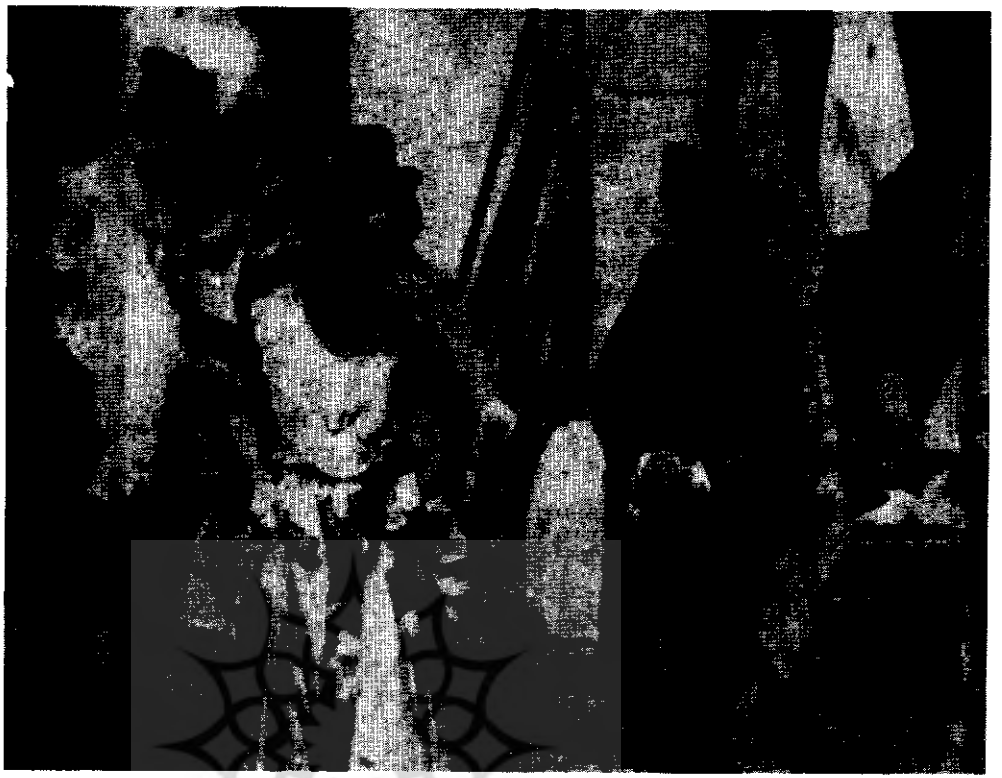
ناپلئون ساخته‌ی آبل گانس



تاریخ و واقعیت (ناپلئون به روایت آبل گانس)

نورمن کینگ، ترجمه‌ی امید نیک‌فرجام

ناپلئون... نشان خواهد داد که فیلم تاریخی چه می‌تواند باشد و باید باشد، این فیلم درسی برای آیندگان خواهد بود.[1]

آبل گانس، ۱۹۲۴

گانس در سال ۱۹۷۱ بار دیگر اعلام کرد[2] که در کل تاریخ سینما تنها دو *chansons de geste* [آواز سر و دست] سینمایی هست، ***تولد یک ملت*** و ***ناپلئون***. و در ادامه ...*chansons* را شعرِ کنش تعریف کرد که در تفسیر می‌تواند به معنای بخشیدنِ واقعیتی غنایی و قهرمانانه به گذشته باشد، یعنی همان چیزی که شاید اکنون بتوانیم مناسبت و اقتضا بنامیم. به رغم پافشاریِ طرفداران امروزینِ فیلم ***ناپلئون***، این فیلم، از آن شاهکارهایی نیست که دوباره کشف شده و یا به دلیل جلوتر بودن از زمانه‌ی خود مورد بدفهمی واقع شده باشد. از سوی دیگر نمی‌توان بر اساس نظریه‌ای کلی از فاشیسم که شرایط تولید در فرانسه‌ی میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰ در آن لحاظ نشده است، آن را به عنوانِ نمونه‌ی فاشیسمِ اولیه (proto-fascism) رد کرد. این

فیلم علاوه بر بیان نظریه‌ی خودکامگی و استبداد، مطمئناً نوآورانه نیز هست، اما اساساً اثری است از زمانه‌ی خود و برای زمانه‌ی خود. این فیلم به واسطه‌ی واقعیت و مناسبتش با تاریخ، مخاطب، یا بهتر است بگوییم مخاطبان خاصِ خود را دارد، چراکه به دلیل خاص بودن، پس از تولید لازم شد که جرح و تعدیل و به روز شود. به این معنا، *ناپلئون* به واقع یک *chansons*... و یک حماسه‌ی کهن‌الگویی فرانسوی، است.

روایات تاریخی، چه ادعای تخیلی بودن داشته باشند و چه ادعای نمایش بی‌واسطه‌ی واقعیات انکارناپذیر، همان‌قدر که درباره‌ی شرایط مادیِ حیاتِ خود اطلاعات می‌دهند، از گذشته‌ای نیز سخن می‌گویند که هرگز به تمامی به دستش نخواهیم آورد

البته همه‌ی بازسازی‌های تاریخی، خود در بستر برهه‌ای از تاریخ شکل می‌گیرند. همه‌ی آن‌ها اختراع می‌کنند و دوباره کشف می‌کنند. روایات تاریخی، چه ادعای تخیلی بودن داشته باشند و چه ادعای نمایش بی‌واسطه‌ی واقعیات انکارناپذیر، همان‌قدر که درباره‌ی شرایط مادیِ حیاتِ خود اطلاعات می‌دهند، از گذشته‌ای نیز سخن می‌گویند که هرگز به تمامی به دستش نخواهیم آورد. آن‌ها رخدادها را سازمان می‌دهند، از نو طرح‌ریزی می‌کنند، و درباره‌ی آن‌ها به مجادله می‌پردازند.

