پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی، سال اوّل، شمارهٔ اوّل، بهار و تابستان ۱۳۹۸، ۹۹-۱۳٤

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی
موردمطالعه: داستان و فیلم اقتباسی «شوهر آهو خانم»

(پژوهشی)

دکتر زهرا حیاتی*
دکتر حسین صافی**، **فرنوش میرزایی*****

چکیده

هدف از این پژوهش این است که شیوهٔ پردازش «زمان»، به‌منزلهٔ عنصری روایی، در دو گفتمان ادبی و سینمایی، که میان آن‌ها رابطهٔ اقتباس برقرار است و درواقع موضوعی مشترک دارند، مقایسه شود تا تفاوت ابزارها و شگردهای بیانی این دو رسانه بیان شود. رویکرد این تحقیق روایت پژوهی با تأکید بر زمان روایی و موردمطالعه رمان و فیلم اقتباسی «شوهر آهو خانم» است. در بحث زمان‌بندی روایت ازدیدگاه ژنت سه ویژگی در نظر گرفته می‌شود: ۱. آرایش روی‌دادها: ترتیب ذکر وقایع در گفتمان روایی؛ ۲. بسامد روی‌دادها: تناسبی که میان تعداد بازنمودهای یک روی‌داد در گفتمان روایی و دفعات احتمالی وقوع همان روی‌داد در جهان داستان وجود دارد؛ ۳. دیرش روی‌دادها: حجمی که هر روی‌داد در گفتمان روایی به‌خود اختصاص می‌دهد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد: ۱. آرایش روی‌دادهای فیلم به‌شدت تحت‌تأثیر کتاب است و هیچ‌گونه خلاقیتی در این زمینه دیده نمی‌شود. تمامی روی‌دادهای داستان به‌طورخلاصه گزینش شده‌اند و به همان ترتیب

* (نویسندهٔ مسئول)، استادیار پژوهشکده ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.hayati.zahra@gmail.com
** استادیار پژوهشکده زبان‌شناسی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،تهران. ایران. spirloojeh@gmail.com
*** دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهشکدهٔ ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.farnush_mirzaei@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰۸/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰٦/۰٦

طبیعی درپی یک‌دیگر نمایش داده شده‌اند؛ ۲. در داستان بسامد روی‌دادها 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 روی‌دادها از نوع کاهنده است؛ ۳. باتوجه‌به حجم کتاب *شوهر آهو خانم* ضرب‌آهنگ روایت در کتاب کُند است، درحالی‌که ضرب‌آهنگ روایت در فیلم، به‌علت حذف‌های متعدد و پی‌درپی، تند است و حتی گاهی موجب مخدوش‌شدن پیرنگ روایت شده است.

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

۱. مقدّمه و بیان مسئله

در مطالعات بین‌رشته‌ای سینما و ادبیات مقایسهٔ دو اثر ادبی و سینمایی نقد تطبیقی به‌شمار می‌آید، زیرا ازیک‌سو، با تحلیل متن و ازسوی‌دیگر، با مقایسه مواجهیم و ازآن‌جاکه متن ادبی و متن سینمایی به دو رسانهٔ متفاوت تعلق دارند، با مطالعات بینارسانه‌ای نیز روبه‌رو هستیم. در این پژوهش، با تکیه بر نظریهٔ ژرار ژنت، عنصر زمان در روایت موردبررسی 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 درنظرگرفتن ماهیت اقتباسی فیلم، چنین پژوهش‌هایی می‌تواند میزان خلاقیت سینماگران را در تولید متنِ برآمده از متنی دیگر نشان دهد.

فیلم «شوهر آهو خانم» از ساخته‌های داوود ملاپور (محصول سال ۱۳٤۷) و اقتباس از داستانی به همین نام نوشتهٔ علی‌محمد 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 ۱۳٤۰ موجب بروز انقلابی در عرصهٔ 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 نحوهٔ 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 به‌منزلهٔ یکی از عوامل بررسی

متون ادبی و سینمایی در نظر گرفته شده است و یک داستان ۸۸۷ صفحه‌ای با فیلم اقتباسی آن، که حدود صد دقیقه است، مقایسه شده است و سه مؤلفهٔ زمان روایی، یعنی آرایش، بسامد، و دیرش روی‌دادها، بررسی شده‌اند و تفاوت‌های آن در فیلم و کتاب بیان شده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

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

۱,۲ مطالعات ادبی ـ سینمایی

بیش‌تر مطالعات ادبیات و سینما (مانند تعاملی که در تولید فیلم براساس داستان ادبی وجود دارد) در زمینهٔ مقایسهٔ فیلم‌های اقتباسی با منابع ادبی آن‌هاست. بااین‌حال، پرسش کلی این است: چشم‌انداز مطالعات ادبیات و سینما در ایران چه جریانی را نشان می دهد؟ تحلیل کامل این پژوهش‌ها در مقالهٔ «نقد تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» آمده است و به طور کلی می‌توان گفت چهار گروه تحقیقات بازشناسی‌شده 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؛ ٤. اظهارنظرهای کوتاه دربارهٔ اقتباس که در مطبوعات یا کتاب های تاریخ سینما آمده‌اند. مقایسهٔ مطالعات اولیه و تحقیقات جدید نشان می دهد: ۱. در تحقیقات اولیه این ویژگی ها پررنگ است: غلبهٔ صبغهٔ فردی و پراکندگی مطالعات، نقد فیلم های اقتباسی به‌صورت کلی و ذوقی، توجه به میزان اقبال مخاطبان به‌منزلهٔ معیار قضاوت دربارهٔ اثر اقتباسی و توجه به میزان وفاداری فیلم اقتباسی به روی‌دادهای داستانی کتاب منبع؛ ۲. در تحقیقات جدید این ویژگی ها غالب است: وابستگی مطالعات به نهادهای دانشگاهی یا فرهنگی و هنری، توجه به ماهیت مطالعات بین‌رشته ای به‌مثابهٔ شاخه ای 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)؛ *گزیدهٔ مقالات روایت* (مکوئیلان ۱۳۸۸)؛ *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی* (بامشکی ۱۳۹۱)؛ *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی ــ 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 ۱۳۹٤)؛ «نقد روایت‌شناسانهٔ مجموعهٔ *ساعت پنج بعدازظهر برای مردن دیر است* براساس نظریهٔ ژرار ژنت» (طاهری و پیغمبرزاده ۱۳۸۸)؛ «بررسی ساختاری عنصر زمان براساس نظریهٔ 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» (قاسمی‌پور ۱۳۸۷)؛ «سطوح هشت‌گانهٔ روایت» (برانیگان ۱۳۸۱)؛ «روایت‌شناسی در سنت نقد انگلیسی ــ 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 ــ سینمایی واژهٔ «روایت» قید شده است و غالباً منظور از آن داستان یا گفتمان است، نه «روایت‌پژوهی» به‌مثابهٔ رویکردی خاص در نقد متن. برای نمونه، در مقالهٔ «مقدمه‌ای بر روایت در سینما» از مارک ورنه منظور از روایت‌گری «داستان‌گویی» است (ورنه ۱۳۸۱). هم‌چنین است مقاله های «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 مقولهٔ زمان روایی در مطالعات ادبی ــ سینمایی را بررسی کرده‌اند به این شرح‌اند: در مقالهٔ «فضا و زمان در سینما» نقش «تدوین» در زمان‌بندی فیلم واکاوی شده است (استیفنسون و دبریکس ۱۳۷۰). در مقالهٔ «روایت در سی‌نما: زمان

روایی در فیلم» رویکرد و نظریهٔ خاصی موردنظر نیست، اما نویسنده کارکرد عنصر «تکرار» را در فیلم و رمان مقایسه کرده است (لوته ۱۳۸۲). مطالعهٔ «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی» زمان را به چهار گونهٔ 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 نمایش‌نامهٔ نغمه ثمینی» 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).

به‌نظر می‌رسد، تنها مقاله‌ای که به‌وضوح با رویکردی روایت‌پژوهی به فیلمی اقتباسی و مقایسهٔ آن با منبع داستانی‌اش پرداخته «مطالعهٔ روش تحلیل ساختاری روایت در سینما» نوشتهٔ محمدسعید ذکایی و نیما شجاعی باغینی است. در این مقاله، نویسندگان باتوجه‌به نظریهٔ پراپ و مقابلهٔ 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 آوسنهٔ باباسبحان» است.

۳. مبنای نظری: زمان‌مندی روایت در ادبیات و سینما

ژرار ژنت مفاهیم زمان، وجه، و جهت را از دستور سنتی وام گرفت تا توالی زمانی روی‌دادها، بازی با زاویهٔ دید، و الگوهای روایت‌گری را توضیح دهد. توضیح دربارهٔ این تحولات و ظهور دیگر نظریه‌ها در مقدمهٔ همهٔ 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 ساختاردهندهٔ روایت است و اگر زمان در آن وجود نداشته باشد، محتوای داستان هرگز وجود نخواهد داشت؛ زیرا یکی از سازه‌های اصلی هر

روایتْ کنش یا اتفاق است که مبتنی‌بر حرکت و زمان است (قاسمی‌پور ۱۳۸۷: ٤)؛ درنتیجه:

> 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 همهٔ روی‌دادهایش بی‌کم‌وکاست روایت شده باشد. عدم‌تناظر ساختاری میان داستان و گفتمان حتی در روایت‌هایی به‌سادگی و سرراستی قصه‌های عامیانه نیز دیده می‌شود (صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: 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 دربارهٔ 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 مبدِع آن است آرایش‌های زمانی را در کل متن و نه در یک جمله مطالعه می‌کند (طاهری و پیغمبرزاده ۱۳۸۸: ۳۰).

ازنظر ژنت، در روایت با سه معنا مواجهیم: گزاره، محتوای گزاره، و عملی که فرد هنگام تولید گزاره انجام می‌دهد. ژنت در بحث خود برای هریک از این معانی اصطلاح خاص خود را تعیین می‌کند: گفتمان (re'cit)، داستان (historie)، و روایت‌گری (narration) و میان سه معنای کلمه تمایز قائل می‌شود: گفتمان بیان شفاهی یا مکتوب رخ‌دادهاست که الزاماً با ترتیب زمانی نمی‌آید و تحت‌تأثیر شگردهای روایی است؛ داستان نیز رخ‌دادها و کشمکش‌هاست که به‌ترتیب زمان چیده شده‌اند و با آن‌چه معمولاً از خلاصهٔ کنش می‌فهمیم برابر است؛ روایت‌گری چگونگی نوشتن و انتقال متن است

(لوته ۱۳۸۸: ۱۲–۱۳). ژنت، در بحث زمان روایی، سه اصطلاح عمده را به‌کار می‌برد: ۱. آرایش (ordre): پاسخ به پرسش «کِی؟»؛ 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 رخ‌دادهای داستان در مقایسه با ارائهٔ همین رخ‌دادها در گفتمان روایی است. اگر متنی چنان روایت شود که از داستان دارای ترتیب گاه‌شمارانه (به‌منزلهٔ امری انتزاعی که وقتی کل متن را بخوانیم، می‌توانیم آن را جمع‌آوری کنیم) دور شود، آن‌گاه با نوعی اختلاف روبه‌روییم که ژنت آن را «ناهم‌زمانی» می‌خواند و دو گونهٔ عمده دارد: پس‌نگری (analepsis) و پیش‌نگری (pralepsis). پس‌نگاه عبارت است از یادآوری رخ‌دادی داستانی در جایی از متن که رخ‌دادهای بعدتر و پیش‌تر نقل شده‌اند؛ درواقع، روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان پرش دارد. ژنت این گونهٔ 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: دورهٔ زمانی پس‌نگاه پیش از رخ‌داد اصلی آغاز می‌شود، اما بعدها به این رخ‌داد می‌رسد یا به درون آن پرش دارد. در این میان، پس‌نگاه درونی از همه مهم‌تر است. این گونهٔ سوم نسبتاً نامعمول‌تر است؛ درحالی‌که گونهٔ اول (بیرونی) اغلب شکل مکمل روایت اصلی را به‌خود می‌گیرد. پیش‌نگاه نیز تمهیدی روایی است و به رخ‌دادی نظر دارد که بعدها به‌وقوع خواهد پیوست. پیش‌نگاه از پس‌نگاه نادرتر است و اغلب در روایت اول‌شخص دیده می‌شود (لوته ۱۳۸۸؛ صافی پیرلوجه ۱۳۹٤).

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 خوانندهٔ دیگر متفاوت است. ازآن‌جاکه 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 به‌مثابهٔ 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 صفحهٔ آن به یک سال از زندگی یک شخصیت اختصاص دارد «سرعت» ممکن است افزایش یا کاهش یابد (لوته ۱۳۸۸: ٧٦– ٧٧).

از دیگر شگردهای زمان‌بندی روایت در دو سطح داستان و گفتمان تنظیم ضرب‌آهنگ (یا شتاب داستان‌پردازی) از راه اختصاص‌دادن حجم خاصی از متن به بازنمود هر روی‌داد است. ضرب‌آهنگ روایت با سهم هر روی‌داد از گفتمان رابطهٔ معکوس دارد؛ هرچه دیرش گفتمان بر روی‌دادها بیش‌تر باشد، از ضرب‌آهنگ روایت کاسته می‌شود و برعکس. حال چون دیرش گفتمان بر روی‌دادهای گوناگون نه یک‌سان است و نه لزوماً وابسته به مدت زمان وقوع آن روی‌دادها در جهان داستان، ضرب‌آهنگ داستان‌پردازی از روی‌دادی به روی‌داد دیگر تغییر می‌کند و با این تغییرات، به‌اصطلاح گفتمان دچار ناهم‌دیرشی با داستان می‌شود. به‌باور ژنت، داستان ممکن است بدون زمان‌پریشی نیز روایت شود، ولی بدون ناهم‌دیرشی ممکن نیست (Genette 1980: 88). دامنهٔ نوسان ضرب‌آهنگ از درنگ آغاز می‌شود و پس از گزارش و چکیده‌گویی، در بیش‌ترین شتاب ممکن به حذف روی‌دادها از روایت می‌انجامد.

بنابراین، ۱. درنگ حاصل شگردهایی مانند توصیف، پس‌نگری، بیان افکار شخصیت به‌دست راوی، و مانند آن است که جریان روایت روی‌داد را کُند 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 دربارهٔ 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؛ ٤. حذف یعنی زمان روایت صفر است و دو گونهٔ عمده دارد: الف) حذف آشکار: متن نشان می‌دهد که از روی چه‌مقدار از زمانْ 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 اشارهٔ مستقیمی نمی‌شود.

۳,۳ بسامد

این مفهوم در تعبیر روایت‌شناختی حاصل تناسبی میان تعداد بازنمودهای یک روی‌داد در گفتمان روایی و دفعات احتمالی وقوع همان روی‌داد در جهان داستان است. چنین تناسبی را می‌توان به سه مقوله تقسیم کرد: تک‌به‌تک، کاهنده، و فزاینده. در بسامد تک‌به‌تک فراوانی بازنمود یک روی‌داد در گفتمان روایی برابرِ دفعات احتمالی وقوع همان روی‌داد در جهان داستان است. ترتیب انعکاس روی‌دادها در این نوع بسامد معمولاً به دور از زمان‌پریشی و هم‌گام با پی‌رفت منطقی داستان پیش می‌رود. در بسامد کاهنده فراوانی وقوع یک روی‌داد بیش از دفعات بازنمود آن است و در بسامد فزاینده، برعکس. از بسامدهای یک‌به‌چند (چه فزاینده و چه کاهنده) معمولاً برای بازنمایی روی‌دادهای هسته‌ای و نیز برجسته‌سازی بعضی روی‌دادهای فرعی‌تر استفاده می‌شود؛ با این تفاوت که در بسامد کاهنده هدف از روایت تقلیل‌گرایانهٔ روی‌دادهای مکرر به‌کمک نمود استمراری فعل و تأکید بر وجوه «مشترک» میان روی‌دادهاست، ولی در بسامدی فزاینده با روایت چندین‌بارهٔ یک واقعهٔ نامکرر وجوه «ممیز» آن روی‌داد خاص برجسته می‌شود (صافی پیرلوجه ۱۳۹٤: ٤).

