@Ciinematheque

آلن رنه: اولین سالها

جیمز موناکو

اگر «تخیل»، یا بنا به تعریف بودلر، عمل «نظم دهی و گردآوری مجدد واقعیّت»، کارکرد انتزاعی سینما باشد، «تحقق» (realisation)، لغت فرانسوی معادل برای فیلمسازی، کارکرد ملموس سینماست. باید این «قلمروی نوین تجربه حسی» که تخیل عرضه می دارد را تحقق بخشید، آن را قابل دیدن و قابل شنیدن کرد، تااینکه این معادله کامل شود. آلن رنه، از کودکی، نیاز خاصی به «واقعی ساختن» و «تحقق بخشیدن» به تصاویری که احاطه مان کرده اند داشته است. اگر تخیّل «دیزالو آفرینش» باشد، تحقق دوباره سازی آن است. رنه، متولد سوم ژوئن ۱۹۲۲ در شهر ون در برتانی در کودکی از آسم رنج می برد و سرانجام به خاطر سلامتی متزلزلش مدرسه را ترک گفت. در خانه و در اتاق خود، او حریصانه مطالعه می کرد و به ویژه به فرشتهٔ نگهبان تمام انزواپیشگان، یعنی پروست، علاقه مند شد. آدم وسوسه می شود که از تأثیر این استاد اولیهٔ حساسیتهای زمان و حافظه سخن بگوید ـ و بی شک فیلمهای رنه بسیار به او مدیون هستند ـ با این حال پروست تنها یکی از قطبهائی بود که نقش کانون تخیل شخصی رو به تکامل رنه را بازی می کردند. او همچنین شیفته Comic book بود (و او مطالعه این شکل هنری را بعدها در مقام نایب رئیس مرکز مطالعات ادبیات مصور و مشاور نشریه تخصصی Giff-Wiff در زمینه کمیکها ادامه داده است). او ایتالیایی آموخت فقط برای اینکه بتواند بعضی از استریپ هایی را که به زبان فرانسه در دسترس نبودند دنبال کند و با لحنی جدی این موضوع را مطرح کرد که حس اولیه او از مونتاژ فیلم در همین سالهای اولیه ای که او مشغول مطالعه سبک و سیاق کمیکها بود، شکل گرفت.

این تأثیر توأم فرهنگ سطح بالا و فرهنگ عامه باید برای پسری که قرار بود در آینده یکی از مهمترین کارگردانهایی بشود که پلی میان دو فرهنگ سابقاً متخاصم و جدا از هم زده است، اهمیت ویژه ای داشته باشد. اگر رنه تحت یک دوره کامل آموزش متوسطه فرانسوی قرار گرفته بود، شاید قادر نمی بود *ماجراهای آلبرتین* را با قهرمانی ها و ماجراجوییهای به طور فاحشی متضادتری و *دزدان دریایی* سازگار سازد.

آنچه شاید از این تأثیرات فرهنگی زودرس مهم تر بود، هدیه ای غیر عادی بود که والدینش در دوازده سالگی به او دادند: یک دوربین ۸ میلی متری کوچک. پدرش، که یک داروساز بود، چندان ثروتمند نبود، به همین خاطر چنین هدیه ای برای پسری جوان در ۱۹۳۴ قابل ملاحظه می نمود. رنه فوراً به یادگیری فن فیلمسازی پرداخت و ساعتها را در خیابانهای قرون وسطایی ون به فیلمبرداری از بداهه پردازیهای دوستانش گذراند. یکی از رفقای بچگی اش به یاد می آورد که «به محض اینکه فیلمها حاضر می شدند، او ما را به دیدن آنها دعوت می کرد. او در اتاقی کوچک و نامناسب یک سالن نمایش فیلم کوچک راه انداخته بود، و در آن صندلیهای چوبی واقعی سالن سینما را گذاشته بود، طوری که ما لذّت زیادی از سر و صدای آنها می بردیم.»

طی ماهها، آلن جوان طرح اولین فیلم بلندش به نام *ماجرای گی* را ریخت که بر اساس فیلمنامه ای بود که در یک مجله ویژه فیلمسازان آماتور یافته بود. ظاهراً فیلم در دسترس نیست و هیچیک از دوستان جوان رنه منتقد فیلمی پیشرس نبوده اند، و گرنه مدرکی دربارهٔ آن در اختیار می داشتیم. او به سرعت به سراغ پروژه ای جاه طلبانه تر رفت، نسخه ای از *فانتوماس*، سریال مشهور صامت. ولی بازیگران کاملاً در اندازه های فانتزی ملودراماتیک رنه نبودند و او هرگز فیلم را به اتمام نرساند.

