University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: 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 [1] 0000-0003-180139-5713 Sayed Mahdi Rahimi [2] 0000-0003-3404-4215
Effat Qafoori Hasanabad [3]✉ 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
2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, University of Birjand, Birjand, Iran.. E-mail: 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

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

پژوهش ادبیات معاصر جهان

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

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

ابراهیم محمدی [۱] سید مهدی رحیمی [۲] عفت غفوری حسن‌آباد [۳]✉

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

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. رایانامه: 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

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۲۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۷/۰۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۰۹

تاریخ انتشار: تابستان ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها:

اقتباس، دگردیسی، روایت‌زنانه، فمینیسم، کافه‌ستاره، کوچه‌ی‌مدق، مطالعات بین‌رشته‌ای.

چکیده

هدف پژوهش حاضر بررسی تطبیقی و سنجش شیوه‌ی روایت زنانه در فیلم سینمایی *کافه ستاره*، نخستین اثر اقتباسی سامان مقدم، کارگردان شناخته شده‌ی ایرانی و رمان *کوچه‌ی مدق*، 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 برهم‌کنشی ادبیات و سینما است و روایتگر بُرشی از زندگی زنان (به‌عنوان بخشی از طبقه‌ی فرودست جامعه) در جدال با فرادست و کشمکش‌های اجتماعی- اقتصادیِ برساخته‌ی فرادست، حضور روایت زنانه آشکار است، حال آنکه این شیوه‌ی روایت در اثر ادبی یعنی *کوچه‌ی مدق* به‌روشنی دیده نمی‌شود؛ ستیز 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 وضعیت زنان، تعدد راوی، تجلی رمانتیک عشق، رؤیانگاری شخصیت‌های داستان، بیان نمادین، مکان محدود داستان، جزئی‌نگری و مردستیزی، روایت *کافه ستاره* 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 *کوچه‌ی مدق* دیده می‌شود.

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

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱- مقدمه

ادبیات و نمایش همواره و از گذشـــته‌های دور پیوند تنگاتنگی با یکدیگر داشـــته‌اند؛ 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 شـعر حماسـی و دیگر گونه‌های شـعر (ادبیات)، و البته با تأکید بر عنصـر بنیادین آثار و متون نمایشی یعنی «نوشته شدن به‌قصد اجرا در برابر دیدگان مخاطب»، این پیوند را در قلمرو نظر تبیین کرده‌است و تراژدی و کمدی‌نویسان یونان باستان در عصر درخشان پریکلس (ایسخولوس، اوریپیدس، 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 مانندگی و اشتراک داشته‌است. «شیوه‌های روایت، تجسم از طریق روایت، بیان با عناصر زمانی و مکانی، بیان در واحدهای دستوری، و مهم‌تر از همه، عادت‌دادن تماشاگر سینما به داستان، قصّه، افسانه، اسطوره» (اوحدی۱۵۱)، را می‌توان از جمله این پیوندها و بهره‌گیری‌ها و اشـتراکات دانسـت. وجه آشـکار این پیوند را می‌توان در «سینما اقتباس» دید. هاچن[1] براین 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 مقایسـه می‌شـود، همان‌گونه که معمولاً هدف ترجمه برگردان لفظ‌به‌لفظ نیسـت، بلکه گاهی هدف آن به‌نوعی مواجهه با متن اصـلی و بازسـازی آن به‌شـیوه‌های مختلف اسـت. درواقع 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 برگرفتگی 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 سـینما از رمان به‌دلیل پیوند نزدیک این نوع با واقعیت‌های زندگی بسـتر مناسبی برای تعامل سینما و ادبیات فراهم کرده‌است. به‌همین دلیل سینماگران برای آفرینش آثاری ماندگار به آثار ادبی به‌ویژه رمان روی آوردند و آثار برجسته‌ی فراوانی در این زمینه خلق کردند.

نجیب‌محفوظ 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 به‌نقد فضـای سـیاسـی-اجتماعی مصـر کنونی پرداخت و در ادامه به رئالیسـم انتقادی روی آورد و دگرگونی‌های اجتماعی مردم مصر و تحولات آن را در جامعه‌ی مدرن به‌تصویر کشید. از مهم‌ترین

[1] Linda Hutcheon

آثار نجیب محفوظ می‌توان به *زقاق‌المدق*، *بین‌القصرین*، *قصرالشّوق*، *السکریه*، *اولادحارتنا*، *الشحاذ*، *میرامار*، *لیالی‌ألف‌لیله‌ولیله* و... اشاره کرد. به‌گفته‌ی سلماوی این ادیب افزون‌بر داستان‌نویسی، در حوزه‌ی سینما نیز فعال بوده و بیست‌وپنج فیلم‌نامه نوشته‌است. چهل فیلم نیز بر اساس رمان‌های مشهور وی ساخته شده‌است (۱۳). در آثار نجیب‌محفوظ 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 جزءلاینفک آثار وی شد. به‌زعم سلماوی مصر قهرمان اول تمام داستان‌های نجیب‌محفوظ، بن‌مایه‌ی اصلی داستان‌های او، هویت و روح مصر است (۱۱).

۲- بحث و بررسی

نجیب‌محفوظ شخصیت‌های داستان‌هایش را بیشتر از طبقات محروم و فرودست جامعه برگزید تا بهتر بتواند جدال دائمی سنت‌وتجدد را آشکار کند. زنان آسیب‌پذیرترین قشری هستند که بخش قابل‌توجهی 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 دیگرسخن 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 نجیب‌محفوظ که سرنوشت زنان در آن به‌تصویر کشیده شده، *کوچه‌ی مدق* است که در سال ۱۹۴۷ میلادی نوشته‌شد. در حقیقت *کوچه‌ی مدق* 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 جهان‌سوم است که از فقر، محرومیت و محدودیت رنج می‌برد. او با دیدن زندگی مرفه دختران غربی شیفته‌ی ثروت می شود. 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 شده‌است که هنرمندان جوامع درحال توسعه به‌ویژه ایران نگاه ویژه‌ای به آثار نجیب‌محفوظ داشته‌باشند و شیوه‌ی وی را در بیان معضلات اجتماعی به‌صورت خلاقانه در آفرینش آثار خویش به‌کار گیرند.

