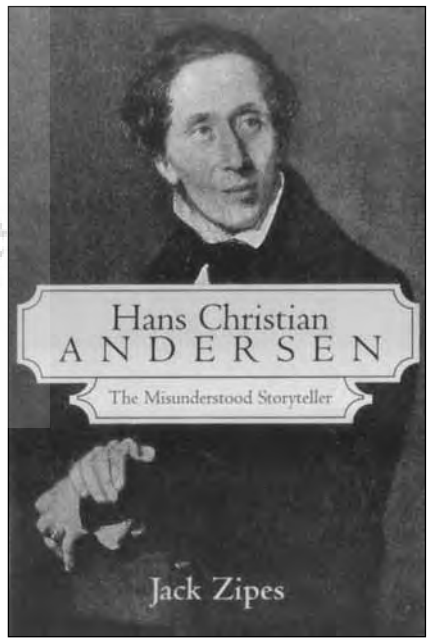
سینما میراث اندرسن را تصاحب می‌کند:
سهولت و نوآوری

جک زایپس
غلامرضا صراف



«من هانس کریستیان آندرسن هستم. من قصه‌های زیادی برای گفتن دارم.
اگرچه یک پینه دوزم، ولی به جرأت می‌توانم بگویم که اونارو خوب تعریف می‌کنم. وقتی فراغتی داشته باشم، کفشاتونو تعمیر می‌کنم و پوتیناتونو جفت.
در غیر این صورت، سَرَم گرمه به جای یه اردک بنفش، یا دل یه کوه و یا ساعت سه و ربع.
من هانس کریستیان آندرسن هستم. این منم!»
(از فیلم هانس کریستیان آندرسن (۱۹۵۲)، تهیه کننده ساموئل گلدوین، تصنیف آهنگ: فرانک لوسر، خواننده: دَنی کِی)

برای بسیاری از آدم‌ها، اعم از پیر و جوان که با دیدن فیلم کلاسیک **هانس کریستیان آندرسن**، تولید سال ۱۹۵۴ کمپانی آر ک ا (RKO) و با بازی تکرار نشدنی دنی کِی، بزرگ شده‌اند، دانستن این که واقعاً هانس کریستیان آندرسن کیست و حقیقتاً چه چیزی در قصه‌هایش اهمیت دارد، مشکل است. نظیر حدیث نفس خود آندرسن، **قصهٔ پریان زندگی من** که آن را برای پنهان کردن بسیاری از جنبه‌های ناخوشایند زندگی‌اش نوشت، در این فیلم جذاب هم تنها بهرهٔ اندکی از حقیقت هست که نه تنها زندگی او را تحریف کرده، بلکه معنای بسیاری از قصه‌هایش را هم تغییر داده است. هنوز که هنوز است، تأثیر نیرومند فیلم **هانس کریستیان آندرسن** چنان است که مردم این باور را که آندرسن پینه‌دوزی بی‌غم و سرخوش، ناکام در عشق و آدمی بوده که هدفش سرگرم کردن بچه‌ها با قصه‌گویی‌های دل‌انگیزش بوده، حفظ کرده‌اند. مشکل این تصویر خوش‌بینانه از مردی شدیداً روان‌نژند که از عشق وحشت داشت و صرفاً رابطه‌ای گه‌گاهی با بچه‌ها داشت، این است که سهم عظیم و جسورانه‌ای را که آندرسن، در ایجاد سنت قصهٔ پریان در سراسر جهان داشت، وارونه جلوه می‌دهد.

ولی این فقط نسخهٔ سینمایی سال ۱۹۵۴ زندگی آندرسن نبود که اهمیت او را به عنوان نویسندهٔ قصه‌های پریان تقلیل می‌داد و دست کم می‌گرفت؛ فیلم‌هایی نظیر **پری دریایی کوچک**، تولید کمپانی والت دیزنی در سال ۱۹۸۹ هم بود. این فیلم احیاگر استودیوی دیزنی در حوزهٔ فیلم‌های انیمیشنی بود که براساس قصه‌های پریان ساخته می‌شد؛ هرچند بدبختانه مفهوم پیچیدهٔ قصهٔ پریان آندرسن را ساده جلوه می‌داد. با این حال، این تنها محصول کمپانی دیزنی نبود که مفهوم

قصه‌های آندرسن را برای حفظ جذابیت‌های خود فیلم، کنار می‌گذاشت و به کلی تغییر می‌داد. کارگردان‌ها و استودیوهای فیلم‌سازی فراوانی هستند که از قصه‌های آندرسن، چنان استفاده یا سوء استفاده کرده‌اند که مفاهیم «اصلی» آن‌ها تحریف یا مخدوش شده‌اند. حتی بعضی از آن‌ها چنان در قصه‌های اصلی دست برده‌اند یا به روش‌های خارق‌العاده‌ای درونمایه‌های آن‌ها را بسط داده‌اند که افق‌های تازه‌ای برجنبه‌های متناقض داستان‌های آندرسن گشوده‌اند.

در قرن بیستم و بیست‌ویکم، اقتباس‌های سینمایی که از قصه‌های کلاسیک آندرسن، برادران گریم و شارل پرو می‌شد، از متون کلاسیکی که در قیاس با آن‌ها، عملاً مفاهیم‌شان را از دست داده بودند (در نتیجهٔ این واقعیت که این فیلم‌ها جایگزین‌شان شده بودند)، شناخته شده‌تر بودند. البته، مقایسهٔ اقتباس‌های سینمایی با متون اصلی کلاسیک، می‌تواند مخاطره‌آمیز باشد. برای مثال، ما نمی‌توانیم نکته «اصلی» فلان قصهٔ پریان آندرسن را تعیین کنیم. در واقع، نمی‌توانیم مفهوم «موثق» هیچ کدام از داستان‌های پریان را تعیین کنیم؛ هم‌چنان که نمی‌توانیم دربارهٔ معانی «حقیقی» داستان‌های آندرسن چیزی بدانیم. در بهترین حالت، تنها می‌توانیم ساختار، کاربرد زبان‌شناختی، درونمایه‌های غالب، مفاهیم جانبدارانه و ایدئولوژی قصه‌های آندرسن را در بافتی اجتماعی ـ تاریخی، برای درک چگونگی شکل‌گیری نظم و ترتیب‌شان، در راستای دریافت [مخاطب] درک کنیم و این که چگونه این دریافت، نگرش‌ها و ذائقه‌های خوانشی مخاطبان را در زمان خود او و در سایر بافت‌های اجتماعی ـ تاریخی آشکار می‌سازد. با وجود این، مهم این است که هنگامی که آندرسن زنده بود، قصه‌هایش کم و بیش در بین مردم رایج بودند و این رواج، زمینه‌هایی برای خوانش‌های جانبدارانه از آن‌ها فراهم می‌کرد و خوانندگان را به دریافتی دسته‌جمعی از قصه‌ها سوق می‌داد که در سراسر قرن بیستم و بیست و یکم، این روند ادامه داشت.

آندرسن مفیدترین تلاش‌هایش را برای کنترل دریافت قصه‌هایش انجام داد. چون مغرور بود، می‌خواست تاریخ به عنوان هنرمندی جدی به یادش بیاورد؛ نابغه‌ای که قصه‌هایی خلق کرده بود که به خاطر مفاهیم عمیق‌شان ، بزرگسالان را به اندیشیدن وا دارد. او هرگز نمی‌خواست تاریخ، شهرتش را اول از همه به عنوان نویسندهٔ قصه‌های پریان برای کودکان ثبت کند و احتمالاً اگر می‌دید که هالیوود و دیزنی، چگونه زندگی و قصه‌هایش را به تصویر کشیده‌اند، سرخورده و حیران می‌شد. از سوی دیگر، ممکن است از تفاسیر سینمایی اروپایی‌ها که قصه‌هایش را با تخیل بیشتری کاویده بودند، به هیجان آید.

با این همه، نمی‌توان فیلم‌های قصه‌های پریانی را که بر پایهٔ متون آندرسن ساخته شده‌اند، با تأمل بر آن‌چه او ممکن بود اندیشیده باشد یا با میزان کمی و زیادی وفاداری فیلم‌ها به متن چاپ شده، قضاوت کرد. این فیلم‌ها به عنوان آثاری هنری، در شکل کامل‌شان می‌خواهند مورد توجه و فهم قرار گیرند تا بازتاب آثار آندرسن را نشان دهند، ولی اول از همه نگرش‌ها، ذائقه‌ها، آداب و رسوم و تمایلات و گرایش‌های زمانهٔ خود ما را منعکس می‌کنند. برای پی‌گیری ژانر شفاهی و کلامی قصه‌های پریان، می‌توان تا قرن شانزدهم عقب رفت. این فیلم‌ها بسط و گسترش این ژانر به شمار می‌روند و تداوم گفتمان چند بعدی‌ای هستند که مقولات خیلی خاصی نظیر طراحی‌های هوشمندانه، اغوا کردن زنان، تعصبات اجتماعی، ماهیت هنر، سوء استفاده از کودکان، استحاله‌های باورنکردنی و غیره را شکل می‌بخشند. مردم تا قرن‌ها برای بیان احساسات و قضاوت‌های‌شان راجع به این مقولات، در شکل روایی، از تصاویر تخیلی و زبان استعاری استفاده کرده‌اند و این قصه‌ها را با درونمایه‌های آشکار و در قالب طرح‌های آشکار که فهمیدنش آسان باشد، تکرار کرده‌اند. فیلم‌های ساخته شده از قصه‌های پریان، از تمهیدات هنری و تکنیکی سینما، برای ادامه دادن بحث‌ها و مقولاتی که قصه‌های پریان شفاهی و کلامی برمی‌انگیزند، استفاده می‌کنند.

فیلم‌هایی که بر پایهٔ داستان‌های آندرسن ساخته شده‌اند، بُعد تازه‌ای به قصه‌های او و نقدی ناخواسته بر نقش او به عنوان یک نویسنده و کارکردی که قصه‌های پریان از سال ۱۹۴۵ تا امروز داشته، اضافه کرده‌اند. همیشه نقطهٔ شروع آن‌ها، خواندن حداقل یکی از متون آندرسن است یا قرابتی پیدا کردن با خود متن که بعداً مبنای مناسبی برای ساختن یک فیلم از روی آن می‌شود. البته این نقطهٔ شروع، یکی از روش‌هاست که با جدا کردن قسمتی از متن، آن را تکه تکه می‌کند و شکل و فرمی دوباره به آن می‌بخشد؛ آن هم با استفاده از رسانه‌ای که معانی بی‌شماری به آن متن، به شیوه‌های گوناگون می‌دهد: متنی تازه بر پایهٔ ایده‌های فیلم‌نامه‌نویس؛ تصاویر واقعی از محیط، لباس‌ها و جزئیاتی در داستان که توسط دستان بی‌شماری خلق و طراحی شده‌اند؛ فردیت‌های بی‌نقص شخصیت‌ها که توسط بازیگرانی با استعدادهای منحصر به فرد نشان داده می‌شوند؛ چشم‌اندازهای رویدادها که زاویهٔ دوربین و دیدگاه کارگردان فیلم آن‌ها را تعیین می‌کند؛ رنگ و موسیقی که فضاسازی می‌کنند؛ طرح‌های متحرکی که هنرمندان بی‌شماری آن‌ها را آفریده‌اند و شخصیت‌ها و محیط‌ها را به تصویر می‌کشند؛ صدای بازیگران و توانایی‌های‌شان برای صحبت کردن به شیوه‌های خاص که آشکارا به شخصیت‌هایی غیرواقعی روح و حیات می‌بخشد. فیلمی که بر پایهٔ قصهٔ پریانی از آندرسن ساخته شده باشد، هرگز به تنهایی و فقط به عنوان متن آندرسن، جدا از نقطهٔ شروع کشف مفاهیم فرهنگی تازه و ابداعات تکنیکی، تجربه‌ای در طراحی‌هایی که از نظر زیبایی‌شناسی واجد اهمیت‌اند و تولید سرگرمی برای مخاطبان انبوه مورد توجه قرار نمی‌گیرد. با وجود این، دربارهٔ این نقطه

این ویژگی بارز فیلم‌های قصه پریان دووال است که شخصیت‌ها اغلب در محیطی یکسان با لهجه‌های انگلیسی، امریکایی، ایرلندی و محلی صحبت می‌کنند. ظاهراً فیلم با نمک و کمیک است، ولی این تنوع لهجه‌ها به شخصیت‌پردازی آدم‌های خاص کمک زیادی نمی‌کند و از کنش و معنای فیلم می‌کاهد. می‌توان فرض کرد که تخیل انسان، هنگام تماشای فیلمی از قصه پریان، به حالت تعلیق درمی‌آید، ولی اگر هنر به کار رفته در فیلم پیش پا افتاده باشد، این تعلیق نمی‌تواند مؤثر واقع شود

شروع سؤالاتی هست که ما باید آن‌ها را بپرسیم.

برای مثال، چرا کارگردان و تهیه کننده، قصهٔ پریانی از آندرسن را مبنای فیلم خود قرار داده‌اند؟ چگونه آن‌ها و عوامل‌شان، به طور جدی آثار آندرسن را بررسی و تفسیر می‌کنند؟ آیا آن‌ها از اسم و شهرت او برای بهتر شدن فیلم‌شان ، به عنوان کالایی که می‌توان از آن پول درآورد، استفاده می‌کنند؟ آیا آن‌ها قصد دارند متن آندرسن را بکاوند و شاخ و برگ دهند تا پرتو تازه‌ای برمفهومش بیفکنند؟ آیا قصد دارند چیز تازه‌ای به دانش فرهنگی ما از آندرسن و قصه‌های پریانش اضافه کنند و آیا در این کار موفق می‌شوند؟ آیا آن‌ها قصهٔ پریان آندرسن را به فیلمی نسبتاً سانسور شده، تقلیل داده‌اند تا بچه‌ها را عقب‌مانده نگه دارند؟ اعم از این که این فیلم‌ها تولیدات زنده یا فیلم‌های تصویر متحرک باشند، چگونه در تکامل عام فیلم‌های مبتنی بر پریان سهم دارند؟

این‌ها همه سؤالات مهمی هستند؛ چون میراث فرهنگی آندرسن مشخص است؛ به ویژه در آمریکا و بیشتر از طریق اقتباس‌ها و برداشت‌های سینمایی از قصه‌هایش تا از متون یا مجموعه داستان‌هایش. بحث این نیست که قصه‌های او امروزه خوانده نمی‌شوند، بلکه این واقعیت است که آدم‌ها، اعم از پیر و جوان، روز به روز کم‌تر و کم‌تر می‌خوانند و حتی خوانده‌های‌شان، تحت تأثیر فیلم‌ها و تلویزیون است. اگر آندرسن خوانده می‌شود، در دانشگاه‌های ما این اتفاق صورت می‌گیرد و حتی در آن‌جا هم او مثل پرو، برادران گریم و سایر نویسندگان قصه‌های پریان، به‌طور گسترده مورد بررسی قرار نمی‌گیرد. با وجود این، در دانشگاه‌ها، جدال بر سر میراث او و معانی قصه‌هایش از خلال اقتباس‌های سینمایی که از قصه‌هایش صورت می‌گیرد، جریان دارد. از یک طرف، دیدگاهی آمریکایی وجود دارد که به قالب‌بندی و محدود کردن قصه‌های او گرایش دارد. از طرف دیگر، اروپایی‌ها، به ویژه در روسیه، فرانسه، چک و اسلواکی و آلمان، چشم‌اندازی متفاوت و از نظر ایدئولوژیکی جدی‌تر، از قصه‌های آندرسن بر مبنای نوآوری‌های هنری، به دست می‌دهند. مهم است که دربارهٔ این دوگانگی مبالغه نکنیم؛ چون بعضی فیلم‌های آمریکایی هم هست که در آن‌ها تلاش‌های نامعمول هنری به چشم می‌خورد و برخی فیلم‌های بی‌روح اروپایی هم هست که برای بازار صنعت فرهنگ‌سازی، ساخته شده‌اند.

با وجود این، تفاوت‌های میان رویکردهای اروپایی به فیلم‌های متکی بر قصهٔ پریان و تولیدات آمریکایی برای کودکان و بزرگسالان، آشکار است. هم‌چنین، واضح است که کنترل پخش این فیلم‌ها، در این که چه کسی این جدال بر سر میراث آندرسن را خواهد برد، نقش مهمی بازی کرده است و در آینده هم بازی خواهد کرد. بیشتر مردم حتی نمی‌دانند که جدالی وجود دارد و این که جدال بر سر آثار او از قرن‌های پیشین به ما رسیده است. تصاحب قصه‌های پریان و داستان‌های آندرسن، چیزی است که خود آندرسن، هم به آن تمایل داشت و هم می‌ترسید؛ چون باور داشت که شهرتش ممکن است بر منِ واقعی‌اش سایه بیفکند و بدفهمی‌های بیشتری در مورد نبوغ شاعرانه‌اش به وجود بیاورد. برای مثال، قصه‌های آندرسن برای مردم آمریکا، وسیعاً از طریق تولیدات کمپانی دیزنی یا برنامه‌های سرگرم کننده ارائه شده است؛ به عنوان کالاهایی که نویسنده‌ای عجیب و غریب و دانمارکی عرضه کرده و برای لذت بردن، مصرف می‌شود.

دیزنی، آندرسن را تحت الشعاع قرار داده است. مسئله‌ای اخلاقی در چنین اقتباس‌هایی وجود دارد که در پایان این مقاله، راجع به آن بحث خواهم کرد. ولی قبل از این که وارد اخلاقیات شوم، اول از همه می‌خواهم شرحی اجمالی از مقولهٔ تصاحب سینمایی، به عنوان جدالی بر سر میراث آندرسن به دست دهم. تنها آن تعداد از قصه‌های آندرسن را انتخاب می‌کنم که در سینما و تلویزیون غرب، از آن‌ها اقتباس شده است. می‌خواهم اقتباس‌های سینمایی این قصه‌ها را تجزیه و تحلیل کنم: «پری دریایی کوچک»، «شاهزاده خانم نخود سبز»، «لباس نو امپراتور»، «خوک چران» و «خانم چوپانه و بخاری پاک‌کن». این قصه‌ها نشان دهندهٔ تمایل ما به گرامی داشتن آثار آندرسن در قرن بیست و یکم هستند؛ یعنی دقیقاً دویست سال پس از تولدش. بسیاری از فیلم‌هایی که از روی آثار آندرسن ساخته شده‌اند، در ایالات متحده و بریتانیای کبیر، خیلی

شناخته شده نیستند و تا امروز این فیلم‌های «ناشناخته» تصویر و دریافتی عوامانه از آندرسن در کشورهای انگلیسی زبان ارائه داده‌اند. به این دلیل است که عوام به ندرت چیزی راجع به آن‌ها می‌دانند.

