اریک رومر است که بین سال های ۱۹۵۷ و ۱۹۶۳ یعنی در اوج فعالیت موج نو سردبیر نشریه کایه دو سینما بود. دیالوگ در این فیلم اهمیت بسیاری دارد و بحثی فلسفی درباره ارتباط عشق، دین و روابط جنسی مطرح می شود. این فیلم نامزد کسب دو جایزه اسکار بود.

\* (آسانسوری به چوبه دار ۱۹۵۸): این فیلم بیشتر از آنکه ویژگی های موج نو را داشته باشد، متعلق به سبک نوآر است. اما ارتباط عمیق لویی مال با اعضای اصلی موج نو و همکاری با آنها و همچنین دارا بودن برخی از ویژگی های سبک موج نو منجر به گنجاندن آن در این مجموعه شد.

ردیف	نام فیلم	سال ساخت	کارگردان	کشور سازنده	نمره IMDB	نمره Classifilms
۱	Le Beau Serge	1958	Claude Chabrol	فرانسه	7.2	۷,۷
	Elevator to the Gallows	1958	Louis Malle	فرانسه	8	۷,۷
۲	The 400 Blows	1959	François Truffaut	فرانسه	8.1	۸,۸
۳	Breathless	1960	Jean-Luc Godard	فرانسه	7.9	۷
۴	Paris Belongs to Us	1961	Jacques Rivette	فرانسه	6.9	۶,۴
۵	Jules and Jim	1962	François Truffaut	فرانسه	7.9	۶,۹
۶	My Life To Live	1962	Jean-Luc Godard	فرانسه	8	۶,۳
۷	My Night at Maud's	1969	Éric Rohmer	فرانسه	8.1	