

ادبیات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامه علمی، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ۹۹-۱۳۴

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی

مورد مطالعه: داستان و فیلم اقتباسی «شوهر آهو خانم»

زهرا حیاتی*

حسین صافی**، فرنوش میرزایی***

چکیده

هدف از این پژوهش این است که شیوه پردازش «زمان»، به‌منزله عنصری روایی، در دو گفتمان ادبی و سینمایی، که میان آن‌ها رابطه اقتباس برقرار است و در واقع موضوعی مشترک دارند، مقایسه شود تا تفاوت ابزارها و شگردهای بیانی این دو رسانه بیان شود. رویکرد این تحقیق روایت‌پژوهی با تأکید بر زمان روایی و مورد مطالعه رمان و فیلم اقتباسی «شوهر آهو خانم» است. در بحث زمان‌بندی روایت از دیدگاه ژنت سه ویژگی در نظر گرفته می‌شود: ۱. آرایش روی داده‌ها: ترتیب ذکر وقایع در گفتمان روایی؛ ۲. بسامد روی داده‌ها: تناسبی که میان تعداد بازنمودهای یک روی داد در گفتمان روایی و دفعات احتمالی وقوع همان روی داد در جهان داستان وجود دارد؛ ۳. دیرش روی داده‌ها: حجمی که هر روی داد در گفتمان روایی به‌خود اختصاص می‌دهد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد: ۱. آرایش روی داده‌های فیلم به‌شدت تحت تأثیر کتاب است و هیچ‌گونه خلاقیتی در این زمینه دیده نمی‌شود. تمامی روی داده‌های داستان به‌طور خلاصه گزینش شده‌اند و به همان ترتیب طبیعی در پی یک‌دیگر نمایش داده شده‌اند؛ ۲. در داستان بسامد روی داده‌ها غالباً از نوع تک‌به‌تک است (یعنی برابر با تعداد وقوع وقایع در جهان داستان) و این موضوع به‌علت قالب داستان (رمان) طبیعی می‌نماید، ولی در فیلم بسامد برخی روی داده‌ها از نوع کاهنده است؛ ۳. باتوجه به حجم کتاب شوهر آهو خانم ضرب‌آهنگ روایت در کتاب کند است،

* استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسنده مسئول)، hayati.zahra@gmail.com

** استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، spirloojeh@gmail.com

*** دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، farnush_mirzaei@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۸/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۶

در حالی که ضرب‌آهنگ روایت در فیلم، به علت حذف‌های متعدد و پی‌درپی، تند است و حتی گاهی موجب مخدوش شدن پیرنگ روایت شده است.

کلیدواژه‌ها: روایت، زمان‌بندی، اقتباس، شوهر آهو خانم.

۱. مقدمه و بیان مسئله

در مطالعات بین‌رشته‌ای سینما و ادبیات مقایسه دو اثر ادبی و سینمایی نقد تطبیقی به‌شمار می‌آید، زیرا از یک سو، با تحلیل متن و از سوی دیگر، با مقایسه مواجهیم و از آن‌جا که متن ادبی و متن سینمایی به دو رسانه متفاوت تعلق دارند، با مطالعات بین‌رسانه‌ای نیز روبه‌رو هستیم. در این پژوهش، با تکیه بر نظریه ژرار ژنت، عنصر زمان در روایت مورد بررسی و فیلم اقتباسی «شوهر آهو خانم» با منبع داستانی آن مقایسه شده است تا تفاوت کارکرد زمان در دو گفتمان ادبی و سینمایی مشخص شود. با در نظر گرفتن ماهیت اقتباسی فیلم، چنین پژوهش‌هایی می‌تواند میزان خلاقیت سینماگران را در تولید متن برآمده از متنی دیگر نشان دهد.

فیلم «شوهر آهو خانم» از ساخته‌های داوود ملاپور (محصول سال ۱۳۴۷) و اقتباس از داستانی به همین نام نوشته علی محمد افغانی است. جایگاه زن در جامعه، واقعیت اسف‌بار زندگی زنان، و نکوهش آیین چندهمسری از موضوع‌های اصلی این داستان است. گرچه فیلم اقتباسی بسیار ساده و وفادار به کتاب است، اولین اقتباس جدی سینمایی در ایران به‌شمار می‌رود و به همین علت حائز اهمیت است؛ افزون‌براین، رمان شوهر آهو خانم در سال ۱۳۴۰ موجب بروز انقلابی در عرصه ادبیات داستانی شد و این دو علت پژوهش‌گران را بر آن داشت تا فیلم و کتاب را بررسی کنند.

تفاوت روایت ادبی و سینمایی کم‌تر به موضوع داستانی و بیش‌تر به نحوه استفاده از ابزارهای خاص هر رسانه بستگی دارد. با اتکا بر روایت‌پژوهی تطبیقی می‌توان یکی از ویژگی‌های روایی را در فیلم‌های اقتباسی و منابع ادبی آن‌ها مقایسه کرد و به این پرسش اصلی پاسخ داد که در اقتباس وفادار چگونه می‌توان به تفاوت روایت در دو گفتمان ادبی و سینمایی پی برد. در این پژوهش ویژگی زمان‌بندی در روایت به‌منزله یکی از عوامل بررسی متون ادبی و سینمایی در نظر گرفته شده است و یک داستان ۸۷ صفحه‌ای با فیلم اقتباسی آن، که حدود صد دقیقه است، مقایسه شده است و سه مؤلفه زمان روایی، یعنی آرایش، بسامد، و دیرش روی داده‌ها، بررسی شده‌اند و تفاوت‌های آن در فیلم و کتاب بیان شده است.

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۰۱

۲. پیشینه پژوهش

باتوجه به موضوع این پژوهش، با سه دسته از منابع برای بررسی پیشینه تحقیق روبه‌رو هستیم: گروه اول، منابع مطالعاتی ادبی - سینمایی که بیش تر ذیل مطالعات تطبیقی اقتباس جای می‌گیرند و پژوهش‌های بین‌رشته‌ای محسوب می‌شوند؛ گروه دوم، منابعی با رویکرد روایت‌شناسی که بیش تر در حوزه ادبیات نوشته شده‌اند؛ گروه سوم، مطالعات ادبی - سینمایی با رویکرد روایت‌پژوهی که البته، باتوجه به جدیدبودن موضوع، تعداد اندکی را شامل می‌شوند.

۱.۲ مطالعات ادبی - سینمایی

بیش تر مطالعات ادبیات و سینما (مانند تعاملی که در تولید فیلم براساس داستان ادبی وجود دارد) در زمینه مقایسه فیلم‌های اقتباسی با منابع ادبی آن‌هاست. با این حال، پرسش کلی این است: چشم‌انداز مطالعات ادبیات و سینما در ایران چه جریانی را نشان می‌دهد؟ تحلیل کامل این پژوهش‌ها در مقاله «نقد تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» آمده است و به‌طور کلی می‌توان گفت چهار گروه تحقیقات بازشناسی شده در این زمینه به این شرح‌اند: ۱. آثاری که موضوعشان اقتباس ادبی و تبیین مفهوم آن است؛ ۲. مطالعاتی که متن‌های ادبی و سینمایی را با هم مقایسه کرده‌اند؛ ۳. آثاری که با نگاه زیبایی‌شناختی سینما متون ادبی را نقد کرده‌اند؛ ۴. اظهارنظرهای کوتاه درباره اقتباس که در مطبوعات یا کتاب‌های تاریخ سینما آمده‌اند. مقایسه مطالعات اولیه و تحقیقات جدید نشان می‌دهد: ۱. در تحقیقات اولیه این ویژگی‌ها پررنگ است: غلبه صبغه فردی و پراکندگی مطالعات، نقد فیلم‌های اقتباسی به‌صورت کلی و ذوقی، توجه به میزان اقبال مخاطبان به‌منزله معیار قضاوت درباره اثر اقتباسی و توجه به میزان وفاداری فیلم اقتباسی به روی داده‌های داستانی کتاب منبع؛ ۲. در تحقیقات جدید این ویژگی‌ها غالب است: وابستگی مطالعات به نهادهای دانشگاهی یا فرهنگی و هنری، توجه به ماهیت مطالعات بین‌رشته‌ای به‌مثابه شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی، و توجه به بخش نظری نقد و سعی در برقراری ارتباط منسجم با نقد عملی (حیاتی ۱۳۹۳).

۲.۲ مطالعات روایت‌پژوهی

کتاب‌ها و مقاله‌ها در این حوزه به این شرح‌اند:

- کتاب‌ها: بوطیقای نثر (تودوروف ۱۳۸۸)؛ روایت داستان (فلکی ۱۳۸۲)؛ نظریه‌های روایت (مارتین ۱۳۸۲)؛ گزیده مقالات روایت (مکوئیلان ۱۳۸۸)؛ روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی (بامشکی ۱۳۹۱)؛ روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی (تولان ۱۳۹۳)؛ روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره (برگر ۱۳۸۰)؛ روایت‌شناسی (پرینس ۱۳۹۱)؛ عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت (هرمن ۱۳۹۳).

- مقاله‌ها: «شگردهای داستان‌سرایی در فارسی معاصر» (صافی پیرلوجه ۱۳۹۴)؛ «نقد روایت‌شناسانه مجموعه ساعت پنج بعدازظهر برای مردن دیر است براساس نظریه ژرار ژنت» (طاهری و پیغمبرزاده ۱۳۸۸)؛ «بررسی ساختاری عنصر زمان براساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس» (رنجبر و دیگران ۱۳۹۰)؛ «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان براساس نظریات ژرار ژنت» (یعقوبی ۱۳۹۱)؛ «زمان و روایت» (قاسمی پور ۱۳۸۷)؛ «سطوح هشت‌گانه روایت» (برانیگان ۱۳۸۱)؛ «روایت‌شناسی در سنت نقد انگلیسی - امریکایی: معرفی کتاب داستان و متن اثر سیمور چتمن» (حری ۱۳۸۸).

چنان‌که مشاهده می‌شود، برخی پژوهش‌ها به‌طور مستقل به مبحث زمان روایی و تحلیل آن در متون توجه کرده‌اند.

۳.۲ مطالعات ادبیات و سینما با رویکرد روایت‌پژوهی

در عناوین بعضی از مطالعات ادبی - سینمایی واژه «روایت» قید شده است و غالباً منظور از آن داستان یا گفتمان است، نه «روایت‌پژوهی» به‌مثابه رویکردی خاص در نقد متن. برای نمونه، در مقاله «مقدمه‌ای بر روایت در سینما» از مارک ورنه منظور از روایت‌گری «داستان‌گویی» است (ورنه ۱۳۸۱). همچنین است مقاله‌های «روایت سینمایی؛ تجربه‌گری با زمان» (کاظمی ۱۳۸۲)؛ «روایت و مسائل وابسته به آن در مطالعات سینمایی» (اوحدی ۱۳۸۸)؛ «روایت‌گری در فیلم» (کرول ۱۳۹۱).

اما پژوهش‌هایی که به‌طور خاص مقوله زمان روایی در مطالعات ادبی - سینمایی را بررسی کرده‌اند به این شرح‌اند: در مقاله «فضا و زمان در سینما» نقش «تدوین» در زمان‌بندی فیلم واکاوی شده است (استیفنسون و دبریکس ۱۳۷۰). در مقاله «روایت در سی‌ما: زمان روایی در فیلم» رویکرد و نظریه خاصی موردنظر نیست، اما نویسنده کارکرد عنصر «تکرار» را در فیلم و رمان مقایسه کرده است (لوت ۱۳۸۲). مطالعه «جستاری بر زمان

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۰۳

در تصویر سینمایی «زمان را به چهار گونه واقعی، نمایشی، روانی، و مجازی تقسیم‌بندی می‌کند (شیخ‌مهدی ۱۳۸۲). در «فضا و زمان در سینما» نیز بیش‌تر به وجه فلسفی زمان توجه شده است (خاچاتوریان ۱۳۸۷). در پژوهش «زمان‌مندی روایت در چهار نمایش‌نامه نغمه‌ثمینی» نویسندگان دو زمان‌مندی برای نمایش‌نامه‌ها قائل می‌شوند: خطی و یادواره‌ای که زمان‌مندی خطی خصلتی دراماتیک به متن می‌دهد و زمان‌مندی یادواره‌ای خصلتی روایی (زاهدی و نصرتی ۱۳۹۰).

به نظر می‌رسد، تنها مقاله‌ای که به‌وضوح با رویکردی روایت‌پژوهی به فیلمی اقتباسی و مقایسه آن با منبع داستانی‌اش پرداخته «مطالعه روش تحلیل ساختاری روایت در سینما» نوشته محمدسعید ذکایی و نیما شجاعی باغینی است. در این مقاله، نویسندگان با توجه به نظریه پراپ و مقابله قهرمان و شریر فیلم «داش‌آکل» از مسعود کیمیایی را تحلیل و سپس، آن را با داستان صادق هدایت مقایسه کرده‌اند.

اما این پژوهش در تکمیل مقاله‌ای در همین حوزه با عنوان «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی، مورد مطالعه: فیلم خاک و داستان آوسنه باباسبحان» است.

۳. مبنای نظری: زمان‌مندی روایت در ادبیات و سینما

ژرار ژنت مفاهیم زمان، وجه، و جهت را از دستور سستی وام گرفت تا توالی زمانی روی‌دادها، بازی با زاویه دید، و الگوهای روایت‌گری را توضیح دهد. توضیح درباره این تحولات و ظهور دیگر نظریه‌ها در مقدمه همه کتاب‌های روایت‌شناسی و نقدهای روایت‌پژوهی آمده است.

تودوروف در سال ۱۹۶۹ در کتاب دستور زبان دکامرون نخستین‌بار برای اشاره به علم روایت از اصطلاح روایت‌شناسی (narratologie) استفاده کرد. این نشان می‌دهد که کتاب او اولین گام در حوزه‌ای بود که هنوز به‌طور کامل شکل نگرفته بود (صافی پیرلوجه ۱۳۸۷: ۲).