از افرادی‌که برای ساخت اثری اجتماعی–انتقادی به ادبیات عرب روی آورده، سامان مقدم است. این کارگردان برجسته نخستین فعالیت خود را در عرصه‌ی سینما سال۱۳۷۰با همکاری کارگردان مشهور ایرانی، مسعود کیمیایی در فیلم *رد پای‌گرگ*، آغاز کرد. از آثار مقدم می‌توان به فیلم‌های سینمایی *سیاوش*، *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 به‌دیوار* و *دیوار به‌دیوار 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* نجیب‌محفوظ است و از این‌رو حاصل برهم‌کنشی و پیوند ادبیات و سینما. این فیلم که در سال۱۳۸۴تولید 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 قابل‌توجه شیوه‌ی هنرمندانه‌ی مقدم در بومی سازی 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 لاآبالی 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؛ همان‌گونه‌که از نامش پیدا است وضعیت مالی مناسبی دارد. او ازدواج نکرده و درپی مردی است که تکیه‌گاه عاطفی‌اش باشد. ملوک دل‌باخته‌ی خسرو، برادر فریبا است، اما خسرو هنگام فرار از مرز کشته می شود و این ازدواج سر نمی‌گیرد. او پس از خسرو به جوان دیگری دل می‌بندد و با او ازدواج می‌کند.

محفوظ *کوچه‌ی مدق* را با و صف غروب خور شید شروع و در ادامه این کوچه را به‌دقت و صف می‌کند. سپس مخاطب را با تک‌تک شخ صیت‌های کوچه آ شنا می‌کند؛ به‌گونه‌ای‌که نخ ست ما با مردان کوچه آ شنا می شویم و در ادامه شخ صیت‌های زن را می شنا سیم. شخ صیت‌ها در این اثر به‌موازات هم پیش می‌روند. با اینکه شخصیت محوری رمان حمیده است، نویسنده وی را نیز در کنار دیگر شخ صیت‌ها قرار می‌دهد تا مخاطب با او آ شنا شود. اما شکل روایت اقتباس سینمایی مقدم با اصل ادبی آن متفاوت است، به این‌شکل‌که در آن نشانه‌های روایت‌زنانه را می‌توان آشکارتر دید. این جـ ستار باتوجه به اینکه *کافه ستاره* اقتبا سی آزاد از *کوچه‌ی مدق* ا ست به‌برر سی چگونگی ساختار روایی فیلم *کافه ستاره* و منبع داســـــتانی آن می‌پردازد تا تفاوت روایت در دو متن مبدأ و مقصـد م شخص شود. به‌طور کلی این پژوهش درپی آن ا ست بداند که: کدام مؤلفه‌های روایت‌زنانه در فیلم *کافه ستاره* راه یافته‌ا ست؟ آیا فیلم از حیث نوع روایت و نگاه به زن به *کوچه‌ی مدق* نزدیک ا ست یا خیر؟

پژوهش‌های بســیاری درباره‌ی نوشــتار و روایت‌زنانه انجام شــده‌اســت مانند: «روایت زنانه در دا ستان‌نویسی زنانه» (۱۳۸۴) از مریم حسینی، «نو شتارزنانه؛ واقعیت یا توهم؟» (۱۳۸۸) اثر قدرت‌الله طاهری، «م شخ صه‌های زبان و روایت‌زنانه در دا ستان‌های نوی سندگان زن» (۱۳۹۱) اثر پروا آذری، پایان‌نامه‌ی «برر سی تطبیقی روایت‌زنانه در نمای شنامه‌های متأثر از دا ستان‌های هزار و یک شب در آثار توفیق‌الحکیم و بهرام بی ضایی» (۱۳۹۲) از من صوره ع سکری، «مؤلفه‌های نو شتارزنانه در رمان ســرخی تو از من» (۱۳۹۵) اثر ســیدعلی قاســم‌زاده، «روایت‌زنانه در انعکاس گفتمان نمایشــنامه‌ای» (۱۳۹۵) نگا شته‌ی فاطمه غلامی و «ن شانه‌های سبک‌زنانه در ادبیات دا ستانی معا صر» (۱۳۹۶) از خوشقدم یونسی.

در پژوهش‌های یاد شده نوی سندگان مؤلفه‌های روایی‌زنانه را برر سی کرده‌اند. آنچه این آثار را از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌کند، تأکید اغلب آنها بر لایه‌ی‌زبانی زن‌نوشت‌ها است.

با توجه به اهمیت فراوان رویکرد بین‌رشــته‌ای پژوهش‌های بســیاری در زمینه‌ی تعامل ادبیات دا ستانی و سینما در قالب اقتباس انجام شده ا ست. 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 «ســینمای اقتباســی۱۳۷۷-۱۳۵۷» (۱۳۷۹)، نگاشــته‌ی محمدباقر قهرمانی و نغمه ثمینی ا شاره کرد. اما درباره‌ی اقتباس آثار نجیب محفوظ در سینمای ایران تنها مقاله‌ی «اقتباس یک فیلم ایرانی و مکزیکی از رمان کوچه‌ی میداک نوشــته‌ی نجیب محفوظ» (۱۳۹۳)، اثر راضــیه 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 پرداخته‌است. درباره‌ی *کوچه‌ی مدق* نیز پژوهش‌های بسیاری انجام شده‌است که تنها مقاله‌ی «کلیشه‌ی زن‌شرقی در داستان زقاق‌المدق نجیب‌محفوظ» (۱۳۹۴) تا حدودی به این‌جستار نزدیک است. نویسندگان در این اثر به‌بررسی شخصیت‌ها و تصاویر زنان‌شرقی در *کوچه‌ی مدق* پرداخته‌اند و زن را در این داستان لایه‌ای از اجتماع بیمار می‌دانند. اما تاکنون پژوهشی با رویکرد روایت‌شناختی‌زنانه به‌واکاوی فیلم، به‌ویژه فیلم *کافه ستاره* و رمان *کوچه‌ی مدق* نپرداخته‌است. از این‌رو این‌جستار پژوهشی میان‌رشته‌ای است که در حوزه‌ی تعاملات ادبیات و سینما به‌بررسی نگاه متفاوت به زن در هنر و ادبیات می‌پردازد و به‌شیوه‌ی توصیفی–تحلیلی چگونگی حضور مؤلفه‌های روایت‌زنانه را در آثاری مردنوشت تبیین و تحلیل خواهد نمود. بنابر این بایسته‌است پیش از پرداختن‌به 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 داده‌است و «معرف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع شده‌است» (لوته ۹). روایت «در ادبیات مکتوب، گفت‌وگوهای شفاهی، نمایش‌نامه، فیلم، نقاشی، رقص و پانتومیم ظاهر می‌شود» (هرمن ۴۷). شیوه‌ی‌روایت می‌تواند باتوجه به ذهن و زبان راوی متفاوت باشد. زنان با حضور خود در عرصه‌ی داستان‌نویسی افزون‌بر بهره‌گیری از بن‌مایه‌های دینی، اجتماعی و تاریخی در داستان، شیوه‌ی‌روایت ویژه‌ای را نیز خلق کردند که آنان را از مخلوق جهان‌ذهنی نویسندگان مرد بودن رهایی بخشید. درواقع این شیوه‌ی‌روایت دست‌آورد جنبش سیاسی–اجتماعی است که به‌منظور دفاع از حقوق زن و برابری زن‌ومرد در عرصه‌های مختلف خانوادگی، فرهنگی و اجتماعی شکل‌گرفت. فعالان این‌عرصه که به «فمینیست»[1] شهرت یافتند، معتقد بودند در جامعه‌ی مدرن، زن بیشتر آسیب دیده‌است 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 فرادست‌ِمردانه، زنان همواره موضوع گفتمان‌اند و هرگز در مقام فاعل قرار نمی‌گیرند. خاستگاه‌های زنانه از آغاز مدفون شده‌است و باید آنها را بازیافت» (وولف و همکاران ۲۶۳). هدف فمینیست‌ها دست‌یابی به برابری، رواج عدالت در جامعه و تغییر نگرش درباره‌ی