در مه ۱۹۳۹، کمی قبل از هفدهمین سالگرد تولدش، آلن ون را به مقصد پاریس ترک گفت تا به عنوان دستیار گروه پیتوف در تئاتر ماتورن به کار مشغول شود. بعدها گفت: «جالب اینکه فکر می کردم از تئاتر خوشم نمی آید. ناگهان تئاتر برایم مهمترین چیز دنیا شد، آنقدر زیاد که تصمیم گرفتم یک بازیگر بشوم.» در طول هشت سال بعد محور علاقه او میان صحنه تئاتر و سینما در نوسان بود. بین سالهای ۱۹۴۰ و ۱۹۴۲ او بازیگری را نزد رنه سیمون آموخت، سپس در ۱۹۴۳ وارد ایدک شد. در ۱۹۴۵ از آن خارج شد تا خدمت نظام خود را انجام دهد. او با گروهی تئاتری موسوم به آرلکن ها در کنستانس، منطقه تحت اشغال فرانسوی کار می کرد.

در ۱۹۴۶ او به پاریس بازگشت و شروع به کار در زمینه فیلمسازی کرد. ژرار فیلیپ در همان خانه آپارتمانی رنه در خیابان دراگون زندگی می کرد و رنه فیلمنامه ای برای یک فیلم کوتاه صامت سوررئالیستی نوشت تا فیلیپ در آن بازی کند و نامش را *نقشه یک شناسایی* گذاشت. این فیلم که به طریقه شانزده میلی متری در یک آپارتمان فاقد منابع حرارتی ساخته شد، اولین کوشش پخته اوست. رنه آن را چندین بار برای دوستان خود به نمایش گذاشت و میهمانانی را به آپارتمانش دعوت کرد، ولی ظاهراً اینک هیچکس آن را به یاد ندارد و نسخه آن گمشده است.

همچنین نشانی از اولین فیلم بلند رنه، که در ۱۹۶۴ ساخته شد در دست نیست. نام فیلم *باز به دلیلی ساختگی* بود و ظاهراً این یکی هم سوررئالیستی بوده است. بار دیگر، فیلم نمایشی خصوصی یافت ولی آن دسته از دوستانش که آن را به یاد می آورند در بهترین حالت خاطرات گنگی از آن دارند.

در ۱۹۴۷، این فیلمساز ۲۵ ساله دیگر آماده بود تا به فعالیت تجاری تری بپردازد. او به عنوان فیلمبردار، دستیار کارگردان و دستیار تدوینگر در دو فیلم بلند و یک فیلم تبلیغاتی کارآموزی کرده بود. در ۱۹۴۷ او فیلم کوتاهی با مارسل مارسو ساخت (که هنگام کاربا آرلکن ها ملاقاتش کرده بود) به نام *گردن بند*، سپس فیلم کوتاه دیگری به نام *الکل* می کشد، که دو روزه در معدنی نزدیک مو ساخته شد و یک گروه کارگر و یک کشیش شخصیتهای آن بودند و از همه مهمتر یک رشته بررسیهای نقاشان به صورت شانزده میلی متری که مستقیماً به اولین موفقیت تجاری او در فیلم ۳۵ میلی متری یعنی *ون گوگ* منجر شد. دیدارهای او از لوسین

کوتو، فلیکس لابسه، هانس هارتونگ، سزار دومیلا و هانری گوئتز تجربیات مهم و باارزشی در برقراری رابطه حیاتی مونتاژ و میزانسن بودند. چنانکه رنه خود آن را توصیف می کند:

«مشکل دریافتن این نکته بود که آیا درختها، خانه ها و شخصیتهای نقاشی شده می توانند با استفاده از مونتاژ نقش اشیاء و آدمهای واقعی را به عهده بگیرند و آیا، در این صورت، ممکن است که برای تماشاگر دنیای درونی یک هنرمند را جایگزین دنیایی کنیم که فیلمبرداری آشکار می کند»

دروبین متحرک رنه در واقع به این دنیاها زندگی می بخشید. «ون گوگ» که رنه مثل سابق آن را به صورت شانزده میلی متری و به اصرار گاستون دی یل ساخته بود تهیه کننده جوانی از همکاران پی یر براونبرگر را چنان تحت تأثیر قرار داد که او پخش کننده بزرگ فرانسوی را متقاعد کرد تا از فیلم یک کپی ۳۵ میلی متری برای نمایش تهیه کند. فیلم جایزه ای را مشترکاً در بی ینال و نیز در ۱۹۴۸ برد و دو سال بعد برنده یک اسکار شد. آیندهٔ آلن رنه تضمین شده بود.