در پایان این بخش و سرآغاز مطالعهٔ تطبیقی فیلم و ادبیات ازدیدگاه زمان روایی یادآوری می شود که توصیف و روایت دو شکل کلی از سینما، یعنی سینمای روایی و سینمای توصیفی (غیرروایی)، را به‌وجود آورده‌اند که هردو از صناعات اثرگذار در زمان روایی برخوردارند؛ البته تمایز این دو وجه در قیاس با آن‌چه در متن ادبی رخ می دهد دشوار است؛ به‌ویژه هنگامی‌که توصیف در دل روایت یا درخدمت 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 ویژگی های ادبیات این است که دست‌کاری در زمان کارِ 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 روی‌دادهایی را که در هفده‌سالگی برایش اتفاق افتاده‌اند به‌گونه‌ای به زمان حال

پیوند دهد که گویی دوباره آن‌ها را تجربه می‌کند، اگرچه اکنون ۲۷ساله است و ده سال از آن اتفاق می‌گذرد. به‌هرحال، تفاوت های ماهوی این دو وسیلهٔ بیانی را می توان از راه مقایسهٔ زمان‌بندی روایت، به‌ویژه دربارهٔ فیلم‌های اقتباسی وفادار که در موضوع شباهت دارند، مشاهده کرد.

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

١,٤ دربارهٔ 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 سرابی، شخصیت اصلی داستان، مردی سنتی و مذهبی است و دکان نانوایی دارد. هما، شخصیت مهم دیگر داستان، زنی است مطلقه که برای دست‌یابی به یک تکیه‌گاه به سیدمیران رومی‌آورد و با زیرکی و دل‌ربایی او را فریب می‌دهد و درابتدا، به‌منزلهٔ مهمان، اما بعد، درجایگاه همسر دوم در خانهٔ 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 خانوادهٔ خود نیز بی‌توجه می‌شود؛ آهو، که زنی صبور و بردبار است، چگونه درمقابل بی‌اعتنایی‌های همسرش بی‌تاب و آشفته می‌شود و طاقت از کف می‌دهد، اما درآخر 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 درباب 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 دربارهٔ وضع زنان در ایران قرن بیستم بازمی‌داشت. افغانی، برعکس، تیر را درست به هدف زده است. در رمان کلاسیک، او از بردگی زن ایرانی دربرابر هواوهوس شوهر، از ستم‌گری قوانین و رسوم تحمیلی مردان بر زنان برای تسلیم و فرمان‌برداری هرچه بیش‌تر آن‌ها، از خفت‌هایی که زنان در این جامعهٔ مردسالار تحمل کرده‌اند، و نیز از شکیبایی

> حیرت‌انگیز آن‌ها درقبال این همه بی‌عدالتی درطول تاریخ، با استادی تمام و به‌طرزی بی‌سابقه در ادبیات جدید فارسی پرده برداشته است (کامشاد ۱۳۸٤: ۱۹٤– ۱۹۵).

فیلم «شوهر آهو خانم» اولین ساختهٔ داوود ملاپور در سال ۱۳٤۷ است. او متولد ۱۳۱۷ و فارغ‌التحصیل رشتهٔ سینما از مدرسهٔ سینمایی لندن بوده است. او از سال ۱۳٤۵ در دانشکدهٔ ارتباطات شروع به تدریس کرد. فیلم‌های دیگری که داوود ملاپور کارگردانی کرده است «بابا کوهی» (۱۳٤۸)، «شب اعلام» (۱۳٤۹)، 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 ۱۳٦٤ به انگلستان مهاجرت کرد.

هنگامی‌که در این دورهٔ 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 (۱۳٤۷) آن را تماشا کنیم و به‌دقت بررسی کنیم، درمی‌یابیم که این فیلم نقطهٔ عطفی در تاریخ فیلم‌های اقتباسی قبل از خود در سینمای ایران است و همان‌طور که عبدالرضا عطار در همان سال می‌نویسد:

> درحالی‌که 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 کهنهٔ مقاطعه‌کاران فیلم‌های فارسی است که نداشتن وسایل لازم و کافی را بهانهٔ 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 ۱۳٤۷: 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 نشریهٔ *نگین* به یکی از مصاحبه‌های داوود ملاپور در مجلهٔ *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 ـــ اسلامی و مشکلات زنان فیلم‌نامه بسیار سطحی و ضعیف نوشته شده است و عملاً هیچ توجهی به روند زوال شخصیت‌ها نشده است و شکایت علی‌محمد 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 زمرهٔ رمان‌هایی است که دست‌کم نود درصد آن می‌تواند به تصویر بیاید و تبدیل به فیلمی ادبی با مایه‌های عمیق اجتماعی شود که بیننده به اندازهٔ کتاب، بلکه بیش‌تر از خواندن آن، از دیدنش لذت ببرد. به همین دلیل باید اذعان کرد که اگر فیلم مذکور فیلمی معمولی ـــ و البته نه مبتذل ـــ است، مقصر نه علی‌محمد افغانی و رمان او، بلکه ضعف صناعتی فیلم و عدم آشنایی داوود ملاپور به اصول فیلم‌نامه‌نویسی و برگردان تصویری رمان بوده است. [اما نکتهٔ بسیار مهمی که مرادی کوچی درادامه 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 لجام‌گسیختهٔ سینمای عامه‌پسند ایران بود (مرادی کوچی ۱۳۸۸: ۹).

۲,٤ تحلیل آرایش روی‌دادها

۱,۲,۴ آرایش روی‌دادها 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 روی‌دادها را رعایت کرده است، اما گاهی هم از پس‌نگری بهره برده است؛ که آن هم معمولاً درمورد موضوع‌های کم‌اهمیت بوده است. نویسنده فقط در دو مورد از پیش‌نگری (اشاره به روی‌دادی در آینده) استفاده کرده است که به آن‌ها اشاره می‌شود.

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

> زن ساده‌دل اگرچه بعدها هرموقع که به‌یاد می‌آورد، شک می‌کرد که هما در آن لحظه حقیقتاً خواب بود یا این‌که خود را به خواب زده بود، لیکن تا وقتی که آن‌جا ایستاده بود، با تبسم غم‌خوارانه‌ای بر لب منتظر بود هرچه بیش‌تر و بهتر به مکنونات قلب زنی که اینک هووی او شده بود، پی ببرد (افغانی ۱۳٤۸: ۳۰۵).

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

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

افغانی در سه روی‌داد از پس‌نگری بیرونی بهره می‌برد که عبارت‌اند از: ۱. اشاره به شفایافتن مهدی از بیماری و نذر آهو (افغانی ۱۳٤۸: ٤٦)؛ ۲. شرح گذشتهٔ زندگی سیدمیران و آهو در ۲٤ صفحه (همان: ٥٦– ۸۰)؛ ۳. هنگامی‌که هما در حوض وسط حیاط می‌افتد، نویسنده ماجرای غرق‌شدن فرزند خورشیدخانم را در چهار سال قبل از آن بیان می‌کند.

برای نمونه، روی‌داد اخیر از کتاب نقل می‌شود: «حوض بزرگ و گود این خانه قبل از آن در چهار سال پیش یک خون کرده بود؛ بچهٔ سه‌سالهٔ خورشیدخانم. درست به همین جهت بود که همسایه‌های بچه‌دار به‌خصوص خاله‌بیگم مارگزیده از آن وحشت می‌کردند» (همان: ۳۹٤).

علی‌محمد افغانی در هجده مورد از پس‌نگری درونی بهره برده است و به روی‌دادی قبل از آن‌چه درحال روایت است، اشاره می‌کند (البته همان‌طورکه در قسمت‌های پیشین اشاره شد، این پس‌نگری به قبل از شروع روایت کلی داستان تجاوز نمی‌کند). این موارد به‌اختصار عبارت‌اند از: ۱. اشارهٔ نویسنده به رفتن هما و سیدمیران به مسجد (همان: ۱۹۸)؛ ۲. اشاره به آگاه‌شدن سیدمیران از سقط‌جنین هما (همان: ۲۰۲– ۲۰۳)؛ ۳. وقتی آهو گیرهٔ هما را در اتاق پنج‌دری پیدا می‌کند، به رفتار و حرف‌های هما در چند روز قبل از آن اشاره

می‌شود (همان: ۲۲۵)؛ ٤. شرح تغییر رفتار سیدمیران درطی پانزده روزی که از اقامت هما در خانه می‌گذرد (همان: ۲۲۷– ۲۳۲)؛ ۵. هنگام شب آهو در افکارش به صیغهٔ هما با شوهرش فکر می‌کند و در همین حال، نویسنده به ظهر همان روز بازمی‌گردد و ماجرای عقد آن‌ها را شرح می‌دهد (همان: ۲۷۷)؛ ٦. 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 سابقهٔ بد هما نزد آهو می‌گوید، آهو به یاد خبرچینی‌های یک نفر از شوهرش می‌افتد (همان: ۳۱۳)؛ ۸. درمیان شرح نامه‌های پیاپی حاجی‌بنا به خانهٔ سیدمیران نویسنده به آگاهی قبلی آقاجان نیز اشاره می‌کند (همان: ۳٦۹)؛ 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 درمیان افکار هما (همان: ٤۲۹)؛ ۱۲. در آستانهٔ عروسی برادر میرزانبی، نویسنده به مراسم عقد او یک ماه پیش از آن اشاره می‌کند (همان: ٤۳۵)؛ 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: ٤٤۸)؛ ۱٤. وقتی هما پیراهن کوتاهش را برای اولین‌بار به‌تن می‌کند، نویسنده به روز خرید آن لباس اشاره‌ای می‌کند (همان: ٥٦۷)؛ ۱۵. شرح دیدار البرز و هما در گذشته (همان: ٦۰۷– ٦۰۸)؛ ۱٦. شرح بازگشت پنهانی آهو به خانه بعد از دعوای شدید با سیدمیران (همان: ٦۲۷)؛ ۱۷. اشارهٔ نویسنده در اواخر داستان به سکوتی که از سه روز پیش در خانه حاکم شده بود (همان: ۸۵۵)؛ ۱۸. شرح ماجرای رفتن آهو (همان: ۸٥٦).

۲,۲,۴ آرایش روی‌دادها در فیلم «شوهر آهو خانم»

در این فیلم نمایش روی‌دادها 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 درمورد آرایش روی‌دادها به‌کار گرفته شده تدوین موازی (crosscutting) است که برای نمایش روی‌دادهای هم‌زمان در فیلم استفاده می‌شود؛ این تمهید فقط یک بار در فیلم از دقیقهٔ ۷٦/۵۳ تا ۸۰/۱٦ 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

شـد، آهو و بچه‌ها را هم نزد خود می‌آورند؛ خورشـید 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؛
- خورشـید به‌دنبال آهو می‌رود و او را خبردار می‌کند و به‌سـرعت با هم روانهٔ خانه می‌شوند + موسیقی متن.

دقیقهٔ ۷۶/۵۳: نمایی از حیاط منزل سیدمیران

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

دقیقهٔ ۷۸/٤۸: سمسار درحال بررسی وسایل خانه است

دقیقهٔ ۷۹/۱۲: خورشید باعجله به‌دنبال آهو می‌رود

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

دقیقهٔ ۸۰/۱٤: آهو به‌هم‌راه خورشید باعجله به‌سمت خانه می‌روند

۳,۲,۴ مقایسهٔ آرایش روی‌دادها در داستان و فیلم «شوهر آهو خانم»

آرایش روی‌دادهای فیلم به‌شدت تحت‌تأثیر کتاب است و هیچ‌گونه خلاقیتی در این زمینه دیده نمی‌شود. تمامی روی‌دادهای داستان به‌طور خلاصه گزینش شده است و به همان ترتیب طبیعی درپی یک‌دیگر نمایش داده شده‌اند. تنها نکته‌ای که در زمینهٔ آرایش روی‌دادها می‌توان به آن اشاره کرد پایان‌بندی فیلم است که به‌نظر می‌رسد در اوج ناباوری بیننده با لبخند نسبتاً بی‌معنای سیدمیران و آهوخانم تمام می‌شود و منتقدان از این حرکت با عنوان «ضداوج» (anticlimax) یاد می‌کنند.

> ضداوج لحظهٔ نهایی در تحول نمایشی داستان یک فیلم سینمایی است که ازنظر نمایشی، انتظارات تماشاگران را از اثر برآورده نکند. از مکانیسم نهایی طرح داستان برای فرجام‌بخشیدن و حل‌کردن تضادهای داستانی استفاده می‌شود. روی‌داد این بخش می‌تواند اتفاقی پیش‌پاافتاده، نامحتمل، و یا ازنظر نمایشی، غیرجالب باشد؛ چراکه انتظار تماشاگر از این لحظه، به‌صورت معمول، یک لحظهٔ مهم و بسیار جدی است (بی‌ور ۱۳۹۳: ۳٤).

۳,٤ تحلیل بسامد روی‌دادها در داستان و فیلم «شوهر آهو خانم»

۱,۳,۴ بسامد روی‌دادها در داستان *شوهر آهو خانم*

در جدول ۱، روی‌دادهای اصـلی روایت داسـتانی آمده است و به بسامد آن‌ها در مقایسه با جهان داستان اشاره شده است. درادامه، بسامد یک‌به‌چند برخی روی‌دادها ذکر شده است.

جدول ۱. روی‌دادهای اصلی روایت داستانی و بسامد آن‌ها

روی‌دادها	بسامد
سیدمیران با زن جوانی به نام هما آشنا می‌شود.	تک‌به‌تک
سیدمیران به‌طور اتفاقی هما را در خیابان می‌بیند و هما از او کمک می‌خواهد.	تک‌به‌تک
سیدمیران به ملاقات حسین‌خان ضربی می‌رود تا با او صحبت کند که هما را نزد شوهرش برگرداند.	تک‌به‌تک
سیدمیران رقص هما را تماشا می‌کند.	تک‌به‌تک
سیدمیران بعد از سه روز بلاتکلیفی فرصتی می‌یابد تا به دیدار هما برود و پیش‌نهاد می‌دهد که به خانهٔ خودش بیاید، ولی هما این کار را به‌تعویق می‌اندازد.	تک‌به‌تک
بعد از چهار روز انتظار سیدمیران به‌طور تصادفی هما را در خیابان می‌بیند و هدایایی به او می‌دهد.	تک‌به‌تک
سیدمیران به اتاق هما می‌رود و هما از او می‌خواهد که به عقد موقتش درآید و سیدمیران قول می‌دهد به‌زودی جایی برایش فراهم کند.	تک‌به‌تک
سیدمیران هما را به خانهٔ خودش می‌آورد و او را درجایگاه مهمان به آهو معرفی می‌کند.	تک‌به‌تک
آهو از سیدمیران درمورد هما پرس‌وجو می‌کند و او جواب می‌دهد که پیش‌نماز مسجد از او خواسته که به این زن کمک کند.	تک‌به‌تک
سیدمیران میل شدیدی به هما دارد و به‌محض این‌که او را تنها می‌بیند در آغوش می‌کشد.	کاهنده
یک روز آهو سنجاق سر هما را در اتاق سیدمیران می‌یابد و بیش‌ازپیش به او مشکوک می‌شود و رفتارهای آن‌ها را زیرنظر می‌گیرد.	تک‌به‌تک
آهو که متوجه علاقهٔ 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 درمقابل گریه و شکوهٔ 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
ننه‌اصغر (کارگر حمام) درمورد سابقهٔ هما در کوچهٔ صنعتی اطلاعاتی به آهو می‌دهد و شب آهو حرف‌هایی را که از ننه‌اصغر 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 به‌شدت کتک می‌زند.	تک‌به‌تک

برادران و پسرعموی هما پایشان به خانهٔ 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 به‌هم 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 ازطرف حاجی‌بنا و خطاب به سیدمیران است که باعث عصبانیت هما می‌شود، ولی سیدمیران او را دل‌داری می‌دهد.	تک‌به‌تک
بعد از دو روز، حاجی‌بنا 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 حاجی‌بنا شکایت کند، ولی سیدمیران به‌علت مشغلهٔ زیاد پشت گوش می‌اندازد.	تک‌به‌تک
آن هفته کربلایی‌عباس می‌میرد و اهالی خانه به سر خاکش می‌روند و در راه هما و سیدمیران حاجی‌بنا 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.	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 رابطهٔ 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 کنند.	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
حاجی‌بنا ازدواج می‌کند و اجازهٔ 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.	تک‌به‌تک
هما و سیدمیران بعضی شب‌ها به خانهٔ حسین‌خان ضربی می‌روند و نیمه‌شب‌ها مست به خانه برمی‌گردند.	کاهنده
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 اشاره‌ای 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 به‌علت مخفی‌کردن 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، میرزانبی هما را به خانه می‌آورد و وساطت او را می‌کند.	تک‌به‌تک
آن روز هاجر (همسر میرزانبی) 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 به‌تعویق می‌اندازد.	تک‌به‌تک
خانوادهٔ سیدمیران به‌همراه خانوادهٔ 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 میرزانبی به او نظر داشته است.	تک‌به‌تک
یک روز آهو طلسمی را در جعبهٔ مخصوص سیدمیران می‌یابد و هم‌چنین می‌فهمد که سیدمیران و هما دوباره به هم محرم نشده‌اند!	تک‌به‌تک
نانوایی به‌علت گران‌فروشی ازسوی 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 خبردار 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 به‌همراه البرز از شهر می‌رود.	تک‌به‌تک

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. ازمیان این روی‌دادها، یکی از روی‌دادهای یک‌به‌چند بررسی شده است.

جدول ۲. بسامد روی‌دادهای فیلم

روی‌داد	بسامد
سیدمیران با آقاشجاع دربارهٔ جلسهٔ اعضای صنف نانوایی گفت‌وگو می‌کند.	کاهنده
زنی جوان (که بعدها مشخص می‌شود نامش هماست) به نانوایی سیدمیران می‌آید و نان می‌خرد.	تک‌به‌تک
سیدمیران به خانه می‌رود و به‌همراه خانواده (آهو، همسرش، و چهار فرزندش) شام می‌خورد و آهو کمی از همسایه‌ها با او صحبت می‌کند.	کاهنده

روز دیگر دوباره هما به‌همراه کودکی که در بغل دارد به نانوایی می‌رود و با سیدمیران دربارهٔ مشکلاتش صحبت می‌کند.	تک‌به‌تک
نانواها در خانهٔ سیدمیران جمع می‌شوند و او را درسمت 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 خانهٔ حسین‌خان ضربی می‌رود و خود را فرستادهٔ شوهر هما معرفی می‌کند و می‌گوید برای آشتی‌دادن 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 خانهٔ حسین‌خان می‌رود و دقایقی رقص هما را می‌بیند، اما پس از چند دقیقه آن‌جا را ترک می‌کند.	تک‌به‌تک
هما به مغازهٔ سیدمیران می‌آید و با هم صحبت می‌کنند و قرار بر این می‌شود که هما به خانهٔ 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 رَا مثلاً ازجانب شوهرش به او می‌دهد و وقتی هما می‌گوید حسین‌خان مریض است، برای عیادت با آن‌ها می‌رود.	تک‌به‌تک
سیدمیران و هما به اتاق هما در خانهٔ حسین‌خان می‌روند و سیدمیران دوباره از بدقولی‌اش گله می‌کند، اما هما می‌گوید که با آن وضعیت دوست ندارد به خانهٔ 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 درجایگاه 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 به‌بهانهٔ 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 درحال جاروکردن اتاق سنجاق سر هما را پیدا می‌کند.	تک‌به‌تک
شب، آهو درمورد 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 دربارهٔ هما گفته و همهٔ مردم گذشتهٔ 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 صفیه می‌گوید که هما بچه انداخته و معلوم نیست چه‌کار می‌کند!	تک‌به‌تک
سیدمیران بر بالین هما می‌رود و کمی صحبت می‌کنند و به او شراب می‌نوشاند و معاشقه می‌کنند.	کاهنده
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 به‌محض 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 به‌علت 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 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 شیشهٔ اتاقش 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 لبخند 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 به‌سمت 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 به‌دنبال آن‌ها! سیدمیران با	تک‌به‌تک

آن‌ها شوخی می‌کند و هما ناگهان آن‌ها را متوجه صدای زیبای بهرام می‌کند و سیدمیران از شنیدن صدای او متعجب می‌شود.	
بهرام درمیان درختان قدم می‌زند و آواز می‌خواند.	تک‌به‌تک
هما از پشت درختان بهرام را نگاه می‌کند و بعد به او نزدیک می‌شود و درمورد دختر همسایهٔ 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 میرزانبی 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 جمع‌کردن 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
پسربچه‌ای با عجله به خانه می‌آید و به سیدمیران می‌گوید که مفتّش به مغازه آمده و متوجه کم‌فروشی شده و سیدمیران با خون‌سردی می‌گوید که بعداً می‌آید. 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 روی‌داد موازی: ازیک‌طرف، سیدمیران درحال فروختن وسایل به سمساری است و ازطرف‌دیگر، خورشید به‌دنبال آهو می‌رود و او را خبردار می‌کند و به‌سرعت با هم روانهٔ خانه می‌شوند.	تک‌به‌تک
وقتی آهو و خورشید به خانه می‌رسند، هیچ‌کس در خانه نیست و آهو اتاق‌ها را خالی از وسایل می‌بیند. فقط برروی 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 می‌توانند در خانه بمانند و قول داده است که قبل از تمام‌شدن پول به دنبالشان بیاید و گفته بود مقصدش نامعلوم است. آهو می‌گوید به دنبالشان می‌رود.	تک‌به‌تک
هما در ماشین نشسته و سیدمیران درحال سیگارکشیدن 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) شیشهٔ ماشین را تمیز می‌کند و با هما درحال 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!	تک‌به‌تک

چنان‌که در جدول ۲ مشاهده شد، بسامد روی‌دادها همه تک‌به‌تک است و فقط سه مورد بسامد کاهنده دیده می‌شود. بسامد «دیدار سیدمیران با هما» قبل از آمدن هما به خانهٔ سیدمیران، از نوع تک‌به‌تک است و هفت بار اتفاق می‌افتد: سه بار در نانوایی، دو بار در کوچه، و دو بار در خانهٔ حسین‌خان ضربی. فیلم‌ساز در آرایش این روی‌دادها 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 به‌وجود می‌آید. بسامد «گفت‌وگوی سیدمیران و آقاشجاع دربارهٔ صنف نانوایی» یک‌بار در آغاز نمایش داده می‌شود، درحالی‌که از صحبت‌ها و گله‌گذاری آقاشجاع مشخص است که بارها اتفاق افتاده است. بسامد «رفتن سیدمیران به خانه و صحبت خانوادگی آن‌ها» نیز کاهنده است، زیرا روی‌دادی مکرر و روزمره شمرده می‌شود. بسامد «معاشقهٔ سیدمیران و هما» از نوع کاهنده است و سه بار اتفاق می‌افتد، درحالی‌که از عشق شدید سیدمیران به هما و حسادت‌های آهو مسلّم است که باید بیش از این اتفاق افتاده باشد.

۳،۳،۴ مقایسهٔ بسامد روی‌دادها در داستان و فیلم «شوهر آهو خانم»

بسامد «دیدار سیدمیران و هما» تا زمان ورود هما به خانهٔ 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 «معاشقهٔ سیدمیران و هما» در داستان و فیلم هردو از نوع کاهنده است؛ با این تفاوت که در داستان پنج بار بیان می‌شود و در فیلم سه بار نمایش داده می‌شود.

بسامد «معاشقهٔ 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 «دعوای 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 باتوجه‌به مدت زمان فیلم چهار بار زیاد به‌نظر می‌رسد.

بسامد «دعوای 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 به‌علت نشان‌دادن دل‌دادگی سیدمیران به هما یا اقتضائات زمان سینمایی باشد.