[1] Feminist

زنان بود. با انتشار کتاب *حقانیت حقوق زنان* از مری‌ولستون کرافت[1] و کتاب *انقیادزنان* اثر جان‌استوارت[2] توجه نسبتاً جدی به زنان شکل‌گرفت. در سال ۱۹۱۹ ویرجینیا وولف[3] با انتشار کتاب تأثیرگذارش به‌نام *اتاقی از آن خود* موج جدیدی به‌راه انداخت که دست‌آورد آن بهبود وضعیت زنان در جامعه مانند: برخورداری از حق‌رأی، آموزش برابر و حضور در عرصه‌های اجتماعی- سیاسی، اقتصادی و فرهنگی بود. این‌مرحله که «موج‌اول فمینیسم» است «غالباً جنبه‌ای کاملاً سیاسی داشت؛ به‌این مفهوم که نویسندگان نام‌برده احساسات خشمگینانه علیه بی‌عدالتی را بیان می‌کردند و آگاهی سیاسی زنان را نسبت‌به ستمی که مردان بر آنها روا می‌داشتند ارتقاء می‌دادند» (سلدن ۲۶۳).

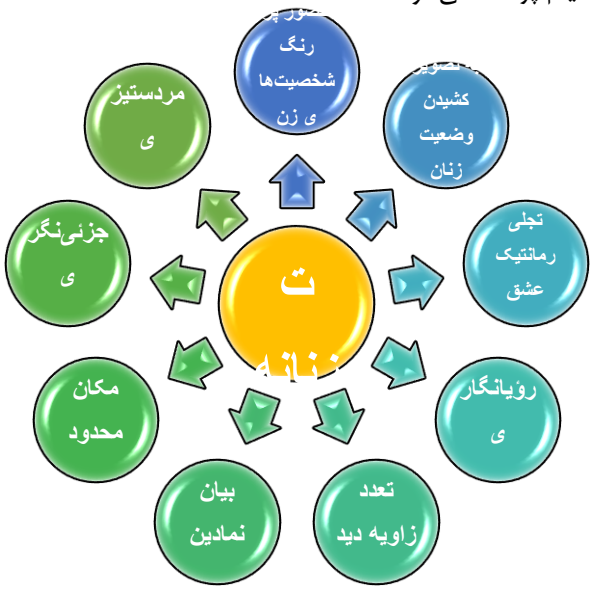
«موج‌دوم» جنبش‌زنان با کتاب *جنس دوم* اثر سیمون دوبووار[4] فرانسوی شدت‌گرفت. نویسنده در این کتاب «دیگری» بودن زن را از دریچه‌ی نگاه مردان مطرح می‌کند. حال‌آنکه زنان تنها «درباره‌ی آنچه مهم یا فاقد اهمیت است؛ اندیشه‌ها و احساس‌های متفاوتی دارند» (سلدن ۲۵۹) و اساساً در مفهوم زیست شناختی خود «دیگری» نیستند. درواقع مفهوم دیگری، فرودست و وابسته به اصل یا مرد بودن «مقوله‌ای اساسی از فکر بشری» (دوبووار۲۰) و مجموعه‌ی تمدن است که ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و تاریخی بر آنان تحمیل کرده‌است. جنبش فمینیسم نهادهای سیاسی و فرهنگی را به‌طور مستقیم به‌چالش کشید و به‌ظهور و تجلی هرچه بیشتر و بی‌پرده‌ی جنسیت‌زنانه از طریق نوشته‌ها و مقالات پرداخت. موج‌سوم، تحت تأثیر فلسفه و هنر پست‌مدرن بیشتر در فرانسه و تحت‌تأثیر آن در امریکا 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 همه‌ی‌زمینه‌ها 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 درحوزه‌ی فرهنگ و ادبیات، نفی زبان موجود و ایجاد«زبان و نوشتار زنانه»است (طاهری ۸۹-۸۸). درواقع نویسندگان زن در آثارشان ویژگی‌های‌زنانه را به‌شیوه‌ای متفاوت به‌کار می‌برند. به‌زعم میرعابدینی این شیوه‌ی‌روایت کوششی است به‌منظور کشف فردیّت و هویّت زن با تأکیدبر نقش اجتماعی و درونیات وی و ارائه‌ی تصویری متفاوت از زن که همواره در آثار نویسندگان مرد نقش می‌بسته‌است (۱۳۷۷ج۳، ۱۱۱۰). آنها که به‌شناختی تازه از خود و

[1] Mary Wollstonecraft
[2] John Stuart
[3] Virginia Woolf
[4] Simone de Beauvoir

موقعیت‌شـان در جامعه دسـت یافتند؛ کوشـیدند از خود و آرزوهای خود بگویند (۱۱۱۰) و جهان را از زاویه‌ی‌نگرش خاص خود به‌نمایش بگذارند. اما امروزه روایت‌زنانه تنها متعلق‌به زنان نویسنده نیست بلکه «شـیوه‌یی اسـت دوجنسـیتی که هم زنان و هم مردان می‌توانند برگزینند» (وولف و همکاران ۲۶۷). این‌جستار اساساً با چنین رویکردی به‌بررسی ساختارروایی فیلم *کافه ستاره* و *کوچه‌ی مدق* خواهد پرداخت.

مؤلفه های روایت زنانه

درباره‌ی شـیوه‌ی تدوین مؤلفه‌های روایت‌زنانه باید گفت که این مؤلفه‌ها پس از مطالعه‌ی منابع متعددی مانند کتاب‌های *اتاقی 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 بهرام‌بیضایی»، استخراج و تقسیم‌بندی شد. شکل زیر نشان‌دهنده‌ی مهم‌ترین مؤلفه‌های روایت‌زنانه است که در *کافه ستاره* جلوه‌نمایی می‌کنند. در ادامه به‌تبیین و تحلیل هر یک از این ویژگی‌ها در رمان و فیلم پرداخته‌می‌شود.

