تاریخ و اکنون

نگاهی به فیلم ناپلئون (آبل گانس)

تورمن کینگ

ترجمه : روبرت صافاریان

"ناپلئون"... از نشان خواهد داد که فیلم تاریخی چه می‌تواند باشد و چه باید باشد. آینده درس ارزنده‌ای برای آن دارد." (آبل گانس، ۱۹۲۴)

در سال ۱۹۷۱ **گانس** مثل همیشه اعلام می‌کرد که **ناپلئون** در کنار **تولد یک ملت**، یکی از دو chanson de geste تمام طول تاریخ سینماست. و در ادامه شناسش chanson de geste را به عنوان "شعر اعمال" تعریف کرد که در صورتی که آن را تفسیر کنیم می‌توان گفت به معنای به فعلیت درآمدن غنایی و قهرمانانه گذشته است. امری که حالا مناسبت با اوضاع روز خوانده می‌شود با وجود ادعاهای هواداران پروپاقرص امروزی فیلم، **ناپلئون** مسلماً از آن شاهکارهای تازه کشف شده نیست که به خاطر این‌که جلوتر از زمان خودش بوده، به فهمیده نشده است. آن را براساس یک تئوری عمومی فاشیسم در فرانسه اواسط دهه بیست که شرایط تولید را مطلقاً به حساب نمی‌آورد نیز نمی‌شود به عنوان نمونه‌ای از فاشیسم، به راحتی رد کرد. البته شکی نیست که **ناپلئون** هم نوآور است و هم صاحب اعتبار و نفوذ. اما در شناس فیلمی است متعلق به زمان خودش و برای زمان خودش. **ناپلئون** که با ارتباط بلاواسطه با زمان خود و موضوعیتش مشخص است، تماشاگر خاصی را مورد خطاب قرار می‌دهد - یا تماشاگران خاصی را، چون اقشر خاص است که چند بار نیاز به بازنگری و به روز شدن پیدا کرده است. به این معنا واقعاً یک chanson de geste است؛ یک حماسه کهن الگویی فرانسوی.

شکی نیست که تمامی بازسازی‌های تاریخی، شود به لحاظ تاریخی مهر دوران خود را بر پیشانی دارند. به مفهوم لاتینی کلمه، آنها اختراع و از نو کشف می‌کنند روایت‌های تاریخی، چه خود را داستان‌پردازی تخیلی قلمداد کنند، چه بازنمایی مستقیم داده‌های واقعی. درباره شرایط مادی موجودیت خودشان، دست‌کم ها... [illegible]

احتلا... [illegible] در اختیار ما می‌گذارند که درباره گذشته‌ای که هرگز نمی‌توانند به طور کامل قابل دسترسی باشند. اینها ساختار می‌شکنند، از نو می‌سازند، و به مشناجره دامن می‌زنند.

اکنون این واقعیت اساسی در هم‌نگری در مطالعه... [illegible] آن‌چنان که پیدا و شنیده مورد توجه قرار نگرفته است. باید به این خاطر باشد که به نظر بدیهی آمده است. یک فیلم، پیش از آن‌که چیزی را روایت کند یا تجزیه و تحلیل نماید، باید آن را نشان دهد. تصاویر فیلم باید برای مخاطب، نوعی خودش پذیرفتنی داشته و معقول به نظر برسند. اسپرینگ فیلد فیلم **آقای لینکلن جوان** پیش از هر چیز با تصویری که همه نمادگرایی دهه سی از آن داشت خوانایی داشته باشد تا چیزی که این شهر در واقع در گذشته بوده است، و **هنری فاندا** باید پیش از هر چیز با تصور عامه در مورد این‌که ابراهام لینکلن جوان چه شکلی بوده خوب درمی‌آمد، و همین طور با خصوصیات خاص او که شخصیت خودش را توجیه می‌کند. بلاواسطگی تصاویر، تصور مردمی و ایکونوگرافی مهم‌تر از دقت و درستی به نظر می‌رسند.

مسئله روش انتقادی هم در این‌جا مطرح است. منتقدان سینما معمولاً تاریخ‌نگاران خوبی نیستند؛ حتی وقتی هستند کارشان آنها به ندرت نقشی در سینما همچون پارادوکس و ایهام بوده است. مقالات جدید درباره بازنمایی یا خوانش رابرت دنیرو را مرور کنید و سینما را به عنوان فرایند بیانگر کوری به وسیله خودشناسی آشکار کنید. به وضوح می‌بینید که تحلیل روانکاوانه هم‌نظرتری درک کنونی ما چندان به تاریخ را از نو شکل نداده و این‌که خودشناسی فراوان دهه‌ای تا حدی که هنوز کنار اساسی زیادی باید انجام بدهد. قضاوت کنید درباره انطباق **آقای لینکلن جوان** توسط کاسه او سینما موضوع از کنار درآمدن آن پیش نمی‌رود که تاریخ‌نگاران سیاسی دیده‌اند. محدودی در مورد **آقای لینکلن جوان** و عنوان فیلمی جدی می‌خواهد می‌تواند باشد. [illegible] و به این ترتیب شیوه‌های ایدئولوژیک را به کار ببرد. [illegible] تصویری دیگر به مسئولیت تمام [illegible]

آمریکایی دهه سی، از نظر شیوه نمایش یک قهرمان افسانه‌ای که انسانیت و طبیعت، عاطفه و نیاز به نظم را وحدت می‌بخشد، فوق‌العاده منسجم است. همانند مورد **مارسیز رنوار**؛ جداً می‌توان پذیرفت که رابطه بین امر تاریخی و امر بالفعل برای مخاطبان دهه سی بدیهی بوده باشد، حتی بدون سخنرانی‌هایی که در هر دو فیلم ارتباط پیام با اوضاع روز را موکد می‌سازند. این‌که آیا فلان عضو معین از مخاطبان، انسجام پیام فیلم را درک بکند یا درک نکند، موضوع بحث نیست. مهم این است که فیلم مخاطب زمان خودش را در چه جایگاهی قرار می‌دهد.