زمان یکی از عوامل ساختاردهنده روایت است و اگر زمان در آن وجود نداشته باشد، محتوای داستان هرگز وجود نخواهد داشت؛ زیرا یکی از سازه‌های اصلی هر روایت کنش یا اتفاق است که مبتنی بر حرکت و زمان است (قاسمی‌پور ۱۳۸۷: ۴)؛ در نتیجه:

خوانش روایت معمولاً نیازمند گاه‌شناسی وقایع داستان از آرایش (یا ترتیب ذکر) این وقایع در گفتمان است؛ چراکه سیر تقویمی داستان در متون روایی کم‌تر رعایت می‌شود؛ البته اگر خود داستان با همه روی داده‌های بی‌کم‌وکاست روایت شده باشد. عدم تناظر ساختاری میان داستان و گفتمان حتی در روایت‌هایی به‌سادگی و سرراستی قصه‌های عامیانه نیز دیده می‌شود (صافی پیرلوجه ۱۳۹۴: ۲).

در اصطلاحات زمان داستان و زمان متن جنبه‌ای غیرواقعی و قراردادی وجود دارد و در هیچ‌کدام از این دو به گذر زمان واقعی ارجاع نمی‌دهیم، بلکه به بازنمایی خطی و کلامی از زمان‌مندی اشاره می‌کنیم. در این‌جا، بحث نوعی صناعت در میان است؛ به این معنا که می‌خواهیم بین درک خود از زمان در جهان واقعی با برداشتمان از گذر زمان در روایت نوعی انطباق برقرار کنیم (تولان ۱۳۹۳: ۷۷-۷۸). تودوروف درباره‌ی طرح زمانی می‌گوید: «زمان این جهان خیالی (زمان داستان) به‌صورت تقویمی مرتب شده است، اما جمله‌های متن از این ترتیب نه پیروی می‌کنند و نه می‌توانند چنین کاری انجام دهند؛ بنابراین خواننده به‌صورت ناخودآگاه دست‌به‌کار تنظیم زمانی جمله‌ها می‌شود» (تودوروف ۱۳۸۸: ۲۳۹).

معمولاً برای نشان‌دادن زمان در جمله از ابزارهای دستوری استفاده می‌شود، ولی روشی که در روایت‌شناسی برای زمان به‌کار می‌رود و ژنت مبدع آن است آرایش‌های زمانی را در کل متن و نه در یک جمله مطالعه می‌کند (طاهری و پیغمبرزاده ۱۳۸۸: ۳۰).

از نظر ژنت، در روایت با سه معنا مواجهیم: گزاره، محتوای گزاره، و عملی که فرد هنگام تولید گزاره انجام می‌دهد. ژنت در بحث خود برای هر یک از این معانی اصطلاح خاص خود را تعیین می‌کند: گفتمان (re'cit)، داستان (histoire)، و روایت‌گری (narration) و میان سه معنای کلمه تمایز قائل می‌شود: گفتمان بیان شفاهی یا مکتوب رخ داده‌است که الزاماً با ترتیب زمانی نمی‌آید و تحت‌تأثیر شگردهای روایی است؛ داستان نیز رخ داده‌ها و کشمکش‌هاست که به ترتیب زمان چیده شده‌اند و با آنچه معمولاً از خلاصه‌کنش می‌فهمیم برابر است؛ روایت‌گری چگونگی نوشتن و انتقال متن است (لوتیه ۱۳۸۸: ۱۲-۱۳). ژنت، در بحث زمان روایی، سه اصطلاح عمده را به‌کار می‌برد: ۱. آرایش (ordre): پاسخ به پرسش «کی؟»؛ ۲. دیرش (dure'e): پاسخ به پرسش «چه مدت؟»؛ ۳. بسامد (fre'quence): پاسخ به پرسش «چند وقت یک بار؟»

۱.۳ آرایش

مقصود از آرایش ترتیب زمانی رخ داده‌های داستان در مقایسه با ارائه همین رخ داده‌ها در گفتمان روایی است. اگر متنی چنان روایت شود که از داستان دارای ترتیب گاه‌شمارانه (به‌منزله امری انتزاعی که وقتی کل متن را بخوانیم، می‌توانیم آن را جمع‌آوری کنیم) دور شود، آن‌گاه با نوعی اختلاف رویه‌رویی که ژنت آن را «ناهم‌زمانی» می‌خواند و دو گونه عمده دارد: پس‌نگری (analepsis) و پیش‌نگری (pralepsis). پس‌نگاه عبارت است از یادآوری رخ دادی داستانی در جایی از متن که رخ داده‌های بعدتر و پیش‌تر نقل شده‌اند؛ درواقع، روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان پرش دارد. ژنت این گونه روایی را که از پیش‌نگاه بسیار معمول‌تر است، به سه نوع تقسیم کرده است: ۱. پس‌نگاه بیرونی: روایت به نقطه‌ای در داستان پیش از آغاز روایت اصلی پرش دارد؛ ۲. پس‌نگاه درونی: روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان برمی‌گردد، اما این نقطه درون داستان اصلی قرار دارد؛ ۳. پس‌نگاه مختلط: دوره زمانی پس‌نگاه پیش از رخ داد اصلی آغاز می‌شود، اما بعدها به این رخ داد می‌رسد یا به درون آن پرش دارد. در این میان، پس‌نگاه درونی از همه مهم‌تر است. این گونه سوم نسبتاً نامعمول‌تر است؛ درحالی‌که گونه اول (بیرونی) اغلب شکل مکمل روایت اصلی را به‌خود می‌گیرد. پیش‌نگاه نیز تمهیدی روایی است و به رخ دادی نظر دارد که بعدها به‌وقوع خواهد پیوست. پیش‌نگاه از پس‌نگاه نادرتر است و اغلب در روایت اول‌شخص دیده می‌شود (لوت ۱۳۸۸؛ صافی پیرلوجه ۱۳۹۴).

۲.۳ دیرش

در بحث دیرش پاسخ به این پرسش که متن روایی چه مدت «طول می‌کشد» واقعاً غیرممکن است؛ چون در این‌جا تنها معیار و میزان «زمان خواندن» است که آن هم از خواننده‌ای به خواننده دیگر متفاوت است. از آن‌جاکه نمی‌توان گذر زمان را محاسبه کرد، دیرش آن (که ممکن است از چند دقیقه تا چندین سال باشد) با طول متنی نسبت دارد که داستان را نشان می‌دهد؛ بنابراین، طول متن که جزئی اساسی از تکنیک روایی مؤلف است وجه زمانی مهمی دارد. ژنت استفاده از «سرعت ثابت» را به‌مثابه معیاری فرضی پیش‌نهاد می‌کند که باتوجه‌به آن می‌توان درجات مختلف گذر زمان را محاسبه کرد. منظور از «سرعت ثابت» این است که نسبت بین به‌طول‌انجامیدن داستان و طول متن ثابت است؛ مثلاً

در رمانی که هر صفحه آن به یک سال از زندگی یک شخصیت اختصاص دارد «سرعت» ممکن است افزایش یا کاهش یابد (لوته ۱۳۸۸: ۷۶-۷۷).

از دیگر شگردهای زمان‌بندی روایت در دو سطح داستان و گفتمان تنظیم ضرب‌آهنگ (با شتاب داستان‌پردازی) از راه اختصاص دادن حجم خاصی از متن به باز نمود هر روی داد است. ضرب‌آهنگ روایت با سهم هر روی داد از گفتمان رابطه معکوس دارد؛ هرچه دیرش گفتمان بر روی دادها بیش‌تر باشد، از ضرب‌آهنگ روایت کاسته می‌شود و برعکس. حال چون دیرش گفتمان بر روی دادهای گوناگون نه یک‌سان است و نه لزوماً وابسته به مدت زمان وقوع آن روی دادها در جهان داستان، ضرب‌آهنگ داستان‌پردازی از روی دادی به روی داد دیگر تغییر می‌کند و با این تغییرات، به اصطلاح گفتمان دچار ناهم‌دیرشی با داستان می‌شود. به‌باور ژنت، داستان ممکن است بدون زمان‌پریشی نیز روایت شود، ولی بدون ناهم‌دیرشی ممکن نیست (Genette 1980: 88). دامنه نوسان ضرب‌آهنگ از درنگ آغاز می‌شود و پس از گزارش و چکیده‌گویی، در بیش‌ترین شتاب ممکن به حذف روی دادها از روایت می‌انجامد.

بنابراین، ۱. درنگ حاصل شگردهایی مانند توصیف، پس‌نگری، بیان افکار شخصیت به‌دست راوی، و مانند آن است که جریان روایت روی داد را کند می‌کند و در این حالت، دیرش داستانی صفر است؛ ۲. گزارش (صحنه) یعنی زمان روایت با زمان داستان هم‌خوانی دارد؛ البته فقط براساس «قراردادها» می‌توانیم بگوییم که زمان روایت با زمان داستان هم‌خوانی دارد و این نکته درباره متونی صدق می‌کند که مؤلف آن‌ها بیش‌تر از گفت‌وگو استفاده می‌کند، زیرا گفت‌وگو معمولاً «ناب‌ترین» شکل گزارش به‌شمار می‌رود؛ ۳. چکیده شگردی است که زمان روایت را در مقایسه با زمان داستان کاهش می‌دهد. چکیده درکنار صحنه از معمول‌ترین گونه‌های روایی است و این دو اغلب با یک‌دیگر ترکیب می‌شوند؛ ۴. حذف یعنی زمان روایت صفر است و دو گونه عمده دارد: الف) حذف آشکار: متن نشان می‌دهد که از روی چه مقدار از زمان داستان پریده است؛ مثل «از آن روز حدود یک سال گذشته بود»؛ ب) حذف پنهان: در این حالت، به تغییر یا گذر در زمان داستان هیچ اشاره مستقیمی نمی‌شود.

۳.۳ بسامد

این مفهوم در تعبیر روایت‌شناختی حاصل تناسبی میان تعداد باز نمودهای یک روی داد در گفتمان روایی و دفعات احتمالی وقوع همان روی داد در جهان داستان است. چنین

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۰۷

تناسبی را می‌توان به سه مقوله تقسیم کرد: تک‌به‌تک، کاهنده، و فزاینده. در بسامد تک‌به‌تک فراوانی باز نمود یک روی داد در گفتمان روایی برابر دفعات احتمالی وقوع همان روی داد در جهان داستان است. ترتیب انعکاس روی دادها در این نوع بسامد معمولاً به دور از زمان پریشی و هم‌گام با پی‌رفت منطقی داستان پیش می‌رود. در بسامد کاهنده فراوانی وقوع یک روی داد بیش از دفعات باز نمود آن است و در بسامد فزاینده، برعکس. از بسامدهای یک‌به‌چند (چه فزاینده و چه کاهنده) معمولاً برای بازنمایی روی دادهای هسته‌ای و نیز برجسته‌سازی بعضی روی دادهای فرعی‌تر استفاده می‌شود؛ با این تفاوت که در بسامد کاهنده هدف از روایت تقلیل‌گرایانه روی دادهای مکرر به‌کمک نمود استمرار فعل و تأکید بر وجوه «مشترک» میان روی دادهاست، ولی در بسامدی فزاینده با روایت چندین‌باره یک واقعه نامکرر وجوه «مميز» آن روی داد خاص برجسته می‌شود (صافی پیرلوجه ۱۳۹۴: ۴).

در پایان این بخش و سرآغاز مطالعه تطبیقی فیلم و ادبیات از دیدگاه زمان روایی یادآوری می‌شود که توصیف و روایت دو شکل کلی از سینما، یعنی سینمای روایی و سینمای توصیفی (غیرروایی)، را به‌وجود آورده‌اند که هر دو از صناعات اثرگذار در زمان روایی برخوردارند؛ البته تمایز این دو وجه در قیاس با آنچه در متن ادبی رخ می‌دهد دشوار است؛ به‌ویژه هنگامی که توصیف در دل روایت یا در خدمت آن قرار گیرد (ضابطی جهرمی ۱۳۸۷: ۱۰-۱۱)؛ مثلاً یکی از خصیصه‌های فیلم فوریت آن است، یعنی بیننده احساس می‌کند که وقایع هم‌اینک درمقابل چشمانش رخ می‌دهد. اگرچه این فوریت بیننده را بیش‌تر درگیر موضوع می‌کند، محدودیت خاصی را نیز برای فیلم‌ساز به‌وجود می‌آورد که می‌توان با عنوان «اقتضائات رسانه» از آن یاد کرد و تأثیرش را در زمان روایی بررسی کرد. درمقابل، یکی از ویژگی‌های ادبیات این است که دست‌کاری در زمان کار نسبتاً آسانی است. رمان‌نویس می‌تواند از یک راوی استفاده کند که در آن واحد یک داستان را در دو موقعیت زمانی مختلف نقل می‌کند و نیز می‌تواند روی دادهایی را که در هفده‌سالگی برایش اتفاق افتاده‌اند به‌گونه‌ای به زمان حال پیوند دهد که گویی دوباره آن‌ها را تجربه می‌کند، اگرچه اکنون ۲۷ ساله است و ده سال از آن اتفاق می‌گذرد. به‌هرحال، تفاوت‌های ماهوی این دو وسیله بیانی را می‌توان از راه مقایسه زمان‌بندی روایت، به‌ویژه درباره فیلم‌های اقتباسی وفادار که در موضوع شباهت دارند، مشاهده کرد.