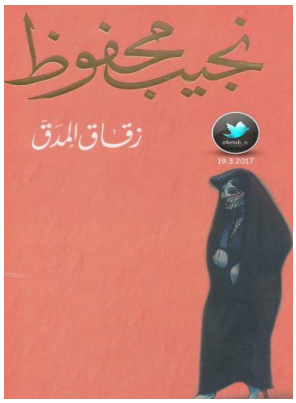


۱. حضور پررنگ شخصیت‌های زن

یکی از ویژگی‌های روایت‌زنانه حضور پررنگ شخصیت‌های زن در متن است و «اینکه معمولاً شخصیت اول داستان هم، زن است» (حسینی ۹۷). در عنوان *زقاق‌المدق* 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 پو شانده‌ا ست. پو شاندن دهان زن می‌تواند اشـاره‌ی ظریفی به‌جایگاه زن در جوامع شـرقی و فقدان آزادی بیان وی باشـد. زمینه‌ی سرخ تصویر نیز ورود زن را به مکانی ممنوعه در ذهن تداعی می‌کند.

تصویر ۱: طرح روی جلد کوچه‌ی مدق



این تصویر تنها سرنخ در آ ستانه‌ی اثر ا ست که بر محتوای زنانه‌ی آن دلالت دارد. نخ‌ستین بند رمان با و صف ف ضای کوچه آغاز می شود: «خور شید روبه ناپیدایی می‌رود و *کوچه‌ی مدق* در لفافی تیره از شفق غروب پیچیده می شود. دیوارها که ف ضای کوچه را از سه طرف همچون تله‌ای بر دام انداخته‌اند بر افق تیرگی‌اش می‌افزایند» (محفوظ۱۲–۱۱). شـروع داسـتان با وصـف غروب خورشـید 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 و صف می شود. ترسیم غیاب زن در کوچه نشانی از ساختار فکری حاکم بر مصر است که در آن زن محکوم‌به خانه ماندن ا ست و ح ضور در اجتماع و دا شتن شغل از امتیازهای ویژه‌ی مرد ا ست. در *کوچه‌ی مدق* جنبه‌ی زنانه‌ی اثر برجسته‌نیست. درواقع دغدغه‌ی ا صلی نویسنده کوچه ا ست که مجازی از نوع جزء و کل و نمادی از م صر ا ست. اما در فیلم *کافه ستاره* از همان آغاز دلالت‌های ضمنی وجود دارد که تأکیدی بر جنس زن اسـت. درواقع حضـور زن در این فیلم از عنوان اثر آغاز می‌شـود. گزینش نام سـتاره برای کافه به‌نوعی هویت زنانه‌ی فیلم را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند که در صـحنه‌ی آغازین پیوند عنوان و محتوا برجسـته‌تر می‌شـود. افزون‌بر آن واژه‌ی کافه «بر جنبهٔ اجتماعی حضـور تأکید دارد–محلی که افراد می‌توانند در آنجا با هر عقیده و سـلیقه‌ای حضـور یابند» (شـعیری ۲۱۷). از طرفی نام کافه از فرهنگی دیگر حکایت دارد. گویا هدف به‌کارگیری واژه‌ای بیگانه اشـاره‌ای‌به ماهیت سـاختگی این

مکان اســت. مکانی که نام آن و میزبیلیارد، حلقه‌هایی اســت که مخاطب را متوجه حضــور فرهنگ بیگانه می‌کند که از زن به‌مثابه‌ی عنصری جذب‌کننده بهره‌می‌گیرد تا بازار خویش را رونق بخشد.

در عنوان‌بندی آغازین فیلم، مخاطب از ورای یک آکواریم که در آن ماهیانی به‌کندی حرکت می‌کنند و از میان منفذهای 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 آکواریم 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.

تصویر۲:عنوان‌بندی فیلم

نکته‌ی درخورتوجه حضور میزبیلیارد در کافه و برجسته شدن آن از یک سو نشان از جدال بین سنت‌ومدرنیته است و از دیگرسو برجسته‌شدن 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 نقش‌اول از میان زنان، اولین بازیگری که نام او بر صــفحه نقش می‌بندد نیز «افســانه بایگان» اســت که در نقش فریبا در فیلم حضــور دارد و داستان از زاویه‌ی دید او روایت می شود. این نام خود جذب‌کنندگی بیشتری را القا می‌کند و انتخاب زاویه‌ی دیدزنانه تأکیدی بر هویت زنانه‌ی کافه اســت. تصــویر بعدی ترســیم چهره‌ی ســیاه‌پوش و به‌سوگ نشسته‌ی فریبا است.

تصویر۳: فریبا در سوگ همسرش

این تصویر پس از نمایش میزبیلیارد در کافه‌ای سنتی نیز می‌تواند به‌آسیب‌پذیربودن زن در جدال بین سنت‌وتجدد و قربانی‌شدن او دلالت داشته‌باشد که عنوان‌بندی را به فیلم متصل می‌کند. در همین صحنه‌ی آغازین فیلم، به‌گونه‌ای با تزاحم تصاویر مواجهیم که با محوریت یافتن شخصیت‌های زن پیوند استواری میان نام کافه و عنصر زن برقرار می‌شود.

۲. به‌تصویر کشیدن همدلانه‌ی وضعیت‌زنان

در *کوچه‌ی مدق* زنان و مردان در موازات یکدیگر وصف‌می‌شوند و راوی باحوصله افراد متعدد داستان را با جزئیات به‌تصویر می‌کشد، اما فیلم برمحور زندگی سه زن شکل گرفته‌است و وضعیت این زنان را مجسم‌می‌کند که در کشمکش‌های اجتماعی–اقتصادی تباه 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 شخص‌اول 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 مرد سالار نوعی هنجارشکنی به شمار می‌رود؛ چراکه در نظر فمینیست‌ها «نیاز مالی و اقتصادی زن را محملی مناسب برای غلبه و حکمرانی مردان در طول تاریخ می‌دانند» (بهین و باقری۲۷). او صاحب کافه‌ای است که محل تجمع مردان است، مردانی که اغلب، درمانده‌ی اقتصادی‌اند و اوضاع نابسامان اقتصادی جامعه آنها را مچاله کرده‌است و حضور آنها در کافه به‌گفته‌ی فریبا «از سرماس نه از عشق بیلیارد» (مقدم ۱: ۳۳: ۲۴). فریبا گرفتار وضعیت اقتصادی نابسامان است که ساختار اجتماعی مردانه آن را پدید آورده‌است؛ این ساختار بیمار اقتصادی، فریبا را به‌زنی خدمتگزار در کافه‌ای که اتفاقاً مشتریانش مردانند تبدیل کرده‌است؛ زنی که بسترساز شادی، تفریح و

به‌بازی پرداختن یا دست‌کم خلوت‌نشینی مردان است. نکته‌ی درخور تأمل، نوع بازی مردان در کافه است: بازی‌بیلیارد؛ در عرف جامعه‌ی ایرانی یک بازیِ مردانه و البته متعلق به‌طبقه‌ی برتر اقتصادی است. اگر به این‌نکته توجه کنیم که مردان درمانده و گرفتار دشواری‌های اقتصادی جامعه، در کافه به بازیی 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 می شود، 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 اقلا یه سایه خری روم باشه» (مقدم ۱۹: ۴۴). فریبا با اینکه هم‌سرش را تنها حیوانی مذکر می‌داند، به‌اقتضای تفکر سنتی‌اش، سایه‌ی وی را پناه‌جایی امن برای گریز از سخنان دیگران می‌داند و حاضراست 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 مجبوراست 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 کرشه در رمان 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 کرشه، 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. حسین‌کرشه 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، لایه‌های‌پنهان شخصیت و زندگی سالومه، بهتر آشکار می‌شود:

–پدر سالومه معلمی نابینا است و به‌دلیل تنگدستی نمی‌تواند چشمانش را معالجه کند. تنها آرزوی پدر سالومه که نماینده‌ی قشر سنتی است، نه درست می‌بیند و نه میلی به‌تغییر و ضعیت دارد، این است که فرزندش را در لباس عروسی ببیند و تمام تلاش سالومه این است که آرزوی پدرش را برآورد.

–نامزد سالومه، ابی (به‌شدت عاشق یکدیگرند)، شاگرد مکانیک است و وضعیت اقتصادی مناسبی ندارد.

–دوست نامزد سالومه، یعنی خسرو، جوانی است بی‌کار که می‌خواهد به‌قصد یافتن کار به‌ژاپن برود. خسرو پولی، به‌امانت، دست فریدون، دارد اما نمی‌تواند آن را پس بگیرد.

–خسرو فریدون را می‌کشد اما نه به‌خاطر طلبش، بلکه به سبب اینکه فریدون، همسرش (فریبا) یعنی خواهر خسرو را کتک زده است. این قتل پایان شومی دارد و زندگی افراد داستان به‌ویژه سالومه و ابی را به‌تباهی 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 کشته‌می‌شود. ابی بعد از کشته‌شدن 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. به‌گفته‌ی خود او چهار سال بعد او آدمی بی‌پول است که کارش را از دست داده‌است (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.

–طلب‌کار فریبا، شاهین که معادل شخصیت فرج‌ابراهیم در رمان است، گاهی برای گرفتن طلب خود به کافه می‌رود، روزی سالومه را آنجا می‌بیند و ظاهراً عاشق او می شود. 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. به‌زندان 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 درنهایت سبب می‌شود سالومه از خانه خارج و به‌سوی سرنوشت نامعلومی رهسپار شود.

در *کوچه‌ی مدق* تمامی افراد به‌گونه‌ای قربانی‌اند و انگشت اشاره به‌سوی شخص خاصی نیست. اما در *کافه ستاره* مردانی که خود قربانی‌اند، در شکل‌گیری و ضعیت 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 و ضعیت، ذهن سالومه را درگیر می‌کند و درنهایت او را که آرزوی پدرش را بر باد و هم سرش را که به‌گفته‌ی خود او تمام امیدش به ســـالومه بود (مقدم ۱: ۲۷: ۳۸)، در بند می‌بیند به‌گذاشـــتن و گذشتن، به‌رفتن و رهاکردن همه چیز وامی‌دارد.

آنچه درخورتوجه است جایگزینی سالومه به‌جای حمیده است. سالومه شخصیتی کاملاً متفاوت و بومی شده‌ا ست که در *کوچه‌ی مدق* زنی با چنین ویژگی‌هایی ح ضور ندارد. او زنی عفیف، عا شق و وفادار اســت. زنی برســاخته‌ی داســتان‌پردازان مرد که همواره در داســتان‌های کهن ایرانی ســتوده شده‌ا ست. او به‌هم سر، پدر و زندگی‌اش ع شق می‌ورزد و مادر شدن آرزوی او ست. درمجموع هیچ نشانه‌ای از عصیان در رفتار سالومه دیده‌نمی‌شود. در تقابل با حمیده در *کوچه‌ی مدق* که دختری زیبا، مغرور و خ شن ا ست و از مردان کوچه و شیوه‌ی‌زیست آنها که زن را ابزاری برای بقای نسل خویش می‌دانند، نفرت دارد. دســت‌یابی‌به ثروت تنها انگیزه‌ی اواســت که ســایه‌ی ســنگین این مردان را در زندگی‌اش تحمل کند. ندا شتن پدر و مادر که در جوامع عربی ضعف و نقص بزرگی به شمار می‌رود و زندگی در محله‌ای فقیر و تهیدستی حمیده بیش از هر چیزی او را دلبسته‌ی ظواهر زندگی کرده و اگر به خواســتگار خود عباس پاســخ مثبت می‌دهد، به‌خاطر آینده‌ی رؤیایی اســت که او به حمیده وعده داده‌اســت. اما زندگی مانند ســایر زنان کوچه برای حمیده رنجی بزرگ اســت. او می‌داند آینده‌اش با عباس درنهایت ارمغانی فراتر از خانه‌داری و پرورش کودکان برای او نخواهد داشت. بنابر این تصمیم می‌گیرد با مردی دلال به‌نام فرج‌ابراهیم از کو چه و تمامی ســـنت‌های آن که زن را به‌موجودی خانه‌نشین و مطیع تبدیل کرده‌است، 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 نقشــی که ســاختار مردانه برای او در نظر گرفته‌اســت و نیز دســت‌یابی به ثروت به روســـپی‌گری می‌افتد، وجود ندارد. دوم اینکه کارگردان با این جایگزینی قصـــد دارد از فاجعه‌ای هولناک‌ترخبر دهد؛ چراکه دختری خانواده‌دو ست و پای‌بندبه ارزش‌های جامعه‌ی خویش در مواجهه با تناقض‌های موجود در جامعه‌ی سنتی، فقر و نبود امنیت دچار سرگشتگی می شود و به‌ناچار به تمامی علایق و ارزش‌ها پشت‌می‌کند 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 نکرده‌ا ست. ملوک عا شق خ سرو ا ست. اما بعد از ک شته شدن خ سرو عا شق جوان دیگری می شود و با او ازدواج می‌کند. ملوک معادل سنیه‌عفیفی در *کوچه‌ی مدق* ا ست. او نیز مالک

ساختمانی است که حمیده با نامادری‌اش در آن زندگی می‌کند. سنیه زنی پنجاه‌ساله 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 تقریبا مرد ستیز و شیفته‌ی زرق و برق زندگی مدرن است، اما نکته‌ی مهم اینکه او در فیلم شخصیت مؤثری نیست و وضعیت زندگی‌اش 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 راضی 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 مدق* دارد. اما در فیلم تنها در چند صحنه حاضر می‌شود و اطلاعاتی از وضعیت زندگی‌اش در اختیار مخاطب قرارنمی‌گیرد.

