

SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی

مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها

اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله

آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله

دو فصلنامه روایت‌شناسی

سال ۱، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶، صص ۵۱-۸۴

تحلیل زمان روایی در دو گفتمان ادبی و سینمایی مورد مطالعه: فیلم «خاک» و داستان اوسنه باباسبحان

زهرا حیاتی*^۱، حسین صافی^۲، فرنوش میرزایی^۳

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۲۵، تاریخ پذیرش: ۹۶/۱/۳۰)

چکیده

در این پژوهش، فیلم اقتباسی «خاک» و منبع داستانی آن یعنی *اوسنه باباسبحان* مطالعه و مقایسه شده‌اند تا کارکرد عنصر روایی مشترک زمان در دو گفتمان ادبی و سینمایی - که میان آن‌ها رابطه اقتباس برقرار است - تحلیل و تفاوت ابزارها و شگردهای بیانی این دو رسانه بیان شود؛ همچنین، تأثیر ارائه متفاوت زمان‌بندی در درک مخاطب بررسی شده است. رویکرد این تحقیق، روایت‌پژوهی با تأکید بر زمان روایی است. در بحث زمان‌بندی روایت از دیدگاه 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 به خود اختصاص می‌دهد. نتایج

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

* z.hayati@hcs.ac.ir

۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

۳. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

پژوهش نشان می‌دهد: ۱. در داستان *اوسنه باباسبحان*، راوی در آرایش رویدادها گاهی به پس‌نگری روی می‌آورد؛ اما در فیلم «خاک»، ترتیب رویدادها در جهان داستان رعایت شده و فلش‌بک در آن دیده نمی‌شود. ۲. در داستان، بسامد رویدادها غالباً از نوع تک‌به‌تک و گاه از نوع کاهنده است (یعنی کمتر از تعداد وقایع در جهان داستان است) و این موضوع به دلیل حجم کتاب (۱۴۲ صفحه) طبیعی می‌نماید و در فیلم نیز به همین گونه است. ۳. با توجه به گفت‌وگو بنیاد بودن داستان و همچنین به دلیل حجم کتاب، دیرش‌گفتمان بر رویدادها، کم و ضرب‌آهنگ روایت، تقریباً تُند است و تنظیم ضرب‌آهنگ روایت به شیوه گزارش و نیز چکیده‌گویی است که در فیلم نیز همین‌طور است و خلاقیتی مبتنی بر نگاه سینمایی کارگردان در آن دیده نمی‌شود.

واژه‌های کلیدی: روایت، زمان‌بندی، اقتباس، فیلم «خاک»، *اوسنه باباسبحان*.

۱. مقدمه و بیان مسئله

در مطالعات بین‌رشته‌ای سینما و ادبیات، مقایسه دو اثر ادبی و سینمایی نقد تطبیقی شمرده می‌شود؛ 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، مطالعات بین‌رسانه‌ای نیز پیش‌رو داریم. در این پژوهش، با تکیه بر نظریه ژرار ژنت، عنصر جدایی‌ناپذیر روایت یعنی زمان بررسی شده است. بدین منظور، فیلم اقتباسی «خاک» با منبع داستانی آن یعنی *اوسنه باباسبحان* مقایسه شده تا ضمن بررسی مقایسه‌ای کارکرد زمان در دو گفتمان ادبی و سینمایی، تفاوت شیوه بیانی آن‌ها 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 «خاک» از ساخته‌های مسعود کیمیایی (محصول سال ۱۳۵۲) و اقتباسی است از داستان *اوسنه باباسبحان* نوشته محمود دولت‌آبادی. نحوه زندگی روستاییان در آن زمان، تعصب و غیرت آنان به خانواده، کار و زمین از موضوعات اصلی این داستان است. محمود دولت‌آبادی در روزنامه *کیهان* (۱۳۵۲) از فیلم اظهار نارضایتی کرد و معتقد بود کیمیایی آگاهانه یا ناآگاهانه در ارائه داستان به صورت فیلم، دیدگاهی متفاوت با زاویه دید او اتخاذ کرده است. گفتنی است دلیل انتخاب این فیلم و کتاب برای موضوع

پژوهش، قدرت نویسندگی محمود دولت‌آبادی و کارگردانی خلاق مسعود کیمیایی بوده است.

تفاوت روایت ادبی و سینمایی کمتر به موضوع داستانی و بیشتر به نحوه استفاده از ابزارهای خاص هر رسانه بستگی دارد. به همین منظور، با اتکا به روایت پژوهی 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 به‌عنوان یکی از عوامل بررسی متون ادبی و سینمایی در نظر گرفته شده و یک داستان ۱۴۲ صفحه‌ای با فیلم اقتباسی آن که حدود ۱۰۰ دقیقه است، مقایسه شده؛ به این معنا که آرایش، بسامد و دیرش رویدادها در فیلم و داستان بررسی و تفاوت‌های آن دو بیان شده است.

۲. پیشینه پژوهش

با توجه به موضوع این پژوهش، با سه دسته از منابع جهت بررسی پیشینه تحقیق روبه‌رویم: گروه اول، منابع مطالعاتی ادبی-سینمایی هستند که بیشتر ذیل مطالعات تطبیقی اقتباس جای می‌گیرند و پژوهش‌های بین‌رشته‌ای محسوب می‌شوند؛ گروه دوم، منابعی با رویکرد روایت‌شناسی هستند؛ گروه سوم، مطالعات ادبی-سینمایی با رویکرد روایت‌پژوهی‌اند که البته، با توجه به جدید بودن موضوع، تعداد اندکی را شامل می‌شوند.

۲-۱. مطالعات ادبی-سینمایی

بیشتر 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 و به‌طور کلی می‌توان گفت چهار گروه تحقیقات بازشناسی شده

در این زمینه به این شرح است: 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 به صورت کلی و ذوقی، توجه به میزان اقبال مخاطبان به‌عنوان معیار قضاوت درباره اثر اقتباسی و توجه به میزان وفاداری فیلم اقتباسی به رویدادهای 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 به‌عنوان شاخه‌ای از ادبیات تطبیقی و توجه به بخش نظری نقد و سعی در ایجاد ارتباط منسجم با نقد عملی (حیاتی، ۱۳۹۳).

۲-۲. مطالعات روایت‌پژوهی

کتاب‌ها و مقالات نوشته‌شده در این حوزه به این شرح است:

- کتاب‌ها: *بوطیقای نثر* (پژوهش‌هایی نو درباره حکایت)، تزوتان تودوروف، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، ۱۳۸۸؛ *روایت داستان* (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)، محمود فلکی، ۱۳۸۲؛ *نظریه‌های روایت*، مارتین والاس، ترجمه محمد شهباء، ۱۳۸۲؛ *گزیده مقالات روایت*، مارتین مکوئیلان، ترجمه فتاح محمدی، ۱۳۸۸؛ *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، سمیرا بامشکی، ۱۳۹۱؛ *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*، مایکل تولان، ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، ۱۳۹۳؛ *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، آرتور آسابرگر، ترجمه محمدرضا لیراوی، ۱۳۸۰؛ *روایت‌شناسی* (شکل و کارکرد روایت)، جerald پرینس، ترجمه محمد شهباء، ۱۳۹۱؛ *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*، دیوید هرمن، ترجمه حسین صافی، ۱۳۹۳.

- مقاله‌ها: «شگردهای داستان‌سرایی در فارسی معاصر»، حسین صافی، ۱۳۹۴؛ «نقد روایت‌شناسانه مجموعه "ساعت پنج بعدازظهر برای مردن دیر است" براساس

نظریه ژرار ژنت»، قدرت‌الله طاهری و لیلیاسادات پیغمبرزاده، ۱۳۸۸؛ «بررسی ساختاری عنصر زمان براساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس»، محمود رنجبر و دیگران، ۱۳۹۰؛ «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان براساس نظریات ژرار ژنت»، رؤیا یعقوبی، ۱۳۹۱؛ «زمان و روایت»، قدرت قاسمی‌پور، ۱۳۸۷؛ «سطوح هشت‌گانه روایت»، ادوارد برانینگان، ترجمه فتح محمدی، ۱۳۸۱؛ «روایت‌شناسی در سنت نقد انگلیسی - آمریکایی: معرفی کتاب "داستان و متن" اثر سیمور چتمن»، ابوالفضل حری، ۱۳۸۸.

