

مقایسه و تحلیل فیلم اقتباسی شوهر آهو خانوم و داستان شوهر آهو خانوم؛ براساس ساختار سه پرده‌ای

رعنا جهاندیده؛ دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
rana.jahandideh@gmail.com
سمیه جباری
somaye.j@gmail.com

چکیده

اشتراکات محتوایی و تاثیرپذیری در باب محتوا و مضمون در آثار ادبی، امری رایج و انکار ناپذیر است. با توجه به تاثیرپذیری ادبیات داستانی معاصر ایران از جریان‌های داستان نویسی غرب و شرق می‌توان نقاط شباهت بسیاری از حیث فرم و محتوا بین این دو یافت. جایگاه ارنست همینگوی و آثار داستانی وی در ادبیات معاصر آمریکا و جهان بسیار ویژه است. صادق چوبک نیز به عنوان یکی از پیشروان داستان کوتاه در ایران نخستین نویسنده ایرانی است که در ابعادی از ارنست همینگوی تاثیر پذیرفته است. رمان تنگسیر و پیرمرد و دریا، از حیث جنبه‌های محتوایی شباهت زیادی دارند. در این گفتار دو رمان از حیث مشترکات برجسته شان مورد بررسی تطبیقی قرار می‌گیرند، تا وجوه شباهت آنها مورد بازشناسی قرار گیرد. نتایج این پژوهش نشان‌گر این است که دو رمان از محتواهای برجسته مشترکی مانند؛ بحث فردیت، تحول شخصیت، جدال درونی- بیرونی، اراده‌گرایی و نقش قهرمان به هم شبیه‌اند، اما در نگاهی عمیق‌تر رمان پیرمرد و دریا از حیث پرداخت فردیت، جدال‌ها، اراده‌گرایی و قهرمان‌پروری نسبت به رمان تنگسیر از پرداختی هنرمندانه و توانمندتر برخوردار است.

کلیدواژه: مشترکات محتوایی، رمان، پیرمرد و دریا، تنگسیر، مقایسه و تطبیق

۱. مقدمه

مطالعات بینارشته‌ای زیرمجموعه‌ی ادبیات تطبیقی است که در میان تحقیقات ادبی با اقبال مواجه شده است. یکی از حوزه‌های تحقیقات بینارشته‌ای مقایسه‌ی بین متن داستانی و برگردان سینمایی آن است که به عنوان مطالعات اقتباسی شناخته می‌شود. ادبیات و سینما از دیرباز با یکدیگر در ارتباط بوده و نخستین فیلم‌ها با اقتباس از آثار بزرگ ادبی ساخته شده‌اند. وجود اشتراکات بین این دو رسانه از طرفی تعامل آن‌ها را ممکن می‌سازد و از طرفی زمینه‌ی مقایسه‌ی تطبیقی را فراهم می‌آورد. در کنار مشترکات ادبیات و سینما از جمله تصویر و روایت ابزار بیانی متفاوتی نیز در اختیار هر کدام است که به گونه‌ای معنا را منتقل می‌کنند. ابزار بیانی سینما نور و رنگ، صحنه‌آرایی، حرکت دوربین و زاویه‌ی آن، موسیقی، تدوین و... است و ابزار بیانی ادبیات کنایه، تشبیه، استعاره، تمثیل و... اگر اثری اقتباسی را براساس میزان وفاداری آن به متن اصلی بسنجیم باید دید که چه میزان فیلم‌ساز مقصود و درون‌مایه متن ادبی را با ابزاری متفاوت بازگو می‌کند. در واقع کارگردان چه خلاقیتی با توجه به در دست داشتن رسانه‌ای متفاوت برای ارائه‌ی برجستگی‌های متن مبدا به کار برده است.

۱.۱. معرفی داستان و خلاصه آن

شوهر آهو خانم نخستین اثر علی محمد افغانی است که با استقبال بی‌نظیری در بازار کتاب ایران رو به رو شد. این رمان که حجم زیادی دارد (حدود نهمصد صفحه) در سال ۱۳۴۰ وارد بازار کتاب شد.

داستان در اواخر سال ۱۳۱۳ که ایران با برنامه‌های رضا خان تجدد را تجربه می‌کرد، در کرمانشاه رخ می‌دهد. نانوائی سرشناس شهر به نام میران که ۵۰ سالگی را گذرانده و فردی مذهبی و دوستدار خانواده‌اش است، شیفته‌ی زنی جوان و زیبا به نام هما می‌شود و او را به عقد خود در می‌آورد. هما که زنی سرکش و خواهان تجدد است در تقابل با آهو (همسر اول میران) که زنی سنتی و پایبند به خانواده و همسر است، قرار می‌گیرد. در میان کشمکش این دو زن، میران که شیفته‌ی زن جوان خود است رفتاری متفاوت با آهو پیش می‌گیرد. اما آهو که هنوز امیدوار به تغییر اوضاع و رفتن هما از خانه‌اش است، چاره را در صبر می‌بیند و خود را با رسیدگی با چهار فرزندش سرگرم می‌کند. در میانه‌ی داستان کشمکش به اوج خود می‌رسد. میران آهو را به خاطر توهین به هما از خانه بیرون می‌کند اما هما به طور پنهانی در خانه می‌ماند. بعد از این ماجرا آهو دیگر توجه‌ای به روابط بین میران و هما ندارد و رفتاری مسالمت‌آمیز پیش می‌گیرد و سعی می‌کند با نصیحت کردن میران او را متوجه اشتباه خود کند. از طرف دیگر سرکشی‌ها و بی‌بند و باری‌های هما به اوج خود می‌رسد و میران که از سویی با عشق درگیر است و از سوی دیگر تاب بی‌آبرویی ندارد، در طی دعوایی او را از خانه بیرون می‌کند. امید در دل خسته‌ی آهو جوانه می‌زند و از زندگی بدون هما چند روزی لذت می‌برد بعد از مدتی با وساطت دوست میران و اقوام هما او دوباره به خانه‌ی میران باز می‌گردد. پس از مدتی میران که به دلیل ولخرجی‌های هما دیگر اوضاع خوبی ندارد و ثروتش رو به نابودی است، تصمیم می‌گیرد خانه و نانوائی‌اش را بفروشد و به همراه هما شهر را ترک کند. هنگامی که هما و میران قصد خروج از شهر را دارند، آهو (که چند روزی به همراه فرزندانش در خانه‌ی دوستی بودند) توسط همسایه‌اش باخبر می‌شود و خود را به آن‌ها می‌رساند. آهو، میران را که در حال خودش نیست به خانه می‌برد و هما با راننده‌ی جوان می‌رود.

۱.۲. معرفی فیلم شوهر آهو خانم

فیلم شوهر آهو خانم به کارگردانی داود ملاپور در سال ۱۳۴۷ با بازی مهری ودادیان، حسین اشراق و عدیله اشراق، بر اساس رمانی به همین نام ساخته شده است. مردی متدین و میان سال به نام میران که همسر و فرزند دارد، شیفته زن بیوه و جوانی به نام هما می‌شود و در مقابل این عشق و مسئولیت‌های خانوادگی‌اش با نفس خویش مبارزه می‌کند اما موفق نمی‌شود. سرانجام آهو همسر اول میران برای حفظ زندگی‌اش به مقابله بر می‌خیزد و هنگامی که میران همراه هما قصد ترک کردن شهر را دارند، مانع رفتن همسرش می‌شود و هما با راننده‌ی اتومبیل شهر را ترک می‌کند.

چهارچوب اصلی رویدادهای فیلم مانند داستان کتاب پیش می‌رود اما برخی رویدادهای فرعی داستان در فیلم اقتباسی حذف شده‌اند مانند توصیف سرگذشت میران و آهو و از خود گذشتگی‌های آهو برای رسیدن به موقعیت اجتماعی مناسب، تلاش‌های آهو برای بیرون کردن هما از خانه‌اش با وساطت همسایه‌ها و دوستان میران، دیدار هما با فرزندانش، طلاق هما و میران و بازگشت هما به خانه.