۴. تحلیل زمان روایی در داستان و فیلم «شوهر آهو خانم»

۱.۴ درباره داستان و فیلم

رمان شوهر آهو خانم را می‌توان رمانی اجتماعی خواند که به وضعیت اسفبار زنان ایرانی در آن دوران اشاره دارد. داستان در سال ۱۳۱۳ ش در شهر کرمانشاه آغاز می‌شود. سیدمیران سربازی، شخصیت اصلی داستان، مردی سنتی و مذهبی است و دکان نانوايي دارد. هما، شخصیت مهم دیگر داستان، زنی است مطلقه که برای دستیابی به یک تکیه‌گاه به سیدمیران رومی‌آورد و با زیرکی و دل‌ریایی او را فریب می‌دهد و در ابتدا، به‌منزله مهمان، اما بعد، در جایگاه همسر دوم در خانه سیدمیران می‌ماند. آهو، همسر سیدمیران، زنی رنج‌کشیده و دل‌سوز است و از ازدواجش با سیدمیران چهار فرزند دارد. تمامی داستان به رابطه و کشمکش‌های این مثلث عشقی مربوط می‌شود و نویسنده حالات و تغییرات روحی شخصیت‌ها را به زیبایی نشان می‌دهد. مثلاً این‌که چگونه سیدمیران بعد از این عشق از تمامی مسئولیت‌های اخلاقی و اجتماعی شانه خالی می‌کند و حتی به خانواده خود نیز بی‌توجه می‌شود؛ آهو، که زنی صبور و بردبار است، چگونه در مقابل بی‌اعتنایی‌های همسرش بی‌تاب و آشفته می‌شود و طاقت از کف می‌دهد، اما در آخر پیروز می‌شود و همسرش را به زندگی مشترکشان برمی‌گرداند.

مضمون اصلی شوهر آهو خانم وضع شوم و ناگوار زن ایرانی است. داستان‌نویسی در کشور ما در بیست سال دوران رضاشاه منحصراً در باب زنان و نابه‌سامانی اوضاع آنها بود، ولی ره‌یافت تقریباً تمامی آن نویسندگان سطحی و ساختگی بود. همه صحبت از رنج و اندوه و «مشکلات» زنان در جامعه می‌کردند، ولی یک‌یک آنها زیرکانه از طرح مباحث اصلی طفره می‌رفتند. شاید اوضاع زمانه، به‌ویژه ملاحظات مذهبی، بود که آنها را از افشای حقیقت درباره وضع زنان در ایران قرن بیستم باز می‌داشت. افغانی، برعکس، تیر را درست به هدف زده است. در رمان کلاسیک، او از بردگی زن ایرانی در برابر هواو هوس شوهر، از ستم‌گری قوانین و رسوم تحمیلی مردان بر زنان برای تسلیم و فرمان‌برداری هرچه بیش‌تر آنها، از خفت‌هایی که زنان در این جامعه مردسالار تحمل کرده‌اند، و نیز از شکیبایی حیرت‌انگیز آنها در قبال این همه بی‌عدالتی در طول تاریخ، با استادی تمام و به‌طرزی بی‌سابقه در ادبیات جدید فارسی پرده برداشته است (کامشاد ۱۳۸۴: ۱۹۴-۱۹۵).

فیلم «شوهر آهو خانم» اولین ساخته داوود ملاپور در سال ۱۳۴۷ است. او متولد ۱۳۱۷ و فارغ‌التحصیل رشته سینما از مدرسه سینمایی لندن بوده است. او از سال ۱۳۴۵ در

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۰۹

دانشکده ارتباطات شروع به تدریس کرد. فیلم‌های دیگری که داوود ملاپور کارگردانی کرده است «بابا کوهی» (۱۳۴۸)، «شب اعلام» (۱۳۴۹)، و «جدال در کویر» (۱۳۵۱) هستند که هیچ‌کدام موفقیتی مانند «شوهر آهو خانم» کسب نکردند. او در سال‌های بعد فعالیت‌هایش را در زمینه‌های گوناگون نویسندگی، تهیه‌کنندگی، مدیریت تولید، و یک مورد بازیگری ادامه داد و در سال ۱۳۶۴ به انگلستان مهاجرت کرد.

هنگامی که در این دوره حاضر، که صنعت سینما از هر لحاظ پیشرفت چشم‌گیری داشته است، مخاطب به تماشای فیلمی مانند «شوهر آهو خانم» می‌نشیند، شاید حتی تاب دیدن فیلم را تا انتها نداشته باشد؛ زیرا فیلم از جنبه‌های مختلف مانند کیفیت تصویر، نقش‌آفرینی هنرپیشگان، کارگردانی، فیلم‌برداری، فیلم‌نامه، و... کیفیت پایینی دارد، اما اگر با توجه به سال ساخت فیلم (۱۳۴۷) آن را تماشا کنیم و به‌دقت بررسی کنیم، درمی‌یابیم که این فیلم نقطه عطفی در تاریخ فیلم‌های اقتباسی قبل از خود در سینمای ایران است و همان‌طور که عبدالرضا عطار در همان سال می‌نویسد:

درحالی که سینمای ما لاشه‌خوار فیلم‌های کیلویی خارجی، باندهای تقلبی با چاشنی رقص‌های کاباره‌ای، و کشمکش در کافه‌ها، و آوازهای کوچه‌باغی است این فیلم قبل از هرچیز پاسخ‌گوی ادعای کهنه‌مقاطع‌کاران فیلم‌های فارسی است که نداشتن وسایل لازم و کافی را بهانه ساختن فیلم خوب می‌کنند، اما حالا می‌بینیم که با همین وسایل محدود چگونه یکی از آثار ادبی و باارزش فارسی به فیلمی خوب برگردانده شده است (عطار ۱۳۴۷: ۵۹).

البته منتقدانی هم در همان سال به‌شدت از این فیلم انتقاد کردند و آن را فیلمی بسیار سطحی و بی‌ارزش دانسته‌اند که باعث شده است ارزش رمان را هم پایین بیاورد. مثلاً نصرت‌الله نویدی در نشریه نگین به یکی از مصاحبه‌های داوود ملاپور در مجله فردوسی استناد کرده است و به این موضوع اشاره می‌کند که او فقط برای «پول» این فیلم را ساخته و از سناریوی آربی آوانسیان استفاده کرده است، البته با حذف بعضی بخش‌ها، که آن هم به‌علت آشنانبودن کامل آوانسیان با فرهنگ ایرانی - اسلامی و مشکلات زنان فیلم‌نامه بسیار سطحی و ضعیف نوشته شده است و عملاً هیچ توجهی به روند زوال شخصیت‌ها نشده است و شکایت علی محمد افغانی از این فیلم نیز دقیقاً به‌علت همین موضوعات بوده است؛ که البته پس از یک سال از شکایتش صرف‌نظر می‌کند.

شهناز مرادی کوچی نیز علت ضعف فیلم را این‌گونه بیان می‌کند:

فیلم ملاپور همان آدم‌های داستان افغانی را دارد، اما فاقد بستری است که آدم‌های داستان در آن پرورش یافته و دست به عمل می‌زنند و افغانی از ترسیم آن‌ها به‌خوبی برآمده است. او کوشیده است در هجده فصل کتابش آن جریان اجتماعی را که آدم‌ها در آن حرکت می‌کنند شرح و توصیف دهد، اما در فیلم تقریباً نشانی از وضع موجود و جاری نیست. داوود ملاپور از رمانی رئالیستی و شیرین که با زبردستی نوشته شده فیلمی معمولی و ابتدایی (از نوع مرسوم خانوادگی) ساخته است. شوهر آهو خانم در زمره رمان‌هایی است که دست‌کم نود درصد آن می‌تواند به تصویر بیاید و تبدیل به فیلمی ادبی با مایه‌های عمیق اجتماعی شود که بیننده به اندازه کتاب، بلکه بیش‌تر از خواندن آن، از دیدنش لذت ببرد. به همین دلیل باید اذعان کرد که اگر فیلم مذکور فیلمی معمولی - و البته نه مبتذل - است، مقصر نه علی‌محمد افغانی و رمان او، بلکه ضعف صنعتی فیلم و عدم آشنایی داوود ملاپور به اصول فیلم‌نامه‌نویسی و برگردان تصویری رمان بوده است. [اما نکته بسیار مهمی که مرادی کوچی در ادامه به آن اشاره می‌کند این است که:] آنچه موجب شد بسیاری از منتقدان سینمایی وقت شوهر آهو خانم را "یک آغاز ستایش‌آمیز" و "یک فیلم واقعاً ایرانی" بنامند ابتذال لجام‌گسیخته سینمای عامه‌پسند ایران بود (مرادی کوچی ۱۳۸۸: ۹).

۲.۴ تحلیل آرایش روی دادها

۱.۲.۴ آرایش روی دادها در داستان شوهر آهو خانم

علی‌محمد افغانی داستان را با توصیف شخصیت اصلی و محوری (سیدمیران سرابی) و هم‌چنین توصیف دقیق مکان و زمان (کرمانشاه، سال ۱۳۱۳) آغاز می‌کند. او در این داستان سیر خطی و طبیعی روی دادها را رعایت کرده است، اما گاهی هم از پس‌نگری بهره برده است؛ که آن هم معمولاً در مورد موضوع‌های کم‌اهمیت بوده است. نویسنده فقط در دو مورد از پیش‌نگری (اشاره به روی دادی در آینده) استفاده کرده است که به آن‌ها اشاره می‌شود.

برای نمونه، در بخشی از داستان هنگامی که سیدمیران و آهو هما را در خواب می‌بینند که با خود حرف می‌زنند و از عشقش به آهو سخن می‌گویند، آهو حرف‌های او را باور می‌کند و اشک می‌ریزد، اما نویسنده اشاره می‌کند که بعدها آهو به آن خواب شک می‌کند:

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۱۱

زن ساده‌دل اگرچه بعدها هر موقع که به یاد می‌آورد، شک می‌کرد که هما در آن لحظه حقیقتاً خواب بود یا این که خود را به خواب زده بود، لیکن تا وقتی که آن‌جا ایستاده بود، با تبسم غم‌خوارانه‌ای بر لب منتظر بود هر چه پیش‌تر و بهتر به مکونات قلب زنی که اینک هووی او شده بود، پی ببرد (افغانی ۱۳۴۸: ۳۰۵).

در ابتدای فصل هشتم نیز نویسنده در همان ابتدا می‌گوید که دو هوو با هم دعوا خواهند کرد:

بامداد روز بعد در خانه سیدمیران غوغا گردید. شاخ دو هوو به هم بند شد و تا همسایه‌ها آمدند باخبر بشوند، کار به جای باریک کشید. آفتاب کله درخت بید میان باغچه را که تازه شکوفه کرده بود، طلایی نموده بود. گنجشک‌ها ... (همان: ۳۳۰).

افغانی در سه روی داد از پس‌نگری بیرونی بهره می‌برد که عبارت‌اند از: ۱. اشاره به شفا یافتن مهدی از بیماری و نذر آهو (افغانی ۱۳۴۸: ۴۶)؛ ۲. شرح گذشته زندگی سیدمیران و آهو در ۲۴ صفحه (همان: ۵۶-۸۰)؛ ۳. هنگامی که هما در حوض وسط حیاط می‌افتد، نویسنده ماجرای غرق شدن فرزند خورشیدخانم را در چهار سال قبل از آن بیان می‌کند. برای نمونه، روی داد اخیر از کتاب نقل می‌شود: «حوض بزرگ و گود این خانه قبل از آن در چهار سال پیش یک خون کرده بود؛ بچه سه‌ساله خورشیدخانم. درست به همین جهت بود که همسایه‌های بچه‌دار به خصوص خاله بیگم مارگزیده از آن وحشت می‌کردند» (همان: ۳۹۴).

علی محمد افغانی در هجده مورد از پس‌نگری درونی بهره برده است و به روی دادی قبل از آن‌چه در حال روایت است، اشاره می‌کند (البته همان‌طور که در قسمت‌های پیشین اشاره شد، این پس‌نگری به قبل از شروع روایت کلی داستان تجاوز نمی‌کند). این موارد به اختصار عبارت‌اند از: ۱. اشاره نویسنده به رفتن هما و سیدمیران به مسجد (همان: ۱۹۸)؛ ۲. اشاره به آگاه شدن سیدمیران از سقط جنین هما (همان: ۲۰۲-۲۰۳)؛ ۳. وقتی آهو گیره هما را در اتاق پنجدری پیدا می‌کند، به رفتار و حرف‌های هما در چند روز قبل از آن اشاره می‌شود (همان: ۲۲۵)؛ ۴. شرح تغییر رفتار سیدمیران در طی پانزده روزی که از اقامت هما در خانه می‌گذرد (همان: ۲۲۷-۲۳۲)؛ ۵. هنگام شب آهو در افکارش به صیغه هما با شوهرش فکر می‌کند و در همین حال، نویسنده به ظهر همان روز بازمی‌گردد و ماجرای عقد آن‌ها را شرح می‌دهد (همان: ۲۷۷)؛ ۶. اشاره به توقعات نقره از سیدمیران و کارهایی که سیدمیران برای کمک به آن‌ها انجام داده بود (همان: ۲۹۹)؛ ۷. وقتی ننه‌اصغر، دلاک

حمام، از سابقه بد هما نزد آهو می‌گوید، آهو به یاد خبرچینی‌های یک نفر از شوهرش می‌افتد (همان: ۳۱۳)؛ ۸. در میان شرح نامه‌های پیاپی حاجی‌بنا به خانه سیدمیران نویسنده به آگاهی قبلی آقاجان نیز اشاره می‌کند (همان: ۳۶۹)؛ ۹. ماجرای مرگ کربلایی عباس (همان: ۳۷۲)؛ ۱۰. در گیرودار شکایت سیدمیران از حاجی‌بنا، نویسنده اشاره‌ای به دیدار سیدمیران با مادر رضاخان آسیابان می‌کند (همان: ۳۷۵)؛ ۱۱. اشاره به مرگ خاله‌بیگم در میان افکار هما (همان: ۴۲۹)؛ ۱۲. در آستانه عروسی برادر میرزانبی، نویسنده به مراسم عقد او یک ماه پیش از آن اشاره می‌کند (همان: ۴۳۵)؛ ۱۳. در روزی که سیدمیران و هما (درحالی‌که حجاب از سر برداشته) به مراسم شهرداری می‌روند و شب به خانه برمی‌گردند، به گم‌شدن مهدی در بعدازظهر آن روز اشاره می‌شود (همان: ۴۴۸)؛ ۱۴. وقتی هما پیراهن کوتاهش را برای اولین بار به تن می‌کند، نویسنده به روز خرید آن لباس اشاره‌ای می‌کند (همان: ۵۶۷)؛ ۱۵. شرح دیدار البرز و هما در گذشته (همان: ۶۰۷-۶۰۸)؛ ۱۶. شرح بازگشت پنهانی آهو به خانه بعد از دعوای شدید با سیدمیران (همان: ۶۲۷)؛ ۱۷. اشاره نویسنده در اواخر داستان به سکوتی که از سه روز پیش در خانه حاکم شده بود (همان: ۸۵۵)؛ ۱۸. شرح ماجرای رفتن آهو (همان: ۸۵۶).