در ۱۹۵۰، رنه دو فیلم دیگر حول و حوش هنر و هنرمندان برای براونبرگر ساخت، *گوگن* و *گوئرنیکا*، که دومی موفق تر بود. در این موقع او اعتباری قوی به عنوان کارگردان با استعداد فیلمهای کوتاه کسب کرده بود. اگر فیلمهای کوتاه در آن هنگام جدی تر گرفته می شدند، روشن می شد که موج نو، بر اساس تئوری سبک دوربین استروک و نشانگر یک آزادی تکنیکی جدید، اینک دیگر متولد شده بود. در هر حال مقام رنه به اندازه کافی برای سینمادوستان روشن بود چنانکه گدار بعدها نوشت:

اگر فیلم کوتاه وجود نداشت، قطعاً آلن رنه اختراعش کرده بود... از پن های بی هدف و لرزان *ون گوگ* تا نماهای تراولینگ پرشکوه *استیرن* در واقع ما چه می بینیم؟ یک ارزیابی از امکانات تکنیک سینمایی، ولی چنان سختگیرانه، که سرانجام از خود فراتر می رود، آن هم به گونه ای که سینمای جوان نوین فرانسه بدون آن نمی توانست موجودیت بیابد. چراکه آلن رنه بیش از هر کس دیگر این احساس را القاء می کند که همه چیز را کاملاً دوباره از صفر آغاز کرده است» و این براستی ستایشی عالی است از سوی فیلمسازی که بیش از هر کس دیگر در دهه شصت می خواست سینما را دوباره به نقطه صفر برگرداند تا شروعی دوباره داشته باشد.

به یک معنا، رنه بسیار جلوتر از زمان خود بود. تهیه کننده ها در دهه پنجاه مایل بودند به این سینمای جوان فرانسه اجازه موجودیت بدهند، ولی تنها در حیطه از نظر تجاری محدود فیلم کوتاه.رنه بارها کوشید تا فیلم بلندی بسازد، ولی تا ۱۹۵۹ ناکام ماند یعنی وقتی که گدار، تروفو، شابرول، مال و طرفداران جوانتر موج نو از راه رسیده بودند.

علاوه بر *ون گوگ*، *گوگن* و *گوئرنیکا* فیلمهای کوتاهی که رنه در دهه پنجاه ساخت به طرز عجیبی بازتاب دهنده فیلمهای بلندی اند که او قرار بود در دهه شصت بسازد. گاستون بونور، یک دوست قدیمی و نویسنده یک بررسی اطلاعاتی از فیلمهای رنه در سری کتابهای *سینمای امروز* انتشارات سگر، تا آنجا پیش می رود که پنج تا از فیلمهای کوتاه را با آثار بلند رنه ربط می دهد. *گوئرنیکا* و *جنگ تمام شده* هر دو به اسپانیا می پردازند، *شب و مه* و *هیروشیما عشق من* هر دو به جنگ جهانی دوم، *مجسمه ها هم می میرند* و *موری یل* هر دو با فرهنگ افریقایی در تقابل با فرهنگ فرانسوی سر و کار دارند. همه *خاطرات دنیا* و *سال گذشته در ماری بن باد* هر دو خاطره هایی معماری وارند (در اینجا شباهت کاملاً بارز است) سرانجام *آواز استیرن* و *دوستت دارم*، *دوستت دارم* هر دو بررسیهای ساختاری انتزاعی اند.