۲. پیشینه تحقیق

عبدالرضا عطار در نوشته‌ای با عنوان «شوهر آهو خانم، فیلمی تحسین برانگیز» (۱۳۴۷) ضمن برشمردن معایب و محاسن فیلم، این فیلم را اثری تحسین برانگیز و قابل توجه می‌داند. البته همان طور که گفته شد به ایراداتی نظیر استفاده محدود از لانگ شات و پرداخت نامناسب صحنه‌ی رقص هما که نقطه‌ی عطفی در احساسات میران است و در کتاب چندین صفحه به آن پرداخته شده، اشاره می‌کند. اما تحسین برانگیز خواندن فیلم را در نقطه‌ی عطف بودن آن در روزگار خودش (۱۳۴۷) می‌داند یعنی زمانی که ساخت فیلم فارسی‌های بی‌محتوا مطرح است. محاسن فیلم را نیز در تمثیل‌هایی می‌بیند که پیش پا افتاده هستند و در سطح سینمای جهانی نیستند. در این نوشته به اقتباس فیلم از رمان و مقایسه‌ی این دو توجهی نشده و از دید سینمایی به اثر نگاه شده است.

در مقاله‌ی «موج‌ها و جریان‌های اصلی سینمای هفتاد ساله‌ی ایران» (۱۳۷۹) نوشته‌ی رضا درستکار، فیلم به این دلیل که الگوهای ملودرام را به درستی به کار گرفته، اثری موفق تلقی می‌شود و از دیدگاه نویسنده مضمون فیلم که نفی تجدد است در آن به خوبی تصویر شده است.

سعید مستغانی در مقاله‌ی «ارتباط سینما با ادبیات در تاریخ یکصد ساله‌ی سینمای ایران» (۱۳۷۹) این اثر نقطه‌ی عطفی در آثار اقتباسی می‌داند و نتیجه می‌گیرد که فیلم اثری کاملاً وفادار به متن است که بدون کمترین تغییری در داستان کتاب به فیلم در آمده است. مستغانی در این نوشته به نظرات مخالفان مبنی بر عدم خلاقیت فیلم‌ساز و کم شدن ارزش هنری اثر اشاره می‌کند.

«در پی دنیای خیالی یا نگاهی به اقتباس ادبی در سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۷» (۱۳۸۳) نام مقاله‌ای است که توسط شهرام اشرف ایبانه نوشته شده است. اشرف ایبانه این فیلم را از نظر تکنیک‌های کارگردانی و فیلم‌نامه‌نویسی اثری غیرموفق می‌داند که کارگردان آن نتوانسته مضمون داستان را به درستی به تصویر بکشد و آن را اثری می‌داند کاملاً متکی به متن که از شگردهای سینمایی دورمانده است. در عین حال فیلم را در زمان خودش موج تازه‌ای در سینمای ایران می‌داند.

شهناز مرادی کوچی در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی شاخص‌ترین اقتباس‌های ادبی سینمای ایران» (۱۳۸۸)، به مسئله‌ی اقتباس فیلم از رمان اشاره کرده و فیلم را در این امر ناموفق می‌داند. نویسنده به مواردی از جمله فقدان روابط علی و معلولی بین رویدادهای داستان و شخصیت‌پردازی ضعیف اشاره می‌کند و دلیل عدم موفقیت کارگردان در اقتباس از اثری که در حیطه‌ی رمان‌نویسی برجسته است را در ضعف صنعتی فیلم و عدم آشنایی ملاحظه‌کننده به اصول فیلم‌نامه‌نویسی و برگردان تصویری رمان می‌داند.

در این پژوهش با مقایسه ساختار داستان و فیلم‌نامه میزان خلاقیت فیلم‌ساز در ابلاغ درون مایه‌ی داستان بررسی شده است.

۲. چارچوب پژوهش: تحلیل ساختار سه پرده‌ای

یکی از روش‌هایی که برای بررسی و مقایسه‌ی داستان و فیلم اقتباسی به کار می‌رود، مقایسه ساختاری است. هر فیلم از چند سکانس ساخته می‌شود که مجموع این سکانس‌ها پرده‌های فیلم را تشکیل می‌دهند. به طور معمول هر فیلم‌نامه از سه پرده تشکیل می‌شود که هر یک از این پرده‌ها کارکرد مشخصی دارد و در هر کدام اتفاقاتی در جهت پیشبرد داستان و رسیدن به پایان آن رخ می‌دهد.

«در پرده‌ی اول فیلم مخاطب با شخصیت‌های اصلی داستان آشنا می‌شود و درباره‌ی آنها اطلاعاتی به دست می‌آورد. همچنین فضای کلی داستان را می‌شناسد و به تدریج یا گاهی اوقات با سرعتی بیشتر با کلیت داستان آشنا می‌شود... در پرده‌ی دوم ماجراها گسترش می‌یابند و عمده‌ترین حوادث داستانی رخ می‌دهند، که بر کشمکش مبتنی‌اند و زمینه را برای رسیدن به پایان منطقی داستان شکل می‌دهند. این قسمت که طولانی‌تر از دو بخش یا پرده‌ی دیگر است جان مایه‌ی داستان را شکل می‌دهد. این بخش جولانگاه تقابل‌ها و کشمکش میان شخصیت اصلی با موانع دیگر است. پس از آشنایی مخاطب با شخصیت اصلی، مسئله اصلی و تا حدی مسائل پیرامونی، شخصیت‌ها و طرح‌های فرعی ظاهر می‌شوند؛ کنش و واکنش شخصیت‌ها جدی می‌شود؛ پیچیدگی‌های جدید پیش می‌آید؛ تنش دراماتیک افزایش پیدا می‌کند و ماجرا به مرحله‌ی بحرانی می‌رسد.

بخش پایانی کوتاه‌ترین و مهیج‌ترین بخش است که بعد از نقطه‌ی عطف دوم فیلم آغاز می‌شود و بر گره‌گشایی متمرکز است. بعد از ۹۰ دقیقه که اطلاعات مخاطب کامل شده است شخصیت باید اقدام نهایی را انجام دهد، اوج داستان باید جذاب باشد و بلافاصله گره‌گشایی رخ دهد.» (حیاتی، ۱۳۹۴: ۲۹، ۳۰)

۱. تحلیل رویدادهای فیلم در ساختار سه پرده‌ای و مقایسه با کتاب

۱.۱. تحلیل رویدادهای پرده اول فیلم و مقایسه با کتاب

در پرده اول شروع داستان فیلم رقم می‌خورد. آشنایی با شخصیت‌های اصلی، مسئله داستان، نقطه عطف و رویدادی که توجه مخاطب را برانگیزد، از مسائلی است که در پرده اول به آن پرداخته می‌شود.

«هدف پرده اول، یعنی سی صفحه‌ی اول، بنا کردن داستان است. در ده صفحه (ده دقیقه) اول، باید به تماشاگر بگوئید که شخصیت اصلی کیست، داستان درباره‌ی چیست و شرایط دراماتیک پیرامون ماجرا کدام است.» (برمن، ۱۳۷۶: ۱۵۱)

به طور کلی زمانبندی برای شروع پرده‌ی اول به این گونه مشخص شده است:

«ده دقیقه اول: معرفی شخصیت اصلی، پی‌ریزی مسئله داستان، پی‌ریزی شرایط پیرامون ماجرا

ده دقیقه دوم: تمرکز بر شخصیت اصلی

ده دقیقه سوم: معرفی نقطه عطف اول یعنی رویدادی که داستان را از یک مرحله به مرحله بعد می‌برد» (حیاتی؛ ۲۹: ۱۳۹۴)

در فیلم «شوهر آهو خانم» حدود ۲۸ دقیقه از فیلم به معرفی شخصیت‌های اصلی و پی‌ریزی مسئله داستان اختصاص داده شده است. فیلم با مراحل پخت نان و نمایش اسامی سازندگان و عوامل فیلم آغاز می‌شود. در واقع به نوعی تشبیه سینمایی در تیتراژ فیلم می‌بینیم که با درون‌مایه داستان متناسب نیست. همانطور که پخته شدن نان مرحله‌ی دارد، ساختن فیلم هم با گذشت مراحل و به دست افراد مختلف ساخته و آماده می‌شود.

در ابتدای داستان در کتاب، نویسنده ابیاتی از حافظ را آورده که با درون‌مایه‌ی داستان همخوانی دارد:

پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد / وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد

از راه نظر مرغ دلم گشت هوا گیر / ای دیده نگه کن که به دام که در افتاد

شاید کارگردان می‌توانست با آوردن شگرد سینمایی پیش از شروع فیلم، به براعت استهلال سینمایی دست یابد و با این مقدمه‌چینی زمینه‌ی آشنایی مخاطب با داستان را فراهم بیاورد.

