



University of Tehran press

## Research in Contemporary World Literature

http://jor.ut.ac.ir, Email: [pajuhesh@ut.ac.ir](mailto:pajuhesh@ut.ac.ir)

p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092

### The Metamorphosis of Women in Najib Mahfouz's Midaq Alley and Its Cinematic Adaptation Cafe Setareh

Ebrahim Mohammadi <sup>1</sup> 0000-0003-180139-5713 Sayed Mahdi Rahimi <sup>2</sup> 0000-0003-3404-4215

Effat Qafoori Hasanabad <sup>3</sup> 0000-0001-6385-5178

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, University of Birjand, Birjand, Iran.. E-mail: [emohammdi@birjand.ac.ir](mailto:emohammdi@birjand.ac.ir)

2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, University of Birjand, Birjand, Iran.. E-mail: [smrahimi@birjand.ac.ir](mailto:smrahimi@birjand.ac.ir)

3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, University of Birjand, Birjand, Iran.. E-mail: [effat.ghafoori@birjand.ac.ir](mailto:effat.ghafoori@birjand.ac.ir)

#### Article Info

##### Article type:

Research Article

##### Article history:

Received: 11 July 2022

Received in revised form: 25 September 2022

Accepted: 31 October 2022

Published online: Summer 2024

##### Keywords:

Adaptation, Cafe Setareh, feminine narrative, feminism, interdisciplinary studies, metamorphosis, Midaq Alley.

#### ABSTRACT

The present article studies and compares the feminine narrative in Midaq Alley (1947) by Najib Mahfouz, a well-known Egyptian author, who won the Nobel Prize in Literature in 1998, and Saman Moqaddam's cinematic adaptation of the novel, Cafe Setareh (2006). This article examines the transformation into cinema, analyzing narrative quality in both mediums. In the movie, which as the product of the interaction between literature and cinema narrates a part of women's life as members of the oppressed class who are in socio-economic contention with the dominant class, the presence of feminine narrative is apparent. However, this narrative style is not as obvious in the novel. The conflict between the two classes has made the film's narrative more feminine. In general, the film's narration has been changed creatively: the narrative of Cafe Setareh is feminized by the prominent presence of female characters, a sympathetic exhibition of women's situation, the multiplicity of narrators, a romantic portrayal of love, dreamlike characterization, symbolism, the narrow spatial setting, meticulous attention to detail, and misandry. However, only some of these components, such as symbolism, a narrow spatial setting, meticulous attention to detail, and misandry, can be seen in Midaq Alley.

**Cite this article:** Mohammadi, Ebrahim; Rahimi, Sayed Mahdi; & ghafoori, effat. "Woman from Kuche Medaq to Cafe Stareh The Transformation of Women in Kuche Medaq in Its Cinematic Narrative (Cafe Stareh)". *Research in Contemporary World Literature*, 2024, 29 (1), 71-97. DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2022.342972.2305>

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2022.342972.2305>





## زن از کوچه‌مدق تا کافه‌ستاره دگردیسی زنان کوچه‌مدق در روایت سینمایی آن (کافه ستاره)

ابراهیم محمدی<sup>۱</sup> سید مهدی رحیمی<sup>۲</sup> عفت غفوری حسن‌آباد<sup>۳</sup>

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. رایانامه: [emohammdi@birjand.ac.ir](mailto:emohammdi@birjand.ac.ir)

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. رایانامه: [smrahimi@birjand.ac.ir](mailto:smrahimi@birjand.ac.ir)

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. رایانامه: [effat.ghafoori@birjand.ac.ir](mailto:effat.ghafoori@birjand.ac.ir)

چکیده	اطلاعات مقاله
<p>هدف پژوهش حاضر بررسی تطبیقی و سنجش شیوه‌ی روایت زنانه در فیلم سینمایی <i>کافه ستاره</i>، نخستین اثر اقتباسی سامان مقدم، کارگردان شناخته شده‌ی ایرانی و رمان <i>کوچه‌ی مدق</i>، اثر نویسنده‌ی موفق مصری، نجیب محفوظ (برنده جایزه نوبل ادبیات ۱۹۹۸) است. از این‌رو می‌توان گفت، این پژوهش بر تبیین چیستی و کیفیت دگرگونی‌های روایت از ادبیات تا سینما، در دو اثر ادبی و سینمایی متمرکز است. در اثر سینمایی که محصول تعامل و برهم‌کنش ادبیات و سینما است و روایتگر بُرشی از زندگی زنان (به‌عنوان بخشی از طبقه‌ی فرودست جامعه) در جدال با فرادست و کشمکش‌های اجتماعی-اقتصادی بر ساخته‌ی فرادست، حضور روایت زنانه آشکار است، حال آنکه این شیوه‌ی روایت در اثر ادبی یعنی <i>کوچه‌ی مدق</i> به‌روشنی دیده نمی‌شود؛ سبب فرودست با فرادست، روایت فیلم را زنانه‌تر کرده است. در مجموع می‌توان گفت روایتگری در فیلم به‌شیوه‌ای خلاقانه تغییر یافته است: حضور پر رنگ شخصیت‌های زن، به تصویر کشیدن همدلانه‌ی و وضعیت زنان، تعدد راوی، تجلی رمانتیک عشق، روایتگری شخصیت‌های داستان، بیان نمادین، مکان محدود داستان، جزئی‌نگری و مردستیزی، روایت <i>کافه ستاره</i> را زنانه کرده است، نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت اینکه پدیدآورنده‌ی هر دو اثر جنسیت مردانه دارند. حال آنکه تنها برخی از این مؤلفه‌ها مانند بیان نمادین، مکان محدود داستان، جزئی‌نگری و مردستیزی در <i>کوچه‌ی مدق</i> دیده می‌شود.</p>	<p>نوع مقاله: مقاله پژوهشی</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۲۰</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۷/۰۳</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۰۹</p> <p>تاریخ انتشار: تابستان ۱۴۰۳</p> <p>کلیدواژه‌ها:</p> <p>اقتباس، دگردیسی، روایت‌زنانه، فمینیسم، کافه‌ستاره، کوچه‌ی مدق، مطالعات بین‌رشته‌ای.</p>

**استناد:** محمدی، ابراهیم، رحیمی، سید مهدی و غفوری، عفت. "زن از کوچه مدق تا کافه‌ستاره • دگردیسی زنان کوچه‌مدق در روایت سینمایی آن (کافه ستاره)". پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۱۴۰۳، ۲۹ (۱)، ۷۱-۹۷.



DOI: <http://doi.org/10.22059/jor.2022.342972.2305>

© نویسندگان.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

## ۱- مقدمه

ادبیات و نمایش همواره و از گذشته‌های دور پیوند تنگاتنگی با یکدیگر داشته‌اند؛ می‌توان پیشینه‌ی این پیوند را دست‌کم تا فن شعر ارسطو پیش برد؛ ارسطو در طبقه‌بندی انواع ادبی، با در کنار هم قراردادن دو لفظ «شعر» و «نمایشی» و ساخت ترکیب «شعر نمایشی» و تبیین آن به‌عنوان یکی از انواع ادبی در کنار شعر حماسی و دیگر گونه‌های شعر (ادبیات)، و البته با تأکید بر عنصر بنیادین آثار و متون نمایشی یعنی «نوشته شدن به قصد اجرا در برابر دیدگان مخاطب»، این پیوند را در قلمرو نظر تبیین کرده است و تراژدی و کمدی نویسان یونان باستان در عصر درخشان پریکلس (ایسخولوس، اورپیدس، سوفوکلس، آریستوفانس و...) این پیوند را در مقام عمل تثبیت کرده‌اند. در ادامه، نمایش و به‌ویژه گونه‌ی نوین آن یعنی سینما از بدو تولد، از ادبیات بهره‌گرفته یا با آن ماندگی و اشتراک داشته‌است. «شیوه‌های روایت، تجسم از طریق روایت، بیان با عناصر زمانی و مکانی، بیان در واحدهای دستوری، و مهم‌تر از همه، عادت دادن تماشاگر سینما به داستان، قصه، افسانه، اسطوره» (اوحدی ۱۵۱)، را می‌توان از جمله این پیوندها و بهره‌گیری‌ها و اشتراکات دانست. وجه آشکار این پیوند را می‌توان در «سینما اقتباس» دید. هاجن<sup>۱</sup> بر این باور است که اقتباس سینمایی یا بین‌رسانه‌ای بر اساس میزان اقتباس و تفاوت و تشابه آن با متن اصلی متفاوت است. معمولاً این نوع اقتباس با ترجمه مقایسه می‌شود، همان‌گونه که معمولاً هدف ترجمه برگردان لفظ‌به‌لفظ نیست، بلکه گاهی هدف آن به‌نوعی مواجهه با متن اصلی و بازسازی آن به‌شیوه‌های مختلف است. در واقع اقتباس جابه‌جایی‌های بین‌نشانه‌ای از رمزگان نشان‌های (نوشتاری) به رمزگان نشان‌های دیگر (دیداری) است که همان ترجمه در معنای بسیار خاص است (Hutcheon 16). اقتباس در سینما گستره‌ی وسیعی دارد و به برگرفتنی فیلم از داستان یا رمان ختم نمی‌شود، بلکه سینما به‌عنوان هنر هفتم از هنرهای بسیاری مانند: نقاشی، موسیقی، شیوه‌های عکاسی، شیوه‌های فیلمبرداری و... بهره می‌گیرد. در این میان مطالعه‌ی اقتباس سینما از رمان به‌دلیل پیوند نزدیک این نوع با واقعیت‌های زندگی بستر مناسبی برای تعامل سینما و ادبیات فراهم کرده است. به‌همین دلیل سینماگران برای آفرینش آثاری ماندگار به آثار ادبی به‌ویژه رمان روی آوردند و آثار برجسته‌ی فراوانی در این زمینه خلق کردند.

نجیب‌محموظ نویسنده‌ی پرآوازه‌ی عربی است که در سال میلادی جایزه‌ی نوبل ادبیات را برای جهان عرب به‌ارمغان آورد. او در مرحله‌ی نخست داستان‌نویسی با بهره‌گیری از تاریخ مصر باستان به نقد فضای سیاسی-اجتماعی مصر کنونی پرداخت و در ادامه به رئالیسم انتقادی روی آورد و دگرگونی‌های اجتماعی مردم مصر و تحولات آن را در جامعه‌ی مدرن به تصویر کشید. از مهم‌ترین

<sup>1</sup> Linda Hutcheon

آثار نجیب محفوظ می‌توان به *زقاق الملق*، *بین القصرین*، *قصر الشوق*، *السكریه*، *اولاد حارتنا*، *الشحاذ*، *میرامار*، *لیالی الفلیله ولیله* و... اشاره کرد. به گفته‌ی سلماوی این ادیب افزون بر داستان‌نویسی، در حوزه‌ی سینما نیز فعال بوده و بیست و پنج فیلم‌نامه نوشته‌است. چهل فیلم نیز بر اساس رمان‌های مشهور وی ساخته شده‌است (۱۳). در آثار نجیب محفوظ زندگی مردم مصر در فاصله‌ی دو جنگ جهانی بازتاب یافته‌است. رویدادی که تأثیر زیادی بر فضای فکری و محتوای آثار او گذاشت قیام ۱۹۱۹ بود که در زمان کودکی محفوظ روی داد. این تأثیر به‌اندازه‌ای بود که از همان آغاز سیاست جزء لاینفک آثار وی شد. به‌زعم سلماوی مصر قهرمان اول تمام داستان‌های نجیب محفوظ، بن‌مایه‌ی اصلی داستان‌های او، هویت و روح مصر است (۱۱).