مجسمه ها هم می میرند، به سفارش پرزانس افریکن در ۱۹۵۰ که سه سال بعد به اتمام رسید، تلاشی هنر افریقایی را در نتیجه امپریالیسم فرهنگی قدرتهای استعماری فرانسه تشریح می کند. فیلم مدت دوازده سال پس از ساخته شدن در فرانسه ممنوع بود و از آن به بعد هم به ندرت دیده شده است. برای رنه، فیلم گسترش آشکارنحوه کارش با نقاشیها در فیلمهای قبلی بود. *مجسمه ها هم می میرند* عنصر سیاسی را به آمیزه فرهنگی می افزاید. هنر صرفاً یک مدرک نیست. هنر میان فرهنگ و آدمهایی که آن فرهنگ را می آفرینند، قرار می گیرد. به قول کریس مارکر، که گفتار فیلم را می نوشت و با رنه در کارگردانی همکاری داشت:

«ما می خواهیم این رنج بردن، آرامش و طنز را ببینیم گرچه حتی چیزی درباره آنها نمی دانیم. ما مستعمره گران دنیا می خواهیم همه چیز با ما حرف بزنند. حیوانات، مردگان، مجسمه ها...»

ولی مجسمه ها همچنین می میرند. ما آنها را با یک نگاه می کشیم.

شب و مه، شناخته شده ترین و موفق ترین فیلم کوتاه رنه، در ۱۹۵۵ کامل شد. در برابر چالش ثبت شدت هراس اردوگاههای مرگ آلمانها روی فیلم، او به بیفایدگی و حتی نقض غرض بودن تکنیکهای استاندارد فیلم مستند پی برد.

آنها فقط می توانستند وحشت غیر قابل درک حادثه را جلوه ای انسانی بدهند، آن را قابل درک نشان بدهند و بنابراین تقلیلش دهند. او شاید به گونه ای شانسی تنها تمهید هنرمندانه ای که در این وضعیت مؤثر است را کشف کرد. تأثیر نیرومندی که در اثر جنبه کنایه ای فاصله گذاری ایجاد می شود.

شب و مه بیشتر با خاطرهٔ ما از اردوگاهها، تصویرهای ذهنی ما از آنها، سر و کار دارد تا با خود اردوگاهها چنان که در واقعیت وجود داشتند. چراکه خاطرات واقعی و حاضرند، همانگونه که بقایای فیزیکی اردوگاهها که دوربین بی آرام او بی وقفه در میان آنها حرکت می کند. رنه از عکسهای ثابت واقعیت در پایان جنگ و فیلمهای رنگی معاصر از بقایای اردوگاهها، دیالکتیکی می سازد که رو به عقب، سوی استنباط و استنتاج وحشتی غیر قابل تصور دارد. ژان کی رول، که متن را نوشته و راوی فیلم است، خود یک اسیر سابق است. رنه درباره مشارکت کی رول مصر بود چراکه حس می کرد کسی که اردوگاهها را تجربه نکرده، صلاحیت

اخلاقی برای حرف زدن درباره آنها را ندارد.

روایت کی رول تعمداً کنترل شده و بعضی اوقات تقریباً طعنه آمیز است. و این نیروی تأثیر فاصله گذاری را باز هم بیشتر می کند. برای هم کی رول و هم رنه اهمیت حیاتی داشت که پدیده اردوگاهها را نه به عنوان یک واقعیت تاریخی مرده، که به عنوان مدرک یک واقعیت حی و حاضر توصیف کنند. این اردوگاهها نیستند که به حساب می آیند، بلکه مسئله اصلی امکان ساخته شدن آنهاست: و این هنوز یک قابلیت بسیار واقعی و حاضر است.

کی رول روایتش را با این هشدار آرام ختم می کند:

«و کسانی از ما هستند که با نگرانی به این ویرانه ها می نگرند انگار که هیولای پیر اردوگاهها لابلای این پاره آجرها مدفون شده، کسانی از ما که در برابر این تصویر دوردست وانمود می کنند که امید دارند، انگار که طاعون اردوگاه محو و نابود شده باشد، و کسانی از ما هستند که وانمود می کنند که معتقدند همه اینها مدتها پیش، و در کشوری دیگر، روی داده. کسانی که هرگز به فکر نگاه به دور و برشان نمی نگرند، کسانی که این فریاد تمام نشدنی را هرگز نمی شنوند.»