در صحنه آغازین فیلم، با نمایش ناوایی اطلاعاتی درباره شغل و جایگاه شخصیت اصلی یعنی میران داده می‌شود. در دقیقه ۳:۲۸ شخصیت اصلی دیگر فیلم یعنی هما وارد دکان ناوایی می‌شود. در داستان مبدا با توصیف دقیق افغانی از رفتار هما توجه مخاطب برانگیخته می‌شود به ویژه که دو بار مورد خطاب میران قرار می‌گیرد.

«زن چادر سفید که برای بار دوم مورد خطاب صاحب دکان واقع می‌شد بی آنکه کاملاً جلو بیاید، با حالتی شرماگین که سادگی دلنشین آن از نجابت بزرگ‌زادگان نشان داشت، دست پیش آورد و سکه‌ای یک ریالی روی سکو گذارد و با صدایی نرم و نیم‌شکسته که کوشش داشت ته لهجه کردی آن را بپوشاند چارکی نان خواست.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۱۲)

اما در فیلم ورود هما به ناوایی مانند دیگر مشتریان است و تلاشی برای معرفی او به مخاطب به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی صورت نگرفته است.

در دقیقه ۴:۳۰ دوربین خانه میران را نشان می‌دهد و با شخصیت دیگری که همسر میران است آشنا می‌شویم. آهو در گوشه کرسی نشسته و با کودک خود بازی می‌کند و میران در گوشه‌ای از خانه نماز می‌خواند. توقف چند ثانیه‌ای دوربین در نمای نزدیک (کلوزآپ) در دقیقه ۵:۳۵ بر روی مهر و جانماز میران تأکیدی بر مذهبی بودن اوست. ویژگی‌ای که افغانی با توصیف اعتقادات میران به آن می‌پردازد.

بازی کردن میران با کودکش، چرخش دوربین به دور خانه و توقف چند ثانیه‌ای بر سر سفره شام خانواده میران، نمایشی از وجود آرامش در این خانه و خانواده است، کارگردان با بهره‌گیری از این شگرد سینمایی مفهوم آرامش را رسانده است. موسیقی آرام و سنتیکه در تمام این صحنه پخش می‌شود، دلالت بر این مفهوم دارد.

در دقیقه ۸:۲۰ تمرکز بر شخصیت اصلی و طرح‌ریزی مسئله داستان آغاز می‌شود. میران در دکان ناوایی در حال نان دادن به مشتریان است که هما وارد می‌شود و مقداری نان می‌خواهد. ریگ‌های نان دست کودک همراه هما را

می‌سوزاند و این امر سبب می‌شود مکالمه‌ای بین هما و میران شکل بگیرد و هما از وضعیت خود که مطلقه است صحبت می‌کند. پیش از پایان‌بندی این صحنه نقطه عطف میانی اتفاق می‌افتد؛ میران نسبت به وضعیت هما کنجکاو شده و با لبخندی که بر لب دارد رفتن او را از ناوایی با نگاهی تعقیب می‌کند. این نگاه میران سرنخی برای آشنایی مخاطب با شخصیت اصلی دیگر می‌دهد.

در کتاب این صحنه این‌گونه توصیف شده است :

«پس بی آنکه حرفی بزند یا مطلب را به خود بگیرد برای آوردن نانی که می‌خواست تیکه سرترازو بکند به درون دکان رفت. حرکاتش وجد آمیز و از روی حواس پرتی بود.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۳۱)

کارگردان با جایگزین کردن این نگاه به جای حرکات وجد آمیز، مقصود را رسانده است.

تمرکز بر شخصیت اصلی و معرفی او همچنان ادامه دارد. در دقیقه ۱۱:۵۳ با انتصاب میران به عنوان رییس صنف نانوایان، برخورداری وی از موقعیت اجتماعی عالی نمایش داده می‌شود.

در صحنه بعد ملاقات دوباره هما و میران در کوچه رقم می‌خورد و میران بدون هیچ انگیزه‌ای به دنبال هما می‌رود اما افغانی در کتاب با پرداختن به حالات درونی و روانی افراد کنش آن‌ها را باورپذیر می‌کند.

«سرکوچه که رسید دودلی با تمام قدرت در مقابلش قد برافراشته بود که همچنان دنبالش برود، یا او را به حال خود بگذارد و پی کار و زندگی خود باشد.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۸۴)

هما از فردی به نام حسین خان که درخانه‌ی او تعلیم رقص می‌بیند نام می‌برد و از میران برای رهایی از آن خانه کمک می‌خواهد و میران به او قول مساعدت می‌دهد. در صحنه‌ی بعد میران به خانه‌ی حسین خان رفته و خود را دوست شوهر سابق هما معرفی می‌کند تا زمینه‌ی آشتی آن دو را فراهم کند اما هما نمی‌پذیرد و می‌گوید که دیگر به آن خانه باز نخواهد گشت. میران از حسین خان می‌خواهد که در دکان سازفروشی او با هم ملاقات کنند و او می‌پذیرد. در این دقایق تعلیق در داستان شکل می‌گیرد و تا رسیدن به نقطه عطف اول فیلم ادامه دارد، مخاطب منتظر است سرانجام کار هما و میران با حسین خان را ببیند.

فردای آن روز میران به دکان حسین خان رفته و گفت‌وگویی با او می‌کند. حسین خان درباره حيله‌گر بودن هما به او هشدار می‌دهد و با کنایه‌ای از او می‌خواهد خود را تا حد یک محلل تنزل ندهد، چون شوهر سابق هما او را سه طلاقه کرده است. میران از صحبت‌های حسین خان عصبانی می‌شود و این تشویش و پریشانی با گرداندن تسبیح در دستان او و بالا رفتن صدایش بازنمایی شده است. در پایان این گفتگو حسین خان از میران می‌خواهد که در منزل خود بار دیگر هما را ببیند و میران موافقت می‌کند.

در دقیقه ۱۹:۲۰ تعلیق همچنان ادامه دارد. میران به خانه حسین خان رفته. بعد از ورود میران به خانه حسین خان به او گفته می‌شود که حسین خان در حال تعلیم دادن است و باید چند دقیقه‌ای منتظر باشد. میران بعد از وارد شدن به خانه، هما را در اتاقی در حال رقصیدن می‌بیند. افغانی در کتاب سه صفحه را به این رقص اختصاص داده و چگونگی شیفته شدن میران نسبت به هما را به طور مفصل توضیح می‌دهد. در فیلم میران فقط چند ثانیه‌ای به رقص هما نگاه می‌کند (دوربین در نمای نزدیک قرار دارد) و بعد صحنه تمام می‌شود. در واقع این قسمت نقطه عطف احساسات میران به هماست، از طرفی شیفته او شده است و از طرف دیگر زن را به دلیل این رفتار نکوهش می‌کند.

«تنها چیزی که در این موقع از ذهن مرد کاسب ما می‌گذشت این اندیشه بود که با خود پیوسته زیر لب تکرار می‌کرد: نه او باید در این خانه بماند! این قدم خیر پیشکش آن مبارک! ...میران با رنگ و رویی برافروخته و آزرمتگین و به سرعتی حیرت‌انگیز کوچه صنعتی را پشت سر نهاد.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۱۳۶، ۱۳۷)

این صحنه با کلوزآپ چهره‌ی میران پایان می‌رسد و مخاطب متوجه نمی‌شود که سرانجام این بخش چه شد و چرا در صحنه‌ی بعد میران غمگین است. در واقع منطق روایی فیلم به هم می‌ریزد و با سیر داستان در صحنه‌ی بعد هم-خوانی ندارد.

در دقیقه ۲۱:۱۰ کشمکش میران با احساسات خود ادامه دارد و میران در نانوایی نشسته و غمگین است. موسیقی فیلم با تمی محزون این معنا را می‌رساند. هما به نانوایی و قرار بر این می‌شود که در اتاقی از خانه‌ی میران بماند. در کتاب ماجرا به گونه‌ای دیگر است؛ این میران است که بعد از سه روز کشمکش فکری روزی حسین خان را می‌بیند که مریض است و با همسرش به مریض‌خانه می‌روند. میران تصمیم می‌گیرد به خانه آن‌ها رفته و با هما ملاقات کند. کشمکش روحی میران در شیفته شدنش نسبت به هما در همین رفتن به خانه حسین خان و ملاقات با هما آشکار می‌شود که در فیلم حذف شده است و این خود هماست که به نانوایی و به سراغ میران می‌آید. در صحنه‌ی دیگر نیز میران که از بی‌وفاییهما غمگین است، در راه بازگشت به خانه‌ی خود میران و دختر حسین خان را می‌بیند. در صورتی که در داستان افغانی میران به کوچه‌ای که منزل حسین خان است، رفته و درگیر کشمکشی درونی است. نمی‌داند به خانه آن‌ها برود و سراغی از هما بگیرد و یا به خانه برود و دیگر فکر هما را از سر بیرون کند که ناگهان او را به همراه دختر حسین خان می‌بیند. توصیفات افغانی از حالات روحی شخصیت‌ها و برجسته کردن ویژگی‌های شخصیتی آن‌ها مانند مرموز بودن هما و بی‌اعتمادی مخاطب به او و شیفتگی میران در عشق تاکید معنایی بیشتری به درون‌مایه داستان می‌بخشد و از طرفی شخصیت‌پردازی عمیق‌تری را ارائه می‌دهد. به ویژه که این توصیفات با ریزپردازی در رفتار شخصیت‌ها همراه است.