شاید این عنصر مسلم و اساسی از تاریخ‌نویسی از آن‌جا در پژوهش‌های سینمایی به طور شایسته مورد توجه قرار نگرفته است که همه آن را بدیهی و آشکار فرض می‌کنند. فیلم پیش از روایت یا تحلیل باید نمایش دهد. تصاویر آن باید مقبولِ مخاطب زمانه‌ی خود واقع شوند و مناسب به نظر رسند. اسپرینگ فیلدِ فیلم *آقای لینکلن جوان* پیش از آن که به شکل واقعیِ آن نزدیک باشد، باید با تصور تماشاگرانِ دهه‌ی ۱۹۳۰ از آن همخوانی داشته باشد. و هنری فوندا علاوه بر تطبیق با نظراتِ مورد پذیرش همگان درباره‌ی شخصیت ایب لینکلن جوان، باید با پیش‌داوریِ تماشاگران درباره‌ی شکلِ ظاهریِ او سازگار باشد. به بیان دیگر، به دلیل بی‌واسطگیِ تصویر، اسطوره‌شناسی و شمایل‌نگاریِ عام و مردمی از اهمیتی بیش از اصالت و اعتبار برخوردار است.

در این‌جا مسأله‌ی شیوه‌ی نقد و دیدگاه ناقدان نیز مطرح است. ناقدان فیلم و متخصصان سینما همیشه مورخان خوبی نیستند، و حتی اگر چنین نیز باشند، معمولاً بر سینما به مثابه‌ی ابزار و نهاد تمرکز دارند. در پژوهش‌ها و مطالعات اخیر درباره‌ی نمایش این دیدگاه تغییر کرده است، و سینما اکنون فرایندی میانجی در نظر گرفته می‌شود، اما هنوز برای این‌که بهتر درک کنیم که فیلم‌ها چطور علاوه بر این‌که خود فراورده‌هایی تاریخی هستند تاریخ را بازنویسی می‌کنند نیاز به کار فراوان است. حتی تحلیل بنیادینِ *کایه دو سینما* از فیلم *آقای لینکلن جوان* هم در نهایت راه به جایی نمی‌برد، چراکه برداشت بسیار محدودی از ثبت سیاسی دارد. این فیلم به عنوان فیلمی جمهوری‌خواهانه ممکن است متناقض به نظر برسد و به همین دلیل اختلافاتِ ایدئولوژیکی را آشکار کند. اما همین فیلم به عنوان نمونه‌ی روند مردم‌باوری در امریکای اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ بسیار منسجم و یکپارچه است، به این معنا که قهرمانی افسانه‌ای را نشان می‌دهد که انسان و طبیعت، و وجدان و نیاز به نظم را با یکدیگر پیوند می‌دهد. در این فیلم نیز هم‌چون فیلم *مارسیز*، اثر رنوار، حتی بدون سخنرانی‌هایی که در هر دو فیلم واقعیت پیام آن‌ها را آشکار می‌کنند، می‌توان پیوند میان امر تاریخی و امر مسلم و واقعی را برای مخاطبان دهه‌ی ۱۹۳۰ بدیهی و مبرهن فرض کرد. این که عضوی از یک گروه مشخصِ مخاطبان ارتباط منطقی پیام فیلم را کاملاً درک کرده یا نکرده، در این‌جا مهم نیست. مهم این است که فیلم مخاطب زمانه‌ی خود را در چه موضعی قرار می‌دهد.

این‌ها معیارهایی است که در تحلیل *ناپلئون* باید در نظر گرفت، *ناپلئون* به عنوان فیلمی برای زمانه‌ی خود، و به عنوان بازنویسیِ (نه «واقعیت‌ها»، بلکه) افسانه‌ای که دوباره به فعلیت درآمده و هم‌چون *آقای لینکلن جوان* حکایتی

دم‌دستی را به کار می‌گیرد و از آن حقیقتی «شاعرانه» و درسی مناسب با زمانه را استخراج می‌کند.
البته همان‌طور که میان‌نویس‌های فیلم نیز بارها اعلام می‌کنند (که این کار به گریفیث برمی‌گردد) اصالت و اعتبار حایز اهمیت است، اما تسلطِ فیلم بر تاریخ بسیار مختصر و بی‌اهمیت است. احتمالاً آلبر دیودونه رژیمی سخت گرفته است تا به آن تصاویر آرمانیِ بناپارتِ جوان (شمایل‌نگاریِ توده) شبیه شود و گانس لازم دیده است که متن خود را با نقل‌قول‌هایی از نامه‌ها و سخنرانی‌های بناپارت بیاراید. با وجود این، فیلم تقریباً به تمامی خیالی و غیرواقعی است. کل پیش‌درآمد برین مبتنی بر یک افسانه است. سکانس مارسیز داستانِ محض است «توفان دوگانه» با آن مونتاژ موازی و سوپرایمپوزها که بناپارت را با سرنوشتِ انقلاب پیوند می‌زند حاصل قرارگرفتنِ دو زمان مختلف در کنار هم است و توجیه تاریخی ندارد. و همین‌طور است باقیِ رخدادها، از خواستگاریِ ژوزفین (رُمانس تاریخی) و اشباحِ کنوانسیون (افسانه‌بافی) تا ورود به آلبنگا (اسطوره‌ی مردمی). حتی سکانسِ کورسیکا (بازگشت بناپارت به خانه و طبیعت، کشمکش او با پوزودی‌بورگو، و فرارش به فرانسه) که گانس با افتخار اعلام می‌کند در همان مکان‌هایی فیلم‌برداری شده که این رخدادها اتفاق افتاده‌اند، همان‌قدر که به آن خاطرات مشکوک متکی است که گانس به عنوان منابع خود ذکر کرده است، وامدار سنت‌های ملودرام و وسترن نیز هست. و البته شخصیت‌هایی هم هستند که کاملاً زاییده‌ی تخیل گانس‌اند، مثل خانواده‌ی ساده‌لوح و احساساتی و پرشروشورِ فلوری که در سراسر فیلم و غالباً در غیرمنتظره‌ترین شرایط پیدا می‌شوند.
این فیلم حتی بیانگر استفاده‌ی مقتصدانه از حقیقت نیز نیست، بلکه نشان‌دهنده‌ی درهم تنیدنِ رشته‌هایی گوناگون است برای ایجاد طرحی که خود را هم‌چون تصویری واقعی جلوه می‌دهد. به بیان دیگر، در این فیلم اصالت و اعتبار نوعی بسته‌بندی است که مهر تأیید بر آن خورده و کیفیت و کارایی محصول را تضمین می‌کند.