۲.۲.۴ آرایش روی دادها در فیلم «شوهر آهو خانم»

در این فیلم نمایش روی دادها سیر طبیعی و خطی خود را رعایت می‌کنند و هیچ‌گونه زمان‌پریشی‌ای شامل پس‌نگری یا پیش‌نگری در آن اتفاق نمی‌افتد. به‌نظر می‌رسد، تنها تمهید تدوینی که در مورد آرایش روی دادها به‌کار گرفته شده تدوین موازی (crosscutting) است که برای نمایش روی دادهای هم‌زمان در فیلم استفاده می‌شود؛ این تمهید فقط یک بار در فیلم از دقیقه ۷۶/۵۳ تا ۸۰/۱۶ به‌کار رفته است:

- هما و سیدمیران غمگین در حیاط نشسته‌اند و سیدمیران به هما می‌گوید که قصد دارد خانه و مغازه را بفروشد تا به شهر دیگری بروند و اگر وضع مالی‌شان خوب شد، آهو و بچه‌ها را هم نزد خود می‌آورند؛ خورشید این حرف‌ها را می‌شنود و به صفیه می‌گوید مواظب باشد تا به ده برود و آهو را خبردار کند و برگردد؛
- سیدمیران درحال فروختن وسایل به سمساری است + موسیقی متن؛
- خورشید به‌دنبال آهو می‌رود و او را خبردار می‌کند و به‌سرعت با هم روانه خانه می‌شوند + موسیقی متن.

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۱۳



دقیقه ۷۶/۵۳: نمایی از حیاط منزل سیدمیران



دقیقه ۸۷/۱۷: خورشید به صفیه می‌گوید که برای خبرکردن آهو به ده می‌رود



دقیقه ۷۸/۴۸: سمسار در حال بررسی وسایل خانه است

۱۱۴ ادبیات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸



دقیقه ۷۹/۱۲: خورشید باعجله به دنبال آهو می‌رود



دقیقه ۷۹/۲۳: سمسار پول وسایل را به سیدمیران می‌دهد



دقیقه ۸۰/۱۴: آهو به همراه خورشید باعجله به سمت خانه می‌روند

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۱۵

۳.۲.۴ مقایسه آرایش روی دادها در داستان و فیلم «شوهر آهو خانم»

آرایش روی دادهای فیلم به شدت تحت تأثیر کتاب است و هیچ گونه خلاقیتی در این زمینه دیده نمی شود. تمامی روی دادهای داستان به طور خلاصه گزینش شده است و به همان ترتیب طبیعی در پی یکدیگر نمایش داده شده اند. تنها نکته ای که در زمینه آرایش روی دادها می توان به آن اشاره کرد پایان بندی فیلم است که به نظر می رسد در اوج نیاوری بیننده با لبخند نسبتاً بی معنای سیدمیران و آهو خانم تمام می شود و منتقدان از این حرکت با عنوان «ضداوج» (anticlimax) یاد می کنند.

ضداوج لحظه نهایی در تحول نمایشی داستان یک فیلم سینمایی است که از نظر نمایشی، انتظارات تماشاگران را از اثر برآورده نکند. از مکانیسم نهایی طرح داستان برای فرجام بخشیدن و حل کردن تضادهای داستانی استفاده می شود. روی داد این بخش می تواند اتفاقی پیش یا افتاده، نامحتمل، و یا از نظر نمایشی، غیر جالب باشد؛ چراکه انتظار تماشاگر از این لحظه، به صورت معمول، یک لحظه مهم و بسیار جدی است (بی و ر ۱۳۹۳: ۳۴).

۳.۴ تحلیل بسامد روی دادها در داستان و فیلم «شوهر آهو خانم»

۱.۳.۴ بسامد روی دادها در داستان شوهر آهو خانم

در جدول ۱، روی دادهای اصلی روایت داستانی آمده است و به بسامد آنها در مقایسه با جهان داستان اشاره شده است. در ادامه، بسامد یک به چند برخی روی دادها ذکر شده است.

جدول ۱. روی دادهای اصلی روایت داستانی و بسامد آنها

بسامد	روی دادها
تک به تک	سیدمیران با زن جوانی به نام هما آشنا می شود.
تک به تک	سیدمیران به طور اتفاقی هما را در خیابان می بیند و هما از او کمک می خواهد.
تک به تک	سیدمیران به ملاقات حسین خان ضریبی می رود تا با او صحبت کند که هما را نزد شوهرش برگرداند.
تک به تک	سیدمیران رقص هما را تماشا می کند.
تک به تک	سیدمیران بعد از سه روز بلا تکلیفی فرصتی می یابد تا به دیدار هما برود و پیش نهاد می دهد که به خانه خودش بیاید، ولی هما این کار را به تعویق می اندازد.
تک به تک	بعد از چهار روز انتظار سیدمیران به طور تصادفی هما را در خیابان می بیند و هدایایی به او می دهد.
تک به تک	سیدمیران به اتاق هما می رود و هما از او می خواهد که به عقد موقتش درآید و سیدمیران قول

	می‌دهد به‌زودی جایی برایش فراهم کند.
تک‌به‌تک	سیدمیران هما را به خانه خودش می‌آورد و او را در جایگاه مهمان به آهو معرفی می‌کند.
تک‌به‌تک	آهو از سیدمیران در مورد هما پرس و جو می‌کند و او جواب می‌دهد که پیش‌نماز مسجد از او خواسته که به این زن کمک کند.
کاهنده	سیدمیران میل شدیدی به هما دارد و به محض این‌که او را تنها می‌بیند در آغوش می‌کشد.
تک‌به‌تک	یک روز آهو سنجاق سر هما را در اتاق سیدمیران می‌یابد و بیش‌از پیش به او مشکوک می‌شود و رفتارهای آن‌ها را زیر نظر می‌گیرد.
تک‌به‌تک	آهو که متوجه علاقه سیدمیران به هما شده، با او صحبت می‌کند و تلاش می‌کند که سیدمیران را راضی کند که هما را از خانه بیرون کند، اما سیدمیران می‌گوید شاید او را صیغه کند!
تک‌به‌تک	یک روز که آهو از حمام برمی‌گردد، می‌فهمد که سیدمیران هما را صیغه کرده و عصبانی می‌شود (البته بعد از مدت کوتاهی متوجه عقد دائم آن‌ها می‌شود).
تک‌به‌تک	بعد از سه روز سیدمیران برای دل‌جویی نزد آهو می‌رود، اما در مقابل گریه و شکوه او طلب‌کارانه خانه را ترک می‌کند و همسایگان آهو را دل‌داری می‌دهند.
تک‌به‌تک	آهو چند نفر از آشنایان و بزرگان را واسطه می‌کند تا با سیدمیران صحبت کنند، اما نتیجه‌ای نمی‌گیرد.
تک‌به‌تک	سیدمیران با آهو صحبت می‌کند و قول می‌دهد عدالت را بین آن‌ها رعایت کند و ظاهراً صلح بین دو هوو برقرار می‌شود.
تک‌به‌تک	ننه‌صغر (کارگر حمام) در مورد سابقه هما در کوچه صنعتی اطلاعاتی به آهو می‌دهد و شب آهو حرف‌هایی را که از ننه‌صغر شنیده بود به سیدمیران می‌گوید، اما سیدمیران عصبانی می‌شود و نزد هما می‌رود و آهو به عشق عمیق سیدمیران به هما پی می‌برد.
تک‌به‌تک	صبح، آهو از حسادت به هما طعنه می‌زند و دعوایشان بالا می‌گیرد و سیدمیران آهو را به شدت کتک می‌زند.
تک‌به‌تک	برادران و پسرعموی هما پایشان به خانه سیدمیران باز می‌شود و سیدمیران از آن‌ها استقبال گرمی می‌کند و دیگر هیچ توجهی به آهو ندارد و نوبت را هم فراموش کرده است.
تک‌به‌تک	بعد از گذشت سه ماه از عقد هما، یک روز سیدمیران دلش به حال آهو می‌سوزد و دوباره نوبت برقرار می‌شود.
تک‌به‌تک	هما به سیدمیران می‌گوید که شب‌ها از ترس خوابش نمی‌رود و کم‌کم دوباره نوبت به هم می‌خورد! (البته بعد از مدتی، آهو به سیدمیران اعتراض می‌کند و قرار می‌شود شب‌ها در حیاط بخوابند).
تک‌به‌تک	یک روز نامه‌ای بی‌تمبر و نشانی به حیاط انداخته می‌شود که مشخص می‌شود از طرف حاجی بنا و خطاب به سیدمیران است که باعث عصبانیت هما می‌شود، ولی سیدمیران او را دل‌داری می‌دهد.
تک‌به‌تک	بعد از دو روز، حاجی بنا نامه‌ای دیگر می‌فرستد، اما این بار سیدمیران را تهدید کرده بود که باید هما را طلاق دهد وگرنه او را خواهد کشت! هما از سیدمیران می‌خواهد که از حاجی بنا شکایت کند، ولی سیدمیران به علت مشغله زیاد پشت گوش می‌اندازد.
تک‌به‌تک	آن هفته کربلایی عباس می‌میرد و اهالی خانه به سر خاکش می‌روند و در راه هما و سیدمیران حاجی بنا را می‌بینند، اما توجهی نمی‌کنند. همان شب هنگام خواب چند پاره‌آجر و سنگ به حیاط خانه انداخته می‌شود و همه تا صبح بیدار می‌مانند.
تک‌به‌تک	صبح روز بعد سیدمیران چند نامه در جرز دیوار دکان و حیاط می‌یابد و شکایت می‌کند، اما نتیجه‌ای نمی‌گیرد و آشفتگی و ترس بر او و هما سایه می‌افکند.

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۱۷

تک‌به‌تک	سیدمیران به داریوش (برادر حاجیه‌خانم) بدگمان شده و از آهو می‌خواهد تا با حاجیه‌خانم صحبت کند و عذرش را بخواهد.
تک‌به‌تک	آهو سعی می‌کند رابطه‌ی هما را با حاجیه‌خانم بهتر کند و یک روز گروه نوازندگان را از کوچه به اتاق حاجیه می‌آورد و خوش می‌گذرانند.
تک‌به‌تک	شب، سیدمیران از ماجرای رقص هما و داریوش باخبر می‌شود و با صدای بلند به صفیه‌خانم می‌فهماند که باید تخلیه کند.
تک‌به‌تک	صبح روز بعد آهو سیدمیران را قانع می‌کند که داریوش تقصیری ندارد و سیدمیران پشیمان می‌شود.
تک‌به‌تک	هما در حوض می‌افتد و غش می‌کند و سیدمیران حکیم خبر می‌کند و تا عصر برای مراقبت از او در خانه می‌ماند.
تک‌به‌تک	صفیه‌خانم وقتی متوجه بدبینی سیدمیران به پسرش می‌شود، خانه‌ای پیدا می‌کند تا از آن‌جا بروند و قبل از رفتن به سیدمیران می‌گوید که هما همیشه به داریوش علاقه داشته و حتی عکس داریوش را از قاب عکس برداشته و نزد خود پنهان کرده است!
تک‌به‌تک	دو روز بعد که هما به حمام می‌رود، سیدمیران به کمک آهو وسایل هما را می‌گردد و عکس داریوش را پیدا می‌کند، اما هما با چرب‌زبانی سیدمیران را قانع می‌کند و می‌گوید شاید بچه‌ای در راه باشد.
تک‌به‌تک	هما می‌فهمد حامله نیست و نیاز به عمل دارد و بعد از عمل، سیدمیران از او مراقبت می‌کند و به او رسیدگی می‌کند.
تک‌به‌تک	حاجیه‌بنا ازدواج می‌کند و اجازه‌ی دیدن بچه‌ها را به هما می‌دهد.
تک‌به‌تک	قانون کشف حجاب در کشور اجرا می‌شود و سیدمیران به‌هم‌راه هما به سالن شهرداری می‌رود.
تک‌به‌تک	هما از سیدمیران اجازه می‌گیرد و به کلاس خیاطی می‌رود.
تک‌به‌تک	هما سیدمیران را تشویق به نوشیدن شراب می‌کند، ولی سیدمیران امتناع می‌ورزد و خودش به هما شراب می‌نوشاند.
تک‌به‌تک	یک روز آهو به‌نرمی از هما گله می‌کند و هما اطمینان می‌دهد که مدت زیادی در آن خانه نمی‌ماند.
تک‌به‌تک	آهو برای جلب‌نظر سیدمیران بیش‌تر به ظاهر خود اهمیت می‌دهد و موهایش را کوتاه می‌کند، اما بی‌فایده است و مورد تمسخر سیدمیران و بچه‌ها واقع می‌شود.
تک‌به‌تک	یک روز آهو به سیدمیران خواهش و التماس می‌کند، اما سیدمیران به آهو می‌گوید که از او و بچه‌ها بی‌زار است.
تک‌به‌تک	یک شب هما دیر به خانه می‌آید و سیدمیران او را دعوا می‌کند و دیگر به کلاس خیاطی نمی‌رود.
کاهنده	هما و سیدمیران بعضی شب‌ها به خانه‌ی حسین‌خان ضربی می‌روند و نیمه‌شب‌ها مست به خانه برمی‌گردند.
تک‌به‌تک	دوباره بین دو هوو صلح برقرار می‌شود.
تک‌به‌تک	هما پیراهنی آستین‌کوتاه می‌دوزد و دور از چشم سیدمیران با آن بیرون می‌رود.
تک‌به‌تک	یک روز ظهر که هما در خانه نبود، سیدمیران به اتاق آهو می‌رود و کمی درمورد کار با او صحبت می‌کند و آهو ناخواسته میان حرف‌هایش اشاراتی به لباس آستین‌کوتاه هما می‌کند و آن دو پس از پنج سال کمی با هم عشق‌بازی می‌کنند و وقتی هما بازمی‌گردد، با هم جروبحث می‌کنند.
تک‌به‌تک	آهو و بچه‌هایش به اتاق هما می‌آیند و آهو و هما با هم دعوا می‌کنند و سیدمیران آهو را از خانه

	بیرون می‌کند.
تک‌به‌تک	شب سیدمیران به خانه می‌آید و به هما می‌گوید قصد دارد آهو را طلاق دهد، اما صبح که برای رفتن به محضر و طلاق آهو آماده می‌شود، چند مأمور به خانه‌اش می‌آیند و به علت مخفی کردن پارچه‌های قاچاق او را بازداشت می‌کنند.
تک‌به‌تک	سیدمیران بعد از یک ماه و نیم دوندگی در دادگاه به پرداخت جریمه محکوم می‌شود و سعی می‌کند بدرفتاری‌اش را با آهو جبران کند.
تک‌به‌تک	یک روز ظهر شاگرد مغازه می‌آید و گزارشی از آشفتگی مغازه به سیدمیران می‌دهد.
تک‌به‌تک	سیدمیران با خانواده قرار می‌گذارد که فردا آن‌ها را به باغ ببرد.
تک‌به‌تک	در باغ، در نبود هما، سیدمیران کمی از قرض‌ها و بدهی‌هایش با آهو درددل می‌کند و به فرزندش مهدی محبت می‌کند و به آهو می‌گوید قصد دارد هما را طلاق دهد.
تک‌به‌تک	هما برای آب‌تنی به رودخانه می‌رود و سیدمیران او را تماشا می‌کند.
تک‌به‌تک	سیدمیران هما را با آن لباس آستین‌کوتاه در کوچه می‌بیند و در خانه با او دعوا می‌کند و هما قهر می‌کند و از خانه می‌رود و هرچه آهو و خورشید دنبالش می‌گردند، او را نمی‌یابند.
تک‌به‌تک	سیدمیران در خیابان شوهر اکرم را می‌بیند و بعد از حرف او از عصبانیت به محضر می‌رود و هما را طلاق می‌دهد.
تک‌به‌تک	بعد از سه روز، میرزانی هما را به خانه می‌آورد و وساطت او را می‌کند.
تک‌به‌تک	آن روز هاجر (همسر میرزانی) فوت می‌کند و سیدمیران و آهو سه روز خانه‌اش می‌مانند.
تک‌به‌تک	وقتی سیدمیران و آهو به خانه می‌آیند، خالوکرم هم می‌رسد و نزد سیدمیران وساطت هما را می‌کند و وقتی سیدمیران راضی می‌شود، می‌رود.
تک‌به‌تک	برای کلارا خواستگار می‌آید.
تک‌به‌تک	سیدمیران طلاق هما را به تعویق می‌اندازد.
تک‌به‌تک	خانواده سیدمیران به همراه خانواده گنجی‌خان و پسرش الماس (خواستگار کلارا) برای تفریح به خارج از شهر می‌روند.
تک‌به‌تک	هما سیدمیران را از موافقت با ازدواج کلارا و الماس منصرف می‌کند.
تک‌به‌تک	با آمدن بهار، سیدمیران و هما به سفر می‌روند و بعد از ۲۱ روز برمی‌گردند.
تک‌به‌تک	هما به سیدمیران می‌گوید که میرزانی به او نظر داشته است.
تک‌به‌تک	یک روز آهو طلسمی را در جعبه مخصوص سیدمیران می‌یابد و هم‌چنین می‌فهمد که سیدمیران و هما دوباره به هم محرم نشده‌اند!
تک‌به‌تک	نانوایی به علت گران‌فروشی از سوی مأموران یک ماه تعطیل می‌شود.
تک‌به‌تک	اوضاع نانوایی خوب نیست و سیدمیران تصمیم دارد مغازه و خانه را بفروشد و از نبود آهو استفاده کند و با هما از شهر برود.
تک‌به‌تک	سیدمیران و هما باعجله وسایلشان را جمع می‌کنند و به گاراژ می‌روند و خورشید به ده می‌رود و آهو را خریدار می‌کند.
تک‌به‌تک	آهو و خورشید به خانه و سپس از آن‌جا به گاراژ می‌روند و آهو سیدمیران را با خود به خانه می‌آورد.
تک‌به‌تک	هما به همراه البرز از شهر می‌رود.

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۱۹

همان‌طور که در جدول ۱ نمایان است، بسامد فزاینده به‌چشم نمی‌خورد و بسامد روی‌دادها در این داستان همه از نوع تک‌به‌تک است و فقط دو مورد بسامد کاهنده دیده می‌شود؛ علت این موضوع نیز می‌تواند بستر وسیعی باشد که نویسنده برای نوشتن رمان در اختیار دارد و مانند نویسندگان داستان‌های کوتاه نیاز چندانی به فشرده و موجز سخن‌گفتن و حذف پاره‌ای وقایع ندارد.

۲.۳.۴. بسامد روی‌دادها در فیلم «شوهر آهو خانم»

در جدول ۲ بسامد روی‌دادهای فیلم مشاهده می‌شود. از میان این روی‌دادها، یکی از روی‌دادهای یک‌به‌چند بررسی شده است.

جدول ۲. بسامد روی‌دادهای فیلم

بسامد	روی‌داد
کاهنده	سیدمیران با آقا شجاع درباره جلسه اعضای صنف نانوايي گفت‌وگو می‌کند.
تک‌به‌تک	زنی جوان (که بعدها مشخص می‌شود نامش هماست) به نانوايي سیدمیران می‌آید و نان می‌خرد.
کاهنده	سیدمیران به خانه می‌رود و به‌همراه خانواده (آهو، همسرش، و چهار فرزندش) شام می‌خورد و آهو کمی از همسایه‌ها با او صحبت می‌کند.
تک‌به‌تک	روز دیگر دوباره هما به‌همراه کودکی که در بغل دارد به نانوايي می‌رود و با سیدمیران درباره مشکلاتش صحبت می‌کند.
تک‌به‌تک	نانواها در خانه سیدمیران جمع می‌شوند و او را در سیمت رئیس صنف انتخاب می‌کنند.
تک‌به‌تک	سیدمیران هما را در کوچه می‌بیند و با هم صحبت می‌کنند و هما از او می‌خواهد که کمکش کند.
تک‌به‌تک	یک روز سیدمیران به خانه حسین‌خان ضربی می‌رود و خود را فرستاده شوهر هما معرفی می‌کند و می‌گوید برای آشتی دادن آنها آمده است، اما هما می‌گوید اگر بخواهد برگردد، شوهرش باید بچه‌هایش را بیاورد و خواهرش را بیرون کند؛ و حسین‌خان را صاحب‌اختیار خود معرفی می‌کند.
تک‌به‌تک	روز بعد سیدمیران برای صحبت به دکان حسین‌خان ضربی می‌رود و با هم صحبت می‌کنند و قرار می‌شود سیدمیران با خود هما حرف بزند.
تک‌به‌تک	سیدمیران دوباره به خانه حسین‌خان می‌رود و دقایقی رقص هما را می‌بیند، اما پس از چند دقیقه آن‌جا را ترک می‌کند.
تک‌به‌تک	هما به مغازه سیدمیران می‌آید و با هم صحبت می‌کنند و قرار بر این می‌شود که هما به خانه سیدمیران بیاید.
تک‌به‌تک	روز بعد، سیدمیران هرچه در خانه منتظر می‌شود هما نمی‌آید.
تک‌به‌تک	سید در مغازه مشغول حساب و کتاب است و به جلال می‌سپارد به دکان خرازی برود و بسته‌اش را بگیرد؛ او تصمیم می‌گیرد آن بسته را که قرار بود به هما بدهد، برای آهو ببرد.
تک‌به‌تک	سیدمیران در راه خانه هما را به‌همراه دختر حسین‌خان در کوچه می‌بیند و از بدقولی هما گله

	می‌کند و بسته را مثلا از جانب شوهرش به او می‌دهد و وقتی هما می‌گوید حسین خان مریض است، برای عیادت با آن‌ها می‌رود.
تک‌به‌تک	سیدمیران و هما به اتاق هما در خانه حسین خان می‌روند و سیدمیران دوباره از بدقولی‌اش گله می‌کند، اما هما می‌گوید که با آن وضعیت دوست ندارد به خانه او بیاید. سیدمیران بسته را به هما می‌دهد تا لباس‌ها را تنش کند و از او یکی دو روز وقت می‌خواهد تا تکلیفش را مشخص کند.
تک‌به‌تک	آهو و نقره در حیاط مشغول گفت‌وگو هستند که هما و سیدمیران وارد خانه می‌شوند و سیدمیران او را در جایگاه مهمان به آهو معرفی می‌کند.
تک‌به‌تک	سیدمیران در جواب پرس‌وجوی آهو به او می‌گوید که پیش‌نماز مسجد هما را به او معرفی کرده تا کمکش کند.
تک‌به‌تک	سیدمیران به بهانه دیدن قاب‌عکس هما را به اتاق مهمان‌خانه فرامی‌خواند و او را در آغوش می‌کشد و می‌بوسد، اما هما خودش را رها می‌کند، به اتاقش می‌رود، و گریه می‌کند.
تک‌به‌تک	آهو هما را دل‌داری می‌دهد و به ناهار دعوت می‌کند.
تک‌به‌تک	آهو در حال جارو کردن اتاق سنجاق سر هما را پیدا می‌کند.
تک‌به‌تک	شب، آهو در مورد نگرانی‌هایش با سیدمیران صحبت می‌کند، اما او می‌گوید شاید هما را صیغه کند.
تک‌به‌تک	آهو از حمام می‌آید و متوجه می‌شود سیدمیران هما را با خود برده و صیغه کرده است.
تک‌به‌تک	وقتی برمی‌گردند، آهو با ناراحتی کلید آب‌دارخانه را، که قفل کرده بود، مقابل سیدمیران می‌اندازد.
تک‌به‌تک	صبح روز بعد، سیدمیران از آهو دل‌جویی می‌کند و اعتراف می‌کند که هما را عقد کرده است.
تک‌به‌تک	یک شب، هنگام خواب، آهو به سیدمیران می‌گوید که پادوی حمام حرف‌های بدی درباره‌ی هما گفته و همه‌ی مردم گذشته‌ی ننگین او را می‌دانند، اما سیدمیران عصبانی می‌شود و نزد هما می‌رود و از آهو بدگویی می‌کند و هما را در آغوش می‌کشد و در تمام این مدت آهو حرف‌هایشان را می‌شنود.
تک‌به‌تک	صبح، آهو به سیدمیران و هما طعنه می‌زند و با هما درگیر می‌شود؛ سیدمیران جدایشان می‌کند و آهو را به باد کتک می‌گیرد و خون از سر آهو سرازیر می‌شود و همسایه‌ها دورش جمع می‌شوند.
تک‌به‌تک	خورشید به صغیه می‌گوید که هما بچه انداخته و معلوم نیست چه کار می‌کند!
کاهنده	سیدمیران بر بالین هما می‌رود و کمی صحبت می‌کند و به او شراب می‌نوشاند و معاشقه می‌کنند.
تک‌به‌تک	صبح، هما برای آوردن آب به سر چاه می‌رود و داریوش هم نزد او می‌رود و به او کمک می‌کند و با هم خوش‌وبش می‌کنند که ناگهان سطل آب روی هما خالی می‌شود و هما با عجله به اتاقش می‌رود و سیدمیران که او را از پنجره نگاه می‌کرد، به دنبالش می‌رود و علت شوخی‌کردنش را با داریوش می‌پرسد، اما هما می‌گوید که او نباید پسر مجرد در خانه نگاه دارد.
تک‌به‌تک	یک روز آهو صدای نوازندگان را از کوچه می‌شنود و از خورشید می‌خواهد آن‌ها را به خانه بیاورد و هما و داریوش هم می‌رقصند و خوش می‌گذرانند.
تک‌به‌تک	شب، بیژن ماجرای رقص هما و داریوش را به پدرش می‌گوید، اما آهو می‌گوید مادر داریوش بوده نه خودش!
تک‌به‌تک	یک شب، آهو با هما درددل می‌کند، اما هما می‌گوید که پای‌بند سیدمیران نیست و به محض این‌که خیاطی یاد بگیرد و مستقل شود از آن‌جا می‌رود.
تک‌به‌تک	هما با لباسی کوتاه و چتری در دست با اکرم به کوچه می‌رود، اما به علت نگاه‌های مردم اکرم خیلی زود به خانه برمی‌گردد و همسایه‌ها پشت سر هما حرف می‌زنند.
تک‌به‌تک	هما تنها و مضطرب در کوچه راه می‌رود و مردان به او خیره می‌شوند و دنبالش راه می‌افتند تا