«دست‌ها را در جیب کرده بود. آتش سیگار کنج لبش چهره‌اش را کمی روشن کرده بود. حرکاتش اندیشه‌آلود قدم‌هایش روی هم رفته حاکی از بی‌تصمیمی و تردید بود.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۱۴۶)

در دقیقه ۲۵:۱۱ تا ۲۸:۴۷ نقطه عطف اول اتفاق می‌افتد. میران باخبر می‌شود که حسین خان مریض است و به بهانه‌ی عیادت او به خانه‌اش می‌رود و گفت‌وگویی بین او و هما شکل می‌گیرد و تا رسیدن به نقطه‌ی عطف اول ادامه دارد. هما شروع به مقدمه‌چینی‌هایی می‌کند تا بتواند نظر میران برای به عقد درآوردن خود را جلب کند. این بخش که باز هم تغییر دیگری در احساسات میران نسبت به هماست، در کتاب با توصیف جزئی‌ترین رفتار شخصیت‌ها و جای دادن دیالوگ‌هایی که داستان را به جلو پیش می‌برد و تعلیق را به وجود می‌آورد، بیان شده است. اما در فیلم دیالوگ‌ها بدون هیچ تغییری در صورت بازیگران رد و بدل شده‌اند این بخش با سرعت سپری می‌شود.

در پایان این صحنه میران به هما می‌گوید که دوست ندارد او را در این خانه ببیند و باید چند روزی صبر کند تا فکری کند. پایان‌بندی این صحنه با نگاه هما به میران که در حال رفتن از خانه حسین خان است، صورت می‌گیرد و نقطه عطف پرده اول در دقیقه ۲۸:۴۷ اتفاق می‌افتد. در کتاب نیز با جمله‌ای فصل پایان می‌پذیرد که نشان‌دهنده‌ی نقطه‌ی عطف است:

«عشق هما کار خود را کرده بود.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۱۸۴)

۲.۲. تحلیل رویدادهای پرده دوم فیلم و مقایسه با کتاب

در پرده‌ی دوم شاهد تقابل و کشمکش شخصیت‌های اصلی داستان هستیم. در این بخش به تبع کشمکش‌ها بحران‌هایی نیز شکل می‌گیرد و تقابل بین شخصیت‌ها پررنگ‌تر می‌شود.

«زمان بندی معمول کارکردهای خطوط داستانی در بخش میانی به شرح زیر است :

- ۳۰ دقیقه اول شامل دو بخش، حدوداً ۱۵ دقیقه‌ای / صفحه‌ای :

۱۵ دقیقه اول از (۳۰ تا ۴۵) آغاز برخوردها و موانع با یک نقطه عطف و ۱۵ دقیقه دوم از (۴۵ تا ۶۰) برخوردها پیش می‌رود و تکامل می‌یابد تا نقطه عطف میانی فیلم.

- ۳۰ دقیقه دوم نیز شامل دو بخش ۱۵ دقیقه‌ای / صفحه‌ای است :

۱۵ دقیقه اول از (۶۰ تا ۷۵) برخوردها ادامه دارد تا رسیدن به نقطه عطف میانی « (حیاتی، ۱۳۹۴: ۳۰)

در پرده‌ی دوم این کشمکش است که داستان را پیش می‌برد و به مرحله‌ی بحرانی می‌رساند. با حل یک تعارض و بحران، بحران دیگری رخ می‌دهد و تغییر شخصیت و وضعیت او را رقم می‌زند.

«کشمکش به طور طبیعی جزو ذاتی داستان نیز به حساب می‌آید و همین امر در مورد «کشمکش‌های درونی» صادق است که ناشی از تلاش شخصیت برای غلبه یا پرداختن به مشکلات شخصی است.» (برمن، ۱۳۷۶: ۱۵۴)

در فیلم «شوهر آهو خانم» حدود ۸ دقیقه به آغاز برخوردها اختصاص داده شده است. در دقیقه ۲۸:۴۹ آهو در حیاط خانه مشغول به کار است و همسایه او از پرسش شکایت می‌کند، وجهی دیگر از شخصیت آهو با نصیحت و راهنمایی کردن همسایه بازگو می‌شود. در این هنگام میران با هما وارد حیاط خانه می‌شود آهو با تعجب این ورود ناگهانی را تماشا می‌کند، میران سرش را به زیر انداخته و گل کفشش را با لبه باغچه تمیز می‌کند. رفتار میران همان رفتار و حرکاتی است که در کتاب وصف شده است.

«مرد درحالی که پیش را برای پاک کردن گل کفش به چوب در آشپزخانه می‌مالید، بی‌آنکه یارای نگاه کردن در چشم زنش را داشته باشد گفت...» (افغانی، ۱۳۷۲: ۱۹۲)

آهو با دانستن مطلقه بودن هما رفتاری دلسوزانه با او را پیش می‌گیرد و با مهربانی او را در خانه‌ی خود جای می‌دهد. چند روزی می‌گذرد و آهو رفته رفته به رفتار آن دو شک می‌کند و با پیدا کردن گیره زلفی هما این شک به یقین تبدیل می‌شود. در دقیقه ۳۶:۰۶ آهو به اتاق خواب میران رفته و از او در مورد خویشتان هما می‌پرسد و میران اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. آهو در مورد رفتار مشکوک هما و بیرون رفتن‌های او به میران هشدار می‌دهد و می‌گوید همسایه‌ها در مورد روابط هما و میران صحبت‌هایی کرده‌اند. این حرف آهو باعث می‌شود میران موضوع عقد کردن هما را مطرح کند و بگوید که بهتر است مدتی هما را صیغه کند. آهو این حرف را بر نمی‌تابد از همسرش گله می‌کند که مهری نسبت به او ندارد. در داستان گفت‌وگو و توضیح اعمال شخصیت‌ها طولانی‌تر و با جزئیات بیشتر آمده است. به طور مثال در پایان گفت‌وگوی میران و آهو در اتاق، آهو از میران می‌پرسد که آیا هما را دوست دارد یا نه و میران ابتدا به چشمان آهو خیره می‌شود و بعد اتاق را ترک می‌کند.

«سید میران در چشم‌های او که از اشک شفاف شده بود خیره شد با بی‌صبری سرزنش‌آمیز و ملامت‌بار پلک‌هایش را به هم زد و رویش را به طرف دیگر برگرداند. شیشه‌ی در اتاق کاملاً سفید شده بود. آوای صبح در خاموشی به گوش می‌رسید او در همان حال که زنش را منتظر جواب گذاشته بود نیم‌خیز گردید. جلیقه و کتش را پوشید. پوستینش را بر سر دوش انداخت و با بی‌اعتنایی از اتاق بیرون رفت.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۲۶۹)

کارگردان می‌توانست با پایان بندی این صحنه با استفاده از شگرد های داستان افغانی، مقدمه‌چینی صحنه بعد را که آغاز برخورد هاست، تصویر کند.

در دقیقه ۳۵:۵۵ آغاز برخورد و تقابل شخصیت‌ها را شاهد هستیم. آهو در حیاط مشغول کار کردن است و از همسایه خود سراغ هما را می‌گیرد. همسایه خبر می‌دهد که هما با همسرش بیرون رفته‌اند. آهو به همسایه دیگر می‌گوید که در اتاق را قفل کند و جای هما در این خانه نیست. حالات درونی آهو با موسیقی محزون فیلم‌نشان داده می‌شود. در این هنگام میران و هما وارد خانه می‌شوند هما که می‌خواهد به اتاق خود برود متوجه می‌شود در اتاق قفل است. آهو از میران می‌پرسد که کجا رفته. پریشانی میران در این لحظات با سیگار کشیدن او که در داستان افغانی نیز به آن اشاره شده، تصویر شده است. میران می‌گوید که از ترس آبرویش هما را عقد کرده است. واکنش آهو به صحبت‌های میران با تکیه دادن او به دیوار حیاط نشان داده می‌شود و آهو کلید را جلوی میران می‌اندازد و به او می‌گوید که به مراد دلت برس.