***

قصد گانس در ابتدا این بود که در فیلمی واحد، کلِ زندگی ناپلئون را نمایش دهد، پروژه‌ای که خیلی زود به چهار و سپس به شش فیلم بلند گسترش یافت. بنابر یکی از طرح‌های این فیلم متعلق به سال ۱۹۲۳[۳]، قرار بوده است این فیلم «بزرگ‌ترین درام تمامی زمان‌ها» باشد، و علاوه بر کاملاً تاریخی بودن هم از لحاظ احساسی جذاب باشد و هم از لحاظِ ذهنی. گانس برای ایجاد این تأثیر دوگانه پیشنهاد کرد که خانواده‌ی فلوری نقشی تقریباً به اهمیتِ نقش ناپلئون داشته باشد. قرار شد اعضای این خانواده نماینده‌ی مردم عادی باشند، در سرنوشت این مرد بزرگ به طور گمنام شریک شوند، به طور شهودی او را درک کنند، و محملِ همذات‌پنداری مخاطبان باشند. اما محدودیت‌ها و قیدوبندهای نهادی خیلی زود باعثِ تغییرات عمده در کانونِ تمرکز فیلم شد. برای مثال، پس از اصرار سندیکای تولید بر کامل شدن سه فیلم‌نامه پیش از شروع فیلم‌برداری، گانس تعداد فیلم‌ها را به هشت عدد رساند و دوره‌ی انقلاب را به دو فیلم، *بناپارت* و *ترور* و *آرکول*، تقسیم کرد. و پس از انحلال شرکت وِستی، سرمایه‌گذار اصلی فیلم، در سال ۱۹۲۵، گانس دوباره فیلم‌ها را در هم ادغام کرد و بخش اعظمِ فیلم‌های گرفته شده را در فیلم گنجاند، اما تعدادی از صحنه‌های اصلی را حذف یا تعدیل کرد و تنها آغازِ بخش *آرکول* را در پایان فیلم قرار داد.[۴]
حاصل این جرح و تعدیل تغییری عمده در کانون توجهِ فیلم بود. خانواده‌ی فلوری نقش اصلی خود را حفظ کرد (از آن‌جا که بسیاری از صحنه‌هایی که این خانواده در آن نقش دارد گم شده‌اند، اهمیت آن‌ها در نسخه‌ی باقی‌مانده چندان آشکار نیست)، اما رهبران انقلاب بسیار بیش‌تر اهمیت یافتند. درواقع درامِ فیلم به سه بخش تبدیل شد و در این میان بناپارت نقشِ عاملِ وحدت میان رهبران و مردم عادیِ فرانسه را پیدا کرد. گانس در سال ۱۹۲۷ ادعا کرد[۵] که دیدگاه او نسبت به ناپلئون دو وجه دارد: از یک سو بناپارت فردی آزادی‌بخش است؛ و از سوی دیگر، ناپلئون در مقام امپراتور، قربانیِ نظام است و در دامِ افراد خانواده‌اش، مشاورانش، و دسیسه‌های سودجویانه‌ی قدرت‌های بزرگ افتاده است. و

در پاییز سال ۱۹۲۷ یعنی هنگام آغاز کار روی دنباله‌ی فیلم، گانس به جای *آراکول* که قبلاً نوشته شده بود و *برومر* که فیلم بعدیِ این مجموعه بود به سراغ سن هلن، یعنی آخرین قسمت در مجموعه‌ی اولیه رفت که ناپلئون را در دورانِ تبعید در حال تأمل در باب زندگی پرماجرایش و درس‌هایی که باید از آن گرفت نشان می‌دهد.[۶] اما پافشاری گانس بر دیدگاهِ دووجهی‌اش پاسخی بود به نقدهای افرادی چون لئون موسینیاک و امیل وویرموز[۷] که معتقد بودند او در فیلم *ناپلئون* انقلاب و پیامدهای آن را آشکارا تحریف کرده است. از دیدِ آنان، واقعیت یا مناسبتِ فیلم غیرقابل شک بود. بنا بر نقد وویرموز، گانس با روشن‌ساختنِ تاریخ دیروز ناخودآگاه به نوشتن تاریخ فردا کمک کرده بود.

قصد گانس در ابتدا این بود که در فیلمی واحد، کلِ زندگی ناپلئون را نمایش دهد، پروژه‌ای که خیلی زود به چهار و سپس به شش فیلم بلند گسترش یافت

درکِ این انتقادات که از سوی ناقدانی صورت گرفت که به طور کلی با گانس همفکر بودند، دشوار نیست. روبسپیر وَن دائل با آن هیبت، حرکات فکرشده، کلاه گیسِ پودرزده و عینک تیره، دانتونِ سخنور و وقیح کوبیتسکی که با قدرت جادویی‌اش مردم را در مشت می‌گیرد، سن ژوستِ زن صفتِ گانس، و مارای «هولناک» آرتو[۸] که فهرستِ خرید گیوتین را می‌نویسد و در حمام خون، می‌نوشد، همگی در آنِ واحد هم بیانگر بازی‌های قوی است و هم نشان‌دهنده‌ی کاریکاتورهایی مخرب. این شخصیت‌ها آن‌قدر با اسطوره‌های مردمی همخوانی دارند که اکنون به دشواری می‌توان آن‌ها را طوری دیگر مجسم کرد. با این حال این ایرادها از برخی جنبه‌ها کاملاً غیرمنصفانه‌اند. تصویری که گانس از انقلاب به دست داده، تصویری دوسویه است: در این فیلم، رهبران انقلاب هم هیولایند و هم قهرمان، و مردم نیز هم شرورند و هم باشکوه و پرافتخار. انقلاب فرانسه به رغم تمامی ایراداتش نقطه‌ی آغازِ یک نظم نوین اجتماعی است. از این لحاظ باعث تأسف است که گانس هنگام جرح و تعدیلِ فیلم‌نامه در سال ۱۹۲۵، چند سکانس مهم را که بناپارت مستقیماً در آن‌ها نقش نداشت حذف کرد. از این میان جالب‌ترینِ آن‌ها سکانسِ «دهم اوتِ ۱۷۹۲»[۹] است که در آن صحنه‌های کشتار و خونریزی هنگام تصرف کاخ تویلری با تصویری آرمانی از برنامه‌های انقلابی دنبال می‌شود، به این ترتیب که رهبران انقلاب دردفتر لویی شانزدهم گردهم می‌آیند و هر یک اصلاحات عمده‌ای را پیشنهاد می‌کنند (قانون مدنی، سیستم‌ده‌دهی، بیمارستان‌های دولتی، مدارس ابتدایی، حذف تمامی امتیازاتِ فئودالی...) البته گانس سخنرانیِ سن‌ژوست در کنوانسیون را، پیش از آن که مانند تمامی پیامبران خوب و مردان اصول‌گرا به پای گیوتین فرستاده شود، نگه داشت که در آن دستاوردهای انقلاب و دوازده‌هزار حکم آن را مرور می‌کند.