## ۲- بحث و بررسی

نجیب محفوظ شخصیت‌های داستان‌هایش را بیشتر از طبقات محروم و فرودست جامعه برگزید تا بهتر بتواند جدال دائمی سنت و تجدد را آشکار کند. زنان آسیب‌پذیرترین قشری هستند که بخش قابل توجهی از آثار برتر او به‌وصف رنج‌ها و وضعیت اسفبار آنها در برزخ میان جامعه‌ی سنتی مردسالار و زندگی مرفه مدرن اختصاص یافته‌است. محفوظ در اکثر آثار خویش زن را محور قرار می‌دهد، به‌گونه‌ای که دیگر مضامین بر گرد آن می‌گردند. به دیگر سخن او «زن را محور مشکلی که قصد بیان آن را دارد قرار می‌دهد و دیگر شخصیت‌ها نیز با این زن در بیان مشکل و حل آن سهیم هستند» (العشماوی ۲۹). از مشهورترین رمان‌های نجیب محفوظ که سرنوشت زنان در آن به‌تصویر کشیده شده، *کوچه‌ی ملق* است که در سال ۱۹۴۷ میلادی نوشته شد. در حقیقت *کوچه‌ی ملق* نماد مصر است که جنگ، استبداد و استعمار آن را به‌تباهی کشانده‌است، به‌گونه‌ای که شخصیت‌ها از نیازهای اولیه‌ی زندگی محروم‌اند. عباس‌حلو یکی از شخصیت‌های داستان است که برای به‌دست آوردن دل نامزدش، حمیده و بهبود وضعیت اقتصادی به‌ناچار کوچه را ترک می‌کند و به ارتش انگلیس می‌پیوندد. اما حمیده که دختری خوش‌گذران و ستیزه‌جو است، به‌خاطر فقر، نداشتن پشتوانه‌ی خانواده و محدودیت‌های زندگی‌اش تشنه‌ی زرق و برق زندگی مدرن است. درواقع حمیده نمونه‌ای از زنان مصر یا به‌طور کلی جهان سوم است که از فقر، محرومیت و محدودیت رنج می‌برد. او با دیدن زندگی مرفه دختران غربی شیفته‌ی ثروت می‌شود. اما به‌خاطر محدودیت‌های جامعه و البته تفکر سنتی، پیوسته به مردانی متوسل می‌شود که می‌داند زندگی با آنها رنجی بزرگ است؛ درنهایت یکی از همین مردان وی را به‌سقوط اخلاقی می‌کشاند. زندگی در کاباره خواست حمیده نیست. سرنوشت غم‌بار حمیده یا حمیده‌ها محصول جامعه‌ای است که تنها ظواهر مدرنیته را پذیرفته و تبلیغ

می‌کند. پیامد مشترک مدرنیته در کشورهای جهان سوم باعث شده است که هنرمندان جوامع درحال توسعه به‌ویژه ایران نگاه ویژه‌ای به آثار نجیب‌محمفوظ داشته‌باشند و شیوه‌ی وی را در بیان معضلات اجتماعی به‌صورت خلاقانه در آفرینش آثار خویش به‌کار گیرند.

از افرادی که برای ساخت اثری اجتماعی-انتقادی به ادبیات عرب روی آورده، سامان مقدم است. این کارگردان برجسته نخستین فعالیت خود را در عرصه‌ی سینما سال ۱۳۷۰ با همکاری کارگردان مشهور ایرانی، مسعود کیمیایی در فیلم *رد پای گرگ*، آغاز کرد. از آثار مقدم می‌توان به فیلم‌های سینمایی *سیلوش*، *پارتی*، *مکس*، *کافه ستاره*، *صد سال به این سال‌ها*، *یک عاشقانه ساده*، *نهنگ عنبر*، *نهنگ عنبر ۲* و مجموعه‌های تلویزیونی *همراز*، *پری‌دخت*، *شمس‌العماره*، *قلب یخی*، *دیوار به دیوار* و *دیوار به دیوار ۲* اشاره کرد. مقدم در بیشتر آثار خویش مضامین اجتماعی و فضای بسته‌ی سیاسی را با زبانی طنز به‌تصویر می‌کشد، اما رویکرد او در *کافه ستاره* متفاوت است.

فیلم *کافه ستاره* نخستین اثر اقتباسی سامان مقدم با برداشتی آزاد از رمان *کوچه‌ی مدق* نجیب‌محمفوظ است و از این‌رو حاصل برهم‌کنشی و پیوند ادبیات و سینما. این فیلم که در سال ۱۳۸۴ تولید شد، یادآور فضای ویژه‌ی سیاسی-اقتصادی آن دوره و تأثیر آن بر زندگی طبقه‌ی فرودست به‌ویژه زنان است. *کافه ستاره* زندگی زنان فقیر و نگرش جامعه به جایگاه آنان را در یکی از محله‌های قدیمی تهران به‌تصویر می‌کشد. نکته‌ی قابل توجه شیوه‌ی هنرمندانه‌ی مقدم در بومی‌سازی اثری عربی و برجسته‌کردن زنان در فیلم است. او مکان، اسامی شخصیت‌ها و آداب و رسوم آنها را با بافت جدید هماهنگ می‌کند. این امر در اقتباس بسیار مهم است، چرا که به‌زعم زعفرانچی اقتباس، این محصول فرهنگی جدید، برای مخاطب در جامعه‌ی مقصد، ملموس‌تر می‌شود (۴۷۰). شخصیت‌های محوری زن این فیلم عبارتند از: فریبا، سالومه، ملوک و کتی. فریبا (افسانه بایگان) مالک کافه است که شوهری معتاد و لاپروا دارد و با برادرش خسرو (حامد بهداد) و مادرش (نیکی خردمند) در هم‌سایگی سالومه زندگی می‌کند. سالومه (هانیه توسلی) با پدر نابینایش (مسعود رایگان) در خانه‌ای استیجاری زندگی می‌کند و مستأجر ملوک (رؤیا تیموریان) است. او نامزد ابی‌مکانیک (پژمان بازغی) است که به‌دلیل تنگدستی همسرش ازدواجشان به‌تأخیر می‌افتد و درنهایت پس از زندانی شدن ابراهیم، سالومه به‌همراه دوستش کتی از محله می‌گریزد. ملوک از دیگر زنان فیلم است؛ همان‌گونه که از نامش پیدا است وضعیت مالی مناسبی دارد. او ازدواج نکرده و در پی مردی است که تکیه‌گاه عاطفی‌اش باشد. ملوک دل‌باخته‌ی خسرو، برادر فریبا است، اما خسرو هنگام فرار از مرز کشته می‌شود و این ازدواج سر نمی‌گیرد. او پس از خسرو به جوان دیگری دل می‌بندد و با او ازدواج می‌کند.

محفوظ کوچه‌ی ملق را با و صف غروب خور شید شروع و در ادامه این کوچه را به دقت و صف می‌کند. سپس مخاطب را با تک‌تک شخصیت‌های کوچه آشنا می‌کند؛ به گونه‌ای که نخست ما با مردان کوچه آشنا می‌شویم و در ادامه شخصیت‌های زن را می‌شناسیم. شخصیت‌ها در این اثر به موازات هم پیش می‌روند. با اینکه شخصیت محوری رمان حمیده است، نویسنده وی را نیز در کنار دیگر شخصیت‌ها قرار می‌دهد تا مخاطب با او آشنا شود. اما شکل روایت اقتباس سینمایی مقدم با اصل ادبی آن متفاوت است، به این شکل که در آن نشانه‌های روایت‌زنانه را می‌توان آشکارتر دید. این جستار با توجه به اینکه کافه ستاره اقتباسی آزاد از کوچه‌ی ملق است به برر سی چگونگی ساختار روایی فیلم کافه ستاره و منبع داستانی آن می‌پردازد تا تفاوت روایت در دو متن مبدأ و مقصد مشخص شود. به طور کلی این پژوهش در پی آن است بداند که: کدام مؤلفه‌های روایت‌زنانه در فیلم کافه ستاره راه یافته است؟ آیا فیلم از حیث نوع روایت و نگاه به زن به کوچه‌ی ملق نزدیک است یا خیر؟

پژوهش‌های بسیاری درباره‌ی نوشتار و روایت‌زنانه انجام شده است مانند: «روایت زنانه در داستان نویسی زنانه» (۱۳۸۴) از مریم حسینی، «نوشتارزنانه؛ واقعیت یا توهم؟» (۱۳۸۸) اثر قدرت‌الله طاهری، «مخاطب‌های زبان و روایت‌زنانه در داستان‌های نویسندگان زن» (۱۳۹۱) اثر پروا آذری، پایان‌نامه‌ی «برر سی تطبیقی روایت‌زنانه در نمای‌شنامه‌های متأثر از داستان‌های هزار و یک شب در آثار توفیق‌الحکیم و بهرام بیضایی» (۱۳۹۲) از منصوره عسکری، «مؤلفه‌های نوشتارزنانه در رمان سرخی تو از من» (۱۳۹۵) اثر سیدعلی قاسم‌زاده، «روایت‌زنانه در انعکاس‌گفتمان نمایشنامه‌ای» (۱۳۹۵) نگاشته‌ی فاطمه غلامی و «نشانه‌های سبک‌زنانه در ادبیات داستانی معاصر» (۱۳۹۶) از خوشقدم یونسی.