در کتاب این صحنه به این شکل وصف شده است:

«خشمی که در درون زن زبانه می‌کشید با خاموشی و سلامت ظاهریش هیچ تناسبی نداشت. با این وصف یه سادگی خواننده می‌شد که چه لحظه بحرانی را از سر می‌گذراند. از شدت نفرت و بغضی که سر به جانش کرده بود و برای

آنکه با درد خود تنها بماند به اتاقش رفت و آنجا در گوشه نزدیک به دیوار تکیه داد، شقیقه‌اش را در دست گرفت و به فکر فرو رفت. در این حالت دیری نپایید نیروی اندیشه از او گرفته شده بود. دوباره جلوی در اتاق ظاهر شد. شوهرش هنوز آنجا نشسته بود و سیگار می‌پچید.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۲۷۲)

این تحول ناگهانی آهو برای دادن کلید اتاق به میران در فیلم بیان نشده و مخاطب متوجه نمی‌شود که چرا آهو از تصمیم خود منصرف شد. اما در کتاب با توصیفات افغانی تلاطم روحی آهو را در می‌یابیم. کنش آهو در تکیه دادن به دیوار و گرفتن شقیقه‌اش در دست این دغدغی درونی را بازتاب می‌دهد. کارگردان در این صحنه از درک روابط علی و معلولی کاسته است و پایان‌بندی این صحنه که نقطه عطف میانی پرده دوم را بیان می‌کند به خوبی نمایش نداده است. به ویژه که می‌توانست از این سکوت دراماتیک که افغانی به خوبی آن را وصف کرده بهره ببرد.

در صحنه بعد ضعف و ناتوانی آهو در برابر تصمیم میران را شاهد هستیم. آهو در گوشه‌ای از کرسی نشسته و گریه می‌کند، فرزندان که مادر را غمگین می‌بینند، ساکت و غم‌زده بر جای خود نشسته‌اند. میران با خوشحالی وارد اتاق می‌شود. خوشحالی او با گفت‌وگو با فرزندان، لحن شادمانه او و قول خرید لباس عید برای آن‌ها و کوک کردن ساعت خوابیده که در داستان به تمام این موارد اشاره شده است، نشان داده می‌شود.

در کتاب اندوه آهو از ماجرای پیش آمده با برنخاستن از رختخواب تصویر شده است.

«بچه‌ها هنوز به مدرسه نرفته بودند. در اتاق نیم‌باز بود و زن همین که صدای سرفه او را که به این سمت می‌آمد شنید، صورت خود را در متکا فرو برد.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۲۷۹)

این عمل آهو یعنی خوابیدن در رختخواب و بی‌توجهی به آماده کردن فرزندان و فرستادن آن‌ها به مدرسه با توجه به اینکه وی زنی خانه‌دار است و این کار روتینی است که هر روز انجام می‌دهد، تأکید معنایی بیشتری در توصیف حالات روحی آهو دارد. در پایان این صحنه میران از آهو می‌خواهد رفتاری عاقلانه در پیش بگیرد و او می‌پذیرد. در داستان اصلی این بخش با گریه‌ی آهو و دلداری همسایه‌ها به او پایان می‌پذیرد و در ادامه از دیگران می‌خواهد تا با نصیحت کردن میران او را متوجه اشتباهش کرده تا هما را طلاق دهد و بعد از مدتی با آمدن اقوام هما به خانه‌ی آن‌ها با میران و هما آنتی می‌کند. با حذف این رویداد در فیلم شخصیت منفعل‌تری از آهوه مخاطب ارائه می‌شود. در دقیقه ۳۹:۵۵ با بدگویی آهو از هما و توضیح بی‌بند و باری‌های او مقدمه‌چینی برخوردارها برای صحنه‌ی بعد آغاز می‌شود. میران در واکنش به صحبت‌های آهو اتاق را ترک می‌کند و به اتاق هما می‌رود و آهو به دنبال او رفته و به صحبت‌های آن‌ها که بدگویی او را می‌کنند، گوش می‌دهد. در فیلم واکنش آهو به این اتفاق با نگاهی محزون به پنجره اتاق تصویر شده است و موسیقی فیلم که تمی محزون دارد این معنا را تقویت می‌کند. در داستان اصلی، افغانی با توصیف کوچکترین رفتار آهو نهایت درماندگی او را می‌رساند.

«زن سرگشته بی‌آنکه خود بداند به طور مرگباری می‌لرزید. دست متشنجش با اراده مردگان روی یقه پیراهنش گشت؛ دکمه‌اش را گشود و در همان حال که دست دیگرش به سوی آن ستاره بلند می‌شد زیر لب چیزی گفت هو حق کشید و به شدت به سینه‌اش کوفت.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۳۲۹)

این اتفاق زمینه‌ساز کشمکش بعدی است و با دعوی لفظی دو زن اوج می‌گیرد. در دقیقه ۴۲:۰۳ آهو در حیاط آتش گردان را با عصبانیت می‌چرخاند. میران از اتاق خواب بیرون می‌آید و آهو با غرغر کردن زیر لب دعوا را آغاز می‌کند. دوربین در دقیقه ۴۲:۲۰ روی چاه حوض که آب از آن می‌جوشد توقف می‌کند و با تشبیه سینمایی این کشمکش را تقویت می‌کند. بین دو زن دعوی لفظی اوج گرفته و گفت‌وگوهای دراماتیک که عیناً در کتاب آمده، شکل می‌گیرد. دو زن با یکدیگر درگیر می‌شوند و میران در این حین سر می‌رسد و آن دو را جدا کرده و شروع به کتک زدن آهو می‌کند. با بگو مگوی آهو سرزنش میران برای آوردن زن بی‌بند و باری به خانه خشم میران بیشتر می‌شود و با سماوری که در کنار دستش است سر آهو را می‌شکند. همسایه‌ها برای کمک کردن به آهو سر می‌رسند و به مداوای او می‌پردازند. با توقف چند ثانیه‌ای دوربین بر روی سماور که اجزای آن از هم جدا شده است

پایان‌بندی این بخش صورت می‌گیرد و کارگردان با این تشبیه سینمایی بر درون‌مایه صحنه تأکید بیشتری می‌بخشد. همچنین موسیقی حزن‌آوری که پخش می‌شود، درون‌مایه این صحنه را تقویت می‌کند. در صحنه بعد مشخص نمی‌شود که نتیجه و سرانجام دعوی بین میران، هما و آهو به کجا می‌رسد. در کتاب گفته می‌شود که بعد از این ماجرا میران مدتی با آهو سرسنگین بوده و بعد با آمدن عمو و پسر عموی هما باب آشتی با آهو باز می‌شود. کارگردان بار دیگر در بیان روابط علی و معلولی و به هم پیوستگی داستان ضعیف عمل کرده و سوالاتی را در ذهن مخاطب بی‌پاسخ می‌گذارد. در صحنه‌ی بعد از زبان زن همسایه متوجه می‌شویم که هما سقط جنین کرده و دیگر باردار نمی‌شود. هما بیمار است و از میران می‌خواهد خانه‌ی جداگانه‌ای برای او تهیه کند و میران به او قول می‌دهد که خانه‌ای برای او بسازد. این صحنه با شراب‌نوشی هما به پایان می‌رسد و امتناع میران برای همراهی با او به پایان می‌رسد.