اینها ملاک‌هایی هستند که برای تحلیل **ناپلئون** همچون فیلمی از آن زمان خودش باید مورد توجه قرار بگیرند؛ فیلمی که نه با بازآفرینی "واقعیات"، بلکه با بازآفرینی افسانه‌ای که از نو فعلیت می‌یابد سروکار دارد، و همانند **آقای لینکلن جوان**، از آن حقیقتی "شاعرانه" و درسی به موقع بیرون می‌کشد.

همان طور که میان نوشته‌های فیلم با رجوع دادن به مورد **گریفیث** مرتب اعلام می‌کنند، مسلماً دقت و درستی برای **ناپلئون** مهم است، اما با این حال احاطه فیلم بر تاریخ بسیار ضعیف است. **آلبرت دیدونه** احیاناً ناچار بوده عذاب زیادی بکشد تا خود را شبیه پرتره آرمانی شده ناپلئون جوان (آیکونوگرافی مردمی) درآورد و **گانس** لازم دیده، متنش را با نقل قول‌هایی از نامه‌ها و سخنرانی‌های بناپارت زینت دهد. اما با این همه فیلم کاملاً تخیلی است. تمامی پیش درآمد برپین ساخته یک افسانه است، سکانس مارسیز تمام و کمال ساخته ذهن است. "توفان دوگانه" با مونتاژ موازی و سوپر ایمپوزیشن، بناپارت را به سرنوشت انقلاب در بحران پیوند می‌دهد، اما این همنشینی زمانی هیچ‌گونه توجیه تاریخی ندارد. و این داستان همین طور ادامه دارد تا رابطه عاشقانه با ژوزفین (رمانس تاریخی)، اشباح کنوانسیون (افسانه‌پردازی)، و رسیدن به البنگا (اسطوره مردمی). حتی سکانس جزیره کرس (بازگشت بناپارت به زادگاه خویش و به طبیعت، مبارزه او با پوتزو دی بورگو و فرارش به فرانسه)، که همان طور که **گانس** با افتخار اعلام می‌کند در همان مکان‌هایی فیلمبرداری شده‌اند که در واقع رخ داده‌اند، دست‌کم همان قدر به سنت‌های ملودرام و وسترن مدیون است که به خاطرات مشکوکی که **گانس** به عنوان منابع خود ذکر می‌کند. و البته شخصیت‌هایی داریم که تماماً ساخته و پرداخته تخیل **گانس** هستند؛ مانند خانواده فلوریس - خانواده ساده، احساساتی و پرشوری که در طول فیلم، بارها و بارها و در جاهایی که کم‌تر از همه احتمالش می‌رود، ظاهر می‌شوند.

اسم این را حتی نمی‌توان استفاده توأم با صرفه‌جویی از حقیقت گذاشت، اینها تزئینات صرف هستند، به هم بافتن رشته‌های گوناگون برای شکل دادن به طرحی که خود را همچون فیلمی حقیقی نشان می‌دهد. در اینجا درستی و وفاداری به اصل در حکم بسته‌بندی‌ای است ممهور به مهر تأییدی که کیفیت محصول و فواید آن را تضمین می‌کند.

***

ابتدا قصد **گانس** این بود که تمامی زندگی ناپلئون را در یک فیلم به تصویر درآورد، بعد این پروژه به چهار فیلم و بعد به شش فیلم گسترش پیدا کرد. چنان‌که طرحواره سال ۱۹۲۳ نشان می‌دهد، قرار بود دوره کامل این فیلم‌ها تجدید خاطره "بزرگ‌ترین درام عصر ما" باشد؛ کاری به شدت تاریخی، اما در عین حال کاری که نه تنها اذهان، بلکه قلب‌ها را هم مجذوب می‌کند. برای دستیابی به این تأثیر دوگانه، **گانس** تصمیم گرفت به خانواده فلوریس نقشی بدهد که تقریباً با نقش ناپلئون برابری می‌کرد. قرار شد آنها مردم عادی را نمایندگی کنند، به نحوی مبهم شریک سرنوشت مرد بزرگ باشند، به طور شهودی او را درک کنند و علاوه بر این، لحظه‌هایی برای همذات پنداری تماشاگر فراهم آورند. تضییقات گوناگون به زودی به تغییرات مهمی در نقاط تأکید انجامید. مثلاً وقتی سندیکای تولیدکننده فیلم پافشاری کرد تا پیش از شروع فیلمبرداری، فیلمنامه سه قسمت به طور کامل آماده شود، **گانس** قسمت دوران انقلاب را به دو قسمت مجزا تقسیم کرد - **بناپارت و ترور** و **آرکول** - و تعداد کل بخش‌ها را به هشت رساند. بعد وقتی شرکت وستی، حامی اصلی پروژه، در سال ۱۹۲۵ ورشکست شد، **گانس** دوباره بخش‌های مختلف را در هم ادغام کرد، و کوشید مقدار هر چه بیش‌تری از فیلم‌های گرفته شده را در کار نهایی بگنجاند، اما در عین حال تعدادی از صحنه‌های اصلی را بازنگری و از نو تدوین کرد و تنها آغاز **آرکول** را به عنوان بخش پایانی فیلم نهایی باقی گذاشت.

در نتیجه یک چنین کش و واکشی، تغییرات جدی در نقاط تأکید فیلم پدید آمد. خانواده فلوریس شخصیت اصلی باقی ماند (چون بسیاری از صحنه‌هایی که این خانواده در آنها ظاهر می‌شد، مفقود شده است، میزان اهمیت آنها از روی نسخه بازسازی شده کاملاً معلوم نمی‌شود.) اما رهبران انقلاب اهمیت بیش‌تری یافتند.

درام به داستانی سه جانبه بدل شده بود که در آن بناپارت نقش وحدت‌دهنده‌ای را به عهده داشت که مانع از شکاف میان رهبران و مردم عادی فرانسه می‌شد.

گانس در سال ۱۹۲۷ اعلام کرد که نگاهش به ناپلئون نگاهی دوجانبه بوده است: بناپارت از طرفی یک نجات‌بخش بود، از طرف دیگر به عنوان امپراتور قربانی سیستم شد. در حالی که در دام خانواده‌اش،مشاورانش و دسیسه‌های خودخواهانه قدرت‌های بزرگ گرفتار آمده بود. و وقتی در پاییز ۱۹۲۷ **گانس** کار روی فیلمی در ادامه **ناپلئون** را شروع کرد، سراغ **آرکول** نرفت که نوشته شده و آماده بود، سراغ **برومر**، فیلم بعدی پروژه اولیه هم نرفت، بلکه سراغ **سنت هلن**، آخرین فیلم پروژه اولیه رفت که **ناپلئون** را در تبعید و در حال اندیشیدن به سرگذشت شگفت‌انگیزش و عبرت‌اندوزی از آن نشان می‌داد. منتها **گانس** در اصرار خود بر وجه دوجانبه فیلم عمدتاً در پی پاسخ‌گویی به انتقادات کسانی چون **لئون موسیناک** و **امیل ویلرموز** بود که ادعا می‌کردند **گانس** در **ناپلئون** مضحکه‌ای از انقلاب و دوران مابعد انقلاب تولید کرده است. از نگاه آنها هیچ تردیدی در مورد مناسبت فیلم با اوضاع روز و موضوعیت آن وجود نداشت. **ویلرموز** نوشت که **گانس** با بی‌اهمیت انگاشتن تاریخ گذشته، بدون این‌که خود متوجه باشد، به نوشتن تاریخ آینده کمک می‌کند.

درک چنین سخت‌گیری‌هایی، آن هم از جانب منتقدانی که در مجموع نظر مثبتی به **گانس** داشتند، دشوار نیست. روبسپیر با بازی **واندیل**، با وقار، حرکات سنجیده و کلاه گیس پودرزده و عینک‌های تیره‌اش، دانتون وقیح و سخنور، با بازی **گوبیتسکی**، که با نیرویی مغناطیسی بر توده‌ها حکومت می‌کند، سن ژوست با اطوار زنانه‌اش با بازی **گانس** و مارای "وحشت‌انگیز" با بازی **آرتو**، که برای گیوتین لیست خرید می‌نویسد و در حمام خون می‌نوشد، بی‌تردید نقش‌آفرینی‌های فوق‌العاده و کاریکاتورهایی ویرانگرند. تصویر این آدم‌ها چنان با اسطوره‌های عوام درباره آنها همخوان است که امروزه دشوار بتوان آنها را به شکل دیگری تصور کرد. با این همه، این اعتراضات از بعضی جهات منصفانه نیستند. تصویری که **گانس** از انقلاب ترسیم می‌کند دوپهلوست: رهبران انقلاب هم هیولا صفتند و هم قهرمان، و توده‌های مردم هم فاسدند و هم باشکوه. گناهان انقلاب هرچه باشد، تردیدی نیست که انقلاب نشانگر آغاز نظم اجتماعی نوینی است. از این جهت جای تأسف است که وقتی **گانس** در سال ۱۹۲۵ فیلمنامه را کوتاه می‌کرد بسیاری از صحنه‌هایی را که **ناپلئون** در آنها جز به عنوان ناظر حضور نداشت، حذف کرد. یکی از مهم‌ترین صحنه‌های حذف شده صحنه "۱۰ آگوست ۱۷۹۲" است، که طی آن در پی صحنه‌های خون‌ریزی پس از تصرف توئیریس، تصویر آرمانی برنامه انقلاب را می‌بینیم؛ رهبران انقلاب در دفتر لویی شانزدهم گرد آمده‌اند و هریک اصلاحات مهمی را پیشنهاد می‌کنند: قانون مدنی، سیستم دهدهی، بیمارستان‌های دولتی، مدارس ابتدایی، الغای همه امتیازات فئودالی،... . اما سخنرانی سن ژوست در کنوانسیون را باقی گذاشت؛ صحنه‌ای که در آن سن ژوست، پیش از این‌که مثل همه پیامبران خوب و مردان پایبند اصول، اعدام شود، دستاوردهای انقلاب و ۱۲۰۰۰ فرمان آن را برمی‌شمارد.