مشکلاتی که بیشتر این فیلم‌ها دارند، به تلاش‌شان برای مناسب ساختن قصه‌های آندرسن برای کودکان و «بازار» خانگی ربط دارد که وقتی معیارهای جدیدی معرفی می‌کند، می‌خواهد مردم را برای «مصرف کردن» فیلم‌ها به بیرون بکشاند. عموماً کلمه «مناسب»، به معنای ساده‌انگاری و اخلاق‌زدگی است. اخلاقیات فیلم‌های آمریکایی مبتنی بر قصه پریان، به شفاف بودن و سهل‌الوصول بودن گرایش دارد و در آن‌ها هرگز نمی‌توان تراژدی واقعی یا کاوشی در جنسیت و سیاست یافت

اقتباس‌های سینمایی
پری دریایی کوچک

«پری دریایی کوچک» که در سال ۱۸۳۷ منتشر شد، یکی از محبوب‌ترین قصه‌های آندرسن است که بیش از سایر آثار او، برای سینما و تلویزیون، مورد اقتباس قرارگرفته. شاید محبوبیت این قصه، با تاریخ طولانی جذابیت پریان دریایی در اروپا، رابطه عمیقی داشته باشد که اغلب به سیرن‌ها و اجنهٔ دریایی هم مربوط است. می‌توان رد اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه‌ای را که راویِ قدرت ترسناک پریان دریایی‌اند، تا آثار باستانی یونانیان و رومیان پی‌گرفت. به طور کلی در صحبت از پریان دریایی، آن‌ها را همیشه به خاطر زیبایی و صداهای اغواگرانه‌شان، موجوداتی خطرناک قلمداد می‌کنند که عادت دارند مردان دریایی را به دام بیندازند تا دچار نحوست و بدبختی شوند و بمیرند. در عین حال، بسیاری قصه‌ها و افسانه‌های عامیانه، پریان دریایی را جوری نشان می‌دهند که انسانی‌تر به نظر می‌رسند و اشتیاق دارند تا روحی مسیحایی در ایشان بدمد.

مثال کلاسیک این نوع قصه، **اوندین** (۱۸۱۱)، نوشتهٔ فردریش دولاموته فوکه است که در آن یک پری دریایی، عاشق شهسواری می‌شود و تنها در صورتی می‌تواند با او ازدواج کند که صاحب روح شود. اوندین پس از این که فداکاری عظیمی در حق شهسوار می‌کند، با او ازدواج می‌کند. آندرسن داستان فوکه را می‌شناخت و آشکارا تحت تأثیر آن بود؛ اگرچه قصه را به روایتی با معجزه مسیحایی تبدیل کرد که هدفش تکریم قدرت رستگاری مسیحی بود.

بیشتر آندرسن‌شناسان در دانمارک، این دیدگاه جیمز ماسنگال را می‌پذیرند:

«پری دریایی کوچک»، بیشتر به یک معجزه می‌پردازد تا موضوع سادهٔ عشق نافرجام و خودکشی‌ای که چیزی از «نیت ساختاردهی» نویسنده را در خودش دارد. شکی نیست که هیچ روش معتبری وجود ندارد که با آن بتوان مبحث معجزه را انکار کرده شاید احمقانه به نظر برسد، ولی دیگر آنانی که استفاده آندرسن را از ضرورت معجزه عملاً و به طور کامل می‌پذیرند، خودشان را جدا افتاده و در حاشیه نخواهند یافت.»

ماسنگال با تشریح یک بعد روایی از امیال و رفتار پری دریایی، به طور قانع‌کننده‌ای نشان می‌دهد که قهرمان اصلی پانزده ساله، عمیقاً تحت تأثیر مادربزرگش بوده است. او یاد می‌گیرد که باید برای به دست آوردن جایگاهی در جهان برین، زجر بکشد و این که هرگز نمی‌تواند روحی فناناپذیر داشته باشد. مادربزرگش این‌گونه توضیح می‌دهد:

«ما می‌توانیم تا وقتی سی‌صدسال‌مان می‌شود، زندگی کنیم، ولی وقتی بمیریم، کف روی اقیانوس می‌شویم. حتی نمی‌توانیم عزیزان خود را دفن کنیم. ما ارواح فناناپذیر نداریم. وقتی بمیریم، دوباره برنخواهیم خاست.» پری دریایی با افسردگی پاسخ می‌دهد: «چرا من روحی فناناپذیر ندارم! ... حاضرم کل سی‌صد سال عمرم را بدهم تا فقط یک روز مثل یک انسان زندگی کنم، تا بعد از آن بتوانم اجازه داشته باشم در جهانی بهشتی به زیستن ادامه دهم.»

اگرچه این پری دریایی، عاشق یک شاهزاده شده است، او آن مرد جوانی نیست که پری دلش می‌خواهد، بلکه نسبتاً یک روح مسیحی است. بنابراین، وظیفه‌اش دو جنبه دارد: او باید اصول مسیحیت در اطاعت کردن را یاد بگیرد. و هم‌چنین قوانین روح‌القدس را که بر مبنای شفقت، ترحم و ایثار هستند تا بتواند صاحب روح شود. داستان او مربوط به دورانی که خواهد آمد، نیست، بلکه داستانی مسیحی مربوط به تغییر مذهب است که بر مبنای یک معجزه قرار دارد، دختری کافر همه چیز را دربارهٔ عشق و ایثار مسیحی می‌آموزد. پری دریایی در آخر داستان، به جای این که بمیرد، به طور معجزه آسایی دختر هوا می‌شود و درست مثل مادربزرگش، دخترانی با قوانین جدید تعلیم و تربیت مسیحی به دنیا می‌آورد:

«پریان دریایی روح فناناپذیر ندارند و نمی‌توانند هم داشته باشند؛ مگر این که بتوانند عشق موجودی انسانی را به دست آورند. بخت آن‌ها برای دارا شدن زندگی ابدی، به دیگران بستگی دارد. ما، دختران هوا، نمی‌توانیم دیگر روح ابدی داشته باشیم، ولی می‌توانیم با اعمال خوب‌مان فاتح کسی شویم. ما به سوی کشورهای گرمسیر پرواز می‌کنیم؛ جایی که هوای سنگین طاعون هست و باد سرد می‌وزد و آن را می‌پراکند. ما بوی گل‌ها را با خود داریم که سرزندگی می‌بخشد و بیماری را شفا می‌دهد. اگر ما به طور جدی در طول سی‌صد سال سعی کنیم کارهای خوب انجام دهیم، روحی فناناپذیر به دست خواهیم آورد و می‌توانیم در شادی ابدی انسان سهیم شویم. تو، ای پری دریایی کوچک، با همهٔ وجودت سعی کرده‌ای که همین کار را انجام دهی. تو رنج کشیده‌ای و رنجت را شجاعانه تحمل کرده‌ای و به این دلیل است که اکنون در میان مایی؛ ما، ارواح هوا. اعمال نیکت را انجام بده و در طول سی‌صد سال، روحی فناناپذیر از آن تو خواهد بود.»

مهم است به یاد داشته باشیم که شاهزاده هرگز نفهمید که این پری دریایی بود که او را نجات داد. شاهزاده عاشقش

نشد. او با ایثار پری دریایی رو به رو شد و همین ایثار بود که برایش خود را قربانی کرد و رستگاری معجزه آسایش را رقم زد. در میان دانمارک‌شناسان، این بحث وجود دارد که آیا رستگاری، مفهومی کاتولیک است یا لوتری؟ ولی همان‌طور که ماسنگال اشاره می‌کند، این بحث تاحدودی نامربوط است؛ چون آندرسن واقعاً رستگاری خاص مسیحی و عرفانی خودش را خلق می‌کند. آن‌چه بیش از همه به این بحث مربوط می‌شود، شیوه‌ای است که با آن آندرسن موضوعی افسانه‌ای را برای خوشایند خانواده‌های بورژوایی در دانمارک، دستمایهٔ کار خود قرار می‌دهد؛ به ویژه برای بچه‌هایی که خانواده‌های‌شان می‌خواستند آن‌ها دربارهٔ آداب و رسوم پرهیزکاری چیزهایی یاد بگیرند.

همان‌طور که دیدیم، آداب و رسوم پرهیزگاری در فلان قصهٔ آندرسن، تقریباً همیشه نیاز به اطاعت از نفس دارد: دیالوگ‌ها مشاجراتی بر سر روابط قدرت هستند؛ راوی دانای کل که اغلب لحنی طنزآمیز دارد، رفتار و کردار شخصیت‌های اصلی را که زندگی‌شان بین تحت سلطه بودن یا عضوی از طبقهٔ مسلط شدن در نوسان است، معقول جلوه می‌دهد و این ایدئولوژی، بر احکام مشیت الهی و ایمان به قدرت‌های برتر که اغلب به وسیلهٔ خدایی مسیحی نشان داده می‌شود، تأکید می‌کند. با وجود این، «پری دریایی کوچک»، تنها دربارهٔ فرمان‌برداری مسیحی، فضیلت و رستگاری نیست. از دیدگاهی فمینیستی، قصه‌ای ضد زن دربارهٔ فروکش کردن کنجکاوی جنسی زنی جوان است که می‌خواهد دنیاهای دیگری را کشف کند. این پری دریایی باید جایگاه مناسب خود را در روند امور پیدا کند و معلوم است که برای ابراز تمایلات جنسی و تغییر جایگاه اجتماعی‌اش، ناشایست است که بخواهد مردی جوان را دنبال کند. اصلاً تصادفی نیست که آندرسن زبان او را بریده است و او احساس می‌کند انگار پاهایش که مثل شمشیر هستند، وقتی دارد راه می‌رود، زمین را سوراخ می‌کنند. وقتی پری تبدیل به آدم می‌شود، به جهانی کاملاً تحت سلطهٔ امیال مردانه پای می‌گذارد و هیچ بختی برای خودکشی ندارد.

بیچکو این فیلم را با درونمایه‌های به هم پیوسته مهمی انباشته می‌کند. عمده‌ترین‌شان هویت است. در طول فیلم، اگرچه شکل پری دریایی تغییر می‌کند، او از انسجام احساساتش که صمیمانه و صادقانه هستند، حراست می‌کند. او قساوت سربازان و دهقانان خرافاتی را از خود دور می‌کند و نمی‌تواند آلوده اجتماع دربار شود

او به این نتیجه می‌رسد که هرگز مناسب جهانی نیست که ایثارش را نمی‌پذیرد و قتل شاهزاده هم هیچ آرامشی برایش به همراه نمی‌آورد. این معجزهٔ سرهم‌بندی شده، هیچ چیز جز تلافی خطاکارانهٔ زن جوانی نیست که امیدش را به زندگی از دست داده است و نمی‌تواند امیالش را برآورده کند. به علت سرکوب اجتماعی، تراژدی یأس و سرخوردگی در سراسر ادبیات غرب تا دوران حاضر وجود داشته است و درونمایهٔ پنهان خودکشی زنان در قصه‌های پریان، به وفور در **استحاله‌های** آن سکستون که مجموعهٔ بازگویی‌های مهیج و شاعرانهٔ قصه‌های برادران گریم است، به وفور بررسی شده است. سکستون که خودش هم خودکشی کرد، مجادلات تلخ و تراژیکِ زنانِ قهرمانی را به تصویر می‌کشد که در جست‌وجوی شکستن مرزهای زندگی داخلی بورژوایی هستند. زندگی‌ای که او آن را مثل زندان و تابوت می‌دید. آندرسن قریب ۱۳۰ سال بر سکستون فضل تقدم داشت، ولی در قصه‌هایش سادو مازوخیسم خود را که حاوی نکاتی دربارهٔ زایل شدن نفس و رویکردهایی تنبیهی نسبت به زنان بود، پنهان می‌کرد. این درونمایه‌ها چنان واضح در «پری دریایی کوچک» به چشم می‌خورند که می‌توان آن‌ها را به عنوان نقدی بر هنر و هنرمند تفسیر کرد.

اگر ما پری دریایی را به عنوان بازنمایی استعاری فرد هنرمند در نظر بگیریم، آن‌گاه آندرسن از ما می‌پرسد: چگونه هنرمند می‌تواند هم امیال و نیازهایش را به روشنی بیان کند و هم عشق زیبایش را در قلمرو عامی که تحت سلطه فرد حامی هنر است؟ این پرسش در «بلبل» دردناک‌تر است، ولی «پری دریایی کوچک» حاکی از این است که قصه و خطوط کلی دشواری‌های یک هنرمند، کاملاً بستگی به شاهزاده‌ای دارد که نمی‌تواند آن‌چه را پری به او می‌بخشد، قدر بداند. با درنظرگرفتن این که بلبل به عنوان خواننده باقی می‌ماند و با امپراتور به توافق می‌رسد، هنرمند «پری دریایی کوچک» صدایش را از دست می‌دهد و نمی‌تواند درک کند چرا برای زندگی شاهزاده حیاتی است. او به عنوان یک بازیگر پانتومیم، موجود مفلوکی است. او نمی‌تواند بدون احساس کردن درد، برقصد. نمی‌تواند بخواند. او در دربار، صرفاً مایهٔ افتخاری است که نمی‌توان ارزش حقیقی‌اش را تعیین کرد. او خودش را با این باور فریب داده است که با هنرش نمی‌تواند شاهزاده را به خود جذب کند. از طریق خلق یک تراژدی هنری، آن‌جا چه کاری برای او هست که انجام دهد؟ آیا او خودش را می‌کشد؟ از خودگذشتگی و انکار نفس، در بردارندهٔ زجری است که بسیاری از شاهکارهای بزرگ آندرسن را شکل می‌بخشد. رنج و انکار نفس او، منبع تجربه‌ای را شکل می‌بخشند تا او بتواند از زمان بهره ببرد و دوباره توضیح دهد که سزاوار تکریم و شناخت بیشتری از آن‌چه به او عطا شده، است.

البته تولید فیلمی دربارهٔ خودکشی و انکار نفس، برای مخاطبان آشنا با استودیوهای دیزنی، در سال ۱۹۸۹، بعید بود. «پری دریایی کوچک»، به کارگردانی رابرت کلمنت و جان ماسکر، داستانی دربارهٔ یک پری دریایی «امریکایی» در زمان آینده است که برای این که خلاصی یابد، لبانش را غنچه می‌کند و به هم فشار می‌دهد. او شاهزاده خانمی ملیح، دوست داشتنی، با استعداد و طناز است و عزیز دردانهٔ دَدی (Daddy). دَدی اعتقاد دارد او لیاقت آن را دارد که با استفاده از استقامت و سکوتش، خود را تا جهان واقعی بالا بکشد. آریل باید یاد بگیرد که نیازهای عاطفی او را در مسیر درست هدایت کند و قبل از این که او بتواند قلبش را مثل یک جایزه فتح کند، به عشقش مبتلا شود و ـ هیچ شکی نیست که

ـ اریکِ شاهزاده به چشم آمریکایی‌ها، از جوان گرفته تا پیر، همین جایزه است. هیچ ویژگی دانمارکی یا اروپایی در این فیلم کمپانی دیزنی به چشم نمی‌خورد؛ چون آریل و اریک، مثل تین ایجر (نوجوان ۱۳ تا ۱۹ ساله ـ م.)های نوعی آمریکایی تصویر شده‌اند و فیلم بیشتر شبیه یک موزیکال برادوی‌ای یا هالیوودی است تا قصهٔ پریانی جدی و مذهبی به قلم آندرسن. در واقع این فیلم کمپانی دیزنی، بازگشت به همان رمانس همیشگی دختر و پسری است که یکدیگر را می‌بینند، دختر عاشق پسر می‌شود و پسر هم عاشق دختر. نیروهای شیطانی مانع از این می‌شوند که دلدادگان جوان و پاکدامن به وصال یکدیگر برسند، ولی عشق بر شر پیروز می‌شود و زوج جوان از این پس، تا ابد سعادتمندانه زندگی خواهند کرد.

این قاعده‌ای است که والت دیزنی، آن را با انیمیشن‌های رنگی و ملودیکش، در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ بسط داد. **سفید برفی و هفت کوتوله** (۱۹۳۷)، قاعدهٔ ذکر شده را بنا نهاد: سفید برفی و شاهزاده در خلال آهنگی در اولین صحنهٔ فیلم، عاشق یکدیگر می‌شوند. پیرزنی که مثل یک جادوگر / ملکه است، سفید برفی را تحقیر می‌کند و می‌خواهد او را چنان از عرصهٔ گیتی محو کند تا خودش بتواند قدرتمندترین و زیباترین ملکهٔ آن سرزمین بشود. کنجکاوی سفید برفی، تقریباً باعث مرگش می‌شود، اما کوتوله‌ها جادوگر را شکست می‌دهند و شاهزاده به سفید برفی حیات دوباره می‌دهد. در **پری دریایی کوچک**، قاعده تقریباً همان است: آریل شاهزاده را می‌پاید و عاشقش می‌شود. اورسولا، جادوگر دریایی از او و پدرش متنفر است و می‌خواهد آن‌ها را نابود کند و قلمرو سلطنت‌شان را به چنگ آورد. کنجکاوی آریل و میل به این‌که جزوی از جهان دیگر باشند، تقریباً هم باعث مرگ خودش و هم پدرش می‌شود، اما شاهزاده با استفاده از دماغهٔ قضیب مانند (فالیک) کشتی‌اش، تن جادوگر را می‌شکافد و آریل را نجات می‌دهد. آریل از او تشکر می‌کند و دوباره از پری‌ای دریایی، به عروسی زیبا تبدیل می‌شود.

از بسیاری جنبه‌ها، این برداشت دیزنی از **پری دریایی کوچک**، نمونهٔ اصیلی از فیلم آمریکایی است که قرابت‌های آشکاری با دهه‌ای دارد که وسیعاً تحت سلطهٔ مناظر تماشایی هالیوودی و حکومت رونالد ریگان بود. دههٔ ۱۹۷۰، دههٔ بی‌ثباتی، خشونت، آشوب‌های اجتماعی و ظهور جنبش‌های توده‌ای برای اصلاحات اجتماعی بود. دههٔ ۱۹۸۰ خلاف جهت عقربه‌های ساعت شروع شد: با توجه به سلامتی فردی، خودبینی و تعریف دوبارهٔ ارزش‌ها و اعمال محافظه‌کارانه. در سال ۱۹۸۹، اگرچه جورج دبلیو بوشِ غیررمانتیک در قدرت بود، آمریکا به شیوه‌های رمانسی مناظر جذاب، سرگرمی، توهم و بی‌حسی بازگشت و فیلمی خانوادگی، به ویژه تولید کمپانی دیزنی که ممکن بود به دین، خودکشی و مرگ بپردازد، نه تنها شکستی تجاری محسوب نمی‌شد، بلکه اثری «گناه آلود» محسوب می‌شد و روال معمول سایر تولیدات دیزنی را در خود نداشت.

در واقع، **پری دریایی کوچک** یک موفقیت بود؛ چون با شکل و قاعدهٔ فیلم‌های انیمیشنِ متداول مبتنی بر پریانِ دیزنی همخوانی داشت و قطعاً هم از قابلیت‌های هنری آن‌ها عاری نبود. آوازهای مردم‌پسند، طنز و شوخ‌طبعی ، از آن انیمیشنی تأثیرگذار ساخته است. آریل شیرزنی پردل و جرأت است که مثل قهرمانان زن نیک سیرت، سفید پوست و از طبقهٔ متوسط دههٔ ۱۹۸۰ حرف می‌زند و عمل می‌کند. واقعیت این است که او صدایش را فدا می‌کند تا عشق یک مرد را به دست بیاورد، ولی باید توجه داشت که این حالت را می‌توان به عنوان پذیرش «دیگری»، غلبه بر بیگانه هراسی و ستایش از کنجکاوی تفسیر کرد. اگرچه او با شاهزاده‌ای ازدواج می‌کند که پیشینهٔ مشابهی با او دارد، وقتی آریل، اریک را تعقیب می‌کند، به مصاف آرزوها و خواست‌های پدرش می‌رود. به عبارت دیگر، در پایان با ازدواجی گیج کننده، پذیرش

یک «دیگری»، رو به رو هستیم و سرانجام این که لورا سلز، در تلاش برای تعدیل کردن نقدی فمینیستی از فیلم، چنین بحث می‌کند:

«هرچند آریل در مرگ اورسولا دست داشته است و پیمان مقدر با مردسالاری تحقق یافته است، امید من به قوت خود باقی است. گذشته از همه چیز، آریل با صدایش وارد نظام سفیدپوستی و مردسالارانه می‌شود. صدایی به عاریت گرفته و سیال که در بحبوحهٔ زبان مردسالار فوران کرده است؛ صدایی که دیگر معصوم نیست، چون مدت‌ها در قارهٔ سیاهی به سر برده که خانهٔ مدوساست.»

خلاف نسخه‌های سینمایی آمریکایی‌ها از «پری دریایی کوچک»، فیلم بیچکو، قصه آندرسن را به طور جدی‌تر و از جنبه‌های فلسفی و ایدئولوژیکی نشان می‌دهد تا مقولات جدال طبقاتی، هویت، عشق و دین را با شیوه‌هایی نوآورانه مورد بررسی و کاوش قرار دهد. درواقع، فیلم به دنبال تفسیری بر بوطیقای آندرسن قصه‌گو هم هست

سلز این نقد را قبل از این که دنبالهٔ **پری دریایی کوچک** به نمایش درآید، نوشت و چشم امیدش بیش از همه به آریل بود که مأیوس و سرخورده شده بود. رفتار تکروانه و پیش‌بینی‌ناپذیر آریل در فیلم دیزنی، اساساً عامل جذب تماشاچی بود. طغیان‌گری او هرگز جدی گرفته نشده بود؛ چون از آغاز تا لحظهٔ عروسی، مقدر بود که یار تمام عیار باشد و زوجی جذاب پدید آورد که نه تنها به یک کودک هستی می‌بخشید، بلکه سریال تلویزیونی **پری دریایی کوچک** (۹۴ ـ ۱۹۹۲) و دنبالهٔ آن **پری دریایی کوچک ۲** بازگشت به دریا (۲۰۰۰)را هم پدید می‌آورد. اصل زیربنایی تولیدات سینمایی کمپانی دیزنی، جست‌وجو کردن موضوعاتی است که همان پیام را در قالبی کمی متفاوت‌تر، برای تبلیغ برچسب تجاری محصولات‌شان، به فروش رساند. فیلم دومی اساساً تکرار اولی است، ولی یکنواخت‌تر. عنوان این فیلم باید چنین می‌شد: «بازگشت به مأمن». فیلم به ملودی کوچک، دختری دوازده ساله می‌پردازد که پدر و مادرش آریل و اریک هستند. آن‌ها سعی می‌کنند او را از دریا دور نگه دارند؛ چون وقتی بچه بوده، مورگانای جادوگر، خواهر اورسولا، او را شدیداً ترسانده است. ملودی، هنوز کششی طبیعی به آب دارد. او در برابر مادرش طغیان می‌کند و مورگانا که وانمود می‌کند از طغیان او حمایت می‌کند و برایش حکم دایه را دارد، فریبش می‌دهد. ملودی، عصای شاهی جادویی پدربزرگش شاه تریتون را می‌دزدد و جنجالی برپا می‌شود. زمانی که ملودی به این باور می‌رسد که چه موجود ویرانگری شده است، عصای شاهی را از مورگانا که حالا باقی ماندهٔ عمرش را در زندانی از یخ اسیر است، می‌دزدد. ملودی با خانواده‌اش آشتی می‌کند و بی‌شک از این به بعد، در صلح و صفا زندگی می‌کنند.

این داستان کلیشه‌ای، دربرگیرندهٔ جدال سنتی بین مادر و دختر است: آریل بیش از حد از او دفاع می‌کند و ملودی نمی‌فهمد چرا مادرش می‌خواهد او را از دریا دور نگه دارد. عصبانیت ملودی، آریل را به اشتباه انداخته است و بنابراین، باید بداند خطای کارش کجاست. پس پیام سر راست فیلم دربارهٔ رفتار تأدیبی است: دختر باید یاد بگیرد که به مادرش اعتماد کند و مادر باید یاد بگیرد که به دخترش اعتماد کند. جوجه را آخر پاییز می‌شمارند. نکتهٔ مثبت فیلم این است که نقدی از «نسلِ من» دههٔ ۱۹۹۰ و راهکاری برای مقابله با خودشیفتگی جوانان ارائه می‌دهد. با وجود این، پرسش‌هایی جدی دربارهٔ نگرش‌های اجتماعی و نزاع‌های سیاسی بر سر قدرت، در فیلم‌های مبتنی بر قصه پریانِ کمپانی دیزنی، به ویژه اقتباس‌های آثار آندرسن که به ندرت از عمق برخوردارند، به ذهن می‌آید. هر قدر که قصهٔ آندرسن دربارهٔ معنای خوشبختی، دو وجهی و مضطرب کننده است، فیلم‌های **پری دریایی کوچک** دیزنی احساساتی، رمانتیک و تک بعدی است. در قصه، خوشبختی را باید قاپید. در حالی که در هر دو فیلم، کسی هست که به قدرت اراده نیاز دارد (و شاید به کمک اندکی از جانب پدران و پدربزرگان ثروتمند و قدرتمند) و هم‌چنین، درونمایه جذاب پنهان دیگر فیلم که کم‌اهمیت جلوه داده شده و به سبب اهمیتش در بیشتر فیلم‌های قصه پریان آمریکایی و کمپانی دیزنی، نیاز به بررسی دارد. و آن، پرسش دربارهٔ تفوق مردانه است: تریتون در هر دو فیلم **پری دریایی کوچک** دیزنی، به عنوان حکمرانی قدرتمند و خیرخواه ظاهر می‌شود؛ مردی با وقار و مهربان که از عصای فالیک شاهی اش، در جهت مقاصد نیک استفاده می‌کند. قلمرو سلطنت او، همیشه توسط جادوگران زن سیاه، اورسولا و مورگانا که مثل اختاپوس‌هایی لزج با بازوهایی برای در چنگ گرفتن قدرت تصویر شده‌اند، تهدید می‌شود. از ما در برابر این تصویر سیاه و سفید از جدال جنسیتی قدرت، چه کاری ساخته است؟ ما از تضاد بین جادوگران سیاه و شیرزنان سفید پری‌وار، آریل و ملودی که دوست‌داشتنی، معصوم و ملیح هستند، چه می‌فهمیم؟ پایان خوش هر دو فیلم، برای‌مای مخاطب، به طور غیرمستقیم می‌گوید که مادامی که عصای شاهی جادویی در دستان تریتون است، دیگر دربارهٔ رابطهٔ شرارت با زنان و سیاه پوست بودن‌شان فکر نکنیم.

این جدال دراماتیک بین شاه تریتون مهربان و جادوگران دریایی شرور، اورسولا و مورگانا، کاملاً در **پری دریایی کوچک** (۱۹۸۷)، تولید فائری تل تیاتر، به کارگردانی رابرت آیسکو، غایب است. پس شوخی و موسیقی هم هست. بیست و هفت فیلمی که کمپانی فائری تل تیاتر، به تهیه‌کنندگی شلی دووالِ بازیگر تولید کرد، اساساً جایی بود که بازیگران و کارگردانان مشهور بتوانند با قصه‌های کلاسیک پریان، کمی «تفریح» کنند. بین سال ۱۹۸۲ تا ۱۹۸۷ ، دووال بسیاری از آشنایانش را در هالیوود به کار گرفت تا با کمک آن‌ها، قصه‌های پریان را با شیوه‌های نوآورانه اقتباس کند و در تلویزیون یا روی فیلم ویدیو نشان دهد. می‌توان انتظار داشت که این فیلم‌ها تا حد زیادی ز مخت باشند؛ چون قصه‌های پریان، تمهیدی

برای بازیگران هستند تا استعدادشان را آشکار کنند و قصه‌ها را با شیوه‌های جذاب ارائه دهند. برخی موفق می‌شوند با سعی و تلاش همراه با جدیت و به طور هنرمندانه، مشاهداتی متناسب با متن‌های آندرسن، به مخاطبان معاصر ارائه دهند.

ولی **پری دریایی کوچک** آیسکو، یکی از کم‌هیجان‌ترین فیلم‌های زنده‌ای است که در این مجموعه ساخته شده. درواقع، کاملاً خسته‌کننده است. خلاف اقتباس کمپانی دیزنی از قصه آندرسن، این فیلم شباهت فراوانی به روایت اصلی دارد؛ اگرچه درونمایه‌ها و مضامین مسیحی را از قلم می‌اندازد. فیلم را نپتون، پدر پری دریایی کوچک روایت می‌کند و دختر فیلم، همه چیز هست جز کوچک: او را پرل (مروارید) صدا می‌کنند و در شروع داستان، بیست و یک ساله می‌شود. پس از جشن مختصر تولدش، به او اجازه داده می‌شود تا بیست و چهار ساعت بالای اقیانوس بایستد. در طول این مدت، او عاشق شاهزاده دریانوردی به نام اندرو می‌شود، زندگی‌اش را نجات می‌دهد و دوباره به ته اقیانوس بازمی‌گردد؛ جایی که با جادوگر دریایی صریح و بذله‌گویی دیدار می‌کند که پاهایش را به او می‌دهد. البته جادوگر، صدایش را هم به او می‌دهد و به پرل می‌گوید که اگر شاهزاده عاشقش نشود و با او ازدواج نکند، کف روی دریا خواهد شد. وقتی پرل به عنوان یک انسان به زمین بازمی‌گردد، پی می‌برد شاهزاده که به او مثل خواهر یا عزیزدردانه‌ای کوچک علاقه‌مند است، عاشق شاهزاده خانم آملیاست. در عمل، با او ازدواج می‌کند و خواهر پرل اندوهگین می‌شود؛ چون پرل به کف روی دریا تبدیل خواهد شد. البته خواهران پرل، با چاقو روی آب می‌آیند و او را تشویق به کشتن شاهزاده می‌کنند تا بتواند دوباره شکل پری دریایی خود را به دست بیاورد. پرل مقاومت می‌کند و به روح دریا تبدیل می‌شود، نه کف روی دریا. نپتون، راوی دانای کل، ظاهر می‌شود تا باور کنیم اجرایی عظیم به تحقق پیوسته است و فیلم با نمایی از اقیانوس و حالتی تلخ و شیرین تمام می‌شود.

تراژدی فیلم، هیچ ربطی به سرنوشت پری دریایی ندارد، بلکه به خسته‌کنندگی و بی‌معنایی اقتباس مربوط است. پرل هیچ‌گونه فردیتی، از هیچ نوع آن ندارد و طغیانش ذاتاً ملایم است. جادوگر دریایی که نقشش را بازیگر شناخته شده کمدی، کارن بلک بازی می‌کند، می‌کوشد تا کمی روح و طراوت به فیلم بدهد، ولی لهجهٔ امریکایی و لطیفه‌های بی‌مزه‌اش نمی‌گیرد. این ویژگی بارز فیلم‌های قصه پریان دووال است که شخصیت‌ها اغلب در محیطی یکسان با لهجه‌های انگلیسی، امریکایی، ایرلندی و محلی صحبت می‌کنند. ظاهراً فیلم با نمک و کمیک است، ولی این تنوع لهجه‌ها به شخصیت‌پردازی آدم‌های خاص کمک زیادی نمی‌کند و از کنش و معنای فیلم می‌کاهد. می‌توان فرض کرد که تخیل انسان، هنگام تماشای فیلمی از قصه پریان، به حالت تعلیق درمی‌آید، ولی اگر هنر به کار رفته در فیلم پیش پا افتاده باشد، این تعلیق نمی‌تواند مؤثر واقع شود. شاهزاده که هم‌چون شاهزاده‌های نوعاً جذاب نشان داده شده، چنان پرهیزگار است که انسان باور می‌کند؛ هرچند تنشی دراماتیک بین شاهزاده خانم آملیا و پرل وجود دارد، کنش چنان پیش‌بینی‌پذیر است که تعداد کمی از تماشاگران، بعد از عروسی آملیا و اندرو، از مرگ پرل غافلگیر می‌شوند.

اقتباس‌های آمریکایی دیگری از «پری دریایی کوچک» وجود دارند که از همان چارچوب‌های نسخه‌های دیزنی و دووال پیروی می‌کنند. این فیلم‌ها ارزش دوباره نگاه کردن را ندارند؛ چون خیلی تقلیدی هستند. مشکلاتی که بیشتر این فیلم‌ها دارند، به تلاش‌شان برای مناسب ساختن قصه‌های آندرسن برای کودکان و «بازار» خانگی ربط دارد که وقتی معیارهای

جدیدی معرفی می‌کند، می‌خواهد مردم را برای «مصرف کردن» فیلم‌ها به بیرون بکشاند. عموماً کلمه «مناسب»، به معنای ساده‌انگاری و اخلاق‌زدگی است. اخلاقیات فیلم‌های آمریکایی مبتنی بر قصه پریان، به شفاف بودن و سهل‌الوصول بودن گرایش دارد و در آن‌ها هرگز نمی‌توان تراژدی واقعی یا کاوشی در جنسیت و سیاست یافت. اگرچه فیلم‌های اروپایی، اغلب از همان الگو پیروی می‌کنند، چند استثنای مهم وجود دارد؛ به ویژه برای این که کارگردانان اروپایی، اغلب جنبه‌های پیچیده فلسفی و ایدئولوژیکی را به فیلم‌های‌شان اضافه می‌کنند. علاوه بر این، فیلم‌های اروپایی همیشه به این علت تولید نشده‌اند که به بازار تجاری پاسخ مثبت بدهند. در بعضی موارد، آن‌ها را به عنوان تمهیدی تصور کرده‌اند که می‌توان هنگامی که نقدی سیاسی از دولتی خودکامه صورت می‌گیرد، به وسیله‌شان از سانسور گریخت.

یکی از چشم‌گیرترین اقتباس‌های سینمایی از «پری دریایی کوچک» آندرسن، **روسالوچکا** (۱۹۷۶)، ساخته کارگردان روسی، ولادیمیر بیچکوست. داستان فیلم در قرن نوزدهم رخ می‌دهد؛ فیلم در دلیجان بزرگی شروع می‌شود که در دل طبیعت در حال سفر است. مردی با کلاه و ریش که شبیه آندرسن در چهل سالگی است، به زن جوان بور و ظریفی خیره نگاه می‌کند؛ زن آشکارا از چیزی نگران است. مسافر / آندرسن، برای این که اسباب خشنودی زن را فراهم سازد، برای او روایتی غیرمتعارف از «پری دریایی کوچک» تعریف می‌کند؛ جوری که این طور به نظر برسد که خودش نقش سولپیسیوس شاعر را دارد و زن جوان، نقش پری دریایی.

مسافر / آندرسن، زمان داستانش را در اواخر قرون وسطی قرار می‌دهد؛ چشم‌انداز آن زمینی خشک و بی‌آب و علف است، همراه با ساکنین و قلعه‌ای سنگی که قرص و محکم است، ولی خیلی زیبا و باشکوه نیست. یک کشتی خارجی بیرون دریا، لنگر انداخته و در آن، جشن روز تولد شاهزاده برپاست. او به دریا خیره نگاه می‌کند و متوجه پری دریایی می‌شود که مبهوت او شده است؛ معلوم می‌شود که ملوانان هم مجذوب شده‌اند. کشتی روی سنگ‌ها به گل نشسته است و باید آن را ترک کرد. پری دریایی، شاهزاده را نجات می‌دهد و او را در مکانی امن در ساحل می‌گذارد. شاهزاده خانم که فردی خونسرد و فرصت‌طلب است، اتفاقی با بانوان ملتزم رکابش از راه می‌رسد و شاهزاده را به قصر خودش بازمی‌گرداند.

پری دریایی که اسیر عشق شده است، می‌خواهد دوباره شاهزاده را ببیند و موفق می‌شود تا خندق دور قصر، شنا کند. وقتی چند نفر او را می‌بینند، می‌خواهند کتکش بزنند؛ چون پریان دریایی با شیطان در ارتباطند، او از دست آن‌ها می‌گریزد و با سولپیسیوس شاعر مواجه می‌گردد و برایش عشق خود را به شاهزاده افشا می‌کند. در عوض، شاعر از او می‌خواهد که از آدم‌ها دوری کند و به دریا بازگردد. ولی پری، چنان شدید عاشق است که سولپیسیوس قول می‌دهد به او کمک کند. او جادوگری را احضار می‌کند که مهمانخانه‌دار است و برای پری، پا و مو فراهم می‌آورد. جادوگر به او می‌گوید اگر شاهزاده با کس دیگری ازدواج کند، پری از فرط عشقش خواهد مُرد. در این ماجرا، تنها راهی که می‌تواند او را نجات دهد، این است که کسی زندگی‌اش را برای او فدا کند.

آن چه در این داستان جالب توجه است، این است که پری دریایی صدایش را حفظ می‌کند و هر وقت که دربارهٔ اهداف و هویتش از او سؤال می‌کنند، همیشه حقیقت را می‌گوید. بنابراین، او را همیشه به عنوان یک بیگانه، غریبه‌ای که نمی‌تواند خودش را با مردم عادی متعصب و تصنع و بی‌روحی حاکم بر زندگی درباری وفق دهد، اذیت می‌کنند. سولپیسیوس موفق می‌شود دوباره او را نجات دهد، ولی شاهزاده که درگیر دوئلی با شاهزاده‌ای مکار بر سر تصاحب شاهزاده خانم خونسرد شده است، صداقت چندانی به خرج نمی‌دهد و عشق پری دریایی را نادیده می‌گیرد. حتی وقتی متوجه می‌شود که شاهزاده خانم حیله‌گر بوده است، هنوز این احساس را دارد که باید به آیین شهسواری وفادار بماند و با او ازدواج کند. این ازدواج، پری دریایی را که می‌کوشد با رقصیدن در شب عروسی، بر افسردگی و اندوهش غلبه کند، خواهد کشت. روز بعد، مردی نقابدار، شاهزاده را به دوئلی بر سر پری دریایی دعوت می‌کند، و شاهزاده او را می‌کشد. وقتی نقاب مرد را برمی‌دارد، می‌بینیم که او سولپیسیوس است که زندگی‌اش را به خاطر نجات پری دریایی فدا کرده و به خوابی ابدی فرورفته است. داستان دوباره به دلیجان و مسافر / آندرسن و زن جوان برمی‌گردد که حالا به نظر می‌رسد آرامش خود را دوباره به دست آورده است و دلیجان، به سفرش ادامه می‌دهد.