در دقیقه ۵۵:۱۱ با اوج گرفتن بی بند و باری‌های هما کشمکش بین او و میران را شاهد هستیم. هما با پیراهنی کوتاه قصد خرید رفتن دارد و یکی از همسایه‌ها را با خود می‌برد. چند دقیقه‌ای نگذشته است که زن همسایه باز می‌گردد و از نگاه‌های مردان کوچه و خیابان هراسان است. هما در کوچه‌ها راه می‌رود و مردان با نگاه او را تعقیب می‌کنند و چند مرد به دنبال او راه می‌افتند تا اینکه هما گریزان به کوچه‌ای می‌رسد و مردی جلوی او را می‌گیرد. این مرد همان شوهر عاشق پیشه هماست که در ابتدا فیلم نامی از او برده شد. مرد جوان از بی‌وفایی هما شکایت می‌کند و صحنه پایان می‌یابد. در داستان افغانی بعد از بازگشتن زن همسایه، هما به خانه باز می‌گردد و اشاره‌ای به جوان عاشق پیشه نمی‌شود. کارگردان در آخر فیلم از نقش این جوان استفاده می‌کند که به آن می‌پردازیم. در صحنه‌ی بعد میران در اتاق نشسته، سیگاری روشن می‌کند و چهره‌ای مضطرب و عصبانی دارد. دوربین به روی جاسیگاری او توقف می‌کند و تعداد سیگارهای داخل آن را نشان می‌دهد. ملاپور با استفاده از این ابزار سینمایی بر پریشانی و عصبانیت میران تأکید می‌کند. هما وارد اتاق می‌شود و میران با عصبانیت او را بازخواست می‌کند که تا این موقع کجا بوده است. بین زن و مرد درگیری لفظی شکل می‌گیرد و میران به صورت هما سیلی می‌زند. موسیقی با ریتم تند به درون‌مایه صحنه تأکید بیشتری می‌بخشد. در دقیقه ۵۷:۴۰ کشمکش دیگری را می‌بینیم. میران که از دعوا با هما عصبانی است در اتاق آهو نشسته، آهو از او می‌خواهد که هما را برای گردش و بیرون رفتن آزاد بگذارد. در این هنگام هما سر می‌رسد و به آهو پرخاش می‌کند، دعوی بین دو زن اوج می‌گیرد. میران بر زن اول خود خشم می‌گیرد و با توهین آهو به هما، میران آهو را از خانه بیرون می‌کند. در دقیقه ۵۹:۴۳ با حمله میران به آهو سینی برنج که در دست اوست به زمین می‌افتد. توقف چند ثانیه‌ای دوربین بر روی سینی و برنج‌های ریخته شده و استفاده از کارکرد تشبیه فضای زندگی متلاطم آن‌ها را تقویت می‌کند. ضرب آهنگ تند موسیقی شگرد سینمایی دیگری برای تأکید این معناست.

توصیفات این صحنه در کتاب به این شکل آمده است:

«با سببیت و بی آن که مهلتش بدهد او را جلو انداخت. نعره می‌زد، می‌خروشید، التماس می‌کرد و زن نیامد گرفته مثل آفتابه دزد بدبخت و تو سری خوری که به چنگ صاحب خانه افتاده باشد، مقاومت نکرد. همسایه‌ها خرد و درشت از گوشه و کنار حیاط ناظر این صحنه دلخراش بودند. او را به طرف دهلیز خانه هل می‌داد و بیچاره حتی قادر نبود آهنگ پای خود را نگه دارد. وسط حیاط چادرش به سنگ گیر کرد و از سرش افتاد. یک لنگه از جوراب‌های سیاه ساق بلندش شل شده و پایین آمده بود. فرصت پوشیدن کفش یا دمپایی‌هایش را نیز نیافته بود. مرد او را با خشونت راند و از در حیاط بیرون کرد.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۶۱۷)

در فیلم جزئیات توصیف کتاب پرداخت نشده است و میران زن را از خانه بیرون می‌کند. توجه به این جزئیات در واقع نمایی و نشان دادن درماندگی آهو هنگام بیرون رفتن از خانه، مؤثرتر است. در پایان این صحنه نقطه عطف میانی رخ می‌دهد و کشمکش بین شخصیت‌های اصلی به اوج خود می‌رسد.

در صحنه بعد میران به اتاق هما می‌رود. هما درباره غذا نخوردن بچه‌ها و شکستن شیشه اتاقش به میران خبر می‌دهد و از میران می‌خواهد آهو را به خانه بازگرداند. میران با عصبانیت پیشنهاد هما را رد می‌کند. تغییر رفتار و شخصیت میران نسبت به آهو که در طول داستان شاهد آن بودیم به اوج خود می‌رسد. در کتاب توضیح داده می‌شود که آهو بعد از رانده شدن از خانه، با وجود تهدید همسایه‌ها توسط میران، در اتاق یکی از همسایه‌ها ساکن می‌شود. مدتی می‌گذرد، هما و میران متوجه حضور او در خانه نمی‌شوند، میران تصمیم می‌گیرد آهو را طلاق دهد. در حالی که قصد خرج از خانه برای رفتن به محضر را دارد، پاسبان به در خانه آمده و بعد از گشتن خانه اجناس قاچاقی را که میران به علت بی‌پولی آنها را خریده، پیدا می‌کنند و میران به زندان می‌رود. بعد از این اتفاق که بحران این بخش را شامل می‌شود، میران از تصمیم خود برای طلاق دادن آهو منصرف شده و با قید وثیقه از زندان آزاد می‌شود. بخشی از دارایی میران به علت این اتفاق از دست می‌رود و جرعه‌های ورشکستگی او زده می‌شود. در فیلم ملاپور ورشکستگی میران در صحبت‌های آهو و میران در صحنه‌های پایانی پرده دوم مطرح می‌شود. در حالی که در داستان به زندان رفتن میران دلیلی می‌شود تا فکر طلاق آهو را از سر بیرون کند و بعد از دیدن او در خانه واکنشی نشان ندهد. بار دیگر کارگردان از درک روابط علی و معلولی کاسته است زیرا مخاطب متوجه نمی‌شود که چرا در صحنه بعد آهو که از خانه رانده شد دوباره در خانه است. چرا روابط او و میران بعد از آن دعوا سخت خوب است و یا اینکه بعد از آن درگیری چه برسر آهو آمده است. علاوه بر آن به زندان رفتن میران بحرانی مهم در داستان است که زمینه‌های ورشکستگی او را فراهم می‌کند و کارگردان فقط در یک دیالوگ آن را مطرح کرده است.

در دقیقه ۱:۰۱:۵۱ دوربین درختان و آواز گنجشک‌ها را نشان می‌دهد. این میزانشن همراه با حرکت دوربین از پایین به بالا تأکید بر فضای آرام خانه دارد. همان طور که گفته شد ابهامات فیلم برطرف نمی‌شود و نمی‌دانیم که چرا فضای خانه در آرامش سپری می‌شود. آهو به لب حوض آمده و میران از اتاق دیگر بیرون می‌آید. نگاهی به آهو می‌اندازد و با لبخندی که بر لب دارد از او می‌خواهد وسایل خود را جمع کند تا فردا به باغ بروند. در راه رفتن به باغ شاد بودن خانواده با موسیقی غنایی تقویت می‌شود و معلوم می‌شود خانواده روزهای آرامی را می‌گذرانند و کشمکش‌ها تا حدودی حل شده است. در باغ هرکس مشغول به کاری است میران با دو زن خود شوخی می‌کند و هر سه آن‌ها روابط خوبی با یکدیگر دارند. موسیقی غنایی که در طول این صحنه پخش می‌شود این معنا را تقویت می‌کند. زمینه‌چینی برای ورود به پرده سوم که بحران در داستان به اوج خود می‌رسد، در دقیقه ۱:۰۹:۰۵ با گفت‌وگو بین میران و هما شروع می‌شود. میران از اوضاع بد مالی شکایت می‌کند و در حین صحبت‌هایش به آهو می‌گوید که باغ و زمین را فروخته و مال زیادی مقروض است.