در پژوهش‌های یاد شده نویسندگان مؤلفه‌های روایی‌زنانه را برر سی کرده‌اند. آنچه این آثار را از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌کند، تأکید اغلب آنها بر لایه‌ی زبانی زن‌نوشت‌ها است. با توجه به اهمیت فراوان رویکرد بین‌رشته‌ای پژوهش‌های بسیاری در زمینه‌ی تعامل ادبیات داستانی و سینما در قالب اقتباس انجام شده است. از مهم‌ترین این آثار می‌توان به *اقتباس ادبی در سینمای ایران* (۱۳۶۸)، به قلم شهناز مرادی کوچی، *اقتباس برای فیلمنامه* (۱۳۶۸)، اثر محمد خیری و مقاله‌ی «سینمای اقتباسی ۱۳۷۷-۱۳۵۷» (۱۳۷۹)، نگاشته‌ی محمدباقر قهرمانی و نغمه ثمینی اشاره کرد. اما درباره‌ی اقتباس آثار نجیب محفوظ در سینمای ایران تنها مقاله‌ی «اقتباس یک فیلم ایرانی و مکزیک‌ای از رمان کوچه‌ی میداک نوشته‌ی نجیب محفوظ» (۱۳۹۳)، اثر راضیه تمنایی و

علیرضا انوشیروانی یافت شد که به چگونگی اقتباس و انطباق، رمان عربی در فیلم مکزیکی کوچه‌ی مدق و فیلم ایرانی کافه ستاره پرداخته است. مقاله‌ی «تحلیل گفتمانی فیلم‌نامه‌ی فیلم کافه ستاره» نیز به تحلیل فیلم‌نامه‌ی فیلم کافه ستاره با استفاده از تحلیل کلان لاکلاوموف، تحلیل خرد زبانی و تحلیل انتقادی گفتمان پرداخته است. درباره‌ی کوچه‌ی مدق نیز پژوهش‌های بسیاری انجام شده است که تنها مقاله‌ی «کلیشه‌ی زن شرقی در داستان زقاق‌المدق نجیب‌محموظ» (۱۳۹۴) تا حدودی به این جستار نزدیک است. نویسندگان در این اثر به بررسی شخصیت‌ها و تصاویر زنان شرقی در کوچه‌ی مدق پرداخته‌اند و زن را در این داستان لایه‌ای از اجتماع بیمار می‌دانند. اما تاکنون پژوهشی با رویکرد روایت‌شناختی زنانه به‌واکوی فیلم، به‌ویژه فیلم کافه ستاره و رمان کوچه‌ی مدق نپرداخته است. از این رو این جستار پژوهشی میان‌رشته‌ای است که در حوزه‌ی تعاملات ادبیات و سینما به بررسی نگاه متفاوت به زن در هنر و ادبیات می‌پردازد و به‌شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی چگونگی حضور مؤلفه‌های روایت‌زنانه را در آثاری مردنوشته تبیین و تحلیل خواهد نمود. بنابر این بایسته است پیش از پرداختن به بحث اصلی نشانه‌های روایت‌زنانه معرفی شود.

روایت شیوه‌ی خاص گزینش و چینش مجموعه‌ای از تم‌ها و کنش‌ها در داستان است که در فضای خاصی رخ داده است و «معرف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع شده است» (لوتنه ۹). روایت «در ادبیات مکتوب، گفت‌وگوهای شفاهی، نمایش‌نامه، فیلم، نقاشی، رقص و پانتومیم ظاهر می‌شود» (هرمن ۴۷). شیوه‌ی روایت می‌تواند با توجه به ذهن و زبان راوی متفاوت باشد. زنان با حضور خود در عرصه‌ی داستان نویسی افزون بر بهره‌گیری از بن‌مایه‌های دینی، اجتماعی و تاریخی در داستان، شیوه‌ی روایت ویژه‌ای را نیز خلق کردند که آنان را از مخلوق جهان‌ذهنی نویسندگان مرد بودن رهایی بخشید. در واقع این شیوه‌ی روایت دست‌آورد جنبش سیاسی-اجتماعی است که به‌منظور دفاع از حقوق زن و برابری زن و مرد در عرصه‌های مختلف خانوادگی، فرهنگی و اجتماعی شکل گرفت. فعالان این عرصه که به «فمینیست» شهرت یافتند، معتقد بودند در جامعه‌ی مدرن، زن بیشتر آسیب دیده است و می‌کوشیدند زنان را آگاه نمایند تا ابتدا خود را بشناسند. سپس با ارائه‌ی تعریفی خاص از خود، از قید تصویرهایی که مردان از آنان ترسیم کرده‌اند، رهایی یابند. «آنها معتقد بودند در گفتمان فرادست‌مردانه، زنان همواره موضوع گفتمان‌اند و هرگز در مقام فاعل قرار نمی‌گیرند. خاستگاه‌های زنانه از آغاز مدفون شده است و باید آنها را بازیافت» (وولف و همکاران ۲۶۳). هدف فمینیست‌ها دست‌یابی به برابری، رواج عدالت در جامعه و تغییر نگرش درباره‌ی

<sup>1</sup> Feminist

زنان بود. با انتشار کتاب *حقانیت حقوق زنان* از مری وولستون کرافت<sup>۱</sup> و کتاب *انقیاد زنان* اثر جان استوارت<sup>۲</sup> توجه نسبتاً جدی به زنان شکل گرفت. در سال ۱۹۱۹ ویرجینیا وولف<sup>۳</sup> با انتشار کتاب تأثیرگذارش به نام *اتاقی از آن خود* موج جدیدی به راه انداخت که دست‌آورد آن بهبود وضعیت زنان در جامعه مانند: برخورداری از حقوق رأی، آموزش برابر و حضور در عرصه‌های اجتماعی-سیاسی، اقتصادی و فرهنگی بود. این مرحله که «موج اول فمینیسم» است «غالباً جنبه‌ای کاملاً سیاسی داشت؛ به این مفهوم که نویسندگان نام‌برده احساسات خشمگینانه علیه بی‌عدالتی را بیان می‌کردند و آگاهی سیاسی زنان را نسبت به ستمی که مردان بر آنها روا می‌داشتند ارتقاء می‌دادند» (سلدن ۲۶۳).

«موج دوم» جنبش زنان با کتاب *جنس دوم* اثر سیمون دوبووار<sup>۴</sup> فرانسوی شدت گرفت. نویسندگان در این کتاب «دیگری» بودن زن را از دریچه‌ی نگاه مردان مطرح می‌کند. حال آنکه زنان تنها «درباره‌ی آنچه مهم یا فاقد اهمیت است؛ اندیشه‌ها و احساس‌های متفاوتی دارند» (سلدن ۲۵۹) و اساساً در مفهوم زیست‌شناختی خود «دیگری» نیستند. در واقع مفهوم دیگری، فرودست و وابسته به اصل یا مرد بودن «مقوله‌ای اساسی از فکر بشری» (دوبووار ۲۰) و مجموعه‌ی تمدن است که ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و تاریخی بر آنان تحمیل کرده‌است. جنبش فمینیسم نهادهای سیاسی و فرهنگی را به‌طور مستقیم به چالش کشید و به‌ظهور و تجلی هرچه بیشتر و بی‌پرده‌ی جنسیت‌زنانه از طریق نوشته‌ها و مقالات پرداخت. موج سوم، تحت تأثیر فلسفه و هنر پست‌مدرن بیشتر در فرانسه و تحت‌تأثیر آن در آمریکا و سایر کشورهای اروپایی ایجاد شد. برنامه‌ی اصلی این طیف رد و انکار نهادهای اجتماعی چون خانواده و ازدواج است و ضمن ظالمانه دانستن آنها، آزادی زنان را در کسب استقلال در همه‌ی زمینه‌ها می‌داند و بر این باور است که این هدف جز از طریق فروپاشی نظام مردسالاری و هرآنچه که مرتبط با این نظام است، میسر نخواهد شد. یکی از راهکارهای این موج در حوزه‌ی فرهنگ و ادبیات، نفی زبان موجود و ایجاد «زبان و نوشتار زنانه» است (طاهری ۸۹-۸۸). در واقع نویسندگان زن در آثارشان ویژگی‌های زنانه را به شیوه‌ای متفاوت به کار می‌برند. به‌زعم میرعابدینی این شیوه‌ی روایت کوششی است به‌منظور کشف فردیت و هویت زن با تأکید بر نقش اجتماعی و درونیات وی و ارائه‌ی تصویری متفاوت از زن که همواره در آثار نویسندگان مرد نقش می‌بسته‌است (۱۳۷۷ ج ۳، ۱۱۱۰). آنها که به‌شناختی تازه از خود و

<sup>1</sup> Mary Wollstonecraft

<sup>2</sup> John Stuart

<sup>3</sup> Virginia Woolf

<sup>4</sup> Simone de Beauvoir



موقعیت‌شان در جامعه دست یافتند؛ کوشیدند از خود و آرزوهای خود بگویند (۱۱۱۰) و جهان را از زاویه‌ی نگرش خاص خود به‌نمایش بگذارند. اما امروزه روایت‌زنانه تنها متعلق به زنان نویسنده نیست بلکه «شیوه‌ی است دوجنسیتی که هم زنان و هم مردان می‌توانند برگزینند» (وولف و همکاران ۲۶۷). این جستار اساساً با چنین رویکردی به‌بررسی ساختارروایی فیلم *کافه ستاره* و *کوچه‌ی مدق* خواهد پرداخت.

### مؤلفه‌های روایت زنانه

درباره‌ی شیوه‌ی تدوین مؤلفه‌های روایت‌زنانه باید گفت که این مؤلفه‌ها پس از مطالعه‌ی منابع متعددی مانند کتاب‌های *تاقی/از آن خود، زن و ادبیات، سبک‌شناسی* (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها) و پایان‌نامه‌ی «بررسی تطبیقی روایت‌زنانه در نمای‌شنامه‌های متأثر از داستان‌های هزارویک شب در آثار توفیق‌الحکیم و بهرام‌بیزایی»، استخراج و تقسیم‌بندی شد. شکل زیر نشان‌دهنده‌ی مهم‌ترین مؤلفه‌های روایت‌زنانه است که در *کافه ستاره* جلوه‌نمایی می‌کنند. در ادامه به تبیین و تحلیل هر یک از این ویژگی‌ها در رمان و فیلم پرداخته‌می‌شود.

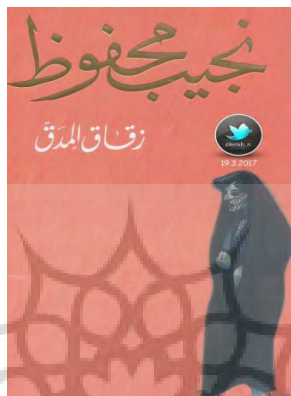


#### ۱. حضور پررنگ شخصیت‌های زن

یکی از ویژگی‌های روایت‌زنانه حضور پررنگ شخصیت‌های زن در متن است و «اینکه معمولاً شخصیت اول داستان هم، زن است» (حسینی ۹۷). در عنوان *زقاق/مدق* نشانی از هویت زنانه نیست؛ بلکه نام کوچه و ماهیت اجتماعی آن برجسته‌می‌شود. اما در طرح‌جلد رمان تصویر زنی چادری در

پس‌زمینه‌ای سرخ‌رنگ قرار دارد که روبند آن فقط جلوی دهان زن را پوشانده است. پوشاندن دهان زن می‌تواند اشاره‌ای ظریفی به جایگاه زن در جوامع شرقی و فقدان آزادی بیان وی باشد. زمینه‌ی سرخ تصویر نیز ورود زن را به مکانی ممنوعه در ذهن تداعی می‌کند.