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

۲-۳. مطالعات ادبیات و سینما با رویکرد روایت‌پژوهی

در عناوین بعضی از مطالعات ادبی - سینمایی واژه «روایت» قید شده 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» (مارک ورنه، ترجمه عسکر بهرامی، ۱۳۸۱) منظور از روایت‌گری «داستان‌گویی» است؛ همچنین است مقاله‌های «روایت سینمایی؛ تجربه‌گری با زمان»، محمدرضا کاظمی، ۱۳۸۲؛ «روایت و مسائل وابسته به آن در مطالعات سینمایی»، مسعود اوحدی، ۱۳۸۸؛ «روایت‌گری در فیلم»، نوئل کرول، ترجمه محمد غفاری، 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» (رالف استیفنسون و جی. آر. دبریکس، ترجمه احمد خوانساری، ۱۳۷۰) نقش «تدوین» در زمان‌بندی فیلم واکاوی شده است. در مقاله «روایت در سینما: زمان روایی در فیلم» (یاکوب لوته، ترجمه علی عامری، ۱۳۸۲) رویکرد و نظریه خاصی مورد نظر نیست؛ اما نویسنده کارکرد عنصر «تکرار» را در فیلم و رمان مقایسه کرده است. مطالعه «جستاری بر زمان در تصویر سینمایی» (علی شیخ‌مهدی، ۱۳۸۲) زمان را به چهار گونه واقعی، نمایشی، روانی و مجازی تقسیم‌بندی می‌کند. در «فضا و زمان در سینما» (هیگ خاچاتوریان، ترجمه مرتضی عابدینی‌فرد، ۱۳۸۷) نیز

بیشتر به وجه فلسفی زمان توجه شده است. در پژوهش «زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه نغمه ثمینی» (فریندخت زاهدی و رفیق نصرتی، ۱۳۹۰) نویسندگان دو زمانمندی برای نمایشنامه‌ها قائل می‌شوند: خطی و یادواره‌ای که زمانمندی خطی خصلتی دراماتیک به متن می‌دهد و زمانمندی یادواره‌ای خصلتی روایی.

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.

۳. مبنای نظری: زمانمندی روایت در ادبیات و سینما

ژرار ژنت به سهم خود، مفاهیم زمان، وجه و جهت را از دستور سنتی وام گرفت تا توالی زمانی رویدادها، بازی با زاویه دید و الگوهای روایتگری را توضیح دهد. توضیح درباره این تحولات و ظهور سایر نظریه‌ها و نظریه‌پردازان در مقدمه همه کتاب‌های روایت‌شناسی و نقدهای روایت‌پژوهی آمده است. در مجموع، «تودوروف در سال ۱۹۶۹ در کتاب *دستور زبان دکامرون* نخستین بار برای اشاره به علم روایت، از اصطلاح روایت‌شناسی^۱ استفاده کرد. این نشان می‌دهد که کتاب او، اولین گام در حوزه‌ای بود که هنوز به‌طور کامل شکل نگرفته بود» (صافی، ۱۳۸۷: ۲).

زمان یکی از عوامل ساختاردهنده به روایت است و اگر زمان در آن وجود نداشته باشد، محتوای داستان هرگز وجود نخواهد داشت؛ زیرا یکی از سازه‌های اصلی هر روایتی، کنش یا اتفاق است که مبتنی بر حرکت و زمان است (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۴) و 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 رویدادهایش بی‌کم‌وکاست روایت شده باشد. عدم تناظر ساختاری میان داستان و گفتمان حتی در روایت‌هایی به‌سادگی و سرراستی قصه‌های عامیانه نیز دیده می‌شود (صافی، ۱۳۹۴: ۲).

در اصطلاحات زمان داستان و زمان متن، جنبه‌ای غیرواقعی و قراردادی وجود دارد و در هیچ‌کدام از این دو، ما به گذر زمان واقعی ارجاع نمی‌دهیم؛ بلکه به بازنمایی خطی و کلامی از زمانمندی اشاره می‌کنیم. در اینجا، بحث نوعی صنعت 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» (۱۳۸۸: ۲۳۹). معمولاً برای نشان دادن 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، 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^۱، داستان^۲ و روایتگری^۳ و میان سه معنای کلمه تمایز قائل می‌شود: گفتمان بیان شفاهی یا مکتوب رخدادهاست که الزاماً با ترتیب زمانی نمی‌آید و تحت تأثیر شگردهای روایی است؛ داستان نیز رخداده‌ها و کشمکش‌هاست که به‌ترتیب زمان چیده شده‌اند و با آنچه معمولاً از خلاصه‌کنش می‌فهمیم، برابر است؛ روایتگری چگونگی نوشتن و انتقال متن است (لوتنه، ۱۳۸۸: ۱۲-۱۳). ژنت در بحث زمان روایی، سه اصطلاح عمده را به‌کار می‌برد: ۱. آرایش^۴: پاسخ به پرسش «کی؟»؛ ۲. دیرش^۵: پاسخ به پرسش «چه مدت؟»؛ ۳. بسامد^۶: پاسخ به پرسش «چند وقت یک‌بار؟».

۳-۱. آرایش

مقصود از آرایش، ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارائه‌ی همین رخداده‌ها در گفتمان روایی است. اگر متنی چنان روایت شود که از داستان دارای ترتیب گاه‌شمارانه

(به‌عنوان امری انتزاعی که وقتی کل متن را بخوانیم، می‌توانیم آن را جمع‌آوری کنیم) دور شود، آن‌گاه با نوعی اختلاف روبه‌رویم که ژنت آن را «ناهم‌زمانی» می‌خواند و دو گونه عمده دارد: پس‌نگری^۸ و پیش‌نگری^۹. پس‌نگاه عبارت است از: یادآوری رخدادی داستانی در جایی از متن که رخدادها 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: 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 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 گونه سوم نسبتاً نامعمول‌تر است؛ درحالی که گونه اول (بیرونی) اغلب شکل مکمل روایت اصلی را به خود 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 (لوت، ۱۳۸۸؛ صافی، 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 آن‌هم از خواننده‌ای به خواننده دیگر متفاوت است. از آنجا که 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 شگرد روایی مؤلف است، وجه زمانی مهمی دارد. ژنت استفاده از «سرعت ثابت» را به‌عنوان معیاری فرضی پیشنهاد می‌کند که با توجه به آن می‌توان درجات مختلف گذر زمان را محاسبه کرد. منظور از «سرعت ثابت» این است که نسبت بین به‌طول انجامیدن 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 (لوت، ۱۳۸۸: ۷۶-۷۷).

از دیگر شگردهای زمان‌بندی روایت در دو سطح داستان و گفتمان، تنظیم ضرب‌آهنگ (یا شتاب داستان‌پردازی) از راه اختصاص دادن حجم خاصی از متن به بازنمود هر رویداد است. ضرب‌آهنگ روایت با سهم هر رویداد از گفتمان رابطه 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، گفتمان به اصطلاح دچار ناهم‌دیرشی با داستان می‌شود. به باور ژنت (1980: 88)، داستان ممکن است بدون زمان‌پریشی نیز روایت شود؛ ولی بدون ناهم‌دیرشی ممکن نیست. دامنه 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 توسط راوی و مانند آن است که جریان روایت رویداد را کند می‌کند و در این حالت، دیرش داستانی صفر است. ۲. گزارش (صحنه) یعنی زمان روایت با زمان داستان تناسب دارد. البته، فقط براساس «قراردادها» می‌توانیم بگوییم که زمان روایت با زمان داستان سازگاری 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 نسبت به زمان داستان کاهش می‌دهد. چکیده در کنار 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، تغییر یا گذر در زمان داستان به‌طور مستقیم بیان 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 برابر دفعات احتمالی وقوع همان رویداد در جهان داستان است. ترتیب انعکاس رویدادها در این نوع بسامد، معمولاً به‌دور 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 است. 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 تقلیل‌گرایانه رویدادهای مکرر به‌کمک نمود استمراری فعل، تأکید بر وجوه «مشترک» میان رویدادهاست؛ ولی در بسامد فزاینده، با روایت چندین‌باره یک واقعه نامکرر، وجوه «مميز» آن رویداد خاص برجسته می‌شود (صافی، ۱۳۹۴: ۴).

در پایان این بخش و سرآغاز مطالعه تطبیقی فیلم و ادبیات از دیدگاه زمان روایی یادآوری می‌شود توصیف و روایت دو شکل کلی از سینما یعنی سینمای روایی و سینمای توصیفی (غیرروایی) را به‌وجود آورده‌اند که هر دو از صناعات اثرگذار بر 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)؛ برای مثال، 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 به‌عنوان اقتضائات رسانه از آن یاد کرد و تأثیرش را در زمان روایی بررسیید. 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

رویدادهایی را که در هفده سالگی برایش اتفاق افتاده‌اند، به گونه‌ای به زمان حال پیوند دهد که گویی دوباره آن‌ها را تجربه می‌کند؛ اگرچه اکنون ۲۷ ساله است و ۱۰ سال از آن اتفاق می‌گذرد. به هر حال، 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 *اوسنه باباسبجان* و فیلم *اقتباسی «خاک»*

۴-۱. درباره داستان و فیلم

داستان *اوسنه باباسبجان* (۱۳۴۷) نوشته محمود دولت‌آبادی، داستان پیرمردی روستایی به‌نام باباسبجان است که خود و پسرانش به‌سبب تعلق خاطر به زمینشان قربانی ظلم و ستم می‌شوند. عاقله، زن بیوه ارباب، برای رسیدن به غلام، از کینه قدیمی غلام به پسر باباسبجان (صالح) استفاده می‌کند و از او می‌خواهد زمینشان را بگیرد و خودش روی آن کار کند. در این میان، یک روز غلام با صالح درگیر می‌شود و او را به‌قتل می‌رساند؛ مسیب، برادر صالح که از نظر روانی کمی نامتعادل است، نیز بر اثر این غم و اندوه، با بیل به سر خود می‌کوبد و تقریباً به جنون می‌رسد. تلاش‌های باباسبجان برای مداوای مسیب به نتیجه نمی‌رسد و در نهایت به‌شکل دردناکی از دنیا می‌رود.