مسأله - چنان‌که **گانس** آن را ارائه می‌کند - این بود که انقلاب در دوره ترور و هیأت مدیره راهش را گم کرده بود. رقابت رهبران انقلاب با یکدیگر و مشاجره بر سر استراتژی انقلاب چنان اوضاعی پیش آورده بود که فرقه‌های گوناگون انقلاب به جای این‌که با دشمن مشترکشان مقابله کنند، با یکدیگر می‌جنگیدند. تنها یک قدرت متحد می‌توانست انقلاب را از آسیب خودش برهاند و دستاوردهای آن را حفظ کند. پس **گانس** روبسپیرها، دانتون‌ها و ماراها را بی‌دلیل سرزنش نمی‌کند، بلکه تنها ضعف‌ها و رقابت‌های آنها را با یکدیگر محکوم می‌کند. هرچند این آدم‌ها در ناپلئون واقعاً کاریکاتور هستند، با

وجود این، روبسپیر است که بر اراده ملی اصرار می‌ورزد و دانتون است که در سکانس کوردلیه توده پراکنده‌ای از بورژواها و جمهوری‌خواهان افراطی را متحد می‌سازد.هرچند **گانس** را معمولاً مصالحه‌جو و آشتی‌طلب می‌دانند، اما او خشونت را محکوم نمی‌کند. سخنرانی پایانی سن‌ژوست یادآور این نکته است. برعکس، او در طول فیلم استدلال می‌کند خشونت تنها در صورتی قابل توجیه است که ضرورتش ثابت شود. بی‌نظمی و فرقه‌گرایی به خون‌ریزی نالازم می‌انجامد، اما وحدت و انضباط تنها به عنوان آخرین راه حل و برای دفاع از اصول بنیادین، به خشونت ختم می‌شود. به هرحال این ماراست که در یکی از صحنه‌های کنوانسیون، می‌پذیرد که تنها یک رهبر نیرومند، دیکتاتوری که نظم را اعاده کند و مرد جنگی که صلح را برقرار نماید، می‌تواند انقلاب را از خشونتی که خود بر خود روا می‌دارد، نجات بخشد.

در همین جا بناپارت وارد صحنه می‌شود، کسی که حضورش در سکانس‌های انقلابی در فیلمنامه اولیه بسیار برجسته‌تر بود. در بازسازی ناکامل کنونی هنوز او را در حاشیه وقایع می‌بینیم که به نام فرانسه از روژه دولیل به خاطر نوشتن سرودی که توپخانه‌های بسیاری را نجات خواهد داد تشکر می‌کند، یا در نقش ستوان بی‌چیزی که در مورد کشتار بیهوده در خیابان‌های پاریس اظهار تأسف می‌کند و بالاخره در نقش ژنرال وندمیر که شورش سلطنت‌طلبان را با حداکثر کارآیی و حداقل خون‌ریزی فرو می‌نشاند. این همه برای اثبات تعهد او به فرانسه و آینده آن کفایت می‌کند. اما چیزی که به اندازه کافی در او، به عنوان تنها کسی که می‌تواند انقلاب را درست درک کند و آن را به ثمر برساند، نمی‌بینیم، عشق به مردم و تعهد به انقلاب است. بناپارت **گانس** یک منجی است، یک مرد عمل رویایین که از خشونت تنها زمانی می‌هراسد که یک عمل انتقام‌جویانه باشد. بدون دخالت او، همه چیزهایی که انقلابیون به دست آورده بودند از کف می‌رفت.

در رسیدن به چنین تصویری از بناپارت **گانس** به طور گسترده از کارهای تاریخ‌نگاران آکادمیکی چون آلبر سورل و به‌خصوص الفونس **آئولار** استفاده کرده بود. نقل‌قولی از **آئولار** مبنی بر این‌که ناپلئون جوان انقلابی و جمهوری‌خواه بوده زینت‌بخش صفحه نخست فیلمنامه منتشر شده است. اما **گانس** هم مثل **گدار** از این سند تنها به عنوان نقطه حرکتی برای جستجو در پی حقیقت داستانی استفاده کرد؛ حقیقتی که **گانس** به عنوان چیزی فناناپذیر و به همین سبب، مانند اسطوره و حماسه همواره بالفعل، به تصویر می‌کشد - هرچند به نظر می‌رسد با در نظر گرفتن اضطرار پیام فیلم و پیچیدگی ارجاعات متقابل مابین وضعیت سیاسی اروپای مابعد ۱۹۱۸ از نگاه **گانس** و انقلاب فرانسه از چشم ناپلئون بناپارت، باز هم مناسبت واژه بهتری می‌بود تا فعلیت.

به معنای وسیع، **ناپلئون** کار را از جایی ادامه می‌دهد که **متهم می‌کنم** را رها کرده بود. **متهم می‌کنم** که در سال ۱۹۱۹ به نمایش درآمد، پرسش‌هایی درباره جنگ جهانی اول و اهداف آن مطرح می‌کرد. در پایان این فیلم، ژان دیاز، شاعر رویایی، که به خاطر هراس‌های جنگ مشاعرش را از دست داده است،مردانی را که در صحنه نبرد جان داده بودند برمی‌خیزاند و به خانه‌هایشان می‌خواند تا ببینند آیا جانفشانی‌هایشان به بار نشسته است. حضور آنها در خانه‌هایشان، چنان خانواده‌ها و دوستان آنها را می‌ترساند که همه از صمیم قلب قول می‌دهند زندگی‌هایشان را تغییر دهند. به این ترتیب همین یک صحنه به ما می‌گوید که در واقع جنگ بزرگ به اهداف خود خدمت نکرده است، چرا که پدیداری نظمی نو، تنها به خاطر ترس و آن هم در تخیل به‌وقوع می‌پیوندد.

در اواسط دهه بیست دیگر کاملاً آشکار شده بود که جنگی که قرار بود پایان‌بخش همه جنگ‌ها باشد به اروپایی صلح‌آمیز و واحد نینجامیده است. شاید فرانسه انتقام خود را گرفته و تمامیت ارضی خود را به دست آورده بود، اما هنوز زمام آن به دست دولت‌های ضعیف راست میانه بود که ظاهراً بسیاری از مسائل را فراموش کرده و از گذشته چیز اندکی آموخته بودند. اروپای جدید هم مثل کنگره وین راه نمی‌توانست برود، اما می‌رقصید. از اینجاست حرف ناپلئون درباره حکومت وحشت و دوره مابعد آن. توجیه دوران ترور به زبان سن ژوست زود فراموش می‌شود، اما در عوض بورژوازی فرانسه سقوط روبسپیر را با رقصیدن جشن می‌گیرد، اگر نه بر سر قبر قربانیان، بلکه در محل‌هایی که آنها محبوس شده بودند. از این نظر فصل مجلس رقص قربانیان به لحاظ بصری بالفعل‌ترین فصل تمامی فیلم است. این فصل جامعه‌ای را نشان می‌دهد که مد روز، ظریف، مبتکر و هیجان‌آور - و ضعیف - است. دنیای منحط سال‌های ۱۷۹۰ و ۱۹۲۰، یا بازیچه هوس‌های بارا و ژوزفین است، یا سیاستمداران میانه حال و کارتل‌ها. دنیایی که گذشته و حال را، علی‌رغم لباس‌های ناموجهی که رقصندگان به تن دارند، در هم ادغام می‌کند. بناپارت از این صحنه، احساس انزجار می‌کند، اما جذابیت حساب شده ژوزفین او را هم

مفتون می‌سازد. اما آشکار است که رسالت او این است که به این همه بی‌شرمی پایان دهد و آن میهن‌پرستی و شور واقعی را که در کلوب کوردلیه‌ها دیده بود از نو زنده کند. او نظم، انضباط، اخلاقیاتی سخت و تعلق خاطر به هدفی آرمانی را نمایندگی می‌کند.

پس تعجبی ندارد منتقدانی که **گانس** را به عنوان توجیه‌گر دیکتاتوری محکوم کردند، مناسبت پیام او را با اوضاع روز فوراً دریافتند. باز هم به قول **موسیناک**، **گانس** *بناپارتی باب طبع فاشیست‌های در حال شکوفایی* ساخته بود. اما در این مورد هم این انتقاد، شتابزده‌تر از آن است که کاملاً قانع‌کننده باشد. به‌راستی می‌توان فیلم را همچون دعوتی فوری به منظور ایجاد یک رهبری قوی تلقی کرد، با این منظور که فرانسه بار دیگر سمت و سویی بیابد و اروپا از نو به حس وحدت دست پیدا کند. تردیدی نیست که از جهات گوناگون فیلم درباره همین موضوع است. اما اگر تلقی ما از فیلم این باشد که تنها درباره همین موضوع است، باید همه صحنه‌هایی را که در آنها بناپارت از محاسن و ناکامی‌های دیگران درس عبرت می‌گیرد، نادیده بگیریم. در سکانس "اشباح کنوانسیون"، بناپارت را نه تنها دانتون‌ها و روبسپیرها، بلکه همه جمهوری‌خواهان بزرگ بازجویی می‌کنند. بناپارت به آنها قول می‌دهد که کارشان را ادامه دهد و پاسخ آنها این است که به او یادآوری کنند اگر قولش را فراموش کند چه سرنوشتی در انتظارش است. یکی از منتقدان معاصر، این صحنه را با انستیتوی کارگرانی مقایسه می‌کند که به موسولینی درس می‌دهد، اما این هم اغراق‌آمیز است. اهمیت بناپارت **گانس**، با همه وقارش، فقط به این خاطر نیست که نظم نوینی بنیان می‌نهد، بلکه به این دلیل است که این نظم نو را بر پایه اندیشه‌های پیشینیانش برپا می‌دارد؛ یعنی به چیزی تحقق می‌بخشد که آنها از نیل به آن عاجز بودند. و به عنوان چنین کسی، در روند تاریخ، شخصیت یگانه‌ای است. او همزمان میراث‌دار و پیام‌آور بود، او محرکی را تأمین کرد که دیگران از تأمینش ناتوان بودند و در خاطره مردم همچون نمونه‌ای برای آینده زنده باقی ماند. این چشم‌انداز آینده همان چیزی است که در دنیای **گانس**، که پر از پیامبران است، اهمیت دارد. ناپلئون گانس شاید بناپارت تاریخی نباشد، اما موسولینی هم نیست. بناپارت به روایت **آبل گانس** بسی بزرگ‌تر از اینها است. ناپلئون ممکن است عجول و در موقع لزوم اقتدارگرا بوده باشد، اما هرگز بدبین نبوده است، دست‌کم پیش از سال ۱۷۹۹.

***

گانس با زنده کردن دوباره *بناپارت همچون رهبری بزرگ*، مردی که کار انقلاب را پی گرفت و آن را به فرجام رساند، اما نیروهای خارجی، خانواده‌اش، وزیران فاسد و محاسبات اشتباه خودش به سقوط او منجر شد، تنها به بازنگری سنت‌های رمانتیک و جمهوری‌خواهانه‌ای که قدمتشان به اوایل قرن نوزدهم می‌رسد، نپرداخت. او به طور خاص تحت تأثیر دو کتاب نسبتاً جدید و بسیار بحث برانگیز بود: *روح ناپلئون*، نوشته کاتولیک لیبرالی به نام لیون بلوی در سال ۱۹۱۲ و به طور مشخص‌تر کتاب *ناپلئون* به قلم الی فائره، که کار نوشتنش در ۱۹۱۸ شروع شد و در ۵ می ۱۹۲۱، صدمین سالگرد مرگ ناپلئون به طبع رسید. هر چند **گانس** در متون مختلفی که برای معرفی فیلمش به عامه نوشته از هر دو اثر نقل قول کرده است، اما مناسبات بینامتنی در این‌جا شکل پیچیده‌ای پیدا می‌کند، چون تعریف مجدد تحت اصلی بلوی به وسیله فائره است که نیروی محرک فیلم **گانس** می‌شود؛ ایده ناپلئون همچون شاعرِ عمل.

جهان‌گشایی ناپلئون هر سه نفر را اذیت می‌کند – ناپلئون مثل رهبران انقلاب، هم قهرمان است و هم هیولاصفت – اما آنها او را هنرمندی بزرگ می‌دانند. خلاصه سخن فائره این است که بعد از عیسی مسیح ناپلئون بیش‌ترین تأثیر را روی شیوه نگرش ما به جهان داشته است. او با قرار دادن خوددر جایگاهی بالاتر از قانون، نظام فئودالی را برای همیشه نابود کرد و انقلاب را به مسیری بازگرداند که مورد نظر فیلسوفان و بنیان‌گذاران آن بود. برای این کار او به انرژی و تمرکز حواسی "فوق انسانی" نیاز داشت. فائره و **گانس** هر دو به تفصیل براین نکات مکث می‌کنند. اما آنها هم مثل بلوی نقطه قوت اساسی او را تسلطش بر تخیل می‌دانند. همچون مرد سرنوشت، نابغه نظامی و تلفیقی از هنر و علم، او تنها حضور مداوم است. ناپلئون بیشتر به خاطر چیزی که امکان‌پذیر ساخت، مهم است تا به خاطر چیزی که به آن دست یافت. به قول فائره برای تغییر دنیا نخست باید روحیات را تغییر داد، و بدون ناپلئون، تخیل رمانتیک، همچون تلفیق امر سیاسی با امر زیبایی‌شناختی، نمی‌توانست وجود داشته باشد. فائره که مورخ هنر، پزشک و نویسنده مردم‌پسند چپ‌گرایی بود تاب تحمل مجادله‌ای را که با تقدیم کتابش به رهبر آینده انقلاب همگانی "هرکه می‌خواهد باشد" دامن می‌زد، داشت. اما **گانس**، هر

چقدر هم با دیدگاه فائره احساس همدلی کرده باشد، نمی‌توانست به چنین مجادله‌ای وارد شود. فیلم بسیار پرهزینه او باید هم حامیان مالی‌اش را راضی می‌کرد و هم تماشاگران را. از سوی دیگر او می‌توانست از طریق سینما به دعوت ناپلئون به تخیل، به نحو نیرومندتری فعالیت ببخشد تا فائره با مقاله کمابیش سخنورانه‌اش. **گانس** می‌توانست از قدرت تصاویر برای تولید حس تازه‌ای از بازشناسی و همذات‌پنداری در تماشاگر بهره بگیرد.

اما در کاربرد این اصطلاحات باید جانب احتیاط را نگاه داشت. مثلاً شاید بتوان گفت فائره و **گانس** هر دو، خود را مردانی از خمیره ناپلئون می‌دیدند و به همین خاطر با او احساس همدلی می‌کردند. تسلط **گانس** بر سیاهی لشگرش زبانزد است و آن سخن ویلرموز که اگر **گانس** از آنها تقاضا می‌کرد مجلس ملی را هم تصرف می‌کردند. چندان هم اغراق‌آمیز نیست، چون آنها به شدت در نقش‌شان فرو می‌رفتند. اما موضوع بازشناسی و همذات پنداری، در روایت و چشم‌انداز، اساساً به روند ساختن مخاطب بازمی‌گردد. ناپلئون تأثیر موردنظرش را از چنین موضعی اخذ می‌کند. تماشاچی چنان هدایت می‌شود که نه با بناپارت، که همانند روبسپیر و سن ژوست *"برای ما زیادی بزرگ است"*، بلکه با ناظران همذات پنداری کند؛ با توده‌های شیفته‌ای که قدرت او، توانایی او در تلفیق سخنوری دانتون، جدیت روبسپیر، محبوبیت مارا و توان روشنفکرانه سن ژوست را در قالب نگرشی منسجم به آینده، به جا می‌آورند. مناسبت فیلم با اوضاع روز در همین نکته است؛ شکل دادن به مخاطبی که خواهان تغییرات معینی است، خواهان پایان دادن به فرقه‌گرایی و انحطاط، برقراری نظمی نو و وحدتی نو بر پایه شور و شوق و گونه‌ای حس رسالت است. در یکی از مطالب **گانس**در معرفی فیلم، اوجمله‌ای از پل والری نقل می‌کند: *"ایده گذشته تنها برای کسی که در خود آستیاقی نسبت به آینده می‌یابد معنا و ارزشی دارد"*. جمع‌بندی بهتر از این برای **ناپلئون** نمی‌توان یافت. **ناپلئون** فیلمی است که با فعلیت بخشیدن به گذشته می‌خواهد مخاطبانی بسازد که با شور و شوق بسیار، خواهان دگرگونی جهان باشند. و این امر مستلزم روندی اقتداری است، مستلزم درهم‌آمیزی امر شهودی با امر عقلانی است، درهم‌آمیزی گذشته و حال، تلفیق سندیت با امر ساخته و پرداخته ذهن با چشم‌اندازهای تماشایی. می‌توانیم نامش را بگذاریم رمانتیسیزم سیاسی.

***

مسأله مناسبت فیلم با زمان حال ان قدر مهم بود که وقتی **گانس** در سال ۱۹۳۴ دعوت شد نسخه ناطق **ناپلئون** را آماده کند، او به تدوین دوباره فیلم اکتفا نکرد، بلکه ساختار آن را به کلی زیر و رو کرد، صحنه‌های تازه‌ای به آن افزود و تأثیر عمومی فیلم را تا اندازه قابل ملاحظه‌ای تغییر داد. گفتار پیچیده‌ای مرکب از صدای چند راوی که در ماه مارس ۱۸۱۵ (درست قبل از بازگشت از البا) در یک باشگاه بناپارتیستی در گرنوبل سخن می‌گویند در فیلم گنجانده شده و سال‌های نخستین فعالیت‌های بناپارت در قالب فلاش بک باز گفته می‌شود. راویان - تریستان فلوری، سانتو ریچی و تعداد دیگری از شخصیت‌های بی‌اهمیت نسخه ۱۹۲۷ در کنار ترئوان و مری کورت - ماجراهای گذشته را برای مخاطب هواخواه او (کرسی، استاندال و برانژه) بازمی‌گویند. از سقوط ناپلئون می‌نالند و آرزوی بازگشت او را می‌کنند. وقتی از کرسی سوال می‌شود که آیا واقعاً فکر می‌کند که ناپلئون بازمی‌گردد، می‌گوید گمان نمی‌کند، اما باید به مردم باوراند که او بازمی‌گردد، چرا که فرانسه به خاطر فقدان شور و شوق دارد می‌میرد. لحن عمومی فیلم نوستالژیک است و یاد فرصت‌های از دست رفته را در خاطر زنده می‌کند. این نسخه به شیوه خودش اقتدارگراتر هم هست. فیلم با بزرگداشت پیروزی‌های ناپلئون با حک آنها روی طاق پیروزی به پایان می‌رسد، که در شرایط رونق احساسات میهن‌پرستانه و نظامی‌گرایی در سال ۱۹۳۵، زمان نمایش فیلم، بسیار مناسبت دارد. فیلم مسلماً جبهه خلقی نیست، شاید بتوان آن را هوادار پتن دانست. هرچند پتن در این زمان هنوز در حاشیه حوادث انتظار می‌کشید تا از او برای به دست گرفتن سرنوشت فرانسه دعوت شود. تنها در سال ۱۹۴۱ **گانس** توانست علناً فیلم را به او تقدیم کند، هرچند مدت‌ها پیش از شعله‌ور شدن آتش جنگ جهانی دوم هم

تمایل خود را به جنبش هواداری از پتن پنهان نمی‌کرد.

***

آخرین بازسازی ناپلئون، فیلم بسیار متفاوتی است، **بناپارت و انقلاب**، که نخست قرار بود تا زمان دویست‌امین سالگرد تولد ناپلئون (۱۹۶۹) تکمیل شود، اما کارش به درازا کشید و عملاً در سال ۱۹۷۱ به نمایش درآمد، بخش‌هایی از هر دو نسخه ۱۹۲۷ و ۱۹۳۵ را با صحنه‌هایی از **والمی**، فیلمی که **گانس** در سال ۱۹۶۷ برای تلویزیون کارگردانی کرده بود، یکجا گرد آورده است. مقدار معتنابهی فیلم تازه هم به این مجموعه افزوده شده که عمدتاً سخنرانی‌ها و دیالوگ‌هایی هستند که با استفاده از پیکتوگراف **گانس** با هزینه اندک گرفته شده‌اند. دستگاه پیکتوگراف این امکان را فراهم می‌آورد که به جای دکورهای واقعی از عکس و حکاکی به عنوان پس زمینه استفاده شود. اما تفاوت مهم گفتاری است که معنی تصاویری را که به فاصله زمانی ۱۷۹۶-۱۷۹۲ برمی‌گردند، به تفصیل شرح می‌دهد. حاصل کار، همان طور که از عنوان فیلم برمی‌آید، نگاهی است بازتر و کمتر کاریکاتوری به رویدادهای فاصله زمانی سقوط سلطنت تا سقوط روبسپیر، در کنار بیان محکم‌تر واکنش‌های ناپلئون نسبت به این وقایع.