بیچکو این فیلم را با درونمایه‌های به هم پیوسته مهمی انباشته می‌کند. عمده‌ترین‌شان هویت است. در طول فیلم، اگرچه شکل پری دریایی تغییر می‌کند، او از انسجام احساساتش که صمیمانه و صادقانه هستند، حراست می‌کند. او قساوت سربازان و دهقانان خرافاتی را از خود دور می‌کند و نمی‌تواند آلوده اجتماع دربار شود. سولپیسیوس شاعر، از معصومیتش پاسداری می‌کند و موقعیت خطرناکش را درک می‌کند و تا وقتی به این نتیجه می‌رسد که تنها می‌تواند با فدا کردن زندگی خودش، او را نجات دهد، از پری دریایی محافظت می‌کند. هویت پری دریایی، به عنوان تمثالی از صداقت و معصومیت وصف‌ناپذیر، نمی‌تواند به وسیله آدم دیگری که می‌خواهد بر او انگ زن افسونگر، جادوگر، شیطان، ملوسک، فرشته و غیره بزند، تعیین شود. اعمال او شخصیتش را بازگو می‌کنند و شخصیتش جنبه‌های زشت جامعه‌ای توخالی و وحشی را آشکار

چیزی واقعی است که ارتباطی با حقیقت، صحت و خالص بودن داشته باشد. ممکن است حتی با خون (نژاد) هم ارتباط داشته باشد. همان طور که می‌دانیم در بسیاری از داستان‌های آندرسن، این قضیه، رگه‌ای اساساً عمیق است. آدمی هست که معمولاً باهوش، زیبا و مهربان است و در خانواده‌ای نجیب و اصیل به دنیا آمده؛ نظیر آن چه در جوجه اردک زشت می‌بینیم

می‌سازد. آیین‌های اجتماعی دربار و باورهای مذهبی را پری دریایی که از بعضی جهات چهره‌ای تقریباً مسیح‌وار دارد، نشان می‌دهد؛ چون او در طول ماجراهایی که در جهانی بیگانه برایش رخ می‌دهد، وقار و رأفت قلبش را حفظ می‌کند. اگر سولپیسیوس قدرت هنر را نشان می‌داد، آن گاه به نظر می‌رسید که فیلم می‌خواهد بگوید پیامش حفظ صداقت و حقیقت در زمانه‌ای است که فساد اجتماعی و سیاسی همه جا را فرا گرفته است.

خلاف نسخه‌های سینمایی آمریکایی‌ها از «پری دریایی کوچک»، فیلم بیچکو، قصه آندرسن را به طور جدی‌تر و از جنبه‌های فلسفی و ایدئولوژیکی نشان می‌دهد تا مقولات جدال طبقاتی، هویت، عشق و دین را با شیوه‌هایی نوآورانه مورد بررسی و کاوش قرار دهد. درواقع، فیلم به دنبال تفسیری بر بوطیقای آندرسن قصه‌گو هم هست. خلاف فیلم کمپانی فائری تل‌تیاتر که در آن، نپتون هیچ نقشی در کنش ندارد و با مهربانی برای دخترش دعای خیر می‌کند، راوی آندرسن در قصه‌ای که روایت می‌کند، فرومی‌رود: قصه‌گویی که قصه‌اش را بی‌رحمانه برای شنونده تعریف می‌کند و این عشقش به پری دریایی است که داستان را پیش می‌برد؛ داستانی که قرار است تاری را در قلب پری دریایی به صدا درآورد. هنر برای مصرف شکل نگرفته است، بلکه باید احساسات مخاطب را تحریک کند و به مردم الهام دهد تا در وضعیت هستی‌شناسانه‌شان تأمل کنند. مثل هنر آندرسن، این فیلم هم بسیار شخصی است. البته کارگردان روس، چندان تمایلی برای پرداختن به وضعیت فردی و «واقعی» آندرسن به عنوان یک هنرمند ندارد. در عوض، به وضعیت‌های فردی و اجتماعی زمانهٔ خودش توجه دارد. چون جامعه شوروی در دهه ۱۹۷۰، بی‌احساس و متحجر بود، هنرمندانی که آثارشان سانسور می‌شد، مجبور بودند قصه‌گویانی باهوش باشند و اغلب از مصالح قصه پریان، برای انعکاس عمیق ریاکاری دولت و تأثیر سیاست‌های آن بر مردم استفاده کنند.

شاهزاده خانم نخود سبز

فیلم مبتنی بر قصه پریانِ قابل توجه دیگری که در روسیه، به سال ۱۹۷۶ ساخته شد، «شاهزاده خانم نخودسبز» نام دارد و آن را بوریس ریتسارف کارگردانی کرده. فیلم از پنج قصه پریان مختلف آندرسن استفاده کرده است. «شاهزاده خانم نخودسبز» (۱۸۳۵)، یکی از اولین قصه‌های آندرسن بود؛ خیلی کوتاه، دارای ریتم تند و کنایی. راوی برای ما چنین حکایت می‌کند که زمانی شاهزاده‌ای بوده که می‌خواسته با شاهزاده خانمی واقعی ازدواج کند. او برای این منظور، کل جهان را به دنبال چنین آدمی، بیهوده زیر پا می‌گذارد. به وطن که برمی‌گردد، غمگین و افسرده است و آشکارا از جامعه خود را کنار می‌کشد، چون تا آخر داستان، دوباره ظاهر نمی‌شود. در این میان، شاهزاده خانمی «واقعی»، در یک شب توفانی سر می‌رسد. خود شاه به او اجازه می‌دهد که وارد قصر شود. شاه و همسرش باور نمی‌کنند که او شاهزاده خانمی واقعی باشد. برای امتحان کردنش، نخودسبزی را زیر بیست تشک قرار می‌دهند تا ببینند حساسیتش چقدر است. او با اعلام این که نتوانسته تمام شب را بخوابد و همه‌اش معذب بوده، از امتحان سربلند بیرون می‌آید. شاهزاده با او ازدواج می‌کند و نخود سبز را در موزه سلطنتی نگه می‌دارند. راوی معتقد است که ما می‌توانیم برویم و آن را ببینیم (البته اگر آن را ندزدیده باشند) و آن گاه فریاد بزنیم: «حالا این شد یه داستان واقعی!»

چیزی واقعی است که ارتباطی با حقیقت، صحت و خالص بودن داشته باشد. ممکن است حتی با خون (نژاد) هم ارتباط داشته باشد. همان طور که می‌دانیم در بسیاری از داستان‌های آندرسن، این قضیه، رگه‌ای اساساً عمیق است. آدمی هست که معمولاً باهوش، زیبا و مهربان است و در خانواده‌ای نجیب و اصیل به دنیا آمده؛ نظیر آن چه در جوجه اردک زشت می‌بینیم. در قصه «شاهزاده خانم نخودسبز»، شاهزاده نقش بسیار کمی ایفا می‌کند و نکته کنایه‌آمیز این است که اگر او

فقط در خانه‌اش می‌ماند، می‌توانست آن چه را در جست‌وجویش بود، پیدا کند. قصه دل پسند آندرسن تا حدی ساده‌انگارانه و ساده است، ولی ظرفیت شرح و تفسیرهای عمیق‌تر را هم دارد.

رویکرد ریتسارف، یکی از اصیل‌ترین و خلاق‌ترین برداشت‌ها از «شاهزاده خانم نخود سبز» است. او در این فیلم، سه داستان دیگر از آندرسن را هم نشان می‌دهد («خوک چران»، «همسفر» و «باورنکردنی‌ترین چیز»)؛ آن هم به این صورت که صبح روز بعد که شاهزاده خانم «واقعی»، پس از توفانی شبانه به آن جا می‌رسد، پادشاه شاهزاده را به جهانی دیگر می‌فرستد. پادشاه و ملکه که چندان هم متمول نیستند، از یافتن شاهزاده خانمی مناسب برای پسرشان، جان به لب شده‌اند و حتی اعلانی به این مضمون جلوی قصرشان آویزان کرده‌اند: «شاهزاده خانمی موردنیاز است.» آن‌ها باور ندارند زن جوانی که شب پیش آن جا رسیده است، واقعاً یک شاهزاده باشد و [سؤال‌شان این است که] چرا پسرشان قبل از این که بتواند با او آشنا شود، رهسپار سفر شده است.

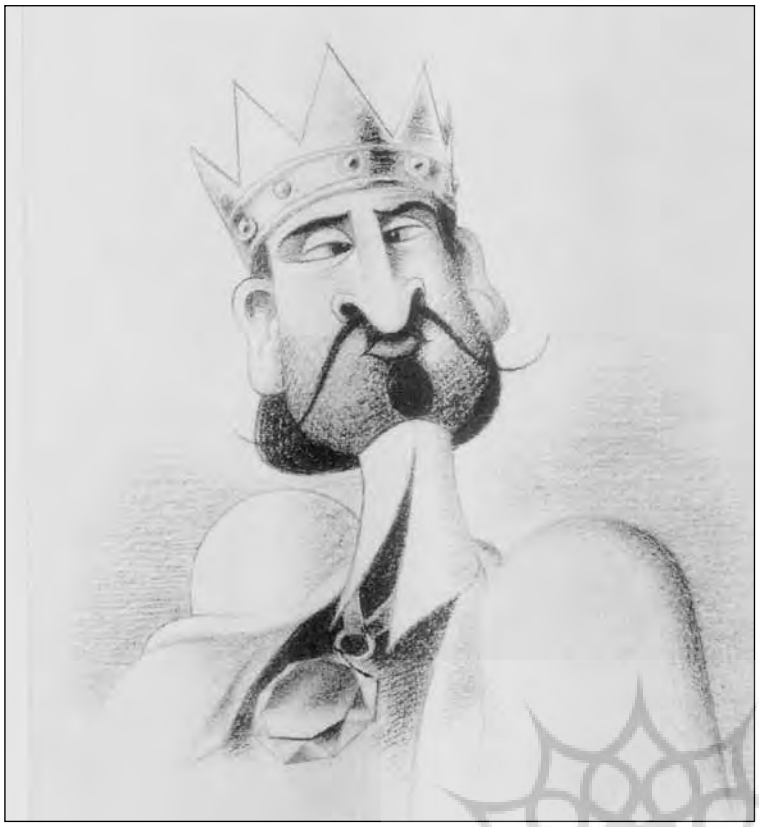
ریتسارف، قصه پریان آندرسن را به داستانی درباره تعلیم و تربیت شاهزاده‌ای جوان، در سه مرحله، تبدیل کرده است. قدم اول او در قصری است که با شاهزاده خانمی زیبا، ولی متکبر دیدار می‌کند که به زیبایی تصنعی، بیش از زیبایی طبیعی بها می‌دهد. شاهزاده جای خود را با یک خوک‌چران عوض می‌کند و می‌کوشد محبت شاهزاده خانم را به خود جلب کند؛ فقط برای این که بداند تا چه اندازه پرافاده و خودبین است. او با شرمسار کردن شاهزاده خانم، تکبرش را نشان می‌دهد. قدم بعدی باز هم در قصری است که شاهزاده خانم زیبای دیگری می‌گوید که با هر خواستگاری که بتواند جواب سه معمای او را حدس بزند، ازدواج خواهد کرد. خواستگارانی که شکست بخورند، سرشان از تن‌شان جدا خواهد شد. شاهزاده پی می‌برد که او عاشق یک ترول (موجودی افسانه‌ای در اعتقادات مردم اسکاندیناوی ـ م.) است، ولی می‌ترسد این علاقه را به پدرش که از او خواسته شوهر کند، ابراز دارد. پدر شاهزاده خانم باورش نمی‌شود که یک ترول این معماها را برای دخترش طرح می‌کند تا به این وسیله، آن‌ها بتوانند از شر خواستگارهای شاهزاده خانم خلاص شوند و در خلوت، به دیدارشان ادامه دهند. البته، شاهزاده راز آن‌ها را برملا می‌کند و عملاً باعث وصلت‌شان می‌شود.

قدم سوم در قلمرو پادشاهی است که شاهزاده خانمش قول داده دستش را در دست خواستگاری بگذارد که عالی‌ترین اثر هنری را خلق کند. شاهزاده موفق می‌شود گل سرخی باشکوه در گلدانی چشم‌نواز بیافریند، ولی ناگهان شهسواری سنگدل از راه می‌رسد و اثر هنری او را تمسخر می‌کند و از بین می‌برد. شاهزاده خانم از این عمل شهسوار مات و مبهوت می‌شود و او را با خود به قصر می‌برد. پس از این سه رویارویی، شاهزاده مغموم و نومید به قصرش بازمی‌گردد و در کمال تعجب، می‌بیند دختری که او باور نمی‌کرد شاهزاده خانم باشد، هنوز آن جاست و در دل پدر و مادرش، خود را جا کرده است. شاهزاده که در طول این سفر پخته شده است، حالا می‌تواند ببیند چقدر او صادق، اصیل و بی‌شیله پیله است؛ به ویژه در مقایسه با شاهزاده خانم‌هایی که دیده است. سرانجام پدر و مادرش برای این که مطمئن شوند او واقعاً یک شاهزاده است، با نخودسبز او را امتحان می‌کنند و شاهزاده خانم سربلند بیرون می‌آید. بعد، بازرگانی آن نخود را می‌خرد و در یک موزه می‌گذارد.

نکته اساسی برای ریستارف، مسئله اصالت است. امتحان نخودسبز، چیزی فرعی است و تنها همان چیزی را اثبات می‌کند که همگان از قبل می‌دانند: شاهزاده خانم فردی اصیل است. این که او عضو خانواده سلطنتی است، هیچ معنایی ندارد. دیدگاه شاهزاده و پدر و مادرش چنان اصلاح می‌شود که می‌توانند ارزش‌هایی نظیر صمیمیت، فروتنی، صداقت و غیره را ارج بنهند. شاهزاده در طول سفرش و در هریک از برخوردها، به این درک می‌رسد که زیبایی و طبقهٔ اجتماعی هم می‌توانند گول زننده باشند. ریتسارف صحنه‌ها و لباس‌ها را طوری طراحی کرده که بر تفاوت بین منظره‌های تماشایی، ولی مصنوعی و زیبایی سادگی تأکید می‌کنند. شاهزاده پیوسته در جایگاه بیگانه‌ای است که تنها ظاهر زیبایی را که شاهزاده خانم‌ها از خود به نمایش می‌گذارند، می‌بیند. علاوه بر این، ریتسارف باتوجه به مسئله اصالت، پای سه قصه دیگر آندرسن را هم وسط می‌کشد و معانی‌شان را به شیوه‌هایی نامعمول واکاوی می‌کند و بدین ترتیب، ما را قادر می‌سازد تا ببینیم چگونه آندرسن، خود پیوسته به دنبال بنا نهادن چیزی بود که ماهیت هنری اصیل را تشکیل می‌دهد؛ درونمایه‌ای که به آن در «بلبل» به طور مؤثرتری پرداخته است.

ریتسارف با توجه به مسئله اصالت، پای سه قصه دیگر آندرسن را هم وسط می‌کشد و معانی‌شان را به شیوه‌هایی نامعمول واکاوی می‌کند و بدین ترتیب، ما را قادر می‌سازد تا ببینیم چگونه آندرسن، خود پیوسته به دنبال بنا نهادن چیزی بود که ماهیت هنری اصیل را تشکیل می‌دهد؛ درونمایه‌ای که به آن در «بلبل» به طور مؤثرتری پرداخته است

در «شاهزاده خانم نخودسبز» آندرسن، حساسیت، معیاری است که می‌توان با آن «واقع بودگی» یا اصالت را مورد قضاوت قرار داد. ولی در فیلم ریتسارف، چون شاهزاده مثل نقادی پرورش یافته که اول از همه تصنع، فریب و ادا را کنار گذاشته است، معیارهای خیلی بیشتری وجود دارد. چشمانش بازند و به خاطر صاحب بینش بودن، می‌تواند با تعیین این که زیبایی از چه چیزهایی تشکیل می‌شود، آغاز کند. شاهزاده خانمی که انتخاب می‌کند، از نظر ظاهری زیباترینِ زنان نیست، بلکه بی‌شیله پیله‌ترینِ آن‌هاست؛ هیچ چیز فریب‌دهنده یا خودنمایانه‌ای در او نیست. او آرامش‌بخش است؛ چون بسیار روراست است و در عین عادی بودن، فوق‌العاده. در سبک آندرسن، این اصل هنری مهمی بود که ریتسارف آن را بسط داد؛ چون از خلال چشمان شاهزاده است که تماشاگران، زیباییِ سادگی و خلوص طبیعی را ارج می‌نهند.



در **شاهزاده خانم نخود سبز** (۱۹۸۴)، تولید کمپانی فائری تل تیاتر، به کارگردانی تونی بیل، کوشش مشابهی برای بررسی معنای اصالت به چشم می‌خورد، ولی مسخره‌بازی‌های دلقک‌وار، لهجه‌های قروقاتی و توجه ابلهانه به مسائل جنسی، دفاع از سادگی و ظرافت آن را چندان امکان‌پذیر نمی‌سازد. با وجود این، چارچوب داستان جالب توجه است: در قرن نوزدهم، نگهبان موزه‌ای برای زوجی که تازه ازدواج کرده‌اند، اهمیت نخودی را که در حفاظ شیشه‌ای قرار دارد، با تعریف کردن داستان «شاهزاده خانم نخود سبز»، توضیح می‌دهد. نگهبان، دلقک دربار می‌شود و مرد و زن که آدم‌هایی سطحی و توخالی هستند، شاه و ملکهٔ خودپسند می‌شوند. پسرشان که نقش او را بازیگر بریتانیایی، تام کانتی، بازی می‌کند، چندان بهتر از آن‌ها نیست: بی‌تجربه، لوس و پرافاده است. او حیوانی دست‌آموز و خانگی برای دوستی می‌خواهد و دلقک دربار، او را مجاب می‌کند که داشتن همسر، بهتر از داشتن حیوان است. بنابراین، او از خانواده‌اش می‌خواهد که برایش همسری دست و پا کنند و آن‌ها توافق می‌کنند کسی را برایش بیابند که یک شاهزاده خانم واقعی باشد. شاهزاده‌ای که نقشش را لیزا مینه لی، با لهجه و شور و حرارتی آمریکایی بازی می‌کند، از دل یک توفان بیرون می‌آید. شاهزاده به او اجازه می‌دهد که وارد قصر شود و در اتاق دلقک پنهانش می‌کند تا دختری معمولی را از چشم خانواده‌اش دور نگه دارد؛ چون او باور ندارد که دختر، شاهزاده خانمی واقعی باشد. یکی از اولین کارهایی که دختر انجام می‌دهد، تمیز کردن اتاق دلقک است تا نشان دهد که توانایی کدبانوی خوبی شدن را دارد. سپس هر بار که شاهزاده، عروس‌های احتمالی‌اش را به او معرفی می‌کند، با نصیحت‌های مستدل و متین، شاهزاده را مجاب می‌سازد که همه‌شان یا خودنما هستند و یا فرصت‌طلب. سرانجام، شاهزاده به این نتیجه می‌رسد که عاشق شاهزاده خانم موقر و یک رنگی شده که در اتاق دلقک پنهان کرده است. وقتی به امتحان نخود سبز گردن می‌نهد و سربلند بیرون می‌آید، شاهزاده غرق لذتی غافلگیرکننده می‌شود. آن‌ها با یکدیگر ازدواج می‌کنند، اگرچه باید حیرت کرد که چرا او با چنین مرد خودپسند و ساده لوحی وصلت می‌کند.

البته پاسخ این است که کارگردان و بازیگران، فقط می‌خواسته‌اند با این قصه، باعث شادی تماشاگران شوند و آن‌ها را که از قرار معلوم به ماهیت پیچیده اصالت نمی‌اندیشند، سرگرم کنند. دختری خوب و بی‌غل و غش که برای شاهزاده، حکم حیوانی ملوس و دست‌آموز را دارد، پاسخی برای کسالت و بی‌حوصلگی او می‌یابد؛ دختری که شاهزاده قادر خواهد بود از او نگهداری کند؛ چون خیلی منعطف و سر به راه است. اگر یکی از پیام‌های غالب در قصه‌های پریان کلاسیک، از قرن هفدهم تا قرن بیستم، رام کردن دختران زیبایی بود که به سبب سرسپردگی‌شان مشهور بودند، این روایت سینمایی سال ۱۹۸۴، چیز زیادی درباره استحالهٔ نقش زنان در جامعه نشان نمی‌دهد. به زعم فیلم، شاهزاده خانم «اصیل»، خانه‌دار اصیل و حیوان دست‌آموزی است که می‌داند جایگاه مناسبش کجاست.

خوک‌چران

این پیام در اقتباس هربرت فردرسدرف، فیلم‌ساز آلمانی، از یکی از طنزآمیزترین قصه‌های پریان آندرسن که به مسئله اصالت هم می‌پردازد، یعنی «خوک‌چران» مشهود است. در روایت کوتاه آندرسن، شاهزاده بینوایی عاشق شاهزاده خانمی از خودراضی می‌شود و برایش گل سرخی زیبا و بلبلی که صدایی شگفت‌انگیز دارد، می‌فرستد. او آن‌ها را قبول نمی‌کند، چون واقعی هستند. بنابراین، شاهزاده خودش را به شکل یک خوک‌چران درمی‌آورد و با ظرف شگفت‌انگیزی که موسیقی آسمانی می‌نوازد، او را شیفته خود می‌سازد. او به خاطر ظرف، باید ده بوسه به شاهزاده بدهد. سپس شاهزاده آلتی موسیقی ابداع می‌کند که همه والس‌ها و رقص‌های دنیا را می‌نوازد. دوباره شاهزاده خانم با شور و شوق، خواستار تملک این آلت موسیقی می‌شود، ولی حالا شاهزاده صد بوسه طلب می‌کند که بعد از شک و تردید، بالاخره شاهزاده خانم با این کار موافقت

می‌کند. البته این دفعه امپراتور، پدر شاهزاده خانم، آن‌ها را در حین این کار دستگیر و دخترش را از قلمرو امپراتوری خود تبعید می‌کند. شاهزاده به دختر می‌گوید: «من برای تحقیر کردن تو آمده‌ام... تو نمی‌خواستی شاهزاده‌ای شریف باشی. گل سرخ و بلبل برایت ارجی نداشتند، بلکه تو می‌خواستی به خاطر یک اسباب‌بازی، یک خوک‌چران را ببوسی. بدرود!» در را می‌بندد و شاهزاده خانم را با هیچ و پوچ تنها می‌گذارد.

در حالی‌که آندرسن هرگز تأثیر ولخرجی‌های امپراتور بر مردم را نشان نمی‌دهد، فیلم مداک فقر مردمی را که انتقاداتی جدی بر امپراتور دارند، نشان می‌دهد. در حالی‌که آندرسن متوجه اصالت هنر است و می‌خواهد اشراف سالاری را متقاعد کند که در شرافت و سادگی، فضیلتی نهفته است، مداک نظرش را معطوف به مسائلی درباره دولت، بی‌عدالتی اجتماعی و اصلاحات می‌سازد

طبق معمول، آندرسن طبقه بالای جامعه را به سبب ارزش‌های ساختگی‌اش، مورد انتقاد قرارمی‌دهد. به بیان دقیق‌تر، او شخصیت زن را همان گونه به کار می‌گیرد که در «پری دریایی کوچک» و «کفش قرمزی» تصویر کرده بود: سطحی و ناپایدار. به طور عادی در زمان آندرسن و در قصه‌های پریان نویسندگان دیگر، نظیر «پادشاه ریشو»ی برادران گریم، توصیفی که علناً حاکی از تبعیض جنسی باشد، می‌توان یافت که اغلب در قالب این شعار توصیه شده: سرکش‌ها را باید رام کرد. حتی به دختران معصوم باید درس‌های خشن یاد داد. در قصه‌های آندرسن، زنان اغلب هم رام می‌شوند و هم مورد تحقیر و زجر قرار می‌گیرند. در «خوک‌چران»، او شاهزاده خانم را به شدت مجازات می‌کند؛ چون هیچ فهم زیبایی‌شناسانه‌ای ندارد و از اشیای کوچک و بی‌ارزش لذت می‌برد. هیچ راه نجاتی برایش وجود ندارد.

در مقابل، فردرسدرف کمی به حال شاهزاده خانم دلسوزی دارد. مهم‌تر از هر چیز، او این فیلم را به فاصله کوتاهی پس از پایان جنگ جهانی دوم ساخته و معلوم است که می‌خواسته فیلمی برای مخاطبانی خانوادگی بسازد که بخشش و سازگاری از وجودشان می‌بارد. تغییرات او در طرح قصه، بسیار جزیی، ولی مهم‌اند. او دلقکی درباری به نام هیک را به جمع شخصیت‌ها اضافه می‌کند و این دلقک پا در میانی می‌کند تا شاهزاده خوش قلب (آنست هرت) که خودش را به شکل یک خوک‌چران درآورده است، در قصر شاهزاده خانم دهان غنچه‌ای (رزماوث)، پس از این که کادوهای زیبایش را قبول نکرد، کار کند. در واقع این خوک‌چران جدید، که خوکدانی را تمیز می‌کند و خودش هم همیشه تمیز و مرتب است، تأثیر زیادی بر او و پدرش می‌گذارد. مثل قصه آندرسن، او دو اسباب‌بازی اختراع می‌کند که برای شاهزاده خانم موسیقی اجرا می‌کنند و پس از این که شاه به بوسیدن‌های‌شان پی می‌برد، دخترش را تبعید می‌کند. اگرچه شاهزاده می‌داند که او هم خوش‌قلب است و تنها باید با تحقیرکردنش درسی به او آموخت. بنابراین، از طریق هیک دلقک، هویت حقیقی خود را به عنوان یک شاهزاده به اطلاع شاه می‌رساند. شاهزاده خانم آماده می‌شود تا بپذیرد که باید با یک خوک‌چران ازدواج کند و به سرنوشت خود تسلیم شود. در این روایت سینمایی از قصه آندرسن، سرنوشت او پاداشی شاهانه دارد: او با شاهزاده ازدواج می‌کند و شاه به طور کنایی در پایان می‌گوید: «هیچ وقت قادر نبودم چنین خوک‌چران خوبی پیدا کنم.»

وقتی در فیلم، کنایات فراوانی وجود دارد که از راوی مزاحم که بی‌مزه و نادان هم هست، پشتیبانی می‌کند، خط قصه اساساً به طرح رمانس احساساتی نزدیک می‌شود. این فیلم به مسئله اصالت در مقابل هنر دروغین نمی‌پردازد. مسئله اصلی فیلم، به تغییر شاهزاده خانمی لوس ارتباط دارد. از این منظر، فردرسدرف که فیلم‌های پریان دیگری هم در این دوره تهیه کرده، به دنبال گرایشی در سینمای آلمان غربی می‌رود که فیلم‌هایی با پایان خوش بسازد تا مخاطبان پس از جنگ، به ویژه کودکان را مضطرب نسازد. از جدال باید اجتناب کرد یا آن را دل‌فریب نشان داد و سازگار کردن تفاوت‌ها را باید پرورش داد. هم‌چنین، مهم بود که زنان در جایگاه مناسب‌شان قرار گیرند؛ به ویژه چون بسیاری از آن‌ها در طول جنگ جهانی دوم، به نیروی کار پیوسته و مستقل شده بودند. در حالی که آندرسن، زنان را به خاطر فراموش کردن جایگاه درخورشان، در قصه‌های پریان خود مجازات می‌کند، فردرسدرف آلمانی، از آندرسن استفاده می‌کند تا روی شانه‌شان بزند و آینده‌ای بهتر را به ایشان نوید دهد. نقش اصیل آن‌ها، در گرو اطاعت از پدر و شوهر است.

بلبل

ساخته دیگر کمپانی فائری تل‌تیاتر که به مسئله اصالت می‌پردازد، بلبل با بازی میک جاگر و باربارا هرشی، به روایت شلی دووال و کارگردانی ایوان پاسر است. شاید این قصه آندرسن، یکی از عمیق‌ترین تأملات بر ماهیت هنر و حمایت از هنرمند باشد. امپراتور مقتدر چین، فرآیندی معرفتی را طی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که موسیقی ناب و طبیعی بلبل، برای سلامتی‌اش، بسیار باارزش‌تر از پرندهٔ مکانیکی تزیین شده‌ای است که هیچ شور و حسی در زندگی‌اش به وجود نمی‌آورد و وقتی بشکند، بی‌استفاده می‌شود. برای آندرسن کیفیت هنر اصیل، به آزادی‌ای بستگی دارد که به هنرمند در نظام حمایت از اثر هنری، اعطا شده است. این بلبل، نغمهٔ شگفت‌انگیزی پدید می‌آورد که امپراتور و درباریان را مفتون می‌سازد و برای امپراتور چنان صفا و صمیمیت اصیلی در این موسیقی وجود دارد که اگر نتواند به آن گوش کند، خواهد مرد. بنابراین هنر لذت‌بخش، نیروی زندگی است و در آن معنا ایجاد می‌کند. هنر یک پرندهٔ به ظاهر معمولی را تنها در صورتی می‌توان تحمل کرد که علاقه و محبتی دوطرفه وجود داشته باشد.

این پیام اصلی **بلبل** پاسِر است، ولی انگاره‌های بیشتری به طرح افزوده شده‌اند که این فیلم را به یکی از منحصر به

فردترین و موفق‌ترین محصولات فائری تل تیاتر تبدیل کرده‌اند. قهرمان اصلی فیلم، امپراتورِ کَتِی یا بلبل نیست، بلکه خدمتکار آشپزخانه است. اوست که وقتی در جنگل به دنبال ریشهٔ گیاهی است تا بیماری مادربزرگش را شفا بخشد، بلبل را در آن جا می‌یابد. وقتی امپراتور راجع به این بلبل دوست داشتنی چیزهایی می‌شنود، این اوست که ملازمان دربار را برای آوردن بلبل از جنگل به مقر امپراتوری، راهنمایی می‌کند. سرانجام، بعد از این که امپراتور زهدپیشه که در بستر مرگ است، بلبل را تبعید می‌کند، این خدمتکار آشپزخانه است که تقاضا می‌کند بلبل را از جنگل به دربار برگردانند و جان امپراتور را نجات دهند. در پایان، امپراتور به اعمال قهرمانانه خدمتکار آشپزخانه پی می‌برد و همین باعث شادمانی‌اش می‌شود و او را به این نتیجه می‌رساند که چقدر دربار و درباریانش، آدم‌های دروغگو و خودنمایی هستند.

اقتباس سینمایی پاسر از «بلبل»، به متن وفادار می‌ماند. صحنه‌آرایی و لباس‌های شرقی بسیار در آن به چشم می‌خورند و در تضاد با زمینه طبیعی‌تر محیط بیرون از قصر و جنگل هستند. درباریان در طول فیلم، بیش از حد ژیگول هستند و دائم پیش امپراتور چاپلوسی و چرب‌زبانی می‌کنند. انزوای او از جهان بیرون، آشکارا با تجلیل موشکافانه‌اش از زیبایی ارتباط دارد. باز مثل آندرسن، ساده بودن هنر، ماهیت فوق عادی امر عادی، چیزی است که فضیلت دارد؛ چون می‌تواند به روح سلامتی بخشد و آدمی را از آن چه در زندگی لازم و حیاتی است، آگاه سازد.

این پیام فیلم مشهور چک، **بلبل امپراتور** (۱۹۴۸)، به کارگردانی یرژی ترنکا و یرژی بردکا هم هست که فیلم‌نامه‌اش را مشترکاً نوشتند. ترنکا یکی از برجسته‌ترین عروسک‌سازان و تصویرگران اروپایی است و طراحی، صحنه‌آرایی و عروسک‌های این انیمیشن زنده، مثل داستان آن، فوق‌العاده خلاق هستند. داستان فیلم در چک و اسلواکی معاصر، در اواخر دهه ۱۹۴۰ می‌گذرد. فیلم درباره پسربچه ثروتمندی است که در عمارتی عظیم، روز تولدش را با لباس ملوانی که پوشیده است، جشن می‌گیرد. ولی به جای این که شاد باشد، غمگین است؛ چون اعضای خانواده‌اش حضور ندارند و رفتن از آن جا را برایش قدغن کرده‌اند. دور زمین‌ها را حصار فلزی و دیوار کشیده‌اند که املاک‌شان را محصور کند. دختر بچه‌ای هم سن و سال خودش، حدوداً نه یا ده ساله، می‌خواهد با او توپ بازی کند، ولی پسر نمی‌تواند زمین را ترک کند. جشن تولدش غمبار است. او شب خواب امپراتور چین را می‌بیند. از این لحظه، انیمیشن شروع می‌شود و ما به چین می‌رویم؛ جایی که امپراتور زندگی فوق‌العاده تحت کنترلی دارد و در آن زندگی، احساس خفگی می‌کند. این روند ادامه دارد تا وقتی دختربچه‌ای برایش بلبلی می‌آورد که امپراتور با آن، شروع به نفس کشیدن و احساس آزادی می‌کند. با قدردانی از موسیقی و دوستیِ پرنده کوچک است که امپراتور شروع به زیر پا نهادن آداب و رسوم و روند یکنواخت می‌کند تا زندگی‌ای خودانگیخته‌تر و طبیعی داشته باشد. صبح روز بعد، وقتی پسربچه از خواب برمی‌خیزد، فوراً به معنای خوابش پی می‌برد؛ لباس می‌پوشد و بیرون می‌دود. فیلم با نمایی تمام می‌شود که پسرک دارد از نرده‌ها بالا می‌رود تا به دختر بپیوندد و او جنگل اطراف را نشانش دهد.

ترنکا و بردکا، این فیلم را بلافاصله پس از جنگ جهانی دوم ساختند؛ وقتی چک و اسلواکی تغییرات کلان اجتماعی و سیاسی را تحمل می‌کرد. بنابراین، تأکید این فیلم، چندان تأکید بر اصالت هنر نیست، بلکه این است که چگونه هنر می‌تواند انسان‌ها را از سنت‌های بی‌روح، محدودیت‌ها و سخت‌گیری‌ها رها سازد. هم پسر و هم امپراتور محبوس شده‌اند؛ آن‌ها خواهان نوع متفاوتی از زندگی هستند. پسر از خلال صحنه‌های رویا و امپراتور با آوا و همراهی آن پرنده، به این نتیجه می‌رسند که خودشان باید زندگی‌شان را تغییر دهند. آن چه این فیلم را تأثیرگذار و شاعرانه می‌سازد، این است که هیچ حرفی رد و بدل نمی‌شود. داستان را قصه‌گویی روایت می‌کند ـ و جالب است به یاد داشته باشیم که در نسخه انگلیسی

سال ۱۹۵۱، راوی بازیگر درخشان، بوریس کارلوف است ـ و در طول فیلم، موسیقی غنایی نامعمولی جریان دارد. خلاف بسیاری از انیمیشن‌های زنده، هیچ چیز رمانسی و احساسات‌گرایانه‌ای در فیلم به چشم نمی‌خورد. قصه آندرسن تا حدی رنج کودکی رها شده را از منظر روان‌شناسی مورد بررسی قرار می‌دهد و این که چگونه قدرت خلاقهٔ هنر می‌تواند همچون مرهم و درمانی ، برافسردگی حاصل از ممانعت‌ها و محدودیت‌ها فائق آید.

آندرسن طبقه بالای جامعه را به سبب ارزش‌های ساختگی‌اش، موردانتقاد قرارمی‌دهد. به بیان دقیق‌تر، او شخصیت زن را همان گونه به کار می‌گیرد که در «پری دریایی کوچک» و «کفش قرمزی» تصویر کرده بود. سطحی و ناپایدار. به طور عادی در زمان آندرسن و در قصه‌های پریان نویسندگان دیگر، نظیر «پادشاه ریشو»ی برادران گریم، توصیفی که علناً حاکی از تبعیض جنسی باشد، می‌توان یافت که اغلب در قالب این شعار توصیه شده: سرکش‌ها را باید رام کرد

لباس نو امپراتور

قصه‌های آندرسن، آشکارا بُعد روان‌شناختی چشمگیری دارند و اگر آفرینش قصه‌هایی برای سلامت و بهروزی‌اش به خاطر هنر غریب درمان‌گرایانه او نبود، احتمال داشت از زجری که تحمل می‌کرد، بمیرد. بنابراین، آن چه خود هنرمند به حامی اثرش، به امید رسیدن به ارزیابی مناسبی از استعدادهای خلاقه‌اش می‌دهد، چیز زیادی نیست ـ هر چند مهم است ـ این برای بقای آندرسن تعیین‌کننده و حیاتی است، ولی بیشتر از آن چیزی است که هنرش به خودش عرضه می‌کند؛ چنان که بتواند به تعادلی ظریف بین این دو برسد. خشم آندرسن از طبقهٔ بالای خودنما و بی‌تفاوت که فاقد هرگونه احساسی نسبت به هنر، به ویژه به این نوع خاص هنر اوست، مجبور بود خود را به چنان شیوه‌ای ابراز کند که به خودتخریبی وی منجر نشود.

این قضیه، به روشن‌ترین وجهی در قصهٔ کوتاه و تأثرانگیز «لباس نو امپراتور» مشهود است که نه تنها افشای ضعف‌های اشراف سالاری، بلکه نقدی از سلیقهٔ زیبایی شناختی و هنر دروغین‌شان هم هست. خلاف امپراتورچینی در «بلبل»، امپراتور این قصه از کشش شدیدی که به لباس نو دارد، ضایع می‌شود. در واقع، لباس‌ها عامل وسواس او هستند؛ چون برای هر ساعت روز یک لباس دارد. «شخصیت آدم به لباس اوست»، آشکارا شعارش محسوب می‌شود و بنابراین، وقتی آن دو کلاه‌بردار از راه می‌رسند و اعلام می‌کنند که می‌توانند چنان لباس زیبا و باشکوهی بدوزند که «کیفیت منحصر به فردش به چشم آدم‌های نالایق یا کودن آشکار نمی‌شود»، امپراتور به آسانی طعمه‌شان می‌شود. فریب خوردن امپراتور و درباریان، نقدی است که آندرسن بر اشراف سالاری دانمارک دارد که به آسانی، هنرمندان قلابی‌ای که هیچ چیز از ماهیت حقیقی هنر نمی‌دانند، سرشان را کلاه می‌گذارند. البته این دو کلاه‌بردار، چیزهای فراوانی راجع به مد و خرافه‌پرستی می‌دانند. آن‌ها می‌دانند که چگونه ابزار بی‌استفاده را به بازار عرضه کنند و همه چیز را دربارهٔ آدم‌های ساده‌لوحی که خودشان را خبره می‌پندارند، می‌دانند.

آندرسن دوباره پرسشی در باب این‌که هنر اصیل از چه چیزهایی تشکیل می‌شود، پیش می‌کشد و در پایان، روایت وی طعمی تلخ و شیرین از انتقام‌جویی دارد. اگرچه امپراتور می‌داند که در معرض دید قرار دارد، ظاهر خود را حفظ می‌کند و حتی با غرور بیشتری جلوی جماعت، راه می‌رود. این پرسش بی‌جوابی است که آیا امپراتور هیچ چیز از این مسئله نیاموخته یا این‌که تغییر خواهد کرد. قطعاً در آینده هوشیارتر خواهد بود. قصهٔ آندرسن که فی‌نفسه قصه پریان نیست، نمایش طنزآمیز امپراتوری خودشیفته و متفرعن است که آدم‌های چاپلوس احاطه‌اش کرده‌اند. او کاملاً بدون لباس است؛ به طوری که خودش را مثل آدمی شیاد نشان می‌دهد. جالب این است که آن دو کلاه‌بردار، در خدمت حقیقت هستند و ما هیچ وقت نمی‌فهمیم که چه اتفاقی برای‌شان می‌افتد. آیا ما برای آگاهی از حقیقت امپراتوران فاسد و دغل‌کار، به آدم‌های متقلب نیاز داریم؟ آیا ما به صداقت کودکانه نیازمندیم؟ آیا مردم پس از پی بردن به حقیقت، امپراتور را سرنگون خواهند کرد؟ قصه سؤالات بی‌شماری را مطرح می‌کند و به آن‌ها پاسخ هم می‌دهد، ولی پایان آن باز است؛ مثل شبیخون، بازجویی، افشاگری.

پایان باز، امکان تفاسیر فراوان و انتخاب‌های جالبی را برای هنرمندانی که به دنبال اقتباس از این قصه هستند، فراهم می‌سازد. برداشت‌های سینمایی آمریکایی‌ها از داستان آندرسن، بیشتر معطوف به شخصیت کلاه‌برداران است و بر جنبهٔ خنده‌دار حقیقت عریانی امپراتور تأکید دارد که او می‌خواهد آن را از خودش دور کند. علاوه بر این، افزودن کمی چاشنی رمانس به طرح داستان، کاملاً معنی قصهٔ آندرسن را تغییر می‌دهد. این فیلم‌ها، به استثنای یکی‌شان، به جای این‌که قصه‌ای راجع به حکمرانی منحط و زیبایی‌شناسی عاری از ذوق پادشاهی باشند که با «زیبایی» خودش ضایع می‌شود، تأثیراتی را که یک حکمران بر مردم قلمرو حکومتش دارد، به حداقل می‌رسانند و عموماً جنبهٔ حرص و ریاکاری امپراتور را برجسته می‌سازند. «قهرمانان» این قصه، آن دوکلاه بردارند که آدم‌هایی ناقلا، ولی خوش قلب و جذابند؛ چون از زیرکی‌شان برای زنده ماندن و لخت کردن ثروتمندان استفاده می‌کنند.

اولین اقتباس آمریکایی‌ها از «لباس نو امپراتور»، در برنامه ویژه تلویزیون ABC، در سال ۱۹۷۲، پخش شد که از دنی کی مشهور، در نقش هانس کریستیان آندرسن استفاده کرده بود. این فیلم در شهر کوچکی در دانمارک فیلم‌برداری شد. دنی کی راوی ای بود که بچه‌ها را در شهر به گردش می‌برد و برای تماشاگران تلویزیون آمریکا، دربارهٔ قشنگی

دهکده‌های دانمارک صحبت می‌کرد. لحظه‌ای که او بچه‌ها را دور خودش جمع می‌کند، درست مثل همان کاری که در فیلم هانس کریستیان آندرسن کرده بود و بعد از این‌که کلاه سیلندر یکی از کلاه‌بردارها را به سر می‌گذارد، توضیح می‌دهد که این بخشی از داستانی است که... و آن وقت شروع می‌کند به تعریف کردن داستان و از این جا به بعد، کلاهبردار به عروسک انیمیشنی تبدیل می‌شود. خلاف قصهٔ آندرسن، شخصیت‌های اصلی، دو کلاه‌بردار، مارمادوک (با صدای کِی) و همکارش ماستی (آلن سویفت) هستند که تصمیم می‌گیرند به جایزهٔ یک میلیونی، با دوختن یک دست لباس غیرعادی برای امپراتور کلون‌کن‌لاکر (سیریل ریچارد) دست یابند.

در همین فاصله، پی می‌برند که گاسپار، دلقک دربار (رابرت مک فادن) امپراتور را دزدیده و قصد دارد با دخترش شاهزاده خانم کلون کن لاکر (ایموژن کوکا) که خواستگار دیگری را ترجیح داده است، ازدواج کند. در این برداشت، مسائل مربوط به هنر و اصالت، نسبت به مسائلی که دربارهٔ حرص و عدالت مطرح می‌شوند، در درجه دوم اهمیت قرار دارند. دو کلاه‌بردار ذاتاً آدم‌های خوش قلبی هستند و امپراتور هم فطرتاً پاک، ولی احمق است و دلقک یک دزد.

هیچ چیز آن‌گونه که به نظر می‌رسد، نیست و کلاه‌برداران باید به طور طنزآمیزی، افکار و بینش امپراتور را چنان اصلاح کنند که هر چیزی سر جای خودش قرار گیرد.

عروسک‌های فیلم فوق‌العاده‌اند. حرکت‌ها روان و حالت‌ها کاملاً منطبق با رفتاری است که آن‌ها را باورپذیر می‌سازد. لباس‌ها رنگی هستند و صداهای خارج از قاب بازیگران، به فردیت شخصیت‌ها عمق بخشیده است. عنصر بازی در کل فیلم حفظ شده است: کی با مخاطب و کودکان در فیلم بازی می‌کند؛ عروسک‌ها به جای آدم‌های واقعی و کلاه‌بردارها برای فریب دادن امپراتور، بازی می‌کنند. اگر کِی بعضی وقت‌ها خودش را در مرز بین بچگی و شیرین‌کاری قرار می‌دهد، خط حایل بین این دو را تا حد رسیدن به طنز و بی‌معنا قطع نمی‌کند. این کِی لطیف است که در اقتباسی رمانتیک و لطیف از «لباس نو امپراتور»، راهنمای ما می‌شود و با طنزش است که پی می‌بریم چگونه کلاه‌برداران شیاد، بعضی وقت‌ها می‌توانند به ما کمک کنند تا از حقیقت یک وضعیت آگاه شویم.

تولید سال ۱۹۸۷ کنون از **لباس نو امپراتور**، به کارگردانی دیوید ایروینگ، می‌کوشد همان نوع سرگرمی لطیف را در قالب انیمیشنی زنده خلق کند، ولی در نهایت شکست می‌خورد. در سال ۸۷ ـ ۱۹۸۶ دو تهیه کننده به نام‌های مناهام گلن و یورام گلوباس، به سرعت شش فیلم قصهٔ پریان، به نام **قصه‌های سینمایی کنون** ساختند که آشکارا تلاشی برای رقابت با تولیدات شلی دووال، در **فائری تل تیاتر** بود و غالباً پیامدی نومیدکننده داشتند. اگر چه بعضی از این فیلم‌ها عناصری منحصر به فرد و اصیل داشتند، ولی همگی از همان دستورالعملی تبعیت می‌کردند که محصولات دیزنی و موزیکال‌های هالیوودی را با قصه‌های احساساتی ترکیب می‌کرد و اندکی به درک ما از قصهٔ پریان اصیل می‌افزود و اگر این هم نبود، خیلی به نظر کلیشه‌ای می‌رسیدند.

ظاهراً ایروینگ با اقتباس تلویزیون ABC ، از «لباس نو امپراتور» آشنا بوده است. امپراتور که نقش او را کمدین تکرار نشدنی، سید سزار بازی کرده، نسبت به لباس وسواس دارد و می‌خواهد جامه‌ای فاخر برایش بدوزند تا با آن در جشن عروسی قریب‌الوقوع دخترش گیلدا شرکت کند. گیلدا را مجبور کرده‌اند تا با شاهزاده‌ای زشت و نچسب به نام نینو ازدواج کند؛ به خاطر ثروتش. دو کلاه‌بردار، ناقلای شیادی به نام هنری و برادرزادهٔ خوش‌تیپ او نیکلاس، از راه می‌رسند و سر امپراتور و اطرافیان ژیگولش را با قول دوختن لباسی از جواهرات خود پادشاه، شیره می‌مالند. کسانی که لیاقت جایگاه و مرتبهٔ خود را ندارند، قادر به دیدن این لباس نو نخواهند بود. آن دو هم‌چنان که مشغول آماده کردن جامه‌ای از باد هوا هستند و امپراتور و مشاورانش وانمود می‌کنند که دارند آن را می‌بینند تا بی‌لیاقتی‌شان آشکار نشود، گیلدا عاشق نیکلاس جذاب می‌شود و با کلاه‌بردارها تبانی می‌کند تا از عروسی کردن با شاهزاده نینو خودداری ورزد. در پایان، گیلدا با نیکلاس می‌گریزد. هنری

ناقلا فرار می‌کند، ولی جواهراتی را که دزدیده است، از روی حماقت گم می‌کند. امپراتور لخت و عور است، ولی عاقل‌تر نشده است؛ چون ظاهراً وسواسش در مورد لباس، به قوت خود باقی است.

بازی‌های فیلم، خنده‌دارند و اگر معنایی هم در این اقتباس وجود داشته باشد، در کمدی دلقک‌وارش گم شده است. در واقع، قصه آندرسن می‌خواهد به سادگی برای بازیگران تمهیدی باشد تا در کمدی‌ای سنتی و رمانتیک مسخره‌بازی درآورند و چگونگی پیروزی عشق را بر حماقت یک پدر، درباریان حریص و دولت مردان حیله‌گر نشان دهد. کیفیت فیلم، علی‌رغم صحنه‌آرایی و لباس‌های پرخرج آن، چنان نازل است که حتی به سطح فیلم پرزرق و برق هم نمی‌رسد؛ چون قابل پیش‌بینی و کسل‌کننده است. شاید آن را بتوان به عنوان دستاوردی قلمداد کرد که قصهٔ پریانی از آندرسن را به فیلمی کسالت‌آور تبدیل کرده است و تنها اندکی از قصه را نشان می‌دهد و توجهش به طور نازلی معطوف به سیاست بازاریابی تهیه‌کنندگان آن است.

برای آندرسن کیفیت هنر اصیل، به آزادی‌ای بستگی دارد که به هنرمند در نظام حمایت از اثر هنری، اعطا شده است. این بلبل، نغمهٔ شگفت‌انگیزی پدید می‌آورد که امپراتور و درباریان را مفتون می‌سازد و برای امپراتور چنان صفا و صمیمت اصیلی در این موسیقی وجود دارد که اگر نتواند به آن گوش کند، خواهد مرد. بنابراین هنر لذت‌بخش، نیروی زندگی است و در آن معنا ایجاد می‌کند

در تقابل با این فیلم کمپانی کنون، محصول فائری تل تیاتر از **لباس نو امپراتور** (۱۹۸۵)، به کارگردانی پیتر مداک، به طور نامعمولی خلاق است و مسائل اجتماعی و سیاسی مهمی را پیش می‌کشد. در این فیلم، لباس‌ها و صحنه‌ها طوری طراحی شده‌اند تا تفاوت‌های میان طبقات اجتماعی را نشان دهند: پادشاه و اطرافیانش، لباس‌هایی گل و گشاد می‌پوشند و در تالارهایی به سبک باروک قدم می‌زنند، در حالی‌که طبقات پایین‌تر مثل آن دو کلاه‌بردار، مورتی (آرت کارنی) و بو (آلن آرکین) لباس ژنده به تن دارند. البته قبل از این‌که این دو دوره‌گرد معرفی شوند، به نمایشی فوق‌العاده خنده‌دار از امپراتور (دیک شاون) دعوت می‌شویم که دارد جلوی آینه، قربان صدقهٔ خودش می‌رود و سپس دستوراتش را در قالب یک شوی ساختگی لباس بیان می‌کند. او روی سکویی بالا و پایین می‌رود تا به ابراز احساسات درباریان و مردمی که برای تأمین ولخرجی‌هایش مالیات سنگینی برای‌شان بسته است، پاسخ گوید. بلافاصله بعد از این صحنه، مورتی و بو را در حوالی شهر داریم. آن‌ها به زبان عامیانه و با لهجهٔ نیویورکی صحبت می‌کنند و مورتی به بو می‌گوید که می‌خواهد دست از این شیادبازی‌ها بردارد، سروسامان بگیرد و مزرعهٔ پرورش مرغابی راه بیندازد. وقتی وارد شهر می‌شوند و از وسواس بیمارگونه امپراتور نسبت به لباس آگاه می‌گردند، همهٔ نقشه‌ها و طرح‌های‌شان را راجع به آینده، می‌گذارند در کوزه و آبش را می‌خورند. بو، مورتی را متقاعد می‌کند که قبل از این‌که دست از شیادی بردارند و آدم‌های «شرافتمند»ی بشوند، یک بار دیگر این کار را بکنند.

طرح فیلم، منهای یک استثنای عمده، تقریباً به طور کامل از داستان آندرسن پیروی می‌کند: مورتی و بو با مهمانخانه‌داری دیدار می‌کنند که برای‌شان توضیح می‌دهد چگونه قرار است مهمانخانه‌اش را از چنگش درآورند و چقدر مردم این منطقه زیر بار سنگین مالیات هستند. در واقع، شرایط آن چنان بد است که ارتش تنها یک سرباز احمق و دست و پا چلفتی دارد و مردم به زحمت چیزی برای خوردن دارند. متعاقب آن، مورتی تصمیم می‌گیرد که تمام دارایی امپراتور را به دست آورد و پول و جواهرات را به مهمانخانه‌دار بدهد تا آن‌ها را با دیگران قسمت کند. امپراتور را عریان همراه با پسری کوچک به بیرون از شهر می‌رانند. حالا مورتی و بو پول کافی دارند تا مزرعه پرورش مرغابی راه بیندازند. بلافاصله، امپراتور به قلمرو سلطنتی‌اش بازمی‌گردد و در حالی‌که عبرت گرفته است، به درباریانش لباس‌هایی ساده و معمولی می‌دهد و شروع به تقسیم کردن پول بین نیازمندان می‌کند.

اگر چه این پایان، با استحالهٔ امپراتور، به نظر الحاقی می‌رسد، تغییراتی که قصهٔ آندرسن در این فیلم کرده است و بازی ستارگانی چون شاون، آرکین و کارنی به آن غنا بخشیده و محتوای بیشتری به قصه داده است. در حالی‌که آندرسن هرگز تأثیر ولخرجی‌های امپراتور بر مردم را نشان نمی‌دهد، فیلم مداک فقر مردمی را که انتقاداتی جدی بر امپراتور دارند، نشان می‌دهد. در حالی‌که آندرسن متوجه اصالت هنر است و می‌خواهد اشراف سالاری را متقاعد کند که در شرافت و سادگی، فضیلتی نهفته است، مداک نظرش را معطوف به مسائلی درباره دولت، بی‌عدالتی اجتماعی و اصلاحات می‌سازد، مسائلی که طرح‌شان در زمان حکومت ریگان در آمریکای دههٔ ۱۹۸۰، به جا و مناسب بود. زیرا دولت ریگان، سبکی چون فضای هالیوودی داشت. این‌ها مسائل جدی‌ای هستند که من در نظر دارم هنگام بررسی معنی‌دارترین و عمیق‌ترین اقتباس سینمایی‌ای که از قصه‌ای از آندرسن شده، آن‌ها را مطرح سازم.

دختر چوپان و بخاری پاک‌کن

اگر چه قصهٔ آندرسن دربارهٔ دختر چوپانی زیبا و بخاری پاک‌کنی خوش‌تیپ، چندان در ایالات متحده و بیشتر کشورهای اروپایی شناخته شده نیست، به خاطر اثر سینمایی درخشان پل گریمو در فرانسه، محبوبیت فراوانی پیدا کرده است. او عملاً دو نسخه از این قصه ساخته است: **ماجراهای شگفت‌انگیز آقای وندربرد** (۱۹۵۲) و **پادشاه و پرنده** (۱۹۷۹). در هر دو فیلم، شاعر و فیلم‌نامه نویس بی‌همتای فرانسوی، ژاک پره‌ور، با او همکاری کرده است.

همان طور که دیدیم، قصه‌های آندرسن را می‌توان به عنوان داستانی راجع به ترس از آزادی تفسیر کرد. دختر

چوپان و بخاری پاک‌کن، از جهان بیرون وحشت کرده‌اند و به اتاق خانهٔ امن و راحت بازمی‌گردند؛ جایی که سرسپردهٔ آداب و رسوم اجتماعی‌اش هستند. آن دو تنها به طور اتفاقی از چیزی خوشحال می‌شوند، اگر واقعاً خوشحال بشوند. در عوض، دو فیلم گریمو را می‌توان قصایدی راجع به آزادی دانست. در هر دو نسخه، او نه تنها رهایی زوج آزار دیده از چنگ خودکامه‌ای پست فطرت را می‌ستاید، بلکه آزادی مردم تحت ستمی را که در ظلمت زندگی می‌کنند هم ارج می‌نهد. فکر ساخت این دو فیلم، در سال ۱۹۴۵، در بحبوحهٔ جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه توسط نازی‌ها و بمباران اتمی، به ذهن گریمو خطور کرد. این اتفاقات چنان تأثیر عظیمی بر گریمو و پره‌ور نهادند که بیست و چهار سال روی این طرح کار کردند تا فیلم را همان طور که می‌خواستند و تصور کرده بودند، بسازند. نسخهٔ سال ۱۹۷۹ «آخرین» تفسیر گریمو از قصهٔ آندرسن، «دختر چوپان و بخاری پاک‌کن» بود و من می‌خواهم طرح این فیلم را که نوشتهٔ پره‌ور است، به طور خلاصه بیان کنم. پره‌ور درست قبل از آخرین مراحل تولید فیلم درگذشت؛ قبل از این‌که به عینه ببیند چقدر خلاقانه قصهٔ آندرسن را تفسیر کرده و در بسط و تکوین تصاویر آن، چه سهم چشمگیری داشته است.

فیلم با تصویری از پادشاهی مغرور و لوچ آغاز می‌شود که بر دولتی شهری و اسطوره‌ای که پس از سلطنت فئودالی شکل گرفته است، حکومت می‌کند. سلسله مراتب آشکار شاه و سلطنت خودکامه‌اش، توسط اطاعت بی‌چون و چرای دستوراتش و تمثال‌ها، مجسمه‌ها و تصاویر بی‌شماری که از چهره‌اش بر در و دیوار است، نشان داده می‌شود. شاه در حال آماده شدن برای شکار، مهم‌ترین سرگرمی‌اش است که یکی از خدمتکارانش، پرنده‌ای کوچک و قشنگ (هدف شکار) را از قفسی نقلی بیرون می‌آورد؛ ناگهان پرنده‌ای بزرگ و کلاغ مانند، با زیرپوش و کلاه سیلندر سر می‌رسد و پرندهٔ کوچک را نجات می‌دهد.

پرنده پسرش است و او شاه را که اخیراً به همسرش تیراندازی کرده و او را کشته است، مورد ریشخند و استهزا قرار می‌دهد.

شاه خشمگین است و به عمارت سلطنتی‌اش که بر فراز ساختمانی ۹۶ طبقه است، می‌رود و در آن‌جا عزلت می‌گزیند. به اتاق‌های او تنها می‌توان با یک آسانسور فوق‌العاده پیشرفته وارد شد. در آن‌جا، تصویری بر دیوار هست که او را در لباس شکار نشان می‌دهد؛ آن را به دستور خودش کشیده‌اند و بعد چون نقاش چهره را با نشان دادن چشم‌های لوچ شاه، بسیار دقیق کشیده، دستور اعدامش صادر شده است (در فیلم، شاه دکمه‌هایی را فشار می‌دهد که دریچه‌ای سقفی را باز می‌کنند و از آن‌جا آدم‌ها را به کام مرگ می‌فرستد). شاه، آن شب، قبل از رفتن به تخت خواب، لوچی چشم‌های شکارچی شاه را در عکس خود، درست می‌کند. سپس از مجموعهٔ نقاشی‌هایش دیدن می‌کند، از دختر چوپان جوان و زیبایی که در یک نقاشی هست، خوشش می‌آید و به بخاری پاک‌کن جوان و پر جنب و جوشی که در نقاشی بعدی است، اخم می‌کند. وقتی می‌خوابد، نقاشی‌ها جان می‌گیرند.

دختر چوپان و بخاری پاک‌کن به یکدیگر ابراز عشق می‌کنند و تصمیم می‌گیرند از قاب‌های‌شان فرار کنند. در حالی که مشغول فرار هستند، شکارچی/ شاه از نقاشی‌اش بیرون می‌پرد تا جلوی‌شان را بگیرد. نه شاه و نه مجسمهٔ سوارکار پیری که بنا بوده از ایشان محافظت کند، نمی‌توانند مانع فرارشان شوند. الم شنگه‌ای به پا می‌شود و شاه خفته برمی‌خیزد و آن چه را که شکارچی / شاه دارد انجام می‌دهد، می‌بیند، ولی چشمانش باور نمی‌کنند. شکارچی/ شاه از دریچهٔ کف اتاق، برای این‌که

همیشه از شرش خلاص شود، استفاده و هویتش را انکار می‌کند. همزاد، جایگزین شاه اصلی می‌شود و داستان آندرسن به نام «سایه» را به یاد می‌آورد که در آن نشان می‌دهد چگونه سایه‌ای جایگزین صاحبش می‌شود.

در حالی‌که تمام قصر در آماده‌باش هستند، دختر چوپان و بخاری پاک‌کن که از جهان بیرون در حیرتند و از این‌که آزاد هستند، مسرور و شاد، تحت تعقیب پلیس سلطنتی قرار می‌گیرند که شبیه خفاش‌های پرنده و تبهکاران مرموز تصویر شده‌اند. تنها برای مدتی مداخلهٔ آقای برد (پرنده) می‌تواند به آن‌ها کمک کند، ولی سرانجام دستگیر و در زیرزمینی تاریک محبوس می‌شوند که به پاریس فقرزده شباهت دارد و ساکنانش را آدم‌هایی عادی که همگی‌شان مغموم و دلمرده هستند، تشکیل می‌دهند. وضعیت اسفناک توده‌ها را مرد کوری نشان می‌دهد که با ارگ دستی، موزیکی جادویی می‌نوازد. در یک لحظه، شاه به بالای سر آدم آهنی غول‌پیکری می‌رود و بخاری پاک‌کن و پرنده را تهدید به مرگ می‌کند؛ مگر این‌که دختر چوپان قول دهد با او ازدواج کند. دختر مجبور است قبول کند و هنگامی که از ایشان جدا می‌شود، آن‌ها را به سیاه چال می‌فرستند؛ جایی که ارگ‌نواز موفق شده است شیران و ببران خشمگین را با موسیقی شگفت‌انگیزش رام کند. حالا پرنده از این موسیقی و مهارت‌های زبانی‌اش، برای تحریک کردن شیران و ببران استفاده می‌کند و آن‌ها را بر ضد استبداد شاه به طغیان وا می‌دارد.

حیوانات عملاً به قصر هجوم می‌برند تا مانع عروسی شاه و دختر چوپان شوند. مهمانان متفرعنی که به عروسی دعوت شده‌اند، پراکنده می‌شوند. شاه با دختر چوپان به طرف غول آهنی‌اش پا به فرار می‌گذارد، ولی چوپانی به غول حمله کرده است و به دنبال غول می‌دود. علاوه بر این آقای بِرد اهرم‌های غول را تحت فرمان خود دارد و دستش را جوری هدایت می‌کند که شاه را بردارد و به آن سر جهان پهناور پرتاب کند. بلافاصله غول ماشینی شروع به خراب کردن کل شهر می‌کند. در صحنهٔ آخر، غول ماشینی، تنها، به حالت مجسمه مرد متفکر اثر رودن (مجسمه‌ساز فرانسوی ـ م.) نشسته است. پسر کوچک پرنده، بار دیگر در قفسی نقلی گرفتار است ـ این پرندهٔ تخس و شیطان همیشه گرفتار می‌شود ـ دست غول آهنی به آرامی بالای سرش می‌آید، در قفس را باز می‌کند و پرندهٔ کوچک به طرف آزادی پرواز می‌کند.

منتقد فیلم، نوئل مگاهی، معتقد است:

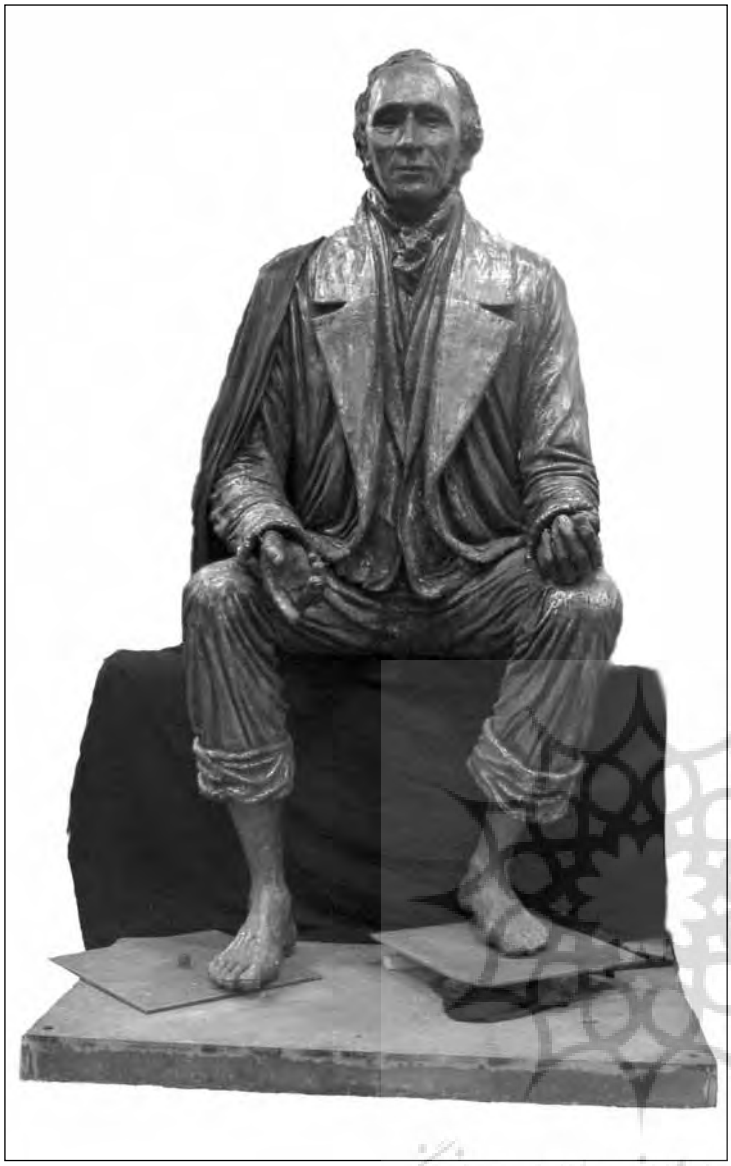
«این انیمیشن فوق‌العاده است؛ صحنه‌ها به زیبایی طراحی شده‌اند و پس زمینه‌ها پر از شگفتی‌های تکنیکی، غارها، برج‌ها، سردرهای اعجاب‌آور، کانال‌ها و میادین چوبی و قصرهای دل‌باز با پلکان‌ها و پا گردهایی شبیه کارهای اشر (موریس اشر، نقاش اکسپرسیونیست هلندی که آثارش فضایی پیچیده و تو در تو، نظیر رمان‌های کافکا دارد ـ م.). هر یک از انیماتورها روی شخصیت‌هایی منحصر به فرد کار کرده و آن‌ها را از فردیت و شخصیت خود لبریز کرده است ـ برای مثال، پادشاه با سیالی و روانی موقرانهٔ هنری لکام، انیماتور ارشد، حرکت می‌کند. با در نظر گرفتن بیست سال تلاشی که صرف فیلم شده و سهمی که تک‌تک هنرمندان در خلق آن داشته‌اند، می‌توان گفت که **پادشاه و پرنده**، به وضوح محصول عشق است و کارِ دل. به ندرت انیمیشنی چنین سرزنده، با روح و در تأیید زندگی ساخته شده است؛ سرشار از جادو، ذکاوت، تشخص و تخیل.»

در واقع، **پادشاه و پرنده**، برای اصلاح اولین نسخهٔ سینمایی آن (۱۹۵۲) (Labergere et le ramoneur) ساخته شد، کریمو می‌خواست آن را بازسازی کند؛ چون معتقد بود فیلم از نظر هنری ضعف دارد. اوایل دههٔ ۱۹۵۰، گریمو مشکلات مالی داشت و با تهیه‌کنندگان مشاجره می‌کرد و آن‌ها هم مانع شدند که فیلمش را آن‌گونه که دلش می‌خواست، تمام کند و او هم نسخهٔ سال ۱۹۵۲ را از آن خود نمی‌دانست. به این علت بود که حقوق ساخت دوبارهٔ فیلم را در سال ۱۹۷۶ به دست آورد، تعدادی از انیماتورهای قدیمی و جدید را دور خود جمع کرد و دستور تصنیف موسیقی جدیدی را به موزیسین لهستانی، وویاچک کیلار داد. حاصل آن، شاهکاری از آب درآمد که شاید یکی از روشن‌بینانه‌ترین تفسیرها بر قصه آندرسن باشد که به طور خارق‌العاده‌ای نشان می‌دهد چگونه از انیمیشنی براساس یک قصهٔ پریان، می‌توان برای مطرح کردن مسائل اجتماعی و سیاسی استفاده کرد.

ترنکا و بردکا، این فیلم را بلافاصله پس از جنگ جهانی دوم ساختند؛ وقتی چکسلواکی تغییرات کلان اجتماعی و سیاسی را تحمل می‌کرد. بنابراین، تأکید این فیلم، چندان تأکید بر اصالت هنر نیست، بلکه این است که چگونه هنر می‌تواند انسان‌ها را از سنت‌های بی‌روح، محدودیت‌ها و سخت‌گیری‌ها رها سازد. هم پسر و هم امپراتور محبوس شده‌اند؛ آن‌ها خواهان نوع متفاوتی از زندگی هستند

دلیل این‌که چرا گریمو و پره‌ور، عنوان فیلم را به **پادشاه و پرنده** تغییر دادند، این بود که فیلم دیگر دربارهٔ عشق بین دختر چوپان و بخاری پاک‌کن نبود، بلکه به جدال بین آدم‌های تحت ستم که پرنده و بچه‌اش نماینده‌شان بودند و پادشاه مستبد و سنگدل می‌پرداخت. خود گریمو گفته است:

«دختر چوپان و بخاری پاک‌کن، شخصیت‌هایی هستند که از آن‌ها به عنوان دستاویز استفاده شده است: عشق فوق‌العاده ساده‌شان، باعث پدید آمدن زنجیره‌ای از واکنش‌ها می‌شود. آن‌ها جذاب و زیبا هستند و هر چیزی که برای‌شان اتفاق می‌افتد، بر ما تأثیر می‌گذارد. ولی این جدال بین پادشاه و پرنده است که به تدریج بر رابطهٔ آن دو پیشی می‌گیرد. علاوه بر این، دلیل تغییر عنوان فیلم هم هست: **دختر چوپان و بخاری پاک‌کن**، به **پادشاه و پرنده** تبدیل می‌شود؛ با توجه به این‌که به نظر می‌رسد در این فیلم، پادشاه و پرنده اهمیت بیشتری از دختر چوپان و بخاری‌پاک‌کن داشته



باشند. پرنده، نمایانگر آزادی است. او می‌داند که زمین گرد است؛ چون سفری به دور آن کرده است. مرزها برای او چه معنایی دارند؟ او به آن‌ها توجهی ندارد و فراتر از مرزها می‌رود. او هر جا باشد، در وطن است. تنها چیزی که می‌خواهد، این است که هیچ کس بچه‌های کوچکش را اذیت نکند. پادشاه نمایانگر ظلم است؛ استبداد، خودمداری، خودبزرگ‌بینی، قدر قدرتی.

گریمو و پره‌ور، آشکارا تحت تأثیر دوران فاشیسم آلمان و فرانسه بودند و از دولت‌های سرکوبگر و استفاده‌ای که از تکنولوژی برای مرعوب کردن مردم می‌کردند که حاصلش نابودی گروهی آدم‌ها بود، وحشت داشتند. به دنبالش، شخصیت‌های اصلی قصهٔ آندرسن را از نو تعریف کردند و جست‌وجوی‌شان برای آزادی را به جدال بر سر آزادی و تکنولوژی را به چیزی که باعث حمایت از آزادی می‌شود، تبدیل کردند.

اصول اخلاقی و اقتباس

اقتباس‌های سینمایی از قصه‌های آندرسن، مسائل اخلاقی جالب توجهی را با توجه به میراث ادبی او پیش می‌کشند. برای مثال، آیا ساختن فیلمی که نه تنها اهداف آندرسن را به عنوان یک نویسنده جدی زیر و رو می‌کند، بلکه بر آثار و زندگی‌اش چنان سایه عظیمی می‌افکند که خودش و قصه‌هایش را به معنای واقعی کلمه بغرنج و سپس محو می‌سازد، عملی اخلاقی است؟ این دقیقاً موردی است که در فیلم‌هایی نظیر **هانس کریستیان آندرسن** (۱۹۵۴)، محصول کمپانی RKO و **پری‌دریایی کوچک** (۱۹۸۹)، محصول کمپانی دیزنی صدق می‌کند. ولی اصول اخلاقی چه ربطی به بیان آزادانهٔ هنری دارد؟ آیا هنرمندان همیشه دستمایه‌های‌شان را از گذشته می‌گرفتند، آن‌ها را تغییر می‌دادند، مال خود می‌کردند و با حفظ علایق خود و انتظاراتی که مخاطبان‌شان داشتند، آن‌ها را از نو می‌آفریدند؟ آیا چنین اقتباسی حق قانونی‌شان نبود؟ آیا از نظر سیاسی، شیوهٔ صحیحی برای بازآفرینی داستان‌های آندرسن برای سینما و تلویزیون وجود دارد؟ آیا اصول اخلاقی می‌توانند به سانسور منتهی شوند؟ من این پرسش‌ها را پیش کشیدم، چون به درک کشمکش بر سر میراث آندرسن در کشورهای انگلیسی زبان، به ویژه ایالات متحده و بریتانیای کبیر مرتبط هستند و به ویژه چون نزاع‌های فرهنگی در آمریکا را منعکس می‌کنند.

اصالت هنری که آندرسن، چنین شجاعانه و شدید به دنبالش بود تا از آن در مقابل علایق ساختگی و ابزاری طبقات بالاتر و روشنفکر مآبان زمانهٔ خودش، دفاع کند، وقتی به معلوم کردن این نکته می‌رسد که آیا آندرسن شناخته نشده، بختی برای شناخته شدن خواهد داشت، به شوخی محض تبدیل می‌شود. تفاوت بین روزگار او و روزگار ما، چیزی است که میراث اوست و بدین دلیل، تفاوت بین هنر اصیل و هنر ساختگی، به میانجی‌گری صنعت فرهنگ قدرتمندی صورت می‌گیرد که همهٔ تلاش‌های جدی را برای درک آثار هنری و هنرمندان گذشته و اهمیت تاریخی‌شان، به حاشیه می‌راند. صنعت فرهنگ، نه تنها در حوزهٔ عمومی‌ای که گفتمان انتقادی در آن رخ می‌دهد، سهم دارد، بلکه به ایجادش کمک هم می‌کند و معیارهایی برای بحث و گسترش آن وضع می‌کند.

یکی از غیراخلاقی‌ترین گرایش‌ها درون صنعت فرهنگ آمریکایی، حول بهره‌برداری از کودکان، نیازها و انتظارات‌شان و فریب عامه در سطح وسیع، دور می‌زند که فیلم‌هایی که وانمود می‌کنند دارند حقایق را می‌گویند و تاریخ را ثبت می‌کنند، باعث تکوین آن‌ها می‌شوند. شاید وقتی به صنعت فرهنگ اشاره می‌کنیم، باید از کلمهٔ «غیراخلاقی‌گری» استفاده کنیم؛ چون شرکت‌هایی که آن را تحت فرمان خود دارند، عملاً بدون اخلاقیات هستند و جان کلامِ قضاوت‌شان دربارهٔ کیفیت فیلم‌ها و نمایش‌های تلویزیونی، سود است. چون معیارهای اخلاقی‌ای که صنعت فیلم‌سازی و تلویزیون را درهم آمیخته

می‌کنند و تظاهر به حفظ فرهنگ دارند، چنان سطحی و متناقض‌اند ـ که حتی دین را هم به یک کالا تبدیل کرده‌اند ـ که درخصوص ساختن فیلم‌هایی بر پایهٔ قصه‌های پریان، هیچ پرسشی دربارهٔ اخلاق و اصول اخلاقی بر جای نمی‌گذارند، اعم از این‌که آن‌ها را برای مقاصد آموزشی ساخته باشند یا به خاطر سرگرمی محض.

صنعت فرهنگ، اصول اخلاقی را به بازار عرضه می‌کند و مصون از پرسش‌های اخلاقی آزاردهنده است. با وجود این، هنوز پرسش‌های اخلاقی وجود دارند و باید هم وجود داشته باشند؛ والا هنر به خودی خود هیچ مفهومی نخواهد داشت و علوم انسانی بی‌معنا خواهد بود. در آمریکا، بیش از پیش، نزاع‌های فرهنگی، پرسش‌های اخلاقی‌ای را ایجاب می‌کنند که فرضیه‌های غیراخلاقی همهٔ تولیدکنندگان فرهنگی را به چالش و داوری می‌کشند؛ به ویژه کسانی را که قدرت در صنعت فرهنگ، در دست آنان است و آن را اعمال می‌کنند.

در مورد آندرسن، این قضیه به سبب بقای فرهنگی که از طریق آن مخاطبان معاصر، احساس ملموس‌تری از این‌که او چگونه از تبعیض‌های اجتماعی و طبقاتی و هنجارهای خشک و بی‌روح اخلاقی و مذهبی زمانهٔ خودش در اضطراب بود، به دست می‌آورند، بسیار مهم است.

اضطراب او باید مال ما هم باشد. می‌گویم «باید باشد»؛ چون نوعی ضرورت اخلاقی در فرهنگ وجود دارد که انسانیت ما را شکل می‌دهد. همگی ما می‌خواهیم جوری با ما رفتار شود که ما با دیگران رفتار می‌کنیم و اگر جوری با یک نویسنده و آثارش رفتار کنیم که گویی آن‌ها فقط ابزار و کالاهایی برای سوددهی هستند، این نوع رفتار را می‌توان غیراخلاقی و ضد اخلاقی تلقی کرد. در نشان دادن فریبکارانهٔ آثار و زندگی هنرمندی که زندگی‌اش را وقف هنر و انسان‌ها کرده است، چیز رذیلانه‌ای وجود دارد.

نمی‌توان از قبل دستورالعملی صحیح و اخلاقی تجویز کرد که چگونه آندرسن و قصه‌هایش را در فیلم نشان بدهیم. هنوز جهت‌گیری‌هایی در این فیلم‌ها وجود دارند که ما را قادر می‌سازند که ببینیم تهیه‌کنندگان در مواجهه با میراث آندرسن، چقدر صادق و جدی هستند. به نظر من، موشکاف‌ترین‌شان که به آندرسن و آثارش پرداخته‌اند، منصف‌ترین و خلاق‌ترین شان در حرفهٔ خود هستند. بیشترین چیزی که آن‌ها را مضطرب می‌سازد، دقیقاً همان چیزهایی است که آندرسن را مضطرب می‌ساخت؛ بالقوه‌ترین چیزی است که در انتقال میراث آندرسن و وفادار ماندن به آن دارند. به عقیدهٔ من، این‌چیز مسئولیت اخلاقی هنرمندان است؛ وقتی اثر هنرمند دیگری را تصاحب می‌کنند.

می‌خواهم به طور خلاصه، دربارهٔ دو نمونه از تصاحب اخلاقی و غیراخلاقی صنعت فیلم‌سازی که به یک قصهٔ پریان پرداخته است، بحث کنم؛ چون آن‌ها باری بر میراث آندرسن هستند. نمونهٔ اول، فیلم‌های انیمیشن مایکل اسپورن است که به طور مستقیم به قصه‌های آندرسن پرداخته و دومی **یافتن هیچ کجا** (۲۰۰۴)، فیلم زنده‌ای دربارهٔ زندگی جی. ام. بَری است که به طور غیرمستقیم، زندگی آندرسن را نشان داده است.

در سال‌های ۹۲ ـ ۱۹۹۰، مایکل اسپورن، انیماتور آمریکایی، سه قصهٔ پریان از آندرسن را به نام‌های «بلبل»، «کفش قرمزی» و «دختر کبریت فروش»، برای کمپانی ایتالتونز اقتباس کرد و آن‌ها را شرکت آموزشی وستون وودز استودیو، به راحتی پخش کرد. این فیلمها که هر کدام حدوداً بیست و پنج دقیقه زمان دارند و برای کودکان بین پنج تا ده ساله ساخته شده‌اند، در HBO نمایش داده شده‌اند، ولی بیشترشان نتوانستند به طور وسیع توجه مردم را به خود جلب کنند. بنابراین، آن‌ها را می‌توان تولیدات فرهنگی جنبی صنعت فرهنگ قلمداد کرد. جنبی بودن آن‌ها، می‌تواند بیشترین دلیل برای این باشد که استحقاق توجه ما را داشته باشند؛ چون فیلم‌های اسپورن که فیلم‌نامه‌های‌شان را ماکسین فیشر نوشته است، تفسیرهای عمیقی از داستان‌های آندرسن هستند که از محدودهٔ دوران خود فراتر می‌روند و میراث آندرسن را زنده نگه می‌دارند.

همه‌شان از صدای راوی و صحنه‌ها و پس زمینه‌های رنگی بهره برده‌اند و بخش انیمیشن فیلم، به طور خودانگیخته‌ای از شخصیت‌هایی استفاده کرده که با جوهر کشیده شده‌اند و به نظر زنده می‌آیند؛ چون بسیار ساده و بی‌پیرایه هستند و به هنر معصومانه و بنیادین کودکان شباهت دارند.

دو تا از فیلم‌های اسپورن خیلی مهم هستند؛ چون درونمایه‌هایی از قصه‌های آندرسن را برای پرداختن به مسائل اجتماعی معاصر، تغییر می‌دهند. هر دو فیلم در نیویورک رخ می‌دهند و موسیقی و دیالوگ‌ها، ریتم و فضای زندگی شهری زمانهٔ حاضر را در خود جذب کرده‌اند. در **کفش قرمزی**، اسپورن دوستی صمیمانهٔ دو دختر کوچولوی سیاه پوست، به نام‌های لیزا و جنی را به تصویر می‌کشد و نشان می‌دهد که آن‌ها به سبب تغییری در وضعیت اقتصادی‌شان، چگونه ذره ذره از هم فاصله می‌گیرند. داستان را کفاشی به نام اوزی دیویس روایت می‌کند که در یکی از محله‌های فقیرنشین نیویورک زندگی می‌کند. لیزا و جنی اغلب به دیدن او می‌روند و کفاش، زندگی آن‌ها را شرح می‌دهد و از علاقهٔ هر دوشان به رقص و بازی سخن می‌گوید و این‌که چقدر از با هم بودن لذت می‌برند. روزی خانوادهٔ لیزا در بخت‌آزمایی برنده می‌شوند و به ناحیهٔ دیگری از شهر نقل مکان می‌کنند. حالا که لیزا ثروتمند شده، به جنی محل نمی‌گذارد تا وقتی که با یکدیگر در یک سالن

محصول فائری‌تل تیاتر از لباس نو امپراتور (۱۹۸۵)، به کارگردانی پیتر مداک، به طور نامعمولی خلاق است و مسائل اجتماعی و سیاسی مهمی را پیش می‌کشد. در این فیلم، لباس‌ها و صحنه‌ها طوری طراحی شده‌اند تا تفاوت‌های میان طبقات اجتماعی را نشان دهند. پادشاه و اطرافیانش، لباس‌هایی گل و گشاد می‌پوشند و در تالارهایی به سبک باروک قدم می‌زنند، در حالی‌که طبقات پایین‌تر مثل آن دو کلاه‌بردار، مورتی (آرت کارنی) و بو (آلن آرکین) لباس ژنده به تن دارند

باله دیدار می‌کنند و لیزا کفش‌های قرمز جنی را می‌بیند. لیزای لوس به جنی بی‌اعتناست، ولی کمی بعد به محل سابق‌شان می‌رود و کفش‌های قرمزی را که دیویس کفاش برای جنی دوخته است، می‌دزدد. لیزا که حالا شدیداً احساس گناه می‌کند، پی می‌برد که کفش‌های قرمز جادویی‌اند و آن‌ها او را به همسایهٔ قدیمی‌اش برمی‌گردانند و کمکش می‌کنند تا دوستی‌اش را با جنی از سر بگیرد.

در **دختر کبریت فروش**، اسپورن دختری بی‌خانمان، به نام آنجلا را نشان می‌دهد که دارد خود را آماده می‌کند تا در آستانهٔ سال نو (۱۹۹۹)، برای کمک به خانواده‌اش که در ایستگاه مترویی متروک در خیابان هجدهم زندگی می‌کنند، کبریت بفروشد. او سگ ولگردی به نام آلبرت را می‌بیند که همراهش می‌شود. آن دو بیهوده تلاش می‌کنند تا در میدان تایمز کبریت بفروشند. شب سرد و غمباری است و آن‌ها به زمینی خالی از سکنه می‌رسند و در آن‌جا، آنجلا سه کبریت روشن می‌کند. هر بار که او این کار را انجام می‌دهد، تخیلاتی را تجربه می‌کند که نشان می‌دهند چگونه ثروتمندان از فقرا و گرسنگان شهر نیویورک غافل شده‌اند. هیچ کس پیدا نمی‌شود تا به او کمک کند و وقتی می‌کوشد به ایستگاه مترو برگردد، در بورانی گرفتار می‌شود.

صبح روز بعد که مردم او را در میدان یونیون می‌یابند، به نظر می‌رسد که مرده است، ولی او به طرز معجزه‌آسایی نجات می‌یابد، از آلبرت تشکر می‌کند و ثروتمندانی که دورش جمع شده‌اند (همگی یادآور کسانی‌اند که در رویاهایش آن‌ها را دیده است)، به او و خانواده‌اش کمک می‌کنند.

فیلم‌های اسپورن، آشکارا از اصل قصه‌های آندرسن دلگرم‌کننده‌تر هستند. البته، اسپورن با خوش‌بینی‌ای که دارد و به سبب ملاحظات اخلاقی‌ای که در آندرسن و محتوای آثارش می‌کند، به اصل داستان‌های او وفادار می‌ماند. فیلم‌های او با جزئیات هنری تازه‌ای که با زندگی معاصر مرتبط هستند، این قصه‌ها را غنا می‌بخشند و آن‌ها را از نظر ایدئولوژیکی، بیشتر با تمرکز بر فطرت جسورانهٔ دختران کوچک، مورد نقد قرار می‌دهند تا بر قدرت روحیهٔ الهی در عین حال، این فیلم‌ها، نقدهایی اجتماعی بر شرایط فقر در شهر نیویورک هستند و معنای خاصی دارند که می‌توان آن‌ها را به شرایط کودکان فقرزدهٔ سراسر جهان هم تعمیم داد. آن‌چه فیلم‌های اسپورن را از داستان‌های آندرسن متمایز می‌کند، این نکته است که او امید به تغییر را در زمان حال به تصویر می‌کشد، در حالی‌که آندرسن به خاطر رنجی که کودکان می‌برند، وعدهٔ پاداش در بهشتی آسمانی را به آن‌ها می‌دهد.

فیلم‌های اسپورن جانبدارانه‌اند؛ به این معنا که عامدانه، جنبه‌هایی از قصه‌های آندرسن را انتخاب می‌کنند تا با آن‌ها بعضی نکات اجتماعی را که آندرسن می‌خواست به آن‌ها اشاره کند، بیان دارند. روحیهٔ انتقادی او تا آخر حفظ می‌شود و حتی بعضی از اشتباهاتش را هم آشکار می‌کند. مهم‌تر از همه، اسپورن کارش را کاملاً جدی می‌گیرد و این چیزی است که نمی‌توان آن را در مورد کار «غیراخلاقی» مارک فارستر، در فیلم یافتن هیچ کجا (۲۰۰۴)، بر پایهٔ نمایش‌نامه‌ای از آلن نی گفت. اگر چه از این فیلم در رسانه‌های آمریکایی استقبال گسترده‌ای صورت گرفت، آن هم مثل فیلم هانس کریستیان آندرسن، نمونهٔ خوبی است از این‌که چگونه میراثی ادبی و شخصی را می‌توان چنان زایل و تحریف کرد که توهمی دروغین دربارهٔ اهمیت یک نویسندهٔ مهم انگلیسی ایجاد کند. در این‌جا می‌خواهم راجع به بَری بنویسم و نه آندرسن؛ چون این فیلم تازه، جدیدترین نمونه از شیوهٔ غیراخلاقی‌ای است که بعضی از به اصطلاح نویسندگان ادبیات کودک، در حیطهٔ عمومی عرضه کرده‌اند و آن را به چنان شیوه‌ای عرضه کرده‌اند که اگر نه میلیون‌ها بیننده، هزاران تن از آن‌ها شخصیت خیالی بری را هم‌چون آدمی واقعی می‌پذیرند.

بعضی واقعیت‌های اجمالی: جی. ام. بری، مرد خیلی کوتاه قدی بود که قدش به زحمت پنج فوت بود و از اوایل سال ۱۸۹۷، با خانوادهٔ لوئلین دیویس آشنا شده بود. در آن موقع سه پسر دیویس چهار، سه و یک ساله بودند. از موقع اولین دیدارشان تا مرگ سیلویا لوئلین دیویس در سال ۱۹۱۰، بری چنان در امور خانوادگی دیویس‌ها دخالت می‌کرد که آرتور، شوهر سیلویا از او بیزار شد و سعی کرد از خانه‌شان بیرونش کند. ولی بری تا وقتی هر دو مردند، با سماجت به خانهٔ آن‌ها رفت و آمد می‌کرد و بیشتر با زور، ناپدری پسرها شد تا این‌که خود سیلویا خواسته باشد. نمایش‌نامه‌اش **پیترپان یا پسری که هیچ وقت بزرگ نمی‌شد**، هرگز به قصد کودکان نوشته نشده بود و همیشه از حمایت چارلز فرومن، تهیه‌کنندهٔ آمریکایی برخوردار بود. در اولین اجرای آن، از بچه‌های بیمارستان کسی حضور نداشت. بری که از نظر جنسی ناتوان بود،

رابطهٔ خیلی عجیبی با پسرهای دیویس داشت و در رابطه‌اش ته رنگی از میل جنسی به آن‌ها وجود داشت.

در **یافتن هیچ کجا**، همهٔ این واقعیت‌ها در قالب داستانی عشقی و سوزناک بین سیلویا و بری تحریف شده‌اند. نقش آن دو را ستارگان مشهور سینما، کیت وینزلت و جانی دپ ایفا کرده‌اند. به جای بَری مزاحم و فضول، فیلم نویسنده‌ای شریف، متعهد و حساس را نشان می‌دهد که همسرش و مادر سیلویا با او بدرفتاری می‌کنند و او را درک نمی‌کنند. بری نجیب و بیچاره باید کاری کند که سوءظن‌های جامعه از بین بروند. او به سیلویا و پسرها، دیوانه‌وار عشق می‌ورزد؛ چون دلسوزشان است. در تصویری که جانی دپ از بری ارائه کرده است، کوچک‌ترین نشانه‌ای از شهوت‌رانی و میل جنسی دیده نمی‌شود؛ گویی او اصلاً احساس جنسی ندارد و انگار عشقی که به سیلویا دارد، اگر اصلاً چنین عشقی وجود داشته باشد، کاملاً معصومانه و پاک بوده است. در عین حال، می‌دانیم که بری آدم فوق‌العاده حسابگر و فریبکاری بوده است. نمایش‌نامه او در سال ۱۹۰۴، وقتی سیلویا و شوهرش بسیار سرحال و شاداب بودند، در سالن سیلویا هرگز اجرا نشد و پیتر دیویس، پسر بزرگ‌شان که از قرار معلوم مرد خانواده می‌شد، بَری را تحقیر می‌کرد.

ما از تصویر رمانتیک بری در فیلم فارستر و نمایش‌نامهٔ نی، چه چیزی می‌سازیم؟ قطعاً آن‌ها این حق را دارند ـ مثل همهٔ هنرمندان ـ تا یک هنرمند و اثرش را تغییر دهند، دستکاری و با آن شیرین‌کاری کنند و از نو آن را بیافرینند. با وجود این، روشن است که آن‌ها با وفادار ماندن بیش از حد به تاریخ و رویکردی کم‌تر انتقادی به آندرسن، به شخصیت بری و کار خودشان آسیب وارد کرده‌اند. بری شاخ و برگ داده شده، یک بری زشت است؛ همان جوری است که در تصویری که از آندرسن، در فیلم هانس کریستیان آندرسن ارائه شده است، می‌بینیم. در واقع در رویکرد آن‌ها، بری زیبا و دوست‌داشتنی، بیش از حد بی‌حوصله و کسالت‌آور شده است و چون نویسندهٔ بسیار آشفته‌ای بوده است، نشان دادنش مشکل است. او بسیار دمدمی مزاج بود؛ درست مثل هانس کریستیان آندرسن که نیازی نیست تا میراثش را تبدیل به یک اسطوره سازیم.

در عوض، اسطوره‌ها و قصه‌های پریانی که دربارهٔ بری رواج دارند، مستحق آن هستند که چنان مورد پرسش قرار گیرند که ما بتوانیم بپرسیم او چرا و چگونه آثاری خلق کرد که تخیل ما را به خودشان جلب و هنوز هم نقش فراوانی در فرهنگ غربی ایفا می‌کنند؟ این در مورد آندرسن هم صدق می‌کند و به همین دلیل، من او را با بری مقایسه کرده‌ام.

اگر تصویر او را در فیلم هانس کریستیان آندرسن کمپانی RKO به یاد بیاوریم، عملاً دانستن شمه‌ای از این‌که آندرسن که بود و چرا می‌نوشت، غیرممکن می‌شود. بخش عمده‌ای از سرگذشت او را فیلم نادیده گرفته و با مصیبت‌ها و فجایع زندگی‌اش، به طور سطحی برخورد کرده است. میراث او را می‌توان از طریق اقتباس‌های سینمایی‌ای که از آثارش شده است، بهتر فهمید. با این حال، در این‌جا هم در فیلم‌هایی که بر پایهٔ قصه‌هایش در طول پنجاه سال گذشته ساخته شده‌اند، تنها می‌توان ردپاهایی از انگیزهٔ اصلی او را یافت.

خوشبختانه، عرصهٔ تولیدات فرهنگی هنوز آن‌قدر گسترده هست که روایت‌های مختلف از زندگی و آثار او با یکدیگر رقابت کنند و نشان دهند که معنای آثارش چه بوده است و زندگی‌اش را چگونه باید تصویر کرد. اهمیت رسانه‌های عمومی در قرن بیست و یکم، به ویژه سینما، این امید را به ما می‌دهد که میراث او هرگز تسلیم سهولت‌های غیراخلاقی نخواهد شد. مهم‌تر از همه، آندرسن دیدگاهی را می‌شناخت و قویاً آن را نشان می‌داد؛ دیدگاهی که هرگز نباید آن را از یاد ببریم: آفرینش هنر بر پایهٔ مسائل اخلاقی.

این مقاله، ترجمهٔ فصلی از کتاب زیر است:

Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller, Jack Zipes, Routledge, 2005, 103-142pp