در سال ۱۳۵۲، مسعود کیمیایی فیلم «خاک» را با اقتباس از این داستان ساخت و بازیگرانی همچون بهروز وثوقی، فرامرز قریبیان، جعفر والی و فرزانه تأییدی در آن به ایفای نقش پرداختند. مسعود کیمیایی تغییراتی را در داستان فیلم به‌وجود آورد؛ مانند شخصیت‌پردازی و پایان‌بندی. تغییر شخصیت شامل جابه‌جایی صالح و مسیب، و تبدیل شدن عاقله به زنی فرنگی است. صالح در داستان مردی است زحمت‌کش و سختی‌کشیده که همسرش باردار است و در جدال بر سر زمین، در نهایت به‌دست غلام کشته می‌شود و مسیب نیز برادر کوچک‌تر اوست که از نظر روانی کمی مشکل دارد و بعد از مرگ برادر، آشفستگی‌اش بیشتر می‌شود و عاقبت به وضع اسف‌باری می‌میرد. اما در فیلم، صالح همان روحيات را دارد؛ با این تفاوت که مجرد است و برادر کوچک‌ترش، مسیب، ازدواج کرده و همسرش باردار است؛ همچنین، در جدال با غلام،

مسیب کشته می‌شود و صالح از نظر روانی به هم می‌ریزد و در نهایت غلام را می‌کشد و توسط پلیس دستگیر می‌شود. اما در مورد دوم، تغییر شخصیت به تغییر نگرش کلی روایت منجر شده است. عادل، زن بیوه‌ای که محتاج توجه و عشق غلام (مردی بی‌اصل و نسب) است، به زنی فرنگی، زیبا و قدرتمند تبدیل می‌شود. مسعود کیمیایی با تغییر این شخصیت و اشاره به فتودالیسم، فیلم را وارد مسائل اقتصادی و سیاسی می‌کند؛ یعنی هم دقیق‌تر به مسئله نظام ارباب-رعیتی می‌نگرد و هم با تبدیل عادل به زنی فرنگی، شاید قصد دارد اشاره‌ای سیاسی به موضوع داشته باشد؛ یعنی تسلط فردی بیگانه بر خاک! البته، این تغییر شخصیت با واکنش تند و اعتراض‌آمیز محمود دولت‌آبادی مواجه شد و او در همان سال (۱۳۵۲) نقدی با عنوان «باباسبحان در خاک» نوشت و اعتراض خود را بیان کرد (ر.ک: ماهنامه تجربه، ش ۴، شهریور ۱۳۹۰).

شهناز مرادی کوچی در مقاله خود با عنوان «بررسی تطبیقی شاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سینمای ایران» (۱۳۸۸) ایرادهایی به این شرح به فیلم «خاک» وارد می‌کند: ۱. صحنه شروع فقط برای ایجاد هیجان است و در صحنه بعد از تیتراژ، دیگر به موضوع درگیری و اختلاف بین غلام، مسیب و شوکت پرداخته نمی‌شود. ۲. شخصیت غلام در فیلم با داستان مغایر است. در داستان، غلام شخصیتی دوگانه دارد؛ مثلاً با دیدن سر زخمی خروسش، اشک در چشمانش جمع می‌شود؛ اما در فیلم، شخصیتی تک‌بعدی دارد و گویی کارگردان می‌خواسته است او را مطلقاً منفی نشان دهد. ۳. حذف بگومگوهای دوستانه بین غلام، صالح و مسیب و به جای آن ساختن صحنه زدوخوردهای هیستریک در فیلم ناشی از بی‌توجهی نیست؛ بلکه بیانگر بی‌علاقگی به شناخت و شناساندن آداب و رسوم جاری است. ۴. کیمیایی جزو آن گروه از فیلم‌سازانی است که کمتر مقصودش را با تصویر بیان کرده است. کارگردانی که این دست سخنان را به‌وفور از دهان قهرمانان و ضدقهرمانانش جاری می‌کند، نمی‌تواند با دیزالو (حل) کردن چند تصویر از زراعت رعیت‌ها، کار مشقت‌بار و عشق آن‌ها به زمین را نشان دهد؛ آن‌هم درست موقعی که پسران باباسبحان در انتظار آمدن غلام و دارودسته‌اش هستند و این تصور برای بیننده به‌وجود می‌آید که به‌عمد و برای تحریک غلام آن‌چنان به جان زمین افتاده‌اند. ۵. در فیلم، مسئله پس گرفتن زمین از

پسران باباسبحان به‌خوبی روشن نمی‌شود و علت آن به‌درستی مشخص نمی‌شود؛ اما در کتاب، دست‌کم به این موضوع اشاره می‌شود که غلام با خود عهد کرده که بازویش را به‌کار بیندازد و از بلا تکلیفی و بیکاری نجات یابد.

۲-۴. تحلیل آرایش رویدادها

۱-۲-۴. آرایش رویدادها در داستان *اوسنه باباسبحان*

خواننده در ابتدای داستان با فضای روستایی، شخصیت‌ها و صمیمیت بین اهالی خانه آشنا می‌شود و نویسنده در همان فصل اول کتاب، مسئله و نگرانی خانواده را - که از دست دادن زمین است - مطرح می‌کند. دولت‌آبادی برای ایجاد زمان‌پریشی در داستان، از پیش‌نگری (اشاره به رویدادی در آینده) استفاده نکرده و فقط در چند مورد، پس‌نگری درونی و بیرونی را به‌کار برده است. در داستان، در شش رویداد از پس‌نگری درونی استفاده شده که به‌اختصار عبارت‌اند از: ۱. وقتی شوکت به نظر صالح و مادرش در مورد دختر یا پسر بودن فرزندشان فکر می‌کند؛ ۲. اشاره نویسنده به مرگ پدر غلام؛ ۳. دو مورد اختلاف و درگیری غلام با پسران باباسبحان؛ ۴. اشاره به علاقه عادل به غلام و شوهر فوت‌شده عادل (عطاءالله‌خان)؛ ۵. اشاره به قول میرزا عطاءالله‌خان به صالح در مورد زمین؛ ۶. خاطره‌ای که کدخدا از دوران جوانی‌اش برای صالح تعریف می‌کند.

برای نمونه بخشی از داستان که نویسنده با اشاره به مرگ پدر غلام به پس‌نگری بیرونی روی می‌آورد، نقل می‌شود:

او [غلام] در رباط و میان مردم رباط کمتر دیده می‌شد. یک ساعت کمتر یا بیشتر می‌ماند، چانه می‌زد و بعد روی موتورش می‌پريد و رو به شهر. رعیت، زمین، کار و ملخ، همه‌اش برای غلام کهنه بود. چون دخلی به او نداشت. نه زمین داشت، نه حاصل و نه کس. پدرش - وقتی که غلام صغیر بود - کنار خط طرق از خماری مرده بود. برادرش حبس بود. مادرش مثل شغالی که دندان‌هایش ریخته باشد روز را شب می‌کرد و خودش، دائم از خودش می‌گریخت (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۳۴).

دولت‌آبادی در چهار رویداد از پس‌نگری درونی بهره می‌برد که عبارت‌اند از: ۱. بیان چگونگی رفتن باباسبحان نزد مادر غلام در نیمه‌شب؛ ۲. وقتی صالح و مسیب

در حال رفتن به سر زمین هستند، نویسنده صحبت‌های شب قبل را بیان می‌کند؛ ۳. اشاره به خبر دادن کدخدا به پاسگاه در شب قبل؛ ۴. ماجرای آزاد شدن مسیب و باباسبجان و دستور دست‌گیری غلام.

برای نمونه، رویداد اخیر از کتاب نقل می‌شود:

صالح خاک شده بود. زن صالح در خانه مادرش زانو زده و روزهای سنگینی را می‌شمرد [...] آنچه باید دستگیر عدلیه بشود، شده و حکم جلب غلام فسقوری روی کاغذ آورده شده بود. باباسبجان و مسیب مرخص شده و کار تعقیب غلام، پادروها مانده بود. گفته می‌شد که عادل رئیس پاسگاه را دیده که ژاندارم‌ها خودشان را به کوری بزنند و غلام هم غیبت زده و از رباط و بلوک رفته بود و آنچه پیش آمده بود، کم‌کم در یادها گم می‌شد. مگر در یاد باباسبجان و مسیب (همان، ۱۲۲).