مقدمه‌ای که جایگزین پیش‌درآمد برپین شده، زنگی فیلمبرداری شده و در آن **گانس** رو به دوربین ضرورت این آخرین سازماندهی دوباره تصاویر کهنه را توضیح می‌دهد. او مثل همیشه ادعا می‌کند که تمامی فیلم را می‌توان با دلایل مستند ثابت کرد، هرچند این‌جا هم بار دیگر می‌پذیرد که گاهی "*حقیقت تاریخی را از بلندای شعر استنباط کرده است*". او تأکید خاصی دارد بر شباهت‌های موجود میان سال‌های بحرانی انقلاب و اوضاع سیاسی مابعد ۱۹۶۸ فرانسه. در این فیلم بناپارت منجی و پیشتاز باقی می‌ماند، اما در عین حال، این رویابینی که به زعم **گانس**، از تلفیق اذهان، بلندپروازی‌ها، رسوم، منافع و آرزوها هواداری کرده بود، در این‌جا به معترض روزگار خودش بدل می‌شود. بدین سان، دعوت به شور و اشتیاق، وحدت و دگرگونی توأم با نظم، خطاب به نسلی ادا می‌شد، که از نظر فیلم باید برای درک وقایع سال ۱۹۶۸، فرقه‌گرایی و هرج و مرج‌طلبی را کنار می‌گذاشت و به جای آن به پیام بناپارت جوان - چنان‌که **گانس** او را می‌بیند - گوش می‌سپرد.

اگرچه **ناپلئون و انقلاب** سزاوار انتقادات خشم‌آگینی نیست که نسبت به آن به عمل آمد، به ویژه بعد از نمایش نسخه صامت ترمیم شده، اما فیلم بسیار عجیبی است، چیزی پیوندی است که به هیچ جا تعلق ندارد - مثلاً دیدونه سالخورده با صدایی که اندکی می‌لرزد، روی فیلم صامت که سرعتش به ۲۴ فریم در ثانیه افزایش یافته حرف می‌زند. معهذا به شیوه دفع‌کننده خودش پیچیدگی مناسبات بینامتنی را در فیلم‌های تاریخی نشان می‌دهد. در نسخه سال ۱۹۲۷ **گانس** با استفاده از مورخان سیاست و زیبایی‌شناسی به عنوان تضمین‌کنندگان حقیقتی شاعرانه، افسانه‌ای را بازآفریده بود، و از این نظر با "اصول اساسی" chanson de geste همساز شده بود. در **بناپارت و انقلاب** او در تصاویر "ثابت شده خودش از ناپلئون برای سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ تجدیدنظر می‌کند و در چارچوب ایدئولوژی تازه‌ای به آنها فعلیت می‌بخشد. چیزی که در این‌جا به چشم می‌خورد، علاوه بر داستانی کردن چند لایه گذشته، داستانی کردن حال است. **گانس** به مخاطبان خود چون "قربانیانی حیرت‌زده" شکل می‌دهد، اما معادل او برای "Francais, je vous ai compris!" مشهور، همان‌قدر زاده تخیل است که ظهور بناپارت در حضور اشباح کنوانسیون. این همان چیزی است که **ویلرموزها** و **موسیناک‌ها** در سال ۱۹۲۷ به آن اعتراض کردند: یک گفتمان حقیقت خطاب به تماشاگری که در یک فرآیند داستانی جای داده شده است، کار را به جایی می‌رساند که باور کنیم گذشته‌ای داستانی جداً می‌توانست درسی برای آینده باشد. آنها ممکن است مساله را با همین کلمات بیان نکرده باشند، اما می‌دیدند که مفهوم فعلیت خودش یک امر مصنوع است، گذاری از یک لحظه "حقیقت" به لحظه‌ای دیگر.

پانویس :

۱- chanson de geste که در زبان فرانسه به معنای "ترانه اعمال" است، گونه‌ای از اشعار حماسی سده‌های میانه فرانسه است که در آنها اعمال قهرمانانه اشراف‌زادگان فئودال بازگفته می‌شود. این اشعار جنگها، شورش‌ها و دسیسه‌های درباری را به زبان شعر توصیف می‌کنند، چیزی هستند بین افسانه و تاریخ. این ترانه‌ها که طی سده‌های یازدهم تا چهاردهم میلادی محبوبیت زیادی بین مردم فرانسه داشتند، گونه‌ای ادبیات سرگرم‌کننده بودند. شبیه فیلم ناپلئون به عنوان یک chanson de geste به جایگاه این فیلم بین تاریخ و افسانه، واقعیت و تخیل اشاره می‌کند.