#### تصویر ۱: طرح روی جلد کوچه‌ی مدق



این تصویر تنها سرخ در آستانه‌ی اثر است که بر محتوای زنانه‌ی آن دلالت دارد. نخستین بند رمان با وصف فضای کوچه آغاز می‌شود: «خور شید روبه ناپیدایی می‌رود و کوچه‌ی مدق در لفافی تیره از شفق غروب پیچیده می‌شود. دیوارها که فضای کوچه را از سه طرف همچون تله‌ای بر دام انداخته‌اند بر افق تیرگی‌اش می‌افزایند» (محفوظ ۱۲-۱۱). شروع داستان با وصف غروب خورشید نقش مهمی در القای فضای تیره‌وتار کوچه دارد و محصوربودن آن نیز بر فضای بسته، بی‌رمق و روبه تباهی کوچه دلالت دارد. سپس دکان‌ها و فضای کاملاً مردانه‌ی کوچه وصف می‌شود. ترسیم غیاب زن در کوچه نشانی از ساختار فکری حاکم بر مصر است که در آن زن محکوم به خانه ماندن است و حضور در اجتماع و داشتن شغل از امتیازهای ویژه‌ی مرد است. در کوچه‌ی مدق جنبه‌ی زنانه‌ی اثر برجسته‌نیست. درواقع دغدغه‌ی اصلی نویسنده کوچه است که مجازی از نوع جزء و کل و نمادی از مصر است. اما در فیلم *کافه ستاره* از همان آغاز دلالت‌های ضمنی وجود دارد که تأکید بر جنس زن است. درواقع حضور زن در این فیلم از عنوان اثر آغاز می‌شود. گزینش نام ستاره برای کافه به‌نوعی هویت زنانه‌ی فیلم را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند که در صحنه‌ی آغازین پیوند عنوان و محتوا برجسته‌تر می‌شود. افزون بر آن واژه‌ی کافه «بر جنبه اجتماعی حضور تأکید دارد-محلی که افراد می‌توانند در آنجا با هر عقیده و سلیقه‌ای حضور یابند» (شعیری ۲۱۷). از طرفی نام کافه از فرهنگی دیگر حکایت دارد. گویا هدف به‌کارگیری واژه‌ی بیگانه اشاره‌ای به ماهیت ساختگی این

مکان است. مکانی که نام آن و میزبیلیارد، حلقه‌هایی است که مخاطب را متوجه حضور فرهنگ بیگانه می‌کند که از زن به‌مثابه‌ی عنصری جذب‌کننده بهره‌می‌گیرد تا بازار خویش را رونق بخشد. در عنوان‌بندی آغازین فیلم، مخاطب از ورای یک آکواریوم که در آن ماهیانی به‌کندی حرکت می‌کنند و از میان منقذهای پرده که به‌نوعی حجاب محسوب می‌شوند، به کافه می‌نگرد. نگریستن از پشت پرده می‌تواند اشاره‌ای تلویحی به راوی یا نگاه‌زنانه در فرهنگ ایران باشد که همواره جایگاهی ورای پرده داشته‌است. تصویر فضای بسته‌ی آکواریوم همراه با ضرباهنگ کند موسیقی و رنگ سیاه عنوان با خطی شکسته؛ فضایی محدود، ایستا و هراسناک را به‌ویژه زمان ساخت اثر در ذهن تداعی می‌کند.

### تصویر ۲: عنوان‌بندی فیلم



نکته‌ی درخور توجه حضور میزبیلیارد در کافه و برجسته شدن آن از یک سو نشان از جدال بین سنت و مدرنیته است و از دیگر سو برجسته شدن مدرنیته که حتی می‌تواند با دیدگاه فمینیستی زن برابر است با تازگی و تجدد ارتباط داشته‌باشد که زن را عنصر تحول، تجدد و حیات‌نو می‌دانند. افزون‌بر حضور برجسته‌ی شخصیت‌های زن و گزینش نقش اول از میان زنان، اولین بازیگری که نام او بر صفحه نقش می‌بندد نیز «افسانه بایگان» است که در نقش فریبا در فیلم حضور دارد و داستان از زاویه‌ی دید او روایت می‌شود. این نام خود جذب‌کنندگی بیشتری را القا می‌کند و انتخاب زاویه‌ی دیدزنانه تأکیدی بر هویت زنانه‌ی کافه است. تصویر بعدی ترسیم چهره‌ی سیاه‌پوش و به‌سوغ نشسته‌ی فریبا است.

### تصویر ۳: فریبا در سوغ همسرش



این تصویر پس از نمایش میزبیلیارد در کافه‌ای سنتی نیز می‌تواند به آسیب‌پذیر بودن زن در جدال بین سنت و تجدد و قربانی شدن او دلالت داشته باشد که عنوان‌بندی را به فیلم متصل می‌کند. در همین صحنه‌ی آغازین فیلم، به‌گونه‌ای با تراجم تصاویر مواجهیم که با محوریت یافتن شخصیت‌های زن پیوند استواری میان نام کافه و عنصر زن برقرار می‌شود.

## ۲. به تصویر کشیدن همدلانه‌ی وضعیت زنان

در کوچه‌ی ملق زنان و مردان در موازات یکدیگر وصف می‌شوند و راوی با حوصله افراد متعدد داستان را با جزئیات به تصویر می‌کشد، اما فیلم بر محور زندگی سه زن شکل گرفته است و وضعیت این زنان را مجسم می‌کند که در کشمکش‌های اجتماعی-اقتصادی تباہ می‌شوند. کافه ستاره برشی از زندگی زنان در جامعه‌ی کنونی است که در بند نظام ارزش‌های موروثی و چیرگی مردان قرار دارند. زنانی که آموخته‌اند هویت آنها در گرو سایه‌ی مرد است و «به تبع مردان اعتباری دارند، و برترین زنان، مردانه‌ترین آنانست» (ستاری ۱۳). فریبا شخص اول فیلم و نخستین راوی داستان است. ابتدا زندگی خود او روایت می‌شود: او زنی خانه‌دار نیست، بلکه شغلی مردانه دارد که استقلال مالی زن در جهان مردسالار نوعی هنجار شکنی به شمار می‌رود؛ چراکه در نظر فمینیست‌ها «تیه‌ساز مالی و اقتصادی زن را محملی مناسب برای غلبه و حکمرانی مردان در طول تاریخ می‌دانند» (بهین و باقری ۲۷). او صاحب کافه‌ای است که محل تجمع مردان است، مردانی که اغلب، درمانده‌ی اقتصادی‌اند و اوضاع نابسامان اقتصادی جامعه آنها را مجاله کرده است و حضور آنها در کافه به‌گفته‌ی فریبا «از سرماس نه از عشق بیلبارد» (مقدم ۱: ۳۳: ۲۴). فریبا گرفتار وضعیت اقتصادی نابسامان است که ساختار اجتماعی مردانه آن را پدید آورده است؛ این ساختار بیمار اقتصادی، فریبا را به‌زنی خدمتگزار در کافه‌ای که اتفاقاً مشتریانش مردانند تبدیل کرده است؛ زنی که بستر ساز شادی، تفریح و

به‌بازی پرداختن یا دست‌کم خلوت‌نشینی مردان است. نکته‌ی درخور تأمل، نوع بازی مردان در کافه است: بازی بیلیارد؛ در عرف جامعه‌ی ایرانی یک بازی مردانه و البته متعلق به طبقه‌ی برتر اقتصادی است. اگر به این نکته توجه کنیم که مردان درمانده و گرفتار دشواری‌های اقتصادی جامعه، در کافه به بازی می‌پردازند که بازی خودشان نیست و میزبیلیاردشان نیز اجاره‌ای است و فریبا با این ابزار اجاره‌ای می‌کوشد هم هزینه‌ی زندگی مردی معتاد (شوهرش که مردی عیاش، معتاد و بی‌مسئولیت است و فقط گاه برای گرفتن پول نزد او می‌آید) را فراهم کند و هم فرصت تفریح مردان درمانده‌ی بیگانه را فراهم نماید و گذشته از همه‌ی اینها، صاحب میز (شاهین) نیز گاهی برای دریافت اجاره‌ی میز با او درگیر می‌شود، می‌بینیم که با ساختار پیچیده‌ی مردانه‌ای مواجهیم که فریبا ناگزیر است با آن بجنگد و درنهایت بدان تن دهد؛ فریبا با بخشی از ساختار اقتصادی-اجتماعی مردانه می‌جنگد تا نیاز اولیه و ضروری زندگی شوهرش و نیاز بخش دیگری از جامعه‌ی مردانه، مردان بیگانه، را برآورده سازد؛ خود او در این رقابت و جدال کجاست؟ هیچ‌جا، او برای کدام خواسته‌ی خود می‌کوشد یا می‌جنگد؟ خود او این‌گونه پاسخ می‌دهد: «صبح تا شب دارم عین سگ می‌دوم تا حرف‌مفت از این و اون نشنوم... می‌خوام تو این محل اقلایه سایه خری روم باشه» (مقدم ۱۹: ۴۴). فریبا با اینکه همسرش را تنها حیوانی مذكر می‌داند، به‌اقتضای تفکر سنتی‌اش، سایه‌ی وی را پناه‌جایی امن برای گریز از سخنان دیگران می‌داند و حاضر است به‌زندگی خفت‌بار با چنین مردی ادامه بدهد.

فریبا نمونه‌ای از زنان ایرانی است که برای برابری با مردان می‌کوشد مانند آنان رفتار کند. شغلی مردانه برمی‌گزیند و هزینه‌ی زندگی را خود تأمین می‌کند. اما باوجود استقلال مالی به‌خاطر نداشتن امنیت در جامعه مجبور است سایه‌ی سنگین مردی معتاد را تحمل کند. معادل دقیق این شخصیت در کوچه‌ی مدق وجود ندارد. می‌توان شخصیت وی را ترکیبی از حسنیه‌نانوا و ننه‌حسین، همسر استاد کر شه در زمان دانست. حسنیه‌نانوا مانند فریبا شاغل است و در کنار شوهرش به‌پخت نان مشغول است که با فروش آن امرار معاش می‌کند. تفاوت او با فریبا در این است که او بسیار مقتدر است و گاه‌وبیگاه شوهر بی‌عرضه‌اش را به‌خاطر اندک خطایی به‌کتک می‌گیرد. از طرفی شباهت فریبا با ننه‌حسین در این است که استاد کر شه، شوهر ننه‌حسین صاحب قهوه‌خانه‌ای در کوچه است. او شخصیتی بی‌بندوبار چون فریدون، همسر فریبا دارد و قهوه‌خانه مکانی برای به‌دام انداختن طعمه‌های او به‌شمار می‌رود. حسین کر شه نیز مانند خسرو، برادر فریبا از کوچه و مردمان آن نفرت دارد و کوچه را ترک می‌کند.

سالومه از دیگر زنان این فیلم است. اگر به تصویر مردانی که مستقیم یا غیرمستقیم در زندگی سالومه حضور دارند، بنگریم، لایه‌های پنهان شخصیت و زندگی سالومه، بهتر آشکار می‌شود:

- پدر سالومه معلمی نابینا است و به دلیل تنگدستی نمی‌تواند چشمانش را معالجه کند. تنها آرزوی پدر سالومه که نماینده‌ی قشر سنتی است، نه در ست می‌بیند و نه میلی به تغییر و وضعیت دارد، این است که فرزندش را در لباس عروسی ببیند و تمام تلاش سالومه این است که آرزوی پدرش را برآورد.

- نامزد سالومه، ابی (به شدت عاشق یکدیگرند)، شاگرد مکانیک است و وضعیت اقتصادی مناسبی ندارد.

- دو ست نامزد سالومه، یعنی خسرو، جوانی است بی‌کار که می‌خواهد به قصد یافتن کار به ژاپن برود. خسرو پولی، به امانت، دست فریدون، دارد اما نمی‌تواند آن را پس بگیرد.

- خسرو فریدون را می‌کشد اما نه به خاطر طلبش، بلکه به سبب اینکه فریدون، همسرش (فریبا) یعنی خواهر خسرو را کتک زده است. این قتل پایان شومی دارد و زندگی افراد داستان به ویژه سالومه و ابی را به تباهی می‌کشد. خسرو بعد از کشتن فریدون به ابی پناه می‌آورد و از او کمک می‌خواهد. ابی اندکی پول به او می‌دهد و از برادرش می‌خواهد که به خسرو کمک کند. اما خسرو هنگام عبور از مرز کشته می‌شود. ابی بعد از کشته شدن خسرو، تصمیم می‌گیرد، طلاهای دزدی فریدون را که خسرو نزد وی گذاشته بود از آن خود کند، اما هنگام فروش آن دستگیر می‌شود و به چهار سال حبس محکوم می‌شود. به گفته‌ی خود او چهار سال بعد او آدمی بی‌پول است که کارش را از دست داده است (مقدم ۵۶: ۳۵). این آخرین گفت‌وگوی سالومه و ابی است. در این گفت‌وگو سالومه به سؤال ابی که آیا منتظرش می‌ماند یا نه؟ پاسخی نمی‌دهد و سکوت می‌کند.

- طلب کار فریبا، شاهین که معادل شخصیت فرج ابراهیم در رمان است، گاهی برای گرفتن طلب خود به کافه می‌رود، روزی سالومه را آنجا می‌بیند و ظاهراً عاشق او می‌شود. او در حال گفت‌وگو با سالومه است که ابی از راه می‌رسد و با شاهین درگیر می‌شود. دیدار بعدی شاهین و سالومه در کافه و بعد از زندانی شدن ابی است. سپس شاهین برای خواستگاری نزد پدر او می‌رود. به زندان افتادن ابی، سالومه را در انتخاب ادامه‌ی مسیر، دچار تردید می‌کند و روبه‌رو شدن دوباره‌ی او با شاهین این تردید را دوچندان می‌کند. این تردید در نهایت سبب می‌شود سالومه از خانه خارج و به سوی سرنوشت نامعلومی رهسپار شود.

در کوچ‌های ملق تمامی افراد به گونه‌ای قربانی‌اند و انگشت اشاره به سوی شخص خاصی نیست. اما در کافه ستاره مردانی که خود قربانی‌اند، در شکل‌گیری و وضعیت و زندگی سالومه بسیار مؤثرند؛ آنچه سالومه تجربه می‌کند نتیجه‌ی تصمیم و کنش مردانی است که سایه‌ی حضورشان بر زندگی

سالومه سنگین است. انجام شوم زندگی سالومه پیامد اشتباه خسرو، ابی و مزاحمت‌های شاهین است. این وضعیت، ذهن سالومه را درگیر می‌کند و درنهایت او را که آرزوی پدرش را بر باد و هم‌سرش را که به‌گفته‌ی خود او تمام امیدش به سالومه بود (مقدم ۱: ۲۷: ۳۸)، در بند می‌بیند به‌گذاشتن و گذشتن، به‌رفتن و رهاکردن همه چیز وامی‌دارد.

آنچه درخور توجه است جایگزینی سالومه به‌جای حمیده است. سالومه شخصیتی کاملاً متفاوت و بومی شده است که در کوچه‌ی مدق زنی با چنین ویژگی‌هایی حضور ندارد. او زنی عقیف، عاشق و وفادار است. زنی برساخته‌ی داستان‌پردازان مرد که همواره در داستان‌های کهن ایرانی ستوده شده است. او به‌همه‌سر، پدر و زندگی‌اش عشق می‌ورزد و مادر شدن آرزوی او است. در مجموع هیچ نشانه‌ای از عصیان در رفتار سالومه دیده نمی‌شود. در تقابل با حمیده در کوچه‌ی مدق که دختری زیبا، مغرور و خشن است و از مردان کوچه و شیوه‌ی زیست آنها که زن را ابزاری برای بقای نسل خویش می‌دانند، نفرت دارد. دستیابی به ثروت تنها انگیزه‌ی او است که سایه‌ی سنگین این مردان را در زندگی‌اش تحمل کند. نداشتن پدر و مادر که در جوامع عربی ضعف و نقص بزرگی به‌شمار می‌رود و زندگی در محله‌ای فقیر و تهیدستی حمیده بیش از هر چیزی او را دلپسته‌ی ظواهر زندگی کرده و اگر به خواستگار خود عباس پاسخ مثبت می‌دهد، به‌خاطر آینده‌ی رؤیایی است که او به حمیده وعده داده است. اما زندگی مانند سایر زنان کوچه برای حمیده رنجی بزرگ است. او می‌داند آینده‌اش با عباس درنهایت ارمغانی فراتر از خانه‌داری و پرورش کودکان برای او نخواهد داشت. بنابر این تصمیم می‌گیرد با مردی دلال به نام فرج‌ابراهیم از کوچه و تمامی سنت‌های آن که زن را به‌موجودی خانه‌نشین و مطیع تبدیل کرده است، بگریزد.

برای دگرگونی شخصیت حمیده در کافه ستاره دو دلیل می‌توان یافت. نخست اینکه در فرهنگ سامان مقدم به‌ویژه فضای بسته‌ی دهه‌ی هشتاد، امکان بازنمایی شخصیت سرکش و جسور حمیده که در پی گریز از نقشی که ساختار مردانه برای او در نظر گرفته است و نیز دستیابی به ثروت به‌روسی‌گری می‌افتد، وجود ندارد. دوم اینکه کارگردان با این جایگزینی قصد دارد از فاجعه‌ای هولناک‌تر خبر دهد؛ چراکه دختری خانواده‌دوست و پای‌بند به ارزش‌های جامعه‌ی خویش در مواجهه با تناقض‌های موجود در جامعه‌ی سنتی، فقر و نبود امنیت دچار سرگشتگی می‌شود و به‌ناچار به تمامی علایق و ارزش‌ها پشت می‌کند و از جامعه می‌گریزد.

ملوک از دیگر زنانی است که زندگی او روایت می‌شود. او وضع مالی مناسبی دارد اما تنها زندگی می‌کند و ازدواج نکرده است. ملوک عاشق خسرو است. اما بعد از کشته شدن خسرو عاشق جوان دیگری می‌شود و با او ازدواج می‌کند. ملوک معادل سنیه‌عقیفی در کوچه‌ی مدق است. او نیز مالک

ساختمانی است که حمیده با نامادری اش در آن زندگی می‌کند. سنیه زنی پنجاه ساله و ثروتمند است که ازدواج ناموفقی داشته‌است و تنها زندگی می‌کند. اما باوجود تمکن مالی احساس نیاز به تکیه‌گاهی از جنس مرد دارد که با وساطت ننه‌حمیده به آرزویش می‌رسد.

شخصیت زن متفاوت فیلم کتی است؛ او تقریباً مرد ستیز و شیفته‌ی زرق و برق زندگی مدرن است، اما نکته‌ی مهم اینکه او در فیلم شخصیت مؤثری نیست و وضعیت زندگی اش مغفول می‌ماند. کتی هوای رفتن به دبی در سر دارد و از سالومه می‌خواهد با او همراه شود. اما سالومه که به پدر، همسر و محله‌اش علاقه دارد، ابتدا قبول نمی‌کند. در گفت‌وگوهای سالومه و کتی هیچ‌گاه نام این شخصیت به زبان نمی‌آید. گویا این‌گونه حضور وی برای ترسیم شخصی بی‌هویت است. کسی که را ضی است به‌هر قیمتی از وطنش بگریزد و اینکه به‌گفته‌ی خود او تنها و سیله‌ای برای ورود جنس است (مقدم ۱: ۳۵). این شخصیت تقریباً رفتاری چون حمیده در کوچه‌ی ملق دارد. اما در فیلم تنها در چند صحنه حاضر می‌شود و اطلاعاتی از وضعیت زندگی اش در اختیار مخاطب قرار نمی‌گیرد.

نقطه‌ی مشترک رمان و فیلم در این است که زنان هویت اجتماعی خویش را در پیوند با دیگری می‌دانند. به‌گونه‌ای که حضور مرد نقش تعیین‌کننده‌ای در زندگی آنها دارد و فقدان مرد را در زندگی نوعی کمبود می‌دانند. این نوع تفکر زنان جامعه پیامد نظام مردسالار است که افراد را تحت سلطه‌ی خود قرار داده‌است. نوعی قدرت که تنها به‌صورت نوعی اجبار برای کسانی که در اختیارش ندارند عمل نمی‌کند، بلکه «آنها را احاطه می‌کند، از آنها و از میان آنها می‌گذرد، بر آنها تکیه می‌کند، درست مثل خود آنها که در نبردشان علیه این قدرت بر وسایلی تکیه می‌کنند که قدرت بر آنها اعمال می‌کند» (تاجیک ۲۹۹). قدرتی که بیشتر جنبه‌ی عاطفی و روانی دارد و به‌صورت پنهان حوزه‌ی ذهن و عمل افراد را کنترل می‌کند، به‌گونه‌ای که آنها آزادانه در راستای خواسته‌های صاحب قدرت عمل می‌کنند.