۲-۲-۴. آرایش رویدادها در فیلم «خاک»

در این فیلم، نمایش رویدادها سیر طبیعی و خطی خود را رعایت می‌کنند و هیچ‌گونه زمان‌پریشی شامل پس‌نگری یا پیش‌نگری در آن اتفاق نمی‌افتد. به نظر می‌رسد تنها تمهید تدوینی که در مورد آرایش رویدادها به کار گرفته شده، تدوین موازی^۱ است که برای نمایش رویدادهای هم‌زمان در فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ این تمهید دو بار در فیلم به کار رفته است:

۱. از دقیقه ۴۲/۲۳ تا ۵۰/۲۷ رویدادها به شرح زیر نمایش داده می‌شوند:

- صالح به تنهایی به صحرا می‌رود و همین‌که کتش را درمی‌آورد تا مشغول به کار شود، غلام و آدم‌هایش با ماشین می‌آیند + موسیقی متن.
- غلام با سه نفر از ماشین پیاده می‌شود و به سمت صالح می‌رود. صالح با نرمی با غلام صحبت می‌کند تا او را راضی کند که از زمین دست بکشد؛ اما غلام با عصبانیت با او رفتار می‌کند و چهارنفری صالح را می‌گیرند.
- باباسبجان به سراغ مادر غلام می‌رود و احوال‌پرسی می‌کند و وارد کلبه حقیرانه‌اش می‌شود و کمی توتون به او می‌دهد.

- آدم‌های غلام زمین را می‌کنند و صالح را درون گودال قرار می‌دهند و رویش خاک می‌ریزند.
- مادر غلام برای باباسبحان چای می‌ریزد. باباسبحان از غلام گله می‌کند.
- صالح در زمین مدفون شده و فقط سرش بیرون است و غلام و آدم‌هایش بی‌اعتنا به فریادهای صالح، سوار ماشین می‌شوند و او را تنها می‌گذارند. صالح هر جا را می‌نگرد فقط صحرای بی‌پایان را می‌بیند.
- باباسبحان از مادر غلام خداحافظی می‌کند و می‌رود و می‌گوید دلش شور می‌زند و به‌طرف خانه به‌راه می‌افتد.
- صالح از فاصله دور، مردم و بچه‌ها را که رد می‌شوند، می‌بیند، اما نمی‌تواند فریاد بزند؛ تا اینکه آفتاب غروب می‌کند + موسیقی متن.



دقیقه ۴۵/۲۷ غلام و آدم‌هایش با صالح درگیر می‌شوند.



دقیقه ۴۶/۳۲ باباسبحان با مادر غلام گفت‌وگو می‌کند.



دقیقه ۴۹/۰۳ صالح تا گردن در خاک دفن شده.



دقیقه ۴۹/۳۶ باباسبحان از مادر غلام خداحافظی می‌کند و روانه خانه می‌شود.

۲. رویدادها از دقیقه ۶۱ تا ۶۷/۵۳ به این شرح است:

- صالح و مسیب به زمین می‌روند + موسیقی متن.
- وقتی به زمین می‌رسند، مسیب به صالح می‌گوید چون بدنش ضعیف شده، زیاد کار نکند و بیشتر کارها را خودش انجام دهد؛ اما صالح می‌گوید تا ظهر حالش بهتر می‌شود و هرکدام به یک سمت زمین می‌روند.
- باباسبحان در حیاط خانه مشغول کارهای طویله است. از طویله بیرون می‌آید و به سمت شوکت می‌رود. شوکت از او می‌خواهد به‌خاطر سرمای هوا خود را بیشتر بپوشاند و منتظر بماند برایش چای بریزد.
- مادر شوکت وارد حیاط می‌شود و با باباسبحان و شوکت احوال‌پرسی می‌کند. باباسبحان از او می‌خواهد نزد دخترش بماند تا خود به صحرا برود. شوکت مخالفت می‌کند؛ اما باباسبحان می‌گوید دلش شور می‌زند.

- مسیب روی زمین مشغول کار است که غلام و آدم‌هایش با ماشین می‌آیند و بعد از مشاجره‌ای کوتاه، شروع به کتک زدن مسیب می‌کنند. صالح از دور، درگیری را می‌بیند و فریادکنان به سمت آن‌ها می‌دود. غلام باعجله بیل را از زمین برمی‌دارد و به گردن مسیب می‌زند و شتابان سوار ماشین شده، از آنجا دور می‌شود. مسیب از درد به خود می‌پیچد. صالح وقتی بالای سر مسیب می‌رسد که آن‌ها سوار ماشین شده و فرار کرده‌اند و صالح به آن‌ها نمی‌رسد. صالح مسیب را به آغوش می‌کشد و گریه می‌کند و فریاد می‌زند و وقتی می‌بیند مسیب مرده است، از ناراحتی با بیل به سر خودش می‌زند و از حال می‌رود.
- باباسبحان به سوی زمین می‌رود + موسیقی متن.



دقیقه ۶۲/۱۸ صالح و مسیب سر زمین هستند.



دقیقه ۶۳/۳۰ مادر شوکت نزد دخترش می‌آید تا باباسبحان به سراغ پسرانش برود.



دقیقه ۶۵/۲۴ غلام و آدم‌هایش مسیب را می‌زنند.



دقیقه ۶۷/۲۷ باباسبحان با نگرانی به دنبال پسرانش می‌رود.

۳-۲-۴. مقایسه آرایش رویدادها در داستان *اوسنه باباسبحان* و فیلم «خاک»

آرایش رویدادها در این دو روایت، در بعضی از موارد باهم متفاوت است. همان‌طور که اشاره شد، در داستان، چند مورد پس‌نگری دیده می‌شود که در فیلم شاهد آن نیستیم و کارگردان که فیلم‌نامه‌نویس این اثر هم است، تمام رویدادها را به شیوه‌ای خطی بازنمایی می‌کند. مثال بارز آن، ماجرای درگیری غلام و پسران باباسبحان در شب عروسی مسیب و شوکت است که در آغاز فیلم نمایش داده می‌شود؛ درحالی که در داستان، این رویداد در فصل دوم کتاب آن‌هم به صورت پس‌نگری بیرونی بیان می‌شود. مثال بعد، دعوای اول غلام و مسیب است که این رویداد هم به صورت پس‌نگری در همان فصل دوم کتاب مشاهده می‌شود.

پایان‌بندی فیلم نیز کاملاً با داستان متفاوت است. در داستان، مسیب به طرز اسفباری خود را به کشتن می‌دهد؛ اما در فیلم، صالح (که برعکس به جای مسیب زنده می‌ماند) دست به انتقام می‌زند، غلام را می‌کشد و دست‌گیر می‌شود که این موضوع احتمالاً به دلیل مضمون تکراری فیلم‌های مسعود کیمیایی یعنی «انتقام» است. ماجرای نگرانی باباسبجان و قتل صالح نیز در کتاب در دو فصل متوالی بیان شده است؛ اما کارگردان برای هم‌زمان نشان دادن این دو رویداد، از شیوهٔ تدوین موازی بهره گرفته که به آن اشاره شد.

اگر بخواهیم میزان خلاقیتی را که کارگردان در فیلم‌نامهٔ اقتباسی نسبت به متن انجام داده است، مورد مذاقه قرار دهیم، شاید بتوانیم به ظرفیت‌های تغییر زمان‌بندی داستان در تبدیل فیلم‌نامه اشاره کنیم که در اقتباس حاضر به چشم نمی‌خورد؛ چنان‌که تولد فرزند صالح، مرگ پدر غلام، اختلاف غلام با پسران باباسبجان، دعوای غلام و مسیب و ماجرای شب عروسی صالح می‌توانست با تفاوت‌هایی در مقایسه با خط سیر منطقی داستان بازآفرینی شود و روایت سینمایی تری را ارائه دهد.

۳-۴. تحلیل بسامد رویدادها در داستان *اوسنهٔ باباسبجان* و فیلم «خاک»

۳-۴-۱. بسامد رویدادهای داستان *اوسنهٔ باباسبجان*

در جدول زیر، رویدادهای اصلی روایت داستانی آمده و به بسامد آن‌ها در مقایسه با جهان داستان اشاره شده است. در ادامه، بسامد یک‌به‌چند برخی رویدادها ذکر شده است.

بسامد	رویدادها
تک‌به‌تک	باباسبجان که پیرمردی رنجور است و با دو پسر و عروسش زندگی می‌کند، می‌خواهد برای آوردن آب به آن‌ها کمک کند.
تک‌به‌تک	مسئلهٔ خانواده به دنیا آمدن فرزند شوکت و صالح و برنامه‌ریزی برای سفر است.
تک‌به‌تک	خانواده در مورد ازدست دادن زمینشان گفت‌وگو می‌کنند.
کاهنده	غلام مرد لابلالی و بی‌قیدی است که کار مشخصی ندارد و به وسیلهٔ خروسش قمار می‌کند.

تک‌به‌تک	پس‌نگری: ماجرای اختلاف قدیمی غلام با پسران باباسبحان.
تک‌به‌تک	برای غلام از سوی عادلہ پیغام می‌آید.
تک‌به‌تک	عادلہ به رابطہ با غلام تمایل دارد و خود را آراسته و در خانہ منتظر اوست؛ اما غلام نمی‌آید.
تک‌به‌تک	صالح با عادلہ بر سر زمین چانه‌زنی می‌کند؛ اما به نتیجه نمی‌رسد.
کاهندہ	غلام به خانہ عادلہ می‌آید.
تک‌به‌تک	غلام و عادلہ با ہم معاشقہ می‌کنند.
تک‌به‌تک	صالح به خانہ برمی‌گردد و ماجرا را به خانوادہ می‌گوید.
تک‌به‌تک	غلام به خانہ باباسبحان می‌آید و ہمہ غافل‌گیر می‌شوند.
تک‌به‌تک	باباسبحان نیمه‌شب برای راضی کردن غلام، به دیدار مادر غلام می‌رود؛ اما سودی ندارد.
تک‌به‌تک	باباسبحان از کدخدای کمک می‌خواهد.
تک‌به‌تک	کدخدا از صحبت با غلام ناامید شدہ، در این زمینہ با صالح صحبت می‌کند.
تک‌به‌تک	غلام با پسران باباسبحان درگیر می‌شود.
تک‌به‌تک	غلام مادرش را از دہ می‌برد.
کاهندہ	صالح و مسیب به صحرا می‌روند.
تک‌به‌تک	باباسبحان به دنبال پسرانش می‌رود.
تک‌به‌تک	غلام با صالح درگیر می‌شود و او را می‌کشد.
تک‌به‌تک	باباسبحان جنازہ صالح را به خانہ می‌آورد.
تک‌به‌تک	غلام از عادلہ کمی پول می‌گیرد و فرار می‌کند.
تک‌به‌تک	غلام به کاروان‌سرا می‌رود و موتورش را به خالو می‌سپارد و خروسش را آزاد می‌کند.
کاهندہ	باباسبحان و مسیب تنها و سرگردان شدہ‌اند و کنترل مسیب دشوار شدہ است.
تک‌به‌تک	عادلہ به ملاقات شوکت می‌رود و پیشنهاد فروش زمین را به بیگم می‌دہد.
تک‌به‌تک	باباسبحان برای بہبود حال مسیب از ہیچ تلاشی دریغ نمی‌کند.

تک‌به‌تک	مادر غلام در مرداب می‌میرد.
تک‌به‌تک	غلام به پاسگاه می‌رود و اعتراف می‌کند.
تک‌به‌تک	مادر شوکت جهیزیه و قبالة دخترش را جمع می‌کند.
کاهنده	مسیب مدام بی‌قراری می‌کند.
کاهنده	مسیب به جنون می‌رسد و ده را به هم می‌ریزد.
تک‌به‌تک	شوکت و مادرش قصد رفتن از ده را دارند.
تک‌به‌تک	باباسبحان و عسگر به دنبال مسیب می‌گردند.
تک‌به‌تک	عسگر و باباسبحان موفق می‌شوند مسیب را با خود ببرند.
کاهنده	مسیب جلو قهوه‌خانه آشوب به پا می‌کند و مردم را به وحشت می‌اندازد.
تک‌به‌تک	مسیب با موتور به تنه درخت کوبیده می‌شود و می‌میرد... .

همان‌طور که در جدول نمایان است، بسامد چهار مورد از رویدادها یک‌به‌چند و از نوع کاهنده است. برای روشن‌تر شدن موضوع، به بسامد «دیدار غلام با زن ارباب» اشاره می‌شود. در جهان داستان، در گذشته غلام چندین بار برای مطالبه زمین به عاقله رجوع کرده بوده؛ اما در کتاب، فقط دو دیدار آن‌ها شرح داده می‌شود: «اگر غلام سر برسد؟ دلش لرزید و هربار که به طلب زمین آمد، به جوابش گفت: "نه" که او را تشنه‌تر کند. وگرنه کی بهتر از غلام؟» (همان، ۳۸).

۲-۳-۴. بسامد رویدادها در فیلم «خاک»

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

بسامد	رویدادها
تک‌به‌تک	مراسم عروسی شوکت و مسیب (پسر کوچک‌تر باباسبحان) با ورود غلام و آدم‌هایش به هم می‌خورد و او ادعا می‌کند که شوکت با او قرار ازدواج داشته و به او تهمت می‌زند؛ اما شوکت قسم می‌خورد که او دروغ می‌گوید.
تک‌به‌تک	باباسبحان که پیرمردی رنجور است، با دو پسر و عروسش زندگی می‌کند

	و برای آوردن آب به آن‌ها کمک می‌کند و با عروسش که ماه آخر بارداری‌اش است، خوش‌وبش می‌کند.
تک‌به‌تک	باباسبحان برمی‌خیزد تا آب بیاورد و به حرف شوکت که می‌گوید صبر کند تا مسیب بیاید، توجه نمی‌کند.
تک‌به‌تک	صالح وارد خانه می‌شود و الاغ را به گوشه حیاط می‌بندد و بار را از روی آن برمی‌دارد. شوکت با او احوال‌پرسی می‌کند.
تک‌به‌تک	شوکت از صالح سراغ مسیب را می‌گیرد. صالح می‌گوید مسیب به قهوه‌خانه رفته و شاید با کسی معامله کند. سپس سر بر شکم شوکت می‌گذارد و با او شوخی می‌کند.
کاهنده	مسیب مقابل قهوه‌خانه نشسته و درحالی که آرایشگری موهایش را کوتاه می‌کند، درمورد معامله‌ای با کسی صحبت می‌کند؛ در همان حال، غلام و چند نفر از نوچه‌هایش می‌آیند و با او درگیر می‌شوند و درنهایت مسیب خون‌آلود و زخمی به خانه می‌رود.
کاهنده	صالح و باباسبحان، مسیب را سرزنش می‌کنند و شوکت به زخم‌هایش رسیدگی می‌کند.
تک‌به‌تک	صالح می‌گوید سال آخری است که روی زمین کار می‌کنند؛ همگی درمورد مشکل زمین صحبت می‌کنند و قرار می‌شود صالح روز بعد نزد ارباب برود.
تک‌به‌تک	صالح با ارباب (که زنی فرنگی است) صحبت و چانه‌زنی می‌کند؛ اما به نتیجه نمی‌رسد و با عصبانیت آنجا را ترک می‌کند و ارباب از خدمت‌کارش می‌خواهد غلام را نزد او بیاورد.
کاهنده	صالح و مسیب روی زمین مشغول کار هستند.
تک‌به‌تک	غلام نزد ارباب می‌رود و زن از او می‌خواهد درقبال پولی که به او می‌دهد، پسران باباسبحان را از زمین خارج کند و برای کسب محبوبیت در میان مردم ده، شتر قربانی کند و مادرش را از گدایی منع کند. او همین‌طور یک ماشین در اختیار غلام قرار می‌دهد.
تک‌به‌تک	غلام در وسط ده، شتری قربانی و گوشتش را میان مردم پخش می‌کند و اعلام می‌دارد که مباشر ارباب شده.

تک‌به‌تک	غلام دو تکه گوشت برای صالح و مسیب که مقابل قهوه‌خانه نشسته‌اند، می‌برد؛ اما آن‌ها قبول نمی‌کنند و دوباره بر سر موضوع زمین دعوا می‌کنند.
تک‌به‌تک	هنگام شب شوکت به زخم‌های مسیب می‌رسد و باباسبحان به زخم‌های صالح. قرار می‌شود روز بعد مسیب برای خرید بذر به شهر برود و صالح هم به سر زمین.
تک‌به‌تک	دو رویداد موازی: صالح بر سر زمین می‌رود و غلام و نوچه‌هایش به آنجا می‌آیند و با او درگیر می‌شوند و صالح را تا گردن در زمین دفن می‌کنند؛ از طرف دیگر، باباسبحان به دیدار مادر غلام می‌رود تا شاید او بتواند غلام را راضی کند که دست از آزار آن‌ها بردارد؛ اما ناامید و بی‌نتیجه به خانه بازمی‌گردد.
تک‌به‌تک	شب‌ی بارانی است و باباسبحان و شوکت از مسیب و صالح خبری ندارند و نگران هستند.
تک‌به‌تک	مسیب از شهر بازمی‌گردد و به‌همراه باباسبحان به دنبال صالح می‌روند و او را می‌یابند و به خانه می‌آورند.
کاهنده	صبح روز بعد صالح و مسیب دوباره به صحرا می‌روند و هرچه باباسبحان اصرار می‌کند، او را با خود نمی‌برند؛ هرکدام در یک سمت زمین مشغول به کار می‌شوند.
تک‌به‌تک	مادر شوکت نزد دخترش می‌آید و باباسبحان به‌خاطر دلشوره‌ای که دارد، شوکت را با مادرش تنها می‌گذارد تا نزد پسرانش برود.
تک‌به‌تک	تدوین موازی: درگیری غلام و مسیب از یک طرف و آمدن باباسبحان به سمت زمین از طرف دیگر.
تک‌به‌تک	غلام و آدم‌هایش به‌سراغ مسیب می‌روند و بعد از درگیری، غلام او را می‌کشد.
تک‌به‌تک	صالح که مسیب را مُرده می‌بیند، با بیل به سر خود می‌زند و از حال می‌رود.
تک‌به‌تک	غلام نزد ارباب می‌رود و با گرفتن پول و ماشین، قول می‌دهد هرچه زودتر به‌همراه مادرش از ده برود.

تک‌به‌تک	غلام به‌زور مادرش را سوار ماشین می‌کند و از ده دور می‌شود.
تک‌به‌تک	صالح درحالی که سرش با دستمال بسته شده و دستانش از جلو بسته شده، با حالتی مسخ‌شده راه می‌رود و باباسبجان پشت سرش درحالی که مسیب را روی الاغ گذاشته، حرکت می‌کند و مردم ده پشت سرشان راه افتاده‌اند و خیلی‌ها از پشت‌بام خانه آن‌ها را نگاه می‌کنند.
تک‌به‌تک	باباسبجان به‌همراه صالح و مسیب و مردم وارد حیاط می‌شود و شوکت از شدت ناراحتی و جیغ و فریاد فرزندش سقط می‌شود.
تک‌به‌تک	باباسبجان و کدخدا، صالح را با خود به گورستان می‌برند و صالح در آنجا مردم را با بیل پراکنده می‌کند و خودش بر سر قبر مسیب می‌نشیند و مرثیه می‌خواند.
تک‌به‌تک	باباسبجان به پیشنهاد کدخدا صالح را برای شفا یافتن کشان‌کشان به امام‌زاده می‌برند و دور ضریح می‌چرخانند و بعد به حیاط برمی‌گردند و زیر سایه درخت می‌نشانند.
تک‌به‌تک	کدخدا به باباسبجان می‌گوید صالح را ببندند چون به عقیده او ممکن است شیطان به جلدش رود و صالح فرار کند. باباسبجان ناله می‌کند و شفای فرزندش را از امام‌زاده می‌خواهد. سپس کدخدا برای آوردن طناب جهت بستن صالح و کمی خوراکی برای باباسبجان به آبادی می‌رود.
تک‌به‌تک	ماشین غلام در میانه جاده خراب می‌شود و با مادرش بگومگو می‌کند و او را رها کرده، به ده بازمی‌گردد.
تک‌به‌تک	غلام به خانه ارباب می‌رسد و یکی از اهالی روستا او را می‌بیند و صبح زود این خبر را به باباسبجان می‌دهد و صالح می‌شنود.
تک‌به‌تک	صالح اسم مسیب را صدا می‌زند و زنجیر خود را که با میخ طویله به درخت زده بودند، از درخت بیرون می‌کشد و به‌سوی خانه ارباب می‌رود و باباسبجان هرکاری می‌کند، نمی‌تواند جلوی او را بگیرد و او را به گوشه‌ای پرتاب می‌کند و تلو تلو خوران به راه خود ادامه می‌دهد و باباسبجان هم با فاصله و با حالی نزار به دنبال او می‌رود.
تک‌به‌تک	صالح وارد خانه ارباب می‌شود و غلام را که برهنه در کنار زنی خوابیده، از اتاق بیرون می‌کشد و کشان‌کشان به وسط ده می‌برد و او را با ضربات

	پی‌درپی میخ‌طویله‌ای که به زنجیرش آویزان بود، به قتل می‌رساند.
تک‌به‌تک	صالح کمی آرام می‌شود و مسیب را صدا می‌زند. کمی آن‌طرف‌تر باباسبحان بر زمین نشسته و گریه می‌کند و مردم با تعجب تماشا می‌کنند.
تک‌به‌تک	صالح و باباسبحان مقابل قهوه‌خانه نشسته‌اند. پلیس دست صالح را می‌بندد و بعد از کمی پرس‌وجو از اهالی ده، صالح را سوار ماشین می‌کند.
تک‌به‌تک	شوکت و باباسبحان گریه می‌کنند و ماشین امنیه دور می‌شود و صالح عبور گله‌ گاو و گوساله را تماشا می‌کند.

از شرح رویدادها برمی‌آید که فقط شاهد دو مورد بسامد کاهنده هستیم. برای نمونه، بسامد «اختلاف و درگیری غلام با پسران باباسبحان» را بررسی می‌کنیم که از نوع کاهنده است. این رویداد در فیلم پنج بار اتفاق می‌افتد؛ اما در همان دقیقه ۱۸ بعد از آنکه مسیب زخمی به خانه برمی‌گردد، باباسبحان می‌گوید: «هروقت از راه رسید، زخمی و خونی بود. هرشب و غروب، عین ذوالجنح تیرخورده اومد تو این خونه!». مسیب هم میان حرف‌هایش می‌گوید: «مردیکه (غلام) هروقت چشمش به من میفته، شروع میکنه لن‌ترانی گفتن!» و صالح می‌گوید: «آن‌قدر به غلام پسر صدیقه‌گدا بند نکن!» و او را نصیحت می‌کند. این صحبت‌ها حاکی از آن است که قبل از این هم بارها این اتفاق افتاده است. این دعواها که درنهایت به مرگ صالح منتهی می‌شود، به‌ترتیب در دقیق ۴، ۱۵، ۴۱، ۴۶ و ۶۵ رخ می‌دهد.

۳-۳-۴. مقایسه بسامد رویدادها در داستان *اوسنه باباسبحان* و فیلم «خاک»

در داستان، خانواده دو بار درباره زمین صحبت می‌کنند؛ اما در فیلم، سه بار و این موضوع شاید به دلیل تأکید کارگردان بر موضوع تعصب بر خاک و زمین باشد. دیدار غلام با ارباب در داستان دو بار بیان می‌شود و از نوع کاهنده است؛ درحالی که در فیلم ظاهراً همان دو بار اتفاق می‌افتد و این به دلیل همان تغییر شخصیت‌پردازی است که توسط کارگردان صورت گرفته و پیش‌تر به آن اشاره شد.

دعوی غلام با پسران باباسبحان در متن داستان تک‌به‌تک است و پنج بار رخ می‌دهد. در فیلم نیز پنج بار اتفاق می‌افتد؛ اما از نوع کاهنده است؛ زیرا- همان‌طور که

بیان شد- در دقیقه ۱۸ که مسیب زخمی به خانه برمی‌گردد، از صحبت‌های باباسبجان و صالح مشخص می‌شود که این چندمین دعوی غلام و مسیب است. رفتارهای دیوانه‌وار و بیمارگونه مسیب در داستان طی ده رویداد پردازش می‌شود که آن‌هم از نوع کاهنده است؛ اما در فیلم، مسیب شخصیتی عصبی است، نه غیرعادی و این‌گونه رفتارها که در داستان همگی به او نسبت داده شده، بعد از مرگ مسیب، طی چهار رویداد توسط صالح به‌صورت سکوت عجیب، نوحه‌خوانی و گشتن غلام به‌نمایش درمی‌آید و تک‌به‌تک بودن رویدادهای فیلم را نسبت به جهان داستان القا می‌کند.

۴-۴. تحلیل دیرش رویدادها در داستان *اوسنه باباسبجان* و فیلم «خاک»

۴-۴-۱. دیرش رویدادها در داستان *اوسنه باباسبجان*

داستان ۱۴۳ صفحه و به‌طور کلی شامل ۲۷۷ رویداد است که ۳۵ رویداد آن اصلی است؛ بنابراین، ضرب‌آهنگ کلی روایت این‌گونه درک می‌شود که میانگین پرداختن به هر رویداد اصلی در چهار صفحه است؛ به این معنا که اگر به یک رویداد در بیش از چهار صفحه پرداخته شود، ضرب‌آهنگ روایت کُند (دارای شتاب منفی است) می‌شود و اگر کمتر از چهار صفحه باشد، ضرب‌آهنگ روایت تَند (شتاب مثبت) می‌شود. دولت‌آبادی در آغاز داستان برای معرفی شخصیت‌ها به خواننده و بیان مسئله، ضرب‌آهنگی کُند اختیار کرده است. او برای معرفی خانواده باباسبجان و بیان مشکل آن‌ها (زمین)، شانزده صفحه از کتاب، و برای معرفی شخصیت ضدقهرمان (غلام) ده صفحه از کتاب را با شتابی منفی به‌پیش می‌برد؛ حتی بعد از آن، از پس‌نگری استفاده می‌کند و روند روایت در طول چهار صفحه به‌کلی قطع می‌شود. در ادامه، نویسنده شتابی مثبت به متن می‌دهد و هر رویداد را در دو یا سه صفحه بیان می‌کند و فقط در رویدادهای اساسی و نقاط عطف است که صفحات بیشتری را به آن اختصاص می‌دهد؛ مانند «جروبحث صالح با ارباب» (نُه صفحه)، «صحبّت خانواده درباره زمین و غم و ناامیدی حاکم بر فضای خانه» (پانزده صفحه)، «درگیری غلام با پسران باباسبجان مقابل قهوه‌خانه» (دوازده صفحه) و «مرگ صالح» (ده صفحه).

تمهید جالبی که دولت‌آبادی برای دوری از ملال‌آوری و کند شدن ضرب‌آهنگ به‌کار گرفته، در قسمت بیان دیوانگی‌ها و بی‌قراری‌های مسیب است. او در یک‌ونیم صفحه، سرگردانی مسیب و باباسبجان را بیان می‌کند، سپس دیدار عادلۀ با شوکت را شرح می‌دهد، بعد به‌سوی مسیب بازمی‌گردد و در چهار صفحه از تلاش‌های باباسبجان برای بهبود حال او سخن می‌گوید، سپس رویداد مرگ مادر غلام و اعتراف غلام در پاسگاه را بیان می‌کند و به جنون مسیب بازمی‌گردد و درنهایت، با مرگ مسیب داستان تمام می‌شود.

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

- درنگ

از آنجا که پس‌نگری روند روایت را متوقف می‌کند، نوعی درنگ محسوب می‌شود؛ بنابراین، تمام مواردی که در قسمت پس‌نگری به آن‌ها اشاره کرده‌ایم، در این مقوله جای می‌گیرد. اما دقیق‌ترین درنگ‌های توصیفی بیشتر مربوط به ظاهر و صورت شخصیت‌هاست و نویسنده درون شخصیت‌ها را به‌وسیله کنش و اعمالشان نشان می‌دهد، نه با توصیف مستقیم؛ برای مثال، به توصیف عادلۀ بنگرید:

عادلۀ پای آینه‌قدی ایستاده بود و خودش را نگاه می‌کرد: چاق، سرحال و خندان بود. دندان‌های طلایش توی آینه برق می‌زد. موهای پرپشت و فرفری‌اش دور پیشانی حلقه زده بود و چشم‌های سرمه‌کشیده‌اش مثل دو لکه مرکب توی صورت گرد و سفیدش نمود داشت. یک پیراهن سلک گشاد آبی تا نزدیک زانوهای گرد و تخم‌مرغ‌مانندش را پوشانده و سینه‌های برآمده‌اش پیراهن را بالا زده بود و با هر تکانش می‌لغزید. دستش را بالا آورد و به زیر گلو و گردنش کشید. چشمش به نگین آبی انگشترش و به دستبندهای سردستش افتاد که می‌درخشیدند. از خودش بیشتر خوشش آمد و خودش را تازه دید. تازه‌تر از آنچه بود. خواست باور کند که هنوز هست. هیچ نقصی در خودش ندید. نوک شانۀ را به حلقه زلفش فرو برد و آن را روی ابرویش افشاند. نه، بهتر شد. دلریاتر. اگر غلام سر برسد؟ دلش لرزید (همان، ۳۸).

در این روایت داستانی، با توصیف مکانی دقیق نیز مواجه نمی‌شویم و اگر هم توصیف مکانی وجود داشته باشد، بسیار موجز است؛ برای مثال، نمای بیرونی عمارت زن ارباب (هنگامی که صالح برای صحبت درباره زمین نزد عاقله می‌رود)، چنین وصف می‌شود: «خیابان، عمارت کهنه، کوچه سنگ‌فرش پشت عمارت، یک در قدیمی چوب جوز، و نمای محراب‌واره بالای در، همان راه و همان دیدنی‌های همیشه» (همان، ۴۰). فقط یک بار در کتاب با توصیف کاملاً دقیق و جزئی مکان مواجه می‌شویم و آن، توصیف اتاق عاقله، زن ارباب، است (هنگامی که غلام به دیدار عاقله می‌رود):

اتاق بزرگ بود با پنجره‌های دل‌باز رو به حیاط و پرده‌های مخمل زرد، و یک تخته فرش قدیمی بافت کرمان که کف اتاق را پر کرده بود. دو قالیچه باریک و ظریف ترکمنی با قرینه هم اریب به دیوار آویخته شده، بین قالیچه‌ها یک گلدان دیواری شاخه‌های نرم و لطیفی را - مثل کاکل - روی دیوار افشاندند بود. و روی پیش بخاری و تاقچه و رف، همه‌جور اثاثیه زینتی چیده شده بود. آئینه، شمعدان آب طلائی، گلدان‌های نقره منبت‌کاری، قوری‌های کوچک، زیرسیگاری‌هایی به شکل چغوک، خرده‌ریزه‌های دیگر، و دو تابلو با سمه‌ای رنگ و روغن. یکی بازار، و یکی نمای بیرونی مسجد با کوچه‌ای و الاغی که با گاله پر هندوانه از کوچه می‌گذشت و صاحب پیرش به دنبالش بود. عکس عطاءالله هم هنوز کنج تاقچه بود. اخم‌هایش درهم، ابروهای دم‌بریده‌اش بالا کشیده، پیشانی کوچکش چین افتاده، گونه‌هایش تیز و چشم‌هایش تنگ و سمج بود؛ می‌گفتی مشغول محاسبه است. تخت ترمه و زمین، آماده و خودمانی‌تر بود تا میز و صندلی. غلام نشست و به پشتی مخده تکیه داد. و چنان بی‌تکلف که عاقله حظ کرد (همان، ۵۱).

- گزارش یا صحنه

در این داستان، گزارش یا صحنه بیشترین حجم دیرش را از آن خود کرده است؛ بنابراین، ضرب‌آهنگ روایت به‌طور کلی سرعت ثابتی را طی می‌کند و کمتر دچار افت و خیز می‌شود. مثال‌های مناسب برای این قسمت، تمام گفت‌وگوها، جنگ خروس غلام با خروس کولی و دعوای غلام با پسران باباسبجان است. در اینجا برای نمونه، گفت‌وگوی باباسبجان و شوکت ذکر می‌شود:

باباسبجان برخاست، خشت را جلو لانه مرغ‌ها گذاشت و به طرف عروسش رفت: "چه خبرته دختر؟" شوکت لب‌هایش را جوید: "هیچی، سر حوض شلوغ بود." باباسبجان بغل کوزه نشست، به رنگ و روی شوکت نگاه کرد و گفت: "تقصیر خودته عموجان. من که از آوردن یک کوزه آب دریغ نمی‌کنم. تو خودت نمی‌تونی آروم بنشینی. جنب و جوش زیادی برای تو خوب نیست؛ تو دیگه حالا دو نفری. باید به قدر دو نفر مراقب خودت باشی. از فردا دیگه خودم میرم پی آب. کار من و تو چه توفیری می‌کنه؟ حالا بهتر شدی؟" شوکت نفس بلندی کشید، آب دهنش را قورت داد و دستش را به دیوار گرفت که برخیزد: "یک کمی" باباسبجان گفت: "می‌خوای یه پر زیره سیاه با نبات برات دم کنم بخوری؟ یام می‌خوای برم پی مادرت؟ ها؟" شوکت گفت: "نه. نه. خودش خوب میشه. حالا خودم دوا دم می‌کنم. نمی‌خوا." به اتاق رفت و لامپا را از لب طاقچه برداشت که گیرا کند (همان، ۸).

نمونه‌های دیگر، تمام گفت‌وگوهایی است که در متن کتاب وجود دارد.

- چکیده

همان‌طور که اشاره شد، بیشترین حجم دیرش مربوط به گزارش یا صحنه است و چکیده سهم زیادی در این روایت ندارد. فقط سه مورد از چکیده در کتاب دیده می‌شود که عبارت‌اند از: ماجرای حکم دست‌گیری غلام در صفحه ۱۲۲ کتاب، افکار و ناراحتی‌های غلام پس از دست‌گیری در صفحه ۱۲۷ و اشاره گذرای نویسنده به درخواست‌های مکرر غلام از زن ارباب برای اجاره زمین: «همان بار اولی که غلام را دید، دلش لرزید و هربار که به طلب زمین آمد، به جوابش گفت: "نه" که او را تشنه‌تر کند. و گرنه کی بهتر از غلام؟ قد و بالای خوش» (همان، ۳۸).

- حذف

در این روایت، گاهی بین فصل‌بندی‌های کتاب شاهد حذف هستیم. این حذف‌ها هم در حد حذف نیم‌روزه است؛ برای مثال، از صبح به ظهر یا از شب به صبح فردا منتقل می‌شود؛ مانند انتقال فصل چهارم به فصل پنجم که زمان از صبح به ظهر می‌رسد.

۴-۲. دیرش رویدادها در فیلم «خاک»

اگر نخستین سکانس فیلم (شب عروسی) را در نظر بگیریم، بقیه رویدادها طی شش روز رخ می‌دهد و ضرب‌آهنگ بیرونی فیلم که از طریق تدوین تنظیم می‌شود، گذر این روزها را به‌وسیله نمایش صحنه‌هایی از روشنایی روز یا تاریکی شب نشان می‌دهد؛ اما ضرب‌آهنگ درونی روایت معمولاً شتاب زیادی دارد؛ زیرا بخش عمده فیلم را جروبخت و درگیری تشکیل می‌دهد.

مطابق هنجارهای فیلم کلاسیک که در آن یک رویداد باید به‌مثابه طعمه عمل کند و تماشاگر را در دقیقه‌های نخستین جذب نماید، فیلم با صحنه مراسم عروسی و به‌هم خوردن آن توسط غلام آغاز می‌شود. به این ترتیب، کارگردان ضرب‌آهنگ درونی فیلم را در آغاز آن بالا می‌برد و خواننده را برای دیدن ادامه فیلم مشتاق می‌کند و بعد از آن، تیتراژ با موسیقی ملایم پخش می‌شود.

- درنگ

در فیلم، درنگ به‌معنای فیلمیک آن- که عبارت از نمایش یک صحنه بدون کنش است- زیاد دیده نمی‌شود. فقط کارگردان در چند مورد، نمایی از روستا را با وقفه‌ای چندثانیه‌ای نشان می‌دهد؛ برای مثال در دقیقه ۸، روستا و خانه‌های روستایی از بالا نمایش داده می‌شود و به این ترتیب، کارگردان فضای روستا را توصیف می‌کند یا نمای بیرونی خانه ارباب با درنگی چندثانیه‌ای نمایش داده می‌شود.

- گزارش یا صحنه

تمام 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. علاوه بر آن، درگیری‌ها هم در این مقوله جای می‌گیرد. کارگردان از طریق دکوپاژ (یا همان تعیین قاب‌بندی که حسین پاینده آن را قلب ترجمه داستان ادبی به فیلم می‌داند) و با نماهایی نزدیک و متوسط، جزئیات کامل این کنش‌ها را نمایش می‌دهد.

- چکیده

به‌طور کلی، چکیده در این فیلم فقط در سه مورد دیده می‌شود: یک بار در دقیقه ۲۸ که صالح و مسیب روی زمین مشغول کار هستند و گذر زمان به‌وسیله دیزالو نمایش داده می‌شود؛ یک بار در دقیقه ۵۱ که آدم‌های غلام، صالح را در زمین خاک کرده‌اند، گذر زمان با غروب خورشید و موسیقی نشان داده می‌شود؛ یک بار هم در دقیقه ۹۸ است که صالح دست‌بسته نشسته و با پرس‌وجوی پلیس از اهالی ده مشخص می‌شود که او را دست‌گیر کرده‌اند و با خود می‌برند.

- حذف

این مورد کاربرد زیادی دارد و برای نشان دادن گذر زمان استفاده شده است؛ برای مثال، تصویر از صحنه‌ای که در روز در جریان است، برش^{۱۱} شده و صحنه بعد، در شب نمایش داده می‌شود و برعکس. در فیلم، حذف عمده‌ای اتفاق نمی‌افتد و تمام حذف‌ها مربوط به مسائل کم‌اهمیتی است که حذفشان به روایت آسیبی نمی‌زند. اولین حذف عمده، مربوط به صحنه پس از تیتراژ است که با دیدن شکم برآمده شوکت متوجه می‌شویم حداقل نُه ماه از عروسی شوکت و مسیب گذشته است. حذف بعدی، مربوط به صحنه‌ای است که غلام نیمه‌شب مادرش را در بیابان رها می‌کند و بعد از آن سرنوشت مادر غلام مشخص نمی‌شود. بقیه حذف‌ها، حذف‌های نیم‌روزه‌اند و حذف رویداد مهمی مشاهده نمی‌شود.

۴-۳. مقایسه دیرش رویدادها در داستان و فیلم

محدوده زمانی داستان حدود دوازده روز، و محدوده زمانی فیلم حدود پنج روز را دربرمی‌گیرد که نشان‌دهنده استفاده کارگردان از حذف است. کارگردان در طول این مدت زمانی، به‌وسیله گزینش، بعضی رویدادها را وسعت بخشیده و بیشتر به آنها پرداخته و از دیرش برخی رویدادها کاسته است؛ برای مثال، رویداد درگیری غلام با پسران باباسبحان در شب عروسی مسیب، پنج دقیقه از فیلم را به خود اختصاص داده؛ درحالی که این رویداد در فصل دوم، با یک پس‌نگری کوتاه در حد یک بند بیان شده

است. کیمیایی برای توصیف کامل شب واقعه، از نمای اصلی یا صحنه^{۱۲} بهره گرفته است؛ یعنی در آن ابتدا در یک نمای بلند، تمام حرکت نمایشی صحنه و سپس همان حرکت در نماهای نزدیک‌تر فیلم‌برداری می‌شود. «نمای بلند» یا «نمای اصلی» مبنای اصلی تصویری صحنه است که در مرحله تدوین، «نماهای متوسط» و «نماهای نزدیک» در میان آن قرار می‌گیرد.

برای نمایش دقیق چهره شخصیت‌ها، از نمای نزدیک^{۱۳} در حین کنش یا گفت‌وگو استفاده شده است. درحالی که در داستان، برای توصیف چهره‌ها راهی به جز درنگ توصیفی نیست؛ برای مثال، در سکانس نمایش خانه باباسبحان و صحبت خانواده با یکدیگر، در طول گفت‌وگو، به کل از نمای نزدیک استفاده شده است. کاربرد دیگر نمای نزدیک، برانگیختن حس همدردی بیننده است که در سکانس گفت‌وگوی صالح با ارباب این کاربرد به‌خوبی مشاهده می‌شود.

۵. نتیجه

در داستان *اوسنه باباسبحان*، راوی در آرایش رویدادها، گاهی برای غنای شخصیت‌پردازی (مثل بیان گذشته غلام و بی‌کسی او، علل اختلاف قدیمی پسران باباسبحان با غلام و...) به پس‌نگری روی می‌آورد؛ اما در فیلم «خاک»، همان‌طور که انتظار می‌رفت (با توجه به سال تولید آن)، ترتیب رویدادها در جهان داستان رعایت شده است و فلش‌بک در آن دیده نمی‌شود؛ درواقع، بازنمایی داستان به‌صورت کاملاً گاه‌شمارانه و خطی است. در داستان، بسامد رویدادها غالباً از نوع تک‌به‌تک و گاه از نوع کاهنده است (یعنی کمتر از تعداد وقایع در جهان داستان است) و این موضوع به‌دلیل حجم کتاب (۱۴۲ صفحه) طبیعی می‌نماید و در فیلم نیز به همین گونه است. با توجه به گفت‌وگو بنیاد بودن داستان و همچنین به‌دلیل حجم کتاب، دیرش‌گفتمان بر رویدادها کم و ضرب‌آهنگ روایت تقریباً تند است و تنظیم ضرب‌آهنگ روایت به‌شیوه گزارش و نیز چکیده‌گویی است و در فیلم نیز همین‌طور است.

با توجه به یافته‌ها و تحلیل‌های پژوهش مشاهده می‌شود که زمان روایت چه تأثیر مهمی در درک و باورپذیری خواننده یا بیننده دارد. درواقع، نحوه به‌کارگیری زمان در

روایت تأثیرات معنایی بسیاری دارد و کارگردان و نویسنده هرکدام به انتخاب خود و با توجه 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 رویدادها می‌تواند بیننده یا خواننده را مشتاق یا خسته کند؛ بسامد رویدادها نشانه تأکید نویسنده یا کارگردان بر رویدادهایی مشخص است و به‌خصوص دیرش سهم زیادی در القای معنا دارد. تنظیم ضرب‌آهنگ درونی فیلم توسط بازیگران و تنظیم ضرب‌آهنگ بیرونی توسط کارگردان و تدوینگر انجام می‌شود که هرکدام نقش مهمی در انتقال معنا دارند. از مقایسه فیلم «خاک» با منبع ادبی آن به دست می‌آید که کارگردان با وجود اعمال تغییرات در شخصیت‌های داستان، در تنظیم ضرب‌آهنگ موفق بوده و با تکنیک‌های فیلم‌برداری و تدوین، ضرب‌آهنگ فیلم را دچار نوساناتی کرده و از یکنواختی درآورده است. شاید این بخش از زمان‌بندی روایت تنها تمهیدی است که تفاوت اقتباس سینمایی را در برابر متن ادبی نشان می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. narratologie
2. re'cit
3. historie
4. narration
5. ordre
6. dure'e
7. fre'quence
8. analepsis
9. pralepsis
10. crosscutting
11. cut
12. Master shot (scene)
13. close up

منابع

بی‌ور، فرانک (۱۳۹۳). *فرهنگ اصطلاحات سینمایی*. ترجمه مسعود مدنی. تهران: تابان 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. ج ۲. تهران: سمت.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۳). «مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات و هنرهای دیداری با محوریت شاهنامه» در *مجموعه مقاله‌های همایش شاهنامه فردوسی و مطالعات هنری*. مشهد: زروند.
- دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۳). *آوسنه باباسبحان*. تهران: نگاه.
- صافی پیرلوجه، حسین (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۱۴۵-۱۷۰.
- _____ (۱۳۹۴). «شگردهای داستان‌سرایی در فارسی معاصر» در *مجموعه مقالات ایران‌شناسی در فرانسه*. صص ۱-۲۸.
- 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». *ادب پژوهی*. ش ۷ و ۸. صص ۲۷-۳۹.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *فصلنامه نقد ادبی*. ش ۲. صص ۱۲۳-۱۴۴.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک‌فرجام. ج ۲. تهران: مینوی خرد.
- ماهنامه تجربه*. ش ۴. شهریور ۱۳۹۰.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: an easy in method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی
تربیه آموزشی

مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها
دوره آموزشی

اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله
تربیه آموزشی

آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله