ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۳ (پیاپی: ۲۶)، تیر ۱۳۹۹

تاریخ برده‌داری آمریکا و سینما اقتباس از رمان‌های الکس هیلی، تونی موریسن و آلیس واکر: تقابل فضای ذهنی متن و تصویر

غزاله ابراهیم زاده[1]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۳۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۰۷
کد مقاله: ۶۸۳۰۳

چکـیده

ریشه‌ها از الکس هیلی، دلبند از تونی موریسن و به رنگ ارغوان از آلیس واکر در طیف ادبیات داستانی آفریقایی- امریکایی به آسانی می‌توانند نمایان‌گر افت و خیز تاریخ برده‌داری آمریکا باشند. این سه رمان نه در چهارچوب اعتراض مطلق و نه در مسیر نگارش تاریخ خط به خط بلکه با توسل بر شرح روزگاران برده‌داری و رویدادهای پس از جنگ داخلی آمریکا القاگر فضای مستولی آن دوران بر ذهن خواننده اند. چنین حقیتی مستدل این فرض است که همان بازتاب ذهنی در فرایند اقتباس تصویری از رمان به دست دهد که کماکان در عمل به نتیجه‌ای ناهمگون می‌رسد. این مقاله بر آن است تا با شرح فضای ذهنی، نقش زبان در ترکیب بندی ذهنیت گرایی در این سه اثر و با اتکاء بر شاخصه های سینما اقتباس و روند تاثیرات تصویر چشمی بر ذهن در قالب تحقیق میدانی و همچنین تمرکز بر فیلم های مقتبس به شرح تقابل فضای ذهنی نویسنده داستان و کارگردانی اثر بپردازد. آنچه در غایت به شباهت و تمایز میزان اثر بخشی و هم چنین میزان کارآمدی متن و تصویر بر درک خوانندگان و بینندگان در نمو پیام می‌رسد. در پی تفسیر موضوع تمایز فطری دو ژانر هنری، کلامی- تاریخی و تخیلی- تصویری است که عامل نیرو بخش گونه گونی فیلم و رمان در ترکیب بندی‌های ذهنی شناخته می شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: فضاسازی ذهنی، سینما اقتباس، رمان های ضد برده داری، تاریخ آمریکا، نویسندگان آفریقایی- آمریکایی

۱- مدرس دانشگاه ارشاد دماوند :*gh.ebrahimzade80@yahoo.com*

۱- مقدمه

۱-۱- سینما اقتباس و فضای ذهنی متن

صنعت سینما از زمان تقریبی رشد و حصول خویش به تاریخی نه چندان دقیق، حدود ۱۸۹۰ (بوردل و تامسون، ۱۳۹۶: ۵۰) در اذهان عمومی به عنوان سرگرم کننده ترین تحفه قرن بیست شناخته شد. آن چه هرگز از مسیر وام گیری و البته تاثیر گذاری بر سایر ژانرهای هنری نیز دور نماند و همین داد و ستد فرهنگی او را در جرثومه خلاقیت مداری های هنر مابانه قرار داد. ادبیات در این میان، نقشی به سزا ایفا نمود و در مقایسه با شاخه های مختلف ادبی، رمان به واسطه هم سانی در عواملی چون روایت، شخصیت پردازی و فضا سازی به بیشترین درجه از اقتباس دست یازید. گرچه، با نظر بر هنری- صنعتی بودن سینما که رشد و قوامش در گرو رونق گیشه فروش استمرار می یافت، دور از ذهن و البته منطق هم نبود که روایت رمان هایی که وجهه ای جهانی یافتند بر پرده نمایش نیز به تصویر در آیند و این کماکان سراچه ای است بر سینما اقتباس. بر طبق نظریه دبورا کارتمل اقتباس در سینما بر سه قسم است: اقتباس انتقالی که با کم ترین دخل و تصرف به بیننده منتقل می گردد، اقتباس تفسیری با حفظ محوریت داستان افزون و کاست بسیار از جانب فیلم ساز دریافت می کند و اقتباس قیاسی که به نوعی اقتباس آزاد محسوب می گردد(شهبا و شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۶). در لغت نیز واژه اقتباس تنها به فحوای گرفتن، نقل کردن مطلب و یا موضوعی از کسی یا چیزی محدود نگشته و بار مفهومی تغییر دادن، خلاصه کردن و افزودن را نیز به دنبال می کشد (فرهنگ معین). از همین روی، اقتباس از اثر چندان مطبوع طبع نویسندگان نیست و این نظر که اقتباس از یک متن ادبی از ارزش آن کاسته و تغییراتی که فیلم ساز در روند اقتباس ایجاد می کند، به ارزش های هنری آن لطمه می زند (گوهر پور،۱۳۸۷: ۶۷) را قوت می بخشد. خوانندگان هم چنین، در پی بدل گشتن به بینندگان همواره بر ارجحیت متن نوشتاری بر متن تصویری به سبب میزان تاثیر گذاری و دل پذیری حاصل از خوانش تاکید ورزیده اند. علت واقعی بی علاقگی نویسندگان به سینما اعتقاد قلبی ایشان به نبوغ کلمات است که تنها کلمات می توانند ریزه کاری ها، تفاوت ها و حساسیت اندیشه ها را منتقل سازد. داستان در بدو امر از کلمات ساخته شده است و این زبان است که مسیر داستان گویی قصه را به قلمرو سلطنت هنر می کشاند (تیلر، ۱۳۸۵: ۵۸). اکنون، عمده پرسش این است که کلمات چه قدرتی دارند که تصاویر عاری از آنند؟ ویرجینیا وولف در مقاله ای در شرح سینما می گوید: تصاویر ساخته شده شاعر مجموعه ای از هزار اشاره اند که تصویر سازی ذهنی ساده ترین آن هاست، حتی ساده ترین تصویر(عشق من چون گل سرخی است که در ماه ژوئن روییده) رنگ سرخ و لطافت گلبرگ ها را نشان مان می دهد، این احساسات به نحوی تفکیک پذیر با ریتمی در هم آمیخته اند که به خودی خود ندای اشتیاق و تردید و عشق را در خود دارند، سینما باید از چنین مواردی که قابلیت انتقال از راه کلام (صرفاً کلام) را دارند بپرهیزد (1962:18). بنابراین، شرح حالات یک گل در بهار در قالب کلمات شعر گونه احساسات را تحریک کرده و لطافت را به روح می رساند اما دیدن تصویر گلبرگ به شبنم نشسته در نمایی روحانی از ترکیب نور و موسیقی با تمام دل نشینی، چنان لطافتی را به روح نمی رساند. مفهوم گسترده تر این تعبیر بدان معناست که کلمات قدرت مدار، راه بر و تاثیر گذارند و تصاویر تنها نمایه های هستند پوچ و بی اثر. بی شک این برداشتی یک سویه و سطحی در ارائه حق مطلب است از این سبب که کلمات نیز آن چنان که باید دارای قدرت های مطلقه نیستند، گاه رویدادها، احساسات و تجربیات به گونه ای شکل گرفته اند که کلمات از بیان حالات قاصر می مانند. اعترافات کرت وانه گیت نویسنده رمان *سلاخ خانه شماره ۵* مبین همین ادعاست. نویسنده، در خلال جنگ دوم جهانی در شهر درسدن آلمان به عنوان اسیر جنگی در زیر زمینی که زمانی قصابخانه شهر بوده است در مسافتی به عمق هزار و هشتصد کیلومتر زندانی می گردد که در این حین شهر مورد آماج حملات هوایی از جانب متفقین (آمریکا و انگلیس) قرار گرفته و حدود چهار هزار بمب بر سطح شهر فرو آمده و به یک باره درسدن در آتش فرو می رود و البته با اتصال به حملات متعدد پس از آن. اسیران جنگی رهایی یافته و به کار پاک سازی شهر از اجساد سوخته گمارده می شوند. بمب های فسفری به گونه ای شهر را در کام آتش کشاندند که تعداد زیادی از غیر نظامیان، در پناهگاه ها بدون سوختگی در بدن و یا لباس تن از شدت حرارت بالای وارد آمده جان باختند. در دوران پسین، نویسنده که مدت ها از فشار عصبی رنج می برد در پی جنگ بین ویتنام و آمریکا تصمیم به روایت خاطرات می گیرد، او با خود می اندیشد که تنها از منظر یک راوی گزارش خواهد داد و ممکن است مشهور و یا حتی پول دار شود اما در فصل اول رمان اعتراف می کند هیچ کلمه ای که بتواند بیان گر میزان وحشت حاصل از آن انفجارات پی در پی، آتش سوزی مهیب و جسدهای سوخته باشد هرگز نه به ذهنش رسید، نه می رسد (qtd in Green, 2014: YouTube). به همین سبب این رمان دارای یک زبان منحصر به فرد در داستان گویی است که مقر گفتنش، این بحث نیست. و کلمات، شاید به صرف تصویر سازی ذهنی تطمیع کننده روان خواننده باشند اما هرگز تکمیل کننده آراء نویسنده نبوده اند و همواره حواس را با نقصان بسیار منتقل ساخته اند. این جاست که مفهوم «فضای ذهنی» حلول می یابد که کلمات نه تنها با استناد بر ناهمگونی ها و یا ارائه مجاز و استعاره بلکه با توسل به فضایی که خلق می کنند، باعث ایجاد رابطه ای ذهنی بین متن و خواننده می گردد که این رویداد در بردارنده نوعی تمتع نفس است. متن محیطی است پیچیده که گاه لایه لایه است و گاه چرخشی و در برخی موارد حتی خط خطی و در هم پیچیده که خواننده خود را در کشاکش حاصل از توصیف تجربیات، احساسات، خاطرات و

اعتراضات توامان با شرح حرکات و مکالمه ها در حال نوعی پردازش و ساخت ناخوداگاه در می یابد. فعل و انفعالاتی دریافتی– تطبیقی بین متن و ذهن، تحریک کننده حواسی است که در غایت به خیال پردازی و پیوند روحی می رسد. و این یک نوع خلقت مجدد از بافت متن است، چنان که خواننده تصورات خود را نیز در خلال واکاوی کدهای بینامتنی جاسازی کرده و لاجرم خود نقش نویسنده را در تبیین برخی تعریف ها ایفا می کند. کما این که خالق اثری نیز وجود ندارد، در حقیقت نمی تواند وجود داشته باشد، رولان بارث در مقاله *مرگ نویسنده* اذعان می دارد که متنی خلق نمی گردد، مگر آن که نویسنده مرده باشد (2011:4). یک متن ادبی به هیچ عنوان تحت انقیاد امپراطوری نویسنده نبوده و در برگیرنده مجموعه ای از فرهنگ هاست. پس ناگزیر، متن از برای تکامل مشارکت خواننده را می طلبد و کلمات محرک ذهن گرایی هایی خواننده به شمار رفته و این تعامل دلیل بر رشد مرتبه زبان است که گاه بریده و ناکامل نیز هست اما در تبین فضاهای ذهنی به تکامل می رسد. هر کس به فراخور نحوه تربیت، موقعیت جغرافیایی که در آن قرار گرفته است، میزان سواد اجتماعی، فرهنگی و علمی، جنسیت و حتی پیشه ای که به آن مشغول است به درک آن نائل می گردد.