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۲۱

	این‌که درانتها با مرد جوانی برخورد می‌کند که ظاهراً قبلاً با او ارتباط داشته؛ چون آن مرد از بی‌وفایی او گله می‌کند و می‌گوید که به‌خاطر هما در آن شهر ماندگار شده و هما فقط سکوت می‌کند.
تک‌به‌تک	سیدمیران در اتاق منتظر هماست و وقتی او را با آن وضع لباس می‌بیند، او را بازخواست می‌کند، اما هما با گستاخی جوابش را می‌دهد و سیدمیران سیلی محکمی به او می‌زند و به اتاق آهو می‌رود.
تک‌به‌تک	آهو دوباره با سیدمیران و هما بحث می‌کند و هما می‌رود. آهو از سیدمیران گله می‌کند و به قاچاق و بدهی او اشاره می‌کند، اما سیدمیران خود را بی‌چاره و درمانده نشان می‌دهد که چاره‌ای برای رهایی از هما ندارد. آهو می‌خواهد از سیدمیران دل‌جویی کند، اما او آهو را از خانه بیرون می‌کند و به همسایه‌ها می‌گوید که هیچ‌کس حق راه‌دادن او را ندارد و بچه‌ها گریه می‌کنند.
تک‌به‌تک	شب، هما به سیدمیران می‌گوید که بچه‌ها قهر کرده‌اند و شام نخورده‌اند و به شیشه‌ آتاقش سنگ پرتاب کرده‌اند. هما از سیدمیران می‌خواهد که آهو را بازگرداند و اظهار پشیمانی می‌کند، اما سیدمیران قبول نمی‌کند.
تک‌به‌تک	صبح، آهو صورتش را در حوض می‌شوید و سیدمیران با دیدن او لیختد می‌زند و می‌گوید که عصر وسایل لازم را به باربر بدهند تا به باغ ببرد چون فردا برای تفریح به آن‌جا می‌روند.
تک‌به‌تک	آهو و هما و بچه‌ها سوار بر درشکه به سمت باغ می‌روند. هما کمی با درشکه‌چی شوخی می‌کند و همه می‌خندند.
تک‌به‌تک	آهو و هما در رودخانه مشغول شستن فرش هستند. سیدمیران با آن‌ها شوخی می‌کند و هما روی سیدمیران آب می‌ریزد و فرار می‌کند و سیدمیران به دنبالش می‌رود و آهو به دنبال آن‌ها! سیدمیران با آن‌ها شوخی می‌کند و هما ناگهان آن‌ها را متوجه صدای زیبای بهرام می‌کند و سیدمیران از شنیدن صدای او متعجب می‌شود.
تک‌به‌تک	بهرام در میان درختان قدم می‌زند و آواز می‌خواند.
تک‌به‌تک	هما از پشت درختان بهرام را نگاه می‌کند و بعد به او نزدیک می‌شود و درمورد دختر همسایه ارمنی که بهرام به او دل بسته است صحبت می‌کند و سعی دارد به او نزدیک شود.
تک‌به‌تک	آهو چای می‌ریزد و سیدمیران کمی از بدهی‌هایش و بی‌ملاحظگی‌های هما با او درددل می‌کند و می‌گوید که مجبور شده باغ و زمین را هم بفروشد و میرزانی به‌جای او رئیس صنف شده است.
تک‌به‌تک	هما می‌آید و از سیدمیران می‌خواهد برای بچه‌ها تاب درست کند، اما آهو می‌گوید که الان وقت ناهار است.
تک‌به‌تک	بچه‌ها مشغول تاب‌بازی هستند و کلارا مشغول درس‌خواندن است و پیش‌نهاد آب‌تنی هما را رد می‌کند.
تک‌به‌تک	سیدمیران عصبانی برمی‌خیزد و از کلارا می‌خواهد به هما بگوید آب‌تنی نکند شاید کسی او را ببیند و زیر لب غرولند می‌کند.
تک‌به‌تک	آهو مشغول جمع کردن برگ مو است.
تک‌به‌تک	هما لباس‌هایش را درمی‌آورد و در رودخانه مشغول آب‌تنی می‌شود و سیدمیران او را تماشا می‌کند و بعد با هم معاشقه می‌کنند.
تک‌به‌تک	آهو و کلارا در حیاط مشغول پیچیدن دلمه هستند و سیدمیران به گل‌ها می‌رسد. خورشید به آهو می‌گوید که چرا سیدمیران چند روزی است که به مغازه نمی‌رود؟ آهو می‌گوید شاید ترازودار دوباره قهر کرده باشد.
تک‌به‌تک	پسر بچه‌ای با عجله به خانه می‌آید و به سیدمیران می‌گوید که مفتش به مغازه آمده و متوجه

	کم‌فروشی شده و سیدمیران با خون‌سردی می‌گوید که بعنا می‌اید. خورشید به آهو می‌گوید که ظاهراً سیدمیران شب‌ها با هما شراب می‌نوشد و آهو تعجب نمی‌کند.
تک‌به‌تک	سیدمیران در حیاط سیگار می‌کشد و هما ماجرا را از سیدمیران جویا می‌شود و او پاسخ روشنی نمی‌دهد که دوباره آن پسر می‌آید و می‌گوید که دکان را حراج کرده‌اند و سیدمیران با عجله بیرون می‌رود و آهو هم به خورشید می‌گوید که دیگر خسته شده و مدتی با بچه‌ها به ده می‌رود.
تک‌به‌تک	سیدمیران آگهی را روی دکان می‌بیند و به حبیب می‌گوید که ناچار است دکان را بفروشد.
تک‌به‌تک	هما و سیدمیران غمگین در حیاط نشسته‌اند و سیدمیران به هما می‌گوید که قصد دارد خانه و مغازه را بفروشد تا به شهر دیگری بروند و اگر وضع مالی‌شان خوب شد، آهو و بچه‌ها را هم نزد خود می‌آورند.
تک‌به‌تک	خورشید این حرف‌ها را می‌شنود و به صفیه می‌گوید مواظب باشد تا به ده برود و آهو را خبردار کند و برگردد.
تک‌به‌تک	دو روی داد موازی: از یک‌طرف، سیدمیران در حال فروختن وسایل به سمساری است و از طرف دیگر، خورشید به دنبال آهو می‌رود و او را خبردار می‌کند و به سرعت با هم روانه خانه می‌شوند.
تک‌به‌تک	وقتی آهو و خورشید به خانه می‌رسند، هیچ‌کس در خانه نیست و آهو اتاق‌ها را خالی از وسایل می‌بیند. فقط بر روی قاب‌عکس سیدمیران یک یادداشت وجود دارد. آهو به حیاط می‌آید و صفیه می‌گوید سیدمیران و هما به گاراژ رفته‌اند.
تک‌به‌تک	آهو می‌خواهد کسی نامه را برایش بخواند. خورشید داریوش را صدا می‌زند تا نامه را بخواند. سیدمیران در نامه کمی پول گذاشته و گفته که خانه و مغازه را فروخته است، اما تا آخر ماه می‌تواند در خانه بمانند و قول داده است که قبل از تمام شدن پول به دنبال‌شان بیاید و گفته بود مقصدش نامعلوم است. آهو می‌گوید به دنبال‌شان می‌رود.
تک‌به‌تک	هما در ماشین نشسته و سیدمیران در حال سیگار کشیدن است و یک مسافر هم جلو نشسته و راننده (همان مردی که هما را در کوچه دیده بود و از بی‌وفایی او گله کرده بود) شیشه ماشین را تمیز می‌کند و با هما در حال نظربازی است و منتظر یک مسافر دیگر است تا ماشین پر شود.
تک‌به‌تک	ناگهان آهو می‌رسد و با سیدمیران دعوا می‌کند و او را کنار می‌کشد و می‌گوید هرگز اجازه نمی‌دهد برود. هما نیز با خون‌سردی در ماشین را می‌بندد و از راننده می‌خواهد حرکت کند و ماشین راهی می‌شود.
تک‌به‌تک	آهو و سیدمیران به هم می‌نگرند و لبخند می‌زنند!

چنان‌که در جدول ۲ مشاهده شد، بسامد روی دادها همه تک‌به‌تک است و فقط سه مورد بسامد کاهنده دیده می‌شود. بسامد «دیدار سیدمیران با هما» قبل از آمدن هما به خانه سیدمیران، از نوع تک‌به‌تک است و هفت بار اتفاق می‌افتد: سه بار در نانوایی، دو بار در کوچه، و دو بار در خانه حسین خان ضربی. فیلم‌ساز در آرایش این روی دادها از جهان داستان کاملاً تبعیت کرده است تا عشق سیدمیران را به هما برای بیننده باورپذیر جلوه دهد؛ که چگونه طی ملاقات‌ها و گفت‌وگوهای پی‌درپی این علاقه به وجود می‌آید. بسامد «گفت‌وگوی سیدمیران و آقاشجاع درباره صنف نانوایی» یک‌بار در آغاز نمایش داده

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۲۳

می شود، درحالی که از صحبت‌ها و گله‌گذاری آفاشجاع مشخص است که بارها اتفاق افتاده است. بسامد «رفتن سیدمیران به خانه و صحبت خانوادگی آن‌ها» نیز کاهنده است، زیرا روی دادی مکرر و روزمره شمرده می‌شود. بسامد «معاشقه سیدمیران و هما» از نوع کاهنده است و سه بار اتفاق می‌افتد، درحالی که از عشق شدید سیدمیران به هما و حسادت‌های آهو مسلم است که باید بیش از این اتفاق افتاده باشد.

۳.۳.۴ مقایسه بسامد روی دادها در داستان و فیلم «شوهر آهو خانم»

بسامد «دیدار سیدمیران و هما» تا زمان ورود هما به خانه سیدمیران، از نوع تک‌به‌تک و دقیقاً مانند هم، یعنی هفت بار رخ می‌دهد. بنابراین در فیلم، روند آشنایی این دو نفر با یک‌دیگر مانند داستان برای بیننده جا می‌افتد.

بسامد «معاشقه سیدمیران و هما» در داستان و فیلم هر دو از نوع کاهنده است؛ با این تفاوت که در داستان پنج بار بیان می‌شود و در فیلم سه بار نمایش داده می‌شود.

بسامد «معاشقه سیدمیران و آهو» در داستان از نوع تک‌به‌تک و در فیلم از نوع کاهنده است. در داستان دو بار رخ می‌دهد، اما در فیلم فقط یک بار. شاید قصد کارگردان بیش‌تر نشان‌دادن تنهایی و مظلومیت آهو بوده است؛ البته می‌توان اقتضائات زمان‌بندی فیلم و محدودیت‌های آن را هم در نظر گرفت.

بسامد «دعوی سیدمیران و آهو» در داستان از نوع تک‌به‌تک هفت بار و در فیلم چهار بار رخ می‌دهد و می‌توان گفت از نوع فزاینده است؛ زیرا با توجه به مدت زمان فیلم چهار بار زیاد به نظر می‌رسد.

بسامد «دعوی سیدمیران و هما» در داستان و فیلم از نوع تک‌به‌تک است. در داستان چهار بار و در فیلم یک بار رخ می‌دهد. این هم شاید به علت نشان‌دادن دل‌دادگی سیدمیران به هما یا اقتضائات زمان سینمایی باشد.

۴.۴ تحلیل دیرش روی دادها در داستان و فیلم «شوهر آهو خانم»

۱.۴.۴ دیرش روی دادها در داستان شوهر آهو خانم

این داستان شامل ۸۸۷ صفحه، ۶۰۳ روی داد فرعی، و ۱۱۱ روی داد اصلی است. ضرب‌آهنگ کلی روایت اختصاص هشت صفحه از متن به هر روی داد است. توضیح

این‌که اگر نویسنده بیش از هشت صفحه را مصروف روی دادی کند، ضرب‌آهنگ روایت کُند (شتاب منفی) و اگر کم‌تر از آن را به یک روی داد اختصاص دهد، ضرب‌آهنگ روایت تُوَند (شتاب مثبت) می‌شود.

ضرب‌آهنگ روایت در بیست درصد اول کتاب بسیار کُند و دارای شتاب منفی است؛ این بیست درصد (۱۸۴ صفحه) فقط شامل هجده روز گاه‌شماری است، درحالی‌که ادامه داستان تا انتها نزدیک به هفت سال به طول می‌انجامد. معمولاً نویسندگان برای جانداختن طرح داستان و آشنایی کامل خواننده‌ها با شخصیت‌های داستان ضرب‌آهنگ کند را در قسمت‌های آغازین کتاب اختیار می‌کنند و شوهر آهو خانم هم از این قاعده مستثنا نیست. نویسنده در این قسمت از داستان از درنگ‌های طولانی برای توصیف ظاهر و شرح افکار شخصیت‌ها استفاده می‌کند و گاهی هم از پس‌نگری (که نوعی درنگ محسوب می‌شود) بهره می‌برد.

هرچه داستان پیش‌تر می‌رود، از تعداد پس‌نگری‌ها و درنگ‌ها کاسته می‌شود و چکیده‌گویی و حذف بیش‌تر دیده می‌شود. علت این کار هم کاملاً مشخص است؛ نویسنده در ابتدا از طریق توضیحات مفصل شخصیت‌هایش را به خواننده معرفی می‌کند و طرح داستانی (عشق مردی پنجاه‌ساله و متأهل و آبرودار به زنی جوان) را مطرح می‌کند تا خواننده به آگاهی از سرنوشت این شخصیت‌ها مشتاق شود. سپس با حوادث و ایجاد گره‌های مختلف (دعواهای سیدمیران و آهو، تعارض‌های درونی شخصیت‌ها، درگیری‌های دو هوو، ظلم و خیانت سیدمیران به آهو، بده‌کاری و بی‌آبرویی سیدمیران، و ...) داستان را با سرعتی بیش‌تر ادامه می‌دهد.

بررسی ضرب‌آهنگ در این روایت داستانی از طریق چهار تمهید درنگ، گزارش یا صحنه نمایشی، چکیده، و حذف محقق می‌شود.

۱.۱.۴.۴ درنگ

درنگ‌های بسیار زیادی در داستان وجود دارد که به جز پس‌نگری، که در قسمت آرایش روی دادها به آن اشاره شد، از درنگ‌های توصیفی و درنگ‌هایی که افکار شخصیت‌ها را شرح داده و گاهی درنگ‌هایی که به علت ورود نویسنده به داستان و بیان دیدگاه‌هایش ایجاد شده است مثال‌هایی آورده می‌شود.

الف) درنگ توصیفی: توصیف هما در دیدار اول با سیدمیران:

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۲۵

زن چادرسفید زیبارویی بود در بُروبرو و حُسن و جوانی؛ پیراهن سیکلمه بی‌رنگ‌ورو و کت‌دامن گرد نیم‌داری به‌تن داشت. گونه‌هایش پریده و لاغر بود و هنگامی‌که دست‌های سفید و بی‌نهایت ظریفش را یک بار برای نان و بار دوم برای پول از زیر چادر به‌در آورد، سیدمیران سرابی توجه کرد، آستین کت از توزدگی چندین باره سردست‌هایش از اندازه کوتاه شده بود؛ تمام مچ دست و انگوهای مفتولی‌اش بیرون بود؛ یا شاید کت بچه‌اش را به تن کرده بود. شکوه حُسن و پستی زندگی مادی دو جنبه ناهموار از یک واقعیت زنده و غیرقابل‌تردید بود در وجود زن خوب‌رویی که آن روز برای خرید چارکی نان پایش را به در دکان او نهاده بود (افغانی: ۱۳۴۸: ۱۴).

و توصیفی دیگر از هما وقتی سیدمیران رقص او را تماشا می‌کند:

زن جوان پیراهن اطلس کهربایی‌رنگی که بالاتنه‌اش تنگ و ظریف و بی‌آستین و دامنش بلند و باوقار مثل همان مجسمه روی پیش‌بخاری بود به‌تن داشت. زلف‌های کوتاه و بلوطی‌رنگش که در نوعی شیدایی و شور آشفته و پریشان می‌نمود، آفت عقل و ایمان بود ... (همان: ۱۳۲).

(ب) درنگ فکری: افکار سیدمیران هنگامی‌که هما را در کوچه می‌بیند:

بی‌آن‌که بگذارم ملتفت وجود من در دنبال خود بشود، سیاهی به سیاهی‌اش گام خواهم برداشت؛ خانه‌اش را خواهم یافت و همین امشب یا حداکثر صبح فردا یکی از زنان همسایه یا خود آهو زخم را پیشش می‌فرستم تا از حالش جو یا شنود. در این صورت، اگر به‌راستی احتیاج به کمکی دارد یا گرهی در کارش هست، آشکار خواهد شد. این کار، کار خود من نیست؛ باید از هم‌جنسان خود او کمک گرفت (همان: ۸۴).

(ج) حضور راوی: نظر نویسنده وقتی آهو از عقد هما و سیدمیران باخبر می‌شود:

در زندگی لحظاتی پیش می‌آید که انسان نه کسی را دوست دارد و نه دلش می‌خواهد کسی او را دوست داشته باشد؛ از همه چیز و همه‌کس حتی از وجود خود بی‌زار است؛ مثل این‌که تمام نیروها و رشته‌های زندگی را از او بریده‌اند؛ نه میل کارکردن دارد و نه اشتیاق خوردن. دلش می‌خواهد خاموش و تنها در گوشه‌ای بنشیند و به نقطه ثابتی خیره شود، یا این‌که صورت اشک‌آلود خود را در متکا فرورد و به هیچ‌چیز نیندیشد (همان: ۲۷۸).

۲.۱.۴.۴ گزارش یا صحنه

در این داستان گفت‌وگوها را به راحتی نمی‌توان معادل صحنه یا گزارش قرار داد، زیرا نویسنده میان مکالمه به فکر شخصیت پرش دارد و این باعث وقفه در گفت‌وگو می‌شود. مثلاً در صفحه ۲۵، بعد از حرف هما، نویسنده اشاره می‌کند: «از شنیدن این مطلب آخر گوشه لب سیدمیران اندکی جنیبد و درحالی که دستش روی ترازو معطل مانده بود، به علامت تمسخر حرکتی کرد و با چشم خندید؛ مثل این که بگوید: عجب مرد بی‌وجودی!» و دوباره به گزارش ادامه می‌دهد. از این دست گفت‌وگوها در داستان زیاد مشاهده می‌شود. مثل گفت‌وگوی سیدمیران با حسین خان ضربی، یا گفت‌وگوهایش با آهو، و ...

حتی برای گزارش صحنه دعوا هم نویسنده تلاشی برای بالابردن ضرب‌آهنگ روایت ندارد و درخلال آن دست به درنگ‌های توصیفی و فکری می‌زند. مثال بارز این موضوع دعوای آهو با هما و بعد با سیدمیران است.

هما: «چی داری می‌گی تو؟ این گوشه‌کنایه‌ها را به کی داری می‌زنی؟» آهو: «هیچی خانم به شما ربطی نداره». هما با حواس‌پرتی صورتش را شست و درحالی که از لب حوض برمی‌خاست، به لحنی که بیش‌تر جنبه شکایت داشت تا قصد دعوا، گفت: «پس به ننه خانم شله‌پز ربط داره؟ حالا یک روز من نتوانستم صبح زود از خواب برخیزم آیا آسمان به زمین آمده؟ آیا راستی راستی خیال کردی کنیز کمر بسته ات هستم؟!» آهو نخواست جواب او را بگوید. از ترس دعوا تنش می‌لرزید. آتش را در سماور خالی کرد. دودکش را روی آن گذاشت، و برای بیدار کردن بچه‌ها به شتاب به اتاق خود رفت، اما قبل از آن که کاملاً به درون اتاق برود، دم در ظاهر شد و گفت ... (همان: ۳۳۱-۳۳۳).

سپس میان بگومگوهای دو هوو، نویسنده به سراغ سیدمیران می‌رود و طی یک صفحه، بعد از توصیف حالاتش، افکار او را شرح می‌هد!

به نظر او، تقصیر از آهو بود که از اول صبح بنای غرغرکردن و نامربوط‌گفتن را گذاشته بود. این او بود که می‌گفت حقش زیر پا شده است، از هما کینه داشت، و بی‌هیچ بهانه و علت پی‌دعوا می‌گشت. هم او بود که جنگ را شروع کرده بود و مثل کلاغ با کولی‌گری و قارقار می‌خواست همسایه‌ها را خبر کند. سیدمیران از او که زن عاقل و جاافتاده‌ای بود بیش از هما انتظار داشت. صدای جیغ رسواکننده آخری‌اش را که شنید، دیگر حوصله‌اش به پایان رسید ... (همان: ۳۳۴).

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۲۷

۳.۱.۴.۴ چکیده

با تمامی طول و تفصیلی که نویسنده در روایت روی دادها اعمال می‌کند، گاهی چکیده هم دیده می‌شود:

اشاره به انتظار چهارروزه سیدمیران برای آمدن هما: «سیدمیران سرابی جلو درگاهی دکان با بی‌حوصلگی پایه‌پا می‌کرد؛ غیر از یک روز تمامی که در خانه منتظر شده بود، سه روز بی‌پایی بود که صبح‌ها و حتی بعدازظهرها آن‌جا وقتش بیهوده می‌گذشت» (همان: ۱۳۸).
اشاره به گذشت آهو و عادت او به بودن هما: «روزها و ماه‌ها یکی پشت دیگری به سرعت برق سپری می‌شد. گاه سیدمیران متوجه می‌شد که سه یا چهار روز بود اصلاً او را ندیده بود» (همان: ۵۴۴).

اشاره به گردش‌های شبانه سیدمیران و هما:

فضولان بی‌کار رد آن دو را گرفتند و تا آن‌جا رسیدند که زن و شوهر در شب‌های گردش طبق یک برنامه ثابت به خانه حسین‌خان ضربی، که اکنون نوازنده خصوصی یکی از اعیان شهر شده بود و خانه‌اش را از محله بدنام صنعتی به خیابان روبه‌روی استان‌داری منتقل کرده بود، می‌روند و هما در آن‌جا می‌رقصد و شراب می‌نوشند (همان: ۵۴۸).

وقتی اجناس قاچاق سیدمیران را می‌گیرند و او را دست‌گیر می‌کنند، نویسنده طی سه صفحه به دوندگی‌های یک ماه و نیمه سیدمیران اشاره می‌کند:

روز آخری که پس از یک ماه و نیم کش‌واکش و تلاش پرتب‌وتاب کار خود را به آن ترتیب پایان یافته دید و دست از پا کوتاه‌تر به خانه آمد، همه افسوسش از این بود که چرا همان روز اول جرم قاچاق را هرچه بود نداد و خود را راحت نکرد (همان: ۶۳۹).

۴.۱.۴.۴ حذف

در این داستان حذف به‌طور عمده اتفاق می‌افتد، یعنی نویسنده در بیان زمان روی داده‌ایش عبارت «یک روز» را به‌کار می‌برد و خواننده متوجه گذر زمان از روی دادی به روی داد دیگر نمی‌شود. فقط گاهی نویسنده در متن اشاره می‌کند که چند هفته یا چند روز یا چند سال گذشته است. نشانه دیگر درک گذشت زمان تغییر فصول است که به آن‌ها اشاره می‌شود.

مثلاً در صفحه ۲۰۳ در فصل پنجم به گذشت سه روز از آمدن هما به خانه سیدمیران اشاره می‌شود: «باری، روز سوم پس از آمدن هما به آن خانه، دو ساعت به ظهر مانده سیدمیران از کوچه بازگشت...» سپس، در صفحه ۲۲۱ در فصل ششم، به اقامت پانزده‌روزه هما اشاره می‌شود: «دو سه شبی که به‌گفته سیدمیران هما بنا بود مهمان آن‌ها باشد، به یک هفته و یک هفته به پانزده روز کشید. از برادران و کسانش خبری نشد».

یا در فصل دوازدهم صفحه ۵۴۹، که حدوداً چهار سال از عقد هما و سیدمیران می‌گذرد، نویسنده به فصل بهار اشاره دارد: «یکی از شب‌های خنک بهاری، هنگامی که به مشاهده خواب مردگان خاموش زمینی حتی آخرین فرشته بیدار آسمانی نیز میل به خواب می‌کند، آهو هم چنان که سر بر بالش نهاده بود، بی‌آن‌که کاملاً تسلیم نیستی شده باشد، احساس کرد که نزدیک ده دقیقه بود مرتب و با شدت هرچه تمام‌تر در حیاط را می‌کوفتند...» سپس، در همان فصل، چند صفحه بعد، شاهد تمام‌شدن زمستان هستیم: «زمستان به خیر و خوبی گذشت؛ زمستانی که بیش از هر بهار یا فصل دیگر به سیدمیران خوش گذشت...» (همان: ۵۵۸).

۲.۴.۴ دیرش روی دادها در فیلم «شوهر آهو خانم»

نکته حائز اهمیت اول این است که اصلاً مشخص نمی‌شود فیلم چه محدوده زمانی‌ای را در بر می‌گیرد. کارگردان نه تنها از تمهیدات انتقالی در تدوین بهره نبرده است، بلکه حتی از خلال حرف‌های شخصیت‌های فیلم نیز این موضوع آشکار نمی‌شود. طراحی گریم و لباس در این فیلم با هم هماهنگ نیست؛ مثلاً از اواسط فیلم سیل یک‌دست مشکی سیدمیران تقریباً سفید می‌شود و این نکته نشان‌دهنده گذر چند سال است، اما از طرف دیگر، هما با همان لباسی که در آغاز فیلم به تن دارد در اواخر فیلم نیز دیده می‌شود و آرایش موها و چهره‌اش هم تغییری نمی‌کند.

انتقال صحنه‌ها بسیار سریع و غیرمنتظره اتفاق می‌افتد و فقط در دو مورد کارگردان از تمهیدات انتقالی تدوین استفاده کرده است: در دقیقه هشت از هم‌گذاری (دیزالو) (dissolve)^۱ و در دقیقه ۵۶ از رویش طبیعی (natural wipe)^۲.

۱.۲.۴.۴ درنگ

در فیلم درنگ به معنای فیلمیک آن، که عبارت از نمایش یک صحنه بدون کنش است، فقط در یک مورد دیده می‌شود و آن نمایش اتاق مهمان‌خانه در دقیقه ۳۳ است؛ در واقع،

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۲۹

کارگردان از این طریق با وقفه‌ای چندثانیه‌ای فضای اتاق را توصیف می‌کند و به‌نمایش می‌گذارد.

۲.۲.۴.۴ گزارش یا صحنه

تمامی گفت‌وگوها، که بیش‌ترین حجم فیلم به آن‌ها اختصاص دارد، در این بخش جای می‌گیرند. دوربین با نمایش کنش و کلام هریک از شخصیت‌ها گفت‌وگوها را به‌طور دقیق گزارش می‌دهد. علاوه‌برآن، درگیری‌ها هم در این مقوله جای می‌گیرند. کارگردان از طریق دکوپاژ (یا همان تعیین قاب‌بندی که حسین پاینده آن را قلب ترجمه داستان ادبی به فیلم می‌داند)^۳ و با نماهایی نزدیک و متوسط جزئیات کامل این کنش‌ها را نمایش می‌دهد.

۳.۲.۴.۴ چکیده

فقط یک مورد چکیده در فیلم دیده می‌شود: در دقیقه ۲۳ انتظار سیدمیران در خانه با موسیقی و قدم‌زدن‌های او نشان داده می‌شود و بعد در دقیقه ۲۸ طی صحبتی که سیدمیران با هما دارد مشخص می‌شود که او چهار روز انتظار کشیده است.

۴.۲.۴.۴ حذف

این مورد کاربرد زیادی دارد و برای نشان‌دادن گذر زمان استفاده شده است؛ مثلاً، تصویر از صحنه‌ای که در روز در جریان است برش (cut) شده و صحنه بعد در شب نمایش داده می‌شود و برعکس.