سانسورچیان بار دیگر پیام رنه و کی رول را به وضوح شنیدند. شب و مه از جشنواره کن ۱۹۵۶ بیرون گذاشته شد. دلیل ظاهری اش این بود که دولت فرانسه نمی خواست به یک دولت درگیر دیگر توهین شود. با این حال آنچه واقعاً سانسورچیان را برمی آشفت این بود که فرانسویان را وامی داشت همدستی خود را در جنایت حیرت انگیز اردوگاههای مرگ تشخیص دهند. آنها در اغلب موارد استنتاجهای روایت را لاپوشانی کردند ولی در مورد یک تصویر بخصوص کوتاه نیامدند، نمایی حدود پنج ثانیه که اردوگاه گردآوری پیتیویه را نشان می داد. دراین نما در برج کنترل یک ژاندارم فرانسوی به وضوح دیده می شود. این مدرک تصویری همکاری فرانسویها با نازیها برای مسئولین قابل تحمل نبود. پس از دو ماه مذاکره، تهیه کنندگان فیلم موافقت کردند در این تصویر (و سند تاریخی) دستکاری کنند به این ترتیب که یونیفورم ژاندارم مزبور را بپوشانند. پانزده سال طول کشید تا غم و ترحم مارسل افولس راز پلید همکاری را دوباره آشکار بسازد.

تمام خاطرات دنیا (۱۹۵۶) با اینگونه مشکلات سانسور روبرو نبود. فیلم دیداری مستند از کتابخانه ملی است که برای رنه همتای عینی خاطره جمعی ما می شود، هزارتویی از کریدورها و قفسه ها که انگار از داستان خورخه لوئیس بورخس سر برآورده است. مانند اسلافش، فیلم بیشتر درباره شواهد مادی است و نه حدسهای نظری. فیلم که برای یکی از بخشهای فرهنگی وزارت خارجه ساخته شده درهنگام نمایشش عده ای را آزرده کرد. آنها می پنداشتند که تبلیغات فرهنگی باید جنبه آموزشی بیشتری داشته باشد. رنه به جای این کار ستایشی شاعرانه را بنا به میل خود در صد کیلومتر کریدورهای مالامال از دانش نیمه از یادرفته ساخته بود. او ادای دین طنزآمیزی به ماندریک جادوگر و هری دیکسون، قهرمان

@Ciinematheque

پالپ محبوب خود می کند و نتیجه می گیرد:

«خوانندگان، نشسته در برابر سهم و جیره خود از حافظه جهانی پاره های رازی واحد را کنار هم می چینند، رازی که نام شاید بسیار زیبایی دارد. آن را «خوشبختی» می نامند.»

این کلام رایج یک مستند دولتی به نظر نمی رسد.

پروژه بعدی رنه ساختن فیلمی بلند بود، که فیلمنامه اش را قرار بود رمو فورلانی بنویسد که روایت *تمام خاطرات دنیا* را نوشته بود. یکشنبه، همه با هم درباره گروهی نوجوان که در اطراف پاریس یک روز یکشنبه پرسه می زنند، قرار بود با استفاده از تکنیکهای سینما وریته (اگرچه این عبارت هنوز ابداع نشده بود) و کلی بداهه پردازی ساخته شود. بنا به گفته جان وارد، فیلم به این دلیل هیچگاه ساخته نشد که رنه با این تکنیک احساس راحتی نمی کرد. سال بعد، رنه و فورلانی خط مشی متضادی را امتحان کردند. *جزیرهٔ سیاه* قرار بود فیلمی به شدت استیلیزه باشد و در آن بازیگران نقاب بر چهره داشته باشند. بار دیگر، تدارکات بی حاصل ماند، اگرچه فورلانی بعداً فیلمنامه ای نوشت که به وسیله کارگردانی دیگر ساخته شد. در سال ۱۹۵۷ همچنین فیلم *راز آتلیه ۱۵* به پایان رسید که تنها اپیزود تمام شده از یک سری چهل فیلمی بود که رنه و فورلانی طرحش را ریخته بودند و قرار بود عنوان کلی و موضوع آن «سازمان کار» باشد. *راز...* با صنعت زدگی سر و کار دارد. به دلایلی ناشناخته رنه اتمام فیلم را به دستیارش، آندره هاینریش واگذار کرد.

در تمام طول نیمه دهه پنجاه، حین نقشه کشیدن برای فیلمهای بلند و کامل کردن فیلمهای کوتاه، رنه به عنوان تدوینگر روی فیلمهای دیگران هم کار می کرد، بعضی وقتها ظاهراً به خاطر پول و در مواقع دیگر به واسطه تعهدی صادقانه تر. *نقطه کور* آنیس واردا، *چشم استاد* ژاك دونیول والکروز، *برادوی در شب* ویلیام کلاین، و *پاریس در پائیز* فرانسوا رابشناخ از جمله فیلمهایی اند که او در این دوره تدوین کرد.