میران از ولخرجی‌های هما شکایت می‌کند و به آهو می‌گوید که تصمیم گرفته تا او را طلاق دهد. تغییر وضعیت و شخصیت میران در دیالوگ او به آهو مشخص می‌شود: "حتی حالت غیرعادی رو همکارام فهمیدن. بدون اینکه به روم بیارن کس دیگه‌ای رو رئیس صنف کردن". وضعیت میران تغییر بسیاری کرده است، ثروت و دارایی او از دستش رفته و موقعیت اجتماعی او که زمانی رئیس صنف نانویان بود خدشه‌دار شده است. این تغییر وضعیت را افغانی در داستان خود با بیان ولخرجی‌های میران، شراب‌نوشی‌های شبانه‌ی او با هما، بی‌توجهی به فرزندانش، رفتار غیر متعارف با همکارانش و ... بیان می‌کند. اما در فیلم تنها در این صحنه این تغییر را می‌بینیم و بیشتر به تغییر رفتار میران با آهو تأکید شده است. در فیلم گفت‌وگو بین میران و آهو با آمدن ناگهانی هما قطع می‌شود اما در داستان افغانی این گفت‌وگو طولانی‌تر است و در آن میران از وضعیت پیش آمده و عشقی که در تمام این سال‌ها درگیر آن بوده با آهو صحبت می‌کند. آهو از او می‌خواهد که مدتی از هما فاصله بگیرد تا ببیند چه می‌شود و می‌تواند دوری زن را تحمل کند. میران که از موقعیت پیش آمده سخت ناامید و ناراحت است از پیشنهاد آهو استقبال می‌کند و می‌گوید مدتی او را نزد اقوامش در ده می‌فرستد و مدتی بعد او را طلاق خواهد داد. بار دیگر آهو امیدوار می‌شود. در کتاب تعلیقی به وجود می‌آید که آیا هما از خانه میران می‌رود یا نه، تا فردای آن روزی که خانواده به باغ

رفته بودند، میران در راه بازگشت به خانه، هما را با وضع نا مناسبی می بیند که از میان کوچه‌ها می گذرد؛ به خانه رفته و هنگام برگشت هما به خانه درگیری شدیدی بین آن دو شکل می گیرد. هما خانه را ترک می کند و فردای آن روز میران او را طلاق می دهد. دو روز بعد از دعوا، هما که به خانه دوست میران رفته است با وساطت او به خانه باز می گردد و عشق آن دو دوباره از سر گرفته می شود.

در فیلم ملاپور وقایع به این گونه پیش نمی رود. میران با این که به آهو می گوید که قصد طلاق هما را دارد اما وقتی هما برای آبتنی برخلاف میل او به رودخانه می رود، با در آغوش کشیدن او و نگاه‌های پر مهر معلوم می شود که این عشق در قلب او به قدریست که با وجود تمام مرارت‌های آن حاضر به جدا شدن از آن نیست. حرکت پایین به بالای دوربین از صحنه هم آغوشی این دو و نشان دادن درختانی که در هم تنیده‌اند از دیگر تشبیهاتی است که ملاپور در فیلم به کار برده است. این تغییر تعلیق موجود در کتاب را کمرنگ کرده است و تغییر رفتار و احساسات میران نسبت به هما را به درستی بیان نمی کند. در کتاب بعد از این فصل مخاطب منتظر است تا سرانجام صحبت‌های میران درباره طلاق هما را ببیند اما در فیلم با پایان‌بندی این صحنه تعلیق در مدت کوتاهی از بین می رود.

در دقیقه ۱:۱۳:۲۵ با ورود ناگهانی شاگرد میران به خانه آن‌ها و خبر این که دکانش را پلمپ کردند فیلم وارد پرده سوم می شود. آهودر حال انجام کارهای خانه است و میران در حیاط راه می رود. زن همسایه از آهو می پرسد که چرا میران چند روزی به دکان نمی رود و آهو اظهار بی‌اطلاعی می کند. در این هنگام شاگرد میران وارد می شود و اطلاع می دهد که به دلیل کم‌فروشی، پاسبان به مغازه آمده است و میران می گوید که بعداً به دکان خواهد آمد. این تغییر شخصیت و رفتار میران در دیالوگ آهو مشخص می شود: «نگاه کن انگار نه انگار خبری شده بیچاره مسته.» همسایه در گوش هما می گوید که شنیده است هما و میران، شب‌ها شراب می خورند و آهو پاسخ می دهد که از آن زن هیچی بعید نیست و قصد دارد با فرزندانش چند روزی به ده بروند. این دیالوگ در واقع تغییر بعد مذهبی شخصیت میران را نشان می دهد. در دیالوگ دیگر زن همسایه سرخنی درباره پایان داستان به بیننده داده می شود: «نخیرم این زنی که من دیده ام اونو به مفلسی می کشونه» با ورود دوباره شاگرد به خانه میران و خبر حراج و پلمپ دکان، میران به سرعت از خانه خارج می شود. با وقوع این اتفاق و پلمپ شدن دکان میران که نقطه عطف بخش دوم از پرده دوم است داستان وارد پرده سوم می شود.

۲.۳. تحلیل رویدادهای پرده سوم فیلم و مقایسه با کتاب

در پرده سوم فیلم که کوتاه‌ترین زمان را در بین سه پرده دیگر به خود اختصاص می دهد، وقایع با سرعت بیشتری مطرح می شوند و نقطه اوج و گره‌گشایی داستان رخ می دهد.

«در یک پرده‌ی آخر ایده‌آل، هدف ما این است که به بیننده نوعی احساس شتاب بدهیم و کنش را با سرعت به نقطه‌ی اوج برسانیم، اگر نویسنده بکوشد پرده‌ی آخر را کش بدهد، تقریباً می توان مطمئن بود که شتاب فیلم در میانه‌ی پرده کاهش می یابد. لذا پرده‌ی آخر عموماً کوتاه است، بیست دقیقه یا کمتر.» (مک کی، ۱۳۹۰: ۱۴۶)

در دقیقه ۱:۱۵:۵۴ فیلم وارد پرده سوم می شود. میران به دکان رفته و کاغذ پلمپ را که بر در آن نصب شده، نگاه می کند. موسیقی محزون میران را توصیف می کند. میران وارد دکان شده و با چهره‌ای غمگین به آن نگاه می کند. روی صندلی می نشیند و به یکی از شاگردانش می گوید که قصد فروش دکان را دارد. در دقیقه ۱:۱۶:۳۰ دوربین در نمای نزدیک حوض خانه میران را نشان می دهد. دو ماهی در حوض دور خود می چرخند. گرفتاری و پریشانی میران با این تشبیه سینمایی بیان می شود و کارگردان با استفاده از این ابزار بیانی، معنا را تقویت می کند. میران در گوشه‌ای نشسته و سیگار می کشد. بار دیگر موسیقی محزون تأکید معنا را می رساند. هما از میران می خواهد که فکری به حال اوضاع پیش آمده بکند. میران می گوید که فکرهایش را کرده و قصد فروش خانه و اثاثیه را دارد. هما ابتدا با این تصمیم موافق نیست اما بعد راضی می شود. در داستان افغانی میران و هما در حال عشرت شبانه و

شراب‌نوشی هستند که میران قصد خود را با هما در میان می‌گذارد و هما با این که چندان راضی به انجام این کار نیست، در این تصمیم با همسر خود موافقت می‌کند. در فیلم ملاپور پریشانی و اضطراب میران از اتفاق پیش آمده را شاهد هستیم در حالی که در داستان افغانی بی‌تفاوتی او نسبت به قضایا را، با رفتارش از قبیل شراب‌نوشی و بگو و بخندهایش با هما می‌بینیم.

در دقیقه ۱:۱۷:۵۵ فیلم وارد مرحله بحرانی می‌شود و به نقطه اوج نزدیک می‌شویم. میران در حال فروختن اثاثیه خانه است و زن همسایه می‌رود تا به آهو خبر بدهد. در دقیقه ۱:۱۸:۴۳ دوربین روی دست زن همسایه که در حال درست کردن نان است و با چاقو نان را تکه تکه می‌کند، توفقی چند ثانیه‌ای دارد. بار دیگر کارگردان با استفاده تشبیه، این درون‌مایه که زندگی میران در حال متلاشی شدن است را برجسته می‌کند. در این هنگام زن همسایه به سراغ آهو رفته و او را خبر می‌کند. آهو با عجله به طرف خانه راه می‌افتد. موسیقی دلهره‌آور که در طول این صحنه پخش می‌شود، با درون‌مایه صحنه متناسب است. افغانی با توصیف حالات و رفتار آهو از شنیدن این خبر نهایت تلاطم روحی زن را برای مخاطب مجسم می‌کند اما در فیلم آهو با شنیدن خبر به سرعت به راه می‌افتد گویی که منتظر شنیدن این خبر بوده است.

«خود زن از شنیدن این خبر گویی تشتی پر از خلوار کردند و بر سرش ریختند. نگاهی به آورنده خبر و نگاهی به هم صحبت یک لحظه پیش خود افکند و بی‌آنکه کلمه‌ای بر زبان آرد هر چه در دست داشت بر زمین رها کرد و به سوی چادرش شتافت... چادرش را پشت و رو به سر انداخت و به راه افتاد؛ در همان حال با کلمات نامفهومی که بر زبانش جاری شد به آن زن سفارشات دربارہ بچه‌ها کرد.» (افغانی، ۱۳۷۲: ۸۷۲)

در دقیقه ۱:۲۰:۱۱ دوربین با حرکت چرخشی اطراف خانه که خالی است را نشان می‌دهد. آهو وارد اتاق شده و با خانه خالی مواجه می‌شود. دوربین نقش و نگارهای خانه و دیوارهای خالی را نشان می‌دهد. آهو نامه میران را پیدا می‌کند و آن را به پسر همسایه می‌دهد تا بخواند. در نامه گفته شده که میران خانه و نانویی را فروخته، اندکی پول برای آهو گذاشته است و به شهری دیگر می‌رود و زمانی که شغلی پیدا کند بر می‌گردد و آنها را با خود می‌برد. واکنش آهو به اتفاق پیش آمده با توصیفات افغانی عمیق‌تر و باورپذیرتر است اما در فیلم این واکنش تنها در دیالوگ آهو بیان می‌شود.

«یک لحظه در سرگردانی بین رفتن یا به خانه برگشتن و نشستن، ماند و بلافاصله دوان دوان به سمت خیابان به راه افتاد... در منتهای بدبختی و در چنان حالتی که می‌دوید و پاشنه کفشش به سنگ و سقط گیر می‌کرد و تپق زنان پیش می‌رفت با خود اندیشید: این یکی را دیگر نمی‌توانم تحمل کنم. به هر کجا که بروم من هم هستم. بچه‌های من پدر می‌خواهند. نمی‌توانم با دست خود زنده زنده آن را در گور کنم!» (افغانی، ۱۳۷۲: ۸۷۷)

در دقیقه ۱:۲۲:۳۳ داستان به سمت گره‌گشایی می‌رود. میران بیرون از اتومبیل ایستاده و سیگار می‌کشد، هما در اتومبیل نشسته است و به بیرون نگاه می‌اندازد، در این هنگام نگاهی بین راننده و هما ردوبدل می‌شود. آهو سر رسیده و به میران پرخاش کرده و او را همراه خود می‌برد. هما در اتومبیل را می‌بندد و با راننده می‌رود. میران با دیدن رفتن هما نگاهی به آهو می‌اندازد و هر دو به هم لبخند می‌زنند. در فیلم ملاپور اضطراب و پریشانی میران را با کشیدن سیگار و نگاه‌های او به اطراف نشان داده می‌شود در صورتی که در داستان افغانی نشانه‌ای از اضطراب و پریشانی در چهره میران و هما نیست. همان‌طور که آورده شده، آن دو نفر می‌زده بوده‌اند. این تغییر در حالات میران در توجیه رفتار بعدی او ناتوان است. زمانی که آهو به دنبال او می‌آید و او را به خانه می‌برد، میران به دلیل حالت می‌زده‌اش، از آهو اطاعت کرده و با او به خانه می‌رود، اما در فیلم میران در صحت و سلامت روانی است و با گفتن دیالوگ «آهو تو که اینقدر دردو نبودی» به دنبال او می‌رود. پایان فیلم ملاپور همان پایان داستان افغانی است با این تفاوت که ملاپور در صحنه‌ای که در کتاب نیامده، شوفری که هما با او می‌رود را معرفی می‌کند و آن را همان عاشق

دل‌باخته‌ای که در ابتدای فیلم هما از آن صحبت می‌کند و در میانه داستان بر سر راه او قرار می‌گیرد، می‌داند. اما در کتاب شوهر فردی ناشناس است که هما همان جا با او آشنا می‌شود. بدین ترتیب گره‌گشایی در دقیقه ۱:۲۴:۳۰ اتفاق می‌افتد و فیلم به پایان می‌رسد.

دریافت‌ها و نتایج

با بررسی فیلم در ساختار سه پرده‌ای و مقایسه آن با داستان اصلی می‌توان به‌تئایجی که در زیر به توضیح آن‌ها می‌پردازیم، دست یافت.

افغانی در داستان خود با استفاده از شگرد توصیف، روایت جزئی‌تری از داستان ارائه می‌دهد اما کارگردان با حذف برخی رویدادها، مخاطب را وادار می‌کند تا برای بازسازی جهان داستان بیشتر تلاش کند. در فیلم ملاپور به دلیل طولانی بودن داستان برخی رویدادها حذف و برخی دیگر خلاصه شده‌اند. انتخاب نادرست برخی رویدادهای مهم داستان و حذف نادرست آن‌ها (مانند طلاق هما و میران، به زندان رفتن میران برای آوردن جنس قاچاق به خانه و...) و تغییر در شخصیت‌پردازی، شدت القای درون‌مایه را کم کرده است. حذف برخی کنش‌ها و کشمکش‌های داستان (مانند درگیری لفظی مداوم آهو و هما، انتظار مخاطب برای طلاق میران و هما، تصمیم هما برای رفتن یا ماندن در خانه میران و...) میزان تعلیق در داستان فیلم را کم می‌کند. در حالی که در داستان اصلی تعلیق رفتن یا ماندن هما در آن خانه در سراسر داستان وجود دارد. از طرفی دیگر خط فرعی دیگری در داستان که در کنار خط اصلی تا آخر ادامه دارد، تقابل سنت و تجدد است که در فیلم با حذف برخی رویدادها (تغییر بزک آهو و کوتاه کردن موهایش مانند هما، رفتن هما به سینما و تئاتر و علاقه‌ی او برای کشف حجاب و...) و تغییر در شخصیت‌پردازی از میزان القای آن کم شده است. در متن اصلی بحران و کشمکش‌های داستان در جای جای آن دیده می‌شود و با حل یک بحران، بحران دیگر آغاز می‌شود اما در فیلم کشمکش و بحران کمتری را می‌بینیم. شگرد سینمایی تشبیه بیشترین کارکرد را برای ذکر درون‌مایه هر صحنه دارد و استفاده از کلوزآپ در چند صحنه برای نشان دادن حالات چهره و درونیات بازیگراناز دیگر شگردهای ملاپور است. موسیقی فیلم که تقریباً در تمام صحنه‌ها پخش می‌شود از دیگر شگردهای سینمایی است که ملاپور برای تقویت درون‌مایه هر صحنه از آن بهره می‌گیرد. استفاده از توصیفات دقیق و نمایشی افغانی می‌توانست در ساخت بهتر فیلم مؤثر باشد. اگرچه همین توصیفات زیاد می‌تواند خلاقیت فیلم‌ساز را محدود کند اما از آنجایی که سینما و ادبیات دو ابزار بیانی متفاوت دارند کارگردان با بهره‌گیری از امکانات سینمایی می‌توانست برگردان تصویری بهتری از فیلم ارائه دهد. در انتها می‌توان گفت فیلم شوهر آهو خانم فیلمی وفادار به متن است اما با ایجاد تغییراتی در شخصیت‌پردازی و حذف رویدادهایی از داستان اصلی، از شدت القای درون‌مایه کاسته شده است.

فهرست منابع و مأخذ

- اشرف ابیانه، شهرام (۱۳۸۳). «نگاهی به اقتباس ادبی در سینما ایران از آغاز تا ۱۳۵۷»؛ فارابی؛ ش: ۵۴، صص: ۱۳۵-

۱۶۲

- افغانی، علی محمد (۱۳۷۲). «شوهر آهو خانم»، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر

- برمن، رابرت (۱۳۷۶). «روند فیلم‌نامه‌نویسی»؛ عباس اکبری، چاپ دوم، تهران: انتشارات برگ

- حیاتی، زهرا و دیگران (۱۳۹۴). «نقش رسانه در تولید معنا؛ تحلیل تطبیقی داستان و فیلم داش آکل»؛ ادبیات تطبیقی،

ش: ۱۲، صص: ۱۱-۴۵

- درستکار، رضا؛ (۱۳۷۹). «موج‌ها و جریان‌های اصلی سینمای هفتاد ساله ایران: هنر و معماری»، ش: ۳۷، صص: ۷-

- عطار، عبدالرضا(۱۳۴۷). «شوهر آهو خانم فیلمی تحسین انگیز؛ ادبیات و زبان ها»، ش: ۴۳ صص ۶۸-۷۰
- مرادی کوچی، شهناز(۱۳۸۸). «بررسی تطبیقی شاخص ترین اقتباس های ادبی سینمای ایران»؛ هنر و معماری: فارابی، ش: ۶۴ صص: ۳۰-۷۶
- مستغاثی، سعید(۱۳۷۹). «ارتباط ادبیات با سینما در تاریخ یکصد ساله سینمای ایران»؛ هنر و معماری، ش: ۳۷ صص ۱۲۷-۱۵۰
- مک‌کی، رابرت(۱۳۹۰). «داستان ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی»؛ محمد گذرآبادی، چاپ ششم، تهران:هرمس