در فیلم به‌کرات حذف اتفاق افتاده است که باعث شده بعضی از وقایع داستان غیرقابل قبول و درک به‌نظر بیاید. مثلاً، دقیقاً بعد از دعوی سیدمیران و آهو در دقیقه ۴۴ همسایه‌ها از بیماری هما می‌گویند و پشت سرش بدگویی می‌کنند؛ سپس سیدمیران را می‌بینیم که بر بالین هما نشسته و نصف سیل‌هایش سفید شده! و به‌هیچ‌وجه مشخص نیست که بین این دو روی داد چه مدت زمانی ای طی شده است. از طرف دیگر، رشد بچه‌ها، ظاهر آهو، و اندازه موهای کوتاه هما هیچ تغییری نکرده است و گواه بر هیچ گذر زمانی نیست.

مثال دیگر در مورد شخصیت داریوش در خانه است که در دقیقه ۴۸ هما هنگام آب‌آوردن از سر چاه با او شوخی می‌کند و لبخند می‌زند و دست به روی شانه‌اش می‌گذارد. در پاسخ به سؤال سیدمیران آشکار می‌شود که آن پسر از همسایگان‌شان است، اما دلیل علاقه آن‌ها به یک‌دیگر مشخص نیست.

مثال بعدی در دقیقه ۷۶ اتفاق می‌افتد و آن زمانی است که سیدمیران به حبیب می‌گوید باید خانه و مغازه‌اش را بفروشد تا به شهر دیگری برود و وقتی وضع مالی‌اش خوب شد، آهو و بچه‌ها را هم نزد خود ببرد، اما به چه علت؟ چرا سیدمیران که وضع مالی خوبی داشت و رئیس صنف نانوایان بود، به یکباره به این وضع افتاد؟

۳.۴.۴ مقایسه دیرش روی دادها در داستان و فیلم

محدوده زمانی داستان حدود هفت سال است، ولی تشخیص محدوده زمانی فیلم به هیچ وجه قابل تشخیص نیست و این موضوع به علت هماهنگ نبودن پیرنگ داستان (از لحاظ زمانی) با عواملی چون گریم، طراحی لباس، و ... شکل گرفته است. ضمن این که نویسنده با در دست داشتن بستر وسیعی که قالب رمان در اختیارش گذاشته است، از درنگ‌های مختلف به کرات بهره برده است و داستان را با وقفه‌های طولانی مواجه کرده است، اما در مقابل می‌توان گفت کارگردان با توجه به محدودیت زمان فیلم و حذف روی دادهای فراوان و البته گزینش نامناسب وقایع زنجیره ارتباطی روی دادها و پیرنگ طبیعی داستان را مخدوش کرده است. مثال بارز این موضوع ورشکسته شدن سیدمیران و حراج وسایل خانه است که در رمان سیر طبیعی خود را طی می‌کند و نویسنده با ذکر روی دادهای مختلف این اتفاق را برای خواننده باورپذیر می‌کند، اما در فیلم این روی داد به طور ناگهانی و غیرمنطقی و بدون داشتن هیچ زمینه‌ای روی می‌دهد. اوایل فیلم، یعنی آشنایی سیدمیران با هما تا آمدن هما به خانه او، ۲۹ دقیقه از فیلم (یعنی ۳۴ درصد از کل زمان فیلم) را به خود اختصاص می‌دهد و بیننده به راحتی دل‌دادگی سیدمیران به هما را باور می‌کند، اما بعد از آن، به علت حذف‌ها و برش‌های بی‌درپی ضرب‌آهنگ بیرونی فیلم تند و موجب شتابزدگی در روایت می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

در نتیجه مقایسه آرایش روی دادها در فیلم «شوهر آهو خانم» و منبع ادبی آن آشکار می‌شود که در داستان شوهر آهو خانم راوی در آرایش روی دادها گاهی برای غنای شخصیت‌پردازی (مثل بیان گذشته زندگی سیدمیران و آهو) یا با هدف بیان گزاره‌ای که بعدها به یک گره تبدیل می‌شود (مانند سقط جنین هما که بعدها باعث نازایی و افسردگی او می‌شود) به پس‌نگری روی می‌آورد، اما در فیلم، همان‌طور که انتظار می‌رفت (با توجه به سال تولید آن)، ترتیب روی دادها در

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۳۱

جهان داستان رعایت شده است و فلش‌بک در آن دیده نمی‌شود؛ در واقع، بازنمایی داستان به صورت کاملاً گاه‌شمارانه و خطی است. تنها نکته‌ای که در زمینه آرایش روی دادها می‌توان به آن اشاره کرد پایان‌بندی فیلم است که به نظر می‌رسد در اوج ناباوری بیننده با لبخند نسبتاً بی‌معنای سیدمیران و آهو خانم تمام می‌شود و همان‌طور که بیان شد، منتقدان از این حرکت با عنوان «ضداوج» یاد می‌کنند. نکته‌ای که در مقایسه بسامد روی داده‌های این دو اثر قابل ذکر است این است که کارگردان بسامد بعضی روی داده‌ها را به منظور رسیدن به مقصود (نشان دادن مظلومیت آهو و شدت عشق سیدمیران به هما) تغییر داده است؛ مثلاً، روی داد دعوی آهو و سیدمیران را از حالت تک‌به‌تک به فزاینده تغییر داده است و از طرفی دیگر، روی دادی مانند معاشقه آن دو را به کاهنده تبدیل کرده است. در مقایسه دیرش روی داده‌ها در این دو اثر، مهم‌ترین نکته در بخش حذف است. حذف در داستان مربوط به بخش‌های کم‌اهمیت می‌شود، اما در فیلم حذف بسیاری از روی داده‌ها (یا شاید بهتر باشد بگوییم به نمایش درنیامدن بسیاری از روی داده‌ها) از سوی کارگردان باعث شده که بسیاری از وقایع برای بیننده باورنکردنی و علت بعضی وقایع نامشخص باشد؛ در نتیجه، پیرنگ داستان (سیر منطقی روی داده‌ها) را مخدوش کرده است.

باتوجه به یافته‌ها و تحلیل‌های پژوهش مشاهده می‌شود که زمان روایت چه تأثیر مهمی در درک و باورپذیری خواننده یا بیننده دارد. در واقع، نحوه به‌کارگیری زمان در روایت تأثیرات معنایی بسیاری دارد و کارگردان و نویسنده هر کدام به انتخاب خود و باتوجه به ابزارهای در اختیارشان دست به زمان‌بندی روایت می‌زنند. در پژوهش‌های پیشین مطالعات بینارسانه‌ای ادبیات و سینما، از این دیدگاه به مسئله زمان در روایت پرداخته نشده است. آرایش روی داده‌ها می‌تواند بیننده یا خواننده را مشتاق یا خسته کند؛ بسامد روی داده‌ها نشانه تأکید نویسنده یا کارگردان بر روی داده‌هایی مشخص است و به‌خصوص دیرش سهم زیادی در القای معنا دارد. تنظیم ضرب‌آهنگ درونی فیلم از سوی بازیگران و تنظیم ضرب‌آهنگ بیرونی به‌دست کارگردان و تدوین‌گر انجام می‌شود که هر کدام نقش مهمی در انتقال معنا دارند. از مقایسه فیلم «شوهر آهو خانم» با منبع ادبی آن به‌دست می‌آید که کارگردان در تنظیم ضرب‌آهنگ چندان موفق نبوده و از تکنیک‌های فیلم‌برداری و تدوین بهره چندانی نبرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. تمهیدی انتقالی که طی آن در زمانی که صحنه اول تاریک می‌شود، صحنه بعدی روشن می‌شود به ترتیبی که در لحظه‌ای گذرا پایان صحنه تاریک‌شونده و شروع صحنه روشن‌شونده هم‌زمان

۱۳۲ ادبیات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸

روی پرده دیده شوند. در فیلم‌سازی کلاسیک، «هم‌گذاری» تمهید فنی پذیرفته‌شده‌ای به‌مفهوم جهش‌های عمده جغرافیایی مکانی و گذشت زمان از یک صحنه به صحنه دیگر است (بی‌ور ۱۳۹۳: ۱۲۱).

۲. تمهیدی انتقالی که در آن نمای جدید در طول پرده از چپ به راست یا از راست به چپ حرکت می‌کند و با خود، نمای پیشین را از روی پرده پاک می‌کند. به روبشی که از اشیا و شخصیت‌ها برای جای‌گزین کردن صحنه یا نما استفاده شود «روبش طبیعی» می‌گویند (همان: ۳۳۷).

۳. تقریرات: پاینده، حسین (۱۳۹۵)، کارگاه آموزشی در انجمن صنفی مترجمان شهر تهران با موضوع «ترجمه ادبیات به فیلم سینمایی: چالش‌ها و امکانات».

کتاب‌نامه

- استیفنسون، رالف و جی. آر. دبریکس (۱۳۷۰)، «فضا و زمان در سینما»، ترجمه احمد خوانساری، مجله فارابی، ش ۱۱.
- افغانی، علی محمد (۱۳۴۸)، شوهر آهو خانم، تهران: امیرکبیر.
- اوحدی، مسعود (۱۳۸۸)، «روایت و مسائل وابسته به آن در مطالعات سینمایی»، فصل‌نامه هنر، ش ۸۱ بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، تهران: هرمس.
- برانیگان، ادوارد (۱۳۸۱)، «روایت در سینما: سطوح هشت‌گانه روایت»، مجله فارابی، ش ۴۴.
- برگر، آرتور ایسا (۱۳۸۰)، روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
- بی‌ور، فرانک (۱۳۹۳)، فرهنگ اصطلاحات سینمایی، ترجمه مسعود مدنی، تهران: تابان خرد.
- پریس، جرالد (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت، تهران: مینوی خرد.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸)، بوطیقای نثر (پژوهش‌هایی نو درباره حکایت)، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نشر نی.
- تولان، مایکل (۱۳۹۳)، روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۸)، «روایت‌شناسی در سنت نقد انگلیسی-آمریکایی: معرفی کتاب داستان و متن اثر سیمور چتمن»، نقد ادبی، ش ۸.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۳)، «مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات و هنرهای دیداری با محوریت شاهنامه»، در: مجموعه مقاله‌های همایش شاهنامه فردوسی و مطالعات هنری، مشهد: زروند.
- حیاتی، زهرا، حسین صافی، و فرنوش میرزایی (۱۳۹۵)، «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی، مورد مطالعه: فیلم خاک و داستان آوسنه باباسبحان»، دوفصل‌نامه روایت‌شناسی، ش ۱.

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی ... ۱۳۳

خاچاتوریان، هیگ (۱۳۸۷)، «فضا و زمان در سینما»، ترجمه مرتضی عابدینی فرد، *اطلاعات حکمت و معرفت*، ش ۱۰.

رنجبر، محمود و دیگران (۱۳۹۰)، «بررسی ساختاری عنصر زمان براساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس»، *ادبیات پایداری*، دوره ۳، ش ۵.

زاهدی، فریندخت و رفیق نصرتی (۱۳۹۰)، «زمان‌مندی روایت در چهار نمایش‌نامه نغمه ثمنی»، *نقد ادبی*، ش ۱۶.

شیخ‌مهدی، علی (۱۳۸۲)، «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی»، کتاب‌ماه هنر، ش ۶۱ و ۶۲.
صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۸۷)، «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت»، *فصل‌نامه نقد ادبی*، س ۱، ش ۲.

صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۹۴)، «شگردهای داستان‌سرایی در فارسی معاصر»، در: *مجموعه مقالات ایران‌شناسی در فرانسه*.

ضابطی جهرمی، احمدرضا (۱۳۸۷)، «تصویر و توصیف سینمایی در شعر کلاسیک پارسی»، در: *مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات*، تهران: فرهنگستان هنر.

طاهری، قدرت‌الله و لیلاسادات پیغمبرزاده (۱۳۸۸)، «نقد روایت‌شناسانه مجموعه ساعت پنج برای مردن دیر است براساس نظریه ژرار ژنت»، *ادب‌پژوهی*، ش ۷ و ۸.

عطار، عبدالرضا (۱۳۴۷)، «شوهر آهو خانم، فیلمی تحسین‌برانگیز»، *نگین*، ش ۴۳.
فلکی، محمود (۱۳۸۲)، *روایت داستان: تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی*، تهران: بازتاب نگار.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷)، «زمان و روایت»، *فصل‌نامه نقد ادبی*، ش ۲.
کاظمی، محمدرضا (۱۳۸۲)، «روایت سینمایی: تجربه‌گری با زمان»، کتاب‌ماه هنر، ش ۶۱ و ۶۲.

کامشاد، حسن (۱۳۸۴)، *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*، تهران: نشر نی.
کرول، نوئل (۱۳۹۱)، «روایت‌گری در فیلم»، ترجمه محمد غفاری، کتاب‌ماه هنر، ش ۱۷۱.

لوته، یاکوب (۱۳۸۲)، «روایت در سی‌نما: زمان روایی در فیلم»، ترجمه علی عامری، *مجله فارابی*، ش ۴۸.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
مرادی کوچی، شهناز (۱۳۸۸)، «بررسی تطبیقی شاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سینمای ایران»، *مجله فارابی*، ش ۶۴.

مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، *گزیده مقالات روایت*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.
نویدی، نصرت‌الله (۱۳۴۷)، «انتقاد از فیلمی خوب!»، *نگین*، ش ۴۴.

ورنه، مارک (۱۳۸۱)، «مقدمه‌ای بر روایت در سینما»، ترجمه عسگر بهرامی، *مجله فارابی*، ش ۴۶.

۱۳۴ ادبیات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، سال اول، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸

هرمن، دیوید (۱۳۹۳)، عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت، ترجمه حسین صافی، تهران: نشر نی.
یعقوبی، رؤیا (۱۳۹۱)، «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان براساس نظریات ژرار ژنت»،
پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب، ش ۱۳.

Genette, G. (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.