همان‌طور که گانس نیز نشان می‌دهد مسأله این است که انقلاب در خلال حکومتِ ترور و هیأت حاکمه (directory) از مسیر خود منحرف شد. رقابت رهبران انقلاب با یکدیگر و کشمکش بر سرِ راهبردِ مناسب، موقعیتی را پدید آورد که در آن جناح‌های سیاسی به جای رویارویی با دشمن مشترک، به جان هم افتادند. در این میان تنها قدرتی یکپارچه و بزرگ می‌توانست انقلاب را از خودش نجات دهد و دستاوردهای آن را حفظ کند. بنابراین گانس چشم بسته روبسپیرهاودانتون‌ها و ماراها را محکوم نمی‌کند، بلکه فقط ضعف‌ها و رقابت‌های آن‌ها را به نقد می‌کشد و نکوهش می‌کند. گرچه آن‌ها به واقع کاریکاتور هستند، ولی باز هم روبسپیراست که بر اراده‌ی ملی تأکید می‌ورزد و دانتون است که در سکانس کردلیه توده‌ی پراکنده‌ای از بورژواها و سان کولُت‌ها را متحد می‌سازد.

گرچه گانس معمولاً انسانی صلح‌طلب معرفی شده است، ولی او هرگز خشونت را محکوم نمی‌کند، و آخرین سخنرانیِ سن‌ژوست شاهد این ادعاست. او در سراسر فیلم اصرار دارد که باید لزوم خشونت ثابت شود. بی‌نظمی و

جناح‌بندی، به کشتار و خون‌ریزی غیرضروری منجر می‌شود، اما نظم و وحدت تنها به عنوان آخرین راه‌حل و در دفاع از اصول بنیادیِ نظام، به خشونت متوسل می‌شود. و بالاخره مارا نخستین کسی است که در یکی از صحنه‌های کنوانسیون اعلام می‌کند که نجات انقلاب از خشونتی که گریبانگیرش شده تنها به دست رهبری قدرتمند میسر است، دیکتاتوری که دوباره نظم را برقرار خواهد ساخت و مردی نظامی که با خود صلح خواهد آورد.

و بناپارت وارد می‌شود که حضورش در سکانس‌های انقلاب از آن‌چه در فیلم‌نامه‌ی اولیه آمده، پررنگ‌تر است. در نسخه‌ی بازسازی‌شده‌ی ناقصی که از فیلم باقی مانده، هنوز هم می‌توان او را در حاشیه دید که از روزه دولیل به خاطر نوشتنِ سرودی ملی که باعث صرفه‌جویی در شلیک گلوله‌های توپ می‌شود به نام فرانسه، تشکر می‌کند، همین‌طور است با ظاهرِ گروهبانِ مفلسی که از کشتار بی‌دلیل در خیابان‌های پاریس اظهار تأسف می‌کند و در نقش «ژنرال واندِ میر» که شورش سلطنت‌طلبان را با حداکثر کارایی و حداقل خون‌ریزی سرکوب می‌کند، و همه‌ی این تصاویر ما را از تعهد او نسبت به فرانسه و آینده‌ی این کشور مطمئن می‌کنند. اما آن‌چه به اندازه‌ی کافی در فیلم نمی‌بینیم عشق اوست نسبت به مردم و تعهدش نسبت به انقلاب، در مقام فردی که می‌تواند آن را درک کند و بارآور سازد. بناپارتِ گانس یک منجی، و مردی دوراندیش و اهلِ عمل است که از خشونت تنها وقتی که به قصد انتقام اِعمال شود می‌ترسد. بدون دخالت او تمامی دستاوردهای رهبران انقلاب از دست می‌رفت.

گانس برای این‌که به این تصویر از بناپارت دست یابد به طور گسترده از آثار مورخان آکادمیک چون آلبرسورل و به‌ویژه آلفونس اولار بهره گرفت که تأییدیه‌ی ایشان مبنی بر این‌که بناپارت جوان انقلابی و جمهوری‌خواه بوده در صفحه‌ی اول فیلم‌نامه‌ی چاپ‌شده‌ی گانس نقل شده است.[۱۰] اما گانس نیز هم‌چون گدار، از اسناد و مدارک تنها به عنوان نقطه‌ی آغازِ جست‌وجو برای حقیقت داستانی بهره گرفته است، حقیقتی که به صورتی پایدار و ابدی و در نتیجه (مثل اسطوره و حماسه) همیشه واقعی در فیلم جلوه‌گر می‌شود؛ گرچه با توجه به ضرورتِ پیام فیلم و پیچیدگیِ ارجاعات و مناسباتِ موقعیت سیاسیِ اروپای پس از سال ۱۹۱۸ از دیدِ آبل گانس با انقلاب فرانسه از دید ناپلئون بناپارت شاید بهتر باشد به جای «واقعی» از کلمه‌ی «مناسب و مقتضی» استفاده کنیم.

***

گانس چشم بسته روبسپیرها و دانتون‌ها و ماراها را محکوم نمی‌کند، بلکه فقط ضعف‌ها و رقابت‌های آن‌ها را به نقد می‌کشد و نکوهش می‌کند

باید گفت که از دیدگاهی وسیع‌تر فیلم *ناپلئون* از همان جایی آغاز می‌شود که فیلم *من متهم می‌کنم* به پایان می‌رسد. *من متهم می‌کنم* که در سال ۱۹۱۹ نمایش داده شد درواقع جنگ جهانی اول و هدف از آن را زیر سؤال برد. در پایان فیلم، ژان دیاز، شاعر بصیر و روشن‌بین، که از هول و هراس جنگ دیوانه می‌شود در میدان جنگ به روی پشته‌ی کشته‌ها می‌رود و از آن‌ها می‌خواهد که به خانه بروند و ببینند که آیا ایثار و از جان گذشتگی‌شان نتیجه‌بخش بوده است. ظاهر این سربازان چنان خانواده‌ها و دوستان‌شان را به وحشت می‌اندازد که همگی صادقانه عهد می‌کنند زندگی‌شان را تغییر دهند. بنابراین نتیجه‌گیری فیلم این است که جنگ جهانی به واقع نتوانسته به هدف دست یابد، چراکه نظم نوینی که وعده‌اش را داده بودند، تنها با هول و هراس و فقط در خیال تحقق یافته است.

در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۲۰، بر همه آشکارتر شده بود که آن «جنگ» که قرار بود به تمامی جنگ‌ها پایان دهد، به ایجاد اروپایی آرام و متحد منجر نشده است. درست است که فرانسه انتقام خود را گرفت و دوباره تمامیت سرزمین خود را به دست آورد، اما هنوز توسط ائتلاف‌های ضعیفِ راستِ میانی اداره می‌شد که ظاهراً بسیاری چیزها را فراموش کرده

و تنها اندکی از جنگ آموخته بودند. درواقع اروپای جدید نیز چون کنگره‌ی وین [dansait maisne marchait pas] می‌رقصید ولی جلو نمی‌رفت]. و این به ساخت فیلم *ناپلئون* و پرداختن آن به حکومت ترور و پیامدهای آن انجامید.

گانس نیز هم‌چون گدار، از اسناد و مدارک تنها به عنوان نقطه‌ی آغازِ جست‌وجو برای حقیقت داستانی بهره گرفته است، حقیقتی که به صورتی پایدار و ابدی و در نتیجه (مثل اسطوره و حماسه) همیشه واقعی در فیلم جلوه‌گر می‌شود

در فیلم، توجیه ترور توسط سن‌ژوست به سرعت فراموش می‌شود و به جای آن طبقه‌ی بورژوای فرانسه سقوط روبسپیر را با رقص و آواز در محل حبسِ قربانیان گیوتین جشن می‌گیرد. از این جنبه، سکانس «رقص قربانیان» از لحاظ بصری، واقعی‌ترین بخشِ فیلم است. در این سکانس جامعه‌ای را می‌بینیم متشخص، آراسته، نوآورانه، هیجان‌انگیز، وسست و ضعیف؛ دنیای منحطِ دهه‌ی ۱۷۹۰ و دهه‌ی ۱۹۲۰ که دستخوش هوس‌های بارایا ژوزفین، و سیاستمداران میان مایه و کارتل‌هاست؛ دنیایی که در آن حتی لباس‌های نازک و ظریفِ رقصنده‌ها هم بیانگر درهم آمیختنِ گذشته و حال است. بناپارت متوحش و منزجر می‌شود، اما او نیز در چنگ جذابیت حساب‌شده‌ی ژوزفین اسیر است. اما آشکار است که او در پیِ برچیدن این وقاحت و بی‌شرمی و ایجاد دوباره‌ی آن شور و شر و وطن‌پرستیِ «اصیل» است که در باشگاه کُردلیه به چشم دیده است. او نماینده‌ی نظم و انضباط، اخلاقیات خشک، و فداکاری در راه یک هدف است.

طبیعتاً ناقدانی که فیلم را به عنوان دفاع رسمی از دیکتاتوری محکوم می‌کردند به سرعت به مناسبت پیام گانس با زمانه‌ی خود پی بردند. به گفته‌ی موسینیاک، گانس «بناپارتی برای فاشیست‌های تازه‌کار» خلق کرده بود.[11] اما باز هم انتقاد و حمله‌ی او عجولانه است و در نتیجه متقاعدکننده نیست. در واقع می‌توان فیلم را فراخوانی ضروری برای تعیین یک رهبری قدرتمند دانست که بار دیگر فرانسه را راهنمایی کند و اروپا را یکپارچه سازد. و البته از بسیاری از جنبه‌ها هم فیلم درباره‌ی همین موضوع است. اما اگر این فیلم را فقط درباره‌ی همین موضوع بدانیم، باید تمامی صحنه‌هایی را که بناپارت را در حال آموختن از فضایل و شکست‌های دیگران نشان می‌دهد حذف کنیم. در سکانس «ارواح کنوانسیون»، بناپارت نه تنها توسط دانتون‌ها و روبسپیرها، بلکه توسط نمایندگانِ تمامی جمهوری خواهانِ بزرگ استنطاق می‌شود. او قول می‌دهد که کار آن‌ها را ادامه دهد، و آن‌ها در پاسخ، سرنوشتی را به یادش می‌آورند که در صورت فراموش کردن آن قول گریبانگیرش خواهد شد. یک ناقد معاصر[12] این سکانس را با انستیتوی کارگران که به موسُلینی درس می‌دهد مقایسه کرده است، اما این قیاس هم افراطی است. بناپارتِ گانس با آن هیبت و شکوه، نه فقط به این دلیل که نظمی نوین می‌آفریند، بلکه چون از آرمان‌های اسلافش پیروی می‌کند و آن‌چه را که آن‌ها به دست نیاورده‌اند متحقق می‌سازد، نجات‌دهنده‌ی کشور است. از این منظر، او شخصیتی منحصر به فرد در فرایند تاریخ است. او در مقام وارث و پیام‌آور، انگیزه‌ای را که دیگران فاقدش بودند فراهم ساخت و به عنوان نمونه‌ای برای آینده در خاطره‌ی توده باقی ماند. همین بینش نسبت به آینده است که در دنیای پر از پیام‌آورِ گانس نقش اصلی را دارد. بناپارتِ گانس شاید «تاریخی» نباشد، اما موسلینی هم نیست. بناپارت به *روایت گانس* بسیار بزرگ‌تر از اوست. شاید او عجول و بی‌طاقت و به وقتِ لزوم خودکامه و مستبد بوده، اما دست‌کم پیش از سال ۱۷۹۹ هرگز بدبین و خودخواه نبوده است.