### ۳. تعدد راوی

در نگارش زنانه صداهای متعدد با نگرش‌های متفاوت شنیده می‌شوند که با یکدیگر به گفت‌وگو می‌پردازند. درواقع این شیوه‌ی نگارش مانند نوشتار مردانه کلام‌مدار، خطی، هدفمند و آگاهی‌بخش نیست؛ بلکه «باز، پویا و چندنوا است» (وولف و همکاران ۲۶۳). راوی کوچه‌ی ملق از آغاز تا انجام دانای کل است، به‌گونه‌ای که راوی به‌افکار، اعمال، احساسات و ویژگی‌های ظاهری و باطنی تک‌تک شخصیت‌ها اشراف کامل دارد و خود از بیرون داستان به‌وصف افکار، رفتار و خصوصیات آنها می‌پردازد. در این شیوه‌ی روایت شخصیت‌ها «در داستان هیچ‌گونه نقشی ندارند؛ درواقع نویسنده،



راوی داستان است و داستان از زاویه‌ی دید سوم شخص نقل می‌شود» (میر صادقی ۵۰۸). بنابراین این راوی در کوچه‌ی مدق نقشی خدای‌گونه دارد و صدای او صدای مسلط در داستان است. مهم‌ترین دگرگونی که در کافه ستاره اتفاق می‌افتد حذف راوی مقتدر و همه‌چیزدان رمان است که از دنیای بیرون به جهان شخصیت‌ها می‌نگرید و جایگزینی شخصیت‌های فیلم به جای آن است. با این تغییر مخاطب با شخصیت‌هایی آشنا می‌شود که خود افکار، رفتار، دغدغه‌ها و محدودیت‌های زندگی را بازگو و نگرش خویش را نسبت به جهان پیرامون بیان می‌کنند. در اپیزود اول شاهد زندگی فریبا از زبان خودش هستیم. فریبا ما را با همسرش که فردی عیاش است، آشنا می‌کند. سپس علت درگیری خسرو را با فریدون و در نهایت قتل او به دست خسرو که آغاز فروپاشی چندین زندگی است، بازگو می‌کند. در اپیزود دوم سالومه حاضر می‌شود و به مرور رویدادهای زندگی خویش می‌پردازد. او ابتدا به روایت دیدارهای عاشقانه‌ی خود با همسرش می‌پردازد. سپس به شرح حوادثی می‌پردازد که زندگی و آرزوهای وی را تباہ می‌کند. در اپیزود سوم نیز ملوک حاضر می‌شود و دغدغه‌ها و نگرش خود را نسبت به زندگی شرح می‌دهد. او عشقش به خسرو را بیان می‌کند و حوادثی را ترسیم می‌کند که باعث انتقال این عشق به شخص دیگری می‌شود. در این شیوه‌ی روایت هیچ صدایی بر صدای دیگر برتری ندارد؛ بلکه تعدد راوی‌ها به منظور بیان معنای‌های پنهان است.

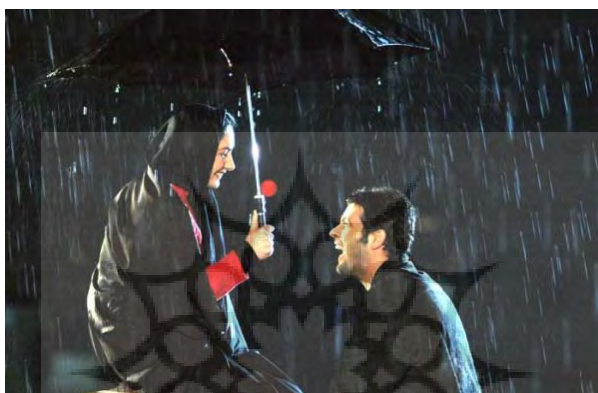
#### ۴. تجلی رمانتیک عشق

مفهوم عشق یا دیگرخواهی از رایج‌ترین مضامین برجسته‌ی داستان در روایت زنانه است. در حقیقت زن و عشق دو مفهوم جدایی‌ناپذیرند، «به همین جهت داستان زنان هم که بازتاب خواسته‌ها و عواطف و احساسات ایشان است مملو از داستان عشق و عاشقی است» (حسینی ۹۷). در کوچه‌ی مدق عشقی دوسویه دیده نمی‌شود. در این اثر تنها عباس عاشق حمیده است. اما حمیده «اگر به ازدواج به عنوان سرنوشتی محتوم و طبیعی ایمان نداشت، در راندن وی و جفای به او تردید نمی‌کرد» (محموظ ۹۳). در واقع حمیده به خاطر رهایی از فقر، عباس را به نامزدی می‌پذیرد. نگاه فرج‌ابراهیم به حمیده نیز کاملاً ابزار است و علاقه‌ای میان آنها وجود ندارد. حمیده هم این مرد را به این خاطر برمی‌گزیند که «ا سکناس‌ها و ظاهر برازنده‌اش شهادت می‌دهند، از جمله مردان مایه‌داری است که توان دور نگه‌داشتن وی را از فقر دارد» (۱۹۳).

اما در کافه ستاره مؤلفه‌ی عشق نیز برجسته است. نخستین ماجرای عاشقانه‌ی این فیلم، عشق نافرجام سالومه و ابی مکانیک، پسری تهی‌دست (معادل عباس‌حلو) است. هر دوی آنها مستأجر ملوک‌اند. تنها فضای شاد و رنگین داستان متعلق به پنجره‌ای است که این دو با هم ارتباط برقرار می‌کنند. اما فقر و تهیدستی ابراهیم سبب می‌شود که تصمیم اشتباهی بگیرد. او طلاهای دزدی

فریدون را که خسرو به او امانت داده است، می‌فروشد تا بتواند خواسته‌ی سالومه را که داشتن یک سرپناه است برآورده کند. اما دستگیر و زندانی می‌شود و این‌گونه شادی‌های زودگذر آنها رنگ اندوه به‌خود می‌گیرد. از این‌رو سالومه که بدون وجود همسرش دیگر دنیا برایش ناامن است، راهی دیار غربت می‌شود.

#### تصویر ۴: گفت‌وگوی سالومه با نامزدش



ماجرای عشقی دیگر عشق ملوک به خسرو است. او علاقه‌اش را به خسرو که اختلاف سنی زیادی با او دارد ابراز می‌کند، اما با مرگ خسرو این عشق نافرجام می‌ماند. سپس به پسر جوان دیگری دل می‌بندد و با او ازدواج می‌کند. اقدام ملوک را می‌توان نوعی مبارزه علیه سنت دانست که آداب و رسوم را زیر پا می‌گذارد. او خود اقدام به خواستگاری می‌کند و با ازدواج با جوانی کم‌سال‌تر از خود، سنت را به‌سخره می‌گیرد. اما در کوچگی ملق این ننه‌حمیده است که واسطه‌ی ازدواج سنیه‌عفی‌فی با مردی کوچک‌سال‌تر از وی می‌شود.

#### ۵. رؤیانگاری

زنان بیشتر از مردان رؤیاپردازی می‌کنند؛ چرا که «در دنیای رماتیک‌زنانه، دنیای رؤیا و خیال، جبران‌کننده‌ی بسیاری از آرزوها و رؤیاهای دست‌نیافتنی زنانه‌است» (فتوحی ۴۱۷). آرزوی شخصیت‌های کوچگی ملق دست‌یابی به ثروت و قدرت است و درنهایت تمامی رؤیاها به این‌دو ختم می‌شود. به‌ویژه حمیده که در کوچه‌گردی‌ها بیش از هر چیزی ویتترین مغازه‌ها برای وی جذاب بود. نظاره‌ی ویتترین‌های لباس، زیورآلات و اثاث نفیس «در نفس ز یادہ طلمب و آرزومند قدرت و سیطره‌اش، رؤیایی جادویی را سامان می‌داد و بندگی قدرت را برهمن اساس در عشق‌به‌مال متمرکز کرده بود» (محفوظ ۴۹). او «برای اشتیاق آزاردهنده‌ای که در اعماق وجودش زبانه می‌کشید جز

ثروتی عظیم دارویی نمی‌شناخت» (۱۵۰). بر همین اساس حمیده هنگامی که سلیم‌علوان (مردی ثروتمند) از او خواستگاری می‌کند عهدش با عباس را از یاد می‌برد و قصد دارد با سلیم ازدواج کند؛ اما بعد از بیماری این مرد و ناتوانی او در برآوردن آرزوهای حمیده او را نیز رها می‌کند. سپس با شخصی به نام فرج‌ابراهیم که معلم رقص یا به عبارت بهتر دلالتش انگلیس است، آشنا می‌شود. حمیده که فرج‌ابراهیم را کعبه‌ی آمال خود می‌بیند، با او از کوچه می‌گریزد و این گریز سرآغاز انحراف اخلاقی او است.

سالومه هم شخصیتی رؤیانگار دارد. او برای گریز از محدودیت‌های تلخ اجتماعی و فقر به رؤیا پناه می‌برد و آرزو می‌کند محله‌ی کوچکش با تمام کوچه‌های آن در دبی که نشان از دنیای مدرن است، باشد. این امر می‌تواند به این دلیل باشد که «دغدغه‌ی زیست و احساس تعلق به دیگری و دل‌بستگی به سویی‌ی زمینی زندگی در زن بیش از مرد نمود دارد» (فتوحی ۴۲۰). درنگ در تابلوی زیر و تفسیر آن به عنوان روی دیگر سکه‌ی رؤیای سالومه که نقاشی هم می‌کند هم سویی جریان خواسته‌های او را در دو جهان هنر و رؤیا بهتر تبیین می‌کند. مخاطب می‌داند که سالومه در رؤیای خود به دنبال ویلایی نقلی کنار آب است و حال این رؤیای او را در قالب تصویر می‌بیند.

#### تصویر ۵: نقاشی سالومه



او حاضر است برای حفظ خانواده‌اش همچنان خانه‌دار بماند، اما برای داشتن خانه اصرار می‌ورزد. پافشاری سالومه را برای داشتن سرپناهی از آن خود می‌توان همسو با نظر ویرجینیا وولف دانست که در کتاب *تاقی برای خود* می‌گوید «زنان به منظور نوشتن باید پول و خلوت داشته باشند» (وولف ۱۵). اما برجسته‌ترین و زیباترین رؤیای سالومه پیوند تنگاتنگی با نام این شخصیت که به معنی صلح است، دارد. او امام‌زاده‌ای را که در محله‌ی کوچک آنهاست؛ وسط دریا ترسیم می‌کند که مردم با قایق و

پاروزنان به سوی آن بروند. تصویر امامزاده وسط دریایی که گرد آن را آپارتمان‌های سربه فلک کشیده فراگرفته و نشان از زندگی مدرن است، می‌تواند تلاشی رؤیاپردازانه برای حفظ میراث فرهنگی و دینی در مقابل هجوم فرهنگ بیگانه و قراردادن آن در مرکز دریای پرزرق و برق متجدد و ایجاد پیوند میان آن دو و راهی برای رهایی از برزخ جدال میان سنت و تجدد باشد. از آنجاکه دریا نماد پویایی زندگی است و «همه چیز از دریا خارج می‌شود و به آن باز می‌گردد: دریا محل تولد، استحاله و تولد دوباره است» (شوالیه و گریبان ج ۳، ۲۱۶)، حضور امامزاده وسط دریا می‌تواند به آرزوی پویایی دین، رهایی آن از وعده‌های دروغین، بازگشت به اصل و تجدید حیات آن اشاره داشته باشد که بتواند پاسخ‌گوی سؤالات انسان در جهان مدرن باشد، روح وی را تعالی بخشد و عدالت، آرامش و صلح را برای انسان به ارمغان بیاورد.