٤,٤ تحلیل دیرش روی‌دادها در داستان و فیلم «شوهر آهو خانم»

۱,۴,۴ دیرش روی‌دادها در داستان *شوهر آهو خانم*

این داستان شامل ۸۸۷ صفحه، ٦۰۳ روی‌داد فرعی، و ۱۱۱ روی‌داد اصلی است. ضرب‌آهنگ کلی روایت اختصاص هشت صفحه از متن به هر روی‌داد است. توضیح این‌که اگر نویسنده بیش از هشت صفحه را مصروف روی‌دادی کند، ضرب‌آهنگ روایت کُند (شتاب منفی) و اگر کم‌تر از آن را به یک روی‌داد اختصاص دهد، ضرب‌آهنگ روایت تُند (شتاب مثبت) می‌شود.

ضرب‌آهنگ روایت در بیست درصد اول کتاب بسیار کُند و دارای شتاب منفی است؛ این بیست درصد (۱۸٤ صفحه) فقط شامل هجده روز گاه‌شماری است، درحالی‌که ادامهٔ داستان تا انتها نزدیک به هفت سال به‌طول می‌انجامد. معمولاً نویسندگان برای جاانداختن 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 حذفْ بیش‌تر دیده می‌شود. علت این کار هم کاملاً مشخص است؛ نویسنده درابتدا ازطریق 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 ازطریق چهار تمهیدِ درنگ، گزارش یا صحنهٔ نمایشی، چکیده، و حذف محقق می‌شود.

۱,۱,٤,٤ درنگ

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

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

> زن چادرسفید زیبارویی بود در بُروبُرو حُسن و جوانی؛ پیراهن سیکلمهٔ 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 توزدگیِ چندین‌بارهٔ سردست‌هایش از اندازه کوتاه شده بود؛ تمام مچ دست و النگوهایِ مفتولی‌اش بیرون بود؛ یا شاید کت بچه‌اش را به تن کرده بود. شکوه حُسن و پَستیِ زندگی مادی دو جنبهٔ 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 ۱۳٤۸: ۱٤).

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

زن جوان پیراهن اطلس کهربـایی‌رنگی که بالاتنه‌اش تنگ و ظریف و بی‌آســتین و دامنش بلنـد و باوقار مثل همان مجســمهٔ روی پیش‌بخاری بود به‌تن داشــت. زلف‌های کوتاه و بلوطی‌رنگش که در نوعی شـیدایی 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 بشـود، سـیاهی به سـیاهی‌اش گام خواهم برداشت؛ خانه‌اش را خواهم یافت و همین امشب یا حداکثر صبح فردا یکی از زنان همســایه یا خود آهو زنم را پیشــش می‌فرســتم تا از حالش جویا شــوند. دراین‌صورت، اگر به‌راستی احتیاج به کمکی دارد یا گرهی در کارش هست، آشکار خواهد شـد. این کار، کار خود من نیسـت؛ باید از هم‌جنسان خود او کمک گرفت (همان: ۸٤).

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

در زندگی لحظاتی پیش می‌آید که انسـان نه کسـی را دوست دارد و نه دلش می‌خواهد کسـی او را دوست داشته باشد؛ از همه‌چیز و همه‌کس حتی از وجود خود بی‌زار است؛ مثل این‌که تمام نیروها و رشــته‌های زندگی را از او بریده‌اند؛ نه میل کارکردن دارد و نه اشــتهای خوردن. دلش می‌خواهد خاموش و تنها در گوشــه‌ای بنشـیند و به نقطهٔ ثابتی خیره شـود، یا این‌که صـورت اشـک‌آلود خود را در متکا فروبرد و به هیچ‌چیز نیندیشـد (همان: ۲۷۸).

۲،۱،٤،٤ گزارش یا صحنه

در این داســتان گفت‌وگوها را به‌راحتی نمی‌توان معادل صــحنه یا گزارش قرار داد، زیرا نویسـنده میان مکالمه به فکر شـخصیت پرش دارد و این باعث وقفه در گفت‌وگو می‌شـود. مثلاً در صـفحهٔ ۲۵، بعد از حرف هما، نویسـنده اشـاره می‌کند: «از شنیدن این مطلب آخر گوشــهٔ لب ســیدمیران اندکی جنبید و درحالی‌که دســتش روی ترازو معطل مانده بود، به‌علامت تمســخر حرکتی کرد و با چشــم خندید؛ مثل این‌که بگوید: عجب مرد بی‌وجودی!» و دوباره به گزارش ادامه می‌دهد. از این دسـت گفت‌وگوها در داستان زیاد مشاهده می‌شود. مثل گفت‌وگوی سیدمیران با حسین‌خان ضربی، یا گفت‌وگوهایش با آهو، و ... .

حتی برای گزارش صحنهٔ دعوا هم نویسنده تلاشی برای باالبردن 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 درحالی‌که از لب حوض برمی‌خاست، به لحنی که بیش‌تر جنبهٔ شکایت داشت تا قصد دعوا، گفت: "پس به ننه‌خانم شله‌پز ربط داره؟ حالا یک روز من نتوانستم صبح زود از خواب برخیزم آیا آسمان به زمین آمده؟ آیا راستی‌راستی خیال کردی کنیز کمربسته‌ات 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 بیدارکردن بچه‌ها به‌شتاب به اتاق خود رفت، اما قبل از آن‌که کاملاً به درون اتاق برود، دم در ظاهر شد و گفت ... (همان: ۳۳۱– ۳۳۳).

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

> به‌نظر 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 پی دعوا 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 رسواکنندهٔ آخری‌اش را که شنید، دیگر حوصله‌اش به پایان رسید ... (همان: ۳۳٤).

۳,۱,٤,٤ چکیده

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

اشاره به انتظار چهارروزهٔ سیدمیران برای آمدن هما: «سیدمیران سرابی جلو درگاهی دکان با بی‌حوصلگی پابه‌پا می‌کرد؛ غیر از یک روز تمامی که در خانه منتظر شده بود، سه روز پیاپی بود که صبح‌ها و حتی بعدازظهرها آن‌جا وقتش بیهوده می‌گذشت» (همان: ۱۳۸).

اشـــاره به گذشـــت آهو و عادت او به بودن هما: «روزها و ماه‌ها یکی پشـــت دیگری به سـرعت برق سـپری می‌شـد. گاه سیدمیران متوجه می‌شد که سه یا چهار روز بود اصلاً او را ندیده بود» (همان: ٥٤٤).

اشاره به گردش‌های شبانهٔ سیدمیران و هما:

> فضـــولان بی‌کار رد آن دو را گرفتند و تا آن‌جا رسـیدند که زن و شـــوهر در شـــب‌های گردش طبق یک برنامهٔ ثابت به خانهٔ حسـین‌خان ضـربی، که اکنون نوازندهٔ خصـوصـی یکی از اعیان شـــهر شـــده بود و خانه‌اش را از محلهٔ بدنام صـــنعتی به خیابان روبه‌روی اســـتان‌داری منتقل کرده بود، می‌روند و هما در آن‌جا می‌رقصـــد و شـــراب می‌نوشـــند (همان: ٥٤٨).

وقتی اجناس قاچاق سـیدمیران را می‌گیرند و او را دسـت‌گیر می‌کنند، نویسـنده طی سه صفحه به دوندگی‌های یک ماه و نیمهٔ سیدمیران اشاره می‌کند:

> روز آخری که پس از یک ماه و نیم کش‌واکش و تلاش پرتب‌وتاب کار خود را به آن ترتیب پایان‌یافته دید و دسـت از پا کوتاه‌تر به خانه آمد، همهٔ افسـوسش از این بود کـه چرا همـان روز اول جرم قـاچاق را هرچه بود نداد و خود را راحت نکرد (همان: ٦٣٩).

٤,١,٤,٤ حذف

در این داســـتـان حـذف بـه‌طور عمـده اتفـاق می‌افتـد، یعنی نویســـنـده در بیان زمان روی‌دادهایش عبارت «یک روز» را به‌کار می‌برد و خواننده متوجه گذر زمان از روی‌دادی به روی‌داد دیگر نمی‌شـود. فقط گاهی نویسـنده در متن اشاره می‌کند که چند هفته یا چند روز یا چند سـال گذشـته اسـت. نشـانهٔ دیگر درک گذشـت زمان تغییر فصول است که به آن‌ها اشاره می‌شود.

مثلاً در صـفحهٔ ۲۰۳ در فصـل پنجم به گذشـت سـه روز از آمدن هما به خانهٔ سیدمیران اشـــاره می‌شـــود: «باری، روز ســـوم پس از آمدن هما به آن خانه، دو ســـاعت به ظهر مانده سـیدمیران از کوچه بازگشت ...» سپس، در صفحهٔ ۲۲۱ در فصل ششم، به اقامت پانزده‌روزهٔ هما اشـاره می‌شـود: «دو سـه شبی که به‌گفتهٔ 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 صفحهٔ ۵۴۹، که حدوداً چهار سال از عقد هما و سیدمیران می‌گذرد، نویسنده به فصل بهار اشاره دارد: «یکی از شب‌های خنک بهاری، هنگامی‌که به مشاهدهٔ خواب مردگان خاموش زمینی حتی آخرین فرشتهٔ بیدار آسمانی نیز میل به خواب می‌کند، آهو هم‌چنان‌که 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 روی‌دادها در فیلم «شوهر آهو خانم»

نکتهٔ حائز اهمیت اول این است که اصلاً مشخص نمی‌شود فیلم چه محدودهٔ زمانی‌ای را در بر می‌گیرد. کارگردان نه‌تنها از تمهیدات انتقالی در تدوین بهره نبرده است، بلکه حتی ازخلال حرف‌های شخصیت‌های فیلم نیز این موضوع آشکار نمی‌شود. طراحی گریم و لباس در این فیلم با هم هماهنگ نیست؛ مثلاً از اواسط فیلم سبیل یک‌دست مشکی سیدمیران تقریباً سفید می‌شود و این نکته نشان‌دهندهٔ گذر چند سال است، اما ازطرف‌دیگر، هما با همان لباسی که در آغاز فیلم به‌تن 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 دقیقهٔ هشت از هم‌گدازی (دیزالو) (dissolve)[1] و در دقیقهٔ ۵۶ از روبش طبیعی (natural wipe)[2].

۱,۲,۴,۴ درنگ

در فیلم درنگ به‌معنای فیلمیک آن، که عبارت از نمایش یک صحنهٔ بدون کنش است، فقط در یک مورد دیده می‌شود و آن نمایش اتاق مهمان‌خانه در دقیقهٔ ۳۳ است؛ درواقع، 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 ازطریق دکوپاژ (یا همان تعیین قاب‌بندی که حسین پاینده آن را قلب ترجمهٔ داستان ادبی به فیلم می‌داند)[۳] و با نماهایی نزدیک و متوسط جزئیات کامل این کنش‌ها را نمایش می‌دهد.

۳,۲,٤,٤ چکیده

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

٤,۲,٤,٤ حذف

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

در فیلم به‌کرات حذف اتفاق افتاده است که باعث شده بعضی از وقایع داستان غیرقابل‌قبول و درک به‌نظر بیاید. مثلاً، دقیقاً بعد از دعوای سیدمیران و آهو در دقیقهٔ ٤٤ همسایه‌ها از بیماری هما می‌گویند و پشت سرش بدگویی می‌کنند؛ سپس سیدمیران را می‌بینیم که بر بالین هما نشسته و نصف سبیل‌هایش سفید شده! و به‌هیچ‌وجه مشخص نیست که بین این دو روی‌داد چه مدت زمانی‌ای طی شده است. ازطرف‌دیگر، رشد بچه‌ها، ظاهر آهو، و اندازهٔ موهای کوتاه هما هیچ تغییری نکرده است و گواه بر هیچ گذر زمانی نیست.

مثال دیگر درمورد شخصیت داریوش در خانه است که در دقیقهٔ ٤٨ 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 علاقهٔ آن‌ها به یک‌دیگر مشخص نیست.

مثال بعدی در دقیقهٔ ٧٦ 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 بچـه‌ها را هم نزد خود ببرد، اما به چه علت؟ چرا سـیدمیران که وضـع مالی خوبی داشت و رئیس صنف نانواها بود، به‌یک‌باره به این وضع افتاد؟

۳,۴,۴ مقایسهٔ دیرش روی‌دادها در داستان و فیلم

محدودهٔ زمانی داستان حدود هفت سال است، ولی تشخیص محدودهٔ زمانی فیلم به‌هیچ‌وجه قابل‌تشـخیص نیسـت و این موضوع به‌علت هماهنگ‌نبودن پیرنگ داستان (ازلحاظ زمانی) با عواملی چون گریم، طراحی لباس، و ... شـکل گرفته اسـت. ضـمن این‌که نویسـنده با دردسـت‌داشتن بستر وسیعی که قالب رمان در اختیارش گذاشته است، از درنگ‌های مختلف به‌کرات بهره برده اسـت و داسـتان را با وقفه‌های طولانی مواجه کرده اسـت، اما درمقابل می‌توان گفـت کـارگردان باتوجه‌به محدودیت زمان فیلم و حذف روی‌دادهای فراوان و البته گزینش نامناسـب وقایع زنجیرهٔ ارتباطی روی‌دادها و پیرنگ طبیعی داستان را مخدوش کرده اسـت. مثال بارز این موضـوع ورشـکسـته‌شـدن سیدمیران و حراج وسایل خانه است که در رمان سـیر طبیعی خود را طی می‌کند و نویسـنده با ذکر روی‌دادهای مختلف این اتفاق را برای خواننـده بـاورپذیر می‌کند، اما در فیلم این روی‌داد به‌طور ناگهانی و غیرمنطقی و بدون داشـتن هیچ زمینه‌ای روی می‌دهد. اوایل فیلم، یعنی آشـنایی سیدمیران با هما تا آمدن هما به خانهٔ او، ۲۹ دقیقه از فیلم (یعنی ۳٤ درصـد از کل زمان فیلم) را به‌خود اختصـاص می‌دهد و بیننـده بـه‌راحتی دل‌دادگی سـیدمیران به هما را باور می‌کند، اما بعدازآن، به‌علت حذف‌ها و برش‌های پی‌درپی ضرب‌آهنگ بیرونی فیلم تند و موجب شتاب‌زدگی در روایت می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

درنتیجهٔ مقایسـهٔ آرایش روی‌دادها در فیلم «شوهر آهو خانم» و منبع ادبی آن آشکار می‌شود که در داستان *شوهرآهو خانم* راوی در آرایش روی‌دادها گاهی برای غنای شخصیت‌پردازی (مثل بیـان گذشـتهٔ زندگی سـیدمیران و آهو) یا با هدف بیان گزاره‌ای که بعدها به یک گره تبدیل می‌شود (مانند سقط‌جنین هما که بعدها باعث نازایی و افسردگی او می‌شود) به پس‌نگری روی می‌آورد، اما در فیلم، همان‌طورکه انتظار می‌رفت (باتوجه‌به سال تولید آن)، ترتیب روی‌دادها در جهان داسـتان رعایت شـده اسـت و فلش‌بک در آن دیده نمی‌شـود؛ درواقع، بازنمایی داسـتان به‌صـورت کاملاً گاه‌شمارانه و خطی است. تنها نکته‌ای که در زمینهٔ آرایش روی‌دادها می‌توان به آن اشـاره کرد پایان‌بندی فیلم اسـت که به‌نظر می‌رسـد در اوج ناباوری بیننده با لبخند نسـبتاً

بی‌معنای سیدمیران و آهو خانم تمام می‌شود و همان‌طورکه بیان شد، منتقدان از این حرکت با عنوان «ضداوج» یاد می‌کنند. نکته‌ای که در مقایسهٔ بسامد روی‌دادهای این دو اثر قابل‌ذکر است این است که کارگردان بسامد بعضی روی‌دادها را به‌منظور رسیدن به مقصود (نشان‌دادن مظلومیت آهو و شدت عشق سیدمیران به هما) تغییر داده است؛ مثلاً، روی‌داد دعوای آهو و سیدمیران را از حالت تک‌به‌تک به فزاینده تغییر داده است و ازطرفی‌دیگر، روی‌دادی مانند معاشقهٔ آن دو را به کاهنده تبدیل کرده است. در مقایسهٔ دیرش روی‌دادها در این دو اثر، مهم‌ترین نکته در بخش حذف است. حذف در داستان مربوط به بخش‌های کم‌اهمیت می‌شود، اما در فیلم حذف بسیاری از روی‌دادها (یا شاید بهتر باشد بگوییم به‌نمایش‌درنیامدن بسیاری از روی‌دادها) ازسوی کارگردان باعث شده که بسیاری از وقایع برای بیننده باورنکردنی و علت بعضی وقایع نامشخص باشد؛ درنتیجه، پیرنگ داستان (سیر منطقی روی‌دادها) را مخدوش کرده است. باتوجه‌به یافته‌ها و تحلیل‌های پژوهش مشاهده می‌شود که زمان روایت چه تأثیر مهمی در درک و باورپذیری خواننده یا بیننده دارد. درواقع، نحوهٔ به‌کارگیری زمان در روایت تأثیرات معنایی بسیاری دارد و کارگردان و نویسنده هرکدام به انتخاب خود و باتوجه‌به ابزارهای در اختیارشان دست به زمان‌بندی روایت می‌زنند. در پژوهش‌های پیشین مطالعات بینارسانه‌ای ادبیات و سینما، از این دیدگاه به مسئلهٔ زمان در روایت پرداخته نشده است. آرایش روی‌دادها می‌تواند بیننده یا خواننده را مشتاق یا خسته کند؛ بسامد روی‌دادها نشانهٔ تأکید نویسنده یا کارگردان بر روی‌دادهایی مشخص است و به‌خصوص دیرش سهم زیادی در القای معنا دارد. تنظیم ضرب‌آهنگ درونی فیلم ازسوی بازیگران و تنظیم ضرب‌آهنگ بیرونی به‌دست کارگردان و تدوین‌گر انجام می‌شود که هرکدام نقش مهمی در انتقال معنا دارند. از مقایسهٔ فیلم «شوهر آهو خانم» با منبع ادبی آن به‌دست می‌آید که کارگردان در تنظیم ضرب‌آهنگ چندان موفق نبوده و از تکنیک‌های فیلم‌برداری و تدوین بهرهٔ چندانی نبرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. تمهیدی انتقالی که طی آن در زمانی‌که صحنهٔ اول تاریک می‌شود، صحنهٔ بعدی روشن می‌شود به ترتیبی که در لحظه‌ای گذرا پایان صحنهٔ تاریک‌شونده و شروع صحنهٔ روشن‌شونده هم‌زمان روی پرده دیده شوند. در فیلم‌سازی کلاسیک، «هم‌گدازی» تمهید فنی پذیرفته‌شده‌ای به‌مفهوم جهش‌های عمدهٔ جغرافیایی مکانی و گذشت زمان از یک صحنه به صحنهٔ دیگر است (بی‌ور ۱۳۹۳: ۱۲۱).

۲. تمهیدی انتقالی که در آن نمای جدید درطول پرده از چپ به راست یا از راست به چپ حرکت می‌کند و با خود، نمای پیشین را ازروی پرده پاک می‌کند. به روبشی که از اشیا و شخصیت‌ها برای جای‌گزین‌کردن 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 «ترجمهٔ ادبیات به فیلم سینمایی: چالش‌ها و امکانات».

کتاب‌نامه

استیفنسون، رالف و جی. آر. دبریکس (۱۳۷۰)، «فضا و زمان در سینما»، ترجمهٔ احمد خوانساری، مجلهٔ *فارابی*، ش ۱۱.

افغانی، علی‌محمد (۱۳٤۸)، *شوهر آهو خانم*، تهران: امیرکبیر.

اوحدی، مسعود (۱۳۸۸)، «روایت و مسائل وابسته به آن در مطالعات سینمایی»، فصل‌نامهٔ هنر، ش ۸۱.

بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: هرمس.

برانیگان، ادوارد (۱۳۸۱)، «روایت در سینما: سطوح هشت‌گانهٔ روایت»، مجلهٔ *فارابی*، ش ٤٤.

برگر، آرتور ایسا (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

بی‌ور، فرانک (۱۳۹۳)، *فرهنگ اصطلاحات سینمایی*، ترجمهٔ مسعود مدنی، تهران: تابان خرد.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*، تهران: مینوی خرد.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸)، *بوطیقای نثر* (پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت)، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نشر نی.

تولان، مایکل (۱۳۹۳)، *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی ـــ انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۸)، «روایت‌شناسی در سنت نقد انگلیسی ـــ امریکایی: 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: *مجموعه‌مقاله‌های همایش شاهنامهٔ فردوسی و مطالعات هنری*، مشهد: زروند.

حیاتی، زهرا، حسین صافی، و فرنوش میرزایی (۱۳۹۵)، «تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی، موردمطالعه: فیلم خاک و داستان آوسنهٔ باباسبحان»، دوفصل‌نامهٔ *روایت‌شناسی*، ش ۱.

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

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

زاهـدی، فرینـدخت و رفیق نصـــرتی (۱۳۹۰)، «زمان‌مندی روایت در چهار نمایش‌نامهٔ نغمه ثمینی»، *نقد ادبی*، ش ١٦.

شیخ‌مهدی، علی (۱۳۸۲)، «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی»، کتاب‌ماه هنر، ش ٦١ و ٦٢.

صـافی پیرلوجه، حسـین (۱۳۸۷)، «نگاهی گذرا به پیشـینهٔ نظریه‌های روایت»، فصل‌نامهٔ *نقد ادبی*، س ۱، ش ۲.

صـافی پیرلوجه، حسـین (١٣٩٤)، «شـگردهای داسـتان‌سـرایی در فارسـی معاصـر»، در: *مجموعه‌مقالات ایران‌شناسی در فرانسه*.

ضـابطی جهرمی، احمدرضـا (۱۳۸۷)، «تصـویر و توصـیف سـینمایی در شـعر کلاسـیک پارسـی»، در: *مجموعه‌مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات*، تهران: فرهنگستان هنر.

طاهری، قدرت‌الله و لیلاسـادات پیغمبرزاده (۱۳۸۸)، «نقد روایت‌شناسانهٔ مجموعهٔ *ساعت پنج برای مردن دیر است* براساس نظریهٔ ژرار ژنت»، *ادب‌پژوهی*، ش ۷ و ۸.

عطار، عبدالرضا (١٣٤٧)، «شوهر آهو خانم، فیلمی تحسین‌برانگیز»، *نگین*، ش ٤٣.

فلکی، محمود (۱۳۸۲)، *روایت داستان: تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی*، تهران: بازتاب نگار.

قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷)، «زمان و روایت»، فصل‌نامهٔ *نقد ادبی*، ش ۲.

کاظمی، محمدرضا (۱۳۸۲)، «روایت سینمایی: تجربه‌گری با زمان»، کتاب‌ماه هنر، ش ٦١ و ٦٢.

کامشاد، حسن (١٣٨٤)، *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*، تهران: نشر نی.

کرول، نوئل (۱۳۹۱)، «روایت‌گری در فیلم»، ترجمهٔ محمد غفاری، کتاب‌ماه هنر، ش ۱۷۱.

لوتـه، یـاکوب (۱۳۸۲)، «روایـت در ســـی‌نمـا: زمـان روایی در فیلم»، ترجمهٔ علی عامری، مجلهٔ *فارابی*، ش ٤٨.

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

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

مرادی کوچی، شـهناز (۱۳۸۸)، «بررسـی تطبیقی شـاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سـینمای ایران»، مجلهٔ *فارابی*، ش ٦٤.

مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، *گزیدهٔ مقالات روایت*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

نویدی، نصرت‌الله (١٣٤٧)، «انتقاد از فیلمی خوب!»، *نگین*، ش ٤٤.

ورنه، مارک (۱۳۸۱)، «مقدمه‌ای بر روایت در سینما»، ترجمهٔ عسگر بهرامی، مجلهٔ *فارابی*، ش ٤٦.

هرمن، دیوید (۱۳۹۳)، *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ حسین صافی، تهران: نشر نی.

یعقوبی، رؤیا (۱۳۹۱)، «روایت‌شـناسـی و تفاوت میان داسـتان و گفتمان براسـاس نظریات ژرار ژنت»، *پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب*، ش ۱۳.

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