***

گانس با زنده کردن یادِ «بناپارت به عنوان رهبری بزرگ» و به عنوان مردی که انقلاب را زنده نگاه داشت و پیش از آنکه نیروهای خارجی، خانواده، وزرای فاسد، و محاسبات غلطش باعث سقوطش شود آن را بارآور ساخت، فقط

سنت‌های رمانتیک و جمهوری خواهانه را که به آغاز قرن نوزدهم بر می‌گردند بازنویسی نکرد. او به‌ویژه از دو کتاب کاملاً جدید و بسیار بحث‌انگیز تأثیرپذیرفت: *روح ناپلئون* که در سال ۱۹۱۲ که لئون بلوآ، یک کاتولیک لیبرال، منتشر کرد، و مهم‌تر از آن ناپلئون، نوشته‌ی الی فور، که در سال ۱۹۱۸ آغاز شد و در پنجم ماه مه ۱۹۲۱، یعنی در صدمین سالگرد مرگ ناپلئون، منتشر شد. گرچه گانس در متون مختلفی که برای نمایش عمومیِ فیلمش نوشت از هر دو کتاب نقل قول می‌کند، ولی تعریف مجدد فور از بحث اصلی بلوآ - یعنی ایده‌ی ناپلئون در مقام شاعر کنش - به انگیزه‌ی اصلی گانس برای ساختن فیلم تبدیل شد.[۱۳]

هر سه هنرمند به امپریالیسم ناپلئون، واکنش منفی نشان می‌دهند - او نیز هم‌چون رهبران انقلاب هم قهرمان است و هم هیولا -، اما در او یک هنرمند بزرگ هم می‌بینید. به طور خلاصه، فور معتقد بود که ناپلئون پس از عیسی مسیح بیش از هر انسان دیگر بر دیدگاه ما نسبت به جهان تأثیر گذاشته است. او با قرار دادن خود بر فراز قانون نظام فئودالی را برای همیشه نابود کرد و انقلاب را به همان مسیری برگرداند که *فلاسفه* و *قانونگذاران* برایش تعیین کرده بودند. و برای این کار او به نیرو و تمرکزی «ابرانسانی» نیاز داشت. فور و گانس این نکات را با حوصله و دقت باز می‌کنند و شرح می‌دهند. اما از سوی دیگر، چون بلوآ تأثیر بنیادین ناپلئون را برخاسته از تسلطش بر تخیل می‌دانستند. او به عنوان مرد سرنوشت و نبوغ نظامی و تلفیق هنر و علم، هم‌چنان حضوری مدام دارد. ناپلئون بیش‌تر برای آن‌چه ممکن ساخت اهمیت دارد تا بابت دستاوردهایش. همان‌طور که فور نیز اشاره کرده است، برای تغییر دنیا پیش از هر چیز باید ذهنیت‌ها را تغییر داد، و از این منظر تخیل رمانتیک، به عنوان محمل تلفیقِ امر سیاسی و امر زیبایی‌شناختی، بدون ناپلئون به وجود نمی‌آمد.[۱۴]

فور به عنوان مورخ هنر، پزشک و یک مردم‌گرای چپ به طرز اهانت‌آمیزی جدل و مباحثه می‌کرد و کتابش را به رهبر آینده‌ی انقلاب جهانی، «هر که باشد» تقدیم کرد. اما گانس به رغم همفکری فراوان با فور نمی‌توانست چنین کند. فیلم بسیار پرخرج او باید علاوه بر مخاطبان سرمایه‌گذاران فیلم را هم خشنود می‌ساخت. اما او در مقابل می‌توانست با قدرتی بسیار بیش‌تر از فور (در مقاله‌ای جدلی) گرایش بناپارت به سوی تخیل را واقعیت ببخشد. گانس می‌توانست به واسطه‌ی قدرت تصویر تماشاگر را به شناسایی و همذات‌پنداریِ جدیدی وادارد.

گانس با زنده کردن یادِ «بناپارت به عنوان رهبری بزرگ» و به عنوان مردی که انقلاب را زنده نگاه داشت و پیش از آن‌که نیروهای خارجی، خانواده، وزرای فاسد، و محاسبات غلطش باعث سقوطش شود آن را بارآور ساخت

این اصطلاحات را باید محتاطانه به کار گرفت. برای مثال، می‌توان گفت که فور و گانس خود را مردانی از خمیره‌ی ناپلئون می‌دانستند و بنابراین با او همذات‌پنداری می‌کردند.[۱۵] نفوذ گانس بر سیاهی لشکرهایش معروف است، و گفته‌ی وویرموز[۱۶] که به اذنِ او آن‌ها حاضر بودند به تالار نشنال اُسمبلی یورش ببرند زیاد هم مبالغه‌آمیز به نظر نمی‌رسد، چراکه آن‌ها بسیار در نقش خود فرو رفته بودند. اما در روایت و نمایش، شناسایی و همذات‌پنداری اصولاً به برداشت مخاطب اشاره دارد. و فیلمی چون *ناپلئون* نفوذ و تأثیرِ خود را از همین نکته کسب می‌کند. در این فیلم، تماشاگر نه تنها با بناپارت که چون روبسپیر و سن ژُوست «بیش از حد برای ما بزرگ است»، بلکه هم‌چنین با مردم پرشروشوری همذات‌پنداری می‌کند که قدرت او و توانایی او را برای ترکیب شیوایی دانتون، ترشرویی روبسپیر، مردم‌گرایی مارا، و موشکافیِ عقلانیِ سن ژوست با یکدیگر و ارایه‌ی تصویری یکپارچه از آینده باز می‌شناسند.

و اولین دستاورد این فیلم همین است: ساختن مخاطبانی که به دنبالِ اشکال خاص تحول، برانداز جناح‌بندی و انحطاط، برقراریِ نظمی نوین و اتحادی جدید مبتنی بر شور و هیجان و رسالتی همگانی هستند. گانس در یکی از

شب‌های نمایش فیلمش این جمله از پل والری را نقل کرد: «گذشته معنایی خاصِ خود دارد و تنها برای کسی ارزشمند است که در درونِ خود شور و تمایلی نسبت به آینده احساس می‌کند.»[17] و این جمله بهترین چکیده‌ی فیلم *ناپلئون* است. این فیلم با به فعلیت درآوردنِ دوباره‌ی گذشته درصدد بر می‌آید که تماشاگرانی خواهانِ تغییر دنیا بسازد. این کار مستلزم روندی استبدادی و سلطه‌جویانه، و ترکیب شهود و خرد، گذشته و حال، و مستندگرایی و نوآوری و نمایش است، و می‌توانیم آن را رمانتیسم سیاسی بنامیم.