آخرین فیلم کوتاه رنه، *آواز استیرن*، که در ۱۹۵۸ ساخته شد شاید غیر معمول ترین اثر او باشد، حتی اگرچه نسبت به اسلاف خود از نظر طرح ساده تر بود. و جاه طلبی کمتری دارد. فیلم دقیقاً همان چیزی است که عنوانش اعلام می دارد. آوازی درباره پلاستیک ـ یک «فیلم صنعتی» ساخته شده برای سوسیته پیشینی برای تعریف و تحسین محصولشان. فیلم این کار را با بی قیدی استادانه ای انجام می دهد. فیلم متنی از ریموند کوئینو دارد که به وزن الکساندرین[1] نوشته شد.

چون چنانکه رنه توضیح می دهد:

«من به شعر آموزشی بوالو و مالرب فکر می کردم و به نظرم آمد که متنی به شعر الکساندرین مؤثرتر خواهد بود و بعد به گونه ای مبهم حس کردم که ارتباطی میان الکساندرین و سینماسکوپ وجود دارد.»

آواز استیرن یک سرود ستایش ماده گرایانه است که مراحل ساخت پولی استیرن را از محصول تمام شده رو به عقب «در امتداد صحرای لوله ها، به سوی مواد خام، به سوی ماده مجرد» دنبال می کند. گاستون بونور حق دارد که *آواز... را با دوستت دارم، دوستت دارم* مرتبط کند چراکه هرچقدر دو فیلم دروهله اول متضاد به نظر برسند، هر دو معرف سبک خالص رنه اند و تجربه هایی شادمانه درآن به شمار می روند. درهردو، رنه آزاد بود تا آنچه منتقدینش همواره او را به خاطرش محکوم کرده اند (ولی او به ندرت انجام می دهد) را عملی سازد: اینکه سبک را مقدم بر محتوا قرار دهد.

آواز استیرن به راحتی برجسته ترین فیلم «صنعتی» است که تاکنون ساخته شده، چه از جهت بصری و چه از نظر روایی. بازسازیهای سیاه و سفید در اینجا نیمی از وجد وهیجانی که رنه در خلوص چندرنگی پولی استیرن می یابد را آشکار نمی کنند. مسیرهای مایع جریان تولید فرم متواضعانه ای را برای مونتاژ فیلم فراهم می کنند که شعر استهزاء آمیز کوئینو در تضاد با آن قرار می گیرند (رنه در اصل می خواست متن با آواز خوانده شود) این متن بازی کلامی ریاضی واری است که با بینهای حماسی هجوآمیزی به موازات رینمهای فرآیند شیمیائی قرار می گیرد:

ای زمان،[2]! ای ماده پلاستیکی!

از کجا می آیی؟ کی هستی؟ و چه کسی می تواند توضیح بدهد

کیفیتهای نادر نو را؟ از چه چیز به واقع ساخته شده ای؟

به واقع از کجا می آیی؟ بگذار اشیاء برگردند

به سوی نباکان دوردستشان. همانطور که داستان به عقب برمی گردد.

داستان تاریخ مثال زدنی اش. اول: به این می گویند قالب. کوئینو ۷۰ خط دیگر را بدین منوال شیمی قهرمانی کلاسیک ادامه می دهد پیش از آنکه از نفس افتاده به یک نتیجه گیری مشتری جلب کن برسد که در آن «تبدیل شیمیایی» از چندین جهت با فروشهایی به «قیمت استثنایی» هم قافیه می شوند.[3]

و این پایان لذت بخشی است بر کارنامه رنه، به عنوان برجسته ترین سازنده فیلمهای کوتاه در فرانسه از زمان جنگ.

برگرفته از کتاب سینمای آلن رنه

ترجمهٔ کامبیز کاهه

۱ـ در عروض فرانسوی به سطری مرکب از دوازده سیلاب و معروف به tetrametre گویند. این وزن، از قرن شانزدهم معیار استاندارد شعر فرانسوی بوده است، به ویژه قالب‌های روایتی و نمایشی.

۲ـ این بند اول عیناً در قطعه فریاد قلب لامارتین دیده می شود.

۳ـ در اصل فرانسوی شعر، عبارت داخل گیومه و مورد نظر عبارتند از "La mutation Chimique" و "Prix Unique"