#### ۶. بیان نمادین

زنان برای ترسیم حقایق پنهان و آشکار اجتماعی به بیان نمادین روی می‌آورند و سرکوبی‌ها، نگرانی‌ها و نابسامانی‌های حاکم بر دنیای زنانه را به شیوه‌ی تلویحی و رازگونه بیان می‌کنند. این شیوه‌ی بیان گاه به منظور پوشیدگی معنا و گاه برای تأثیرگذاری عمیق‌تر به کار می‌رود. در کوچی‌های ملق بیان نمادین بسامد فراوانی دارد. درحقیقت کوچه نمادی از مصر و گذر آن از سنت به جهان مدرن است. این کوچه پیشینه‌ی درخشانی دارد، اما در شرف ویرانی است. این افول با وصف فضای جوی در آغاز داستان و ارائه‌ی تصویری از غروب خورشید و حرکت آن به سوی ناپیدا ترسیم می‌شود. ارائه‌ی تصویری از کوچه که تاریکی آن را فراگرفته، نیز پیشگویی‌ای است که از فقدان عاطفه در زندگی و سرنوشت غم‌بار شخصیت‌های داستان خبر می‌دهد. در این میان قشری مظلوم که بیش از هر کسی آسیب می‌بینند زنان‌اند. زنانی که در گذشته در خانه محصور بودند و اکنون با فراهم شدن زمینه برای پا گذاشتن به کوچه، دام‌های فراوانی پیش پای آنها پهن شده است. گویی رهایی از پیله‌ی سنت و وعده‌ای واهی است تا زن را بفریند و به نام آزادی ابتدا هویت وی را بستانند، سپس از وی بهره‌برداری ایزاری کنند. این اتفاقی است که برای حمیده رخ می‌دهد. آن‌هنگام که حمیده با فرج‌ابراهیم از کوچه می‌گریزد؛ نخستین اقدام فرج برای گسستن پیوند حمیده با گذشته و ستاندن هویت او تغییر نام حمیده به تی‌تی است. فرج‌ابراهیم عقیده دارد زیبایی این نام در بی‌معنابودن آن است. نامی «باستانی که انگلیسی‌ها و امریکایی‌ها را جادو می‌کند» (محفوظ ۲۲۶). در واقع تغییر نام حمیده نمادی از اقدام استعمارگران در جوامع جهان سوم است که نخستین اقدام آنها گسستن پیوند

اشخاص با فرهنگ و ارزش‌های کهن و ساختن هویتی دروغین و بی‌ریشه برای آنهاست؛ چراکه با بردن پیوند افراد با گذشته به راحتی می‌توان آنها را به شکل‌های مختلف درآورد.

در فیلم *کافه ستاره* نیز از همان آغاز، نمادها جلوه‌نمایی می‌کنند. ستاره در فرهنگ نمادها اساساً کیفیتی نوربخش دارد که در تاریکی نفوذ می‌کند و چون فانوس‌های دریایی در شب ناخودآگاه نفوذ می‌کند (شوالیه و گبران ج ۳، ۵۳۶)، بنابر این نام ستاره در عنوان تأکیدی بر هویت زنانه‌ی فیلم دارد که به صورت ناخودآگاه در ذهن مردان و جذب آنها مؤثر است. گزینش نام ستاره برای کافه برگرفته از کلام فرج‌ابراهیم در *کوچه‌ی مدق* است که حمیده را چون هنرپیشه‌های سینما زیبا می‌داند و او را ستاره خطاب می‌کند. زمانی نام ستاره معنادارتر می‌شود که مالک کافه یکی از ستاره‌های سینمای ایران است، این حضور بر باورپذیری رخدادهای کافه می‌افزاید. نمایش فضای بسته‌ی کافه از ورای آکواریوم در عنوان بندی فیلم نیز می‌تواند تعریضی به محدودیت‌ها و محرومیت‌های زنان داشته باشد که در محیط محدودی اسیر شده‌اند و چون ابزاری منفعل، نقشی تزئینی در زندگی دارند. تصویر دریایی‌بی‌کران در پایان فیلم نیز به همراه صدای فریبا که آرزوهای فروپاشیده‌ی سالومه را با حسرت روایت می‌کند، اشتیاق سالومه را به آزادی و رهایی در ذهن القا می‌کند.

قرار گرفتن میزبیلیارد در کافه‌ای که محل آمدوشد آدم‌هایی با جهان ذهنی سنتی است نیز به‌بهترین شکل ممکن و با زبانی نمادین تصویری زنده از تقابل سنت و مدرنیته ارائه می‌کند که واقعیت بیرونی زندگی آنها مستقیماً متأثر از مدرنیته و ظواهر آن است. نکته‌ای دیگر گزینش میزبیلیارد از میان هزاران نشانه برای ترسیم مدرنیته است. چینش این میز در کافه‌ای سنتی می‌تواند اشاره‌ی ظریفی به نوعی بازی و ماهیت فریبندگی آن داشته باشد که به‌گفته‌ی فریبا، نصف بیشتر آدم‌هایی که در کافه‌اند از سرما به آنجا پناه آورده‌اند. تعبیر سرما نیز نشانگر خفقان حاکم بر جامعه است و برفی که در صحنه‌ی پایانی فیلم همه‌جا را پوشانده است، این مفهوم را تقویت می‌کند. همچنین اجاره‌ای بودن منزل شخصیت‌های فیلم، کنایه‌ای از ناپایداری شادی و عشق آنهاست که در پایان فیلم شاهد فروپاشی آن هستیم. از دیگر نشانه‌هایی که به‌گونه‌ای تلویحی خبر از نابودی زندگی شخصیت‌های فیلم می‌دهد، صدای هولناک صاعقه است. آذرخش یا رعد در فرهنگ نمادها همانند یک نیروی فعال، هولناک و پویاست که نمادی از قدرت برتر و نابودکننده‌ی تمامی اشکال مادی است (سرلو ۱۰۲-۱۰۳). بنابر این می‌توان غرش رعد را پیشگویی‌ای از فاجعه و فروپاشی زندگی شخصیت‌های فیلم دانست.

## ۷. مردستیزی

و صف مردان با تأکید بر ویژگی‌های منفی آنان از نشانه‌های مردستیزی در روایت‌زنانه به شمار می‌رود. مردان «چه در نقش پدر و چه در نقش شوهر و حتی شریک تجاری غالباً در طرف مقابل مرزبندی‌های زنانه‌نویسان و زیر تیغ نقد و اعتراض زنان است» (فتوحی ۴۱۸). ستیزی با مرد از ویژگی‌های مشترک رمان کوچه‌ی مدق و فیلم کافه ستاره است. در کوچه‌ی مدق هر دو گروه زن دیده می‌شود. زنی که دوست‌دار مرد است مانند سنیه‌عفیفی و درمقابل زنی که از مردان نفرت دارد مثل حمیده. سنیه برخلاف دیگر زنان داستان که برای رهایی از فقر به مردان گرایش دارند، از تمکن مالی برخوردار است. باوجوداین دوست دارد همراهی از جنس مرد داشته‌باشد. او حتی حاضر است تمامی اندوخته‌اش را در این راه صرف کند. اما حمیده دختری سرکش است و از مردان به‌ویژه مردان کوچه نفرت دارد. با اینکه عباس عاشق حمیده است و از نظر حمیده تنها شخص ساکن کوچه است که شایستگی همسری او را دارد، از او نفرت داشت. جالب اینکه خود او نیز دلیلی برای نفرتش نمی‌یافت. مرد از دید حمیده دست‌آویزی برای رهایی از فقر است. آنچه باعث شد او با فرج‌ابراهیم از کوچه بگریزد نیز این بود که «آنچه در او جمع شده بود، در مردان دیگری که می‌شناخت، سراغ نداشت: مال و قدرت و ستیزه‌جویی!» (محفوظ ۱۷۰).

در کافه ستاره نیز، هم مردستیزی دیده می‌شود و هم عشق به مرد. فریبا و کتی دو زن تقریباً مردستیز هستند. فریبا زنی است که به‌گفته‌ی خودش صبح تا شب مثل سگ می‌دود و درآمدش را صرف شوهر معتادش می‌کند که سایه‌ی «خری» روی سرش با شد. با درنگ در سخن فریبا که شوهرش را هم یکی مانند پدرش می‌داند؛ می‌توان به‌دید منفی او نسبت به پدرش نیز پی‌برد. همچنین او برادرش خسرو را بی‌غیرت خطاب می‌کند و شریک تجاری‌اش شاهین را مردی طماع و هوس‌باز می‌داند. اما رفتار تناقض‌آمیز او که برای رهایی از چنین مردانی به یکی از بدترین این افراد پناه می‌برد و آرامش خود را در پناه مردی لاقیدوبی‌بندوبار می‌داند، نشان از عشقی فروخورده در وجود او دارد. عشقی که به‌صورت ناخودآگاه فریبا را زنی رام و مطیع قرار داده‌است؛ به‌گونه‌ای که رفتار بد همسرش را تحمل می‌کند و درآمد یک‌روزش را برای برادرش هدیه می‌خرد. اما نگرش منفی فریبا درباره‌ی مردان مانع بروز این عشق می‌شود. کتی تنها زنی است که دید کاملاً منفی نسبت به مردان دارد. او همه‌ی مردان امروز را تاول و از یک‌جنس می‌داند و معتقد است مرد خوب تنها در گور یافت می‌شود (مقدم ۳۳: ۵۶-۳۴: ۱۵).

ملوک و سالومه دو زنی هستند که نه تنها دید منفی نسبت به مردان ندارند؛ بلکه عاشق آنانند. ملوک که زنی ثروتمند است این حقیقت را دریافته است که «تنها عشق قادر است زیبایی‌های پنهان و آشکار او را بر خودش و دیگری آشکار کند» (زرلکی ۳۳). بنابر این می‌کوشد تا این علاقه را در طرف مقابل نیز ایجاد کند و در نهایت موفق می‌شود. اما رؤیاهای سالومه درباره‌ی ازدواج فراتر از پیوند معمولی است. او همسرش را فردی تأثیرگذار و تحقق رؤیاهایش را وابسته به حضور او می‌داند. سالومه خواستار دنیایی است که با تکیه بر همسر عاشق خود هم بتواند آرزوی پدرش را برآورد و هم در زندگی شخصی، اجتماعی و رسالت خویش به‌عنوان یک انسان موفق باشد.

#### ۸. مکان محدود داستان

عنوان اثر مهم وولف یعنی *تاقی از آن خود*، گو یای یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های روایت و نوشتار زنانه است؛ مکان داستان در روایت زنانه گسترده و متنوع نیست و «بیش‌تر به دنیای شهر و به‌ویژه دنیای خانگی که در چهار دیواری زندگی زناشویی می‌گذرد تعلق خاطر نشان می‌دهد» (فتوحی ۴۱۶). محدودیت مکان در کوچه‌ی مدق با عنوان آغاز می‌شود. گزینش کوچه برای عنوان داستان خود نشانی از محدودبودن مکان است. مکانی که بیشتر رویدادهای داستان در آن اتفاق می‌افتد. اما این مکان در برابر کافه‌ی کافه‌ستاره گسترده‌تر است و به‌همین نسبت در کوچه‌ی مدق زندگی افراد بیشتری ترسیم می‌شود. درواقع کوچه، کافه را نیز در خود دارد. مقدم با تبدیل کوچه (فضایی باز) به کافه (فضایی بسته و محدود) قصد دارد تنگنای مکان، محدودیت‌ها و محرومیت‌های مضاعف زنان فیلم را نسبت به شخصیت‌های کوچه‌ی مدق به‌صورت کنایی بیان کند. تمام رویدادهای این فیلم نیز یا در کافه می‌گذرد که می‌تواند نمادی از ایران در عصر جدید باشد، یا در خانه‌ی برخی شخصیت‌ها و یا در کوچه‌های باریک و تاریک محله رخ می‌دهد.

#### ۹. جزئی‌نگری

توصیف جزئیات رویدادها از ویژگی‌های مهم نوشتار زنانه است که به‌نوعی اطناب‌گرایی دارد. این نوع روایت درمقابل روایت راوی مرد است که در پی مضامین کلان بوده‌است. در روایت زنانه «نگاه‌ریزبین و جزئی‌نگر زن، حاکم می‌شود. زنان از مجموعه‌ی امور کم‌اهمیت، یک کل بزرگ و با ارزش به‌نام زندگی و خانه می‌سازند. در جهان خانه یعنی جهان بر ساخته از جزئیات هیچ‌چیز بی‌اهمیت و خرد نیست» (فتوحی ۴۱۴). درواقع زنان هنگام بیان مسائل با ذکر جزئیات بر خو شایندی مسئله می‌افزایند. این جزئی‌نگری مربوط به کنج‌کاو‌ی‌های خاص زنانه است. پراگویی نیز بر همان بیان جزئی‌نگر و فراغت و فرصت بیشتر دلالت دارد (حسینی ۹۷). دقت بر جزئیات در هر دو متن دیده می‌شود. در کوچه‌ی مدق نویسنده موقعیت مکان‌ها و ویژگی‌های ظاهری و پوشش‌اشخاص را

به صورت دقیق و با وسواس خاصی و صف می‌کند. در واقع جزئی‌نگری در رمان تمهیدی است برای بیان نکته‌های ناگفته و ناپیدای متن و نقش مهمی در معنابخشی دارد. نویسنده با بیان جزئیات مکان یا شخص می‌کوشد ویژگی‌های شخصیتی و موقعیت اجتماعی افراد را برای مخاطب آشکار کند تا شخصیت‌ها و مکان داستان باورپذیرتر شوند و مخاطب بهتر با آنها ارتباط برقرار کند.

در فیلم *کافه ستاره* نیز بازگشت به گذشته و مرور صحنه‌ها ظاهراً نوعی درهم‌ریختگی ایجاد کرده است. اما در واقع راوی می‌کوشد با بازگشت‌های مداوم به گذشته و مرور صحنه‌ها و بازکاوی دقیق رخدادهای لایه‌های پنهان آنها را آشکار نماید همانند آنچه گل‌شیری در *شازده احتجاب* (۱۳۸۸) در بازنمایی جهان ذهن شازده انجام داده است و سعی دارد با نمایش جزئیات، زوایایی را شرح دهد که در روایت نخست با سرعت از آن عبور کرده و در هاله‌ای از ابهام مانده است.

### ۳- نتیجه‌گیری

حال در پاسخ به پرسش‌های مطرح شده در این جستار می‌توان گفت که فیلم اقتباسی *کافه ستاره* از آثاری است که از روایت‌زنانه به صورت هنرمندانه بهره گرفته است؛ حضور برجسته‌ی شخصیت‌های زن یکی از مؤلفه‌های روایت‌زنانه است که از عنوان فیلم برجسته می‌شود و در ادامه در صحنه‌ی آغازین فیلم با محوریت یافتن شخصیت‌های زن پیوند استواری بین نام کافه و عنصر زن برقرار می‌شود. حال آنکه در *کوچه‌ی ملق* این گونه نیست. به‌طور کلی فیلم پیرامون زندگی سه شخصیت فریبا، سالومه و ملوک و دغدغه‌های آنان می‌گردد و مردان در حاشیه قرار می‌گیرند. افزون بر حضور پررنگ زنان، گزینش نقش اول فیلم از میان زنان نیز تمهیدی برای ترسیم همدلانگی وضعیت آنها است. در صورتی که در رمان زنان و مردان داستان در موازات یکدیگر معرفی و وصف می‌شوند.

مهم‌ترین تغییری که در فیلم صورت گرفته، حذف راوی همه‌چیزدان است. در فیلم صداهای متفاوتی به‌سختی درآمدند و راوی به شخصیت‌ها اجازه‌ی حضور می‌دهد تا خود به بیان افکار و عقاید و روایت دغدغه‌ها و محدودیت‌های خویش بپردازند. در اپیزود اول شاهد زندگی فریبا از زبان خود شخصیت هستیم. در اپیزود دوم و سوم به ترتیب سالومه و ملوک حاضر می‌شوند و به‌مرور رویدادهای زندگی خویش می‌پردازند. حال آنکه راوی در *کوچه‌ی ملق* از آغاز تا انجام دانای کل یا برون رویداد است. او به افکار و رفتار شخصیت‌ها احاطه‌ی کامل دارد و مخاطب آنها را از دریچه‌ی چشم و ذهن راوی می‌نگرد. از دیگر مضامین فیلم مفهوم عشق یا دیگرخواهی است. در فیلم شاهد دو زوج عاشق هستیم. نخست عشق سالومه و ابی است که انجام خوشایندی ندارد و به فراق می‌انجامد و دیگری علاقه‌ی ملوک به خسرو برادر فریبا که با مرگ خسرو به عشق دیگری بدل می‌شود. اما در رمان تنها



عشق یک سوبیه‌ی عباس به حمیده دیده‌می شود که درنهایت مرگ را برای عباس به‌ارمغان می‌آورد. از دیگر ویژگی‌های این فیلم رؤیانگاری سالومه است که برای گریز از محدودیت‌های تلخ اجتماعی، فقر و افول ارزش‌ها برای آفرینش دنیای آرمانی خویش به عالم رؤیا پناه می‌برد. اما رؤیای شخصیت کاملاً متفاوت داستان یعنی حمیده دستیابی به ثروت است. بیان نمادین از ویژگی‌های مشترک رمان و فیلم است که برای اشاره‌ی تلویحی به سرکوبی‌ها، نگرانی‌ها و نابسامانی‌های حاکم بر دنیای شخصیت‌ها به کار می‌رود. مرد ستیزی از دیگر ویژگی بازتاب‌یافته در *کافه ستاره* است که به شکل بارزتری در داستان *کوچه‌ی مدق* نیز دیده‌می‌شود. مکان داستان در این فیلم محدود است و تمام رویدادهای آن در چندین مکان بسته که می‌تواند به فضای بسته‌ی سیاسی-اجتماعی دلالت داشته‌باشد، می‌گذرد و در مقایسه با *کوچه‌ی مدق* تنگنای مکان مضاعف شده است. جزئی‌نگری و وصف دقیق صحنه‌ها نیز از دیگر مؤلفه‌های مشترک دو اثر است که در فیلم راوی می‌کوشد با بازگشت‌های مداوم به گذشته، لایه‌های ناپیدای رویدادها را آشکار نماید و با نمایش جزئیات، زوایایی را که در روایت نخست با سرعت از آن عبور کرده‌است، شرح دهد. در داستان نیز وصف دقیق مکان و اشخاص تمهیدی برای ترسیم وضعیت روحی و روانی شخصیت‌ها است.

## References

- Al-Ashmawi, Fuzie. *Emrat Fi adabe Naguib Mahfuz (Women in the Naguib Mahfouz,s literature)*. Alqahera: alheiate Mesria alamate alketab. 2002.
- Beauvoir, Simone. *Le Deuxième Sexe*. Translated by Qasem Sanawi. Second edition. Tehran: Toos. 1380.
- Behin, Bahram and Bagheri, Masoumeh. "A Comparative Study of Female Characters in the Wandering Island and To the Lighthouse under the Light of Feminism" *Research in Contemporary World Literature*. Volume 17, Issue 2, (1391/2012): 25-40.
- Biman, William. *Language, status and power in Iran*. Translated by Reza Moqaddam kia. Tehran: Ney.1381.
- Chevalier, Jean and Gheerbrant Alain. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes ...* Translated by Soodabeh Fazaili. Tehran: jeihoon. 1382.

- Cirlot, Juan Eduardo. *A dictionary of symbols*. Translated by Mehrangiz Ouhadi. Tehran: Dastan. 1388.
- Fotuhi, Mahmud. *Sabkshenasi Nazariyeha, Ruikardha and Raveshha*. Third edition. Tehran: Sokhan. 1395.
- Herman, David. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Translated by a group of translators. Tehran: elm. 1391.
- Hosseini, Maryam. "Women's Narrative in Women's Fiction writing". *Ketabe mah adabiat va falsafe*. vol. 93. (1384):94-101.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge. 2006.
- Lothe, Jakob. *Narrative in fiction and film: an introduction*. Translated by Omid Nikfarjam. Tehran: Minuie Kherad. 1386.
- Mahfouz, Najib. *Kucheh madagh*. Translated by Mohammad Reza Marashipour. Farhang va andishe. 1378.**
- Mir Abedini, Hassan. *Sad Sal Dastannevisi Dar Iran*. Second Edition. Tehran: Cheshmeh. 1377.
- Mirsadeghi, Jamal. *Anasereh Dastan*. Ninth edition. Tehran: Sokhan. 1394.
- Moqaddam, Saman. *Cafe Stareh*. Producer: Mostafa Shayesteh. Tehran. 1384.
- Ouhadi, Massoud. *Revayat Shenasi Cinema and Television*. Tehran: Daneshkadeh Radio and Television. 1391.
- Shairi, Hamid Reza. "Study of the Sign-Semantic Style of Negotiation in the Transit Cafe: From Disaster to the Creation of Aesthetics". *Dar Majmoe Maqalate Neshane Shenasi Honar Be Enzemame Motaleate Hamandishi Cinema*, Tehran: *Farhangestane Honar*. (1388/2009). 215-234.
- Salmavi Mohammad. *Istgahe akhar*. Tehran Dadar. 1388.
- Sattari, Jalal. *Simaye Zan Dar Farhangeh Iran*. Tehran: Markaz. 1373.

- Selden, Raman. *A reader's guide to contemporary literary theory*. Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Tarhe No. 1372.
- Taheri, qodratollah. "Unconfirmed language: Reality or illusion?" *Matnpazhuhi adabi*. vol. 42. (1388): 87-107.
- Tajik, Mohammad Reza. *Gofteman va tahlileh Goftemani*. Tehran: Farhang Goftman. 1378.
- Woolf, Virginia. *A room of one's own*. Et al. Translated by Azadeh Sajedi. Tehran: Sheidasb. 1384.
- Woolf, Virginia and others. *Women and Literature*. Collector of Manijeh Najm Iraqi. Translated by Mercedeh Salehpour and Nastaran Mousavi. Tehran: Cheshmeh. 1382.
- Zafaranchi, Sima and others. "Postcolonial Cinematic Adaptation, Mimicry, or Indigenization? Miller's Death of a Salesman in Farhadi's Salesman" *Research in Contemporary World Literature*. Volume 26, Issue 2, (2022): 485-454.
- Zarlaki, Shahla. *Dar khedmat va khiyanate zanan*. Third edition. Tehran: Cheshmeh. 1396.