***

وقتی در سال ۱۹۳۴ از گانس خواستند نسخه‌ای ناطق از ناپلئون تهیه کند، نه تنها آن را دوباره تدوین کرد، بلکه ساختاری کاملاً جدید به آن بخشید، قسمت‌های جدیدی به فیلم اضافه کرد، و تأثیر آن را به طرز قابل توجهی تغییر داد

مسأله‌ی واقعیت آن‌قدر مهم بود که وقتی در سال ۱۹۳۴ از گانس خواستند نسخه‌ای ناطق از *ناپلئون* تهیه کند، نه تنها آن را دوباره تدوین کرد، بلکه ساختاری کاملاً جدید به آن بخشید، قسمت‌های جدیدی به فیلم اضافه کرد، و تأثیر آن را به طرز قابل توجهی تغییر داد. روایتی پیچیده در مارس سال ۱۸۱۵ (درست پیش از بازگشت از اِلبا) و در یک باشگاه سریِ بناپارتیست‌ها در گرنوبل نقل می‌شود و تمامی رخدادهای مهم زندگی جوانیِ بناپارت در قالب فلاش‌بک نمایش داده می‌شوند. همان‌طور که راویان داستان تریستان فلوری، سانتور ریچی، و دیگر شخصیت‌های درجه دومی نسخه‌ی سال ۱۹۲۷ به علاوه‌ی تروانیاد و مریکور ـ این رخدادها را برای مخاطبانی مشخص (کرسی، استاندال، برانژه) تعریف می‌کنند، مخاطبان از سقوط ناپلئون می‌نالند و برای بازگشتش دعا می‌کنند. کرسی در پاسخ به این پرسش که آیا واقعاً فکر می‌کند ناپلئون بازخواهد گشت می‌گوید چنین خیالی ندارد، اما باید مردم را وادار ساخت تا چنین فکر کنند، چراکه فرانسه از فقدان شور و هیجان رو به مرگ است. فیلم لحنی نوستالژیک دارد و موقعیت‌های از دست‌رفته را به یاد می‌آورد. این نسخه هم‌چنین به شیوه‌ی خاص خود سلطه‌جویانه‌تر است و با تجلیل از پیروزی‌های ناپلئون که شرح آن‌ها بر روی طاق نصرت پاریس حک شده است به پایان می‌رسد که با شرایط سیاسی و نظامی کشور در سال ۱۹۳۵، زمان اکران فیلم، مناسبت داشت. احتمالاً پتنیست (Pétianist) بهترین توصیف برای این نسخه است، گرچه در آن زمان مارشال پتن نیز مانند بناپارتِ جوان در حاشیه‌ی اتفاقات منتظر بود تا از او بخواهند سرنوشت فرانسه را به دست گیرد. گانس در سال ۱۹۴۱ توانست آشکارا فیلمی را به او تقدیم کند،[18] گرچه او حتی پیش از شروع جنگ جهانی دوم نیز تمایلش را به جنبش پتنیست پنهان نکرده بود.

آخرین بازسازی از روی ناپلئون نیز فیلمی کاملاً متفاوت است. این نسخه، بناپارت و انقلاب قرار بود برای دویستمین سالگرد تولد ناپلئون (۱۹۶۹) آماده شود، اما تا سال ۱۹۷۱ پخش نشد، دارای قسمت‌هایی از هر دو نسخه‌ی سال‌های ۱۹۲۷ و ۱۹۳۵ به علاوه‌ی چند صحنه از *والمی* (۱۹۶۷)، فیلمی تلویزیونی به کارگردانی خودِ گانس، است این نسخه هم‌چنین حاوی مقدار زیادی فیلم جدید است که بخش اعظم آن را دیالوگ و سخنرانی تشکیل می‌دهد، با استفاده از پیکتوگرافِ گانس فیلم‌برداری شده و در نتیجه بسیار ارزان تمام شده است؛ گانس توانست با دستگاه پیکتوگراف به جای صحنه‌های پیچیده و گران‌قیمت از عکس و حکاکی به عنوان «پس‌آویز صحنه» استفاده کند. تفاوت عمده‌ی این فیلم تفسیری گفتاری است که اهمیت تصاویر سال‌های ۱۷۹۲ تا ۱۷۹۶ را با جزییات بیش‌تر شرح می‌دهد. و نتیجه همان‌طور که از عنوان جدید آن برمی‌آید تصویری گسترده‌تر و کم‌تر کاریکاتوری از رخدادهایی است که در زمان بین سقوط سلطنت و سقوط روبسپیر اتفاق افتاده‌اند، به همراه نمایشی مثبت‌تر از واکنش بناپارت به این رخدادها.

در این نسخه پیش درآمد برین جای خود را به مقدمه‌ای داده که رنگی فیلم‌برداری شده و گانس در آن رو به دوربین مناسبت این بازسازی نهایی از تصاویر قدیمی را توضیح می‌دهد. او مثل همیشه ادعا می‌کند که همه چیز فیلمش با مدارک مستند منطبق است، گرچه بار دیگر می‌پذیرد که گاه «حقیقت تاریخی را بر بال‌های شعر نشانده است». او به‌ویژه بر شباهتِ سال‌های بحرانیِ انقلاب با موقعیت سیاسیِ فرانسه در سال‌های پس از ۱۹۶۸ پافشاری می‌کند. بناپارت یک نجات‌دهنده و پیام‌آور باقی می‌ماند، اما انسان دوراندیش و بصیری که به گفته‌ی گانس افکار و جاه‌طلبی‌ها و رسوم و علایق و امیدها را در هم آمیخت اکنون به انسان *contestataire* (معترض) روزگار خود تبدیل شده است. بنابراین آرمان‌های شور و عشق و وحدت و تحول خطاب به نسلی به نمایش درمی‌آید که در تلاش برای مطابقت با رخدادهای سال ۱۹۶۸ باید جناح‌گرایی و هرج و مرج‌طلبی را کنار بگذارد و به پیام بناپارت جوان، از زبانِ گانس، گوش فرا دهد.