نقطه‌ی مشترک رمان و فیلم در این است که زنان هویت اجتماعی خویش را در پیوند با دیگری می‌دانند. به‌گونه‌ای‌که 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 کسانی‌که 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، به‌گونه‌ای‌که آنها آزادانه در راستای خواسته‌های صاحب قدرت عمل‌می‌کنند.

۳. تعدد راوی

در نگارش‌زنانه صداهای متعدد با نگرش‌های متفاوت شنیده می شوند که با یکدیگر به گفت‌وگو می‌پردازند. درواقع این‌شیوه‌ی نگارش مانند نوشتارمردانه کلام‌مدار، خطی، هدفمند و آگاهی‌بخش نیست؛ بلکه «باز، پویا و چندنوا است» (وولف و همکاران ۲۶۳). راوی *کوچه‌ی مدق* از آغاز تا انجام دانای کل است، به‌گونه‌ای‌که 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 شیوه‌ی‌روایت شخصیت‌ها «در داستان هیچ‌گونه نقشی ندارند؛ درواقع نویسنده،

راوی داستان است و داستان از زاویه‌ی‌دید سوم شخص نقل می شود» (میر صادقی ۵۰۸). بنابر 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 به‌جای آن است. با این‌تغییر مخاطب با شخصیت‌هایی آشنا می‌شود که خود افکار، رفتار، دغدغه‌ها و محدودیت‌های زندگی را بازگو و نگرش خویش را نسبت‌به جهان پیرامون بیان‌می‌کنند. در اپیزوداول 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 درنهایت قتل او به‌دست خسرو که آغاز فروپاشی چندین زندگی است، بازگو می‌کند. در اپیزوددوم سالومه حاضر می شود و به‌مرور رویدادهای زندگی خویش می‌پردازد. او ابتدا به‌روایت دیدارهای عاشقانه‌ی خود با هم سرش می‌پردازد. سپس به شرح حوادثی می‌پردازد که زندگی و آرزوهای وی را تباه می‌کند. در اپیزودسوم نیز ملوک حاضر می‌شود و دغدغه‌ها و نگرش خود را نسبت‌به زندگی شرح می‌دهد. او عشقش به خسرو را بیان می‌کند و حوادثی را ترسیم می‌کند که باعث انتقال این عشق به شخص دیگری می شود. در این شیوه‌ی‌روایت هیچ صدایی بر صدای دیگر برتری ندارد؛ بلکه تعدد راوی‌ها به‌منظور بیان معنای‌های پنهان است.

۴. تجلی رمانتیک عشق

مفهوم عشق یا دیگرخواهی از رایج‌ترین مضامین برجسته‌ی داستان در روایت‌زنانه است. درحقیقت زن و عشق دو مفهوم جدایی‌ناپذیرند، «به‌همین 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 این‌اثر تنها عباس عاشق حمیده است. اما حمیده «اگر به ازدواج به‌عنوان سرنوشتی محتوم و طبیعی ایمان نداشت، در راندن وی و جفای به او تردید نمی‌کرد» (محفوظ ۹۳). درواقع حمیده به‌خاطر رهایی از فقر، عباس را به‌نامزدی می‌پذیرد. نگاه فرج‌ابراهیم به حمیده نیز کاملاً ابزاری است و علاقه‌ای میان آنها وجود ندارد. حمیده هم این مرد را به‌این خاطر برمی‌گزیند که «اسکناس‌ها 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 برجسته‌است. 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 متعلق‌به 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 خ سرو به او امانت داده‌ا ست، می‌فرو شد تا بتواند خوا سته‌ی سالومه را که دا شتن یک سرپناه است برآورده کند. اما دستگیر و زندانی می‌شود و این‌گونه شادی‌های زودگذر آنها رنگ اندوه به‌خود می‌گیرد. از این‌رو سـالومه که بدون وجود همسـرش دیگر دنیا برایش ناامن اسـت، راهی دیار غربت می‌شود.

تصویر۴:گفت‌وگوی سالومه با نامزدش

ماجرای ع شقی دیگر ع شق ملوک به خ سرو ا ست. او علاقه‌اش را به خ سرو که اختلاف سنی زیادی با او دارد ابراز می‌کند، اما با مرگ خسـرو این عشـق نافرجام می‌ماند. سـپس به پسـر جوان دیگری دل می‌بندد و با او ازدواج می‌کند. اقدام ملوک را می‌توان نوعی مبارزه علیه سنت دان ست که آداب و ر سوم را زیر پا می‌گذارد. او خود اقدام‌به خوا ستگاری می‌کند و با ازدواج با جوانی کم سال‌تر از خود، سـنت را به‌سـخره می‌گیرد. اما در *کوچه‌ی مدق* این ننه‌حمیده اسـت که واسـطه‌ی ازدواج سنیه‌عفیفی با مردی کوچک‌سال‌تر از وی می‌شود.

۵. رؤیانگاری

زنان بیشـتر از مردان رؤیاپردازی می‌کنند؛ چراکه «در دنیای رمانتیک‌زنانه، دنیای رؤیا و خیال، جبران‌کننده‌ی بسـیاری از آرزوها و رؤیاهای دسـت‌نایافتنی زنانه‌اسـت» (فتوحی ۴۱۷). آرزوی شخصیت‌های *کوچه‌ی مدق* دست‌یابی به ثروت و قدرت است و درنهایت تمامی رؤیاها به این‌دو ختم می‌شـود. به‌ویژه حمیده که در کوچه‌گردی‌ها بیش از هر چیزی ویترین مغازه‌ها برای وی جذاب بود. ن ظاره‌ی ویترین های ل باس، زیورآلات و ا ثاث نفیس «در نفس ز یاده‌ط لب و آرزوم ند قدرت و سیطره‌اش، رؤیایی جادویی را سامان می‌داد و بندگی قدرت را برهمین اساس در عشق‌به مال متمرکز کرده بود» (محفوظ ۴۹). او «برای اشـتیاق آزاردهنده‌ای که در اعماق وجودش زبانه می‌کشـید جز

ثروتی عظیم دارویی نمی‌شـــناخت» (۱۵۰). برهمین اســـاس حمیده هنگامی‌که ســـلیم‌علوان (مردی ثروتمند) از او خوا ستگاری می‌کند عهدش با عباس را از یاد می‌برد و ق صد دارد با سلیم ازدواج کند؛ اما بعد از بیماری این‌مرد و ناتوانی او در برآوردن آرزوهای حمیده او را نیز رها می‌کند. ســـپس با شخ صی به‌نام فرج‌ابراهیم که معلم رقص یا به‌عبارت بهتر دلال ارتش انگلیس ا ست، آ شنا می شود. حمیده که فرج‌ابراهیم را کعبه‌ی آمال خود می‌بیند، با او از کوچه می‌گریزد و این گریز سرآغاز انحراف اخلاقی اواست.

سالومه هم شخ صیتی 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 نشـــان از دنیای مدرن اســت، باشــد. این امر می‌تواند به‌این دلیل باشــد که «دغدغه‌ی زیســت و احســاس تعلق‌به دیگری و دل‌بســتگی به ســویه‌ی زمینی زندگی در زن بیش از مرد نمود دارد» (فتوحی ۴۲۰). درنگ در تابلوی زیر و تف سیر آن به‌عنوان روی دیگر سکه‌ی رؤیای سالومه که نقا شی هم می‌کند هم سویی جریان خواســته‌های او را در دو جهان هنر و رؤیا بهتر تبیین می‌کند. مخاطب می‌داند که ســالومه در رؤیای خود به دنبال ویلایی نقلی کنار آب است و حال این رؤیای او را در قالب تصویر می‌بیند.

تصویر۵:نقاشی سالومه

او حاضر است برای حفظ خانواده‌اش همچنان خانه‌دار بماند، اما برای داشتن خانه اصرار می‌ورزد. پافشاری سالومه را برای داشتن سرپناهی از آنِ خود می‌توان همسو با نظر ویرجینیاوولف دانست که در کتاب *اتاقی برای خود* می‌گوید «زنان به‌منظور نوشتن باید پول و خلوت داشته باشند» (وولف ۱۵). اما برجسته‌ترین و زیباترین رؤیای سالومه پیوند تنگاتنگی با نام این شخصیت که به‌معنی صلح است، دارد. او امامزاده‌ای را که در محله‌ی کوچک آنهاســت؛ وســط دریا ترســیم می‌کند که مردم با قایق و

پاروزنان به‌سوی آن بروند. تصویر امامزاده وسط دریایی که گرد آن را آپارتمان‌های سربه فلک کشیده فراگرفته و نشـان از زندگی مدرن اسـت، می‌تواند تلاشـی 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 آن‌دو و راهی برای رهایی از برزخ جدال میان سنت‌وتجدد باشد. ازآنجاکه دریا نماد پویایی زندگی است و «همه‌چیز از دریا خارج می شود و به آن باز می‌گردد: دریا محل تولد، استحاله و تولد دوباره‌است» (شوالیه و گربران ج ۳، ۲۱۶)، حضور امامزاده وسط دریا می‌تواند به آرزوی پویایی دین، رهایی آن از وعده‌های دروغین، بازگشـت به‌اصـل و تجدید حیات آن اشـاره داشـته‌باشـد که بتواند پاسخ‌گوی سؤالات انسان در جهان مدرن باشد، روح وی را تعالی بخشد و عدالت، آرامش و صلح را برای انسان به‌ارمغان بیاورد.

۶. بیان نمادین

زنان برای ترسـیم حقایق پنهان و آشـکار اجتماعی به بیان نمادین روی می‌آورند و سـرکوبی‌ها، نگرانی‌ها و نابسـامانی‌های حاکم بر دنیای زنانه را به‌شـیوه‌ی تلویحی و رازگونه بیان می‌کنند. این شـیوه‌ی بیان گاه به‌منظور پوشـیدگی معنا و گاه برای تأثیرگذاری عمیق‌تر به‌کار می‌رود. در *کوچه‌ی مدق* بیان نمادین بسـامد فراوانی دارد. درحقیقت کوچه نمادی از مصـر و گذر آن از سـنت 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 به‌سوی ناپیدا ترسیم می‌شود. ارائه‌ی تصـویری از کوچه که تاریکی آن را فراگرفته، نیز پیشـگویه‌ای اسـت که از فقدان عاطفه در زندگی و سرنوشت غم‌بار شخصیت‌های داستان خبر می‌دهد. دراین 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 گذاشتن‌به کوچه، دام‌های فراوانی پیش پای آنها پهن شده‌است. گویی رهایی از پیله‌ی سـنت وعده‌ای واهی اسـت تا زن را بفریبند و به‌نام آزادی ابتدا هویت وی را بسـتانند، سـپس از وی بهره‌برداری ابزاری کنند. این اتفاقی اسـت 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 اسـت. فرج‌ابراهیم عقیده دارد زیبایی این نام در بی‌معنابودن آن اسـت. نامی «باسـتانی که انگلیسـی‌ها و امریکایی‌ها را جادو می‌کند» (محفوظ ۲۲۶). درواقع تغییر نام‌حمیده نمادی از اقدام استعمارگران در جوامع جهان‌سوم است که نخستین اقدام آنها گسستن پیوند

اشخاص با فرهنگ و ارزش‌های کهن و ساختن هویتی دروغین و بی‌ریشه برای آنها ست؛ چراکه با بریدن پیوند افراد با گذشته به‌راحتی می‌توان آنها را به‌شکل‌های 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 گربران ج۳، 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 می شود که مالک کافه یکی از ستاره‌های سینمای ایران است، این حضور بر باورپذیری رخدادهای کافه می‌افزاید. نمایش فضای بسته‌ی کافه از ورای آکواریم در عنوان‌بندی فیلم نیز می‌تواند تعریضی‌به محدودیت‌ها و محرومیت‌های زنان داشته‌باشد که در محیط محدودی اسیر شده‌اند و چون ابزاری منفعل، نقشی تزئینی در زندگی دارند. تصویر دریای‌بی‌کران در پایان فیلم نیز به‌همراه 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 شکل‌ممکن و با زبانی نمادین تصویری زنده از تقابل سنت‌ومدرنیته ارائه می‌کند که واقعیت بیرونی زندگی آنها مستقیما 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 به‌نوعی بازی و ماهیت فریبندگی آن داشته‌باشد 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 پوشانده‌است، 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 پیشگویه‌ای از فاجعه و فروپاشی زندگی شخصیت‌های فیلم دانست.

۷. مردستیزی

و صف مردان با تأکید بر ویژگی‌های منفی آنان از ن شانه‌های مرد ستیزی در روایت‌زنانه به شمار می‌رود. مردان «چه در نقش پدر و چه در نقش شـــوهر و حتی شـــریک تجاری غالباً در طرف مقابل مرزبندی‌های زنانه‌نویســـان و زیر تیغ نقد و اعتراض زنان اســـت» (فتوحی ۴۱۸). ســـتیز با مرد از ویژگی‌های مشـترک رمان *کوچه‌ی مدق* و فیلم *کافه ستاره* اسـت. در *کوچه‌ی مدق* هر دو گروه زن دیده می شود. زنی که دو ست‌دار مرد ا ست 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 ا ست. باوجوداین دو ست دارد همراهی از جنس مرد دا شته‌با شد. او حتی حا ضر ا ست تمامی اندوخته‌اش را در این راه صرف کند. اما حمیده دختری سرکش است و از مردان به‌ویژه مردان کوچه نفرت دارد. با اینکه عباس عا شق حمیده ا ست و از نظر حمیده تنها شخص ساکن کوچه ا ست که شـــایســـتگی همســـری او را دارد، از او نفرت داشـــت. جالب اینکه خود او نیز دلیلی برای نفرتش نمی‌یافت. مرد از دید حمیده دست‌آویزی برای رهایی از فقر ا ست. آنچه باعث شد او با فرج‌ابراهیم از کوچه بگریزد نیز این بود که «آن‌چه در او جمع شـــده‌بود، در مردان دیگری که می‌شـــناخت، ســـراغ نداشت: مال و قدرت و ستیزه‌جویی!» (محفوظ ۱۷۰).

در *کافه ســتاره* نیز، هم مردســتیزی دیده‌می‌شــود و هم عشــق‌به مرد. فریبا و کتی دو زن تقریباً مرد ستیز هستند. فریبا زنی ا ست 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 نسبت‌به پدرش نیز پی‌برد. همچنین او برادرش خ سرو 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 این‌افراد پناه می‌برد و آرامش خود را در پناه مردی لاقیدوبی‌بندوبار می‌داند، نشـــان از عشـــقی فروخورده در وجود او دارد. عشقی که به‌صورت ناخودآگاه فریبا را زنی رام و مطیع قرار داده‌است؛ به‌گونه‌ای‌که رفتار بد همسرش را تحمل می‌کند و درآمد یک‌روزش را برای برادرش هدیه می‌خرد. اما نگرش منفی فریبا درباره‌ی مردان مانع بروز این ع شق می شود. کتی تنها زنی ا ست که دید کاملاً منفی ن سبت‌به مردان دارد. او همه‌ی مردان امروز را تاول و از یک‌جنس می‌داند و معتقدا ست مرد خوب تنها در گور یافت می شود (مقدم ۳۳: ۵۶-۳۴: ۱۵).

ملوک و سالومه دو زنی هستند که نه‌تنها دید منفی نسبت‌به مردان ندارند؛ بلکه عاشق آنانند. ملوک که زنی ثروتمند است این حقیقت را دریافته‌است 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 درنهایت موفق می‌شود. اما رؤیاهای سالومه درباره‌ی ازدواج فراتر از پیوند معمولی است. او همسرش را فردی تأثیرگذار و تحقق رؤیاهایش را وابسته به‌حضور 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 *اتاقی از آن خود*، گویای یکی از مهم‌ترین ویژگی های روایت و نوشتارزنانه‌است؛ مکان داستان در روایت‌زنانه گسترده و متنوع نیست و «بیش‌تر به دنیای شهر و به‌ویژه دنیای خانگی که در چهار دیواری زندگی زناشویی می‌گذرد تعلق‌خاطر 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 *کافه ستاره* گسترده‌تر است و به‌همین نسبت در *کوچه‌ی مدق* زندگی افراد بیشتری ترسیم می شود. 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 نسبت‌به 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 برخی‌شخصیت‌ها و یا در کوچه‌های باریک و تاریک محله رخ می‌دهد.

۹. جزئی‌نگری

توصیف جزئیات رویدادها از ویژگی‌های مهم نوشتارزنانه است که به‌نوعی اطناب گرایش دارد. این نوع روایت درمقابل روایت راوی مرد است که درپی مضامین کلان بوده‌است. در روایت‌زنانه «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 برساخته از جزئیات هیچ‌چیز بی‌اهمیت و خرد نیست» (فتوحی ۴۱۴). درواقع زنان هنگام بیان مسائل با ذکر جزئیات بر خوشایندی مسئله می‌افزایند. این جزئی‌نگری مربوط‌به کنجکاوی‌های خاص زنانه است. پرگویی نیز بر همان بیان جزئی‌نگر و فراغت و فرصت بیشتر دلالت دارد (حسینی ۹۷). دقت‌بر جزئیات در هردو متن دیده می‌شود. در *کوچه‌ی مدق* نویسنده موقعیت مکان‌ها و ویژگی‌های ظاهری و پوشش‌اشخاص را

به صورت دقیق و با وسواس خاصی وصف می‌کند. درواقع 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 ویژگی‌های‌شخصیتی و موقعیت‌اجتماعی 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 بازگشت‌به گذشته و مرور صحنه‌ها ظاهراً نوعی درهم‌ریختگی ایجاد کرده‌است. اما درواقع راوی می‌کوشد با بازگشت‌های مداوم به گذشته و مرور صحنه‌ها و بازکاوی دقیق رخدادها، لایه‌های پنهان آنها را آشکار نماید همانند آنچه گلشیری در *شازده احتجاب* (۱۳۸۸) در بازنمایی جهان ذهن شازده انجام داده‌است 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 مانده‌است.

۳- نتیجه‌گیری

حال در پاسخ به پرسش‌های مطرح‌شده در این‌جستار می‌توان گفت که فیلم اقتباسی *کافه ستاره* از آثاری است که از روایت‌زنانه به‌صورت هنرمندانه بهره گرفته‌است؛ حضور برجسته‌ی شخصیت‌های زن یکی‌از 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 می شود. حال‌آنکه در *کوچه‌ی مدق* این‌گونه نیست. به‌طورکلی فیلم پیرامون زندگی سه شخصیت فریبا، سالومه و ملوک و دغدغه‌های آنان می‌گردد و مردان درحاشیه قرار می‌گیرند. افزون‌بر حضور پررنگ زنان، گزینش نقش‌اول فیلم از میان زنان نیز تمهیدی برای ترسیم همدلانه‌ی وضعیت آنها است. درصورتی‌که 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 به‌سخن درآمدند و راوی به شخصیت‌ها اجازه‌ی حضور می‌دهد تا خود به‌بیان 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 به‌ترتیب سالومه و ملوک حاضر می‌شوند و به‌مرور رویدادهای زندگی خویش می‌پردازند. حال‌آنکه راوی در *کوچه‌ی مدق* 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 سویه‌ی 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 اشاره‌ی‌تلویحی 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 مکان‌بسته که می‌تواند به فضای بسته‌ی سیاسی–اجتماعی دلالت داشته‌با شد، می‌گذرد و در مقایسه با *کوچه‌ی مدق* تنگنای مکان مضاعف شده‌است. جزئی‌نگری و وصف‌دقیق 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, reves, 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 AestheticsDar 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 contemporany 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.