درتبیین قوانین هرمنوتیک، شلایر ماخر بر این باور است که خواننده ابتدا متن را به طور کامل می فهمد، سپس به بازسازی جزییات می پردازد (Kalaga, 2015:88). هایدگر متن را مدور می داند و در حال چرخش که تفسیر آن بر مبنای باور و علاقه شخصی هر فرد شکل می گیرد (ibid.5). درتلاطم«هنر درک کردن» بر طبق پدیدارشناسی هوسرل برخی موارد به چشم برخی خوانندگان نمی رسد، در حالی که در ذهن برخی دیگر بی اندازه قابل تاکید است حتی در واکاوی برخی کد های توصیفی معانی متفاوت به ذهن افراد متفاوت، متبادر می سازد. بنابراین هرگز استنباط یک فرد از یک متن ادبی با فرد دیگر یکسان نیست، از این روی که ذهنیات یک فرد با فرد دیگر یکسان نیست. بنابراین، متن یک پدیده سیال و انعطاف پذیر است که هرگز شکلی خاصی نگرفته و به قطعیت نمی رسد. حال توجه داشته باشید در طی روند تصویر سازی ذهنی از توصیف چهره و پوشش شخصیت ها، چیدمان فضای داستان در محیط بسته شامل اتاق کار یا خواب، یا محیط خارج از خانه، فضای کاری و یا شهری، حتی جاده ای که به یک فضای سبز یا خشک می رسد، خواننده نمودهای تفسیری را به هر ترتیبی فرض کرده، گاه به خود انگاری و دگر انگاری رسیده است که ناگهان فردی به نام فیلم ساز بین متن و خواننده قرار می گیرد. امواج حاصله از ارتباط گیری بین متن و خواننده، حسی که در طول خوانش به آن رسیده خود به خود تحقیر شده و لذت دریافت روح را نیز به زیر می کشاند، زیرا اینک خواننده، بیننده فضای ذهنی حاصل از برداشت مستقل فرد دیگری است که قرار است یک تصویری فردی را به اعلام عمومی برساند. آن هم طبق رویه ای که سینماگران ادبیات را صرفاً در حکم ماده ای خام می دانند که ابداً توجه به شکلی نداشته که قبلاً بر این ماده کار وارد شده است. چه بسا، در مرحله انتقال و تبدیل سینما و رمان نمی توانند به یکدیگر تبدیل گردند مگر آن که بخشی حذف یا اضافه گردد (بلاستون، ۱۳۹۰: ۷۰). هم چنین، به سبب گزینشی بودن ترکیب بندی ادوات فیلم، فیلم نامه نویس انتخاب می کند که چه چیزی را [به نمایش بگذارد]، کارگردان انتخاب می کند چه نشان دادنی است و تدوین گر انتخاب می کند که چه چیزهایی باید حذف و یا متصل گردند (تیلر: ۱۳۸۵، ۶۰). چنین است که تباین بین فرض خواننده و درک فیلم ساز به نوعی شوک بصری بدل می گردد. سوای این موضوع که روایت تصویری، یک پدیده شکل گرفته، کامل و تثبیت یافته است که مشارکت بیننده از برای ساخت را نمی طلبد و به خیال پردازی و آوای درون هم نمی پردازد. در حقیقت به صرف جنبه عمومی که بر رویکرد اکران وارد است تا خوانش، بیننده این گونه می طلبد یا در بیان بهتر این گونه آموخته است که یک اثر تثبیت شده را روی پرده ببیند، گونه های فیلم های هنری، استعاری و یا با پایان باز مورد توجه همگانی نبوده و اغلب مخاطب خاص خود را می طلبد. همین اتکاء بر چشم سر است که عمدتاً لذت اعتماد بر حواس دیگر و آن چه می آفریند را تحت انقیاد قرار می دهد و منتقدان را بر آن می دارند تا سینما را ناقص فرض کرده که در امر اقتباس تنها با توسل بر مصالحه پیش می رود. در حالی که، اثر بخشی روحی و ذهنی در پی درک مطلب از طریق فضای دیداری میسر هست اما نیازمند نوعی سواد می باشد. زیرا بزرگ ترین تضاد، تضاد بین دو سواد است، سواد درک نشانه های تصویری و به کار گیری خلاقیت فردی در صحنه پردازی بدون استناد بر کلمات.

سینمای اقتباس در اصل بازنگاری یک اثر توسط هنرمند دیگری است، نه تقلید محض از آن که در پاره ای از نقاط به کلمات نزدیک شده، در پاره ای دیگر بسیار دور افتاده و در فضاهایی نیز به کمک کلمات می شتابد آن هم در پی ایجاد ژانر دیگری. در حقیقت، محصولات نهایی در قالب رمان و فیلم نمایان گر واژه های زیبایی شناسی متفاوتی هستند. همان قدر که باله با معماری تفاوت دارد ، فیلم به همان اندازه تبدیل به اثری متفاوت می شود که یک تابلوی نقاشی تاریخی با آن دوران تاریخی که تصویر می کند تفاوت می یابد، هر یک از این آثار در تحلیل نهایی مستقل هستند، و کیفیات و یگانگی خاص خود را دارند (بلاستون، ۱۳۹۰: ۷۰). بنابراین، بر خلاف نظریه بسیاری از فیلم سازان که اقتباس منحصر از یک متن را سلب تالیف از فیلم ساز و بدل کردن او به یک مترجم محض از اثر فردی دیگر می داند، باید اذعان داشت هیچ انسانی نمی تواند مترجم محض اثر هنری فرد دیگری باشد زیرا همگان به شکل مستقل عمل می کنند، با این تفاوت که هر فردی قادر به اکران فضای ذهنی خود نیست،

مگر یک فیلم ساز. چنین است که ازبرای درک بیش تر، هر یک از دو ژانر باید در محیط هنری متفاوت با استناد بر دانش خاص خود مورد تحلیل و بازبینی قرار گیرند.

اوخر دهه هفتاد و اوایل هشتاد میلادی جامعه ادبی سیاهان آمریکایی پذیرای سه رمان پرفروش بود، *ریشه ها* (۱۹۷۶) و *به رنگ ارغوان* (۱۹۵۸) از برندگان پولیتزر می باشند و *دلبند* (۱۹۸۷) از موریسن در کنار پولیترز، نوبل ۱۹۹۳ را نیز از آن خود ساخت (Cashmore, 1997: 87). این همان بود که از پس افت و خیزهای رنسانس هارلم که از ۱۹۲۳ در منهتن شکل گرفت، ادب و فرهنگ آفریقایی- آمریکایی لاجرم به آن می رسید. ادبی که به واسطه شناساندن یک فرهنگ نوین مورد اقبال همگان قرار گرفته و از رتبه اول هنر به زعم کارگردانانی چون جاناتان دم و استیون اسپیلبرگ به وادی هنر هفتم نیز کشیده شد. این مقاله در کنار توصیف فضای ذهنی ایجاد شده در رمان و میزان نزدیکی اقتباس تصویری از فضای ذهنی داستان، به تقابل تصویر و متن می پردازد. تا در این خصوص به مقایسه میزان اثر بخشی هر یک از این دو ژانر هنری در ارائه تاریخ اجتماعی، فرهنگی ادبی سیاهان آمریکا بر خواننده- بیننده بپردازد.

۲-بحث

۲-۱-ریشه ها

هنگامی که سریال *ریشه ها* در ۱۹۷۷ از تلویزیونABC پخش شد با چنان استقبالی مواجه گشت که در جدول رتبه بندی از فیلم *بر باد رفته* که تا مدت ها جایگاه نخست را به خود اختصاص داده بود، پیشی گرفت. سریال به دوازده زبان ترجمه شد، در حالی که رمان خود به بیست و شش زبان ترجمه شده بود. تاثیرات این رمان و اقتباس از آن به گونه ای بود که تا مدت ها تعداد نوزادان پسری که پس از تولد «کونتا» نام گذاری می شدند و دخترانی که «کیزی» فزونی گرفت و اغلب آمریکاییان بر آن شدند تا به سان هیلی به کندو کاو نیاکان خود بپردازند. سوای فیلم داستانی، تاثیرات روایت مستند از زندگی شخص الکس هیلی با عنوان *چگونه ها ریشه ها تمام کشور را در نوردید* در همان سال با استناد بر روند تحقیقات وی در موسسات و دانشگاه های مختلف، دیدارش با اساتید زبان شناسی و انسان شناسی، سفر به گامبیا و دیدارش با مردم ژوفوره (زادگاه کونتا کینته) و گریویی که با روایت تاریخ شفاهی خاندان کینته و بردن نام کونتا باعث به نتیجه رسیدن تحقیقات هیلی شد را نیز نباید از خاطر دور داشت. بن مایه ای چنان ژرف که منجر به بدل گشتن ژوفوره به یک شهر توریستی و احداث یک مدرسه و مسجدی به نام (مسجد الکس هیلی) طبق وصیت او پنج سال پس از مرگش در این منطقه گردید.

تصویر ۱. دهکده ژوفوره. منبع: gambia.com تاریخ دریافت۲۰۲۰/۵/۱۶

تصویر۲. الکس هیلی. منبع: NewYorker. تاریخ دریافت: ۲۰۲۰ /۵/۱۶

تصویر ۳. دهکده ژوفوره. منبع: Picnki.comتاریخ دریافت:۲۰۲۰/۶/۸

وی که نواده هفتم کونتا کینته بود، از مادربزرگش،سینتیا، و سایر اقوام مادری در گردهمایی های خانوادگی، در ایوان کوچکی در ایالت تنسی داستان نیای آفریقایی خویش که با عنوان «کین- تی» از او یاد می شد را شنیده بود که در سن شانزده سالگی آن زمان که از برای بریدن درخت به منظور ساختن طبل از روستا فاصله گرفته بود مورد حمله چهار مرد قرار گرفت که پس از مرافعه بسیار در غایت به یوغ بردگی کشیده شد. این تحقیقات هیلی بود که مشخص ساخت «کین- تی» با تلفظ مندینکایی همان «کینته» است، خاندانی سرشناس در دهکده ژوفوره در کرانه باختری رودخانه گامبیا و کونتا کینته محبوس در کشتی به نام لرد

لیگونیه در بندر آناپولیس به جان والر و سپس ویلیام والر فروخته شد. بین سال های۱۵۰۰ تا ۱۸۸۰ حدود ده تا بیست ملیون تن انسان از جزایر کارائیب، برزیل و آفریقا به بردگی گرفته می شدند که سهم و نفع بیش تر را از برای اروپاییان نسبت به آمریکاییان حاصل می نمود. با این که در آوان امر این قراردادی بود بین پادشاهان آفریقایی که مجرمین و یا اسیران جنگی از قبیله های دشمن را در ازای دریافت کالا به سوداگران اروپایی می فروختند، در انتهای امر سود کلان حاصل از این نوع تجارت به جنگ

بین قبایل آفریقایی به منظور گرفتن اسیر و فروختن ایشان انجامید. و البته تاییدی بود که در گستره زمان در ازای نیاز گسترده اروپا و امریکا به بردگان به ربایش و آدم فروشی هم برسد (Green, 2012: YouTube). در روایت تصویری ۱۹۷۷ *ریشه ها* نیز ناظر بر چنین رویدادی هستیم که از چهار مردی که به کونتا حمله می کنند، تنها یک تن سفید است و باقی سیاه پوستند. در متن داستان هر چهارمرد سفید اند. بردگان در بدترین شرایط در طبقه زیرین کشتی محبوس گشته و حدود پانزده در صد ایشان روی خشکی را نمی دیدند. این رویدادهای تاریخی به خوبی در کار هیلی شرح داده شده است، سریال ۱۹۷۷ هم با استناد بر روایت انتقالی که در برگیرنده نمای فیزیکی داستان است. شلاق زدن ها، به بند کشیدن ها، تجاوز به زنان و داغ نهادن بر بردگانی که در فضایی به سقف یک متری در میان انواع آلودگی ها محبوس اند، سپس معاینه شکم و دندان بردگان و فروش آنان چنان چه هیلی ریز به ریز به روایت پرداخته به خوبی نشان دهد.

تصویر ۴. نمایی از موزه برده داری ژوفوره. منبع .birdrorsgambia.com. تاریخ دریافت: ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۵: نمایی از سریال ریشه ها ۱۹۷۷منبع: nydailynews.com تاریخ دریافت: ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۶: نمایی از موزه برده داری ژوفوره. منبع.Youtube تاریخ دریافت: ۲۰۲۰/۶/۸

با این حال از آن روی که کلید ذهن گرایی زبان است و رمان هیلی در برگیرنده نوعی «تجربه گرایی» در ارائه اصالت می باشد، خوانش تصویری فیلم به راحتی این نسخه را به سرنوشت شوک بصری مبتلا می سازد. «تجربه گرایی» در رمان به معنای روایت مستند افراد از تجربه شخصی و حقیقی خویش از رویدادها می باشد. هیلی از «تجربه گرایی جایگزین» استفاده می کند، به این معنا که نویسنده به طور حتم در طرح داستان از تجربیات شخصی می گویدکه ممکن است آن شخص خودش نباشد. بلکه خود را به جای آن شخص فرض کرده و از او می گوید. هنگامی که راوی به «من» می رسد خواننده را به انتهای رمان رسانده است.

برتا آرام گفت،«ببخشید که ننوشتیم. می خواستیم هدیه ای برایتان بیاوریم که غافلگیر کننده باشد» بقچه ای که پتو پیچ کرده بود به سینتیا داد. قلب سینتیا می تپید و ویل با ناباوری از پشت شانه سینتیا نگاه می کرد. سینتیا کناره پتو را پس زد صورت گرد قهوه ای پیدا شد، نوزاد پسر بود و شش هفته از تولدش گذشته بود. این من بودم (هیلی،۱۳۸۷: ۶۶۷).

به کارگیری این شیوه از روایت قوت دهنده این ذهنیت است که وی در تمام داستان در حال گفتن از خود بوده است منتها در نقش اجداد پیشینش. کما این که رمان مملو از شخصیت پردازی های ساخته ذهن نویسنده می باشد، بسیاری از رویدادها و مکالمات نیز زاییده تخیل آمیخته با مطالعاتش از عنفوان جوانی در کتابخانه کشتی در حین خدمت در نیروی دریایی ارتش بوده است. او خود از واژه (faction) در تلفیق حقیقت (fact) و داستان پردازی (fiction) استفاده کرد و گفت: از آن روی که من شاهد بسیاری گفته ها و رویدادها نبودم، بنابراین آن چه می دانستم روی داده را با آن چه حس می کردم ممکن است روی داده باشد تلفیق کرده و آراستم (Anderson,1977:22). در حالی که در انتهای رمان بر مبنای پیمودن حدود هشتصد هزار کیلومتر و سفر در سه قاره به منظور تحقیقات چنین اقرار نمود که: خواستم هر آن چه نوشته ام بر مبنای مستندات باشد (هیلی، ۱۳۸۷: ۶۹۱). پس کار او مستندی است داستان وار بر مبنای تخیل و تاریخ حقیقی. حدود صد صفحه اول پردازشی است از فرهنگ آفریقای غنی اما خشک با سنت های اصیل و ترس از موجودات سفید که به زبان بومی «توبوب» خوانده می شوند و عصاهای جادویی آتشین که سیاهان را گرفته و برای خوردن می برند. که در نسخه ۱۹۷۷ آن طور مورد پردازش قرار نمی گیرد، از این جهت که تنها مبحث اسارت مورد تمرکز است، نه فرهنگ. نشانه های گفتاری نیز در حین بدل شدن به نشانه های تصویری چندان کارآمد نیستند.

از سوی دیگر، *ریشه ها* یک رمان گسترده در حال حرکت است، به همین سبب گفتن از این رمان چنان که باید آسان نیست. شخصیت ها و حوادث نسل به نسل، قاره به قاره و شهر به شهر در حال نوسان و جا به جایی با یکدیگرند. کونتا تا یک نقطه خاص به عنوان قهرمان حضور دارد، پس از آن تبدیل به خاطره گشته و از زبان نسلی به نسل دیگر می چرخد. و خواننده همواره در حسرت و تاثر این که پس چه بر سر این قهرمان کهن آمد، می ماند. غافل از این که او در رشد و نمو نسل بعد حصول خواهد کرد و در رشد و نمو همین نسل به زادگاهش باز خواهد گشت. هنگامی که مردمان ژوفوره پی بردند کونتا کینته جد هفتم هیلی است او

را به مسجد ساخته از خیزران و کاهگل روستا بردند تا شکر خدا را به جای آورند و هیلی سجده کنان با ایشان دعا خواند: سپاس بر الله یکی از ما از دیر باز گم گشته بود و الله او را دوباره به میان ما بازگردانده است (همان، ۶۸۵).

تصویر ۷. نمایی از فیلم مستند هیلی در پی روند تحقیقات و دیدارش با مردم ژوفوره. منبع: youtube.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

تصویر ۸. شهر ژوفوره. منبع: Afrotourism .com.تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

در این خصوص کیزی، دختر کونتا که به تام لی فروخته شده، مورد تجاوز قرار گفته و از او صاحب پسری است به نام جرج بسیار مصر است که همه، در حقیقت نوه هایش از پدرش بدانند که همواره با تعصب از نام و اصالت خود یاد کرده است که: نام من توبی نیست، من کونتا کینته هستم، پسر اول اومورو که پسر کیرابا کونتا کینته مقدس است(همان، ۲۱۶).

تمرکز هر دو نسخه فیلم و البته داستان بر رویداد تغییر نام، مقاومت کونتا و شلاق خوردنش در خصوص این پایداری نشان گر حضور قهرمانی ناظر اما غایب به عنوان نگهبان هویت اصیل و پر آوازه در برابر هویت جعلی در پس عمق یافتن ریشه ای پیوندی در سرزمینی بیگانه است. در هر دو فیلم، نوزادانی که به دنیا می آیند، به سمت آسمان پر ستاره گرفته شده و نام کونتا کینته با صدای بلند اداء می گردد. و درک تمامی این موارد در فیلم مستلزم همان سواد خاص است.

تصویر ۹. تندیسی از کونتا کینته در موزه مارتین لوتر کینگ. منبع:alamy.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

تصویر ۱۰: ریشه ها ۲۰۱۶. کیزی و جرج. منبع: www.ew.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

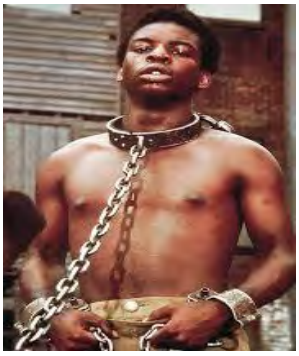
۱-۳-ریشه های نوین

بخش تاریخ شبکه یABC در سال ۲۰۱۶ اعلام داشت پس از چهل سال نسخه ای جدید از رمان *ریشه ها* به منظور آشنایی نسل جوان با این داستان و البته این دوره تاریخی ساخته شده است و به زودی مورد اکران قرار می گیرد. از آن چه شبکه ABC مورد تاکید قرار داد پر اشکار بود که *ریشه های* نوین فیلمی خواهد بود مورد طبع نسلی نوین با پندارهای نوین. گفته فیلم نامه نویس مبنی بر این که من چندان محافظه کار عمل نکرده ام، ما باید کاری بهتر از اولین نسخه *ریشه ها* ارائه دهیم، در غیر این صورت به درد سر خواهیم افتاد (Ryzik, 2016:13) نیز تلنگری از خوانشی پست مدرن از رمان *ریشه ها* و نسخه پیشین به ذهن می رساند. سوای ایده محوری فیلم و نحوه پردازش روایی، گام اول کونتا قهرمان داستان است که مالاچی کربی، جوانی جامایکایی که در جنوب لندن بزرگ شده و از چهارده سالگی در کلاس های بازیگری شرکت کرده بود، بر خلاف سلف خویش در نقش کونتا، لیوار برتون، همان شخصیتی است که از لحن داستان انتظار می رود باشد با چهره ای نه چندان ملایم، مغرور و عمدتاً

لجباز. و لهجه ای خاص در ادای کلمات، که طبق گفته خودش استرالیایی است و در نظر بینندگان آفریقایی است که در اصل هیچ یک نیست نوعی جامایییکایی بریتانیایی است که از برای نشان دادن جای گاه یک برده بیش از به کارگیری لهجه آمریکایی مورد پذیرش قرار می گیرد (Steve, 2016: 33).

تصویر ۱۱. مالاچی کربی در نقش کونتا.۲۰۱۶ منبع: Guardian
تاریخ دریافت: ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۱۲. مالاچی کربی و الیوار برتون در ۲۰۱۶
منبع: chicagocrusader.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸



تصویر ۱۳. لیوار برتون در نقش کونتا۱۹۷۷
منبع: .warteneage.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

محل فیلم برداری در آفریقایی جنوبی همان طبیعت داغ و خشک را از ورای حرکت غیر خطی و تکنیک مدرن فیلم برداری از فراز رودی خروشان (گامبیا) را به دید می رساند، جایی که از دور روستا و کودکانی که دست در دست یکدیگر مشغول بازی هستند نیز به چشم می رسند. جنگ آوری در این نسخه نقش پر رنگ تری می یابد، و چندین بار در طول فیلم به آن پرداخته می‌شود. خاندان کینته، به صرف شهرت بسیار جنگ جویانی هستند در خدمت شاه که گریزی است بر آموزش های مردانگی سخت رزمی در دوران نوجوانیشان که هیلی به دقت و ظرافت بسیار به آن پرداخته. با این حال در این نسخه کونتا جوانی است امروزی و کماکان مشغول به انواع روابط رمانتیک که به نیت تغییر آینده قصد ترک روستا را دارد و در این میان از جر و بحث با پدر نیز ابائی ندارد، انگاره ای از آزادی و حق انتخاب او پیش از اسارت. فیلم نیز چنین، مؤکد همان است که جنگ و رقابت مردمان مندینگو با سایر قبیله ها عامل اسارت و ربایش ایشان است. با این حال، دانستن این نکته به لحاظ تاریخی ضروری است که در آن برهه زمانی آفریقایی غربی جایی که کونتا کینته ربوده شد تحت استعمار بریتانیا بود و بی شک مردمانش نیز جزو مایملک امپراطوری محسوب شده و هرگز این عمل در نظر ایشان ربایش محسوب نمی گشته است!

در طی سفر از فضای تهوع آور کشتی خبری نیست تنها کونتا از تنگنای محیط فریاد می زند و رقص پایکوبی اعتراض آمیز بردگان به خوبی به نمایش درمی‌آید، همین چنین، تهور کونتا در ایستادگی، فرار و مبارزه در عین ضعف و بدحالی در برابر توبوب‌ها، همان که در غایت به قطع نیمه ای از کف پایش با تبر می انجامد. ویولن زن که در رمان به گونه ای پدرانه به نصیحت کونتا می نشیند که از فرار بازش دارد: شنیدم خیلی جوش می زنی، شانست زد، نکشتنت، قانن میگه هر که در حال فرار گیرت بندازه می تونه تو رو بکشه، هر شش ماه یک بار تو کلیسای سفیدا این قانون و می‌خونن (هیلی، ۱۳۸۷: ۲۵۵)، در این نسخه خود نوعی یاغی است که در باز کردن غل و زنجیر و رهایی به او کمک رسانده و در نهایت به سبب شورش بردگان جان می بازد. در نسخه ۱۹۷۷ کونتا با تغییر بازیگر مسن تر نشان داده می شود و در در نسخه ۲۰۱۶ تغییر خاصی در او حاصل نمی گردد، و با دستاری که بر سر دارد بر اصالت آفریقایی خود وجهه ای خاص می بخشد.

تصویر ۱۴. منبع: slate.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۱۵. منبع:wikiwand.com
تاریخ دریافت۲۰۲۰ /۵/۲۶

بل همسر او نیز که آشپز است و در داستان زنی است مهربان، کمی بدخلق، چاق و مسن که از ازدواج پیشین صاحب دو فرزند می باشد که هر دویشان فرخته شده اند در فیلم بانویی است جوان، زیبا و کماکان خوش لباس. به سان دلبرکان کونتا در آفریقا که ظاهری به سیاق زنان آفریقایی نه آن دوره دارند و نه این دوره. به همین ترتیب جرج خروسه پسر کیزی نیز بیش تر یادآور خوانندگان راک اند رول است. و ارباب لی نیز که طبق گفته کارگردان هیبت او نمودی است از فردی بی بند و بار، اغلب مست و در پی قمار بر سر خروس جنگی، هم او که جرج را نیز به سبب رفتار خویش به این مسیر می کشاند تا لقب جرج خروسه بگیرد، جوانکی ظریف و کم سن و سال نشان داده شده است تا موجودی بزن بهادر. این ترکیب بندی شخصیتی حس رقت نسبت به رویداد تجاوز را تلطیف می سازد، از این روی که متجاوز آن چنان که گفته اند بی رحم به نظر نمی رسد. در متن داستان وی سفید پوستی است فقیر از خانواده ای دون و به دور از تربیت اجتماعی که تمام عمر را وقف ساختن قصر های زرین از هیچ کرده. تام لی که همواره عطوفتی پدرانه به جرج دارد و خود نمی داند چرا چنین است، همان مهری که جرج هرگز پذیرای آن نیست، روزی به فرزند می گوید : بذار یه چیزی بت بگم پسر! تو همیشه تا وقتی تو مزرعه من بودی، شیکمت سیر بوده. نمیدونی تو دعوا و مرافه و گرسنگی بزرگ شدن و با ده تا برادر و خواهر و پدر و مادر تو دو تا اتاق داغ که چیکه ام می کنه خوابیدن، یعنی چی؟ یازده سالم بیشتر نبود که زدم به جاده یخه هر کی رو می دیدم می گرفتم که کاری بهم بده حتی کار کاکاسیاها (همان، ۴۰۴-۴۹۳).

تصویر ۱۶. کونتا و بل. منبع: observer.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

تصویر ۱۷. کونتا در آفریقا. منبع: wasgingtonpost.com
تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

در هر دو نسخه فیلم حضور سفیدان را در کنار سیاهان پر رنگ می بینیم، مخصوصا در نسل های بعد و در اجتماعات خانوادگی، گویی کارگردانان قرار را بر میانه روی گذارده اند تا تنها چارچوب ستم را به نمایش نگذاشته و اصول دوستی و دوست داشته شدن و حتی تلاش های آزادی خواهانه برخی سفید پوستان را نیز به رخ بکشند. شخص هیلی نیز از این انگاره فکری مبرا نیست، او به تلاش های دل سوزانه کواکر ها و متدیست ها از برای آزادی کاکاسیاهان اشاره می کند. و علی رغم انتقاد بر خوی وحشی تجارت انسانی و اصول برده داری هرگز از ابراز حس هم دردی با هموطنان سفید روی گردان نیست. و ایشان را کماکان مقهور بازی سیاستمداران در توسیع بی سوادی و فقر، اجبار زمانه و لازمه کنش های بدون فرهنگ اجتماعی می بیند. سطح گویش عامیانه با انبوهی از اشکالات املایی و انشایی در مکالمات بین شخصیت ها برگرفته از همین اندیشه است. وی در مورد تاثیرات داستانش در یک مصاحبه رادیویی یک سال پیش از مرگش گفت: در این روزگاران مردم، نه تنها آفریقایی- آمریکایی بلکه سفید پوستان می توانند به شکل غیر منتظره ای از خواب بیدار شوند و بی آن که حرفی بزنند، فقط بیدار شوند و یکدیگر را در آغوش بگیرند و از هم تشکر کنند (qtd in Pace,1992: 35).

داستان هیلی هرگز مرثیه ای بر خشم و خون نیست، داستان او یک حماسه است، عنوان اصلی کتاب «ریشه ها: حماسه ای از یک خاندان آمریکایی» می‌باشد که هرگز در ترجمه فارسی اثری از عنوان کامل بر روی جلد دیده نشد. کونتا اگر چه با خود سوگند یاد [می کند] که هر قدر هم که میان آن ها بماند مثل آن ها رفتار نکند (هیلی، ۱۳۸۷: ۲۲۳). در نهایت با محیط خو می گیرد پس از مدتی انزوا و کناره گیری متقاعد می گردد که پس از نماز مغرب و تمرین حروف عربی می تواند با سایرین هم کلام شود که حاصل آن یافتن دوستان بسیار چون ویولن زن و شرکت در اجتماعات رقص و آواز در رسته برده هاست. این کنش و واکنش های اجتماعی در فیلم هم به خوبی هویداست، در متن این تقابلات فرهنگی فضایی مفرح به داستان می بخشد. هنگامی که کونتا از دیدن هندوانه و بارش برف متعجب است و هم از طبیعت : نه اثری از دسته بزرگ طوطی هاست، نه میمون بر روی درختان و محلی برای نگه داری بز. جای آن این مردمان خوک در آغل نگه می داشتند وحتی به این جانور کثیف غذا می دادند (همان). یا هنگامی که برای اولین بار ساندویچی می خورد، بل می گوید: تا حالا ساندویچ ندیدی؟ گازت نمیگیره. تو باید اونو گاز بگیری (همان، ۲۶۲). پس از ازدواج با بل کنش های فرهنگی به جر و بحث های زناشویی کشیده می شود، مخصوصاً بر سر نام گذاری کودک که مادر به اندازه پدر خود را محق می داند، اما بر طبق قوانین مندینگو این کار تنها وظیفه پدر است. بل می گوید: باز چه جادو جنبلی می خوای راه بندازی؟ این آفریقایی بازی ها تو هم جز درد سر هیچ فایده ای برامون نداره. حالا دستگیرم شد،

هیچکدوم از این کارهای کافرا و اسمای کافرا نباید واسه بچه در کار باشه (همان،۳۴۰). ارباب ویلیام والر که پزشک است به خشم از برادرش به سبب قطع عضو یک برده، کونتا را خریداری کرده و به باغبانی اش می گمارد. او که به سبب ننوشیدن مشروبات الکلی مورد اعتماد است سمت درشکه چی ارباب را به عهده می گیرد تا او را بر بالین بیمارانش برساند و گاه و بی گاه دخترک را نیز کنار خود نشانده و خاطرات جوانی را برای کیزی نقل می کند، به رودخانه می گوید «گامبی بولونگو» و به ویولون «کو» کلماتی که به هفت نسل بعد می رسند و این آغاز ریشه داوندن هاست. فضای رمان مملو از افتخار و تحسین است که به ذهن خواننده می رسد نه نفرت، نفرین و یا حتی انتقام. تام پسر چهارم جرج بر خلاف سایرین به جای مزرعه داری به آموختن پیشه آهنگری می پردازد، از امور نادر در میان کاکاسیاهان که کماکان به استقلال فردی و مالی بدل می گردد. پس از آزادی، سینتیا مادر بزرگ هیلی، فرزند آخر تام میوری به سبب ازدواجش با یک تاجر الوار می تواند زندگی متمولی داشته باشد و دخترشان برتا، مادر هیلی، اولین دختر از آن خانواده است که وارد دانشگاه می شود و با پدر هیلی که استاد دانشگاه در رشته مهندسی کشاورزی است ازدواج می کند. پس از آن است که پیشرفت اجتماعی خانواده حاصل گشته و زبان محاوره قوام می گیرد.

اگرچه فیلم از آغاز این نسل با نام « نسل بعد» به یک داستان واقع گرایی خانوادگی قرن نوزدهمی بدل می گردد، دلیل آن هم حضور چهار کارگردان مختلف است که در پردازش بخش ها یکسان عمل نکرده اند اما متن کماکان با رعایت راوی دانای کل حاکم بر مغز و قلب تمامی شخصیت ها همواره جذاب است در روایت حماسه. حماسه نه از آن روی که اینان گروهی رنگین پوست بودند که از بردگی به آزادی رسیدند، حماسه نه در منطق زد و خورد و قیامی که تا آخرین لحظه از پای نمی نشیند، در فیلم می بینیم که تام میوری از برای رای دادن تلاش می کند، حماسه از این روی که اینان با حفظ اصالت از تلاطم بحران های پس از آزادی گذشتند تا هویت از دست رفته را بازیابند، در میان لایه های اجتماعی ریشه بدوانند و در نهایت به تایید برسند. گرچه جنگ سر آغاز این آزادی است اما همگان از سرآغازش در اعجابند؟ ایرن همسر تام می گوید: یعنی این سفید ها به خاطر کاکاسیاه ها می خواهند با هم بجنگند؟ (همان، ۵۴۹). مطمئنا، نه!

ویکتور فلمینگ در *بر باد رفته* در صحنه پردازی جنگ داخلی آمریکا، فضایی را به تصویر می کشد که از فضای ذهنی خواننده فراتر می رود، از این روی که هم نمود فرهنگ، پوشش و منش آمریکای قرن نوزده است که چندان بر همه آشکار نیست که در چارچوب سینمای هالیوودی رنگین است و پر طمطراق و افراطی و هم انباشته است از جلوه های ویژه نفس گیر. (صحنه ای که اسکارلت به تنهایی به سمت تارا می رود و اسب و گاری را زیر پلی که یانکی ها از ان می گذرند پنهان کرده است). و به درستی هدف نویسنده در تبلور دخترکی ناز پرورده و خودخواه، با بازی کاملاً همسان ویوین لی در نقش اسکارلت، که به سبب قهر مردان بی لطف و بی رحم چون رت و اشلی یا ناتوان چون پدرش، لاجرم به بلوغ و خود اتکایی نفس می رسد را به خوبی به نمایش در می آورد. اما به سبب فلسفه اقتباس پاره ای از مسائل را ناگفته می گذارد، چون پیام اصلی مارگارت میچل که این رمان داستانی است در دفاع از برده داری. از متن به خوبی بر می آید که این سیاهان دروغ گوی بی مسئولیت ارزش این را ندارند که شهر ها در آتش جنگ بسوزند، جوانان قربانی شوند و زنان و کودکان آواره گشته و گرسنگی بکشند.

تصویر ۱۸. ویکتور فلمینگ در حال کارگردانی بر باد رفته. منبع: piterest.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۱۶

تصویر ۱۹. مارگارت میچل. منبع: videodetective.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

تصویر ۲۰. منبع.plslearning.orgتاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

کلارک گیبل نیز در اثر بخشی فیلم در ارائه نمایه ای کاملاً منطبق بر شخصیت چند گانه رت باتلر که هم حامی است، هم یاغی، هم خیرخواه است و مردم دار و هم بی بند و بار، چنان پر تاثیر است که اسکارلت گاه از برای درک هستی شناسی پاره ای از رویدادها باید به او پناه برده و بپرسد: علت این جنگ چیست و رت پاسخ می دهد هیچ دلیلی وجود ندارد سیاستمداران گاهاً برای اثبات خودشان باید بجنگند (میچل، ۱۳۹۷: ۴۱۶).

تصویر ۲۱. منبع:sites.psy.edu؛ تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۵/۲۶

ابراهیم لینکلن در کنار مسئله آزادی بردگان، بارها بر ضرورت وحدت اشاره کرد: وحدت ایالت های شمالی و جنوبی از برای صنعتی شدن و گستره کاپیتالیسم. جنوبی ها بر خلاف نیویورک مدرن صنعتی هنوز مقهور برده داری بود و کشاورزی و خواهان واردات کالا با تعرفه پایین از انگلیس. بریدن تعرفه بالا، یافتن فضا در میان بازارهای جهانی و جای گزین سازی نظام کارگر و کارفرما به جای برده داری از جمله سیاست های نوین شمالی ها در توسعه برنامه های اقتصادی به شمار می رفت. این کشور مهاجر پذیر بود و مهاجران به هر قیمتی حاضر به کار در کارخانه جات تولیدی بودند. اصرار سناتورهای جنوبی بر عدم پذیرش سر آغاز جنگ چهار ساله بود (Domitrovich, 2017: YouTube). گر چه زمین های زراعی جنوب به مرور زمان به سبب رهایی بردگان خالی از سکنه گشت و مبدل به جنگل، تا ۱۹۳۰ دلار آمریکا از پوند انگلیس پیشی گرفت اما جنوب هرگز به پیش رفت شمال نرسید. و ایشان همواره بر این باورند که محصولات (توتون و پنبه) جنوب، لازمه تولیدات صنعت شمال به حساب می رفت و قهری این چنین از سمت دولت مرکزی علت قهر همیشگی ایشان از سیاهان بود. سیاهان با پیشینه ای سیاه نه سرنوشتی به سان مهاجران داشتند و نه اقبالشان را و نه هیچ بستر فرهنگی از پیش تعیین شده ای آموزش لازم را در این زمینه اعمال می نمود. حجت این بی اعتمادی نیز باز در رمان *بر باد رفته* مشحون است که پس از جنگ، اسکارلت از برای راه اندازی شرکت چوب بری شوهرش سیاهان را به کار نمی گیرد. زیرا آنان حقوق بالا، جای خواب از پر قو و غذا کافی می خواهند که مقرون به صرفه نیست. بنابراین، ترجیح می دهد از محکومین آزاد شده استفاده کند. هیچ یک از این رویدادها در فیلم دیده نمی شوند. روی دیگر سکه، خود سیاهان بودند که توانایی لازم از برای ورود به اجتماع را در خود نمی دیدند، آن ها چه طور می توانستند وارد یک اجتماع بزرگ شوند زمانی که حرفه ای به غیر از زراعت نیاموخته بودند، مراودات اجتماعی و مکالمات صحیح به غیر از آن چه در فضای محدود مزرعه بر ایشان می گذشت، نمی دانستند. و طعم استقلال در پیش برد زندگی فردی و خانوادگی را هرگز نچشیده بودند. بیش تر ایشان در ابتدای امر ترجیح دادند تا زمانی که جایگاه مناسب از برای مهاجرت بیابند به شکل کارگر تحت سیطره اربابان سفید بمانند. و سایرین هنگامی که بی کار و بی پول در شهر گشتند به غارت گری و تخریب اموال عمومی روی آوردند. این بدان معنا بود که برده دای به پایان نرسید، آن چه از۱۸۳۰ آغاز شدت تا سه قرن در قالب نژاد پرستی ادامه یافت (Tsaaior, 2016: 96). در فیلم *کتاب سبز* (۲۰۱۸) به کارگردانی پیتر فرلی می بینیم، دکتر دون شرلی رنگین پوست دانش آموخته رشته موسیقی تا در درجه دکترا از دانشگاه مسکو طی اجرای کنسرت در جنوب، بر طبق کتاب سبز تنها در برخی نقاط که شبیه به مسافرخانه هایی با کم ترین امکانات هستند اجازه سکونت دارد و درهمان سالنی که باید به اجرای کنسرت بپردازد، اجازه غذا خوردن ندارد. .... و این آغاز هارلم بود.

۲-۳- رنسانس هارلم

مهاجرت انبوهی از سیاهان به امید یافتن کار در کارخانه های صنعتی به سمت نیویورک، فیلادلفیا، دیترویت و شیکاگو آن هم در دوره رکود اقتصادی، آغاز مهندسی ساخت جامعه سیاهان در ازای رفتارهای خشونت آمیز، نژاد پرستانه و ناعادلانه در جنوب بود که به ظهور ناگهانی تجمع نویسندگان فرهیخته در یک فضای باز سیاسی به منظور وارد آوردن فشاری سومی بر ادب آمریکا در هارلم منهتن شکل گرفت (Grossman, 2014: 110). و این نموی نه منحصر بر ادبیات با تمرکز بر حضور شاعران بلکه جنبشی وابسته بر گسترش فرهنگ بود. آن زمان که تشکل های دولتی مبادرت به اشاعه فرهنگی نوین در راستای تغییر اندیشه و

فرهنگ ننمایند، لاجرم تشکل های غیر دولتی در غالب تک تک افراد آسیب دیده و حامیان ایشان گرد هم آمده تا به فرهنگ سازی بپردازند.

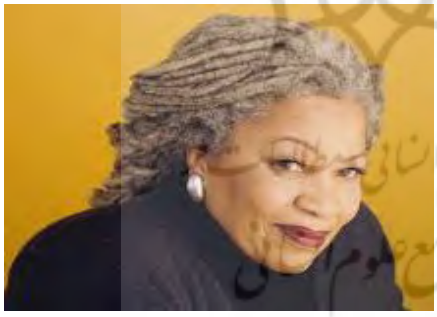
تصویر شماره ۲۲. منبع spottedwordpress.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

پر آشکار است که اندیشمندان هرگز به تساوی بین سیاه و سفید امیدی نداشتند، تنها به این می اندیشیدند که سنت های دیر پای خود را جلوه گر ساخته و غنی بودند آن را به اثبات برسانند. هم گام با توصیه روشن فکرانی چون دبلیو. ای. دوبوا دارای مدرک جامعه شناسی از دانشگاه هاروارد و استاد دانشگاه آتلانتا که در پی مقاله هایی راه اتحاد و اثبات رنگین پوستان را در زنده نمودن روح فولکور آفریقایی می دانست. و بوکر، تی، واشینگتن که رنگین پوستان را به کسب درجات علمی و اثبات از طریق تحصیلات تشویق می نمود، سیاهان هارلم در ادب و موسیقی خوش درخشیدند. وابسته به سنت رقص و پای کوبی و غنی از ادبیات شفاهی فولکلور و آواهایی هایی که هنگام کار در مزارع پنبه می خواندند، موسیقی که در کلام و آوا منحصر به فرد و در بر گیرنده آلام ایشان بود، این قوم در پی مهاجرت به شمال با افزودن برخی آلات موسیقی اروپایی به سبک آفریقایی خویش چون گیتار و ترامپت به رشد بلوز، جاز و راک اند رول در شمال دیترویت همت گماردند. (Gilyard.Wardi, 2004: 119) رمان هایی که در این دوره رخشان نوشته می شدند نیز مشتمل بر دو سبک بودند: اول، اعتراض بر سرگذشت تحقیر آمیز بردگان و دوم، اعتراض بر فرهنگ موجود. رمان های *دلبند* و *به رنگ ارغوان* دست پرورده اندیشه دوم اند.

۲-۴- دلبند

موریسن و واکر با پیروی بر چشم اندازهای فمنیستی قهرمانان خود را در کنش رویکردهای اجتماعی در معرض نمایش می‌گذاردند. فمنیسم نه در مفهوم متداول آن به منظور دست یابی بر حقوق مساوی و برابری اجتماعی بین زن و مرد بلکه در شرح نمونه‌ای خاص و نادر از زندگی راستین مردمانی که حتی جایگاه اجتماعی ایشان روشن نیست. که آیا ایشان (به عنوان زن) در جامعه ای که مردان سیاه وام دار پدران سفیدشان هستند، در زمره انسان ها به حساب می آیند؟

تصویر ۲۳. آلیس واکر. منبع: aalbc.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵



تصویر ۲۴. تونی موریسن. منبع: Rollingstone.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

موریسن در حین پرداختن به امور روزنامه نگاری با داستان زندگی مارگارت گارنر آشنا شد که الهام بخش رمان *دلبند* است. زنی نمی خواهد فرزندانش شبیه خود برده باشند، پس یکی از ایشان را می کشد، او قصد کشتن بقیه را نیز دارد اما نمی تواند. خانه ۱۲۴ خانه ای است که ستی و دخترش دنور در آن ساکن اند، پاول دی از آشنایان قدیمی نیز وارد زندگی ایشان می شود و پس از جشن کارناوال دخترکی حدوداً بیست ساله را نشسته بر تنه درخت می بیند که خود را دلبند معرفی می کند. پاول دی او را مورد بازجویی قرا می دهد و در نهایت از خانه بیرون می راند و دلبند دگر باره باز می گردد، زیرا او تنها مادرش را می خواهد. ستی فرزنش را می شناسد که به سمت او بازگشته است. او باز گشته تا ستی را مجبور کند قضیه اره داستی را جبران کند، دلبند داشت او را مجبور می کرد جزای آن را بپردازد که چرا دندانه های آن را به زیر آن چانه کوچک کشیده و خون بچه را که مثل روغن روی دستانش فوران زده بود، حس کند(موریسن،۱۳۹۸ پ: ۳۹۶).

تصویر ۲۵. منبع amazon.com.تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

تصویر۲۶. منبع rogerebert.com. تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

خانه به تسخیر یک روح در می آید، دنور هم کلام دلبند هست اما با خود می اندیشد اگر پدرش هیل بود چنین اتفاقاتی نمی افتاد. او به گفته های مادربزرگش باز می گردد که می گفت: پدرم خیلی خوب بود، او زیادی برای دنیا خوب بوده و این او را می ترساند، او منتظر بازگشت پدر است اما مطمئن نیست پدر بخواهد با ایشان زندگی کند زیرا ستی، پاول دی را به خود راه داده است. شخص ستی هم علاقه زیادی به هیل دارد: آن دختر کج خلق، آرام بخش و مطیع بود (مانند هیل)، خجالتی بود (مانند هیل) و عاشق کار بود (مانند هیل) روح درون خانه آزارش نمی داد، این ست این جا مانند هر زن دیگری در مورد عشق صحبت می کرد (همان،۲۴۲). او آرزو دارد اینک که دلبند بازگشته است، سایر عزیزانش چون هیل و پسرانش نیز به سوی او بازگردند. پاول دی، ستی، هیل و فرزندان او همه با هم اقدام به فرار کردند جایی که هیچ کس نمی داند چه اتفاقی افتاد. به جز چرخ کره گیری که آخرین باری بود که هیل را دید. آن چه پاول دی می داند این است که هیل ناپدید شد، هرگز به ستی چیزی نگفت، و بار بعدی در کره ها چمباتمه زده بود. اما ست می گوید صدای شلیک شنیده، ولی خبری از آتش نبود و مردان سفید آمده بودند تا دستگیر کنند نه بکشند (همان، ۳۲۱).

تصویر ۲۷. جاناتان دم. منبع:goldenglobe.com. تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۱۰

تصویر ۲۸. استیون اسپیلبرگ. منبع: aarp.org تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

جاناتان دم، کارگردان *سکوت بره ها* (۱۹۹۱)، در تبیین حدود و قصور خویش از درک متن فیلمی ساخت در حد ژانر وحشت. در مصاحبه تلویزیونی، وی اذعان داشت هرگز رمان را نخوانده است و با دست یافتن بر خلاصه داستان و آگاه شدن از مضامین گناه مادر، روح سرگردان و کابوس‌های شبانه که بسیار مورد توجه اش بوده اند اقدام به ساخت این فیلم کرده است (:1999 YouTube). اپرا وینفری در نقش ستی، تنها بر ترس و وحشت از روحی سرگردان صحه گذارد، و چندان به رونق فیلم در گیشه نیز اعتمادی نداشت. پیرنگ داستان به خوبی به نمایش در آمده است، و فحوای برده ای که پس از فرار به آزادی رسیده است اما هرگز از روح اثیری آن روزگاران رهایی نمی یابد را (با استناد بر همان سوادخاص) به ذهن می رساند که قابل تعمیم هم هست: هر انسانی گذشته ای دارد که هرگز رهایش نمی سازد. به غیر از روحی سرگردان که هرگز رهایش نمی‌کند، ستی حس می‌کند کمرش شکافته و درختچه گیلاسی در حال رستن و روییدن بر آن شکاف است که هراز گاهی شکوفه های خونین از آن بیرون می زند. شکافی از ضربات تازیانه که این روزها تازیانه خاطرات هم بر او افزون می گردد (Zacharia,2016: 52) پاول دی و مادربزرگ نیز شکوفه های خونی را دیده اند و پاول دی یاد آور می شود که ستی حتی در بارداری هم تازیانه خورده که در هم فیلم به نمایش در می آید. کمر شکافته در فیلم به توسط یک دختر سفید پوست که به ستی کمک می کند از جایش برخیزد تا کمرش را معاینه و

درمان کند نمایش داده می شود. در داستان دختر سفید پوست به وضع حمل او هنگام زایمان دنور کمک می کند. کما این گم شدن پسران نیز در ابتدای داستان در طی یک زد و خورد اتفاق می افتد نه فرار. صحنه قتل نوزاد به سبب یورش سفیدان به منزل ستی صورت می گیرد و تنها توسط سینه خونین مادر جلوه گر است.(این توصیفات پرداخته شخص فیلم ساز است).

دنور از سینه آغشته به خون مادر شیر خورده و او نیز حکم ومپایر را دارد، به این معنا که نسل جدید با داشتن چنین سابقه گناه و خطایی هرگز به بلوغ نجابت و یا شرافت نمی رسند. علت تمامی این رویدادها هم نه در ناکارآمدی بلکه در ناتوانی ستی در تامین فرزندانش بوده است که علی رغم داشتن شیر بسیار آن چنان که باید نتوانسته از عهده تغذیه و سلامت کودکان بر آید. از آن روی که شیرش را دزدیده بودند اول باید فرزندان سفید پوستان را سیر می کرده، سپس فرزندان خودش را (این توصیفات از نقد متن به دست می آید). حتی مادربزرگ بیبی که همه او را مقدس می دانند و در فیلم کودکان را در جنگلی با درختان زرد و نارنجی جمع کرده و آوازهایی از کتاب مقدس برایشان می خواند نیز زنی است آمیخته با انواع جنایات. او هشت بچه از مردان مختلف داشته، هم سفید پوست و هم سیاه پوست... برده ها حق ندارند احساسات لذت بخشی داشته باشند ولی باید تا آن چه که ممکن است بچه بیاورند تا ارباب خود را راضی کنند. هنوز هم آن ها حق ندارند لذتی عمیق داشته باشند(موریسن، ۱۳۹۸: ۳۰۰). و اینک مادربزرگ بیبی ساگز تنهاست، همه فرزندان به گونه ای گم شده یا رفته اند، تنها کسی که بیش از همه برای او مانده بود هیل بود که او نیز ناپدید شد.

هنگامی که از تونی موریسن پرسیده شد به چه دلیل از نژاد می نویسد با آرامش و سکونی که همواره در بیانش بود، پاسخ داد: زیرا از آن گریزی نیست. داستایوفسکی، زولا و جویس نیز از نژاد نوشتند (YouTube :1985). این پاسخ متقاعد کننده بود، چنان چه با تعمق بیشتر می توان ناتورالیسم آمیخته به خون و شهوت زولا را در متن یافت که با آرامشی آمیخته با صبر و سکون بیان می گردد. فیلم نیز به خوبی این شهوت و خون را بیان گر است منتها در فضایی بسته، تاریک در محیط های خاکستری، زرد و سرخ در شرنگ خشم روحی معترض با صدایی خاص و حالاتی عجیب که که [مادر] را سرزنش می کرد که او را جا گذاشته، با او مهربان نبوده، به او لبخند نزده و ست گریه می کرد که مجبور بوده او را دور کند تا همه آن سو با هم باشند. دلبند دستانش را به هم می کوبید، ظرف ها را روی زمین می انداخت، نمک را روی زمین ریخت، یک قاب پنجره را شکست. او جانوری وحشی بود و هیچ کس به نمی گفت از این جا برو بیرون(موریسن، ۱۳۹۸: ۳۴۶). این توصیفات در رمان یک آوای غمگین است و در تصویر وهم ناک.

تصویر ۲۹. منبع: psu.edu.com. تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

این نکته را نیز نباید از خاطر دور داشت، رمانی که به جایزه نوبل می رسد دارای شاخصه‌های منحصر به فردی است که هر داستانی از آن بهره‌مند نیست. رمان دلبند، به شکل جریان سیال از ذهنیت ستی، دنور، دلبر و پاول دی، بیان می گردد که هر یک از شخصیت‌ها از منظر خود به روایت حوادث می‌نشینند و نکاتی چند از جانب خویش به آن می افزایند، به عنوان مثال قتل نوزاد به توسط این چند تن با کلام خودشان روایت می گردد حتی از زبان خود دلبند. بنابراین پیرنگ اصلی رمان تکه تکه به تکامل می نشیند و فضای ذهنی منقطعی می‌سازد در نوسان جملات بریده. عدم پیوستگی به انقطاع ذهنیت گرایی مستمر انجامیده و در گیری عقلانی به منظور درک مطلب از درگیری روحی با متن پیشی می گیرد. زیرا در خلال خوانش پرسش های متعدد برای خواننده پیش می آید که باید با تامل و تدبر به ایشان پاسخ دهد. فیلم نیز با استناد بر فلش بک و عقب جلو شدن سکانس های مختلف کماکان مبادی این منظر هست، اگر چه چندان هنری نمی نمایاند با این حال دیدن فیلم کمکی است به فهم داستان که تمام مستندات شکنجه، بی حرمتی، فرار و آزادی در بند را به خوبی از منظر می گذراند. همه جز این که این آدم ها هرگز نمی آموزند معشوقه کسی باشند (Morrison, 1985: YouTube).

۲-۵- به رنگ ارغوان

سلی نیز در *به رنگ ارغوان* به همین سان نمی تواند مطلوب و محبوب کسی باشد و بدتر که حتی باور هم ندارد که می تواد باشد، وی که مدام مورد ضرب و شتم و تحقیر ناپدری است، از سنین بلوغ مورد تجاوز او قرار گرفته و صاحب دو فرزند از اوست،

به نام های آدم و الیویا. فرزندانی که علی رغم میل باطنی هرگز ایشان را نمی بیند. او به اجبار ناپدری با خواستگار خواهرش که همسرش را از دست داده و دارای سه فرزند است ازدواج می کند. آلبرت حاضر به ازدواج با او نیست، ناپدری اصرار دارد که او بزرگ تر است اول باید ازدواج کند، سلی زشت است اما خوب کار می کند(Walker, 2008:6). و این چنین، نه به عنوان همسر بلکه به شکل مستخدمی باکره در خانه او کار می کند، کتک می خورد و شوهرش را به عنوان آقا-- خطاب می کند. خواهرش نتی به او می گوید:

نگذار اون ها به تو دستور بدهند، نشونشون بده کی رئیسه؟ بجنگ. بجنگ.

من بلد نیستم بجنگم، من فقط می دونم چطور باید زنده بمونم(ibid.19).

به رنگ ارغوان از معدود فیلم ها در ژانر اقتباس است که فحوای رمان انطباق شدیدی با بازنمود تصویری آن بر پرده دارد. از این سبب که ساختار رمان به سبک نامه نگاری است، نامه هایی که سلی برای خدا می نویسد و با پرداختن به رویدادهای فیزیکی بیش از صدای درون پیش می رود. اغلب داستان نویسان، فیلم نامه نویسان و فیلم سازان و منتقدان معتقدند که داستان هر چه تصویری باشد، اقتباس از آن راحت تر خواهد بود، به این معنا که نویسنده چنان بنویسد که اعمال و رفتار نمایشی بیشتر در نظر مخاطب مجسم شود، بنابراین اقتباس از آثار جویس و پروست عملی است بیهوده (گوهرپور، ۱۳۸۷: ۷۰). و باز از معدود فیلم هایی است که تصویر با توسل بر ذوق و قریحه کارگردانی چون استیون اسپیلبرگ در صحنه پردازی های مستقل بیش از متن که پردازشی است بر اساس رویداد ها و فضای ذهنی نه چندان عمیق، مخاطب را تحت تاثیر قرار می دهد. از دیگر سوی، رمان علی رغم پیرنگ تامل و ترحم برانگیزش دارای فضایی غمگین نیست، فیلم هم به همین ترتیب نمایه ای است از کار، تلاش و امید در پیچشی از اشک ها و لبخندها. بی شک تاثیرات این قبیل پردازش هم در متن و هم تصویر از ژانر تراژدی محض عمیق تر خواهد بود. فیلم با دشتی پر از گل های ارغوانی آغاز می شود که هم مؤکد نام داستان و هم مکمل شور و نشاط و جوانی دو خواهر سلی و نتی است که با خواندن آهنگی خاص به گونه ای متعهد می گردند تا هر گز از یکدیگر جدا نشوند.

تصویر ۳۰ منبع: medium.com؛ تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۵

در فیلم اثری از نامه نوشتن به خدا نیز نمی بینیم، چه این منظور در قالب مذهب به شکل دیگری نمود می یابد. تمام روایت داستان در ترسیم پویایی شخصیت، ساده و طبع آرام و مطیع سلی که توسط سه نفر به دگر اندیشی و طغیان می رسد، تعبیه می‌گردد. سوفیا که سمبل شجاعت است، شاگ سمبل ملاحت و زیبایی زنانه و نتی خواهرش سمبل اصالت. این شخصیت ها به شکل سلسله وار به سلی نزدیک شده و رفتار و اندیشه های او را تحت انقیاد قرار می دهند، یادآور رمان‌های دیکنز با انبوهی از شخصیت‌های تاثیرگذار بر هم. سوفیا همسر هارپو، پسر آلبرت می باشد که دارای قدرت روحی بالایی است که دگر باره با بازی اپرا وینفری پیش می‌رود که با حضور در این قبیل فیلم ها به عنوان یک سمبل خاص سینمایی معرفی می گردد تا رمان هایی چنین فضایی از برای کنکاش تاثیرات زخم های گذشته بر سیستم نژاد پرستی امروزی بر پرده نقره ای ایجاد کنند Guthrie, 2017: (17). در متن و تصویر او را اسطوره مقاومت و صلابت می بینیم که تن به هر کاری نمی‌دهد و در مقابل ظلم دیگران می ایستد حتی اگر زخمی و شکنجه شود، البته این خصوصیات اخلاقی باید مورد کنترل قرار گیرند وگرنه بیش تر درد سرساز خواهند بود. شاگ معشوقه آلبرت از سال های دور بوده و خواننده است، او زنی ضعیف، نه چندان زیبا و تقریباً بیمار از نظر جسمی و گاه بد خلق است، اما پاسخ مهربانی هایی سلی را با مهربانی می دهد. آهنگی که او برای سلی می خواند نیز از تخیل واره های کارگردان است که آوای پایانی فیلم هم می باشد:

ای خواهر ...تمام حواسم به توست که مهربانی... من و تو از یک قماشیم....ای خواهر شرط می بندم، فکر می کنی من هیچ نمی دانم... اما آوای اندوه ناک تو...ای خواهر... خبرهایی برای تو آورده ام... به من اعتماد کن خواهر... بلند شو و اسمت را به یاد بیار ای خواهر (Spielberg,1986: movie's text).

تصویر ۳۱. شاگ، آلبرت و سلی. منبع: www.aubd.org .تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۱۰

شاگ سلی را تشویق می کند لباس های خوش رنگ و چشم نواز بپوشد، در آینه نگاه کند، بخندد و حتی آواز بخواند. و تا حدودی دوست داشته شدن نمونه آن چه در فیلم *ساعت ها* (۲۰۰۳) در مورد ویر جینیا وولف می بینیم را به او می آموزد. آلیس واکر خود عضو انجمن *اتحاد زنان* و معتقد به این بود که زنان خودشان باید به یکدیگر یاری برسانند(Bloom,2008:45). شاگ به سلی کمک می کند تا نامه هایی که خواهرش برای او فرستاده را بیابند. نامه ها از آفریقا رسیده اند و در تمام این سال ها به توسط شوهرش از دسترس او دور مانده اند. خواهرش نتی پس از جدایی از ایشان با کشیش مروج مسیحیت و همسرش به آفریقا سفرکرده است الیویا و آدم – فرزندان سلی– هم با آن ها هستند. یافتن مجدد نتی، خواهری که او را سال ها پیش از دست داده است، به شکل قطاری نشان داده می شود که سلی تنها مسافر آن است و با سرعتی بی بدیل به سمتی نامعلوم در شتاب است، و این آغاز حس آزادی است و نتی به دنبال قطار و سلی می دود. باقی داستان به خوانش نامه های نتی می گذرد، شرح روزگاران و فرهنگ آفریقا، اهرام ثلاثه و قدرت مصر، حبشیان و بازار پر رونق تجارت، اصالتی که آفریقاییان در آمریکا از دست داده اند، و آن چه از فرهنگ آفریقا به ایشان رسیده فهمی است ناکامل که در فیلم به خوبی نمود می یابد.

تصویر ۳۲. منبع: talisma.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

تصویر ۳۳. منبع: godentia.comتاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۸

پس از آن که سلی خواهرش را می یابد دیگر برای خدا نامه نمی نویسد، او که در این مدت لاغر تر و پیرتر در فیلم نشان داده می شود– با تغییر بازیگر– از این پس برای خواهرش می نویسد. با همان ساختار سابق که انبوهی است از اشکالات در ساخت و شکل جمله و به کارگیری زبان محاوره و همان اندیشه ساده و بی پیرایه مبین نوشتار زنی بی سواد که منتهای تلاش خود از برای رساندن پیام به خدا و دوستان می نماید. هر چه نتی بیش تر از آفریقا می گوید، سلی بیش تر به اصالت از دست رفته باز می گردد، در این حدود، بحث مذهب آغاز می گردد که سفید پوستان خدا را همواره سفید متصور شده اند و کلیسا خود در تبعیض نژاد نقش موثر ایفا کرده است. آن ها سایر نژاد ها که رنگین پوست بودند را از اورشلیم راندند و مسیح را با موهای صاف متصور شدند، شاید گیسوان او مجعد بوده. در صورتی که در اسلام انسان ها بر مبنای رفتارشان مورد قضاوت قرار می گیرند نه ظاهرشان (ibid.60). بحث طولانی و فلسفی واکر در مقوله مذهب در اثر اسپیلبرگ همراه با آفرینش گری خاصی متصور می شود، شاگ مدام برای دیدن کشیشی رنگین پوست که به نظر می آید پدرش باشد به کلیسا می رود و از آوایی که همراه با هم می خواندند سخن می گوید و هر بار کشیش او را از خود می راند. در انتهای داستان شاگ در رستوران کوچک دهکده در حال خواندن است که همان آوای قدیمی را از گروه کر کلیسا می شنود و به همراه انبوهی از زنان به سمت کلیسا می شتابد تا با گروه کر کلیسا هم آوا شود و مستقیم در چشم کشیش نگاه کرده و فریاد زنان در خواست می کند تا او را بپذیرد، این بار تنها نیست و جماعتی نیز را به عنوان پشتوانه به دنبال دارد و فریاد می زند چنان که رهبر کر سکوت می کند و فحوای آواز هم «خدای من مرا ببین» است. این بار، کشیش او را نمی راند و با تمامی وجود می پذیرد. بدین معنا که سیاهان محل عبادت مخصوص به خود را خواهند داشت.

تصویر ۳۴. منبع: weebly.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۷/۶

تصویر ۳۵. منبع: blogspot.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۷

در حالی که سلی باز در دشت ارغوان در حال دویدن است زیرا به کمک شاگ موفق می شود در مقابل شوهر بایستد، او که در ابتدای امر تنها دغدغه اش زنده ماندن است در آخر کار جرات دست زدن به اقدامات خطرناک را هم می یابد. و علی رغم نظر آلبرت که به او می گوید: تو زشتی، لاغر و بدترکیبی، اون می تونه بخونه، تو چه کار می تونی بکنی (Walker, 2008: 210) با پرداختن به خیاطی به استقلال مالی می رسد، و به جای سیاه و خاکستری رنگ به رنگ و ارغوانی رنگ برای خود و دیگران می دوزد، در حالی که زندگی آلبرت به مخروبه‌ای آلوده بدل می گردد و این بار به نصیحت های پدر سفید پوستش که توصیه می کند با زنی جوان ازدواج کن تا به خانه ات سر رو سامانی بدهد، اهمیت نداده و او را از خانه بیرون می اندازد. و سلی در حال دویدن در دشت ارغوان است زیرا نتی و دو فرزندش از آفریقا بازگشته اند او با در آغوش گرفتن نیمه های گم شده اش تبدیل می گردد به زنی کامل.

تصویر ۳۶. پوستر فیلم. منبع: fusionmovie.com تاریخ دریافت ۲۰۲۰/۶/۹

نتیجه گیری

بر خلاف نظر همگان که سینمای اقتباس را تقلید محض از یک اثر می دانند و نسل جوان که در این روزگاران به ترجیح دیدن فیلم به جای خواندن داستان روی آورده اند باید اذعان داشت رمان و فیلم دو مقوله هنری در دو سوی یک پرچین بلند گاه به هم نزدیک شده و گاه از یکدیگر به شدت فاصله می گیرند. از آن سبب که درگیری های ذهنی بینا متنی، منطق تغییر متن از کلمات به تصویر با حصول دانشی خاص و حضور فیلم ساز به عنوان میان جی با اندیشه مستقل خویش که انگاره اش در غایت به شوک بصری خواهد رسید از فیلم ژانر هنری دیگری می سازد در دامنه تعبیرات خویش. همان گونه که در شرح آمد حماسه ای که در روایت ریشه هاست با حماسه کارگردانان متفاوت بیان می گردد. آوای غمین بردگان در *دلبند* تداوم آوای وحشت است و علی رغم شباهت بسیار بین متن و تصویر در به *رنگ ارغوان*، تخیل واره های اسپیلبرگ در صحنه پردازی از ترکیب بندی رمان فراتر می رود. بنابراین فضای ذهنی حاصل از روایت یک بار می میرد و در تصویر به گونه ای دیگر متولد می شود و این مرگ و تولد ها در بر گیرنده تاثیرات منحصر به خود است که با دیگری قابل قیاس نیست و هر کس بر مبنای سلیقه به انتخاب خواهد نشست.

دیدن فیلم و خواندن اثر هنری هرگز به هم پوشانی نمی رسند و دیدن فیلم هرگز به معنی درک تمام جزئیات یک اثر داستانی نیست.

پی نوشت

1. Roots: The Saga of an American Family 2. Alex Haley (1921-1992) 3. Beloved 4.Tony Morrison (1931-2019) 5. Alice Walker (1944-) 6. Color Purple 7. Pouliterze 8. Harlem 9.Manhattan 10.Kert Vonnegut (1922-2007) 11. Slaughter House, No 5 12. Dresden

شهر درسدن (Dresden) مرکز ایالت ساکسونی (Saxony) آلمان که به فلورانس در کرانه آلپ معروف بود. ساختمان های زیبای شهر با سبک معماری باروک و گوتیک در زمان بمباران از بین رفت.

13.Roland Barthes (1915-1980) 14.Hermeneutics 15. Fredrich Schleiermacher (1768-1976) 16. Martin Heidegger (1889- 1976) 17. Husserl's Phenomenology 18. Kunta 19. Kizzy 20. Gambia 21.Juffureh 22. Griot

گریو : راویان شفاهی تاریخ در آفریقا می باشند که تاریخ اجتماعی و مردمی(اصل و نسب) یک روستا را پشت به پشت به شکل شفاهی نقل می کنند. ایشان از کودکی آموزش لازم در این زمینه را دیده و تا سه روز پی در پی می توانند صحبت کرده و از تاریخ یک روستا بگویند. آفریقاییان بر این باورند که رویدادهایی در تاریخ وجود دارد که هرگز قابلیت/ فرصت نوشته شدن را نداشته اند.

23. Cynthia 24. Mandinka, Mandingo مندینکا، گویشی که مردمان قبیله مندینگو در آفریقای غربی به آن سخن می گویند 25. Kinte 26. Lord Ligonier 27. Annapolis 28. John Waller 29. William Waller 30. Caribbean Islands 31. Bertha 32. Alternative Empiricism

تجربه گرایی جایگزین نمود علم روانشناسی در تعبیرات از واژه Sympathy است به معنی حلول حس هم دردی و دل سوزی از دیدن و یا شنیدن رویدادی دل خراش در یک فرد که از ۱۵۰۰ میلادی وارد فرهنگ زبان انگلیسی شد. در قرن نوزده روانشناسان واژه Empathy به معنای جایگزین سازی فردی به جای اشخاص متضرر به منظور درک همسان و بردن درد یکسان را وارد فرهنگ زبان انگلیسی کردند.

33. Tobob 34. Tom Lee 35. Tobi 36. Kairaba Kunta Kinte/ Omoro 37. Marthin luther King (1929- 1968) 38-Malachi Kirby (1989-) 39. Jammaican 40. Levar Breton (1957-) 41. Fiddler 42. Belle 43. George Chicken 44. Quakers and Methodists

کواکریسم به عنوان شاخه انشعابی از نهضت پروتستان در تقابل با فساد کاتولیک در قرن هفده انگلیس شکل گرفت که در برگیرنده اصلاحات بود. نهضت متدیسم هم چنین، منشعب از کلیسای پروتستان انگلیس در قرن هجده در مریلند آمریکا شکل گرفت که زندگی اجتماعی را آینه تجلی دین می دانست، بهترین دین آن است که در زندگی روزمره نقشی داشته تا آن را اعتلا دهد.

45. Kamby Bolongo: Gambia Bolongo (river) 46. Ko 47. Irene 48.Victor Fleming (1889-1949) 49. Vivien Leigh (1913-1967) 50. Scarlett 46.Rhett Butler 51.Ashley 52.Tom Murray 53.Margaret Mitchell (1900- 1949) 54. Clark Gable (1901- 1960) 55.Abraham Lincoln (1809- 1865) 56. Capitalism

واژه سرمایه داری ترجمه درستی از کلمه کاپیتالیسم به دست نمی دهد، از این جهت که این واژه منحصر بر روند رشد سرمایه نبوده و دارای بار معنایی بالا دست بودن به معنای تحت انقیاد/کنترل قرار دادن سایر ملیت ها با توسل بر رشد اقتصادی می باشد که نوعی استعمار نوین محسوب می گردد.

57. Dr. Don Shirley (1927-2013) 58. Philadelphia 59. Detroit 69. Chicago 61. NGO 62.William Edward Burghardtd Du Bois (1868- 1963) 63.Harvard and Atlanta University 64. Booker. T. Washington (1856- 1915) 65. Blues Jaz Rock and Roll 66. Margaret Garner 67.Sethe 68. Denver 69. Paul.D 70. Halle 71. Jonathan Demme(1944-2017) 72. The Silence of the lambs 73. Oprah Winfrey (1954-) 74. Baby Saggs 75.Feodor Dostoyovsky (1821-1881) 76. Emile Zola (1840-1902) 77. James Joyce (1882- 1941) 78. Cellie 79. Olivia and Adam 80. Albert 81. Steven Spielberg (1946-) 82.Sofia 83.Shug Avery 84.Nettei 85.Charles Dickens (1812-1870) 86. Harpo 87. Hours

منابع

۱. بلاستون، جرج، (۱۳۹۰)، «اقتباس از رمان برای سینما: رابطه ای سازگار یا خصمانه؟» ترجمه علی عامری، نقد سینما، شماره ۳۲، صص ۷۶-۴۶

۲. بوردل دیوید و تامسون کریستین، (۱۳۹۶)، «تاریخ سینما»، ترجمه ی روبرت صافاریان، چاپ دهم، تهران: نشر مرکز

۳. تیلر، چارلز، (۱۳۸۵)، « روح کلام در جان تصویر: روایتی از اقتباس آثار ادبی در سینما»، گلستانه، شماره ۲۷، صص ۶۵-۵۵

۴. گوهر پور، حسن، (۱۳۸۷)،« سینما: رویای دور از دو خط موازی، نگاهی به اقتباس، روایت بصری از روایت کلامی» شماره ۹، صص ۷۳-۶۳

۵. شهبا محمد و شهبازی غلامرضا،(۱۳۹۱)،« تاریخ اقتباس و تصاحب در سینما»، دوره ۱۷ شماره ۲، صص۲۴-۱۵

۶. میچل، مارگارت، (۱۳۹۷)،« برباد رفته»، ترجمه الهام رحمانی، چاپ یکم، تهران: آسا

۷. معین، محمد، (۱۳۸۸)،« فرهنگ جامعه کلمات فارسی»، چاپ دهم، تهران: امیرکبیر

۸. موریسن، تونی، (۱۳۹۸)،«دلبند»، ترجمه مرجان مثنوی، تهران: ماهابه

۹. هیلی، الکس، (۱۳۸۷)،«ریشه ها»، ترجمه علیرضا فرهمند، چاپ هفتم، تهران: امیر کبیر

10. Anderson, Jervice.(1977, 7 Febuary).Alex Haley's Roots: NewYorker. pp. 21-25.
11. Barthes, Roland.(2010). The Death of the Author. www.Jstor.org.
12. Beresfold,Bruce. Carte,Thomas. Noyce,Philip,Van Peeple, Marion.(2016). Roots.South Africa and Louisiana: A and E Studio .
13. Bloom,Harold.(2008).Alice Walker's The Color Purple.U.K: Infobase .
14. Cashmore, E.(1997). Review of the Northon Anthology of African- American literature. NewState: Extquotedbl.
15. Chomsky, Marvin. Erman, John.Greece,David.Moses Gilbert.(1977).Roots.California: Linfield College .
16. _____How Roots Captivate the Entire Nation.www.Youtube.com (۱۹۷۷).
17. Demme, Jonathan. (1999). Beloved. Philadelphia: TouchstoneVideo Pic .
18. _____An Interview on Beloved. www.Youtube.com (۱۹۹۹).
19. Donitrovich, Brian. (2017). U.S.Economic History: Economic Causes of Civil War. Sam Houston University. www.Youtube.com.
20. Farrelly, Peter. (2018).The Green Book. NewYork and U.S. Southern States: Universal Picture .
21. Fleming, Victor.(1939).Gone with the Wind. Georgia: Selznick International Studios.
22. Gilyard,K.Wardi, A.(2004). American Literature. NewYork: Penguin.
23. Green, John. (2012)The Atlantic Slaves.Crash Cross History. www.Youtube.com
24. _____Aliens,Time, and Dresden- Slaughter house-Five.Crash Cross Literature. www. Youtube.com (۲۰۱۴).
25. Grossman, J.(2014). Historical research and Narrative of Chicago and Great Migration. U.S: Extquotedbl.
26. Gutherie, Ricardo.(2017).Oprah Winfrey and Trauma of Drama:What's So Good About Feeling Bad? www. Academia.com .
27. Kalaga, Thomas. Literary Hermeneutics: from Methodology to Ontology. U.K: Cambridge Scholars Publishing .
28. Morrison, Toni.(1988). An Interview on Beloved. www.Youtube.com
29. Pace,Eric.(1992, 11 February). Alex Haley 70, Author of "Roots" Dies. NewYork Times. pp. 32-36 .
30. Ryzic, Melena.(2016). Roots, Remade for New Era: NewYork Times. pp. 11- 17.
31. Spielberg, Steven.(1986, Disc released 2003).The Color Purple. North Carolina and Lilesville: Warner Home Video .
32. Steve, Rose.(2016, 24 May). Malachi Kirbi on Remaking Roots. Guardian: pp. 32- 36.
33. Tsaaior, James Tar.(2016). A City within a City: The Harlem Renaissance and the Flowering of African- American Lterary Experience and Culture. World literature and English Africa. Vol 2. No 10. Pp. 87-105 .
34. Walker, Alice.(2008). The Color Purple. NewYork: Pocket Bokks Publication.
35. Woolf, Virginia.(1962). The Cinema from the Nation and Athenaeum. London: British Periodical Ltd .
36. Zacharia, Thomas.(2016).Toni Morrison Beloved Slavery. English Language and Himanities. Vol 17. International Journal Issue 7. pp. 45-60 .