گرچه این فیلم به‌ویژه از زمان نمایش مجدد نسخه‌ی صامت آن سزاوار نقدهای تندی نیست که به آن شده است، *بناپارت و انقلاب* فیلمی بسیار غریب است و خاستگاه و سرچشمه‌اش مشخص نیست. اما به رغم این غرابت، فیلم بیانگر پیچیدگیِ مناسبات بینامتنیِ فیلم‌های تاریخی است. در نسخه‌ی سال ۱۹۲۷، گانس با استفاده از مورخان سیاست و هنر در مقام حافظ حقیقت شاعرانه افسانه‌ای را بازنویسی کرد و به این ترتیب خود را با «اصول» اساسی *chansons...* تطبیق داد. و در *بناپارت و انقلاب*، تصاویر «ثابت» خود را از ناپلئون را که برای دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ ساخته بود بازنویسی کرد و آن‌ها را در قالبِ اسطوره‌ای جدید واقعیتی دوباره بخشید. بنابراین آن‌چه ما غالباً در کنار داستان چندلایه‌ی گذشته می‌بینیم داستان زمانِ حال است. مخاطبان گانس «قربانیانی بهت‌زده»اند، اما معادل تصویری او برای این جمله‌ی معروف، «Francais, je vous ai compris!» [فرانسوی! درکت می‌کنم!]، به اندازه‌ی حضور بناپارت در برابر ارواحِ کنوانسیون زاییده‌ی تخیل است.

این چیزی است که وویرموز و موسینیاک در سال ۱۹۲۷ به آن اعتراض کردند: گفتمانی از حقیقت که بر مخاطبانی درگیر فرایندی داستانی و خیالی تأثیر می‌گذارد و منجر به این باور در آن‌ها می‌شود که گذشته‌ای خیالی می‌تواند چراغ راهِ آینده باشد. ممکن است آن‌ها این مسأله را کاملاً به این شکل عنوان نکرده باشند، اما به درستی دریافته بودند که مفهوم واقعیت خود چیزی ساختگی و گذرگاهی از یک لحظه‌ی «حقیقت» به لحظه‌ی دیگر است. ❑

منبع:

History and actuality: Abel Gance's Napoléon Vu par Abel Gance (1927), Routledge, pp. 26 - 36

پی‌نوشت‌ها:

۱. نامه به شارل پانه، به نقل از کپی متعلق به گانس (پاریس، مرکز ملی سینما).

۲. پیش‌درآمد نسخه‌ی بازسازی شده‌ی ***بناپارت و انقلاب*** (۱۹۷۱).

۳. چاپ شده در نشریه‌ی ***سینماتوگرافی***، شماره‌ی ۸۲ (۱۹۸۲) صص ۵ - ۷.

۴. برای تاریخچه‌ی تولید ***ناپلئون*** نگاه کنید به برانلو (۱۹۸۳)، ایکار (۱۹۸۳ الف)، و کینگ (۱۹۸۴).

۵. «تماشاگران ***ناپلئون***»، متنی چاپ‌شده در برنامه‌ی نمایش عمومی فیلم در نوامبر سال ۱۹۲۷ (ترجمه شده در برانلو [۱۹۸۳]، صص ۱۶۳ - ۱۶۶). گانس در مقاله‌ی «درِ نیمه‌باز» مسیری تقریباً مشابه را پی گرفته است، ***پاری سُوار***، ۱۷ مارس ۱۹۲۵ (نه ۱۹۲۷ که کینگ اشاره کرده [۱۹۸۴]، ص ۲۵۱).

۶. گانس نتوانست خودش فیلم را بسازد. نسخه‌ی اصلاح‌شده [ناپلئون در سن هلن] به تهیه‌کنندگیِ پیتر اُسترمایر و کارگردانیِ لوپوپیک در سال ۱۹۲۹ در آلمان به نمایش درآمد.

۷. برای ترجمه‌ی مقالات موسینیاک و وویرموز، نگاه کنید به کینگ (۱۹۸۴)، صص ۳۴ - ۴۹.

۸. «هولناک» تعبیر گانس است (نک ۹).

۹. گانس بعداً این سکانس را در ***سرخ و سیاه***، ژوبیه ۱۹۲۸، صص ۷ - ۱۷ به چاپ رساند (ترجمه‌ی کینگ [۱۹۸۴]، صص ۹۶ - ۱۰۵).

۱۰. *ناپلئون به روایت آبل گانس. حماسه‌ی سینمایی در پنج دوره. دوره‌ی اول: بناپارت*، پاریس، پلون، ۱۹۲۷. برای تحلیل برداشت‌های گانس از تاریخ‌های آکادمیک، نگاه کنید به ایکار (۱۹۸۳ ب).

۱۱. نک ۷. عبارت موسینیاک این است: «بناپارتی برای فاشیست‌های تازه‌کار».

۱۲. نگاه کنید به کینگ (۱۹۸۴)، ص ۳۲. باید خاطرنشان ساخت که غالب ناقدانِ آن زمان یا پذیرفتند که تصویر گانس از بناپارت «از لحاظ هنری» واقعی است و یا نظر دادند که برداشت‌های سیاسی فیلم نامربوط است.

۱۳. گانس در نامه‌هایش به دینِ خود به فور اشاره کرده است (نگاه کنید به مقدمه‌ی نورمن کینگ بر چاپ مجدد ***ناپلئون***، اِلی فور، پاریس، دنوئل گونتیه، ۱۹۸۳).

۱۴. به این برداشت از شخصیت ناپلئون پیش‌تر در کتاب ***تاریخ هنر***: الی فور، اشاره شده است (نگاه کنید به ***مجموعه‌ی آثار***: ویراسته‌ی ایرلوی، پاریس، پوور، ۱۹۶۴).

۱۵. فور در نامه‌هایش در این باره سخن گفته است (***مجموعه‌ی آثار***، ص ۳).

۱۶. نگاه کنید به کینگ (۱۹۸۴)، ص ۴۸. دیگر ناقدان آن زمان مشاهدات مشابهی داشته‌اند، از آن جمله است مقاله‌ی ژان آرو آدر ***«ناپلئون» با آبل گانس***، پاریس، ۱۹۲۷.

۱۷. در پیش درآمد ***بناپارت و انقلاب*** (۱۹۷۱).

۱۸. ***ونوس نابینا*** که در وینی در سال ۱۹۴۱ به نمایش درآمد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی